



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**ÇALDIRAN SAVAŞININ 18.YÜZYIL YORUMU: CİHİL SÜTUN  
SARAYI KABUL SALONUNDAKİ DUVAR RESMİ**

Arsalan MODARRES

Yüksek Lisan Tezi

Ankara, 2014

**ÇALDIRAN SAVAŞININ 18.YÜZYIL YORUMU: CİHİL SÜTUN  
SARAYI KABUL SALONUNDAKİ DUVAR RESMİ**

Arsalan MODARRES

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

## KABUL VE ONAY

Arsalan MODARRES tarafından hazırlanan “ÇALDIRAN SAVAŞININ 18.YÜZYIL YORUMU: CİHİL SÜTUN SARAYI KABUL SALONUNDAKİ DUVAR RESMİ”

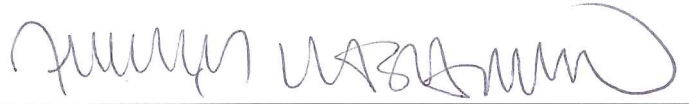
başlıklı bu çalışma, 17 Haziran 2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Serpil BAĞCI ( Başkan ve Danışman)




Prof. Dr. Tufan GÜNDÜZ



Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN



Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP



Yrd. Doç. Dr. Tülün EĞİRMENCI

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Yusuf ÇELİK

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun üç yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17 Haziran 2014

Arsalan MODARRES

*Arsalan Modarres*

## TEŞEKKÜR

Bu tezin üzerinde büyük emeği bulunan, kapısı bana her zaman açık olan, yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof. Dr. Serpil BAĞCI'ya kelimelere sığmayan minnettarlığımı bildirmek isterim. Ders seçimlerim konusunda doğru analizleriyle beni yönlendiren değerli hocam sayın Doç. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tezimin Tarih alanına ilişkin araştırmalarında yardımcı olan Tebriz Üniversitesi Tarih Bölümü'nden Doç. Dr. SADEGHİ ve Doç. Dr. RAHİMLOU'ya; kimi zaman tecrübelerinden yararlandığım kimi zaman arkadaşlıklarıyla yanımda olan Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü araştırma görevlileri sevgili Elif VARGI, Ünal ARAÇ, Bora GÜRDAŞ ve Ceylan KARACA'ya teşekkür etmeyi borcum olarak görüyorum.

Türkiye'de yaşadığım süreçte beni yalnız bırakmayan sevgileri ve her türlü yardımlarıyla beni ayakta tutan sevgili arkadaşlarım Hossein SADRI, Turgay SİVRİKAYA, Şahika ERKONAN, Ali RANJBAR, Kaveh ADL, Sahand SAFFARI, Farazan MAHİNİ, Yağmur YÜCE, Muzaffer KARAASLAN, Özgür ÜNAL, Filiz KART, Gamze RASTGELDİ, Zeytoon Grubundaki yoldaşlarım, tezimin İngilizce özet çevirisi için sevgili dostum Hediye GHARAİE ve çaresiz kaldığım anlarda hep kurtarıcım olan Samet NOJAVAN'a sonsuz teşekkür ediyorum. Son olarak sevgili ailem Cafer MODARRES, Sima FATHİ ve kardeşlerim Arif ve Sona'ya her zaman ve her koşulda sevgileriyle maddi ve manevi olarak yanımda buldukları için minnettarlığımı bildiriyorum.

**Bu tezi kendilerini savaşa yol açan kimlik kaygılarından arındıran insanlara ithaf ediyorum.**

## ÖZET:

MODARRES Arsalan, *Çaldıran Savaşının 18.yüzyıl Yorumu: Çihil Sütun Sarayı Kabul Salonundaki Duvar Resmi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Bu çalışmada 18. yüzyıl özellikle Kaçar döneminin resim sanatı anlayışı bağlamında öncelikli Safevilerin başkenti İsfahan’da bulunan Çihil Sütun Sarayının resim programı ve bu program içinde Çaldıran Savaşı tartışılmıştır. Yapıtın sanatçısı Aka Sadık veya Sadık El-Vad’ın saptanabilen diğer eserleri irdelenmiş, Sadık’ın 18. yüzyıl İran resim sanatının temsil diliyle bağdaşan üslubu tartışılmıştır.

Tezin asıl konusu olan sarayın duvar resimlerinden Çaldıran savaşının resmidir. Tezde “Zafer”le bitmeyen bir savaşın saray duvarında yer almasının olası nedenleri tartışılmıştır. İran topraklarında yaşayan Türkmen devletlerinin Şiiliği benimsemeleri ve Kerbela olayına dayalı “mazlum” kavramına başka anlamların yüklenmeleri “zafer” kavramının anlam değiştirmesine ve toplum hafızasında mazlum düşmenin bir zafer olarak algılanmasına neden olmuştur. Çaldıran savaşının Kerbela olayıyla olan temel benzerlikleri bu savaşı toplum zihniyetinde neredeyse kutsallaştırmış ve savaşın tasviri şahsi eşyalardan duvar resimlerine kadar yaygın bir şekilde üretilmiştir. İlginç bir şekilde aynı yıllarda Kerbela olayının tasvirlerinin de yaygınlaşması bu paralelliği desteklemektedir.

Anahtar sözcükler: Safevi, Erken Kaçar dönemi, Zend dönemi, 18.yüzyıl İran resim sanatı, Aka Sadık/ Sadık El-Vad, Çaldıran savaşı, Çihil Sütun Sarayı, Duvar resmi.

### ABSTRACT:

MODARRES Arsalan, *A 18. Century Explication of Battle of Chaldoran: A Mural in Chihil Sutun Palace in Isfahan*, Master Thesis, Anakara, 2014.

The subject of the thesis is the mural paintings of Chihil Sutun palace in Isfahan and specially the mural of Chaldoran battlefield. Other founded paintings of the painter Aka Sadik/ Sadik El-Vad has discussed in the text through 18. century Iran paintings.

The main subject is the Chaldoran battlefield mural in the audience hall of Chihil sutun.

The reasons of paint a failure ended battle scene is discussed in the text. The acceptance of Shi'ism on behalf of the "Turkaman" states like the Safavids and relying on Shia concepts like the case of "Karbala" has given a new purport to the word "oppressed" and it has blazoned the unequal and victimized failure as a kind of victory.

The fundamental similarities of "Karbala" and "Chaldoran" has led to the subsequent states which named themselves as the successors of "Safavi"s to compare the social holiness of "Karbala" with "Chaldoran" and show that as a holy war like this "Chaldoran" 's mural painting painted as a holy picture on the personal objects or n the walls.

Keywords: Safevid, Early Qajar, Zend period, İran paintings in 18. centuray, Aka Sadık/Sadık El-Vad, Battle of Chaldoran, Chihil Sutun Palace, Mural.

## İÇİNDEKİLER

|   |      |
|---|------|
| <b>KABUL VE ONAY</b> .....  | i    |
| <b>BİLDİRİM</b> .....   | ii   |
| <b>TEŞEKKÜR</b> .....   | iii  |
| <b>ÖZET</b> .....   | iv   |
| <b>ABSTRACT</b> .....   | v    |
| <b>İÇİNDEKİLER</b> .....  | vi   |
| <b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....  | viii |
| <br>  |      |
| <b>GİRİŞ</b> .....  | 1    |
| <b>1.BÖLÜM :ÇİHİL SÜTUN SARAYI VE DUVAR RESİMLERİ</b> .....   | 4    |
| <b>1.1. Şah Abbas ve Yeni İsfahan'ın İnşası</b> .....   | 4    |
| <b>1.2. Çihil Sütun Sarayı</b> .....  | 11   |
| <b>1.2.1. Kırk (Çihil) sütun geleneği ve Çihil Sütun Sarayı</b> .....                                   | 11   |
| <b>1.2.2. Sarayın yapım evreleri</b> .....  | 13   |
| <b>1.2.3. Sarayın mimari özellikleri</b> .....  | 14   |
| <b>1.2.4. Kabul Salonundaki Duvar Resimleri</b> .....   | 17   |
| <b>1.2.5. Diğer Bölümlerde Bulunan Duvar Resimleri</b> .....  | 22   |
| <b>2.BÖLÜM: KAÇAR DÖNEMİ RESİM SANATI ANLAYIŞI BAĞLAMINDA ÇALDIRAN VE KERNAL SAVAŞI RESİMLERİ</b> ..... | 25   |
| <b>2.1. Safevi Sonrası 18. yüzyıl Zend ve Avşar Dönemi Tarihine Bakış</b> .....                         | 25   |
| <b>2.2. 18.yüzyıl İran Resim Sanatı</b> .....   | 27   |
| <b>2.3. Dönem Ressamlarından Aka Sadık ve Yapıtları</b> .....   | 29   |
| <b>2.4. Kernal Savaşı Resmi</b> .....   | 41   |



|  |           |
|--|-----------|
| <b>2.5. Çaldıran Savaşı Resmi.....</b> | <b>45</b> |
| <b>SONUÇ.....</b>                      | <b>59</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                   | <b>61</b> |
| <b>RESİMLER .....</b>                  | <b>67</b> |

## RESİMLER DİZİNİ:

Resim 1 : Çihil Sütun Sarayı plan, Mario Ferrante (Ferrante 1968, s. 299). Koyu renkle belirtilmiş bölümler özgün planını gösterir.

Resim 2: Çihil Sütun ön cephe, İsMEO tarafından 1956 yılında çekilmiş fotoğraf, (Mora,1968,s.308).

Resim 3: Sütun başlıkları, (Mora,1968, s. 310).

Resim 4: Çihil Sütun Sarayı giriş mekanı, Aslan figürlü sütun kaideleri.

Resim 5: Çihil Sütun Sarayı giriş mekanı çatısı.

Resim 6: Giriş mekanı tavan bezemeleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 102).

Resim 7: Çihil Sütun Sarayı, Aynalı eyvan, (Aghajani ve Javani, 2007, s.102).

Resim 8: Ceylani Muhammed, Kuran 61:13-14,1707, Çihil Sütun Sarayı giriş eyvanı, (Aghajani ve Javani, 2007, s.113).

Resim 9: Kabul salonu tavan bezemeleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 77).

Resim 10: Kuzey duvarındaki pencere, (Aghajani ve Javani, 2007, s.76).

Resim 11a: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,69x109.5cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s.61).

Resim 11b: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,70x112cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 46).

Resim 11c:Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,71x112cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 47).

Resim 11d: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,71x91cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s.45).

Resim12: Anonim, Şah İsmail ve Şiban Han'ın savaşı, Kabul salonu duvar resimleri, yağlıboya, 4x6 m, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 72).

Resim 13:Anonim, Babür şahı Hümayun Şah Tahmasp'ın huzurunda, Kabul salonu duvar resimleri, yağlıboya, 4x6 m, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.71).

Resim 14a: Anonim, Kabul salonu duvar resimleri, Özbek hükümdarı Veli Muhammed Han Şah I.Abbas'ın huzurunda, yağlıboya, 4x6m.

Resim 14b: Anonim, Kabul salonu duvar resimleri, Özbek hükümdarı Veli Muhammed Han Şah I.Abbas'ın huzurunda, yağlıboya, 4x6m.

Resim 15: Anonim, Özbek hükümdarı Nedr Muhammed Han Şah II. Abbas huzurunda, Kabul salonu duvar esimleri, yağlıboya,4x6m, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.75).

Resim 16a :Anonim, Kuzey semtindeki oda da Şah I. Abbas'ın portresinde açılan delik, (İsMEO s. 342,343).

Resim 16b :Anonim, Kuzey semtindeki oda da Şah I. Abbas'ın portresinde açılan delik, (İsMEO s. 342,343).

Resim 16c :Anonim, Kuzey semtindeki oda da Şah I. Abbas'ın portresinde açılan delik, (İsMEO s. 342,343).

Resim 17a: Anonim, Husrev-ü Şirin, Yan odaların duvar resimleri, Temperra, 159x177cm, , (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.83)

Resim 17b: Anonim, Yusuf-u Züleyha, Yan odalar duvar resimleri, Temperra,,157x178cm, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.102).

Resim 18: Anonim, Suz u Gudaz,Yan odalar duvar resimleri, 391x253cm, yağlıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.86).

Resim 19a: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya , (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.103).

Resim 19b: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.107).

Resim 19c: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.110).

Resim 20: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 1755-6, Lake, 23.7x4.3x 4cm, Khalili koleksiyonu LAQ 453 (Robinson ve Stanley, 1996, s. 124).

Resim 21: Sadık Ez Lütf-i Ali Eşref Şud, Kaelm kutusu, 1761-2, Lake, 3.9x23.2x4.2 , Khalili koleksiyonu LAQ215, (Robinson ve Stanley,1996,s.125).

Resim 22: Sadık el- Vad, Aşıklar, Ayna muhafazası, 1775-76, lake tekniği, 25.6x 18.2cm, , Londra Victoria & Albert Müzesi, 763-1888 (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.165).

Resim 23: Sadık'a atfedilir, Aşıklar,1770-80, yağlıboya, 149.8x96.5, İskender Aryeh koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.157).

Resim 24:Sadık El-Vad, Setar Çalan Kız, 1769-70, yağlıboya, Forughi Koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s. 157).

Resim 25: Sadık El-Vad, Kerim Han portresi, 1770-79, Suluboya, 30.4x16.1 cm, Louvre Müzesi, MAO 796, (Diba ve Ekhtiyar , 1998, s. 150).

Resim 26: Sadık'a atfedilir, Kerim Han ve Zend devlet adamları, 1779, yağlıboya, 129.5x276.8 cm, İskender Aryeh koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s. 152).

Resim 27: Sadık El-Vad, Rüstem Han-i Zend, 1779, yağlıboya, 147.3x88.9cm, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.154).

Resim 28a: Sadık El-Vad, Kalem kutusu,1779, Lake, 24.5x4.4x4.2 cm, Khalili koleksiyonu, LAQ320, (Robinson ve Stanley 1996, s.134)

28b: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 18.yüzyıl sonlar, Lake, 23.4x4x4cm , Khalili koleksiyonu LAQ389, (Robinson ve Stanley 1996, s.134)

Resim 29: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 1785, boyutlar ?, Lake, Tahran Gülistan Müzesi, (Pakbaz, 2009, s.147).

Resim 30: Sadık El-Vad, Ayna muhafazası, 1789, Lake, 20x13.7cm, Khalili koleksiyonu, LAQ 12, (Robinson ve Stanley, 1996, s.103).

Resim 30b: Kamtarin Muhammed sadık, Aşıklar, 18.yüzyılın sonları, yağlıboya, 87x100cm, (Falk, 1973, s.17).

Resim 30c: Sadık'a atfedilir, Aşıklar, 18.yüzyılın sonarı, yağlıboya, 56x79, ( Falk, 1973, s.18).

Resim 30d: Sadık'a atfedilir, Aşıklar, 18.yüzyılın sonları, yağlıboya, 61x78 cm, (Falk, 1973, s.19).

Resim 31: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 19.yüzyılın başları, Lake, 25x4.2x4.7cm, Khalili koleksiyonu, LAQ260 (Robinson ve Stanley, 1996, s.131).

Reism 32: Rakam-i Kemterin Muhammed Sadık, Şehzade ve Ejderha, 19. yüzyılın başları, yağlıboya, 190x92 cm, (Celali, 1383(2003), s. 77; Falk, 1973, s.16).

Resim 33: Sadık el –Vad, Kerbela Olayı, 19.yüzyılın başları, yağlı boya, 280x150 cm , Gülistan Saray Müze deposu No.1259.

Resim 34: Sadık El-Vad, Kernal Savaşı, 1800, yağlı boya , Çihil Sütun Sarayı kabul salonu duvar resimleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s.74).

Resim 35: Kernal Savaşı, Nadir Şah ve Nasrullah, (detay).

Resim 36: Kernal Savaşı, Muhammed Şah, (detay).

Resim 37: Kernal Savaşı, Saadet Han, (detay).

Resim 38: Kernal Savaşı, Han-ı Devran(sağda) ve Emir Aslan Han(solda), (detay).

Resim 39a : Kernal savaşı, Manzara, (detay).

Resim 39b: Kernal savaşı, Manzara, (detay).

Resim 40: Kernal savaşı, Hint asker, (detay).

Resim 41: Sadık El-Vad, Çaldıran savaşı, 1800, yağlıboya, 6x6m, Çihil Sütun Sarayı kabul salonu duvar resmi, (Aghajani ve Javani, 2007, s.67)

Resim 42a: Manzara, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).

Resim 42a ve 42b: Çaldıran savaşı duvar resmi, Manzara, (detay).

Resim 43: Çaldıran savaşı duvar resmi, Şah İsmail ve Malkoçoğlu, (detay).

Resim 44: Çaldıran savaşı duvar resmi, Sultan I. Selim, (detay).

Resim 45: Seyyid Lokman, Sultan I. Selim, *Şemailname*, 1579,TSM, H.1563, fol 54b. ( *Ottoman painting*, s.131).

Resim 46: Levni, Sultan III. Ahmet, 16.4X 25 cm, TSM, A. 3109 f. 22 b. (*Tesavir-i Al-i Osman*, s.410).

Resim 47: Çaldıran savaşı duvar resmi, Osmanlı ordusu , (detay).

Resim 48: Çaldıran savaşı duvar resmi, Safevi ordusu, (detay).

Resim 49: Çaldıran savaşı duvar resmi, Yeniçeriler, (detay).

Resim 50: Çaldıran savaşı duvar resmi, Tabancalar, (detay).

Resim 51: Çaldıran savaşının duvar resmi, alttaki resmin bir kısmı, (detay).

Resim 52: Çaldıran Savaşı, duvar resmi, restorasyondan önce, (İsMEO s.352)

Resim 53:., Çaldıran savaşı duvar resmi, farklı fırça izleri, restorasyondan önce, (İsMEO s. 353).

Resim 54: Çaldıran savaşı duvar resmi, Işık taramasıyla belirginleşen alttaki resmin hatları, restorasyondan önce, (İsMEO, s.358).

Resim 55: Çaldıran savaşı duvar resmi, hatları tamamlayan alttaki resim, (IsMEO s. 357).

Resim 56: Anonim, Çaldıran savaşı, 19.yüzyılın ilk yarısı, lake, 42.8x 22.2, Khalili koleksiyonu, LAQ 356.(Robinson ve Stanley, 1996, s.169).

## Giriş

Bir Türkmen devleti olan, bugünkü İran topraklarını ele geçiren ve Osmanlıya bir tehdit oluşturan Safeviler 1514 yılında Çaldıran Ovasında Osmanlı ordusunun karşısına çıkar. Bu savaş tarihi kaynaklara göre Osmanlıların üstünlüğüyle sona erer. Oysa geç Safevi ve İran topraklarında Safevi sonrası İran anlatılarında savaş milli bir kimliğin ortaya çıkışı ve neredeyse Safevilerin bir zaferi olarak anlatılmış ve bu anlam değiştirmenin nedenleri hep tartışılmıştır.

Kendilerini Safevilerin mirasçısı gören Kaçarlar (1794-1926) döneminde İran topraklarındaki Şii geleneklere daha çok değer verilmiş bu gelenekler ve inançlar sanat ortamında Kerbela olayının imgeleri yaygınlaşmış, bu olayı konu alan tiyatro türleri ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde Çaldıran savaşının tasvirleri de kalem kutusu gibi küçük şahsi eşya üzerinden devasa duvar resimlerine kadar yaygın bir konu olmuştur.

Çaldıran Savaşının resimlerinden birisi İsfahan'da Safevi Şahı I. Abbas döneminde yapılan Çihil Sütun (Çehel Sütun) Sarayının kabul salonunun bir duvarında yer almaktadır. Yaklaşık 6x6 m. olan resim 18. yüzyılın sonlarında Kaçar devrinin başlarında yapılmış olsa da salondaki diğer resimlerle ikonografik bir bağlantıya girer. Resimlerde Safevilerin komşu devletleriyle siyasi ilişkileri ele alınmış, kimi zaman savaş sahneleri kimi zaman ise komşu hükümdarların Safevi sarayında ağırlandmaları resmedilmiş, bu imgeler ülkelerin coğrafi konumlarıyla uyumlu bir şekilde duvarlara yerleştirilmiştir. Ancak Çaldıran savaşı "kaybedilen" tek savaş resmi olarak dikkat çekicidir. Bir güç göstergesi olarak algılanan savaş konulu duvar resimlerinde genelde zafer sahnelerinin betimlendiği görünmektedir ancak söz konumuz bu resimde kaybedilen bir savaşın konu alınması bu tezin temel tartışmasının sorunu olmuştur.

Tarihi kaynaklarda Çaldıran savaşında Safevi ordusunun sayısının Osmanlı ordusuyla kıyasta çok az olduğu geçer. Ayrıca Osmanlı ordusunun Safevilerde olmayan ateşli silahlarla donatılmış olduğu bilinmektedir. Benzer bir eşitsizlik Şii toplumun hafızasında daima canlı bir şekilde yaşayan Kerbela olayı için de geçerlidir. Şii toplumların gelenekler ve inançları göz önüne alındığında Kerbela olayının önemi ve bu olayın Çaldıran savaşıyla benzerlikleri ortaya çıkar. Her iki savaşta da Şiilik ve Sünniliğin karşı karşıya gelmesi, Sünni olan tarafın sayıca fazla olması ve sonuç olarak Şii tarafın kaybetmesi bu olayların temel benzerliklerindedir. Ancak Şii toplumlarında

Kerbela olayı ve Hüseyin'in öldürülmesi her zaman bir zafer olarak anlatılmıştır. Bu anlatılara göre Emeviler Hüseyin'in hakkaniyetinin karşısında çaresiz kalınca onu öldürmeye karar veriler. Anlatılarda Emevi ordusunun Şiilerden sayıca çok fazla olması Şiilerin uğradığı haksızlığı vurgulayan bir husus olarak karşımıza çıkar.

Bu tezde amacımız sanat eserlerinden yola çıkarak Çaldıran ve Kerbela olayının karşılaştırılması ve Çaldıran olayının İran toplumunun hafızasındaki yerini bulmak olacaktır.

Bu bağlamda Çaldıran savaşının tarihi hem Safevi ve hem Osmanlı kaynaklarından okunup karşılaştırılmıştır. Bu okumalarda Sultan I. Selim (sal.1512-20) tarihçileri İdris-i Bitlisi, Şükri Bitlisi ve daha sonra kaleme alınan Mustafa Celal zade'nin *Selim Name* 'leri gibi Osmanlı kaynakları ve Rumlu Hasan'ın *Ahsanü-t Tevarih* 'i, İskender bey Münşi-i Astar Abadi'nin (Eskandar Beg Monşi-i Astar Abadi) *Alem Aray-i Abbasi* 'si gibi birinci el Safevi kaynakları irdelenmiştir.

Çihil Sütun saray müzesinde bulunarak mekanı tanıma ve resimlerin incelenmesi ancak müzenin kuralları gereği profesyonel fotoğrafları çekilememiştir. Bu nedenle “ *Divar Negari-i asr-i Safevi der Esfahan- Çehel Sutun* ” (Safevi dönemindeki duvar resimleri-Çihil Sütun ) isimli kitabın resimleri daha belirgin ve kaliteli resimler elde etmek için taratılmış ve kullanılmıştır.<sup>1</sup>

Ressamın başka yapıtlarını tespit etmek amacıyla çeşitli müze koleksiyonlarında araştırma yapma girişimlerinde bulunmasıyla beraber Tahran Gülistan Saray Müzesi haricinde diğerlerinden yanıt alınmamıştır.

Çalışmada bütün isimler Türkçe kaynaklarda geçtikleri gibi aktarılmıştır ancak fonetik farklılıkları belirgin kılmak üzere Farsça kaynaklarda geçen isimlerin Farsça telaffuzleri metinde ilk anıldığında belirtilmiştir.

---

<sup>1</sup> Aghajani A. H.,Javani , 1386(2007), *Divar negari-i asr-i safevi – Kakh-i Chehel Sutun*, Tahran : Ferhengistan-i Honar.

Göndermelerde *Cambridge İnanTarihi* ve *Tesavir-i Al-i Osman* gibi çok yazarlı referans kitaplar, ismi ve cilt numarasıyla açıklanmıştır. Farsça Kaynakların künyeleri şemsi tarihlerle verildiği için miladi tarih yanına ilave edilmiştir.

Tezin ilk bölümünde söz konumuz olan sarayın inşa dönemi ve sarayın mimari özellikleri ve duvar resimleri anlatılmıştır.

İkinci bölümde Safevi sonrası İnan tarihi 18. yüzyıla dek gözden geçirilmiş ardından dönemin resim sanatı özetlenmiş ve ressamın bulunan yapıtları incelenmiştir. Bölümün sonunda ressamın Çihil Sütun Sarayında yaptığı Çaldıran ve Kernal savaşlarının duvar resmi ele alınmış ve tarihi olaylar ve sanatsal gelişmeleri göze alarak Çaldıran savaşının Safevi sonrası tarihindeki önemi ve dönemin kültürel ve sosyal ruhunu açıklayarak tartışılmıştır.



## 1.BÖLÜM: ÇİHİL SÜTUN SARAYI VE DUVAR RESİMLERİ

### 1.1.ŞAH ABBAS DÖNEMİ VE YENİ İSFAHAN'IN İNŞASI:

Safevi devleti (1501- 1722) en parlak dönemini I. Şah Abbas (sal. 1587-1629) döneminde yaşamış ve onun hükümdarlığı sırasında devletin yapısında radikal değişiklikler yapılmıştır.

Safevi devletinin silahlı kuvvetleri olarak bilinen Kızılbaş ordusu devletin kuruluşu ve yönetiminde söz sahibi olmuştur. Faruk Sümer'e göre, çoğu Anadolu Türkmenlerinden oluşan bu ordu, öncelikli olarak Şii devletin kuruluşunda ve yönetiminde önemli bir rol oynamıştır (Sümer, 1999, s. III-IV). Türkmen kabilelerinden oluşan bu ordu, Şah İsmail'in (sal. 1501-1524) tahta çıkmasını sağlamış, oğlu Şah Tahmasp (sal. 1524-1576) döneminde ise ülkenin yönetimini tamamen ele almıştır. Bu ordunun yönetimdeki hakimiyeti nedeniyle, Safevi toprakları *Memleket-i Kızılbaş* olarak tanımlanmıştır (Bastani, 1988, s. 26).

Tahta çıktığı ilk yıllarda çalkantılı bir süreçten geçen Şah Tahmasp (sal. 1524 -1576) , daha sonra Osmanlı devletiyle barış sürecine girmiş ve devletin iç meselelerine odaklanmıştır. Onun döneminde, Osmanlı devletiyle pek çok savaş yapılmıştır. Yapılan barıştan önce Azerbaycan , Aran, Ermenistan, Doğu Gürcistan ve önemli şehirleri Tebriz, Şirvan ve Irak'ta Bağdat'ın Osmanlı ve Safeviler arasında sürekli el değiştirdiği görülür. 1547 yılında Şah Tahmasp'ın kardeşi Elkas Mirza Şirvan'da Safevi Devleti'ne karşı ayaklanmış ama ordu tarafından kuşatılmıştır. Elkas Mirza'nın Osmanlı sarayına sığınması üzerine, Sultan I. Süleyman (sal.1520- 1566) bu durumu fırsat bilerek Tebriz'e bir sefer düzenlemiş ve ele geçirmiştir. Tebriz'in alınmasından sonra, Sultan I.Süleyman Safevi ordusunun düzensiz yapısından faydalanarak İsfahan'a kadar ilerlemiştir. 1555'te yapılan Amasya Antlaşmasıyla Azerbaycan ve Aran Safevilere verilmiş, Bağdat, Irak, Gürcistan ve Ermenistan Osmanlı sınırları içinde kalmıştır. Osmanlılarla imzalanan bu antlaşma ile Batı'dan gelecek olan olası tehditleri bir süreliğine erteleyen Tahmasp, bu barışı iyi değerlendirerek devletin iç sorunlarına odaklanmıştır. 1561'de babası Sultan Süleyman'a başkaldıran ve Safevi devletine sığınan Şehzade Bayezid'i Osmanlı devletine teslim etmesi ve 1571'de Osmanlı'ya karşı bir birleşme çağrışında bulunan Venedik elçisinin ülkesine geri gönderilmesi,

Osmanlılarla sağlanan bu barış ortamının Tahmasp için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 486-487).

Şah Tahmasp'ın ölümünden sonra yaşanan taht kavgaları ve yapılan savaşlar devletin merkezi gücünü zayıflatmıştır. Bu dönemde, bazı dini gruplar ve hareketlerin liderliğinde başkent ve devletin doğu topraklarında Kızılbaş ve Türkmenlerin hakimiyetine karşı ayaklanmalar başlamıştır. Bu grupların başında, Şah Tahmasp döneminde Kızılbaşlar tarafından liderleri öldürülen, Nuktaviler gelmektedir.<sup>2</sup> Şah Tahmasp'tan sonraki dönemde Kızılbaşların gücü artmış, devletin çeşitli bölgelerinde yerel aşiretler kendi hakimiyetlerini kurmuşlardır. Safevi tarihi uzmanı Bastani Parizi, bu durumu bir tür neo-feodal sistemin yükselişi olarak tanımlar ( Bastani Parizi, 1988, s. 37).

Görüldüğü gibi, Safevi devletinin kuruluşundan itibaren silahlı kuvvetleri oluşturan Kızılbaş Türkmenler, devlet yönetiminde büyük ölçüde etkindirler. Safevi Devleti'nin çeşitli bölgelerinde vali veya asker olarak halktan haraç toplayan ordu ve mensupları halk arasında memnuniyetsizlik yaratmışlardır. Şah Tahmasp'ın on dört yıl boyunca Kızılbaşlara maaş vermemesine rağmen ayaklanmalarını göz önünde bulundurulduğunda, Kızılbaşların halktan ne kadar haraç aldıkları tahmin edilebilir (Bastani Parizi, 1988, s. 48). Kızılbaşların halk arasında uyandırdığı bu memnuniyetsizlik, Osmanlı ordusunun Tebriz ve Azerbaycan'ın diğer şehirleri ve Irak'ta Şiilere yaptıkları işkenceler, Safevi topraklarında Türk kökenlilere karşı bir hareket başlatmıştır.<sup>3</sup> Bu hareket, yukarıda da sözü edildiği gibi Türkmen İslam'ı ve Arap istilasına karşı bir söylemi olan Nuktavi'lerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır (Babayan, 2003, s.5 ; Bastani Parizi ,1988 , s. 46).

<sup>2</sup> 1397 yılında Mahmud Pesikhani-i Gilani (?-1427) tarafından kurulan bir tarikattır. Her şeyin topraktan geldiğine inanan Nuktaviler öteki dünya, cennet ve cehenneme inanmazlar. Toprağa nokta dediklerinden dolayı bu isim onlara verilmiştir.( M. Moin, *Ferheng-i Farsi*, C. VI., 1375(1994)Tahran: Amir Kabir, s.2141). Hicretin 1000. yılında (M. 1581) Arapların hakimiyetinin biteceğine ve İranlı hanedanların başa geçeceğine inanan Nuktaviler, Şah I. Abbas tarafından etkisiz kılınırlar. 5 Ağustos 1593'te Nuktavilerin lideri olan Ustad Yusufi Terkişduz'u saraya davet edip üç gün boyunca onu şah yapan I. Abbas 8 Ağustos'ta Ustad Yusufi ile ona bağlı olan Nuktavileri öldürür ve bu hareketi sonlandırır. Bkz.Babayan K. 2003, *Mystics Monarchs and Messiahs*, London: Harvard University Pres., s.3.

<sup>3</sup> Sünni din adamlarının fetvasına göre kafir sayılan Şiilere böyle davranılmıştır. Hatta Tebriz'in büyük ve tanınmış tacirlerinin esir alınması ve İstanbul'da köle olarak satılmaları bilinmektedir. Bkz. (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 511).

Şah IV. Sultan Muhammed Hudabende'nin (sal. 1578- 1587) döneminde bu feodal güçlerin yükselişi, merkezi hükümeti yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir. Kızılbaş ordusunun liderleri, bu durumdan kurtulmak için Sultan Muhammed'i tahttan indirip, oğlu Abbas Mirza'yı (sal. 1587-1629) Kazvin'de tahta çıkartmışlardır. Küçük yaştaki Şah Abbas'ın tahta çıkmasıyla, bu dönemde başkentte isyancıların çıkardığı ayaklanmalar toprakların atılmasıyla bastırılmıştır (Bastani Parizi, 1988, s. 38).

Safevileri gönüllü olarak koruyan ve onlara bir tarikat lideri gözüyle bakan bu Türk kökenli oymaklar, bir yandan da zaman zaman birleşip Safevi devletine karşı ayaklanmalarda bulunmuşlardır. Bu duruma bir çözüm getirmek amacıyla, Şah Tahmasp çevresinde, bu kabilelerin ve Kızılbaş liderlerinin yerine zaman içerisinde Ermeni, Gürcü ve yeni Müslüman olan köleleri toplamaya başlamış, ancak bu çözüm de pek sonuç getirmemiştir (Babaie ve diğerleri, 2011, s.9). Bu politikanın etkin bir hale getirilmesi ise Şah I. Abbas döneminde gerçekleşmiştir.

Şah Abbas yönetime geçince, Kızılbaşların gücünü ve devlet idaresindeki etkilerini azaltmaya başlamıştır. Yönetim kadrosundaki Kızılbaşları azledip yerlerine yeni Müslüman olan köleleri getirmiştir. Bu yeni sistem, geçmişte gelenek haline gelen feodal sisteme karşı bir çıkış niteliğindedir. Doğuya seyahatleri sırasında İsfahan'a da uğrayan Fransız elmas tüccarı Jean Baptist Tavernier (1608 – 1689), Şah Abbas'ın Kızılbaşlardan korktuğunu ve onları devlet yönetiminden uzaklaştırdığını söyler (Tavernier, 2003, s.253).

Şah II. Abbas'ın döneminde İsfahan'da bulunan başka bir Fransız kuyumcu ve tacir Jean Chardin'in <sup>4</sup>(1643 -1713) de belirttiği gibi Şah I.Abbas Safevi devletindeki geleneği bozmuş ve önemli görevleri aristokrat aileler veya Kızılbaşlara değil, sadık kölelerine vermiştir (Chardin, 1966,c. VIII., s.151).

Şah Abbas'ın yapmış olduğu bu değişimden önce her türlü devlet kararı, belli Kızılbaş hanedanları ve kabilelerinin onayıyla gerçekleşirken, bu yeni düzenlemeyle, devletin yapısı daha merkeziyetçi bir biçime kavuşmuştur. Devlet tarafından alınan kararların, artık belirli bir hanedanın istekleri sonucunda değil, şahın çevresinden seçilmiş olan

---

<sup>4</sup> *Jurnal du voyage du Chevalier Chardin en Perse* kitabıyla ün kazanan Fransız kuyumcu ve tacir Chardin, Şah II. Abbas döneminde ticaret için İran'a gelmiş ve onun torunu Şah Safi dönemine kadar Safevi topraklarında bulunmuş ve gördüğü her şeyi kaydetmiştir.

kişilerin istekleri doğrultusunda alınması, bu olayın önemli sosyal sonuçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Bu noktada, bir kabile veya hanedanın kazancından ziyade, seçilmiş olan kişilerin kazançları söz konusu olur (Babaie ve diğerleri, 2011 , s. 9-10).

İzlediği bu politikalarla Şah Abbas, Kızılbaşların gücünü azalttıktan sonra, isyanları bastırmak üzere harekete geçer ve güç kazanan Nuktaviler'i ortadan kaldırır.

Şah Abbas, birçok alanda Safevileri Osmanlılarla karşılaştırmış ve onlardan ilham almıştır. Bunlardan birisi de ordu yönetimidir. Osmanlı ordusunun düzenli yapısına benzer bir Safevi ordusu oluşturmayı amaçlamış, bu yönde birçok adımlar atmıştır. Şah Abbas'a kadar oymaklardan oluşan ordu, oymak reisi ve büyüğü tarafından yönetilirdi. Zaman zaman birleşip devlete karşı başkaldırıda bulunan bu oymaklar, Şah I. Abbas döneminde yerini "Şah Sevenler" adıyla anılan, çoğu savaş esirlerinden oluşan ve yeni ateşli silahlarla donatılmış bir orduya bırakmıştır (Pigolokaya ve diğerleri, 1975, s. 515).

Şah Abbas 1590 yılında devletin yönetim merkezini Kazvin'den İsfahan'a taşır. Şah I. Abbas'ın saray tarihçisi İskender Bey Münşi (1540- 1632), *Tarih-i Alem Aray-i Abbasi* başlıklı kitabında Şah Abbas'ın Kaşan valisinin çıkardığı isyanı bastırmasından sonra İsfahan'a geçtiğini ve bu kenti beğendiğini belirtir ( İskender Bey Münşi,1999, c.II , s. 668). İsfahan'ın yeni başkent olmasında coğrafi özelliklerinin önemli bir rol oynadığı düşünülebilir.

Bazı kaynaklar, başkentini değiştirilmesini hicretin bininci yılında beklenen kıyamet korkusuna bağlarsa da, Safevi tarih uzmanı Bastani kitabında bunu yeterince ikna edici olmayan başka nedenlerle açıklar. Bastani, o yıllarda büyük bir sel felaketinin Kazvin'e büyük zarar vermesini de başkentini değiştirilme sebeplerinin arasında açıklar (Bastani, 1988, s. 50- 52) Kazvin Tebriz'den sonra Safevi devletinin hemen hemen kuruluş yıllarından itibaren başkent olmuş ve kent yöneticilerinin büyük bir çoğunluğu Kızılbaşlardan oluşmuştur. Şah Abbas'ın, Kızılbaşlar ve Safevi hanedanının bazı geleneklerine karşı yaptığı değişikliklerden dolayı Kızılbaşlardan uzaklaşmayı planlamış olduğu düşünülebilir. Bunun için, Türkmenlerin egemen olmadığı bir şehri seçmesi daha doğru bir açıklama olarak görünmektedir. İsfahan Türkmenlerin egemenliğinden uzak kalan bir şehirdi ve Şah Abbas Kızılbaşları orada daha kolay

kontrol altına alabilirdi. Başkentini değiştirilmesinin en önemli nedeni Şah Abbas'ın Kızılbaşların egemenliğinden kurtulma planı olmalıdır (Babaie ve diğerleri, 2011, s. 10; Bastani Parizi, 1988, s. 50- 52). Başkentini İsfahan'a taşınması Abbasi döneminde (750-1258) Samarra'nın inşa edilmesiyle benzetilir. Abbasilerin de ordularının yeni güçleri olan Türklerin gelmeleriyle eski ve yeni güçleri ayırmak için Bağdat dışına çıkıp Türkler için Samarra şehrini kurdukları kabul edilir. Her iki dönemde de padişahın muhafız sınıfını değiştirilmesi ve yeni bir hakim sınıfının ortaya çıkışıyla yönetime yeni bir kudret merkezi kurulmuştur.

İsfahan'ın merkez ve başkent olması şehzadelerin yetiştirilmesinde de büyük değişim yaratır. Önceleri ülkenin farklı bölgelerinin emirleri olan Kızılbaşlara emanet edilen ve onların yanında büyüyen şehzadeler artık başkentteki sarayda, *Hace*<sup>5</sup> denilen saray ağaları tarafından yetiştirilirler. Bu değişim Kızılbaşların devlet üzerinde etkilerini daha da azaltır. Şah I. Abbas'tan önce Kızılbaşlar istedikleri zaman padişahı tahttan indirip kendi denetimlerinde yetişmiş olan küçük şehzadeleri tahta çıkarabiliyorlardı (Babaie ve diğerleri, 2011, s. 11).

Bu radikal değişiklikleri Kızılbaş Türkmenler kolay kabul etmezler, Horasan ve başka birçok bölgede Kızılbaş valiler isyan ederler. Ancak yeni kurulan ordu tarafından bastırılırlar. Nitekim, Prof. Mahmud Sario-l ghalam bu yılları İran tarihinin en kanlı dönemlerinden biri olarak niteler (Sario-l ghalam, 2012, s. 59).

Öte yandan, böylece hakimiyetin yerel yönetimlerden alınarak merkezin elinde toplanması Osmanlı ve Araplara karşı bir milli kimliğin ortaya çıkışına yol açar.

Şah Abbas bütün iç savaşlar ve kanlı kıyımlara rağmen sağlam bir ekonomi elde etmek için çok uğraşmıştır. Bu etkinlikleri arasında İsfahan'a su getirmesi, Kaşan şehrinin yakınında baraj yapması gibi birçok örnek sayılabilir (Bastani, 1988, s. 62-70). Diğer taraftan ipek yolunun kullanımının geliştirilmesi, ticaretin yükselmesi ve sermayenin gelmesi için yollar yaptırır, bu yollar üzerine kervansaraylar kurar ve ticari yollarda emniyeti sağlar (Chardin J. 1965 , c.VIII, s. 333; Roemer, 1998, s. 111).

1602'de Şah Abbas Osmanlılarla savaşa girer ve Azerbaycan, Ermenistan ve Kürdistan'ı ele geçirir. 1604 yılında Şah Abbas ele geçirdiği bölgeleri kontrol edip,

<sup>5</sup> Farsçada *Xace* olarak seslendirilir, İngilizce kaynaklarda ise *Khaje* veya *Khawje* olarak yazılmıştır.

Osmanlıdan korumak için bu yörelerde yaşayan birçok Ermeni, Azeri ve Gürcüyü İran'ın iç bölgelerine sürgüne gönderir. Büyük sürgün olarak adlandırılan bu olayda pek çok insan hayatını kaybeder; Abbas kurtulanları İran'ın merkezi bölgelerinde yerleştirir ve onları ticaret, zanaat, inşaat işlerinde veya asker olarak kullanır. İsfahan'da yapılan Şah Camisi, Nakş-i Cihan meydanı ve bir çok bina bu göçürülen zanaatkarlar ve işçilerin eliyle yapılmıştır (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s.522-524). Bu sürgünlerin tek bir nedeni yoktur. Azerbaycan (bugün İran sınırları içinde kalan Aras nehrinin güneyi) ve Aran ( bugünkü Azerbaycan Cumhuriyeti) bölgelerinde yaşayan Azeri Türkleri Osmanlıyla irtibata geçip bir tehdit oluşturabiliyorlardı. Bu birleşme ihtimalini önlemek isteyen Şah Abbas o bölgede yaşayan Türkmen oymaklarını Horasan bölgesine sürgüne gönderir. Daha sonra ülkeyi yöneten iki önemli Kızılbaş oymağı Avşarlar ve Kaçarlar da bu sürgünde yer alırlar ( Avery, 1998, c.VII., s.15). Bu zorunlu göçler ya da sürgünler sayesinde Şah Abbas zanaatkarlar ve tacirleri istediği yerlerde toplayıp devlete düzen vermeyi başarır.

Şah Abbas'ın ticaretle ilgili en önemli kararlarından birisi Kuzey Batı İran'da Aras nehrinin kıyısında, Culfa şehrinde yaşayan Ermenilerin İsfahan'a göçürmesidir. İsfahan'da Yeni Culfa adında bir mahalle kuran Şah Abbas Ermenilerin Avrupa'yla ticari ilişkilerini kullanarak İran ipek ve gümüş ticaretini garantiye alır. Ayrıca onlara toplumsal ayrıcalıklar tanıyarak saraya yakın tutar, başka bir deyişle Kızılbaşların yerine geçirir (Babaie ve diğerleri, 2011, s.11-12).

Bu yıllarda Safeviler Şah Abbas'ın yeni politikaları sayesinde en güçlü dönemlerini yaşarlar. Osmanlılarla 1602'de başlayan savaşlar 1612 yılına kadar aralıklarla devam eder. Yukarıda da sözü geçtiği gibi bu savaşlarda Azerbaycan, Ermenistan ve Kürdistan Safevilerin eline geçer ve savaş durumu 1612'de İstanbul antlaşmasıyla sona erer. 1616 yılında savaş tekrar başlarsa da fazla sürmeden başka bir antlaşma yapılır ve Safevilerin aldığı topraklar onlara verilir. Bu anlaşma gereğince, ipek üretilen eski Osmanlı bölgelerine karşılık Safavi yönetimi her yıl 29 000 kilo ipeği Osmanlılara vermeyi kabul etmiştir ( Pigoloskay ve diğerleri, 1975, s.518-520).

1623 yılında Şah Abbas Bağdat'taki Osmanlı valisi Subaşı Bekir'in isyanını bahane olarak kullanarak Bağdat'a yürür ve şehri zapt eder. Bu yıllarda İngilizler Safavilerle ticari anlaşmaları doğrultusunda East India şirketini kurarlar. İpek ticaretinde İngiliz

şirketine verilen yüzde elli indirim, Osmanlı ipek ticaretinin merkezi olan Halep pazarının değer kaybetmesi ve bu konuda zor duruma düşmesine neden olur (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s.518-520).

Başkent ve askeri sistemin değiştirilmesi, yeni bir kent ve sarayların inşası, Şii din adamlarının yetiştirilmesi ve yerel adet ve inançları koruması, Şah Abbas'ın en büyük kaygısının devletine ve halkına bir kimlik oluşturmak olduğunu gösterir. On iki imam Şiiliğinin sekizinci imamı olan İmam Rıza'nın (765-818) Meşhed'deki mezarının kutsallığın vurgulamak üzere büyük bir Ziyaretgah ve camii yaptırması ve yalınayak İsfahan'dan Horasan'a ziyarete gitmesi (Roemer,1998, s.115) gibi etkinlikleri bu kimlik oluşturma kaygısıyla bağlantılı olmalıdır ( Babaie ve diğerleri, 2011, s. 13). Böylece sekizinci imamı benimseyerek on iki imam Şiiliğin kurumsallaşmasına yol açar <sup>6</sup> (Babaie ve diğerleri, 2011, s. 17).

Yukarıda değinildiği gibi içişlerine bakınca belki de Şah Abbas'ın yaptığı en önemli değişiklik başkent değiştirilmesidir. Samarra'ya benzer bir şekilde yeni başkent için eski şehir kullanılmaz ve yeni ordu ve devletin ihtiyaçlarını göze alarak yeni bir şehir planı hazırlanır. Eski şehrin sur duvarlarının ardında yeni şehir planlanır ve yapılmaya başlar.

Bu yeni planla İran'ın geleneksel erg-şehir<sup>7</sup> kent planı, yerini devlet meydanlarına bırakır. Şah Abbas'ın döneminde İsfahan'da yapılan büyük Nakş-ı Cihan meydanı, arkasında Çaharbağ Bulvarı ve bulvarın etrafındaki bahçeler, köşklerin yapılması bu kentsel dönüşümün en radikal ve göze çarpan örnekleridir (Sadri, 2011).

İsfahan'da yapılan yeni saraylar ve köşkler, önceki Kazvin örnekleri ve erken Kaçar dönemine kadar yapılan saraylar gibi, İslam öncesi İran imparatorlukları, özellikle Akamenid mimarisinin özelliklerini izler. Sütunlu eyvanlar ve düz çatılar bu özelliklerden sayılabilir ( Kleiss , 1993, s. 269).

İskender Bey Münşi kitabında İsfahan'da Çaharbağ bulvarının yapılmasını şöyle anlatır:

Hicri 1006 (1599 M. ) yılında padişah hazretleri

<sup>6</sup> Yedi imamlı İsmaililerden ayrılmak için sekizinci imama dikkat çekmek on iki imamcılığı daha da öne çıkarmaya neden olmuştur.

<sup>7</sup> İktidar mekanları ve askeri binalar çevresinde şekillenen ve kale şeklinde gelişen kent modelidir.(Habibi, 2009, s.190).

İsfahan darü-l saltanasında saraylar yapılmasını emrettiler, ve yaz boyunca İsfahan’da kaldılar ve geceler sefa meclisleri düzenleyip gündüz ava gitmekle meşgul oldular. Mühendisler ve mimarlar Nakş-ı Cihan bahçesini düzenlemeye başladılar ve şehrin duvarından bağın içine bir kapı yaptılar. Adına Devlet Kapısı<sup>8</sup> dendi ve oradan Zayenderud nehrinin kıyısına kadar uzanan bir cadde ihdas ettiler ki etrafında bahçeler, saraylar, ve devlet adamlarının evleri yapılmaya başladı. Evler ve saraylar büyük bahçeler içinde geniş eyvanlarla ve altın ve lacivert renkli resimlerle süslendi ( İskender bey Münşi, 1999, c.II., s.872- 873).

Yazarın “bin elli yılına (1644 M.) geldik ve hala bu inşaat devam ediyor” ifadesi, Şah Abbas’ın saltanatının son yıllarına kadar İsfahan’ın planlaması ve kentsel dönüşümünün sürdüğünü gösterir ( İskender bey Münşi, 1999, c.III., s.1006).

Düzenlenen yeni “devlethanenin”<sup>9</sup> bir tarafı büyük Nakş-ı Cihan meydanına açılır ve diğer tarafıysa sözü geçen uzun Çaharbağ caddesine bakar. Bu caddenin etrafında da çok sayıda köşk ve küçük saraylar ve devlet mensuplarının evleri yapılmıştır. İşte bu tezin konusunu oluşturan duvar resminin bulunduğu Çihil sütun sarayı, yeni yapılan bu köşklere biridir.

## **1.2.ÇİHİL SÜTUN SARAYI**

### **1.2.1.Kırk Sütun Geleneği ve Çihil Sütun Sarayı:**

Çehel veya Çihil Sütun Farsça’da Kırk Sütun anlamına gelir. Halk arasında yayılmış bir söylentiye göre eyvanın yirmi sütununun sayısının, bahçedeki havuzun suyunda yansmasıyla kırka çıkması, sarayın adının kaynağını oluşturur ( Rostami, 2011, s.115).

Ebba Koch Çihil Sütun isimli saraylarla ilgili makalesinde Safevi, Babürlü ve Timurlu sivil mimari kültüründe kabul salonlarının genellikle Çihil Sütun olarak anıldığını

---

<sup>8</sup> Farsça : Dervaze Dovlet

<sup>9</sup> saray ve idari merkez



belirtir (Koch, 1994, s.143). Koch makalesinde aynı tarihlerde Babürlerin beşinci hükümdarı Şah Cihan'ın (sal.1627-1658) Delhi'de yaptırdığı Çihil Sütun Sarayını ve bundan önce Şah Tahmasp'ın Kazvin'deki Çihil Sütunu'nu örnek verir. Yazar, bu çok sütunlu sarayları Fars kültürünün bir uzantısı olarak yorumlayarak Persepolis'te örnekleri görülen Ahameniş çok sütunlu saray mimarisinin Sasanilerle devam edip İslam'dan sonra İran'da Arap olmayan hanedanların saray mimarisinde de kullanıldığını belirtir.

Safevi edebiyatında Persepolis'teki antik dönem yapılarına değişik isimler verilir, bunlardan biri Çihil Sütundur. *Çihil Sütun* ( Kırk Sütun), *Çihil minar* ( Kırk Minare) ve *Sed Sütun* (Yüz Sütun) Perspolis'in kalıntılarına verilen isimlerdendirler.<sup>10</sup>

Koch'a göre bu tip sarayların çok sayıda yapılması bugünkü İran topraklarına sonradan hakim olan diğer milletlerin, Pers kültürüne karşı duyulan hayranlık ve benimsemeleriyle bağlantılıdır (Koch ,1994. s. 143).

Kuşkusuz bu benzetme ve adlandırma yapıların doğrudan sütun sayısı ile ilgili olmaktan ziyade, sütun sayısının çokluğuyla bağlantılıdır. Nitekim ne Persepolis, ne Kazvin ne de İsfahan'daki Çihil Sütun saraylarının kırk sütunu yoktur.

Bazı tarihçiler II. Şah Abbas'ın (sal. 1632-1666) yaptırdığı binanın kırk sütununun olduğunu ve bir yangında eyvanın bir kısmı harap olduğunu ve sadece yirmi sütunun yangından kurtulduğunu öne sürerler (Rostami, 2011, s.118). Restorasyon ustası Lotfollah Honarfar ise İsfahan mimarisi hakkındaki kitabında bu teorinin yanlış olduğunu vurgular ve restorasyon sırasında rastlanan yangın izlerine dayanarak böyle bir şeyin olmadığını ispatlar (Honarfar, 1971, s.125 ). Honarfar'a göre Sultan Hüseyin dönemindeki düzeltmelerde saray eski haline dönüştürülür. Ayrıca Chardin1666'da bu sarayı anlattığında büyük eyvandaki on sekiz altın yıldızlı ve aynalı sütundan bahseder (Chardin, 1996, s.146). Bu deliller binanın II. Şah Abbas döneminde bugünkü durumuna getirildiğini gösterir.

II. Abbas döneminden Sultan Hüseyin dönemine kadar saray tarihçisi olan Mirza Muhammed Vahid Kazivini'nin (öl.1710) yazdığı *Abbasname*'de 1118/1706 yılında

<sup>10</sup> Chardin kitabında bu kalıntılardan *Çehel Minar* olarak söz eder(Chardin, 1996, s.156.)

köşkte çıkan bir yangından söz edilir.<sup>11</sup> Kazvini'ye göre Sultan Hüseyin dönemindeki bu yangında hasar gören bölümler aynı yıllarda düzeltilerek saray önceki haline dönüşür( Kazvini, 2003, s.91). Nitekim, yukarıda söz edilen giriş eyvanındaki kitabede 1118 H./1706 M. yılındaki bu tamirattan bahsedilir ( Ferrante, 1968, s. 293).

Şah I. Abbas İslamiyet öncesi İran uygarlıkları özellikle Ahamenişleri (M.Ö.550-330) izleyerek başta Nevruz bayramı olmak üzere yılın büyük olaylarını ve törenleri bu sarayda yaptırır. Ahamenişler döneminde çok sütunlu sarayların önünde yapılan bu kutlamalar Şah I. Abbas ve ardılı Safevi hükümdarlarının zamanında Çihil Sütun sarayının bahçesinde yapılır (Aghajani ve Javani, 2007 , s.10; Babaie, 1994, s. 126; Koch, 1994, s.147-149).

### 1.2.2.Sarayın Yapım Evreleri:

1945'te yayınlanan İran sanatıyla ilgili ünlü külliyyatında Arthur Pope Çihil sütun'un inşasını 1599 yılına ve I. Şah Abbas'a atfeder ancak sarayın kesin tarihini bildiren bir verimiz yoktur<sup>12</sup> (Pope, 1959 , s. 156). Şah II. Abbas (sal.1632-1666) değişikliklerle yenilediğini belirten eyvandaki yazıt 1057 H./ 1647 M. tarihini içerir (Ferrante, 1968, s. 293). Genel olarak giriş eyvanı ve yan eyvanlar Şah II. Abbas dönemine ait olarak kabul edilmesine rağmen, binaya ne zaman, nelerin ilave edildiği tartışılmalıdır ve bu konuda kesin bir sonuca varılmamıştır (Babaie,1994, s.126).

Çihil Sütun Sarayı birkaç evrede yapılır. Kesin tarihi belli olmasa da sarayın temeli yukarıda belirtildiği gibi Şah I. Abbas'ın fermanıyla atılır. 1647'de ise Şah II. Abbas'ın emriyle yan eyvanlar ve giriş eyvanına bitişik iki odanın ilave edilmesiyle bina yeni bir biçim kazanır. Üçüncü kez Şah Sultan Hüseyin döneminde (1694- 1722) çıkan bir yangından sonra plan değiştirilmeden tamir edilir (res.1) (Aghajani ve Javani , 2007, s. 10).

<sup>11</sup> یکصد و هجده از هجرت نبوی گذشته بود که آتش در چهل ستون افتاد  
Kazvini, 2003, s.91.

<sup>12</sup> Pope verdiği tarihin neye dayandığını açıklamaz ancak bu tarihin İskender bey'in kitabındaki yeni İsfahan'ın imar tarihiyle örtüşmesine göre Pope Çihil Sütun sarayını diğer binalar ve bahçelerinden ayrılmayıp hepsini bir yerde değerlendirmiştir.

Saray 1956-1967 yılları arasında Napoli merkezli İtalyan Orta ve Uzak Doğu Enstitüsü'nün (IsMEO)<sup>13</sup> tarafından restore edilmiş ve çalışmada elde edilen veriler 1968 yılında yayınlanmıştır. Yayımladığı raporda 1957 yılında Prof. Honarfar ve ekibi tarafından bulunan 1647 tarihli kitabeden söz edilir (Ferrante, 1968, s. 293). Kitabenin manzum metninde Şah II. Abbas övüldükten sonra binanın onun emriyle yenilendiği belirtilir. Son beyitte Sarayı dünyanın en mübarek binası olarak niteleyen sözcükler ebced hesabıyla Şah II. Abbas'ın saltanatının beşinci yılı olan 1057'yi (1647 M.) verir.<sup>14</sup> (Honarfar, 1971, s.127-128). Aynı tarih, dönem şairlerinin eserlerinde de karşımıza çıkar. Söz gelimi, Sa'ib-i Tebrizi (1601-1677), sarayla ilgili uzun kasidesinde Çihil Sütun'u dünyadaki taçlıların kiblesi olarak tanımladığı beyitte ebced hesabıyla yine 1057 tarihini verir (Aktaran: Babaie , 1994, s.128; Rostami, 2011, s.117).

Eyvanda bulunan ikinci manzum kitabe tarihsiz ama Şah Sultan Hüseyin (sal.1694-1729) dönemine aittir. Okunmaz hale gelen kitabeden okunabilir birkaç beyitte Şah Sultan Hüseyin'in ismi geçer (Rostami, 2011, s.119).

### 1.2.3. Sarayın Mimari Özellikleri:

Saray şimdiki haliyle 67000 metrekarelik bir alanda altı ayrı bölümden oluşmaktadır. Binanın etrafında suyolları mevcuttur, doğudan girilen bahçede girişin önünde büyük bir havuz bulunmaktadır (res. 2). Saray Şah II. Abbas dönemine ait olan Sütunların üzerinde düz çatıyla örtülen *Talar* denilen büyük giriş mekanı, giriş mekanına bağlanan ve ona göre yaklaşık 1.5 metre daha yüksek olan giriş eyvanı, bu eyvana bitişik olan

<sup>13</sup> IsMEO: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente.

<sup>14</sup> Şah ikinci Abbas'ın döneminde yaşlı dünya gençleşti / Allah'ın lütfüyle bir bina yaptı , o binayı mavi felek bile kıskandı / Arasından bir su geçen bahçenin içinde yıldızlara benzeyen güller açtı / Yıllar boyu orada Kamuranlık yapacak ve orası insanların secde edecekleri yer olacak / Mübarek bir yerdir ve orası dünyanın en mübarek binasıdır.

به عهد شهنشاہ عباس ثانی      که عهدش جوان کرد پیر جهان را  
 بنا کرد از فیض و لطف الهی      بنایی که شد رشک سقف مینا  
 کواکب چو گل های باغش نمایان      در او هم چو جوی است پیدا  
 کند سالها در آن کامرانی      بود سالها سجده گاه برآیا  
 مبارک بود زان که تاریخ آن شد      مبارکترین بناهای دنیا

Bkz. Rostami, 2011, s.119.

kenar odalar, Şah I. Abbas döneminde yapılan ve kabul salonunun girişi olarak kullanılan aynalı eyvan, kabul salonu, kabul salonunun dört köşesinde ona bitişik olan dört küçük oda ve yan eyvanlardan oluşur.

Giriş mekanı:

Giriş mekanı iki bölümden oluşur. Planda 'T' harfiyle belirlenen birinci bölümün boyutları 30x14 metredir ve on sekiz sütunun üzerinde düz çatıyla örtülüdür. 14 metre yüksekliğinde olan çokgen gövdeli sütunlar çam ağacından yapılmıştır (res 3). Sütunlar Orijinal halinde aynalarla kaplıdır (Chardin , 1996, s. 146). Kaçar döneminde bu aynaların söküldüğü bilinmektedir. (Rostami , 1390 s. 116) Eyvanın ortasında küçük bir havuz bulunmaktadır. Havuzun dört köşesindeki sütunların kaidesi diğerlerinden farklı, aslan başı biçiminde oyulmuştur. Bu aslanların birer fiskiye şeklinde kullanıldığı belirtilmektedir (res. 4) (Nikzad,1954, s.127). Eyvanın üst örtüsü aralarında üç metre mesafe olan iki kattan oluşur. Ahşaptan yapılmış olan çatının arasındaki bu boşluk tahtaların arasında hava dolaşımı sağlayarak yağmurdan ıslanan ahşapların kuru kalması amacıyla yapılmıştır (res. 5). Giriş mekanının tavanı küçük dikdörtgenlere bölünüp ve her bölüm diğerlerinden farklı olan geometrik bezemelerle süslenmiştir (res. 6). Planda 'R' harfiyle gösterilen mekanının ikinci bölümü öndekinden daha yüksektir bu bölümde uzunluğu 12 metre olan iki sütun vardır.

Aynalı eyvan:

Resim 1'de 'I' harfiyle belirlenen eyvan I. Şah Abbas dönemine aittir ve aynalarla süslüdür (res.7). Bu mukarnaslı eyvan kabul salonuna açılır. Mukarnaslar değişik biçimde aynalarla süslenmişlerdir. 5.5x7 m. boyutlarındaki bu eyvanın kenar duvarlarında taban taşı seviyesinde nişler içinde Avrupalı figürleri betimleyen çok yıpranmış bir şekilde günümüze gelen dört küçük duvar resmi bulunmaktadır (Rostami,1390, s. 119-124). Giriş eyvanında, güney duvarında yerden yaklaşık 2.5 metre yüksekliğinde resimlerin olduğu nişlerin üstünde alçıdan yapılmış küçük bir kitabe görünmektedir. Kitabenin dönemin el yazma eserlerindeki yapraklara benzer şekilde tasarlandığı ve bezendiği dikkat çeker. Bu kitabede Şemsettin bin Mulla Muhammed Sait Ceylani imzasıyla Kuran-i Kerim'in 61. Suresi olan Saff suresinin on

üç ve on dördüncü ayetleri yazılıdır<sup>15</sup> (Aghajani ve Javani, 2007, s.10). Yazıda 1119H./ 1707 M. tarihi son Safevi şahı Sultan Hüseyin'in (1694- 1722) döneminde yazıldığını açıklar (res.8). İSMEO'nun onarım çalışmaları ve duvarlarda yaptığı incelemeler bu eyvanın duvarlarının ayna kaplanmadan önce resimlerle bezeli olduğunu göstermektedir. İSMEO araştırmacıları bu aynaların Şah II. Abbas veya Sultan Hüseyin döneminde resimlerin üstüne yerleştirildiğini öne sürerler (Ferrante,1968, s 296-297). Eyvandan kapı kabul salonuna açılır.

#### Kabul Salonu :

Sarayın yapımının birinci evresinde yapılan kabul salonu resim 1'de 'G' harfiyle gösterilmiştir. 22x11 m. boyutlarında olan salon, kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı ve üç kubbeyle örtülüdür. Kemerler mukarnaslar ve kubbenin altı ince bir fırçayla, altın ve kırmızı, yeşil mavi, sarı renklerle tezhip edilmiştir (res. 9). Tavan 21 metre yüksekliğindedir. Salonun duvarları taban taşı seviyesinden yukarıya doğru duvar resimleriyle süslenmiştir. Kuzey ve güney duvarlarında kemerler içinde büyük pencereler yer alır (res.10).

Çihil Sütun sarayının duvar resimlerini genel olarak üç farklı gruba ayırmak mümkündür. 16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başında Safevi resim üslubunun örnekleri olan birinci grup Şah I. Abbas dönemine yapılmıştır. Bu resimler dönemin en meşhur ressamı Rıza Abbasi (1565-1635) veya onun öğrencilerine atfedilir. Avrupa etkisi yansıtan ikinci grup resimler II. Şah Abbas döneminde yapılmışlardır. Üçüncü grup ise 18. yüzyıldandır (Babaie, 1994, s.129). Chardin, II. Şah Abbas döneminde kabul salonunun taban taşı seviyesinde duvarların beyaz mermerle kaplı olduğunu, resimlerin bu mermerlerin üstündeki seviyede bulunduğunu belirtir. Ayrıca salonu doğu ve batı duvarlarında dört adet şömineden bahseder, şöminelerin üstündeki duvarlarda dört adet büyük duvar resminin olduğunu söyler ve bunlardan birinin Özbeklerle yapılan bir savaş sahnesi olduğunu yazar (Chardin , 1996, s. 146-147).

Salonda taban taşı seviyesinde şerit halinde 24 küçük duvar resmi bulunur. Bu resimler 17. yüzyıl başları Safavi kitap ve albüm resmi üslubunu yansıtır (Aghajani ve Javani ,

<sup>15</sup> نصر من الله و فتح قريب و بشر المومنين

Ve seveceğiniz bir başka (nimet) daha var: Allah'tan 'yardım ve zafer (nusret)' ve yakın bir fetih. Mü'minleri müjdele. Kuran 61:13.

1386(2007) s. 10) Tanınabilir tarihi bireyleri içermeyen bu resimler genellikle kırdan eğlence sahnelerini betimler. Bu tempera pastorallerde yaygınlıkla betimlenmiş kadınlar dönemin modalarına göre giyinmişlerdir. Bu resimlerde erkeklerle beraber içki içen kadın figürleri dikkat çeker<sup>16</sup> (res. 11) (Aghajani ve Javani, 2007, s. 11).

Sözü geçen yirmi dört küçük panonun üstünde yer alan altı adet büyük duvar resmi yapıldığı üslup açısından alttakilerden farklıdır. Doğu ve batı duvarlarındaki Avrupa resminden ilham almış olduğunu söyleyebileceğimiz, Chardin'in de söz ettiği bu büyük resimler büyük olasılıkla Şah II. Abbas (sal. 1642- 1666) döneminde yapılmışlardır (Babaie, 1994, s. 130).

Üsluplarıyla diğer tüm örneklerden farklı olan iki resim Doğu ve Batı duvarlarının orta bölümünde yer alırlar. Tezin ana konusunu olan bu eserler üçüncü grubu oluştururlar ve Kaçar devrinin (1794-1925) başlarında yani 18. yüzyılın sonlarında yapılmışlardır (Mora, 1968, s. 325). Daha geç dönemde yapılan bu iki resmi çözümlenmek için aradan geçen tarihi süreci tanımlamak gerekmektedir. Bu nedenle başka bir bölüm olarak anlatılan bu iki resme bu bölümde yer verilmeyecektir.

#### **1.2.4. Kabul Salonunun Duvar Resimleri:**

Şah II. Abbas döneminde yapılmış olan dört resim Safevi devletinin Doğu ve Kuzey Doğu komşularıyla olan ilişkilerini konu alır. Genellikle Özbeklerin ve Babürlerin Safevi sarayına sığınmalarını betimleyen resimlerin arasında Safevilerle Özbeklerin Savaş sahnesi de yer almaktadır.

Şah I. İsmail ve Özbeklerin savaşı:

Doğu duvarının güney tarafındaki resim Şah I. İsmail'i Özbek padişahı Şiban Han'la (sal.1500-1510) savaşırken göstermektedir. Cengiz soyundan olan Muhammed Şahbeht han veya Şah Bay Han veya Şeyban Han 1500 yılında Semerkant'ı fetheder ve Özbek hanlığını kurar. Yeni kurulan Safevi devletinin topraklarına yürüyünce iki devletin

---

<sup>16</sup> Ismeo raporunda bu resimlerin temperra tekniğiyle yapıldığını ve duvarların üst bölümünü kapsayan büyük resimler ise yağlı boya tekniğiyle yapıldığını açıklar (Mora, 1968, s.325).

arasındaki gerginlik başlar. Şah İsmail ve Şiban Han'ın arasında yazılan mektuplar, bu savaşın bir mezhep mücadelesi olduğunu gösterir <sup>17</sup> (res. 12) (Parsadust , 2007, s.316).

Meşhed ve İmam Rıza'nın türbesini Sünni Özbeklerden kurtarmak isteyen Şah İsmail bir yıl sonra Meşhed'e doğru yürür ve şehri zapt ettikten sonra Merv şehrine kaçan Şiban Han'ı Merv kalesinde yener. Bu zafer erken Safevi tarihinde en önemli zaferlerden sayılır. Şah İsmail diğer devletlere namını duyurmak için Şeyban Han'ın cesedini Osmanlı sarayına ve yazdırdığı *Zafernameleri* Babürlü ve Memluk saraylarına yollar. Şiban Han'ın kafatasından da kadeh yaptırıp onda şarap içtiği yaygın bir rivayettir (Parsadust , 2007, s.320). Çihil Sütun sarayı kabul salonunda bu savaşı betimleyen resimde Şah İsmail tam ortada Şiban Han'ı kılıcıyla ikiye bölerken betimlemiştir.

Resimde Şah İsmail ve Şiban Han dışında tarihi bireyler görünmemektedir. Safevi ordusu veya Kızılbaşlar **Tac-ı Hayderi**<sup>18</sup> denen başlıkları ve pala bıyıklarıyla, Özbekler ise çekik gözleri, farklı başlıkları ve köse sakallarıyla belirtilmişlerdir. Resmin alt kısmındaki dinamizme karşın ortadaki sakinlik ve durağanlık bakışı İsmail'in üzerine toplar. Bu resimde gümüş kullanılmıştır (Aghajani ve Javani, 2007, s.72).

Bu resmin tam karşısında, Batı duvarında Babürlü hükümdar Hümayun (sal.15301540, 1555-1556) Şah I. Tahmasp'ın huzurunda gösterilmiştir.

Babürlü hükümdar Hümayun Şah Tahmasp huzurunda:

Hint bölgesinde on yıl boyunca hükmeden Babürlü hükümdarı Hümayun ve kardeşi Kamuran'ın arasındaki gerginlik Hümayun'un güçten düşmesine neden olmuş ve 1539'da Afgan hükümdarı Şir Şah'a yenilmesi sonucunu doğurmuştur. Her şeyini kaybeden Hümayun, Safevi sarayına sığınmış, Tahmasp 15 yıl onu ağırlamıştır. Tahmasp ve Safevi ordusunun yardımıyla tekrar saltanatı geri alan Hümayun bir yıl sonra ölmüştür (res 13) (Alişah Razavi ve Seyyed Hedayat, 2007 , s.74-93; Babaie, 1994, s. 133).

<sup>17</sup> Şiban Han 1509'da Şah İsmail'e yazdığı mektupta "senin toprağına gözüm yok Mekke ve Medine'yi almak şarttır" yazar ve Şah İsmail "Mekke ve Medine'yi almak önemli değil Ali'nin kulu olmak şarttır" diye cevaplar. Parsadust M., 1387(2007), *Şah İsmail*,s.316. Tahran :Sahami Entesar.

<sup>18</sup> Tacı Hayderi: Şah İsmail'in babası Haydar'ın yaptığı ve müritlerini diğer Türkmenlerden ayırmak amacıyla kullandığı kırmızı renkli on iki imamı simgeleyen on iki dilimli başlıktır. Kırmızı olduğundan dolayı bu tacı giyenlere Kızılbaş denilir.

Resimde bir eyvanda Tahmasp ve Hümayun karşılıklı otururlar. Safevi devlet adamları resmin sağında Tahmap'ın yanında yer alırken resmin sol tarafında Hümayun'un adamları ellerinde hediyelerle görünmektedirler. Resmin tam ortasında ağaçlı bir manzaraya açılan büyük bir pencere, Avrupa Rönesans resmine benzer bir şekilde derinlik duygusu yaratmaktadır. Çin sürahileri ve tabakları çok detaylı resmedilmiştir ve Çin porselenlerinin o dönemde ne kadar değerli olduğunu göstermektedir. Safeviler beyaz tenli ve bıyıklı gösterilirken Hintliler genelde sakalsız ve esmer olarak resmedilmişlerdir. Şah Tahmasp'ın arkasında duran gençler büyük ihtimalle Chardin'in bahsettiği hadımlardır. Chardin hadımların pahalı elbiseler giyip hep padişahın arkasında elleri göğüslerinde padişahın fermanını bekler gibi durduklarını söyler (Chardin, 1996, s. 67). resmin alt kısmında elinde şarap şişesi tutan kız yine Chardin'in yazdığına göre padişahın izniyle misafirlere şarap ikram eden kişidir. Chardin bu görevi hadımlardan birinin yaptığını söyler. Ayrıca şarabın ilk padişaha sunulduğunu ve o içtikten sonra diğer misafirler ve devlet adamlarına ikram edildiğini yazar ve şarap ve müzik olunca din adamlarının padişahın izniyle meclisi terk ettiklerini vurgular (Chardin, 1996,s. 66-68). Nitekim müzik çalındığı ve şarap içildiği bu eğlence meclisinde din adamı kıyafeti içinde bir figür yer almaz. Diğer resimlerde de tekrarlanan eğlence meclisini gösteren dans eden kızlar ve müzik aletleri dönemin giysileri ve modalarını incelemek için önemlidirler.

Özbek hanı Veli Muhammed Han Şah I. Abbas huzurunda:

Doğu duvarının kuzey kanadının üzerinde yapılan resim Özbekistan padişahı Veli Muhammed Han'ı (sal. 1605-1611) Şah I. Abbas'ın huzurunda göstermektedir. Veli Muhammed han 1605 yılında tahta çıktıktan sonra yeğenleri İmam Kulu ve Nadir (Nedr) Muhammed Han'ı Semerkant yöresine vali olarak tayin eder. Ancak Vali Muhammed Han sonra onların isyanına yenik düşüp Safevi topraklarındaki Meşhed'e kaçar. Meşhed valisi onu hoş karşılar ve Kaşan üzerinden İsfahan'da Şah I. Abbas'ın sarayına gönderir. Şah I. Abbas onu yirmi bin askerle karşılar ve attan inmesine izin vermez. Havai fişeklerle ve fillerle gösteriler yapılır ve Özbek hanı iyi bir şekilde ağırlanır<sup>19</sup> (res 14) (İskender bey Münşi, 1999, c.III., s. 1006).

<sup>19</sup> Bu olay dönemin meşhur şairleri tarafından şiir olarak yazılmıştır, İskender Bey Münşi'nin yeğeni Muhammed Salih isimli şair bu olayda Veli Muhammed Hanı "Turan mülkünün padişahı" ve I. Abbas'ı



Diğer resimler gibi iki hükümdar resmin ortasına yerleştirilmişlerdir. Şah I. Abbas ve Veli Muhammed Han karşı karşıya otururlar. Safevi devlet adamları resmin sağ tarafı ve Özbekler resmin sol tarafında yer alırlar. İki tarafta da vezirler ve devlet adamları otururken resmedilmişlerdir. Şah I. Abbas'ın dik duruşunun karşısında Veli Muhammed Han'ın saygı duyarak gibi öne eğilmiş halde resmedilmesi dikkat çekicidir (Honarfar, 1968, s. 45-46).

Nadir Muhammed Han Şah II. Abbas huzurunda:

Bu resmin tam karşısında Özbek hükümdarı Nadir Muhammed Han Şah II. Abbas'ın huzurunda gösterilmiştir (res 15). Yukarıda sözü geçen amcası Veli Muhammed Han'a karşı gelen Nadir Muhammed Han, yıllar sonra oğlu Abdulaziz'le karşı karşıya gelir ve yenilince amcasının yaptığı gibi Safevi sarayına sığınır. II. Şah Abbas dedesi gibi onu iyi karşılar ve şerefine eğlence meclisleri düzenler. Resimde Şah II. Abbas'ın etrafı boş bırakılmıştır. Resmin sol tarafında II. Abbas'ın kenarında oturanlar Safevi devlet adamları olmalıdırlar. Yeşil elbiseyle başlığı diğerlerinden daha farklı olan ise II. Abbas'ın son yıllarındaki veziri Muhammed Bey olmalıdır. Arkada ayakta duran kişiler ise misafirleri ağırlamak üzere yemek taşımaktadırlar. Şah II. Abbas'ın karşısında koyu renkli kıyafeti olan kişi Susan Babaie'nin de tahmin ettiğine göre Nadir Muhammed Han olmalıdır. Şah II. Abbas döneminde Babürlü elçilerin sık sık Safevi sarayına geldiklerini vurgulayarak beyaz kıyafetli yaşlı adamın Hintlilere benzediğini ve onun Babür elçisi olma ihtimalini öne sürer. Yukarıda sözü geçtiği gibi bu resimde de padişahın arkasında üç hadımı görmekteyiz. Arka duvardaki nişin içersinde şarap şişesi görünmektedir ve onun önünde duran kişi Chardin'in bahsettiği şarap ikram eden hadım ağa olmalıdır.

I.ve II. Abbas'ın bu kabul sahnelerinin karşılıklı yer alması, özellikle Nadir Muhammed Han'ın Veli Muhammed Han'ın yeğeni yeğeni olduğu düşünüldüğünde tesadüfi değildir.

---

İran şahı olarak tanımlamış ve Turan hükümdarının İran Şahının huzuruna gelince kendi canını bile hediye olarak sunmaya hazır olduğunu şiire aktarmıştır:

عباس شه آن سپهر احسان کز پرتو اوست زیب ایران  
آمد به درش زروی اخلاص بردست گرفته تحفه جان  
قان زمان ولی محمد اورنگ نشین ملک توران  
جستم زخردچوسال تاریخ گفت آمده پادشاه توران  
Honarfar , 1968,s. 45-46.

Bu dört resimde Şah İsmail'in savaşı hariç aynı temalar canlandırılmıştır. Müzik, dans eşliğinde içkiler ve yiyeceklerle donatılmış karşılıklı oturan iki devlet adamlarının meclisi bu resimlerin ana konusunu oluşturmaktadır. Susan Babaie önce sözü geçen Sa'ib-i Tebrizi'nin şiirindeki kible kelimesini bu temaya bir gönderme olarak yorumlar. Ona göre bu temaların hepsinde komşu devlet adamlarının çoğu bu saraya sığınmak için gelmişlerdir ve o yüzden şair sarayı betimlediğinde onu “diğer taçlıların kiblesi” olarak tanımlamıştır (Babaie, 1994, s.134-135). Bu resimlerin tarihleri hep tartışılırsa da Şah II.Abbas'ın döneminde yapılma ihtimali genel olarak kabul görmüştür o yüzden Şah II. Abbas'ı gösteren bu resim büyük ihtimalle ressamın gözlemlediği bireyler ve olaylar olmalıdır.

Bu resimlerde Safevilerin kuzey doğu ve doğudaki komşularının yenilmesi veya İsfahan'a yardım istemek veya sığınmak için gelmelerinin resmedilmesi Safevilerin bölgedeki üstünlüğü ve gücünü göstermek üzere betimlediğini düşündürür. Bu bakımdan bu konuların seçilmesinin tesadüfi olmadığı açıktır. Resimlerin yerleri de bu ikonografik seçimi destekler niteliktedir. Nitekim, İran'ın kuzey doğusundaki Türkistan'ın iki hükümdarıyla ilgili resimler salonun kuzeyinde yer almaktadır batı duvarının güney tarafında diğer resim ise Şah İsmail'in savaşının dışındaki Babürlü Hümayun –yani Safevilerin doğu ve güney doğu komşusunu - göstermektedir (Babaie, 1994, s. 130). Kaçar döneminde ilave edilen ortadaki iki resim de bu düzenlemeyi dikkate alarak yapılmıştır. Batı duvarının tam ortasında yapılan resim Safevi'nin Batı komşusu Osmanlılarla yaptığı Çaldıran savaşını, doğu duvarının tam ortasındaki resim Nadir Şah'ın Hint padişahıyla yaptığı savaşı anlatmaktadır ki Hindistan İran'ın doğusundadır.

Bu tezin konusu olan bu iki resim Safevi döneminde yapılmamışlardır. Her ikisinde erken Kaçar (1794-1925) dönemine aittirler. Resimleri anlatmadan önce safevilerden sonra gelen Avşarlar(1736-1796) ve Zendler(1750-1794) dönemlerindeki değişiklikler anlatılıp resimler bu değişimin doğrultusunda tezin üçüncü bölümünü oluşturarak incelenecektir.

### 1.2.5. Diğer Bölümlerdeki Duvar Resimleri:

Kabul salonunun dört köşesine bitişik doğu ve batı eyvanlarına açılan dört odadaki planda 'P' harfiyle gösterilmiştir. Farsçada Şah Nişin ( Şahın oturma odası) denilen bu odalar II. Abbas döneminde yapıldığı düşünülen küçük resimlerle süslüdürler. Bu odalardaki resimlerde Şah portreleri ve edebiyattan alınan aşk sahneleri yer alır.<sup>20</sup> Batı odalarının birinde I. Şah Abbas'ın bir resmi bulunmaktadır. İsmEO'nun yaptığı açıklama ve restorasyon raporuna göre tam Şah'ın yüzünü gösteren yerden geç dönemlerde boru geçirmek için bir delik açılmış ve o yüzden Şah Abbas'ın yüzü tahmin bile edilemez hale gelmiştir. Rapora göre restorasyon çalışmalarında eserin bu bölümünden hiç bir şey kalmadığı için olduğu gibi bırakılmasına karar verilmiştir (res. 16) (Mora,1968, s. 342- 343).

Rıza-i Abbasi'nin tarzını izeleyen, Yusuf ve Züleyha gibi Kuran öykülerinden veya edebiyat eserlerinden alınan, Hüsrev-ü Şirin gibi Fars edebiyatının sevilen yapıtlarından sahneler de bu odalarda yer alır (res. 17) ( Aghajani ve Javani , 2007, s. 11).

Resim1'de P3 olarak belirlenen giriş eyvanının güneyindeki odada diğer odalardan farklı bir sahne yer almaktadır. Daha büyük boyutlarda yapılmış olan bu resimde Hint resminin ve kültürünün etkileri gözlenmektedir. Resimde genç bir kadın Hintlilerin Sati isimli geleneklerine göre ölmüş eşinin cesediyle birlikte yakılmaya hazırlanmaktadır. (res 18) (Javani ve Mohammadi, 2012, s.142).

*Suz u Gudaz* öyküsünden alınmış olan bu sahne 17.yüzyıl İran resim sanatında yaygınlıkla betimlenmiştir (Farhad, 2001, s. 126). Mulla Muhammed Nev-i Habuşani'nin (?- öl. 1611)<sup>21</sup> yazdığı *Suz u Gudaz* (yanmak ve alevlenmek) mesnevisi, Babür hükümdarı Akbar (sal. 1556-1605) döneminde yaşanan bir aşk öyküsüdür. Öyküye göre çocukluklarından beri birbirine aşık olan iki genç evlenmeye karar verirler ama evlilik günü gelince gelinin evi yolunda eski bir binanın duvarına yaslanan

<sup>20</sup> Kaynaklarda bu odalarda olan Kaçar Şahlarının portrelerinden söz edilir ancak planda P1, P2 ve P4 olarak tanımlanan odaların korunma nedeniyle kapalı olduklarına göre oradaki resimlere erişilmemiştir ve sadece kaynaklarda geçen anlatılar aktarılmıştır.

<sup>21</sup> İngilizce metinlerde Mullah Muhammed Nev-i Khabushani olarak ismi geçen şair ve yazar 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında Babürlü hükümdarlar Akbar Şah ve oğlu Danyal Şah'ın döneminde saray şairi ve tarihçisi olarak bilinmektedir. Ölüm tarihi tam belli olmasa da Yaghub Ajend İranlı Sanat Tarihi araştırmacısı ölüm tarihini 1610-1611 olarak açıklamıştır. Bkz Javani A., Mohammadi, 2012, s. 153.

damadın üstüne yıkılan duvar ölümüne neden olur. Kız bunu duyunca Sati geleneğinin yerine getirilmesini yani sevdiğiyle birlikte yakılmayı ister. Herkes buna karşı gelir hatta Akbar Şah bile oraya gelir ve kızı saraya götürmeyi teklif eder ama kız sarayda sevgisiz yaşamaktansa sevgilisiyle ölmeyi tercih eder ve nihayet gelenek yerine getirilir ve kız sevgilisiyle birlikte yakılır (Farhad ,2001, s. 119-120). Aşk, ayrılık ve kavuşma kavramların ele alıştaki yeni yaklaşım 17.yüzyılın aralarında o kadar yaygınlaşır ki II. Şah Abbas'ın tarihçisi, Şamlu ,o dönemde Kandahar'da bir Moğol komutanın ölümünden sonra eşinin onunla birlikte ölmek istediğini ve Sati geleneğinin uygulandığını belirtir (Javani ve Mohammadi, 2012, s. 137). İşte bu popüler öykü ve ona bağlı olarak bu düşünce adı bilinmeyen bir ressamın eliyle Çihil Sütun'daki odanın duvarına yapılır. Belki de diğer odalardaki Hüsrev-ü Şirin veya Yusuf-u Züleyha gibi aşk konulu resimlere karşılık ressamın kendi döneminin aşk anlayışı ve edebiyat eseri olarak seçilmiştir.

Geç Kaçar devri tarihçilerinden olan Caberi Ansari<sup>22</sup> (1870- 1950) *Tarih-i İsfahan* adlı kitabında ikinci kattaki odaların şahların halveti ve dinlenmeleri için kullanıldığını birinde ise değerli ve kutsal eşyaların saklandığını yazar (Jaberi Ansari, 1997 , s.151-152). Şeyh Safi'nin cübbesi, Hz. Ali'nin el yazısı ve Şiilerin on birinci imamı olan Hasan Askeri'nin yazdığı söylenen Kuran bu odada saklanılan değerli ve kutsal eşyalardandır.<sup>23</sup> Şeyh Safi'nin hırkası ve cübbesi bir şekilde Safevilerin meşruiyetine işaret eder ve muhtemelen Osmanlı sarayında bulunan Hz. Muhammed'in Hırka-i Saadet ile karşılaştırılmıştır. Safavi kültüründe kutsal bir kimliği olan Şeyh Safi hanedana adını veren atası olarak görülür (Bastani ,1988, s. 10-11). Hz. Ali ise Şiilerin birinci imamıdır ve Sünnilere karşı kimliklerini tanımlayan kutsal kişidir. Onun el yazısının bu sarayda bulunması Safevi hanedanına meşruiyet kazandıran önemli bir kutsal emanet veya rölük olmalıdır. Şiilerin on birinci imamı olan Hasan Askeri'nin el yazma Kuran'ı ise bazılarına göre Osmanlı sarayında korunan Sünni halifelerin

<sup>22</sup> Mirza Hasan Bin Jaberi Ansari 1870'de İsfahan'da dünyaya gelir. Geç Kaçar döneminde yaşayan bu Edebiyatçı, tarihçi ve yazarın din, Edebiyat ve tarih üzerinde birçok kitabı vardır.

<sup>23</sup> Pehlevi (1925-1979) döneminde saray İsfahan belediyesine teslim edildiğinde sözü geçen bu değerli eşyalar devlete teslim edilir. İsfahan belediyesinde bu eşyaların teslim alma evrakları mevcuttur. Bkz. Esmaili A., 1387(2008), Bağ ve Emarete Çihil Sütun der ayineye esnad-i doreye Pehlevi, *Gülistan-i Honer*, sayı 12, s.69-74.

üçüncüsü Osman'ın (580-656) Kuran'ının karşısında politik bir gösteridir<sup>24</sup> (Rostami , 2011, s. 121). Abbas'ın Şii devletini dini kimliğini şekillendirmesi Sünni Osmanlılara referanslarla biçimlendirmesi dikkat çekicidir.

Yukarıda sözü geçtiği gibi Şah I. Abbas devlet erkânında yaptığı yeniliklerde Osmanlılardan örnekler almıştır; İsfahan'ı yenilerken devlet sarayını “Âli Kapu” olarak isimlendirmesi Osmanlı devletinin Bab-ı Âli'sinden ilham aldığını düşündürür (Sario-ghalam , 2011, s. 59). Aynı anlamı taşıyan bu isimlerin Osmanlılarda Arapça sözcüğü Safevilerde ise Türkçe sözcüğünün kullanılması dikkat çekicidir.

Dış cephelerdeki resimler ( yan eyvanlar):

Kaçar devrinde üzerleri alçıyla kaplanan kuzey ve güney eyvanlarındaki duvar resimlerinin konularını Avrupalı kadınlar ve erkekler oluşturur. <sup>25</sup>Bunlar Avrupalı elçiler veya saraya gelmiş olan gezginler olmalıdırlar. Hiçbir resimde belli bir imzaya rastlanmamaktadır (Babaie,1994, s.128; Rostami, 2011, s. 117). Bu resimlerin Angel ve Lokar adlı Hollandalı ressam tarafından yapıldığı düşünülür <sup>26</sup> (res 19) (Aghajani ve Javani, 2007, s. 19).

Bu duvar resimlerinde Avrupa etkisinin fazla olması ressamın İran kökenli olmadıklarını düşündürmüştür. Diğer taraftan özellikle optik perspektif tekniğinin yetkin bir şekilde kullanılmamış olması Susan Babaie tarafından resimlerin Avrupalı sanatçılar tarafından yapılmadığı şeklinde yorumlanmıştır. Yazar bu gözlemine dayanarak ressamın İsfahan'a göçürülen Ermeni sanatçılar olma ihtimalini daha yüksek görür (Babaie,1994, s. 129-130).

<sup>24</sup> Hasan Askeri'ye mensup olan Kuran Zahhak bin Aclan'ın (Abbasi döneminin meşhur hattatı) hattıyla yazılıdır ancak Hasan Askeri'ye atfedilen bir mühür kitabın başlangıcında bulunmaktadır ve o yüzden Hasan Askeri Kuran'ı ismi bu Kuran'a verilmiştir. Bkz. Mir Khalef S., 2009, Kuran'ha ve eşya-i vakfi-i genciney-i kah-i Çihil Sütun, *Miras-i Cavidan*, sayı 3-4, s.104-109.

<sup>25</sup> Caberi Ansari'nin 19. yüzyılın sonlarında yazdığı *Tarih-i İsfahan* kitabının yazarı geç Kaçar döneminde henüz b,r çocukken gördüğü bu resimlerde Avrupalı hanımların betimlenmiş olduğunu belirtir ve sonradan üzerlerinin alçıyla kapandığını söyler. Jaberi Ansari ,1378 (1997), s. 152.

<sup>26</sup> Philips van Angel,East India şirketi tarafından Safevi sarayına gelen iş adamlarındandır. 1650 yılında II.Şah Abbas döneminde İsfahan'a gelir ve sarayda ikamet ettiği süreçte resimler yapar. Bkz. Aghajani H.,Javani A 1389 s. 34. Hendrich Boud Ewisin Van Lockhorst; East India şirketinin İsfahan'daki şubesinin müdürüdür. 1647 yılında makamından azledilir.bkz. Aghajani ve Javani, 2007 s. 34.; Pakbaz , 2010, s.579.

## 2. BÖLÜM: ÇALDIRAN VE KERNAL SAVAŞ RESİMLERİ

### 2.1. SAFEVİ SONRASI 18. YÜZYIL ZEND VE AVŞAR DÖNEMİ TARİHİNE BAKIŞ:

Şah I. Abbas'ın yaptığı değişiklikler kendi döneminde iyi sonuçlara varsa da sonraki dönemlerde Safevi devletinin iktidar kaybetmesine neden olur. Şah I. Abbas önceden imparatorluğun değişik bölgelerinde vali olarak yetiştirilen şehzadeleri Kızılbaşlardan uzak tutmak amacıyla haremde yetiştirilmelerine karar verir. Böylece haremde büyüyen şehzadelerin ülke yönetimindeki tecrübesizliklerinden doğan hataları Safevi hükümetinin iktidar kaybetmesine yol açar ve Şah II. Abbas haricinde diğer şahların dönemlerinde büyük toprak kaybı ve ekonomik sıkıntılar yaşanır. Nihayet son Safevi hükümdarı Sultan Hüseyin'in (1694-1722) dini azınlıklara karşı aşağılayıcı yaklaşımları isyanların çıkmasına ve Sünni olan Afganların payitahta doğru yürümelerine sebep olur. 1722'de Mahmud Afgan İsfahan'ı zapt edip Şah Sultan Hüseyin'i hapse atar. Safevilerin çöküşünü bağımsızlık ilanı için fırsat bilen birçok oymak ve kabile imparatorluğun her tarafında isyan edip iç savaşa yol açarlar. Bu arada Sultan Hüseyin'in torunu II. Tahmasp isyancılara katılıp kendini Safevi padişahı ilan eder ve Afganlara karşı ordu toplamaya başlar. Afgan ordusu tarafından İsfahan'dan kovulan II.Tahmasp, Horasan bölgesine gider ve Safevilerin yandaşı ve Kızılbaş oymaklarından olan Avşarların lideri Nadir Han'a sığınır. 1736'da Nadir Afganlarla savaşır ve İsfahan'ı ele geçirir ve yeni padişahın gelmesi için başkenti hazırlar. Ancak Tahmasp yerine beşikteki oğlu III.Abbas'ı Şah olarak tanımlar. Kısa bir zaman sonra, daha bir bebek olan padişahı yaşının küçük olmasından dolayı azledip kendini padişah ilan eder. Böylece Avşarların hükümdarlığı başlar (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 594 ; Roemer, 2008, c.VI., s.178-182).

Yeni bir devlet kursa da Nadir Şah hep Safevi yanlısı olmuştur <sup>27</sup> (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 594). Nadir Şah Osmanlılarla birkaç savaştan sonra barışarak batıdan gelen olası tehlikeyi atlatır ve doğuya yönelir. Babürlere karşı büyük zaferler elde eder, Hindistan'ın büyük kısmına hakim olur ve Babürlerin hazinesini Meşhed'e taşır. Avşarların Horasan'a yakın olması ve savaşların doğu cephesinde geçmesi, doğudaki en

<sup>27</sup> Nadir kendini Şah ilan etmeden önce Tahmasp Kulu Han (Tahmasp'ın Kulu) adlandırmıştır ama Tahmasp'ta yönetici gücü bulamayınca fikirlerini değiştirir. Avşarlar ve Kaçarlar Kızılbaş oymaklarından olduklarından ve Safevi devletinin kuruluşunda önemli rolleri olduğu için her zaman Safevilere saygı göstermiş kendilerini onlardan ayrı görmemişlerdir. Bkz. Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 594.

önemli şehir Meşhed'i payitaht olarak seçmesine yol açar.<sup>28</sup> Nadir'in ölümünden sonra torunlarından Şahruh (sl.1748-1796) tahta çıkar. Annesi son Safevi hükümdarı Sultan Hüseyin'in kızı olan Şahruh kendini Safevi şahı ilan eder. Diğer taraftan İran'ın batı dağlarında yaşayan Türkmen göçebe oymaklardan Bahtiyariler başka bir Safevi şehzadesini ülkeyi yönetmek için seçerler. III. İsmail olarak anılan bu şehzadenin de saltanatı fazla sürmez. 1750'te Zendler<sup>29</sup> ve Bahtiyariler arasındaki savaşı Zendler kazandığında onların tarafını tutar ve onlara sığınır. Zendlerin lideri Kerim Han onu ağırılarak Şiraz'a götürür ve kendini *Vekilü-devlet* (devletin vekili) olarak adlandırır. Kerim Han kendini hiçbir zaman Şah ilan etmez. 1752'de Zendler ve Kaçarlar<sup>30</sup> arasındaki savaşta III. İsmail bu kez Kaçarların tarafını tutunca Kerim han onu zindana hapseder ve kendi lakabını *Vekilü-ruaya* ( halkın vekili) olarak değiştirir. Kerim Han tarihte halk yanlısı ve aristokrasiden uzak duran bir karakter olarak tanınır. Safevilerin çöküşünden yaklaşık yetmiş yıl sonra iktidar, Kaçarların eline geçer ancak bu yetmiş yıl boyunca, iki farklı hükümet döneminde Safevilerin gölgesi iktidardan çekilmemiştir ( Hambly, 2008, s.160-185).

Kısa süren Zend devleti 1794'te Kaçar oymağından Aka Muhammed Han'a yenik düşer ve Kaçarlar iktidarı ele geçirirler.

Aka Muhammed Han, Kaçarların yaşadığı bölge Gurgan'a yakınlığından dolayı Tahran'ı başkent olarak seçer ve Safeviler gibi büyük bir imparatorluk kurmayı amaçlar. Zend hazinesini ve sanatkarlarını Tahran'a toplar; Tahran ve Gurgan'daki sarayları yaptırmaya ve süslemeye başlar. Böylece Zend devleti himayesinde doğan sanat ve onlar için çalışan sanatçılar Kaçar sanatının temelini oluştururlar.

Bu zaman diliminin özetine baktığımızda Afganların istilası ve Safevilerin çöküşünden sonra Safevi toprakları parçalanmış ve beylikler ve hanlıklar tarafından idare edilmiştir. Nadir'in yaptığı savaşlar ve fetihler Safevi devletinin iktidar yıllarını anımsatsa da kısa

<sup>28</sup> On yıl Afgan istilasından sonra İsfahan'ın bir harabeye dönüştüğü bilinmektedir. Nadir'in başkenti değiştirme fikrinin bir nedeni de bu olmalıdır. Bkz. Pigolokaya ve diğerleri 1354(1975) s. 609.

<sup>29</sup> Zendler : İran'ın güney batısında yaşayan Lak ismiyle anılan oymağın bir boyudur. Güney ve merkezi İran'da yaşarlar. Afganların istilası sırasında Güney'de Şiraz'ı başkentleri yapıp 1750'de Kerim Han liderliğiyle diğer hanlıkları yenip Safevilerin kurduğu imparatorluğun bir kısmını ele geçirirler. Moin Sözlüğü, Zend Maddesi.

<sup>30</sup> Kızılbaş oymaklarından olan Kaçarlar Azerbaycan ve bugünkü Ermenistan bölgelerinde yaşarlardı ancak Şah I. Abbas onların Osmanlıyla dil yakınlığından dolayı birleşmelerini düşünüp Avşarlarla birlikte İran'ın Kuzey doğusunda Horasan ve Gorgan bölgelerine sürgüne gönderir. Kaçarlar 1794'te Zendleri yenip İran'da Safevilerden miras kalan iktidarı ele geçirirler (*Tarikh-i İran Cambridge* c.VII., s. 17).

süren saltanatında ülkeyi Safeviler kadar bütünleştirememiştir. Sadece güney ve merkez bölgelerine hakim olan Zendler ise ekonomiyi güçlendirmeye çalışmış ama Safevi, özellikle Şah I. Abbas'ın döneminin ihtişamına yaklaşamamışlardır. Nitekim Şah I. Abbas İran tarihinde daima yüceltilmiş, hep bir kahraman olarak anılmıştır.

18. yüzyıl İran topraklarının en karışık ve en kanlı dönemlerindedir, sürekli el değiştiren iktidar toplumun korku içinde yaşamasına neden olmuş ve bu durum Aka Muhammed han'ın Kaçar devletini kurmasına kadar devam etmiştir. Aka Muhammed Han Zendler ve Avşarların hatalarını tekrarlamayıp bütün saltanat iddiasında bulunan oymaklar ve beyliklerin yöneticilerini öldürmüştür. İsfahan ve Şiraz'ın arasında bulunan önemli bir merkez olan Kirman'ı ele geçirdikten sonra Zendlere yardım ettiklerini bildiği yirmi bin Kirmanlıyı kör etmiştir. Çizdiği korkunç imaj sayesinde muhaliflerini yenmiş ve ülkede tekrar istikrarlı siyasi ve ekonomik durumu sağlamıştır; ancak bu kez sermaye güneyde değil, kuzeyde Hazar denizinin kıyılarında yaşayan Kaçarlar ve yandaşlarının eline geçmiştir (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s. 616-620).

## **2.2. 18. YÜZYIL İRAN RESİM SANATI:**

İran tarih ve kültürüyle ilgili çalışmalarıyla tanınan Willem Floor bu dönemin resim sanatıyla ilgili kaynakların az olduğunu öne sürer. Ona göre İranlı yazarlar sanata dair çok az bilgi aktarmışlar ve Avrupalı araştırmacılar da Safevi sonrası resim sanatını Avrupa resminin kopyası bularak bu dönemle ilgili yeterli çalışma yapmamışlardır. Sonuçta bazı ressamın isminden başka tarihi kaynaklarda yeterli bilgi bulunmamaktadır (Floor ve diğerleri, 2002, s.2).

Yukarıda da değinildiği gibi Şah I. Abbas döneminde Avrupalı gezginler ve tacirlerin gelmesiyle Avrupa resim sanatının özellikleri Safevi resim sanatında da görünmeye başlar. Çoğu Ermeni ve Gürcü tacirlerden oluşan yeni kentli sınıfın Avrupa'yla yaptıkları ticaretle belirlenen ve değişen beğenisi yakın oldukları sarayın sanat zevkini de etkiler (Pigoloskaya ve diğerleri, 1975, s.523-545).

Avrupa resminin etkisini yansıtan, *Ferengi Sazi* adıyla anılan görsel beğeni, derinlik duygusu ve perspektif üzerine çalışmalarla bu dönemden itibaren İran resim sanatında



kendini gösterir. <sup>31</sup> O zamana kadar iki boyutlu anlayışa bağlı kalan resim sanatında artık ışık- gölge etkisi ve derinlik duygusu değerleri öne çıkmaya başlar (Pakbaz, 2009, s.131-132). Öte yandan, Safevi görsel geleneğinin temel özellikleri de hep korunmuştur. Avrupa resminden gelen derinlik duygusu ve perspektife karşın figürlerin duruşu ve giysilerdeki ince bezemelerde İran resminin özellikleri görünmektedir (Pakbaz ,2009, s.138).

1722’de İsfahan’ın Afganların eline geçmesiyle saray ve sarayın koruması altında olan kesim gücünü kaybeder. On yıl süren Afgan istilası Avrupa’yla ticari ilişkiler ve sanata karşı gösterilen himayenin azalmasına neden olur. 1736’da Nadir Şah’ın yükselmesine kadar İran’daki sanat eserlerinde yenilikçi bir yaklaşıma rastlanmamaktadır.

Hayatını savaşlar ve Safevi imparatorluğunun parçalanmış bölgelerini birleştirmekle geçiren Nadir Şah, kültür ve sanata Safeviler kadar değer vermese de <sup>32</sup> Safevi sarayı ve atölyelerinde yetiştirilen sanatçıları bir araya toplamayı başarır ( Diba, 1998, s.137). Ayrıca sarayında Kassel isimli bir Alman ressamın çalıştığı bilinmektedir (Ajand, 2009, s.732; Diba, 1990, s.148). Bu dönemin en önemli ve neredeyse bilinen tek eseri Nadir Şah’ın saray tarihçisi Mirza Mehdi Asterabadi’nin yazdığı *Tarih-i Cihangüşay-i Nadiri*’nin resimli nüshası sarayın önemli ressamları Ali Eşref (aktif 1730-1770) ve Muhammed Rıza Hindi (aktif 1730-1800) tarafından hazırlanmıştır <sup>33</sup> (Diba ,1998, s.137).

1750’de Avşarların sonunu getiren güneyden çıkan yeni devlet, önce sözü geçtiği gibi kendini Safevi hanedanının vekili olarak adlandırır. Şiraz’ı başkenti seçen Zend devletinin kurucusu Kerim Han, şehri yeni bir İsfahan yapmak için ülkedeki bütün sanatkarlar ve zanaatkarları oraya toplar. Zendlerin yaptırdığı Şiraz’ın kapalı çarşısı, birçok saray ve köşk günümüze gelmiştir. Bu inşaat etkinliği sayesinde Şiraz şehrinin

<sup>31</sup> Fereng Müslüman İran’da Avrupalılara verilen isimdir. Frank veya Fransızların isminden alınan bu kelime Safevi edebiyatında bütün Avrupalılar ve Hıristiyanları hatta Ermeniler ve Gürcüleri de kapsar. O yüzden resim sanatında Avrupa resminden etkilenen akımı Ferengi Saz (Avrupalıları taklit eden) adlandırır. Bkz. Ajand, 2009, s..663.

<sup>32</sup> Safevilerin dönemindeki sanat etkinliklerini Nadir devriyle kıyaslayınca böyle bir sonuca varabiliriz. Bu Nadir’in sanata değer vermemesi anlamına gelmez.

<sup>33</sup> Bu döneme ait Muhammed Kazım imzalı başka bir eser daha vardır. *Tarih-i Alem Aray-i Nadiri* ismiyle anılan bu üç ciltlik kitap Moskova milli kütüphanesinde bulunmaktadır. 1730’lara tarihlendirilen Bu el yazmasında Nadir’in savaşlarını gösteren birkaç tasvir bulunmaktadır. Resimler acemice yapılmıştır ve *Tarih-i Cihangüşa’nın* resimlerinin yanında daha az özenli görünür. Bkz. Ajand , 2009, s.734. 1757 yılına tarihlenen bu kitap Tahran’da özel bir koleksiyonda tutunmaktadır. Bkz. Diba ,1998, s.138.

siması değişir, ekonomik olarak da refaha kavuşan kentin nüfusu artmaya başlar (Diba , 1998, s.147).

Zend devleti (1750-79) kısa bir süre içinde geç Safevi sanatını yenilemeyi ve sahiplenmeyi başarır. Bu dönemde tekrar büyük duvar resimleri önem kazanır ve saraylar ve köşkların duvarlarını süsler (Ajand, 2009, s.737; Diba, 1998, s.147).

Erken kaçır devrinin şair ve yazarı Muhammed Haşim Asif (Mohammad Haşem Asef) (öl. 1835) yazdığı *Rüstemü-l Tevarih* isimli kitapta Zend döneminin sanatını överek Zend saraylarının resimlerle süslü olduğunu belirtir. Dönemin ünlü sanatçıları olarak Aka Zaman (1750-1790 arasında aktif), Aka Bakır (1740-1800 arasında aktif), Aka Sadık(1740-1800 arasında aktif ), Mirza Hasan ve Mirza Muhammed'i sayar ancak sanatçıları ve eserleri hakkında bilgi vermez<sup>34</sup> ( Asef ,1973, s.410).

### 2.3. DÖNEMİN RESSAMLARINDAN AKA SADIK VE YAPITLARI:

Yukarıda da belirtildiği gibi Geç Safevi döneminden başlayan *Ferengi Sazi* veya Avrupai resim, Zend döneminde İran resim anlayışıyla birleşir ve kendine özgü bir akıma dönüşür. Dönemin moda olan giysileri, dar cübbeler, figürlerin dik duruşu ve iri gözlerle seyirciye bakışları bu dönem resimlerinin ortak özelliklerindedir (Pakbaz ,2009,s.138). Üç boyutluluğa duyarlı, Avrupa portreciliği ve Şiraz'ın dönem beğenisinin karışımı olan bu akımın ürünlerinde figürlerin iri, nispeten kaba bedenlerinin görünümü giysilerinde veya çevrelerindeki gül demetleri ve bitkisel bezemelerle yumuşatılmıştır ( Scarcia, 2010, s.41).

Bu dönemde yaygın resim türü, kalem ve mücevher kutusu, ayna gibi şahsi eşyaların üzerine yapılan çalışmalardır. Muhtemelen saray himayesinde yapılan kitap sanatının azalması ve şehirli orta sınıfın beğenisi ve isteği, resim sanatının şahsi eşyaların üzerine

<sup>34</sup> *Rüstemü-l Hükema* ismiyle tanınan Muhammed Haşim Asif (?-1835) Erken Kaçır devrinin şair ve yazarlarından. İsmi yazarın lakabından alınan *Rüstemü-l Tevarih* adlı kitabında son Safevi şahından Kaçır'ların ikinci padişahı olan Feth Ali Şah'ın hükümdarlığının (1797-1834) sonuna kadar geçen süreci kaleme almıştır. Saray tarihçisi olmaması, diğer tarih kitaplarında rastlanmayan bilgileri de aktarmasına izin vermiştir. Yazar Zend döneminin sanatını bu cümleyle övmüştür "halkın sevdiği ve huzur içinde yaşadığı o dönemde güzel şeyler resmeden nakkaşlar ve usta musavvirler var idi..." .

"در آن عصر پسندیده خلاق در آن آرمیده نقاشان زیبا نگار و مصوران شیرین کار بوده اند"

Bkz. Asef, 1973. s. 410.

yansımaya ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Sıkıştırılmış kağıt (papier masche) üzerine lake tekniğiyle yapılan bu ürünler, 18. ve 19. yüzyıllarda çok yaygındır.<sup>35</sup>

Şahsi eşyalar üzerine yapılan bu resimlerin çok bilinen isimlerinden biri Muhammed Sadık veya diğer ismiyle Aka Sadık'tır. *Rüstümü-l Tevarih'de* de ismi geçen Aka Sadık İran Sanat tarihçisi Ruyin Pakbaz'ın da yazdığı gibi 18. yüzyılın en önemli ressamlarından ( Pakbaz, 2009, s.138 ). Aka Sadık'ın yaşamına dair hiçbir bilgi elimizde olmasa da imzalı çok sayıda kalemlik, ayna ve mücevher kutuları ve duvar resimleri günümüze gelmiştir. Eserlerini bazen Muhammed Sadık ve çoğu zaman Şiilerin altıncı imamına isnaden *Ya Sadık El-Vad* ve bazı eserlerde *Sadık ez lutf-i Ali Eşref şud* olarak imzalamıştır. *Sadık ez lutf-i Ali Eşref şud* şeklinde imzaladığı eserlerinde hocası Ali Eşref'in ismini vermiştir.<sup>36</sup> Muhammed Sadık ismiyle imzalanan eserlerin ilk örneklerinin 1716 yılına ait olduğu, diğer yandan Aka Sadık'ın 19. yüzyılın başlarında Kaçar sarayında çalıştığına bakınca ressamın yüz yıllık bir süre içinde aktif olamayacağı düşünülür. Tim Stanley bu imzayı taşıyan resimlerin karşılaştırılmasını ve farklı tarzların ortaya çıkmasına dayanarak Muhammed Sadık isimli, birisi 1716-1764 yılları ve diğeri 1747-1800 yılları arasında aktif olan iki farklı ressamın bulunduğu ihtimalini öne sürer<sup>37</sup> (Robinson ve Stanley, 1996, s. 74). bu tezin konusu olan duvar resimleri 1800'lerde yapılmıştır. O halde ressam 1747-1800 yılları arasında çalışmış

<sup>35</sup> Papier Masche : bu teknikte önce üzerine resim yapılacak olan şey kağıt hamuru ve *Papier Masche* denilen yapıştırıcı maddeyle düzeltilir. Kuruduktan sonra onun üzerinde resim yapılır. Resmin üzeri korunmak amacıyla özel hazırlanmış kalın yağ tabakasıyla kaplanılır. Bu tekniğe Farsça'da *Rugan* (yağ) sözcüğünden kaynaklanan Rugani denir.. Pakbaz 1389(2009),s.148.

<sup>36</sup>Geç Safevi döneminden beri yaygın bir şekilde ressamların imzalarında dini referanslar içeren lakaplar kullandıkları bilinir. Ressamlar bu dönemde imzalarında isimlerini bazı dualar veya dini kişiliklerin ismiyle gösterirler. II. Şah Abbas döneminde yaşayan ve büyük ihtimalle Çihil Sütun'un resimlerinin üzerinde çalışmış olan Muhammed Zaman'ın "*Ya Sahip el-Zaman*" imzasının bir gelenek haline geldiği düşünülür. Sahibi zaman Şii inancıda on ikinci kayıp imam'ın lakabıdır. Avşar ve Zend döneminin ressamlarından Muhammed Bakir resimlerini "*Ya Bakirü-l Ulum*", Aka Sadık ise "*Ya Sadık el-Vad*" olarak imzalarlar. Bakirü-l Ulum Şiilerin beşinci imamının, Sadık ise altıncı imamlarının lakabıdır. Bkz. Ajand, 2009, s.733; Diba, 1990, s.151. Diğer imzasında Sadık Ali'nin Lütfünden eşref (üstün) oldu anlamına gelen cümle aynı zamanda Sadık Ali Eşref'in lütfüyle sadık oldu anlamını taşımaktadır. Burada Sadık Şiilerin altıncı İmamın kutsallığını birinci imam olan Ali'ye atfederek diğer yandan cümlenin başka manasıyla hocası olan Ali Eşref'in ismini aktarmıştır (Robinson ve Stanley, 1996, s.74-75).

<sup>37</sup> Tim Stanley, Khalili (Nour) Koleksiyonunun kataloğunda Sadık'ın aktif olduğu sürecin Layla Diba'nın *Royal Persian Painting* kitabındaki verilere dayanarak 1747-1796 olarak aktarmıştır (Robinson ve Stanley,1996, s. 74). Ancak Layla Diba'nın 1796 olarak tarihlendirdiği Sadık'ın Çihil Sütun sarayında bulunan çalışmalarında 1214 H./ 1800 M. tarihi verilmiştir. Ayrıca, Khalili koleksiyonunda bulunan bazı tarihsiz yapıtları erken Kaçar sanatının özelliklerini taşır. Bu veriler, sanatçının 19.yüzyılın başlarında da çalıştığını gösterir.

olmalıdır. Bu nedenle Aka Sadık bir Zend- Erken Kaçar sanatçısı olarak değerlendirilecektir.

Sulu boya, yağlı boya ve lake tekniği gibi farklı yöntemleri deneyimleyen Aka Sadık, resimlerinde yaşadığı dönemin yerleşik dilini uygular. Sadık'ın *ferengi sazi* üslubunda çalışmaları ve yarattığı tarz kendinden sonraki kuşağın resim anlayışı üzerinde çok etkisi olmuştur (Celali, 2003, s.69). Genelde sıcak renkler özellikle kahve rengini tercih eden ressam, eserlerinde doku ve desenlerde başarılı olmuş, portreler ve yüz ifadelerine daha çok özen göstermiştir. Lake tekniğiyle ustaca kalem kutuları ve bazı şahsi eşyalar üzerine resim yapan Sadık'ın bazı eserleri bugün İngiltere'deki Nour Foundation'da bulunmaktadır.

Kronolojik biçimde sıraladığımız, ulaşabildiğimiz eserlerinin arasında en erken tarihlisi lake tekniğiyle yapılmış 83.7x4.3x4 cm boyutlarında, ince uzun 1755-56 tarihli *Ya Sadık el-Vad* olarak imzalanan bir kalem kutusudur.<sup>38</sup> Ressam iki oval madalyon içerisinde bulunan iki büst kadın portresiyle kompozisyonu üç ayrı bölüme ayırmıştır. Ortadaki bir İran şahı iki iç oğlanla birlikte Hint kıyafeti giyen bir figürle görüşmektedir. Yan bölümlerde ise kadın figürleri ve onları seyreden erkekler resmedilmiştir. Arkadaki manzarada ağaçların yanında binalar görünmektedir<sup>39</sup> (res. 20).

Aynı koleksiyonda 1761-62 tarihli başka bir kalem kutusu önceki örneğin benzeri bir şekilde üç bölüme ayrılmış, ana bölümlerde atlı avcılar betimlenmiştir<sup>40</sup> (res. 21). Resimlerdeki avcılar başlığı tamamen belli olmasa da Safevi başlıklarına benzer. Bu kalem kutusunda önce sözü geçen "*Sadık ez lütf-i Ali Eşref şud*" imzasıyla ressam hocasının ismini resme aktarmıştır.

1775-76 tarihli *Ya Sadık El-Vad* imzalı bir ayna muhafazası Londra Victoria and Albert müzesinde bulunmaktadır (res. 22).<sup>41</sup> Lake tekniğiyle yapılmış olan bu eserde bir sefa sahnesi görünmektedir. Aşıklar ismiyle andığımız bu tema genelde iki sevgili ile resmedilirken bu imgede farklı olarak eyvanın dışında duran hizmetkarlar ve alt, önde

<sup>38</sup> Khalili koleksiyonu LAQ 453., Robinson ve Stanley, 1996, s. 124

<sup>39</sup> İki madalyon içinde kadın portreleriyle üç bölüme ayrılarak bu bölümlerde farklı konuların resmedildiği tasarım şeması dönemin kalem kutularının bezemelerinde sıklıkla görünmektedir.

<sup>40</sup> Khalili koleksiyon LAQ 215. Robinson ve Stanley, 1996, s.125.

<sup>41</sup> Victoria and Albert Müzesi, Londra, 763-1888. Diba, 1998, s.165.

oturan, müzik çalan ve şarap dağıtan kızlar da resmedilmiştir. İki sevgiliyi bir eyvanda gösteren resimde erkek kadına, kadın ise seyirciye bakmaktadır. Dönemin modası olan ve Sadık'ın çok kullandığı çiçek motifli kumaşlar yer yaygısında ve kızların kıyafetlerinde görünmektedir. Diğer resimlerinde olduğu gibi doğa betimlemesi az sayıda ağaçlarla yapılmıştır. Figürlerin yüzlerindeki ifadeler ve ağacın yanında duran zenci figür dikkat çeker. Sadık'ın eserlerinde çok rastlanan bu temalarda başkent Şiraz'ın yeni zengin sınıfının özel hayatı resme aktarılmıştır.

1770- 1780 tarihleri arasında yapıldığı düşünülen başka bir “Aşıklar” tablosu özel bir koleksiyonda bulunmaktadır (res. 23).<sup>42</sup> Sıcak renkler, erkeğin kadına ve kadının seyirciye bakışı Sadık'ın bu temalarda kullandığı temel özelliklerdendir. Mücevherler, şarap şişesi gibi eşyaların bezemeleri ayrıntılı bir işçiliği yansıtmaktadır. Erkek figürünün başlığı Kaçar döneminin modasına uygundur. Kaçarların Zend döneminde ülkenin kuzeyinde hakim olmaları resmi Zend dönemine atfetmeyi zorlaştırır. Yukarıdaki diğer örneklerle kıyasta bu tablo daha büyük boyutlarda yapılmıştır. Aynı temanın Safevi örnekleriyle kıyasta daha koyu ve sıcak renkler kullanılmıştır. Bu tabloya çok benzeyen ve başka bir özel koleksiyonda yer alan Setar çalan kız tablosu büyük ihtimalle aynı yerde ve aynı model üzerine yapılmıştır.<sup>43</sup> (res. 24). Bu iki tablodaki kadın figürleri, oturdukları yer ve önlerinde duran şarap şişesi ve içinde meyveler bulunan kaseler neredeyse aynıdır. Bu da Sadık'ın aynı temalar üzerine çeşitlemeler yaptığını göstermektedir. Bu türden birbirini okşayan sevgililerin benzer pozlarda, önlerinde meyve ve yiyeceklerle betimlenmesi geleneksel kitap resimlerinde de sıklıkla karşımıza çıkan bir temadır (Diba, 1998,s.157).

Yukarıda da değinildiği gibi Sadık'ın özelliklerinden biri portreciliğidir. Zend sülalesinin kurucusu Kerim Han'ın portresi, Aka Sadık'ın en bilinen eserlerindendir (res. 25). *Ya Sadık Al-vad* imzasını taşıyan ve 1770-1779 yılları arasında yapıldığı düşünülen Kerim Han'ın sadece başının resmedildiği bu portrede modelinin ruhsal özelliklerine önem veren Sadık, Zend başlığı giymiş Han'ı orta yaşlı, sakallı, geniş çeneli, nargile içerken göstermiştir. Derin bakışlarıyla dikkati çeken Kerim Han,

<sup>42</sup> İskender Arye koleksiyonu. Diba, 1998, s.157.

<sup>43</sup> Layla Diba kitabında bu resmin 1770'te yapıldığını açıklarken resmin ismini “ mandolin çalan kız” belirtir. Ancak resimdeki müzik aleti İran müziğinin önemli enstrümanlarından Setar'a çok benzer. Setar dört telli bir müzik aletidir, bağlama'ya çok benzer ve genelde tasavvuf müziğinde kullanılır. Resim Tahran'da Foroughi isimli bir ailenin özel koleksiyonunda yer almaktadır. Bkz. Diba, 1998, s.157.

Sadık'ın ruhsal özellikleri aktarmada ne kadar usta olduğunu bir örnek oluşturmaktadır (Diba , 1998, s.151). Sulu boya tekniğiyle yapılmış, 1770'lere atfedilen bu portre bugün Paris Louvre müzesinde bulunmaktadır <sup>44</sup>( Ajand, 2009, s. 758; Diba, 1998, s. 150).

İmzalı olmamakla birlikte Sadık'ın olduğu kuşkusuz bir diğer resim özel bir koleksiyondadır. Yağlı boya tekniğiyle yapılmış bu resimde Kerim Han ve saray görevlileri canlandırılmıştır <sup>45</sup> (res.26). Zend hükümetinin sade düzenini gösteren bu resimde Kerim Han Louvre portresiyle tümüyle aynı betimlenmiştir. Bu portrenin resim için bir hazırlık çalışması olduğu açıktır. Kerim Han'ın fiziksel özellikleri ve ifadesi iki imgede bütünüyle aynıdır, sadece bu resim yağlı boya tekniğiyle yapıldığı için renkler ve dokular daha kalın görünmektedir. Yerde oturan ve nargile içen Kerim Han'ın etrafında Zend devlet görevlileri ayakta gruplar halinde gösterilmişlerdir. Başlıklarının üzerine sardıkları kumaşlar da aynı tür küçük çiçeklerden oluşan şeritlerle bezeli giysiler içindeki devlet adamları nargile içen Kerim Han'ı izlemektedirler. Bu devlet toplantısının gerçekleştiği mekanın sadeliği dikkati çeker. Yukarıda belirttiğimiz gibi şahlık veya sultanlık iddiasında bulunmayan Kerim Han taçsız ve sade giysiler içindedir ve diğer hükümdarlarda alıştığımız mücevherlerle bezeli giyim anlayışını benimsemediği gözlenmektedir. Yüzlerdeki ifadeler, iri gözler, ince bitkisel motiflerle bezeli giysiler ve kahve rengi tonlamalar Sadık'ın çalışmalarının özelliklerindedir (Diba , 1998,s.153).

Aynı koleksiyonda bulunan 1779 tarihli bir resim Kerim Han'ın yeğeni Rüstem Han'ı betimler (res. 27). *Ya Sadık Al-vad* olarak imzaladığı bu yağlıboya portrede de Sadık'ın temel üslup özellikleri gözlenir. Koyu renkli arka plan, sakalsız genç Rüstem'in duruşu, ince bitkisel motifli giysiler ve figürün yüz ifadesindeki özen Sadık'ın resimlerinde rastladığımız özelliklerdendir. “*Şebih-i Rostem Han*” yazısı portrenin kime ait olduğunu açıklar (Diba, 1998, s.154-155).

1780'lerde yapılan eserlerin ilk örneği yine Khalili koleksiyonundan bir kalem kutusudur<sup>46</sup> (res. 28). Diğer kalem kutularına göre daha kalabalık bir kompozisyonla yapılmış olan eserin bir tarafında yaşlı dervişle karşılıklı oturan Hintli bir figür

<sup>44</sup> Louvre, Paris, Section Islamique, MAO 796. Diba, 1998, s.150.

<sup>45</sup> Layla Diba ve Yakup Ajend bu resmin Tahran'da İskender Arye isimli bir koleksiyoncunun koleksiyonunda bulunduğunu yazar. (Ajand, 2009, s.733; Diba, 1998, s.152).

<sup>46</sup> Khalili koleksiyonu, LAQ 320, Robinson ve Stanley, 1996, s. 134.

resmedilmiştir. Kutunun tam ortasında at ve onu tımarlayan bir asker, resmin diğer tarafında ise üç kadın figürü görünmektedir. Bu eserin konusunun bir Hint öyküsünden alınmış olduğu düşünülür. 17. yüzyılda Hindistan’da yaygınlaşan öyküde Babür hükümdarı Akbar’ın şehzadesinin doğumuyla ilgili Selim isimli bir dervişle görüşüp ondan bir oğlu olacağını öğrenmesi ve dervişin yaşadığı yere yerleştirdiği eşinin şehzadeyi doğurması anlatılır. İmgede, sağ tarafta yaşlı figür derviştir, Akbar Şah’ın desenli ve görkemli giysileri Hint modasını yansıtır. Resmin sol tarafında ise hükümdarın eşi nedimeleriyle birlikte görünmektedir. Bu temayı taşıyan ve aynı dönemde yapılmış olan başka bir örnek daha bu koleksiyonda bulunmaktadır (res. 10).<sup>47</sup>

1780 tarihli başka bir kalem kutusu Tahran Negarestan müzesinin deposunda bulunmaktadır. Resmin konusu olan Hintli figür ve at yukarıda sözü geçen Akbar Şah’ın resminin bulunduğu kalem kutusunun üzerindeki Hintli asker ve atın betimlemesine çok benzerlik gösterir (res. 29). *Ya Sadık El-Vad* olarak imzalanan bu eser, Sadık’ın benzer konularda çeşitlemeler yaptığını gösterir (Pakbaz, 2009,s.147).

Zend döneminin sonlarında yapılan Khalili koleksiyonunda bulunan 1790 tarihli ayna muhafazası yine aşıklar temasını içerir (Robinson ve Stanley, 1996, s.103). Resim eyvanda oturan Avrupalı kıyafetle gösterilen bir kadın ve eyvan dışında duran genç sakalsız erkeği kadına gül verirken göstermektedir. Yukarıdaki perdenin kadının kıyafetiyle aynı renkte seçilmesi resimdeki renk uyumunu sağlamıştır. Sadık’ın az sayıda ağaçla betimlediği doğa bu resimde de görünmektedir. Uzakta hava perspektifiyle belirsizleşen duvar mekanın bir köşk bahçesi olduğunu düşündürür. Küçük bir ceylan kadının ayaklarının yanında oturmuş vaziyette ortamın sakinlik ve dinginliğini vurgular (res. 30a). Erkek figürü yukarıda sözü geçen Londra Victoria & Albert müzesindeki ayna muhafazası üzerindeki erkek figürüne çok benzer. Bu benzerlik sipariş eden kişinin veya modelin aynı olduğunu düşündürür. Sadık’ın çalışmalarında veya ona atfedilen resimlerde aşıklar temasını içeren tabloların sayısı çoktur. Bu tablolarda erkek figürlerinin birbirine benzediği görünmektedir. bu tabloların çoğunun tarihi belli olmadığı için kesin bir sonuca varmak mümkün değildir ancak sipariş veren kişi veya modelin aynı olduğu düşünülür. Bu seriden üç ayrı resim Pehlevi

<sup>47</sup> Khalili koleksiyonu, LAQ 389. Robinson ve Stanley, 1996, s. 134.

döneminde (1925-1979) Kraliçe Fereh Pehlevi isteği üzere İngiltere'deki Harold Amery koleksiyonundan Tahran İran Sanat Müzesine (muze-ye honarha-ye İran) alınır (res. 30b, 30c, 30d).

Sadık'ın çalışmalarında bütün detaylarla çizilen figürlerde ince işçilikle giysilerin bezemeleri ve surattaki ifadeler dikkatle resmedilmiştir.

Aka Sadık Kerim Han'ın ölümünden sonra Kaçar sarayına alındığı anlaşılmaktadır. Nitekim, sanatçının Kaçarların kurucusu Aka Muhammed Han'la ( sal.1794-1797) bağlantısı aşağıda tartışılacak olan Kernal savaşı konulu resmin kitabesinden açıkça anlaşılmaktadır.

Bu dönemde yaptığı kalem kutularının üzerinde Yusuf-u Züleyha ve *Hamse-i Nizami*'nin *Hüsrev-ü Şirin*, Leyla ile Mecnun ve *Heft Peyker* mesnevilerinden alınan sahneler yer alır (res. 31).

Sadık'ın Kaçar devrinde yaptığı bir diğer resim kimliği bilinmeyen bir Kaçar şehzadesi ve ejderin savaşını betimler (res. 32). Yüzyıl'ın başlarında İngiliz koleksiyoncu Harold Amery'nin koleksiyonunda bulunsa da sonra Pehlevi döneminde (1925-1979) kraliçe Fereh Diba'nin (d.1938) isteği üzere Tahran'daki İran Sanat Müzesine taşınır (Falk, 1973, s.6). Sadık'ın Nizami'nin (1141-1209) şiirlerinden kimi konuları canlandıran resimleri, bu imgeyi *HeftPeyker*'deki Behram Şah ve ejderha'nın savaşıyla ilişkilendirmeği mümkün kılar.<sup>48</sup> *Heft Peyker* 'deki Behram öyküsünün değişik sahneleri İran resim sanatında kitaplarda veya duvar resimlerinde popüler temalardan olmuştur. Mesnevinin son beyitlerinde, Behram'ın isteği üzerine saray ressamı onun ejderi yenme sahnesini resmederler. Belki de bu sahne resim sanatında şiirden alınan meşruiyetiyle ve resmedilme izniyle bu kadar yaygın olmuştur.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Fars edebiyatının başka kahramanlarının da ejderhayla savaşları bilinmektedir ancak kalem kutularının üzerinde Behram Şah'ın sahnelerini konu alan Sadık'ın bu resimde de Behram Şah'ı betimlediğini düşündürür. Nizami'nin *Heft Peyker* adlı mesnevisi Sasani padişahı Behram'ın (sl. 421-438) hayatına dair öyküler ve efsaneleri konu alır. Bu öykülerde Behram tahta çıkmadan önce bir ceylanı kurtarmak için bir ejderle savaşır ve onu yener. Sonraki dönemlerde bu güç imgesi İran padişahlarına atfedilir. Belki de bu resim onları antik dönem şahlarına bağlamakla ilgilidir. Bkz. *Külliyat-i divan-i Nizami Gencevi*, 1956, ed. Destgerdi V., Tahran : Emir Kebir. s.640.

<sup>49</sup> Son beyitlerde Behram saray ressamlarına ejderi yenme sahnesini resmettirir: “goft monzer ki nekşbent ayed, Baz Nakşi zi nev ber arayed/ nekşbent amed u qelem berdaşt, Suret-i şah u ejdeha bengaş / herçi kerd bedin sifât Behram, berxur-i nakş nigaştî ressam.”



Resimde Kaçar kıyafetiyle gösterilen şehzade sarımsı bir atın üzerine oturmuş ve atın bedenine sarılmış ve ısırma çalışan ejdere hançerle vurmaktadır. Ejderin saldırısının verdiği gerginlik sadece at ve köpeğin hareketlerinde görünür; şehzade çok sakin bir halde seyirciye bakar. Sakalsız iri gözlü genç erkek, uçar gibi görünen at ve sıcak renk tonlamaları Sadık'ın resminin tipik anlatımıdır.

Resimde kırmızı ve kahve rengi tonlamaları kullanılmışken soğuk renklerden sadece maviyi en yukarda gök yüzünde ve en altta suyun renginde ve tam resmin ortasında şehzadenin kemerinde görmekteyiz. Bu resimde diğer resimlerinden farklı olan ışığın kullanılmasıdır. Gölgeler değişik bir biçimde ışığın alttan geldiğini düşündürür. Atın bedeninin alt kısmının daha parlak olduğu ve şehzadenin kollarının alt kısmındaki ışık gölge etkisi ışığın alttan geldiğini göstermektedir. Aslında ışığın kaynağı göze garip gelse de ejderhanın atın etrafında nasıl dolaştığı, vücudunun kıvrımları ve hareketinin öne çıkarılması için zekice bir seçimdir. Ayrıca şehzadenin hançer tutan eli ve koluna yansıyan bu ışık, elbisesindeki kıvrımlarla yukarıya doğru giden hatlar yaratmış ve onun daha üstün görünmesini sağlamıştır.

Sadık'ın Kaçar devrinde yaptığı başka bir eser bu tezin tartışması içinde önemli bir yer tutar. İki ayrı parçadan oluşan, biçimini yaz yağlıboya tekniğiyle 280x 150 cm boyutlarında olan bu iki resim Kerbela olayını betimler (res. 33).

Kerbela olayı Hz. Muhammed'in torunu Hüseyin (626-680) ve Emevi halifesi I.Yezid'in (646-683) arasındaki savaş sürecinde gerçekteleşmiştir. 680 yılında I.Yezid'in yönetimine karşı çıkan Hüseyin Küfe şehrinin halkının isteği üzerine Mekke'den Küfe'ye doğru yola çıkar.<sup>50</sup> Merkezi devlete karşı bir isyan olarak algılanan bu hareket I. Yezid'in ordusu tarafından Küfe'ye yakın Kerbela çölünde bastırılır. Küfe halkının ihanetine uğrayan Hüseyin, ailesi ve akrabalarından oluşan yaklaşık yetmiş kişiyle I. Yezid'in yaklaşık bin kişilik ordusuna karşı savaşır (Fazel,1958, s.290). Savaşta

---

Türkçesi : “Buyurdu ki Nakkaş gelsin ve yeni bir nakış düzenlesin/ Nakkaş geldi ve kalem aldı ve ejderha ve Behramın Suretini çizdi/ Ressam Behram'ın ne yaptığını aynen olduğu gibi resme aktardı.”

گفت منذرکه نقش بند آید      باز نقشی ز نو برآید  
نقش بند آمد و قلم برداشت      صورت شاه و ازدها بنگاشت  
هرچه کردی بدین صفت بهرام      برخور نقش نگاشتی رسام

*Külliyat-i divan-i Nizami Gencevi, 1335(1956)*, ed. Destgerdi V., Tahran: Emir Kebir, s. 640-643.

<sup>50</sup> Mektuplarla kendi bağlılıklarını Hüseyin'e sunan Küfe halkı onun Küfe'ye gelmesi ve kendini halife ilan etmesini isterler ve Hüseyin'i Yezid'e karşı destekleyeceklerini yazarlar. Bu mektuplara dayanarak Hüseyin Küfe'ye doğru yola çıkar. Bkz. (Wilfred Madelung, 2004 ; *Tarih-i Taberi*, c.VII.,1973, Tahran: Bonyad-i Ferheng, s. 2923.

Hüseyin'in bütün savaşçı ve çocukları öldürülür, kadınlar ve kızları Yezid'in sarayına götürülürler. Olay 680 yılının Muharrem ayının onuncu gününde geçtiğinden dolayı Arapça'da on anlamına gelen Aşure veya Aşura olayı olarak tanımlanır. Hüseyin, Şimr bin Zi'l Cevşen isimli bir komutanın emriyle öldürülür (*Tarih-i Taberi*, c.VII., 1973 s.3059). ama halk arasındaki söylentilerde, Hüseyin'i bizzat Şimr öldürür<sup>51</sup> Hüseyin'in yaşamının son anlarında Yezid'in askerlerinden Bahr bin Ka'b Hüseyin'e saldırırken Hüseyin'in yeğeni Abdullah, küçük yaşta olmasına rağmen savaş meydanına atlar, kolunu amcasına siper yapar ve Hüseyin'in kafasını hedefleyen kılıç Abdullah'ın kolunu keser (Fazel, 1958, s. 290; *Tarih-i Taberi*, c.VII, 1973, s. 3058-3059). Halk arasındaki söylentilerde bu olay da Şimr'in elinden gerçekleşir.

Kerbela olayı Şii inancının en önemli unsurlarından biridir. Hz. Muhammed'in torununun katletmesini Emevi ve Arap kökenli hükümetlerin haksızlık ve adaletsizliğinin bir simgesi olarak yorumlayan İranlı Şiiler bu olayı merkezi hükümete karşı bir isyan olarak algırlar. Emevi ve Abbasi dönemi boyunca haksızlığa uğrayan ve baskı altında yaşayanlar Şii inancını Sünni hilafet sistemi ve merkezi devlete bir direniş olarak algılayıp Şii toplumuna katılırlar.<sup>52</sup> Kerbela olayı her sene Muharrem ayının ilk on gününde Fars-İslam ve Hıristiyan geleneklerinden etkilenmiş ve zaman içinde gelişen ve değişen törenlerle anılır (Calmard Jean, 2004).

İlk resmi anılma, onuncu yüzyılda İranlı bir sülale olan Buyilerin (932-1055) ikinci hükümdarı Muizu'l-devle'nin (936-958) emriyle yapılır. Muizu'l-devle Muharrem ayının ilk on gününde alış veriş yasaklar ve matem göstergesi olarak siyah giyilmesini emreder. Bu kurallar giderek yerleşik bir adete dönüşür ve İran Şiiliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelir (Calmard Jean, 2004 ; Aşrafi ve Ahudeşti, 2008, s. 554).

Hüseyin imgesi İran Şiileri inançlarında mazlum olma kavramıyla öne çıkar. Üzerinde “*Ya Hoseyn-i mazlum*” yazılarıyla taşınan bayraklar bu on günlük festivalde Hüseyin'in sosyal hafızadaki zulüm gören imgesinin bir göstergesidir.

<sup>51</sup> Medalung makalesinde Şimr'i bu olayın en aktif kişilerinden olarak tanımlar, isminin fazla tekrarlanmasından dolayı başrolün ona atfedilmesi muhtemeldir. Bkz. (Wilfred Madelung, 2004).

<sup>52</sup> Hüseyin'in kardeşi Muhammed bin Hanef'i (ö.700) imam ve kurtarıcı bulan ve Muhtar isyanını (685-687)başlatan Muhtar bin Takafi, Hüseyin'i öldürenleri cezalandırmayı planlar. Birçok Emevi mensubunu öldüren bu isyancılar birçok İranlı aile ve oymağın dikkatini çeker ve merkezi devletin baskısından kurtulmak isteyen oymaklar onlara katılıp Şiiliği kabul ederler. Şiiliğin İran'da dağılmasında bu isyanın rolü büyüktür. (Calmard Jean, 2004)

Muharrem ayının ilk on gününde yapılan anma törenleri etkinliklerinden biri Farsça'da *Şebih-hani* denilen ve “temsil etmek” anlamına gelen tiyatro türüdür. İlk olarak ne zaman gerçekleştirildiği kesin olmamakla birlikte, bu temsillerin 17. yüzyıldan itibaren yapıldığı bilinir. Temelinin Safevi döneminde atıldığı düşünülen oyunların Zend devrinde devlet himayesinde ve Avrupa tiyatrosu etkisiyle geliştiği belirtilir. Kaçar döneminde ise milli ve dini kimliğin simgesi olarak devlet tarafından desteklenmiş ve bu temsillere mekân olmak üzere için tekkeler ve Hüseyinîyeler yapılmıştır. Kaçar döneminde yapılan devlet tekkelerinin sayısı her zamankinden daha fazla olmuştur (Chelkovski, 1998, s.93-95; Mazandarani, 2010, s.101-106; Floor ve diğerleri, 2002, s.76).

Bu tiyatro oyunları genelde meydanlarda yapılır ve oyuncular Kerbela olayını canlandırır. Hüseyin ve yandaşlarının rolü için uzun boylu, yakışıklı gençler seçilirken karşı tarafı canlandıranlar kötü sesli, çirkin erkekler arasından seçilir. Geçmişte kağıttan okunan metinler 20. yüzyıldan beri oyuncuların duygularına bağlı, romantik bir biçimde, seyirciyi daha da hüzünlendirmek için belli bir metine bağlı olmayarak oyun sırasında söylenir. Hüseyin ve savaşçılara genelde yeşil veya beyaz elbise giydirilir, Yezid'in ordusu ise kanı simgeleyen kırmızı ve siyah renkli elbiselerle gösterilirler (Chelkovski, 2004 ; Floor ve diğerleri, 2002, s. 73-75).

Festival boyunca renkli elbise giyilmez; Sünni hükümdarları Hüseyin'in katili olarak tanımlayan törende Emevi, Abbasi ve Osmanlı sülalelerine halk tarafından lanet edilir.

(Chelkovski , 2004)

İran'da Şii kimliğin gösterimini oluşturan bu festival Safevi sonrası milli kimlik kaygısı yaşayan yönetimler tarafından önemsenmiş, bu anma törenlerini canlı tutarak Safevîlerle ortaya çıkan kimliği korumaya çalışırlar. Bu olay Sünnilikteki dört halifenin hayatını anlatan *Menakıp-hani* geleneğinin karşıtı olarak görünmektedir (Aşrafî ve Ahudeşti, 2008 , c.I., s.558).

Aşura törenlerinde en çok dillendirilen öykülerin başında Hüseyin'in ölümünden sonra cadıların yağmalanması ve kadınları ve kızlarının esir alınması gelir. Yezid'in ordusunu ahlaksızlıkla suçlayan bu düşüncenin arkasında belki de İran'da yaşayan milletlerin toplumsal hafızalarındaki yaşanan savaşlar, kıyımlar ve yağmalanmalar gizlidir. İran'ın yakın tarihinde, Safevîler dışındaki sülalelerin yönetimleri genellikle

kısa ömürlü olmuş ve hükümetin el değiştirmesiyle birlikte şehirler yağmalanıp çoğu insan öldürülmüştür (Chelkovski , 2004).

Geçmişine dayanarak her seferinde “Mazlum Hüseyin” diyen seyirci aslında kendisinin zulüm görmesine ağlarken, mazlum düşmeyi bir yenilgi olarak değil kahramanca direnmek olarak algılar.

Bir yakının kaybı gibi insanların ortak hüznelerini kullanarak bu festivallerde bu coğrafyada yaşayan bütün insanlara hitap eden şiirler herkesi bu oyunun içinde tutar. Kerbela’da yaşanan bir ailenin katliamında çocuk, baba ve kardeş ölümü gibi acı anları herkes kendince yaşar ve kendisini Kerbela kahramanlarından biriyle özdeşler. Haksızlığa uğrayan Hüseyin’in yolunun devam ettirilmesini onun yenilmemesi olarak betimler ve bunu bir yenilgi değil aslında bir zafer ve karşı tarafın çaresizliği olarak yorumlar.

İşte Aka Sadık’ın söz konusu iki resmi bu olayı konu alır<sup>53</sup> (res 33). Birbirini tamamlayan bu resimlerde Hüseyin’in öldürülmesi ve onun ailesinin esir olarak Yezid’in sarayına götürülmeleri betimlenmiştir. Birinci resmin ortasında, Hüseyin beyaz bir giysiyle, başında kutsallığını simgeleyen hale ile gösterilmiştir. Kutsal yüzü resmedilmemiş, beyaz bir peçeyle örtülmüştür. Yukarıda, bulutların arasından dört melek aşağıdaki katliamı izler. Sağda, savaşın kaybedilmesinden sonra yağmalanacak olan çadırların içinde Hüseyin ve akrabalarından oluşan ordusunun ailelerini simgeleyen ellerini açmış dua eden, ya da ağıt yakan kadınlar yer alır. Çadırların yanındaki dört figür karşıdaki kalabalığın aksine Hüseyin’in askerlerinin azlığına işaret eder. Hüseyin’i kucaklayan mavi giysili genç yukarıda sözü geçen Abdullah olmalıdır. Genç yeğeni, korumak üzere amcasına sarılmıştır. Hüseyin’e saldıran kırmızı elbiseli sakallı figür ise Şimr olmalıdır. Hz. Hüseyin’in göğsüne saplanmış çok sayıdaki mızrak ve ok, Şii kaynaklarındaki anlatılarla çakışır. Bu eserlerde Hüseyin’in göğsüne saplanan mızrak ve okların sayılarının ne çok olduğu ayrıntılı şekilde belirtilir<sup>54</sup> (Fazel, 1958, s. 290).

Kimileri yarı çıplak, dolgun bedenli olarak betimlenmiş melekler İran -İslam resim geleneğindeki melek tasvirlerinden farklıdır, daha çok Hıristiyan imgelerini çağırıştırır.

<sup>53</sup> Willem Floor Kerbela olayını konu alan resimleri Kaçarların yönetime geçmesiyle tarihlendirir ve Kaçarlardan önce bu resimlerin olmadığını vurgular ( Floor ve diğerleri, 2002, s.71).

<sup>54</sup>En eski kaynaklardan olan Taberi, Hüseyin’in ölürken göğsünde otuz üç mızrak ve ok ve teninde otuz dört kılıç darbesinin yarası olduğunu yazar ( *Tarih-i Taberi*, c.VII, 1973, s. 3061).

Meleklerin modeli İran Hıristiyan sanatı, hatta belki Avrupa kökenli eserler olabilir. Diğer resimlerinde sıklıkla rastladığımız sakalsız, iri gözlü genç erkek figürü ise Abdullah'ı simgeleyen gençte yinelenmiştir. Sanatçının genellikle tercih ettiği sıcak renkler ve tonlarını bu eserinde de kullandığı gözlenir.

İkinci resim Yezid'e sunulan Kербela esirlerini göstermektedir. Askerler ve esir düşen kadınlar birinci resimdeki asker ve kadınlara oldukları benzerlikten dolayı bu iki resmin birbirine bağlılığını göstermektedir. Eyvanda oturan Yezid'in yanında İngiliz askerlerinin kıyafeti içinde olan dört figür resmedilmiştir. Eyvanın dışında çoğu birinci tablodaki asker figürleri Şimr figürü başta olmak üzere esirleri Yezid'e takdim etmektedirler. Resmin sağ tarafında yukarıda sözü geçen Hüseyin'in ailesi zincirlerle bağlanmış bir şekilde betimlenmişlerdir.

Yezid olarak resimlenen figür Aka Sadık'ın daha önce sözü geçen Zendlerin kurucusu Kerim Han'a benzerlik gösterir.<sup>55</sup> Kaçarlar ve Zendlerin arasındaki düşmanlık ve husumet, resmin bir Kaçar siparişi olduğu düşündürür. Kerim Han'ın Yezid olarak betimlenmesi Kaçarların Kerim Han'ı bir din düşmanı ve Şii inançlarına karşı birisi olarak göstermeye çalıştıklarını kanıtlar. İngiliz askeri kıyafetiyle betimlenen Avrupalı figürlerin kimliği hakkında ise kesin bir bilgiye rastlanmamaktadır, ancak Kaçarlarla İngiltere'nin iyi ilişkileri, bu resmin bir İngiliz elçisine hediye olarak hazırlanmış olabileceğini akla getirir.<sup>56</sup> Yezid olarak gösterilen Kerim Han'ın önünde duran şişeler Şii rivayetlerinde şarap düşkünlüğü vurgulanan Yezid'i simgeler. Bir önceki resimde Şimr olarak betimlenen figür, önündeki kalkanın içine konmuş Hüseyin'in kesik başını Yezid'e sunar. Sağdaki genç erkek figür ise esirlerin arasında bulunan savaşa katılmayan ve sülalenin devamını sağlayan Hüseyin'in oğlu Zeynü'l-abidin olmalıdır. Bir önceki resimde tartışıldığı gibi Sadık'ın başka ürünlerinden tanıdığımız imgelerin tekrarı bu eserde de gözlenir. Sanatçının "Aşıklar" temalı yağlıboya resimlerinde sık sık rastladığımız beyaz çizgilerle belirlenen şarap veya şerbet şişeleri şah/Yezid ve elçilerin önündedir, sağ üst köşede görünen manzara yukarıda tanıtılan "Şehzade ve Ejderha"nın

<sup>55</sup> 27 Kasım 2013'te Gülistan sarayının depo görevlisi bayan Hasanpour'la yapılan telefon görüşmesinde kendisi tablodaki Şah figürünün Kerim Han olma ihtimalini öne sürmüştür, kendisine teşekkür ederim.

<sup>56</sup> Müslüman inançlarında Avrupalıların kafir olarak görülmesi, Kerim Han'ın yanında din düşmanı olarak resmedilmelerinin bir nedeni olabilir.

arka planındaki doğa tasvirinin benzeridir. Sadık'ın yapıtlarında görmeye alışık olduğumuz sıcak renkler ve kahve rengi tonlamaları bu resme de hakimdir.

Her iki resmin de etrafı siyah şerit içinde yazılan Muhteşem Kaşani'nin (1528-1588) meşhur Kerbela mersiyesiyle çevrilidir.<sup>57</sup> Hem formatları, hem boyutları, hem de bu şiir iki imgeyi bir bütün yapmıştır.<sup>58</sup> Şiirin belli bir akışı olmadığı için karışık bir biçimde beyitler iki resmin arasında paylaştırılmış, şiirin özgün akışı ve düzeni göze alınmamıştır. Şah Tahmasp döneminde yaşayan Muhteşem-i Kaşani, bu şiirinde Hüseyin ve yandaşlarının yaşadıklarını nispeten ağır Farsça'yla, daha çok mecazlarla olayın trajedisini anlatmış ama olaya dair herhangi bir detay aktarmamıştır. Şiirde, Hüseyin, Ali, Muhammed ve Hüseyin'in kızı Zehra'dan başka isim anılmamıştır. Bir ağıt olan şiirde katledilenlere dünya, melekler ve diğer peygamberlerin bile üzüldükleri anlatılmıştır. Hüseyin'in hareminin yağmalanması neredeyse dünyanın sonu olarak gösterilmiş, kafasının kesilmesi ise insanoğlunun tarihinde bir yüzkarası olarak betimlenmiştir. Bu şiir günümüze kadar tekkelerin ve camilerin duvarlarını süslemiş ve beş yüz yıl boyunca Aşura törenlerinin neredeyse marşı haline gelmiştir.

Zamanla eskimeyen bu şiir, bir yakının kaybedilmesi gibi insanların ortak acılarını ifade etmiş ve çoğu zaman Şii toplumların cenaze törenlerinde de söylenegelmiştir.

Görüldüğü gibi Aka Sadık veya Muhammed Sadık ya da imzalarındaki lakabıyla *Ya Sadık el-Vad*'in yapıtları arasında kalem kutuları gibi küçük objelerden büyük imgelere, hatta anıtsal boyutlardaki eserlere rastlanılır. Portreci özelliği resimlerindeki figürlerin ruh hallerini anlatan yüz ifadeleri ve çizgileriyle görünmektedir. Konularını genellikle edebiyat ürünlerinden aldığı resimlerinde seçtiği sıcak renkler özellikle kahve rengi tonlamaları eserlerinde bir imza haline gelmiştir. Sanatçının 1797-1800 yılları arasında yaptığı en büyük duvar resimleri Çihil Sütun Sarayının kabul salonunun duvarlarında yer alır. Onlardan biri Kernal savaşının resmidir.

#### **2.4. KERNAL SAVAŞI DUVAR RESMİ:**

<sup>57</sup> Ali Bin Ahmet Muhteşem Kaşani, 2012, *Divan-i Muhteşem-i Kaşani*, ed. Behdarvand A.,Tahran : Negah.

<sup>58</sup> Bu tür ağıt yakan mersiye adıyla andığımız şiirler 14. yüzyıldan beri İran'da gündeme gelmiş ve toplum tarafından çok beğenilmiştir. Hep Kerbela'yı konu alan şiirlerde Hüseyin'in mazlum düşmesi vurgulanarak mazlum yenilmenin aslında bir zafer olması topluma anlatılmıştır.

Kernal savaşı Avşarların kurucusu Nadir Şah'ın yaptığı en önemli savaşlardandır. Önceki bölümlerde söz edildiği gibi Safevi yönetimine son veren Afgan isyanı Avşarlar tarafından bastırılır ve Afganlar, Babür hükümdarı Muhammed Şah'ın (sal. 1719-1748) Delhi'deki sarayına sığınır. Elçi göndererek mülteci Afganları geri isteyen Nadir cevap alamayınca Delhi üzerine yürümeye başlar. 24 Şubat 1739 yılında Hindistan'da Kernal bölgesinde iki ordu karşı karşıya gelirler. Savaş başlamadan bir gün önce Nadir Şah'ın komutanlarından olan Nişapur valisi Saadet Han otuz bin kişilik ordusuyla Muhammed Şah'ın ordusuna katılır. Savaş başlayınca Nadir Şah'ın ordusu ilk hamleyi yapar ve Babür ordusuna büyük hasar verir. Saadet Han fillerle donatılmış ordusuyla Avşarlara karşı hamle yapar ancak Nadir Şah'ın savaş tekniğine yenik düşer. Fillerin nasıl savaştığını bilen Nadir kendi ordusundaki develerin üstüne odun yükleyip odunları yakar. Ateş topu gibi üzerlerine gelen develerden korkan filler dönüp kendi ordularını ezip geçerler ve Nadir Şah'ın ordusu fazla zarar görmeden savaşı kazanır. Nadir Şah Muhammed Şah'ı öldürmez, büyük miktarda haraç alarak onu Babürlü hükümdarı olarak bırakır (Şabani , 2010 , c.I, s.331-345; Ravendi, 1977, c.II, s. 442-444).

Bu savaşı betimleyen 6x6 m. boyutlarında, yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan resim, kabul salonunun doğu duvarının tam ortasında, giriş kapısının üstünde yer alır.

Resmin altındaki küçük bir kitabede bu resmin Aka Muhammed Han'ın emriyle yenildiği yazılıdır. Sadık iki beyitten oluşan bir şiirde “Muhammed Han-i Kaçar'ın emri ve Sadık-i Avşar'ın kalemiyle Nadir Şah-i Avşar'ın nişanı ve iktidarı yenilendi- ya Sadık El-Vad” sözleriyle yazar.<sup>59</sup>

Sadık bu şiirde kendini bir Avşar olarak tanımlamıştır ancak Avşarlarla Zendlerin arasındaki düşmanlığa bakınca bir Avşar'ın yıllarca Zend sarayına hizmet etmesi oldukça ilginçtir.

Sadık'ın imzasında kullandığı “yenilenme” (Nev şud) fiili resmin önceden orada olduğunu ancak Sadık'ın eliyle yenilenmesi ve restore edilmesiyle birlikte olayın tekrar

<sup>59</sup> Hesebü-l hükm-i şahenşah-i Kaçar/Feridun fer Muhammed Han-i Kaçar/ Zi Kilk-i Sadık-i Avşar Nev Şud/ Nişan-u ferr-i Nadir Şah-i Avşar/ Ya Sadık El-Vad. Kitabe resim 34'te resmin tam altında altın renkli bir madalyon olarak görünmektedir.

canlandırılmasını da düşündürür (Razani, 2008, s.11). Yalnız bunları ispatlamak için elimizde kesin kanıt yoktur.<sup>60</sup>

Resimde savaşın tarafları ve önemli bir öge olan filler hakimdir. Salondaki diğer resimlerde olmayan dinamik anlatım bu resmi Safevi örneklerinden ayırır (res. 34). Ressam savaş sahnesini birbirine girmiş ve çoğu zaman ayırt etmesi zor olan figürlerle yaratmıştır. Babürlü ordusu sağ tarafta fillerle gösterilirken Nadir'in ordusu sol tarafta atlar üzerinde gösterilmiştir. Nadir Şah'ı belirgin kılmak üzere etrafını boş bırakan Sadık, Muhammed Şah'ı beyaz bir fil üzerinde resmetmiştir. İki hükümdarın ve savaşta önemli rolü olan kahramanların isimleri yanlarına yazmıştır (res. 35 ve 36).

Nadir Şah'ın atı aşağıda tartışılacak olan Çaldıran savaşının kahramanlarının beyazlığıyla öne çıkan atları kadar belirgin değildir, ancak başındaki koşum takımlarının özeniyle diğer binek hayvanlarından ayırt edilir. Nadir, kahverengi arka planda mavi elbisesiyle elinde gürz ve başında Avşar başlığıyla dikkat çeker. Nadir'in tam arkasındaki figür, savaşta belirgin bir rolü olan ikinci oğlu Nasrullah'tır.. Yanına yazılmış ismiyle tanımlanmış, ordunun bir kanadının lideri olan Nasrullah savaştan önce Nadir'in elçisi olarak Muhammed Şah'la konuşmaya gitmiş ancak Nadir'in teklifleri kabul edilmeyince savaşa karar verilmiştir<sup>61</sup> (Şabani, 2010 , c.I., s.333). Nadir'e ihanet eden Saadet Han ise resmin ortalarında beyaz at üzerinde Hint giyimiyle tasvir edilmiştir. Bu figürün de ismi yanında yazılıdır (res. 37). Saadet han savaşın sonucunda esir düşer ve sonra öldürülür (Astarabadi, 2006, s. 211).

Muhammed Şah'ın en önemli komutanlarından biri Han-i Devran'dır. Hint ordusunun başkomutanı olan Han-i Devran savaşta büyük yara alır ve ertesi gün vefat eder (Astarabadi, 2006, s.210-211). Resmin alt kısmında gri fil üzerinde oturan figürün yanında Han-ı Devran kelimesi yazılıdır. Hint kostümüyle gösterilen figür genç ve sakalsızdır.

---

<sup>60</sup> Aka Muhammed Han'ın İsfahan'da bulunması sadece 1785-86 yılları arasında bilinmektedir. Ancak resimler 1796-1800 yılları arası yapılmıştır. 1797'de öldürülen Aka Muhammed Han 1796 yılında Tahrân'dan Meşhed'e gidip oradan Kafkasya'ya yürümek için Azerbaycan'a gitmiştir. Bu yüzden resimlerin yapılmasının fermanının tam ne zaman ve neden verildiği bilinmemektedir.

<sup>61</sup> Astarabadi *Cihanguşay-i Nadiri'de* Şehzade Nasrullah'ın Avşar ordusunun bir kolunun komutanı ve savaşın ikinci gününde arkadaki savunma topraklarının komutanı olarak görevlendirilmesinden söz eder. Bkz. Astarabadi M., 2006, s.210.



Han-ı Devran'ın karşısında at üzerindeki figür ise yanında yazıldığı gibi Emir Aslan Han olarak tanımlanmıştır (res. 38). Kernal savaşından önce Azerbaycan'da çıkan bazı isyanlar nedeniyle Azerbaycan valisi Nadir'in kardeşi İbrahim çatışmalarda öldürülür. Hindistan üzerine yürümeye hazırlanan Nadir, batıdan gelen tehditleri önlemek için güvendiği komutanı Emir Aslan Han'ı Azerbaycan valisi olarak tayin eder ve Hindistan seferine gider (Astarabadi, 2006, s. 206-207; Avery, 2010, s. 56). Emir Aslan Han'ın bu savaşa katılmadığı kesin olarak bilinmesine rağmen resme dahil edilmesi dikkat çekicidir. Tarihi kaynaklarda Nadir'in Emir Aslan Han'a güveni ve onu kendi kardeşi gibi görmesi vurgulanır.<sup>62</sup> Belki de ressam bu tarihi kişiliğin Avşarların zaferlerinde geçen emeğini ve Nadir'in bu savaşa kalkışmasında ona olan güveninin rolünü düşünerek savaştaki önemini ifade etmek amacıyla Emir Aslan'ı bu resme yerleştirmiştir. Emir Aslan Han'ın bu resimde yer almasını Sadık'ın Avşar olmasına da bağlamak mümkündür. Katılmadığı bir savaşın resminin tam önünde resmedilmiş Avşar Emir Aslan Han ve Avşar Sadık'ın kan bağı veya benzer yakınlığının olması muhtemeldir.

Sahne, uzakta belirsizleşen bir kent manzarası görünmektedir. Hava perspektifi tekniğinin kullanıldığı bu temsil dilinin, Sadık'ın diğer resimlerinde de olduğu gibi Avrupa resim anlayışının etkisini yansıttığı söylenebilir (res. 39). Sadık'ın resimlerine hakim olan kahverengi tonları ve sıcak renkler bu yapıtında da izlenmektedir. Resimde olayın ana kahramanı olan Nadir, etrafında bırakılan boşlukla belirginleştirilmiştir. Öte yandan, hükümdarın zaferiyle biten savaşın sonucunu tahmin etmek zordur. Kitap resim sanatı ve salondaki diğer savaş sahnelerinden farklı olan bu eserde savaşın sonucunda kimin kazandığı ya da kimin kaybettiğini görmek mümkün değildir. Nedense Saadet han gibi hain bir karakterin bile cezalandırılma veya esir düşme sahnesi seçilmemiş sadece savaşı aktaran bir resim yapılmıştır.

Sadık'ın diğer yapıtlarıyla karşılaştırıldığında bu resimdeki renk kullanımının özellikle "Kaçar Şehzadesinin ejderhayla Mücadelesi" adlı eserle yakınlığı gözlenir. Her iki resimde de resmin tamamı sıcak ve kahverengi tonlamalarıyla yapılmış ancak yukarıda

<sup>62</sup> "gerçi bu haber [İbrahim han, Nadir'in kardeşinin ölümü] Şah-i devran'ın üzülmüne neden oldu ama hiç düşünmeden Emir Aslan Han'ı Azerbaycan valisi ve Gürcistan valisi olan Safi Han'ı onun yardımcısı olarak tayin ettiler ve buyurdular ki sipahileriyle bütün isyanları bastırsınlar ve o bölgeyi korusunlar ve Şah'ın savaştan dönmesini beklesinler." Bkz. Astarabadi, 2006, s. 206.

gökyüzü ve olayın kahramanının elbisesindeki mavi, sıcak ve soğuk renklerde dengeyi sağlamıştır. Bu resimde bazı figürler ve fillerde soğuk renkler kullanılsa da genel olarak renk kullanımı ejderha ve şehzade tablosuna benzer. Ayrıca, figür betimlemeleri de sanatçının diğer yapıtlarıyla ortaklıklar yansıtır. Söz gelimi, resmin alt kısmında fillerin yanındaki figür yukarıda tanıttığımız kalem kutusu üzerine yaptığı Hint askerine çok benzer (res. 40 ve 29).

Genelde Safevilerin doğu komşularına karşı üstünlüğünün propagandası olarak tasarlanan kabul salonunun duvar resimlerinin arasında Avşar hükümdarının savaş sahnesi dikkat çekicidir. Sünni Babürlere karşı savaşın sarayın resim programında yer alması Avşarlar veya Kaçarların Safevilere ne kadar bağlı olduklarını göstermekle birlikte Şiiilik ve Sünnilik arasındaki tartışmaların bitmediğini, sürmekte olduğunu vurgulayarak yansıtmaktadır. Diğer yandan Çihil Sütun Sarayının bu resim repertuarında yer alan hükümdarların Türkmen olduklarını göze alınca dini kimliğin yanı sıra bir milli kimliğin de vurgulandığı görünmektedir.

Türkmen sülalelerinin Şiiliği benimsemeleriyle ortaya çıkan bu kimliğin başlangıç noktası olarak görünen Çaldıran Savaşının resmi bu programda yer alır. Çaldıran Savaşının Şii Türkmen kimliğinin ortaya çıkışındaki önemi ve onun resminin bu repertuarda yer alması bu salondaki resimlerin bir milli-dini kimliğin propagandası olmalarını doğrular. Son olarak tezin ana konusu ve salondaki son resim olarak Çaldıran Savaşının resmi incelenecektir.

## 2.5. ÇALDIRAN SAVAŞI DUVAR RESMİ:

1514 yılında bugünkü İran'ın kuzeybatısında Çaldıran ovasında Osmanlılar ile Safaviler arasında yapılan ünlü Çaldıran savaşının tarih içinde nasıl algılandığı birçok kitap ve makalenin konusu olmuş ve hep tartışılmıştır. Çaldıran, bir toprak savaşı olmakla birlikte bir mezhep savaşı ya da yeni Şii bir kimliğin ortaya çıkma savaşının niteliklerini taşımaktadır <sup>63</sup>(Bilge, 2011, s.9-16).

<sup>63</sup> Celal zade Mustafa Çelebi'nin (ö.1567) *Selim Name'si* gibi eski kaynaklarda bu savaş bir mezhep savaşı olarak anlatılmıştır. Hondmir (ö. 1535) gibi Safevi tarihçileri Şiiliği savunarak ve kendi şahlarını Ali ve peygamber soyuna bağlayarak Safeviler'i haklı görürken Osmanlı kaynakları Şah İsmail'i kafir olmak ve dini kuralları göze almamakla suçlamış ve savaşın nedenlerini bu açıdan aktarmışlardır. Bkz. Celalzade M., 1990, s. 129. ; Khondmir,1991, s. 420.

İnançlarını Abbasi dönemi (750-1258) boyunca gizleyen Şiiiler, İlhanlılar (1258-1335) döneminde din özgürlüğü kazanınca kendi mezheplerini yaymaya başlarlar.<sup>64</sup> İlhanlılar döneminde İslam resmi din olarak tanındıktan sonra da Şiilik veya Sünniliğe karşı devletin belirgin bir tutumu olmamıştır.

İlhanlı ve ardından gelen Timurlu (1370-1507) dönemlerinde yaşanan savaşlar, kıyımlar ve felaket nedeniyle topluluklar aralarındaki tasavvuf büyüklerine sığınarak onları lider olarak görmüşlerdir. Zaman içinde bu sufiler inananların gözünde oldukça yükselir, söylentilerde doğaüstü güçler atfedilip imgeleri gitgide kutsallaştırılır ve Sufilerin mekânları hanikâhlar (hangah) giderek halk arasında kutsal yerlere dönüşür. İlk Müslüman olan Moğol hükümdarı Gazan Han (sal.1295-1304) dış güçlerle mücadele etmek için bu manevi gücü kullanmış, sufileri ve hanikâhları desteklemiştir. Devletin desteğiyle daha da güç kazanan hanikâhlar ve sufiler giderek birer teşkilat haline gelmiş ve toplumun hayat biçimini ve inançlarını kontrol ederek kendi amaçları doğrultusunda kullanmışlardır.

13. yüzyılın en büyük tasavvuf isimlerinden biri Şeyh Safi-i Erdebili'dir (1252-1334). Azerbaycan'da doğan Şeyh Safi İran'ın diğer bölgelerinde özellikle Hazar denizinin güneyindeki Gilan bölgesinin sufileriyle irtibata geçer. Şeyh'in yoksullara yaptığı yardımlar hakkında destanlar yazılır ve kısa bir zamanda bölgenin en büyük manevi gücüne dönüşür. Şeyh Safi düşüncelerini yaymaya Diyarbakır, Şam ve Anadolu'dan başlar (Parsadust, 2008, s. 119-121). Araştırmalara göre tasavvufi tarikatların çoğu o dönemde Sünni inancı benimserler, ancak Hz. Ali'ye duydukları yoğun sevgi ve saygı zamanla onları Şiiliğe doğru götürmüştür. Bu arada Şeyh Safi'nin de tarikatında Şiilik belirgin değildir, ancak ondan dört kuşak sonra, yani Şah İsmail'in dedesi olan Cüneyt'in (sal.1447-1459) döneminden beri tarikatın Şiiliği benimsemesi söz konusu olur (Roemer, 2010,s.337).

Şeyh Safi'nin kurduğu tasavvufi tarikat onun soyuyla devam eder. 1447'de Şeyh Safi'nin torunu İbrahim'in ölümüyle oğlu Cüneyt hanikâh ve tarikatın lideri olur. Dedesinin öğretisini tam olarak benimsemeyen, farklı düşünen Cüneyt, Safevi hanedanının ilk Şii üyesi olarak kabul edilir. Şiiliği tarikatın mezhebi olarak seçen

<sup>64</sup> İlhanlıların kuruluş döneminde sülalenin Müslüman olmaması bugünkü İran topraklarında yaşayanlar bir süre din ve özellikle mezhep özgürlüğüne kavuşmalarına yol açar. Bu özgürlük geç ilhanlı döneminde, egemen sülalenin Müslüman olmasından sonra da devam eder (Parsadust, 2008, s. 93).

Cüneyt, Şii olmayanları kafir diye niteler ve müritleri onu ilah yerine koyarlar (Gündüz, 2013, s. 24-29 ; Parsadust, 2008 , s. 142). Bazı tarih araştırmacıları Cüneyt'i Safevilerin kurucusu olarak görürler (Parsadust, 2008 , s.142).

Safevi hanedanında ilk defa Cüneyt kendisine şeyh yerine sultan veya şah lakabını seçer. Kendisini sultan ilan eden Cüneyt Anadolu'da ordu toplamaya başlar, Akkoyunlu (1378-1508) hükümdarı Uzun Hasan'ın (sal.1452-1478) kız kardeşiyle evlenerek Akkoyunlular'la iyi ilişkiler sağlar. Gilan bölgesini ele geçiren Karakoyunlular (1380-1469) savaşı ve Kafkaslara yürüyünce Şirvanşahlarla (799-1538) savaşta öldürülür.<sup>65</sup> Cüneyt'in kurduğu tarikatı oğlu Haydar (?-1488) devam ettirir (Gündüz, 2013, s. 28; Roemer, 2010, c.VI , s. 19).

Cüneyt'ten daha katı bir Şii olan Haydar yeni kurallar koyarak yeni bir tarikatın ortaya çıkmasına sebep olur. Haydari Şiilerine göre Sünniler kafirdir, onlarla evlenmek yasaktır ve onları katletmek sevaptır. Bu kuralları Şii mezhebinde yerleştiren, meşrulaştıran ve uygulayan ilk kişi Haydar olmuştur (Parsadust, 2008, s.147).

Haydar Cüneyt'in ölümünden sonra kendi dayısı olan Uzun Hasan'ın sarayında büyütülür ve Uzun Hasan'ın kızıyla evlenerek damadı olur. Diğer taraftan Cüneyt'i Tanrı veya Tanrı'nın seçtiği kişi olarak gören müritler o öldükten sonra oğlunu ziyaret etmek için Uzun Hasan'ın sarayına gelmeye başlarlar. Böylece Safevi hanedanında ilk kez Haydar, hem saray yaşamını tecrübe etmiş, hem de halk içinde ruhani lider olmanın verdiği gücü yaşamıştır. Haydar kurduğu tarikata farklı bir görünüm ve kimlik kazandırmak için müritlerine Taç-ı Haydari denen on iki dilimli kırmızı renkli uzun başlığı giymelerini emreder<sup>66</sup> (Parsadust, 2008, s.149-152).

<sup>65</sup> Faruk Sümer Cüneyt'in Anadolu'ya yönelmesinin nedenini orada bulduğu "elverişli zemin" olarak açıklar. Sümer Cüneyt'in Anadolu'ya geldikten sonra Şii olduğu ihtimalini de öne sürer. Sümer'e göre Cüneyt'in Kendini "Seyyid" veya başka deyişle peygamber ve Ali'nin soyundan olarak tanımlaması ve diğer taraftan meşhur bir tasavvuf hanedanının mensubu olması onun Anadolu'daki Şii görüşleri olan köylülerin arasında kabul görmesini sağlar, böylece topladığı beş- on bin kişilik orduyla yağmalamalara başlar. Meşru hale gelen yağmalamalar Anadolu köylüsünün ekonomik durumunu düzeltince ordu daha güçlenip Cüneyt sultanlık iddiasında bulunur (Sümer, 1999, s. 4-14). Sünni olan Uzun Hasan'ın kız kardeşiyle evlenmesi ve Şii olan Karakoyunlulara karşı gelmesinin nedenleri belli olmasa da Tufan Gündüz bu durumu Uzun Hasan'ın Karakoyunlulara karşı bir planı olarak açıklamıştır (Gündüz, 2013, s. 28).

<sup>66</sup> Erken Safevi tarihçisi Gıyaseddin Hundemir, yazdığı *Habibü-l siyer* adlı kitapta bu olayı şöyle açıklamıştır:

Taç-ı Haydarinin kırmızı olması, Haydari tarikatının üyelerine Kızılbaş ismi verilmesine neden olmuştur. Kızılbaşlar sakallarını keser, uzun bıyık ve kakül bırakırlar. Bir üniforma haline gelen bu görünüm Kızılbaş isimli teşkilat ve ordunun düzenli bir hale gelmesinde önemli bir rol oynar. Ayrıca bu tacı kullanan kişi kendi mezhebini belli etmekle Haydari tarikatına ne kadar bağlı olduğunu ve bunu açıklamaktan korkmadığını göstermiş olur.<sup>67</sup>

Haydar 1488 yılında Şirvan'da Akkoyunlularla savaş sırasında öldürülür. Küçük yaşta olan İsmail babasının müritleri tarafından bir süre Erdebil'de sonra Gilan bölgesinde Lahican şehrinde saklanır. Bu yıllarda Anadolu'dan Haydar'ın müritleri, oğlu İsmail'i ziyaret etmek için Lahican'a gelirler. İsmail on üç yaşına gelince müritlerden oluşan beş-on bin kişilik ordu toplar, önce Aran (veya bazı eski kaynaklarda yazıldığı gibi Erran) sonra Azerbaycan'ı fethedip Tebriz'e girdikten sonra (1501) resmen taç giyer ve Safevi devletinin kuruluşunu ilan eder<sup>68</sup> (Sümer, 1999, s. 22-23; Parsadust, 2008, s. 277).

İsmail Anadolu'da Akkoyunluları yenerek Bağdat'a inip Irak bölgesini fethettikten sonra güneye, Fars bölgesine yönelir. Şiraz ve Kirman gibi İran'ın merkez şehirlerini aldıktan sonra tekrar kuzeye gidip Şirvan'ı ele geçirir. Önceki bölümlerde Çihil Sütun Sarayının kabul salonundaki diğer resimler tartışılırken söz edildiği gibi 1510'da doğudaki en güçlü rakibi Özbeklerle savaşır Özbek hükümdarı Şiban Han'ı öldürür. Girdiği şehirlerde yüzlerce insanı, özellikle Sünni olan aileleri öldürmesi, küçük şehirler ve bazı bağımsız bölgelerin savaşmadan teslim olmalarına neden olmuştur (Parsadust, 2008, s. 299-320).

---

“...bir gece (Haydar'a) rüyasında vahiy gelir ve ona, kendi adamlarına (Şiilerin on iki imamlarının hatırı için) on iki dilimli Sekurlat'tan (kırmızı veya mor bez) yapılmış taçla belirtmesi ...” emredilir Ghiyaseddin Khondmir , 1991,s. 427.

<sup>67</sup> Erken Kaçar tarihçisi Muhammed Arif Ispanakçızade (ö.1892), *İnkılap fil İslam* adlı eserinde, bu tarikatın mensuplarının Anadolu Bektaşileri arasında da yaşadığını öne sürer. Yazara göre Haydariler Ali'nin Tanrı olduğuna ve Tanrı'nın ruhunun Ali'den sonra onun evlatlarına geçtiğine inanırlar. Şeyh Safi de o soydan geldiğinden kendisinde ve evlatlarında, özellikle Haydar'da bu özelliğin varlığına inanılır. Bkz. Ispanakçızade, 2000, s. 36-37.

<sup>68</sup> Parsadust ve Sümer, İsmail'in yanında olan ve Haydar'ın en önemli adamlarından olan yedi kişiden bahsederler. Ali bey Dulkadir, Talışlı Hadım bey, Karamanlı Rüstem bey, Karamanlı Bayram bey, Yiğit oğlu Hasanlı ve Kaçar Kara Piri bey. İsimleri çoğunun Anadolu olduğu gösterir. Faruk Sümer de bunlara dayanarak İsmail'in ortaya çıkışını bir İran milli hareketi değil Osmanlı'ya karşı bir Anadolu Türkmen hareketi olarak yorumlamıştır. Bkz Parsadust, 2008, s.245; Sümer F., 1999, s. 10-21. Tufan Gündüz bu aşiretlerin sadece Anadolu'da değil Horasan ve Orta Asya'ya kadar uzandıklarına dayanarak Safevilerin ortaya çıkışını Anadolu'da aramaz. Bkz. Gündüz, 2013, s.54-57.

Bu arada Osmanlı devleti bazı iç sorunlar yaşamaktadır. II. Bayezid döneminde yaşanan taht tartışmaları bir yandan, diğer yandan Anadolu'da çıkan sufi tarikatların başkaldırısı ve isyanları merkezi hükümeti zorlamaktadır.<sup>69</sup> Kardeşlerini yenen ve isyanları bastıran Sultan I. Selim (sal.1511-1520) tahta geçtikten sonra Osmanlı devletinin eski gücüne kavuşmasını sağlar ve Anadolu'daki Kızılbaşların katliamıyla isyanlar ve sorunlara son verir<sup>70</sup> (Sümer, 1999, s. 36). II. Bayezid döneminden başlayan Safevi- Osmanlı tartışmaları I. Selim tahta geçtikten sonra daha da sertleşir ve Anadolu'daki isyanların etkisiyle savaşa yol açar.

İki ordu 1514 yılının Ağustos ayının yirmi dördünde<sup>71</sup> Hoy şehrinin yaklaşık elli kilometre kuzeybatısında olan Çaldıran<sup>72</sup> ovasında karşı karşıya gelirler (Binbaşı Kazım, 1930, s.48; Khondmir, 1983, s. 545).<sup>73</sup>

Iran kaynaklarında Osmanlı ordusunun sayısının Safevi ordusundan çok fazla olduğu özellikle vurgulanır<sup>74</sup> ( Sarwar, 1995, s.99).

<sup>69</sup> Bu isyanların en önemlisi Tekeli Şah Kulu'nun (ö.1511) isyanıdır. Babası Hasan Halife, Haydar'ın Anadolu'daki müritlerinden olan Şah Kulu, Şii görüşlerini yayıp etrafında büyük bir ordu toplayınca merkezi devlete karşı ayaklanır. Osmanlı devletini bir süre tedirgin eden bu isyan 1511 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından bastırılır. Yenik düşen Şah Kulu ordusu Şah İsmail'e sığınmak için Safevi topraklarına doğru Anadolu'yu terk eder. Bkz. Sümer, 1999, s. 30-35; Parsadust 2008, s. 372-377.

<sup>70</sup> Faruk Sümer tarihçilerin yazdığı kırk bin Kızılbaş'ın öldürülmesini abartılı bulur ve bu rakamın doğru olmadığını söyler. Sümer Faruk, 1999, s. 38.

<sup>71</sup> Şah İsmail tarihçisi Gıyaseddin Hondmir *Tarih-i Habib al-siyer* kitabında savaşı hicri 920 yılının Recep ayının başları olarak açıklamıştır. Bkz. Khondmir, 1983, s. 545. 16. yüzyıl tarihçisi Şükri Bitlisi bir beyitte savaşı Çarşamba, Recep ayının ikinci günü olarak bildirmiştir.

Hod Recep ayının ikinci günü Çarşembe Leyletü-İ-İsra düni Bkz. Şükri-i Bitlisi 1997, s. 180. İdris Bidlisi'nin *Selim Name*'sinde de savaşın tarihi 2 Recep olarak verilmiştir.

<sup>72</sup> Çaldıran ovası bugünkü İran topraklarında Türkiye-İran arasındaki Gürbulak kapısının yaklaşık 70 kilometre güneydoğusundadır. Bazı İran tarihçileri bu ovanın isminin Çar-deran olduğunu ve sonra Çaldıran'a dönüştüğünü açıklarlar. Çar-deran Farsçada dört kapı anlamına gelmektedir. Bu ovanın dört eski Ermeni kilisesiyle çevrili olmasının bu ismin verilme nedeni düşünülmür. Bu teoriyi doğrulayan önemli bir kaynak veya kanıt yoktur. Bkz. Parsadust, 2008, s.443.

<sup>73</sup> Çaldıran ismi tarih kitaplarında zikredilmekle birlikte çoğunda tam nerede olduğu açıklanmamıştır. Hondmir kitabında Çaldıranı Tebriz'in yirmi ferseng (her ferseng 6 kilometredir) kuzeyinde olarak tanımlamıştır. Bkz. Khondmir, 1983, s. 545.

<sup>74</sup> G. Sarwar Şah İsmail üzerinde yaptığı çalışmada günümüze gelen kaynakları karşılaştırarak sayıların farklı olduğunu vurgular ama hepsinde Osmanlı ordusunun sayısının çok fazla olduğunu yazar. Bkz. Sarwar G., 1995, s. 99.

Parsadust ise eski kaynaklarda verilen takribi rakamların arasından Osmanlı ordusunun sayısını yüz yirmi bin kişi ve Safevi ordusunu yirmi bin kişi tahmin etmiştir. Bkz. Parsadust, 2008, s. 420.

Neredeyse tüm kaynakların onayladığı bilgilere göre Safeviler savaşı başlatırlar ve sayıları az olduğu için hepsi savaşa katılırlar. Osmanlı ordusu Safevilerde bulunmayan ateşli silahları kullanınca Safevi ordusu dağılır ve Şah İsmail Tebriz'e kaçar.

Safeviler Osmanlı ordusundan bir gün önce Çaldıran ovasına yetişirler. Şah İsmail savaş planını yaparken en önemli komutanlarından Diyarbakır valisi Han Muhammed Ustaçlı ve Erzincan valisi Nur Muhammed Halife ordunun hazırlanmasını önerirler. Osmanlı ordusunun yorgunluğunu kullanarak fırsat vermeden hamle yapmayı planlarlar. Ancak Şah İsmail'in yeğeni Durmuş Han (Durmuş Han) bu planı reddeder ve cesurca savaşmayı önerir; Şah İsmail ise Durmuş Han'ın önerisini beğenir ve Osmanlı ordusunu beklerken av yaparlar (Rumlu Hasan, 2004, s.178; Khondmir, 1991, s. 85-86; Parsadust, 2008, s. 423).

Osmanlı ordusu 1 Recep (24 Ağustos) Salı günü Çaldıran'a gelir ertesi gün savaş başlar. Şah İsmail Diyarbakır valisi Han Muhammed Ustaçlı'yu sol kanadın komutanı ve Durmuş Han'ı sağ kanadın komutanı olarak tayin eder ve kendisi ortadan hamle yapar (Parsadust, 2008, s. 425; Rumlu H, 2004, s. 179-180).

Osmanlı ordusunda ise Anadolu beylerbeyi Sinan Paşa sağ, Rumeli beylerbeyi Hasan Paşa sol kanadın komutanı olarak tayin edilir. Orta bölümde ise azaplar, onların arkasında toplar-topçular, onların arkasında ise tüfekçiler ve en arkada Sultan Selim ve vezirleri yer alır (İdris-i Bidlisi, 2001, s.170; Rumlu H., 2004 178). Şah İsmail sağ taraftan hamle yapar ve Osmanlı ordusuna hasar verir, sol taraftan hamle yapan Han Muhammed Ustaçlı ise top ateşiyle öldürülür (Şükrü Bitlisi,1997,s.178 ; Rumlu, 2004, s.181; İdris-i Bitlisi, 2001, s.173). bunun devamında topların ateşlenmesi Kızılbaş ordusunu çökertir. Şah İsmail'in birkaç kere toplara yaklaştığı ve kılıcıyla topları bağlayan zincirleri kırması Safevi kaynaklarında aktarılır<sup>75</sup> (Rumlu 2004, s.182). Bu kaynaklarda Şah İsmail ve Osmanlı sancakbeylerinden Malkoç Oğlu isimli komutanın savaşını, Şah İsmail'in tek kılıç darbesiyle Malkoçoğlu'nu ortadan ikiye böldüğü anlatılır<sup>76</sup> (Khondmir,1983, s. 547; Rumlu H., 2004, s. 181). Aynı anlatı daha sonra yazılan Safevi tarih kitaplarında da aktarılmıştır. Hondmir ve ondan sonra yazılan tarih

<sup>75</sup> Şükrü Bitlisi Şah İsmail'in iki yerden yara aldığı yazır. Bkz.Şükrü Bitlisi, Selim name,s.178.

<sup>76</sup> İdris-i Bidlisi Malkoçoğlu'nun bir sancakbeyi olduğunu ve savaşta şehit düştüğünü yazarken, Muhammed Arif İspanakçızade *İnkilapü -l İslam* kitabında Malkoçoğlu'nu Sofya valisi olarak tanımlar.bkz. İdris Bidlisi 2001, s.173; İspanakçızade, 2000, s. 111.

kitaplarında Çaldıran savaşının en önemli anı bu sahne olmuştur. Hasan Rumlu bu sahneyi şöyle anlatmıştır:<sup>77</sup>

“...[Şah İsmail ] düşmana saldırdı ve bu sırada cesaret denizinin ejderhası Malkoçoğlu o hazretin karşısına çıktı ve boş lakırdıyla dolu ağzını açarak şöyle dedi :

Ben savaş ve kin gününde/Göğü yere çarpabilirim

Okla dikerim karıncanın gözlerini/Başka bir okla açarım kusursuz yeniden

Kızgınlıkla bakarsam düşmana/Tatlı canından olur o kızgın bakışla

Süngüm yandan girer göbekten çıkar/Yalan söylemiyorum işte savaş<sup>78</sup>

Fakat daha elini ok ve kemanına kılıcına süngüsüne götürmeden, Hakan İskender Şan’ın kafasına indirdiği kılıçla miğferi ve başı boynuna kadar ikiye bölündü” (Rumlu H., 2004, s.180).

Sonunda ordusunun temelli dağıldığını gören Şah İsmail kaçmaya karar verir, ancak bir bataklığa düşer. Avşar Sultan Ali Mirza isimli bir Kızılbaş komutan Şah İsmail’e yetişir ve kendi atını ona vererek üzerlerine gelen Osmanlı askerlerine kendini Şah İsmail olarak tanımlar ve Şah İsmail’in kaçmasını sağlar. Tutuklanan Sultan Ali Mirza’nın Şah İsmail olmadığı ortaya çıkınca Sultan Selim’in emriyle öldürülür (Rumlu, 2004, s.183). Bütün Safevi kaynakları Osmanlı ordusunun ateşli silahlarla donanmış, sayıca çok fazla olmasını yenilgilerinin nedeni olarak açıklarken Safevi ordusunun yiğitçe savaştığını da vurgularlar.

İşte Çaldıran savaşının duvar resmi Çihil Sütun sarayının kabul salonunda batı duvarının tam ortasında yer alır ve kapıdan giren bireyin ilk gördüğü imgedir (res. 41).

<sup>77</sup> Hondmir (Khondmir) de bu konuda Rumlu’yla benzer veriler sunar

<sup>78</sup> men anem ki der ruz-i peykar-u kin, tevanem zeden asuman ber zemin/ beduzem zi peykan behem Çeşm-i mur, guşayem be tiğ-i diger bi qusur/ nezer ger kunem suy-i duşmen be heşm, dehed can-i şirin ez an zehri çeşm/ senanem zi pehlu derayed be naf, durugi nemiguyem inek mesaf.

من آنم که در روز پیکار و کین توانم زدن آسمان بر  
بدوزم ز پیکان به هم چشم مور گشایم به تیغ دگر بی قصور  
نظر گر کنم سوی دشمن به خشم دهد جان شیرین از آن زهر چشم  
سنانم ز پهلو دراید به ناف دروغی نمیگویم اینک مصاف



Resim karşısındaki Kernal savaşı gibi yukarda mavi gökyüzü ve dağlarla başlar, dağların eteğinde hava perspektifiyle belirsizleşen bir kentin binaları görünmektedir. Öte yandan, birkaç sivil insan hayvanlarıyla birlikte savaşın kalabalığından uzakta görünmekte. Bu arka plandaki doğa ve kent anlatımı Avrupa resmi kalıplarıyla yakınlık gösterir (res. 42).

Resmin ortasında beyaz bir at üzerindeki Şah İsmail en belirgin figürdür (res. 43). Karşısında, ortadan böldüğü kişi ise Safevi kaynaklarında abartılı bir şekilde anlatılan Malkoçoğlu olmalıdır.

Salonun doğu duvarında yer alan Şah İsmail'in Özbeklerle savaş tablosunun bu resme bir model olarak kullanıldığı öne sürülebilir. Şah II.Abbas döneminde yapılmış olan tablodaki İsmail'le bu tablodaki İsmail'in arasındaki tek fark giysilerinde görünmektedir (res. 12). Şah II. Abbas döneminde yapılan Özbeklerle savaşın resminde Şah İsmail savaş giysilerinden çok törensel bir kıyafet içindedir. Çaldıran savaşının resminde Aka Sadık savaşa uygun olarak İsmail'e zırh giydirmiştir. Şah İsmail'in zırh giymesi ve resmin tam ortasında savaşmasına karşın kırmızı kaftanıyla Sultan Selim'in at üstünde sadece savaşı seyretmesi dikkat çekicidir. Nitekim Safevi kaynakları Sultan Selim'in topların arkasında durduğunu ve bizzat savaşa katılmadığını belirtir (Rumlu Hasan,2004, s. 180-183).

Resmin sağ tarafında Osmanlı ordusunun önünde, lider olarak betimlenen Sultan I.Selim beyaz at üzerindedir, etrafı boş bırakılarak belirgin kılınmıştır. Kalın, küt sakalı ve yüksek sarığına taktığı sorguçları dikkat çekicidir (res. 44).

Ancak, 1570 sonlarından 20. yüzyıl başlarına dek geleneksel kalıplarla yapılan Osmanlı padişah portrelerinde sakalsız ve pala bıyıklı betimlenen tek padişah Sultan I. Selim'dir.<sup>79</sup> Osmanlı padişahlarının portrelerini içeren neredeyse bütün kaynaklarda Sultan Selim aynı şekilde resmedilmiştir ancak söz konusu olan resimde Osmanlı ordusunun komutanı olarak gösterilen figür sakallıdır. Omzundan aşağı sarkan kırmızı kaftanıyla Osmanlı kaynaklarından bilinen Sultan Selim bu resimde kaftanını giymiş ve

<sup>79</sup> 1579 yılında Sultan II. Selim'in döneminde Seyyid Lokman tarafından yazılan ve dönemin Ehli-hiref teşkilatının ünlü ressamı Osman tarafından resimlenen *Şemail Name* padişah portrelerini içeren ilk eserlerdendir. On iki Osmanlı padişahının portresini içeren kitapta Osmanlı tarihi anlatılmıştır. Bkz. *Padişahın Portresi- Tesavir-i Al-i Osman*, 2000, s.164.

önünü de kapatmıştır <sup>80</sup> (res. 45). Sadık'ın I. Selim portresi fizyonomisi ve giysileriyle Osmanlı kaynaklarından farklı betimlemesi dikkat çekicidir. Padişahların portrelerini içeren kaynaklara bakınca resimdeki figürün Sultan III. Ahmed'e (sal.1703-1730) benzediği düşünülür. Sultan II. Mustafa döneminde saray nakkaşı olan Levni'nin (ö.1732) yaptığı yirmi üç Osmanlı Padişahının portresini içeren *Kebir Musavver Silsilename*'deki <sup>81</sup> III.Ahmed portresi sakalı, yüz ifadesi ve başlığıyla Çaldıran savaşı resmindeki Osmanlı padişahına çok benzer (res. 46) . Sadık'ın ilham kaynağı tam olarak belli değildir ancak 1723-1727 yılları arası Nadir Şah ve Osmanlılar arasında çıkan ve Hemedan antlaşmasıyla sona eren savaş dolayısıyla özellikle antlaşmanın imzalanması için iki devlet arasında gelip giden elçi trafiğinin yoğun olması gerekir. Olasılıkla, bu sırada iki saray arasında gidip gelen elçilerin tarifleri Nadir Şah'ın sarayında Osmanlı padişahının imgesinin, dönem Padişahı olan III. Ahmed'in görünüşüyle özdeşleşmesine yol açmıştır. Önceki bölümde sözü geçtiği gibi Nadir Şah'ın saray nakkaşı Ali Eşref'in Sadık'ın hocası olduğu bilinmektedir. Bu delillere dayanarak Sadık'ın esinlendiği kaynağın bu söylentiler ve hocasından duyduğu tarifler veya Sultan'ın İran topraklarına ulaşan portrelerinden görmüş olduğu öne sürülebilir.

Yukarıda da söz ettiğimiz gibi kaynaklarda (bildirdikleri sayılar farklı olmakla birlikte) Osmanlı ordusunun sayısının Safevi ordusunun kaç katı oldu yazılıdır.<sup>82</sup> Resimde sağ tarafta Sultan Selim'in arkasında kalabalık bir şekilde ardı ardına dizilmiş, dağlara kadar uzanan bir insan seli gösterilmiştir. Ressam Osmanlı ordusunu abartılı bir şekilde sayıca fazla gösterirken sol tarafta, kırmızı taçlarıyla tanınır kılınmış Safevi ordusunu sayılabilir şekilde bir kaç figürle resmetmiştir. (res. 47 ve 48) Ayrıca Sultan Selim ve askerlerinin çoğunun sadece seyirci kalmalarına karşın sol tarafta Safevi ordusu tamamen savaşın içinde gösterilmiştir.<sup>83</sup> Safevi tarihinde vurgulanan ve abartılan bu

<sup>80</sup> Julian Raby I.Selim'in kaftanının tam giymemesi ve sakalsız olmasını onun savaşçı ruhunun betimlenmesine bağlar. Ona göre ressam I. Selim'i babası II. Bayezid'e göre daha savaşçı göstermek için böyle resmetmiştir. Bkz. Raby,2000, s.74.

<sup>81</sup> Bkz.Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 266-267; *Tesavir-i Al-i Osman*, 2000, s. 410.

<sup>82</sup> Hasan Rumlu Osmanlı ordusunun sayısını “ yaklaşık iki yüz bin” olarak tahmin eder ve ayrıca onları gökteki yıldızlardan daha fazla olarak betimler. Bkz. Rumlu H. 2004, s.177 ; Şükrü Bitlisi ise Osmanlı ordusunu denize benzetir ve “insan seli” ve “alem ehli” olarak tanımlar. Bkz. Şükrü Bitlisi, 1997, S. 154-155. İdris Bidlisi Kızılbaşların sayısını kırk bin süvari olarak tarif etmiştir. (İdris Bidlisi, 2001, s. 173.)

<sup>83</sup> Hondmir Sultan Selim'in etrafına topraklarla bir duvar ördüğünü ve uzaktan savaşı seyrettiğini yazar. “...Rum Mülkünün sahibi Sultan Selim bir tepeye inmiş, ordusunun etrafında top arabalardan bir duvar örmüştü.” Bkz. Khondmir Gh.,1362(1983), *Hebibü-l siyer* (Habib al-Siyer), ed. M.Seyaqi Tahran Khayyam pub. ,s.549.

eşitsizliği ressam böyle resme aktarmıştır. Resmin tam ortasında iki yeniçeri büyük ihtimalle Osmanlı ordusunu simgeler (res. 49).

Dönemin silahları gürz, mızrak, ok hançer ve kılıçlar olduğu gibi gösterilmiştir. Ayrıca Safevi ordusunda bulunmayan ateşli silahlar sadece Osmanlı ordusunun tarafında resmedilmiştir. Topların yanı sıra savaşçıların elindeki tabancalar tam resmin alt kısmında Kızılbaşların kılıçlarına karşın dikkat çekicidir<sup>84</sup> (res. 50).

Resmin üst kısmında topların önünde küçük bir kare bölüm, restorasyon sırasında kısmen ortaya çıkarılmış alttaki resmi gösterir. Bu bölümde bir kale tasviri görünmektedir (res. 51). Ismeo'nun raporlarında restorasyon sırasında farklı fırça izlerine rastlandığı belirtilmiştir. Bazı yerlerde ise boyanın fırça darbelerinden farklı kabarması restorasyon ustalarının dikkatini çekmiştir. Ismeo'nun raporunda restorasyondan önceki resmin detaylarında farklı fırça izleri görünmektedir (res. 52).

Rapora göre, Ismeo çalışanları ışık taramalarıyla alttaki resmin bazı hatlarını ortaya çıkarmışlardır. Hatlar bir şehre doğru giden at üzerindeki kumandan ve ordusunu göstermektedir. Ismeo araştırmacıları şehrin İsfahan olma ihtimalini öne sürer ancak kumandanın kim olduğu ve resmin hangi döneme ait olduğu bilinmemektedir. Ismeo raporunda sadece, restoratörlerin kare biçiminde bir alan açtıkları ve alttaki resmin küçük bir kısmını ortaya çıkardıkları belirtilir. Sözü geçen alan topların önündeki bir bölümdür ve ışık taramalarıyla alttaki hatlarla sözü geçen şehrin kalesini tamamlar (Mora P., 1968, s. 322-326) (res. 53 ve 54 ve 55). Eğer arkada görünen şehrin İsfahan olduğunu kabul edersek ve Safevi sonrası İsfahan'a en önemli girişin Nadir Şah'a ait olduğunu ve bu zaferle Afgan istilasına son vermesini göz önüne alırsak o kişinin Nadir Şah olduğu ve resmin Avşar döneminde yapıldığı düşünülebilir. Ama sarayın restorasyonunu yapanlar bu konuda önemli bir bilgi aktarmamışlardır. Kumandan ve

<sup>84</sup> Diğer kaynaklarda rastlamayan bilgilerden biri bayraklar ve giysilerin rengidir. Ressam giysiler ve bayrakların rengine önem vermese de Şükri Bitlisi Osmanlı ordusunun bayrağı ve giysilerini yeşil ve Safevi ordusunun bayrak ve giysilerini kırmızı olarak bildirmiştir.

ol kırmızı sancak kimündür et ayan kırmızı bayraklarından vir nişan  
Ve başka yerde Osmanlı ordusunu şöyle açıklar:

Başı altun bir alem çıkdı yaşıl gölgesi şamil kıyamı mutedil  
Nizeler hep sebze(yeşil)-gün bayrak ile bişe(ova) bezendi yaşıl evrak ile

Bkz. Şükri-i Bitlisi 1997, *Selim Name*, ed. Musafa Argunşah, Kayseri: Erciyes üniversitesi yayınları. s. 163.

atını resimdeki Sultan Selim ve atıyla karşılaştırınca Aka Sadık'ın alttaki resimden etkilendiği de düşünülür.

Sadık'ın Çihil sütun'daki iki resmi karşılaştırıldığında çok benzer bir kompozisyon kurgusu uyguladığı gözlenir. Sivri kemer içinde yerleştirilen iki savaş sahnesinde de yukarıda kemerin içinde yer alan bölümler dağlar ve kent manzaralarıyla aşağıdaki savaş sahnesinden ayrılmış, hava perspektifi uygulanarak resmin derinliği daha da artmıştır.

Her iki resimde de savaş sahnesi çok kalabalık ve dinamik resmedilmiştir ancak kahramanların üzerine dikkat çekmek için onların etrafı boş bırakılıp veya bindikleri hayvanların açık rengiyle vurgulanmıştır. Yerde birbirine girmiş kesilmiş başlar ve ayırt etmesi zor olan asker figürleri her iki resimde de görünmektedir. İki resimde de sol tarafta İran ordusu ve sağ tarafta düşmanları resmedilmiştir (res. 34 ve res. 41).

İlginç bir şekilde her iki sahnede de savaşın sonucuna dair bilgi verilmemiştir. Kitap resim sanatındaki savaş sahnelerinde alıştığımız bir tarafın üstün gelmesi veya bir liderin öldürülmesi veya esir alınması bu iki resimde de söz konusu olmamıştır. Safevilerin Çaldıran savaşını kaybetmeleri nasıl resme yansımadıysa Avşarların galibiyeti de resimde vurgulanmamıştır. Sanki ressam sadece bu olayları anmak istemiştir. Çaldıran savaşı resminde Safevi ordusunun yenilgisi yansımaz, ancak Osmanlıların üstünlüğü ordularındaki düzenle vurgulanır.

Çihil Sütun'daki Çaldıran savaşının resminin önemi, yenik düşen tarafın saray duvarında yer almasıdır. Duvar resmi geleneğinde hiç rastlamadığımız kaybedilen bir savaş sahnesinin duvarda yer alması burada dikkat çekicidir. İranlı araştırmacıların bazıları bu resmi Kaçarların Safevilere duydukları düşmanlığa bağlar. Ancak, tarihe bakıldığında özellikle erken Kaçar devrinde Safevi hakimiyetinin devam ettiği izlenebilmektedir.<sup>85</sup> Nitekim, Avşarlar, Zendler ve Kaçarlar zaman zaman kendilerini Safevi sülalesinin devamı veya mensupları olarak açıklamışlardır. Bu devletler

---

<sup>85</sup> 25.8.2012 tarihinde İsfahan Dekoratif Sanatlar Müzesinin başkanı Ferid Ebrahim Pour'la yaptığım görüşmede Ebrahim Pour bu resmin Kaçarlar tarafından Safevileri rezil etmek amacıyla yaptıklarını düşündüğünü söyledi. Ona göre Kaçarların Safevilere duydukları nefret Şah İsmail'in kaybettiği bir savaş duvar resmi olarak yapmalarına neden olmuştur. Ebrahim Pour İsfahan'daki Safevi binalarının üzerinde yaptığı araştırmaları yakında kitap halinde yayımlayacaktır.

Safevilerin iktidarını elde etmeseler bile kendilerini onlardan ayrı görmemişlerdir. Kaçarlar ise Safevilerin kuruluş döneminde etkin kabilelerin en önemlilerindendir. Safevilerin yandaşı ve Kızılbaş oymaklarının en önde gelen isimlerinden olan Kaçarlar Safevilerin yaptıkları bütün savaşlarda başrolde dirler ve iktidarın önemli bir parçası olmuşlardır. Kaçarların kurucusu Aka Muhammed Han taç giyme törenini bile Safevi geleneğini izleyerek Şah İsmail'in kılıcını Şeyh Safi türbesinin kapısına asarak yapmış ve Safevi mirasını korumaya yemin etmiştir <sup>86</sup>(Hambley, 2010, s. 170). Bu veriler, resmin sarayın duvarında yer almasının Kaçarların Safevi düşmanlığıyla açıklanmasının doğru olmayacağını gösterir.

Öte yandan 18-19. yüzyıl İran resmi üzerine araştırmalarıyla tanınan Layla Diba, Aka Muhammed Han'ın kendi döneminde yapılan hiçbir portre veya resmi olmadığını belirtir. Aka Muhammed Han'ın birçok zafer ve galibiyet kazandığına karşın kendi döneminde kendi kazandığı hiçbir savaşı resme aktarmamıştır <sup>87</sup> (Diba,1998, s.33-35).

Diba savaş resimlerini bir tür güç göstergesi olarak yorumlar. Yeni kurulan Kaçar devleti ise Safeviler ve Avşarlar gibi geçmişin ihtişamlı devletlerini güç simgesi olarak seçmişlerdir (Diba, 1998, s. 35). Kendini geçmişin güçlü devletlerine bağlayan ve onların ortaya çıkardığı dini-millî kimliği korunmasını benimseyen Aka Muhammed Han, Safevilerin kurucusu Şah İsmail ve Avşarların kurucusu Nadir'in imgesinin resmedilmesini kendi resminin yerine seçmiş olmalıdır. Bu arada bu sülalelerin her üçünün de Türk asıllı olmaları dikkat çekicidir.

Aka Muhammed Han döneminde Safevi dönemi tarihi önem kazanır ve Çaldıran savaşının resmi birçok yerde yapılır. Bunlardan birisi günümüze gelmeyen Aka Muhammed Han'ın Hazar denizinin güneyinde Sari şehrindeki sarayının duvar resimleridir. O sarayda da Çihil Sütun gibi Çaldıran ve Kernal savaşının iki duvar resmi yapılmış ama günümüze gelmemiştir (Diba, 1998, s. 34).

<sup>86</sup> Safevi döneminde taç giyme törenlerinde kurucuları Şah İsmail ve Şeyh Safi'ye saygı göstermek ve onların bıraktığı mirası korumaya yemin etmeleri için Şah İsmail'in kılıcını Şeyh Safi'nin türbesinin kapısına asarlardı. Bkz. *Tarih-i İran Cambridge*, c.VII., 2010, s.170.

<sup>87</sup> Diba Aka Muhammed Han'ın resimlerde yer almamasının bir nedenini de onun kısır olmasına bağlar.Bkz. Diba ve Ekhtiyar Eds.,1998 ,s.35.

Bu dönemin kalem kutuları ve lake tekniğiyle şahsi eşyalar üzerine yapılan resimlere bakınca da savaş konulu resimlerde en çok tercih edilmiş olan sahneler Çaldıran, Kernal ve Şah İsmail'in Özbeklerle savaş sahnesidir <sup>88</sup> (Yavari ve Hemedani, 2011, s. 66-67). Bunlardan bir örneği önceki bölümde sözü geçen Khalili koleksiyonunda bulunmaktadır. 42.8x30x22.2 cm boyutlarında olan mücevher kutusunun üzerindeki resmin sanatçısı ve kesin tarihi bilinmemektedir ancak 18.yüzyılın ilk yarısında yapıldığı düşünülmektedir. Kapağın iç kısmında Feth Ali Şah'ın (sal.1797-1834) av sahnesi yer alan kutunun üzerindeki resmin kompozisyonu Çihil Sütündeki Çaldıran Savaşının resminin aynısıdır. Aralarındaki benzerlik Çihil Sütun Sarayındaki resmin model niteliğinde olduğunu düşündürür. Aradaki tek fark bu resimde Sultan I. Selim'in sakalının beyaz resmedilmesidir (res 56).

Küçük şahsi eşya üzerinden anıtsal duvar resimlerine kadar tercih edilen bu iki savaş sahnesi bu savaşların betimlenmesinin bir tercihten daha fazlası, farklı anlamlarının olduğunu düşündürür. Zaferle sonuçlanan savaş sahnelerinin canlandırılması adeta bir gelenek olarak görünse de Çaldıran gibi kaybedilen bir savaşın bu kadar yaygın şekilde resme aktarılması bu savaşın farklı yorumlanmasının bir göstergesidir. Bu sorunun cevabını İran'da bu resimlerle aynı zamanda moda haline gelen ve yeni bir tür oluşturan Kerbela resimlerinde bulmak mümkün olabilir.

Çaldıran ve Kerbela savaşlarının resimleri hemen hemen aynı zamanda, Erken Kaçar devrinde ortaya çıkmış ve yaygın bir şekilde üretilmeye başlamıştır. Bu iki tematik tercihin çağdaş olarak ortaya çıkması tesadüf olmamalıdır. Yukarda da sözü geçtiği gibi popüler Şiiliği savunan ve yaymaya çalışan Erken Kaçar devletinin Kerbela resimleri ve Muharrem ayı bayram geleneklerinin değişmesinde rolü büyüktür (Chelkovski, 1989, s. 101). Sünniliğin karşısında Şii kimliğinin bir göstergesi olan bu resimlerin arkasında Hüseyin'in mazlum düşmesi ve haksızca öldürülmesi gizlidir.

Çaldıran savaşını Kerbela olayıyla kıyaslayınca benzer detaylar bulmak mümkündür. Öncelikle her iki savaş Sünni ve Şii devletlerinin arasında yapılmış ve her iki savaşta da

---

<sup>88</sup>Dr. Yavari İran'daki Laki-Rugani kalem kutularının üzerinde yaptığı araştırmada üzerlerindeki resimlerin konularını dokuz farklı başlık altında aktarmıştır. En çok kullanılan temaların gül ve çiçek olduğunu belirttiği araştırmasında savaş sahneleri arasında en çok betimlenenlerin Kernal, Çaldıran ve Şah İsmail'in Özbeklerle savaşı olduğunu saptamıştır. bkz. Yavari H., Hemedani, 2011, s.14-25.

kaybeden taraf Şiiiler olmuşlardır. Ancak Şiiiler arasında bu yenilgiler hep savaşın adilce yapılmaması ve karşı tarafın sayısının çok olmasına bağlanmıştır.

Şah İsmail'i Şii devletlerin öncü ve lideri olarak görmek, onu Hüseyin'e veya Hüseyin'in yolunu devam ettiren kutsal bir kimliğe dönüştürmüştür. Kurduğu yeni devleti meşrulaştırmaya çalışan Aka Muhammed Han, Şah İsmail'i Hüseyin'e benzetmekle Safevi Şiiliğini kutsallaştırmış ve bu kutsallığı Kaçar devletine yüklemiştir. Bu milli-dini kimliği benimseyen yeni yükselen sınıf ise kendilerini Safevi imparatorluğunun mirasçısı olarak görmüşlerdir.

Bu tezin konusu olan Çaldıran savaşının resmi, Şiiliğin bir simgesi olarak algılanmış olmalıdır. Sünnilere karşı olan duyguları, onların karşısındaki kimliği ve Kerbela olayına kadar uzanan varoluşu ve Şiilik tarihindeki tekrar fikri ve mazlum düşmesiyle kendine ağlayan, kendini seven ve okşayan toplumsal zihniyetle bağlantılı bir tercihi yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Çihil Sütun Sarayının kabul salonundaki resimlerin taşıdığı milli-dini kimliğin propagandası Çaldıran savaşının orada yer almasıyla meşruiyet kazanır. Salondaki 17. yüzyıl örnekleri sadece Safevilerin Sünni olan Babürler ve Özbeklere karşı üstünlüğünü gösterirken Çaldıran Savaşının resmi de, bu kimliğin kaynağını ve Kerbela olayına benzerliğiyle meşruiyet kazanmış olmalıdır. Diğer yandan Nadir Şah'ın Babürlere karşı savaşının resmi ve kitabesinde Kaçarların kurucusu Aka Muhammed Han'ın isminin anılması bu geleneğin devamını, Sünnilik ve Şiiliğin bitmeyen mücadelesini yansıtmaktadır. Kısacası, Çihil Sütun Sarayı kabul salonunun duvar resimlerinde genellikle Şii devletin kurucusu olan Safevilerin Sünni komşularıyla ilişkileri canlandırılmıştır. Onlara sığınanlarla şefkatle yaklaşırken karşı gelenleri ölümle cezalandırmaları, Safevilere tanrısal bir imge kazandırmıştır. Bu imge kuruluş döneminden itibaren onların yandaşı olan sonra hükümeti ele geçiren Türkmen oymaklar tarafından benimsenmiş ve devam ettirilmiştir. Konumuz olan resim ise bu repertuarın başlangıcı, kaynağı ve meşruiyetini sağlamaktadır.

### Sonsöz:

Safevi devletinin kuruluşuyla ortaya çıkan yeni dini kimlik zaman zaman İran topraklarında yaşayan aşiretler, oymaklar ve milliyetlerin birleşme nedeni olmuştur. Bu birleşmede Safevilerin Arap kökenli olmamaları, Şiiğin bütün bu aşiretler tarafından kabul görmesi ve Safevi döneminin istikrarlı ekonomisinin rolü büyüktür. Safevi sonrası İran topraklarında hükmeden Şii devletler ise yerli adetler ve inançlara önem vererek Şiiizmle bağlantılı gelenekleri sürdürmüş ve kendilerini Safevi hanedanının mirasçısı olarak görmüşlerdir. Başta Osmanlılar olmak üzere Sünni devletleri düşman görerek kimi zaman Avrupalıların yardımıyla ve kimi zaman direnerek güçlenmiş ve hükümdarlıklarını sürdürmüşlerdir. Osmanlılarla adeta bir yarış haline gelen Şii- Sünni tartışması bu devletlerin birbirlerinden etkilenen kimlik propagandalarını ortaya çıkarmıştır. Osmanlı devletini “öteki” gören bu Türkmen devletler kimi zaman ötekinin taklidiyle ve kimi zaman Osmanlıya karşı zıt bir dünya görüşü sunarak kendilerine farklı bir kimlik elde etmeye çalışmışlardır. Bu “öteki” kavramının üzerinde kurulan yeni kimliğin çıkış noktası olarak tanımlanan Şah İsmail ve Çaldıran Savaşı, Safevi tarihinde çok fazla yer almasa da sonraki dönemlerde abartılarak anlatılmış ve İran’da yaşayan Türkmen - Şii devletlerin kuruluşu olarak algılanmıştır.

Çihil Sütun Sarayı kabul salonundaki Şii devletlerin Sünni komşularıyla ilişkilerini konu edinen duvar resimleri de bu propaganda araçlarından biri olarak görülebilir. Önceki bölümlerde tartışıldığı gibi bu resimlerde, Şii devlete sığınanların ağırlandıkça desteklendiği, karşı çıkanlara ise saldırıldığı bir programın uygulanmıştır. Böylece Şii İran sülalesine inanç meşruiyeti sağlayan bir nitelik yüklenmiştir. Nitekim, Çaldıran savaşı Sünni-Şii çatışmasının tarihsel olarak en belirgin görüntüsü/imesi olarak, mekânın en göze çarpan yerine resmedilmiştir.

Kerbela olayını canlandıran imgelerin bir tür olarak ortaya çıkmasıyla Çaldıran Savaşı resimlerinin yaygınlaşmasının aynı zamanlarda gerçekleşmesi aralarında tematik bir ilişki olduğunu akla getirmektedir. Bu imgelerin Erken Kaçar döneminde yaygın bir şekilde üretilmeleri tesadüfi olmayıp, toplumsal veya ideolojik bir yönelime işaret ediyor olmalıdır. Kendilerini Safevilerin devamı olarak görmek isteyen sülaleler böylece Safevilerin kurucusunu da Hz. Hüseyin ile bağdaştırarak kutsallaştırmış ve tarihi süreçte bu kutsallığın da mirasını devralma iddialarını somutlaştırmışlardır.



Sonuç olarak Çaldıran savaşının resmi 18. ve 19. yüzyıl İran toplumunun dini-kültürel hafızasında kaybedilen bir savaş değildir, Hüseyin gibi cesurca savaşan, sözünden geri dönmeyen, ancak haksızlığa uğrayıp mazlum düşen milli-dini kahraman olarak anılan Şah İsmail imgesi barındırmaktadır. Bu kavramların anlam değiştirmesi ve Kerbela olayının İran Şiilerinin inançlarının temeline oturması günümüze kadar devam etmiştir ve 1980'lerde İran –Irak arasındaki savaş İran halkı arasında sürekli Kerbela'yla kıyaslanmıştır.

**KAYNAKÇA:**

- Aghajani A. H., Javani , 1386(2007), *Divar negari-i asr-i safevi – Kakh-i Chehel Sutun*, Tahran: Ferhengistan-i Honar.
- Ajand Y. 1389(2009), *Negargeri-i İran*, Tahran: Samt.
- Alişah Razavi, Seyyed Hedayat, 1387 (2007) , , *Tarikh-i Siyasi ve ictimayi-i baburan-i Hindustan, Sokhan-i Tarikh* dergisi, Yaz No. 3, s.74-93.
- Asef M., 1352( 1973), *Rüstemü-l Tevarih* , Moşiri M. (Ed.), Tahran: Amir Kabir.
- Aslanapa O., 1984, *Türk Sanatı*, İstanbul: Kervan Yayınları.
- Astarabadi M., 1385(2006), *Cihanguşa-i Nadiri*, Kaşani M. (Ed.), Tahran: Cami.
- Aşrafi C. Ve Ahudeşti A., 1388(2008), *Tarih-i Honar-i İran*, I. cilt, Tahran: Arven.
- Avery P., 1387(1998), Afşariyan, Avery P. (Ed.), *Tarikh-i İran Cambridge*, s. 13-85, (Farsça çev. Sagebfar M.) Tahran: Cami.
- Babaie, S.. 1994. Shah 'Abbas II, The Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun and Its Wall Paintings, *Muqarnas XI An Annual on Islamic Art and Architecture*, Gülru Necipoglu (Ed.), Leiden: E.J. Brill.
- Babaie S., Babayan K., Baghdiantz I., McCabe, Farhad M., 1390(2011) *Kulaman-i Hasse Nohbegan-i no Hasti-i devran-i safevi*, (Avşar H. Farsça çev.), Tahran: Neşr-i Merkez.(2004).
- Babayan K. 2003, *Mystics Monarchs and Messiahs*, London: Harvard University press.
- Bastani P. Ebrahim, 1367(1988), *Siyaset ve İqtisad-i Asr-i Safevi*, Tahran: Safi Ali Şah pub.
- Bağcı S., Çağman F., Renda G., Tanındı Z., 2006, *Ottoman Painting*, Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Bilge R., 2011, *1514 Yavuz Selim ve Şah İsmail (2.bs)*, İstanbul: Giza yayınları.

- Binbaşı Kazım ve diğeri, *Türk ordusunun eski seferlerinden iki imha muharebesi Çaldıran ve Rıdaniye*, 1930, İstanbul: Askeri Matbaa.
- Calvard Jean, 2004, *Hosayn bin Ali in popular Shiism*, Erişim 22.11.13, Encyclopedia Iranica Ağ sayfası, <http://www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-ii>.
- Celalzade Mustafa, 1990, *Selim Name*, Ed. Uğur A. ve Çuhadar M., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Celali Caferi, Behnam, 1383(2003), *Neggaşi-i Kaçariye negd-i zibayi şenasi*, Tahran: Kavoş Kalem.
- Chardin J.B., 1335(1956), *sefername-i Şarden*, (Abbasi M. Farsça çev.) Tahran: Emir Kebir.
- Chardin J., 1996, *A Journey to Persia*, R.W.Ferrier (Ed.), London NewYork: I.B.Tauris Pub.
- Chelkovski P., 1989, Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran, Grabar O. (Ed.), *Muqarnas*, vol VI., s.98-112.
- Chelkovski P., 1998, Popular Arts, Diba L. ve Ekhtiyar M. (Ed.), *Royal Persian Paintings The Qajar Epoch*, s.90-99, London: Tauris Pub.
- Chelkovski P., 2004, Hosayn bin Ali, The Passions of Hosayn, Erişim tarihi 22.11.13, Encyclopedia Iranica Ağ sitesi, <http://www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-iii>
- Diba L. 1990, Persian Painting in the Eighteenth century: Tradition and transmission, Grabar O. (Ed.), *Muqarnas*, Vol VI., s.148-159.
- Diba L., 1998, Images of power and the power of images, Diba L. Ve Ekhtiyar M. (Ed.), *Royal Persian Paintings The Qajar Epoch*, s.30-49, London: Tauris Pub.
- Diba L., 1998, Zand Period, Diba L., ve Ekhtiyar M. Ed., *Royal Persian Paintings The Qajar Epoch*, s.147-167, London: Tauris Pub.

- Diba L. Maryam Ekhtiyar (Ed.), 1998, *Royal Persian Paintings The Qajar Epoch*, London: Tauris Pub.
- Esmaili A., 1387(2008), Bagh ve Emarete Çihil Sütun der ayineye esnad-i doreye Pehlevi, *Gülستان-i Honer*, sayı 12, s.69-74.
- Falk S.J, 1973, *Qajar Painting- A catalogue of 18th and 19th century paintings*, Tehran.
- Farhad M., 2001, Searching the new: Later Safavid Painting and the Suz-u Gudaz by Nau'i Khabushani, *The Jurnal of the Walters Art Museum*, No. 59, s. 118-140.
- Fazel Cevat, 1337(1958), *Masum-i Penc'um: Hüseyin bin Ali*, Tahran: Elmi.
- Ferrante M., 1968, *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, Zander G. (Ed.), Rome: IsMEO.
- Floor W., Chelkovski P., Ekhtiyar M., 1381(2002), *Neggaşi ve Neggaşan-i dovrey-i Kaçar*, (Ajand Y. Farsça çev.), Tahran : il-i Şahseven-i Bağdadi.
- Habibi, M., 1390(2009), *Ez Şar ta Şehr*, Tahran: Tehran University Pub.
- Hambley G., 1389 (2010), Qajaryan, Avery P. (Ed.), *Tarikh-i İran Cambridge*, VII. cilt, s.139-188, (Farsça çev. Sagebfar M.), Tahran: Cami.
- Honarfar L., 1968, Veli Muhammed Han Fermanrevay-i Torkestan der derbar-i Şah Abbas-i kebir, *Tasvir* dergisi, No 60, s. 45-46.
- Honarfar L., 1350(1971), *Ganjine-i Asar-i Tarikhi-i İsfahan*, Tahran: Chap-e Ziba.
- Gündüz T., 2013, *Son Kızılbaş Şah İsmail*, 4.bs, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- İskender Bey Monşi, 1377 (1999), *Tarih-i Alem Aray-i Abbasi*, II. cilt, Rezvani E. (Ed.), Tahran: Donyay-i Kitap.
- İspanakçı Paşazade A., 1379(2000), *İnkilapü-l İslam beyn-i Havas ve Avam*, Ceferiyan R. (Ed.), Kum: Delil. 1310(1892).
- Jaberi Ansari H., 1378(1997), *Tarh-i İsfahan*, Mazaheri C. (Ed.), Tahran: Meşel.

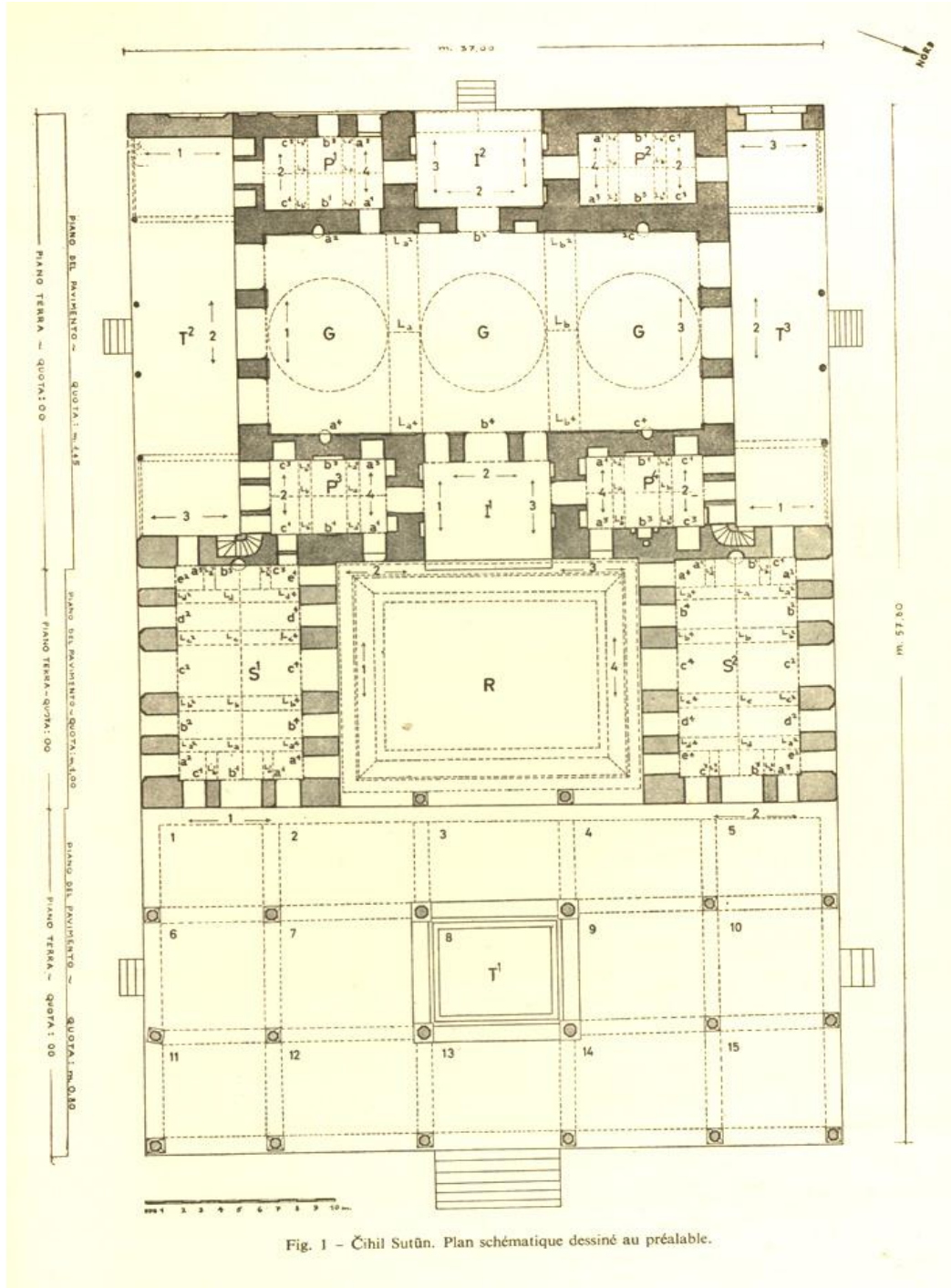
- Javani A., Mohammadi H. F., 2012, Wedding Ceremony or Chaharshanbesuri or Indian Sati tradition, *Interdisciplinary Jurnal of Contemporary Research in Busines*, Vol. 4, No. 2, s.142.
- Kazvini Mirza Muhammed T. V., 1383(2003), *Abbas Name*, Sait M. Sadegh (Ed.), Tahran: Pajuheşgah-i Olum-i İnsani.
- Khondmir Amir Mahmud, 1370(1991), *Tarih-i Şah İsmail ve Şah Tahmasb*, Cerrahi M. (Ed.), Tahran: Amir kebir.
- Kleiss, W., 1993, Safavid Palaces, *Ars Orientalis*, Vol. 23. Gülru Necipoglu (Ed.), Ann Arbour Department of History, University of Michigan.
- Koch, E. 1994. Diwan-i 'Amm and Chihil Sutun The Audience Halls of Shah Jahan. *In Muqarnas XI An Annual on Islamic Art and Architecture*, Gülru Necipoglu (Ed.) Leiden E.J. Brill.
- Madelung W., 2004, *Hosayn b. Ali LIFE AND SIGNIFICANCE IN SHI'ISM*, Erişim: 22.11.2013, Encyclopedia Iranica Ağ sitesi: <http://www.iranicaonline.org/articles/hosayn-b-ali-i>
- Mazandarani H., 1389(2010), Tarihçeye Taziye ve karkerd-i an der hifz-i erzişha-i dini, *ulum-i ictimai-i puya* dergisi, sayı 19. s.101-106.
- Mir Khalef S., 1388(2009), Kuran'ha ve eşya-i vakfi-i genciney-i kakh-i Çihil Sütun, *Miras-i Cavidan*, sayı 3-4, s.104-109.
- Modarres M., 1346(1967), *Reyhane-tü-l edeb*, V. cilt, Tebriz: Şafak.
- Moin M., 1375(1994), *Ferheng-i Farsi*, VI. cilt, Tahran: Amir Kabir.
- Mora P. ,1968, *Travaux de restauration de monuments historiques en İran*, Zander G. (Ed.), Rome: IsMEO.
- Muhteşem Kaşani Ali Bin Ahmet, 1392(2012), *Divan-i Muhteşem-i Kaşani*, Behdarvand A.(Ed.), Tahran: Negah.

- Nikzad Mirhosseini Karim, 1333(1954), *fehrest-i ebniye-i tarikhi-i İsfahan*, İsfahan: Dad.
- Nizami Gencevi, 1335(1956), *Külliyat-i divan-i Nizami Gencevi*, Destgerdi V. (Ed.), Tahran: Emir Kebir.
- Pakbaz R., 1389 (2009), *Honar-e Naggashi-ye İran*, Tahran: Zerrin ve Simin.
- Pakbaz R., 1390(2010), *Ferheng-i Moaser-i Honar* (9.bs), Tahran: Zerrin ve Simin.
- Parsadust M., 1387(2007), *Şah İsmail*, Tahran: Sahami Entesar.
- Pigoloskaya N.V., Yakobovski A.U. ve diğeri, 1354(1975), *Tarih-i İran* (4.bs), (K. Keşavarz Farsça çev.), Tahran: Payam. t.y.
- Pope A., 1338(1959), *Şahkarha-i Honer-i İran*, (Natelkhanleri P. Farsça çev.), New York: Dyren Press.
- Raby J.,2000, Oyun başlıyor, *Tesavir-i Al-i Osman*, s.64-95, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ravendi Morteza, 1356(1977), *Tarih-i İctimai-i İran*, II. cilt, 3.bs, Tahran: Amir Kabir.
- Razani Mahdi, 1387(2008), Neggashi ve Neggashan-i Çihil Sütun, *Ferheng-i İsfahan* dergisi, 40. sayı, İsfahan, s.9-14.
- Robinson B.W. ve Stanley T., 1996, *The laquer of the islamic lands- part I*, New York: Nour Foundation.
- Rostami N. M., 1390(2011), *Memari-i İsfahan*, Tahran: Vajehara.
- Roemer H.R., 1387(1998), Doreye Safeviyan, Lockhart L. (Ed.), *Tarikh-i İran Cambridge*, VI cilt, s. 7-161, (Farsça çev: Azhand Y.) Tehran: Cami.
- Rumlu Hasan, 2004, *Şah İsmail Tarihi – Ahsaniüt Tevarih*, Cevan C. (Ed.), Ankara: Ardıç.
- Sadri H., 2011, *ŞARK ŞEHRİNİN UYANIŞI: Nakş-ı Cihan Meydanı'nın İnşası ve Şehircilikte İsfahan Ekolu*, Erişim Tarihi 21.08.12, Mimarlık 360 dergisi ağ sayfası,

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=374&ReCID=2717>

- Sario-l ghalam M., 1391(2011), *Egterdargeray-e İrani der ehde Kaçar*, 3.bs., Tahran: Ferzan Ruz,
- Sarwar G., 1374(1995), *Tarih-i Şah İsmail-i Safevi*, (Aram M., Ghaffari A. Farsça çev.), Tahran: Neşri Danişgah.
- Scarcia G.R., 1390(2010), *Honar-i Safevi- Zend ve Kacar*, ( 3.bs), (Ajand Y. Farsça çev.), Tahran: Mola.
- Sümer F., 1999, *Safevi devletinin kuruluşu ve gelişmesinde Anadolu Türklerinin rolü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu basımevi.
- Şabani R., 1388 (2009), *Tarih-i İran der Esr-i Avşari*, Tahran: Sokhan.
- Şükri-i Bitlisi, 1997, *Selim Name*, Argunşah M. (Ed.), Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Taberi C., 1352(1973), *Tarih-i Taberi*, VII. cilt, Tahran: Bonyad-i Ferheng.
- Tavernier J., 1383(2003), *Sefername*, (Erbab Şirani H. Farsça çev), Tahran: Nilüfer.
- Yavari H. ve Hemedani H., 1390(2011), *Seyri der kalemdanhay-i laki roğani-i İran*, Tahran: Azar- Simai-i daneş.

## RESİMLER:



Resim 1 : Çihil Sütun Sarayı plan, Mario Ferrante (Ferrante 1968, s. 299). Koyu renkle belirtilmiş bölümler özgün planını gösterir.

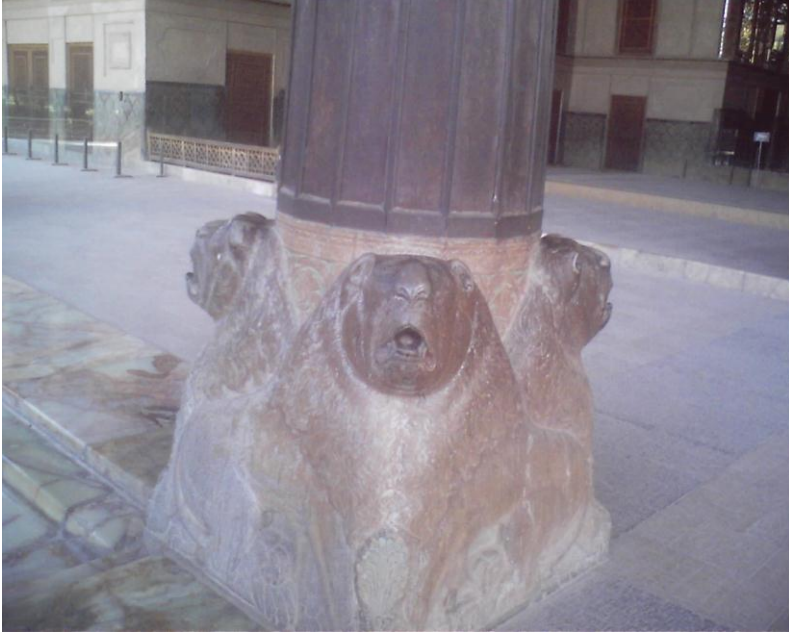




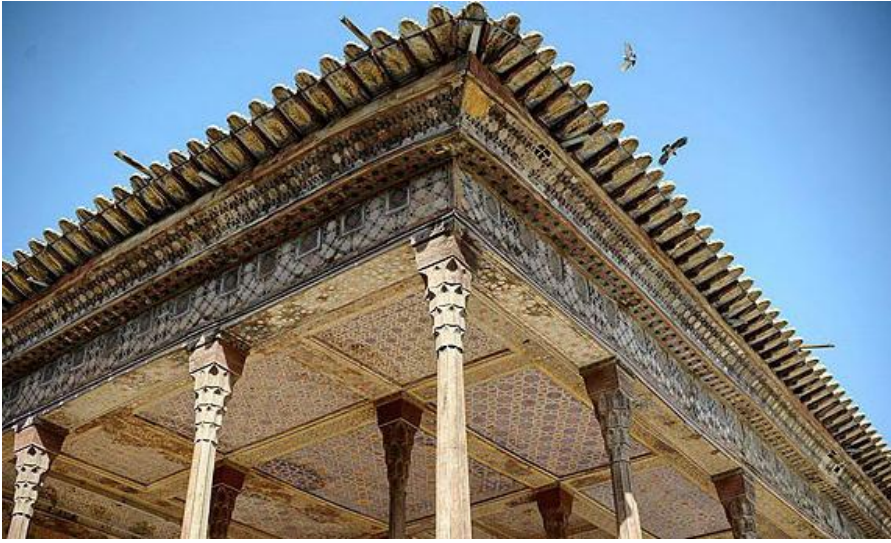
Resim 2: Çihil Sütun ön cephe, İsmEO tarafından 1956 yılında çekilmiş fotoğraf, (Mora,1968,s.308).



Resim 3: Sütun başlıkları, (Mora,1968, s. 310).



Resim 4: Çihil Sütun Sarayı giriş mekanı, Aslan figürlü sütun kaideleri.



Resim 5: Çihil Sütun Sarayı giriş mekanı çatısı.



Resim 6: Giriş mekanı tavan bezemeleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 102).



Resim 7: Çihil Sütun Sarayı, Aynalı eyvan, (Aghajani ve Javani, 2007, s.102).



Resim 8: Ceylani Muhammed, Kuran 61:13-14,1707, Çihil Sütun Sarayı giriş eyvanı, (Aghajani ve Javani, 2007, s.113).



Resim 9: Kabul salonu tavan bezemeleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 77)



Resim 10: Kuzey duvarındaki pencere, (Aghajani ve Javani, 2007, s.76).



Resim 11a: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,69x109.5cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s.61).



Resim 11b: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri,70x112cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 46).



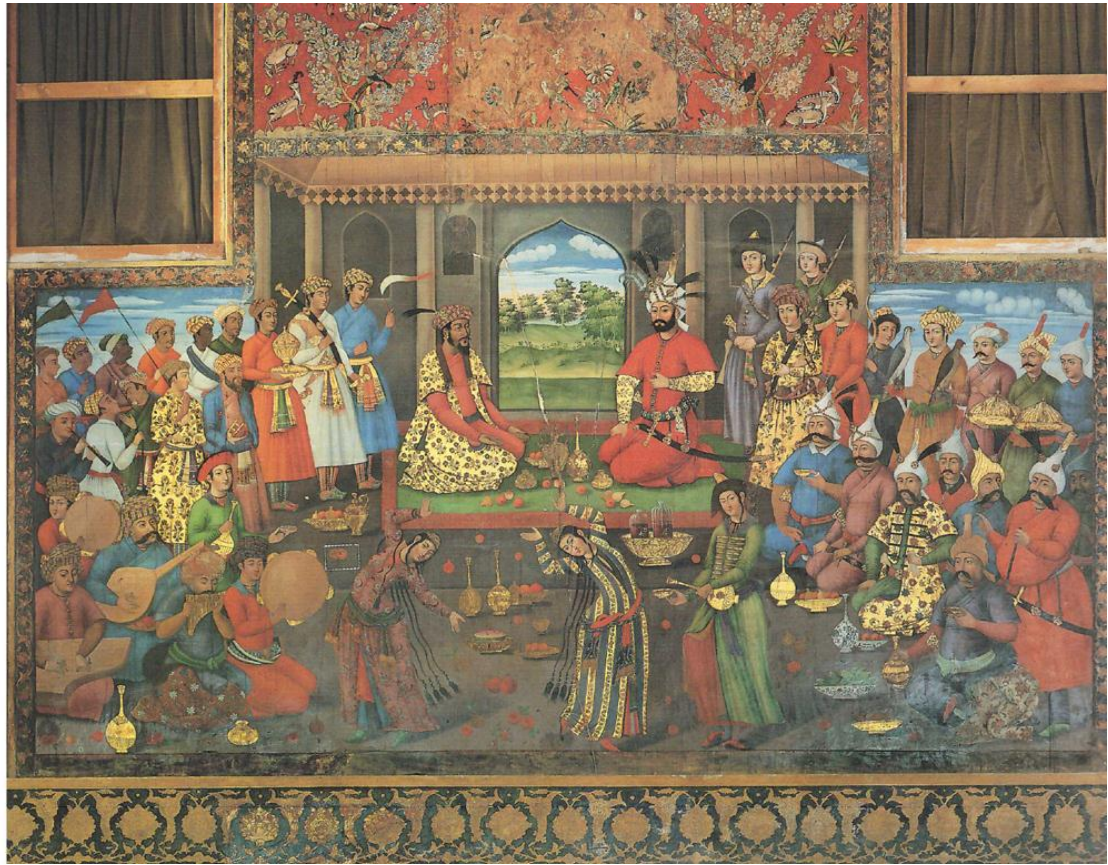
Resim 11c: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri, 71x112cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 47).



Resim 11d: Anonim, Kabul salonundaki küçük duvar resimleri, 71x91cm, temperra, (Aghajani ve Javani, 2007, s.45).

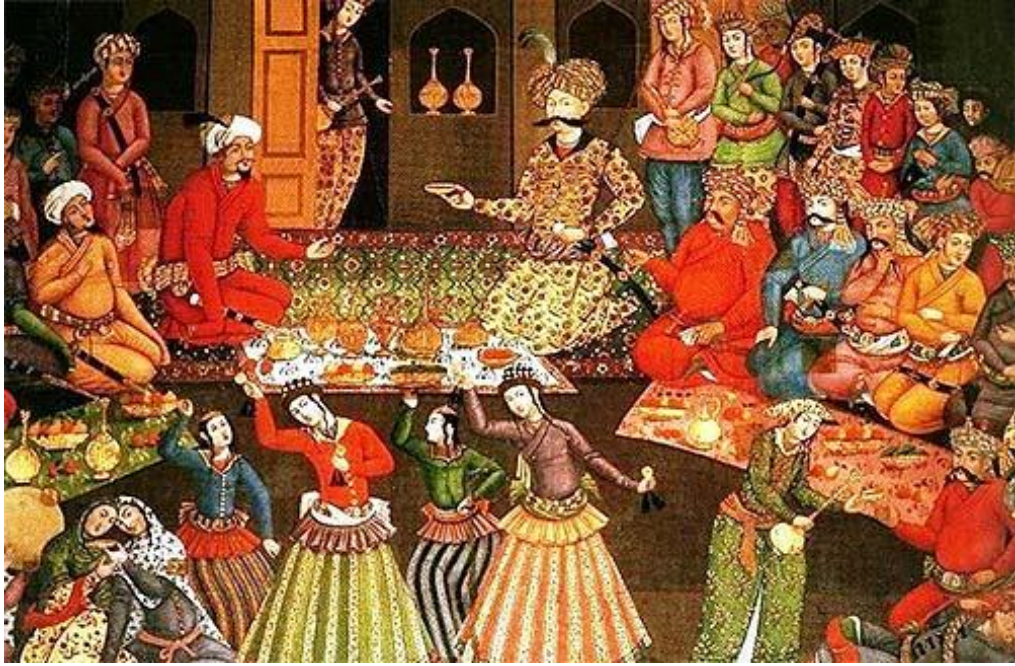


Resim12: Anonim, Şah İsmail ve Şiban Han'ın savaşı, Kabul salonu duvar resimleri, yağlıboya, 4x6 m, (Aghajani ve Javani, 2007, s. 72).



Resim 13: Anonim, Babür şahı Hümayun Şah Tahmasp'ın huzurunda, Kabul salonu duvar resimleri, yağlıboya, 4x6 m, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.71).





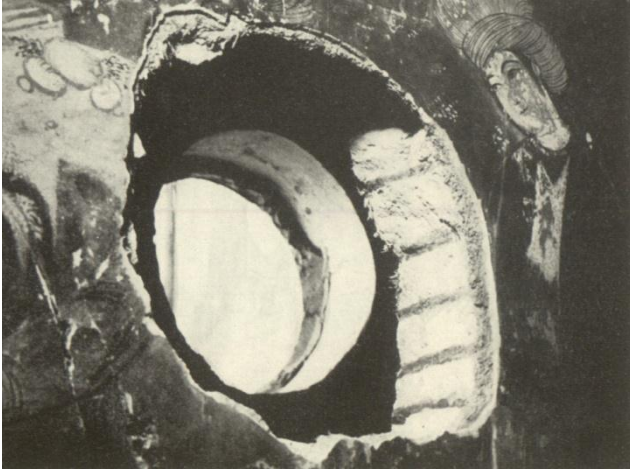
Resim 14a: Anonim, Kabul salonu duvar resimleri, Özbek hükümdarı Veli Muhammed Han Şah I.Abbas'ın huzurunda, yağlıboya, 4x6m.



Resim 14b: Anonim, Kabul salonu duvar resimleri, Özbek hükümdarı Veli Muhammed Han Şah I.Abbas'ın huzurunda, yağlıboya, 4x6m.



Resim 15: Anonim, Özbek hükümdarı Nedr Muhammed Han Şah II. Abbas huzurunda, Kabul salonu duvar esimleri, yağlıboya,4x6m, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.75).



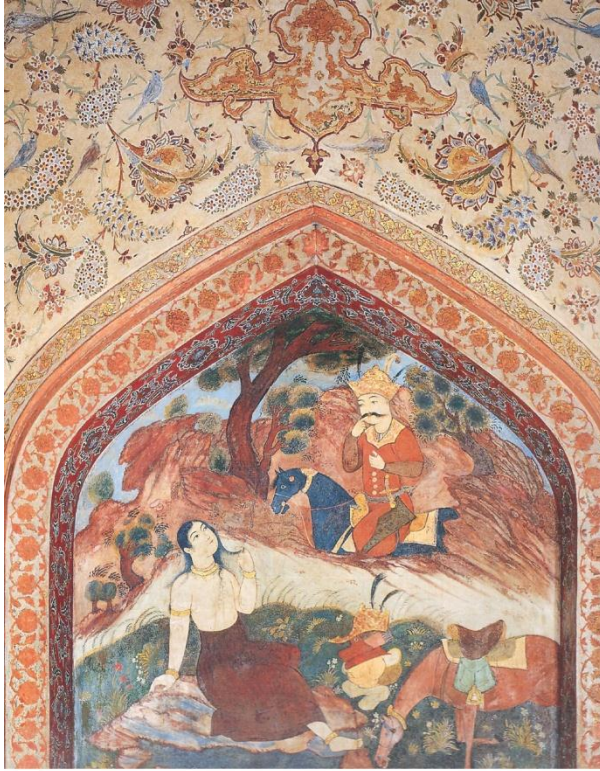
Resim 16a :Anonim, Kuzey semtindeki oda da Şah I. Abbas'ın portresinde açılan delik, (İsMEO s. 342,343).



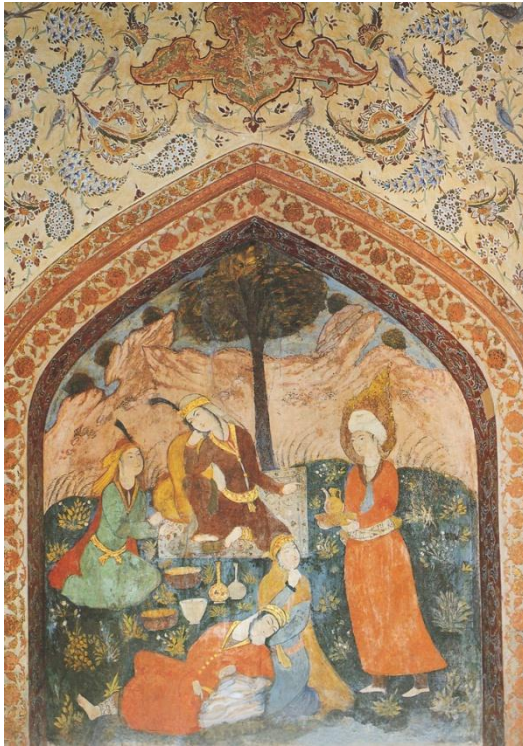
Resim 16b.



Resim 16c.



Resim 17a: Anonim, Husrev-ü Şirin, Yan odaların duvar resimleri, Temperra, 159x177cm, , (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.83)



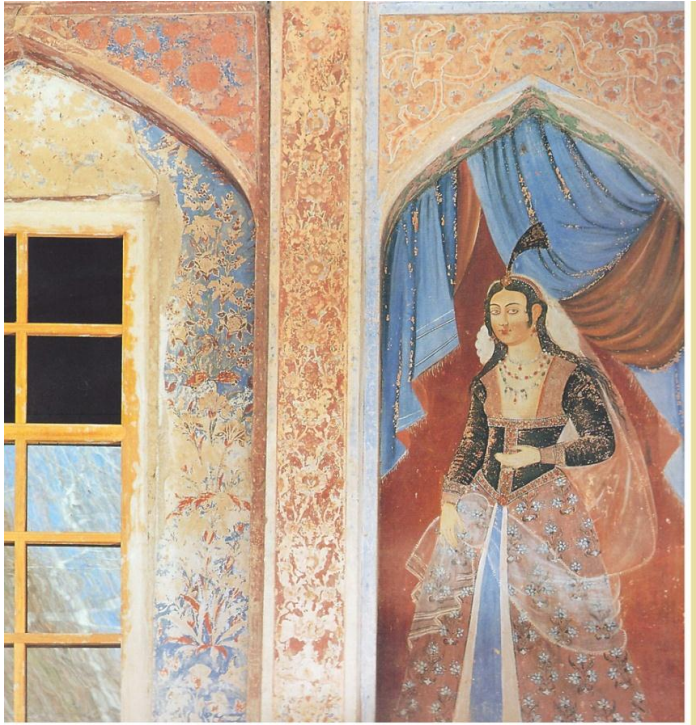
Resim 17b: Anonim, Yusuf-u Züleyha, Yan odalar duvar resimleri, Temperra,,157x178cm, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.102)



Resim 18: Anonim, Suz u Gudaz, Yan odalar duvar resimleri, 391x253cm, yağıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.86)



Resim 19a: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya , (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.103)



Resim 19b: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.107)



Resim 19c: Anonim, Avrupalı tipler, Yan eyvanlarda, yağlıboya, (Aghajani ve Javani, 1386(2007),s.110)

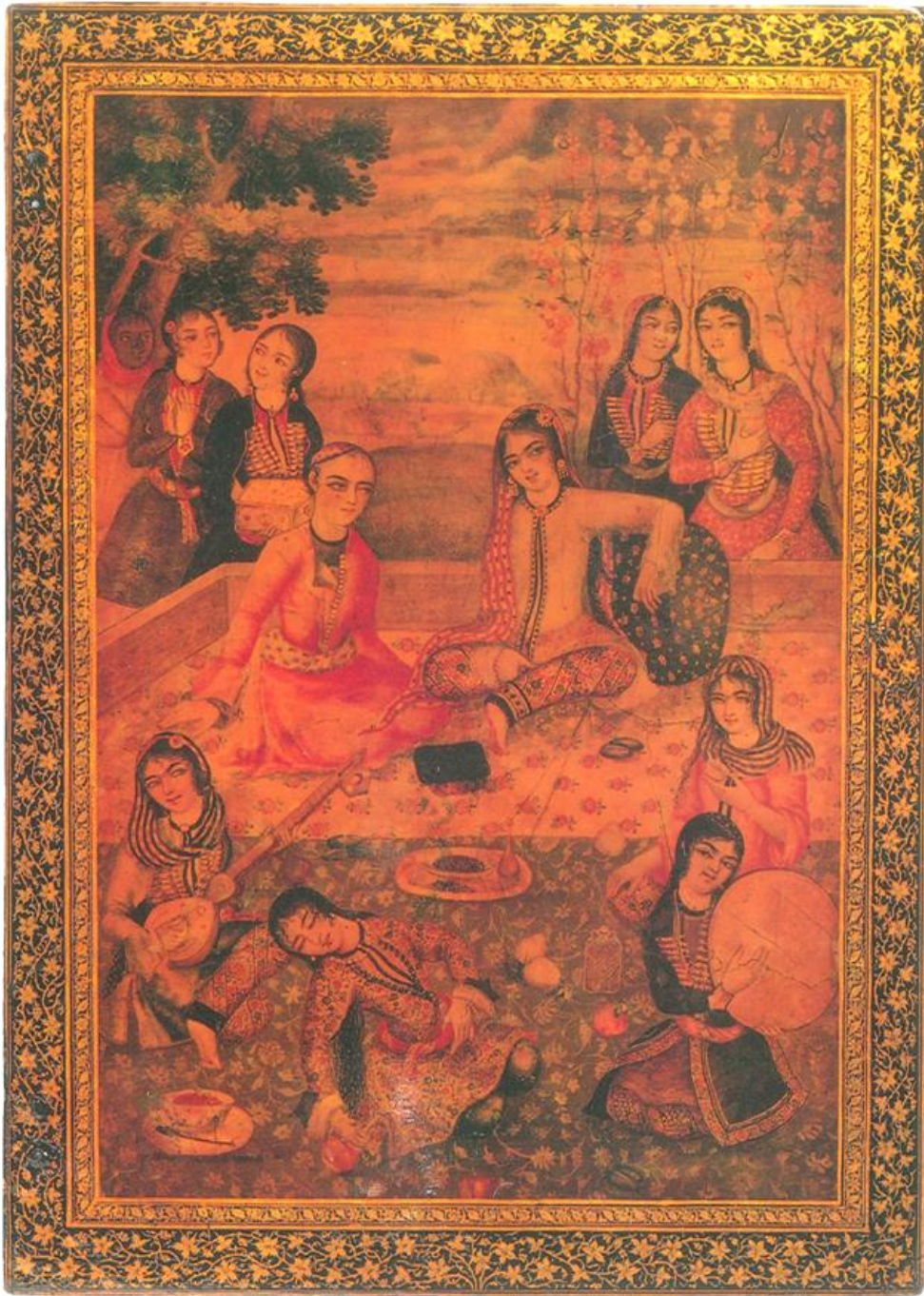


Resim 20: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 1755-6, Lake, 23.7x4.3x 4cm, Khalili koleksiyonu LAQ 453 (Robinson ve Stanley, 1996, s. 124).



Resim 21: Sadık Ez Lüt-f-i Ali Eşref Şud, Kalem kutusu, 1761-2, Lake, 3.9x23.2x4.2 , Khalili koleksiyonu LAQ215, (Robinson ve Stanley,1996,s.125)





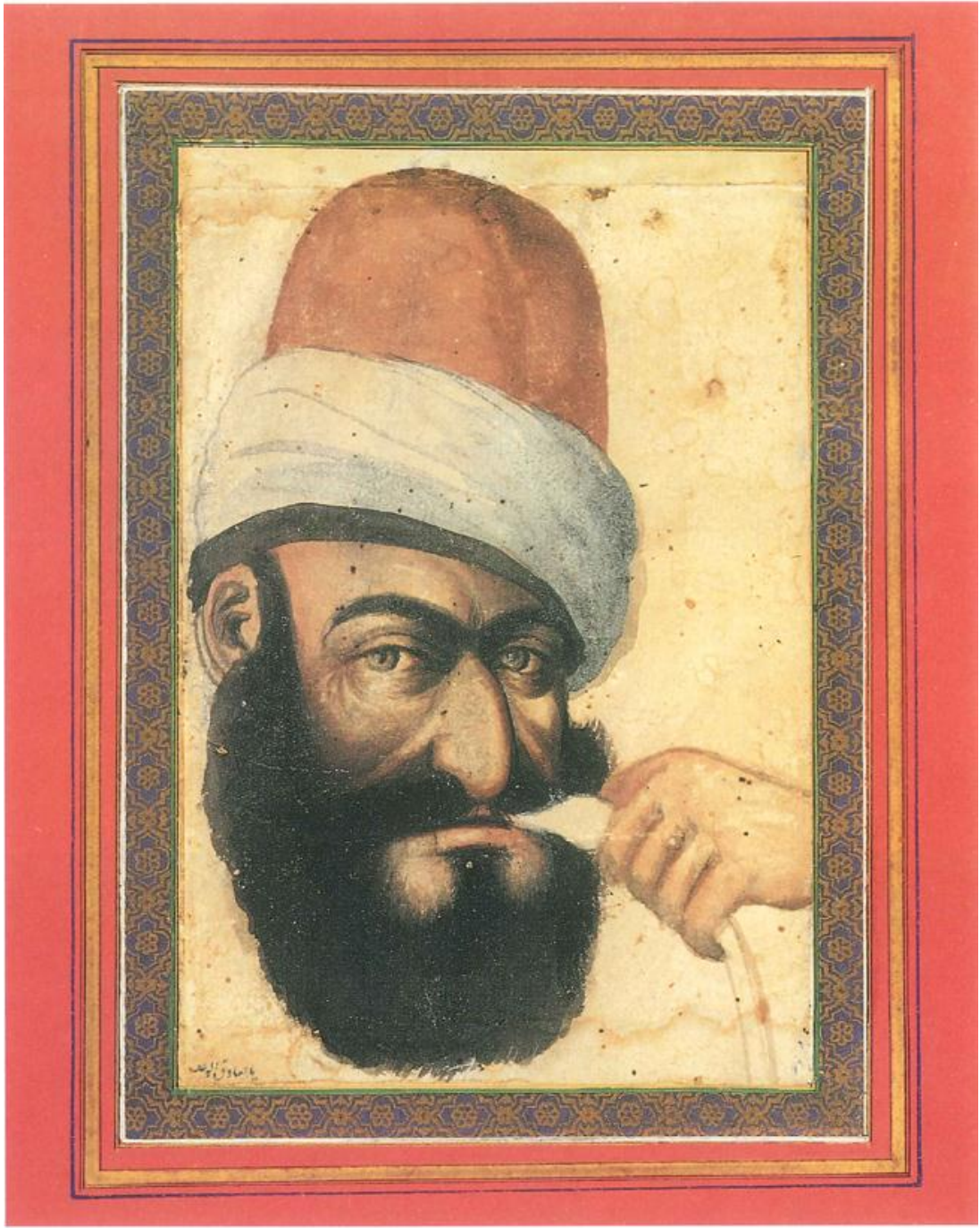
Resim 22: Sadık el- Vad, Aşıklar, Ayna muhafazası, 1775-76, lake tekniği, 25.6x 18.2cm, , Londra Victoria & Albert Müzesi, 763-1888 (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.165).



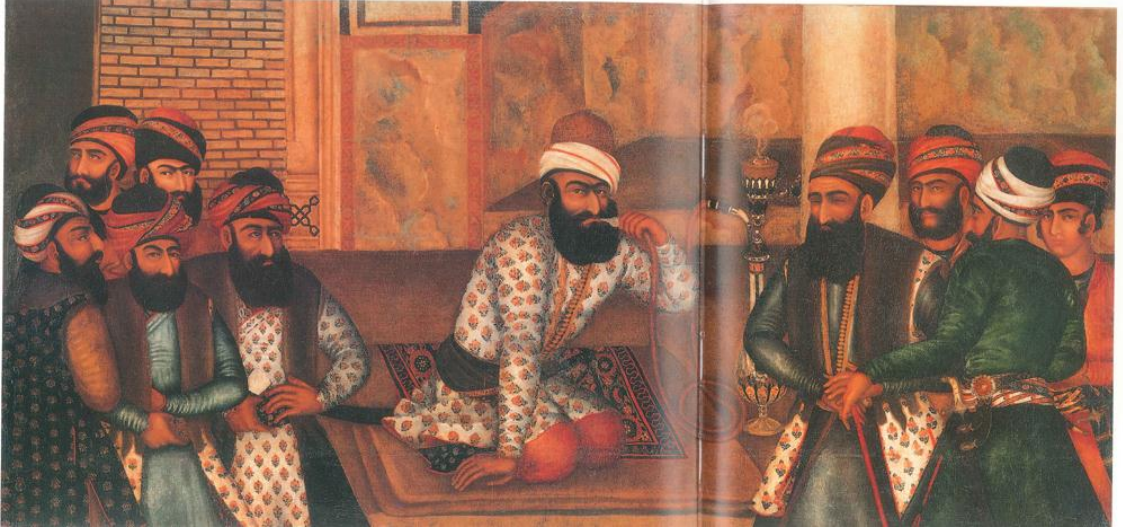
Resim 23: Sadık'a atfedilir, Aşıklar,1770-80, yağlıboya, 149.8x96.5, İskender Aryeh koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.157).



Resim 24:Sadık El-Vad, Setar Çalan Kız, 1769-70, yağlıboya, Forughi Koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s. 157)



Resim 25: Sadık El-Vad, Kerim Han portresi, 1770-79, Suluboya, 30.4x16.1 cm, Louvre Müzesi, MAO 796, (Diba ve Ekhtiyar , 1998, s. 150).



Resim 26: Sadık'a atfedilir, Kerim Han ve Zend devlet adamları, 1779, yağlıboya, 129.5x276.8 cm, İskender Aryeh koleksiyonu, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s. 152).



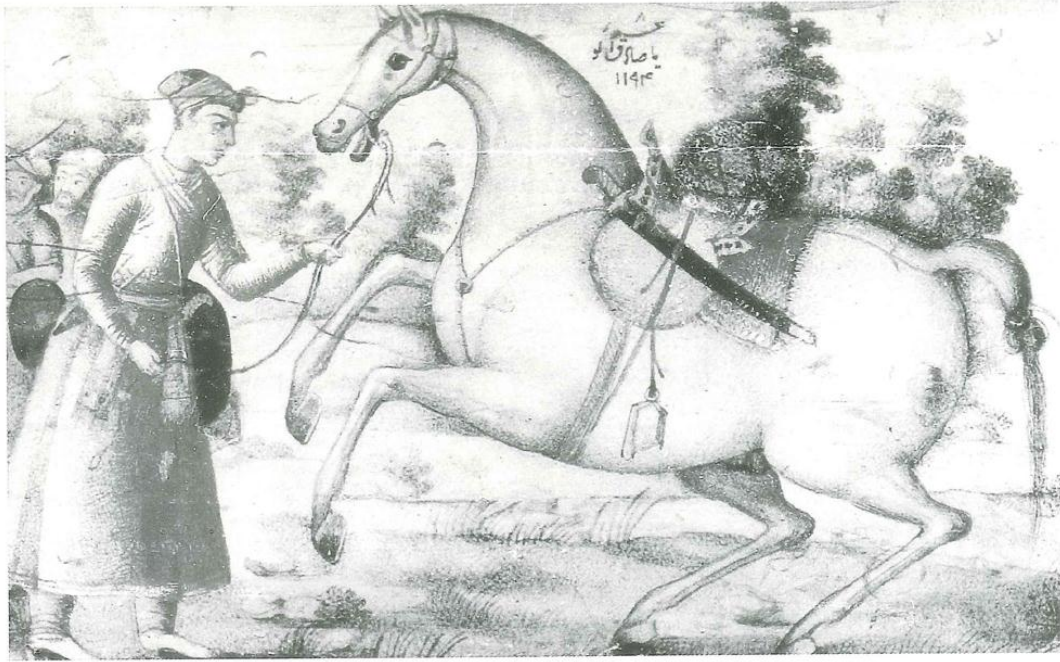
Resim 27: Sadık El-Vad, Rüstem Han-i Zend, 1779, yağlıboya, 147.3x88.9cm, (Diba ve Ekhtiyar, 1998, s.154).



Resim 28a: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 1779, Lake, 24.5x4.4x4.2 cm, Khalili koleksiyonu, LAQ320, (Robinson ve Stanley 1996, s.134)



28b: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 18.yüzyıl sonlar, Lake, 23.4x4x4cm, Khalili koleksiyonu LAQ389, (Robinson ve Stanley 1996, s.134)



Resim 29: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 1785, boyutlar ?, Lake, Tahran Gülistan Müzesi, (Pakbaz, 2009, s.147).



Resim 30: Sadık El-Vad, Ayna muhafazası, 1789, Lake, 20x13.7cm, Khalili koleksiyonu, LAQ 12, (Robinson ve Stanley, 1996, s.103).





Resim 30b: Kamtarin Muhammed sadık, Aşıklar, 18.yüzyılın sonları, yağlıboya, 87x100cm, (Falk, 1973, s.17).



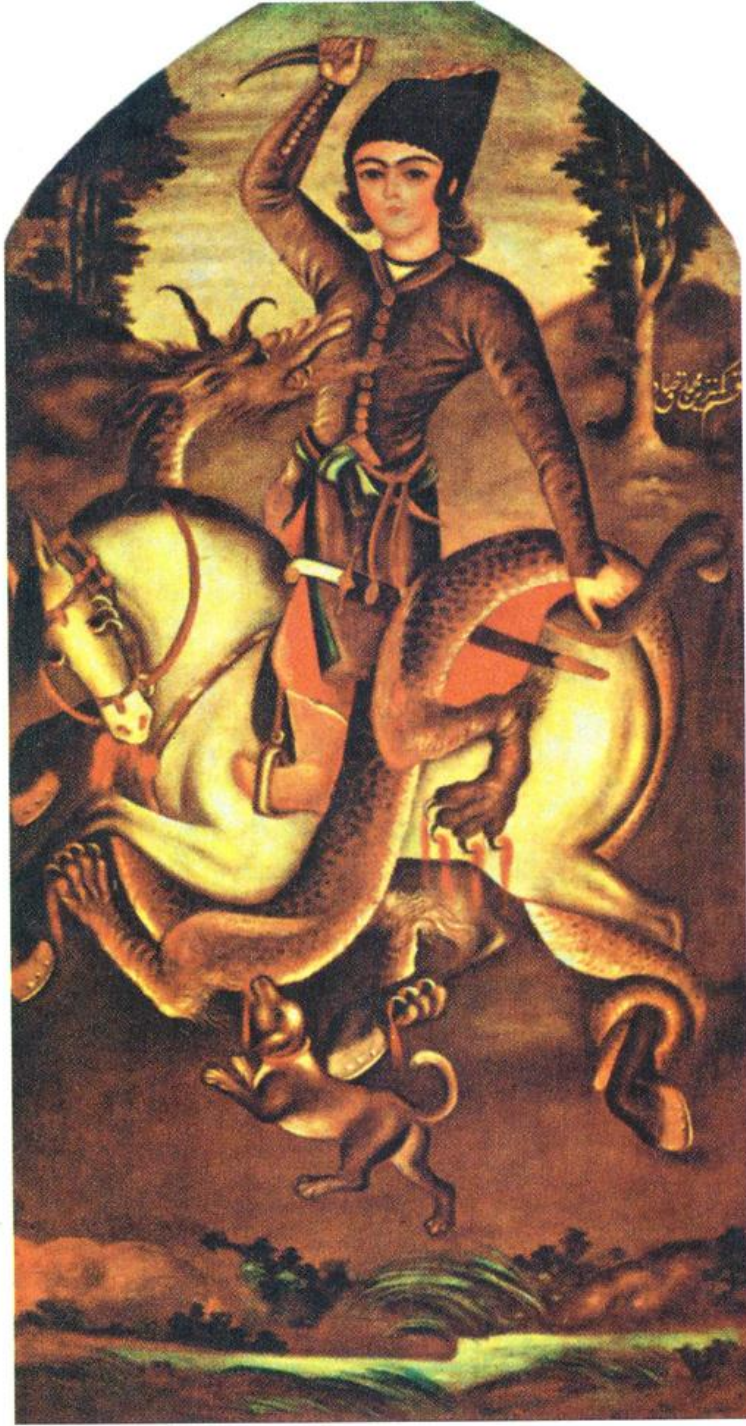
Resim 30c: Sadık'a atfedilir, Aşıklar, 18.yüzyılın sonarı, yağlıboya, 56x79, ( Falk, 1973, s.18).



Resim 30d: Sadık'a atfedilir, Aşıklar, 18.yüzyılın sonarı, yağlıboya, 61x78 cm, (Falk, 1973, s.19).



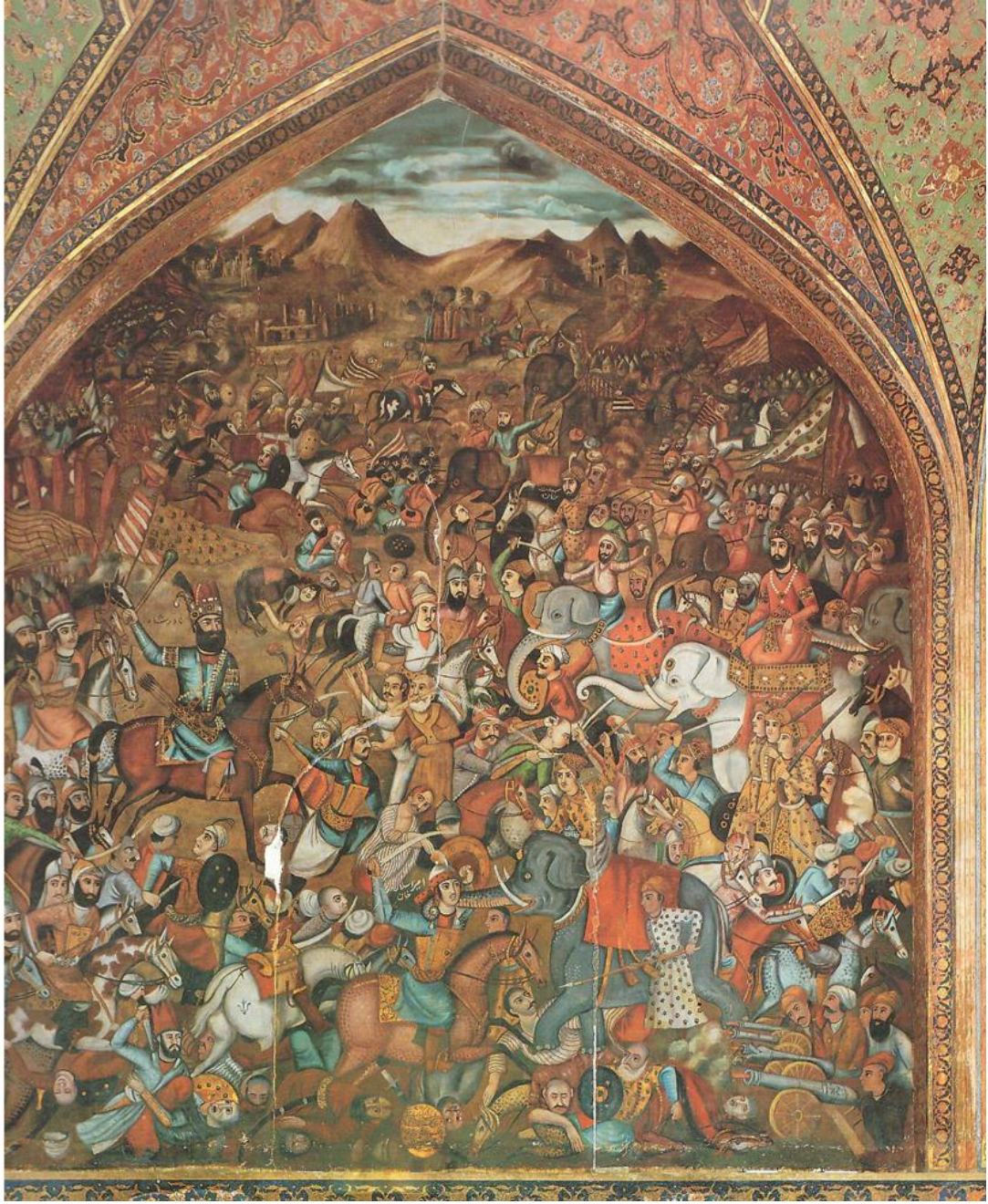
Resim 31: Sadık El-Vad, Kalem kutusu, 19.yüzyılın başları, Lake, 25x4.2x4.7cm, Khalili koleksiyonu, LAQ260 (Robinson ve Stanley, 1996, s.131).



Reism 32: Rakam-i Kemterin Muhammed Sadık, Şehzade ve Ejderha, 19. yüzyılın başları, yağlıboya, 190x92 cm, (Celali, 1383(2003), s. 77; Falk, 1973, s.16).



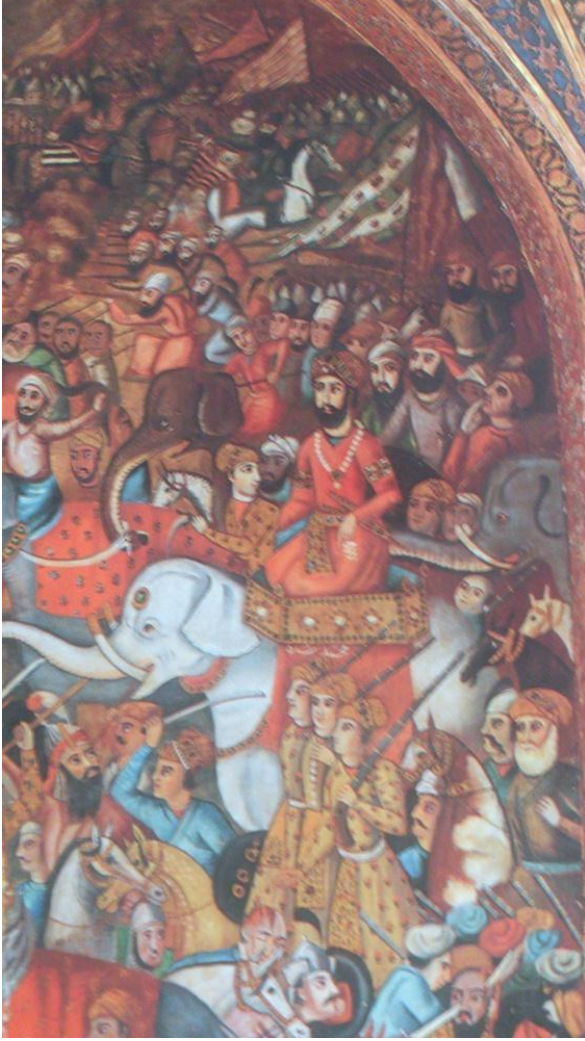
Resim 33: Sadık el –Vad, Kerbela Olayı, 19.yüzyılın başları, yağlı boya, 280x150 cm , Gülistan Saray Müze deposu No.1259.



Resim 34: Sadık El-Vad, Kernal Savaşı, 1800, yağlı boya , Çihil Sütun Sarayı kabul salonu duvar resimleri, (Aghajani ve Javani, 2007, s.74)



Resim 35: Nadir Şah ve Nasrullah, Kernal Savaşı , (detay).



Resim 36: Muhammed Şah, Kernal Savaşı, (detay).





Resim 37: Saadet Han, Kernal Savaşı, (detay).



Resim 38: Han-ı Devran(sağda) ve Emir Aslan Han(solda), Kernal Savaşı, (detay).



Resim 39a : Manzara, Kernal savaşı, (detay).



Resim 39b: Manzara, Kernal savaşı, (detay).



Resim 40. Hint asker, Kernal savaşı, (detay).



Resim 41: Sadık El-Vad, Çaldıran savaşı, 1800, yağlıboya, 6x6m, Çihil Sütun Sarayı kabul salonu duvar resmi, (Aghajani ve Javani, 2007, s.67)



Resim 42a: Manzara, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 42a ve 42b: Manzara, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 43: Şah İsmail ve Malkoçoğlu, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 44: Sultan I. Selim, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 45: Seyyid Lokman, Sultan I. Selim, *Şemailname*, 1579, TSM, H.1563, fol 54b.  
(*Ottoman painting*, s.131).



Resim 46: Levni, Sultan III. Ahmet, 16.4X 25 cm, TSM, A. 3109 f. 22 b. (*Tasavir-i Ali Osman*, s.410).



Resim 47: Osmanlı ordusu ,Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 48: Safevi ordusu, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).





Resim 49: Yeniçeriler, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



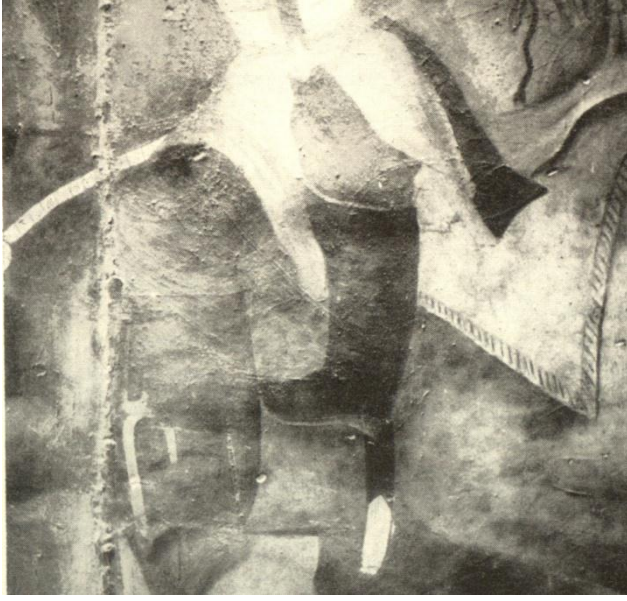
Resim 50: Tabancalar, Çaldıran savaşı duvar resmi, (detay).



Resim 51: alttaki resmin bir kısmı, Çaldıran savaşının duvar resmi , (detay).



Resim 52: Çaldıran Savaşı, duvar resmi, restorasyondan önce, (İsMEO s.352)



Resim 53.: Çaldıran savaşı duvar resmi, farklı fırça izleri, restorasyondan önce, (İsMEO s. 353).



Resim 54: Çaldıran savaşı duar resmi, Işık taramasıyla belirginleşen alttaki resmin hatları, restorasyondan önce, (İsMEO, s.358).



Resim 55: Çaldıran savaşı duvar resmi, hatları tamamlayan alttaki resim, (IsMEO s. 357).



Resim 56: Anonim, Çaldıran savaşı, 19.yüzyılın ilk yarısı, lake, 42.8x 22.2, Khalili koleksiyonu, LAQ 356.(Robinson ve Stanley, 1996, s.169).