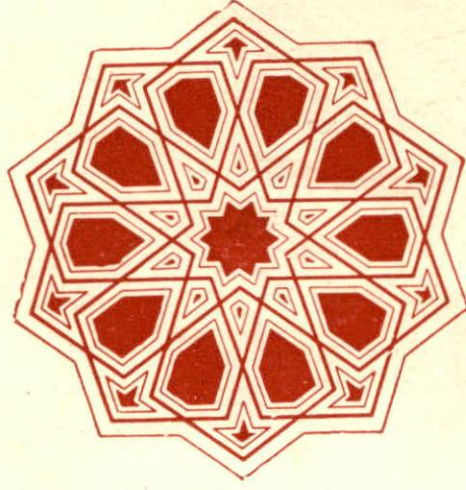


# İLÂHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ TARAFINDAN  
ÜÇ AYDA BİR ÇIKARILIR



III-IV

1954

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ—ANKARA

1 9 5 4

Yıl: 1954

Cilt : 3, Sayı: III-IV

# İLÂHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ İLÂHİYAT FAKÜLTESİ TARAFINDAN  
ÜÇ AYDA BİR ÇIKARILIR

III-IV

1954

TÜRK TARİH KURUMU BASIMEVİ—ANKARA

1 9 5 4



## İ Ç İ N D E K İ L E R

BALTACIOĞLU, İSMAYIL HAKKI : <i>Allah</i> .....	1
SCHIMMEL, PROF. DR. ANNEMARIE : <i>Sema'-ı Semavi</i> .....	19
SCHIMMEL, PROF. DR. ANNEMARIE : <i>Garbın Mevlâna Görüşü</i> .....	27
YURDAYDIN, DR. HÜSEYİN GAZİ : <i>İslâm Resminin Menşeleri ve Başlangıçları</i> .....	31
ORAL, M. ZEKİ : <i>Ahi Ahmet Nahçıvani Vakfiyesi</i> .....	57
SCHIMMEL, PROF. DR. ANNEMARIE : <i>Din'de Sembolün Fonksiyonu Nedir?</i> .....	67
DOĞAN, LÜTFİ - YAŞAR KUTLUAY (çev.): <i>Hasan Basri'nin Kader Hakkında Halife Abdülmelik b. Mervan'a mektubu</i> .....	75
POLIAK, A. N. (çev. BAHRIYE ÜÇÖK) : <i>Samî Doğunun Araplaştırılması</i> .....	85

### BİBLİYOGRAFYA :

KÖYMEN, DOÇ. DR. MEHMET ALTAY : <i>Gök Türk Kağanlığı adlı bir yazı münasebetile bazı mülâhazalar</i> .....	103
SCHIMMEL, PROF. DR. ANNEMARIE : <i>Numen. International Review for the History of Religions</i> .....	119
ALFRED BERHOLET : <i>Wörterbuch der Religionen</i> (Prof. Dr. Annemarie Schimmel). 122	
TAHSİN ÖZ : <i>Topkapı Sarayında Fatih Sultan Mehmet II.ye ait eserler</i> (Dr. Bahadeddin Ögel).....	123



## İSLÂM RESMİNİN MENŞELERİ VE BAŞLANGIÇLARI

Dr. HÜSEYİN GAZİ YURDAYDIN

## G İ R İ Ő

Bu araştırmamızda İslâm resim sanatının menşeleri ve başlangıçları üzerinde duracağız. Böyle bir konuyu ele alırken şüphesiz ilkin İslâm dininde tasvirin durumunun ne olduğunu incelemek yerinde olurdu. Ancak bu konu üzerinde Prof. Suut Kemal Yetkin'in son zamanlarda bir araştırması yayınlanmış bulunmak tadır<sup>1</sup>. Bizim maksadımız, İslâm dinine göre tasvirin durumunun böylece açıklanmış olmasından sonra hemen ele alınması gereken bir konu, yani İslâm resim sanatının menşeleri ve başlangıçları hakkında bilgi vermektir. Böyle bir konudan söz açarken, onun çetinliğine de işaret etmek lâzımdır. Ancak hemen ilâve etmeliyiz ki, bu konuda batı dünyasında yapılmış olan araştırmalar haylice bir yekûn tutmakta, bu arada epeyce de malzeme yayınlanmış bulunmaktadır<sup>2</sup>. Memleketimizde İslâm sanatı tarihi üzerindeki çalışmalara batı dünyasına nisbetle biraz geç başlanılmış olmasına rağmen, bu konuda hatırı sayılır bir neşriyatın bulunduğu da gözden kaçmamaktadır<sup>3</sup>. Fakat itiraf etmek lâzımdır ki, birçok insanın bu alanda kendisini söz sahibi addetmesine rağmen, değil sadece Türk umumi efkârı, çoğu zaman konu ile doğrudan doğruya ilgili olanlar bile, bu hususta batı dünyasında yapılmış olan muazzam neşriyattan habersiz bir durumda bulunmaktadırlar. Bu neşriyatın büyük bir kısmının Türkler aleyhine yazılmış, hakikatle ilgisi olmıyan peşin hükümleri ihtiva etmekte bulunması da, meselenin ciddiyetini artırmaktadır. Gerçi ifade edildiği üzere bu konuda memleketimizde bir takım münferit çalışmalar yayınlanmaktadır, ama bütün bu eserlerde bazı eksiklikler bulunduğu da gözden kaçmamaktadır. Bize öyle görünmektedir ki, İslâm sanatının, hususiyle İslâm resminin menşei, mahiyeti, gelişme seyri v.b. gibi bir takım meseleler, kısacası bu sanatın ana meseleleri, henüz memleketimizde tam bir açıklıkla bilinmemektedir. Bu hükmümüzün doğruluğuna delil olarak da, bu konuda yapılmış olan neşriyatı gösterebiliriz. Yapılmış olan bu yayınlara şöyle bir göz atılırsa, bunlarda hafızaya hitap eden mücerret bir takım tarihi ve istatistik malûmatın verilmesi ile yetinildiği görülür. Üzerinde durulan bir şahsın eserlerinin veya her hangi bir eserin mahiyeti, nasıl bir uslûbun mahsulü bulunduğu, bu çığırın umumi gelişme seyri içinde yerinin ne olduğu gibi hususlar, hemen daima ihmal edilmiştir. İşte bu düşüncelerle biz, umumi bir İslâm resim sanatı tarihinin, yapılacak olan geniş mikyastaki monografik eserlere dayanılarak yazılması zaruretine inanmış bulunmamıza rağmen, böyle çetin bir konu üzerinde yapılacak monografilerde düşölmesi mukadder olan hataların azaltulmasını, İslâm resim sanatının ana meselelerinin iyi bilinmesine bağlı görüyor ve bu görüşümüzün tabii bir neticesi olarak da dinin karşısında resim sanatının incelenmesinden sonra,

<sup>1</sup> Bak. Prof. Suut Kemal Yetkin, *İslâm Sanatının Mahiyeti*, İlahiyat Fakültesi Dergisi, I (1952), ss. 44-47.

<sup>2</sup> Bu hususta bak. K.A.C. Creswell, *A Bibliography of Painting in Islam*, I, p. 8 vd., Le Caire 1953; Richard Ettinghausen, *Islamic Art and Archeology*, pp. 17-47, Near Eastern Culture and Society, ed. T. Cuyler Young, Princeton 1951.

<sup>3</sup> Bu hususta bir fikir edinmek üzere bak. Tahsin Öz, *Publications on Turkish and Islamic Arts in Turkey, 1930-1945*, *Ars Islamica*, XIII-XIV, pp. 174-179, Ann Arbor 1948.



İslâm resim sanatının menşeleri ve başlangıçlarına ait meselelerinin éle alınması zaruretine inanıyoruz. Böylece bir taraftan konunun anlaşılmasını temin etmiş, diğer taraftan batılı araştırmacıların, üzerinde duracağımız muhtelif sebeplerle, düşmüş buldukları türlü hataları ortaya koymuş, göstermiş olacağız.

Konunun güçlüğüne sözlerimizin başında işaret etmiştik. Menşeler meselesinin mahiyeti ise, işe ayrıca bir önem vermektedir. Gerçekten bu gün çok ileri bir safhaya gelmiş bulunduğunu gördüğümüz Arkeoloji tetkikleri de göstermektedir ki "...menşelerin aranması, sonsuzun kaynağını aramaktan başka bir şey değildir"<sup>4</sup>. Zira elimizde bulunan bütün malzeme ortaya koymaktadır ki, insanlar arasındaki karşılıklı münasebetler, çok erken çağlarda başlamış bulunuyordu. Bu hal, bizim takdirimizin de çok üstünde idi. Türlü tabii engellerin, ayrı toplumlar arasında temaslar olmasına, bunların neticesi olarak da türlü fikir değişmelerine, yeteri kadar mani olamadıkları anlaşılmaktadır. Durum böyle olunca gerek fikir sistemlerinin ve gerekse bunların sanatta ifadesini bulan türlü şekillerinin muayyen topluluklara has bir hüviyet taşıyor gibi görünmelerine rağmen, hakikatte bunların belli esaslarının bir çok toplumlarca bilinir durumda olduklarını kabul etmek lâzımdır. Ancak hemen ilâve edelim ki bir taraftan, gerek tefekkür ve gerekse sanat alanında, bazı toplumların diğer bazılarına takaddüm etmiş buldukları, diğer taraftan bazı toplumların bütün tarihleri boyunca belli sistem veya sanat şekillerini kendilerinin öz malları haline getirdikleri, onları adeta millileştirdikleri, diğer bir ifade ile onları kendilerine has özelliklerle bezemek suretile milliyetlerini yapan unsurlardan birisi haline koydukları görülür. İşte biz İslâm resim sanatının menşeleri ve başlangıçları üzerinde böyle bir anlayışla duracak, bir taraftan bu sanatı meydana getiren türlü amilleri ortaya koymaya çalışırken, diğer taraftan bu sanatın devamlı olan, değişmeyen özelliklerini belirtmeye gayret edeceğiz. Bu konuda bugün hâkim olduğunu gördüğümüz görüşlerin yeteri kadar isabetli bulunmadıklarını, hatta çoğu zaman yanlış olduklarını söylemek lâzımdır. Biz bu hususu önümüzde bulunan tetkiklere, hem de bu tetkiklerin yazarlarını bir takım yanlış neticelere götüren malzemelerine dayanarak ortaya koymaya çalışacak, daha doğru olduklarını belirteceğimiz kendi düşüncelerimizi de ifade ve ilâve edeceğiz.

### İSLÂM RESMİNİN MENŞELERİ HAKKINDAKİ MUHTELİF GÖRÜŞLERİN TAKDİM VE TENKİDİ

Umumiyetle kabul edildiğine göre, İslâm sanatı, İslâm kültürünün bir yaratması olmaktan ziyade eski medeniyetlerin verimi bulunan bir takım sanat şekillerinin, yeni imanın yarattığı hususî şartlara uydurulmasından meydana gelmiş bir sanattır. Şimdi biz İslâm resim sanatı üzerinde çalışmış olan başlıca sanat tarihçilerinin araştırmalarına dayanarak gerek İslâm resim sanatının mahiyeti ve gerekse ona tesir etmiş olduğunu ifade ettikleri muhtelif kaynaklar hakkında bilgi vereceğiz. Bu arada bunların hangi yollarla İslâm resim sanatı üzerine tesir etmiş buldukları ve bu tesirlerin nisbet derecesi gibi meseleleri de bahis konusu edeceğiz.

<sup>4</sup> Fred H. Andrews, *Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia*, I, p. XVI, London 1948.

<sup>5</sup> Bu hususta bak. Sir T. W. Arnold, *Painting in Islam*, pp. 52-61 Oxford 1928. Arnold'un bu eserinin menşelere ait kısmının Türkçe tercümesi için bak. Hilmi Ömer (B u d a), *İslâm dünyasında resmin menşeleri*, Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası, sene 4, sayı 16, İstanbul 1930.



### 1 — Hıristiyan tesiri meselesi :

Ünlü İngiliz İslâm sanatı tarihçisi Sir Thomas W. Arnold'a göre, Müslüman kültürünün gelişmesinde belli başlı rolü oynamış olanlar, Arap imparatorluğunun Hıristiyan teb'alarıdır. Gerek Von Kremer ve gerekse Tor Andrae, bu Hıristiyan teb'aların İslâmî dogmanın gelişmesindeki tesirini göstermişler; Goldziher ve Snouck Hurgronje de İslâm hukukunun başlangıçlarının nasıl geniş mikyasta bu Hıristiyan teb'alar üzerine dayandığını belirtmişlerdir. Ancak Arnold'un söylediğine göre onların sanat alanındaki etkilerini tayin etmek ya malzemenin aşikâr olmaması, veyahut da o kadar bol malzeme bulunmaması yüzünden pek kolay değildir. Gerçekten Arnold'un haklı olarak ifade ettiği üzere İslâm tarihinin ilk devirleri için, resim konusunda örnekler vermek, oldukça zor bir iştir. Arap asıdan gelen kişiler tarafından resim yapıldığına dair kat'i bir delil de bulunmamaktadır. Arnold'un ifadesine göre Araplar, plâstik sanatlar ile resim sanatına karşı fazla bir ilgi duymamışlardır. Bunda şüphesiz çöl hayatının özelliklerinin etkisi vardır. Ona göre, esasen İslâmdan önceki devirlerden kalma sanat eserleri de bunu göstermektedir. Meselâ Kâbe'de bulunan ve insan şeklinde olan Hubal adındaki put, başka bir yerden getirilmişti. Diğer taraftan Kur'an'da *wathan*, *sanam* ve *timthal* şekillerinde put mânasına kullanılmış olan kelimeler de yabancı sözlerdir. Ancak müslümanlar, VII. yüzyılda başka kültür merkezleri ile yani Bizans ve İran imparatorlukları ile karşılaşmışlar, birbiri arkasından yapmış oldukları fetihler, Arapları artistik gelenekleri olan uluslarla temasa geçirmiş, yeni idareciler, tab'alarının kabiliyetlerini takdir etmişler ve onlardan faydalanmasını bilmişlerdir. Bundan sonra Arnold, edebî kaynakların verdiği bilgilere müracaatla, Arap aristokratlarının tab'aları arasındaki artistlere dönüşünün, VII. yüzyılda evlerini fresklerle süsletmek ihtiyacını duymaları ile başladığını ifade etmekte, bundan sonra ustalar göndermesi için İslâm halifelerinin Bizans imparatorlarına yapmış oldukları müracaatlar üzerinde durmaktadır. Meselâ söylediğine göre, Halife Velid (705—715), Medine'deki camiye yeniden yaptırmak istediği zaman, mozayık işlerinde kullanılacak malzeme ile bu işi yapacak kabiliyette ustalar göndermesi için, Bizans imparatoru II. Justinian'a bir mektup yazmıştı. Diğer taraftan Halife Mehdi (775—785) de, Kâbe'yi kuşatan duvar etrafındaki revakları, mozayıkla süsletmek için Mısır ve Suriye'den bu maksatla işçiler getirtmişti. Böylece, İslâm sanat eserlerinin meydana getirilmesini mümkün kılanlar, memleketleri müslümanlar tarafından alındıktan sonra İslâmî kabul ettikleri halde, atalarının geleneklerini devam ettiren Hıristiyan ülkeler ve Maveraünnehir halkları ile İranlılardır. İslâm resminin meydana gelmesinde de bu unsurların rolü büyük olmuştur. Zira bu sanat, Arnold'a göre, İslâm kültürünün bir yaratması olmaktan çok, eski medeniyet sistemleri altında gelişmiş olan fakat yeni imanın yarattığı şartlara ve özel ihtiyaçlara uydurulan sanat şekillerinin bir gelişmesinden başka bir şey değildir. Bununla beraber, Prof. Arnold, İslâm sanatının, hususiyle de İslâm resim sanatının gelişmesinde rolü bulunduğunu ifade ettiği bu muhtelif tesirler arasında Hıristiyan tesirine hususi bir önem vermekte ve eserinde bu tesirin şumulünü belirtme yolunda ısrar etmektedir. Onun eserini, kaleme alırken bu tesiri peşin olarak kabul ettiği anlaşılmakta ve bu fikrini ispat yoluna daimi bir gayret sarfettiği görülmektedir. Bu maksatla işe müslüman imparatorluğunun Hıristiyan nüfusunu tespitte çalışmakla başlamaktadır. Sadece bir araştırmaya<sup>6</sup> dayanarak verdiği bilgilere göre, X. yüzyılda Bağdat şehrinde 40-50 bin arasında Hıristiyan nüfus bulunduğu gibi, imparatorluğun bir çok şehirlerinde de Hıristiyan cemaatleri vardı. Söylediğine göre hükümet daire-

<sup>6</sup> A. Mez, *Die Renaissance des Islams* s. 35, Heidelberg 1922. Bu hususta bak. T. W. Arnold, *Ayn. es.*, p. 55.



lerindeki memurların çoğunluğunu da hıristiyanlar teşkil etmekte idi. Bundan sonra Prof. Arnold, müslüman idaresinin türlü dinlere karşı takınmakta bulunduğu müsamahalı tavrı ve muhtelif dinlerin, hususiyile hıristiyanlığın, bu müsamaha sayesinde yaşayabilmiş olması hakikatını tamamiyle unutmakta ve birbirine rakip Yakubî ve Nesturî kiliselerinin müslüman idaresi altında teşkilâtlı bir şekilde bulunmalarını, bu kiliseler lehine olarak mânalı bulmakta, bu çürük temele istinaden de tamamiyle tahminden ibaret olan bir takım fikirler ileri sürmektedir. Ona göre, bu kadar yaygın ve iyi bir şekilde nizamlanmış olan kilise sistemlerinin hayatı ile ilgili olarak hatırı sayılır bir sanat hareketinin olması gerekir. Esasen kiliselerin süslenmesi için pek çok paralar harcadığı anlaşılmaktadır. Büyük servetlerin akmakta olduğu kiliselerde, ressam, ya duvar süslemelerinde yahut da dua kitaplarının süslenmesinde sanatlarını kullanmak imkânlarını bulmuş olmalıdırlar. Bununla beraber hıristiyan cemaatların servetleri hakkında tarihi şahadet temin etmenin kolay olmadığını belirten Prof. Arnold, tahminlerine devam etmekten de geri durmamaktadır. Filhakika Abbâsiler idaresindeki müslüman doğuda en ziyade gelişmiş olan kiliseler, Nesturî ve Yakubî kiliseleri idi. Bununla beraber müslüman imparatorluğu içinde Ortodoks doğu kilisesi de temsil edilmiş olmalıdır. Halife kuvvetlerinin Bizans ülkesinde yapmış oldukları akınlar sonunda getirilmiş olan esirler arasında, pek mümkündür ki kendilerini esir alanların lûtfunu kazanmak için sanatlarını icra eden ressam da bulunmuştur. Büyük bir Yakubî papazı olan Barhebraeus kendisi için çalışmak üzere Ortodoks kilisesine mensup sanatkarlar kullanmıştı; müslüman prens ve asillerin bu sanatkarlara karşı aynı şekilde bir himayede bulunmuş olmaları mümkündür.

Prof. Arnold bundan sonra gene edebî kaynaklara müracaat etmekte eserini X. yüzyılın başlangıcında yazmış olan İbn Hamadhani'nin *Kitab ul-Buldan*'ından naklen bilgiler vermektedir. Doğu Roma imparatorluğu halkı içinde dünyanın en maharetli ressamlarının bulunduğu bahseden bu eserden aşağıdaki nakilde bulunmaktadır: "Onların ressamlarından biri, bir insanı hiçbir şeyini eksik bırakmayacak şekilde resmedebilir. O, yaptığı bir genç, orta yaşlı veya ihtiyar bir insan olduğunu açık bir şekilde ortaya koyuncaya kadar mutmain değildir; hatta o, onu güzel ve cazip yapıncaya kadar kendini tatmin etmiş saymaz. Onu neşeli veya ağlar bir vaziyette gösterebilir. Sonra o, düşmanının kederine sevinen bir insanın sırtışı ile, utanmış olan bir kimsenin tuhaf gülüşünü; acı içinde olan birisi ile tebessüm edeni; memnuniyet ile, mânasız bir şekilde konuşanın sırtışını birbirinden ayırır ve böylece resimlerinin kompozisyonlarını değiştirir" <sup>7</sup>.

Müslüman sanatkarların hıristiyan örneklerinden müteessir olduklarını göstermek üzere yapılmış olan bu nakilden sonra konuya şöyle devam edilmektedir: Hıristiyan sanatta yer alan klâsik geleneklerin müslüman doğu resmine geçtiği en belli yol, Nesturî ve Yakubî kiliselerinin resimli sanatıdır ve ilk defa olarak müslüman fatihler için çalışan ressam, muhtemelen bu iki kilise mensuplarından idiler. Bununla beraber bu iki kilise mensupları tarafından ortaya konulan resim sanatı hakkında özel bir araştırma yapılmış değildir. Onlara atfedilen eserler pek azdır ve kilise sanatına ait bulunmaktadırlar. Böylece ortaya bir mesele çıkmaktadır. O da, Prof. Arnold'un haklı olarak ifade ettiği üzere, adı geçen kiliselere ait olan resimlerin konularının, başka bir din taraftarlarının dünyevî sanatına hemen kalbolabilmesindeki tuhaftır. Gerçekten bu nokta çok mühimdir. Ancak yazar, üzerinde düşünmek lüzumunu hissetmemekte, meseleyi, sözlerimizin başında da işaret ettiğimiz peşin hükümlerine uygun bir şekilde halle uğraşmaktadır. Ona göre, müslüman fatihlerin,

<sup>7</sup> Bak. Arnold, *Aym es.*, p. 58.



bize kadar gelmiş olan ilk eserleri yaptırmak için Nesturî ve Yakubî ressamaları kullanmış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Arnold, bir örnek olmak üzere de Qusayr 'Amra'daki freskleri yapan artistlerden söz açmakta, hiçbir delile dayanmadan gayet indî bir şekilde "bu artistler, Arap olamazlar" diyerek, bütün meseleyi hallettiğini sanmaktadır. Gerçi bu duvar resimlerinde üslûbun az çok Helenistik bir karakter göstermekte olduğunu söylemek mümkündür. Ancak o sıralarda öneminden bahsedilen bu kiliselerin, Helenistik sanatı ne derecede temsil edebilmekte oldukları da bilinmemektedir. Esasen biraz önce de işaret ettiğimiz üzere, bu konuda özel bir araştırma yapılmamış olduğunu, bizzat Prof. Arnold söylemektedir. Öyleyse en münasibi, susmak, veyahut da vesikaların ve eserlerin verdiği tahmin imkânlarının ölçüsünü aşmamaktır. Fakat batı dünyasındaki diğer bir çok meslektaş gibi, o da, hiç bir müspet esasa dayanmayan hissi görüşlerini, daha doğrusu çoğu zaman normal ölçüleri de aşan tahminlerini ileri sürmeye devam etmektedir. O, yukarıda kendilerinden söz açılan sanatkarların Arap olmadığına inanmaktadır. Zira ona göre, Araplar, VIII. yüzyılın başlarında bu eserlerdeki artistik mahareti gösterebilecek sanat geleneklerine sahip değillerdi; bu sanatkarların Yunan olmalarına veya hiç değilse Bizans tab'ası bulunmalarına şüphesiz nazarı ile bakılabilir. Arnold bu sözlerine delil olarak da, dekorasyonu kısmen meydana getiren tarihi şahısların isimlerinin Yunanca yazılmış olmaları üzerinde durur. Fakat kendisinin de işaret ettiği üzere, Prof. Becker, bu ressamaların Arapçayı, Yunancadan daha iyi bilmekte olduklarını ortaya koymuştur. Zira tarini simaların başları üzerindeki yazılar, adı geçen iki dilde yazılmışlardır. İşin enteresan tarafı da, Arap harflerile sadece bir ismin sıkı bir ortografiye riayet edilmeksizin, iştirildiği üzere yazılmış bulunduğu görüldüğü gibi, Yunan harflerinin de bir örnekten kopye edilmiş olduklarının anlaşılmasıdır. İşte bütün bunları gözönünde tutan Prof. Becker, üzerinde durulan ressamaların, ya Mezopotamya'dan geldiği yahut da Suriye'de yerleşmiş Aramî bir kökten inmekte buldukları sonucuna varmıştır. Görülüyor ki sırf bir peşin hükmü naklı göstermek için kılı kırk yarmaktan, fazla bir şey çıkmamaktadır. Halbuki bir sanat tarihçisi olarak eseri karşımıza almak ve ileri süreceğimiz fikir ve mütalâalarımızı onun tahliline istinat ettirmek en isabetli yoldur. Nitekim üzerinde durduğumuz eserlerde Hellenistik tesirlerin aşıkârlığına rağmen, yazarın da itiraf etmek mecburiyetinde kaldığı gibi, hususiyle tezyinat üslûbu, av sahneleri ve bazı kadın tipleri gibi, tamamıyla oriental unsurlar da bulunmaktadır. Kaldı ki ortada yabancı soydan gelen bir kimsenin her hangi bir sanatı temsil edemeyeceği gibi bir kaide de yoktur. Diğer taraftan hemen hemen aynı zihniyetle Prof. Arnold'un (836—883) yılları arasında yapılmış olan Samarra'nın fresklerini de üzerinde durduğumuz hristiyan tesirine bağlaması, hemen hiç bir müspet delile istinat etmemektedir. İleride üzerinde duracağımız üzere, bu fresklerin mahiyeti, Prof. E. Herzfeld'in araştırmaları sonunda açıklanmış bulunmaktadır.

Daha sonraki zamanlar için İslâm resim sanatına ait eserler bulunmaması yüzünden uzun bir boşluk yani karanlık bir devir bulunması dolayısıyla, Prof. Thomas W. Arnold, İslâm dünyasına ait ilk minyatürlü yazmaların bulunduğu XIII. yüzyıla intikal etmekte ve bu yazmaların minyatürleri üzerinde Hristiyan sanatı tesirlerini araştırmaktadır. Ona göre, daha önce üzerinde durulduğu şekildeki hristiyan ressamaların kullanılmış olması yolu ile geçmesi ihtimalinden bahsedilen hristiyan tesirinin, XIII. yüzyıla ait ilk minyatürlü İslâmî yazmalar olan *Kelile ve Dimne* ile Harirî'nin *Makamat*'ının minyatürlerinde de izlenmesi mümkündür. Onun her hangi bir kaynağa istinat etmeksizin verdiği bilgilere göre, bu iki eserden ilkindini meydana getiren hikâyeler, müslüman idarecilerin onların resimlendirilmesini istemelerinden çok önce, Hristiyan çevrelerde bilinmekte idiler. İkinci eser de, bir müslüman tarafından



yazılmış olmasına rağmen, müslümanları olduğu kadar, münevver hıristiyanları da cezbedecek bir mahiyet taşımakta idi. Prof. Arnold'un bundan sonraki sözleri, cidden gariptir ve bu kadar şöhretli bir İslâm Sanatı tarihçisinin bunları nasıl söyleyebilmiş olmasına şaşmamak mümkün değildir. Bu sözler, aynen şöyledir: "...Bu sebeple, bu iki kitabın resimlendirilmesinde, Hıristiyan sanatkarlar kullanılmış olabilir ve bu sanatkarların artistik kanaat ve tasvirî metotları, onların İslâm camiası içine girmiş olan torunlarına yahut hatta ressamlık mesleğini seçen müslümanlara geçmiş olabilir. Böylece iman değişikliği artistik uslûba tesir etmemiş olarak kalacaktır"<sup>8</sup>.

Böylece görülüyor ki, batılı bir bilginin ciddi sayılan bir eserinde tamamiyle mesnetsiz ve hissi mütalâalara geniş mikyasta yer verilmektedir. Şimdiye kadar yazın kendi sözlerine dayanarak belirtmeye çalıştığımız bu zihniyetin, konunun, üzerinde duracağımız bundan sonraki kısmında da hâkim bulunduğu görülecektir.

Prof. Arnold, şimdi de adı geçen bu iki yazmanın resimleri üzerinde durmaktadır. Haklı olarak bu resimlerin çoğu zaman, Bağdat veya Mezopotamya çığı adı altında ele alındığını ifade etmekte ve bu coğrafî tavsifin resim üslubunun karakterini tanıma bakımından isabetli olmadığını belirtmektedir. O, bunların, Yakubî ve Nesturî kiliselerindeki dua kitaplarının tasvirleri ile mukayesesini uygun bulmakta ve böyle bir mukayesenin, bunlar arasında bir çok müşterek hususiyetlerin varlığını ortaya koyduğunu söylemektedir. Bu maksatla ilkin, gerek Paris'te Bibl. Nat.'de (Arabe 5847) bulunan Schefer *Makamat*'ındaki ve gerekse British Museum'daki (Add: 11856, fol. 95b) Arapça bir *İncil* nüshasındaki resimlerdeki burun benzerliği üzerinde durur. Diğer taraftan gene aynı müzede bulunan (Add. 7170, fol. 145) bir Yakubî lûgat kitabında İsa'yı Pilatus önünde gösteren bir resim vardır. Bu yazmanın XIII. yüzyıla ait olması muhtemeldir. Resimde ayrıca bir gurub insan bulunmaktadır ki, bunlar, büyük burunları ve çehrelerin ağır duruşu ile yukarıda adı anılan Harirî yazmasındaki simalara benzemektedirler. Her iki yazmada da tavır ve elbiseler, benzer bir tipi temsil etmektedirler. Aynı şekilde Floransa'da Laurentian kütüphanesinde bulunan Mezopotamya'da yazılmış 1299 tarihli Arapça bir *İncil* yazmasının resimleri ile çağdaş *Makamat* resimleri arasında da bir çok müşterek hususiyetler göze çarpar. Prof. Arnold, bütün bu misalleri verdikten sonra daha işin başında vermiş bulunduğu peşin hükme uygun olan neticeyi çıkarmakta tereddüt etmemiştir. Ona göre, gerek *Kelile ve Dimne* ve gerekse *Makamat* yazmalarının resimlerini, Hıristiyan kaynaklara bağlamak mümkündür. Bu tesiri geçiren de, onun, müslüman idarecilerin hıristiyan ressamlar kullanmış olabilecekleri yolundaki ısrarlı tahminleridir. Gene ısrarla tahmin ettiğine göre, ilk müslüman sanatkarlar da Hıristiyan muhtedileri ve onların torunlarıdır.

Prof. Arnold'un bu konudaki sözleri burada sona ermektedir. Biz onun düşüncelerini olduğu gibi vermiye ve onları gayet bitaraf bir şekilde değerlendirmeye gayret ettik. Bu arada bilhassa müspet olarak fazla bir şey söylememiş olduğunu, bütün sözlerinin sadece bir takım tahminlerden ibaret bulunduğunu da belirtmeye çalıştık. Esasen yapılmış olan bazı yeni araştırmalar, bizim bu sözlerimizi teyid etmekte, İslâm resminin menşe ve başlangıçlarını geniş mikyasta Nesturî ve Yakubî kiliselerinin resimli sanatına yani hıristiyan resim sanatına bağlayan Prof. Arnold'un fikirlerinin yanlışlığını ortaya koymaktadır. Fazla olarak, bahis konusu edilmiş olan bu kiliselere ait adı geçen yazmalardan bazılarının tarihlerinin, üzerinde durulan İslâmî resimli yazmalara nispetle, daha muahhar oldukları tespit edilmiş; böylece Hıristiyan sanatına ait resimli yazmaların İslâmî olanlara tesirleri yerine, bu hıristiyan yazmaların-

<sup>8</sup> Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam*, p. 58, Oxford 1928.



daki resimlerin, daha erken tarihlere ait olan İslâmî yazmaların resimlerinden örnek ve ilham alınarak yapılmış oldukları ortaya konmuştur. Şimdi de bu meseleyi aydınlatmaya çalışacağız.

Denebilir ki, XIII. yüzyılın başlangıcına ait ilk müslüman kitap resimlerinin menşei hakkında ilk ciddi araştırma, Hugo Buchthal tarafından yapılmıştır<sup>9</sup>. Hugo Buchthal, sözlerine 1938 yılı yazında Paris'te bir İran sanatı sergisi açılmış ve bu sergide Harirî'nin *Makamat*'ının Bibl. Nat.'e ait üç resimli Arapça yazmasının ilk defa olarak yanyana bir şekilde gösterilmiş olduğunu ifade ile başlamakta, bu yazmalardaki minyatürler üzerinde ciddi bir şekilde çalışarak ortaya bir takım yeni meseleler atmaktadır. Filhakika bu sergide adı geçen yazmaların yaprakları ayrılmış, minyatürlerin bir çoğu, aynı zamanda görülebilecek bir şekilde yanyana konmuştu. Bu hal, bu üç yazmadaki her *makame*'nin ikonografisi hakkında mukayese yapmayı mümkün kılmış, böylece resimlerin bu üç serisi arasında beklenilenden fazla farklar görülmüştür. Meselâ bir çok hallerde bir yazmada bir *makame*'ye bir resim refakat ettiği halde, bir diğerinde resim bulunmamakta idi. Diğer taraftan bu üç yazmada muhtelif *makamat*, başka başka olaylar ile resimlendirilmişti. Asıl önemli olan cihet de, bu üç yazmanın ressamı tarafından aynı sahne seçilmiş olduğu zaman bile, ikonografinin daima aynı olmadığı görülüyordu. İlk bakışta bu, Buchthal'a, aynı sahnelerin birbiri ile ilgisi olmayan muhtelif tasvirleri gibi görünmüştü. Gözden kaçmamakta olan bariz üslûp farkları da, bu üç minyatür takımı arasında bir birlik bulunmadığı fikrini kuvvetlendiriyordu. Böylece bu eserler hakkındaki müşahedelerini ortaya koymuş olan Buchthal, bundan sonraki açıklamasına şöyle devam etmektedir :

Bu yazmalardan ikisinin tarihleri, biri (Ms arabe 6094), 619/1222—23, diğeri (Ms arabe 5847) 634/1237 olmak üzere XIII. yüzyılın ilk yarısına; üçüncüsü de (Ms arabe 3929) XIII. yüzyılın ikinci çeyreğine ait olarak diğerlerine çağdaş bir durumda bulunmaktadır. Bu yazmalardaki elli *makame*'nin müellifi olan Harirî ise, takriben 1120 yılında ölmüş bulunuyordu. Diğer taraftan karşımızda bulunan resimler de, asırlık resim ananelerinin doğrudan doğruya bir neticesi olamazlar. Bu ise şu demektir ki, bu üç Paris yazması arasındaki gerek üslûp hususiyeti ve gerekse resim repertuarı bakımından olan farklar, muhtemelen bir defa üç ayrı sanat merkezinin varlığını ortaya koymaktadır. Böylece anlaşılmaktadır ki mevcut ayrılıklar, muhtelif sanat kaynaklarından beslenmekte olan üç çağdaş resim çığırısı arasındaki farklardan ibarettirler.

Bundan sonra Buchthal, bir istidrad olarak, üzerinde durduğumuz XIII. yüzyılın başlarına ait bulunan kitap resimlerinin menşeinin hâlâ bir tartışma konusu olduğunu hatırlatmakta, şimdiye kadar Moğol devrine takaddüm eden bir devirden kalmış olan minyatürlerin, haklı olarak Bağdat çığırısı adı altında incelenmiş olduğunu ifade etmekte, ve bu çığırın da, kısmen hellenistik ve kısmen doğulu unsurların garip bir halitası olarak tavsif edilmekte olduğunu belirtmektedir. Bu zaruri açıklamadan sonra, Buchthal, kendi görüşünü ortaya atmaktadır. Ona göre, bu üç yazmadaki resimlerin menşeleri, birbirlerinden ayrı olarak araştırılmalıdır. Zira gerek ayrı unsurların karışmalarındaki nispet, gerekse hakiki unsurların kendileri, bu yazmaların herbirisinde ayrı ayrı görünmektedirler. Hususiyle Helenistik anane ile bu İslâm minyatürleri arasında aracı vaziyetinde olan Bizans unsurları, her yazmada yeni ve ayrı bir ışık içinde kendini göstermektedir.

<sup>9</sup> Hugo Buchthal, "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts, *Ars Islamica*, Vol. VII, pt. 2, pp. 125 vdd., Ann Arbor 1940.



Böylece incelemiş olduğu yazmaların umumi vasıflarını vermiş bulunan Buchthal, daha sonra da bunların her birisi üzerinde ayrı ayrı durur. İlk olarak da Bibl. Nat. de 6094 nu.da kayıtlı bulunan daha erken bir zamana ait 1222—23 tarihli nüshayı ele alır. Verdiği bilgilere göre, umumiyetle Bağdat çığırına atfedilen hususiyetler, bu yazmanın minyatürlerinde bulunmamaktadır. Bunlarda, hıristiyan sanatı izleri, diğerlerine nispetle daha fazla bulunmaktadır. Bununla beraber, bunların çoğu, artık orijinal hallerinde değildirler, meharetsiz bir şekilde boyanmış ve düzeltilmişlerdir. Ancak bu minyatürlerdeki bütün tiplerin Bizans sanatından alınmış olduğunu söylemek doğru değildir. Bunların bazılarında, doğulu, menşei hellenistik olmıyan unsurlar da bulunmaktadır. Hatta Moğol tipinde olan simalar bile görülmektedir. Böylece söylenebilir ki, bu yazmanın minyatürlerinde Bizans mirası, bir çok hallerde başlıca hususiyet olarak kalmasına rağmen, muhtelif kaynaklardan alınmış olan türlü hususiyetlerin, çok hususi bir üslûp intibasını verecek şekilde kaynaşmış ve terkip edilmiş oldukları görülür.

Bundan sonra Buchthal, resimleri bu Harirî yazmasının resimlerine numaraları verilen diğer iki Harirî yazmasındakilerden daha fazla yakın olan bir XIII. yüzyıl yazması üzerinde durur ve bunların ikisinin resimlerinde müşterek olan üslûp hususiyetleri, kompozisyon ve tipleri gösterir. Bu eser de, Paris'te aynı kütüphanede (arabe 3465) nu. da kayıtlı bulunan bir *Kelile ve Dimne* nüshasıdır. Burada bulunan hayvan resimlerine nispetle daha az olan figürlü resimlerden anlaşıldığına göre, Bizans örnekleri, bu yazmada, tıpkı yukarıda üzerinde durulan Harirî yazmasındakiler gibi işlenmiştir. Hatta bu yazmadaki resimlerin daha az mahir bir el tarafından işlendiği anlaşılmaktadır. Gerek bıyıklı ve sakallı yüz tipi, gerekse turban v.b., her iki yazmanın resimlerinde de tamamiyle aynıdır<sup>10</sup>. Diğer taraftan önemli bir hususiyet olarak, bu yazmaların resimlerinde görülen mimarî tarzının da birbirine benzediği görülmektedir. Fazla olarak onlar, bu özellikleri ile, devrin bütün diğer İslâmî minyatürlerinden de ayrılmaktadırlar. Bunlar daha ziyade, esası çok ince sütunlardan meydana gelen yanyana odaları ihtiva etmekte, bazılarında ufki tavan bulunmakta, diğer bazıları da hafif bir kemerle kaplanmış bir durumdadır. Ancak Harirî yazmasındakilerde ortada bir oda, onun iki tarafında da daha küçük, simetrik bir durumda iki oda bulunmakta, diğer yazmanın binalarının ise, simetrik olmadığı görülmektedir. Fakat dikkat edilirse, küçük odaların, ortada bulunana perspektif bir görünüş vermek için yapıldığı anlaşılır. Bu arada bazı resimlerin çıkıntılı kemer ihtiva etmekte olduğu görülmekte, biraz önce zikri geçen ufki tavanlar da, her iki yazmada tamamiyle aynı olan tezyinatla süslenmiş bulunmaktadır. Bu yoldaki karşılaştırmalarını, bu iki yazmanın resimlerinde bulunan mobilyeye de<sup>11</sup> intikal ettiren Buchthal, bütün bu mukayeselerin tabii neticesini çıkarmaktadır: Haklı olarak iddia ettiğine göre, bu mukayeseler, yeteri kadar ispat eylemektedir ki, üzerinde durulan bu iki yazma, muayyen bir minyatür çığırının mahsulü, yani aynı minyatür çığırına aittirler. Bunlar, numaraları verilmiş olan diğer iki Paris Harirî yazmasından ve XIII. yüzyılın ilk yarısında Bağdat'da gelişmiş çığıra ait resimlerden karakteristik bir şekilde ayrı olan artistik bir anane göstermektedirler. Diğer çağdaş müslüman çığırını ile mukayese edildiği zaman, bu gurubun başlıca hususiyetinin, Bizans ananesinden fazlaca müteessir olduğu görülür. Çoğu unsurlar, hıristiyan sanatından alınmıştır ve onların artistik hüviyeti fazla değiştirilmeksizin yeniden yapılmıştır. Bu minyatürlerde hellenistik olmıyan doğulu modeller, hıristiyan sanatkarların yapmaları icabeden bir tarzda, tasvirin umumi karakterine uydurulmuştur. Halbuki Bağdat'a ait

<sup>10</sup> Bak. Resim 1, 2.

<sup>11</sup> Bak. Resim 3.



olan minyatürler, esas itibariyle islâmîdirler, hellenistik olmıyan bir karakterdedirler. Onların repertuarı, Bizans sanatından alınmış unsurlarla zenginleştirildiği zaman, hıristiyan örneklerin stilistik vasıfları, doğulu Bağdat üslûbunda o hale getirilmiştir ki, bazan onların menşeyini izleyip bulmak çok güçtür.

Daha sonra Buchthal, bu iki yazmanın resimleri ile Bizans resimleri arasındaki benzerlik üzerinde durur, bu hususta bazı örnekler verdikten sonra asıl konuya tekrar dönerek, böylece bütün meselenin, bu iki yazmanın ait olduğu minyatür çığırının yerini tespit etmekten ibaret bulunduğunu belirtir. Haklı olarak ilâve ettiği üzere, bu soruya maalesef kati bir cevap vermek mümkün değildir. Ancak *a priori* olarak söylenebilecek şey, muhtemelen bu minyatürlerin, Akdeniz kıyılarından uzak bir bölgeden değil de, hıristiyan sanatı ile sık ve kolay bir şekilde, doğrudan doğruya teması olan bir memleketten gelmekte olduklarıdır. Bu da, Suriye veya Küçük Asya'daki mahalli Selçuklu prenslerinin saraylarından birisi olabilir. Bu hususta kati olmamakla beraber, bu nazariye lehine olan şu iki delil ileri sürülebilir. Bunlardan birisi, 3465 nu.lı yazmada bulunan resimlerdeki mimarî şekillerinin bazıları ile Kuzey Suriye ve Selçuklu Küçük Asyası'nın çağdaş mimarisini arasında mevcut olan hayret verici benzerliktir. Bu yazmadaki resimlerin bazılarında görülen sivri uçlu kemer, XI. yüzyılın son yıllarına ait Halep'teki Ulu Cami'nin minaresinin karakteristik hususiyetlerinden biridir. Diğer taraftan 6094 nu.lı *Makamat* yazmasında bulunan bir resimdeki çıkıntılı ve düz bir kemerin muntazam bir şekilde devam eden münavebesi, XII. yüzyıl Halep'inde izlenmesi mümkün bir süstür ve bütün Kuzey Suriye'de bilinmektedir. 3465 nu.lı *Kelile ve Dimne* yazmasında görülen birbiri içine geçmiş iki kemer ise, XIII. yüzyılın ilk yıllarından bu tarafa Halep ve Konya minber ve neflerinde süsleyici motifler olarak görülür. Bunların menşeyini Antikiteye kadar çıkarmak mümkündür. Onlar Halep ve Antakya civarındaki ilk hıristiyan kiliselerinin çoğunda süs olarak görülürler. Öyle görünüyor ki, bunlar, bu bölgelerin İslâm sanatı içinde de gelişmişlerdir. Onların Rum Selçukluları camilerinde de görülmelerinin Suriye tesiri ile olduğu anlaşılmaktadır. Böylece bunun mânası şudur ki, üzerinde durduğumuz 3465 nu.lı yazmaya da, aynı artistik merkezin bir mahsulü olarak bakmak icap eder. Burası da, Suriye ve daha ziyade de Halep civarındaki bölgedir.

Bu izahattan sonra Buchthal, dikkatimizi, önemli bir noktaya çekmektedir. Bu husus da, üzerinde durduğumuz bu iki yazma ile gene Paris'te bulunan bir diğer yazmanın (copte 13) minyatürleri arasındaki hayret verici benzerliktir. 1180 yılında Nil deltasında bulunan Dimyat kasabasında yapılmış olan bu minyatürlerin, erken devirlerin Kopt sanatı ile çok az müşterek tarafları vardır. Yeni Ahid manzaralarının benzer bir dairesini ihtiva eden başka hiç bir Kopt yazması mevcut değildir. Kopt freskleri de, esasen, Bizans sanatının sadece mahalli bir verimi olarak kendini göstermektedir. Bundan başka bu yazmanın minyatürleri, Suriye ve Küçük Asyada yapılmış—Bizans'ın ilk zamanlarından kalma—minyatürleri hatırlatmaktadırlar. Tasvirlerin heyecanlı ifadeleri, dinamik bir vaziyette olan ritim, Rabula ve Rossano İncilleri ile mukayese edilebilecek bir durum arz etmekte, bir çok hallerde kendini gösteren ikonografi şekli, Doğu Akdeniz'in Asya kıyılarının hususiyetlerini göstermektedir. Böylece öyle anlaşılmaktadır ki, incelemekte olduğumuz bu Kopt minyatürlerinin artistik kaynaklarını araştırmak için, bu bölgelere dönmek lâzımdır.

Buchthal'ın bundan sonra verdiği bilgiler, cidden ilgiye değer. Haklı olarak ifade ettiğine göre, önümüzde bulunan yazma, tıpkı Kuzey Mezopotamya'nın çağdaş Süryanî yazmaları gibi, hıristiyan repertuarı içine girmiş bulunan bir çok İslâmî motif ve hususiyetleri ihtiva etmektedir. Bu İslâmî unsurları, hususiyle, daha önce incelemiş olduğumuz Paris'teki 3465 ve 6094 nu.lı İslâmî yazmalar gurubu ile mu-



kayese etmek mümkündür. Meselâ adı geçen Kopt yazmasında bulunan Pilatus'un resmi, 6094 nu. lı *Makamat* nüshasındaki Bağdat valisine çok benzeyen bir şekilde çizilmiştir<sup>12</sup>. Diğer taraftan bu Kopt yazmasında görülen İslâmî mobilye parçaları dikkati çekmektedir. Buna, bu Kopt yazmasındaki mimarî süslerin o zamana ait bir çok İslâm minyatürlerinde bulunabilmekte olduğunu, bunların ise, esasen Suriye ve Mezopotamya'daki İslâmî mimariye yabancı şekiller bulunmadığını ilâve etmek lâzımdır. İşte göstermiş olduğu bütün bu delillere istinaden, Buchthal, bundan sonra, nazariyesini ortaya koymaktadır: Böylece son derece muhtemel görünmektedir ki, 1180 yılına kadar çıkan erken bir devirde Suriye'de varlığını buradaki Araplara borçlu, dış görünüşü itibariyle İslâmî fakat karakter bakımından Akdenizli telifci bir resim ananesi mevcuttu ve gerek Kopt yazması müsavviri ve gerekse İslâmî yazmaların minyatürçüleri bu kaynaktan ilham almakta idiler. Böylece bu nazariye, aynı zamanda, Suriye kültür merkezlerine yakın, Deltanın kuzey ucunda bulunan bir şehirde yapılmış olduğunu söylediğimiz Kopt minyatürlerinin menşei meselesini, aydınlatacak bir hususiyet taşımaktadır.

Bundan sonra Buchthal, yukarıda ifade edilen resim ananesinin Suriye'de doğmuş olduğunu, hususiyle Koptlukla bir ilgisi bulunmadığını belirtmekte ve buna Yeni-Ahid dairesi adını vermektedir. Ona göre, işte bu sanat çevresi, o sırada memleketin müslüman hâkimlerinin sanatlarından alınan unsur ve motiflerle zenginleştirilmiştir. Bu nazariye, Buchthal'ın esas fikrine uygun olarak belirttiğine göre, aynı zamanda, bu araştırmanın konusu olan iki İslâmî yazmanın minyatürlerinde görülen hususi vasıfların da izahına yaramaktadır. Bu minyatürler, Bağdat çığırının resimleri ile karıştırılmamalı ve fakat doğu Akdeniz'deki Helenistik kültürün İslâmî şubeleri olarak nazarı itibara alınmalıdır.

Böylece Hugo Buchthal'ın yukarıda üzerinde durduğumuz makalesinden çıkacak umumi netice, bir taraftan Suriye, hususiyle de Halep ve civarında gelişmiş bulunan yeni bir minyatür çığırını ortaya koyması, diğer taraftan bu bölgede meydana getirilmiş olan eserlerin, buralarda yaşayan müslümanlar idaresindeki Suriye hıristiyanlarının sanatı ile olan sıkı ilgisini belirtmiş olmasıdır. Burada, bu vesile ile onun Suriye Yakubîlerinin resim sanatı ve onun Bizans ve İslâm sanatları ile ilgileri hakkındaki araştırmasını hatırlamamak mümkün değildir. Buchthal, bu araştırmasında<sup>13</sup> Suriye hıristiyanlarının resim sanatının şimdiye kadar asla ayrı bir çalışmanın konusu yapılmadığını ifade ile sözlerine başlamakta, müslüman resim sanatına son derece yakınlıklar gösteren bu sanatın, İslâm resminin başlıca kaynaklarından birisi kabul edildiğini belirtmektedir. Buchthal, bu makelesinde daha sonra, British Museum'da Add. 7170 nu. lı bir Yakubî *İncil* yazmasından bahisle, 1216—20 tarihlerine ait olup, 48 minyatürü ihtiva eden bu yazmanın, gerek Bizans ve gerekse İslâm sanatı ile olan ilgileri bakımından çok kompleks bir durum göstermekte olduğunu ifade etmektedir. Gerçekten haklı olarak ifade ettiği üzere, şimdiye kadar, sadece, bu Suriye yazması ile Bizans sanatı arasındaki bağ münakaşa edilmiştir. Halbuki daha fazla enteresan olan taraf, bu yazmanın İslâmî kitap resimleri ile olan ilgisi idi. Diğer taraftan XII. ve XIII. yüzyıllardaki müslüman resminin Bizans resminden müteessir olduğu hemen daima münakaşa edilmiştir. Buchthal, son olarak bu nazariyenin, K. Holter tarafından tadil edilmiş olduğunu<sup>14</sup>, ona göre ise, bu tesirin, muhtemelen Bağ-

<sup>12</sup> Bak. Resim 4, 5.

<sup>13</sup> Bak. Hugo Buchthal, *The Painting of the Syrian Jacobites in its realitions to Byzantine and Islamic Art*, Syria, XX, pp. 136-150, Paris 1939.

<sup>14</sup> Buchthal'ın bu mütalâaları için aynı zamanda bak. Prof. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, ss. 509 vd., İstanbul 1948.



dat'da meydana getirilmiş olan yazmaların küçük bir gurubuna münhasır olmuş bulunacağı neticesine varıldığını söylemekte, bu te.irin Yakubî resmi yolu ile olabileceği iddiasının, halâ münakaşaya açık bir konu olduğunu belirtmektedir.

Onun verdiği bilgilere göre, üzerinde durulan bu Suriye resimlerinin tamamıyla çağdaş Bizans resmine dayandığını söylemek, pek doğru değildir. Buna mukabil, bu resimler, Yunan resmine yabancı, bir dereceye kadar, üslûbun umumi temayülünden ayrı vasıflar gösterirler ki, bunlar, onları müslüman kitap resmine bağliyacık bir karakterdedir. Bu bakımdan dikkati çeken başlıca hususiyet, üzerinde durulan bu Suriye eserlerinin, kıvrımlı nakışları ihtiva etmesidir. Buchthal'ın kati bir dille belirttiğine göre, ilk Memlûk resminin de —ki bu, Viyana ve Oxford'da bulunan XIV. yüzyıla ait iki Harirî yazması ile temsil edilmektedir— başlıca hususiyeti olan bu kıvrımlı nakışlar, Kuzey Mezopotamya'da, meselâ Viyana'daki *Galen* yazmasında tipik örnekleri bulunan Musul çıkırısı içinde meydana gelmiş görünmektedir. İncelemekte olduğumuz Hıristiyan resimlerinde de görüldüğünü söylediğimiz bu unsur, biraz önce ifade ettiğimiz gibi, Hıristiyan resimlerinin orijinal karakterine yabancı bulunmaktadır. Bu unsurun meselâ biraz önce adını andığımız *Galen* yazmasının resimlerinde olduğu gibi, şuurlu ve sistemli bir şekilde işlenmiş olması, Yakubî ressamın, bunu çağdaş İslâmî yazmalardan almış olabileceği hususunda şüphe bırakmamaktadır. Bundan sonra Buchthal, Yakubî ve müslüman minyatürlerindeki tiplerin müşterekliğine, bunların Bizans sanatına yabancı olduklarına dikkati çekmekte, ve bunlar, "İslâm resmi içinde gelişmiş olmalıdırlar" demektedir. Bu vesile ile gerek Buchthal ve gerekse diğerk bazı sanat tarihçilerinin anlamaz görüldükleri önemli bir noktada üzerinde durmak zarureti vardır. Eğer mantukî olarak düşünülecek olursa Yakubî ve üzerinde durulan devre ve bölgelere ait müslüman resimlerinin tipleri arasındaki benzerliğe şaşmamak lâzımdır. Zira ister müslüman, ister hıristiyan olsun bu bölgelerde yaşayan insanlar, aşağı yukarı aynı köklerden gelmekte, aynı kültür çevresinin imkânlarından faydalanmakta, netice itibarile birbirine çok yakın olan bir kültüre sahip bulunmaktadırlar. İnanmakta buldukları dinlerin ayrı olmasının, bunların hayatını tamamıyla değiştireceğini ve nihayet bunun fizik yapılarına dahi tesir edeceğini düşünmek gibi garip ve gülünç bir hal, ancak bunu iddia edenlerin kendi dinlerini üstün görmek temayülünün bir ifadesi olan din gayreti ve taassubunun bir neticesi olabilir. Bu bakımdan aynı semitik kökten gelmekte olan bu bölgeler halklarının resimlerinde görülen sima, hususiyle de burun benzerliğinin tabii addedilmesi gerektiği aşikârdır. Diğerk taraftan üzerinde durulan bu çağdaş eserlerdeki tesirin, müslüman eserlerinden hıristiyan resimlerine olması da, tabiidir. Zira her zaman, her devirde insan, ileri olanları taklide mütemayildir. Bahis konusu devirlerde ileri ve taklid edilebilecek bir durumda olanların müslümanlar olduğunu inkâra ise, tarihî hakikatler manidir. Üzerinde durulan bu benzerlikler hakkındaki mütalâalarına devam eden Buchthal da, zihniyeti ile olmasa bile, verdiği örneklerle bizi teyid etmektedir. O, bu benzerlikleri göstermek üzere, adı geçen *İncil* yazmasının resimleri ile Paris'teki 1237 tarihli Schefer Harirî'si veya Leningrad'daki diğerk bir Harirî yazmasının resimleri karşılaştırıldığı takdirde aradaki benzerliğin hayret verici olduğundan bahisle, bu sözlerinin teyidi yolunda da, yazmaların hepsinde görülen semitik profil, kartal burun ve başın arka kısmını kaplıyan turbanlara dikkati çeker. Şüphesiz bu benzerliklerin, hıristiyan sanatkâr tarafından onun ifade ettiği şekilde doğrudan doğruya İslâmî tiplerden alınmış olması ile de izahı mümkündür. Bu arada Bizans'a ait olan modellerin hemen bütün kısımlarının, tam mânası ile İslâmî hususiyetlerle yer değiştirmiş olmaları da, bunun bir delili olarak gösterilebilir.

Buchthal, bundan sonraki mütalâalarına şöyle devam etmektedir :



Şimdiye kadar muhafaza edilen kanaat, gerek Bidpay'ın hikâyelerine ve gerekse Harirî'nin *Makamat*'ına ait en erken yazmaların, resimlerinin, büyük mikyasta Bizans sanatine dayanmakta olduğu idi. Buchthal, bu kanaati ifade ederken "tamamiyle doğru olarak" demek suretiyle bu kanaate iştirak etmekte olduğunu ortaya koymuş, ancak önünde bulunan resimlerin aksi bir tezin malzemeleri olabilecek bir hüviyet taşımakta bulduklarını da sezmiş olduğundan, Bizans ve İslâm sanatı arasındaki bağın teferruatta teessüs etmiş olarak kaldığı ilâvesinde bulunmayı zaruri görmüştür. Buchthal'in bundan sonraki sözleri ise, tamamiyle doğrudur. Gerçekten müslüman idaresindeki hıristiyan cemaatlerin sanatının, Bizans ve İslâm sanatları arasında aracı rolü oynayacak bir durumda olduğu söylenemez. Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, Sir Thomas W. Arnold'un müslüman resminin başlangıçları ve gelişmesi bakımından Nesturî ve Yakubî sanatlerinin önemi üzerinde durmasının ise, müdafaa edilecek bir tarafı yoktur. Kaldı ki, Nesturîlerin yazmalarını resimlendirmiş olmaları hususu dahi şüphelidir. Diğer taraftan önümüzde bulunan Yakubî yazması, tamamiyle telifci bir karakter taşımaktadır. Esasen bu sanat, Buchthal'in de haklı olarak ifade ettiği gibi, Bizans sanat çevresinden çok uzakta, nihayet onun bir eyâlet, taşra kopyesinden başka bir şey değildir ve idareci müslüman halkların gelişmekte olan sanatinden devamlı tesirler almıştır.

Böylece bir çok batılı yazarın müslüman resmi üzerinde gerek Bizans ve gerekse müslüman idaresindeki muhtelif hıristiyan cemaatleri yolu ile hıristiyan sanatı tesirlerinin bulunduğu şeklindeki iddialarının müspet bir esasa dayanmadığını, bunların sadece bir takım tahminlerden ibaret bulunduğunu göstermeye çalıştık. Fazla olarak Buchthal'in araştırmaları ile bu konuda şimdiye kadarki kanaatlerin tamamiyle aksi olan bazı sonuçlara ulaşılmış olduğunu da belirttik. Bütün bunlardan çıkan netice, Buchthal'in üzerinde durduğumuz ikinci araştırmasının sonunda da ifade ettiği üzere, bunların, İslâm resminin menşesini aydınlatmaktan uzak bulduklarıdır. Zira daha önce de ifade edildiği üzere, incelemekte bulunduğumuz Yakubî yazması, 1216—20 yıllarına aittir. Halbuki bununla mukayese imkânları bulunan iki İslâmî yazmanın tarihleri ise, aşağı yukarı XIII. yüzyılın ortalarına ait bulunmaktadır. Bu halin tabii ve kaçınılmaz neticesi şudur ki, ancak çok daha öncelere ait İslâmî kitap resimlerinin mevcut olması, bunların da bir taraftan bahis konusu Yakubî yazmasında, diğer taraftan Paris'teki Harirî ve Viyana'daki *Galen* yazmalarında müşterek olan hususiyetleri taşımakta bulunmaları gerekir. Bu bakımdan ilk İslâm minyatür resminin menşeleri ve gelişmesi tarihi yazılırken bu hususları gözönünde tutmak zarureti vardır. Esasen Buchthal'in üzerinde durduğumuz ilk makalesinde de 1180 tarihli bir Kopt yazmasındaki islâmî tesirleri belirtmiş olması, İslâm resim sanatının bu bölgelerin hıristiyan halklarının resim sanatı üzerindeki tesirlerinin çok daha erken devirlere çıkarılabileceğini göstermesi bakımından önemli bir nokta olup, bu husus, ulaşılan umumî neticeye de uymaktadır. Böylece görülüyor ki XIII. yüzyıla ait ilk İslâm resimlerinde normal sanat alış verişleri dışında esaslı bir hıristiyan tesiri olduğu fikri tamamiyle bir vehimden ibarettir. Diğer taraftan bugün her hangi bir eser bulunmadığı için üzerinde konuşmak imkânları olmıyan XIII. yüzyıla takaddüm eden zamanlarda da İslâm âleminde resim yapılmış olduğuna şüphesiz nazarı ile bakılabilir. İslâm resmi üzerindeki muhtelif tesirler meselesine devamla şimdi de, Sâsânî tesirlerinin mahiyeti üzerinde duracağız.

## 2— Sâsânî tesiri meselesi :

İslâm resmi üzerinde Sâsânî tesirinin mahiyetini ele almakla çok daha önemli bir konuya gelmiş bulunuyoruz. Batılı sanat tarihçileri tarafından bir taraftan İslâm medeniyetinin esas hatları itibarile İranlı bir medeniyet olduğu kanaati beslenmek-



te<sup>15</sup>, diğer taraftan da hiç değilse bu medeniyet çerçevesi içinde sanat namına ne yapılmışsa onların İranlı kabul edildiği ve bu halin tabii bir neticesi olarak da, İslâm sanatı ile İran sanatı tabirlerinin birbirlerinin müteradifi olarak kullanıldıkları görülmektedir<sup>16</sup>. Biz işin bu umumî, mesnetsiz ve tamamiyle hissî mütalâalardan ibaret kısmını bir tarafa bırakarak, meseleyi tarafsız bir şekilde ortaya koymaya çalışacağız. Bu bakımdan da, sözlerimizi tamamiyle, mevcut eserlere istinat ettireceğimiz tabiidir. Bu maksatla şüphesiz, Sâsânî devrinden eserler kalıp kalmadığını, kalmışsa bunların nelerden ibaret bulunduğunu ve daha sonraki İslâmî eserlerle bir ilgileri olup olmadığını açıklamak gerekecektir. Ancak hemen söylemek lâzımdır ki, daha önce İslâm resmi üzerindeki hıristiyan tesiri meselesinde, bu tesirin nispeti hakkında, bazan yanlış, bazan da mübalâğalı fikirler ileri sürmüş olan T. W. Arnold'un da ifade ettiği üzere, Sâsânî devrinden Kuh-i Khwajeh'de Sir Aurel Stein ve Afganistan'daki Bamiyan'da M. Hackin tarafından bulunan fresklerden, başka bir şey kalmamıştır<sup>17</sup>. Ancak bunlara Amerika'daki Metropolitan heyeti tarafından 1936—39 yılları arasında yapılan araştırmalar neticesinde bulunmuş olan duvar resimlerini de eklemek lâzımdır. Fakat şunu da belirtmek lâzımdır ki, daha sonra üzerinde etraflı bir şekilde durduğumuz zaman da görüleceği üzere, bu eserlerin, tamamiyle Sâsânî karakteri taşıdıklarını söylemek mümkün değildir. Durumun bu konuda ölçülü konuşmayı gerektiren bir mahiyette olmasına rağmen, İslâm sanatı üzerinde Sâsânî tesirini göstermek üzere, bir taraftan edebî kayıtlara müracaat edildiği görülmekte, diğer taraftan da İslâm sanatının gelişmesinde İranlılarla beraber hiç değilse İranlılar kadar önemli rol oynamış olan müslüman Türklerin sanat ve kültür bakımından esasen çok geri bir durumda buldukları, bu halleri ile de pek tabii olarak daha sonraki ileri kültür ve sanatı İranlıların çizmiş buldukları ölçü ve çerçeveler dışına çıkaramamış oldukları fikri üzerinde durulmaktadır.

Gerçekten şair al-Buhturî (897)ye göre, Ctesiphon'daki Sâsânî kırılları sarayındaki orijinal resimlerden bazıları onun zamanına kadar kalmıştı. O, bunlardan, 538 yılında Husrev Anuşirvan tarafından Antakya'nın kuşatılmasında İranlılar ile Romalılar arasındaki savaşı gösteren bir resmi tavsif eder. Kullanılmış olan renklerin —yeşil, sarı ve kırmızı olmak üzere— isimlerini de verdiği bu resimler, ona âdeta canlı gibi görünmüş ve o, bunların resim olduğunu ancak eliyle temas ettikten sonra anlamıştı<sup>18</sup>. Diğer taraftan Mes'udî de bir İran kırılları tarihinden bahsetmektedir ki ifadesine göre, onun 915 yılında Persepolis'e yakın İstakhr şehrinde bir aile nezdinde gördüğü bu kitap, Sâsânî kırıllarının her birini ölüm halinde iken başlarının üstlerinde taçları ve kırıllık elbiselerile gösteren resimleri içine almaktaydı<sup>19</sup>. Bu konuda eserden geniş mikeye faydalanmış olduğumuz Prof. Arnold, daha sonra umumiyetle İstakhrî diye bilinen coğrafyacı Abu İshak al-Farisî'nin İran'ın kuzeyinde bulunan Shiz kalesinde gördüğü benzer bir yazmayı tavsifinden bahisle, bundan, Sâsânî resim sanatı ananelerinin muhtemelen babalarının imanına sadık kalan İranlılar arasında muhafaza edilmiş olabileceği ve nihayet kuvvetli millî hissin, bunu, fatihlerin dinini kabul etmiş bulunanlar arasında

<sup>15</sup> Meselâ bk. L. Binyon —J. V. S. Wilkinson— Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, p. 17, London 1931.

<sup>16</sup> Meselâ İran resmi başlığı altında müslüman Türklerin resim sanatlerinin de incelendiği hakkında bak. A. U. Pope, *Masterpieces of Persian Art*, New York 1945; Basil Gray, *Persian Painting*, London 1948; Douglas Barrett, *Persian Painting of Fourteen Century*, London 1952.

<sup>17</sup> T. W. Arnold, *Painting in Islam*, p. 63, Oxford 1928. René Grousset, *L'Iran Exterieur: Son Art*, p. 9. Paris 1932.

<sup>18</sup> Bu hususta bk. O'nun Divan (ss. 108-109, İstanbul 1300)ndan naklen T. W. Arnold, ayn. es., p. 63, Oxford 1929.

<sup>19</sup> Bk. Mes'udî'nin *Kıtab al-Tanbih* (Bibl. Geograph. Arab., vol. VIII, p. 106) inden naklen T. W. Arnold, ayn. esr. p. 63.



da teşvik etmiş olacağı neticesini çıkarmaktadır. Görülmektedir ki Arnold, gene müspet konuşmaktan ayrılmakta ve mutad tahminlerini bu münasebetle de ileri sürmektedir. Bununla beraber söylemek lâzımdır ki, onun, bundan sonra verdiği şu bilgiler üzerinde durulmağa değer :

Sâsânî sanatının motifleri ve hususiyetlerinin ne olduğunu harabiden kurtulmuş olan Sâsânî devrine ait kayalara yapılmış heykeller ve gümüş işi eserler göstermektedirler. Bunları IX. yüzyıl Samarra resimlerinde tekrar görmek mümkündür. Burada yalnız figür dekorasyonunun tanzimi Sâsânî sanatında olduğu gibi görünmemekte, fakat aynı zamanda benzer kadın ve erkek tipleri, benzer kostüm v.s. ile menseleri aynı kaynağa götürülebilecek sayısız hayvan resimleri bulunmaktadır<sup>20</sup>. Arnold'un söylediğine göre, daha sonraki İran minyatürlerinde benzer kalıntıları tanımak mümkündür. Onun dediğine göre vakia şudur ki, İranlı ressam, tıpkı Firdevsî'nin *Şehname*'si için yaptığı gibi, konularını Arap fethinden önceki İran kırallarının ef-sanevî tarihlerinden almışlardır. Arnold'a göre, bu, onların millî ananelerinin hayatiyetinin bir ifadesidir, ve böylece tabii olarak da daha sonraki ressam, seleflerinin eserlerinin tesiri altında kalmışlardır. Kirmanşah yanındaki Tak-ı Bustan heykellerindeki şekilde av sahneleri, yedi sekiz yüz yıl sonra İran resimlerinde devamlı bir şekilde görünür. Arnold'un ifadesine göre, hususiyle belli sevilen vakalarda, bu sanatkarlar, Sâsânî sanatlarının ananevî yolunu takip etmişlerdir. Meselâ önünde iki aslan ile tahtına oturmuş Behram Gur'u resmettikleri zaman, yahut onun, sevgili uçusu refakatinde olduğu halde geyik vurmaktaki maharetini gösterirken olduğu gibi. Prof. Herzfeld, bu son vakanın, karakter bakımından tamamıyla Sâsânî olan bir resmini Samarra saraylarından birinde bulmuştur<sup>21</sup>. Sâsânîler zamanına götürülebilecek daha sonraki İran sanatında sevilen diğer bir resim de, Keykâvus'un arabasına bağlı cesedin ciğerlerine ulaşmak gayretile uçan akbabalar tarafından göğe doğru kaldırılmış olmasıdır. Arnold'un ilâvesine göre, İran millî kahramanlarının bu temsillerinden başka, kostüm, başlık, zırh gibi yedinci yüzyıl Sâsânî işçiliğinin benzer hususiyetlerinin XVI. ve XVII. yüzyıl minyatürlerinde görülen sayısız teferruat benzerlikleri vardır.

Böylece İslâmiyetin ortaya çıkışından itibaren muhtelif müslüman idareler zamanında meydana getirilmiş olan sanat eserlerinin, hususiyle resim sanatına ait eserlerin İran sanatı adı altında incelenmekte olduğu, yani bu yolla bu eserlerin İran'a maledilmekte bulunduğu meselesine gelmiş bulunuyoruz. Bazı batılı yazarları böyle bir harekete sevkeden amillerin neler olduğunu göstermek üzere, muhtelif eserler üzerinde durmak mümkündür. Biz, bu hususta bir misal olmak üzere, L. Binyon, J.V.S. Wilkinson ve Basil Gray gibi, belli başlı üç otorite tarafından kaleme alınmış olan *Persian Miniature Painting* (London 1931) adlı eser üzerinde duracağız<sup>22</sup>.

Bu kitapta üzerinde durulan eserler, Burlington House'da açılmış olan bir sergide gösterilmiştir. İran sanatına ait bir sergide gösterilecek eserlerin pek tabii olarak bugünkü İran hudutları içinde kalan bölgelere inhisar edeceğini söyleyen yazarlar, Ortaçağda İran'ın İslâmî teokrasinin bir parçasını teşkil etmesi dolayısıyla ortada bir mesele kaldığına dikkati çekmekte ve böylece bu sergiye Arap istilâlarından önce Sâsânîlerin hâkim bulunduğu bütün sahalardan eserlerin kabul edilmiş olduğunu ifade etmektedirler. Daha sonra XIII. yüzyılın Moğol istilâlarından önceye ait eser göstermenin mümkün olmadığı fikri üzerinde durulmakta ve netice olarak bu sergiye

<sup>20</sup> Arnold, *ayn. es.*, p. 63; aynı zamanda bak. E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, pp. 107-97 vd. Biz bu eseri görmedik.

<sup>21</sup> E. Herzfeld'in adı geçen eserinden (pp. 88-89) naklen Arnold, *ayn. es.*, p. 64.

<sup>22</sup> Bak. s. 17, 18 vd.



zamanın İran'ına ait olmıyan sahalarda yapılmış olan eserlerin alınmış olduğunu bildirmektedirler. Bundan sonra verilen izahat ise, böyle bir hareket tarzının gerekçesi mahiyetindedir. Söylediklerine göre, gerçekten bu eserlerin içinde Mısır'da yapılmış olanları bile vardır. Fakat onların fikrince, Mısır'ın bu devirdeki sanat üslubu da, büyük mikyasta menşe bakımından İranlı olan bir medeniyetin ortasında gelişmiş bulunuyordu. Diğer taraftan onlara göre, bu yazmaların Arapça yazılmış bulunmalarının da bir hususiyeti yoktur. Zira Arapça, 1000 yıllarına kadar bütün edebî makatlar, daha uzun bir zaman içinde, felsefî ve ilmî eserler için, İslâm dünyasının *lingua franca'sı* durumundaydı. Böylece görülmektedir ki, İslâm dünyasında Arap kültürünün hâkim olduğunda şüphe bulunmıyan merkezlerinde yapılmış olan eserler İran'a maledilerek bunların esas itibarile menşei İranlı olan bir medeniyetin verimleri oldukları belirtilmektedir. Bu maksatla da o eserlerin Arapça yazılmış olmalarının önemli bulunmadığı fikri ileri sürülmektedir. Ancak daha sonra yazarların bu prensiplerine sadık kalmadıkları, hemen aynı sebeplerle Türkler tarafından yapılmış olan minyatürlerle süslü bir çok Farsça yazılmış eseri, hiç düşünmeksizin İranlılara malediverdikleri görülecektir. Diğer taraftan bu meselelerde hemen hiçbir prensibe uyulmadığını göstermek üzere burada, şu hususun da belirtilmesi yerinde olur. Üzerinde durduğumuz eserlerin yazarlarına göre, Hicret (622) ten sonra iki veya üçyüz yıl nadiren resim yapılmıştır. Bu maksatla da hıristiyanlara, Mani dini mensuplarına ve Yakubî yazmalarının modellerine başvurulmuştur. Onlara göre, umumiyetle İslâm sanatlarının gelişmesinde Arapların rolü önemsiz bir durumdaydı. Semitik ırkların asla kabiliyet gösterememiş bulunduğu resimde ise, bu, yok denecek bir derecede idi. Buradaki tezat aşikârdır. Önce sırf hıristiyan oldukları için Yakubîlerin bu konuda müslümanlara örnek oldukları ifade edilmişken, hemen biraz sonra Semitik ırkların resim alanındaki kabiliyetsizliğinden bahsedilmektedir. Hıristiyan Yakubîlerin Samî veya ona akraba Aramî bir ırka mensup oluşlarının böylece unutulmuş olması, yazarlarımızın zihniyetini göstermesi bakımından önemli bir noktadır. Sonra eserleri kalmış ve İslâmî sanat eserlerine belli tesirleri olduğu bilinen Mani dini mensupları, Çin Türkistan'ında bir devlet kurmuş olan Uygur Türkleridir. Yukarıda işaret ettiğimiz bu irkî hususiyet meselesine yazarlarımızın, bu Uygur Türklerinin sanatı bahis konusu olunca hiç temas etmemeleri, ve onların eserlerini tamamiyle dinin kurucusu Mani'nin muhtemelen ait bulunduğu İranlılara mal etmeleri, ortaya koymıya çalıştığımız kötü zihniyetin, ne kadar prensipten uzak bulunduğunu açıkça göstermektedir.

Diğer taraftan onların verdikleri bilgilere göre, imparatorluğu kısa sürmüş olan Türk Sultanı Gazneli Mahmud (998—1030) devri, İran minyatür sanatının tetkiki için uygun bir başlangıç noktasıdır. Onlar bu fikrin teyidi yolunda büyük bir fatih, iyi bir teşkilâtçı olan Mahmud'un sarayını bir kültür merkezi haline getirme arzusuna işaretle, Baysungur'un *Şehname*'nin 1426 tarihli bir nüshasındaki önsözüne istinaden, Mahmud'un Firdevsî'nin çalıştığı odayı bu millî hikâyeden (tabîî İran milliyetine ait) alınan harp sahneleri ile süsletmiş olduğunu ifade etmektedirler. Daha sonra da bunlara kaynak vazifesi gören İran kahramanlarının tespit edilmiş bir ikonografisi bulunması ihtimalinden bahisle, bu konuda yazılı kaynakların şahadetine müracaat eder ve yukarıda bir vesile ile işaret edilmiş olan Mes'udî'nin kaydı üzerinde dururlar. Ayrıca Mücmel el-Tevarih müellifinin, Erdeşir zamanından sülâlenin ortadan kaldırılmasına kadar Sâsânî kırıllarının portrelerini gösteren resimli bir yazmanın mevcut olduğunu ifade ettiğini bildirirler. Bundan sonra da kostüm ve dekoratif hususiyetlerin çağdaş modalardan çizilmiş olmasına rağmen, ressamların, ilk eposların ve çevrelerinin benzer sahnelerinin temsillerini tekrar etmeye meyletmiş olmaları ihtimali üzerinde dururlar.



Böylece görülüyor ki İslâm resim sanatı üzerindeki Sâsânî tesirini göstermek üzere ileri sürülen mütalâalar da, gayet zayıf temellere dayanmaktadır. Bunların da umumiyet itibarile bir takım zan ve tahminlerin hududunu aşmadıkları görülmektedir. Bundan sonra da Mani sanatının tesirleri meselesi üzerinde duracağız. Bu sanatın gerek İslâm sanatına tesiri ve gerekse bir taraftan Türk, diğer taraftan İran sanatları ile ilgileri oldukça karışık bir takım meseleler ortaya atmaktadır. Şimdi de bu hususları aydınlatmaya çalışacağız.

### 3— Mani Sanatının mahiyeti ve bunun İslâm sanatı ile olan ilgileri meselesi :

Manihaizm dininin kurucusu Mani (214—275), büyük bir ihtimalle İranlıdır. Müslüman ananesine göre, o, aynı zamanda iyi bir ressamdı. Gerçekten bu dine göre, kutsal yazıların resimlendirilmesi, en iyi bir propaganda vasıtası olarak kabul edilmişti. Ancak konuya girerken önemli bir noktayı belirtmek lâzımdır. Eserleri zamanımıza kadar kalmış olan Mani dini mensupları, 760—840 yılları arasında bugünkü Çin Türkistan'ında bir devlet kurmuş olan Uygur Türkleridir. Bu konuda yapılmış olan araştırmalarda, bir taraftan bu hakikatin pek nazarı itibara alınmadığı, alındığı zaman da bu Uygur eserlerinin model, teknik ve ideal bakımından tamamiyle İran sanatı özelliklerini taşımakta oldukları fikri üzerinde durulmakta<sup>23</sup>, diğer taraftan da bu resimler ile daha sonraki İran eserleri arasında renk ve desen itibariyle benzerlikler bulunduğu ileri sürülmektedir<sup>24</sup>. Hemen ilâve etmek lâzımdır ki ileri sürülen bu fikirler, müspet herhangi bir delile istinat etmemekte, sadece bu yazarların hissiyatının, daha doğrusu bu konuda mevcut umumî yanlış kanaatlerin bir ifadesi bulunmaktadır. Son zamanlarda nispeten daha müspet esaslara dayanmak suretiyle, bu umumî yanlış görüşlerin, kısmen de olsun değiştirildiği, tadil edildiği görülmüştür. M. S. Dimand, son yıllarda ikinci basımı yapılmış olan eserinde<sup>25</sup> İslâm sanatının menşelerini incelerken, Sâsânî sanatının İslâm resmine herhangi bir tesiri olduğunu ele dahi almamıştır. Buna mukabil o, haksız olarak İranlı göçebeleri de eklemek suretiyle Yakın Doğuya kıvrım dal ile geometrik örgü şeridi gibi, tezyinat şekillerini Türklerin getirmiş olduğunu ifade etmekte, daha sonra da hususiyle geometrik örgü şeridinin anayurdunun Orta Asya ve Uzak doğu olduğunu belirtmektedir. Ancak bizim üzerinde durduğumuz konu bakımından onun ulaştığı bulunduğu önemli netice, bu geometrik örgü şeritlerinin Çin Türkistan'ında Uygur Türklerine ait bir şehir olan Khoco'da bulunmuş VIII ve IX. yüzyıllara ait duvar resimleri ile tahtadan yapılmış eşyalarda da yer almış olduğudur. Esasen Dimand'ın daha önce de Abbasiler devrine ait taş, alçı ve tahta üzerine yapılmış kabartmalarda görülen şivli yahut mail satıh oymalarının köklerinin İskit-Sibirya tahta, kemik, bronz ve altın işçiliğinde izlenebileceğini ifade etmiş olması, meselenin önemini artırmaktadır. Böylece ortaya bir taraftan İslâm sanatına Orta Asyalıların yani Türklerin tesirleri, diğer taraftan zamanımıza kadar kalmış olan Uygur Türklerinin eserlerinin ne derecede Türk özelliklerini kaybetmiş olduğu veya ne nispette İran yani Sâsânî tesirleri almış bulunduğu gibi meseleler ortaya çıkmaktadır. Uygurların eserlerinin, birçok İslâm sanatı tarihçisi tarafından doğrudan doğruya İran sanatının bir verimi olarak ele alınmakta bulunması, Uygur Mani sanatı ile İran Sâsânî sanatının ilgilerinin önemle ele alınmasını gerektirmektedir. Nitekim bu konuda müstakil bir araştırma da yapılmış bulunmaktadır. Meşhur İtalyan sanat tarihçisi Ugo Monneret De Villard, Mani

<sup>23</sup> Bu hususta meselâ bak. René Grousset, *The Civilisation of the East*, p. 282, C. A. Phillips terc., New York-London 1931; aynı müellif, *L'Iran Extérieur : Son art*, p. 12.

<sup>24</sup> Meselâ bk. Thomas W. Arnold, *Painting in Islam*, p. 61.

<sup>25</sup> Bk. M. S. Dimand, *A Handbook of Muhammadan Art*, p. 20, 2nd ed., New York 1947.



sanatının İran sanatı ile olan ilgileri üzerinde duran bu makalesinde<sup>26</sup>, ilk önce, Manihaizmin İran ruhunun canlı ve karakteristik bir ifadesi olduğunu, onun sanate vermiş olduğu önemi belirtmekte, daha sonra da Mani sanatının İran kültüründe yaşayan bir kudret olarak devam ettiğini ifade etmektedir. Ona göre, bu devamlı tesir; İran sanatı tarihinde Mani sanatına hususi bir önem verdirmektedir. Diğer taraftan onun ifadesine göre, elimizde bulunan malzemenin çok az oluşu, konu üzerinde ayrı bir dikkatle çalışılmasını gerektirmektedir.

Ugo Monneret De Villard, bundan sonra mevcut malzemeyi tanıtmaktadır. Verdiği bilgilere göre, Mani sanatından bugüne kalmış olan malzeme, birkaç bina, duvar resimleri parçaları, ve hepsinden kıymetli olarak da bazı minyatürlerden ibarettir<sup>27</sup>. Uygurların en parlak devrine (750—850) ait olan bu eserler, Turfan vahasında Khoco, Yar Khoto, Toyuk manastırı, Murtuk harabelerinde ve Sangim vadisindeki bazı mâbedlerde bulunmuşlardır ve iki grup teşkil etmektedirler. Uygurların merkezi olan İdikut şehri, hâlâ geniş bir harabeler sahası halinde olup, bütün bu eserler Uygurların Mani dinini kabul ettikleri zamana aittirler.

Birinci guruba ait harabeler, şehrin ortasındadır ve dört bina gurubunu içine almaktadır. Bunlardan birinde bir çok Mani yazması bulunmuştur. Bunların yazıları, Soğd, Uygur ve Mani harfleri ile yazılmıştır. Ancak lisan, ya Sogdca veya Türkçedir<sup>28</sup>. En güzel iki minyatür de burada bulunmuştur<sup>29</sup>. Doğuda bulunan bina, oldukça harap olmuştur. Onun iyi bir şekilde korunabilmiş olan kısımları, çatılı bir koridor, duvarları resimlerle kaplı, orijinali kubbeli olan kare şeklinde bir oda, ve bazı daha az önemli odalardır. Koridorda örme ve işlemeli dokumalar, ciltler; Kütüphane adı verilen duvarları resimli bir odada da birçok yazmalar bulunmuştur. Güneydeki yapı, içiçe birbirine geçilir üç büyük dört köşe odayı ihtiva ediyordu. Her şeyden önce kuzey ucunda, hayret verici bir üslûpta oyulmuş odundan bir sütun kaidesi bulunmakta idi. Ortadaki odada ise, büyük bir duvar resmi vardı. De Villard'a göre, bu, Turfan resimlerinin belki de en önemlisidir. Zira o, muhtemelen bizzat Mani'yi gösteren bir figürü ihtiva etmektedir. Güney uçtaki üçüncü odada ve nihayet sadece basit büyük bir kubbeyi ihtiva eden batı yandaki binada ise, bir şey bulunmamıştır.

Şehrin güney batı köşesine düşen ikinci gurub harabeler, esasında bir Budist mâbedi idi. Bu binada da bir kısmı Budizm'e, bir kısmı da Manihaizm'e ait bir çok yazmalar, Turfan'da bulunmuş olan en güzel minyatürlerle her iki tarafı resimlendirilmiş olan büyük bir kâğıt tabakası vardı. Diğer taraftan Han ve T'ang hâkimiyeti zamanında Turfan'ın merkezi olan Yar Khoto'da kâşifler, *Khuastuanift* adı ile bilinen meşhur metnin bir yazmasını bulmuşlardır. Toyuq'da da eski bir manastır tavanında bir çok yazmalar, hususiyle bazı Mani ve Süryanî metinleri bulunmuştur. Vermiş olduğu bu izahattan sonra, yazar, Toyuq'un edebî olarak barikatlanmış mânasına geldiği, fakat burada kapalı bir dağ vadisini gösteren Türkçe bir isim ol-

<sup>26</sup> Ugo Monneret De Villard, *The Relations of Manichaeism to Iranian Art*, A Survey of Persian Art, III, pp. 1820—1828, London-New York 1939.

<sup>27</sup> Bu hususta aynı zamanda bak. A. von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, II, Die manichaeischen Miniaturen*, Berlin 1923.

<sup>28</sup> Ugo Monneret De Villard, Türkçe yerine Orta-Türkçe tabirini kullanmaktadır. Bak. ayn. es., p. 1820.

<sup>29</sup> Bak. A. von Le Coq, ayn. es., pl. 8b; E. Kühnel, *Miniaturemalerei im Islamischen Orient*, pp. 19, 21, Berlin 1922. Bu eserin Prof. S. K. Yetkin ve Prof. M. Özgü tarafından yapılan tercümesine bak. *Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür*, s. 21, 23, Ankara 1952. Aynı zamanda bak. U. M. De Villard, ayn. es., A Survey of Persian Art, III, 1820, not 3.



duğunu belirtmekte ve daha sonra Murtuq ile Sangim'de de Mani yazmaları bulunduğunu ifade etmektedir.

U. M. De Villard, daha sonra bulunan birinci guruptaki harabelerin mimarî bakımından önemine işarette, bunların, bizim vesikalardan hakkında biraz bilgimiz olan mâbedlere tekabül edip etmemekte olduğunu tayin etmenin alâka verici olduğunu ifade etmekte, esaslı farka rağmen, Mani dini mensuplarının esas itibariyle köşe kemerleri üzerine bir kubbeden ibaret diğer tarikat mensuplarında da görülen aynı yapı şeklini kullanmış olduklarını belirterek, bu tip yapıya umumiyetle İranlı yahut Sâsânî denildiğini söylemekte ve bunun Sâsânî devrine ait örneklerinin, Batı Asya, Mısır ve Avrupa'ya prototip vasifesini görmüş olduklarını iddia etmektedir. Daha sonra bunun, ahşap Aryan inşaatı üslûbunun gelişmesinde nihaî safhayı temsil ettiğini söyleyen yazar, gene iddialı bir şekilde bu mimarî şeklinin Turfana Manihaizm ile getirilmediğini, bu iman yayılışından çok önce, Orta Asya'ya nüfuz eden bir İranlı tesirler kompleksi ile yayılmış bulunduğunu belirtmektedir.

Konumuz mimarî olmadığı cihetle bu hususu, böylece işaret ettikten sonra, biz, yazarın ilgilenmekte bulunduğumuz resimler hakkındaki düşünceleri üzerinde duracağız.

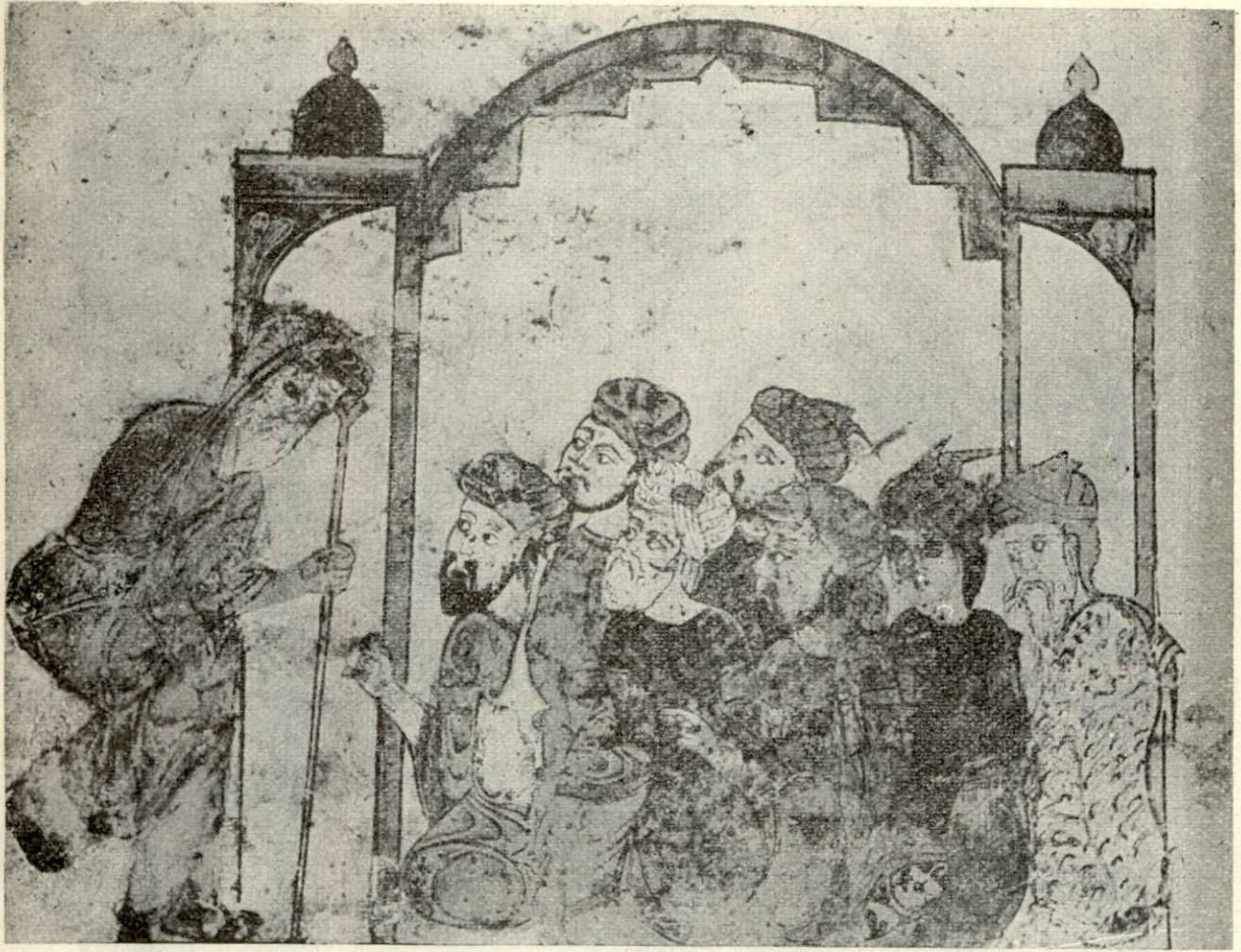
Freskler, minyatürler ve resimlerden müteşekkil Mani eserleri, binalardan daha çoktur ve bunlar, bir bakıma daha da önemlidirler. Yazar, bu konudaki sözlerine, Mani dini mensupları arasında resmin bir ananesi bulunduğunu, zira bunun, Çin yani Türkistan ressamı yahut basit bir şekilde Nakkaş Mani denen din kurucusuna bağlandığını ifade ile başlamakta, Mani'nin bu konudaki hünerlerinin bir çok yazarlar tarafından öğülmüş olduğunu belirtmekte, bu hususta örnekler vermektedir<sup>30</sup>. Bundan sonra mütalâalarına devamla, Mani minyatürlerinin tekniği hakkında yazılı kaynaklara malik bulunmadığımızı söyleyen yazar, resimlerden, resim yapılacak sathın evvelâ tespit edildiği, sonra kırmızı yahut siyah mürekkeple taslağın çizildiği ve nihayet esas renklerle desenin tamamlandığı intibainın alındığını ifade etmektedir. Kullanılan belli başlı renkler muhtelif derecelerde kırmızı, koyu mavi, ve sarıdır. Yeşil daha azdır.

U. M. De Villard, bundan sonra bu minyatürlerin tarihleri meselesi üzerinde durmakta, bu meselenin güçlüğüne işarette, bunların sebep gösterilmeksizin VII. ve XI. yüzyıllar arasındaki muhtelif zamanlara atfedilmiş olduklarını ifade etmektedir. Ona göre, en kuvvetli atıf, Uygurlar idaresinde Mani dininin en yüksek bir durumda olduğu zamana, en zayıfı da, Khoco'nun düşüşünden sonraki zamana olabilir. Diğer taraftan yazarın, söylediğine göre, minyatürlere refakat eden metinlerin dilleri de, — Türkçe (Orta-Türkçe) ve Soğdca olan parçalar—, daha sonra nazarı itibara alınmış olmalarına rağmen, meseleyi halle yardım etmemektedirler. Üslûp analizi de bu hususta pek az yardımda bulunmaktadır. Zira bu hususta müracaat edebileceğimiz bir yerimiz bulunmamaktadır. Ancak dört Uygur hakanı tarafından kullanılmış olan bir ünvana istinaden minyatürlerden birini, 789 ve 833 yılları arasına atfetmek mümkündür. Bununla beraber, gerek yazı ve gerekse metnin dili bu şehadetle tezat halindedir. Eğer bu minyatürün VIII. ve IX. yüzyıla ait olduğu kabul edilirse, aynı hususiyetleri taşıyan diğerlerinin de ona çağdaş bulunmaları kabul edilebilir.

Ancak bütün meselenin en güç tarafı, bu sanattaki muhtelif yapıcı unsurları ayırdetmek, menşeleri tayin ve hatta umumî bir şekilde de olsa gelişmesini izlemektir. Açık bir çeşilde Çin işi, birisi muhtemelen Budist olan iki minyatürü ayırmak suretiyle işin bir dereceye kadar basitleştirilebileceğini söyleyen yazar, bu ikisi müstesna,

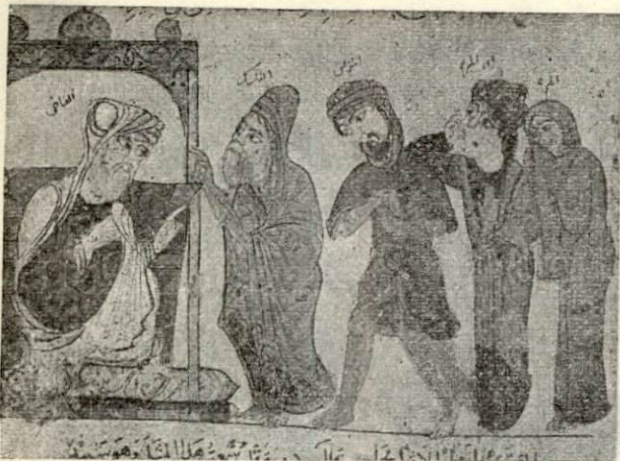
<sup>30</sup> U. M. De Villard, *any. es.*, A Survey of Persian Art, III, 1824, not 1, 2 vd.





Res. 1. — Harirî, *Makamat*. Paris Bibl. Nat. nu. 6094

Res. 1. — Harirî, *Makamat*. Paris Bibl. Nat. nu. 6094

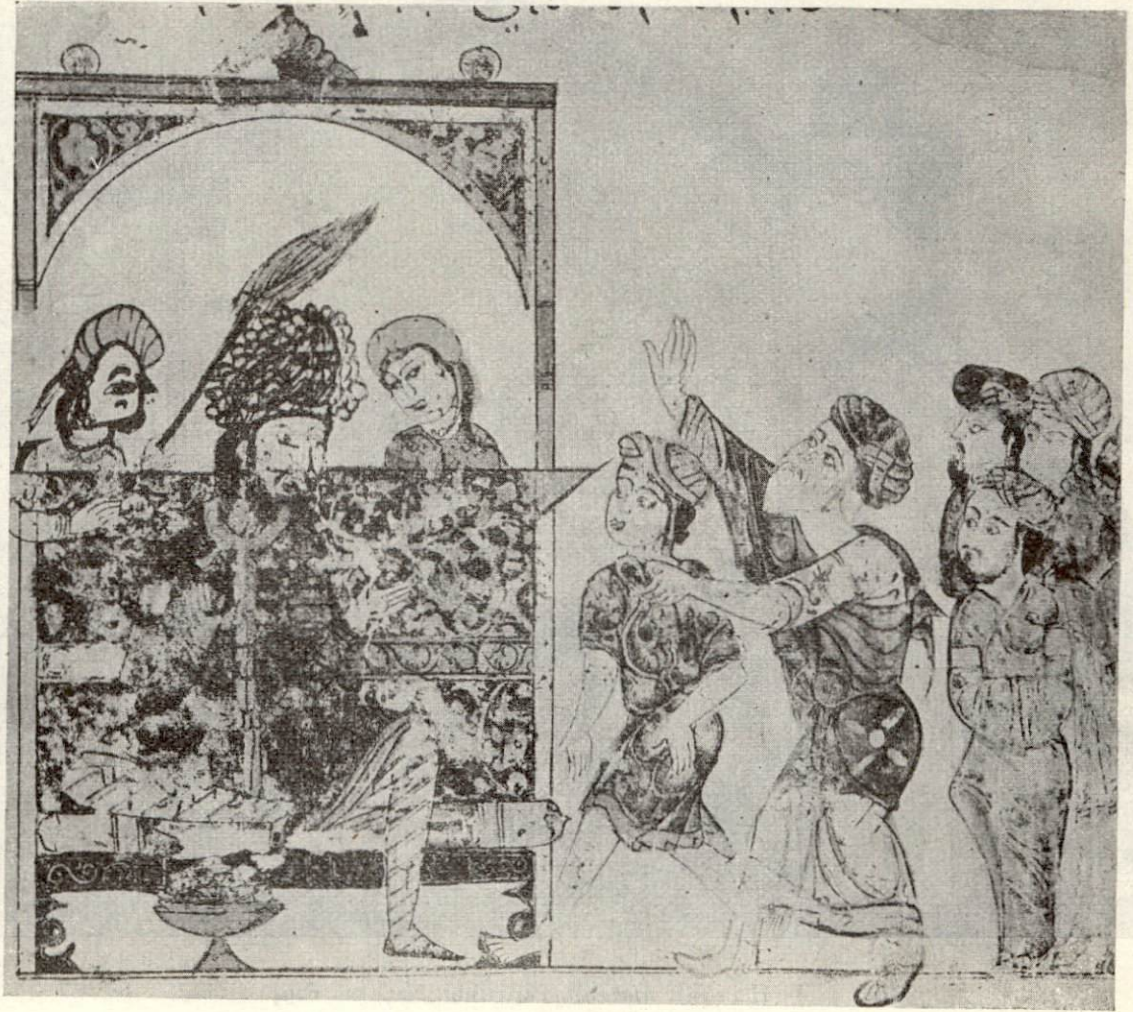


Res. 2. — Bidpay, *Kelile ve Dimne*. Paris, Bibl. Nat. nu. 3465



Res. 3. — Bidpay, *Kelile ve Dimne*. Paris, Bibl. Nat. nu. 3465





Res. 4 — Hariri, *Makamat*. Paris, Bibl. Nat. nu. 6094.



Res. 5. — İsa Platus'un önünde. *Kopt yazması*. Paris, Bibl. Nat. (copte 13).



diğerlerinin, üslûp bakımından birleşik bir gurup teşkil ettiklerini, bunların Mani çığırını temsil etmekte olduğunun söylenebileceğini belirtmekte, daha sonra da bu eserler üzerindeki aşikâr Budist tesiri hakkında bilgi vermektedir. Söylediğine göre, bu eserler, aynı bölgenin en güzel Budist minyatürlerine benzemektedirler. Her iki din mensuplarının eserlerinde de, lâcivert bir zemin kullanılmıştır ve gerek bazı minyatürlerdeki ve gerekse Mani mâbedlerinin duvar fresklerindeki simalar, Budist resimleri üslûbundadır. Hususiyle bir tanesi tıpkı Bezeklik mâbedinde bulunmuş olan gibidir. Biz bu hususta şimdilik fazla bir şey söyleyecek değiliz. Ancak bir an için Uygur Türklerinin resim sanatını Budist veya Manihaistlerden öğrenmiş bulduklarını kabul etsek bile, Budist Uygurlarla Manihaist Uygurların sanatları arasındaki benzerliğin, esas itibarıyla bu iki ayrı dine inanmakta olan insanların, aynı milletin mensupları olmalarından ileri geldiğini daima hatıra tutmak lâzımdır. Mesele bu şekilde ortaya atılınca, ileride görüleceği üzere, bir çok müphem noktalar kendiliğinden halledilmiş olacaktır.

Yazar, bundan sonra bu eserler üzerindeki Sâsânî tesirinden bahsetmektedir. Ona göre bu eserler üzerindeki Sâsânî tesiri de aşikârdır. Küçük bir parça üzerinde Taq-ı Bustan kemerindeki Husrev II (590—628) görülmekte, çoğu zamanda karakteristik bir Sâsânî süsü olan inci şeride rastlanmaktadır. Bu izahattan anlaşıldığı üzere, Manihaist Uygurların sanatı üzerindeki Sâsânî tesirini gösteren unsurlar, birkaç Sasanî motifinin kullanılmış olmasından ibarettir. Ancak söylemek yerinde bir hareket olur ki, bu şekilde birkaç motifin kullanılmış olması, her millet, hususiyle komşu milletler arasında yapılması tabîî olan normal bir sanat alış-verişinin hudutlarını aşacak mahiyette değildir. Bir sanat eserinin muhtelif unsurları ayrı ayrı kaynaklardan alınmış bile olsa, kendisinin yepyeni bir terkip olduğunu hatırdan çıkarmamak lâzımdır. Bu bakımdan yukarıda belirtilen birkaç motife istinaden Uygur Türklerinin eserleri üzerinde az çok bir Sasanî tesirinden bahsetmek mümkün olsa bile, sırf bunlara dayanmak suretiyle bu eserlerin Sasanî, daha geniş mânasiyle İran sanatının bir devamı imiş gibi gösterilmeye çalışılması hakikatın inkârı olur. Bu sebeplerle Ugo Monneret De Villard'ın, Sâsânî ve Mani sanatları arasındaki yakın ilginin hayret verici olmadığını söylemesi ve bu sözlerinin teyidi yolunda da Manihaizmin İrandan gelmiş bir din olduğunu, ve sadece Kore, hatta Japonya'ya kadar izlenebilecek Orta ve Doğu Asya'nın derin bir şekilde İran kültür ve sanatı tesirleri ile meşbu oluşunun bir safhasından ibaret bulunduğunu iddia etmesi, Arnold, Grousset ve nihayet Pope gibi yazarların indî ve mesnetsiz mütalâalarına iştirak etmiş olmaktan başka bir mâna ve değer taşımamaktadır.

U. M. De Villard, üzerinde durduğumuz Uygur eserlerinde muhtelif tesirleri incelemesine devam etmekte, o sıralarda Türkistan'da Manici, Budist, ve Mezdeklere ilâve olarak Nesturîlerin de bulunduğunu ifade ederek, Nesturîliğin daha VII. yüzyılda Çin'e nüfuz etmiş olduğunu söylemekte ve nihayet Grünwedel'in bir eserinde<sup>31</sup>, burada İranlı ve Suriyeli bazı artist isimlerini bildirmiş bulunmasına istinaden Nesturîlerin de yazmaları resimlendirmiş olduklarını iddia etmektedir. Ancak söylemek lâzımdır ki, onun bu ifadesi, bir taraftan sadece birkaç sanatkâr ismine dayanmak suretiyle böyle bir hükme varılmış olduğu için, sağlam bir temelden mahrum bulunmakta, diğer taraftan da L. Binyon, J. V. S. Wilkinson ve Basil Gray gibi üç yazarın, Nesturîlerin yazmalarını minyatürlemiş olmalarının muhtemel bulunmaması yolundaki görüşlerine de aykırı bir durum arz etmektedir<sup>32</sup>. Bununla beraber onun söz-

<sup>31</sup> Bak. *Alt-Kulsa*, I, pp. 10-11; II, p. 31, Berlin 1920.

<sup>32</sup> Bak. L. Binyon- J. V. S. Wilkinson-B. Gray, *Persian Miniature Painting*, p. 17, not 2, London 1933.



lerine devamlı ifade ettiğine göre, Nesturî ve Mani sanatı arasında sıkı bir münasebet olmuşa benzememektedir. X. yüzyıla takaddüm eden zamanlara ait birkaç Süryanî yazması kalmışsa da her hangi kati bir mukayese yapmak imkânı yoktur. Meselâ resimlerin sayfaya aynı şekilde yerleştirilmesi gibi, şüphesiz dış görünüş bakımından bazı benzer noktalar vardır. Ancak haklı olarak söylediği üzere, bu iki sanat arasında esaslı bir üslûp müşterekliği mevcut değildir. U. M. De Villard, bundan sonra batı sanatının<sup>33</sup>, Güney Türkistan'a tesir etmiş olduğunu fakat bu tesirin, Kuzey Türkistan'da, hususiyetle de Turfan bölgesinde görülmediğini ifade etmekte; Kuzey Türkistan'da ve Turfan'ın Mani sanatındaki belli başlı yabancı tesirin, İranlı olduğunu ısrarla ileri sürmektedir. Onun bu iddiasını ise, şu önemli soru takip etmektedir. "Bundan (yani Uygur sanatındaki belli başlı tesirin İranlı olmasından) Mani minyatürlerinin derin bir şekilde Sâsânî minyatürlerinin tesiri altında kalmış olduğu neticesini çıkarabilir miyiz?". Bu soruyu ise, şu samimî izahat takip etmektedir: "Sâsânî minyatür sanatına ait bir şey kalmadığı için, bu faraziye ispat edilemez."

Yukarıya aynen aldığımız bir cümlelik izahattan sonra en tabîî olan hareket tarzının susmak olacağı aşîkârdır. Buna rağmen, Ugo Monneret De Villard, bu konuda daha fazla konuşmayı tercih etmekte ve Mani dinine inanmakta olan Uygur Türklerinin sanatının İran sanatının bir safhası olduğu yolundaki peşin hükmünü ispat yolunda gayretler sarfetmektedir. Bu, bu sanat üzerindeki muhtelif tesirler hususunda uzun boylu durduğu halde, bu eserleri yaratan Uygurlar hakkında hiç bilgi vermemesi, bunların Mani dinini kabul etmeden önce bir sanatları olup olmadığı, ırkdaşları olan diğer Türk zümreleri ile münasebetleri bulunup bulunmadığı, hepsinde müşterek olan bir sanatları olup olmadığı gibi meseleler üzerinde durmak lüzumunu hissetmemesi ile de sabit olmaktadır. Fazla olarak az da olsa bu husustaki neşriyattan da habersiz görünmesi, onun zihniyetini açıkca ortaya koymaktadır. Ancak söylemek lâzımdır ki, daha önce muhtelif vesilelerle ifade ettiğimiz gibi, bu zihniyetin mümessili olmada U. M. De Villard, yalnız değildir. O, bu konuda bir takım gülünç iddialar ortaya atmış olan meslekdaşları arasında belki de en mutedil olanlarından biridir. Bu konudaki fikirleri hakkında bilgi verirken yeri geldikçe belirttiğimiz üzere, kendisinin oldukça temkinli konuşmuş olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bütün meslekdaşları gibi, meseleye ters bir zaviyeden baktığı, ilk adımı yanlış olduğu için, o da, bir takım garip iddialar ortaya atmaktan kendini kurtaramamıştır. Gerçekten bu konuda muhtelif İslâm sanatı tarihçileri ve bu arada Ugo Monneret De Villard tarafından atılmış olan ilk adım yanlıştır. Şöyleki, bu yazarların hepsi de, Mani sanatı deyince, Mani dininin kurucusu olan Mani'nin büyük bir ihtimalle İranlı olması keyfiyetini hatırlamakta ve hiç tereddüt etmeden bu sanatı İran'a maletmekte, onu İran sanatının bir safhası gibi görmektedir. Şüphesiz böyle bir kanaatin yerleşmesine, eser bırakmış daha başka Mani dini mensuplarının bulunmaması da amil olmaktadır. Eğer bugün elimizde daha başka ırklara mensup, hatta daha ileri giderek söyleyebiliriz, İranlı Mani dini mensuplarına ait eserler mevcut olsaydı, bu eserlerle Manihaist Uygurların eserleri arasındaki farklar görülecek, böylece de bugünkü garabetlere düşülmemiş olunacaktı. Zira bugün meselâ müslüman veya hıristiyan olan bir çok milletler vardır. Gerçekten müslüman veya hıristiyan olan bu milletlerin aynı dine inanmış bulunmanın tabîî bir neticesi olarak :anatlarında bazı müşterek hususiyetler bulmak mümkündür. Ancak hemen ilâve etmek lâzımdır ki bu bazı umumî benzeyişlere rağmen, muayyen bir din mensubu bulunan muhtelif milletlerin sanatları arasında esaslı farklar, ayrılıklar bulunmaktadır. Tarihte,

<sup>33</sup> U. M. De Villard, bu umumî tabirle Nesturî, daha geniş mânada olarak da Süryanî veya Hıristiyan sanatını kastedmiş olmalıdır.



hu:usiyle İslâm tarihinde milliyet meselelerine hemen hiç itibar edilmeyen devirler gördüğümüz halde, muayyen bir dinî veya siyasî birlik içinde yaşayan türlü milletler, ortaya koydukları eserlere kendi millî damgalarını vurmaktan geri kalmamışlardır. Bu bakımdan muayyen bir millete ait bir takım eserlerin incelenmesi bahis konusu olunca yapılacak ilk iş, bu milletin sanat hususiyetlerinin ortaya konması, daha sonra da, şayet varsa, bu sanattaki yabancı tesirlerin araştırılmasıdır. Halbuki görüldüğü üzere, Manihaist Uygur Türklerinin eserlerinin incelenmesinde böyle bir usûle riayet edilmemiş, bu eserleri yaratanlar, tamamiyle unutulmuş, bunlar üzerindeki yabancı tesirlerin ortaya konulması uğrunda, uzun münakaşalar açılarak, hiç yoktan bu eserleri başka bir milletin, en uygunu olarak da dinin kurucusu Mani'nin büyük bir ihtimalle ait bulunduğu İranlıların sanatına maletmek gibi garip bir mesele ortaya çıkarılmıştır. Halbuki bu eserler, Uygur Türkleri tarafından yaratılmıştır; Türk sanatının bir safhasının verimleridirler. Mesele böyle ele alınınca, bir taraftan aynı bölgelerde Buda dini mensubu bulunan Uygur Türklerinin eserleri ile Mani dinine inanmakta olan Uygur Türklerinin eserleri arasındaki benzerliğe hayret edilmeyecek, diğer taraftan da, bu Uygur eserleri ile daha sonraki türlü müslüman-Türk ve müslüman Türk-Moğol sülâleler zamanlarında meydana getirilmiş olan eserlerin niçin bu kadar birbirlerine ve bu Uygur eserlerine benzemekte olduklarını kolaylıkla izah etmek mümkün olacaktır. Kaldığı, bir vesile ile daha önce de işaret ettiğimiz gibi, Orta Asya'da, hususiyle Altay bölgesinde yaşamakta olan Türklerin kendilerine mahsus, daha sonraki devirlerde aynı istikamette ilerlemeleri müşahede edilen bir sanati geliştirmiş bulduklarına dair bazı neşriyat bulunduğu gibi<sup>34</sup>, Türkistan'ın hususiyle resim alanında Çin üzerine ne derece tesirleri olduğu da bilinmektedir<sup>35</sup>. Ancak bir çok meslekdaşı gibi, U. M. De Villard da, bu hususları hiç nazarı itibara almamış, kendi peşin hükmünü haklı göstermek gayesiyle, yazılı kaynakların verdiği bilgiler üzerinde durmayı tercih etmiş, daha sonra da aşağıdaki izahatı vermiştir. Söylediğine göre. Behram Gur (420—23)un avlanması temî, Hermitage müzesinde bulunan Sâsânî devrinin sonlarına ait bir gümüş tabak, daha sonra da XIII. yüzyıla ait fayans kâseler, muhtelif çiniler, üzerine ve British Museum'da bulunan 1486(891)tarihli bir İran minyatüründe resmedilmiştir. Fayans ve minyatür deseninin adı geçen gümüş tabaktan ziyade, aynı konuyu gösteren İslâmdan önceki devre ait bir minyatürden alınmış olması mümkündür. De Villard'ın düşüncesini ortaya koyan sadece bir tahminden ibaret şu cümle, bir tahmin değil de, hakikatin tam bir ifadesi bile olsa, İslâmdan önceki İran sanatı ile daha sonra İran bölgesinde Türkler ve İranlılar tarafından yaratılmış olan sanatın, İran sanatının aralıksız bir şekilde devam eden muhtelif safhalarından biri olduğunu göstermekten uzaktır. Diğer taraftan İran'ı yüzyıllar boyunca idareleri altında tutmuş bulunan muhtelif Türk devletlerinin resim sanatına ait eserlerini, toptan İran sanatının verimleri imiş gibi göstermeyi hedef tutan böyle büyük iddiaların, bu kadar çürük mesnetlere dayanmaması gerektiği aşîkârdır. Durumun bu açıklığına rağmen U. M. De Villard yukarıda işaret ettiğimiz sadece bir tahminden ibaret olan fikrinin, tabîî bir neticesi mahiyetindeki hükmünü ortaya koymakta tereddüt etmemektedir. Ona göre, yukarıda işaret ettiğimiz bir iki örnek, İran resminde Sâsânîler devrinden Ortaçağ sonlarına kadar aralıksız bir ananın mevcut olduğunu göstermektedir. Ugo Monneret De Villard, böylece yeni bir çıkmaza daha girmiş bulunmaktadır. Ancak itiraf etmek lâzımdır ki bunun, kendisi de farkındadır. Haklı olarak ifade ettiği üzere, İran resminde Sâsânîler devrinden Ortaçağ sonlarına kadar kesilmeyen bir ananın mevcudiyetinin kabul edilmesi, Mani resminin, İran res-

<sup>34</sup> Bak. Strzygowski, *Türkler ve Orta Asya Sanatı meselesi*, Türkiyat Mecmuası, III, ss. 1-80, İstanbul 1935. D. T. Rice, *Byzantine Art*, pp. 50 vd., London 1954.

<sup>35</sup> Bak. W. Eberhard, *Çin Tarihi*, ss. 222 vd., Res. 24, 25, Ankara 1947.



minin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı yolunda ileri sürülen faraziye zayıflamış olacaktır. Bu haklı sezişine rağmen, sayın yazar, parmağını basmış bulunduğu mealeyî, bu halile cevapsız bir durumda bırakmakta ve bunun halledilmesi zamanının henüz gelmemiş olduğunu ifade etmektedir. Bununla beraber onun yukarıdaki ifadesi ile, zımnen de olsa, Uygur sanatını, Sâsânî sanatından ayrı bir sanat olarak kabul etmesi, doğru bir görüş olarak onun lehine kaydedilebilir.

Bundan sonra U. M. De Villard, VIII. ve IX. yüzyıllarda Türkistan Manihaistleri ile Mezopotamya Manihaistleri arasındaki münasebetler üzerinde durmakta, bu ilgilerin sanatte de tesirlerinin görüleceğini ifade etmekte, buna Mani dini mensuplarının Batı Asya ve Afrika'daki muhtelif toplumlarla temas halinde oldukları ilâvesinde bulunmaktadır. Söylediğine göre, Turfan'da bulunan bazı eşyalar üzerinde Kopt tesiri izlerinin bile bulunması, bu hususta bir örnek olarak gösterilebilir. Onun, bu araştırmanın umumî neticesi mahiyetindeki sözleri ise, aynen şöyledir :

“Böylece, Mani sanatı, uzak Asya steplerine has, ayrı, tecrid edilmiş bir sanat değildi. Fakat daha çok Ortaçağların ilk yüzyıllarına hususiyet veren artistik değişmelerin güç ve karışık tekâmülünde izlenmesi zor bir takım yollarla meydana gelmişti. Bundan başka ilk defa Mani sanatında görülmüş olan muayyen vasıflar, daha sonraki yüzyılların diğer sanatlarında ve Uygurların hâkim bulunduğu bu bölgeden uzak memleketlerde tekrar görünmektedirler. Meselâ bir yazmanın ünvanının, ilk defa olarak, parlak renkler ile, ekseriya altın ile ve uçuşan kordelâların, büyük narlar ile dalların ve her çeşit çiçeklerin teşkil ettiği daima zengin bir kenar çizgisi içine alınmış olarak, metinde kullanılanlardan çok daha büyük harflerle yazılmış bulunması gibi. Diğer taraftan nebatî örnekler, yazı için fcn vazifesi görür, çiçekler ne harflerle karışmış, ne de onların içine girmiştir. Böylece bu prensip, esas itibarıyla, Gazneli Mahmud devrine ait Horasan'ın kûfî yazılarının bazılarında, Khargird camisinde, yahut Sangbast Türbesinde görünenlerle aynıdır. Aynı dekoratif anlayış daha mahdut bir şekilde de olsa, VIII. yahut IX. yüzyılın Kopt yazmalarında da görülür. Bu, Cermen tesiri altında harfleri hayvan şekline sokmaya veya onları birleştirerek dallarla harfleri ince bir şekilde işlemeye mütemayil olan batı minyatür üslûbu ile doğrudan doğruya tezat halindedir.

Mani yazmalarında nebatî tezyinat, ünvanın gerisi boyunca uzanır. Sayfanın bütün kenarını kaplar. Bu usûl, Avrupa ve Batı Asya'da hâkim Helenistik dekorasyon ananelerine tamamiyle yabancıdır. Bununla beraber bu, Mani kitap sanatından XV. yüzyılın sonu ve XVI. yüzyılın başında Meşhedli Sultan Ali tarafından yapılmış olan yazmalarda en yüksek derecesine ulaşacak bir şekilde İran sanatına nakledilmiş bulunuyordu. Çiçeklerle süslü dallar, 1295—1300 (695—700) yıllarına ait şahane bir şekilde minyatürlenmiş bir nüshasına sahip olduğumuz Menafi' al-Hayavan'ın meşhur kinaî izahlarında hayvan hikâyeleri için bir kaide olarak alınmışa benzemektedir.

Böylece Türkistan'da hâkim karışık ırk ve iman kozmopolitliğinin bir aksi olan Mani sanatına birbirine benzemiyen unsurlar girmiş bulunuyordu. Kısaca söylemek lâzım gelirse, nadir kalıntularından hükmedilebildiğine göre, Mani sanatının, daha sonraki İran sanatı için hatırı sayılır bir önemi olan motif, teknik ve fikirleri nakletme ve şekillendirme bakımından, bir değiştirme vasıtası olarak hususi bir rolü olmuş görünmektedir,<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Bak. U. M. D. Villard, *Aynı es.*, aynı cilt, pp. 1827 vd.



## 4 — İslâm resminin Çin sanatı ile ilgileri meselesi :

İslâm resmi üzerinde Çin sanatı tesirlerinin mahiyet ve hududu, tayin edilmesi güç konulardan biridir. Bu hal, bu konuda birbir'ne zıd bir takım fikirlerin ortaya atılmasına sebep olmuş, fakat bildiğimize göre, şimdiye kadar bu hususta maalesef ciddi bir araştırma yapılmış değildir. Bu sebeple bu konuda bilgi verirken de geniş miyasta Prof. Arnold'un adı bir çok defalar geçmiş olan kitabına istinat edeceğiz. Gerçekten Çin ile müslümanlar arasında ticarî münasebetlerin, erken devirlerden itibaren başlamış olduğu bilinmektedir. Prof. Arnold, bu konu hakkındaki mütalâalarına başlarken, buna ve daha sonraki ticarî münasebetlere temas etmekte ve mutad üslûbu ile, Çin'den satın alınmış olan Çin sanatına ait eşyaların, müslümanlar tarafından taklid edilmiş olmalarının şüphesiz bulunduğunu ifade etmekte, Prof. Sarre'nin Samarra'daki keşiflerinde Çin çömlekleri yanında bunların mahalli taklidlerini de bulmuş olmasını bu iddiasının delili olarak göstermektedir<sup>37</sup>. Diğer taraftan Prof. Arnold'un ifadesine göre, müslümanların Çin resimleri ile ne zaman temasa gelmiş oldukları hususu bilinmemekte, Samanî prensi Nasr b. Ahmed için Çin sanat-kârlarının takriben 920 yılında Rûdâğî'nin şiirlerini resimlendirmiş oldukları hakkındaki kayıd, doğu sanatı tarihinde tecrid edilmiş bir vakıa olarak kalmaktadır. Bu resimlerin, daha sonraki müslüman resim sanatının gelişmesinde tesirleri olup olmadığını ileri sürmek, mümkün değildir. Zira bugün elimizde ne bu zamandan, ne de onu takip eden üç yüz yıllık devirden kalma hiç bir örnek bulunmamaktadır. Bununla beraber Çin resminin Arnold'a göre, müslüman sanatının en büyük müessesileri olan İranlılar üzerinde derin bir intiba bıraktığı anlaşılmaktadır. Zira Arnold, Câmî'nin Yusuf u Züleyha'sındaki<sup>38</sup> bir kayda istinad ederek, İran edebiyatında sanat-kârane hünere olan hayranlığı ifade ederken Çinlilerininki ile mukayese etmenin umumî bir kaide haline gelmiş bulunduğunu ifade etmektedir. Ancak onun bundan sonraki sözleri, yukarıdaki ifadesi ile tezat halindedir. Arnold'un ilâve ettiğine göre, "İranlıların Çin resmi hakkında ne gibi bir bilgiye sahip bulduklarını bilmiyoruz"<sup>39</sup>. Fakat Arnold, bu defa da Şa'alibi (961—1038)'nin Çin sanat-kârlarını methetmiş olmasını<sup>40</sup> bir fırsat telâkki etmekte, ve bunun, adı geçen yazarın Çinlilerin eserlerini ya şahsen gördüğü veya onları gören birisinden bu hususta bilgi aldığı intibamı uyardığını ileri sürmektedir.

Bununla beraber Arnold, bundan sonra gene hakikatı söylemek lüzumunu duymaktadır. Söylediğine göre Çin resminin, Moğol fethinden önceki bu erken devirlerde İranlılar (doğru ifade: i ile müslümanlar) için ne gibi bir mâna ifade ettiğini bilmiyoruz. Ona göre, bu hususta bizi, bir dereceye kadar meşhur şair Nizamî'nin aydınlatması mümkündür. Gerçi Nizamî, *İskendername* adlı meşhur eserinde, Rumî ve Çinî ressam arasındaki hüner rekabetinden bahsetmiş, fakat bu rakip çığırların hakiki hususiyetleri hakkında fazla bilgi vermemiştir<sup>41</sup>. Bununla beraber Arnold'un bir notu, bizi oldukça aydınlatmaktadır<sup>42</sup>. Yazar, bu notunda Rum ve Çin kelimelerinin mâ-naları üzerinde durmakta, Çin kelimesinin yalnız Çin ülkesini göstermek üzere değil, fakat aynı zamanda Çin Türkistanı adı ile bilinen yer için kullanılmış olduğunu ifade etmektedir. Bu izah tarzında büyük bir hakikat payının bulunmakta olduğu

<sup>37</sup> Bak. Arnold, *Ayn. es.*, p. 65.

<sup>38</sup> Ed. Rosenzweig, p. 102, Wien 1824.

<sup>39</sup> Bak. Arnold, *Ayn. es.*, p.66.

<sup>40</sup> Onun Çinli bir ressamın, bir insanı nefes alırken, gülerken ve gülmenin muhtelif derecelerinde gösterebileceği hakkındaki sözleri için bak. Arnold, *ayn. es.*, p. 66, not 3.

<sup>41</sup> Nizamî'nin sözlerinin İngilizce tercümesi için bk. Arnold, *ayn. es.*, p. 67 vd.

<sup>42</sup> Bak. Arnold, *ayn. es.*, p. 66, not 4.



aşikârdır. Zira daha sonra da görüleceği üzere, müslüman resim sanatının, Çin Türkistan'ında gelişmiş olan Uygur sanatı ile sıkı ilgileri olduğu bilinmektedir. Hususiyle Moğol istilâsından sonra İslâm resmi yeni bir istikamet almış, bu devirde, Turfan resimlerinin Orta Asyalı unsurları ile Selçukluların geliştirmiş bulunduğu sanat ananesi birleştirilmiştir. Bu bağ da, şüphesiz İranda ilk Moğol hükümdarlarının saraylarında çalıştırmış oldukları Uygur kâtipler vasıtası ile kurulmuştur<sup>43</sup>. Arnold'un bu konudaki fikirleri ise, Kühnel'in yukarıdaki haklı sözlerinin aksine olarak oldukça müphemdir. Ona göre XIII. yüzyılda Moğol istilâsı ile, müslüman ülkelerine Çin tesirlerinin de girmiş olduğu daha açık bir şekilde belli olmaktadır. Fatih Moğollar, Batı Çinli olan sanatkârları da beraberlerinde getirmişlerdir. Ancak anlaşılacağı üzere, onun ifadesinden bu batı Çinli sanatkârların, hakikaten Çinli mi, yoksa Çin'in batısında bulunan Çin Türkistan'ının Uygurlarından mı oldukları hususu belli değildir. Yazar, bundan sonra mutad usulü gereğince Moğollarla birlikte, İran ve Çin'in bir idare altında birleştiren bir imparatorluğun kurulmuş olduğunu, bu sırada ulaştırmanın, her iki memleketin tarihinde o zamana kadar bilinmeyen bir şekilde kolaylaşmış bulunduğunu ifade etmekte, bu halin, sanat alanında da tesirsiz kalamıyacağını söylemektedir. İfade ettiğine göre, İran ayrı bir siyasi statüye sahip olduğu zaman bile, Çin ile olan ilgi, diplomatik münasebetler yolu ile muhafaza edilmişti. Timur (1369—1404), Çin imparatoruna üç defa sefaret heyeti göndermiş, onun oğlu Şah Ruh (1404—1447) ise, Çin sarayı ile daha sıkı münasebetler tesis etmiş, 1413 ve 1419 yılları arasında üç defa olmak üzere, sarayında Çin elçilerini kabul etmişti. Arnold'un ilâve ettiğine göre, bu münasebetlerin İran resmi tarihi bakımından önemi, Herat'dan Çin imparatoruna gönderilmiş olan elçiler arasında Gıyaseddin adında bir ressamın bulunması idi. Şah Ruh ona seyahatinde tesadüf edeceği ilgi çekici her şeyi kaydetmek talimatını vermişti.

Anlaşılmaktadır ki mantukî olarak doğru gibi görünen şu sözlerde birbiri arkasından yanlışı bir zihniyetin mahsulü bulunan bir takım bilgiler sıralanmıştır. Bir defa İslâm resim sanatının en büyük mümessillerinin İranlılar olduğu fikri doğru değildir. E. asen Arnold'un daha sonraki sözleri de, o, bu malûmatı daha başka bir maksat için kullanmış bulunmasına rağmen bizi teyid etmektedir. Zira gerek Moğol idaresinin ve gerekse Timur ve oğulları tarafından kurulmuş olan idarelerin, diğer bir çok ülkelerle birlikte İran'ı da sadece idare etmiş olmaktan ve idarelerinde bulunan bir milletle olması tabii bulunan münasebetlerden başka İran ve İranlılıkla bir ilgileri yoktur. Bu arada idareciler tarafından Fars diline verilmiş olan önem de, onların İranlı veya İranlılaşmış bulduklarını gösteren bir delil olarak ileri sürülemez. Zira gerek aynı şekilde İranlılaşmış oldukları iddia edilen Selçuklular zamanında, gerekse Timuroğulları devrinde en azından Farsça yazılmış olan eserler kadar da Türkçe kitap yazılmış bulunduğu, hatta zamanındaki Türklük-İranlılık mücadelesinde İranlılık hareketinin önderliğini yaptığı anlaşılın Selçuklu veziri Nizamülmülk'ün Türkçe yazılmış eserlerin fazlalığından şikâyet etmekte olduğu bilinmektedir<sup>44</sup>. Bu bakımdan Arnold'un yukarıdaki sözlerinin hakikatle bir ilgisinin olamayacağı hususu gayet açıktır.

Prof. Arnold'un bundan sonraki sözlerine göre, Çin resmine karşı olan canlı alâka, İran edebiyatında devam etmiş, bu, onun İran resmi demeyi münasip gördüğü İslâm resmi ve müphem bir şekilde Hint resmi adını verdiği Baburlu resim sanatı üzerinde devamlı izler bırakmıştır. Kendisi, bu hususta iki örnek vermektedir. İlk XV. yüzyıl

<sup>43</sup> Bak. E. Kühnel, *History of Miniature Painting and Drawing, A Survey of Persian Art*, III, 1833, London-New York 1939.

<sup>44</sup> Bak. Doç. Dr. Mehmet Altay Köymen, *Selçuklu Devri Türk Tarihi Araştırmaları*, I., Belleten, sayı 68, s. 599, Ankara 1954.



coğrafyacılarından İbn al-Wardî'nin bir eserine müracaat etmekte<sup>45</sup>, ondan naklen Çinlilerin, sanatlar arasında porselen, çömlekçilik ve resimde çok ileri gitmiş bulduklarını belirtmektedir. Daha sonra da, Kelile ve Dimne'nin aynı asrın sonlarına ait bir Farsca tercümesinde bir ressamın hüneri hakkında söylenmiş olan sözler, *Anwar-ı Suhayli* adlı eserden aynen nakledilmiştir<sup>46</sup>. Bu ifade şöyledir: "onun fırçası, yüzleri çizdiği zaman, Çin ressamlarının ruhları hayretten şaşırmuşlardı ve onun renk dehası, Khaşa (yani Çin) ressamlarının kalplerini şaşkınlığa garketmişti."

Bundan sonra Arnold, konunun asıl can alıcı noktasına gelmektedir. İfadesine göre, Çin ressamları hakkında bu ve buna benzer pasajlar zikredilirken, bu kelimenin biraz elâstiki bir şekilde kullanılması, buna Türkistan'ın doğu ülkelerini ve Çin'i hudutlandıran komşu memleketi de dahil etmeyi mümkün kılmaktadır. Sir Aurel Stein'in Taklamakan çölünde, Prof. von Le Coq'un Turfan'da ve diğer kâşiflerin bu bölgelerdeki keşifleri, Çin imparatorluğu ile İslâm emirliklerinin doğu hudutları arasında uzanan bu bölgelerde bir çok yüzyıllık uzun bir devir boyunca geliştirilmiş bulunan resimli bir sanatın varlığını ifşa etmiştir. Bu sanatta Budistler, Hıristiyanlar ve Manihaistler birlikte çalışmışlar, bu ressamların gerek doğudan (Çin'den) ve gerekse, doğu kiliseleri yolu ile taşınmış olan hellenistik sanat gelenekleri ile yakınlıkları gösterildiği üzere, batıdan ve hatta Hindistan'dan gelen tesirlere olan alıcılığı, Ortaçağlarda Orta Asya'da meydana gelen artistik teamüllerin hareketli değişmelerini ortaya koymaktadır.

Arnold, söylemeyi bir türlü aklına getirmedeği veya belki de getirmek istemediği bir hakikatı bütün açıklığı ile ortaya koymakta olan sözlerine aşağıdaki şekilde devam etmektedir :

İster doğrudan doğruya bir şekilde Çin'den, ister İran hududuna daha yakın bir memlekettense olsun, İran ressamları, daha sonra da Hintliler, resimli sanatlarının daimi karakteristiği olan muayyen teamülleri böylece benimsemişlerdir. Bunlar arasında Çin'e ve Orta Asya'ya ait Buda statülerinden aldıkları ışıklı hale, Çin ressamlarının çok düşkün buldukları fantastik ejderhalar, hayali karakterde diğer hayvan ve kuş şekilleri, Çin tesirine ait diğer hiç bir şeyin izlenemediği zaman bile, tanınabilen Çin bulut şekli (Tai) zikredilebilir.

Arnold'un bundan sonraki sözleri ise, İslâm resminin menşeleri hakkındaki umumî mütalâalarından ibaret bulunmaktadır. Ona göre, İslâm resminin başlıca kaynakları, İslâmın ortaya çıkmasından uzun zaman önce gelişmiş olan Hıristiyan, Sâsânî ve Mani sanat çığırı idi. Çin tesiri, bunlar üzerine daha sonraki bir devirde eklenmiştir. Böylece, denebilir ki, İslâm, kendisi, her hangi mümeyyiz bir resim çığırının yükselme ve gelişmesini teşvik etmemiştir. Resimli sanatın, hiç değilse erken devirlerde bu imanın yabancı olduğu anlaşılmaktadır, ve bu konuya ait örnekleri, çoğu hallerde, Araplar tarafından fethedilerek müslüman imparatorluğuna eklenen memleketlerin biri veya diğerinin artistik dehasına bağlamak mümkündür. Aynı zamanda bunlar, daha sonraki devirlerde müslümanların, ticarî veya siyasî şartlar icabı temasa gelmiş buldukları milletlerin kültürlerinden alınan tesirlerle izah edilebilir.

Belli başlı İslâm Sanatı Tarihi otoritelerine dayanarak, İslâm resim sanatının menşelerine ait türlü görüşleri arzetmiş bulunuyoruz. Umumiyetle bu araştırmacılar, İslâm resim sanatı üzerinde Türk sanatı tesirleri olabileceğini düşünmek dahi istemedikleri halde, biz, onların başka maksatlar için verdikleri bilgilerin Türk sanatı ile olan ilgilerini de göstermeye çalıştık. Araştırmamızın bundan sonraki kısmında ise ilk İslâm minyatürleri hakkında bilgi vereceğiz.

<sup>45</sup> Bak. *Kharidat al-'aja'ib*, p. 168, Cairo 1904. Biz bu eseri, maalesef görmedik.

<sup>46</sup> Bk. Ed. J.W. J. Ouseley, p.185 (II, 18-19). (Hertford 1851). Bu hususta verilen malûmat için bak. Arnold, *ayn. es.*, p. 69.