

KARBELA ŞEHİDİ ABBAS BİN ALİ'NİN FIRAT'TAN SU GETİRMESİ KONULU İKİ RESMİN KARŞILAŞTIRILMASI

COMPARISON OF TWO PAINTINGS ABOUT THE MARTYR OF KARBALA ABBAS BİN ALİ BRINGING WATER FROM THE EUPHRATES

HAMİT ARBAŞ*

Sorumlu Yazar

Öz

İran'da görülen duvar resimlerinin ilk örnekleri Sasanilere kadar uzanmaktadır. Toplum etkileyen birçok olay duvar resimleri ile ifade edilmiştir. Toplumun dinî ve sosyal yaşamında önemli bir yeri olan olaylardan biri de Kerbela vakasıdır. Kerbela hadisesi başta duvar resimleri olmak üzere çeşitli sanat dallarını etkilemiştir. Bu çalışmada Kerbela hadisesi (10 Muharrem 61/10 Ekim 680) sanatsal açıdan incelenmiştir. İran sahasında bu resimlere daha çok Gılân bölgesinde rastlamak mümkündür. Gılân'da Kerbela hadisesiyle ilgili toplam elliden fazla türbede duvar resmi vardı ancak günümüzde resimli türbelerden sadece yirmisi ayakta kalabilmiştir. Bu çalışmada Hz. Ali'nin oğullarından Abbas'ın Fırat'tan su getirme konusunun işlendiği, başka bir yerde benzeri olmayan iki resmi ele alınmıştır. Bunlardan biri Gılân eyaletine bağlı Lâhicân'da 9/630-631'de yapılan ve Safevîler döneminde bazı değişikliklere uğrayan Dört Padişah Türbesi'nde yer almaktadır. Bu duvar resmi 1277/1898'de Gulam Hüseyin Lâhicânî tarafından resmedilmiştir. Diğer resim ise İsfahan'da İmamzade (imamların oğulları ve torunlarının mezarları ve türbeleri) İsmail'de bulunur. Kaçar dönemine ait olan bu resmi yapan sanatçı Muhammed Salih İsfahanîdir. Bu araştırma, Kerbela hadisesinin İran halk sanatında işlendiği ve bu sanatın ortaya koyduğu resimlerin hızla yok olduğunu vurgulamaktadır. Safevî ve Kaçar, halk resimleri Kerbela vakasını türbelerin duvarlarına resmederek dini düşüncelerini ifade etmiş, özellikle Abbas bin Ali'nin kahramanlığını vurgulamışlardır. Ancak toplumsal değişim ve modernleşme, bu sanatın gerilemesine sebebiyet vermiştir. Bu çalışma, bir yandan türbelerin duvar resimlerini tanıtmayı amaçlarken, bir yandan da kimi sembolik tasvirlerin yapıldığı dönemde; hangi kültürel, siyasî ve toplumsal kaygıların etkili olduğuna dair çözüm önerileri sunmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın yöntemi, makalenin özelliği gereği, bütün görsellerin, yazılı belgelerin toplanması, elde edilen verilerin analitik olarak incelenmesi ve betimleyici bir yöntemle değerlendirilmesi şeklinde olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Duvar Resmi, İran Dinî Sanatı, Kerbela, Hz. Hüseyin, Abbas bin Ali, Gulam Hüseyin Lâhicânî, Muhammed Salih İsfahanî.

Abstract

The first examples of wall paintings seen in Iran date back to the Sassanids. Many events affecting society were expressed in wall paintings. One of the events that has an important place in the religious and social life of society is the Karbala incident. The event of Karbala

Araştırma Makalesi / Künye: ARBAŞ, Hamit. "Kerbela Şehidi Abbas Bin Ali'nin Fırat'tan Su Getirmesi Konulu İki Resmin Karşılaştırılması". Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 113 (Mart 2025), s. 1-18. <https://doi.org/10.60163/tkhebv.1512510>

* Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü
E-mail: harbas@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1284-7351.

has affected various branches of art, especially murals. In this study, the event of Karbala (10 Muharram 61 / October 10, 680) is examined from an artistic point of view. In Iran, these paintings can be found mostly in the Ghilân region. In total, there are more than fifty murals related to the Karbala incident in Ghilân, but twenty of them have survived today. In this study two paintings of Abbas, one of the sons of Ali, on the subject of bringing water from Euphrates, which are unique elsewhere, are discussed. One of them is located in the Tomb of the Four Sultans, in Lâhijân in the province of Ghilân in 9 AH/630-631 CE and underwent some changes during the Safavid period. This work was painted by Ghulam Hussein Lâhijânî in 1277 AH/1898 CE. The other painting is located in Isfahan in Imamzade Ismail (the tombs of the sons and grandsons of the imams). The artist of this painting, which belongs to the Qajar period, is Muhammad Saleh Isfahanî. This research emphasizes that the event of Karbala was depicted in Iranian folk art and that the paintings produced by this art are rapidly disappearing. The Safavid and Qajar folk painters expressed their religious thoughts by painting the Karbala incident on the walls of the shrines, especially emphasizing the heroism of Abbas bin Ali. However, social change and modernization led to the decline of this art. This study examines the presence of the Karbala incident in Shi'i folk art and the extensive loss of paintings produced by this art. Safavid and Qajar folk painters painted the Karbala incident on the walls of shrines, expressing their religious sentiments and emphasizing the heroism of Abbas bin Ali in particular. However, social change and modernisation led to the decline of this art. This study aims to introduce the wall paintings of the mausoleums, suggesting solutions to cultural, political and social concerns that influenced some of the symbolic depictions at the time they were painted. The method of this study, due to the nature of the article, was to collect all visuals and written documents, analytically examine the data obtained and evaluate them with a descriptive method.

Key Words: Wall paintings, Iranian Religious Art, Karbala, Hussein, Abbâs bin 'Alî, Ghulam Hussein Lâhijânî, Muhammed Saleh Isfahanî.

Giriş

İran'da geçmişten beri bilinen duvar resimleri, Sasani döneminde dinî resim olarak görülmeye başlanmıştır. Özellikle Safevî hanedanının kurulması ve topluma hâkim olan barış ile birlikte dinî amaçlar doğrultusunda sanat faaliyetleri de desteklenmiştir. Kerbela, Âşûrâ günü, Kur'an tarihi, rivayetlerini ve kavramlarını anlatan duvar resimleri, saray sanatı vasıtasıyla gelişmiştir. Safevî hanedanının yıkılması ve Şiîliği yeniden canlandırma iddiasında olan Türk soylu Kaçar Hanedanı'nın yükselişiyle beraber, dinî sanatlara verilen önem artmıştır. Bu nedenle; halk sanatı ve popüler sanat, özellikle türbe ve Peygamber soyundan gelen imâmzâdelerin, yani; imamların oğullarının, torunlarının mezarları ve türbelerinde (Moin, 1972, 1/229; Öz, 2000, 209) dinî duvar resimleri gelişmiştir. Dinî konular, Hz. Hüseyin ile yakınlarının Kerbela'da şehit edilmesini konu alan taziye gösterileri ile mersiye ve ağıtlar, Kaçar döneminin çok çeşitli litografik kitaplarında ve halk resimlerinde kendine yer bulmuşlardır. Bu dönem, dinî resmin zirvesi olarak kabul edilir (Pakbaz, 2000, 148; Ahaviyan, 2017, 71).

İran'da eski bir geleneğe sahip olan duvar resmi; siyasi, sosyal ve ekonomik akımların etkisiyle sarayın yanı sıra halk arasında da yayılmıştır. Bu kapsamda köşkler, saraylar, evler, halka açık yerler, mektepler, medreseler, hüseyniyeler ve türbeler, dinî ve destansı temalarla süslenmiştir. Bunların dışında politik, dekoratif ve eğlence meclisi gibi temaları da görmek mümkündür (Şayistefer, 2010, 46; Şatiri-Esedi, 2015, 2; Abdullahi-Semii, 2016, 2).

İran'da İslâmî ve geleneksel sanatın yanı sıra, “şemâil”; (bk. Kandemir, 2010, 38/497-500) duvar ve kahvehâne ressamlığı gibi çeşitli adlarla, sokak ve pazar ressamlığı da doğmuş ve gelişmiştir (Seyf, 1990, 15). Halk tipi sanat örneklerinden olan Gilân ve İsfahan türbelerinin duvar resimleri, bölge halkının İslâm'a ve ehlibeyte

(Ehlibeyt ile ilgili bk. Öz, 1994, 10/498-501) olan büyük sevgisini ve tutkusunu göstermektedir. Bu resimler, bölge halkının kültür ve dinî inancını da yansıtmaktadır.

Gilân'daki türbeler geniş bir alana yayılmışlardır ve çoğu da ulaşılması zor yerlerde. İsfahan'da ise türbelere kolay ulaşılır. Gilân'da elli bir türbede halk duvar resimleri vardı ve bu resimler konu üzerinde kapsamlı çalışmalar yapan Mirzâyimihir'in kitabında mevcuttur (diğer araştırmacılar bu kitabın resimlerini kullanmışlardır ve kimi zaman kaynak olarak da belirtmemişlerdir). Ancak; günümüzde sadece yirmi türbe ayakta kalabilmiştir (Mirzâyimihir, 2007, 24; Raûf vd., 2019, 101). Ele aldığımız ve Gilân eyaletinin Lâhîcân kentinde bulunan Dört Padişah Türbesi günümüze bozulmadan gelebilmiştir. İsfahan'da ise sadece beş türbede (Ahmed, Şah Zeyd, Şah Mir Hamza, Harun-ı Vilayet ve İsmail) Safevî ve Kaçar dönemlerine ait duvar resimleri bulunmaktadır. Bunlardan İmamzade İsmail'in duvar resimleri de günümüzde halen iyi durumdadırlar (Şatırı-Esedi, 2015, 2).

Bu duvar resimleri estetik açıdan ele alındığında, önemli ve öne çıkan özelliklerinden biri, dinî inançla birlikte ulusal kimliğin de yansıtılması olup, toplumun potansiyeli ve dinamizminin de ortaya konulmasıdır.

Duvar resimlerinin kademeli olarak aşınması ve yok olmasının birçok nedeni vardır. Bunlardan biri, halkın ziyaretleri sırasında öncelikle ellerini sevdikleri şahsiyetlerin duvardaki resimlerine sürüp, sonra da tekrar kendi yüzlerine sürmesidir. Böylece bu zevata kendi sevgilerini belli ederlerdi. Eğer bir niyazları var ise bu vesile ile onun yerine gelmesi için medet umarlardı. Diğer sebep ise insanların sevmediği karakterlere kasten zarar vermesinden kaynaklanmaktadır (Şayistefer, 2008, 14; Müsevîler - Hakpûr, 2015, 14).

Türkiye'de de duvar resimleri, Anadolu halk resimleri ve Türklerde dinî resimlerle ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Bunlar büyük bir yekünü teşkil etmektedirler (Arık, 1975, 177-190; a.mlf., 1976; Aksel, 2010; a.mlf., 2010, 491-521; Gürbıyık, 2020, 143-167; Eryılmaz, 2021, 173-193). Ancak, Kerbela hadisesiyle ilgili duvar resimlerine, araştırmalarımızda rastlamadık. Abbas'ın Fırat'tan Su Getirme konusu hakkında Farsça kaynaklarda yüzeysel cümlelerle konu anlatılmış, eserlerin analizi detaylı olarak yapılmamıştır. Kaynaklar dağınık ve bütünlüğü olmayan bilgilerden ibarettir. Eserlerin karşılaştırılması da yapılmamıştır. Bu araştırma yapısı gereği; bütün kayıtların verileri, görseller ve yazılı belgeler de kütüphane kaynakları aracılığı ile toplanmış ve elde edilen sonuçlara ait verilerin tümü de analitik olarak incelendikten sonra, betimleyici bir yöntemle değerlendirilmiştir. Konuyla ilgili birçok Farsça kaynak kullanılmasının sebebi ise; halk ressamlarının, genel olarak Kerbela tasvirlerini bu kaynaklarda işlemiş olmalarıdır.

1. Kerbela

Kerbela vakası, İslâm tarihinin en acıklı hadiselerinden biridir. Bu facia; mezhep, meşrep, meslek farkı gözetilmeksizin, Müslüman-Türk toplulukları için acı bir tarihlî olaydır (Cumbur, 1996, 944). Muaviye'nin ölümünden sonra yerini oğlu Yezid'e bırakacağını açıklaması üzerine, Kûfeliler; Yezid'in halifeliğini kabul etmeyerek, Hz. Hüseyin'i halife kabul etmiştir. Bunun üzerine Hz. Hüseyin de Kûfe'ye doğru yola çıkmış, ancak Kûfe'ye gelmeden önce yolu kesilerek, maiyetindekilerle birlikte çölde susuz bırakılmış ve Yezid'e biat etmeye zorlanmıştır. Hz. Hüseyin, kardeşi Abbas'ı Fırat nehrinden su getirmesi için görevlendirmiştir. Abbas bin Ali düşmanın saflarını yarararak nehre ulaşmış, su kırbalarını doldurmuştur. Ancak dönüş yolunda Yezid'in askerlerinden olan Zeyd b. Varka onun sağ kolunu, Hakim b. Tüfeyl Sinbisî de sol

kolunu kesmişlerdir. Abbas bunun üzerine, su kırbasını dişleriyle tutup savaşa devam etmiştir. Fakat aldığı yaralardan dolayı atından düşünce, Hakim b. Tüfeyl tarafından demir bir güzr ile başına aldığı darbeler sonucunda şehit edilmiştir. Belâzürî'ye göre; Hermele b. Kâhil bir grup askerle Abbasi öldürmüşlerdir. Bu dramatik tablo, en sonunda Hz. Hüseyin ve yanındakilerin 10 Muharrem 61/10 Ekim 680'de şehit edilmeleriyle sonuçlanmıştır (Kerbela olayı ile ilgili bk. İbn Şehrâşûb, 1956, 256; Köksal, 1979; Fığlalı, 1988, 1/21; Müfid, 1992, 109-110; Onat, 1993, 63-113; Belazürî, 1996, 201; Fığlalı, 1998, 18/518-521; Ebû Mihnef, 2011, 245; Keskin, 2012, 336-337).

Hız. Hüseyin'in Kerbela faciasında şehit edilmesi; Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında, sıklıkla da Alevî Bektaşî edebi eserlerinde kaleme alınmıştır (Geniş bilgi için bk. Çakır, 2012, 705; Esir, 2012, 44-47; Gürbüz, 2012, 130; Gürbüz, 2016, 219; Şahin, 2020, 176).

İslâm tarihinin önemli olaylarından biri olan Kerbela hadisesi, tarihin farklı dönemlerinde, İranlı Müslüman sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu destanın kahramanlarına gösterilen ilgi ve onların bireysel cesaretleri, özellikle Kaçar döneminde şiir, müzik, taziye ve resim gibi çeşitli sanat dallarında kendini göstermiştir. Aynı zamanda manzum, mensur metinler ve edebi temaların yaygınlaşmasıyla birlikte, görsel anlatıların da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kaçarlar döneminde dinî resmin ortaya çıkmasında, yazılı edebî metinlerin yanı sıra, meddahların anlatımının etkisi de çok büyüktür.

Kaçar döneminde, birbiriyle yakın ilişkide olup, birbirine tesir eden dört resim akımı vardı. Bunlar; sarayla ilgili resimler (havasın resimleri), zengin ve soyluların evlerinin aristokrat resimleri, gelip geçenlere sevap için su dağıtılan sekkâhâneler, tekkeler, hüseyniyeler ve kutsal yerlerde bulunan halk (popüler) resimleri ve portrelerdir (Şayistefer, 2010, 46).

2. Duvar Resimlerinin Konuları

Her ne kadar makale konusu Kerbela olayını anlatan duvar resimleri ve özellikle Abbas'ın su getirme sahnesi olsa da bu faciyanın vahim yüzünü yeterince açıklayamamaktadır. Dolayısıyla ehlibeytin uğradığı mezalimi ve bu zorluklara direnişlerini anlatmak ve vurgulamak için benzer temaları işleyen çok sayıda başka örneklerin de mevcut olduğu ifade edilmelidir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, İmamzadelerin duvar resimlerinde Kerbela olayı geniş bir şekilde işlenmiştir. Öyle ki; istisnasız tüm İmamzadelerde, Kerbela olayıyla ilgili olarak en az bir sahne vardır. Bu olayın tematik dağılımı yirmi sekiz meclis'te tasvir edilmiştir. Bütün bu meclislerde; Hz. Hüseyin, sahabe, ehlibeytin mazlumiyet ile doğruluğu ve zalimlere karşı zafer kazanmaları anlatılmıştır. Bu duvar resimlerinde Hz. Hüseyin ve sahabe, çerçevenin ortasına, daha büyük boyutta çizilmişlerdir. Yezidiler ve kafirler, yüzleri kaygılı bir halde çerçevenin bir köşesinde dururken veya iki ayrı grup halinde tasvir edilmişlerdir. Aslında, sanatçı bu eserlerde kademeli kompozisyonu vurgulamıştır.

3. Abbas Bin Ali'nin Fırat'tan Su Getirmesi Konulu İki Resim

3.1. Lâhîcân Dört Padişah Türbesi'ndeki Resim

Gilân'da; evliya, din büyükleri ve meşhur arifler padişah olarak anılırdı. Bu mekâna da orada defnedilen dört seyitten dolayı Dört Padişah Türbesi adı verilmiştir (Sutûde, 1970, 275; Şayistefer, 2010, 51). Dört Padişah Türbesi, Gilân eyaletinin doğusundaki

en büyük kent olan Lâhîcân'dadır. Türbe, Lâhîcân kentinin merkezinde, eski Meydan mahallesi, Mescid-i Cuma'nın yanındadır. Türbenin ana binası dikdörtgen planlı olup, kuzey yönünde dört odalı ve eyvanlıdır. Bu kompleksin eyvanının boyu 29.74 ve eni 5.33 m'dir. Ana binası avlunun güney tarafında yer almaktadır. Binanın kuzey tarafında altı sütunlu büyük bir eyvan bulunmaktadır. Sütunların 80 cm'lik bölümü Kaçar dönemi çinileriyle kaplıdır. Binanın çatısı kiremit örtülüdür. Mezarların ahşap sandukaları kakmalı, düğüm motifleri ve Kur'an ayetleriyle süslenmiştir. Türbenin kapıları ahşap olup künde-kâri tekniğiyle yapılmıştır (Fehrâyikefrûd, 1999, 342) (Şekil 1).



Şekil 1: Lâhîcân Dört Padişah Türbesi. https://fa.org/wiki/بقعه_چهار_پادشاه

Bazı araştırmacılar, türbenin sandukalarının kitabelerine dayanarak eserin 9/630-631 yılına ait olup Safevîler devrinde bazı değişikliklere uğradığını beyan etmektedirler (Mirzâyimihir, 2007, 24-25). Sutûde ve Şayistefere göre bu türbede 647/1249-1250'de öldürülen Seyit Horkiya metfundur. Daha sonra 791-829/1388-1426'da Reşt Savaşında öldürülen dört seyit de onun mezarının yanına defnedilmiştir. Şadkazvini ise dört şehidin sandukalarının en eskisinin 791/1388, en yenisinin 1015/1606-1607 tarihinde yapıldıklarını anlatır (Şadkazvini, 2014, 143). Nurinejad ve Talibpur, türbe'nin Ağa Mîr Şemseddîn bin İmâm Mûsâ Kâzım'a ait olup 1272/1885 tarihini taşıdığını ve Kaçar dönemine ait olduğunu söylemektedirler (Nurinejad-Talibpur, 2014, 4). Ancak yukarıda da anlatıldığı gibi türbenin ilk yapılışı Seyit Horkiya'nın öldürüldüğü 647/1249-1250 tarihindedir.

Eski bir geçmişe sahip olan duvar resimleri Safevî hanedanı zamanında önce sarayda daha sonra dinî mekanlarda yaygınlaşmıştır. Dinî resimlere olan ilginin artmasının önemli sebeplerden biri de Muharrem ayında yapılan taziye ve mersiye merasimidir. Bu seremoniler Gilân ve Lâhîcân'da İmamzadelerin avlularında veya şehir ve köy meydanlarında yapılmaktaydı.

Kiyaî emirleri Peygamber soyundan olup, Gilân eyaletinin Lâhîcân kentini hükümranlıklarının merkezi olarak seçmişlerdi. Bu hanedan 1367'den 1591'e kadar bu bölgeyi idare etmiştir. Şah Abbas döneminde Han Ahmet Han Kiyaî'nin Safevî hükümdarıyla ilişkileri bozulunca, Osmanlı Devleti'ne sığındı, 1600 tarihinde de vefat etti. Daha sonra Kaçarlar şehrin köklü ve seyit olan Kiya ailesine saygıda kusur etmeyip, bu hanedana ait türbeleri titizlikle onarmışlardır. Lâhîcân kentinin dindar

ahalisi de son zamanlara kadar bu türbelerin onarımına önem vermişlerdir (Şeriatî Fukelayî, 2009, 64; Hakkûr, 2014, 82). Halk ressamları, özellikle Gulam Hüseyin Lâhîcânî Kerbela temasını işleyen çeşitli duvar resimleri yapmıştır. Gulam Hüseyin Lâhîcânî'den sonra oğlu Ağacan Lâhîcânî bu eserleri orijinal şekline uygun olarak onarım restore etmiştir. Daha sonra 2002 yılında Kültür Bakanlığının yaptığı yanlış restorasyon ve tamirler sonucu sadece çalışmamızdaki resimler orijinal halini koruyabilmiştir.

Yukarıda işaret ettiğimiz dört şehit, türbede dikdörtgen odalara defnedilmişlerdir. Eskiden duvarların hepsine kalem işi tekniğiyle bitkisel boyalarla resimler işlenmişti; ancak tamirler sonucu sadece üç eser türbenin dış duvarlarında kalabilmiştir. Seyit Horkiya'nın makberesinin girişinin dış kuzey duvarının iki tarafında Kerbela olayıyla ilgili resimler çizilmiştir. Sağdaki Ali Ekber'in savaş meydanına gitmesini, soldaki ise yazımızın konusunu teşkil eden Abbas bin Ali'den su isteme sahnesini tasvir etmektedir. Ancak yapılan araştırmalarda, Abbas bin Ali'den su isteme konusuyla ilgili herhangi bir yerde başka bir tasvire rastlanmamıştır (Şekil 2).



Şekil 2: Lâhîcan Dört Padişah Türbesi, Abbas bin Ali'den Su İsteme Sahnesi. Mirzâyimihir, 2007, 137

3.2. İsfahan İmamzade İsmail Türbesi'ndeki Resim

İsfahan şehri, İsfahan eyaletinin merkezidir. İmamzade İsmail Türbesi (bilgi için bk. giriş bölümü) bu şehirdedir (Şekil 3). Türbe İsfahan'da İmam Ali meydanı Hatif caddesindedir. 1041/1631-1632 tarihli kitabeye göre eserin inşası Birinci Şah Abbas zamanında başlayıp, Şah Safi devrinde tamamlanmıştır. Diğer sultanlar kendi devirlerinde eseri tamir ettirmişlerdir. Kitabenin hattatı Muhammed Rıza İmamî'dir. 1114/1702 tarihli diğer kitabe ise Muhammed İbrahim Bey'in gözetiminde türbenin tamiratından söz etmektedir. Kitabenin hattatı Ali Naki bin Muhammed Muhsin el-İmamî'dir (Nikzâd-Hüseyinî, 1954, 94-95). Cevad Mecd zâdei Sahba ve diğer araştırmacılar eser ile ilgili şu bilgileri vermektedirler: Kompleks içinde bulunan türbe kare planlıdır. Ortada küçük bir şahnişine (Arseven, 1983, 4/1860) sahiptir ve her iki yanında ikişer niş bulunmaktadır. Türbe büyük bir hole bağlıdır. Giriş kapısının sağ tarafında derviş türbeleri, avlu, İlmiyye Medresesi ve Mescid-i Şa'ya gibi yapılar

bulunmaktadır (Daha geniş bilgi için bk. Sahba, 1944, 77-80; Hünerfer, 1969, 93-99; Mollazâde- Muhammedî, 1999, 145; Hünerfer, 2002, 67-80; Çetrayî, 2012, 393-406; Hür, 2013, 145-174).



Şekil 3: İsfahan İmamzade İsmail, <https://fa.org/wiki//امامزاده اسماعیل/>

Türbede kuzey duvarına paralel ve giriş kapısının karşısında, koridorun kuzey tarafında, revak yönündeki giriş kapısının karşısında, derviş türbelerinin sağında, türbenin içindeki duvarlarda olmak üzere, kalem işi tekniği ve bitkisel boylarla yapılan duvar resimleri ve çeşitli tezyinat vardır. Bizim üzerinde duracağımız resim kuzey duvarına paralel, giriş kapısının karşısına çizilmiştir ve Abbas bin Ali'den su isteme sahnesini tasvir etmektedir (Şekil 4).



Şekil 4: İsfahan İmamzade İsmail, Abbas bin Ali'den Su İsteme Sahnesi. Mirzâyimihir, 2007, 49

Abbas'ın Fırat'tan Su Getirme konusu hakkında Farsça kaynaklarda yüzeysel cümlelerle konu anlatılmış, eserlerin kompozisyon, renk gibi alt başlıklarla analizi detaylı olarak yapılmamıştır. Kaynakların bir kısmı Tufan'ül Bükâ gibi Kerbela hadisesinde yeri olmayan olayları anlatmıştır ve bu konuyu işleyen halk ressamlarının duvar resimlerini gerçek dışı bir şekilde işlemelerine neden olmuştur. Resimlerin yapıldığı dönem ve hükümdarın isteği de bu resimleri etkilemiştir. Bu konuda yazılan makalelerde bazı tarihler yanlış verilmiş, hatta türbede metfun olan şahsın kimliği doğru tespit edilememiştir. Tespit edilen yanlışlıklar, bu çalışmada tashih edilmeye çalışılmıştır. Yukarıda da kısmen belirtildiği üzere, bazı kaynaklardaki bilgiler dağınık ve bütünlükten yoksundur. Eserlerin karşılaştırılması bilimsel olarak yapılmamıştır. Söz konusu dağınık bilgiler ve eserlerin bilimsel karşılaştırılmaması sorunu bu makalede giderilmeye çalışılmıştır.

4. Abbas'ın Fırat'tan Su Getirmesi Konulu Duvar Resimlerinin Karşılaştırılması

4.1. Kompozisyon

Duvar resimlerinde, kompozisyonun zemini beyaz renkli duvarlardır. Dolayısıyla bu mekânlarda zemin tekrar beyaza boyanmaz. Türbelerin duvar resimlerinde genellikle elemanların uzaklığı ve yakınlığına dikkat edilmemiş, bildiğimiz perspektif kurallarına uyulmamıştır. Bazılarına göre sanatçı önceden bir taslak hazırlamamıştır. Ancak bazı araştırmacılara göre, sanatçı bir taslağın yardımıyla çizimine başlamıştır. Sanatçı hikâyesinin çeşitli sahnelerinde izleyici tarafından duygusal bağlar kurularak takip edilmesini amaçlamaktadır. Kompozisyonlarda ışık-gölge kurallarına uyulmamıştır. Sanatçı; anatomi kurallarına riayet etmemiştir, önem verdiği şahısları büyük çizip onlara kompozisyonda daha çok yer ayırmıştır. Hayvanların çiziminde bile aynı kuralı takip etmiştir (Nurinejad - Talibpur, 2014, 11; Müsevîler-Hakpûr, 2015, 15; Terâzi-Yusuf zâde 2015, 4). Dört Padişah Türbesi'nde Abbas bin Ali ve atı kompozisyonun merkezinde yer almaktadır diğer elemanlar çember şeklinde onun etrafında çizilmiştir. Abartı ve deformasyon bu resimlerin genel özelliğidir. İmamzade İsmail'de Abbas bin Ali kompozisyonun merkezinde olmakla beraber su kırbasını kendisine uzatan Zeynep, amcasının savaşa gitmesini engellemek için yere kapanan Sekine, dua eder bir vaziyette yere kapanmış Rukiye'nin resimleri çizilmiştir (Şekil 4).

4.2. Abbas bin Ali

Dört Padişah türbesindeki duvar resminde Abbas bin Ali dörtte üç profilden çizilmiştir ve karşıya bakmaktadır (Şekil 2). Başının etrafında yaprak şeklinde koyu kahve renginde kutsal ışık halesi vardır (Bu kutsal ışık halesi 1932 yılına kadar sarı renkliydi. Kültür Bakanlığı uzmanları 2002 yılındaki onarımda kutsal haleyi sehven kızıl kahverenginde boyamışlardır). Orta boylu, vücut hatları düzgün, güçlü, yapılıdır. Sarsılmaz, huzurlu esmer bir yüze sahiptir. Yuvarlak yüzü, iri, mahmur gözlü, keman kaşlı ve ince burunludur. Kaşlarının ortasında bir ben vardır. Sakalları gür siyah ve muntazamdır. Dudakları dahi sakal ve bıyıktan görünmemektedir. Çevik, koyu kahve renkli, kuyruğu düğümlemiş bir ata binmiştir. (Benzer şekilde eski Türklerde de yas alameti olarak veya savaş öncesi at kuyruğu bağlama adeti bulunmaktaydı) (Ögel, 1991, 203-204; Turan, 2021, 114). Başında iki beyaz kuş tüyü olan miğferi, Zend ve Kaçar saray resim sanatı etkilerini taşıyan süslü, görkemli, pazıbentli, savaş elbisesi giymiş, kılıç ve kalkan kuşanmıştır. Sol eli ile Hz. Hüseyin tarafından uzatılan su kırbasını alırken sağ elini atın sırtına koymaktadır. Hareket yönü soldan sağdır. İmamzade

İsmail'deki duvar resminde ise Abbas bin Ali aynı şekilde dörtte üç profilden çizilmiş, ancak karşısındaki örtülü kadın ve uzatılan su kırbasına bakmaktadır (Şekil 4). Başının etrafında sarı renkli kutsal ışık halesi vardır. Fiziki yapısı aşağı yukarı Dört Padişah türbesindeki resme benzemektedir. Kaşlarının ortasında ben yoktur. Çevik, açık kahve renkli bir ata binmiş, başında biri çivit mavisi diğeri kızıl kahverengi kuş tüyü olan miğferi, önden omuzlarına kadar sarkan koyu yeşil serpuşla son bulmaktadır. Kaçar resim sanatı etkilerini taşıyan süslü bir yelek giymiş ve kılıç kuşanmıştır. Zeynep tarafından kendisine uzatılan su kırbasını sağ eliyle alırken tasvir edilen Abbas, sol eliyle yeşil renkli bir alem taşımaktadır. Hareket yönü sağdan soladır. Abbas bin Ali yakışıklı olduğu için Kamer-î Benî Hâşim (Hâşimoğulları'nın Ay'ı) lakabını almıştır. Ahlaki faziletlerinden dolayı Ebu'l Fazl künyesi ile anılmıştır. Bazen elinde alem veya su kırbası taşımaktadır. O yüzden kendisine Alemdâr ve es-Sekkâ' denilmiştir (Gazi zâde, 2006, 58, 60; Şayistefêr, 2010, 55-56).

4.3. Hz. Hüseyin

Dört Padişah Türbesi'nde Hz. Hüseyin Abbas'ın karşısında bir sandalyeye oturmuştur. Başının etrafında yaprak şeklinde kutsal ışık halesi görünmektedir. Yeşil sarığı ve yüzünde beyaz bir örtü vardır. Savaş elbisesi giymiştir. Ayağında uzun çizmeleri ve belinde Zülfikar vardır. Sol eliyle yukarıda değindiğimiz gibi Abbas'a bir su kırbası uzatmaktadır (Mirzâyimihir, 2007, 140; Şayistefêr, 2010, 57; Nurinejad-Talibpur, 2014, 10; Serşâr-Mahmudî, 2016, 11) (Şekil 2). İmamzade İsmail'de Hz. Hüseyin'in resmine yer verilmemiştir.

4.4. Alev Haleleri (Kutsal Haleler)

Türbe resimlerini sipariş edenler, kutsal kişilerin başlarının çevresinde alev halerinin (kutsal halerinin) çizilmesini isterlerdi. Bu haleler sarı, yeşil, kızıl kahverengi, kırmızı, turuncu, beyaz ve altın renklerinde çizilirdi. Sarı ve altın rengi güneş ışınları mesabesinde kişinin kutsallığını vurgular, sevinç ve mutluluğu telkin eder. Yeşil sakinleştirici bir renk olup acı, ızdırap ve üzüntüyü azaltır (Paknejad, 1996, 278; İlâhî, 1998, 32; Raûf vd. 2019, 117). Ayrıca şahsın seyit olduğunun işaretidir. Yukarıda değindiğimiz gibi Dört Padişah Türbesi'nde Abbas bin Ali'nin başının etrafında kızıl kahve rengi kutsal hale aslında sarı renkliydi ve Kültür Bakanlığı 2002 yılında yaptığı bakım ve onarımda yanlışlıkla bu bölümü kızıl kahve rengine boyamıştır. (Şekil 2) İmamzade İsmail'de Abbas'ın başının etrafını kuşatan kutsal haleler sarı renklidir (Şekil 4).

4.5. Eşya

Dört Padişah Türbesi'ndeki duvar resminde daha önce değindiğimiz Gilân eyaleti ve Lâhîcan şehrinin etkilerini taşıyan ve sembolik anlamları olan beşik, çadır, kılıç ve hurma ağacı tasvirleri yer almaktadır (Şekil 2). Bunlar aynı zamanda kompozisyonu süsleyip boşlukları doldururlar. İmamzade İsmail'in duvar resminde ise alem, kılıç ve hurma ağacı vardır (Şekil 4) (Nâdaliyân-Huşyâr, 2008, 34; Behramiyân, 2012, 20/675; Recebî-Zahidi Babilân, 2013, 160).

4.6. Çadırlar

Kerbela konulu duvar resimlerinde çadırlar Hz. Hüseyin'in aile efradının da savaş meydanında olduklarını göstermek için çizilmişlerdir. Çadırlar Hz. Hüseyin'in ailesinin ona bağlılıkları, vefa ve birlikteliklerini sembolize eder (Gazi zâde, 2006, 46). Dört Padişah Türbesi'nin duvar resminde çadırlar eserin üst sol tarafında görülmektedir. Bunlar Gilân bölgesi'nin etkilerini taşımaktadır. (Şekil 2) İmamzade İsmail'de sanatçı kompozisyonunda çadıra yer vermemiştir

4.7. Hayvanlar

Dört Padişah Türbesi'nin duvar resminin alt bölümünde, ortada hurmalık boyunca koşan iki ceylan görülüyor. Hurma ağaçları olayın bir mahrumiyet bölgesi olan çölde cereyan ettiğini temsil etmektedir. Ceylan mazlumiyet, masumiyet, vefa ve sadakati sembolize eder ve kutsal bir hayvandır. Şia inancına göre sekizinci imam Ali er-Rızâ'nın lakaplarından biri Zamin-i Ahû (Ceylan'ın kefilidir). Rivayete göre, avcıdan kaçan bir ceylan Ali er-Rızaya sığınır ve imam onu himayesine alıp, avcıya hatırı sayılır miktarda para ödeyip serbest bırakmıştır. Bu hikâye ceylanın kutsal bir hayvan olduğunu bir kat daha vurgulamaktadır (Miragayi, 2012, 11-20; Burci, 2015, 202-205). Meclisî, Sultan Sencer'in oğlunun hasta olduğuna rağmen ava çıktığını ve kovaladığı ceylanın Rıza'nın mezarına sığındığını, şehzadenin bu olaydan etkilenerek mezara kapandığını ve daha sonra şifa bulduğunu anlatır. Sultan Sencer de bunun üzerine bir saygı ifadesi olarak Ali er-Rıza için bir türbe yaptırır (Meclisî, 1978, 4/48, 328). Benzer şekilde Türk kültürünün önemli motiflerinden olan geyik İslâm öncesi dönemde Türkler arasında ongun olarak kabul görmüş ve kutlu bir hayvan olduğuna, Tanrı ile irtibatlı olduğu ve Orta Asya sahasında iyilik getirdiğine inanılmıştır (Esin, 1978, 39; Ögel, 1/2010, 573). Geyik, Türkler'in İslâmiyeti kabulüyle mitolojik karakterini terk etmiş Osmanlı şiiirinde ise yerini daha küçük bir tür olan ceylan'a bırakmıştır. Ceylanların ürkek ve narın tavırları kendisini avlayanlarda hayranlık uyandırıp şiiirde bir teşbih unsuru olarak ortaya çıkmıştır. 13. yüzyılda Bursa'da yaşamış ve Osmanlı Devleti'nin kurulmasında önemli rolü olan Geyikli Baba'nın geyik postuna büründüğü, geyiğe binerek dolaştığı rivayet edilir (Ocak, 1996, 46). Senai, Hakanî ve Sa'di gibi İranlı şair ve mutasavvıflar misk kokulu, güzel gözlü ceylan teşbihini kullanmışlardır (Akün, 1994, 390). At ise türbenin en öne çıkan hayvandır. Daha önce değindiğimiz gibi, Abbas bin Ali'nin atı kızıl kahverenginde ve kuyruğu düğümlenmiştir. Arka plandaki beyaz at ise Hz. Hüseyin'in Zülcenah adlı atıdır. Bu at bir şahıs tarafından geminden tutulmuştur ve hüznü bir hikâyesi vardır. Rivayete göre Zülcenah, Hz. Hüseyin'in vefalı ve yaralı atı olup, sahibinin şehadetinin ardından Fırat Nehri'ne doğru giderek kayıplara karışmıştır (Kazvinî, 1996, 162-163; Ca'ferî, 2004, 56; Mirzâyimîhr, 2007, 140). İmamzade İsmail'de ise sadece Abbas'ın açık kahve renkli, nallarının çivileri görünen atı dikkati çekmektedir ve başka bir hayvana rastlanılmamaktadır (Şekil 4). İran kültüründe atın özel bir yeri olup, Avestadan Ahamenîş krallarının yazıtlarına, yaratılış hikayelerinden, Firdevs'inin Şehnamesine, Siyavuş ve Şebdiz efsanelerine kadar her yerde görülebilir. Avesta metinlerinde ve İran'ın eski edebiyatında atın iyi, asil bir hayvan olduğundan bahsedilir. Şairler, arifler, filozoflar, bilgeler, krallar ve emirler, askerler, savaş kahramanları, İranlı köylüler, işçiler, onu mutluluk, zafer, kurtuluş ve zekanın bir simgesi ve tezahürü olarak değerlendirmişlerdir. Lirik ve destansı edebiyatta at, sahibinin kurtarıcısı, savunucusu, asil ve hoş bir mizaca sahip ümit ve güven kaynağı bir hayvan olarak tanımlanır (Geniş bilgi için bk. Mahuzi, 1998, 209-235; Salihpur, 2007, 155). At, Türkler tarafından ehlileştirilmiş ve Türkler ata binen ilk insanlar olarak görülmüşlerdir. Bozkır Türk kültüründe rol oynayan atın binek hayvanı olarak kullanılması, önce kalabalık sürüleri kollamak gibi bir ekonomik araç olan binicilik, kısa zamanda askeri değer kazanarak bozkır savaşçılığının temeli olup, at da savaş atı tipine doğru geliştirilmiştir (Kafesoğlu, 1989, 207-208). At, Türkler tarafından ilk defa bir savaş vasıtası haline getirilmiş, okçu süvari ordularının meydana çıkışı ve askeri üstünlükleri bu sayede sağlanmıştır. Özellikle at donanımı arasında üzenginin icat edilmesi ve Türkler tarafından kullanımı onların at üzerinde düşmanlarına karşı üstünlüklerini daha da artırmıştır. Türk hakimiyetinin artmasıyla bir "Türk çağı" başlamış ateşli silahların icat edilip kullanılmaya başlamasına kadar

sürmüştür (Turan, 1969, 112; Durmuş, 2021, 9).

En eski çağlardan beri at Türklerin siyasî, dinî, iktisadî ve sosyal hayatında önemli bir rol oynamıştır. Aynı şekilde Türklerin hayatlarında çok eskiden beri öncelikle maddî, aynı zamanda onların manevî değerleri arasında da önemli bir işlev yüklenmiştir. Baytarnamelerde, atların rüzgârdan yaratıldığı konusunda birçok efsane bulunmaktadır. Ayrıca efsanelerde atın konuştuğu, uçtuğu, binicisine öğütler verdiği, akıl öğrettiği, böylelikle sahibini güçlüklerden kurtarıp başarıya ulaştırdığı anlatılmaktadır (Çınar, 1993, 59; Çavuşoğlu, 2007, 100).

Türk folklorunda boz atlı yol Tengrisi/İyesi'nin yolda ve darda kalanların imdadına yetişmesi Hz. Ali'nin Duldülü'nün hâlâ savaşta olduğu inancı ise varlığını sürdürmektedir (Kalafat, 2006, 60-64).

İslâm kültüründe de atın önemini gösteren pek çok maddî ve manevî kültürel öğeler bulunmaktadır. Meleklerin, beyaz atlarıyla savaşlarda Müslümanların yardımına yetişmeleri, at ya da at sembolüyle anlatılan ve bir binit olan Burak, Hz. Peygamber'in Miraç mucizesinin de çok önemli bir parçasıdır. Hızır, umumiyetle boz bir atla darda kalanların imdadına yetişir (Çınar, 1993, 76; Kalafat, 2006, 64).

Dolayısıyla Türk, İslâm ve İran kültürlerinde at ile ilgili birçok ortak noktanın bulunduğunu görmekteyiz. Duvar ressamaları bu bilgileri taş baskı kitaplardan özellikle Tufan'ül Bükâ¹, taziye ve mersiye merasimlerinden, nakkalların anlattığı hikayelerden duyup eserlerinde yetenekleri ölçüsünde uygulamışlardır.

4.8. Bitkiler

Bitkiler duvar resimlerinde cennet bahçeleri ve şehitlerin varacağı makamı göstermektedir (Eliade, 1996, 112; Amid, 2016, 543). Dört Padişah Türbesi'nde de dört hurma ağacı çalışmanın ön planında görünmektedir (Şekil 2). İmamzade İsmail'deki duvar resminde ise Abbas'ın sağında ve solunda birer hurma ağacı ve arka planda üç bitki çizilmiştir (Şekil 4).

4.9. Erkek Figürleri

Şia mezhebi, sanatçılara çeşitli dinî konular, özellikle de kutsal kişiler ve evliyaların resimlerinin çizilmesine olanak sağlamıştır (Burckhardt, 2013, 324). Ancak ulema ve fakihler hiçbir dönemde Peygamberimiz, Hz. Hüseyin ve diğer imamların yüzlerinin çizilmesini hoş görmemişlerdir. Kerbela olayı ile ilgili sanatsal faaliyetler özellikle Kaçar döneminin sonunda iyice yaygınlaştı. Dört Padişah Türbesi'nin resminde merkezde Abbas bin Ali yer almaktadır. Hz. Hüseyin, karşısında bir sandalyeye oturmuş su kırbasını ona uzatmaktadır. Hz. Hüseyin'in arkasında başındaki kutsal halesiyle Ali Ekber ayakta duruyor. Onun sağında da bir erkek resmi çizilmiştir. Resmin alt sağ tarafında sivil kıyafetli üç erkek vardır. Abbas'ın arkasında da Hz. Hüseyin'in atının gemini tutan bir şahıs resmedilmiştir. Resmin üst sol tarafında bir beşikte Ali Asgar ve çadırların içinde Zeynelâbidin görünmektedir (Şekil 2). İmâmzade İsmail'de erkek figürü olarak sadece Abbas'a yer verilmiştir (Şekil 4).

1 Bu kitap Muhammed İbrahim Cevheri-i Herevî tarafından Peygamber efendimizin ehlibeyti'nin yaşadıkları zorluklar ve musibetleri anlatan ve 1834 yılında kaleme alınan bir kitaptır. Kaçar döneminde ve daha sonraki tarihlerde taziyelerde kullanılmıştır. Kitap, ihtiva ettiği bazı konular ve bunların belirli bir kaynağa dayandırılmadığı için tenkit edilmiştir. Kitabı meddahlar, mersiyehanlar, zakirler, taziye meclislerinde özellikle Kerbela hadisesi hakkında ağıt yakanlar kullanmışlardır. Eser elli sekiz defa basılmıştır (Cevheri-i Herevî, 1905, 6-7, 300; Habibabadi, 1973, 4/1439).

4.10. Kadın Figürleri

Türbelerin duvar resimlerinde, kadın tasvirlerine erkeklerden daha az yer verilmiştir. İkinci derecede küçük boyutlarda ve kompozisyonun kenarlarında yer alırlar (Mirzâyimihir, 2007, 57). Dört Padişah Türbesi'nde de aynı şey söz konusudur. Kadınlar kapalı, yorgunluk ve umutsuzluğu temsil eden kahverenginin çeşitli tonlarında elbiseleri, yüzleri peçeyle örtülü, resmin üst sol tarafında Abbas'ın savaş meydanına gidişini izliyorlar. Ellerindeki küçük kâselerini ona doğru uzatıp su istiyorlar (Şekil 2). İmamzade İsmail'de ise kadınlar arka planda yer almamışlar ve bu istisnai bir durumdur üç kadın figürü asaleti temsil eden çivit mavisi çarşafları ve yüzlerini örten beyaz peçeleri ile resmin ön planındalar. Hz. Hüseyin'in kız kardeşi olan Zeynep resmin sol tarafında, su kırbasını Abbas'a uzatmaktadır. Diğer iki kadın figürü Rukiye ve Sekine daha küçük boyutlu resmedilmişlerdir. Soldaki kadın figürü Sekinedir ve yere kapanmış amcasının savaşa gitmesini engellemek istiyor, sağdaki ise Rukiye'dir ve dua eder bir vaziyette çizilmiştir (Şekil 4).

4.11. Hüsnü Hat

İran türbelerinde genellikle kufi, sülüs ve nesta'lik yazı çeşitleri kullanılmaktadır. Ancak türbelerin çoğunda nesta'lik yazı daha yaygın bir şekilde kullanılır (Ahaviyan, 2017, 74). Dört Padişah Türbesi'nde resmin üst sağ tarafında nesta'lik hatla "Yâ Hüseyin-i Mazlum" yazısı dikkati çekiyor (Şekil 2). İmamzade İsmail'de ise herhangi bir yazı yoktur.

4.12. Renk

Duvar resimlerinin sanatçıları figürler ve eşyanın gerçek ve doğal renklerini genellikle dikkate almazlardı. Dolayısıyla bazı eserlerinde pek de doğal olmayan renkleri görmek mümkündür. Mesela; çivit mavisi renginde bir at veya mor renkli bir yüz çizerlerdi. Onların duygusal estetik anlayışında, gözlerine güzel görünen ve güzellik anlayışlarına hitap eden renkler önemliydi. Daha önceden tespit edilen kurallara önem vermezlerdi. Din büyüklerinin sarıkları, serpuşları ve destarları genellikle yeşil renginde çizilirdi. Kadın figürlerinin giysileri matemi temsil eder ve siyahtı. Bazı çalışmalarda bilgeliği, manevi ve mistik bir ruh halini sembolize eden mavi mor kıyafetleri de görmek mümkündür. Sanatçıların kullandıkları renkler genelde kısıtlıydı. Boyalar bitkisel ve madeni olup sanatçı tarafından hazırlanırdı.

Halk ressamaları; resimleri için çoğunlukla düz renkler kullanırlardı ve yüzeyleri boyadıktan sonra kenarlarına tahrir çizerlerdi. Sanatçı çoğu zaman resmini yaptığı kalem ve boya ile hüsnü hat örnekleri ve kitabeleri de işlerdi (Nurinejad-Talibpur, 2014, 8). Ele aldığımız çalışmalarda da eserlerin yıpranmasına rağmen bu konu açık bir şekilde görünmektedir.

5. Eserlerin Sanatçıları

Dört Padişah Türbesi'nin duvar resimlerini Gulam Hüseyin Lâhîcânî HŞ1316/M1898'de çizmiştir. Resimleri oğlu Ağacan Lâhîcânî HŞ1351/M1932 tarihinde tamir etmiştir. En son bakım ve onarımı Kültür Bakanlığı tarafından 2002 yılında yapılmıştır. Bu eserin kitabesinin fotoğrafı Mirzâyimihir tarafından çekilmiş ve diğer araştırmacılar tarafından kullanılmıştır (Mirzâyimihir, 2007, 24-25, 102; Mahmudînejâd, 2009, 78; Şayistefer, 2010, 52; Nurinejad-Talibpur, 2014, 7; Şadkazvini, 2014, 144; Terâzî-Yusuf zâde, 2015, 2). İmamzade İsmail'deki resmin sanatçısı hattat Muhammed Salih İsfahanîdir. Kaynaklar duvar resminde fazla mahir olmayan sanatçının bu resmi 1890 da çizdiğini belirtmişlerdir. Eserin bakım ve onarımıyla ilgili herhangi bir bilgiye sahip değiliz (Fezaili, 1983, 542; Beyani, 1984, 767-768).

Sonuç

Şiirlerin üzerinde en çok durdukları olaylardan biri; Kerbela hadisesidir. Şii düşüncelerin halk arasında yayılması ve derinleşmesi, yöneticilerin siyasi propagandaya olan ihtiyacı, halk ressamlarının yaptığı duvar resimleri, Safevî döneminden başlayarak taziyenin gelişmesiyle birlikte Kaçar döneminde zirveye ulaşmıştır. Bu sanat eserleri, bölge halkının zulme karşı tavrını ifade etmektedir. Duvar resimleri bölgenin sosyolojisi, antropolojisi ve estetik araştırmaları için zengin bir kaynak teşkil eder. Özellikle Gilan ve İsfahan'da halk ressamları, Kerbela hadisesine duydukları saygıdan dolayı türbelerin duvarlarına bu olayı işlemişlerdir. Bu resimlerin tam tarihi bilinmemekle birlikte iki asırlık bir geçmişe sahiptirler. Ele aldığımız ve başka bir yerde benzeri olmayan iki eserde; minyatür sanatı, Kerbela konulu taşbaskı kitapları özellikle Muhammed İbrahim Cevheri-i Herevî'nin Tufanü'l Bükâ kitabı, taziye ve mersiye'nin etkileri göze çarpmaktadır. Özellikle minyatür sanatındaki sembolizm ve idealize edilen figürler bu resimlerde de göze çarpmaktadır. Örneğin Hz. Hüseyin ve Abbas gibi figürler, idealize edilmiş ve manevi kahramanlar olarak resmedilmişlerdir. Minyatür sanatındaki figürlerin derinlikten yoksun şekilde simgesel bir dille verildiği bu eserleri de etkilemiştir. Tasvir sanatındaki hikâye anlatımı ve sahnelerin kurulmasında tarih ve dini olaylar anlatılırken olaylar bir dizi sahnelere bölünüp görselleştirilmektedir. Kerbela olayı da bir bütün olarak değil, birbiri ardına vuku bulan hadiseler şeklinde anlatılır ve resmedilir. Mesela Hz. Hüseyin'in şehit edilmesi, Abbas'ın suya ulaşmasının engellenmesi gibi sahnelerde bu konu açıkça görülmektedir. Minyatür sahnelerindeki yöresel ve kültürel olaylar ve zenginlikler duvar resimlerinin giyim tarzı ve diğer öğelerde göze çarpmaktadır. Ayrıca minyatürlerdeki simgesel renk ve kompozisyon, edebi ve dini metinlerden ilham alma da bu resimlerin diğer özellikleri ve minyatürden etkilendiklerinin açık bir delilidir. Gulam Hüseyin Lâhîcânî ve oğlu Ağacan Lâhîcânî gezici ressamlar grubundan sayılırlardı. Ağacan Lâhîcânî babasının hattatlara yazdırdığı ve kalıbını hazırladığı hüsnü hat örneklerini kullanırdı. Bu iki sanatçı ve diğer halk ressamları yılın sıcak aylarında imamzadelerde çalışıp, kış aylarında diğer şehirler, köy ve kasabalara gidip, inşaatlarda kimi zaman usta, kimi zaman da sadece boya badana işleriyle iştigal etmişlerdir. Yaşadıkları şehirde ve çalışmaya gittikleri kentlerde bulunan kahvehanelerde Kerbela olayını anlatan meddahları dinlerlerdi. Mersiye ve taziye merasimlerine katılıp, böylece çalışmalarını için müşteri bulup, Kerbela konusunda detaylı bilgilere sahibi olurlardı. Genellikle yaptıkları çalışmaların karşılığında fazla para talep etmezlerdi. Kendilerine tavuk, horoz ve boya yapımında kullanmaları için yumurta verilir. Ağacan ve diğer halk ressamları çocukluk çağlarında genellikle halk sanatçısı olan babaları veya yanlarında çalıştıkları ustalarıyla beraber imamzadelerde çalışmaya gidip, uzun süre boya yapımı ve eserlerle ilgili önemli olmayan bölümleri işlemişlerdir. Muhammed Salih İsfahanî hattattı ancak duvar resmi konusunda kendisinden fazla söz edilmemiştir.

Eserlerde gerçekçilikten ve natüralizmden kaçınılmıştır. Sanatçı, kendine çok uzaklardan ulaşan bir hikâyeyi yerel bir hale getirmiş ve seyirciyle daha fazla iletişim kurabilmek için onu yöreselleştirmiştir. Örneğin; Dört Padişah Türbesi'ndeki beşik Gilân bölgesi çocukları için kullanılır. Ali Askarın'da kundağının kumaşı kimi zaman Gilân bazan Lâhîcân yöresi kumaşlarını andırmaktadır. Sanatçının kullandığı renkler çok sınırlıdır. Eserlerin hiçbiri türbede, metfun şahısların resmi değil, özellikle Hz. Hüseyin ve ölünün mensup olduğu Peygamber efendimizin ailesi ve yaşadıkları acıklı olaylarla ilgilidir. Bu eserler çoğunlukla okuma yazma bilmeyen bir izleyici kitlesi için hazırlanmıştır. Daha önce detaylı bir şekilde açıklandığı gibi, Dört Padişah Türbesi'ndeki zengin ve kalabalık kompozisyona karşı İmamzade İsmail'de daha

basit bir kompozisyonla karşılaşıyoruz. Kerbela olayıyla ilgi resimlerde mutlaka Abbas bin Ali'nin resmine de yer verilmiştir.

Hz. Hüseyin'in kardeşi Abbas bin Ali; yiğitliği, özverisi, ağabeyine olan vefa ve sadakati yanında, kahramanlık, nezaket, tevazu gibi nitelikleri her zaman övülmüştür. Dinî müdafaa uğrunda canını feda ettiği, suya erişmesine rağmen sudan içmemesi herkesin gönlünde derin bir iz bırakan Kerbela hadisesindeki yiğitliğinin öyküsü destansı şiirlerin yazılmasına ve çeşitli resimlerin yapılmasına yön veren bir faktör olmuştur. Öte yandan Abbas'ın imamet mertebesinde olmayışı onun resminin çiziminde herhangi bir kısıtlamanın olmamasına yol açmıştır. Eskiden beri İranlı fakih ve müctehitler Peygamber efendimiz ve torunlarının resimlerinin çizilmesini hoş görmemişlerdir. Buna rağmen sanatçılar bu yasağı dikkate almamışlardır. İran'da önceleri daha çok Hz. Peygamber, Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'in resimleri çizilmiştir. Daha sonra, bu zevatin yağlı boya tekniğiyle resimleri yapılmaya başlanmıştır ve matbaalarda çoğaltılmıştır. Ancak hiçbir zaman bu davranışı müctehitler onaylamamış ve gerçeği yansıtmadığı ile ilgili fetva da vermişlerdir. Buna rağmen özellikle Kerbela hadisesi ve Abbas bin Ali'nin resimleri çizilmeye devam edilmiştir. Abbas'ın resimleri aşırı derecede süslü ve Hâşimoğulları'nın Ay'ı lakabına uygun olarak çizilmiştir. İmamların resimleri abartılı bir şekilde çizilmemiştir. Ancak Abbas konusunda sanatçılar büyük bir gayretle çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu olay halk tarafından desteklenmiş ve sermaye sahiplerine büyük gelirler sağlamıştır. Abbas'ın yağlı boya resimleri sürekli çizilmiş ve hatta ipek halılara işlenmiştir. Bu halılar çerçevesiz zenginlerin evlerini süslemeye devam etmiştir. Kartona basılan resimler ise çerçevesiz Aşura gününde ve Muharrem ayı seremonilerinde kullanılmıştır.

Eserlerin sanatçıları usta çırak ilişkisi içinde yetişmişlerdir ve bu sanat çoğunlukla babadan oğula geçmiştir. Bu ressamın genellikle eserlerini imzalamamışlardır. Dört Padişah Türbesi'nin sanatçısı gezici bir usta olan Gulam Hüseyin Lâhicânî'dir ve geleneğin aksine eserlerini imzalamıştır. Bu sanatçı özellikle Gılân'daki birçok türbenin ustasıdır. İmamzade İsmailin sanatçısı hattat ve resim sanatında mahir olmayan Muhammed Salih İsfahanîdir, ancak eserini imzalamamıştır.

Bu sanatın düşüşe geçmesindeki en önemli sebep, toplumun görüş ve ideallerindeki değişikliklerdir. Dinî konulara ilgi azalmış, İmamzadelere sadece o şehir, ilçe ve köyün yaşlıları gitmeye devam etmişlerdir. Bölgenin halkı televizyonun etkisiyle yöresel kıyafetlerini bırakıp filmlerde gördükleri kişiler gibi giyinmeye başlamışlardır. Gençler başkent Tahran'ın cazibesine kapılmışlar, daha iyi ve modern bir hayata kavuşmak için, kendi memleketlerinden oraya göç etmişlerdir. Karşılaştıkları maddi ve manevi zorluklara rağmen, tekrar memleketlerine dönmeyi göze almamışlar ve büyük şehirler, özellikle Tahran'da kalıp tüm olumsuzluklara rağmen, yaşamaya devam etmişlerdir. Bazı gençler yaşadıkları olumsuzlukları din ve din adamlarıyla ilişkilendirmişlerdir. Kitlelerin dinî kavram ve ritüellerden, toplumsal normlardan giderek uzaklaşması, halkın imaj beğenisinin değişmesinde oldukça etkili olmuştur. İnsanlar tarafından, sürekli yurt dışına yapılan yasal ve illegal yolculukları sonucunda, Batı ülkeleri ve halkının refah seviyesini övmelerinin etkisiyle, gençlerin yurt dışına giderek, kendi hayallerini Batıda gerçekleştirmek istemeleri; her şeyin önüne geçmiş ama maalesef ki bu göçler genelde de hüsrana sonuçlanmıştır. Bazı türbe ve İmamzadelerin bakım ve onarımı için duvar resmi ustaları bulunamamış ve birçok resim beyaz boyayla kapatılmıştır. Sonuç olarak; bu eserler ulusal, kültürel ve manevi bir miras olup, birçok değeri bünyesinde barındırmıştır. Kerbela hadisesinin önemi ve sanatsal yönü; halkın Hz. Peygamberin ehlibeytin'e olan saygı ve sevgiden dolayı ortaya çıkmış ve tarih boyunca gündem olmuştur.

Kaynaklar

- Abdullahi, Seher - Semii, Seccad. "Baztâbı Vâki'ei Âşûrâ der Divarnegârehâyı Buk'arı Aga Seyyid Hüseyin Lengrûd". *Avvelin Konfiransı Nekkâşihâ ve Divarnegârehâyı Mezhebii İnan* (2016), 1-18.
- Ahaviyan, Mehdi. "Berresi-i Delail-i Baz tevliidi Nekkâşî-i Divarihâyı Buka'ı Nakşini Mintakai Gilân". *Nigere* 42 (2017), 71-81.
- Aksel, Malik. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Aksel, Malik. *Türklerde Dinî Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010.
- Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 9/389-427. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Amid, Musa (ed.). *Risâle der Hakikât ve Keyfiyeti Silsilei Mevcûdât ve Teselsüli Esbâp ve Müsebbebâtı Şeyhulreîs Ebû Ali Sinâ*. Hamedan: Danişgâhi Ebû Ali Sinâ, 2016.
- Araz, Rıfat. *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay., 1995.
- Arık, Rüşan. "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin". *Türkiyemiz Dergisi* 16 (1975), 177-190.
- Arık, Rüşan. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.
- Arseven, Celâl Esad. "Şahnişin", *Sanat Ansiklopedisi*. 4/1860. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983.
- Behramiyân, Ali. "İmam Hüseyin", *Dâ'iretulme'ârifi Büzürği İslâmî*. 20/675. Tahran, 1984.
- Belazürî, Ahmed b. Yahya. *Ensâbü'l-efrâf*. çev. Süheyl Zekar. Beyrut: Daru'l fikr Yay.1996.
- Bayani, Mehdi. *Ahval ve Asarı Hoşnevisan*. Tahran: İntişarati Millî, 1984.
- Burckhardt, Titus. *Hüneri Mukaddes Usûl ve Revişhâ*. çev. Celâl Settari. Tahran: İntişârati Surûş, 2013.
- Burci, Yakup Ali. *Ahû der Danişname-i İmam Rıza*. Kum: el-Mustafa Yay., 2015.
- Celâlî Ca'ferî, Bihnam. *Nekkâşî Kâcârîyye Nakdi Zibâ'îşinâsî*. Tahran: Neşri Kâvuşî Kalem, 2004.
- Cevheri-i Herevî, Muhammed İbrahim. *Tufanü'l Bükâ*. Tahran: y.y., 1905.
- Cumbur, Müjgan. "Klasik edebiyatımızda Ehl-i Beyt sevgisi". *Erdem* 24 (1996), 909-960.
- Çakır, Mumine. "Kadimî'nin Kerbela Mersiyeleri". *Turkish Studies* 7 (2012), 705-725.
- Çavuşoğlu, Ali. "At Kültürü, Düşünce ve Duygu Dünyamızdaki Yansıması". *İstem* 9 (2007), 91-110.
- Çınar, Ali Abbas. *Türklerde At ve Atçılık*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1993.
- Çetrayî, Mehrdâd. "Çend Nükte der Barei İmâm zâde İsmâ'il-i İsfahan ve Medresei İmâmiyye". *Neşriyyei Peyâmî Baharistan* 16 (2012), 393-406.
- Durmuş, İlhami. "Türk Kültür Çevresinde At". *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 5 (2021), 1-12.
- Ebû Mihnef, Lût b. Yahya. *Vak'atü't Taf*. çev. Hadi Yusufi Garevi. Kum: Ehl-i Beyt Yay, 2011.
- Eliade, Mircea. *Efsâne ve Vâki'iyet*. çev. Nasrullah Zengûi. Tahran: İntişârati Papirüs, 1996.
- Eryılmaz, Halil İbrahim. "Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii Duvar Resimleri". *Mizânü'l-Hak* 13 (2021), 173-193.
- Esin, Emel. *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978.
- Esir, Hasan Ali. "Anadolu Sahası Mesnevilerinde Kerbela Vakası". *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (2012), 43-64.
- Fehrâyikeftürd, İbrahim. *Gilân der Gozergâhi Zemân*. Tahran: Neş-i Çeşme, 1999.
- Fezaili, Habibullah. *Atlas-ı Hat*. İsfahan: İntişârati Meş'al, 1983.
- Fiğlalı, Ethem Ruhi. "Abbas b. Al. B.Ebû Tâlib", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/21. Ankara: TDV Yayınları, 1988.
- Fiğlalı, Ethem Ruhi. "Hüseyin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 18/518-521. İstanbul: TDV Yayınları, 1998.
- Gazizâde, Haşayar. "Vijegihâyî Şemâ'ili Hz. Ebu'l Fazl el Abbas der Âsarı Kahvehânei". *Neşriyyei Nigere* 2-3 (2006), 53-66.

- Genç, Reşat. “Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil”. *Nevruz ve Renkler* (1996), 41-48.
- Gölpınarlı, Abdulkaki. *Mevlevî Âdâb ve Erkâm*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1963.
- Gölpınarlı, Abdulkaki. *Tasavvuf'tan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1977.
- Güç, Ahmet. “Güneş”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*.14/ 288-291. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.
- Gürbıyık, Cengiz. “Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri”. *Art-Sanat* 13 (2020), 143-167.
- Gürbüz, Hulusi. “Kerbela Olayı'nı Konu Alan Müstakil Eserler Üzerine Bir İnceleme”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 78 (2016), 219-228.
- Gürbüz, İncinur Atik. “Kerbela Şehidinden Sevgili İmgesine: Hz. Hüseyin”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 64 (2012), 129-146.
- Habibabadî, Muhammed Ali. *Mekarimul Asâr der Ahvâli Ricâl*. 4 Cilt. İsfahan: Encümeni Kitâbhânehayı Umumiyye İsfahan, 1973.
- Hünerfer, Lutfullah. “İmâmzâde İsmâ'il-i İsfahan”. *Neşriyye Me'ârifî İslâmî* 8 (1969), 93-99.
- Hünerfer, Lutfullah. “Âsârî Nâşinâhte'î Devrânî İslâmî der Mecmûei Yâdgârâhâyi Tarihîi İsfahan”. *Neşriyye Vakfı Mirâsı Câvidân* 38 (2002), 67-80.
- Hür, Seyyid Hüseyin. “İmâmzâde İsmâ'il-i İsfahan”. *Neşriyye Vakfı Mirâsı Câvidân* 83 (2013), 145-174.
- İbn Şehrâşûb, Ebû Ca'fer Reşîdüddîn Muhammed b. Ali. *Menâkıbü Âli Ebî Tâlib*. Necef: Matbaat'ül Hayderiyye, 1956.
- İlâhî, Mahbûbe. *Tecellîi Âşûra der Hüneri İrân*. Meşhed: Bünyâdî Pejuhişi Âstânî Kudsi Razavî, 1998.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1989.
- Kalafat, Yaşar. *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Ebabil Yay., 2006.
- Kandemir, M.Yaşar. “Şemâil”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 38/497-500. İstanbul: TDV yayınları, 2010.
- Kazvinî, Rezi. *Tezellumu'l Zehra min İhrâkı Âli Aba*. çev. Ali Rıza Ricali-i Tahranî. Kum: Emir Yay. , 1996.
- Keskin, Yakup. “Yakın Dönem Etkileri İtibarı ile Kerbela”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 38 (2012), 307-340.
- Köksal, Mustafa Âsım. *İslam Tarihi: Hz. Hüseyin ve Kerbela Faciası*. İstanbul: Köksal Yayınları, 1979.
- Mahmudîneçâd, Ahmed. *Nekkâşihâyı Divârîi Buk'ahâyı Gilân*. Reşt: Ferhengi İlyâ, 2009.
- Mahuzi, Mehdi. “Esb der Edebiyatı Farisî ve Ferhengi İrânî”. *Neşriyye Danişkedei Edebiyat ve Ulumü İnsaniî Danişgâhi Tahran* 2-3 (1998), 209-235.
- Mecc zâdeî Sahba, Cevad. “Ebniye ve âsârî Tarihî: Der-i Tarihîi İmâmzâde İsmâ'il-i İsfahan”. *Neşriyye Yâdgâr* 4 (1944), 77-80.
- Meclisî, Muhammed Bâkır. *Bihârü'l-envâr*. 48 Cilt. Tahran: İslamiyye Yay., 1978.
- Miragayi, Seyit Hadî. “Zamin-i Ahû ve Tecelli-i an der Şi'ri Farisî”. *Ferhengi Merdüm* 43 (2012), 11-22.
- Mirzâyimihir, Ali Asgar. *Nekkâşihâyı Buka'ı Muteberrike der İrân*. Tahran: Ferhengistânî Hüner, 2007.
- Moin, Muhammed. *Ferhengi Farsîi Moin*. 6 Cilt.Tahran: İntişârâtı Emir Kebir, 1972.
- Mollazâde, Kâzım - Muhammedî, Meryem. *Dâ'iretulme'ârifî Binâhâyî Tarihîi Devrei İslâmî*. Tahran: İntişârâtı Havzai Hünerîi Sâzmânî Teblîgâtü İslâmî, 1999.
- Müsevîler, Eşrefüssâdat - Hakpûr, Mînû. “Tahlîli Mezâminî Nukûşî Divârîi Buk'ai Rustayî Pinçah der Gilân Mutâlâ'ei Tatbikîi Divarnegârei Hazreti Kâsım ve Ali Ekber”. *Bağî Nazar* 36 (2015), 13-18.
- Müfid, Ebû Abdillâh Muhammed b. Muhammed. *el-İrşâd*. Kum: Surur Yay., 1992.
- Nâdaliyân , Ahmed - Huşyâr, Mehran. “Nakşhâyî Âşûrâyi”. *Neşriyye Rehpûyei Hüner* 5 (2008), 28-37.
- Nikzâd, Kerîm - Hüseyinî, Emîr. *Tarihçeî Ebniyeî Tarihîi İsfahan*. Tahran: Sâzmânî Esnâdî Kitâbhânei Millîi Cumhurîi İslâmîi İrân, 1954.

- Ocak, Ahmet Yaşar. "Geyikli Baba". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 14/45-47. İstanbul: TDV Yayınları, 1996.
- Onat, Hasan. *Emeviler Devri Şii Hareketleri ve Günümüz Şiiliği*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993.
- Ögel, Bahaeddin. *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarih*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1991.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi*. 1 Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2014.
- Öz, Mustafa. "Ehl-i Beyt", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 10/498-501. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
- Öz, Mustafa. "İmamzade", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 22/209-210. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- Pakbaz, Ruyin. *Nekkâşî İnan ez Dirbâz ta İmrûz*. Tahran: İntişârâtı Zerrin ve Simin, 2000.
- Paknejad, Ali. *Evvelîn Danişgâh ve Âhirîn PeyâMBER*. Tahran: Neşri Râsihûn, 1996.
- Raûf, Solmaz vd. "Nemudhaye Te'ziye ber Rûye Nakkâshihaye Divariî Buk'ahâye Gilân ber Esası Didgâhi Panofsky". *Neşriyei Mutâle'âtı Tarihi İslâm* 43 (2019), 95-123.
- Recebî, Suran - Zahidi Babilân, Adil. "Tehlili Revanşinahtii Te'ziye ve Sâz ve Karı Esergüzârî An". *Feslnâmei İlmî Pejuhişî Şi'eshinâsî* 43 (2013), 147-174.
- Salihpur, Ziyet. "Esb der Ferheng-i İrani". *Neşriyei Necvâyi Ferheng* 4 (2007), 155-162.
- Serşâr, Müjgan - Mahmudî, Fettane. "Berresii Tatbikiî Nekkâşî Kahvehânei ve Dîvarnigârehâyî Buka'ı Muteberrike". *Konferanse Beynelmilelî Şarkşinâsî, Târih ve Edebi Parsî* 13 (2016), 1-23.
- Seyf, Hadî. *Nekkâşî Kahvehânei*. Tahran: İntişârâtı Sazmanı Mirası Ferhangî, 1990.
- Sutûde, Menuçîhr. *Ez Astara ta Estarabâd*. Tahran: Encümeni Âsârî Millî, 1970.
- Şadkazvini, Perisa. "Tecellîi Baverhayı Şi'î der Mezâmin-i Âşûrâiyi Divarnigârehâyî Buka'ı Muteberriki Gilân". *Feslnâmei İlmî Pejuhişî Şi'î Şinâsî* 156 (2014), 131-156.
- Şatri, Mitra - Esedi, Mehsa. "Berresii Divarnegârehâyê İmamzade Harunî Vilâyet ve İsmail der İsfahan". *Dovvomin Hemayîşi Millî Bastanşinasii İnan* (2015), 1-11.
- Şayistefer, Mehnaz. "İnikâsî Hadisei Âşûrâ der Buka'ı Çihâr Padişah ve Tatbiki an ba Nekkâşî Kahvehânei". *Neşriyei Mutalaatı Ferheng İrtibatat* 43 (2010), 45-70.
- Şeriatî Fukelayî, Hasan. *Hukumeti Şi'iyi Âli Kiya der Gilân*. Tahran: Müessesesi Şiîşinasî, 2009.
- Şahin, Mehmet. "Mustafa Fevzi b. Nu'man ve Hz. Hüseyin Mersiyesi". *Avrupa Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* 7/4(2020), 175-187.
- Tanman, Baha. "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı Osmanlı Dünyası ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği". *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar; Güner İnal'a Armağan* (1993), 491-521.
- Terâzî, Tahire - Yusufzâde, Murtezâ. "Berresii Nekkâşihâyî Mezhebîi Âmiyâne der Buka'ı Muteberrekei Şarkî Gilân". *Müessesesi Âlii Ülûm ve Fennaveriyi Hârezmî Şirâz* (2015), 1-5.
- Turan, Osman. *Türk Cihân Hakimiyeti Mefkûresi Tarihi*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu, 1969.
- Turan, Osman. *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. İstanbul: Ötügen Neşriyatı, 2021.

Extanded Abstract

In Iran, wall paintings depicting subjects such as Karbala and Ashura developed alongside palace art. After the Safavids, the Qajars, who revived Shiism as official ideology, increased the emphasis on religious arts, marking this period as the pinnacle of religious painting. Ghilân boasts fifty-one mausoleums with folk murals, and Isfahan features five such mausoleums. These paintings reflect national identity and religious beliefs, illustrating the societal dynamism of their time. In Turkey, studies have been conducted on wall paintings, but our research did not uncover any specific study on murals related to the Karbala incident. This study collected data, visuals, and written documents from library resources, and presented them to the general reader. The martyrdom of Hussein and his companions in Karbala in 61 AH/680 CE is one of the most tragic events in Islamic history. In Iran, the Karbala incident is extensively depicted in murals, resonating through Arabic, Persian, and Turkish literature. The tomb of the Four Sultans in Lahijân, which dates back to 647 AH/1249-1250 CE upon the death of Sayyid Horkiya, is at the

heart of this discourse. Our article focuses on two specific murals. One is located on the outer north wall of the entrance to the mausoleum of Sayyid Khor Kiya (Figure 1). The other is found in the Imamzāde Ismail mausoleum in Isfahan (Figure 3), constructed in 1043 AH/1643 CE. The painting in the Imamzāde Ismail mausoleum is on the north wall opposite the entrance door (Figure 4). The background of these wall paintings typically features white walls. They often disregard rules of perspective, light-shadow effects, and anatomical accuracy. Artists prioritize key figures, portraying them prominently within the composition. In both murals, Abbas bin Ali is central, surrounded by complementary elements. In the mural at the tomb of the Four Sultans (Figure 2), Abbas bin Ali is depicted in three-quarters profile, with a halo of light around his head, mounted on a horse with sword and shield, moving from left to right. In the mural at the Imamzāde Ismail mausoleum (Figure 4), Abbas bin Ali is similarly depicted in three-quarters profile, adorned with a yellow halo, dressed in a Qajar-influenced waistcoat, and mounted on a horse armed with a sword, moving from right to left. Symbolic elements in the murals include tents, swords, and other items. The Four Sultans' tomb mural (Figure 2) includes tents symbolizing family presence and loyalty to Hussein during the battle, whereas these details are absent in the Imamzāde Ismail mural. Gazelles, symbolizing innocence and fidelity, are depicted in the lower center of the Four Sultans' mural (Figure 2), which are not present in the Imamzāde Ismail mural. Women are portrayed differently: marginalized in the Four Sultans' mural (Figure 2) and foregrounded in the Imamzāde Ismail mural (Figure 4). The inscription "Yā Huseyin-i Mazlum" in nasta'liq calligraphy stands out in the Four Sultans' mural (Figure 2), whereas there is no inscription in the Imamzāde Ismail mural. Artists employed non-naturalistic colors, such as indigo for horses and purple for faces. Ghulam Husseinn Lāhijānī painted the murals at the tomb of the Four Sultans in 1898, while the artist of the Imamzāde Ismail mural is Muhammad Saleh Isfahanī. In conclusion, the Karbala incident holds profound significance for Shiites, inspiring murals from the Safavid to Qajar periods. Influenced by miniature art and lithographs depicting Karbala, these murals were primarily intended for illiterate audiences. Abbas bin Ali's portrayal highlights bravery and loyalty, unrestricted by his non-imamate status.