

**SÜLEYMANPAŞA PEYGAMBER'İ TASVİR EDEN
OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE HİBRİTLER VE KÖKENLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ruhiye ONUREL

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

EKİM 2011

**SÜLEYMAN PEYGAMBER'İ TASVİR EDEN
OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE HİBRİTLER VE KÖKENLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Öğrenci Ruhiye ONUREL
(402071007)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 09 Eylül 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 19 Ekim 2011

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz ÖZER (İTÜ)
Eş Danışman : Doç. Dr. Evangelia ŞARLAK (İÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra ÖGEL (İTÜ)
Prof. Dr. Banu MAHİR (MSÜ)
Prof. Dr. İlknur KOLAY (İTÜ)



EKİM 2011

Annem, Babam ve Kızım Yağmur'a,

ÖNSÖZ

Çok severek çalıştığım “*Süleyman Peygamber’i Tasvir Eden Osmanlı Minyatürlerinde Hibritler ve Kökenleri*” konulu Yüksek Lisans Tezimde, Osmanlı Minyatürlerinde konu kapsamındaki hibrit’lerin ikonografik değerlendirmesi ve uygarlık tarihinin çeşitli dinlerden yansıyan hibrit fügürleriyle biçimsel bir karşılaştırması sunulmaktadır.

Tüm yoğunluğuna rağmen danışmanım olmayı kabul eden, her zaman yaratıcı önerileriyle Tezimin şekillenmesine değerli katkılar sağlayan sevgili Hocam, Tez Danışmanım, Sayın **Prof.Dr.Filiz ÖZER**’e ve konunun saptanmasından sonuna kadar değerli zamanlarını ayırarak çalışmamı dikkat, titizlik ve özveriyle takip eden, deneyimlerinden yararlanma olanağı bulduğum Eş danışmanım Sayın **Doç.Dr.Evangelia ALEXANDRU ŞARLAK**’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Öğrencisi olabilme şansına sahip olduğum, görüşlerinden yararlandığım değerli Hocam Sayın Prof.Dr.Semra ÖGEL’e, araştırma ve kaynak tasnifinin inceliklerini öğrendiğim Hocam Sayın Prof.Dr.İlknur KOLAY’a, önemli kaynaklara dikkatimi çekip paylaşmasının yanında, değerli eleştiri ve önerileriyle desteğini esirgemeyen Sayın Prof.Dr.Banu MAHİR’e, Yüksek Lisans çalışmalarım boyunca yaptığı çevirilerle katkıda bulunan dostum Sayın Müjde BİLGÜTAY’a, kaynaklara ulaşmamda önemli katkıları olan arkadaşım Sayın Dr. Aslıhan ERKMEN’e ve İTÜ Mimarlık Fakültesi Kütüphane sorumlusu Sayın Selma CİN’e, ayrıca idari konulardaki desteğiyle Sosyal Bilimler Enstitüsü Memuru Sayın Arzu AKYOL’a teşekkür ederim.

Beni yetiştiren, her konuda destekleyen, yıllar sonra Yüksek Lisans’a başlamamı büyük bir coşkuyla karşılayan sevgili annem Ayten ONUREL ve babam Ali ONUREL’e, Tezimin her aşamasını benimle paylaşan, yaşından beklenmeyecek bir anlayış ve olgunlukla destekleyen sevgili kızım Yağmur ŞİMŞEK’e sonsuz teşekkürlerimle....

EKİM 2011

Ruhiye ONUREL

Ressam

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
RESİM LİSTESİ	xi
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
2. HİBRİT TANIMI VE DİNLERDEN YANSIYAN HİBRİT TASVİRLERİ....	5
2.1 İnsan Başlı Hibrit Tasvirleri.....	7
2.2 Hayvan Başlı Hibrit Tasvirleri	47
3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI GELİŞİMİNDE TEMALAR VE	
HİBRİTLER.....	77
3.1 Osmanlı Öncesi Minyatür Sanatı ve Türk Minyatürleri	77
3.2 Osmanlı Minyatür Sanatı Gelişimi, Temalar ve Hibritler.....	85
3.2.1 Osmanlı minyatür sanatında konular	90
3.2.2 Osmanlı minyatür sanatında hibritler.....	93
4. KUTSAL METİNLERDE SÜLEYMAN PEYGAMBER VE OSMANLI	
MİNYATÜRLERİ'NDE YANSIMASI.....	103
4.1 Eski ve Yeni Ahit'te Süleyman Peygamber	104
4.2 Kuran'da Süleyman Peygamber	109
4.3 Kutsal Metinler ve Rivayetlerdeki Süleyman Peygamber'in Osmanlı	
Minyatürleri'nde Yansıması.....	111
4.3.1 Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs	142
4.3.2 Süleyman'ın Tahtı.....	145
4.3.3 Atlar ve ahırlar	149
4.3.4 Mühr-ü Süleyman.....	151
4.3.5 Bilge vezir Asaf	154
4.3.6 Simurg ve Hüthüt	157
5. SÜLEYMAN PEYGAMBER'İ TASVİR EDEN OSMANLI	
MİNYATÜRLERİNDE HİBRİTLER	161
5.1 İnsan Başlı Hibritler	162
5.2 Hayvan başlı hibritler.....	209
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	223
KAYNAKLAR	231
ÖZGEÇMİŞ.....	239

KISALTMALAR

ABr.	: Ana Britannica
çev.	: çeviren(ler)
civ.	: civarı
cm.	: santimetre
mm.	: milimetre
DCBL	: Dublin Chester Beatty Library
e.yun	: Eski Yunanca
fr.	: Fransızca
ing.	: İngilizce
İAM	: İstanbul Arkeoloji Müzeleri
İÜK	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
LACMA	: Los Angeles Country Museum of Art
LNG	: Londra National Gallery
LBL	: Londra British Library
MBS	: Münih, Bayerische Staatsbibliothek
MÖ	: Milattan önce
MSÜ	: Mimar Sinan Üniversitesi
NYPL	: New York, Public Library
PBN	: Paris Bibliothek Nationel
Res.	: Resim
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
SK	: Süleymaniye Kütüphanesi
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TİEM	: Türk ve İslam Eserleri Müzesi
TTK	: Türk Tarih Kurumu
USA	: Amerika Birleşik Devletleri
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
Yun.	: Yunanca
yy.	: Yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1 : Punchinello Venüsü, yeşil steatit, (sabun taşı) MÖ. 25.000 Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, No.49 282	8
Resim 2.2 : İnsanlar ve yaratıklarla bezenmiş taş silindir mühür baskısı Sümerler MÖ. 2800	9
Resim 2.3 : Arp ses kutusu, detay, Ur Hanedanı, MÖ. 2600, University Museum of Philadelphia.....	11
Resim 2.4 : Cinler ve kanatlı güneş diski, Aram Krallığı, MÖ. 850, Halep Müzesi, Halep, Suriye.....	12
Resim 2.5 : Gece kraliçesi, Babil, MÖ. 1775, British Museum, Londra	13
Resim 2.6 : Bess, Antik mısır, Orta krallık dönemi, MÖ 1985-1650	16
Resim 2.7 : Hattuşa kapı sfenksi, Hititler, MÖ.1500 civ., Malatya Müzesi, Malatya.....	17
Resim 2.8 : Sfenks sütun altlığı, Geç Hitit dönemi, MÖ. 1200 civ.....	18
Resim 2.9 : Lamassu, insan başlı kanatlı boğa, Khorsabad, MÖ. 720, Louvre, Paris.....	19
Resim 2.10 : Sfenks, MÖ. 475-325, St. Barnabas Müzesi, Mağusa, Kıbrıs	20
Resim 2.11 : Sfenks tasviri, keçe örtü detayı, Pazırık kurganı, MÖ. 3-2.yy., Ermitaj Müzesi, Leningrad, Rusya.....	22
Resim 2.12 : Kil sfenks, Suriye, 13. Yüzyıl başı, sırlı kil, Eyyubiler, Kuzey Suriye, David Koleksiyonu, Kopenhag, Danimarka.....	23
Resim 2.13 : Sfenks figürlü çini, 1220 civ., Konya Müzesi, 1298.....	24
Resim 2.14 : Sırt sırta iki Kerrubi, Fildişi panel, Fenikeliler, MÖ. 800 civ., British Museum, Londra	25
Resim 2.15 : Kentauros (Kentaur), Antik Yunan, MÖ. 6. yy.....	26
Resim 2.16 : İnsan başlı kanatlı boğa, Toprakkale, Urartu MÖ. 7. yy. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.....	27
Resim 2.17 : Dekoratif tabak üzerinde kentor, gümüş üzerine altın kaplama, 9. Yüzyıl Tibet İmparatorluğu, Miho Müzesi, Japonya	28
Resim 2.18 : Odysseus ve Harpyalar, kırmızı figürlü attika vazosu, MÖ. 480-470, British Museum	29
Resim 2.19 : Harpi figürlü Kubadabad seramik çini, Sır altı boyama, 1220 sonları, Konya Müzesi 1097.....	30
Resim 2.20 : Garuda'yı yılanlarla gösteren Budist resmi, 6.-8.yy., Ermitaj Müzesi, Rusya	32
Resim 2.21 : Pan, Roma dönemi mozaik, 138-192 civ. National Museum, Roma... ..	33
Resim 2.22 : Pan ve Daphne, Heliodoros'un Roma dönemi kopyası, 1.yy. civ, Museo Nazionale Romano	34
Resim 2.23 : Pan, Kıptik fildişi rölyef, MÖ. 1.yy. ?civ. II. Henry'nin hazinesinden, Duesseldorf.....	36
Resim 2.24 : Cernunnos, Kelt Mitolojisi, 4.-12.yy	37
Resim 2.25 : Lanetlenmişleri yiyen Şeytan, Son karar mozayığı (detay), 1220	38

Resim 2.26 : Hekate, roma imparatorluğu, 1.-2. yy civ	39
Resim 2.27 : Naga, Büyük Tapınak, 400 civ.?? Belur Karnataka, Hindistan	40
Resim 2.28 : Nagalar, 5.yy Gasa Dzong, Bhutan Hoysala, Halebidu	42
Resim 2.29 : Typhon, (Typhoeus), Arkaik Siyah figürlü vazo, MÖ. 540 Antikensammlungen, München	43
Resim 2.30 : Orta Asya kapı tokmağı, 7.yy, Ermitaj Müzesi, Rusya.....	44
Resim 2.31 : Tuğla maske, 650-716 civ. Kök-Türk veziri Tonyukuk'un tapınak mezar duvarından	46
Resim 2.32 : Aslan başlı heykelcik, M.Ö. 31000, Hohlenstein Stadel, Almanya	48
Resim 2.33 : Sahmet (Sekhmet), duvar rölyefi, MÖ. 1403-1365, Luxor Tapınağı, Mısır	49
Resim 2.34 : Kanatlı atlar, Etrüskler, MÖ. 300, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Tarquinia, İtalya	51
Resim 2.35 : At başlı tanrı Hayagriva olarak Vishnu, Guimet Müzesi, Paris	52
Resim 2.36 : Diz çökmüş dişi boğa, Elam öncesi dönem, İran, MÖ. 3000, MMA New-York	54
Resim 2.37 : Kenan Tanrısı Baal-adad Aram Krallığı, MÖ. 931-724 civ.....	55
Resim 2.38 : Minotaurus, Siyah Figürlü Vazo detayı, Antik Yunan, MÖ. 600 civ .	56
Resim 2.39 : Koç başlı tanrı Khnum, Antik Mısır, MÖ. 1500 civ.	57
Resim 2.40 : Horus, MÖ. 2700 civ.....	58
Resim 2.41 : Sap delikli balta, Bactria-Margiyana, MÖ. 2000 Türkmenistan, Orta- Asya	59
Resim 2.42 : İki başı ve ayakları kuş biçiminde insan figürü, Aslantepesi, Geç Hitit dönemi, MÖ. 1100 civ. Malatya Müzesi, Türkiye	60
Resim 2.43 : Anubis, M.Ö. 1290 Horemheb mezarı, Firavunlar Vadisi, Mısır	62
Resim 2.44 : Aziz Hristophoros İkonası, 1685, Bizans Müzesi, Atina	63
Resim 2.45 : Pazuzu Tunç heykelcik, Asur, M.Ö. 1. Binyıl, Louvre Müzesi, Paris .	64
Resim 2.46 : Ganeşa, Quang Nam Bölgesi, 7.yy, Da Nang Museum, Vietnam	66
Resim 2.47 : Domuz başlı zodyak figürü, Birleşik Silla Krallığı, Kore, 750 civ., NMKK.....	67
Resim 2.48 : Uygur Kağanının Maniciliği kabul edişini gösterdiği varsayılan minyatürden detay. 8.-9.yüzyıllar, Koço A tapınağından, Berlin Devlet Müzesi	68
Resim 2.49 : Garuda duvar resmi, Uygur Koço Kağanlığı, 840-1220	69
Resim 2.50 : Vişnu ve Garuda, Güneydoğu Asya, 8.-9. yy, Guimet Müzesi, Paris..	70
Resim 2.51 : Mara'ya Boyun Eğdirilmesi, ipek üstünde guvaş resim (detay), Mogao mağaraları, Dunhuang, Çin, 10. yüzyıl, Guimet Müzesi, Paris.....	71
Resim 2.52 : Fil Başlı Evren tasviri, (çizim), 1270 Sivas Gök Medrese.....	73
Resim 2.53 : Atın kurban edilmesi (detay), Mehmed Siyah Kalem, 1400-1450 civ., Orta Asya, TSMK H. 2153 f.40b.....	74
Resim 2.54 : Bir Şeytan kalıbı, Codex Giga'dan. 1200 civ. Royal Library, Stockholm.....	75
Resim 3.1 : Uygur Kağanının Maniciliği kabul edişini gösterdiği varsayılan minyatür, Koço A Tapınağı, 8.-9.yüzyıllar, Berlin Devlet Müzesi.....	79
Resim 3.2 : Müzisyen'leri betimleyen bir Uygur duvar freski, 8.yüzyıl, Bezeklik Tapınağı, Tokyo	80
Resim 3.3 : Tavus kuşu biçiminde su haznesi, el- Cezeri	83
Resim 3.4 : Şahratü'n-nâr, Da'vetname-i Firdevsi-i Tavis, 1487, , İÜK T.208.....	93
Resim 3.5 : Üç başlı ve iki başlı iki melek, Da'vetname-i Firdevsi-i Tavis, 1487 İÜK, T. 208	94

Resim 3.6 : Dua eden hayvan başlı melekler, Acâibü'l-Mahlûkat, BL Add. 7894 ..	95
Resim 3.7 : Huma, Metâlî'ü's-Sa'âdet ve Yenâbi'ü's-Siyadet, Seyyid Mehmed bin Emir Hasan al-Su'udi, 1582 PBN suppl. Turc 242.....	96
Resim 3.8 : Çalgı çalan cinler ve dans eden melekler, Falnâme, TSM H. 1703	98
Resim 3.9 : Cehennem, Ahval-i Kıyâmet, 1600-10, SK. Hafid Efendi 139	100
Resim 3.10 : Tahta oturmuş bir meleğin çevresinde meleğe benzer beş cin, Antoloji, DCBL 424.	101
Resim 4.1 : Süleymanname, Takdim Minyatürü, Uzun Firdevsi 1490 civ. DCBL T. 406 y. 2b,1b.....	116
Resim 4.2 : Süleyman ve Belkıs, Feridü'd-Din Attâr, Mantikü-t Tayr, 1515 TSM H. 1512a.....	118
Resim 4.3 : Hz. Süleyman Arifi, Enbiyanâme, 1558, LACMA, M. 73.5. 446	120
Resim 4.4 : Süleyman ve İskender, 1563, Mısır ya da Suriye, TSMK R. 1638, fol. 118v-119r	122
Resim 4.5 : Süleyman tahtında otururken, Naysaburi, Kısas-ı Enbiya, 1577, Berlin Devlet Müzesi, Dietz A Fol. 3, fol. 167v	125
Resim 4.6 : Süleyman ve Belkıs, Albüm resmi,1570 civ. Türkiye veya İran, TSM H.2148 f. 7b.....	127
Resim 4.7 : Davut ve Süleyman, Seyyid Lokman, Zübdet'üt-Tevarih, 1583, DCBL T. 414 F. 73a.	129
Resim 4.8 : Asar-ı Süleyman, Seyyid Lokman, Zübdet-üt Tevarih, 1586, TSMK H.1321 y.43a.	133
Resim 4.9 : Davud, Süleyman, Zekeriya, Yahya ve İsa peygamberler ve İskender-i Zulkarneyn, Silsilename, 1595-1600, TSMK, A. 3110, y. 8a.....	135
Resim 4.10 : Hz. Süleyman'a yaşam suyunun getirilmesi, Hümayunname, Bağdat, 1595-1600 BL. Add. 15153.....	137
Resim 4.11 : Süleyman Peygamber ve Belkıs, Kalender Paşa, Falname, 1614-16, TSM H. 1703. Y.8b.	139
Resim 4.12 : Peygamber Süleyman'ın Kehaneti, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, 1582, PBNF Turc. 242 y. 131	148
Resim 5.1 : Detay, Süleymanname (Resim 4.1).....	162
Resim 5.2 : Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).....	164
Resim 5.3 : Detay, Mantikü't-Tayr, (Resim 4.2)	165
Resim 5.4 : Detay, Dünyanın Kanunu ve Garaibi, (Resim 4.4)	166
Resim 5.5 : Detay, Dünyanın Kanunu ve Garaibi, (Resim 4.4)	167
Resim 5.6 : Detay, Kısas-ı Enbiya, (Resim.4.5)	169
Resim 5.7 : Detay, Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.7)	171
Resim 5.8 : Detay, Zübdet-üt Tevarih, (Resim 4.8)	171
Resim 5.9 : Detay, Falname, (Resim 4.11)	172
Resim 5.10 : Detay, Falname, (Resim. 4.11)	173
Resim 5.11 : Detay, Falname, (Resim. 4.11)	174
Resim 5.12 : Detay, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, (Resim 4.13)	175
Resim 5.13 : Detay, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, (Resim 4.13)	177
Resim 5.14 : Dabbetü'l-Arz, Falname, İran, 1570 civ., TSMK H.1702, f.1b.....	180
Resim 5.15 : Dabbetü'l-Arz. Falname, 1570 civ., TSMK, H 1702, y. 47b	182
Resim 5.16 : Dabbetü'l-Arz. Fâlnâme, 1614-16, TSMK, H 1703, y. 22b.....	184
Resim 5.17 : Dabbetü'l-Arz, Ahval-i Kıyamet, 1600-10, SK, M. Hafid Efendi 139, y. 20a	186
Resim 5.18 : Dabbetü'l-Arz Şerif b. Seyyid Muhammed, Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l Cami, 1595-1600, TSMK B. 373, y. 291b	188

Resim 5.19 : Dabbetü'l-Arz, 1603-1617 civ. İÜK TY 6624, y. 121b.....	190
Resim 5.20 : Hz. Muhammed'in Miracı, Seyyid Lokman, Zübdetü't-tevârih, 1583, DCBL, T.414, y.121a	195
Resim 5.21 : Hz. Muhammed'in Miraç yolculuğu, Darîr, Siyer-i Nebi, 1594-95, NYPL, Turk ms.3, y.5a	196
Resim 5.22 : Miraç, Ahval-i Kıyamet, 1600-10, SK, M. Hafid Efendi 139.....	199
Resim 5.23 : Gökte binicisiz bir Burâk, Acaibü'l-Mahlûkat, tarihsiz, BL . Add. 7894	201
Resim 5.24 : Miraç, Naysaburi, Kısas-ı Enbiyâ, 1565-85, SK. Hamidiye 980.....	203
Resim 5.25 : Hz. Muhammed, Solunda Ebubekir ve diğer halifeler, Ahval-i Kıyamet, 1595 civ. BSB Or. Oct. 1596	205
Resim 5.26 : Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).....	209
Resim 5.27 : Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).....	210
Resim 5.28 : Detay, Süleymanname, (Resim 4.1)	211
Resim 5.29 : Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).....	212
Resim 5.30 : Detay, Kısas- Enbiya (Resim 4.5).....	213
Resim 5.31 : Detay, Albüm Resmi, (Resim 4.6).....	215
Resim 5.32 : Detay, Davut ve Süleyman, Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.7)	216
Resim 5.33 : Detay, Asar-ı Süleyman, Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.8).....	217
Resim 5.34 : Detay, Hümayunname, (Resim 4.10).....	218
Resim 5.35 : Detay, Metaliü's-sa'âde, (Resim 4.13).....	220

SÜLEYMAN PEYGAMBER'İ TASVİR EDEN OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE HİBRİTLER VE KÖKENLERİ

ÖZET

İbrani tarihinin en önemli Kral-Peygamberlerinden olan Süleyman, MÖ 10. Yüzyıldan günümüze uzanan süreçte *ideal hükümdar*, *bilge peygamber*, gibi sıfatlarla anılmıştır. Kutsal metinler dışında, dini, yarı-dini ve edebi kaynaklarda da çeşitli özellikleriyle yer alan Süleyman, Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam geleneklerinin her biri içinde farklı yönleriyle yer almıştır. Görsel betimleriyle Hıristiyan ikonalarında, Avrupa resim ve heykel sanatında, ayrıca çeşitli kültürlerin mimari geleneği içinde önemli bir tarihi-efsanevi figür olmuş, dünya uygarlığında izler bırakmıştır. Ancak bu araştırmanın konusu, İslam geleneği çerçevesinde şekillenen Osmanlı minyatürlerindeki tasvirleriyle ilgilidir. İslam geleneğinde Süleyman, sadece görünen dünyanın değil, yer altı dünyasının ve tüm hayvanların hükümdarı nitelendirmeleriyle, İslam minyatürlerinin ve edebi eserlerin konusu olmuştur. İslam ülkelerinin çeşitli kitap üretim merkezlerinde olduğu kadar, Osmanlı nakkaşları tarafından da sevilip benimsenen Süleyman, Osmanlı tarih kitapları ve soyağacı niteliğindeki eserlerde yer almıştır. Bunun yanı sıra pek çok minyatürde de Kuran'da söz edilen özellikleriyle efsanelerin bir arada kaynaştığı metinler doğrultusunda minyatürlere yansımış olan, yarı-insan yarı-hayvan görünümlü *hibrit*'lerle birlikte betimlenmiştir. 15.-17. Yüzyıllar arasında hazırlanmış, Süleyman Peygamber'i tasvir eden Osmanlı minyatürlerinde yer alan hibrit'lerin ikonografisi ve kökenleriyle ilgili olan bu çalışma, sanat tarihinin her aşamasında varlığını koruyan ve çeşitli dinlerden yansıyan geçmiş dönemlerdeki hibrit tasvirleriyle ilişkilendirilerek sunulmaktadır.

HYBRIDS AND THEIR ORIGINS IN SOLOMON'S DEPICTIONS IN OTTOMAN MINIATURES

SUMMARY

One of the leading figures in Hebrew history, King-Prophet Solomon has been referred as an *ideal monarch*, a *wise prophet* since 10th century BC. Along with canonical texts, Solomon has appeared in religious, semi religious and literary resources with his various attributes and has been contextualized divergently in Jewish, Christian and Islamic traditions. His image has been an important historical-legendary figure in Christian icons, European painting and sculpture and in the architectural traditions of various cultures, leaving his mark on the world civilization. However this research focuses only on his representation in Ottoman miniatures within the framework of Islamic tradition. In the miniatures and literary works of Islamic tradition, Solomon has been characterized as not only the ruler of the visible world but also the ruler of the underworld and all animals. Loved and adopted not only at the literary centers of the Islamic world but also by Ottoman muralists, Solomon was depicted in Ottoman history books and works of genealogical nature. He was also portrayed together with half human half animal *hybrid* creatures in line with miniatures where his characteristics described in Koran and other legends merge. This thesis looks at the origins and iconography of the hybrids that are depicted together with prophet Solomon in the Ottoman miniatures from 15th to 17th century and their correlation to ancient hybrid figures that have echoed in various religious traditions and have existed in all periods of art history.

1. GİRİŞ

Sanat tarihinde hibrit oluşumlar, ilkel topluluklardan günümüze çeşitli inançlar çerçevesinde resimlere, heykellere ve söylencelere konu olmuştur. Paleolitik dönemlerden itibaren görsel sanatların her döneminde popülerliğini korumuş olan ve gerek dinsel inanışlar, gerekse mitolojilere bağlı olarak geliştirilen çeşitli formlar, kültürlerin çeşitliliği doğrultusunda değişim gelişim ve etkileşim göstererek günümüze kadar ulaşmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Minyatür sanatında Süleyman Peygamber çevresinde betimlenmiş, hibrit özelliği taşıyan figürleri hem bütünün bir parçası olarak hem de kendi tekillikleri içinde ikonografik düzeyde değerlendirmek ve geçmiş dönemlerde dinsel inançların ya da diğer inanç biçimlerinin ürünü olan biçimlerle ilişkilendirmektir.

İ.Ö. onuncu yüzyılda yaşadığı düşünülen, adaleti, bilgeliği ve her türlü canlıya hükmetme yetisine sahip oluşuyla ünlenmiş Süleyman Peygamber, Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kuran'da kutsanmış bir kişiliktir. Hem İslam, hem de Hıristiyan Sanatına ait sayısız betimleri Ortaçağ'dan günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak araştırmanın temelini, "Görsel sanatların özünü oluşturan imgelerdir" diyen E. Panofsky'nin *ikonografi ve ikonoloji* yöntemi ve İslam sanatı minyatürlerindeki görsel betimlemeler oluşturmaktadır.

Bu çalışmadaki hibrit oluşumlara ait görsel biçimlerin Osmanlı Minyatür sanatına ulaşmaya kadar olan süreçte ne tür aşamalardan geçerek betimlendiğinin yanında, kökeninin ne olabileceği sorusuna yanıt bulunması hedeflenmektedir. İkel topluluklardan itibaren görülmeye başlayan hibrit figürler, dinsel inanışlar ve mitolojilerle bağlantılı metinler çerçevesinde pagan kültürüne sahip topluluklarda görsel dile aktarılmışlardır. Çok çeşitlilik gösteren bu formların İslam sanatı minyatürlerinde de yer bulması ve Süleyman Peygamber üzerine fazlasıyla yayın bulunmasına rağmen, minyatürlerde çevresinde görülen hibritlerin kökeniyle ilgili bu bağlamda bir çalışmanın eksikliği, konu seçiminde yönlendirici olmuştur.

Çalışılmanın sınırları, Osmanlı İmparatorluğunda el yazma üretiminin teşkilâtli bir yapıya kavuştuğu Fatih Sultan Mehmed döneminden, Geç klasik dönem kabul edilen I. Ahmed dönemi sonuna kadar olan minyatürlü el yazma etkinliğinden örnekleri kapsamaktadır. Söz konusu olan köken araştırması, Osmanlı minyatüründeki tüm hibritleri kapsamamakla birlikte bazı örneklerle yer verilmiştir. Süleyman Peygamber çevresinde betimlenen Hibrit figürler yanında, aynı minyatürlerde birlikte betimlenmemiş olmalarına rağmen, metinsel ve ikonografik bağlantısı olduğu saptanan Dabbetü'l-arz ile Burak figürleri de araştırmanın kapsamında değerlendirilmiştir.

Doğüstü varlıklardan cin, şeytan, iblis ve ifrit terimleri metinlerde yer yer birbiri içine karışmış olduğundan, kavram karmaşasını ortadan kaldırmak amacıyla tez boyunca minyatürlerde betimlenmiş olan insan başlı-hayvan bedenli ya da hayvan başlı-insan bedenli, iki özelliği de tek bedende bir arada gösteren yaratıklar için hibrit terimi kullanılmıştır. Bununla birlikte kutsal metinler, orijinal alıntılar vb. gibi, değiştirildiği takdirde anlam boşluklarına neden olabilecek durumlarda metinde kullanıldığı şekliyle verilmiştir.

Araştırmanın çıkış noktasını oluşturan konuya ilişkin, başvuru kaynakları öncelikle kutsal kitap metinleridir. Bunun yanında sırasıyla, dinler tarihi, mitolojik sözlü-yazılı anlatımlar ve bunların görsel dile aktarılmış örnekleri üzerinde yapılacak inceleme sonucunda aralarında nasıl bir bağ olduğu ve bu bağın tezi hangi yönüyle ve ne ölçüde desteklediği saptanmaya çalışılacaktır. Bu konuyla bağlantılı olan daha önce yapılmış çalışmalar da yararlanılan kaynaklar arasındadır.

Araştırmanın birinci bölümü, ana hatların çizildiği, izlenecek yöntemin, zorlukların ve sınırlılıkların aktarıldığı giriş bölümüdür.

İkinci bölüm, hibrit teriminin tanımı, dinlerden ve çeşitli kültürlerden sanata yansıyan hibrit tasvirleriyle ilgilidir. İlkel topluluklardan itibaren ele alınan bu bölümdeki hibritler iki alt başlıkta incelenmiştir. Hibrit figürlerin görünümlerinden hareketle, çoğunda ortak olarak görülen başlardaki farklılık bu sınıflandırmada etken olmuş, *İnsan Başlı Hibrit Tasvirleri* ve *Hayvan Başlı Hibrit Tasvirleri* olarak sınıflandırılması uygun görülmüştür. Hibrit tasvirler, kendi grupları içinde genellikle tarihsel kronoloji gözetilerek sıralanmıştır; ancak bazı durumlarda hibrit tipolojilerindeki yakınlıklar ve aralarındaki anlamsal benzerlikler nedeniyle bu

kronoloji aksayabilmektedir. Süleyman Peygamber'i tasvir eden Osmanlı minyatürlerindeki hibritlerin kökenine ulaşabilmek için öncelikle dinler tarihindeki hibritlere bakma gerekliliği bu bölümün varlığının en önemli nedenidir.

Üçüncü bölümde, ilk İslam minyatürlerinin ortaya çıkışı, Osmanlı öncesi dönemden Osmanlıya minyatür sanatının gelişimi, Sultanların sanata karşı tutumları, Osmanlı minyatürlerinde konular ve bu konular içinde hibrit figürlerin yerinin ne olduğu gibi vb. sorularına yanıt aranmaktadır. Ancak Osmanlı minyatürlerini her yönüyle değerlendirilmek bu araştırmanın kapsamında değildir. Bu bölüm, hibrit figürlerin minyatür sanatında gelişimini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Dördüncü bölüm, Süleyman Peygamber'in Kutsal Kitap metinleri ve farklı kaynaklardaki metinlerden görsel dile yansıyan betimlerin örneklendiği bölümdür. Eski ve yeni Ahit'ler, Kuran ve çeşitli rivayetlerin ışığında, Osmanlı resim sanatındaki betimleri dinler tarihinden yansıyan imgeler kapsamında incelenmiştir. İslam resmi çoğunlukla metinleri görselleştirme amaçlı yapılmaktadır. Bu nedenle Süleyman Peygamber'le ilgili kutsal metinler ve rivayetler, hibritlerin kökenine ulaşabilme yolunda önem taşımaktadır.

Süleyman Peygamber, farklı yönleriyle pek çok araştırmacı tarafından incelenmiş, hem tarih hem de sanat tarihi araştırmalarının konusu olmuştur. İslam geleneğinde çoğunlukla insanlar, melekler, çeşitli hayvanlar ve hibrit figürleriyle birlikte betimlenen Süleyman Peygamber ikonografisinde önemli bir yer tutan bazı kişiler, hayvanlar ve öğeler bu bölümde, araştırmanın ana teması olan hibrit figürler, ayrı bir bölümde incelenmiştir.

Osmanlı Minyatür Sanatında Süleyman Peygamber İkonografisinde Hibritler adını taşıyan beşinci bölümde hibrit figürler, ikinci bölümde olduğu gibi iki alt başlıkta değerlendirilmiştir. Bunlar, sırasıyla *insan başlı hibritler* ve *hayvan başlı hibritlerdir*. Ancak araştırmanın kapsamı yarı insan-yarı hayvan görünümündeki hibritlerle sınırlandırılmış, hayvan-hayvan hibritlere yeni bir başlık açılmamıştır. Buna karşın İkinci bölümde hayvan başlı hibrit tasvirleriyle aynı grupta yer verilmiş olsa da bunlar örnekleme amaçlıdır; sadece araştırmaya katkısı olduğu düşünülen resimler dikkate alınmıştır. Dünyanın Kanunu (Resim 4.5) adlı el-yazma eserin sağ sayfasının alt bölümünde bulunan başsız figür ve bunun gibi olan figürler de hibrit tanımına girmediğinden değerlendirmeye alınmamıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere hibrit

tanımı kapsamına giren figürler, minyatürlerde Süleyman Peygamber çevresinde betimlenen garip görünümlü başlara sahip yarı-insan, yarı-hayvan karakteri taşıyan yaratıklardır.

Dabbetü'l-Arz adıyla bilinen yaratık, Kıyamet inancıyla yakından bağlantılı bir figürdür. Kıyametle ilgili rivayetlere göre kıyamet günü ortaya çıktığında bir elinde Süleyman'ın Mührü, diğer elinde Musa'nın Asası'yla kötülerin yüzüne mührünü basıp yüzlerini karartacak, iyilerin yüzünü de asa ile nurlandıracaktır. Miraç yolculuğuyla yakından ilgili olan Burak ise Hz. Muhammed'in göksel yolculuğundaki binek hayvanıdır. Burak-ı Cem de denilmektedir. Burak-ı Cem aynı zamanda bazı rivayetlere göre Süleyman Peygamber'i gitmek istediği yere götüren rüzgârın adıdır. Burak, yolculuk kavramı çerçevesinde hibritler arasında değerlendirilmiştir.

Altıncı ve son bölüm ise “Değerlendirme ve Sonuç” bölümüdür. Değerlendirme bölümü, tarihsel süreçte dinlerden yansıyan hibritlerle minyatürlerdeki hibritlerin karşılaştırıldığı ve birbirleriyle ilişkilendirildiği bölümdür.

Araştırma süresince, Kral Süleyman, Süleyman Peygamber, Hz. Süleyman, gibi terimler, söz konusu edilen orijinal metinlerden yapılan alıntılarda olduğu gibi kullanılırken, kavram karışıklığını ortadan kaldırmak amacıyla araştırmacı tarafından yazılan bölümlerde Peygamber'in adının sadece Süleyman olarak kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Araştırmada karşılaşılan en büyük zorluklardan biri Peygamber-Kral Süleyman gibi çok yönlü bir kişilik çerçevesinde gelişip büyüyen kültürün içerdiği tarihsel bilgilerin, sözel-görsel efsanelerin birbiri içine karışmış ve geniş bir zaman aralığına dağılmış olmasıdır.

2. HİBRİT TANIMI VE DİNLERDEN YANSIYAN HİBRİT TASVİRLERİ

Hibrit, sözcüğü, *melez*, iki ayrı canlı türünün birleşiminden oluşan yeni bir canlı demektir. Eski Yunancadaki karşılığı olan (*h*)*ybris* ya da (*h*)*ybrizó*, ise ölçüyü aşma, küstahlık, azgınlık anlamına gelmektedir. Hybris, Yunan düşüncesinde büyük bir yer tutan soyut bir kavramın simgesi; insanı suç işlemeye iteleyen ölçsüzlük, hırs ve kendine aşırı güvenin ifadesidir. Birçok tragedya kişilerinin başına gelen belalar hep bu *hybris* yüzündendir. Hybris, fazla varlık, doygunluk anlamına gelen Koros'un ya anası, ya da kızı olarak simgelenir. Koros'u olduğu kadar *hybris*'i de Yunan düşüncesine özgü birer kavram olarak başka dillere çevirmek güçtür [(Eliade, 2007, s. 319), (Erhat, 1972, s. 186)].

Hibrit kavramının bu araştırma için taşıdığı anlam, çeşitli inançlar çevresinde oluşan Tanrı, ilah ya da doğa'da varlığına inanılan görülmeyen güçlerin, mitolojilerden sanata yansıyan olağan dışı biçimleridir. Bu biçimler asırlar boyunca kültürlerin inanç sistemlerinin ifadesi olmuş, içinde oluştukları kültüre ait simgelere dönüşmüşlerdir. Genel anlamıyla mitoloji, insanoğlunun evrenin ve insanın oluşum sürecini kavrama çabası ve bu çabayla kurguladığı öyküler; tek tanrıci dinler öncesi dönemde insanlaştırılmış tanrılar ve tanrıçaların egemenlik sürdüğü renkli inançlar dünyasını ifade eder.

İlkel toplumların ürünü olan mitolojilerin hepsinde bazı ortak yönler bulunur. Yaratıcı Tanrı genellikle ilk insanları ağaç, kaya, bitki ve çamur gibi yeryüzü elemanlarından yaratmıştır. Yaratılışa ilişkin pek çok mitin yanında yok oluş, tanrıların öfkesiyle ölümlülere ait bir dünyanın büyük bir tufanla yine tanrılar tarafından yok edilmesine ait mitler de yaygın bir şemadır. Doğada mevsimsel döngünün getirdiği ölüm ve yeniden doğuş döngüsü gibi, insanoğlunun dünyasında da doğum, olgunluk ve ölümden sonra yeniden doğuş gibi mitlerle hemen her toplulukta karşılaşmak mümkündür (İndirkaş, 2007, s. 11).

Evreni oluşturan ve yaşamı var eden birden çok ilahi gücün var olduğu inancı bir başka ortak özelliktir. Bu ilahlar insanın hayal gücünün ürünü olduğundan, ister insan, ister hayvan ya da fantastik yaratıklar olsun, hepsi insan gibi düşünür ve davranırlar. Temelde insan vücudunun dışında tasarlanan bu hayal ürünü unsurlar, yılan, kartal ve yırtıcı hayvanların parça parça bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmış korkunç, ürkütücü yaratıklar olarak sonuçta insan eliyle çizilmiştir. Olağandışı bir dünyanın unsurları görünür hale getirilirken bu unsurlar yine olağandışı yapılandırılmış figürlerle anlatılmıştır (Mülayim, 2006, s.307).

Büyük dinlerin ortaya çıkmasından önceki dönemlerde insanların animizm¹ inancına sahip oldukları düşünülür (Mülayim, 2006, s.308).

Mezopotamya demonolojisi, İbrani ve Hıristiyan düşüncesini son derece güçlü bir biçimde etkilemiştir. Tanrıdan daha az güce ve saygınlığa sahip olan bu demonlar ikincil derecede düşman ruhlardı. Zaman zaman tanrı Tiamat'ın Soyundan oldukları kabul görse de daha çok Üst-Tanrı Anu'nun çocukları olarak düşünülmüşlerdir (Russel, 1999, s.102).

Meleklerle inananlar gibi, şeytan ve cinlere inananlar da onların şekillerini bazı kitapların tariflerine göre ya da öyküyü anlatanlara göre tarif etmişler, bunun sonucunda da cinsiyetsiz, kanatlı, kuyruklu, bazı hayvan unsurlarının eklenmesiyle ortaya çıkmış, hibrit (bileşik/karma/kompozit) figürler şeması oluşmuştur. Masal ya da destanlarda anlatılan ejderha veya zümrüd-i anka'lar bu şekilde doğmuş, kuşaktan kuşağa aktarılmışlardır. Bu yaratıklar, yazılı ya da görsel biçimde dünya halklarının edebiyatında çok uzun zamandan beri bulunmaktadır. Ülkeler ve kültür çevrelerine göre değişen şey, anlam boyutu ve şekillerdir (Mülayim, 2006, s.307).

Demonlar genellikle grotesk figürlerdi ve çirkin hayvanlar ya da kısmen hayvan, biçimsiz insanlar olarak ortaya çıkarlardı. İnsanlar bunlardan korunabilmek amacıyla çeşitli efsunlar, demon kovma duaları ve büyülerden yararlanmışlar, kendi tanrılarının sevgisini kazanabilmek için de kendi tanrılarına ibadette kusur etmemeye çalışmışlardır. Russell'ın (1999, s.104) deyiimiyle, "sokakta tanrısı yanı başında yürümeyen adamı, demonlar bir giysi gibi sarıverirlerdi".

Figürlerin ve öteki bezemelerin gerisinde, hem Budizm ve totemizmin, hem İslam tarikatlarının, hem de avcı-göçebe toplum yapısının inançlarının, ideallerinin hep

¹ Canlı-cansız, her şeyin bir ruhu olduğuna olan inanç.

birlikte kaynaştığı belirtilir (Mülayim, 1999, s.10). Sanat cereyanları gittikleri yerlerde karşılaştıkları dinin amaçlarına uydurulmuştur. Aynı kaynaktan gelmelerine rağmen farklı amaçlar için kullanılmış ve güzellik duygumuza aynı şekilde hitap etmişlerdir (Read, 1960 s.104). Genelde gök-Tanrı, onun niteliklerini almadan çok önce bile Allah'a; Paganizmin tanrıları ve şeytanları, cinlere ve perilere; ayinleri de ermişinkine benzetilmiştir (Roux, 2002, s.44).

“Levi-Strauss’un belirttiği gibi, insan düşüncesinin büyük bir bölümü mantıksal değil, benzeşimcidir; bu nedenle insan kültürünü anlamanın en iyi yolu, onu karşılaştırma yoluyla anlamaktır” (Russel, 1999, s. 55).

2.1 İnsan Başlı Hibrit Tasvirleri

Avusturya’da bulunmuş olan, Paleolitik dönemden bir kadın heykelciği Willendorf Tanrıçası olarak adlandırılmıştır. Erken dönemin ilk örneklerden biri olan ve MÖ 30.000-25.000 arasına tarihlenen bu örnekte ve daha birçok kadın heykelciğinde ortak özellikler; çok iri göğüslü, şişman, ya hamile ya da doğum sonrasında deforme olmuş bir vücut yapısıdır. Yontularak yapılmış bu kadın figürlerinde çok az yüz ayrıntısı gösterilmiş olduğundan portre amaçlı yapılmadıkları anlaşılmaktadır. Genellikle bu figürlerin bir tür bereket sembolü oldukları öne sürülmüş, bu yüzden Venüsler olarak adlandırılmışlardır (Hollingsworth, 2009, s. 22).

Bu çağlarda doğumun kutsal sayıldığı, erkeğin doğumdaki rolününse henüz keşfedilmediği bu nedenle de kadının, kutsal anlamda öne çıkarılmış olduğu Bu heykelciklerin de dinsel ve ritüel amaçlı üretildikleri düşünülmektedir. Çok sayıda küçük ana tanrıça figürlerine Anadolu, Akdeniz ve Mezopotamya çevresinde de rastlanmıştır; ancak bunun en erken örnekleri Çatalhöyük’te bulunmuştur (İndirkaş, 2006).

Kuzey Asya’nın bazı avcı kabilelerinin kalıntıları arasında *Dzuli* adı verilen, insan biçimli küçük tahta yontular bulunmuştur. Dzuli’lerin kadın biçiminde olduğu kabilelerde, bu heykelcikler, bütün kabile üyelerinin atası olduğu varsayılan efsanevi Ana Ata’yı temsil eder. Bu heykelciklerin dinsel işlevini saptama olanağı olmamakla birlikte, bir anlamda kadın kutsallığını, dolayısıyla tanrıçaların büyüsel-dinsel güçlerini temsil ettikleri varsayılabilir . Son buzul çağına ait kadın heykelciklerinin bulunduğu bölgeler, Fransa’nın güney-doğusundan Sibirya’da Baykal Gölü’ne ve

Kuzey İtalya'dan Ren Nehri'ne kadar geniş bir alana yayılmıştır. Bu heykelciklerin sayıları yüzlerle ifade edilmektedir.



Resim 2.1 Punchinello Venüsü, yeşil steatit, (sabun taşı) MÖ. 25.000 Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, No.49 282.

Taş, kemik veya fildişinden yontulmuş olan heykelciklerin boyları 5 ile 25 cm. arasında değişiklik göstermektedir. Bunlara, pek doğru sayılmayacak bir adlandırmayla Venüs'ler denmiştir. Abartılı oranlarda karınları ve yüz hatlarından yoksun başlarıyla bu heykelciklerin çoğu kaba bir biçimde yontulmuşlardır (Eliade, 2007, s.33-34). Bu heykelciklerden biri de Punchinello Venüsü'dür (Resim 2.1). İtalyanca'da *Pulcinella*; Fransızca'da *Polichinelle* denilen *Punchinello Venüsü*'nün bir başka adı da *Monpazier Venüsü*'dür. 1970 yılında bugün İtalya sınırları içinde yer

alan Monpazier bölgesinde bulunmuştur. *Monpazier* olarak adlandırılan bir başka Venüs heykelciğın varlığına karşın, bu bölgede bulunmuş olduğundan, zaman zaman bu adla da anılmaktadır. Boyu 61 mm olan heykelcik, yeşil renkli sabun taşından yontulmuştur. Punchinello Venüsü, adını İtalyan kukla gösterisinde kısa boylu şişman palyaço (ya da soytarı) karakteri pulcinella'dan almıştır (Jennett, 2008, s. 15).



Resim 2.2 İnsanlar ve yaratıklarla bezenmiş taş silindir mühür baskısı Sümerler MÖ. 2800.

Eski Yunanlıların Mezopotamya “İrmaklar arasındaki ülke” dedikleri bölge, uygarlıkların beşiği olarak bilinir. Dicle ve Fırat Irmakları arasında kalan bu bölge, yaklaşık olarak MÖ 5000’lerde kuzey bölgelerden gelip buraya yerleşen toplulukların tarım ve toprağın bereketini keşfetmesiyle gelişmeye başlamıştır. Bölgede sulama yoluyla toprağın tarıma elverişli hale getirilmesindeki başarı, tarımsal üretimin yanında başka alanların gelişimine olanak sağlamıştır. MÖ. 3000’lerde tarih öncesi köy kültüründen, bazı bağımsız kent krallıkları ortaya çıkmıştır. Kent kültürünün ilk örneğini oluşturan bu krallıklar, bir tür şehir devletleriydi. Erken Sümer kültürü, Ur, Lagash, Kish ve Uruk gibi kentlerde gelişmiştir. Din, başlangıcından itibaren bu yeni toplulukların yaşamında egemen bir unsur olmuştur. Sümerler, inşa ettikleri tapınaklara inananların yokluğunda onlar adına tanrılara dua edecek heykelcikleri bırakmışlardır. Bu küçük adak heykelciklerinin en karakteristik özellikleri yüzlerindeki kocaman yuvarlak gözleridir (Hollingsworth, 2009, s.27-28). Kil üstüne damgalanmış imgeler, Sümerlerce geliştirilmiş mülkiyet ve bürokratik sistemlerinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. İnsanlar ve antropomorfik canlıları betimleyen bir taş silindir baskısı (Resim 2.2), dinamik bir kompozisyona sahiptir. Buradaki tasvir, erkeklerin, boğaların ve aslanların betimlendiği önceki yüzyıllara ait kabartmalardan hem daha zarif ve ritmik, hem de daha çok bir şifreye benzemektedir. Erkekler arasındaki

çatışmayı çağrıştırıyor olsa da damga üzerindeki figürlerin Gılgamış anlatılarıyla ne kadar bağlantılı olduğu çok açık değildir. Silindir mühür damgalar, ancak üç bin yıl sonra Doğu Asya'da geliştirilip çoklu baskılar üretmek için kullanılacak gravür sanatının da öncülü olmuşlardır (Bell, 2009, s.40-41).

Özellikle MÖ. üçüncü binyılın son yarısında Sümer'de yaygın olan silindir mühürlerin çoğunun deseni dinsel ve mitolojiktir. Bu nedenle içeriklerinin Sümer mitolojisi çalışma ve araştırmaları için büyük önemi bulunmaktadır (Kramer, 2001, s.69).

Sümer dini, kadim bir din olarak ortaya çıkmaktadır. Ortadoğu'nun her yerinde olduğu gibi boğanın neolitik çağdan beri varlığı doğrulanan dinsel simgeselliği, kesintisiz bir biçimde Sümer'e de aktarılmıştır. Boğanın böğürtüsü, gök gürültüsüyle özdeşleştirilmiş, tanrısal varoluş fırtınalı gökyüzüyle tanımlanmıştır. En eski çağlardan beri boynuzlu taçlar tanrısal varlıkları imgelemiştir. (Eliade, 2007, s.78-79).

Günümüzde Sümer mitleriyle ilgili ne biliniyorsa, bunlar MÖ üçüncü binyılın sonuna doğru Sümerleri ele geçirmiş ve Sümer öyküleriyle efsanelerini kendi mitlerinin gelişimi için kaynak olarak kullanmış olan Babillilerin geniş oranda değiştirdiği, düzelttiği ve bir anlamda tahrip ettiği değışkelerden elde edilmektedir. Hem yaşları hem de içerikleri nedeniyle Sümer mitleri ve kavramları bütün Yakın Doğu'ya yayılmış ve işlenmiştir. Bu nedenle bu uygarlığın mitolojileri ve efsanelerinin bilgisi, kadim Yakın Doğu'da geçerli mitler üzerine yapılacak bilimsel bir çalışmanın temelidir, çünkü bunların ardındaki köken ve gelişimi büyük ölçüde aydınlatmaktadır (Kramer, 2001, s.64-65).

Keldanilerin Ur'unda kral mezarlığında Leonard Wooley tarafından bulunmuş bir arp, yeniden inşa edilmiştir. Üniversite Müzesi koleksiyonunun bir parçası olan eserin restorasyonu yirminci yüzyılın ikinci yarısında tamamlanmıştır (Kramer, 2002, s.268). Titizlikle bezenmiş bu nesne, üst düzey bir işçilik sunmaktadır. Ses kutusunun üzerinde bulunan boğa başı, Sümerlerin hayvanların tanrısal gücüne olan inançlarını yansıtmaktadır (Hollingsworth, 2009, s.29).



Resim 2.3 Arp ses kutusu, detay, Ur Hanedanı, MÖ. 2600, University Museum of Philadelphia.

Boğa başının dışında, arp üzerinde başka resimlerin de olduğu görülür. Bu detaylardan birinin (Resim 2.3) arkeolojik kazılarda bulunmuş tabletler üzerinde bulunan Sümer mitlerinde aktarılan Gılgamış öyküsünün ana karakterini canlandığı düşünülmektedir.

Anadolu yeni Hitit krallık çağının ve Mezopotamya unsurlarının karışımını yansıtan bir başka sahne, (Resim 2.4) Sümer tabletlerinde efsanesi anlatılan kral Gılgamış'a atfedilmektedir. Bir başka görüşe göre de *ölülerin ruhlarının güneşi* olarak adlandırılan tanrı *Shamash*'ı betimlemektedir (Art, 2007, s.156). Tanrı Shamsh, adalet tanrısı ve yargının efendisidir. Öte yandan, kehanetler tanrısı, peygamberlerin ve kâhinlerin efendisi olarak, yer altı ve ölümler dünyasıyla ilişkilendirilmiştir (Eliade, 2009a, s.155).

Yarı-vahşi ve güçlü hayvan ikonografisi Mezopotamya sanatının en belirgin özelliklerindedir. Gılgamış Destanı, tarihin yazıyla kaydedilen en eski destanı olarak bilinmektedir. MÖ iki binli yıllardan kalma destanın Gılgamış'la ilgili temel Sümer kaynakları "Gılgamış ve Kişli Agga", "Gılgamış Huava ve Sedir Ormanı",

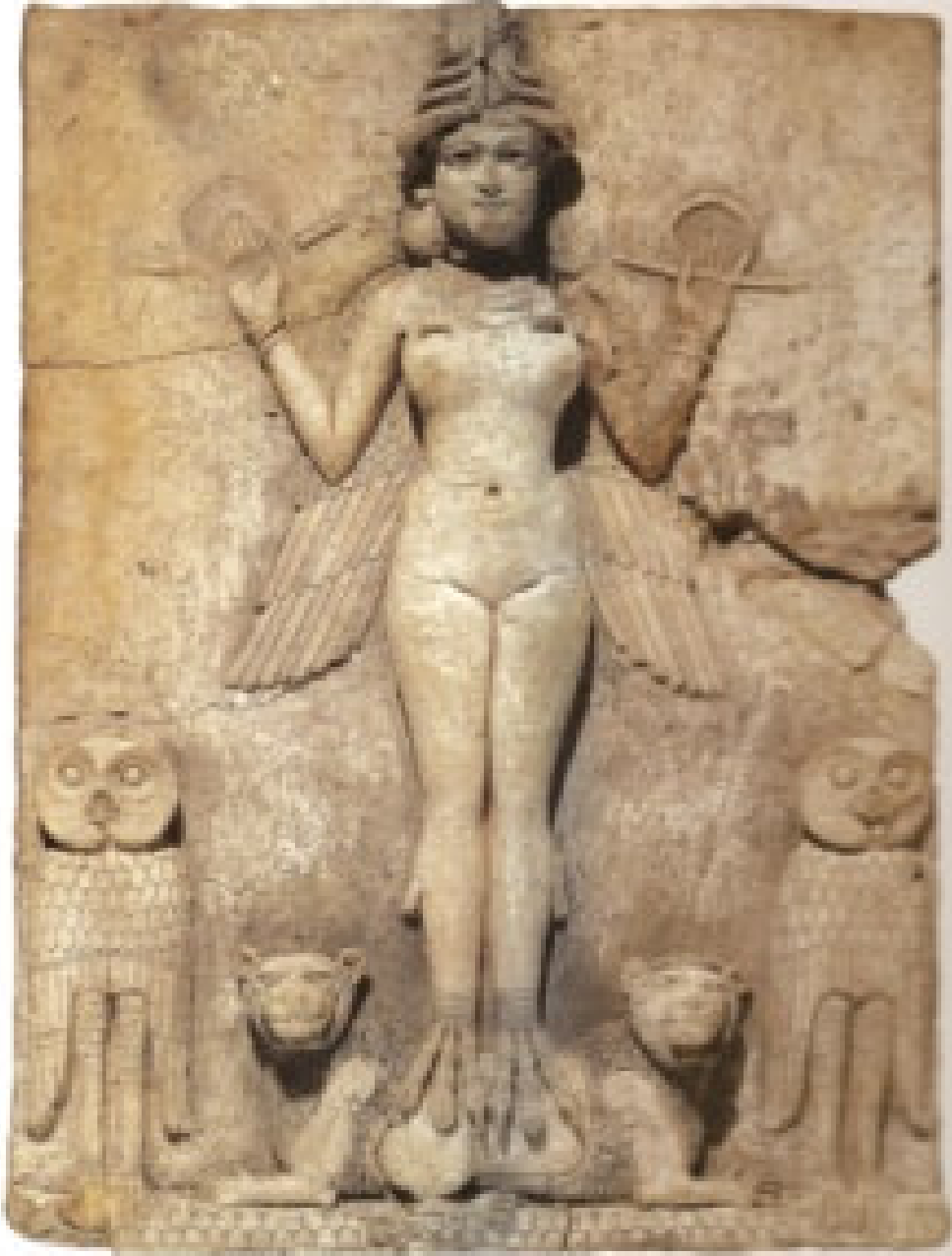
“Gılgamış ve Sedir Ormanı”, “Gılgamış ve Cennet Boğası” ve “Gılgamış, Enkidu ve Yer altı” dır (Jackson, 2005, s.XIV).



Resim 2.4 Cinler ve kanatlı güneş diski, Aram Krallığı, MÖ. 850, Halep Müzesi, Halep, Suriye.

Uruk kralı Gılgamış'ın ölümsüzlüğü arayışının öyküsünün anlatıldığı destan, aynı zamanda Tufan öyküsünü de içermektedir. Gılgamış, en yakın dostu bilgelik ve su tanrısı Enkidu'nun ölümünün ardından ölümsüzlüğe ulaşma çabasına girer. Ölümsüzlük sağlayan bir bitki olduğunu öğrenince onu arayıp bulur, ancak onu bir yılana kaptırır ve bir türlü ölümsüzlüğe ulaşamaz. Tanrı Enlil'in de öğütleriyle, bu arayışının nâfile olduğunu anlar ve insanın ancak büyük bir ad bırakmakla ölümsüzlüğe erişebileceğini kabul eder (Jackson, 2005, s.XLII-XLIV).

Gılgamış Destanı, pek çok yönden mitseldir. Destanı'n en önemli özelliklerinden biri de, içerdiği "Tufan" öyküsünün, Tek Tanrıcı dinlerin kutsal kitaplarında yer almasıdır (Çığ, 2010, s.59).



Resim 2.5 Gece kraliçesi, Babil, MÖ. 1775, British Museum, Londra.

Burney Rölyefi olarak da bilinen *Gece kraliçesi*, (Resim 2.5) Eski Babil'in (MÖ. 1900-1600), en çarpıcı ve esrarengiz parçasıdır. Pişmiş topraktan yapılmış bu rölyefin bir tanrıçayı betimlediği açıktır. Boynuzlu başlığı, asası ve yüzüğü tanrısal adaletini ve yargılama gücünü temsil etmektedir. Ancak kimliğini kesin ve net olarak saptama olanağı bulunmamaktadır. Yere yönelmiş uçmayan kanatları yer altı dünyasını sembolize etmektedir. Baykuşların varlığı ve zemindeki siyah renk kalıntıları figürün geceyle ilişkili olduğunu akla getirmektedir. Aynı figür, adak

tabletlerinde de sıklıkla görülmektedir. Bazıları bu tanrıça figürünün dişi şeytan Lilitu (Lilith²) olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ancak büyük olasılıkla bu rölyef heykel tanrıça Ishtar'ın (Sümerlerde İnanna) kızkardeşi Ereshkigal'le öyküsünü betimlemektedir. Mitolojiye göre: "Ishtar, aşk ve savaş tanrıçasıdır, Kızkardeşi Ereshkigal ise yer altı dünyasının hükümdarı, aynı zamanda da savaş ve hastalık tanrıçasıdır. Kızkardeşine ölümü yok etmesi için meydan okumak üzere yeraltına iner; ancak yer altı tanrıçasının önüne çıkmadan önce tüm giysi ve takılarını çıkarmak zorundadır." Rölyef, büyük olasılıkla bu sahneyi betimlemektedir (Art, 2007, s.100).

Sümer mitlerine göre "Dişi cin Lilitu, geceleri dolaşarak uyuyan erkekleri baştan çıkartır ve çocukları öldürür. Kanatlı ve sivri turnaklıdır. Çevresinde gecenin uğursuz avcıları olan baykuşlar ve çakallar gezinir." Lilitu, Eski Ahit'te adı geçen ve Talmud geleneğinde dişi şeytan olarak söz edilen Lilith'in prototipi gibi görülmektedir. (Russell 1999, s.103-104).

Benzer bir Efsane, Lilith'le ilişkilendirilen Yunan mitojisindeki Lamia'larla ilgilidir. Etiyolojik bir mite göre: "Lamia Zeus'un aşık olduğu Libya kraliçesidir. Kıskaç Hera, Lamia'nın çocuklarını öldürür, bunun üzerine intikam almak isteyen Lamia, yeryüzünde dolaşarak erkekleri baştan çıkarıp bebekleri öldürür." (Russell, 1999, s.163). Sami mitolojisinde yer alan Lilith'le kolayca birleşen bu imge, Ortaçağ'da doğaötesi bir varlık olmaktan çıkmış, sonunda cadı imgesine dönüşmüştür (Russell, 1999, s. 198).

Zerdüşt mitolojisinde de benzer bir mite rastlanmaktadır. Kaynaklarda adı Cih, Ceh ve Cehikâ olarak da geçen *Cehî*, dişi bir dev olarak bilinmektedir. Mitolojiye göre:" Cehi, Kötülük güçlerini temsil eden Ehrimen'in yardımcısıdır ve dişiliğiyle de kadınları simgeler. Aynı zamanda Ehrimen'in kızı olduğu da söylenir. Cehî'nin bütün işi, erkekleri aldatarak günah işlemelerine neden olmaktır". Zerdüşt mitolojisinde kadınların onun soyundan geldiği söylenmektedir. Avesta'da, "büyücü, şehveti tahrik eden" ve "günahkâr insanların sığınağı"olarak nitelendirilmektedir. Metinlere göre, "kötü yaratılışlı ve kötülüğe sürükleyen bu yaratık, üç bininci yılın sonunda ortaya çıkar ve Ehrimen'i uykusundan uyandırarak Ahura Mazda ile savaşması için onu kışkırtır; Ehrimen önceleri ona teslim olmaz; ancak Cehi ona yardım sözü verince

² Lilith: İbrani ve Hıristiyan inanışına göre Adem'in ilk eşi [(Yaratılış 1:27), (İşaya 34:11ve 34:14)]

Ehrimen de dayanamayarak bütün devlerin yardımlarıyla Ahura Mazda'yla savaşa başlar.” (Yıldırım, 2008, s. 203).

Mazdeist teolojide yaratılış üç temel aşama olan *cennet dönemi*, *kargaşalar dönemi* ve *Ahura Mazda dönemi* olarak verilmektedir: “Cennet dönemi, evrenin madde ve hareketten yoksun, iyilikle kötülüğün birbirinden tamamen ayrı olduğu iki evreni kapsayan dönemdir. Bu iki evrenden biri Ahura Mazda'nın aydınlık, mutluluk, bilgelik ve iyilikle dolu evreni; diğeri karanlık, kötülük, çirkinlik, hastalık ve üzüntülerle dolu Ehrimen evrenidir. Kargaşalar dönemi, Ehrimen'in saldırılarının başladığı, İyilik ve kötülük güçlerinin çatıştığı dönemdir. Son dönem, iyilik güçlerini temsil eden Ahura Mazda'nın kesin zaferiyle sonuçlanır. Bu dönemde Zerdüşt'ün oğulları ve kıyametin ilk anlarında dünyaya gelip ölümleri ölüm sonrası hayata hazırlayacak olan Soşyant ortaya çıkar.”(Yıldırım, 2008, s.55).

Zerdüşt mitolojisinde ilk insanın Keyümers, son insanın Soşyant olduğu söylenmektedir. Mazdeist teoloji, Keyümers'i Zerdüşt ve Soşyant'a eşit, kusursuz ve bilgili kişi olarak kabul etmiştir (Eliade, 2009b, s.365). Ehrimen, Cehi'nin de yardımıyla hastalık, ölüm ve çeşitli sıkıntıları göndererek Keyümers'in ölümüne ve dünyadan göçmesine de neden olmuştur (Yıldırım, 2008, s. 472).

Antik Mısır'ın karmaşık tanrılarında biri olan Bes (Resim 2.6) pek çok işlevi olan koruyucu bir tanrıdır. İlk kez Eski Hanedanlık kayıtlarında rastlanılan Bes, resim ve heykellerde kısa boylu, şişman, çirkin, sakallı bir cüce olarak betimlenir. Bazen çıplak, bazen de post giymiş, dili ağzından sarkan, çirkin ve kaba görünümlü bir erkek tanrıdır. Aşk hayatının, kadınların ve çocukların, aynı zamanda doğumların da koruyucusudur. Sihirli güçlerini kullanarak insanları tehlikelerden, yılan ve akrep sokmalarından, çeşitli hastalıklardan korumasının yanında dans ve eğlencenin de koruyucusu olmuştur (Sadıkoğlu, 2007, s. 267). Kendi adına tapınağı olmamasına rağmen, Antik Mısır'da oldukça popüler bir tanrı olmuştur. Ev eşyaları, aynalar, kozmetik kutuları üzerinde betimlerine rastlanmaktadır. Bes'in bakışları her zaman izleyiciye doğrudur. Bu tip betimlemeye Mısır sanatında rastlanmaz. Bu yüzden Tanrıça Hathor'la ilişkilendirilmiştir; ancak sade bir güzelliğe sahip olan bu tanrıçayla, kısa bacakları, biçimsiz bedeni ve kuyruğuyla komik görünümlü Bes, tezat oluşturur. Bunun yanında Amun, Min, Horus ve Reshep ile de ilişkilendirilmiştir. Çoğunlukla Bebek Horus'la birlikte görülür. Aha “savaşçı” olarak da bilinen Bess, ayılar, aslanlar ve yılanları elleriyle boğabilecek kadar güçlüdür.



Resim 2.6 Bess, taş kabartma, Antik mısır, Orta krallık dönemi, MÖ 1985-1650.

Kuyruklu bir cin olarak betimlenmesine rağmen o Firavun'u ve tüm Mısır halkını kötü güçlere karşı korur. Bu nedenle Mısırlılar, evleri kazalara karşı koruması için kapıların önünde Bess heykeli bulundururlardı. Bazı araştırmacılar onun gerçekte bir cüce olmayıp arka ayakları üzerinde duran bir kedi ya da aslan olduğunu belirtmişler, Bastet ya da Sakhmet'le ilişkilendirmişlerdir (Url-1).



Resim 2.7 Hattuşa kapı sfenksi, Hititler, MÖ. 1500 civ., Malatya Müzesi, Malatya.

Antik Mısır dilindeki karşılığı *sespaukht*³ olan Yunanlıların Sphinx terimiyle adlandırdıkları Sfenks, genel bir ifadeyle insan başlı aslan vücutlu hibrit bir yaratıktır. Sfenkslerin en ünlüsü Giza'da bulunan, Kefren Pramiti'nin önündeki dev

³ Yaşayan heykel.

sfenkstir. Sfenksler çoğunlukla kadın başlı olarak betimlenseler de bazen erkek başlı olarak betimlendikleri de görülür. Bunlar, Androsfenks olarak adlandırılır. Önceleri koç veya şahin başlı ve aslan gövdeli olarak tasvir edilen sfeksler orta krallık döneminde Firavunların başıyla betimlenmişlerdir. Hükümdarın gücünü temsil eden bu hibritler genellikle kapıların koruyucusu ve yeraltının bekçileridir (Sadıkoğlu, 2007, s. 294).



Resim 2. 8 Sfenks sütun altlığı, Geç Hitit dönemi, MÖ. 1200 civ.

Anadolu'daki insan başlı aslan (Resim 2.7 ve 2.8) sfenkslerine Hitit, Lidya ve Frigya uygarlıklarında daha çok heykel olarak rastlanır. Bunlardan en ünlüleri, Alacahöyük kent kapısının iki yanına dikilmiş sfenksler ve Zincirli'de keşfedilen Neo-Hitit sfenksleridir. Hitit panteonunda Sümer-Akkad kökenli tanrılarla, Anadolu ve Hurri tanrılarını yan yana yer alır. Bunun nedeni Hititler'in Anadolu'ya yerleştikten kısa bir süre sonra Babil uygarlığının etkisine girmesi, sonraları özellikle de imparatorluk döneminde Mezopotamya ve Suriye'nin kuzey bölgelerinde yaşayan Hurrilerin kültürünün büyük bir bölümünü özümsemeleriydi (Eliade, 2007, s. 176). Bütün Mezopotamya kültürlerinin yaratıcısı olan Sümerliler, eski Anadolu kültürlerini ve

bu arada Hitit kültürünü de çok etkilemişlerdir (Alp, 2005a, s.67). Hititler de Sümerlerde olduğu gibi mühürcülük sanatında da yüksek düzeyde bir sanat becerisiyle, dönemlerinin görsel yapıtlarını küçük yüzeylere adeta çağının bir tür minyatür örneği gibi işlemişlerdir (Darga, 1992, s.70)



Resim 2.9 Lamassu, insan başlı kanatlı boğa, Khorsabad, MÖ. 720, Louvre, Paris

Apotropeik olduğu kadar, sanatsal açıdan da çok sevilerek Hitit sanatında kullanılmış olan sfenksler Mısır kökenlidir (Darga, 1992, s.123). Eski Krallık döneminde Hititler'in Fırtına tanrısının kutsal boğaları Hurri geceyi, Serri ise gündüzü temsil etmekteydi (Darga, 1992, s.43). Sfenkslerin kanatlı boğa görünümlü heykelleri Asur

sanatının mükemmel bekçileri lamassu'lar (Resim 2.9) beş bacaklı olarak betimlenmişlerdir. Bu İnsan başlı kanatlı boğa, hayvanın fiziksel gücünü insanın aklıyla Bütünleştirmektedir. Beş bacağı, hem cepheden hem de yandan görünümüne mükemmellik ve inandırıcılık katmaktadır (Hollingsworth, 2009, s.31).



Resim 2.10 Sfenks, MÖ. 475-325, St. Barnabas Müzesi, Mağusa, Kıbrıs.

Mısır sfenksleriyle Yunan sfenksleri arasındaki en belirgin fark, Yunan sfenkslerinin kadın biçiminde betimlenmiş olmasıdır. Kıbrıs'ta bir müzede bulunan bir sfenks

öreneğinde görüldüğü üzere (Resim 2.10) figür, göğüsleri belirgin bir kadın başı ve bir aslanın bedenine sahiptir. Hesiodos'un Theogonia'sına göre Ekhidna ve Orthos'tan doğmadır (Erhat, 1972, s.355). Oedipus efsanesi iki aşamada anlatılmaktadır. Birincisi Oedipus'un kaderiyle ilgili hikayesi, ikincisi de Sfenks'le karşılaşmalarıdır. Yunan mitolojisine göre: "Tebae şehrinin başına, anayolu istila eden bir canavar musallat olur; adı Sfenks'tir (Sphinx). Aslan vücuduna ve bir kadın bedeninin üst kısmına sahiptir. Bir kayanın tepesinde çömelmiş, yoldan geçen herkesi çevirip bilmeceler sormaktadır. Sorularını, çözebilenlerin sağ salim geçmeleri, başaramayanlarınsa öldürülmeleri koşuluyla sorar; bilmeceleri kimse bilemez ve hepsi katledilir. Oedipus da hem kendini sınamak ve hem de bu canavarın hakkında gelmek için Sfenks'e gider. Sfenks aynı bilmeceleri ona da sorar; sorulardan biri, "Kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman da dört ayak üstünde yürüyen ve doğal yasalara karşıt olarak en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir?" diğeri, "İki kızkardeşirler, biri ötekini doğurur ve ikincisi birinciden doğmadır?". Oidipus birinci bilmeceye insan, ikincisine de gün ve gece yanıtını verir; cevaplar doğrudur. Bunun üzerine Sfenks kendini tünediği kayadan uçuruma atarak ölür (Erhat, 1972, s.288), (Bulfinch, 2011, s. 139).

Milattan önce Birinci binde Kuzey Çin'de Hiyong nu adıyla anılan Asya Hunları'nın tarihte ilk Türkler oldukları kabul edilir. MÖ. 244 ile MS. 216 arasında Büyük Hun İmparatorluğu topraklarında geliştirilen sanata ait örnekler, Sibiry'a'da Rus arkeolog Rudenko tarafından yapılan arkeolojik kazılarda bulunmuştur. Pazırık Kurganından çıkarılan eserler arasında çeşitli eşyalar, halı, kumaş, hayvan figürleri içeren çok zengin tekstil işleri bulunmaktadır (Aslanapa, 1993, s.1).

Bu eserler arasında en ilgi çekici eserlerden biri Pazırık halısıdır. 1.89 x 2 m ölçülerine sahip halının on santimetre karesinde otuz altı bin Gördes düğümüyle çok ustalıklı bir işçilik örneği olmasının yanında üzerinde süvari figürleri, geyik ve grifon tasvirleri de bulunur (Çoruhlu, 2007, s. 134). Pazırık Kurganında bulunan mumyalanmış insan bedeni üzerinde görülen dövmelede de hayali hayvan figürleri görülmektedir (Aslanapa 1993, s. 3).

Kurgandan çıkarılmış Keçe üzerine applike işlenmiş duvar örtüsü üzerinde bulunan bir sfenks (Resim 2.11) figürünün başka bir mitolojik hayvanla mücadelesi görülür. Burada görülen aslan gövdeli figür, geyik boynuzlu, kanatlı ve bıyıklı bir insan başıyla betimlenmiştir (Çoruhlu, 2007, s.134). Renkli kanatları uzun kuyruğu ve

benekli bir bedeni vardır. Aslan'ın Budist mitoloji ve sanatında da çeşitli sembolik anlamları vardı. Bazen bir tanrı simgesi olan aslan, bazen de hükümdarın kendisini ya da oturduğu tahtı simgelerdi.



Resim 2.11 Sfenks tasviri, keçe örtü detayı, Pazırık kurganı, MÖ. 3-2.yy., Ermitaj Müzesi, Leningrad, Rusya.

Buda, Sakya'nın aslanı olarak anılır, vücudünün duruşu aslana benzetilir ve vaazları insanları uyaran aslan kükremesi gibi kabul görürdü. Aslanın bu anlamları Budist Türkler için de geçerliydi. Çin Kaynaklarında bazı Türk hükümdarlarının aslanlı tahtta oturduğundan söz edilir. Budist türk sanatında ve diğer Budist sanatlarda aslanın beyaz, kırmızı, sarı ya da kara olarak düşünüldüğü ,bu renklerin de bazısı yön ve renk simgeçiliğiyle ilgili olduğu düşünülür. Türk sanatında kanatlı aslanların da önemli bir yer tutması göğe ait unsur olarak dikkati çekmektedir (Çoruhlu, 2006, s.140-141).

Mısır ya da Yunan sanatıyla sınırlı kalmayan sfenks figürünün sonraki yüzyıllarda da gerek süsleme, gerekse işlevsel olarak kullanımı söz konusudur. Bir Kalıp içinde sıkıştırılarak dökülen çok renkli bir sırla bezeli kilden üretilmiş bir sfenks (Resim 2.12), Kuzey Suriye'nin çömllekleriyle ünlü kenti Rakka'da bulunmuştur. Kanatlar ve

kuyruk ana gövdeye millerle bağlanmıştır. Aynı kentte bulunmuş süvari ve horoz figürleri gibi, çörten⁴ olarak kullanılması amaçlanmıştır (Gladiß, 2007, s.196).



Resim 2.12 Kil sfenks, Suriye, 13. Yüzyıl başı, sırlı kil, Eyyubiler, Kuzey Suriye, David Koleksiyonu, Kopenhag, Danimarka.

⁴ Teraslarda ve/veya çatılarda yağmur suyunu binadan uzaklaştırmak amacıyla konsol şekilde yapılmış tahliye kanalıdır. İstanbul'da eski binalarda rahatça görülebilir. Bazılarında suyu kontrollü bir şekilde yere indirmek için zincir bulunur. Bunların insan/hayvan/yaratık formunda olanlarına "gargoyle" denir.

Anadolu Selçuklu sanatında da görülen hibrit figürler, çiniler üzerinde bazen sfenks, (Resim 2.13) bazen kentaur, bazen de Harpya olarak ortaya çıkmaktadır. Sfenks figürünün yalnızca, değişik bölgelerde klardan anlaşılmaktadır.



Resim 2.13 Sfenks figürlü çini, 1220 civ., Konya Müzesi, 1298.

Mısır sanatında koruyucu anlam ifade eden melekler gibi Kerrubiler de aynı amaçla kullanılmışlardır. Sfenksler ile Kerrubiler görünüş olarak birbirlerine benzerler; ikisi de insan başlı aslan gövdeli ve kanatlıdır. Ancak Hıristiyan sanatında görülen Cherubim, altı kanatlı olarak betimlenmiştir. İslam'da Sadâtu'l Melâike (Meleklerin Efendileri) adını da alan Kerrubiler, muhafız meleklerdir. İbranicede Cherub, Eski Ahit'te Kerrub, çoğul olarak Cherubim terimiyle anılmaktadır (Yıldırım 2008, s.459).

Eski Ahit'te Süleyman tapınağında yer aldığı belirtilen bu melekler iki kanatlıdır. "Süleyman tapınağı"nda en kutsal yer olan Ahit sandığının bulunduğu odada devasa

kanatlarıyla iki kerrub heykeli, Ahit Sandığı'nı korumakla görevlendirilmişlerdi. Bu iki heykelin zeytin ağacından yapılıp altına kaplandıkları, kanatlarının bir duvardan diğerine kadar uzanacak kadar büyük ve birbirlerine değecek biçimde yerleştirildikleri belirtilir (I. Krallar 6:23-28) (II. Tarihler 3:10-13). Resimde (Resim 2.14) Fenike dönemine ait fildişinden yapılmış iki hibrit Kerrubi sırt sırta betimlenmişlerdir. Kerrubilerden birinin yalnızca kanadı görülebilmektedir. Mimari yapıların duvarlarında resimleri bulunan Kerrubilerden Davut'un mezmurlarında, Tanrının yeryüzüne bu meleklerle binerek ineceği aktarılır (Yıldırım, 2008, s.460).



Resim 2.14 Sırt sırta iki Cherubim (Kerrubi), Fildişi panel, Fenikeliler, MÖ. 800 civ., British Museum, Londra.

Dünyanın merkezi sayılan Tapınakta Tanrı'nın krallığının sembolü olarak görülen kutsal Ahit sandığı, kutsal muhafızlar olarak Kerrubi'lerin koruyucu ve görkemli kanatları altına yerleştirilmiştir. Kralın en önemli işlevlerinden biri de Tanrı'nın hizmetkârı olarak Tanrı'nın emirlerini halka iletmektir. Tanrı'nın evi, diğer çağdaş kültürlerdeki tapınaklarda olduğu gibi bu amaca uygun olarak inşa edilmişti (Curcic-Hadjitryphonos, 2010, s.41).

Çeşitli uygarlıklarda biçimsel farklılıklarla ortaya çıkan sfenkslere benzeyen Kentauros'lardır. At adamlar olarak da bilinen Kentauros'lar, yarı insan, yarı hayvan bedenli yaratıklardır. Kaynaklarda Kentaur'ların, Thessalia'da Pelion dağında yaşayan bir eskiçağ ırkı olup, sonraları hikâyelerde yarı insan yarı at olarak anıldıkları, Ixion ile bir bulutun çocukları oldukları belirtilir (Bulfinch, 2011, s.

814). Önden bakıldığında başları, göğüsleri kolları, kimi zaman da ön bacakları insan gibidir, karınlarından arkası at biçimindedir. Yeleleri, kuyrukları vardır. Dağlarda, ormanlarda yaşayan bu at adamlar çığ et yer, çokluk yabanıl ve azgındır. Efsaneye göre Kentauros'ların hepsi Hera'nın bir görüntüsüyle İksion'dan doğmadır (Erhat, 1972, s. 216).



Resim 2.15 Kentauros (Kentaur), Antik Yunan, MÖ. 6. yy.,

Bu canavarlar, başlarından bellerine kadar insan, geri kalan kısımları at biçiminde temsil edilmişlerdir. Eski insanlar atlara son derece düşkün olduklarından onun insanla bileşiminin kötü özelliklerle donanmış olabileceği düşüncesini kabul etmemişler, bu yüzden Kentauros'lara iyi özellikler atfetmişlerdir. Çağ'ın hayal ürünü yaratıkları arasında iyi özellikler atfedilen tek yaratık olarak insanların dostluğuna layık görülmüşlerdir (Bulfinch, 2011, s. 143). Lapith'ler Thessalia'da

oturan bir boydur. Bunların önderi Peirithoos ile Hippodameia evlenirken misafirler arasında onlar da vardır. Şölen sırasında şarap içmeye alışık olmayan bu adamlar, şarabı fazla kaçırınca hareketlerini denetleyemez ve gelini kaçırmaya çalışırlar. Lapith'lerle Kentaur'lar arasında korkunç bir boğuşma başlar Sonunda Lapith'ler savaşın galibi olup Kentaur'ları bölgeden kovarlar. Bu efsanedeki savaş sahnesi, birçok ünlü kabartma üzerinde canlandırılmıştır (Erhat, 1972, s.217).



Resim 2.16 İnsan başlı kanatlı boğa, Toprakkale, Urartu MÖ. 7. yy. Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya.

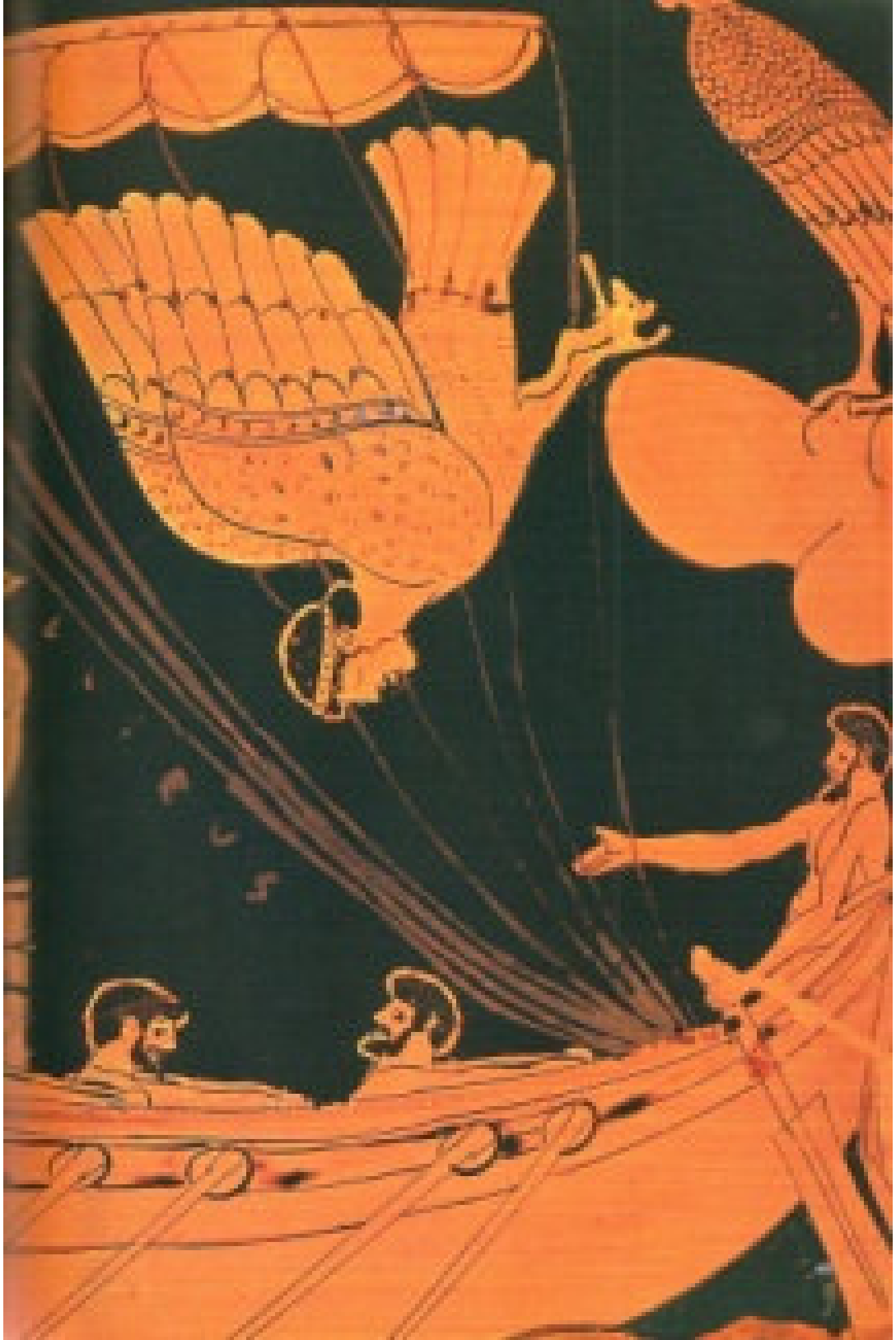
Urartular tunç dökümcülüğü ve maden işçiliği konusunda gelişmiş bir topluluktur. Günümüze kalan yapıtların nitelikli taş ve maden örneklerinden biri Urartular'a ait bir kentaur heykelciğini betimlemektedir. Resimde görülen heykelcik kanatlı (Resim 2.16) bir boğa olarak tasarlanmıştır. Urartular'ın Mezopotamya'da içimi yaygın olan biradan başka Eski dünya'nın ulusları içinde çok erken çağda bağcılık ve şarap yapımıyla da ilgilendikleri bilinmektedir (Lloyd, 2007, s.105). Urartu bronz

eserlerinde halka şeklinde stilizasyon özellikle boyun kısmında belirgindir. İnsan başlarında ya da hayvan vücutlarında balık kılıcı gibi paralel çizgiler de stilize edilerek uygulanmıştır.



Resim 2.17 Dekoratif tabak üzerinde kentor, gümüş üzerine altın kaplama, 9. Yüzyıl Tibet İmparatorluğu, Miho Müzesi, Japonya.

Budizm öncesi Tibet imparatorluğu'nda Sasani sanatlarının etkisinin görüldüğü dekoratif tabak (Res.2.17), iki elinde üzüm demeti tutan bir kentor figürünü betimler. Merkezde yer alan bu figürün çevre süslemesinde batı sanatının ve Orta Asya etkilenmeleri taşıyan keçi, koç, geyik karışımından oluşan kanatlı hibrit figürler yer alır (Phaidon, 2007, s.150). Resimde görülen Kentaur figürünün gövdesi bir at biçiminde, üst bedeni ise kadın olarak betimlenmiştir.



Resim 2.18 Odysseus ve Harpyalar, kırmızı figürlü Attika vazosu, MÖ. 480-470, British Museum.

Harpya'lar, (Resim 2.18) Yunan mitolojisinin kadın yüzlü, yaygın kanatlı, sivri pençeli yırtıcı kuşlarıdır. Mitolojide Okeanos'un kızı Elektra'nın Thaumasa'la

birleşmesinden doğdukları aktarılır. Harpya'lar çoğunlukla ikili olarak gösterilir. Birinin adı kasırga anlamına gelen Aello, diğersinin yani hızlı uçan, Bora anlamında Okypete'dir. Harpya'ların çocukları kaçırdıkları ve ölümlerin ruhlarını alıp Hades'e götürdüklerine dair bir inanç vardır.



Resim 2.19 Harpi figürlü Kubadabad seramik çini, Sır altı boyama, 1220 sonları, Konya Müzesi 1097.

Bir efsanede Harpya'ların rüzgar tanrı Zephyros'la birleştikleri, Akhilleus'un ölümsüz atları Ksanthos'la Balios'u meydana getirdikleri aktarılır (Erhat, 1972, s.54-155). Harpya'lar bazen mitolojide Seiren'lerle karıştırılmaktadır. Osysseia'da sözü geçen Seiren'ler kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli olarak tanımlanmışlardır. Sonradan kuzey folklorunun etkisiyle kanatlı olmaktan çıkmış, ve yarı insan yarı balık olarak betimlenmişlerdir. Odysseus efsanesinde yer alan bu yaratıkların efsanedeki bu belirsizlik nedeniyle resimde görüldüğü üzere (Resim 2.18) bazı Attika

vazolarındaki betimleri Harpya görünümündedir. Harpya figürlerinin Selçuklu dönemi Kubadabad sarayında bulunan çiniler üzerinde de (Resim 2.19) betimleri görülmektedir. Burada Harpya figürü çevresinde balıklarla betimlenmiş, kuş bedenli insan başlı olarak görülür.

Garuda, genellikle kuş başlı insan görünümünde betimlenmektedir (Resim 2..... ancak, Kızıl'da bulunan bir freskoda, insan başlı olarak betimlenmiş Garuda'nın başında tacı ve serpenterle mücadelesini temsil eden, (Resim 2.20) yılanlarla birlikte betimlendiği görülür (Çoruhlu, 1993, s.327). Yılanla kartal arasındaki mücadele, Garuda'nın sürüngenle mücadelesi gibi Hint mitolojisinde çok bilinen bir temadır; iki ilkenin, güneşle yeraltının karşıtlığının ışıkla karanlık mücadelesinin kozmolojik bir simgesi olarak ortaya çıkmaktadır (Eliade, 2009a, s.278).

Yılcıl kuş rivayetinin Budist mitolojinin Garuda adlı efsanevi akbaba-tanrısıyla ilgisi bulunduğunu belirten Esin, Yılanları ve insan şeklinde yılan-tanrı ve tanrıçaları kaçırın, karışık görünümlü akbaba, kartal baykuş ve bazen insan benzer bir şekil aldığı, bu kuşun Yunan mitolojisinde Ganymedes'i kaçırın göksel kartalla da ilgisi olduğu belirtir.

Hint masallarına göre Garuda denen akbaba, kuşların kralıdır. Göksel bir ağaçta yetişen ölümsüzlük iksiri soma'yı çalmış fakat tanrıların kralı İndra'ya teslim etmek zorunda kalmıştır. Garuda, *Garudi*, *Karuti* ve *karakuş* adlarıyla hem Budist, hem de Budist olmayan Türk mitoloji ve sanatına da girmiştir. Özellikle Orta Asya Budist sanatında, Kök ve Batı Türk (550-740) ile Uygur dönemlerinde (850-1220) çok görülmüş, alacalı kuyruğu veya kanatları olan bir akbaba ya da kartal gibi genellikle kulaklı olarak betimlenmiştir (Esin, 2004, s.171-172). Garuda, beyaz bir yüz, kırmızı bir beden altın sarısı kanatlarla tasvir edilmiştir. Kadim Çin'in güneş kuzgunu gibi akbaba-cin'de, kapıp götürdüğü yılanların düşmanıydı. Onu, tanrıların kralı İndra'ya teslim etmiş olsa da hayat ambrosia'sını taşımıştır bir kez. Bu nedenle Garuda yılanlarla, ambrosia kadehi ya da şişesiyle ve hükümdarın ihtişamıyla ilişkilendirilmiştir. Burada Garuda ile güneş kuzgununun bir görünümü olan Çin "karakuş"u arası bir karışımın ortaya çıktığı anlaşılmaktadır (Esin, 2004, s.206-207). Garuda gibi akbaba cinsi kuşların Uygur resimlerinde çoğu kez göksel binek olarak tasvir edildikleri, Hakani devrinde kozmik bir simge olarak ve karada ve havada yaratıkları kapıp götüren bir hayvan ve göksel binek olarak tasvir edilmiştir. (Esin, 2004, s.221)



Resim 2. 20 Garuda'yı yılanlarla gösteren Budist resmi, 6.-8.yy., Ermitaj Müzesi, Rusya.

Tanrı Pan, dağlık Arkadia'da küçükbaş hayvanların, çobanların tanrısıdır. Keçi ayaklı Pan, Hermes'in oğludur. Tanrıların çoğunlukla hayvan biçiminde düşünöldüğü ilk zamanlarda, Pan da keçi kafalıydı; sonradan keçi kafasından geriye boynuzlar ve sakalları değişmeden bırakılarak yüzü insan yüzüne dönüştüröldü. Pan, çoban kavalını sever, azgın tekeler gibi güzel nympa'ların peşine düşerdi. İnsanların, hayvanların uyuduğu ıssız yaz öğlelerinde birdenbire beklenmedik güröltüler koparır, etrafta panik yaratırdı. Latin mitologyasında Pan'ın yerini tanrı Faunus tutar (Erhat, 1972, s.299-300). Satyr'ler ve Silenler doğayı sembolize eden cinlerdir. Dionysos'un alayında yer alan Satyr'lerin belden üstü insan, belden aşağısı ise at ya da teke biçimindedir. Uzun ve dolgun kuyrukları, at tırnağı biçiminde ayakları, dolgun ve kalkık erkeklik uzuvları vardır. Kırlarda dolaşıp, Mainad'lar ve nympa'ların peşine takılırlar.



Resim 2.21 Pan, Roma dönemi mozaik, 138-192 civ. National Museum, Roma.



Resim 2.22 Pan ve Daphne, Heliodoros'un Roma dönemi kopyası, 1.yy. civ, Museo Nazionale Romano.

Efsanelerde rolü olmayan, daha çok plastik sanatlarda ve resimlerde görülen Satyr'ler hayvanca duyguları yüzlerine yansımış olarak betimlenirler. Marsyas da bir Satyr'di (Erhat, 1972, s.343). Kocamış Satyr'lere genellikle silenos adı verilir; ancak Silenos adında bir kişi de vardır. Kır tanrısı Pan'ın ya da Hermes'le bir nymphe'nin oğlu diye geçinir (Erhat, 1972, s.347).

Roma tanrılarında Saturnus'un torunu Faunus'a tarlaların ve çobanların tanrısı ve kâhin tanrı diye tapılırdı. Faunus'un çoğul hali olan Faun'lar, Yunan Satyrleri gibi oyunbaz ilahi varlıklardı (Bulfinch, 2011, s. 28).

Doğuştan kıllı olan Pan; boynuzları (Resim 2.22 ve 2.23) ve çift toynaklı ayaklarıyla yarı-keçi görünümündedir. Babası gibi fallik bir tanrı olan Pan, aynı zamanda hem yapıcı hem de yıkıcı olabilen kösnül arzuları temsil etmekteydi. İkonografik yönden, Pan'ın Şeytan üzerindeki etkisi çok büyüktür. Ortaçağ geleneğinde şeytan (Resim 2.21) sıklıkla bedeni kıllarla kaplı, kimi zaman boynuzlu kimi zaman da çift toynaklı olarak betimlenir. Şeytan'ın genellikle çeşitli hayvan biçimlerinden en çok keçi biçiminde görüldüğü kaynaklarda belirtilir. Şeytan, boynuzlu vahşi hayvanlarla, Pan ve Satyr'lerle ilişkilendirilmenin yanında doğurganlık ve hilal biçimindeki aylarında bağ kurulmuştur. (Russell, 1999, s. 142-143,290). Şeytan'ın boynuzları onun gücünün simgesidir. Ay, boynuzludur. Ancak ay sadece doğurganlığı değil, geceyi, karanlığı, ölümü ve bu nedenle de yer altı ülkesini imlemektedir (Russell, 1999, s.77).

Kötü ruhlu demonlar kavramının gelişimi, Şeytan kavramının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. En başta demonlar, ilk tanrılar gibi ikircikliydiler ve iyi demonlar, kötü demonlar olarak ikiye ayrılmışlardı. Sonraları terminolojide görülen değişimle, Septuagint'te iyi ruhlar melek, kötü ruhlar demon olarak anılmaktadır. Demonlar, kısmen, daha önce tanrılarla ilişkilendirilen kötü özelliklerin kişileştirilmeleriydi. Demonlar ayrıca daha önce canavarlara atfedilen, ikonografi ve efsaneler yoluyla Şeytan'a aktarılan bazı özellikleri de sahiplendiler. Bu nedenle, ortaçağ demonlarının betimlerinde Hermes'in bacaklarındaki kanatların; Gorgonlar, Typhon ve Hydra'yla ilişkilendirilen yılanların; Dionysos, Pan, satyrler ve Kharon'la ilişkilendirilen keçimsi ya da eşeği andıran özelliklerin ve Kharon'un koyu mavi rengeyle elinde taşıdığı silahın izlerine rastlanır (Russell, 1999, s.195-196). Antik Yunan ve Roma mitolojisinin bu keçi-sakallı toynaklı Satir'i, aynı zamanda sonraki yüzyıllarda yerleşecek Ortaçağ'ın Şeytan sembolünün de prototipi olmuştur.



Resim 2.23 Pan, Koptik fildişi rölyef, MÖ. 1.yy.civ. II. Henry'nin hazinesinden, Düsseldorf.



Resim 2.24 Cernunnos, Kelt Mitolojisi, MÖ 4.-3. yy

Keltler, birçok batıl inanç pratikleri içeren, cinler ve ölülerin ruhlarına inancın olduğu bir dine sahipti. Hıristiyanlık, dördüncü ve onikinci yüzyıl arasında çok tanrıcı ve monist özelliğiyle Akdeniz dinlerine benzeyen ancak onu yeni öğeler ve ayrıntılarla tanıştıran kuzeyin pagan dinleriyle karşılaşmıştır. Kelt dininden bereket, av ve yer altı efendisi, batının boynuzlu tanrısı *Cernunnos* (Resim 2.24) Yunan-Roma *Pan*'ına benzer özellikleriyle ve görüntüsüyle Şeytan'a benzetilmiştir (Russell, 2001, s.72). Kelt dilinde *vahşilerin efendisi* olarak tapınılan eski ve güçlü tanrı Cernunnos, Kelt dünyasının değişik kesimlerinde çeşitli adlarla anılmıştır. Genellikle geyik boynuzu takar, yanında bazen bir geyik, bazen de koç-boynuzlu bir tanrı biçiminde yılan bulunur. Kelt tanrı ve kahramanlarının kutsal boyun süsü olan burma madenden bir gerdanlık takar, bazen de bu gerdanlığı elinde taşır. Avcıların koruyucu tanrısı Cernunnos, bu yönüyle *Pan*'ın da akrabası gibidir (Messadie, 1999, s.194-195). Cernunnos kültürünün ilk izlerine İtalya'nın kuzeyinde MÖ 400'den sonra

Kelt işgali altına giren Val Canonica'da rastlanmıştır. Jutland'daki (Danimarka) Gundestrup'ta bulunan MÖ 1. yüzyıldan kalma gümüş ayin kitabında da Cernunnus'un bir tasviri bulunmaktadır. İrlanda'da bu kültün izleri görülmesine karşın, Cernunnos tapımına ağırlıklı olarak Britanya bölgesinde rastlanmaktadır. Hıristiyanlıkta Deccal'in simgesi sayılan Cernunnos, Ortaçağ elyazmalarında ve Hıristiyan ikonografisinde çoğunlukla bu biçimiyle betimlenmiştir (ABr., 1994, s. 392).



Resim 2.25 Lanetlenmişleri yiyen Şeytan, Son karar mozaiği (detay), 1220.

Arapça cehennem, sözcüğünün kökenindeki İbranice Ge Hinnom⁵ sözcüğünün kökeninde adı, Kudüs'ün güneybatısında Amorilerin tanrısı Molek'e kurban edilen çocukların yakıldığı vadiyi belirtir. MÖ 10 yy Süleyman Peygamber döneminde

⁵ Yun. Hinnom vadisi, Yeni Ahit'te Gehenna

uygulanan ve MÖ 7.yüzyılda Kral Manasseh döneminde de sürdürülen bu uygulama MÖ 6. yüzyıldaki Babil sürgününe kadar devam etmiştir (ABr., 1994, s.356).

Şeol, yalnızca ölüler ülkesi değil, aynı zamanda açılmış ağızıyla ruhları yutan, doymak bilmez bir varlık, daha sonraki Hıristiyan ikonografisinde cehennemin ağızı olarak betimlenen bir imgedir (Russell, 1999, s.253). Kızarık gözler, salyalı ağız, cılız kol ve bacaklar, şişkin gövde ve uzun kemerli burun şeytan'ın Ortaçağ'daki özellikleri arasındadır. Lucifer bazen cehennemde bağlı gibi gösterilirken, demonik hizmetkarları da cehennemliğe işkence ederken üç çatallı zıpkın ya da dirgen kullanırken betimlenmişlerdir. Şeytan genellikle siyah, bazen de mavi ya da menekşe mavisi, sık sık da hastalığın ve ölümün rengi olan gri olarak betimlenmiştir (Russell, 2001, s. 168-169).



Resim 2.26 Hecate (Hekate),Roma İmparatorluğu, 1.-2. yy civ.

Hecate, (Resim 2.26) Zeus'un egemenliği altında gücünü muhafaza eden tek Titan'dır. Perses ile Asteria'nın kızı olan Hecate, büyücülüğü ve sihirbazlığı öğreten bir ölüm tanrıçasıydı. Selene, Artemis ve Persephone'yle özdeşleştirilmiştir (Bulfinch, 2011, s. 835). Bu tanrıçanın kişiliği çok karmaşıktır. Adı, Apollon'la

Artemis'in başlıca sıfatları olan ve hedefi vuran anlamına gelen hekatos-hekatebolos, kelimesiyle ilintilidir (Erhat, 1972, s. 157). Hekate, Artemis'in karanlık yüzünü temsil eden kara büyüün efendisi olarak kabul edilmiştir. Figür üzerinde yer alan üç yüz, elinde tuttuğu üç çatal mızrak ile birlikte onun yer altı, toprak ve hava üzerindeki gücünü simgelemektedir (Russell, 1999, s.147).



Resim 2.27 Nâga, Büyük Tapınak, 400 civ.?? Belur Karnataka, Hindistan.

Budist Hindistan'da, insandan üstün cinler olarak kabul edilen Nagalar'ın, (Resim 2.27 ve 2.28) ırmaklar, göller ve denizlerin diplerinde bulunan sualtı cennetlerindeki

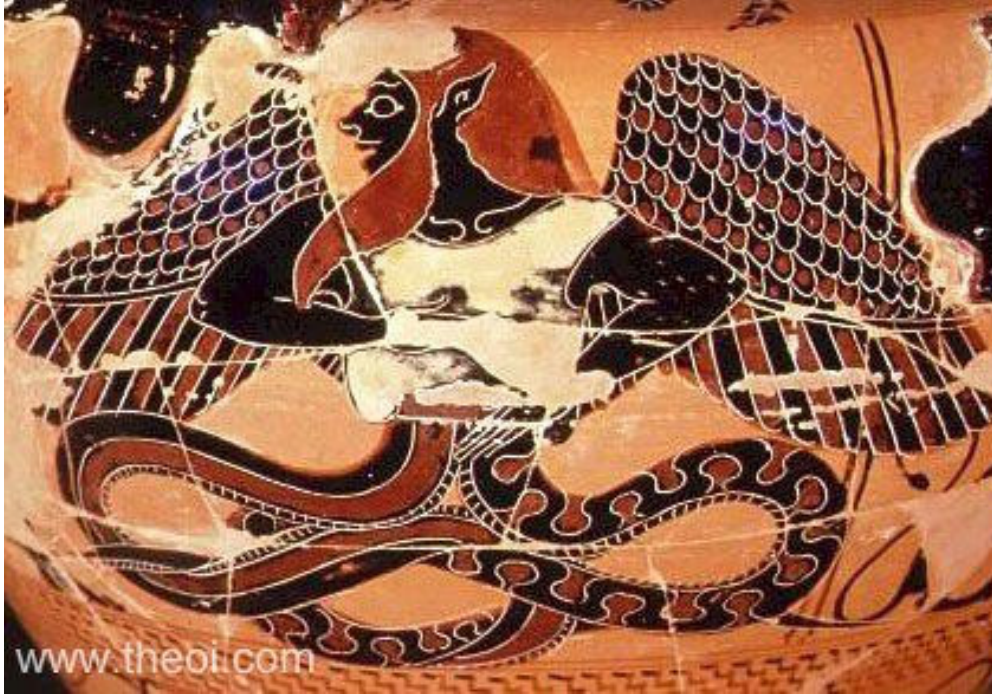
mücevher ve inci kakmalı, göz kamaştırıcı saraylarda yaşadıklarına inanılırdı (Zimmer, 2004, s.75). Pınarların, kuyuların ve küçük göllerin dünyasal sularında yaşam enerjisinin bekçisi olan Nagalar, derin denizin mercanlar, istridyeler ve inciler gibi zenginliklerinin de muhafızlarıdır. Zekâları ve çekicilikleriyle ünlü, kafalarında değerli bir mücevher taşıdıkları kabul edilen bu yılan prensesler, birçok Güney Hintli hanedanın ataları olarak kabul edilirler. Nâgaların önemli bir işlevi de kapı muhafızlığıdır. Bu nedenle Hindu ve Budist tapınaklarının kapılarında sıklıkla betimlenmişlerdir (Zimmer, 2004, s.75). Hindistan’da Budha ile nâga arasındaki ilişki, Batı’daki kurtarıcıyla yılan simgeciliği arasındaki uzlaşmaz ilişkiden farklıdır. Budist görüşe göre doğanın tüm cinleri, bedenlenmiş kurtarıcının görünüşü üzerine tüm yüce tanrılarla birlikte sevinç duyarlar; yeryüzünün yaşamsal sularının sembolü yılan da bunlara dahildir (Zimmer, 2004, s.78).

Budha, aydınlanma’ya ulaştığı zaman üç ayrı ağacın her birinin altında yedişer gün bağdaş kurup oturmuştur. Bu ağaçların üçüncüsü, “*Yılan Kral Muçalında*”nın ağacıdır. Hint-Budist geleneğinin en erken dönemlerine ait efsane şöyledir: “Kökler arasında bir delikte barınan tehlikeli kobra Muçalında, Budha, uhrevi saadet durumuna geçer geçmez, mevsimi olmamakla birlikte büyük bir fırtına bulutunun toplanmaya başladığını algılar. Bunun üzerine, kapkara meskeninden sessizce dışarı çıkar ve gövdesinin büklümleriyle, “Aydınlanmış Olan”ın kutsal bedenini yedi kez sarar; boynunu devasa bir biçimde şişirerek bu kutsal kafayı bir şemsiye gibi örter. Yadi gün yedi gece yağmur yağar, rüzgârlar eser, ama Budha meditasyon halinde kalır ve nihayetinde yedinci gün bu mevsimsiz yağmur sona erer; Muçalında büklümlerini gevşetir, zarif bir gence dönüşür ve birleştirdiği ellerini alına koyup dünyanın kurtarıcısının önünde eğilerek ona ibadet eder (Zimmer, 2004, s.79-80).

Hindu mitolojisinde suyun simgesi yılan (nâga) olduğu için Vişnu genellikle, tehlikeli bir yılanın, en gözde simgesel hayvanı olan sonsuz yılan *Ananta*’nın büklümleri üzerine oturmuş olarak resmedilir. Dolayısıyla yalnızca bu antropomorfik biçim ve sınırsız doğa gücü değil, sürüngenin kendisi de Vişnu’dur (Zimmer, 2004, s.48-49). Nâga’ların ikonografisi, Budizm’in ilk yıllarından itibaren varlığını sürdürmüştür. Yunan mitolojisinde de benzer bir ikonografiye (Resim 2.29) Typhon’da (Typheus) rastlanmaktadır.



Resim 2.28 Nagalar, 5.yy Gasa Dzong, Bhutan Hoysala, Halebidu.



Resim 2.29 Typhon, (Typhoeus), Arkaik Siyah figürlü vazo, MÖ. 540 Antikensammlungen, Münich.

Homeros İlyada’da, Typhon’un adından Typhoeus olarak söz eder. Khrysaor’la Kallirhoe’nin oğlu olduğu, Ekhidna ile birleşerek Orthos, Kerberos, Khimaira (Chimaera) ve Hydra gibi azmanlar ürettiğini belirtir. Hesiodos’ta, Theogonia’nın başlangıcında Thyphon için bu soy ağacı verildikten sonra, metne sonradan eklenmiş bir parçada yanardağ tanrısı olarak çarpıcı renklerle tanımlanır. Mitolojide Titanlar gökten kovulduktan sonra, Gaia’nın Tartaros’la son bir kez birleşip Typhon’u doğurduğu anlatılır. Typhon’un, omuzlarından yükselen, her bir ağzında siyah renkte dilleri olan her birinden zehir akıtan yılana benzer yüzlerce başı olduğu ve korkunç kör edici ışıklar saçan gözleri, kanatlı ejderha gövdesiyle dev bir canavar olduğu anlatılır (Erhat, 1972, s.372).

Bir başka hibrit figür olan Ch’ih-yo, aralarında Türklerin de bulunduğu “Kuzeyli” göçebelerin bazı alp-tanrılarıyla ilişkilendirilmiştir. Silahların ve zırhların mucidi sayılan ve kuraklık rüzgârı tanrısı K’ua-fu ile eş tutulan Ch’ih-yo, (Resim 2.30) aynı zamanda kuraklık rüzgârı ejderi ve savaş tanrısıyla da ilgili menkıbelerde yer almıştır. Ch’ih-yo, ejder, öküz ve başka efsanevi hayvanlara benzetilmiş ve kaplan postuyla betimlenmiştir. Efsaneye göre Ch’ih-yo yabancı ırktan bir gök-oğlu olarak, Çin’in efsanevi hükümdarı Huang-ti’ye meydan okur ve yenilir. Başı ile gövdesi iki ayrı yere düşen Ch’ih-yo’nun cesedi bir ağaç olur, kesilen başı ise korkutucu bir resim olarak Tao-t’ieh maskesine ilham verir. Bu maske, kurban ayinlerinde

kullanılan kazan-ocaklarına resmedilmesinin yanında ayrıca korkutucu yüzüyle muhafız olarak da kullanılmıştır. Ch'ih-yo'nun ellerinde ve ayaklarında silahlar tutan ve başında üç oklu taç bulunan temsili de bulunduğu belirtilir. Milattan önceki yüzyılda Sibirya'da Kırgızlara atfedilen bir Türk bilgesinde Çin kültürü taşıyan bir köşkte, kapı tokmakları (Resim 2.30) Tao-t'ieh yani Ch'ih-yo başı şeklindeydi (Esin, 2001, s.64, 122).



Resim 2.30 Orta Asya kapı tokmağı, 7.yy, Ermitaj Müzesi, Rusya.

Savaş tanrısı ve kuzey göçebelerinden bir alp olan Ch'ih-yo'nun beş türlü silahı ve zırhları icat ettiği, ongun'unun⁶ da baykuş olduğu belirtilir (Esin, 2001, s.110, 119).

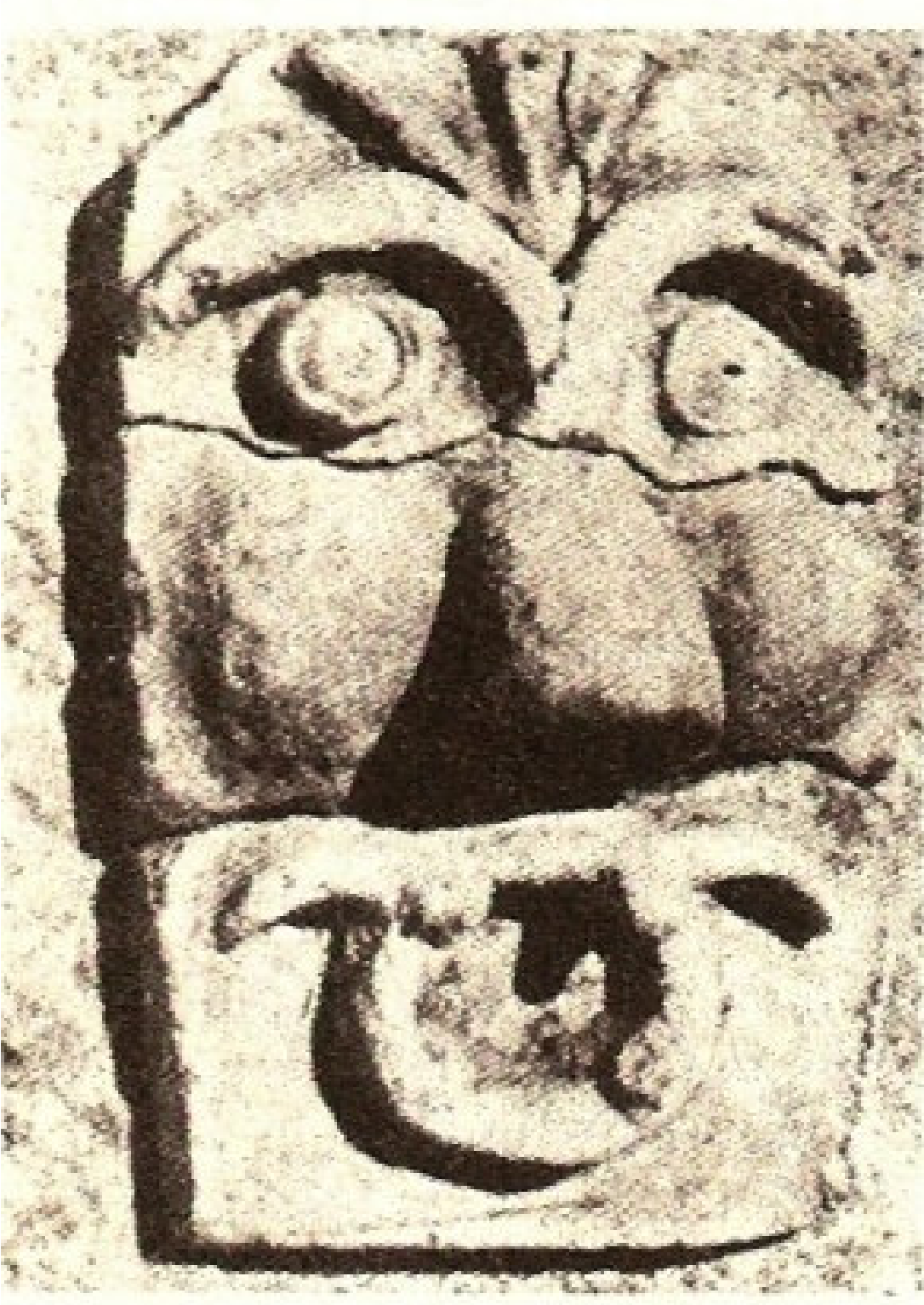
Çin'in kuzeyinde, bugünkü Shensi ve Shansi'de yaşayan ve Çinli olmayan Kuzeyli göçebelerin, at yetiştiricisi olarak yaptıkları at ayinlerine benzer ayinlerin, Çu'lar tarafından da yapıldığı düşünülmektedir. Çu'ların da Chansi'nin kuzeyinde bulunan Ma-i (At) şehrinde tapınağı olan, at görünümündeki yer-su ruhuna kurban verdikleri belirtilir. Atlı ayinlerle ilgili efsanevi alpların başlıcaları, savaş tanrısı ve silahların mucidi sayılan Ch'ih-yo; ona benzer bir kişi ve kuraklık rüzgarı simgesi sayılan kua-fu; Ts'in beylerinin atalarından sayılan rüzgar ejderi (Türkçe adıyla Yil-büke) Fei-lien idi (Esin, 2001, s.162). Çu ayinlerinde savaş tanrısı olarak Ch'ih-yo'ya bir genç erkek hayvan kurban verildiği aktarılır (Esin, 2001, s.93-94).

Orta Asya Budist Türk Yek ikonografisinin, göçebe sanatının maskelerinden gelişmiş olabileceği düşünülmektedir (Esin, 2001, s.79). Yek⁷ ikonografisine benzeyen yarı insani yarı hayvani yüzler İç Asya göçebelerine ait dikili taşlar üzerinde görülür ve bunlar Budizm'den daha eskidir. Yek'ler, Uygurlarda yer altı ruhlarıydı (Esin, 2001, s. 168). Tanrı ve ruhların çoğu yer ile gök arasında döndüklerinden hem göksel hem de yer altındaki yüzleriyle görünmekteydiler. Yer altındaki ruhlar Türkçe metinde geçtiği şekliyle "yir altınkılar", Erklig Han Ordusu oluşturarak, kıyıclar, öldürücüler ordusunu meydana getirirlerdi. Bunlar, Budist Türklerin yek dediği yarı hayvan yarı insan olarak resimlediği kötü ruhlarla eş tutulmuşlardır (Esin, 2001, s. 79).

Yeraltına ilişkin kötü ilah ya da ruhlar zümresinin başında bulunan Erlik, yer altı ruhlarının lideri olarak Şeytan'a karşılık gelir. Bu yer altı ruhları insanlara her türlü hastalık, kötülük ve ölüm getiren korkunç şekilli yaratıklar ya da cinlerden oluşur. Erlik, Şaman dualarında bir canavar, sağlam vücutlu bir ihtiyar olarak tasvir edilir. Kaşları ve gözleri kara, çatal sakallı, kara kıvrıkcık saçlı, domuzunki gibi azı dişlerine sahip, yılan kamçılı Erlik ya kara renkli bir ata ya da öküze binmiş olarak düşünülmüştür. Kana benzeyen parlak yüzüyle bu kötülük ilahı'nın bazı bölgelerde demirden kılıç ve kalkana sahip olduğu anlatılır (Çoruhlu, 2006, s.54).

⁶ Ongun: ilkel toplumlarda topluluğun kendisinden türediği sanılarak kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgâr vb. doğal nesne veya olay, totem.

⁷ Uygurca yek, şeytan sözünün karşılığıdır (Çoruhlu, 2006, s. 56).



Resim 2.31 Tuğla maske, 650-716 civ. Kök-Türk veziri Tonyukuk'un tapınak mezar duvarından.

Kök Türk dönemi mezarlarındaki sanat eserlerinde, madeni levhalarda ve Tonyukuk'un tapınağında (Resim 2.31) duvara asılmış toprak maskelerde görülen başlar, bazen gök, bazen de yer tanrısı olarak yorumlanmıştır. Bu başların özelliği, Ch'ih-yo'nun kesik başının Türklerde kullanılan şekline benzemeleridir. Benzeyiş,

alnın ortasında veya başın üstünde yer alan, Ch'ih-yo'nun üç oklu tacından gelişmiş üç çatalı şekil, bazen burna asılı halka ve korkutucu ifadede ortaya çıkmaktadır (Esin, 2001, s.75).

2.2 Hayvan Başlı Hibrit Tasvirleri

İnsanoğlunun Batı Asya ve Avrupa'da yayıldığı dönemde insan figürlerinin hayvan figürlerine oranla daha az olduğu görülür. Aslan figürünün bu dönemden itibaren ikinci bin yıla kadar önemini koruduğu görülmektedir. Güneydoğu Fransa'da bulunan Chevet mağarasında yaratık resimlerinin, Almanya'daki mağarada ise mamut ve fildişinden yapıtların ağırlıkta olduğu görülür (Art, 2007, s.4). güney Almanya'daki Hohlenstein-Stadel mağarasındaki bu heykelcik, (Resim 2.32) ön kol uzunluğunda aslana benzer kafasıyla insan gibi duran devasa bir fildişi oymasıdır. Bu bölge, MÖ 31000'lerde, biçimlendirmenin başladığı yer olarak kabul edilmektedir. Heykelin temel üretim standartları simetri, oranları kafanın iyi cilalanması gibi nitelikler, üst düzey bir işçilikle birlikte doğaüstü mitlerin bir yansımasıdır (Bell, 2009, s.12).

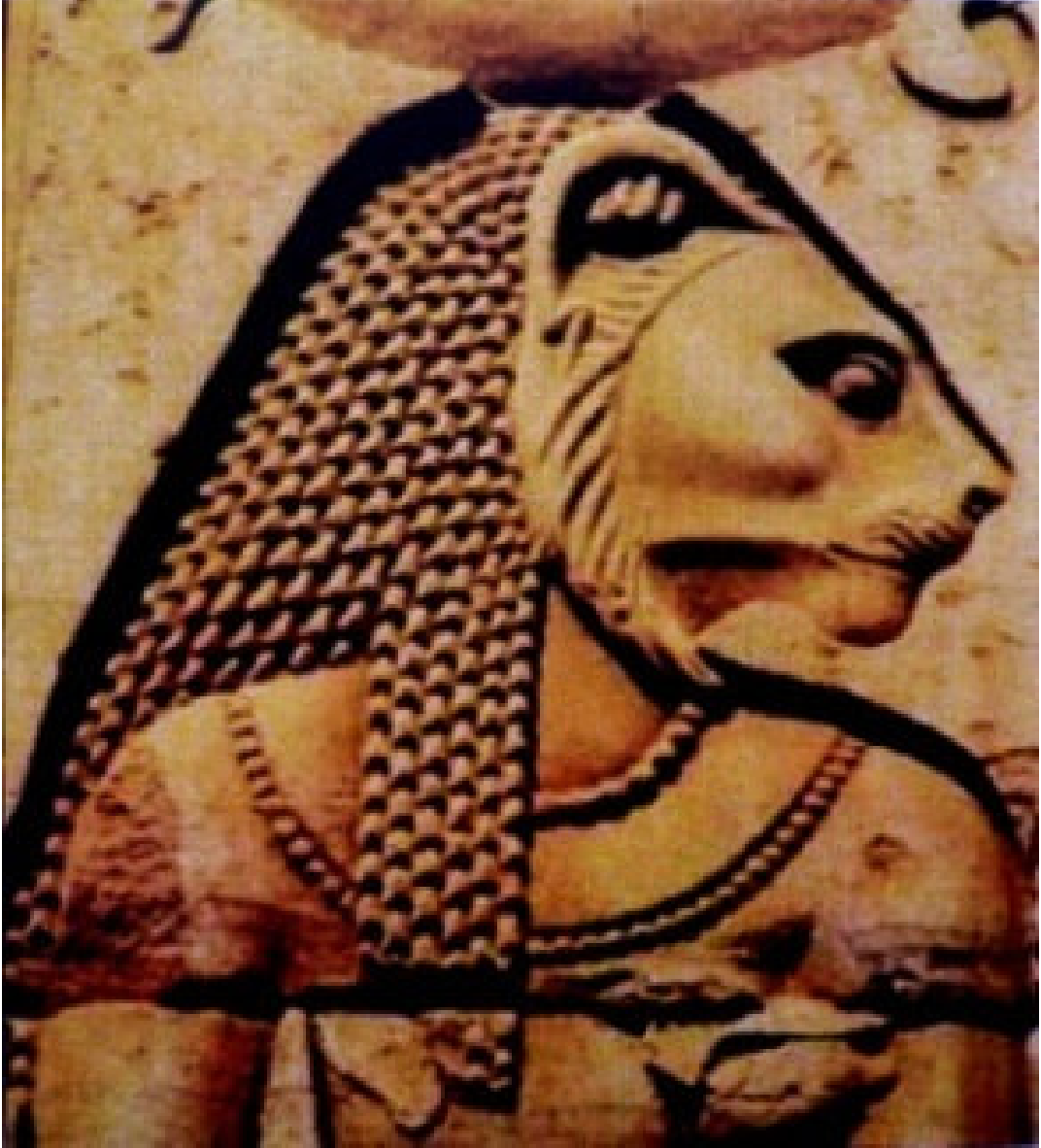
Güç, yücelik büyüklük ve egemenlik simgesi olan aslan, at ile birlikte güneşin yeryüzündeki temsilcileri olmuşlardır. Rivayetlere göre güneş tanrının, aslan da güç ve iktidarın simgesi olarak hükümdarlarla özdeşleştirilip aralarında ayrılmaz ilişkiler kurulan varlıklar olarak bilinirler Aslan, hükümdarların tahtlarında güç, soyluluk egemenlik ve krallık sembolü olarak kullanılmış, bazen de yıkımın sembolü olarak kullanılmıştır (Yıldırım, 2008, s.665).

Budist mitolojide çeşitli anlamları yanında bazen bir tanrı simgesi, bazen hükümdarın kendisini, bazen de oturduğu tahtı simgelemiştir. Çin kaynaklarında aslana binilerek oyunlar oynandığı aktarılır. Birçok mitolojide ortak olan aslan sembolizmi İslam sanatında da simgesel olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2006, s. 141). Hıristiyanlıkta aslan, aynı zamanda İsa'nın kendisi ve Evangelist Markos'la ilişkili olduğundan ikonografik gelenekte hiçbir zaman önemli bir yer tutmamıştır (Russell, 1999, s.291).

Sekhmet (Resim 2.33) eski Mısır mitolojisinde savaş ve yıkımın tanrıçasıdır. Aslan başlı veya bir aslan olarak tasvir edilir.



Resim 2. 32 Aslan başlı heykelcik, M.Ö. 31000, Hohlenstein Stadel, Almanya.



Resim 2.33 Sahme (Sekhmet), duvar rölyefi, MÖ. 1403-1365, Luxor Tapınağı, Mısır.

Bir zamanlar Bastet'le özdeşleştirilirdi. Efsaneye göre Sekhmet Ra'nın emri üzerine Ra'ya eskiden inanıp şimdi inanmayanları tek tek yok edeceğine tüm insan neslini yok etmeye çalışır. Ama Sekhmet insan kanının tadını öyle sevmiştir ki önüne geleni öldürmüştür. Ra'nın rahipleri ve müritlerini bile. Ra çok geç kalmadan bir tozla Nil'e kırmızı rengini verecek bir büyü yapar. Sekhmet onu kan zannedip içtiğinde büyü onu eski haline çevirir ve insan nesli kurtulmuş olur (Russell, 1999, s.93). Tanrıça Hathor'un tezahürlerinden biridir.

Şamanizm'de at şamana göğe çıkma olanağı sağladığı için çoğu kere kanatlı olarak düşünülmüştür. Sierozewski'nin tespitinde şamanın göğe rahat çıkması için hazırlanmış düzenekte siyah ve beyaz at yelesinden yapılmış çelenklerin ağaçlara

asıldığı anlatılmaktadır. Yine bu düzenekle ilgili olarak bazı Türk toplulukları tanrıların atlarını dünyanın eksenini teşkil eden ve Demirkazık denen Kutupyıldızı'na ulaşan kazığa bağladıklarını anlatırlar. Buryatlar Solbon (Çolpan=Çobanyıldızı, Zühre) yıldızını eril sayıp at sürüsüne sahip olduğuna ve bu yıldızın atların koruyucusu olduğuna inanıyorlardı [(Ögel, 2002, s.228), (Çoruhlu, 2006, s. 144-145)].

Şamanist törenlerde at şamanın gökyüzüne çıkacağı bineği ve kurbanlık hayvan olarak önem kazanmıştır. Şamanın davulu da hemen hemen her zaman at olarak nitelendirilmiştir. Çoğu kere Gök Tanrı'nın (tanrı Ülgen) simgelerinden biri olarak önem kazanmakta ve kurban olarak da ona sunulmaktadır. Şaman at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiği için at ölümün de simgesi olmuştur. Çin kaynaklarına göre Hun Shan-yu'su her yıl dağda göğe at kurban vermekteydi. Gök için beyaz at, yer için siyah at kurban olarak sunulmaktaydı. Proto-Türk ya da Hun devrinde olduğu gibi göğe kurban işlemi Göktürk devrinde de sürmüştür. Bu devirde av esnasında ak at vurularak kurban edilirdi (Çoruhlu, 2006, s.144-145).

Kurgan denilen eski Türk mezarlarında da öteki dünyada ölüye hizmet etmek üzere gömülmüş at kavrularına rastlanmıştır. Çoğu kere yas işareti olmak üzere bunların kuyruklarının kesilmiş ya da düğümlenmiş olması da dikkati çekmiştir. Atın kurban edilmesi gibi hususlar İslamiyetin geldiği devirlerde İbn Fadlan'ın seyahatnamesinde de anlatılır. Kesilmiş ağaçlar üzerinde kabrin başına asılan at, cennete giderken binilecek hayvan olarak tasavvur edilir. İslamiyet döneminde de bazı Türk hükümdarların atıyla beraber gömüldüğü ya da atın tek başına gömülmesi için mezar yapıldığına dair bilgiler vardır (Çoruhlu, 2006, s.145).

Atın ayrıca İslamiyet öncesinde ve sonrasında bir mitolojik motif olan ve Batı sanatı ve mitolojilerinde tekboynuz olarak anılan Orta Asya ve Çin'de Ch'ilin (Kilin) adıyla yer alan mitolojik hayvanla ilişkisi olduğu da anlaşılmaktadır. Gövdesi bazen at biçiminde alnında uzun bir boynuzla tasvir edilmiştir. Ancak Türk ve Çin mitolojisinde bu yaratık daha çok geyikle ilgili olarak görülür. O her iki toplulukta da uzun ömürlülüğün, mutluluk, refah, doğruluk, şöhet, iyilik ve neslin devamlılığının ve iyi haberin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2006, s.146).

Hint mitolojisinde atların başlangıçta kanatları (Resim 2.34) olduğu, İndra'nın, serbestçe dolaşan hayvanları uysallaştırmak, böylece ilahların ve yeryüzünün kral-

savaşçılarının savaş arabalarını çekebilmeleri için yıldırımlarıyla onların kanatlarını koparttığı anlatılır (Zimmer, 2004, s. 123). Poseidon'a ait birçok özelliğin denizle hiçbir ilgisi yoktur. O atların tanrısı, Hippios'tur ve birçok yerde, özellikle de Arkadia'da ona bir at biçimi verilerek tapınılıyordu.



Resim 2.34 Kanatlı atlar, Etrüskler, MÖ. 300, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Tarquinia, İtalya.

Poseidon'un atla ilişkileri, bu hayvanın Hint-Avrupalı istilacılar için önemini göstermektedir. Poseidon atların yaratıcısı, babası veya atları paylaştıran tanrı olarak sunulmaktadır. Ama diğer yandan at yeraltıyla ilintilidir, bu da bir kez daha tanrının "yerin efendisi" niteliğini açığa çıkarmaktadır. Tanrının ilk gücünü ortaya koyan bir diğer işaret, çocuklarının dev veya canavar biçiminde olmalarıdır.



Resim 2.35 At başlı tanrı Hayagriva olarak Vishnu, Guimet Müzesi, Paris.

Tekboynuz hikâyelerinin çoğu, Romalı doğabilimci Plinius'un anlattıklarına dayanılarak hayal edilmiş ya da betimlenmiştir.

Plinius'a göre tekboynuz "çok vahşi bir hayvandır; geyik kafası, fil ayakları ve yaban domuzu kuyruğuna sahiptir; vücudunun geri kalanı ise ata benzer; kalın, böğürtü gibi bir sesi ve alnının ortasında iki kol boyu uzunluğunda, tek bir siyah boynuzu vardır." Yazar, tek boynuzu canlı yakalamanın mümkün olmadığını belirtmiştir. Kimileri boynuzu, hayvan istediğinde yerinden çıkabilen, küçük bir kılıç olarak betimlemiştir.

Bazı iddialara göre tekboynuzun bütün gücü boynuzundan kaynaklanmaktaydı; köşeye sıkıştırıldığında en yüksek kayaların tepesinden boynuzu öne gelecek şekilde atlar, böylece boynuzunun üstüne düşer ve düşüşünden zerre kadar zarar görmeden sessizce uzaklaşırdı. Ancak sonunda tekboynuzun büyük bir masumiyet ve saflık âşığı olduğunu keşfedilmesiyle av sahasına bir bakire götürülür ve o bakirenin önünde saygıyla eğilerek kucağına uzanır ve uykuya dalar. İşte o zaman hain bakirenin avcılara işaret etmesiyle kısıkvrak yakalanır (Bulfinch, 2011, s. 318-319).

Vişnu'nun onuncu ve son avatarı Kalki, (Resim 2.35) at başlı bir tanrı görünümündedir. Hindu felsefesi ve aydınlanmış Hindu ortodoksisi, mitolojinin çok sayıda tanrı ve insanüstü varlıkla dolu olmasına karşın, temel olarak monistik, tektanrıdır. Çok sayıdaki ilahi görünüş aslında yalnızca uzmanlaşmaları, özgül erdemleri, tutumları, bileşenleri ve farklı yüzleri temsil eder (Zimmer, 2004, s. 155).

Bir tanrıyı ya da bir cini betimleyen kadın vücutlu boğa başlı (Resim 2.36) bu metal heykelcik yarı stilize bir figürdür. İçinde ses çıkaran bir düzenek bulunmaktadır (Art, 2007, s.49).

Ugarit bölgesinde bulunan belgelerin en ilginç yanı belli bir dinsel ideolojiden bir diğerine geçişin aşamalarını yansıtmalarıdır. MÖ 14.-12. yüzyıllarda yazılmış bu bilgiler paha biçilmez değerdedir. Adı Sami dilinde tanrı anlamına gelen El, panteonun önderidir. Batı Samilerinde kişleştirilmiş bir tanrıdır. Ona *güçlü, boğa, tanruların ve insanların babası, kral, yılların babası* gibi isimler de verilir. Ancak El mitlerde fiziksel açıdan zayıf, kararsız, ihtiyar ve olacıklara boyun eğmiş birisi gibi görünür. İki eşini de Aşerat ve Anat'ı oğlu Baal'e kaptırır. Baal (Resim 2.37) bereketin kaynağı ve temel öğesidir; ancak kızkardeşi ve eşi Anat'ın hem aşk hem de savaş tanrıçası olması gibi aynı zamanda savaşçıdır da. Onların yanında diğer önemli kişilikler Prens Deniz, Naib Nehir Yam ve ölüm Mot'tur; bunlar en üst iktidar için genç tanrı Baal ile savaşır. Baal (efendi) isminin yanında bir de özel ismi Haddu yani Hadad bulutların Süvarisi, Yerin Prensi, efendisi denir (Eliade, 2007, s.186-187).

Hayvanların boynuzu, yeraltını ve ölümü imlediği gibi, çoğu mitte karşılaşılan bu hayvanların ya da düşman yaratıkların insanlar için temsil ettiği tehdidi ya da hayvanların temel, gizemli ve tıpkı Minotaurus'ta olduğu gibi korkutucu ötekiliğini akla getirmektedir (Russell, 1999, s.77).



Resim 2.36 Diz çökmüş dişi boğa, Elam öncesi dönem, İnan, MÖ. 3000, MMA New-York.



Resim 2.37 Kenan Tanrısı Baal-adad Aram Krallığı, MÖ. 931-724 civ

Baal, Teşup'un ve Zeus'un karşılığıdır. Kenan kozmogenisinde Baal dışında bütün tanrılar El-Aşerat'ın soyundandır. Baal adad, fırtına bulutlarının tanrısıdır. Baal kendisini bir ineğe dönüştüren kızkardeşi Anat'la çiftleşebilmek için kendisini bir boğaya dönüştürür. (Eliade, 2007, s. 186-187).



Resim 2.38 Minotaurus, Siyah Figürlü Vazo detayı, Antik Yunan, MÖ. 600 civ.

Gök ve bereket tanrısının *dölleyen boğa* biçimli tanrı biçimine dönüşerek özelleşmesi yalnızca Hintlilerde görülmez. (Eliade, 2009a, s.103). Boğa ve yıldırım, (MÖ 2400'den itibaren) gök tanrılarının simgeleri olmuştur. Arkaik toplumlarda boğanın böğürmesi kasırga ve gökgürültüsüyle özdeşleştirilir.

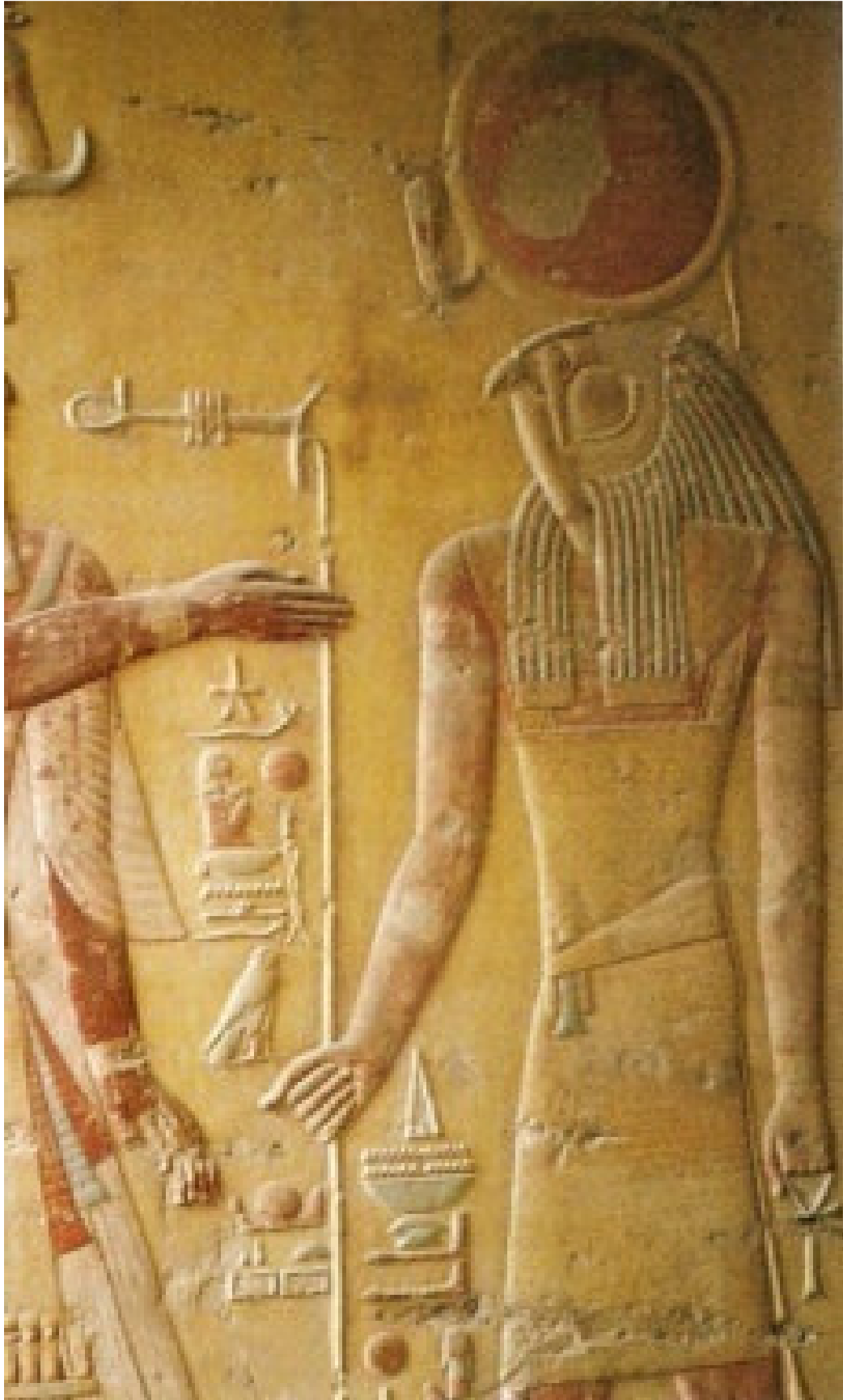
Zeus, “parlaklık” ve “gün”: “engin, ışıklı ve parlak gök” anlamını taşısa da bu kadarla sınırlı değildir. Pek çok sıfatı vardır. Bereket kaynaklarını yönetir ve üretkenliği simgeler. Ombrios ve Hyettios (yağmurlu), Urios (iyi rüzgar gönderen), Astrapios (şimşek gönderen), Bronton (gürleyen), Georgos (çiftçi) ve Chthonios

(yerde oturan) gibi adları da olan Zeus'un hayvan olarak görünüşü bazen kurt, bazen de boğa biçimindedir (Eliade, 2009a, s. 95-96). Klasik bir Yunan Efsanesi olan Minotaurus, öyküsü üç aşamada anlatılır (Erhat, 1972, s.366). Bir boğayla Pasiphae'den doğan Minotauros, Minos dönemi Girit'inin eski boynuzlu canavarıydı (Russell, 1999, s.163).



Resim 2.39 Koç başlı tanrı Khnum, Antik Mısır, MÖ. 1500 civ.

Khnum, (Resim 2.39) MÖ. 1500 civ. Koçbaşlı insan olarak da görünürdü. Antinoe ve Elefantin'de tapılıyordu. Çömlekçi çarkında insanlara şekil veren, yaratıcı tanrılardan biriydi. Bu yüzden çoğunlukla başı çekiç gibi betimlenmiştir. Antik Mısır'da Khnum sözcüğü keçi anlamına gelmektedir. Bereket tanrısı olarak bilinen Khnum, yaratıcı çamura şekil veren tanrı olarak tanınırdı. Nil'in çamurundan hem insanı hem de dünyayı yarattığına olan inanç yaygındı. V. Hanedan sonrasında adı, Khnum-Ra olarak güneşin adıyla birlikte anılmaya başlamıştır. Satet ve Anuket ile beraber Nil'in kaynaklarını korur ve böylece toprağın verimli olmasını sağlardı (Sadıkoğlu, 2007, s.278).



Resim 2.40 Horus, MÖ. 2700 civ.

Şahin başlı gök ve ışık tanrısı Horus, (Resim 2.40) Tanrı Osiris ile Tanrıça İsis'in oğludur. Horus bazen şahin bazen de insan biçiminde görülürdü. Horus, bir yoruma göre Seth'in kardeşi, başka bir yoruma göre de yeğenidir. Mitolojide kardeş olarak belirtilen tanrılar genellikle aynı varlığın kökteş iki yüzü olarak görüldüğünden Seth-Horus biçiminde iki başlı olarak da betimlenmiştir. Seth ve Horus'a daha erken hanedanlıklarda tapınılmaktaydı. Horus'un öteki beni olarak Seth, yüksek tanrıları kötülöklere karşı korumuş ve Ra'nın kötü yılan Apep'in saldırısından kurtulmasını sağlamıştır (Russell, 1999, s. 88). Ölen ve yeniden dirilen kurtarıcı tanrı Osiris ve gök tanrısı Horus, iyiliği temsil eden tanrılarıdır. Mitolojiye göre Seth, Osiris'i hileyle büyük bir sandığın içine sokar, ağzını kilitleyip Nil nehrinin derinliklerine gömer; ancak Osiris'in Karısı/kızkardeşi İsis bedeni bulur ve ona yeniden can verir. Osiris ölüyken, İsis bir erkek çocuk doğurur; genç Horus ya ilişki olmaksızın doğmuştur ya da ölü durumdaki Osiris tarafından vücuda getirilmiştir. Artık Seth'in düşmanı bebek Horus'tur. Seth, Horus'u öldürmek üzere başarısız bir girişimde bulunmuştur. Ancak Horus büyüdüğünde amansız bir mücadeleye girerek birbirlerini sakatlarlar.



Resim 2.41 Sap delikli balta, Bactria-Margiyana, MÖ. 2000 Türkmenistan, Orta-Asya.

Horus Seth'i ğdiş ederek onu gücünden mahrum bırakır. Seth ise kara bir domuz kılığına girerek Horus'un gözünü oyar. Aynı mit, İskandinavya'da gök tanrı Odin için söylenmektedir (Russell, 1999, s. 89-91). Horus ile Seth arasındaki kutuplaşma, gökyüzüne karşı yeryüzü, doğurganlığa karşı ölüm, yeryüzüne karşı yer altı gibi bir dizi zıtlık biçiminde algılanmıştır (Russell, 1999, s. 91).

Orta Asya Türk sanatı Hayvan Üslubu'nda oldukça sık karşılaşılan kartalgrifon Anadolu Selçuklu sanatında giderek kullanım alanını kartal motifine bırakmış gibi görünse de bazı temel özelliklerini bu motifte yaşatmaya devam eder. Örneğin medrese, türbe vb. mimari eserler ile Kubâd-Âbâd Sarayı çinileri gibi küçük eserler üzerinde karşılaşılan kulaklı kartal ve çift başlı kartalların büyük bir bölümü kartal-grifonlar ile çok yakın benzerliklere sahiptir.



Resim 2.42 İki başı ve ayakları kuş biçiminde insan figürü, Aslantepe, Geç Hitit dönemi, MÖ. 1100 civ. Malatya Müzesi, Türkiye.

Öney, Anadolu Selçuklu çift başlı kartallarını tanımlarken, çoğunlukla başlarında sivri kulakları, kıvrık bir gagaları, geniş kanatlar, kuyruk ve pençelere sahip olduklarını, gaganın altında horozdaki gibi bir bölüm (ibik) yer aldığını belirtir. Tasvir edilen tek ve çift başlı kartalların çoğu, Hun sanatında özellikle at koşum takımlarındaki grifonlara oldukça benzeyen hayal ürünü hayvanlardır. Başka bir deyişle kulaklı kartal başları belki de İslamiyet öncesi grifon tasvirinin Türk-İslam

sanatına yansımadır. Ancak Anadolu Selçuklu örneklerinde hiçbir zaman yele ya da ibiğe rastlanmaz (Oktay, 2006, s.64).

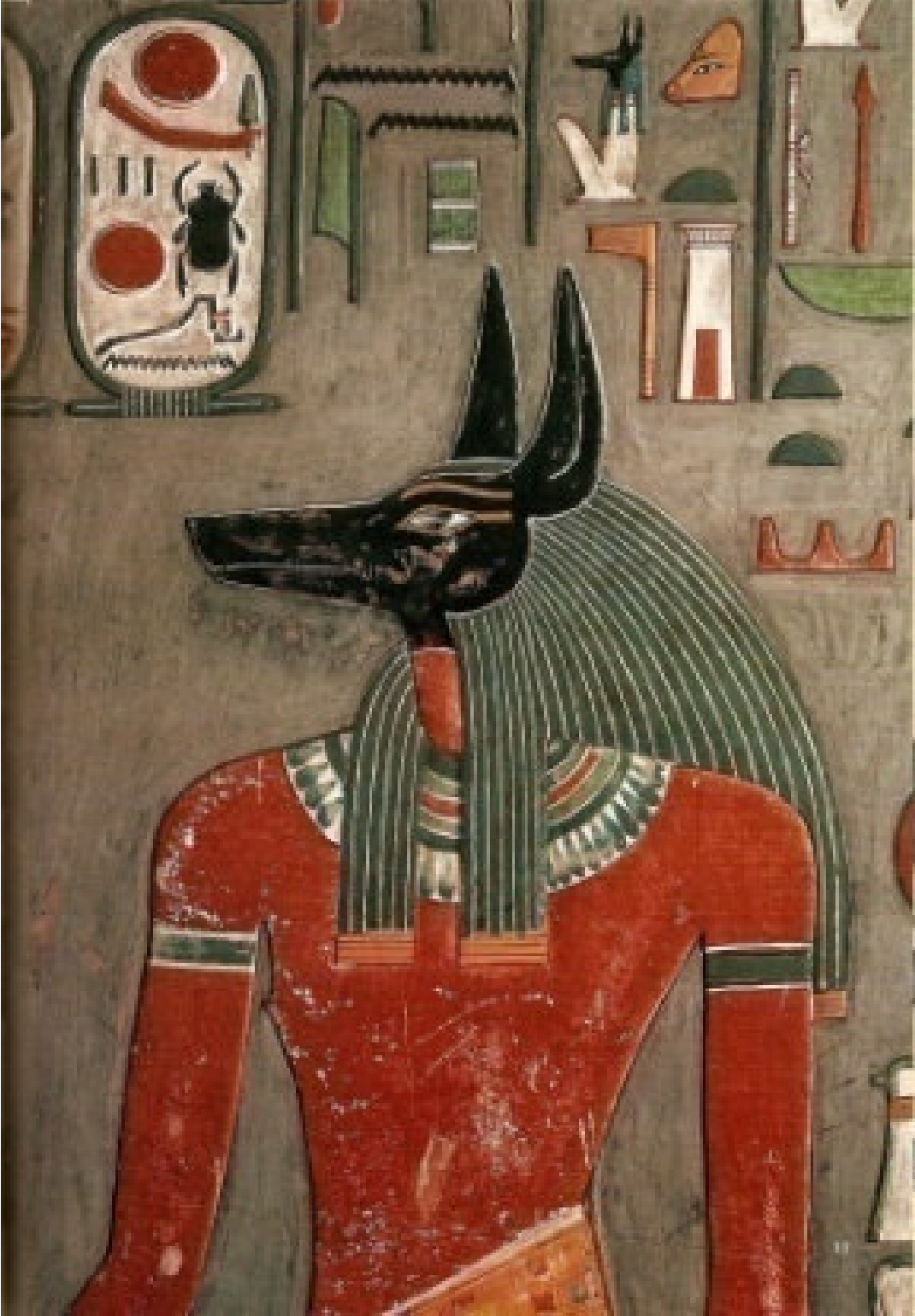
Mezarlıklar ve ölümler tanrısı Anubis⁸ (Resim 2.43), Antik Mısır'ın erken dönemlerinden itibaren nekropollerin koruyucu tanrısı kabul edilmiştir. İnsan vücutlu çakal başlı ya da çakal olarak betimlenmiştir. Mumya tanrısı, sırların koruyucusu, ölümlerin yargıçısı olarak kabul edilen Anubis, Sığır tanrıça Hesat ile boğa tanrı Mnevis'in oğluydu; daha geç dönem metinlerinde Osiris'in oğlu olarak da yorumlanmıştır. Anubis, bazı efsanelere göre Nephthys ve Seth'in bazılarında göre de Osiris ve İsis'in oğludur. Çakalların mezarlar etrafında dolaşması nedeniyle çakal başlı Anubis ölümle birlikte anılmıştır. Ölen Osiris'i mumyalamasından dolayı mumyalama tanrısı olarak da bilinmektedir. Bu nedenle mumyalama işiyle görevli kişilerin Anubis maskesi taktıkları söylenmektedir (Sadıkoğlu, 2007, s.265).

Ölünün ruhu çakal kafalı, kara tanrı Anubis (Anpu) tarafından terazide tartılır, dürüst ve ahlaklı olduğu belirlenenler sonsuz ancak gölgeler arasında bir yaşam sürdürürler. Öte yandan tanrıça Ma'at'ın kurallarını çiğneyenler önce işkence görürler, sonra da demonların dişleri arasında ya da Ra'nın ateşinde öğütülürler (Russell, 1999, s. 84-85). Mısırlıların Âni dedikleri ve "Ay Tanrısı"na kurban olarak verdikleri köpek başlı insanlar eski Mısır kabartmalarında da görülür. Sonradan bunlarla ilgili çok şey yazılmış renklerinin siyah olduğu ve Habeşistan'da yaşadıkları söylenmiştir (Ögel, 2003, s. 193).

Politeizm sonrasında, Zoomorfik betimler, kutsallığın ifadesi olarak Hıristiyanlığa da hizmet etmektedir. İncil yazarları Markos, Lukas ve İoannes'in Hıristiyan ikonografisindeki betimleri de hayvan formundadır. Matta melek, Markos Boğa, Lukas kuş ve İoannes de aslan biçiminde betimlenmişlerdir. Bizans ikonografisinde yolcuların koruyucusu Aziz Hristophoros, (Resim 2...) köpek başlı olarak tasvir edilmiştir (Şarlak, 2001, s.50-51).

Dinler tarihçisi Eliade, vaftiz, hayat ağacı, onunla özdeşleştirilen çarım, zeytinyağı, şarap, buğday vb. gibi kutsama maddesi olarak kullanılan simgelerin yasacı Musevilikte veya Ahitler arası apokrif metinlerde bulunan bazı simgelerin uzantısı olduğunu, kimi zaman da Neolitik çağdan itibaren var olan ve Sümer kültüründen

⁸ Anubis ismi Yunan versiyonudur. Mısırlılar onu Anpu olarak bilirlerdi.



Resim 2.43 Anubis (Anpu), M.Ö. 1290 Horemheb mezarı, Firavunlar Vadisi, Mısır.

beri Yakın-Doğu'da çeşitli değerler yüklenmiş arkaik değerlerin söz konusu olduğunu belirtmiştir (Eliade, 2009b, s.458).



Resim 2. 44 Aziz Hristophoros İkonası, 1685, Bizans Müzesi, Atina.

Kilise tarihine göre Aziz çok çirkin bir yüze sahipti. İnsan yiyen bir topluluğun arasında bulunduğu sırada Romalılar tarafından esir alınmış, Hıristiyan inancına göre eğitilip vaftiz olmuştur. Önceden Reprovoş olan adı vaftizden sonra Hristophoros olarak adını değiştirmiş ve Ortodoks dünyasında yolcuların koruyucusu olarak tanınmıştır (Şarlak, 2001, s. 135).



Resim 2. 45 Pazuzu Tunç heykelcik, Asur, M.Ö. 1. Binyıl, Louvre Müzesi, Paris.

Boynuzlu, sivri tırnaklı, kanatlı ve Asık çehreli olarak betimlenen Mezopotamya demonu Pazuzu, kavurucu güney rüzgarının efendisi, Tanrı'nın gücünün yok edici bir tezahürüdür (Russel, 1999, s. 101). Pazuzu, Sümer ve Akad mitolojilerinde, rüzgar cinlerinin kralı ve tanrı Hanbi'nin oğludur. Ayrıca, Sümerliler için güneybatı rüzgarını, fırtınaları taşımayı, temsil ederdi.

Pazuzu genellikle bir erkeğin vücudu ve bir köpek veya aslan'ın kafasıyla tasvir edilmiştir. Ayak yerine pençeleri, bir çift kanadı ve bir akrebin kuyruğuna sahiptir. Ayrıca, sağ eli yukarı, sol eli ise aşağı doğru sarkar; ellerinin bu durumunun hayat ve ölüm veya yaratmak, yok etmek anlamlarına geldiği düşünülmüştür.

Pazuzu, kuru dönemlerde kıtlık ve kuraklık, yağmurlu dönemlerde ise çekirge getiren Güney-batı rüzgarının ciniydi. Doğum sırasında anne ve bebeğe zarar verdiğiğine inanılan kötü niyetli tanrıça Lamaštu' dan korunmak için Pazuzu muskaları takılırdı. Her ne kadar kötü bir ruh olsa da, Pazuzu'nun insanları salgınlara ve diğer şeytani ruhlara karşı koruduğuna inanılır (Russell, 1999, s.293).

Yahudi apokalipsinde düşen gözlemci melekler cennetten kovulduklarında havaya fırlatılırlar ve kötülüklerini havada sürdürürler. Pythagorasçılık ve orta dönem Platonizminde, Tanrı'yla insanlar arasında melekler ya da demonlar (ruhlar) düzeni yer alır ve bunların yaşadıkları bölge havadır. Rüzgarları ve fırtınalarıyla hava, Babil demonu Pazuzu'nun da belirttiği gibi, tehlikeli bir unsurdur. Şeytan havaya hükmeder ve doğal olarak kanatlar, onun navigasyon donanımının bir parçasını oluşturur (Russell, 1999, s. 292).

Ganeşa, “Engellerin Efendisi ve Ustası” ; “Şiva Ordularının (*gana*) Önderi ve Efendisi (*işa*)” adlarıyla da anılan, fil başlı (Resim 2.65) tanrıdır. Genellikle bir farenin üzerinde otururken betimlenir. Antropomorfik bir figür ile bir hayvanın ilişkilendirilmesi Hint ikonografisinin yaygın bir özelliğidir. Taşıt, belirli bir sanat yapıtında tasvir edilen figürün kim olduğunun anlaşılmasını sağlayan belirleyici bir öğedir. Ganeşa bir fil olarak balta girmemiş ormanlarda engelleri kolayca aşarak ilerlerken fiziksel anlamda çelişkili olmakla birlikte, fare bu devasa tanrı için uygun bir binektir; çünkü fare kilitli tahıl ambarlarına kolaylıkla girebilir.

Bu ikisi, Ganeşa'nın yolun bütün engellerini aşabilme kudretini sembolize eder (Zimmer, 2004, s. 82-83). Hindu mitolojisine göre Tanrı Şiva ve eşi Şakti'nin yeni doğan oğulları Ganeşa yere düşerek başından ağır ve ölümcül bir darbe alır. Bunun

üzerine Şiva'nın bineği Boğa Nandin, fil Airavata'nın kesik başını getirerek Şiva'ya verir, Ganeşa'nın başını bununla değiştirirse oğlunun kurtulacağını söyler, fil başı takılır ve Ganeşa kurtulur; ancak artık insan bedeninde fil başlıdır (Art, 2007, s. 654).



Resim 2.46 Ganeşa, Quang Nam Bölgesi, 7.yy, Da Nang Museum, Vietnam.

Vedalarda fil kraliyet ihtişamının bir simgesidir ve İndra “sanki bir fil gibidir,” bu simgecilik, Ganeşa'da da varlığını sürdürür ve Budha, birden çok kez fil diye adlandırılır (Zimmer, 2004, s. 119).

Domuz başlı Zodyak figürü sekizinci yüzyıla ait bir rölyefte görülmektedir; ancak domuz başlı figürler, Antik Yunan mitolojisindeki Odysseia ve Kirke mitini gösteren



Resim 2.47 Domuz başlı zodyak figürü, Birleşik Silla Krallığı, Kore, 750 civ., NMKK.

siyah figürlü Attika kaselerinde de (MÖ. 550 civ.) görülmektedir. Homeros'un aktardığı Mitolojiye göre Odysseus ve arkadaşları, bitkilerin büyücüsü Circe'nin adasına gelirler. Odysseus, uzaktan circe'nin evini görür ve onları yiyecek bulmak

üzere oraya gönderir. Eve ulaştıkları zaman Circe onları içeri davet eder, ikramda bulunur. Ancak Odysseus'un arkadaşları Circe'nin büyüleri yiyecekleriyle birer birer domuza dönüşürler. Circe'nin davetini kuşkuyla karşılamış olan Eurylokhos, davetini kabul etmeyip dışarda kaldığından arkadaşlarının başına geleni görmüştür. Odysseus'a olup biten her şeyi anlatır, arkadaşlarını kurtarmak üzere yola çıkarlar. Mitin devamında Tanrı Hermes'in (Mercurius) verdiği malü (molü)⁹ adlı bir bitki sayesinde Odysseus'un arkadaşlarını kurtarması, domuza dönüşenlerin tekrar eski haline dönmelerinin öyküsü anlatılır (Erhat, 1972, s.225,287), (Homeros, 2006, s.187-197), (Bulfinch, 2011, s. 816).



Resim 2.48 Uygur Kağanının Maniciliği kabul edişini gösterdiği varsayılan minyatürden detay. 8.-9.yüzyıllar, Koço A tapınağından, Berlin Devlet Müzesi.

8. ve 9.yüzyıllara ait, Uygur hükümdarı Böğü Kağan'ın Maniciliği kabul edişini gösterdiği düşünülen minyatürde (Resim 2.67) figürler iki sıra ve dört grup olarak kompozite edilmiştir. Sağ alttaki dörtlü grup, maniciliği kabul etmiş eski Hint ilahlarını göstermektedir. En sağdaki figür Şiva, sol baştaki ise fil başlı Ganeşa'dır. Domuz başlı ve Varaha olarak betimlenen figür Vişnu, diğeri de Brahma olabilir. Bu resmin arka sayfasında bulunan Mani'nin ölüm yıldönümünü betimleyen bir minyatürdür (Çoruhlu, 2007, s. 276).

⁹ Malü: (Molü)Circe'nin adasında zorlu bir mücadelenin sonunda Helir tarafından öldürülen Devler'in kanından yetişen, kökü siyah çiçeği süt kadar beyaz olan bitki.

Burada görünmemekle beraber, Tanrı Şiva, genellikle cüce bir iblisin yere kapanmış bedeni üzerinde dans ederken tasvir edilir. Bu iblis (puruşa), unutkanlık ya da düşüncesizlik (apasmara) adı verilen, yaşamın körlüğünün, insanın cehaletinin simgesidir. Bu iblisin denetim altına alınmasının yolu da gerçek bilgelige ulaşmada n geçmektedir. Gerçek bilgeliğin olduğu yerde dünya esaretinden kurtuluş vardır (Zimmer, 2004, s. 174-175).



Resim 2.49 Garuda duvar resmi, Uygur Koço Kağanlığı, 840-1220.

Uygur minyatürlerinde kartal, fil, geyik, maymun, yılan ve deve gibi çeşitli hayvanlar ve Türk Budist kültüründe yaygın olan hayvan figürleri dışında karmaşık vücutlu yarı-ilah Garuda'nın da betimlendiği görülür (Çoruhlu, 2007, s. 269).

Uygur resimlerinde, kartal, av kuşları, fil, geyik, maymun, yılan ve deve gibi Türk ve Budist kültüründe yaygın olarak görülen figürler yer alır. Bu hayvan figürlerinin yanı sıra karmaşık vücutlu bir mitsel varlık, olan Garuda gibi geyik, fil, maymun, yılan tasvirleri daha çok Budist ikonografiyi yansıtmak için kullanılmıştır (Çoruhlu, 2007, s. 269).



Resim 2.50 Vişnu ve Garuda, Güneydoğu Asya, 8.-9. yy, Guimet Müzesi, Paris.

Garuda, genellikle kanatlı, insan kollu, akbaba bacaklı ve kıvrık, gagaya benzer bir burunla betimlenir. Yüce tanrı vişnu'nun taşıtı, yani vahanasıdır. Onu omuzlarında taşır. Bu sırada tanrı da havaya kaldırdığı elinde, düşmanına savurduğu keskin kenarlı savaş diskini taşır. Kamboçya mimarisinde yalnızca Vişnu değil, onun bütün tapınağı Garuda tarafından desteklenir (Zimmer, 2004,s.89).

Garuda'yla benzerlik taşıyan Griffon'lar, aslan vücutlu, kartal başlı, kartal kanatlı, sırtı kuş tüyleriyle kaplı bir canavardır. Kuşlar gibi yuvasını yapar, içine de yumurta yerine akik bırakır. Uzun pençeleri ve tırnakları öyle büyüktür ki ülke insanları

bunlardan fincan yaparlardı. Griffonların ana vatanı olarak Hindistan tayin edilmiştir. Dağlardan altın bulurlar ve yuvalarını altından inşa ederlerdi; bu nedenle yuvaları avcılar için iştah kabartıcıydı; Griffonlar yuvalarını korumak için sürekli tetikte durmak zorundaydı. İçgüdüleri onlara gömülü hazinelerin nerelerde olduğunu gösterir, onlar da yağmacıları uzak tutmak için ellerinden geleni yapardı (Bulfinch, 2011, s. 144-145).



Resim 2.51 Mara'ya Boyun Eğdirilmesi, ipek üstünde guaş resim (detay), Mogao mağaraları, Dunhuang, Çin, 10. yüzyıl, Guimet Müzesi, Paris.

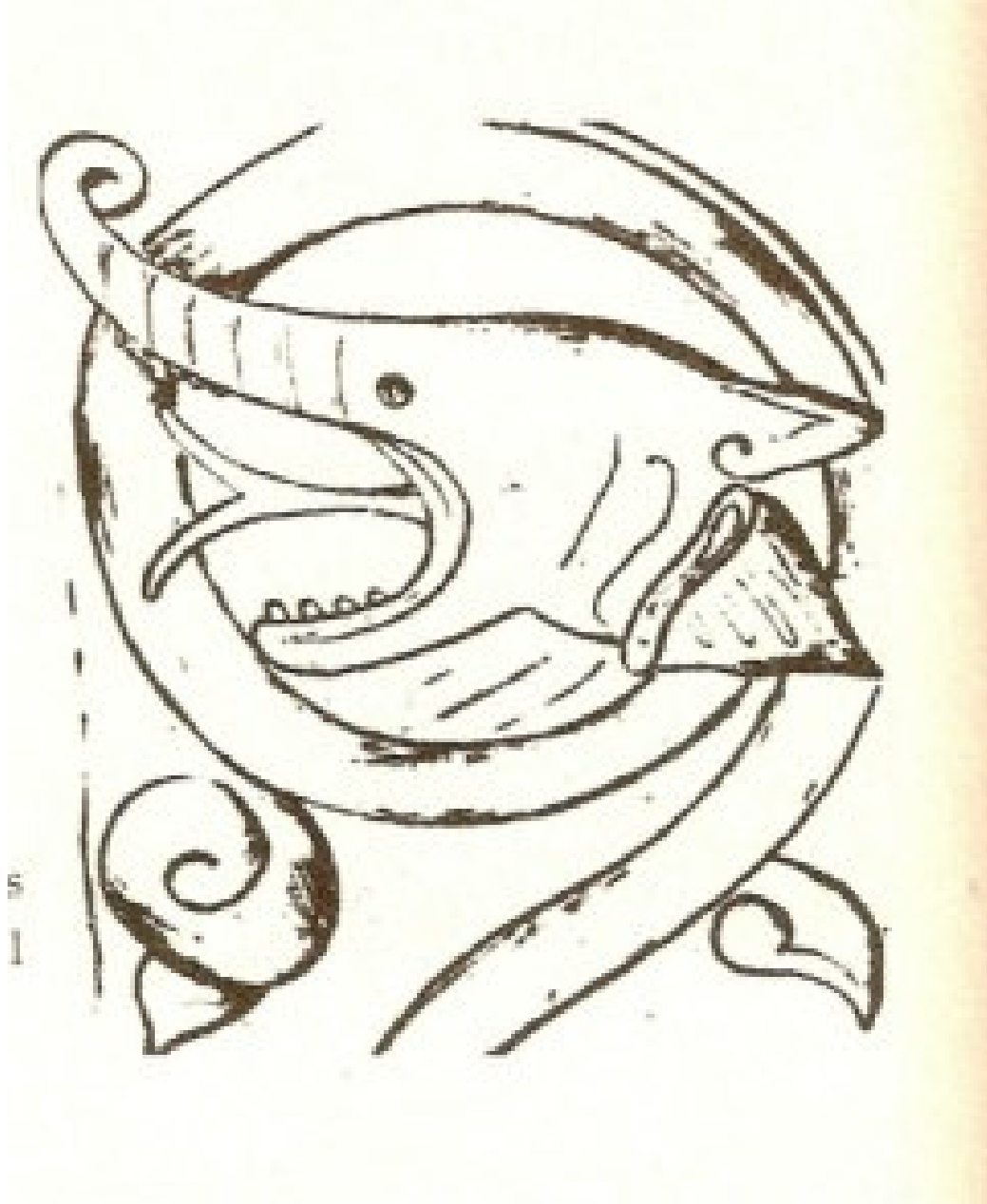
Bazı gelişmiş toplumlarda ortaya çıkan bir kötü ruh olan Baştan Çıkartıcı, kişileştirilmiş kötülük kavramına daha yakındır. Budist mitolojide yer alan ve Başlıca özellikleri körlük, kasvet, ölüm ve karanlık olan Mara'nın Şehvet, huzursuzluk ve Sefahat adlı üç kızı vardır. Gautama'nın aydınlanma yolunda ilerleyişini durdurmak amacıyla onu geleneksel Hindu yaşamının erdemlerine dönmesi için baştan çıkarmaya çalışır; ancak tek gerçek iyiliğin dünyevi olanın aşılmasında bulunduğu farkına varan Buda, onu yenilgiye uğratıp ortadan kaldırır (Russell, 1999, s. 82).

Mitolojiye göre Sakyamuni, uyanış'ı elde etmek üzere bir incir ağacının altına oturduğu zaman, meditasyona dalmadan önce Mara'nın "ölüm"ün saldırısına uğrar; çünkü bu büyük tanrı, onun, doğumların, ölümlerin ve yeniden doğumların ezeli ve ebedi döngüsünü durdurarak çok yaklaştığı selametiyle kendi krallığına son vereceğinin farkındadır.

Mara, korkunç iblisler, hayaletler ve canavarlar ordusuyla birlikte saldırıya geçer (Resim 2.51) ama Sakyamuni'nin önceki sevapları ve dost canlısı mizacı çevresinde bir koruma alanı oluşturur ve bu saldırıdan hiç etkilenmez. Bunun üzerine Mara, ağacın altındaki yerin kendisine ait olduğunu iddia ettiyse de bu girişimi de başarısız olur. Son bir girişimle sayısız kadın, çıplak bedenleri ve çeşitli cilvelerle çileci Sakyamuni'yi baştan çıkarmak üzere etrafını sararlar ama tüm çabalar boşunadır. Yenilen Mara gün batımından önce geri çekilir. Gün doğarken o artık Budha "uyanmış"tır. (Eliade, 2009b, s. 89).

A. Von Le Coq'a göre Kumtura'nın batısındaki Muzart nehri vadisinde bulunan bu mağara tapnakları kaya içine 12-18 m. Derinliğe oyulmuş, 10-13 m yüksekliğinde tapınaklardı. Buradaki bir diğer tapınakta ise çeşitli resimlerin yanı sıra şeytan Mara'nın kızlarının Budha'yı baştan çıkarmaya çalışırken gösteren sahne özellikle dikkat çekmekteydi (Çoruhlu, 2007, s. 197).

Ölüm, insan olma durumunu aşma ve öte dünyaya geçiş demektir. Öte dünyanın, göklerde ya da yükseklerde bir yerlerde olduğuna inanılan dinlerde, ölünün ruhu ya dağ patikalarını aşar ya ağaca çıkar ya da ipe tırmanır. Maraların, atalarının bir ağacı tırmanarak göğe gittikleri ve sonra tekrar yeryüzüne indiklerinden söz edilmektedir. (Eliade, 2009a, s. 116-117).



Resim 2.52 Fil Başı Evren tasviri, (çizim), 1270 Sivas Gök Medrese.

Zaman kavramının kozmik devran halindeki bir simgesi de gök çarkı'nı eviren (çeviren) ejderdir (Resim 2.52). Somutlaştırılmış biçimiyle ejder, kışın yer-su'nun derinliklerinde yaşayan, baharda ise kanatlanıp uçan, böylece hem yer-su hem gök ilkelerine bağlı bir efsanevi ruh olarak düşünülmüştür. Yer-su'da yaşarken ejderin *kararig* yönleri galip gelirken, baharda ise ejder gökyüzüne uçmaya ve böylece yarak ve ateşli yönünü almaya hazırlanır, vücudunda kanatlar, başının tepesinde uçmaya yarayan bir çıkıntı, boynuzlar yarak (erkek) cinsinin özelliği olan sakal çıkardı. Kanatlı ejderin somut şekildeki görünüşlerinden biri, eski Çin'de Kuzeyli göçebelerin sınırındaki bölgede yaşayan tarihi bir kişilik olmakla beraber, rüzgâr

ejderi olarak resmedilen Fei-lien'di. Fei-lien; geyik başlı, kırmızı saçlı, yılan vücutlu, kuş kanatlı, insan elli ve ayaklı bir canavar olarak anlatılmaktadır. Rüzgâr ejderi olarak Fei-lien, Yil cinleri ve yil(yel)-büke kavramının eski bir tezahürü olarak gözükmektedir. Kaşgarî, yil-büke'yi yedi başlı bir büyük yılan olarak anlatmakta ve Büke adının, ongun niteliğindeki kahramanlara verildiğini bildirmektedir (Esin, 2001, s.82).

Gök ve yer arasında döndüğü varsayıldığı için, ejder bazen gök ve yer ilkelerinin dahi yerine geçme eğilimindeydi. Çu döneminde ve Hsiung-nularda gök ve yer tanrıları ejder şeklinde olabiliyordu. Çularda olduğu gibi Türklerde de, biri merkezde (fil-başlı), diğerleri dört yönde olan beş göksel ejder kavramının bulunması, Çince'den çevrilmiş bir Uygur metninden anlaşılmaktadır (Esin, 2001, s.83).



Resim 2.53 Atın kurban edilmesi (detay), Mehmed Siyah Kalem, 1400-1450 civ., Orta Asya, TSMK H. 2153 f.40b

İnsan kaçıran, zulmeden ve sahip oldukları büyü gücüyle insan kaderi üzerinde egemenlik kuran demonlar, (Resim 2.53) İpekyolu'nda anlatılan efsanelerin baş aktörleri olarak Siyah Kalem'in dünyasında yerlerini almışlardır. Bu yol üzerinde seyahat eden sadece ticari mallar değil; inançlar, dinler, efsaneler de yolculuklarını efsaneler eşliğinde sürdürürler (Işın, 2006, s.11).



Resim 2.54 Bir Şeytan kalıbı, Codex Giga'dan. 1200 civ. Royal Library, Stockholm.

Siyah Kalem’de bazı resimler, konusu bilinmeyen, din veya sihirle ilgisinin hissedildiği bir oyundan alınmış sahneleri andırmaktadır. Gerçek haytan çok, bir temsilden çıkarılmış aktörler gibi duruşları bu duyguyu daha da güçlendirmektedir (Yörükan, 1965, s.30).

Siyah Kalem’in cin ve şeytanlara ait figürleri resim ve edebiyatta en benzer biçimlerini çıkıntılı köpek dişleri, fırlak gözleri kızıl saçlarıyla, adaleli ya da benekli, kürklü dev yamyam olarak tasvir edilen Uygur yeklerinde bulmaktadır. Uygur demonları karma organlara ve genellikle insan bedeninde hayvan başına sahiptirler. Uygur demonları Hint gıgileri giyer, ve süsler takarlar. Küpeler, gerdanlıklar, bilezikler ve halhallar vazgeçemedikleri aksesuarlarıdır. Bu özelliklere ilave olarak bu demonlar, ölümler diyarının şeytani Uygur öküzü ve geyik canavarının boynuzlarıyla da betimlenirler. Ölüm tanrısı Erklig-Yama ve Tibetli Yamantaka’yla ilişkili olan bu tema, Uygur metinlerindeki diğer çağrışımları da taşımaktadır. Bu demonlarla beraber gök ejderinin fili andıran başı da yerini alır (Esin, 2006b, s.81).

Şeytan’ın canavar boynuz ve pençeleri, (Resim 2.54) dönmüş gözleri ve çarpıkça sırttan ağzı ve öfkeli yüzü genellikle bir demon’un alabileceği en uygun biçim olarak kabul edilmiştir. Figür gülünç görünse de ürkütücü olmak için yapılmıştır (Russell, 1999, s. 259).

Bu bölümde görüldüğü üzere, çeşitli dinlerden yansıyan mitolojiler ve efsanelerin ortaya çıkardığı tanrılar yaratılış hikayeleri ve doğaüstü güçleri olan karakterlerle örülüdür. Kötülüğü sembolize eden demonik figürler, kötücül ruhlar ve cin, şeytan gibi karakterlerin ortaya çıkışı doğa olaylarıyla yakından bağlantılıdır. Çoğunlukla tanrıların yok edici tezahürleri olarak varlığını sürdüren bu demonik karakterler ölüm ve yeraltını sembolize ederler. Göğe yükseliş, ya da yer altına iniş mitleri, öte dünyaya geçiş, biçim değiştirme gibi temalar ölümsüzlüğe erişme çabasının bir parçasıdır.

3. OSMANLI MİNYATÜR SANATI GELİŞİMİNDE TEMALAR VE HİBRİTLER

Bu bölüm, İslam öncesi minyatürlerden ilk İslam minyatürlerinin oluşumuna kadar olan süreçle birlikte, Osmanlı minyatürlerinde konular ve Osmanlı minyatür sanatında Süleyman Peygamber betimleri dışındaki hibrit figürlerin betimlendiği el yazma eserlerden bazı örnekler içermektedir.

Minyatür, genel anlamda yazma eserlerin metinlerinde anlatılan olayları görselleştiren kitap resmidir. Ortaçağda Avrupa'da üretilen el yazmalarda, bölüm başlarındaki ilk harfleri vurgulamak üzere yapılan ve inisiyal adı verilen süslemelerde kullanılan kırmızı boya minium'dan türetilmiş olup aynı zamanda bu tezhipleri de tanımlar. Türkçe'ye batı dillerinden giren terim, Latince *miniare* kökünden türetilmiş, İtalyanca'ya *miniatura* Fransızca'ya da *miniature* biçiminde geçmiş, zaman içinde el yazma kitaplardaki resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Osmanlı dönemi kaynaklarında bu terim yerine tasvir ya da nakış sözcükleri kullanılmıştır [(Turani, 1995, s.58), (Mahir, 2005, s.15)]. Minyatür terimi, esas anlamıyla bir kitabın metnini açıklamak üzere yapılmış resimler için kullanıldığı gibi, aynı terimin metal, cam, fildişi seramik gibi sanatsal objelerin üzerine çizilen resimler için de kullanıldığı görülür (Hagedorn-Schenk, 2007, s.626).

Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesinde yer alan on binlerce minyatür örneği İslam Resim Sanatının en güzel örneklerini içermektedir. Osmanlı Saray nakkaşlarının seçkin örnekleri yanında Arap, Selçuklu, Moğol, Timurlu, Özbek, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri, Safeviler, Memluklar gibi çok geniş bir coğrafyayı içine alan çeşitli okul ve üslupların örneklerini de kapsamaktadır (Atbaş, 2005 s. 3).

3.1 Osmanlı Öncesi Minyatür Sanatı ve Türk Minyatürleri

İslam dinini benimseyen çeşitli ülkelerde filizlenip gelişen İslam sanatı, İslam öncesi kültürlerin bıraktığı mirasın üzerine kurulmuştur. Suriye'de geç Antikite ve Hıristiyan sanatları, Irak ve İran'da serpilip gelişen Sasani sanatı bunların başında

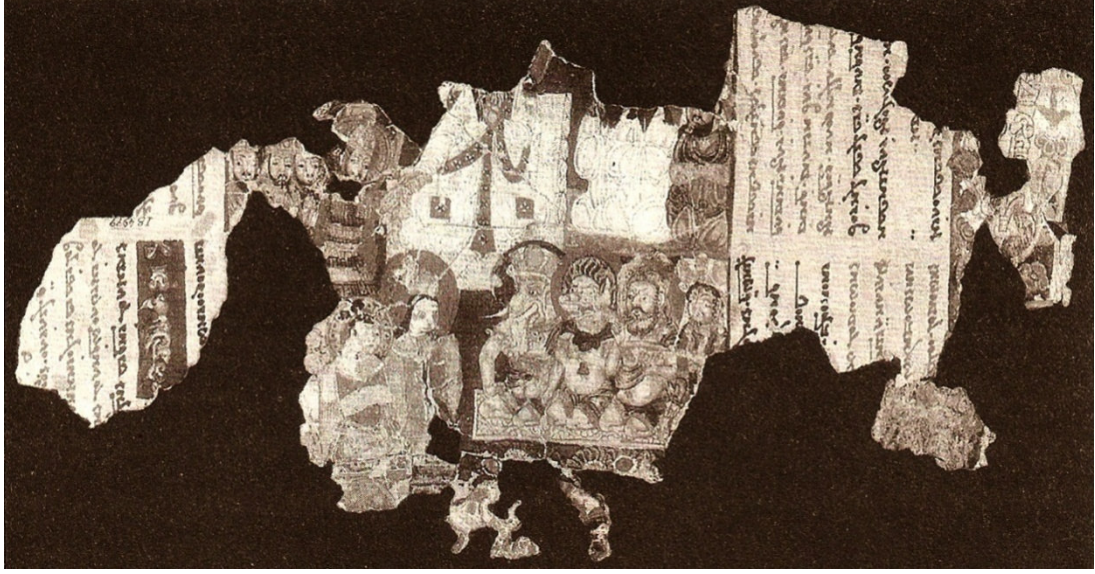
gelmektedir. Bundan başka Arap, Türk ve İran öğeleri İslam kültürünün gelişiminde temel oluşturmuştur. İslam sanatı içinde Türk sanatının yeri epeyce tartışılmış olsa da önemi, araştırmacılar tarafından, gün geçtikçe artan bir ilgiyle vurgulanmaktadır (Aslanapa, 1993, s.vii). Asya kıtasında tarih öncesi devirlerden bu yana Türklerin yaşadığı bölgeler çeşitli coğrafi isimlerle anılmış olmasına karşın en çok kullanılan ikisi Orta Asya ve İç Asya'dır. Orta Asya, Doğu Türkistan havzasını, kısmen Moğolistan'ın güneyini ve bağımsız Türk devletlerinin yaşadığı bölgeleri içine almaktadır. İç Asya ise Batı ve Orta Sibiry'a'nın kuzey sınırından Moğolistan ve Ural dağlarının güney doğusuna uzanan bölgeyi kapsamaktadır (Çoruhlu, 2007, s.16). Günümüzde halen erken devri yeterince aydınlatılmamış olan Türk sanatı ve arkeolojisi, kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik dönemlerden itibaren ortaya çıkan sanat öğelerini içeren ve çeşitli isimlerle anılan kültürlere dayanır.

Büyük Hun İmparatorluğu, İç ve Orta Asya'daki bu çeşitli toplulukları bir birlik haline getirmiş, bunu kültür ve sanat alanında da kurmayı başarmıştır (Çoruhlu, 2007, s.18). Göktürkler dönemi sonraki yüzyıllarda gelişecek olan heykel sanatı ve mimari bezeme unsurlarına yansımaları bakımından oldukça önemlidir. Uygur sanatının ilk minyatür örnekleri İslam minyatürleri gelişimindeki katkısıyla ayrı bir öneme sahiptir. Bahsi geçen uygarlıkların sanatlarını tüm yönleriyle ele almak bu araştırmanın kapsamına girmemektedir bu nedenle bu bölümde verilen örneklerin araştırmanın konusuyla ilgili olmasına özellikle dikkat edilmiştir.

Göktürlere bağlı olarak bugünkü Moğolistan'ın Selenga nehrinin doğu kıyısında yaşayan Uygurlar, 745'de Göktürklerin yerine geçerek Uygur devletini kurmuşlardır (Aslanapa, 1993, s.11). Türk Minyatür sanatı geleneğinin ilk olarak Orta Asya Uygurlar [(745-840), (840-1300)] döneminde başladığı günümüze ulaşan bazı yaprak parçalarında bulunan minyatürlere anlaşılmaktadır. Maniheizm'in etkin olduğu döneme ait bu minyatürlü yaprak parçaları (Res. 3.1) bugün Berlin Devlet Müzeleri koleksiyonunda bulunmaktadır (Mahir, 2005, s.31).

Uygur sanatı, Türk resim ve heykel sanatlarının erken dönemdeki en zengin ürünlerini içermektedir ve bu yönüyle Türk sanat tarihi için özel bir öneme sahiptir. 4. ve 5. yüzyıllarda tüm Orta Asya ve Doğu Türkistan'da gelişen eklektik bir resim tarzının ardından 6-7. Yüzyıllarda Türk sanatıyla yakından ilişkili bir üslubun ortaya çıktığı görülür. Sekizinci yüzyıldan itibaren Uygurların Doğu Türkistan'a nüfuz

etmeleriyle Uygur duvar resimleri devri başlamış, ortaya çıkan bu resim üslubu zamanla bütün Orta Asya ülkelerinde etkin olmuştur (Çoruhlu, 2007, s. 259).



Resim 3.1 Uygur Kağanının Maniciliği kabul edişini gösterdiği varsayılan minyatür,. Koço A Tapınağı, 8.-9.yüzyıllar, Berlin Devlet Müzesi.

Klasik Uygur resim üslubu 9.ve 13. Yüzyıllar arasında etkin olmuş, 15. Yüzyıla kadar olan süreçte yabancı öğelerin, özellikle de Lamaist olanların etkisiyle eski özelliğini giderek kaybetmiştir. Uygur duvar resimleri Maniheizm ve Budizm ikonografisini yansıtan bir sentezin ürünüdür. Ancak genel hatlarının daha çok İç Asya Türk sanatının etkisinde geliştiği düşünülmektedir. Uygurlarda asiller ve hükümdarlar Maniheizm’i benimserken halk, Budizm’e bağlı kalmıştır (Aslanapa, 1993, s.16).

Bezekli ve Sorçuk bölgelerinde Budist tapınlarda bulunan duvar fresklerinin dinsel konuları işlediği ve belli bir programa göre yapıldığı anlaşılmaktadır. Uygur resimlerine Manicilik, Taoculuk ve Nesturilik gibi farklı dinlerin ikonografik olarak yansıdığı görülür. Manici sanatın gelişmesinde en büyük etkenlerden biri kurucusunun ünlü bir ressam oluşudur (Çoruhlu, 2007, s. 260, 274).

Uygur sanatında dikkat çeken konulardan biri de müzisyenleri gösteren (Resim 3.2) sahnelerdir. Bezekli tapınağından alınmış bu resim, bugün Tokyo’da bir özel koleksiyonda bulunan bir fresk parçasıdır. Klasik Uygur üslubunu göstermesi bakımından önem taşıyan bu resim, neşeli bir grup müzisyenin oluşturduğu bir orkestrayı betimler. Uygur Türklerinin merkezi Hoço olmak üzere Turfan bölgesinde

8. yüzyıl ortalarında meydana getirdikleri bu minyatürler sonraki asırlarda üretilen Türk minyatürlerinin kaynağı olmuştur (Çoruhlu, 2007, s.274).



Resim 3.2 Müzisyenleri betimleyen bir Uygur duvar freski, 8.yüzyıl, Bezeklik Tapınağı, Tokyo.

Erken dönem İslam sanatı biçimden çok ikonografi yönünden daha önemlidir. Emeviler ve dört halife döneminde, sonradan geliştirilebilecek çok az biçim yaratılmıştır (Kuban, 2010, s.4).

İslam kültüründe anıtsal resim sanatının ömrü çok uzun olmamıştır. 7. ve 8. yüzyıllarda Emevi'ler dönemi ürünleri olan Kubbetü's-sahra (691); Şam Emeviye Camii (705-721); Kuseyr-i Amrâ (711-715); Kasrû'l Hayri'l Garbi (728) gibi dini ve sivil yapıların duvarlarını süsleyen doğa geçekçiliğinde resimler yapılmıştır. Bu resimlerin Geç Helenistik ve Sasani sanatlarından etkiler taşıması yanında aynı coğrafyada yaşamış daha önceki kadim kültürlerin izleri görülebilmektedir. 9.yüzyıla

gelindiğinde yapıları süsleyen anıtsal resimler ve mozaikler yerini artık kitap resmine bırakmaya başlamıştır (Mahir, 2005, s.16). Bu değişimin nedeni Kuran'da tasvir yasağıyla ilgili kesin bir yasak bulunmamakla birlikte, bazı ayetlerde putlara tapmanın günah olduğuna ilişkin ifadeler bulunması ve canlı varlıkları gösteren resimlerin de put olarak kabul edilmiş olmasıdır (İpşiroğlu, 2005, s. 9). Kıyamet günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan işledikleri bu günahtan dolayı hesap sorulacağı, dahası onlardan bu resimlere can vermelerinin isteneceğine ilişkin tefsirlerin yorumu, canlı ya da can taşıması muhtemel bir tasvir yaratmak, Tanrı'nın rakibi olmakla suçlanan ressamı yönelik yasağı kesinleştirmiş oluyordu (Grabar, 2004, s. 76).

İpşiroğlu'na göre, İslam resimlerinin kitaplar içinde hayat bulmasında İslam mistikleri ve aydın çevrelerin Platon'un idealar teorisi ve Plotinos'un Panteist ışık metafiziğiyle tanışmasının rolü olmuş, resim yasağıyla çelişkiye düşmeyen kavram ressamlığı denilen bir tasvir biçiminin oluşmasında bu düşünce biçimi etkin olmuştur (İpşiroğlu, 2005, s. 9-10).

Grabar ise geniş bir coğrafyaya hakim İslam dünyasında yüzyıllar içinde sanatın gelişim çizgisini belirleyen tutumlarla ilgili tek bir ilkelere dizisinden söz etmenin olanaksız olduğunu belirtir. Ona göre, sanata ilişkin tutumların dayandırıldığı Kuran pasajlarından farklı yorumlarla asırlar boyunca sanata yansıyan değişik biçimlerin göz önünde tutulması gerekir (Grabar, 2007, s.38).

İslam ülkelerinde Minyatür, 11. yüzyıldan itibaren kökleşen bir sanattır. Ancak 8. yüzyıla tarihlenen ve mimari resimler içeren bir Kuran yazmasına ait parçaların Yemen'in Sana kentinde bulunmuş olması, resimli kitapların İslam dünyasında daha erken bir tarihten itibaren var olduğunu göstermektedir. Minyatürün gelişmesiyle ortaya çıkan çeşitli merkezlerde üretilmiş el yazmalarda dinsel temaların yanında saray yaşamı ve günlük hayattan sahnelerin yansıtıldığı görülür (Hagedorn ve Schenk, 2007, s. 626-627).

Minyatürlü yazma üretiminin sistemli olarak başlaması 9. yüzyılda Abbasiler'de Halife Memûn dönemine rastlar. Geç antik döneme ait kitaplar Arapça'ya çevrilirken resimleri de kopya edilmiştir. Ancak bu dönemden resimli kopyalar günümüze kadar ulaşmamıştır (Mahir, 2005, s.31-32). 9.yüzyılda Anadolu'lu hekim Dioskorides (2.yüzyıl)'in *Materia Medica* adlı botanik ve zooloji kitabının önce Süryanice sonra

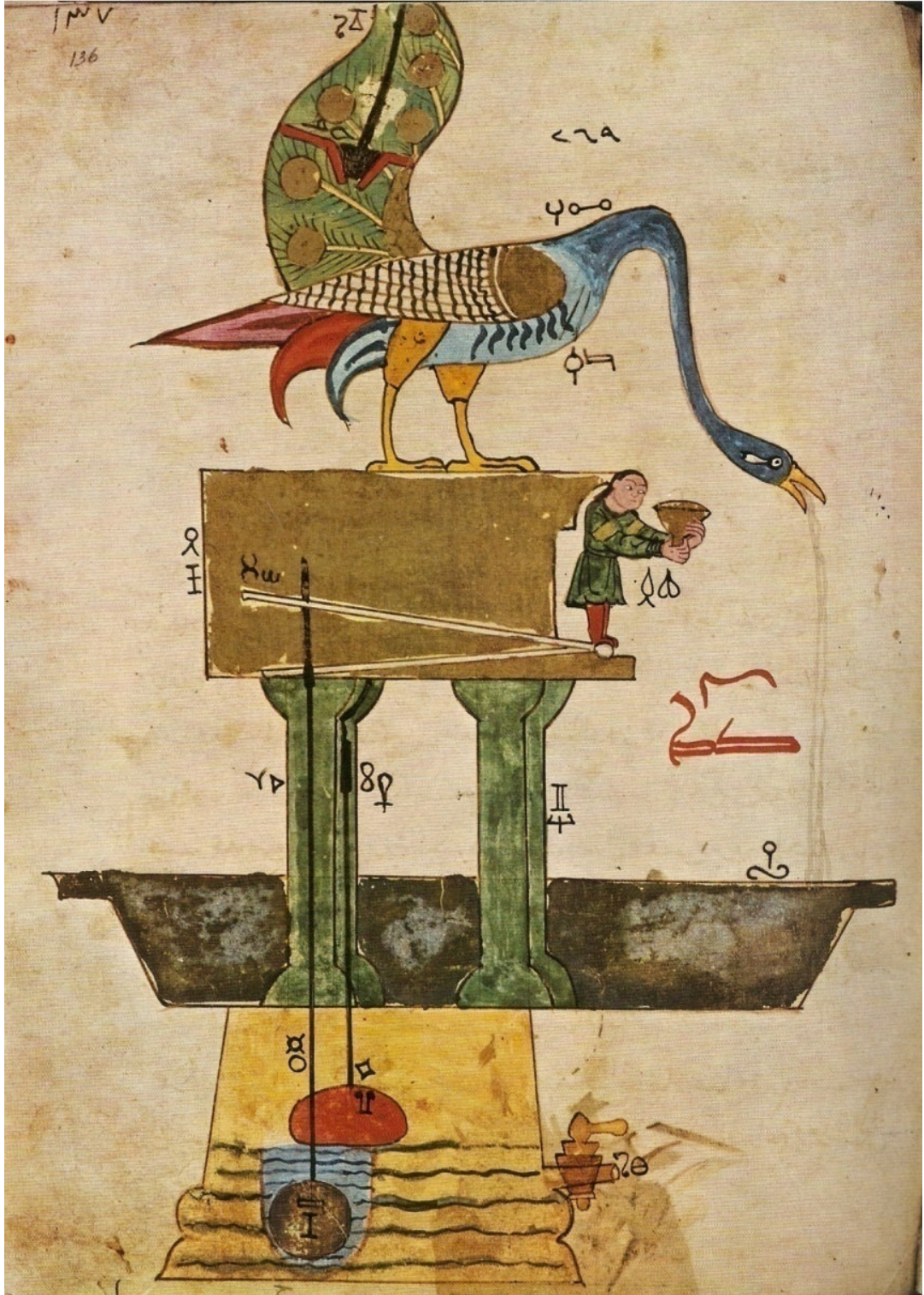
da Arapça çevirilerinin yapıldığı görülür (Tanındı, 1996, s.3). *Materia Medica*'nın Arapça çevirisi olan *Kitâb el-Haşâiş* ve Pseudo Gallenos'un zehirlenmelerle ilgili eserinin Arapçası olan *Kitâb el-Tiryâk* en erken tarihli minyatür kitaplarıdır. Antik kitaplardan kopyalanan bu eserlerde Bizans sanatından ve antik gelenekten etkiler görülür. *Kitâb el-Tiryâk* minyatürlerinde Orta Asya Uygur fresklerinde bulunan kompozisyonların etkin olduğu görülmektedir. Eserin 1199 tarihli [PBN, Arabe 2964] ve tarihlenmemiş [VÖNB, A.F. 10] nüshalarının takdim minyatürü niteliğindeki minyatürlerinde bu etkinin çok belirgin oluşu eserin ressamı arasında Uygur geleneğini sürdüren sanatçılar olduğunu düşündürmektedir (Mahir, 2005, s.32).

8-13. yüzyıllarda Abbasi Halifeleri ve emirlerinin himayesinde gelişen çeviri etkinliklerinde felsefe, tıp, botanik astronomi ve astroloji konulu kitapların olduğu görülür (Bağcı ve diğ. 2006, s.14). Geç Abbasiler Dönemi'nde toplumsal yapının değişmesiyle ortaya çıkan zengin ve tüccar sınıf resimli kitap üretiminde etkin olmuştur. Yoğun olarak çevirisi yapılan kitaplardaki resimler soyutlaştırılarak kopyalanmış, dönemin sevilen edebi eserleri de gölge oyununu andıran figürler içeren şematik kalıplar yoluyla resimlendirilmiştir (Mahir, 2005, s.16-17).

11. ve 12.yüzyıllarda Selçuklu Türklerinin İran'dan Mezopotamya, Suriye, Ön Asya ve Anadolu'ya yayılmaları, Türklerin İslam minyatürleri üzerindeki etkisini de artırmıştır (Mahir, 2005, s. 32). Mezopotamya ve Bağdat merkezlerinde hazırlanan minyatürlü yazmalar arasında kıssadan hisse hikâyeleri, eğitici öğretici masallar, aşk hikâyeleri gibi konuların işlendiği görülür (Bağcı ve diğ. 2006, s. 14).

Varlıklı kesimin kitap ve kitap sanatlarına olan ilgisi, Ortaçağ'ın ilk dönemlerinden itibaren artmış, bunun sonucunda da değerli tezhipler, tasvirler ve bezemeli deri ciltlerle kaplanmış el yazma kitaplar birer sanat eseri olarak kabul görmeye başlamıştır. Selçuklu dönemi Anadolu'sunda üretilmiş el yazma eserlerden Türkiye ve Türkiye dışındaki kütüphanelerde örnekler bulunması 12. Yüzyılın ilk yarısından 13. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemde Artuklu Emirleri'nin resimli kitaplara ilgi duyduklarını, yönetici sınıfın desteğiyle oluşan bir sanat ortamının varlığını ve gösterir. (Bağcı ve diğ. s. 14). Anadolu Selçuklu dönemi minyatür örneklerinden günümüze kalan sayı çok olmamakla birlikte Artuklu yönetimindeki Diyarbakır'da (eski adıyla Amid) 12. Yüzyılın sonunda 140.000 cilt kitap bulunduğu bilinir. Zengin

ve hareketli bir şehir olan Diyarbakır aynı zamanda bir maden işleme merkezi ve kültürel etkinliğin de yoğun olduğu bir merkez konumundadır.



Resim 3.3 Tavus kuşu biçiminde su haznesi, el- Cezeri.

Bu dönemde (1135) hazırlandığı bilinen bir eser 10. yüzyıl bilgincilerinden El-Sufi'nin, Batlamyus'un Almagest'ini kaynak olarak yazmış olduğu Suvar el-Kevâkib

el-Sabita adlı astronomi kitabı'nın resimli kopyasıdır (SK. Fatih 3422). Yüzeysel ve çizgisel bir üslubun hâkim olduğu renklendirilmeden hazırlanan bu eserde insan, hayvan ve cansız nesnelere simgeleştirilmiş, kaynağını ilkçağdan aldığı düşünülen yıldızlar ve burçlar betimlenmiştir (Tanındı, 1996, s.3). Aynı yazmanın [OBL, Marsh, 144; TSMK, A. 3493] nüshalarının minyatürlerinde de görülen antik ikonografiye ait öğeler Selçuklu figür üslubu ve Asya geleneğiyle yeniden şekillendirilirken yeni bir senteze ulaşılmıştır (Mahir, 2005, s.33).

Yukarıda söz edilen Dioskorides'in *Materia Medica* isimli botanik ve zooloji kitabının bir kopyası da Artuklu emiri Necmeddin Alpi (1152-76) için Meyyafarikin'de (Silvan), Abdülcabbar bin Ali tarafından resimlendiği bilinen bir diğer kopyası da, Diyarbakır, Musul ve dolaylarını yöneten Ebû el-Fezâ'il Muhammed için hazırlanmıştır. 13.yüzyıl Artuklu emirlerinin hamiliğinde hazırlanan bir diğer yazma, mühendis Ebu el-İzz el-Cezeri'nin teknik buluşlarını içeren *el-Hiyel el-Hendesiye* adlı (Resim 3.3) resimlerini kendisinin çizip renklendirdiği kitaptır. Arşimet ve sonrası bilginlerin buluşlarına dayanan bu eserde dişlilerin hareketiyle çalışan aletler, mekanik saatler, hareket eden insan ve hayvanlar, fiskiyeli havuzlar, içki kapları, hacamat aletleri şifreli kilitler gibi çeşitli çizimler bulunur. Bilinen en erken örnekleri 1205-1206 tarihlidir (Bağcı ve diğ. 2006, s.15).

Yuvarlak yüzlü, çekik gözlü uzun saçlı figür tipleri Selçuklu sanatının seramik, çini maden gibi başka örneklerine de yansımıştır. Artuklu sarayında hazırlandığı düşünülen, Ebu Zeyd'in maceralarını anlatan Hariri'nin *Makâmat*'ı [TSMK A.3472, H.414] gibi başka minyatürlü yazmaların da bulunması kitap resimlemeye atfedilen önemin bir göstergesi olduğu belirtilir. (Tanındı, 1996, s. 5).

Anadolu Selçuklu dönemi eserlerinden olan 13.yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Varka ve Gülşah mesnevisi [TSM. H.841] dönemin başyapıtı sayılmaktadır. Varka ve Gülşah arasındaki hazin aşkın konu edildiği mesnevi, dönemin başyapıtlarından biri sayılmaktadır. Bu eserin yatay ve dar alanda sinema şeridi gibi tasarlanmış yetmişbir minyatürünün, Uygurlardan beri gelişmiş olan Türk tipleri ve üslubunun Anadolu'daki devamlılığını göstermesi bakımından önem taşıdığı belirtilir (Tanındı, 1996, s.6).

Bir başka eser, 13. yüzyıl Anadolu minyatür sanatının tılsım, astroloji, mucizevi olaylar ve şiirlerle ilgili örneklerin toplandığı bir çeşit Mecmua'dır. Hıristiyan ve

Müslüman sanat çevresinin etkilerini yansıtan minyatürlerde kanatlı melek figürleri, doğa betimleri ve mimari çizimler bulunur. III. Gıyaseddin Keyhüsrev için 1272-73 yıllarında hazırlandığı bilinen bu yazma dönemin başka sanat ürünlerinde de görülen yıldızların ve burçların tasvirlerine de yer verir (Bağcı ve diğ. 2006, s. 15-16).

Moğolların 13. yüzyıl ortalarında Yakın Doğu'yu istila etmesiyle kitap resimlenmesinde yeni bir çığır açmış, resimli kitapların hazırlanması geleneğinin devletin teşkilatlanmış atölyelerinde gerçekleştirileceği bir sürecin başlangıcı olmuştur. Bu gelenek, sonraki yüzyıllarda tüm İslam dünyasında yayılıp kökleşecektir. Moğollar'ın resim sanatına getirdiği en önemli yeniliklerden biri de konu alanında olmuştur. Bu dönemde (1307-1314) Çin, Moğol, Türklerin tarihi, peygamberler tarihi, gibi dünya tarihi niteliğinde resimli kitaplar dönemin hükümdarlarına gönderilmek üzere farsça ve Arapça olarak hazırlanıp kopyalanmıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s.16).

Yeni fethedilen bu topraklar üzerinde Müslüman Hıristiyan ve İslamiyeti henüz kabul etmiş Türkmenlerin karışımından olan toplum yapısı ve buna bağlı gelişen dönüşüm sürecinin sanatsal ürünü eşsiz ve özgün bir tarihi değişim paradigması olduğu belirtilir (Kuban, 2008, s. viii).

Araştırmacıların Anadolu'da gelişen Türk minyatür sanatını genel olarak üç evreye ayırdığı; bunlardan birincisinin 12.- 13. yüzyıl Konya dönemi; ikincisinin 14. - 15. yüzyıl Bursa ve Edirne Dönemi; üçüncü olarak da 15.-18. yüzyıl İstanbul dönemi olduğu belirtilir (Esin, 1960, s. 6).

3.2 Osmanlı Minyatür Sanatı Gelişimi, Temalar ve Hibritler

Kökleri İslâm dünyasının görsel geleneğine bağlı olarak gelişim gösteren Osmanlı minyatür sanatı, başlangıcında, bu dünyanın anlatım dilini benimsemiştir. Çok geniş bir coğrafyada egemenlik süren imparatorluğun sanatı da bu gelişmeler doğrultusunda, bulunduğu coğrafyadan gelen tüm sanat dürtülerine açık, katıkl bir imparatorluk sanatı olmuştur. Beş yüzyıl boyunca bu özelliğini koruyarak bir yandan da kendi özgün dilini oluşturmayı başarmıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s.16).

15. ve 16. yüzyılda Osmanlı uygarlığının, bilinenin aksine Rönesans'tan geçtiği, 13. yüzyıl Anadolu-Selçuklu Devletinin de Ortaçağ Avrupasına göre çok daha aydınlık olduğu belirtilir (And, 1999, s.125).

İstanbul'un fethinden önce 14. yüzyılın ilk yarısı Orhan Gazi döneminde kültürel zenginliğin yoğun olduğu önemli merkezlerden birinin İznik olduğu, takip eden hükümdarlar döneminde Bursa'nın önemli bir ticaret ve kültür merkezi konumunda olduğu, bu dönemde resimli kitap üretimine ilişkin bilgi olmamasına rağmen, sultanların tasvirli eşyalara ilgi duyduklarına dair bazı ipuçları bulunduğu belirtilmiştir (Bağcı ve diğ., 2006, s.16).

Osmanlı devletinin güçlenmeye başladığı yıllardan itibaren saray yönetiminin sanata ve sanatçıya olan ilgisi artarken, padişahın sanat hamiliğinin yanı sıra sadrazamlar, hanım sultanlar, şehzadeler, eyalet valileri, defterdarlar ve saray ağaları gibi üst düzey yöneticilerin de sanat koruyucusu oldukları bilinmektedir. Sanatın diğer alanlarına olduğu gibi kitap sanatı ve sanatçısına verilen destek minyatür sanatının gelişiminde etkin rol üstlenmişlerdir. 15. yüzyıl başlarında Çelebi Mehmed ve II. Murad'ın yanında yer alan Umur Bey ve Fatih Sultan Mehmed'i destekleyen Mahmud Paşa önemli sanat koruyucuları olarak tarihte yerlerini almışlardır (Mahir, 2005, s. 23).

İstanbul'un fethine kadar olan dönemden günümüze ulaşan örnekler olmamasına karşın, yetenekli sanatçıların ve Edirne sarayında bir sanat atölyesinin bulunduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır. Fatih Sultan Mehmed'in Sultanlığı döneminde minyatürlü el yazmaların Edirne sarayında hazırlandığı bilinen birkaç eser günümüze kadar ulaşmıştır (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 53). İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed tarafından saraya davet edilen batılı sanatçıların resim sanatının gelişiminde önemli etkisi olmuştur. Padişah portreciliği gibi yeni bir gelenek bu etkinin ürünüdür (Mahir, 2005, s. 45). Bu dönem, tasvir sanatlarının oluşum evresinin başlangıcı olarak çok büyük önem taşımaktadır (And, 2004, s. 36). Osmanlı resmi esas karakterini 15.yüzyıldan 19.yüzyıla kadar olan süreçte almıştır (Renda, 2007, s. 45).

Fatih'in oğlu II. Bayezid (1481-1512), Şehzadeliği sırasında Amasya'da valilik yapmış, burada üretilen eserler, şairler, bilim adamlarıyla bir sanat çevresi oluşmuştur (And, 2004, s. 36).

Bu dönemde Osmanlı minyatürü, Timurlu, Akkoyunlu ve Memlûklular gibi çağdaş İslam nakkaşanelerinde yaratılan üslubun niteliğine uygun bir gelişim göstermiştir (Mahir, 2005, s. 47). 1470'de tutsak olarak geldiği İstanbul'da önemli görevlere

yükselmiş 1488'de ülkesine dönen Vicenzolu Osmanlı tarihinde barışçı siyasetiyle ve dindarlığıyla tanınmış olan II. Bayezid'in, babasının İtalyan sanatçılarla başlattığı batı üslubundaki resim geleneğini sürdürmediği bilinmekle birlikte, bu dönem İstanbul'daki minyatür ressamlığının oluşumu ve gelişimi bakımından önemlidir. Giovanni Angioello, *Historia Turchesca* adlı kitabında II. Bayezid'in babası gibi portre sanatına ilgi duymadığını ve babasının resimlerini saray dışına çıkarıp sattığını anlatması, tarihçileri Bayezid'in resim sanatıyla arasının iyi olmadığı yanılığısına düşürmüştür; ancak II. Bayezid'in emriyle Osmanlı hazinesinin bilinen ilk kataloğunun yapılmış olması, kitapların sınıflandırılarak gruplara ayrılması ve sultanın tuğrasıyla ona ait olduğunun belirtilmesi, bu dönemde kitap sanatına verilen önemin göstergesidir [(Rogers, 1990, s. 133), (Bağcı ve diğ., 2006, s. 41-42). Şehnâmecilik ve İdrisi Bitlisi, Kemalpaşazâde, Neşri gibi önemli tarihçilerin varlığıyla tarih yazımı geleneği bu yıllarda oluşmuştur (And, 2004, s. 39).

II. Bayezid'in hükümdarlığı döneminde (1481-1512) İran'ın edebi eserlerinden esinlenen, Şiraz ve Tebriz üslubu ile batı resminin harmanlandığı pek çok edebi eser üretilmiştir (Renda, 2007, s. 47). II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim döneminde İstanbul saray nakkaşhanelerinde üretilmiş ve çağdaşı olan minyatür okullarının etkisini yansıtan eserler, batı ile ilişkilerin kesildiğini gösterir. Özellikle Yavuz Sultan Selim'in Tebriz seferinden dönüşte beraberinde getirdiği sanatkârların saray atölyelerinde etkin olduğu dikkati çeker (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 53).

Osmanlı devleti imparatorluk haline gelmeye başladığı dönemden itibaren Teşkilatlanmaya başlamıştır. Saray içinde bulunan ve saray nakkaşlarının da bir bölümünü oluşturduğu, sarayın her türlü gereksinimini sağlayan sanatçı ve zanaatkârlar topluluğu, *Ehl-i Hiref* teşkilatı olarak adlandırılmıştır (Mahir, 2005, s. 177). Bu teşkilat içinde cerrahlar, mimarlar, marangozlar vb. çeşitli meslek grupları bulunmaktaydı. Nakkaşlar, Ehl-i hiref teşkilatı içinde en önemli bölümü oluşturmaktaydı. Bu sanatçılar, yazma eserlerin bezenmesi (*müzehhiplik*), resimlenmesi (*musavvirlik*), metinleri sınırlandıran cetveli çekilmesi (*cetvelkeşlik*), ve boyaların hazırlanması (*renkzenlik*) gibi görevlerin yanında den sorumluydu. Kitap sanatıyla ilgili işlerin dışında mimari süslemelerdeki kalem işlerinden ya da çini desenlerin tasarlanmasından ve çeşitli ahşap eserlerin süsleme ve desenlerinin hazırlanmasından da sorumluydu (Mahir, 2005, s. 18). Ehl-i Hiref Nakkaşları, birçok kimsenin gıptayla baktığı, imtiyazlı konumlara sahipti; ancak yaptıkları işler sarayın

sıkı denetimine tabiydi. Betimlenen konuların seçimi, örgütün yönetiminde, Padişah ve sarayın ileri gelenlerinin isteğine bağlıydı. Lokman bir eserinde sanatçıların çalışmaya başlamadan önce edebi yeteneklerinin saraya mensup ehl-i vukuf ve şeyhülislam tarafından sınımadan geçirildiğini, hattatların ve nakkaşların da kendi sanatlarına ilişkin örnekler sunma zorunluluğunda olduğunu aktarır (Gladiß, 2007, s. 569).

Saray Nakkaşhanesi ve Ehl-i Hiref Teşkilatının kurulduğu yıllar ve sonrasında doğudan gelen sanatçıların varlığıyla hem genişlemiş, hem de resim faaliyetleri hız kazanmıştır. 1526 öncesi dönemin ehl-i hiref maaş defterlerinde, Akkoyunlu ve Tebrizli sanatçıların çalıştığına dair notlar bulunduğu belirtilir [(Renda, 2007, s. 47), (Mahir, 2005, s. 48)].

1514'de Tebriz alındığı zaman Sultan I. Selim'in aileleriyle birlikte İstanbul'a sürdüğü 200 kadar sanatkâr, saray nakkaşhanesinin nüvesini oluşturmuştur. Aynı şey Mısır fethedildiğinde de yapılmış, ancak Memlûk sanatının etkisi çok uzun süreli olmamıştır. Kanuni Sultan Süleyman tahta çıktığında bu sanatçıların büyük bir bölümünü Mısır'a geri göndermiştir. Osmanlı sanatında İran etkisi önemlidir ancak saray nakkaşhanesi çeşitli etkilerin senteziyle özgün bir Osmanlı üslubu yaratabilmiştir (Yerasimos, 2002, s. 12).

I. Sultan Selim Osmanlı minyatürlerinin oluşum evresinin üçüncü sultanıdır. Bu dönemden iki minyatürlü yazma kalmış olmasına rağmen Horasan ve Tebriz'den gelen sanatçıların varlığı ve beraberlerinde getirilen usta işi el yazmaların da etkisiyle minyatür sanatının kökleşmeye başladığı görülür [(Mahir, 2005, s. 50), (And, 2004, s. 40)].

Kanuni Sultan Süleyman ve oğlu II. Selim döneminde üretilmiş el yazmaları sayısı elli civarındadır. Saraya dışarıdan gelen nakkaşların da etkisiyle kimi Akkoyunlu-Şiraz, kimi de Tebriz-Şiraz üsluplarında üretilen eserlerin büyük çoğunluğu Kanuni dönemine aittir. İstanbul'da oluşan yerli üsluba Bosnalı, Macar, Arnavut, Avusturyalı, Moldavyalı, Çerkez ve Gürcü ressamaların da bunlara katılımıyla değişik bir Osmanlı üslubu ortaya çıkmıştır (And, 2004, s. 43, 46).

Bu dönem eserlerinde Osmanlı sarayındaki çeşitli sanat akımlarının yansımaları görmek mümkündür. Bir yandan klasik edebiyat eserlerini konu alan İran okullarının etkisini sürdüren kalıplaşmış bir minyatür anlayışı sürerken; öte yandan yeni

konuların yepyeni bir anlayışla resimlendirildiği dikkati çeker. Osmanlı kitap resminin ilk parlak dönemi Kanuni'nin uzun süren saltanat yıllarına (1520-1566) denk düşer (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 53).

Kanuni döneminin en önemli sanatçısı, *Matrâkçı Nasuh* olmuştur. Nasuh, Osmanlı minyatüründe *Topografik Ressamlık* denilen yeni bir tasvir türünün yaratıcısı sayılır. Bu dönemin yeniliklerinden biri de Şehnamecilik geleneğinin resmi bir kimlik kazanmasıdır. Saray şehnameciliği görevine atanan Fethullah Arif Çelebi, Osmanlı sultanlarının manzum tarihini kaleme almıştır. (Mahir, 2005, s. 51,54-55).

Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatının son yıllarında saray nakkaşları arasında usta olarak yer aldığı 1566 tarihli maaş defterindeki kayıtlardan anlaşılan üstad Nakkaş Osman, Osmanlı resim sanatının en parlak döneminin yaşandığı II. Selim ve III. Murad dönemine damgasını vurmuştur. II. Selim (1566-74) döneminde saray şehnamecisi olarak atanan Seyyid Lokman ve emrindeki ekibin başında bulunan Nakkaş Osman (1598'de sağ), Osmanlı resim sanatının başyapıtlarının oluşumunda önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu durum III. Mehmed saltanatının başlarına kadar (1595-1603) devam etmiştir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 111).

Osmanlı minyatürü bu dönemde hem en verimli dönemine hem de klasik Osmanlı üslubuna kavuşmuştur. Muradi mahlasıyla dini ve tasavvufi şiirler yazan aynı zamanda hattatlık da yapan III. Murad, saray nakkaşhanesiyle yakından ilgilenmiş, saraya yakışan eserler yazılması için hiçbir masraftan kaçınmamıştır. Osmanlı minyatürünün diğer İslam minyatürlerinin kalıpcı ve bezemeci anlayışından kurtulup sade bir anlatım diline kavuştuğu, gerçekçi üslubun yerleştiği bir dönemdir. III. Murad dönemi yeniliklerinden biri de Padişah portrelerini içeren yazmaların hazırlanmasıdır. Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın hazırladıkları Şemâilnâme veya Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâil ü'l-Osmâniye adlı eser, o güne kadar hüküm sürmüş oniki Osmanlı Padişahının fiziksel özelliklerinin ve giysilerinin anlatıldığı portrelerini içermektedir (Mahir, 2005, s. 56, 59).

Sultan III. Murad döneminde pek çok Safevi aydın ve bürokratı Osmanlı-Safevi savaşı başladıktan sonra Osmanlı topraklarına iltica etmiştir (Uluç, 2006, s. 493). Otuzdört yıl süren savaş sürecinde yaşanan yoğun ilişkiler nedeniyle gerek elçiler aracılığıyla gönderilen hediyeler gerekse satın alma yoluyla Safevi atölyelerinde hazırlanmış çok sayıda minyatürlü yazma Osmanlıların eline geçmiş, bazı Safevi

sanatçıları da Osmanlı ülkesine gönderilmiştir. Bu dönem üretilen bazı eserlerde Safevi dönemi Kazvin üslubunun etkileri görülür (Mahir, 2005, s. 61).

III. Mehmed'in saltanat yıllarında (1595-1603) saray atölyelerindeki resim faaliyeti yoğunlaşmış ve klasik dönemden kısmen farklı üslup özellikleri ortaya çıkmıştır. Özellikle peyzajlarda güçlü kontrastların görüldüğü klasik örneklerden farklı renk düzenlemeleriyle, daha az sayıda figürün yer aldığı sade bir anlatımla belirlenen bu dönemde, saray minyatür okulunun en ünlü ve yetenekli sanatçısı nakkaş Hasan Paşa'dır. Osmanlı sultanlarının hayatını, Sultan III. Mehmed'in zaferlerini konu alan şehnâmeler, Farsça ve Arapça'dan Türkçe'ye çevrilmiş cifr, fal, hikâye kitapları ve çeşitli eserlerin devrin üslubuna uygun resimlendirilmesiyle Osmanlı minyatür sanatı yeni bir görünüm kazanmıştır. Hz. Muhammed'in hayatını anlatan 6 cilt olarak hazırlanmış Siyer-i Nebi, bu üslubun ilk örneklerini içerir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 64). Bu dönem Osmanlı resmi, altın çağını yaşamıştır (Renda, 2007, s. 50).

I. Ahmed dönemi (1603-1617) murakka¹⁰ hazırlama geleneğiyle orantılı olarak tek yaprak minyatür yapımında artış olduğu görülür. Vassale¹¹ ustası Kalender Paşa tarafından I. Ahmed'e sunulmak üzere hazırlanan murakkalar değerli minyatür ve tezhipli hat örneklerini içerir.

3.2.1 Osmanlı minyatür sanatında konular

Osmanlı minyatürleri, çok geniş bir konu yelpazesine sahiptir. Her bakımdan sanatı destekleyen ve koruyucusu olan Osmanlı Padişahları, sanata karşı her zaman hoşgörü ve ilgiyle yaklaşmışlardır (And, 2008, s.52-54). Portreler, Tarih kitaplarını resimleyen minyatürler, Edebiyat ürünleri, Dinsel konulara yer veren minyatürlü yazmalar, topografya, manzara, kentler ve binaları da gösteren minyatürler, kozmografya, coğrafya bilimleri, astroloji, mekanik, tıp, farmakoloji, gizli bilimler gibi ansiklopedik nitelikte minyatürlü yazmalar, günlük yaşamı, sıradan olayları ve insanları gösteren minyatürler konuların dağıldığı ana başlıklardır (And, 2008, s.55-60).

Portrecilik geleneğinin birinci evresi sayılan Fatih dönemi, aynı zamanda minyatür sanatının oluşum evresi içinde yer almaktadır. Bu dönem, Bellini, Ferraro gibi batılı ressam ve Sinan Bey gibi Osmanlı sanatçıları batı geleneğinde eserler

¹⁰ Tek yaprak resimlerin toplandığı albüm.

¹¹ Osmanlı kitap sanatında kâğıtları belli olmayacak şekilde birbirine kaynaştırma sanatı.

vermişlerdir. Kanuni dönemi, portrecilik geleneğinin ikinci evresi olarak adlandırılmaktadır. Nigarî mahlaslı Haydar Reis, bu geleneğin 16. Yüzyıldaki temsilcisi olmuştur (Mahir, 2005, s. 54-55). Kanuni, II. Selim ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın portrelerini yapan Nigârî sarayın en yetenekli nakkaşları arasında sayılmaktadır.

Portre geleneği, padişahların portrelerini içeren Silsilenameler, Zübdetü't-Tevarih gibi eserlerle devam etmiş, Me-Şa'irü'ş-şu'ara gibi şairlerin biyografilerini aktaran eserlerle çeşitlenmiştir (And, 2004, s.145-146).

Osmanlı minyatürü bilimsel ve ansiklopedik konularda yapılmış minyatürler açısından zengin bir koleksiyona sahiptir. Fatih Sultan Mehmed'in kendisini dünya liderleri arasında gördüğü ve İskender-i Zaman sıfatını benimsediğini gösteren yazılı metinler bulunmaktadır. Osmanlı Şairi Ahmedî'nin İskendernamesi'nin pek çok kopyasının bu dönemde hazırlanmış olması, II. Mehmed'in, İskender'in yaşamı ve etkinliklerine duyduğu derin ilginin el yazma eser üretimine yansıyan sonucudur (Bağcı, 2002, s. 54). İskendername'nin bölümlerinden birinin de Osmanlı tarihiyle ilgili olduğu belirtilir (Tanındı, 1996, s. 10).

II. Mehmed, hükümdarlık yıllarını üç farklı dilde üç ayrı tarihçiye yazdırmıştır. (Kritovoulos-*Historia*, 1467, Rumca; Tursun Bey Türkçe; Horasanlı şair Ma'ali Mir Ali b. Muzaffer et-Tusi tarafından Farsça yazılan *Hünkarname*) Bu da evrensel olma iddiası, siyasi ve askeri amaçlarıyla örtüşen bilinçli bir kültür politikasının yansımasıdır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 22).

Osmanlı minyatürlerinde tarih konulu eserler, genel tarihler, dinler tarihi, seferler ve olayların aktarıldığı minyatürler olarak çeşitlilik göstermektedir (And, 2004, s.179). 1540 dolaylarında Osmanlı hanedanının resimli ve manzum tarihi yazılmaya başlanmıştır. Osmanlı saray teşkilatı içinde ayrı bir bölüm olarak Farsça manzum tarih yazımı için Tarih ve edebiyat bilgisiyle donanmış, Farsça ve Arapça dillerine hakim bir şair olan şehnameci atanır. Bu şehnâmecî, Firdevsî'nin Şehnâmesinin vezniyle, manzum, methiye tarzında bir Osmanlı tarihi yazmakla görevlidir. İlk ünlü şehnameci, Ârifî mahlasını kullanan, şair Fethullah Çelebi'dir (1562'de sağ). Osmanlı tarih yazımı etkinliği, saray nakkaşhanesinde yaklaşık yetmiş yıl boyunca nakkaşları meşgul eden işlerin başında gelmiştir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 97).

III. Murad döneminde Osmanlı Tasvir sanatında peygamberlerin tarihleriyle ilgili minyatürlerin görüldüğü ilk eser, (Resim 4.7), Zübdetü't-Tevârih'tir (Mahir, 2005, s.100). Kanuni Sultan Süleyman döneminde yazımına başlanan ve saray tarihçisi Seyyid Lokman Aşuri'nin 1583 yılında tamamladığı Zübdetü't-tevarih, Adem'den başlayarak Osmanlı sülalesiyle devam eden ve dönemin padişahıyla biten bir dünya tarihidir (Bağcı, 2002, s. 58-59).

Bunların dışında Topkapı sarayını betimleyen minyatürler içeren el yazma eserler de bulunmaktadır. Topkapı sarayı'nın sadece padişahın ve devletin evi olarak görülmediği, aynı zamanda imparatorluğun yönetim merkezi, yasama, yargı ve yürütmenin toplandığı, sanatçıların işliklerinin bulunduğu, müzik, dans gibi sanatların öğretildiği bir güzel sanatlar akademisi olduğu belirtilir (And, 2004, s.237).

Topografik resimlerin ustası, Matrakçı Nasuh, bazı resimleri için *Portolan* denilen Avrupa deniz haritalarındaki kent betimlerinin biçim dilini örnek almakla birlikte, farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirerek şematik ve figürsüz manzaralar resmetmiştir. Nasuh, fethedilen kentleri, kaleleri ve limanları kendine özgü form diliyle betimlemiştir. Portolan anlayışındaki kent görünümüleri, Nasuh'tan önce Pirî Reis'in Kitab-ı Bahriye adlı eserinde gerçekçi bir üslupla betimlenmiştir (Mahir, 2005, s. 51).

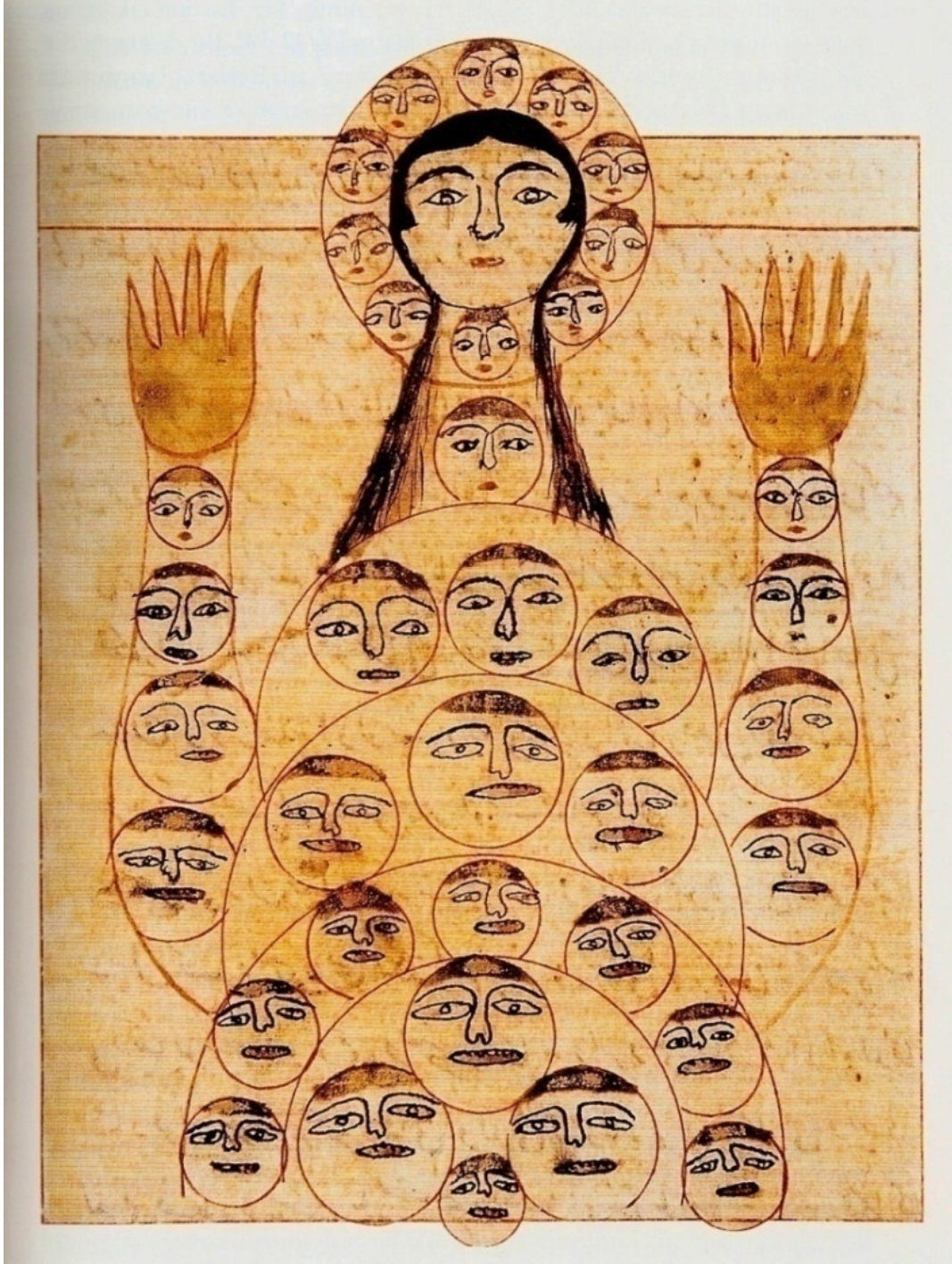
Saray şenlikleri, sünnet törenleri, III. Murad ve III. Ahmed döneminde hazırlanmış iki ayrı dönemin şehzadelerinin sünnet düğünleri, Osmanlı resim sanatının başyapıtları arasında sayılmaktadır (And, 2004, s.251).

Edebi eserler üzerinde Farsça yazılmış İran kökenli edebi eserlere duyulan hayranlık, konusu edebiyat olan elyazmaların üretiminde önemli nedenlerden biri olmuş tur. Şehnameler dışında Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha en çok minyatürlü elyazma konularının başında gelmektedir (And, 2004, s.273).

Murakka denilen tek yaprak eserleri içeren albümler arasında en ünlüsü I. Ahmed Albümü olarak bilinen eserdir. Bu albümde bulunan minyatürler, onyedinci yüzyıl başında yapımı yaygınlaşacak tek yaprak çalışmalardır (Mahir, 2005, s. 69).

3.2.2 Osmanlı minyatür sanatında hibritler

Venedik’li nakkaşların, İskender’in Hint denizlerinde karşılaştığı garip yaratıkları betimlerken, resimli coğrafya kitaplarıyla yaygınlaşan bir görsel hafızadan yararlandığı, bu garip yaratık öykülerinin Avrupa mitolojisine de İskendername öyküleri yoluyla girdiği belirtilir (Bağcı ve diğ., 2006, s.30).



Resim 3.4 Şahratü'n-nâr, Da'vetname-i Firdevsi-i Tavi, 1487, , İÜK T.208

Osmanlı'da astroloji, fal, büyü, tılsım gibi konularla ilgili sayısız kitap arasında resimli olanlardan biri Firdevsi-î Tavi'l'in Davetname adlı eseri, bunların içinde en eski olanlardan biridir. Minyatürlerden farklı bir üslupta 141 resim ve çizim içeren Davetnâme, astroloji, gök cisimleri, melekler, cinler, büyü ve tılsım konularını içermektedir (And, 2006, s. 9-10).

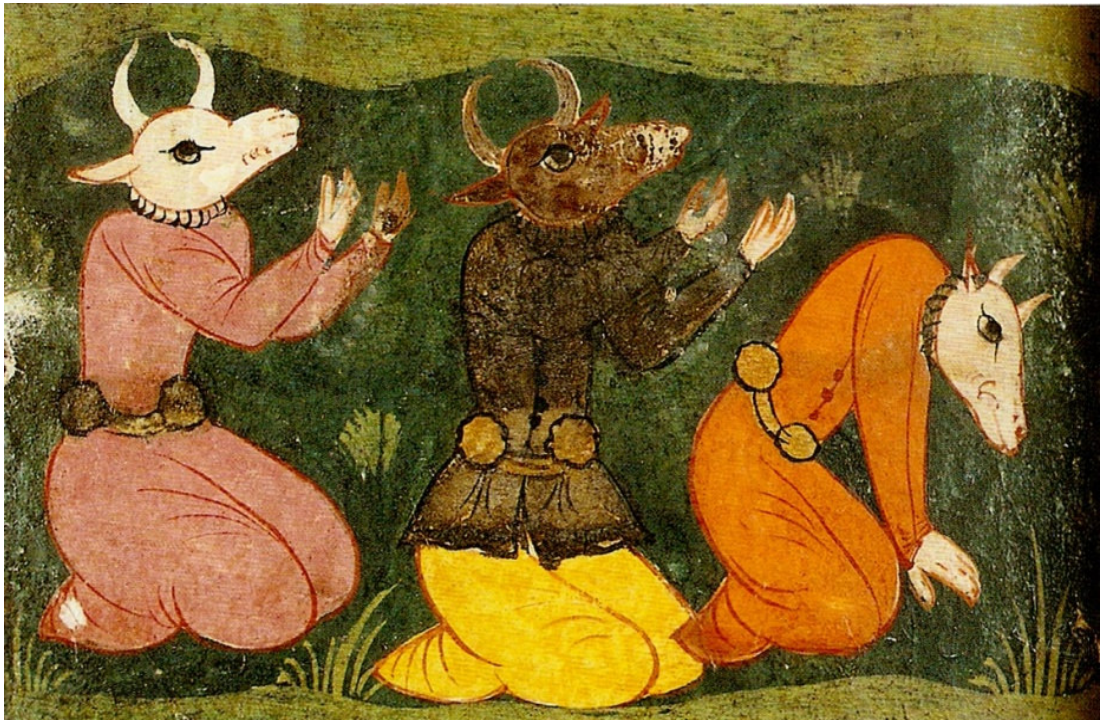
15. yüzyılın halk kültürünü yansıtan, dönemin en önemli eserlerinden biri olduğu düşünülen Davetnâme'de yer alan resimlerin, minyatürden çok halk resmi geleneğine yakın olduğu belirtilir (Aksel, 2010a, s.190). İpşiroğlu, bir halk ustasının elinden çıktığını düşündüren hayal ürünü yaratıklarla dolu resimlerde, kanatlı yılanlar, insan başlı kuşlar, akrep, terazi ve buna benzeyen türlü şekillerde inanç sembollerinin en eskilerinin yansımış olabileceğini düşüncesinin yanında benzer sembollerin Selçuklu sanatında da bezeme ögesi olarak kullanıldığını belirtir (Aksel, 1960, s. xiv). Üç ayrı bölümden oluşan Davetnâme'de birinci bölüm gök cisimlerine, ikinci bölüm melekler ve cinlere, üçüncü bölüm ise büyü ve tılsımlara ayrılmıştır (And, 2008, s.60). Minyatürlerden çok farklı yapıda olduğu görülen bu resimlerden birinde Şahratü'n-nâr (Resim 3.4) betimlenmiştir. Sayısız başı olduğu söylenen Şehretü'n-nâr bu resimde otuz yedi başlı olarak çizilmiştir. Ateşten ve havadan yaratılmış bu cine dokuz yüz bin yıl ömür verilmiştir (And, 2008, s. 291).



Resim 3.5 Üç başlı ve iki başlı iki melek, Da'vetname-i Firdevsi-i Tavi'l, 1487, İÜK, T. 208.

Bir başka resimde, Davetnâme'de bulunan hibritlerden (Resim 3.5) iki tanesi görülmektedir. Hibritlerden solda görülen üç başlı bir melek, sağdaki ise iki başlı bir melektir. Metne göre bunlar, yıldızların hareketine göre yapılacak büyü sembolüdür.

Kanuni döneminde Piri Reis'in çizdiği ikinci dünya haritası resimlidir. günümüze ancak bir parçası ulaşan dünya haritasında gemiler, şehirler, hükümdarlar ve efsanevi varlıklar tasvir edilmiştir (Bağcı vd., 2006, s.69). Hemen aynı yıllarda Avrupa'da resimlenen dünya haritalarını hatırlatan bu eserler, o yıllarda doğu ile batının kültürel ve sanatsal etkileşiminin bir göstergesidir.

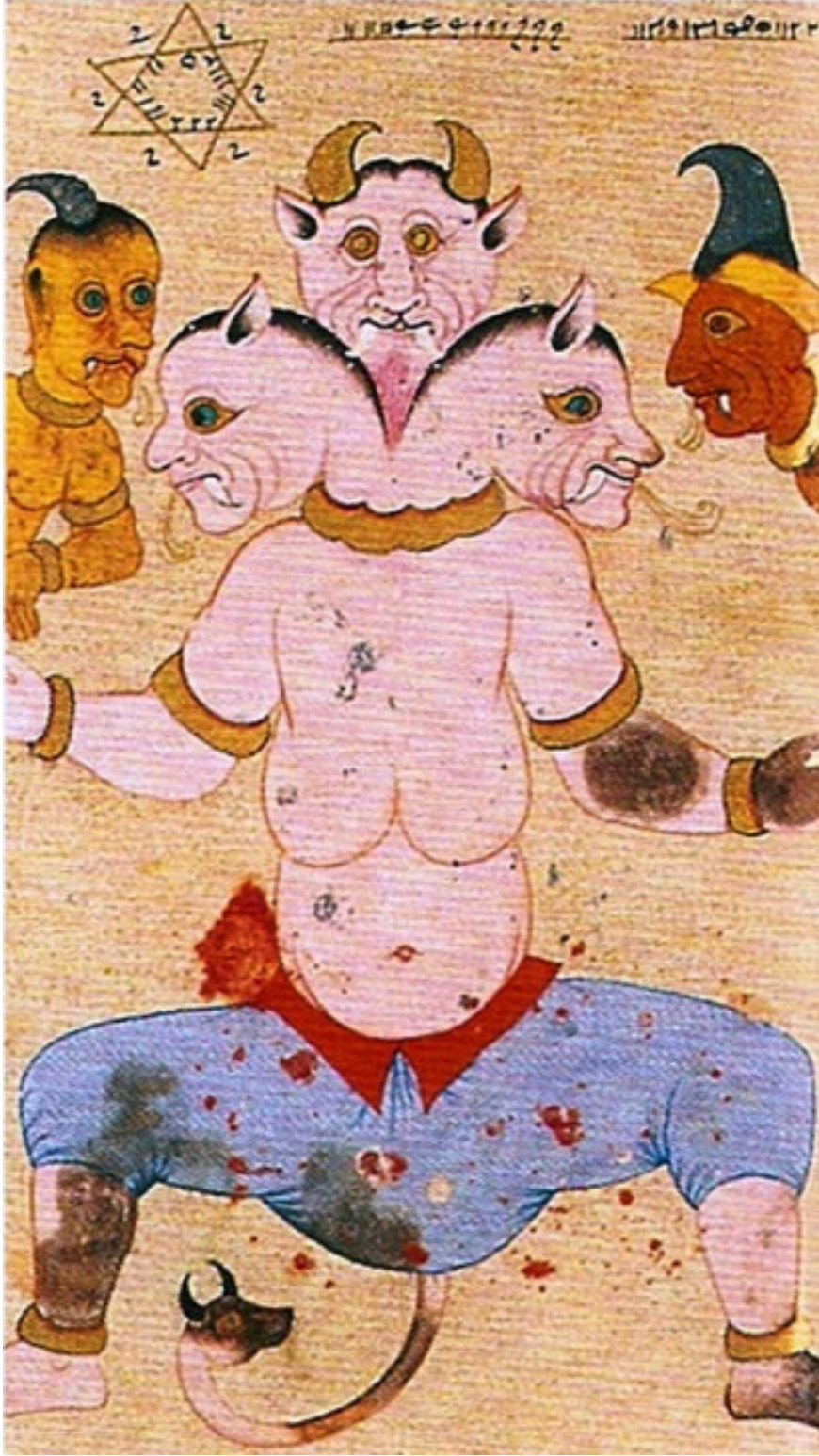


Resim 3.6 Dua eden hayvan başlı melekler, Acâibü'l-Mahlûkat, BL Add. 7894

Osmanlı resminde pek çok eser bilimsel ve ansiklopedik konuları içermektedir. Bunlardan Kazvini'nin Acaibü'l-mahlûkat ve Garaibü'l-mevcûdat adlı eseri, (Resim 3.6) içerdiği gök cisimleri, hayvanlar, bitkiler, coğrafya ve yaratıklar gibi konularla çok kapsamlıdır. Bu eserin gerek özgün dilinde gerekse Türkçe pek çok çevirisi bulunmaktadır (And, 2004, s.343). Resimde hayvan başlı olarak betimlenen üç melek hibrit dua ederken betimlenmiştir.

II. Selim döneminde başlatılan Kâbe'nin onarımını tamamlatan III. Murad'ın, sanata ve edebiyata ilgisinin, sonraki padişahların hepsinden daha fazla olduğu, uğursuzluğa inandığı için çevresinde birçok müneccim, remmal, okuyucu ve şeyh bulundurduğu,

buna karşılık dünya tarihine ilgi duymaktan da geri kalmadığı belirtilir. Kaynaklarda, Takiyeddin'in yaptırdığı rasathaneyi yıktırması, kişiliğine yakışmayan bir davranış olarak kabul edilmektedir (Sakaoğlu, 2007, s.197-198).



Resim 3.7 Huma, Metâlî'ü's-Sa'âdet ve Yenâbi'ü's-Siyadet, Seyyid Mehmed bin Emir Hasan al-Su'udi, 1582 PBN suppl. Turc 242.

Sultan III. Murad'ın tarihe, gizli bilimlere, dünyanın acıip ve garaibine, bilinmeyen hikâyelere, fal, rüya tabirleri ve kıyametle ilgili anlatılara meraklı olduğu aktarılır. (Bağcı ve diğ., 2006, s.187).

Matâlû'î-saâde et yanâbiü'l-siyâda, III. Murad dönemine ait bir eserdir. Kızları Fatma ve Ayşe Sultanlar için iki kopya olarak hazırlandığı bilinen Matâlû'î-saâde et yanâbiü'l-siyâda adlı astronomiyle ilgili eser, ayrı yazarlar tarafından hazırlanmış iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm gök cisimlerini incelemektedir; ikinci bölümü falcılık, büyü ve tılsımlarla ilgilidir (And, 2008, s. 22). Eser, şair Muhammed bin Emir Hasan el Sûdî tarafından yazılmış olan *Kitab al- Bulhan*¹² adlı eserin çevirisidir. 1582 yılında hazırlanmış bu Türkçe çeviri eserde bulunan minyatürler *Nakkaş Osman* tarafından yapılmıştır (Renda, 2007, s.60). Resimde görülen hibrit (Resim 3.7) humma hastalığına neden olan bir cin figürünü betimlemektedir.

I. Ahmed döneminin eserlerinden (TSMK H.1703) Falname, vezirliğinin yanında vassale ustası olarak da bilinen, güzel yazı ve tek yaprak resimleri birleştirerek albümler hazırlayan Kalender Paşa tarafından vassale tekniğiyle hazırlanmış ve Sultan I. Ahmed'e sunulmuştur. Eserin önsözünde Kalender Paşa, minyatürlerle karşılıklı sayfalarda bulunan metnin, o sayfayı açan kişinin falı olduğunu belirtmiş, Falname'nin kullanılmasında izlenecek yöntem hakkında okuyucuya bilgi vermiştir. Minyatürlerinin çoğu dini konularla ilgili olan Falname'nin içerdiği 36 minyatür, dönemin elyazmalarına göre daha (48 x 36 cm) büyük boyutludur. Minyatürlerdeki üslup farkları, değişik ikonografilerden yararlanmış birkaç sanatçının çalışmalarını yansıtmaktadır. [Çağman ve Tanındı, (1979, s.69), (Mahir, 2005, s.70), (Atasoy ve Çağman, 1974, s.65)].

Çoğunlukla kutsal kitaplarda geçen kişiler, olaylar ve mitolojik konulara yer veren Falname'den alınmış bir minyatürde (Resim 3.8) tahta oturan bir melek ve ona hizmet eden cinler vardır. Ortada biri dans ederken, sağda ve solda boynuzlu iki cinden biri ud, diğeri tef çalar. (And, 2008, s.291).

Falın, İslam öncesi Cahiliye devri Araplarında çok önemli sayıldığı ve bir ilim gibi görüldüğü belirtilir. Kaynaklarda, İslamın doğuşuyla birlikte bazı fal türlerinin İslam açısından haram sayıldığı, bazı türlerinin de İslami bir biçime bürünerek ayrı bir değer kazandığı aktarılır. (Ertaylan, 1951, s.1).

¹² Harikalar kitabı



Resim 3.8 Çalgı çalan cinler ve dans eden melekler, Falnâme, TSM H. 1703

Evliya Çelebi, Esnaf-ı Falcîyân-ı Musavvir olarak çalışan bir sanatçının padişahları, savaşıları, peygamberleri, Yusuf ile Züleyha, Leyla ile Mecnûn, Ferhad ile Şirin, Varka ile Gülşâh gibi öykülerin resimlerini müşterilerine açarak, talihine hangi resim

gelirse bunlarla ilgili şiirler okuyup yorum yaptığından söz eder. Bu türde, tasvir sanatı ile anlatı sanatının karıştığı görülmektedir (Mahir, 1999, s.449).

And (2008, s.52) bunun eski Türklerde ya da İran'da örnekleri görülen *Perdedarî* ya da *Şemâil-gerdan* gibi, resimlerin önünde hikâye anlatmaya, meddahlık etmeye benzediğini belirtir. Evliya Çelebi'nin tanımladığı bu türün günümüze kalmış olan bir örneği de söz konusu olan *Falnâme*'dir.

Tarihi kesin olarak bilinmeyen bu kıyamet kitapları, resimlerinin üslubu nedeniyle III. Mehmed veya I. Ahmed dönemlerine atfedilebilir. Üslupları yanında resim programları ve ikonografileriyle birbirlerine çok yakın olan bu eserler, *Metaliü's-sa'âde*, *Cifrü'l-câmi* ve birkaç örnekle birlikte bugünkü deyimiyile bir tür seri biçiminde üretildiklerine işaret eder. Osmanlı resim sanatında pek sıradan olmayan bu üretim biçiminin, dönemin resimli kitaplara bol sayıda talibin yetişmesini sağlayabilecek siyasi ve kültürel koşullarla bağlantısı olduğu düşünülmektedir (Bağcı ve diğ., 2006, s.198).

Bu kıyamet içerikli kitaplarına ilginin, III. Mehmed ve I. Ahmed dönemlerinde de sürdüğü, bunun sonucunda gerek tercüme gerekse telif olan ve sade bir Türkçe ile hazırlanmış birçok metnin masalsı kahramanlar ve olaylarla bezeli öykülerinin resimlendirildiği belirtilir (Bağcı ve diğ., 2006, s.187).

Osmanlı resminde ölüm sonrası hayatın tasvirli olarak anlatıldığı eserlerden biri olan *Ahval-i Kıyamet*, üç kopya olarak hazırlanmıştır. Kıyamet günü, Cennet, cehennem, miraç gibi konuların yer aldığı eserden bir minyatür (Resim 3.9) cehennemi tasvir etmektedir. Alevler arasında görülen cehennemliklerin cinler tarafından işkenceye maruz bırakılmalarını canlandırmaktadır.

Yaman, (2002) on beş belirtkeyi şöyle sıralamıştır: Ahlaki değerlerin bozulması., savaşlar; Kâbe'nin tahrip edilmesi; Fırat nehrinden altın bir dağ çıkması; kuyruklu yıldızın doğması; felaketlerin yaygınlaşması; büyük bir ateşin çıkması; Mehdi'nin çıkması; Deccal'in çıkışı; Hz. İsa'nın yeryüzüne inişi; Yecüc ve Mecüc'ün çıkışı; Dabbetü'l-Arz'ın çıkışı; dumanın çıkması; güneşin batıdan doğması; rüzgârın gönderilmesi.



Resim 3.9 Cehennem, Ahval-i Kıyâmet, 1600-10, SK. Hafid Efendi 139

Osmanlı devleti Balkanlardan Ortodoğu ve Afrika'ya kadar birçok bölgenin yönetimini üstlenmiş ve uzun yıllar bu bölgelerde hakimiyetini sürdürmüştür. Farklı kültürlerle hoşgörü ile bakan bir anlayışın hakim olduğu Osmanlı döneminde, farklı bölgelerin zaman zaman İstanbul'un ve Anadolu'nun kültür ve sanatından etkilendikleri görülmektedir. (Yaman, 2008, s. 236).



Resim 3.10 Tahta oturmuş bir meleğin çevresinde meleğe benzer beş cin, Antoloji, CBL 424

Resimde görülen tahta oturmuş bir meleğin (Resim 3.10) çevresinde, melek biçiminde betimlenmiş beş cin bulunmaktadır (And, 2008, s. 291). Bu betimlemenin kökeninde Kuran'da cinlerin de aslında birer melek oldukları söylenmesidir. İblis,

Adem'e secde etmediğinden dolayı cennetten kovulmuş bir melektir. Cinlerin de düşmüş melekler olarak adlandırıldıkları görülmektedir. Tıpkı tanrılar tarafından cezalandırılmış Pazuzu gibi, etkinliklerini yer ile gök arasında sürdürmekte olduklarına olan inanç yaygındır.

Periler'in de Cinler grubundan olduğu, cinlerin güzel kızlarına peri dendiği ve çoğunlukla melekler ve hurilerle aynı yaratıklarımız gibi düşünöldüğü söylenir. Peri, sözcük olarak da melek ve hurilerle eş anlamda kullanılır (Yıldırım, 2008, s. 563). Bazıları da cinlerin inananlarına peri, inanmayan ve insanlara zarar verdiği düşünölen cin kesimine de şeytan denildiği kanısını taşır (Yıldırım, 2008, s.198).

4. KUTSAL METİNLERDE SÜLEYMAN PEYGAMBER VE OSMANLI MİNYATÜRLERİ'NDE YANSIMASI

MÖ. Onuncu Yüzyılda yaşamış olduğu kabul edilen, üç büyük Tek-Tanrılı din tarafından peygamberliği kutsanmış Süleyman, diğer peygamberler arasında en karmaşık, efsanevi ve çok yönlü kişiliğiyle öne çıkmaktadır (Soucek, 1993, s.109).

İbrani Tarihi'nin en önemli peygamberleri arasında sayılan Süleyman, adaleti, bilgeliği, zenginliği, tahtı ve ünlü Süleyman Tapınağı'nı inşası gibi pek çok özelliğiyle İbrani ve Hıristiyan kültüründe önemli bir yere sahiptir. İslam geleneğinde ise bu sayılan özelliklerine ek olarak, yeryüzündeki her türlü canlıya ve rüzgâra hükmedebilen, kuşların dilini konuşan, emrindeki cinlere her türlü işi yaptırma gücüne sahip, ideal bir peygamber olarak kabul edilmektedir.

Ortaçağdan itibaren Hıristiyan geleneğindeki İkonalarda, ayrıca Avrupa plastik sanatlarında resim, heykel ve mimari yapılarıdaki betimlerinde başta adaleti, Seba Kraliçesinin ziyareti, Tanrı'dan bilgelik dilemesi gibi konularla sanata yansıdığı görülmektedir. İslam geleneğinde peygamberler tarihi, edebi eserler, kozmoloji ve coğrafya konularında hazırlanmış minyatürlerde betimlenen Süleyman, efsanevi yönleriyle halk hikayelerine de konu olmuştur.

Eski Ahit¹³ ve Kuran'da adı geçen pek çok peygamberin ortak olmasının yanında sadece İslam'a ya da Eski ve yeni Ahit'e özgü peygamberler de vardır (And, 2008, s. 119).

Bu bölüm, üç alt başlıkta Süleyman'ın Eski ve Yeni Ahit'lerde, Kuran'da ve bu kutsal kitaplar yanında rivayetler ve efsanelerden Osmanlı minyatürlerine yansıyan özelliklerinin incelenmesi üzerine kurulmuştur. Kitap resimleri, bir kitabın metnini görsel dile aktardıklarından, resmin konularının anlaşılabilmesi için ilk başvuru kaynağı olan metnin, konuyu aydınlatmada bazen yetersiz kaldığı, bunun nedeninin,

¹³ Eski Ahit Eski Antlaşma: Tanrı'nın Musa peygamber aracılığıyla İsrail halkıyla yaptığı, Kutsal Yasa'ya dayanan antlaşma (bkz. Tevrat, çıkış 24). İsa Mesih'ten önce yazılmış olan Tevrat, Zebur ve peygamberlerin kitapları; Eski Ahit (Eski Antlaşma), Kutsal Kitab'ın ilk kısmını oluşturur.

el yazma eserin üretildiği döneme ait edebiyat eserleri ve sözlü geleneklerin içinde saklı olabilecek birtakım kodlar ve göndermeler içermesinden, kaynaklandığı düşünülür (Bağcı ve diğ., 2006, s. 13).

Eski Ahit metinlerinde oldukça geniş ve ayrıntılı bir biçimde anlatılan Tapınağın yapımı Eski ve Yeni Ahitler’de Süleyman bölümünde yer alırken, takip eden bölümlerde Kutsal kitaplar ve rivayetler ışığında Süleyman’ın Osmanlı minyatür Sanatındaki minyatürlerinin değerlendirmesini içermektedir. Bu bölüm kapsamında minyatürlerde görülen Belkıs, Asaf gibi önemli kişiliklerin, atlar, hüthüt, simurg gibi hayvan karakterlerin ve taht, Mühr-ü Süleyman gibi öğelerin alt başlıklar olarak incelenmesi uygun görülmüştür.

4.1 Eski ve Yeni Ahit’te Süleyman Peygamber

İbrani Tarihi, Tanrı ile İbrani’lerin atası İbrahim arasındaki Ahit ile başlar (Yaratılış 15:18-21). Eski Ahit’in Krallar kitabı İsrail ve Yahuda Krallıklarının Tarihini anlatır. Süleyman’a ait en geniş bilgi I. Krallar kitabında bulunur. İkinci Krallar kitabı, birincinin bittiği yerden devam eder (Url-2). Hıristiyan kaynaklarına göre iki kitap olarak kabul edilen Krallar kitabı, İbrani kaynaklar tarafından tek kitap olarak kabul edilmektedir (Yavuz, 2006, s. 5).

Eski Ahit’te Davut ile Ammiel’in kızı Bat-Şeva’nın oğlu olan Süleyman’ın, [(I.Tarihler 3:5), (II.Samuel 12:24-25)] bugünkü Kudüs’te doğduğu, [(I.Tarihler 14:4), (I.Tarihler 6:5)] adının İbranicede sağlıklı anlamına geldiği, İsrail Tanrısı tarafından verilen diğer adının da Yedidyah olduğu belirtilir [(Yıldırım, 2008, s. 645), (II.Samuel 12:25), (I.Tarihler 22:9)].

MÖ. 973’de babası Davut’dan devraldığı İsrailoğulları krallığı, en güçlü ve zengin dönemini Süleyman’ın hükümdarlığı idaresinde yaşadığı belirtilir [(I.Krallar 10:27), (II.Tarihler 1:15- 9:27)]. İsrailoğulları tarihinde Krallık ve Peygamberlik ilk olarak Süleyman’ın babası Davut şahsında birleşmiştir. İsrailoğulları’nın Mezmurlar¹⁴ diye de bilinen Kutsal kitap ile gönderilen Peygamberi olan Davut’un adı, İbranicede “sevilen, en çok sevilen kişi, gözbebeği” anlamında kullanılan bir kelimedir. Eski Ahit’e göre Yakup Peygamber soyundan ve on ikinci kuşağındandır. “İran

¹⁴. Mezmurlar, Tanrı’yı övmek için makamla okunan kutsal ilahilerdir. Bu ilahilerden oluşan kitap, İslam geleneğinde Zebur olarak da bilinir. Mezmurların birçoğu Hz. Davut tarafından yazılmıştır. 150 bölümden oluşmaktadır. 151. Mezmur, Apokrif kitaplar arasında sayılmaktadır.

kaynaklarına göre Keykûbad döneminde yaşamıştır” (Yıldırım, 2008, s. 233-234). İbrani ulusunun büyük ataları¹⁵ arasında adı geçen Davut’un soyu ile ilgili ayrıntılı bilgi Eski Ahit’in I.Tarihler [1:1-9:44] ve Rut [4:13-22] kitabında verilmektedir. Yedi yıl altı ay Hevron’da Yahuda¹⁶ krallığı, kırk yıl boyunca da İsrail krallığı Yaptığı anlatılan Davut döneminde, İsrailoğulları devleti güçlenip, yerleşik bir uygarlık düzenine geçmiştir [(II. Samuel 2:11), (II. Samuel 5:4-5)].

Davut’un Krallığı öncesinde İsrailoğulları, Kenan bölgesinde birbirinden bağımsız topluluklar halinde yaşamlarını sürdürüyorlardı. Hâkimler denilen bu dönemde, bir savaş veya istila durumunda Tanrı tarafından gönderildiğine inanılan *Hâkim* adı verilen karizmatik kişiler kabilenin başına geçmesi için çağrılırdı. Son hâkim Samuel’in İ.Ö. 1020 yılında Kral olarak kutsadığı Saul ve oğlu Yonatan’ın ölümüyle Yonatan’ın oğlu İş-boşet kuzeyde, Davud ise güneyde kral olarak seçilmişlerdir. Çevredeki devletlerin zayıflığından yararlanarak iki krallığı birleştiren Davut, Kudüs’ü başkent olarak seçmiş, Ahit sandığını buraya taşımıştır. Eski Ahit’te, Kızıl Saçlı, yakışıklı, cesur, kahraman, sözünde tutarlı, iyi berbat¹⁷ çalan birisi olarak nitelenen Davud’un Kral olarak kutsanması, Filistinli Golyat’ı öldürmesi¹⁸, İsrailoğulları krallığını sağlam temeller üzerine kurma çabası, ibadeti sistemleştirmesi, tapınağın yapım hazırlıklarını başlatması gibi olaylar, ayrıntılarıyla anlatılmaktadır [(I.Samuel 16-31.böl.), (II.Samuel 1:1-24:25), (I.Tarihler 11:1-22:19)].

Eski Ahit’te belirtildiğine göre Davut, Hitti Uriya adında bir komutanın eşi olan Bat-Şeba’ya aşık olup, ona sahip olabilmek için Uriya’yı cephede savaşın en yoğun olan bölgesine göndererek ölümüne sebep olmuş ve Bat-Şeba ile evlenmiştir. Bu günahın sonucu Süleyman’dan önce doğan çocuk ölmüştür (II. SAMUEL 11. ve 12. Böl.).

Tanrının gözünde Hititli Uriya olayı dışında her zaman doğruyu yapan Davut için Tanrı Yahve (Yehova), İsrail Krallığını bozulmaz bir anlaşmayla sonsuza dek Davut

¹⁵ Büyük atalar: İsrail ulusunun eski çağlarda yaşamış belli başlı din ve devlet adamları (Hz. İbrahim, Hz. İshak, Hz. Yakup ve on iki oğlu, Hz. Davut, vb.).

¹⁶ Yahudiye:İsrail Krallığında bir oymak. Roma İmparatorluğu zamanında Filistin’in güney kısmından oluşan bu eyaletle birlikte Musevilerin çok sayıda bulunduğu komşu eyaletlerin topraklarının tümü.

¹⁷ Berbat: Kopuz ya da lavtayı andıran bir saz.

¹⁸ 151. Mezmur, Golyat’ı öldürmesinin ardından yazılmıştır. Bu mezmur apokrif (kanonik olmayan) adı verilen kitaplar arasında sayılmaktadır.

ve soyuna vermiştir [I.Krallar 15:1-8], [II.Tarihler 13:5]. Bu soy Hıristiyanlık için ayrı bir öneme sahiptir ve İsa Mesih için *Davut Oğlu* terimi kullanılmaktadır. Yeni Ahit'in Matta bölümü "İbrahim oğlu, Davut oğlu"¹⁹ İsa Mesih'in soyuyla ilgili kayıt şöyledir" biçiminde başlar, aynı bilgi Luka bölümünde vurgulanarak tekrarlanır. [(Matta1:1-17) (Luka 2:4)].

Davut'un son zamanlarında büyük oğlu Adoniya kendini kral ilan etmiş, ancak Tanrı'yla önceden yapılan anlaşma gereği, Süleyman kral olarak kutsanmıştır (I.Krallar 1:1-53).

Süleyman, babasından aldığı öğütler doğrultusunda onun ölümünden sonra krallık için tehdit oluşturabilecek kişileri ortadan kaldırmış, iktidarını daha da güçlendirmiştir (I.Krallar 2:1-46). Firavun'un kızıyla evlenerek, Mısır Kralı'yla müttefik olmuştur (I.Krallar 3:1). Çocuk denecek yaşta kral olan Süleyman, bir gece rüyasında gördüğü Tanrı'dan bilgelik ve anlayış dilemiş; Tanrı ona bilgelik yanında o güne kadar hiçbir krala verilmemiş bir şöhret, zenginlik ve hükmetme yeteneği verilmiştir [(I.Krallar 3:5-14), (II.Tarihler 1:7-12)].

Süleyman'ın bilgeliğini yansıtan ve en çok bilinen öykülerden biri Avrupa resim sanatında sıklıkla işlenmiş bir konu olan çocuklu iki kadınla ilgilidir. Eski Ahit'te yer alan öyküye göre: "Aynı günlerde doğum yapan iki kadından birinin çocuğu ölür. Çocuğu ölen kadın, ölmüş çocuğunu yaşayanla değiştirir. İki kadın da yaşayan çocuğun kendi çocuğu olduğunu iddia edince kralın huzuruna çıkarılırlar. Kral her iki kadını dinledikten sonra kendisine bir kılıç getirilmesini, çocuğun ikiye bölünüp kadınlar arasında paylaşılmasını emreder. Çocuğun gerçek annesi buna itiraz eder ve yaşaması koşuluyla oğlunun diğer kadına verilmesine razı olurken diğeri ne benim ne de senin olsun diyerek çocuğun bölünmesine karşı çıkmaz. Bunun üzerine Süleyman birinci kadının çocuğun gerçek annesi olduğunu çocuğun ona verilmesini emreder" (I. Krallar 3:16-28).

Süleyman'ın gücü ve zenginliği, deniz ticaretinden elde ettiği gelirler sonucunda artmış, komşu krallıklarla yapılan ticari anlaşmalar sonucu bölgede söz sahibi olmuştur. Mısır ve Keve'den (Kilikya-Çukurova bölgesi) getirilen atlar ve savaş arabalarının Hitit ve Aram krallıklarına satıldığı Eski Ahit'te birkaç yerde tekrarlanır [(I.Krallar 10:14-17), (I.Krallar 10:21-29), (II.Tarihler 1:13-17)]. Tifsah'tan

¹⁹ Davut Oğlu: Hz. Davut'un soyundan gelen Mesih.

Gazze'ye Kadar Fırat Irmağının batısında bulunan bütün krallıkların yönetimine sahip olan Süleyman'ın, on iki bölge valisi bulunmaktaydı. Her vali yılın bir ayında hiç bir şey eksik etmeden sarayın yiyecek, içecek ihtiyacını karşılamakla yükümlüydü [I.Krallar 4:7-28].

Hükümdarlığı süresince siyasi örgütlenme ve inşaat işlerinde yabancı krallıkların yardımına başvurması sonucunda İsrailoğulları üzerindeki yabancı etkiler yaygınlaşmıştır. Bilgelik, adalet ve zenginliğini duyan yabancı ülke kralları ona elçiler göndererek ilişkiler kurmuş, bütün uluslardan insanlar bilgece sözlerini dinleyebilmek için onu görmeye gelmişlerdir (I.Krallar 4:29-34). Ziyaretine gelenler, her yıl hediye olarak altın, gümüş, giysi, baharat, silah, at ve katır getirmişlerdir (I.Krallar 10:26).

Eski Ahit'te adı verilmeden söz edilen Seba Kraliçesi de Kral Süleyman'ı ziyaret eden hükümdarlardan biridir. Eski Ahit'e göre ününü duymuş olan Kraliçe, çetin sorularıyla onun bilgeliğini sınamak üzere ziyaret etmiştir. Beraberinde getirdiği armağanları Süleyman'a sunmuş, sorularına eksiksiz yanıtlar almıştır. Her türlü dileği yerine getirildikten sonra Kralın verdiği armağanlarla ülkesine dönmüştür (I.Krallar 10:1-13). Seba Kraliçesi ile ilgili bilgiler, İslam sanatı geleneğinde daha ayrıntılı ve çeşitlilik gösteren bir anlatıma sahiptir. Bu nedenle ayrı bir başlık altında incelenmesi daha uygun görülmüştür.

Süleyman'ın kral kızı olan yedi yüz eşi, üç yüz de cariyesi arasında pagan inanca sahip Moavlı, Ammonlu, Edomlu, Saydalı ve Hititli, birçok yabancı eşi olmuştur. Metne göre Süleyman eşlerinin onuruna tapınaklar yapılmasına izin vermesinin yanı sıra onların tapımlarını da kabul etmiştir (Eliade, 2007, C.I, s.413). Bu durum O'nu İsrail Tanrısı'nın gözünden düşürmüştür. Eski Ahit'e göre Süleyman, yaşlılığı döneminde eşlerinin etkisiyle Saydalıların tanrıçası Aştoret ve Ammonluların tanrısı Molek'e, tapmış, Moavlıların ilahı Kemoş ve Ammonluların ilahı Molek için tapınak yaptırmıştır. Süleyman'a üçüncü kez görünen Tanrı, başka tapımları kabul ederek Tanrı'yla yapılan anlaşmaya uymadığından onu cezalandıracağını, ancak Davut'un hatırı için bu cezanın Süleyman'ın yaşadığı dönemde olmayacağını, oğlunun krallığı döneminde İsrail'in bölüneceğini oğlu ve halkına sadece bir oymak bırakacağını söylemiştir [(II.Tarihler 7:11-22), (I.Krallar 9:1-9), (I.Krallar 11:1-13)].

Süleyman'ın kırk yıl hüküm sürdüğü söylenen krallığı, ölümünden sonra yerine geçen oğlu Rehoboam döneminde kuzeyde İsrail, güneyde Yahuda olmak üzere ikiye bölündü (I.Krallar 11:42-43), (Mackenzie, 1915, s. 402).

Eski Ahit putlara karşı verilen mücadelede, her türlü tasviri put saydığından, İbrani geleneğinde Eski Ahit metinleri görsel dile aktarılmamıştır.

Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın. Çünkü ben, Tanrının RAB, kıskanç bir Tanrı'yım. Benden nefret edenin işlediği günahın hesabını çocuklarından, üçüncü, dördüncü kuşaklardan sorarım [(Çıkış 20:4-5), (İpşiroğlu, 2005, s. 15)].

İsrail Tanrısı'nın bu sözleri yukarıda bahsi geçen Süleyman'dan sonra krallığın ikiye bölünmesinin adeta öncül bir söylemi gibidir.

Eski Ahit'e göre Süleyman Tapınağı'nın yapım hazırlıkları, babası Davut döneminde başlamıştır (I.Tarihler 22: 2-19). Davut, İsrail Tanrısı için bir tapınak yapmak istediği zaman, çok kan dökmüş bir savaşçı olması nedeniyle bu tapınağı kendisinin değil, barışçıl biri olan oğlu Süleyman'ın yapacağı, Tanrı tarafından gönderilen Peygamber Natan aracılığıyla Davut'a bildirilmiştir [(I.Tarihler 22:8-10), (II.Samuel 7:12-14), (II.Tarihler 6:9-11)].

Davut İsrail'de bulunan yabancıları tapınağın yapımında kullanılmak üzere taşlar yontmaları için görevlendirmiş, yüklü miktarda demir ve tunç temin etmiştir. Tapınak için kullanılacak sedir kütükleri de Saydalılar ve Surlular tarafından sağlanmıştır (I.Tarihler 22:2-4). Davut'un tapınakla ilgili tüm hazırlıkları tamamlandığı zaman inşaat için her türden malzeme yanında sayılamayacak miktarda altın ve gümüş toplanmış; bunun ötesinde tapınağın iç ve dış ölçüleriyle tapınak için gerekli olan malzemenin ne tür işlerde kullanılacağına dair bilginin yanında, ayrıca tapınakla ilgili tüm kural ve gelenekler, Davut tarafından yazılı olarak Süleyman'a verilmiştir (I.Tarihler 28:11-19).

Tapınağın yapım hazırlıkları sırasında Süleyman, Davut zamanından bu yana süregelen iyi ilişkiler doğrultusunda Tapınağın yapımı için Hiram'dan ustalar ve işçiler talep etmiş, bu isteği kabul edilmiştir. Anlaşmaya göre, Sur Kralı Hiram tapınağın yapımı için malzeme ve işçi gönderirken, karşılığında Süleyman da Hiram'ın sarayı için yiyecek sağlayacaktır [(I.Krallar 5:1-18), (II.Tarihler 2:1-16)]. Süleyman'ın, İsrail'de yaşayan yabancılar arasında yaptırdığı sayım sonucunda, yüz

elli üç bin altı yüz kişi olduğu tespit edilmiş, bunlardan yetmiş bini yük taşımak, seksen bini dağlarda taş kesmek, geriye kalan üç bin altı yüzü de bu işçileri çalıştırmakla görevlendirilmiştir. Eski Ahit'te angaryacılar olarak adlandırılan bu işçiler tapınağın yapım işinde de görev almışlardır [II.Tarihler 2:17-18].

Süleyman, İsrail Tanrı'sı adına yaptırdığı Tapınağı ve Lübnan Ormanı adını verdiği sarayını yirmi yılda bitirmiş, bu yapılar için gerekli olan sedir ve selvi ağaçlarıyla yüklü miktarda altın temin eden Sur Kralı Hiram'a yardımlarına karşılık olarak, Celile bölgesinde yirmi kent vermiştir (I.Krallar 9:10-14). Fakat Hiram kendisine verilen bu kentleri beğenmemiş, hoşnutsuzluğunu dile getirmiştir (I. Krallar 9:10-13).

Yahve'nin, İsrail'in tüm din tarihinde, *fırtına ve gök tanrısı, yaratıcı ve kadiri mutlak hükümdar* ve *Orduların Rabbi* olarak, Davud'un soyundan gelen kralların desteği, yaşamın, yeryüzünde devam etmesini sağlayan tüm kuralların ve yasaların yaratıcısı olarak betimlendiği belirtilir (Eliade, 2009a, s.110-111).

“Eski Ahit, putperestliğe karşı yürütülen bir polemiği yansıtmaktadır” (Eliade, 2007, s. 186). Eski Ahit'te Tanrı Yahve'nin konumu benzersizdir ve kralın tanrılaşması söz konusu değildir. O ancak Yahve'nin temsilcisi, Tanrısal dünyaya ait hizmetkârı konumundadır. Tıpkı Eski Doğu'daki diğer hükümdarlar gibi kozmik düzeni korumak, adaletiyle zayıfların yanında olmak ve ülkenin bereketini sağlamakla görevlidir (Eliade, 2009b, s. 412). Hangi biçimde uygulanırsa uygulansın, “yasa”nın temelini ve doğruluğunu Yahve'den almaktadır (Eliade, 2009a, s.110-111).

Yunan kozmik dualizminde yer alan Orpheuşçu-Platoncu karşıtlık ve İran kozmik dualizmi'ndeki aydınlık – karanlık tini mücadelesi Yahudi ve Hıristiyan düşüncesi üzerinde etkin bir rol oynamıştır (Russell, 2000, s. 32).

4.2 Kuran'da Süleyman Peygamber

Süleyman Kuran'da yer alan yirmi beş peygamber içinde on yedinci sırada bulunur (And, 2008, s. 118). Kuran'da Süleyman ve Davut'a verilen üstün özelliklerin, çok az sayıda peygambere verildiği; Davut'a da Zebur'un²⁰ verildiği belirtilmiştir [(Enam:84), (Nisa:163), (İsrâ:55)].

²⁰ Zebur:

Kuran'da Süleyman'ın tahtına bir ceset bırakılmak suretiyle denendiği, bunun üzerine tövbe edip tekrar Tanrı'ya yöneldiği zaman, bağışlanmak ve Tanrı'dan kendisine şimdiye kadar kimseye verilmemiş bir mülk dilediği; bunun üzerine tövbesi ve dileğinin kabul edilip, ona eskiden sahip olduğundan da fazlasının verildiği belirtilmiştir (Sad:34-38).

“...böylece biz, rüzgârı onun buyruğu altına verdik. Onun emriyle dilediği yöne yumuşakça eserdi; bina ustası olan ve dalgıçlık yapan her bir şeytani, bukağılara²¹ bağlı olarak ve “kötülük yapmamaları için” sağlam kementlerle birbirine bağlanmış diğerlerini de, onun emrine verdik.” (Sad:36-38).

Kuran'da ayrıca güçlü esen rüzgârın, Süleyman'ın emriyle gitmeyi dilediği yöne doğru yumuşak bir şekilde estiği; rüzgâr gücüyle, iki aylık mesafeyi sabah gidip akşam dönmek suretiyle bir günde kat edebildiği belirtilmiştir [(Sebe :12), (Enbiya :81), (Sad :36)].

Kuran'da Süleyman'a bakırın sel gibi akıtıldığı, cinlerden bazılarının emrinde çalıştığı, bunlardan emirlere uymayanların alevli ateşin azabıyla cezalandırıldığı; emrinde çalışan cinlerin, Süleyman için kaleler (mihraplar), heykeller, havuz gibi çanaklar ve sabit, yerinden sökülemeyen kazanlar yaptıkları (Sebe :12-13); şeytanlardan, dalgıçlık ve başka her türlü işi yapanların da onun emrinde olup (Enbiya :82); bu cinlerin kuşlarla birlikte onun ordusunda görev aldığı söylenmektedir (Neml:17).

Kuran'da belirtildiği üzere Süleyman, cinler insanlar ve kuşlardan oluşan ordusuyla karınca vadisine geldiği zaman, ezilmemek için dikkatli olmaları konusunda arkadaşlarını uyaran bir karıncanın sesini işitmiştir (Neml:18-19).

Kuran'da Süleyman'la Sebe Melikesi Belkıs'ın karşılaşma öyküsü Hüthüt kuşunun ortaldan kaybolması ve Sebe'den getirdiği bir haberi Süleyman'a ilemesiyle başlar, Belkıs'ın, Süleyman'ın sarayına gelişiyle sonlanır (Neml:20-44). Bu ayetlerle ilgili çeşitli rivayetler ve pek çok yorum bulunmaktadır. Bu konunun Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs başlığı altında incelenmesi uygun görülmüştür.

Kuran'da, hem Davut hem de Süleyman'a bilgi verildiği; Süleyman'ın Davud'un mirasçısı olduğu ve ona kuş dili öğretildiği belirtilir (Neml:15-16).

²¹ Bukağı: Ağır cezalıların ayaklarına takılıp ucuna pranga bağlanan demir halka (Url-7).

Kuran'da belirtildiği üzere, bir davarın zarar verdiği ekinler hakkında Davut'un verdiği karara karşı çıkan Süleyman, babasından daha doğru bir yargıda bulunmuş ve bu karar uygulanmıştır; ayrıca Davut'la birlikte Tanrı'ya dua etmeleri için dağlar ve kuşlar da onun emrine verilmiştir (Enbiya:78-79).

Süleyman'ın ölümüne karar verildiğinde dayanmış olduğu asasının bir ağaç kurdu tarafından kemirilmesiyle cesedinin yere yıkıldığı, cinlerin ancak o zaman ölümünden haberdar oldukları, gaybı bilmiş olsalar aşağılatıcı azap içinde çalışmak zorunda kalmamış olacaklarına ilişkin bilgi Kuran'da belirtilenler arasındadır (Sebe:14).

4.3 Kutsal Metinler ve Rivayetlerdeki Süleyman Peygamber'in Osmanlı Minyatürlerinde yansması

İslam kaynaklarına göre, İslam takviminin başlangıcından yani Hz. Muhammed'den önce yaşamış olan hükümdarlardan yalnızca dört tanesi sâhib-kırân²² olarak nitelendirilmiştir. Bunlardan Süleyman ve İskender-i Zulkarneyn kutsanıp onaylandığı, Nemrud ve Bahtunnasir'in (Nabukednezar) ise putlara taptıkları için kâfir olarak kabul edildikleri belirtilir (Bağcı, 2002, s.53). İslam geleneğinde Kuran başta olmak üzere pek çok dini ve tarihi metinler doğrultusunda hazırlanan minyatürlerde Süleyman'ın yaşamından ve etkinliklerinden sahnelerin yer aldığı görülmektedir (Bağcı, 2002, s.53).

Kuran dışındaki İslam kaynaklarında Süleyman Peygamber'le ilgili bilgiler çoğunlukla peygamberlerin yaşam öykülerini konu alan *Kısas-ı Enbiyâ*'larda, *Mecalis'ül-Uşşak*²³ gibi eserlerde ve *Acaibü'l-Mahlûkat* gibi coğrafya kitaplarının minyatürlü örneklerinde bulunmaktadır. Ayrıca, Osmanlı Minyatürlerinde soy ağacı niteliğindeki *Zübdetü't-Tevarih* ve *Silsilenâme* gibi elyazmalarda da betimlendiği görülmektedir. İslâm kaynaklarında Davut ve Süleyman Peygamberler'in çoğunlukla bir arada anılmışlar, Zübdetü't-tevarih (Resim 4.7 ; 4.8) ve Silsilenâme (Resim 4.9) gibi soy ağacı niteliğindeki eserlerin minyatürlerinde aynı sahnede betimlenmişlerdir (Bağcı ve diğ., 2006, s.254).

²² Sâhib-kırân: Zühre ve Müşteri'nin aynı burçta birleşmesi (kırân) esnasında doğan, büyük, muzaffer hükümdar, Tanrı'nın yol gösterdiği dünya fatihi.

²³ Aşıkların Meclisleri.

Süleyman Peygamber gibi dini, efsanevi ve tarihi kişilikler, ortak bir geçmişe sahip toplumların hafızasında önemli bir yere sahip olmakla birlikte belirli kavram ve değerler sistemiyle bütünleşmişlerdir. Müslüman yöneticilerin, kendilerini özdeşleştirdikleri ve yönettikleri topluma sundukları imgelerini inşa ederken model-birey olarak seçtikleri kişilikler, her zaman güçlü, adil, bilge, muzaffer, kahraman ve dindar olma özellikleriyle öne çıkanlar olmuştur (Bağcı, 2002, s.53).

Osmanlı minyatürlerinde Süleyman'ın Farsça olarak yazılmış ya da Türkçeye tercüme edilmiş *Şehname*'lerin takdim sayfalarında da betimlendiği görülmektedir. İran'da ortaya çıkmış ve yayılmış olan krallar kitabı Şehnameler, Osmanlı nakkaşları tarafından sevilmiş ve tarih konulu eserlerin Osmanlı kitap sanatının ana konusu olmasında en önemli etkenlerden biri olmuştur. En ünlüsü, İranlı Şair *Firdevsi* tarafından yazılmış bu yarı-edebi yarı-mesnevi tarzındaki *Şehname*'nin Osmanlı nakkaşları tarafından pek çok kopyası yapılmıştır. İlk örneğine Kanuni Sultan Süleyman döneminde rastlanan bu şehname türü eserlerin İran'daki örneklerinden farkı, tamamen gerçek olaylara yer verilmiş olmasıdır (Atasoy, 1999, s. 213).

Saray yönetimi tarafından sipariş edilen resimli el yazmaların ana konusunun Osmanlı hanedanı ve sultanların biyografileri olduğu bilinmektedir. Bu nedenle ne İslam dünyasının efsanevi kahramanları ne de Süleyman Saray nakkaşları tarafından fazlaca resmedilmemiş olmasına karşın, İslâm geleneğinde Ortaçağ'dan bu yana, idealize edilmiş bir devlet anlayışının adil hükümdarı kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Bağcı, 2002, s.53, 57).

Süleyman, II. Mehmed döneminden başlayarak siyasi ve kültürel bir imge olarak öne çıkmaya başlamıştır. Fatih'in Kanunname'sinde Şehzade Cem'e *varis-i mülk-i Süleyman-i* olarak hitap edilmesi gereği belirtilmiştir. Fatih'in *İskender-i Zaman*, Kanuni'nin de *Süleyman-ı Zaman* ya da *Süleyman-ı Devran* ünvanlarını benimsemiş oldukları bilinmektedir (Bağcı, 2002, s.55, 58).

Osmanlıların hâkimiyetlerini meşru kılan etkili bir soyağaçları olmadığından iktidarın bu eksiklerini din savaşçıları olarak, başarıları ve adil hükümdar sicilleriyle telafi ediyorlardı. Yürürlüğe koydukları kanunların şeriat ötesi boyutunu sistemleştirerek Osmanlı sülalesinin kendi adalet geleneğini oluşturmuşlar ve diğer Müslüman hanedan yöneticilerinden bu yönleriyle farklılaşmışlardır. Osmanlı'da adalet dağılımı, devletin en önemli işlevi olarak görülüyordu; özünde bir yüksek

mahkeme olan “divan-ı hümayun, devletin en yüce kurumuydu. (Necipoğlu, 2007, s.88).

Süleyman’ın, Osmanlı padişahlarının adalet anlayışının uygulama ve idari yapısının sunulmasında bir model işlevi gördüğü söylenebilir. Sultan II. Bayezid dönemi tarihçisi Bidlisi, Heşt Behişt²⁴ adlı eserinde, cennete benzettiği geniş ikinci avluda adaletiyle ünlü Hz. Süleyman’ın hayvanlarının toplandığını söylerken, aynı avluda bulunan Divanhaneden *eyvân-ı ‘adl* diye söz eder. (Necipoğlu, 2007, s.89).

Kanuni Sultan Süleyman, 1494 yılında bir Müslüman hükümdar olma bilincini taşıyan II. Bayezid’in padişahlığı döneminde doğmuş ve adı büyük olasılıkla onun tarafından verilmiştir. Bu da Kanuni’nin Süleyman Peygamber’le aynı adı taşımasının bir tesadüf olmadığını düşündürmektedir (Bağcı, 2002, s. 58).

Devlet yönetiminde ve toplumsal yapı içinde Lider konumda olan kişilerin Kuran’da bahsi geçen yöneticilik özellikleriyle öne çıkmış kişilerle özdeşleştirilmesi, İslami gelenekle sıkı sıkıya bağlıdır (Uluç, 2006, s.466).

İslam geleneğinde Fars bilgesinde bulunan bazı yapıların inşaat faaliyetiyle ünlenmiş Peygamber-hükümdar Süleyman tarafından yaptırıldığına ilişkin yaygın bir inanış olduğu bilinmektedir [(Battuta, 2010, s.80),(Bağcı, 1993, s. 45)].

Fars bölgesi, İslam öncesi İran uygarlıklarının merkezi olmuş, Ahameniş ve Sasani imparatorluklarının idari ve kültürel yapılanması, bu miras üzerinde yükselmiştir. İslam, çok karmaşık bir ortak anılar destanlar ve mitler dizisini miras olarak devralmıştır (Grabar, 2004, s.39). Bu uygarlıklardan, Pazargede ve Persepolis kentleri’nin günümüze kadar ulaşan kalıntıları, İranlılar tarafından Süleyman Peygamber’e atfedilmektedir. Pazargede’de bulunan yapılar *Taht-ı Süleyman*, *Mescid-i Mader-i Süleyman*, *Nakkarahane-i Süleyman* gibi adlarla anılırken, Persepolis’teki yapı *Taht-ı Cemşid* olarak bilinir (Bağcı, 1993, s. 46).

İran milli tarihine göre İslam öncesi İran’da egemen olan yarı mitolojik yarı tarihsel ilk hanedanı olan Pişdadiler’in dördüncü hükümdarı olan Cemşid, bazı efsanelerde Süleyman’la özdeşleştirilmiştir [(Yıldırım, 2008, s.571), (Uluç, 2006, s.34)].

İslamiyetin yayılmasından sonra İran milli hikâyeleri ve rivayetlerinin önemli bir kısmı, Sami kökenli rivayetlerle karışmış, ünlü İran hükümdarları İsrailoğulları

²⁴ Heşt Behişt, fol. 72a

peygamberleri ve hükümdarlarıyla benzerlikler taşıdığı gerçeğiyle aralarında bağ kurulmuştur (Yıldırım, 2008, s. 191). Süleyman'la Cemşid'in sahip olduğu pek çok özelliğin ortak olması nedeniyle şairler çoğu zaman aynı kişi olduklarını düşünmüşlerdir. 14.yüzyılın ilk yarısında Fars yöneticilerine ait oldukları bilinen metal eserlerden günümüze kalan üç tanesi üzerinde *varis-i mülk-i Süleyman* ve *İskender-i Zaman* gibi ifadeler bulunması, bu yöneticilerin soylarını Süleyman'a ya da İskender'e bağlama çabalarının bir göstergesidir (Uluç, 2006, s. 34, 37).

İslam kültüründe çok sevilen bir konu olan Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs'ın 15. ve 16. yüzyıl Şiraz el-yazmalarının takdim sayfalarında sıklıkla bir arada betimlenmesi bu ideolojinin bir parçası olarak görülmektedir. Eski Ahit'te sadece bilgeliğini sınamak üzere Süleyman'ı ziyaret ettiği söylenen Belkıs, Kuran metinlerindeki ifadelere İbrani geleneğinden gelen efsanelerin de eklenmesiyle çeşitlendirilmiş, her ikisi de efsanevi bir karaktere dönüştürülmüştür (Weil, 1846, s.220-243).

Babil'in, tarih boyunca astronomi ve astrolojinin merkezi sayıldığı, Keldaniler ve Ahamenişler döneminde bu merkez olma özelliğini sürdürdüğü bilinmektedir (Yıldırım, 2008, s. 221). Eski İbraniler arasında Hz. Süleyman'ın büyük bir büyücü olduğu, hayvanlarla cinlere büyü yoluyla hükmettiği ve hükümdarlığını da bu yolla elde ettiğine olan inanış yaygındı (And, 2008, s.284).

Kuran'da kötü amaçlar için kullanılmaları koşuluyla Hârût ve Mârût adlı iki meleğin büyücülükle ilgili çalışmalarda buldukları ve halka büyü öğrettikleri; ancak Süleyman'ın bununla bir ilgisi olmadığı belirtilmiştir (Bakara:102). Rivayete göre bu iki melek, İşledikleri günahlar ve insanlara öğrettikleri büyüler yüzünden Babil'de sürekli işkence cezasına çarptırılmış, ayaklarından bağlanarak bir kuyuya sarkıtılmak suretiyle cezalandırılmışlardır (And, 2008, s.284).

Süleyman'ın adaletiyle ilgili bir rivayete göre çocukluğu döneminde geceleyin başkasının tarlasında otlayan ve ekinlere zarar veren koyunlar hakkında yaptığı doğru ve adil yargılama bu konudaki yeteneğini ortaya koymuştur (Yıldırım, 2008, s. 646). Taberi'nin aktardığı rivayete göre, "Süleyman olgunluk çağına geldiğinde, babası Davut, devlet işlerine ilişkin konularda ona danıştı. Kuran'da söz edildiği üzere, bir kavmin koyunları tarafından zarar gören üzüm bağlarıyla ilgili yargılama sonucunda Davut, bağı çiğneyen koyunların, bağ sahibine verilmesine hükmeder.

Kendisine fikri sorulduğu zaman Süleyman bu konuda babasıyla aynı düşüncede olmadığını, koyunların bağ çubukları eski haline gelinceye kadar bağ sahibinin kullanımına verilmesinin daha uygun bir karar olacağını söyler” [(Enbiya:78-79), (Taberi, 1991b, s. 701-702)].

Süleymannâmeler, Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanat yıllarını anlatan veya Peygamber Süleyman’ın olağanüstü hayatından kesitler sunan eserlerdir. XVI. yüzyılın başlarında Firdevsî-i Rûmî tarafından yazılmış olan Süleymannâme-i Kebir, çeşitli olağanüstü olaylar yanında Peygamber Süleyman’ın Seba Melikesi Belkıs’la öyküsünün de bulunduğu şiir ve düz yazı biçiminde karışık yazılmış bir eserdir (Şakar, 2003, s.vii). XV. yüzyılın ikinci yarısı ile XVI. Yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Firdevsî, Firdevsî-i Rûmî, Firdevsî-i Tavis, Uzun Firdevsî veya Türk Firdevsî adlarıyla da tanınmaktadır. Yazarın kendi ifadesine göre asıl adı Şerefeddin Musa olduğu kayıtlıdır (Büyükkarcı, 1995, s. 1).

Süleymannâme’nin yazarı Uzun Firdevsi eserin başında, her ikisi de apokrif ve pseudographic kökenli olan Lokman el-Hakim Tarafından Süryanice yazılmış bir eserden ve bu eserin de Eflatun tarafından çevirisi yapılan Farsça bir kaynaktan yararlandığını belirtmiştir (Rogers, 2000, s.187).

Süleyman Peygamber’in hayatından kesitler sunan Uzun Firdevsi’nin *Süleymanname* adlı eserinde takdim tasviri olarak hazırlanmış iki minyatür bulunmaktadır. Yaygın olan ve belirli şemalara sahip takdim minyatürlerinden daha farklı bir anlatıma sahip bu minyatürlerin içinde bulunduğu eser, bugün Dublin Chester Beatty kütüphanesinde bulunmaktadır (Resim 4.1). Sanat tarihi alanında çalışan pek çok araştırmacı tarafından esere ilişkin çok çeşitli yorumlar yapılmış olmasına rağmen içerdiği kalabalık kompozisyonu ve hibritleriyle hem nitelik, hem de nicelik açısından bu araştırmanın konusuyla yakından bağlantılıdır. Bu nedenle araştırma kapsamında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

Eser, Süleyman ve Belkıs’ı betimleyen çift sayfa takdim resmiyle açılır. Eserin iç sayfalarındaki boş bırakılmış sayfalardan başka resimlerin de yapılmak üzere tasarlandığı ancak bir nedenle tamamlanmadığı anlaşılmaktadır. Tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte yazımına II. Mehmed döneminde başladığı, II. Bayezid’in emriyle tamamlanıp padişaha sunulduğu bilinmektedir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 46-47).

Ansiklopedik bir içeriği olan bu metin, Ahmedi'nin İskendername'sini model almıştır. İslam resim sanatında belirli bir ikonografik şeması oluşmuş Süleyman tasvirlerinin farklı bir Osmanlı yorumunu oluşturmasının yanında kompozisyon kuruluşundaki farklılık, üslup ve ikonografik özgünlüğüyle önem taşımaktadır (Bağcı, 2002, s. 55-56).

Araştırmacılar, Süleymannâme'nin çift sayfa olarak tasarlanmış minyatürlerinde (Resim 4.1) sol sayfada taht üzerinde görülen kişinin kimliğine ilişkin yorumlarında üç farklı görüş belirtmişlerdir. Bir görüşe göre Sol sayfada taht üzerinde görülen kişinin Süleyman'ın gençliğini²⁵, ikinci görüş Belkıs'ı, üçüncüsü de bir Osmanlı sultanını betimlediği üzerinedir [(Grube, 1990, s.133), (And 2004, s.122), (And, 2008, s.60)]. Bu araştırmacıların çoğunluğu, minyatürlerden sağdakinin Süleyman'ı, soldakinin ise Sebe Melikesi Belkıs'ı betimlediği konusunda aynı görüşü paylaşmaktadırlar. İslam geleneğinde eşi görülmeyen bu kompozisyon düzenini bazı araştırmacılar duvar resmi geleneğiyle ilişkilendirmişlerdir. [(Atasoy ve Çağman, 1974, s.20), (Mahir, 2005, s.49)].



Resim 4.1 Süleymannâme, Takdim Minyatürü, Uzun Firdevsi 1490 civ. 25 x 19 cm DCBL T. 406 y. 2b, 3a.

²⁵ Meredith & Owens, 1963; Minorsky/Wilkinson, 1958, aynı görüşü paylaşırlar.

Aslanapa (1993, s. 372), Horizontal düzenin Uygurlara kadar uzanan eski bir Türk kompozisyon düzeni olduğunu belirtmiştir.

Yatay olarak düzenlenmiş yedi resim çevrimi, Kuran'da geçen bu kralın efsanevi saltanat şehrini göstermektedir. Süleyman'ın kendisi de Topkapı sarayındaki Orta kapıyla aynı üsluptaki bir kulede melekler ve kuşlarla çevrelenmiş biçimde bir dünya hükümdarı olarak durmaktadır. Evrenin sırları gerçek mimari eserle kurulan bağ aracılığıyla gerçek gibi açıklanmıştır. Bu da Osmanlı ressamlarının temel işlevsel özelliğinin bir göstergesidir. (Gladiß 2007, s.566)

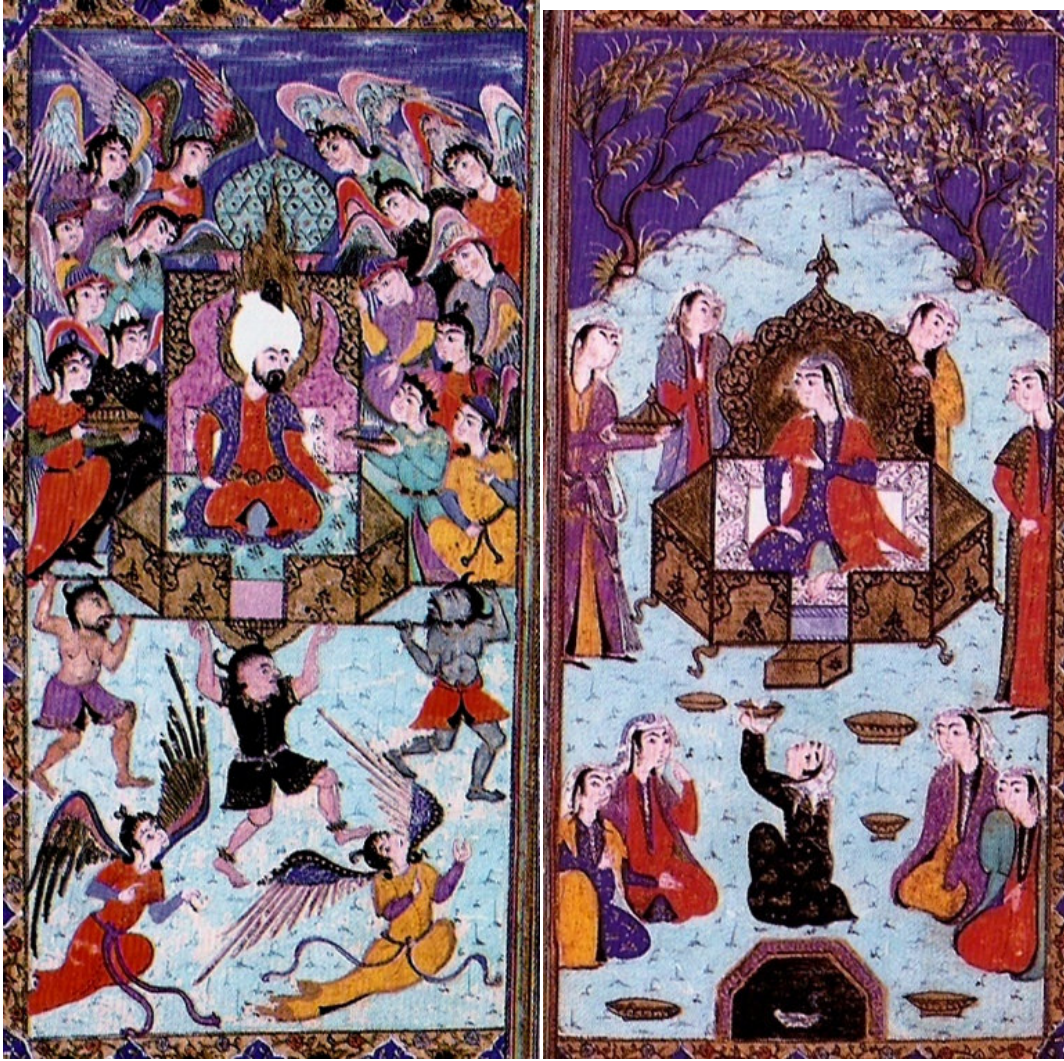
Grube, bu resimlere ilişkin yorumunda Hıristiyan geleneğiyle ilişkisine değinirken, Süleyman'ın betimlendiği sayfanın en alt sırasında bulunan ejderha imgesinin İstanbul Üniversitesi kütüphanesindeki bir albümde bulunan ejderha figürüyle benzerliğine dikkat çekmiştir. (Grube, 1990, s.138).

Bu ikonografik zenginliğe ve resmin şeritler halinde düzenine Bizans veya Batı Avrupa Hıristiyan sanatının veya 1492'de İspanya'dan sınır dışı edilen ancak II. Bayezid tarafından kabul edilen Sefardik Yahudilerinin yanlarında getirdikleri kitaplardaki resimlerin ilham vermiş olabileceği gibi değişik görüşler öne sürülmüştür [(Rogers, 2000, s. 189), (Bağcı ve diğ. 2006, s.48)].

Üst üste şeritler halinde düzenlenmiş olan resimlerden sağdakinde Süleyman, soldakinde ise Belkıs en üstte, köşkü anımsatan tahtlarında otururlar. Peygamberin çevresi ona itaat eden envai çeşit kuşlar ve perilerle, Belkıs'ın ise sadece perilerle çevrilidir. Tahtların altında ise Süleyman Peygamber'in hükmü altındaki insanlar, cinler, (hibritler) , devlerden oluşan kalabalık, sıralar halinde yerleştirilmiştir. En alt sırada burçlar, yıldızlar ve Hz. Süleyman'ın ünlü ahırları ve atları yer alır (Bağcı ve diğ., 2006, s.48).

Ansiklopedik bilgiler içeren eserin başında karşılıklı sayfalarda görülen bu minyatürler, (Resim 4.1) genel görünümüyle Rönesans dönemi Hıristiyan resim geleneğine bağlanabilmekle birlikte, insan figürleri, melekler, Süleyman ve Belkıs'ın giysileri, oturuş biçimleri vb. pek çok öge, İslam geleneği tipolojisini yansıtmaktadır. Yatay şeritlerle gruplandırılmış figür kalabalıkları her iki sayfada sıkışık bir düzende yerleştirilmiş kompozisyon düzeninde, hiyerarşik bir tutum izlendiği görülür. Süleyman, iki yanında sivri uçlu kulelerin bulunduğu bir kubbenin altında bulunan tahtında bağdaş kurmuş oturmaktadır. Kubbeli kulenin çevresinde çeşitli kuşlar ve

melekler kalabalık bir grup oluşturmuştur. Tahtın alt bölümünde bulunan alttan ikinci ve üçüncü sırada hibrit figürlerin yerleştirildiği, şeritlerin geriye kalanında insanların ve en alt sırada burç simgeleriyle çeşitli hayvanların betimlendiği görülür. Belkıs'ı köşk benzeri bir taht üzerinde betimleyen sayfanın daha az sayıda şeritten oluştuğu gözlenir. Belkıs ve çevresindeki meleklerle insanlardan oluşan figürlere iki şerit ayrılmış, buna karşın hibritler üç şerit içinde sıkışık bir kompozisyon düzeninde betimlenmişlerdir. Bağcı'nın da (2002, s.56) belirtmiş olduğu üzere en alt sırada bulunan bulunan atların kapalı bir mekanda betimlenmiş olmasından, bu bölümün ahırlar olduğu sonucuna ulaşmak mümkün olmaktadır.



Resim 4.2 Süleyman ve Belkıs, Feridü'd-Din Attâr, Mantıkü-t Tayr, 1515 TSM H. 1512a

Yavuz Sultan Selim döneminde Tebriz'den Nakkaşhaneye getirilen Horasan kökenli sanatçıların etkisiyle Horasani üslubunun yankılarının ulaştığı ilk örneklerden biri Feridüddin attâr'ın (öl. 1193?) Matikü't-Tayr adlı eseridir. Eserleri ilk defa 14.

yüzyılda Anadolu beyler için Türkçe'ye tercüme edilen Attar'ın Farsça olarak yazılmış bu eseri, bir ana öykü ve çevresinde onunla bağlantılı çeşitli küçük hikayelerden oluşmaktadır. Simurg ile kuşlar hikayesinde olduğu gibi, bu yolla tasavvufi düşünceleri aktarmaktadır.

Feridüddin Attar'ın, Mantıkü't-Tayr²⁶ adlı eserinde bulunan sekiz çift sayfa minyatürden birinde (Resim 4.2) Süleyman ve Belkıs betimlenmiştir. Karşılıklı sayfalarda yer alan iki sayfadan sağdakinde Belkıs, soldakinde Süleyman tahtlarında görülür. İki sahne de açık havada kurgulanmıştır. Belkıs'ın betimlendiği minyatür, oldukça sade bir kompozisyon düzenine ve simetrik bir yapıya sahiptir. Belkıs'ın altıgen ve tek basamaklı olduğu görülen tahtı Melike'nin hizmetkârlarıyla çevrelenmiştir. Tahtın arka planında dağ, ağaçlar ve mavi gökyüzü betimlenmiştir. Melikenin dokuz hizmetkârından dördü tahtın çevresinde ayakta, beşi de resmin ön planındaki havuzun çevresinde simetrik biçimde oturmaktadır. Zeminde çeşitli boylarda kapların olduğu görülür.

Sol sayfada bulunan ve Süleyman'ı betimleyen minyatür, daha kalabalık görünmekle birlikte kompozisyon kuruluşu burada da simetriktir. Boynuzları olan üç hibrit figürün taşıdığı tahtın çevresi 15 melekçe çevrelenmiştir. Arka planda gökyüzü koyu mavi, zemin ise açık mavi olarak betimlenmiştir. Ön planda görülen iki melek figürü kompozisyona adeta arka plandaki figürlerle üst üste gelmemesine özen gösterilerek simetrik olarak yerleştirilmiştir. Süleyman, altıgen zeminden yükselen kubbeli köşkte niş benzeri bir mekânda oturmaktadır. Başındaki Osmanlı sultanlarına özgü sarığın üzerinden yükselen kutsallığının göstergesi olan alevli hale altın rengidir. Pozu, oturuşu ve giysileriyle Osmanlı sultanı gibidir. Taht, nişin iç ve dış kısmı, arkasındaki yastık ve tahtın zemini bitkisel motiflerle süslenmiştir. Tahtın tepesinde görülen kubbe, geometrik olarak altı köşeli yıldızlarla süslenmiştir. Sayfaların her ikisinde de kuş betimi görülmez.

Süleyman'a kuşların dilinin öğretildiğinden söz eden sure (Neml:16) anlamsal olarak yalnızca gerçek mürşitlerin anlayabildiği, ruhların dili olarak yorumlanabilir. Bunun en güzel örneği ise Attar'ın eserinde görülür. Bir zamanlar Süleyman ile Seba Melikesi arasında elçi olan hüthüt kuşu, Simurg'u arayışları sırasında kuşları yedi vadiden geçirir. Attar'ın eserinde Simurg Tanrı'yı simgeler. Yedi vadiden geçmeyi

²⁶ Kuşların dili.



Resim 4.3 Hz. Süleyman, Arifi, Enbiyanâme, 1558, LACMA, M. 73.5. 446

başarabilen otuz kuş, yoculuklarının sonunda ulaşmak istedikleri gayenin yani Simurg'un aslında kendilerinden başkası olmadığını anlarlar (Schimmel, 2004a, s. 54-55). Sufizm felsefesini anlatan bu eserde Attar, Süleyman'a sıklıkla atıfta bulunurken, hikâyeler metinde hüthütün ağzından anlatılır. Sufi çevrelerde Mutasavvıfın üzerinde uyuduğu ve çoğu kez dünyadaki tek malı olan hasır, sonradan İran şiirinde manevi zenginliğin simgesi olmuştur; çünkü sahibine Süleyman'ın havada uçabilen tahtından daha yüksek bir mevki kazandırmaktadır (Schimmel, 2004b, s.55).

Kanuni Sultan Süleyman döneminin Arifi mahlasını kullanan İlk ünlü saray şehnamecisi şair Fethullah Çelebi'nin yazdığı, beş cilt halinde tasarlandığı düşünülen *Şahname-i Âli Osman* adlı eserinin birinci cildi olan Enbiyaname'de, Adem'in yaratılışından başlayarak peygamberler tarihine yer verilmektedir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 97).

Kayıp ciltlerden birinden çıkarılan bir resmin (Resim 4.3), Peygamber Süleyman'ı betimleyen takdim sayfası olduğu R. Milstein (1999, s.35) tarafından belirlenmiştir. Yazara göre, bu tek yaprak olarak saklanan resimde Süleyman, Kanuni Sultan Süleyman'la ilişkilendirilecek biçimde betimlenmiştir.

Osmanlı kitap resminde o tarihe kadar geleneği olmayan Peygamberler tarihinin ilk örneklerini içeren Enbiyaname minyatürleri, İslam ülkelerinde üretilen ne çağdaşı ne de önceki dönemde üretilmiş kalıpları tekrarlamaz. Bu cildin tasvirlerindeki tonlamalı boyama ve mimari yapılarıdaki perspektif arayışı vb. özellikler, batı resmine yabancı olmayan ressamın elinden çıktığına işaret etmektedir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 98).

İlk ciltleri günümüze bütün olarak ulaşmamış olmasına rağmen, Peygamber Süleyman'ın Osmanlı siyasi-kültürel hafızasında dini, güçlü ve bilge karakteriyle önemli bir yeri olduğuna dair kimi ipuçları bulunmaktadır (Bağcı, 2002, s. 57). İskender-i Zulkarneyn (Büyük İskender) II. Mehmed²⁷ özdeşleştirmesinde olduğu gibi bazı dini ve tarihi figürlerin Osmanlı Fizyonomilerini yansıtmak için betimlenerek yapılan özdeşleştirmeler Osmanlı resim geleneğine çok da yabancı değildir.

Resimde peygamber meleklerle kuşatılmış, yüksek bir bina içinde, Uzun Firdevsi'nin "Süleymanname"sindeki gibi kuleli bir köşkte oturur. Saçaklı, cihannümal köşkün tepesine hotozu ve sivri gagasıyla tanınan, Süleyman Peygamber ikonografisinin tanıdık bir üyesi olan Hüdhüd kuşu tünemiştir. Peygamber'in karşısında kemerli bir revakta başlarındaki halelerle kutsallıkları belirlenmiş üç kişi oturur. Ön planda biri bir kitap, diğeri bir usturlab tutan âlimler, kendi aralarında tartışır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 97-98).

Resimde Hüthüt dışında, Süleyman ikonografisinde görülen öğelerin hiçbirine burada yer verilmemiştir. Böyle olmakla beraber, zemin üzerindeki bezemelerde, İslam geleneğinde yaygın kullanımı olan ve çoğunlukla *Mühr-ü Süleyman* olarak anılan, altı köşeli yıldız sembolleri görülmektedir. Bu sembolün, tarihçesi ve Süleyman'a ilişkin öğelerin Mühr-ü Süleyman başlığı altında incelenmesi uygun görülmüştür.



Resim 4.4 Süleyman ve İskender, Dünyanın Kanunu ve Garaibi, Şah-i Ahmed Mısri, 1563, Mısır ya da Suriye, TSMK R. 1638, fols. 118v-119r.

Mısır, 1517'de Yavuz Sultan Selim'in Memlûklülerle savaşından sonra Osmanlı idaresine girmiş, on dokuzuncu yüzyıla kadar da Osmanlı hâkimiyetinde kalmıştır (Yaman, 2008, s. 236). 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Halep, Şam, Kahire ve Bağdat gibi merkezlerde görevli devlet adamları tarafından yerel sanatçılara

hazırlatılan elyazma eserlerde bulunan tasvirler incelendiği zaman Osmanlı minyatür sanatında bir eyalet üslubunun varlığı dikkati çekmektedir (Mahir, 2005, s. 66).

Osmanlı döneminde Bağdat, minyatürlü yazmaların üretildiği önemli bir merkez konumundaydı. Onaltıncı yüzyılın ilk yarısından onyedinci yüzyılın ilk yirmi yılına kadar olan dönemde Bağdat Osmanlı yönetiminde kalmıştır. Bağdat dışında Halep, Şam, Suriye gibi Osmanlı idaresinin hüküm sürdüğü merkezlerde de el yazma üretim etkinliğinin, o kentlerde görevli devlet adamlarının hamiliğinde sürdürülmüş olduğu görülmektedir (Mahir, 2005, s. 66).

İran'ın epik hikâyelerinde Süleyman ve İskender-i Zulkarneyn, çoğunlukla başrolü paylaşan aktörler gibidir (Grabar, 2009, s.215). İran'daki el yazma üretiminin, Osmanlı'daki üretime etkisi hem üslup, hem de konu yönünden olmuştur. Edebi eserlerin tercümeleri Fatih döneminde belirgin bir biçimde kendini göstermiştir. Fatih'in, İskender'in hikâyelerine özel bir ilgisi olduğu bilinmektedir. İskender'i Yecüc- Mecüc kavmine karşı duvar örerken betimleyen resimler pek çok edebi eserde yer almaktadır. Bu resimlerin bazılarında İskender'in çevresinde, Süleyman'ın hibritleri gibi çeşitli türden hibritler duvar örme işinde çalışırken betimlenmiştir; ancak bu sahnelerde Süleyman görülmez. Burada görülen minyatürde (Resim 4.5) ise Süleyman ve İskender aynı sahnede bir aradadır. Bunun, Kuran'da bahsi geçen Süleyman'a verilmiş olan erimiş bakırın İskender'e de verilmiş olduğu yolundaki bilgiden kaynaklandığı düşünülebilir (Kehf:96-98). Resimde karşılıklı sayfalarda betimlenmiş Süleyman ve İskender'in, bir duvar üzerinde, önlerindeki kaplarda bulunan maddeyi karıştırdıkları gözlenir. Duvarın önünde garip biçimlere sahip yaratıklar bulunmaktadır. Ettinghausen (1962, s.181) bu resmi yorumlarken Süleyman ve İskender'den bahsetmez. Ona göre resimde görülen, kıyamet günü trampet çalan iki kişidir.

Resimdeki garip görünümlü hibrit figürler, Kuran'da (Kehf:93-97) da adları geçen, bozgunculuk çıkarıp çevre kavimlere eziyet eden ve kıyamet yaratıkları arasında sayılan Yecüc-Mecüc kavmini betimlemektedir (Ettinghausen, 1962, s.182).

“O gün (kıyamet gününde bakarsın ki) biz onları, birbirine çarparak çalkalanır bir halde bırakmışızdır; Sur'a da üfürülmüş, böylece onları bütünüyle bir araya getirmişizdir (Kehf:99).” Minyatür, Ettinghausen ve Berry tarafından bu doğrultuda yorumlanmıştır.

Bu efsanenin Yunanca ve Süryanice metinlerdeki içeriği özet olarak şöyledir:: İskender, insana sonsuz hayat verecek bir çeşme olduğunu bilginlerden öğrenir ve onu aramak için ordusuyla yola çıkar. Yolda çeşitli nedenlerle askerlerinden ayrılmak zorunda kalır. Yanında yalnızca aşçısı vardır. Aşçı, yemek hazırlamak için bir çeşmeye gider, orada azıkları olan tuzlanmış balığı yıkamak ister; fakat balık suya değer değmez canlanır ve içine atlayıp kaybolur. Aşçı, bunun hayat suyu olduğunu anlayıp biraz içer ve geri döner. Başına gelenleri İskender'e anlatır. İskender aşçının tarif ettiği yeri ararsa da bulamaz ve kızarak onu öldürmek ister. Ama bir türlü öldüremeyince boynuna taş bağlayıp denize atar. Aşçı bir deniz cini olur sonsuz hayatına devam eder. (Yıldırım, 2008, s.35).

Bu efsanenin İslam kaynaklarındaki versiyonu şöyle özetlenebilir: “Nuh peygamberin torunu Yunan’ın soyundan gelen İskender-i Zulkarneyn,²⁸ insanüstü güçler kazandırdığını duyduğu hayat suyunu aramaya karar verir. Rivayete göre, Tanrı bunu Sam’ın soyundan birine nasip edecektir. Zulkarneyn, halasının oğlu olup Hızır adıyla anılan Elyesa ve askerleriyle beraber yolculuğa başlar. Hayat suyu karanlıklar ülkesindedir. Yolda bir fırtına yüzünden Zulkarneyn ve Hızır askerlerden ayrı düşer ve bir süre sonra karanlıklar ülkesine gelirler. Zulkarneyn sağa, Hızır sola günlerce yol aldıktan sonra Hızır ilahi bir ses duyar ve bir ışık görür. Bunların kendisini çektiği yere gittiğinde hayat suyunu bulur. Bundan içer ve yıkanır, sonsuz bir hayata kavuşur, insanüstü güç ve yetenekler kazanır. Zulkarneyn ile karşılaştığında da durumu ona anlatır, o da hayat suyunu arar, ancak bulamaz ve bir süre sonra da ölür. (Yıldırım, 2008, s.35-36)

Süleyman’ın sıklıkla betimlendiği yazmaların başında, Kısas-ı Enbiya’lar bulunmaktadır. Süleyman, sihirli olduğu söylenen tahtıyla İslam öncesi dönemlerden itibaren edebiyatta ve görsel sanatlarda her zaman gücün, simgesi olmuştur. Bu nedenle Kısas-ı Enbiya’ların hemen her kopyasında en az bir veya iki resimle betimlenmiştir. Bu örneklerde kimi zaman yalnız, kimi zaman da Belkıs’la taht üzerinde otururken betimlenir. Bu sahneler, çoğunlukla Kazvini’nin Acaibü’l-Mahlukat’ı gibi el yazma eserlerin takdim sayfalarında görülür (Milstein, 1999, s. 144).

²⁸ İki boynuzlu İskender.



Resim 4.5 Süleyman tahtında otururken, Naysaburi, Kısas-ı Enbiya, 1577, Berlin Devlet Müzesi, Dietz A Fol. 3, fol. 167v.

Çeşitli kütüphanelerde örnekleri bulunan Kısas-ı Enbiya örneklerinden Berlin'deki kopyadan alınan bir minyatür (Resim 4.5) Süleyman'ı Ünlü meclisiyle göstermektedir. Bu sahnede melekler, hibritler, atlar ve insanlar betimlenmiştir; ancak çoğunlukla kalabalık figürlerle dolu olarak betimlenen diğer örneklerdeki yerleşik kalıbın sade bir uyarlaması gibidir.

Kısas-ı Enbiya'ların (peygamber hikâyelerinin) içeriğindeki öykülerin kökeninde doğu efsanelerinin olduğu görülür (Duru, 1997, s. 9). Kutsal kitaplardan apokriflere, bin bir gece masallarından halk hikâyelerine uzanan geniş bir yelpaze içerisine dağılan pek çok metin aracılığıyla günümüze taşınan anlatımlar, araştırmacıların ilgi odağı olmayı sürdürmektedir. Mitsel zaman kavramı sadece geçmiş zamanı değil aynı zamanda bugünü ve geleceği de ifade eder. Zaman kavramının önemini yitirdiği, geçmişte yaşayan ataların bugünde de var olabildiği ve bu dönemde gerçekleşen her şeyi olanaklı kılan bir kavramdır (Eliade, 2009, s. 379). Yakın Doğu'nun arkeolojik belgeleri ve ilk metinler bir araya getirildiği anda bunların çok karmaşık ve derin olduğu görülür. Diğer bir deyişle bu metimler, uzun süre üzerinde düşünülüp yeniden yorumlanmış, çözümlenmesi zor ve anlaşılmasız bir anlamlar yığını andıran söylencelere dönüşür (Eliade, 2007, C.I, s. 68).

Yunanca *mithos* söylenen ya da duyulan söz anlamına gelir, ancak sözlü gelenekte insanlar gördüklerine ya da duyduklarına kendilerinden de bir şeyler eklediklerinden her zaman bu söylencelere çok güven duyulmaz. (And, 2008, s.27).

Pek çok Kısas-ı Enbiya nüshasının resimleri genellikle metinlere bağlı olarak üretilmiş önceki kopyaların ikonografisini tekrarlar. Yunus, Eyüb ve Süleyman çoğunlukla tahtlarında otururken betimlenmiş, İskender ise Yecûc ve Mecûc kavmine karşı duvar ördürürken betimlenmiştir. Fakat Kısas-ı Enbiya'larda sık tekrarlanan konuların yanında bazen yeni konuların da betimlendiği görülmektedir (Milstein, 1999, s. 15).

Peygamberlerin tanımlanmasında renkler, belirleyici rolü olmamasına karşın, önem sırasında serpuş ve peçeden daha öncelikli bir yere sahiptir. İslam geleneğinde çoğunlukla mavi ve kırmızı kombinasyonu asalet sembolü olarak kullanılmıştır; ancak Kısas-ı Enbiya minyatürlerinde sıklıkla peygamberler için yeşil, beyaz ve kahverengi ile birlikte kullanılmıştır. Özellikle Süleyman betimlerinde sıklıkla mavi ve kırmızı rengin kullanılmış olduğu görülür. (Milstein, 1999, s. 26).



Resim 4.6 Süleyman ve Belkis, Albüm resmi,1570 civ. Türkiye veya İran TSM H.2148 f. 7b

Resimlerde Süleyman pek az resimde peçeyle görülür, özellikle de erken dönem kopyalarda; bu betimlere ithafen kutsallığını vurgulamak üzere sarıklı olarak betimlenir (Milstein, 1999, s. 26).

Kıyas-ı Enbiya ile çağdaş olan ve yakından bağlantılı olan el-yazma eserlerden birkaçı Kazvini'nin Acaibü'l-Mahlukat'ı ve Safavi-Osmanlı karışımı Falname

yazmalarıdır. Son Kısas-ı Enbiya kopyasının hemen sonrasına tarihlenen, saray üslubunda üretilmiş, Lokman'ın Zübdetü't-tevarih'i, bundan on yıl sonra hazırlanan, Hz.Muhammed'in hayatı konu alan Darir'in Siyer-i Nebi adlı eserleri de Kısas-ı Enbiyalarla bağlantılı eserler arasında sayılabilir (Milstein, 1999, s. 33).

17. yüzyılda Osmanlı sarayına çok sayıda Avrupa kökenli kitap, harita ve gravür gelmiştir. Çeşitli albümler içine yerleştirilen çoğu Hollanda ve Fransa kökenli gravürler, manzaralar, kır sahneleri ya da mitolojik ve dini konulu resimlerdir (Bağcı ve diğ., s.232).

Bu albümlerden birinde bulunan Süleyman'ın betimlendiği bu tek yaprak minyatürde (Resim 4.6) Süleyman, çevresinde insanlar, melekler, hibritler ve çeşitli hayvanlarla birlikte görülmektedir. Süleyman ve Belkıs, aynı taht üzerinde yan yana otururken betimlenmişlerdir. Araştırmanın ana konusu olan üç hibrit, resmin sol tarafındadır. Arka planda sıradağlar ve ağaçların görüldüğü bu sahne açık havadaki bir anı betimler. Resmin sağ yarısında Süleyman ve Belkıs'ın yan yana görüldüğü altıgen tahtın arkasında bir melek, altında bir ejderha, önünde ise fil, at, eşek, gergedan, domuz, maymun betimlenmiştir. Hibritlerin yanında Süleyman'ın ünlü veziri Asaf ve arkasında kanatlı üç melek betimlenmiştir.

Sahne, 15 ve 16. Yüzyıl'da Şiraz'da hazırlanmış elyazmaların takdim sayfalarının en yoğun işlenmiş konularından biri olan Süleyman ve Belkıs'ı ünlü divanıyla betimleyen takdim minyatürlerinin konusunu kısmen tekrarlar; ancak takdim sayfalarında görülen ikonografik zenginlik burada görülmez. Çoğunlukla kuşların da yer aldığı bu sahnelerden farklı olarak burada kuşlar betimlenmemiştir.

Bir tür genel İslâm tarihi olan, Seyyid Lokman tarafından 1583-86 yılları arasında yazılan eserin resimli üç kopyası bulunmaktadır. Bu kopyalardan biri (1583 TIEM. 1973 40 minyatür) Sultan III. Murad'a sunulmak üzere hazırlanmıştır. Eserin Topkapı Sarayı kopyası (TSMK H. 1321: 40 minyatür) vezir Siyavuş Paşa için hazırlanırken, Dublin kopyası (1586, DCBL T. 414: 45 minyatür) ise Habeşi Mehmed Ağa için hazırlanmıştır. (Tanındı, 2002, s. 43), (Mahir, 2005, s. 25), (And, 2008, s. 124-126), (Bağcı, 2002, s. 59).



Resim 4.7 Davut ve Süleyman, Seyyid Lokman, Zübde't-Tevarih, 1583, DCBL T. 414 F. 73a

III. Murad için hazırlanan ve gerek boyutları gerekse tezhip ve resimleri açısından başyapıt niteliği taşıyan Zübde't-Tevarih, Osmanlı saray nakkaşhanesinin önde gelen yetenekli nakkaşları tarafından resimlenmiştir. Bu özenli yazmada başta

dönemin ünlü nakkaşı Osman ve serbölük Lütfü olmak üzere Ali Çelebi, Mehmed bey, Mehmed Bursavî, Molla Tiflisi ve Velican gibi nakkaşların çalıştığı anlaşılmaktadır. Yazmadaki 40 minyatürden 23'ü peygamber öykülerini canlandırır; beş tanesi halife ve imamların portrelerini betimler; geriye kalan son 12 resim ise III. Murad'a kadar Osmanlı padişahlarının portrelerinden oluşur (Bağcı ve diğ., 2006, s. 132).

Bu el yazma eserlerde Eski ve yeni Ahit peygamberlerinin hemen tümünün yaşamından birer kesit resimlendirilmiştir (Bağcı, 2002, s. 59). Ancak bazen iki, bazen üç peygamber aynı yaprakta yer alır. Daha önemli sayılan peygamberlerin öykülerine tek yaprak ayrılmıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 132).

Habeşi Mehmed Ağa için hazırlanmış olan ve Chester Beatty kütüphanesinde bulunan nüsha, (Resim 4.7) Süleyman'ın meclisinin sade bir yorumunu barındırır. Süleyman'ın ünlü divan üyelerinin tümü burada betimlenmemiştir; ancak Peygamber'in karşısında oturan iki figür, Topkapı örneğinin model alındığını gösterir (Bağcı, 2002, s. 61).

Kısa tutulmuş olmakla birlikte metinde peygamberin yaşamından birçok öykü ve olay anlatılmaktadır. Yönetimi altındaki toplumlar ve sarayı hakkında bilgi verdikten sonra Lokman, peygamberin cinler ve şeytanlardan oluşan tebasının onun adına bir şehir ve Beytü'l-Mukaddesi inşa ettiğini ve bu yapıları yeraltındaki madenlerden çıkardıkları altın, gümüş, değerli taşlar ve diğer değerli madenlerle nasıl bezediklerini aktarır. Daha sonra Seba Melikesi belkıs'la nasıl evlendiğini, Sidon'u nasıl fethettiği ve kral kızını aldığı, şeytanın nasıl Süleyman'a yönetme yetkesini sağlayan mühür yüzüğü çaldığı, şeytanın yönetiminin adaletten nasıl yoksun olduğu, yanında çalıştığı balıkçının kendisine verdiği balığın ağzında nasıl yüzüğünü bularak yeniden yönetim gücünü kazandığı ve son olarak ölümünün Tanrının yardımıyla nasıl şeytanlardan gizlendiğini anlatır (Bağcı, 2002, s. 59).

Zübdetü't-tevarih yazmalarının üç nüshasında da bulunan peygamber öyküleri, yukarıda bahsi geçen "Arifi'nin Enbiyânâmesi"nden sonra peygamberler tarihinin Osmanlı minyatürlerinde nasıl yorumlandığını gözler önüne serer. Osmanlı nakkaşlarının birçok öyküde metne sadık kalarak İslam dünyasının yerleşik ikonografyasını izlemek yerine yeni ve özgün yorumlar getirdikleri görülür (Bağcı ve diğ., 2006, s. 138-139).

Süleyman Peygamber, *Zübdetü't-Tevarih* yazmalarının iki nüshasında ünlü divanıyla bir hükümdar olarak tahtında otururken betimlenmiştir. Sultan III. Murad için hazırlanmış olan en özenli nüshasında Süleyman peygamberin betimlenmemiş olmasının nedeni belli değildir. Yazmanın metinlerinin karşılaştırılması sadece resmin mi yoksa tüm sayfanın mı eksik olduğu sorusuna bir yanıt olabilir (Bağcı, 2002, s. 59).

1586'da Vezir-i âzam Siyavuş Paşa için tamamlanmış olan nüsha bugün Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunmaktadır (Resim 4.8). Bu nüshada bulunan zengin ikonografik ayrıntılarla dolu Süleyman Peygamber tasviri, çağdaşı olan izleyicisine bugün bizim tam anlamıyla okuyamadığımız birçok mesaj iletiyor olmalıydı (Bağcı, 2002, s. 59). Metne göre, bu olağanüstü büyüklükteki taht, peygamber için hükmü altındaki şeytanlar tarafından yapılmıştı. Şeyatin ayrıca ulemanın oturması için altın ve gümüş sandalyeler yapmıştı. Peygamberin huzurunda ulemadan sonra cinler ve şeytanlar otururdu. Kuşlar kanatlarıyla gölge yaparak peygamberi ve maiyetini güneşin zararlı etkilerinden korumaktaydı. Süleyman insanlar, cinler, yırtıcı hayvanlar ve kuşlardan oluşan bir orduya sahipti.

Topkapı Sarayı kopyasında bulunan Süleyman tasviri (Resim 4.8) bu olay veya öykülerden birini canlandırmamaktadır. Peygamberi hükümdar olarak betimleyen bir grup portresidir. Resmin üst bölümünde Davud peygamber betimlenmiştir. Sayfanın neredeyse tümünü kaplayan kısmında ise Süleyman tahtında oturmaktadır, çevresinde ünlü divanı veya maiyeti bulunur.

İyi eğitilmiş, bir Osmanlı bürokrati, şair, tarihçi, toplum eleştirmeni olan Mustafa Âli (öl. 1600), Osmanlı-Safevi savaşlarının ilk serdarı olan Lala Mustafa Paşa'ya (öl.1580) 1578-79 yılları arasında Gürcistan'da sefer kâtibi, mabeynci ve teşrifatçı olarak hizmet eder (Bağcı ve diğ., 2006, s. 169).

Mustafa Âli, *Zübdetü't-Tevarih* adlı eserini Kara Yakub b. İdris el-Karamanî'nin Arapça olarak kaleme alınmış *İşrâkü't-Tevarih* adlı kitabından genişleterek tercüme ettiğini söyler. Gelibolulu Mustafa Âli'nin yazdığı bu eser XVI. Yüzyıl Osmanlı toplumu ve aydınının peygamberler tarihine bakış açısını yansıtmaya sebebiyle önemli bir çalışmadır. (Duman, 2006, s. 1v). *Zübdetü't-Tevarih*, Bosna Beylerbeyi olan Ferhad Paşa'nın isteği ile kaleme alınmış ve Sultan Murad (III)'a sunulmuştur (Duman, 2006, s. x1).

16. yüzyıl tarihçisi Mustafa Âli, Zübdetü't-Tevarih adlı eserinde Süleyman'ın sekiz mucizesini saymaktadır. Birinci mucize, yelin tahtını taşıması, ikincisi, İsm-i azam yazılı yüzüğüydü ki bu yüzük sayesinde yeryüzündeki her canlıya hükmedebilme gücüne sahip olabiliyordu. Süleyman'ın üçüncü mucizesi kuşlarla konuşabilmesi, dördüncü mucize, payeleri yakuttan olup altından yapılmış tahtıydı. Beşinci mucize, denizlerde, dağlarda definelerde ve yer altında inci, mücevher, altın ve gümüşü nerede olsa görebilmesi, ondan gizli bir nesne olmamasıydı. Altıncı mucizesi kurak karınca vadisini çorak bir araziye sulayıp yeşil bir vadiye dönüştürebilmesiydi. Yedinci mucize nereye gitse yanında ancak kendisi dur dediği zaman duran davarlar, ağır binaların bile yürümesiydi. Sekizinci mucizesi ise cinn div ve ifritlerin onun emirlerine itaati, binalar, mihrablar yapmaları, garip şekiller ve tıssımlar hazırlayıp, onun istediği gibi çalışmalarıydı (Duman, 2006, s.263).

Metne uygun bir biçimde Asâr-ı Süleyman (Süleyman'ın İşleri) adını taşıyan resim, peygamberi divanıyla betimler. Süleyman'ın başında genellikle Osmanlı ulemalarının giydiği tipte bir sarık, beyaz bir iç kaftan ve yeşil renkli bir dış kaftan giymiş olarak görülür. Süleyman, köşke benzer bir tahtta oturmaktadır. Bu dekor, poz Osmanlı sultanlarının portrelerinin yerleşik kalıplarındandır. Diğer bir deyişle peygamber adeta bir Osmanlı sultanıdır. Ardında duran iki görevli peygamberin kılıç ve matarasını taşırlar. Bu kalıp da yine Osmanlı sultanlarını resmi kabul ve törenler esnasında betimleyen resimlerde ardında durarak sultanın hükümdarlık alametleri olan kılıç, ok ve matarasını taşıyan iki Hasoda ağasını gösteren tasvirlerle benzerlik taşır. Peygamberin yanında duran ve olasılıkla zamanın akışını simgeleyen saatten metinde söz edilmez. Bağcı'ya (2002, s. 60) göre, bu saat Süleyman'ın saray halkıyla birlikte her yere rüzgârın yardımıyla uçarak çok çabuk gidebilmesi gibi peygamberin mucizevi nitelikleriyle bağlantılı olabilir.

Ancak, Kanuni Sultan Süleyman'a yakıştırılan Süleyman'ı zaman sıfatıyla bağlantılı olması ihtimali de göz ardı edilemez. Resimdeki bir diğer ilginç ayrıntı da sanatçının âlimleri İslam resim sanatında sadece kutsal kişilere ve peygamberlere yakıştırılan nurdan halelerle betimlemiş olduğudur.



Resim 4.8 Asar-ı Süleyman, Seyyid Lokman, Zübde-üt Tevârih, 1586, TSMK H.1321 y.43a

Asaf bin Berahya, dini-efsanevi Müslüman yazınındaki en önde gelen örnek vezir tipidir. Kuran'da dolaylı olarak da olsa adının geçmesi bir peygamber gibi betimlenmesini hiç değilse biraz açıklar. Metinlere göre, rüzgara emir vererek Süleyman'ın tahtının uçmasını sağlayan da odur. Bu kutsal bilge-alim vezir, Süleyman'ın kutsanmış hükümdarlığının hükümetinde çok önemli bir yer tutar. Yazmanın, dönemin en önemli vezir-i âzamlarından biri ya da "Asaf-ı zaman" için yapılmış olduğu hatırlanırsa, bu okumalar daha inandırıcı olacaktır. Kitabın son sayfasında Siyavuş Paşa'nın ikinci kez vezir-i azam olarak atanmasının tarihi verilirken, yazar Paşa'ya vezir-i azam demez, "Asaf-ı Muazzam" der. Bu resimler, özellikle de Topkapı örneği, peygamber Süleyman'ın İslam görsel kültüründe benimsenmiş görünümüne yeni Osmanlı anlamlarının eklenmesini örnekler. Burada resmedilen peygamberleşmiş hükümdar ve kutsanmış veziri, meşru Osmanlı sultanı ve vezirine örnek olur, ideal Osmanlı yönetimini simgeler (Bağcı, 2002, s. 61).

Özellikle de peygamberin yanında oturan dört kişi, doğrudan Osmanlı sarayının dört vezirini çağırır. Bu çağırışım, özellikle Süleyman efsanelerinde Âsaf bin Berahya'ya atfedilen önemle birlikte değerlendirildiğinde daha netleşir (Bağcı, 2002, s. 60-61).

Asaf bin Berahya, dini-efsanevi Müslüman yazınındaki en önde gelen örnek vezir tipidir. Kuran'da dolaylı olarak da olsa adının geçmesi bir peygamber gibi betimlenmesini hiç değilse biraz açıklar. Ayrıca rüzgâra emir vererek Süleyman'ın tahtının uçmasını sağlayan da odur. Nitekim resimde vezirlerden biri saati ya da zamanı tutmaktadır. Bu kutsal bilge-âlim vezir, Süleyman'ın kutsanmış hükümdarlığının hükümetinde çok önemli bir yer tutar. Yazmanın, dönemin en önemli vezir-i âzamlarından biri ya da "Asaf-ı zaman" için yapılmış olduğu hatırlanırsa, bu okumalar daha inandırıcı olacaktır. Kitabın son sayfasında Siyavuş Paşa'nın ikinci kez vezir-i azam olarak atanmasının tarihi verilirken, yazar Paşa'ya vezir-i azam demez, "Asaf-ı Muazzam" der. Bu resimler, özellikle de Topkapı örneği, peygamber Süleyman'ın İslam görsel kültüründe benimsenmiş görünümüne yeni Osmanlı anlamlarının eklenmesini örnekler. Burada resmedilen peygamberleşmiş hükümdar ve kutsanmış veziri, meşru Osmanlı sultanı ve vezirine örnek olur, ideal Osmanlı yönetimini simgeler (Bağcı, 2002, s. 61).

Eserin peygamberler bölümünden karşılıklı iki sayfadan (Resim 4.9) soldakinde Davud, Süleyman, Zekeriya, Yahya, İsa peygamberler ile, bu peygamberler şeceresine bağlanmış İskender-i Zulkarneyn betimlenmiştir (Bağcı ve diğ. 2006, s. Bağcı,(2000, s. 195), Hıristiyan geleneğindeki Yesse Ağacı ile Silsilenâme'lerin öncülü olan *Tomar-ı Hümayûn* arasında benzerlik bulunduğundan söz eder; ancak ikonalar ya da freskler ile figür betimli olan Osmanlı Silsilenâme'leri gibi örnekler karşılaştırıldığı zaman figürlerin tipolojilerinde farklılık görülür.

Adem'den başlayarak süreklilik içinde bir silsile oluşturacak şekilde zamanın hükümdarları Osmanlılar'a kadar uzanmıştır (Bağcı, 2002, s. 61-62). İlk kez III. Mehmed döneminde (1595-1603) Bağdat'ta hazırlanmış bu yazmalar III. Murad döneminde resimli olarak hazırlanan Zübdetü't-tevârih adlı yazmaların bir tür kısaltılmış çeşitlemeleri gibidir (Mahir, 2005, s. 97).

1590'lardan itibaren Bağdad'da Osmanlı sultanlarının soyağaçlarını aktaran, Osmanlı hanedanını dünya tarihi içine yerleştiren kısaltılmış Zübdetü't-Tevarih²⁹ hazırlanmıştır. Bu yazmalarda özetlenmiş dünya tarihi görsel bir anlatımla, hükümdarların imgeleriyle aktarılır. İslam öncesi ve sonrası efsanevi tarihi ve dini liderlerin portreleri birbirine çizgilerle bağlanan daireler içinde yapılmıştır.

254). Eserde birbirine bağlanmış, içinde yazılarla gösterilen daireler arasında yalnızca altı tanesi resimlenmiştir. Üstten ikinci dairede Süleyman diğer figürler gibi bağdaş kurmuş biçimde görülür. Oturuşu üçte bir frontal ve başı hafifçe sağa dönük olarak betimlenmiştir. Sağ eli bacağının üzerinde dururken, sol eli ona paralel ve mendil tutarken görülür. Üzerinde koyu mavi, altın kemeri bulunan bir iç kaftan ve kırmızı renkli bir dış kaftan bulunan Süleyman'ın başının üzerinde alevli hale, yaprak biçimindedir.

Osmanlı padişahlarının tarih içinde hayranlık duydukları ve benzemeyi arzu ettikleri bireylerden İskender ve Süleyman her zaman önde gelen iki kişilik olmuştur. İslam kültüründe İskender, Kuran'da bahsedilen, (Kehf:84-98) ve kimliği tam olarak bilinmemekler beraber, güneşin battığı ve doğduğu yerlere kadar gidip Yecûc-Mecûc kavmine karşı duvar örmesiyle bilinen Zulkarneyn'le özdeşleştirilerek İskender-i Zulkarneyn olarak tanınmıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s.27-28). İskender'in portresi genç, hırslı, bilgelere danışan, dini olmaktan çok dünyevi bir karakter olarak

²⁹ genel olarak Silsilenâme adıyla anılırlar.

çizilirken Süleyman her zaman daha yaşlı ve olgun bir kişilik olarak betimlenir. Bu özelliklerinin yanında Süleyman, sadece doğuya ve batıya egemen olmakla kalmaz; aynı zamanda sorgulanamaz adaleti ve mutlak zaferleriyle adeta zaman ötesi evrensel bir hükümdardır (Bağcı, 2002, s. 54).



Resim 4.10 Hz. Süleyman'a yaşam suyunun getirilmesi, Hümâyunnâme, Bağdat, 1595-1600 BL. Add. 15153

Osmanlı resim sanatında konusu edebiyat olan eserlerin, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında çeşitlilik kazandığı görülür. Bunların arasında Ali Çelebi'nin Hümâyunnâme adlı eseri de bulunur. Bilinen minyatürlü üç kopyadan iki tanesi Topkapı Sarayı TSMK H. 359 ve R. 843, bir diğer kopyası ise Londra British Museum LBM Add. 15153 No.'da bulunmaktadır (Mahir, 2005, s. 90).

Bu bölümde incelenen minyatür (Res. 4.10) Londra'daki kopyadan alınmıştır. Eser, Kelile ve Dimne'nin Farsça tercümesi olan "Enver-i Süheyli"den Kınalızade Ali Çelebi b. Sâlih (ölm. 1543-44) tarafından Hümâyunnâme adıyla Türkçe'ye çevrilmiştir. 1567 tarihli TSMK H. 359 minyatürlü nüshasının Kahire'de hazırlandığı bilinir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde çalışan saray nakkaşlarının etkilerini taşıyan bu minyatürler yerel bir nakkaşın fırçasından çıkmıştır (Mahir, 2005, s. 67).

Araştırma konusunun ana teması olan hibrit figürünün tanımından önce resmin genel bir değerlendirmesinin yapmak gerekirse, ilk bakışta resmin odağında bulunan Taht üzerinde yan yana oturan Süleyman ve Belkıs'la çevresinde bulunan çeşitli hayvanlar, vezir Asaf, kanatlı bir melek ve sahnenin tek *hibriti* görülür. Resmin odak noktasında bulunan taht, şekil olarak kareye yakındır. Ressamın perspektif arayışının hissedildiği tahtın iki basamağı vardır. Başında alevli halesiyle görülen Süleyman, sol elinde içinde su olduğu anlaşılan bir kap tutar. Yüzü Belkıs'a dönük olarak betimlenmiştir. Kanatları renkli melek, tahtın sağ yanında görülürken, taht üzerinde tünemiş olduğu görülen kuşlar arasında Tavus kuşu, baykuş, kartala benzeyen yırtıcı bir kuş, sivri gagasıyla hüthüt ve tahtın sol tarafında ince uzun bacaklarıyla bir leylek görülür. Tahtın arkasında görülen sıra dağların önünde havada uçmakta olan kuş, büyüklük ve üslup özelliklerinden anlaşıldığı kadarıyla efsanevi Simurg kuşudur.

Resmin sol tarafındaki bölümde at, fil, geyik, vb. çeşitli hayvanlar, metnin hemen üstünde yer alan bölümde ise deve, kuzu, kaplumbağa, yılan, tavşan vb. hayvanlar betimlenmiştir. Vezir Asaf ise hemen tahtın sol kısmında oturmaktadır.

Bu minyatürle ilgili olduğu düşünülen bir halk hikayesi anlatılır. Öyküye göre, Süleyman'a hem dünya hem de ahiret saltanatı verilmiştir. Dünyadaki saltanatı, zenginliği, insanlar ve cinlere olan hükmedişi, hatta hayvanlara bile hakim oluşuydu. Onun yanında kurtlar, kuşlar itaatli birer hizmetkarı gibidirler. Ne emrederse hemen yerine getirirler, ne isterse derhal yaparlardı. Bir gün bir melek elinde bir bardak su ile gelir ve elindeki suyun ab-ı hayat denilen, içenin çok uzun bir ömür sürüp asırlarca yaşayabilme imkânına kavuştuğunu söyler. Bunun üzerine Süleyman Peygamber karar vermeden önce düşünmesi gerektiğini söyleyip kuşlar meclisinin toplandığı bir sırada durumu anlatır ve bu konudaki kararsızlığını dile getirir ve onların da fikrini almak istediğini söyler. Bunun üzerine kuşların tümü içmesi gerektiği konusunda hemfikir olduklarını söylerler. Fakat toplantıya henüz gelmiş olan hüthüt diğer kuşlarla aynı fikirde olmadığını, eğer bu sudan içerse uzun yıllar yaşayıp tüm sevdiklerinin ölümünü göreceğini ve bundan dolayı mutsuz olup acı çekeceğini heyecanlı ve aceleci bir dille ifade eder. Bunun üzerine Süleyman hüthüt'ün haklı olduğunu söyleyip ab-ı hayat'ı içmemenin daha iyi bir fikir olduğuna karar verir.

Hayat suyu veya ölümü yenecek ilaçlar düşüncesi en eski uygarlıklardan itibaren görülmüş, bu çerçevede tarihsel ve efsanevi kahramanlar oluşturulmuştur. Bu kahramanların öykülerinin diğer kültürel değerlerle birlikte dolaşıma girmesiyle kültürel iletişim sağlanmış, farklı halkların kültürlerinde bu konuda benzerlikler ortaya çıkmıştır (Yıldırım, 2008, s. 34).



Resim 4.11 Süleyman Peygamber ve Belkıs, Kalender Paşa, Falname, 1614-16, TSM H. 1703. Y.8b

Bazı resimler ve Fars rivayetlerinde Mezopotamya’da suların ve hayat suyunun tanrısı olarak kabul edilen Kûzeğer lakaplı Ea adlı bir tanrı betimlenir. Ea, bilgi ve hikmet tanrısı olarak da bilinir; eski İran’ın bazı bölgelerinde Âdem ile Havva’nın bu tanrı tarafından yaratıldığına olan inanç yaygındı. Fars bölgesinin batı kısımlarında, Eski Sûş- “Taht-ı Cemşid” yolu üzerinde bulunan İlamiler dönemine ait resimler ve metinlerde de hayat suyuna dair ipuçları bulunur (Yıldırım, 2008, s. 34-35).

Klasik dönemlerde hayat suyu temelinde gelişen Gılgamış destanı, İskender efsanesi gibi şaheserler ortaya çıkmıştır. Sonsuz hayat sağlayan suyun varlığına olan inancın kökeninde gerçek hayattaki suyun taşıdığı önem bulunmaktadır. Suyun hayat veren canlandırıcı ve yapıcı özelliği çeşitli inançlarda kendini göstermiş ve ölümsüzlük kazandıran “hayat suyu” efsanesinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Gılgamış destanında “hayat veren bitki”den söz edilir; “hayat suyu” ilk olarak Fenikelilerin İskender hikâyesinde dile getirilmiştir. Bu hikâye İskender’in ölümsüzlüğe kavuşmak için uzun ve zorlu yolculuklara çıkmasına rağmen amacına ulaşamayışını anlatmaktadır. Bilgilerle yetişmiş İskender hayat suyunu bulamamıştır; efsaneye göre, manevi ve maddi dünya saltanatını birleştirmek isteyenler onu bulamaz; ancak İskender’in yanındaki bilge Hızır hayat suyunu bulur ve ölümsüzlüğü elde eder. Hızır’ı “hayat suyu”nu içerek ölümsüzlüğe kavuştuğu çeşme edebi kaynaklarda, **âb-ı Hızır**: Hızır Suyu, **çeşme-yi Hızır**: Hızır’ın çeşmesi gibi çeşitli adlarla anılmaktadır. Bu çeşme veya pınar, bazı benzerlikleri nedeniyle zaman zaman Fars edebiyatında yaygın olan *câm-ı Cem* ile karıştırılmaktadır (Yıldırım, 2008, s. 36). Bazılarına göre İskender’in aşçısı İdris bu sudan içerek ölümsüzlüğe ulaşmıştır (Yıldırım, 2008, s. 35).

Büyük İskender adı etrafında hayat suyuyla iç içe oluşan İskender efsanesi pek çok yerel unsur da içine alarak zenginleşmiştir. Milattan öncesine dayanan bu Yunan efsanesi M.S. 300 yıllarında tamamlanmıştır. Süryaniceye aktarılan versiyonunda İskender’e iki boynuzlu anlamına gelen “Zulkarneyn” lakabı eklenir. Ortaçağ İslam dünyasında son derece yaygınlaşan Arapçadaki Zulkarneyn’in İskender efsanesinin tercümesi olduğu öne sürülmektedir (Yıldırım, 2008, s. 35).

Kalender Paşa tarafından hazırlanan Falname, I.Ahmed döneminin önemli eserlerinden biridir (Mahir, 2005, s. 70). Peygamberlerin öykülerini içeren önemli bir minyatür kaynağı olan Kalender Paşa’nın Falnâme’sinden bir minyatürde Süleyman

ve Belkıs (Resim 4.11) betimlenmiştir. Kendi türünde eşsiz bir kaynak olan bu eserin içinde toplam 35 minyatür bulunmaktadır (And, 2008, s. 126).

I. Ahmed döneminde saray çavuşluğundan divan vezirliğine kadar yükselen bir devlet adamı ve aynı zamanda ünlü bir vassale³⁰ ustası olan; güzel yazı ve tek yaprak resimleri birleştirerek albümler hazırladığı bilinen Kalender Paşa tarafından aynı yöntemle hazırlanmış olan bu fal kitabı Sultan Ahmed'e sunulmuştur. Eserin önsözünü yazan Kalender Paşa, minyatürlerle karşılıklı sayfalarda yer alan metnin, o sayfayı açan kişinin falı olduğunu belirtmiş, Falname'nin kullanılmasında izlenecek yöntem hakkında bilgi vermiştir. Minyatürlerinin çoğu dini konularla ilgili olan Falname'nin içerdiği 36 minyatür 48 x 36 cm gibi büyük sayılabilecek bir boyuta sahiptir. Klasik ve geç klasik dönem minyatürlerinden en büyük farkı, boyutunun büyüklüğüdür. Minyatürlerdeki üslup farkları, değişik ikonografilerden yararlanmış birden çok sanatçının çalışmalarını yansıtmaktadır. [(Çağman ve Tanındı, 1979, s.69), (Atasoy ve Çağman, 1974, s.64-65), (Mahir, 2005, s.70)].

Çeşitli kütüphanelere dağılmış Farsça Falname'ler, sadece Türkçe Falname'nin değil, aynı zamanda Kısas-ı Enbiya minyatürlerinin de ikonografik kaynağı olmuştur. Hz. Muhammed'in miraç ikonografisi de bunlardan biridir (Milstein, 1999, s.73).

Evliya Çelebi, Esnaf-ı Falciyân-ı Musavvir olarak çalışan bir sanatçının padişahları, savaşları, peygamberleri, Yusuf ile Züleyha, Leyla ile Mecnûn, Ferhad ile Şirin, Varka ile Gülşâh gibi öykülerin resimlerini müşterilerine açarak talihine hangi resim gelirse bunlarla ilgili şiirler okuyup yorum yaptığından söz eder. Bu türde, tasvir sanatı ile anlatı sanatının karıştığı görülmektedir. And (2008, s. 52) bunu eski Türklerde ya da İran'da rastlanan *Perdedarî* ya da *Şemâil-gerdan* gibi, resimlerin önünde hikâye anlatmaya, meddahlık etmeye benzetir. Evliya Çelebi'nin tanımladığı bu türün günümüze kalmış olan bir örneği Falnâme'dir (Mahir, 1999, s.447-448).

Bu örneklerden TSMK'da bulunan biri Türkçe Falnâme,³¹ diğeri Farsça Fal-ı Kuran'dır.³² Falname'nin Farsça yazılmış başka nüshaları, kimisi parçalar halinde çeşitli kütüphanelere dağılmıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 192).

³⁰ Vassale: "Osmanlı kitap sanatında kâğıtları belli olmayacak şekilde birbirine kaynaştırma sanatı. (Mahir, 2005, s.179).

³¹ (H. 1703 8b)

Fal, İslam öncesi Cahiliye devri Araplarında çok önemliydi ve bir ilim gibi görülmekteydi. İslamın doğuşuyla birlikte bazı fal türleri İslam açısından haram sayılmış, bazı türleri de İslami bir biçime bürünerek ayrı bir değer kazanmıştır (Ertaylan, 1951, s. 1).

4.3.1 Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs

Belkıs'ın kutsal kitaplarda belirtilmeyen adının, Arap kaynaklarında *Yelkâme bint Yeşrah bin Hâris beya Belkıs bint Hedâhid bin Surahbil* olduğu; bir Habeş efsanesine göre de *Mâkedâ* olduğu belirtilir (Yıldırım, 2008, s.154). Saba, İbranice Şeba “7” anlamına gelmektedir. Araştırmacılar, Belkıs'ın İslam öncesi geleneklerde sözü edilen yedi gökyüzünü ve yedi nehri simgeleyen kimi tanrıçalarla bağlantılı olduğunu belirtirler. Yediler Kraliçesi bu geleneklerde barış ve kültürün tanrıçası olarak bilinmektedir (Bağcı, 1993, s. 42).

Sebe'nin (Sebâ) olarak bilinen bölgenin, Yemen'de San'â bölgesinde bulunan (Mağrib) kentinin adı olduğu, burada yaşayan halka Sebâ dendiği ve halkın başında bulunan Kraliçe Belkıs'ın, Sürahil'in kızı olduğu belirtilir (And, 2008, s.175).

Eski Ahit'te, Belkıs'tan adı verilmeden, sadece Kraliçe'nin, Süleyman'ı esas ziyaret nedeninin onun bilgeliğini sınamak olduğu belirtilir. Ancak Eski Ahit'te kraliçe'nin ziyaretiyle ilgili metin, İslam geleneğindeki metinlerde sunulanlar kadar ayrıntılı değildir. “Şöhreti her yerde duyulan Süleyman'ı bizzat görmek ve gerçek bir bilge olup olmadığını anlamak üzere büyük bir kabileyle Kudüs'e gelir. Beraberinde getirdiği altın, baharat ve değerli taşlardan oluşan hediyeleri Kral'a sunar. Süleyman'a sorduğu her sorunun yanıtını alır ve onun bilgeliğinin kendisine anlatılanlardan daha üstün olduğunu övgü dolu sözlerle dile getirir. Süleyman tarafından kendisine verilen hediyelerle ülkesine döner” [(I. Krallar 10:1-13), (II.Tarihler 9:1-12)]. Yeni Ahit'te Belkıs, Güney kraliçesi olarak anılır ve Süleyman'ı ziyaret etmesine vurgu yapılır [(Matta 12:42), (Luka 11:31)].

Kuran'da Süleyman'la Sebe Melikesi'nin ziyaretinin aktarıldığı bölüm, “Hüthüt'ün Sebe'den getirdiği bir haberi Süleyman'a iletmesiyle başlar. Sebe'den gelen bilgi,

³² (H. 1702 42b). Fehmi Edhem Karatay, bu yazmayı Fal-ı Kuran olarak isimlendirmiştir (Bağcı-Farhad, 2009, s. 315).

güneşe tapan Sebe halkının hükümdarı Belkıs'la ilgilidir. Bu hükümdarın büyük bir tahtı ve zenginliği olduğu belirtilir. Süleyman, yazdırdığı mektubu, hüthüt'le Sebe Melikesine gönderir. Kendisini ve halkını İslam dinine davet eden mektubu alan Sebe Melikesi, yönetimde söz sahibi olanlara danışır, sonunda Süleyman'a elçilerle hediyeler gönderir; ancak Süleyman bu hediyeleri kabul etmez. Teslim olmamaları halinde ordusuyla gelip onları ülkelerinden zorla çıkaracağını kesin bir dille ifade eder". Bu ayet ile bir sonraki ayet arasında bir boşluk bulunmakla birlikte Tefsircilerin yorumuna göre Sebe Melikesi'nin kendisini ziyaret için geleceği bilgisi Süleyman'a ulaşır. Bunun üzerine Süleyman'ın; "Siz ey seçkin görevliler! hanginiz bana Melikenin tahtını onlar Tanrı'ya boyun eğmiş kimseler olarak çıkıp gelmeden önce buraya getirebilir?" Sorusuna karşılık cinlerden bir ifrit, Süleyman daha yerinden kalkmadan o tahtı buraya getirebileceğini, bu kuvvete sahip olduğunu söyler. Kitap'tan ilmi olan bir kişi³³ ise göz açıp kapayıncaya kadar geçen sürede tahtı getirebileceğini söyler; o an Melikenin tahtını yanbaşımda bulan Süleyman tahtın görünümünde değişiklik yapılmasını emreder. Melike geldiğinde bu tahtın kendisine ait olup olmadığı sorulur, melike de "sanki o"yanıtını verir. Bunun üzerine Süleyman Saraya girmesini söyler. Melike zemindeki suyu görünce derin zannedip eteklerini toplar; Süleyman o zaman bunun billurdan yapılmış bir saray olduğunu söyler. Kuran'da Belkıs'ın bu ziyareti sonucunda İslam dinini kabul ettiği belirtilir. (Neml:20-44).

Taberi, Kuran'da belirtilenlere paralel bilgiler sunarken, rivayetlerden ilavelerle öyküyü detaylandırıp zenginleştirmiştir. Taberi, Belkıs'ın Süleyman'a delinmemiş bir inci hediye ederek bunu delmesini istediğini aktarır; ancak Süleyman, inciye nasıl deleceğini bilemez, insanlara sorar, onlar da olumsuz yanıt verince şeytanlara sorar. Onlar inciye ağaç kurdunun delebileceğini söyleyince ağaç kurdu getirilir, ağzına bir kıl alarak inci tanesine yaklaşır, bir süre sonra da onu deler (Taberi, 1991b, s.709).

İslam geleneğinde Süleyman ve Belkıs hikâyesi çok sevilmiş, pek çok minyatürlü yazmada birlikte betimlenmişlerdir (Bağcı, 1993, s.41). Taberi, al-Kisâi, Salebi vb. İslam yazarlarının aktardığı metinlerde, Belkıs'ın soyunun anne tarafından cinlere bağlı olduğu belirtilir (Bağcı, 1993, s. 42).

³³ Bazı Tefsir yorumlarında bu kişinin Vezir Asaf olduğu belirtilir.

Kuran'da yer alan bu ayetler, çeşitlendirilmiş yorumlarla apokrif ya da efsane kökenli metinlerde de yer almaktadır. Eski Ahit'in Aramice bir yorumunda Hikâyeye Kuran'da yer almayan pek çok ekleme yapılmıştır. Metnin birkaç versiyonu bulunmaktadır, bunlardan bir rivayete göre: "Süleyman'a Belkıs'ın bacaklarında tüyler olduğu söylenir. Süleyman bu söylentinin doğruluk derecesini anlayabilmek için sarayının avlusunu altından sular akan billur bir döşemeyle kaplatır. Belkıs saraya girerken sudan geçeceğini sanarak eteklerini kaldırır, böylece bacaklarının tüysüz olduğu görülür" (Yıldırım, 2008, s.154). Bir başka versiyonunda hikaye biraz daha farklı aktarılmıştır; buna göre:

Hazreti Süleyman'ın hizmetindeki cinlerden biri, Belkıs'ın da dişi bir cinden doğma olduğu için bacaklarının kıllarla kaplı olduğunu söyler. Bunu kanıtlamak üzere, Hazreti Süleyman'ın hizmetindeki cin sırça bir köşk inşa eder. Köşkün zeminini iki cam plakadan oluşturur ve bir dere izlenimi uyandırmak için ikisinin arasını suyla doldurarak içine balıklar koyar. Belkıs bu sırça köşke girince, suyun içinden yürüyerek geçmek üzere eteklerini toplar ve böylece Süleyman Peygamber de Belkıs'ın kıllı bacaklarını görmüş olur. Ardından bir başka cin hamam borularında toplanan kireci kullanarak bir tüy dökücü icat eder ve böylece Hazreti Süleyman gönlünün arzusuna kavuşup bacakları tüylerden arınmış Belkıs'la evlenir [(Soucek, 1993, s. ...), (Uluç, 2006, s. 189)].

Zübdetü't-Tevârih metnine göre Hikayenin devamında Belkıs'ın tahtını getirmeleri için ifritlerine emir verdiği, Melike Müslüman olduktan sonra da onunla evlenip bir oğul dünyaya getirdikleri belirtilir (Duman, 2006, s. 259-261).

Gonzales, *Le Pieve de Solomon* adlı kitabında Süleyman'ın Belkıs'ı sınamak için yaptırmış olduğu billur köşk ve cam dere hikâyesinde saklı olan sanatsal bir anlam bulunduğuna ilişkin, bu olayın bir sanat teorisi olarak incelenebileceğini belirtir. Ona göre Süleyman, Uçan halısı, tapınağı ve tapınağın yanında inşa ettirdiği sarayıyla, mükemmel bir sanat hamisidir. İslamın çok güçlü bir ifadeye biçimi olmasına rağmen çok az metnin bunları sanat teorisi bağlamında ele alındığını belirtir (Gonzales, 2005, s. 16-17).

Grabar'a göre, önemli olan nokta bir eserin, gerçekliğin bir yanılsamasını yaratmak üzere yaratılmış olmasıdır. Hikâyenin kısmen birbiriyle ilgili iki yönünün, sanata ilişkin İslami tutumlarla ilgili olduğunu belirtir. Birincisi, sanat eserinin merak uyandıracak, şaşılacak bir şey olmasıdır; ikincisi de sanat eserinin yanılsama yaratan bir kandırmaca olduğudur (Grabar, 2007, s.38-39).

Belkıs'la Süleyman'ın, bu araştırmada incelenen eserlerden Süleymanname (Resim 4.1), Mantıkü't-Tayr (Resim 4.2), Hümayunnâme (Resim 4.10), Falname (Resim 4.11) minyatürlerinde bir arada betimlendikleri görülür.

Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde yer verdiği “Halep Paşasının Kızı Mînâ İle Erzurumlu Fenâyî Hocanın Oğlu Mahzûnî'nin Maceraları”nın anlatıldığı bölümde Süleyman'la ilgili şu hikâyeyi aktarır:

Süleyman Belkıs'ı gerdek odasına aldığı gece o denli mutludur ki mutluluğunu bütün âşıklerle paylaşır. Perilerden, bu gecede birbirine yakınan genç kız ve erkekleri birleştirmelerini ister. Periler de Minâ'yı, Erzurumlu zengin bir tüccarın oğlu olan Mahzûnî'nin yatağına taşırlar. Ertesi gün uyanmadan önce Minâ yine evine bırakılır. Bu tek gecede Minâ ile Mahzûnî birbirlerine tutulurlar. Yedi yıl birleşmek arzusu ile yanarlar. Mahzûnî'nin babası Minâ'yı aramak üzere yola çıkar, sonunda onu bulur ve kızı paşadan ister. Düğün kutlanmıştır; ancak gerdek gecesi Mahzûnî ölür. Çünkü Süleyman o geceki mutluluğu içinde perilere emir verirken Tanrının iznini istemeyi unutmuştur. Genç evliyi hayata döndürmenin tek yolu vardır. Tanrı'nın ihsanını ve merhametini dilemek. Mahzûnî'nin anası, babası ve Minâ, Mahzûnî'nin gömüldüğü Kudüs'e gidip uzun uzun Tanrı'ya yalvarırlar. Süleyman da dua eder. Haberci melek gelip, her biri hayatlarından bir bölüğünü verirse Mahzûnî'nin hayata döneceğini bildirir. Gençlere, Tanrının kırk yıllık daha ömür vermesi için her birinin hayatlarından ne kadarını fedaya hazır olduklarını sorar. Ana 20, baba 10, Minâ 40 yıl verir, fakat Minâ buna karşılık seksen yıllık ömür ister. Tanrı Mahzûnî'yi hayata döndürür (Gökyay, 2006, s.1311).

4.3.2 Süleyman'ın tahtı

Eski Ahit'te, Kral'ın fildişinden hiçbir krallıkta eşine rastlanmayan büyük bir taht yaptırıp saf altınla kaplattığı, bu tahtın altı basamağı, arka kısmında yuvarlak bir başlığı oturan yerin iki yanında kollar ve her kolun yanında birer aslan heykeli olduğu, ayrıca altı basamağın iki yanında on iki aslan heykeli daha bulunduğu belirtilir (I.Krallar 10:18-20). Eski Ahit'teki bu ifadelerle yakın betimlere Hıristiyan kültürü ve dinini yansıtan Avrupa resim sanatında Süleyman'ı betimleyen resimlerde de rastlanmaktadır.

Kuran'da Süleyman'ın, rüzgâr gücüyle iki aylık mesafeyi sabah gidip akşam dönmek suretiyle bir günde kat edebildiği, Kasırgaların onun emriyle bereketli topraklara

doğru yumuşakça ve dilediği yöne doğru estiği belirtilir [(Sebe:12), (Enbiya:81), (Sad:36)]. İslam Sanatında Süleyman'ın tahtı masalsı bir zenginlik ve efsanevi bir anlatımla aktarılır. Taht, genellikle uçan bir döşeme ya da halıyla ilişkilendirilerek uçan bir kente dönüşür (Duru, 1997, s.71).

Buna karşın Eski Ahit'te, tahtın daha kısa bir tanımı bulunmaktadır.

İslam geleneğinde Süleyman'ın tahtı abartılı öğelerle dolu, binbirgece masallarda görülebilecek türden rivayetlerde çeşitlendirilerek sunulmaktadır: Taberi'nin aktardığına göre: "Süleyman bir savaşa gitmek istediği zaman emriyle tahtadan bir döşeme yapıp tahtı bunun üzerine konur, bundan başka askerler, hayvanlar ve bütün savaş aletleri ve gerekli diğer eşyalar da bunun üzerine yüklendikten sonra Süleyman şiddetle esen rüzgâra emreder, rüzgâr bu tahta döşemenin altına girerek kaldırır, yerden yükselince Süleyman şiddetle esen rüzgara, tahta döşemeyi hafif ve tatlı birşekilde götürmesini emrederdi. Rüzgarın esmesi o denli yumuşaktır ki, Süleyman ve ordusu bir tarladan geçerken, orada bulunan ekinler bile kıvıldamazdı." (Taberi, 1991b, s.703).

Rivayetlere göre Süleyman'ın olağanüstü özellikler gösteren bir halısı olduğu, o halının üzerinde buldukları zaman kuşların gökyüzünde uçarak onları gölgelediği aktarılır. Emrindeki rüzgârın da tahtını ve gemilerini onun istediği yere götürdüğu rivayetler arasında yer almaktadır. Rivayetlerde Süleyman'ın rüzgârı haberleşme aracı olarak da kullandığı, egemenliği altındaki topraklarda olup bitenlerin rüzgar tarafından kendisine bildirildiği aktarılır. (Yıldırım, 2008 s. 646-647).

Uzun Firdevsî, Süleymanname adlı eserinin Topkapı Sarayında bulunan bir kopyasında, (TSMK H.1231123a-124b) Süleyman'ın tahtına ilişkin bilgiler sunar.

Metne göre:

"periler şahı Hümayun'un yönetimindeki cin ve periler, mühendis üstadı Senayil ve ondan aşağı muallim Heffaf yönetiminde Süleyman hazretlerine kızıl altından bir taht düzetirler. Tahtın dört yanına, yaprak ve meyveleri firuze, mercan, zeberced, yeşil yakut, lâl, sarı ve kızıl yakut, kızıl altından yapılmış hurma, zeytin, asma ve nareñ ağaçları dikerler. Hurmaların üstüne, řeb-i çirâğ taçlı [gece parlayan yakut], elmas boyunlu, kızıl yakut kanatlı, dürr-i necef ayaklı, yeşil ve sarı yakut başlı iki tavus kuşu yerleştirirler. Ayrıca kızıl altından iki tane kerkes yapıp üzerlerini çeşitli mücevherlerle bezerler. Tahtın, birincisi ak ruhani gümüş, ikincisi kızıl altın, üçüncüsü lacivert taşı, dördüncüsü yeşil yeşimden, beşincisi kızıl mercandan, altıncısı yerekân taşından,

sonuncusu ise 7 ayrı değerli taş kakılmış olan 7 basamağı vardır. Tahtın merdiveninin iki yanına ise, kuyruklarını sallayıp ağızlarını korkunç biçimde açan kızıl altından yapılmış, iki arslan ve 7 başlı 2 ayaklı, gümüşten yapılmış iki ejderha yerleştirirler. Bu hayvanlar, peri ve cinlerin içlerine koydukları tılsım sayesinde tahta çıkmak isteyenlere saldırıp avaz avaz bağırıp, kuyruklarını ve kanatlarını hareket ettirerek ağızlarından gürültüler ve ateşler saçarak tahtı gözetip dururlar. Tahtın sağında ve solunda merkez üzerinde duran iki güvercin ise kızıl altından yapılmış, yine çeşitli mücevherlerle bezeli, saat başında öten iki güvercin yerleştirirler. Tahtın kubbesine koydukları ve saat başlarında kanatlarını birbirine vurarak öten horoz ise dürr-i yetüm şâhdânelerinden yapılmış ve üzerine envai çeşit taşlar kakılmıştır. Tahtın dört yanına ise elmas tığla birer tılsım kazıdıkları aynalar yerleştirirler. Bunlardan bir tanesi hastaların iyileşip iyileşmeyeceklerini, diğeri sadakatlerinden kuşkulanan eşlerin gerçek yüzlerini gösterir. Diğer yanlarda ise birinde yedi kat gökyüzü, diğesinde yedi ayrı iklimiyle yeryüzü betimlenmiştir. Hangi ülkede neler olup bittiği bu aynalarda izlenebilmektedir. Süleyman Peygamber tahtının sağ tarafına altın, sol tarafına gümüşten sandalyeler koyarlar, altınlara insanlar, gümüşlere ise periler oturur”.(Bağcı, 1993, s.39-40)

Câm-ı Cem denilen kadeh, bütün evrendeki durumu, yedi feleğin sırrını açık ve ayrıntılı biçimde gösteren Cemşid’in kadehi olarak bilinmektedir. Gizemli özellikler taşıyan cam-ı cem’de yerkürenin en uzak noktalarında gerçekleşen olaylar bile yansır (Yıldırım, 2008, s. 190). İskender’in de dünyanın her yanında olup biteni gösteren bir aynası vardır. Cem, hem Süleyman Peygamber’in hem de Cemşid’in adıdır. Cem sözcüğü yüzük, kuşlar, cinler ve perilerle birlikte kullanıldığında Süleyman, ayna ve ünlü setle birlikte anıldığında ise İskender kastedilmektedir (Yıldırım, 2008, s.191).

Cemşid’in hükümdar olduğu dönemler, tıpkı Süleyman’ın çağı gibi adalet, barış ve huzurla doludur. Her ikisi de egemenliklerinin önemli bir aracı olan yüzüklere sahiptir. Süleyman, bir süre yüzüğünü yitirir ve gücü askıya alınır. Cemşid de aynı biçimde tanrısal gücü yitirir ve yetkileri elinden alınır (Yıldırım, 2008, s.648).

11. yüzyılda yazılmış olan Muhammed bin Abd Allah al-Kisa-i’nin peygamber hikayelerinde de, cin Sakhr’ın Süleyman Peygamber için çeşitli değerli taşlarla bezeli altın ayaklar üzerinde yükselen fildişinden bir taht yaptığı aktarılır (Bağcı, 1993, s.41).

Arapçadan ondördüncü yüzyılda Aydınoğlu Mehmet Bey’in emriyle Türkçeye çevrilen, peygamber hikayelerinin anlatıldığı bir metinde, Süleyman’ın emrindeki devlere bir taht yapmalarını emrettiği “Devlerin fildişinden, yakut, inci, zebercet ve cevahirle süslü bir taht yaptıkları aktarılır. Metne göre: “ve şöyle buyurdu ki o tahtı bir garip ve anlaşılmaz nesne yapalar ki, batıl sözlü ve yalan tanık onu görünce

titreye ve korka!'. Kısas-ı Enbiya, tahtın çok detaylı bir anlatımını içermektedir (Duru, 1997, s.11, 71-72).

Musevi-Helenistik kaynakları ve efsanelerinde cinlerle ilişkisine dair metinler yer almış olmasına rağmen, İslam Sanatı minyatürlerindeki ikonografisinde bulunan hibritler ne Musevi ne de Hıristiyan görsel geleneğine yansımamıştır; ancak bir istisna 14. Yüzyıl başlarına tarihlenen Musevi dua kitabı olan Mahzor'un takdim minyatürüdür. Süleyman ve Sebe Melikesi Belkıs'ı hibrit figürlerle bir arada betimleyen bir minyatür³⁴ bulunmaktadır (Shalev-Eyni, 2006, s.145). Dua kitabı Mahzor'un takdim sayfasında yer alan bu minyatürde tahtın, Eski Ahit'teki tanımlamaya uygun olarak betimlendiği görülür.



Resim 4.12 Peygamber Süleyman'ın Kehaneti, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, 1582, PBNF Turc. 242 y. 131b

Süleyman'ın tahtının betimlendiği minyatür, (Resim 4.14) Metaliü's-Saade adlı Eserden alınmıştır. Resimde tahtın yanında betimlenmiş iki melek, iki de hibrit bulunmaktadır. Kemerli bir köşkün betimlendiği arka planın gerisinde solda bir

³⁴ Resim için bkz. Url-3 ve (Shalev-Eyni, 2006, s.151).

melek, sağ tarafta iki hibrit görülür. Ana konumuzu oluşturan bu hibritlerin ikonografik değerlendirmesi beşinci bölümde detaylı olarak yer almaktadır.

1582’de III. Murad’ın kızı Fatma sultan’a düğün armağanı olarak hazırlanan bu yazma, bugün Paris Bibliothek National’dedir. III. Murad’ın diğer kızı Ayşe Sultan için hazırlanan bir başka kopyası New-York Pieper Morgan kütüphanesinde. Paris kopyası 68, New-York kopyasında ise toplam 71 minyatür bulunur. Kitabın, birinci bölümünde gökcisimleri ve astrolojiye, metinsiz olan ikinci bölümde cin resimlerine üçüncü bölümde kehanet ve falcılık gibi konulara yer verilmiştir [And, (2006, s.10-11), (2008, s.22)].

Tasavvuf edebiyatında hasır, mutasavvıfın üzerinde uyuduğu, manevi zenginliğinin sembolü ve çoğu zaman üzerinde uyuduğu tek mülküdür; çünkü sahibine Süleyman’ın havada uçabilen tahtından daha yüksek bir mevki kazandırmaktadır (Schimmel, 2004, s. 137).

Süleyman’ın tahtının tüm bu aktarılan afsanevi, masalsı tariflere rağmen çoğunlukla sade ve altıgen olarak betimlendiği (Resim 4.2; 4.5; 4.6; 4.7; 4.11) görülmektedir.

4.3.3 Atlar ve ahırlar

Süleyman’ın atları pek çok minyatürde çeşitli hayvanlar arasında betimlenmiştir, ancak ahırlarına ilişkin betimleme geleneği oluşmamıştır. Bu araştırmada örneklenen eserlerden, sadece süleymanname minyatüründe (Resim 4.1) ahırların betimlendiği görülmektedir.

Eski Ahit’te, Süleyman’ın bin dört yüz savaş arabasının atları için drtbin ahır ve on ikibin atlısı olduğu, verilen emirle bölge vali’lerinden her birinin, tüm atlar için belirli bir yere arpa ve saman getirdiği, ahırlarının bir kısmının savaş arabaları için ayrılmış olan kentlere yerleştirilip, bir kısmının da Kudüs’e getirildiği belirtilir [(I.Krallar 4:26; 10:26), (I.Krallar 4:28), (II.Tarihler 1:14; 9:25)].

Eski Ahit, Süleyman’ın ticaretinin önemli bir parçasının at ticareti olduğuna ilişkin aktarılan detaylarda, Keve, Mısır ve diğer ülkelerden getirilen bu atların bütün Hitit ve Aram krallarına satıldığı belirtilir [(I.Krallar 10:28-29), (II.Tarihler 1:16-17; 9:28)]. Ayrıca, Süleyman’ı görmeye gelenlerin her yıl armağan olarak altın ve gümüş eşya, giysi, silah, baharat, at, katır getirirdikleri aktarılır [(I.Krallar 10:25), (II.Krallar 9:24)].

1170'lerde Hac seyahatine çıkmış olan Alman keşiş Theoderich'in, Tapınak bölgesine yaptığı seyahatle ilgili anılarında, yüzyılın başlarında harabe halindeyken bölgeye yerleşen tapınakçıların idaresindeki binaların boyutlarıyla ilgili aktardığı bilgi, tarihsel bir değer taşır:

Güneye gidilirse burada Süleyman'ın Sarayı vardır. Kilise gibi uzunlamasına bir binadır ve sütunlarla desteklenmiştir, ayrıca mabedin arka kısmında değirmi bir çatı yükselir, bu geniş yuvarlak çatı da kiliselerdekine benzer.....binalarının altında bir zamanlar Kral Süleyman'ın yaptırdığı ahırlar bulunur. Bunlar saraya bitişiktir ve bir hayli karmaşık yapılardır. Tonozları, kemerleri ve çeşit çeşit çatıları vardır, tahminimizce buranın seyisleriyle birlikte on bin at aldığını söyleyebiliriz. İster enden ister boydan atılsın, arbaletten çıkan ok tek atışta bu binanın bir ucundan öbür ucuna erişemez (Barber, 2006, s. 149).

İslam geleneğinde Süleyman'ın atları büyük ölçüde efsanevidir. Süleyman'ın yüzlerce kanatlı atı olduğu üzerine pek çok söylence aktarılır (And, 2008, s. 174). Kuran'da, Süleyman'ın bir ayağını tırnağı üstünde dikip üç ayağı üzerinde duran çalımlı safkan koşu atları olduğu belirtilir (Sad:31-33).

Bir mite göre şiddetli esen güney rüzgarından yaratılan at, tipik Arap hayvanıdır ve Arap edebiyatı bu güzel hayvana övgülerle doludur. Kuran'da (Âdiyat:1-6) yer alan surede, dünyadan son gayeye-hesap gününe-doğru dörtnala gidiyormuş gibi görünen "koşan atlar"dan söz edilmektedir. (Schimmel, 2004a, s.51).

Kıyas-ı Enbiya'larda atın yaratılışı: "Tanrı atı yaratmak isteyince, güney yeline: "Ben senden yaratık yaratıyorum, onu dostlarımın esenliği ve düşmanlarımın horluğu için kılıyorum" Yel, Tanrı'ya "yarat" der; bunun üzerine Tanrı bir avuç yel alır ve atı yaratır" şeklinde aktarılır (Duru, 1997, s. 60).

Türklerle ilgili efsane, destan ve hikayelerde atın, sahibinin en yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı sayıldığı, savaşta faydaları dolayısıyla kuvvet ve kudret timsali olduğu belirtilir (Çoruhlu, 2006, s.145).

At, Türk kozmolojisinin çeşitli unsurlarına göre de anlam kazanmaktadır. Örneğin su unsurunun hayvan biçimli timsali attır. Öte yandan su kökenli atlar denilen ve sudan çıkan kanatlı atları anlatan efsaneler de bu unsurlarla ilgilidir. Ayrıca özellikle beyaz atların üzerinde beneklerin bulunması da uğurlu sayılmakta olup yine bu unsurlarla ilişkilidir. Diğer bir tür efsanevi at ise gök kökenli at olarak anılırlar. Göğe mensup atlar kanatlı olarak düşünülmüşlerdir (Çoruhlu, 2006, s. 145).

Atın mitolojik vasıfları Türk-Budist devrinde de devam etmiştir. En önemli farklılık beyaz atın Gök tanrı yerine Buda'nın simgesi olmasıdır. Eskiden olduğu gibi yıl simgesi olarak da kullanılan at, Budizmin yedi cevherinden biri sayılmıştır. Yön olarak ateş unsurunun içinde güneye tekabül ettiği düşünülmüştür. (Çoruhlu, 2006, s. 145).

Uygurlar'da da geçerliliğini koruyan atla ilgili pek çok mitolojik motif İslam sonrasında da devam etmiştir. Muhammed'in ve daha sonra Ali'nin atının beyaz olarak vurgulandığı, Muhammed'i Miraç esnasında gösteren minyatürlerde binek atı Burak'ın, Kuran'da tasvir edilmemesine rağmen geleneğe uygun olarak kadın yüzlü, çoğu kere gövdesi benekli bir at şeklinde tasvir edildiği görülmektedir (Çoruhlu, 2006, s.146).

4.3.4 Mühr-ü Süleyman

Osmanlı mimarisinde sıklıkla bezeme ögesi olarak kullanılan ve Mühr-ü Süleyman olarak da bilinen altı köşeli yıldız sembolü, iki eşkenar üçgenin zıt yönde iç içe geçmesi sonucunda oluşan; Anadolu Türk sanatında hemen her malzemeye uygulanan, farklı içsel anlamlar taşıyan bir semboldür (Türel, 2006, s. viii). Kelimenin doğru imlası *Mühr-i Süleyman* olmasına rağmen, her iki kelimedede bulunan "ü" seslerine uyum sağlamak için "-i" sesi "ü"ye dönüştürülmüştür (Çam, 1993, s.207).

Tarihte altı köşeli yıldız figürünün ilk olarak kimler tarafından kullanıldığı bilinmemekle birlikte, bu figürün Bronz Çağı kadar eski tarihlere dayanan bir geçmişi olduğuna ilişkin görüşler bulunmaktadır. Örneklerine Mısır, Kuzey Amerika, Hindistan ve İskandinavya'da rastlanılan altı köşeli yıldız sembolünün, Bronz Çağı öncesi devirlerde Avrupa ve Ortadoğu'da beş köşeli yıldızla birlikte kült ve inanç sembolü olarak kullanılmış olduğu son zamanlarda pek çok araştırmacı tarafından kabul görmüştür (Türel, 2006, s.70).

Altı kollu yıldız motifinin İslam öncesi devirlerde Türkler arasında kullanılan Oniki Hayvanlı Türk Takvimi'nde bir burç sembolü olarak gösterildiği de bilinmektedir [(Çam, 1993, s.211), (Türel, 2006, s.70)]. Erken Müslüman Türk devri Türkistan paralarında ve Selçuklu dönemi sikkelerinde de yer alan bu yıldız formu, Mühr-ü Süleyman adı altında İlhanlı ve Osmanlı ikonografisine de yerleşmiştir (Esin, 2004 s.103).

Eskiçağ dünyasında yıldızın Tanrılarla ilişkisi sözkonusudur. Buna göre çocukluktan çıkan erkeğin yaratımdaki rolünün keşfedilmesi sonucu, özellikle bebek Dionysos figürü ile bu yıldız ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle MÖ 900'lerde Anadolu'nun önce batısında daha sonra ise doğusunda bu yıldız Dionist-Zionist bir yıldız şeklinde algılanmaya başlanmıştır (Türel, 2006, s.72) .

Hristiyan sanatında altı köşeli yıldız motifi özellikle mimari eserlerde bezeme ögesi olarak kullanılmıştır. Hristiyan dünyası için “Süleyman’ın Mührü” terimi, beş kollu yıldız ifade eder. İslam dünyasında altı kollu yıldız olarak bilinen bu yıldız, batılı kaynaklarda “Magen David” olarak isimlendirilmektedir. (Çam, 1993, s.218).

İslam geleneğinde Mühr-ü Süleyman terimi, Süleyman’ın mühür yüzüğü anlamında kullanılmaktadır. Yüzüğün ortaya çıkışıyla ilgili çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Bir rivayete göre, daha önce Hz. Âdem’in parmağında bulunan bu yüzük, Cennet’ten kovulmasıyla Arş’in rükünlerinden³⁵ birinde muhafaza edilir, Cebrail daha sonra Tanrı’nın fermanıyla onu Süleyman’ın parmağına takar (Çam, 1993, s.211).

Bir başka rivayete göre yüzük, melekler tarafından Rıdvan’dan hediye olarak cennetten getirilmiştir; bu yüzüğün kaşında Tanrı’nın en büyük ismi olan “ism-i azam” yazılıdır. Doğaüstü varlıklara ve periler dünyasına hükmedebilmesi ancak bu yüzükle mümkün olmaktadır. Bir Başka rivayet de yüzüğün, Havva tarafından cennetten çıkarıldığı, miras yoluyla da Süleyman’a ulaştığını aktarır (yıldırım, 2008, s. 647).

Rivayetlerden biri, Süleyman Peygamber’in Rıdvan’ın hediyesi olarak büyük meleklerin cennetten getirip kendisine sundukları bir yüzüğün öyküsünü aktarır: “Süleyman Peygamber bir gün abdest almak ya da eşlerinden birinin yanına gitmek için kalktığında yüzüğünü eşi Cerade’ye verir. Sahr adında bir cin Süleyman’ın kılığına girip Cerade’den yüzüğü ister, Cerade yüzüğü verince parmağına takar ve gidip tahta oturur. Herkes onu Süleyman sanır. Süleyman geldiğinde Cerade’den yüzüğü ister. Cerade ona “sen Süleyman değil, onun kılığına girmiş bir cinsin!” diye cevap verince Süleyman üzülür ve yüzüğü aramaya koyulur. Ancak bir türlü yüzüğü bulamaz. Yüzüğünü ararken bir deniz kıyısına ulaşır ve balıkçılarla birlikte çalışmaya başlar. Emeğinin karşılığında her gün iki balık alır, birini yer, diğerini de satar. Bu arada Süleyman kılığına giren cinin farklı hareketleri ve kurallara aykırı

³⁵ Rükün: güvenilir kişi, emin.

emirler vermesi etrafındakilerce şüpheli görülünce, cin başarısız olduğunu anlar ve yüzüğü denize atar. Süleyman bir gün yemek üzere bir balığı keserken yüzüğünü onun karnında bulur, böylece eski gücünü ve yetkilerini yeniden elde eder.” (Yıldırım, 2008, s.599).

Bir başka rivayette de Âsaf’ın Süleyman’ı eşlerinden sorduğu, onların Süleyman’ın kaybolduğunu ve kırk gündür ortalarda görünmediğini söylemeleri üzerine, cinin ayaklarına ağır taşlar ve demirler bağlanıp denize atıldığı aktarılır (Yıldırım, 2008, s.599). Üçüncü bir rivayette göre de, Süleyman, Sahr adındaki bu cini yakalayıp Demâvend (Elburz) dağında hapsedmiştir; kıyamet gününe dek yakıcı azap içinde kalacaktır (Yıldırım, 2008, s.599).

İslam kaynaklarında Sahr adlı cin’in bu yüzüğü çalarak, onun yerine geçmesi, Süleyman’ın yüzüğünün önce kaybolup sonra bir balığın karnında bulunması Taberi’nin Tarih’i ve başka peygamberler tarihi kitaplarında da anlatılmaktadır (Yıldırım, 2008, s. 647). Tıpkı Musa’nın asası gibi bu olayın da Süleyman’ın mucizesi olduğu, hükümdarların yüzük takma geleneğinin de böyle oluştuğu belirtilir (Yıldırım, 2008, s.599).

Süleyman’ın yüzükle ilgili öykülerinde Kıyamet yarattığı Dabbetü’l-Arz yer almaz; ancak kıyamete ilişkin rivayet metinlerinde kıyamet günü Dabbetü’l-Arz’ın sol elinde *Süleyman’ın mührüyle*, sağ elinde *Musa’nın asası*’yla ortaya çıkarak, inançlı kişilerle inançsızları birbirinden ayırıp işaretleyeceği aktarılır. Bu rivayetlerde inanmayanların mühürle yüzlerinin kararacağı, inançlıların asayla yüzlerinin nurlanıp beyazlaşacağı aktarılır (Yaman, 2002, s. 232).

Midraş ve Talmud geleneğine göre yüzüğün ortaya çıkış hikâyesi daha farklı aktarılır: “Süleyman hükümdarlığı devraldıktan sonra, Hebron ile Kudüs arasında bir vadide bulunduğu bir sırada rüzgarlar, sular, cinler ve hayvanlar üzerinde hâkim olma iktidarını, bu dört aleme ait dört koruyucu melekten alır. Her biri ona değerli bir taş verir. Süleyman bu taşları tunçtan ve demirden yapılmış bir yüzüğe geçirir. İyi cinlere verdiği emirlerini tunç yüzükle kötü cinlere verdiği emirlerini de demir yüzükle mühürler. Aktarılanlara göre, Süleyman öldüğü zaman bu hükümdarlık yüzüğü hala parmağındadır [(Weil, 1846, s. 200), (Walker, 1971, s.173-174.)]

İslam geleneğinde Süleyman’ın mührüne ait pek çok metin bulunmakla birlikte, ne Eski ve Yeni Ahit’ler ne de Kuran yüzükle ilgili bilgi içermemektedir. “Süleyman’ın

Antlaşması³⁶ adlı apokrif metinde Süleyman'ın yüzüğün gücüyle cinleri emri altına alması ve onları Tapınağın yapımında çalıştırmasının öyküsü aktarılır (Conybeare, 1898, s.1-45).

İslam edebiyatında önemli bir yere sahip olan Binbir Gece masallarının kaynağının Çin'den Kuzey Afrika'ya kadar uzanan bir haritada, Çin Hindi, Hindistan, İran, Irak, Türkiye, Suriye ve Mısır'ı da içine alan bir coğrafya olduğu artık bilinmektedir (Onaran, 2009, s. xxi). 1001 gece masallarında *Belkiya'nın Öyküsü*, adlı masalda bu yüzüğe atıflar yapılmaktadır³⁷. İran ve Türk edebiyatında iç içe bir dizi masaldan oluşan Belkiya'nın öyküsü, Camasbname adlı eserde bulunmaktadır. Camasbname hikâyesi Şahmaran ve Danyal Peygamber'in oğlu Camasb çevresinde kurgulanmıştır. Ölümsüzlüğe ve güce sahip olma temasının işlendiği bu öyküde yarı-insan yarı-yılan olan doğaüstü yaratık Şahmaran, yeraltında yaşayan yılanların şahıdır. (İndirkaş, 2007, s. 94-95). Şahmaran'ın ağzından anlatılan öyküde "Süleyman'ın Kudüste ölümünden sonra bozulmayan bedeni cinler tarafından yedi denizin ortasında bulunan bir adadaki mağaraya götürülüp altın bir taht üzerine oturtulur. Kudretinin kaynağı olan yüzüğü de halâ sol elinin parmağındadır (İndirkaş, 2007, s. 98).

Güç, iktidar ve saltanat simgesi olarak Mühr-i Süleyman, gizli güçler düşünülerek resmedildiği gibi, kimi yerlerde de manevi güç, devamlılık ve iktidar dileğiyle kullanılmıştır (Türel, 2006, s.87).

Altı köseli yıldızın içerdiği dört temel elemandan tepe noktası yukarıda olan üçgen Ateş'i, tepe noktası aşağıda olan üçgen Su'yu, su üçgenin taban kenarı ile kesisen ateş üçgeni Hava'yı, ateş üçgeninin taban kenarı ile kesişen su üçgeni ise Toprağı göstermektedir. Tüm bunların bir altıgen içinde birleşmeleri ise evreni oluşturan elemanların uyum ve beraberliğini dile getirmektedir. (Türel, 2006, s. 74).

4.3.5 Bilge vezir Âsaf

Eski Ahit'e göre Asaf 14. kuşak Levililerden olup Bereky'a'nın oğludur. (I.Tarihler 6:39-43). Davut zamanında Ahit sandığının taşınmasında görevli olarak yer almış, aynı görev Süleyman döneminde de ona verilmiştir. Tapınağın en önemli görevlerinden sayılan ezgicileri arasında sayılan Asaf, tunç ziller ve çeşitli müzik aletleri eşliğinde ilahiler söyleyip peygamberlikle görevlendirilen üç aileden birinin

³⁶ Testament of Solomon

³⁷ Öykü için bkz. Mardrus, 2009, s. 1324.

lideridir. [(I.Tarihler 15:16-19), (I.Tarihler 25:2)]. Eski Ahit'in 50. ve 73.-83. Mezmurları onun adıyla anılır.

İslam geleneğinde, Süleyman'ın en güvendiği kişi, kâtibi ya da veziri olduğu söylenen Asaf bin Berahya'nın annesi Yakup Peygamber soyundandır (Yıldırım, 2008, s. 72). Bazı kaynaklara göre de Süleyman'ın teyzesinin oğludur. Âsaf'ın *İsm-i A'zam*'ı bilen üç kişiden biri olduğu, dualarının kabul edildiği ve keramet sahibi olduğu İslam rivayetlerinde yer alır. Diğer iki kişiden biri Süleyman, diğeri de Bel'am-i Bâurâ'dır; ancak Bâ'urâ tehdit adında bu ismi kötü amaçlı kullanmak zorunda kalınca Tanrı o ismi kendisinden almıştır [(Harman, 1991, s. 455), (Yıldırım, 2008, s. 437)].

Sebe Melikesinin tahtını göz açıp kapayıncaya kadar geçen bir sürede getirebileceğini söyleyen kişinin kimliği konusunda çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Metinlerde çoğunlukla bu kişinin Asaf olduğunu öne sürülmektedir; tarihçiler de aynı görüşü paylaşırlar (Harman, 1991, s. 455). Bazılarına göre “kendisinde kitaptan ilim olan” (Neml:40) bu kişi Hızır'dır. Fahrüddin-i Razi bu kişinin Süleyman olmasını pek çok yönden daha uygun gördüğünü belirtmiş ancak çoğunluk, bu kişinin Süleyman değil adamlarından biri olmasını Kuran'daki ifadenin gelişine daha uygun bulmuşlardır (Yıldırım, 2008, s. 72-73).

İslam sanatında Süleyman'ın en güvendiği veziri olarak pek çok minyatürlü el yazma eserde betimlenmiştir. Özellikle 15. Ve 16. yüzyıl Şiraz nakkaşhanelerinde yoğun olarak üretilmiş takdim minyatürlerinde ve Kısas-ı Enbiya'da (Resim 4. görüldüğü gibi, Süleyman'ın sağında oturan Asaf, bu sahnelerin vazgeçilmez kişilerinden biridir (Bağcı, 1993, s. 42).

Şirazlı nakkaşların eserlerinin başına Süleyman ve Belkıs'ı görkemli taht ve kimi zaman Belkıs'ın köşküyle betimlemelerinin nedenini Evliya Çelebi'nin (ö. 1682) aktardığı bilgiler ışığında değerlendirmek gerekmektedir. Evliya Çelebi, İstanbul'daki çarşı esnafından söz ederken, Esnaf-ı Nakkaşan başlığı altında bu sanatçılara ilişkin bilgiler verir. Sanatçıların çalıştıkları yerler ve sayılarını belirttikten sonra; “...bunlar, Hz. Süleyman'ın veziri Asaf bin Berhaya'ya da peygamber ve nakkaş derler ve Süleyman'ın tahtını ve Belkıs'ın köşkünü bu nakşetmişirderler. Kıbtilerce beğenilen bir nakşa *Nakkaş Berhaya gibi erba* ve ısrin kırat denir.....” . İslam kaynaklarında bilgeliği, dürüstlüğü Süleyman'a olan inanç ve güveni vurgulanan

Asaf b. Berhaya, örnek bir vezirdir. Bu imge o kadar yaygındır ki, Kanuni dönemi vezirlerinden Lütü Paşa, iyi bir vezirin niteliklerini anlatan kitabına *Asafname* adını koymuştur (Bağcı, 1993, s. 48).

İslam nakkaşlarının, Süleyman'ın tahtını ve Belkıs'ın köşkünü bezediğine inandıkları Asaf'ı kendilerine örnek aldıkları anlaşılmaktadır. Ünlü veziriyle birlikte, kendi ülkelerinin ataları saydıkları Süleyman'ı betimlemelerinin kökeninde ona olan gönül borçlarını ödeme bulunmaktadır. Öte yandan pek saygın kabul edilmeyen nakkaşlık mesleğini ünlü ve yarı-dini bir kişilikle özdeşleştirme isteği bulunmaktadır. (Bağcı, 1993, s. 49).

Asaf b. Berhaya, bilge ve iyi bir vezir olması dışında, Evliya Çelebi'nin de belirttiği gibi güzel sanatlarla olan ilgisi açısından da ünlü bir kişiliktir. İbn. Battuta seyahatnamesinde Orta Çağ dünyasının en ünlü mimari başyapıtlarından biri olan Ayasofya'nın mimarlığına Asaf'ın yakıştırılması, Asaf'ın bu niteliğinin ne denli benimsenmiş olduğunu göstermektedir (Bağcı, 1993, s. 48-49).

Hem İslam hem de Musevi geleneğinde adı Hz. Süleyman'ın veziri olarak geçen Asaf için Battûta, "Halk oraya Ayâ Sûfiyâ (Ayasofya) der. Bu yapıyı Süleyman Peygamber'in teyze oğlu Âsaf b. Berhiyâ yaptırmış söylentiye göre." Sözleriyle efsaneyi aktarır (Battûta, 2010, s. 507).

Tarihçiler ve tefsirciler tarafından çoğunlukla Süleyman'la bağlantılı olarak anılan Asaf, Süleyman'ın saltanat mührünü yitirmesiyle ilgili hikâyelerde de önemli bir rol üstlenir (Harman, 1991, s.455).

İslam kaynaklarında yer alan bir rivayete göre: "Süleyman bir adayı fetheder ve ada hükümdarının kızı Cerâde'yi alır. Cerâde babasının başına gelenleri hatırladıkça mahzun olduğunu söyleyerek Süleyman'dan babasının bir heykelini yaptırmasını ister. Süleyman bunu kabul eder. Fakat Cerâde gizlice bu heykele tapmaya başlar. Bu iş Süleyman'ın bilgisi dışında kırk gün devam eder. Bunu öğrenen Asaf bir toplantı yapmak üzere Süleyman'dan izin alır ve yaptığı konuşmada daha önce yaşayan peygamberleri överek anar. Sıra Süleyman'a geldiğinde "çocukluğunda ne kadar usluymuş ve sevilme her şeyden uzaktı" demekle yetinir. Süleyman bunun üzerine, neden sadece gençlik yıllarından söz ettiğini sorduğu zaman Âsaf, onun sarayında kırk günden bu yana puta tapıldığını söyler. Bunu öğrenen Süleyman putu kırır, Cerâde'yi cezalandırır ve kendisi de tövbe eder (Yıldırım, 2008, s. 73). 11. yüzyıl

yazarlarından Salebi'ye göre, Sahr adlı cinin yüzüğü çalmasıyla ilgili Süleyman'ın düşüşüne, (Sad:34) Cerâde'nin, babasının putuna tapınması yol açacaktır. Puta tapılmasının kırk gün sürmesi gibi, Süleyman'ın tahtından uzak kalarak ortalıkta dolanması da kırk gün sürer (Yerasimos, 2010, s. 79).

Taberi de Talmud metinlerinde geliştirilen öyküyü tekrarlamakla birlikte, Musevi geleneğinde Süleyman'ın sadık bendesi rolünde görünen Benayahu'nun yerine Asaf b. Berhaya'yı geçirir (Yerasimos, 2010, s. 78).

Fars şairleri bir veziri övmek istediklerinde onu Âsaf'a benzetirler: "Hazır oldu tahtı Belkîs'in o an, Asaf'ın marifetiyle, yoksa cinlerin değil" (Mevlânâ Celâleddin); "Süleyman'sın ama divanında söz cinlerin! Söyle Âsaf'a dağıtsın divanından cinleri" (Hacû-yi Kirmânî), (Yıldırım, 2008, s. 73).

4.3.6 Simurg ve hüthüt

Taberi, Süleyman'ın, evinden iş idaresine çıktığında kuşların ona saygı göstererek başı üzerinde havada halkalar teşkil ederek uçtuklarını, tahta oturuncaya kadar cin ve insanların ayakta durduklarını aktarır (Taberi, 1991b, s. 701).

Hüthüt, Süleyman'ın mitologyasında hem suyu bulmakla yükümlü, hem de Seba Melikesi Belkîs'la haberleşmelerini sağlayan ulak kuşudur. Simurg'un aksine gerçekte var olan bir kuş olup diğer bir adı da "İbibik"tir. Başındaki sorgucundan dolayı ona "Çavuşkuşu" da denilmektedir (And, 2008, s.317). Kuran'da hüthütün Süleyman'ın kuşlar ordusunda bulunduğu ve Belkîs'la Süleyman arasında iletişim kurmak gibi önemli bir görev üstlendiği belirtilir (Neml:20-28).

Taberi'nin rivayetlerden aktardığı metne göre, "Süleyman, hüthütün ortalarda görünmemesine çok sinirlenir ve geçerli bir sebeple özürünü sunmadığı koşulda onu cezalandıracağını ya da keseceğini söyler. Süleyman'ın kuşları cezalandırma biçimi, tül ve kanatlarını yolduktan sonra onları güneşte bırakmaktır. Kuşlar bundan sonra uçamayarak yeryüzü haşeresi olur ya da kesilirlerdi. Öykünün devamında, hüthüt Belkîs'in sarayının yanından geçerken sarayın arkasında bir bağ görür, oraya konmak ister ve oraya inince Belkîs'in hüthüt kuşuyla karşılaşır ve ona Süleyman'ın yanından neden uzaklaştığını sorar, cevap olarak Süleyman'ın kim olduğu sorusuyla karşılaşır. O da Tanrı'nın bu isimde birini peygamber olarak gönderdiğini ve rüzgârla cinleri, insanları ve kuşları onun emrine verdiğini söyler. Belkîs'in hüthütü buna çok

şaşırınca da, esas hayret verici olanın Tanrı'dan uzaklaşmış bir kadının emrinde yaşamak olduğunu söyler ve Süleyman'ı hatırlayınca geri dönmek için hemen yola koyulur. “ (Taberi, 1991b, s. 706-707).

Kuran'daki rolü, Süleyman'ın mektubunu Belkıs'a iletmesiyle sona erer. Ancak Hüthüt'ün Süleyman'la ilgili hikâyeler ve rivayetlerde yeniden ortaya çıktığı görülmektedir. Bir rivayette, Hz. Musa'nın Uc'un başına geçirdiği kayanın ortasını delenin hüthüt olduğu belirtilir. (And, 2008, s.317).

Si; otuz, murg; kuş anlamındadır. Kaynaklarda Simurg'un otuz kuşun özelliklerine sahip olduğuna inancın yaygın olduğu belirtilir (Yıldırım, 2008, s.623). Attâr'ın Mantikü't-tayr³⁸ adlı eserinde, başrolde yer alan hüthüt'ün, Simurg'u arayışlarında kuşlara liderlik ederek onları yedi vadiden geçirdiği, yola çıkan yüzlerce kuşun yolculuk sırasında kimi yorgunluktan, kimi de açlık ve susuzluktan telef olup, sonunda otuz kişi kaldıkları, aktarılır. Attar'ın burada varlık birliği inancını dolaylı bir biçimde anlattığı, Simurg'un, bir Tanrısal tezahür, bunun da gerçekte kendilerinin yansıması olduğunu anlamalarının hikayesi olduğu aktarılır. (Attar, 2006, s.xix-xx). Tasavvufun deniz, umman (Tanrının sonsuzluğu, ayna)Tanrının binbir görüntüsünün yansıması, gerçeği örten perde, güneş, nur, ay ve yıldızlar gibi imgeleri vardır. Yaygın gök imgelerini bir yana bırakırsak, bunlar (belki bir iki istisna dışında) dolaysız olarak sanata yansımamışlardır (Ögel, S., 1986, s. 3).

Önasya mitolojisinde başlıca iki önemli efsanevi kuş vardır. Bunlardan birincisi Arapların Anka dedikleri kuştur. Türkler kuşun Farsça ve Arapça adını birleştirerek *Zümri-dü Anka* olarak adlandırmışlardır. Aynı kuşa İran mitolojisi "Simurg" veya "sireng", Hint mitolojisi ise, "Garuda" adını verirdi. Bu kuşun Arap mitolojisine göre Kaf, İran mitolojisine göre de Elburz dağlarında oturduğuna inanılır, tüyünü ele geçirenlerin büyük sırta ve ölümsüzlüğe erişecekleri belirtilir (Ögel, 2003, s.108).

Ögel, kuşdili bilmenin, Şaman'dan Orta-Asya ve Batı Sibirya hükümdarlarına kadar yaygın bir özellik olduğunu Orta-Asya ve Batı Sibirya masallarındaki ermişler ve büyük Han'ların göçmen kuşlar olan kazların dilinden iyi anladıklarını aktarır. Bölge halkının bu kuşların kutsal yerlere yaptıkları seyahatlerinden dönüşlerinde tanrılardan haber getirdiklerine olan inanış yaygındır. Kuşdilini bilen ve kuşların

³⁸ Kuşların dili.

padişahı olan Süleyman'ın bu hükümdarlar arasında en ünlüsü olduğu belirtir (Ögel, 2003, s.86).

Feriduddin Attar'ın eserinde Kaf dağında Simurg'u bulmak üzere kuşlarla yolculuğu süresinde hüthüt tarafından Süleyman'la ilgili pek çok kısa hikaye aktarılmaktadır; ancak Kuran'da adı geçmeyen mitolojik bir kuş olarak bilinen Simurg'un Kısas-ı Enbiyalarda "Hz.Süleyman Anka kuşunun öyküsü" adlı arasında geçen tartışma aktarılmaktadır. Öyküye göre: Bu bir kader tartışmasıdır. Biri doğuda diğeri batıda doğmuş olan iki kişinin kaderinin birleşeceğini ve Tanrı yargısıyla nikahsız birlikte olacaklarını söyleyen Süleyman'ın sözleri karşısında Anka, kaderi değiştirebileceğini iddia eder, bunun için de kızın yerini öğrenip onu Kaf dağına götürür ve kimseyle görüşürmez. Ancak yıllar geçip kral oğlunun yolu Anka'nın yaşadığı yere düşer ve kızla tanışır. Birbirlerine tutulan çift Anka'yı oyuna getirirler, böylece tartışmanın sonu Süleyman'ın söylediği gibi bitmiştir (Duru, 1997, s.61-65).

Kaynaklarda Anka, Simurg, Phoenix, Garuda, Grifon gibi efsanevi hayvanların farklı kültürlerde yer almalarının yanında özde birbirlerinden türedikleri, Phoenix'in Mısır mitolojisine, Garuda'nın Hint mitolojisine ait olduğu belirtilir (Çoruhlu, 2006, s. 135).

İran'ın Milli kahramanlık destanlarında, Zal'in hayatının başlangıcından, İsfendiyar Destanı'nın sonuna kadar oynadığı rol, Yunan Mitolojisinde tanrılar tanrısı Zeus'un sarayında her zaman en önemli güç olarak yer alan kartalın benzer özelliklerini taşımaktadır (Yıldırım, 2008, s. 16).

Tevrat'ta, göklerde yaşayan kanatlı, ilginç bir yaratıktan söz edildiği belirtilir. Eliade; "uçma gücü ve havalanma yeteneğinin, beşerî ihtiyaçlardan kurtulma, fizik ötesi gerçekliklere erişmeği simgelediğini" belirtir (Yıldırım, 2008, s.624).

Bu bölümde incelenen Eski ve Yeni Ahit metinleri, Kuran ve Rivayetler doğrultusunda betimlenen Süleyman minyatürlerinde zengin bir ikonografik yoruma ulaşıldığı görülür. Ancak bu betimlemelerin çoğunluğu mitolojik anlatımlarla zenginleştirilmiştir.

5. SÜLEYMAN PEYGAMBER'İ TASVİR EDEN OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE HİBRİTLER

Bu bölüm araştırmanın odaklandığı temayı oluşturan, Osmanlı Minyatür sanatında hem ölüm sonrası yaşam hem de göksel dünya ile yeryüzü arasında yaşadıklarına inanılan doğaüstü güçlere sahip varlıklara dair inançlar ve Süleyman çevresinde betimlenen “Hibrit”lerle ilgili konuları ve hibritlerin ikonografik yorumunu içermektedir. Bölüm, temel olarak iki ana başlıktan oluşmaktadır. İlk bölüm, insan başlı hibritleri, ikinci bölüm de hayvan başlı olanları kapsamaktadır; ancak birinci bölümde de belirtildiği gibi, Süleyman’ı betimleyen minyatürlerde bir arada görülmemelerine rağmen, konuyla bağlantılı olduğu düşünülen kıyamet yarattığı Dabbetü’l-Arz ve Hz. Muhammed’in Miraç yolculuğundaki bineği olan Burak, hibrit figürler olarak bu bölümde yer almaktadır. Burak figürleri insan başlı hibritler başlığı altında yer almaktadır. Altı Dabbetü’l-Arz betiminden bir tanesinin hayvan başlı olarak betimlenmiş olmasına rağmen metin kopukluğunu önlemek amacıyla tümünün insan başlı hibritler arasında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

İslam kültüründe Süleyman’a ait bilgiler dini, efsanevi yarı dini ve edebi ya da görsel yönüyle çeşitlilik göstermektedir. İkonografisinde görülen hibritler de aynı oranda çok çeşitli, garip ve ürkütücü olmaktan çok sevimlidir. Birçok metin arasında en ilginç olanlardan birisi de al-İbşihi’nin (ö. 1446) söyledikleridir:

“Tanrı cinleri Süleyman’ın hizmetine verdiğinde Cebrail şu açıklamayı yaptı: ‘Cinler ve periler, Davud’un oğlu Süleyman’ın çağrısına kulak verin’. Cinler, periler dağlardan, vadilerden, çöllerden gelip; ‘İşte buradayız, işte buradayız’ dediler. Melekler bir çobanın sürüsünü güttüğü gibi onları güderek hükümdarın önünde topladılar, ona boyun eğdirdiler. Aralarında yirmi dört bin tür vardı ve Süleyman renklerini gördü: her tür hayvan kılığında siyah, kırmızı, alaca, beyaz, sarı ve yeşil olanları vardı: Kiminin bedeni fil, başı aslandı, kiminin hortumu, kiminin kuyruğu vardı; kiminin de boynuzları ve katır tırnakları vb. Kral bütün bu biçimleri görünce şaşırıp ve Yüce Tanrı önünde dize gelip şöyle dedi: “Tanrım, senden korktukları gibi benden de korksunlar”. Sonra ona cinlerin ne olduğunu, ne yiyip ne içtiklerini sordu: Kimisi kayaları, taşları, ağaçları keserdi, kimisi denize daldı, kaleler kurardı, kıymetli maden ve taş çıkarırdı”. [Kitab al Mostat’raf, Bulak 1272, Cilt II. Ayrım LXIV, s. 161-162], (Yerasimos, 2010, s. 68-69).

Düalizmin hakim olduğu dinlerde iyilik ve kötülük kavramının tek bir kişilikte ortaya çıktığı gibi, mitlerde de çok ender olarak herhangi bir varlık tümüyle kötü olarak karşımıza çıkar, zira mitler bilinçdışına çok yakındır ve biliçdışı ikirciklidir (Russell, 1999, s. 60-61).

5.1 İnsan Başlı Hibritler

Kuran'da belirtildiği üzere, Süleyman'ın emrine verilen ve yapı ustalığı, dalgıçlık gibi işler gördükleri söylenen, ayaklarından bukağularla bağlı şeytanlar ve sağlam kementlerle bağlanmış diğerlerinin de emrinde olduğu, onun önünde toplanan ve düzenli olarak sevk edilen ordusunda yer aldığı belirtilen cinlerin [(Sad:37-38), (Neml:17)] en güzel örneği *Süleymannâme* (Resim 4.1) minyatürlerinde görülebilmektedir. Aslanapa (1993, s. 372) *Siyah Kalem demonları*'nın sade bir üslupla burada yeniden ortaya çıktığını; ancak resmin, içerdiği sembollerle zenginleştirildiğini belirtir.



Resim 5.1 Detay, Süleymannâme (Resim 4.1)

Süleymanname takdim minyatürlerinden bir detay (Resim 5.1) Belkıs'ı betimleyen sayfanın alttan üçüncü ve dördüncü sırasındaki hibrit'leri göstermektedir. Resimde, ikisi üst sırada biri alt sırada bulunan insan başı özellikleri taşıyan üç hibrit figürü bulunur; üst bölümde, soldan ikinci sırada görülen hibrit, uzun kulaklı, bıyıklı ve uzun sakallıdır. Ellerini önünde çapraz olarak birleştiren hibritin çıplak betimlenmiş vücudu, kuyruğu dışında tümüyle insan görünümündedir. Teni, önünde ve arkasında bulunan hibritlere göre daha açık renklidir. Bedeninin üst bölümü frontal, alt kısmı ve ayakları tümüyle profil, sol ayağı öndedir. Başını üçte iki frontal, bakışı sahnenin soluna yöneliktir. Yüzü insan gibi, Orta-Asya etkisi taşıyan çekik gözleri ve elmacık kemikleri çıkıktır. Kulakları bir hayvanın kulağı gibidir. Kol ve ayak bileklerinde yuvarlak halkalar vardır.

Başını insan özellikleri taşıyan bir diğer hibrit (Resim 5.1) üst bölümün sağında yarım görünen hibritin yanındadır. Kocaman başındaki yaprağı andıran büyük kulaklarıyla bir dev andırır. Uzun kuyruğunun ucunda fil başlı bir evren figürü vardır. Üzerinde giysi olmayan koyu sarı renkli hibritin duruşu frontal, kalın bacakları diğer hibritte olduğu gibi profilden görünür. Hareket halinde ve havada duruyor gibidir. Elleri önünde ve çapraz, boynunda ve ayak bileklerinde halkalar vardır. Başını üçte iki frontal, bakışı soluna yönelmiştir. Yüzünde büyük bir çenesi ve kalın dudakları dikkati çeker. Burnu insan gibidir. Gözleri yuvarlak ve bakışlarında donuk bir ifade hakimdir.

Bu hibrite benzer bir başka hibrit, (Resim 5.1) resmin alt bölümünde sağdan üçüncü figürdür. Yukarıdaki hibritten farklı olarak kulakları küçük ve bir kuzunun kulağına benzer. Üzerinde pembe-lila renginde kemerli bir etek vardır. Duruşu frontal, başını ve bacakları profilden görülür. Boynunda, el ve ayak bileklerinde açık sarı halkalar olan hibrit koyu sarımsı bir renktedir. Uzun kuyruğu, arkasındaki hibritin bacağına dolanmıştır. Profilden betimlenen yüzünde görünen tek gözü yuvarlak, burnu insan gibi, ağzı kocaman, dudakları kalındır.

Süleymanname'nin Süleyman'ı betimleyen sayfasında bulunan hibritleri gösteren detay (Resim 5.2) alttan ikinci ve üçüncü şeritin yarısında bulunur. Üst bölümde görülen figürler sekiz tanedir. Bedenlerinin yarısı görülebilen bu figürler genel olarak insan görünümündedir; ancak yüzlerinde korkunç bir ifade hakimdir. Oturuş açıları frontal, bakışları izleyiciye yöneliktir. Alt bölümde Sütunun solunda betimlenmiş altı, sağında iki hibrit görülür.



Resim 5.2 Detay, Süleymanname, (Resim 4.1)

Soldaki hibritlerden biri ayakta dururken, beş tanesi uzun, sehpa benzeri bir nesne üzerinde oturmaktadır. Soldan dördüncü figür, insan başlıdır ancak köpeğin kulağına benzer. Oturan grubun ortasındadır. Duruşu üçte iki frontal, başı profilden görünür. Bakışı sahnenin sağında görülen üç başlı figüre doğrudur. Resimde sadece bir kolu görünür. Üzerinde yalnızca kahverengi bir etek bulunur. Eteğinin üzerine doğru uzattığı kolu, yanındaki mavi renkli betimlenmiş aslan başlı hibritin koluyla iç içedir.

Feridüddin Attar'ın Mantıkü't-Tayr adlı epik şiirinin Osmanlı yorumu olan yazmadan alınıp bu minyatür, çift sayfa olarak tasarlanmıştır. Sol sayfa, Süleyman taht üzerinde taşınırken betimler (Resim 4.2). Minyatürde tahtı taşıyan üç hibrit figürü, karşılıklı iki sayfadan soldaki minyatürde bulunur. Sahnenin orta bölümünde bulunan tahtla melek figürleri arasında bulunan üç hibrit resme simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. Tahtı taşıyan hibritlerden ikisinin bakışı hareket yönü olan sola doğru, diğer hibritin bakışı geriye doğru ve Süleyman'a yöneliktir.

Üç hibrit figürünün de bedensel duruşu frontaldır. Ancak başlar ve ayaklar profilden görülür. Elleri yukarıya doğru uzanmış, Süleyman'ın tahtını taşımaktadırlar. Hibrit figürlerden ortadakinin üzerinde beli kuşaklı, diz üstüne kadar uzanan kısa kollu bir giysi bulunurken, diğer iki figür sadece eteklidir ve üst bedenleri çıplaktır. Figürlerin

üçü de siyah saçlıdır ve her birinin iki boynuzu vardır. Ortadaki figür bıyiksız ama sakallı, diğer ikisi hem bıyıklı hem de sakallıdır. Sakallarının rengi siyahtır.



Resim 5.3 Detay, Mantıkü't-Tayr, (Resim 4.2)

Süleyman ikonografisindeki hibritlerin bir kısmı insan başlı, bir kısmı da hayvan başlı olarak betimlenmiştir; ancak insan başlı olan hibritlerin de tümüyle insan başlı özelliklerine sahip olduklarını söylemek zordur. Bazen yüzdeki hayvansı vahşi bir ifade bazen de boynuz ya da başka bir canlıdan alınmış bir kulak, ağız, burun ya da göz ilavesiyle figür insansı özelliğini kaybetmektedir.

İslam ikonografisindeki cin ve şeytan resimleri genellikle birbirine karışmaktadır. Sadece birkaç tanesi için iblis denilmiştir (And, 2008, s.288); ancak minyatürlerde bu ayırım görülmez. Kuran'da belirtildiği üzere, rüzgârlar Süleyman'ın emrinde onun dilediği yöne doğru eser, onu istediği yere taşırdı (Enbiya:81); iki aylık yolu bir günde alabildiği ayrıca belirtilir (Sebe:12). Bazı rivayetlere göre tahtını rüzgâr ya da rüzgara dönüşebilen cinler taşırdı. Bir rivayette cinlerin dünyada üç biçimde görüldüğü söylenmektedir. Bunların ilki yılan biçiminde, ikincisi rüzgâr gibi, üçüncüsü insan gibidir. Demiri'nin belirttiğine göre üç tür cin bulunur: bunlardan bir türünün kanatları vardır, uçabilirler; ikinci tür yılan biçimindedir; üçüncüsü de insana benzer (And, 2008, s.290).

Eski İnan rivayetlerinde Cemşid, Dahhâk ve Süleyman, devlerin perilerin ve kuşların dillerinden anlayan, onlarla ilişkiler kurabilen kişiler olarak bilinirler (Yıldırım, 2008, s.563). Cemşid’le Süleyman arasındaki benzerliklerden dolayı Fars edebiyatında Süleyman rivayetleriyle Cemşid (Cem) hikâyeleri bazen birbirine karıştırılmaktadır. Cemşid’e özgü taht ve kadeh Süleyman’la ilişkilendirilirken; Süleyman’ın devler, karıncalar, yüzük, Asaf ve rüzgara ilişkin özellikleri de Cemşid’le ilişkilendirilmiştir (Yıldırım, 2008, s. 648). Cemşid’in tahtını da Süleyman’da olduğu gibi devler taşımaktadır.

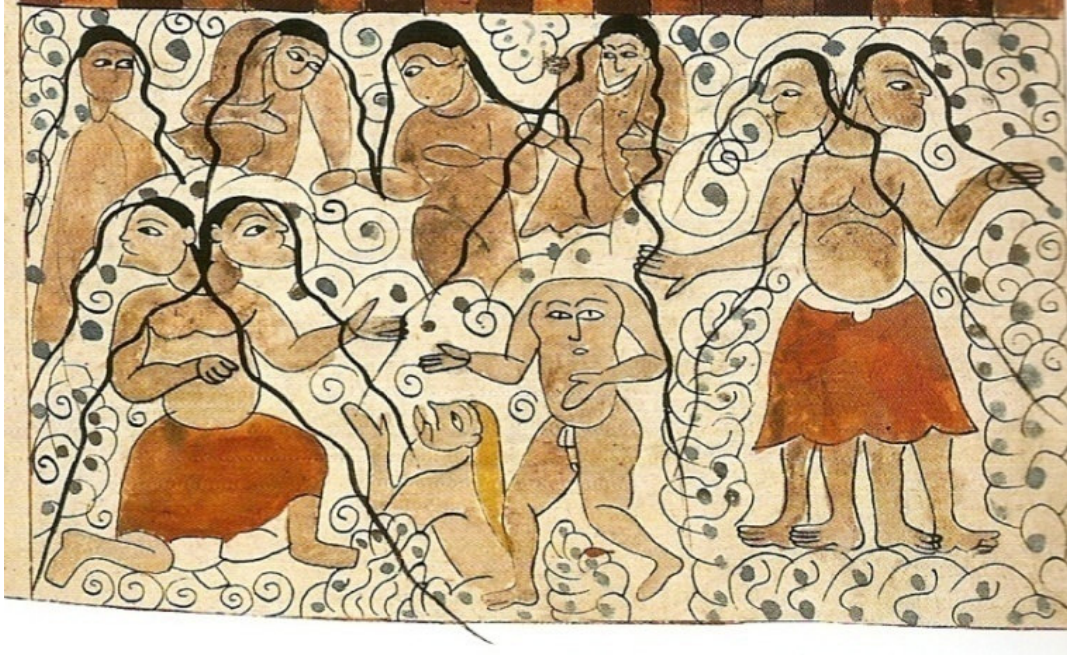


Resim 5.4 Detay, Dünyanın Kanunu ve Garaibi, (Resim 4.4)

Süleyman ve İskender’i betimleyen (Resim 4.5) karşılıklı iki sayfadan oluşan bir başka minyatür, eyalet üslubunda üretilmiştir. Osmanlı saray nakkaşhanesinde üretilen Süleyman’ın betimlendiği öteki minyatürlerden çok farklı olduğu görülür.

Figür tipolojileri, yalnızca Osmanlı değil, İslam minyatürlerinin üretildiği diğer merkezlerdeki saray üslubundan oldukça farklıdır. Soldaki sayfada Süleyman, sağdakinde ise İskender-i Zulkarneyn duvar üzerinde betimlenmiştir (Berry, 2004, s.352). Sol sayfadan alınmış detayda (Resim 5.4) duvarın önünde sekiz figür görülür. Dekoratif gri spiral süslemelerle bezeli beyaz zeminde görülen sekiz hibrit figürü, ikişerli gruplar halinde kompoze edilmiştir. Figür tipleri karikatüre yakın, çizgisel üsluptadır. Resmin sağ ve sol yanında görülen ikili grupta alttaki figürler diğer iki

figürü omuzlarında taşımaktadır. Görünümleri frontaldır. Sol figür çiftinden üstteki, resmin merkezine, diğer figürlere dönüktür ve eliyle sola doğru uzanmıştır. Resmin ortasında oturur biçimde görülen iki figürün ilgisi birbirlerine yöneliktir. Duruş biçimleri üçte bir frontal, ayakları omuzda taşınan iki figürde de görüldüğü üzere dokunaç görünümündedir.



Resim 5.5 Detay, Dünyanın Kanunu ve Garaibi, (Resim 4.4)

Arka planda ayakta görülen iki figürden soldaki, aynı tarafta bulunan ikili figüre; sağdaki figür ise elleri yukarı doğru uzanmış bakışı yine aynı doğrultuda, set üstünde bulunan Süleyman'a yöneliktir. Siyah sakallı, profilden görünen bu figürün üzerinde başından beline kadar uzanan baş giysisi dışında giysi yoktur. Arka planda bulunan öteki figürün, saçları diğer dört figürde olduğu gibi iki yanından yerlere kadar uzanır. Omzundan beline kadar uzanan ve İskender'in betimlendiği minyatürlerde sıklıkla karşılaşılan Yecüc-Mecüc figürlerindeki kulaklara benzeyen bu form, üst bedenini bir örtü gibi sarmıştır. Bedenin alt kısmında giysi yoktur. Taşıyıcı konumdaki iki erkek figürü sarı etekli, bedenlerini saran turuncu üst giysisi ve belinde beyaz kuşak vardır. Soldakinin ayakları normal görümlü, sağdakinin ise vantuzu andıran garip görümlü sekiz uzantısıyla yere temas ettiği görülür.

Sağdaki minyatür detayında (Resim 5.5) zemin sol minyatürdekine benzer biçimde salyangoz bulutları hatırlatan spiral motiflerle bezelidir. Resimde iki tanesi çift başlı olmak üzere toplam sekiz figür bulunur. Set üzerindeki İskender'i betimleyen bu

minyatürde sekiz figürden dördü ön planda, dördü de arka planda betimlenmiştir. Ön planda görülen biri başsız iki figür dışındakilerin iki yanından yere kadar uzanan saçları vardır. Demiri ve Kazvini eserlerinde, *Dû Peyker* adlı bir yaratığın varlığından, ” Dû Peyker’in iki başı, bir bedeni, dört kolu, dört ayağı vardır, sırt sırta konulmuş iki insan gibidir, sesi kuş sesine benzer, çok çabuk konuşur, söyledikleri anlaşılmaz” şeklinde tarif edilmiştir (And, 2008, s. 268). Resimde sağ tarafta görülen iki başlı iki kollu dört ayaklı hibrit bu tanımlamaya yakın özelliktedir; ancak yalnızca iki kollu olarak betimlenmiştir. Sayfanın solundaki iki başlı hibritin iki kolu ve iki bacağı vardır. Figürlerin tenleri güneş yanığı gibi koyudur.

Arka planda soldan ikinci ve dördüncü figürde omuzlarından bele kadar uzanan kulaklar görülür. Bu uzun kulaklara sahip Yecûc-Mecûc’ler bozgunculuk çıkarıp çevre kavimlere eziyet eden ve kıyamet yaratıkları arasında sayılan kavimdir. İslam kültüründe İskender, Kuran’da bahsedilen (Kehf S.,: 84-98) ve kimliği tam olarak bilinmemekler beraber, güneşin battığı ve doğduğu yerlere kadar gidip Yecûc-Mecûc kavmine karşı duvar örmesiyle bilinen Zulkarneyn’le özdeşleştirilerek İskender-i Zulkarneyn olarak İslam geleneğinde yer almıştır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 27-28). Zulkarneyn onların yaşadıkları topraklara vardığı zaman çevre halkı bu insanların her şeylerini yakıp yıktıklarını, ekinlerini ve hayvanlarını gasp edip götürdüklerini söyleyip şikayetlerini dile getirirler ve bu insanlardan korunabilmek için ondan bir duvar örmesini isterler. Zulkarneyn bu kavmin kaç kişi olduklarını ve özelliklerini sorunca, boylarının kısa, sayılarının sınırsız, yüzlerinin geniş yapılı olup canavarlara benzediklerini, tırnak yerine gagalarının bulunduğunu, sırtlarının kılılı olduğunu, iki uzun kuyruklarının bulunduğunu, birbirlerini güvercinler gibi çağırdıklarını ve köpek gibi havladıklarını söylerler. Bunun üzerine Zulkarneyn Tanrı’nın izni ve emriyle iki dağ arasını güçlü bir duvarla kapatır. Yecûc ve Mecûc kavimleri bir türlü bu duvarı aşamaz, çevre halkı da bunların saldırılarından kurtulur. Zulkarneyn bu Seddi yaptığı günden beri Yecûc ve Mecûc burayı yıkabilmek için çok uğraşırlar. Her sabah erkenden bu duvarı delip karşıya geçmek için çalışmaya başlayan kavim, akşam çok az bir kısmı kalınca yarın devam ederiz diyerek bırakır, sabah geldiklerinde de duvarın ilk haline döndüğünü görürler. Rivayetlere ve inanışa göre bu durum kıyamete kadar böylece sürüp gider (Yıldırım, 2008, s. 720-721).

Sururi Tarafından Türkçe’ye tercüme edilen Kazvini’nin Manisa İl Halk Kütüphanesinde kayıtlı olan Acaibü’l-Mahlukat adlı eserin bir kopyasında (No.3109)

bulunan metne göre “Hint denizi adalarından birinde bulunan Seksar adasında bir kavim yaşamaktadır. Adada mahsur kalan denizciler bir gün adayı dolaşırken, ağaç altında güzel yüzlü bacakları kayış şeklinde insanlar görürler. Bunların ayakları ve Kemikleri yoktur. Denizciler onların yanına gidip konuşmak isterlerse de birbirlerinin dilinden anlamazlar. Kayış ayaklılar ayaklarını denizcilerin boyunlarına dolarlar. Denizciler kurtulmak isterler, ancak kayış ayaklılar uzun tırnakları ile onları tırmalar. Sonunda denizciler omuzlarından bir türlü düşüremedikleri bu yaratıklara üzüm suyu içirirler. Kayış ayaklılar üzüm suyunun etkisiyle, kendilerinden geçerek denizcilerin boynundan düşerler. Böylece denizciler bu insanlardan kurtulmuş olur (Güney, 2006, s.103)



Resim 5.6 Detay, Kısas-ı Enbiya, (Resim.4.5)

Kısas-ı Enbiya minyatüründe tahtın önünde oturan iki hibrit figürü (Resim 5.6) kompozisyonun sol kısmında altta bulunur. İki figürün de birbirine dönük jestlerle aralarında tartıştıkları görülür. Solda görülen hibritin duruşu ve bakışı üçte iki frontaldır. Sol eliyle alt kısmından, sağ eliyle üst kısmından kavradığı taşa saplanmış olduğu görülen kırmızı bir sopa tutar. Mavi olarak betimlenen figürün üzerinde sarı

desenleri olan kırmızı bir eteklik ve eteğin üst kısmında altın rengi tokaları olan kemer, ayak bileklerinde ve kollarında aynı renk halkalar bulunur. Başında iki siyah boynuzu bulunan hibritin başı da gövdesiyle aynı renkte ve beneklidir. Sakallı ve bıyıklı olarak betimlenen yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Ağız ve burun insani karakter taşıırken, yuvarlak gözleri, altın rengi yaprak biçimli kaşları ve keçi kulağına benzeyen kulaklarıyla hayvansı bir karakter taşır.

Sağda görülen hibritin duruşu frontal, başı profilden görülür. Sağ eli öteki hibrit'e uzanmış, sol eli yumruk biçimindedir. Bakışı eliyle aynı doğrultudadır. Bedeni alacalı ve pembedir. Bu benekleriyle derisi kaplan postuna benzer. Kollarındaki halkalar altın rengidir. Mavi eteğinin üstünde sarı kuşağıyla aynı renkte desen görülür. Bu hibritin yüzü de diğeri gibi bedeniyle aynı renktedir ve başı aynı özelliktedir. Acaibü'l-Mahlûkat'ın yazarı Kazvini, Süleyman'ın cinlerini şöyle tarif eder: “Dış görünümleri de çok çeşitli ve garipti; beyaz, siyah, sarı, kızıl sarı, alacalı, at gibi, katır gibi, yaban hayvanları gibi, kuyruklu, sivri yüzlü, boynuzlu, toynaklı ve daha nice değişik biçimlerde idiler.” (And, 2008, s. 291).

Zübdetü't-Tevârih'in Dublin kopyasındaki minyatürden alınmış bir detay, (Resim 5.7) minyatürün sağ alt çeyreğinde bulunan hibritleri göstermektedir. Minyatürdeki figürlere oranla oldukça küçük boyutlu olduğu görülen bu hibritler yan yana betimlenmişlerdir. Sağdaki iki yüzü olan hibritin hemen yanındaki, bu detayda tamamı görülemeyen boğa başlı hibrit onların yanında dev gibi görünür.

“*Segsâr* adlı yaratığın iki başından biri köpek diğeri insan biçimindedir; bedeni insan gibidir. Hint Denizi adalarında ve Habeşistan'da yaşar” (Ad, 2008, s. 269). Demiri ve Kazvini'nin bu tarifini andıran bu hibrit burada iki başlı değil, iki yüzlü olarak betimlenmiştir. İnsan yüzü soluna, köpek ya da domuza benzeyen başı sağına bakmaktadır. Hibritin sağ eli başının tam olarak neye benzediği anlaşılamayan hibrite doğru uzanmıştır. Duruşu frontaldır ancak ayakları sağına dönük profilden görünür. Sağdaki hibrit figürünün duruş açısı benzer ancak ayna görüntüsü gibidir. Her iki hibrit de üst bedenleri çıplak, alt kısımları eteklidir. Boyunlarında kolye gibi bir halka dikkati çeker. Ayak bileklerinde halkalar bulunur.



Resim 5.7 Detay Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.7)



Resim 5.8 Detay, Zübdet-üt Tevarih, (Resim 4.8)

Zübdetü't-Tevârih'in Topkapı kopyasından alınmış minyatürden detay, (Resim 5.8) resmin sağ alt bölümünde yer alır. Beş figürün görüldüğü bu detayda, figürlerin küçük olmaları nedeniyle çok net değildir; ancak bu beş figürden özellikle solda görülen hibritin sivri bir başı vardır. Detayları çok belirgin olmamakla birlikte kuyruklu olduğu görülür. Bir kutu üzerinde görülen dört figürden gri olan hibrit, sivri kafasıyla ayakta duran hibrite benzer. Çaprazındaki hibritin başında taç bulunduğu halde bağdaş kurarak oturur. Beyaz ve pembe hibritler birbirlerine göre çapraz köşelerde yer alırlar. Ancak çok net görünmediklerinden sağlıklı bir değerlendirme yapma olanağı bulunmamaktadır.



Resim 5.9 Detay, Falname, (Resim 4.11)

Falname minyatüründen alınan bir detay, (Resim 5.9) resmin sağ üst köşesinde betimlenmiş iki hibrit figürünü göstermektedir. Bu iki hibrit, mavi zeminle aynı renkte boyanmış tepenin ardındadır. Hibritlerden sağdakinin bir kolu, sırtı ve omuzları, diğerinin yalnızca bir omuzu, göğsünün bir kısmı ve başı görülür. Soldaki hibritin baş görünümü profilden, bakışları dağın öteki ucundaki sahneye yöneliktir. Bedeni ve yüzü kahverengi tüylerle kaplı, kaşları siyahtır. Kalın boynu kısa ve derisi alnında da görüldüğü gibi buruşuk, kılları yer yer beyazdır. Kulağı, gözü, burnu ve

ağız kısmı insani karakterdedir. Yüzünde sıkıntılı ve bezgin bir ifadeye sahiptir. Sağdaki hibrit, sol eliyle yanındakine bir yeri gösterir gibi sol kolunu dağın ön kısmındaki sahneye doğru uzatmıştır. Bakışları işaret ettiği yere yöneliktir. Bedenin duruşu üçte bir oranında frontal ve diğer hibrit figürüyle aynı renktedir. Göğsüne kadar inen sakalı, yuvarlak beyaz gözleri insan gibi burnu, ağzı ve beyaz dişleri vardır. Yüzünde gülümseyen bir ifade hakimdir. Bu görünümüyle 15. Yüzyıl Orta-Asya'da yaşamış olduğu düşünülen Ressam Mehmed Siyah Kalem'in cin ve dev figürlerini çağrıştıırlar.



Resim 5.10 Detay, Falname, (Resim. 4.11)

Aynı Falname minyatüründen bir başka detay (Resim 5.10), resmin sol köşesindeki hibrit figürünü göstermektedir. Buradaki hibritin beyaz bedeninin yalnızca üst kısmı

görülebilmektedir. Diğer hibrit çifti gibi o da dağın arkasında durmaktadır. Duruşu frontal olmakla beraber başı üçte iki oranında frontal ve sol omzuna doğru meyillidir. Bakışları aşağıdaki kalabalığa yöneliktir. Kollarında turuncu halkalar ve boynunda turuncu sarı renklerde dairesel süsleri olan bir kolye bulunur. Yüzü, bedeni gibi beyaz, bıyığı, kulağına kadar uzanan sakalı ve öne doğru uzayan keçi sakalı siyahtır. Başının tepesinde ve kulaklarında kıvrıkcık beyaz tüyler, kulaklarının üzerinde geyik boynuzuna benzer kahverengi boynuzları vardır. Gözleri yuvarlak ve sarımsı, burnu geniş ve büyük delikli, ağız kısmı ise tam olarak ne olduğu belirlenemeyen hayvansı bir karakter taşır.



Resim 5.11 Detay, Falname (Resim 4.11)

Falname minyatüründe yer alan bir başka hibrit (Resim 5.11) kuş biçiminde, ancak insan başlıdır. Resmin orta bölümünün sol yarısında yer alır. Çevresi çeşitli büyüklükte kuşlar, ejderha ve köpeğe benzeyen bir hayvanla çevrelenmiştir. Bakışları Süleyman ve Belkıs'ın oturmakta olduğu tahtın bulunduğu yere doğrudur. Duruşu profil, başı üçte iki oranında profilden betimlenmiştir. Gövdesi tamamen kuş özellikleri gösteren hibritin tüyleri açık kahve tonlarında, kuyruk ve kanatlarındaki tüyleri beyazla karışıktır. Pençeleri kahverengi ve yırtıcı bir kuşun pençeleri gibidir. Bu görünümüyle Antik Yunan mitolojisindeki Harpya'ları, Selçuklu sanatındaki insan başlı kuş figürlerini hatırlatır. Başında bulunan tacın altından zülûf şeklinde siyah saç görünür.



Resim 5.12 Detay, Peygamber Süleyman'ın Kehaneti, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, (Resim 4.12)

Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde adlı el-yazma eserde bulunan, Süleyman'ın tahtını betimleyen bu minyatürden alınmış bir detay, (Resim 5.12) iki hibrit görülür. Resimde ön planda betimlenen iki hibrit, tahtı koruyan meleklerin sağ tarafında görülür. İki hibrit de insan formundadır. ancak başlarındaki hilal biçimli boynuzlar

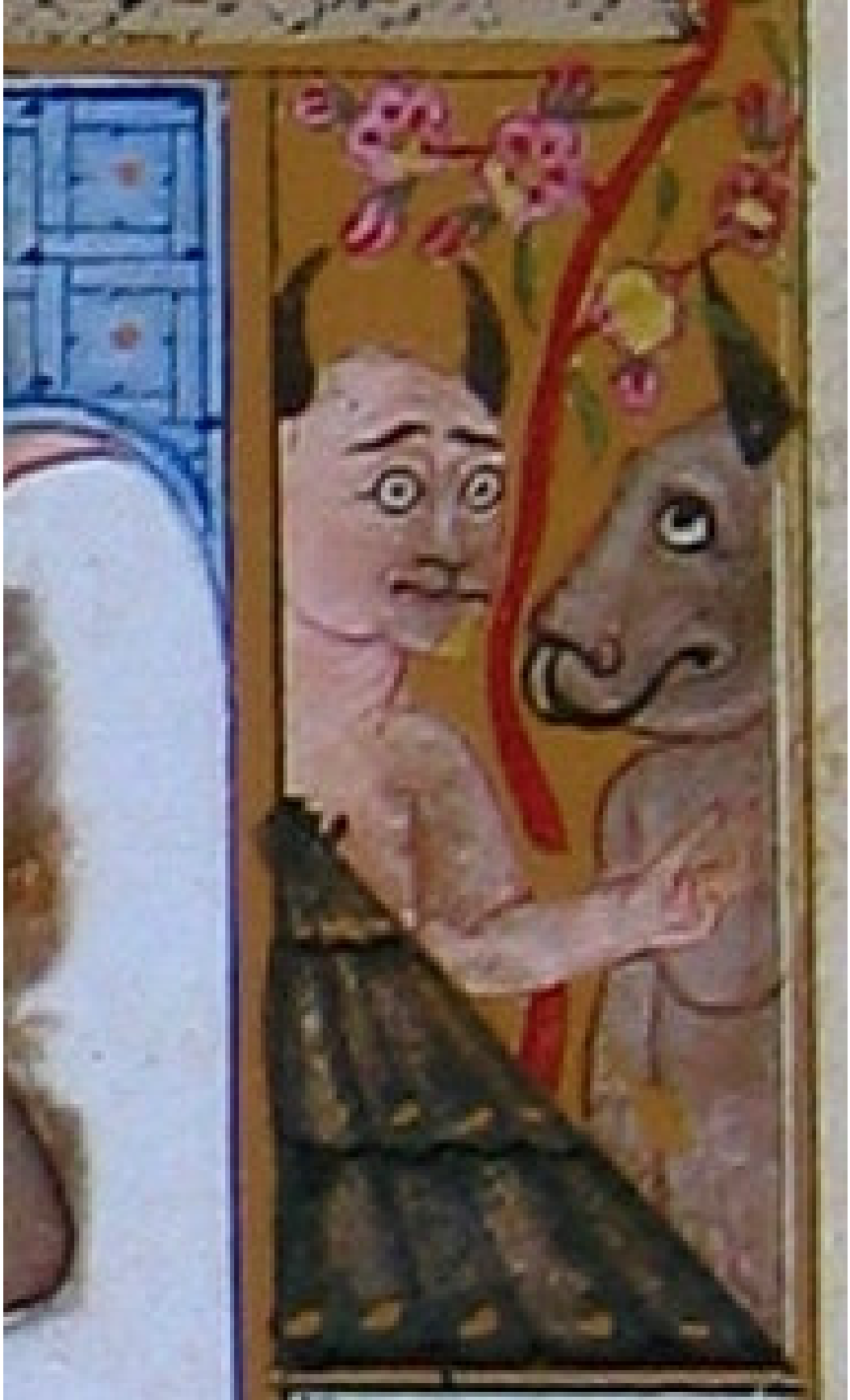
ilk dikkati çeken unsurlardır. Bedensel jestlerinden aralarında konuştukları anlaşılır. Üst bedenleri çıplak ve tüylüdür. Boyunlarında kolye, el ve ayak bileklerinde halkalar vardır.

Solda görülen hibritin duruşu frontaldır. Sol eli öteki hibritin omzunda, sağ eli göğüs hizasındadır. Başı üçte bir frontal, bakışları solundaki hibrite yöneliktir. Ayakları profilden görünür. Teni, açık lila-pembe karışımı bir renktedir. Üzerinde yeşil turuncu renkte bir etek vardır. Yüzünde, boynunda ve karın bölgesinde derisi buruşuk görünümlüdür. Kulağı, kaşları, gözleri ve burnu insani karakter taşıırken, ağzı kedi gibi, ikisi yukarıya, ikisi aşağıya kıvrık dört diş, hayvani karakterdedir. Kaşları ve omuzlarına kadar uzanan saçları siyahtır.

Sağda görülen ikinci hibrit figürün duruşu üçte iki, başı üçte bir oranında frontal ve sağına doğrudur. Siyah bıyıkları ve sakalları vardır. Bakışı, resmin dışında bir noktaya yöneliktir. Bacak ve ayakları profilden, ten rengi diğer hibrite göre daha koyu bir tondadır. Sol eliyle sütuna sarılmış, sağ elini yanındaki hibritin eteğinin iç kısmına doğru uzatmıştır. Üzerinde turuncu yeşil bir etek olan hibritin çıplak olan üst bedeninde göbeğinin şişkin kıvrımı seçilebilmektedir. Kaş, göz ve kulakları insansı özelliklere sahiptir. Burnu karikatürize edilmiş gibi uzundur. Ağız kısmında alt dudaktan yukarı doğru uzanan sivri iki diş görülür. Saçları diğer hibritin aksine kısa, bıyıkları ve sakalı uzun ve siyahtır.

Süleyman, Tanrı'nın O'na verdiği yetkeyle cinler üzerinde egemenlik kurmuştur. Kuran'da bu cinlerin azgınlık yapmamaları için ayaklarından bukağılarla birbirlerine bağlandıkları söylenmektedir (Sad: 37-38). Boynuzlar şeytani gücü simgelemekle kalmaz, aynı zamanda geceyi, karanlığı ölümü ve yer altı dünyasını da imgeler (Russell, 1999, s. 77).

Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde adlı yazmada bulunan aynı minyatürden alınmış bir başka detay (Resim 5.13) resmin arka planında betimlenen iki hibrit figürünü göstermektedir. Resimde iki figür bulunmakla birlikte bu bölümde değerlendirilen soldaki hibrit'tir. Kısmen başı ve boynu, bir omuzuyla kolu ve eli görünen hibrit, insan başlıdır. Çiçekli ağaçların olduğu bir bahçede içinde mimari yapının arkasında görülen soldaki hibritin omzunun görünen kısmından, bedensel duruşunun frontal olduğu anlaşılmalıdır; başı üçte bir oranında sola dönüktür. Bakışları resmin dışındaki bir noktaya yönelik, adeta sabitlenmiş gibidir.



Resim 5.13 Detay, Peygamber Süleyman'ın Kehaneti, Metaliü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, (Resim 4.12)

Sol kolu, hayvan başlı olduğu görülen diğer hibrite doğru uzanmıştır. Kedi-insan karışımı olduğu görülen bu hibritin eli insan eli gibidir. Teni beyaz ve tüsüzdür. Derisi, hafif buruşuk görünümlüdür. Başında birkaç tel saç seçilmekle birlikte sakalsız ve bıyıksızdır. Siyah kaşları ve burnu insani karakterdedir. Başındaki siyah boynuzları, kediye benzeyen ağız yapısı ve yuvarlak donuk bakışları karakterine hayvansı bir özellik katmaktadır.

Süleyman'ın hibritleri her ne kadar insan başlı ve hayvan başlı olarak iki gruba ayrılmışsa da, bazı figürler için bu ayrımı net olarak yapmanın pek de mümkün olmadığı görülür. Özellikle insan başlı hibritler arasında hayvan karakteri taşıyanlar bulunurken, iki ya da üç başlı olanlar hibritler de sınıflandırmada bu türden sorunlara neden olabilmektedir.

İnsan başlı hibritler başlığı altında değerlendirmeye alınan bir başka hibrit olan Dabbetü'l-Arz'ın adı, İslam geleneğinde "kıyamet"le birlikte anılmaktadır. Giriş bölümünde belirtildiği üzere, Süleyman'ı betimleyen minyatürlerde görülmemekle birlikte rivayetlerde Süleyman'ın mührünü taşıdığı aktarılmaktadır.

Tarihin her döneminde kıyamet ve dünyanın sonuna ilişkin inanışlar sonucu çeşitli tarihler öne sürülmüş, bu tarihlerin öncesinde ise bir dizi belirtkenin ortaya çıkacağına ilişkin söylenceler kültürü oluşmuştur (Yaman, 2002, s. 1). Kıyamete ilişkin inanışlar çerçevesinde sayılan on belirtkeden biri de Dabbetü'l-Arz'dır. Arapçada yavaş ve sessizce yürümek, nüfuz ve sirayet etmek anlamlarına gelen debb veya debib kökünden türetilmiş olan sözcük, yeryüzünde hareket edebilen her tür canlı için kullanılmakla birlikte özellikle binek hayvanını ifade eder (Yıldırım, 2008, s.225), (Sarıtoprak, 1988, C. 8, s. 393)].

Bir adı da Dâbbetü's-sâet olan Dâbbetü'l-Arz'dan Kuran'da da kıyamet günüyle ilgili rivayetler ve kıyamet işaretleri anlatılırken ayrıntıları verilmeden bahsedilir. " *O söz başlarına geldiği (kıyamet yaklaştığı) zaman, onlara yerden bir dâbbe (mahlûk) çıkarırız da, bu onlara insanların ayetlerimize kesin bir iman getirmemiş olduklarını söyler*" [(Neml:82), (Yıldırım, 2008, s. 225)].

Yaman, tezinde on beş kıyamet belirtkesi olduğunu belirtir. Rivayetlere göre bu belirtkeler sırasıyla birbiri ardına gerçekleşecektir. *Ahlaki değerlerin bozulması; savaşlar; Kâbe'nin tahrip edilmesi; Fırat nehrinden altın bir dağ çıkması; kuyruklu yıldızın doğması; felaketlerin yaygınlaşması; büyük bir ateşin çıkması; Mehdi'nin*

çıkması; Deccal'in çıkışı; Hz. İsa'nın yeryüzüne inişi; Yecüc ve Mecüc'ün çıkışı; Dabbetü'l-Arz'in çıkışı; dumanın çıkması; güneşin batıdan doğması; rüzgârın gönderilmesi. (Yaman, 2002, s.iii) Metne göre kıyamet yaklaştığında gönderilecek olan olağanüstü büyüklükteki, azaları çeşitli hayvanlara benzeyen, “Musa Peygamber'in asası”nı ve “Süleyman Peygamber”in mührünü taşıyan Dabbetü'l-Arz, Kıyamette müminlerin yüzüne asayı sürüp nurlandırırken, kâfirlerin yüzüne mührü basıp nişan edecektir (Bağcı ve diğ., 2006, s. 196).

Musevi ve Hıristiyan teolojisinde de Dabbetü'l-Arz gibi bir yaratıktan beast, dragon, leviathan ve rahabi gibi farklı isimlerle söz edilmektedir (Yıldırım, 2008, s. 225). Hıristiyanlık en başından itibaren kıyamet kitaplarının etkisinde gelişmiştir. 1000 yılına gelindiğinde bu kıyamet söylemlerinin yeniden güncellik kazandığı görülür (Eliade, 2009c, s.108). Kıyamet kitapları, melekleri, Mesih'i ve adından da anlaşıldığı gibi kıyameti konu alır. İbrani kıyamet metinleri, MÖ 200-100 arasında yazılmıştır. Daniel'in Kitabı, Enoş'un Kitabı, Enoş'un Sırlar Kitabı, İbrahim'in Vahyi, Adem'in Vahyi ve Baruk'un Vahyi bunlar arasındadır (Eliade, 2009b, s.11).

Bazı kaynaklarda Tanrı'yla mücadele ederek yenilen canavar yaratık düşüncesinin Babil kültürüne dayandığı ve zamanla şeytan figürüyle birleştirilerek Hıristiyanlığın Deccal anlayışına temel oluşturduğu ileri sürülmüştür. Dabbetü'l-Arz gibi kıyamet günü ortaya çıkacak olan bir başka yaratık düşüncesinin Mazdeist teolojide yer aldığı görülmektedir. Zerdüşt'ün soyundan gelen kurtarıcı ve din önderi Soşyant, mahşer günü kıyametin ilk anlarında ortaya çıkarak insanları ölüm sonrası hayata hazırlayacak yaratık olarak bilinmektedir (Yıldırım, 2008, s. 637), Mazdaizmin, yadsınamaz bir biçimde İbrani ve Hıristiyan düşüncesini de etkilediği bilinmektedir. Zoroasterci teoloji en parlak dönemini MÖ. 200'de başlayan Sasaniler döneminde yaşamıştır (Russell, 1999, s. 137).

Topkapı sarayı müze kütüphanesinde bulunan (TSMK, H. 1702), Karatay'ın Farsça yazmalar kataloğunda Fal-ı Kuran olarak adlandırdığı Farsça yazılmış Falnâme kopyasında iki Dabbetü'l-Arz betimine yer verilmiştir. İslam minyatürlerindeki cinler'e ait figür görünümünün Orta Asya'nın karışık hayvan üslubuyla yakından ilişkisi bulunmaktadır. Yedinci yüzyıl maniheist Türk minyatüründe betimlenen fil başlı, köpekbaşı, efsanevi hayvanları gösteren sahne (Resim 2.48) Süleyman'ı betimleyen sahnelerin öncülü gibidir (Esin, 1960, s.4).



Resim 5.14 Dabbetü'l-Arz, Falname, İran, 1570 civ., TSMK H.1702, f.1b

Dabbetü'l-Arz'ı betimleyen resimlerden ilki, (Resim 5.14) Falname'den alınmıştır. "İnsan yüzlü ve insan gövdeli, iki kanatlı, yapraklardan oluşan başlığıyla yaratık sol elinde yüzük bulundururken diğer elinde asa tutmaktadır" (Yaman, 2002, s. 145).

Görünümü frontal olan hibritin, bacaklarının alt kısmı resimde görünmemektedir. Bakışı izleyiciye yönelik, sakalsız ve bıyıksız olan yüzünde ciddi bir ifade hakimdir. Üzerinde kolları görünen mavi, desenli bir iç giysisi, kırmızı renkte dış giysisi bulunur. Çiçek motifleriyle süslü tokalarıyla siyah bir kemer, gölgelendirilmiş gri tonlamalı yaprak motiflerinden oluşan etek benzeri bir giysiyi bel kısmında üst giysiyle birleştirir. Bacaklarındaki tüyler kırmızı, omuzlarının arkasından çıkan kanatları mavi ve lila tonlarında betimlenmiştir. Boynunda güneş ışınları gibi uçlarına doğru sivrilen dairesel olarak konumlandırılmış beyaz tüyler görülür. Geniş ve beyaz tenli bir yüze sahip olan hibritin yay biçimindeki kaşları, dar olduğu görülen alınının ortasında birleşir. Gözleri çekik ve yüzüne göre küçüktür. Dudakları ve burnu yüzünün genişliğiyle tezat oluşturacak kadar küçüktür. Dolgun ve pembe yanaklarının birleştiği noktada çene çıkıntısı belirgindir. Başında yeşil ve mavi yapraklardan oluşan başlığının altından görülen siyah saçları ortadan ayrılmış; başının iki yanında kulaklarının arkasından simetrik olarak omuzlarına doğru spiral biçiminde kıvrılır. Kulaklarının önünde uzanan favorileri yanaklarına kadar inmiştir. Bu görünümüyle yüz hatları insan karakterindedir. Ancak bedeninin tüylerle kaplı oluşu, Orta-Asya ikonografisinde önemli bir figür olan, bazen insan gövdeli kuş başlı, bazen de kuş bedenli insan başlı olarak betimlenen mitolojik karakter Garuda'yı çağrıştırır

Falnâme'nin konuları arasında Mehdi, Dâbbetü'l-Arz, Deccal, cennet, cehennem gibi kıyamet ve ahiret ile ilgili temaların yer alması göre, diğer İslam ülkelerinde ve Avrupa'da yaygın olan kıyamet beklentisiyle bağlantılıdır (Bağcı ve diğ., 2006, s.194). Rivayete göre: Hz. İsa, inişinden sonra Mekke'ye gelip Müslümanlar ile Kâbe'yi tavaf ederken Dabbetü'l-Arz Safa tepesinden çıkar. Musa'nın asası ile müminlerin alnından vurur. Vurulan yer beyazlaşıp yüzün tamamı berraklaşıp yıldız gibi ışık saçar ve iki gözü arasında mümin diye yazı oluşur. Kâfirlerin burnuna Süleyman'ın mührü ile basmasıyla onlar kapkara olup iki gözü arasında kâfirdir diye yazı oluşur (Yaman, 2002, s.232).



Res. 5.15 Dabbetü'l-Arz. Falname, 1570 civ., TSMK, H 1702, y. 47b.

Aynı Falname'den alınmış bir başka resim (Resim 5.15) Dabbetü'l-Arz'ın daha farklı bir yorumunu sunar. Resimde, insan yüzlü ve gövdeli, iki kanatlı, bir elinde asa bir elinde mühür bulunan tavus kuşu tüylerinden kuyruğu olan yaratık betimlemesi vardır (Yaman, 2002, s. 145). Resmin sağında ve solunda ikili gruplar halinde dört hibrit resmedilmiştir. Bu hibritler hayvan başlı insan bedenlidir. Solda görülen iki figürün başı yaban domuzu gibi, sağdaki iki hibritin de maymun gibi betimlenmiştir. Açık alanda bir dağın önünde duran ana hibrit figür Dabbetü'l-Arz'ın görünümü frontal, ayakları toynak gibi, bacakları tüylü ve ters "v" şeklinde iki yana açıktır. Omuzları iri ve geniş, elleri insan eli gibidir. Kolları kalın yapılı her biri v biçiminde

yukarıya doğrudur. Sol elinde yüzük tutan hibritin sağ elinde ucu yere dayanmış asa görülür. Kaplan postuna benzeyen alacalı bir derisi vardır. Omuzları ve göğsü tüylüdür. İki omzundan başlık seviyesine kadar yükselip kıvrılan, uçları yere değen büyük kanatları kollarıyla ters yönde uzanır. Göğsüne kadar uzanan sakalları vardır. Ay yüzlü, çenesi sivri, ağzı küçüktür. Gözleri çekik, kaşları keman gibi kıvrık olup, burnunun üzerinde birleşmiştir. Siyah saçları ortadan ayırık, alnının yarısını kaplamıştır.

Mitologyanın önemli dallarından biri olan *eskatoloji*³⁹ araştırmaları sonucunda kıyamet, cennet, cehennem, son yargı günü gibi konuların her kültürde var olduğu, bu inançların eski toplumlarla dinlerden süzülerek İslam dinine yerleştiği görülür (And, 2008, s.239).

Yakın yıllarda hazırlanmış resimli bir grup eser, esas olarak 1000 (1591-92) yılında gerçekleşeceğine inanılan kıyamet beklentisiyle gelişmiş anlatımların yaygınlıkla tüketiliyor olması yanında Osmanlı resim sanatında farklı bir alanın varlığına işaret eder: kıyamet ve alametleri (Bağcı ve diğ., 2006, s. 194).

İslam kültüründe Ebu Yusuf adıyla bilinen ve yalancılığıyla ünlü birinin kıyamet arifesinde beklenen Mehdi'den önce ortaya çıkıp kırk gün ya da kırk yıl dünyayı küfür ve zulümle dolduracağı, ardından da Mehdi'nin gelerek onun kötülüklerini ortadan kaldırıp dünyayı adaletle dolduracağına inanılır. Bir gözü görmeyen, yalancılığıyla ve insanları kandırmasıyla bilinen Deccal, inanişe göre ortaya çıktığında Tanrı'lık iddiasında bulunarak zayıf insanları kandıracaktır. Ayakları haki, vücudunun diğer yerleri kırmızı olan bir eşeğe binecektir. Çok iri olduğu söylenen bu eşeğin her adımıyla altı fersah yol alacağı da söylenenler arasındadır. Fars mitolojisinde bu eşek her-i Deccal (Deccal'in eşeği) diye anılır. İsfahan ya da Sicistan'da olduğuna inanılan Deccal zamanında denizde yaşadığına inanılan Dabbet'in topladığı haberleri ona ulaştıracağı rivayet edilir (Yıldırım, 2008, s. 236). Bu yorum ve beklentiler İslam öncesi dönemlerde eski İran'da Ehrimen-Ahura Mazda arasındaki iyilik ve kötülük güçlerinin çatışmasını ve sonunda iyilerin zafere ulaşacağı inanişini çağrıştırmaktadır.

³⁹ Öbür dünya bilgisi.



Resim. 5.16 Dabbetü'l-Arz. Fâlnâme, 1614-16, TSMK, H 1703, y. 22b.

Falname'den alınmış bu minyatürde (Resim 5.16) görülen Dabbet, açık havada lila ve mor tonlamlarla renklendirilmiş bir tepenin yamacında, etrafında çiçeklerle çevrelenmiştir. Bıyıklı, beyaz saçlı Dabbet'in duruşu frontal, bakışları izleyiciye yöneliktir. Resimde figür yerleşiminin simetrik, kollar ve bacaklarının iki yana açık olduğu görülür. İki bacağının ortasında mavi, turuncu ve beyaz tonlarındaki, sivri

uçlu yapraklardan oluşan kuyruğu yere kadar uzanır. Dizleri ve dirseklerinde spiral kıvrımlar olduğu görülen Dabbet, Bu görünümüyle bir ağacı andırır. Turuncu beneklerle kaplı derisi tüylü, ayakları aslan pençesi, elleri insan eli gibidir. Üzerinde yapraklardan oluşan mavi bir üst giysisi ve turuncu kalın koturlarla vurgulanmış sarı bir etek bulunur. El ve ayak bileklerinde kalın sarı halkalar vardır. Boynundaki altın rengi kolyenin ucunda çift başlı ejder motifi ve göğsünden sarkan gri renkli bir çan olduğu görülen Dabbet'in omuzlarından çıkan kanatları iki yanından dizlerinin altına kadar uzanır. Gri, turuncu ve sarı renklerden oluşan kanatları bedeni gibi beneklerle kaplıdır. Sağ elindeki diyagonal olarak tuttuğu beyaz esasının sivri ucu yere doğru, üst kısmında doksan derecelik açıyla kıvrık bir sapı vardır. Sol elindeki yüzüğün kaşı yere dönüktür. Yüzü bir insandan çok canavar görünümündedir. Yaratık, diğer resimlerin aksine sevimlilikten yoksundur (Yaman, 2002, s.145).

Omuzlarından çıkan iki kanadı ve ayakları arasından yere doğru sarkan yapraktan oluşan kuyruğu bulunan, iki boynuzlu, bir elinde asa bir elinde mühür tutan yaratık betimlemesi vardır. Tepeden bağlı beyaz saçlı olan yaratığın vücudu yapraklarla örtülüdür. Tasvir, bir hayvan betimlemesinden öte canavar şeklindeki insan tiplemesini andırmaktadır. Fakat yapraktan oluşan kuyruğu ve boynuzları hayvan özelliklerini taşımaktadır.

Dabbet'in kulakları sağır eden bir sesi olduğunu aktaran Esin, Dabbetü'l-Arz'ın bu minyatürünü Orta-Asya geleneğinde bazen kuş başlı insan, bazen de insan başlı bir kuş olarak betimlenen Garuda'yla ilişkilendirmiştir. Orta-Asya ikonografisinin minyatürlere yerleşmesinin iki aşamada gerçekleştiğini belirtir. Bunlar, öncelikle on birinci yüzyılda Orta-Asya'dan Yakın Doğu'ya göç eden toplulukların içinde sanatçıların da bulunmasıdır. İkinci olarak da Budist ve Maniheizt metinlere bağlı olarak İslam öncesinde geliştirdikleri kendi ikonolojilerindeki karışık hayvan üslubunu, gelişmekte olan minyatür sanatına uyarlamalarıydı. (Esin, 1960, s. 10)

Moğol istilasından önceki kozmolojik çalışmaların çoğunda cinler, astroloji ikonografisinin insan ya da hayvan biçimindeki figürleri olarak görülmüşlerdir. Moğollar'ın Yakın-Doğu ve Anadolu istilası ve hemen akabinde görülen Doğu Asya etkisi, insan bedeni ve hayvan kafasıyla karma bir yaratık olarak dokuzuncu yüzyıldan itibaren Uygur sanatında varlığını sürdüren Budist Yek figürünün İslam dünyasında resim ve edebiyat alanında yaygınlık kazanmasına yol açmıştır (Esin, 2006b, s. 82).



Res. 5.17 Dabbetü'l-Arz, Ahval-i Kiyamet, 1600-10, SK, M. Hafid Efendi 139, y. 20a.

Çeşitli rivayetlerde Dabbet'in tarifini bulmak mümkündür. Bu tariflerden Keşşaf'ın sahibine göre, Dabbetü'l-Arz cessedir. 60 zira uzunluğu vardır. Ona kimse yetişemez ve elinden kimse kaçıp kurtulamaz; yetişip yakalar. Dört ayaklı, kıllı ve kanatlıdır (Yaman, 2002, s. 231). Rivayetlerde çeşitli biçimlerde tanımlanan

Dabbetü'l-Arz'ın, Ahval-i Kıyamet yazmasında bulunan (Resim 5.17) betimi bu tarife kısmen de olsa uymaktadır. Sahne, bir dağın yamacında bulunan hibritin dağın arkasından hayret ve şaşkınlıkla onu izleyen beş kişiyi betimlemektedir. Boyuyla aynı yükseklikte olduğu görülen ağacın yanında duran hibrit'in dört ayağı iki kolu, iki kanadı ve benekli bir derisi vardır. Başında tek boynuzu olan hibrit, burada kadın yüzü olarak betimlenmiştir. Profilden görünen gövdesi, sahnenin soluna doğru, bakışları aynı yönde, başı üçte bir frontaldır. Benekli beyaz derisi kolları, yüzü ve bacakları dışında her yerini kaplamıştır. Karnından çıkan yaprak biçimli uzun bir alev, renkli kanatlarına doğru yükselir. Görkemli ve büyük betimlenmiş kanatları turuncu, koyu bej ve uçlarında uzun sık yeşil tüylerden oluşur. Diğer betimlerinde sol elinde görülen yüzük burada sağ elinde, asa sol elindedir. Rivayetlerden birinde asanın sol elinde, yüzüğün sol elinde olduğu halde ortaya çıkacağı belirtilen Dabbetü'l-Arz'ı betimleyen ressamın bu metni dikkate almış olabileceği olasılığını akla getirmektedir.

Dabbetü'l-Arz'la ilgili çeşitli rivayetler şöyledir: “Başı öküz başı, gözü domuz gözü, kulağı fil kulağı, boynuzu dağ tekesi boynuzu, boynu devekuşu boynu, göğsü aslan göğsü, rengi kaplan rengi, yanağı kedi yanağı, kuyruğu koç kuyruğu, ayağı ve tırnağı deve ayağı ve tırnağı gibidir. Her uzvunun arası iki ziradır. Başının göğe veya bulutlara eriştiği rivayet edilmiştir”; “O dabbede her renk mevcut olup, atlı gidişyle bir fersahtır”; “Üzerine ancak üç günde çıkılabilir. Gerisini siz tahmin edin”; “Dabbetü'l-Arz çıkmaya başladığında halkın haberi olur ve onu seyrederek. Üç günde ancak üçte biri çıkar” (Yaman, 2002, s.231).

Hiz. Peygambere dabbenin nereden çıkacağı sorulduğunda cevabında “Allah katında hürmet bakımından büyük önem arzeden mescidden çıkar” Deyip, Kabe'yi kasteder

Bir rivayete göre de: “Hz. İsa, inişinden sonra Mekke'ye gelip Müslümanlar ile Kabe'yi tavaf ederken, Dabbetü'l-Arz Safa'dan çıkar. Musa asası ile müminlerin alınından vurur. Vurulan yer beyazlaşıp yüzün tamamı berraklaşıp yıldız gibi ışık saçar ve iki gözü arasında mümin diye yazı oluşur. Kafirlerin burnuna Süleyman'ın mührü ile basmasıyla onlar kapkara olurken iki gözü arasında kâfirdir diye yazı oluşur” (Yaman, 2002, s.232). Kuran'da günahlıların yüzlerinin kararması, sevaplıların yüzlerinin ağarması iki yerde belirtilmiştir [(Âl-i İmran:106-107), Abese:35-42)].

Rivayetlerden biri de şöyledir:” Müminlere asa ile vurup kâfirleri mühürledikten sonra “ey falan sen cennet ehlinden, ey falan sen cehennem ehlindensin diye nida eder” (Yaman, 2002, s.232).



Resim 5.18 Dabbetü'l-Arz, Şerif b. Seyyid Muhammed, Tercüme-i Miftah-ı Cifru'l Cami, 1595-1600, TSMK B. 373, y. 291b.

III. Mehmed'in hazinesi için yapılmış olduğu düşünülen, bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan Cifru'l-câmi, Nakkaş Hasan Paşa ile oluşup gelişen saray üslubunda resimler içerir. Bunlardan biri, kıyamet alametlerinin en bilinenlerinden biri olan Dabbetü'l-arz'ın (Resim 5.18) kıyamet gününde ortaya çıkışını betimler (Bağcı ve diğ., 2006, s. 196). “Sağ tarafta, alnının ortasında boynuzu olan bulunan insan başlı, fil kulaklı, dört ayağına ilave olarak ön tarafta iki kolu bulunan, benekli bir deriye

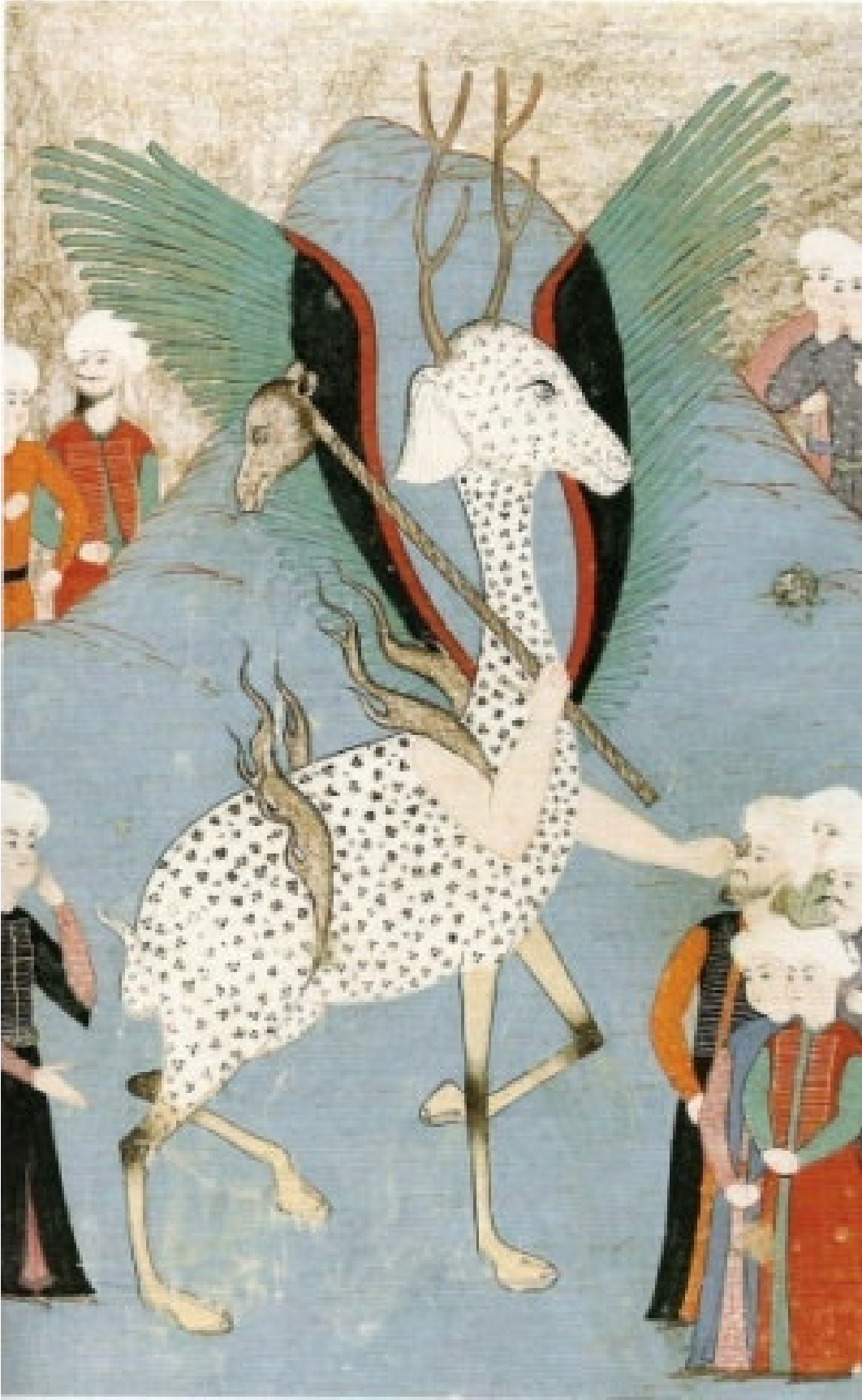
sahip hayvan gövdeli bir yaratık olan Dabbetü'l-Arz durur. Karşısında insanlar beklemektedir. Profilden betimlenmiş hibrit, sol elinde ucunda ejder kafasının bulunduğu bir sopa taşır. Sağ elinde yüzük görülür. Tüylü ve benekli derisi beyazdır. Karın bölgesinden alevlerin çıktığı iki kanatlı bu hibritin yüzü insan görünümündedir. Sıranın başındaki kişi sol eliyle Dabbetü'l-Arz'ın sağ kolunu tutmaktadır.

Nakkaş Hasan'ın kalın kontürlü, sivri tepelerinden oluşan tipik doğa betimlemesi içinde, metinde anlatılandan daha sevimli bir Dâbbet tasviri görülür. Metinde anlatıldığı gibi karşısında bekleyen ahalden öndekinin yüzüne mührünü basmak üzeredir. Dâbbet'in bu portresi, İslam ikonografisinin kalıplaşmış imgelerinden farklıdır. Yorum son derece özgün ve sanatçının hayal gücünü özgürce koşturduğu yaratıcılığı yansıtan bir ifadenin ürünüdür (Bağcı ve diğ., 2006, s. 196).

Eski Ahit'te Levyatan ve Rahab gibi isimlerle, bazı garip yaratıklardan söz edilmektedir. Ejderha gibi betimlenmiş bu yaratıklar dünyanın başlangıcında Tanrı Yehova'ya boyun eğmişlerdir ancak dünyanın sonuna doğru yeniden yeryüzüne döneceklerdir [(Eyüb 3:8), (Mezmurlar 74:13-14; 89:10), (İşaya 27:1; 30:7; 51:9), (Yaman, 2002, s. 46)].

Dabbet'i betimleyen bu resimde (Resim 5.19) ana figür sayfanın neredeyse tamamını kaplamıştır. Kolları ve elleri dışında hayvan görünümünde olan Dabbet'in dört ayağı vardır. İlk bakışta dikkati çeken unsurlar, derisinin üzerindeki benekler ve ucunda kendi başına benzer bir baş bulunan asasıdır. Tercüme- Miftah-ı Cifrü'l-Cami'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan kopyasından alınmış bu resim, bu görünümüyle aynı yazmanın bir başka kopyası olan Topkapı sarayı örneğindekiyle benzerlik taşır. Tepe yamacında, üzerinde siyah benekler bulunan beyaz derili, dört ayaklı, iki kollu, fil kulaklı geyik boynuzlu, koyun burunlu bir yaratık görülmektedir. Sağ elinde ucuna hayvan kafası takılı bir sopa taşıyan, karın bölgesinden alevlerin çıktığı iki kanatlı Dabbet, sol elinde mühür bulundurmaktadır. Mühürle kendisini izleyen sağ taraftaki topluluktan birinin alnını mühürlemektedir. Tepenin arkasında, sağda ve solda yarattığı izleyen insanlar görülür (Yaman, 2002, s. 198-199).

Dabbetü'l-arz, İÜK kopyasında (Resim 5.20) geyik boynuzuyla, TSM örneğinde (Resim 5.19) ise gergedan boynuzuyla betimlenmiştir. TSM örneği, Cifru'l-Câmi yazarının çağdaşı olan Yazıcızâde Ahmed Bîcan'ın *Envâru'l-Âşıkîn* adlı eserindeki gergedan boynuzlu olarak tariflenen Dabbetü'l-Arz tiplmesiyle örtüşmektedir.



Resim 5.19. Dabbetü'l-Arz, Şerif b. Seyyid Muhammed, Tercüme-i Miftah-ı Cifrü'l Cami, 1603-1617 civ. İÜK TY 6624, y. 121b.

Yaman, bu örnekte olduğu gibi, sözün imgeye aktarımında nakkaşın bazı durumlarda genel halk kültüründen yararlandığının kanıtı olduğunu belirtir (Yaman, 2002, s.159).

Dabbet, Süleyman'la aynı sahnelerde yer almamakla birlikte, Süleyman'ın mührü ve Musa'nın asasıyla yakından bağlantılıdır. İki önemli ikonografik nesne olan mühür ve asa, İslam kültüründe hükümdarlık sembolü olarak kullanılmaktadır (Barry, . Bu iki öge aynı zamanda kıyametle ilişkilendirilmektedir. Kıyamet günü ortaya çıkacak olan Dabbetü'l-Arz, Hz. Musa'nın asası ve Hz. Süleyman'ın mührüyle cennet ya da cehenneme gidecekleri belirlemek üzere kötülerin yüzüne mühür basıp işaretlerken, iyilerin yüzünü asayla nurlandıracağı çeşitli tefsirlerde yer almaktadır. Bu tefsirlerde tariflenen bu yaratığın minyatürlü yazmalarda çoğunlukla kıyamet konusu çerçevesinde betimlendiği görülür.

Esin'e göre Antik göçebe kültürüne ait primitif formlar değişmeden yüzyıllarca kalmıştır. Sonradan bu anlamlı, dinamik, etkileyici formlar Orta Asya, Çin ve İran sanatında etkin olmuştur. Türk sanatının kökenini anlayabilmek için ilk olarak Orta-Asya'ya bakmak gerekmektedir (Esin, 1960 s. 3)

Dabbetü'l-Arz resimleri karşılaştırıldığında tümünde ortak özelliğin, ellerinde taşıdıkları **asa** ve **yüzük** olduğu görülür. Ancak Cifrü'l-Câmi'nin TSM kopyasında yüzük görülmez ve asa diğerlerinin aksine sol elindedir; diğer örneklerde ortak olan, asanın sağ, yüzüğün de sol elde bulunmasıdır. Bu da rivayetler arasındaki çeşitliliğe, bağlanabilir.

Rivayetlerde Dabbetü'l-Arz'ın görünüşüyle ilgili pek çok metinsel betimleme bulunmaktadır. Bu rivayetlerden birinde; “Öküz başlı, domuz gözlü, fil-kulaklı, dağ tekesi bonuzlu, devekuşu boyunlu, aslan göğüslü, kaplan renkli,

Araştırmanın kapsamında değerlendirilmeye alınan Burâk, insan başlı hibritler arasında incelenen bir başka figürdür. Burak, Miraç'la ilintilidir. Hz. Muhammed'i göksel gece yolculuğu sırasında Arş'a⁴⁰ taşıdığı rivayet edilen binek hayvanıdır. Kuran'da Burak'tan bahsedilmemekle birlikte, bazı tarihi ve edebi eserlerde ona mitolojik boyutlar kazandırılıp metinlerde değişik şekillerde tasvir edilmesinden esinlenilerek minyatürleri yapılmıştır. Bu minyatürlerin ilk örnekleri, Reşidettin'in

⁴⁰ İslam inancına göre göğün en yüksek katı.

Camiü't-Tevarih⁴¹ adlı el-yazma eserinin ilk kopyalarında bulunmaktadır (And, 2008, s. 295).

Kuran'da Tanrı'nın bir gece vakti ayetlerden bir kısmını göstermek için Hz. Muhammed'i Mescid-i Haram'dan, Mescid-i Aksa'ya götürdüğü belirtilir (İsra:1). İsrâ, gece yürütülmek, Miraç ise göklere çıkarılmak anlamı taşımaktadır. Ayet, Peygamber'in göğe çıkarıldığıyla ilgili bir iz taşımamakla birlikte İslam geleneğinde Hz. Muhammed'in gece yaptığı yolculuğu Burak'la yaptığına ilişkin inanışın yaygın olduğu görülmektedir (And, 2008, s. 295- 298).

Kuran'ın bir başka suresinde açık olarak bahsedilmemekle birlikte Miraç olayını andıran bazı deyimlere rastlanmaktadır. Buradaki metinde Hz. Muhammed'in göğün en yüksek katında olduğu belirtilmektedir (And, 2008, s. 146-147).

İslam geleneğinde Mescid-i Harâm, Kâbe'nin kendisi ve çevresi için kullanılan bir terimdir. Uzak mescid anlamına gelen Mescid-i Aksa ise Kudüs'te bulunan ünlü *Süleyman Tapınağı* olarak bilinmektedir. Kaynaklarda, Kuran ayetleri indirildiği zamanlarda tapınağın harabe olduğu, sonradan buraya Müslüman yöneticiler tarafından bir mescid inşa edildiği ve buraya Mescid-i Aksa adının verildiği belirtilmektedir. (And, 2008, s. 146).

Burâk sözcüğünün birçok sözlükte “*brk*” kökünden türetildiği, olağanüstü ya da şimşek gibi göz alacak kadar hızlı oluşu nedeniyle bu adın verildiği belirtilir. İslam öncesi Arap edebiyatında ya da Arapça metinlerde bu sözcüğe rastlanmamaktadır; ancak Hz. Muhammed'in Miraç yolculuğundan sonra hem Fars hem de Arap edebiyatında görülmeye başlamıştır [(Yıldırım, 2008, s. 180), (Öz, 1992, s. 417)].

Bazı kaynaklarda yer alan rivayetlerden birinde, Hz. Muhammed'i Miraç gecesi taşıyan iki bineğinden birinin adının Refref, diğesinin adının Burâk olduğu aktarılmaktadır. Başka bir rivayette de Refref'in bir taht olduğu ve o gece Peygamber'i Tanrı'nın huzuruna taşıdığı belirtilmektedir (Yıldırım, 2008, s. 578).

Miraç üzerine söylencelerin, çoğunlukla Peygamber'in Medine'ye hicretinden sonra onun hizmetine girenler tarafından anlatıldığı belirtilmektedir. Söylencelerin bu nedenle birbirinden farklılık gösterdiği düşünülmektedir (And, 2008, s. 146).

⁴¹ Resim içi bkz. Hillenbrand, 2000, s.139 Res.10

Kimi yorumcular tüm bu yolculukların bedensel olmayıp ruhsal yolculuklar olduğunu belirtmişlerdir. Ancak özellikle minyatür ressamaları bu yolculukların ruhsal olmayıp bedensel olarak gerçekleştiğine inandıklarından eserlerinde bunu resmetmişlerdir (And, 2008, s. 298).

Mekke'den Kudüs'e yapılan gece yolculuğunun Cebrâil'in yardımıyla gerçekleştiği, buradan da gökyolculuğuna çıkışının bir merdiven ya da bir ağaç yoluyla olduğuna ilişkin çeşitli yorumlar bulunmaktadır.(And, 2008, s. 298). Tanım ve tariflerinde Burak'ın bir katırdan daha küçük, bir eşekten daha büyükçe, yüzü insan yüzü gibi, kulakları fil kulağı gibi, boynu deve boynu gibi, göğsü, yelesi at gibi, toynakları öküz gibi olduğu belirtilmektedir. Göğsü yakut, saçları beyaz ve parlaktır. İki yanında kanatları vardır. Çeşitli yorumcular yüzünün kadın gibi olduğunu, kimi yorumcular da bir dişi hayvan olduğunu belirtmişlerdir (And, 2008, s.295). Burak doğrudan doğruya İsrâ ve miraç olayıyla ilgisinden dolayı daha çok Miraçnamelerde ya da miraç'tan bahseden eserlerde yer almaktadır (Uzun, 1992, s. 417).

Herat'ta (1436) hazırlanmış, İlhanlı Miraçnamesi adıyla bilinen ve bugün Paris Bibliotek National'de bulunan bir Mi'raçnâme nüshasında⁴² Burak şöyle tarif edilmektedir:

Kartal kanatlarına benzeyen kanatları vardı. Gövdesi katır gövdesinden küçük, eşek gövdesinden büyüktü. Yüzü adam yüzü gibi, yanakları at yanağı gibiydi. Boynu yaş inci ve yeşil zümrütlerle bezenmişti. İki bölük saçı vardı, bunlar altın teli gibi parlıyordu, iki gözü gibi ışıltıyor ve aydınlık veriyordu. Rengi kırmızı rengiydi, alacaydı. Her bir uzvunu Hak Teala kıymetli bir şeyden yaratmıştı. Öyle ki: topukları mercan, ayak bilekleri kızıl altın, kanatları yeşil zümrüt, kuyruğu tavus kuyruğu gibi parıldayıp duruyordu ve cilve kılıyordu. ve bu kuyruk kızıl yakuttandı, üzengileri de zebercettendi. Dizgin gemi pak incidendi.”

Bazı şairlerde deve ayaklı, ceylan tırnaklı olarak tariflenen Burak, uçtuğunda kuşların kendisine yetişemeyeceği kadar hızlı bir varlık olarak betimlenmiştir (Uzun, 1992, s. 418).

Şairlerin tasvirlerinde dudağı la'l, dişi mercan, kulağı yakut, zümrüt veya zebercedden, yelesi müşkten saçı müşk gibi siyah, etek gibi uzun, gözü Zühre sıfat, parlak, berrak, nergis gibi de süzgün olarak anlatılır. Baş la'lden, alını kırmızı yakuttan olup karnı sarı, göğsü ak renklidir. Kanatları kızıl yakuttan, ayağı

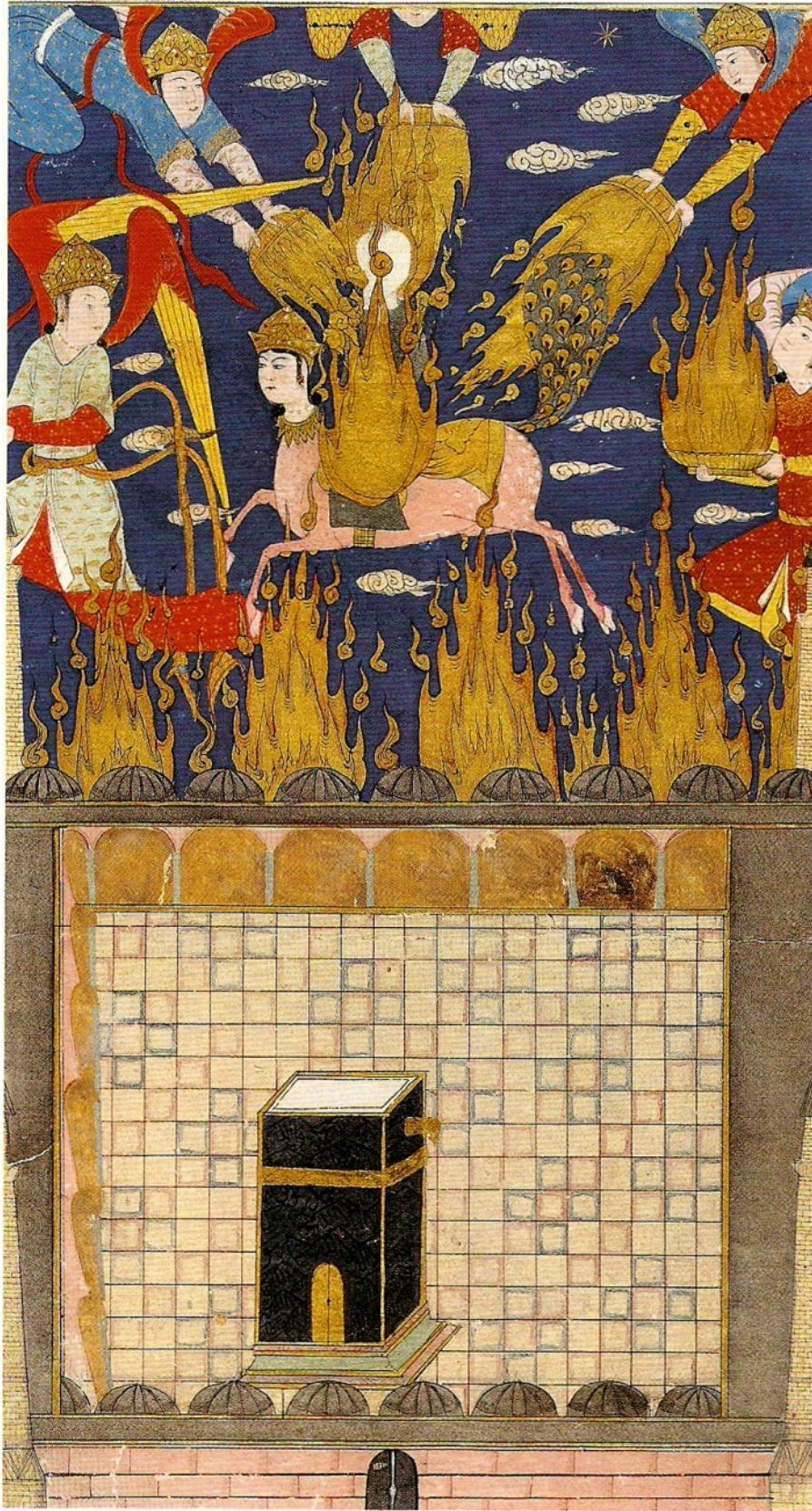
⁴² Eser üzerinde 1673 yılında İstanbul'dan satın alındığına dair bir not bulunmaktadır.

zümürten, tırnağı inciden, örtüsü ise gümüştedir. İtaatkar, sevimli ve yumuşak huyludur. Kudüs kadar değerlidir (Uzun, 1992, s. 418).

Zübdetü't Tevârih'in üç cildinde de birer miraç minyatürü bulunmaktadır (And, 2008, s. 147). Ancak bunların yalnızca birinde Burak betimlenmiştir. İslam resim geleneğinde miraç konusunu canlandıran örneklerin hemen hepsi Hz. Muhammed'i Burak'a binmiş, çoğunlukla da Kâbe üzerinde gece yolculuğunda betimler. Darüssaâde ağasına sunulan Zübdetü't-Tevârih kopyasında bulunan miraç sahnesi (Resim 5.21) bu geleneğe uygun olarak Peygamber'i buhurdanlı melekler eşliğinde Kabe üzerindeki yolculuğu sırasında betimler (Bağcı ve diğ., s. 136). Zübdetü't-Tevârih metninde, "Hicret'ten 11 gün önce Beytü'l Mukaddes'e gittiği ve Tanrı tarafından Arafat'a çıkarıldığı" yazılıdır. (Bağcı ve diğ., 2006, s. 136).

İslam minyatür sanatında Burak tasvirlerinin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. İçinde yer aldığı kompozisyonlar değişik olmakla birlikte bu eserlerin hemen hepsinde Burak genellikle edebi eserlerde rastlanan özellikleriyle betimlenmiştir (Uzun, 1992, s.418). Burak'ın yer aldığı kompozisyonları birkaç grupta değerlendirmek mümkündür. En yaygın olan şekil, (Resim 5.21) altta Kabe'nin görüldüğü, bulutlar arasında Burak, üstünde Hz. Muhammed, yanında Cebrail ile Mekke'den ayrılışının tasviridir (Uzun, 1992, s. 419).

İlk bakışta resmin, (Resim 5.20) altta Kabe betimi ve üstte melekler eşliğinde Peygamber'i taşımakta olan Burak'ın bulunduğu gökyüzü olmak üzere iki bölümden oluştuğu görülür. Kabenin üzerinden yükselen uçları salyangoz gibi kıvrımlı nurdan hâlelerin resmin üst bölümünde ortada bulunan ana figürler üzerinde yoğunlaştığı görülür. Gökyüzünde mavi zeminde beyaz salyangoz bulutlar betimlenmiştir. Araştırmanın ana temasını oluşturan hibrit figür Burak, hareket halinde, yüzü resmin soluna dönük profilden betimlenmiştir. At görünümünde betimlenen Burak'ın başı insan görünümünde, kuyruğu tavus kuşunun kuyruğu gibidir. Açık pembe renkli bedeninde beyaz benekler bulunmaktadır. Boynu ve kadın gibi betimlenen yüzü bedeninden farklı olarak beyaz renklidir. Başında altın renginde tacı, boynunda aynı renkte geniş bir kolyesi görülmektedir. Toynakları beyaz olarak betimlenmiştir. Saçının siyah olduğu görülen Burak'ın sırtında Peygamber'in hemen arkasında altın rengi eyer örtüsü bulunmaktadır. Yukarıdaki metinlerde ve Burak'ın tarif edildiği kaynaklarda bahsedilen kanatlar, resimde görülmemektedir.



Resim 5.20 Hz. Muhammed'in Miracı, Seyyid Lokman, Zübdetü't-tevârih, 1583, DCBL, T.414, y.121a

Türk sanatında fil, at gibi hayvanların vücudunun beneklerle kaplı olarak gösterilmesi yaygın bir uygulamadır. Bir görüşe göre Türk sanatında bu şekilde tasvir edilen benekli atlar uğur getirici, tılsımlı, büyüdü sembollerdir (Çoruhlu, 1993, s. 329).



Resim 5.21 Hz. Muhammed'in Miraç yolculuğu, Dañr, Siyer-i Nebi, 1594-95, NYPL, Turk ms.3, y.5a

İslam geleneğinde bazı atlara veya at benzeri hayvanlara çok özel bir önem atfedildiği ve olağanüstü özellikler yüklendiği görülmektedir. İslami rivayetler ve kıssalarda mitolojik özelliklere benzer özellikler taşıdığına inanılan Hz. Muhammed'in bineği Burak, Ali'nin katırı Düldül, Hüseyin'in atı Zu'l-cenah gibi binekler bu konuda ilk sıralarda yer alır (Yıldırım, 2008, s. 298).

Burak, bazen insan başlı bir *alaca* olarak gösterilmiş, *hing* veya *ablak* olarak adlandırılmıştır. Halife Hz. Ali'nin katırı Düldül, Osmanlı sanatında bazen *Kanthaka* resimlerinde olduğu gibi alevden hale içinde idealize edilmiş bir alaca olarak resmedilmiştir (Esin, 2004, s. 273).

İkinci tip minyatürler, Burak'ın bulutlar ve melekler arasında (Resim 5.22, 5.23, ve 5.25) Hz. Muhammed ve Cebrail ile yol alışı tasvir edenlerdir. Üçüncü tip ise, Mescid-i Aksa'ya varışın resmedildiği minyatürlerdir; bunlarda Burak'tan çok, Peygamber'in diğer peygamberlerle buluşması ve onlara namaz kıldırması ön planda yer almaktadır. Bir başka grubu ise Cebrail'in Burak'ı bağladıktan sonra miraç yolculuğuna devam edişini betimleyen minyatürler oluşturmaktadır. (Uzun, 1992, s. 419).

Burak'ın çok sayıda minyatürü günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlar çoğunlukla konusu sadece mirac olan minyatürlerde görülür. Bu Miracnamelerin ilki Moğollar dönemindedir. Bütünüyle olmasa da günümüze kadar kalabilen bazı yaprakları bir albümde⁴³ toplanmıştır (And, 2008, s. 300).

H. Muhammed'in göksel yolculuğu Miraç, İslam resim sanatında en fazla resimlenen konulardan biridir. Siyer-i Nebi'de yer alan bu resim, (Resim 5.21) İslam ikonografisinde yerleşen kalıbı kısmen tekrarlamaktadır.

Resimde, Hz. Muhammed beyaz ve altın yıldız renkli bulutlu, mavi gökyüzünde, Burak'ın sırtında, önde beyaz giysili Cebrail'in rehberliğinde ve diğer meleklerin eşliğinde Miraç yolculuğunda, Mekke'den Beytü'l-Mukaddes'e (Mescidü'l-Aksa) giderken gösterilmiştir. Yerleşik kalıplardan farklı olarak burada, iki melek Hz. Peygamber'in üzerinde bir gölgelik tutar. Metinde işleviyle ilgili bir bilgi verilmeyen bu gölgeliğin, Hz. Peygamber'i koruyan, onu şerefliendiren bir anlamı olmalıdır (Bağcı ve diğ., 2006, s. 158-159).

“Resimde meleklerin oluşturduğu bir çemberin ortasında görülen Muhammed'in meleklerin koruyuculuğuna sığındığı sezilebilmektedir. Böylece melekler olanca

⁴³ TSMK H. 2154

yoğunluğuyla dikkati kendi üzerlerine çekebilmektedirler.” Melek figürleri konunun etkileyici biçimde aktarılmasında ve başarılı kompozisyonlar sunulmasında önemli rol oynamaktadır. Bu melekler vücutlarına oranla iri ve renk renk kanatları, kordele kemerlerle süslü giysileri, başlarında taçlarıyla dikkati çekerler. Başmelek muhteşem görüntüsüyle diğerlerinden ayrılır (Tanındı, 1984, s. 39).

Siyer-i Nebi’de yer alan bu resimde görüldüğü üzere (Resim 5.21) araştırmamızın ana temasını oluşturan hibritlerden biri olan, etrafı meleklerle çevrilmiş Burak, göksel yolculuğu sırasında sırtında Hz. Muhammed’le betimlenmiştir. İlk bakışta Peygamber’in başından yükselen yaprak biçimli halesiyle aynı boyda betimlenen tavus kuşu görünümündeki görkemli kuyruğu bütün dikkati üzerinde toplar. Burak, başı ve kuyruğu dışında bir at görünümündedir. Gövdesi, üzerinde koyu tonda beneklerin olduğu, açık pembe mercan arası bir renktedir. Yüzü resmin soluna dönüktür. Hareket halinde, gövdesi profil görünümlü, başı üçte bir oranında izleyiciye dönük olarak betimlenen Burak’ın boynu ve yüzü meleklerin yüzleri gibi beyazdır ve onların yüzlerinde görülen ikonografiyi tekrarlar. Bakışlarında ciddi bir ifade hakimdir. Sırtındaki eyer örtüsü altın ve siyah tonlarında bezenmiş, boynunda görülen kolyesi ve tacı da aynı tonlarda betimlenmiştir. Kuyruk betimi, bu iki renk karışımına yeşil eklenmesiyle zenginleştirilmiştir. Başında, görülen tacı üzerinde bir serpuş bulunmaktadır. İki yanından görünen saçı uzun ve siyahtır.

Ayrıca Salebi’den (öl.1035) beri bazı kaynaklarda tekrarlandığı üzere, örgülü saçları iki yanından sarkık dişi bir melek şeklinde başında tacıyla resmedilmiştir (Uzun, 1992, s. 418). Buradaki Burak betimi bu tanımlamayla örtüşmektedir.

Burak’ın edebi eserlerde kısa olarak tanımlanan kuyruğu, bazı minyatürlerde uzun ve kıvrımlı, (Resim 5.25 ve 5.26) bazılarında da bir tavus kuşu kuyruğu biçiminde ve rengârenktir; bu şekilde betimlenmesindeki amaç, süslemeye uygun düşmesi olmalıdır (Uzun, 1992, s. 419).

Burak’ın görünümüne ilişkin çok çeşitli tarifler bulunmaktadır. Fars edebiyatında Burak’ın *at, hızlı koşan binek, ruhani yolculuklarda binilen binek*, gibi hem gerçek hem de mecazi anlamda kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Sözlüklerde genel olarak at anlamında geçen Burâk, *Burak-ı berk*, (berktâz): hızlı koşan at; *Burak-ı Cem*: rüzgar; *Burak-ı Süleyman*: rüzgar; *Burak-ı devlet*: güç, iktidar; *Burak-ı*



Resim 5.22 Miraç, Ahval-i Kiyamet, 1600-10, SK, M. Hafid Efendi 139.

himmet: azim, irade; *Burak-ı çeharam-i felek*: güneş, <gibi çeşitli bileşikler oluşturmaktadır (Yıldırım, 2008, s.182).

Klasik Fars Edebiyatında, Samaniler ve Çağaniler dönemlerinde Fars mitolojisine saygıyla yaklaşılmıştır. Ancak Araplar ve Moğolların İran topraklarını ele geçirmelerinden sonra İranlı olmayan yöneticilerin İran değerlerine ilgi göstermemeleri sonucu şair ve yazarlar Arap ve Türk mitolojilerine yönelmişlerdir.

Bu nedenle İnan mitolojik rivayetleri, Sâmi ve İnan mitolojileri olarak ikiye ayrılmış, Sâmi efsaneleri de İslam öncesi ve İslam sonrası diye iki ayrı dönemde incelenmiştir (Yıldırım, 2008, s.17).

Ahval-i Kıyamet minyatüründeki miraç sahnesinde Burak, (Resim 5.22) diğer minyatürlerde betimlenen Burak figürlerinden daha az özenle resmedilmiştir. Kompozisyon kuruluşunda melekler altta dairesel, üst bölüme doğru piramidal bir yerleşimdedir. Konunun odağında bulunan hibrit figür Burak, mercan rengindedir. Şema olarak diğer minyatürlerdeki ikonografisini tekrarlar. Başu insan, kuyruğu tavus kuşununki gibidir; ancak detaylardan yoksunluğu, önceki örneklerden farkını ortaya koymaktadır. Bu fark, göğsünden başına uzanan bölümde de izlenebilmektedir. Tüm bunlara karşın Burak'ın rengindeki canlılık, kompozisyondaki hareketli meleklerin oluşturduğu konik yapı ve Peygamber'in giysisinin çevresiyle oluşturduğu kontrast resme dinamizm katmaktadır. Burak'ın yüzü diğer minyatürlerde görüldüğü üzere burada da beyazdır. Başında beyaz serpuşlu tacı açık kahve renginde, eyer örtüsüyle aynı tonlardadır. ve boynunda taku olmadığı görülür.

Kaynaklarda, Burak'ın bineğın beyaz renkli ve olağanüstü süratli olduğu, katırla eşek arası bir yapıda olduğu belirtilir. Miraç olayını anlatan hadislerde, Burak'ın uzun kulakları ve uyluklarına bitişik iki kanadının olduğu, açtığı zaman cihanı kaplayan bu kanatlar sayesinde bir adımda gözünün görebildiği en ufak mesafeyi katedebildiği belirtilmiştir. [(Öz, 1992, s. 417), (Uzun, 1992, s. 418)] .

Metinlerde Burak'ın yokuş çıkarken ön ayaklarının kısaldığı, arka ayaklarının uzadığı, inişlerde ise tam tersine ön ayaklarının uzayıp arka ayaklarının kısaldığı anlatılır (Yıldırım, 2008, s. 180).

Acaibü'l-Mahlukat yazmalarında da yer alan Burak, bu minyatürde (Resim 5.23) binicisiz olarak betimlenmiştir. Bu bölümde incelenen Burak tasvirleri içinde kanatlı olarak betimlenen tek Burak'tır. Altın rengiyle kutsallığı vurgulanan gökyüzünde uçmakta olan Burak, her biri beyaz salyangoz bulutlar arasından görünen meleklerle çevrelenmiştir. Alacalı olarak betimlenmiş vücudu koyu sarı renkte, eyerlenmiş durumdadır. Kanatları, turuncu, mavi ve yeşil tonlarında, eyer ve örtüsü ise turuncu, beyaz, pembe renklerde boyanmıştır. Yeşil ve turuncu renklerle bezenmiş kuyruğu burada da tavuskuyruğu gibi betimlenmiştir. Yüzü ve boynu beyaz, toynakları

siyahtır. Başında tacıyla görülen Burak'ın iki yandan omuzlarına dökülen siyah saçları vardır. Buradaki betiminde diğerlerinden farklı olarak kolyesizdir.



Resim 5.23 Gökte binicisiz bir Burâk, Acaibü'l-Mahlûkat, tarihsiz, BL . Add. 7894

Hurilerden güzel ve cennet âhûlarının bile gıpta ettiği bir varlık olarak tarif edilen Burak, Cennet hayvanlarından. Burâk, çok hızlı koşabilen, gözün alabildiği mesafeyi bir adımda katedebilen, hayvanlar arasında rengi en güzel olan ve insan gibi duyduklarını anlayabilme yeteneğine sahip, olağanüstü bir yaratıktır [(Yıldırım, 2008, s. 180), (Uzun, 1992, s. 418)]. Hızıyla ilgili ortaya konan bu tür özellikleriyle, Süleyman'ın rüzgarla havalanan ve iki aylık mesafeyi bir günde katedebilen (Sebe:12) tahtı ile güçlü bir bağ kurulmuş olduğu görülmektedir.

Demiri, metinlerinde Burak'a geniş bir yer verirken, Burak kelimesinin berraklıkla ilintili olduğunu, *parıltılı* anlamı taşıdığını ve **Burak-ı Cem** deyiminin Süleyman'ın tahtını taşıyan rüzgârın adını ifade etmede kullanıldığını belirtmiştir. Aynı biçimde **Burak-ı Süleyman**'da rüzgar anlamı taşımaktadır (And, 2008, s. 295).

Peygamberlerin öykülerine yer veren **Kısas-ı Enbiya**'ların (Resim 5.24) resimli kopyalarında Süleyman'ın çeşitli etkinlikleri betimlenmiştir. Betimlenen sahnelerden biri de Neml vadisinde karşılaştığı karıncayla konuşması üzerinedir (Neml:18-19). Kısas-ı Enbiya metnine göre karıncalar kralının konuşmasını işiten **Süleyman**, karıncanın bilgeliğine şaşırır ve ona sorular sorar. Bunun üzerine karınca dünya hayatı ve öte dünya hayatı üzerine konuşur ve tüm peygamberlerden daha üstün bir peygamberin geleceğini, adının da Muhammed olduğunu söyler (Milstein ve diğ., 1999, s. 145).

İlhanlı Miracname'sindeki metne⁴⁴ göre, Cebrail eşliğinde gerçekleşen yolculuğu sırasında dördüncü cennete gelen Hz. Muhammed, Süleyman'la karşılaşır, onunla selamlaşır ve konuşurlar. Süleyman selamına karşılık verir, O'nun ve halkından kendisine gelen inançlı kişiler için cennette her zaman güzel bir yer ayrılmış olduğunu söyler (Gruber, 2010, s. 49).

Minyatürlerde görülen bu sahnede (Resim 5.24) Burak, açık pembe, benekli insan başlı bir at görünümündedir. Minyatürün kompozisyonuna eklenen aslan figürüyle ilk bakışta diğer minyatürlerden farklı bir kurulumu vardır. Mavi gökyüzünde beyaz, pembe, gri, mavimsi gri salyangoz bulutlar arasında görülen melekler ellerinde çeşitli objeler olduğu halde Burak ve Peygamber'e eşlik ederler. İçlerinden birinin üzerinde giysi olmadığı görülür. Burak'ın diğer resimlerde görülen tavus gibi olan kuyruğu burada ince uzun olarak betimlenmiştir. Hibritin yönü, hareketi ve biçimi diğer

⁴⁴ (fol. 25r)



Resim 5.24 Miraç, Naysaburi, Kıtas-ı Enbiyâ, 1565-85, SK. Hamidiye 980

minyatürlerdeki şemanın tekrarıdır. Boynunda güneş ışınlarını hatırlatan dilimli bir koyla bulunan Burak'ın başında tacı turuncu ve bej renklidir. Tacının sol tarafında bir dizi inci boynuna kadar uzanır. Resmin sol üst köşesinde görülen aslan, beyaz bulutların arasındadır. Pençeleri aslan pençesinden çok insan eli gibidir. Hz. Muhammed mirac esnasında elindeki yüzüğü arslan biçiminde betimlenen Ali'ye vermektedir. Bektaşilikte, Hz. Ali "Haydar-ı Kerrar"; "tekrar tekrar" arslan anlamına gelmektedir. Miraçnamelerde anlatıldığına göre" miraç sırasında karşısına çıkan bir arslan Peygamber'in yüzüğünü ister, Peygamber de yüzüğünü ona verir. Bir gün sonra Peygamber halkına miraç olayını anlattığı sırada Ali ağzından Peygamber'in yüzüğünü çıkarır ve O'na verir (Aksel, 2010b, s. 72).

İslamiyetten sonraki Türk sanatında aslan simgeciği, islam'dan öncekinin izinde gelişim göstermiştir. Aslanın güç, kuvvet, koruyucu bir simge ya da taht sembolü olarak kullanılması birçok mitolojide ortaktır. Aslanın kükremesi nasıl Budizm'in inananlarını uyarıyorsa, aynı durum Hıristiyanlık ve İslamiyet için de geçerlidir (Çoruhlu, 2006, s. 141).

Rivayetlere göre güneş tanrının, aslan da güç ve iktidarın simgesi olarak hükümdarlarla özdeşleştirilip aralarında ayrılmaz ilişkiler kurulan varlıklar olarak bilinirler. Güç, yücelik, büyüklük ve egemenlik simgesi olan aslan, at ile birlikte güneşin yeryüzündeki temsilcileri olarak klasik yapıtlarda yer almaktadır (Yıldırım, 2008, s.665).

Atın ayrıca İslamiyet öncesinde ve sonrasında bir mitolojik motif olan ve Batı sanatı ve mitolojilerinde tekboynuz olarak anılan Orta Asya ve Çin'de Ch'ilin (Kilin) adıyla yer alan mitolojik hayvanla ilişkisi olduğu da anlaşılmaktadır. Gövdesi bazen at biçiminde alnında uzun bir boynuzla tasvir edilmiştir. Ancak Türk ve Çin mitolojisinde bu yaratık daha çok geyikle ilgili olarak görülür. O her iki toplulukta da uzun ömürlülüğün, mutluluk, refah, doğruluk, şöhret, iyilik ve neslin devamlılığının ve iyi haberin simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2006, s.146).

At şamana göğe çıkma olanağı sağladığı için çoğu kere kanatlı olarak düşünülmüştür. Sierozewski'nin tespitinde şamanın göğe ("Şamana gök yolunu gösteren siyah ve beyaz perçemler"), çıkması için hazırlanmış düzenekte beyaz at yelesinden yapılmış çelenklerin ağaçlara asıldığı anlatılmaktadır.



Resim 5.25 Hz. Muhammed, Solunda Ebubekir ve diğer halifeler, Ahval-i Kiyamet, 1595 civ. BSB Or. Oct. 1596

Yine bu düzenekle ilgili olarak bazı Türk toplulukları tanrıların atlarını dünyanın eksenini teşkil eden ve Demirkazık denen Kutupyıldızı'na ulaşan kazığa bağladıklarını anlatırlar. Buryatlar Solbon (Çolpan=Çobanyıldızı, Zühre) yıldızını eril sayıp at sürüsüne sahip olduğuna ve bu yıldızın atların koruyucusu olduğuna inanıyorlardı [(Ögel, 2002, s.228), (Çoruhlu, 2006, s. 144-145)].

Üzerinde durulmaya değer bir resim de Burak gibi “Barak”⁴⁵ adında bir yaratığın varlığı ve eski Türk geleneklerinde yer alışdır. Anadolu’da birçok yer ve köy adları Barak adını alır, bu da Burak’a benzeyen, fakat köpek asıllı kutsal, aynı zamanda uçan dört ayaklı bir varlıktır (Aksel, 2010b, s. 131). Türkler, İslamiyeti kabul ettikten sonra Barak sözünün yerine Kuran’la ilişkili bir olayın kahramanı olan Burak adını geçirmişlerdir (Ögel, 2003, s.192).

Aksel, İslamiyetin de ani yayılması sonucunda eski inanışların varlığını koruduğunu, Burak’ın, İranlıların Simurg’unun, Ali’nin de Zaloğlu Rüstem’in yerini aldığını, her yeni fikre bir yenisinin aşılanmış olabileceği görüşünü belirtmiştir (Aksel, 2010a, s. 165).

Metinde görüldüğü üzere tüm bu anlatılanlar, mitolojik bir varlığa işaret etmektedir. Türkler Müslüman olduktan sonra birçok düşüncelerini, islamiyet ile benzeştirmişler; İslam dininin direği sayılan Hz. Muhammed, yerden göğe uzanan bir direk olmuş ve Aleviler buna Hz. Ali’yi de katmışlardır. (Ögel, 2002, s.169-170).

Ahval-i Kıyamet yazmasında bulunan bu minyatür, (Resim 5.25) birden çok Burak betimi içermesiyle diğerlerinden ayrılır. Resimde dört Burak figürü bulunur. Burak üzerinde ortada betimlenen Hz. Muhammed’in solunda ön plandaki bir başka Burak üzerinde Ebubekir görülür. Diğerleri belirtilmemiş olmakla birlikte öteki halifeler olmalıdır (And, 2008, s. 300).

Bu sahnenin kökeninin, kıyamete ilişkin kaynaklarda aranması gerekmektedir. Rivayete göre kıyamet günü dört büyük melek kalkarak Peygamber’in kabrinin başına gidecek ve Peygamber kalkarak Burak’a binecektir (Yıldırım, 2008, s.180). Ayrıca kıyamet gününde peygamberlere binek verileceği ve Hz. Muhammed’in kızı Fatima ile birlikte Burak’a bineceği o gün Burak’ın sadece kendisine tahsis edileceği, kaynaklarda belirtilmiştir (Öz, 1992, s.417). Peygamberlere kıyamet günü binek verilecek olması vb. rivayetler, resimde dört tane Burak betimi bulunmasını kısmen de olsa açıklığa kavuşturabilmektedir.

Aksel, Burak ile Dabbetü’l-Arz arasında benzerlikler bulunduğunu belirtmiştir. (Aksel, 2010b, s.130). Burak İslam geleneğinde Dabbetü-İbrahim olarak da anılmaktadır. Rivayetlerde Burak’ın miraç dışında da kullanıldığı, İbrahim

⁴⁵ Resim için bkz. Aksel, 2010a, s.196

Peygamber'in aynı hayvanla her yıl Kâbe'ye gittiği belirtilmektedir (Öz, 1992, s.417).

Tasavvufi metinlerde *Burak-ı can* terimi “sevgilisinin ruhunu ruhlar alemine ulaştırın aşk” anlamında kullanılmaktadır (Yıldırım, 2008, s. 180).

Minyatürlere konu olmasından bu yana bu efsanevi varlık, biraz da başka kültürlerden unsurlar ve etkiler alarak şaşırtıcı birtakım unsurlarla betimlenmiştir. Böylece daha sonraları edebiyatla minyatürün karşılıklı etkileşimiyle İslami kaynaklarda yer almayan özellikler taşıyan bir Burak şekli ortaya çıkmıştır (Uzun, 1992, s. 418).

Burak'ın kutsal kaynaklarda bulunmayan bu tarif ve tasvirlerinin ortaya çıkışı, bazı araştırmacılar tarafından Musevi efsanelerine bağlanırken, Sfenks biçiminde betimlenmesi de komşu kültür çevrelerinden gelen dış etkilere bağlamanın mümkün olduğunu belirtmişlerdir. Bu etkiler iki şekilde açıklanmaktadır; Birincisi, bu figürün eski Babil, Mısır, Grek ve Suriye kültürlerindeki insan başlı hayvan heykel ve kabartmalarının etkisi altında ortaya çıktığı görüşüdür. İkincisi ise bunun, tarihçe en eski minyatürlü Miraçnamelerden biri olan Uygur Miraçnamesinde görülmesi nedeniyle, Uygurlar'ın daha önce mensubu buldukları Budizm, Maniheizm gibi dinlerin ve bu dinlerde geniş bir yeri olan dini resimlerin etkisi altında geliştiğidir. Şu ana kadar bilinen en eski Burak minyatürünün yer aldığı Cami'ut-tevarih'in (1307) Edinburg kopyası da aynı etkinin izlerini taşımaktadır. Arnold, birinci görüşü tercih ederek bunu çini tabaklarda görülen kadın başlı aslan vücutlu örneklerle belgelemiş, bu örnekleri Sfenks'le Burak arasını bağlamaya yarayacak bir geçiş şekli olarak kabul etmektedir. Esin ise Miraçname'de bir alaca at gibi betimlenen Burak'ın bu tasvirinin İç Asya kültürüne sahip Selçuklu sanatçıların buluşu olması ihtimalini göz önünde bulundurarak, bugün Uzun'a göre daha isabetli ve kabul edilebilir görünen ikinci görüşü benimsemiştir (Uzun, 1992, s. 418-419).

Kanatlı varlıklar, İslam ikonografisinde cenneti temsil eder (Auld, 2007, s. 10).

Lat, Uzzâ ve Menat hakkındaki “Onlar ancak sizin ve atalarınızın taktığı isimlerdir. Tanrı onlar hakkında hiçbir delil indirmemiştir.” Sözleriyle Hz. Muhammed'in bildirdiği vahiy, zengin Kureyşliler oligarşisi için putperestlikten vazgeçmek ve bunun sonucunda ayrıcalıklarının yitirilmesi anlamına geliyordu. Hz. Muhammed'i peygamber olarak kabul etmek, onun siyasal üstünlüğünü de kabul etmek demektir.

Nüfusun büyük bir çoğunluğu açısından başlıca itiraz konusu, Hz. Muhammed'in varoluşsal sıradanlığı hakkındaydı.

Dediler ki: “Bu ne biçim peygamber ki yemek yer, çarşıda pazarda dolaşır. Ona bir melek indirilseydi de, bu onunla beraber bir uyarıcı olsaydı ya!” “Yahut kendisine bir hazine verilseydi veya ürününden yiyeceği bir bahçesi olsaydı ya!” Zalimler, (inananlara): “Siz ancak büyülenmiş bir adama uyuyorsunuz” dediler (Furkân:7-8).

Mucize göstermemekle de suçlanan Peygamber'den yerden bir pınar fışkırtması Allah'ı ve melekleri göstermesi vb. mucizeler göstermesi istenmekteydi. Sonuç olarak Muhammed'den göğe çıkarak ve aşağı bir kutsal kitap indirmesi, peygamberliğinin gerçekliğini kanıtlaması istenmektedir. “*Ancak senin göğe çıktığına, okuyacağımız bir kitabı bize indireceğin zamana kadar, asla inanmayız*” (İsrâ:90-93). Diğer bir deyişle, Musa'nın, Daniel'in, Hanok'un, Mani'nin ve göğe çıkıp Tanrı'yla karşılaştıktan sonra tanrısal vahyi içeren kitabı onun elinden almış olan diğer elçilerin oluşturduğu örneğe uygun bir davranış, Muhammed'den beklenmektedir. Bu senaryo, ne Rabbani Yahudiliğe, ne Yahudi apokaliptiğine ne de Samiryelilere, Gnostiklere ve Sabiilere yabancısıdır. Kökenleri efsanevi Mezopotamya kralı Emmenduraki'ye dek uzanır ve kraliyet ideolojisiyle uyumludur (Eliade, 2009c, s. 86).

Miraç, inanmayanlara verilmiş bir yanıttır. Hadislere göre 617 veya 619 yılında gerçekleşen miraç, kanatlı kısrak Burak'a binen Muhammed'in göksel yolculuğuna çıkışıyla gerçekleşir. Bu esrime yolculuğunun senaryosu kaynaklara göre değişiklikler gösterir. Bazılarına göre kanatlı atının üzerindeki Peygamber cennet ile cehennemın seyrine dalıp sonra Tanrı'nın tahtına yaklaşır; ancak yolculuk bir an sürmüştür. Muhammed'in yola çıkarken devirdiği küpün içindeki su, döndüğünde henüz odaya yayılmamıştır (Eliade, 2009c, s. 87).

Burak sadece minyatür sanatı çerçevesi içinde kalmayıp halk resimlerine de konu olmuştur. Araştırmacıların aktardığı bilgilerde Mısır köylülerinin evlerinde binicisiz Burak resimlerinin günümüzde de varlığının sürdüğü belirtilmiştir (Uzun, 1992, s.419). Hız ve güzelliğin cisimleşmiş hali olan Burak, İslam dünyasının doğusunda özellikle de Pakistan'da kamyonlar ve otobüsler gidecekleri yere Burak gibi süratle ulaştırması umuduyla onun tasvirleriyle bezenmektedir (Schimmel, 2004a, s. 51).

5.2 Hayvan Başlı Hibritler

İlk bakışta Mehmed siyah kalem cinlerini andıran görünüşleri dikkatle incelendiğinde Süleymanname minyatürlerinde yer alan hibritlerin üslupsal farkları olduğu görülür; daha sade çizgisel ve çeşitliğe rağmen daha durağandırlar. Resmin kendi içinde değerlendirmesinde hibritlerin (Resim 5.26) her birinin diğerine göre farklılıkları olduğu gözlenir. Resimde görülen on iki hibritten insan başlı hibritler bölümünde (Resim 5.1) değerlendirilen iki tanesi dışında hepsi hayvan başlıdır ve bedenleri insan görünümündedir. Soldan 7. ve 9. hibritler dışında tümü Aynı yöne doğru bakmaktadır. Duruşları frontaldır ve başları profilden görünür. Tüm hibritlerin el ve ayak bileklerinde, boyunlarında ya da her ikisinde sarı renkli halkalar görülür. 7., 8., 9., 11., ve 12., sırada bulunan hibritler etekli, diğerlerinde giysi görülmez.



Resim 5.26 Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).

Sol baştaki figürün tamamı resme dahil edilmemiştir. Bedeni insan görünümünde olmasına karşın başı hakkında kesin bir şey söylemek zordur. İkinci figür'ün başı, karıncayıyan gibidir. Bedeni ve başı kahverengi, boynunda, el ve ayak bileklerinde sarı halkalar vardır. Sol eliyle önündeki hibritin kuyruğunu tutarken, sağ eliyle ileriye işaret eder. Bu hibrit dışındakilerin ellerinin önlerinde çapraz olduğu görülür.. Üçüncü figür açık kahve tonlarında renklendirilmiş, göbeği sarı renkle vurgulanmıştır. Başı bir deve, kulakları fil gibi betimlenmiş hibritin kuyruğu sağ bacağına dolanmıştır. Dördüncü figür yeşil renklidir. Köpek başına benzer bir başı vardır. Beşinci hibrit, keçi veya at başlıdır. Başı dışında insan görünümüne ve kahverengidir. Yedinci hibritin neye benzediği tam olarak belirgin değildir. Yüzü frontal, başı köşeli, rengi yedinci hibritle aynı, eteği mavidir. Sekizinci hibritin başı köpeğe benzer, teni sarı, eteği narçiçeği rengindedir. Dokuzuncu hibrit baykuş başlıdır. Diğerlerinden farklı olarak bedeni tüylerle kaplıdır. Tüylerle kaplı derisi yeşil, eteği turuncudur. Onbirinci hibritin iki başından biri sağa diğeri sola bakar. Solda görülen baş, fil gibidir; sağdaki baş bir gelincik, ya da kaplumbağa başına

benzer. Hibritin rengi yeşil, eteği turuncu olarak betimlenmiştir. Fil başlı kuyruğu bacaklarının arasından öne doğru kıvrılmıştır. Hibritlerden 3., 5., 8., ve 11. Toynaklı, diğerleri insan ayaklı olarak betimlenmişlerdir.



Resim 5.27 Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).

Aynı minyatürden (Resim 4.1) Belkıs'ı betimleyen sayfadaki detay, (Resim 5.27) üç şerit halinde görülen hibritlerden ortadakine aittir. Bu bölüm oniki hibrit figürü içermektedir. Soldan dokuzuncu hibrit dışındakilerin tümü hayvan başlıdır. Hepsinde sarı halkalar görülür. 2., 3., 5., 6, 10 ve 11., sıradakiler kuyruklu, bunların dışında kalanlar kuyuksuzdur. Hibritlerin tümü profilden betimlenmiş ve hepsi aynı yöne bakar. Soldan ikinci ve onikinci sırada bulunan hibritlerin iki başlı olduğu görülür. Birinci ve ikinci hibritlerin ayakları toynak biçimindedir.

Soldan birinci hibrit, aslan başlıdır. Rengi pebe mor arası bir tondadır. Önünde iki başı kuş biçimli hibritin kolundan sımsıkı tutar. İki başından biri sivri, diğeri geniş gagalı olan hibrit mavidir. Kuyruğu fil başlı evren gibi betimlenmiştir. Üçüncü hibritin de kuyruğu aynı biçimdedir. Bu hibritin eşek başlı ve iki beyaz boynuzu vardır. Kuyruğu, arkasındaki iki başlı hibritin bacağına dolanmıştır. Dördüncü hibritin başı bir köpek ya da benzeri bir hayvanın başına benzer. Kahverengi teni önündeki kuş başlı ve arkasındaki eşek başlı hibritlerle aynıdır. Kuş başlı hibritin kuyruğunu bacakları arasına sıkıştırmış olduğu görülür. Beşinci sıradaki kuş başlı hibritin boynu incedir, başın üst kısmına doğru kalınlaşır. Başından boynuna kadar benekler görülür. Gagası geniş ve uzundur. Altıncı hibritin kuyruğunun ucunda evren başı görülmez ancak hibritin başı evren gibidir. Rengi açık mor olan bu hibritin ağzında yere doğru kıvrılan iki uzun diş bulunur. Sekizinci sıradaki hibritin başı zürafa-at karışımıdır. Rengi mavi, üzerindeki etek turuncudur. Onuncu hibritin başı karıncayiyen gibidir. Koyu kahve rengi teni ve kısa pantolon gibi duran giysisi turuncudur. Kuyruğunun ucu düz olarak betimlenmiştir. Onbirinci sırada bulunan hibritin rengi açık sarı, eteği turuncudur. Bu hibritin başı da Evren başına benzer bir

başı vardır. Boynunda 8 formunu oluşturan kuyruk benzeri kalın ip asılmıştır. Onikinci ve sıranın son hibriti iki başlıdır. Bir başı evren motifli diğeri kuş gibi betimlenmiştir. Gagası geniş ve alta doğru kıvrıktır. Rengi donuk bir tonu olan kahverengidir. Üzerindeki eteğin mavi olduğu görülür.



Resim 5.28 Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).

Süleymanname'nin (Resim 4.1) Belkıs'ı betimleyen takdim sayfasında üç sıra halinde üst üste şeritlerden oluşan hibritleri betimleyen (Resim 5.28) en alt sırasında da oniki hibrit bulunur. Soldan üçüncü ve dokuzuncu sıradaki hibritler frontal, diğeri profilden betimlenmiştir. Ancak dokuzuncu sıradaki iki başlı olan hibritin sağdaki başı üçte bir oranında sola dönüktür. Birinci ve dördüncü hibritler dışında tümünün kuyruğu ve boyunlarında, bileklerinde sarı halkalar vardır. Beşinci, dokuzuncu ve onuncu hibritler iki başlı, yedinci onbirinci ve onikinci hibritler boynuzludur. Hibritlerin bazıları eteklidir. Bunlar bir, iki ve dördüncü, dokuz, on ve onbirinci hibritlerdir.

Birinci hibrit evren başlıdır. Üzerinde mavi çiçek desenli pelerin benzeri bir giysi ve yanından bir kısmı görünen mavi bir etek bulunur. Bu görünümüyle dişi bir hibrite benzer. İkinci hibritin başı belirsizdir; ancak ucunda evren başı olan bir kuyruğu vardır. Mor bir etek giyer, rengi ilk hibrit gibi sarıdır. Üçüncü hibrit kahverengi ve iridir. Başı köpek gibi, kuyruğu diğeri hibritlerinkine göre daha kalındır. Beşinci hibrit iki başlıdır. Sağdaki başı evren motifine, soldaki kuzuya benzer. Rengi koyu mavidir. Bedeni diğeri göre ters yöne doğrudur. Altıncı hibrit köpek ya da ayı başlıdır. Koyu kahverengi hibritin kuyruğu iki başlı mavi hibritin kuyruğuyla bir sarmal oluşturur. Yedinci hibritin koç başlı olduğu görülür. Başının tepesinden çıkan boynuz, yatay bir sekiz rakamı oluşturacak kadar uzundur. Rengi yeşil olan bu hibritin bacakları diğeri oranla daha kısa görünür. Dokuzuncu ve açık sarı rekli hibritin iki başından biri insan, diğeri inek biçimindedir. İnsan başı, siyah sakallı ve siyah bıyıklıdır. Gözleri çekik, başında sarık benzeri dar bir bant görülür. Uzun kuyruğu kendi bacağına dolanmıştır. Onuncu hibritin de iki başlı olduğu görülür.

Başlarından biri köpek, diğeri uzun gagasıyla bir kuşa benzer. Duruşu frontaldır. Kuyruğu uzun ve ucu düzdür. Lila bir etek giyer. Onbirinci hibrit, boru gibi ince uzun burnuyla diğeri hibritlerden farklılaşır. Burun neredeyse ön kol uzunluğundadır. Turuncu etekli olan bu hibritin kuyruğu yanındaki hibritin kuyruğuyla iç içedir. Rengi açık sarıdır. Başında hilal biçiminde iki siyah boynuz görülür. Onikinci ve son hibritin başı boynuzlu koç gibi betimlenmiştir. Rengi soluk yeşil, eteği pembedir.



Resim 5.29 Detay, Süleymanname, (Resim 4.1).

Süleymanname'nin (Resim 4.1) Süleyman'ı betimleyen sayfasındaki hibrit detayı (Resim 5.29) minyatürün alttan ikinci şeridinde ve üçüncü şeridin yarısında yer alır. Detayın ortasında görülen üç başlı hibritin frontal olan başı insan gibi, profilden görünen diğeri iki baştan sağdaki at, soldaki evren başıdır. Koyu sarı betimlenen hibritin üzerinde yeşil bir etek görülür. Sol bacağıyla sağ bacağının üzerinde çapraz oluşturur diğeri hibritlerde görülen sarı halkalar buradaki hibritlerde de bulunur. Sağda görülen ikili hibrit grubundan sağda duran hibrit köpek başlıdır sütunun solundaki grupta soldan ikinci ve üçüncü hibritin de köpeğe benzeyen başları vardır. En solda duran hibritle sağdan ikinci hibritler birbirine benzer ve fil başlıdır. Soldan beşinci hibrit çok belirgin değilse de aslana benzeyen bir başı vardır. Sütunun hemen yanındaki hibritin de uzun suratıyla at başlı olduğu görülür.

Kıyas-ı Enbiya yazmasında süleyman'ı betimleyen (Resim 4.5) minyatürden alınan bu detayda (Resim 5.30) bir hibrit betimlenmiştir. Sayfadaki üç hibritten ikisi insan başlı hibritler başlığında incelenmiştir (Resim. 5.6) Koyu Mavi olarak betimlenmiş

gökyüzü zeminde dağın arkasında sarı kanatları, turuncu renkte giysisiyle bir melek, keçi başlı hibritle yan yana betimlenmiştir. Derisi beneklerle kaplanmış hibritin rengi mavi-yeşil, üzerindeki benekler aynı rengin koyu tonunda bezenmiştir. Hibritle melek, kapaklı yuvarlak bir kabın iki ucundan tutmaktadır. Hibritin açık pembe renkli eteğinin beline yakın ucu dışında kalan bölümü resimde görülmez. Üst bedeni



Resim 5.30 Detay, Kıyas- Enbiya (Resim 4.5)

ve elleri insan biçiminde olan hibritin duruşu üçte iki frontal, bakışları sahnenin dışında bir noktaya odaklanmıştır. Kollarında ve boynunda sarı renkli halkalar

bulunur. Uzun sakallarıyla yüzü bir keçinin yüzüne bezer. Başının tepesinde siyah renkli bir geyik boynuzu, keçi gibi kulakları, geniş bir burnu vardır. Kulaklarına kadar kıvrılan ağız ve yaprak biçimli sarı kaşlarıyla başı insansı bir özellik taşımaz.

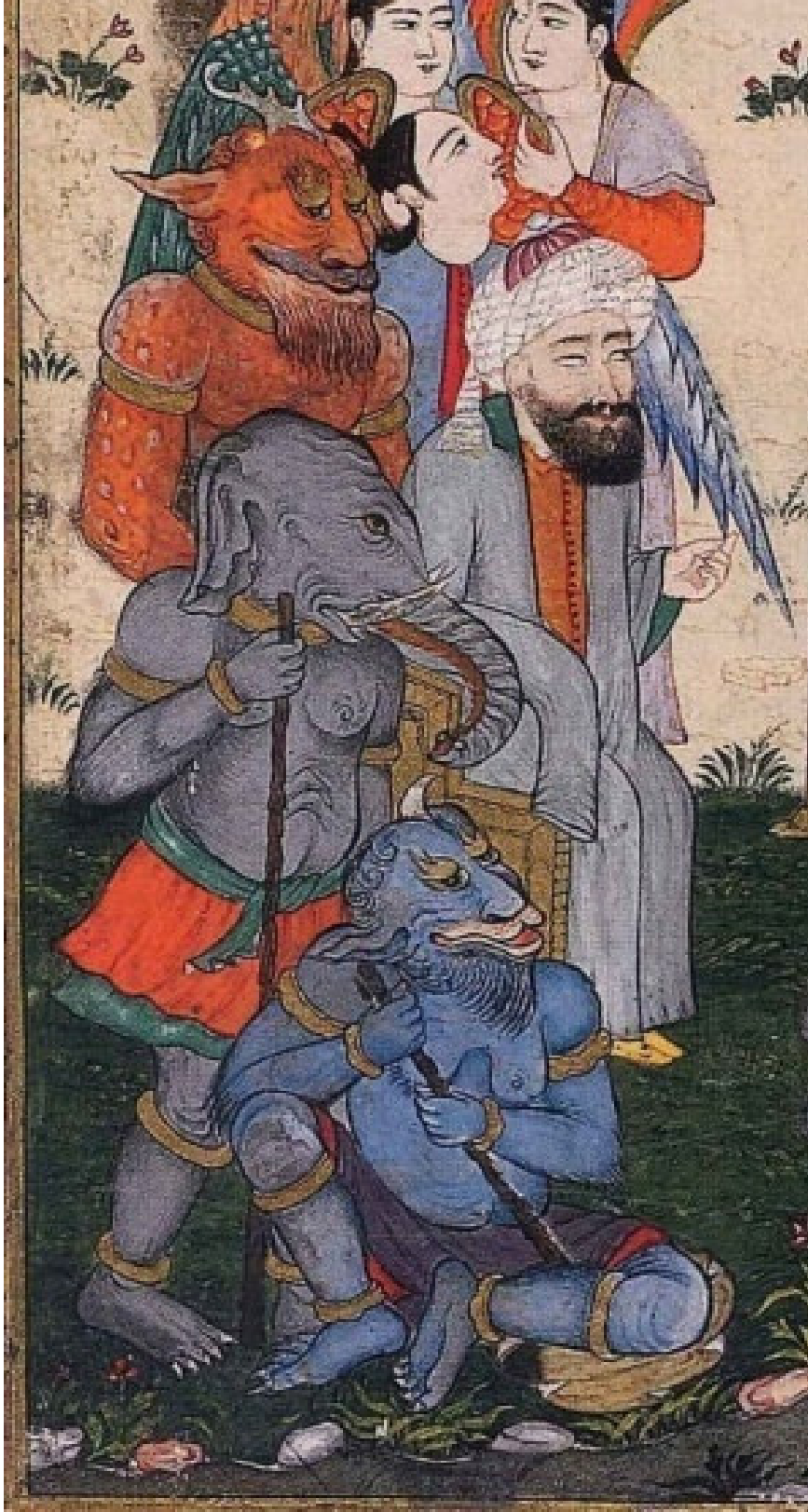
Süleyman'ı hibritleriyle betimleyen Bir başka resim Topkapı sarayı müze kütüphanesinde bulunan bir albümde yer alır. Bu resmin detayında (Resim 5.31) üç hibrit bulunur. Resimde tahtın sol tarafında bulunan sahnede Asaf'ın yanında betimlenen hibritlerden ikisi keçi başlı, biri fil başlıdır. Keçi başlı hibritlerden biri ortadaki fil başlının arkasında ayakta, diğeri önünde yerde oturmaktadır. Üçünün de başı dışında kalan kısımları insan görünümündedir. Hibritlerin tümünde boyun, kollar, diz altları, el ve ayak bileklerinde sarı halkalar görülür.

Ortada bulunan fil başlı hibritin başı profilden, gövdesi üçte bir frontaldır. Gri renkli iri ve göbekli hibritin üzerinde kuşağı ve etek ucu yeşil olan turuncu bir etek, sağ elinde yere dayanmış, boynuna kadar yükselen kahverengi bir sopa bulunur. Baş, hortumu, dişleri ve kulaklarıyla tamamen fil görünümündedir. Yüzünde ciddi bir ifade hakimdir.

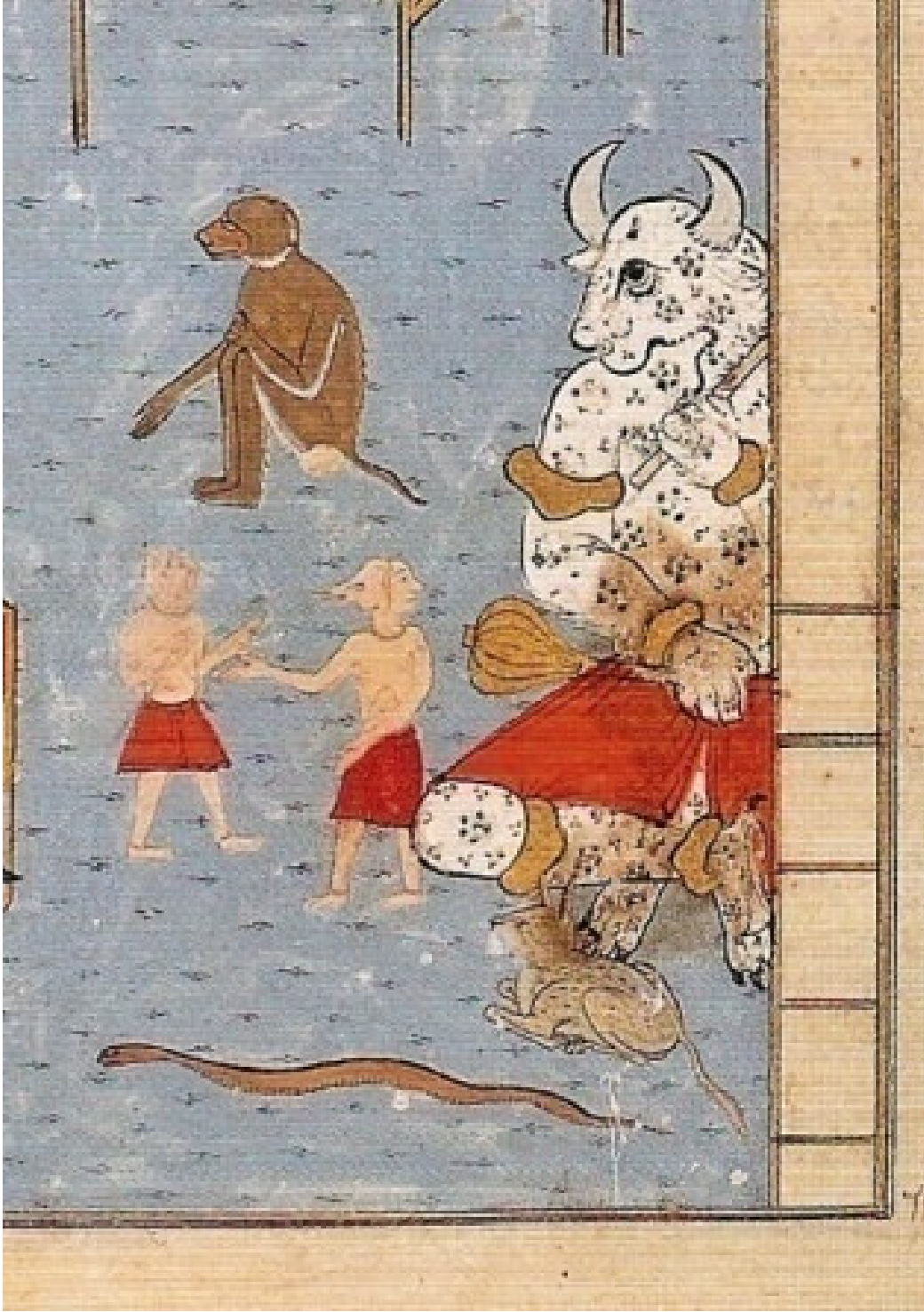
Fil başlı hibritin arkasında bulunan keçi başlı hibrit, turuncu ve benekli derisiyle sahnede dikkat çekicidir. Göğsünün üst kısmı, kollarının yarısı ve başı görünür. Omuzları geniş, iri yapılı ve tombul görünümündedir. Duruşu kırkbeş derece soluna dönüktür. Başında gri rekte geyik boynuzu ve uzun keçi sakalı, kocaman ağız ve yana doğru açık kulakları keçi karakterlidir. Başının tepesinden arkaya uzanan ve saç gibi duran kısım kıvrıktır. Büyük burnu, iri gözleri yaprak gibi kaşlarıyla yüzünde sert bir ifade görülür.

Sahnenin ön planında yerde oturmakta olan üçüncü hibritin rengi grimsi mavi renktedir. Duruşu frontal olan hibritin başı gövdesiyle aynı rekte, keçi karakterli ve üçte iki frontaldır. Üzerinde ucu kırmızı mor bir etek bulunan hibritin tepesinde ucu bıçak gibi sivrilen tek bir boynuzu vardır. Başında kıvrık saçları, düz, mavi sakalı görülen hibritin ağız, hafif açık, yüzünde gülümseyen, sevimli bir ifade hakimdir. İki eliyle diyagonal olarak tuttuğu sopasının ucu, dairesel formda taş benzeri bir nesneye saplanmış gibidir. Sol bacağı bu nesnenin üzerinde, sağ ayağıyla yere basmış sağ dirseği dizinin üzerine dayanmıştır. Bu minyatürlerden birinde fil başlı olan bir cin de vardı. Bunlar demir, bakır işleri, taş ve kayaları yontma, ağaçları budama, kaleler, dokumacılık, tapınaklar, heykeller, büyük kazanlar, taş yalaklar yapma, ekmek

hazırlama, hayvanları kesip etini kemiklerinden ayırma, eğitimi güç olan atları eğitime gibi zor işleri yapmakla görevliydi (And, 2008, s. 291).



Resim 5.31 Detay, Albüm Resmi, (Resim 4.6).



Resim 5.32 Detay, Davut ve Süleyman, Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.7)

Zübdetü't-Tevarih'in Dublin kopyasında bulunan, Süleyman ve Davut'u betimleyen minyatürde yer alan hayvan başlı hibrit, (Resim 5.32) boğa başıyla betimlenmiştir. Resimde hibritin tamamı görünmemekle birlikte sol elinde beyaz bir sopa, sağ elinde altın rengi bir gürz tutmakta olduğu görülür. Hibritin başı sahnenin soluna dönük ve frontal, boynuzları hilal biçiminde içe doğru kıvrıktır. Yanındaki hibritler ve diğer

hayvanlara oranla iri görünümüyle heybetli bir duruşu vardır. Üst bedeni frontal olan hibrit yerde bağdaş kurmuş, oturur pozisyonundadır. Üzerinde narçiçeği renginde bir eteikle, kolları, diz altları, el ve ayak bileklerinde diğer hibritlerde de görülen sarı halkalar bulunur. Yüzünde ciddi bir ifade hakimdir.



Resim 5.33 Detay, Asar-ı Süleyman, Zübdetü't-Tevarih, (Resim 4.8)

Zübdetü't-Tevarih'in Topkapı kopyasında yer alan Asar-ı Süleyman adlı minyatürde görülen hibritlerden (Resim 5.33) üç tanesi hayvan başlıdır. Minyatürün alt yarısında bulunan havuz başında çember oluşturacak biçimde yerleştirilmiş melekler, hayvanlar ve askerler arasında oturdukları görülen hibritlerden ikisi sahnenin sağında, biri solunda yer alır. İki askerin solunda bulunan hibritin üç tane başı vardır. Ortada yarı insan yarı hayvan karakterinde bir başla solda ve sağda profilden betimlenen bir at başı ve bir ejder ya da kuşa benzeyen üçüncü baş görülür. Hibritin duruşu tamamen frontaldir. Sağ eli bacağına dayanmış, sol eliyle yerde duran ucunda büyük bir topuz bulunan gürzüne yaslanmıştıdır. Bedeni ve üç başı gri, eteği turuncu ve mavi renktedir. Üç başın da boyun kısmın da görülen halkalar, hibritin el ve ayak bileklerinde de bulunur. Ortada görülen ve aslan insan karışımı gibidir. İri burnu, yuvarlak gözleri, büyük bir ağız vardır. Başında bulunan iki boynuzu kısa ve uçları hilal gibi yukarı kıvrıktır. Diğer hibritlere göre daha önemli bir mevkiye sahip gibi betimlenmiştir.

Sahnenin sağındaki hibritlerden solda bulunan, benekli derisiyle diğer iki hibritten ayrılır. Kucağında tuttuğu kendi renginde betimlenmiş hayvan benzeri nesne tanımlanamamıştır. Keçi başına benzeyen bir başı vardır. Bej ve sarı karışımı renkte derisi ve kırmızı bir eteği olduğu görülen hibrit, kırkbeş derece sola dönük görünmeyen bir nesne üzerinde oturmaktadır.



Resim 5.34 Detay, Hümayunname, (Resim 4.10)

Bakışları sahenin karşı tarafına yöneliktir. Yüzünde saygılı bir ifade olduğu gözlenir. Başında, siyah saçları ve siyah boynuzlarıyla derisinin renginde kulaklarının içinde siyahlık görülür.

Diğer iki hibritte görüldüğü üzere sarı halkalar sahnenin en sağında oturan hibrit figüründe de bulunur. Bu hibritin gövdesi insan, başı bir köpeğin başı gibi betimlenmiştir. Duruşu frontal, rengi açık kahverengi, saçları ve boynuzları siyahtır. Yuvarlak gözleri, iri burnu ve siyah çizgiyle belirginleşen ağız kıvrımı yüzünün yarısını kaplar. Sağ eli bacağı üzerinde, sol eliyle ucunda topuz bulunan gürz tutar. Üzerinde giysi olarak turuncu renkte bir etek bulunur. Yüzünde ciddi bir ifade hakimdir.

Hümayunname'nin Süleyman'ı betimleyen minyatüründe tek olarak betimlenen hibrit, (Resim 5.34) resmin solunda Asaf'la hayvanlar arasına yerleştirilmiştir. Bedeni insan, başı bir canavar gibi betimlenmiştir. Oturuş biçimi yaklaşık kırk beş derecelik bir açı ile sola dönük, dizleri üzerinde ve frontaldır. Elleri göğüs hizasında birleşik pozisyonundadır. Mavi renkli ve benekli deriye sahip olan bu hibrit figürün üzerinde kırmızı ve bej renklerde eteğe benzer bir giysi, koluna takılmış olan uç kısmı tekerlek görünümünde gürz benzeri bir obje vardır. Kollarında diğer hibrit figürlerin kollarında ve ayaklarında görülen halkalardan bulunur. Başları hayvansı karakterdedir. Yuvarlak gözleri, kocaman dişleri ve başındaki boynuzları ilk dikkati çeken öğelerdir. Bu görünümü oldukça ürkütücü olan hibritin ağzı açık, ve alt kısmında halkayı andıran bir nesne görülür. Sivri dişleri kıvrık, dili dışarı çıkmış gibidir.

Bu minyatür, Yaşam suyu ve hüthütün fikri hikayesini anımsatır. Büyük olasılıkla yukarıdaki bölümde anlatılan hikayeyi betimlemektedir.

Kuran'da Süleyman'ın emrine verilenler arasında cin ve şeytanların olduğu, bunların ağır işlerde çalıştırıldıkları belirtilmiştir[(Sebe:12-14), (Sad:37-38)]. Rivayetlerde cinlerin eskiden gökten kulak hırsızlığı yaparak birtakım haberler aşırıp, bunların üzerine pek çok yalanlar da ekleyerek insanları "Gaybdan haber veriyoruz" diye kandırdıkları aktarılır. Süleyman'ın onların sırlarının yazılı olduğu evrakları eline geçirdiği zaman bunları tahtının altına gömdüğü, Onun vefatından sonra şeytanların, bu gömülenleri ortaya çıkardıkları, insanlara "Süleyman'ın büyüü" diye sundukları aktarılır. [(Hâkim, Müstedrek, 2:291, no. 3050.) (Ümit Şimşek, 2:102 ayet açıklaması)].



Resim 5.35 Detay, Peygamber Süleyman'ın Kehaneti, Metalîü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde, (Resim 4.12)

Resimde görülen hibrit, (Resim 5.35) hayvan başlı olarak betimlenmiştir. Başı bir boğanın başına benzemektedir. Renginin bej olduğu görülen hibritin tüm bedeni resimde görülmez. Karnı, bir göğsü, bir omuzu ve başının bir kısmı betimlenmiştir. Omuzun duruşu frontal, baş ise profildir. Başında tek bir boynuz görülür. Görünen tek gözü yuvarlak, ucu hafifçe çekiktir. Bedeni dışında insani karakter taşımayan hibritin yüzünde ciddi bir ifade hakimdir.

Hibritlerin hemen tümünde ortak olan sarı halkalardır. En önemlisi de tümünün insan başlı da olsa hayvani bir karakter taşıdığıdır. Kimisi insan başında kedi, aslan, kuzu, keçi ya da boğa karakteri taşıırken, hayvan başlılarda başın tamamı hayvan karakterinde betimlenmiştir.

Dabbetü'l-Arz'ın bazı betimleriyle (Resim 5.17 ve Resim 5.18) Burak arasında fiziksel benzerlikler bulunmaktadır. Aralarındaki en belirgin fark, bu iki Dabbetü'l-Arz'ın dört ayağına ek olarak iki de kolunun bulunmasıdır. Dabbetü'l-Arz'ın bu betimleri daha çok kentaur'ların özelliklerine yakınlık göstermektedir. Dabbetü'l-Arz'ın altı betiminden üç tanesi iki ayaklı, diğerleri dört ayaklı olarak betimlenirken, Burak karakterinin belirlenen dönem aralığındaki betimlerinin ikonografisinde büyük bir fark görülmemekte, görülen farklılıklar ise ince ayrıntılarda bulunmaktadır.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Dünyanın çeşitli bölgelerine ait mitolojilerin ortak temalara sahip olabildiği bugün bilim insanları tarafından kanıtlanmıştır. Mucizeler, kahramanları ve efsanevi yaratıklarıyla örülü hikâyelerle çağlar ötesinden günümüze kadar ulaşır. Dinler tarihçisi Mircea Eliade, mitlerde zaman kavramının ortadan kalktığını, asırlar öncesinde yaşayanlarla çağdaş bile olunabileceğini söyler.

Osmanlı resim sanatında II. Mehmed döneminden I.Ahmed dönemine kadar olan süreçte üretilmiş çeşitli el yazmalarda yer alan ve Süleyman'ı betimleyen minyatürlerde Enbiyaname ve Silsilenâmeler dışındaki minyatürlerde hibrit figürlere yer verildiği görülür. Bunlar ağırlıklı olarak Kısas-ı Enbiyalar, Zübdetü't-tevârih, Acaibü'l-mahlûkat, Mantikü't-tayr, Hümayûnnâme, Falnâme gibi el yazma eserlerdir. Bu minyatürler'den yansıyan hibrit figürler, beşinci bölümde iki alt başlıkta incelenmişlerdir. Bu figürlerden hayvan başlı olanlar çoğunluktadır; ancak insan başlı olanların da tam olarak insani karakterde olmadıkları, ya bir boynuz, ya da yüz ifadelerindeki hayvani karakterle insani görünümünden farklılaştıkları görülmektedir. Bunlardan bazıları boğa, aslan, köpek, domuz, kuş ya da fil başlıdır. Kimisi de iki ya da üç başlı hem insan hem de hayvan başlı olarak betimlenmiştir.

Süleymanname minyatürleri (Resim 4.1) incelenen minyatürler arasında en karmaşık ve kalabalık hibrit grubunu içeren minyatürlerdir. İkonografisi ve üslubu hakkında bugüne kadar pek çok araştırmacının yorumu olmuştur. Resmin sol sayfasında (Resim 5.1) görülen hibritler arasında birkaç figür insan başına benzer karakterde betimlenmiş, geriye kalan figürlerin neredeyse tamamı hayvan başlı özellik taşır. Figürlerin çizim üslubu, Magao Mağaralarında bulunmuş ipek üzerine yapılmış Mara'nın cinlerini betimleyen resimle (Resim 2.51) yakınlık gösterir. Figür tipleri tıpatıp birbine benzemese de cinler ordusunu betimlemeleri, renklerin birbirine yakınlığı, hibritlerin üst bedenlerinin çıplak oluşu, insan bedeninde hayvan başı betimleri her iki resimde ortak noktalardır. Birisi Süleyman'ın boyun eğmiş uysal

görünümlü cinler ordusunu betimlerken diğeri Buda'yı yolundan saptırmak için her yolu deneyen Mara'nın gözü dönmüş cinler ordusunu betimler.

Zübdetü't-Tevarih minyatüründe sağ alt köşede görülen figürün de (Resim 5.7) bir baş üzerinde biri insan biri hayvan olan ikili yüz betimi Mara'nın çok başlı cinlerine (Resim 2.51) benzer bir yapıdadır. Bunun yanında domuz yüzlü başın duruşu, Silla Krallığı döneminde Kore'de üretilmiş, insan vücutlu Domuz başlı bir Zodyak (Resim 2.47) figürünün görünümünü çağrıştırır. Süleymanname'de betimlenen hibritler (Resim 5.26, 5.27 ve 5.28) Taş silindir mühür baskısı (Resim 2.2) üzerinde görülen figürlerle şematik olarak neredeyse aynıdır. Resimde (resim 5.26) sağdan birinci ve üçüncü figürler, (Resim 5.27) soldan üçüncü ve beşinci ve (resim 5.28) soldan ikinci figürün kuyruklarının ucunda görülen ejderha başına benzeyen motifler Orta-Asya Evren başıyla (Resim 2.52) ilişkili olabilir. Selçuklu Dönemi yapılarındaki bezemelerde sıklıkla görülen bu Ejder ya da Evren motifi bazen tek, bazen de çift başlı olarak betimlenmiştir. Evren motifi aynı zamanda Uygur Budist sanatının kozmik simgelerindendir; yaşam döngüsünü simgelemektedir.

Minyatürde görülen (Resim 5.27) soldan ikinci sıradaki insan bedenli kuş başlı hibrit betimiyle, Geç Hitit dönemine ait kuş başlı insan figürü (Resim 2.42) benzerliğiyle dikkat çekicidir. Süleymanname'nin sol sayfasında görülen (Resim 5. 26, 5.27, 5.28), hibritlerin çoğunluğu hayvan başlıdır.

Süleymanname'nin hibritlerinin çok çeşitlilikte ve bir ikisi dışında birbirlerine benzemedikleri görülür. Süleymanname'nin Süleyman'ı betimleyen sayfasında yer alan hibritler (Resim 5.29) arasında farklılığıyla öne çıkan bir hibrit sağdan üçüncü sırada görülen üç başlı figürdür. Benzer bir hibrit, Zübdetü't-Tevarih'in Topkapı sarayı kopyasında (Resim 5.33) resmin soltarafındaki askerlerin yanında oturmakta olan hibrit, Süleymanname'deki hibritle aynı biçimde insan, at ve evren başlı olarak betimlenmiştir. Benzer bir ikonografiye Hıristiyan sanatındaki bir şeytan (Resim 2.25) figürünün freskosunda rastlanabilmektedir.

Üç başlı her iki figürün de başlarından biri at görünümlüdür. Soldan altıncı figür'ün de at başlıdır. Budist tanrılardan Vişnu'nun birçok görünümünden biri olan Tanrı Hayagriva (Resim 2.35) at başlı insan ikonografisini sunmaktadır.

Süleymanname'nin (Resim 5.29) sağ sayfasının Soldan üçüncü ve en sağda görülen hibritler ve Sol sayfada bulunan (Resim 5.26) soldan üçüncü, (Resim 5.27)'deki

birinci ve dördüncü, (Resim 5.28) üçüncü, dördüncü ve altıncı hibritler köpek başı gibi betimlenen başlarıyla Antik Mısır mitolojisindeki Çakal başlı tanrı Anubis'i (Resim 2.43) çağrıştırmaktadırlar. Orta-Asya Mitolojilerinde ve Hıristiyanlıkta Ortaçağ'ın garip yaratıkları arasında yerini alan köpek başlı insan imgesi, on yedinci yüzyıl gibi daha geç dönemlerde yolcuların koruyucusu Aziz Hristophoros (Resim 2.44) ikonalarında görülür.

Mantikü't-Tayr minyatüründe (Resim 5.3) görülen üç hibrit figürünün tahtı taşıırken görülen duruşları, pozları ve yarı hayvan karakterli görünüşleri, Aram Krallığı dönemine ait, kanatlı güneş diskini taşıyan üç cin figürüyle şematik benzerlik taşımaktadır (Resim 2.4). Bu benzerlik, yalnızca formun değil, konstrüktif şemanın da değişmeden aktarıldığını yansıtan bir örnektir. İlksel topluluklarda bereketi sembolize eden boynuz imgesinin çeşitli mitolojilerde kötü ruhları simgelemek amaçlı kullanıldığı bilinir. Boynuzlu görünüşleriyle Metali'üs-saade minyatüründe Süleyman'ın tahtının yanında betimlenen iki hibrit de (Resim 5.12) bu figürlerle uyumluluk içindedirler.

Dünyanın Kanunu adlı el-yazmadan alınan detayda (Resim 5.4), Acaibü'l-Mahlukat yazmalarında da rastlanan iki bacağı yılan gibi betimlenmiş garip insanlar görülür. Bunlardan bazılarının kulakları çok uzundur. Kuran metinlerine bağlı olarak geliştirilen bu ikonografi İslam minyatürlerinde İskender'i betimleyen sahnelerin yerleşik kalıplarındandır. Resimde ön planda görülen iki hibritin dokunaç gibi görünen ayakları, (kayış ayaklılar) başlarından yerlere kadar yılan gibi kıvrılan saçları Budist tapınaklarındaki, ikonografisi İslam öncesi dönemde ortaya çıkan Nagalar'ın insan gövdeli yılan kuyruklu figürleriyle aynıdır. (Resim 2.27).

Dünyanın Kanunu ve Garaibi resminde (Resim 5.4) omuzlarda taşındığı görülen hibritlerin düğümlenmiş gibi bacaklarıyla aynı ikonografi, bir başka Naga betiminde (Resim 2.28) görülür. İki sayfa olarak tasarlanmış minyatürün sağ sayfasından alınmış olan detayda (Resim 5.5) görülen çift başlı hibritler, MÖ. Üçüncü bin yılda Orta-Asya çift başlı kartal motifinin (Resim 2.41) ikonografisini tekrarlar niteliktedir.

Geç Hitit döneminde de bu ikonografinin varlığı (Resim 2.42) bilinir. Çok başlı figürler içeren bir başka örnek (Resim 2.51) Budizm'in Şeytan simgesi olan Mara'nın ordusundaki cinlerin Buda'ya saldırısını betimleyen resimdir. Beşinci bölümde de bahsedildiği üzere, birkaç bin yıl sonra Kazvini'nin Acaibü'l-Mahlukat

ve Demiri'nin metinlerinde Du-Peyker adıyla bu kez dört bacaklı ve dört kollu olarak yeniden ortaya çıkmış olduğu görülür.

Kıyas-1 Enbiya Minyatüründeki (Resim 5.6) hibritlerin yarı insan görünümleri, Yunan Mitolojisi'ndeki Pan (Resim 2.22 ve Resim 2.23) ikonografisiyle benzerlik taşır. Zübdetü't-Tevarih minyatürünün Topkapı'da bulunan kopyasında (Resim 5.8) sağ alt köşede belli belirsiz seçilebilen iki hibrit Neolitik dönemden Monpazier Venüsü'yle (Resim 2.1) benzerliği dikkat çekicidir.

Falname'deki hibritlerden Süleyman'ın hibritlerinden tipolojik olarak ayrılan iki hibritin görünümü (Resim 5.9) Siyah Kalem Demonları'nın (Resim 2.52) ikonografisine yakındır. Aynı yazmadan bir başka hibrit figürü (Resim 5.10), Kelt Mitolojisinin 4. Ve 12.yy da varlığını koruyan Şeytan sembolü Cernunnos (Resim 2.24) karakterinin görünümünü hatırlatır. Bunun yanında Pan'ın (Resim 2.21) Roma dönemi mozaik betiminde uzun keçi sakallı boynuzlu görünümüyle de uyumludur.

Falname'de bulunan bir başka hibrit bir kuşun bedenine (Resim 5.11) sahipken, başı insan görünümündedir. Bu ikonografi, Antik Yunan döneminde üretilen siyah figürlü vazo betimlerinde görülen Harpyalar'da (Resim 2.18), Budist ikonografinin tanıdık simgesi Garuda'da (Resim 2.20) ve Selçuklu dönemi çinileri süsleyen insan başlı kuş (Resim 2.19) motiflerinde görülebilmektedir.

Metalü's-saade minyatüründe solda görülen hibrit (Resim 5. 13), kocaman yuvarlak gözleri, biçimli kaşları, kıvrımlı ağzı ve boynuzlarıyla, Ur Hanedanlığına ait bir arp ses kutusu üzerinde görülen (Resim 2.3) üçlü figür grubundaki tipleri hatırlatmaktadır. Bunun yanında bir on üçüncü yüzyıl şeytan kalıbında görülen figür tiplmesiyle de (Resim 2.54) benzer niteliktedir.

Zübdetü't-Tevarih'in Chester Beatty kopyasındaki minyatürde görülen kaplan derisi görünümlü hibrit (Resim 5.32) ve Metalü's-saade minyatüründe görülen sağdaki hibrit (Resim 5.35) başları ve duruşlarıyla, Mezopotamya'nın Elam öncesi dönemine ait aynı biçimde dizleri üzerinde insan gibi betimlenen hibrit (resim 2.36) tasvirinin ikonografisini paylaşırlar. Ancak Boğa başlı insan ikonografisini Antik Yunan Minotaurus (Resim 2.38) Efsanesi betimlerinde bulmak da olasıdır.

Kıyas-1 Enbiya'da resmin sağ üst köşesinde derisi kaplan gibi yüzü bir koç ya da kuzuya benzeyen hayvan başlı hibrit (Resim 5.30), bir albüm resmindeki (Resim 5.31) fil başlı hibritin yanında görülen iki hibritin insan gibi duruşları Mısır

Panteonunun koç başlı tanrısı Knum'la (Resim 2.39) ilişkilendirilebilirken, aynı albüm resminde (Resim 5.31) yer alan hibrit, fil başı ve kocaman göbeğiyle, Budizm'in en önemli tanrılarında Ganeşa (Resim 2.46) ile neredeyse aynıdır.

Hümayunname'nin Süleyman'ı betimleyen minyatürünün tek hibriti (Resim 5.34) olan figür, patlak gözleri ve uzun sivri dişleriyle ürkütücüdür. Budizm'den daha eski dönemlerde İç Asya da görülen yarı insan yarı hayvan karakterli yüzler, Budist Yek ikonografisine benzerlik gösterir. Ch'ih-yo'yu (Resim 2.30) betimleyen bir Orta Asya kapı tokmağı bu ikonografiyi yansıtırken minyatürdeki hibritle aralarındaki benzerlik çarpıcıdır.

Hız. Muhammed'in göksel yolculuğunda binek hayvanı olarak yer alan Burak figürünün kökeninde Kerubiler (Resim 2.14), sfenks (Resim 2.7), (Resim 2.8) ve Kentaur (Resim 2.15), (Resim 2.16), figürlerinin etkisi ağırlıktadır; ancak sfenkslerde genellikle Antik Mısır kökenli aslan gövdeli olarak betimlenen figür burada farklı olarak at veya katır gövdeli insan görünümündedir. Tibet kültürüne ait bir Kentaur betimi (Resim 2.17) bir atın gövdesine sahiptir.

Kanatlarıyla, mitolojik kanatlı atları (Resim 2.34), tek boynuzlu Pegasus'u hatırlatan Burak, bu yapısıyla hem güçlü bir binek hayvanı, hem de Mirac felsefesine uygun şimşek kadar hızlı bir binek hayvanı olarak göz açıp kapayıncaya kadar geçen sürede gerçekleşen ruhani yolculuğun önemli bir sembolüdür.

Musevilik'te ve kıyamet kitaplarının etkisinde gelişen Hıristiyan teolojilerinde de bir Dabbe anlayışı bulunmaktadır; ancak İslam'ın dabbe anlayışı ile bir takım zıtlıklar barındırır. İslam'da Tanrı'nın emirlerine hizmet eden bir anlayışa karşın Yahudilik ve Hıristiyanlıkta tanrıyla sürekli mücadele eden emirlerine karşı gelen bir varlık betimi söz konusudur.

Dabbetü'l-Arz betimlerinin incelenmiş olan altı betiminden bir kısmı (Resim 5.17), (Resim 5.18) insan yüzlü dört ayaklıdır. Bu yönüyle Burak figürleri ile köken benzerliği taşımaktadır.

Falname'nin iki ayaklı insan yüzlü Dabbet (Resim 5.14), (Resim 5.15) betimlerindeki ikonografileri Lilith (Resim 2.5) figürünün duruşu, saç biçimi kanatlar gibi özellikleriyle benzerlik taşır. Falname'nin bir başka kopyasındaki Dabbet ürkütücü görünümüyle (Resim 5.16), Sümer ve Akad mitolojilerinde rüzgâr cininin kralı ve rüzgarın efendisi Pazuzu (Resim 2.45) ile benzeşir.

Yapılan araştırma sonucu antik kültürlerden günümüze kadar olan tarihsel süreçte dinlerden yansıyan görsel formların sürekliliği konusunda bir tutarlılıktan bahsedebilme olanağı doğmaktadır; ancak bu sürekliliğin yalnızca biçimlerle sınırlı kalmadığı, toplumların değişim ya da oluşum sürecinde geleneklerin de ödünç alındığı, yeni formlarla topluma sunulduğu görülür. Asırlar boyu taşınan ve bu süreçte kısmen korunan, kısmen de küçük detaylarla değişim gösteren formların kaynağı için zemin oluşturan söylencelerin ve mitlerin de uygarlıklar arasındaki yolculuklarında yeniden kurgulandıkları, ortaya çıktığı coğrafyanın kültürel özelliklerine adaptasyonu sırasında bazı değişimlere uğradıkları görülür.

Dualizmin hakim olduğu pek çok din, iyilik ve kötülük arasında süregelen bir mücadeleden söz eder. Politeist dinlerden monoteist dinlere geçişte daha az öneme sahip pek çok tanrının cinler, şeytanlar ve kötü ruhlara dönüştüğü görülür. Ortaçağ Hıristiyan ikonografisinde grotesk figürler olarak yerlerini almış kötülük sembolü bu betimler, iyi ve kötü güçler arasındaki çekişmenin somut nesnelere olarak günümüzde halen ilgi odağı olmaya devam etmektedir.

Temellerini Budizm, Maniheizm, İran'ın Zerdüşti dini hatta Şamanizm ve Putperstliğe kadar geriye giden birçok değişik inançtan alan Orta-Asya kültürü, kitap resimleme geleneğinde etkin rol oynamıştır. İslam dinini kabullerinden sonra Orta-Asya ve İç-Asya'dan göç sonucu Yakın Doğu'ya gelen sanatçıların kitap üretim merkezlerinde çalışmalarıyla beraber, yanlarında taşıdıkları resim dili, ilk dönem İslam resimlerinde belirgindir.

Osmanlı Minyatür geleneğinin oluşum sürecinde hem batı sanatının hem de doğu geleneğinin etkisinden söz etmek mümkündür. Özellikle Yavuz Sultan Selim döneminde Osmanlı nakkaşhanelerinde çalışan doğu kökenli nakkaşların benzer biçimde geleneklerini aktardıkları düşünülebilir. Dönemin, Osmanlı İmparatorluğu dışındaki merkezlerde hazırlanmış el yazmalarında da benzer konular ve şemaların kullanılmış olması bu savı güçlendirmektedir.

Süleyman'ın öncelikle Kutsal metinlerde bahsedilen kişiliği ve özellikleri incelenmiş, bu metinler zaman zaman karşılaştırılmış, farklılıklar ve benzerlikler belirlenmiştir.

Eski Ahit metinlerinde Süleyman'ın etkinlikleri arasında cinlerinden bahsedilmez. Eski Ahit'in aksine Kuran'da yer alan Süleyman'la ilgili ayetlerde cinlerinden

bahsedilmesi, hibritlerin minyatürlerde görülmesinin en önemli ve geçerli nedeni olmuştur; ancak Kuran metinlerinin Süleyman'ın cinlerinin görünüşleri hakkında bilgi içermediği görülür. İslam resmi, genellikle metni açıklayıcı kılmak üzere tasarlanmıştır. İslam geleneği doğrultusunda gelişim gösteren Osmanlı minyatürlerinde Süleyman Peygamber tasvirlerindeki hibritler'in de kutsal metinlerin yanında rivayetler ve efsanelerin etkisiyle şekillendiği anlaşılmaktadır.

Eski politeist ve monoteist dinlerin asırlar boyu varlığını sürdürdüğü bir coğrafyadan yükselen İslam dininin, daha önceki kutsal kitapları [Hıristiyanlığın Museviliği meşrulaştırdığı gibi] meşru kabul ettiği gerçeği göz önüne alındığı takdirde bu etki daha iyi algılanabilmektedir.

MÖ. Birinci yüzyıla tarihlenen “Süleyman'ın Ahdi” (Testament of Solomon), Süleyman'ın cinlerle ilişkisine yer veren ve Apokrif metinler arasında yer alan bir metindir. Bu metnin İslam sanatında etkin olduğunu düşündüren bağlantılar, ilgili bölümlerde açıklanmıştır.

Sonuçta Geç Antik dönem Mezopotamya mitleri üzerine kurgulanan söylemlerin, İbrani mitleriyle karıştığı, İslam dininin en etkin olduğu ülkelerden biri olan ve İslamiyet öncesinde Mazdeizm ve Budizm etkisinde kalmış olan İran'ın tarihiyle de birleşerek, çoğunlukla kahramanlık hikayelerinin ve efsanevi olayların anlatıldığı “şehnameler” aracılığıyla görsel dile aktarıldıkları görülür.

Uzun Firdevsi'nin Eski Türk destanlarına ait unsurlar da içeren Süleymannâme'si, İran'daki Şehnameler örnek alınarak yazılmış bir metindir. Yukarıda sözü edilen İç ve Orta-Asya etkilerinin yanında bu metinlerin de yukarıdaki bölümlerde sözü edilen metinlerle beraber Osmanlı minyatürlerinde etkin olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır.

Geçmiş dönemlere ait pek çok mitin, Süleyman Peygambere ait anlatımlarla iç içe geçtiği minyatürlerdeki yansımalarından görülebilmektedir. İslam ve Osmanlı minyatürlerindeki betimlemelerin doğrudan İbrani kutsal metinlerinden ve efsanelerinden oluşan bir karışımın Kuran metinleriyle sentezi sonucunda nakkaşların hafızasına bir şema gibi yerleştiği anlaşılmaktadır.

Osmanlı minyatürlerindeki Süleyman'ın hibritlerinin figür tipolojilerini genel olarak değerlendirmek gerekirse, bunlar ya hayvan başlı insan bedenli ya da insan başlı hayvan bedelidir; ancak bunları birbirinden kesin bir çizgiyle ayırdığı söylenemez.

Bunlar arasında hayvan başlı hayvan bedenli figürler görülmez, insani bir yanları vardır.

Tüm incelenen figürler sonuç olarak çeşitli tanrısal tapımların, ritüellerin ve inançların kaynaştığı kültürler arası bir sentezin sanatlara yansıyan elemanları olarak varlıklarını asırlar sonra da sürdürebilmişlerdir. Sadece belli bir coğrafyada değil, dünyanın farklı coğrafyalardaki kültürlerde bile ortaya çıkabilen benzerlikler, bu görsel formların sürekliliğinin kanıtıdır. Dev ve cin figürlerinin Orta Asya, Yakındoğu geleneğinden süzülerek gelen bir tipolojinin ürünü olarak Osmanlı resim sanatındaki bu eserlerde de sürdüğü görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akarsu, B.**,1998 Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Aksel, M.**, 2010a Anadolu Halk Resimleri, Ed. Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, 2. basım İstanbul.
- Aksel, M.**, 2010b **Türklerde Dini Resimler**, Ed. Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, 2. basım İstanbul.
- Akın, G.**, 1997 Karaman İbrahim Bey İmaretine Ait Bir Kapı, Sanatın Ortaçağı, Ed. Engin Akyürek, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Alp, S.**, 2005a Hitit Güneşi, Tübitak yay. 4.basım, Ankara.
- Alp, S.**, 2005b Hitit Çağında Anadolu, Tübitak yay. 6.basım, Ankara.
- AnaBritannica**, 1994 “Cernunnos” *Genel Kültür Ansiklopedisi*, C.7, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- And, M.**,1999 Bir Renaissance Hezâr-fenni: Matrâkçî Nasûh, *Sanat Dünyamız*, Yaratıcı Osmanlılar, sayı: 73, YKY, İstanbul, s.125-133
- And, M.**, 2004 Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, İstanbul.
- And, M.**, 2006 Büyü, Canlılık ve Sanat, *Elemterefiş: Anadolu’da Büyü ve İnanışlar*,Sergi Kitabı, 2.baskı, YKY, İstanbul.
- And, M.**, 2008 Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, YKY.,2.basım, İstanbul.
- Art**, 2007 “30,000 Years of Art”, Phaidon Press, China
- Aslanapa, O.**, 1993 Türk Sanatı, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Atbaş, Z.**, 2005 Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Elyazma koleksiyonu.
- Attar, F.**, 2006 *Mantık al-Tayr*, (çev: Abdülbaki Gölpınarlı), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Atasoy, N.**, 1999 Tarih Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman, *Sanat Dünyamız*,Yaratıcı Osmanlılar, sayı: 73, YKY, İstanbul, s.213-221,
- Atasoy N., Çağman, F.**, 1974 Turkish Miniature Painting, Publications of the R.C.D. Cultural Institute, İstanbul.
- Auld, S.**, 2007 Birds and Blessings: A Kohl-pot from Jerusalem, The Iconography of Islamic Art, Studies in Honour of Robert Hillenbrand, Ed. Bernard O’Kane, Edinburg University Press, s. 1-22.
- Bağcı, S.**, 1993 Takdim Minyatürlerinde Farklı Bir Konu: Süleyman Peygamber’in Divan’ı, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal’a Armağan*, Ankara, s.35-59.
- Bağcı, S.**, 2000 Adem’den III. Mehmed’e: Silsilenâme, *Padişahın Portresi, Tasvir-i Âl-i Osman*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 188 – 201.

- Bağcı, S.**, 2002 Süleyman-ı Adil'den Kanuni Sultan Süleyman'a: Osmanlı Resminde Dini ve Siyasi İmge, *Ortaçağ'da Anadolu. Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi yay. Ankara, s.53-64.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., ve Tanındı, Z.**, 2006, Osmanlı Resim Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 2.basım, İstanbul.
- Bağcı, S., Farhad, M., 2009 The Book of Omens, ed. Massumeh Farhad-Serpil Bağcı, Thames & Hudson, USA.**
- Barber, M.**, 2006 Yeni Şövalyelik, Tapınak Şövalyelerinin Tarihi, çev. Berna Ülner, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Battûta**, 2010 İbn. Battûta Seyahatnamesi, YKY, 4.basım, İstanbul.
- Barry, M.**, 2004 Figurative Art in Medieval Islam *and the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535)*, Flammarion Publishing, Spain.
- Bell, J.**, 2009 Sanatın Yeni Tarihi, çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV Yayınları, Çin.
- Bisson, M.S., White R.**, 1998 Imagerie féminine du Paléolithique : l'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi. In: Gallia préhistoire. Tome 40, 1998. pp. 95-132.
- Bulfinch, T.**, 2011 Bulfinch Mitolojisi, *Efsaneler Çağı, Şövalyeler Çağı, Charlemagne Efsaneleri*, Çev. Esin Özer, Berk Özcangiller, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Büyükkarıcı, F., 1995 Firdevsi-i Tavail and His Da'vet-name, Tıpkıbasım, Ed. Şinasi Tekin, Gönül Alpay Tekin, Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, ABD.**
- Conybeare, F.C.**, 1898, The Testament of Solomon, *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 11, No.1 s. 1-45
- Curcic, S., Hadjistryphonos, E.**, 2010 Architecture as Icon, Princeton University Art Museum, Yale University Press, New Haven and London.
- Çağman, F., Tanındı, Z.**, 1979 Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri, İstanbul.
- Çağman, F., Tanındı, Z.**, 1996 Osmanlı-Safevi İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış, Aslanapa Armağanı, İstanbul.
- Çağman, F.**, 2005 Muhammad of the Black Pen and His Paintings, Glimpses into the Fourteenth-Century Turkic World of Central Asia: The Paintings of Muhammad Siyah Qalam, *Turks, A Journey of A Thousand Years, 600-1600*, Ed. Roxburgh, D. J., Royal Academy Of Arts, London.
- Çam, N.**, 1993 Türk ve İslam Sanatlarında Altı Kollu Yıldız (Mühr-i Süleyman 1) *Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, s.207-230.
- Çığ, M. İ.**, 2010 Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni, 25. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul.

- Çoruhlu, Y.**, 1993 Nagyszentmiklos Hazinesindeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal/Garuda) Figürlü Kompozisyonların Türk Sanatı ve İkonografisindeki Yeri, *Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, s. 319-337.
- Çoruhlu, Y.**, 2006 Türk Mitolojisinin ana hatları, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul.
- Çoruhlu, Y.**, 2007 Erken Devir Türk Sanatı, *İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişmesi*, Kabalcı Yayınevi, İst.
- Darga, A. M.** 1992 Hitit Sanatı, Akbank Yayınları, İstanbul.
- Duman, M. F.**, 2006 Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Zübdetü't-Tevârîh Adlı Eserinin 1.-111. Varaklar Arası Edisyon Kritiği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE., İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.
- Duru, O.**, 1997 Kısas-ı Enbiya, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eco, U.**, 2006 Güzelliğin Tarihi, çev. A. C. Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul.
- Eliade, M.**, 2007 Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: *Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, Cilt I, çev. Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M.**, 2009a Dinler Tarihine Giriş, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M.**, 2009b Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: *Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna*, C. II, çev. Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M.**, 2009c Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: *Muhammed'den Reform Çağına*, C. III çev. Ali Berktaş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Erhat, A.**, 1972 Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Esin, E.**, 1960 Turkish Miniature Painting, Ed. Jane Gaston Mahler-Emel Esin, Charles e. Tuttle Company, Tokyo.
- Esin, E.**, 2001 Türk Kozmolojisine Giriş, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Esin, E.**, 2004 Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Esin, E.**, 2006a Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Esin, E.**, 2006b Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, Sergi Kitabı, 2. Basım YKY, s. 63-96.
- Gaster, T. H.**, 2000 Thespis, *Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama*, çev. M.H. Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gonzales, V.**, 2002 Le Pieve De Salomon; La Pensée De L'art Du Coran, Ed. A. Michel, Chair de l'I.M.A, France.
- Gökyay, O. Ş.**, 2007 Dedem Korkudun Kitabı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Grabar, O.**, 2004 *İslam Sanatının oluşumu*, (çev. Nuran Yavuz), 3.baskı, Kanat Kitap, İstanbul.

- Grabar, O.**, 2007 İslam Dünyasında Sanat ve Kültür, *İslam sanatı ve mimarisi*, (yay. haz., Hattstein, M.- Delius, P.), Literatür Yay. İst. s.34-43.
- Grabar, O.**, 2009 Masterpieces of Islamic Art, The Decoreted Page from the 8th to the 17th Century, Prestel Verlag, Munich-Berlin-London-NY.
- Grube, E.**, 1990 Two Paintings in a Copy of the Süleymanname, in the Chester Beatty Library, Seventh International Congress of Turkish Art, Ed. Tedeusz Majda, Warsaw.
- Gruber, C.**, 2010 The Ilkhanid Book of Ascension: A *Persian-Sunni Devotional Tale*, Tauris Academic Studies, London, NY.
- Güney, G.**, 2006 Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde Bulunan 3109 No'lu Minyatürlü Yazma Eserdeki Mitolojik Yaratıkların İkonografisi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ, Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.
- Hagedorn, A., Schenk, B.**, 2007 Sözlük, *İslam sanatı ve mimarisi*, (yayına Hazırlayanlar, Hattstein, M.- Delius, P.), Literatür Yay. İst. s.620-629
- Harman, Ö.,F.**, 1991 "Asaf"., İslam Ansiklopedisi., Türkiye Diyanet Vakfı, c.3, s. 455
- Hillenbrand, R.**, 2000 Images of Muhammad in al-Biruni's Chronology of Ancient Nations, *Persian Painting, From The Mongols To The Qajars*, Studies in Honour of Basil W. Robinson, Ed. Robert Hillenbrand, I.B. Tauris Publishers, London-New York, s.129-146.
- Hollingsworth, M.**, 2009 Dünya Sanat Tarihi, Çev. Rengin Küçükerdoğan ve Banu Ergüder, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Homeros**, 2006 Odyseia, çev. Azra Erhat, A. Kadir, 18.basım, Can Yayınları, İstanbul.
- Hornung, E.**, 2006 Kadim Mısır Ötedünya Kitapları, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Işın, E.**, 2006 **Şölen ve Büyü**, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, Sergi Kitabı, 2. Basım YKY, s. 7-12
- İnal, G.**, 1979 Uzak Doğuda Resim ve İslamda Minyatür, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü, İst, 1979, s.109-128.
- İndirkaş, Z.**, 2006 Çağlar Boyu Ana Tanrıça İnancı ve Türk Resmine Yansımaları, Osmanlı Bankası arşiv belgesi. <http://www.obarsiv.com/e_voyvoda_0607.html> alındığı tarih 25.05.2009
- İndirkaş, Z.**, 2007 Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü, İmge Kitabevi, İst.
- İndirkaş, Z.**, 2007 "Çağdaş Türk Resminde Bir Troia Ressamı: Ruhcan Akil" Troias Değerleri Sempozyumu, 18 Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- İpsiroğlu, M. Ş.**, 2005 İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, YKY, İstanbul.
- İpsiroğlu, M. Ş.**, 2008 Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, YKY, 2.baskı, İstanbul.

- Jackson, D. P.**, 2005 Gılgamış Destanı, çev. Ahmet Antmen, Arkadaş Yayınları, Ankara.
- Jennett, K.D.**, 2008 Female Figurines of the Upper Paleolithic, *San Marcos, University College, University Honors Program Texas State University*.
- Karamağaralı, B.**, 2006 **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası*, Sergi Kitabı, 2. Basım YKY, s.13-60.
- Kramer, S. N.**, 2001 Sümer Mitolojisi, İÖ. Üçüncü Bin Yılda Tinsel ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma, çev. Hamide Koyukan, 2.basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Kramer, S. N.**, 2002 Tarih Sümer'de Başlar, Yazılı Tarihteki Otuzdokuz İlk, çev. Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Kuban, D.**, 2008 Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, 2.basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kuban, D.**, 2010 Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, 3. Baskı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Lloyd, S.**, 2007 Türkiye'nin Tarihi, Bir Gezginin Gözüyle Anadolu Uygarlıkları, çev. Ender Varinlioğlu, 20.basım, Tübitak Yayınları, Ankara.
- Mackenzie D. A.**, 1915 Myths Of Babylonia And Assyria, the Gresham Publishing Company, London.
- Mahir, B.**, 1999 A Group of 17th Century Paintings Used for Picture Recitation, 10th International Congress of Turkish Art, 1995, , Foundation Max Van Berchem, Cenevre, İsviçre, s. 443-455
- Mahir, B.**, 2005 Osmanlı Minyatür Sanatı , Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Mardrus, J. C.**, 2009 Binbir Gece Masalları, (Fr. İlk baskı 1899), çev. Âlim Şerif Onaran, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Messadie, G.**, 1999 Şeytanın Genel Tarihi, çev. Işık Ergüden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Milstein, R., Ruhrdanz, K., Schmitz, B.**, 1999 The Stories and Their Illustrations, Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qisas al-anbiyâ, Mazda Publishers Costa Mesa, CA.
- Mülayim, S.**, 2006 Aklın İzleri, *Bilim Olarak Sanat Tarihi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, S.**, 2010 İslâm Sanatı, Büyük Bildirinin Göstergeleri, Ed. Aziz Doğanay, İSAM Yayınları, İstanbul.
- Oktay, J.Ö.**, 2006 Türk Sanatında Grifon Tasvirleri, Yayımlanmamış YL. Tezi, MSÜ, SBE, İstanbul.
- Onaran, Â. Ş.**, 2009 Türkçeye Çevirenin Önsözü, *Binbirgece Masalları*, (Fr. Aslı: Joseph Charles Mardrus), 2.baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Ousterhout, R.**, 2006 New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture, *The Old Testament in Byzantium*, Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia, Ed. Paul Magdalino and Robert Nelson, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., USA. s. 223-254.
- Ögel, B.**, 2003 Türk Mitolojisi, TTK yayınları, C.I., 4.baskı, Ankara.
- Ögel, B.**, 2002 Türk Mitolojisi, TTK yayınları, C.II., 2.baskı, Ankara.
- Ögel, S.**, 1986 Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler, İstanbul.
- Öz, M.**, 1992 “Burak”, İslam Ansiklopedisi, C.6, s.417, TDV, İstanbul.
- Read, H.**, 1960 Sanatın Anlamı, çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, İş Bankası Kültür Cep Kitapları, TTK basımevi, Ankara.
- Renda, G., Erol, T.**, 1980 Başlangıcından Bugüne, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- Renda, G.**, 2007 Ottoman Painting In The Sixteenth Century, The Book of Felicity, Ed. Manuel Moleiro, Moleiro Editor, Barcelona, Spain, s.45-67.
- Rogers, M.**, 2000 The Chester Beatty Süleymânâme Again, *Persian Painting, From The Mongols To The Qajars*, Studies in Honour of Basil W. Robinson, Ed. Robert Hillenbrand, I.B. Tauris Publishers, London-New York, s. 187-200.
- Russel, J. B.**, 1999 Şeytan: *Antikiteden İlk Hıristiyanlığa Kötülük Tasarımları*, çev. Nuri Plümer, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Russel, J. B.**, 2000 İblis: *Erken Dönem Hıristiyan Geleneği*, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Russel, J. B.**, 2001 Lucifer: *Ortaçağda Şeytan*, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Sadıkoğlu, P.**, 2007 Antik Mısır Sanatı ve Tarihsel Akıştan Günümüze Etkiler, Boyut Matbaacılık, İstanbul.
- Sakaoğlu, N.**, 2007 Bu Mülkün Sultanları, *36 Osmanlı Padişahı*, 8. Baskı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Sarıtoprak, Z.**, 1992 Dabbetü'l-Arz, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 8, s.393-395, İstanbul.
- Schimmel, A.**, 2000 Sayıların Gizemi, 2. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İst.
- Schimmel, A.**, 2004a Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri, *İslam'a Görüngübilimsel Yaklaşım*, çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Schimmel, A.**, 2004b İslamın Mistik Boyutları, 2.Baskı, çev. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Shalev-Eyni, S.**, 2006 Solomon, His Demons and Jongleurs: the Meeting of Islamic, Judaic and Christian Culture, *Al-Masaq*, 18:2, 145-160.
- Soucek, P.**, 1993 Solomon's Throne/Solomon's Bath; Model or Metaphor, *Ars Orientalis*. s.109-135.

- Sunay, S.**, 2009 Nimbus (Hâle) Menşei Hakkında Bazı Tespitler, *EKEV Akademi Dergisi*, sayı 38., s. 225-233.
- Şahin, M.S.**, 1992 “Cin”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 8, s.5-10, İstanbul.
- Şakar, S. Ö.**, 2003 Firdevsî-i Rûmî'nin Süleymannâme Yazmasının (81.cilt, 28 yk.) Bilimsel Yayını ve Üzerinde Dil İncelemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE., İstanbul.
- Şarлак, E. A.**, 2001 Post-Bizans Dönemi İstanbul Kiliselerinde Duvardan Bağımsız İkonalar, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Taberi**, 1991a Milletler ve Hükümdarlar Tarihi, çev. Zâkir Kadirî Ugan – Ahmet Temir, c.I, MEB Yayınları, İstanbul.
- Taberi**, 1991b Milletler ve Hükümdarlar Tarihi, çev. Zâkir Kadirî Ugan – Ahmet Temir, c.II, MEB Yayınları, İstanbul.
- Taberi**, 1992a Milletler ve Hükümdarlar Tarihi, çev. Zâkir Kadirî Ugan – Ahmet Temir, c.III, MEB Yayınları, İstanbul.
- Taberi**, 1992b Milletler ve Hükümdarlar Tarihi, çev. Zâkir Kadirî Ugan – Ahmet Temir, c.IV, MEB Yayınları, İstanbul.
- Taberi**, 1992c Milletler ve Hükümdarlar Tarihi, çev. Zâkir Kadirî Ugan – Ahmet Temir, c.V, MEB Yayınları, İstanbul.
- Tanıdı, Z.**, 1984 Siyer-i Nebi, *İslam Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tanıdı, Z.**, 1996 Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Tanıdı, Z.**, 2002 Topkapı Sarayı'nın Ağaları ve Kitaplar, Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı:3, s. 41-56.
- Tekin, G.**, 2007 Camasb-name Hikâyesindeki Yılan Sembolü, *Meral Alpay'a Armağan*, yh., Hülya Dilek-Kayaoğlu, İstanbul, s. 267-283.
- Tuczay, C. A.**, 2005 Motifs in The Arabian Nights and in Ancient and Medieval European Literature: A Comparison, *Folklore* 116, Routledge Journals, Taylor & Francis, s. 272 – 291.
- Turani, A.**, 1995, Sanat Terimleri Sözlüğü, 6.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türelî, İ.**, 2006 Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uluç, L.**, 2006 Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, *XVI.Yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, İş Bankası kültür yayınları, İstanbul.
- Url-1** <<http://www.ancientegyptonline.co.uk/bes.html>> alındığı tarih 05.04.2011
- Url-2** <:<http://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=384&id=385>> alındığı tarih: 17.07.2011
- Url-3** < <http://kaufmann.mtak.hu/en/study09.htm>> alındığı tarih: 25.04.2009

- Uzun, M.**, 1992 Sanat ve Edebiyatta Burak md. TDV İslam Ansiklopedisi, C.6, s.417-419, İstanbul.
- Walker, J.**, 1971 “Süleyman”, İslam Ansiklopedisi, C.11, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s.172-174.
- Weil, G.**, 1846 The Bible, the Koran and the Talmud, or Biblical Legends of the Mussulmans, London. s.200-248.
- Yaman, B.**, 2002 Osmanlı Resim Sanatında Kıyamet Alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Câmi ve Tasvirli Nüshaları, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, SBE, Ankara.
- Yavuz, E. D.**, 2006 19. Yüzyıl Opera Repertuarında Yahudi Karakterler ve Yahudi Ritüelleri, Osmanlı Bankası
<http://www.obarsiv.com/pdf/vct_0607_elifdamlayavuz.pdf>
- Yerasimos, S.**, 2010 Türk Metinlerinde Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, N.**, 2008 Fars Mitolojisi Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Yörükkan, B.**, 1964-1965 Topkapı Sarayı Müzesindeki Albümlerde Bulunan Bazı Rulo Parçaları, *Sanat Tarihi Yıllığı* II, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak. Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, s.188-199.
- Zimmer, H.**, 2004 Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler, çev. Gül Çağalı Güven, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ruhiye ONUREL

Doğum Yeri ve Tarihi: 24.07.1965

Adres: -

Lisans Üniversitesi: İ.Ü. Mühendislik Fakültesi KİMYA

Yayın Listesi:

2007, Trendsetter, sayı, 64 s.34-36

2007, Trendsetter, Sayı, 67 s.36-38; 44-46

Seçme Sergiler:

2011 Artisterium, Çağdaş Sanat sergisi, Koridor ve Art Bosphorus katkılarıyla, Tiflis, Gürcistan.

2011 Bunu İstemiyorum, Artgalerim Nişantaşı.

2011 Günümüz Sanatçıları 30. Yıl Sergisi, Aksanat.

2011 İstanbul Yaz Sergisi, Antrepo No.5.

2010 Hibrit'ül-Art Kişisel sergi Arnavutköy artgallery, Arnavutköy-İST.

2009 “DAÜ II. Sanat Buluşması” , Workshop, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Gazi Mağusa, Kıbrıs.

2008 Koridor Çağdaş Sanatlar Programı “Sınırsız” 18. Sanat Fuarı, Tüyap, İSTANBUL

2008 “Sanatçı Gözüyle İnsan Hakları”4. Uluslar Arası Resim Sempozyumu ve Workshop, Patras, YUNANİSTAN.

2007 Akdenizlilik ve Gurbet, UPSD Üye Sanatçıları Sergisi, Tüyap-Beylikdüzü, İST.

2006 “İZ-AMORF” İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, “İstanbul Sanat Galerisi” Karaköy-İST

2006 Gölyazı Projesi, BURSA.

2003 “Sanal Artıklar e-ressam” Kişisel sergi, Bilişim Caddesi etkinlikleri Dulcinea Beyoğlu-İST.

2002 “Sanal Artıklar” Kişisel sergi, Deneme Bilim Merkezi İTÜ Taşkışla-İST.

2002 “Compex Digital Fuarı” Kişisel sergi, Lütüf Kırdar Rumeli Fuar Merkezi- İST.

2001 “COMPEX 2001 26.Uluslararası Bilgisayar Fuarı” Kişisel sergi, Lütüf Kırdar Rumeli Fuar Merkezi – İST.

2001 “Bilişim '01 Fuarı” Kişisel sergi, Tüyap Beylikdüzü Fuar Merkezi-İST.

2001 “Sanal Atıklar” Kişisel sergi, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Beyoğlu İST.

1999 Türkcüll Resim Yarışması Sergisi, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi - İST.

1998 19. Günümüz Sanatçıları Sergisi, A.K.M. - İST.

1998 Genç Etkinlik 4. Tüyap Sergi Sarayı, Tepebaşı- İST.

Konferans Ve Etkinlik

2008 “Yüzey dokuları” İTÜ Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık öğrencileri. İTÜ, Taşkışla.

2007 “Atık Sanat” Özel İstanbul Koleji, Etiler.

2005 “Atıkların sanatsal kazanımı ve kaynağında ayrıştırılarak toplanması, pilot uygulama” YAÇED ve AB- Fener-Balat Projesi ilköğretim okulları, Balat, İST.

2005 “II. Meslekler Günü Buluşması “ Enka Okulları, İstinye, İST.

2003 AKASYA II Ulusal Gençlik Çevre Zirvesi. Sabancı Üniversitesi, Tuzla, İST: