

## UZAK DOĞUDA RESİM VE İSLÂMDA MİNYATÜR

Güner İNAL

Tarih boyunca dünyadaki değişik dünya görüşlerini yansıtan hümanizma anlayışları olmuştur. Avrupa ve batı kültürünün temeli Yunan-Roma geleneğine dayanan, Hristiyanlığın süzgecinden geçmiş bir Hümanizma anlayışına karşın, Doğuda, Asya'da, bölgesel Hümanizma anlayışları görülür. Orta Asya kültürünün temelleri Buddhizm, Maniteizm, Hristiyanlık, İran'ın Zerdüşî dinî ve hattâ Şamanlık ve putperestliğe kadar inen birçok değişik inançtan doğan Hümanizma anlayışlarına dayanırken, Uzak doğuda Çin, Japonya ve Hindistan'da farklı inançlar sonucu (Çin'de Konfüçyüs, Taoizm ve Buddhizm; Japonya'da Şintoizm ve Buddhizm ve Hint'te Hindü ve Buddhizm inançları gibi) değişik Hümanizma anlayışları doğmuştur.

Öte yandan Önasya ve İslâm'ın egemen olduğu memleketlerde İslâm dininin yarattığı kültürel ortama rağmen, İslâm uygarlığının içine aldığı eski ve yeni elemanlar yepyeni bir sentez yaratmış ve İslâm'ın kendine özgü hümanizma anlayışı sonucu kültür ve sanatı doğmuştur.

Yukarda belirtildiği gibi hiçbir uygarlık sadece bir etken ile açıklanamaz. Hepsinin bünyesi heterojen bir nitelik gösterir. Batıyı bir kenara bırakırsak, Asya kıtasının birçok bölgelerindeki sanat ürünleri savaşlar, istilâlar ve bazan da ticarî ve kültürel diyebileceğimiz olaylar sonucu bir diğer kültürden etkilenirler. Aslında değişik uygarlık anlayışlarına rağmen, Uzak Doğu ve İslâm sanatı bazı dönemlerde birbirlerine çok yaklaşmış ve ortak özellikler göstermişlerdir.

Uzak Doğu İslâm dünyası ile 8. yüzyıldan beri temastaydı. Çin kaynakları 716 ile 759 arasında birçok İslâm elçilerini zikrederler<sup>1</sup>. 870 de Çin'e giden Basra'lı İbn Vahhab orada İmparator tarafından kabul edilmiş ve kendisine Çin imparatorunun Halife'yi dünyadaki beş imparatorundan biri kabul ettiği söylenmişti<sup>2</sup>. 787 de Çin ve Araplar Tibet'e karşı birleşmişti<sup>3</sup>. Uzak Doğu ve Çin'in üstünlüğü Yakın Doğu'da yeni bir edebî janr yaratmıştı. 9. ve 10. yüzyıllarda birçok gemici ve tüccar hikâyeleri türemişti. Buzurg b. Şehriyar'a izafe edilen *Kitab al-'Acā'ib al-Hind* doğu ve güney Asya'da geçen bir takım serüvenleri konu olarak alır<sup>4</sup>. Bu hikâyeler hayal ürünü olmakla beraber, içlerinde gerçekçi taraflar da vardı. Tüccar Süleyman'a izafe edilen *Akhbār al-Şin va'l Hind* ise hayvanlar ve bitkilerin yanı sıra ticarî dünyayı da tasvir eder<sup>5</sup>. Bütün hayalî yönlerinin dışında bu eserler bize devrin tarihi, coğrafyası, ticareti, bölgelerin ürünleri ve yapısı hakkında fikir verir. O devirde Yakın Doğu'nun Uzak Doğu hakkındaki düşüncelerini yansıtır.

Aynı yüzyıllarda Arap coğrafyacıları da bir takım eserler yazıyorlardı. Bunların en erkeni 9. yüzyıldan İbn Khurdābih'di. Memleketlerin özelliklerinin yanı sıra başlıca ürünleri ve yol şebekesi de anlatılıyordu. Bu edebî janr 12. yüzyılda Yakut'a kadar devam etti<sup>6</sup>. Bu şahısların gerçekten Uzak Doğu'ya gidip gitmediklerini bilmiyoruz. Büyük bir olasılıkla bir kısmı sırf başkalarından duyduklarını

1 E. Chavannes, «Notes additionnelles sur les Tou-kiue (turc) Occidentaux», *Tung Pao*, 2nd. ser. V (1904), s. 32-95.

2 Bk.: *Voyage du marchand arabe Sulāyman en Ind et en chine, rédigé 851 suivi des remarques par Abū Zeyd Hassan (vers 916)*, transl. from the Arabic, with introduction, glossaries, and index, by G. Ferrand, Paris, 1922, s. 21, 47, 87.

3 *Cathay and the Way Thither; being a Collection of Medieval Notices of China*, transl. and edit. by Colonel Henry Yule with a preliminary essay on the intercourse between China and the western nations, previous to the discovery of the Cape route, London, 1913-16, I. s. 72.

4 *Une Oeuvre posthume de Jean Sauvaget. Livre des merveilles de l'Inde*, in Memorial Jean Sauvaget, I. Damascus, 1954.

5 *Akhbār al-Şin wa'l Hind, Relation de la chine et de l'Inde, rédigé en 851*, transl. and commented by J. Sauvaget, Paris, 1948.

6 *Relations des voyages et textes géographiques arabes, persans et turcs relatifs à l'extrême-orient, du VIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, I. Transl., reviewed, and annotated by G. Ferrand, Paris, 1913.

naklediyordu. Birinin verdiği bilgi diğerlerinin eserlerinde de aynen tekrar edilir. Çin işçiliğinin üstünlüğü hakkında bazı ifadeler de rastlarız. 10. yüzyılın ünlü coğrafyacısı Mes'udî şöyle yazıyordu: Çin göz alıcı bir memleket. Çinliler resim ve her türlü sanatta tanrının en yetenekli varlıklarındandır<sup>7</sup>.

Aynı devirden İbn Fağih de aynı şeyleri ileri sürer ve Çin ipek ve porselenlerinin mükemmel bir işçilik gösterdiğini ilâve eder<sup>8</sup>. Tha'alibi (961-1038) Arapların nadir güzellikteki eşyalara «Çin işi» dediklerini ve «Bu dünyada bizim dışımızdaki insanlar kördür, sadece Babilliler tek gözlüdür.» dediklerini söyler<sup>9</sup>. 12. yüzyıl coğrafyacısı Marvazî de bu bilgiyi aynen tekrarlar<sup>10</sup>. Bütün bu ifadeler Çin işçiliğinin yakın doğuda ne derece yüksek kabul edildiğini açıklar. Al-Biruni'nin (973-1048) bir ifadesinden anlaşılacağı üzere Çin malları lüks eşya sayılıyordu. Kendisi Rey'deki bir arkadaşını ziyaret ettikten sonra orda çeşitli Çin porselenleri gördüğünü ve arkadaşının lükse karşı bu merakına hayret ettiğini yazar<sup>11</sup>. Çin'e karşı bu merakın yanı sıra 751 Talas savaşından sonra bir takım Çinli esirler Kufe ve Basra'da İslamlar için çalıştırılmışlardı. Çin'li Tu Huan'ın hatıraları bize bu konuda bilgi vermektedir<sup>12</sup>. Ancak, gerek Orta Asya gerekse Çin etkileri İslâm'a Selçukluların gelmesinden sonra daha da kuvvetlenir ve İlhanlı devrinde bilinçli olarak uygulanır<sup>13</sup>. Timurlu devrinde ise başlangıçta yoğunluğunu korusa da, sonraları yakın doğunun dekoratif ve satıhçı zevkine yenilir. Bu makalemizde hiç kuşkusuz, benzerlik gösteren bütün eserler ele alınmayacak, ancak manzara, insan tasvirleri ve bazı küçük konularda İslâm minya-

7 Mas'udî, *Les Prairiers d'or*, text and transl. by C. Barbier de Maynard and Pavet de Courteille, Paris, 1861, s. 322-323.

8 P. Kahle, «Islamische Quellen zum chinesischen Porzellan», *Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft*, LXXXVIII, (1934), s. 12-13.

9 A. E., s. 13.

10 *Sharaf al-Zamān Tāhir al-Marvazī on China, the Turks and India*, Arabic text (circa A. D. 1120) with an English translation and commentary by V. Minorsky, London, 1942.

11 Kahle, Y. Z. E., s. 18.

12 P. Pelliot, «Des artisans chinois à la capitale Abbaside en 751-762», *Tung P'ao*, XXVI (1929), s. 110-112.

13 G. İnal, «Artistic Relationship between the Far and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Ğami' at-Tawārīḫ», *Kunst des Orients*, X 1/2 (1976), s. 108-143.

türleri, özellikle, Topkapı müzesindeki bazı albüm resimlerinin<sup>14</sup> benzer taraflarına değinilecek ve bir fikir edinilmesi yoluna gidilecektir.

Eserlere geçilmeden önce kültürümüzce pek tanınmayan Uzak Doğu ve Çin resim sanatının bazı temel prensipleri hakkında biraz fikir vermek isterim. Şunu da hemen ilâve edeyim ki, İslâm sanatında sanatçının görüş ve tekniğini yansıtan sanat eleştirileri yok denecek kadar azdır. Buna karşın, gerek Çin gerekse Hint sanatlarında sanat teori ve eleştirileri günümüze gelen sanat eserlerinden daha önceki devrelerde de vardı. Özellikle Çin'de, her dönemde oldukça katı diyebileceğimiz sanat teori, prensip ve kavramları ortaya konmuştu.

T'ang devri sanat eleştirileri (618-960) resim için şöyle der :

«Bütün varlığın orijini ve temeli fırça darbесidir.»

«Resmetmek sınırları çizmektir, eşyanın özünü kavramaktır.»

Kopyacılık adetti, fakat «Eğer fırça ve göz birlikte hareket ederse, kopya sadece aynı yapmak olmayacak, fakat aynı zamanda kopyacının kendisinden de bir şeyler ifade edecektir.»

Değişik resim tarzları vardı :

1. Ku fu — İskelet tarzı, sadece siyah mürekkeple resmi ve konturları çizmek.
2. Mo ku — Kemiksiz denen, sırf fırça darbeleri ile renk ve mürekkeple yapılan resim.
3. Pai Miao — Renksiz, sırf çizgici resim.

Bazan bu üç teknik bir resimde birleşebilirdi. Resimler biçim açısından el rulosu, asma rulo ve albüm resimleri (yelpaze ve dörtgen) gibi değişik biçimler gösterir.

14 Albüm resimleri hakkında başlıca yayınlar için bk.: O. Aslanapa, «Türkische Miniaturmalerei am Hofe Mehmet des Eroberers in Istanbul», *Ars Orientalis*, I (1954), s. 77-84; R. Ettinghausen, «Some Paintings in Four Istanbul Albums», *Ars Orientalis*, I (1954), s. 91-103; M. Loehr, «The Chinese Elements in the Istanbul Miniatures», *Ars Orientalis*, I (1954), s. 85-89; E. Grube, *Miniature Islamische, Topkapı Sarayı, Istanbul*, Padova, 1975; B. Yörükân, «Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde bulunan Bazı Rulo Parçaları», *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1964-65), s. 188-202; A. Sakisian, *La Miniature persane du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles, 1929; I. Stchoukine, «Notes sur les peintures persanes du Sérail de Stamboul», *Journal Asiatique*, V. 226 (1935), s. 119-124.

Sanat prensiplerini ileri süren çeşitli teorisyenlerin birleştikleri nokta bir cümle ile özetlenirse :

«Ch'i-yün-Sheng-tung : ruh-ritm-hayat-hareket : Hayat ve ren ritmik öz denilebilir. Bu deyim taoist felsefeye uygundur.»

Sanat teorisyenlerinden bir örnek verelim. 11. yüzyılın sanatçı ve teorisyeni ünlü Kuo Hsi manzara resmi için şöyle yazar :

«Manzaralara ulaşma olanağı olmayınca, orman ve ırmakları seven kişi, sis ve bulutların dostu onları sadece rüyalarında seyredir. Hünörlü bir elin yaptığı manzara ne kadar hoş bir şey olacaktır.»

Çeşit çeşit manzara resimleri vardır : İçinde yolculuk yapılanlar, yukardan seyredilenler, içinde yukarı aşağı dolaşanlar, içinde oturulup yaşananlar. Bir resim bu standartlardan birisine eriştiği takdirde mükemmel öncesi- pre-excellent kategorisine girer. Büyük adam veya virtüöz kendini sadece bir okulla sınırlamaz.

Ressam resmedeceği gün aydınlık bir pencerenin yanına oturur. Masasını kurar. İki yanında buhurdanlıkları yakar, fırçalarını ve mürekkebinin yanına koyar. Ellerini yıkar, hokkasını çalkalar ve sanki önemli bir misafir kabul edecek gibi hazırlanır. Ruhunu yatıştırır, düşüncelerini kompoze eder. Ondandan sonra resme başlar. Yaptığı her dâirenin üstünden bir daha gider ve onu mükemmel yapana kadar uğraşır. Bir çiçek çizerken açılmakta olan bir bitki alınır ve yerde derin bir çukura yerleştirilir, gelişmesi izlenir. Böylece, onun bütün özellikleri kavranır.

Bir manzaranın resmini yaparken de metot aynıdır. Sanatçı kendisini manzara ile özdeşleştirmelidir ve manzaranın özü kendisine ifşa olana kadar onu izlemelidir. Bulutlar ve atmosfer dört mevsim boyunca aynı kalmaz. Sanatçı bu genel tonu yapmayı başarınca, bulutlar ve atmosfer canlanır. Dağdaki bir adam bir yola işaretir. Bir pavyon şahane bir görünümü ima eder. Dağdaki ormanlar ışık ve gölgeleriyle uzak ve yakını ima eder. Çam ağacı diğerlerinin arasında lider olur. Yakından görülen bir dağın tek görünüşü vardır. Birkaç mil uzaktan görülen bir dağın birkaç görünüşü vardır. Her adım atışta biçim değişir. Önden görülen dağın bir görünüşü vardır. Yandan görünüşü başkadır. Arkadan görünüşü de farklıdır. Dağın gittikçe değişen görünüşü «Her yönden bakıldığında bir dağın başka başka biçimleri», diye tanımlanır. Böylece, bir tek dağ kendi içinde birkaç bin görünüş saklar. Bunları tamamen çalışmak gerekir. İkbaharda dağ bulutlu ve sisli, rüya gibi bir görünüşe sahiptir.

İnsanlar neşelidir. Yazda dağ gölgeli ağaç ve yapraklarla zenginleşir. İnsanlar sükûn içindedir. Sonbaharda dağ ciddi ve ağır başlıdır. Yapraklar düşer, insanlar ciddi ve düşüncelidir. Kışın dağ bol karlıdır. İnsanlar hüznüldür. Dağların bu görünüşleri insanlarda duygular uyandırır. Evrenselliğe özenen bir sanatta hiç bir şey üstünde fazla durulmaması gerekir. Dağ büyük bir nesnedir. Bu yüzden yüksek ve uzun olmalıdır. Su yaşayan bir şeydir. Bu yüzden ağır başlı, nazik ve düzgün olmalıdır.

Bir dağın üç boyutu vardır : Aşağıdan yukarıya bakış : Yükseklik. Önden geriye bakış : derinlik. Dağın bir yanından öteki yanına bakış : genişlik. Uzaktaki yükseklik açık ve berraktır. Derinlikteki ağır ve karanlık. Yatay istikamet bazan açık bazan koyu. Yükseklik yukarıya doğru bir itilişle ifade edilir. Derinlik tabaka tabaka dizilmeyle. Uzaklık duygusu puslu ve gittikçe hafifleyen çizgilerle ifade edilir. İnsan figürlerini yerleştirirken, yüksektekiler açık ve seçik, derinliktekiler ayrıntılı ve ince, uzaktakiler hülyalı ve açık seçik olmalı, figürler kısa olmamalıdır. İnce ve ayrıntılı olanlar uzun olmamalı, yumuşak ve hülyalı olanlar çok büyük olmamalıdır. Bu üç boyutun kanunlarıdır.

Dağ ağaçtan büyüktür. Ağaç insandan yüksektir. Resim bu oranlara göre düzenlenmelidir. Birkaç mil uzaktaki dağ bir ağacın büyüklüğünde olamaz. Birkaç mil uzaktaki ağaç da bir insan büyüklüğünde olamaz. Ağacın yaprakları insana oranla ve adamın başı ağaca oranla hesaplanır. Uzaktaki dağın kırışıklıkları görünmez. Uzaktaki suyun dalgaları görünmez. Uzaktaki adamın gözleri yoktur»<sup>15</sup>.

Bu tür estetik anlayışı göz önünde bulundurulursa, İslâm resim sanatı daha başka estetik kurallara bağlıdır. Eğer bir resim mimarinin bir parçası, veya gündelik hayatın gereği keramik, metal veya dokuma gibi sanatlardaki bir süsleme vasıtasıysa, yapıldığı ortama tabiidir. Bazan da kitapları süsleyen anlatımcı veya dekoratif satih bezemeleridir. Bunun nedenlerini burada tartışmamıza gerek yok. Sadece, Asyanın iki ucundaki Çin ve İslâm resim sanatından örnekler göstererek bu iki farklı sanat anlayışının taklit ve kopyacılıklara

15 O. Siren, *The Chinese on the Art of Painting*, New York, 1963, s. 43-52 den özet.

rağmen, birbirlerine benzer ve ayrılan taraflarından bahsetmekle yetinelim.

Yüan devri (1279-1368) sanatçısı Chao Meng-fu'nun (1254-1322) Chiao ve Hua dağlarında sonbahar renkleri (Res. 1)<sup>16</sup> adlı enine rulosu izlenimci bir üslûpla Çin'in doğanın özüne inen manzara anlayışını yansıtır. Serbest fırça darbeleri, açık renk tonlarıyla doğadaki nesnelere özleri, onların iç dünyaları verilmeye çalışılmıştır. Parmak gibi suya uzanan kara parçalarını meydana getiren çizgiler adeta suyla birleşmiştir. Sanatçı, sazların büyümesini, ağaçların esintiyile eğilmelerini, suyun kenarındaki sessiz bir köyün yaşamını seyirciye göstermek ister. Evlerin kırmızısı kahverengi damları, kurşunî mavi dağlar gibi ciddi tonların görüldüğü resimde sarı boyalı koyunlar bir renk nüansı yapar.

Chao Meng-fu'dan önceki Güney Sung döneminden (1125-1279) sanatçı Ma Yüan (1195-1224) «Aya Temaşa» adlı album resminde<sup>17</sup> önceki kudretli kaya formasyonlarının dışında ağaçlar ve siste sular, küçük insan figürleri ve boşluğu belirleyen ay motifleriyle daha başka bir doğa anlayışı yansıtır. Aynı dönemin sanatçısı Hsia Kuei'de de aynı özellikler görülür<sup>18</sup>.

Ondan önceki dönemin sanatçısı Tun Yüan'ın resimlerinde<sup>19</sup> ise sisler içinde geriye doğru giden tabaka tabaka yumuşak dağlar, mabetler içeren dağ terasları, yine Çin sanatçısının başka bir doğa anlayışını ifade eder.

Berlin'de Preussischer Kulturbesitz'deki Diez Albümlerinden Fol. 70/10 daki nehir kıyısındaki ağaçlık manzara<sup>20</sup> Chao Meng-fu ve diğer sanatçılardaki doğa anlayışından hareket eden bir yaklaşımı gösterir. İstanbul Topkapı Müzesindeki albümlerden H. 2153 no.lu albümün 68r sayfasındaki tasvirde (Res. 2) ise Ma Yüan Hsia Kuei ve Tun Yüan tarzı kayalık ve tepelerin yanı sıra son-

16 J. Chailly, *La Peinture Chinoise*, Geneva, 1960, s. 103 deki resim. Sh. Lee ve Wai-Kam Ho, *Chinese Art under the Mongols: The Yüan Dynasty (1279-1368)*, Cleveland, 1968.

17 B. Smith ve Wan-Go-Weng, *China: A History in Art*, New York, 1973, s. 179 daki resim.

18 J. Cahill, *Y. Z. E.*, s. 85 deki resim.

19 B. Smith ve Wan-Go-Weng, *Y. Z. E.*, Lev. 79.

20 M. Ş. İpşiroğlu, Saray-Alben, Wisbaden, 1964, Lev. XI.

bahar ağaçlarının renkliliği, göğün dekoratif bulutları bize Uzak Doğu anlayışının Yakın Doğu zevki içinde ifadesini gösterir. Sağdaki yumuşak tepelerin işlenişine gene Uzak Doğu modellerini takip eder. Aynı tip tepeler H. 2153, 28r deki bozkır manzarasında da görülür (Res. 3). Bazı kitap minyatürlerinde ise Uzak Doğu tasvirleriyle uzaktan da olsa bir benzerlik görülür. H. 1511 no.lu 1370 tarihli Topkapı Şehname'sinin bir savaş sahnesinde (Res. 4) Uzak Doğu tepelerinin dekoratif bir anlayışa dönüştüğü belirir. Bunu anlayabilmek için Kuzey Sung döneminin (960-1125) ünlü manzara sanatçısı Fan Kuan'ın bir manzarasını, «İlkbaharda Dağlar ve Irmaklar arasında Yolculuk»u<sup>21</sup>, ve eserdeki ana ve misafir tepeleri kitap resim ile karşılaştırmak yeterlidir (Res. 5).

Aynı benzerlikler Bezeklik'teki dağlarla çevrili su tasvirinde<sup>22</sup> ve Topkapı H. 1479 no.lu ve 1330 tarihli Şehname'nin 180v deki minyatüründeki (Res. 6) peyzaj tasvirinde görülür.

Küçük nesnelere konu alan resimler de Uzak Doğu sanatında boldur. Çiçekler, bambu ağaçları, hayvanlar bu tasvirler arasındadır. Ch'ing sanatçısı Yün Shou-p'ing'in (1633-1690) «krizantemler»i tasvir eden albüm resmindeki çiçekler<sup>23</sup> bütün hayatîyetleri ile gösterilmiştir ve, hiç kuşkusuz, kendisinden önceki gelenekten Güney Sung Li Ti, geleneğinden hareket ediyordu. Topkapı albümündeki bir krizantem ise (H. 2160, 42v Res. 7) daha sade olmakla beraber, aynı geleneğin izleyicisidir. Herhalde Ch'ing sanatçısının kopya etmeyen fakat Li Ti geleneğini bilen bir sanatçının eserdir. Bir Ming sanatçısı Shen Chou'nun (1427-1509) (Res. 8) albüm resmi kedinin bir kopyasına da gene bir albüm resminde rastlıyoruz (H. 2153, 66v Res. 9).

Uzak Doğu resminde en yaygın konulardan biri de bambu ve çiçekler üzerinde kuş tasvirleridir. Sung sanatçısı imparator Hui tsung'un Boston Müzesindeki «Ufak Papağan» resmindeki kuş tasvirinin<sup>24</sup> renkçi ve yüzeysel bir örneğini H. 2153, 66r (Res. 10) deki kuş tasvirinde görürüz. Ağacın ve bahar açmış çiçeklerin tasvir tar-

21. J. Cahill, *Y. Z. E.*, s. 33 deki resim.

22. M. Bussagli, *Central Asian Painting*, Geneva, 1963, s. 109 daki resim.

23. W. Speiser, *Chinesische und Japanische Malerei*, Berlin, 1959, s. 50, Lev. 18.

24. B. Smith ve Wan-Go-Weng, *Y. Z. E.*, Lev. 12.

zı her iki resimde de benzemekle beraber, albüm resmindeki ağacın en yakın benzeri ünlü Güney Sung sanatçısı Ma Yüan'ın çiçekli albüm resmindeki<sup>25</sup> kıvrılan bükülen ağaç dalı ve rozet gibi dekoratif açılmış çiçeklerinde buluruz. H. 2154, 96v, 97r ve 32r de bu tip tasvirlerin daha başka çeşitlerine rastlanır fakat hepsinin gerisinde aynı Uzak Doğu modeli vardır.

Gerek Çin gerekse Orta Asya'da çok sevilen bir konu da at tasvirleridir. Çin'e Orta Asya'dan gelen ve T'ang devrinde çok yaygınlaşan bu tasvirlerle Topkapı albümlerinde de rastlıyoruz. H. 2153, 51v deki (Res. 11) hacımlı ve değişik yönlerden gösterilen at grubu Tun Huang<sup>26</sup> at tasvirlerinin en yakın benzerleridir. At gruplaşması kompozisyonu ise 13. yüzyılda Ch'en Chü-chung'un tanınmış bir hikâyeyi, Wen Ch'i'nin Moğollar arasındaki esaretini tasvir eden asma ruloda<sup>27</sup> görülür.

H. 2153, 3v-4r<sup>28</sup>; H. 2160, 77v ve H. 2153, 130r (Res. 12) deki minyatürlerde kafile halinde yürüyen figürleri tasvir eden sahneleri Wen Ch'i'nin esaretten dönüşü şeklinde yorumlanmıştır<sup>29</sup>. Böyle bir konuyu tasvir etmek olasılığı olmakla beraber, sahnenin bir sultanî alayı, hediye getirme konusunu tasvir etmesi de olağan dışı değildir. Özellikle son yıllardaki buluntular Afrasiyab sarayında böyle bir gelin alayı tasviri, Çağaniyan prensesinin Semerkand hâkimi ile evlenmeye gelişini<sup>30</sup> ortaya çıkarmıştır. Bu minyatürlerin, albüm resimlerinin de bu konuyu işlemesi akla yakın gelmektedir. Aslında bu tip tasvirler gerek Önasya İslâm öncesi gerekse Uzak Doğu geleneğinde bol örneklidir. En ünlüsü Orta Asyalı bir sanatçı olan ve özellikle insan tasvirleri açısından gerek Orta Asya gerekse Çin'de bir çığır açan ve Çin imparatorlarının da portrelerini resmeden Yen Li, pên'in (öl. 673) hediye getirenler rulodur (Res. 13). Bu ruloda

25. J. Hay, *Masterpieces of Chinese Art*, London, 1974, Res. 17.

26. W. Cohn, *Chinese Painting*, London, 1948, Lev. 33.

27. M. Sullivan, *The Book of Art. Chinese and Japanese Art*, New York, 1965, s. 60a.

28. B. Yörükan, *Y. Z. E.*, Res. 3.

29. O. Aslanapa, *Y. Z. E.*, s. 82, Lev. 17.

30. L. I. Albaum, *Jivopis' Afrasiyaba*, Taşkent, 1975. Sakisian bu sahneyi Çin prensesinin Türk hakani ile evlenmesi şeklinde yorumlar bk.: *Y. Z. E.*, s. 15, 53.

gördüğümüz değişik insan, yabancı, tiplerine albüm resimleri arasında da rastlanır. H. 2160, 35v deki tip (Res. 14) rulodaki insan tiplerinin bir benzeridir. Hediye takdimi bazı *Şehname* minyatürlerinde de görülmektedir. H. 1479 *Şehname*'sinin takdim sayfası minyatürlerinden birinde böyle bir sahne görülmektedir.

Eğlence temalarına albüm yapraklarında da rastlanır. H. 2160, 77v deki dans sahnesinde<sup>31</sup> bir alayın önünde danseden iki kadın görüyoruz (Res. 15). H. 2160, 70v de (Res. 16) ise müzik yapan Uzak Doğulu kadınların yanı sıra rakeden bir kadın ve erkek görülür. Raksın dinamizmi kadının giysisinin etrafa saçılan kıvrımlarında ve kurdele motifinde göze çarpar. Biri önden diğeri arkadan tasvir edilen bu figürlerin benzerlerini Orta Asya'da Hotan'lı bir sanatçı olan ve Çin'de de eser veren Wei Ch'i I Seng'in resimlerinde görüyoruz<sup>32</sup>.

Albüm resimleri arasında bazı keşiş resimleri de göze çarpmaktadır (H. 2153, 36v, Res. 17). Ch'an ve Zen Buddhizminin tanınmış iki şahsını tasvir eden sahne Yuan devrinde Çin'de yaygın olan Ch'an Buddhist tasvirlerini hatırlatır. Bunun yakın benzerlerini Yen Hui'nin Kyoto'daki iki keşiş portresinde görüyoruz<sup>33</sup>.

Bütün bu gördüğümüz Orta Asya Uzak ve Yakın Doğu tasvir ve minyatürleri bize bir dönemde iki bölgenin, daha doğrusu bütün Asya'nın sanat ifadesi açısından nasıl bir yaklaşım içinde olduğunu göstermeye yeter. Bu örnekleri çoğaltmak da mümkündür. Ancak, önemli olan Asya'nın tasvir hayatında aynı temaların bütün benzerliklerine rağmen, bölgesel bazı farklılıklar göstermesi ve her yörenin kendine özgü ifade dilini kopyacılık veya taklitçilikte bile belli etmesidir.

Çin sanatının, özellikle, Taoist felsefeden kökünü alan doğa ile özdeşleşme, doğanın içinde aslı olanı, özü verebilme çabasına karşılık, Yakın Doğu resmi, ister albüm panosu, ister minyatür olsun, daima yüzeysel ve dekoratif kalmıştır. Uzak Doğu'nun fırça darbeleri, çizgi duyarlığı, hava perspektifi gibi kaygularından uzak, Yakın Doğu sanatçısı önündeki örnekleri kendi bildiği tarzda göze hoş

31 B. Yörükan, *Y. Z. E.*, bu figürleri alayın önüne eklemiştir.

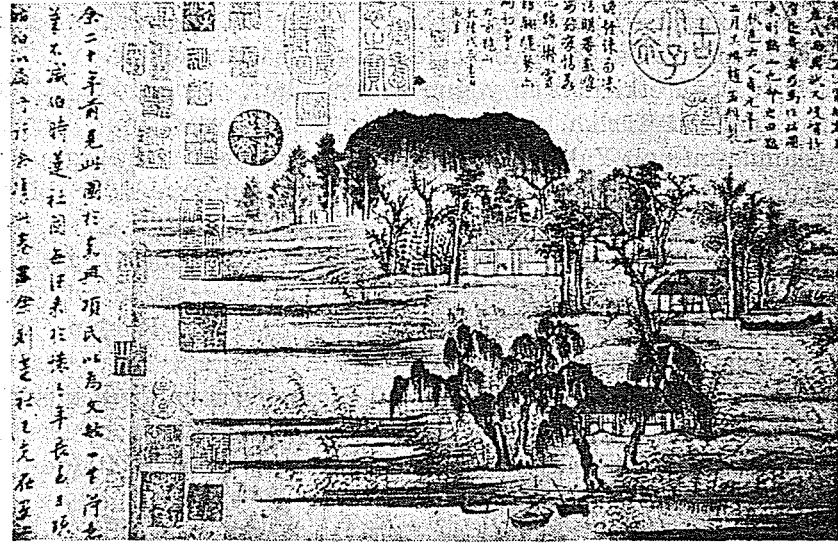
32 M. Bussagli, *Y. Z. E.*, s. 64-65 deki resimler.

33 W. Cohn, *Y. Z. E.*, Lev. 140-141.

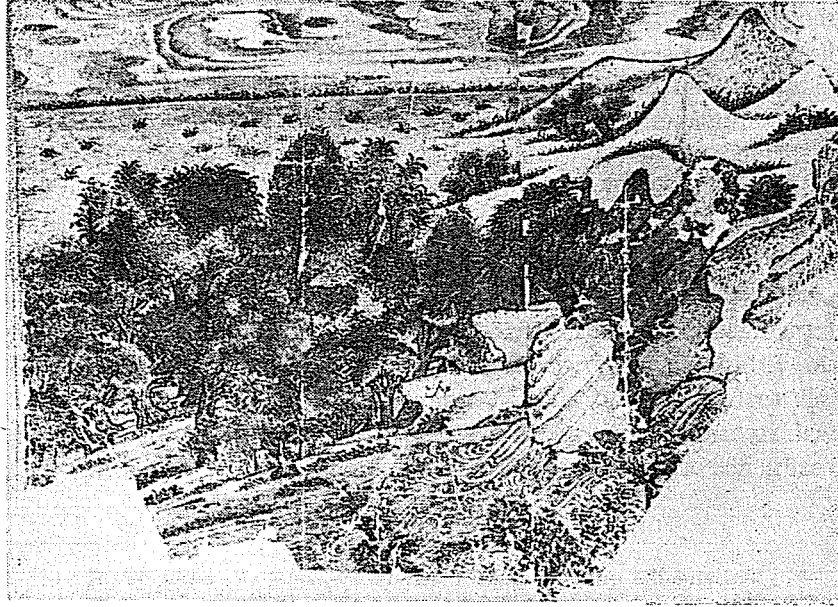
görünecek bir yüzey meydana getirecek biçimde çizgi ve canlı renklerle donatmış ve başka bir biçimde sanatçısına sunmuştur.

Uzak Doğu etkisinin en yoğun olduğu İlhanlı döneminde (1258-1335) *Câmi' el-Tevârih* tasvirleri Çin ve Orta Asya resim geleneğinin islâmleşmesini, Yakın Doğululaşmasını gösteren en belirgin örneklerdi<sup>34</sup>. Albüm resimlerinin nerede ve ne zaman yapıldıkları bilinmemekle beraber, gösterdiğimiz örneklerin büyük bir olasılıkla, 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl Timurlu döneminde (1380-1500) yapılmış olduğu birçok sanat tarihçilerince kabul edilmekte ve 15. yüzyılın ilk yarısına yerleştirilmektedir. Timurlu devrinde Şah Ruh'un Çin'e elçi göndermesi bu hususta iyi bir dayanaktır. Ancak, albüm resimleri arasında Shen Chou'nun (1427-1509) bir kopyasının, kedi tasvirinin, de bulunması bu tasvirlerin yapımını 15. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzatmakta ve Hüseyin Baykara dönemini (1467-1500) de içine almaktadır. 22.VIII.1978.

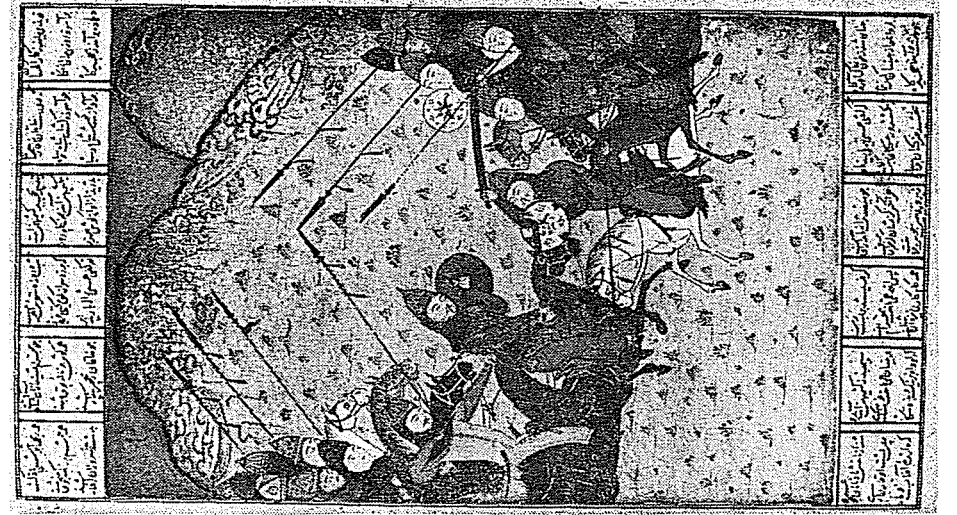
34 G. İnal, *Y. Z. E.*



Resim 1. Chao Meng-fu, Chiao Hua dağlarında sonbahar renkleri.  
Saray koleksiyonu, Taiwan, Formoza.



Resim 2. Albüm, H. 2153, 68a manzara.



Resim 3. Albüm, H. 2153, 28a avcılar.



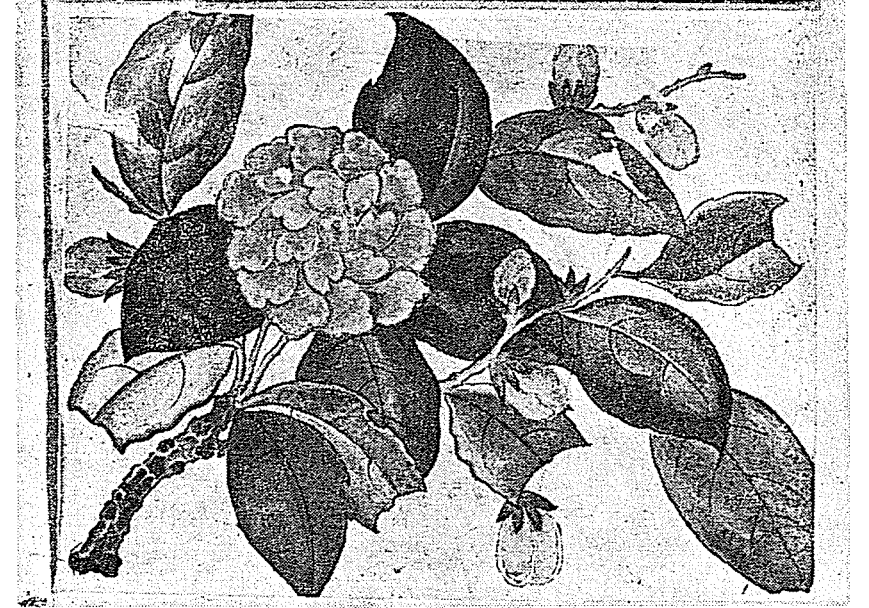
Resim 4. Şehname H. 1511, 211b savaş.



Resim 5. Fan K'uan, Dağlar ve Irmaklar arasında yolcular. Saray koleksiyonu, Taiwan, Formoza.



Resim 6. Şehname H. 1479, 180b Heftvad ve ipek böceği.



Resim 7. 'Albüm, H. 2160, 42b çiçekli dal.





Resim 8. Shen Chou, Kedi. Saray koleksiyonu, Taiwan, Formoza.

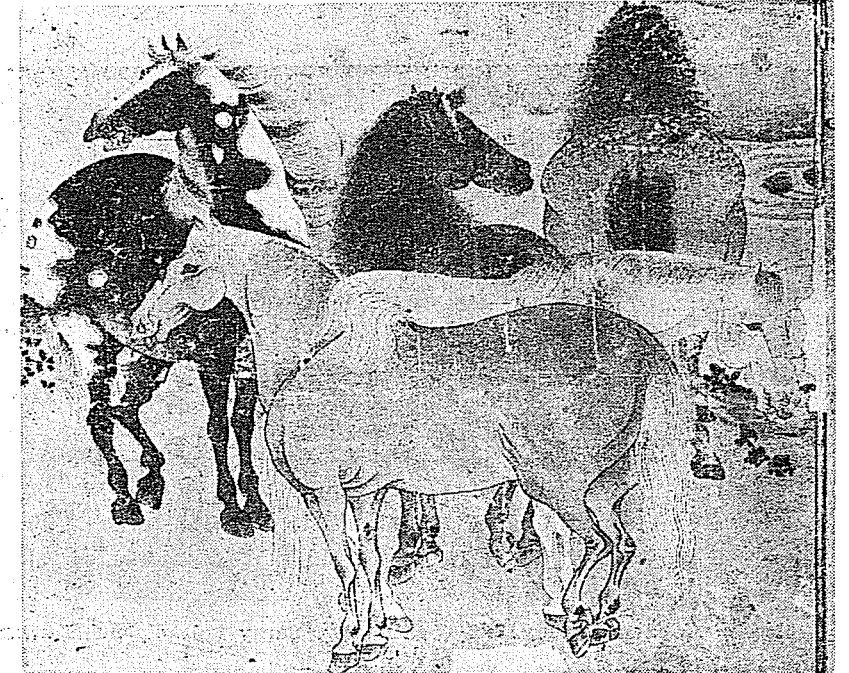


Resim 9. Albüm, H.-2160, 66b kedi.

Resim 10. Albüm, H. 2153, 66a dallarda kuşlar.



Resim 11. Albüm, H. 2153, 151b atlar.

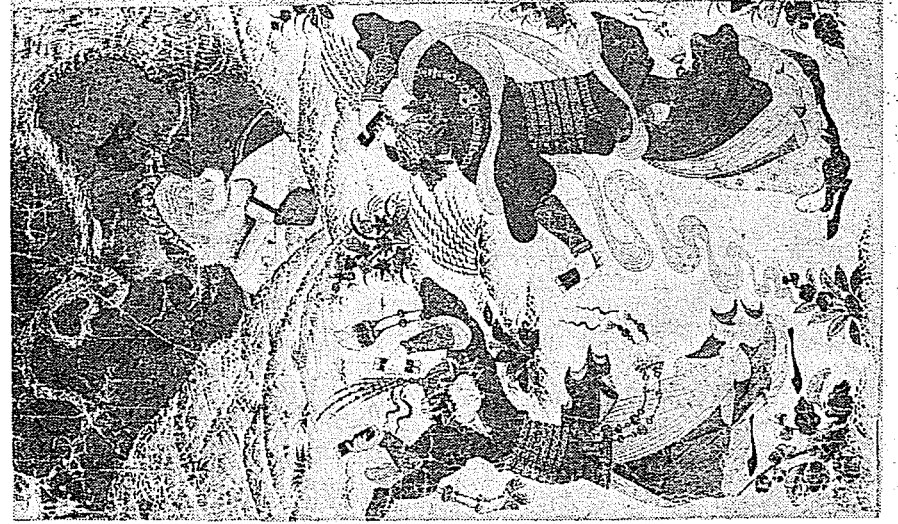




Resim 12. Albüm, H. 2153, 130a yolculuk.



Resim 13. Yen Li-pên, Hediye getirenler. Saray koleksiyonu, Taiwan, Formoza.



Resim 15. Albüm, H. 2160, 77b rakkaseler.



Resim 14. Albüm, H. 2160, 35b yelpazeli adam. (Karamağarah).



Resim 16. Albüm, H. 2160, 70b müzik ve raks.



Resim 17. Albüm, H. 2153, 36b iki keşiş.

## TARİHİ KAYNAKLARA GÖRE SALGURLU ATABEYLİĞİNDE İMAR FAALİYETLERİ\*

Erdoğan MERÇİL

İran'ın Fars bölgesinde 1148-1286 yılları arasında hüküm süren Salgurlu Atabeyliği\*\*, yirmidört Oğuz boyundan biri olan Salgurlular (Salurlar)'a mensup bir grup tarafından kurulmuştu. Salgurlu devleti kuruluşundan kısa bir müddet sonra, takip ettiği genişleme siyasetiyle hududlarını kuzeyde İsfahan'a kadar uzatmış, doğuda da Kirman'ı ele geçirmişti (1204). Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılması (1157) Salgurlular için pek iyi netice vermedi. Çünkü Selçuklular'ın yerini alan Harezmsâhlar karşısında duraldılar. Moğollar'ın Harezmsâhları tarih sahnesinden silmesiyle de Salgurlular onların itaati altına girdiler (muhtemelen 1232'den sonra).

Salgurlular'ın uzak görüşlü siyaseti uzun süre Fars bölgesini Moğol taarruzundan uzak tutmuş ve bu durum sonucu Moğol baskısından kaçan bir çok ilim adamı ve edebî şahsiyetin sığınağı, Salgurlu başkenti Şiraz olmuştur. Böylece Salgurlular'ın ilim ve sanat hâmilîği Şiraz'ı bir kültür merkezi haline getirmişti. Nitekim Sa'dî ve Mecd-i Hemger gibi meşhur şâirler bilindiği gibi Salgurlu saray muhitinde yetişmişlerdir.

Salgurlular, bu kültür hâmilîğinin yanısıra, bazıları bugün bile mevcudiyetlerini muhafaza etmekte olan mimârlık faaliyetleri ile Fars bölgesini zenginleştirdiler. Fars'da Türk hâkimiyetini Selçuk-

\* 1975 yılında Budapeşte'de yapılan «Türk Sanatları Kongresi»nde tebliğ olarak okunmuştur.

\*\* Bu Türk devleti hakkında fazla bilgi için bk. E. Merçil, *Fars Atabegleri Salgurlular*, T.T.K.Y., Ankara 1975.