

*mevzu*

*sosyal bilimler dergisi | journal of social sciences*

e-ISSN 2667-8772

*mevzu*, Eylül/September 2023, s. 10: 385-423

**İlhanlı Resim Sanatında Hıristiyan İkonografisi**  
Christian Iconography in Ilkhanid Art of Painting

**Abdurrahim AYĞAN**

Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
Assistant Professor, Şırnak University,  
Faculty of Fine Arts, Painting Department,  
Şırnak/Turkey

aaygan@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-1717-021X

DOI: 10.56720/mevzu.1305048

**Makale Bilgisi | Article Information**

**Makale Türü / Article Type:** Araştırma Makalesi/ Research Article

**Geliş Tarihi / Date Received:** 29 Mayıs / May 2023

**Kabul Tarihi / Date Accepted:** 02 Ağustos / August 2023

**Yayın Tarihi / Date Published:** 15 Eylül / September 2023

**Yayın Sezonu / Pub Date Season:** Eylül / September 2023

**Atıf / Citation:** AYĞAN, A. İlhanlı Resim Sanatında Hıristiyan İkonografisi. *Mevzu: Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (Eylül 2023): 385-423 DOI: 10.56720/mevzu.1305048

**İntihal:** Bu makale, iThenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

**Plagiarism:** This article has been scanned by iThenticate. No plagiarism detected.  
web:<http://dergipark.gov.tr/mevzu>|mailto:[mevzusbd@gmail.com](mailto:mevzusbd@gmail.com)

Copyright © CC BY-NC 4.0



## Öz

14. yüzyılın ilk çeyreğinde İlhanlı yönetimindeki Tebriz kültürel bir canlanmaya sahne olmuştur. Bu dönemde Gazan Han ve Vezir Reşîdüddin Fazlullah'ın öncülüğünde resimli el yazmaları hazırlanmıştır. İlhanlıların Uzak Doğudan Ön Asya'ya uzanan yayılma stratejisi ve birçok kültürle kurdukları dinamik ilişkiler, *Câmiü't-tevârih* ve *el-Âsârü'l-bâkiye* gibi farklı milletleri, kültürleri ve inançları içeren iki önemli resimli eserin ortaya çıkışının zeminini hazırlamıştır. İlhanlı dönemine kadar İslam tarih yazıcılığında bir hanedan gözetiminde kapsam itibariyle universal bir proje görülmemiştir. Bu eserlerdeki resimler Uzak Asya'dan batı dünyasına uzanan zengin bir ikonografik konsepte sahiptir. Bu sebeple İlhanlı resim sanatıyla ilgili temel problem ikonografik kaynaklar olmuştur. Hıristiyan kültürü ve resim geleneği kaynakların başında gelmektedir. Özellikle eski peygamberlerin betimlemelerinde Hıristiyan ikonografyasının etkileri doğal olarak görülmektedir. Fakat bunlar arasında *İsa'nın vaftizi* ile *Meryem'e müjde* konulu üç minyatür dikkat çekmektedir. Hz. İsa ve Meryem her ne kadar İslam inancının da benimsediği iki kutsal karakter olsa da bu sahneler İslam ve Hıristiyan kültüründe ortak kabul edilen sıradan peygamber hikayeleri değil, Hıristiyan teolojisinde özel anlamlar içeren ve Hıristiyan sanatında yerleşik betimlemelere sahip kompozisyonlardır. *Meryem'e müjde* sahneleri *Câmiü't-tevârih* (Or. Ms. 20) ve *el-Âsârü'l-bâkiye'* de (Or. Ms. 161); *İsa'nın Vaftizi'* ni konu edinen tek sahne ise *el-Âsârü'l-bâkiye'* de (Or. Ms. 161) yer almaktadır. Bu çalışmada söz konusu minyatürler, ikonografik kaynaklar, kompozisyon-üslup anlayışı ve metin resim ilişkisi çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın temel sorunsalı bu üç sahnenin ikonografik kökenlerinin izini sürmek olduğu için resimlerin yer aldığı sayfalarındaki metinlerin resimlerle olan ilişkisi, söz konusu üç minyatürün Hıristiyan sanatındaki örneklerle olan benzerlik ve farklılıkları detaylı olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İlhanlı, Minyatür, Hıristiyan İkonografisi, İsa'nın Vaftizi, Meryem'e Müjde, *Câmiü't-Tevârih*, *el-Âsârü'l-Bâkiye*.

## Abstract

Tabriz under the rule of Ilkhanid witnessed a cultural revival in the first quarter of the 14th century. During this period, illustrated manuscripts were

prepared under the sponsorship of Gazan Khan and Vizier Reşidüddin Fazlullah. The expansion strategy of the Ilkhanids from the Far East to Asia Minor and the dynamic relations they established with many cultures formed the basis for the emergence of two important illustrated manuscripts, such as *Câmiü't-tevârih* and *al-Âsârü'l-bâkiye*, which include different nations, cultures and beliefs. Until the Ilkhanid period, such a universal project had never been seen in Islamic historiography under the supervision of a dynasty. The miniatures in these manuscripts have a rich iconographic concept stretching from distant Asia to the western world. For this reason, the main problem related to Ilkhanid painting art has been iconographic resources. The effects of Christian iconography are naturally seen, especially in the depictions of ancient prophets. However, among these, three miniatures about the Baptism of Christ and the Annunciation to Mary draw attention. Although Jesus and Mary are two sacred characters adopted by the Islamic faith, these scenes are not ordinary prophet stories that are considered common in Islamic and Christian cultures, but are compositions that have special meanings in Christian theology and have established images in Christian art. The scenes of the *Annunciation to Mary* are in *Câmiü't-tevârih* (Or. Ms. 20) and *al-Âsârü'l-bâkiye* (Or. Ms. 161); the only scene dealing with the *Baptism of Christ* is in *al-Âsârü'l-bâkiye* (Or. Ms. 161). In this study, these miniatures were examined within the framework of iconographic sources, composition-style understanding and text-picture relationship. Since the main problematic of the study is to trace the iconographic origins of these three scenes, the relationship between the texts and the painting, the similarities and differences of the three miniatures with the examples in Christian art are discussed in detail.

**Keywords:** İlkanid, Miniature, Christian Iconography, Baptism of Christ, Annunciation to Mary, Câmiü't-Tevârih, al-Âsârü'l-Bakiye.

## Giriş

Moğolların 13. yüzyıldaki doğu ve batı seferleri dünya siyaset ve kültür tarihini etkileyen hadiselerin başında gelmektedir. Moğollar, doğuda Çin'de bir dönem hakimiyet kurmuş, bir ada ülkesi olan Japonya'yı tehdit etmiştir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> René Grousset, *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia* (London: Rutgers University Press, 1970), 286; Bradley Smith, *Japan: A history in Art* (Tokyo: J. Weatherhill,

Batıda ise Selçuklu, Haşîşîn (Haşhaşiler) ve Abbasi hanedanlığına son vererek Ön Asya'da egemen güçlerden biri olmuştur.<sup>2</sup> İlhanlıların 13. yüzyılın sonlarına doğru İslâmiyet'i kabul etmesinin ardından Ön Asya coğrafyasında sosyo-kültürel değişimler meydana gelmiştir. Moğol istilasının ve İlhanlı egemenliğinin İslam dünyasındaki sanat ve kültür alanındaki sonuçları farklı boyutlarıyla detaylıca araştırılması gereken konulardan biridir. Çalışmanın sınırları çerçevesinde yaşanan değişimlerin İlhanlı dönemi resim sanatında yarattığı etkilere kısaca değinmek yararlı olacaktır.

1295 yılında Gazan Han'ın İslam dinini resmi din olarak benimsemesiyle doğu ile batı kültürlerinin kaynaştığı bir canlanma dönemi yaşanmış ve İlhanlılar Ön Asya merkezli bir imparatorluk halini almıştır. Daha önce Selçuklu eyaleti olan Tebriz bu dönemde siyaset, ticaret ve kültürün merkezi haline gelmiştir.<sup>3</sup> Tebriz'de Gazan Han (1295-1304) ve veziri Reşîdüddin Fazlullah'ın (ö. 1318) öncülüğünde *Reb'-ı Reşîdî* ve *Şenb-i Gazan* isimli kültür merkezleri inşa edilmiştir. İslam coğrafyasında ilk kez resimli el yazması bir program dahilinde sistemli olarak *Reb'-ı Reşîdî*'de üretilmiştir.<sup>4</sup> Sanat patronaj ilişkisi bağlamında İran coğrafyasında yaşanan bu gelişim Celayirli, Timurlu ve Safavilerle kesintisiz biçimde devam etmiştir.

---

1979), 101; Hugo Munsterberg, *Arts of Japan: An Illustrated History* (Tokyo: Tuttle Publishing, 1957), 90.

<sup>2</sup> Grousset, *The Empire of the Steppes*, 263,282; Sheila S. Blair, *A Compendium of Chronicles* (London: Oxford University Press, 1995), 12; S. Blair - J. Bloom, "Müslüman Moğollar: Moğol İstilalarından İlhanlılara", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, ed. M. Hattstein & P. Delius, 2007, 386.

<sup>3</sup> Kemal Ramazan Haykıran, *İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim* (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015), 119; G. Özgüdenli Osman, "Bir İlhanlı Şehir Modeli: Rab-i Reşidide Meslekler, Görevliler ve Ücretler", *Turco-Iranica: Orta çağ Türk-İran Tarihi Araştırmaları*, (ts.), 108; Blair, *A Compendium of Chronicles*, 12. Doğu ile batıyı birbirine bağlayan bir güzergahta yer alan Tebriz'in stratejik konumu İlhanlılar tarafından çok iyi kullanılmıştır. 14. yüzyıl Doğulu ve Batılı seyyahların verdiği bilgiler Tebriz'in cazibe merkezi oluşunu ortaya koymaktadır. Blair, *A Compendium of Chronicles*, 12. Seyyahlar ve çalışmaları için bkz. Murat Tural, *Seyahatnamelere Göre Moğollar ve Katolik Dünyası (Dini İdealler ve Politik Kaygılar)* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015), 23-70.

<sup>4</sup> Blair, *A Compendium of Chronicles*, 13; Basil Gray, *Persian Painting* (London: Ernest Benn, 1930), 40; Sheila R. Canby, *Persian Painting* (Northampton: Interlink Books, 2005), 26.

Bu devrin resimli el yazmaları arasında Çince yazılmış tıp kitabının Farsça çevirisi olan *Tanksuknâme*, İbn Bahtışû'nun (ö. 1058'den sonra) *Menâfiü'l-hayvân*, el-Bîrûnî'nin (ö. 1061) *el-Asâriü'l-bâkiye* ve Reşîdüddin'in *Câmiü't-tevârih* isimli eserleri bilinmektedir.<sup>5</sup> Üniversal bir dünya tarihi olan *Câmiü't-tevârih* üslupsal ve ikonografik çeşitlikle İlhanlı döneminin baş yapıtıdır. Reşîdüddin eserinde Çin, Moğol, Batı ve İslam tarihini bir araya getirmiştir. Eserin günümüze ulaşan dağınık nüshalarındaki<sup>6</sup> kapsam genişliği ve resimleme programının buna eşlik edecek nitelikte olması kaynak sorunsalını ortaya çıkarmıştır. Maalesef eserden metnin kaynakları ve resimlerle ilgili referanslara ulaşılmamaktadır.<sup>7</sup> Fakat Reşîdüddin'in kurmuş olduğu Reb-i Reşîdî'de farklı mahalleler oluşturularak doğu ve batı coğrafyasından ilim ve sanat adamlarının buralara yerleştirildiği bilinmektedir.<sup>8</sup> Bunun yanı sıra İlhanlıların doğudan batıya uzanan egemenliği göz önüne alındığında *Reb-i Reşîdî*'de esere kaynaklık yapacak bolca el yazmasının bulunduğu düşünülebilir.

*Câmiü't-tevârih* başta olmak üzere İlhanlı el yazmalarındaki resimlerin üslupsal ve ikonografik kaynakları farklı araştırmalarda ele alınmıştır. Sheila Blair *Câmiü't-tevârih* ile ilgili yaptığı müstakil çalışmada resimlerin metne yerleştirme biçimi, temalar ve üsluplarda Çin, Bizans ve İslam el yazmalarındaki modellerden yararlanmış olabileceğini örneklerle ortaya koymuştur. Resimlerin metin içerisindeki yatay düzenlemenin nereden esinlenmiş olabileceği konusunu tartışan Blair'e göre bu düzenleme biçimi batı ve doğu dünyasında bilinmekteydi.<sup>9</sup> Bu konuda araştırma yapan Terry Allen 14. yüzyıl Bizans tarihini ele alan Johannes Skyletzes el yazmasının burada prototip olabileceğini ve Reşîdüddin'in bu eserin resimli bir nüshasına ulaşmış olabileceğini ifade

<sup>5</sup> Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar* (Atatürk Kültür Merkezi, 1995), 60-77; Canby, *Persian Painting*, 26.

<sup>6</sup> Günümüze ulaşan nüshalar için bkz. Blair, *A Compendium of Chronicles*, 16; Basil Gray, *Persian Painting*, 40.

<sup>7</sup> Reşîdüddin *Câmiü't-tevârih*'in ilk bölümlerinde altın defter olarak bilinen bir eserden söz etmektedir. Bu eser yüksek rütbeli subayların ancak ulaşabildiği bir eserdir. Bu eser muhtemelen özel bir izinle Reşîdüddin'e gösterilmiştir. Blair, *A Compendium of Chronicles*, 50.

<sup>8</sup> Zeki Veli Togan, "İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika", *İslam Tetkikleri Dergisi* 3 (13 Mart 2012), 2.

<sup>9</sup> Blair, *A Compendium of Chronicles*, 46.

etmiştir.<sup>10</sup> Blair de bu esere atıf yaparak benzer bir görüşü dillendirmiştir.<sup>11</sup> Basil Gray ve Talbot Rice resimlerin sayfaya yerleştirilme biçiminde *Makâmât-ı Harîrî'*ye atıf yaparak bunun İslam resim geleneğinde bilindiğini dolayısıyla Mezopotomya geleneğinin etkili olduğu görüşünü ortaya koymuştur.<sup>12</sup> Basil Gray resimlerin stilistik özelliklerindeyse Çin geleneğinin baskın olmasına karşın Hristiyan Nesturi tarzının da etkilerinin görüldüğünü belirtmiştir.<sup>13</sup> Güner İnal ise İlhanlı dönemi resim sanatında Orta Asya ve uzak doğu kültürünün etkilerini tespit etmiştir. *Menâfiü'l-hayvan* adlı eserin kimi minyatürlerini Selçuklu üslubunun bir devamı olarak nitelendirmektedir.<sup>14</sup>

Araştırmacıların ortak olarak vardıkları sonuç, dönemin minyatürlerinde Bizans, Asya ve Uzak Doğu etkilerinin var olduğudur. Bu durum doğudan batıya geniş bir coğrafyada hüküm süren İlhanlıların siyaset, ticaret ve kültür alanında yürüttükleri stratejinin doğal bir sonucudur. Fakat belirgin olmayan eserlerde çalışan sanatçılardır. Farklı üsluplar, eserlerde farklı sanat geleneklerine sahip sanatçıların varlığını göstermiş olsa da kesin olarak kaç sanatçının çalışmış olabileceğini kestirmek zordur. Bu konuyla ilgili olarak Talbot Rice *Câmiü't-tevârih'*in Edinburh nüshasında beş farklı sanatçının çalıştığını resimlerin üslupsal özelliklerinden yola çıkarak ortaya koymuştur.<sup>15</sup> S. Blair de bu görüşü aktarmıştır.<sup>16</sup> Temel sorun aynı sanatçının farklı üsluplarda resim yapıp yapmadığıdır. Sheila Blair'e göre bu olası değildir. Zira Orta çağ dünyasında sanatçıların geleneklerini koruması ve üstatlarının izinden gitmesi tercih edilen ve övülen bir davranıştır.<sup>17</sup>

İlhanlı dönemi minyatür sanatı üslupsal çeşitliliğinin yanı sıra zengin bir ikonografik konseptte sahiptir. Bu çalışma kapsamındaki başlangıç soruların-

<sup>10</sup> Terry Allen, "Byzantine Sources for the Jâmi' al-tâvarikh of Ra shîd Al-Dîn", *Ars Orientalis* 15 (1985), 122.

<sup>11</sup> Blair, *A Compendium of Chronicles*, 52.

<sup>12</sup> D. Talbot Rice, "Who Were the Painters of the Edinburgh Rashîd Al-Dîn?", *Central Asiatic Journal* 14/1/3 (1970), 181; Basil Gray, *Persian Painting*, 41-42.

<sup>13</sup> Basil Gray, *Persian Painting*, 41-42.

<sup>14</sup> İnal, *Türk minyatür sanatı*, 61.

<sup>15</sup> Rice Edinburh nüshasında çalışan sanatçıları eserde ilk betimledikleri portreye göre isimlendirmiştir. Rice, "Who Were the Painters of the Edinburgh Rashîd Al-Dîn?", 182.

<sup>16</sup> Blair, *A Compendium of Chronicles*, 65.

<sup>17</sup> Blair, *A Compendium of Chronicles*, 66.

dan biri İlhanlı dönemi tasvirlerinin ikonografik kökenleridir. Özellikle İslam tarih yazımında Âdem'den başlatılan ve Hz. Muhammed ile sonlandırılan anlatım geleneği vardı. Fakat İlhanlılara kadar böyle bir resimli örnek yoktu ve peygamberlerin betimlenmesiyle ilgili olarak yerleşik bir ikonografya henüz oluşmamıştı. Bu sebeple söz konusu tasvirlerde Hıristiyan kültüründen yararlanıldığı aşikardır.<sup>18</sup> Moğolların Hıristiyan kültürüyle karşılaşmaları, tarihsel süreçte iki kültürün birbirleriyle olan ilişkilerin sosyo-politik gelişimi ve bu ilişkilerin görsel kültüre yansımaları çalışmanın sınırlarını aşan bir konudur.<sup>19</sup> Bu çalışmanın ana konusu İlhanlı resim sanatında Hıristiyan ikonografisine ait olduğu tespit edilen üç resimdir. Bunlardan ilki *İsa'nın vaftizi*, diğer ikisiyse *Meryem'e müjde* sahneleridir. Çalışmada her üç resim ikonografik kaynaklar, üslup ve kompozisyon, ikonografi şeklinde üç başlıkta detaylı olarak ele alınmıştır.

<sup>18</sup> Câmîü't-tevârih'teki peygamber öykülerini konu edinen minyatürlerin kökenleriyle ilgili görüşler için bkz. Allen, "Byzantize Sources for the Jâmi' al-tâvarikh of Ra shîd Al-Dîn". Câmîü't-tevârih'teki Hz. Muhammed tasvirlerin kökenleriyle ilgili görüşler için bkz. Mustafa Çetinaslan - Ali Can Özçelik, "Câmîü't-Tevârih Yazmalarındaki Hz. Muhammed Konulu Minyatürlerin Bizans Resim Sanatındaki Kökenleri", *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 6 (31 Aralık 2021), 21-43.

<sup>19</sup> Zira Hıristiyanlığın Orta Asya'daki geçmişi 8. yüzyıla kadar gitmektedir. Bu dönemde Orta Asya'ya egemen olan Uygur coğrafyasında Hıristiyanlığın bir kolu olan Nesturiliğin varlığı bilinmektedir. Kocho'da yer alan bir tapınakta Nesturi bir rahibi tasvir eden bir fresk bunu kanıtlamaktadır. Bkz. Abdurrahim Ayğan, "Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik Karakterler Arasında İkonografik Bir Karşılaştırma", 1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (21- 24 Kasım 2012), Ed. Yaşar Çoruhlu, Hâlenur Katipoğlu, J. Özlem Oktay (İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2014), 120. Muhtemelen Moğolların Hıristiyan kültürüyle tanışması da bu dönemlere tekabül etmektedir. İlk diplomatik ilişkilerin ise Cengiz Han'ın torunu Göyük Han ile başladığı bilinmektedir. Sonraki dönemlerde siyaset ve ticaret başta olmak üzere farklı alanlarda ilişkiler artarak devam etmiştir. Göyük Han'dan sonra Moğol imparatorlarının Hıristiyan kadınlarla evlenmeleri ve saray çevresinde Hıristiyan bulundurmaları dikkat çekicidir. İlhanlıların İslamiyet'i benimsemelerinden sonra da Ön Asya'da tutunabilmek için Bizans ile stratejik ortaklığı devam etmiştir. Grousset, *The Empire of the Steppes*, 339-340; Alican Kirişoğlu, *İlhanlı-Avrupa İlişkileri* (Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, 2018), 12-13; Togan, "İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika", 2. Ercan Gördeğir, "XIV. Yüzyılın İlk Çeyreğinde İlhanlı-Avrupa Münasebetleri", *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 2/4 (2019), 217.

## 1. İsa'nın Vaftizi

Minyatür Birûni'nin *el-Asârü'l-bâkiye* adlı eserinde yer almaktadır. Biruni'nin eseri farklı milletlerin kullandıkları takvimleri ve bu takvimlerin ortaya çıkış sebeplerini incelemektedir. Bundan dolayı milletlerin bayramlarını, kutsal günlerini ve bunların sahip oldukları takvimlerle olan ilişkilerini ele almaktadır.<sup>20</sup> Doğudan batıya farklı kültürlerle değindiği eser, etnografya ve dinler tarihi başta olmak üzere sosyal bilimler açısından önem taşımaktadır.

Eser günümüzde Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi'nde Or. Ms. 161 numarayla kayıtlıdır. Y. 140a'daki kayıttan eserin hicri 707 (1307-8) tarihli olduğu anlaşılmaktadır. Eser 25 minyatür; çok sayıda tablo ve çizim içermektedir. İsa'nın vaftiz konulu minyatür Hıristiyanlara ait kutsal günlerin anlatıldığı bölüm içerisinde (y. 140b) yer almaktadır.

### 1.1. İkonografik kaynaklar

Vaftiz, Hıristiyanlık inancının kabulüyle ilişkilendirilen bir ritüeldir. İsa'nın Yahya tarafından vaftizinin başta İncil olmak üzere Hıristiyan kaynaklarında yer alması, vaftizin tarihsel tecrübeye dayanan bir ritüel olduğunu göstermektedir.<sup>21</sup>

Resimle ilişkili olarak Birûni'nin metninde Vaftiz, takvime göre Kânûn-i Âhir ayının altıncı günü gerçekleşmiştir. Hıristiyanlar için kutsal sayılan güne alakalı şu bilgilere yer verilmiştir:

*"Altıncı gün Denha'dır (Epifani). Denh bayramı ve Ma'mudiyeye günü olarak da bilinmektedir ki Zekeriya oğlu Yahya, otuz yaşına vardığında Mesih'i Ürdün'deki Ma'mudiyeye nehrinde vaftiz etti. İncil'de anlatıldığı üzere Ruhü'l-kudüs gökten indi ve bir güvercine benzer şekilde ona ulaştı. Onlar da (Hıristiyanlar) çocukları üç veya dört yaşına ulaştıklarında böyle yaparlar. Piskoposlar ve pa-*

<sup>20</sup> Günay Tümer, "el-Âsârü'l-Bâkiye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1991), 3/462.

<sup>21</sup> Don Denny, "Baptism", *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, ed. Helene E. Roberts (London: Routledge, 2013), 105; Salime Leylka Gürkan, "Vaftiz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/424.



*pazlar bir tekneyi suyla doldururlar ve dualarla onları vaftiz ederler. Bunu uyguladıklarında çocuk Hıristiyan olmuş olur...”<sup>22</sup>*

Biruni metinde İsa'nın vaftiz edilmesiyle ilgili olarak İncil'den referans yapmıştır. İncil'de İsa'nın vaftizi üç yerde (Matta 3/13-16, Markos 1/9, Luka 3/21-22) benzer ifadelerle anlatılmıştır. Matta 3/13-16'da vaftiz hadisesi şöyle anlatılmaktadır:

*“Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi. Ne var ki Yahya, “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?” diyerek O'na engel olmak istedi. İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü.”*

İsa'nın vaftiz hadisesi İslami ana kaynaklar olan Kur'an ve hadislerde geçmemektedir. Farklı milletlerin tarihlerini anlatan Tâberi (ö. 923) ile İbn-i Hişam (ö. 833) gibi müelliflerin eserlerinde de rastlamadık. Bîrûnî de kaynak olarak İncil'i göstermiştir. İslam resimli el yazmalarında konunun işlendiği ilk ve tek örnektir. Bu sebeple minyatür sahnesinde Hıristiyan ikonografisinden etkilenilmiştir. Konuyla ilgili olarak Grohmann Ön Asya coğrafyasında Manihaizm'in kurucusu ve bir ressam olan Mani'den gelen bir resim geleneğinin var olduğundan söz etmektedir. Grohmann'a göre Bîrûnî'nin milattan sonra 1000 yılı civarında yazdığı eserin resimli kopyaları vardı ve bunlardan biri Edinburgh kütüphanesi'ndeki nüshaya ilham kaynağı olmuştu.<sup>23</sup> Edinburgh Üniversitesi kütüphanesinin dijital kataloğundaki resim bilgilerindeyse aksi ifade edilmiştir. Minyatürün aşinalıktan uzak olduğu ve ressamın vaftiz sahneleri hakkında bir bilgiye sahip olmadığı belirtilmiştir.<sup>24</sup>

## 1.2. Kompozisyon ve Üslup

Minyatür yatay olarak sayfanın ortasına yerleştirilmiş ve metni ikiye bölmüştür. Sahne ön yüzden arka yüze doğru dört katmana bölünmüştür. Ön

<sup>22</sup> Ebü'r-Reyhân Muhammed b. Ahmed el-Bîrûnî Birûnî, *el-Âsârü'l-Bâkiye*, University of Edinburgh, 140b.

<sup>23</sup> Tomas W. Arnold - Adolf Grohmann, *Islamic Book: Contribution to Its Art and History from the 7-18th Century* (New York: The Pegasus Press, 1929), 68.

<sup>24</sup> “Chronology of Ancient Nations”, *University of Edinburgh Collections* (Erişim 10 Mayıs 2023).

yüzde Celile ırmağı mavi renkli kıvrımlı bir su olarak gösterilmiştir. İkinci katmanda su kenarında Yahyâ'nın da bulunduğu düzlük bir zemin betimlenmiştir. En geniş üçüncü katman ise eğimli yüksek bir tepeliktir. Bu tepeliğin sağ tarafından bir kısmı görülen mavi gökyüzü son katmanı temsil etmektedir. Kompozisyonda İsa Peygamber, üstü çıplak altı peştamal ile örtülüdür ve diz hizasında suyun içerisinde ayakta durmaktadır. Irmağın kenarında Yahya peygamber sudan çıkmaya hazırlanan İsa'ya üst kıyafetini giydirmek üzere çömelmiş vaziyette gösterilmiştir. İsa'nın siyah ayakkabıları suyun hemen kenarında durmaktadır. Gökyüzünü temsil eden mavilikten kanatları açık bir güvercin İsa'nın baş hizasına doğru yaklaşmaktadır.

Minyatürde kimi detaylara yer verilmiştir. Örneğin ırmağın kenarındaki bitkiler ile İsa'nın ayakkabılarının suda yansımaları görülmektedir. İsa'nın vücudunun sudaki kısmı da şeffaf olarak gösterilmiştir ve muhtemelen berrak bir su olduğuna işaret edilmiştir. İsa'nın uca doğru sivrilmış sakalı sudan henüz çıktığını göstermektedir. Yahya peygamber dörtte üç profilden, İsa peygamberin gövdesi dörtte üç profilden; başıysa yan profilden betimlenmiştir (Görsel: 1).



Görsel 1: İsa'nın Vaftizi, Câmîü'tevârîh, 1307-8, Edinburgh University Library: Or. Ms. 161, y. 140b.



Görsel 2: İsa'nın Vaftizi, Câmîü'tevârîh, 1307-8, Edinburgh University Library: Or. Ms. 161, y. 140b (detay)

### 1.3. İkonografi

Minyatür ikonografik açıdan metinde de referans gösterildiği üzere İncil'deki anlatıya uygundur. Yahya Peygamber, Celile ırmağında İsa peygamberi vaftiz etmiş ve bu sırada Ruhü'l-kudüs'ü temsil eden bir güvercin İsa'nın üzerinde belirmiştir. Bu resimde ve Hıristiyan sanatında İsa ve Yahya peygamberler, Celile ırmağı ve güvercin vaftiz ikonografisinin temel unsurlarıdır ve neredeyse bütün sahnelerde yer almaktadır.

Hıristiyan görsel kültüründeki en eski vaftiz sahneleri katakomplarda görülmektedir. Papa Callixtus katakompunda 3. yüzyıla tarihlenen duvar resminde yüksekte duran bir figür (Yahya), suyun içerisindeki başka bir figürün (İsa) kayalıklara çıkmasına yardım etmektedir. Alçakta duran figürün etrafında mavi rengin kalıntıları seçilebilmektedir. Sudaki figürün üstünde bir güvercin ikonografisiyi tamamlayan unsur olarak yer almaktadır. Sade bir resim olmasına karşın ikonografik ana unsurları ihtiva etmektedir. Callixtus katakompundaki diğer fresk nispeten daha iyi durumdadır. Vaftizci Yahya üstü çıplak, altında bir peştamal ile irice betimlenmiştir. İsa peygamber ise küçük bir çocuk görünümü olarak gösterilmiştir. Sahnede bir güvercin seçilebilmektedir (Görsel: 3, Görsel: 4).<sup>25</sup> Domitilla katakompunda yer alan bir vaftiz sahnesi bir arkosolium kemerinin altındadır. Ayakta duran İsa ve Âdem, İsa'nın somun mucizesi ve vaftiz sahneleri sınırları belirlenmiş dörtgen paneller içerisinde betimlenmiştir. Vaftiz sahnesinde Yahya peygamber toga benzeri bir kıyafet giyiniktir ve hemen yanında duran İsa Peygamberi vaftiz etmektedir. İsa peygamberin baş hizasında bir güvercin görülmektedir.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Robin M. Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae* (London: Brill, 2011), 15; Wolfred Nelson Cote, *The Archaeology of Baptism* (London: Yates and Alexander, 1876), 34; Thomas Armitage, *A History of the Baptists* (New York: Bryan Tylor, 1890), 260.

<sup>26</sup> Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*, 17.



Görsel 3: İsa'nın Vaftizi, Callixtus katakompu, 3. Yüzyıl (M. Jensen, s. 14)



Görsel 4: İsa'nın Vaftizi, Callixtus katakompu, 3. Yüzyıl (M. Jensen, s. 16)

Peter ve Marcellinus katakompunda yer alan vaftiz sahnesinde yüzü izleyiciye dönük net olarak tanımlanabilen İsa peygamber kısa kıvrıkcık saçlı çıplak vaziyette ayakta durmaktadır. Resim günümüze eksik ulaştığından Vaftizci Yaha'nın İsa'nın başı üzerindeki eli görülmektedir. İsa'nın başı üzerinde bir güvercinin gagasından sağanak halinde su akmaktadır (Görsel: 5).<sup>27</sup> Suyun kaynağının kutsal olduğuna gönderme yapan bu ikonografi sonraki yüzyıllarda farklı imgelerle devam etmiştir. 5. yüzyıla tarihlenen Fonte San Giovanni in Fonte Vaftizhanesindeki bir mozaiikte Yahya bir tabak ile İsa'yı vaftiz etmektedir. Tabakın hemen üzerinde güvercin yer almaktadır. Bu mozaik sahnesi vaftiz ikonografisi açısından dikkate değer yenilikler içermektedir. Örneğin İsa peygamber ilk kez sakallı bir yetişkin olarak tasvir edilmiştir. Ürdün nehri de ilk kez gerçek bir nehir görünümü kazanmış ve nehri temsil eden bir figür su içerisinde gösterilmiştir (Görsel 6).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*, 19; Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art* (New York: Greenwich Connecticut, 1971), 132. Living matter, s. 19. Aynı katakomptaki başka bir fresk için bkz. Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*, 24. Everett Ferguson, *Baptism in the Early Church: History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries* (Dulles: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2009), 662.

<sup>28</sup> Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*, 109; Schiller, *Iconography of Christian Art*, 132.



Görsel 5: İsa'nın Vaftizi, Peter ve Marcellinus katakompu, 4. yüzyıl (M. Jensen, s. 20).



Görsel 6: İsa'nın Vaftizi, San Giovanni Vaftizhanesi, Ravenna, 4. Yüzyıl, [https://www.ravennamosaici.it/battisteroneoniano/#lightbox\[gallery\\_image\\_1\]/5](https://www.ravennamosaici.it/battisteroneoniano/#lightbox[gallery_image_1]/5)

Orta Çağ ortalarından itibaren ikonografinin giderek zenginleştiği görülmektedir. Sahneye dahil olan melek figürleri ile Ürdün nehrinin kişiselleştirilmiş biçimleri yerleşik bir hal almıştır.<sup>29</sup> Resimleri ünlü minyatür sanatçısı T'oros Roslin'e atfedilen 13. yüzyıla tarihlenen bir İncil'in vaftiz sahnesinde bir grup melek olaya tanıklık etmektedir. Sahnenin önünde duran melek, elinde bir peştemal İsa'nın çıkışını beklemektedir. Elllerinde peştemal veya giysi bulunan; sıralı olarak ayakta duran melekler vaftiz ikonografisinin ana unsurları olmuştur (Görsel: 7).<sup>30</sup> Dini ikonografide melekler hem gerçekleşen bir hadisenin tanrısallığını sembolize eder hem de kutsal olayda tanrının emrini yerine getirmek amacıyla yardımcı olurlar. Bu sebeple metinsel bir dayanak olmasa bile *kutsalın* ifadesinde meleklerle sıkça başvurulmaktadır.

<sup>29</sup> Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*, 109; Estelle Mare, "Angels in Representations of the Baptism of Christ: A Survey with Reference to El Greco's Innovative Approach to the Scene", *South African Journal of Art History* 15/1 (2001), 88.

<sup>30</sup> Hosias Lucas manastrında yer alan bir mozaik bu sahnenin bilinen önemli örneklerinden biridir. Bu örnek ile diğer örnekler için bkz. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 134-135.





Görsel 7: İsa'nın Vaftizi, T'oros Roslin İncili, Walters Manuscript W.539, fol. 23r.



Görsel 8: İsa'nın Vaftizi, Ahşap panel üzerine tempera, Natinal Gallery of Art, Giovanni Baronzio, 1335?, 1939.1.131.

Vaftiz sahnelerinde güvercinin yer almaması konuyla ilgili dikkat çeken hususlardandır. Kimi sahnelerde güvercin yerine daire veya yarım daire şeklinde bir form betimlenmiştir. 14. yüzyıla tarihlenen bir vaftiz sahnesinde olduğu gibi sahnenin üst kısmına yerleştirilen yarım daire formunun iç kısmında Kutsal Ruh'u gönderen Tanrı görülmektedir. (Görsel: 8). Bu ikonografi "İsa vaftiz edildiğinde, tam sudan çıkarken, gökler ona açıldı. Tanrı'nın ruhunun indiğini gördü ve bir ses, 'Bu, kendisinden çok hoşnut olduğum Sevgili Oğlum' dedi." (Matta 3:13-17) pasajıyla örtüşmektedir.

İlhanlıların hüküm sürdüğü dönemde hazırlanan bir Ermeni İncili'ndeki vaftiz sahnesi mekân kurgusu açısından zayıf olmasına karşın farklı ikonografik öğeler içermektedir. Sahnede İsa başına kadar suyun içerisinde gösterilmiştir. Yahya ise suyun dışında yüksek bir yerde durmaktadır. Suyun içeri-

sinde bir ejder görülmektedir. İsa'nın sağında melekler ve bir güvercin kompozisyonun diğer unsurlarıdır (Görsel: 9).



Görsel 9: İsa'nın Vaftizi, İsa'nın Vaftizi, Resam Simeon Ardjishetsi İncili, 1305, Erivan, The Matenadaran, Erivan, Ermenistan, MS 2744, fol. 4r.

Sonuç olarak, erken Hıristiyanlık dönemi katakomp resimlerindeki vaftiz sahneleri diğer peygamberlerin kutsal kitapta geçen öykülerini ve mucizelerinin bir arada yer aldığı bir ikonografik konsept içerisinde yer almıştır. Bu çerçevede katakomplardaki vaftiz sahneleri metne bağlı ve ikonografik çeşitliliğin olmadığı sade kompozisyonlardı. Bu yönüyle Asârü'l-bakiye'deki vaftiz sahnesiyle benzeştiği söylenebilir.

5. yüzyıldan sonra temel unsurlar ortak olmasına karşın, Yahya'nın ne şekilde vaftiz ettiği, vaftize kimlerin eşlik ettiği, vaftizin nasıl bir su-

da/nehirde gerçekleştiği ve İsa'nın duruş biçimi detaylandırılmış ve ikonografi zenginleşmiştir. Vaftiz sahneleri Hıristiyan öğretisine bağlı kalınarak resmi bir teolojik anlatım diline sahip olmuştur. Bu bağlamda *el-Asârü'l-bâkiye'*deki vaftiz sahnesi kendine özgü bir anlatım diliyle Hıristiyan örneklerinden farklılaşmaktadır. Minyatürü batılı örneklerinden ayıran şey resmi teolojik dil yerine figürleri doğal halleriyle betimleyen bir anlatımın tercih edilmiş olmasıdır. Sahne sembolik dilden oldukça uzaktır. Ana tema olan vaftiz anının değil de Yahya Peygamber'in sudan çıkmak üzere olan İsa'nın elbiselerini giydirmek için çömelmiş halde betimlenmiş olması bu doğal anlatımın çarpıcı dışavurumudur. Aslında Hıristiyan sanatında da sudan çıkmakta olan İsa için peştamal veya giysi tutan figürler bulunmaktaydı. Fakat bu görevin Yahya'ya verilmiş olması manidardır. Bu sebeple Hıristiyan ikonografisinden belirgin şekilde ayrıldığını gösteren hususlardan biri Yahya imajıdır. Yahya burada vaftizci kimliğiyle değil, Hıristiyan vaftiz sahnelerindeki melekler gibi peştamal veya kıyafet tutan yardımcı bir figür olarak gösterilmiştir. Oysa Yahya, Hıristiyan kültürünün ve kutsal kitabın önemli karakterlerinden biridir ve *Vaftizci Yahya* olarak tanınmaktadır. Bu kimliğin resimde göz ardı edilmesi tesadüf değil iki inanç arasında keskin teolojik ayrımın bir sonucudur.

Vaftiz sahnelerinde gerçekçi ve doğal anlatım Celile ırmağının betimlenmesine de yansımıştır. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Hıristiyan sanatında kutsal metinde anlatılan Celile ırmağı farklı stilize formlarla gösterilmiş kimi örneklerdeyse kişiselleştirilmişti. *El-asârül'-bâkiye'*deyse Celile ırmağı minyatür sahnesinin alt kısmında yatay olarak boylu boyunca uzanan, içindeki kıvrımlarla akıntılı olduğu anlaşılan sıradan bir nehir olarak görülmektedir.

## 2. Meryem'e Müjde: el-Âsârü'l-Bâkiye

İlhanlı dönemi resim sanatında Hıristiyan ikonografik gelenekleriyle ilişkili sahnelerden biri *Meryem'e müjde* sahnesidir. Hıristiyanlık sonrası Batı sanatının neredeyse bütün dönemlerinde ve plastik sanatların birçok alanında bu ikonografinin sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Minyatür *el-Asârü'l-bâkiye'*de Hıristiyanların kutsal saydığı günlerin anlatıldığı bölüm içerisinde yer almaktadır (y. 141a).



## 2.1. İkonografik kaynaklar

Minyatürle ilişkili olarak Hıristiyan inancında özel bir yeri olan Cebraîl'in Meryem'e İsa'yı müjdelemesi Birunî'nin metnine göre Azâr (Mart) ayının yirmi beşinci gününde gerçekleşmiştir. Konuyla ilgili olarak şu ifadelere yerilmiştir:

*"25. gün Sebbar bayramıdır ki bugünde Cebrail aleyhisselam Meryem'e gelerek Mesih'i müjdelemiştir. Bugünden (İsa'nın) doğum gününe kadar (geçen süre) dokuz ay beş küsur gündür. Bu, çocuğun annenin karnında kaldığı tabii bir süredir. İsa babasız olarak Ruhü'l-kudüs vasıtasıyla dünyaya gelmesine karşın onun alemdeki varlığı tabiatın kuralları dışına çıkmamıştır. Annesinin karnında tabii süre içerisinde kalması bundan dolayıdır."*<sup>31</sup>

Kur'an-ı Kerim'de Meryem ve İsa peygamberin hayat öyküsü birçok yerde anlatılmıştır. Meryem'e müjde verilmesi ise iki yerde geçmektedir. Âl-i İmran sûresinde anlatılan müjde ifadeleri şu şekildedir: *"Melekler demişti ki: "Ey Meryem! Allah seni kendisinden bir kelime ile müjdeliyor. Adı Meryem oğlu İsa Mesîh'tir, dünyada da âhirette de itibarlı ve (Allah'a) yakın kılınanlardandır."*<sup>32</sup> Meryem sûresindeyse Meryem ile melek arasındaki diyalog detaylı olarak anlatılmıştır:

*Kitapta Meryem'i de okuyup an. Hani o, evinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekilmişti. Onlarla kendi arasına bir perde çekmişti. Derken, ona ruhumuzu gönderdik; ruh ona tam bir insan şeklinde göründü. Meryem, "Beni senden koruması için çok esirgeyici olan Allah'a sığınıyorum! Eğer Allah'tan sakınan bir kimse isen (bana dokunma)" dedi. Melek, "Ben ancak sana tertemiz bir erkek çocuk bağışlamak için rabbim tarafından gönderilmiş bir elçiyim" dedi. Meryem, "Ben iffetsiz olmadığım ve bana bir erkek eli bile değmediği halde nasıl çocuğum olur?" dedi. Melek cevap verdi: "Orası öyle; ancak rabbim buyurdu ki: O bana kolaydır. Biz,*

<sup>31</sup> Birûnî, *el-Âsârü'l-Bâkiye*, 141a.

<sup>32</sup> Âl-i İmrân, 3: 45.

*onu insanlara bir delil ve kendimizden bir rahmet kılacağız. Bu, kararlaştırılmış bir iştir.”<sup>33</sup>*

Meryem ile melek arasındaki diyalog Luka İncil’inde şu şekilde geçmektedir:

*Elizabet’in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail’i Celimile’de bulunan Nasıra adlı kente, Davut’un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem’di. Onun yanına giren melek, “Selam, ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız! Rab senindedir” dedi. Söylenenlere çok şaşırarak Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. Ama melek ona, “Korkma Meryem” dedi, “Sen Tanrı’nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın. O büyük olacak, kendisine ‘Yüceler Yücesi’nin Oğlu’ denecek. Rab Tanrı O’na, atası Davut’un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup’un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir.” Meryem meleğe, “Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki” dedi. Melek ona şöyle yanıt verdi: “Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi’nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. Bak, senin akrabalarından Elizabet de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. Tanrı’nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur.” “Ben Rab’bin kuluyum” dedi Meryem, “Bana dediğin gibi olsun.” Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı.<sup>34</sup>*

Matta İncil’indeyse konu şu şekilde anlatılmaktadır:

*İsa Mesih’in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf’la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem’in Kutsal Ruh’tan gebe olduğu anlaşıldı. Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi. Ama böyle düşünmesi üzerine Rab’bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: “Davut oğlu Yusuf, Meryem’i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde*

<sup>33</sup> Meryem 19: 16/21.

<sup>34</sup> Luka 1: 26-38.

*oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksınız. Çünkü halkımı günahlarından O kurtaracak.”<sup>35</sup>*

Asârü'l-bakiye metninde sadece bayramın ismi (Sebbar) ve bu bayramın içeriği tanımlanmıştır. Sonraki ifadelerde İsa'nın mucizevi bir şekilde ana rahmine düştüğü fakat düştükten sonra doğanın kurallarına göre doğum olduğu vurgulanmıştır. Metnin devamı bu yönüyle İsa'nın tanrısallığına İslam'ın bakış açısına odaklanmıştır. Meryem'e getirilen müjdeyle ilgili detaylara yer verilmemiştir.

Âl-i İmran sûresindeki Meryem'e müjde ayetinde olayın özeti sunulmuştur. Meryem sûresindeyse olay detaylandırılmıştır. Luka İncil'indeki ifadeler de Kur'an'ın anlatımıyla benzerlik göstermektedir. Melek Meryem'e görünür ve doğacak çocuğu müjdeler. Meryem kimseyle birlikte olmadığı için buna şaşırır. Melek ise onu teselli eder ve doğacak çocuğu övgüyle niteler. Meleğin ifadeleri arasında yer alan “Yüceler Yücesi'nin Oğlu' denecek.” ifadesi iki kutsal metin ve iki din arasındaki bariz farklılıklardandır. Birûni'nin Hıristiyan teolojisine dair göndermesi de bununla ilgilidir. Müslüman bir düşünür olan Birûni de meselenin bu yönüne odaklanarak farklı bilgiler vermemiştir. İki din arasındaki katı düşünsel farklılıklar metne yansımış ve Birûnî Vaftiz hadisesindeki anlatıma benzer şekilde bayramla ilgili bilgilere yer vermemiştir.

Matta İncil'indeki anlatımındaysa farklı bir detay bulunmaktadır. Burada geçen ifadelerde rabbin meleği Meryem'e rüyasında göstermiştir ve ilahi mesajı kendisine bu şekilde iletmiştir.

## 2.2. Kompozisyon ve Üslup

Etrafı cetvelle çevrili minyatür sahnesi sayfaya yatay olarak yerleştirilmiştir. Resim dikey olarak iki bölüme ayrılmıştır. Sağ tarafta doğal bir manzara içerisinde kanatlı bir melek dörtte üç profilden betimlenmiştir. Meleğin yüz hatları, kıyafet biçimi ve uzun kıyafetinden sarkan kıvrımlı bağlar Orta Asya ve Çin sanatının izlerini aksettirmektedir. Altın hale ve kanatlar ise Bizans sanatında melek betimlemelerinde aşına olunan imgelerdendir. Kompozisyonun sol tarafındaki Meryem sivri kemerli bir mekân içerisinde bağdaş kurma

---

<sup>35</sup> Matta 1:18-22.

oturuş pozisyonuyla oval bir sedirin üzerinde dökümlü elbiselerle gösterilmiştir. Meryem'in bu imajı yine Asyatik betimleme tarzına uygundur. Her iki figürün birbirine dönük olarak betimlenmiş olması ve el hareketleri kutsal metinlerde geçen diyaloga bir gönderme olmalıdır (Görsel: 10).



Görsel 10: Meryem'e Müjde, el-Âsârü'l-Bâkiye, 1307, İlhanlı Dönemi, Edinburgh University Library, Or.Ms.161, 141a.

Görsel 10'dan detay.

### 2.3. İkonografi

Resmin genel kompozisyonu Meryem sûresindeki ifadelerle örtüşmektedir. Kompozisyonun ikiye bölünerek bir tarafın açık doğa manzarası bir tarafın kapalı bir mekân olarak tasarlanması ve Meryem'in bu mekân içerisinde gösterilmesi ikonografik çerçeveye de uygundur. Çünkü ilgili ayetlerde Meryem'in evinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekildiği ve halk ile arasına mesafe koyduğu vurgulanmıştır. Kanatlı melek bu mekâna yaklaşarak ilahi mesajı iletmektedir. Sahnede bu ikonografik ilişkiyi doğrulayan en güçlü detay perdedir. Metinde geçen "Onlarla kendi arasına perde çekmişti" ifadesi resimde karşılık bulmuştur. Bu perde, Meryem'in arkasında gövde hizasında siyah renkli ve işlemeli bir perdedir. Perde, kuşkusuz orta çağda saray iko-

nografisinde ve orta çağ sonrasında burjuva geleneğinde bir sınıfı temsil eden imgelerden biridir. Bu yönüyle perde imgesi iç mekanların dekorunu zenginleştiren bir unsurdur. Fakat sahnedeki siyah örtünün veya Kur'an'da geçen ifadeyle perdenin<sup>36</sup> bununla bir ilgisinin olmadığı, metnin görsele yansımaları olduğu aşikardır.

Sahnedeki detaylardan biri de Meryem'in göğüs hizasında tuttuğu yün eğirme aleti olan örekedir. Kur'an ve Kanonik İncillerde anlatılmayan bu detay minyatür sahnesinde de güçlükle fark edilmektedir. Kökeni apokrif İncilere dayanan bu ikonografinin Bizans resim sanatında Meryem'e müjde sahnelerinde sıklıkla yer aldığı görülmektedir.<sup>37</sup>

Bizans sanatındaki en eski Meryem'e müjde sahnelerinden biri dördüncü yüzyıla tarihlendirilen Priscilla katakompunda yer almaktadır. Katakompın genel ikonografisine bağlı olarak metnin dışına çıkmayan sade bir kompozisyona sahiptir. Sahnenin solunda Meryem bir taht üzerine oturmuş vaziyettedir. Karşısındaki Cebrail Romalı kıyafet giyiniktir. Resim zarar görmüş olmasına karşın Cebrail'in kanatlı olmadığı söylenebilir. Cebrail'in yüzü Meryem'e dönüktür. Sağ elini Meryem'e doğru uzatmış vaziyettedir.<sup>38</sup> Cebrail'in erken devirdeki bu betimleme tarzı sonraki dönemlerde Müjde sahnelerinde yerleşik hale gelmiştir. Figürlerin birbirine dönük biçimi kutsal metinlerde geçen diyaloga gönderme yapmakta; Cebrail'in elini (işaret parmağını) Meryem'e doğrultması zamanla dini ikonografyada Tanrıdan alınan mesajın iletilmesi şeklinde genel bir anlama bürünmüştür (Görsel: 11).

<sup>36</sup> Kur'an'da حجاب hicâb olarak geçmektedir. Hicâb, sözlükte perde, örtü, iki nesne arasına çekilen bölme anlamlarına gelmektedir. Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed Firuzabadi, *el-Kâmûsü'l-muhit* (Mısır: Matbaatü'l-Emriyye, 1923), 1/52.

<sup>37</sup> Schiller, *Iconography of Christian Art*, 35; Şule Gedikli, *Rönesans Dönemi (1420-1500) Avrupa Resminde Hz. Meryem İkonografisi* (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2022), 687. Konuyla ilgili olarak ayrıca bkz. Hatice Demir, "Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kırmızı, Kırmızı ve Mor Yünü Üzerine Görüşler", *Bilimname* 2018/36 (31 Ekim 2018), 351-373; Schiller, *Iconography of Christian Art*, 35; Gedikli, *Rönesans Dönemi (1420-1500) Avrupa Resminde Hz. Meryem İkonografisi*, 687.

<sup>38</sup> Schiller, *Iconography of Christian Art*, 34; Catherine Gines Taylor, "Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography", *Studia Patristica*, (01 Ocak 2013), 31.

Hıristiyan sanatındaki eski müjde sahnelerinden biri de Roma forumunda yer alan Santa Maria Antiqua kilisesindedir. Apsisinin sağ tarafındaki duvarda farklı zamanlarda üst üste yapılmış resimlerden birinin Meryem'e Müjde sahnesi olduğu varsayılmaktadır. Resimlerdeki figürler birbiri içine girdiği için bu erken dönem sahnenin ikonografisi hakkında yorum yapmak zordur. Yalnızca freskin sağ üst kısmındaki figürün Cebrail, sol üstünde başı görünen figürün ise Meryem olduğu seçilebilmektedir (Görsel: 12).<sup>39</sup>



Görsel 11: Meryem'e Müjde, Priscilla Katakompu, 3. Yüzyıl, [https://www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/2mural](https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural).

Görsel 12: Meryem'e Müjde, Santa Maria Antiqua, 5. Yüzyıl, Roma, (Avery, 1925, s. 131).

Erken dönem örneklerinden sonra Hıristiyan sanatında Meryem'e müjde sahnelerinin, genel itibarıyla müjdenin verildiği mekâna göre iki başlık altında toplandığı söylenebilir. Bunlardan ilki Meryem'e kuyu başında verilen müjde diğeri ise Meryem'e evinde verilen müjdedir.<sup>40</sup> Kimi tasvirlerdeyse iki mekân

<sup>39</sup> Myrtila Avery, "The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome", *The Art Bulletin* 7/4 (1925), 129.

<sup>40</sup> Hatice Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi* (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018), 186.

birlikte ele alınmıştır. *El-Asârü'l-bakiye'* de yer alan minyatür ise evde müjde sahneleri grubuna girmektedir.

*Gladzor İncil'i*'nde yer alan müjde sahnesi kuyu ve ev mekanlarını birlikte ele alan örneklerdendir. Sahnenin sağında evinde taht üzerinde yün eğiren Meryem, solda ise kanatlı Cebrail ikisinin ortasında bir kuyu yer almaktadır. Kuyunun hemen arkasında yükselen bir ağaç ile kuyunun önündeki altın testi müjde sahnelerindeki metaforlardandır.<sup>41</sup> Resim Meryem'in Cebrail ile karşılaştığı andaki psikolojik durumunu Kur'an ve Luka İncil'indeki anlatıma paralel olarak aktaran iyi örneklerden biridir. Cebrail ilahi mesajı Meryem'e iletmek üzere ona doğru elini uzatmaktadır. Meryem'in ise bu durumdan korkmuş halde geri çekildiği jest ve tavırlarından anlaşılmaktadır (Görsel: 13).



Görsel 13: Meryem'e Müjde, Gladzor İncil'i, 14. Yüzyıl, Ermenistan, UCLA Library, MS. 1 170/466, y. 305.

*El-Asârü'l-bâkiye'*deki *Meryem'e müjde* sahnesinin keskin biçimde ikiye bölünmesinin Meryem'in insanlardan uzaklaştığı ve onlarla arasına mesafe koyduğu şeklindeki kutsal anlatılarla ilişkili olduğu ifade edilmişti. Bu ikonografik ilişkinin Hıristiyan görsel kültüründe bilindiği anlaşılmaktadır. Bunun en belirgin örnekleri Saint Catherine Manastırında bulunan iki ayrı kraliyet kapı-

<sup>41</sup> Thomas F. Mathews - Alice Taylor, *The Armenian Gospels of Gladzor: the Life of Christ Illuminated* (California: Getty Publications, 2001), 42.



sının üzerinde yer almaktadır.<sup>42</sup> İki taraflı kapıların sağ tarafında Meryem, sol tarafındaysa Cebrail yer almaktadır. Sahnede iki figür de ayakta durmaktadır. Cebrail'in Meryem'e doğru elini uzattığı; Meryem'in ise buna karşılık eliyle tepki verdiği durum betimlenmiştir (Görsel: 14). Meryem'in saflığına ve masumiyetine gönderme yapan bu kompozisyon anlayışının farklı bir örneği 15. yüzyıl Fransa'da hazırlanmış bir el yazmasının minyatüründe yer almaktadır. Burada sanatçı mimari unsurlar ve heykellerle dekore ettiği müjde sahnesini ayrı biçimde çift sayfa tasarlayarak kutsal anlatıyı görselleştirmiştir. Meryem müstakil olarak özel korunmuş çok sütunlu bir mimari mekânda yine sağ tarafta, bir melek alayı ise sayfanın solunda yer almaktadır (Görsel: 15).<sup>43</sup>



Görsel 14: Meryem'e Müjde, Kraliyet Kapıları, Saint Catherina Manastırı, 13. Yüzyıl, Sina, (Seppara, s. 13)



Görsel 15: Meryem'e Müjde, Fransa Charles Saatlerrinden Müjde, 1450-75, Paris, Cloisters Koleksiyonu, y. 71a-b.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471840>.

<sup>42</sup> Serafim Seppälä, "Reminiscences of icons in the Qur'an?", *Islam and Christian-Muslim Relations* 22/1 (2011), 13.

<sup>43</sup> Margaret B. Freeman, "The Annunciation: From a Book of Hours for Charles of France", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19/4 (1960), 105.



14. yüzyıla tarihlendirilen Fransa'da ahşap üzerine yapılmış bir tasvir yerleşik kompozisyonun dışında yeni unsurlar da içermektedir. Sahnenin sol üstünde iç içe geçme iki dairenin iç kısmında tanrı küçük bir bebeği (veya cenini) Meryem'e doğru göndermektedir. Altının yoğun olarak kullanıldığı bu resimde Cebrail'in tavus kuşunu andıran stilize kanatları, figürlerin kıyafet, saç stilleri ile genel imajları aristokrat zevklere hitap ettiğini göstermektedir. Bu resim *Meryem'e müjde* sahnelerinin doğu ve batı Hıristiyan dünyasındaki ayrımı göstermesi açısından da değer taşımaktadır (Görsel: 16).



Görsel 16: Meryem'e Müjde, Ahşap üzerine Tempera, 14. Yüzyıl, The Cleveland Art Museum, <https://www.clevelandart.org/art/1954.393>.

15. yüzyıldan sonra Bizans imparatorluğunun yıkılması, Rönesans ve reform hareketleri gibi Hıristiyan dünyasında yaşanan sosyo-politik gelişmelere bağlı olarak *Meryem'e müjde* sahnelerinde değişimler görülmüştür. Meryem imajı burada belirleyici olmuştur. Ortodoks Bizans imajında yün eğiren doğulu kadın yerine zamanla saraylı ve soylu bir kadın imajının yerleştiği görülmektedir. 14. yüzyılın başlarında hazırlanan resimli İlhanlı *el-Âsârü'l-bakiye* nüshasındaki *Meryem'e müjde* sahnesindeyse doğu Ortodoks anlayışın baskın olduğu söylenebilir.

### 3. Meryem'e Müjde: Câmîü't-Tevârih

Meryem'e kuyu başında müjde sahnesi iki *Câmîü't-tevârih* nüshasında yer almaktadır. Bunlardan ilki 1314 yılına tarihlendirilen Edinburgh Üniversitesi koleksiyonundaki İlhanlı dönemi nüshasıdır. Diğeriyse Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde kayıtlı (H. 1653) 1317 tarihli diğer nüshadır.<sup>44</sup> Bu minyatür ile aynı nüshada yer alan bir grup minyatürün Timurlu döneminde hazırlandığı araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur.<sup>45</sup> Bu sebeple konu kapsamında yalnızca İlhanlı dönemine ait Edinburgh nüshasındaki resim ele alınacaktır.

#### 3.1. İkonografik kaynaklar

Edinburgh nüshasındaki müjde sahnesi geçmiş dönem peygamberlerinin anlatıldığı bölüm içerisinde (y. 24a) yer almaktadır.

Câmîü't-tevârih'te sayfanın başından itibaren sırasıyla Hz. İsa ve Hz. Yahya'nın yaşadığı dönem, Meryem'in nesebi ve İmrân ailesi (Âl-i imrân), Zekeriyâ'nın Meryem'i himâyesi, Hz. Yahyâ'nın peygamberliği ve ölümü konuları anlatılmıştır. Sonrasında Meryem hakkında şu bilgiler verilmiştir:

*"Meryem ve İsa'nın durumu şöyledir: İsa ve amca oğlu Yusuf kili-seye hizmet ederlerdi. Suyu ihtiyaç duydukları zamanlarda birlikte dışarı çıkarlar ve suyla birlikte geri dönerlerdi. Günlerden bir gün Meryem amcasının oğluna "Su almak için yürümek istiyorum bana eşlik eder misin?" diye sordu. (Yusuf) ona şöyle karşılık verdi: "Bende bugün ve yarına yetecek su var" dedi ve onunla birlikte dışarı çıkmadı. Bunun üzerine Meryem su aramaya yalnız başına çıktı ve bir mağaraya ulaşana kadar yürüdü. Sonra bir şahsın kılığına girmiş şekilde Cebrail'i (Aleyhisselam) ayakta gördü. Cebrail onunla konuştu ve şöyle dedi: Ey Meryem! Allah beni sana tertemiz bir oğlan çocuğu vermem için gönderdi. Meryem şöyle karşılık verdi: Ben senden Rahman'a sığınırım şayet takî isen (O'ndan*

<sup>44</sup> Bkz. Zeren Tanındı - Filiz Çağman, "Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki Câmî 'ü't-Tevârih Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654)", *Sanat Tarihi Yıllığı* 30 (30 Haziran 2021), 187-257.

<sup>45</sup> Güner Inal, "Some Miniatures of the 'Jâmi' al-Tav Ârih' in Istanbul, Topkapı Museum, Hazine Library No. 1654", *Ars Orientalis* 5 (1963), 169.

*korkuyor ve O'na itaat ediyorsan). Cebrail ona: "Ben sadece rabbinin elçisiyim" dedi. Meryem dedi ki: "Bana bir insan dokunmamış ve ben kötü bir fiil işlememişken nasıl benim bir erkek evladım olur? Cebrail dedi ki "Evet öyledir". Meryem rabbinin emrine teslimiyet gösterdi. Bunun üzerine Cebrail (Aleyhisselam) Allah'ın izni ile onun yakasına üfledi ve yanından ayrıldı. Böylece Meryem İsa'ya (Aleyhisselam) gebe kaldı. Sonra suyunu aldı ve kiliseye geri döndü."46*

Bir önceki başlıkta ele alındığı üzere kanonik İncillerde ve Kur'an'da Meryem'e Cebrail'in nerede görüldüğüne dair net ifadelerin olmadığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Kur'an'da geçen "...evinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekilmişti. Onlarla kendi arasına bir perde çekmişti. Derken, ona ruhumuzu gönderdik." ifadeleri ile Luka İncilinde geçen "...Kızın adı Meryem'di. Onun yanına giren melek..." ifadeleri Cebrail'in Meryem'e evinde görüldüğü güçlendirmektedir. Muhtemelen bu sebeptendir ki Meryem'i evinde taht üzerinde gösteren veya olayı bir mimari mekanla ilişkilendiren örnekler sayıca daha fazladır.

Burada belli başlı sorulardan biri Reşîdüddin'in bu rivayeti nereden alındığıdır. Zira detaylandırılan bu rivayetin bir kaynaktan alındığı aşikardır. Kur'an'da ve kanonik İncillerde Meryem'e müjdenin yukarıdaki anlatımlarda detaylandırılan su, kuyu ve mağara metaforlarıyla ilgili bir gönderme bulunmamaktadır. Buna karşılık apokrif metinlerde müjdenin verildiği yerle ilgili bilgiler bulunmaktadır.<sup>47</sup> Klasik İslam tarihi kaynaklarından sayılan İbnü'l-Esîr'in el-Kâmil adlı eserinde Meryem'e müjde anlatımının Câmîü't-tevârih anlatımıyla çok benzer olduğu tespit edilmiştir.<sup>48</sup> Bu kaynağın dışında müjdenin verildiği mekanla ilgili bilgi veren benzer bir metin bulunmadığından Reşîdüddin'in 13. yüzyılda yazılan bu eserden yararlandığı açıktır. Sonuç ola-

46 Hemedânî Ebü'l Hayr (Ebü'l-Fazl) Hâce Reşîdüddîn Fazlullâh b. İmâdiddevle Ebi'l-Hayr b. Muvaffakiddevle Âli et-Tabîb, *Câmîü't-tevârih*, University of Edinburgh, 24a.

47 Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, 186; Gedikli, *Rönesans Dönemi (1420-1500) Avrupa Resminde Hz. Meryem İkonografisi*, 678.

48 Ebü'l-Hasen İzzüddîn Alî b. Muhammed b. Muhammed eş-Şeybânî el-Cezerî İbnü'l-Esîr, *el-Kâmil fi Târîhi*, ed. Ebü'l-Fidâ Abdullah el-Kâdı (Beyrut: Darü'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1987), 1/237.

rak apokrif kaynaklı rivayetlerin İslami kaynaklara girdiği, Reşidüddin'in bu rivayeti aldığı ve kendi ifadeleriyle aktardığı sonucuna varılabilir.

### 3.2. Kompozisyon ve Üslup:

Minyatür, dönemin bir geleneği olarak metin arasına yatay olarak yerleştirilmiştir. Cetvelle sınırlandırılmış olan minyatür, sayfayı enlemesine kaplamamakta; resmin sağ ve sol kenarlarından metin akışı devam etmektedir. Bu sebeple diğer minyatürlere nazaran sahne daha dardır. El yazmasındaki diğer minyatürler gibi sahne yakından betimlenmiştir. Figürlerin boyları neredeyse cetvel hizasındadır. Sade bir kompozisyon anlayışının hâkim olduğu sahne bitki örtüsünden yoksundur. Sahnenin ön tarafında iki figür, arkasında ise figürlerle eşit uzunlukta ve onlarla ritmik şekilde sıralanan dağlar bulunmaktadır. Dağlar grinin farklı tonlarıyla renklendirilmiştir. İnce uzun dağlar ve figürlerin dış kıyafetlerindeki kalın konturlar Orta ve Uzak Asya etkilerini bariz biçimde göstermektedir. Özellikle figürlerin dış kıyafetlerinin köşeli kıvrımları İlhanlı dönemi resim sanatının karakteristik özelliklerinden sayılmaktadır. Figürlerin yüz tipleri ise Asyalılara benzememektedir. Her iki figür de kumral ve açık tenli olarak gösterilmiştir (Görsel: 17).



Görsel 17'den detay.

Görsel 17: Meryem'e Müjde, Câmiü't-Tevârîh, İlhanlı, 1314, Edinburgh University Library, Or.Ms.20, y. 24a.

### 3.3. İkonografi

Câmiü't-tevârih'teki sahnede kayalıkların önünde aynı renk kıyafet giyen ayakta iki figür görülmektedir. Bunlardan sağdaki Meryem, soldaki ise Cebrail'dir. Meryem sol elindeki su testisiyle kayalıkların arasında ağız kısmı maviyle renklendirilmiş oval bir su kuyusunun hemen önünde durmaktadır. Cebrail sol eliyle dökümlü kıyafetini tutmakta, diğer elini Meryem'e doğru uzatmaktadır. Cebrail'in bu hareketine karşılık Meryem sağ elini yüzüne götürmüş utangaç bir vaziyette betimlenmiştir.

Sanatçının bu sahnede metne sadık kaldığı görülmektedir. Olay örgüsü, mekân ve metaforlar metinle örtüşmektedir. Meryem'in elindeki testiye yataz vaziyette tutması, testinin boş olduğunu ve Meryem'in su aramak için gidiş yolunda olduğunu göstermektedir. Yine iki figürün arasında yer alan Mağara/su kuyusu metinde yer alan *"bir mağaraya ulaşana kadar yürüdü. Sonra bir şahsın kılığına girmiş şekilde Cebrail'i (Aleyhisselam) ayakta gördü."* ifadesine bir göndermedir.

Daha önce de ifade edildiği üzere Câmiü't-tevârih'teki müjde minyatürünün ikonografik kaynağının metinde geçen pasajlar olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Metne dayanan bu anlatım, resmi Bizans ve Hıristiyan sanatındaki sahnelerden ayıran temel faktördür. Zira kilisenin hizmetinde çalışan Meryem ve amcaoğlu Yusuf su ihtiyaçlarını karşılamak için rutin olarak dışarı çıkarlar. Su kaynağının yerleşim yerlerinden uzak olduğu hem metinden hem minyatürden anlaşılmaktadır. Metinde Meryem'in Yusuf'u su almak için dışarı çıkmaya davet etmesi, Yusuf'un kendisine yetecek suyunun olduğunu ifade ederek gelmeyi ret etmesi bunu göstermektedir. Minyatürde de suyun kaynağının yerleşim yerlerinden uzak, yüksek kayalıkların arasında doğal bir kuyu olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Meryem'e Cebrail'in getirdiği müjde olayı evin uzağında yerleşim yerlerinden uzak ıssız bir yerde gerçekleşmiştir. El-Asârü'l-bâkiye minyatüründe ise Cebrail'in müjdesi sınırları mimari mekanla çevrili, bir perdeyle set çekilerek özelleştirilmiş Meryem'in kendine ait özel alanında meydana gelmiştir.

*Meryem'e müjde* sahnelerinin Hıristiyan sanatındaki örneklerindeyse bu keskin ayrımla karşılaşmamaktadır. Birçok örnekte su kuyusu, diğer mimari

mekanların bulunduğu bir yerleşim yeri içerisinde veya evin yakınındadır.<sup>49</sup> Ayrıca mağara içerisinde bir kaynak değil yapay bir su kuyusudur. İlhanlı dönemi örneklerine en yakın sahnelerden biri 12. yüzyıla tarihlendirilen resimli bir el yazmasında görülmektedir. Resim iki müjde sahnesinin birlikte betimlendiği nadir örneklerden biridir. Arka planın altınla boyandığı sahnenin sol tarafında Meryem su kuyusunun yanı başında testisini doldurmakla meşgulken gökten kanatlı bir melek ona doğru yönelmiş vaziyettedir. Meryem başını ona doğru çevirmiş halde betimlenmiştir. Altınla bezenmiş arka planda su kuyusunun bulunduğu yerin mağaraya benzer bir formla çevrelenmiş olması *Câmiü't-tevarih'*teki ikonografiyle örtüşen önemli bir detaydır. Sahnenin sağındaysa Meryem doldurduğu su testileriyle evinin önünde gösterilmiştir. Evin ön kısmında mavi ve kırmızı renklerle kontrast oluşturan beyaz renkli işlemeli bir perde asılıdır (Görsel: 18). Önceki başlıkta ele alınan *el-Âsârü'l-bakiye'*deki evde müjde sahnesinde de karşılaşılan bu detay iki resim arasındaki ikonografik ilişkiyi göstermektedir. Günümüzde Vatikan Apostolik Kütüphanesi'nde kayıtlı 12. yüzyıla tarihlendirilen bir İncil'de aynı kompozisyon ve üslup anlayışına sahip müjde konulu minyatür yer almaktadır.<sup>50</sup>

Görsel 18: Meryem'e Müjde, Homilies of James Kokkinobaphos, 12. Yüzyıl, Paris BnF, MS gr. 1208, y. 159a.

<sup>49</sup> Örnekler için bkz. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 38-39; Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, 185-202; Necla Kaplan, "Süryani El Yazmalarında Meryem'e Müjde Tasvirleri (6. ve 13. Yüzyıllar)", *Artuklu Akademi* 8/1 (28 Haziran 2021), 99-129.

<sup>50</sup> Vat.gr.1162.117v. kuyu, 118r,124r.,127v. Ev MS Grec 1208, fol. 160, (©Biblioteca Apostolica Vaticana), [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1162](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162). Bu resim için bkz. Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, 202.



Meryem'i kuyu başında gösteren resimlerden biri 12. yüzyıla tarihlendirilen San Marco Katedralinin transpetinde yer almaktadır. Sahnenin arka planı dönemin geleneklerine bağlı kalınarak altınla bezenmiştir. Kompozisyonun ortasında yer alan ağaç sahneyi zaman ve mekân olarak ikiye ayırmıştır. Müjde sahnesi kompozisyonun sol tarafındadır. Lacivert kıyafet giyinik Meryem ağız kısmı yüksekçe bir kuyudan testiyle su almaktadır. Tam o sırada kanatları açık bir melek kendisine doğru yaklaşmaktadır. Meryem meleğin farkına vararak başını meleğe doğru çevirmiştir. Bu sahnede de kuyu ile Meryem'in evi aynı sahnede birbirine yakın olarak gösterilmiştir (Görsel 19).



Görsel 19: Meryem'e Müjde, Saint Marco Katedrali, 12. yüzyıl,  
<https://ima.princeton.edu/wp-content/uploads/2017/03/San-Marco.jpg>



Hristiyan sanatındaki *Meryem'e müjde* sahnelerinin orta çağ sonrasında farklı ikonografik öğelerin kompozisyonlara dahil edilmesiyle zenginleştiği görülmektedir. Konunun kapsamı dışında kaldığı için bunlara değinilmeyecektir. Bunlar arasında İlhanlı dönemi müjde minyatürüyle ilişki kurulabilecek örneklerden biri 14. yüzyıl eseri olan Karye Müzesi'ndeki mozaik sahnesidir.<sup>51</sup> Meryem bu örnekte de kuyudan su almaktadır. Nartekste pandantifin aşağıya doğru daralan kısmında kuyu, sol kanadındaysa ev yer almaktadır. Meryem önceki örneklerde olduğu üzere Cebrail'in gelişliyle başını geriye doğru çevirmiş halde betimlenmiştir (Görsel: 20).



Görsel 20: Meryem'e Müjde, Karye Müzesi, 14. yüzyıl, (Akşit, 2014, s. 50)

*Câmiü't-tevârih'*teki müjde sahnesinde meleğin kanatsız olarak tasvir edilmesi tartışma konularındandır. Güner İnal, bu tavrın Reşîdüddin ile Birûnî'nin metinlerine uygun olduğunu ve Hristiyan kaynaklardan değil Müslüman geleneklerinden ve Kur'ân'dan hareket edildiğini belirtmiştir.<sup>52</sup> *Câmiü't-tevârih'*te geçen "Sonra bir şahsın kılığına girmiş şekilde Cebrail'i (Aleyhisselam) ayakta gördü." ifadesi meleğin kanatsız betimlenmesinin me-

<sup>51</sup> Robert G. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii* (London: Scala Books, 2002), 41,46; Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, 190; İlhan Akşit, *The Museum of Chora: mosaics and frescoes* (İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm, 2014), 50.

<sup>52</sup> İnal, *Türk minyatür sanatı*, 69.



tin ve Meryem sûresindeki ayetlerle örtüştüğünü doğrulamaktadır. Fakat Birûni'nin metninde Meryem'e getirilen müjdeyle ilgili herhangi bir detay verilmemişti. Ayrıca resimde Cebrail kanatlı ve Orta Asya /Uzak Doğu tarzında gösterişli kıyafetlerle betimlenmişti. Dolayısıyla bu metnin ve resmin İslami geleneklere bağlı olduğunu doğrulayacak bir argüman bulunmamaktadır.

*Câmiü't-tevârih'*teki müjde konulu minyatür sahnesinde Hıristiyan örneklerinden farklı olarak kutsallığı ifade eden somut bir imge neredeyse yok gibidir. Bu ikonografik konsept resmin genel kompozisyonunu belirlemiştir. Meryem ve Cebrail'in sıradan iki figür olarak gösterildiği sahnede hadisenin gerçekleştiği yer ön ön plana çıkarılmıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere Reşidüddîn ve ekibi apokrif metinlerden yararlanmıştı. Bu sebeple apokrif metinlerde de yer alan kuyu, sahnenin ana ikonografik öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin tam ortasına, iki figürün arasına yerleştirilen kuyu, karşılaşma anının nerede gerçekleştiğine işaret etmektedir. Hıristiyan sanattındaki Müjde sahnelerindeyse yerleşik bir unsuru olarak tarihsel dönemler içerisinde farklı şekillerde betimlenmiştir.

Meryem'in mavi kıyafeti araştırmacılar tarafından tartışılan konulardan biridir. Kimi araştırmalarda mavi rengin Meryem'in kutsiyetiyle ilişkili olduğu ifade edilmiştir.<sup>53</sup> *Câmiü't-tevârih* minyatüründe Meryem ve Cebrail her ikisi de açık turuncu bir kıyafet ve üzerlerine aldıkları mavi bir üst örtü (aba) ile gösterilmiştir. Ayrıca *Câmiü't-tevârih* minyatürleri arasında Jeramiah figürü de aynı kıyafet ile betimlenmiştir. İki minyatürün aynı sanatçının elinden çıktığı açıktır. Bu sebeple mavi rengin Hıristiyan sanattında olduğu gibi Meryem'in kutsiyetini pekiştiren bir unsur olduğunu söylemek zordur. Dini figürler dışında aynı rengin saray mensuplarının kıyafetlerinde de kullandığı göz önüne alındığında mavinin sanatçının paletindeki tercih ettiği renklerden biri olduğunu kabul etmek daha makuldür.

## Sonuç

<sup>53</sup> Tülin Çoruhlu - Aslıhan Erdoğan, "Bizans Dönemi Duvar Resimlerinden Örneklerle Bakire Meryem'in Giyim-Kuşamı", *Antakiyat* 3/1 (21 Haziran 2020), 51; Demir, *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, 297.

Erken devir İslam resim sanatı ile İlhanlı dönemi resim sanatı sanatın sosyolojik boyutu açısından benzerlik göstermektedir. İslamiyet'in yayıldığı başlangıç evrelerinde gerek teolojik hassasiyetler gerek yerleşik bir resimleme geleneği bulunmadığından Emevi fresklerinde komşu Bizans kültüründen etkilenmeler açıkça görülmektedir. İlhanlı döneminde de yeni benimsenen dinin sanata ilişkin teolojik detaylarının kısmen göz ardı edildiği minyatürlerde belirginleşmiştir. İlhanlı dönemi resimli yazmalarda Hz. Muhammed'in yüzünün açık halde gösterimi, kadim peygamberlerin kıssalarını konu edinen resimlerde Hıristiyan teolojisinin ve geleneklerinin izlerinin varlığı bu sosyolojiyle ilgilidir. Aksi halde bu anlayışı hoşgörü kültürü veya sanatçıların kişisel tavırları olarak açıklamak olası değildir. *Meryem'e müjde* ve *İsa'nın Vaftiz'i* gibi Hıristiyan sanatına özgü olan sahnelerin bu dönemde işlenmiş olması etki düzeyini ortaya koyan somut örneklerdir. İlhanlı döneminden sonra İsa ve Meryem konulu minyatürler peygamber ikonografisi içerisinde İslam teolojisinin çizdiği sınırlar çerçevesinde işlenmiştir. Bu sahneler kutsal metinler ile İslam tarih eserlerindeki anlatımlarla paralellik gösterir. *İsa'nın Vaftizi* ile *Meryem'e müjde* konularıyla ikonografik konseptten çıkmıştır. Bu durum çalışmada ileri sürülen savımızı güçlendiren önemli bir detaydır.

*Câmiü't-tevârih* ile *el-Asârü'l-Bâkiye* adlı eserlerdeki *İsa'nın vaftizi* ile *Meryem'e müjde* sahneleri Batı ve Hıristiyan sanatı örnekleriyle kompozisyon ve ikonografya olarak benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. İlhanlı dönemi Vaftiz sahnesinin sade kompozisyon anlayışı, doğallık ve metne bağlılık açısından erken Hıristiyanlık dönemi katakomp resimlerindeki örneklerle benzeştiği tespit edilmiştir. Dini metinlerin algılanma biçimi ve bunun imgelere dönüşümlerinin yerleşik hale gelmesi zaman almaktadır. Moğol Müslümanlarının ilk yüzyılı ile Bizans Hıristiyanlarının ilk yüzyılı bu açıdan birbirine benzemektedir. Dinin metinlerin henüz tartışılmadığı, bunlarla ilgili okulların ve mezheplerin oluşmadığı erken dönemlerdir. Dini nitelikli resimler kutsal metinlere sıkı sıkıya bağlı, sade ve gösterişsizdir. Benzer bir durum erken devir Hıristiyan sanatındaki *Meryem'e Müjde* sahnesi için de geçerlidir. Fakat her iki tema Hıristiyan ikonografyasının ana ideolojik öğretilerinden olduğu için sonraki dönem örneklerde teolojik dilin resmiyet kazandığı görülmektedir. Bu sebeple 14. yüzyılın başlarındaki İlhanlı dönemi *İsa'nın Vaftizi* ile *Meryem'e müjde* sahnelerinin Batı sanatındaki çağdaşı olan eserlerdeki ikonografik kon-

septen farklılaştığı söylenebilir. Bununla birlikte aynı dönemlere tarihlenen Süryani ve Ermeni sanatçıların betimlediği İncillerdeki sahnelerle ikonografik açıdan ortak yanlar bulunmaktadır. Bu durum Hıristiyan Doğu Ortodoks dünyasının sanattaki geleneksel ve öğretici tavrının dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Konu çerçevesinde ele alınan *el-Âsârü'l-Bâkiye'*deki *Meryem'e Müjde* sahnesi İlhanlı resim sanatında biçimsel ifadenin ikonografik dili dönüştürdüğünü gösteren örneklerden biridir. Bu resimdeki kompozisyon Batı sanatındaki hareketli anlatımların aksine oldukça dingedir. Bu minyatürde Asya mistik betimleme geleneklere bağlı kalınarak Meryem ve melek figürleri belirsiz yüz ifadesiyle gösterilmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışmada ele alınan üç sahne her ne kadar Hıristiyan sanatı örneklerinden üslup ve ikonografya olarak kimi farklılıklar göstermiş olsa da Hıristiyan geleneklerine özgü seçilmiş sahnelerdir ve sanatçılar minyatürlerde ana ikonografik konsepti takip etmiştir. Bu sebeple kimi farklılıklar göz önüne alınarak sanatçıların bu eserleri görmediğini ve bunlardan haberdar olmadığını söylemek yanlış olacaktır. Ayrıca İlhanlı döneminde Tebriz'de oluşturulan kültürel ortam, canlanma ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sanatçı hareketliliği bu ihtimali ortadan kaldırmaktadır.

### Kaynakça

- Akşit, İlhan. *The Museum of Chora: mosaics and frescoes*. İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm, 2014.
- Allen, Terry. "Byzantine Sources for the Jāmi' al-tāwarikh of Ra shīd Al-Dīn". *Ars Orientalis* 15 (1985), 121-136. <https://www.jstor.org/stable/4543049>
- Armitage, Thomas. *A History of the Baptists*. New York: Bryan Tylor, 1890.
- Arnold, Tomas W. - Grohmann, Adolf. *Islamic Book: Contribution to Its Art and History from the 7-18th Century*. New York: The Pegasus Press, 1929.
- Avery, Myrtila. "The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome". *The Art Bulletin* 7/4 (1925), 131-149. <https://doi.org/10.2307/3046494>
- Ayğan, Abdurrahim. "Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik Karakterler Arasında İkonografik Bir

Karşılaştırma". 1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler (21-24 Kasım 2012), Ed. Yaşar Çoruhlu, Hâlenur Katipoğlu, J. Özlem Oktay. 115-129. İstanbul: MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 2014.

Basil Gray. *Persian Painting*. London: Ernest Benn, 1930.

Birûnî, Ebü'r-Reyhân Muhammed b. Ahmed el-Bîrûnî. *el-Âsârü'l-Bâkiye*. Tebriz: University of Edinburgh, 180.

Blair, S. - Bloom, J. "Müslüman Moğollar: Moğol İstilalarından İlhanlılara". *İslam Sanatı ve Mimarisi*. ed. M. Hattstein & P. Delius. 386-400, 2007.

Blair, Sheila S. *A Compendium of Chronicles*. London: Oxford University Press, 1995.

Canby, Sheila R. *Persian Painting*. Northampton: Interlink Books, 2005.

Cote, Wolfred Nelson. *The Archæology of Baptism*. London: Yates and Alexander, 1876.

Çetinaslan, Mustafa - Özçelik, Ali Can. "Câmiu't-Tevârih Yazmalarındaki Hz. Muhammed Konulu Minyatürlerin Bizans Resim Sanatındaki Kökenleri". *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 6 (31 Aralık 2021), 21-43. <https://doi.org/10.47702/sema.2021.13>

Çoruhlu, Tülin - Erdoğan, Aslıhan. "Bizans Dönemi Duvar Resimlerinden Örneklerle Bakire Meryem'in Giyim-Kuşamı". *Antakiyat* 3/1 (21 Haziran 2020), 44-66.

Demir, Hatice. *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2018.

Demir, Hatice. "Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kirmeni, Kırmızı ve Mor Yünü Üzerine Görüşler". *Bilimname* 2018/36 (31 Ekim 2018), 351-373. <https://doi.org/10.28949/bilimname.457615>

Denny, Don. "Baptism". *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*. ed. Helene E. Roberts. London: Routledge, 2013.

- Ebü'l Hayr (Ebü'l-Fazl) Hâce Reşîdüddîn Fazlullâh b. İmâdiddevle Ebi'l-Hayr b. Muvaffakiddevle Âlî et-Tabîb, Hemedânî. *Câmiü't-tevârih*. University of Edinburgh.
- Ferguson, Everett. *Baptism in the Early Church: History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries*. Dulles: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2009.
- Firuzabadi, Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed. *el-Kâmûsü'l-muhit*. 4 Cilt. Mısır: Matbaatü'l-Emîriyye, 1923.
- Freeman, Margaret B. "The Annunciation: From a Book of Hours for Charles of France". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19/4 (1960), 105-118. <https://doi.org/10.2307/3257865>
- Gedikli, Şule. *Rönesans Dönemi (1420-1500) Avrupa Resminde Hz. Meryem İkonografisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2022.
- Gördegir, Ercan. "XIV. Yüzyılın İlk Çeyreğinde İlhanlı-Avrupa Münasebetleri". *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi* 2/4 (2019), 215-225.
- Grousset, René. *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*. London: Rutgers University Press, 1970.
- Haykıran, Kemal Ramazan. *İlhanlılar Zamanında Kültür ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.
- Inal, Güner. "Some Miniatures of the 'Jâmi' al-Tav Ārikh' in Istanbul, Topkapi Museum, Hazine Library No. 1654". *Ars Orientalis* 5 (1963), 163-175.
- İbnü'l-Esîr, Ebü'l-Hasen İzzüddîn Alî b. Muhammed b. Muhammed eş-Şeybânî el-Cezerî. *el-Kâmil fî Târîh*. ed. Ebü'l-Fidâ Abdullah el-Kâdı. 11 Cilt. Beyrut: Darü'l-Kütübî'l-İlmiyye, 1987.
- İnal, Güner. *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Atatürk Kültür Merkezi, 1995.
- Jensen, Robin M. *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism, Supplements to Vigiliae Christianae*. London: Brill, 2011.

- Kaplan, Necla. "Süryani El Yazmalarında Meryem'e Müjde Tasvirleri (6. ve 13. Yüzyıllar)". *Artuklu Akademi* 8/1 (28 Haziran 2021), 99-129. <https://doi.org/10.34247/artukluakademi.862944>
- Kirişoğlu, Alican. *İlhanlı-Avrupa İlişkileri*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans, 2018.
- Leylka Gürkan, Salime. "Vaftiz". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 42/424-426. İstanbul: TDV Yayınları, 2012.
- Mare, Estelle. "Angels in Representations of the Baptism of Christ: A Survey with Reference to El Greco's Innovative Approach to the Scene". *South African Journal of Art History* 15/1 (2001), 85-95.
- Mathews, Thomas F. - Taylor, Alice. *The Armenian Gospels of Gladzor: the Life of Christ Illuminated*. California: Getty Publications, 2001.
- Munsterberg, Hugo. *Arts of Japan: An Illustrated History*. Tokyo: Tuttle Publishing, 1957.
- Ousterhout, Robert G. *The Art of the Kariye Camii*. London: Scala Books, 2002.
- Özgülendli Osman, G. "Bir İlhanlı Şehir Modeli: Rab-i Reşidide Meslekler, Görevliler ve Ücretler". *Turco-İranica: Ortaçağ Türk-İran Tarihi Araştırmaları*.
- Rice, D. Talbot. "Who Were the Painters of the Edinburgh Rashid Al-Din?" *Central Asiatic Journal* 14/1/3 (1970), 181-185. <https://www.jstor.org/stable/41926871>
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*. New York: Greenwich Connecticut, 1971.
- Seppälä, Serafim. "Reminiscences of icons in the Qur'an?" *Islam and Christian-Muslim Relations* 22/1 (2011), 3-21. <https://doi.org/10.1080/09596410.2011.544116>
- Smith, Bradley. *Japan: A history in Art*. Tokyo: J. Weatherhill, 1979.
- Tanıdı, Zeren - Çağman, Filiz. "Topkapı Sarayı'nın Kitap Hazinesinin İki Cami 'ü't- Tevârih Nüshası Hakkında (H.1653-H.1654)". *Sanat Tarihi Yıl-*

lğı 30 (30 Haziran 2021), 187-257.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/960431>

Taylor, Catherine Gines. "Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography". *Studia Patristica*.

Togan, Zeki Veli. "İlhanlılarla Bizans Arasındaki Kültür Münasebetlerine Ait Bir Vesika". *İslam Tetkikleri Dergisi* 3 (13 Mart 2012), 2-39.

Tural, Murat. *Seyahatnamelere Göre Moğollar ve Katolik Dünyası (Dini İdealler ve Politik Kaygılar)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.

Tümer, Günay. "el-Âsârü'l-Bâkiye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 3/462. İstanbul: TDV Yayınları, 1991.

University of Edinburgh Collections. "Chronology of Ancient Nations". Erişim 10 Mayıs 2023.  
<https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/detail/UoEsha~4~4~64011~102971:Chronology-of-Ancient-Nations,-f-14>