

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANA SANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI

**16. YÜZYIL SAFEVİ DÖNEMİ İRAN TEZHİP
SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ TAKI VE AKSESUAR
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Defne HURAN

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Şenay ALSAN

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANA SANAT DALI
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI

**16. YÜZYIL SAFEVİ DÖNEMİ İRAN TEZHİP
SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ TAKI VE AKSESUAR
ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Defne HURAN

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Şenay ALSAN

İstanbul – 2017

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tekstil ve Modaya Anabilim/Araştırma Dalı Tekstil ve Modaya Tasarım Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Defne Hucun tarafından hazırlanan
"Tayyid, Safer ve Damsa İnci Tezli Seratiya
Gossoniz deks Takı ve Aksesuar Üzerindeki Etkiler"
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi: 22.03.2017

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

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Seray Altın
Danışman: Halice Üniv. Tekstil/ASD/ABD Öğr. Üyesi

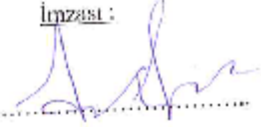
Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Şehret Aktepe
Halice Üniv. Tekstil/ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Engin Akdoğan
Beşiktaş Üniv. Tekstil/ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Serpil Oktay
Halice Üniv. Tekstil/ASD/ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Mustafa Gökçe
Halice Üniv. Tekstil/ASD/ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

İmzası:











ÖNSÖZ

“16. Yüzyıl Safevi dönemi İran tezhip sanatının günümüzdeki takı ve aksesuar üzerindeki etkileri” isimli araştırma Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışma İran Safevi dönemine ait tezhip sanatında kullanılan motiflerin, günümüzdeki takı ve aksesuarlar üzerindeki etkilerini incelemek amacı ile yapılmıştır. Safevi dönemine ait önemli resim ve sanat okulları araştırılmış ve bu konu üzerine tanımlamalarda bulunulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada İran’ın İsfahan ve Tahran’daki takı ve aksesuar sanatçılarının tasarımları incelenmiş, 16. yy. Safevi dönemine ait tezhip sanatından etkilenme şekilleri irdelenip yorumlanmıştır.

Araştırmanın her aşamasında bana yol gösteren ve beni her konuda motive eden sevgili hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Şenay Alsan’a, desteğini benden esirgemeyen arkadaşım Zeynep Merve Tiryaki’ye ve bu uzun eğitim sürecinde beni destekleyen sevgili eşim Cevad Huran’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2017

Defne HURAN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR LİSTESİ.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	X
1.GİRİŞ	1
2.SAFEVİLER	2
3. SAFEVİ SANATI	4
3.1. Safevi Süsleme Sanatı ve Mimarisi	4
3.1.1. Nakş-I Cihan Meydanı.....	5
3.1.2. İmam Camii	8
3.1.3. Şeyh Lütfullah Camii.....	16
3.1.4. Ali Kapı Sarayı	21
3.1.5. Çehel Sütün Sarayı.....	25
3.1.6. Heşt Behişt Köşkü.....	28
4. OKULLAR	31
4.1. Herat Okulu	31
4.2. Tebriz Okulu.....	37
4.3. Kazvin Resim Okulu	42
4.4. İsfahan Okulu.....	45
4.5. Şiraz Okulu	49
4.6. Hindistan- İran Okulu	50
5. TEZHİP	54
5.1. Teknik.....	54
5.2. Desen	55
5.3. Motifler.....	56
5.3.1. Bitki Motifleri	56
5.3.1.1 Hatayı Motifi.....	56
5.3.1.2. Penç	57
5.3.1.3. Goncagül.....	59
5.3.1.4. İslimi	60
5.3.2. Münhani	62

5.3.3 Hayvan Motifleri	62
5.3.3.1 Hayvan Motiflerin Analizi.....	63
5.3.3.1.1. Ejder	64
5.3.3.1.2 Sımurg	66
5.3.3.1.3 Kılın - Ejder Atı.....	68
5.3.3.5 Rûmi	69
5.3.3.5.1 Rumimin Süsleme Sanatında Yeri	71
5.3.3.6. Rumi Çeşitleri.....	72

6. TAKI

6.1 Takının Ortaya Çıkışı	75
6.2 Takı gereçleri	76
6.2.1. Madenler ve Metaller	76
6.2.1.1. Altın	76
6.2.1.2 Bakır.....	77
6.2.1.3. Bronz (Tunç).....	77
6.2.1.4. Gümüş.....	78
6.2.2. Değerli taşlar.....	79
6.2.2.1 Elmas	79
6.2.2.2. Safir	79
6.2.2.3. Yakut	79
6.2.2.4 Zümrüt	80
6.2.3. Yarı Değerli Taşlar	80
6.2.3.1. Lal veya grena	80
6.2.3.2. Lapidlazuli (lacivert taşı).....	80
6.2.3.3. Kuvartz	81
6.2.3.4. Amatist	81
6.2.3.5. Dumanlı Kuvartz.....	81
6.2.3.6. Kaya kristali ya da Necef.....	81
6.2.3.7. Kalseduvan ya da Kadıköy taşı.....	81
6.2.3.8. Akik	82
6.2.3.9. Oniks (mühresenk).....	82
6.2.3.10 Firuze Taşı (Turkuaz)	82
6.3. Kuyumculuk ve Takı Yapım Teknikleri	82
6.3.1. Metal Levha	83
6.3.1.1 Kakma.....	83
6.3.1.2 Kalıp baskı	84
6.3.1.3. Sıvama (kalıp üzerinde çalışma)	84
6.3.1.4. Darp	84
6.3.1.5. Kalıba çakma.....	85

6.3.2. Tel.....	85
6.3.3 Süsleme Teknikleri	87
6.3.3.1 Metale ekleme yaparak süsleme.....	87
6.3.3. 1.1. Telkari.....	88
6.3.3. 1.2. Güverse	88
6.3.3. 1.3. Küçük Süslerin Eklenmesi.....	88
6.3.3.2. Metale Başka Madde Ekleyerek Süsleme	88
6.3.3.2. 1. Mine İçi	89
6.3.3.2.2. Savatlama.....	89
6.3.3.2.3. Ta Kakma.....	89
6.3.3.3 Kesme- Oyma (Ajur) Tekniğiyle Süsleme.....	89
6.3.3.3.1. Kazıma	90
6.3.3.3.2. Delik İçi (opus interrasile).....	90
6.3.3.4. Altın ve gümüş kaplama/ yaldızlama.....	90
6.3.3.5. Lehim.....	90
6.3.3.6. Bitirme İşlemleri.....	91
6.4. Safevi Takıları.....	92
7. SAFEVİ TEZHİBİ TAKI VE AKSESUAR ZEİNE ETKİLERİ.....	93
SONUÇ	126
KAYNAKLAR	127
ÖZGEÇMİŞ	129

KISALTMALAR

Bkn : Bakınız
Çev : Çeviri
Ed. : Editör
S. : Sayfa
yy. : Yüzyıl



Şekiller listesi

Sayfa no

Şekil2.1: İran Safevi dönemi haritası.....	3
Şekil 3.1: İsfahan, Nakş-I Cihan Meydanı	6
Şekil 3.2: Nakş-I CiHan meydanının bir köşesi.....	6
Şekil.3.3: Nakş-ı cihan meydanı	7
Şekil.3.4: İmam Camisinin Başka Bir Açılardan Çekilmiş Fotoğrafı.....	9
Şekil 3.5: İmam Camisinin İç Avlusu.....	9
Şekil 3.6: İmam Cami'inin Minaresi ve Çini Mozaik Süslemeleri	10
Şekil 3.7: İmam Camii Giriş Bölümü	11
Şekil 3.8: İmam Camisi Nakş-I Cihan Meydanındaki Planı	11
Şekil 3.9 : İmam Cami'in Planı	12
Şekil 3.10: İmam Camisi İç Bölümü Mozaik Çini İşlemesi	12
Şekil 3.11 : İmam Camisinin Çift Kubbesi.....	13
Şekil 3.12: İmam Caminin Batı Eyvanı	14
Şekil 3.13: Çini Seramik İşlemesi İmam Camisi İsfahan	14
Şekil 3.14: İmam Camisi Kubbe Çini Süslemeleri İsfahan	15
Şekil 3.15: Şeyh Lütfullah Camii Planı	16
Şekil 3.16: Şeyh Lütfullah Cami Kubbe Görüntüsü	17
Şekil 3.17: Şeyh Lütfullah Cami İç Sütun Görüntüleri.....	18
Şekil 3.18: Şeyh Lütfullah Cami Kubbe Altı Tavan Görüntüsü	19
Şekil 3.19: Şeyh Lütfullah Cami Duvar Ve Kubbe Bölmeleri Altı Görüntüsü	20
Şekil 3.20: Nakş-I Cihan Meydanında Bulunan Ali Kapı Sarayı	21
Şekil 3.21: Ali Kapı Sarayın Musiki Odasının Bezemeleri	22
Şekil 3.22: Ali Kapı Sarayın Proje Detay Çizimi	22
Şekil 3.23: Ali Kapı Musiki Odası	24
Şekil 3.24: Çehel Sütun Sarayı Dıştan Bir Görüntüsü	25
Şekil 3.25: Çehel Sütun Sarayı İç görüntüleri	26
Şekil 3.26 : Çehel Sütun Sarayı İç Görüntüleri.....	26
Şekil 3.27: Heşt Beheşt Sarayı- İsfahan	28
Şekil 3.28: Heşt Beheşt Sarayı- İsfahan	29
Şekil 4.1: Hizmetçi Golnaz Ve Genjvar-İ Erdoğan Erdeşir İle	32
Şekil 4.2:Erjasb'in İsfandiyar Tarafından Ruyindej'de Öldürülmesi	33
Şekil 4.3:Lohrasb'in Tahta Oturması ve Ordu Şefleriyle Konuşması,	34
Şekil 4.4: Keykavus'un Tahta Oturması	35
Şekil 4.5: Karga Çakalın Tavsiyesiyle Yılan Başına Mücevher Atıyor.....	36
Şekil 4.6: Keyhosrev Tus için çağrı yapıyor.....	38
Şekil 4.7: Sultan Hüseyin mirza gezerken Behzad-Gülşen murakaa.....	39
Şekil 4.8: Zahhak Omzunda Yılan- Şah Tehmasp Şehnamesi.....	40

Şekil 4.8: Hakan ve Kamus İranlılarla buluşması- şah Tahmasbi şehnamesi.....	40
Şekil 4.9: Firdevsi Gazne Şairlerin Arasında- İkinci Şah İsmail Şehnamesi.....	42
Şekil 4.10: Husrevin Öldülmesi Şirooye Eliyle- İkinci Şah İsmail Şehnamesi.....	42
Şekil 4.11: Av- Kavam Şehnamesi- Kazvin Okulu	43
Şekil 4.12: Alem Ara-I Şah İsmail Kitabından Bir Sayfa	46
Şekil 4.13: Abumoslem Nameh'dan bir sayfa- İsfahan okulu	47
Şekil 4.14: Hafez Divani- Reza Abbasi'nin Eseri.....	48
Şekil 4.15: Şiraz Resim Okulu Örneklerinden Bir Resim	49
Şekil 4.16: Şemse-Gürkani okulu, Metropolin Müzes.....	51
Şekil 4.17: Gürkani Okulu- Metropole Müzesi New York	52
Şekil.5.1: Hatayi Motifi	56
Şekil 5.2: Peñ Çizimleri Motifleri	57
Şekil.5.3: Peñ Çizimleri Motifleri	57
Şekil.5.4: Goncagül Çizimi Örneği	58
Şekil.5.5: Goncagül Çizimleri	59
Şekil.5.6: İslimi Motifi	60
Şekil.5.7: İslimi Motifi Çeharbagh Medresesinin Kubbesine İsfahan	60
Şekil 5.8: İslimi Motifi	60
Şekil 5.9: Münhani Motifi	61
Şekil 5.10: Münhani Motifinin Örneği	61
Şekil 5.11: Ejder Motifi	66
Şekil 5.12: Ejder motifi örneği	63
Şekil 5.13: Ejder motifi Örneği.....	68
Şekil 5.14: Simurg Motifi	69
Şekil 5.15: Simurg motifi	72
Şekil 5.16: Doğada bulunan hayvanların üsluplaştırılmış motiflerinden	68
Şekil 5.17: Rumi motif örneği.....	69
Şekil 5.18: Rumi çeşitleri.....	72
Şekil 7.1: İskender Haccı, Kavam Şehnamesi.....	93
Şekil 7.2: Gümüş yüzük, Janan jewellery	94
Şekil 7.3: Safevi Dönemi Tezhip Örneği	95
Şekil 7.4: Rumi Desenli Kolye.....	95
Şekil 7.5: Safevi Dönemi Tezhip Örneği	96
Şekil 7.6: Çağdaş Rumi Desenli Küpe.....	96
Şekil7.7: İmam Camii Çinileri	97
Şekil 7.8: Hatayi Desenli kolye.....	97
Şekil 7.9: Safevi dönemi tezhibi	98
Şekil 7.10: Bileklik Tasarımı	98
Şekil 7.11: Baysungur Şehnamesi Kapak Tezhibi	99
Şekil 7.12: Janan Jewellery tasarımı kolye	99
Şekil 7.13: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri	100
Şekil 7.14: Janan Jewellery Tasarımı Küpe	100
Şekil 7.15: Safevi Dönemi Tezhip Çalışması	101
Şekil 7.16: Günümüzden bir aksesuar.....	101

Şekil 7.17: Safevi dönemi tezhibi	102
Şekil 7.18: Janan Jewellery Tasarımı Kolye	102
Şekil 7.19: Manzele Parsi, Dina Aksseuar kolyesi	103
Şekil 7.20: Tezhip Detayı, Safevi	103
Şekil 7.21: Tasarımcı Mahsa Kheirkhah kolyesi	104
Şekil 7.22: İmam Camii çinileri	104
Şekil 7.23: Huma Aksesuar kolyesi, Manzel Parsi	105
Şekil 7.24: Bustan Sadi ,16 Yüzyıl	105
Şekil 7.25: Baazart tasarımı çanta	106
Şekil 7.26: 16. yüzyıl tezhip örneği	106
Şekil 7.27: Baazart koleksiyonu çanta tasarımı	107
Şekil 7.28: Safevi Tezhip Örneği	107
Şekil 7.29: Baazart Tasarımı Bileklik	108
Şekil 7.30: Safevi Dönemi Tezhibi	108
Şekil 7.31: Baazart Tasarımı Çanta	109
Şekil 7.32: Safevi Dönemi Minyatür Örneği	109
Şekil 7.33: Happy.Bowtie Design Aksesuarı	110
Şekil 7.34: Safevi Dönemi Tezhip Örneği	110
Şekil 7.35: Manzel Parsi Design, Kolye Çalışması	111
Şekil 7.36: Şeyh Lütfullah Camisinin Çinleri	111
Şekil 7.37: Soonesh Design, Kolye Tasarımı	112
Şekil 7.38: Nizami Hamsesi, İç Cildi, Safevi Dönemi	112
Şekil 7.39: Soonesh Design Kolye Çalışması	113
Şekil 7.40: Şeyh Lütfullah Camisi Çinileri	113
Şekil 7.41: Soonesh Design Kolyesi	114
Şekil 7.42: İmam Camisi, İsfahan	114
Şeki 7.43: Nima Saaii Koleksiyonu, Gümüş Aksesuar	115
Şekil 7.44: Safevi Dönemi Tezhip Örneği	115
Şekil 7.45: Noghre Dastsaz Nima Saaii Küpe Tasarımı	116
Şekil 7.46: Safevi Çini Deseni	116
Şekil 7.47: Nima Saaii Koleksiyonundan Kolye Çalışması	117
Şekil 7.48: Tezhip örneği, Safevi Dönemi	117
Şekil 7.49: Baazart koleksiyonu, çanta tasarımı	118
Şekil 7.50: Safevi Tezhip Örneği	118
Şekil 7.51: Soonesh Design Kolye Tasarımı	119
Şekil 7.52: Safevi tezhip örneği	119
Şekil 7.53: Needle Design çanta tasarımı	120
Şekil 7.54: Şeyh Lütfullah Camii, İsfahan	120
Şekil 7.55: Sanjaaq tasarımı yüzük	121
Şekil 7.56: Safevi tezhip örneği	121
Şekil 7.57: Behesht Design Küpe Tasarımı	122
Şekil 7.58: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri	122
Şekil 7.59: Hatayi desenli takı	123
Şekil 7.60: İmam Camii Çinileri	123

Şekil 7.61: Safevi Dönemi Simurg Motifi 124
Şekil 7.62: Farshad Saei Tasarım Atölyesi, Simurg desenli kolye..... 124



Genel Bilgiler

Adı ve soyadı : Defne HURAN
Anabilim Dalı : Tekstil ve Moda Tasarım
Program : Tekstil ve Moda Tasarım
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Şenay ALSAN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2017

16 YÜZYIL İRAN TEZHİP SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ TAKI VE AKSESUAR ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

ÖZET

İran Safevi dönemine ait süsleme sanatları, padişahların özel ilgisine bağlı olarak, oldukça zengin ve gösterişlidir. Dolayısıyla bu muhteşem sanat daha sonraki asırlarda ve günümüzde de birçok sanat dalıyla uğraşan sanatçıyı ve sanatseverleri etkisi altına almış, sanata ışık tutan bir mekanizma şeklini almıştır. Günümüzde takı ve aksesuar sanatında da, bu eski kültür ve sanattan izler fazlasıyla görülmektedir. Bu çalışmadaki amaç, yeni tasarımların ve güncel sanatsal öğelerin İran Safevi tezhip sanatından ne kadar etkilendiğini irdelemek ve benzer tarafları ile farklı olduğu noktaları ortaya koyarak proje dizisini tartışmalı olarak ele almaktır.

Anahtar Kelimeler: İran Tezhip Sanatı, Aksesuar ve Takı Tasarımı

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Defne HURAN
Field : Textile and Fashion Design
Program : Textile and Fashion Design
Supervizor : Assist. Prof. Şenay ALSAN
Degree Awarded and Date : Master Project – January 2017

EFFECTS OF IRAN 16TH CENTURY SAFAVID PERIOD ILLUMINATION ART ON THE CONTEMPORARY JEWELLERY AND ACCESSORIES

ABSTRACT

The decorative arts belonging to the Iran Safavid period are rich and spectacular because of the interest of the Sultans. For this reason this magnificent art has succeeded in influencing and flash on many arts after in the next centuries. Also in the today's jewelry and accessories design traces of this old culture and art traces seen. The purpose of this working is to study how the new accessory design is influenced by the Iranian Safavid art of illumination and to discuss similar sides and differences between.

Keyword: Iranian illumination art, Accesory and Jewellery design

1.GİRİŞ

İran kültüründe edebiyat, şiir, yazı ve kitap sanatlarının özel bir yeri vardır. Bu nedenle her zaman edebi kitapların süslemesine, hikâye ve şiirlerin resim ve minyatürlerle canlandırılmasına önem verilmiştir. Bu konuda, İran'ın en parlak dönemlerinden biri 16. yy'da Safevi dönemi olmuştur. Safevi padişahları el sanatlara, hat, tezhip ve minyatüre verdikleri önemden dolayı, sanatkârları saraylara çağırıp onlara sanat atölyeleri kurmuşlar ve geleneksel sanatların gelişmesine destek olmuşlardır. Zamanla farklı özellikler taşıyan minyatür sanat okulları ortaya çıkmıştır.

Sırasıyla Herat, Tebriz, Kazvin ve İsfahan şehirlerindeki sanat atölyelerinin çalışmaları sonucunda birçok sanat eseri yapılmış ve başyapıt konumuna ulaşmıştır. Geleneksel sanatlar, sadece kâğıtta kalmayıp mimaride, ahşap, taş, çini üzerinde de uygulanmıştır.

Önceleri totem, büyü amacıyla kullanılan takı, zaman içerisinde süslenme unsuru olarak da tarihte yerini almıştır. Zamanla farklı malzemeler ile farklı teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde artık kuyumculuk ve takı üretimi için modern yöntemlere başvurulmaktadır.

Ayrıca takı ve aksesuar yapım modada önemli bir yere sahiptir ve hatta birçok trende yön verip öncülük yapmıştır. Dünyanın farklı köşelerinin geleneksel sanatlarından etkilenen çok sanatkâr ve tasarımcı vardır. İran sanatının her dönemi da, ayrı ayrı günümüzdeki sanatçıları etkilemektedir.

Safevi döneminden kalan sanatsal eserleri ve süsleme stilleri, günümüzde el sanatları dalında çalışan sanatkârlara ve tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur.

2. SAFEVİLER

Safeviler, 1501-1736 yılları arasında İran'da egemen olmuştur. Safevi dönemi adını Erdebil'in merkezinde bulunan Safevi tarikatının piri olan Safiyüddin'den alır. Safeviler kendilerini "seyyid" yani Hz. Ali'nin ailesine mensup olarak tanıtır. Gittikçe güçlenerek tarikat kimliğinden çıkıp bir siyasi güç haline gelen Safeviler, Türkmen Kızılbaş aşiretlerin de desteği ile devlet kurmayı başarır. Safevi Devleti'nin yönetimi Şah İsmail ile başlayarak III. Şah Abbas'a kadar sürer. I. Şah Abbas dönemi, (1587-1629 yılları arası) Safevi Devleti'nin en güçlü ve en muhteşem dönemidir. Safevi Devleti, Osmanlı teşkilatına benzer bir teşkilat kullanmıştır. Şii mezhebini İran'ın resmi mezhebi ilan etmiş ve dini, siyasi, ekonomik otoritesini buna göre kurmuştur. Öte yandan, Safevi sultanlarının şiirlerini Azeri Türkçesi ile yazması, kültürel anlamda ne kadar etkileşim içinde olduklarını göstermektedir.

Safevi dönemi İran tarihinin en önemli devirlerinden sayılır. Zira 900 yılın ardından Sasanilerden sonra bir kez daha tüm İran fethedilmiş, tek çatı altında birleşmiştir. İslam'ın kabulünden daha sonraki dönemlerde de birçok padişah tahta geçmiş, ancak hiçbiri tüm İran'ı fethedememiştir. Bu dönem, İslam'ın üç altın çağından biri ve İslam medeniyetlerinin doruk noktası kabul edilmektedir. (Ghafarifard, 2002:21).

Safeviler, Şii mezhebini İran'ın resmi dini ilan etti - bunu ülkenin birliğini tahsis etmek amacıyla yönelik olarak kabul ettiler. Safevilerde egemenlik bir kişinin (Şah) elindeydi. Safevi Devleti kurulduktan sonra, İran'ın önemi bölgede artmış, ülke istikrar ve birliğe kavuşmuş ve dünyada ün kazanmıştır. Bu dönemde İran ve Avrupa ilişkileri, Osmanlı ile süren çatışmalar ve ticari ilişkiler sebebiyle (özellikle ipek ticareti) gelişmiştir.

İran, Safevilerin zamanında askeri, fıkhi ve sanatsal konularda (mimari, güzel yazı ve resim) büyük gelişmeler göstermiştir. Şah Abbas'ın payitahtı Kazvin'den

İsfahan'a taşınmasından sonra, bu gelişmeler daha fazla kendini göstermiştir (GhafariFard, 2002:8).



Şekil2.1: İran Safevi dönemi haritası. (Canby, 1999: 7)

3. SAFEVİ SANATI

İran'da görsel sanatlar ve minyatürün geçmişi İslam'dan önceki devirlere dayanmaktadır. Hicri takvime göre 3. yüzyılın resim sanatı, İslâmi inançlara uygun biçimde yeniden hayat bulmuştur. Tebriz resim okulu Safevi döneminde, 16. yüzyılda doğdu. Siyasi ve dini birlik sonucu, tarihi ve kültürel olarak da değişimler başlamış, İran'da sanatsal gelişmelerin yolu açılmıştır. Safevi hanedanının ilk padişahı ve kurucusu şeyh Safiyüddin Erdebili'nin torunu İsmail Safevi, Şeybek Han Özbek'i öldürdükten sonra Herat'a gidip Herat'taki sanatçıları Tebriz'e götürmüş ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmeleri için uygun ortamları hazırlamıştır. Bu sanatsal ortamda pek çok sanatçı yetişmiştir. Aralarındaki en önemli kişilerden biri, ünlü Safevi ressamı Bihzâd'dir. Bihzad, Safevi tezhip ve minyatür sanatında stil sahibi, birçok sanatçıyı etkileyen ve çok sanatçı yetiştiren biridir. Dolayısıyla Safevi sanatı üzerinde derin izler bırakmıştır.

Şah İsmail döneminden, Osmanlı fetihleri ve savaşlar sonucu geriye çok az eser kalmıştır. Şah Tahmasb'ın döneminden Kazvin'de birkaç bina miras kalmıştır. Safevi döneminin asıl mimari eserleri, İsfahan payitaht olarak seçildikten sonra, I. Şah Abbas döneminde yapılmıştır. Bu dönemden itibaren, güzel binaların yapılışı sadece İsfahan'da değil, diğer şehirlerde ve bölgelerde de başlamıştır. Saraylar, camiler, meydanlar, caddeler, köprüler, çarşılar birbiri ardına yapılmış, İsfahan'ın görüntüsünü değiştirmiştir.

3.1. Safevi Süsleme Sanatı Ve Mimarisi

Safevi dönemde binaların dış cephesinde çeşitli bezemeler kullanılmıştır. Birçok binaya, özellikle giriş başlıklarına, geniş çapta pek çok zarif mozaik çiniler yerleştirilmiştir. Yan yana konulan mozaiklerden oluşan çok işlemeli ve bezemeli yüzeyler, zamanla yerini büyük tuğlalardan oluşan yedi renkli mozaiklere bırakır. Desenler öncelikle işlenip sonra fırına gidiyordu. Safevi binalarının dış cephesi birbirine sarılan nakışlarla doludur; bu sayede dış cepheyi süslemek

kolaylaşmaktadır. “İsfahani” denilen bu üslup, Safevilerden az önce, Karakoyunlular devrinde başlamıştır. İsfahani üslubu bu dönemde doruk noktasına ulaşır.

Çini mozaikleri, şeffaf ve parlak renkleri ile İsfahani üslubunun en önemli unsurlarıdır. Kullanılan malzemeler, özellikle payitahttaki mimaride, çevresel faktörlere karşı hâlen oldukça dayanıklıdır (Zekrgu, 2007: 63).

3.1.1. Nakş-ı Cihan Meydanı

İsfahan’daki Nakş-ı Cihan Meydanı dünyanın en büyük meydanlarından biridir. Bu meydan Şah Abbas’ın emriyle, 500/160 metre ebatlarında yapılmıştır.

Bu meydanın dört tarafında dört ünlü muhteşem bina yer alır. Kuzey ve Güney ekseninde Kayseriye girişi ve İmam Camii bulunur. Doğu ve batı ekseninde ise Şeyh Lütfullah ve Ali Kapı (Ali Kapu) Sarayları yapılmıştır. Meydanın ortasında, Safevi zamanından kalma geleneksel yarışmalar düzenlenmekteydi - günümüze bu yarışmalardan ancak resimler kalmıştır (Zekrgu, 2007: 65).

Şah Abbas, payitahtı Kazvin’den İsfahan’a naklettikten sonra, şehirde Timur döneminde yapılan ve içinde büyük bir köşkü bulunan büyük bir meydanı sahiplenmiş, bu alanı süslemeye karar vermiştir. Bu meydana Nakş-ı Cihan adını vermiştir. Nakş-ı Cihan Meydanı’nın iki katlı bir çarşısı ve avluya bakan dört tarihi eseri vardır.



Şekil 3.1: İsfahan, Nakş-ı Cihan Meydanı (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:19)



Şekil 3.2: Nakş-I Cihan Meydanı'nın Bir Köşesi (Özel Çekim)

Ayrıca, 1979 İran devriminde Pehlevi'nin çöküşüne kadar, meydana Şah Meydanı denilmekteydi. Söz konusu bu devasa açık meydan, 510 metre uzunluğu ve 165 metre genişliği ve 80.000 metre kare alana sahip olması ile dünya üzerindeki en ünlü meydanlardan olan Moskova'nın Kızıl Meydanı'ndan iki kat daha büyüktür. Şahın bu meydanı yapmaktaki niyeti, şehri büyütme ve gelişimi için yeni bir alan yaratmak olmuştur. Dünyanın en büyük meydanlarından biri olan bu meydan, çevre ve şehir planlamada görkemli bir örnek teşkil etmiştir. Ayrıca "Çevgen" yarış sahası olarak yapılan bu meydanda, Ali Kapı Sarayı'ndan başlayan yarışları padişahın rahatlıkla izleyebilmesi için yüksek bir makam koltuğu da bulunmaktaydı (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:15).



Şekil.3.3: Nakş-ı Cihan Meydanı (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:19)

Şekil 3.3'te görülen bu meydan Safevi başkentinin kalbi olmakla beraber, askeri alayların, resmi törenlerin, geleneksel kutlamaların ve oyunların (özellikle Çevgen) yapıldığı bir alan olmuştur. Meydan güneyde İmam Cami'ne doğru iki katlı çarşıdan oluşmaktadır.

Meydanın kuzey cephesinde caminin tam karşısında Kraliyet Çarşısı ve kervansarayı yer almakla birlikte batı cephesinin ortasında ise Ali Kapı'nın sarayında Safevi devlet mensuplarının oturma yeri, düşünülmüştür. Bu kapının tam karşısında

Şah Abbas'ın özel ibadetgahı olan Şeyh Lütfullah Camisi bulunmaktadır (Rezapour,Wiese,Fayyaz, 2006:15).

3.1.2. İmam Camii

İmam Camii, İsfahani üslubunun en göze çarpan mimari örneğidir. Meydanın güney cephesinde yer alan bu caminin inşaatı, I. Şah Abbas döneminde başladı. Caminin iç kısımlarının bitmesi ise II. Şah Abbas dönemine kadar sürdü.

Caminin girişi çini mozaiklerle zenginleştirilmiş. Bu muhteşem girişte, İran'ın en iyi mimarlarından biri kabul edilen Ali Ekber İsfahani'nin ismi, lacivert zemin üzerinde sülüs kitabede göze çarpmaktadır.

Caminin asıl yönü kibleye doğrudur, yani batı güney doğrultusundadır. Ancak meydana bakan ana girişi güneyde yer alır. Bu yön değişikliği, fark edilmeyecek bir şekilde tasarlanmıştır.

Safevi döneminin ünlü hattatlarının elinden çıkan çeşitli kitabeler İmam Camii'nde yer alır. Ali Reza Abbasi, Muhammedreza İmami, Abdülbakı'ı Tebrizi ve Muhammed Salih İsfahani bu ünlü hattatlardan bazılarıdır (Zekrgu, 2007: 65).



Şekil.3.4: İmam Camii'nin başka bir açıdan çekilmiş fotoğrafı



Şekil 3.5: İmam Camii'nin İç Avlusu (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 25)

İmam Camii ya da İran devriminden önceki adıyla Şah Camii, dünyanın en muhteşem mimarilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Caminin inşaatı 1612

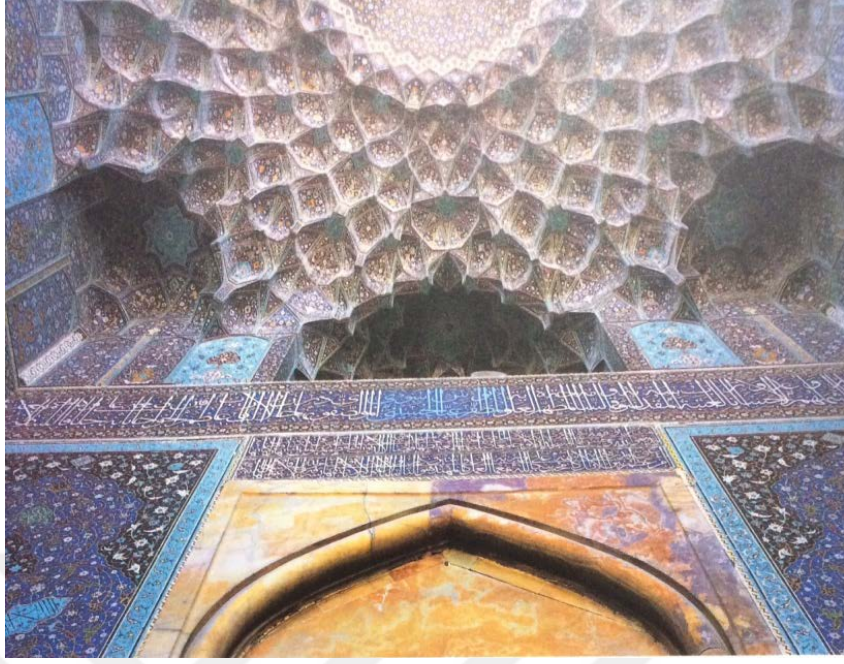
yılında I. Şah Abbas döneminde başlamış ve Şah'ın sabırsızlığına rağmen 1638'a kadar devam etmiştir. İmam Camii, İran'ın binlerce yıllık kültürel, sanatsal ve mimari birikimini içinde barındırmaktadır. Cami, mimari sanatının zirvesine ulaşmakta, taş oymacılığı ve çini işleme sanatının da Safevi kültüründeki varlığını temsil etmektedir.



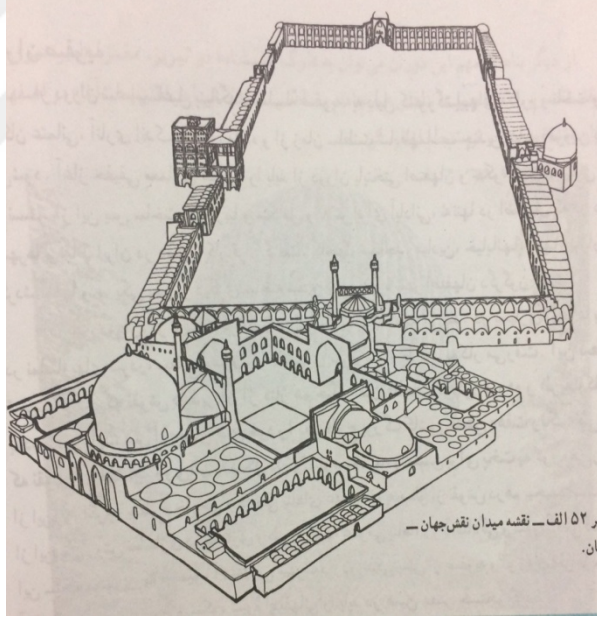
Şekil 3.6: İmam Camii'nin minaresi ve çini mozaik süslemeleri (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 26)

İmam Camii'nin girişi meydanın kuzey cephesinde yer almaktadır. Ancak caminin kendisi ve özellikle mihrabı kibleye bakması gerektiği için ters bir ayarlama ile kayma hissi önlemiştir.

Caminin girişi, neredeyse başlı başına bir yapıdır. Bu giriş, meydana kalabalığı içeriye davet etmekte ve aynı zamanda camiye ulaşan halkın emniyeti ve güvenliğini temin etmektedir. Orta minarenin yüksekliği 30 metre civarında olup, yanlarda yer alan minarelerin uzunluğu 42 metredir. Mihrap bölümündeki minareler, diğer minarelere göre daha yüksek olup, 48 metre olarak mimari kayıtlara geçmiştir. Günümüzde cami girişinde, ibadetin ve insanoğlunun, yani kısaca yaşamın asıl amacını hatırlatmak amacıyla yapılmış seccade şeklinde iki kitabe bulunmaktadır (Rezapour,Wiese,Fayyaz, 2006: 22).



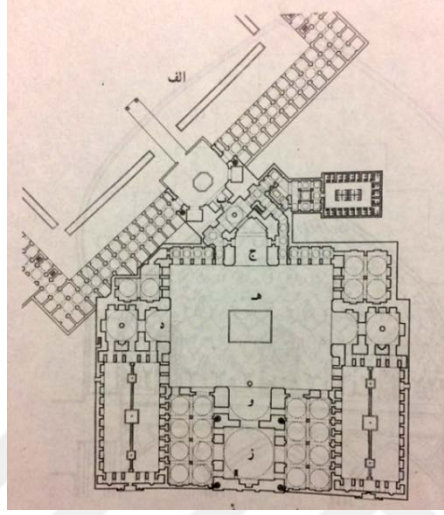
Şekil 3.7: İmam Camii giriş bölümü (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:33)



Şekil 3.8: İmam Camii Nakş-ı Cihan Meydanı'ndaki planı (Zekrgu, 2007: 64)

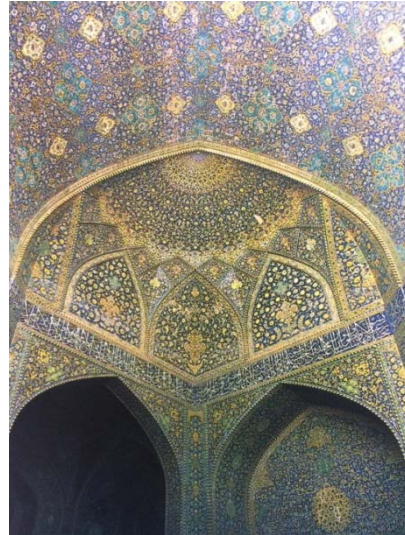
Ali Reza Abbasi tarafından yazılmış bir mozaik çini kitabesi, caminin girişinde bulunur. Onun altında, mimarın ve gözetmenin adının yazıldığı, sırasıyla Ali Ekber İsfahani ve Moheb Ali Beigallah diye birer kitabe daha vardır. Bunların dışındaki kitabeler de girişte bulunmaktadır.

Şah Abbas, tıpkı özel ibadeti için Şeyh Lütfullah Camii'ni yaptığı gibi, halkın ibadeti için de başka bir alana ihtiyaç duymuş, bu nedenle bu devasa yapıya iki büyük dini medrese ekleyerek, ibadet ve dini eğitim alanı yaratmıştır (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 22).



Şekil 3.9 : İmam Camii planı (Zekrgu, 2007:65)

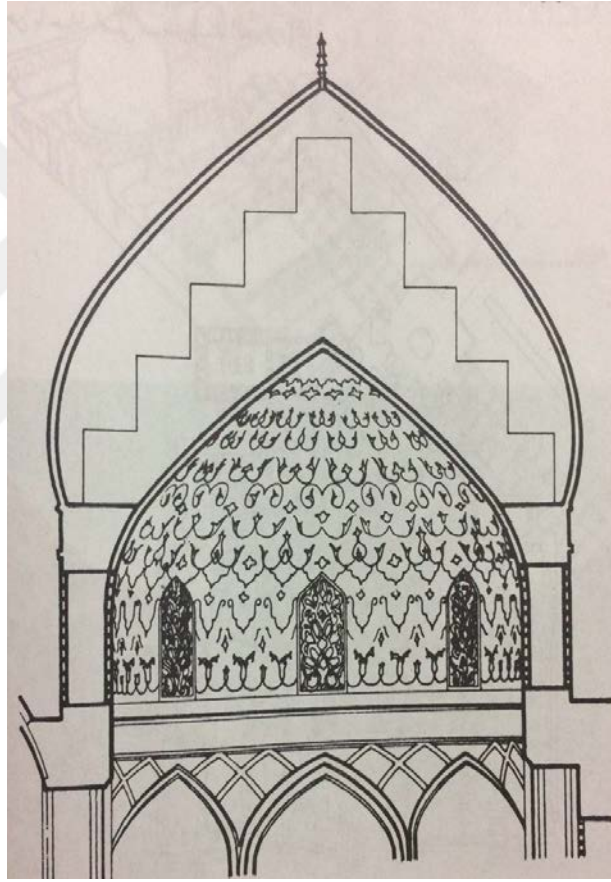
Caminin zekice tasarlanmış sekizgen antresi sayesinde, namaz sahasında yapılan kibleye doğru yön değişikliği fark edilmemektedir. İran Safevi mimarisinde bu özelliğe sık sık rastlanmaktadır.



Şekil 3.10: İmam Camii iç bölümü mozaik çini işlemesi (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 28)

İmam Camii, klasik dört eyvanlı bir cami örneğidir. Doğudaki eyvan oldukça

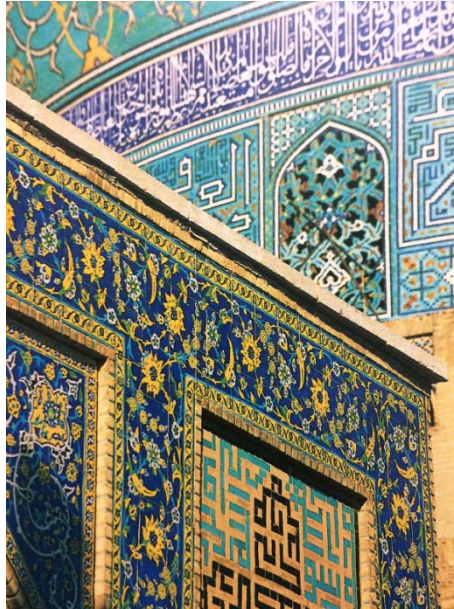
geniştir ve bir minaresi vardır. Güneydeki eyvan (en geniş eyvan), iç tarafta 38 metre yükseklik ve dışta 52 metre yükseklikte çift kubbeli büyük bir namaz alanına açılmaktadır. Aradaki 12 metre boşluk, sesi yankılama görevini üstlenmekte, mihraptaki müezzinin sesinin belirgin şekilde tüm camide işitilmesini sağlamaktadır. Güneydeki eyvanın bezemelerinde, bitki desenleri olan mavi zemin üzerinde sarı ve beyaz helezonlar görülmektedir. Namaz salonunun ortasına, yani kubbenin tam altına, ses ekosunu sağlayan birkaç siyah taş yerleştirilmiştir. Herhangi bir ses dalgası, tam yedi kez belirgin şekilde cami içerisinde yankılanır. (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 23).



Şekil 3.11 : İmam Camii çift kubbesi (Zekrgu, 2007:66)



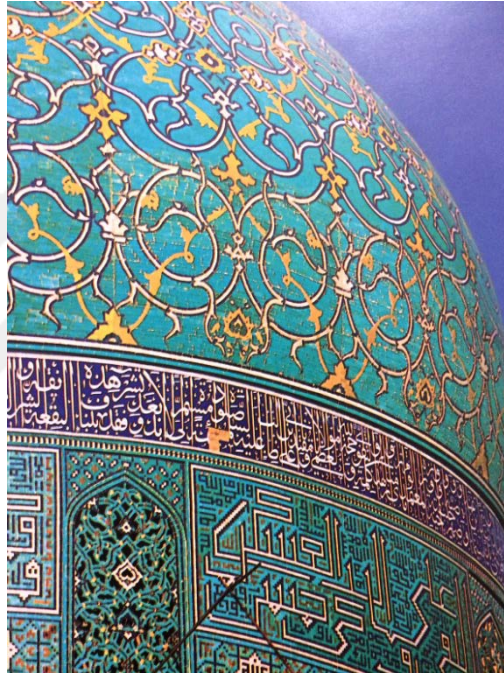
Şekil 3.12: İmam Camii'nin Batı Eyvanı (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 32)



Şekil 3.13: Çini seramik işleme, İmam Camii, İsfahan (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 35)

Sesin eşit şekilde kubbenin ve eyvanların ve yan bölümlerin her tarafına ulaşması gerçeği, İranlı mimarların dört yüzyıl önce akustik özellik geliştirdiklerini gösteren teknik tasarımdan kaynaklanmaktadır.

Safevi mimarisi, günümüzdeki modern binalardan eksik olmayan binalar yapılmış olduğunu göstermektedir. Büyük yeşim taşı ve mermer çanaklar, vaftiz su kapları gibi güçlü taş kütleleri camide yer alır ve doğu ile batı kubbelerde ve eyvanlarda, büyük namaz salonunun her iki tarafında, giriş kapısının yanında görülmektedir. Söz konusu eserlerin zarafet ve inceliği eşsiz kabul edilir. Bu taşlar, yaz döneminde ve özel günlerde, susamış konuklar için su veya şerbetle doldurulmaktadır. Caminin kuzeyinde ve doğusunda dini dersler için yapılan iki medrese bulunmaktadır. Medreseler, yüksek bir sütun üzerinde, tavanı soğana benzer şekilde, oldukça sade yapılmıştır.



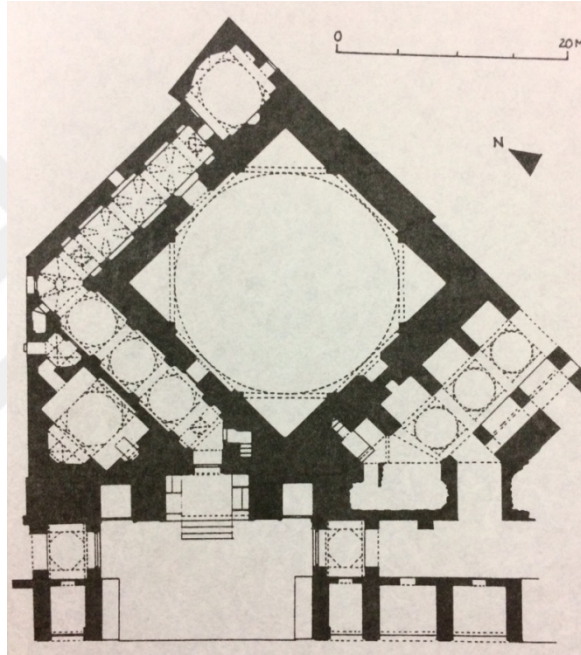
Şekil 3.14: İmam Camii kubbe çini süslemeleri, İsfahan (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 27)

Ayrıca bu sanat harikalarının arasında, medrese binası avlusunun güney batısında, Şah Abbas zamanında yaşamış meşhur bilim adamı ve matematikçi Şeyh Bahai'ye atfedilen ve güneş saati olarak çalışan bir parça taş bulunmaktadır. Arthure Upham Pope'a göre (İran sanatında uzman Amerikan sanat tarihçisi), tüm saha planı ve bina İslam'ın alçak gönüllü yaklaşımını göstermektedir. Her yerde akıcılık ve iletişim kolaylaştırılmış, hiçbir yerde engellenmemiştir. Ortak zemin hiçbir yerde basamak, korkuluk veya bölmelerle sınırlandırılmamıştır. Bezemeler tamamen gelenekseldir ve İranlıların bolluk ve berekete olan arzularını ifade etmektedir. Neredeyse binanın tüm yüzeyleri mine çinileriyle kaplanmıştır. Çiçekli motiflerin

zenginliği, yaratıcı ve soyut bir şekilde tüm binayı kapsar; Perslerin çiçeklere şiirsel tutkusunu ve bereketli bir hayata duydukları arzuyu gösterir (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 23).

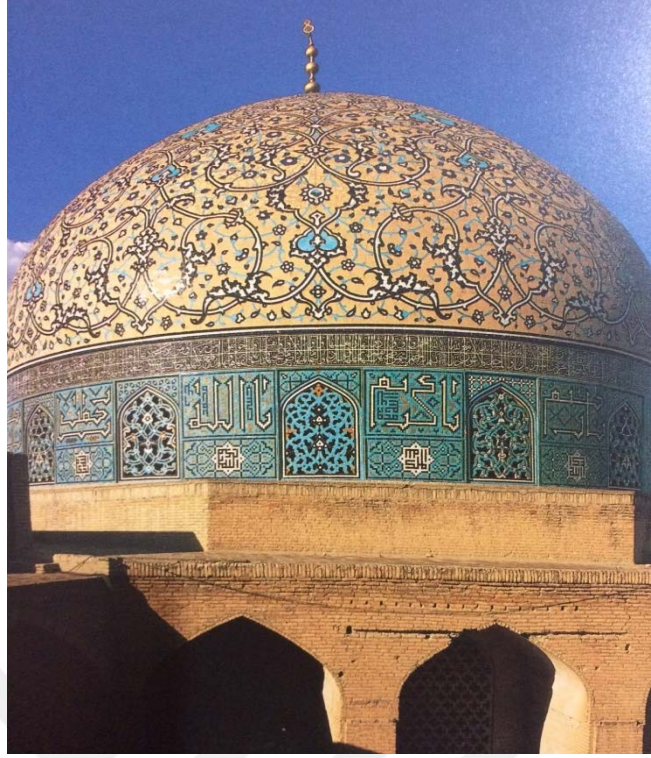
3.1.3. Şeyh Lütfullah Camii:

Şeyh Lütfullah Camii çok küçük ve zariftir. Orta avlusu yoktur. Kubbesi Sasani üslubuna göre, dört köşeli bir oda üzerinde yapılmıştır. Bu cami, Safevi din âlimi olan Şeyh Lütfullah adına hazırlanmıştır. Şeyh Lütfullah Camii'nde de İmam Camii gibi kibleye bakması için gizli bir mimari bir değişikliği ustaca uygulanmıştır.



Şekil 3.15: Şeyh Lütfullah Camii planı (Zekrgu, 2005: 68)

Bu yapıda, mavi renk üzerine hâkim olan süslemeleride iki üslup, çini mozaik üslubu ve yedi renk üslubu kullanılmıştır. Delikli pencereler ışığın girişini dengeleyip yumuşatmaktadır. Kubbenin iç yüzeyleri az rastlanan bergamot (turunç) ile nakşedilmiştir; dış yüzeyleri ise beyaz ve mavi renkli İslimi desenlerle bezenmiştir. Bu desenler, nohut rengi zemin üzerinde harikulade bir pırıltı sergiler. İç ve dış yüzeylerin çoğuna yerleştirilmiş kitabeler, ünlü Safevi hattatı Alireza Abbasi'nin elinden çıkmıştır (Zekrgu, 2007: 68).

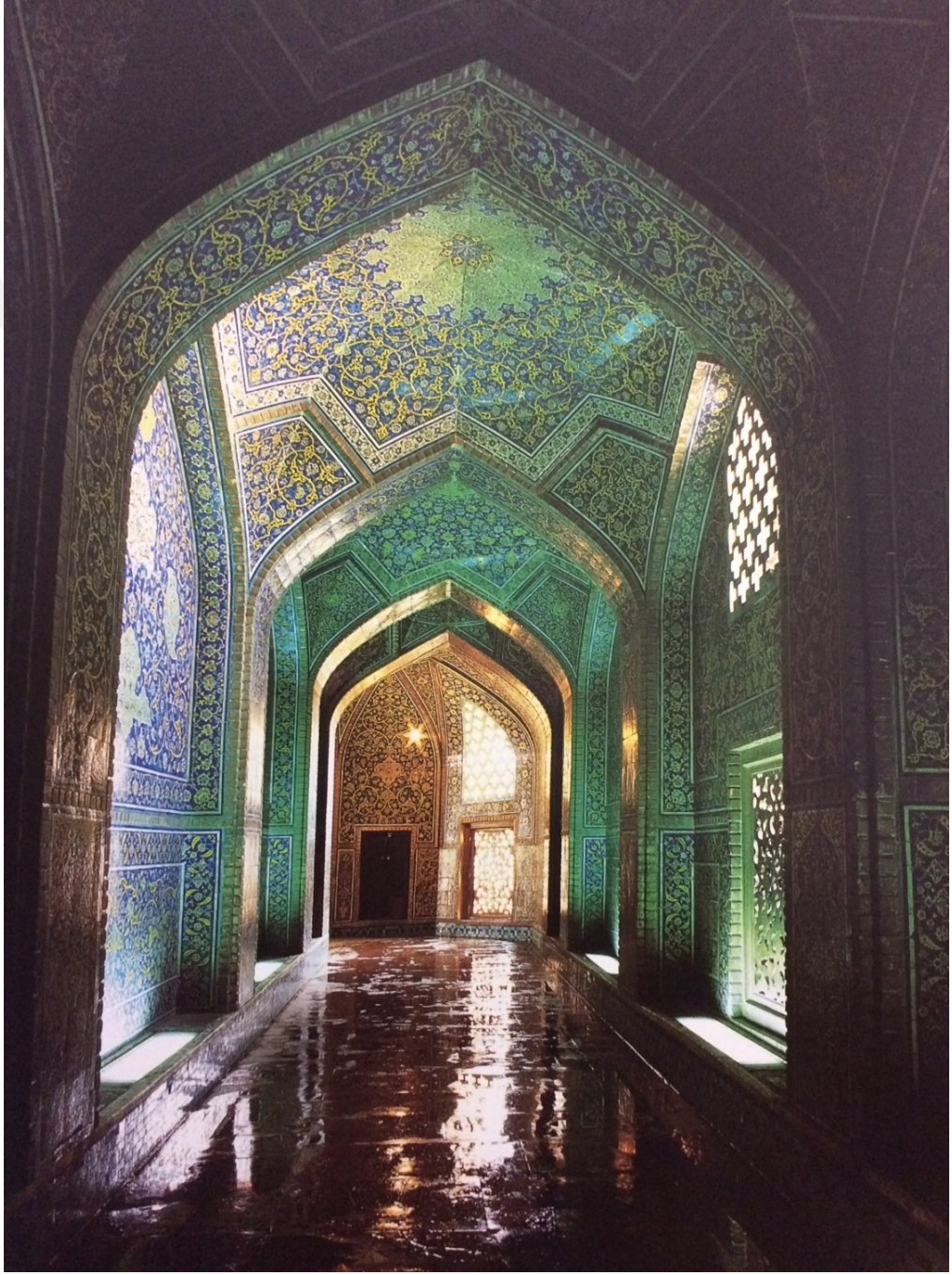


Şekil 3.16: Şeyh Lütfullah Camii kubbe görüntüsü

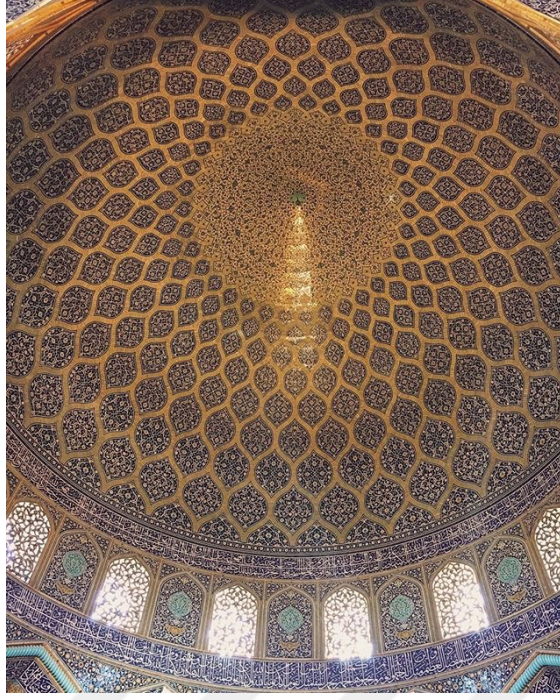
Şeyh Lütfullah Camii, içindeki desenlerle izleyicinin dikkatini dağıtmak yerine manevi duygularını yükseltmek, ruhani duygular uyandırmak için tasarlanmış muhteşem bir binadır. Bu küçük cami, meydanın doğu cephesine Şah Abbas tarafından, zamanının önemli din adamlarından olan Şey Lütfullah'ın şerefine inşa edilmiştir. Caminin yönünün kibleye bakması için, kubbeli namaz salonu meydana göre 45 derece açıyla inşa edilmiştir. Ancak bu özellik, giriş bölümünden anlaşılammaktadır. Büyük kubbe iki adet 170 cm kalınlığında duvarla desteklenmiştir. Bu duvarların sertliğini ortadan kaldırmak ve atmosfere hafiflik ve yumuşaklık katmak adına iki özellik düşünülmüştür. Birincisi, ortaya yerleştirilmiş büyük bir delik ve yüksek pencerelerdir. Bu özellik maksimum doğal ışığı yakalamak ve içeriye yansıtmak adına yapılmıştır. Diğer özellik ise giderek azalan ortak merkezli elipslerdir. İzleyiciye giderek gözden kayboluyormuş hissi vermektedir.

Cami aynı zamanda başka açılardan da farklılıklar taşır. Giriş kısmında turkuaz, mavi ve pembe renkler hâkimken, kubbe kısmında ana renk içeriden ve dışarıdan uygulanmış sarıdır. Cami genel halk ibadetine göre tasarlanmadığı için avlusu ve minaresi yoktur. Bu mekânın bir camiden ziyade, özel bir ibadetgâh olarak

yapıldığını görürüz. Caminin kendisi “kare plan üstünde kubbe” üslubunda dönemin son gelişmelerini taşır. Planda sadece basit bir kare şeklinde görünen ve sıkıcı bir kalıp sayılabilecek yapının, uygulamada oldukça zengin, çapraz ve düz öğelerle görsel bir tezat oluşturan, gösterişli bir sekizgen kubbe ile icra edildiği görülmektedir.

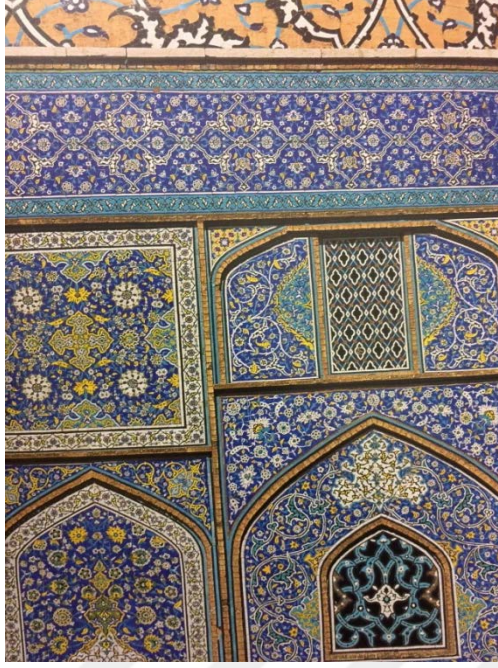


Şekil 3.17: Şeyh Lütfullah Camii iç Sütun görüntüleri (özel çekim)



Şekil 3.18: Şeyh Lütfullah Camii kubbe altı tavan görüntüsü, (Özel Çekim)

Kubbenin dış cephesi bitki motifleri ve çeşitli islimilerle bezenmiştir. Sülüs üslubu yazılı bir kitabe, gök mavisi çiniler üzerinde görülmektedir. İç cephedeki namaz salonunun kubbesindeki tezyinat, eşsiz mozaik çiniler ve mine kitabe tuğlalarından oluşur. Mozaik çini kitabe, turkuaz renkte, şebeke şeklinde delikli çini pencerelerden oluşmaktadır. Motif ve desenlerin çeşitliliği ile rengârenk kombinlerinin göze çarpan turuncu ve gök mavisi renkleri, izleyiciyi bu benzersiz ibadethanenin etkileyiciliği ile baş başa bırakmak üzere uygulanmıştır. Namaz salonunun iç kubbesindeki çini süslemelerinin, baklava şeklinde ve islimi motiflerle bezenmiş müthiş detayları görülmektedir. Mihrap ise, sanatsal değeri çok yüksek kabul edilen mozaik çiniler ve sarkıtlarla dekore edilmiştir (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 36).



Şekil 3.19: Şeyh Lütfullah Camii duvar ve kubbe bölmelerinin alttan görüntüsü, (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 36).

3.1.4. Ali Kapı Sarayı

Ali Kapı Sarayı (İran'da Ali Kapu diye telaffuz edilmektedir) İsfahan üslubunda benzeri olmayan başyapıtlarından biri olarak ün salmıştır. I. Şah Abbas döneminde yapılan bu yüksek saray, Nakş-ı Cihan Meydanı'nın batısında yer alır. Bu köşk altı katlı ve 48 metre yüksekliğinde yapılmıştır. Her katta uygulanmış özgün bezemeler, sarayın ilk göze çarpan özelliklerindedir.

Altıncı kat resmi ikramlar için tasarlanmış, şarkıcılar ve müzisyenler adına özel olarak düşünülmüştür. Orta salon ve yan odalarda kullanılan içi boş alçılar, sürahiler şeklinde farklı ebatlarda yapılmıştır. Özel bir bezeme çeşidine sahip yapı, görsel olarak çok etkilidir. Seslerin yansımaya ve doğal bir şekilde iletilmesine, bu tarz mimari ve desenleme usulü olarak sağlamaktadır.

Ali Kapı Sarayı'nın resimlerinin bir kısmı, Safevi döneminin ünlü ressamı Reza Abbasi ve onun çıraklarının el emeğiyle ortaya çıkmıştır. Maalesef bu eşsiz eserlerin çoğu ilgisizlik sonucu, zaman içinde yitirilmiş ya da ciddi zarar görmüştür (Zekrgu, 2007: 72).

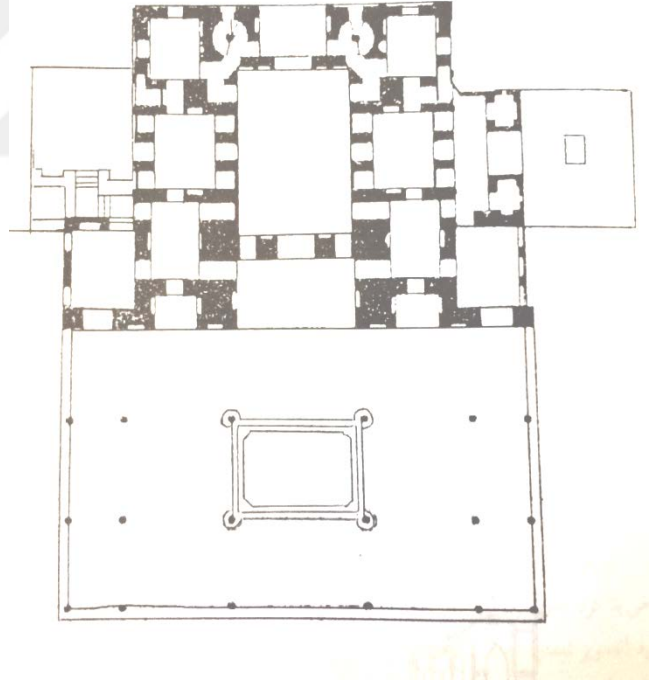
Bu saray, padişahların ve çevresinin meydanda düzenlenen oyunları ve spor müsabakalarını, özellikle Çevgan'ı, izlemeleri için tasarlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, girişin üstünde özel bir yer tasarlanmış olup, sarayın batı cephesinde yer alan en önemli bölüm olarak karşımıza çıkar (Mirdanesh, 2007: 56).



Şekil 3.20: Naqş-ı Cihan Meydanı'nda bulunan Ali Kapı Sarayı (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 47)



Şekil 3.21: Ali Kapı Sarayı'nın Musiki Odasının Bezemeleri (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 45)



Şekil 3.22: Ali Kapı Sarayı'nın proje detay çizimi (Mirdanesh, 2007: 59)

Balkonlarda daha yüksek başka katlar da bulunmaktadır. Bu katlarda bir musiki odası ve ihtişamlı bezemelerle dolu diğer odalar da yer alır. Ali Kapı Sarayı'nın diğer özelliklerinden biri de, görkemli bir giriş kapısının olmasıdır. Giriş kapısının yapılışı Timur zamanında başlamıştır. Sarayın yapılışı ise öncelikle Şah

Tahmasb'ın isteği ile üç katlı olarak başlamış, ancak sonraları Şah Abbas payitahtı Kazvin'den İsfahan'a naklettikten sonra saraya günümüzdeki haline göre eklemeler yapılmıştır.

Sarayın giriş katında idari işler için tasarlanmış odalar bulunmaktadır ve bu odalar Safevi Devleti'nin Ali Kapı Sarayı'nı hükûmet merkezi olarak kullandığını göstermektedir (Mirdanesh, 2007: 57).

Ali Kapı'nın anlamı Ala giriş demektir ve bu ihtişamlı yapı şüphesiz Safevi Devleti'nin gücünü ve otoritesini temsil etmektedir. Talar deneni kısım ya da balkon, özellikle tavan kısmında detaylı gotik işlemlerle zenginleştirilmiştir. Sütunlar tıpkı Çehel Sütun Sarayı gibi pencerelerin camlarındaki yansımalarıyla havada yüzermiş gibi bir his vermektedir. Bu sütunlar çınar ağacından yapılmıştır. Alt katlar daha sadedir ve belli ki güvenlik kaygılarına uygun şekilde tasarlanmıştır. Özellikle güvenliği artırmak ve üst katlara rahat ulaşımı engellemek için merdiven kısmı dar, dik ve rahatsız edici bir biçimde yapılmıştır.

Sarayın iç duvarları, figürler ve kuşlar gibi gerçekçi resimlerle ustaca süslenmiştir. Ancak bu süslemelerin bir kısmı zaman içerisinde solmuş ya da zarar görmüştür. Günümüzde bu süslemeler restore edilmektedir. Musiki odası bir çeşit alçı kesme tekniğiyle tabaklar halinde süslenmiştir (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 44).



Şekil 3.23: Ali Kapı Sarayı musiki odası (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 49)

3.1.5. Çehel Sütun Sarayı

Diğer Safevi saraylarından biri dei Çehel Sütun Sarayı'dır. Yağlı boya ile yapılmış desenlerle dolu bir ana salona sahip saray, önünde açık bir tavanlı bölüme ve büyük bir havuza sahiptir.

Ana salonun tavanı yirmi sütun üzerine yerleştirilmiş, havuzda ise kırk sütun kullanılmıştır. Bu nedenle binaya Çehel Sütun (kırk sütun) adı verilmiştir. Binanın planı Ali Kapı Sarayı ile birçok bölümde, özellikle giriş salonu ve ikram salonlarında benzerlikler taşır (Mirdanesh, 2007: 57).



Şekil 3.24: Çehel Sütun Sarayı'nın dıştan görünüşü (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:103)

Çehel Sütun, devlet etkinlikleri gerçekleştirmek veya yabancı sefirleri ağırlamak için tasarlanmış bir saraydır. Balkon kısmında her biri birer çınar ağacından yapılmış 20 sütun bulunmaktadır. Sarayın önündeki havuz, 16 metre genişliğe ve 110 metre uzunluğa sahiptir. Bu saray I. ve II. Şah Abbas Abbas dönemlerinde yapılmıştır. Yüksek ve 18 sütunlu bir balkonu, aynalarla kaplanmış bir girişi ve kuzey ile güney cephelerinde yer alan birçok odası vardır. Ayna işlemleri, alçı dekorlar ve görkemli freskler gibi bolca tezyinat, sarayın süslemelerini oluşturur.

Merkezde yer alan salon, altın işlemeli tavanıyla günümüzde İsfahan Müzesi'ne dönüşmüştür. (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 49)



Şekil 3.25: Çehel Sütun Sarayı iç görüntüleri (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006:105)



Şekil 3.26 : Çehel Sütun Sarayı iç görüntüleri (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 111)

3.1.6. Heşt Behişt Kõřkü

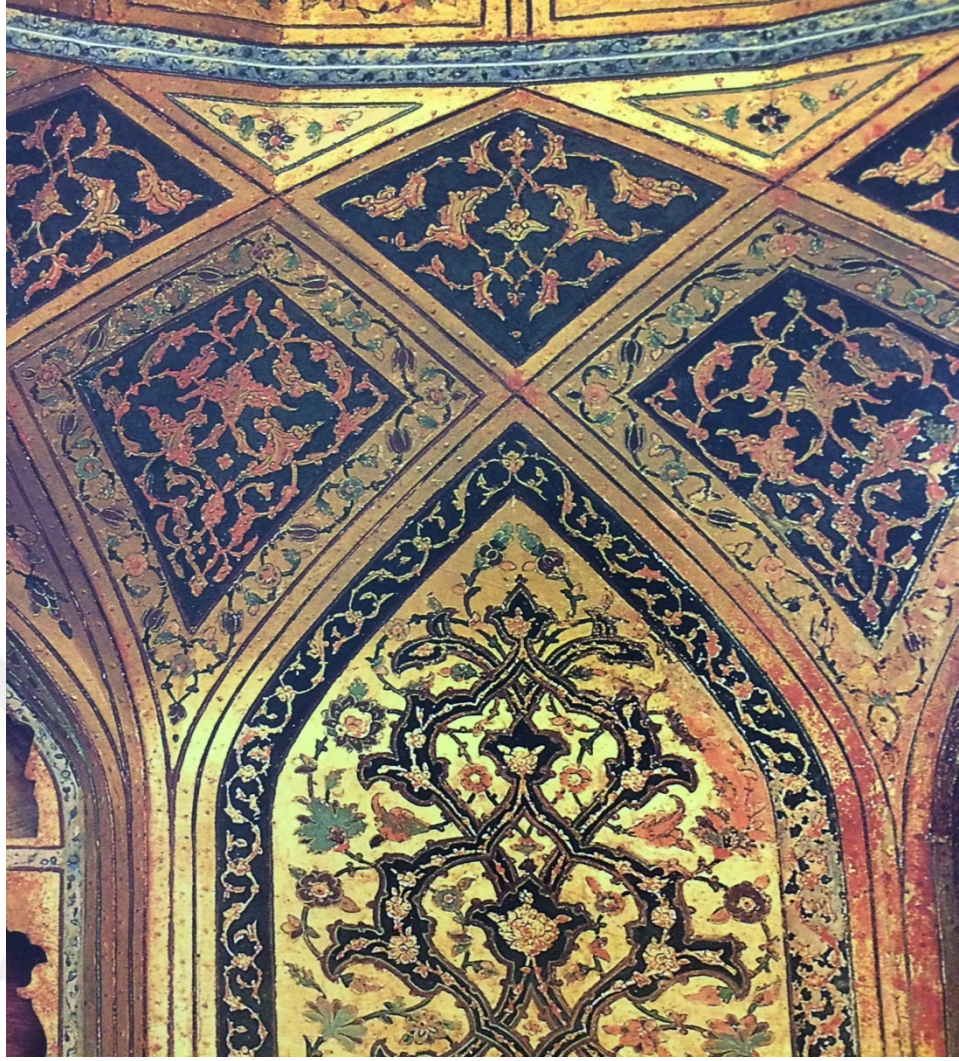
“Sekiz cennet” anlamına gelen Heşt Behişt Sarayı’nın planı, daha önce bahsedilen Safevi binalarından farklı özellikler taşıır. Sarayın planı, ortada muntazam bir sekizgenden ibarettir ve Safevi döneminin sonlarında inşa edilmiştir. Bu sekizgenin orta alanının dört köşesinde dört balkon, diğer dört köşe üzerinde de dört oda bulunur. Heşt Behişt planı, Kazvin Saltanat Sarayı’na oldukça benzer - yalnızca çevresinde sütunlu koridoru yoktur. Heşt Behişt, hem dış görüntü, hem de iç plan olarak Safevi mimarisinin en ahenkli binası kabul edilir. Safevi döneminden İsfahan bölgesi dışında da birçok saray veya kalıntı kalmıştır. Örneğin Kaşan şehrinin Fin Bağının Sarayı (Mirdanesh, 2007: 58).

Heşt Behişt Sarayı 1669 yılında tamamlanmıştır. Zarif duvar resimlerinin ve görkemli tavanının yanı sıra, aynı zamanda ev sadeliğini de koruduğu gözlemlenir. Sarayın ismi ve mimari stili, muhtemelen Tebriz’de Uzun Hasan tarafından yapılan çok daha eski saraylardan esinlenilmiştir. Saray, ortada yer alan bir sekizgenden ve köşelerde yer alan dört balkon ve dört odadan oluşmaktadır. Ortadaki tavan daha yüksektir ve işlemlerle bezenmiştir.

Dış cephedeki çini döşemelerinin natürel havası dikkat çekicidir. Tavus kuşu ve ağaçların yanında yer alan meleklerle süslenmiştir ve önceki dönemlere göre daha az üsluplaşma taşıır. İçeride müthiş duvar resimleri ve çeşitli süslemeler bir tavan bulunmaktadır (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 96).



Şekil 3.27: Hešt Behešt Sarayı, İsfahan (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 96)



Şekil 3.28: Heşt Beheşt Sarayı, İsfahan (Rezapour, Wiese, Fayyaz, 2006: 99)

4.OKULLAR

Safevi dönemi tezhip sanatı okullarına değinmeden önce, İran sanatı ile ilgili sıklıkla bahsi geçen “Murakka” terimini açıklama gereği duyulmuştur.

Murakkalar, bir araya getirilen ve kütüphanelerde saklanan, hat, minyatür, tezhip ve Teşir örnekleridir. Genelde sanatsever alıcıların zevkine ve kullanış biçimine uygun olarak, bir albüm şeklinde düzenlenilip sunuma hazır biçimde satışa çıkarılır (Aghdashlu, Hoseini ve Erfanian, 2012: 9).

Hindistan Gürkan padişahları murakka yapımına çok önem vermiş, değerli tezhipler ile minyatürleri toplamaktan büyük zevk almıştır. Bu ilgi sadece Hint sanatçıları için geçerli olmadığı gibi, bazen İran sanatçılarına da fayda sağlamıştır (Zaredar, 2013: 2).

İslam sanatının en ilginç ve en önemli ürünlerinden biri de, murakka defterleri olmuştur. Murakka, ismini rukaa kökünden (yamalama anlamında) almıştır. Parçaların bir arada toplanıp yamalanması haline İngilizce’de albüm denilmektedir.

Hindistan’da ve Moğol imparatorlarının saraylarında bir araya getirilen eserler, İslam medeniyetinin en meşhur ürünlerinden ve murakka yapımının en meşhur örneklerinden kabul edilir (Khalili, 2000: 70).

4.1. HERAT OKULU

Safevi döneminde birçok İran şehri sanat merkezi haline gelmiştir. En önemli şehirler, Herat, Tebriz, Kazvin ve İsfahan’dır. Herat’ın coğrafi konumu, Batı Türkistan’ın Horasan bölgesindedir ve birkaç milyonluk nüfusu ile gerçekleşen geniş çaptaki imalat, şehirde ticareti geliştirmiştir. Klasik üslup Tebriz’de hayat bulmuş, Şiraz’da kısa ve parlak bir dönem geçirmiş, Herat’ta ise doruk noktasına ulaşmıştır.

Timur'ların rolü Herat'ın sanatsal gelişiminde büyüktür. Timur zamanında Semerkant şehri sanat başkenti olmuş, ancak sonradan yerini Herat şehrine bırakmıştır. Timur'dan sonraki yöneticiler sanata daha az destek vermiş, buna rağmen Semerkant'tan Herat'a kaymış merkezde sanat faaliyetleri devam etmiştir. Şahrüh zamanında Şehzade Baysungur, kitap sanatı akademisini kurmuş ve Sultan Hüseyin Baykara zamanında akademi en parlak dönemini yaşamıştır. Sultan Hüseyin Baykara sadece Bihzâd değil birçok şair ve düşünürü desteklemekteydi. Baysungur akademisinde değerli Miracname kitabı ortaya çıkarılmış, eserdeki Hz. Muhammed'in minyatürü çok ünlenmiştir. Ne yazık ki minyatür, 16. Yüzyılın başında yok olmuştur (Özcan,1998: 42,43).

Ayrıca çok değerli addedilen Baysungur Şehnamesi de bu akademide Cafer Baysungur el yazısıyla ortaya çıkmıştır. Bu dönem Firdevsi'den başka, Sadi ve Nizami gibi şairlerin eserleri de ilgi çekmeye başlamış; Gülistan ve Bostan, Leyli ve Mecnun ile Hüsrev ve Şirin gibi eserler maharetli ellerle resmedilmiştir.

İlk Herat okulunda minyatürler tamamen İran özelliklerini taşımakla birlikte, her şey açık ve öz bir şekilde sunulmuştur. Resimler, şiirsel, yumuşak ve ideal bir dünyanın ruhunu yansıtır; yalın ama bir o kadar da zengin kompozisyonlara sahiptir. Figürler zarif ve hassas şekilde nakşedilmiş, renkler zengin ve uyumlu kullanılmıştır. Yeni renk kombinasyonları ise göze çarpmaktadır. (Zekrgu, 2007: 33)



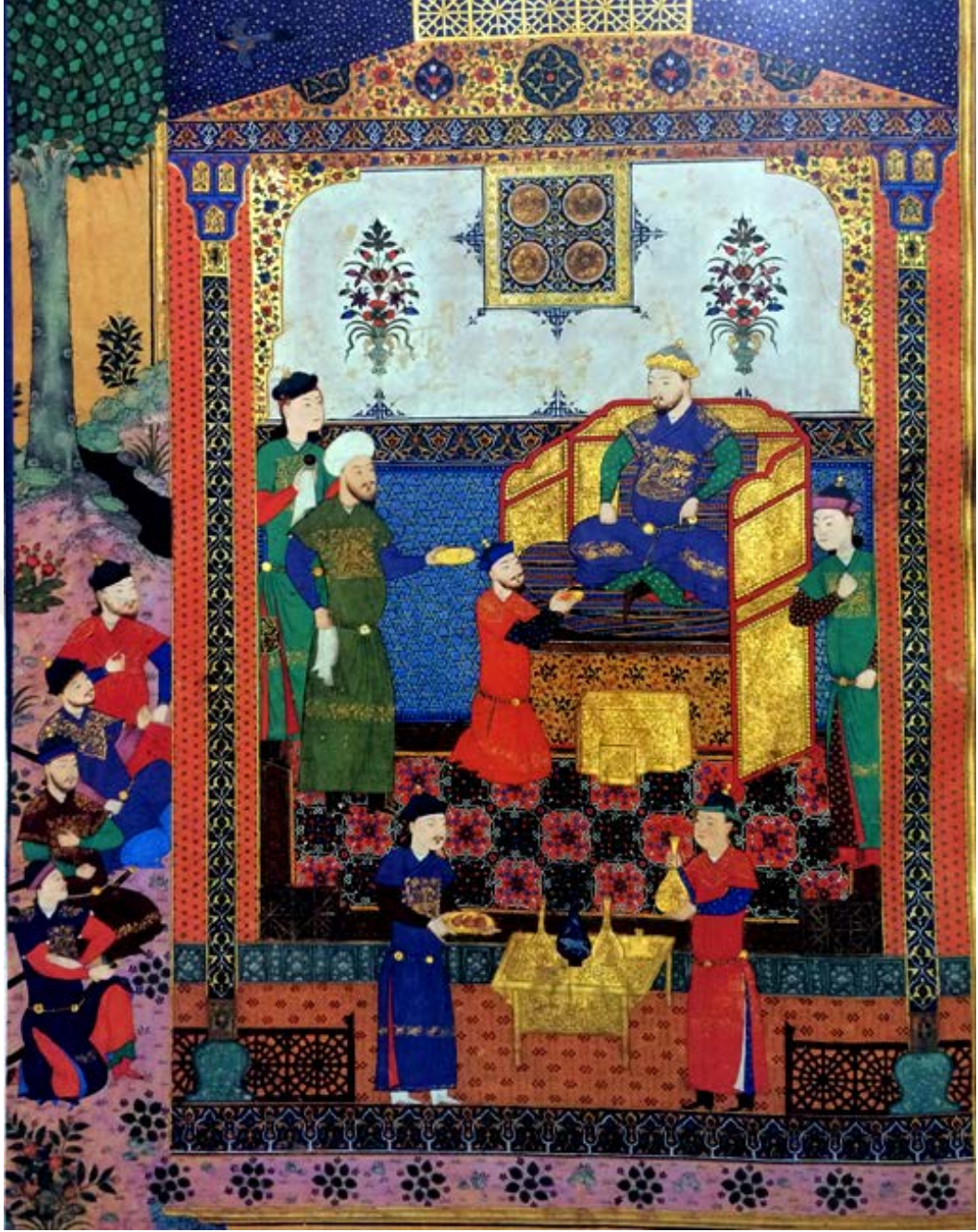
Şekil 4.1: Hizmetçi Golnaz ve Genjvar-i Erdoğın Erdeşir ile, 1429, Baysungur Şehnamesi

(Hoseinirad,2005: 64)

Herat okulunun Baysungur Şehnamesi, dünyadaki müze ve kütüphanelerde bulunan şehnameler arasında önemli bir yere sahiptir. Ancak bunların, sahiplerinin hırsları yüzünden sayfaları koparılıp, satışa çıkarılmaları önlenmektedir. Birkaç eksiklik dışında şehnameler arasında bütünlüğe sahip gerçek birer örnek teşkil etmektedirler. Minyatürleri, tezhip ve ciltleme işlemleri ile ustaca ve zarafetin doruk noktası sayılabilecek bir titizlikle yapılmıştır, el yazması bir kitabın bütün inceliklerini içinde barındırmaktadır. Bu muhteşem şehname, Timurlu sanatının en gelişmiş halini temsil etmektedir ve sonraki dönemlerde gelen sanatçılar için her zaman ilham kaynağı olmuştur (Hoseinirad, 2005: 39).



Şekil 4.2:Erjasb'in İsfandiyar tarafından Ruyindej'de öldürülüşü, 1429, Baysungur Şehnamesi
(Hoseinirad ,2005 :61)



Şekil 4.3:Lohrasb'in Tahta Oturması Ve Ordu Şefleriyle Konuşması, Baysungur Şehnamesi (Semsar, 2000: 98)



Şekil 4.4: Keykavus'un tahta oturuşu, 1429, Baysungur Şehnamesi (Hoseinirad , 2005 : 59)



Şekil 4.5: Çakalın tavsiyesiyle yılanın başına mücevher atan karga, 142, Kelile ve Dimne (Hoseinirad ,2005:74)

4.2. Tebriz Okulu

Tebriz’de Bihzâd’in ve diğer Herat sanatçılarının varlığı, 16. yüzyılın başında Tebriz okulunun oluşumunu sağlamıştır. Şah İsmail’in Bihzadi kütüphanesinin şefi olarak seçilmesi, Şah’ın sanat atölyelerinin gelişmesine büyük önem verdiğini ve Bihzad’ın baskın sanatçı karakterini göstermektedir. Şah Tahmasb döneminde bu atölyelerin çalışmaları daha da ön plana çıkmıştır.

Tebriz resim okulu, Türkmen sanatının mirası ve Timur sanatının karışımından ortaya çıkan muhteşem eserlerden oluşmuştur. Tebriz okulu sanatı, Kazvin ve Meşhed sanatına ve daha sonra Herat, İsfahan ve Şiraz’a nüfuz etmiştir.

Safevi sanatı, Türkiye ve Hindistan gibi çevre ülkelerde de yayılmaya başladı. Tebriz okulunun resimleri diğer devirlerde üretilen eserlerden daha göz kamaştırıcı ve etkileyici kabul edilebilir. Bu dönemde İran resim sanatının doruk noktasına ulaştığı bilinmektedir. Söz konusu nokta, özellikle manevi sahnelerin canlandırılmasında ve muazzam işlemlerde dikkat çekmektedir. Adeta Tebrizli sanatçıların gönül gözü, sıradan insanların dünyada göremeyeceği hakikatlere açılmış gibi bir izlenim vermektedirler.

Tebriz Okulu ruhani ve şiirseldir. Renkli giysilerle örtülü güçlü figürler, ustaca kompozisyonlar, geometrik ve bitki desenleriyle titizce bezenmiş mimari eserler, zarif çizgiler ve göz alıcı renkler, hayali manzaralar (cennet tahayyülleri), nazlı selvi ağaçları, rengârenk çiçekler ve çalılıklar, masmavi gökyüzü ve rüya gibi bulutlar, renkli tüylü kuşlar ve gökteki melekler, bu üslubun en ünlü imgeleridir.

Tebriz okulu, Tebriz sanatçılarının gözündeki gizli ve görünen âlemlerin karışımını ortaya serer. Bu özellikler en çok, şah Tahmasb adına Tebriz okulunun hazırladığı en ünlü işlerinden olan Firdevsi Şehnamesi'nde ve Nizami Hamsesi'nde ve Sam Mirza'ya hazırlanan Hafız Divanı'nda görülmektedir.

Tebriz okulunun en büyük sanatçılarından biri, üstat Nizamüddin Sultan Muhammed'dir (Hoseinirad, 2005: 24,25).

Safevi döneminin başında Şah Tahmasp büyük bir kütüphane yaptırmış; ayrıca Safevi şehzadeleri Bahram Mirza ve İbrahim Mirza gibi, kitap yapımı sanatını destekleyip kütüphaneler kurdurmuştur. Söz konusu kütüphaneler İsfahan'ın yıkılışına kadar ayakta kalmış, sonra dağılmıştır (Semsar, 2000: 16).

Safevi dönemi resim sanatının özelliklerinden biri de, giysiler ve insanların başörtüleridir. Bu dönemin en iyi ressamlarından biri, kalemle çizimde maharetli olan üstat Muhammedi'dir. Uzun boylu figürler, küçük ve gerçekçi yüzler ve kırsal manzaraların çizimi, üstat Muhammedi'nin tarzında öne çıkan özelliklerdir (Tavusi, 2011: 25).

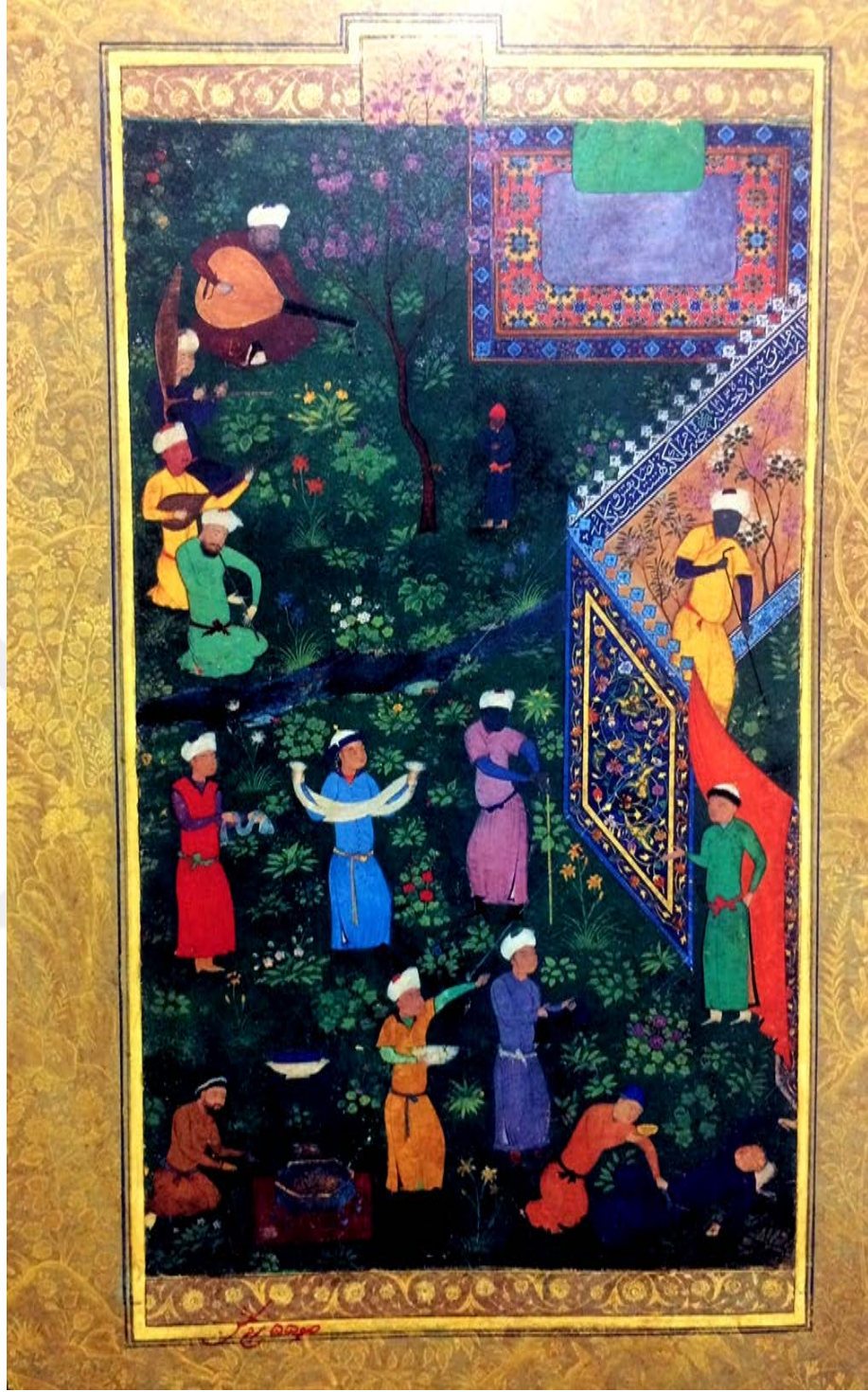
Tebriz okulunun bir diğer sanatçısı olan Reza Abbasi'nin odak noktası ise, çevreden ziyade insan üzerinedir. Konuları daha çok alt sınıfların gündelik hayatından seçmiş, eserlerinde Avrupa sanatının nüfuzu ve etkisi oldukça kendini göstermiştir. Bu dönemden itibaren resim sanatı, kitap sanatının hizmetinden çıkmış, bağımsızlığını kazanmıştır.

Muhammed Zaman'ın işlerinin ise İslam-İran kültürüyle hiç alakası olmadığı söylenebilir. Doğaya sadık kalması, nesnelere olduğu gibi yansıtması, üç boyutluluk

ve tonlama, Muhammed Zaman'ın farklı bir üslubu benimsediğini gösterir. Zaman'ın işlerinde, Bihzad'ın şeffaf ve düz renklerinin zenginliğine ya da Reza Abbasi'nin çizgilerinin zarafeti ve hareketliliğine rastlanmaz. Şah Tahmasb Şehnamesi, bu dönemin en meşhur eserlerindedir ve Tebriz okulunun üslubunda, Sultan Muhammed ve Mirek Nakkaş'dan 258 tasvir içermektedir (Tavusi, 2011: 25).



Şekil 4.6: Keyhosrev Tus İçin Çağrı Yapıyor, Şah Tehmasp Şehnamesi, Tebriz Okulu (Hoseinirad, 2005:275)



Şekil 4.7: Sultan Hüseyin Mirza gezerken, Behzad-Gülşen murakkası, Tebriz okulu (Hoseinirad, 2005:433)



Şekil 4.8: Zahhak omzunda yılanla, Şah Tehmasp Şehnamesi (Hoseinirad, 2005:233)



Şekil 4.8: Hakan ve Kamus'un İranlılarla buluşması, Şah Tahmasbi Şehnamesi (Hoseinirad, 2005:285)

4.3. KAZVIN RESİM OKULU

16. yüzyılın ikinci yarısında II. Şah İsmail tahta oturmuş; ardından Tebriz, Meşhed ve Şiraz ressamalarını, kütüphane ve resim atölyelerini tekrar kurmak üzere Kazvin'e çağırmıştır. II. Şah İsmail ilk iş olarak şehname siparişi vermiştir. Bu şehnamelerin birkaç nüshası, Rıza Abbasi'nin müzesinde saklanmaktadır.

Siyavaş Gürcistani, Sadık Beyk Afşâr, Ali Asgar Kaşâni, Mir Zeynülabidin ve Murat, Kazvin okulunun en önemli sanatçılarından sayılmaktadır.

Kazvin okuluna ait II. Şah İsmail Şehnamesi, Tebriz okuluna göre daha sade olsa da, onun devamı olarak ortaya çıkmıştır.

II. Şah İsmail'in ölümünden sonra, iç problemler nedeniyle minyatür ve kitap bezeme sanatının yaygınlığı azalmış, sanatçılar daha çok halka yönelik çalışmaya başlamıştır. Bu çalışmalar, daha sade desenlere sahiptir ve daha genel konuları kapsamaktadır. Bu sade üslup, özellikle Muhammedi, Şeyh Muhammed ve Sadıki'nin çalışmalarında görülür. Ek olarak, bu yöntem sonraki dönemlerde İsfahan okulunun ilham kaynağını ve temelini oluşturmuştur.

Şah Abbas'ın Kazvin'e gelmesi ve tahta oturmasıyla birlikte, mimari, şehircilik ve resim sanatının daha da ön plana çıktığını görürüz. Şah Abbas, saltanat kütüphanesinin yönetimini, resim eğitimini Muzaffer Ali'nin yanında almış ve Şah Tahmasb ile Şah İsmail'in sarayında şair ve nakkaş olarak yetişmiş Sadık Beyk Afşâr'a teslim etmiştir. (Hoseinirad, 2005: 28)



Şekil 4.9: Firdevsi Gazne şairlerin arasında, II. Şah İsmail Şehnamesi, Kazvin Okulu (Hoseinirad, 2005:308)



Şekil 4.10: Husrev'in Şiroye Tarafından Öldürülüşü, II. Şah İsmail Şehnamesi, Kazvin Okulu (Hoseinirad, 2005:321)

Kazvin okulunda Tebriz okulunun üslubuna sadık kalan iki nüsha elde edilmiştir. Bu nüshaların ikisi de, 16. yüzyıl sonlarında İran sanatının değişimini ortaya koyar. Birincisi, Rıza Abbasi müzesinde saklanan ve Kıvamüddin Muhammed'in kaleminden çıkmış Kıvam Şehnamesi; diğeri ise Şah Tahmasb'ın fetihlerini anlatan Kasımı Şehnamesi'dir.

Bir diğeri önemli nüsha da, Ahsen-ül Kibar kitabıdır. Hz. Muhammed'i ve hayatından kesitleri anlatan bu kitabı, Kazvin'de yapıldığı tahmin edilmektedir. Kitabın özellikleri arasında, geometrik ve sade kompozisyonlar, titiz ve zengin renklendirmeler öne çıkar. Kitabın konuları daha çok Şii mezhebinde önemli kabul edilen olayların sahneleridir (Hoseinirad, 2005: 28).



Şekil 4.11: Av-Kavam Şehnamesi, Kazvin okulu (Hoseinirad, 2005: 329)

4.4. İSFAHAN OKULU

16. yüzyılın başlarında, payitaht Kazvin'den İsfahan'a taşınmış, Kazvin ve diğer önemli şehirlerin sanatçıları İsfahan'a gelmiştir. Bu dönem, İsfahan şehri bir sanat merkezine dönüşmüştür. Resim atölyeleri büyümeye başlamış, kitap sanatından ziyade saray duvarlarına yapılan resim sanatı gelişmeye başlamıştır. Şah Abbas'ın zamanında Avrupa ve Hindistan ile ticari ve siyasi irtibatın çoğalması ve Jelfa'daki Ermenilerin İsfahan'a göçmesi sonucu, batı resim sanatının özellikleri İran'a nüfuz etmeye başladı. Şah Abbas döneminde yapılan bazı duvar resimlerinde, batı resim sanatının bariz etkilerine rastlanmaktadır. Ayrıca, Avrupa'dan gelen ve Şah Abbas'ın sarayında resim yapan birkaç sanatçının adı bu dönemin kayıtlarında geçmektedir. Söz konusu sanatçılar, doğu sanatına uyum sağlayarak Şah Abbas'ın yanında çalışmaya başlamıştır (Hoseinirad, 2005: 28).

Genel olarak resim sanatı, 17. yüzyılda saray tarafından masrafları karşılanan kitap sanatına ek olarak, duvar resmi ve rukaâ olarak da yaygınlaşmış, saray dışında tüccar ve zenginler tarafından da benimsenmiştir. Bu durum, masrafı daha düşük Rukaâ sanatının daha sade desenler ve renkler ile gelişmesine neden olmuştur. Sanatçılar, rukaaları yaparken daha az boya kullanmaya başlamış, hatta sadece desenle yetinmiştir. Eserler, genellikle arka planı renklendirmeksizin, birkaç dal ve yaprak ya da biraz çizgisel bulutlarla kaplanmaktaydı. Bu rukaalar, çoğunlukla oturan ya da ayakta olan varlıklı ailelerin, çiftlerin ve şehzadelerin figürlerinden oluşur. Bu akım bir yandan portre yapımını, diğer yandan ise insan organlarının çizimine ilgiyi arttırmış; dolayısıyla oran ve orantılar ile benzerlik yakalamak konusunda daha titiz davranılmasına neden olmuştur.

Bu dönemin eser ortaya koyan sanatçılarının en meşhur olanı Rıza Abbasi'dir. Ancak sanatçının karakteristik özellikleri, sanat tarihçilerinin geniş araştırmalarına rağmen hala tam olarak tanımlanamamıştır. Bunun durum, onunla aynı ismi taşıyan birçok sanatçı bulunmasından ve farklı devirlerde farklı imzalar kullanmasından kaynaklanmaktadır.

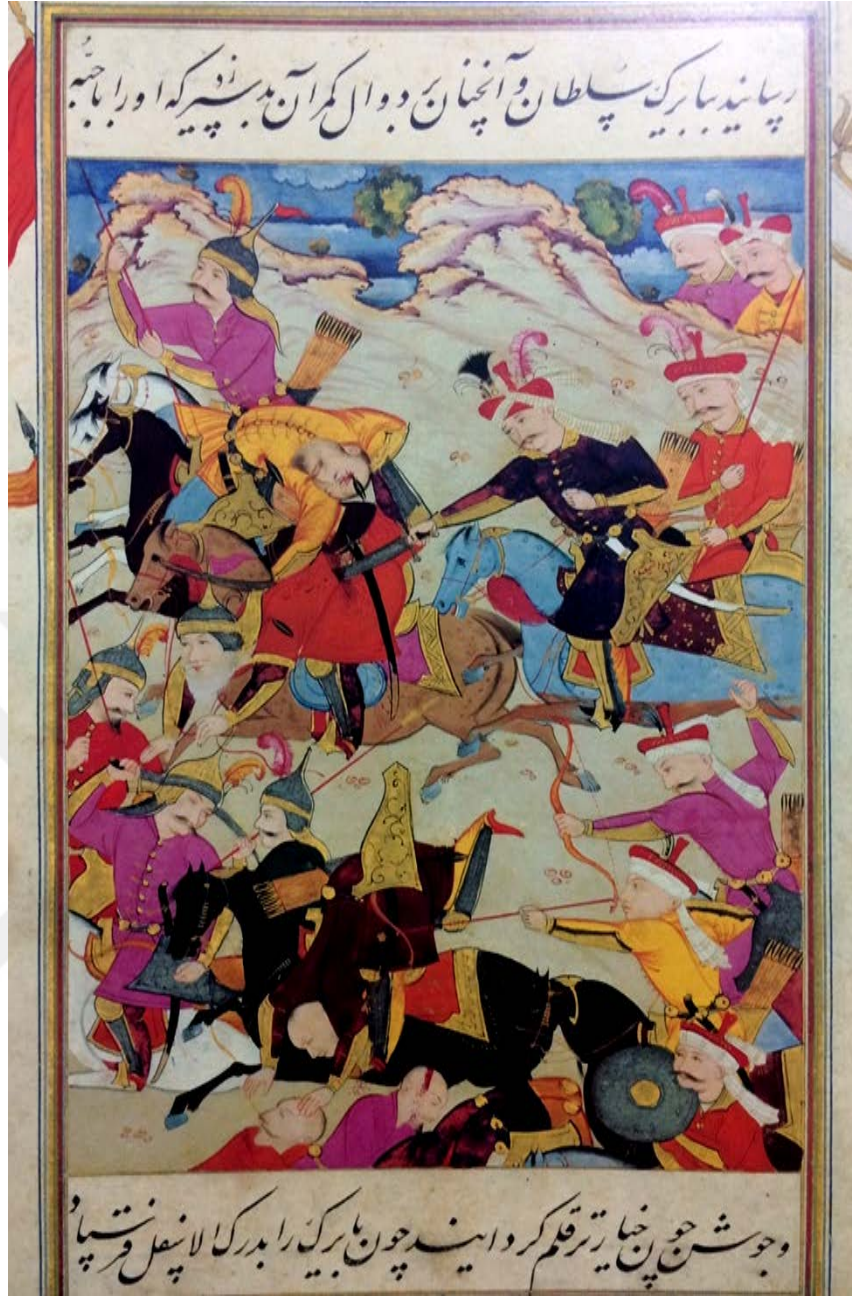
Reza Abbasi'nin üslubu, doğaya sadık kalması, hareket ve ifadeleri olduğu gibi, sade ve akıcı bir şekilde eserine dökmektir. Çizimde çok hareketli ve akıcı

çizgilerden yararlanmış, nüanslaşmaları aynı kırık talikteki gibi kıvrak kullanmıştır. Abbasi'nin üslubu, 17. yüzyılın sonuna kadar (hatta daha sonraki dönemlerde de) çırakları tarafından devam ettirilmiştir. Çıraklar üslubu geliştirmiş, bu üslup İsfahan okulunun baskın çizim ve resim üslubu olmuştur. Bu nedenle, İsfahan okulu Rıza Abbasi okulu olarak da tanınır. Öğrencileri Muhammed Kasım, Muhammed Yusuf, Muhammed Ali Tebrizi, Afzal Hüseyini ve Muin Musevvir'dir. Üstadına en sadık olan çırak olarak anılan Muin Musevvir, Rıza Abbasi'nin bir portresini de resmetmiştir (Hoseinirad, 2005: 29).

Bu dönemde, Rıza Abbasi ve diğer sanatçılar, kendi stillerini en çok portreler ve tek suratlarda göstermiştir. Arka planda suratlar altın renkte, hafif bir teşiiri ile (teşiir İran minyatür ve tezhip sanatında hat levhaları etrafına yapılan, genelde 2-3 renk altınla hayvan ve bitki motiflerinden oluşan süslemedir), parlak ve göz alıcı renkler kullanılarak resmedilmiştir. Sosyal konular, ilk bakışta sade ama gizemli bir havayla ele alınmıştır. Dervişler, âşıklar ve genç çiftler gibi karakterler, Rıza Abbasi ve çıraklarının çalışmalarında dikkat çeker. Nüanslaşmalarda şiddet ile zaaf, daha estetik portreler ve daha kıvrımlı giysiler, İsfahan okulunda göze çarpan özelliklerdendir (Zâridar, 2014: 8).

İsfahan resim okulunun değişim ve gelişimini gösteren resimli nüsha ve rukaalar arasında üç çok önemli nüsha daha bulunur. Bunlardan biri, Rıza Abbasi Müzesi'nde yer alan Âlem Ara Şah İsmaili kitabının resimleridir. Kitaplarda Şah İsmail'in hayatı ve savaşları anlatmakta, ayrıca içinde Muin Musevire ait olan 19 resim bulunmaktadır. Kitaptaki resimlerin özellikleri ise, figürlerin daha büyük çizilmesi, detayların ve manzaraların daha az işlenmesidir, böylece daha çok hareket sağlamasıdır.

Rıza Abbasi Müzesi'ne ait olan bir diğer nüsha da, Abu Müslimnâme kitabıdır. Bu kitapta, II. Şah Abbas döneminde yapılmış İsfahan okulundan resimler bulunmaktadır (Hoseinirad, 2005: 30).



Şekil 4.12: Alem Ara-o Şah İsmail kitabından bir sayfa, İsfahan okulu, Reze Abbasi Müzesi (Hoseinirad, 2005: 371)



Şekil 4.13: Abumoslem Nameh'dan Bir Sayfa, İsfahan Okulu, Gülistan Sarayı (Hoseinirad, 2005: 367)



Şekil 4.14: Hafez Divanı, Reza Abbasi'nin Eseri, İran Milli Müzesi, İsfahan Okulu (Hoseinirad, 2005: 354)

4.5. ŞİRAZ OKULU

16. yüzyılın başında Şiraz'ın Akkoyunlulardan sonra Safevilere miras kaldığı, ancak bu yeni dönemle ilgili pek bir bilgi olmadığı tespit edilmiştir. Şiraz hiç bir zaman Safevilerin başkenti olmadığı için, bu dönemden pek az bahsedilmiştir (Uluç, 2006: 39).

Safevi döneminin ilk yıllarında, Şiraz'da kitap sanatı Akkoyunlu dönemiyle oldukça benzerlik göstermektedir. Ancak zamanla, tezhip ve ciltlemede farklı uygulamalara rastlanmamakla birlikte, yeni ve özgün bir resim üslubunun geliştiği söylenebilir. Bu üslup, Tebriz okulundan tamamen bağımsız gelişmiştir.

1503-20 yılları arasında Şiraz resim okuluyla özdeşleşen üslup; Akkoyunlu sanatından esinlenir ve Sultan Halil için kaleme alınan el yazmalarından da izler taşır. Bu üslubun en göze çarpan özellikleri arasında, figürlerin daha ince ve uzun olması, altın yaldız kullanımının artması ve sayfayı tamamen kaplayan yüzey süslemeleri sayılır. Çalışmalarda hem tezhip, hem de minyatürün ustalıkla işlenmesi, Şiraz sanatçılarının iki dala da hâkim olduklarını göstermektedir (Uluç, 2006: 85).



Şekil 4.15: Şiraz resim okulu örneklerinden bir resim (Uluç, 2006: 85)

4.6. Hindistan – İnan Okulu

Hindistan Gürkan padişahları, İnan sanat ve edebiyatına çok değer verip büyük destek vermiştir. Bu destek, Safevi döneminde Hindistan'ı İnan sanatçıları için cazip bir yer haline getirmiş, birçok sanatçı ve şair Hindistan'a göçmüştür. Bu göçler

sayesinde Hindistan'ın yöresel resim sanatı ve İran'ın minyatür sanatı girmiş, ortaya Hint-İran veya Gürkan diye adlandırılan yeni bir okul çıkmıştır. Batılı yazarların kitaplarında, bu okuldan Moğol resim okulu diye bahsedilmektedir. Gürkan resim okulunu ayrıcalıklı yapan belirli özellikler vardır. Gürkan minyatürlerinde ana kompozisyon dikeydir ve genelde fazla kitabeleri yoktur. İran minyatürlerinde, özellikle Tebriz okulunda, kitabeler için belli cetveller ve çerçeveler planlanmaktayken, Hindistan-İran okulunda bu çerçeveler oldukça sade, ince ve uzun olarak tasarlanmıştır. Portre çizim geleneği Hindistan geleneklerine tabidir, yani karakteristik özellikler bakımından Hintli karakteri taşımaktadır. Bıyık ve sakal modeli, soluk kırışık çizgiler, bazı yüzlerde gür kaşlar ve bazı Hint süsleri, alında ben ve cilt rengi çeşitliliği gibi öğeler, bu okulun özelliklerindedir. Hint kıyafetlerinin türü, özellikle heykellerin türbanları ve atların giysileri de, bu okulun farklılıkları arasında kabul edilir. Gürkani minyatürlerinde renk temel ehemmiyete sahiptir, çünkü kullanılmış olan güçlü renkler, Hindistan'ın yöresel renklendirme geleneğine aittir. Kırmızı, koyu turuncu ve hardal rengi, altın ile birlikte kullanılarak bu minyatürlere bir karakter kazandırmıştır.

Gürkani sultanlarının Avrupa'yla ilişkilerinin kuvvetlenmesiyle birlikte, kültürel ve sanatsal alışverişler artmış, Gürkani minyatürleri hızla Avrupa resim sanatından etkilenmeye başlamıştır. En önemli etkilerden biri de resme perspektifin girişidir. Genel olarak doğu resim sanatının geleneğinde, doğal perspektif hiç bir zaman dikkate alınmamıştır, minyatürler her zaman iki boyutlu farz edilmiştir. Ancak Avrupa kültürü ve sanatı ile etkileşimler başlayınca, yavaş yavaş resimlerde perspektif kendini göstermeye başlamıştır. Her ne kadar figürler bu değişimden daha az etkilenmiş olsa da, sanatçılar peyzaj (manzara) işinde derinlik ve boyutu kullanmıştır. Gürkani'nin tezhibi de, İran tezhibiyle oldukça farklı özellikler gösterir. Hatayılar, İslimler, Şemseler ve başlıklar, İran tezhibinden alınmıştır, ancak kompozisyon çeşitlemesi tamamen ayrı bir tasarımı yansıtmaktadır. Örneğin, İran tezhiplerinde sade ve bazen sarılı İslimilerin (İslimi, başı ve sonu belirsiz, kıvrımlı bir bitki süsleme motifidir) varlığı hakimdir, ancak Gürkani tezhiplerinde İslimilerde ejder ağzı da resmedilmiştir. Bu durum, Hindistan'ın yöresel kültürünü yansıtırken, ejder ve yılanı saygıyı işaret etmektedir.

Renklendirmede de Gürkani tezhipleri, minyatürlerde görüldüğü gibi, çok farklıdır ve hakim olan renk altın ve laciverttir. Hindistan nüshalarında kullanılan altın, İran altınıyla farklıdır. Hintliler bazen altının çözülmesi için asit kullanmış, bu yöntem uzun vadede nüshalara çok zarar vermiştir. Ancak İran halkalarında genelde bal ve Arap zamkıyla çalışıldığı ve bu yöntemin de büyük ihtimalle Hindistan'ın halkari üslubunu etkilediği görülüyor. Gürkani teşiirine, tezhip gibi unsurlar ve çalışma yöntemi İran'dan girmiştir; ancak haklarının çeşidi, Hindistan'nın yöresel kültürüne göre, bitki motifleri ve özel hayvan uygulamaları kullanarak bağımsız bir teşiiri ortaya çıkarmıştır (Zaridar, 2013: 10).



Şekil 4.16: Şemse-Gürkani okulu, Metropolin Müzesi, New York (Zaridar, 2013: 14)



Şekil 4.17: Gürkani okulu, Metropole Müzesi, New York (Zaridar, 2013: 23)

5. TEZHİP

Tezhip, Arapçada zeheb (altın) kelimesinden gelir ve aslında bir “altınlama” yöntemidir. Tezhibin ana malzemesi altındır ve toprak renkleriyle birlikte, başta dini kitaplar olmak üzere, edebi, tarihi, şiir divanları, hatta tıp kitaplarında, bir süsleme sanatı olarak kullanılmıştır. Ayrıca sadece kitaplar değil, Arapça ve Farsça harfleriyle yazılan levhalarda da sıkça görülmektedir. El yazısı çıplak bir vücut gibi düşünülürse, tezhibe yazıya giydirilmiş ihtişamlı bir giysi diyebiliriz.

Başlangıçta genellikle kufi mushaflarda görülen tezhip, zamanla yayılarak birçok el yazısıyla yazılan kitaplarda ve levhalarda kullanılmış; üslup geliştikçe müthiş bir zarafet kazanmıştır. Zamanla sanatçılar tezhip sanatına çarpıcı bir incelikte yaklaşmış ve neredeyse cenneti tasvir eden ruhani bir boyuta getirip, kitapları görsel bir şölene çevirmiştir. Tezhip yapan kişiye müzehhep (Arapça, tezhip yapan) adı verilmiş, tezhip uygulanmış esere ise müzehhep (tezhiplenmiş) denilmiştir. Daha iri çiçek motifleri ve desenlerle çalışılan ve yalnızca altınla işlenmiş olan bezemeye Hâlkâr denilir ve bu tekniğe sıkça rastlanılır. (Özkeçeci, Bilge, 2007: 29)

Müslümanlar tezhip sanatıyla, tahayyüllerindeki cenneti gerçeğe döküp kâğıda işlemiştir. Yüzyıllar boyunca tezhip sanatı, titizlikle gelişmiş ve İslam sanatında çok büyük önem kazanmıştır. En çok Kuzey Afrika, Orta ve Güney Asya ile Anadolu'da tezhip örnekleri görülür (Esiner, 2007: 7).

5.1 Teknik

Tezhip sanatında altın boya, altın varaklarından suda jelatinin ve Arap zambkının ezilmesi ve karıştırılmasından elde edilir. Tezhip için önce bir desen kompozisyonu hazırlanıp, sonra kalıplar ve eskiz kâğıtlarının yardımıyla esas kâğıda geçirilir, ardından boyama işlemi başlar. Tezhip sanatında kullanılan toprak boyalar, kullanılmadan önce ezilip kolay şekilde uygulanabilecek kıvama gelmektedir. Tezhip için özel fırçalar da üretilmektedir. Bunlar, kullanım şekillerine göre tahrir fırçası, zemin fırçası, altın fırçası şeklinde isimlere sahiptir. Altının kâğıda sürülmesiyle mat bir görünüm elde edilir. Bu mat yüzeyi parlatmak için zer-mühre adında cilalı sert bir

taş kullanılır.

Öncelikle zeminin rahat boyanması için mührelenip mat bir yüzey elde edilmesi gerekir. Bu amaçla, mührü ve altın arasına ince bir kâğıt konulmaktadır. Motifler renklendirilip etrafına kontür çekme işlemine “tahrir” adı verilmektedir. En sonunda da desenlere gölgelendirme işlemi yapılmaktadır. Cetvelleri düz bir şekilde çekmek için eskiden “cetvel kalemi” adı verilen, bugünkü adı “trilin” olan bir aletten faydalanılır.

Tezhipte kullanılan kâğıtların da “aharlanması” (cilalanması) gerekmektedir.

"Tezhip, ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan varak altının ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen, parlak ve ilgi çekici bir kitap sanatıdır. Hattatın gayesi, Kur'an Kerim'i insan elinin yazabileceği en güzel biçimiyle ortaya çıkarmaksa, tezhip sanatkârınıninki de, ona yakışan bezemeyi âdeta gönlüyle renklendirmektir." (Bektaşoğlu, 2009: 36).

5.2. Desen

Tezhip sanatçıları, ilham kaynağı olarak doğayı seçmiş, eserlerine doğadaki güzellikleri yansıtmıştır. Onların inancında, yaratmak Allah'a mahsustur ve sanatkâra düşen, bu ilahi incelikleri nakşetmektir. Ancak bunu yaparak sanatçı, birebir doğayı kopyalamaksızın, ana çizgileri koruyarak, detaylarda zevkine göre ve hayal dünyasından ilham alarak kendi yorumunu katmıştır.

Tezhip motiflerinde estetiği en çok vurgulayan unsur çizgidir. Çizginin açık, koyu, ince ya da kalın olması, desenlere dengeli bir ahenk ve boyut kazandırmaktadır. İslami sanatların bütün bezemelerinde (hatta minyatürde bile) görüldüğü gibi, çizgi unsuru büyük önem taşımaktadır.

Tezhipte desenin önemli bir rolü vardır. Sanatkârın hayal gücünün ve el becerisinin göstergesidir; sanatçının bütün zevkini, hünerini, tecrübesini ortaya koyar. Desen tasarımının başarılı olması için iki noktaya dikkat etmek gerekir: Birincisi, her motif ve hatta her çizgi başlı başına hatasız ve güzel olmalı, yerine

yakışmalıdır. İkincisiyse, desenin olduğu yere cazibe katmasıdır. Bu yüzden bu işe gönül veren sanatçı, hem desen bilgisine, hem de motiflere mükemmel düzeyde hakim olmak durumundadır.

5.3. Motifler

Tezhipte kullanılan motifler, diğer tezyini sanatlardaki unsurlarla benzerlik gösterip, hemen hemen aynı kurallara tabidir. Yalnızca tezhip motifleri daha sade ve küçük olup, teferruattan arınmıştır. Bu da diğer tezyini dallara göre daha küçük bir alanda çalışılmasından kaynaklanmaktadır.

5.3.1. Bitki Motifleri

Tezhip sanatçıları için bitkiler âlemi her zaman ilham kaynağı olmuştur. Tezhip motifleri, bitkilerin gerçek şekillerinden esinlenilerek, yaprak, goncagül, hatayi, penç gibi değişik isimler almıştır. Goncagül, açılmamış çiçeklerin yandan görünen hali; hatayi, gelişmiş ve açılmış çiçeğin yandan görünüşü; penç ise, olgunlaşmış çiçeğin kuş bakışı görüntüsüdür.

Doğadan ilham alınmasına rağmen, sanatkârın hayal dünyasına göre stilize olmuştur. Bunların arasında yaprak, çizen elin üslubunu gösteren ve desenin çizgisini belli eden ana unsurdur.

18. ve 19. yüzyıllarda, Batı resminin etkisiyle “Şukufe” denilen üsluplaştırılmamış çiçekler de resmedilmiştir. Bu motifler, klasik tarzın dışında olduğundan, resim sanatına ait kabul edilir. Şukufe sanatçıları, bazı kaynaklarda çiçek ressamı olarak da anılmaktadır. (Derman, Birol: 2008: 13)

5.3.1.1. Hatayi motifi:

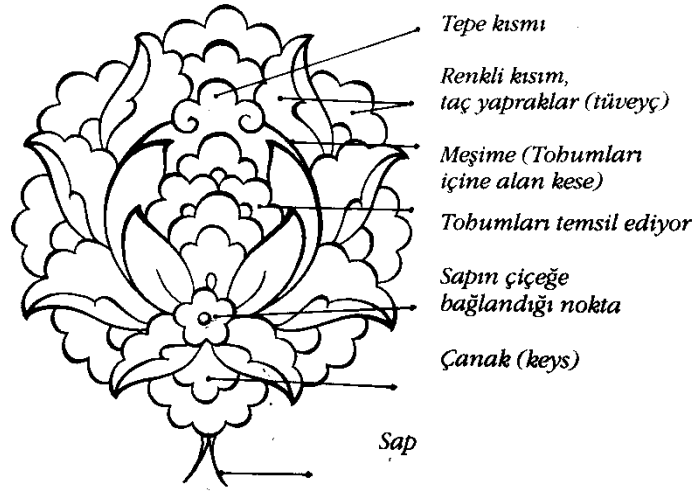
Tezhip sanatının ana motiflerinden olan Hatayi'nin kökü Çin-Türkistan'a dayanmaktadır. Farklı çiçeklerin dikine kesilmesiyle ortaya çıkan çizgilerin üsluplaştırılmasıyla oluşmuş şekildir.

Timur zamanında hem hattat, hem de müzehhip olan Baysungur Mirza, Gıyaseddin isminde bir sanatkârı kitap görsellerini zenginleştirmek için yeni motifler bulmak üzere Çin-Türkistan'a göndermiştir. Bu şekilde Hatayi motifi Çin-Türkistan'dan Orta Doğu'ya girmiştir.

Doğada olan çiçek, sanatlarda iki şekilde görülür: Gerçek çiçek ve stilize çiçek. Stilize edilmiş çiçek, çoğunlukla süsleme sanatlarında kullanılmıştır. Birincisi ise, genellikle son asırlarda batı sanatının etkisiyle doğu sanatlarına girmiş, ancak tezhipte pek ilgi görmemiştir.

Stilize çiçeğin kullanım şekilleri aşağıdaki gibidir:

- Yandan görünümünün üsluplaştırılmış hali. (gül, lale, karanfil vs.)
- Kuşbakışı görünüşünün üsluplaştırılmış hali (penç)
- Dikine kesilmiş şeklinin üsluplaştırılmış hali (Hatayi). (Birol, Derman: 2008: 65)

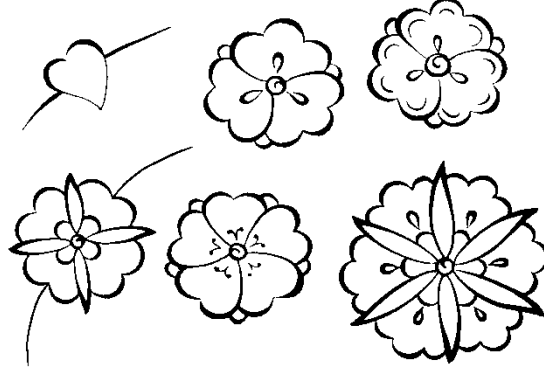


Şekil.5.1: Hatayi motifi (Birol, Derman: 2008: 65)

5.3.1.2. Penç

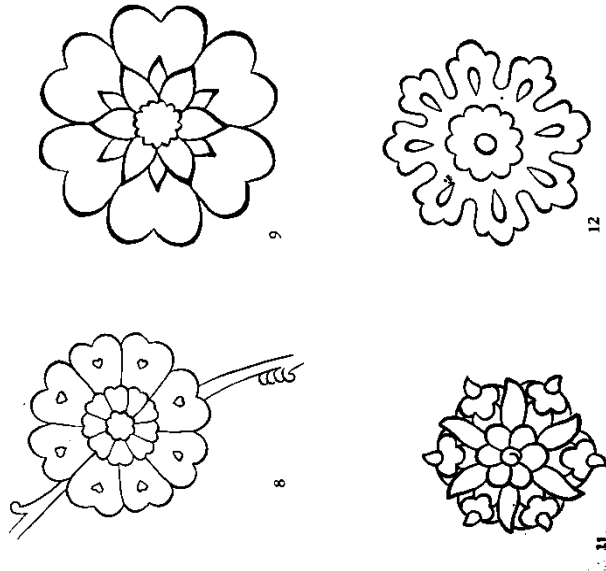
Hatayi grubundan penç motifi yine bir stilize bitkidir ve herhangi bir çiçeğin kuşbakışı görünümünden stilize edilerek oluşur. Yaprakların sayısına göre Farsça rakamlar başlarda kullanılmıştır: Yek berk, Dü berk, Se berk gibi (Farsça'da berk yaprak anlamına gelir). Üsluplaştırılmış olarak kuşbakışı açıdan bakıldığı zaman, çiçekte renkli taç yaprakları görülmektedir.

Zaman içinde en çok penç berk kullanıldığından, penç (5) berk kelimesinin tüm bu motiflerini kapsamış ve berk kelimesi atılmıştır.



Şekil 5.2: Penç motifleri (Birol, Derman: 2008:49)

Genelde üç yapraklı penç motifi ve goncagül birbiriyle karıştırılmaktadır. Aralarındaki fark, sapın çiçekle bağlanma şekliyle anlaşılmaktadır: Sapın çiçekle birleştiği nokta gizliyse, üstten görünüşüdür ve penç grubuna girmektedir; ancak birleştiği nokta belliyse, yandan görüntüsü olduğu anlaşılır ve Goncagül sayılmaktadır.



Şekil.5.3: Penç motifleri (Birol, Derman: 2008: 51)

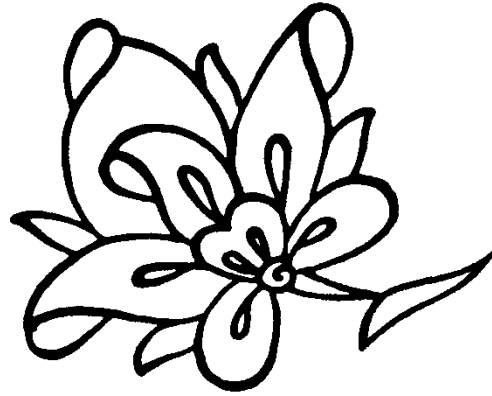
Penç motifi daire şeklindedir. Sapın çiçeğe birleştiği nokta gibi, yeşil çanak yaprakları da altta gizlidir. Motifte renkli taç yaprakları ve tohumları görülebilir.

Penç motifi yalın ve katmerli olarak iki şekilde çizilir. Daha büyük ölçülerde çizilen pençler hem estetik, hem de sanatçıya kolaylık sağlaması açısından katmerli olarak çizilir. Penç, hem ana motif olarak hem de yardımcı motif olarak kullanılır ve özellikle sap dönüşleri veya kesişmelerde yön göstermediği için, çoğu zaman sanatçıya kolaylık sağlar.

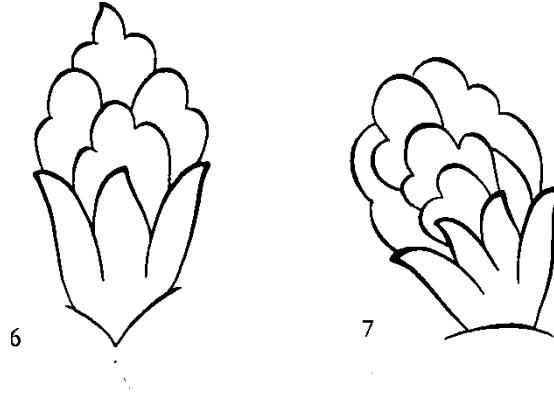
Eğer penç motifinin kanaviçesinin üzerinde bir dizi yaprak aynı yöne doğru eğilmişse, ortaya çıkan dönüş hareketinden dolayı bu şekle çarkı-ı felek denir.

5.3.1.3 Goncagül

“Goncagül”, isminin aksine gül değil, genel olarak çiçek anlamına gelmektedir. Gonca halinde, yani tam açılmamış bir çiçeğin yandan görünüşü üsluplaştırılmış olarak çizilerek goncagül motifi elde edilir. Her goncagülde, taç yaprakları ve çanak kısmı bellidir. Meşime ve tohumlar genelde görülmez ya da kısmen görülür. Eğer meşime ve tohumlar daha belirgin çizilirse, goncagül hatayiye dönüşmektedir. (Biol, Derman, 2008:101) .



Şekil.5.4: Goncagül çizimi örneği (Derman, Biol: 2008: 102)



Şekil.5.5: Goncagül çizimleri (Derman, Birol: 2008: 103)

5.3.1.4. İslimi

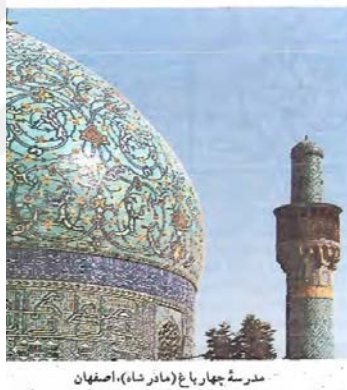
İslimi, başı sonu belli olmayan, bitkisel kökü olan, sarmaşık dallı bir süs motifidir. İslimi, süsleme sanatlarında sıklıkla kullanılan, karmaşık çizgileri, münhaniler, ve dönen kavisleri olan bir motiftir. İslim kökünden gelir ve bu kök, İslam kelimesinin başka bir deyişidir. Dolayısıyla bu motife bazen “İslami” de denmiştir. İslimi, İran minyatür sanatında yedi ana motiften biridir. İslimi, hayat ağacının ya da genel anlamda ağacın, özellikle Asma ağacının soyut çizimidir. Bu motif peş peşe gelen dönmeler ve birbirine sarılmış, uyumlu ve düzenli dallar ile üzerinde yerleşen yapraklar ve yarı yapraklardan oluşur. Motif, ağaç imgesinin özel bir yorumudur. İsliminin doğasında var olan tüm kavislerin, hem dışarıya, hem de içeriğe doğru çizilmesinin nedeni, İsliminin sonsuzluk ve ölümsüzlüğe sembolize etmesidir.

İslimi, çeşitli yöntemler ve farklılıklarla uygulanan, İran minyatür ve tezhip sanatında baskın yeri olan bir motiftir. İslimi motifi çok eskiden beri kullanılmasına rağmen, motifin ismi nispeten yenidir. Sanat tarihçileri ve araştırmacılar, bu motifle ilk Filistin gibi batı İslam ülkelerinde karşılaştıkları için, bu motife Araplarla ilgili anlamına gelen Arabesk adını vermiş; ancak bir süre sonra Arap kültürüyle alakası olmadığını ve aslında Sasani, Helen ve Bizans kökenli olduğunu fark etmişlerdir. Yine de, bu motiflerin gelişmesi ve zirveye ulaşması İslam döneminde gerçekleşmiştir. Günümüzün İran sanatında İslimi adıyla kullanılan motif, tamamen

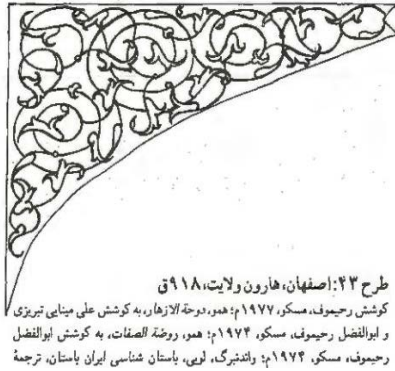
soyut ve doğadan uzak bir desenin çok eski kültürlerden gelip dönüşüme uğramış halidir (Semsar, 1989 :600).



Şekil.5.6: İslimi motifi (Semsar, 1989 :609)



Şekil.5.7: İslimi motifi, Çeharbagh Medresesi'nin Kubbesi, İsfahan (Semsar, 1989 :609)

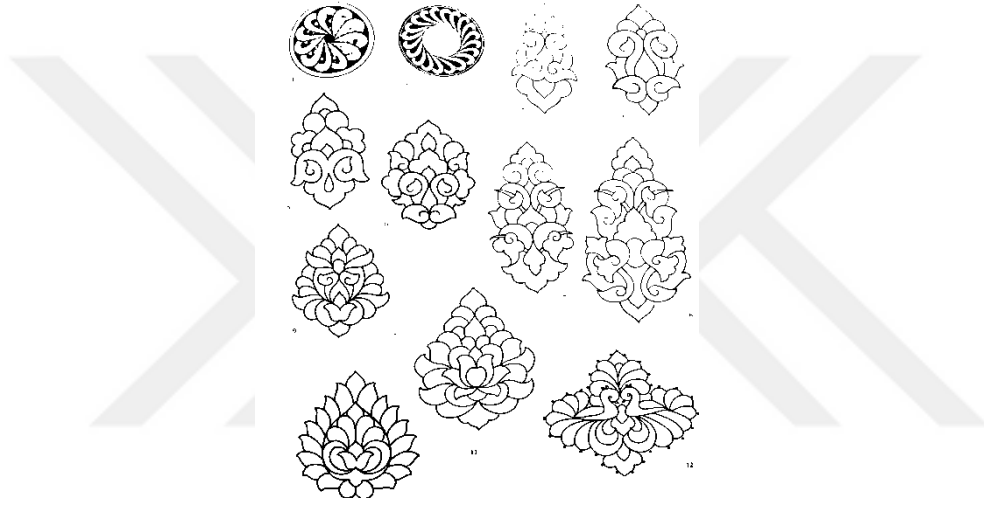


Şekil 5.8: İslimi motifi (Semsar, 1989 :610)

5.3.2. Münhani

Safevi süsleme sanatında da, tıpkı Osmanlı'da olduğu gibi, oldukça kullanılan Münhani deseninin kelime anlamı, “eğri”, “kavis”tir ve Selçuklu dönemine kadar Rumiyle aynı şekle sahip olmuştur.

“Münhani, tezyinatta, kenar suyu veya müstakil desen olarak kullanılır. Bunlar simetrik olduğu gibi, aynı şeklin tekrarından meydana gelmiş yürüyen desenler de olabilir.” (Derman, Birol: 2008: 14).



Şekil 5.9: Münhani motifi (Derman, Birol: 2008: 175)



Şekil 5.10: Münhani motif örneği (Birol, 2008: 247)

5.3.3 Hayvan Motifleri

Hayvan motifleri iki gruba ayrılır. Birincisi efsanevi hayvanları anlatan

motifler; diğeri ise doğada bulunan hayvanların üsluplaştırılmasıyla oluşan motiflerdir. İkinci tür motifler, Orta Asya ve Selçuklu döneminde sıkça kullanılmıştır.

Bu iki farklı motif türünde benzerlikler de görülmektedir. Birincisinde, örneğin ejderhanın ağzındaki öfke ifadesi, ikinci türdeki doğa hayvanlarının resmedilmesinde de kullanılmıştır.

Münhani ve Rumi motiflerinin çıkış kaynağı da tartışma konusudur. Bazı batılı sanat tarihçileri, bu motifleri bitkilerden esinlenilmiş olarak sınıflandırırken, Dr. Süheyl Ünver hayvan kaynaklı olduğunu savunur (Derman, Birol: 2008: 13).

Rumiler de şekillerine göre farklı isimler almaktadır: Sarımalı Rumi, Sencide, Rumi, Hürde Rumi, işlemeli Rumi, “tepelik” ve “orta bağ” gibi (Larousse, 1994, 315).

Süsleme motifleri desendeki görevlerine göre iki gruba ayrılmaktadır:

- 1- En çok dikkat çeken yerlerde, büyükçe ve detaylıca kullanılanlar.
- 2- Boşlukları doldurmak ve deseni zenginleştirmek adına yardımcı motifler olarak kullanılanlar.

Sonuç olarak, sanatçılar motifleri doğadan ilham alarak kâğıda geçirmiştir. Ancak bezeme sanatlarında sanatçının doğaya tam sadık kalmadığı ve kendi hayal gücü ile zevkine göre belli detaylar eklediği tespit edilmiştir. Stilizasyon veya üsluplaştırma denilen bu yol, klasik bezeme sanatında yeni bir akım başlatmış ve dönüm noktası olmuştur. Böylece motiflerin ne tabiatın kopyası, ne de tamamen soyut olduğu söylenebilir (Derman, Birol: 2008: 14).

5.3.3.1 Hayvan Motiflerin Analizi

Milattan önce İç Asya'da yaşayan Türkler, sanatı kahramanlık kavramı üzerine inşa etmiştir. Hayatları avcılık ve savaşla geçen göçebe insanlar, hayvan figürlerini yakından tanıdığı için ustaca resmetmiştir. Tarzları gerçeğe kısmen sadıkken, kendi üsluplarını da aktarıp doğa dışı bir görünüm elde etmişlerdir. Hayvan

motifleri, süsleme sanatında figür olarak değil, bir süs unsuru olarak kullanılmaktaydı. Bunlar iki ana gruba ayrılmaktadır: Hayal ürünü ve efsanevi (Ejder, Simurg vb.).

5.3.3.1.1. Ejder

Ejder motifine İslam sanat eserlerinde rastlanılmaktadır. Çeşitli Asya milletlerinde farklı isimlerle anılan Ejder motifi, Arap ülkelerinde Tannin, Çin'de Lung, Moğollarda Moghur ve İranlılar arasında Ejderha (Ejdeha) olarak bilinir.

Mısır'da yılan ve Çin'de Ejder, kraliyet sembolü olmuştur. Dede Korkut masallarında anlatılan Ejder, dört ayaklı, yedi başlı, kalın kuyruklu ve iki kanatlı olarak bir yaratıktır. Dört ayaklı Ejderler, Çin Ejderini hatırlatır ve Moğolların Orta Asya'yı ele geçirmelerinden sonra İslam sanatında da görülmeye başlamıştır. Türklerin İslam'ı kabulüyle, Ejder motifi Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir.

Selçuklu sanatında sık sık düğüm olarak görülen Ejder, yılan gibi pullu gövdeli, ayaksız olabildiği gibi, sadece ön ayakları olan veya kanatsız olarak da işlenmiştir. Kubadabad Sarayı ve Ahlat'taki mezar taşlarında görülen Ejder motifleri bu özellikleri taşır (Derman, Birol: 2008: 129).



Şekil 5.11: Ejder örneği (Derman, Birol: 2008: 133)



Şekil 5.12: Ejder motifi örneği (Alsan, 2005: 199)

Ejder, başta Çin olmak üzere, Uzakdoğu ve Orta Asya bölgesinde sıkça görülmüştür. Ejder figürü, Ön Asya’da Türklerin gelmesiyle kullanılmaya başlanmıştır.

“Ortaçağ İslam edebiyatında ve sözlüklerde, bu hayvanın birçok tanımları vardır. Lane Arapça-İngilizce sözlüğünde ejderi şöyle tanımlar: Büyük bir deniz canavarı, bir su hayvanı, büyük yapıda, müthiş görünüşlü, uzun ve geniş gövdeli, kocaman başlı, parıldayan gözlü ve çok dişli büyük ağızlı; birçok hayvanı yutan; karadaki ve denizdeki hayvanların korktuğu; hareket ettiği zaman, kuvvetiyle denizin dalgalarını coşturan. İlk tasvirinde karadaki hayvanlardan gördüğünü yiyen zararlı bir ylandı. Verdiği zararlar çok büyüyünce Tanrı bir melek göndererek onu uzaklara, Yecüc ve Mecüc’ün diyarına attırdı: Onun düştüğünü gören birinin anlattığına göre, iki fersah boyunda, leopar renginde, balık pulu ile kaplı, balık gibi yüzgeçleri olan, büyük bir tepeyi andıran insan başına benzer başlı, iki uzun ve büyük kulaklı, ve iki yuvarlak gözlü bir hayvandır. Boynundan başka altı boyun çıkar, her biri 20 kübit uzunluğunda olup her birinde yılan başına benzer bir baş bulunur.

Ejder figürü bir çok hayvanın özelliklerini taşımakta; dolayısıyla hepsinin gücünü üzerinde toplayan bir yapısı var. Ejder, çoğu kaynakta yılan biçiminde tasvir edilmiştir. Bazı kaynaklarda ejder figürünün timsahtan geldiği, bazı kaynaklarda ise

tarih öncesi çağlarda yaşayan timsah-kertenkele karışımı bir hayvandan geldiği üzerinde durulmuştur. Ejderin gözleri ateş gibi, yüzü insana benzer, ayakları kertenkele ayağıdır; vücudu balık ve yılan pulu ile kaplıdır. Tek başlı olduğu gibi, üç, dört, beş, altı hatta yedi başlı olduğu görülür. Bazı kaynaklarda ise pençeli ve kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Ağzından ateş çıkar, arkasında ise kocaman bir kuyruğu vardır.” (Alsan, 2005: 48)



Şekil 5.13: Ejder motifi, Şiraz (Alsan, 2005: 199)

5.3.3.1.2. Simurg

Osmanlılar arasında Anka veya Zümrüd-ü Anka olarak isimlendirilen bu kuş, “devlet kuşu” da denilmektedir. Kafdağı'nın arkasında yaşadığına inanılan bu kuş, iri gövde ile oldukça renkli ve görkemli bir kuyruğa sahiptir. Ejderle çatışabilecek kadar güçlü ve yırtıcıdır (Derman, Birol: 2008: 131).



Şekil 5.14: Simurg motifi (Derman, Birol: 2008: 134)



Şekil 5.15: Şehname, Simurg motifi

“Simurg, anlam olarak Farsça’da otuz kuş demektir ve Simurg'un otuz kuşun özelliklerine sahip olduğu vurgulanmaktadır. İnsan gibi konuşabildiği, ateş ve güneşten yaratıldığına inanılır. Oldukça renkli olan bu kuş, ana renk olarak yeşil kabul edilmektedir. Bu yüzden ona Zümrüd-ü Anka da denilmiştir. Dini konular

dışında kalan yazma eserlerin süslemelerinde, özellikle farklı farklı tasvirleri bulunmaktadır.

İran mitolojisinde evren ile ilgili tasvirlerde, Elburz dağının etrafında çok büyük bir okyanus tasavvur edilir. Okyanusun içerisinde, Gaokerena ağacı denilen iki ağaç vardır. Ebedi hayat iksirini tohumlarında saklayan Gaokerena ağacının tepesinde yer alan efsanevi kuşun, dalları kırması veya sallamasıyla birlikte dökülen tohumlar, yağmur ve rüzgarların yardımıyla dünyaya ulaşırlar. Bahsedilen ağacın tepesinde bulunan Saena kuşu, sonradan Senmurw veya Simurg olarak anılacak kuştur. Bu kuşun Garuda kuşu ile ve kutsal kayın ağacının tepesine tüneyen, Gök Tanrı'nın sembolü kartal ya da yırtıcı kuşlarla ilişkisinin bulunduğu açıktır. Nitekim 8. yüzyılda Bamiyanlı bir Türk beyinin ongununun (töz, koruyucu sembol) yarı kuş, yarı köpek olarak tasvir edilen Senmurv adlı bir efsanevi yaratık olduğunu, yapılan araştırmalardan öğrenmekteyiz. Bu tanımın grifon tasvirlerini andırması da ayrıca dikkate değerdir. Anlaşılan Budist ve Manihaist kültür dairesine giren Türkler, Garuda'yı; batıya doğru ilerleyerek Müslüman olan Türkler de, İranlıların Simurg'unu kendi tasavvurlarıyla birleştirerek bir sentez meydana getirmişlerdir.

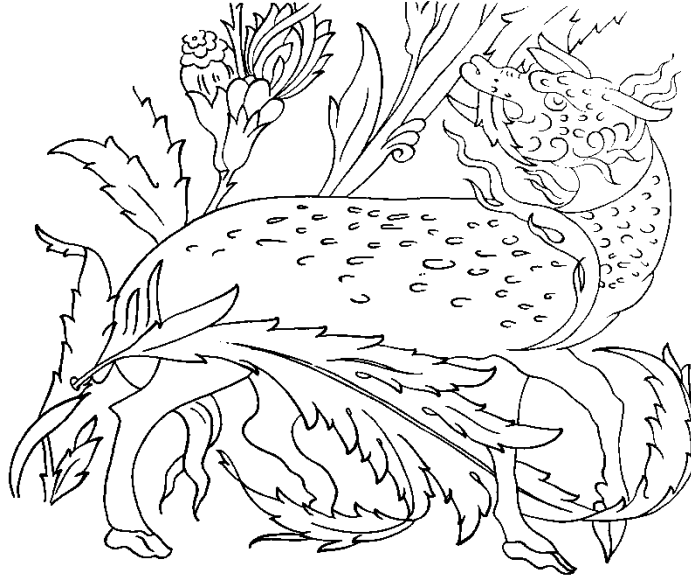
İran mitolojisinde Gaokerana ağacının tepesindeki Saena kuşu, sonradan Senmurw ve Simurg olarak anılmıştır. Bu kuş, bazı özellikleri ile diğer kuşlarla benzerlik gösterir. İran etkisiyle Türk mitolojisinde de yerini almıştır. İslamiyet'ten sonra, özellikle tasavvufla ilgili mitsel öğelerin sezildiği hikayelerde karşımıza çıkar.” (Alsan, 2005: 83)

5.3.3.1.3. Kılın - Ejder Atı

Erkeğine kıl, dişisine Lin denilen bu yaratığın, karada ve suda yürüdüğüne inanılmaktadır. Gövdesi misk geyiğine, kuyruğu öküze, alın kısmı kurtave ayakları at ayağına benzer. Çin sanatında, uzun ömür, refah ve mutluluk sembolüdür.

Doğada bulunan üsluplaştırılmış hayvan motifleri ise, en az tercih edilen motiflerdir. Çoğunlukla 15. yüzyıldaki şemse örneklerinde görülmektedir. Çini, halı ve seramikte, tezhipte görüldüğünden daha fazla karşımıza çıkar.

Dini konular dışında, nadir de olsa halkari desende işlenmiştir. Çoğunlukla kuşların resmedildiği bu üslupta; tavşan, geyik, aslan, leylek vb. stilize edilmiş hayvan figürlerine de rastlanmaktadır (Biol, Derman, 2008: 129, 130).



Şekil 5.16: Doğada bulunan hayvanların üsluplaştırılmış motiflerinden bir örnek (Derman, Biol: 2008: 134)

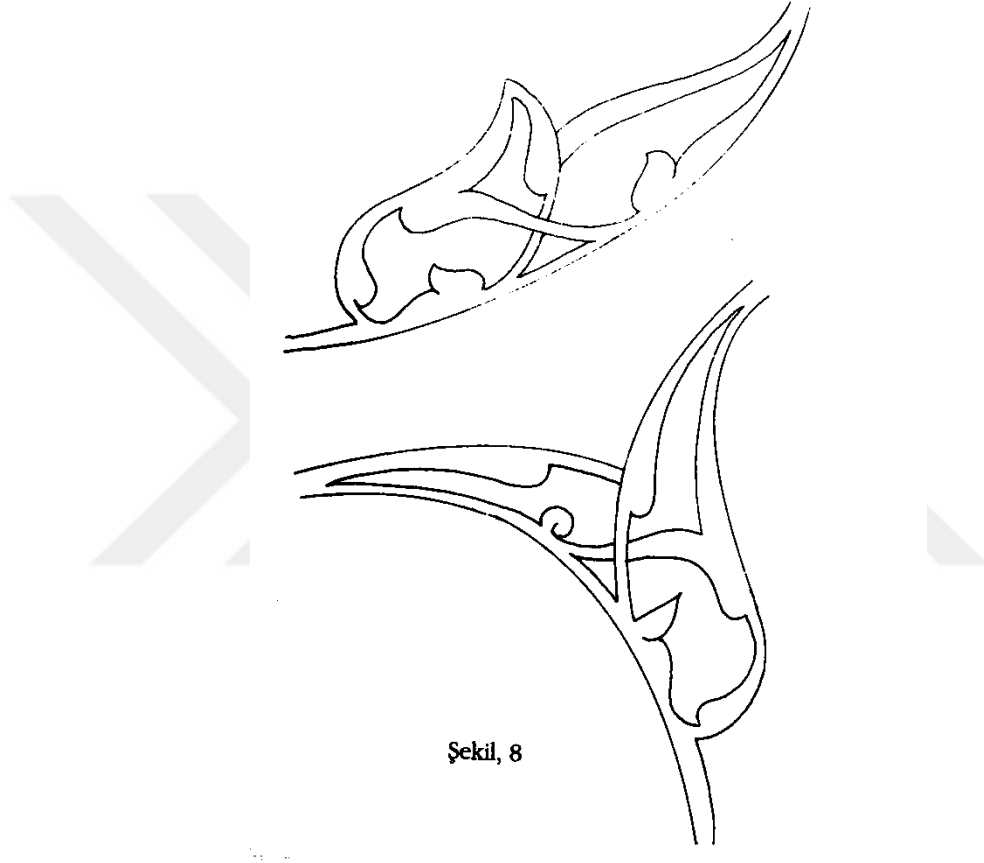
5.3.3.5 Rûmi

Orta Asya'da yaşayan Türkler için her zaman hayvan figürü çok önemli olmuştur. Bu figürler, kahramanlık, mertlik, güç, bolluk ve yiğitlik gibi değerleri temsil ettiği gibi, sanatçılara da ilham vermiştir.

Güney Sibiry'a'da, Pazırık'ta M.Ö. 3. ve 4. yüzyıldan kalma bu halı, dünyanın en eski halısıdır. Renkli keçe, applike örtüler üzerinde hayvan motifleri görülmektedir. Ayrıca bu belgelerde Rumi motifi en basit şekillerde görülmektedir.

İleriki zamanlarda bu hayvan figürleri sanatçı tarafından stilize edilerek, hız, güç ve estetik katmak için kanatlanmış ve Rumi motifine çok benzer şekillerde süslenmiştir. 4. ve 5. yüzyıllarda Uygur Türklerinden kalan Bezeklik Freski'nde görülen Rumi kanatlı ejderha motifi, bu motifin en eski kanıtıdır.

Uygur kültürü, batıda Türk İslam kültürüne zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla 4. yüzyıldan itibaren Abbasîler zamanında Asya'da kurulan ilk Türk-İslam devleti Karahanlılar olmuştur. Karahanlılardan miras kalan üç türbedeki duvarlarda görülen bezemelerde, geometrik desenler ve bitki motiflerinin yanı sıra, Rumi motifi de görülmektedir. Daha önce kitabelerin zemininde kullanılan Rumi motifine artık bağımsız kompozisyonlarda da rastlanmaktadır.



Şekil, 8

Şekil 5.17: Rumi motif örneği (Biol, Derman, 2008:190)

Uygurlar zamanında sadece hayvan figürü olarak görülen bu figürler, bu dönemde helezonlar üzerinde desen niteliğini kazanmış ve süsleme sanatında bir üslup geliştirmiştir.

Gazneli Türk Devleti'nde ve Hindistan'da ve ondan sonra büyük Selçuklu döneminde Rumi motifi sıkça görülmektedir.

Türkler 1071’de Anadolu’ya ayak bastıktan sonra, yanlarında getirdikleri zengin kültürü Anadolu’nun köklü kültürüyle birleştirmeyi başarıp, daima yeniliklere açık olmuşlardır. Dolayısıyla Anadolu sanatı her zaman Gazeli, Karahanlı ve Büyük Selçuklu kültüründen beslenmiştir.

Selçuklu ve Anadolu beylikleri devirlerinin eserlerinde görülen Rumiler, hayvan figürüne benzedikleri kabul edildiği halde, münhani motifine de benzerlik göstermektedir. Bazen birçok motifin Rumi mi, münhani mi olduğuna karar vermek zordur. Bu iki motif arasındaki önemli benzerlikler, gerek şekil olarak, gerek boyama tarzı olarak kendini göstermektedir. 14. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rumi ve münhani motiflerinin ayrı ayrı olgunlaştıkları ve farklılıklar ortaya koydukları görülmektedir.

Rumi ve münhani motiflerinin ikisi de hayvan figürlerinden esinlenişmiş olduğu için, ilk bakışta birbirlerine çok benzemeleri normaldir.

5.3.3.5.1 Ruminin süsleme sanatındaki yeri

Rumi, süslenme sanatında önemli bir yere sahip olmakla beraber, farklı üsluplarda taşa, çinide, ahşapta, kumaşa ve tezhipte, pek çok şekilde kullanılmıştır.

Bazı yazarlar Rumi’yi bir üslup olarak kabul etmiş, diğerleri ise motifler arasında temel bir unsur olarak görmüştür. Rumi motifini diğer motifler yanında çok kullanılmış olarak görmek, onu temel unsur haline getirmektedir. Ayrıca bağımsız olarak da Rumi deseninin kullanıldığı rastlanmaktadır. Bundan dolayı, Rumili desenlerin farklı bir önemi ve yeri vardır. Genelde Rumi ayrı bir ana çizgi üzerinde çizilmektedir.

Bu arada Rumi desenine Avrupa’nın deyimiyle Arabesk demek, son derece sakıncalıdır. Çünkü Arabesk, kelime anlamı bakımından “Arap tarzı, tuhaf karmaşık süsleme” tanımına sahiptir. Hâlbuki Rumi, oldukça ince hesaplarla ortaya konulmuştur ve çok daha eski uygarlıklara dayanmaktadır.

5.3.3.6 Rumi çeşitleri

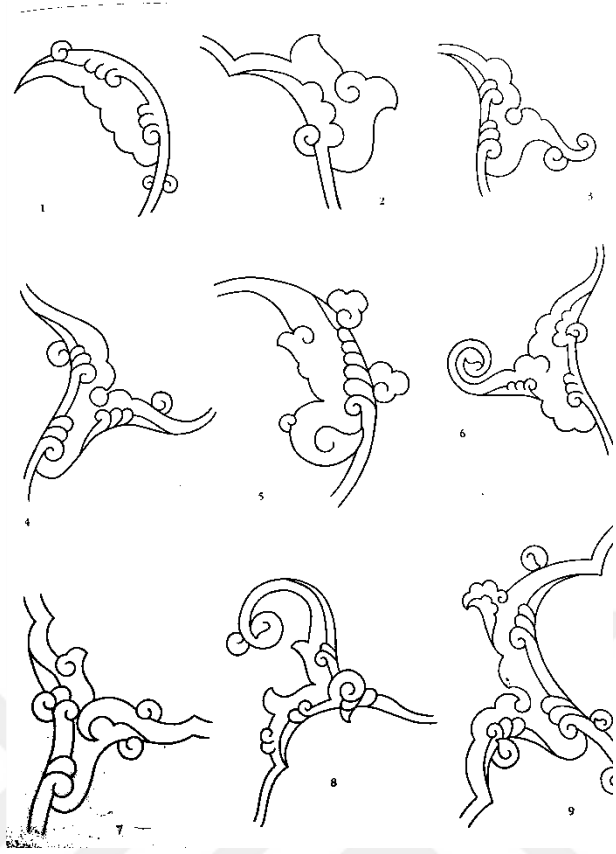
Rumi motiflerinin pek çok çeşidi vardır. Çizim şekline göre ve yer aldığı desen içindeki görevine göre iki türlü gruplandırılmaktadır.

Çizilişine göre, sade Rumi, Dendanlı Rumi, İşlemeli Rumi, Sarılma Rumi ve Hurdelenmiş Rumi olarak görülür.

- 1) Sade Rumi: Kanaviçe şeklinde, sade görünümlü Rumi motifidir.
- 2) Dendanlı Rumi: Sade Ruminin sınır çizgisi dendanlı çizilerek süslenmiştir.
- 3) İşlemeli Rumi: İrice çizilmiş olan bir Ruminin içi hatayı motiflerle süslenmiştir.
- 4) Sencide Rumi: Simetrik olmaya yakındır ancak geometrideki anlamıyla simetrik değildir.
- 5) Sarılma Rumi (ipçide Rumi) : Üzerinde sarılmış çıkmalar bulunmaktadır.
- 6) Hurdelenmiş Rumi: İri bir Rumi motifinin küçük Rumilere hurdelenmesiyle (süslenmesiyle) ortaya çıkmıştır.

Ve desen içinde görevine göre Rumi motifi şu gruplara ayrılmaktadır:

- 1) Ayırma Rumi: Desen, daha cazip hale gelmek için paftalara ayrılır ve zemin farklı bir renkle renklendirilir. Renk ayrımı, iplik, bulut, Rumi gibi uzayabilen motiflerle yapılmaktadır. Bu motifler, desene zarafet ve estetik kazandırmaktadır. Bu amaçla kullanılan motiflere ayırma Rumi denilir. Sencide, sarılma, dendanlı ve hurdelenmiş Rumi, aynı zamanda ayırma Rumi olarak da sınıflandırılabilir. Sencide, sarılma, dendanlı ve hurdelenmiş Rumi, aynı zamanda ayırma Rumi olarak da sınıflandırılabilir.
- 2) Tepelik: Desen içinde tepe noktalara konmaktadır ve simetrik bir görünümü vardır.
- 3) Ortabağ: Helezonların başlangıç ve birleşme noktalarında yer almakta, bağlayıcı bir görevi üstlenmektedir.
- 4) Hurde Rumi: İri Rumi ya da başka motifleri süslemek amacıyla kullanılan daha zarif ve sade Rumi motifidir.



Şekil 5.18: Rumi çeşitleri (Biol, Derman, 2008:191)

6. TAKI

Takı veya aksesuar, insan tarafından giyilen, taşınan takılan nesnelere; aynı zamanda kişiden bağımsızdır. Asırlar boyunca hayatı kolaylaştırmak ya da kullanan kişinin zenginlik ve konumunu göstermek, çekiciliğini artırmak için kullanılmıştır ve bu halen devam etmektedir. Aksesuarlar, aynı zamanda kullananın kişiliğini de temsil etmekte ve ruhunu, arzularını veya nasıl görünmek istediğini dışa vurmaktadır. Aksesuar ve takı yapımında farklı malzemelerden yararlanılmaktadır. Dört ana aksesuar grubu; çanta, ayakkabı, takı (veya mücevher) ve şapka olarak sınıflandırılmaktadır. Takılar, günümüzde moda endüstrisinde önemli rol oynamakta ve çoğu zaman bir stile liderlik yapmaktadır (Lau, 2014: 10).

Mücevherler de yine süslemek ve cazibeyi artırmak amaçlı insan tarafından kullanılmıştır ve genelde değerli taşlardan elde edilmektedir. İnsanoğlu bazen mücevherle bir anı veya bir duygunun ruhunu kutlamıştır ya da aksesuarlarla statüsünü daha yüksek göstermeye çalışmıştır. Mücevher, aynı zamanda cinsiyet, ırk ve yaşı da göstermektedir. Mücevherin anlamı Fransızcada “joel” kelimesine dayamakta ve eğlenceli şey anlamına gelmektedir.

Yüzyıllar boyunca mücevherler insanlar tarafından tılsım ve süs olarak, çevresinde bulunan çekirdek, hayvan dişi, saç, kabuklar ve daha birçok doğal nesneden elde edilmiştir. En eski mücevher, Afrika’da bulunan, kabuklardan yapılmış bir kolye olarak kabul edilir. Eski Mısır’da 3000 ila 5000 yıl önce, mücevherler camsı emaye ya da cam gibi malzemelerden yapılmaktaydı. En büyük mücevher mirasının sahibi Asya ve özellikle Hint olarak bilinmektedir. 5000 yıl önceden bu yana, mücevher tasarımı kuzey ve güney Amerika’da da gelişim göstermiştir. Aztekler, Mayalar ve Anadolu medeniyetleri, ince ve detaylı mücevherleri ile meşhurdur (Galton, 2015: 11).

İnsanoğlunun ihtiyaçları zamanla değişim göstermekle birlikte, beslenme, barınma, giyinme ve süslenme ihtiyaçları hiçbir zaman değişmemiştir. Farklı çağlarda ve kabilelerde, ayinlerde tanrılardan ekinlerin bereketli olmasını istemek ve kötü ruhlardan korunmak için değişik simgesel süsler ve takılar kullanılmıştır.

İnsanoğlu farklı tanrıları taparak ve onların simgelerini putlar şeklinde yaparak kuyumculuğun temelini atmıştır ve bu yolda büyük başarı kaydetmiştir. Bu eserler çoğu zaman, izleyiciyi hayrete düşürecek kadar estetik ölçülere sahiptir.

Bu süsler çok tanrılı dinlerde sıklıkla kullanıldığı gibi, semavi dinlerde de yerini almıştır. Dini törenler ve ayinler için olmasa da, güzellik ve estetik amaçlı ve süs nesnesi ve sanat eseri olarak sıkça kullanılmış ve gelenekleri güçlendirmiştir. Doğum ve evlilik gibi mutlu günlerde töreleşmiştir ve pek çok gelenekte mücevherler ve takılar bolca kullanılmıştır (Kuşoğlu, 1998: 13).

6.1. Takının Ortaya Çıkışı

Takıların ilk olarak ne zaman yapılmaya başlandığına dair kesin bir bilgi yoktur ancak tanrı inancıyla doğru orantılı olduğu tahmin edilmektedir. Takı yapımı, kötülüklerden ve tehlikelerden korunmak amacıyla insanoğlunun hayatına girmiştir.

Kol ve bacak kullanma becerilerini kazanan ilk insanlar, zekâlarını kullanmaya, çevresindekileri algılamaya, algıladıklarının arasında bağlantı kurmaya ve doğada olup biten her şeye bir anlam yüklemeye başlamıştır. Paleolitik çağda avcılıkla beslenen insanoğlu, yaşadıkları mağaraların duvarlarına avladıkları hayvanların resimlerini simgesel bir şekilde resmetmiştir. Bu sayede belki onları daha iyi tanımaya, belki de onlardan korunmaya çalışmış ve hatta bu resimlerin avcılıkta şans getirdiğine inanmıştır. Doğada olaylar bazen korkutucu bazen de mutlu ediciydi. Zamanla doğada gizemli bir gücün (mana) olması inancı, beyinlerde kuvvetlenmiş ve bu gizli güçlerle iyi geçinme düşüncesi doğmuştur. Bunun sonucu olarak mutluluk veren olayların devamını sağlamak ve kötü güçlerden korunmak amacıyla bir takım çabalar gösterilmiştir. Avcılıktan elde ettiği bir hayvan dişi, kemiği, kabuğu, tuğunun şans getirdiğine veya koruduğuna inanarak, üzerinde

taşımaya başlamıştır. Ayrıca avcılıkta ayı, kaplan gibi yırtıcı hayvanları etkilemek ve korkutmak için üzerlerine doğadan buldukları nesnelere eklemiştir. Böylece ilk takılar ortaya çıkmıştır.

Totem inancının gelişmesiyle (mananın somutlaştırılmış biçimi), çeşitli hayvanlara, bitkilere veya dört element (hava, toprak, su, ateş) üzerine kutsal bir anlam yüklenmiş ve totemler korunma niyetiyle bazen yaşam birimi, bazen de takı formları olarak kullanılmıştır. Arkeolojik kazılar sonucu mezarlardan bir çok takı çıkartılmıştır.

6.2. Takı gereçleri

Takı üretiminde en yaygın kullanılan metalin altın olduğunu kabul etmekle birlikte, diğer malzemelere de ihtiyaç duyulmaktadır. Bu malzemeler, inorganik ve organik olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır. Takı ve aksesuarlık mesleğinde en çok kullanılan malzemeler, inorganik olanlardır. Madenlerden elde edilen metaller, yarı değerli taşlar ve insan yapımı gereçler inorganik grupta yer almaktadır. Organik olan takılar, genelde kara ve deniz hayvanlarının iskeletlerinden, dişlerinden ve kabuklarından elde edilir. Organik olmaları nedeniyle, hava ve sudan etkilenerek daha az kalıcılık gösterirler (Akyay, 2001: 18).

6.2.1. Madenler ve Metaller

6.2.1.1 Altın

İnorganik olan malzemelerde, takı yapımında önemli rolü olan madenler arasında en önemlisi altındır. Havadan ve sudan daha az etkilendiği için okside olmaz ve kararmaz. Diğerleri ile kıyaslandığında daha kolay işlenebilmektedir. Bu özellikler altını değerli kılmıştır ve tunç çağından itibaren altın ticareti giderek artarak devam etmiştir (Akyay, 2001: 16).

Gümüşi rafine ettikten sonra, altını da rafine etme fikri doğmuştur. Grekçe’de bu işlem “obryza” diye bilinir. Bu kelimenin kökeni Hititçeden

gelmektedir. İlk Tunç çağında gümüş rafine edilmiştir. Anadolu'da ilk altını rafine edenler Lydialılar'dır (Akyay, 2001:16).

Doğadaki en belirgin altın kaynağı, kuvars damarlarıdır. Bu damarların yüzeye yakın olanları, uzun zaman içerisinde jeolojik hareketler ve doğal koşullar sonucunda ayrışmaktadır. Bu ayrışma sonucunda açığa çıkan altın tanecikleri, akarsular aracılığıyla düzlüklere taşınmaktadır. Bu altın tanecikleri, ağır oldukları için akıntı azaldığı zamanlarda birikip sedimanter altın yataklarını oluşturur. Böylece akarsu yataklarında veya eski akarsu yatağı olan vadilerde, ikincil altın madenleri oluşmaktadır (Türe ve savaştın, 2000: 11).

MÖ 4. binyılın sonunda, altın madenleri insan tarafından keşfedilmiş ve hatta çoğu yoğun talep nedeniyle eski çağlarda tamamen tüketilmiştir. Tunç çağı boyunca altın, gücün ve zenginliğin simgesi olmuş, parlak sarı rengiyle ve oksitlenmeyen yapısıyla kuyumculuk tarihinde büyük bir yer edinmiştir. Kalıcılığı, kolay işlenebilir olması ve ışıltılı yapısı, bu kadar ilgi görmesine sebep olmuştur(Türe ve savaştın, 2000: 11).

Eski çağlarda kullanılan altınların çoğu, Anadolu'dan, Güney Amerika'dan, Mısır'dan ve Hindistan'dan çıkarılmıştır. Eski madencilik teknikleri ve doğal altını nasıl saflaştırdıklarına dair efsaneler; duvar resimleri, kabartmaların yorumlanması ve ilkçağ yazılarından anlaşılmaktadır (Türe ve savaştın, 2000: 11).

6.2.1.2. Bakır

Bakır ilk keşfedilen ve kullanılan metallere biridir. Doğal bakır parçaları dere yataklarında bulunmaktadır. Bakır okside olabilen bir metal olduğu için, doğada çok rahat göze çarpmamaktadır. Altın ve gümüşe göre daha sert bir yapısı vardır. Bakır, ısıtılarak ve soğuk suya daldırılarak kolay işlenebilir hale getirilmektedir (Köroğlu, 2004: 4).

Bakır, kırmızı rengine meyillidir ve metaller arasında yüksek ısı ve elektrik özelliğine sahiptir. Esnek, çekiçlenebilir ve varaklanabilir bir metaldir. İnsanoğlu on iki bin yıl önce bu metalden yararlanmaya başlamıştır. Yunanlılar bu metali Chalkos

diye adlandırmıştır. Dolayısıyla bakır çağı, medeniyetler arasında parlak bir dönem sayılan Chalkolithic çağı olarak da adlandırılmaktadır (Gheibi, 2012:41).

6.2.1.3. Bronz (Tunç)

Bakır ve kalayın birleşimden elde edilen alaşıma, bronz ya da tunç adı verilmektedir. Genel olarak bronz terimi farklı oranlara sahip bakır ve kalay miktarı için kullanılmaktadır. Bu oranlar, istenilen amaç ve renge göre değişmektedir. Farklı renk ve sertlik elde edebilmek için, çinko ve alüminyum, kurşun ve gümüş alaşıma eklenmektedir. Bronzun keşfi maden teknolojisinde yeni bir çığır açmış, hatta bu döneme adını vermiştir. Roma döneminde de, bakır ve alaşımları ile kapıların iç kısmının kalayla kaplanması tekniği icat edilmiştir(Kökkılıç, 2010: 7).

6.2.1.4. Gümüş

Parlak beyaz renkte olan gümüş, kolay işlenebilir değerli bir metaldir. Oksitlenmeye karşı dayanıklıdır. Bu özellikler, ilkçağlardan itibaren para ve takı yapımında gümüşü tercih sebebi kılmıştır. Anadolu, doğada hem safi hem de cevher olarak bulunan gümüş madenleri açısından oldukça zengin bir konumdadır. (Kökkılıç, 2010: 7)

Doğada doğal maden ve cevher olarak rastlanan gümüş, altın kadar dayanıklılık görülmemekle birlikte, yumuşak bir metal olduğu için genelde bakırla karıştırılarak kullanılmıştır. Gümüş, çoğunlukla bileşikler (galen ve gümüş klorür) ya da karışık filizler şeklinde bulunmaktadır (Köroğlu, 2004: 3).

6.2.2. Değerli taşlar

6.2.2.1 Elmas

En sert taş olan elmas, ayrıca en değerli taş olarak, doğada sarı, mavi, yeşil, ve beyaz gibi farklı renklerle bulunmaktadır. En kıymetlisi şeffaf ve renksiz olanıdır. Elmas, 16.yüzyıldan sonra tıraşlanarak işlenmeye başlanmıştır (Köroğlu, 2004: 5). Elmaslar genel olarak toprağın derin noktalarında ve kayaların içinde, kıvrımlı yüzeylere sahip bir yapıda veya yalıtılmış kristaller olarak bulunmaktadır. Bu kristal, aynı zamanda eşkenar dörtgen formunda, yuvarlanmış köşeli ya da az kıvrımlı yapıdan, hemen hemen tam bir küre yapısına kadar farklılık gösteren biçimlerde görülmektedir (Şenocaklı, 2008: 29).

Elmasın oluşumu yüksek basınç ve sıcaklıkta yer kabuğun derinliklerinde (yaklaşık 150-200 km) gerçekleşir ve toprak kaymasıyla yukarılara çıkar. Elmas, sert yapısından dolayı kesme aracı olarak da kullanılmıştır (Şenocaklı, 2008: 29).

6.2.2.2. Safir

Demiroksit içeren korindon cinsi safir taşı, doğada saydam ve koyu mavi renkte bulunmaktadır. Latince sapphirus kelimesinden gelir ve “en güzel şey” anlamındadır (Köroğlu, 2004: 5).

Çok sert olan mavi safir titanyum içermektedir. Safken renksiz olan taşın içindeki demir ve titanyum, taşın mavi yeşil olmasını sağlar. Safir değerli çakıllardan elde edilir. En iyi safirler 1880 yılında Kaşmir’de bulunmuştur. Roma devri ve orta çağda çok kullanılmıştır (Şenocaklı, 2008: 50).

6.2.2.3. Yakut

Pembeden koyu kırmızıya değişen bu taş, korindon cinsi saydam bir taştır. Uzak Doğu’dan gelmektedir. Helenistik dönemde kullanılmıştır. Sertlik derecesi 9’dur (Akyay, 2001:16).

Yakutun fiziksel özellikleri diğer taşlardan ayırt edilebilmektedir. Yakut güçlü ışıkta rengini belirgin bir şekilde ortaya koyar ve üstün ışıltama gösterir. Yakutun benzeri olan spinet, güçlü ışıkta daha az parlar (Şenocaklı, 2008: 49).

6.2.2.4. Zümrüt

Zümrüt taşı, beryl çeşidi değerli bir taştır. Açık yeşilden koyu yeşile değişen zümrütün saydam bir yapısı vardır. Elmas ve inciden gelen en değerli taştır ve en çok altın takılarda kullanılmıştır. Roma devrinde pahalı olduğu için cam taklitleri yapılmıştır. Bazen çok güzel parlatılmış cam boncukları gerçek taştan ayırmak için büyüteçle incelemek gerekmektedir. Camdan yapılmış ise içinde hava kabarcıkları oluşur (Akyay, 2001: 21)

6.2.3. Yarı Değerli Taşlar

Yarı değerli taşların kuyumculukta iki ana işlevi bulunmaktadır. Birincisi, altın ve gümüş takılarda süs olarak kullanılmasıdır. Diğeri, ziynetten ayrı olarak boncuk, gerdanlık sarkaçları, mühür, yüzük ve bazen bilezik yapımıdır. Ayrıca süsleyici olmak dışında, her taşın sihirli oluşu ve kendine özgü bir gücü olduğu inancı yaygındır(Akyay, 2001:19).

6.2.3.1. Lal veya grena

Silikatlı mineral ailesinden, kırmızı renkte, parlak ve saydam bir taştır. Hindistan'tan gelen grenalar en değerli olanlarıdır. Sertlik derecesi yedi buçuktur (Akyay, 2001:19).

6.2.3.2. Lapizlazuli (lacivert taşı)

Lacivert taşı, altın parıltılı lacivert renkte ve çeşitli minereller içeren opak bir taştır. Rusya ve Afganistan'dan gelmiştir. Sertlik derecesi beş buçuk olan bu taş, en çok Mezopotamya ve Mısır'da kullanılmıştır(Akyay, 2001:19).

6.2.3.3. Kuvartz

Kuvartz ailesine ait taşlar, Antikçağ kuyumculuğunda en çok kullanılan taşlardır. Sertlik dereceleri 7'dir. Kimyasal yapısı en basitinden silikondioksittir. Çeşitli renkte saydam kristaller şeklinde, yarı saydam ya da opak görünümündedir (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.4. Amatist

Kuvartz ailesinden olan taş, koyu eflatundan açık leylak rengine değişim gösterir. Rengini manganez oksitten alır. Yüzük taşı olarak ve boncuk yapımında kullanılmıştır. Balıkesir'in Kemalpaşa ilçesi yakınında vardır (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.5. Dumanlı Kuvartz

Sert siyahımsı kahveden, kahvemsı gri arasında değişen renklerdedir. Saydam olan bu taş, kuvartz ve silikon içermektedir. Sarı gölgeli duman rengine de bulunmaktadır (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.6. Kaya kristal ya da Necef

Renksiz ve şeffaf, sert, soğuk ve çift kırılmalıdır. Türkiye'de Çatalca Kazdağı ve Karacadağ'da bulunmaktadır (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.7. Kalseduvan ya da Kadıköy taşı

Kuvartz grubundan yarı şeffaf, beyazdan maviye veya mavimsi griden, grimsi kahverengine değişim gösteren sert bir taştır. Anadolu'da Bilecik bölgesinde büyük kaynakları vardır. Boncuk, mühür, yüzük taşı yapımında kullanılır. Özellikle Pers kültüründe çok yaygındır. Kalseduvan adını Kadıköy'ün antik ismi Kalkhedon'dan almaktadır. Doğu Marmara Bölgesi ve onun gerisindeki yerlerle yapılan ticaret Astakos üzerinden geçiyor olmalıydı. Bu ticarete Astakos'a gelen mallara karşılık,

Bilecik civarından kalseduvan da anakent Kalkhedon'a getiriliyor ve oradan da deniz yoluyla dağıtılıyordu. Bu nedenle taş, kalseduvan adını almış olabilir. Kalseduvanın en meşhur olanı akikdir (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.8. Akik

Değişik renkli ve aynı merkezli, kürelerden oluşan kalseduvan topaklarına akik adı verilmektedir. Bu tabakalar silisli suların bıraktıkları silis çökelmeleriyle oluşur. Söz konusu tabakalar kenarlardan merkeze doğru kalınlaşır. Tabakalar arasındaki silis çökmesi sırasındaki oluşumlar birbirinden farklıdır. Bu nedenle tabakalarda oluşan taşlar renklerine ve saydamlık derecesine göre adlandırılmaktadır (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.9. Oniks (mühresenk)

Akik taşının, renkli bantları birbirinden keskin ve düz çizgiler halinde ayrılmış olan cinsine oniks denir. Ayrı renklerdeki bu taşları birbirinden ayırt etmek için, yapay olarak isimlendirilmiştir (Akyay, 2001: 20).

6.2.3.10 Firuze Taşı (Turkuaz)

İran'ın firuze taşı, Türkiye vasıtasıyla Avrupa'ya ithal ediliyordu, dolayısıyla dünyada Türk taşı olarak ünlendi, ama en eski firuze madenleri İran ve Mısır'da bulunmuştu. Daha sonra firuze kristalleri Amerika, Rusya ve Meksika'da da keşfedildi. Dünya'da en ilgi göreni, İran turkuaz rengi firuzesidir. Yeşil renkte de firuzeler vardır. Firuzenin sertlik derecesi 5-6'dır. Firuze madeni her zaman bakır madeninin yanında bulunur. Rengi, gök mavisinden yeşile kadar, demir ve bakır yüzdesine göre değişim gösterir (Gheybi, 2012: 72).

6.3. Kuyumculuk ve Takı Yapım Teknikleri

Kuyumculukta bir takıyı yapabilmek için altın levhaya, tele ve kalıplara ihtiyaç duyulur.

6.3.1. Metal Levha

Metal külçe örs üzerinde tavlanaarak dövülür. Altını dövmede düz değil yuvarlak ağızlı çekiç kullanılmalıdır. En iyi neticeyi elde etmek için çekiç aşağıya doğru kullanılmaktadır. Saplı çekiçler MÖ 1. binyıl içinde icat edilmiştir. Ondan önce elle tutulan küçük ağızlı çekiçlerin kullanılması yaygındı. Metal külçe, tavlama yöntemiyle kalın bir levha haline getirildikten sonra, arzu edilen inceliğe gelmesi için başka bir işlem gerekmektedir. Bunun için levhalar, deri, papirüs veya kumaş katmanlar arasında dövülmektedir. Varakların bazıları, dövme işlemi sırasında kullanılan malzemenin izlerini göstermektedir. Varak kalınlığının 0.15 milimetreden daha kalın olmaması gerekir ve ideal varak 0.1 kalınlığından az olmalıdır. Altın kaplamalar ise 0.01 milimetre kalınlığa kadar inceltmelidir. İstenilen inceliğe geldikten sonra yapılacak modele göre beş teknikten biri seçilmektedir (Akyay, 2001: 28).

6.3.1.1 Kakma

Kakma tekniği, hem takı yapmada hem de takıyı kabartmada kullanılan ve aynı zamanda takının tamamlanmasını sağlayan önemli bir işlemdir.

Metal levhanın işlenebilmesi için öncelikle bir yatak gerekmektedir. Antikçağ'da bu yatağın balmumu ve kıl karışımından elde edildiği tahmin edilmektedir. Daha sonra zift ortaya çıkmıştır. Önceden ısıtılan levha, yatak üzerinde kuyumcunun kalemine çekiçle vurması sonucu istenilen forma sokulmaktadır. Kabartma yapmada kullanılan kalem uçları, kalın işlemede kullanılan kalem uçlarından incedir ancak ikisi de küttür. Yapılacak işe göre kalemlerin uçları değişebilir. Günümüzde bir kakma ustasının yaklaşık 130 kalemi bulunmaktadır. İşleme sırasında motiflerin detayları daha belirgin hale getirilmektedir. Alçak bir kabartma yapılacaksa kurşun veya ahşap yatak tercih edilebilir. Kakma yönteminde hem arkadan hem önden işlem uygulanmaktadır. En basit süsleme, noktalama ve çizgileridir (Akyay, 2001: 28).

Alttan veya üstten yapılan bu çalışmada kalem dik tutulmalıdır. Bu darbelerle kalem yanlara doğru itilir ama metalden her hangi bir parça kopmaz. Metal darbe ile kakıldığı için, bu tekniğe kakma adı verilmiştir (Akyay, 2001: 28).

6.3.1.2 Kalıp baskı

Kakmanın mekanik tekniği olmakla birlikte, aynı motifin tekrarlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu kalıplar, metal çubuk şeklinde, bir tarafı düz diğer tarafı motifin şeklindedir. Yatak üstünde yerleştirilmiş ve önceden tavllanmış olan levhanın arka yüzüne yerleştirilen kalıbın diğer ucuna çekiçle vurulduğunda, kalıptaki motif kabartma olarak metal levhaya yansır. Takı elemanı tam plastik şeklinde ise uygulama tekrarlanır ve sonra elde edilen iki parça lehim tekniğiyle birleştirilir (Akyay, 2001: 28).

Kalıp baskı metodu sadece metallerde işlenmez, aynı zamanda cam hamuru boncuklara pişmiş toprak kabartma deseni yapımında da kullanılmaktadır. Şu ana kadar ele geçen en eski kalıplar Uşak Müzesi'nde saklanmaktadır (Akyay, 2001: 28).

6.3.1.3. Sıvama (kalıp üzerinde çalışma)

Bronz ya da ahşap bir kalıp üzerinde ince bir metal levha, ovularak ve ihtiyaç olduğunda çekiçlenerek kalıbın biçimini alması sağlanır. İstenen biçime göre ön ve arka kısımları ayrı ayrı şekillendirilir ve ardından lehimle birleştirilir. Uçları hayvan ya da insan başlı bilezikler bu yöntemle yapılmıştır. Sarmal küpeler de sıvama tekniğiyle yapılır. Düşük alaşımlı bakırdan olan ana kalıp üzerine ince altın veya gümüş levha bu teknikle kaplanır ve kalıp içinde kalır. Kalıbın içte kalması küpenin bozulmaması içindir. Ancak ana kalıp zaman içerisinde okside olup bozulmaya başlar; dolayısıyla küpelerin birleşme yerlerinde bu oksidasyon kendini göstermektedir. Büst, madalyon gibi yüksek kabartmalar da sıvama tekniğiyle işlenmiştir. Süslenmesi takının yapımı bittikten sonra başlar (Akyay, 2001: 32).

6.3.1.4. Darp

Kalıp baskı tekniğiyle çok farklı değil. Aradaki fark, kalıptaki desenin kabartma olarak değil, oyularak uygulanmasıdır. Yatağın üstüne yerleştirilen levhanın ön tarafı, kalıp darbesiyle motif kabartma haline gelir. Siklerde darp tekniği kullanılmıştır. Levha kalın olduğunda darp tekniği tercih edilmektedir. Kalın olduğundan dolayı levhanın arka yüzeyi düz kalır. Bu teknik kalıp baskı kadar yaygın olmamıştır(Akyay, 2001: 32).

6.3.1.5 Kalıba çakma

Tekrarlamalı mekanik bir tekniktir. Diademler, boncuklar ve bazı küpeler bu yöntemle çalışılmıştır. Bu uygulama, özenilmiş ve karmaşık süslemeli nesnelerin kopyalarını kolay bir şekilde yapabilme imkanı sağlamaktadır.

Kalıp üzerine konulan altın levha doğrudan çekiçlenmez, onun üstüne yerleştirilen ince kurşun levha vurulur ve levhanın çekiç darbelerinden zarar görmemesi sağlanır. Boncuk yapımında ise altın levha çekiçlenerek veya balmumu, kurşun gibi yumuşak bir madde ile kalıba bastırarak, iterek elde edilir. Bu uygulama tekrarlanır, ip delikleri açılır ve parçalar lehim yöntemiyle birleştirilir. Altın levhayı kalıba bastırdıktan veya kalıbı çekiçledikten sonra kontrol edilir ve hata varsa düzeltilir. Ayrıca gerek duyulduğunda detaylar kakma tekniğiyle ilave edilir(Akyay, 2001: 32).

Takıların yapımı sırasında iç boşluklara, takıların bozulmaması için, bir madde ile dolgu eklenir. Bu dolgu balmumu, reçine, bitüm (madensel zift),mermer, kireçtaşı, kalsiyum karbonat veya alçı taşı gibi maddeler içermektedir. MÖ 5. ve 4. yüzyıllarda Grek kaynaklarında balmumu kullanıldığına dair belgeler vardır. Sert maddelerin tozları (mermer, kireçtaşı) reçine ile karıştırılarak bir araya getirilir. Halen bu tip dolguların kullanılması devam etmektedir. Bunlara bazen imalat sırasında ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin bilezik yapımında bileziğin altın halkasını oluşturan altın levhanın içi dolgu maddesi içererek levha boru biçimini alır, uçları lehimlenerek birleştirilir. Bu işlemden sonra kıvrılarak halka şekline getirilir. Bu

dolgu maddesi levhanın kırılmamasını sağlar. Takı yapımında böyle önemli püf noktaları vardır. Kuyumcular yaptıkları işe göre ihtiyaç duyulan malzemeleri kullanmıştır(Akyay, 2001: 32).

6.3.2. Tel

Tel kuyumculukta, takıların imalatında ve aynı zamanda süslenmesinde kullanılmaktadır. Telin elde edilmesi için dört ana yöntem vardır:

- Metal parça burularak, yuvarlak biçimi alana kadar taş veya bronz levhalar, silindirler arasında yuvarlanır.
- Metal parça çekiçlenir.
- Tel haddesi kullanılır. Bu büyük olmayan, dörtgen şeklinde kalın bir metal levha formundadır. Delikleri iki ucundadır. Bir uçta deliklerinin ağızları daha geniş, diğer uçta daha dardır. Giriş konisinden içeri giren tel, çıkış konisinden incelmış olarak çıkar. Bu delikler sayesinde istenilen incelikte teller elde edilir. Bu yöntem, MÖ 4. yüzyıldan itibaren uygulanmıştır. Bunun yanında, takıların süslenmesinde telkari tekniği çok kullanılmıştır.
- İçi boş tel yapmak için, iki yol vardır. Metal şerit levhalar, ahşap veya metal blokların üzerindeki bloklara çekiçlenerek konulur ve sonra uçları birleştirilir. Bu tel içi boş tüp şeklindedir. İkinci yol, metal şerit bir telin (helalde bakır) üzerinde sarılır ve bir oluğun içine yerleştirilir. Bu uygulamadan sonra tel çekilir. Günümüzde, böyle yapılan içi boş telin içindeki bakır teli yok etmek için kezzap kullanılmaktadır. Türkiye’de kuyumculuk teknikleri, binlerce yıl içerisinde pek değişiklik göstermeden aynen devam etmiştir.

Yapılan tellere çeşitli biçimler verilmiştir. Tek tek burulur veya birkaç tel beraber burulur. Bu işlem, yapılacak modele göre değişim göstermektedir. Bazen de ince telleri sıkıca helezoni şekilde birbirine sararak daha kalın tel elde edilir (Akyay, 2001: 33).

Süsleyici özelliği fazla olan boncuklu tel yapımına gelince;

- Güverseler (granüller) ayrı ayrı birbirine lehimlenir. Bir alet yardımıyla kalın telden boncuklu tel yapılır. Bunun için iki basit alet kullanılmıştır. Birinde, bir çubuğunun işlevsel olan tek ağızlı kenarını telin üzerine sürterek yapılır. Diğerindeyse iki ağızlı çubuğu tel üzerinde sürterek boncuklu tel elde edilir. İkinci yöntemde boncuk boyutları eşit ve daha düzgün olur(Akyay, 2001: 33)

Telden sadece, takıyı süslemede veya takı yapmada yararlanılmaz. Telin diğer ana işlevi, zincir yapımında kullanılmasıdır. Çeşitli zincirler vardır.

- Sade zincir, tüm dönemlerde vardır. Bir parça teli önceki halkaya sokup uçlarını lehimleyerek yapılmaktadır. Çağdaş kuyumculukta bu zincire gürmet adı verilmektedir. Bunun çift halkası da vardır. Zinciri oluşturan halkalar zaman zaman “S” formunu alır.
- Daha süslü zincirler yapmak amacıyla “U” şeklinde baklalar kullanılmıştır. Adı Arnavut zinciridir(Akyay, 2001: 34).
- Tilki kuyruğu denen zincir, çift Arnavut zincirinden yapılmaktadır. Bu zincir, balık sırtı görünümünde ve köşelidir.
- Örgü zinciri Arnavut zincirinden 4, 6, ve 8’li örgüler şeklinde tasarlanmıştır. Zincirin yüzeyi zincir sayısı kadardır. Kalınlığı sayısı arttıkça artmaktadır.
- Arnavut zinciri bazen yan yana getirilerek kenetlenip şerit zincir haline gelir (Akyay, 2001: 34).

Ekonomik nedenlerle değerli metalden döküm pek yapılmamıştır. Metal levha üzerine çalışmak her zaman daha ucuz olmuştur. Tunç, demir, kurşun gibi az maliyetli metaller ile döküm tekniğinde takılar ve diğer nesnelere yapılmıştır. İhtiyaç olduğunda fibula, küpe, yüzük, bilezik, broş gibi takılar, altın ve gümüşten döküm tekniğiyle imal edilmiştir. Takı kalıpları genelde yumuşak taştan yekpare veya birkaç parça halinde yapılırdı. Parçalı kalıplar ahşap çivilerle birbirine tutturulmaktaydı (Akyay, 2001: 34).

6.3.3 Süsleme Teknikleri

Süsleme tekniklerinin kullanımları, devirlere göre az veya çoktur. İlkçağ boyunca belirli devirlerde belirli süsleme teknikleri tercih edilmiştir. Keşfedilen takıların sadece biçimlerine göre değil, süsleme yöntemlerine göre de hangi döneme ait olduğu belirlenmektedir. Süsleme teknikleri İlk Tunç Çağı'ndan itibaren bilinmekte ve kullanılmaktadır(Akyay, 2001: 35).

6.3.3.1. Metale ekleme yaparak süsleme

Telkari(filigre), güverse (granülasyon), küçük süslerin lehimle tutturulması bu grupta yer alan yöntemlerdir(Akyay, 2001: 35).

6.3.3. 1.1. Telkari

Çeşitli şekil ve incelikteki teller ile takının üzerine süsleme yapmaktır. En çok bükme ve boncuklu tel tercih edilmiştir. MÖ 4. yüzyılda tel haddesi ile ince tel yapma imkanı bulan kuyumcular, bu tellerle her türlü süslemeyi daha rahat yapabilme imkanını bulmuştur. Boncuklu teller daha çok bordürlerde vardır. Bükme teller zıt yönde yan yana getirildiğinde tilki kuyruğu zincir biçimini alır. Helenistik dönem takıları telkari teknikle süslenmiştir. İhtiyaç olduğunda güverse süsleme de kullanılmaktadır (Akyay, 2001: 35).

6.3.3. 1.2. Güverse

Arkeoloji literatüründe granülasyonun, günümüz kuyumculuğundaki karşılığıdır. Kömür tozu tabakası üzerine açılan çukurların içine serpilen altın kırıntıları ısıtılıp yumuşadıklarında, kendiliğinden küre biçimini alırlar. Sonra bu kırıntılar boylarına göre ayrılır. Güverse ile motiflerin içine dolgu süsleme yapılır. Piramit biçimli öğelerin yüzeyleri kaplanır. Dış çizgiler ve detaylar güverse ile belirtilir (Akyay, 2001: 36).

6.3.3 .1.3. Küçük Süslerin Eklenmesi

Rozet, çiçek, yaprak, tahıl taneleri, çifte balta gibi ekler, diğer uygulamalar bittikten sonra lehimle sabit hale getirilir. Efes Artemis tapınağı adakları arasında bulunan küpelerde, iğne topuzlarında, broşlarda bu tür süslemeler çokça rastlanmıştır. Bu süsler takıları daha gösterişli ve dikkat çekici göstermektedir (Akyay, 2001: 36).

6.3.3.2 Metale Başka Madde Ekleyerek Süsleme

Bu grupta mine işi (emaye), savatlama (niello) ve taş kakma (inlay) yöntemleri bulunur. Bu tekniklerle çok renkli görünümün elde edilmesi sağlanır (Akyay, 2001: 36).

6.3.3.2 .1 Mine İşi

Camdan yapılır. İlk olarak MÖ 19.yüzyılda Mısır'da görülmüştür. MÖ 15. yüzyılda daha çok kullanılmış, Ege'ye bu dönemde girmiştir. Mine yapımında hazırlanan yuvalara renkli cam tozları yerleştirilir ve hafif ısıtıldığında eriyen cam tozu metalle birleşir. Mine renkleri mavi, turkuaz, yeşil, siyah, kahverengi, beyaz ve kırmızıdır. Altın üzerine kırmızı mine işlemi maharet istemektedir. Beş çeşit mineleme yöntemi vardır (Akyay, 2001: 36).

6.3.3.2.2. Savatlama

Altın ve gümüş zemin üzerinde az derinlikte olan yuvalara savat doldurulur. Savat gümüş sülfidli bir eriyiktir. Metal üzerinde savatlama ile elde edilen zıt renk, desenin çok daha net ortaya çıkmasına neden olur. Savatla süslü kısımlar ana zeminle farklılık göstermez. Bu yöntem Helenistik'te başlamış, Roma ve özellikle Bizans döneminde ilgi görmüştür. Geç antik döneme ait altın evlilik yüzüklerinde yer alan figürler savatla yapılmıştır (Akyay, 2001: 36).

6.3.3.2.3 Taş Kakma

Taş kakma, MÖ 4. binyıl sonundan itibaren kullanılmaktadır. Görünümü mine tekniği ile benzerlik gösterir. Bu yöntemde yuvaların içine kesilmiş renkli taşlar, minede ise cam tozu konulmaktadır. Bu teknikte küçük taş parçaları yan yana yuvaların içine doldurulur. Bu taş dolguda, renkli taşlarla sade desenler de yapılabilir. Mine tekniği gibi, yuvalar tel şerit veya boncuklu telle çevrilir (Akyay, 2001: 37).

6.3.3.3 Kesme- Oyma (Ajur) Tekniğiyle Süsleme

Ajur adı altında Kesme-oyma işlemleri, kazıma ve delik işi yöntemleriyle yapılır (Akyay, 2001: 37).

6.3.3.3.1 Kazıma

Metalin ön tarafında bir desenin kazıyarak oluşturulmasıdır. Sivri uçlu bir kalem desenin üzerinde eri tutularak, arkasından çekiçle vurulur. Bu darbe ile altının yüzeyinde yonga biçiminde parçalar çıkartılır ve işlem devam ettirilerek negatif desenin oluşması sağlanır. Kazıma kalın levha ile çalışılabilir. Döküm yüzüklerin üzerinde kazıma motifler bulunmaktadır. Kazıma işlemi yarı değerli taş üzerinde ise buna intaglio adı verilir (Akyay, 2001: 37).

6.3.3.3.2 Delik İşi (opus interrasile)

Delik işinde istenilen desen, yüzeyi kesme ve delme işlemi ile elde edilir. Bu metotta, desen levhanın üzerinde önceden hazırlanır ve buna göre kesilir. Delik işi Süsleme MÖ 3. binyıldan itibaren kullanılmaktadır. Roma devrinde bu teknik doruk noktasına ulaşmıştır (Akyay, 2001: 37).

6.3.3.4 Altın ve gümüş kaplama/ yaldızlama

Kaplama, çok ince altın ve gümüş varaklar ve daha ucuz olan başka bir metal, ahşap gibi maddelerin üzerine örtülerek yapılır. Mekanik bir tekniktir (Akyay, 2001: 37).

Yaldızlama ise kaplamaya göre daha dayanıklıdır. Kimyasal tekniklerle elde edilir. Altın tozu ve civa karışımı, metal, cam ve pişmiş topraktan elde edilmiş nesnenin üstüne sürülür, daha sonra fırına konur. Yüksek ısıda civa buharlaşıp uçar ve geriye kalan altın nesneye yapışır (Akyay, 2001: 37).

6.3.3.5. Lehim

İlkçağ'da kuyumcular saf altındaki lehim için, yüksek gümüş miktarlı elektron kullanmışlardır. Saf altının erime derecesi 1064'tür. %40 gümüşü olan elektron, yaklaşık 30 derece daha düşük ısıda erir. Böylece lehim yapılabilir. İçinde gümüş olan altına bakır da katılarak, erime derecesi indirilmiştir. Antik yazılı kaynaklardan Leiden Papirusu'nda bakırlı alaşım öneriliyor. Bu belge, MS 325 tarihlidir. Buradaki tarife göre iki ölçü altın, bir ölçü bakır karıştırılır; daha parlak lehim istenirse biraz da gümüş eklenir. Gümüş yapılacak lehim ise gümüş ve bakır alaşımıdır(Akyay, 2001: 38).

Kuyumculukta gerekli ateşi canlandırmak için üfleme çubukları kullanılır. Mısır'da üfleme çubukları kamıştan yapılıyordu. Bunların uçları kıl ile sıvanıyor ve böylece ateşten korunmaları sağlanıyordu. Uşak buluntuları arasında iki tunç üfleç vardır.

6.3.3.6. Bitirme İşlemleri

Takılar üretildikten sonra son işlemlere başlanır. Önce alet izleri, lehim fazlalıkları ve başka göze hoş gelmeyen görüntüler yok edilir. Bunun için bazı kimyasal işlemler yapılır. Antik kaynaklarda asitli karışımlara ait reçeteler bulunmaktadır. Bunlar en çok sirke, sap, salamura ve idrardır. Bunlar güçlü asitlerdir. Plinius'ta ve Leiden Papirusu'nda altın ve gümüşü temizlemek için şap kullanımını tarif edilmiştir. Asitle temizleme sırasında, asit metal üzerinde fazla kalırsa

sadece kusurları yok etmekle kalmaz, gümüşe de zarar verir. Altının özgün görünümü daha caziptir. Bazı asitli karışım reçetelerinde altını renklendirme yöntemlerinden bahsedilmiştir(Akyay, 2001: 38).

İstenmeyen görüntüleri yok ettikten sonra, takılarda cilalama işlemi uygulanır. Cila yapmak için çeşitli maddeler kullanılmıştır. Bu maddeler yapışkan reçine ile karıştırılmış bazı yağlardır. Bunlar objenin üzerine küçük bir ahşap parçası, sert bir fırça ve benzeri bir araçla sürülür. Daha sonra da parlatılır. Parlatmak için de çeşitli maddelerden yararlanılır. Bunlardan biri hematit veya sarı renkli demir cevheri tozudur. Bu toza kuyumculukta perdah tozu denir. Altını parlatmada kullanılır. Diğer bir yöntem Çin kili (kaolin) ve keramik tozudur. Bu da altını parlatmada kullanılır. Plinius ve Leiden Papirusu'nda bu yöntemden söz edilir. Gümüşü parlatmak içinse Leiden Papirusu'nda tarif edilen bir teknikte tuzlu suya batırılmış koyun yünü önerilmektedir. Gümüş, doğal tebeşir tozu ile parlatıldığında iyi sonuçlar elde edilir. Theophilos'un naklettiğine göre mangal kömürü, silis partikülleri içerdiği için gümüşü çok iyi parlatır. Leiden Papirusu'nda ise gümüşü parlatmada kül önerilmektedir. Başka bir parlatma maddesi yaygın kullanılan kumdur. İnce taneli kum ile mücevherler, kalın taneli kum ile de yarı değerli taş yüzeyleri ile geniş yüzeyli metaller parlatılmıştır (Akyay, 2001: 38)

6.4. Safevi Takıları

Safevi dönemi, özellikle takı ve aksesuar toplama ve yapımında İran'ın en muhteşem dönemlerindedir. Bu konuya, Chardin, Tavernier Seyahatnameleri gibi değerli kaynaklarda değinilmiştir. Bu seyahatnamelere istinaden, Safevi döneminde kadın ve erkek takılarının çok çeşitli olduğunu görüyoruz. Erkekler yüzük ve paisley (şal deseni) formunda takılar, mücevherli kemerler, emayeli ve mücevherli kılıçlar, kadınlar ise değerli taşlarla zenginleştirilmiş yüzük, küpe, kolye, bilezik, halhallar, altın ya da inciden süs halkaları, örgü saçlarda kullanmak üzere özel zincirler ve yanak ve çenelerini süslemek için inciler kullanıyordu. Gerçi bu gezginler, toplumun genelde zengin olan kısmından bahsetmiş, alt sınıf halka dair daha az bilgi vermiştir. Bazen bir din adamının akik yüzüğünden ya da sıradan insanların sahte takılarından söz etmişlerdir, ancak minyatürlerde görüldüğü gibi özellikle kadınlar bu takıları kullanmıştır.

Genel olarak İnan takıları eskilerden miras kalan tüm eserler arasında özel bir yere sahiptir. Zira birçok önemli olaylarda takıların temel bir rolü bulunur ve her zaman bu mücevherler, sahip olan padişahların ve hâkimlerin güç ve iktidarının destekçisi ve dayanağı olmuştur.

Safevi dönemine dair yazılardaki raporlar, saray mensuplarının eşit olmayan sosyal konumlarından, serveti, mücevherleri ve giysilerinden söz etmektedir. Osmanlı kaynakları, Yavuz Sultan Selim'in taç takma törenine gelen Şah Tahmasb sefirlerinin giysilerindeki şatafatını onaylamaktadır. İngiliz taciri Anthony Jenkinson, İnan seyahati sırasında Kavkaz hanının şatafatlı giysisini betimlemiştir. Bu giysiler altın örgülü ve inci biyeli entari, altın örgülü taç ve tavus kuşlu ve altın kaplamalı şapkadan oluşmaktadır.

İnan'da yazılan resimli kitaplar, devamı için her zaman çabaladıkları kültür ve medeniyetten söz etmektedir. Camı'nın Heft Evreng kitabında Safevi Şah Tahmasp'a, yeğeni Sultan İbrahim Mirza siparişi ile yapılan minyatürleri sunmaktadır. Bu kitap, kültürel belge olarak elimize ulaşan en önemli İnan minyatürlerini içeren hat nüshalarındandır ve şiir ile minyatür sanatının geleneksel İnan kültüründe oynadıkları temel rolü göstermektedir. Bu çok önemli minyatürlerde, İnan erkek ve kadınlarının kendi türünde eşsiz olan takılarından resimler vardır. Bu resimlerde, benzerleriyle büyük fark gösteren taçlı şapkalara, çene takılarına, küpelere rastlanmaktadır.

Varlıklı kadınların kollarında inci dizileri vardır. Genç kızlar genelde altın bileklikleri, bir parmak ucu kalınlığında bileklerine ve inci ya da altın kolyeleri boyunlarına takıyordu. Britanya müzesinde yer alan minyatürde görüldüğü üzere, saray mensuplarının çocukları mücevherlerle süslenmiştir.

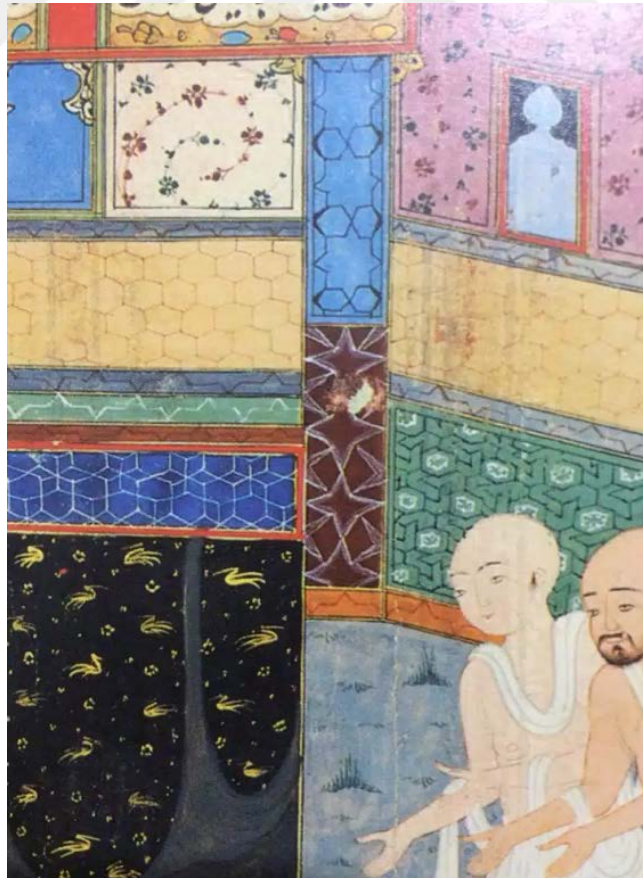
Safevi mücevheri hazinesi, Chardin ve Taverneir'in sözlerine göre ve dünyadaki meşhur müzelerdeki örneklere bakılarak, dünyanın en zengin koleksiyonları arasında sayılmalıdır. Bu hazineleri Sasani Husrev Perviz'in ve Gaznevi Sultan Mahmut'un hazineleriyle karşılaştırmışlardır. Tabarak Kalesi hazinesi İsfahan çevresinde Safevi Şah Süleyman zamanında bulunmaktaydı;

Chardin Seyahatnamesi de bu konuyu onaylamaktadır. Gerçi bu kaleye giriş halka ve yabancılara yasaktı, ancak Chardin özel ilişkilerle bu kaleye girmeye başarmıştı.

Tarih kitaplarında değinildiği gibi, Safevi hanedanının zaafları düşmanların İran'a saldırmasına sebep oldu. Kuzeydoğudan Özbekler ve Tatarlar ile güneyden Araplar, incileriyle meşhur Bahreyn adasını fethettiler. Ama en büyük saldırı Şah sultan Hüseyin Safevi zamanında, Mahmut Afgan tarafından gerçekleştirildi ve dolayısıyla sayısız mücevher hazineleri Afganların eline geçti. Daha sonra Nadirşah Afşar tarafından bir kısmı geri alınmıştır.

7. SAFEVİ TEZHİBİNİN TAKI VE AKSESUAR ÜZERİNE ETKİLERİ

Bu bölümde çağdaş İran takı tasarımcılarının çalışma örnekleri, Safevi dönemine ait tezhip örnekleriyle karşılaştırılmıştır. Özellikle İran ve İsfahan'dan tasarım örnekleri seçilmiştir.



Şekil 7.1: İskender Haccı, Kavam Şehnamesi, (Hoseinirad, 2005: 330)

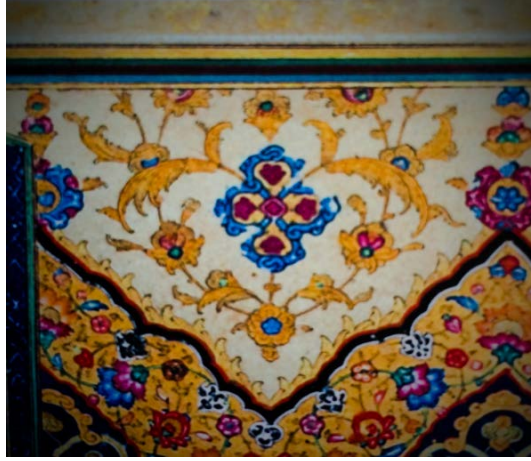
Şekil 7.1'deki eser, 1591 yılına ait olup, Kavam Şehnamesi'ndeki İskender Hacci diye bir resimden alınmıştır. Sanatçısı belli değildir, ancak Safevi döneme ait olduğu ve Reza Abbasi Müzesi'nde saklandığı bilinmektedir.



Şekil 7.2: Janan Jewellery, Gümüş Yüzük (Janan Jewellery Özel Çekimi)

Şekil 7.2 ise, günümüzden bir yüzüğü göstermektedir. Yüzüğün üst kısmındaki desen, bir dikdörtgen üzerine yerleştirilmiştir ve form olarak sol resimdeki mavili duvar süslemesiyle büyük benzerlik göstermektedir. Tasarımcı, desenin içindeki yıldızları zıt renklerle doldurmuş ve güzel bir kontrast yakalamıştır.

Janan Jewellery grubu üç genç sanatçıdan oluşmaktadır. Bu grupta, Maryam Vaez, Mahsa Emsaki, Sahar Sabzevari faaliyet göstermektedir. Çalışmaları geleneksel Safevi motifleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Janan Jewellery, İran İsfahan'da geleneksel Safevi motiflerinden ilham alarak faaliyetini sürdürmektedir.

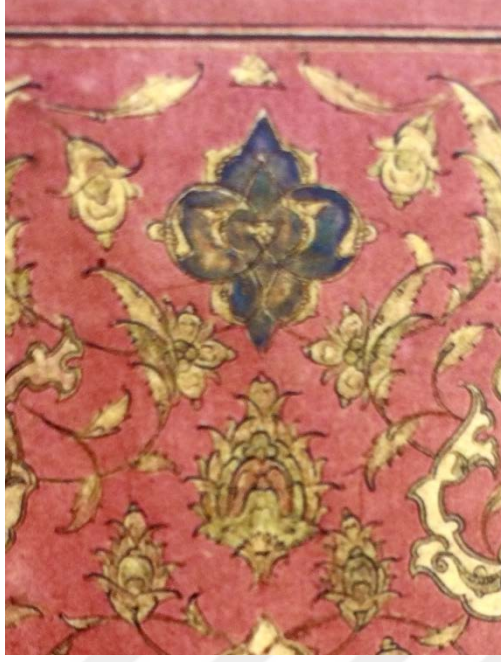


Şekil 7.3: Safevi Dönemi Tezhip Örneği (Zaridar, 2013: 10)



Şekil 7.4: Rumi Desenli Kolye, (Özel Çekim)

Şekil 7.3, Kuran-ı Kerim'den Fatıha süresine ait tezhiplenmiş bir sayfadır. Bu eser, Washington'daki Smithsonian Enstitüsü'nde yer alan Freer Galerisi'nde saklanmaktadır. Şekil 7.4 ise, günümüzde tasarlanmış bir kolyedir. Görüldüğü üzere kolyenin içindeki desen, yukarıdaki resmin orta bölümünde yer alan mavili deseni anımsatmaktadır. Detayları aynı olmamakla birlikte, genel iskeleti aynıdır denilebilir. Bu kolyenin tasarımında farklı detaylar ve renkler kullanılmıştır.

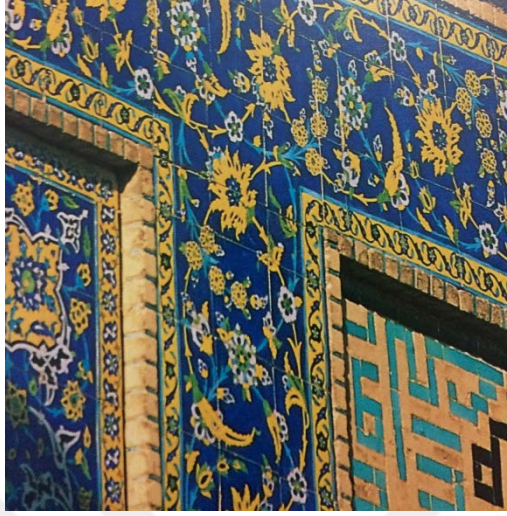


Şekil 7.5: Safevi Dönemi Tezhip Örneği (Zaridar, 2013: 46)



Şekil 7.6: Çağdaş Rumi Desenli Küpe, Janan Jewellery (Janan Jewellery Özel Çekimi)

Şekil 7.5, başka bir tezhiplenmiş detayı göstermektedir. Paris'teki Fransa milli kütüphanesinde saklanan bu tezhibin, içindeki desende Rumi motifi yer almaktadır. Bu motif bir tezhip süsüdür ve içi laciverte boyanıp, Rumileri altınla doldurulmuştur. Şekil 7.6'daki fotoğrafta ise, günümüzde kullanılan bir çift küpe yer alır. Görüldüğü üzere, gümüş üzerine yine Rumili bir iç tezhip kazınmıştır ve Şekil 7.5'teki tezhibi oldukça benzemektedir. Küpe, Janan Jewellery tasarımıdır.



Şekil 7.7: İmam Cami Çinileri
(Rezapour, Wies-Fayyaz,2006: 35)



Şekil 7.8: Hatayi Desenli Kolye (Özel Çekim)

Şekil 7.8’da, günümüzde tasarlanmış bir kolye görülmektedir. Altın çerçevelidir ve içindeki desen, İmam Camii’ni hatırlatmaktadır. Lacivert, mavi, sarı ve yeşil renklerine ilaveten tasarımcı kırmızı da eklemiştir. Halkari deseninin içinde Rumi motifleri, deseni adeta dengelemiştir. Hatayi motifi, sarı yerine bu kez maviye boyanmış, ancak pençlerde sarı rengi de kullanılmıştır. Kolyenin üstünde modern ve yalınlaştırılmış haliyle konulmuş bir kuş motifi, içindeki geleneksel motifle tezat oluşturmuş ve kolyeyi tamamen geleneksel tarza sahip olmaktan uzaklaştırmıştır. Altındaki mavi top, cami kubbelerini andırmaktadır.

Şekil 7.7’da, İran İsfahan İmam Camii’nin çini mozaik sanatından bir örnek yer alır. Lacivert zemin üzerine halkari desen, kıvrak helezonlar, üstünde hatayiler, pençler, goncagüller ve yapraklar görülmektedir. Ana renkler sarı ve laciverttir. Sanatçılar cenneti andırmak adına güneş ve gökyüzünü hatırlatmak ve camiye manevi bir boyut kazandırmak amaçlı bu renkleri kullanmış olmalıdır. Çevresinde Rumi desenli cetveller, bu cenneti sarıp desene zenginlik ve ihtişam kazandırmıştır. Sanatçı yine lacivert sarı renk kombinasyondan kaçmamıştır. Sağ taraftaysa Kufi üslubuyla bir yazı gözükmektedir. İçinde Şii mezhebine uygun “Muhammed”, “Ali” gibi kutsal isimler yazılmıştır. Şekil 7.8’da, yine aynı havada Rumili desen de eklenmiştir.



Şekil 7.9: Safevi dönemi tezhibi
(Zaridar, 2013: 88)



Şekil 7.10: Bileklik tasarımı
(Özel Çekim)

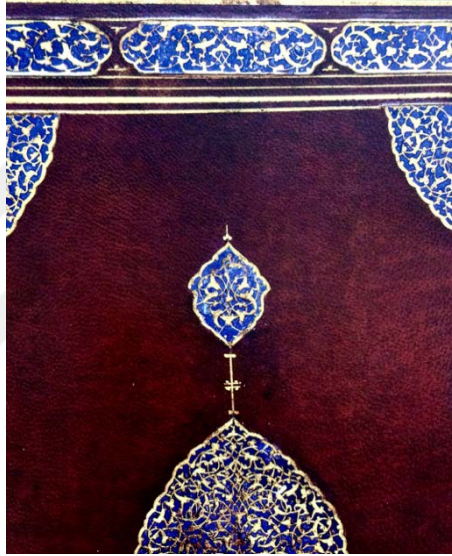
Şekil 7.9, hattat Mir İmad'ın eserini süslemiştir ve Fransa milli kütüphanesinde, Paris'te saklanmaktadır. İçindeki yazı talik üslubuyla yazılmış ve çevrede detaylı cetvellerle kaplanmıştır. Yazının hemen altında yer alan kalın zincir şeklindeki desene, tezhipte zencirek denilmekte ve sıkça birçok tezhip levhasında kullanılmaktadır. İnce cetveller yan yana gelip, eserin önem ve ehemmiyetini adeta vurgulamaktadır.

Cetvellerden sonra, kompozisyonun çevresinde altınla çalışılan halkari usulü hatayi, penç ve yapraklar görülmektedir. Bu yumuşak geçiş levhaya letafet ve şiirsellik kazandırmıştır. Bu yalın ve yumuşak tezhipte çarpıcı tezhip motifleri oldukça dikkat çekicidir ve değerli bir mücevher gibi göze çarpmaktadır.

Şekil 7.10'deki bu desen biçim olarak altındaki fotoğrafla benzerlik gösterir. Bu aksesuarda tasarımcı temel formu kullanmış, ancak içindeki deseni çok daha yalın hale getirip günümüze uygun bir tat vermiştir. Temel renkler siyah ve mavidir. Çevresine penç ve yaprak motifleri çizilmiştir. Motifin içi ise boş bırakılıp tezatlık sağlanmıştır. Çerçeve olarak metal ve altın renkleri kullanılmıştır.

Şekil 7.11'deki çalışma ise, Baysungur şehnamesinin deri kapağının iç kısmıdır ve üzerinde altınlanmış süslemeler vardır. Bu kapak Herat okuluna ait olup, Tahran Gülistan Müzesi'nde saklanmaktadır. Derinin üzerinde Rumili tezhip motifleri uygulanmış, lacivert zemin üzerinde de altınlama yapılmıştır. Bordo rengi deri iç kısımda boş bırakılmış, sadece kenarda süslemeler yer almıştır. Süslemelerin içi tamamen Rumi desenle dengeli bir şekilde kaplanmış ve yalnızca lacivert ve altın rengi uygulanarak yalın bir hal almıştır.

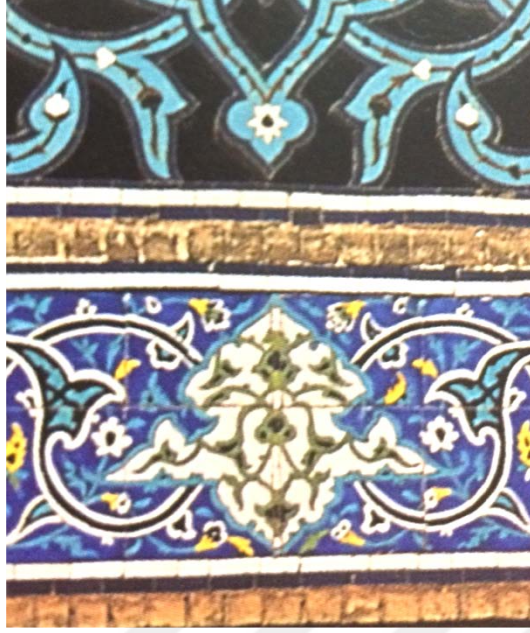
Şekil 7.12'deki kolye biçimi nerdeyse birebir tezhipteki motiften etkilenmiştir. Ancak kolyenin içi serbest bir desenle doldurulmuştur.



Şekil 7.11: Baysungur Şehnamesi Kapak Tezhibi (Semsar, 2000: 89)



Şekil 7.12: Janan Jewellery Tasarımı Kolye (Janan Jewellery Özel Çekimi)

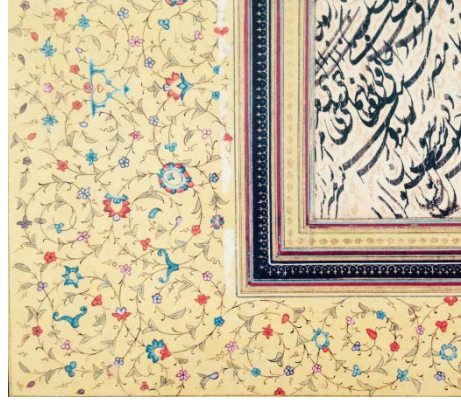


Şekil 7.13: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri (Rezapour, Wies-Fayyaz,2006: 42)

Şekil 7.13, İran'ın İsfahan şehrindeki Şeyh Lütfullah Camii'nin çini işlemlerinden alınmıştır. Gördüğümüz gibi yine mavi zemin üstünde helezonlar, üzerinde çiçek motifleri ve onlarla dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur, ancak bunlardan daha da baskın duran bir Rumi motifi görmekteyiz. Beyaz zeminli desen, biçim olarak, şekildeki küpeye benzemektedir. Bu küpe metal üzerinde işlenmiş ve içi Rumilerle doldurulmuştur.



Şekil 7.14: Janan Jewellery Tasarımı Küpe (Janan Jewellery Özel Çekimi)



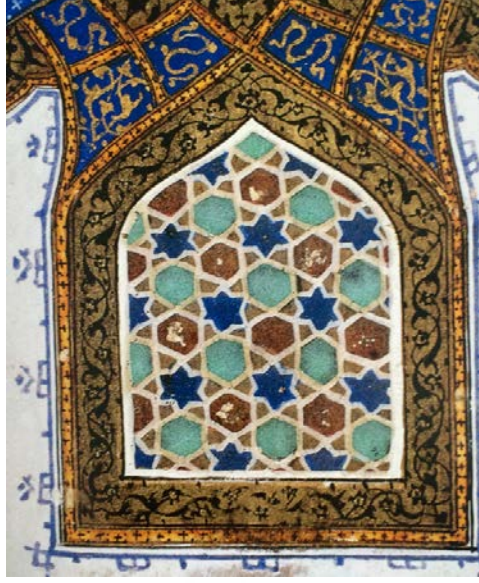
Şekil 7.15: Safevi Dönemi Tezhip Çalışması, Mir İmad, (Zaridar,2013: 110)



Şekil 7.16: Günümüzden Bir Aksesuar (Özel Çekim)

Şekil 7.15 bir talik karalama, Mir İmad'ın eserlerinden biridir ve Paris'teki Fransa milli kütüphanesinde saklanmaktadır. Açık ton zemin üzerinde oldukça naif ve mütevazı bir desen görmekteyiz. Hatayi, penç, goncagül desenleri ihtişamdandan uzak ve yalın bir biçimde uygulanmış; kırmızı, mavi ve eflatun renklerle levha çerçeveye alınmıştır. Helezon biçimde dönen iskelet, bu fotoğrafta iyice anlaşılmaktadır ve İran tezhibinde önemli bir rolü vardır. Karalamanın etrafını yine peş peşe çekilen cetveller kapsayıp, yazıyı vurgulamıştır.

Şekil 7.16'de görülen aksesuarın deseni, yukarıda bahsedilen deseni andırmaktadır. Rumi desenler, diğeriyse sarımsı zemin üzerinde helezonlar ve üstünde çiçek motifleridir.



Şekil 7.17: Safevi Dönemi Tezhibi, Hüsrev Ve Şirin Eğlencesi (Uluç, 2006: 147)

Şekil 7.17’deki tezhip, 1534 yılına ait Hamse-i Nizamî kitabından “Hüsrev ve Şirin’in Eğlence Meclisi” adlı bir çalışmadan alınmıştır. Ortada yer alan pencere şeklindeki desen; haki, lacivert, turkuaz renkleri ve yıldızlı motiflerle doldurulmuştur. Etrafında siyah Rumi desenli bir çerçeve görmekteyiz.



Şekil 7.18: Janan Jewellery Tasarımı Kolye, (Janan Jewellry Özel çekimi)

Şekil 7.17’deki pencereyi anımsatan aksesuarda da (şekil 7.18), tasarımcı aynı motif ve iç dokuyu çok benzer bir biçimde metal üzerinde kullanıp, bu geleneksel motiften oldukça etkilendiğini göstermiştir.



Şekil 7.19: Manzele Parsi, Dina Aksseuar Kolyesi (Dina Aksseuar Özel Çekimi)



Şekil 7.20: Tezhip Detayı, Safevi (Hoseinirad, 2005: 277)

Şekil 7.20'daki tezhipli resim, Şah Tahmasbi Şehnamesi'nden bir sayfa ve yine bir tezhip-minyatürü göstermektedir. Bu kesitin arka planında, tezhiplenmiş kısımlar görülmektedir. Altın üzerine münhaniler ve penç motifleri, çevresinde ince lacivert cetveller, hemen yanında yeşil cetvel, alt kısımda desenli pencereler ve karşı tarafta resme az da olsa boyut kazandıran ve bir peyzajı andıran hayvan ve bitki motifleri, gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Geometrik desenler ve düğümler, yıldız deseni üslubunda alt kısmı kaplamıştır. Resmin ön planındaysa iki insan figürü görülmektedir.

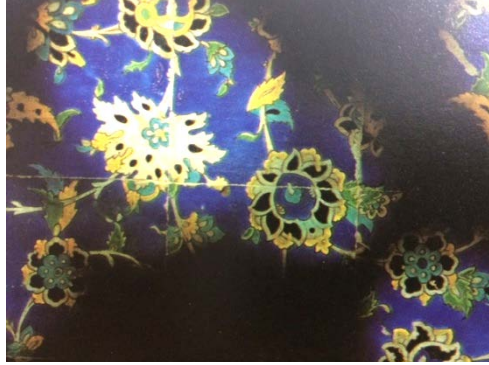
Şekil 7.19'de ise, günümüzde tasarlanan bir kolye görülmektedir ve dikkatli göz, kolye biçiminin sağ resimdeki pencere biçimleriyle nerdeyse aynı olduğunu görecektir. Kolyenin iç kısmının açılıp kapanabilir ve oyulmuş altın renginde bir

kapağı vardır. İçindeki desen bitki motiflidir ve yine Safevi tezhibinde sıkça kullanılan bir motifi andırmaktadır. Kapağın alt sağ kısmında üç firuze taşı, turkuaz renginde yerleştirilmiştir. Bu kolye üç boyutlu çalışılmış ve kapağın çevresi sade bırakılmıştır. Dolayısıyla tezhibe göre çalışma daha modern bir havaya bürünmüştür.



Şekil 7.21: Tasarımcı Mahsa Kheirkhah kolyesi, Manzel Parsi (Mahsa Kheirkhah özel çekimi)

Görüldüğü üzere şekil 7.21'deki kolyede, geleneksel Safevi motiflerini andıran bir metalik Hatayı çalışılmıştır. Sadece ana çizgilerden oluşan ve hiçbir renk içermeyen bu desen, sadeleştirilmiş ve saydam bir takı olmuştur.



Şekil 7.22: İmam Camii çinileri (Rezapour, Weise-Fayyaz: 30)

Şekil 7.22, İmam Camii çini işlemlerini göstermektedir. Yine Hataylılar ve Pençlerden oluşan bu desen, Şekil 7.21'deki kolye ile desen olarak büyük benzerlik göstermektedir. Bu desen, çini çalışmalarında yaygınca görülen lacivert zemin üzerine uygulanmış, motifler sarı ve siyah renkler ile renklendirilmiştir.



Şekil 7.23: Huma Aksesuar kolyesi, Manzel Parsi (Manzel Parsi Özel Çekimi)

Şekil 7.23'deki aksesuarda yer alan Safevi döneminin revaçta olan geometrik deseni, aslında bir düğümün parçasıdır. Gümüşle çalışılmış bu aksesuar, yalın ama bir o kadar da asil ve köklü bir deseni izleyiciye göstermektedir.

Şekil 7.24'te görüldüğü üzere, bu desene çok benzer bir geometrik düğümlenme vardır. Mavi, kahve, beyaz ve siyahla çalışılan bu desen, aslında bir kitabenin parçasıdır. Desenin üstü, bezeme amaçlı kullanılan yazılarla doldurulmuştur ve bütünüyle izleyicinin takdirini kazanmıştır.



Şekil 7.24: Safevi döneminden bir kitabe (Mirdanesh,2007: 141)



Şekil 7.25: Baazart Tasarımı Çanta (Baazart Özel Çekimi)

Şekil 7.25'deki çanta tasarımı, geometrik desenlerle süslenmiş ve içinde lacivert, beyaz, turuncu renklerden kullanılmıştır. Yoğun geometrik desen, çevresindeki boşluklarla bir tezat oluşturup izleyicinin gözünü rahatlamaktadır. Bu desen, Şekil 7.25'te gördüğümüz düğüm üslubuyla çalışılan desenle, form ve biçim olarak benzerlik gösterir. Kullanılan mavi ve turuncu renkler, her iki resimde de ana renkler olarak ele alınmıştır. Yine yıldız deseni her ikisinde de göze çarpmaktadır. Şekil 7.26'teki tezhipte en göze çarpan fark, beyaz rengin olmamasıdır. Safevi döneminde beyaz renk çiğ olarak çok az kullanılmış, her zaman başka renklerle karıştırılarak pastelleştirilmiştir. Bu tezhip, Zafername Timuri'den bir kesittir ve Bihzad tarafından çalışılmıştır.

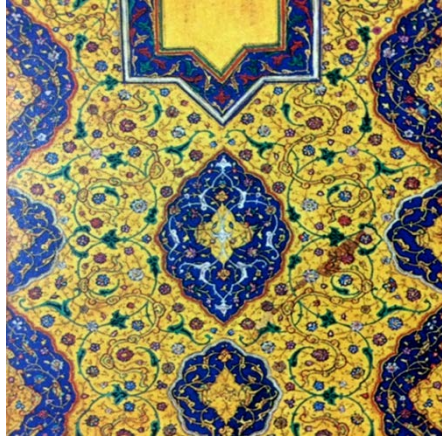


Şekil 7.26: 16. Yüzyıl Tezhip Örneği (Semsar, 2000: 139)



Şekil 7.27: Baazart Koleksiyonu Çanta Tasarımı (Baazart Özel Çekimi)

Şekil 7.27’da gördüğümüz çantada, açık mavi zemin üzerinde Rumi ve çiçek motiflerinden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyondaki ana renkler, mavi, mor ve sarıdır ve bu renkler oldukça dengeli biçimde dağılmıştır. Çalışmanın iç kısmında, yine mor zemin üzerinde sarı renkte çok güzel bir kompozisyon daha göze çarpmaktadır. Bütün bu tezhipli alan çantanın kapağını kapsamakta ve Safevi dönemi tezhiplerine birebir uymaktadır.



Şekil 7.28: Safevi Tezhip Örneği (Semsar,2000: 254)

Aşağıda gördüğümüz Şekil 7.28, Gülşen Murakka’dan, tezhipli kaplı bir sayfadan alıntıdır ve altın zemin üzerinde Rumi ve çiçek motiflerinin çalışıldığı görülür. Orta kısım ve kenarlardaki lacivert renkte boyanmış zeminle tezhip alanları kaplanmış, üzerinde dengeli bir desen yer almıştır. Görüldüğü gibi, bu çalışma olabildiğince üstteki çanta üzerine süslemeyi andırmaktadır.



Şekil 7.29: Baazart Tasarımı Bileklik (Baazart Özel Çekimi)

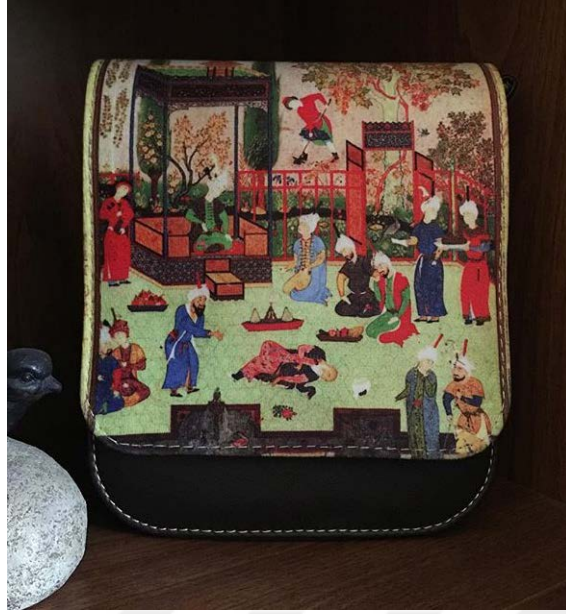
Şekil 7.29’de gümüşle çalışılan bir bileklik görülmektedir. Oyma tekniği ile, Safevi tezhibinde yer alan desenler, üstüne simetrik bir biçimde nakşedilmiştir.

Diğer resimdeyse, Gülistan sarayında saklanan Rozat ol-Anvar kitabından bir tezhip seçilmiştir. Orta kısımda narçiçeği renginde olan motif, bileklikte olan biçimlerle benzerlik göstermektedir.



Şekil 7.30: Safevi Dönemi Tezhibi (Hoseinirad,2005: 102)

Şekil 7.30’daki tezhip kesitinde, köşede zencirek çalışması ve yanında bir cetvel bulunmakta; orta kısımda aslında boş olmayan, ancak zamanla silinen desen alanları yer almaktadır. Orta kısımda lacivert zemin üzerinde, naifçe çalışılan tezhip motifleri görülmektedir. Lacivert rengi ve narçiçeği yan yana hoş bir tezat oluşturmuştur.



Şekil 7.31: Baazart Tasarımı Çanta (Baazart Özel Çekimi)

Şekil 7.31’da, yine bir çanta kapağında Safevi döneminin minyatürlerinden biri yer almaktadır. Kompozisyon, renkler, figürler, üslup, mekân ve süslemeler, Gülşen murakka’daki bu minyatüre çok benzemektedir.



Şekil 7.32: Safevi Dönemi Minyatür Örneği (Hoseinirad, 2005: 412)



Şekil 7.33: Happy.Bowtie Design Aksesuarı (Happy Bowtie Özel Çekimi)



Şekil 7.34: Safevi Dönemi Tezhip Örneği (Hoseinirad, 2005: 339)

İran Safevi döneminden kalan çini işçiliklerini hatırlatan bu fiyonk, yine klasik Safevi süslemelerine sahiptir. Arka planında, lacivert ve üzerine beyaz saplı bitki desenleri yer almış, böylece hoş bir kontrast sağlanmıştır. Fiyonktaki desenler ve ufak pençler, Şekil 7.34'teki kompozisyonla büyük benzerlik göstermektedir.



Şekil 7.35: Manzel Parsi Design Kolye Çalışması (Manzel Parsi Özel Çekimi)

Şekil 7.35'te yer alan kolyede, lacivert süs taşı üzerine gümüş rengi Rumi motifinden bir detay çalışılmıştır. Şekil 7.36'te Şeyh Lütfullah Camii'nden alınmış ve çini üzerine uygulanmış bir tezhip kompozisyonu görülmektedir. Bu kesitte, açık nohut rengi zemin üzerine mavi ve siyah renklerde Rumi motifi çalışılmıştır. Çevresine beyaz ile bir kontur çekilmiş, bu şekilde desen çiçekli çevresinden ayrı tutulmuştur. Kolyedeki motifin bu tezhiple benzerlik gösterdiği açıktır.



Şekil 7.36: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri (Rezapour, Wies-Fayyaz,2006: 40)



Şekil 7.37: Soonesh Design Kolye Çalışması (Soonesh Design Özel Çekimi)

Şekil 7.37'deki kolyeler, yine gümüşten oyulmuş ve tasarımında tezhip motiflerinden yararlanılmıştır. İçindeki çiçek motifleri serbest şekilde ve gerçekçi bir üslupla çalışılmıştır. Büyük olan kolyenin ortasında bir Rumi motifi yer almaktadır.

Şekil 7.38'deki tezhipte sıcak renkler hâkimdir ve farklı alanlara bölünmüşse de, her alan yine çiçekli desenlerle doldurulmuştur. Ortadaki motif kolye ile çok benzerlik göstermektedir.



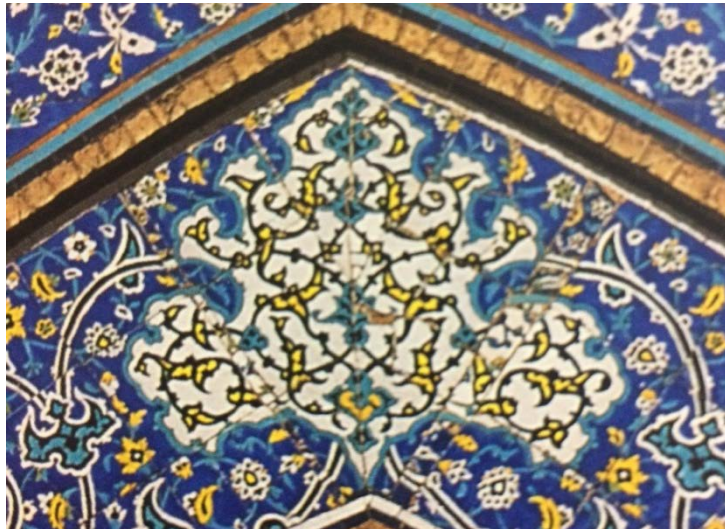
Şekil 7.38:Nizami Hamsesi İç Cildi, Safevi Dönemi (Semsar, 2000: 214)



Şeki 7.39: Soonesh Design Kolye Tasarımı (Soonesh Design Özel Çekimi)

Şekil 7.39'deki kolyede, bir başlık motifi zarif bir biçimde oyulmuş, içi de Rumilerle doldurulmuştur. Alt kısmında ise mor renkli bir taş, aksesuara özel bir görünüm vermiştir.

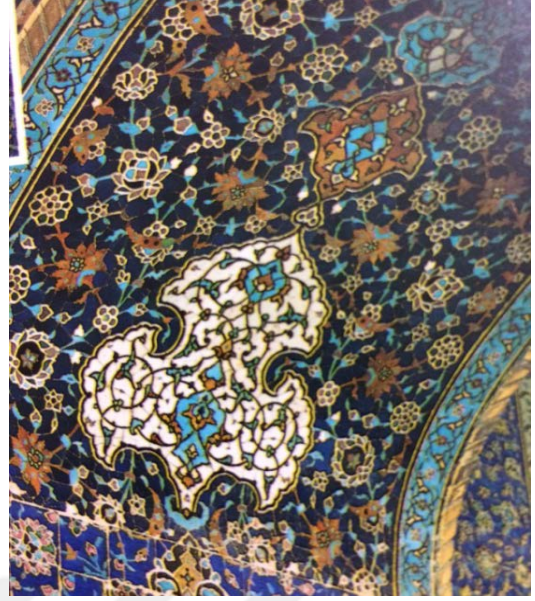
Şekil 7.40'daki tezhipte, yapraklar, helezonlar, Hatayılar, Pençler, goncagüller ve Rumi motifleri bir arada dengeli bir biçimde yer almaktadır. Kompozisyonda beyaz renkte boyanmış motifin, yukarıda görülen kolye ile ortak noktaları vardır. Her ikisinin de içi Rumi motifi ile doldurulmuştur. Aralarındaki fark, birinin renkli ve iki boyutlu olması, diğzerinin ise tek renk ve üç boyutlu olmasıdır.



Şekil 7.40: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri (Rezapour, Wies-Fayyaz,2006: 42)



Şekil 7.41: Soonesh Design Kolyesi,
(Soonesh Design Özel Çekimi)



Şekil 7.42: İmam Camii, İsfahan
(Rezapour, Weise-Fayyazpour, 2006: 31)

Şekil 7.42, İsfahan'daki İmam Camii'nin koridorundaki çini mozaiklerini göstermektedir. Mozaiklerin çevresi mavi zemin üzerine Rumi motifleri ile süslenen şeritlerle kaplanmıştır. Söz konusu çiniler, 16. yüzyılda yapılmıştır. 16. yüzyılda revaçta olan Rumi işlemeli cetveller, desenin içinde cenneti temsil eden münhani dalları, üzerinde Hatayi motifi, Pençler, Goncagüller ve ortada tezhibi daha çekici gösterecek ihtişamlı tezhip motifleri görülmektedir. Maneviyat ve huzuru vurgulamak için yine lacivert ve mavi ana renk olarak kullanılmıştır. Hafif turuncumsu motiflerle, sanatçı desene sıcaklık ve kontrast katmıştır. Ortadaki tezhip deseninin üzerinde, beyaz zeminin üstüne mavi renkte Rumiler nakşedilmiş ve bu açık tonlar desende bir pencere etkisi yaratarak aydınlık sağlamıştır. Tüm desende oldukça dengeli bir kompozisyon planı dikkat çekmektedir. Neredeyse tüm mesafeler eşittir. Denge ve simetri, 16. yüzyıl İran desenlerinde önemli rol oynamaktadır.

Ortadaki desenler, Şekil 7.41'teki aksesuarlarla biçim ve form olarak benzerlik göstermektedir.



Şekil 7.43: Nima Saai Koleksiyonu, Gümüş Aksesuar (Nima Saai özel çekimi)

Şekil 7.43’de daire şeklinde iki Paisley motifinden oluşan bir yüzük tasarımı yer almaktadır. Bir tarafta Rumi motifi, diğer tarafta kuş ve bir hatayi motifi çalışılmıştır. Şekil 7.44’te Hint-İran üslubunda bir tezhip- minyatür görülmektedir. Bu tezhipte yer alan Rumiler, yukarıdaki yüzük bezemelerine çok yakındır. Bu çalışmada hem geometrik, hem de bitki desenleri yer almaktadır.



Şekil 7.44: Safevi Dönemi Tezhip Örneği (Semsar, 2000: 144)



Şekil 7.45: Noghre Dastsaz Nima Saaii Küpe Tasarımı (Noghre Dastsaz Özel Çekimi)

Şekil 7.45'te yer alan bu küpeler, Safevi tezhip motifleri şeklinde gümüşten yapılmış, içi kuş ve bitki motifleriyle doldurulmuştur. Şekil 7.46'te görülen tezhip ise, Şeyh Lütfullah Camii'ne ait olup, lacivert zemin üzerine çiçekli ve Rumili motiflerle bir desen oluşturulmuş olduğu görülür. Sarı kontürlü ve ortada yer alan motif, yukarıdaki küpelerle biçim olarak benzerlikler gösterir. Bu tezhipte Hatayiler, pençler, goncagüller ve rumiler kullanılmıştır.



Şekil 7.46: Safevi Çini Deseni (Rezapour, Weise-Fayyaz: 42)



Şekil 7.47:Nima Saei Koleksiyonundan Kolye Çalışması (Nima Saei Özel Çekimi)

Şekil 7.47’da yer alan kolyenin tasarımında, Safevi tezhibinde sıklıkla görülen bir biçim kullanılmıştır. Bu biçimin içi, Sülüs yazısıyla dolmuştur. Kolyenin arka planında kuş ve Rumi motifli bir desen gözükmektedir. Şekil 7.48’de görülen tezhip motifinde, turkuaz renkte bir kontür kullanılmıştır. Bu biçimin iç ve dış kısmında, altın işlemeli çiçek kompozisyonu çalışmayı süslemektedir.



Şekil 7.48: Tezhip Örneği, Safevi Dönemi (Hoseinirad, 2005: 494)



Şekil 7.49: Baazart Koleksiyonu, Çanta Tasarımı (Baazart Özel Çekimi)

Şekil 7.49’de yer alan çanta kapağında, geometrik bir süsleme deseni yer almaktadır. Düğümleme üslubuyla tasarlanmış bu geometrik yapı, İran Safevi tezhibinde yer yer karşımıza çıkmaktadır. Altyapı borda ve kahverengiyle doldurulmuş, üstü Hatayi motifi, Rumi ve küçük penç motifleriyle bezenmiştir. Kapaktaki geometrik desene çok benzer bir düğümleme, Şekil 7.50’deki süslemede dikkat çekmektedir. Bu süsleme, güçlü yapısıyla çağdaş sanatçıları etkilemiştir.



Şekil 7.50: Safevi Tezhip Örneği (Abuzari, Tehrani ve Sharifzade, 2007: 138)



Şekil 7.51: Soonesh Design Kolye Tasarımı (Soonesh Design Özel Çekimi)

Şekil 7.51'deki takının tasarımında, Safevi tezhibinde sıklıkla görülen Rumi motifi ve başlık şeklinde motif yer almaktadır. Rumi desenin altında çiçekler ve kuş motifleri, tasarımı zenginleştirmiştir. Arka planda yer alan firuze taşı, tasarıma boyut kazandırmıştır.

Şekil 7.52'de Reşida Şehnamesi'nden bir tezhip kesiti yer almaktadır. Lacivert ve sarı renkte paftalar halinde görülen bu çalışmada, Rumi motifleri, penç ve yaprak desenleri ve tepelik biçiminde turuncu renkte motifler vardır. Özellikle tepelik biçimi, yukarıdaki kolye biçimine çok benzemektedir.



Şekil 7.52: Safevi Tezhip Örneği (Hoseinirad, 2005: 339)



Şekil 7.53: Needle Design Çanta Tasarımı (Needle Design Özel Çekimi)

Şekil 7.53'deki tasarımın kapağında, İran'ın Safevi döneminde revaçta olan mimari süslemeleri kullanılmıştır. Bu tasarımda geometrik desenler, bitki motifleri ve Rumiler yer alır. Kompozisyonda mavi ve beyaz renkler hâkimdir.

Şekil 7.54'te Şeyh Lütfullah Camii'nden çini süslemeleri görülmektedir. Bu bezemeler, Şekil 7.53'deki çanta desenleriyle her açıdan benzerlik göstermektedir. Yine baskın olan mavi ve beyaz renkler, Rumi desenler, bitki motifleri vardır. En büyük fark, çantadaki desenin yıldız şeklinde planlara ayrılmasıdır.



Şekil 7.54: Şeyh Lütfullah Camii, İsfahan (Rezapour, Weise-Fayyaz, 2006)



Şekil 7.55: Sanjaaq Tasarımı Yüzük (Sanjaaq Tasarımın Özel Çekimi)

Şekil 7.55’te yer alan yüzük, Safevi tezhibi ürünü olup, dıştan Rumi motifi ve içten bitki desenleriyle işlenmiştir.

Şekil 7.56, bir Şemse çalışmasından alınmıştır. Şemse, güneş anlamına gelen ve tezhipte kitapların ilk sayfalarında yer alan, yazısız, tamamen tezhipli ve dairesel kompozisyona denilir. Oldukça yoğun olan bu tezhipte, Hind-İran tezhip özellikleri göze çarpmaktadır. Yüzük motifi, bu çalışmadaki motiflere benzemektedir.



Şekil 7.56: Safevi Tezhip Örneği (Semsar, 2000: 284)



Şekil 7.57: Behesht Design Küpe Tasarımı (Behesht Design Özel Çekimi)

Şekil 7.57’de küpenin iç kısmını, lacivert rengin üzerine Rumi, Hatayı ve Pençlerden oluşan bir desen kesiti süslemektedir. Ortada yer alan Penç motif sıcak ton rengiyle lacivert ile dengeli bir kombin oluşturmuştur. Desenin üstünde sadeleşmiş bir kuş motifi yer almakta ve içi firuze taşı ile doldurulmuştur.

Şekil 7.58’deki çini süslemeleri, İmam Camii’nden bir tezhip örneği göstermektedir. Görüldüğü üzere, yine bir klasik Safevi deseni zarif şekilde çalışılmıştır. Yukarıdaki küpe deseni, bu çini süslemelerinden esinlenmiş gibi görünmektedir.



Şekil 7.58: Şeyh Lütfullah Camii Çinileri, İsfahan, (Rezapour, Weise-Fayyaz, 2006: 35)

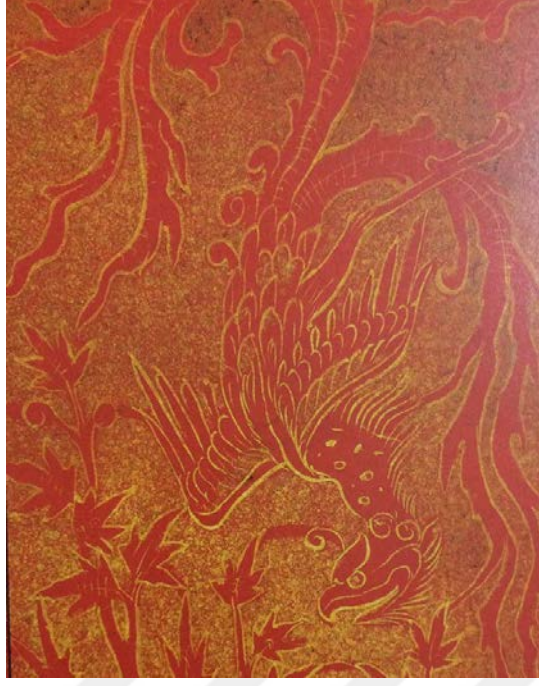


Şekil7.59: Hatayi Desenli Takı (Özel Çekim)

Hatayi motifi (çiçeğin yandan kesilmiş görüntüsünün üsluplaştırılmış hali) çokça günümüz aksesuarlarında kullanılmaktadır. Şekil 7.59’de görülen süs boncuğu bunun bir örneği olup, tasarımcı dış yapraklarını metalle işlemiş ve yalın bir şekilde bırakmıştır. Bu yalınlık ve hafif üsluplaştırılmış tarz, aksesuara modern bir hava kazandırmıştır. Bu aksesuara, tasarımcı ortaya gerçekçi bir gül motifini yerleştirmiş ve bu şekilde zenginliğini artırmıştır.



Şekil 7.60: İmam Camii Çinileri, İsfahan (Rezapour, Weise, Fayyaz, 2006: 30)



Şekil 7.61: Safevi Dönemi Simurg Motifi (Hoseinirad, 2005: 225)

Şekil 7.61 de görüldüğü üzere Gülistan sarayında saklanan bir tezhipte Simurg motifi kullanılmıştır. Şeki 7.62’de Simurg kuşundan etkisiyle bir kolye tasarımı görülmektedir.



Şekil 7.62: Farshad Sae Tasarım Atölyesi, Simurg Desenli Kolye (Farshad Sae Özel Çekimi)

8.SONUÇ

İran Safevi dönemi, sanatsal açıdan parlak bir dönem olarak kabul edilir. Tezhip, minyatür ve genel olarak süsleme sanatları, yöneticilerin özel ilgisi ve desteğinin de etkisiyle, bölgede oldukça gelişim göstermiştir. Bu anlamda Tebriz, Kazvin, İsfahan, Herat gibi İran'ın farklı şehirleri, zaman zaman sanatçıların odak noktası olmuştur. Farklı zaman dilimlerinde ve şehirlerde farklı sanat okulları oluşmuş ve üslup olarak az da olsa değişiklikler görülmüştür.

Bu çalışmada, İran Safevi dönemine ait tezhip ve minyatürle ilgili sanatsal akımlar incelenmeye alınmış ve özellikleri vurgulanmıştır. Her bir sanat okulu irdelendiğinde; teknik, renk veya konu itibarıyla ortak özellikleri korunmakla birlikte, farklılıkların da ortaya çıktığı görülmektedir. Tezhip sanatında ana motifler, hayvan ve bitki motifleri diye iki grupta görülmektedir. Yaprak, penç, hatayi ve Rumi motifleri, Safevi süsleme sanatlarında en çok tercih edilen motifler olmuştur. 16. yüzyıl Safevi tezhip sanatı, tüm yönleriyle çağdaş takı ve aksesuar sanatını etkilemiş midir? Bu dönem modern takı tasarımcılarına ne kadar ilham kaynağı olmuştur? Hangi motifler daha çok günümüzün sanatçısını etkilemiştir? Bu araştırmada, bu sorular ele alınmış, dolayısıyla son yıllarda İran'da faaliyet gösteren tasarımcıların takı ve aksesuar tasarımları gözden geçirilmiştir. Görüldüğü üzere, Safevi süsleme sanatlarının motiflerine ve nakışlarına, günümüzün takı ve aksesuar sanatında rastlanmaktadır. Bitki ve hayvan motifleri ile geometrik desenler, Safevi renk paleti ve yapılan minyatürler, son yıllarda geliştirilen takı ve aksesuar sanatlarına da yansımıştır. Takı tasarımında hatayi, penç, goncagül motifleri, bitki motiflerinin arasında daha sık kullanıldığı görülmektedir. Hayvan motifleri arasında ise, Rumi ve kuş motifleri en çok tercih edilenlerdir.

Sanatçılar genelde bu motifleri sadeleştirerek, sadece desenin ana çizgilerini almış ve yalın bir görüntü elde etmiştir. Bazen de deseni çizmek yerine üç boyutlu hale getirmişlerdir. Örneklere bakarak, Safevi tezhip ve minyatür sanatlarının modern sanatçılara nasıl ilham kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. Safevi tezhip

sanatının izleri, Çağdaş takı ve aksesuar tasarımında, özellikle İran'ın İsfahan ve Tahran şehirlerinde kendini net bir şekilde göstermektedir

KAYNAKLAR:

Akyay Meriçboyu Y.(2001) . Antikçağ'da Anadolu Takıları. İstanbul: Akbank Yayınları.

Biol, İ ., Derman, Ç. (1991). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler. (7 Baskı).İstanbul: Kubbealtı.

Biol, İ. (2008). Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği Ve Çeşitleri. İstanbul: Kubbealtı.

Canbi, S.(1999). Persian Art. London: British Musium Press.

Hoseinirad, A.(2005).Masterpieces Of Persian Painting. Tahran: Museum Of Contemporary Art.

Köroğlu, G.(2004). Anadolu Uygarlıklarında Takı. İstanbul: Ege Yayınları.

Khalili, N. (2000). Art Of The Pen.(C.5) Behtash ,P.(Çev). Tehran: Karang Publish.

Larousse, T. (1994). Ansiklopedi. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Ghaffarifard, A.(2002), İran'ın Safevi Döneminde Siyasi, Sosyal, Ekonomik Ve Kültürel Evrimlerinin Tarihi. Tahran: Samt Yayınları.

Özkeçeci, İ., Özkeçeci, B. (2014). Türk Sanatında Tezhip. İstanbul: Yazıgen Yayınevi.

Semsar, M. (2000). Golestan Palace Library. Tahran: Zarrin Ve Simin Boks

Semsar, M. (1989). Büyük İslam Ansiklopedisi. Büyük İslam Ansiklopedi Merkezi. (C 8, 600). Tahran: Büyük İslam Ansiklopedi Yayınları

Şenocaklı N Ve Şenocaklı E,(2008). Mücevherin Sırları. İstanbul: Betakitap Yayınları

Türe , A Ve Savaşçın, Y. (2000). Kuyumculuğun Doğuşu. İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları

Tavusi, A. (2011). Minyatür Atölyesi. Tahran, Madrese Yayınları

Levend, A.(1988). Türk Edebiyat Tarihi.(C.1).Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Lau, J.(2014). Moda Tasarımında Aksesuar Tasarımı. B. Başoğlu (Çev). İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

Galton, E.(2015). Moda Tasarımında Mücevher Tasarımı. B. Başoğlu (Çev). İstanbul: Oksijen Basın Ve Matbaacılık

Zeki, M.(1998). Tılsımdan Takıya. İstanbul: Pimapen Kültürevi.

Aghdashlu,A ., Hoseini, M Ve Erfanian, M. (2012). Artistic Master Pieces Of Astan Quds Razavi Library & Museum. Mashhad: Astan Quds Razavi Books.

Zaredar, M. (2013). Mir Ali Heravi. Karaj: Ravagh_E Honar

Mirdanesh, M. (2007). Acquaintance With Monuments.(8 Baskı).Tehran: Medrese Yayınları.

Abuzari, M ., Tehrani, A. Sharifzade, A. (2007). İran Sanat Ve Kültüründe Yolculuk. .Tahran: Medrese Yayınları.

Rezapour, S ., Weise-Fayyaz, U. (2006). İsfahan Pearl Of İran. Tehran: Yassavoli Publication.

Uluç, L. (2006). Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Esiner Özen M.(2007). Tezhip Sanatından Örnekler. İstanbul: Özen Kitapevi.

Zaredar, M. (2013). Mir İmad Hasani The Master Of Calligraphy. Karaj: Honarkade Karaj.

Zekrgu, A. (2007). Sanatın Tarihte Yolculuğu 2. Tahran: Medrese Yayınları

Tezler Ve Yayınlanmamış Makaleler

Alsan, Ş. (2005). Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya'dan Selçuklu'ya). İstanbul: MÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kökkılıç, Ö. (2010). Anadolu Medeniyrtlerinde Takının Kullanılması, Yüksek Lisans Tezi: MÜ.Güzel Sanatlar Ensisitüsü.

Sancaktutan, N. (2010). Bir Safevi Devri Mushafının Tezyini Yönden Değerlendirilmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: MÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özcan, N. (1998). Safevi Devrin Tezhip Sanatı. Sanatta Yeterlilik. İstanbul: MÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özgeçmiş

Defne Huran 1985'de İran'da doğdu. İlkokul ve lise eğitimini İran'da tamamladı. 2004'te İstanbul'a yerleşti. 2007'de Marmara Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği bölümüne başladı ve 2011'de mezun oldu. 2012'de Haliç Üniversitesi Tekstil ve Moda Tasarımı bölümüne başlayıp, eğitimine halen devam etmektedir.

Defne Huran

Ocak 2017