

ASYA'DAN ESEN BİR RÜZGÂR: CÂMIU'T-TEVÂRÎH MİNYATÜRLERİNDEKİ HÜKÜMDARLAR (TSMK H.1653)

Zeynep BATO¹

orcid.org/0000-0003-1847-6384 Geliş Tarihi: 2.12.2021 Kabul Tarihi: 31.12.2021

ÖZ

Orta Asya'dan Yakın Doğu'ya uzanan fetihler sonrası Moğol İmparatorluğunun bir kolu olan Hülagü komutasındaki İlhanlılar, İran'da hüküm sürmeye başlamış, İslam kültür tarihinde yeni bir dönemi başlatmışlardır. Oluşan bu yeni dönemle birlikte, form dilinde Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlı *Moğol Üslubu* adı altında yeni bir stil gelişir.

Siyasi ve kültürel alanda önemli başarılarla imza atan İlhanlı sarayının baş veziri Reşiddüddin Fazlullah-ı Hemedâni, Gazan Han'ın isteği üzerine Moğol tarihini konu alan *Câmiu't-Tevârih* adlı eserini yazmıştır. Bu eser modern anlamda ilk dünya tarihi olarak kabul edilir.

Araştırmamızın amacı, TSMK H. 1653'te kayıtlı bulunan *Câmiu't-Tevârih* adlı eserin hükümdar sahnelerinin tasarım öğeleri açısından incelenerek bu çalışmanın, sanat tarihi çerçevesinde ve güzel sanatlar alanında gelecek çalışmalar için kaynak teşkil etmesini sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Moğol, İlhanlı, Orta Asya, İslam, Uzak Doğu, Minyatür

ABSTRACT

AN ASIAN BREEZE: RULERS IN MINIATURES OF JAMI AL'-TAWARIKH

After After the conquests from Central Asia to the Near East, the Ilkhanids, which had been under the command of Hulagu a branch of the Empire, began their reign in Iran. As a result, a new era started in the history of Islamic culture. With this new period, a new style developed under the name of *Mongol Style*, which was connected to the Central Asian and Far Eastern painting traditions.

Rashid al-Din Hemedani, the chief vizier of the Ilkhanid Palace, had achieved significant success in politics and culture. At the request of Gazan Khan he wrote his book, *Jami'âl-Tawarikh*, which deals with Mongolian history. This work is considered as the first history of the world in a modern sense.

The aim of this research is to examine the scenes of the rulers in *Jami Al-'Tawarikh*, registered in TSMK H.1653, in terms of its design elements, and to constitute a source for future studies within the framework of art history and in the field of fine arts.

Keywords: , Mongol, Ilkhanids, Central Asia, Islam, Far East, Miniature

¹ Tezhip ve minyatür sanatçısı, zeynepbato@gmail.com

Bato, Zeynep; *Asya'dan Esen Bir Rüzgâr: Câmiu't-Tevârih Minyatürlerindeki Hükümdarlar (Tsmk H.1653)*, Lale Dergisi, Sayı: 5, Ocak 2022, İstanbul, S: 90 - 99

İlhanlı Kültürel Ortamı

A sya kıtası, coğrafi açıdan büyük bir yüzölçümüne sahiptir. Bu bozkır ortamında birçok kabile yaşamını zor şartlar altında sürdürmüştür. Küçük bir kabileden büyük bir imparatorluğa dönüşen Moğol Devleti saltanatını uzun yıllar devam ettirmiş, Cengiz Han tarafından kurulan bu imparatorluk doğudan batıya kadar farklı kollara bölünmüştür.

Cengiz Han'ın torunu olan Hülagü, kardeşi Mengü tarafından "il-han" ilan edilerek İran'a gönderilmiş, orada İlhanlı Devleti'ni kurarak 1256 yılında Alamut'u ele geçirmiştir. Bu fetihle birlikte İsmâîlî halkına son vermiştir. Daha sonra 1258 yılında Bağdat'a girerek, Abbasi Halifeliğini sonlandırmıştır. İran'da tam anlamıyla bir İlhanlı Devleti kurmuş, Tebriz'i başkent ilan etmiştir.

Büyük Han Mengü'nün devlet içindeki problemleri sonlandırması için gerçekleştirmesi gereken iki planı vardı: Birincisi Orta Doğu'ya seyahat etmek, ikincisi de bu yol üzerinden Çin'i fethetmekti (Morgan, 2007, s. 147). Bu amaçlar doğrultusunda İran'a gönderilen Hülagü, batıda İran, Irak, Suriye, Mısır, Kafkasya ve Anadolu topraklarının yönetiminden sorumlu oldu. Hülagü zamanında İlhanlılar, ana devlete olan bağlılığını açık şekilde gösterse de bu özelliğini zamanla kaybetmiştir. Fakat kurulan bu devlet Türk, İran ve Arap kültürlerinin çoğunlukta olduğu her coğrafya üzerinde kurulduğundan, kendine ait yeni bir karakter oluşturabilmeyi de başarabilmiştir. İlhanlıların kurulduğu coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemesi ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasına büyük bir katkı sağlamıştır.

Ön Asya'da ünlü ilim ve sanat adamlarını tek çatı altında toplayan Hülagü, onların çalışmalarına destek olmuştur. İmar faaliyetlerinin hızlandığı bu dönemde, Bağdat şehri yeniden yapılandırılmıştır. Tebriz merkez şehir olduktan sonra da Meraga hâlen önemli bir şehir olma özelliğini korumuştur. İmar faaliyetlerinin en önemlilerinin başında **Meraga Rasathanesi** gelmektedir. Bu rasathane ilk gözlemevi olarak Nâsireddin Tusi tarafından inşa edilmiştir (Tittley, 1984, s. 17). Münecimliğin İlhanlılarda önemli bir olgu olması; savaş hazırlığı, kurul toplanması, taç giy-

me törenlerini gökyüzündeki yıldızlara göre hazırlamaları Meraga Rasathanesinin kurulmasının nedenleri arasında sayılmaktadır.

Bilindiği üzere İslamiyeti kabul eden birçok devletin dili Arapçaydı ve eserler de Arapça olarak üretiliyordu. Fakat İlhanlıların İran'da Abbasileri yok etmesi bu anlamda kullanılan dilin değişimine neden olmuştur. Türklerle birçok ortak noktası bulunan İlhanlıların İslamiyeti Gazan Han'dan sonra tam anlamıyla kabul etmeleri, Türkmenlerle yakınlık kurmaları Türkçenin ilerlemesine ve İran'ın yerel dili olan Farsçanın gerilemesine ortam hazırlamıştır. Bu da en büyük ve köklü kültürel değişimlerden bir tanesidir.

Bu kültürel değişimlere ek olarak, mimarideki en önemli çalışmalardan bir tanesi de **Taht-ı Süleyman** adı verilen ve Hülagü'nün oğlu Abaka için inşa edilen yazlık saraydır. İnce işçilik ve süsleme detaylarına büyük önem verilen bu sarayda İran'ın kültürü açık şekilde görülmektedir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1
Taht-ı Süleyman'daki saraya ait bezemeli çiniler (Blair ve Bloom. 2007. s. 392).

Mimari çalışmalar Gazan Han zamanında hızla devam etmiş, İran'ın ticaret yolları üzerinde bulunması **Şenb-i Gazan**² adıyla anılan vakfiyelerin kurulmasına ortam hazırlamıştır. Bu vakfiyelerin her birinde rasathane, darüş-

² Şenb-i Gazan: İlhanlı Devleti için kurulan, içinde; sağlık, eğitim, dinî, bilimsel, sosyal, kültürel faaliyetlerin yer aldığı bir yapıdır. Bunun yanı sıra İlhanlı hanedan üyelerinin defnedildiği bir hanedan mezarlığına da sahiptir.

şifa, hamam, kütüphane ve çalışanların orada kalması için konutlar oluşturulmuştur (Demircan, 2014, s. 26). Bu dönemde inşa edilen Olcaytu Hüdabende Türbesi dönemin ünlü Duomo (Floransa) kubbesiyle karşılaştırılmaktadır. Hillenbrand, yapı Kubbetü's Sahrâ'nın temel şemasının birçok yorumundan biri ve İlhanlıların kendilerini kabul ettikleri kültürle özdeşleştirme isteklerinin bir işareti olarak görülebildiğini ifade etmektedir (Hillenbrand, 2005, s. 206). Olcaytu, Şenb-i Gâzân'a benzer tarzda kurduğu Sultaniyye şehrini ticari ve kültürel anlamda geliştirmiş, burada bir atölye kurarak kitap sanatlarını da desteklemiştir.

Dönemin atölyelerinden biri olan ve Reşîdüddin'in Fazlullah tarafından kurulan *Rab-ı Reşîdî (Tebriz Akademisi)* sanat atölyelerinde üretilen birçok yazma eser günümüze kadar ulaşmıştır. Bu sanat atölyesi sadece eser üretmekle kalmamış, aynı zamanda bilim ve tarih yazıcılığında da büyük rol oynamıştır. Dışarıdan bakıldığında atölyeden çok bir akademi görünümüne sahiptir. Türklerin haricinde bu atölyede çalışan, farklı kültürlerden gelen sanatçılar kendilerince bir üslup geliştirmiştir. Tebriz üslubu denilen bu üslupta, gerçekçi şekiller ve realistik kavramlar kendilerine özgü renklendirmeleriyle Çin ve Doğu Türkistan³ resminin temellerine işaret eder (Jahn,1971, s. 33). Bu dönemde Tebrizli sanatçıların çalışmaları, Doğu ile Batı arasında kültürel açıdan bir köprü görevi görmüştür.

İlhanlı Dönemi Minyatür Üslubu

Doğu ve Batı, Moğol döneminde birbirine en yakın dönemi yaşamış ve bu ortam içinde çeşitli topluluklar imparatorluk kültürüyle bir araya gelerek İslam resim sanatı tarihinde önemli bir dönemi başlatmışlardır.

Uygurlarda resim, dinî metinler kadar önem teşkil etmiş ve dinî konuları da resimlerine yansıtmışlardır (Özcan, 2010). Uygurların sanatlarından etkilenen Moğollar, fethettiği ülkelerde **Moğol üslubu** adında sanat alanında yeni bir form dili ortaya çıkarmışlardır. Ortaya çıkan bu yeni dil, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının

3 Türkistan çeşitli kültürlerin bulunduğu bir yerdir. Burada Budistler, Şamanistler, Hristiyanlar ve Brahmanlar yaşamaktaydı. Halk çeşitli etnik yapılara sahipti. Siyah Kalem resimlerinde görülen birçok özelliğin bu coğrafyayla bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Bkz. İpşiroğlu, 1985, s. 12.

etkilerini taşımaktadır. İlhanlı resim sanatının köklerinin Uygur sanatına dayanması bu sanatın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Nitekim, İlhanlı sanatçıları Bağdat Okulu'nda var olan ve uygulamada soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşindedir. Moğol üslubunda önemli olan çizgidir, renkse bu çizgilerin etkisini ve hacmini artırmak için kullanılır. Selçuklu-Bağdat üslubunu örnek alarak kendi tarzını oluşturma arayışına giden İlhanlı devri resim sanatında nadir birkaç eserde Nesturî Hristiyanlıkla ilgili olarak Bizans sanatının tesirleri de hissedilmektedir (bkz. Görsel 2).

Aslanapa, "Uygur resim ve minyatür üslubu etkilerinin 15. yy içlerine kadar devam ettiğini, Doğu Türkistan'ın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslubu, yine Türklerin kendileri, Abbasi ve İlhanlı devirlerinde Batı'ya getirmiş olduklarını" ifade eder. (1986, s. 851). Aurel Stein da Türkistan'da bulunan duvar resimlerinin ve buna bağlı gelişen üslubun, İran ve Sasanî resimleri arasında güçlü bir bağlantı olduğunu dile getirmiştir (Arseven, 1950, s. 1416).

Ortaya çıkan bu yeni form, Çin resim unsurlarının Selçukluların ve Yakın Doğu resim üslubuyla⁴ ilgili kompozisyon ve tasarımsal özelliklerini İslam dünyasında gör-

4 İlhanlı döneminde Yakın Doğu'da çalışan Ahmet Musa'nın Topkapı, H.2154 sayılı murakkada sayfaları bulunan Mi'râç-nâme'sinde Uygur sanatının etkileri görülebilir. İlhanlı döneminde, özellikle Budist olan Argun zamanında, Yakın Doğu'ya resimli Budist mabetleri inşa edildiği bilinir. İlhanlıların İslam devrindeyse, köle oldukları bilinen muhtemelen Müslüman olmayan Türk sanatçıları Yakın Doğu'ya getirilmiştir. Yakın Doğu İslam sanatına, Uygur sanatının ve Tun-Huanf Budist sanatının izleri Selçuklu devrinden bile fazla tesir etmiştir. bkz. Esin, 1966, s. 117.



Görsel 2
Lider'in Zaferi, erken 14.yy, SBB-PK, Diez A fol., 71 p. 46, no. 4. (Haase, 2017, s. 280)

düğümüz bu dönem İlhanlı resim üslubu olarak, varlığını 14. yy sonlarına kadar sürdürmüştür (Atılğan, 2007, s. 349). Gerçekçi şekiller, realistik kavramlar ve kendine özgü renklendirmeleriyle bu üslup, Çin ve Doğu Türkistan resminin temellerine işaret etmektedir (Jahn, 1971, s. 33). Renk ve çizgi arasındaki derinliğin dengeli şekilde kullanılması, çizgici üslubun farklı renk tonlarıyla birleştirilerek figür ressamlığını yansıtır şekildeki gerçekçi peyzaj anlayışı, hareket ve ifade gibi birtakım ifadeler bu üslup içine girmiştir.

Çin, Hint ve İskender'in Asya istilasıyla birlikte Yunan sanatının, Asya ve Hint sanatları üzerinde yapmış olduğu istilalar sonucu meydana gelen Helenistik etkiler bu üslubun oluşmasında büyük rol oynamıştır. Helenizm kültürlerin kendi üsluplarını yok etmeden bunları Greko-Budist kültürü çatısı altında birleştirmiş, başlangıcı Yunan olan bu güç, yerel kültürlerin bu sanatını yok etmeye çalışmadan onları Budist sanatına dönüştürmüştür. Helenizmin *Budizm* inancıyla karşılaşması, Hindistan'da kurulmuş olan Makedonya krallıkları döneminde gerçekleşmişti. İpsişiroğlu, "Bu karşılaşmadan Greko-Budist sanatının doğabilmesi ve Orta Asya'da yayılabilmesi için Büyük İskender'in ölümünden sonra beş yüz yıl geçmesi gerektiğini" ifade etmiştir (İpsişiroğlu, 2004, s. 38).

Bir geçiş üslubu olarak başlayıp daha sonrasında kendi üslubunu bulan Moğolların, ortaya çıkardıkları en önemli yazmaları, İbn Bahtışû'nun *Menâfi el-Hayvân*'ı, el Birûnî'nin *el-Asâr Bâkiyâ'sı* ve vezir Reşiddüddin'in *Câmiu't-Tevârih*'idir.

Reşiddüddin, 1247'de Hamedan'da doğmuştur. Abaka Han zamanında hekim olarak görev almıştır. Hekimliği Argun ve Gazan Han zamanında da devam etmiş, çalışkanlığı ve azmi 1298 yılında onu vezirlik makamına taşımıştır. Aynı zamanda filozof, teolog, hekim ve politikacıydı. Fakat en önemli çalışmalarını tarih yazıcılığı alanında yapmıştır.

Eski Mısır'dan Orta Çağ'a kadar her devlet kendi milletinin tarihini yazmış olsa da, Asya ve Avrupa sahasında çeşitli büyük devletlerin tarihini ilk olarak tarafsızlıkla yazan Reşiddüddin, bu anlamda ilk *cihan tarihçisi* unvanına sahiptir. Aynı zamanda Arap, Acem, Moğol, Türk, İbrani ve Çin dillerini bildiği de söylenmektedir (Reşiddü'd-din Fazlullah, 2010, s. 13).

Cüveynî'nin Moğol kabilelerini ve tarihini anlatan tarihini devam ettirmek için Gazan Han tarafından görevlendirilmiştir. Olcaytu zamanında da onun isteğiyle dünya tarihini yazmaya başlamış ve Tebriz'de Rabî- Reşidî adı altında bir atölye kurmuştur. Bu atölyede uluslararası bilginler, kâtipler, ciltçiler ve ressamlar onun bu eserinin dört cildinin derlemesi için görevlendirilmiştir (Canby, 1993, s. 31).

Birçok kopyası yapılan *Câmiu't-Tevârih*'in iki önemli kopyasından biri Edinburgh Üniversitesi Kütüphanesi (1306-7) ve Londra'da Nasser D.Khalili Koleksiyonunda (1314) bulunur.

Reşiddüddin'in, *Câmiu't-Tevârih* adı altında bilinen tarihî eserleri, 1306/7 senesindeki kendi ifadesine göre dört cilde ayrılır. Gazanî Tarihi, bir cihan tarihi, jeolojik bir eser ve coğrafi bir kaynaktır. Kaynaklara göre, 1300/1 senesinde Gazan, onu Türk-Moğol topluluğunun, yani Cengiz Han'ın ve Gazan'a kadar onu takip edenlerin tarihini yazmakla görevlendirmiştir.

Câmiu't-Tevârih'in bu cildi⁵, 542 x 377 mm boyutlarında 435 yaprak olup, 1306-1311 yılları arasında tamamlandığı bilinmektedir. Hafız Ebru'nun 1425'te yazmış olduğu *Külliyyat-ı Tarih* veya *Macma el-Tevarih* adlı eserinin bir kısmını da içerir (İnal, 1976, s. 60). Kenarsız boyutları 311 x 232mm'dir. Her sayfada yaklaşık olarak 35 satır bulunur. Minyatür sahneleri Çin resminde olduğu gibi yatay olarak yerleştirilmiştir. Eserde 142 minyatür bulunmaktadır. Bu yazmanın başında Şahrüh⁶'un kütüphanesine ait bir mühür bulunur (İnal, 1965, s. 41) (bkz. Görsel 3).

Kitap, üç giriş bölümü içerir; Şahrüh'un hayatıyla ilgili olan kısım (fol.2v/2a), kitabın ne için yazıldığı (fol.3r/3b), kitabın tarihinin tanımı (fol.3r/3b) ve dizin yer alır. Dizin içinde yer alan ana tarih iki bölümden oluşur: Adem'den peygamberlere, peygamberlerden Şah Ruh zamanına kadar olan kısımdır. Eski peygamberleri içeren bu bölümde Sasaniler, Araplar ve Abraham, Loth, Isaac, Jacob, Joseph, Job, Moses, Joshua, Elijah, David ve Solomon gibi Arap peygamberler, Müslümanların tarihleri olduğu kadar peygamberlerin hayatları; Gazneliler ve diğer Türk kabileler; Hindistan'ın tarihi, Çin ve Frenkler yer alır (İnal, 1965, s. 43).

5 TSMK H.1653

6 Timur Devleti'nin hükümdarı, Timur'un oğludur.

Görsel 3

H.1653 Şahruh Kütüphanesi
Mührü. bk. fol.1a.TSMK
Dijital Arşiv.



142 minyatürden 68 tanesi *Câmiu't-Tevârih'in* orijinal metnine bağlıdır, 27 minyatürlü sayfaysa Çin tarihinden Çinli savaşçıların portrelerini içerir. İnal, bu 68 minyatürün büyük olasılıkla 14. yy. İlhanlı stili minyatürleri olduğuna ve Çin savaşçılarının resmedildiği sahnelerde gördüğümüz stiline güçsüz bir Moğol stili taklidi olduğuna değinmektedir (İnal, 1965, s. 44).

Uzak Doğu'da sıklıkla kullanılan bulut motifi *Câmiu't-Tevârih'in* birkaç minyatüründe de kullanılmıştır. Burada kullanılan bulut motifi (fol.169v/169b) bir grup askerin atları üzerinde savaştığı, olayın ne kadar hararetli şekilde gerçekleştiğini anlatır. Bu kullanım, sanatçının tarzıyla birlikte İlhanlı stilini ortaya koyar.

Yazmada tek figürlü kompozisyon kullanımları da vardır. İlhanlılar, tek figürle tüm olayı anlatmayı bir tarz olarak ele almışlardır. Bu durum tasvirciliği zenginleştirmiştir. Bu tarz örnekler sayfa numaraları fol.296r/296a olan kompozisyonlarda incelenmiştir (Bato, 2020, s. 81). Minyatürde tek figürlü anlatıma ek olarak H.1653/3 fol.299v/299b'deki minyatür sahnesinde, Gazneli Mahmud büyük Hintli grubu ile savaşır ve onları yener. Sonrasında Hintlilerden bazıları kendilerini nehre atar ve boğulur. Bu savaşta 5 bin Hintli ölmüştür. Fakat sahnede dikkat edilmesi gereken nokta ise, 5 bin Hintli yerine kompozisyonda sadece yerde yatan bir ölü Hintli figürünün kullanılmış olmasıdır.

TSMK H.1653 Numaralı *Câmiu't-Tevârih'teki* Hükümdar Sahneleri

Câmiu't-Tevârih'in Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan bu bölümünde, toplam 17 hükümdar sahnesi bulunmaktadır. Bu 17 hükümdar sahnesi kompozisyon, taht ve desenleri, figür ve duruşları, mekân-renk açısından araştırılmıştır.

Hükümdarlık algısı, İlhanlı döneminde önemli bir yer teşkil eder ve her şeyin başında gelir. Özgüdenli, Reşiddüddin Fazlullâh'ın eserinde yer alan, Gazan Han'a ait şu ifadeye makalesinde yer vermiştir: "Yüce Allah, işlerimi düzenlemem, adalet ve eşitliği sağlamam için, bana hükümdarlık verip halkın üzerine tayin etmiştir." (Özgüdenli, 2018, s. 73-91).

Üslup açısından Selçuklu üslubu sonrası geçiş dönemi olarak sayılan bu üslupta çizgisel hareketler yoğunlukta olup çizgi renginde bölgesel boyama yapılmıştır. Kıyafetlerin bol drapeli duruşları figürler üzerinde hacmi sağlarken aynı zamanda dönemin kıyafet tarzını da bize yansıtmıştır. Kıyafetlerde ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil ve mavi tonları kullanılmıştır. Moğolların kültürlerinde renklerin kendi içinde belli anlamları olmuş, kırmızı renk saltanatlık sembolü olarak kullanılmıştır. Cengiz Han, kırmızı ve yeşil çetir kullanmıştır. Renk kullanımının yanı sıra bu eserin yazıldığı döneme kadar İslam sanatlarında bir soyutlaştırma aracı olarak kullanılan çizgi, bu dönemde daha çok hacim kazarak bir anlatım aracına dönüşmüştür (İpşiroğlu, 2018, s. 45).

Görsel 4
TSMK H.1653/3
v.268b.



Görsel 5
TSMK H.1653/3
v.316a



Fiziksel özellikleriyle hatları düzgün ve kıvrak olan bu figürlerin, yüzleri ifadesiz, hareketleri donuk ve tutuktur. Yuvarlak ve dolgun yüzleri, çekik gözleri, araları açık ince yay kaşları ve üst dudaklarından aşağıya doğru sarkan karakteristik ince bıyıkları ve tıknaz vücutlarıyla figürler Turfan duvar resimleri ile Şehnamelerden tanınan Doğu Türkü tipini temsil eder (Karamağaralı, 1968, s. 71-79).

İki farklı saç stili karşımıza çıkar. Eski Türklere görülen uzun örgülü saç modeli ve iki yanda toplama şeklinde karşımıza çıkar. Kullandıkları taçlar altın ve rumi desenlidir.

Üslup ve fiziksel özelliklerin yanı sıra, kompozisyonda mekânla ilgili de önemli noktalar karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonlardan bazıları dış mekânda bazıları iç mekânda geçmektedir. Dış mekânda geçen sahne, küçük tepeciklerle ve ot kümeleri ile belli edilmiştir. Boşluk ve doluluk dengeli şekilde dağılmıştır (Görsel 4).

Perde, sütun, kapı gibi unsurlar da kompozisyonda betimlemeyi kuvvetlendirerek, olayın iç mekânda geçtiği hissini izleyiciye net şekilde aktarır. Sütunlu sahnelerde sütun dizilimleri boşlukları dengeler ve alanlara böler. Figürlerin konumu yine bu boşluklara göre ayarlanır ve geride kalan sütunlarla birlikte mekânda ön-arka, yakın-uzak ilişkisi ortaya çıkar. Minyatür sanatında alışık olmadığımız bu yarı-perspektif görüntü sanatçının, dönemin Batılı kaynaklarından etkilenmiş olabileceğinin kanıtı olarak gösterilebilir (bkz. Görsel 5).

Görsel 7
Görsel 5'ten sütun detayı.



Görsel 6

Dumbarton Oaks koleksiyonunda yer alan minyatür sayfasından bir sütun detayı. pp.1v-7(seq.6-17)f.2v.illuminated canon table,(seq.8). bk .Dumbarton Oaks,Resources-Manuscripts in byzantine Collection, görsel için bk.

Erişim: 09.10.2021

<https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gos-pels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues>



Bu sütunlar sahnenin arkasında yer alır. Figürlerin boyları ile aynı gibi görünse de çerçevenin kestiği tepe kısımları yukarıya doğru devam eder şeklindedir.⁷ Görsel 5'te görülen kırmızı renkteki sütunlardan birinin uygulama açısından benzerliği, Dumbarton Oaks⁸ koleksiyonuna ait bir el yazmasında⁹ karşımıza çıkmaktadır. Teknik açıdan karşımıza çıkan bu benzerlik, farklı coğrafyalardan gelen ve aynı atölyede çalışan sanatçıların tarzlarını da beraberinde getirmiş olabileceğinin bir göstergesidir (bkz. Görsel 6, 7).

Yine iç mekân kompozisyonlarında karşımıza çıkan diğer unsurlar perdeler ve kapılardır. Perdeler genelde üst kısımlarda çerçeve görevi görmüş, sayfa üzerinde başlamış ve figürlerin başlarının üzerinde bitmiştir (bkz. Görsel 8). Drapeli ve renkli bu perdelerin kullanımına, sağ tarafta kapı üzerinde boydan düğüm atılmış şekilde de rastlanmıştır (bkz. Görsel 9). Berlin Diez Albümü'ne ait bir çadır sahnesinde¹⁰, çadırdaki giriş kısmına ve yan kısımlarına da bu şekilde düğümler atıldığı görülmektedir.

7 Sütunlu sahneler: TSMK H1653/3 v.313a., v.316a., v.317a.

8 Dumbarton Oaks: Washington DC'de bulunan bir Harvard Araştırma Enstitüsü.

9 Bu el yazmasında Yunancadaki 4 Gospel'den (Matta, Markus, Luke, Yahya) bahsedilir. Orta Çağ Bizans 12. yy tarihli bu yazma, MS. 5, B22009.033 envanter numarasıyla Dumbarton Oaks koleksiyonunda yer alır.

10 Env. Diez. A.y. 70, s.8, no. 1, 14.yy ilk çeyreği. Tebriz, İran. Bu sahne, Kur'an okuyan bir Moğol şehzadesini gösterir. 1295 yılında Gazan Han'ın Müslümanlığı kabulünden sonraki bu dönemde kışlalardaki ibadet mes-cit çadırlarında yerine getirilmiştir. Bkz. SSM, Cengiz Han ve Mirasçıları: Büyük Moğol İmparatorluğu, s. 364-365.

Görsel 8
TSMK H.1653/3
v.323a.



Taht ve Desenleri

Uygur ve Selçuklulara ait minyatür, çini gibi görsel malzemelerle bağdaş kurarak oturmanın saygın bir konuma işaret ettiği, yüzyıllarca iç içe farklı kültürlerde yaşayan Türklerde hükümdarların bağdaş kurarak oturmalarının arkasında Budizmin etkisinin olduğu ifade edilmektedir (Demirarslan, 2008, s. 71-85).

Tahtların yapılarına baktığımızda; Çizim 1, Çizim 2 ve Çizim 3 (bkz. Görsel 10) birbirine benzer özellikler göstermektedir. Sırt yaslanan kısım dikdörtgen yapıdadır. Sağ, sol ve üst kısımlar köşegendir. Taht üzeri tekrar eden desenlerden oluşturmaktadır. Çizim 1 ve 2'nin desenleri altıgen petek yapıda olup, ortasında nokta yer almaktadır. Mazlum'a göre, kırmızı al damganın Uygur ve Moğollarda hakanlık sembolleri olarak kullanıldığı görülmektedir (Mazlum, 2011, s. 131).

Hükümdar Çizim 4'te daha önceki sahnelerden alışık olmadığımız bir oturma biçimine sahiptir. Bağdaş kurmamıştır ve açılır kapanır şekilde bir sandalyede oturmaktadır. Sandalyeye oturduğunda yaklaşık 5 baş ölçüsünde görülmektedir.

Hükümdarın tahtı onun bir parçasıdır. Bu tahtlar, hükümdarı heybetli ve güçlü göstermesi için süslü ve abartılı şekilde resmedilir. Örneklerine yer verdiğimiz taht sahnelerinin haricinde kalan diğer sahnelerde de her tahtın önünde hükümdarın ayağını dayadığı bir sehpa mutlaka bulunur. Bu sehpa uzun, kısa, geniş, kare, dikdörtgen yapılı ve süslemeli bir şekilde betimlenmiştir.

Tahtlardaki bu oturuş stilleri, eski Türk geleneklerinde hükümdarlara ait yaygın bir gelenek olan bağdaş kurma

Görsel 9
TSMK.H1653/3
v.320a'dan perde
detayı.



şeklinde oturuşlardır (bkz. Görsel 11). Han Devri, Çin taş oymalarında Hun veya Orta Asya kültürüne ait putlar bağdaş kurmuş olarak tasvir edilir (Esin, 1970, s. 231-242). Bağdaş veya Uygur lehçesinde *bağtaş* Uygur devletlerinde *asana* gibi, uzun süreli oturuşlara verilen isimdir. İncelenen sahnelerdeki oturuş stillerine baktığımızda karşımıza iki şekil oturuş çıkar: Yarım bağdaş ve ayakları aşağı sarkıtarak oturuş şekli.

Oturuş şekillerinin yanı sıra, aktif el hareketleri (bkz. Görsel 12) hükümdarın duruşuna ve kompozisyona canlılık katan bir etkidir. Sağ genelde aktif, sol el ise diz üzerinde yer alır. Budizm'de bu el hareketleri *mudra*¹¹ olarak adlandırılır. Kendi içinde anlamı olan bu mudraların hem doğuda hem batıda dinler içinde benzer ifadeler içerdiği görülmüştür.¹²

Taçlar

Kompozisyonlarda görülen üçgen dilimli taçlar ve Tac-ı Börki¹³ denilen yüksek taçlar, kutsal hükümdar anlayışıyla birlikte dünyasal gücü de simgelemiş, bu çerçevede kullanılmıştır (bkz. Görsel 15). Minyatürlerde ve betimlemelerde Selçuklu sultanlarına rastlanmaktadır. *Câmiu't-Tevârih'in* hükümdar sahnelerinde Selçuklu sultanlarında hep bu tip taçlar görülmektedir (İndirkaş, 2002, s. 151-156). Eski Türklerde dinsel bir anlam taşıyan sultanların taç giymesi durumu, Selçuklu Tuğrul Bey zamanında bu anlamını yitirmiş ve tam anlamıyla bir hükümdarlık simgesi olmuştur. Bu şekilde üçgen dilimli taç giyme geleneğini benimseyen Selçuklular, Sasanîlerin köklü taç geleneğinden de etkilenmiştir. Bir başlık çeşidi olarak taç haricinde kompozisyonlarda karşımıza çıkan beyaz sarık kullanımına sıkça rastlanır. Bu başlık çeşidine sahip figürler genelde yaşlı figürlerdir. İnal'a göre bunlar müslümanlaştırılmış Moğollardır (İnal, 1965, s. 45-50) (bkz. Görsel 14). Hükümdarların tacı her sahnede altın renginde olup, kıyafet rengi her sahnede değişmiştir. Ge-

11 Mudra: Ellerin dinî bir şekilde belirli pozisyonlarda aldığı şekil ayinsel sembol. Sanskritçede mühür, işaret.

12 Detaylı bilgi için, bkz. Bato, 2020, s. 170-172.

13 Tac-ı Börki: Yüksek taçlardır. Kutsal hükümdar anlayışıyla koşut olarak dinsel ve dünyasal anlamda gücü simgeler.

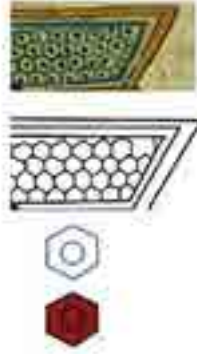
Görsel 10

Burada yer alan taht ve desenlerin teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır.

Eserlerin envanter numaraları sırasıyla; Çizim 1: v.268b, Çizim 2: v.277b, Çizim 3: v.280b, Çizim 4: v.301a.



Çizim 1



Çizim 2



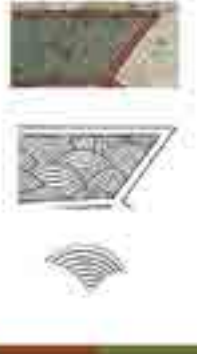
Çizim 3



Çizim 4



Çizim 5



Çizim 6



Çizim 7



Çizim 8

Görsel 11

Burada yer alan taht ve desenlerin teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır.

Eserlerin envanter numaraları sırasıyla; Çizim 5: v.303b, Çizim 6: v.306a, Çizim 7: v.308a, Çizim 8: v.311b.



Çizim 5



Çizim 6



Çizim 7



Çizim 8

Aktif el duruşları



Katalog 1



Katalog 2



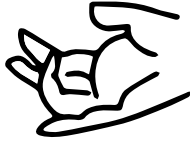
Katalog 3



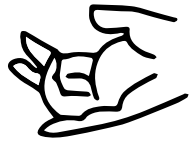
Katalog 4



Katalog 5



Katalog 6



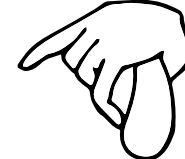
Katalog 7



Katalog 8



Katalog 9



Katalog 10

nele bakıldığında hükümdar için kahverengi tonları sıklıkla uygulanmıştır. Hâkim olan bir diğer renk kırmızıdır. Sahnelerde dikkati çeken bir renktir. Gücü sembolize eder. Mavi, gökyüzünü simgeler ve derinlik hissi uyandırır. Kırmızı ve mavi taht desenlerinde bolca kullanılmıştır.

Genele bakıldığında kullanılan başlıklar kendi içlerinde çeşitlilik göstermektedir (bkz. Görsel 13). Dışa doğru katlamalı olan başlık çeşitlerinde orta kısım başı sarar, uca doğru külah şeklinde devam eder. Uç kısmında sivri ek bir parça yer alır. Dışa doğru katlanan kısımlarında dairesel ve kare şeklinde desenler görülür. Sahnelerde görünen her bir başlık, sahne dışında kalan çerçeve tarafından kesilmiş, başlıklar dışarı taşmıştır. Bunun nedeni olarak, kâğıt alanının tamamının kullanılma ve figürlerin büyük yerleştirilme isteği düşünülebilir.

Sonuç

Moğol üslubu ya da İlhanlı stili olarak karşımıza çıkan bu üslup biçimi, Uzak Doğu ve Orta Asya'dan gelen Geç-Helenizm sanat akımının etkilerinden doğmuştur. Rab-ı Reşidî sanat atölyesi ile sanat alanında zengin bir dönem yaşayan İlhanlıların, kurdukları coğrafyada dinî açıdan hoşgörülü bir siyaset izlemeleri ve açık görüşlü olmaları, İlhanlı sanatının oluşmasına ortam hazırlamıştır. Bu atölye için çeşitli coğrafyalardan toplanan sanatçılar, Bağdat okulunda ortaya konan ve uygulama olarak soyut kalabilecek formları gerçeğe daha da yaklaştırma peşindedir. Helenistik tesirlerin yoğun olarak hissedildiği bu minyatürlerde en dikkat çekici nokta, figürlerin çizgisel hareketleridir. Kompozisyonlardaki çizgi, figür ve nesnelere hacmini belirleyen temel tasarım unsuru olarak görülür. Kıyafetleri ve başlıkları üzerindeki desenler kompozisyonlardaki tek düzelikli kırmış, zengin kıvrımlara sahip olan kumaşın hareketini ortaya çıkarmıştır.



Katalog 11

Eserlerdeki bir başka özellik; Selçuklu tarihini konu alan bu minyatürlerin kompozisyonlarında sanatçıların Moğol olsun veya olmasın uyguladığı tüm karakterlerin figür, fiziksel, giyim ve aksesuar özellikleri açısından Moğol imajı ile betimlenmiş olmasıdır. Figürlerin dikkat çekici el hareketleri donukluğu kırmış, özellikle hükümdarlara ait olan el hareketlerinin Budizm mudraları ile bir bağlantısı olduğu görülmüştür. Gazan Han ile birlikte İslamiyeti tam anlamıyla benimseyen İlhanlıların, buna rağmen Asya'daki kültürlerinin ve geleneklerinin bağlılıkla devam ettiğini, Budizme ait dinî sembelleri ve duruşları kullanmaktan çekinmedikleri gözlenmiştir.

Taht desenlerinin analizi yapıldığında karşımıza üç farklı motif grubu çıkmaktadır: Geometrik motifler, bitkisel motifler ve hayvansal motifler. Bu motifler dönemin sade ve detaysız tarzını gözler önüne sermektedir. Çoklu figür anlayışının görüldüğü *Câmiu't-Tevârih'in* Berlin Diez albümlerindeki nüshasındaki sahnelerde hükümdar tahtları, sayfanın tek bir köşesinde konumlanırken İstanbul H. 1653 albümündeki sahnelerde sayfanın ortasında konumlanır.

Görsel 12

Katalog numaraları belirlenen kompozisyonlardaki hükümdarların aktif el duruşlarının çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır. Bz. Katalog 1(v.268b), Katalog 2(v.277b), Katalog 3(v.280b), Katalog 4(v.301a), Katalog 5(v.303b), Katalog 6(v.304b), Katalog 7(v.306a), Katalog 8(v.308a), Katalog 9(v.313a), Katalog 10(v.316a)

Görsel 13

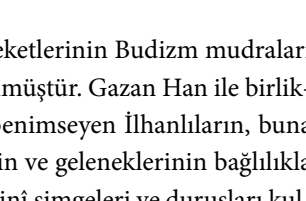
Burada yer alan başlık teknik çizimleri için TSMK arşivinin H.1653 numaralı koleksiyonundan faydalanılmıştır. TSMK H.1653/3 v.277b'den kompozisyonda yer alan tüm başlıkların genel görüntüsü.

Görsel 14

TSMK H.1653/3 v.277b'den sarıklı figür detayı.

Görsel 15

TSMK H.1653/3 v.277b'den taç detayı.



Kaynakça

- Aksoy Demircan, Z. (2014). İlhanlı ve Memluk etkileşiminde XIV. yy Anadolu Türk tezhip sanatı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(29), 265-280.
- Arseven, C. (1950). "Minyatürün Tarihi". *Sanat Ansiklopedisi*. C. 3. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. S.1416
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*. 2(6), 851-866.
- Atılgan Okay, S. (2007). XV.yy'da İran ve Çevresinde gelişen minyatür üslupları ve sorunları üzerine bir etüt. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. ICANAS 38(International Congress of Asia, and North African Studies). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Ed. Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Zeki Cemil Arda, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın. s.347-359
- Bato, Z. (2020). *Câmiu't-Tevârih'teki İlhanlı minyatürlerinin taht sahneleri analizi (TSMK H.1653)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Bıçer Özcan, Ş. (2010). *Uygur yazmalarında sayfa düzeni* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Blair, S. ve Bloom, J. (2007). Mimari. M. Hattstein, P. Delius ve J. Stolireiter (Ed.), *İslam sanatı ve mimarisi* içinde (s. 392-400). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Canby, S. R. (1993). *Persian painting*. London: British Museum Press. s.31
- Demirarslan, D. (2008). Türk yaşam kültüründe oturma mobilyasının değişimi ve gelişimi. *Türk - İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(16), 71-85.
- Dumbarton Oaks Koleksiyonu | Erişim: 09.10.2021
<https://www.doaks.org/resources/manuscripts-in-the-byzantine-collection/gospels-in-greek-with-canon-tables-and-prologues> (Görsel 6)
- Esin, E. (1966). "İsra Gecesi": Uygur Mi-râç-nâme'sinde Cennet Tasvirleri. *Türk Kültürü Dergisi*, (47), 111-121.
- Esin, E. (1970). Bağdaş ve çökmek, Türk töresinde iki oturuş şeklinin kadim ikonografisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (3), 231-242.
- Fazlullah, R. (2010). *Selçuklular: Cami'ü't-Tevârih* (E. Göksu ve H. H. Güneş, Çev.). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Haase, C.P. (2017). Royal insignia in the periods from the Ilkhanids to the Timurids in the Diez Albums. J. Gonnella, F. Weis ve C. Rauch (Ed.), *The Diez Albums: Contexts and Contents vol II* içinde (s. 276-291). Boston: Brill.
- Hillenbrand, R. (2005). İslam sanatı ve mimarlığı (Ç. Kafesçioğlu, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- İnal, G. (1965). *The Fourteenth-Century Miniatures of the Jâmi'Al-Tavârikh In the Topkapı Museum In Istanbul, Hazirane Library no. 1653* (Yayımlanmış Doktora Tezi). University of Michigan, A.B.D.
- İnal, G. (1976). *Türk minyatür sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- İndirkaş, Z. (2002). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde taç geleneği. *Türkler*, 4, 151-156.
- İpşiroğlu, M. (2004). *Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. (2018). İslam'da resim yasağı ve sonuçları (3. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jahn, K. (1971). Doğu ile Batı Arasındaki bir Ortaçağ Kültür Merkezi- Tebriz. İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, 4, 29-33.
- Karamağaralı, B. (1968). Câmiu't-Tevârih'in bilinmeyen bir nüshasına ait dört minyatür. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (2), 70-86.
- Mazlum, Ö. Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 125- 138.
- Morgan, D. (2007). *The Mongols*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Özgüdenli, O. G. (2018). İlhanlılar'da hükümdarlık telâkkisi ve hükümdar algısı. *MUTAD*, 5(1), 73- 91. Doi: 10.16985/MTAD.2018539815
- Titley, N. M. (1984). *Persian miniature painting and its influence on the art of Turkey and India*. University of Texas Press.