

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK İSLAM SANATLARI PROGRAMI

XVII. - XVIII. YÜZYIL İRAN RESİM SANATINDA BATI ETKİLERİ
(Doktora Tezi)

Hazırlayan:

20106026 Bahman RAZİ OLYAEİ

Danışman:

Prof. Dr. Banu MAHİR

İstanbul, 2016

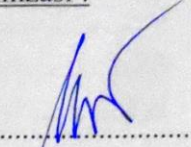
Bahman RAZİ OLYAEİ tarafından hazırlanan **XVII.-XVIII. Yüzyıl İran Resim Sanatında Batı Etkileri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Doktora Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 06 / 2016

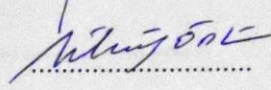
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

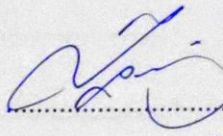
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Banu MAHİR (Danışman)



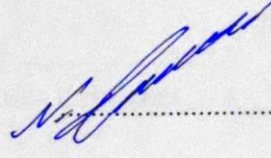
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Nilüfer ÖNDİN



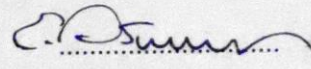
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Nuri SEÇGİN



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Nalan TÜRKMEN (M.Ü Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Dr. Emine Naza DÖNMEZ (İ. Ü.Öğr.Üy.)



Yedek Jüri Üyesi : Prof.Dr. Ahmet Kamil GÖREN (İ. Ü.Öğr.Üy.)

.....

Yedek Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Ali Nihat KUNDAK

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	V
KISALTMALAR	VI
TABLO LİSTESİ	VIII
RESİM LİSTESİ	IX
1. GİRİŞ	1
1.1. ÇALIŞMANIN KAPSAMI, AMACI VE YÖNTEMİ	1
2. 15.-16. YÜZYILLARDA İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ	3
2.1. AKKOYUNLU TÜRKMENLERİ DÖNEMİNDE İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ	3
2.2. SAFEVÎ DEVLETİ’NİN KURULUŞUNDAN SONRA İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ	5
3. SAFEVÎ DEVLETİ’NİN KİMLİĞİ ve RESİM SANATI	7
3.1. 16. YÜZYIL SAFEVÎ RESİM SANATI	9
3.2. 16. YÜZYIL SONUNDA SAFEVÎ RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER	13
3.3. YAYGINLAŞAN TEK YAPRAK RESİMLER	16
4. 17. YÜZYILDA İRAN’DA SİYASİ DURUM ve SANATA YANSIMASI	23
4.1. İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİNDE ŞAH I. ABBAS’IN ETKİSİ	26
4.1.1. ŞAH I. ABBAS’IN HOŞGÖRÜLÜ TUTUMU	29
4.1.2. KÖLE VE GULAMLARIN DEVLET SİSTEMİNE GİRMELERİ	31
4.1.2.1 Yeni Culfa Mahallesi’nin Kuruluşu ve Resim Sanatına Etkileri	35
4.1.3. SAFEVÎLERİN MODERN BAŞKENTİ: İSFAHAN’IN İMARI	43

4.3. İSFAHAN RESİM OKULU	46
4.3.1. RIZA ABBASÎ VE ÖĞRENCİLERİ	57
4.3.2. SANATA YÖN VEREN FELSEFİ VE TASAVVUFİ GÖRÜŞLER	59
4.3.2.1. 16. Yüzyılda Etkin Olan Tasavvufi Görüş ‘Hikmet-i İşrak’	60
4.3.2.2. 17. Yüzyılda Etkin Olan Tasavvufi Görüş: ‘Hikmet-i Müteâliye’	63
5. 17. YÜZYILDA İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ	66
5.1. İRAN’A GELEN AVRUPALILAR.....	66
5.2. AVRUPALILARIN İRAN’A GELME AMAÇLARI.....	69
5.2.1 SİYASİ AMAÇLAR	69
5.2.2. ANTHONY VE ROBERT SHERLEY.....	70
5.2.3 DİNİ AMAÇLAR.....	72
5.2.4 TİCARİ İLİŞKİLER	74
5.2.4.1 Yeni Culfa Tüccarı.....	77
5.2.4.2 Doğu Hint Şirketleri.....	79
5.2.4.3 Avrupa’nın Teknolojik Ürünleri.....	83
5.2.5. SEYAHATNAMELER	84
6. 17. YÜZYILDA İRAN’A GELEN AVRUPALI RESSAMLAR.....	88
6.1. 17. YÜZYIL AVRUPA’DA RESİM SANATININ DURUMU	88
6.1.1. FLAMAN SANATI	88
6.2. İRAN’DA BULUNAN AVRUPALI RESSAMLAR.....	91
6.2.1. ŞAH I. ABBAS DÖNEMİNİN AVRUPALI RESSAMLARI.....	93
6.2.1.1. Jan Lucasz van Hasselt (d. 1600 öncesi, ö. 1653 sonrası)	94
6.2.1.2. Astuacator (Bogdan Saltanov, 1630-1703).....	98
6.2.1.3. Thomas Herbert (1606–1682).....	99
6.2.2. 17. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDAKİ GELİŞMELER.....	102
6.2.3. ŞAH II. ABBAS DÖNEMİNİN (1642-1666) AVRUPALI RESSAMLARI.....	103
6.2.3.1. Philips Van Angel ve Diğer Hollandalı Ressamlar	109
6.2.4. ŞAH HÜSEYİN DÖNEMİNİN (1694 -1722) AVRUPALI RESSAMLARI.....	114
6.2.4.1. Cornelis de Bruijn	115
6.2.5. DİĞER RESSAMLAR.....	118

7. İRAN'DA AVRUPA RESİM ÜSLUBUNUN YAYGINLAŞMASI, TÜRLERİ ve RESSAMLARI 121

7.1. 17. YÜZYILDA ORTAYA ÇIKAN BATI ETKİLİ ÜSLUPLAR	126
7.1.1. GÜL Ü MURG ÜSLÜBU	126
7.1.1.1. Gül ü Murg Üslûbunun Ortaya Çıkmasında Ticaretin Etkisi.....	128
7.1.1.2. Gül ü Murg Üslûbunda Çalışan Ressamlar	130
7.1.2. AVRUPA RESİM ÜSLUBUYLA LÂKE RESİMLER	135
7.1.3. FERENGİ SÂZİ	144
7.1.4. AVRUPA RESİM ÜSLÛBUNDA DUVAR RESİMLERİ.....	147
7.1.4.1. 16. Yüzyıl Duvar Resimleri	149
7.1.4.2. 17. Yüzyıl Duvar Resimleri	154
7.1.4.2.1. Çehel Sütun ve Diğer Saraylardaki Duvar Resimleri	155
7.1.4.2.2. Yeni Culfa Kiliselerindeki Duvar Resimleri.....	161
7.2. FERENGİ SÂZİ RESSAMLARI	164
7.2.1. MEVLANA ŞEYH MUHAMMED SABZEVARİ	164
7.2.2. ALİ KULU CÜBBEDAR (ALİ KULU BEK-i FERENGİ SÂZ)	166
7.2.3. MUHAMMED ZAMAN (1639-1709)	174

8. SAFEVİ RESMİNE BABÜRLÜ SANATINDAN YANSIYAN BATI ETKİLERİ..... 194

8.1. BABÜRLÜ-AVRUPA İLİŞKİLERİ.....	197
8.1.1. ŞAH HÜMAYUN DÖNEMİ (1508-1556)	198
8.1.2. EKBER ŞAH DÖNEMİ (1556-1605).....	199
8.1.2.1. Ekber Şah ve Avrupa ilişkileri.....	200
8.1.3. CİHANGİR ŞAH DÖNEMİ (1604-1627).....	201
8.1.3.1. Cihangir Döneminin Ressamları.....	207
8.1.3.2. Cihangir Dönemi ve Avrupa Sanatı.....	209
8.1.4. ŞAH CİHAN DÖNEMİ (1628- 1658)	212
8.1.5. EVRENGZİB DÖNEMİ (1658-1707).....	212

9. 18. YÜZYILDA İRAN'DA SİYASİ DURUM VE SANATA YANSIMASI....	214
9.1. AFŞAR DÖNEMİ (1736-1796).....	214
9.1.1. AFŞAR DÖNEMİ'NDE RESİM SANATI.....	215
9.1.2. AFŞAR DÖNEMİ HİNT ETKİLERİ	218
9.1.3. AFŞAR DÖNEMİNDE BATI ETKİLERİ VE BATI TARZI RESİMLER	224
9.1.4. AFŞAR DÖNEMİNİN ÜNLÜ RESSAMLARI	227
9.2. ZEND DÖNEMİ (1750-1794).....	239
9.2.1. ZEND DÖNEMİ RESİM SANATINDA BATI ETKİLERİ	240
9.2.2. ZEND DÖNEMİNİN ÜNLÜ RESSAMLARI	241
9.3. KAÇAR DÖNEMİ (1789–1925) RESİM SANATINA GENEL BAKIŞ	245
10. SONUÇ	249
KAYNAKLAR	253
ÖZGEÇMİŞ.....	264

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı yapmam konusunda beni yönlendiren, tezi hazırlamaya başladığım andan, bu satırları yazmama kadar geçen sürecin tüm aşamalarında yardımını ve desteğini benden esirgemeyen, danışmanım ve değerli hocam Prof. Dr. Banu Mahir'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez süresince değerli bilgileriyle yol gösteren ve üslup belirleme aşamasında görüşlerini bizimle paylaşma lütfunda bulunmuş olan değerli hocam merhume Prof. Dr. Semra Germaner'i de şükranla anarım.

Çalışmalarına değer katan ve her konuda yardımcım olan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Nuri Seçgin'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme komiteme katılarak, görüşleriyle destek veren Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e de müteşekkirim. Türkçe bazı beyit ve başlıkları okuyarak, çalışmama büyük katkı sağlayan İSAM çalışanlarından Sefa Özkaya'ya çok teşekkür ederim.

Tez dönemim boyunca desteğini ve varlığını her an yanımda hissettiğim rahmetli babam Goli Razi'yi de şükranla anar, tüm özverisiyle bana güç veren sevgili eşim Elaha Ravand ile yardımlarını benden esirgemeyen ve her zaman yanımda olan tüm dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Bahman RAZİ OLYAEİ

ÖZET

İran’da Safevî Devleti’nin hâkimiyet dönemi (1501-1736), geleneksel resim üslubunun çözülmeye başlaması ve Batı etkilerinin yansıdığı yeni resim üsluplarının doğması açısından oldukça önemlidir. 16. yüzyıla kadar İran resim sanatına Batı’dan yansıyan yoğun bir etkinin izlerine rastlanmamaktadır ve bu tarihe kadar daha çok aynı coğrafyada kurulmuş önceki İslam hanedanlarının dönemlerinden devr alınan ve sentezlenen etkiler söz konusudur.

16. yüzyıl sonunda iktidar savaşı içinde yaşanan çalkantılarla birlikte resim sanatında da bazı değişimler gerçekleşmiştir. Bu değişimlerin en önemlisi ressamların gerçekçi yaklaşımla günlük olayları işlemeleri ve tek yaprak resimlerin çoğalmasındır. Gerçekçilik merakı, popüler estetiklere ve farklı görüşlerin doğmasına da zemin hazırlamıştır. Sanatçılar, geçmişin ideal kavramlarını tekrarlamak yerine, günlük zevkleri ve modayı yansıtan bir üslubu tercih etmişlerdir. İsfahan Okulu’nun ortaya koyduğu eserler bu gelişmeye işaret ederler.

17. yüzyılda İran’ın plastik sanatlarında, her açıdan bir devrim gerçekleşmiştir. Yaşanılan toplumsal değişimin yansımaları ile baştanbaşa yenilikçi bir sanat anlayışı doğmuştur. Bu dönemdeki kalkınma, Şah I. Abbas’ın (1588-1629) girişimleriyle başlatılmıştır. Şah I. Abbas’ın özellikle Hıristiyan Avrupalılara karşı dostluğu ve hoşgörülü tutumunun etkisiyle çok sayıda yabancı İran topraklarına gelmiştir. Avrupa ile etkileşimin artması neticesinde İran, renkli bir sanat hayatına sahne olmuştur. Yabancı şirketler, dinî heyetler ve seyyahların yanlarında getirilen ressamlar, Avrupa’da yaşanan Rönesans ve sonrasındaki Barok sanatın son buluşlarını İran’a taşımışlardır. Avrupalı ressamların gelişi, İran ressamlarının natüralist resimlere odaklanmalarını artırmıştır. Bu durum, İran tarihinde yeni bir pencere ve yeni bir kapasitenin açılışına sebep olmuş, farklı üsluplar ve biçimler tecrübe edilmiştir. Batının sanat üslupları ve popüler modaları İran’da “*Ferengîsaz*” terimiyle adlandırılmıştır.

17. yüzyılın ikinci yarısında gelen Avrupalıların sayısı tarihi bir rekor kaydetmiş, bu yüzyılın hemen hemen tüm ünlü Avrupalı gezginleri İran’a yolculuk yapmıştır. Sadece 1660-1670 tarihleri arasında İran’la ilgili 25 seyahatnamenin kaleme alındığı ve

bunların toplam 250 kez basıldığı belirlenmiştir. Ayrıca, 17. yüzyılın ikinci yarısına ait resimlerin büyük bölümüne Babürlü resminin özellikleri yansımıştır. Bu dönemde İran-Hindistan arasındaki sıcak ilişkiler sayesinde, Babürlü sanatçıların ortaya koydukları Avrupa resmi etkili eserler, İran ressamlarını da etkilemiştir.

1650 yılından itibaren el yazmalar içerisindeki minyatür geleneğindeki resimler giderek popülerliğini kaybeden bir yola adım atmış ve Avrupa resim üslûbu hızlı bir şekilde Safevî toplumunda etkili olmaya başlamıştır. 17. yüzyılın üçüncü çeyreğinde batı tarzında yerli bir resim üslubunun temelleri atılmıştır.

18. yüzyılda Afşar ve Zend dönemlerinde Avrupa ile ilişkilerin azalması sebebiyle, İran resim sanatında köklü bir değişiklik olmamış ve Batı tarzındaki resim sanatı yeni bir özellik kazanamamıştır. Nitekim 18. yüzyılın ressamı Safevî kültür mirasının gönüllü takipçileri olmuşlardır.

Anahtar kelimeler: Safevi, Afşar, Zend, İran Resmi, Batı etkisi.

Western Influences on Persian Painting during the 17th and 18th Centuries

SUMMARY

The period of the Safavid sovereignty (1501-1736) in Iran is critically important for the diffusion of the traditional miniature painting and for the rebirth of a new Westernized painting style. Until the 16th century there is not any trace of an intensive influence of Western art onto the Persian painting; the reflected influences were mostly a synthesis of the painting styles taken over from the former Islamic dynasties which ruled on the same geography.

At the end of the 16th century due to the power struggle of the rulers the painting styles in Iran began to diversify. Depicted daily scenes came into being in a realistic manner in the works of the artists and figure paintings on single sheets of paper began to be made. The interest in realism paved the way for popular esthetics and different point of views. The painters preferred a style which displayed daily pleasures and fashions, instead of repeating the ideal conceptions of the past. The works of the Isfahan school build the evidence of this development.

During the 17th century a revolution in the Persian arts came true in every respect. In conjunction with the reflections of the social evolution, a total innovative insight of art practice occurred. The improvement during this age began with the undertakings of Shah Abbas I (1588-1629). Many foreign visitors arrived in Persia due to the friendly and tolerated attitude of Shah Abbas I, which he showed mostly against the Christian Europeans. As a result of the interactions with Europe, Persia gained a multicoloured art life. Painters accompanying the foreign companies, religious groups and travellers carried the last inventions of European Renaissance and Baroque art to Persia. The concentration of the Persian artists related to the naturalistic paintings, increased with the arrival of the European artists. This fact opened a new window and a new capacity in the Persian history so that different art styles and forms were experimented. These Western styles and popular fashions have been called as "*Ferengîsaz*" in Persian language.

The number of the Europeans coming to Persia reached the highest record during the second half of the 17th century, so that almost every famous European traveller accomplished a trip to Persia. It is known that only between the years 1660-1670, twenty-five travel books relating to Persia have been written, which were printed totally 250 times. Further it is also ascertained that during the second half of the 17th century, many of the Persian paintings displayed features of Mughal paintings of the same epoch. Due to close relations between Persia and Europe, works of the Mughal painters who were working with a western-influenced style, effected the Persian artists.

From the year 1650 onwards, miniature paintings in the manuscripts began to lose their popularity and the European painting style spread hastily among the Safavid society. So during the third quarter of the 17th century the foundation of a local Westernized painting style occurred.

But during the 18th century under the sovereignty of Afshars and Zands the relations with Europe were on the fall, therefore the Persian painting style did not gain any new feature and no radical stylistic change grew. As a matter of fact the painters of the 18th century followed the heritage of the Safavid culture eagerly.

Key Words: Safavid, Afshar, Zand, Persian Painting, Western influence.

KISALTMALAR

a.e.	: Aynı eser
a.m.	: Aynı makale
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.t.	: Adı geçen tez
Bkz./bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
H.	: Hicrî
Hs.	: Hicrî Şemsi
Haz.	: Hazırlayan
IRCICA	: The Resarch Center for Islamic History, Art and Culture
İSAM	: İslam Araştırmaları Merkezi
M.	: Milâdî
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
No./no.	: Numara
Res.	: Resim
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Akkoyunlu ve Safevi Hanedanının Soy İlişkileri	4
Tablo 2: Muhammed Zaman'ın Şeceresi.....	177
Tablo 3: Alikuli Cübbedâr'ın Şeceresi.....	228



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Sultan Muhammed , “Keyumers’in Meclisi”, Tebriz, Houghton Şahnamesi,1522-1525, Sadraddin Ağa Han Koleksiyonu.	11
Resim 2: Şeyh Muhammad , “Şehzade ve Şahin”, c. 1575, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution (DC,37.23) Washington.....	17
Resim 3: Sadıkı Bek , “Kaplumbağanın Kaçırılışı”, ‘Envâr’i Süheylî’, 1591.Kazvin veya İsfahan, Sadraddin Ağahan koleksiyonu.	18
Resim 4: Muhammedi , “Köy Hayatı” Horasan, Louvre Museum,no.7111, Paris.	21
Resim 5: Rıza Abbasî , “Ayıya Binen Maymun”, 1037-1039, İsfahan.	25
Resim 6: Thomas Herbert , “Şah I. Abbas’ın Portresi”, 1627, İsfahan veya Mazenderan.	27
Resim 7: Adriaen Collaert (Flaman ressamı), “Denizde Fırtına”, c. 1560–1618.	39
Resim 8: “Denizde Fırtına”, Bethlehem Kilisesi duvar resmi, 1628.	39
Resim 9: Hieronymous Wierix , “Baştan Çıkarma Sahnesi”.....	40
Resim 10: (kırmızı işaretli resim) “Vesvese Sahnesi”, Vank Kilisesi, İsfahan, Culfa Mahallesi, 1664.	40
Resim 11: Vank Kilisesi Duvar resimleri, 17. Yüzyılın ilk yarısı İsfahan, Culfa Mahallesi.	41
Resim 12: Rıza Abbasî , “Soyluların Gezintisi”, 1612, The Hermitage, St Petersburg.47	
Resim 13: Rıza Abbasî , “Derviş Gıyaseddin Nakşibend”, 1625, Dauphin Collection, Geneva.....	48
Resim 14: Rıza Abbasi , “Kitap Okuyan Şehzade”, İsfahan, 1625-1626, British Museum (ME 1930.9170.0298).	48
Resim 15: Rıza Abbasî , “Yere uzanan çıplak”, 1590, Freer Gallery of Art, washington, DC.	50
Resim 16: Muîn Musavver , “Kaplanın Bakkal Çırağına Saldırması”, 1672, İsfahan...52	
Resim 17: Afzal el-Hüseyni , İsfahan, 1640, British Museum (1930,0412,02).	53
Resim 18: Marcantonio Raimondi , “Kleopatra”, Roma, 1515-1527, British Museum.	53

Resim 19: Rıza Abbasî , “Yerde Yatan Çıplak”, 1590– 92, Freer Gallery of Art, Smithsonian, Washington. Institution.	53
Resim 20: Titian , “Venus ve Cupid”, 1550 civarı, Galleria degli Uffizi, Florence.	55
Resim 21: Muhammed Kasım , “Cilveleşen Aşıklar”, 17 yüzyıl ortası, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Cambridge MA.....	55
Resim 22: Muhammed Kasım , “Hüsrev ile Şirin’in Bahçede Görüşmesi”, 17.yüzyıl üçüncü çeyreği, Edwin Binney 3rd Collection, Chester Beatty Library, Dublin.....	56
Resim 23: Rıza Abbasî , “İki Sevgili”, 1630, İsfahan, MET, 50.164.	58
Resim 24: Câni Ferengî sâz , “Keçibazlar”, Engelbert Kaempfer’in Seyahatnamesi, İsfahan, 1684-5, British Museum, (ME1974,0617,0138).	87
Resim 25: Etienne Allegrain (1644-Paris-1736), “Nehirli Manzara”, Louvre Museum.	89
Resim 26: Domenichino , “Mary Magdalene Cennete Götürülür”, c. 1620, yağlıboya, 129 x 110 cm, The Hermitage, St. Petersburg.	90
Resim 27: Çehel Sütun Sarayı Duvar Resimleri, 17.yüzyıl ilk yarısı, İsfahan.	92
Resim 28: Anthony van Dyck , “Sampsonia Sherley”, Roma, 1622, Petworth Castle(acc, no 39), UK.	96
Resim 29: Anonim , “Sampsonia Sherley”, 1628 öncesi, İngiliz portre üslubu,214x 124cm, University of Berkeley	96
Resim 30: Anonim , “Robert Sherley”, 1628 öncesi, İngiliz portre üslubu, 195 x 105cm, University of Berkeley.	97
Resim 31: Anthony van Dyck , “Sir Robert Sherley”, Rome, 1622, Petworth Castle(acc, no 38), UK.....	97
Resim 32: Bethlehem Kilisesi Duvar Resmi, İsfahan, Culfa mahallesi.	99
Resim 33: Anonim , “Elçi Nakdali Bek”, İngiliz portre üslubu, 1625, The British Museum.....	101
Resim 34: Anonim (muhtemelen Lockhorst veya Philips van Angel), “Elinde Çiçek Tutan Kadın”, İsfahan,1650-1660, Qatar’s Museum of İslamic Art, Doha, (PA.066.94.50).....	105
Resim 35: Anonim , “Safevi Eşrafzadesi”(muhtemelen Şah Süleyman), 17.yy’ın 3. çeyreği, Sadabad Sarayı, Tahran.	107
Resim 36: Juan Carreno de Miranda , 1681–1682, “Rus Elçisi: Pyotr Potemkin”. ..	112

Resim 37: Alikuli Cübbedar , “Rus Elçisi”, 1619, Sadraddin Ağa Han Koleksiyonu. .	112
Resim 38: Adam Silo , “Yelkenliler”, Hollanda Doğu Hint Kumpanyası ressamı.	113
Resim 39: Cornelis de Bruijn , “Şah Hüseyin’in Portresi”, İsfahan, 1703.	117
Resim 40: Anthony van Dyck ,” Fransız Henrietta Maria’nın Portresi”, 1632.	125
Resim 41: Rothschild Dua Kitabı, Hollanda,1500 ile1520, Özel Koleksiyon.	127
Resim 42: Şafî Abbasi , “Çiçek ve Kuş”, İsfahan, 1652, Paris Bibliotheque Nationale.	130
Resim 43: Şafî Abbasi , “Çiçek ve Kuş”, İsfahan, 1652, Paris Bibliotheque Nationale.	131
Resim 44: Yusuf Zaman , “Çiçeklenen Dallarda Kuş”, 1697, A .A. Palava Utsav Koleksiyonu (7153), Hindistan.	134
Resim 45: Abulhasan Kaffarî Mostofi , Lâke Levha, 1176, Sadraddin Ağa Han Koleksiyonu.	138
Resim 46: Lâke Kapı, 18. yüzyıl, Tahran Milli Müzesi.	140
Resim 47: Muhtemelen Necefali , “Meryem ile Mesih”, Lâke Ayna Kılıfı, 18. yüzyıl, Vank Müzesi (208), İsfahan.	142
Resim 48: Muin Musavver , Kalemndan, İsfahan, 1660.	143
Resim 49: Muhammed Sadik , Kalemndan, 1779, Zend Dönemi.	143
Resim 50: Banderoles , “Meryem'e Duyuru”, Gravür, c. 1450-1470.	145
Resim 51: Sadıkî Bek , “Tecelli”, 988/993, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass (418.1983).	145
Resim 52: Muhammed Bekir , “Susanna ile Yaşlılar”(detay), İsfahan, 1764, Gülistan Sarayı, Felek Koleksiyonu, Tahran.	146
Resim 53: “Av Sahnesi”, Nain Sarayı (Pirnia Evi) duvar resimleri, Nain 1550-1570.	153
Resim 54: Rıza Abbasi ekolü, “İki Aşık”, Ali Gapu Sarayı, 4.kat, tempera, 1605, İsfahan.	155
Resim 55: Rıza Abbasi ve öğrencileri, İsfahan Okulu Üslubunda Duvar Resimleri, Çehel Sütun Sarayı, 1600-1620, tempera, İsfahan.	156
Resim 56: Babürlü (Hint) geleneğini yansıtan duvar resmi, Çehel Sütun Sarayı, alçı üzeri yağlıboya, Şah II. Abbas Dönemi, İsfahan.	157

- Resim 57: “Babür’ün, Şah İsmail’in elini öpmesi”, Çehel Sütun Sarayı (merkez salon), Şah II. Abbas Dönemi, Alçı üzeri yağlıboya, İsfahan..... 158
- Resim 58: **Ağa Sadik**, “Çaldıran Savaşı”(detay),Çehel Sütun Sarayı (merkez salon), 1790 civarı, alçı üzerine yağlı boya. İsfahan (resmin altında birisi Safevi dönemi ve diğeri ise Nadir Şah dönemine ait iki resim daha bulunmaktadır)..... 159
- Resim 59: Gül ü Murg Duvar Resmi, Heşt Behişt Sarayı, 17. yüzyıl ortası, İsfahan. . 161
- Resim 60: “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi”, Vank Kilisesi, 17.yüzyıl ilk yarısı, İsfahan. 162
- Resim 61: ”İsa’nın Vaftizi”, Bethlehem Kilisesi, İsfahan okulu üslubunda duvar resmi, alçı üzeri yağlı boya, 1620-1640, İsfahan. 163
- Resim 62: **Malik Hüseyin**, “Yay Burcu”, Suver el Kevakıb, Meşhed, 1631-33, National Gallery, New York. 167
- Resim 63: **Ali Kuli Cübbedar**, “Mahiyeti ve Alegorik bir Figürle Birlikte Oturan Hanım”, Kazvin, 1675,(Şah Süleyman siparişi), St Petersburg Album, (E-14, fol. 93r), Russian Academy of Sciences. 169
- Resim 64: **Johann Michael Moscherosch** (1601-1669), “İlkbahar”, gravür- J. M. Moscherosch fecit- circa 1650. Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich-Museum..... 169
- Resim 65: **Ali Kuli Cübbedar**, “Şah Süleyman ve Saray Görevlileri”, c. 1670s-1690s, St Petersburg Album, Russian Academy of Sciences (E-14, fol. 98r)..... 170
- Resim 66: **Ali Kuli Cübbedar**, “Manzara”, 1649, The Hermitage (Inv. No. VR-950), St Petersburg. 171
- Resim 67: **Ali Kuli Cübbedar**, “Avrupalı Hanım”, Kazvin, Eylül 1674 (H. Receb 1085),(Şah Süleyman dönemi)..... 172
- Resim 68: **Johann Michael Moscherosch** (1601-1669), “Sonbahar”, gravür- I M Moscherosch fecit- circa 1650, Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich-Museum..... 172
- Resim 69: **Ali Kuli Cübbedar**, “Su Kenarında Duran Kadın”, İsfahan, 1700, (resim Culfa makamları için yapılmıştır), Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution. 173
- Resim 70: **Muhammed Zaman**, "ya sahib al-zaman" imzalı, “Iris”, ö.1663, Brooklyn Musuem (86.23). 176
- Resim 71: **Muhammed Zaman**, “Mısır Seferinden Dönüş”,1689, Arthur M. Sackler Museum (1966,6), Boston..... 180
- Resim 72: **Lukas Vorsterman** (1595–1675), “Mısır'a Dönüş”, Peter Paul Rubens (1577–1640) örneğine göre gravür1620, The British Museum (R, 3.50). 180

- Resim 73: **Raphael Sadeler** (1560–1628),” Jupiter ve Antiope”, Maerten de Vos (1532–1603) örneğine göre gravür, 1603, The British Museum (1937,0915.403)..... 181
- Resim 74: **Muhammad Zaman**,”Venus ve Cupid”, d. 1676/ 77, St Petersburg Album, Russian Academy of Sciences, St Petersburg (E-14, fol. 86r)..... 181
- Resim 75: **Muhammad Zaman**, “Behram Gür'ün Ejderle Mücadelesi”, d. 1675/ 76, Hamse, British Library (Or. 2265, Fol. 203v), London. 182
- Resim 76: **Egbert van Panderen** (1580/81–1617sonrası), “İbrahim’in Kurbanı”, Peter de Jode (yaşlı) (1570–1634) örneğine göre gravür, 1590-1637, Rijksmuseum (RP-P-1889-A-14342), Amsterdam. 183
- Resim 77: **Muhammad Zaman**, “İbrahim’in Kurbanı”, (ö. 1682-83), St Petersburg Album, Russian Academy of Sciences (E-14, fol. 89r)..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
- Resim 78: **Muhammad Zaman**, “Behram Gur ve Hint Prensesi, Turktazi ve Turktaz Periler Kraliçesi”, (ö.1675/76), Hamse, British Library (Or. 2265, Fol. 221 v), London. 185
- Resim 79: **Wenceslaus Hollar**, 1607-1675, gravür..... 186
- Resim 80: Bahram Gur ve Hint Prensesi (detay)..... 186
- Resim 81: **Hendrik van Steenwyck**, “Henrietta Maria Portresi” (detay), circa 1635. 186
- Resim 82: **Muhammad Zaman** ve yardımcıları, “Behram Gur 'ü Şaşırtan Fitna”, ö.1675/ 76, Hamse, British Library, (Or. 2265, Fol. 203v), London. 187
- Resim 83: **Melchior Küsel** (1626–1684), “Maria Mater Dei” ,Gravür, Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Graph (A1: 1450). 189
- Resim 84: **Muhammad Zaman** (1649–1700 arası faal), “Meryem ve Çocuk İsa ile Aziz John”, (H. 1093) 1682/83 tarihli, Asian Civilisations Museum (2011-02267), Singapore. 189
- Resim 85: **Muhammad Zaman**, “Babası tarafından ziyaret edilen Mecnun”, (ö.1675/76) atıflı, Art and History Trust Collection Temporary Loan to the Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution..... 190
- Resim 86: **Vredeman de Vries**, Mimari Perspektifli Görünümler, Theodoor Galle tarafından 1601 basılmış kitaptan. 192
- Resim 87: **Muhammad Zaman**, “Salm ve Tur'a İrec'in Başının Sunulması”, Firdevsi Şahnamesi, Chester Beatty Library (MS. 277, fol. 16v), Dublin..... 192
- Resim 88: **Muin Musavver**, “Ejder ile Mücadele”, (murakka resmi) İsfahan,1677.... 196

Resim 89: Beşnidas , “(Babürlü) Han-ı Alem’in Şah I. Abbas Sarayı’na elçiliği” c. 1613, Victoria and Albert Museum (s.219-1951).....	204
Resim 90: Çehel Sütun duvar resmi(detay), “Şah I. Abbas ile Vali Muhamed Han Özbek’in görüşmesi”, c.1647.....	205
Resim 91: Beşnidas atıflı,” Şah Abbas ve şahin”, British Museum (ME 1920,0917,044).	206
Resim 92: Ebu’l-Hasan (Nâdir al-Zaman), “Benekli Kuş”, 1610-1615, Şah Cihan Murakkası, Metropolitan Museum. New York.....	208
Resim 93: Alikuli Cübbedar , “Bir Hanımın Prensese Çiçek Sunması” , İsfahan, 1660-1670, The British Museum (1920,0917.0.295), London.....	211
Resim 94: Anonim , “Nadir Şah Portresi”, 1746.	217
Resim 95: Anonim , “Nadir Şah Portresi”, Babürlü (Hint) sarayı, 1740, Museums of Asian Art, Washington.....	222
Resim 96: (renkli) Muhammed Bekir , “Uyuyan Güzel”, 1765, Chester Beatty Library (282.VI), Dublin.....	227
Resim 97: (gravür): Scherzi d’Amore ,“Uyuyan Venus ile Kupid”, İtalya, 1650-1670, British Museum (U,5.35)	227
Resim 98: (üst sağ) Ebu’l Hasan , “Uyuyan Güzel”, 1775, suluboya, Art Market, London.	227
Resim 99: (üst sol) Alikuli Cübbedar , “Uyuyan Güzel”, 1673, suluboya, Art Market, London.	227
Resim 100: Muhammed Ali (İbni Muhammed Zaman), Kalem, 1718, The British Museum.....	229
Resim 101: Muhtemelen Muhammed Ali (ibni Ebdal Bek), “Nadir Şah Savaş Meydanında”, 18.yüzyılın 2. yarısı, Fine Arts Gallery, Boston.....	231
Resim 102: Anonim , “Melikşah ile yaşlı kadın”, Murakka-ı Gulşen, 18.yüzyıl son çeyreği, Russian Academy of Sciences.....	233
Resim 103: Ali Eşref , Ayna Kılıfı, İsfahan, 1741, Halili Collection.	234
Resim 104: Ağa Sadik , Ayna Kılıfı, 18. yüzyıl 2. yarısı, Zend dönemi, Nigaristan Museum, Tahran.	238
Resim 105: Muhammed Bekir , “Pembe Gül”, 1766, Zend Dönemi, muhtemelen Şiraz. Sadreddin Ağa Han Koleksiyonu.....	242

- Resim 106: **Muhammed Bekir** (ibni Muhammed Ali), Ayna Kılıfı (ön ve arka), 1777, Nasser Halili Koleksiyonu.243
- Resim 107: **Ağa Sadik**, “Nadir Şah ve Karnal Savaşı”, Çehel Sütun Sarayı duvar resmi, 1790-1800.244
- Resim 108: **Mihr Ali**, “Feth Ali Şah”, Tahran, 1818, Haşim Husruvanî Koleksiyonu.247



1. GİRİŞ

17. yüzyıl öncesinde İran coğrafyasında farklı hanedanların sanat hamiliğinde hazırlanan el yazma eserlerin minyatürlerinde genel olarak önceki dönemlerden devr alınan resim üsluplarının yorumlandığı ya da sentezlendiğini belirtmek mümkündür. Safevîler döneminde, 16. yüzyılın sonlarında doğru yoğunlaşmaya başlayan İran-Avrupa ilişkileri resim sanatına da yeni boyutlar kazandırmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak belirli bir süre sonra İran resim sanatında Batı etkilerinin artmaya başladığı, ortaya konan eserler üzerinden takip edebilmektedir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda İran resim sanatında Batı etkilerinin yorumlandığı eserler üretilmiştir.

1.1. ÇALIŞMANIN KAPSAMI, AMACI VE YÖNTEMİ

Bu tezin amacı, 17. ve 18. yüzyıllarda İran resminin batılılaşma serüvenini aydınlatmak, Avrupa'dan gelerek İran'da çalışan ressamı ve İranlı ressamın arasında batılı üslupta çalışanları belirlemektir. İsfahan bölgesinde yaşayan gayrimüslim halkın bu gelişmeye ne gibi etkisi veya katkısının olduğu da açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır. Batıların İran'a gelme amaçları ve İran halkının bu tarz kültürü nasıl benimsediği ve sanatçıların resimlerine ne şekilde yansıttıkları irdelenmeye çalışılacak, bu dönem içerisinde Batı etkisiyle ortaya çıkan çeşitli resim türlerinin gelişmesi de ele alınacaktır.

Konu ile ilgili doğrudan yazılmış bir araştırma bulunmamaktadır. Ancak bu konu bazı araştırmalarda dolaylı yollarla yerini almıştır. Örneğin, Avrupa resim üslubundan etkilenerek yaratılan “*Ferengî Sâzi*” üslubu hakkında çalışmalar mevcuttur.¹ Safevî

¹ Bkz. Axel LANGER, **The Fascination of Persia: the Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art**, Spiess AG, Zürich, ©2013; Gary SCHWARTZ, “Between Court and Company: Dutch Artists in Persia”, s.152-169; Axel LANGER, “European Influence on Seventeenth-Century Persian Painting”, s. 170-180; Amy S. LANDAU, **Farangi-Sazi at Isfahan: The Court Painter Muhammad Zaman, The Armenians of New Julfa and Shah Sulayman**. Thesis: Oxford University, 2009; Willem FLOOR, “Dutch Painters in Iran during the First Half of the 17th Century”, **Persica**, Vol. VIII. 1979, Yakub AJHAND, “**Muhammed Zaman ve Şive-yi Ferengî Sâzi**”, Emir Kebir Yayınevi, Tahran, 1389.

döneminin yabancılarla ilişkilerinin tarihi de siyasi açıdan incelenmişse² de bu ilişkilerin sanatsal açıdan yansımalarını konu edinen bir çalışma mevcut değildir.

Bu amaçla hazırlanan bu tezde İran'da Safevî, Afşar ve Zend dönemlerinin resim sanatı ulaşılabilen Farsça ve Avrupa dillerindeki kaynaklar ışığında değerlendirilmiştir. İran'da ve Türkiye'de yapılan kaynak araştırması ve görsel malzeme temini ile çalışma oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tezin giriş bölümünü izleyen ikinci bölümünde 15.-16. yüzyıllarda İran-Avrupa ilişkileri, üçüncü bölümde Safevî Devleti'nin kimliği ve resim sanatı hakkında bilgi verilmiş, dördüncü bölümde 17. yüzyılda İran'daki siyasi durum ve sanata yansımaları alt başlıklarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Beşinci bölüm, 17. yüzyılda İran-Avrupa ilişkilerinin ele alınmasına ayrılmış, altıncı bölümde aynı yüzyılda İran'a gelen Avrupalı ressamlar tanıtılmıştır. Tezin yedinci bölümünde İran'da Avrupa resim üslubunun yaygınlaşma süreci, türleri ve ressamları ele alınmıştır. Sekizinci bölümde Safevî resmine Babürlü sanatından yansıyan Batı etkileri açıklanmış, dokuzuncu bölümde ise 18. yüzyılda İran'daki siyasi durum ve sanata yansımaları, hâkimiyet kuran Afşar, Zend hanedanları dönemi resim sanatı örnekleriyle değerlendirilmiş, bu yüzyılın sonlarında kurulan Kaçar hanedanı sanatı hakkında da genel bilgi verilmiştir.

Elde edilen tüm verilerin değerlendirilmesine ayrılan tezin sonuç bölümünü kaynaklar izlemektedir.

² Jeanne CHAYBANY, "Sefer-i Avrupaeian be İran", Çev. Seyyed Ziyaeddin Dehşiri, Bongah-i tercüme ve neşri kitab, 1353; Abdul Rıza Hoşang MAHDAVÎ, "Tarih-i Ravabit-i Harici-yi İran", Emir Kebir Yayınevi, Tahran. 1393; Gulam Ali HUMAYUN, "Esnad-i Musavver-i Avrupaeian ez İran: ez Evail-i Kurun-ı Vusta ta Evahir-i Karn-i XVIII", Tahran Üniversitesi Yayınevi, 1383.

2. 15.-16. YÜZYILLARDA İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ

15. yüzyıla kadar İran sanatına Batı'dan yansıyan yoğun bir etkinin izlerine rastlanmamaktadır. Bu tarihe kadar İran sanatında daha çok Türkistan, Uygur ve Moğol sanatının etkileri söz konusudur. 15. yüzyılda ise Avrupa ile kurulan siyasi ilişkilerle İran'da Batı sanatının ilk izleri görülmeye başlar. Bu dönemde Akkoyunlu Türkmen Sultanı Uzun Hasan (1423-1478) ile Trabzon Rum İmparatoru IV. Yohannes (1429-1459) arasında yakın siyasi ve ticari ilişkiler oluşur

2.1. AKKOYUNLU TÜRKMENLERİ DÖNEMİNDE İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ

Akkoyunlu Türkmenleri Sultanı Uzun Hasan, IV. Yohannes'in kızı Theodora (Despina Hatun) ile evlenir. 1463 yılında Venedik Senatosu Osmanlılara karşı açtıkları savaşta Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan'ı müttefik yapma amacıyla, Tebriz'e Lazzaro Querini'yi ilk elçi olarak yollar.³ Daha sonra Venedik Senatosu, Uzun Hasan'ın eşi Despina Hatun'un kız yeğeni ile evli olan Caterino Zeno'yu ikinci Venedik elçisi olarak Uzun Hasan'ın sarayına gönderir. Uzun Hasan ve atalarının Doğu Roma'nın devamı olan Trabzon Rum İmparatorları hanedanıyla akrabalık bağları⁴ kurmaları sebebiyle onun saltanati boyunca İran'da çok sayıda İtalyan heyeti bulunur. (Bkz.Tablo1)

Tarihi kaynaklardan bu dönemde tüccarların ve Avrupalıların Halep, Anadolu, Diyarbakır üzerinden Tebriz'e ve Şirvan'a geldikleri anlaşılmaktadır. Ancak bu dönemde artan Osmanlı tehditleri, Trabzon İmparatoru'nun yenilgisiyle sonuçlanmış ve bu durum İtalyanların Akdeniz ve Karadeniz üzerindeki ticari ve siyasi çıkarlarını olumsuz yönde etkilemiştir.⁵

³ Querini, Uzun Hasan'ı Osmanlılara saldırmaya ikna edememiştir. Uzun Hasan 1471'de kendi elçisi Murad'ı Querini ile birlikte Venedik'e yollamış ve bu teklifi reddetmiştir. Bkz: Franz BABINGER, **Mehmed the Conqueror and His Time**, s.305.

⁴ Uzun Hasan'ın annesi Trabzon Rum İmparatorluğu sülalesindedir ve Safevî Devleti'nin kurucusu Şah İsmail de onun torunudur.

⁵ Caterino ZENO, **Uzun Hasan ve Fatih Mücadelesi Döneminde Doğu'da Venedik Elçileri: Caterino Zeno ve Ambrogio Contarini'nin Seyahatnameleri**, Çev. Tufan Gündüz. s.244.



Uzun Hasan, Fatih Sultan Mehmed (1444-1446/1451-1481) ile yaptığı Otlukbeli Savaşı'nda (1473) yenilmesinden sonra, devletini daha da güçlendirmek için Avrupalılara silah ve top siparişleri verir. Bunun üzerine 1478 yılında Venedikliler yüz kişilik donanımlı bir topçu birliğini İran'a gönderirler.⁶

Uzun Hasan tarihte '*Adil Pâdişâh*' olarak anılmaktadır. Halkın güvenliğini ve refahını sağlamak için '*Uzun Hasan Kanunnamesi*'ni hazırlamış ve onun bu kanunnamesi, uzunca bir süre Safevîlerde ve Osmanlılarda da yürürlükte kalmıştır.⁷ Bu dönem İtalya ile Uzun Hasan arasında beş resmî sefaret gerçekleşmiştir ve bu sefaretlerle ilgili beş seyahatname mevcuttur.⁸ Onun döneminde Venedik elçileri (Barbaro, Contarini, Marko, Rosey) sürekli Akkoyunlu Sarayı'nı ziyaret etmişlerdir. Polonya, Macaristan, İtalya ve Rus kralları tarafından da Uzun Hasan'a elçiler gönderilmiştir. Bu karşılıklı ziyaretlerin İran'ın kültür ve sanatına etkide bulunduğu söylenemese de bu ilişkilerin siyasi yansımaları olmuştur. Uzun Hasan'ın Otlukbeli'de Osmanlılarla savaşı, bu yansımaların bariz göstergesidir.⁹

⁶ R. M. SAVORY, "Bârüd. V. The Şafawids", s. 1067.

⁷ Hans Robert ROEMER, "The Safavid Period", s. 339: "Further evidence of a desire to follow in the line of Turkmen rulers is Ismail's assumption of the title 'Padishah-i-Iran', previously held by Uzun Hasan."

⁸ Gulam Ali HUMAYUN, *Esnad-i Musavver-i Avrupaeian ez İran*, s. 50.

⁹ Caterino Zeno, Uzun Hasan'a Osmanlılara karşı savaşma fikrini kabul ettirebilmiştir. Uzun Hasan'ın ordusu Osmanlı ordusu ile ilk önce 1471'de Erzincan yakınında, Tercan'da karşılaşmış, buradaki savaşı kazanmış, fakat takip sırasında, Otlukbeli'nde (Yaz-1473) Fatih Sultan Mehmed'e yenilmiştir. Bkz.(5), ZENO, s.158,159.

2.2. SAFEVÎ DEVLETİ'NİN KURULUŞUNDAN SONRA İRAN- AVRUPA İLİŞKİLERİ

Safevîler de bir devlet olarak var olmadan önce Akkoyunlularla siyasi olarak ittifak halinde olmaları aracılığıyla Akkoyunluların Roma-İtalya ile kurdukları yakın ilişkileri devralırlar. Portekiz savaş gemileri 1507'de, önce Hindistan sahillerini işgal edip ardından Fars Körfezi kıyılarına ulaşırlar. Bu, Avrupalıların Fars Körfezi'ndeki Hürmüz şehrine ve Hindistan'daki Goa şehrine tarihteki ilk gelişleridir. Bu büyük başarı, Roma imparatorluğunun yıkılması ve İslam imparatorluğu duvarlarının delinmesiyle mümkün olur. Deniz yolunun açılması diğer Avrupalı devletlerin de sömürgeci bir anlayışla yeni rotalar aramasına ön ayak olur. Bu durum Hıristiyanlığın Doğu'ya yayılmasına da zemin hazırlar.

Fars Körfezinde ticari hâkimiyet kuran ilk Avrupalılar olan Portekizliler yaklaşık 100 yıl (1507'den 1622'ye kadar) Hürmüz şehrinde yaşamışlardır. Doğu Hint şirketlerinin kayıtlarına göre, bu bölge Avrupalılar için güvenli bir merkez olmuş, çok sayıda Avrupalının buraya gidip gelmelerine sebep olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda İran ile Batı arasında, hattâ Doğu ile Batı arasında ilk ciddi karşılaşma bu tarihlerde yaşanmıştır. Dolayısıyla I. Şah İsmâil döneminde (1501-1524) Batı sanatı İran sanatıyla tanışmaya başlamıştır. Şah İsmâil Portekizlerin vasıtasıyla İspanya, Macaristan gibi ülkelere elçi göndermiştir. Bunun nedeni ise Osmanlı İmparatorluğu'na karşı, Batı'yla bir ittifak kurma arayışı olmuştur.

Şah İsmâil'den sonra tahta geçen Şah Tahmâsb (1524-1576) saltanatta kaldığı 52 yıl boyunca birçok Avrupalı heyet ile görüşmelerde bulunmasına rağmen, Batı ile ilişkiler gelişmemiştir. Bunun altında yatan sebep, Tahmâsb'ın Batılıların kendisine ticari çıkar ve sömürgecilik niyetiyle yaklaştıklarını düşünmesidir. Elbette Şah böyle davranırken halkın da Batılılara karşı olumlu yaklaşması mümkün olmamıştır. Ayrıca Şah Tâhmasb, Osmanlı Sultanı Süleyman'la (1520-1566) 1555'te yaptığı, Amasya barış anlaşmasından dolayı, kendisini güvende hissetmesinden ötürü, Avrupalıların teklifini reddetmiştir. Böylelikle İran'ın Batı ile olan ilişkileri durma noktasına gelmiştir.

16. yüzyılın sonunda Osmanlı Devleti'nin doğu, batı ve güney bölgelerine saldırılar yoğunlaşmış ve Avrupalıların da diplomatik mesajları artmıştır. Avrupalılar,

Safevî Devleti'ni, Osmanlı tehlikesinin arkasında, engelleyici bir güç olarak görerek, Osmanlı'nın yoğun akınlarını engellemek için İran Şahı I. Abbas (1588-1629) ile ittifak kurmaktan başka bir çareleri kalmamıştır.¹⁰



¹⁰ AVANES (1387), **Sefername-i Beraderan-ı Şerli**, s.190-197.

3. SAFEVÎ DEVLETİ'NİN KİMLİĞİ VE RESİM SANATI

İran tarihinde Safevî Devleti'nin dönemi (1501-1736), siyasi, kültürel açıdan oldukça önemlidir. Safevîlerin İran tarihindeki etkisi diğer hanedanlara göre çok fazladır. Safevîlerin kurdukları yerel hanedanla birlikte, Gazneliler, Selçuklular, İlhanlılar ve Timurlular gibi Orta Asya menşeli devletlerin İran'daki 900 yıllık hâkimiyeti sona ermiştir. Safevî Devleti, Şah'a bağlılığı olan çeşitli bölge ve kabilelere mensup müritlerin öncülüğünde kurulmuştur. Safevî Devleti'ni oluşturan topluluklar: İstaçlı, Şamlı, Dulkadır, Varsak, Afşar, Kaçar, Turgutlu, Rumlu, Tekkeli, Karamanlı, Beydilli, İnanlı, Hüdabendelu kabileleridir.¹¹

Kızılbaş denen bu birliğin büyük bir bölümü, aslı İranlı olan ve Mad devrinden yaşıyan Türklerden oluşmaktaydı ve merkezleri Erdebil şehriydi.¹² Bunlar, 'Küçük Mad' denilen bölgede, bugünkü Azerbaycan topraklarında yaşamaktaydılar. Safevîlerin önemli merkezlerinden olan Kazvin 17. yüzyıl Avrupa seyyahlarına göre söz konusu Mad bölgesinin incisi olarak kabul edilmiştir.¹³ Kadim İran medeniyetinin kültürel ve tarihi değerlerini temsil eden Safevîler, İran'da Sasanîlerden (224-651) sonra en büyük yerel devleti kurmuştur.

Safevî Devleti, birbirinden farklı eyaletlerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Her eyalet, devleti oluşturan bir Türk boyu tarafından idare edilmekteydi. Eyaletlerde yaşayan tüm Anadolu, Suriye, Irak, Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan kökenli toplulukları, Safevî birliği bünyesinde toplayan ve birbirine bağlayan ortak unsur Türk dili olmuştur.

İran topraklarında sanat, Türk hanedanları döneminde zirveye ulaşmış ve İran'daki 1400 yıllık İslâm sanatının bilinen en üstün sanat eserleri (hat, resim, halı, maden, mimari ve el sanatları) bu dönemde üretilmiştir. Bunun yanı sıra, edebiyat,

¹¹ Cevat HEY'ET – M. MÜDERRİSZADE, *Türklerin Tarih ve Kültürüne bir Bakış*, s.115.

¹² Bugün Azerbaycan denilen Mad Eyaleti, Milattan 900 yıl önce Türklerin yaşadığı topraklardı. 'Atoropat' adlı büyük komutan, Mad bölgesini İskender'in saldırısından kurtarıp, ülkesini muhafaza etmiştir. Buna göre halk tarafından kendisine büyük saygı gösterilmiştir. Komutanın anısına bölgeye Ator Patgan adı verilmiştir. Ator (ateş) ve Patgan (korucu) demektir. Arapların istilasından sonra birçok şehir adlarının 'G' harfi 'C' olarak okunmuş ve böylelikle 'Ator Patgan' ismi Ator Baycan veya 'Azer Baycan' olarak gelişmiştir. Mad bölgesi eski zamanlardan beri Âteşkedelerin (tapınak) en çok bulunduğu yerlerdir ve buranın halkının genellikle Ateşperest (Zerdüş) oldukları bilinmektedir. Bkz. Author STRABO, *The Geography of Strabo*, haz. Duane W. Roller.

¹³ Lucien Louis BELLAN, *Chah 'Abbas I; sa vie, Son Histoire*, s.160.

matematik vb. diğerk alanlardaki Farsça eserlerin birçoğru Türkler tarafından üretilmiş, Fars dili ve yazısını da zirveye ulaştıranlar, İran'a egemen olan Türk hükümdarlar olmuştur. Ancak, Safevîler yönetim ve gündelik hayatta Osmanlı ve Hindistan'da olduğu gibi Türk dilini tercih etmişlerdir. İnan'ın İslâm sonrası edebiyatı ve sanatında da Türk gelenek ve kültürünün izlerini yoğun biçimde görmek mümkündür. Yazma eserlerin minyatürlerindeki av sahneleri, bahçe tasarımı, saray planları, oyunlar, giyim tarzları; Fars edebiyatındaki hikâyelerdeki kültürel atmosfer buna örnek olarak gösterilebilir.

Safevîlerin büyük cediti 'Şeyh Safiyyeddin Erdebilî (650-735/1252-1334) 13. yüzyılda yaşamıştır. Tekkesi 1315-1325 arası Erdebil şehrinde yapılmıştır ve o tarihten itibaren 300 yıl boyunca, Safevî Devleti'nin son bulmasına kadar, sûfilerin en önemli merkezi olmuştur. İnan'da Erdebil Tarikatı ve sûfi öğretileri Şeyh Safi tarafından yayılmıştır. Kaynaklarda Şeyh Safi'nin müritlerinin kalabalık kervanlarla görüşmeye geldiği ve 3 ayda ziyarete gelenlerin sayısının yirmi altı bin kişiye ulaştığı ifade edilmektedir.¹⁴ Bu sebeple, Safevî şahları siyasi kimliklerinin yanında, halk arasında dini kimlikleriyle itibar kazanmışlardır. Şah Abbas Kebîr / Şah I. Abbas (1588-1629) devrine kadar dinî bir sanat üslûbu ön plana çıkmış, bu yüzden 16. yüzyıl sanatına mukaddes bir sanat olarak bakılmıştır.

Safevî devleti yedi Türk boyu ve yedi eyaletten oluşmaktaydı. 16.yüzyıl geleneğine göre her bir bölge bir boyun yöneticiliğine bırakılmıştı ve Şah tarafından bu boya büyük bir arazi hediye edilmişti. Bu geleneğin devamı olarak şehzadeler de sırayla bir bölgeye gönderilerek, Lala denen kişinin gözetiminde eğitim alarak yetiştirilmekteydi. Bu nedenle gelecekte şah olacak şehzadenin istikbali bir boya düğümlenmiş olurdu. Bu sistem 16.yüzyılda iki büyük iç savaşa ve aile katliamına yol açmıştır. 1496'da kurulan Safevî Devleti'nde, ilk başta Şah ile Kızılbaşlar arasında mürit-mürşit sistemi devredeydi ve bu gelenek Şah I. Abbas dönemine kadar geçerli olmuştur. Bu dönemde, devlet yönetiminde beş önemli vezirlik makamı bulunmaktaydı. Bu makamların üçü kabile reisleri olan Kızılbaşların elindeydi.¹⁵ Ülke, 16. yüzyılın ortalarına kadar Kızılbaşların iktidarıyla idare edilmiştir. Şah Tahmâsb (1524-1576)

¹⁴ Roger SAVORY, *Iran Under the Safavids*, s. 9-10.

¹⁵ A.g.k., s.33.

tıpkı babası Şah İsmâil (1501-1524) gibi Kızılbaşlara çok değer vererek, onlara yönetimde ayrıcalık vermiştir. Bu nedenle 16. yüzyılda İran ülkesi aşırı dînî düşüncelere maruz kalmış ve bu ortamda Hıristiyan Batı'yla olan ilişkiler gerilemiştir.

Şah İsmâil Şîa'lığı posttan tahta ulaştırmış ve ülkede resmî mezhep ilan etmiştir.¹⁶ Ardından Sünnilikle mücadele edip aleyhine ferman çıkarmıştır. Sünniliğin tüm izlerini silmeye çalışarak, Şîa'yı egemen kılmayı amaçlamıştır. Bu amaçla Sünniliğe karşı katı bir politika izlemiştir.¹⁷ O dönem için nüfusunun büyük bölümünün Sünni olduğu İran coğrafyasında bu dönüşüm zor olsa da şiddet ve zor kullanarak büyük oranda başarılı olmuştur. Sünnî imamlar ve bazı muhalif kabileler, Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim'e sığınıp, yardım talebinde bulunmuşlardır. Bu meselelerin, Çaldıran Savaşı'nın çıkmasına etkisi olmuştur.¹⁸

3.1. 16. YÜZYIL SAFEVÎ RESİM SANATI

Safevî şahları, bilim ve sanata olan ilgileriyle bilim adamları ve sanatçıları himaye etmişlerdir. Birçok yazma eser ve sanat eseri şahlara sunulmak üzere üretilmiştir. İslam sonrası dönemde İran coğrafyasında hâkimiyet kuran hükümdarların özellikle hat ve resim sanatında yetkin hocalardan ders alıp bu sanatları icra ettiği bilinmektedir.

Timurlular kitap sanatları ve süsleme sanatlarında zengin bir miras bırakmışlardır. Özellikle bu üstün sanat, Herat şehrinin mimarisinde ve diğer sanat eserlerinde kendini göstermektedir. Timurluların Herat ve Şiraz başta olmak üzere ürettiği sanat eserleri Safevi sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. 16. yüzyıl Safevî minyatür sanatı, Herat (Timurlular), Şiraz (Karakoyunlu Türkmenleri) ve Tebriz (Akkoyunlu Türkmenleri) resim okullarının senteziyle oluşmuştur.

Safevîlerin ilk şahı Tahmâsb döneminde de zanaatkârlar, hattatlar ve ressamlar büyük saygı görmüşlerdir. Budak Münşi ve İskender Bek, Şah Tahmâsb'ın, ressam

¹⁶ A.g.k. s. 28.

¹⁷ Meşhur Sünni kabirleri açtırılmış ve kemikleri yaktırılmıştır. Örneğin katı bir fermanla, Safevîler, Sünnilerin önderi olan Hanife-i Kuff'nin Türbesi'ni yıktırılmış, mezarı söktürmüş ve cesedin kemiklerini ateşe vermişlerdir. Ayrıca üç halifenin isminin yazılı olduğu her şeyi silmişlerdir. Hattâ birçok Sünnî elyazmaları imha edilmiştir. Bkz. KUBAT EL-HÜSEYİNİ, **Tarih-i Elçi Nizâm-i Şah: Tarih-i Safeviye**, Haz. Muhammed Rıza Nesîrî, s.36.

¹⁸ A.g.k. s.127-135.

Sultan Muhammed, Behzad, Mîrek ve Mir Musavver'den resim öğrendiğini kaydetmişlerdir.¹⁹ Sanat açısından 16. yüzyıl, İran'ın en verimli dönemidir. Aynı zamanda dünya uygarlık tarihinde de muazzam bir yere sahiptir. Onun kitabhanesi İslam dünyasında görülen en kalabalık sanatçı topluluğun çalıştığı yerdir. Bu yüzyılda eserler veren Safevî ressamlarının hepsi ünlü sanatçılardır. *Şahnâme-i Şah Tahmâsb*²⁰, *Hamse-i Nizami*²¹ ve *Haft Avrang-i Câmî*²² gibi eserlerde çok sayıda usta ressam çalışmış ve birlikte en yetkin resimlerini üretmişlerdir.

Bu sanatçılardan; Kemaleddin Bihzad, Sultan Muhammed, Mir Musavver, Muzaffer Ali, Mir Zeynel Abidin, Sadıki Bek, Mevlana Abdülcabbar Astarabadi, Siyavuş Bek-i Gürcü, Şeyh Muhammed, Ali Sagar Kâşî, Hasan Bağdadî, Kasrî Bek-i Köse, Muhammed Hirevî, Abdullah Şirazî, Şeyh Zâde, Ağa Mirek İsfahanî, Kasım Ali Çehre Guşa, Dost Dîvane, Mirza Ali, Mevlana Nazar-i Kumi, Mir Seyyid Ali, Mevlana Kadimî, Hâce Abdulvahap, Hâce Abdülaziz İsfahanî, Mirza Gaffar Kızılbaş, Ağa Hasan Nakkaş, Mir Hüseyin Dihlevî, Kasım Bek-i Tebrizî, Mevlana Mahmut Neyşaburî, Muhammed Bek, Borçali Erdebilî, Kasım Irakî, Mir Nakkaş İsfahani, Hasan Kazvinî, Rüstem Ali, Dost Muhammed Guvaşânî gibi isimleri saymak mümkündür.

Yukarıda isimleri belirtilen yetkin ressam ve sanatçı topluluğunun bir benzeri, İran tarihinin başka bir döneminde görülmemiştir. Yetenekli sanatçıların varlığı, gelecek dönemlerde de verimli bir sanat ortamının oluşmasına imkân hazırlamıştır. Bu ünlü sanatçılar İran minyatürüne kimlik kazandırdığı gibi, Osmanlı ve Gürkanî (Babürlü) minyatürünün gelişimine de katkıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla 16. yüzyıl, İran minyatür sanatının altın yüzyılı olarak bilinmektedir. Tahmâsb'ın *kitabhanesinde* (sanat atölyesinde) sadece ressamlar değil halı ve ipek üretenler ve çini ustaları da eserler vermiştir.²³

¹⁹ Būdāq, Munshī QAZVĪNĪ, *JawāHir al-Akhhār*, Haz. Kōichi Haneda, s. 144.

²⁰ Eserin yaprakları bugün Amerika'da farklı müzelere dağılmış durumdadır. Yaprakların çoğu New York, Metropolitan Müzesi ve İran, Gulistan Sarayı Müzesindedir. Bkz. Martin Bernard DICKSON- S. C. WELCH, *The Houghton Shahnameh*; Sheila Canby, *The Shahnama of Shah Tahmasp: The Persian Book of Kings (Metropolitan Museum of Art)*, New York, 2014

²¹ British Museum, Or. 12208.

²² The Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, No: 46/12.

²³ Ernst KÜHNEL, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, s.108.

Şah Tahmâsb döneminde hazırlanan *Şahnâme-i Şah Tahmâsb* adlı eserde (1525-35), bulunan Sultan Muhammed'in "Keyumers'in Meclisi" (*Bargâh-i Keyomars*) konulu resmi İran minyatürünün zirve noktası olarak kabul edilir.(Resim 1) Anthony Welch, sanatçının bu eseri üç yıl kadar bir zaman içerisinde tamamladığı



Resim 1: **Sultan Muhammed**, "Keyumers'in Meclisi", Tebriz, Houghton Şahnamesi, 1522-1525, Sadraddin Ağa Han Koleksiyonu.

düşüncesindedir.²⁴

²⁴ Stuart Cary WELCH, *Wonders of the Age*, s.25,50.

Bu minyatür, 16. yüzyıl Safevî minyatür sanatıyla ilgili, çok sayıda yayında atıfta bulunulan bir eserdir. Geleneksel üslûbun ilerlemesi, ulaştığı bu seviyeden sonra sona ermiştir. 17. yüzyılın başındaki kabiliyetli ressamların eserleri de bu kitabhanede çalışan yaratıcı sanatçılardan esinlenerek ortaya çıkmıştır.

16. yüzyıl İran resim sanatının gelişimine, Şah'ın himayesindeki sanatçı grubuyla birlikte vilâyetlerde hüküm süren bazı hâmilerin de önemli katkıları olmuştur. Yerel yöneticilerin hamiliğinde çok sayıda yazma eser üretilmiştir. Hâmiler tüm sanatlarda, özellikle hat ve tezhip sanatına ilgi gösterip kendileri de bu alanda eğitim almışlardır. Bunların en ünlüleri Meşhed'de olan Behram Mirza (Tahmâsb'ın kardeşi) ve oğlu İbrahim Mirza, Kirman'da Ferhat Han, Kazvin'de; Sultan Hanım (Tahmâsb'ın kız kardeşi) ve Gazî Cihan'dır (sadrizam). Her eyalet diğer eyaletlerle rekabet ederek, hazırlattıkları değerli el yazmalarını Şah'a takdim etmişlerdir.

Kadı Ahmed'in *Gülistan-ı Hüner* adlı eserinde İbrahim Mirza hakkında verdiği bilgi şöyledir:

*“Pâdişâhlar ve şehzadelerden başka kimse, İbrahim Mirza kadar iyi bir kitabhaneye sahip değildi. Bu kitabhanede her konudan yaklaşık 3000 ila 4000 kitap bulunur. Kendisinin de hat sanatında bir benzeri yoktur.”*²⁵

16. yüzyılda sanatın farklı alanlarında uygulanan bezeme tasarımları da büyük ölçüde kitap sanatındaki kompozisyonlarla benzerlik gösterir. Kitap sanatındaki geleneğin sanatın diğer alanlarını etkilediği söylenebilir.

Örneğin halı, maden sanatı, tekstil ürünleri üzerinde ortak desenleri görmek mümkündür. Özellikle 16. yüzyıl halılarında görülen desenler el yazmalarını bezeyen desenlerden oluşmuştur. Şah Tahmâsb halı ve kumaş dokumalarını yapmak üzere Tebriz, İsfahan ve Kâşân'da atölyeler tesis etmiş ve buralarda sarayın ressamı, müzahhibleri ve hattatları çalışmıştır.²⁶

Safevîlerin başkenti Tebriz, çok defa işgal edilmiş ve felakete uğramıştır. Bu şehir, 1533-1553 yılları arasında sürmüş olan Safevî-Osmanlı savaşları sırasında sürekli tahrip edilmiştir. Osmanlıların Van Kalesi'ni ele geçirmesi ve artan Osmanlı

²⁵ Kadı Ahmed-i KUMÎ, *Gülistan-i Hüner*, Haz. Ahmed Hansari, s.110-111.

²⁶ Sheila S. BLAIR- J. M. BLOOM, *The Art and Architecture of Islam: 1250-1800*, s. 198.

tehdidinden sonra Tebriz'in güvenliği tartışılmış ve payitahtın Tebriz'den Kazvin'e taşınması gündeme gelmiştir. Sonuç olarak 1545 yılında Safevî payitahtı Kazvin'e taşınmış ve Tebriz giderek önemini kaybetmiştir. Kazvin'in payitaht olmasından sonra, şehirde imar faaliyetleri artarak ihtişam kazanmıştır.²⁷ Şah'ın yanı sıra Kızılbaşlar da görkemli yapılar yapmışlardır. 17. yüzyıla gelindiğinde Kazvin, İsfahan'dan sonra imar açısından Safevîlerin ikinci şehri olmuştur.²⁸ Bu gelişmelere paralel olarak Kazvin, kültür ve sanatın, İran'daki merkezi haline gelmiştir. Kazvin atölyelerinde önemli yazma eserler üretilmiş ve bu eserlerde yer alan minyatürler bir üslup olarak değerlendirilir.

3.2. 16. YÜZYIL SONUNDA SAFEVÎ RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER

17. yüzyıl İran resim sanatındaki Batı etkilerini değerlendirebilmek için 16. yüzyıl sonundaki sanat ortamını da ele almak gereklidir. 16. yüzyılın sonlarında sanat alanında şu değişimler meydana gelmiştir.

- İlk defa dönemin kaynaklarında '*Ferengi sâzi*' terimi kullanılmıştır.
- İlk defa Şeyh Muhammed ve Sadık-ı Bek gibi geleneksel tarzda çalışan ressamın Avrupa tarzında denemeleri görülmüştür.
- İlk defa günlük yaşama ilişkin gerçekçi konular ele alınmıştır.
- İlk defa bağımsız çalışan ressamlar ortaya çıkmıştır.
- İranlı ve Hindistanlı sanatçılar arasında etkileşim meydana gelmiştir.
- Tek yaprak tarzı resimler çoğalmıştır.
- Geleneksel resim tarzının karşısında Rıza Abbasî ekolü benimsenmiştir

²⁷ Aslında Kazvin 16. yüzyılda Avrupa yolu üzerinde en güvenilir şehirlerden biriydi. Bu şehir Şah İsmâil'in yazlık ve av şehriydi. Şah İsmail, İmarethane-i Divânî'yi, Şah Tahmasb'dan daha önce burada inşa ettirmiştir. Bkz: Adam OLEARIUS, **The Voyages & Travels of the Ambassadors Sent by Frederick Duke of Holstein, to the King of Persia**, s. 515.

²⁸ Bkz. Zeyn-el Âbidin NAVİDİ, **Cennet-ül Esmar, Zinet-ül Avrak, Sahîfet-ül İhlas**, s. 43 -44.

Şah Tahmâsb saltanatının ilk yıllarında sanata ilgi göstermiş ve etrafında kalabalık bir sanatçı grubu toplamıştır. 1550 civarında O meşhur rüyasının ardından tövbe ederek dünyevi işlerden ve sanat faaliyetlerinden uzaklaşmıştır. Bunun yanı sıra zengin kitabhaneleri de kapattığı ifade edilmektedir (1557).²⁹ Tahmâsb'ın sanat faaliyetlerinden çekilmesi bu dönem İran minyatür sanatını olumsuz etkilemiştir. Birçok saray sanatçısı bu gelişme karşısında Osmanlı, Hint, Özbek gibi komşu devletlere göç etmek zorunda kalmış veya İbrahim Mirza gibi hamilerin kitabhanelerine sığınmışlardır. Horasan bölgesindeki İbrahim Mirza'nın kitabhanesinde tek yaprak resimler önemli ölçüde artmıştır.³⁰ Ressamlar bu dönemde resim dışında halı, kumaş, çini ve duvar resmi gibi farklı sanat alanlarında da faaliyet göstermişlerdir. Ressamların bu tutumuyla farklı dallardaki bezemelerde ortak tasarımlar ortaya çıkmıştır. Bazı ressam ise resimlerini satarak faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum ilk bağımsız ve serbest sanatçıların doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Tahmâsb'ın ölümü (1576) ve yirmi yıllık hapis hayatının ardından Şah II. İsmâil'in (1577-1578) tahta geçmesiyle başlayan ortam, dönemin sanatçı grupları için olumsuzlukların devam etmesine sebep olmuştur. Bu dönemde bir günde sekiz şehzade öldürülmüş ve onlarca Kızılbaş reisi hapse gönderilmiştir.³¹ Öldürülen şehzadelerden biri de İbrahim Mirza olmuştur. Eşi Güher Sultan Begüm, İbrahim Mirza'nın, hazinesinin başkasının eline geçmemesi için tamamını imha etmiştir.³² İbrahim Mirza'nın ölümüyle kitabhanesi kapanmış ve İran 16. yüzyılın ikinci yarısındaki önemli bir sanat hamisini kaybetmiştir. Şah II. İsmâil 1,5 yıllık yönetimi boyunca sanatçıları himaye ettiyse de onun ölümünden sonra sanat hamiliği yapacak kimse kalmamıştır. Bir sonraki Şah Muhammed Hüdabende (1578-1587) ise görme engelli olduğu için resim sanatına ilgi göstermemiştir. Böylelikle saray geleneklerinden farklı olarak, Meşhed ve Kazvin'de kişisel üsluplar doğmuştur. Bu dönemde bazı sanatçılar geçimini sağlamak için tek yaprak resimleri yapmaya başlamışlardır.

16. yüzyılın önemli olaylarından biri de, Özbeklerle yaptığı savaş sonucunda yenilgiye uğrayan Babür Şah'ın oğlu Hümayun'un 1544 yılında Tahmâsb'a

²⁹ İskender Bek TÜRKMEN, *Tarih-i Âlem Ârâ-yı Abbasi*, Haz. İrec Afşar, s.174.

³⁰ Sheila CANBY, *The Golden Age of Persian Art 1501-1722*, s.74.

³¹ A.g.k., s. 82-83.

³² Bkz.(29), TÜRKMEN, s.323.

sığınmasıdır.³³ Hümayun, Tahmâsb sarayında sanatçılarla yakından ilgilenmiş ve onları sarayına davet etmiştir. Nitekim sanatçı grupları için (ressam, hattat, müzehhib, şair ve müzisyenler vb.) en uygun yer Babürlü sarayları olmuştur. Bu olay, İranlı ve Hindistanlı sanatçılar arasında etkileşimi sağlamıştır.

16. yüzyıl sonundaki olumsuz sanat ortamından sonra sanat hamiliği tahta geçen Şah I. Abbas'la (1588-1629) birlikte yeniden başlamıştır. Safevî döneminde, Şah I. Abbas yönetimine kadar, toplum içerisinde resim sanatına olumlu bir bakış olmamıştır. Bu sanat sadece saray çevresinde kontrollü bir şekilde var olmuştur. Bu sebepten dolayı o tarihe kadar, sadece Saray'da çalışan ressamın adı kayıtlara geçmiş, Saray dışında bağımsız çalışan ressamın adları ise kaydedilmemiştir. Ressamlık mesleği, 16. yüzyılın sonlarından itibaren halk arasında yayılmaya başlamıştır. 17. yüzyılın başında meydana gelen sosyolojik değişimler, Şah ve şehzadelerin sanatçılara verdiği bahşişlerin kesilmesi, onları serbest çalışmaya sevk etmiştir. Ressamlığın bağımsız bir meslek olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, saray atölyelerinin gücü zayıflamış ve bu durum Avrupa tarzı resim sanatının orta çıkmasına zemin hazırlamıştır.

16. yüzyıl sonlarında gerçekleşen diğer gelişmelerden biri de yabancı kişilerin saraya alınmasıdır. Tahmâsb 1540-1553 tarihleri arasında Kafkasya'ya yaptığı dört seferinde binlerce kişiyi esir ederek köle olarak saray işlerinde kullanmıştır.³⁴ Bunların büyük bir kısmı çocuk ve gençlerden oluşmaktaydı. 'Kuller Ağası' terimi bu kişiler için kullanılmaya başlanmıştır. Bu Hıristiyan köleler İran kültürüyle yetiştirilmiş ve İslamlaştırılmıştır. Bu yeni kişiler bir sonraki yüzyılda 'Hasse Kul' olarak anahtar işlerde görev alıp, Kızılbaşların yerine konulmuşlardır. Bu gruptan sanatçı kişiler de vardır. Örneğin, Gürcistan doğumlu Gürcü Siyavuş 1544'te Şah Tahmâsb'ın Kafkas seferinde esir olarak Tebriz'e getirilmiş, çocukluktan itibaren sarayın sanat atölyesinde yetiştirilmiş³⁵ ve öncelikle hizmetkâr olarak çalışmıştır. Ali Kulu Cübedar da İran'da büyüyen Gürcü bir komutanın oğludur. Saraya alınan yabancı uyruklu bu gruplara mensup yüksek makamlara gelip, sanat hamiliği yapan birçok kimse de bulunmaktadır. İran kültürü ile derin bağlantıları bulunmayan bu grupların Batı tarzı sanat anlayışını benimsemeleri daha hızlı olmuş ve bu sanatın hamiliğini yapmışlardır.

³³ Bkz.(29), TÜRKMEN, s. 31.

³⁴ Bkz.(14), SAVORY, s. 62-64.

³⁵ Bkz.(25), KUMİ, s. 148,149.

3.3. YAYGINLAŞAN TEK YAPRAK RESİMLER

Bir üslup olarak Kazvin’de gelişen tek yaprak³⁶ resimler 16. yüzyılın sonlarına doğru çoğalmaya başlamıştır. Bağımsız ressam ve saray dışındaki sıradan hamiler, zengin ve pahalı el yazmaları yaptıramayınca, murakka ve tek yaprak (*nigâre*) resimleriyle yetinmişlerdir.³⁷ Nitekim eserlerdeki altın zengin bezeme dili, yerini sade ve ucuz kompozisyonlara bırakmıştır. Minyatürlerdeki kalabalık figürler gittikçe azalmış ve tek figürden oluşan resimlere dönüşmüştür. Bu arada genelde edebiyat konulu eserlerin tasvirleri niteliğindeki minyatürler, kişiye ait, müstakil konulu resimler haline dönüşmüş ve herhangi bir metne bağlılığı kalmamıştır.³⁸ Bu üslûbun oluşumu, İran’ın geleneksel resim sanatının ilk çöküş adımı olmuş ve 17. yüzyılda ortaya çıkan İsfahan Okulu’nun temelini atmıştır.

16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başlarında yoğun ilgi gören tek yaprak (*nigâre*) minyatürler aslında yeni bir tarz değildir. Karakoyunlu, Akkoyunlu Türkmenleri ve Timurlu dönemlerinde de bu tarzda örnekler görülmektedir. ‘Tek nigâre’ o dönemlerde bir üslup değil resimleri normal minyatürlerden ayırt etmek için kullanılan bir terim olmuştur.

Kemalettin Bihzad ve Sultan Muhammed gibi ünlü ressam da bu tür resimler yapmıştır. Şah Tahmâsb’in nedimesi ve resim hocası olan Sultan Muhammed sık sık şehzadeleri, gençleri ve hanımları, yoksul kıyafetleriyle gösteren, tek yaprak resimler yapmıştır. Bunlara rağmen, 16. yüzyıl ve öncesinde, tek yaprak resimler, hiçbir zaman bir sanat kolu haline gelmemiştir. Fakat 17. yüzyıl başlarından itibaren İran minyatür sanatı tek yaprak resimleri aracılığıyla önce İsfahan Okulu üslûbuna dönüşmüş ve bir sonraki aşamada Avrupa tarzı üslûbuna geçmiştir.

İran minyatür sanatında 16. yüzyılın son çeyreğinde tek yaprak resim tarzının ilgi görmesi ve bir tarz olarak öne çıkmasını sağlayan bir diğer sebep de bu tarza yön veren Şeyh Muhammed, Sadıki Bek Afşar, Rıza Abbasi, Muhammedî, Habibullah ve Siyavuş

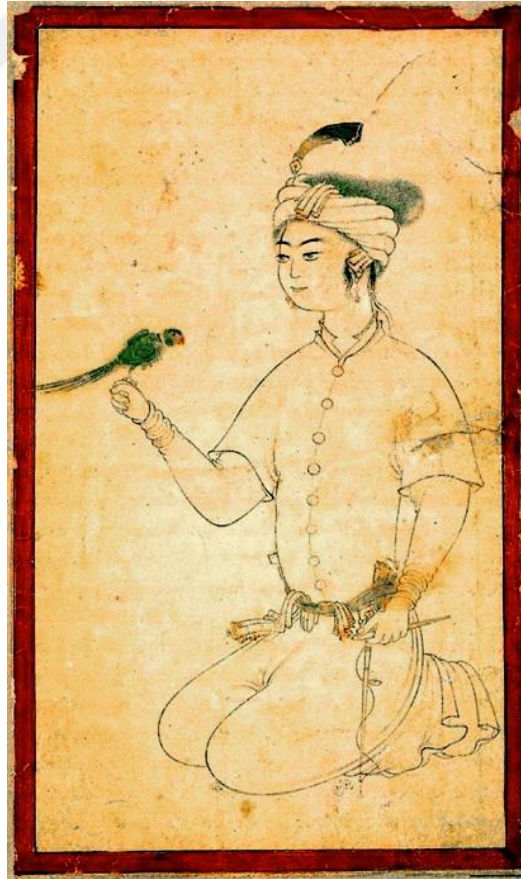
³⁶ Tek nigâre, tek berk, yekke surat, tek sayfa, rıka terimleri aynı anlamdadır. Farsça kelime olan “Nigâre” resim demektir. Bkz. Ruyin PAKBAZ, *Dâiretü'l-Mârif-i Hüner*.

³⁷ Abolala SOUDAVAR, *The Age of Muhammadi*, s. 60.

³⁸ Renata HOLOD, *Studies on Isfahan*, s. 179-206.

Gürcü gibi meşhur sanatçıların varlığıdır. Bu sanatçılar, yaptıkları tek yaprak resimleriyle İran resim sanatına yön vermişlerdir.

Bunlar arasında Dost Muhammed'in öğrencisi Şeyh Muhammed, İbrahim Mirza kitabhanesinde çalışmıştır.³⁹ O, İran'ın ilk 'Ferengî sâz' ressamıdır. Onun üslûbu, İsfahan'da büyük çapta görülen tek yaprakların habercisidir. (Resim 2) O gerçek hayatın gözlemcisi olarak insanların duruşuna ehemmiyet vermiştir. Onun, çalışmalarında, özellikle de çizgilerinde 16. yüzyıl sonlarında İran resim sanatında gerçekleşen realist değişiminin işaretlerini görebiliriz. İskender bek, özellikle onun portre sanatındaki yeni çalışmalarına işaret eder. O güne kadar İran portre sanatında karakter benzerlikleri dikkate alınmamıştır. Sykes, bunu ilginç şekilde yorumlar: *"İran ressamı için figürün kılıç, kıyafet ve yanındaki eşyaları, kişinin yüz ve vücut kısımlarından daha önemlidir, ressam bu malzemeleri çizmek için kendine nihayet derece acı çektirir... İran ressamı*



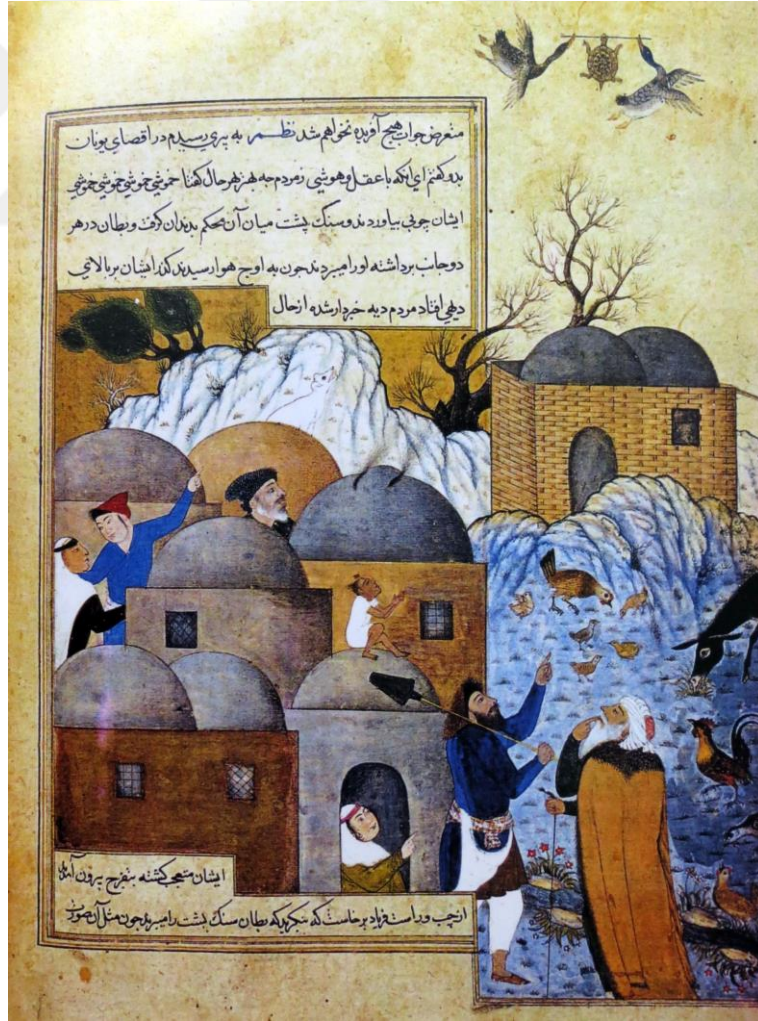
Resim 2: Şeyh Muhammad, "Şehzade ve Şahin", c. 1575, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution (DC,37.23) Washington.

³⁹ Bkz.(25), KUMİ, s.142,152.

hiçbir zaman tabiatı doğa güzellikleri için kullanmamıştır.”⁴⁰

Kaynaklarda ressamın bir süre Hindistan’da çalıştığı belirlenmiştir.⁴¹ Hindistan’da bulunduğu süre içerisinde Şeyh Muhammed’in Şah Tahmâsb döneminde buraya göçen ressam arkadaşıyla irtibat halinde olduğu düşünülebilir. Muhtemelen ‘*Ferengî sâzi*’ ve portre üslûbunu da Hint saraylarında öğrenmiştir. Onun erken dönemlerinde yaptığı Avrupa tarzında resimler, ressamlarca çok garip görülmüştür. Şeyh Muhammed İsfahan Mektebi’nin oluşmasında da etkisi olan sanatçılardandır. Bu mektebin tanınmış en önemli ressamı sayılan Rıza Abbasi’nin de Şeyh Muhammed’den ders aldığı söylenebilir.

Rıza Abbasi, Şeyh Muhammed, Muhammedî ve Sadıki Bek gibi ressamların mirasını devralıp kendi yeteneğiyle birleştirmiş ve özgün bir üslup ortaya koymuştur.



Resim 3: **Sadıki Bek**, “Kaplumbağanın Kaçırılışı”, ‘*Envâr-i Süheylî*’,

⁴⁰ Sir Percy McJ591. Kazvin veya İsfahan, Sadraddin Ağahan koleksiyonu.

⁴¹ Bkz. (19), QAZVİNİ, s. 142.

İsfahan Okulu'nun öncülerinden olan Sadıki Bek, Afşar kabilesine mensup Tebrizli bir ressamdır. Ressamlığın yanı sıra, kitap telif ettiği ve şiir yazdığı, kültürlü ve yeniliğe açık biri olarak bilinmektedir.⁴² O kendi imkânlarıyla elyazması üreten ilk ve tek ressamdır.⁴³ *'Envâr'i Süheylî'* adlı bu kitabında yaptığı tasvirlerle, gerçekçi ve günlük konulara eğilimini açıkça ortaya koymuştur. (Resim 3) *'Fereñgî sâzî'* üslûbunda yaptığı çalışmaları da bu eğilimin bir sonucudur. Resim, üslup ve tekniklerini konu alan eserinde *'Fereñgî sâzî'* üslûbuna da yer vermiştir.⁴⁴

16. yüzyıl sonunda İran resim sanatında gerçekleşen önemli gelişmelerden biri de konuların farklılaşmasıdır. Bu dönemde konular giderek gerçekçi ve günlük olaylara doğru hareket etmiş ve geleneksel el yazmalarındaki edebiyat ve saray kültürüne derin bağımlılığını kaybetmiştir. Bu nitelik 16. yüzyılın sonunda geleneksel ressamların eserlerinde de görülmüştür. Hümanist temellere dayanan insanı ön plana çıkaran temalar zaman zaman işlense de ülke genelinde yayılması, 17. yüzyılda olmuştur. Bu da geleneksel resim sanatının yerine Avrupa tarzı resim sanatının hâkim olması anlamını taşır. 17. yüzyılda başkent ressamlarının gerçekçi konuları ele almaları bu durumla ilgilidir. Bu değişimi eserine yansıtan resamlardan biri de Muhammedî'dir. O, resimlerinde günlük olayları işlemiş ve realist resmin gelişmesinde önemli rol oynamıştır.⁴⁵

Muhammedî ve Şeyh Muhammed Horasan/Meşhed okulunun önder temsilcileridir. Muhammedi Herat kökenli olmasına rağmen Tebriz ve Kazvin yerine Meşhed'de çalışmayı tercih etmiştir. Muhammedî resimlerinde halkın gündelik yaşamını, farklı meslek gruplarında çalışan oduncu, çoban gibi insanların sıradan işlerini ve köy hayatını işlemiştir. Muhammedî bu konuları işlemekle 16. yüzyılın sonunda minyatürde bir tarz yaratmıştır ve gerçekçiliğe dair özel bir üslûbu öne çıkarmakla ilk reformcu resamlardan biri olmuştur.⁴⁶ Gündelik hayatı doğrudan

⁴² Sadıki Bek'in yazar olarak da eserleri bulunmaktadır. "Mecm-ul Havas", "Kanun El-Suver Nakkaşı", "Sâ'd u Sa'id", "Mulammâ'at", "Tazkiret'ül-Şüera", "Zubdet'ül-Kalam", "Fathname-i 'Abbasi", "Şarh-i Hal", "Hasil-i Hayat", "Hazziyat" bu eserlerden bazılarıdır. Bkz: Anthony WELCH, **Artists for the Shah**, s.71.

⁴³ Anthony WELCH, **Artists for the Shah: Late Sixteenth-Century Painting at the Imperial Court of Iran**, s.125.

⁴⁴ Ruyin PAKBAZ, **Dâiretü'l-Mârif-i Hüner**, s. 341.

⁴⁵ Bkz.(37), SOUDAVAR, s. 66-69.

⁴⁶ EŞREFİ M. M., **Seyr-i Tahavvül-ü Nakkâşi-i İrâni Sedi-i 16**, s.132.

gözlemlemek ve izlenimleri resme taşımak Muhammedi'nin en belirgin özelliğidir.

(Resim 4)





Muhammedî'nin tarzını oluştururken doğrudan Hint kökenli ressamlardan etkilenmiş olabileceği gibi, Hindistan'da çalışan arkadaşı Şeyh Muhammed'den etkilenmiş olabileceğini de düşünmek mümkündür. Aslında Muhammedî ile Şeyh Muhammed'in eserlerine bakıldığında konu benzerliği göze çarpar. Ayrıca Muhammedî de tek yaprak resimleriyle tanınmış ustalardandır. Bu iki sanatçının işlediği temalar geçmişte nadir biçimde görülse de 17. yüzyıla gelindiğinde ressamlar için köy ve çoban manzaralarından eserler üretmek olağan bir hal almıştır. Muhammedî kalabalık minyatürlerin renk ve desen oyunlarını bırakarak, şekillendirici hatlar ve basit renklerle hayatın gerçeklerini yansıtmıştır.⁴⁷

17. yüzyılın sanat piyasasında, tek yaprak resimleri, hat, tezhip ve şiir gibi sanat eserleri daima bezirgânlar vasıtasıyla satışa sunulmuştur. Tek yaprakların ucuz, hızlı ve az işçiliği, bu eserlerin satışını hızlandırmıştır. Bu doğrultuda 17. yüzyıl sanatçılarının birçok eseri sipariş üzerine hazırlanmıştır. Sadıki Bek'in resimleri kendi ifadesine göre Hindistan'da çok yüksek fiyatlara satılmaktaydı.⁴⁸ Tek yaprak resimlerde *rakam* (imza) yazmanın artışı, ticari amaç taşımaktadır. Orijinal *rakamlar* silinerek, sahtesinin yazılması ve *rakamsız* eserlere *rakam* konulması, bugün büyük eserlerde hasarlara neden olmuştur. Hint el yazmaları ve murakkaları (albümleri) içinde yer alan resimlerin çoğunda İran ressamının da imzası bulunur. En çok da Sadıki Bek ve Rıza'nın imzalı eserleri mevcuttur. Halen New York Metropolitan Müzesinde bulunan, 1630-1670 arasında Hindistan'da hazırlanan bir murakkada Muhammed Zaman imzalı bir resim de vardır.⁴⁹

'*Nazîre sâzî*'⁵⁰ 16. yüzyıl sonunda ortaya çıkmış bir sanat tarzıdır. Sanat piyasasının yaygınlaşması sonucunda ünlü sanatçıların değerli ve çok satılan eserlerinin kopyalanması ve tekrarlanması sebebiyle ortaya çıkan bir tarzıdır.

⁴⁷ Bkz.(36) PAKBAZ, s. 522.

⁴⁸ Sadıki Bek-i KİTABDAR, *Tezkere-î Mecme-ül Havâs*, Çev. Abdul Resul Hayyam Pur, s.5.

⁴⁹ Bkz. Robert SKELTON, *Facets of Indian Art: Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, ed. M.D. EKHTIAR, P. P. SOUCEK, S.R. CANBY, N. N. HAIDAR (2011), New York and London, s.271-272.

⁵⁰ Arapça köklü "nazire" kelimesi 'eşit' ve 'benzeri' anlamdadır.

4. 17. YÜZYILDA İRAN'DA SİYASİ DURUM VE SANATA YANSIMASI

17. yüzyılın ilk yarısı Safevi Devleti'nin sosyo-kültürel gelişmeleri açısından İran tarihinde önemli bir dönüm noktası sayılır. Yaşanılan toplumsal değişimin yansımaları, İran için, 18. yüzyıl küresel sanayi devriminin etkilerinden fazla olmuştur. Kaçar Hanedanı'nın (1794-1925) her açıdan Safevîleri taklit etmesi, Safevîlerin gelmiş olduğu noktayı gösteren önemli bir ayrıntıdır. Safevî döneminin standartlarının kültür ve sanat bakımından Afşar (1736-1796) ve Zend (1750-1794) hanedanlarının dönemlerinden üstün olduğu söylenebilir.

17. yüzyılda Safevî Devleti'ndeki farklı alanlarda gerçekleşen yenilikleri geçmiş dönemlerle karşılaştırmak mümkündür. Örneğin

- Geleneksel tarzda resim → yeni tarz resme;
- Geleneksel tarzda yönetim ↓ yeni yönetim sistemine;
- Kılıç, kalkan gibi geleneksel savaş aletleri tüfek, top gibi yeni silahlara dönüşmüştür.

Aslında bu yenilikler sadece İran'da değil, Osmanlı ülkesi, Hindistan ve dünya genelinde de gerçekleşmiştir. 17. yüzyıl, İran'da çok sayıda sanatçı, müzisyen ve bilim adamlarının da ortaya çıktığı bir dönemdir.

17. yüzyıl Avrupa tarihi için de yeni bir dönemin başlangıcı sayılmaktadır. Bu yüzyılla birlikte Avrupa'nın 'Modern Bilim Çağı'na geçtiği ifade edilir. Yapılan keşif ve icatlar, iletişimin gelişimi, Avrupa ülkelerinin güçlenmesi, Hollanda'nın altın çağı, Fransa'nın savaşıardan kurtulup büyük bir güç haline gelmesi Avrupa'da meydana gelen önemli gelişmelerdendir. 17. yüzyılda Doğu ülkelerine yönelik hızla başlayan sömürgecilik faaliyeti, Avrupa ülkelerine büyük çapta bir hazine oluşturmuş ve bu sermaye 18. yüzyılda sanayi devrimine zemin hazırlamıştır.

İran'ın 17. yüzyıl sanatına baktığımızda da ne kadar yenilikçi olduğunu görebiliriz. Geçmiş yüzyılın tek yönlü üslûbu, ancak 17. yüzyılda çok çeşitli üsluplara dönüşmüştür. 16. yüzyılın her ne kadar ihtişamlı sarayı ve ünlü sanatçıları olsa da resim,

sadece tek kutuplu minyatürlerden ve tekrarlayan bir tarzdan kurtulamamıştır. Bunun tersine 17. yüzyıl baştanbaşa değişimlerle doludur ve birçok sanat üslûbu bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan üsluplar ve üretilen eserler nicelik ve nitelik bakımından İran sanatında önemli bir yer edinmiştir. Bu yüzyılda İran’da altı resim üslûbu ön plana çıkmaktadır.

1- İsfahan Okulu Üslûbu

2- *Gül ü murg* Üslûbu

3- Lâke Resimler

4- Ferengî sâzî Üslûbu

5- Siyasi Nitelikte Duvar Resimleri

6- Portreler

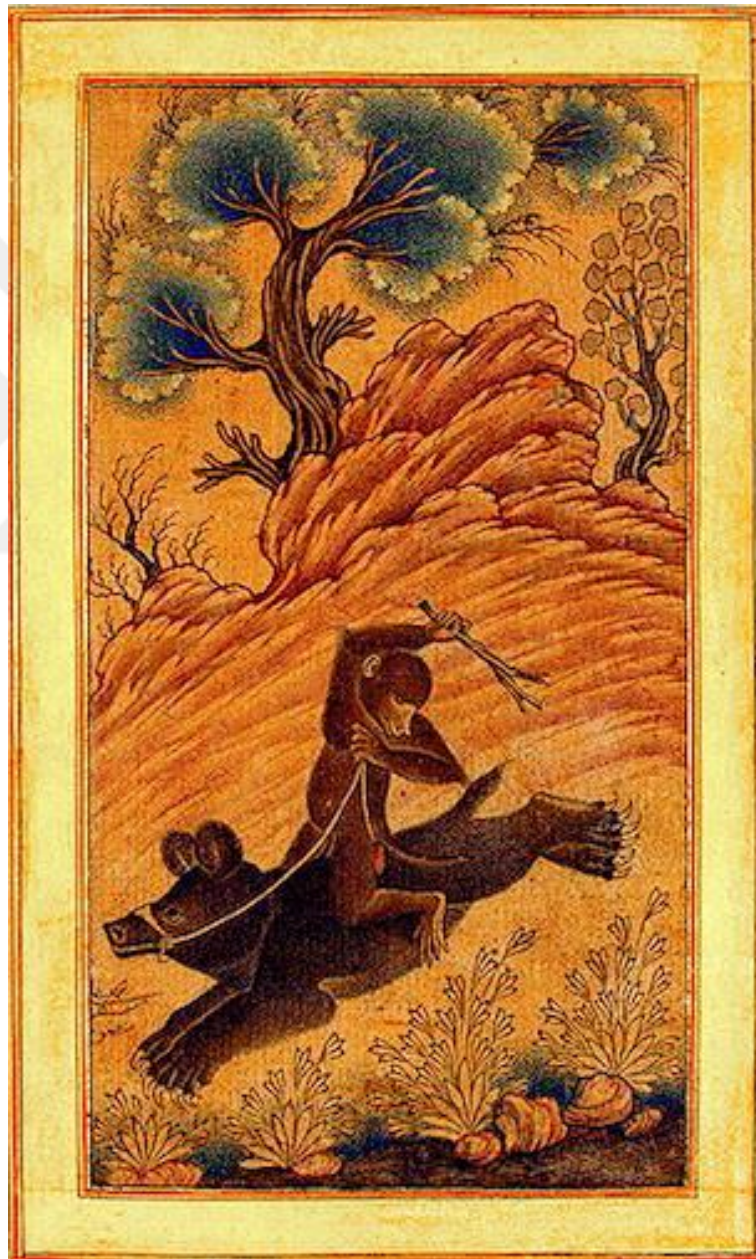
Şahın sanata olan ilgisi ve hamiliği sayesinde çok sayıda ressam gurubu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan üslup zenginliği, sanatçıların yaratıcılığıyla açıklanabilir. Rıza Abbasî’nin resimlerindeki usta desen anlayışı, yeni bir ekol yaratmıştır. Onun öğrencileri olan sanatçılar kendi tarzlarını ortaya koyarak, ilerleyen dönemleri etkileyecek pek çok yeni üslûbun yaratıcısı olmuşlardır.

Safevîlerin 16. yüzyılda yeni silahlara sahip olmamaları sebebiyle, Avrupalılar kolay bir şekilde Fars Körfezi’ni ele geçirmişlerdir. Safevîler, bu durumdan ders çıkarıp, dünyadaki gelişmelere uyum sağladıkları gibi, sanatta da eski geleneklerden sıyrılıp Avrupa’daki yeniliklere açılabilmişlerdir.

Bu yüzyılda halkla ilişkili günlük olaylara ve alt seviye toplum kültürüne ve genel olarak ‘İnsan’ hayatına daha fazla değer verilmiştir. İsfahan Okulu resimlerinin neredeyse tamamı insan ilişkilerini temsil etmiştir. 17. yüzyılın ortalarına doğru, yapılan resimlerde maddi zevk ve aşkla ilgili konuların ön plana çıktığı anlaşılmaktadır.⁵¹ İranlı ressamlar bu dönemde kadın ve erkeklerin daha önce sakıncalı görülen hâllerini ve ilişkilerini, açık ve serbest bir şekilde işleyebilmişlerdir. Bu derecede açık konulu resimleri 16. yüzyılda çalışan bir ressamın yapabilmesi mümkün değildi. Ancak 17. yüzyıl sanatında bu sahneler moda olmuştur.

⁵¹ Jeanne CHAYBANY, *Les Voyages en Perse et la Pensée Française au XVIIIe Siècle*, s.155.

17. yüzyılın önemli yeniliklerinden biri de resimdeki hareketlilik vurgusudur. 17. yüzyıl sonrası resimlerine ait bu özellikler, çeşitli sanat ürünlerinde de (kumaş, halı, duvar resimleri vb.) yer almıştır. Geleneksel minyatürlerdeki, dondurulmuş figürler ve yaratıklar, yeni yapılan minyatürlerde daima canlı ve hareketli görünümlere kavuşmuştur. Hareket meselesi gerçekçilik eğilimiyle alakalıdır ve yeni düşünce



temellerinden kaynaklanmıştır.

17. yüzyıldan itibaren başlayan karikatürize ve mizah konulu resimler ilk defa İran'da ortaya çıkmıştır. Bu tür eserleri reformist sanatçı Rıza Abbasi yaygınlaştırmıştır.

Genel olarak, 16. yüzyıl minyatür sanatı, konuya ağırlık vermeksizin ve daha çok görsel özelliklerle tanınır. 17. yüzyıl resimleri ise tema ağırlıklı oluşları ve hareketlilik özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. (Resim 5)

Muîn Musavver gibi ressamın serbestçe istediği resmi evde yapabildiği ve istediği konuyu ele alabildiği. Ressamlar çok sayıda günlük hayattan alınma konuyu kişisel tarzlarıyla işleyebilmiştir.

Bu yüzyılda şehzadelerin vilayetlerde eğitim alması geleneği de ortadan kalkmış ve şehzadeler haremde yetişmek zorunda kalmışlardır. Örneğin Şah Safi/Sam Mirza (1629-1642) haremde yetişen ilk şahıdır. Şah Safi harem çevresinde yetişmiş olmasından ötürü, askeri, siyasi, sanatsal konularda eski şehzadelerin seviyesine çıkamamış, cesaretli, savaşçı, vatansever olmak yerine, sarayın zevk ve sefasını sürerek, sadece Şah I. Abbas'tan kalan hazine mirasını ve onun atölyelerinden ve ticari teşkilatından elde edilen geliri harcamıştır.

4.1. İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİNDE ŞAH I. ABBAS'IN ETKİSİ

Şah I. Abbas dönemi resim üslubunun en önemli ve aynı zamanda karmaşık etkilerinden biri batı etkileridir. Avrupalıların kalabalık olarak İran'a gelişleri 1650 yıllarına rastlasa da bu durumun temelleri yıllar öncesinden atılmıştır. Kalkınma bütün siyasi, ekonomik, sanat, kültür gibi alanlarda gerçekleşmiştir. Şah I. Abbas dönemi geçmiş ve gelecek dönemlerden belirgin bir simaya sahiptir. Onun zamanının eşsiz bir dönem olduğu, birçok Avrupalı seyyah tarafından da kaydedilmiştir ve Avrupa kaynaklarında İran şahları hakkında en çok bilgi Şah I. Abbas'a aittir. Profesör Edward Granville Browne (1862–1926): “*Şah Abbas 43 yıllık hükümdarlığında, İran memleketini, bin yıllık İslâmi asırlarının ulaştıramayacağı bir güce, şevkete ve refah derecesine yükseltti*”⁵² demiştir. (Resim 6)

17. yüzyılın her bir parçasında Şah I. Abbas'tan geriye kalan izler vardır. Onun İsfahan'da yaptığı imar faaliyetleri dünyada övgü ve şaşkınlık yaratmıştır. Yüzlerce kilometre uzunluğunda taş caddeler, yüzlerce kervansaray, köprü ve binalar inşa edilip,

⁵² Edward Granville BROWNE, *A Literary History of Persia: Modern Times (1500-1924)*, s. 62.

Avrupalıların ve seyyahların yüzünü bu topraklara çevirmiştir. Onun oluşturduğu ordu



nadiren savaşlarda yenilmiştir.

Şah I. Abbas emniyet içerisinde ticareti geliştirmek için de çok çaba sarf etmiştir. İsfahan'daki ünlü *Kayseriye Çarşısı* ve *Nakş-i Cihan Meydanı* etrafındaki yüzlerce dükkân, Şah I. Abbas'ın şahsi mülkü olmuş⁵³ ve kendisi doğrudan ticaretle ilgilenmiştir. Ticari projeleri sayesinde büyük bir servet oluşturmuş ve bu servetin tamamını ülkenin imarı için harcatmıştır. O, cediti Şah Tahmâsb gibi hazineyi sadece nefis ve pahalı el

⁵³ Buraların gelirinin tamamı 1607 yılında Şah I. Abbas tarafından Meşhed'de bulunan İmam Rıza'nın Türbesi'ne vakfedilmiştir.

yazmaları için tüketmemiş, bunların yerine çeşitli fabrikalar yaptırmıştır. Ölümünden (1628) önce biriktirdiği hazine en az yüz sene yeterli olmuştur ve gerçekleştirdiği yeni teşkilat ve divan yaklaşık yüz yıl sonrasına kadar aynı şekilde devam etmiştir. 1618 yılında Osmanlılarla gerçekleştirdiği ‘Merivan Sulh Anlaşması’ gelecek senelerdeki inşaatlar, barış, emniyet ve refah için çok önemli bir rol oynamıştır. Kısa bir sürede inşaatlar ve özellikle kervansaraylar şaşırtıcı derecede artmıştır. Bugün bile eski imaretlerin kalıntıları halk tarafından Şah I. Abbas'a mal edilmektedir.

Fransız gezgini Chardin (1643-1713) 1666 yılında sadece İsfahan’da gördüğü 162 mescit, 182 kervansaray, 273 hamam ve 48 medreseden bahsetmiştir. Bunların büyük bir kısmı Şah I. Abbas tarafından inşa edilmiştir.⁵⁴ Kervansaraylar ve benzer mimari eserler, sadece Şah tarafından değil, dönemin zengin ve nüfuzlu kişileri tarafından da Şah’a yaranmak için yaptırılmıştır. Örneğin, Şah I. Abbas’ın ünlü ve zengin harem ağalarından olan, Ağa Kemal kendi imkânlarıyla Kâşân yolu üzerinde üç büyük kervansaray yaptırmıştır.⁵⁵ Bu kervansaraylar uzun zaman ayakta kalarak, Avrupa ile olan ticari ve diğer ilişkilerde etkin bir rol oynamıştır. Onun Ferahabad’ta inşa ettirdiği Eşref Sarayı, İsfahan’dan sonra Safevî Devleti’nin ikinci yönetim merkezi olarak tanınır. Sonraki şahlar da burayı geliştirip saraylar, bağlar ve lüks evler gibi binalar eklemişlerdir. İmar faaliyetlerinin çoğalması sonucunda burası çok sayıda Avrupa tarzında çalışan ressamın yaşadığı yer olmuştur.

Şah I. Abbas’ın çocukluğu Herat şehrinde geçmiştir. Herat 16. yüzyılda çok zengin bir mimari mirasa sahipti ve Abbas çocukken bu eserlerden ciddi ölçüde etkilenmişti. Kendisi Şah olduktan sonra benzer eserleri yeniden canlandırmayı hayal etmiştir ve Timurluların ihtişamlı ve şevket dolu dönemini geri getirmek istemiştir. İsfahan’daki Şah Abbas Camisi gibi binalarda ve onun dönemindeki el yazmalarında bu etkilenmenin izlerini ve Herat üslûbunun izlerini görmemiz mümkündür.

Şah I. Abbas diğer alanlarda devrim yaptığı gibi resim sanatında da yeni bir bakış açısı yakalamayı amaçlamıştır. Onun sanata olan merakı çocukluğunda başlamıştır. Yedi yaşındayken, Horasan valisine çalışan ünlü Habibullah (Savaî) ressamı kendi

⁵⁴ John CHARDIN, *Sir John Chardin's Travels in Persia*, s.161.

⁵⁵ Bkz.(38), HOLOD, s.81.

hizmetine almıştır⁵⁶ ve yıllar sonra o sanatçının yaptığı tek yaprak resimlerin benzerini kendi ressamlarına yaptırıp İsfahan üslûbunun oluşmasına ön ayak olmuştur. 17. yüzyıl resimlerinde artık bir âdete dönüşen ‘rakam’ (imza) yazma olayı Şah I. Abbas zamanında başlamıştır.

4.1.1. Şah I. Abbas’ın Hoşgörülü Tutumu

Şah I. Abbas’ın Avrupalılar ve özellikle de Hıristiyanlara karşı dostluğu da hat safhada olmuştur. Bu durum, İran tarihinde yeni bir pencere ve yeni bir kapasitenin açılışına sebep olmuş ve yabancılar hiç çekinmeden bu topraklara yüz çevirmişlerdir. Şah I. Abbas’ın Avrupalılarla karşı saygı ve merhametini kavramak için 1606’da, Fransa büyükelçisine yazdığı fermanı gözden geçirmek yeterlidir:

*“Ferman-ı Hümayunî tüm beylerbeyleri, hokkam, vüzerâ, memalik mahursa zabıtaları, karakol ve diğer divan mübaşirlerine emredilmektedir. Nevvab-i hümayun ile Hıristiyan Pâdişâhları ve Frenk kralları arasında kemal-i muhabbet ve dostluk gerçekleşmiştir. O sebepten elçileri her gün gelip gitmektedir. Nevvab-i hümayunun Hıristiyan cemaatine nihayet şefkat ve merhameti vardır. Frenklerden her kim bizim topraklara geldiyse izzet ve ikram kılınıp dakikalardan tek bir dakika hürmet ihmal edilmemelidir. Memalik-i mahrusede, hiçbir yaratığın, onların haline itiraz ve rahatsızlık etmemesi, çevrelerinde bulunmaması, hatırlarını acıtmaması hatırlanır. Hıristiyan tabakasının ülkede ve hümayunun sınırlarında istediği her yönde dolaştıklarında, kimsenin onların civarına ve tabakalarına yaklaşmaya izin verilmesin. Kimlerden onlara küstahlık kalkınırsa tembih ve cezalandırılacaktır. (Bu kısımda Şah I. Abbas ile dostluk ve itihat anlaşması kurulan en az 20 Avrupa ülkesi listelenmiştir). Onların gönül rahatlığı ve hayal refahı ile istediği yerden ülkemize geldikleri ve tam gönül ile istediği yerden gitmelerine sebep olunmamalı, elçilerimizden kimsenin engel olmaması emredilir”.*⁵⁷

1599’da bir Avrupalı İran topraklarına varışını şöyle anlatmıştır:

⁵⁶ Bkz.(43), WELCH, s.210.

⁵⁷ Cihangir KAİM MAKAMÎ, **Mukaddeme-i Ber Şinaht-ı Esnad-I Târîhi**, s, 279.

“Aylarca acı ve zorluklara katlandıktan sonra, İran topraklarına vardığımızda, defalarca hem insanlar hem de ülke açısından farklılığı ve emniyeti o derecede hissettik ki, bizde bu sonsuz sevinç ve mutluluk oluşturdu. İlerledikçe bize karşı iyilikler artıyor. Vardığımız her şehirde evi en iyi olan bizi ağırlıyordu. Bizlere karşı şefkat için aralarında rekabet oluşmuştu. İran’ın her bir noktasına silah taşımaksızın yolculuk edebiliyorduk.”⁵⁸

1610’daki diğer bir fermanında ise İran ile Papa arasındaki iyi ilişkilere işaret edilmiştir. Şah I. Abbas, Avrupalılar İran’a gelmeden önce adamlarını tüccar kıyafetinde Avrupa’ya gönderip, o ülkelerin durumundan haberdar olmuş, çeşitli yollarla, İran Şahı’nın İsevilere karşı muhabbetini bildirmek istemiş ve onlardan tüm gittikleri ülkelerde bunun yansıtılmasını talep etmiştir. Örneğin, 1599’da, Şah I. Abbas tarafından hırka, yün kumaş ve keten ürünleri almak için gönderilen bir tüccar, Venedik’teyken Sherley kardeşler ile görüşerek onları İran’a davet etmiştir. O sıralar Şah I. Abbas ile görüştüktan sonra Venedik’e dönen Angelo adındaki ünlü bir seyyah da aynı ifadeleri dile getirmiştir. Sherley asilzadeleri, Papa’nın huzurundayken, Angelo onları İran’a gitmeye ikna etmiş ve hattâ beraberlerinde İran’a getirmiştir.⁵⁹

Ünlü İtalyan seyyah Pietro della Valle (1586-1652) de İran’da bulunduğu süre zarfında (1617 ile 1623 arası), Şah I. Abbas tarafından iyi bir şekilde ağırlanmış ve Avrupa’ya döndüğünde İran hakkında etkileyici bilgiler aktarmıştır. Della Valle’nin yazdığı ‘*İran Şahı Abbas’ın Hususiyetleri*’ başlıklı kitabı, 1628’de basılmıştır. O, bu kitabı ve yazdığı seyahatnamesiyle İran ve İran Şahı hakkında kapsamlı ve detaylı bilgileri Avrupa’ya duyurmuştur. Della Valle, eşsiz bir bakış açısıyla her şeyi zarafet ve dikkatle anlatmıştır.

Böylece, Şah I. Abbas’ın Hıristiyanlara karşı hoşgörülü tutumu, Papa ile olan arkadaşlığı ve bütün Hıristiyanlara karşı iyi niyetli oluşu Avrupa’da duyulmuştur. Bu Şah’ın hükümdarlığı, Hıristiyan topraklarında İran’a hüviyet ve şöhrat kazandırmıştır. Bahşişleri ve savaşlardaki komutanlığı dilden dile dolaşmıştır. Bu sayede ‘İran’ medeniyeti ve İranlılar ananevi kıyafetleriyle Avrupa’da tanınmıştır. Şah I. Abbas, Avrupalıların İran’a gelmeleri olgusunu iyi değerlendirmiş ve onları kendi siyaseti

⁵⁸ Anthony- Robert- Thomas SHERLEY, **The Three Brothers or the Travels and Adventures**, s. 41.

⁵⁹ A.g.k., s.16.

hizmetinde kullanmayı başarmıştır. Onlar vasıtasıyla Şah I. Abbas birçok başarıya kavuşmuş ve ülkesinin ilerlemesini sağlamıştır. 1617’de Karmelitlerin halifesini baskı makineleri almak üzere İtalya’ya göndermiş⁶⁰ ve bir ilk olarak İran’da modern yayıncılık sektörünü başlatmıştır.

Avrupalıların gelişiyle ilişkiler her konuda giderek artmıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında gelen Avrupalıların sayısı tarihi bir rekor kaydetmiştir. Bu dönemde Safevîler İran’ın kültür ve varlığını dünyaya tanıtmakta esas rolü oynamışlardır. Böylelikle İran, Rönesans sonrası giderek büyüyen Avrupa’nın yapısına düğümlenmiş ve yüzyıllar boyu Avrupa sınırlarında mahsur kalan kültür ve medeniyet, Müslümanların gözleri önüne serilmiştir.

4.1.2. Köle ve Gulamların Devlet Sistemine Girmeleri

Şah I. Abbas döneminin bir diğer önemli yeniliği de, gulamlar (kapıkulları) ve yabancı kişilerin devlet yönetiminde görev almalarıdır. Safevî Devleti’nin kuruluşundan yaklaşık yüz sene boyunca, mürit olarak anılan Kızılbaşların devlet kademelerinde önemli mevkileri devam etmiştir. Şah I. Abbas döneminde hâlâ birçok meslek ve makam Kızılbaşların elindeydi. Şah I. Abbas tahta geçmeden kısa bir süre önce, Kızılbaşların, onun annesini, babasını ve birçok akrabasını öldürmelerinden sonra, aralarında çıkan şiddetli mücadeleler kanlı iç savaşlarla sonuçlanmıştır.⁶¹ Hattâ Kızılbaşlar aşırı dini tutumlarından dolayı Hıristiyan ve Avrupalı kişilere de nefretle karşılık vermişlerdir. Şah I. Abbas Kızılbaşların gücünü yok etmeye gayret etmiştir. Cülustan sonra geleneksel uygulamayı ortadan kaldırıp kafes nizamını yani şehzadelerin sarayda hapsolması uygulamasını getirmiştir. Onlara duyduğu kin sebebiyle, devlet yönetimini ele geçirdikten sonra, Kızılbaşların güçlü konumlarını ellerinden alıp, yerlerine Gürcü, Çerkez ve Ermeni asıllı Has kulları koymuştur. Devlette kalan Kızılbaşları da iyice itaatkâr hale getirmiş, Hıristiyanlara yönelik itici huylarını bastırmıştır. Nitekim bundan sonra Kızılbaşlar Lalalık pozisyonunu, hüküm sürdükleri bölgeleri ve Şah ile yakınlıklarını kaybetmişlerdir. Aynı zamanda Kızılbaşların kendi

⁶⁰ Pietro DELLA VALLE, *The Travels of Signor Pietro Della Valle*, s.323.

⁶¹ Bkz.(14), SAVORY, s.71-75.

aralarında bir ittifak oluşturup, Şah'a karşı bir tehdit oluşturmaları da ortadan kalkmıştır. 17. yüzyılda hiç bir iç savaşın çıkmaması, bu sistemin doğru ve başarılı olması sonucudur. Bu sistem, devleti birçok tehlikeden korumuştur. Aslında, 16. yüzyılda yaşanan mürit-murat ilişkileri, 17. yüzyılda yerini köle-sahip ilişkilerine devretmiştir. Bu yüzden sadece 10 sene içinde ülke yönetiminde büyük değişimler meydana gelmiştir. Yeniçeri sistemi de ilk defa düzenli şekilde Şah I. Abbas tarafından uygulanmıştır.

İskender Bek'in bildirdiğine göre, Şah I. Abbas sadece 1614'teki Gürcistan seferinde üç yüz otuz bin köle almıştır.⁶² Ayrıca Şah I. Abbas daha önce alçak mevkilerde çalışan bazı kişileri de üst düzey görevlere getirmiştir. Esterâbâd Eyaleti'nin hâkimi Feridun Han (Çerkez), Şirvan Bölgesi'nin hâkimi Yusuf Han (Gürcü) ve İran Leşkeri'nin komutanı Kara Çokay Han (Ermeni) bu kişiler arasındadır.

Safevî nizamına sel gibi akan köleler, merkezi hükümetin güçlenmesini hızlandırmıştır. Evcil kölecilik, Şah I. Abbas döneminde askeri köleciliğe dönüşmüştür. 17. yüzyılda devlet sistemi içerisinde yetiştirilen gulamzâde çocuklar sarayda mükemmel bir eğitim sürecinden geçirilmiş ve büyüyünce de devletin her üç kademesinde yani; Saray, Divan ve askeri işlerde hizmete alınmıştır. Müslüman olmuş bu kişiler zamanla Harem hâceleri, vali, beylerbeyi ve korucu başı gibi çok önemli pozisyonlarda çalışmış, hattâ Fethali Han-i Dağıstanı gibi sadrazamlık mevkiine bile yükselmişlerdir.

Köleler sadece savaşlar neticesinde değil başka kanallardan da getirilmiştir. Örneğin, ülkenin çeşitli eyaletlerinden sürekli gelen hediyeler arasında birçok gulam da bulunmaktaydı. İsfahan'da Ermeni ve Hıristiyanların yaşadığı yeni Culfa Bölgesi'ne birçok kölenin getirildiği kaydedilmiştir ve son olarak ülkesinde yaşam güçlüğü ve başka zorluklara maruz kalan ve kendi arzularıyla İran'ı, çok gelişmiş ve fırsat dolu bir ülke gibi görerek, gelenler de olmuştur.

Kölelerin rolünü şu açılardan değerlendirmek mümkündür:

⁶² Bkz.(29), TÜRKMEN, s.875.

- Farklı dil, din ve kültürden gelen gulamların, Müslüman halkla iç içe olmaları, onlara karşı tepkileri yumuşatmış ve her iki topluluğun birbirleriyle dostluk içerisinde yaşamalarına imkân sağlamıştır.
- İran Müslümanları tarihte ilk defa İncil ve Tevrat gibi dini kitapları ve bu kitapların metinleriyle ilgili resimlerle tanışmışlardır.
- Büyük makam sahibi olan gulamlar kendi soy ve inançlarından olan sanatçı kişilere iş yaptırıp, sipariş vermişlerdir. Üstelik Batı'dan gelen çok sayıda ressam ve seyyahı himaye altına alarak, İran'da yaşamalarına imkân sağlamışlardır. Bunlar saraylarda, lüks imaret ve evlerde çalıştırılmışlardır. Siparişlerin çoğu da Avrupa tarzı resimler olmuştur. Neredeyse bu tarz resim, onların inançları ve tutkularına daha yakın durmaktadır.
- Gulamlar, Şah, Şehzade ve eyaletlerde olan Han tarafından birçok elçilik, tercümanlık ve yazı işlerinde çalıştırılmışlardır.⁶³

17. yüzyılda Safevi hükümetinde yüksek görev alan Hasse kulların en meşhuru; Allahverdi Han, İmakuli Han, Karaçuğay Han, Manuçihr Han ve Fethali Han-i Dağıstanı'dır. Avrupalı ve yabancı kişilerle en yakın ilişkilerde bulunan, Gürcü kökenli Allahverdi Han ve oğlu İmamkuli Han'dır. Bu aile iki nesil Fars Bölgesi'nde valilik yapmışlardır. Bunlardan önce Dulkadır boylu kızılbaşlar bu bölgeye hüküm sürmüşler. Eyaletin güneyinde yer alan Fars Körfezi ve Hürmüz şehri, 1504'ten beri Portekizlilerin ilk geldiği ve yaşadığı bir yerdir. Burası, çeşitli gruplardan oluşan binlerce Avrupalıya ve Hindistan'dan gelen tüccarlara ev sahipliği yapmaktaydı. Fars Körfezi'nden ülkeye giren her Avrupalı veya yabancı bu şehirden geçmek zorundaydı.

Allahverdi Han, 1595'te valiliğe atandıktan sonra ressam, müzehhib ve hattatların uzun zaman merkezi olan Şiraz kitabhanesini (atölyesini) geliştirmiştir. 1597'de vatandaşı Siyavuş Gürcü bu gruba katılmış, kitabhanenin reisi olmuştur. Siyavuş, Yasâkilerin⁶⁴ de hizmetinde bulunup, onların resim siparişlerini yapmıştır. *Meclis sâzi*⁶⁵

⁶³ Bazen de Avrupalılar divani işlerde çalıştırılmışlardır. Örneğin Alman Albercht von Schiling, Latince mektupları Şah I. Abbas için çevirmiştir. Bkz.(60), DELLA VALLE, s 119.

⁶⁴ Şehir makamları.

⁶⁵ Toplu figür kompozisyonlarından oluşan minyatürler.

ordu ve dağ tasvirlerinde usta olan Siyavuş, bu dönemin baş ressamıdır ve çok dikkatlice çalıştığı için ona ‘*Dakika Kar*’ lakabı verilmiştir.⁶⁶

1605 civarında, Allahverdi Han dönemin en çarpıcı eserlerden biri olan ‘*Fütuhat-ı Hümayuni*’⁶⁷ nin siparişini kendi sanatçılara vermiştir. Siaki-i Nizam Müverrih’in yazdığı bu kitap, Allahverdi Han’ın kahramanlıkları ve Özbekleri mağlup ettiği 1598 savaşını konu almaktadır. Bu dönemde Şiraz’da değerli resimli eserler de hazırlanmıştır.⁶⁸

Şiraz önceki Karakoyunlu, Akkoyunlu Türkmenleri ve Timurlu gibi dönemlerde parlak bir özgeçmişe sahiptir. Lale Uluç, 16. yüzyılın son on yılında şahların elyazmalarıyla aynı seviyede olan lüks eserlerin Şiraz kitabhanelerinde de üretildiğini, günümüze ulaşan eserleri tanıtarak belirtmiştir.⁶⁹ Şiraz, 17. yüzyılda da sipariş eserlerin üretildiği yer olma ününü taşımıştır. Osmanlı padişahları ve devlet görevlileri aşırı derecede lüks elyazmalarına iltifat göstermişlerdir. Nitekim sipariş eserlerin en çok götürüldüğü yer, Hindistan ve Osmanlı toprakları olmuştur.

Sarayda kafes hayatına sokularak, etkisiz hale getirilen şehzadeler ve işten atılan Kızılbaşlara göre, Has Kullar çok güçlü sayılırdı. Allahverdi ve İmamkuli kitap sanatlarını himaye etmelerinin yanı sıra, birçok medrese ve mescit gibi mimari eserlerin inşaat projelerini de desteklemişlerdir. Fars Bölgesi’nde yer alan çok sayıda kervansaray onların emriyle yapılmıştır. Bu bölgedeki ulaşım yolları, Avrupalıların kullandıkları en güvenli yollar olmuştur. Allahverdi Han’ın en büyük projesi, ‘Zayende Rûd Nehri’ üzerinde kurulan ve ülkenin en büyük köprüsü olan ‘Allahverdi Han Köprüsü’dür (*Si O Se Pol*). Şah’ın Sarayı’nı Yeni Culfa Mahallesi’ne bağlayan bu köprünün azameti, Allahverdi’nin orada yaşayan kendi vatandaşlarına duyduğu saygının göstergesidir. O, aynı zamanda yeni Culfa’nın imarı ve masraflarının karşılanmasıyla da ilgilenmiştir. *Hasse Kuller* daima Yeni Culfa’yla yakın temaslarda bulunmuşlardır.

⁶⁶ Sussan BABAIE, *Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran*, s. 151.

⁶⁷ Richard FRANCIS, *Splendeurs persanes: manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, s. 144, Bkz: Chahryar ADLE, *Development in Contrast*, s.81-105.

⁶⁸ 1600 Şahnamesi (India Office Library, London Ethe 2992), 1601 Şahnamesi (Bodleian Library, Oxford, MS. Ousely 344), Ravza-tü’l safâ (1601-1605), (Bibliothèque Nationale, Paris, Mss. Or. Suppl.) Bkz.(69), ULUÇ.

⁶⁹ Lale ULUÇ, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*.

Allahverdi Han bir süre sonra İran ordusunun Sipehsalâr'ı (Başkomutanı) olmuştur. Onun ölümünden sonra oğlu İmamkuli Han 1613'de valilik görevini ve babasının sanatçılar grubunun sorumluluğunu üstlenmiştir. 'Carun Nâme' adlı eser onun döneminde hazırlanan el yazmalardan biridir ve İmamkuli Han'ın 1622'de Portekizlilerin ünlü Kalesi'nin fethini anlatır. İmamkuli bahşış vermek ve Şah'a en büyük hediyeler sunmak konusunda şöhret kazanmış ve bu konuda Avrupa elçilerini bile geride bırakmıştır.

Şah II. Abbas'ın (1642-1666) ölümünden sonra, kulların ve köle toplumunun güçleri azalmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu zümrenin sanatı, sanatçıları ve mimarlığı himayeleri azalmıştır.

4.1.2.1 Yeni Culfa Mahallesi'nin Kuruluşu ve Resim Sanatına Etkileri

Gulamlarla ilgili yeniliklerden biri de İsfahan şehrinde kurulan Yeni Culfa Mahallesi olmuştur. 1596'da Safevî Devleti'nin başkenti İsfahan'a taşınmıştır. Bundan sonra ünlü bilim adamları, ressam, tüm maden sanatları ustaları, silah üretenler ve bina mühendisleri de Tebriz ve Kazvin'den İsfahan'a gönderilmiştir. Bu olaydan sekiz sene sonra mühim bir olay daha gerçekleşmiştir. 1604-5 yılında, Şah I. Abbas hesaplanmış bir iktisadi plan ve savaş taktiği uygulaması üzerine, Culfa'nın Azeri-Ermeni'den oluşan tüm halkını (yaklaşık 30.000 kişi) İsfahan'daki Yeni Culfa Mahallesine göç ettirmiştir. İlâveten Gürcistan'da yeni Müslüman olan Gürcü aileler de (yaklaşık 20.000 kişi) oraya sevk edilmiştir.⁷⁰ Bu olaydan bir sene önce 1603'teki Osmanlılarla yapılan savaş esnasında eski Culfa ve etrafındaki tüm bölgeler boşaltılmış ve yakılmıştır. Toplamda aşağı yukarı altmış bin aile ve üç yüz bin kişi, iki aşamada İran'ın iç kısımlarına aktarılmıştır.⁷¹

Tarihi İpek Yolu üzerinde ve Azerbaycan Bölgesi'nde yer alan Culfa şehrinin halkı eski dönemlerden beri ipek ve halı ticaretini yönetip sürekli Avrupa ve Asya

⁷⁰ Gürcistan o dönemlerde fakir ve gelişilmemiş bir bölge olarak sürekli Safevî ve Osmanlı saldırılarına maruz kalmıştır.

⁷¹ Hans Robert ROEMER, "The Safavid Period", **Cambridge History of Iran**, s.88.

lkelerine yolculuk yapıyordu. Ticaret yollarını iyice tanıyan bu zengin halk, gittikleri birçok Avrupa ülkesinin dillerini de konuşabiliyordu.

Şah I. Abbas Hıristiyanları davet ettiği gibi, bazen baskı uygulayarak da İran'a getirtmiş ve kalmaları için büyük avantajlar sağlayarak, onları teşvik etmiştir. İran'da kalmaya gönüllü olsunlar diye, mülk, arazi ve binlerce altın sikkeyi bahşiş olarak vermiş; çoğunu da borçlarından muaf tutmuştur. Yabancıların yerleştiği şehirler; İsfahan'ın Yeni Culfa Mahallesi, Tebriz'deki Culfa Mahallesi ve Mzenderan'daki Ferahabad şehri olmuştur. Bu yabancı kitlelerden, Şah'a uzun dönem vefakr kalan kişilere *Şahseven* adı verilmiştir. Yabancıların büyük kısmını zengin tüccarlar, zanaatkrlar ve bezirgnlar ve ipek uzmanları oluşturmuştur.

Tebriz'den getirilen tüccarlar ve maden ustaları, İsfahan'ın 'Tebrizliler Mahallesi'ne' yerleştirilmiştir. Bu kişiler, İsfahan'da çeşitli el sanatlarının gelişiminde hayati rol oynamışlardır. İsfahan geliştikçe, Tebriz eski nn ve sanatsal önemini yitirmiştir. Ticaret ve zanaatta uzman olan bu topluluklar, yaklaşık 100 yıl sonraki ekonomik gelişim sisteminin temelini atmışlardır.

Yeni Culfa Mahallesi'nin oluşturulması, ekonomik gelişmenin yanı sıra, İran'da Batı tarzı resim sanatının yerleşmesi açıdan da önemlidir. Yeni Culfa'nın, Safev resmine ilk Batı etkilerinin aktarılmasında ve büyük mimari projelerin gerçekleştirilmesinde de rolü büyüktür. Culfalılar, Safev şahlarının diplomatları oldukları gibi, ekonomi arkının döndüren ticareti de gerçekleştirmişlerdir. Avrupalılar, yıllık ipek tüketimlerinin yüzde seksen altısını İran'dan ithal etmekteydi ve Safevi Devleti'nin, asıl gelir kaynağı olan ticaret vasıtasıyla, divan ile ordunun harcamaları karşılanmaktaydı. İpek ticaretinin altın gibi değerli geliri sayesinde Safev Devleti'nin başkenti İsfahan, bu dönemde bir cennet şehrine dönüşmüştür. Bu hayati ürünün üretimini, ticaretini ve ihracatını büyük ölçüde Culfalılar yapmaktaydı. İhracat, Osmanlı toprakları üzerinden, Halep, Bursa ve İzmir gibi şehirlerden, İran-Osmanlı savaşları ve yasaklamalar esnasında bile yürütülmüştür. Rıza Abbas ve Sadıki Bek gibi ressamlar da bu ticaret ortamında n kazanmışlardır.

İpek üretiminin yapıldığı ve aynı zamanda Hıristiyanların da yaşadığı diğer şehirler ise Nahcivan, Karabağ, Şirvan, Gilan, MaZendaran ve Tebriz olmuştur.

Charden ve Della Valle, ipek böceği yetiştirme ve üretim işinde uzman olan ailelerin çoğunun, Kafkasya'dan ve Şirvan'dan getirildiklerini bildirmişlerdir. Bu amaçla yirmi bin Azeri ailesi, kırk bin Ermeni ailesi, on iki bin Gürcü ailesi ve yedi bin Yahudi ailesi Hazar Denizi kıyılarındaki Eşref ve Ferah Abad gibi şehirlere yerleştirilmiştir.⁷² Satılan ipek karşılığında Avrupa gümüşü alınırdı. Gümüş ise, '*flûskâri*'de⁷³ sikke basımı için ve '*Negede sâzi*'de⁷⁴ lüks dokumaların gümüş kılaptanlarında kullanılıyordu. Avrupalılara tanınan birçok haktan Culfalılar da yararlanarak, harç ve vergilerden muaf tutulmuşlardır. Devlet fermanlarına göre; yeni Culf halkı ve bir kısım kullar, saltanat ailesinden sayılmıştır. 1631'de ilan edilen ikinci Ferman-ı Hümayun'a göre, Yeni Culfa kitesinin, saltanat hanedanına mensup (*ser kâr hasse-i şerife*) olduğu açıklanmıştır. Böylelikle yeni Culfa sakinlerinin güvenliği ve korunması garanti altına alınmıştır.

Culfalılar 1619'da İngiliz şirketini geride bırakarak, ipek ihracatının ihalesini kazanmış ve daha evrensel ve özgürce yönetilen bir şirket oluşturmuşlardır. Şirketin bir ucu Tibet'te ve bir diğeri Amsterdam'daydı. Bu durum Şah I. Abbas'ın Ermenilere verdiği değerin göstergesidir. Onun dönemi dışında Ermeniler hiçbir tarihte bu ölçüde iyi muamele görmemişlerdir. Böylece 17. yüzyıl, Şah I. Abbas'ın cömertliğinden en çok nasibini alan Ermenilerin ağalık devranı olmuştur ve Avrupalılarla kurulan yakın temaslar onlara Avrupa'da şöhret getirmiştir ve Ferrier'in de itiraf ettiği gibi sıradan gelen Ermeniler bu fırsat sayesinde şan şöhrete sahibi olmuşlar.⁷⁵

Azerbaycan halkının İsfahan'a göç ettirilmesiyle Fars Körfezi yeni ticaret merkezi olmuştur. Şah I. Abbas bu projesiyle, İsfahan'ı Hindistan ile Avrupa ortası bir dünya ticaret merkezi haline getirmiştir. Bu yabancı kesim Şah ve elçiler arasında tercümanlık yapmış, bazen de Şah tarafından elçi olarak Avrupa'ya gönderilmişlerdir. Zira Şiî Müslüman tüccarlar Avrupa'da cami olmayışı ve uygun yiyecek bulunamadığından, Avrupa seferlerine gönüllü olmamışlardır. Dolayısıyla bu görevleri Ermeni, Gürcü ve Hıristiyanlar üstlenmişlerdir.

⁷² Nasrullah FELSEFİ, *Zindegâni-yi Şah Abbas-ı Evvel*, s.1105.

⁷³ Fluskâri: Darphâne işleri. Bkz: Ali Ekber DEHHUDA, *Lugatnâme*.

⁷⁴ Negede sâzi: Kumaş üretimiyle alakalı bu zanaatta, ipek, gümüş ve altın kılaptanlarla kıymetli kumaşlar üretilirdi. Bazen de bu sanatta, kumaş üzerine son derece ince ve parlak ipliklerle çeşitli desen ve ya yaldızlı şeritler uygulanırdı. Bkz.(52), DEHHUDA.

⁷⁵ FERRIER R. W., *The Armenians and the East India Company in Persia in the Seventeenth and Early Eighteenth Century*, s. 40-47.

Avrupa tarzı resim örnekleri ilk defa İsfahan'da Ermeni ve Hıristiyan topluluklarının (misyoner, büyükelçi, Avrupalı şirket elemanları ve Gürcüler) kiliseleri ve lüks evlerinde ortaya çıkmıştır.





Hıristiyan ve Avrupalıların Müslüman bir şehre yerleştirilmesi, Avrupa sanatı

açıldan çok önemlidir. Bu dönemde İsfahan’da yaklaşık 37 yeni kilise inşa edilmiş ve bu yapıların çoğu duvar resimleriyle bezenmiştir. (Resim 7-8) Sadece 1634 yılında (Yeni Culfa’nın kuruluşundan 30 yıl sonra) yirmi kilisenin faaliyette olduğu bilinir.⁷⁶ Bu yapılarda çok sayıda gravür ve resimli dini kitaplar da bulunmaktaydı. Kiliselerdeki duvar resimleri daha çok Hz. Meryem, Hz. İsa ve Hz. İbrahim’in hayatından sahneleri canlandıran kompozisyonlardır. Örneğin ünlü tüccarlardan Hâce Abdik’in yaptırdığı *Hâce Abdik Kilisesi* Avrupalı ressamların çalıştığı değerli tablolarla süslenmiştir.

Şah Abbas’ın emriyle inşa edilen ve İsfahan’ın en büyüğü kilisesi olarak tanınan *Vank Kilisesi*, ressam Hovhannes Merkaz’un yaptığı duvar resimleriyle dekore edilmiştir. Bu resimlerin konuları, İncil’den alınmıştır. (Resim 9-10) Söz konusu Avrupalı



⁷⁶ Andrew J. NEWMAN, *Safavid Iran: Rebirth of a Persian Empire*, s.131.

veya Ermeni asıllı sanatçıların bazıları resim tahsillerini Avrupa’da yapmış, bazıları da İsfahan’a gelen Avrupalı ressamların yanında çalışarak eğitim almışlardır.⁷⁷ (Resim 11)

Culfa ressamlarının en önemli ustası Minas’tı. Minas’ın büyük bir ihtimalle İtalyan asıllı olduğu düşünülür, fakat hayatının büyük bir bölümünü İsfahan’da geçirmiştir. O resim yapmayı, Osmanlı Devleti’nin en büyük ticari merkezi olan Halep’te, bir İtalyan ressamdan öğrenmiştir. Culfa’ya geldikten sonra Ermeni zenginlerinin evlerinde Avrupa tarzında resimler yapmıştır. Bu ressam portreler dışında dini konular, manzaralar resmetmiş, hattâ erotik resimlerde de yetenek göstermiştir. Minas, Şah Safi’nin emriyle bir Rus elçisinin portresini de yapmış ve bu sayede



kendisine Şah tarafından maaş bağlanmıştır.⁷⁸

Bu kiliselerdeki resimlerde İtalyan sanatının etkisi dikkat çekicidir. Hıristiyanlığın dini konulu resimleri, genellikle İtalya’yı ve Papa’nın yaşadığı merkezin kültürünü

⁷⁷ Armen HAKHNAZARIAN- V. MEHRABIAN, *Nor/Djulfa: Julfa, İsfahān*, s.139-145.

⁷⁸ Leon Minasian, *Üstad Minas, Nakkaş-i Meşhur-u Culfa*, s. 30

temsil etmekteydi. Saraya mensup kişilerin bu kiliseleri ziyaret etmeleri, onların Avrupa'nın gerçekçi resim tarzıyla tanışmalarına ve saraylarında bu tür resimlerin yapımını teşvik etmelerine yol açmıştır.

Yeni Culfa'nın kuruluşu ve Avrupalıların buraya yerleşmeleri Hıristiyanlar için teselli kaynağı olmuştur. Yaklaşık seksen seneye yakın, Avrupalılar ve İranlılar dostluk ve huzurla, aynı şehirde (İsfahan'da) yaşama imkânına kavuşmuşlardır. Hıristiyan gruplar Culfa'da sürekli Müslümanlarla karşı karşıyaydı. Bu ilişkilerin sanata yansımaları İsfahan Mektebi eserlerinde izlemek mümkündür. İki kıtanın kültürü, sanat ürünleri ve sanatçıları yakınlaştırmış, böylelikle İranlılar Roma ve Avrupa'nın en son teknoloji örnekleri ile bir şekilde aşina olmuşlardır. Halktan herkesin Culfa kiliselerindeki duvar resimlerini görme imkânı olmuştur.

Yeni Culfa Avrupa'dan gelen her heyet ve grubun ağırlandığı ve barındığı yerd. Burada Avrupalılar kendi dininde ve dilinde kişileri görünce kendilerini gurbette gibi hissetmiyorlardı. Çok sayıda Avrupalı da hayatının sonuna kadar orada ikamet etmiştir.

Herhangi bir yüksek konumlu ve seçkin bir Avrupalı geldiğinde, Hâce Nazar'ın yaptığı gibi tüm Ermeni ve Hıristiyan reisleri, geleni karşılayarak, evlerinde verdikleri ziyafetlerle ağırlamışlardır. Şah Hüseyin'den (1668-1726) itibaren İran'a Rusya'nın müdahaleleri artmıştır. Portekiz, Hollanda, İngiltere ve Fransa'dan sonra bu sefer sıra Rusya'ya gelmiştir. Ruslar İran'a nüfuz edip, Hollanda ve İngiltere'nin rekabetine son vermek için her türlü çabayı göstermişlerdir. Bu dönemde Ermeniler, maddi çıkar sağlamak ve Ruslardan bol imtiyazlar koparmak için İran'la ilgili stratejik, siyasi ve ekonomik konuları, yapılan sözleşmeleri Ruslara rapor etmişlerdir. Bu sayede ipeğin üretim merkezleri olan Hazar Denizi kıyıları Rusya tarafından işgal edilmiştir. Ermeni tüccarları, İran'ın ticaret ana yollarını, Fars Körfezi'nden Hazar Denizi'ne ve Rusya'ya çevirmeye gayret göstermişlerdir.⁷⁹ 18. yüzyılda İran'ın Rusya tarafından işgal edilmesi, kuzey eyaletlerinin parçalanması ve bu şehirlerin daimi olarak kaybedilmesinde Ermenilerin katkıları olmuştur.⁸⁰

⁷⁹ Bkz. Amy S. LANDAU, "From the Workshops of New Julfa to the Court of Tsar aleksei Mikhailovich: An Initial Look At ARMENIAN Networks And The Mobility Of Visual Culture".

⁸⁰ Bkz. Fatime GAZİİHA, **Esnad-i Revabit-i İran ve Rusiye ez Devre-i Nasireddin Şah ta Sugut-i Gacariye.**

4.1.3. Safevîlerin Modern Başkenti: İsfahan'ın İmarı

İran'da hüküm süren hanedanların şahlarının kendilerinden önceki silsileye hizmet veren sarayları ve hattâ başkenti sevmedikleri, kendilerine yeni başkent ve saraylar oluşturdukları bilinmektedir. Akkoyunluların payitahtı Tebriz, Zendlerinki Şiraz ve Kaçarlarınki Tahran olmuştur. 1903'te İsfahan'da bulunan Pierre Loti (1850-1923) “Şiraz Kerim Han'a ait olduğu takdirde, İsfahan da Şah Abbas'ındır” diye yorumlamıştır.⁸¹

Yaklaşık kırk sene başkent olan Kazvin'den sonra, 1596'da başkent olan İsfahan'ın genel imarı, eski geleneklerin yeni bir üslupta değerlendirilmesiyle oluşmuştur. Eski geleneklerin yeniden değerlendirilmesinin örneklerini ekonomi ve siyaset alanlarında da gözlemlemek mümkündür. Başkenti İsfahan'a taşıtan Şah Abbas, Tebriz ve Kazvin'de bulunan meydanlar, saraylar, köprüler ve bağların benzerlerini ve bazen aynı isimlerle İsfahan'da yaptırarak büyük bir imar sürecini başlatmıştır. Tebriz'deki Çehel Sütun ve Heşt Bihişt Sarayı, Kâhi Ayine, Boynuz Kulesi, Kapalı Çarşı ve Kazvin'deki Nakş-i Cihan Meydanı ve Ali Kapı Sarayı kısa sürede yeni bir tarzla İsfahan'da inşa edilmiştir. 17. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, artık İsfahan zengin bir kültür ve medeniyete sahip olmuştur.

Ülkenin imarına, eyaletlerde çalışan valiler ve zengin tüccarlar da katkıda bulunmuşlardır. Mimari eserler çeşitli şehirlerde büyük makam sahibi kişiler tarafından inşa edilmekteydi. Örneğin, İsfahan'ın en güzel ve görkemli binası *Pol-i Allahverdi Han* (*Si o Se Pol*) Allahverdi Han'ın çabalarıyla gerçekleşmiştir.⁸² Büyük bir sermayeye ve birkaç ticari gemiye sahip olan ünlü tüccar Hâce Minas da İsfahan'da birkaç büyük bina inşa ettirmiştir. 1660'lı yıllarda Hindistan ile ticari ilişki kurmuş olan Hâce Minas'ın ticaretinin Hindistan'daki Surrat şehrine kadar uzandığı bilinmektedir.⁸³ İsfahan'ın başkent olmasından sonra, burada yaptırılan azametli yapılarla İran, Batı'da tanınmış ve önceki dönemlerine göre daha şöhret sahibi bir ülke olmuştur.

⁸¹ Pierre LOTI, *İsfahan Seyahatnamesi*, Çev. Seyfettin Ünlü, s.198.

⁸² Robert MCCHESENEY, “Four Sources on Shah Abbas I's Building of İsfahan”, s. 122-123.

⁸³ Bkz.(67), ROEMER, s. 469.

17. yüzyılda İsfahan'ın 900 bin nüfusu vardı ve o dönemki İsfahan, dünya çapında sadece Paris ile mukayese edilebilirdi.⁸⁴ Bu şehrin mimari ve kültürel güzellikleri İran tarihinde eşsizdir. Bugün Avrupa'nın güçlü devletleri arasında tanınan birçok ülkenin, o yıllarda İran'ın ekonomi ve emniyet seviyesine yaklaşması bile mümkün değildi.

Bu dönemde halkı çeşitli din ve milletlerden oluşan İsfahan, uluslararası bir şehir haline gelmiştir. 1628 yılında Della Valle İsfahan'ı şöyle anlatmıştır: *“İsfahan öyle bir şehirdir ki şu an her milletten ve dinden insanlar burada toplanmıştır. Sadece yirmi kişiden oluşan benim evimde, on dil konuşulur; İtalyanca, Latince, Fransızca, İspanyolca, Yunanca, Türkçe, Arapça, Farsça, Gürcüce ve Ermenice. Üstelik burada az çok bildiğimiz bazı diller de vardır. Burası dünya çapında büyük ve gelişmiş bir şehirdir. Alan bakımından İtalya'daki Napoli şehriyle aynıdır ya da belki biraz daha küçüktür. İsfahan'la bitişen tüm yollar hırsızlardan ve eşkıyalardan arındırılmıştır”*⁸⁵

Della Valle, İsfahan'da Hıristiyanlara karşı İtalya'dan daha çok özgürlük ve nimeti görünce, Papa'ya Yeni Culfa'nın kenarında Yeni Roma şehrini kurmayı da önermiştir.⁸⁶ Avrupalıların dolaşım yerleri sadece başkent ile sınırlı kalmamıştır. Onlar Şiraz, Gilan ve Gamberon gibi çeşitli bölgelerde de bulunmuşlardır. 1617'de Şah I. Abbas Gürcistan seferinden dönerken Kazvin Meydanı'nda, Avrupa heyetiyle görüşmek üzere resmi bir tören hazırlatmıştır Meydanda toplanan topluluğun çoğunu Avrupalılar oluşturmuştur. Meydanın bir bölümünde büyükelçileriyle birlikte İspanyollar, diğer bölümünde, Hıristiyanlığın çeşitli mezheplerinden dini heyetler ve bir bölümünde ise, Avrupalı ticari şirketlerin önde gelen işadamları yer almıştır.⁸⁷

'*Nısfı Cihan*' lakabıyla tanınan İsfahan, Avrupalıların gezmeyi merak ettiği bir şehir olmuştur. Burayı ziyaret eden Avrupalılar şehrin ihtişamı hakkında kapsamlı bilgiler aktarmışlardır, ancak onların gözünde *Nakş-i Cihan* Meydanı en sevilen yer olarak kaydedilmiştir. Avrupalılar şehrin kültüründe de çok etkisi olan bu Meydan hakkında şu bilgileri vermişlerdir:

⁸⁴ Bkz.(77), HAKHNAZARİAN-MEHRABİAN, s.20.

⁸⁵ Bkz.(60), DELLA VALLE, s.42-43.

⁸⁶ A.g.k., s.32.

⁸⁷ A.g.k., s.307.

Jane Dieulafoy (1843-1920) bu meydanı Avrupa da eşi olmayan ve tüm doğu binalarından üstün bir mekân olarak tabir etmiştir. Ona göre Rum İmparatoru mimarlarının ruhu, batılılardan evvel, Çahar Bağ ve meydanı oluşturan mimarlarının vücuduna geçtiğini vurgulamıştır.⁸⁸

Della Valle; “*Piazza Navona Meydanı halkın gözünde en güzel ve en büyük Meydan’dır, ama cesaretle söyleyebilirim ki bu Meydan’ı, bazı özelliklerine göre Piazza Navona’dan daha üstün görürüm.*”⁸⁹ demiş, Chardin ise: *Gündüzleri her ne kadar güzel görünse de, 150 bin kandille aydınlatılan Meydan’ın gece manzarası ve orada gerçekleşen olaylar şahane çekiciliğe sahiptir*⁹⁰ demiştir.

Thomas Herbert (1606–1682) 1620’de İsfahan’da gördüğü o Meydan için, dünyanın hiçbir yerinde o çapta büyük ve ihtişamlı bir meydan görmediğini belirtmiştir ve oranın Londra’da bulunan Sarraflar Meydanı ve Paris’teki *Palais Royal* Meydanı’nın altı katı büyüklükte olduğunu ifade etmiştir.⁹¹ Adam Olearius (1599-1671) ise “*bu Meydan Avrupa’da gördüğüm tüm meydanlardan büyüktür*” diye vurgulamıştır.⁹² Rıza Abbasî ve Muîn gibi ünlü ressamlar, resimlerinde tasvir ettikleri birçok konuyu bu Meydan’da gözlemledikleri olaylardan ilham almışlardır.

Avrupalıların yolu üzerinde bulunan ve antik Pers mirasını taşıyan diğer bir ünlü şehir Şiraz’dır. Şiraz’ın çınarları ve dinlendirici bağları dünyaca ünlüydü ve hâlâ bu şehrin bu özelliği bilinmektedir. Bu bağların Avrupa’ya yansıtılması, saltanat saraylarının tasarımını geliştirmiştir. Herat, Sultaniye, Bender Abbas, Kazvin, Kâşân, Kandahar ve Erdebil şehirleri de 17. yüzyılda İran’ın ün kazanmış diğer şehirleridir.

Bu dönemde İran’a gelen Avrupalılar, tüm ülkede karşılaştıkları emniyet ve refahı gözlemlemiş, özellikle İsfahan’ın sanat, kültür ve mimarisine hayran kalmışlar, halkın ve devlet adamlarının merhametli davranışlarından övgü ve sitayişle bahsetmişlerdir.

⁸⁸ Jane DIEULAFOY, *Une amazone en Orient: du Caucase à Ispahan, 1881-1882*, s. 308.

⁸⁹ Bkz.(60), DELLA VALLE, s. 37.

⁹⁰ Bkz.(38), HOLOD, s.149.

⁹¹ A.g.k., s.147.

⁹² A.g.k.,s. 149.

4.3. İSFAHAN RESİM OKULU

İran'ın resim sanatında oluşan yeni yaklaşımları yarım yüz yıl süren İsfahan Mektebi (1590-1640) süresince izlememiz mümkündür. Bu mektebin ortaya çıkması zaten bir yenilik işaretidir.

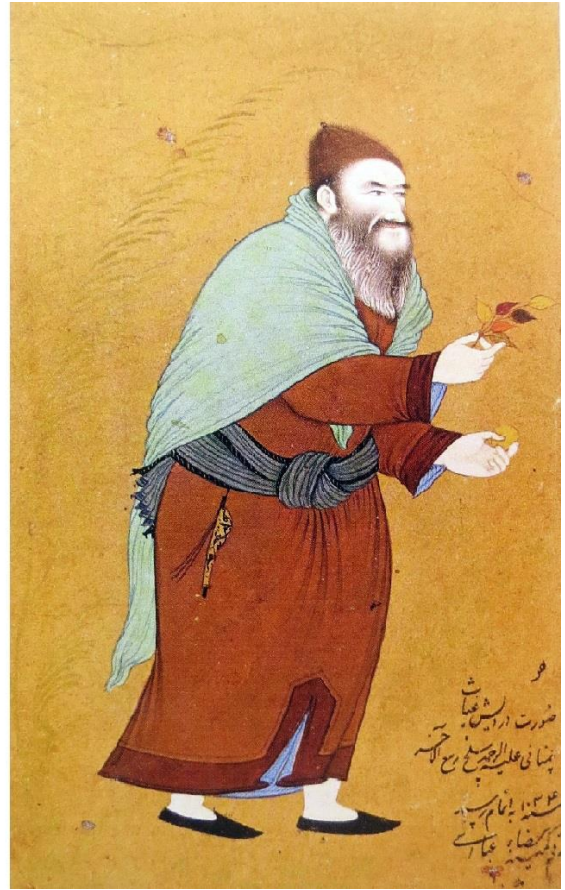
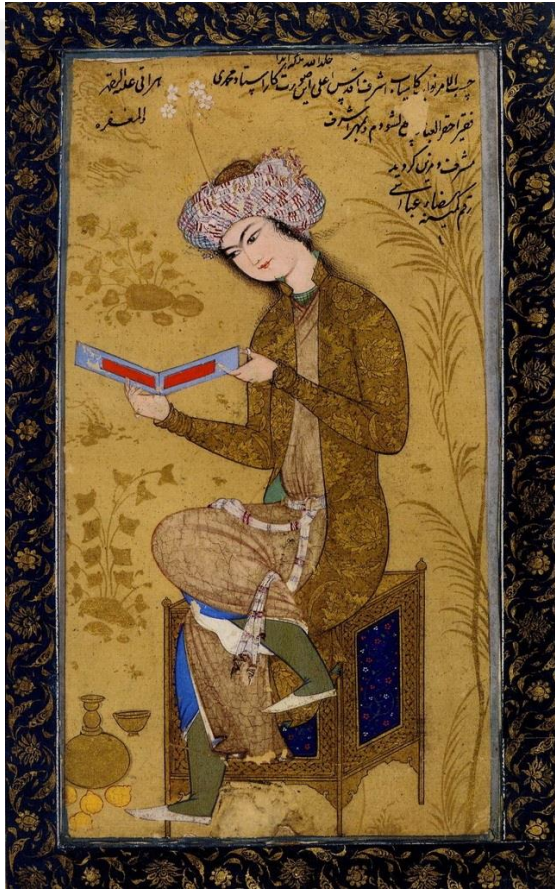
İsfahan üslûbu 1596 yılında, payitahtın Kazvin'den İsfahan'a taşınmasıyla birlikte yaygınlaşsa da gerçekte 16. yüzyılın son çeyreğinde karakteristik özelliğine kavuşmuştur. İsfahan Okulu tarzında resim örneklerine benzer resimlerin, 1580'li yıllarda Meşhed ve Kazvin şehirlerinde yapılmaya başlandığı belirlenmiştir. Bu okul içerisinde üretilen resimler, Saray'ın beğenisinden çok halkın beğenisine göre tasarlanmış ve İsfahan'ın modern havasını yansıtmıştır. Aslında İsfahan payitaht olduktan sonra, İran'da modern bir yaşam tarzı ve toplumsal değişimler görülmeye başlamıştır. (Resim 12)



İsfahan okulunun resim üslûbu, geleneksel tarzdan daha sağlam desen özelliğine sahiptir. Bu üslup, 17. yüzyılın ortalarına kadar İran kültürüne hâkim olan en popüler ve

sevilen resim üslûbu olmuş ve Rıza Abbasî'nin ölümünden birkaç yıl sonrasına kadar etkisini kuvvetle sürdürmüştür. Bazı ressamalar, 17. yüzyıl sonuna değin bu okulun üslûbuna bağlı kalmış ve ölümsüz eserler yaratmışlardır.

Bu yerli okulun tarzı, sadece resim sanatıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda tüm sanat dallarında varlığını göstermiş, geniş çapta mimari, duvar resimleri, halı ve kumaşlara da uygulanmıştır. Daha önceki dönemlerde İran minyatürlerinde altyapı olarak kullanılan çizgiler, Rıza Abbasî gibi usta sanatçıların eserlerinde resmin esasını oluşturmuştur.



İsfahan okulunu temsil eden tek yaprak resimlerin yapımı, 16. yüzyılda artmışsa da, bunlar 17. yüzyılda kompozisyon, renklendirme ve konu açısından değişime uğramış ve piyasaya göre daha da popüler hale gelip, türleri artmıştır. Mesela, figürler daha büyük boyda ve hacimli bir şekilde gösterilmişlerdir. Bu 17. yüzyıl resim üslûbuna ait bir özelliktir. Hattâ kuş, çiçek vb. gibi konulu desenler, eskisine göre daha büyük resmedilmiştir. (Resim13-14)

İsfahan üslûbunun gelişimiyle resmin edebiyatla olan bağlantısı kopmuştur. İsfahan üslûbunda resimler içeren eserler ya bir Şah ya da şehzadenin siparişi veya birisine hediye etmek üzere hazırlanmıştır ama çoğunluğu sadece piyasada satılmak üzere üretilmiştir. 17. yüzyıl ortalarına doğru bu resimlerin giderek bazı özelliklere kavuşmaları, bunların yağlıboya tablo gibi görülmelerini sağlamıştır. Bu özellikleri şöyle sıralamak mümkündür;

- Rahatlıkla satışa sunulabilmesi,
- Herkesin ilgisini çekebilmesi,
- Popüler bir hediyelik niteliği taşıması,
- İç dekorasyon ve duvar resimlerine uygunluğu ve uygulanabilmesi,
- El yazmalarına göre hızlı ve çok sayıda üretilebilmesi gibi.



İsfahan Mektebi'nin şekillenmesinde Rıza Abbasi'den ziyade Şah Abbas'ın etkisi olmuştur. Muhammedî Herâtî 1570'te, Şah Abbas'ın lalası olan Ali Kulu Han Şamlı'ya hizmet etmekteydi. Şah Abbas çocukluğunda oradayken tek yaprak resimlerle tanışmış ve o resimleri çok sevmiştir. Oysa saltanata geçtiğinde Muhammedî'yi sarayına almış ve ona daha çok tek yaprak resimleri yaptırtmıştır. Bu resimlerin ticari yönü de Şah'ın hoşuna gitmiştir. Şah Abbas'ın her şeyi ticari amaçla himaye etmesi çoğu yazar tarafından eleştirilmiştir.⁹³ İç ve dış müşterilerin sayısı çoğaldıktan sonra, tek yaprakların çeşitleri de artmıştır.

17. yüzyılda üretilen *kalem-i siyahi* çalışmaların sayısı tüm dönemlerden daha fazladır. Önceki dönemlerin İran resim sanatının şahlar sayesinde ve sarayın imkânlarına göre büyüdüğü ve bunlara bağlı olarak hayatına devam ettiği bilinmektedir. Sanatçılar, şahın zevkine uymuş ve hazinede bulunan el yazma örneklerinden esinlenmişlerdir. Bu gelenekler nesilden nesile aktarılmıştır. Fakat 17. yüzyılda bu durum o şekilde devam etmemiştir ve kendi başına çalışan özgür ve müstakil sanatçılar kendi istediklerini resmetmeye başlamışlardır. Hattâ Sadıki Bek ve Rıza Abbasi gibi saltanat ressamı bile resim yapmakta tamamen şah ve şehzadeye bağlı olmamışlardır.

⁹³ Anthony WELCH, *Shah 'Abbas & the Arts of Isfahan*, s.21-25.

Birçok eser saray ve saray ressamlarıyla hiçbir bağlantısı olmaksızın, kişisel mizah ve alıcıların zevkiyle ortaya çıkmıştır. (Resim15) Müstakil resimler yapan sanatçıların sayısı gün geçtikçe artmış ve daha sonraları Kaçarlar dönemine (1794-1925) gelindiğinde ise bu çalışmalar Avrupa'daki gibi klasik resim eğitim sistemi içinde yer almıştır.

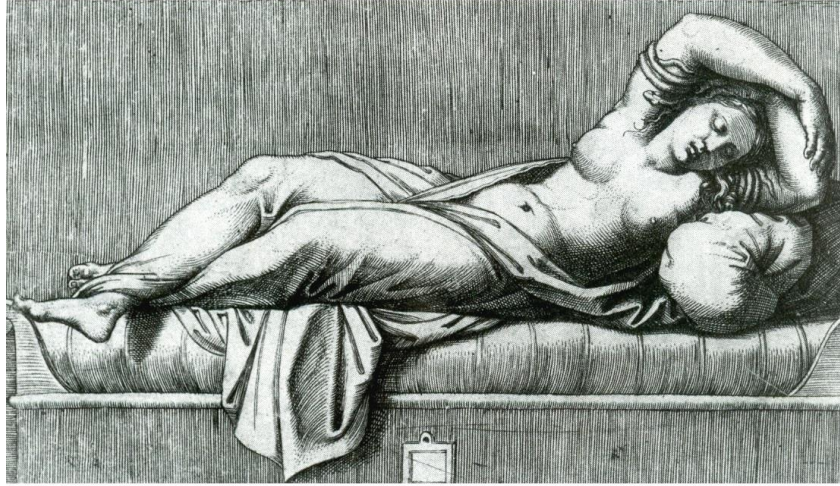
Muîn Musavver 1672'de yaptığı bir resimde *Nakş-i Cihan* Meydanı'nda gördüğü bir olayı betimlemiştir.⁹⁴ Türkistan elçisiyle getirilen bir kaplan, Meydan'daki bir bakkal çırağına saldırıp anında onu öldürmüştür. (Resim16)



⁹⁴ Bu eser 'The Museum of Fine Arts'(MFA), Boston 'da, bulunmaktadır.



Muîn Musavver'in günlük hayata ait bir olayı anında resmetmesi onu modern çağın Avrupa ressamlarına yaklaştırır. Bu dönemde yapılan resimlerin konuları, ressamların özgür beğenisi ve isteğiyle seçilmiştir. İnsan ve onun hayatına odaklanmak, 17. yüzyıl İran resim sanatının özelliklerindedir ve genel eğilim, resim tarzının gerçekçiliğe doğru yönelmesidir. Tüm 17. yüzyıl boyunca saray dışında ve kendi başına çalışan ressamların ilk örneğini Rıza Abbasî oluşturur. Afzal ve Muhammed Yusuf gibi ressamlar da onun yolunu izlemişlerdir. (Resim17-19)



Resim 17: **Marcantonio Raimondi**, "Kleopatra", Roma, 1515-1527, British Museum.

Resim 18: **Afzal el-Hüseyni**, İsfahan, 1640, British Museum (1930,0412,02).

Resim 19: **Rıza Abbasi**, "Yerde Yatan Çıplak", 1590- 92, Freer Gallery of Art, Smithsonian, Washington. Institution.

17. yüzyılın ikici yarısında resimde sadece Avrupa tarzı hâkim olmamış, İsfahan Mektebi üslûbunda minyatürler içeren el yazmaları da üretilmiştir. Bir örnek Şah Süleyman (1666-1694) dönemi 1078 (1668) tarihli *Hamse-i Nizami* nüshasıdır. Bu yazmadaki 41 tasvirin tamamı Talip Lala Zülkadir'e aittir. Talip 17. yüzyılın ikinci yarısında geleneksel ve Rıza üslûbunda çalışan ressamdır. Ayrıca 1060 (1650) tarihli *Hamse-i Nizami*'nin yirmi altı tasvirini de o çalışmıştır. Bu eser de Paris Bibliotheque Nationale'de bulunmaktadır.⁹⁵

Avrupa tarzı yayıldıkça geleneksel resimlerin sevimliliği ve çekiciliği azalmış ve az sayıda hâmi, geleneksel resimleri içeren elyazması sipariş vermiştir. Yeni fikir hareketleri, saltanat atölyelerinin azalması ve müstakil ressamların çalışmaları, kitap sanatı tasvirlerini etkileyip saray dışı elyazmalarının üretimine sebep olmuştur. Bunun sonucunda mahalli üsluplar doğmuş ve halka özgü üsluplar saltanat üslûbu karşısında boy göstermeye başlamıştır. Halka özgü üsluplardan biri, Kaçar döneminde ülkenin etkin ve popüler resim tarzı haline gelmiştir. 'Kahve Hane' denen üslup bu eğilimlerin bir ürünüdür.

İsfahan resim okulunun tarzının başka sanat kollarında kullanılması, bu resim üslûbunun ne kadar popüler olduğunu gösterir. Bu tarzda resimlerin kompozisyonları hızla halı, kumaş, duvar resmi ve çini gibi diğer alanlara da sıçramıştır. Ayrıca medrese, cami ve çeşitli imaretlerin çini süslemelerinde de işlenmiştir. Geçmişte seramik eşyaların tasarımı, kitap sanatıyla yakından ilişkiliydi. Bu yüzden İsfahan Mektebi üslûbu için uygun olan zeminlerden biri de seramikler olmuştur.

⁹⁵ Bkz.(67), RICHARD, s. 221.



Resim 20: **Muhammed Kasım**, "Cilveleşen Aşıklar", 17 yüzyıl ortası, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Cambridge MA.

İsfahan Okulu mensubu sanatçıların yaptıkları bazı minyatürlerde, Avrupa resminin izlerine rastlanır. Örneğin arka fondaki manzaralar, Batı resimlerindeki manzaralara benzer. Bazı resimlerde betimlenen çıplak kadınların pozlarında veya bazı kadınların üzerlerinde bulunan renkli kumaşlarda Avrupa modellerinden esinlenmeler görünür. (Resim 20-21)

Muhammed Kasım'ın resminde, klasik tarzda bulut yapımları, sarıkların tipi, Avrupa stili pantolon dikkat çeker. Bu tarz pantolonların, Avrupalılarca giyildiği gibi,



Şah I. Abbas'ın nedimelerince de kullanılmış olduğu, bazı resimlerden anlaşılmaktadır. (Resim 22)

Şah I. Abbas döneminde İsfahan'daki *Nakş-i Cihan* Meydanı bir buluşma, eğlence, toplantı, tören ve genelde zevk ve sefa merkeziydi ve tüm yeni modalar ve yeni buluşlar öncelikle buradan yayılmaktaydı. Dolayısıyla İsfahan okulunun ve müstakil ressamın konularının çoğu oradan alınmıştır. Meydan'da bulunan yerli ve yabancı kişilerin gündüz ve gecelerde yaşadıkları olaylar ve maceraları resimlere konu olmuştur. Bunlardan bazılarında şu konular işlenmiştir: Bir hokkabaz maymunu ile öküz üstünde; bir Avrupalı köpeğiyle birlikte; güreşenler; horoz şavaştıranlar; çocuğa saldıran bir kaplan; ellerindeki şarap badeleriyle âşık maşuklar; bir çoban; yere oturan bir deve; koç yakalayan bir hokkabaz; nargile içen bir Avrupalı vb.

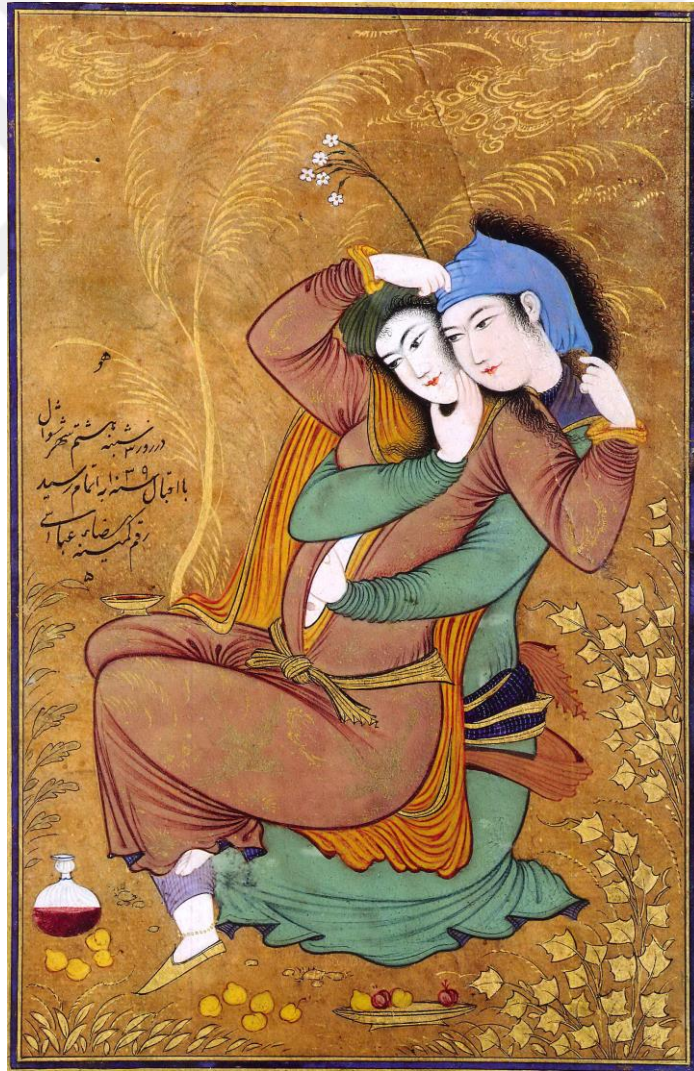
Böylelikle gerçekçi, günlük ve toplumla ilişkili resimler çoğalmaya başlamış ve yeni muhataplar, yeni müşteriler ve yeni imkânlar oluşmuştur. Bu arada tek yaprak resimler de en sevilen resim tarzı olmuş ve Avrupa resimlerinden esinlenen daha sonraki resimlere zemin hazırlamıştır. İsfahan üslûbu, 17. yüzyılın ikinci yarısında hem geleneksel minyatürden hem de Avrupa resmi özelliklerinden esinlenerek farklı bir karaktere dönüşmüş ve farklı bir evrim rayı hattında yoluna devam etmiştir. Bu yolun bir ucu geleneksel üslup, öbür ucu ise Avrupa resim üslûbu olmuştur.

4.3.1. Rıza Abbasî ve Öğrencileri

İsfahan Okulu Rıza Abbasî ile tanınıp ün kazanmıştır. O, 17. yüzyılın ilk yarısında sanat âlemine hâkim olan tek ressamdır. Rıza Abbasî, 1565'te doğmuştur ve babası Ali Aşgar Kâşânî de bir saltanat ressamıdır. Rıza Abbasî, İbrahim Mirza, Şah II. İsmâil ve Şah I. Abbas atölyelerinde çalışmıştır. 'Abbasî' lakabı tüm sarayda çalışan sanatçılara değil, kitabhane reisi derecesine ulaşan usta sanatçılara verilmekteydi. İsfahan saray atölyesinin usta sanatçısı Rıza Abbasî, Timurlu Herat saray atölyesinin usta ressamı Kemaleddin Behzad kadar yetenekliydi. Rıza'nın çalışmaları İran'ın geleneksel resim tarzından ilk sapmadır. Bu dehanın erken dönem çalışmalarında 16. yüzyıl ustalarının etkilerini görmek mümkündür. Fakat sonraki dönem eserlerinin konuları giderek daha yüzeysel hale gelmiştir. Eserlerinde gördüğümüz çizgilerin kalitesi zenginleşmiş, resim

sanki usta bir hattatın elinden çıkmış gibi bir hale bürünmüştür. 1587 senesinde onun resmettiği pahalı elbiseler giyen genç insan figürleri, daha sonra İsfahan resim okulu mensubu ressamların yaptıkları resimlerin de konuları haline gelmiş ve bu konular gelenekselleşmiştir. (Resim 23)

Rıza kendi üslûbunda yeni bir estetik ve kompozisyon yaratması sebebiyle, 17. yüzyılın ilk devrimci ve yaratıcı sanatçısı olmuştur. Onun fırçası ünlü bir hattatın yazısından daha etkilidir.⁹⁶ Kimse Rıza gibi fırça ve mürekkeple mükemmel bir resim tekniği yaratmamıştır. Ona ait tek figür resimleri, derin bir sevimliliğe sahiptir ve popülerliğini en az iki yüz yıl boyunca halk ve ressamlar arasında sürdürmüştür.



Resim 23: **Rıza Abbasî**, “İki Sevgili”, 1630, İsfahan, MET, 50.164.

⁹⁶ Yakup AJAND-H. AYETÜLLAHİ-M. AHMEDİAN, Vb., **Mecmue Megalat-ı Mekteb-i İsfahan**, s.13-14.

Onun Şah I. Abbas'ın hükümdarlığının ilk on senesinde (1587-1597) yaptığı ve gençlik enerjisinden kaynaklanan tek yaprak resimleri, Safevî döneminin en yetkin, zarif ve eşsiz resimlerindedir.⁹⁷ Rıza, sonraki hayatında bu kalitede eserler yapamamıştır. O '*Şahnâme-i Şah Abbasi*'⁹⁸ adlı eseri resimledikten sonra artık el yazmalarını resimleme heyecanını ve isteğini kaybetmiştir. Daha sonra yaptığı bütün eserler, tek yaprak resimleridir. Rıza yaklaşık on sene saraydan uzaklaşmış ve 1615'te yeniden saraya döndüğünde fırçası eski zarafetini kaybetmiştir. Döndüğünde resimlerinin havası değişmiş, arzu ve dünyasallık resminde hâkim olmuş; manevi ve hayali özellikler, yerini, maddiyat ve şehvete bırakmıştır. Onun Saray'dan uzaklaştığı dönemki resimleri, gittiği yerleri tasvir eder. Bunlar serbest, kendiliğinden çıkan ve saray modellerinden ilham almayan resimlerdir.

Habibullah ve Sadıki Bek, Rıza'nın ustaları olmalarına rağmen, onun yarattığı resim tarzından ve yaratıcılığından ciddi ölçüde etkilenmişlerdir.⁹⁹ Burada usta ve öğrenci arasında belli bir fark vardır; Habibullah'ın resimleri geçmişe dönüktür; Rıza'nın resimleri ise geleceğe dönüktür. Rıza Abbasî'nin üslûbu 17. yüzyıl ortalarında da geçerliliğini korumuş ve saray kitabhanesinin en muteber ve meşhur eserlerinden sayılırdı. Onun üslûbu, İran genelinde ilgi gördüğü kadar, Hindistan'da da ilgi görmüş ve oradaki minyatür üslûbuna ilham kaynağı olmuştur.

4.3.2. Sanata Yön Veren Felsefi ve Tasavvufi Görüşler

16. ve 17. yüzyıllarda İran sanatındaki yenilikleri değerlendirebilmek için bu yüzyıllarda hâkim olan felsefi ve ideolojik yaklaşımları göz önünde bulundurmak yerinde olacaktır.

17. yüzyılda dini temeller üzerine kurulan Safevî Devleti'nin bulunduğu coğrafyada yaygın olan tasavvufi inanç görüşleri, bu yüzyıl boyunca ortaya konan sanat üretimlerine de yansımıştır. 17. yüzyılda değişime uğrayan tasavvufi düşünce ilkelerine paralel olarak sanat anlayışında da farklılaşmalar oluşmuştur. Bu yeni anlayış, Avrupalı

⁹⁷ Bkz.(38), HOLOD, s.199-201.

⁹⁸ Dublin, Chester Beatty Library, Ms.277.

⁹⁹ Bkz.(96), AJAND, s.196-199.

ressamlarca İran'a taşınan Batı sanatının daha kolay algılanmasına ve etkilerinin somut biçimde yansımaya zemin hazırlamıştır.

İran'da bu dönemde sanata yansıyan iki dini-felsefi akımın etkili olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki Sühreverdi'nin (ö.1191) öncüsü olduğu *Hikmet-i İşrak* ve diğeri ise Molla Sadra'nın (ö. 1641) öncüsü olduğu *Hikmet-i Müteâliye* felsefesidir.

4.3.2.1. 16. Yüzyılda Etkin Olan Tasavvufî Görüş '*Hikmet-i İşrak*'

16. yüzyılda İran'da etkili olan *İşrak* felsefesine geçmeden önce, İmam Gazali'nin (ö. 1111) İslam düşünce sisteminde meydana getirdiği değişikliğe değinmek yerinde olacaktır. Birçok eseri günümüze ulaşan ve İran'ın da ilim ve kültür rütbesinde belirli statüye sahip olan Gazâlî, "*ilham ve manevi tecrübeler, insanın, kendisiyle ve evrenle ilgili bilgilerini tamamlar ve hiçbir bilim, maneviyattan doğan bilgiden daha değerli değildir.*"¹⁰⁰ şeklindeki yaklaşımı ortaya koyarak manevi tecrübeleri bilgi kaynağı olarak değerlendirmiştir.

İslâm âlimlerinin büyüklerinden ve en meşhurlarından Şihâbüddîn Yahya Sühreverdi (1154-1191) bu anlayışı bir adım ileriye götürerek yaklaşık dört yüz yıl (16. yüzyılın sonlarına kadar) kalıcılığını sürdüren ve tüm ideolojik görüşlere hâkim olan, *Hikmetü'l-İşrâk* adlı felsefesini temellendirmiştir.

"Tüm nesnelere iki esas yönü vardır. Bunlardan biri 'Mahiyet', diğeri ise 'varlık'tır. Ancak bu iki öznenen asıl ve ölümsüz olan 'mahiyet'tir. Varlık ise fanidir ve yokluğa mahkûmdur." O kendi görüşlerini şu örnekle temellendirir: *"Dünyayı bir üçgen olarak farz edebiliriz. Bunun tabanı maddi dünya, zirvesi ise Tanrı'dır. Bu iki boyutun arasındaki neyse misal âlemdir (İrfanı anlayış). Bu bakımdan hayatımızın üç boyutundan iki boyutu marifet ve maneviyattır."*¹⁰¹

Sühreverdi', manevi âlemi ve ruhani hissiyatı, hayatımızın, göz ardı edilmez gerçeklerinden saymış ve "*insanoğlu, evrendeki görüngüleri, manevi değerlerle*

¹⁰⁰ Bkz. Celalettin HUMAEÎ, *Gazali Nâme*, s.345-370.

¹⁰¹ Seyit Hüseyin NASR, *Hüner ve Maneviyat-ı İslâmî*, s.18-29.

*kavramakla, daha iyi marifeti keşfedebilir” görüşünü benimsemiştir. Sühreverdi’nin öğretilerine göre, dindar ve günahattan kaçınan padişah, Tanrı’dan nur kazanır.*¹⁰²

16. yüzyıl İran resim sanatında bu çerçevede resimler maddi gerçeklikten uzak, maneviyat içeren hayali imgeler barındırmaktaydı. Bu eserler, muhatabı olan kişiyi hayal âlemine sürükleyerek Sühreverdi üçgeninin zirvesi olan Tanrı’ya yaklaştırır.

Sanatı etkileyen bu felsefi-mistik öğreti, Safevi saltanatının inançlarına da yakın durmaktaydı. Devletin kurucusu Şeyh Sâfi, kendisi Sühreverdî’nin mektebinde yetişmiş, sûfi gelenek ve ayinleri İran bölgesinde yaygınlaştırmıştır. Safeviler, Sühreverdi’nin söylediği “*dindar ve günahattan kaçınan padişah, Tanrı’dan nur kazanır*” mesajını almışlar ve iktidara geldikten sonra bu düşünceleri toplumda benimsetmeye çalışmışlardır. Onların gözünde sufi, tüm varlıkları manevî güçle keşfeden kimseye denilir.

Kadim İran medeniyetindeki hükümdar algısı ve İslam sonrasında Safevilerin kutsal Şah algısı sanata yön veren önemli unsurlardandır. Özellikle ressamların hangi gözle Şah’a baktıkları da önemlidir. Genel olarak İranlılar, Şah’ı sahip olduğu ilâhîlik ve dindarlık seviyesine göre ölçüp, itaati de ona göre belirlemişlerdir. Safevî şahları, ecdadı Şeyh Safî gibi, mistik yaklaşımlarla ve kendilerini ilahi sıfatlarla tanıtmışlardır. 16. yy’da İran’a gelen Avrupalıların kaleme aldığı kitaplarda, Şah’ın, halk gözünde çok kutsal ve tanrısal bir güce sahip olduğunu teyit eden ifadelere yer vermişlerdir. Özellikle Şah İsmail ve Şah Tahmâsb’ın nur parçası hattâ on üçüncü imam olduğu söylenir. İsmail ve Tâhmasb şahlıkla beraber dini liderlik görevini de devralmışlardır. Bu durumda, sanatçılar, Şah’ın manevi gücüne inanmışlar ve eserlerini her türlü arzu ve dünyevi heveslerden arındırmışlardır. Onlar Şah karşısında kendilerini zayıf bir kul ve bir mürit olarak görmüşlerdir. Resimlerin imzasında yer alan *bendeyi hakim, kemterin bendegân, bendeyi nâçiz, gulamı dergâh, fakirtarin* gibi ifadeler bu anlayışın bir sonucu olarak düşünülebilir.

16. yüzyılda hâkim olan bu anlayışın minyatür sanatına da etkileri olmuştur. Birçok minyatür sahnesinin Sühreverdi’nin üçgenindeki misal dünyasını anlattığını

¹⁰² Bkz. Şemseddin Muhammed b. Mahmûd İsrâki Şehrezuri **Şerhu Hikmeti’l-işrak: Şehabeddin Yahyâ Sühreverdi**, Çev. Hasan Ziyai Terbeti.

görebiliriz. Ayrıca *Haft Avrang* ya *Hamse* gibi eserlerde görülen ejderha, dev, sîmurg, güzel kadınlar, şarap bâdesi ve aşk simgelerinin, sembolik olarak marifet değerlerini simgelediği de düşünülebilir. Bu tür inançların olduğu ortamda, sanatçıların nasıl bir düşünceyle eser yaratabildiklerini tahmin etmek mümkündür. Ressam öteki dünyayı, maddi yaratıklarla ifade eder ve bilerek eseri gerçekçilikten ve perspektif kurallarından uzaklaştırır. Aslında 16. yüzyıla kadar yapılan birçok minyatürü, Hafız ya da Mevlâna'nın şiiri gibi görmek mümkündür, sadece bu şiirler resme (tasvire) dönüşmüş durumdadır.

Saray kitabhanelerinde çalışan ressam, en dürüst ve dindar kişiler arasından seçilmiş olmalıydı. Bu durum, saltanat mührü ve ferman belgelerinin, daima kitabhanede muhafaza edilmesiyle de açıklanabilir. Bunun yanı sıra, 16. yüzyılda kendisini derviş ya da şeyh olarak tanıtan çok sayıda sanatçı vardır. Safevî döneminin ünlü müzehhib ve hattatlarının sûfi olduğu bilinmektedir. Ressam Şeyh Muhammed'in kendisi de sûfiydi. Rıza Abbasî derviş olmasa da dervişleri çok severdi, sürekli onlarla yakın ilişki içerisindeydi. O, dönemin ünlü sûfilerinden Derviş Gıyaseddin Nakşibend'in portresini yapmış ve portredeki yüzü, dervişleri betimleyen başka birçok resimde de kullanmıştır. Muhammed Zaman'ın da inançlı bir kişi olduğu, kaynaklarda ifade edilmektedir.¹⁰³ Yüzyıllar öncesinden hâkim olan bu kültürde, edebiyat, tıp, matematik ve mimarlık gibi diğer alanlarda da Nizami, Hâfız, Ömer Hayyâm ve İbni Sina gibi ünlü şair ve bilgelere rastlanır.

16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da dinin egemen olduğu bir sanat anlayışının varlığından söz edilebilir. Ortaçağda kilise baskısının yoğun olduğu dönemlerde, sanatçıların genellikle İncil ve Tevrat'tan alınan konuları ele aldığı görülmektedir. Dini sahneler, kilise duvarlarında, tuvalde ve basma kitaplarda yoğun biçimde yer almıştır. Rönesans döneminde de Avrupa'nın en meşhur ressamı ve gravürcüleri dini resimler üretmişlerdir. 17. yüzyılda birçok ünlü ressamın eserleri tüm kiliselere dağılmış ve Hıristiyanlık dininin küresel tanıtımında çok önemli rol oynamıştır. 17. yüzyılda Avrupalılar toplu halde Doğu ülkelerine gelmeye başladıklarında, dini konulu gravürleri de beraberlerinde getirmişlerdir.

¹⁰³ Mohammad Ali KARİMZADEH TABRİZİ, *The Lives & Arts of old Painters of Iran & a Selection of Masters from the Ottoman & Indian Regions*, s. 730-742.

İranlılar bu tarz resimlerle karşılaştıklarında, dini konuların gerçekçi bir üslupla ele alınmasının daha da etkili ve daha inandırıcı olacağı anlayışını benimsemişlerdir. Nitekim İranlı ressamların yaptıkları ilk Avrupa kopyalarının önemli bir bölümünü dini konulu resimler oluşturmuştur.

4.3.2.2. 17. Yüzyılda Etkin Olan Tasavvufi Görüş: ‘*Hikmet-i Müteâliye*’

17. yüzyılda değişen ideolojiyle birlikte, yaşam tarzı, giyim-kuşam ve kullanılan eşyalarda da yenilikler görülmüştür. Bu dönemde İran, 16. yüzyıla nispeten dinin egemenliğinden ve Ortaçağ geleneklerinden uzaklaşmıştır. Bu durumun birçok sebebi olmalıdır. Ancak önemli olan unsur, gelenek dışı uygulamaların hayatın birçok alanında görülmeye başlamasıdır. 17. yüzyılın başında atılan bazı adımlar bu değişimi hızlandırmıştır. Bu bağlamda ülkenin yönetiminde de bazı uygulamaların değiştiği görülür. Örneğin Şah Tâhmasb döneminden sonra yönetimdeki sufi etki azalmış, şeriat ve fıkıh kanunları egemen olmuştur. Böylelikle Şah, liderlik ve ruhani mevkiden izole edilmiştir. Bu kutsal görevler için ‘*şeyh-ül İslam*’ veya ‘*sadr*’ adlı makamlar getirilmiştir.

Sanatta ağırlığı olan kutsallık ve ulûhiyetin gücü kırılmış, Avrupa’da olduğu gibi, maddiyat ve gerçekçilik, İran sanatında da etkili olmuştur. İsfahan Okulu resimlerinin çoğunun maddeciliğe ve dünyevi zevklere bağlı olması buna dayandırılmaktadır. Yeni görüşler sanatçılarda yeni bir yaratıcılığın kapısını açmıştır. 17. yüzyılın ünlü düşünürleri, öne sürdükleri yeni teorilerinin yanı sıra yeni dini tartışma ortamının oluşmasına da katkıda bulunmuşlardır. Bunlar;

- Bahattin Âmulî (1543-1621)
- Muhammed Bekir Mir Damat (vefat 1630)
- Mir Abul Kasım Mir Findireski (vefat 1640)
- Molla Sadra (1569-1640) dır.

Şeyh Bahaeddin Muhammed Amulî’ (Şeyh Bahai) yeni Safevî toplumunun en ünlü bilginlerindedir. O bir âlim, filozof, Kur’an müfessiri, mühendis ve müneccimdir.

17. yüzyılda dini inançla ilgili görüşlerin şekillenmesindeki en önemli pay Molla Sadra'ya aittir. Molla Sadra (1589-1655) felsefi–entelektüel düşünceler açısından 17. yüzyılda devrim yaratmıştır. Molla Sadra, İran'daki sufi kişilikler arasında en önemli ve reformcu isim olarak bilinir, o dönemin tüm ideolojik ve felsefi düşüncelerini birleştirerek yeni görüşler ortaya koymuştur. Bu görüşlerin etkileri Kaçar dönemine kadar devam etmiş ve onun öğretileri tüm medreselerde ders olarak okutulmuştur

Molla Sadra'dan önce '*mahiyet*'in önceliğini vurgulayan Sühreverdi'nin sufi görüşü 17. yüzyıla kadar düşünürler tarafından benimsenmiştir. Molla Sadra, Sühreverdi'nin aksine '*varlık*'ı temel alan *Hikmet-i Mütealiye* adlı mektebini oluşturarak, '*varlık*' kavramının üstünlüğünü şu şekilde ifade etmiştir:

“Varlık nesnelere birinci temelidir. Zirâ varlık olmazsa mahiyet de olamaz. Varlık tamamen görsel ve fiziki bir gerçektir ve zihinsel özelliği yoktur. Oysa mahiyet, zihnimize oluşan tasvirdir ve gerçeklerle alakası yoktur. Varlık objedir ve o şey var mı yok mu? Sorusunun cevabıdır. Ancak mahiyet tecessümdür ve o şey nedir? Sorusunun cevabıdır. Bir nesne ‘var’ olmadan niteliğinden konuşulamaz. Maddî dünyada yaşayan kimse, önce varlıklara değer vermelidir, Zira ateşin varlığı yakar ve mahiyetin ise doğrudan yakma özelliği yoktur”.

Molla Sadra varlığın en büyük özelliğini '*hareket*' olarak tanımlamıştır. Ona göre dünyadaki her bir varlık değişim ve hareketten bir an geri durdurulamaz. Sadra bu yeni çıkarımları, dokuz ciltlik *Esfar-i Erbaa* adlı kitabında açıklamıştır. Kendi ifadesine göre, bu kitabında 117 yeni düşünceyi ifade etmiştir.¹⁰⁴

Bu anlayış toplum nezdinde de kabul görmüş ve yayılmıştır. Dolayısıyla gerçekçilik ve akılcılık, 17. yüzyılın genel eğilimi olmuştur. 17. yüzyılın tüm resimlerine ve sanat ürünleri olan tasvirlerine bakıldığında, '*hareket*' olayını net bir şekilde teşhis edebiliriz.

Böylelikle yüzyıllar boyu eski felsefelerle yürüyen ve hayal dünyasına ağırlık veren sanatçılar, yavaş yavaş gerçeklere ve varlıklara değer vererek yön değiştirmişlerdir. Bu eğilimle birlikte maddecilik ve ona dayalı olarak hazcılık ön plana çıkmış ve sanatçılar

¹⁰⁴ Seyyid Muhammed HAMANEİ, *Molla Sadra ve Hikmet-i Mütealiye*, s. 5-9.

resimlerinde Avrupa tarzı perspektif, ışık-gölge, renk-kompozisyon gibi teknikleri uygulamakta bir sakınca görmemişlerdir.

Safevî döneminin şairleri de tasavvufî ve mistik konulardan, gerçekçi ve dünyevi konulara yönelmişlerdir. Onlar da ressam gibi duygu ve hissiyatları gerçekçi ve zarif bir şekilde işlemeye başlamışlardır. 17. yüzyılda ortaya çıkan şiir okullarından *Mekteb-i Hindî* bu eğilimin somut örneklerindedir.



5. 17. YÜZYILDA İRAN-AVRUPA İLİŞKİLERİ

17. yüzyılda İran’da yaşanan ilginç olayların başında Doğu ile Batı’nın, Avrupa kültürü ile İran kültürünün yüze yüze gelmesidir. Avrupalıların gelişi, tek taraflı ya da sınırlı ölçülü gelişmelere dayalı olan bir olgu olmamıştır. İran tarihinde ülkeyi ilerleten ya da Avrupalılarla ilişki kurmak isteyen, tedbirli hükümdar az değildir, fakat şartların tamamıyla hazırlanmamış oluşu sebebiyle Avrupa ile ilişkilerde bir süreklilik gerçekleşmemiştir. 17. yüzyılın bu ölçüde geniş ve hızlı yenilikleri dikkate alınır, Rönesans’a benzer geniş bir nitelik söz konusu olabilir.

5.1. İRAN’A GELEN AVRUPALILAR

17. yüzyılda, Batı’nın İran sanatında nasıl ve ne tür etkisi olduğu sürecini tanımlamak için her şeyden önce Avrupalıların neden bu ülkeye geldikleri, hangi yoldan ve nasıl temas kurdukları bilinmelidir. Avrupalıların gelişini hızlandıran birkaç faktör var sayılır. Ancak Avrupalıların kendi söylemlerine göre; Safevî şahlarının iltifatlı davranışları, Hıristiyanlara tanınan özgürlük hakları, İran’a göç ettirilen Hıristiyanların varlığı ve ülkedeki refah ve emniyet, teşvikler bunların en önemlileridir.

Avrupalıların ifadesiyle İran’a yapılan yolculuk şöyle tanımlanır:

“herkes bu topraklara varır, uygarlık ve kültürün yüksek seviyede olduğu, ülkenin üstünlüğü, yolculuğun rahatlığı ve her türlü nitelikten iyi olması, diğer ülkelerle olan farklılığı ve en önemlisi, halkın hoşgörüsünü hisseder. Cesaretle söyleyebiliriz. Yolculuk sırasında hiçbir yerde çadır kurmaya gerek yoktur. Bu toprakların bizim Hıristiyan memleketleriyle hiçbir boyutta farklılığı yoktur, varsa da sadece ev yapımı ve yemek konusundadır.”¹⁰⁵

Bu dönemde Safevî Şahı ve Safevîlerin Avrupalılara karşı sıcakkanlı tutum sergiledikleri de belirlenmiştir. İran’da İskender (M.Ö 336-323) zamanından bu yana,

¹⁰⁵ Bkz.(60), DELLA VALLE, s. 19.

Batılılara karşı dostane bir bakış açısı oluşmamıştır. Bu yüzden Müslüman İranlılar Avrupalılarla ilişki kurmayı pek sevmemişlerdir. 17. yüzyılın başından sonuna kadar tüm Batılılara ve Hıristiyanlara karşı iyi davranılmış ve ilişkilerde herhangi bir duraksama oluşmamıştır. Bu yüzyılda İran kapılarının Avrupa ülkelerine açılmasında ‘tesâhâül ve tesâmüh-i mezhebi’ (dinsel hoşgörü ve kolaylaştırma) anlayışının rolü büyüktür.

Şah I. Abbas’ın Hıristiyanlara karşı olumlu tutumu, Safevîlerin diğer şahlarınca özellikle Şah II. Abbas ve Şah Süleyman tarafından da benimsenmiş, bu siyaset aynı şekilde sürdürülmüştür. Avrupalıları en çok etkileyen, Safevî Şahları ve Safevî halkının yabancılara sıcak davranışları olmuştur ve onları İran’ı ziyaret etmeye cesaretlendirmiştir. Bu durum, İran’a Avrupa sanatı etkilerinin girmesini başlatan en önemli faktördür. Chardin, 17. yüzyılın ikinci yarısında İranlıları şöyle anlatmıştır;

*“İranlıların en övülecek özellikleri yabancılara iyi davranmak, her yerde onları misafir etmek ve diğer dinlere gösterdikleri saygıdır. Ben bu güzel sıfatları savaştan nefret eden bir topluma atfediyorum.”*¹⁰⁶

Şahların dışında bazı vezirlerin de Avrupalılara karşı aynı duyarlı tutumu izlemeleri de önem taşır. 17. yüzyılın üç Şahı döneminde faaliyet gösteren, Şah I. Abbas’ın Gilan ve Mazendaran bölgelerine atanan valisi, Şah Safi ile Şah II. Abbas’ın sadrazamı olan Sarı Taki bunlardan biridir. Ülkenin çeşitli geliştirme projelerine de katılan Sarı Taki, Hıristiyanlarla yakından ilgilenip, onlara saygı ve muhabbet ile yaklaşmıştır. Bir diğer kişi, Süleyman Şah’ın tam yetkili veziri olan Şeyh Ali Han Zengene’dir, o da Avrupalıların sıklıkla geldiği bu dönemde etkin rol oynamış, yabancı kitlelere yeterince hizmet vermiştir. Hamilerin bir diğer grubu ise Müslüman olmuş Hıristiyan hâkimlerdir. 17. yüzyıl şahlarının neredeyse tüm anneleri ve eşlerinin ya Gürcü ya da Çerkez olmaları, onların dindaşlarını himaye etmelerine yol açmıştır.

Her yabancı elçi ya da grup geldiğinde payitahtta bulunan Avrupalıların ve saray erkânının katıldığı karşılama töreni düzenlenmesi de bir gelenek haline gelmiştir. İsfahan halkı ve saray erkânı kilometrelerce şehirden uzaklıkta kuyruklar oluşturarak bu

¹⁰⁶ Bkz.(38), HOLOD, s.164.

merasimlere katılmışlardır. Böylelikle halkın Avrupalılar ile doğrudan irtibat kurma imkânları sağlanmıştır.

Batılılara İran'daki sosyal yaşamlarında özgür olma imkânı da tanınmıştır. Avrupalıların İran'a geldiği sıralarda ülkede üst düzeyde bir huzur ortamı yoktu. Kanunlar ve suçlulara verilen cezalar oldukça sert ve ağırdı. Bir suçlu en ufak hatayla ölüme mahkûm edilirdi. Safevî döneminde suçlulara verilen cezalar hakkında tüm Avrupalı seyyahlar ortak düşüncededir.¹⁰⁷

Avrupalılara verilen ayrıcalıklar arasında, kendilerine özgü mahkeme ve bazı özel kurumlar kurma hakları da bulunmaktaydı. Avrupalıların medeni ve cezai işlerinde, Şah'ın kendisi dışında hiç kimse müdahale yetkisine sahip değildi. Onlar ülkede istedikleri yere gidebilmekteydi ve istediği kadar kilise inşa etme hakkına sahipti. İsfahan'da Hıristiyanlar otuz yedi kilise yaptırmıştır ve bunların on üç tanesi halen ayakta. Hıristiyanlara, giyim sınırlamaları da kaldırılmıştı. Bu kaide ve kanunlar Hıristiyanların sadece ileri gelen kesimi için geçerli olmamış, alt tabakadan hizmetçi ve kullara da bu kurallardan yararlanma imkânı verilmişti.

Kısacası bu dönemde Hıristiyanlar İran'da yerli halktan daha çok özgürlüklere sahip olmuş ve Müslümanlardan daha iyi bir yaşam sürdürmüşlerdir. Safevî döneminde saray dışında içki içmek yasaktı ve ağır cezaya tabiydi. Buna, belli tarihlerde ve ziyafetler esnasında izin verilirdi. Fakat Hıristiyanlara her zaman serbestti.¹⁰⁸

Avrupalıların beğendiği diğer bir konu da İran'daki sağlık ve temizlik sistemidir. İranlılar istisnai bir tarzda kendi kişisel temizliklerine önem verirlerdi. Hamamların çokluğunun sebebi ise buydu.

İsfahan'daki Hıristiyanlar, Ermenistan'daki *Eçmiyazin* halîfeliğine tabiiydi. Bu merkezin tüm Şiraz, Hemedan, Kâşân ve Kazvin, hattâ Hint Hıristiyan ve Ermeni topluluklarına hükmetme yetkisi vardı. İran'da yaşayan Hıristiyanlar arasında Avrupa dillerini bilen kişiler İran'a gelen Batılı heyetlerin tercümanlığını yapmış, hattâ elçilerle birlikte Avrupa'ya gönderilmiştir.

¹⁰⁷ Bkz.(58), SHERLEY, s. 75-71. - Bkz.(54),CHARDIN.

¹⁰⁸ Bkz.(58), SHERLEY, s. 67.

5.2. AVRUPALILARIN İRAN'A GELME AMAÇLARI

Batılılar, İran'ı doğu toprakları güzergâhı geçişinde stratejik bir ülke olarak görmüşlerdir. Avrupa heyetleri, '*İran'a egemen olunduğunda Orta Doğu'ya hâkim olunabilir*' düşüncesini benimsemişler ve gelen Avrupalıların birçoğu da bu araziye bir transit yolu olarak kullanmışlardır.

Avrupalıların İran'a gelme amaçlarını genel olarak şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Siyasi Amaçlar
2. Dini Amaçlar
3. Ticari Amaçlar
4. Maceraperestlik ve Seyahat Arzusuyla İlgili Amaçlar

5.2.1 Siyasi Amaçlar

Osmanlı Sultanı II. Mehmed'in 1453'de İstanbul'u fethi ile Hıristiyanlığın dünya hâkimiyeti ve iktidarı büyük bir darbe almıştır. Bunun dışında fetihten sonraki yıllarda da Osmanlılarca Avrupa'daki Hıristiyan devletlerin varlığı ciddi bir şekilde tehdit edilmiştir. İtalyanlar iktidarı tekrar ele geçirmek için tüm çözüm yollarını denemişler ve bu doğrultuda sürekli İran ve diğer Avrupa ülkeleriyle irtibat halinde olmuşlardır. Öte yandan, Fransızlar 1516'da diğer Avrupalı ülkelerle rekabete geçip, Şarlken'e karşı Osmanlılarla müttefik olmuşlardır.¹⁰⁹ 1529'da Viyana'nın Osmanlı ordusu tarafından kuşatılması da Avrupalılara çok vahim görünmüştür. Osmanlıların seferlerinin önünde direnen, sadece Safevî Devleti olmuştur.

Gerçi tüm kaynaklarda Avrupalıların siyasi yönden İran ile iletişim kurma amacının Osmanlı'ya karşı bir ittifak kurma amacını taşıdığı belirtilir. Ancak Avrupalılar siyaset hilesiyle sadece İran şahlarını Osmanlı İmparatoruyla doğu cephesinde savaşa sokmaya tahrik etmek ve sürekli elçi göndererek Osmanlıların

¹⁰⁹ Abdul Reza Hoşang MAHDAVİ, *Tarih-i Ravabit-i Harici-yi İran*, s.26.

Avrupa fetihlerini durdurmak istemişlerdir. Avusturya elçisi Ogier Ghiselin de Busbecq, Kanuni Süleyman döneminde İstanbul'da ikamet eden İngiltere elçisine gerçeği şöyle anlatır:

*“Eğer Safevîler doğu cephesinde, Osmanlı ordusuyla çatışmasaydı, Türkler bizi yok etmişlerdi. Muhakkak Venedik, Prag ve Viyana düşmüştü ve onlar şimdiye kadar bize hâkim olmuşlardı. İranlılar bizim ile ölüm arasında engel oldular”*¹¹⁰

Avrupalılar hiç durmadan, Müslüman Safevîler ile Osmanlıları birbirleriyle düşmanlığa tahrik etmişlerdir. İngiltere tarafından gönderilen Sherley kardeşlerinin de bahanesi olan ‘Osmanlı savaşına ittifak kurmak’ sadece siyasi tuzak ve duygusal uyarmadan ibaret olmuştur. Aslında onları bölgeye bir nüfuz kapısı açmayı amaçlamışlardır, zira İngilizler 17. yüzyılda Osmanlılar ile savaşa girmemişlerdir. Ancak onlar doğu bölgelerini ele geçirdikten sonra Müslüman ülkeleri birer birer soyup sömürmüş ve Osmanlıların hiçbir zaman yapmadığı zulüm ve insafsızlıkları gerçekleştirmişlerdir. 1770 yılında sadece Bengal’de milyonlarca insanın ölmesine sebep olmuşlardır.¹¹¹ Batı’dan gelen çeşitli Avrupalı grupların belli amaçları dışında, gizli istismarî görevleri bugün açığa çıkmaktadır.

5.2.2. Anthony ve Robert Sherley

17. yüzyılın başında İran’a gelen ilk önemli Avrupalılar, İngiliz Anthony ve Robert Sherley olmuştur. Onların gelişi, daha sonraki Avrupalıların aralıksız geliş sürecine ön ayak olmuştur. Sherley kardeşler, 26 kişilik grupla İngiltere’den Bağdat’a ve oradan 2000 kişilik bir kervanla İsfahan’a doğru yola çıkıp, 1599’da İran’a varmışlardır.¹¹²

Oxford’da eğitim görmüş asilzadelerden olan Anthony ve Robert Sherley’in İran’daki ilk önemli icraatları, orduyu modernize etmek, yeni savaş teknikleri ve aletlerini öğretmek olmuştur. Grup beraberinde gelen İngiliz subayı kaptan Thomas

¹¹⁰ Samuel Claggett Chew, **The Crescent and The Rose; Islam and England during the Renaissance**, s. 251.

¹¹¹ Mahmaud Ali MAHMUD, **Tarih ve Revâbit-i Siyâsi İran ve İngiliz der Gern-i 19**, s.77.

¹¹² Bkz.(58), SHERLEY, s.33.

Powel da ordunun düzenlemesinde hizmet vermiş¹¹³ ve Avrupa sistemine benzer bölükler oluşturmuştur. Örneğin altmış bin piyade bölüğü ve beş yüz top birliği meydana getirmiştir. İran'da modern silahların kullanımı ve üretimi 17. yüzyılın başında başlamıştı ve İsfahan'daki saltanat atölyesinde iki yüze yakın işçi, top ve tüfek üretmekteydi.¹¹⁴

İki kardeş İran'da ikametleri esnasında Hıristiyanlığa da büyük hizmet etmiş ve bu mesailer karşılığında Avrupalılardan çeşitli ödüller almışlardır. Anthony, İspanya kralı tarafından 'seçkin şövalye' lakabı ve Papa'dan 'Roma Saltanatı Lordu' lakabını almıştır. Robert ise Almanya'da Kont De Paletin (*comte de palatin*) ve Roma'da 'Saltanat Şövalyesi' lakabıyla onurlanmıştır.

Anthony, kardeşini İran'da rehin bırakarak Avrupa elçiliğine gönderilmiştir. Şah I. Abbas onunla birlikte gönderdiği önemli bir mektupta, Müslümanlar ile Hıristiyanlar arasındaki eski ilişkilere değinerek, onları dostluk çağrısıyla İran'a davet etmiştir:

*"Hiç kimse Cenabi hazreti Mesih gibi yola adım atmaya cesaret etmedi ve bizim ile sizin aranızda ayrılık salan perdeyi kenara çekmedi."*¹¹⁵

Bir süre sonra 1606'da Robert Sherley Şah'ın büyükelçisi adına ve Kızılbaş tacı kullanarak, tekrar Avrupa ülkelerine gönderilmiştir. Elçi 1608'de Polonya kralı III. Sigismund ile, 1609'da Almanya kralı II. Rudolf ile, 1609'da İtalya'da Papa V. Paul ile, 1610'da İspanya kralı III. Philip ile ve 1611'de İngiltere kralı I. James ile görüşmüştür. En son 1613'te Babürlü sultanı Cihangir tarafından ağırlandıktan sonra 1614'te İsfahan'a varmıştır.¹¹⁶ Bu İran tarihinin en verimli ve ünlü Avrupa sefaretiydi. Sefaretin bir ödülü olarak Şah, Robert'in âşık olduğu üvey kızı Sampsonia'yla¹¹⁷ evlenmesine razı olmuştur. Bu sefaret esnasında, elçi Robert'e eşlik eden üç İranlı İspanya'ya yerleşmiştir. Bunlardan biri olan Oruç Bek, ismini değiştirip 'Don Joan-ı İrani' adını almış ve Avrupa'da yaşadığı hayatını 1602'de yayımladığı kitabında anlatmıştır.¹¹⁸

¹¹³ Bkz.(72), FELSEFİ, V.4, s. 35.

¹¹⁴ Bkz.(58), SHERLEY, s.70.

¹¹⁵ Bkz.(38), HOLOD, s. 138.

¹¹⁶ Bkz.(58), SHERLEY, s.109.

¹¹⁷ Sampsonia, Gürcistanlı ünlü tüccar 'Prens Hırkas'ın kızıdır. Hırkas, Kafkasya savaşları esnasında öldürülmüş ve Şah Abbas Sampsonia'yı çocukken saraya getirmiştir. Sampsonia eşinin vefatından sonra İtalya'da Hıristiyan olup ismini Donna Theresa olarak değiştirmiştir.

¹¹⁸ Bkz. Oruç Bek BEYAT, 'Don Joan-ı İrani', Çev. Mesut Receb Nia.

Bu sefaretten dört ay geçmeden Şah tekrar Robert'i Avrupa'ya göndermiş ve o 1615-1628 arasında İspanya, İtalya ve İngiltere krallarıyla görüşmüştür. Bu sefaretler İran'ın Avrupalılara açılışı bakımından çok verimli olmuştur. Kısa bir dönem sonra İran'a gelme dileği o çapta artmıştır ki İsfahan'da vatandaşı bulunmayan bir Avrupa ülkesi kalmamıştır.

Robert bir yandan Şah I. Abbas'a yakın kişilerden biri olmuş, diğer yandan da Papa ile iyi arkadaşlık ilişkisi kurmuş ve her Avrupa'ya gittiğinde onunla görüşmüştür. Bu yüzden İran'da bulunan tüm Hıristiyanlara mükemmel özgürlükler tahsil etmiştir ve Hristiyanların ülkenin her noktasında serbestçe dolaşıp alışveriş yapmalarına izin çıkarmıştır. Ayrıca İran'da olduğu süreçte farklı mezheplere mensup insanların gruplar halinde gelmesini sağlamıştır. Bu gruplar İtalya'nın dini konulu resimlerini beraberlerinde getirmişlerdir. İsfahan kiliselerinde bol miktarda görülen dini konulu resimler bu durumla alakalıdır. Bu imtiyazlar diğer Avrupalıları İran'a yönelik yolculuklarında cesaretlendirmiştir.

Robert Sherley 1628 yılında Kazvin'de vefat etmiştir. Bu tarihe kadar başka hiç bir Avrupalının otuz sene boyunca İran Pâdişâhı hizmetinde çalıştığı kaydedilmemiştir.

5.2.3 Dini Amaçlar

Dini açıdan da 17. yüzyılda Hıristiyanlar İran'da yayılma imkânı bulmuş, misyonerler rahat bir dolaşma olanağına kavuşmuşlardır. Çeşitli Hıristiyan mezhepleri İsfahan, Şiraz, Gamberon, Şirvan, Erivan ve Tebriz gibi şehirlere kendilerine özgü yerleşimler kurup kilise ve manastırlar inşa etmişlerdir. Bu mezhepler Kaçar döneminin sonuna kadar İran'da varlıklarını sürdürmüşlerdir. Roma İmparatorluğu çöktükten sonra, Papa her fırsatta, Hıristiyanlığın eski gücüne ve kaybedilen imparatorluğa kavuşmayı planlamış ve sürekli doğuya misyonerler göndererek Hıristiyanlığı büyütme istemiştir. Oysa Katoliklerin doğuya yolculukları daha öncelerde 15. yüzyılda başlamıştır.

Avrupa'nın İran'daki ilk dini temsilcileri Agustinler (Portekiz ve İspanya'nın genel mezhebi) olmuştur. Portekiz'in 1515 dolaylarında Fars Körfezi'ni işgalinden

sonra Agustín heyeti o bölgede etkinliğe başlamış, ancak İsfahan'daki faaliyet binasını 1599'da kurmuştur.

Fransa kralı XIII. Louis tarafından yazılmış mektup ve hediyelerle birlikte gönderilen ilk Kapowsin grubu, Per Pasifik Deprons liderliğiyle 1627'de İsfahan'a varmıştır.¹¹⁹ İsfahan'da görevlendirilen Kapowsin heyetlerinin bütün üyeleri Fransız'dır.

Katoliklerin son heyeti olan Cizvitler ise 1653 yılında İsfahan'da yaşamaya başlamışlardır. Böylece 1665'lere gelindiğinde, Avrupalı dini misyoner gruplarının sayısı beşe ulaşmıştır. Dini heyetlerin sayısına bakılarak, 1665 yılının (Şah Süleyman dönemi), İran'da, Avrupalı nüfusunun en yüksek dönemi olduğu belirlenmiştir.

Misyonerler pozisyonlarına göre bürokratik işleri kolaylaştırmada, ticaret ve siyaset hayatından pay alabilmede daha çok işe yaramışlardır. Çoğu zaman, ticarethaneler tarafından çağrılan misyonerlerin, ticari şirketler vasıtasıyla getirilmesi sebepsiz değildir. Örneğin 17. yüzyılın ikinci yarısında Fransız Devleti'nin İran ile ilişki kurmasında Kapowsin'lerin lideri Per Raphael Domans'ın hayati rolü olmuştur. 1644'te İran'a varan Domans, zeki bir siyasetçidir ve Fransa'nın İran'ın merkezi hükümeti ile yakın ilişkiler kurmasını sağlamıştır. Raphael Domans İran hakkında derlediği tüm bilgilerini; '*1660'da İran Ülkesi*' başlıklı kitabında kaleme almış ve bu kitap Fransız kralına teslim edilmiştir. Onun verdiği değeli bilgiler 'Fransa Doğu Hint kumpanisi'nin kuruluşuna sebep oldu ve dört sene sonra 1664'te şirketin binası İsfahan' tesis edildi.¹²⁰ Ayrıca, Fransız gezginler Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689), Jean de Thevenot (1633-1667) ve Jean Chardin (1643-1713) İran'la ilgili 20 ciltlik seyahatnamelerini yazmış olmalarını ona borçludurlar. Özellikle ilk İran'a gelen ünlü Fransız seyyah Tavernier, Domans'tan tam destek almıştır.¹²¹ Onun seyahatnamesi Fransa'da basıldıktan sonra, Fransız Devleti bölgedeki diğer Avrupa devletleri gibi İran hakkında önemli bilgiler elde etmiştir ve o tarihten sonra Fransızlar 5 kez İran'a resmi heyet yollamışlardır.

1620 senesinde iç savaş kapsamında, Afganların İsfahan'a saldırısından sonra İsfahan'ın imar ve mimarisi çökmüş ve I. Şah Abbas döneminden Şah Süleyman

¹¹⁹ Laurence LOCKHART, *The Fall of the Safavī Dynasty and The Afghan Occupation of Persia*, s. 485.

¹²⁰ Meryem MİR AHMEDİ, *Din ve Mezhep der Devran-ı Safevi*, s. 111-112.

¹²¹ Engelbert KAEMPFER, *Sefername-yi Engelbert Kaempfer*, s.8.

dönemine kadar süren büyük Avrupalı nüfus yoğunluğu İran'ı terk etmiştir. İran geçmişteki ve gelecekteki hiçbir tarihinde, o seviyede Avrupalı akınına ulaşamamıştır.

5.2.4 Ticari İlişkiler

Avrupalılar İran'a çoğunlukla ya siyasi amaçlarla ya da Papa tarafından görevlendirilerek dini gayelerle gönderilmişlerdir. Ancak 17. yüzyılda ticari amaçlarla İran'a gelen tacir-bezirgân tabakası, sanat otoritesini elinde tutan zümre olmuştur. Neredeyse Avrupa sanat ürünlerinin en büyük kısmı ticaret vasıtasıyla İran'a ithal edilmiştir. Ayrıca ticaret kapsamında komşu devletlerarasında da yoğun bir sanat etkileşimi sağlanmıştır. Tüccarlar aracılığıyla resimler ve çok sayıda el yazma eser de Hindistan'a, Osmanlı ülkesine ve Semerkant'a götürülmüştür.

Bu arada 17. yüzyılın başından itibaren bölgede sıcak ve hareketli bir ekonominin varlığı da dikkat çekicidir. Öncelikle, “*Neden 17. yüzyılda Avrupa ile ticaret bu kadar yoğun olmuştur?*” sorusuna yanıt aramak gerekir. Bu konuda birçok alanda olduğu gibi yine Şah I. Abbas'ın icraatları aydınlatıcıdır. 17. yüzyılda İran'da bu sektörün de temellerini Şah I. Abbas oluşturmuştur. O, Avrupa ülkeleriyle derin bir ticaret ağı kurmayı hedeflemiştir. Osmanlı Devleti karşısında bir ittifak arayışından ziyade, İran'ın ipek ürünlerini, Avrupa'ya göndermeyi amaçlamıştır ve bunun sayesinde hem iç fabrikaları aktif bir şekilde kullanmak hem de Avrupa'dan sermaye elde etmeyi amaçlamıştır. Bu yüzden nakit para ve altının İran'dan çıkmasını da yasaklamıştır.

Şah I. Abbas, ticaret motorunu çalıştırmak için olağan üstü projeler başlatmıştır. Yurtdışıyla bağlantılar kurduktan sonra öncelikle cadde, kervansaray ve çarşılar oluşturulan bir ağın yapılması için ferman çıkarmıştır. Yüzlerce kilometre asfalt cadde, yüzlerce taş köprü, kervansaray ve dinlenme tesisleri yaptırarak gereken önemi ticarete vermiştir. Yollar hırsız ve eşkıyalardan arındırılmıştır, tüccar ve seyyahların güvenliğini sağlamak için daima kontrol altında tutulmuştur. Herbert, İngiltere elçilik heyeti eşliğinde İsfahan ile Ferahabad arasındaki yolun yarısının mozaik taşlarla kaplandığını aktarır.¹²² Kayıtlara göre her 50 km mesafeye büyük bir kervansaray yapılmıştı ve tüm

¹²² Alfons GABRIEL, *Die Erforschung Persiens: die Entwicklung der abendländischen Kenntnis der Geographie Persiens*, s.85.

kervansaraylarda konaklama için hiçbir ücret alınmadan istenilen süre kadar kalılabiliyordu.¹²³

Diğer taraftan Şah, bezirgânlara her türlü desteği sağlamıştır. İran'da bulunan Hıristiyan Gürcü ve Ermenilere binlerce altın sikke ve para faizsiz olarak borç verilerek, onların her alanda çalışmaları sağlanmıştır. Çok sayıda ticaret ürünü uzun kuyruklu kervanlarla sonsuz bir nehir gibi İsfahan'a akmaktaydı. Öylesine ki İsfahan'dan yola çıkan sadece bir kervanda 2700 devenin bulunduğu söylenir. Bu durum seneler sonrasına kadar devam etmiştir. Olearius 1637 yılında *'Asya'da ve gerçekten tüm Avrupa'da tüccarlarını İsfahan'a göndermeyen hiçbir ülke yoktur'* ifadesini kullanmıştır.¹²⁴

1486'da Avrupa'dan Cebelitarık Boğazı üzerinden doğuya ve Hindistan'a açılan deniz yolu, doğuya giden karayollarının önemini her geçen gün azaltmış ve eskiden beri karayolları ticaretine egemen olan İtalyanların (Venediklilerin) itibarına son vermiştir. Osmanlılar ve Safevîler arasındaki husumet ve savaşlar yüzünden oradaki ticaret yollarının engellenmesi de İran'ı Fars Körfezi yönüne ve Hindistan ile ilişkilere itmiştir. Herat, 16. yüzyılda Çin, Buhara ve Semerkant üzerinde bulunan en önemli ticaret ve sanat şehriydi. 17. yüzyılda Hindistan ve İran'ın yoğun ilişkileri ve faaliyetleri esnasında, artık Herat merkezietini ve ününü kaybetmişti r ve Kandahar, sanatçı, sanat ürünleri ve ticari kişilerin bulunduğu en önemli nokta olmuştur. Hindistan Devleti İngilizlerin ısrarıyla, Kandahar'ı ele geçirmek için sürekli Safevîlerle mücadele etmiştir.¹²⁵

Şah I. Abbas'ın tüm bu çabalarıyla, kervanların kaç yüz yıllık ticaret yolları sayılan 'Herat-Tebriz-Halep-Bursa' güzergâhı güneydeki yeni açılan transit yoluna çevrilmiştir. Bu yol eski yola göre İran'ı daha çok Avrupa ülkelerine yaklaştırmış; 17. yüzyılda Fars Körfezi Avrupa ile İran arasındaki ilginç maceraların kapısı olmuştur.

Ticaretle ilgili diğer önemli şehirlerden biri de Bağdat'tır. Bu şehir; İranlı, Osmanlı, Hintli, Venedikli, Ermeni ve Yahudilerin bulunduğu bir nokta olmuştur. Dolayısıyla defalarca Osmanlılar ve Safevîler arasında el değişmiştir. Bağdat-İsfahan

¹²³ Bkz.(77), HAKHNAZARIAN-MEHRABIAN, s.14.

¹²⁴ Bkz.(30), OLEARIUS, s. 187.

¹²⁵ Bkz.(71), ROEMER, s. 428.

arası kervanların sayısı bazen binlerce kişiye ulaşmıştır. 17. yüzyılda İran'ın ticaret payının en verimli gelir kaynağı ham ipek, halı, zerbaft kumaş ve çiniydi. Bu dönemde İran dünyanın en büyük ipek ihracatçısıydı. Hazar Denizi'nin tüm kıyıları ipeğin üretim yerleriydi. Şah I. Abbas İsfahan'dan sonra en büyük sarayını o bölgede yaptırmıştır ve bu da ticari niyetlere göre tasarlanmıştır. Eşref ve Ferahabad'ta bulunan saray teşkilatı, diğer sorumluluklarının yanı sıra ipek üretimini de gözetim altında tutmaktaydı, zira ipek, saltanat mahsulüydü; üretim ve dağıtımını tamamen Şah I. Abbas tarafından yönetilmektedir. 1721 yılına kadar hâlâ ipek ticareti yurt dışıyla yapılmaktaydı. O sıralar Rus Çarı I. Petro (1682-1725) kumaş fabrikalarını çalıştırmak için İran ipeği talebinde bulunmuştur.¹²⁶ Şah Safi/Sam Mirza (1629-1642) ipek üretiminin saltanatın tekelinde tutulmasını ortadan kalkmış, aldığı hediyeler karşılığında herkese ipeğin üretimi, satışı ve dağıtımını için ruhsat belgesi vermiştir. Sadece ham ipek değil, onunla birlikte, işlenmiş ürünler de ihraç edilmiştir. Altın ve gümüş işlemeli kumaşlar ve kadifeler Avrupa'ya ihraç edildiği gibi Hindistan'a da ihraç edilmiştir. Bu ürünlerin yanında nefis ipek halılar da bulunmaktaydı.

16. yüzyılda halı imalatı en çok Şah ve onun sarayları için yapılmaktaydı. Fakat 17. yüzyılda halıların çoğunluğu, yurtdışına satış için üretilmiştir. İsfahan başkent olduktan sonra satışa sunulmak üzere halı üreten yeni atölyeler açılmıştır. Şah I. Abbas, Şah Tahmâsb gibi kendi oluşturduğu saltanat atölyelerinde çok nefis halılar dokutmuştur. Ayrıca köylerde ve müstakil atölyelerde de üretim imkânları sağlamıştır. 'Şah Abbasi' denen halıların tamamı ipekten dokunmaktaydı ve çoğunun dokusu altın ve gümüş iplikle işleniyordu. Köylülere ücretsiz araziler bahşiş olarak verilip, karşılığında ipek halı üretmeleri isteniyordu. Bunların ilk amacı, Avrupa saraylarında beğenilen halıları üretmektir. İpek halılar, Avrupalıların oldukça beğenisini kazanmıştır. 17. yüzyılda Avrupa'ya satış için gönderilen nefis halılar Polonya halısı ismiyle ünlenmiştir. Bugün bu tür halıların üç yüz çeşidi bilinmektedir. 1602 tarihli bir belgeye göre, Polonya kralı III. Sigismund Sai (1587-1632) İsfahan taciri, Safer Muradoviç'e bu

¹²⁶ Rahim MUSALMANIAN'ı QUBADIAN'İ, *Esnâdi ez Revabiti İran ve Rusya Ez Safeviye ta Kaçariye*, s. 17.

halılardan 12 tane sipariş verip, kendisini Kâşân'a göndermiştir.¹²⁷ Bu halılar Hollanda Doğu Hint Şirketi tarafından bol miktarda ihraç edilmiştir.

Bu dönemde İran, zengin bir kumaş üretimine sahipti. Yerli tezgâhlarda dokunan altın yaldızlı lüks kumaşlar, Şah'ın gözlemcilerinin düzenli kontrolü altındaydı. Safevî döneminin kumaş sanayi, İran tarihinin başlangıçtan bugüne kadar en parlak dönemidir.¹²⁸ Avrupalıların kendi deyişine göre tüm dünyada, İran'ın zerbaft kumaşlarından daha nefis ve kıymetlisi bulunmamıştır.¹²⁹

İran'da üretilen ihracat mallardan bir diğeri de seramik vazolar gibi ev aksesuarları ve eşyalarıydı. Bu nefis çiniler, Çin'in ürettiği seramiklerin kalitesine ulaşmıştı ve Avrupa'da asıl Çin ürünleri yerine satılmaktaydı. 17. yüzyılın başında Şah I. Abbas üç yüz çömlek ustasını Çin'den getirmiş, İran'ın çini üretim merkezlerine yerleştirmiş ve böylelikle çini sektörünü canlandırmıştır.¹³⁰ İngiltere Doğu Hint Şirketi kayıtlarında, 17. yüzyılda Meşhed ve Kirman'da mümtaz çinilerin üretildiği kaydedilmiştir.¹³¹ Çini-seramik üretim merkezlerinden bir diğeri de şu an Dağıstan'da bulunan Kovacı şehriydi. Kovacı üretimi seramiklerin bezemeleri, Osmanlıların İznik şehrinde üretilen seramiklerin gül ve balık pulu gibi bezemeleriyle benzerlik taşımaktaydı.

5.2.4.1 Yeni Culfa Tüccarları

Hıristiyan Ermeniler, İran'da Avrupa tarzı resimlerle ilgilenen ilk gayrimüslimler olmuştur. İsfahan'ın meşhur Ermeni bezirgânları daima Hint, Cochin ve Malabar sahilleri arasında gidip gelmekteydiler. Hattâ bunlardan bazıları, Hint'te âli makam ve mesleklere ulaşmışlar; orada buldukları Avrupa tarzı resimleri sıkça İsfahan'a getirmişlerdir

Hindistan-İran-Avrupa arasındaki etkin irtibatların itici gücü, Tebrizli-Ermenilerden oluşan İsfahan tüccarları olmuştur. Bir dönem büyük Avrupa şirketlerini

¹²⁷ Bkz.(26), BLAIR- BLOOM, s. 205-206.

¹²⁸ Feride TALİP PUR, *Târih-i Parça Baff ve Nessâci der İran*, s. 132

¹²⁹ UNESCO İran Milli Komisyonu, *İranşehir: Mecmua-yı Makâlât der Bare-yi İran*.

¹³⁰ Hans E WULFF, *The Traditional Crafts of Persia*, s.14.

¹³¹ Bkz.(14), SAVORY, s. 141.

geride bırakan ve İran'ın tüm uluslararası dış ticaretini ele geçiren Ermeniler, Hindistan'da da ticaretin en büyük hissesini kapmışlar ve 17. yüzyılda Bengal şehrinde 'Ermeni Tüccarları Derneğini' kurmuşlardır.¹³² Bu tüccarların bazıları Hindistan sarayında çeşitli görevlerde bulunmuşlardır. Hindistan'da çalışan büyük Ermeni tüccarları, İsfahan ve Culfa'daki binaların ve kiliselerin inşaat, yenilenme ve süsleme işlerini de üstlenmişlerdir. Buna dair bilgiler defalarca kilise kitabelerinde kaydedilmiştir.¹³³

Safevî döneminin sonlarına doğru, Ruslar İran'da nüfuz kapısı açmak amacıyla, Ermenilere büyük imtiyazlar bağışlayıp, onlardan tam hizmet almışlardır. Bu doğrultuda Ermeniler, Şah II. Abbas'a, fevkalade nefis bir altın kaplı taht hediye ederek, Rusya-İran ticaret tekeli ellerine geçirmişlerdir.¹³⁴ 1679'a kadar (Şah Süleyman dönemi) Ermenilerin Rusya üzerinden yaptıkları ticaret zirveye ulaşmıştır. Avrupa ürünleri, özellikle Flaman ürünleri, Hollandalılar aracılığıyla Fars Körfezi'nden geldiği gibi, Ermeni-Hıristiyan tüccarlar eliyle Rusya'dan da getirilmiştir.¹³⁵

Ermenilerin ticaretteki yoğun faaliyetleri, en çok Rusların yararına olmuştur. Ruslara büyük hizmetler veren Ermeniler, Rusçayı biliyor, Türkçe ve Farsçayı ana dili gibi konuşulabiliyorlardı. Ruslar, ortak bir din ve dil avantajından dolayı ve uzun zamandan beri komşuları olan Ermenilerle, dostluk içerisinde yaşamış, onları herkesten daha yakın bulmuşlardır.

1667 yılında Ermeni tüccarları, Hollandalı, İngiliz ve Fransızların ticaretini keserek Rusya topraklarında her türlü mal satma tekeline kavuşmuşlar, 1688'de de diğer bir anlaşmayla, Rusya üzerinden Avrupa ülkelerine mal gönderme yetkisini de kazanıp en iyi konumlarına yükselmişlerdir. Bu gelişmelerinden sonra Rus İmparatoru sürekli Ermeni topluluğunu kullanarak, politikasını sürdürmüştür.¹³⁶ 18. yüzyılda Rusya'nın İran'ı işgalinde Ermenilerin hıyanetinin katkısı olmuştur. Nitekim Ruslar, 1801'de İran'ın kuzeyindeki büyük toprakları, Kafkasya bölgesini, Ermenistan'ın kuzeyini, Gürcistan ve Gürcistan'ın ilerisini daimi olarak gasp etmişlerdir.

¹³² R. W. FERRIER, *The Armenians and the East India Company in Persia in The Seventeenth and Early Eighteenth Century*, s.38-62.

¹³³ Bkz.(77), HAKHNAZARIAN-MEHRABIAN, s.140.

¹³⁴ George A. BOURNOUTIAN, *Armenians and Russia, 1626-1796: A Documentary Record*, s. 455-459

¹³⁵ Receb Ali KAVANİ, *Tarih-i İran der Esnâd-ı Erâmeni ve Rus*, s.46

¹³⁶ Harootium T. Ter HAVHANİANTS, *Tarih-i Culfa-yi İsfahan*, s. 181,183, 332.

17. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise Yeni Culfa'nın nüfuzlu üyeleri artık şöhret ve iktidarlarını yitirmiş ve büyük tüccarlar Rusya, Hindistan, Osmanlı ya da Avrupa'ya göç etmişlerdir. Bu arada Batılıların ticari amaçları da önemlidir. İran Hindistan'a yakın bir bölge olduğu için önemli mevki sahibiydi ve Fars Körfezi onlar için hayati anahtar gibiydi. Batılı ülkeler, Hindistan'da elde ettikleri ticareti koruyabilmek için İran Körfezi'nden yararlanmak zorundaydı.

5.2.4.2 Doğu Hint Şirketleri

Osmanlıların İstanbul'u fethi, Avrupa ile Doğu arasındaki tüm kara yolların kesilmesine ve ana yolların Osmanlıların eline geçmesine yol açmıştır. Bunun üzerine Avrupalılar çaresizce denizden Doğu'ya bir kapı açmaya gayret etmiş ve nihayet bunu başarmışlardır. Doğu Hint şirketleri ardı ardına kurulmuş, Avrupa'da ticaret yaygınlaşmış ve stratejik bir mesleğe dönüşmüştür. Avrupalılar bu sayede büyük hazineler elde etmişlerdir.

Doğu topraklarına ilk kez gelen beş ülke Portekiz, Hollanda, İngiltere, Rusya ve Fransa olmuştur. 16. yüzyılda yoksul ve zavallı olan bu ülkeler deniz güçleri sayesinde, Doğu'nun zengin ülkelerini işkâl etmiş ve gittikçe zenginleşmişlerdir.

Orta çağda uzun mesafe ve çoğu tehlikeden dolayı Doğu ile Avrupa arasındaki kara yollarından, pek mal aktarılamıyordu. Ancak, 17. yüzyılda durum farklılaşmıştır. Avrupalılar, denizlerden açtıkları yolla, istedikleri malı getirip götürmüşlerdir. Bu yüzden 17. yüzyılda malların niteliği ve niceliği fevkalade yükselmiş ve Avrupa ürünleri sel gibi Doğu'ya akın etmiştir.

17. yüzyıl başında ünlü tüccar cemiyetleri tarafından kurulan bu şirketler, dünyanın birçok noktasında ticari bölgeleri ele geçirmelerinin dışında askeri ve siyasi güce de sahip olmuşlardır. 19. yüzyıla kadar egemenlikleri devam eden bu şirketler, girdikleri her ülkenin kültür ve sanat vb. yönlerini Avrupa etkisi altında bırakmışlardır. Devletlerine bağlı olan bu şirketler ve en başta olmak üzere Hollanda ve İngiltere şirketi 16. yüzyıldan itibaren, Hint Okyanusu kıyıları, Fars Körfezi, hattâ Afrika ve Amerika'da ticaret, siyaset ve ekonomiyi güçlü bir şekilde kontrollerine almışlardır.

Avrupalıların dünyanın diğer ülkelerine girmekte sürekli kullandıkları “coğrafya keşifler” iddiası, aslında ticaret ve istismar amaçlarını gütmekteydi.¹³⁷ O yüzden, diğer Avrupalı rakipleriyle sürekli düşmanlık içindeydiler. Samuel Cilajet bu durumu şöyle açıklar:

*“Bu asra kadar İngilizler, organize edilmiş tüm coğrafi keşiflerini sırf ilmi amaçlar için üstlenmemişlerdir. Gönderilenler doğu yönüne hareket ediyordu, çünkü İngiltere ticareti için, yeni pazarlar keşif etmek çabasıdaydı. Aslında İngiliz kralları, adamlarını çeşitli kıyafetlerle başka topraklara göndermişlerdir, zira Britanya için sömürge ülkeleri aramaktaydı”*¹³⁸

Bu minvalde 1604 yılında İngiltere Doğu Hint şirketi reisinin oğlu ile Portekiz Doğu Hint şirketi reisinin oğlu casusluk suçuyla Fas'ta esir alınmıştır.¹³⁹ İki büyük firmanın, dünyanın 4 kıtasındaki ticari kudret rekabetleri, bu ülkelere zenginlik ve servet kaynağı oluşturmuştur. 18. yüzyıla gelindiğinde İngiltere, Avrupa'nın en güçlü devleti haline gelmiş ve Hollanda ise altın yüzyılını yaşamıştır.

16. yüzyılın başında Portekizlilerin Fars Körfezi ve Hindistan'ı işgal etmesinin ardından artık hem Venediklilerin tacirliği tarihe gömülmüş, hem de Doğu ile Batı ülkeler arasında engel olan bin yıllık Arap kalesi yıkılmıştır. Portekizliler tüm bölgeye hâkim olmuş rekabet içerisinde, diğer Avrupa ülkelerinden gelen siyasi ve ticari grupların geçmesini engellemişlerdir. 1580 yılında Portekiz, İspanya tarafından fethedilmiştir ve 1640 yılına kadar Portekiz, İspanyol hâkimiyeti altında kalmıştır. Portekiz zayıfladıktan sonra İngilizler rahatlıkla Fars Körfezi'ni ele geçirip ve hızla İran ve Hindistan'da mevkiilerini güçlendirmişlerdir. Portekizliler, Fars Körfezi'nden kovulduktan sonra Kandahar daha da gelişip büyümüştür. Öyle ki bu şehir, kara yollarında ve Avrupa-Hindistan-İran arası seferlerde en önemli konuma sahip olmuştur.¹⁴⁰

Hollanda Doğu Hint şirketi¹⁴¹ 1602 yılında kurulmuştur. Hollanda savaş gemileri, Portekizlileri yendikten sonra Fars Körfezi, Cava Adası ve Batavia'nı (Cakarta'yı) işgal

¹³⁷ Bkz.(8), HUMAYUN, s.35-37.

¹³⁸ Bkz.(105), CLAGGETT CHEW, s. 547.

¹³⁹ Bkz.(58), SHERLEY, s.97.

¹⁴⁰ Bkz.(71), ROEMER, s. 428.

¹⁴¹ Dutch East India Company.

etmiştir. Hollandalılar kendi iktidarlarını gittikleri yerlerde yaptıkları kalelerle ispat etmişler, güçlü bir sanat ve sanatçı altyapısına sahip olmaları sebebiyle, Asya ülkelerinin sanatında derin etkiler bırakmışlardır. Hollanda Doğu Şirketi, kültürel faaliyetler bakımından en etkileyici şirket olmuştur. Bu şirketin görevlileri, her Safevî şahına, çok sayıda Flaman sanatı ürünü hediye ettiği gibi, beraberlerinde getirdikleri Hollandalı ressamı da tanıtmıştır. Birçok seyyah, 1664'lerde (Şah Süleyman dönemi) Fars Körfezi ticaretinde Hollandalıların egemen olduğunu belirtir. Hollandalılar 1730'dan itibaren, genel olarak bu ünlerini kaybetmişlerdir.

İngiltere Doğu Hint şirketi ise 1599 yılında kurulmuş ve 1874'e kadar iktidarını sürdürmüştür. İngilizler, tüm Safevî, Afşar, Zend ve Kaçar dönemlerinde İran'la ilişkilerini ilerletmişlerdir. İngiltere'nin ilk ticari gemisi 1607'de Fars Körfezi kıyılarına varmış ve İngiltere'nin Doğu Hint Şirketi temsilcisi Edward Connock'ı (1550-1610), bir grup bezirgân ve bir miktar Avrupa malıyla İran'a ulaştırmıştır.¹⁴²

Şah I. Abbas zeki bir hükümdardı ve Avrupalıların niyetlerini anlamıştır. İngilizler Hindistan'da yaptıklarını rahatlıkla İran'da yapamamışlar, bu yüzden daha çok Hindistan topraklarına nüfuz etmişlerdir.

1607 yılında İran ile İngiltere arasında yapılan anlaşma kapsamında, yoğun ticaret faaliyetleri başlamıştır. İran ipeği, para alınmadan İngiltere mallarıyla takas edilmekteydi. Hindistan dış ticaretini elde etmiş olan İngilizler için, Fars Körfezi hayatiydi. İngiltere deniz güçleri, 1622'de İran ordusuna, tüm Portekizlileri Fars Körfezi'nden kovmaları için destek vererek, hem güçlü bir rakibi ortadan kaldırmış, hem de kendilerine büyük imtiyazlar sağlamışlardır.

Portekizlilerin buradaki 100 yıllık iktidarına ünlü *Liyan Kalesi* fethedilerek son verilmiştir. İngilizler bu önemli yardımları sayesinde, Fars Körfezi'nde her şeyi tekellerine almış, tüm adamlarını siyasi niyetler çerçevesinde devreye sokmuşlardır. Bu tarih, İngiltere'nin bu topraklarda egemenliğinin başlangıcı olmuş ve Şah II. Abbas dönemine kadar İran'da İngiliz sanatı etkisi yoğunlaşmıştır. İngilizlerden ithal edilen mallarda ve tekstil ürünlerindeki motif ve desenler esin kaynağı olmuştur.

¹⁴² Bkz.(104), MAHDAVİ, s. 10.

İran'da en uzun süre bulunan, çeşitli yolsuzluk ve rüşvet teklifleriyle devletin içine de nüfuz edebilen Avrupalı ulus, İngilizler olmuştur. Örneğin, 1625 yılında İngiltere Doğu Hint şirketi, kendi niyetini gerçekleştirmek amacıyla, Şah I. Abbas'ın büyükelçisi Muhammed Ali Bek'in tüm masraflarını karşılayarak Londra'ya göndermiştir.¹⁴³

İran'da Fransızlara ait olan Doğu Hint Şirketi ise 1664 yılında kurulmuştur. Doğu Hint şirketlerinin sonuncusu da Almanlar tarafından 1780 yılında Zend döneminde oluşmuştur. İngilizler uzun zaman İran'da varlıklarını korumuşlar, ancak sürekli Ermenilerle rekabet içinde olup çatışmak durumunda kalmışlardır. Nitekim ticaret imtiyazlarını elde etmek konusunda pek başarılı olmayınca, ilgilerini Hindistan'a yoğunlaştırmışlardır. İngiltere'nin durumunun İran'da zorlaşması, diğer Avrupa ülkelerinin, özellikle daha çok Hollanda'nın menfaatıyla sonuçlanmıştır. Hollandalıların İran'a gelmeleri, İran resmine genel olarak Flaman sanatı etkilerinin yansımaya yol açmıştır. Hindistan'da ise yerli sanat, özellikle bezemelerde, dekoratif simgelerde ve portrelerde İngiliz sanatı etkilerine maruz kalmıştır. İngiltere sanat tarzını taşıyan mallar, Hindistan'ın her bir noktasına ulaşmıştır ve çeşitli yollarla İran'a da ithal edilmiştir. Bu etkilerin, en iyi örneği 17. yüzyıl ortasında hızla gelişen *gül ü murg* üslûbudur.

Genel olarak, bu dönemde İran resmine yansıyan Batı etkileriyle oluşan üsluplarla yapılan resim konularını şöyle sıralamak mümkündür:

- Portre + *gül ü murg* + bezeme (İngiliz sanatı etkileri)
- Peyzaj + manzara (Flaman sanatı etkileri)
- Figür + Dini tasvirler (İtalyan sanatı etkileri)

Avrupa sanatı etkilerinin İran'a girişinde, ticaretin çok önemli rol oynadığını, hattâ Safevî İsfahan Okulu resim üslûbunun ticaret ortamında doğarak gelişmiş bir üslup olduğunu da söylemek mümkündür. Rus Çarı I. Aleksey Mikhailovich (1645-1676) ile Safevîler arasındaki sıcak ticaret sayesinde, Ermeni asıllı Minas gibi ressamlar Avrupa'nın tasvir geleneklerini İran'a aktarmışlardır. Tüccar olarak Halep'e gidip gelen

¹⁴³ Bkz.(58), SHERLEY, s.113.

Minas, orada İtalyan ressamlarından eğitim almış, kiliselerde resim yapan İtalyan ve Yunan ressamlarını gözlemlemiştir.¹⁴⁴

5.2.4.3 Avrupa'nın Teknolojik Ürünleri

Teknoloji, Rönesans devriminden sonra Avrupalıların belirgin kültürü haline gelmişti. Özellikle deniz araçlarını geliştiren Avrupalılar bu sayede dünyanın uzak noktalarına yol almışlardır. Teknolojinin 17. yüzyılda Avrupa'da hızla ilerleme kaydetmesiyle, 18. yüzyılda doğunun üç imparatorluğu (Osmanlı- Babürlü- Safevî İran) Avrupa'nın bu gücü karşısında boyun eğmek zorunda kalmıştır.

Sonradan Müslüman olup Ali Kulu Cedit adını alan, İsfahan'daki Agustin Manastırı reisi Portekizli keşiş Peder Antonio de Jesus yazdığı kitabında: “*Avrupalılar genelde, Tanrı'nın verdiği akli, Hak ile Batıl arasındaki farkı teşhis etmek yerine, sanayii yaratmaya sarf etmişlerdir*” ifadesini kullanmıştır.¹⁴⁵

İsfahan'a getirilen Avrupa'ya özgü aletler de ilk defa Avrupalı misyonerler tarafından kullanılmıştır. Safevîler, Avrupalılar aracılığıyla, bu malzemeler ve yeni buluşlarla tanışmışlardır. Örneğin, 17. yüzyılda İsfahan'da kullanılan bu yeni aletler arasında teleskoplar da bulunmaktaydı.¹⁴⁶

1628-1629 da İsfahan'a yerleşen Karmelitler, Şah'ın emriyle bu şehrin Mir Meydan'ında bir matbaa tesis etmişlerdir.¹⁴⁷ Şah I. Abbas önceden Karmelitlerden birini makine almak üzere İtalya'ya göndermiştir, fakat kendisi bundan bir sene önce vefat etmiştir. Böylelikle dini kitaplar, Avrupa'dan getirilmekle birlikte bu matbaada da bastırılmıştır.¹⁴⁸ Bu matbaa İran'da ilk ve en eski basımevi olarak bilinmektedir.

¹⁴⁴ Amy S. LANDAU, “From the Workshops of New Julfa to the Court of Tsar Aleksei Mikhailovich: An Initial Look at Armenian Networks and The Mobility of Visual Culture”, s.417.

¹⁴⁵ Ali Kulu CEDİD'ÜL İSLÂM, *Sıfatü'l Mü'minin Fî Kıtal'ül Müşrikîn*, Çev. Resul Caferî, s. 17-18.

¹⁴⁶ Abbas İKBAL, *Evvelin Durbin-i Nucumi der İran*, s. 26-32.

¹⁴⁷ Francis RICHARD, *L' Apport des Missionnaires Europeens a la Cooaissance de L' İran en Europe et de L'Europe en İran*, s.262.

¹⁴⁸ Francis RICHARD, *Raphael Du Mans Missionnaire En Perse Au XVIIe Siecle (Moyen Orient & Ocean Indien, Xvie-Xixe S)*, s. 78.

Ermeniler de Karmelitlerin yardımıyla bazı kitaplar yayımlamışlardır. Onların ilk kitabı; ‘*Zeburî Davud*’ 1638’de basılmıştır.¹⁴⁹

17. yüzyılda İran-Avrupa ticaretinde, İran’a ithal edilen mallar arasında daha çok darphane makineleri, kuvvetli rüzgâr ile çalışan değirmenler, sulama ve ekin makineleri, dikiş makineleri, marangoz ve kesme aletleri, suyla çalışan ahşap tezgâhlar, ilkel araba denilen faytonlar, astronomi araçları gibi ürünler bulunmaktaydı.

İran’dan ihraç edilen ürünler arasında ise çeşitli kumaşlar, halılar, el yapımı silahlar ve kılıfları, Hürmüz incisi, firuze, pamuk, deri, tıp ilaçları, kuruyemişler gibi el yapımı ürünlerdi.¹⁵⁰

5.2.5. Seyahatnameler

17. yüzyılda Avrupalı seyyahlar ve çeşitli kıyafetlerle gelen yolcular genellikle gezilerini yazıya geçirerek seyahatnameler hazırlamışlardır. Ancak Doğu kültüründe seyahatname yazmak önemsenmediğinden dolayı, Avrupa’ya giden İranlı heyetler gezilerini kayda geçirmemişlerdir. Büyük Avrupalı devletler, İran pazarından pay alma konusundaki rekabetlerini, seyyah göndermekte de göstermişlerdir. Nitekim 17. yüzyılın hemen hemen tüm ünlü gezginleri İran’a gönderilmiştir.

Osmanlılarda, İran’ın aksine, dakik ve düzenli arşivleme geleneği vardır. Bugün birçok Safevî dönemine ait yazı ve belge bu arşivlerde korunur. Hâlbuki İran’da bulunan arşivlerin büyük kısmı yok edilmiştir. Aynı şekilde Avrupa’da korunan seyahatnameler de kapsamlı bilgilere sahiptir.

Ortaçağda İran’ı Avrupalılara en iyi şekilde tanıtan seyyah Marco Polo (1254-1324) olmuştur.¹⁵¹ Ancak onun kaleme aldığı seyahatname, bu döneme ait diğer eserlerdeki gibi efsane ve hurafelerle doludur. Buna karşılık Rönesans döneminde yazılan seyahatnamelerinin çoğu bilimsel ve nesnel özelliklere sahiptir.

¹⁴⁹ Leon G. MĪNASĪAM, *Evvelin Çaphâne der İran*, s.2.

¹⁵⁰ P. LEVSKAYA, N. VĪKTOROVNA, *Târih-i İran: ez Devrân-ı Bâstan ta Sade-yi 18*, Çev. Kerim Keşâverz, s. 542, 543.

¹⁵¹ Bkz.(8), HUMAYUN, s.22-23.

17. yüzyılda ise, İran'a dair bilgilerin verildiği, Avrupalılarca yazılmış seyahatnamelerin sayısı artmıştır. Çeşitli konuları içeren ve belgesellik açısından daha çok kabul gören bu eserlere, Avrupa kralları da değer vermişlerdir. Avrupa'da İran'ı tanıma, bilgi ve belge alma harekâtı, seyahatnameler sayesinde şekillenmiştir. Özellikle 1660-1670 yılları arasında yazılan seyahatnamelerin sayısı maksimum seviyeye ulaşmıştır. Avrupalılara, Şah ve halk tarafından ilgi ve sevgi gösterilmesi, seyahatnamelere yansımış, gezginler İran ve İranlılardan övgüyle söz etmişlerdir. Seyyahların verdikleri bilgiler bu topraklara yönelik talepleri artırmıştır.

Bu dönemde Hindistan ve Çin Avrupalılar için merak uyandıran efsane ülkeler olmuş ve Doğu'ya giden seyyahların çoğu İran topraklarından geçmiştir. Sadece 17. yüzyılın ikinci yarısında Doğu'ya giden 147 seyyahın 52'si İran'a gelmiş ve İran hakkında seyahatname yazmıştır. 1660-1670 tarihleri arasında İran'la ilgili 25 seyahatnamenin kaleme alındığı ve bunların toplam 250 kez basıldığı belirlenmiştir.¹⁵² Süleyman Şah (1666-1694) devrinde İran'da yaşayan Avrupalı nüfusun en yoğun dönemde kaleme alınan bu eserler, tarihçilerce Asya ülkelerinin tanınmasını sağlayan ilk eserler olarak değerlendirilir. Bu dönem İran toplumu hakkında bilgi veren, Avrupalı yazarlarca dört dilde (İngilizce, Hollandaca, Fransızca ve Almanca) kaleme alınmış seyahatnamelerin baskı sayıları şöyle tespit edilmiştir:

- Pietro Della Valle; 11 kez
- Thomas Herbert; 6 kez
- Adam Olearius; 6 kez
- Jean Chardin; 10 kez
- Jean Baptiste Tavernier; 7 kez
- Cornelis de Bruijn; 6 kez

Seyahatnamelerin birden çok kez basılması, İran'ın Avrupa'ya tanıtımında ve Avrupa ile ilişkilerinin artmasında önemli derecede etkili olmuştur. Bu kitapların

¹⁵² Bkz.(2), ŞEYBANÎ, s. 34-42.

metinleri, genellikle seyyah tarafından veya seyyahla beraber gelen ressam larca çizilmiş resimlerle görsel açıdan desteklenmiştir.

Bu seyyahlar arasında keskin gözlem gücüne sahip, her şeyi objektif açıdan kaydeden yegâne seyyahın Pietro della Valle olduğu, onun görüp, yaşadıklarını öyle detaylı ve heyecanlı bir şekilde anlatmasının, okuyan kişiye o sahnelerin bizzat tanığı olduğunu hissettirdiği belirtilmiştir. İlk defa Avrupalıları çivi yazısıyla o tanıştırmıştır. Taht-ı Cemşid ve Babil Kulesi gibi anıtsal eserleri Avrupalılara aktaran da odur. Ayrıca Avrupa'ya döndüğünde İran'a ait çok sayıda el yazması götürmüştür.¹⁵³

17. yüzyılın ikinci yarısında Avrupalıların İran'a ilgi duymasını sağlayan seyyahlar ise Jean Chardin, Adam Olearius ve Jean Baptiste Tavernier olmuştur.

Jean Chardin, on dört yıl boyunca (1664'dan 1678'e) üç sefer İran'a yolculuk etmiştir. Son seferinde 4 yıl İran'da kalmıştır. Hiçbir Avrupalı seyyah, Chardin kadar İran hakkında bilgi toplayamamıştır. O, Firdevsî *Şahnâme*'si ve ünlü şairlerden söz eden ilk Fransız olmuş ve Avrupa'yı İran edebiyatı eserleriyle tanıştırmıştır. Chardin, İran şahıyla da çok yakın ilişkiler kurmuş ve Şah II. Abbas'tan '*Şah'ın Taciri*' unvanını almıştır. Sadrazamın bile giriş izni olmayan hazineye girip çıkabilmiş, İran hakkında çok özel ve gizli bilgiler elde etmiş, tüm iç ve dış politikalarından haberdar olmuştur. Tüccar olarak geldiği İran'dan deneyimli bir siyaset adamı olarak ayrılmıştır. Protestan olmasından dolayı Fransa'da yaşamağı tercih etmemiş, ansiklopedi niteliğindeki on ciltlik seyahatnamesini İngiltere'de yayımlamış ve son olarak İngiltere'de bakanlık görevinde bulunmuştur.

Dr. Engelbert Kaempfer (1651-1716) ise bir doktor ve bilim adamıdır. Önce İran ve daha sonra, Hindistan ve Japonya'yı ziyaret etmiştir. O, eserinin İran'da yazdığı kısımlarını resimlendirmesi için batı tarzında çalışan, Jání bin Behram veya '*Cani Ferengî sâz*' adıyla tanınan İranlı bir ressamı hizmetine almıştır.¹⁵⁴ (Resim 24)

¹⁵³ Bkz.(60), DELLA VALLE.

¹⁵⁴ Kamran MUHÂCİR AVŞAR, *Hünermend-i İrani ve Modernism*, s.40.

Kaempfer tarafından Cani lakabı verilen bu ressam, ünlü sanatçı Behram Sorakeş'in oğludur. Kaempfer'in yazdığı beş ciltten oluşan seyahatnamesinin bir bölümü, İran'daki bitkilere ayrılmış, ancak bu kısım hiçbir zaman basılmamıştır.



Alman seyyahı Adam Olearius, aynı zamanda usta bir ressamdır ve seyahatnamesinde yaptığı resimler gerçekçilik bakımından fevkalade değerlidir. Özellikle, hazırladığı coğrafi çizimler belgesellik bakımından eşsiz eserlerdir. 'Gülistan Sadi' kitabını Almancaya çevirmiş ve ilk kez Almanları İran edebiyatıyla tanıştırmıştır. Bu eser çok ilgi görmüş ve kısa sürede yirmi kez basılmıştır.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Bkz.(8), HUMAYUN, s.137.

6. 17. YÜZYILDA İRAN'A GELEN AVRUPALI RESSAMLAR

Avrupa'da 15. yüzyıldan sonra oluşan Rönesans hareketiyle çok yönlü değişimler yaşanmıştır. Rönesans, sanat ortamında yeni bir hayatın başlangıcını tetiklemiş ve bu doğrultuda üst düzey sanat eserleri ortaya çıkmıştır. Özellikle resim sanatında, 'Manyerizm' kavramı ön plana çıkmış ve bu durumda gerçekçi resim yapma yöntemleri 'İdealizm' düşüncesi bağlamında oldukça gelişmiştir.

6.1. 17. YÜZYIL AVRUPA'DA RESİM SANATININ DURUMU

Yaklaşık 1590-1730 yılları arasında Barok¹⁵⁶ adını alan dönemde gelişen resim üslubu ise, Rönesans döneminde başlayan gerçekçi yaklaşımlı çalışmalara farklı bir görünüm katmıştır. Roma'dan yola çıkarak tüm Avrupa'ya yayılan Barok üslubun karakteristik özellikleri, ince bezemeler, yuvarlak hatlar ve birbirine dolanmış figürlerle¹⁵⁷ oluşan dekoratif kompozisyonlar olarak tanımlanır. Barok sanatın Avrupa'da zirveye ulaştığı yıllar, aynı zamanda Avrupalı nüfusun İran'da en yoğun olduğu yıllar olmuştur. Bu durum, Barok resim üslubunun etkilerinin İran resim sanatına kadar yansımaya yol açmıştır. 17. yüzyıl Safevî resim sanatında işlenen dünyevi konular, lüks yaşam ayrıntıları ve göz kamaştırıcı popüler renkler, Avrupa'nın Barok üsluptaki resimlerinin de özellikleridir.¹⁵⁸

6.1.1. Flaman Sanatı

Kaynaklar dikkate alındığında, 1650-1700 yıllarında İran'da faaliyet gösteren Avrupalılar arasında Hollandalıların ilk sırada yer aldıkları görülür. Hollandalıların İran'daki yoğun temasları, o sıralarda ortaya çıkan yeni tarz resimlerde, Flaman üslubunun daha fazla etkili olmasına yol açmıştır.

¹⁵⁶ *Barroco*, Portekizce terimdir ve şeffaf olmayan inciye denir.

¹⁵⁷ Antrolak.

¹⁵⁸ Juan-Ramón TRIADÓ, *The Key to Baroque Art*, 62-79.

Flaman, Hollanda'nın güneyinden Fransa'nın kuzeyine kadar uzanan bölgeye verilen isimdir. Bugün Flaman toplumu çoğunlukla Belçika'nın kuzey bölgesinde yaşamaktadır. Flaman resimleri farklı renk ve kompozisyonuyla 15. yüzyılda tanınmaya başlamış ve giderek Avrupa'da geçerli ve tanınan bir üsluba sahip olmuştur. Hattâ bu resimler, Rönesans döneminde ünlü İtalyan resimleriyle rekabet edecek düzeye bile ulaşmıştır.

Flaman bölgesi genellikle Hollanda dilini kullanmıştır. Özellikle “Altın Çağ” olarak tanımlanan 1615-1702 yılları arasında zengin ve güçlü bir devlet konumuna ulaşmış olan Hollanda, siyaset, ticaret ve sanat alanlarında Flaman bölgesini etkilemiştir. Bu devirde Kuzey Avrupa'nın ünlü sanatçı ve ressamı Leiden şehrinde toplanmış ve zengin bir devlet yönetimi sayesinde çarpıcı eserler ortaya koyarak, Flaman sanatına itibar kazandırmışlardır. Flaman resimlerinin, kendine özgü niteliklerine göre gelişmeleri, Avrupa'nın kuzey ve güneyinde farklı resim tarzlarının şekillenmesine de yol açmıştır. (Resim 25)



17. yüzyıl güney Avrupası'nda ve Eski Yunan ve Roma İmparatorluklarının sanat mirasını taşıyan resim üsluplarında, figürler arasındaki diyalogların vurgulanması önem taşır ve Peyzaj, manzara ve diğer kısımlar ise ikinci plandadır. Figürler, görünüm bakımından Roma ve Yunan heykellerinin olağanüstü üç boyutluluğunu anımsatır.

Figürlerin vücut, kas ve elbise kırışıklıkları, derinlemesine ve üstün bir maharetle resmedilmiştir. Roma sanatının güç noktası olan bu ayrıntılar, Güney Avrupa resim sanatında da yaygınlaşmıştır. (Resim 26)



Avrupa'nın güneyi, uzunca bir süre Hıristiyanlığın yayılma merkezi olarak kalmayı sürdürmüştür. Ortaçağ'dan beri din baskısı altında olan 'İnsan' yaşamına, doğa varlıklarından daha çok değer verilmiştir. Roma İmparatorluğu'nun etkisiyle özellikle İtalya, yüz yıllar boyunca dinî konulu eserlerin üretildiği merkez olmuştur. 17. yüzyılda İran'da yapılan Batı tarzı resimlerin, özellikle de duvar resimlerinin büyük bir kısmının, Güney Avrupa'da olduğu gibi dinî konuları işlediği dikkati çeker.

Avrupa'nın kuzeyindeyse durum daha farklıdır. Kuzey Avrupa eşsiz manzaraları ve her türlü yeşil alanlarıyla ünlüdür. Geçmişten bugüne kadar, Hollanda ve Danimarka gibi ülkelerin rengârenk çiçekleri ve yeşillığe bağlı hayvancılık ve süt ürünleri dünyaca meşhurdur. Flaman üslûbunun Barok döneminde (1608–1700) yapılan manzara ve natürmort konulu resimlerin esin kaynağı da tabiatın güzellikleri olmuş, ayrıca bu resimlerin yapımında burjuvanın zevki ve sahip olma duygusu da rol oynamıştır.

17. yüzyılda İran'da Batı resim tarzıyla yapılan resimlerdeki tabiat detaylarının, Flaman resimlerinin model alınarak resmedildiği de belirlenmiştir. Bu dönemde hazırlanan bazı *Hamse-i Nizami*, *Leyla ile Mecnun* ve *Şahnâme-i Firdevsî* gibi edebî konulu resimli yazmalarda doğa içerisinde geçen büyüleyici hikâyeleri canlandıran tasvirlerde Flaman resminin etkilerini taşıyan tabiat detaylarına rastlanmaktadır. 17. yüzyılda İranlı sanatçılara ait *gül ü murg* üslûbundaki resimler ve batı tarzında yapılan manzara resimlerin, Flaman resmi özelliklerine, dinî konulu resimlerin ise İtalyan üsluplarına dayandığı anlaşılmaktadır.

6.2. İRAN'DA BULUNAN AVRUPALI RESSAMLAR

17. yüzyılda İran'da Batı tarzı resmin gelişim süreciyle ilgili en önemli etken, Safevî Sarayı için çalışan Avrupalı ressam olmuştur. Yabancı şirketler, dinî heyetler ve seyyahların yanlarında getirdikleri ressamın sayıları da az değildir. Ancak İran'ın yerel sanatçıları etkileyenler, Şah'ın talebi üzerine gelenler veya saray çevresinde çalışanlar olmuştur. Ayrıca, kendi arzusuyla gelen bazı Avrupalı ressam da olmuştur. Bu ressamın isimlerine, büyük ticari şirketlerin arşivlerinde, seyahatnameler ve dinî heyet raporlarında rastlamak mümkündür. Bu dönemde inşa edilmiş Âli Gapu ve Çehel

Sütun Sarayı ile Yeni Çulfa Kiliseleri gibi bazı yapılardaki duvar resimlerinin üslûbu da Avrupalı bir ressamın elinden çıktığını düşündürür.¹⁵⁹ (Resim 27)



¹⁵⁹ Bkz. Hüseyin AGACANÎ-A. CEVANÎ, **Duvar Nigârî-i Asr-ı Safevi: Kâh-i Çehel Sütun.**

Willem Floor, 1979 yılında yayımladığı bir makalesinde, 1602 yılında kurulan Hollanda Doğu Hint Şirketi kaynaklarından, Şah I. Abbas döneminden Şah II. Abbas'a kadar İran'da çalışan tüm Hollandalı ressamı ele almıştır. Ona göre Hollanda, en çok ressamı bulunan ülkeler arasındadır. Bu ressamlardan bazıları Berend van Sicheem, Jan Lucasz van Hasselt ve Philips van Angel'dır. Bu ressamlar genellikle duvar resimleri veya yağlıboya portreler çalışmışlardır.¹⁶⁰

6.2.1. Şah I. Abbas Döneminin Avrupalı Ressamları

Kaynaklardan edinilen bilgilere göre, Şah I. Abbas, resmi olarak iki ressam istihdam etmiştir. Birisi Yunan kökenli ve İtalyan Sanat Akademisi'nde eğitim görmüş olan Jules; diğeri de Hollandalı ressam John Lucas van Hasselt'tir.¹⁶¹ Jules'un görevi, Safevî kasırlarını duvar resimleriyle süslemek ve sarayda yaşayanların portrelerini yapmak olmuştur. Eşref Sarayı ve İsfahan bölgesi imâretlerindeki çok sayıda resim onun elinden çıkmıştır. Onun Hazar Denizi kıyılarındaki Eşref Sarayı için yaptığı resimleri, bu bölgede rutubet oranının yüksek olması sebebiyle, zaman içerisinde tahrip olmuş veya bozulmuştur. Ancak Pietro della Valle'nin seyahatnamesinde, Eşref Sarayı'nda, ona ait dört büyük resmin bulunduğu söz edilmiştir. Jules'un Çehel Sütun Sarayı'nda yaptığı figürlü duvar resimleri ise halen ayaktadır.

Don Garcia de Silva Figueroa, 1617'de İsfahan yakınında *Tacir Abad* bölgesinde gördüğü imâretlerin birinin resimlerini şöyle anlatır:

“Anladığımızı göre tabloların ressamı, Jules isimli bir Avrupalıdır. Yunanistan'da doğmuş ve İtalya'da eğitim alıp büyümüştür. Ressam, şahın emri ile o imârette çalışmıştır. Ancak bizim o bölgeye ulaştığımız tarihte, o ressam Kazvin'de vefat etmişti. İmaretin duvarlarında görülen resimlerin, bir Avrupalının elinden çıkmış olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Çünkü tablonun

¹⁶⁰ Willem FLOOR, 'Dutch Painters in Iran During the First Half of the 17th Century', s.145-61.

¹⁶¹ Abolala SOUDAVAR, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*, s.365.

İtalyan üslubu yanı sıra resimdeki kadın figürlerinin elbiseleri de Hıristiyan-Yunan giyimlerini yansıtmaktadır.”¹⁶²

Bu bilgilerden, Jules’un Culfa kiliselerinde de resim yapmış olabileceği sonucunu çıkarmak mümkündür. Şah I. Abbas’ın devlet yönetim sisteminde çok sayıda Gürcü ve Ermeni’yi görevlendirdiği dikkate alınır, Avrupalı ressamın İsfahan ve Şiraz şehirlerindeki bazı kiliselerdeki resimleri yapmış olmaları da kuvvetle muhtemeldir.

6.2.1.1. Jan Lucasz van Hasselt (d. 1600 öncesi, ö. 1653 sonrası)

Jan Lucasz van Hasselt, Şah I. Abbas’ın sarayında çalışan ilk Hollandalı ressamdır. Pietro della Valle, 1617 yılında İran’a gelirken seyahatinin olaylarını resimlemesi için onu yanında getirmiştir. Fakat Hasselt, İran’da della Valle ile yollarını ayırmış ve kısa bir süre sonra Şah I. Abbas’ın hizmetine girmiştir. Della Valle’ye göre, ona yıllık 1000 *Zecchini* (altın Venedik sikkesi) gibi büyük bir maaş bağlanmıştır. O sıralarda şahın önceki Avrupalı ressamı Jules vefat etmiştir. Karmelitlerin raporlarında da Şah I. Abbas’ın sarayında çalışan bu Hollandalı ressamın adı kaydedilmiştir. Hasselt, Mazendaran şehrindeki Eşref Sarayı duvarlarını Avrupa tarzı resimlerle donatmıştır. Thomas Herbert, 1627 yılında bulunduğu bu sarayda, söz konusu resimleri görmüş ve övgüyle anlatmıştır:

“Şahın resepsiyon salonu bir maharet galerisiydi. Tavan ve duvarlar altın kaplı, şık renklerle boyalı şiirsel hayali resimlerle süslenmiştir. Burada sanat ve tabiat, Hollandalı usta bir ressamın üstün becerisiyle birleşmiştir ve İranlıların gözlerini hayretle kamaştırıp, takdirlerini beraberinde getirmiştir.”¹⁶³

Hasselt, bu resimlerinin beğenilmesi sonucunda, İsfahan’daki Çehel Sütun Sarayı’nı süslemek için de davet edilmiştir. Böylelikle, Yeni Culfa duvar resimlerinin yapılış tarihinden henüz yirmi yıl geçmeden, gerçekçi anlayışta büyük çapta resimler resmî olarak uygulanmaya başlamıştır.

¹⁶² Garcia de Silva y FIGUEROA, *Comentarios de D. Garcia de Silva Y Figueroa de La Embajada Que de Parte Del Rey de España don Felipe III Hizo Al Rey Xa Abas de Persia*, s.135-134.

¹⁶³ Thomas HERBERT, *Travel in Persia: 1627-1629*, s. 169.

Hasselt, Safevî sarayında büyük saygı görmüştür. Şah ona “*Üstad-i Nakkaş*” ve “*Nakkaş-i Şah*” unvânını vermiştir.¹⁶⁴ Bir ressam olarak ün kazanmasının dışında, siyasi, diplomatik roller de üstlenmiş, 1625 yılında Şah Abbas’ın elçi ve tercümanı olarak Musa Bek’le birlikte Hollanda’ya gönderilmiştir. Hasselt’in bu pozisyonu ve İran şahıyla yakın temasları, Hollanda şirketinin kârını arttırmıştır. İran’a döndükten sonra ise 1622’de şirketin temsilcisi olarak görevine devam etmiştir.

Herbert’in ifadesine göre Hasselt, Şah I. Abbas’ın üvey kızı ve Robert Sherley’in eşi olan Sampsonia’ya Batı tarzında resim dersleri de vermiştir. Avrupalıların resimlerine çok meraklı olan Sampsonia, 1623 yılında, eşi Robert Sherley ile birlikte İtalya’ya gittiğinde orada tanıştığı Hollandalı ünlü ressam van Dyck’a kendisinin ve eşinin yağlı boya portrelerini de yaptırtmıştır.¹⁶⁵ (Resim 28-31)

¹⁶⁴ Pietro DELLA VALLE, *The Travels of Sig. Pietro della Valle*, Haz. Thomas Roe- G. Havers, s.190, 550.

¹⁶⁵ Portre dışında İncil konularını tasarlamakta da usta bir ressam olan Van Dyck, büyük ihtimalle dinî resimler yapmak için İtalya’ya davet edilmişti. Van Dyck’in yaptığı Sampsonia ve eşinin İranlı kıyafetleriyle betimlendiği bu tablolar, onun en tanınmış resimleri arasındadır. İngiltere kralı I. Charles 1632’de, eşi Henrietta Maria için de aynı portrelerin benzerini sipariş vermiştir. Sonraki senelerde portrenin benzerleri yaptırılmıştır. Van Dyck, Ortadoğu’da önemli rol oynayan iki devlet olan Hollanda ve Britanya hanedanlarıyla devamlı temas halinde olmuş ve bu sebeple, Doğu’nun sanat ürünlerine yakından tanıklık etmiştir. Örneğin, onun hanedan portrelerinin çoğunda, Şah II. Abbas dönemine kadar Avrupa’da çok talebi olan İran halılarının yansımaları vardır. ‘Doğu’ izleri, Rubens ve Bruegel gibi diğer ünlü ressamalarda da görülebilir.



Şah I. Abbas'ın vefatından sonra, Hasselt Şah Safi'nin sarayında da hizmetine devam etmiş ve 1629 yılında İran'ı terk etmiştir. Onun varlığı, gelecek yıllarda Hollandalı ressamların gelişine ön ayak olmuştur.



6.2.1.2. Astuacator (Bogdan Saltanov,1630-1703)

Ermeni asıllı İranlı tüccarlar Şah I. Abbas döneminde sık sık Rusya'ya seyahat etmişlerdir. Rus aslı ressam Astuacator'un İsfahan'da bulunması, geniş bir ticaret şebekesi oluşturan bu tüccarların faaliyetleriyle ilintilidir. Simon Ushakov'un öğrencisi Astuacator, Alexis I'in (1645-1676) sarayında çalışmaktaydı.¹⁶⁶ Moskova'da bir resim atölyesi olan ve orada resim dersi veren Astuacator'un bilgili bir ressam olduğu belirtilmiştir.¹⁶⁷ Onun İsfahan'daki Surp Anne Pırgiç kilisesinde yapmış olduğu 1608 tarihli duvar resmi, ilk dönem çalışmalarındandır. 17. yüzyılın başı, Yeni Culfa kiliselerinin kuruluş tarihidir. Astuacator'ın Ermeni asıllı tüccarlar tarafından İsfahan'a getirilmiş olabileceği düşünülür. Yeni Culfa ve orada çalışan yabancı ressamların saray ile yakın temas kurduğu ve kitabhane¹⁶⁸ ressamlarının bu resamlara ve yaptıkları eserlere erişebilme olanağına sahip olduğu bilinmektedir. (Resim 32)

¹⁶⁶ Bkz.I. A. Atadzhiyan (И. А. Атаджанян). "Iz istorii armyansko-russkikh vzaimootnosheniy", s. 44-54.

¹⁶⁷ Venetia PORTER. Mariam ROSSER-OWEN, **Metalwork and Material Culture in the Islamic World Art, Craft and Text**, s.423.

¹⁶⁸ 17. yüzyılın ilk yarısına kadar sarayda, el yazması kitap üretimiyle ilgili sanatçıların çalıştığı atölyeye verilen addır. Burada ressam, müzehhip, hattat ve mücellit gibi sanatçılar çalışmaktaydı.



6.2.1.3. Thomas Herbert (1606–1682)

Şah I. Abbas döneminin Avrupalı sanatçılardan bir diğeri de İngiliz Thomas Herbert'tir. Herbert 1627 ile 1629 arasında I. Charles'in elçilik heyeti eşliğinde İran'a gelmiştir. Şah Abbas'ın elçileri Nakdali Bek ve Robert Sherley de bu heyetle beraber İran'a geri dönmüştür. Herbert, bir işadami veya politikacı değildir ve sadece olayları saptamak için bu heyete katılmıştır. Onun 17. yüzyıl ilk çeyreğinden, özellikle de ressamlar ve resimlerle ilgili aktardığı bilgiler oldukça önemlidir. Örneğin, Herbert'in Şiraz'da ikamet ettiği İmamkulu Han'ın evi, İsfahan imâretleri ve Eşref Sarayı gibi binalardaki Avrupa tarzı yağlı boya resimler hakkında topladığı malumat çok değerlidir.

Herbert bir yazar-gezgin olarak tarihte yerini almıştır ve şöhretini İran ve Hindistan seferine borçludur. Herbert'in kitabı defalarca Londra, Hollanda, Fransa ve

Almanya’da yayımlanmıştır.¹⁶⁹ Ancak seyahatlerindeki tüm resimleri bizzat çizdiğine göre, onu ressam olarak tanımlamak mümkündür. En azından bir desinatör olduğunu söylemek mümkündür. Resimlerindeki beceri, onun güçlü bir ressam ve eğitim almış birisi olduğunu kanıtlar.

17. yüzyılın başında İran hakkında Avrupa geneline dağılan ilk tasvirler Herbert’e aittir. Avrupa’da İran’la ilgili sanat tarihi yazımının da Herbert’in aktardığı bilgilerle başladığını düşünmek mümkündür. Herbert çeşitli alanlarda pek çok resim hazırlamıştır. Resimleri tarihi binaları da içermektedir Bunların 35 tanesi, 1634’te yayımlanan ilginç seyahatnamesinde basılmıştır. Resimlerin gravürünü ise İngilizli W. Marshall hazırlamıştır. Resimler renkli değilse de, teknik açıdan mükemmeldir. Şah Abbas’ın portresi buna bir örnektir. Bu resim, Şah Abbas’ın tasvir edildiği ilk ve en yetkin portredir. (Resim 6) Kompozisyon, tasarım ve karakter açısından oldukça yetkindir. Portrenin yapım tarihi, Safevî İsfahan Okulu’nun resim faaliyetinin zirvede olduğu döneme denk gelir. Bu sıralarda, Rıza Abbasî ve Muhammed Kasım gibi ressamlar sarayda çalışmaktadır.

Londra’da, Nakdali Bek ile Robert Sherley arasında büyük bir kavga ortaya çıkmıştır. Bu tatsız olay İngiltere’nin İran’daki elçiliğini olumsuz yönde etkilemiş ve heyet Şah Abbas’ın gözünden düşmüştür. İngiltere elçisi ve Robert Sherley Kazvin’de vefat edince, Herbert ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. (Resim 33)

¹⁶⁹ Bkz. HERBERT: *Description of the Persian Monarchy now beinge' the Orientall Indyes, Iles and other ports of the Greater Asia and Africk (1634), reissued with additions in 1638 as Some Yeares Travels into Africa and Asia the Great (al. into divers parts of Asia and Afrigue), a third edition followed in 1664, and a fourth in 1677, s.206-226.*



Şah I. Abbas döneminde, Avrupalı tüccarlardan bazılarının İsfahan'ın Kayseriye Pazarı'nda yağlıboya tablo ve gravürler sattıkları da kaydedilmiştir. Pietro della Valle 1619'da Şah I. Abbas'ın eşliğinde İtalyan asıllı Alsandra Scudendoli'nin dükkânını ziyaret ettiğini ve orada İtalyan ressamlarına ait çok sayıda yağlı boya tablo ve

Avrupa'ya ait çeşitli sanat ürünlerinin satıldığını gördüğünü anlatmıştır.¹⁷⁰ Tavernier ikinci seferinde(1639) manzara ve figürlerden oluşan birçok gravür İran'a getirmiştir.¹⁷¹

17. yüzyıl Safevî şahlarının, Avrupa resim malzemelerini de ithal ettiklerine dair bilgiler de vardır. Avrupa tarzı resimlere ilgi gösteren Şah Safî (1629–1642), 1635 yılında Hollandalı tüccarlara fırça ve yağlı boya gibi resim malzemeleri de sipariş etmiştir. Getirilen malzemenin miktarının 1000 ressama yetecek kadar olduğu belirtilmiştir.¹⁷²

6.2.2. 17. Yüzyılın İkinci Yarısındaki Gelişmeler

17. yüzyıl, İran minyatüründe önemli bir dönüşümün gerçekleştiği zaman dilimidir. Nitekim Fransalı Alexandre Papadopoulo kitabında¹⁷³ şöyle sonuca varmıştır: *“17. yüzyılın İran'ın plastik sanatlarında, her açıdan bir devrim gerçekleşmiştir.”*

Şah I. Abbas, İran'ın kapılarını dünya ülkelerine açmak için 40 yıl çaba sarf etmiş ve Avrupalılarla elçilik kurmak için eline geçen her fırsatı değerlendirmiştir. Ancak onun bu uğraşısının asıl meyvesi sonraki dönemlerde alınmıştır. Şah II. Abbas (1642-1666) ve Şah Süleyman (1667-1695) dönemlerinde, İran'daki Avrupalı sayısının yoğun artışı, bu çabaların bir sonucudur. Öte yandan 17. yüzyıl ikinci yarısından itibaren Avrupalıların Doğu ülkelerindeki nüfuzları da artmıştır. Üç güçlü imparatorluk giderek zayıflamaya başlamış ve Avrupalılar büyük sermayeler elde ederek tüm Asya ülkelerini geride bırakmışlardır.

İran'da bulunan Avrupalı sayısının zirveye ulaştığı dönem 1670'li yıllar olmuştur. O yıllarda, minyatürlü el yazmalarına talep azaldığı kadar Batı tarzı resimlere de ilgi artmıştır. Avrupalıların İran'da bulunması, yeni resim çalışmalarını başlattığı gibi, çağdaş bir modanın yansıması da olmuştur. Bu bağlamda 1670'li yıllardaki ciddi değişiklikler göz ardı edilmemelidir.

¹⁷⁰ Bkz.(60), DELLA VALLE, s.899.

¹⁷¹ Jean-Baptiste TAVERNIER, *The Six Voyages of John Baptista Tavernier: A Noble Man of France Now Living, Through Turkey into Persia, and the East-Indies, Finished in the Year 1670*, s.63.

¹⁷² Yahya, ZUKA, *Muhammed Zaman: Nohostin Nigarger-i İrani ki bi Avrupa Firistade Şod*, s.1007-1016.

¹⁷³ Bkz. Alexandre PAPADOPOULO, *Islam and Muslim Art*.

17. yüzyılın sanat koşullarıyla 16. yüzyılın sanat koşullarını aynı kefedede değerlendirmek mümkün değildir. Bu dönemde yeni tarz resimlerin fonksiyonunu *tek yaprak* resimler üstlenmişti. *Tek yaprak* resimler, 17. yüzyılda ebat, malzeme, teknik ve konu bakımından değişerek nihayet Avrupa'nın klasik resimlerine benzer hâle gelmiştir.

Ancak 16. yüzyıldan önce, 1470'lerde Akkoyunlu Türkmenleri döneminde de İran'da Avrupa sanatıyla ciddi bir temas gerçekleştiğine ilişkin bazı bilgiler vardır. O sıralarda gelen İtalyan ressamlarının, portre siparişleri aldıkları, Tebriz ve İsfahan'ın 'Heşt Behişt' Sarayları gibi birçok imârette resim çalıştıkları da kayıtlara geçmiştir.¹⁷⁴ Ancak o tarihlerde de bu tarz resimler toplum tarafından tam anlamıyla algılanmamış veya sevilmemiştir, bu resimlere yoğun talep oluşmamıştır. Bu sebeple batı resmi tarzındaki resimler sadece özel mekânlarda sınırlı kalmıştır. Her ne kadar Avrupa sanatı örnekleri yeterli olsa da, Batı resmi tarzının gelişimi, 15. yüzyıl şartlarına göre mümkün olmamış ve toplumun bilinç oranı, radikal değişimlere yol açamamıştır ve batı tarzı resim genel olarak kabul edilmemiştir.

17. yüzyılın ikinci yarısı, İran'ın *nizamı kadim* minyatürlerinin son dönemidir. Bu devirde çalışılan yeni resimler, iki yüz yıl sonrasının resim faaliyetlerinin yörüngesini tanımlamış ve gelişerek 19. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir.

6.2.3. Şah II. Abbas Döneminin (1642-1666) Avrupalı Ressamları

Şah II. Abbas (1642–1666), dedesi Şah Safi 1642'de vefat edince, 9 yaşındayken, Sarı Taki'nin sadâretinde Safevî tahtına çıkmıştır. O, 17. yüzyılda Şah Abbas-i Kebir'den (I. Abbas) sonra sanat hamisi olarak öne çıkan ikinci önemli Safevî şahıdır. Onun döneminde ekonomi ve kültür yeniden canlanmış, ülkenin en büyük mimari ve sanat eserleri ortaya konmuştur. Uzun yıllar boyu devam eden Şah I. Abbas'ın ününü yakalamaya çalışan Şah II. Abbas, onun seviyesine ulaşmayı hedeflemiştir. Bu sebeple birçok proje ve imar gerçekleştirmiş, saray ve kervansaraylar inşa etmiştir. Ayrıca atalarından kalan muhteşem eserleri muhafaza etmiş, bunlara yeni

¹⁷⁴ Giosofat BARBARO Vb., *Sefername ha-yi Veniziyan der İran : Uzun Hasan Akkounlu Dönemi*, 6 Seyahetname, s. 388-392. Ayrıca Bkz.(162), FIGUEROA, s. 134-135-263.

eklemeler yapmıştır. Şah II. Abbas'ın hükümdarlığı, Safevî Devleti'nin 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra yavaş yavaş çöküşe giden akışını en az 50 sene ertelediğini düşünmek mümkündür.

1639'da Osmanlılar ile Safevîler arasında gerçekleşen *Kasr-ı Şirin* Anlaşması'yla sınırlar tespit edilmiş ve 17. yüzyılın sonuna kadar hiç bir savaş meydana gelmemiştir. Bu barış dönemini fırsat bilen Şah II. Abbas imar faaliyetlerini gerçekleştirebilmiştir. Onun Avrupa resimlerine duyduğu sempati ve yenilik severliği yerli sanatçıların da rotasını değiştirmiş ve onların yapıtlarına da yansımıştır.

Kaynaklarda verilen bilgiler, Şah II. Abbas'ın adil, zeki ve hünerli insanların hayranı bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Örneğin, Tavernier'in Safevi Şahı hakkında verdiği bilgiye göre: “*Şah II. Abbas resme âşıktı ve resimleri gönülden talep ediyordu. Avrupa resimleri, özellikle Fransız resimleri onun çok ilgisini çekmişti*”.¹⁷⁵

İran'da Avrupalı ressamın sayısındaki en büyük artış, Şah II. Abbas saltanat yıllarında gerçekleşmiştir. Bu dönemde ülkede çok sayıda Avrupa gravürlerinin elden ele dolaştığı da anlaşılmaktadır. Sadece 1670 yılında Avrupalılar aracılığıyla yaklaşık 600 gravür ve baskı resim İran'da yayılmıştır. Bu gravürlerin bazısının Haarlem Okulu mensubu H. Goltzius'a, bazılarının ise Jacob De Ghey ve Philip Galle'ye ait oldukları belirlenmiştir. Gravür ve resimlerin konusunu daha çok İncil'den alınmış sahneler, Avrupa tarzı kıyafetler, klasik manzaralar, madalyonlar ve Avrupalı kral ve kraliçe portreleri oluşturmuştur. Genellikle gravürlerin çoğu İngilizlerce ve tabloların çoğu Hollandalılarca İran'a getirilmiştir.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Bkz.(171), TAVERNIER, s. 507.

¹⁷⁶ Bkz. Karel G BOON, **17th Century Pastoral Holland: Master Prints & Drawings**; Axel LANGER, **The Fascination of Persia: the Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art**.



Resim 34: **Anonim**(muhtemelen Lockhorst veya Philips van Angel), "Elinde Çiçek Tutan Kadın", İsfahan,1650-1660, Qatar's Museum of Islamic Art, Doha, (PA.066.94.50).

Bu dönemde batı tarzı resimlerin yaygınlaşarak ressamı derinden etkilemesi sonucunda oluşan yeni resim tarzı, çeşitli alanlarda da uygulanmaya başlamıştır. Şah II. Abbas döneminden sonra, el sanatları ustaları ve mimarlar gerçekçi resimlere ilgi göstermiştir. Madeni eserlere uygulanan bezeme tasarımlarına, hattâ duvarları süsleyen çinilerin üzerine bile Batı tarzı resimler işlenmiştir. Günümüze ulaşan örnekler bulunmasa da kayıtlarda Avrupa resimlerinin üzerlerine işlendiği bazı maden, ahşap, seramik objelerden ve çinilerden bahsedilmiştir. Örneğin Şah II. Abbas, 1659 yılında Rus Çarı Alexei Mikhailovich'in Sarayı'na Yeni Culfa'lı Hâce Zekeriya'yı, elçi olarak göndermiştir. Elçi ile birlikte gönderilen hediyeler arasında birkaç altın sürahi ve altın yüzükle beraber, çok ilginç bir bakır tablo da yer almıştır. Tablonun üzerinde Leonardo Da Vinci'nin, 'Son Akşam Yemeği' adlı eseri oyulmuştur.¹⁷⁷

Yeni tarz resimlerin Flaman üslûbuna yaklaşmasının asıl sebebi Hollandalı ressamın eserleri olmuştur. Ancak başka sebepler de vardır. Mesela Şah Safi'nin saltanatının sonlarında, özellikle Şah II. Abbas döneminde, İngiliz Şirketi ile İranlı tüccarlar ve Ermenilerin arası bozulmuştur. Bunun üzerine İngilizler İran'daki kontrollerini kaybedince Hollandalıların geniş kapsamlı faaliyetleri için uygun şartlar sağlanmıştır.

¹⁷⁷ Şükuh el-Sâdât ER'ÂB HAŞEMÎ, *Nakşi Erâmene der Ticâret-i Harice-yi Safevî*, s. 42.



Resim 35: Anonim, "Safevi Eşrafzadesi" (muhtemelen Şah Süleyman), 17.yy'ın 3. çeyreği, Sadabad Sarayı, Tahran.

Şah II. Abbas, Hollanda Doğu Hint Şirketi'nden resmen bir resim öğretmeni bulmasını talep etmiştir. 1643'te Hollandalı profesyonel ressam Hendrick Boudewijn van Lockhorst, yıllık 4000 *guilder*¹⁷⁸ maaşla saray hizmetine alınmıştır. Bu miktar, o dönemde Hollanda'da, kabiliyetli bir ressamın alabileceği tutarın yaklaşık on katıdır. Lockhorst'ın 10 yaşında olan genç hükümdara resim dersi verdiği kanıtlanmıştır.¹⁷⁹ Hollanda Doğu Hint Şirketi Lockhorst'a 1644'te İran saraylarında hizmete başladığı tarihten ayrılana kadar, üç yıl izin vermiştir. Şirketin İran'daki başkanı olan Carel Constant, Batavia'daki genel müdüre gönderdiği mektupta, Şah II. Abbas'ın van Lockhorst'ın portrelerinden oldukça memnun olduğunu bildirmiştir. (Resim 34) Ancak 1647'te, taahhüdün bittiği yıl, Lockhorst ile tartışan yeni şirket ekibi, portrelerin aksadığını ve onun artık faydalı olmadığını yöneticilere bildirince, sözleşmesi uzatılmamıştır. Lockhorst'un Müslümanlığı kabul etmiş olan Ermeni asıllı nikâhsız eşiyle kaçmaya çalışması da Doğu Hint Şirketi'nin Hıristiyanların İran'daki Müslüman kadınlarla beraber olmalarını yasaklamış olması sebebiyle, hoş karşılanmamıştır. Lockhorst tutuklanmış ve hakarete maruz kalarak Batavia'ya gönderilmiştir.¹⁸⁰ Onunla ilgili yazılmış iki mektubun içeriğinden sarayda çalıştığı üç sene boyunca daha çok portre üretimiyle uğraştığı anlaşılmıştır.

Lockhorst, Hollandalı Hasselt, Berend van Sichem ve 1630'da yokluk içine düşen Joost Lampen'den sonra Safevî Sarayı'na gelen dördüncü ressam olmuştur. Bir gemi topçusu olan ve 1648'te arkadaşlarıyla birlikte Kandahar Savaşı için Şah II. Abbas'ın hizmetine alınan Juriaen Ambdis de macerası olumsuz sonuçlanan beşinci ressamdır. Savaş bittikten sonra Şah bu ressamların tümünün işine son vermiştir.¹⁸¹ Fakat Lampen İran'da kalmaya karar vermiş ve resim yaparak para kazanmayı planlamıştır. Ancak bu planı başarılı olamamış ve sanatçı dilencilik yapacak kadar yoksulluğa düşmüştür. 29 Mart 1649 tarihli bir mektupla da, Ambdis'in Irak'ta tek başına bir karavanın peşinde yürürken, İranlı bir tüccarın zavallı ressama üç somun ekmek verdiği Hindistan'a rapor edilmiştir. Bir yıl sonra 22 Mayıs 1650'de, şirketin İsfahan'daki temsilcileri, Ermeni bir tüccarın verdiği bilgiye dayanarak Ambdis'in

¹⁷⁸ Hollanda'nın temel para birimidir ve bugünkü 100 *Cent* ile eşittir.

¹⁷⁹ Bkz.(161), SOUDAVAR, s. 365.

¹⁸⁰ Bkz.(160), FLOOR, s. 145-161.

¹⁸¹ Bu bilgilere göre, Avrupalıların sanatsal faaliyetlerinin dışında, çeşitli görevler de aldıkları anlaşılır.

Müslüman olduğunu bildirmiş ve durumu “*bu doğruysa tüm dindar Hıristiyanlar isyan edecek*” şeklinde yorumlamışlardır.¹⁸²

17. yüzyılda Safevi saraylarında çalışan ressamın arasında en etkili olanı, Philips van Angel olmuştur. Angel, ciddi bir şekilde Avrupa resim üslûbunu, İran’ın geleneksel resim üslûbu karşısında öne çıkarmıştır. Böylelikle 1650’den sonra geleneksel resim üslûbu, batı resim üslûbu önünde direniş gücünü kaybetmiştir.

6.2.3.1. Philips Van Angel ve Diğer Hollandalı Ressamlar

Philips van Angel (d. Leiden 1618; ö. Batavia 1664) Safevî Sarayı için çalışan altıncı Hollandalı ressamdır. Onun İran’a gelmeden önce yapmış olduğu iki gravür, Rembrandt Harmensz van Rijn tarzını yansıtır. Bunlardan biri, 1637 tarihli ve imzalıdır. Angel, Hollanda’daki sanat yaşamını bırakıp, Doğu Hindistan Şirketi’ne katılmıştır. Daha sonra şirketin büyükelçisi olarak İran'a gönderilmiş ve 1655’e kadar Şah II. Abbas’ın sarayında çalışmıştır. Muhtemelen Şah II. Abbas, Angel’i ressam olarak şirketten talep etmiş olmalıdır, zira o idari görevlerine rağmen, sadece resim yapmakla uğraşmıştır.

1650 yılında eşiyle birlikte İsfahan’a gelen Angel’i, o sıralarda Kazvin’de bulunan Şah sarayına davet etmiş ve daha sonra Angel, Hollanda’nın resmi izniyle İsfahan’da bir resim atölyesi kurmuştur. Bu atölye bir Avrupalıya ait İran’da kurulan ilk resim atölyesidir. Atölyenin başkentte kurulması daha sonra İranlı ressamın, kendilerinin de böyle bir mekânda bağımsız olarak çalışabilmeleri yönünde etkilemiştir. Bu tarihlerde sarayın “kitabhane” olarak adlandırılan atölyesinde de bir değişiklik meydana gelmiş ve ressamın diğer kitap sanatçılardan ayrılmıştır. Bu gelişmeler, resim sanatının toplum içerisinde bir mesleğe dönüşmesine yol açmıştır. Angel, kendi atölyesinde Şah’a hediye edilmek üzere beş adet yağlıboya tablo yapmıştır. Resimlerden biri “*Hazreti İbrahim’in Kurbanı*” tablosudur. Bunlar İran’da çalışılan ilk orijinal

¹⁸² Bkz.(160), FLOOR, s. 150.

resimlerdir. Angel resimleri 1653'te Kazvin'de Şah'ın kendisine takdim etmiştir. Şah resimleri çok beğenmiş ve Angel'e ödül olarak büyük bir bahşış vermiştir.¹⁸³ (Resim 35)

Jean-Baptiste Tavernier'nin (1605-1689), “*Şah Avrupa resmini, iki Hollandalı ressam; Lockhorest ve Philip van Angel'den iyice öğrenmiştir*” demesi de Şah'ın ondan resim dersi aldığı bilgilerini tasdik etmektedir.¹⁸⁴.

Angel'in sarayda yaptığı resimler beğenilince, Şah onu önemli saray odalarından¹⁸⁵ biri olan “Has Kuller Ağası” odasına da aynı tarzda duvar resimleri yapmakla görevlendirmiştir. Daha sonra kitabhane ressamı Alikuli Bek-i Cubbedar dâhil, sadrazam ve saltanat doktoru odaları için de aynı siparişler verilmiştir.¹⁸⁶

Bilindiği kadarıyla Angel, Avrupalı sanatçılar arasında, İran'da en iyi istihdam imkânı bulan ressamdır. Aynı zamanda bir teorisyen de olan sanatçı, 1642'de *Resim Sanatına Övgü* adlı kitabını Hollanda'da yayımlamıştır (De lof der schilderkonst, 1642). Bu kitap, Angel'in 1641 yılında Leiden'de ressamlar camiasında yaptığı bir konuşmaya dayalıdır. Leiden'in sanat dünyasında saygın bir yere sahip olan Angel yaptığı bu konuşmada, tarihî sürecin başarılı resim kriterleri üzerine yoğunlaşarak, resim sanatının üstünlüğünü savunmuştur.¹⁸⁷

Angel'in 1650'lerde, Safevî şahlarının görsel sanatlarda alternatif yaklaşımlara oldukça meraklı olduğu dönemlerde saray sisteminde etkili olduğu düşünülür. O, sadrazam Muhammed Beg ile bağlantı kurmuş ve saray çevresinin saltanat ressamlarından Alikuli Cübbedar ile beraber saray atölyesinde bulunmuştur. Alikuli'nin o tarihlerde yapmış olduğu imzalı resimleri Angel'in çalışmalarını incelediğini ve ondan etkilendiğini, hattâ ondan ders almış olduğunu gösterir. Şah II. Abbas'ın Avrupalı ressamları getirmekte amacı, resim yaptırmaktan çok nakkaşhâne ressamlarına Batı

¹⁸³ A.g.k., s.149-152.

¹⁸⁴ Jean-Baptiste TAVERNIER, *Recueil de Plusieurs Relations et Traitez Singuliers & Curieux*, s. 153.

¹⁸⁵ Bu oda, Şah'ın odasının hemen yanındadır.

¹⁸⁶ Bkz.(160), FLOOR, s. 150-155. Özellikle; “*Therein the artist is referred to as "Philips van Angel"*

¹⁸⁷ Bkz; E. J. SLUIJTER et al. (eds.), *Leidse Fijnschilders: van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630-1760* (Leiden, 1988), F.W. ROBINSON, "Gerard Dou and his Circle of Influence", *Gabriel Metsu, 1629-1667: A Study of his Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age* (New York, 1974), s. 89-97, P. SUTTON (ed.), *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting* (Philadelphia, 1984).

resim üslûbunun temellerini öğretmek olmuştur. Bu yüzden Philips Angel ile Alikuli'nin sarayda aynı atölyede çalışması önemli konudur.

Angel'in açık sözlü ve güçlü bir resim sanatı savunucusu olduğu göz önüne alındığında, onun Hollanda'da formüle edilmiş batı resmi tarzlarını, İsfahan'ın entelektüel seçkinlerine etkin bir şekilde aktarmış olduğu düşünülür. Bu durum, Flaman resimlerinin İran'da ilgi çekmesinin de sebebidir.

Muhammed Zaman'ın 1650'lerde henüz gençlik çağındayken sarayda faal olduğu kanıtlanmış değildir. Angel, Muhammed Zaman'ın, saray sanatçıları grubuna katılmasından yirmi yıl önce İran'ı terk etmesine rağmen, onun yaptığı resimlerin Muhammed Zaman'ınkilere esin kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Zira 1675'te faal olan Muhammed Zaman'ın resimleri ile Flaman resim tarzları arasında, özellikle Leidenli usta ressamların eserleri arasında ilginç ikonografi ve üslup paralellikleri vardır. Zaman'ın resimleri Hollandalı ressamların janr(tür) resimlerini hatırlatır. Zaman'ın 'Gece Manzaraları'na benzer resimler, 17. yüzyılda Avrupa'da da popüler olmuş ve baskı ve bakır uygulamalarıyla yaygınlaşmıştır. Onun yaptığı idealize edilmiş melek figürleri de Avrupa'nın 17. yüzyıl kraliyet ve aristokrasi kadınlarının portre tarzıyla benzeşir. Bu tarz portreler, Avrupa'da 150 yıl devam eden bir portre üslûbu geleneğinin kurucusu olan, İngiltere'de çalışan, Flaman kökenli ressam Anthony van Dyck'in atölye çalışmaları ile yaygınlaşmıştır.¹⁸⁸

Flaman resimlerinin daha çok Hollandalılar tarafından İran'a ithal edildiği bilinmektedir. Fakat bu tarz resimler, Avrupa'da çeşitli kanallardan da alınıp İngiltere kralları I. ve II. Charles'e hediye edilmiştir. Hollandalı ressamlarının çoğu İngiltere'nin dışında, İtalya ve İspanya gibi güney Avrupa saraylarında da hizmete alınmışlardır. Bu eserler, diplomatik yollarla doğu ülkelerine, özellikle İran'a ve Hindistan'a ulaşmıştır. Bu konuyla ilgili Figoerova adlı İspanya elçisinin seyahatnâmesinde şu bilgi yer almaktadır:

¹⁸⁸ Amy S. LANDAU, *Farangi-Sazi at Isfahan: The Court Painter Muhammad Zaman, the Armenians of New Julfa and Shah Sulayman*. Özellikle: s.75-130.

“İran’a gönderilen İspanya büyükelçisi hediyeleri arasında iki büyük yağlıboya portre vardır; birisi bir kadını İspanyol tarzı bir şapka ve elbiseyle gösterir, diğeryse İspanya kralının kızı olan Fransa kraliçesinin portresidir.”¹⁸⁹

Aynı dönemde 1657’de Venedik’e gönderilen Rus elçisi Chemodanov, orada resmi kıyafetiyle bir portresini yaptırmıştır.¹⁹⁰ İran’da bulunan bir Rus elçisine ait Muhammed Zaman ve Alikuli tarafından yapılmış iki portre ile Chemodanov’un portresi arasında yakın benzerlik bulunması ilginç olup, sanatçıların bu eseri model olarak kullanmış olabileceğini düşündürmektedir. Ancak iki ressamın bu esere nasıl



¹⁸⁹ Bkz.(162), FIGUEROA, s.263.

¹⁹⁰ Bu portre, İtalya’da Floransa UFFİZİ Galerisi’nde bulunmaktadır.

ulaştıkları da meçhuldür. (Resim 36,37)

Belirli ayrıntılardaki netlik, hassas desen anlayışı, parlak yüzeyler ve küçük ölçekli boyutlar, dönemin İran tasvir geleneğinin karakteristik özellikleridir ve bu özellikler Flaman resim sanatıyla benzeşmektedir. Zaman'ın resimlerindeki Flaman resimleriyle olan bu benzerlik, Safevî ressamlarının Kuzey Avrupa resimlerinin orijinallerine erişmiş olduklarını düşündürmektedir. Belki de bu ilham kaynağı resimler Angel'in İran'da bulunduğu dönemde¹⁹¹ kendisi tarafından resmedilmiştir.

Bu dönemde İran'a gelen Hollandalı ressamlardan bir diğeri de Adam Silo (Amsterdam, 1674-1760) olduğu belirtilmiştir. Rus Çarı Büyük Petro'ya resim ve desen dersleri veren bu ressamın İran'daki çalışmalarına dair bir örnek bulunmamaktadır.¹⁹² Hollanda Doğu Hint Şirketi kayıtlarında, Jan de Hart, Romaijin, Adrian Gouda gibi ressamların da adı zikredilmiştir.¹⁹³ (Resim 38)



Resim 38: Adam Silo, "Yelkenliler", Hollanda Doğu Hint Kumpanyası ressamı.

Tekne Tiplerinin Çizilme Tekniği "Afteekeningen van verscheidene soorten en charters van schepen en andere vaartuigen" başlığını (1757) taşıdığı da bilinir. Bkz: G. L. BALK, **Archives of the Dutch East India Company**, Brill Pub. Leiden, Boston, 2007.

¹⁹³ Willem M. FLOOR, **A Fiscal History of Iran in the Safavid and Qajar Periods: 1500-1925**, s.148-156

Bunların dışında seyyahlar tarafından getirilen ressam da vardır. Bunlar seyahatname yazarlarının eserlerinin muhtevasını kaydetmek amacıyla istihdam edilmişlerdir. Örneğin Chardin, İstanbul’da tanıştığı, Joseph Grelot isimli bir ressamı beraberinde İran’a getirmiştir. Ressam İsfahan’dayken Chardin’den ayrılmış ve 1674’te İran’a gelen Ambrosio Bembo’nun (Venice,1652-1705) hizmetinde çalışmıştır. Ambrosio’nun seyahatnamesinin tüm 47 resmi ona aittir.¹⁹⁴

1664’te Jean Baptiste Tavernier ile birlikte İran’a seyahat eden ve “A. P.” imzasıyla 12 resim çizen ressam da yeterince doğru tasvirler oluşturmaya çaba göstermiştir. 17. yüzyılda, kendisi ressam ya da desen ustası olan bazı seyyahların da İran’a yolculuk etmesi dikkate değerdir. Bu ressamlar farklı konuları ve genelde gördükleri her şeyi gerçekçi yaklaşımla resmetmişler ve bu tasvirler daha sonra seyyahların kendi ülkelerinde gravür olarak basılmıştır. Ancak bazı seyyahların Safevî Şahları ile görüştikleri de anlaşılmaktadır. Örneğin, bu seyyahlardan Cornelis de Bruyn, Safevî Şahı Süleyman’ın portresini şahı model alarak yapmıştır. Charden ve Tavernier gibi seyyahlar, sarayın en gizli odalarını bile görmüşlerdir. Bu sebeple seyyahların saray atölyesinin (kitabane) ressamlarını görmeleri ve onları etkilemeleri mümkün olmuştur. Ayrıca, başkent ressamlarının buluşma noktası ve aynı zamanda en görkemli yerlerinden biri olan İsfahan’ın Çahar Bağ Bulvarında Avrupalılar yerel sanatçılarla biraraya gelme imkânı bulmuşlardır.¹⁹⁵

6.2.4. Şah Hüseyin Döneminin (1694 -1722) Avrupalı Ressamları

Safevîlerin son hükümdarı Şah Hüseyin döneminde devletin gücü gün geçtikçe bozulmaya başlamıştır. Ekonomi zayıflamış ve biriken hazineler tükenmiştir. Öyle ki, İran’ın güçlenen Avrupa ülkelerine karşı koyacak gücü kalmamıştır. Dönemin İsfahanlı zengin tüccarları da güvenilirliklerini kaybederek uluslararası pazarlarda itibarlarını yitirmişlerdir. Bu durum, sermaye karşılığı imtiyazların verilmesine ve istismlara yol açmıştır. Tüccarlar çeşitli bölgelere dağılmışlardır. Bir kısmı Hindistan’ın Bengal

¹⁹⁴ Anthony WELCH, *Shah 'Abbas & the Arts of Isfahan*, s.104.

¹⁹⁵ Bununla ilgili TAVERNIER, CHARDIN, DELLA VALLE, FIGUEROA ve HERBERT seyahatnamelerine bakınız.

şehrinde merkez kurarak yerleşmiş, bir grup Rusya'da faaliyetlerini sürdürmüş, bir grup da Osmanlı ve Avrupa ülkelerine göç etmişlerdir. Başkent İsfahan'dan Şiraz'a geçtiğinde, İsfahan'ın gösterişli günlerinden eser kalmamıştır.

Şah Hüseyin dönemi, Avrupalı heyetlerin gelişine dair çok az bilgi rapor edilmiştir. Ayrıca bu dönemde inşa edilen saray ve diğer lüks mimarî yapılara da nadiren rastlanmaktadır.

6.2.4.1. Cornelis de Bruijn

Cornelis de Bruijn (1652-1726/7) yılında bağımsız olarak İran'a seyahat etmiştir. Lahey doğumlu olan sanatçı İran'a gelen son Hollandalı ressamdır. Yetenekli bir ressam, aynı zamanda araştırmacı ve yazar olan de Bruijn'in bakış açısı diğer tüm seyahatlardan farklıdır. Sanatçı, 11 sene Roma'da resim eğitimi almış ve Hollanda'nın ünlü ressamı Theodoor van der Schuer'in öğrencisi olmuştur. Çizimleri çok güçlü ve detaylıdır, resimlerdeki perspektif, ışık-gölge ve desen anlayışı akademik eğitim açısından yetkindir. De Bruijn, seyahatleri sırasında, gittiği ülkelerle ilgili 300 kadar resim yapmıştır ve bunlardan 155 tanesi İran'la alakalıdır. İran hakkında yazılan seyahatnamelerde en doğru ve sanatsal tasvirler Bruijn'e aittir. Her bir resim görsel belge niteliğindedir. Örneğin Nakş-i Cihan Meydanı'nda yaptığı resim, önemli bir tarihi belgedir. Onun yaptığı diğer resimler de o kadar detaylıdır ki Alman çivi yazısı kâşifi ve büyük bilim adamı Georg Friedrich Grotefend, onun resmini yaptığı Persapolis'teki (Taht-ı Cemşid) çivi yazılarına bakarak çivi yazısının şifresini çözmüştür.¹⁹⁶

Bruijn'in resimlerinin bir özelliği de manzaralara yer vermesidir, bu resimlerde İran'ın doğal özellikleri oldukça güzel sergilenmiştir. De Bruijn de Flaman ressamı gibi manzara resmetmeyi çok sevmiş, hattâ bu sebeple bazı tek figür resimlerinin arka planına da hiç kullanılmadığı halde manzara tasvirleri yerleştirmiştir. Arka plan manzara, onun resimlerinin ayrılmaz parçasıdır.

Barok üslup, fevkalade sübjektif ve mükemmel derecede dekoratif bir tarzıdır. Bruijn'un yaşadığı dönemde Kuzey Avrupa sanatına Barok üslup hâkim olmuş ve

¹⁹⁶ Bkz. Cornelis DE BRUIJN, *Travels into Muscovy, Persia and part of the East-Indies*.

Hollandalı ressamlar, Avrupa'da ün salmışlardır. Bu ressamlar, bir sefer baktıkları bir görüntüyü bilimsel teknikler aracılığıyla atölyede resmetmişlerdir.

De Bruijn olağanüstü resim yeteneğini, Şah Hüseyin'i 35 yaşındayken betimleyen portresiyle ispat etmiştir. (Resim 39) Bu eser günümüze gelen Safevî şahlarının en doğru ve gerçek portresidir ve onun karakterini tam olarak yansıtır. Charden'in Şah Süleyman hakkında verdiği bilgiler de resimle uyusmaktadır. De Bruijn sarayın diğer kişilerinin, örneğin Şah Süleyman'ın yüzbaşı ve saray postacısının da portrelerini yapmıştır. De Bruijn, İran'a gelmeden önce 1701'de Moskova'da, Rus çarı Büyük Petro'nun da portresini çizmiş, İran'dan ayrıldıktan sonra Hindistan'a seyahat etmiş ve oradaki şahsiyetlere de resimler hazırlamıştır.¹⁹⁷

¹⁹⁷ G. J. H. van GELDER, **Eastward Bound: Dutch Ventures and Adventures in the Middle East**, s.51-81.



Bruijn'in yaptığı Şah Hüseyin portresinde sarığının farklı resmedilmesi, bu dönemin sarık sarma şeklinin değişime uğradığını da gösterir. Safevîlerin son bulmasıyla, Afşar döneminde sarık yerine taşlı taç kullanılmaya başlamıştır ve bu taçlar daha sonra Zend ve Kaçar döneminin geleneği olmuştur.

Şah Hüseyin'in sarayında bulunan yabancı sanatçılar listesinde, Johann Strauss adlı maceraperest Alman bir ressamın da adı kayıtlara geçmiştir. Strauss 1671'de, İran'a varmış, Kazvin, İsfahan ve Şiraz gibi büyük şehirlerin çoğunu gezmiştir. Onun seyahatnâmesindeki çok sayıda tasvirin gerçekle uyuşmadığı belirlenmiştir. Strauss İran'dan ayrıldıktan sonra Hindistan'ı da gezmiştir.

Danimarkalı Carston Niebuhr ise, 18. yüzyılda İran'a gelen az sayıdaki ressamlardan biridir. 1760'ta İran'a varan Niebuhr bir bilim adamıdır ve İran'la ilgili 24 resim çizmiştir. Resimlerinin en ilginç, İran'da "Zûrhâne"¹⁹⁸ denilen bir sporu betimlemek için yaptığı belge değerindeki resimdir.

6.2.5. Diğer Ressamlar

Yukarıda bahsi geçen bütün sanatçılar Safevî saraylarında bulunmuş ressamlardır. Ancak bu ressamların dışında çeşitli dinî heyetlerle gelen resamlara da rastlanmaktadır. Dini heyetlere eşlik eden ressamların görevi Hıristiyanlığı duvar ya da taval resimleri aracılığıyla yaymaya hizmet etmek olmuştur. Bu amaçla yapılan resimler öncelikle kiliselerde uygulanmıştır. Ancak Hıristiyan ailelerin evlerinde de bazı resimler yer almıştır. Thomas Herbert seyahatnamesinde bir evde gördüğü mitolojik konulu *Venus ve Priapos*¹⁹⁹ resimlerinden bahseder.²⁰⁰

Dinî resimleri yapan ressamların genellikle İtalya ve Yunanistan'dan (Güney Avrupa'dan) getirildikleri belirlenmiştir. Yeni Culfa kiliseleri resimlerinde rahibe

¹⁹⁸ Zûrhâne, bir nevi geleneksel spordur ve Safevi döneminde ortaya çıkmıştır. Bu spor Şii inançlarına dayalıdır ve Hazret-i Ali kasideleriyle icra edilir. Eskiden sazların da eşlik ettiği bu icra bugün sadece davul ile icra edilir.

¹⁹⁹ *Venus*, Roma mitolojisinde aşk ve güzelliğin koruyucusu olan tanrıçadır. Yunan mitolojisindeki dengi *Aphrodite* veya *Afrodit*'tir. *Priapos* veya *Priapus*, Yunan mitolojisinde bahçe ve bağ tanrısı (bereket tanrısı), Lapseki (Lampsakos) şehrinin hâkimi, genital organının vurgulanmasıyla işlenmiştir. Bkz.: "Priapos Kültü", A.Ü. DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi, sayı:35, 2004, s.31-44.

²⁰⁰ Bkz.(30), CANBY, s.32-34

ressamların imzasına da rastlanmaktadır. Surp Anna Pırgiç Kilisesi'nde, "Simon", "Terestephanos" ve "Hovhaunnes Tiyezeraluyis" gibi imzalar tespit edilmiştir. Kilisenin apsis bölümünde "Estephanos", bir duvarında "Hamirahdzo" ve diğer duvarında Rus ressamı "Simon" imzaları görülmüştür.²⁰¹

Resimlerden birinde yer alan imza niteliğindeki kayıttan, Rus ressam Astuacator'un da bu kilisede çalıştığı anlaşılmıştır. Bu kayıttan "*Bu çiçek Astuacator tarafından yapılmıştır, Sene 1608*" yazılmıştır. Ayrıca söz konusu kilisede ressam Minas'a ait imza niteliğinde bir başka kayıt daha bulunmaktadır. İmzada yer alan "*Bu tasvir Minas Martiros'un eliyle yapılmıştır*" şeklindeki kayıt, Minas'ın kökeniyle ilgili tartışmalara yol açmıştır.²⁰²

Minas Yeni Culfa'nın en meşhur ustasıdır ve resim yapmayı, Osmanlı Devleti'nin önemli ticaret merkezlerinden biri olan Halep'te, İtalyan ressamlardan öğrenmiştir. Soy isminin eski Yunanca olması ve Halep'te eğitim alması, ressamın Yunan kökenli ya da o bölgede yaşayan Hıristiyanlardan biri olduğunu düşündürür. Bunların tersine Minas Martiros'un Ermeni kökenli olduğuna dair bir kanıt yoktur. Ressamın, zengin tüccarlar ya da dinî heyetler vasıtasıyla İsfahan'a getirildiği tahmin edilir. Minas hayatının büyük bölümünü İsfahan'da geçirmiştir. Önceleri kiliselerde çalıştırılmış ve tanındıktan sonra ise soyluların ve zengin tüccarların evlerinde resim ve portreler yapmıştır. Ayrıca onun manzaralar ve erotik resimler de yaptığı belirlenmiştir. Safevî sarayının atölyesinde de bulunmuş, Şah Safi'nin emriyle bir Rus elçisinin portresini resmetmiş ve bu sayede kendisine Şah tarafından maaş bağlanmıştır.²⁰³

Fransız katolik rahibe Sanson ise 1683'te Hıristiyanlık dinini yaymak için Türkiye üzerinden İran'a gelmiş ve tam üç yıl İsfahan'da faaliyet göstermiştir. Sanson, Avrupalıların hiç görmedikleri tarihi eserlerin resimlerini yapmıştır. Avrupalılar 17. yüzyılda genellikle belli güzergâhlarda yolculuk etmiş ve çoğunlukla aynı yerleri ziyaret

²⁰¹ Bkz.(77), HAKHNAZARIAN-MEHRABIAN, s.139-149.

²⁰² A.g.k.141.

²⁰³ Bkz.(78), MİNASIAN, s. 30.

etmişlerdir. Sanson ise yolculuk için farklı yolları denemiş, İran'ın güney batısında *Siggurat*ların bulunduğu bölgedeki Şuş kentini ziyaret etmiştir.²⁰⁴



²⁰⁴ Bkz.(8), HUMAYUN, s.169-170.

7. İRAN'DA AVRUPA RESİM ÜSLUBUNUN YAYGINLAŞMASI, , TÜRLERİ VE RESSAMLARI

Safevî döneminde 17.yüzyıldan itibaren artan İran ile Avrupa'nın karşılıklı ilişkileri ve etkileşimleri sonucunda önceki dönemlerden daha farklı resim üsluplarının ortaya çıkışı, kuşkusuz daha renkli sanat eserlerinin yapılmasına imkân tanımıştır. 17.yüzyılın girişiyle yaşanan toplumsal ve ahlaki değişimlerin de etkisiyle, resim sanatında farklı stiller tecrübe edilmiştir. Avrupa kültürüyle tanışmak, İran'ın tasvir sanatında "Ferengi" olarak tanımlanan batıya özgü resim üslubunu yorumlayan bir üslupla çalışılmış eserlerin verilmesine yol açmıştır.

Batı resmi tarzına genel eğilim, ülke genelinde yaşanan bir hazırlık sürecinden sonra gerçekleşmiştir. Bu tarz, 17. yüzyıl ortalarına dek, pek anlaşılamayan ve bilinmeyen bir resim üslûbu olmuştur. Bunun bir nedeni geleneksel çalışmalarda İsfahan Okulu gibi bir üslûbun var olması ve bu üslûbun halk kültürüyle derin bağı olmasıdır. İsfahan Okulu üslubunda resimlerin üretimi yaklaşık yüz sene kadar, batı resim üslubunda resimler yapılmaktayken de devam etmiştir. Nitekim Avrupa resmi önceleri halk tarafından yabancı bir sanat olarak yorumlanmış, bu resim tarzına karşı bir direnç söz konusu olmuş ve birkaç sanatçı dışında benimsenmemiştir. Hattâ Şah II. Abbas döneminde bile bu tarz, saltanat çevresi ve duvar resimleriyle sınırlı kalmış, piyasaya pek çıkamamıştır. Ancak Şah II. Abbas dönemi sonunda bu tarz uygulanmaya ve büyük oranda yayılmaya başlamıştır. Giderek estetik beğeniler de değişmiş ve Batı resim tarzına ilgi artmıştır. Batılılaşmanın hız kazandığı Şah Süleyman döneminde, gerçekçi resim, toplum ve sarayın geneline nüfuz etmiştir. Bu dönemin el yazmalarındaki minyatürlerin çoğu Avrupa resim tarzında çalışılmıştır. Muhammed Zaman'ın kendi eserlerinde batı resim tarzını yorumladığı dönemlere gelindiğinde, artık saray ressamlarının geleneksel tarz resme ilgisi kalmamıştır.

Dönemin Safevî hanedanının hamiliğinde Avrupa resimlerinin etkilerini taşıyan resimlerin ortaya çıkmasında Avrupalıların büyük katkısı olsa da bu eserler, toplumun yaşam tarzı ve mizaçların yenileşmesi sonucunda varlık gösterebilmiştir. Toplumdaki refah ve zenginlik, Avrupa'nın Barok dönemine benzer nitelikte, zevklere yön vermiştir.

17. yüzyılın modernizasyon kıstaslarını, resimlerle birlikte, mimari yapıtlar, giyim tarzı, silah ve ordu teçhizatı, kullanılan malzeme, ekin araçları, yemek tarzı vb. çok alanda izlemek mümkündür.

1650 yılından, İran minyatür sanatı giderek popülerliğini kaybeden bir yola adım atmış ve Avrupa üslûbu hızlı bir şekilde Safevî toplumunda etkili olmaya başlamıştır. İsfahan Okulu dışında, 17. yüzyıl çalışmalarını, geleneksel resim grubuna yerleştirmek zordur. Bunlar yeni bir aşamayı temsil ederler. Resim sanatındaki yeni arayış 17. yüzyıl ortasında, Muhammed Zaman ile başlar ve 19. yüzyıl başında Kemal'ul-Mülk ile sona erer. Bu nedenle, yaklaşık 900 yıl süren geleneksel resim araştırmaları 16. yüzyılda zirveye ulaşmış ve sürecini tamamlamıştır. Yeni tarz resimlerin alt kümelerinde türler de oluşmuştur. Bu durumda İran resim sanatının gelişim sürecini iki evreye ayırarak incelemek mümkündür:

- 1650'ye kadar; geleneksel üslupta resimlerin yapıldığı evre
- 1650'den sonra Batı resim tarzında resimlerin yapıldığı evre

17. yüzyıl ortasından itibaren, beş nesil ressam, diğer sanatsal keşiflerini bırakıp, doğayı ve gerçekçi tasvirin ilkelerini iyice kavramayı hedeflemişlerdir. Bu sorun, ancak 19. yüzyıl başında tam anlamıyla çözülmüştür.

Safevî ressamaları, her ne kadar 17. yüzyılda Avrupa resimlerinin bire bir kopyalarını yapmayı başarmışlarsa da Avrupa resminin kurallarını bütünüyle hazmedememişlerdir. Resimlerde teknik eksikler ve perspektif hataları vardır. Dolayısıyla 17. yüzyılın sonuna kadar gerçekçilik tarzının kuralları tam anlamıyla anlaşılmamıştır. İran'a seyahat eden seyyahlar arasında resim akademilerinde eğitim almış en 'sanatçı' kişi olan Cornelis de Bruijn 1701'de İsfahan'a vardığında Safevî saray ressamaları hakkında şöyle bir yorum yapmıştır:

*“Ressam ışık gölge konusundan saf habersizdir. Bu memlekette, ressamların resim yapmakta, esas unsur sayılan ışık gölge zaafından asla haberleri yoktur”*²⁰⁵

Resimlerde, genelde tek noktalı perspektif kullanılmıştır ve bu yöntem Kaçar dönemine kadar devam etmiştir. Asıl figür merkeze, diğer figürler ise ona nazaran daha

²⁰⁵ Bkz.(196), DE BRUIJN, s.150.

küçük olarak kenarlara yerleştirilmiştir. Avrupa kökenli etkiler genelde; alan derinliğinde, yeni bulut ve ağaç formlarında, doğal renklerin kullanılmasında, dokuya ve ciltlere daha çok dikkat edilmesinde görülür.

Bağ, bahçe ve kır tasvirleri, geleneksel minyatürlerin kompozisyonlarında önemli yer tutmaktaydı. İslam sonrası genellikle Türk asıllı olan İran şahları bağlı, bahçeli bölgelerde yaşamış ve saraylarını bu tür yerlere inşa etmişlerdi. Geleneksel minyatürlerde konular farklı da olsa kurguların içinde gülistan, bağ ve bahçelere yer verilmesinin sebeplerinden biri bu olmalıdır. Bu gelenek, Avrupa resmi tarzındaki resimlere geçildiğinde de farklı bir anlayışla olsa da yine önemini kuvvetle korumuş; İranlı sanatçılar, manzara ve tabiat betimlemelerinde usta olan Flaman ressamlarının eserlerinden etkilenmişlerdir.

16. yüzyılın sonuna kadar yapılan minyatürler çoğunlukla edebi konulu eserlerin metinlerini açıklayıcı, resimleme amaçlı yapılmış tasvirlerdir. Ancak 17. yüzyıldan itibaren yapılan tek resimler, tam anlamıyla Avrupa'daki gibi kendisine has konusu olan bir tablo olma çabasını taşımıştır.

17. yüzyılın başında Avrupalılar aracılığıyla İran'a yeni resim konuları da girmiştir. Bunlar arasında açık giyimli kadınlar veya sevişen âşıklar gibi daha önce işlenmeyen konular yer almaya başlamıştır. Başlangıçta bu tarz resimler dışlayıcı ve aşırı dini çekimlere maruz kalsalar da gittikçe toplum içerisinde kabul görmeye başlamışlardır. Bu noktaya gelince artık sanatçılar da bu tür resim yapmaya sakıncasız özen göstermişlerdir, öyle ki Rıza Abbasî gibi derviş sıfatlı ressamlar bile bu tarzda resim yapmaya cesaret edebilmiştir.

Uzun zaman İran resminde etkili olan Türk, Uygur figür tipolojisi, artık 17. yüzyıl ortasından itibaren yerini orijinal yerli tiplere bırakmıştır. Figürlerin tasvir tarzı Avrupalı olsa da, yüzler, kıyafetler, hattâ resimde bulanık eşyalar, özgündür ve hiçbir yerden alınmamıştır. Bu resimlerde Safevîlerin gerçek yaşamdaki çehreleri ve kıyafetleri yansıtılmıştır.

Safevî ressamlarının Batı resmi üslûbundan etkilenmesi, piyasada bulunan Avrupalı resamlara ait resim örneklerinden çok, Saray çevresine ait eserler sayesinde olmuştur. Ressamların ilk karşılaştığı Avrupa resimleri Saray koleksiyonunda bulunan,

şahlara hediye edilmiş olan tablolar olmuştur. 17. yüzyılın başından itibaren Safevî şahları hediye resimlerin dışında kendileri de sipariş vererek Avrupalı ressamın eserlerine sahip olmuşlardır. Safevî Sarayı koleksiyonundaki Avrupa resimleri sayısının, özellikle Şah Süleyman döneminde (1645–1694) artış gösterdiği belirlenmiştir. Hediye gelen yağlı boya tablolarda Avrupa krallarının, prenseslerinin portreleriyle Avrupa başkentlerinin manzaraları yer almıştır. Kayıtlarda hazineye giren birçok eserden bahsedilmiştir. Örneğin, Henrita Marya'nın²⁰⁶ yağlıboya resimleri defalarca getirilmiştir. (Resim 40) Ferengî Sazî resimlerdeki kadın yüzlerinin çoğunlukla Henrita Marya'ya benzemesi bu portre ve çeşitlerinin çok sayıda saray çevresinde bulunmasından kaynaklanabilir. Hediyelerden çok değerli olanlardan biri, 1608'te, Karmilit rahiplerinden Oskof Krakof'un getirdiği, Fransa'nın kutsal bir kitabı olmuştur. Şah I. Abbas, çok beğendiği bu kitabın resimlerinin açıklanmasını ve Farsça'ya çevrilmesini emretmiştir. Fransız seyyah ve tüccar, Jean-Baptiste Tavernier (ö. 1689) İsfahan tüccarlarının Avrupa'dan satın aldıkları iki kadın portresini, Şah I. Abbas'a sunmuş ve Batı resim tarzını bu resim üzerinde açıklamıştır.²⁰⁷ Thomas Merry, 1638 yılında İngiltere kraliçesinin saltanat portrelerini Şah Safi'ye sunmuştur. Bu tablolar Şah'ın çok ilgisini çekmiş ve onları pür dikkat incelemiştir. Akşam yemeğinden sonra Şah Safi tabloları tekrar odasına alıp izlemiştir.²⁰⁸ İspanya elçisi Figueroa'nın 1618 getirdiği hediyeler arasında da birkaç tane yağlıboya tablo yer almıştır. Bunlardan birisi İspanya kralının kızı (Fransa kraliçesi) Anne de Autrice'e aittir. Saray koleksiyonundaki bu resimler sürekli kitabhane ressamı tarafından incelenmiştir. Bazı İranlı ressamlarının resimlerine konu olan "Hazret-i İsa" gibi dini tasvirler de tamamen yurtdışından ithal edilmişlerdir.

Batı tarz resimlerin beğenilmesini etkileyen faktörler şunlar olmuştur:

- Gerçekçi resmin daha çekici bir simaya sahip olması;
- Şah ya da zengin kişilerden çok sayıda siparişlerin verilmesi;
- Bu siparişlerin karşılanabilmesinin ancak hızlı bir üretim tekniğiyle mümkün olması;

²⁰⁶ Henrit Marya, Fransa Kralı, III. Henry'nin kızı, ayrıca İngiltere Kralı, I.Charles'ın eşidir.

²⁰⁷ Bkz.(171), TAVERNIER, s.182-183.

²⁰⁸ R. W. FERRIER, **Charles I. and The Antiquities of Persia. The Mission of Nicholas Wilford**, s.54–55.

- Avrupa resim tarzının ticari açıdan gelir kaynağı oluşturması;
- Popüler ve halkın günlük yaşamına ait konuların gerçekçi üslupta işlenebilmesi.



7.1. 17. YÜZYILDA ORTAYA ÇIKAN BATI ETKİLİ ÜSLUPLAR

7.1.1. *Gül ü Murg* Üslûbu

Farsça bir kelime olan “*Murg*” kuş veya bülbül demektir. *Gül ü murg* üslûbu İran’da 17. yüzyılda minyatür geleneğindeki resimlerde yaygınlaşan ikinci tür olarak doğmuştur. Tezin dördüncü bölümünde, minyatür geleneğindeki resimlerden kaynaklanan, birinci tür olan *tek figür* resimlerinin 17. yüzyılın başında müstakil bir tarz halinde yaygınlaştığı açıklanmıştır. Akışkan fırça darbeleri ve uyumlu renklerle çalışılan *tek figür* resimleri, geleneğe bağlı resimlerdi. *Gül ü murg* üslûbu ise Avrupa ve Hindistan’daki Babürlü sanatlarından kaynaklanan, doğal üç boyutluluk ve ışık-gölge öğelerine sahip bir resim tarzıdır. Bu tarzdaki resimlerde güller ve kuşlar batı resim üslûbuna yakın gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Dolayısıyla *gül ü murg* resimleri yarı iki boyutlu, natürel ve yarı tezyini niteliktedir. Bu önemli üslûbun, 17. yüzyılın ilk yarısında henüz batı resim üslûbunun yaygınlaşmasından önce ortaya çıktığı ve böylelikle batı tarzındaki resimlerin oluşmasına zemin hazırladığı düşünülür.²⁰⁹

17. yüzyılın sonunda İran’da ve Avrupa’da yapılan bu türdeki resimlerin tarzları arasında pek bir fark yoktur. Bu konu, yabancı ressamlar tarafından da teyit edilmiştir. Şah Hüseyin döneminde İran’a gelen Hollandalı ressam Cornelis de Bruijn, İran’da gördüğü *gül ü murg* resimleri hakkında şunları yazmıştır:

“*Şah’ın ressamının resimlerini, sandığımdan daha iyi buldum. O yaptığı resimde sadece gül kümesi ve kuş çizmiştir. Resim, Şah için benim ülkemde bastırılan gül-çiçek koleksiyonlarından kopyalanmıştır. Onlar (İranlılar) kamış sayfalar üzerine yapılmış resimlere, bir çeşit zamk sürerler ve harika şeyler ortaya çıkar*”.²¹⁰

Kitap sanatı 17. yüzyılda Avrupa’nın meşhur ressamlarının çalıştığı alanlardandır ve ünlü ressamların yaptığı resimler kitap tasarımlarında yer almışlar. Misyonerler hristyanlığı yaymak için çok sayıda bu kitaplardan İran ve hindistana getirilmişler.

²⁰⁹ Bkz. Menice HAC HÜSEYİN ALİ, *Naggaşi-f Gül ü Murg der İran*.

²¹⁰ Bkz.(196), DE BRUIJN, s. 151-152.

Chardin şah Süleyman Kitabhanesinde gördüü 100-120 avrupa kitabından bahs eder.²¹¹

Bu dönem Avrupa kitaplarında yer alan resimleri iki gruba ayırmak mümkündür;

- İllüstratif (metini açıklayan tasvirler)
- Bezeme tasarımları (sayfa kenarı süslemeleri). (Resim 41)

İran'ın *gül ü murg* üslûbundaki desenler, İkinci grubu oluşturan kitapların sayfa kenarı bezemelerine çok yakınlık gösterir ve saray ressamlarının bu tarz süslemelerden etkilendiği tahmin edilir.



Resim 41: Rothschild Dua Kitabı, Hollanda, 1500 ile 1520, Özel Koleksiyon.

²¹¹ Bkz.(54), CHARDIN, s.1448.

7.1.1.1. *Gül ü Murg* Üslûbunun Ortaya Çıkmasında Ticaretin Etkisi

Gül ü murg üslûbunun tezyînî bir niteliğe sahip olması, bu tarzın kitap sanatları dışında dokuma sanatları, seramik sanatı ve duvar resimleri gibi çeşitli dallarda da yaygınlaşmasını sağlamıştır. *Gül ü murg* tarzında uzman olan ressamalar *aks*²¹² tekniğini de çok iyi kullanmışlardır. *Gül ü murg*, bünyesinde bulunan desenler itibariyle, kumaş desenlerinin etkilerini taşıyan ve 17. yüzyılda ortaya çıkan diğer üslûplara göre, ticaret ile en çok temasta olan üslûptur. Dönemin dinamik ve gelişmiş ticareti ile kumaş sektörünün güçlü ve işlek faaliyetleri, üslûbun yayılmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

16. ve 17. yüzyıllarda üretilen kumaşların desenlerini oluşturan çiçek ve diğer motifler dikkate alındığında, bu desenlerin tasarımında genellikle kitap tezhibi motiflerinden esinlendiği anlaşılmaktadır. Ancak, 17. yüzyılda üretilen bazı kumaşların desenleri farklı kaynaklara da bağlanabilmektedir. Bunların bir kısmı Avrupa kitaplarının sayfa kenarı bezemelerini oluşturan desenlerdir; bir kısmı İran'a ithal edilen yağlı boya tablolarında yer alan ölü doğa resimleridir. Bir diğer kısmı ise Batı'dan getirilen kumaşların desenlerini oluşturan motiflerdir.

Tebriz ve Kazvin'in başkent olduğu dönemlerde Kaşan şehri, kumaş üretimiyle ilgili olarak pek fazla öne çıkmamışsa da bu kent, 17. yüzyılda çiçek desenli, saten, kadife, altın ve gümüş kılabledanlı ipekli kumaşların üretildiği en önemli merkezlerden biri olmuştur. Bu şehirdeki atölyeler başkent ile çok yakın mesafede bulunmakta ve şahın gözetiminde işletilmekteydi. Bundan dolayı kitabhanede *gül ü murg* tarzında çalışan ressamaların, kumaş üretiminin desen tasarımlarını yönlendirmede de etkin oldukları açıktır. Desen tasarımlarına katkıda bulunan sanatçıların en önemlisi Şâfi Abbâsî'dir. Bu gruba dâhil olan ressamalar tekstil ürünlerinden edindikleri tecrübe ve favori desenleri *gül ü murg* üslûbu adı altında resimlerine aktarmışlardır.

İngiliz kumaşlarının İran'a ilk gelişi 1563 yılında olmuştur. Bu tarihte İngiliz Arthur Edward, bir kervan ile birlikte Moskova üzerinden Şah Tahmasb'ın sarayına

²¹² Aks: Gravür yöntemine benzeyen bu teknikte, kalın mukavva üzerine kazılmış desenler, mürekkebe sürülerek kitap sayfaları kenar boşluklara (kuran, el yazmaları Vs.) veya kumaş gibi diğer malzemeler üzerine basılır. Daha sonra ise altın ve gümüş yaldızlı süslemeler eklenir. 10. yüzyıl sonlarında çalışan Kopek Herati, *Aks* Tekniğinin ünlü ustasıdır. Bkz.(36) PAKBAZ. 16.yüzyıl Avrupa da baskı makinesi buluşundan daha önce bu teknik İran'da kullanılmaktaydı.

geldiğinde beraberinde çeşitli kumaşlar getirmiştir. Şah Tahmasb, bu kumaşları beğendiğini söylenmişse de²¹³ Avrupalılara karşı aşırı bir dinî tepki duyduğundan dolayı, ciddi bir ticaret ve ilişki ağı geliştirmeyi hedeflememiştir.

17. yüzyılda Hollanda Doğu Hint şirketi mensubu tüccarlar, Safevî döneminin sonuna kadar, devamlı İran'a kumaş ithalatı yapmışlardır.²¹⁴ O dönem Avrupa genelinde yaygın olan gül ve kuş motifleri, Flaman sanatını temsil etmektedir. Hattâ İngiltere ve İtalya'da üretilen kumaşların büyük kısmı da Flaman sanatı özelliklerini taşımaktadır. Flaman sanatının özellikleri aynı şekilde İran'ın *gül ü murg* üslûbuna yansımıştır.

Gül ü murg üslûbunun yayılmasında İran-Hint ilişkilerinin de katkısı vardır. Safevî döneminin değerli kumaşları Hint saraylarında çok ilgi görmüştür. Babürlü padişahları da İran'daki kumaş tezgâhlarına benzer tezgâhlar kurdurarak, Safevîlerin altın, gümüş kılabledanlı, kaliteli kumaşlarına benzer kumaşlar dokutmak istemişlerdir. Safevî ressamlarının yanı sıra Nakışbendlerin²¹⁵ de Hindistan'a gittikleri bilinmektedir. Örneğin, ünlü sanatçı Gıyaseddin Nakışbend'in bir dönem Hindistan'da çalıştığına ilişkin kayıtlar mevcuttur.²¹⁶ Bu sanatçılar İran'a döndüklerinde, kumaşlardaki yabancı desen ve motifleri İran'da yaygınlaştırmışlardır.

Hint kökenli Babürlü ressamı Govardhan, İran'ın *gül-u murg* üslûbuna katkısı olan kişilerden biridir. Bir süre İran'da çalışan bu ressam, Safevî saray ressamlarıyla da yakından irtibat kurmuştur. Bu ressam figür ve portre resimleri yapmaktan çok, gerçekçi gül ve kuş desenleri çizmiştir. Govardhan'ın sanatsal alanlardaki faaliyetleri, 17. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür.²¹⁷

17. yüzyılda İran-Hindistan arasında kurulan yakın ticari ilişkiler, Batı'dan gelen kumaş ürünlerinin ithalatını daha da hızlandırmıştır. Hindistan 17. yüzyılda yoğun olarak İngiltere-Hollanda etkisi altındadır. Özellikle İngilizler 17. yüzyıl boyunca

²¹³ Sibylla SCHUSTER-WALSER, *Das safawidische Persien im Spiegel europäischer Reiseberichte:1502-1722*, s.101

²¹⁴ Bkz.(71), ROEMER, s. 482-483.

²¹⁵ Kumaş tasarımcıları.

²¹⁶ Bkz.(128), TALİP PUR, s.132.

²¹⁷ Milo Cleveland BEACH, *The Grand Mogul: Imperial Painting in India, 1600-1660*, s. 118.

Hindistan'a bol miktarda kumaş ithalatı yapmış, malların fazlasını da satış için İran'a göndermişlerdir.

7.1.1.2. *Gül ü Murg* Üslûbunda Çalışan Ressamlar

Rıza Abbasî, 17. yüzyılın ilk yarısında İsfahan Okulu'nun en ünlü ustasıdır ve bir süre sonra oğlu Şafi Abbasi *gül ü murg* üslûbunun en önemli ressamı olmuştur. Şâfi Abbasî, bitkisel motifler ve güçlü hatlar kullanarak çok güzel desenler çıkarmış, geleneksel resimlerde yeni bir sanat dilinin oluşmasına ve bu sanatın popülarlığına büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca yaptığı tasvirler çeşitli ressamlar tarafından da taklit edilmiştir. Şâfi Abbasî kumaş dokuma atölyelerinde de çalışmış, Gıyaseddin Nakışbend'in yanında eğitim almıştır. (Resim 42, 43)





Nakkaş Hâce Gıyaseddin Ali Nakışbend, Yezd doğumludur ve kendine özgü stile sahip olarak dönemin en meşhur, en tanınmış örücü ve kumaş tasarımcısıdır. Hâce Gıyaseddin, Şah I. Abbas döneminin pahalı kumaşlar dokunan atölyelerinin yöneticisi olmuştur. Yezd şehrinin 17. yüzyıl ve sonrasında kumaş merkezi olması ve bu sektörde büyük şöhret kazanması Gıyaseddin, onun oğlu ve torunlarının sayesinde. Gıyaseddin'in oğlu Abdullah Nakışbend de ünlü bir tasarımcıdır.²¹⁸



²¹⁸ Gıyaseddin hayatının sonunda inzivaya çekilerek şiir ve belagate yüz çevirmiştir.

Gıyaseddin, Rıza Abbasî ile sarayda tanışmış ve onunla birlikte çalışma imkânı bulunmuştur. Doğal olarak onun eserleri Rıza'nın üslûbunun etkisi altında kalmıştır. Böylelikle Rıza Abbasî'nin yarattığı resim tarzı olan İsfahan Okulu üslûbu, kumaş sanatına da sıçramıştır. Bu yüzden İsfahan okulunun popülerliği daha da artmıştır. İsfahan okulunun bir diğer temsilcisi, Muin Musavver de geniş çapta kumaş ve kıyafet tasarımında çalışmıştır. Rıza Abbasî'nin oğlu Şafi de Avrupalıların İran'a yoğun olarak



gelip gittiği, 17. yüzyılın en verimli dönemi²¹⁹ olan Şah II. Abbas döneminde sarayda



kumaş tasarımcısı olarak çalışmıştır.

Gül ü murg, 17. yüzyılın ilk yarısında aralıklı olarak tek yaprak murakka resimlerinin konusunu oluştururken, ikinci yarısında müstakil bir resim dalı haline gelmiştir. Daha açıklayıcı bir ifade ile Kaçar dönemine kadar *gül ü murg* tarzında çalışan ressamların sayısı gittikçe artmıştır. Safevî döneminin Avrupa tarzında çalışan

²¹⁹ Bkz.(67), RICHARD, s.223.

neredeysi tüm ressamaları *gül ü murg* üslûbunda da resim yapmıştır. Örneğın, Ali Kuli Cübbedâr, Muhammed Zaman ve Şeyh Abbasî bu ressamaların en önde gelen isimleridir. (Resim 44) Sonraki dönemlerde bu ressamaların oğulları olan Abdal Bek, Muhammed Ali ve Ali Naki de bu resim üslûbunu geleceğe taşımışlardır. Öylesine ki *gül ü murg*, Afşar ve Zend döneminde kullanılan en önemli resim tarzı olmuştur. Bu tarzın duvar resimlerine de uygulandığını, çeşitli saray ve kiliselerdeki örnekleri kanıtlamaktadır. Tavernier, 1687 tarihinde İsfahan'da, bazı lüks evlerin duvarlarını gördüğünde şöyle yazmıştır:

*“Binanın iç kısımları hayret verici derecede gerçekçi gül ve kuş motifleriyle resmedilip süslenmiştir. İranlı ressamalar bu tarzda, çok becerikli ustalardır”.*²²⁰

Engelbert Kaempfer 1684'te İsfahan'nın Saadet Abad İmaretinde Sultan Hüseyin' ile görüşmüş, lüks binanın duvarlarında gördüğü büyük çapta tarihi batı tarz resimler yanı sıra 24 sütunun yüzerinde zarif altın kaplı gül ve büte resimlerinden bahs etmiştir.²²¹

Gül ü murg tarzı, Afşar, Zend ve Kaçar döneminde ülkede hızla gelişen lâke resimlerin üslûbunun temeli ve bir önceki evresidir. Bu üslup, gelişerek 18. yüzyılın sabit resim geleneği haline gelmiştir.

7.1.2. Avrupa Resim Üslubuyla Lâke Resimler

Lâke tekniği İran coğrafyasında cilt kapaklarında Timurular döneminden beri uygulanan bir teknik olup, Safevî döneminde de cilt kapaklarını bezeyen tekniklerden biri olmuştur. Bu teknikte tasarımlar, minyatürlerde olduğu gibi sulu boya ile mukavva veya deri cilt kapakları üzerine çalışılıp, üzerine bir cila²²² sürülür, cila kuruduktan sonra yüzeyler cam gibi parlak bir hale gelirdi.

Lâke tekniği 15. yüzyılda belirli eserlerin ciltlerine uygulanmışken, 16.yüzyılda el yazma eser üretiminin artışıyla birlikte, bu teknikle bezenen ciltler çoğalmaya

²²⁰ Bkz.(171), TAVERNIER, s.148.

²²¹ Walther HINZ, **Am Hofe des Persischen Grosskönigs 1684-1685**. s.200. Bu resmi görüşmede, İsveç, Polonya, Fransa ve Rusya büyükelçileri de hazır bulunmuştur.

²²² Bu cila keten yağı, cila yağı ve Senderos karışımından oluşmaktadır.

başlamıştır. Bu teknik krali elyazmalarının nefaset ve şıklığına da değer katmıştır. Özellikle bazı büyük murakkaların ciltleri lâke resimlerle kaplanmış ve lâke bezeli murakkalar, hükümdarlara lâyük ihtişamlı hediyeler arasında yer almıştır. Tebriz, Kazvin ve Meşhed saraylarında bu dönemde üretilen ünlü elyazmalarının çoğu bu üslûpta bezeli ciltlere sahiptir. Mzaffer Ali ve Mir Seyid ali'den usta lâkekar olarak söz etmişler.²²³ Şiraz'da sipariş üzerine hazırlanmış çok sayıda eserin cilt kapları da lâke resimlerle süslüdür.

17. yüzyılda ise tamamen bu döneme özgü gerçekçi resimlerle bezeli lâke resimler, müstakil bir tasvir türü olarak yapılmaya başlanmıştır. 17. yüzyılda öne çıkan lâke resimlerin İsfahan Okuluyla derin bir ilişkisi vardır ve bu okulun meyvesi olarak yorumlanabilir. Fakat daha sonra diğer resimler gibi lâke resimler de bu okulun tarz ve gelenekleri ile sınırlı kalmayıp, Avrupa tarzı resimleri de içinde barındırır hale gelmiştir. Bu tarzın girişi neredeyse '*gül ü murg*' resimlerle eş zamanlıdır ve bu üslûpla da yakın bağlantısı vardır. İlk başta lâke resimlerde kullanılan desenler genel olarak *gül ü murg* üslûplarını içeren basit çiçek ve hayvan motiflerinden oluşmuştur. Ancak, çalışmalar giderek daha zarif ve kaliteli hale gelmiş ve 17. yüzyılın ikinci yarısında, bir başka ifadeyle batı tarzı resimlerin çoğaldığı dönemlerde, insan figürleri ve manzara gibi unsurlar da bu üsluba dâhil olmuştur. Batı tarzı resimler ve özellikler yağlı boya tabloların İran'a girişi bu tekniğin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu tarzın 17.yüzyılda ortaya çıkması neredeyse Safevî ressamlarının realizm ile yakından tanışmalarıyla eşzamanlıdır. Bu üsluptaki lâke resimler Muhammed Zaman ve Alikuli Bek gibi Avrupa resim tarzına eğilimli ressamlar tarafından yapılmış ve onların çabasıyla farklı olgular eklenerek düzen ve istikrar kazanmıştır. Zira sonraki dönemlerin lâke resimlerinde sadece gül ve kuş desenleri değil, her türlü manzara, hattâ portre de çalışılmış ve batı resim üslubu lâke resimlerle giderek olgunlaştırılmıştır. Bu türdeki resimler Afşar ve Zend dönemlerinde de batı resim üslubunun uygulandığı en önemli resim grubunu oluşturmuştur. Başka bir deyişle, 17. yüzyılın ürünü olan batı tarzı resimler, sonraki aşamalarda varlığını lâke resimlerle devam ettirmiştir. Böylece batı resim tarzının İran'daki gelişimini lâke resim çalışmalarında değerlendirmek veya takip etmek mümkündür. 17. yüzyılın son çeyreğinde batı tarzında çalışan tüm ressamlar,

²²³ Bkz.(30), CANBY, s.56.

daha çok yaptıkları lâke resimleriyle deneyim kazanmışlardır. Sanatçıların ilgi odağında yer alan bu sanatın varlığı, Afşar, Zend ve Kaçar dönemine kadar sürmüş, hattâ Kaçar



döneminin sonuna kadar ünlü bir sanat kolu olarak gelişmiş, maharet ve zarafet bakımından zirveye ulaşmıştır. (Resim 45)



Lâke resimler Avrupa'nın yağlı boya resimleriyle de benzer görünüme kavuşmuşlardır. Bu benzerliğin sebebi, Avrupa resmindeki yağlı boya tekniğinin İran'da kolaylıkla yaygınlaşması ve ressamların giderek geleneksel olarak kullandıkları sulu boya kullanmayı bırakmalarıdır. Hattâ yağlı boya tekniği o yıllarda yapılan duvar resimlerinde de uygulanmıştır. 18. yüzyılda lâke resimler, yağlı boya tablolar ve duvar resimleri ortak kaynaklardan beslenmişlerdir. Lâke resimlerin bazılarında *Ferengi sâzi* üslûbundan alınan konular da işlenmiştir. Örneğin, İncil ve diğer kutsal kitaplarda yer alan Hz. İbrahim, Hz. İsa ve Hz. Meryem ile ilgili sahneler aynen aktarılmıştır.

Lâke resmin ilginç yönlerinden biri, bu tekniğin çeşitli eşyalar üzerinde uygulanabilmesidir. Bu resimlerin, bir çeşit özel hamur (*papiye mâşe*)²²⁴ vasıtasıyla, metal eşyalar dâhil her türlü malzeme üzerine yapılabilme gibi bir özellikleri vardır. 17. yüzyılın sonlarında İran'daki Fransız nüfusunun artması sonucunda *Papiye mâşe* teriminin yaygınlaştığı görülür. "*Papier*" kelime anlamı olarak "kâğıt", "*macher*" ise "buruşturulmuş" demektir. Bu tekniğe göre kâğıt ıslatılıp yapışkan zambak ile sıkıştırılır. Elde edilen hamur alt yapı olarak istenilen yüzeylere sürülür ve üzerine *lâke* resim yapılır. Bu yöntem lâke resimlerin çalışılma imkânlarını genişletmiş ve birçok ressam kitap sanatı dışında, rahle, kalemdân, ayinadân, sandık, kılıç ve hançer kını, ok yayları ve mutfak eşyaları gibi çok geniş bir ürün yelpazesinde yeteneklerini ortaya koymuş, hattâ bu hamur kapı gibi işlek malzemelere bile uygulanmıştır. Heşt Behişt Sarayı'nda lâke tekniğinde yapılan kapıları, bu uygulamalar için örnek göstermek mümkündür. Bu saraydaki ahşap kapılara lâke tekniği ile yıldızlı resimler işlenmiştir.²²⁵ Bu kapılar, 17. yüzyılda ortaya çıkan lâke resim sanatının en iyi örneklerindedir. Şah II. Abbas döneminde yapılan Heşt Behişt Sarayı'nın mimarî bezemeleri daha çok İsfahan Okulu'nun etkisi altında olup, bunlarda en çok gül ve kuş desenlerine yer verilmiştir. (Resim 46)

²²⁴ "*Papiye Mâşe*" Fransızca bir kelimedir. (Fr.: *Papier Mache*)

²²⁵ Bkz.(221), HINZ, s.173-173.



Lâke resim tekniğinin geniş çalışma alanı olmasından dolayı, ressamlar kendi

isteklerine göre uzmanlaşmışlar, kimisi cilt, kimisi kalemdan, kimisi de mimarî bezemeler gibi özel alanlarda maharetlerini göstermişlerdir. Genel olarak 18. yüzyılın başlıca önemli resim kolunu ve yetkin eserlerini lâke resimler oluşturmuştur. (Resim 47)





17. yüzyılın ortasından, lâke tekniğinin ciltler dışında uygulandığı ilk objeler kalemdanlar (kuburlar) olmuştur. (Resim 48) Kalemdanlar; saray çevresinde çok kullanılan, halk arasında da en çok alınıp satılan, hediye edilen ve sevilen objeler olarak, sanat ürünü niteliği taşımışlardır.



Safevî dönemine ait lâke örnekleri arasında “1631” tarihli ve “Şafi Abbasi” imzalı kalemdan²²⁶, batı resim üslubuyla bezenmiş ilk örneği oluşturur. Sanatçının imzası *gül ü murg* resimleriyle bezeli kalemdanın yan yüzü üzerinde yer alır. Kalemdanın üst kapağında ise yine batı resim üslubuyla çalışılmış bir manzara kompozisyonu bulunur. Üslup olarak bu manzara kompozisyonu Muhammed Zaman’ın tarzına işaret eder. Muhammed Zaman ve Alikuli Cübbedar da tanınmış kalemdan ustalarıdır. Muhammed Zaman’dan en az 15 Kalemdan eseri günümüze ulaşmıştır.²²⁷ Onun ilk eseri 1660 yılında yaptığı ve “*Sahibü’l-Zamân*” imzasını taşıyan bir kalemdandır.²²⁸.

Kalemdan ve ayinadânlar İran’ın 18. ve 19. yüzyıllardaki en popüler lâke eserleri olmuştur. (Resim 49) Kaçar döneminden de günümüze ulaşan çok sayıda imzalı lâke kalemdan örneği vardır.

Kalemdan yapımının Avrupa ülkelerine de sıçradığı belirlenmiştir. Örneğin, 19.yüzyılda İran ile Rusya arasında gelişen yakın ilişkiler sonucunda, çok sayıda



kalemdan Rusya'ya götürülmüş ve orada üretilmiştir. Bu dönemde kalemdan hazırlayan bazı Rus ressamaları da olmuştur. Bu sanatçıların en önemlisi Pavel İvanovich Korobov'dur. Rus kalemdanları ebat, tarz ve kompozisyon açısından İran örneklerinin taklidi olsalar da üzerlerine resmedilen konular Rus kültürünü yansıtmıştır.

Lâke resimlerin en kaliteli örnekleri Afşar, Zend ve sonraki dönemlere aittir. Ayrıca, lâke bezeli ciltlere sahip murakkâlar da o dönemlerde en çok üretilen sanat eserleri arasına katılmıştır. Bunlar arasında en önemlisi “Murakkâ-i Gülşen”dir (Gülistan Müzesi, Tahran) Bu dönemde Hindistan'da Babürlü Sarayı'nda pek çok murakkâ hazırlanmıştır. Konu bakımından, bu dönemin lâke resimlerinde, gül ve kuş desenlerinin yanı sıra günlük yaşam ve saray dışındaki konular da işlenmiştir. Ali Eşref, Afşar döneminin en önemli lâke resim ustası olarak, bu tarzın gelişmesinde başlıca rolü üstlenmiştir.

Lâke resim üslubu ufak tefek farklılıklarla Kaçar dönemine aktarılmış, ancak bu dönemde daha düzenli ve sistematik bir sanat koluna dönüşmüş, geçmişe göre işlediği konular da çeşitlenmiştir. Örneğin, çiçek desenlerinde farklı türler tatbik edilmiş, zambak, turunc, sümbül gibi yeni çiçek ve bitkiler kullanılan motifler arasına girmiştir.²²⁹ Kaçar döneminde el yazması üretiminde ciddi bir düşüş olduğundan, ressamalar ustalıklarını lâke resimlerde ve duvar resimlerinde gösterebilmişlerdir. Bu dönemin Avrupa'ya özgü resim modelleri aynen bir yağlıboya tablo gibi lâke resimlere geçirilmiştir (Ferengî sâzî). Bu dönemden de çok değerli ve mükemmel murakkâlar günümüze ulaşmıştır. Bu nitelikteki murakkâlar, günümüzde konularına göre sınıflandırılmıştır.

7.1.3. Ferengi Sâzî Ressamları

Safevi döneminde, Avrupa ülkeleri genel olarak “*Ferenk*” veya “*Ferengistan*” olarak adlandırılmıştır. “*Saz*” ise “yapmak” anlamını taşır. Dolayısıyla kelimeler yan yana geldiğinde “*Ferengî Sazî*”, “batı resmi yapmak” anlamını verir. “*Ferengî Saz*” ise batı eserlerini kopyalayan kişiye denilmiştir. Bu tanım, resim sanatında daha çok

²²⁹ B. W. ROBINSON, *Qajar Lacquer*, s.139.

geleneksel resim ile Batı tarzlı resmi ayırt etmek için kullanılmıştır. 19. yüzyılda batı resim tarzı ülke genelinde yaygınlaştıktan sonra ise “*Ferengî Sazî*” tanımının kullanımı işlevini yitirmiştir.

16. yüzyılın sonundan itibaren bazı ressamalar Avrupa tasvirlerini örnek alarak çalışmalarını sürdürmüşler ve bu resamlara “*Ferengî saz*” lakabı verilmiştir. Örneğin “Şeyh Muhammed Ferengî saz”, “Muhammed Zaman Ferengî saz” veya “Alikuli



Resim 50: *Sadıkî Bek*, “*Tecelli*”, 988/993, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass (418.1983).

Ferengî saz” vb.

Kaynaklarda Akkoyunlu Sultanı Uzun Hasan dönemine ait saraylarda da batı tarzı duvar resimlerinin bulunduğu bahsedilmiştir.²³⁰ Figuroa 1617'de Şiraz'da Akkoyunlulara ait bir imarete konaklanmış ve oradaki geniş formda çizilen kadın figürlerinin, aynı İtalyan stilinde yapıldığından söz etmiştir.²³¹ Kâğıt üzerine yapılmış en erken örneklerden biri ise Sadıkî Bek'e aittir. Bu resim bir Avrupa gravüründen kopyalanmıştır. (Resim 50-51) *Ferengî Sazî*, Şah II. Abbas döneminde artık baskın olan resim tarzı olmuş ve saray atölyesinin (kitabhanesinin) reisi Alikuli Cübbedar da



Resim 52: **Muhammed Bekir**, “Susanna ile Yaşlılar”(detay), İsfahan, 1764, Gülistan Sarayı, Felek Koleksiyonu, Tahran.

²³⁰ Tebriz, Heşt Behişt Sarayı için: Bkz.(174), BARBARO, s.414-418.

²³¹ Bkz.(162), FIGUEROA, s.134-135.

eserlerini bu tarzda üretmiştir.

Ancak bu tarzda çalışılan resimler, gerçekçi yaklaşımla yapılmış gibi gözükseler de perspektif ve diğer teknik özellikler açısından zayıftır. Bunlar batı tarzı resmin kuralları anlaşılmaaksızın kopyalanmışlardır. (Resim 52)

Araştırmalarda, 1650 sonrası Afşar ve Zend dönemleri de dâhil olmak üzere, üretilen eserler, yanlışlıkla, *Ferengî Sazî* tarzı olarak tanımlanmıştır. Örneğin Muhammed Zaman'ın tüm eserleri bu tanımla anılmıştır. Ancak *Ferengî Sazî* batı eserlerinin birebir kopyası anlamına geldiğinden o eserler, tam olarak ne Avrupa resmi ne de yerli resim sınıfına dâhildir. Muhammed Zaman'ın birkaç *Ferengî sâzî* eseri dışında hiçbir eserini *Ferengî sâzî* olarak tanımlamak mümkün değildir. Dolayısıyla yapılan yayınlarda bu önemli terimle ilgili, doğru bir yoruma rastlanmamaktadır. Bunun da sebebi, araştırmacıların ünlü bir yazarın yorumunu incelemeden tekrar etmiş olmalarıdır.

7.1.4. Avrupa Resim Üslûbunda Duvar Resimleri

İran'da 17.yüzyılda Avrupa resim sanatının etkilerinin, sadece minyatür geleneğindeki resimlerin üslûbunu etkilemediği, mimariyi bezeyen duvar resimlerinin üslûbuna da yansıdığı günümüze ulaşan örneklerle belirlenmiştir. Aslında Avrupa resim üslûbu, resmî olarak, ilk önce duvarlara yapılan resimlerde varlık göstermiştir. Daha sonraki aşamalarda kitap resimlerine, bezeme olarak çeşitli el sanatlarına ve müstakil tuval resimlerine de aktararak yaygınlaşmıştır.²³²

Avrupa resim üslûbunda duvar resimleri, İran coğrafyasında ilk kez 17. yüzyılda uygulanmamıştır, daha önce 15. yüzyılda da örneklerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Akkoyunlu Türkmen Sultanı Uzun Hasan'ın saraylarında İtalyanların yaptığı bazı duvar resimlerinin bulunduğu ilişkin kayıtlar mevcuttur. 17. yüzyıla kadar izleri sürülen bu eserlerin hiçbir örneği ortada olmamasına rağmen, kaynaklara dayanılarak o eserler hakkında yorum yapılabilmektedir. 16. yüzyılın başında İran'da bulunan Avrupalılar,

²³² İran'da batı tarzı resimlerin en erken örnekleri, 17. yüzyıl öncesinde Akkoyunlu Türkmen saraylarında, 17.yüzyıl sonrası ise İsfahan kiliseleri ile Ferah Abad'da bulunan Eşref Sarayı duvarlarında uygulanmıştır.

15. yüzyıla ait Tebriz, İsfahan ve Şiraz şehirlerindeki Akkoyunlu saraylarındaki Avrupa resim üslûbunda yapılmış resimlerden söz etmişlerdir. Bunlardan biri Tebriz'deki saraylardan biri olan Heşt Behişt'tir. Sultan Uzun Hasan'ın yaptırdığı ve 1481'de tamamlanan bu saraydaki hamasi konulu duvar resimlerinin Venedikli ressamlar tarafından yapıldığı ve Sultan Hasan'ın kahramanlıklarını, özellikle onun Fatih Sultan Mehmed ve Mısır Memlukleriyle yaptığı savaşları canlandığı; Sarayın büyük salonunun duvarlarını süsleyen resimlerde altın yıldız ve lacivert gibi renklerle resmedilmiş savaş sahnelerinin bulunduğu belirtilmiştir. Bunlar ilk defa Sultan Uzun Hasan tarafından yaptırılmış siyasi içerikli duvar resimleri olarak değerlendirilmiştir. Bu salondaki bir diğer resimde ise onun hanlarla birlikte gittiği bir av sahnesinin betimlendiği kaydedilmiştir. Buranın ilginç konularından biri de resimlerin aynen İtalyan gelenekleri gibi tavanlara uygulanmasıdır. Şah İsmail döneminde Tebriz'de bulunan Venedikli bir tüccar, resimleri yakından görmüş ve resimlerdeki figürlerin adeta canlıymış gibi çok gerçekçi görüldüğünü ifade etmiştir.²³³

Uzun Hasan'ın İtalya'dan getirdiği ressamların İsfahan yakınlarında, Tacirâbâd şehrinde ve Şiraz'da bulunan bir sarayda yapmış oldukları, kompozisyonlarında kadın figürlerinin de yer aldığı duvar resimleri ile ilgili bilgiler, 1617'de İspanya kralının elçisi olarak İran'a gelen García de Silva Figueroa'nın (1550-1624) hatıratından elde edilmektedir. Bu dönemdeki resimler, İran coğrafyasında yapılmış en erken tarihli Avrupa tarzı duvar resimleri örnekleri olarak kabul edilir.

Safevîlerden önceki devletlerin de başkenti olan Tebriz şehrinde, özellikle de Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmen dönemlerinde inşa edilmiş saray ve imaretlerde çok sayıda duvar resimlerinin bulunduğu işaret edilmiştir.²³⁴ Fakat hiç bir şehir, Tebriz kadar yıkıma uğramamış olmasından ve eserlerin neredeyse tamamının yok edilmesinden ötürü, bunlar günümüze ulaşamamıştır. 16. yüzyılda sadece 36 senelik süreçte çok sayıda saray, kale ve imaret viraneye dönüşmüştür.²³⁵

²³³ Bkz.(174), BARBARO, s.414-418.

²³⁴ Bkz.(5), ZENO, s.66-90.

²³⁵ Bkz.(54), CHARDIN, s.230.

7.1.4.1. 16. Yüzyıl Duvar Resimleri

16. yüzyılda Avrupa ile olan ilişkilerin zayıf oluşu sebebiyle İran'a ithal edilen Avrupa sanatı örnekleri çok az olmuştur. 16. yüzyıla ait duvar resimlerinin konuları ve resim üslupları daha çok kitap resimleriyle yakınlık gösterir. Bu dönemde eser veren yetenekli ve ünlü ressamların varlığı bilinmekteyse de minyatür geleneğindeki ayrıntılı resimlerin duvarlara uygulanması zor olmuştur. Bu tür kompozisyonlar daha çok seramiklere veya alçı kabartmalara aktarılmıştır. Şah Tahmasb döneminde tüm saraylar geleneksel tarz resimlerle süslenmiştir. Bazen de duvar resmi yerine, saray ve imaret duvarlarına altın yaldızla örülmüş perdeler ve ipek halılar asılmıştır.²³⁶

Duvar resimlerini de kitabhanenin usta ressamlarının yaptığı bilinmektedir. Örneğin, Şah Tahmasb'ın Tebriz'deki Heşt Behişt Sarayı'nın duvar resimleri, Ağa Mirek ve Mir Seyyid Ali'nin elinden çıkmıştır. kitabhane hattatları da çeşitli mimari bölümlerin kitabe yazılarını hazırlamışlardır.

Bir diğer mekân, Kazvin'de bulunan Çehel Sütun Sarayı'dır. Bu sarayın resimlerinin de ilham kaynağının el yazmalardaki minyatürler olduğu belirlenmiştir. İskender Bek'in verdiği bilgilere göre, saraydaki en az iki veya üç resim bizzat Şah Tahmasb tarafından yapılmıştır. Bu resimlerden biri "Yusuf ve Züleyha" sahnesi olduğu; bu saraydaki resimlerin bir kısmını da Şah'ın yakın adamlarından biri olan ressam Muzaffer Ali'nin yaptığı kaydedilmiştir.²³⁷

Babür padişahı Hümayun İran'da bulunduğu 1526 yılında Kazvin'deki Şah Tahmasb'a ait muhteşem bir köşkte ağırlandı. Köşkün tüm duvarları becerikli ustaların elinden çıkmış resimlerle bezeli olduğu belirtilmiştir.²³⁸

16. yüzyılın duvar resimleriyle, kumaş desenleri arasında da çok yakın benzerlikler vardır. Her şehrin farklı bir sanat kolunda uzmanlaşmasının da duvar resimlerine yansımaları olmuştur. Örneğin, İsfahan civarlarında bulunan Nayin şehrinde kumaş üretimi yapıldığından, Nayin Sarayı'nın duvar resimleri daha çok halı

²³⁶ M. MEMBRE, *Mission to the Lord Sophy of Persia(1539-1542)*, s.20-21.

İpek halıların duvarlara asılması, birçok minyatürde de görülebilir. Bu yöntem Türk şahlarının eski bir geleneğine dayalı olup, onların ordu ve av seferlerinde kullandıkları yurt ve çadırların özelliğidir.

²³⁷ Bkz.(29), TÜRKMEN, s.273.

²³⁸ Reşit YASEMİ, *Hümayun Padişah-i Hint ve Şah Tahmasb Safevi*, s.32.

desenlerinden etkilenmiştir. (Resim 53) Kum ve Kaşan şehrinde ise halı üretimi yaygın olduğundan, buradaki binalardaki resimler, halı motiflerinden esinlenilerek



tasarlanmıştır. İsfahan'daki mimari eserlerin resimleri de saray zevkine uygun niteliktedir. Genel olarak 16. yüzyıl duvar resimleri "süsleme ve tezyin" şeklinde



sınıflandırılmıştır. Bu dönemin figürlü duvar resimlerinin bile, kitap tezhiplerindeki gibi



dekoratif ve ss olma özelliği vardır.



Resim 53: "Av Sahnesi", Nain Sarayı (Pirnia Evi) duvar resimleri, Nain 1550-1570.

7.1.4.2. 17. Yüzyıl Duvar Resimleri

17. yüzyıl başından itibaren İran'da mimaride gerçekleşen canlanmaya bağlı olarak Avrupa resim üslûbunda duvar resimleri de hızlı bir biçimde yaygınlaşmıştır. Ancak yüzyılın başında Rıza Abbâsî'nin yarattığı yerli resim üslûbu da Avrupa resim üslûbundaki duvar resimlerinin yanı sıra yapıların içini süsleyen resimleri şekillendirmiştir.

Batı tarzında duvar resimlerinin başlıca örneklerine, 17. yüzyılın başında Avrupalılar tarafından yapılmış olarak, İsfahan ve Ferahâbâd gibi şehirlerde rastlanmaktadır. Bu dönemin duvar resimlerinin bezemeden ziyade, siyasî propaganda amacı güdülerek yapıldığı düşünülür. Zira, 1600 yılı öncesine kadar İran'da yapılmış duvar resimleri nadiren bu amaca hizmet etmiştir.

Tek yaprak resimlerin gelişmesiyle birlikte, duvar resimleri, İran resminin geleneksel tarzından kopuşuna zemin hazırlamış ve resim sanatının kitap haricindeki ikinci görevi başlamıştır. Bu dönemin resimlerinde görülen gerçekçilik, dünyevî ve nefsanî konular Avrupa kültüründen alınmıştır. Yağlı boya tekniği ise 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve ilk defa duvar resimlerinde uygulanmıştır. İran ressamaları, yağlı boya kullanımı ve üretimini İran'da bulunan Avrupalılardan, özellikle Hollandalı ressamlardan öğrenmişlerdir. Batı tarzının gelişmesi, duvar resimlerinden sonra kâğıt üzerine yapılan resimlerle sağlanmıştır.

Kaynaklara bakıldığında en çok duvar resminin Şah I. Abbas ve Şah II. Abbas dönemlerinde yapıldığı anlaşılır. Resim sanatı hep dönemlerin farklı düşüncelerini yansıtmıştır ve bu örnekler az da olsa o dönemin popüler resim üslupları hakkında bilgi verdiği gibi, Safevî hanedanının en çalışkan ve hünerli şahlarını da tanıtmaktadır.

17. yüzyılda dünya çapındaki sosyal, kültürel, ekonomik gelişmeler, estetik beğenileri farklı bir boyuta taşımıştır ve bu doğrultuda inşa edilen Safevî binalarını artık Avrupa tarzında duvar resmi veya tablolarla bezeme anlayışı, dönemin genel eğilimi haline gelmiştir. Öylesine ki batı tarzı duvar resmi, yapılan her yeni sarayın sabit ve gerekli olan parçası olmuştur.

17. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, Safevi sanatçısı için iki tarz arasında - geleneksel resim ve Avrupa resmi üslupları - bir seçim yapmak söz konusu olduğunda, Avrupa tarzına yönelmek vazgeçilmez bir tercih olmuştur.

7.1.4.2.1. Çehel Sütun ve Diğer Saraylardaki Duvar Resimleri

İran'da Avrupa resmi üslubunda duvar resimlerinin bulunduğu en önemli binalar, İsfahan'ın Nakşi Cihan Meydanı'nda bulunan Çehel Sütun ve Âli Gapu saraylarıdır. Bu saraylar, Şah I. Abbas tarafından yaptırılmış ve daha sonraki dönemlerde, özellikle Şah



II. Abbas döneminde genişletilmiş ve içlerindeki resimler de çoğalmıştır.

Farklı dönemlerde yapılmış geleneksel üslupta resimler, portreler, gül ü murg üslubunda resimler gibi çeşitlilik gösteren, her iki sarayın resimlerinde üç büyük kültürün (İran, Avrupa, Hint) izlerine de rastlamak mümkündür. Çehel Sütun Sarayı duvar resimlerinde iki yüz senelik bir değişimin adımları aynı anda görülebilir ve bu görüntüler dikkate alındığı takdirde, 17. yüzyıl duvar resimleri hakkında yorum

yapılabilir. Burada her iki kaynaktan (İran-Avrupa) beslenen çalışmalar vardır. Rıza Abbasî ve öğrencilerinin 17.yüzyılın ilk yarısında yaptığı resimlerin ilham kaynağı geleneksel kitap resimleri olan minyatürlerdir. (Resim 54) Ali Kuli ve Muhammed Bekir'in 1650 sonrası yaptıkları resimlerin ilham kaynağı ise Avrupa resimleridir. Âli Gapu ve Çehel Sütun'un duvarları, minyatür tarzını temsil eden İsfahan Okulu üslûbundaki resimlerin yanı sıra Avrupa resim üslûbunun etkilerini taşıyan yeni üsluptaki resimlerle bezenmiştir. (Resim 55)

17. yüzyılın ilk batı tarzındaki duvar resimleri Şah I. Abbas döneminde yapılmıştır. Adam Olearius 1637 yılında gördüğü bu sarayın sol duvarında Avrupa



tarzında yapılmış üç büyük resmin bulunduğu, bu sahnelerin İran tarihine ait olayları tasvir ettiğini yazmıştır. Ayrıca, sarayın tüm odalarının duvarlarının yaldızlı gül ve kuş

resimleriyle donatıldığını ve tabanların çok nefis ipek halılarla kaplı olduğunu da belirtmiştir.²³⁹

Çehel Sütun Sarayı, İran, Avrupa ve Hindistan'ın ünlü ressamlarının çalışmalarını barındırmaktadır. Saraya iki yüz senelik bir süreç içerisinde farklı resimler eklenmiştir. Zend(1753-1794) ve Kaçar(1794-1925) hanedanlarının dönemlerine ait resim örneklerini bu sarayda görmek mümkündür.

Çehel Sütun Sarayı'nda resimleri bulunan ressamlar, Rıza-i Abbasî, Şafî Abbasî, Muhammed Yusuf, Ali Kuli Cübbedar, Muhammed Zaman, Ali Eşref, Muhammed Bekir, Hint kökenli Govardhan ve Hollandalı Jan Lucasz van Hasselt'tir. Ünlü resimlerin bir kısmı Şah II. Abbas döneminde çalışmakta olan Muhammed Kasım'a atfedilir. Avrupa resimlerinden bir tanesi Şah I. Abbas'a hediye olarak gönderilmiş olan İspanya kralının kızının portresidir.



Çehel Sütun'daki ve diğer saraylardaki resimlerde bariz bir şekilde Babürlü resminin etkileri görülür. İran'da 17. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa resim üslûbunda çalışan en ünlü ressamların eserlerinde bile Babürlü (Hint) etkileri vardır. Bu etkiler duvar resimlerine de sıçramıştır. (Resim 56) Safevîler ve Babürlülerin Avrupa etkilerini

²³⁹ E. MEISSNER, *Moskowitz und Persische Reise*, s.350.

aynı gelişim süreci içinde resim sanatlarına yansıttıkları belirlenmiştir. Hindistan'a giden İran elçileri Babürlü saraylarında gördükleri Avrupa tarzı klasik yağlı boya resimlerle süslenmiş duvarlardan Şah'a söz etmiş, bu şekilde aynı tarzda resim yaptırmasına ön ayak olmuşlardır.

Portre konulu resimler, Babürlülerde daha erken tarihte yaygınlaşmıştır. Çehel Sütun Sarayı'nın resimlerinde figür yüzlerinin üç boyutlu tasviri, özellikle şahın yüz ve duruş tarzı, Babürlü resimlerine benzemektedir. Çehel Sütun Sarayı'nın büyük çaptaki duvar resimlerinde, Babürlü resim üslûbunun etkilerinin yanı sıra Hint kültürüne işaret eden konular da işlenmiştir. Örneğin duvar resimlerinden birinde Hint kültürünün sâti geleneği canlandırılmıştır. Bu geleneği tasvir eden sahne, Hintli bir erkeğin ölümünden sonra karısı olan kadının kendini onun cesediyle beraber yakmasıdır. 1640 yılında Şah II. Abbas Kandahar'ı geri alırken, oranın hâkimi katledilmiş ve hâkimin eşi kocasıyla birlikte kendini yakmıştır. Resimdeki sahne kendiliğinden, Şah II. Abbas'ın Kandahar'ı fethettiğine işaret etmektedir.²⁴⁰



²⁴⁰ Sussan BABAIE, "Shah Abbas II, The Conquest of Qandahar, the Chihil Sütun, and its Wall Paintings", s.136-137.

Çehel Sütun'daki diğer önemli resimlerden biri, “Babür’ün, Şah İsmail’in elini öpmesi” konusunu işler. (Resim 57) Bu resim de Kandahar’ın fethi tarihlerine aittir ve siyasi amaçlarla yapılmıştır. 1650 civarında Babürlüler ile Safevîler arasında bazı tatsız olaylar gerçekleşmiş olduğundan bu yolla Safevîlerin Babürlülerin velinimeti olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Daha önceleri de Babürlülerin ilk iki padişahı olan Babür ve Hümayun Safevîlerin kullandıkları Tac-ı Haydarî denilen sarığı kullanmaya mecbur kalmışlardır.

Büyük ebattaki resimlerin bir diğeri, Kaçar dönemine ait olup, o dönemin resim üslûbunda Çaldıran Savaşı’nı betimleyen bir resimdir. (Resim 58) Bu savaşta Şah İsmail mağlup olmasına rağmen, sahnede olay çarpıcı bir şekilde sarayın ana duvarına resmedilmiştir. Bu resmin de siyasi amaçla yapıldığı düşünülür. Safevî belgelerine göre



Resim 58: Ağa Sadik, “Çaldıran Savaşı”(detay),Çehel Sütun Sarayı (merkez salon), 1790 civarı, alçı üzerine yağlı boya. İsfahan (resmin altında birisi Safevî dönemi ve diğeri ise Nadir Şah dönemine ait iki resim daha bulunmaktadır).

Şah İsmail, halk arasında sufi ve lider olarak tanrısal boyutlara sahip olarak tanınmıştır ve Şii inançları doğrultusunda bu savaş aynen Kerbelâ olayı gibi yansıtılmıştır.

Görüldüğü gibi, Çehel Sütun Sarayı'nda yapılan dört büyük duvar resmini, 16. yüzyılın resim geleneğine bağlamak zordur; bunlar Avrupa'nın Barok dönemi anlayışında tasarlanmıştır ve daha önceleri Eşref Sarayı'nda fresk tekniğiyle yapılmış, tarihi resimleri örnek almaktadır. Eşref Sarayı Safevîlerin batı tarzında duvar resimlerini barındıran ilk saraydır.

1600 yılı sonrasında Kazvin ve İsfahan sarayları genelde geleneksel tarzlarda süslenmiştir. Ancak Şah I. Abbas, İran'ın kuzeyinde bulunan Eşref Sarayı'nı Avrupalılarla yapacağı görüşmeler için daha modern olarak tasarlamış ve buradaki tüm resimler Avrupa resim üslûbunda yapılmıştır. Geleneksel üslupta yapılmış duvar resimleri gerçekçi kurallara tabi olmadıkları için Avrupalılarca pek beğenilmemiştir. Fakat Thomas Herbert 1627'de gördüğü Eşref Sarayı resimlerini "kusursuz" olarak tanımlayarak, beğenisini ifade etmiştir. Onun bu ifadesi resimlerin Avrupa resim üslûbunda olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca, onun verdiği bu bilgiler, resimlerin Avrupalılar tarafından çizilmiş olduğunu düşündürür. Zira, 1627 tarihlerinde batı tarzında çalışan herhangi bir İranlı bir ressamın adı kayıtlara geçmemiştir.

17.yüzyılın ikinci yarısı Safevî şahlarının oldukça zengin bir dönemidir. Bu dönemin aşağı yukarı tüm sarayları, genelde Barok sanatın özelliklerini taşıyan figürlerle süslenmiştir. İsfahan'ın Heşt Behişt Sarayı'nın mimarisi, içindeki resimler ve kullanılan aşırı tezyinat, Barok sanata özgüdür. Sarayın her karışı gül ve kuş tezyinatıyla kaplıdır. (Resim 59) Bunun gibi diğer saraylar da zevk-ü sefa için inşa edilmiştir. Avrupalı yazarlar bu sarayın kendi ülkelerindeki saraylardan daha ihtişamlı olduğunu belirtmişlerdir.²⁴¹

Örneğin, Engelbert Kaempfer bu İsfahan sarayları hakkında bilgi verirken, "*İsfahan saraylarının her bir parçasında sayısız işçilik görülmektedir.*" demiştir. Ona göre Heşt Behişt Sarayında çeşitli Avrupa tabloları duvarlara asılmış ve o tablolardan Avrupa kral ve melekeleri portrelerinden zevk aldığı söyler.²⁴²

²⁴¹ Bkz: CHARDIN, KAEMPFER VE FERRIER Seyahatnameleri.

²⁴² Bkz.(121), KAEMPFER, s.116.

Heşt Behişt Sarayı'nın duvarlarına yapılan batı tarzındaki çıplak figürlü resimlerin Şah. II. Abbas dönemine ait olduğu düşünülür. Zira, Şah I. Abbas ve Şah Safi dönemlerinde sıkı şeriat disiplinleri uygulanmış olduğundan bu kültürün yayılma olasılığı zor görünür.



Saray ve kiliselerin dışında, bu tarz resimler özel evlerin duvarlarında da yer almıştır. Çahar Bağ²⁴³ Bulvarı çevresindeki neredeyse tüm evlerde duvar resimleri ve batı tarzında yapılmış tablolar bulunmaktaydı. Bu evler, genellikle saltanat adamları ve zengin tüccarlara aitti. Bilinen örneklerden biri de duvarlarında ilginç ahşap oyması işçiliğinde resimler bulunan bir Yahudi'nin meyhanesidir.²⁴⁴

7.1.4.2.2. Yeni Culfa Kiliselerindeki Duvar Resimleri

²⁴³ 17. yüzyılda İsfahan ve İran'ın en muhteşem ve görkemli bulvarı.

²⁴⁴ Bkz.(54), CHARDIN, s.48-49.

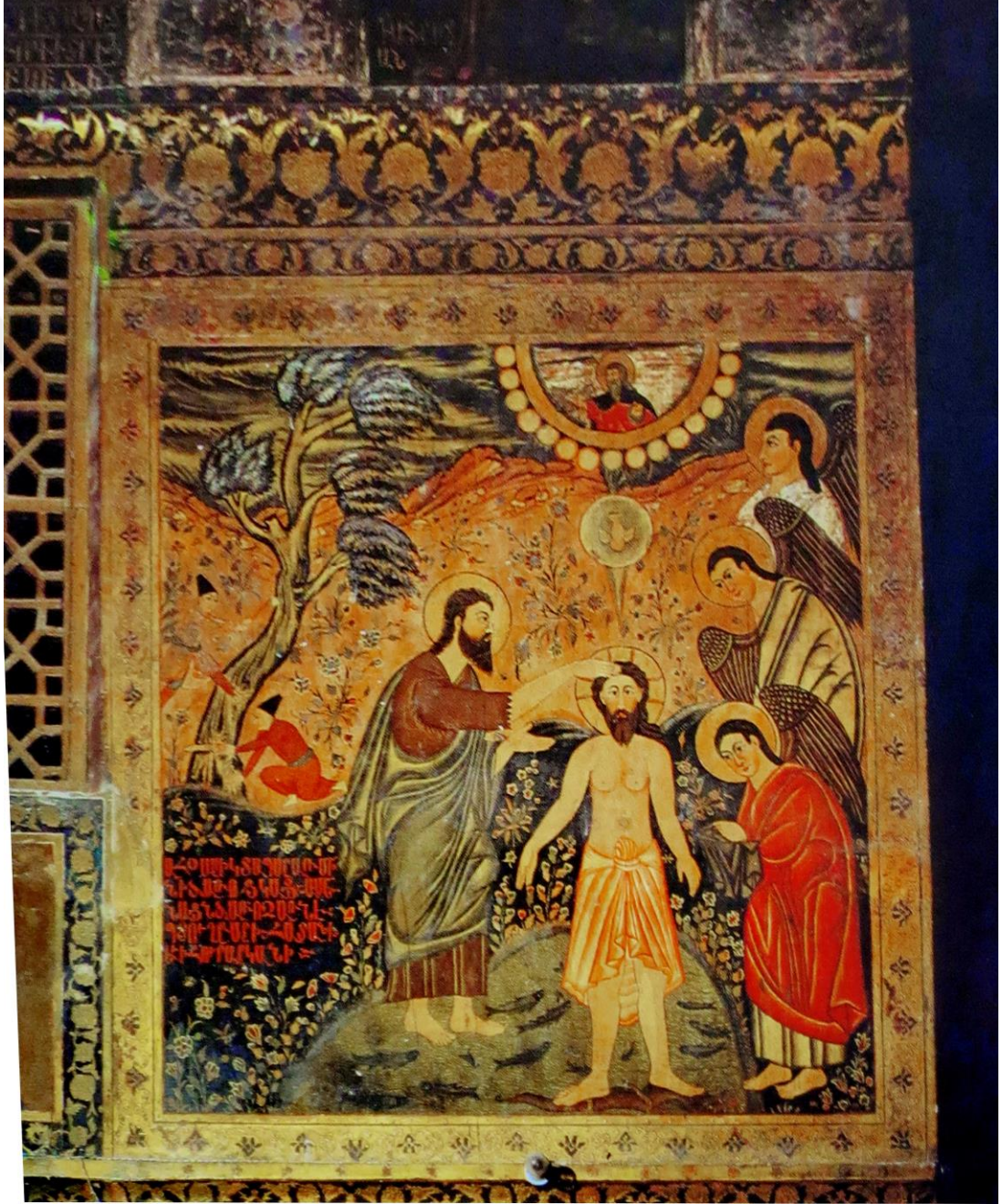
Duvar resimlerinin saraylarda yer almasından yaklaşık elli yıl kadar önce İsfahan kiliselerinde de aynı üslupta resimler yapılmıştır. İsfahan'daki kiliselerin duvar



resimleri Safevî resim sanatı araştırmaları için oldukça önem taşır. Zira batı tarzındaki ilk duvar resmi örnekleri Yeni Culfa'da, çok sayıda Hıristiyan'ın yaşadığı bölgede ortaya konmuş, kilise ve saltanat binaları dışında nadiren duvar resimleri günümüze ulaşmıştır.

1600'te yeni Culfa Mahallesi'nin kuruluşuyla çok sayıda kilise inşaatı başlatılmış ve bunların duvarları Avrupa kiliselerindeki resimlere benzer şekilde süslenmiştir. Resimlerde Hıristiyanlık diniyle alâkalı, İncil'den hikâyeler tasvir edilmiştir. (Resim 60) Kiliselerin kitabelerinden, resimlerin farkı dönemlerde ve farkly kişiler tarafından yapıldığı da anlaşılmaktadır. Kiliselerde saray ressamlarının da çalıştı esler görünmektedir. Örneğin kiliselerin birinde Alikuli Cübbedara atfedilebilen bir örnek

vardır. (Resim 61) Bu resimler, farklı dönemlerin resim üslupları hakkında fikir vermeleri açısından da önem taşırlar. Kiliselerde çalışan ressamalar da daha çok dini konularda



uzman olan, genellikle dini heyetler tarafından Avrupa'dan, özellikle de İtalya ve Yunanistan'dan getirilmiş sanatçılardır. Bu ressamaların bir kaçının da Hollanda şirketi tarafından getirilmiş olduğu bilinir.

Kiliselerde iki çeşit resimle karşılaşmaktadır. Birincisi, Avrupalı ressamların yaptığı orijinal resimlerdir, diğerleri ise İranlı resamlara ait, yerel izler taşıyan batı tarzında resimlerdir. Örneğin, Anne Pırğıç Kilisesi'nin kümbeti altında yer alan Zerdüştlerin geleneklerine bağlı “*hurşit hanım meleği*”²⁴⁵ tasviri de Avrupa tarzında resmedilmiştir. Eski Culfa şehri, Zerdüştlerin yaşadığı mınıtkada yer aldığından, onların kültüründen oldukça etkilenmiştir.

Aynı kilisedeki duvar bezemelerinin bir kısmını da gül, çiçek motifleri ve kuş figürleri oluşturur. *Gül ü murg* Üslûbu olarak adlandırılan bu bezemeler daha çok lâke kitap ciltlerine uygulanmışlarsa da duvar resimlerinde de az da olsa görülür. Avrupa kitapları bu tür süsleme motifleriyle doludur ve kiliselerin Avrupa'nın kitap gelenekleriyle doğrudan ilişkide olması, bu tür bezemelerin etkileşim sonucunda Safevî sanatında ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu nedenle, *gül ü murg* üslûbunun yaygınlaşmadan önce yapılmış olan bu resimleri, üslûbun habercisi olarak nitelendirmek mümkündür.

7.2. FERENGİ SÂZÎ RESSAMLARI

7.2.1. Mevlana Şeyh Muhammed Sabzevarî

Mevlana Şeyh Muhammed Sabzevarî'nin *Ferengî* tarzda resim yapan ilk ressam olarak tanınması, bazı bakımlardan önem taşır. Budak Münşi-i Kazvinî, Şeyh Muhammed hakkında şu bilgiyi verir:

“Molla Şeyh Muhammed, Sabzevar ehliendendir. Babası Molla Kemal, ünlü hattat olan Mevlana Abdul Hayy'in öğrencisidir. Bundan dolayı Molla Kemal sülüs ve nesih hattını çok iyi yazıyordu. Molla Kemal, çocuklarıyla birlikte Hindistan'a gidip Hümayun'un hizmetinde çalışmıştır. Oğlu, Molla Şeyh Muhammed, Dost Divâne'nin öğrencisidir ve Hindistan'da resimleri nihayet derecede geliştirmiştir. Bir süre sonra Horasan'a dönmüştür. Abartmıyorsam, onun; eşsiz bir ressam, müzehhib, çizgi ustası ve nestâlik hattını çok güzel yazan

²⁴⁵ Güneş.

*birisi olduğunu söyleyebilirim. Bir ölçüde Çin ressamlarıyla da rekabet ediyordu*²⁴⁶

Bu bilgilerden Şeyh Muhammed'in, Babürlü padişahı Hümayun döneminde(1508-1556) Hindistan'a gittiği, orada sanatını geliştirdiği anlaşılmaktadır. 16. yüzyılın son çeyreğinde vefat eden Şeyh Muhammed'in Hindistan'da çalıştığı dönem Hümayun'un 1556'daki vefatından önce olmalıdır. Şeyh Muhammed'in İran'da portre yapımında büyük şöhret kazanması Hindistan'da Babürlü Sarayı'ndaki çalışmalarıyla ilgilidir. Avrupa tarzını Hindistan'da sevdiren sebeplerden biri de gerçekçi portrelerin yapımına elverişli bir tarz olmasıdır. İskender Bek'in verdiği bilgilere göre kimse Şeyh Muhammed kadar çehre ve timsal yapmakta mükemmel değildir. İskender Bek, Şeyh Muhammed'in yaptığı portreleri, Frenklerin yaptıklarına benzetmiştir. *Frenk* terimi 16. yüzyıl son çeyreğinde kullanılan ve gerçekçi üslubu tanımlayan bir terim olmalıdır. Sadıkî Bek de yazdığı "*Resmin Kuralları*" adlı risalesinde *frengi* resim terimini kullanmıştır. Fakat bu yıllarda frengi resim, İran'da çalışılan üslupları ayırt etmek için değil, sırf Avrupa resimlerini tanımlamak için kullanılmıştır.

Rıza Abbasî ve Sadıkî Bek'in bir süre İbrahim Mirza'nın himayesinde çalıştıkları göz önüne alınırsa, Şeyh Muhammed'in yaptığı portreler, onları da etkilemiş ve Batı resim üslûbunun kurallarıyla tanıştırmış olmalıdır. Şeyh Muhammed'in resimlerindeki usta çizgiler, Rıza Abbasî'nin daha sonraları yapacağı resimlerin habercisi gibidir.

Şeyh Muhammed'in yaptığı herhangi bir Batı tarzı resim günümüze ulaşmamışsa da onunla aynı dönemde eser veren Sadıkî Bek'in Avrupa tarzında çalıştığı bir eser vardır. Bu resim dikkate alındığında, Şeyh Muhammed'in de benzer bir çalışma yapmış olabileceği ihtimal dâhilindedir. Zirâ, Şeyh Muhammed'in Babürlü Sarayı'nda çalışmış olması, onun Sadıkî'den daha önce Avrupa resmiyle tanışıp etkilenmesine yol açmış olmalıdır.

Günümüze ulaşan en erken Batı resmi tarzında resim örnekleri Sadıkî Bek'e aittir. Sadık-i Bek Afşar, 1580-1609 yılları arasında, Flaman ve İtalyan dini ve mitolojik sahneleri taklit ederek bir mecmuaya *kalem-i siyahi* resimler yapmıştır. Onun bu

²⁴⁶ Bkz.(161), SOUDAVAR, s.236.

resimlerinin varlığı, İsfahan'da o dönemlerde çeşitli Avrupa resimlerinin bulunduğunu kanıtlamaktadır.²⁴⁷

7.2.2. Ali Kulu Cübbedar (Ali Kulu Bek-i Ferengî Sâz)

Ali Kulu'nun ailesi Gürcistan kökenlidir. Fakat kendisi, babası ve dedesi İran'da doğup büyümüştür. İran'a esir olarak getirilen dedesi Karaçugay, daha sonra Müslüman olup, Safevîlerin has kölesi olarak çalışmıştır. Karaçugay 1616'da Azerbaycan eyaletinin beylerbeyliği olmuş, son olarak İran ordusunun başkomutanlığına atanmıştır. Safevî Şahlarının dışındaki en önemli sanat hamilerinden olan bu hanedanın üyeleri dönemin sanatsal üretiminde etkili olmuşlardır. Bu hanedanın üyeleri 1617den 1665e kadar hüküm süren üç Safevî şahının dönemleri boyunca Herat ve Kandahar dâhil, Horasan bölgesinde hüküm sürmüşlerdir. Bu bölge önceki dönemlerde yüksek kaliteli sanat ve mimari eserlerin üretildiği yer ve Timurluların sanat mirasını taşıyan bir merkez olmuştur. Ali Kulu Ferengî sâz, bu muteber sanat hamisi hanedanında yetişmiştir.

Müverrihler Karaçugay ve oğlunun, 17. yüzyılın ilk yarısında, menkul eserler sipariş veren ya da toplayan kişilerin başında geldiklerini ifade etmişlerdir. Karaçugay, kitap sanatları, hat, tezhip ve çini-keramik gibi zarif sanatlara yoğun ilgi göstermiştir. O çini ürünlerinden oluşan en göz çarpıcı koleksiyonu oluşturmuş ve bu koleksiyonun en iyi 29 parçasını, Safevîlerin ecdadı Şeyh Safî Türbesi'ne armağan etmiştir. Jone Pope, Erdebil'i ziyaret ederken gördüğü söz konusu koleksiyon hakkında şöyle der:

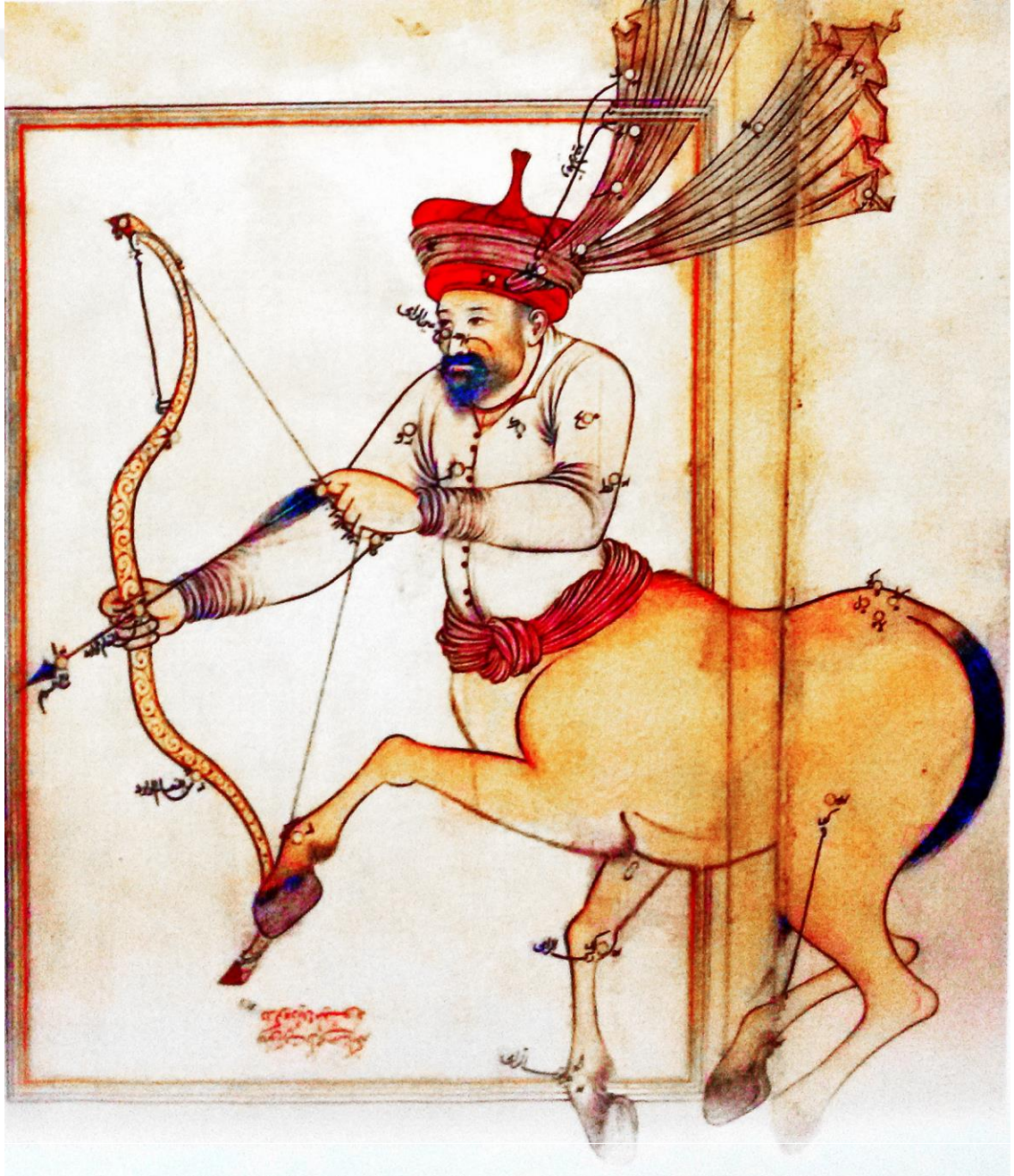
“Üzerlerinde Karaçugay ketebesini taşıyan 29 nefis parça, 15. yüzyıl başında üretilen Ming Dönemi'ne ait çinileridir. Bunlar bir arada bulunan en hoş görünümlü ve göz çarpıcı çini koleksiyonudur. Üstün kaliteleri dışında, görsellik ve kompozisyon bakımından alâ derecede uyum sağlamaktadırlar.”

Horasan eyaleti 17. yüzyılın ortalarında, bu ailenin katkısıyla önemli bir seramik üretim merkezine dönüşmüş ve ürünler tüccarlar aracılığıyla Avrupa'ya gönderilmiştir.

²⁴⁷ Gauvin A. BAILEY, *The Manner of the Frankish Masters: a Safavid Drawing and its Flamish Inspiration*, s.29-34.

Avrupalılarca verilen bilgilere göre bu seramikleri orijinal Çin mallarından ayırt edebilmek oldukça zordur.

Karaçugay'ın oğlu Menüçih Han da el yazmaları siparişinde başı çeken bir sanat hamisi olmuştur. Dönemin nefis resimli elyazmalarından biri olan, *Suver el Kevakıb*²⁴⁸ ona aittir. Üç senede hazırlanan, 17. yüzyılın ilk yarısına ait bu değerli eserin minyatürleri bir grup usta sanatçı tarafından yapılmıştır. Bunlardan biri Menüçih Han'ın kendi sanatçısı olan Malik Hüseyin'dir. 'Nadir Ol Asr' lâkabını kullanan Malik Hüseyin, bu tasvirleri başkentte revaçta olan İsfahan okulu üslûbunda yapmıştır.



Resimlerde, belirgin hatlar, zarif ışık gölge ve duru renkler kullanılarak tüm detaylar gösterilmiş, figürler boyut kazanmıştır. Malik Hüseyin'in bu hacim ve gölgelendirme çalışmalarında, Avrupalı tasvir kaynaklarından ilham aldığı ve Saray kitabhanesi sanatçılarıyla bağlantı kurduğu düşünülür. (Resim 62) Bir süre sonra Meşhed'de bu eserin iki resimli nüshası daha hazırlanmıştır. Bu kitapların resimleri ile asıl nüsha arasında sıkı benzerlikler tespit edilmiştir.²⁴⁹

Malik Hüseyin'in oğlu Muhammed Ali de 1640-1650 yıllar arası çalışan resim ustalarındandır. Dönemin diğer ünlü sanatsever ve sanat hamilerinden biri de Menüçih Han'ın oğlu II. Karaçugay'dır ve Ali Kulu Ferengî Sâz bu kişinin oğludur. II. Karaçugay'ın ilk siparişi 1636'da, Horasan bölgesi valiliğine atandığı yılda verdiği, '*Ferhad ile Şirin*' nüshası olmuştur. Kitabın kırk bir resmi, Muhammed Kasım'a aittir. Muhammed Kasım 17. yüzyılın ilk yarısının ünlü ressamlarından. O, Safevî döneminin, saltanat dışındaki bir sanat hâmisi, bir gulâmzâdeden himaye talebinde bulunan ilk ressamdır.

II. Karaçugay 1645'te hayatının en yüce gönüllü sanat projesini başlatmış ve 1648'de, *Şahname-i Firdevsi*'nin muhteşem bir nüshasını kendi kitabhanesinde hazırlatmıştır (Windsor Palace, *Windsor Şahnamesi 1648*, No a-6). Bu eserin yüz kırk sekiz minyatürü vardır ve bunlardan sadece iki tanesi imzalıdır. Birisi kitabın başındaki çift sayfalı *Süleyman ile Saba*'yi betimleyen takdim minyatürüdür. İmza, Malik Hüseyin yani Menüçih Han'ın Sofî risalesindeki ünlü ressama aittir. İkinci imzalı resim, o tarihlerde çok çalışan ve en çok eseri olan ressam Muhammed Yusuf'a aittir. Kitabın diğer resimleri genellikle Muhammed Kasım ve Muhammed Yusuf'a atfedilir.²⁵⁰ Bu eserde muhtemelen Malik Hüseyin'in oğlu Muhammed Ali'nin de resmi vardır. Resimler, Batı tarzı etkileri yansıtılmaları açısından oldukça dikkat çekicidir. Kalite açısından, altının kullanıldığı bu eserin resimleri, Saray için hazırlanan yazmaların resimleriyle boy ölçüşecek düzeydedir. II. Karaçugay, Şah'a bağışladığı bu muhteşem eserle, nihayet vefakârlık ve minnettarlığını ifade etmiştir.²⁵¹

²⁴⁹ Bkz.(66), BABAIE, s.163-164.

²⁵⁰ B. W. ROBINSON, *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, s.161.

²⁵¹ Bkz.(66), BABAIE, s.167-168.

Ali Kulu da böyle bir ortamda yetişmiştir ve ailesinin aracılığıyla Saray atölyesine dâhil olmuştur. Şah Safi 1639’da, Ali Kulu’yu, bir sanatçının en yüksek rütbesi sayılan kitabhane reisliğine getirmiştir. Bu göreve atandığı tarihte, babasının Horasan’ın hâkimi olması sebebiyle Meşhed kitabhanesiyle yakın ilişkide olduğu tahmin edilir. Bu sebeple Şah Hüseyin döneminin saray seçkinlere çok sayıda Batı tarzlı resimler yaptığı gibi, Meşhed sarayları mensuplarına da sipariş eserler hazırlamıştır. Ali Kulu’nun saray dışında da Batı tarzı resim siparişi aldığı bilinir. Onun resimlerinde görülen Abbasî imzası Şah II. Abbas’a bağlılığını ifade eder. Ali Kulu, Şah II. Abbas döneminde de *Nakkaş Başı*²⁵² görevine devam etmiştir, zira Hollandalı ressam *Philips Angel*, 1655’te İran’ı terk ederken, Hürmüz şehrinden Ali Kulu’ya mektup yazmış ve onu Nakkaşhâne reisi hitap ederek, kendisinin tekrar saraya dönebilmesi için Şah II. Abbas’ı ikna etmesini talep etmiştir.²⁵³ Ali Kulu batı kopyalarını Şah Süleyman’ın siparişiyle



Resim 64: *Johann Michael Moscherosch* (1601-1669), “İlkbahar”, gravür- *J. M. Moscherosch fecit- circa 1650. Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich-Museum.*

²⁵² Şah II. Abbas döneminden itibaren ressam ve hattatlar saray kitabhanelerinde ikiye ayrılmışlardır; Nakkaş Başı nakkaşların çalıştığı yerin reisinin ismidir.

²⁵³ Bkz.(160), FLOOR, s.159.

hazırlamıştır. (Resim 63-64)

Ali Kulu çeşitli tarihlerde farklı lâkaplar kullanmıştır. Örneğin; Abbasî, Gulamzâde, Ferengî, Ferengî Sâz, Arnavut ve Cübbedar.²⁵⁴ Ali Kulu'nun dedesi sarayda cübbedarlık görevinde bulunmuş ve onun evlatlarından üçü Saray nakkaşbaşısı olmuştur. Bu durum, ailenin güçlü ressamlardan oluştuğunu da göstermektedir. Ali Kulu'nun oğlu Ebdal Bek, Şah Hüseyin (1666/68–1694) döneminin nakkaşbaşısı, Ebdal Bek'in oğlu Muhammed Ali ise Nadir Şah'ın (1738–1750) nakkaşbaşısı ve Muhammed Ali'nin oğlu Ağa Bekir (Muhammed Bekir) ise Kaçar döneminin nakkaşbaşısı olmuştur. Görüldüğü gibi, bu sanatçı ailenin resim yapma etkinliği birkaç nesil sürmüştür.

Ali Kulu'nun resimleri, Hint resmi ile benzerlikler taşır, bunun sebebi ailesinin uzun yıllar Horasan bölgesinde yaşaması; Meşhed ve Herat şehirlerinin özellikle Lahor başkent olduktan sonra daima Müslüman Hint İmparatorluğu ile yakın ilişkiler içinde olmasıdır. Hattâ Ali Kulu'nun Hint saraylarına gidip geldiği ve orada Avrupa



Resim 65: **Ali Kuli Cübbedar**, “Şah Süleyman ve Saray Görevlileri”, c. 1670s-1690s, St Petersburg Album, Russian Academy of Sciences (E-14, fol. 98r).

sanatından etkilendiği ya da Hindistan'da Avrupa resmi eğitimi gördüğünden de

²⁵⁴ Cübbe Hâne; sarayda, edevat ve savaş aletlerinin (çeşitli silah, kılıç, kalkan, barut, kurşun vb.) bulunduğu yerdir. Ayrıca burada kıymetli eşyalar, sandıklar, yurt dışından gelen saat gibi hediyeler ve çeşitli resimler de korunmaktadır.

bahsedilmektedir. Onun birkaç eserinin, Babürlü resim üslûbunda yapılması sebepsiz değildir, zira Hint koleksiyonlarında da onun imzalı resimleri vardır. 1665'te yaptığı 'Babür ve Şah İsmail'in El Öpmesi' adlı tablosunda doğrudan Hint eserlerinden etkilenmiştir. Bu resmin tüm figürleri, Hint figürleri ile benzerlik taşır. Onun bazı Hint resim örneklerinden kopyalamaları da olmuştur. Örneğin 1658 yılında 'Mecnun Sahrada' adlı eserini, Guardhan'dan etkilenecek yapımıştır.²⁵⁵

Ali Kulu'nun ünlü resimleri Ermitaj Müzesi'ndeki bir murakkada saklıdır. (Resim 65) O, Batı tarzı resmi, Hollandalı ressam; Angel, Lokar, Jan van Goyen ve Jan de Hart'tan öğrenmiştir.²⁵⁶ Ali Kulu duvar resminde de maharet göstermiş ve Azerbaycan bölgesinde yer alan bazı imaret ve kiliselerde resimler yapmıştır. Ünlü Çehel Sütun Sarayı'nın değerli duvar resimlerinden biri (Cülus-i Şah Süleyman) Ali Kulu'ya aittir ve resimdeki yazıları Gürcü dilinde yazmıştır. Bu belge, Ali Kulu'nin Ermeni asıllı olduğu



Resim 66: Ali Kuli Cübbedar, "Manzara", 1649, The Hermitage (Inv. No. VR-950), St Petersburg.

²⁵⁵ Bkz.(161), SOUDAVAR, s. 371.

²⁵⁶ Lütfali AZER BİGDELİ, Ateşkede-yi Azer: Tezkere-yi Şüerâ-yi Farsi Zeban ta Âherî Gernî 12, s. 628.

iddiasını çürütmektedir.

İran sanatında Avrupa tarzında yapılan ilk peyzaj örnekleri de Ali Kulu'ye aittir. (Resim 66) Bir örnek 1649'da yaptığı manzaradır. Resim hiçbir konuya bağlı olmaksızın sırf manzara için yapılmıştır. Ali Kulu'nun yeteneği daha çok figür ve portre yapımına yönelik olmuş, manzara resmetmede zorluk yaşamıştır. Resimlerindeki figürler, sayfada asılı gibidir. Nitekim o, peyzaj tasarımında Muhammed Zaman gibi güçlü bir üslup ortaya koyamamıştır. Oysa Zaman'ın resimlerinde figür ve manzara kompozisyonda iyice oturmuştur.

Ali Kulu'nun ilk Ferengî Sâzî çalışmaları çoğunlukla, direkt Avrupa eserleri kopyasıdır. (Resim 67-68) Örneğin *'İngiltere kralının üçüncü çocuğu'* adlı resmi, Hollandalı ünlü ressam Anthony van Dyck'in orijinal eserinden çalışılmıştır. Ayrıca saray hazinesinde bulunan, van Dyck'in 1650'lerde yaptığı diğer tablolarının da



Resim 67: Ali Kuli Cübbedar, "Avrupalı Hanım", Kazvin, Eylül 1674 (H. Receb 1085), (Şah Süleyman dönemi).

Resim 68: Johann Michael Moscherosch (1601-1669), "Sonbahar", gravür - I M Moscherosch fecit - circa 1650, Wolfenbüttel, Herzog Anton Ulrich-Museum.

kopyasını yapmıştır.²⁵⁷

Onun ‘*Su kenarında duran kadın*’ adlı eseri İtalyan sanatına atfedilir. (Resim 69) Bu tür eserler, Avrupa’nın dinsel konularla ilgili kaynaklarından alınmıştır. Bu tür konular genellikle, Flaman’dan çok İtalyan sanatına dayalıdır. 17. yüzyılda Avrupalıların diğer faaliyetleri yanında, Hıristiyanlığı yayma faaliyetleri de yoğun bir şekilde devam



Resim 69: **Ali Kuli Cübbedar**, “*Su Kenarında Duran Kadın*”, İsfahan, 1700, (resim Culfa makamları için yapılmıştır), Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution.

etmiştir.

7.2.3. Muhammed Zaman (1639-1709)

17. yüzyıl ortalarında İran resim sanatına yön veren en yetenekli sanatçı Muhammed Zaman'dır. Onun yaratıcı gücü ve sürekli çabası yeni bir üslûbun oluşumunu sağlamış, bin yıllık geleneksel resim sanatında devrim yaratmış, gelecek yılların resim tarzını, hattâ bu güne kadar devam eden üslûbun sütunlarını inşa etmiştir. Zaman'ın kendi dönemindeki değişiklikler açısından, rolü tüm sanatçılardan büyüktür ve aynı dönemde çalışan Ali Kulu, Şeyh Abbasî ve Behram Sofrakeş gibi büyük ressamların ona uydıkları öne sürülür. Araştırmalar arasında 17. yüzyıl sanatçıları hakkında yazılmış en çok makale, Rıza Abbasî'den sonra Muhammed Zaman ile ilgilidir. Bu çalışmalarda Rıza Abbasî, yeteneği bakımından dönemin en usta sanatçısı olarak anılmıştır. Ancak geçtiğimiz yüzyılda, bir çeşit asılsız zan ve kuşkulardan dolayı, Avrupa tarzı çalışmalarıyla tanınan Muhammed Zaman'a karşı, yetenekli ve ünlü olmasına rağmen, olumlu bir bakış oluşmamıştır.

1912'de Vincent Arthur Smith (1848–1920) Muhammed Zaman hakkında şu bilgiyi vermiştir:

*'Zaman dâhil, 12 kişiden oluşan bir grup, Şah II. Abbas (1642-1667) döneminde Roma'ya gönderilmiştir. Bu grup Bingo şehrine yerleşmiştir. Muhammed Zaman, İtalya'da Hristiyan olup ismini Paolo Zaman'a çevirmiştir. İran'a müracaat ettiğinde, bu haber hızla yayılıp Şah'a duyurulmuştur. Zaman, Şah II. Abbas'ın gazabından korkarak Hindistan'a kaçmıştır. Şah Cihan Paolo Zaman'a çok saygı göstermiş ve Kaşmir de Mensep Dârî makamına yeğlemiştir....'*²⁵⁸

1912'de Frederick Robert Martin (1868-1933) de eşdeğer bilgileri tekrarlamıştır. Martin bu bilgileri, İtalyan seyyah Nicolas Manutchi'nin seyahatnamesine dayandırmıştır.²⁵⁹ Bu tarihten sonra, bu sahte hikâyeye 1924, 1925, 1933, 1958, 1961, 1962 ve 1965'te yapılan farklı yayınlarda aynı şekilde yer almıştır. Bu bilgiler ancak 1962 yılında Ermitaj'daki bir murakkânın yayımlanmasıyla değişmiştir. Ivanow,

²⁵⁸ Vincent Arthur SMITH, *A History of Fine Art in India and Ceylon*, s. 466.

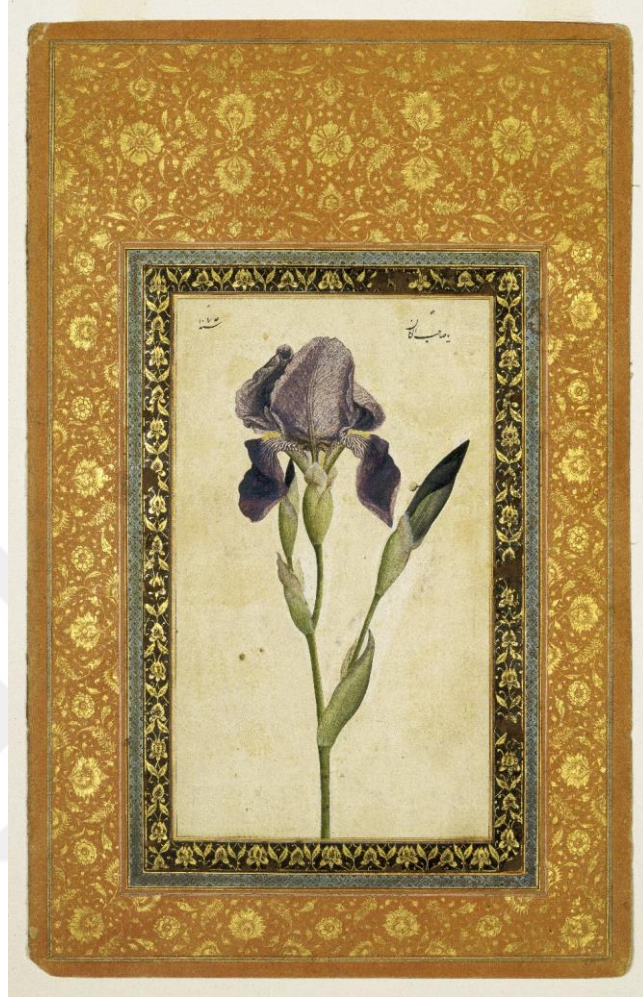
²⁵⁹ F. R MARTIN, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, s.1/79

Muhammed Zaman'ın bu murakkadaki resimlerine dayanarak onun hiçbir zaman yurtdışına ya da İtalya'ya gitmediğini belirtmiş ve resimlerinin İtalyan sanatından çok Flaman sanatına dayalı olduğunu ifade etmiştir.²⁶⁰

Önceki yanlış bilgi, aslında aynı dönemde yaşayan, İtalyanca ve Latince kitapların çevirisini yapmasından ötürü “*Ferengî Han*” lâkabını alan *Muhammed Zaman Ferengî Han* ile ilgilidir. Onun bir süre İtalya'ya gittiği, orada Hıristiyanlarca vaftiz edildiği ve döndüğünde payitahttan kovularak Hindistan'a göçtüğü bilinir. Bu kişinin eserinde ressam Muhammed Zaman'ın yaptığı bir resminin yer alması bu çelişkinin nedenlerinden biri olmuştur. (Resim 70)



²⁶⁰ A. A. IVANOV, “The Life of Muhammad Zaman: a Reconsideration”, s. 65-70.

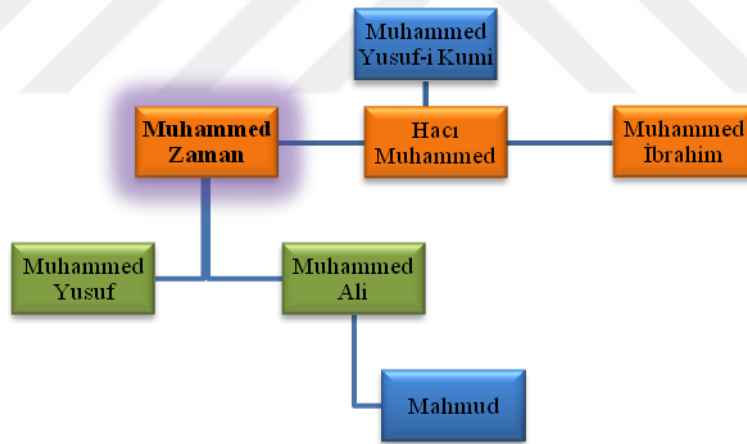


Bu durum son on yıl içerisinde aydınlanmıştır. Kitabı sipariş veren kişinin

kendisine hediye edilmiş Muhammed Zaman'a ait olan bir resmi, çevirmen Muhammed Zaman'a hediye ettiği, çevirmen Muhammed Zaman'ın bu resmi bilerek ya da sehven yazdığı kitabın arasına koyduğu²⁶¹, böylelikle iki Muhammed Zaman'ın karıştırıldığı anlaşılmaktadır.²⁶²

Ressam Muhammed Zaman'ın yaşamının karanlık noktaları artık kesin olarak aydınlanmıştır. Onun resimlerinde, Hindistan'da Babürlü Şahları için çalıştığına ilişkin tek bir *rakam* (imza) veya belge de bulunmamaktadır. Cornelis de Bruijn, Şah Hüseyin sarayında dönemin en ünlü iki ressamından biriyle görüştüğünü, onun kaleminden yapmakta usta olduğunu ve bir Avrupalı rahip ressamdan resim eğitimi aldığı vurgular.²⁶³ Alikuli'nin kaleminden yapmamış oluşu, bu ressamın Muhammed Zaman olduğu ihtimalini güçlendirir.

Muhammed Zaman, Kum şehri doğumlu, Muhammed Yusuf-i Kumi'nin oğludur ve yaklaşık olarak 1639'ta doğmuştur. Onun soy ağacı şöyledir:



Muhammed Zaman'ın babası Hacı Muhammed Yusuf-i Kumî, Kum şehrinin tanınmış bir ailesine mensuptur. Aynı zamanda medrese eğitimi almış bir devlet görevlisidir. Sanatsever bir kişi olarak çocuklarını da bu yönde yetiştirmiştir, oğlu ve torunları da saraya bağlı görevlerinde çalışmışlardır. Dolayısıyla saltanat çevresinde çalışan önemli kişiler ile bağlantıları olmuştur. Bu kişilerden biri de Saray atölyesinin

²⁶¹ Kitabın detayı: Matteo RICCI, *Çin nâme*, Çev. Muhammed Zaman, Merkez-i Pejuheş-i Mirâas, Tahran, 1387.

²⁶² KÛŞA Kifayet, Cestar ha-i Gunâgun: Muhammed Zaman, s.297-299.

²⁶³ Bkz.(196), DE BRUIJN, s.150-151.

nl ktibi Kadı Mir Ahmed Kumî'dir. Yusuf-i Kumi'nin Kadı Mir Ahmed'le akraba olduğu da tahmin edilir. Onun Ğrencisi olan İskender Bek-î Münşi de hem ressam hem hattattır ve Sadıki Bek'ten resim eğitimi almıştır.²⁶⁴ Nitekim Muhammed Zaman ve diğer iki kardeşinin Saray sanatçıları arasına katılmalarını Kadı Ahmed'in önerdiği düşünülür. Kadı Mir Ahmed Kumî, 16. yüzyılın sonunda yaşamış ve *Gülistan-ı Hüner* adlı eserini kaleme almıştır. İskender Bek-i Münşi ise *lem Ara-i Abbasi* adlı eserini 1612'de tamamlamıştır.

Muhammed Zaman'ın küçük kardeşi olan Muhammed İbrahim, her türlü hat yazmada maharet sahibi olan usta bir hattattır. O da Muhammed Zaman gibi Şah Süleyman'ın kitabhanesinde ktib ve müzehhib olarak görev almıştır. Muhammed İbrahim, Zaman'ın aracılığıyla resim üsluplarını da öĐrenmiŐ, kalemdanlara *gl  murg* slbunda lke resimler yapmıştır. Muhammed Zaman da ondan hat eğitimi almıştır.

Hacı Muhammed en küçük kardeş ve ressamdır. Ona ait iki lke ve dört suluboya resim mevcuttur. Zaman'ın büyük oğlu Muhammed Yusuf, iyi bir kalemdan ustası ve ressamdır; küçük oğlu Muhammed Ali ise, babasının tarzında *Ferengî Sz* ressamıdır ve eserlerinden biri, 1775'te çalıştığı '*Şah Hüseyin'le birlikte Nevruz Töreni*'dir. Muhammed Ali yerel imknlar ve babasının yardımıyla Avrupa slbunu iyice öğrenmiştir. Zaman'ın torunu Mahmut da Zend döneminde çalışmış, diğerleri gibi kalemdan ve lke resim ustası olmuştur.

GrldĞu gibi, bu ailenin altı yesi ressam, müzehhib, hattat ve nakkaŐbaŐı olarak saltanat birimlerinde çalışmıştır. Kimisi de, Muhammed Zaman ve Muhammed İbrahim gibi resim, hat ve tezhip sanatlarını bir arada çalışmıştır. Muhammed Zaman ve ailesinin etkisi, üç kuŐak boyunca, Kaçar döneminin sonuna kadar (1910) sürmüş ve hiçbir sanatçı ailesi, bu aile kadar etkili olmamıştır.

Dindar ve katı inançlara sahip bu ailenin resimlerinde açık giyimli veya çıplak insan fiğrleri nadiren yer almıştır. Hattat olan Muhammed İbrahim Kur'an istinsah etmiştir. Hacca gitmiŐ olan en küçük kardeş Hacı Muhammed de fiğrl resim yapmaktan bile vazgeçip sadece *gl  murg* resim çalışmalarıyla yetinmiŐtir.

²⁶⁴ Sadıki Bek-i KİTABDAR, *Tezkere-î Mecme-l Havs*, ev. Abdul Resul Hayyam Pur, s.235.

Muhammed Zaman'ın kendi hayatına dair hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Fakat eserleri ve resimleri üzerine yazdığı imzaları inceleyerek bazı bilgileri elde etmek mümkündür. Onun eserlerinde değişik imzalar görülür. Örneğin; “*Zaman*”, “*Ağa Zaman*”, “*İbni Hacı Yusuf*”, “*Muhammed Zaman*” veya “*Sahip el-Zaman*”dır. 1070'ten itibaren Muhammed Zaman profesyonel olarak ‘*ya sahip al-Zamân*’ imzasını kullanmıştır. ‘*Sahip al-Zamân*’ on ikinci İmam lâkabıdır. Bu tanımla, Şii inançlara göre bu güne kadar ölümsüz yaşayan ve kutsal özelliklere sahip olan Mehdî (*aleyhimüsselâm*) ‘Zaman’ın sahibi olarak nitelendirilmiştir. Onun “*Sâhip al-Zamân*” lâkabını kullanması, bir yandan Şialığa, özellikle de on ikinci imama saygı ve sevgisini göstermektedir.

Bu dönemde (1650-1832) yılları arasında, saltanat saraylarında çalışan en az beş ressam ‘*Ya Sâhip al-Zamân*’ rakamını kullanmıştır. Bunlar:

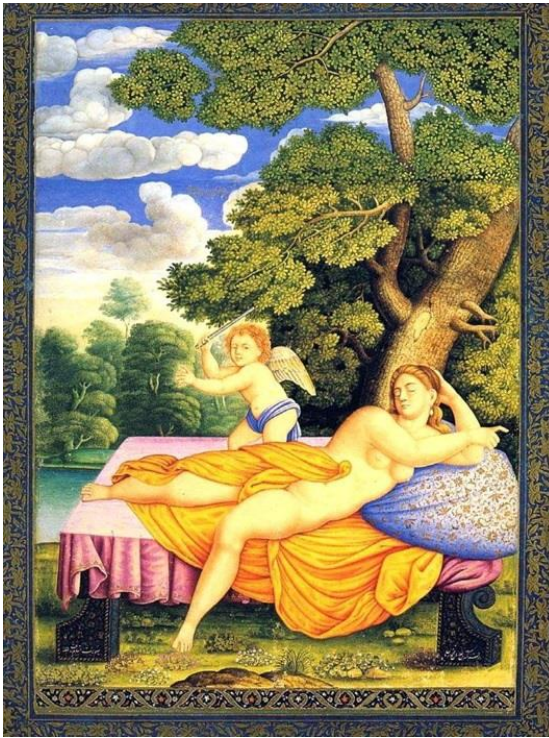
- Muhammed Zaman *Ferengî Sâz* (1639-1709),
- Muhammed Zaman (1616-1725) cilt, kalemdan ve sekizgen ayna çerçevelerde lâke resim ustası,
- Muhammed Zaman (1762-1800) Zend ve Kaçar dönemi ressamı,
- Muhammed Zaman, Zend dönemi ressamı, lâke kalemdan ustası,
- Muhammed Zaman, Kaçar dönemi Fetih Ali Şah'ın (1797–1834) ressamı

Genellikle lâke resim tekniğinde çalışan bu ressamların Muhammed Zaman ile soy ilişkisi olması muhtemel gözükmektedir.

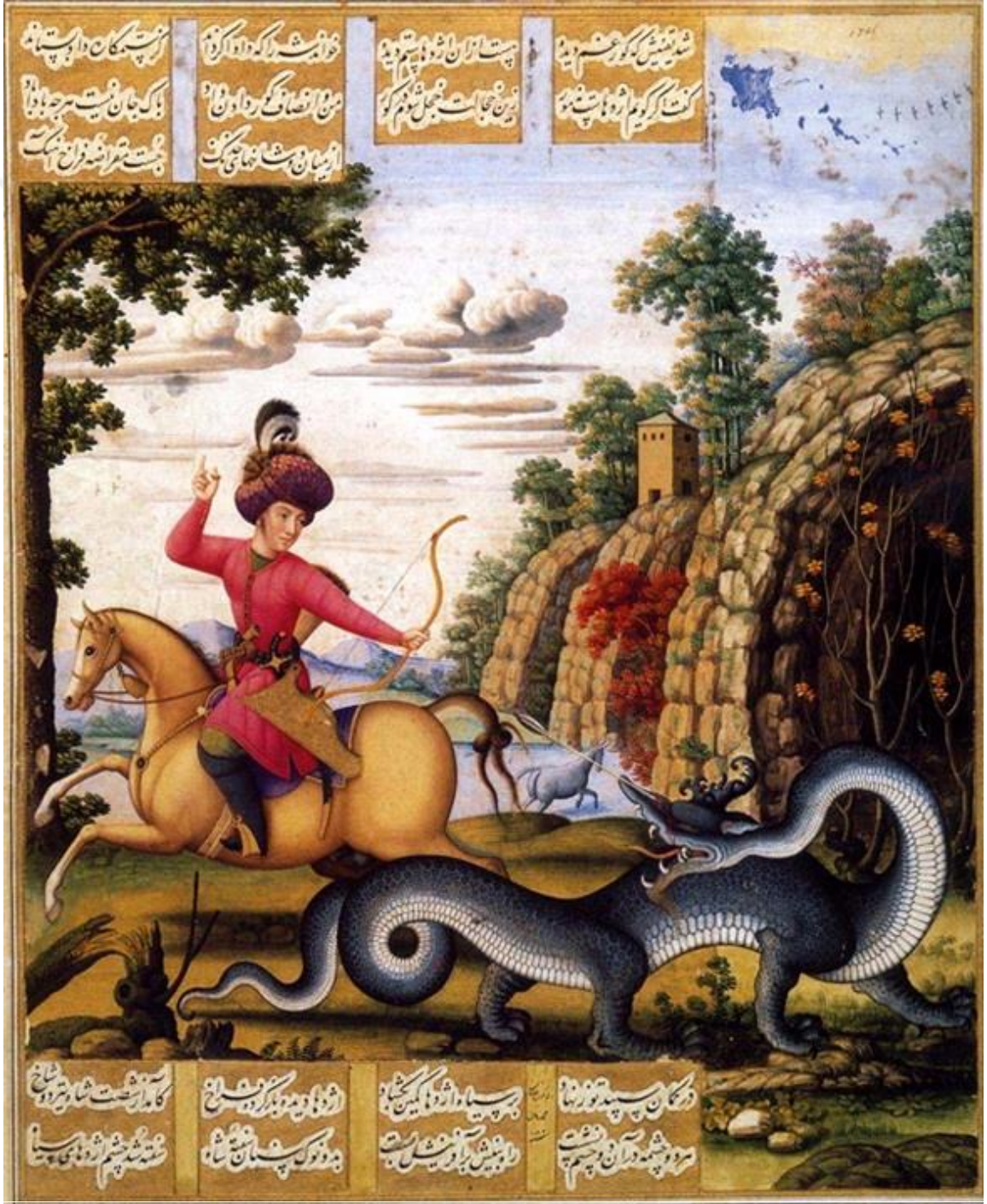
Muhammed Zaman, uzun dönem faal olması nedeniyle, Şah II. Abbas, Süleyman ve Şah Hüseyin (1694–1722) dönemlerini doğrudan yaşamıştır. Onun muhtemelen Muin Musavver'in(1614-1705) yanında çalıştığı ya da yetiştiği düşünülür. Sene 1656'da Muin 42 yaşındayken ona bir resmini hediye etmiştir. Muin'in bu resminde “*İddiasızca Mihriban evlat, Ağa Zaman için uygulandı*” imzası görülür. Bu imza kaydı Zaman'ın 17-21 yaşlardayken Muin'in atölyesinde bulunduğunu, ustasının onu evlat gibi sevdiğini ve resmini ona hediye ettiğini açıklamaktadır.

Onun günümüze ulaşan *Ferengî sâzî* resimleri, toplam 7 adettir:

- *Venüs ve Cupid (Satyr) /Şah Süleyman'ın siparişi/ 1677 tarihli (Resim ünlü gravürcü Sadeler'in eserinden kopyalanmıştır) (Resim 73-74)*
- *Meryem ile Elizabeth'in görüşmesi/ Şah Süleyman'ın siparişi /1679 tarihli*
- *Ruh u'l-Kudüs'un Hazreti Mesih'e nazil olması/ Şah Süleyman'ın siparişi/1684 tarihli*
- *Ibrahim'in Kurbanı / Şah Süleyman'ın siparişi / 1686 tarihli. (Resim 76-77)*
- *Mısır seferinden dönüş / Şah Süleyman siparişi /1690 tarihli (Bu resim Pieter Paul Rubens'in eserinden kopyalamıştır. (Resim 71-72)*
- *Jodit ve Holofern / Şah Süleyman siparişi / tarihsiz (resim, İtalya'nın 17. yüzyıl ressamı Guido Reni'den ilham alınmıştır.)*
- *Marangoz ile Hazret Mesih'in portresi/ Şah Süleyman siparişi / 1690 tarihli*



Zaman'ın *Ferengî sâzi* resimlerinin yapılış tarihleri dikkate alınırca tamamı 1670 tarihinden sonra (Şah Süleyman Dönemi) yapılmıştır. Bu tarihten önceye ait, Zaman'ın genellikle yerel üsluplarda çalıştığını kanıtlayan lâke kalemdanlar üzerinde *gül ü murg* resimleri bulunmaktadır. Onun Avrupa resimlerinin kopyalarını yapmaya başlamasının



Şah Süleyman'ın talebiyle gerçekleştiği düşünülür.

Şah Süleyman döneminde Safevî Sarayı koleksiyonunda Avrupalılarca hediye edilmiş çok sayıda yağlıboya tablonun bulunduğu kaydedilmiştir. Şah Süleyman'ın bunların kopyalarını yerli sanatçılara yaptırarak İranlı ressamın kabiliyetlerini Avrupalılara kanıtlamaya çalıştığı, hattâ aynı resimlerin kopyasını, bazen tekrar Avrupalılara hediye ettiği de belirtilmiştir. Ancak Muhammed Zaman, kendi resimlerinde yeni bir üslup ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Nitekim senelerce incelediği Avrupa resimlerinin üslûbundan yerli bir üslup yaratmayı başarmıştır. Onun yağlı boya tekniğini kullanmadığı, tüm eserlerini minyatür geleneğinde sulu boya tekniğiyle yaptığı belirlenmiştir. 17. yüzyılda İranlı sanatçılarca yapılmış Avrupa tarzı resimler genellikle sulu boyadır ve yağlı boya kullanımı ancak 18. yüzyılda geliştirilmiştir.



Resim 77: **Egbert van Panderen** (1580/81–1617sonrası), “İbrahim’in Kurbanı”, **Peter de Jode** (yaşlı) (1570–1634) örneğine göre gravür, 1590-1637, Rijksmuseum (RP-P-1889-A-14342), Amsterdam.

Muhammed Zaman'ın resimlerinde tasvir ettiği dağlar, ağaç kütükleri, yapraklı ağaçlar, sarp kayalıklar vb. elemanlar, aynen Ali Kulu Cübbedar'ın 1649'da yaptığı eserlerdeki gibi, Marco ve kardeşi Aegidius Sadeler'in gravürlerini örnek alır. Örneğin '*Behram Gur'un ejderi öldürmesi*' konulu resminde olduğu gibi (Resim 75) bu tür peyzaj yapma Hindistan'da da büyük ilgi görmüştür. Bu yüzden ressam, ya doğrudan doğruya gravürü kullanmış, ya da Hindistan'da yapılan resimlerden etkilenmiştir.²⁶⁷

Ünlü Sadeler ailesinin gravürleri 17. yüzyılda Avrupa'nın dört bir yanında yayılmıştır. Sadeler ailesinin üyeleri, bir kaç nesil boyunca (16. ve 17. yüzyıllarda) Kuzey Avrupa ve Flaman Bölgesi'nin en büyük ve başarılı gravür üreticisi olarak hem ressam, hem gravürcü, hem de yayımcı olarak faaliyet göstermişlerdir.

Muhammed Zaman'ın 1675-76'da yaptığı '*Behram Gur ve Hintli Prenses*' adlı resmi ile Ali Kulu'nun 1674-75'te yaptığı '*İki Kişi Kulübe Dışında*' konulu resmindeki mehtap geceleri atmosferinin, Flaman resimlerinin '*gece manzarası*' üslûbunu hatırlattığı belirtilmiştir. Romantik aydınlatmalar ve aşırı ışık yansımaları, 17. yüzyılda Avrupa'da popüler hale gelmiş, özellikle de Kuzey Avrupa'da geniş çapta yayılmıştır. Bu tür resim yapan, Flaman ressamı arasında Adam Elsheimer (ö.1610), Nicholaes Berchem (ö.1683), Aelbert Cuyp (ö.1691) ve Aert van der Neer (ö.1677) gibi ustaları saymak mümkündür.²⁶⁸ (Resim 78)

²⁶⁷ Museum of Oriental Art, Moscow, inv. no. 1973-11; Bkz: Vladimir Grigor'evich LUKONİN & Anatoli IVANOV, **Persian Art: Lost Treasures**, s. 208.

²⁶⁸ Bkz.(188), LANDAU, s.109.



Muhammed Zaman'ın yaptığı diğer resimlerde de Avrupa resimleriyle benzeşen detayların bulunması, onun Saray koleksiyonundaki çok sayıda Avrupa eserini incelemiş olduğunu gösterir. Örneğin, bu eserlerden biri olan 'Henrita Marya'nın Portresi' ile Zaman'ın 'Hint Prensesi' resmindeki figürlerin benzerliği dikkat çekicidir, bu benzerlik onun bu resmini Marya'nın portresine bakarak çalıştığını gösterir. (Resim



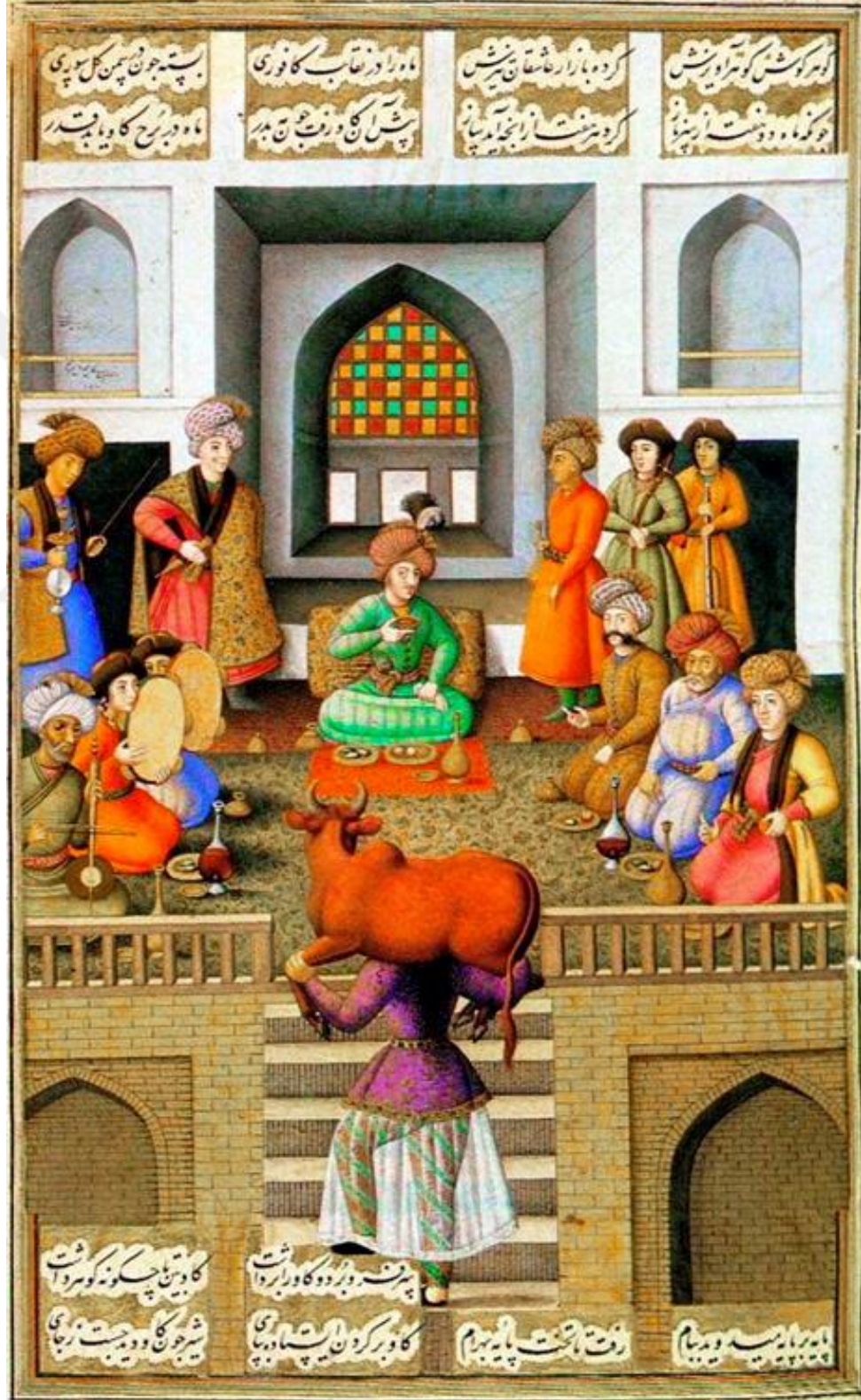
Resim 79: **Hendrik van Steenwyck**, "Henrietta Maria Portresi" (detay), circa 1635.

Resim 80: **Bahram Gur ve Hint Prensesi** (detay).

Resim 81: **Wenceslaus Hollar**, 1607-1675, gravür.

79-81)

Bu resimdeki diğer bazı kısımlarda ise başka modellerden ilham alınmıştır. Elbise, yaka, kolye ve inci gibi detaylar yine Avrupa kökenlidir. Onun gibi, Ali Kulu ve



Resim 82: **Muhammad Zaman** ve yardımcıları, "Behram Gur'u Şaşırtañ Fitna", ö.1675/ 76, Hamse, British Library, (Or. 2265, Fol. 203v), London.

Muhammed Ali (Zaman'ın oğlu) gibi diğer ressamaların da Saray'da bulunan Avrupalı ressamaların yapıtlarını model olarak kullanmışlardır.

Muhammed Zaman, öğrendiği ve elinin alıştığı birkaç unsura, diğer resimlerinde de aynen yer vermiştir. Örneğin “*Babası tarafından ziyaret edilen Mecnun*” ve “*Behram Gür'ün Ejderle Mücadelesi*” konulu iki resminde çizilen kayalıklar, ağaçlar ve dokular neredeyse aynıdır. (Resim 75, 85) Yer, gök ve uzak mesafedeki dağların rengi benzer şekilde çoğalmıştır. Ancak onun ve diğer İranlı sanatçıların renk karışımalarının, Avrupalılara göre daha zayıf ve ilkel olduğu açıkça seçilir.





Resim 84: **Melchior Küsel** (1626–1684), “*Maria Mater Dei*”, Gravür, Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Graph (A1: 1450).

Muhammed Zaman, Avrupa tarzı resimlerini tamamen yerel imkânlarla yapmıştır. Eleanor Sims diyor: “Zaman batı sanat ve resmini doğu haletlerinde göstermiş ve



Resim 85: **Muhammad Zaman**, “Babası tarafından ziyaret edilen Mecnun”, (ö.1675/76) atıflı, Art and History Trust Collection Temporary Loan to the Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution.

*fonlarda görünen bazı kolon, ağaç, dörtgen küle ve dışbükey köprü tipleri adeta onun imzası olarak meydana gelmişler”.*²⁶⁹

Bu yüzden bu resimler bir yandan İran geleneklerinin izini taşıırken diğer yandan teknik eksiklikleri de barındırır. (Resim 82) Zaman, bazı öğeleri, üç boyutlu resmederken zorluk yaşamıştır. Bunlardan bazıları kumaş ve elbise kıvrımlarıdır. Yüz, göz ve boyun çizimlerinde de hata vardır. Zaman, diğer Avrupa tarzında çalışan ressamlardan farklı olarak, tüm figürlerin gözünü kendine özgü yuvarlak ve kaba yapmış, etrafında gölge bırakmıştır. Bu sebeple onun resmettiği figürlerin gözleri büyük ve kabarıktır. Sanatçı bu yöntemi hayvan figürlerine dahi uygulamıştır. Figürlerin arka taraftan çizilmesi de Safevî İran resim sanatı için bir ilk olmuştur.

Muhammed Zaman’ın yaptığı bu yeni Avrupa tarzı resimlerinin Safevî Sarayı’nda beğenilmesi, 1676 yılında, 16. yüzyıla ait resimli bir el yazmasının tasvirlerinin tamamlanmasının ona bırakılmasına yol açmıştır. Bu eser, Şah Tâhmasb için 1539’ta hazırlanan *Hamse-i Nizamî*’dir. Nizami Gencevî’nin eserleri, Firdevsî *Şahnamesi*’nden sonra en çok resimlenen olan kitaptır. 16. yüzyılın en yetenekli sanatçılarının resimlediği bu kitaba, Zaman, dört minyatür eklemiştir. Resimler konu olarak, İran’ın kitap geleneğine bağlıdır fakat yapılış tamamen Avrupa tarzındadır. Resimde atmosfer oluşturmak Avrupa tarzının belirgin özelliğidir ve Muhammed Zaman bu yöntemi kullanarak dört resmi yaratmıştır. Bu tarz çalışma Şah II. Abbas’ın sarayında çalışan Philips Angel’in resimleriyle etkileşimle gerçekleşmiş olabilir.

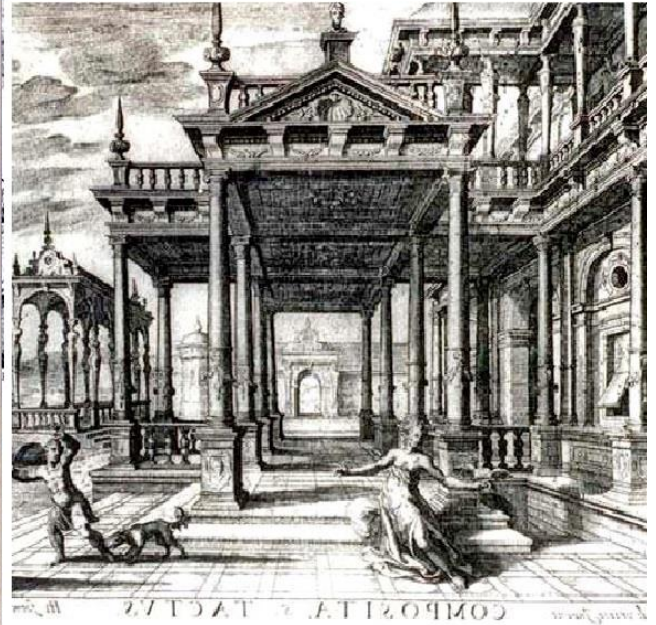
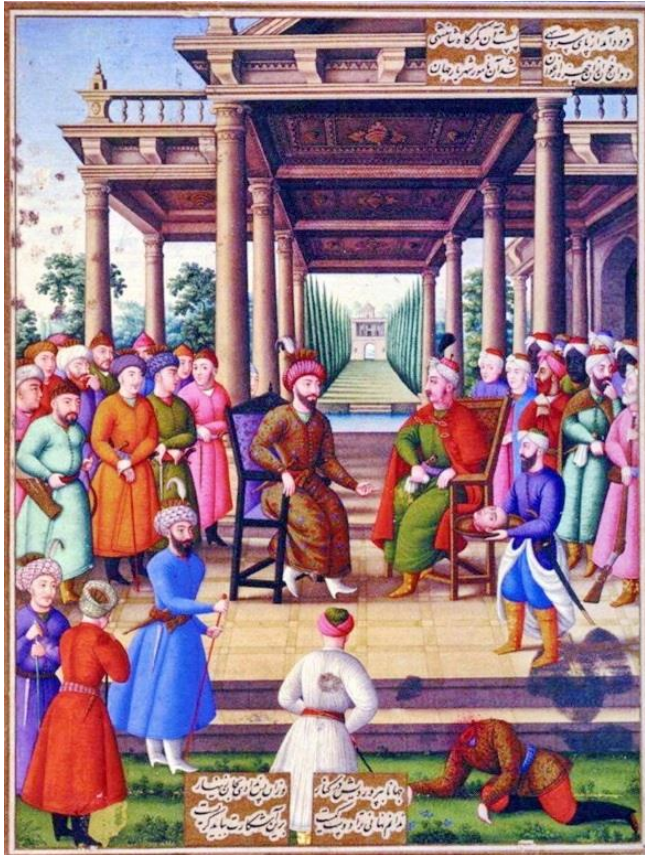
Muhammed Zaman’ın *Hamse-i Nizamî* ve diğer bir *Şahnâme* nüshasına eklediği altı minyatür de oldukça önemli resimlerdir. Bu altı resim, İran’ın tarihi geleneksel minyatürlerinin gerçekçilik üslûbunda yapılan örnekleridir ve 16. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasındaki diyalogu sergilemektedir. Söz konusu kitapta, Sultan Muhammed ve Ağa Mirek gibi geleneksel tarzda çalışan usta ressamın, yüz yıl sonraki ressam Muhammed Zaman ile bir araya gelmesi ilginçtir. Bunlar tek yaprakta, resim sanatının özgeçmişini eleştirir ve yüz yıl içerisinde, İran minyatürünün neye dönüştüğü ve ne yönde değiştiğini anlatır. Ayrıca bu altı resim, Safevîlerin 17. yüzyıldaki yeni duyguları,

²⁶⁹ Eleanor SIMS, *The European Print Sources of Paintings by the 17th-Century Persian Painter, Muḥammād-Zamān ibn Ḥajī Yusūf of Qūmī*, s.73-78.

düşünce ve arzularının, tasvir dilini sergiler. Yeni tarz, hem edebi varlıkları, hem şahın isteklerini hem de toplumun beğenilerini taşıyabilecek ortak dildir.

Nizami, *Haft Peyker* hikâyesini, manevi-irfanı ve Sühreverdi'nin önerdiği düşünce temelleri üzerine tasnif etmiştir ve bu nitelik 16. yüzyılın geleneksel minyatür ilkeleriyle uyumlu ve aynı havadadır, fakat Muhammed Zaman'ın, tamamen maddi kurallara dayanan bir üslupla anlatmaya çalıştığı bu düşünceler, birbiriyle çatışmaktadır. Tüm bunlara rağmen, minyatürlerin atmosferi, hâlâ ahiret ve öteki dünya hissini yaratabilir ve insanı melekût dünyasına götürebilir durumdadır.

Muhammed Zaman hayatının sonuna kadar sürekli ünlü Eşref Sarayı'nda bulunmuş orada da vefat etmiştir. Hazar Denizi'nin kıyıları ve Safi Abâd'da yer alan bu Saray'ın kalıntıları hâlâ ayaktadır. Saray Şah I. Abbas tarafından yapılmıştır ve diğer Safevî Şahlarının önemli eğlence, dinleme ve avlama mekânı olmuştur. Zaman'ın birçok imzasında, resimlerinin yapıldığı yer, Eşref Sarayı olarak kaydedilmiştir.



O, Sarayın duvarlarına da resim yapmıştır. Hattâ, *Hamse-i Nizami*'ye eklediği

Resim 87: Vredeman de Vries, Mimari Perspektifli Görünümler, Theodoor Galle tarafından 1601 basılmış kitaptan.

resimleri, öncelikle Eşref Sarayı'nın duvarına yapmış olabileceği düşünülür. (Resim 86-87)

Muhammed Zaman'ın oluşturduğu tarz, iki yüz yıl boyunca gelişerek, Nasireddin Şah döneminde (1848-1896), Avrupa sisteminde Akademi niteliğindeki okulların kuruluşuyla sonuçlanmış ve böylelikle resmîyet kazanmıştır. Muhammed Zaman'dan günümüze ulaşan toplam 57 eser belirlenmiştir. Bunlardan:

- 1669–1675 arasında bir silsile *göl ü murg* ve lâke üslûbunda resimler – Tahran özel koleksiyon
- 6 resim 16. yüzyıla ait yarım kalmış iki elyazmasında;
- 4 resim, *Hamse-i Nizami-i Şah Tâhmasb* (1535–1539)
- 2 resim, Şah Abbas *Şahnamesi* 1585
- 16 resim 1675–1679 yıllarına ait bir *Hamse-i Nizamî-de/* Pierpont Morgan Kütüphanesi-New York
- 7 adet Avrupa gravürlerinden kopyalanmış resim. Bunlardan beşi 1683–1690 arası çalışılmıştır.
- ‘*Gece Sahnesi*’- Davis koleksiyonu, Metropolitan Müzesi
- *Göl ü murg* üslûbunda çalışılmış birkaç resim.

Sanatçının resimlerinde kullandığı imzalar (*rakamlar*) ise şöyledir:

- 29 adet ‘*Muhammed Zaman*’ ve ‘*Ağa Zaman*’
- 13 adet ‘*ya Sahip al-Zaman*’
- 2 adet ‘*Zaman*’
- 13 adet imzasız resim ona atfedilmiştir.²⁷⁰

²⁷⁰ Bkz.(103), KARİMZADEH TABRİZİ, s.741,742.

8. SAFEVİ RESMİNE BABÜRLÜ SANATINDAN YANSIYAN BATI ETKİLERİ

17. yüzyılın ikinci yarısına ait Safevi dönemi resimlerinin büyük bölümünde Babürlü resminin unsurları izlenir. Bu etkiler çeşitli yollarla Safevî resim sanatına yansımıştır.

Timur soyundan gelen Babürlüler (1523-1857), Hindistan'da 350 yıl kadar süren hükümdarlıklarıyla İslam dünyasının üç büyük imparatorluğundan biri sayılır. 17. yüzyıl bu devletin en güçlü dönemi olmuştur. Genelde Babürlü şahları ile Safevî şahları dostluk içerisinde yaşamış ve aralarında nadiren bir savaş ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılda her iki devlete mensup tüccarların yoğun faaliyetleri, iki saray arasında yakın bir dostluk yaratmıştır. Ayrıca bu dönemde Babürlü şahlarının eşi veya annesinin İranlı olması da her iki hanedan arasında bir aile bağının oluşumuna yol açmış ve Babürlü Sarayı ile Safevî Sarayı sıkı temas içinde olmuştur. Bu durum her iki ülkenin sanatına da yansımış ve birbirini taklit eden sanat ürünleri ortaya çıkmıştır.

17. yüzyıl Babürlü Sarayında, lüks ve ihtişamlı sanat objeleri üretiminin yaygın bir gelenek olduğu anlaşılmaktadır. Dönemin sanat objeleri, kıyafetleri ve aksesuarları genellikle yaldızlı, kıymetli taş ve altın mücevherlerle süslüdür. Kullanılan taşların, Sri Lanka, Myanmar ve Çin gibi çeşitli ülkelerden Hindistan'a ithal edildiği belirlenmiştir.

Babürlü resim üslûbu 16. yüzyılda Safevî ülkesinden göçen Mir Musavver, Mir Seyyid Ali, Abdüssamed Şirâzî ve Dost Divâne gibi usta ressamın katkılarıyla oluşmuş ve Babürlü padişahları İran'ın tasvirli eserlerini, hattâ ressamlarını elde etmek için büyük servetler harcamıştır. 1544'te Safevî Şahı Tahmasb'ın büyük tövbesiyle sanat ve sanatçılardan yüz çevirmesi sonucunda, bazı İranlı hattat, müzehhib, ressam ve şairlerden oluşan sanatçı grupları, Babürlü saraylarında çalışmalarını sürdürmeye devam etmiş ve *"Zengin olmak isteyen sanatçı Hindistan'a koşsun"* şeklinde bir masal kavramı oluşmuştur. Bu gruba mensup sanatçılar, Babürlü şahları himayesi altında çok değerli el yazmaları üretmişlerdir.

Günümüze ulaşan Babürlü elyazmaları ve murakkalarının birçoğunda Safevî ressamlarının eserlerinin bulunması bu durumu kanıtlamaktadır. Bunlar arasında Sadıkî Bek ve Rıza-i Abbasî'nin eserleri çoğunluğu oluşturur. Rıza-i Abbasî, Sadık-i Bek ve



Muin Musavver'in tek yaprak resimlerinin Hindistan'da büyük ilgi gördüğü ve yüksek fiyatlara satıldığı belirtilmiştir.²⁷¹ (Resim 88)



271

F

1250-1800.

Resim 88: Muin Musavver, "Ejder ile Mücadele", (murakka resmi) İsfahan, 1677.

g in Persian
re of Islam

İbrahim Mirza'nın kitabhanesinde çalışan, neredeyse tüm ressam ve çocuklarının, Babürlü saraylarıyla bağlantıları olduğu bilinmektedir. 17. yüzyılda Babürlü resim sanatının Safevî resmine etkisi, Hint ressamlarından çok, Hindistan'da çalışan İranlı ressamlar aracılığıyla olmuştur ve bunlar daima Meşhed sanatçılarıyla bağ kurmuşlardır. İranlı ressamlar Hindistan'ı bir Avrupa eğitim okulu gibi göreyerek Hindistan'da çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

17. yüzyılda sanat bakımından önem taşıyan diğer bir konu da Meşhed-Delhi-Kandahar üçgen ağıdır. Ünlü ressam zaman zaman bu şehirlerarasında dolaşmışlar (özellikle Meşhed'de) ve çeşitli üslupların iç bölgelere yayılmasına zemin hazırlamışlardır. Muhammed Zaman, Ali Kuli Cübbedar, Şafî Abbasî ve Ağa Rıza bu ressamlardır. New York Metropolitan Müzesi'nde korunan 1630 ile 1670 arasında Babürlü Sarayında düzenlenmiş bir murakkada Muhammed Zaman'ın imzalı bir eseri yer almaktadır.²⁷²

Hint tüccarları da eski dönemlerden beri ve özellikle de Agra-Hürmüz-Avrupa arasındaki deniz yolları açıldıktan sonra sürekli İsfahan'a yolculuk etmişlerdir. İranlı ressamların Hindistan ile ilişkilerinin, 17. yüzyılın sonuna kadar devam ettiği belirlenmiştir.

8.1. BABÜRLÜ-AVRUPA İLİŞKİLERİ

Safevîler gibi Babürlü padişahları da Avrupalılarla 16.yüzyıldan itibaren ilişki içinde olmuşlardır. Avrupalılar Hindistan'ı önemli imkânlarla sahip bir ülke algılayıp ilişkilere fevkalade özen göstermişlerdir. Bu ülkenin nüfus yoğunluğu, Çin'e ve İran'a yakınlığı ve okyanuslara ulaşımının kolaylığı gibi etmenler Avrupalılar için önem taşımış ve bu sebeple bu ülke Uzak Doğu ve Avrupa ülkeleri arasında bir köprü olarak algılanmıştır.

Portekizlilerin 1526 yılında Hint limanlarını işgal etmelerinden sonra Hindistan hızla dört büyük Avrupa ülkesinin nüfuzu altına girmiştir. Bunlar Portekiz, Hollanda,

²⁷² **Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art** (2011), ed. M.D. EKHTIAR, P. P. SOUCEK, S.R. CANBY, N. N. HADAR, New York and London. s. 271-272

İngiltere ve Fransa'dır. Bu devletlerin sıcak rekabetleri sonucunda, Hindistan, İngiltere'nin uzun süreli istismarına maruz kalmıştır.

Babürlü minyatür üslûbu 17. yüzyılda Safevî-Avrupa-Hint unsurlarının senteziyle oluşmuştur. Hindistan'da aynı dönemde yapılan Batı tarzı resimlere bakıldığında onların da neredeyse aynı İran'da görülen etkilere maruz kaldığı ve aynı Avrupa ülkelerinin etkilerini taşıdığı anlaşılmaktadır. Avrupalı nüfus Hindistan'da da 17. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bu nedenle, İran'daki tüm yeni tarzların ön izlerine Hindistan'da rastlamak mümkündür. Ancak Safevîlerin daha çok Flaman sanatından ve Babürlülerin ise daha çok İngiliz sanatından (portre, gül, kuş ve hayvan figürleri, süsleme motifleri) esinlendiği belirlenmiştir.

Hindistan'da köklü ve güçlü bir sanat altyapısının olmayışı, Avrupa resim tarzının benimsenmesi için iyi bir zemin hazırlamıştır. Öte yandan, 16. ile 18. yüzyıllar arasında Hint tasvir sanatlarının genelde tezyini ve lüks eserler niteliğinde olduğuna ilişkin yorumlar yapılmıştır ve bu tür eserler Avrupa tarzlarına daha yakın ve uyumludur. Babürlü minyatür üslûbu da gerçekçiliğe ve benzetmeye yönelik bir sanat olmuştur. Bu durumun asıl sebebi Avrupalılar olmuştur. Bu özellikler, hem murakka hem de kitap tasarımına uygulanmıştır. Resimlerin imzaları dikkate alındığında, bu tarzın Hindistan'da İran'dan daha erken tarihte benimsendiği ve hızlı bir yayılımla çoğaldığı anlaşılır. Murakka ve tek yaprak resimler satın alınarak İsfahan'dan Hindistan'a götürüldüğü gibi Hindistan'dan da Avrupa eserleri, yağlı boya tablolar ve gravürler satın alınarak İran'a getirilmiştir²⁷³ Yeni tarz resimler karadan ve denizden hızla İran'a yayılabilmektedir.

8.1.1. Şah Hümayun Dönemi (1508-1556)

Şah İsmail (1488–1524) Özbeklerle yaptığı savaşta Şiban Han'ı mağlup etmiş ve elinde esir tutulan Hanzâde Begüm'ü (Babür Şah'ın kız kardeşi) kurtarıp Babür (1483-1530) Şah'a teslim etmiştir.²⁷⁴ Bu da iki şahın samimi ilişkilerine vesile olmuştur. Bu samimiyet Babür Şah'ın oğlu Hümayun döneminde de devam etmiştir. Hümayun'un

²⁷³ Bkz.(72), FELSEFİ, s.273.

²⁷⁴ A.g.k., C 1, s. 273

kendisi daha sonra Afgan Beyi Şîr Han ile savaşında (1543'te) yenilmiş ve Şah Tahmâsb'a sığınmıştır. Tahmâsb ona yardım etmek için otuz bin asker temin etmiş ve bu sayede Hümayun 1544'te tahtını tekrar ele geçirmiştir. İran'da kaldığı sürece, ünlü sanat merkezleri, Tebriz, Kazvin, Meşhed ve Herat'ı gezip, oralardaki kitabhanelerde hazırlanan eşsiz elyazmaları ve usta sanatçıları görüp etkilenen Hümayun, İran'ı terk ederken Şah Tahmâsb'dan sanatçı ve bilim adamlarından bir kısmını istemiş ve Şah bu isteği kabul etmiştir. Bu grup Hindistan'da İran kültürünü yaymakta tarihi rol oynamışlardır.²⁷⁵

Tespitlere göre Hümayun İran'ı terk ederken, yanında en az dört ünlü ressamı götürmüştür. Bu ressamlar: Abdüssamed (Hint lakabı: *Şirin Kalem*) ve oğlu Behzad, Mir Musavver ve oğlu Mir Seyyid Ali'dir. (Hint lakabı: *Atâyik*). Bunlara Kasım Müzehhib de refakat etmiştir.²⁷⁶ Dost Muhammed Guaşani ve Ferruh Bek gibi birkaç ressam ve sanatçı da daha sonra 16. yüzyılın ikinci yarısında, yani Tahmasb'ın ölümü ve Şah II. İsmail'in katliamı sırasında, bu gruba katılmıştır. Tahmasb'ın kitabhanesinde çalışan Herat kökenli çoğu ressam, 16. yüzyılın ikinci yarısında tekrar Herat'a veya Babürlü topraklarına gitmiştir. Bu olay, sonraki yüzyılda İran-Hint sanatı etkileşiminde önemli rol oynamıştır.

8.1.2. Ekber Şah Dönemi (1556-1605)

Babürlülerin en güçlü dönemi Ekber Şah'ın uzun saltanat yıllarına rastlar. Ekber'in annesi *Hamide Banu* Acem kökenlidir ve Hümayun'la o İran'a geldiği sırada evlenmiştir. Ekber, Şah Tahmasb gibi hem dünyevi sultanlığı hem de halkın dini liderlik görevini birlikte üstlenmiştir. Kendini dini önder olarak bir Cuma hutbesinde ilan etmiş²⁷⁷ ve İran'la yakın ilişki içinde olan Delhi'yi payitaht olarak seçmiştir.

Ekber büyük atölyeler oluşturmuş ve bu atölyelerde yüz kadar ressam çalışmıştır. Dönemin ünlü elyazmaları arasında en tanınmışları "*Hamzanâme*²⁷⁸", "*Ekbernâme*²⁷⁹",

²⁷⁵ J. M. ROGERS. *Mughal Miniatures* s. 176.

²⁷⁶ Bkz.(30), CANBY, s. 53.

²⁷⁷ Bkz.(161), SOUDAVAR, s 413.

²⁷⁸ Eser çeşitli müzelere dağılmış durumdadır. En çok yaprağı (60), *National Museum of Vienna, Austria*'dadır. Resimlerinin çoğu İranlı ressamlar; Mir Seyyid Ali ve Abdussamed Şirazi tarafından yapılmıştır.

adlı eserlerdir ve bu eserlerin resimlerinin üslûbu gerçekçi anlayışı yansıtır. 1580'li yıllarda Babürlü atölyelerinde çok sayıda el yazması üretilmiştir.

Ayrıca Ekber okuryazar olmayan bir sultan olarak yerel ve geleneksel sanatlara merak duymuş, O, antik dönem Hindistan'ıyla ilgili mezhebi ve hamasi konulu resimli eserlerin yazılması için ferman vermiştir. Bu doğrultuda hazırlanan eserler, resimleyen kendi ressamlarına, model kaynağı oluşturmak üzere Behzad, Sultan Muhammed ve Ağa Mirek gibi ustaların eserlerini satın alıp toplamıştır.

Şairler, Timurlu sultanlarının fevkalade sevdiği ikinci büyük sanatçı grubudur. Bu sebeple duygulu ve romantik Hintlilerin ürettiği sanat ürünlerinin çoğunluğu albümler olmuştur. Bu albümler şiir, hat ve resimlerden oluşmuştur. Babürlü albümlerinde İsfahan, Meşhed, Herat ve Buhara'dan toplanmış sanat eserleri yer almıştır. Babürlülerin en değerli kitap sanatı örnekleri kuşkusuz Cihangir Şah (1604-1627) için hazırlanan albümler olmuştur.²⁸⁰

Ekber döneminde İran ile ilişkilerin yoğun olması sebebiyle, gerçekçi resimlerin İran'a girmesi zor olmamıştır. Gerçekçi resimlerin gelişmekte olduğu Ekber ve Hümayun dönemlerinde İran'da hâlâ geleneksel üslupta resim yapan Şeyh Muhammed, ilk defa Delhi'de gördüğü bu çalışmalardan etkilenmiş ve *Ferengî* tarzını Meşhed'de ortaya koymuştur.²⁸¹

8.1.2.1. Ekber Şah ve Avrupa ilişkileri

Ekber Şah çağdaşı Safevî Şahı Abbas gibi Avrupalılarla yoğun ilişki kurmayı arzu etmiştir. Hıristiyan âlimleriyle dini tartışmalar yapan Ekber Şah'a Hindistan'a gelen Avrupalı heyetler tarafından çok sayıda Avrupa baskısı dini içerikli eserler sunulmuştur.

Örneğin, Cizvit Hıristiyanlar heyetinin reisi Rudolph Algarin, 1580 yılında krali kalitedeki bir baskı İncil'i Ekber'e sunmuştur. Bu kitaptaki Flaman üslûbundaki gravürler, Christopher Plantin tarafından 1568-1573 tarihleri arasında hazırlanmıştır. Ekber Şah, kendi ressamlarından kitabın içindeki resimleri kopyalamalarını istemiş ve

²⁷⁹ Eserin bulunduğu yer: *Victoria and Albert Museum*, London.

²⁸⁰ A.g.k., s 304

²⁸¹ Bkz.(161), SOUDAVAR, s.236. Budak Münşi Kazvini, Şeyh Muhammed'in bir süre Sultan Hümayun hizmetinde çalıştığını söyler.

ressamlar Avrupalı heyetin desteğiyle kitaptaki resimlerin benzerlerini yapmışlardır. Bu olay, Avrupa resim sanatının Babürlü ressamlarını etkilemesine ilişkin ilk önemli adım olmuştur.

Babürlü resim üslûbunun gerçekçi yaklaşımı portrelere de yansımıştır. Babürlü şahlarının portrelerinin büyük kısmı Avrupa'daki gibi siyasi amaçla kullanılmıştır. Örneğin Ekber Şah, poz vererek yaptırdığı bir portresinin tüm ülke genelinde dağıtılmasına ferman vermiştir.²⁸²

Ekber'in Avrupa tarzında çalışan ressamlarından; Miskin (1594'te duvar resimleri yapmıştır) ve 1604'te faal olan Ney Ney'dir. Menudo Ferengî ise onun sarayında çalışan Avrupalı resamlardan biridir.

8.1.3. Cihangir Şah Dönemi (1604-1627)

Nûreddîn Cihangir²⁸³ Babürlü hanedanının en etkileyici sultanlarından biridir. Onun bilim ve sanata olan ilgisinin, siyasete duyduğu ilgiden daha fazla olması sebebiyle, döneminde resimli el yazmalarının yanı sıra şiir ve resimlerin yer aldığı murakka yapımcılığı önemli ölçüde geliştirilmiştir. Aslında Babürlü şahları arasında resim sanatına en çok değer veren ve ilgi gösteren, Ekber ve oğlu Cihangir olmuştur. Ekber Şah geleneksel tarzları beğenmiş, Cihangir ise yeni çalışmaları savunmuştur ve onun döneminde Batı tarzı çalışmalarda temel adımlar atılmıştır.

Cihangir, şehzadelik yıllarından itibaren sanata olan sevgisini ispat etmiş ve tahta çıktıktan sonra da tüm imkânlarıyla hayallerini gerçekleştirmiştir. Avrupa resimlerinin meraklısı olarak kendi sanatçılarını o tür çalışmaya teşvik etmiştir. Babürlü Sarayı'na gelen Avrupa gravürleri ve yağlıboya tabloları kopyalama işi Cihangir döneminde son derece şiddetle takip edilmiştir.

Cihangir, gittiği her yere, olayları kaydetmek amacıyla ressamlarını da götürmüştür. Günlük olayları betimleyen resimler yapılmış ve edebî konulardan uzaklaşmıştır. Bu yaklaşım dolaylı olarak İran resimlerini de etkilemiştir. Cihangir,

²⁸² A.g.k., s.310

²⁸³ Cihangir'in annesi gibi eşi Mihrünnisa Hatun (Nurcihan) da İranlıdır. Nurcihan'ın kardeşi Asif Han ise Cihangir'in vezir-i azâmıdır. Onun sadaret döneminde çok sayıda İranlı Babürlü Sarayı'na getirilmiştir. Bkz: Nureddin Muhammed CİHANGİR GÜRKANİ, **Cihangir Nâme: Tuzak Cihangir**.

sanatçılarında çiçekleri ve hayvanları, Batı resim tarzındaki gibi, detaylı ve gerçekçi çizimlerini tavsiye etmiştir. Babürlü ressamı da her şeyi aslı gibi görünecek şekilde özenle resmetmeye çalışmışlardır.²⁸⁴

Cihangir'in bu tür tutkuları ve zevkleri Batı tarzı resim çalışmalarına hız katmıştır. Bu durum İran'ın resim tarihi için de önemli taşır, zira Cihangir'in saltanat yılları, Hindistan ile İran arasında en yoğun ilişkilerin yaşandığı dönem olmuştur. Ayrıca İran'da ve Hindistan'da ortak yabancı ticarethaneler ve sefarethanelerin bulunması da söz konusu Avrupa ülkeleriyle kültürel ilişkilerin kurulmasını teşvik etmiştir.

Cihangir döneminde onun kitap sanatı hâmilğini kanıtlayan murakkalar hazırlanmıştır. Bunların en ünlüsü olan '*Murakka-i Gülşen*²⁸⁵'de yer alan 140 resim çoğunlukla Safevîlerin Meşhed ve İsfahan kentlerinden toplanmıştır.

Avrupa ressamı gibi, Babürlü ressamı da İran'a gelmiştir. Yedigâr Ali Sultan, Şah I. Abbas tarafından elçi olarak Hindistan'a gönderilmiştir. Han-i Âlem lâkaplı Mirza Berhudar Han da 1613 yılında Cihangir adına İran'a gelmiştir. Han-i Âlem beraberinde getirdiği bir kaç ressam ile iki sene kadar İsfahan'da kalmıştır. Bunlardan Bishandas, Hayrat Han ve Lisa Kohrach, Şah I. Abbas ve saray mensuplarının portrelerini yapmışlardır. Hayrat Han, Han-i Âlem'in İran'daki elçilik görevini bir tuvalde betimlemiştir. Bishandas ise Şah Abbas'ın tahtta otururken, ayakta ve at üstünde olmak üzere, beş adet yağlı boya tablosu hazırlamış, diğer saraylıların da çeşitli resimlerini yapmıştır.²⁸⁶ (Resim 89, 91)

Şah I. Abbas'ın şöhretinin Uzak Doğu'ya kadar yayılması üzerine, Cihangir onun gerçek yüzünü görmeyi merak etmiştir. Bu sebeple onun ve ailesinin portrelerini yapması için Bishandas'ı İran'a göndermiştir. Bu konuda ilginç bir hikâye de kaydedilmiştir. Bir gün Cihangir, Şah Abbas'ı rüyasında görmüş ve ressamı Ebu'l-Hasan onun kendisine anlattığı bu rüyadaki vasıflara dayanarak, Şah I. Abbas'ın portresini resmetmiştir.²⁸⁷ Bishandas, Şah Abbas'ın resimleriyle İran'dan Hindistan'a döndüğünde, Cihangir, Ebu'l-Hasan'ın yaptığı hayali portre ile Bishandas'ın yaptığı

²⁸⁴ Christine PRICE, *The Story of Moslem Art*, s. 182.

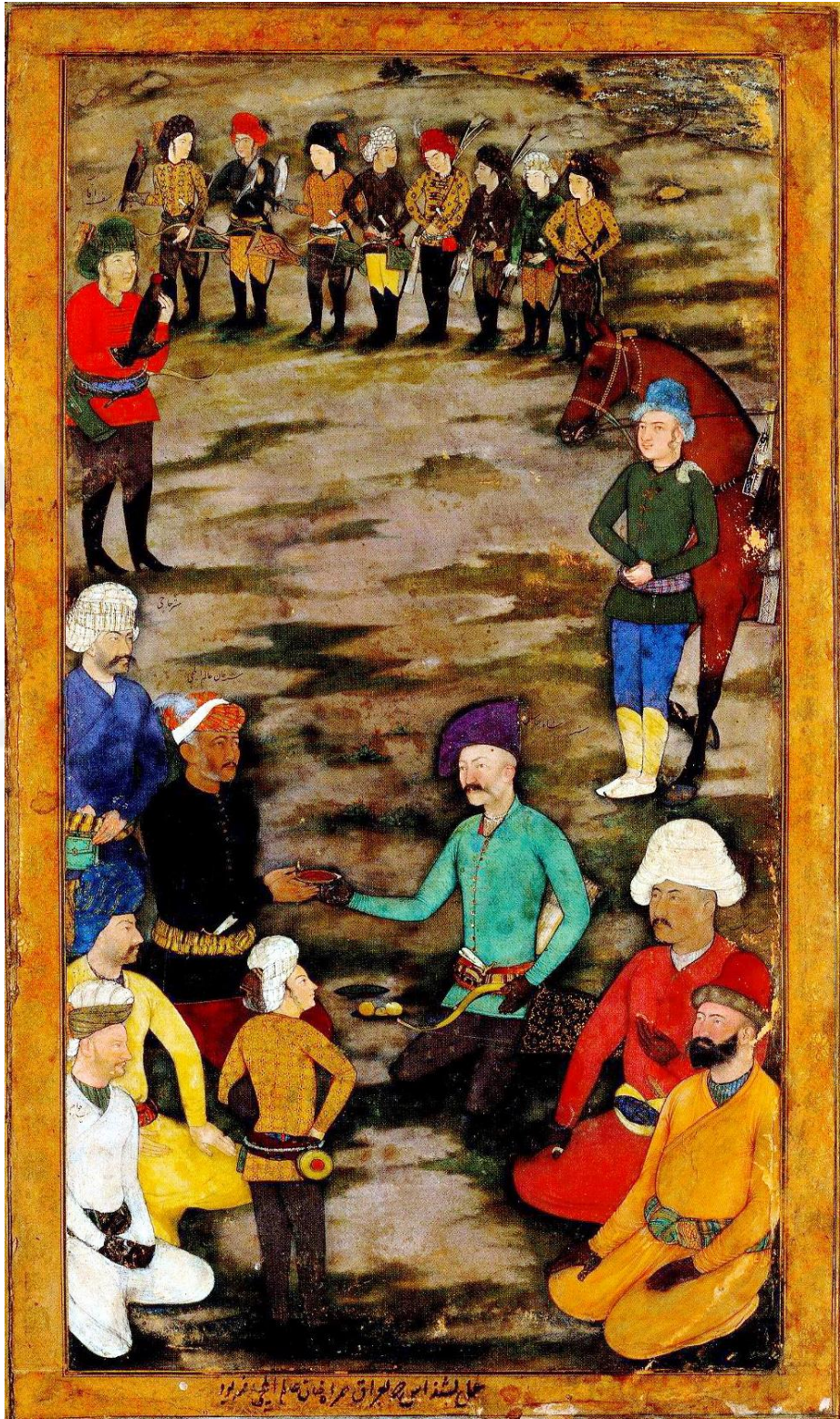
²⁸⁵ Tahran Gulistan Sarayı Müzesi, No.1663/ Bkz. Masterpieces of Persian Painting(2011), Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran.

²⁸⁶ Bkz.(103), KARİMZADEH TABRİZİ, s.101-102,168

²⁸⁷ Abulfazl DERYÂEİ, *Tesîr-i Ferheng ve Hüner-i İran ber Nakkâşi-i Hint*, s. 76.

gerçekçi portreyi karşılaştırmış ve iki resim arasında olan yakın benzerlik onu şaşırtmıştır. Bu durum, Ebu'l-Hasan'ın güçlü bir *şebih sâz* (portre) ressamı olduğunu da ifade etmektedir.





سازنده این نگارگری مرادخان صاحب المجله المصروفه

Babürlü ressamı Bishandas, 1613'de İran'a geldiğinde ünlü bir ressamdır. O, İran'da kaldığı süreçte İsfahan'daki Çehel Sütun Sarayı duvarlarına saray hikâyelerini ve olaylarını tasvir eden resimlerin yapılmasında Safevî ressamlarıyla birlikte çalışmıştır. Çehel Sütun Sarayı'ndaki dört büyük duvar resminden biri, tamamen Babürlü resminin etkisini yansıtır. Safevî döneminin yeni tarz resim çalışmalarında,



Babürlü etkilerinin diğer boyutlarını da görmek mümkündür. (Resim 90)

Bishandas'ın İran'da yaptığı eserlerde, genel kompozisyon, şahsiyetler, figürler ve tezyinat türü tamamen İran geleneklerini yansıtır. Fakat hacimlendirmeler, arka plan yapısı, gök ve ağaçlar Batı resmi üslûbundadır. Onun bu tarzı sonraki yıllarda Muhammed Zaman'ın resimlerinde tekrarlanmıştır.

Hindistan'da Babürlü minyatür okulunun kuruluşunda Safevî ressamlarının payı olduğu kadar, Babürlü ressamlarının da İran'da Avrupa resim tarzının yayılmasında payları olmuştur. Örneğin, *gül ü murg* üslûbunun İran'da ortaya çıkması tamamiyle Hindistan ile alakalıdır, Zira bu üslup, öncelikle Hindistan'da görülmüştür. Hintlilerin eski gelenekleri ve inançlarına göre en ufak hayvanları bile incitmek suç sayılmış ve

kötü karşılanmıştır. Gül ve kuş desenlerinin Babürlü sanatında bu kadar sevilmesi ve değer kazanmasının sebebini buna bağlamak mümkündür.



Resim 91: *Beşnidas atflı*, "Şah Abbas ve şahin", British Museum (ME 1920,0917,044).

8.1.3.1. Cihangir Döneminin Ressamları

Babürlülerin en meşhur ve kalabalık ressam grupları Cihangir döneminde eser vermişlerdir. Onun sarayında çalışan ve Hint resim sanatında etkili olan ressamlardan, Ağa Rıza, Ebu'l-Hasan, Govardhan, Bhawani Das, Ferruh Bek, Payak, Bichter ve Balchand'dir.

Ağa Rıza Cihangiri, İran kökenlidir ve 1560 yılı Herat'ta doğmuştur. Ağa Rıza, Siyavuş Gürcü'nün oğlu Ferruh Bek'le birlikte Hindistan'a göç etmiştir. Onun iki çocuğu; Ebu'l-Hasan (1586-1630) ve Âbid, Hindistan'da doğup ve eğitim almışlar, Hint gelenekleri ve kültürüne bağlı kalmışlardır. Ebu'l-Hasan (*Nâdir al-Zaman*) 1586'da doğmuş ve neredeyse Rıza Abbasî ile aynı tarihte yaşamıştır.

Ağa Rıza ile oğlu Ebu'l-Hasan'ın, birkaç imzada 'Meşhedî' mahlasını kullanmaları sebebiyle Meşhed kökenli olabilecekleri düşünülmüştür.²⁸⁸ *Meşhedî* lakabının, sanatçıların bir süre Meşhed kitabhanelerinde çalıştığını da ifade etmesi mümkündür. Ebu'l-Hasan'ın bir diğer lakabı *Hanezat*'tur.²⁸⁹ O Cihangir'in çok sevdiği ressam ve Babürlü Sarayı'nın en büyük *Surat Nigâr*'ıdır. Yetenekleri ve yaratıcılık gücü, babası Ağa Rıza'dan daha üstündür. Babası geleneksel tarzdaki resimlerle, Ebu'l-Hasan ise modern ve yeni çalışmalarla tanınır. (Resim 92)

Avrupa tarzı resimler, Cihangir döneminde zirveye ulaşmıştır. Öyle ki, Ebu'l-Hasan sadece on üç yaşındayken St. John'un tasvirini yapabilmıştır.²⁹⁰ Bu eser 1600 tarihinde, Dürer' in 'Havari' adlı gravüründen kopyalanmıştır.²⁹¹

Govardhan, nakkaş Bishandas'ın oğlu ve Cihangir'in *Hanezâd*'ıdır. Govardhan da *Şebih-sâzi* ve *Çehre Nigâri* de şöhret sahibidir.

Siyavuş Gürcü'nün oğlu, Ferruh Bek (d.1541 İran- ö.1618 Hindistan), çocukluğunda Şiraz'dan Meşhed'e göçmüş ve bir süre İbrahim Mirza kitabhanesinde çalışmıştır. İbrahim Mirza'nın infazından sonra Ekber'in sarayına geçmiş ve Cihangir döneminin, Avrupa tarzında çalışan ressam ve *çehre nigârlarından* olmuştur. O çıplak

²⁸⁸ Milo Cleveland BEACH, *Early Mughal Painting*, s. 25.

²⁸⁹ Hint saraylarında, sultan'ın gözetiminde yetişen sanatçılara Hanezât lakabı verilmiştir.

²⁹⁰ Mahdi GUREVİ, *Câdûy-ı Renk*, s. 87.

²⁹¹ Bkz.(287), ROGERS, s. 115.

nedimler ve neredeyse çıplak olan melekelerden resimler yapmıştır.²⁹² Batı tarzında çalışan ressamlardan bir diğeri de Payak'tır. Payak daha çok, Hollanda ressamları; Albrecht Altdorfer (1480-1538) ve Adam Elsheimer'in (1578-1610) resimlerinden ilham almış ve bu ressamların uzmanlaştıkları, gece manzaralarından (mehtaplı geceler) etkilenmiştir. İran'da yapılan resimlerde de bu tarz gece manzaraları 17. yüzyıl son çeyreğinde görülmeye başlanmıştır. Payak yaptığı çok sayıda resimleriyle bu özellikleri Babürlü sanatına uyarlamıştır. Onun resimleri ayrıntılı ve coşkuludur, genellikle karmakarışık, özel parlaklığa sahip, çalkantılı gök manzaralarıyla tanınmaktadır.

1640'larda faaliyet gösteren ünlü ressamlar Bichter ve Balchand'dır. Balchand, Payak'ın fevkalade duygusal olan kardeşidir ve saltanat hanedanı üyelerinin portrelerini yapmıştır. Onun en muhteşem resimleri, sufi, kutsal veya garip kişilerdir. Babürlü Sarayı'nda Doğu Hint şirketlerinin getirdiği ve İngiltereli ressamlar da çalışmıştır. Bir örnek, Fransa doğumlu İngiltereli ünlü minyatürçü Isaac Oliver'dir (1565-1617) Oliver'in özel ilgi alanı ve becerisi çocukların ve kadınların portrelerini yapmak olmuştur.²⁹³ Bu nevi figürler, Babürlü minyatürlerinde çok kullanılmıştır.



²⁹² Bkz.(291), GUREVİ, s. 79.

²⁹³ Bkz.(218), BEACH, s. 43.

8.1.3.2. Cihangir Dönemi ve Avrupa Sanatı

Cihangir dönemi, Avrupa ülkelerinin Doğu'ya akın etmesiyle eş zamanlıdır. 'İngiltere Doğu Hint Şirketi'²⁹⁴, İngiltere Kraliçesi'nin himayesi altındaydı. Bu şirket çeşitli yöntemlerle sürekli rakip ülkeler olan Hollanda, Portekiz, Fransa ve Rusya'yı dışlamaya çaba göstermiştir. Hindistan coğrafyasında uzun süre egemen olan 'Doğu Hint Şirketi'nin güç ve serveti giderek artmıştır. Öyle ki 1857'de Müslüman Hint İmparatorluğu bu şirketin yönetimi altına girmiştir.

İngilizler 1600 yılında Hindistan'da ticari imtiyazlar elde etmişler ve İngiltere'nin yoğun faaliyetleri de bu tarihte başlamıştır. Cihangir, çağdaşı Safevî Şahı I. Abbas'ın 1606 da çıkardığı fermanın hemen hemen aynısını kendi ülkesinde yayımlamıştır:

*"Ben tüm limanlara ve eyaletlerime ferman vermişim, İngiltere milletinden gelen her tacire ev sahipliği yapsınlar. Onlar benim arkadaşlarımdır. Nasıl isterlerse gelsinler ve hangi limandan isterlerse gitsinler. Ne Portekizliler ve ne de başkasının taarruz hakkı yoktur. İstedikleri şehirde kalabilirler. Tüm valilerime ve kaptanlarıma ferman vermişim küpe kulaklı kul olsunlar, ta ki onlar istedikleri malı alsınlar ve satsınlar ya da memleketlerine götürsünler".*²⁹⁵

1615 yılında İngiltere Kralı I. James tarafından gönderilen Sir Thomas Roe bir takım hediyelerle Cihangir'in sarayına gelmiştir. Hediyeler arasında I. James'in ünlü portresi de vardır. İngiltere resim gelenekleri, özellikle de portre üslûbu, Babürlü minyatürlerine model oluşturmuştur. Babürlü şahları kendilerinin de aynı şekilde çizilmesini arzu etmişlerdir. Portreleri çekici kılan ve kişinin karakterini yansıtan gerçekçi yaklaşımlar, Babürlü şahlarının beğenisini kazanmıştır. Şahlar verdikleri portre siparişlerini, özellikle İngiliz ve Hollandalı ressamalara yaptırmışlardır. Yerel sanatçılar ise, her zamanki gibi Saray'ın beğenisine uymuşlar ve rekabet içerisinde bu çalışmalarını taklit etmişlerdir.

Cihangir dönemindeki portrelerde hükümdarların kıymetli taşlarla süslü mücevherlerle ve tanrısal görünümde çizilmesi ön planda olmuştur. Daha sonra, Şah

²⁹⁴ The British East India Company.

²⁹⁵ Bkz: Brian GARDNER, **The East India Company: A History.**

Cihan'ın sanatçıları da bu tür portreleri geliştirmişler ve pırlantalı eşyalar geniş çapta üretilmiştir.





Safevî sanatında da uygulanan *göl ü murg* motifleri ve Bûte tezyinatında Babürlü etkisi aşikârdır, ancak Babürlü ressamlarının portre ve boy portre yapma teknikleri de Safevî ressamlarını etkilemiştir. Hattâ İranlı ressamlar, Hint portrelerini aynen kopyalamışlardır.²⁹⁶ (Resim 93)

Portre tarzları, manzara resimlerinde bulunan figürlere de yansımıştır. Babürlü geleneği olan Sultan ve kulunu sembolik olarak aslan ve ceylan kılıklarında yansıtmak İran resmine de geçmiş ve bu semboller Kaçar döneminin belirgin üslûbu olmuştur. Hindistan ile İran arasında karşılıklı gediş-gelişler ve ilişkiler Kaçar döneminin sonuna kadar devam etmiştir.

8.1.4. Şah Cihan Dönemi (1628- 1658)

Şah Cihan da Babürlülerin önemli sanat hamilerindedir ve kendisi de hattattır, fakat onun döneminde daha çok mimari eserlere ağırlık verilmiştir. Bu eserlerin en önemlisi ‘Tac Mahal’dir. Şah Cihan bu binayı 1649’da İranlı eşi ‘Mümtaz Mahal’ için kendi başkenti Agra’da yaptırmıştır. Onun döneminde İran-Hin ilişkileri pek olumlu yönde gelişmemiştir.

8.1.5. Evrengzib Dönemi (1658-1707)

Evrengzib (Âlemgîr) döneminde, Babürlü şahlarının sanat ve sanatçıları himaye etmeleri sona ermiştir. Şahın eşi Bağnaz Sultan, resim ve musikiyi yasak ilan etmiş ve ressamları saraydan uzaklaştırmıştır. Evrengzib koyu dindar ve şeriat kanunlarına tam tamına uyan kişiliğiyle, önceki şahların diğer dinlere olan toleransını göstermemiştir. Ekber Şah döneminde uygulanan ‘*tesahül ve tesamüh-i mezhebi*’ ortadan kalkmıştır. Evrengzib döneminde, Sünni mezhebi birinci planda olmuş, diğer inanç sistemlerine ağır baskı uygulanmıştır. Çok sayıda Hindu tapınağı yok edilmiş ve çok sayıda gayrimüslim, müslüman olmuştur. Evrengzib’in Hindu tapınaklarını imha ettirmesi, Hindistan’da Hindu-Müslüman ilişkilerinin bozulmasına sebep olmuştur. Bu

²⁹⁶ Stuart Cary WELCH, *Persian&Mughal Miniatures: The Life and Times of Muhammad Zaman*, s.483.

sebeplerden ötürü, Evrengzib döneminde Babürlülerde etkileyici bir sanat eseri ortaya konmamıştır.

Batı tarzında resim yapma deneyimleri her ne kadar Hindistan'da erken başlamışsa ya da hızlı gelişmişse de bu çalışmalar sürekli olamamış, yerel üsluplara dönüşmüştür. Özellikle de Evrengzib döneminde bir gerileme ve geleneksele dönük çalışmalar yürütülmüştür. Safevî Devleti ise, 17. yüzyıl dördüncü çeyreğinden itibaren çöküş ve zafiyete uğrayan bir yola adım atmışsa da İranlı sanatçılar Batı tarzı resim çalışmalarını sürdürmüşlerdir.



9. 18. YÜZYILDA İRAN' DA SİYASİ DURUM VE SANATA YANSIMASI

Safevi İmparatorluğu, son hükümdar Şah Hüseyin(1694-1722) yönetiminde en zayıf dönemini yaşamış ve küçük bir Afgan ordusu karşısında bile direnemez hale gelmiştir. Şah Hüseyin haremde yetişen, siyaset konusunda bilgisiz ve tecrübesiz, aciz bir şahıdır. Aynı zamanda ülkenin ekonomik durumu çökme noktasına gelmiş, ağır vergiler nedeniyle eyaletlerde hoşnutsuzluklar başlamıştır. Bu vaziyette Galceyi Afganlar Kandahar'da isyan etmişler ve Mahmut Afgan 1722 yılında altı aylık bir kuşatmanın ardından Safevi başkenti İsfahan'ı işgal etmiştir. Kıtık, açlık ve ölümlere neden olan kuşatma esnasında 80 bin kişi hayatını kaybetmiştir

9.1. AFŞAR DÖNEMİ (1736-1796)

Afganların 14 senelik istilasından sonra, Nadir Şah (1736-1747) tahta geçmiştir. Afşar dönemi, genel hatlarıyla yirmi senelik Nadir Şah saltanatı olarak özetlenebilir. Her ne kadar Nadir Şah'ın torunu Şahrük –Sultan Hüseyin'in torunu- 1764'e kadar Horasan'daki hâkimiyetini korumuşsa da bu makam ona Zend hanedanının bayrağı altında ve Nadir Şah için yaptığı hizmetler karşılığında verilmiştir.

Nadir Şah yerli ve yabancı düşmanları yenmiş, İran'a taarruz eden Özbekleri, Rusları, Osmanlıları ve Afganları sınır dışı etmiştir. Ülkenin iç durumunu düzelttikten sonra 1736 yılında tahta çıkmıştır. O sıralar Mahmud Afgan'ın oğlu Eşref'in yandaşı 800 kişi Babürlü Padişahı Muhammed Şah Gürkani'ye (1719-1748) iltica etmiştir. Nadir Şah ona yazdığı üç ayrı mektupla, İsfahan katliamında eli kana bulaşan asî Afganların teslim edilmelerini talep etmiştir. Nadir Şah, Safevî hanedanını yıkan asıl sebebin Galceyi Afganları olduğunu bildiğinden, bu talebinin Babürlü sultanı tarafından reddedilmesini bahane ederek, intikam için Babürlü ülkesine saldırmış ve 24 Mart 1739'da gerçekleşen Karnal Savaşı'nın sonunda Hindistan'ı fethetmiştir. Bu önemli olay, ülkede ve bölgede büyük etkilere yol açmıştır. Üstelik elde edilen muazzam ganimetler Sultan Hüseyin döneminde iflase sürüklenen hazineyi ve ülkenin ekonomik

durumunu olabildiğince iyileştirmiştir. Mücevherlerden oluşan bu hazine 43 bin deve, 24 bin katır ve bin adet fil ile taşınırken, sadece Şah Cihan'a ait "Tahtı Tavus" 70 adet deveye yüklenmiştir.²⁹⁷ Bu servet ile Nadir Şah, 18. yüzyılda dünyanın en zengin kişileri arasında anılmıştır. Afşar dönemi kısa sürmüş olsa da Nadir Şah, elde ettiği zaferler ve bir takım önemli hususlardan dolayı en meşhur şahlardan biri olarak tarihteki yerini almıştır. Ayrıca bu durum, Babürlü İmparatorluğu'nun çöküşünü de hızlandırmıştır.

9.1.1. Afşar Dönemi Resim Sanatı

Nadir Şah'ın tahta çıkmasıyla birlikte Safevî hanedanının saltanat dönemi sona ermiştir. Afşar ve Zend Dönemi toplamda 60 yıl gibi kısa bir süreye yayıldığı için bu dönemin sanatında da köklü değişikliklerin beklenmemesi gerekir. Bu dönemin sanatsal çalışmaları daha çok Safevîlerin 240 senelik mirasını üzerine şekillenmiştir. Fakat bazı açılardan da başarılı olmuşlar ve en azından geçmişten gelen sanatsal değerleri olabildiğince korumuşlardır. Genel olarak, Afşar ve Zend dönemlerindeki sanat ve resim ortamının ulaştığı seviye Safevî döneminin gerisinde kalmıştır.

Nadir Şah dönemi siyasi bakımdan derin izler bıraksa da sanatta kayda değer bir ilerleme gerçekleşmemiştir. Nadir Şah hemen hemen tüm hayatını savaş meydanlarında geçirmiş ve komutan olarak ordunun önünde yer almıştır. Dolayısıyla Divan, Nakkaşhâne ve Kitabhâne faaliyetlerinin çok yoğun olmadığı söylenebilir. Saray Kitaphâne'sinin etkili bir sanatsal üretimi olmadığı için, bu dönemin resim sanatı yeni bir üslup kazanmamış ve ressamlar geçmişin mirasını devralıp onu geliştirmekle yetinmişlerdir. Bu yüzden Afşar döneminin sanatına genel bir çerçeveden bakıldığında, tüm üsluplarının benzer örneklerini Safevîlerin 1690'lı yıllarında izleyebilmek mümkündür. (Resim 94) Safevî dönemi, geçmişte görmediğimiz birçok yeni tarz ve geleneklerin doğuş tarihidir ve günümüze kadar da devam etmiştir.

²⁹⁷ Muhammed Kazim MERVÎ, *Âlem Ârâ-yı Nâderî*, Haz. Muhammed Emin Riyahi, s.739.

18. yüzyılda önceki dönemlerin nefis el yazmalarına ilgi azalmış, Afşar ve Zend döneminin ressamı *Lâke* ve *gül ü murg* resimlerinde yaratıcılığın doruğuna ulaşmışlardır.





Afşar dönemi resim sanatının eserlerini dört gruba ayırmak mümkündür;

- ‘göl ü murg’ veya lâke resimler
- Kalemdan ve ayna kılıfları
- Portre ve yağlıboya tablolar
- Murakkalar

Lâke resimler, özellikle Afşar döneminin yoğun ilgi gören müstakil eserleri olup, kitap ciltleri dışında başka birçok obje üzerine de yapılmıştır. Sanatçılar böylelikle toplum içinde yeni meslekler elde etme imkânı bulmuşlardır. Kalemdan ve ayna kılıfları da bu dönemde çok sayıda üretilen bir diğer eser grubunu oluşturur. Muhammed Ali Zaman ve öğrencisi Ali Eşref dönemin kalemdan yapan usta ressamlarıdır.

9.1.2. Afşar Dönemi Hint Etkileri

Afşar döneminde, Hintlilerin İran coğrafyasındaki konumları Avrupalılara göre çok daha sağlam ve etkili bir pozisyona ulaşır. Bu dönemde, İran ve Hindistan arasındaki sanatsal ve kültürel ilişkilerin son derece yoğunlaştığı görülür ve her iki ülke arasındaki ticari ve sanatsal ürünlerin kesintiye uğramaksızın mübadelesi söz konusudur.

Nadir Şah Hindistan fethinden dönerken oradan birçok mimar, ressam, marangoz ve zanaatkârı da beraberinde İran’a getirmiştir.²⁹⁸ Bu ustaların sayısı kaynaklarda 930 kişi olarak nakledilmiştir.²⁹⁹ Bunlar Nadir Şah’ın sarayında çeşitli sanatsal ve mimari faaliyetlerde görevlendirilmişler ve *Mimari-i İrani Hindî* denen üslup bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu ustalar tarafından inşa edilen örneklerden biri, Horasan eyaletinde bulunan “Kakh-i Hurşit” sarayıdır. Gül ve kuş figürlerinin bol miktarda kullanıldığı bu saray, tamamen Hint etkilerini yansıtmaktadır. Resimlerde kompozisyonu oluşturan kuş ve meyve türleri Hindistan bölgesine aittir. Örneğin resmedilmiş papağan ve tavus gibi kuşlar veya ananas, mango ve muz gibi meyveler İran ekosisteminde bulunmayan şeylerdir.

²⁹⁸ Mohammed Şafî TEHRANÎ, *Târîh-i Nadir Şâhî: Nadirname*, s.354.

²⁹⁹ Nurullah LÂRUDÎ, *Zendegâni-i Nadir Şah, Pesar-i Şemşir*, s.169.

Bu sanatçı grubunun bir diğerk etkisi, bu dönem Hint Sarayı'nda son derece yaygın olan ve en çok gelişen üslupların İran'da da yaygınlaşmasıdır. Bunlar *gül ü murg*, murakka ve portre sanatıdır. (Resim 95)



Nadir, Hint seferinden dönerken altmış bin nefis elyazmasını -ki onların çoğu bizzat kendisi tarafından Hint saraylarından seçilmiştir- İran'a getirerek kendi Kitabhâne'si ve Meşhed'de İmam Rıza Kitabhâne'sine teslim etmiştir.³⁰⁰ Hindistan'da



³⁰⁰ Bkz.(299), TEHRANÎ, s.336.

her bir şehzade veya sultanın geleneksel olarak kendine özgü bir murakka hazırlatması adeta zorunluluk haline gelmiş ve bu sayede çok sayıda murakka üretilmiştir. Bunların



çoğu Nadir Şah'ın eline geçmiştir.

1762'lere kadar devam eden çalışmalarda, Hindistan'dan getirilen murakkaların



Resim 95: *Anonim*, "Nadir Şah Portresi", Babürlü (Hint) sarayı, 1740, Museums of Asian Art, Washington.

içlerindeki en nitelikli ve İran kültürüne uygun resimler farklı albümlerde toplanmış, bazen de eklemeler yapılmıştır. Bazen de albümlerde bulunan ancak münferit olarak getirilen Ferengî Sâzî resimler, Afşar ressamı tarafından kopyalanmıştır.³⁰¹ İran’da hazırlanan bazı Afşar dönemi murakkalarında Hint ressamlarının da imzası vardır. Bunlardan biri, İran Sarayı’nda çalışan Muhammed Rıza Hindî’dir. Nadir Şah’ı resmeden birkaç ünlü boy portre ve diğer batı tarzı tablolar da Hint ressamlarının elinden çıkmıştır.

Diğer bir konu, Hint sultanlarının kendilerini değerli taşlar ve lüks tezyinatlı kıyafetler içinde resmettirme geleneğidir. Bu gelenek Rokoko üslûbunun yansımalarıdır ve Britanya’nın portre sanatından gelen etkilerin bir sonucudur. Fransa’da doğan Rokoko üslûbu (1715-1774) 18. yüzyıl Avrupa sanatının önde gelen akımı olmuştur. Bu yüzyılda soylular arasında oldukça gösterişli ve lüks bir yaşam biçimi popüler olmuştur. Yeni yaşam biçimi, Avrupa’nın mimari ve resim sanatına da yansımış, soyluların ve özellikle şık giysili kadınların portrelerinin yapılması, bir gelenek haline gelmiştir. Bu dönemde Avrupa’nın neredeyse tüm saraylarını ve gösterişli evlerini yağlıboya portreler süslemiştir. Sarayların iç dekorasyonlarında yer alan pahalı aksesuarlar, şamdanlar, sedef ve mercan oymalar ve insanların mücevherli kıyafetleri, Rokoko yaşam biçiminin ürünleridir. Rokoko üslûbu, resim ve gravürlerle uzak ülkelere kadar yayılmıştır.³⁰²

Rokoko’ya özgü bu gösterişin Asya’da yaygınlaşması da yine 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu yüzyılda Avrupa’nın aristokrat izlerini taşıyan resimler, Hint saraylarında yaygınlaştığı gibi İran saraylarında da popüler bir sanata dönüşmüştür. Bu tür resimler içlerinde siyasi kavram ve saltanatın ihtişamını yansıtan mesajları da barındırmaktadır. Boy figürler İran’da yoğun ilgi görmüş ve siparişler giderek artmıştır. Aşırı mücevher kullanılan kıyafetlerin çizilmesi Kaçar döneminde zirve noktasına ulaşır.

Hindistan’dan getirilen büyük miktarda mücevher ve otantik sulu taşlar, İran’daki takı zanaatının da önemli ölçüde zenginleşmesine sebep olmuştur. Sanatçılar “Taht-i

³⁰¹ Bkz.(161), SOUDAVAR, s. 325.

³⁰² Bkz. Gauvin Alexander BAILEY, **Baroque & Rococo**,

Tavus” şaheserini örnek alarak benzer eserler üretmeyi başarmışlar ve yeteneklerinin doruğunu bu eserlerde sergilemişlerdir. Bunlardan biri de “Taht-i Nadirî” dir.

9.1.3. Afşar Döneminde Batı Etkileri ve Batı Tarzı Resimler

İsfahan’ın 1722’de Mahmud Afgan tarafından işgali, özellikle yabancılarda ciddi tedirginlik ve kaygılara yol açmış, Hollanda, Fransa ve Portekiz gibi birçok Avrupa ülkesinin tüm heyetleri İran’ı terk etmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda Nadir Şah, Safevîlerin tam tersine Avrupalılarla yakın ilişkiler kurmayı pek hoş karşılamamış ve onlara karşı genellikle olumsuz bir siyasi tavır sergilemiştir. Hattâ Avrupalıları Fars Körfezi ve Hazar Denizi’nden kovmak için güçlü bir donanma oluşturmuştur.³⁰³

İngilizler ise Nadir Şah’ın fethinden sonra tüm Hindistan’a hâkim olmuş ve bu iktidarı Ortadoğu’ya ve daha da ileriye götürmeyi hedeflemişlerdir. Nitekim Hindistan ile yakın ilişkiler kuran İran’ın stratejik pozisyonu nedeniyle İran’daki konumlarını da muhafaza etmekte direnmişlerdir. Bunun bir örneği Nadir Şah döneminde İran’a gelen İngiliz tüccar ve Doğu Hint Şirketi üyesi Jonas Hanway’dır (1712-1786).³⁰⁴ Dolayısıyla Afşar dönemi resim sanatında gül ve portre türlerinde öne çıkan belirli bir İngiliz etkisinden söz edilebilir. Daha önce de ifade edildiği üzere, 17.yüzyılda ortaya çıkan *gül ü murg* üslubunun temelinde ticari ilişkilerin etkileri yatmaktadır ve bu üslubun oluşumunda İngiltere Doğu Hint Şirketi’nin önemli bir payı vardır.

Kayıtlarda, Nadir Şah’ın sarayında çalışan *Kassel* adında Alman uyruklu bir ressamın adı geçmektedir. Rus-İngiliz Doğu Hint Şirketi’nin bir üyesi olarak, ayda bin *ruble* maaşla Nadir Şah’ın sarayında istihdam edilen *Kassel*, Nadir Şah’ın savaşlarını konu alan toplam sekiz adet yağlıboya tablo yapmıştır.³⁰⁵ Uzun yıllar dillerde dolaşan

³⁰³ Sir Percy Molesworth SYKES, *A History of Persia*, s.392-394.

³⁰⁴ Jonas Hanway 1740’te Nadir Şah döneminde İran’a gelmiştir ve 1743’te büyükelçi ve Rus-Britanya Şirketi üyesi olarak görev almıştır. Hanway 1739’da Nadir Şah tarafından Hazar Denizi kıyılarında, gemi inşaatında görevlendirilmiş, İran’ın deniz kuvvetleri donanmasında çalışmış ve sonuçta “Cemal Bek” unvanını kazanmıştır. Hanway’dan bir Seyahatname ve 74 matbu eser kalmıştır. Bu eserler, Hazar Denizi üzerindeki İngiliz ticareti ve siyasetiyle ilgili önemli bilgiler içerir. Onun “*Nadir Şahın Hayatı*” adlı ünlü bir kitabı vardır. Bkz.: HANWAY, Jonas, *An Historical Account of the British Trade over the Caspian Sea: with the Particular History of the Great Usurper Nadir Kouli*, Printed for T. Osborne, London, 1762.

³⁰⁵ Laurence LOCKHART, *Nadir Shah; a Critical Study Based Mainly Upon Contemporary Sources*, s. 277-278.

Nadir Şah'ın Hindistan'ı fethi Avrupa ve Hindistan'da, çeşitli amaçlarda yapılan Nadir Şah ile ilgili bazı resimlere de konu olmuştur. Bu minvalde bir dizi Nadir Şah portresi de sonraki dönemlerde yapılmış olup, Afşar dönemine ait değildir.

Genel olarak Afşar döneminde Avrupa'yla ilişkiler 17.yüzyıla kıyasla oldukça zayıflamış olduğundan büyük çapta bir Batı etkisinden söz edilememektedir. Ancak, Safevî döneminin sonlarına doğru başlayan *Ferengî Sâzî* ve batı tarzında resim çalışmaları, bazı güçlüklerle rağmen devam etmiştir. Bu dönemin batı resim kaynaklarına arşiv dışında erişilmesi zordur ve Afşar sanatçıları batı tarzı resim konusunda, yerli sanatçıları, özellikle de Muhammed Zaman'ın Avrupa sanatı etkisiyle oluşturduğu kişisel üslubunu örnek almışlardır. Bu ressamın çalışmalarından sonra geleneksel çalışmalarla, batı resim üslubundaki çalışmalar arasında âdeta bir duvar oluşmuş ve her iki eğilim birbirinden tamamen ayrılmıştır.

Geleneksel minyatürlerin sönük ve yapay görüntülerine rağmen, gerçekçi resimlerde, figürlerin duygusal ve etkileyici yanının kuvvetlendiği görülür. Bu etkileycilik Afşar, Zend ve Kaçar şahlarının da hoşlandığı bir özelliktir. Onlar yeni tarz resimleri himaye etmiş ve elyazmaları yerine daha çok tablo türünde resimler yaptırmışlardır. Bu dönem elyazmalarının üretimi ve kalitesi pek yüksek olmamakla, birlikte, bu elyazmalarında batı tarzını yansıtan resimlerin sayısı çoğalmıştır. Örneğin 1751 tarihinde yapılan "*Tarih-i Cihanguşa-i Nadirî*" adlı elyazmasının 13 resmi batı üslubundadır. Bu resimlerde perspektif, tonlamalı renkler ve gölgelemeler gibi batı resim teknikleri, amatör bir biçimde kullanılmışsa da bu eserlerde gerçekçi bir anlatım ağır basmış, giderek konular ve malzemeler değişime uğramıştır. Afşar döneminden itibaren, batı tarzı resim üsluplarının saray dışında da kabul görmesi ve ressamların bu tarza alışması önemli bir konudur.

Safevî Dönemi resimlerinde özellikle figür ve manzara unsurlarında Flaman Sanatı etkileri görülmekteydi. Oysaki Afşar döneminde bu özelliğin söz konusu olmadığı, varsa bile geçmişteki ressamların eserlerinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Bu dönemde Flaman resim sanatı etkileri son derece sınırlı kalmıştır.

Kaynaklardaki bilgilerin yetersizliğinden, bu dönemde İran'da çalışan çok fazla Avrupalı ressam olmadığı anlaşılmaktadır. Benzer hususlar Zend dönemi için de

geçerlidir. Dönemin resimlerindeki figürler, Safevî ve Avrupa'nın klasik resimlerine nazaran, daha basit ve acemice resmedilmiştir. Ressamların ortaya koydukları eserlerde kişisel yeteneklere, yerel imkânlarla ve belli olgulara dayalı bir batı resim üslubunun yansımaları görülür. Resimlerde hayali nitelikler ve iki boyutluluk havası olsa da tam olarak klasik üslubun kurallarına uymazlar. Kısaca, Afşar dönemi sanatçıları batı sanatı etkilerinden sadece ışık gölge, üç boyutluluk ve perspektif gibi yapım tekniklerini devralmışlar ve bu yöntemi yarı gerçekçi bir yaklaşımla uygulamışlardır.

Bu dönem batı tarzı resimler bir yandan adım adım sistematikleşmeye başlarken, diğer yandan daha milli bir kimliğe bürünmüştür. Afşar dönemi ressamlarının ana özelliği milli hüviyete dönmeleridir. İranlı ressamlar Hint ressamlarına rağmen Avrupa kültürüne kapılmayıp, kendi kültür ve varlıklarına uygun bir tasvir dili arayışını hedeflemiş ve Safevîlerin *Ferengî Sâz* olarak tanımlanan ressamlarından farklı bir yolda hareket etmişlerdir. Örneğin manzara resimleri Safevî döneminde aynen Avrupa örneklerine bakılarak kopyalanmışken, Afşar döneminde daha çok İsfahan Okulu resimlerine bakılarak yapılmıştır.³⁰⁶

Bu dönem batı tarzındaki resimlerin konusu genellikle İsfahan Okulu'nda yaygın olan konulardır; Âşık çiftler, tek kadın, erkek, avcı figürleri, edebi eserlere ait meclis sahneleri bazı örnekleri oluşturur. Hıristiyanlıktan alınan konular da işlenmiştir.

Milli özelliklerin tasvir sanatındaki etkileri, 19. yüzyılın ortalarına kadar sürmüş ve bu durum, sonraki dönemlerde yerel karakterli bir Batı üslubunun doğuşuna neden olmuştur. Kaçar döneminde, Şii mazmunlar ve Şahname kahramanları gibi konular ele alınmış ve *Kahvehane* adlı müstakil bir üslup ortaya çıkmıştır.³⁰⁷

Nadir Şah'ın Safevîlere rağmen dini topluluklarla da pek yakınlığı olmamış ve ruhanilerin divanî işlere müdahalelerine izin vermemiştir. Dolayısıyla o güne kadar sınırdan kalan ve dini düşüncelere aykırı yorumlanan, büyük boy portreler ve '*Suret Nigâri*' resimleri özgürlük kazanmış ve İran sanatında ilk kez serbestçe yapılmaya başlanmıştır. Nadir Şah için hazırlanan boy portreler diğer şahlar tarafından da

³⁰⁶ Bkz.(188), LANDAU, s.76-138. Bkz:(103), KARİMZADEH TABRİZİ, s.727-813.

³⁰⁷ Hadi SEYF, *Neggâşi-î Kahve Hane*, s.22-26.

tekrarlanmıştır. İngiltere müzelerinde Nadir Şah'ın Hindistan'da da yapılmış portreleri bulunmaktadır.³⁰⁸

9.1.4. Afşar Döneminin Ünlü Ressamları

Afşar döneminin resim sanatına yön veren ressamı, Safevî ustalarının çocukları veya öğrencileridir. Özellikle iki ünlü ressamın çalışmalarının uzun yıllar boyunca



Resim 97: (üst sağ) **Ebu'l Hasan**, "Uyuyan Güzel", 1775, suluboya, Art Market, London.

Resim 98: (gravür): **Scherzi d'Amore**, "Uyuyan Venus ile Kupid", İtalya, 1650-1670, British Museum (U,5.35)

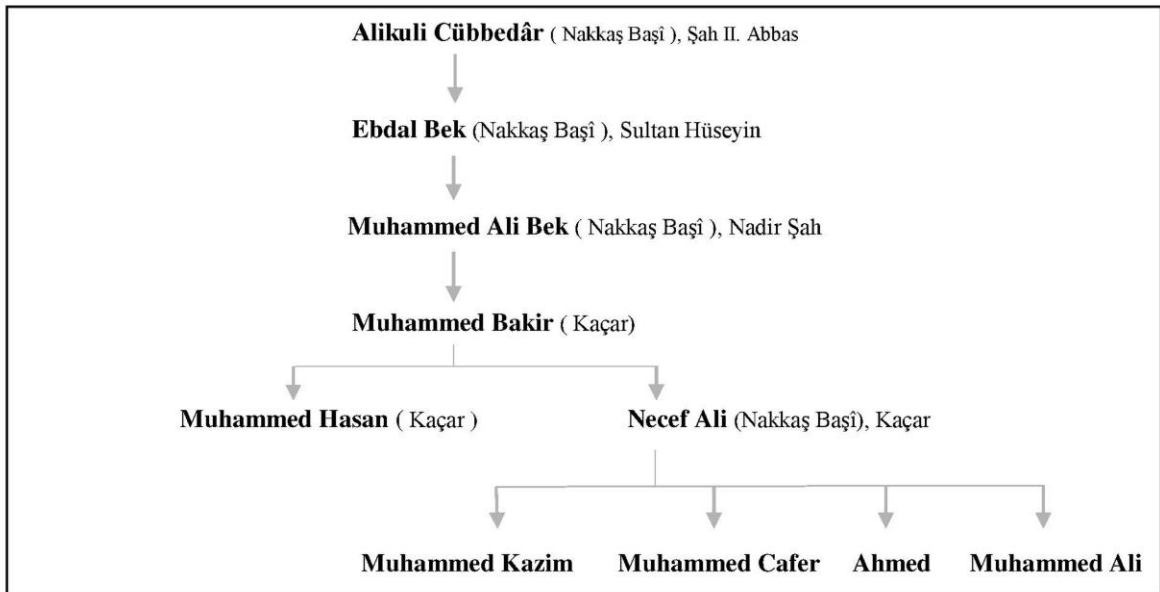
Resim 99: (renkli) **Muhammed Bekir**, "Uyuyan Güzel", 1765, Chester Beatty Library (282.VI), Dublin.

etkisini sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Bu ressamardan biri Muhammed Zaman, diğeri ise Alikuli Cübedâr'dır. İlginç olan, her iki ressamın seleflerinin Kaçar dönemine kadar batı tarzında çalışmış olmalarıdır. Şahlar ise genelde ressamların geçmişte büyük şöhret kazanmış ve uzun yıllar hürmet görmüş babalarından dolayı varislerine de değer vermiş ve saraylarının en yüce sanat makamını onlara bahşetmişlerdir.

Muhammed Zaman ve sülalesi hakkındaki bilgiler yetersiz ve eksik olup, soy ağacı tam olarak netleşmemiştir, ancak Alikuli Cübedâr'ın güçlü bir ressam ailesinin mensubu olduğu bilinmektedir. Bu aileden gelecek dönemlerde çok ünlü ressamlar ortaya çıkmıştır. (Resim 96-99)

Eldeki bilgi ve belgelere göre bu ailenin istikrarı Pehlevi dönemine kadar uzanır:



Tablo 3: Alikuli Cübedâr'ın Şeceresi.

Afşar döneminde Muhammed Ali adıyla bilinen iki ünlü ressamdan bahsedilir ve bunlar iki meşhur ressamın evlâdıdır:

- Muhammed Ali Zaman(vefat ?) Muhammed Zaman'ın oğlu
- Muhammed Ali Bek(vefat 1762, Mazenderân), Ebdal Beyk'in oğlu ve Alikuli Cübedâr'ın torunu

Muhammed Ali Zaman, babası gibi *Ferengî Sâz* bir ressamdır. Lâke kalemdandanlara, portreler, figürler ve meclis sahneleri gibi çeşitli konuları resmetmiş usta bir sanatçıdır. Maalesef o dönemde saray nakkaşhânesinde önemli çapta el yazması kitap üretimi olmadığı için, Muhammed Ali'nin kabiliyeti sadece kalemdan yapımı ile sınırlı kalmıştır. Onun Halilî Koleksiyonunda çok değerli kalemdanları vardır ve bu kalemdanlarda babası kadar usta olduğunu göstermiştir. Muhammed Ali'den geriye kalan beş eserin tamamı 1701-1723 tarihleri arasında yapılmıştır.³⁰⁹ Saint Petersburg Hermitaj Müzesi'nde bulunan bir eserde “*Muhammed Ali ibn-i merhum Muhammed Zaman, 1112*” şeklinde imzası vardır. Bu imzadaki ifade, babası Zaman'ın 1702 veya daha öncesinde vefat etmiş olduğunu kanıtlamaktadır.³¹⁰

Muhammed Ali'nin bir diğer resmi Hollandalı ünlü gravür ustası Joan Sadeler'a ait olan “*Venus ve Lamour*” adlı eserin, ustaca yapılmış bir kopyasıdır. Bu eser 1988 yılında Paris'te düzenlenen İslam Sanatları müzayedesinde satılmış ve bugün St. Petersburg Hermitaj Müzesi'nde bulunmaktadır.³¹¹ Muhammed Zaman 1686'da aynı gravürden bir kopya daha yapmışsa da bu kopyada *satir*'i kompozisyondan çıkarmıştır.³¹² Muhammed Zaman çok sayıda Avrupa resminin kopyalarını lâke tekniğine de uygulamış ve bu kopyalar çocukları yoluyla geleceğe aktarılmıştır. (Resim



Resim 100: *Muhammed Ali (İbni Muhammed Zaman), Kalemdan, 1718, The British Museum.*

³⁰⁹ Layla S. DIBA, “Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission”, s. 147-160.

³¹⁰ V. G. LUKONIN-A. IVANOV, *Persian Art: Lost Treasures*, s.215.

³¹¹ Bkz.(103), KARIMZADEH TABRİZİ, s. 920.

³¹² Bkz.(310), LUKONIN-IVANOV, s. 209-213.

100)



Muhammed Ali Bek (vefat 1762) Nadir Şah'ın sarayında nakkaşbaşdır. Bu dönem Muhammed Ali Zaman'ın hayatta olduğu bir dönemde, Muhammed Ali Bek'in, nakkaşbaş olarak görevlendirilme nedeni belli değildir. Aynı kaderi babası Muhammed Zaman da yaşamıştır ve tüm ressamıardan üstün ve kıdemli olmasına rağmen, Alikuli Cübbedâr ve oğlu Ebdal Bek nakkaşbaş olarak seçilmiştir. Bu tercihin nedeni muhtemelen Alikuli soyunun saltanat birimleriyle daha köklü ilişkileri olmalıdır. Muhammed Ali Bek boy portre, figür ve *şebih sâzi*'de kalem sahibidir fakat yağlı boya



ve lâke resim çalışmaları yoktur. (Resim 101) Aslında onu öne çıkaran tarzı sulu boyadır ve bu tekniğin gelişiminde büyük çaba göstermiştir. O gelecek yıllarda (Zend Dönemi)



ortaya çıkacak olan müstakil mürekkep üslubunun oluşumunda önemli pay sahibidir.

Cihan guşa-i Nadirî adlı eserde bulunan 13 adet kaliteli ve ustaca yapılmış Avrupa resim üslubunda tasvirin, taşıdıkları notlara dayanılarak 1761 yılında

yapıldıkları anlaşılmiş ve bunların çoğu Muhammed Ali'ye atfedilmiştir. (Resim 102) İki *Ferengî Sâzi* eserini de dedesi Alikuli Cübbedâr'dan kopyalamıştır.³¹³



Resim 102: Anonim, "Melikşah ile yaşlı kadın", Murakka-ı Gulşen, 18.yüzyıl son çeyreği, Russian Academy of Sciences.

Ali Eşref (Ağa Eşref) (1710-1780), Nadir Şah ve Zend döneminin önde gelen ressamlarından. Eşref, Muhammed Zaman ve oğlu Muhammed Ali'nin seçkin ve yetenekli bir öğrencisidir. Resimleri Muhammed Zaman'ın eserlerine çok benzeyen Ali

³¹³ Bkz.(309), DIBA, s. 153.

Eşref, onun gibi çeşitli üsluplarda resim yapma kabiliyetine sahiptir ve bu alanlarda birçok öğrenci yetiştirmiştir. Zend dönemi sanatına yön veren bütün ressamalar, Eşrefin öğrencileri olmuştur. Aynı zamanda hattat olan sanatçı Muhammed Zaman'a olan minnettarlığını “*zi bâd-i Muhammed Ali Eşref ast*” (Muhammed Zaman'dan sonra Ali, şeref görmüştür) imzasıyla dokunaklı bir şekilde ifade etmiştir. (Resim 103)



Resim 103: *Ali Eşref*, Ayna Kılıfı, İsfahan, 1741, Halili Collection.

Zend döneminin meşhur ressamı Ağa Sâdık da Eşrefin öğrencilerinden biridir. Ağa Sâdık ise, vefakârlığını hocası Eşref'e şu şekilde ifade etmiştir: “*Sâdık az Lütuf-i*



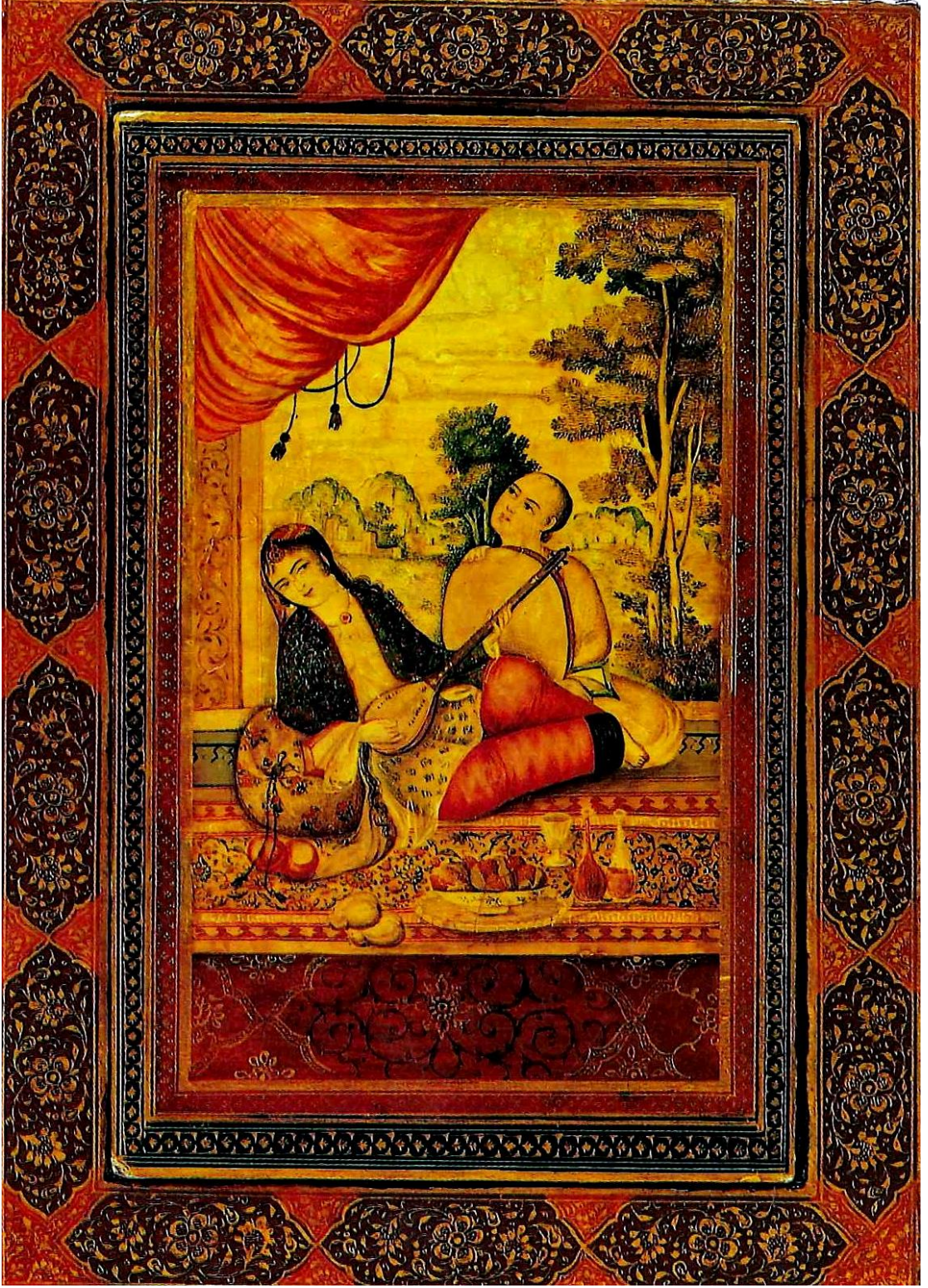
Ali Eşref bud“ (sadık, Ali'nin Lütü ile şeref görür). Ali Eşref'in diğeri ünlü öğrencisi Muhammed Bekir de aynı imzayı kullanmıştır. Bu imzalardaki ifadeler Muhammed



Zaman'ın, Safevîlerden sonra ardı ardına gelen iki sanatçı neslinin ustası olduğunu



göstermektedir. (Resim 104)



Lütfali/Ağa Lütfali (ölümü 1770 civarı), Nadir Şah dönemi ressamlarından biri de Lütfali'dir. Ona “*güllerin bağıbâni*” olarak hitap edilmiştir. Gül ve kuş desenlerini natüralizm bakımından, batı örneklerinden daha çekici ve kaliteli çizebilmiş ve bu üslubu ışık gölge ve zerâfet bakımından zenginleştirmiştir. Onun bir diğer özelliği *gül ü murg* resimlerini çelik ve katı metaller üzerine uygulayabilmesidir. Buna göre maden sanatında da etkili olmuştur. Onun Narincistan-i Şiraz imaretinde yağlı boya resim çalışmaları vardır ve yaptığı 1641 tarihli bir ayinedan, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonundadır. Gerçekçi tarzda çalışan diğer ressam gibi, Lütfali de portre ve *şebih sâzide* ustadır.

9.2. ZEND DÖNEMİ (1750-1794)

1750 yılında Nadir Şah Kızılbaş reisleri eliyle katledilmiş ve ülke tekrar kaotik bir duruma düşerek parçalanmaya başlamıştır. Çeşitli bölgelerde vâli olan komutanlar bağımsızlık iddiasında bulunarak birbirleriyle mücadele içine girmişlerdir. Bu kargaşa içerisinde Kerim Han Zend (1753-1783) diğer müddeileri mağlup ederek saltanatını ilan etmiş ve böylelikle Zendiye silsilesi doğmuştur.

Zend Sülalesi sadece Kerim Han ve kardeşinin torunu Lütfali Han(1789-1794) dönemini kapsar. Kerim Han Şiraz'ı payitaht olarak seçmiş ardından geniş çaplı bir imar faaliyeti başlatmıştır ve Şiraz'da çok sayıda bina inşa edilmiştir.

Bu dönemin kültür ve sanat ortamında büyük bir değişimden söz edilemez. Zira Zend döneminde merkezi bir iktidar kurulamamış ve ülkenin her bir eyaleti daha çok kabile başkanları iradesiyle yönetilmiştir. Bu nedenle Zendlar, daha çok İran'ın kuzey bölgelerinde varlık gösterebilmişlerdir.

Kerim Han döneminde resim sanatı yeni bir revnak bulmuştur. O, Nadir Şah'a rağmen divanî umurâtına düzen vermiş ve kendi sarayında büyük bir nakkaşhâne oluşturmuştur. Afşarlar dönemi çok kısa bir dönem olduğu için bütün ressamın Kerim Han döneminde de çalışma imkânı bulmuşlardır.

9.2.1. Zend Dönemi Resim Sanatında Batı Etkileri

Kerim Han döneminde Avrupa ile ilişkiler düşük seviyededir ve İngiltere dışında hiçbir Avrupa ülkesiyle etkileyici bir bağ oluşmamıştır. Bu dönem İngiltere ilişkileri yeni bir revnak kazanmıştır ve onlara 1763 sözleşmesi altında büyük avantajlar ata edilmiştir. Bunlardan biri, İngiltere hariç, hiçbir Avrupa ülkesinin İran'a kumaş ürünlerinin ithal edebilmesidir.³¹⁴

Genel olarak Zend döneminde Avrupa'dan gelen yeni tesirler görülmez ve batı üsluplarında daha çok Safevî ve Afşar dönemlerinin gelenekleri devam eder. Hattâ bir adım gerileyerek, Avrupalıların ve batı sanatı kaynaklarının çok az olduğu bir ortamda, batı tarzına ilişkin kurallar daha da eksik bir biçimde uygulanmıştır. Kayıtlarda Zend döneminde İran'a gelen hiçbir Avrupalı ressamın adı geçmemektedir. Alman gezgin Carsten Niebuhr (1733-1815), 1763'te İran'a gelen az sayıdaki seyyahlardan biridir. Ancak Niebuhr'dan geriye kalanlar, sadece belgesel nitelikte bir takım haritalardır ve bunların resim sanatına herhangi bir etkisi olmamıştır. Nitekim batı tarzında resimler yurt içi imkânlarla göre gelişmiş, basit ve amatör bir şekilde yapılmıştır. Bu şartlar altında, resimlerin yerel özelliklere doğru meyiletmesi tabiidir ve Afşar döneminden itibaren başlayan bu eğilimler toplum ile güçlü bir bağ oluşturmuştur. Oysa Zend Resim Sanatı karakteristik bir tarzıdır. Sakalsız şişman figürler, uzun kavuk, şal kemer ve kürk şapka tarzındaki kıyafetler dönemin tipik unsurlarıdır. Sonuç olarak Zend sanatı da gösterişli bir sanat olarak öne çıkmamıştır.

17 yüzyılda, Avrupa tarzının gelmesi ile eşzamanlı olarak resmin siyasi boyutuna odaklanması bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Bu mesele Zend döneminde şahların önem verdiği değerli konulardandır.

Zend Dönemi resim sanatının doruk noktası *gül ü murg* üslubudur ve bu dönemde çalışan bütün ressamın *gül ü murg* eserleri vardır. Kerim Han'ın nakkaşhanesinde resmi olarak *gül ü murg* üslubu, murakka ve yağlıboya tablolar gibi çeşitli resimler üretilmiştir. Onun sanatçıları Şiraz'da yeni yapılan binalarda çeşitli tezyinat ve duvar resimleri yapmışlardır. Kerim Han, kendi kasrının duvarlarını da yağlıboya tarzında resimlerle donatmıştır. Binalarda 'yağlıboya' tabloların kullanımı, o dönemde

³¹⁴ Sir Percy Molesworth SYKES, *A History of Persia*, s. 313.

yaygınlaşmaya başlamıştır. Örneğin Şiraz'daki 'Külâh Ferengî İmaretî'nde günümüze gelen on iki adet büyük yağlı boya resim vardır. Bir dizi yağlıboya tablo da Brooklyn Müzesi'nde saklanır.³¹⁵ Bu uygulama, Kaçarlarda moda haline gelmiş, binaların dekore edilmesinde sabit bir gelenek haline gelmiştir.

18. yüzyılın en belirgin resim sanatı örnekleri kaleminden tarzında eserlerde yer almıştır. Zend ve Kaçar ressamlarının çoğunluğu ya kaleminden ustalarıdır ya da bu sanat ile bir tür bağlantıları vardır. Dolayısıyla 18. yüzyılın en iyi resim örnekleri kalemindenler üzerinde izlenir. Yağlıboya tekniğinin yapılaş tarzına göre en uygun malzeme kalemindenler olmuştur. Yağlıboyaların İran'a girişi ve gelişimi ilk defa keten kumaşlar üzerinde değil kalemindenler üzerinde olmuştur. Avrupalıların Zend ve Kaçar dönemlerinde kalemindenlerden çok hoşlandıkları ve bu ürünleri Avrupa'ya götürdükleri söylenir.³¹⁶ Muhakkak ki onlar içinde en sevilen kalemindenler Hıristiyanlık konularını tasvir eden resimlerle bezeli olanlardır. Kalemindenlerin Avrupa ülkelerine satılabilmesi de bu dönemde batı konulu resimlerin çoğalmasının nedenlerinden biri olmuştur.

Afşar, Zend ve erken Kaçar dönemi sanatçılarının çoğu resimlerinde dini bir kavram içeriği olan imzalar kullanmışlardır. Bir kısmı da baba veya hocalarının adını taşıyan imzaları tercih etmişlerdir. Bu tür imzalar, resmin ticari niteliğini ve ressamın toplumda kabul edilebilirliğini arttıran unsurlardır.

Zend döneminde, Safevî döneminde "*Kalem-i Siyahi Üslubu*" adıyla anılan mürekkep resimleri yeniden canlanmıştır. Her ne kadar geçmiş dönemlerin İranlı ressamı bazı mürekkep resimleri yapmışlarsa da bu dönemde söz konusu resim grubu müstakil bir sanat dalı olarak görülmeye başlamış ve bazı resimler sadece mürekkep ile yapılmıştır.³¹⁷ Bu dönemden günümüze kalan mürekkep resimleri arasında Kerim Han'ın portresi gibi, resmi portreler de vardır.³¹⁸

9.2.2. Zend Döneminin Ünlü Ressamları

³¹⁵ A.g.m., s. 148.

³¹⁶ Bkz.(103), KARİMZADEH TABRİZİ, vol. 3, s. 1375

³¹⁷ Bkz.(309), DIBA, s. 150-151.

³¹⁸ Bir örnek: Louvre Müzesi (MAO-796).

Zend döneminin en ünlü ressamı; Muhammed Ali Bek, Muhammed Sâdık, Muhammed Bekir, Muhammed Hâdi ve Lütfali olup, tamamı Ali Eşref'in



Resim 105: **Muhammed Bekir**, "Pembe Gül", 1766, Zend Dönemi, muhtemelen Şiraz. Sadreddin Ağa Safevî Han Koleksiyonu.

ustalarının öğrencileri olmaları, sonraki dönemlerde Safevî sanatını taklit etmelerinin en önemli sebebidir.

Muhammed Bekir/Ağa Bekir (1755- 1819) 18.yüzyılın etkili ressamlarından. O, babası Muhammed Ali Bek'in yanında eğitim almış, özellikle ve bilinçli olarak ressamlık için yetiştirilmiş ve babasının nüfuzu sayesinde saraya girmiştir. Bu sayede çok genç yaşında saltanat ressamlarıyla işbirliği yapma imkânı bulmuş ve 1737-1741 yılları arası hazırlanan “*Murakka-i Mirza Mehdi Han-i Astarabâdi*” adlı murakkada bir resmi yer almıştır. Oysaki kendisi 1730 civarında doğmuştur. Hermitaj Müzesi'nde saklanan bu murakkanın tüm resimleri Ali Eşref ve öğrencileri tarafından yapılmıştır.³¹⁹



Resim 106: **Muhammed Bekir** (ibni Muhammed Ali), *Ayna Kılıfı (ön ve arka)*, 1777, Nasser Halili Koleksiyonu.

³¹⁹ Mirza Mehdi Han-i Astarabâdi, Nadir Şah'ın sadrazam ve münşisi ve meşhur *Cihanguşa-i Nadiri* adlı kitabın yazarıdır.

Muhammed Bekir'in Afşar dönemine ait çalışmaları olsa da en verimli ve sanatının doruğunda olduğu yıllar, Kerim Han-i Zend dönemidir ve o dönemde yaygın olan *gül ü murg*, *ferengî sâzî*, cilt, kalem, tasvir ve tezhip gibi farklı dallarda çok sayıda eseri vardır. (Resim 105) Bu teknikleri farklı sanat dallarında uzman olan saray ressamlarından öğrenmiştir. Ayrıca suluboya ve yağlıboya tekniğinde de gayet ustalaşmıştır. Onun yaptığı ayinedanların birinde “*İsfahan 1777*” ibaresi yer alır ve kendi ifadelerine göre üzerinde 11 ay çalışılmıştır. (Resim 106) Zend döneminin sonlarında Muhammed Bekir ve Ağa Sâdık'ın çabalarıyla yağlıboya resimlerin niteliği ve niceliği artmış ve Kaçar Mektebi'nin kuruluş ve gelişiminde bu iki ressamın, çok büyük katkıları olmuştur.

Muhammed Sâdık/Ağa Sâdık (1755-1800), Zend döneminden Kaçar döneminin başına kadar, devrin en ünlü ressamı olan Ağa Sâdık da Ali Eşref'in öğrencisidir ve asıl ustalık alanı olan duvar resimlerinde etkili, ortaklıklara dayalı sektörel bir yapıya öncülük etmiştir. ‘Çehel Sütun Saray’ında yapılan muhteşem ‘Çaldıran’ ve ‘Karnal’ Savaşı resimleri Muhammed Sâdık'e aittir. (Resim 107) O, Zend dönemine özgü meclis sâzî kompozisyonlarının asıl yaratıcısıdır ve bu üslup toplumda da büyük ilgi görmüştür. Kaçar döneminin en karakteristik resim türü “*Kahvehane*” denen üslup, varlığını Ağa Sâdık'e borçludur. Kahvehane resimlerinin yapılış tarzı Avrupa'nın resim kurallarına dayanır, fakat konu ve kılık-kıyafetler, hatta icra tekniği İran'a özgüdür.



Başka bir deyişle, bu üslup Avrupa klasik resimlerinin İran türüdür.

Ağa Sâdık, batı resimlerinin kopyalarını da yapmıştır. Bu ressam 18. yüzyılda *Ferengî* kopyalarını duvarlara çalınan ilk ressamdır. Örneğin Şiraz'ın Haft Tenan Tekkesi'nde Hıristiyanlık konularıyla alakalı beş adet yağlıboya duvar resmi yer alır. Bunlar arasında “*Hazreti İbrahim'in Kurban Edilişii*” ve “*Şeyh San'an ile Hıristiyan Kızı*” konulu resimler de bulunmaktadır.

Kerim Han'ın yaptırdığı ‘Hamam-ı Vekil’de Ağa Sâdık ve Lütfali tarafından kireç üzerine uygulanmış duvar resimleri vardır.

9.3. KAÇAR DÖNEMİ (1789–1925) RESİM SANATINA GENEL BAKIŞ

Kaçarlar aslında Oğuz Türklerindedir ve Moğol saldırıları esnasında Orta Asya'dan göç ederek Kafkasya'da, özellikle de Aras nehrinin kuzeyinde yaşamışlardır. Kaçarlar Safevî Devleti'nin kuruluşunda payı olan ‘*kızılbaş*’lardandır. Kaçarların birçoğu Şah I. Abbas tarafından Mazenderân ve Gürgen bölgesine göç ettirilmişlerdir. Söz konusu Kaçar Hanedanı aynı bölgede yer alan Astarabad şehri halkındandır.³²⁰

Kaçar reisinin oğlu Ağa Muhammed Han (1789-1797) yıllarca Şiraz'da isyancı olarak hapsedilmiş ve rehin tutulmuş, ancak Kerim Han'ın vefatından hemen sonra hapisten kaçmıştır; daha sonra doğum yeri Mazenderân şehrinde güçlü bir ittifak oluşturarak bir süre devam eden kabileler çatışmasından sonra, 1789'da saltanatını ilân etmiştir. Ağa Muhammed Han, Tahran'ı payitaht olarak tercih etmiş ve Zend Hanedanı'na duyduğu kinden dolayı söz konusu hanedana mensup kişilere karşı infaz, sürgün vb. eylemlerde bulunmuş, hattâ yaptıkları sarayları tahrip etmiştir.

Kaçarlar uzun soluklu hükümlerleriyle (1789–1925) sanatta yeni bir dönemi başlatırken, ortaya çıkan sanatsal eğilimler farklı bir özellik sergilemekle birlikte, Safevî kültür mirasının gönüllü takipçileri olmuşlardır.

³²⁰ Sir Percy Molesworth SYKES, *A History of Persia*, s.432.

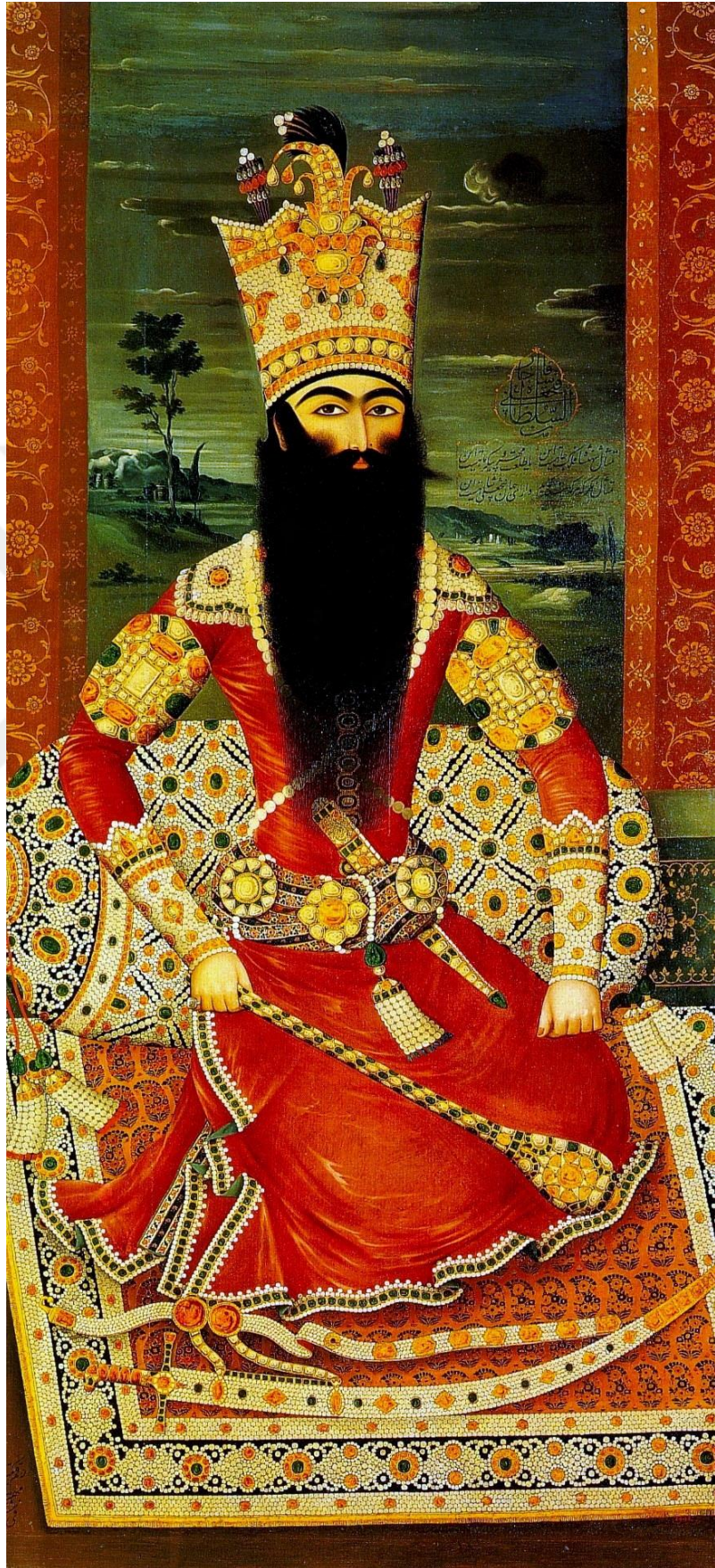
Bu dönem resim sanatında belirli bir ilerlemenin gerçekleştiği gözlenir. Afşarlar ve Zendler istikrarlı ve uzun ömürlü bir devlet kurmayı başaramamışlardır. Safevîlerden sonra en iktidarlı devlet ise Kaçarlar olmuştur. Onlar her bakımdan Safevîlere tâbi olup ele geçirdikleri varlıkları olabildiğince değerlendirmişlerdir. Bu nedenle iki hanedanın ortak yönleri çoktur. Safevîlerin son dönemi ile Afşar, Zend ve Kaçar dönemlerindeki, resim sanatının sınırlarını belirlemek mümkün değildir. Örneğin Safevî döneminde görülen batı tarzı yüz ve figür tipleri, Kaçar döneminde de görülebilir. Alikuli'nin 'Safevi Necipzâdesi' resmindeki figür özellikleri, yaklaşık üç yüz sene sonra çalışan, Kemal ol Mülk 'ün (1848-1940) yaptığı resimlere de yansımıştır.³²¹ 17. yüzyılda ortaya çıkan *Ferengî Sâzî* üslubu Kaçar döneminin sonuna kadar geçerliliğini korumuş, hattâ 'Ferengî Sâz' terimi de ressamlar tarafından aynı şekilde kullanılmıştır. Bu durumun örneklerinden biri Feth Ali Şah döneminde eser veren, Alikuli Cübbedâr'ın ailesine mensup ressam Muhammed İsmail Ferengî sâz'dır.

Bu döneme kadar, Ortaçağ geleneği olan sanat eğitiminde 'usta-şakirt' eğitim sistemi geçerli olmuştur. Ancak 19. yüzyılda akademik öğretim sistemini esas alan okullar kurulmuş ve bu okulların açılışıyla, batı tarzı tasvir üslubuyla resim yaratıcılığı artık bilimsel temellere dayalı olarak mükemmel bir şekilde öğrenilmiştir. Dönemin en ünlü ressamı Kemal-ül Mülk bir nevi akademik kalıbı yaratmıştır.

Kaçar döneminin en belirgin sanat özelliği portre ve figür resimleri olmuştur. Özellikle Kaçarların mümtaz karaktere sahip portreleri ün kazanmıştır. Portreler, hem kâğıt ve duvar hem de kalemdanlar üzerinde hayata geçirilmişlerdir. Bu sanat, dönemin Avrupası'nda yaygın olan *rokoko* özellikleriyle birleşerek zengin bir görünüm kazanmıştır. Kaçar portrelerinde genellikle üç özellik dikkati çeker.

- Hançer ve kılıç, hükümdarın cengâverliğini;
- Sakal ve bıyık, din ve mezhebe bağımlılığını;
- Aşırı mücevherlere kaplı taç ve kıyafet, devletin ihtişam ve zenginliğini temsil eder. (Resim 108)

³²¹ Bkz.(161), SOUDAVAR, s. 365-377.



Kaçar döneminin portreleri, siyasi amaçlar için de kullanılmıştır. Örneğin, Feth Ali Şah (1797-1834) kendi pozisyonunu daha da güçlendirip itibar kazanabilmek için, bu resim türünden olabildiğince istifade etmiş ve İran tarihinin en çok portresi yapılan şahı olmuştur. Feth Ali Şah Avrupa'da şöhretini arttırabilmek amacıyla, bu portrelerin çoğunu Avrupalı elçilere hediye etmiştir. Onun en az 15 yağlıboya portresi, İngiltere, İtalya ve Fransa krallarına sunulan hediyeler arasında yer almıştır. Bu hediyeler sayesinde Napolyon Bonapart (1804-1814) örneğinde olduğu gibi dönemin Avrupalı kralları ile güçlü dostluk münasebetleri bile kurulmuştur.³²²



³²² Han Baba BEYÂNİ, *Tarih-i Diplomasi-i İran: Siyaseti Napolyon der İran der Zaman-i Fath Ali Şah*, s. 28.

10. SONUÇ

Dünya tarihinde 17. yüzyıl, yeni bir dönemin başlangıcı niteliğinde belirgin bir yere sahiptir. Bu yüzyılda ‘Modern Bilim Çağı’na geçilmiş ve teknoloji, Rönesans devriminden sonra Avrupa’nın en belirgin kültürü haline gelmiştir. Yapılan keşif ve icatlar, iletişimin gelişimi, Avrupa ülkelerinin güçlenmesini sağlayan gelişmeler olmuştur. Bu dönemde Avrupalıların deniz yoluyla Doğu ülkelerine yolculuklar yapmaya başlaması, bu yolla hızla yayılan sömürgecilik faaliyeti, onlar için büyük çapta bir hazine oluşturmuş ve bu sermaye 18. yüzyılın Sanayi Devrimi’ne zemin hazırlamıştır. 17. yüzyılda Avrupalıların Doğu ülkelerine yoğun olarak gelişi ve Batı ile Doğu kültürünün kaynaşması, bu bölgelerdeki yerel kültür ve sanatları ciddi şekilde etkilemiştir.

Bu etkileşim sonucunda, geniş reformlar ve yenilikler içeren Rönesans’a benzer bir gelişme İran’da da gerçekleşmiştir. Çok sayıda sanatçı, müzisyen ve bilim adamının ortaya çıktığı bu dönemden, küçük sanatlar ve mimari alanlarında eşsiz eserler İslam sanatı tarihine miras kalmıştır.

Her ne kadar 16. yüzyıl, minyatür geleneğindeki resimlerin altın yüzyılı olarak bilinse de bu dönemin minyatür üslubu tekrarlayan bir tarzdan kurtulamamıştır. Buna karşılık, 17. yüzyıl İran resim sanatında yeni eser türleri ve yeni resim üslupları ön plana çıkmıştır. Ortaya çıkan üsluplar ve üretilen eserler nicelik ve nitelik bakımından İran sanatında önemli bir yer edinmiştir. Verimli bir sanat ortamının oluşmasına çok sayıda sanatçının varlığı da katkı sağlamıştır.

17. yüzyılda İran’ın plastik sanatlarında, her açıdan bir devrim gerçekleşmiştir. Yaşanılan toplumsal değişimin yansımaları ile baştanbaşa yenilikçi bir sanat anlayışı doğmuştur. Bu dönemdeki kalkınma, Safevî Şahı I. Abbas’ın (1588-1629) girişimleriyle başlatılmıştır. Şah I. Abbas’ın Hıristiyan Avrupalılara karşı dostluğu ve hoşgörülü tutumunun etkisiyle, çok sayıda yabancı İran topraklarına gelmiştir. Batılılara İran’daki sosyal yaşamlarında da özgür olma imkânı tanınmıştır. Avrupalılarla etkileşimin artması neticesinde İran, renkli bir sanat hayatına sahne olmuştur. Yabancı şirketler, dinî heyetler ve seyyahların yanlarında getirilen ressamlar, Avrupa’da yaşanan Rönesans ve

sonrasındaki Barok sanatın son buluşlarını İran'a taşımışlardır. Avrupalı ressamların gelişi, İranlı ressamların natüralist resimlere odaklanmalarını artırmıştır. Bu durum, İran tarihinde yeni bir pencere ve yeni bir kapasitenin açılışına sebep olmuş, farklı üsluplar ve biçimler tecrübe edilmiştir. Batının sanat üslupları ve popüler modaları İran'da "Ferengîsaz" terimiyle adlandırılmıştır.

17. yüzyılın başından itibaren İran'da sıcak ve hareketli bir ekonomi de oluşmuştur. Şah I. Abbas'ın bizzat kendisi, bir saltanat tüccarı olarak ipeğin üretim ve satış yönetimini elinde tutarak, Avrupa ülkeleriyle güçlü bir ticaret ağı kurmayı hedeflemiş, bu doğrultuda olağanüstü projeler başlatmıştır. Onun bu girişimlerinin etkileri yetmiş yıl sonrasına kadar yansımıştır. Avrupalıların İran'daki büyük nüfusu ve Avrupa sanat ürünlerinin doğrudan veya ticaret aracılığıyla akını, İranlı sanatçıları Batı sanatıyla tanıştırmıştır. Resimlere perspektif, ışık gölge uygulamaları yansımış ve yağlı boya tekniği öğrenilmiştir. İran resim sanatında Batı etkileri ve yeni tarz resim arayışları adım adım gerçekleşmiştir.

Birinci aşama, tek yaprak resimlerin yapımının başlamasıdır. Bu gelişme 16. yüzyılın sonlarında olmuş ve tek yaprak resimler, kendine özgü konusu olan Avrupa resimleriyle benzeşen nitelikleriyle, geleneksel resimlerden ayrılmıştır. Bu resimler, teknik ve konu bakımından, daha çok edebî eserlere bağlı olan geleneksel resimlerden daha özgür ve müstakil bir özelliğe sahip olmuştur. Ayrıca toplum içerisinde bağımsız ressamlık mesleğinin doğmasına ve resmin saltanat birimlerinden kopmasına zemin oluşturmuştur.

17. yüzyılın ilk yarısı ise Safevî Devleti'nin sosyo-kültürel gelişmeler açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. İran resim sanatında oluşan yeni yaklaşımlar, yarım yüz yıl kadar eser veren İsfahan Okulu (1590-1640) süresince ortaya konmuştur. Batı etkilerinin ikinci aşaması, İsfahan Okulu resimlerinde izlenmektedir. İsfahan Okulu'nun tek yaprak eserleriyle, resmin edebiyatla olan bağlantısı kısmen kopmuştur. Tek yaprak resimler İsfahan Okulunda daha da geliştirilerek, Sadıkî Bek ve Rıza Abbasî gibi yaratıcı ressamın elinde, konu ve yapılaş tekniği açısından yetkinleşmiştir. Rıza Abbasî'nin resimlerindeki usta desen anlayışı, yeni bir ekol yaratmıştır. Rıza kendi üslubunda yeni bir estetik ve kompozisyon yaratması sebebiyle, 17. yüzyılın ilk devrimci ve yaratıcı sanatçısı olmuştur. Ticari kapasite de barındıran İsfahan Okulu

mensubu sanatçıların yaptıkları bazı minyatürlerde, Avrupa resimlerinden esinlenen açık giyimli kadınlar veya sevişen âşıklar gibi daha önce işlenmeyen konular da yer almaya başlamıştır.

İran resim sanatına yansıyan Batı etkilerinin üçüncü önemli evresi, İsfahan Okulu resimlerinin üslubundan farklı olan gül ü murg (gül ve kuş) resimlerinin yapılmasıyla başlamıştır. Bu tarz resimler, 17. yüzyılda İsfahan'ın renkli ticari ortamında yaratılmış olup, hem geleneksel resimlerden hem de Batı resimlerinden izler taşır. Dolayısıyla gül ü murg resimleri yarı natüralist, yarı tezyini niteliktedir. Bu üslup bir süre sonra lâke resimler ve objeler üzerinde hayatına devam etmiştir. Lâke resimler, Avrupa'nın yağlı boya resimleriyle de benzer bir görünüme kavuşmuşlardır.

17.yüzyılın ortalarına doğru Batı resmi kurallarıyla çalışılan Gül ü murg resimlerinin üslubu, figür ve manzara resimlerine de sıçramıştır. Bu gelişme İran'da batı etkili yerel resim üslubunun oluşumunu gerçekleştiren dördüncü aşamadır. Batılılaşmanın hız kazandığı Şah II. Abbas (1642-1666) ve Şah Süleyman (1667-1695) dönemlerinde, gerçekçi resim, toplum ve sarayın geneline nüfuz etmiştir. Bu dönemde hazırlanan el yazmalarındaki minyatürlerin çoğu Avrupa resim tarzında çalışılmıştır.

İran'da Batı tarzı resmin gelişim süreciyle ilgili bir diğer önemli etken, Safevî Sarayı'nda çalışan Avrupalı ressam olmuştur. Bu ressamın gelişi, Batı tarzı resim üslubunun Safevî sanatına yerleşmesini hızlandırmıştır. Onlar Âli Gapu, Çehel Sütun, Heşt Behişt, Eşref gibi saraylarda yaptıkları büyük ebatta duvar resimleriyle Safevî ressamlarına örnek olmuşlardır. İran'da Avrupalı ressamın sayısındaki en büyük artış Şah II. Abbas'ın saltanat yıllarında gerçekleşmiştir. Safevî Sarayı koleksiyonundaki Avrupa resimleri sayısının ise özellikle Şah Süleyman döneminde artış gösterdiği belirlenmiştir. Şah II. Abbas ve Şah Süleyman'ın sanatseverlikleri ve Avrupa resimlerine olan hayranlıkları, Batı etkili yerel bir resim üslubunun yerleşmesini resmileştirmiştir.

17. yüzyılın ikinci yarısında Hollandalıların İran'daki yoğun temasları sonucunda Flaman ressamlarının resim üslubu, dönemin yerli sanatçıların resim üslubunu etkilemiş, özellikle yerli ressamın resimindeki tabiat detaylarının, Flaman resimlerini model alarak resmedildiği belirlenmiştir. Ayrıca İngiliz ve Flaman resmi

özelliklerinin manzara detaylarının dışında, gül ü murg resimlerinin üslubuna da yansıdığı, dini konulu resimlerde ise İtalyan resminin etkilerinin görüldüğü de anlaşılmıştır.

İran resim sanatında 17. yüzyılda artan Batı etkilerine sebebiyet veren bir diğer olgu, Babürlü şahları ile Safevî şahlarının dostluğu olmuştur. Her iki devlet arasında karşılıklı sanatçı alışverişi veya hizmet alımı gerçekleşmiş, bu durum özellikle 17.yüzyılda iki devlet arasında yoğun sanatsal etkileşime sebep olmuştur. 16. yüzyıldan itibaren Avrupalıların Hindistan'a gelişleriyle, Babürlü ressamı da Batı resminin kurallarını yorumlayan bir resim tarzı yaratmışlar, bu üslupları Safevî sanatını dolaylı olarak etkilemiştir. Safevîlerin hizmetine giren Babürlü sanatçıların katkılarıyla, 17. yüzyılda İran'da Avrupa resim üslubuyla yapılan resimlere Hint izleri de yansımıştır.

İsfahan'ın 1722'de Mahmud Afgan tarafından işgali, özellikle yabancılarda ciddi tedirginlik ve kaygılara yol açmış, Hollanda, Fransa ve Almanya gibi birçok Avrupa ülkesinin tüm heyetleri İran'ı terk etmek zorunda kalmıştır. Genel olarak Afşar ve Zend hanedanlarının dönemlerinde Avrupa'yla ilişkiler 17.yüzyıla kıyasla oldukça zayıflamış olduğundan, Avrupa'dan gelen yeni bir etki olmamış, daha çok Safevî dönemi resim gelenekleri devam ettirilmiştir. Bu dönemde İran resim sanatı daha milli bir kimliğe bürünmüştür. Milli özelliklerin tasvir sanatındaki etkileri, 19. yüzyılın ortalarına kadar sürmüş ve bu durum, sonraki dönemlerde yerel karakterli bir Batı üslubunun doğuşuna neden olmuştur. Kaçar döneminde, Şii mazmunlar ve Şahname kahramanları gibi konular ele alınmış ve Kahvehane adlı müstakil bir üslup ortaya çıkmıştır

En yetkin lâke resim örnekleri Afşar, Zend ve sonraki dönemlerde yapılmış, 18. yüzyılın en belirgin resim sanatı örnekleri kalemdânlar ve ayna kılıflarının bezemeleri olmuştur. Kaçar hanedanı döneminde ise daha çok hanedan portreleri yapılmıştır.

Ferengî sâzî üslubu, 18.yüzyılın sonuna kadar taklit edilmiş ve 18. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'nın akademik eğitimine uygun okulların kuruluşuyla sistemli bir hale dönüşmüştür. Bu noktaya gelindiğinde İran'da artık geleneksel saray elyazmalarının üretimi durmuştur.

KAYNAKLAR

- ADLE Chahryar (2003), **Development in Contrast : From the Sixteenth to the Mid-Nineteenth Century**, UNESCO Publ., Paris.
- AGACANÎ İSFAHANÎ Hüseyin, CEVANÎ Asgar (1386), **Duvar Nigârî-i Asr-ı Safevi: Kâh-i Çehel Sütun**, Ferhengistan-ı Hüner. Tahran.
- AJAND Yakub - AYETÜLLAHÎ H. - AHMEDİAN M., Vb. (1385), **Mecmue Makalat-ı Mekteb-i İsfahan**, Ferhengistan-ı Hüner, Tahran.
- ATADZHIANYAN I. A., (И. А. Атаджанян) (2006). **"Iz istorii armyansko-russkikh vzaimootnosheniy"** (Из истории армянско-русских взаимоотношений с X по XVIII века), Yerevan University, Lingva.
- AVANES(1387), **Sefername-i Beraderan-ı Şerli**, Çev, Ali Dehbâşi, Beh Did yayınevi, tahran.
- AZER BIGDELİ Lütf Ali Bek (1337), **Ateşkede-yi Azer: tezkere-yi şüera-yi farsi zeban ta aheri gerni 12**, müesses-yi neşri kitab, Tahran.
- BABAIE Sussan (1993), “Shah Abbas II, The Conquest of Qandahar, the Chihil Sütun, and its Wall Paintings”, **Muqarnas**, vol.11, n.1, s.125-142.
- BABAIE Sussan (2004), **Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran**, I.B. Tauris, London.
- BABAYAN Kathryn (1994), “The Safavid Synthesis: From Qızılbaş Islam to Imamite Shi’ism”, **Iranien Studies**, 27, s.135-163.
- BABINGER Franz- MANHEIM Ralph- HICKMAN William C. (1992), **Mehmed the Conqueror and His Time**, Princeton University Press.
- BAILEY Gauvin A. (1995), “The Manner of the Frankish Masters: a Safavid Drawing and its Flamish Inspiration”, **Oriental Art**, vol 40, no 4. s.29-34.
- BAILEY Gauvin Alexander (2012), **Baroque & Rococo**, Phaidon Press, London-New York.
- BALK, G. L. (2007), **Archives of the Dutch East India Company (VOC) and the local instiutions in Batavia (Jakarta) : Arsip-arsip Verenigde Oostindische Compagnie (VOC) dan lembaga-lembaga pemerintahan kota Batavia (Jakarta) = De archieven van de Verenigde Oostindische Compagnie (VOC) en de locale instellingen te Batavia (Jakarta) / G.L. Balk, F. van Dijk, D.J. Kortland ; with contributions by F.S. Gaastra, Hendrik E. Niemeijer, P. Koenders**, Brill Press., Leiden, Boston.

- BARBARO Giosofat Vb. (1349), **Sefername ha-yi Veniziyân der İrân**: Uzun Hasan Akkounlu Dönemi, 6 Seyahetname (Giosofat Barbaro, Ambrogie Contarini, Caterino Zeno, Giovan Maria Angolello, Vincenzo D'alessandro, İtalyan Tacir), Çev. Menüçihir Amiri, Harezmi, Tahran.
- BARRY M. (2011), “**İslamda Kitap ve Resimlenmesi**”, Ağa Han Müzesi Hazineleeri: Kitap Sanatı ve Hat, İstanbul, s.238-255.
- BEACH Milo Cleveland (1987). **Early Mughal Painting**, Cambridge, Mass., Published for the Asia Society by Harvard University Press.
- BEACH, Milo Cleveland (1978), **The Grand Mogul : Imperial Painting in India, 1600-1660**, United States, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute.
- BELLAN, Lucien Louis (1932). **Chah ‘Abbas I; sa vie, Son Histoire**, Paris, P. Geuthner.
- BEYÂNÎ Hanbaba (1318), **Tarîh-i Diplomasi-î İrân: Siyaseti Napolyon der İrân der Zaman-i Fath Ali Şah- Esnâd-i Bayigani Şode-i Vizaret-î Umur Hârîce-i Fransa**, Şirketi çap-ı kitab, Tebriz.
- BEYAT Oruç Bek (1338), **Don Joan-ı İrânî**, Çev. Mesut Receb Nia, Bungah-i Tercüme ve Neşri kitap, Tahran.
- BLAIR Sheila S. - M. BLOOM Jonathan (1994), **The Art and Architecture of Islam 1250-1800**, New Haven, Yale University Press.
- BOON Karel G, (1974) **17th Century Pastoral Holland: Master Prints & Drawings (From the Rijksmuseum with Landscapes from the Metropolitan Museum and the National Gallery of Victoria)**, Auckland City Art Gallery, Auckland.
- BOURNOUTIAN George A. (2000), **Armenians and Russia, 1626-1796: A Documentary Record**, Mazda Pr., California,
- BROWNE Edward Granville (1928), **A Literary History of Persia: Modern Times (1500-1924)**, Cambridge [Cambridgeshire] : University Press.
- CANBY Sheila R. (1993), **Persian Painting**, British Museum Pr.
- CANBY Sheila R. (2014), **The Shahnama of Shah Tahmasp: The Persian Book of Kings (Metropolitan Museum of Art)**, New York.
- CANBY, Sheila R. (1999), **The Golden Age of Persian Art: 1501-1722**, British Museum Pr., London.
- CEDİD’ÜL İSLÂM Ali Kulu (1388), “**Sıfatü'l Mu'minin Fî Kıtâl'ül Müşrikin**”, Çev. Resul Caferi, Ensarian Yayınevi, kum.

- CHARDIN John (1720), **Sir John Chardin's Travels in Persia**, Printed for the Author, London.
- CHAYBANY Jeanne (1975), **Les Voyages en Perse et la Pensée Française au XVIIIe Siècle**, par. Seyyed Zya-al-din Dehchiri, Bank-Melli Pr. Tahran.
- ÇİHANGİR GÜRKANİ Nureddin Muhammed (1359), **Cihangir Nâme: Tuzak Cihangir**, Haz. Muhammed Haşim, Bunyad-i Ferheng-i İran, Tahran.
- CLAGGETT CHEW Samuel (1965), **The Crescent and the Rose; Islam and England during the Renaissance**, Publisher: Octagon Books, New York.
- D. Mc CHESNEY Robert (1988), "Four Sources on Shah Abbas's Building of Isfahan", **Muqarnas**, 5, s.103-134.
- DE BRUIJN Cornelis (1737), **Travels into Muscovy, Persia and part of the East-Indies**,: Printed for A. Bettesworth, London.
- DEHHUDA Ali Akber (1377), **Lügatname**, Müessesese-i İntişarat ve çap-i Danişgah-i Tahran.
- DELLA VALLE Pietro (1665), **The Travels of Signor Pietro della Valle, a Noble Roman, into East-India and Arabia Deserta**, Thomas Roe- George Havers, London: Printed by J. Macock, for J. Martin.
- DELLA VALLE Pietro (1892), **The Travels of Signor Pietro Della Valle**, london.
- DERYAEİ Abulfazl (1372), **Tesîr-i Ferheng ve Hüner-i İran ber Nakkâşi-İ Hint** (YL tezi), Terbîyet Müderris Üni, Arkeoloji fakültesi. Tahran.
- DIBA Layla S. (1988), "Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission", **Muqarnas**, Volume 6, Issue 1, s147-160.
- DIBA Leyla S. (1999), **Royal Persian Painting**. I. B. Tauris, London.
- DICKSON Martin Bernard - WELCH Stuart Cary (1981), **The Houghton Shahnameh**, Fogg Art Museum, Harvard Harvard University Press.
- DIEULAFOY Jane (1989), **Une amazone en Orient: du Caucase à Ispahan, 1881-1882**, Phébus, Paris.
- EERAB HAŞEMİ Şukuh el-Sâdât (1383), **Nakşi Erâmene der Ticaret-i Harice-yi Safevî (Mecmûe Makalat)**, Sitüde-î Tebriz Yayınları.
- EKBAL Abbas (1345), Evvelin Durbine Nucumi Der İran, **Yadigâr**, 2.yil, sayı 10.
- EŞREFÎ M. M. (1384), **Seyr-i Tahavvül-i Nakkaşi-i İrani Sade 16**, Ferhengistan-ı hüner, Tahran.
- FELSEFÎ, Nasrullah (1369), **Zendegâni-yi Şah Abbas-ı Evvel**, İntişârât-ı İlmî, Tahran, , C. I-V

- FERRIER R. W. (1970), "Charles I and the Antiquities of Persia. The Mission of Nicholas Wilford," *Iran*, Vol. 8, British Institute of Persian Studies, s.54-55.
- FERRIER R. W. (1973), **The Armenians and the East India Company in Persia in the Seventeenth and Early Eighteenth Century**, *Economic History Review*, 2nd series, 26/1.
- FIGUEROA García de Silva (1903), **Comentarios de D. Garcia de Silva Y Figueroa de La Embajada Que de Parte Del Rey de España don Felipe III Hizo Al Rey Xa Abas de Persia**, *Revista de Arch Pr.*, Madrid.
- FLOOR Willem - HERZIG Edmund (2012), **Early and Modern Safavid Iran: Iran and The World in the Safavid Age**, London; New York: I.B. Tauris.
- FLOOR Willem (1979), "Dutch Painters in Iran during the First Half of the 17th Century", *Persica*, Vol. VIII.
- FLOOR Willem M, (1998), **A Fiscal History of Iran in the Safavid and Qajar Periods: 1500-1925**, Bibliotheca Persica Press, New York.
- GABRIEL Alfons, (1952) **Die Erforschung Persiens: die Entwicklung der abendländischen Kenntnis der Geographie Persiens**, A. Holzhausens, Wien.
- GARDNER Brian (1971), **The East India Company: a History**, Mc Call Pub. Co. New York.
- GAZÎHA Fatime Haz.(1380) **Esnad-i Revabit-i İran ve Rusiye ez Devre-i Nasireddin Şah ta Sugut-i Gacariye**, Merkez-i çap ve intişarat-ı vizareti hârice, Tahran.
- GELDER G. J. H. Van - BOUND Eastward (1994) : **Dutch Ventures and Adventures in the Middle East**, Ed: de Moor; GA: Rodopi Publications, Amsterdam, Atlanta.
- GRANTOVSKĪĬ, Ėdvin Arvidovich (1970), **Ranniaia İstoriia İranskikh Plemen Perednel Azil**, Izd-vo Nauka, Glavnaiâ redaktsiia vostochnoi literatury, Moskva.
- GURAVĪ Mahdi (1385), **Câdûy-ı renk**, sazmân-i çap-ı Vezaret-i Ferheng, Tahran.
- HAC HÜSEYİN ALĪ Menice (1369), **Naggaşi-î Gül ü Murg der İnan**, Alzahra Üniversitesi Yayınları, Tahran.
- HAKHNAZARIAN Armen (1991); Vahan MEHRABIAN, **Nor/Djulfa: Julfa, İşfahân**, OEMME Pr. Venezia.
- HAMANEĪ Seyyid Muhammed (2006), **Molla Sadra ve hikmet-i mütealiye**, Çev. Sedat Baran, Denge Yayınları, İstanbul.

- HANWAY Jonas (1762), **An historical account of the British Trade over the Caspian Sea: with the particular History of the great usurper Nadir Kouli**, Printed for T. Osborne, London.
- HAROOTIUM T. Ter Havhaniants (1379), **Tarih-i Culfa-yi İsfahan**, Çev. Leon G. Minasiam, V. Musavi, Neşr-i Zend Rud ve Naqşi Hurşit, İsfahan.
- HERBERT Thomas (1634), **Description of the Persian Monarchy now beinge' the Orientall Indyes, Iles and other ports of the Greater Asia and Africk (1634)**, reissued with additions, &c., in 1638 as **Some Yeares Travels into Africa and Asia the Great (al. into divers parts of Asia and Afrigue**, a third edition followed in 1664, and a fourth in 1677.
- HERBERT Thomas (1928), **Travel in Persia: 1627-1629**, G. Routledge & Sons. London.
- HERBERT Thomas (1971), **A Relation of Some Yeares Travaile into Afrique, Asia, Indies** (The English experience, its record in early printed books published in facsimile) Da Capo Press, Boston. USA.
- HEYET Cevat - MÜDERRİSZADE Melek (1996), **Türklerin Tarih ve Kültürüne bir Bakış**, Ankara: Kültür Bakanlığı, XIII. (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1838. Türk Dünyası Edebiyatı; 44).
- HEYET Cevat(1389), **tarih-i muhtasar-i Türk**, Çec. Parviz Zare shahmersi, Pinar Yayınevi, Kerec.
- HİNZ Walther (1977), **Am Hofe des Persischen Grosskönigs 1684-1685**, Tübingen: H. Erdmann.
- HOLOD Renata (1974), **Studies on Isfahan: Proceedings of the Isfahan Colloquium, Fogg Art Museum**, Chestnut Hill, Mass.
- HUMAEÎ Celalettin (1342), **Gazali Nâme**, Furugî Yayınevi, Tahran.
- HUMAYUN Gulam Ali (1383), **Esnad-i Musavver-i Avrupaeian ez İran: ez Evail-i Kurun-ı Vusta ta Evahir-i Karn-i XVIII**, Tahran Üniversitesi Yayınevi.
- IVANOV A. A. (1979), "The Life of Muhammad Zaman: a Reconsideration", **Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies**, 01, Volume 17.
- KAEMPFER Engelbert (1363), **Sefername-yi Engelbert Kaempfer**, Çev. Keykavus Cihandarî, 3V. Hârezmi, Tahran.
- KAİM MAKAMÎ Cihangir (1350), **Mukaddeme-i Ber Şinaht-ı Esnad-I Târîhi**, İntişarat-ı Encümen-i Asar-ı Milli, Tahran.
- KALMAR Jon (1385), **Mütalaat -i Savevî**, Seyit Davud Tebaeî, Ferhengistan-î Hüner Yayınevi, Tahran.

- KARİMZADEH TABRİZİ Mohammad Ali (1990), **The Lives & Arts of Old Painters of Iran & A Selection of Masters From The Ottoman & Indian Regions**, 1st edition, Bina Pr., London.
- KARİMZÂDEH TEBRİZİ HOY-İ Moḥammad Alī (1379Hs/2000) **Work Lacquer Persian and Qalamdan**, Satrap Publisher, London.
- KAVANİ Receb Ali (1382), “Tarih-i İnan der Esnad-ı Eramene ve Rus”, **Kitab-i mah-i tarih ve cografiya**, sayı 11, Tahran.
- KHALILI Nasser D.- ROBINSON B.W. - STANLEY Tim (1996 -1997), **Lacquer of the Islamic Lands**, London; New York, Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press.
- KUBAT EL-HÜSEYİNİ Hurşah, İbn-i (1379), **Tarih-i Elçi Nizâm-i Şah: Tarîh-i Safeviye**, Haz. Muhammed Rıza Nesîrî, Intishaâraât-i encumen-i Âşâr ve Mefâhir-i Ferhengî, Tahran.
- KUMİ Kadı Ahmed (1352), **Gülstan-i Hüner**, Çev. Ahmet Hansari, Yayınevi: Bünyad-i Ferheng-i İnan, Tahran.
- KÛŞA Kifayet (1382), Cestar ha-i Gunâgun: Muhammed Zaman, **Name-î Baharistan**, S.7,8. s.297-299.
- KÜHNEL Ernst (1952), **Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür**, Çev. Suut Kemal Yetkin, Melahat Özgü, Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Ankara.
- LANDAU Amy S. (2009), **Farangi-Sazi at Isfahan: The Court Painter Muhammad Zaman, The Armenians of New Julfa and Shah Sulayman**. Thesis: Oxford University.
- LANDAU Amy S. (2012), “From the Workshops of New Julfa to the Court of Tsar Aleksei Mikhailovich: An Initial Look at Armenian Networks and the Mobility of Visual Culture”, **Metalwork and Material Culture in the Islamic World Art, Craft and Text**, I.B. Tauris, London-New York.
- LANGER Axel (2013), **The Fascination of Persia: The Persian-European Dialogue in Seventeenth Century Art**, Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich: Museum Rietberg.
- LÂRUDİ Nurullah (1319), **Zendegânî-i Nadir Şah, Pesar-i Şemşîr**, Mecme-î nâşir kitab, Tahran.
- LEVSKAYA Pigou VİKTOROVNA Nina (1354), **Tarih-i İnan: ez Devran-i Bastan ta Sade-yi 18**, Çev. Kerim Keşaverz, Peyam Yayınevi, Tahran.
- LOCKHART Laurence (1938), **Nadir Shah; A Critical Study based mainly upon Contemporary Sources**, Luzac Pr., London.

- LOCKHART Laurence (1958), **The Fall of the Safavî Dynasty and the Afghan Occupation of Persia**, Cambridge University Press, London.
- LOTİ Pierre (1996), **İsfahan Seyahatnamesi**, Çev. Seyfettin Ünlü, Timaş Yayınevi, İstanbul.
- LUKONIN Vladimir Grigor'evich - IVANOV Anatoli (2003), **Persian Art: Lost Treasures**, Mage, London.
- MAHDAVİ Abdul Rıza Hoşang (1393), **Tarih-i Ravabit-i Harici-yi İnan**, Emir Kebir Yayınevi, Tahran.
- MAHMAUD Mahmud Ali (1378), **Tarih ve Revabit-i Siyasi İnan ve İngiliz der Garn-i 19**, 4.cilt, Ekbal Yayınevi Tahran.
- MAHMÛD İŞRAKİ ŞEHREZURİ Şemseddin Muhammed b. (1993) **Şerhu Hikmeti'l-işrak: Şhabeddin Yahyâ Sühreverdi**, Çev. Hasan Ziyai Terbeti: Müessese-i Mütalaat ve Tahkikat-ı Ferhengi Tahran.
- MARTIN Fredrik Robert (1968), **The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, From the 8th to the 18th Century**. Holland Pr., London.
- Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art** (2011), ed. M.D. EKHTIAR, P. P. SOUCEK, S.R. CANBY, N. N. HADAR, New York and London,
- Masterpieces of Persian Painting**(2011), Tehran Museum of Contemporary Art, Tehran.
- MAZZAOUI Michel M. (1972), **The Origins of the Şafawids; Şr'ism, Şüfism, and the Ğulât**, F. Steiner, Wiesbaden.
- MCCHESENEY Robert (1988), "Four Sources on Shah Abbas I's Building of Isfahan **Muqarnas**, Vol. V. s.122-130.
- MEHDEVİ Abdurıza Huşeng (1350), **Tarih-i Revabit-i Harice-i İnan**, Emir Kabir, Tahran.
- MEISSNER E. (1959), **Moskowitis und Persische Reise**, Berlin.
- MEMBRE M. (1993), **Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542)**, İntro. Trans, London.
- MERVİ Muhammed Kazim (1362), **Âlem Ârâ-yı nâderî**, Haz. Muhammed Emin Riyahi, Zavvar, Tahran.
- MİNASİAM Leon G. (1368), **Evvelin Çaphâne der İnan**, Vank kilisesi, İsfahan.
- MİNASİAN Leon (1356), "Üstad Minas, Nakkaş-i Meşhur-u Culfa", **Hüner ve Merdum Dergisi**, Sayı: 179, Tahran.

- MİR AHMEDİ Meryem (1362), **Din ve Mezhep der Devran-ı Safevi**, Emir Kebir, Tahran.
- MOHAMMED ŞAFİÎ Tahranî (1369), **Târîh-i Nadir Şâhî: Nadirnâme**, Haz. Rıza Şâbânî, Muessese-i mutâlaat ve tahkîkât-i ferhengî, Tahran,
- MUHÂCİR AFŞAR Kamran (1384), **Hünermend-i İrani ve Modernism**, Danişgah-i Hüner, Tahran.
- MUSALMANİAN QUBADİAN'Î Rahim, Vb. (1387), **Esnâdi ez Revabiti İnan ve Rusya Ez Safeviye ta Kaçariye**, Vizareti Umurü-i Harice, Tahran.
- NASR Seyit Hüseyin (1375), **Hüner ve Maneviyyet-i İslâmî**, Rahim Gasimian, İntişarat-ı dfteri mütalaat-ı Dîni, Tahran.
- NAVİDÎ (Abdi Bek Şirazi) Zeyn-el Âbidin (1979), **Cennett-ül Esmar, Zinet-ül Avrak, Sahîfet-ül İhlas**, Haz. Abülfazl Rahimov, İdâre-i intişarat-i Dâniş. Moskuova.
- NEWMAN Andrew j. (2009), **Safavid Iran, Rebirth of a Persian Empire**, I.B. Tauris, London.
- OLEARIUS Adam (2007), **The Voyages & Travels of the Ambassadors Sent by Frederick Duke of Holstein, to the Great Duke of Muscovy, and the King of Persia**, IDC Publishers. Leiden.
- Onbin Yıllık İnan Medeniyeti, İki Bin Yıllık Ortak Miras** (2010), İstanbul.
- PAKBAZ Ruyin (1378), **Dâiretü'l-Mârif-i Hüner**, İntişarat-ı ferheng-i muasir, Tahran.
- PAPADOPOULO Alexandre (1979), **Islam and Muslim Art**, H.N. Abrams, New York.
- PORTER Venetia-ROSSER-OWEN Mariam (2012), **Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text: essays presented to James W. Allan**, I. B. Tauris, London-New York.
- PRICE Christine (1964), **The Story of Moslem Art**, Dutton Pree, New York.
- QAZVİNÎ Būdâq Munshî (1999), **Jawâhir al-akhbâr : (tarîkh Şafaviyah az āghâz tâ sal-i 984 H.Q.)**, Haz. Kōichi Haneda- Muḥammad Rizā Naşîrî, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, Tokyo.
- RICCI Matteo (1387), **Çin Nâme**, Çev. Muhammed Zaman Ferengi Han, Merkez-i Pejuhiş-i Mirâs, Tahran.
- RICHARD Francis (1383). **Cilveha-yi Hüner-i Farsi: Nüşeha-i Nefis-i İnan-i Garn-i 6-11 Hicri**, E. Ruh bahŞan, Vizaret-i ferheng ve irşad, Tahran.

- RICHARD Francis (1995), **Raphael du Mans, missionnaire en Perse au XVIIe siècle (Moyen Orient & Ocean Indien, XVIe-XIXe s)**, L'Harmattan Pr., France.
- RICHARD Francis (1997), **Splendeurs persanes: manuscrits du XIIIe au XVIIe siècle**, Bibliothèque nationale de France.
- RICHARD, Francis (1993), "L'Apport des Missionnaires Europeens a la Cooaissance de L' Iran en Europe et de L'Europe en Iran", **Etudes Safavides**, Sous la direction de jean calmard, Paris-Tehran, Institut Francais de Recherch en Iran.
- ROBINSON B. W. (1989), "Qajar Lacquer", **Muqarnas**. Vol. VI. p.139.
- ROBINSON Basil William (1958), **A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library**, Clarendon Pr. Oxford.
- ROEMER Hans Robert (1986), "The Safavid Period", **Cambridge History of Iran**, Vol. VI, Cambridge University Press.
- ROGERS J.M. (1993), **Mughal Miniatures**, British Museum Pr.,London.
- ROGERS J.M. (2010), **The Art of İslam, Masterpieces from the Khalili Collection**, Thames and Hudson, London.
- SADIKİ BEK Kitabdar (1327), **Tezkere-î Mecme-ül Havâs** (türkçe), Çev. Abdul Resul Hayyam Pur, Tebriz.
- SAVORY R. M. (1389), **İran-i Asr-ı Safevi (Iran Under The Safavids)**, Çev. Kambiz Azizi, Neşr-i Merkez, Tahrân.
- SAVORY R. M. (1960), "Bārūd. V. The Şafawids", H. A. R Gibb, J. H. Kramers, E. Lévi-Provençal, & J. Schacht (eds.), **Encyclopaedia of Islam**, New Edn. vol. 1, Leiden: Brill.
- SEYF Hadi (1369), **Neggaşi-î Kahve Hane**, Rıza Abbasi Müzesi Yayınları, Tahrân.
- SHERLEY Anthony- Robert- Thomas (1825), **The Three Brothers, or, the Travels and Adventures of Sir Anthony, Sir Robert & Sir Thomas Sherley, in Persia, Russia, Turkey, Spain, Etc.**, Hurst, Robinson, & Co., London.
- SIBYLLA Schuster-Walser (1970), **Das Safawidische Persien im Spiegel Europäischer Reiseberichte:1502-1722**, Baden-Baden Pr.,Hamburg.
- SIMS E. (2002), **Peerless Images Persian Painting and Its Sources**, Yale University Press, New Haven and London.
- SIMS Eleanor (1983), "The European Print sources of paintings by the 17th-century Persian painter, Muhāmmād-Zamān ibn Hāji Yusuf of Qumi", **Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili**, (C.I.H.A. Comité International d'Histoire de l'Art). A cura di Henri Zerner, s. 73-83.

- SKELTON Robert (1986), **Facets of Indian Art: a Symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May, 1982**, Victoria and Albert Museum, London.
- SKELTON Robert (2000). "Giyalth Al-Din Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg in Persian Painting", **Persian Painting from the Mongols to the Qajars, Studies** in honour of Basil W. Robinson, ed. R. Hillenbrand, I.B. Tauris Publishers, London. New York, s.249-263.
- SMITH Vincent Arthur (1911), **A History of Fine Art in India and Ceylon: from the Earliest Times to the Present Day**, Clarendon Pr., Oxford.
- SOUCEK Pricilla (1987), "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations", **Muqarnas**, 4, s.166-181.
- SOUDAVAR Abolala (1992), **Art of the Persian courts: selections from the Art and History Trust Collection**, Rizzoli, New York.
- SOUDAVAR Abolala (2000), "The Age of Muhammadi", **Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World**, 17. p.60.
- STRABO, Author (2014), **The Geography of Strabo**, Duane W. Roller, Cambridge University Press. New York.
- SÜHREVERDÎ Şehabeddin (2009), **İşrak Felsefesi- Hikmetü'l-işrak**, Çev. Tahir Uluç, İz Yayıncılık, İstanbul.
- SYKES Sir Percy Molesworth (1930), **A History of Persia**, Macmillan Pr. London.
- ŞEYBANÎ Jan (1353), **Sefer-i orupaeian be İnan**, Çev. Seyit Ziyaeddin Dehşirî, Bungah-i Tercüme ve Neşri kitap, Tahran.
- TALİP PUR Feride, (1386), **Tarih-i Parçe Bâfi ve Nessâci der İnan**, Alzahra Üniversitesi Yayınları, Tahran.
- TAVERNIER Jean-Baptiste (1678), **The six voyages of John Baptista Tavernier: a noble man of France now living, through Turkey into Persia, and the East-Indies, finished in the year 1670**, Printed for R.L. and M.P. 1670, London.
- TAVERNIER Jean-Baptiste (1679), **Recueil de plusieurs relations et traitez singuliers & curieux**, Amsterdam.
- TRIADÓ Juan-Ramón (1990), **The Key to Baroque Art**, Minneapolis: Lerner Publications Co.
- TÜRKMEN İskender Bek (1350), **Tarih-i Âlem Ara-yi Abbasi**, Haz. İrec Afşar, Müessese-i İntişarat-ı Emir Kebir, Tahran.

- ULUÇ Lale, (2006) **Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- UNESCO İran Milli Komisyonu (1342-43), **İranşehir: Mecmue-yi makalat der bare-i İran**, Vol. 1, Tahran Üniversitesi Yayınevi.
- WELCH Anthony (1973), **Shah 'Abbas & the Arts of Isfahan**, Fogg Art Museum, The Asia Society, Graphic Society [Greenwich, Conn.].
- WELCH Anthony (1976), **Artists for the Shah: Late Sixteenth-Century Painting at the Imperial Court of Iran**, New Haven: Yale University Press.
- WELCH Anthony- WELCH Stuart Cary (1982), **Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan**, Published for the Asia Society by Cornell University Press, New York.
- WELCH Stuart Cary (1979), **Wonders of the Age**, MA. Cambridge.
- WELCH Stuart Cary (1994), **Persian & Mughal Miniatures: The Life and Times of Muhammad Zaman**, Farhang Sara Yassavoli Publ. Tahran.
- WULFF Hans E. (1966), **The Traditional Crafts of Persia; Their Development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations**, M.I. T. Press. Cambridge.
- YASEMİ Reşit (1323), “Hümayun Padişah-i Hint ve Şah Tahmasb Safevi”, **Âhenk**, Tahran, S.4, Aban ayı.
- ZENO Caterino(2006), **Uzun Hasan ve Fatih Mücadelesi Döneminde Doğu'da Venedik Elçileri: Caterino Zeno ve Ambrogio Contarini'nin Seyahatnameleri**, Çev. Tufan Gündüz, Yeditepe Yayınevi, İstanbul.
- ZUKA Yahya (1341), “Muhammed Zaman Nohostin Nigarger-i irani ki bi Avrupa Firistade Şud”, **Sôhen Dergisi**, y.13, sayı: 9 ve 10, Tahran. s.1007-1016.

ÖZGEÇMİŞ

Bahman Razi Olyaei 23.09.1975 doğdu. 1986'da Tohid Fen Bilim Okulunda Liseyi tamamladı. 1996 yılında başlayarak Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünde lisans eğitimi aldı ve 2003'te Tahran Tarbiat Müderris Üniversitesi'nden yüksek lisans derecesiyle mezun oldu.

2003 ile 2006 yılları arası Urmiye Devlet Üniversitesi ve Şebister Azad Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak görev yaptı.

2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde Sanatta Yeterlilik öğrenimine başladı. 2010 yılında aynı enstitüde yatay geçiş sınavını başararak, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programında Doktora öğrenimine başladı.