



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı**

**KAÇAR DÖNEMİ DİNİ YAPILARINDA İÇ MEKAN TASARIMI VE  
GELENEKSEL MOTİFLER: ŞİRAZ NASİR EL-MÜLK CAMİ  
İNCELEMESİ**

**Nejla ALLAHYARI**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

KAÇAR DÖNEMİ DİNİ YAPILARINDA İÇ MEKAN TASARIMI VE  
GELENEKSEL MOTİFLER: ŞİRAZ NASİR EL-MÜLK CAMİ  
İNCELEMESİ

Nejla ALLAHYARI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

# KAÇAR DÖNEMİ DİNİ YAPILARINDA İÇ MEKAN TASARIMI VE GELENEKSEL MOTİFLER: ŞİRAZ NASIR EL-MÜLK CAMİ İNCELEMESİ

**Danışman:** Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN

**Yazar:** Nejla ALLAHYARI

## ÖZ

Geleneksel İran mimarisinde ve özellikle cami yapılarında kullanılan süsleme ve motifler; ifade biçimleri ile yapıların dönemine ilişkin sanatsal, kültürel, dini, siyasi ve iktisadi anlamda pek çok ipucu vermektedir. Bu tez çalışmasında, İran, Kaçar dönemi kültürel özellikleri, sanatsal eserlerdeki yaygın süsleme teknikleri, motifler ve bu motiflerin ifade ettikleri anlamlar çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu anlamda, tez çalışmasının birinci bölümünde, İran coğrafyasında görülen farklı sanat dönemleri tanımlanmıştır. Bu dönemler sınıflandırılarak, yaygın olarak kullanılan motifler; geometrik, bitkisel, insan ve hayvan, karma ve yazı motifleri olarak beş ana grup altında incelenmiştir. Her bir motif grubu farklı dönemler altında incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde yöntem ile birlikte araştırma ortamı olarak belirlenen Nasır El-Mülk Cami'sinin mimari ve iç mekan özellikleri tanımlanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, araştırma ortamı olarak belirlenen İran, Şiraz'da bulunan ve Kaçar dönemine ait olan Nasır El-Mülk Cami'sinin tarihsel ve kültürel özelliklerinin yanı sıra iç mekanında kullanılan mimari elemanları süsleme ve motifler ile birlikte ele alınmıştır. Caminin yapısal özellikleri ve mekansal özellikleri iki ayrı başlık altında hem işlevsel hem de sembolik yönlerden detaylıca irdelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise elde edilen tüm veriler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş olup; iç mekanda kullanılan süsleme ve motiflerin işlevsel ve sembolik nitelikleri ile birlikte ifade ettiği değerler üzerine çeşitli çıkarımlarda bulunulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Geleneksel İran sanatı, motif, süsleme, kaçar dönemi, Nasır El-Mülk cami.

# **INTERIOR DESIGN AND TRADITIONAL MOTIFS IN RELIGIOUS ARCHITECTURE OF QAJAR PERIOD: A CASE STUDY OF NASIR EL- MULK MOSQUE**

**Supervisor:** Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN

**Author:** Nejla ALLAHYARI

## **Abstract**

The decorations and motifs used in traditional Iranian architecture, especially in its mosques' architecture, reveal abundant information about artistic, cultural, political, and economic characteristics of each historical period. In this thesis, the cultural features of Iran during the Qajar period, common decoration techniques and motifs in artworks, and their meaning were chosen as the focus of the study. In the first part of the study, different art periods observed throughout Iran's various regions were defined. The common motifs from these art periods were categorized into five main groups including geometric motifs, plant motifs, human and animal motifs, imaginary creature motifs, and calligraphy. Each motif group was considered in the defined historical periods. In the second part of the study, the architectural features and interior design of Nasir El-Mulk Mosque, located in the city of Shiraz and belonging to the Qajar period, was evaluated. In the third part of the study, the historical and cultural features of the Qajar period as well as Nasir El-Mulk Mosque were studied. Moreover, the structural and spatial features of this mosque and the functional and symbolic aspects of these features were considered separately. In the last part of the study, the data were evaluated comparatively and conclusions were drawn about the functional and symbolic qualities of the decorations and motifs used in the interior spaces of Nasir El-Mulk Mosque.

**Keywords:** Traditional Iranian art, motifs, ornament, Qajar period, Nasir-El-Mülk mosque.

## Teşekkür

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, değerli bilgilerini benimle paylaşan, kendisine ne zaman danışsam bana kıymetli zamanını ayırıp sabırla ve büyük bir ilgiyle bana faydalı olabilmek için elinden gelenden fazlasını sunan, her sorun yaşadığımda yanına çekinmeden gidebildiğim, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Ayşen Özkan'a teşekkürü bir borç biliyor ve şükranlarımı sunuyorum. Yine çalışmamda konu, kaynak ve yöntem açısından bana sürekli yardımda bulunarak yol gösteren kıymetli hocam Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca çalışmam boyunca benden bir an olsun yardımlarını esirgemeyen değerli eşim Masoud Latifinavid ve arkadaşlarım Ezgi Çağlar Ghaziani ve Samaneh Yektayie ve çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve hayatımın her evresinde bana destek olan değerli annem, babam ve abime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ankara, 2020

Nejla ALLAHYARI

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
TABLolar DİZİNİ .....	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: KOnu ALANININ TANITIMI.....	3
1.1 İRan Dini Mimarisi ve Özellikleri .....	4
1.2 İRan Mimari Süsleme ve Özellikleri .....	15
1.2.1 Geometrik Motifler .....	20
1.2.2 Bitkisel Motifler .....	27
1.2.3 İnsan ve Hayvan Motifleri .....	34
1.2.4 Karma Motifler .....	41
1.2.5 Yazı .....	48
1.3 İRan Kaçar Dönemi Dini Mimarisi ve Süsleme .....	52
1.3.1 Kaçar Dönemi Tarihi ve Kültürel Özellikleri.....	53
1.3.2 Kaçar Dönemi Dini Mimari Özellikleri.....	60
1.3.3 Kaçar Dönemi Süsleme Özellikleri .....	63
2. BÖLÜM : ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	74
2.1 Verilerin Elde Edilmesi .....	74
2.1.1 Fotoğraf ile Belgeleme.....	74
2.2 Araştırma Ortamı.....	75
2.2.1 Nasır El-Mülk Cami Genel özellikleri.....	75
3. BÖLÜM : ANALİZ VE TARTIŞMA .....	77
3.1 Nasır El-Mülk Cami Mimari ve İç Mekan Özellikleri .....	77
3.1.1 Mimari Özellikleri .....	77
3.1.2 İç Mekan ve Süsleme Özellikleri.....	80
3.2.1 Mekansal Özellikler.....	90
3.2.2 Yapısal Özellikler ile Süsleme İlişkisi .....	97
4. BÖLÜM: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	124
KAYNAKLAR.....	130

ETİK BEYANI .....	156
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu .....	153
Master's Thesis Originality Report .....	154
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....	155

## TABLolar DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> İran Camilerin Üslup Bakımından Sınıflandırılması.....	10
<b>Tablo 2.</b> İran Camilerin Plan Açısından Sınıflandırılması .....	12
<b>Tablo 3.</b> İran Sanatında Motif Çeşitleri.....	20
<b>Tablo 4.</b> İran Motiflerinin İlham Kaynakları.....	20
<b>Tablo 5.</b> Ahşap Oymacılıklarda (Farsça: Gere Çini) Bitkilerden İlham Alınan Geometrik Motifler .....	25
<b>Tablo 6.</b> Ahşap Oymacılıklarda (Farsça: Gere Çini) Hayvanlardan İlham Alınan Geometrik Motifler .....	25
<b>Tablo 7.</b> Ahşap Oymacılıklarda (Farsça: Gere Çini) Nesnelere İlham Alınan Geometrik Motifler .....	26
<b>Tablo 8.</b> Ahşap Oymacılıklarda (Farsça: Gere Çini) Geometrik Şekillerden İlham Alınan Geometrik Motifler .....	26
<b>Tablo 9.</b> Ahşap Oymacılıklarda (Farsça: Gere Çini) Gökteki Cisimlerden İlham Alınan Geometrik Motifler .....	27
<b>Tablo 10.</b> Safevi Ve Kaçar Dönemi Cami Yapılarının Mimari Özelliklerinin Karşılaştırılması.....	63
<b>Tablo 11.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Duvarlarında Kullanılan Mozaik Motifleri.....	98
<b>Tablo 12.</b> Nasır El-Mülk Caminin Batı Şebistanı Orsilerinde Kullanılan Motifler .	106
<b>Tablo 13.</b> Batı Şebistanı Tavanında Kullanılan Bitki Motifleri.....	120
<b>Tablo 14.</b> Muarrak Ve Muakkali Mozaiklerinde Kullanılan Geometrik Motifler ....	121



## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Çoğazenbil Tapınağı .....	5
<b>Görsel 2.</b> Anahita Tapınağı, Kangavar, Kirmanşah .....	5
<b>Görsel 3.</b> Baku Ateş-Tapınağı .....	6
<b>Görsel 4.</b> İran'ın Kaşan Şehrinde Bulunan Niaser Ateş- Tapınağı .....	8
<b>Görsel 5.</b> İslami Dönemin İlk Üç Yüzyılında Ateş Tapınakları Camiye Çevrildi Ve Yeni Camiler Yapılırken De Ateş-Tapınakları Mimarisinden İlham Alındı. (A) Ateş-Tapınağı Planı, (B) Camiye Çevrilen Bir Ateş-Tapınağın Planı, Üç Yönü Kapatılmış Ve Sadece Giriş Tarafı Açık Kalmış (C) Ateş-Tapınağı Mimarisinden Esinlenen Dört Tonozlu Stilinde Yapılan Cami Örneği .....	8
<b>Görsel 6.</b> Boroujerd Cuma Cami'nin Planı Ve Üç Böyütlü Görseli, Bu Cami Eski Bir Ateş-Tapınağının Üzerinde Yapılmıştır Ve Dört Tonozlu Stilinde Yapılan Camilerden Sayılır .....	8
<b>Görsel 7.</b> Fahraj Cuma Cami, Yezd, İran. Bu Cami Erken İslami Döneminden Kalan Bir Camidir Ve Şebistanlı Stilinde Yapılan En İyi Cami Örneklerindedir .....	9
<b>Görsel 8.</b> Eyvanlı Cami Planı Örneği .....	10
<b>Görsel 9.</b> (A) Tarikhane Camii, Şamgan Şehri, İran, (B) Zavareh Cameh Camii ...	11
<b>Görsel 10.</b> (A)Varamin Cameh Camii, (B) Şeyh Lütfullah Camii .....	12
<b>Görsel 11.</b> Dört Eyvanlı Ve Şebistanlı Cami Planlarına Alan Bağlantılarına Daha Önem Verilmiştir, (A) Dört Eyvanlı Cami, (B) Şebistanlı Cami .....	12
<b>Görsel 12.</b> Kible Yönü Dört Eyvanlı Camilerde Belli Bir Eyvan Aracılığı İle Daha Belirgin Olmaktadır, (A) Şebistanlı Cami, (B) Dört Eyvanlı Cami .....	13
<b>Görsel 13.</b> Dört Eyvanlı Camiler, Şebistanlı Camilere Göre Görsel Kalite Açısından Daha Güçlüler, (A) Şebistanlı Cami, (B) Dört Eyvanlı Cami .....	13
<b>Görsel 14.</b> İran'ın Dini Yapılarında (İslam'dan Önce Ve Sonra) Işığın Kullanımı, (A) Bakü Ateş Tapınağı, (17-18 Yüzyıl), (B) Maragheh Mehr-Tapınağı, (C) Nasır El-Mülk Cami .....	14
<b>Görsel 15.</b> Sialk Kaşan'da Bulunan Çömlekler .....	15
<b>Görsel 16.</b> Şeyh- Lütfullah Camii .....	18
<b>Görsel 17.</b> Tarihten Önce Çağlarda Yaygın Olan Geometrik Motifler .....	21
<b>Görsel 18.</b> Ahameniş Rölyeflerinde Kullanılan Geometrik Motifler .....	22
<b>Görsel 19.</b> Geometrik Motiflerle Süslenmiş Alçı Kabartmaları (İkinci Yüzyıl), Bu Alçı Sayfalarında Geometrik Ve Bitkisel Motifler, Kare Ve Daire Formunda Olan	

Çerçevelerin İç Kısmında Yer Alıyordu.....	22
<b>Görsel 20.</b> Sasani Dönemin Alçı Kabartma Örneği.....	23
<b>Görsel 21.</b> Basit Geometrik Motiflerden Karmaşık Geometrik Motifler Yaratmak- Bu Yeni Karmaşık Motif Bir Ağdır Ve Bu Ağ İran Sanatında (Gere) Diye Adlandırılmaktadır .....	23
<b>Görsel 22.</b> Basit Geometrik Motiflerden Karmaşık Geometrik Motifler Yaratmak- Bu Yeni Karmaşık Motif Bir Ağdır Ve Bu Ağ İran Sanatında (Gere) Diye Adlandırılmaktadır .....	24
<b>Görsel 23.</b> İğdır Kervansarayın Taç Kapısı.....	24
<b>Görsel 24.</b> İshak Paşa Caminin Güney Cephesindeki Kör Pencerenin Süsleri.....	24
<b>Görsel 25.</b> Nilüfer Çiçeği Ve Ondan Esinlenen Rölyef.....	28
<b>Görsel 26.</b> Şah Abbasi Çiçeği Motifi .....	28
<b>Görsel 27.</b> Solda: Sasani Dönemin Nar Motifin En Yaygın Kullanım Şekli (Palmiye Yaprakları Arasında), Sağda: Nar Motifinden İlham Alınan Şah Abbasi Çiçeğinin Evrimi .....	29
<b>Görsel 28.</b> (A) Lolan Bölgesinde Bulunan Kumaştaki Mavi Zambak Çiçeği Motifi, (B) Lolan Bölgesinde Bulunan Kumaştaki Üzüm Ağacın Motifi .....	30
<b>Görsel 29.</b> Önünde Servi Ağacı Ve Elinde Cirit Olan Asker Rölyefi.....	31
<b>Görsel 30.</b> Sol: “Kus Ve Barış” İsimli Halı, Hikmetnejad Hoca Eseri,Seyyed Ahmet Şebisteri'nin Kişisel Koleksiyonundan,Tokyo, Sağ: Botta Jige Motifinin Binada Kullanımı .....	31
<b>Görsel 31.</b> Palmiye Yapraklı Alçı Kabartmalar, Tizpon Sarayı.....	32
<b>Görsel 32.</b> Penç Motifi .....	32
<b>Görsel 33.</b> Hatayı Motifin Yapısal Bileşenleri (A) Çiçek, (B) Gonca, (C) Alev, (D) Yaprak, (E), Yumrular, (F)Şukufe .....	33
<b>Görsel 34.</b> İslimi Ve Hatayı Motiflerin Tasarımlar Ve Kaynakları, (A) Servi Ağacı, (B) İslimi Motifi, (C) Narçiçeği, (D) Hatayı Motifi .....	33
<b>Görsel 35.</b> Rölyeplerdeki İnsan Yüzlerinin Birbirlerine Benzerliği .....	34
<b>Görsel 36.</b> That- I Cemşid'in Basamaklarında Bulunan Askerler Motifleri .....	35
<b>Görsel 37.</b> Aslanın İneğe Saldırma Sahnesi, Persepolis (Apadana Sarayı) .....	36
<b>Görsel 38.</b> Aşkani Kralı, Birinci Ard (On Üçüncü Arşk), Mö. 55- 37 .....	37
<b>Görsel 39.</b> Sistan'da, Khajeh Dağında Bulunan Bir Duvar Resimi.....	37
<b>Görsel 40.</b> Kumaş Üzerinde Koç Motifi.....	38
<b>Görsel 41.</b> “Müziyenler”, Manevi Döneminde Yapılan Resimli Kitap Örneği, 8 Ya	

Da 9. Miladi, Turfan, Çin, (Soğdca Dilinde Yazılmıştır) .....	39
<b>Görsel 42.</b> Sasani Dönemine Ait Olan Gümüş Tabağı, İkinci Hüsrev Dönemi (590-598), Ermitaj Müzesi.....	40
<b>Görsel 43.</b> Lamassu, That- I Cemşid .....	42
<b>Görsel 44.</b> Griffin, That- I Cemşid .....	43
<b>Görsel 45.</b> Persepolis'de Bulunan Sfenks Motifi (Mö. 500).....	43
<b>Görsel 46.</b> Soldaki: Hüma Kuşu Persepolis'de, Sağda: İran'ın Homa Air Havayolları Logosu.....	44
<b>Görsel 47.</b> Aşkani Döneminden Kalan Mühürler, Efsanevi Yaratıkların Motifi .....	44
<b>Görsel 48.</b> Simurg Kuşu Motifi Olan Gümüş Tabak, Sasani Dönemi (7. Yüzyıl) ...	45
<b>Görsel 49.</b> Miraj Eseri, Nizami Khamşahi (Beş Şiir), Tebriz(İran), (1531- 1534), İngiltere Kütüphanesi.....	46
<b>Görsel 50.</b> Üzerinde Harpi Motifi Olan Tabak, (12. Yüzyıl), Kuzey Suriye .....	46
<b>Görsel 51.</b> Gül Ve Bülbül Tasarımı .....	48
<b>Görsel 52.</b> İran Mağralarında Bulunan En Eski Resim, Lorestan Bölgesi, (Mö. 4000) .....	49
<b>Görsel 53.</b> İlamî Yazı Örnekleri, (A) Şuş Şehri, (B) Yehya Tepesi .....	49
<b>Görsel 54.</b> Kyros Silindiri, Ahameniş Dönemine Ait Olan Yazılı Bir Eser, (Mö. 539), Bu Eser Şu An Londra'daki Britiş Museam'da Sergilenmektedir .....	50
<b>Görsel 55.</b> (A) Üçüncü Tirdad Dönemine Ait Olan Sikke, (224 Miladi), (B) Sikkenin Üzerinde Arami Dilinde Yazılan Kelimeler .....	50
<b>Görsel 56.</b> Sasani Dönemine Ait Alçı Kabartmasından Esinlenen Tahran Üniversitesi Logosu .....	51
<b>Görsel 57.</b> Avestayı Yazısı.....	51
<b>Görsel 58.</b> Çahar Bagh İlahiyat Okulunda (İsfahan) Kullanılan Suls Ve Kufi Yazı Motifleri.....	52
<b>Görsel 59.</b> Ağa Muhammet Han Kaçar .....	53
<b>Görsel 60.</b> Kaçar Dönemine Ait Olan Ve Buz Depolamak İçin Kullanılan Özel Yapı .....	55
<b>Görsel 61.</b> (A) Gülistan Sarayında Olan Badgir Örneği, (B). Gülistan Sarayında Olan Havuzhane, (C) Orsi Pencere .....	55
<b>Görsel 62.</b> (A) Panteon Tapınağında Kullanılan Anlık Kısmı, (B) Korint Bir Sütun Başlığı, (C) Yunan Ve Roma Alınlıklardan İlham Alınan (Santouri) Elemanı, Sardar Mofakham Evi Bojnourd, (D) Antik Yunan Ve Roma Sütunlardan İlham Alınan	

Tahran Abgineh Müzesinin Giriş Sütunları .....	56
<b>Görsel 63.</b> (A) Bakingham Sarayının Çift Merdivenleri, (B) Westminster Sarayın Saat Külesi, (C) Abgine Tahran Müzesinin Çift Merdivenleri, (D) Gülistan Sarayında Olan Meşhur Saat, Bu Saat Victoria İngiltere Kraliçesi Tarafından Nasir-Eddin Şaha Hediye Edilmiştir .....	57
<b>Görsel 64.</b> Kaçar Dönemi Sokak Mimarisi .....	60
<b>Görsel 65.</b> Camii-Okul Kombine Yapı Örneği, Şeyh Abdul Hüseyin Camii Ve Okulu, Tahran.....	61
<b>Görsel 66.</b> Ağa-Bozorg Camii-Okulu, Kaşan .....	61
<b>Görsel 67.</b> Safevi Ve Kaçar Camiler Arasında Minare Farkı. (A) , Safevi Dönemine Ait İmam (Şah) Camii, İsfahan, (B) Kaçar Dönemine Ait Sepahsalar Camii Ve Okulu, Tahran.....	62
<b>Görsel 68.</b> (A) Mukarnas Örneği, Kaynak: Nasir Ol Molok Mosque, (B) Zeinat Al Muluk Evinde Kullanılan Ayna İşlemleri, (C) Renkli Camlar Ve Ahşap İşlemleri....	64
<b>Görsel 69.</b> (A) Nasir El-Mülk Caminin Kuzey Eyvanında Kullanılan Beş Kâse Süsleme, (B) Karbandi Elemanın Üç Böyütlü Çizimi .....	65
<b>Görsel 70.</b> Zeinat Al Muluk Evinde Kullanılan (A) Tuğla İşlemleri (B) Alçı Kabartması, (C) Resim, (D) Nasir El-Mülk Camisinde Kullanılan Yedi-Renk Mozaik .....	66
<b>Görsel 71.</b> Nasir El-Mülk Camisinin Batı Şebistanında Kullanılan Muakali Mozaikleri .....	67
<b>Görsel 72.</b> Muarrak Mozaik, Bu Teknikte Mozaikler Belli Şablonlar Üzerinden Kesilir Ve Daha Sonra Bu Zarif Parçalar Bir Araya Getirilir .....	67
<b>Görsel 73.</b> Yedi-Renk Mozaik Yapımı, (A) İlk Aşamada Görsel Kömür İle Mozaik Üzerine Kopyalanır, (B) İkinci Aşamada Tasarım Çeşitli Renklerle Boyanır.....	68
<b>Görsel 74.</b> (A) Muarrak Mozaik, (B) Yedi-Renk Mozaik .....	68
<b>Görsel 75.</b> Çehre-Nigar Mozaik Örneği, Moghaddam Müzesi, Tahran, (19. Yy), Kaçar Dönemi.....	70
<b>Görsel 76.</b> (A) Schaezlerpalais Sarayda Sıcak Renk Kullanımı, (1765), (B) Gülistan Sarayın İç Mekânında Kullanılan Sıcak Renkler, Tahran, Kaçar Dönemi	71
<b>Görsel 77.</b> Kaçar Dönemi Mozaik Motiflerinin Üç Ana Kaynağı .....	71
<b>Görsel 78.</b> Yuvarlak Bir Çerçeve İçinde Ve Dört Farklı Renkte Tasarlanan İlk Pullar .....	72
<b>Görsel 79.</b> Kartpostal Etkisi İle Yapılan Mozaik Süsleme Örnekleri.....	73

<b>Görsel 80.</b> Sol: Nasır El-Mülk Cami Yukarıdan Görüntülemek, Sağ: Nasır El-Mülk Camii Üç Boyutlu .....	76
<b>Görsel 81.</b> Nasır El-Mülk Caminin Planı .....	78
<b>Görsel 82.</b> Nasır El-Mülk Camii Kesitler .....	78
<b>Görsel 83.</b> Nasır El-Mülk Camii Kesitler .....	79
<b>Görsel 84.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Spiral Formundaki Sütunları, Şiraz'da Olan Vekil Camisi Sütunlarından (Zendieh Dönemi) İlham Alınmıştır .....	79
<b>Görsel 85.</b> Ana Girişten (Ana Girişi, Giriş Eyvanı, Haşti Ve Koridor Kısımlarından İbaret Olur) Avluya Ve Avludan Şebistana Geçiş Hiyerarşısı .....	80
<b>Görsel 86.</b> (A) Nasır El-Mülk Camisinin Üç Girişi (B) Caminin Ana Girişi .....	81
<b>Görsel 87.</b> Kuzey Girişindeki Mermer Yazıt Üzerinde Yazılan Şiir Ve İnşaat Hakkında Bilgiler .....	82
<b>Görsel 88.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Ana Girişi .....	82
<b>Görsel 89.</b> Nasır El-Mülk Caminin Ana Girişi (Haşti) .....	83
<b>Görsel 90.</b> Nasır El-Mülk Camisinde Haşti Ve Avlu Arasındaki Koridor .....	83
<b>Görsel 91.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Avlusu .....	84
<b>Görsel 92.</b> (A) Nasır El-Mülk Camisinin Güney Eyvanı, (B) Nasır El-Mülk Camisinin Kuzey Eyvanı (İnci Tonoz), Bu Eyvan Daha Derin Ve Daha Süslüdür..	84
<b>Görsel 93.</b> Doğu Şebistanın İç Mekanı (Vakıflar Müzesi) (B) Şebistanın Önünde Yer Alan Revak .....	85
<b>Görsel 94.</b> Gavçah Alanı .....	86
<b>Görsel 95.</b> Mozaik Tablosu, Batı Şebistanı.....	86
<b>Görsel 96.</b> Sütunların Başlığında Akant Bitki Motifi .....	87
<b>Görsel 97.</b> Nasır El-Mülk Caminin Sunağı .....	87
<b>Görsel 98.</b> Sunak Üzerinde Bulunan Kuran Ayetleri .....	88
<b>Görsel 99.</b> Nasır El-Mülk Camide Kullanılan Turkuaz Renginde Döşemeler .....	89
<b>Görsel 100.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Mekansal Özelliklerinin İşlevsel Ve Sembolik Açılımlarından Analizi.....	89
<b>Görsel 101.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Yapısal Özelliklerinin İşlevsel Ve Sembolik Açılımlarından Analizi.....	90
<b>Görsel 102.</b> Kare Ve Daire Formları Arasında Geçiş Simgesi Olan Sekizgen Form. ....	91
<b>Görsel 103.</b> Nasır El-Mülk Camisi Giriş Alanları Ve Onların İfade Ettiği Semboller .....	91

<b>Görsel 104.</b> Çevre Alanların Havuzda Yansıması .....	92
<b>Görsel 105.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Kuzey Eyvanı .....	93
<b>Görsel 106.</b> (A) Caminin Doğu (Kışlık Alanı) Ve Batı (Yazlık) Alanında Kullanılan Açıklıklar, (B) Doğudan Batıya Doğru Güneş Hareketi.....	94
<b>Görsel 107.</b> (A) Revak Planı (Mahmoudi Farahani Vd, 2018, S. 206), (B) Revak İzometrik Görünüşü .....	95
<b>Görsel 108.</b> Gavçah'ın İç Alanında Bulunan İnek Heykeli .....	96
<b>Görsel 109.</b> Solda Maddi Dünyayı Temsil Eden Doğu Şebistanı, Sağda Cennet Ve Manevi Dünyayı Temsil Eden Batı Şebistanı.....	97
<b>Görsel 110.</b> (A) Mozaiklerin Bir Tuval Gibi Sade Kiremit Duvar Üzerinde Uygulanmış Hali, (B) Mozaiklerin Birleşik Şekilde Duvarın Tüm Yüzeyinde Kaplamış Şekilde Uygulanmış Hali.....	98
<b>Görsel 111.</b> Zambak Motifinin En Yüksek Kısımda Kullanımı, Nasır El-Mülk Camisini.....	99
<b>Görsel 112.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Mozağında Olan Çiçek Ve Vazo Kombini, Batılı Sanat Eserlerden, Fotoğraflardan, Pullardan Ve Kartpostallardan İlham Alınmıştır .....	100
<b>Görsel 113.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Mozağında Olan Çiçek Ve Vazo Kombini, Batılı Sanat Eserlerden, Fotoğraflardan, Pullardan Ve Kartpostallardan İlham Alınmıştır .....	100
<b>Görsel 114.</b> Sol: Saroug-Farahani Halısında Uygulanmış Mihrabi Deseni, 19. Yüzyılın Sonları, Orta: Camii Mihrap Örneği, Metropolitan Museum Of Arts (1975-1976), Sağ: Nasır El-Mülk Camisindeki Mihrabi Çerçeve Örneği .....	101
<b>Görsel 115.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Mozağında Olan Süls Hattı Örneği .....	103
<b>Görsel 116.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Mozağında Olan Nestalik Hattı Örneği.....	103
<b>Görsel 117.</b> Orsi Pencere Bileşenleri Analizi .....	104
<b>Görsel 118.</b> Orsi Pencerelerin Bileşenlerinin Tanımı .....	105
<b>Görsel 119.</b> Batı Şebistanının Orsi (Vitray) Penceresi.....	106
<b>Görsel 120.</b> (A) Doğu Cepheindeki Duvarın Tepesinde Yer Alan Küçük Vitray Pencereler, (B) Çıkış Kapılarının Tepelerinde Yer Alan Kafes Şeklinde Tuğla Açıklık, (C) Kare Ağlardan Oluşan Sade Vitray (Orsi) Kapı .....	108
<b>Görsel 121.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Halıları.....	109
<b>Görsel 122.</b> (A) Nasır El-Mülk Camisinin Batı Şebistanında Olan Halılar, (B) Şahzade Kirman Bahçesi, (C) Fin Bahçesi, Kaşan, (D)Çehel Sütün Bahçesi,	

İsfahan .....	109
<b>Görsel 123.</b> Leçek Ve Turunç Desenlerinde Olan Halıların Merkezi Motifi, İran Bahçelerindeki Köşklere İlham Alınmıştır .....	110
<b>Görsel 124.</b> İran Bahçelerindeki Çiçekler Ve Ağaçlardan Halı Sanatında İlham Alınması .....	111
<b>Görsel 125.</b> İran Halısı Ve Bahçesinde Dörtlü Kompozisyon Örneği .....	111
<b>Görsel 126.</b> (A) Nasır El-Mülk Camii Güney Eyvanı, (B) Buz Sarkıtı, (C) Nasır El-Mülk Camii Kuzey Eyvanı, (D) Bal Petek Dizisi .....	114
<b>Görsel 127.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Kuzey Eyvanında Kullanılan Beş-Kase Tekniği, .....	115
<b>Görsel 128.</b> (A) Nasır El-Mülk Camisinin Şebistanında Çapraz Tonozların Kullanımı, (B) Şebistanın Tavanını Oluşturan 21'li Kase İşlemesi .....	115
<b>Görsel 129.</b> (A) Çapraz Tonoz, ( Dadkha, 2013), (B) Çapraz Tonoz Birleşmesi, (Esmailian Toussi, Etessam, 2019), (C) Nasır El-Mülk Camisi Batı Şebistanı... 116	
<b>Görsel 130.</b> (A) Arakçin, (B) Karbandi, (C) Taşıyıcı Yapı (Dört Taşıyıcı Kemer) 116	
<b>Görsel 131.</b> (A) Karbandi Planı Dış Teğet Çember İçinde Bir Dikdörtgenin Dönmesinden Ortaya Çıkmaktadır, (B) Karbandi Tasarımı İç İçte Giren Şemselerden İbaredir, (C Ve D): İki Boyutlu Plandan Oluşan Üç Boyutlu Karbandi Ve Arakçin .....	117
<b>Görsel 132.</b> Güneşi Temsil Eden Karbandi Elemanı (Şemse Motifi) .....	118
<b>Görsel 133.</b> Arakçin Süslemelerinde Kullanılan Mozaik Örnekleri: (A) Yedi-Renk Mozaikler (B) Muakkali Mozaikler, (C) Muarrak Mozaikler) .....	119
<b>Görsel 134.</b> Batı Şebistanındaki Arakçinlerde Mozaik Çeşitlerinin Kullanım Sırası, (A) Muarrak, (B) Yedi-Renk, (C) Muakkali, Orta Sırada Hep Yedi-Renk Mozaikler Kullanılmıştır Ve Yan Sıralarda, Muarrak Ve Muakkali Mozaikler Sırayla Kullanılmıştır.....	119
<b>Görsel 135.</b> Arakçinlerde Bitkisel Motiflerin Güneşin Işınları Gibi Merkezden Dışarıya Doğru Yayılması.....	120
<b>Görsel 136.</b> Batı Şebistan Tavanında Kullanılan Geometrik Motifler, (A) Doğum Motifi, (B) Gezegenleri Hatırlatan Daireler, (C) Çiçek, (D) Şemse, (E) Elmas, (F) Allah Ve Muhammet (Kutsal Kelimeler).....	121
<b>Görsel 137.</b> Batı Şebistan Tavanında Kullanılan Geometrik Motifler Gezegenler Ve Semavi Elemanları İfade Ederler Ve Hepsi Birlikte Samanyolu Galaksisi Gibi Bir Görüntü Oluştururlar. ....	122

<b>Görsel 138.</b> Nasır El-Mülk Camisinin Batı Şebistanı Tavanında Kullanılan Renk Tonları Ve Anlamları.....	122
<b>Görsel 139.</b> Doğu Şebistanı Ve Önündeki Revakın Planı, Şebistanın Tavanında 16 Arakçin (8×2) Ve Revakın Tavanında 8 (8×1) Arakçin Yer Almaktadır.....	123
<b>Görsel 140.</b> (A) Doğu Şebistanı Tavanında Kullanılan Muakkali Mozaikler, (B) Revak Tavanında Kullanılan Muakkali Mozaikler .....	123
<b>Görsel 141.</b> Nilüfer Çiçeğın Sanatsal Dönemlerin Sürecinde Evrimi.....	124
<b>Görsel 142.</b> Servi Ağacın Sanatsal Dönemlerindeki Evrimi, (A) Persepolis’de Bulunan Servi Ağacı Motifi, (B) İmam Camisinde Bulunan Mozaik Üzerindeki Servi Motifi, İsfahan, Safevi Dönemi.....	125
<b>Görsel 143.</b> Aslan Motifinin Sanatsal Dönemler Sürecinde Evrimi, Sağ: : Tekyeh Moaven Al- Molk’da Kullanılan Mozaik, (1903), Kirmanşah, Sol: Taht- I Cemşid, Aslan Ve İnek Savaşı Rölyefi .....	126
<b>Görsel 144.</b> Ahameniş Döneminin Rölyeflerinde Kullanılan Ritim Ve Simetri İlkeleri .....	126
<b>Görsel 145.</b> İslami Döneminin Çoğu Eserlerinde Ritim, Merkezi Kompozisyon Ve Simetri (Üç Ana İlke) Görülmektedir .....	127



## GİRİŞ

Süsleme ve motif, uygarlıkların iktisadi, siyasi, kültürel ve sanatsal yaklaşımlarının incelenmesi bakımından önemli rol oynamaktadır. Araştırmacılar ve arkeologlar eski çağlardan günümüze gelen eserler üzerinden dönemlerin kültürel, siyasi, sanatsal ve bunun gibi özellikleri ortaya çıkarmak ve geçmiş tarihi tanımlayabilmek amacıyla özellikle motiflerden yararlanabilmektedir. Örneğin; sanatsal eserlerdeki tasarımlar, el dokuma halılarında yer alan desenler, çömlek, bakır ve gümüş kaplardaki işlenen motifler, aynı zamanda kumaşlarda ve mimari eserlerdeki süsleme ve motiflerin sembolik özelliklerini inceleyerek her tarihi dönemin kültürel nitelikleri tanımlanabilmektedir.

Bu araştırma, 19. Yüzyılda İran'ın Şiraz kentinde Kaçar Hanedanı döneminde inşa edilmiş olan Nasır El-Mülk Camisinde kullanılan süslemelerde, geleneksel İran süslemelerinden ne şekilde esinlendiğini ve kullanılan süslemelerin sembolik özelliklerinin nasıl olduğu sorularına cevap aramaktadır. Ayrıca araştırma sürecinde incelenen tasarımların sadece estetik yönü değil, arkasında yatan kullanım amaçlarının da göz önünde bulundurmasına dikkat edilmiştir.

Tez çalışmasında, motiflerin Ahameneşi döneminden, Kaçar dönemine kadar değişim ve gelişimi sınıflandırılmış olup, bu motiflerin sınıflandırılmalarına ek olarak onların işlevsel yönleri ve ifade ettikleri sembolik değerler Nasır El-Mülk Cami örneği üzerinden incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde konu alanının tanıtımı yapılmıştır. Ardından İran'ın dini mimarisi ve süsleme özellikleri, tarihi ve kültürel özellikleri doğrultusunda anlatılmıştır. Bu bölümde Ahameneşi, Aşkani, Sasani ve İslami dönemlerdeki yaygın motifler incelenmiştir. Ayrıca, 19. yüzyıl Kaçar döneminde görülen dini mimari ve süsleme özellikleri anlatılmıştır. Bu bölümde, batı unsurların İran mimarisi üzerindeki etkileri hakkında bilgiler verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde araştırma yöntemi anlatılmıştır. Bu bölümde araştırma alanı olarak seçilen Nasır El-Mülk Camisinin mimari, iç mekan ve süsleme özellikleri analiz edilmiştir. Bu çalışmanın amacını oluşturan üçüncü bölümde araştırma alanının iç mimarlık unsurları işlevsel, kavramsal ve estetik açılardan incelenmiştir. Caminin duvar yüzeyleri ile , kapı ve

pencerelerde, zemininde (halılar), tavanında (kubbe, karbendi) ve sütunlarında kullanılan çeşitli motifler ve onların sembolik anlamlarına ek olarak, bu motifler üzerinde ışığın etkisi de ayrıca incelenmiştir. Tezin dördüncü ve son bölümü ise genel değerlendirme ve sonuç bölümüdür. Ayrıca çalışmada bağımsız olarak analiz edilmiş olan süsleme ve motifler, daha sonra da grup halinde incelenmiştir. Böylece bu unsurların bir araya geldiklerinde ortaya çıkan yeni anlamlar değerlendirilmeye çalışılmıştır.

## 1. BÖLÜM: KONU ALANININ TANITIMI

Bu çalışmanın amacı, 19. yüzyıl İran Kaçar Dönemi dini yapılarının iç mekanında kullanılan süslemeleri incelemek ve elde edilen bilgiler ışığında Şiraz kentinde bulunan Nasır El-Mülk Cami örnek alınarak iç mekanında kullanılan süslemelerin işlevsel, sembolik ve estetik özelliklerini araştırmaktır.

19. yüzyıl Avrupa mimarisi ve süslemelerinin sanatsal etkisinin de gözlemlenebileceği bu çalışmada, 19.yüzyıl ile birlikte İran dini mimari ve süsleme sanatının doğu-batı sentezi ile birlikte tüm dönemlerin süsleme özelliklerini nasıl bir araya getirdiğini analiz etmek ve bu doğrultuda nasıl bir gelişme gösterdiğini irdelemek amaçlanmıştır.

Çalışma kapsamında, İran dini mimari süslemelerinde kullanılan her bir sembol, motif ve desen kendi içinde değerlendirilmiş olup; kullanılan elemanların bir araya gelişlerinde ortaya çıkan anlamsal zenginlik ayrıca irdelenmiştir. Kaçar Hanedanı döneminde 19. yüzyıl Avrupa mimarisinin etkisini ve ortaya çıkan yeni üslupları ve onların kullanma nedenleri de ortaya konmaktadır.

Bu çalışma, camilerin form, yapı, yeni unsurların kullanımı ve süsleme olarak nasıl bir değişime uğradığını ve bu değişimlerin İran geleneksel dini mimarisi ile ne şekilde bir araya geldiğini göstermektedir. Bu tez ile elde edilmek istenen unsurlar özetle aşağıda sıralanmaktadır:

1. İran ve İslam dini mimarisinde kullanılan süslemelerin incelenmesi
2. Motif ve sembollerin ayrı ayrı incelenmesi
3. Kaçar dönemi (19. yüzyıl) mimarisinde kullanılan süslemelerin incelenmesi
4. Kaçar döneminde yapılan önemli eserlerden biri olan Nasır El-Mülk Cami'sinin incelenmesi
5. Daha önce tanımlanan süslemelerin Nasır El-Mülk camisinde kullanımının incelenmesi ve bu süslemelerin anlam, işlev ve estetik açıdan analiz edilmesi
6. Nasır El-Mülk Cami'si iç mekanında kullanılan süslemelerin ayrı ayrı ve bir arada değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırma genel olarak İran mimarisinde kullanılan süslemeleri, dini mimarinin İran kültürü üzerinde etkilerini, nasıl özelliklere sahip olduğunu ve dini mimaride kullanılan süslemelerin İran Kaçar Döneminde, Şiraz şehrinde nasıl biçimlendiğini incelemektedir. Bu kapsamda, İran Mimari süslemelerinin tarihsel süreçte kullanımı, bezeme, motif, sembol ve desenlerin irdelenmesi, 19. yüzyıl ile birlikte sanat ve mimari alanında değişim gösteren kavramlar, Kaçar Döneminde Şiraz şehrinde bulunan dini yapılardan biri olan Nasır El-Mülk camii'si üzerinden detaylıca analiz edilmesi çalışma kapsamına alınmıştır.

### **1.1 İran Dini Mimarisi ve Özellikleri**

İlk uygarlıklar genelde ormanlık bölgelerde veya su kaynaklarına yakın yerlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin, Dicle ve Fırat nehri yanında Mezopotamya uygarlıkları, Nil nehri yakınlarında Mısır uygarlığı, Yangtze ve Sarı-nehir kenarında Çin uygarlığı, Sen nehri yakınlarında Hint uygarlığı ve Karun nehri yakınlarında antik İran'ın en eski uygarlıklarından İlam uygarlığın sayılabilir. Bu uygarlıklar aynı şekilde bu bölgelerde yerleşmiş ve tarımcılık ile kendi ihtiyaçlarını karşılamaya başlamışlardır. Bu doğrultuda bu uygarlıklar kendi kültürlerini şekillendirmişlerdir (Sherafati Moghadam, 2015). Her uygarlık kendine özgü sosyal, ticari ve çalışma yasaları, alfabe ve yazı kuralları ile ve özellikle de dini inançları ile tanımlanmaktadır. Bu anlamda, her uygarlığın dini inançlarına özgü mabetler ve tapınaklar olduğu görülmektedir. Arkeolojik bulgular, İran uygarlığı ile Mezopotamya ve Hint Uygarlığı gibi büyük uygarlıklar arasındaki ticari bağlar kurulduğunu göstermektedir. Bu ticari bağların ise, İran'ın orta doğu merkezindeki önemli jeopolitik konumundan dolayı olduğu söylenebilir (Velayati vd. 2017). Bu ticari ilişkilerin aynı zamanda kültürel, sosyal, sanatsal (örneğin, motifler ve rölyefler) ve dini ortaklıkları ortaya çıkardığı görülmektedir.

Din ve dolayısıyla inanç faktörü, bir uygarlığın kültür, sanat ve mimarisine olan etkisinden dolayı oldukça önem taşımaktadır. İran'da dini yapıların mimarisi İslamiyet'ten önceki dönem (Pars ve Part stilleri) ve İslamiyet'ten sonraki dönem (Horasan, Razi, Azeri ve İsfahan stilleri) olarak iki ana döneme ayrılmaktadır. İslamiyetin kabulünden önceki dönemde yaygın olan ibadet yapıları, zigurratlar, mehr-tapınakları ve ateş-tapınakları olarak tanımlanabilir. Zigurrat, piramit

formunda çok katlı yapılardır ve ibadet alanı en üst katında yer almaktadır. Zigurratların en eski örneklerinden biri (MÖ 1250) Şuş şehrinde bulunan Çoğazenbil zigurratıdır (Görsel 1) (Fazeli ve Keikhayi, 2006; Karaketir, 2016).

Mehr-tapınakları (MÖ 600) güneşe tapanların (Mitraizm) ibadet yeriydi. Bu tapınaklara Mihrabe'de deniliyordu. Bu tapınaklar yer altında veya yüksek dağ ve kayalarda yapılıyordu. Bu kayalardaki kazılan mağaraların tavanı oval şeklinde oluyordu ve bu tavanlar mavi gök simgesi olarak ifade ediliyordu. Güneşe tapanların yıldızlar, gezegenler ve galaksilere olan büyük ilgileri mehr-tapınaklarının tasarımına da yansıyor ve onları takımyıldızları motifleri ile süslüyorlardı (Görsel 2) (Alipour vd. 2019).



**Görsel 1.** Çoğa Zenbil Tapınağı, (<https://www.nationalgeographic.org>)



**Görsel 2.** Anahita Tapınağı, Kangavar, Kirmanşah, (<https://en.irna.ir>)

Birinci Darius döneminden (M.Ö.549-M.Ö.485) sonra İranlılar iki tanrıçaya (Mitra ve Ahura) inanmak yerine Zerdüştlük talimatına göre tek tanrıça olarak Ahuramazda'yı (Bilge güneş) inanmayı seçmişlerdir. Zerdüştlük inancına göre İranlılar ışık ve ateşi

Ahuramazda simgesi olarak karanlığın ve kötülüğün tanrısı Ahriman'ın karşısına koydular. Bu yüzden kutsal ateşi ateş-tapınaklarında daimi olarak koruyorlardı. Ateş-tapınakları dört tonozlu olarak ve dört sütun üzerinde taşınan bir kubbe şekline tavan ile inşa ediliyordu (Görsel 3)( Taghvaei, 2013).



**Görsel 3.** Bakü ateş-tapınağı (<https://www.atlasobscura.com>)

Yaklaşık 1400 sene önce İslamiyet döneminin başlangıcı ile İran dini mimarisi önemli değişimler göstermiştir. Bu dönemle birlikte birçok tapınak camiye çevrilmiştir. Zamanla, cami yapı biçimleri çeşitlenerek; şebistanlı stili, dört tonozlu stili ve eyvanlı stili olarak farklı cami mimari stilleri ortaya çıkmıştır.

Dünya'da İslamiyet'in yaygınlaşması ile birlikte Müslümanların ve dolayısıyla namaz kılanların nüfusu büyük artış göstermiştir. İslamiyet'in kabul edildiği bölgelerde başlangıçta kiliseler, ateş tapınakları, Hindu tapınakları, Budist ve Brahma tapınakları cami olarak kullanılmıştır. Ancak, bu mekanlar çoğu zaman Müslümanların dini vazifeleri ve törenleri için yeterli gelmiyordu. Örneğin, ateş tapınakları cemaat namazı için küçük gelirken, kiliseler uzun ve namaz safları için uygun olamayan bir yapıya sahiplerdi. Diğer tapınaklardaki süslemeler, heykeller ve yapılar ilk peygamber efendimizin evinden esinlenen ilk cami mimarilerinden çok uzaktı. Bu nedenle Müslümanlar kendi inançlarına has ve uygun bir ibadet yerinin yapılmasına gayret gösterdiler. Cami sayıları arttıkça bölgelere has farklı mimari üsluplar oluşmaya başladı.

Dünya geneline bakıldığında cami mimarisinde kubbe, minare kullanımı gibi ortak mimari özellikler bulunmaktadır. Bu temel özellikleri sayesinde diğer yapılardan

kolaylıkla ayırt edilebilmektedirler. Bu temel nitelikler giriş, avlu, eyvan, minare, kubbe, şebistan ve mihrap olarak ifade edilebilir. Farklı ülkelerde bulunan camilerin mimari üslupları da o ülkenin kültürüne bağlı olarak farklılık göstermektedir.

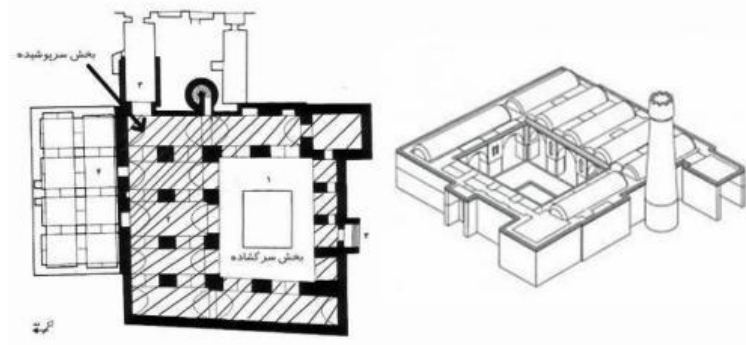
Tarihsel süreçte cami mimarisinin gelişimine baktığımızda, İran'da Sasani uygarlığının yıkılması ve İslamiyet'in kabulü ile cami yapıları görülmeye başlandığı söylenebilir. Genelde İran'da, İslamiyet öncesinde Mitraizm ve Zerdüştlük dinleri yaygındı. İslamiyet'in kabulü ile ilk dönemlerde bu dinlere uygun yapılmış ibadethaneler, camilere dönüştürülmeye başladı (dört tonozlu camiler) (Görsel 4,5). Örneğin; Yazd Hast Camisi (Fars Eyaleti, 622 Miladi) ve Boroujerd Cameh Camisi (Lorestan Eyaleti, 1055- 932. Miladi ) (Görsel 6), eski ateş tapınakların üzerine inşa edilmiş camilerden sayılmaktadırlar. İslamiyet döneminin başlarında, Müslümanların ibadet alanlarının çoğu bu ateş tapınaklarından oluşturulmuştur.

Başlangıçta, Müslümanlığı kabul etmiş insanların kibleye doğru ibadet etmeleri gerektiğinden bu ateş tapınaklarını ayakta tutan dört tonoz arasında, kible yönünde olan tonoz yüzeyi kapatılmıştır. Sonraki dönemlerde doğu ve batı yönlerinde bulunan tonoz boşlukları da aynı şekilde kapatılmış ve giriş sadece kuzey cepheden sağlanmıştır. Bu doğrultuda, camiye dönüştürülen bu yapılara ilk müdahaleler başlayarak İslami ibadet ihtiyaçları doğrultusunda yapıya eklemeler yapılmaya başlanmıştır. Örneğin; ibadet yapanların ayakkabılarını muhafaza etmek için ayrı bir alana ihtiyaç olduğundan, mimarlar bu kuzey cepheye kapalı bir eyvan inşa etmişlerdir. Sonraki süreçte artarak devam eden bu eklemeler ve kademeli değişikliklerin tümü İran'daki günümüz camilerinin oluşumuna yol açmıştır. Bu ilk mimari tasarım biçimi dört cephesi tonozlu bunun, üç cephesi kapalı kalan bir cephesi giriş olarak ve ayrıca bu girişi destekleyen bir eyvandan oluşmuştur (Taghadosi Nia, 1968; Javadi, 1984).



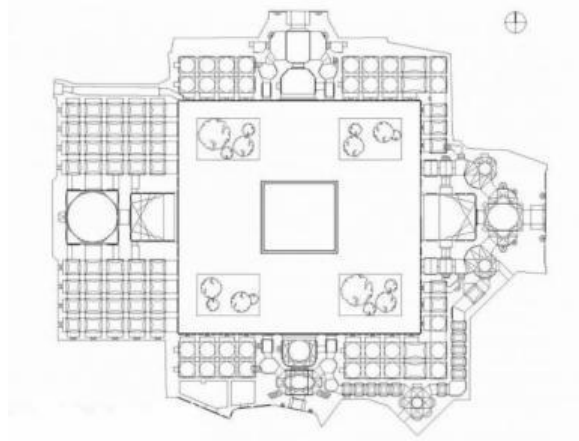


İran'da bulunan ilkel camilerin birçok örneği, Horasan bölgesinde bulunmaktadır. Bu nedenle bu şehirde mevcut olan binaların inşa stili, Horasani stili diye adlandırılır. Bu stilde inşa edilen yapıların planı, İslamiyet'in ilk yıllarında yapılmış camilerden (Medine'de yapılmış Mescid-i Nabevi veya Pegamber camisi gibi yapılar) esinlenmiştir, yani kırk sütunlu ya da şebistanlı stillerinde yapılmıştır (Görsel 7) (Khani vd. 2001, s.46).



**Görsel 7.** Fahraj cuma cami, Yazd, İran. Bu cami erken İslami döneminden kalan bir camidir ve Şebistanlı stilinde yapılan en iyi cami örneklerindedir, (Pirnia, 2001, s:138,139).

9. yüzyılda eski Aşkani ve Sasani mimarisi yeni yapılan camilerde etkisini göstermeye başlamıştır. Aşkaniler döneminde ortaya çıkan ve Sasani döneminde yaygınlaşan eyvan ve kubbe elemanları, camilerin ayrılmaz parçaları olarak kabul edilmişlerdir. Bu dönemden itibaren şebistan'da olan bazı sütun dizileri kaldırılarak; kubbehane ve eyvan gibi elemanlara yer verilmiştir. Böylece şebistanlı cami stili, eyvanlı cami stiline dönüşmüş ve sonunda Selçuklu döneminde (11 ve 12. yüzyıllarda) dört eyvanlı stilinde inşa edilen camiler ortaya çıkmıştır (Görsel 8). Dört eyvanlı camiler, bir merkezi avlu ve etrafını çevreleyen şebistanlardan oluşmaktadır. Caminin dört tarafında ve bu şebistanların aralarında dört eyvan yer almaktadır. Ayrıca güney eyvanın arkasında tek bir kubbe görülebilir.



**Görsel 8.** Eyvanlı cami plan örneği, (<http://arktourism.ir/1394/04/>)

İran'da oldukça önemli eserler vermiş olan mimar M. Karim Pirnia (1920- 1997) İran geleneksel mimarisi hakkında çeşitli araştırmalar yapmıştır. Ona göre İran geleneksel cami yapıları üslup ve tarihi dönemine göre Horasan mimarisi, Razi Mimarisi, Azeri (Selçuklu ve İlhanlı) ve İsfahan mimarisi diye dört ana guruba ve onların planlama şekli ve yapısal özelliklerine göre dört tonozlu, şebistanlı ve eyvanlı diye üç ana guruba sınıflandırmıştır (Tablo. 1 ve 2).

İran'da camilerin mimari üslup ve tarihi dönem açılarından sınıflandırılması			
1- Horasan mimarisi	2- Razi mimarisi	3- Azeri (Selçuklu ve İlhanlı) mimarisi	4- İsfahan mimarisi

**Tablo 1.** İran camilerin üslup bakımından sınıflandırılması (Pirnia, 2004)

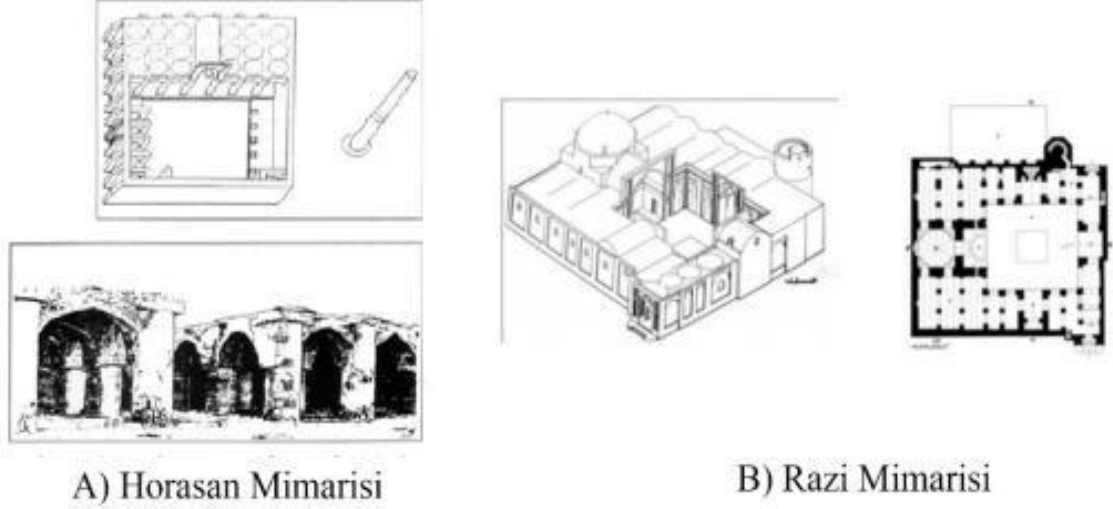
### *Horasan mimarisi*

Bu stil İslami dönemin başlangıcı ile ortaya çıkmış olup; 622 ile 980 yılları arasında devam etmiştir. Bu dönemin camilerine şebistanlı camiler denilmektedir. Bu camilerin ana tasarımında Medine şehrindeki Mescid-i Nabevi'den taklit edilmiştir. Bu dönem camilerinin önemli özellikleri sadelik, süsleme olmaması ve yapının uzunluğu insan boyutları ile orantılı olmasıdır. Yani yapı yüksekliği bir Arap kişinin ellerini kaldırdığı kadardır (Görsel 9).

### *Razi mimarisi*

Bu stildeki yapılar ve camiler Horasan mimarisi ve İslamiyet'ten önceki Pers (Ahameniş) ve Parti (Aşkani ve Sasani) mimari stillerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Bu stil 932 ile 1055 yılları arasında yaygın olup; Moğol saldırısına

kadar devam etmiştir. Rey şehri (Raz) bu stilin gelişme ve yükseliş yeridir. Bu stilde tonoz ve kubbe kullanımı çok gelişmiş ve yapılarda kaliteli malzemeler kullanılmıştır. Tuğla ve mozaik ile ince süslemeler bu dönemden yaygınlaşmıştır (Görsel 9).



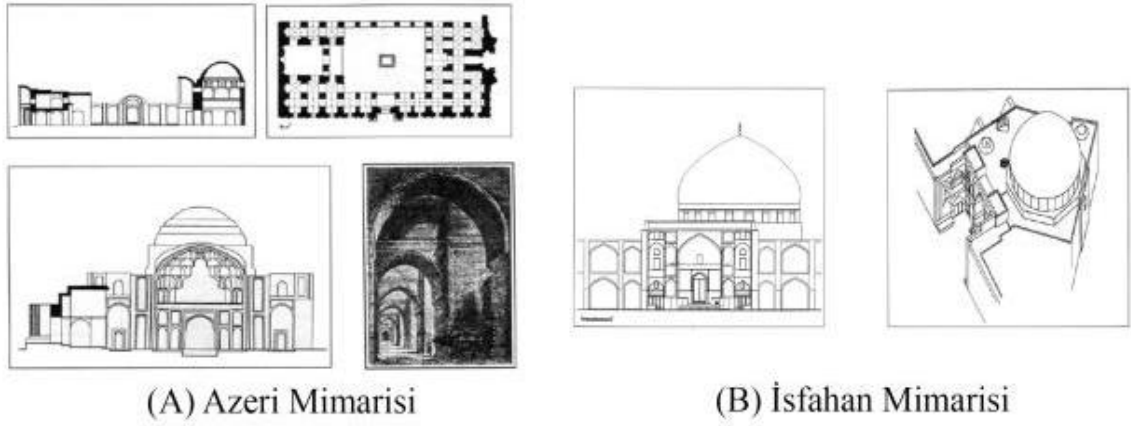
**Görsel 9.** A) Tarikhane Camii, Şamgan Şehri, İran, B) Zavareh Cameh Camii, (Pirnia, 2001. s: 140, 195)

#### *Azeri (Selçuklu ve İlhanlı) mimarisi*

Bu stil Moğol'lar döneminde başlamış olup; Safevi dönemine kadar (1055 - 1501) devam etmiştir. Bu stilin önemli özelliklerinden geometrinin çok belirgin bir rolü vardır. Bu dönemde çeşitli dört eyvanlı planlı camiler ve medreseler mimarisinde kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde uzun ve büyük yapıların inşası yaygınlaşmıştır (Görsel 10).

#### *İsfahan mimarisi*

Bu stil adından da belli olduğu üzere İsfahan şehrinde doğmuştur. Bu stil Safevi devletinden az önce başladı ve Kaçar dönemine kadar devam etmiştir (1500 -1842). Bu dönemdeki yapılar ve camilerin özellikleri sade geometrik planların (kare veya dikdörtgen) kullanımı, yapılarda girinti - çıkıntı yerine düz hatların kullanımı ve tekrar yapı yüksekliğinin insan boyutları ile orantılı olmasıdır (Görsel 10).

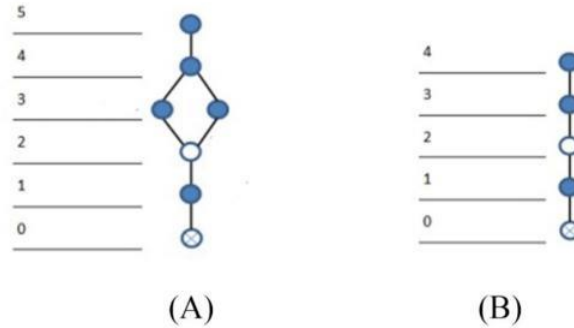


**Görsel 10.** A) Varamin Cameh Camii, B) Şeyh Lütfullah Camii, (Pirnia, 2001. s:200, 203)

İran'da camilerin plan ve yapısal sınıflandırılması		
1- Dört tonozlu camiler	2- Şebistanlı camiler	3- Eyvanlı camiler

**Tablo 2.** İran camilerin plan açısından sınıflandırılması (Pirnia, 2004)

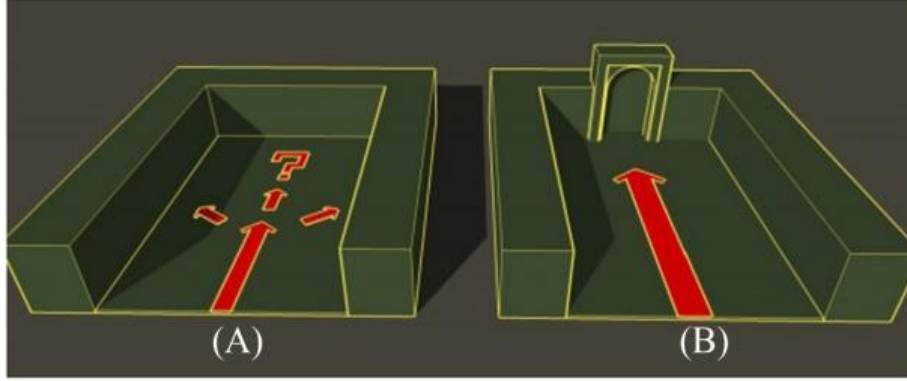
Günümüzde İran cami mimarisinde yaygın olan stiller dört eyvanlı ve şebistanlı stilleridir ve bu iki stil arasında da dört eyvanlı stil daha çok kullanılmaktadır. Dört eyvanlı stilin tercih nedeni onun daha verimli ve kullanışlı bir stil olmasıdır. Bu stil üç neden sayesinde plan ve yapı açısından şebistanlı stiline göre daha üstündür. Birincisi dört eyvanlı yapılarda planı oluşturan küçük yan alanların değer parametreleri eşit değildir ve bu yapıların planında hiyerarşi kuralı göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca, bu stilde alanlar arasındaki bağlar daha insicamlıdır. Aksine şebistanlı stilindeki yapılara girişten sonra diğer küçük ve alt alanlar sıra ile ard arda geliyorlar. Bu yüzden belli bir alana varmak için özel bir rota kullanılmıyor (Görsel 11).



**Görsel 11.** Dört eyvanlı ve şebistanlı cami planlarında alan bağlantılarına daha önem verilmiştir.

(A) Dört eyvanlı cami, (B) Şebistanlı cami, (Nemati, 2015, s. 79)

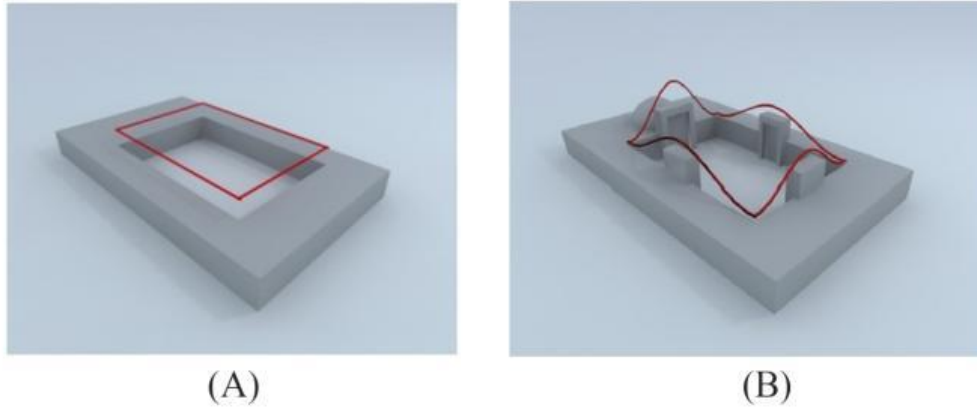
Dört eyvanlı camilerin ikinci tercih nedeni, bu yapılarda kible yönü bir eyvan aracılığı ile belli olduğundan dolayı ibadetgâh işlevinin daha belirgin olmasıdır (Görsel 12).



**Görsel 12.** Kible yönü dört eyvanlı camilerde belli bir eyvan aracılığı ile daha belirgin olmaktadır.

(A) Şebistanlı cami, (B) Dört eyvanlı cami, , (Nemati, 2015, s. 80)

Üçüncü neden, dört eyvanlı camilerin tasarımının kontrastı ve görsel kalitesinin daha güçlü olmasıdır. Şebistanlı camilerin aynı tasarım ve aynı boyutta elemanlar içeren avlusunun aksine dört eyvanlı camilerde kubbe ve eyvan (kuzey, güney, doğu ve batı eyvanları) gibi elemanlar kullanarak tasarımın sadeliği ve monotonluğu kırılmakta ve planda zıtlık oluşmaktadır (Nemati, 2015, 79-82) (Görsel 13).



**Görsel 13.** Dört eyvanlı camiler, şebistanlı camilere göre görsel kalite açısından daha güçlüler. (A)

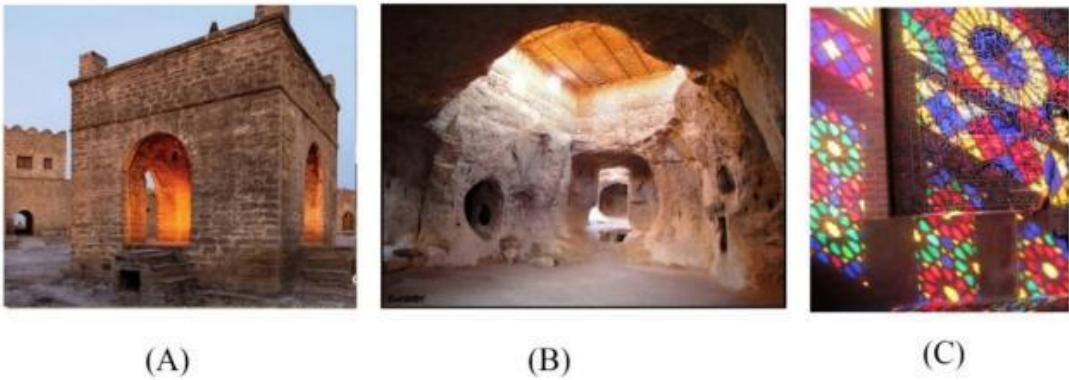
Şebistanlı cami, (B) Dört eyvanlı cami, (Nemati, 2015, s. 82)

### *İran dini mimarisinde ışık ve rengin önemi*

Antik İran'da kullanılan birçok simge İslamiyet'ten sonraki yapılarda da görülmektedir. Bu simgelerin en önemlilerinden biri nur simgesidir ki İslamiyet'ten önce ve sonra İran mimarisinde önemli rolü vardır. Antik İran kültüründe

Ahuramazda tanrısı sonsuz ışık ve nur olarak tanımlanmıştır. Ahuramazda'nın yeri antik İran'da, İslamiyet dönemindeki Allah yeri ile aynıdır. Zerdüştlere iki tanrıya olan inançları (aydınlık ve karanlığın tanrıları) onların kutsal kitapları Avesta'nın ve Zerdüş'tün kendi yazıları olarak bilinen Gat'lar bölümünde vurgulanmaktadır. Zerdüştlere ateş-tapınakların yapımı ve onlarda ölümsüz ateşi korumak ile bu inancı yaşatıyorlar. Avesta'da ateş tanrının görülen simgesidir ve ateşten doğan ışık tüm ırklarda aziz sayılmaktadır. Mitraizm'e inananlarda ışık ve nur önemini kayalardaki tapınaklarında sergiliyorlardı. Onlar mehr-tapınaklarının (Mihraablar) tavanında bir delik oluşturarak ışığı içerideki karanlık ortama dahil ederek ibadet esnasında manevi hissi arttırıyorlardı (Görsel 14).

Aynı ışık, ateş, nur ve karanlık kavramları gibi renkler de İran dini mimarisinde hem İslamiyet'ten önce ve hem sonra önemli yere ve anlama sahiplerdir. Antik İran inancında beyaz renk tüm renklerden üstündür ve siyah renk karanlık simgesi ile en kötü rengi sembolize etmektedir. İslam kültüründe renk kavramı konusunda daha da derin bir bakış vardır. İslam kültüründe beyaz ışık (saf ışık) Allah'ın simgesidir. Müslüman mimarlar renkli camlar kullanarak beyaz ışığın yedi ayrı renge ayrışımı ile dünyadaki herşeyin Allah'ın kendinden doğduğu anlamını ifade etmek istemişlerdir. Beyaz ışığın ayrışımından yedi ana renkten; kırmızı, turuncu, yeşil, mavi ve mor renkleri ortaya çıkmaktadır. Bu renkler tabiatın dört ana elemanı yani ateş, toprak, su ve rüzgar ile bağdaştırılmaktadır. Kırmızı ve turuncu renkleri ateşi, yeşil renk doğa ve suyu, sarı renk toprağı, mavi ve mor renkler gökyüzü ve rüzgarı temsil etmektedir.



**Görsel 14.** İran'ın dini yapılarında (İslam'dan önce ve sonra) ışığın kullanımı, A) Bakü Ateş tapınağı, (17-18 yüzyıl), (<https://www.touristgah.com>). B) Maragheh Mehr-tapınağı, (<https://www.visitiran.ir>), C) Nasır El-Mülk Cami, (Kişisel arşiv, 2018)

## 1.2 İran Mimari Süsleme ve Özellikleri

İnsanoğlu, eski zamanlardan beri kendi içsel his ve algılarını sanat eserleri aracılığıyla çevresindeki dünyaya yansıtmıştır. Başka bir deyişle, her motif bir içsel durumu ifade etmek için veya çevredeki elemanlarla iletişim kurmak için oluşturulmuştur. İranlı sanatçılar, sanat eserlerinde genellikle doğadan ilham alarak minimal ve sembolik eserler yaratmayı, doğadan gerçekçi bir kopya oluşturmayı tercih etmektedirler. İlk sanatçı ve tasarımcılar geometrik hatları nesnelere üzerinde çizmeyi başarmışlardır. Ardından farklı çizgiler ve onların kombinasyonlarını bir araya getirerek farklı motifler ortaya çıkarmışlardır. Bu ilk tasarımlar, İran platosunun tarımsal faaliyetleri ve yaşam tarzının bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra, sanatçılar doğadan ilham alınan sade motifleri geliştirerek daha karmaşık ve detaylı motifler elde etmişlerdir (Khazae ve Marasi, 2011, s. 88).

Antik dönem sanatçıları, dağlar, denizler, hayvanlar, güneş, ay, yıldızlar ve bitkiler gibi doğadan ilham alınan motifleri çoğunlukla çömlekler üzerinde uygulamışlardır. Ayrıca av sahneleri ve sade geometrik motifler çömleklerde görülmektedir (Görsel 15). Bu tip sanat eserleri, İran'ın merkezi ovasında, Şuş, Kaşan'ın Sialk bölgesi, Khorvin, Lorestan ve Zivieh gibi şehirlerden elde edilmiştir (Salahshoor, 2017).



**Görsel 15.** Sialk Kaşan'da bulunan çömlekler, (Ghirshman, 2010)

Antik dönemin büyük Pers İmparatorluğu Ahameniş imparatorluğu ile ortaya çıkmıştır. Genelde sanat tarihi kaynaklarında Ahameniş döneminin sanatı Pers stili

olarak tanımlanmaktadır (Pirnia, 2003, s.38-91). Bu dönemin sanatçıları doğaya farklı bir bakış açısıyla bakmış ve herşeyin detaylarını çok hassas bir şekilde eserlere yansıtmışlardır. Ahameniş sanatında mimari süslemeler arasında insan motiflerinin yanı sıra hayvanlar, griffinler gibi efsanevi yaratıklar ve bitkiler yaygın bir şekilde yer almaktadır. Ahamenişlerin en önemli sanatları heykeltıraşlık ve taş üzerinde oymacılıklardır. Bu taş oymacılıklarda yaygın konular olarak kralların ve askerlerin görsellerinden oluşmuştur. Bu dönemde sanatçılar kralların görsellerini tanrıya benzetmek istemişler ve bir insan figürünün normal özelliklerini göstermek yerine onlar için ideal bir yüz yaratmışlardır. Kral motiflerine ek olarak, bu dönemin başka yaygın insan motiflerinden biri farklı silahları olan askerlerdir (ölümsüz muhafızlar). Apadana Sarayı'nın merdivenlerinde oyulmuş ölümsüz muhafızların görseli, onların çeşitli silahlarını da göstermektedir. Bu askerlerin elinde mızrak, yay, ok ve kalkan gibi silahlar görülmektedir. Başka eserlerde ise askerlerin beline bağlanan hançerler görülmektedir. Oyulmuş bu silah motifleri görenlere Ahameniş Döneminde kullanılan gerçek silahların şekli, kalitesi ve kullanım tarzı hakkında net bilgiler vermektedir (Afshari ve Rajabi, 2018, s. 36- 37).

Ahameniş İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından (Yunanlılar ve Aşkanilerin egemenliğinde) Ahamenişlere ait olan Pers sanat stili yerine yeni bir stil ( Parti ya da Aşkani stili) ortaya çıkmıştır. Parti stilinde kullanılan tasarımlar, süsleme elemanları, uygulama tarzı ve hatta kullanılan malzemelerin eski tarzla (Pers stilinden) çok farkları bulunmaktadır. Aşkani sanatında Ahameniş ve Helen sanat stillerinin izleri kombine olmuş bir şekilde bulunmaktadır. Örneğin; Nisa şehrinde bulunan ve fildişinden yapılan tabaklar üzerinde hem Yunan tarzıyla yapılan Afrodite heykeli (Yunan tanrıçası) ve hem kanatlı at veya griffin gibi Pers motifleri yan yana kullanılmıştır. Aşkani döneminin diğer özelliği insan motiflerinde duygusuz ve sert yüz ifadeleridir. Bu motiflerde elbiselerin ve mücevherlerin detayları dikkatlice yapılmıştır. Ayrıca bu dönemde duvar resimleri yaygınlaşmıştır. Hatta araştırmacılar bu dönemde sıkça yapılan monoton rölyeflerin nedeni olarak duvar resim sanatının yaygınlaşmasını ve sanatçıların ince detay ve gölgelerinin titizlik ile çalıştıklarını gözlemlemiştir (Rezaeenia, 2007, s. 92- 93).

Parti stili sanatta her zaman geçiş bir aşama olarak tanımlanmaktadır. Aşkani döneminden sonra yani Sasani döneminde, Ahameniş döneminin sanatsal



eserlerinin çoğu yeniden restore edilmiştir. Çünkü Sasaniler arasında Ahameniş dönemin sanatsal stiline dönmek arzusu bulunmuştur. Fakat bu dönemde Aşkani döneminden kalan (Yunan/ Roma) kültürlerinin sanatsal izleri tamamen ortadan kaldırılmamıştır (Girshemn, 1991, s.133). Ahameniş döneminin stiline dönmek, kaya oymacılığı gibi sanatlarda net bir şekilde görülmektedir. Bu sanat, Ahameniş döneminde başlamış ve Sasani döneminde kendi zirvesine ulaşmıştır. Bu oymacılıklarda bulunan motiflerin çoğu bazen küçük değişikliklerle Ahameniş motiflerinin tekrarlanması ile olmuştur. Bu tekrarlanmaların en iyi örneklerinden biri savaş sahneleridir. Aşkaniler döneminde olduğu gibi Sasaniler döneminde de savaş ve mücadele konuları ile ilişkin motifler çok yaygın bir şekilde görülmektedir. Bu dönemin metal sanat ve rölyeflerinde kralın ve askerlerin ellerinde çeşitli savaş aletleri görülmektedir. Bu Savaş aletleri arasında uzun mızraklar, dikdörtgen şeklinde olan kılıçlar veya yay ve ok gibi silahlar yaygın bir şekilde tasvir edilmiştir (Rajabi ve Afshari, 2018). Diğer örnek, insan figürleridir. Fakat Ahameniş döneminde kullanılan insan figürleri Sasani döneminin motiflerine göre daha sade ve soyut durmaktadır. Bu tarz değişiklikler hayvan ya da bitki motiflerinin evrimi süreçlerinde de görülmektedir. Örneğin, bu dönemin rölyeflerinde bulunan at motifleri Yunan sanatından etkilenerek daha doğal ve realist bir şekilde yapılmıştır. Bu atların anatomisi genelde kısa boyunlar ve güçlü kaslarla gösterilmiştir. Sasani döneminin at motiflerinde bulunan diğer değişiklik, onların insanlarla kombine olmalarıdır. Bu dönemde atlar genelde onların üzerine binen insanlarla gösterilmiştir. Sasani döneminin bitki motifleri incelenirken yine Ahameniş dönemi gibi Lotus çiçeği (Nilüfer çiçeği) ile sıkça karşılaşılmaktadır. Bu kutsal bitki eski dönemlerdeki gibi Sasani döneminde de büyük bir rol oynamaktadır. Ancak, bu dönemde Lotus çiçeğinin on iki yapraklı formu yerine daha çok sekiz yapraklı formunda görülmektedir (Rezania, 2011, s. 311).

Sasani döneminden sonra İslamiyet dönemi başlamış ve bu dönemle birlikte İran sanatında yeni bakışlar ve yeni tarzlar doğmuştur. Dünyanın farklı bölgelerinde farklı iklimler ve mevcut farklı malzemelerden kaynaklanan mimari çeşitliliğine rağmen tüm bu mimari tarzlar ve yapılar ortak bir İslami kimliğe sahip olmuşlardır. Bu kimlik, İslam mimarisine zamanın ve mekanın ötesinde evrensel bir sanatsal boyut sağlamaktadır. İslami dönemin mimarisinin en önemli özelliği çoğulculuktan (maddi dünya) birliğe (yaratana) kadar insan evriminin temelini oluşturmaktır. İslami

sanatı maddi ve görülen dünya ve maddi olmayan ve görülmeyen dünyaları (Âlem-i berzah ve Ahiret dünyası) ilişkilendirmektedir. İslami mimarisinde taban, yer ve toprak doğasından ilham alarak düz ve genelde sade tasarlanmaktadır. Ama aksine tavan ve çatı gökyüzünden esinlenerek manevi dünyayı temsil eden sonsuz olacak şekilde tasarlanmaktadır. Bu tavanlar hem yapı olarak (kubbeler) ve hem süs olarak bir noktada birleşirler (Görsel 16) ve bu birleşmek ile insanın çoğulculuktan birliğe olan evrimini temsil etmektedirler (Zakizadeh, 2016).



**Görsel 16.** Şeyh- Lütfullah Camii, (Mousavi ve Maryam, 2015)

Yapıların dış kısımdaki tek belirgin ve çekici eleman beşik tonoz gibi insan girişi için tasarlanan kapı ve giriş eyvanıdır. Bu bina yapısının karşısında insana önem vermek anlamına gelmekte ve binanın bir heykel değil, insanlar için güvenli bir yer olduğunu vurgulamaktadır. İslami mimarisinin öne çıkan özelliklerinden biri süsleme olmuştur. Bu süslemeler ilahi kelimeler, mistik şiirler, motifler ve çeşitli renklerde geometrik dokular içermektedir. Ayna ve tuğla işlemleri, alçı kabartmaları, taş ve ahşap oymacılıkları ve mozaikler gibi süslemeler İslami dönem boyunca yaygındır ve her çağdaki özellikler ve olanaklara göre ilerlemiştir. İslami mimarisinde, ışık yansıma kurallarını kullanarak ve koridorlar ve tavanlarda ayna işlemleri ile içeride daha fazla ışık ve aydınlık sağlamaya çalışılmıştır. Bunların arasında, Safevi döneminden kalan birçok dini yapı örneği vardır. İran'a ait olan ayna işleme sanatı Kaçar döneminde kendi zirvesine ulaşmıştır (Torkaman ve Farshchian, 2016).

Bu tez çalışmasının odak noktası olan Kaçar dönemi sanatı da İslami sanatın çatısı altında yer almaktadır. Kaçar döneminin mozaiklerinde, alçı kabartmalarında, tuğla

işlemlerinde ve rölyeflerinde kullanılan motiflerin hepsi, İran sanatının eski dönemlerinden esinlenerek yapılmıştır. Ancak, bu dönemde teknoloji ve batı ile ilişkiler sonucunda eski motiflerin daha gelişmiş ve modern örnekleri ortaya çıkmıştır. Kaçar dönemindeki tüm süslemeler ve motifler Avrupa sanatından etkilenecek daha doğal ve somut motiflere doğru yönelmiştir. Bu motif evrimi daha çok mozaik sanatında görülmektedir.

Teknoloji gelişimi mozaik endüstrisini ve mozaiklerde kullanılan boya malzemelerini etkilemiş ve bu değişimler Kaçar sanatçıları daha farklı sanatsal konulara doğru yönlendirmiştir. Bu konular üzüm salkımı, Kaçar politikacıların görseli, çeşitli melekler, hayvan motifleri, gül ve bülbül resimleri, zambak çiçekleri ve çiçek ile vazoların birleşimlerinden ibaret olmuştur. Bu mozaiklerde, mimari yapılar ve manzara motifleri, batılı ve doğulu konutlar, camiler veya diğer dini yapıların görselleri de görülebilmektedir. Bu görsellerin çoğu yedi renk denilen yeni mozaikler üzerinde sade ve hafif gölgelerle dikdörtgen veya oval çerçeveler içinde yapılmıştır. Başka önemli konu, Kaçar döneminin Avrupa'da Barok ve Rokoko gibi stillerle aynı zamanda olmasıdır. Bu nedenle bu lüks tarzların etkileri Kaçar döneminin sanat eserlerinde görülebilmektedir. Kaçar dönemi boyunca sanat, sanatçılar politikacılar ve aristokrat kitle tarafından desteklenirdi. Bu nedenle, Kaçar dönemi sanatı saray ve aristokrat sanatı olarak da tanınmaktadır. (Zabolinejad, 2008).

İran'ın çeşitli tarihi dönemlerinde tarih öncesi çağlardan Kaçar dönemine kadar kullanılan tüm motifleri beş kategoride sınıflandırabiliriz. Bu kategoriler, geometrik motifler, bitkisel motifler, insan ve hayvan motifleri, karma motifler ve yazı motifleri olarak tanımlanmaktadır (Tablo 3). Aynı zamanda bu motif kategorilerinin doğa, inançlar ve hayaller, din ve politika, dil ve edebiyat gibi çeşitli ilham kaynakları olmuştur (Tablo 4). Bu motifler eski çağlardan günümüze kadar evrimsel süreç geçirmiş ve çok az bir değişikliklerle bir sonraki döneme geçmiştir. Sonuç olarak günümüz motiflerinin kökeni eski zamanlara kadar uzanmaktadır.

1-Geometrik motifler
2- Bitkisel motifler
3- İnsan ve hayvan motifleri
4-Karma motifler
5-Yazı motifleri

**Tablo 3.** İran sanatında motif çeşitleri

1-Doğa
2-İnançlar ve hayaller
3-Din
4-Politika
5-Dil ve edebiyat

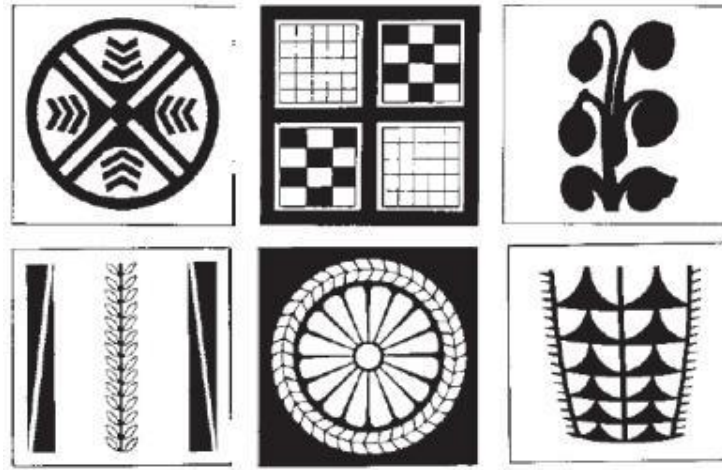
**Tablo 4.** İran motiflerinin ilham kaynakları

### 1.2.1 Geometrik Motifler

Sanat tarihi kaynaklarına göre geometrik motifler İslam sanatının icat ettiği bir kavram değildir. Aslında geometrinin kullanımı Eski Ahit, Bizans, Doğu Akdeniz ve Kuzey Afrika sanatlarında uzun bir geçmişi vardır. Antik dönemlerden bugüne kadar, kullanılan önemli kategorilerden biri basit geometrik motiflerdir. Bu motifler arabesk ve bitkilerden esinlenen motiflere göre, daha uzun geçmişe sahiptir. Örneğin, bu motifler çömlek çanaklarda ve kilim gibi eski el sanatlarında oldukça fazla kullanılmıştır. Bu motifler doğadan esinlenerek oluşturulmuştur. Sanatçı bu tasarımları doğadan seçmiş, basitleştirmiş ve kendi sanatsal eserinde kullanmıştır. Bu motifleri oluşturmada belirli bir kural yoktur ve sanatçı kendi kişisel zevkini kullanarak onları yaratmıştır. Ayrıca, bu tasarımlar grafik gibi çağdaş sanatlarda da kullanılmaktadır. Daire, elips, üçgen, dikdörtgen, kare ve onlara benzer diğer basit formlar bu kategoride yer almaktadır.

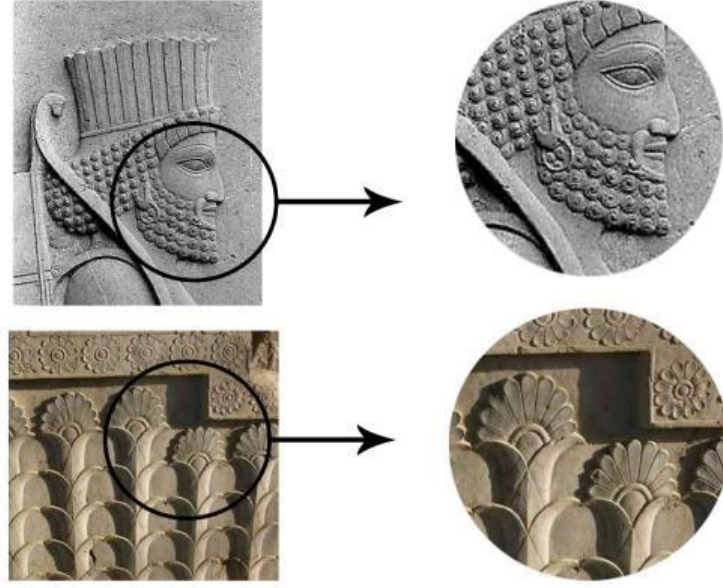
İran'da geometrik motiflerin kullanımı, tarih öncesi çağlardan (İran platosundan başlayarak MÖ 6. yüzyıl'a kadar) günümüze kadar devam etmiştir. Tarih öncesi çağlarda geometrik motiflerin kullanımının ilk örnekleri Şuş, Sialk, Amlash, Lorestan ve Ziviyeh'de bulunabilir. Bu sade ve ilkel motifler, bu bölgelerin ilk sakinlerinin yaşam tarzını yansıtmaktadır. Bu motiflerin en önemlileri daire (gökyüzü ve tanrı simgesi), kare (dünyanın sembolü), üçgen (dağın simgesi), dalgalı çizgiler (su

sembolü) ve kesikli çizgi türleridir. Bu motifler bazen tek ve bazen kompozisyonlarda tekrarlama ve simetrik olarak kullanılmıştır (Görsel 17). Daire formu basit geometrik motiflerin en iyi örneklerinden sayılır. Eski metinlere göre tanrı bir daire gibidir. Bu dairenin merkezi her yer olabilir ve dairenin çevresi sonsuza eşittir. İlk etapta, daire genişletilmiş bir noktadır ve onun sembolik yorumu mükemmellik, bütünleşmek ve herhangi bir ayrımın olmamasıdır (yekpareliktir). Daire ölümsüzlük, gündüz ve gecenin dönüşümü, iyilik ve kötülük, birleşmek ve bireysel olmak, yukarı ve aşağı gibi terimlerin sembolüdür. İran sanatında, ünlü ressamlar sanatsal eserlerini dairesel formlardan ilham alarak yapmışlardır. Kare yeryüzü ve dünyevi konuları ifade eder ve çember cennetin bir simgesi olarak düşünülmektedir (Hohene- ger, 1987, s.33), (Afshar Mohajer, 2000).



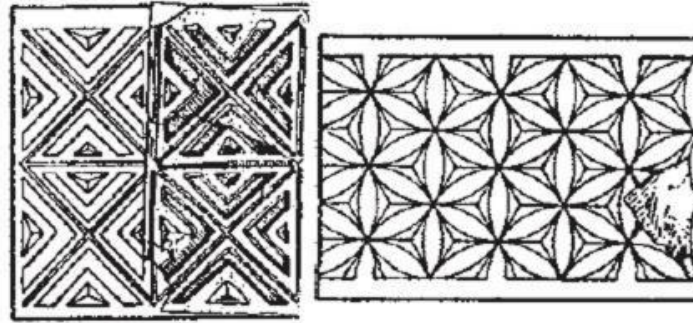
**Görsel 17.** Tarihten önce çağlarda yaygın olan geometrik motifler, (Tamsan, 2014, s: 9)

Bu ilkel motifler ve yeni biçimlerin kullanımı Ahameniş, Parti ve Sasani medeniyetlerinde azalmış ve sadece çerçevelerde ve metin süslemelerinde tekrarlanarak ve simetrik bir şekilde görülmektedir. Bu dönemlerde yaşam tarzının gelişimi, endüstriyel araçların yaygınlaşması ve hat kullanımı sonucunda süslemelerdeki detaylar ve doğa konuları çoğalmıştır. Ahameniş döneminde geometrik motifleri daha çok kare ve daire ve dikdörtgen formlarında yazıtların çevresinde ve tekrarlanan daireler ve çemberler olarak rölyeflerdeki sakal motifleri ve kıyafet süslerinde kullanılmıştır. Ayrıca, lotus çiçekleri gibi bitki motiflerinin yapısında da daireler gibi geometrik motifler kullanılmıştır (Görsel 18) (Ayatollahi ve Mousavi, 2011, s. 51- 52).



**Görsel 18.** Ahameniş rölyeflerinde kullanılan geometrik motifleri, (<http://tamadonema.ir>)

Aşkani döneminde de geometrik motifler, alçı kabartmalar, resimler ve rölyeflerde görülmektedir. Ayrıca mühürler, sikkeler ve kumaşların çevresinde de bu motifler bulunmaktadır. Ahameniş dönemine ait süslemeler gibi bu süslemeler simetrik ve tekrarlanan şekilde kullanılmıştır. Kare ve dairelerin yanı sıra bu dönemdeki diğer yaygın geometrik motifler; kafes şekli, eşkenar dörtgen, dalgalı çizgiler ve örtüşen dairelerdir (Görsel 19).



**Görsel 19.** Geometrik motiflerle süslenmiş alçı kabartmaları (İkinci yüzyıl), Bu alçı sayfalarında geometrik ve bitkisel motifler, kare ve daire formunda olan çerçevelerin iç kısmında yer alıyordu, (Tamsan, 2014, s: 16)

Sasani döneminde, geometrik motiflerin en yaygın biçimleri, düz, kırık ve dalgalı çizgilerdir. Bu çizgiler ard arda tekrarlanan formlar oluşturarak kumaşlar ve alçı kabartma plakaların çerçevelerinde ve kenarlarında kullanılıyordu (Görsel 20). Bu dönem motiflerdeki yaygın temalar sırayla bitki, hayvan ve insan temalarıydı ve

geometrik motifler eserin kenarlarında çerçeve olarak kullanılıyordu (Tamsan, 2014, s. 10-16). Sasani döneminden İslam dönemine geçiş ile geometrik motiflerin kullanımı büyük ölçüde genişledi, öyle ki İslami dönem sanat eserlerinin büyük kısmını geometrik motifler oluşturmuştur (Ayatollahi ve Mousavi, 2011, s. 52- 55)..

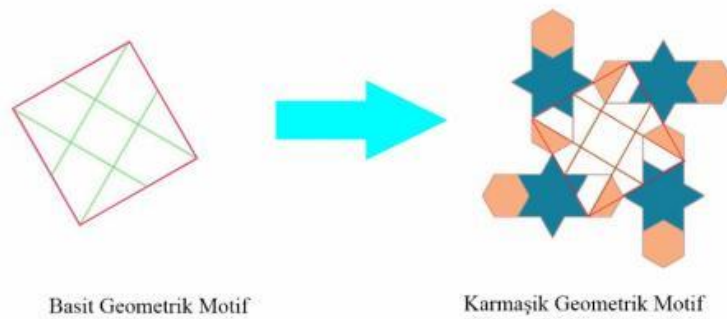


**Görsel 20.** Sasani döneminin alçı kabartma örneği, (Estakhri, 2018)

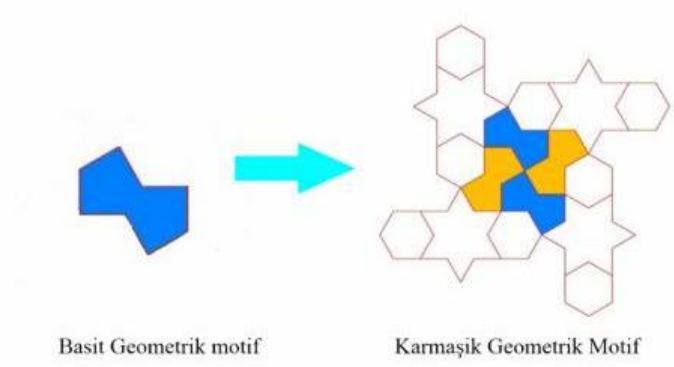
#### *İslami dönemin geometrik motifleri:*

İran'da İslam dönemi sanatlarının özelliklerinden biri süsleme elemanlarında geometrik motiflerin bulunmasıdır. Bu dönem sanatında bu motiflerin kullanımı ve çeşitlerinde önemli bir artış görülmektedir. Bu motifler iki ana gruba yani basit ve karmaşık geometrik motiflerine ayrılmaktadır. Örnek olarak mukarnaslar ve ahşap oymacılıklar (gerehçini) sayılabilir.

Selçuklu döneminden önce nesnelere ve yapıları süslemek için kullanılan geometrik motifler basit biçimleri içermekteydi. Bu basit geometrik motiflerde, yıldızlardan veya iç içe geçmiş ve karmaşık çokgenlerden hiçbir iz bulunmuyordu. Ancak, Selçuklu döneminde sanatçılar ilk kez bu sade formları karmaşık hale getirmiş ve onları sanatsal eserlerde kullanmışlardır (Görsel 21 ve 22) (Necipoğlu, 2000, s. 137).



**Görsel 21.** Basit geometrik motiflerden karmaşık geometrik motifler yaratmak- Bu yeni karmaşık motif bir ağıdır ve bu ağ İran sanatında (Gere) diye adlandırılmaktadır, (Ekizler Sönmez, 2015).



**Görsel 22.** Basit geometrik motiflerden karmaşık geometrik motifler yaratmak, Bu yeni karmaşık motif bir ağdır ve bu ağ İran sanatında (Gere) diye adlandırılır, (Ekizler Sönmez, 2015)

Örnek olarak bu desenler, özellikle Anadolu Selçuklu kervansaraylarının taç kapılarında görülmektedir (Görsel 23 ve 24).



**Görsel 23.** İğdır kervansarayın taç kapısı, (islamansiklopedisi.org.tr)









**Görsel 24.** İshak Paşa Caminin güney cephesindeki kör pencerenin süsleri (Bulat, 2014, S. 386-402)









Bu sanatçılar basit geometrik motifleri farklı yönlerde çoğaltarak ve aynı zamanda onları tekrarlayarak ve bunların sonucunda bir ağ oluşturarak karmaşık geometrik motifleri yaratmışlardır.

















Bu iç içe geçmiş, karmaşık geometrik motifler Farsça 'da Gere ve Türkçe' te Birim Hücre diye adlandırılmaktadır. Gereler çeşitli geometrik motiflerden oluşan bir ağ olarak tanımlanmaktadır. Bu ağlarda pozitif ve negatif alanlar eş değerlere sahiplerdir. İran sanatında, Gerelerin (karmaşık geometrik ağların) ve geometrik kompozisyonların en yaygın kullanımı ahşap oymacılıkta bulunmaktadır. Ahşap oymacılık, İran'da İslami döneminin başlarında yaygın olan zarif el sanatlarından biridir. Gereler, yap-boz parçaları gibi birbirine kilitlenen parçalardan oluşmaktadır. Bu ahşap parçalar ne kadar zarif ve ince işlenmişse, sanatsal değeri de bir o kadar artmaktadır. Gerelerin tasarımı için grafik geometri yöntemleri kullanılmıştır. Bu grup motiflerin geometrik yapısında belli bir sınır yoktur, bu yüzden formlar son derecede çeşitlidir. Ahşap oymacılıklarında gere çini çeşitleri ve onların ilham kaynakları Tablo 5-9'de belirtilmiştir (Necipoğlu, 2000).

Bitkilerden ilham alınan motifler			
1. Fındık		2. Meşe tohumu	
3. Çınar Yaprağı		4. Turunç	
5. Murt (Mersin) Ağacı		6. Narçiçeği	








**Tablo 5.** Ahşap oymacılıklarda (Farsça: Gere çini) bitkilerden ilham alınan geometrik motifler (Raieszadeh Mofid, 2004).

Hayvanlardan ilham alınan motifler			
1. Termit		2. Güve	
3. Yengeç		4. Ababil	
5. Kuyruk		6. Keçi ayağı	






**Tablo 6.** Ahşap oymacılıklarda (Farsça: Gere çini) hayvanlardan ilham alınan geometrik motifler (Raieszadeh Mofid, 2004).

Nesnelerden ilham alınan motifler			
1. Sürmelik kese		2. Sürmelik	
3. Dük		4. Kasnak	
5. Maku		6. Gemi	
7. Asa		8. Anahtar	
9. Kundura		10. Davul	
11. Uçurtma		12. Bebek	
13. Fıfıra		14. Üç tüylü	
15. Bilezik		16. Ahşap	

**Tablo 7.** Ahşap oymacılıklarda (Farsça: Gere çini) nesnelere ilham alınan geometrik motifler (Raieszadeh Mofid, 2004).

Geometrik şekillerden ilham alınan motifler			
7. Eşkenar beşgen		8. Beşgen	
9. Paralel kenar		10. Eşkenar dörtgen	
11. Daire/ kare		12. Üçgen	
13. Sekizgen			

**Tablo 8.** Ahşap oymacılıklarda (Farsça: Gere çini) geometrik şekillerden ilham alınan geometrik motifler (Raieszadeh Mofid, 2004).

Gökteki cisimlerden ilham alınan motifler			
1. Yarım şemse	 شبهه قمری	2. Sekizli şemse	 شبهه هشت یا ختمه ایرانی
3. Turunç şemseh	 شبهه تریخ	4. Beşli yıldız	 ستاره یا پنج پوی
5. Üçlü yıldız	 ستاره سه پوی یا سه انگه		

**Tablo 9.** Ahşap oymacılıklarda (Farsça: Gere çini) gökteki cisimlerden ilham alınan geometrik motifler (Raieszadeh Mofid, 2004).

### 1.2.2 Bitkisel Motifler

İranlılar çok eskilerden beri bitkilerle ilgileniyor ve onları kutsal kabul ediyorlardı. Böylece bu bölgedeki ilk medeniyetler bu motifleri dini düşünceler ve inançlarına dayanarak şekillendirmiş ve inanç sembollerine dönüştürmüşlerdir. Ahameniş döneminden önceki en eski uygarlıklar arasında, bitki motiflerinin kullanımı, insan ve hayvan motiflerine göre daha sınırlıydı ve bu motifler en çok sanat eserinin çevresindeki süslemelerde kullanılıyordu. Bu motiflerin uygulaması genelde eser kenarlarında tekrarlama ve simetri oluşturma yöntemleri ile gerçekleşiyordu ve bu uygulamalardaki motiflerde değişiklik bulunmuyordu.

Ahemeniş ve Sasani dönemlerinde, bitkisel motiflerin çeşitliliği kademeli olarak gittikçe artmıştır ve onların ana tema olarak kullanımı, rölyeflerde ve alçı kabartmalarında büyük artış göstermiştir. Ahameniş döneminde en yaygın bitki motiflerinden lotus çiçeği ve servi ağacından söz edilebilir. Bu iki motif Sasani döneminde de yaygın olarak kullanılmıştır. Sasani dönemin bitki motifler arasında, İran kültüründe kutsal anlamları olan nilüfer çiçeği (Bişapur ve Tispon alçılarında kullanılmış), servi ağacı, nar meyvesi ve palmye ağacı yaprakları yer almaktadır. Nilüfer çiçeği İran'da olduğu gibi, Mısır ve Hindistan'da da çok yaygın olan geleneksel sembollerden biridir. Kökü toprakta bulunan, rüzgarla büyüyen, yaprakları su ile beslenen ve güneşin yardımı ile açılan bu bitki, İran ve Hindistan kültürlerinde toprak, rüzgar, su ve ateş gibi dört ana doğal unsurlarla ilişkilidir.

Antik Mısır'da, bu çiçek mezarlıklarda ve öbür dünyanın hayatını göstermek için kullanılmıştır. Hindistan kültüründe bu çiçek ölümden sonra yaşam, dürüstlük ve cinsellik gibi terimlerle ilişkilidir ve ilahi kutsallığın simgesidir. İran'da bu çiçek genelde Mitra (güneş tanrısı) ve Anahita (suların tanrısı) ile ilişkilendirilir. Bu çiçek İran sanatında beş, altı, sekiz, on iki ve on altı yapraklı, hem açık ve hem kapalı şeklinde görülebilir. Persepolis yapısının çoğu yerinde, bu çiçeğin resmi rölyef şeklinde görülmektedir (Görsel 25) (Hasanvand ve Shamim, 2014, s. 24- 30).



**Görsel 25.** Nilüfer çiçeği ve ondan esinlenen rölyef, (<https://www.isna.ir/news>)

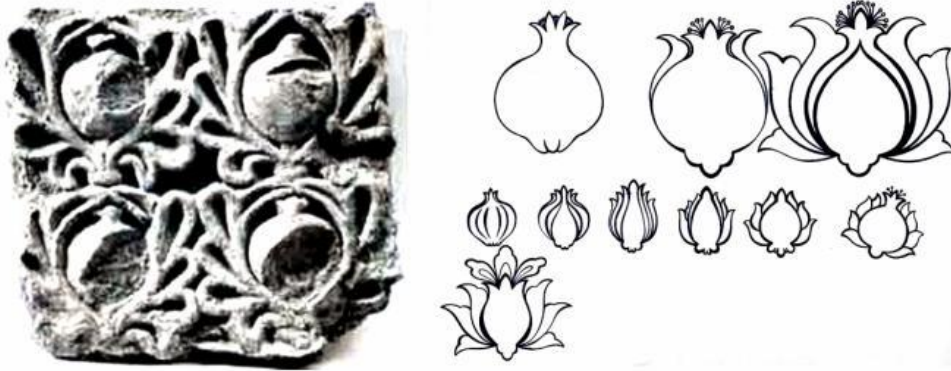
Bu çiçeğin motifi İran'da İslamiyet'in yayılması ile değişmiş ve Safevi döneminde, sanatçılar tarafından Nar ve Şah Abbasi çiçekleri (Görsel 26) şeklinde kullanılmıştır (Farghdan ve Houshyar, 2010).



**Görsel 26.** Şah Abbasi çiçeği motifi, (Aghamiri. 2005)

Nar meyvesi, Sasani döneminde yaygın olan Zerdüştiler dininde cennet meyvelerinden ve kutsal ağaçlardan sayılırdı. Bu meyvenin koyu yeşil renkli yaprakları ve ateş kandillerine benzer olan narçiçeği, (ateş ve ateş tapınakları Zerdüştiler için çok kutsal sayılırdı) bu bitkiyi Sasaniler arasında kutsallaştırdı.

Nitekim Zerdüştiler nar ağacı ve meyvesini kendi dini törenlerinde kullanırlardı. Bu törenlerde kullanılan tahtalar, ateş tapınaklarda dikilen nar ağaçlardan kesilmiştir. Zerdüştiler, nar ağacını ve nar meyvesinin sayısız tanelerini kadınlık, ölümsüzlük ve doğurganlık sembolü bilirlerdi ve evlilik törenlerinde, genç çiftlere nar hediye vermek ile onlara tanrıdan birçok çocuk vermesini isterlerdi. Sasani döneminde nar motifinin en yaygın kullanım formu palmiye yaprakları arasındadır. Daha sonra, palmiye yaprağıyla kombine olan nar motifleri değişerek Safevi ve Kaçar dönemlerinde yaygın olan Şah- Abbasi çiçek formunu oluşturmuşlardır (Görsel. 27) (Mobini ve Shafei, 2015, S: 49,50 ).

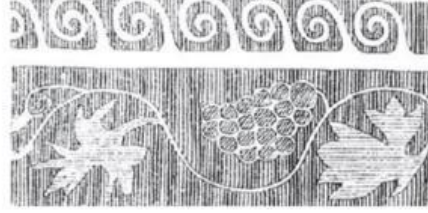


**Görsel 27.** Solda: Sasani döneminde nar motifinin en yaygın kullanım şekli (palmiye yaprakları arasında), (Mobini ve Shafei, 2015, S: 56). Sağda: Nar motifinden ilham alınan Şah Abbasi çiçeğinin evrimi, (groupzarinekhak.blogfa.com)

Aşkani dönemindeki yaygın bitki motiflerinden yaşam ağacı, dört yapraklı çiçek ve mavi zambak çiçeğinin sayabiliriz. Bu motifler Yunan sanat stili gibi ard arda ve tekrarlanarak kullanılmıştır (Görsel 28-A). Ayrıca, Belh ağacı olarak bilinen dalgalı gövdeye sahip üzüm ağacı motifinin yaygınlaşması Helen sanatının bu dönemdeki etkisini göstermektedir. Sarmaşıklar ve kalp şeklindeki yapraklar, Aşkani döneminin yaygın bitki motif özelliklerinden sayılır (Görsel 28-B) (Ayatollahi ve Mousavi, 2011, s. 52).



(A)



(B)

**Görsel 28.** (A) Lolan bölgesinde bulunan kumaştaki mavi zambak çiçeği motifi, (B) Lolan bölgesinde bulunan kumaştaki üzüm ağacının motifi,( Pope, 1999)

Antik İran’da ağaç dikmek ve Firdevs kurmak kutsal sayılırdı ve eski öykülere göre her zaman yeşil olan servi ve zeytin gibi ağaçlar cennetten gelmişlerdir (Maseh, 1353, s. 243). Antik İran kültüründe servi ağacı Ahura Mazda ve ölümsüzlük ve Nilüfer çiçeği Anahita’nın (su tanrıçası) sembolüdür. Servi ağacının her zaman yeşil kalma sebebi ile bu ağaç birçok kabilede hayat ağacı olarak adlandırılmıştır (Görsel 29). Servi ağacının zaman içerisinde ki evrimi Botta jige motifinin yaratılmasına sebep olmuştur (Zhole, 2002, s. 33).

Botta jige deseni eğimli olan bir servi ağacı olarak tanımlanmaktadır. Bu motif (eğimli servi ağacı) dürüstlük ve alçakgönüllülüğün simgesidir. Eğimli servi ağacı yanı sıra, botta jige motifi, ateş alevi, başörtüsü olan ve yere doğru bakan bir anne, çam ağacı meyvesinin incelmış hali ve kuş tüyü gibi şekillere benzetilmektedir (Bagheri Hasankiadeh, 2016). “İran halısı hakkında araştırma” başlıklı bir kitapta böyle yazıyor: “botta jige deseni, İran’da Zerdüştilerin sembolü olan servi ağacından ortaya çıkmıştır ve daha sonra doğuda yaygınlaşmıştır.” (Zhole, 2002) (Görsel 30).



**Görsel 29.** Önünde servi ağacı ve elinde cirit olan asker rölyefi, (Amjadi,Asgarian, 2016)



**Görsel 30.** Sol: “Kus ve Barış” isimli halı, Hikmetnejad hoca eseri, Seyyed Ahmet Şebisteri'nin kişisel koleksiyonundan, Tokyo- Sağ: Botta jige motifinin binada kullanımı, (Azarpad, Heshmati, 1993)

Palmiye ağacı dini motiflerde kutsal sayılmakta ve uğur ile bereket anlamı vardır. Bu motif, Kiş, Tizpon ve Tepehisar saraylarının alçı kabartmalarında görülmektedir (Görsel 31). Palmiye motifi zaman içerisinde evrimleşip İslam döneminde, İslami motife dönüşmüştür ve mozaik ve halı eserlerinde kullanılmıştır.



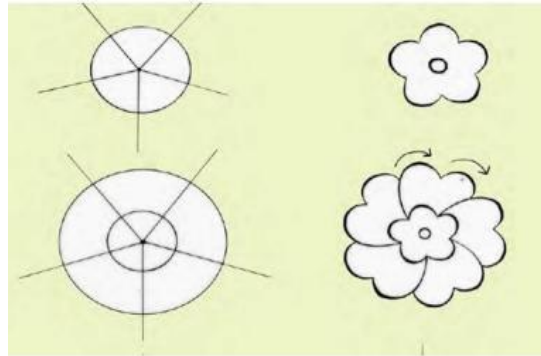
(A)



(B)

**Görsel 31.** Palmiye yapraklı alçı kabartmalar, Tizpon Sarayı, (www.metmuseum.org)

İslam dönemi sanatına ait bitki motifleri, Arabesk ismi ile tanınmaktadır. Arabesk, kesin geometrik şekillere ve sadeleştirilmiş bitki motiflere (stilize edilmiş) sahip ve doğallıktan uzak bir süsleme tarzıdır. Bu tarz, Goncagüller, Penç, Yapraklar, İslimi ve Hatayı vb. formlardan oluşmaktadır. Bu kesişen eğriler ve kıvrımlara sahip motifler, tezhip, mozaik, halı, alçı kabartma ve oymacılık gibi sanatlarda kullanılır. Penç (Farsçada beş sayısı demek) motifi genelde beş parçadan oluşan ve çiçeğin kuşbaşı görüntüsünün stilize edilmiş formunu gösteren bir tasarımdır. Bu motif bir daire içinde çemberlenmiştir (Görsel 32) (Aksu, 2015, 53).



**Görsel 32.** Penç motifi, (Aksu, 2015, s. 53)

Hatayı motifi, iç içe geçmiş spiral dallardaki çiçek desenlerinden oluşuyor ve İslami dönemi sanatında önemli bir süsleme tarzıdır. Orijinali Doğu Türkistan olan bu tarz, İran sanatına ve oradan da Anadolu ve Osmanlı sanatına geçmiştir. 7. yüzyıl- 16 yüzyılın ortalarına kadar yaygın olarak kullanılmaktaydı. Bu tarza ait motiflerin





### 1.2.3 İnsan ve Hayvan Motifleri

İnsan motiflerinin en iyi örnekleri Şiraz'da olan Taht-ı Cemşid'de bulunmaktadır. Taht-ı Cemşid ana platformu üzerinde 12 yapı yer almaktadır. Bu yapıların çoğu rölyefle süslenmiştir ve genelde bu rölyeflerin konuları, Ahameniş krallarının kutlama törenleri ile ilgilidir. Rölyefler üzerinde olan görsellerin çoğu, kral yürürken ve onu sarayın kapılarından geçerken göstermektedir. Bu görsellerde kral dışında başka saraylıların motifleri ve krala hediyeler teslim eden kölelerin motifleri de yer almaktadır (Velayati, 2016).

Taht-ı Cemşid yapısında bulunan insan motiflerinin sayısı çok fazladır, ancak onlar çoğu zaman birbirleriyle (şekil açısından) aynıdır. Örnek olarak, bu yapılarda bireysel insan motifleri, defalarca tekrarlanmıştır ve görsellerin konu çeşitliği çok azdır. Bu motiflerde insan yüzleri aynı şekilde tekrarlanmıştır (Görsel 35) ve Persler, Medler ve diğer yabancıların yüz şekilleri aynı olarak tasvir edilmektedir. Ancak bu görsellerde farklı etnikler ve farklı kabileler, elbiseleri ve giyim tarzları ile birbirinden ayırt edilebilmektedir. Persler uzun elbiseler giymişken Medler kolsuz ve diz üstü elbiseler kullanmışlar. Bu eserlerdeki benzer yüzler ve beden formları, sanatçıların işlerini hızlandırmış ve kolaylaştırmıştır (Velayati, 2016, s. 214).



**Görsel 35.** Rölyeflerdeki insan yüzlerinin birbirlerine benzerliği, (Mauss, 2016)

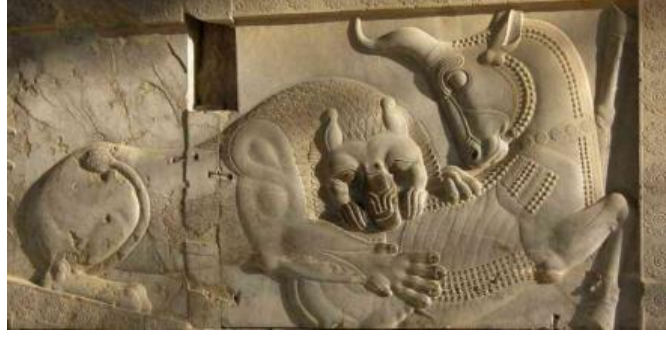
Bu arada Taht-ı Cemşid yapısında yer alan Apadana sarayında da dikkat çekici rölyefler bulunmaktadır. Bu saraydaki rölyefler, genelde kralı tahtta oturarak gösteriyorlar. Bu görsellerde, Ahameniş hakimiyeti altında olan 23 guruba ayrılan yabancı kitleler gösterilmektedir. Bu farklı kitleler, ülkelerinden getirdikleri hediyeleri

krala sunuyorlar. Kralın arkasında ise, onun korumaları (ölümsüz muhafızlar) ve askerleri bulunmaktadır (görsel 36). Bu ölümsüz muhafızların görselleri basamakların üzerinde görülmektedir. Toplamda, Apadana sarayının doğu tarafında 800'den fazla rölyef mevcuttur. Bu görsellerin aynısı (ölümsüz muhafızlar) ters yönde ve kuzey cephecede görülüyorlar, ancak bu cephe zaman boyunca erozyona uğramış ve hasar görmüştür. Kuzey basamakların giriş kısmında, normal insan boyutunda oyulmuş askerler ve Pers ve Med stilinde kıyafetleri olan aristokratların görselleri bulunmaktadır. Bu mekanda (kuzey basamakta), toplam 400 rölyef mevcuttur. Serhas, Darius ve üçüncü Ardeşir saraylarının basamakları da askerlerin ve hizmeçilerin görselleri ile süslenmiştir. Bu rölyeflerde kullanılan insan görselleri, sade ve grafiksel bir biçimde oyulmuştur, fakat onlarda kral gibi önemli karakterler daha büyük ve daha natürel bir şekilde tasvir edilmişlerdir (Velayati, 2016, s. 216).



**Görsel 36.** Taht- ı Cemşid'in basamaklarında bulunan askerler motifleri, (Talebian vd, 2014)

Ahameniş döneminde kullanılan yaygın hayvan motifleri genel olarak aslan, inek, keçi, at ve geyiktir. Bu hayvan motifleri arasında çok özel ve aynı zamanda antik dönemlerin hiçbirinde görülmeyen, aslan ve ineğin savaş sahnesi görseli vardır. Bu rölyef Persepolis'in Apadana sarayında bulunmaktadır (Görsel 37). Bu rölyefin sembolik anlamı hakkında farklı yorumlar yapılmıştır (Soltankashefi ve Hadavinia, 2015, s. 19).



**Görsel 37.** Aslanın ineğe saldırma sahnesi, Persepolis (Apadana Sarayı), (Soltankashefi, Hadavinia, 2015, s. 19)

Profesör Ernst Emil Herzfeld'in bakış açısından bu motif astronomide ayrı bir öneme sahiptir. Arkeolog olan Erich. F. Schmidt, Taht- ı Cemşid kitabında "Aslan ve inek motifleri on iki burcun bir parçası olduklarından dolayı Nevruz töreni ve baharın ilk gününü hatırlatırlar" şeklinde ifade etmektedir. Aslan ve inek motifi aynı zamanda mevsim değişimini de sembolize etmektedir. Güneş ve yazın sembolü olan aslan, kışın sembolü olan ineği yenerek mevsim değişimini gerçekleştirmektedir (Carsten, 2011, s. 85).

Aşkani döneminin insan figürleri genelde duvarlarda yapılan alçı kabarmalar, taşların üzerinde yapılan rölyefler, sikkeler, duvar resimleri ve kumaşlar üzerinde görülmektedir. Bu rölyeflerin üzerinde, kralın avcılık veya onun ata binme sahneleri, kralın ayıya saldırma ve insanların at binicilik sahneleri gösterilmiştir. Binicilik konuları olan motiflerin yaygın olma nedeni, Aşkani kabilelerin göçebe olduklarıdır. At ve binicilik motifleri Aşkani döneminin sonlarında ve Sasani döneminin başlangıçlarında çok yaygın bir şekilde görülebilir (Tanavoli, 1998, s. 17). Aşkani döneminde insan motiflerinin beden hareketlerine önem verilmiştir. Bunun nedeni Yunan Helen sanat stilinin bu dönemin sanatında olan etkisidir. Bu dönem sikkeleri üzerinde Aşkani kralların resimleri bulunmaktadır (Görsel 38).



**Görsel 38.** Aşkani kralı, Birinci Ard (On üçüncü Arşk), (MÖ. 55- 37), (Gholami, 2013)

Rölyefler ve sikkelerin dışında Aşkani sanatının önemli parçalarından biri duvar resimleridir. Araştırmacılarına göre, İran'da resim sanatı ilk kez Aşkani döneminde yaygınlaşmıştır. Bu dönemden kalan resimlerin sayısı çok azdır, ancak bu az sayıda eserler bile Aşkani resim sanatı temelleri ile ilgili detaylı bilgiler aktarmaktadır. Bu dönemden kalan resim eserleri, Khaje dağın (Görsel 39) iç duvarlarında (İran ve Yunan temalar içeren) ve Dura- Europos antik bölgesinde bulunan ( dini ve günlük temalar içeren) resimlerdir. Parlak renklerin kullanımı, gölgesiz tasarımlar, görsellerin iki boyutlu görüntüleri, perspektif kullanılmaması, etrafında koyu çizgilerle çevrelenen görseller, detaylı ve dekoratif motiflerin kullanımı ve kombine açılarının kullanımı gibi özellikler, Aşkani resim sanatının natüralistlik olmamasını göstermektedir. (Behnejad, 2009, s. 2).



**Görsel 39.** Sistan'da, Khajeh dağında bulunan bir duvar resmi, (Hertzfeld, 1941)

Genel olarak, Aşkani döneminde yaygın olan en önemli hayvan motifleri arasında keçi, geyik, Hint öküzü, aslan, koç ve köpek gibi hayvanlar görülmektedir. Özellikle

bu dönemin kumaşları üzerinde koç ve aslan motifleri yaygındır. Bu kumaşlarda, koç motifi karşı karşıya tekrarlanarak, yaşam gücünü ve yaşam ağacının koruyucularını sembolize eder (Görsel 40). Bu kumaşlarda, aslan motifinin dörtlü olarak ve birbirine bakarken uygulaması yaygındır. Burada aslan, güneşin ve burçlar dairesinin sembolüdür ve daha sonra Sasani döneminin kumaşlarında ve diğer sanat eserlerinde de sık sık görülmektedir (Ayatollahi ve Mousavi, 2011, s. 53).

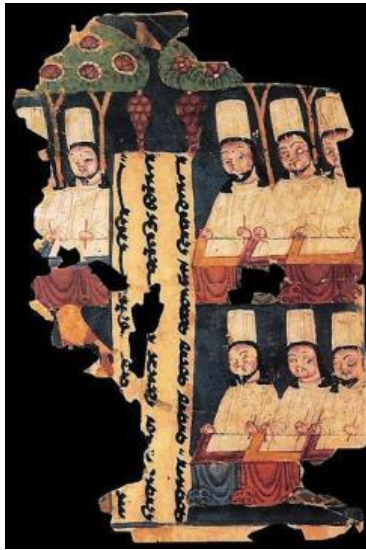


**Görsel 40.** Kumaş üzerinde koç motifi, Kaynak: (Girshman, 1991, 278)

Sasani döneminin İnsan motifleri arasında, kralın av resimleri, krallar ve tanrılar, saraylılar ve büyüklerin resmi ve kralın ayağına düşen düşmanlar en yaygın konulardır. Bu motifler Sasani metal işlemlerinde, alçı kabartmalarında ve kumaşlarda görülmektedir. Bu insan motiflerinin diğer büyük bir kısmı, resimleme şeklinde Manicilik dönemi eserlerinde bulunmaktadır. Sasani döneminde, mucizesi resim olduğu bir peygamber ortaya çıktı. Adı Mani olan bu peygamber, 240 yılında (birinci Şapurun taçlandırması ile birlikte) Manicilik dinini kurdu. Bu yeni dinin yanı sıra, yeni bir sanat tarzı doğdu ve bu sanat tarzı, edebiyat, resim, hattatlık ve mimarlık alanlarında geliştirildi. Manicilik döneminde en yaygın olan görseller, Manevi hattı (Mani peygamber tarafından icat edilmiş özel bir hat türü) ve bu hatlarla kombine olmuş resimlemelerdir. Bu resimlerin konusu genelde insan motifleri, bitki motifleri ve farklı konularda olan masallardır. Manilerin Budistlerle ilişkileri (orta Asya'da), Mani sanat stiline büyük bir iz bırakmıştır. Orta Asya'da, Manilerin hattında yazılan metinlerin hepsi Budizm kavramlarına dayanarak yazılmıştır. Özellikle de, Don Huang'da keşfedilen Çince metinlerinde (bu metinler Maniciliğe

aittir) Budizm'in etkileri görülebilir. Bu konunun diğeri örneği, Nilüfer çiçeğin motifidir. Bu motif hem Budist sanatında ve hem Manilerin sanatında görülebilir. Diğeri örnek, Manilerin resimlerinde insanların yüz şeklidir. Manilerin resimlerinde insanların yüz şekli, Budizm resimlerinde kullanılan yüzlere oldukça benzer (Ghaem, 2008, s.42). Dolayısıyla, Manilerin sanatında Budizm temalarını görmek şaşırtıcı değildir. Mani sanatını ifade eden resimler ve görsellerin tarzı, hattatlık ve resimleme kombinlerinden ibaret olmuştur ve bu stil İslami dönemde, elle yazılan Kuranların süslerinde de tekrarlanmıştır (Shirazi vd, 2013, s.35). Mani peygamberin altı kitabı varmış ve bu kitapların çoğu günümüzde mevcuttur. Bu altı kitabın isimleri, Yaşayan İncil veya Arjang, Yaşam hazinesi, Pragmatia, Sırlar, Devler (Şeytanlar) ve Şapurgan'dır. Arjang kitabı, Mani peygamberin en ünlü kitabı olarak bilinmekte ve Çin'in Turfanında bulunmaktadır. Bu meşhur eserde, aydınlık ve karanlık dünyaları ve dünyanın inşa süreci farklı resimler ile gösterilmiştir (Görsel 41). Bu kitaptaki resimlerin özellikleri aşağıda sıralanmıştır (Shabani ve Mahmoudi, 2015, s.87):

- A. Açık ve net planlar ve motifler
- B. Açık mavi, yeşil, kırmızı veya turkuaz arka plan
- C. Işığın sonsuz saltanatı ve bilgi simgesi olan sarı rengin kullanımı
- D. Daha fazla parlaklık yaratmak için altın ve gümüş renklerin kullanımı
- E. Perspektif ile derinlik duygusunun verilmesi
- F. Soyut ve basitleştirilmiş tasarımların kullanımı



**Görsel 41.** "Müzisyenler", Manevi dönemde y"apılan resimli kitap örneği, 8 ya da 9. Miladi, Turfan, Çin, (Soğdca dilinde yazılmıştır), (Shabani, Mahmoudi, 2015)

Sasani döneme ait olan hayvan motiflerinde ayı, at, aslan, domuz, hörgüçlü boğa gibi tanrı simgesini ifade eden hayvanlar bulunmaktadır. Bu motifler arasında, at ve aslan sembolik açıdan daha büyük bir önem taşıyorlar. İran kültürü açısından atın sembolik anlamları bunlardan ibarettir: özgürlük, istikrar, zafer, sertlik, gurur vb. Antik İran'da güneşi gökyüzünde tutmak için at kurban edilirdi. Efsanevi hayvanlar arasında da, at en çok kullanılan sembollerden biridir ve mitoloji dünyasının tüm elemanları gibi, akıllı bir karaktere sahipti. Sasani döneminde, at binicilik yarışları kutsal bir tören sayılırdı ve saraylılar arasında, hükümet ve iktidarı kazanmak için düzenlenirdi. Ata binmenin değeri, atın kutsallığı ve onun tanrıçalar ve mitolojik inançlarla bağlantısı ve bu hayvanın kralların eğlencesi için değeri olması onu Sasani dönemin en yaygın sanatsal konularından biri yapmıştır. Bu dönemde, at ve at binicilerin görselleri ve aynı zamanda avcılık sahneleri çok yaygın bir şekilde sanatçılar tarafından kullanılmıştır (Görsel 42). Ayrıca, Romalılarla yapılan savaş sahnelerinde ve akarsular boyunca öne çıkan rölyeflerde at sembolü bulunmaktadır (Rahimpor, 2015, s.27).



**Görsel 42.** Sasani dönemine ait olan gümüş tabağı, ikinci Hüsrev dönemi (590-598), Ermitaj müzesi, (<https://www.alamy.com>)

Uzun zamanlardan beri, sembolik açıdan insanların ilgisini çeken diğer motiflerden biri de Aslan motifidir. Aslan motifinin temsil ettiği semboller, ateş, yetkinlik, zafer, güneş ışığı, yaz mevsimi, yaşam ruhu, saltanat, akıl ve güçtür (Görsel 42). Mitraizm



dininde genç aslan yükselen güneşi ve yaşlı aslan batan güneşi temsil eder. Aslan hayvanı iyilik ve kötülük gibi karakterleri temsil etmek için de kullanılır. Genelde bu aslanlar çift halinde, çift güce sahip olurlar ve bu gücü geçitler veya hazineler gibi elemanları korumak için kullanırlar. Aslan birçok kralın tahtında da süsleme olarak kullanılmıştır. Bu süslemelerde, aslan kafası zekâ ve bilginin sembolü ve onun kaslı bedeni gücün sembolüdür (Dadvar, 2011, s. 20- 21)

#### *İslami dönemin insan ve hayvan motifleri:*

İslam'ın yedinci yüzyılda İran'a gelmesiyle birlikte, geçmişin sanatsal mirası giderek değişti. Bu dönemde insan, hayvan ve karma motiflerinin kullanımı azaldı ve soyut tasarımlar, bitki ve hat motiflerin kullanımı artmıştır (Tamsan, 2012, s.22). İslami dönem motifleri genelde, çömlekler, mühürler ve kumaşlar üzerinde kullanılırdı ve bunların arasında en çok motif çeşidi çömlekler üzerinde görülmektedir. Bu eserlerde kullanılan motifler arasında aslan ve güneşin motifi, at ve binicilik motifleri, keçi, inek, geyik, koç ve balık motifleri sıkça görülür. İslami döneminde de öncesi gibi, aslan krallığın ve gücün sembolü, at zeka ve uyanıklık sembolü ve inek astrolojik bir kavrama sahip olarak boğa burucu sembolüdür. Bu dönemin sanatsal eserlerinde, kuşlar, kanatlarının olması ve hayatın manevi ve ulvi yönlerini temsil etmeleri nedeni ile diğer hayvanlara göre daha çok kabul görmüşler ve tavus kuşu, kartal, tavuk ve horoz gibi kuş motiflerinin kullanımı, çömlekler ve dini binaların görselli mozaiklerinde yaygınlaşmıştır. İslami yapılar ve camilerin süslemelerinde kuşların dışındaki diğer hayvan motifleri pek kullanılmamıştır. İslamiyet'in ilk asırlarına ait olan sanatsal eserlerin süslemelerinde insan motifleri çok az kullanılmış ve Müslümanlar insan motifi içeren eserlere gayri İslami görmüşlerdir(Tohidi, 1999, s.268). Ancak Orta Çağda edebi eserlerin yaygınlaşması ile birlikte, sanatçılar (özellikle kitap ressamaları ve çömlekçiler) Firdevsi ve Nizami gibi büyük şairlerin edebi ve efsanevi öykülerinde insan motifi (özellikle kadın motifleri) kullanmışlardır. Bu dönemde insan motifleri kısıtlı olarak sadece dini olmayan yapılar ve saraylarda kullanılmıştır.

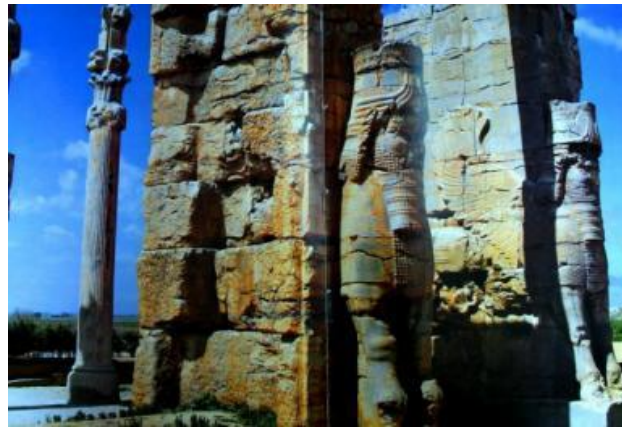
#### **1.2.4 Karma Motifler**

Antik dönem medeniyetlerinde insanlar, dünyevi olmayan arzularını ifade etmek için

karma hayvan motiflerini kullanmışlardır. Bu görüntüler genellikle maddi dünyaya ait değildi ve manevi ve dini dünyayla ilgiliydi. İlk karma motifler Mısır, Mezopotamya, Hint ve ardından İran uygarlıklarında ortaya çıkmıştır. Bu karma motifleri üç gurup olarak sınıflandırılabilir (Ghasemian, 2018, s. 52- 53):

- İnsan-hayvan kombinleri (insan – yılan, insan- akrep, insan- balık, insan- inek ve insan-kuş, aslan-dev ve inek-dev kombinleri)
- Hayvan-hayvan kombinleri (griffin- Anka- Hüma- kanatlı hayvanlar)
- Anormal yaratıklar (çok başlı hayvanlar gibi)

Ahameniş döneminde karma motifler ile ilgili en önemli bilgi kaynağı Taht- ı Cemşid (Persepolis) yapısıdır (MÖ. 520-560). Persepolis yapısındaki rölyeflerde yaygın olan karma motifler, griffinler, lamassular ve sfenkslerdir. Lamassular ayın sembolü olarak Ahameniş sarayının koruyucuları gibi saray girişinde bulunmaktadır (Görsel 43). Griffin, aslanın başı ve elleri, ve kartalın kanatları ve arka ayaklarına sahip olan bir yaratıktır. Ayrıca, zenginlik ve değerli varlıkların koruyucusu olarak bilinen özel ve görkemli bir efsanevi hayvan olarak görülmüştür (Friar, 1987, s. 173). Bu motifin örnekleri Persepolis'teki Darius'un sarayında (Görsel 44) ve Şuş şehrinde sırlı tuğladan yapılan bir duvar üzerinde bulunmaktadır. Sfenks figürü, aslan gövdesi, kartal kanadı ve insanın başına sahiptir. Persepolis'te bu yaratığın kullanımı sadece ibadet ve dua temasına mahsustur (Abeddoost ve Kazempour, 2010, s. 83). Sfenksin motifini meşhur bir örneği Persepolis'te olan bir rölyefin üzerinde oyulmuştur (Görsel 45) ve onun başka bir örneği, Şuşun sırlı tuğlalarında bulunmaktadır (Dadvar ve Rouzbahani, 2017).



**Görsel 43.** Lamassu, Taht-ı Cemşid, (Salahshoor, 2016)



**Görsel 44.** Griffin, Taht-ı Cemşid, (Friar, 1987)



**Görsel 45.** Persepolis'de bulunan Sfenks motifi, (MÖ. 500), (Curtis, 1989, 53)

Persepolis'teki sütun başlıkları arasında, kartal kafası ve kartal kanadı, aslanpençesi ve at kulağına sahip olan karma bir motif vardır ki efsanevi Hüma kuşu olarak bilinmektedir. Hüma ferhunde bir kuştur ve (Mutluluk kuşu) diye tanımlanır. Eski inançlara göre eğer bu kuşun gölgesi bir kişinin üzerine düşerse, o insan padişah olurmuş. İran'da "Hümayun" ve "Hümayuni" terimlerin krallara karşı kullanımı bu konu ile ilgili olabilir. Aynı zamanda, "Hüma" kelimesi İran'ın efsanevi kuşu Simurg'a da denilmiştir. Simurg kuşu Firdevs'i Şehnamenin hikayelerinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu kuş gizli sırları bilen akıllı bir kuştur. Hüma sembolün

günümüzde de kullanılmakta olduğu görülmektedir (Görsel. 46). Bunun bir örneği, İran havayollarının (Homa Air) logosudur. Burada, (Hüma) kelimesi bir yandan Ferhunde kuşun sembolü ve diğer yandan günümüzde Farsça 'da (İran'ın Ulusal havayolları) ibaresinin kısaltmasıdır (Chelani, 2016).



**Görsel 46.** Soldaki: Hüma kuşu Persepolis'de. Sağda: İran'ın Homa Air Havayollarının logosu, (Sol: Amjadi , Asgarian, 2016), (Sağ: <https://ebooking.iranair.com/Booking>)

Mevcut kaynaklara göre Ahameniş döneminden sonra ve Aşkani medeniyetinde karma motifler kullanımı azalmıştır ve sınırlı bir şekilde kullanımı görülmektedir. Bu sınırlı görüntülerin bir kısmı, Ahameniş dönemi sanatından alınmış griffinlerdir. Bu griffin motifleri gümüş ve altın tabaklar, mühürler veya bazı tılsımlarda bulunmaktadır. Bu döneme ait çok başlı bir yaratık motifi içeren bir mührü Görsel 47'te gösterilmiştir.



**Görsel 47.** Aşkani döneminden kalan mühürler, efsanevi yaratıkların motifi, (Wolski, 2012)

Aşkani döneminden sonra ve Sasani döneminde, karma ve efsanevi motiflerin kullanımı tekrar artmıştır. Sasani döneminde en yaygın karma motifler arasında kanatlı yaratıklar (aslan, At-Dev ve kanatlı inek), griffin, Sasani Simurgu ve efsanevi

Hüma kuşu bulunmaktadır. Kanatlı hayvanlar koruyucu yaratıklar olarak kullanılmıştır. Sasani döneminde kullanılan bu karma motiflerin birçoğu Ahameniş döneminden ilham alınmıştır. Ancak, bu dönemdeki griffinler, Ahaemeniş döneminden farklı olarak Roma stiline daha çok benzemektedir. Bu griffinler aslan ve kartal kombinasyonları yerine, başka hayvanların kombinasyonundan oluşmaktadır. Simurg veya Sasani Ejderha olarak da bilinen Sasani griffini, köpek kafası, kartal kanatları ve pençeleri ve bazen tavus tüyünden oluşan bir kuştur ve bu kuş arzu, özgürlük ve otorite sembolüdür (Görsel 48) (Dadvar ve Mobini, 2009, s. 40; Vahed doost, 2000, s. 301).



**Görsel 48.** Simurg kuşu motifi olan gümüş tabak, Sasani dönemi (7. yüzyıl),  
(<https://www.britishmuseum.org/>)

Bu karma motifler daha sonra İslam döneminin sanatsal eserlerine aktararak geliştirilmiştir. İslami dönemi eserlerinde de efsanevi yaratıkların motifleri bulunmaktadır. Bu görüntüler daha çok metal ve seramik kaplar, kumaşlar, dini kitapların resimlemeleri (minyatür) ve dini olmayan yapıların mozaiklerinde görülebilmektedirler. Bu görüntüler arasında sfenksler, griffinler, kanatlı insanlar (meleklerinin simgesi) (Görsel 49) , hayvan-bitki ve hayvan-insan-bitki kombinasyonları bulunmaktadır.



**Görsel 49.** Miraj eseri, Nizami Khamşahi (Beş şiir), Tebriz (İran), (1539- 1534), İngiltere kütüphanesi, (Ajand, 2005, s. 169)

Hayvan-insan-bitki karma motifi, kadın kafası ve kuş vücuduna sahip bir yaratıktır ve bu bedenden bazı bitkiler çıkmıştır. Bu efsanevi yaratığa Harpi denilmektedir. Müslümanların dini inançları neticesinde ve çıplak insan resimlerinin yasak olması nedeni ile bu harpi'lerde kadın kafası sadece boynuna kadar tersim edilmiştir. Bu tip dini kaygılar diğer eserlerde de göz önünde bulundurulmuştur (Görsel 50) (Keshtgar ve Taheri, 2014, s. 33).



**Görsel 50.** Üzerinde Harpi motifi olan tabak, (12. yüzyıl), Kuzey Suriye, (<https://www.britishmuseum.org/>)

İslam döneminde camiler ve dini yapılar süslerinde karma ve efsanevi motifler çok nadir bulunmaktadır. Bu yapılarda genellikle resimler bitki ve kuş motiflerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Tavus kuşu, bülbül ve güvercin gibi kuşlar, kırmızı çiçekler ve arabesk desenler, servi ağaçlar ve benzer desenler birleşince farklı motifler ve semboller ortaya çıkmaktadır. Bu motifler arasında “Gül ve bülbül” isimli tasarımlar çok önemli ve yaygın bir örnektir. Gül ve bülbül kavramı, çiçek, yaprak, bülbül, kuş ve kelebek gibi kavramlar ile ilgili olan motifleri temsil etmekte ve İran’da geleneksel bir motif olarak tanınmaktadır. Genel olarak Fars edebiyatında, bülbül, “aşk ve vurgunluk”, “belagat ve güzel seslilik” metaforudur. İran kültüründe, gül tek başına mükemmellik ve güzelliğin simgesi olarak kullanılmış ve İslam dönemi ile birlikte genellikle Hz. Muhammed’in bir sembolü olmuştur. “Gül ve bülbül” kavramları beraber kullanıldığında, mecazen bülbülün Tanrı ile birleşme arzusu, veya aşık ile maşukun konuşması ve tartışması olarak sembolize edilmektedir. Günümüzdeki formda kullanılan gül ve bülbül motifleri, Safevi döneminin sonlarında ortaya çıktı ve Kaçar döneminde bu tasarımların kullanımı lake tekniği ile birlikte zirve yapmıştır. Gül ve bülbül kavramı İran sanatında iki zaman diliminde incelenebilir (Jahanbakhsh ve Sheikhnarani, 2016, s. 132- 133):

İslami dönemin başlangıcında Safevi döneminin ortalarına kadar olan dönem incelendiğinde, çiçek ve kuş motiflerinin, 9. yüzyıldan bu yana İran resimlerinde görülmekte olduğu söylenebilir. Ancak, gül ve bülbül kavramının metaforik eleman olarak kullanımı, İran’da şiirin altın çağı olarak bilinen 11. ve 12. yüzyıllarında başlamıştır. Bu dönemde, çiçek ve kuş simgeleri bağımsız şekilde (tek resim olarak) hattatlık sayfalarında yer almamaya başlamıştır. İranlı ressam, gül simgesini kitapların kenarlarında bir sevgi ve güzellik metaforu olarak doğal manzaralarla birlikte kullanmaya başlamışlardır. 16. yüzyıla ait el yazı nüshalarındaki resimlemelerde kuş konulu motifler manzara oluşturmak için kullanılmıştır. Ayrıca Safevi hanedanı için yapılan resimlerde kuş elemanı sıkça bulunmaktadır. 17. yüzyılda, bu tema batı desenleri etkisiyle değişmiştir. Bu dönemde, bu motifin kullanımı sadece kitaplarla sınırlı değil, tekstil ve deri gibi nesnelere aynı zamanda mimari eserlerin süslerinde de görülmektedir. Örneğin, 1647-1660 yılları arasında inşa edilen İsfahan’ın Çehel Sütun Sarayının Salonundaki resimler ve süslemelerde görülmektedir (Jahanbakhsh ve Sheikhnarani, 2016, s. 134- 135).

Safevi döneminin sonlarından Kaçar dönemine kadar olan dönem incelendiğinde, 18. yüzyıldaki Zend döneminde, Şiraz'da yeni bir sanat stili (Zend stili veya Gül stili) ortaya çıktığı görülmektedir. Zend döneminde gül ve bülbül motifleri tüm eşyaların vazgeçilmez süs elemanı olmuştur. Zend stilinde gülden kasıt çiçek ve bitki çeşitleridir. Ayrıca, bu tarzda bülbülden kasıt bülbül, tavus kuşu, Simurg ve hüthüt gibi kuşlardır. Bu dönemin mimari süslerinde de gül ve bülbül motiflerin kullanımı devam etmiştir. Örnek olarak bu döneme ait olan meşhur eserlerden Kolah-Farangi binasındaki kızıl gül ve bülbül desenleri içeren mozaikleri sayılabilir. Zend sanatı gül ve bülbül motiflerin Safevi döneminden Kaçar dönemine aktarmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında (Kaçar döneminde), bu tarzın birçok örneği şehrin evlerinde ve kamu binalarında kullanılmıştır (Görsel 51). Avrupalı seyyahlar tarafından toplanan ve İngiltere'nin Victoria ve Albert Müzesi gibi Avrupa müzelerinde sergilenen 19. Yüzyıla ait gül ve bülbül motifli birçok örnek bulunmaktadır (Jahanbakhsh ve Sheikhnarani, 2016, s. 136- 137).



**Görsel 51.** Gül ve bülbül tasarımı, (İrani, 2015)

### 1.2.5 Yazı

Alfabenin buluşundan önce, insanlar düşünce ve isteklerini başkalarına iletme için resim yazısını kullanıyorlardı. Bu tür eserler antik kaya ve mağaralarda görülmektedir (Görsel 52).



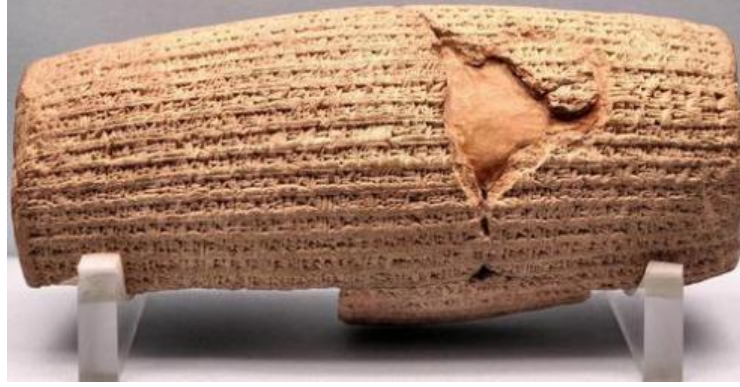


**Görsel 52.** İran mağaralarında bulunan en eski resim, Lorestan bölgesi, (M Ö. 4000),  
(<http://nejatemirmalas.blogfa.com/post/46>)

Tarihsel süreçte yazının evrimine bakıldığında, Aryailerden önce İlam uygarlığı kendine has bir yazı icat etmiştir (İlami alfabesi). Bu yazının örnekleri Şuş, Yehya tepesi ve Çoğazenbil ziguratında bulunmaktadır (M.Ö. 2000) (Görsel 53). Ariyailer geldikten sonra çivi yazısı icat edilmiş ve Ahameniş döneminde yaygınlaşmıştır (Görsel 54). Ancak Arami dil ve yazısının daha kolay olması nedeni ile Ahamenişler çivi yazısı yerine Arami alfabesi kullanmaya başlamışlardır (Ramezani, 2004, s. 27-28).



**Görsel 53.** İlami yazı örnekleri, (A) Şuş şehri, (B) Yehya tepesi, (<https://www.eneshat.com>)



**Görsel 54.** Kyros Silindiri, Ahameniş dönemine ait olan yazılı bir eser, (MÖ. 539), Bu eser şu an Londra'daki British Museum'da sergilenmektedir, (<https://www.britishmuseum.org/>)

Ahamenişlerin sonunu getiren Yunanların (Sulukiler) istilasını döneminde, Yunanların Fenikelilerden öğrendikleri ve geliştirdikleri alfabe İran'da yaygınlaştırıldı ve bu alfabenin kullanımı Aşkaniler dönemine kadar devam etti. Aşkani dönemine ait az sayıda yazılar, çömler, yazıtlar, mühürler ve bazı kitaplara rastlanmaktadır (Görsel 55) (Ramezani, 2004, s. 28).



**Görsel 55.** (A) Üçüncü Tirdad dönemine ait olan sikke, (224 Miladi), (B) Sikkenin üzerinde Arami dilinde yazılan kelimeler, (<https://iranatlas.info>)

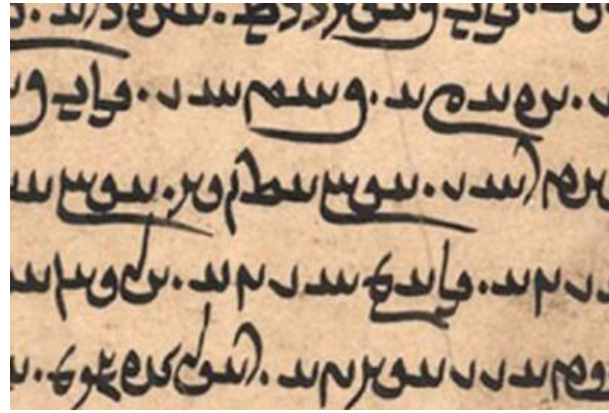
İkinci Mehrdad döneminde Yunan alfabesi yerine Pehlevi alfabesi kullanılmaya başlandı ve Sasani döneminde de devam etti. Pehlevi dilinde yazılmış olan meşhur Sasani yazıtlarından biri Görsel 56'da gösterilmektedir. Bu yazıt günümüzdeki birçok sanatçının ilham kaynağı olmuştur. Görsel 56'da bulunan soldaki şekil, Tizpon'da keşfedilen ve şu anda New York'un Metropolitan Müzesinde bulunan, Sasani dönemine ait olan bir alçı kabartmasıdır. Bu rölyefin motifi Tahran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesinin eski profesörü Dr. Mohsen Vaziri Moghaddam tarafından, bu üniversitenin logosunu tasarlamak için kullanılmıştır. Görüldüğü gibi, soldaki şekilde, iki kanadın arasında Pehlevi dilinde yazılan bir

kelime vardır. Sağdaki görselde, iki kanat arasındaki yazılan Pehlevi kelimesi, yerini Farsça dilinde yazılan (Tahran Üniversitesi) ibaresine vermiştir. Ancak bu ibarenin grafiksel kompozisyonu, Pehlevi yazılarına benzetilmiştir (Ramezani, 2004, s. 28).



**Görsel 56.** Sasani dönemine ait alçı kabartmasından esinlenen Tahran Üniversitesi logosu, (Sol: Amjadi, Asgarian, 2016), (Sağ: <https://ut.ac.ir/fa>)

Pehlevi yazılarındaki bazı kelime ve okunuş problemlerinden dolayı Zerdüşti alimler, yazılarını yeni Avestayi alfabesine çevirmeye başladılar ve Avestayi alfabesi kullanımına İslami döneme kadar devam etmişlerdir (Görsel 57).



Görsel 57. Avestayi yazısı, (<http://honaryab.com>)

Sasani imparatorluğunun, Araplar hücumu ile çöküşü neticesinde Pehlevi ve Avestayi alfabeleri yerlerini Kufi alfabesine verdiler. İranlılar iki neden ile bu yeni alfabeyi kolaylıkla kabullendiler. Birincisi, Pehlevi ve Kufi alfabelerinde olan ortaklıklar ve Kufi alfabesinin Pehlevi alfabesine göre daha sade olmasıydı. Bu yüzden İranlılar “P- G - J - Ç” harflerin Kufi alfabesine ekleyerek yeni alfabeyi kullanmayı Pehlevi alfabeti yerine tercih ettiler. İkinci neden ise, İran’da (İslamiyet’ten sonra) diğer İslami ülkeler gibi hattatların önemli işlerinin Kuran- ı-

Kerim kitabeti olmasıydı. Bu yüzden Arap alfabesinin öğrenimi, Kuran- ı- Kerim'in okumasına ve kitabetine yardımcı oluyordu. Kuran- ı- Kerim kitabeti ile ilgili olan hattatlık sanatı, İslami sanat dalları arasında özel bir yere sahiptir. Hat sanatı, İslami döneminde tek başına olarak bir motif ya da süsleme elemanı sayılmamaktadır. Ancak, bu sanat, mimari, mozaik ve resim gibi diğer sanatlarla birleşince, kendi bağımsız karakteri yansırı, dekoratif bir anlam da taşımaktadır. Başka bir deyişle, hattatlık (yazı motifi) İslami sanatında iki temel rol oynamaktadır: Bir yandan Kuran, dua kitapları ve diğer bilimsel ve felsefi kitapların hizmetindedir ve onların derin kavramlarını yansıtmaktadır. Öte yandan, camiler, mezarlar ve okullar gibi yapıların süslemelerinde, tamamlayıcı bir eleman olarak kullanılmaktadır. Bu sanat en çok camilerde, mihrap, duvar ve giriş gibi alanların mozaik ve tuğla işlemlerinde veya kenar boşluklarında kullanılmaktadır. Camilerde, mimarlık ve hattatlık sanatlarının birleşimi, estetiğe ek olarak, Kuran- ı- Kerim'in kutsal ayetlerinin kavramlarını ortaya çıkarmakla, caminin manevi hissini artırmaktadır (Shadghazvini, 2003). Camilerde kullanılan farklı yazılar arasında, Kufi yazı kullanımı, onun özel geometrik özellikleri ve grafiksel yapısından dolayı daha yaygındır (Görsel 58) (Ramezani, 2004, s. 29-33).



**Görsel 58.** Çahar Bagh ilahiyat okulunda (İsfahan) kullanılan Sulis ve Kufi yazı motifler, (Aghadavoudi vd, 2018)

### 1.3 İran Kaçar Dönemi Dini Mimarisi ve Süsleme

Kaçar dönemini İran sanatında bir dönüşüm dönemi olarak tanımlayabiliriz. Avrupa sanayi devrimi ile aynı zamanda olan bu dönemde, bilim ve endüstri gelişimi ve batı ile ilişkiler sonucunda yaşam tarzı, kültür ve sanat gibi alanlarda büyük değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde gerçekleşen değişiklikler dini yapılar ve camilerde de görülebilmektedir. Tezin bu bölümünde 19. yüzyılda İran ve Avrupa ilişkileri sonucunda ortaya çıkan mimari stilleri ve süsleme teknikleri, özellikle de cami yapılarında kullanılan elemanlarda görülen yenilikler hakkında detaylı bilgiler verilmektedir.

### 1.3.1 Kaçar Dönemi Tarihi ve Kültürel Özellikleri

Kaçar hanedanı birçok kaynağa göre Türkistan'da yaşayan Türk boylarından biridir. Safevi imparatorluğu ve özellikle Şah İsmail ve Şah Tahmasb, Kaçarların tecrübelerinden idari ve askeri görevlerde yararlanmışlardır. 19.yüzyılda Nadir Şah Avşar döneminde iç karışıklıklar gören Kaçarlar, Zend döneminde başkaldırdılar ve silahlı mücadeleye başladılar. Kerim Han Zend'in ölümü ve Cafer Han Zend'in katli neticesinde iktidar kavgaları meydana çıktı. Bu karışıklıklardan yararlanarak Ağa Muhammed Han (Görsel 59) başkent Şiraz'dan kaçarak, Kaçar hanedanının Yukarıbaş ve Aşağabaş kolların organize ederek Zend Hanedanı'nın yönetimine son verdi. Ardından Ağa Muhammed Han Tahran'ı başkent yaparak İran kralı olarak tahta oturdu (Kavak, 2015, s.79).



**Görsel 59.** Ağa Muhammed Han Kaçar, (Saloor, 2011)

Kaçar hanedanının yükselmesiyle bu dönemin başlarında İran'da el sanatları gelişti. Çünkü o zamanlar Napolyon savaşları nedeniyle Avrupa sanayi ürünleri İran'a pek gelmiyordu. Bu yüzden İran kültürüne uygun eserler ve ürünlerin üretimi, Kaçar döneminde önemli ölçüde artmaya başladı. Avrupa'daki savaşların sona ermesiyle birlikte, Avrupa ürünleri büyük ölçüde İran'a gelmeye başladı ve ülkeyi etkiledi. Bu etkiler, yaşam tarzı, tarım ve insanların yemek kültürü, bilim ve eğitim sistemi, sanat, kentsel planlama ve mimarlık dahil olmak üzere pek çok alanda görülmektedir. Her ne kadar bu dönemin mimarisi İran'daki yeni siyasi ve sosyal koşullar nedeniyle değişmiş ve Avrupa ve Rusya mimarisinden etkilenmiş olsa da, bu dönem ait formlar ve yapısal elemanların kökenleri Safevi ve Timur mimarisinde bulunabilir (Sarikhani, 2005, s.102).

Kaçar dönemi mimarisin üç stil olarak sınıflandırabilmektedir:

1. Geleneksel mimari stili (Ağa Muhammed Han saltanatından Muhammet şah saltanatının sonuna kadar, 1796-1848),
2. Eklektik mimari stili
3. Batılı mimari stili (Nasır-Eddin şahın saltanatından Kaçar döneminin sonuna kadar, 1848-1925).

#### *Geleneksel mimari stili:*

Bu stile dayanan yapılar, eski İran mimari özelliklerini (Genelde Safevi döneminde yaygın olan İsfahan tarzı) izlemektedir. Kaçar döneminde yaygın görülen geleneksel mimari stilineki yapılar, camiler, hüseyniyeler ve türbeler gibi dini yapılar, kahvehaneler ve buz Yakhchallar<sup>1</sup> gibi özel yapılardır (Görsel 60). Bu tarzdaki yapıların bazılarında Orsi, Badgir ve Havuzhane gibi yenilikçi elemanlar da kullanılmıştır. Bu elemanların kullanımı Kaçar döneminde yaygınlaşmıştır (Görsel 61) (Ramezan Jamaat ve Neyestani, 2010, s. 67).

---

<sup>1</sup> Buzdolaplarının ataları olarak da tanımlanan bu yapılar antik çağlarda buzdolabı görevini yapıyorlardı ve sıcak iklim bölgelerinde soğuk depolama görevi görüyordu.



**Görsel 60.** Kaçar dönemine ait olan ve buz depolamak için kullanılan özel yapı,  
(<https://www.mashreghnews.ir>)

Orsiler, renkli camlı dikdörtgen vitray pencerelere denilmektedir. Badgirler binalarda doğal havalandırma sağlayan elemanlardır. Havuzhaneler ise ortalarında bir havuz olan serin bir alanlardır (yazlık alanları) (Görsel 61). Badgirler<sup>2</sup> ve Havuzhaneler<sup>3</sup> genelde İran'ın kuru ve sıcak iklimlerinde bulunan şehirlerde kullanılmaktadır.



(A)



(B)



(C)

**Görsel 61.** (A) Gülistan sarayında olan Badgir örneği, (B). Gülistan sarayında olan Havuzhane,  
(<http://golestanpalace.ir>), (C) Orsi pencere, ( Kişisel arşiv, 2018)

<sup>2</sup> Klimanın atası olarak ifade edilen ve İran'ın Yazd kentinde bulunan yapılara verilen ad, rüzgâr bacaları.

<sup>3</sup> Havuzhane ortasında bir havuz olan ve geleneksel İran konutlarında yazlık kullanımı için serin bir alandır.

*Eklektik mimari stili:*

Eklektik mimari stili, Kaçar döneminin ortalarında, batı tarzında sütunlar, eğimli çatılar (Santouri) (Görsel 62), iki yönlü merdivenler ve saat kulesi (Görsel 63) gibi batı mimari elemanların İran'a gelmesi ve geleneksel mimari tarzı ile birleşmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu batı mimari elemanları etkilerini önce kraliyet binaları, saraylar ve zengin kesime ait yapılarda, ardından kamu binalarında ve konut mimarisinde ve son olarak az miktarda dini yapıların süslemelerinde göstermişlerdir (Shahroudi, 2015).



(A)



(B)



(C)



(D)

**Görsel 62.** (A) Panteon tapınağında kullanılan alınlık kısmı, (B) Korint bir sütun başlığı, (<https://www.ticketlens.com>), (C) Yunan ve Roma alınlıklardan ilham alınan (Santouri) Elemanı, Sardar Mofakham Evi, Bojnourd, (Oskuie, Javdani Yekta, 2018), (D) Antik Yunan ve Roma sütunlardan ilham alınan Tahran Abgine Müzesinin giriş sütunları, (Kişisel arşiv, 2018)





(A)



(B)



(C)



(D)

**Görsel 63.** (A) Bakingham sarayının çift merdivenleri, (B) Westminster sarayın saat külesi, (<https://www.idesignarch.com> ), (C) Abgine Tahran Müzesinin çift merdivenleri, (Kişisel arşiv, 2018), (D) Gülistan sarayında olan meşhur saat, Bu saat victoria ingiltere kraliçesi tarafından Nasır-Eddin Şaha hediye edilmiştir, ( <http://golestanpalace.ir>)

#### *Batılı mimari stili:*

Bu mimari tarzı, Nasır-Eddin Şah saltanatından sonra İran'a gelen ve daha önce hiç kullanılmayan bir gurup batılı yapıları ifade etmektedir. Bu yeni yapılar arasında operalar, oteller, sinemalar, tiyatrolar, restoranlar ve yeni sokak mimarisi tarzındaki yapılar yer almaktadır (Shahroudi, 2015).

Bahsi geçen üç mimari tarzının oluşumunda bir takım iç ve dış etmenlerin etkisi bulunmaktaydı. İç etmenler, geleneksel mimarinin oluşumu için uygun bir ortam oluştururken dış etmenler, eklektik ve batılı mimari stillerinin oluşumuna yol açmıştır (Shahroudi, 2015).

#### *İran Kaçar dönemi mimarisinde iç ve dış etmenler:*

Geçmiş mimari stillere dönmek, İran'ın dini ve kültürel özelliklerini dikkate almak (örneğin binalarda mahremiyet ilkelerini sağlamak için, içe dönük mimari tarzının kullanımı) ve bina yapımında iklim koşullarını göz önünde bulundurmak, Kaçar döneminin geleneksel mimarisini şekillendirmede en önemli iç faktörlerdir (Kamali,

2009, s.48). Bu dönemin geleneksel mimari tarzında, önceki dönemlerin mimarisinin, özellikle de Safevi döneminde yaygın olan İsfahan tarzının büyük ölçüde izleri bulunmaktadır. Kaçar döneminden sonra büyük çabalara rağmen bu stilin evrimsel süreci sona ermiştir (Pirnia, 2001, s. 272). İsfahan stili özellikleri beş ana özellik olarak tanımlanmaktadır ve Kaçar dönemi camilerinin ve dini yapılarının (geleneksel mimarinin) temelini oluşturmaktadır:

1. Planların sadeleşmesi bu tarzın önemli özelliklerindedir. Binaların çoğu kare ve dörtgen şeklinde yapılmaktadır. Azeri stilinin güçlü ve komplike geometrisinin aksine İsfahan stilinde sade geometri ve genel olarak düz hatlar ve kırık desenler kullanılmaktadır.
2. Binalarda pah köşelerin yaygınlaşması İsfahan tarzında sık olarak gözükmemektedir.
3. Bu stilde genel olarak binaların dış cephesinde dışbükey ve içbükey bulunmamaktadır.
4. “Yedi-Renk mozaik” olarak tanımlanan renkli döşemeler, bu dönemde yaygınlaşmıştır.
5. Eşit ölçüler ve modüllerin kullanımı ve bina yüksekliklerinin azalması İsfahan stilinin özelliklerindedir.

Kaçar döneminde İran ve batılı ülkeler arasındaki artan ilişkiler ülkenin bilimsel, teknik ve eğitim ihtiyaçlarından kaynaklanarak, sosyal ve kültürel açıdan önemli değişimlere etken olmuştur. Genelde bu etkileşim üç farklı yönden etkili olmuştur:

Birincisi, İran ordusuna eğitim vermek için, Avusturya, İtalya, Fransa, Almanya ve Rusya’dan gelen askeri elçilerdir. İlk başta askeri durumlarla alakalı olan bu ilişkiler daha sonra İran’da sosyal, politik, kültürel ve sanatsal yönlerden de ciddi etkiler göstermektedir. “Batı ve İran ilişkileri sırasında Avrupalı liderler tarafından çok sayıda hediyeler İran şahı huzuruna sunulmuştur ki bu hediyeler arasında çok sayıda sanatsal eserler bulunmaktadır. Bu sayede şah ve saraylılar batı sanatı ile tanışmışlardır. Öte yandan, batılı ticari grupların İran pazarına açılmaları sırasında onların getirdikleri resimler ve baskılı kitaplar gibi Avrupalı ürünler sayesinde İran, batı sanatı ile tanışmıştır (Brend, 2001, s. 153).”

İkincisi, Kaçar döneminde İran ziyaretinde bulunan oryantalistler ve misyonerlerdir. Ayrıca, batı sanatının İran sanatında olan önemli etkilerinden biri Avrupalı sanatçıların İran'a girişi ve çeşitli yapılarda süslemeler gerçekleştirmeleridir. (Salari Taleghani, 2010, s. 104).

Batı ile iletişim kurmanın üçüncü etkisi ise, batılı ülkelere eğitim almaları amacıyla öğrenci gönderilmesi olmuştur. "Bu öğrenciler dönüşten sonra, modern bilimin yanı sıra geleneksel İran toplumuna batı yaşam tarzı ve batı kültürüne yönelik ilk kapıları açmışlardır. "Bu insanlar ülkede çeşitli siyasi, sosyal ve kültürel pozisyonlarda yer almışlar ve bu sayede batı tarzına yöneliminin önemli etmenlerinden olmuşlardır." (Bemanian vd. 2009, s. 37)

Bu gelişmeler, Kaçar dönemi sanatlarını özellikle resim, mimarlık, şehircilik ve dekoratif sanatları etkilemiştir. Bu nedenle Kaçar mimarisinde iki farklı yaklaşım söz konusu olmuştur. Bir yandan, eski İran geleneklerine bağlı kalmak isteyen bir kesim ve öte yandan batı sanat ve mimarisinden derinden etkilenen bir kesim ortaya çıkmıştır. Yukarıda bahsi geçtiği gibi dış etmenlerin Kaçar dönemi mimarisinde önemli etkileri olmuştur. Batı mimarisini İran'da yaygınlaştıran nedenleri aşağıda sıralanmıştır:

1. Kraliyet ailesi özellikle Nasır-Eddin Şah ve yönetimin Avrupa ziyaretleri ve Batı Avrupa, Mısır ve Osmanlı imparatorluğunda kurulan İran konsoloslukları, yönetimi şehirleri batı ve modern usuller ile geliştirmeye teşvik etmesi,
2. İranlı mimarların, yurt dışında okumaları ve İran Dar- Ul- Fonun okulunda bulunan Avrupalı mimarlık öğretmenlerinin eğitim vermesi,
3. Rus ve Ermeni mimarların bulunması sayesinde batı tarzı binaların çoğalması (Etesam, 1995, 292- 293),
4. At arabası ve otomobil gibi araçların, şehir içi ve şehirlerarası ulaşım sistemine dâhil olması sonucunda Kaçar döneminin kentsel mimarisine, dışa dönük bir yaklaşım olarak sokak mimarisi kavramının ortaya çıkması, (Khosravi, 1998)

Kaçar döneminde İran'a ithal sokak mimarisi tarzı İran'ın eski dönemlerinde görülüyor ve Kaçar döneminden sonra İran'da yaygın olmuştur. Bu tarz mimari,

caddeler ve sokakların etrafında konutların ve dükkânların inşasından ibarettir. Bu modern ve işlevsel sokaklar, sokağa bakan iki yada üç katlı yapılar, üst katlarında konut ve zemin katında dükkân olan yapılar, vitrinli dükkânlar ve mağazalar ve onlara ait olan reklam panoları, öne çıkan balkonlar ve pencereler, cadde boyunca tekrarlanan tonozlar, sokakların kenarında olan kaldırımlar, küçük akarsular ve düzenle dikilen ağaçlar gibi elemanlardan ibaret olmuştur (görsel 64) (Khosravi, 1998, 134). Bu tarz modern sokaklarda, evler caddenin kenarı boyunca çizgisel bir formda inşa ediliyordu ve evlerin ışığı sokaktan sağlanmaktaydı. Bu dönemde neredeyse eski evlerin mahremiyet kültürünü sağlayan içe dönük mimari tarzı, artık dışa dönük tarzına dönüşmeye başladı. Bu yeni sokaklarda ortaya çıkan yeni elemanlardan biride meydanlardır. Ama bu meydanlar, Safevi dönemine ait, Nakş – ı – Cihan gibi meydanlar ile çok farklıdır. Bu yeni meydanlar 'da camii, pazar, köşk, postahane, banka ve Nazmiye binası (eski polis teşkilatı) gibi yeni binalarda görülmektedir (Khosravi, 1998, 134).

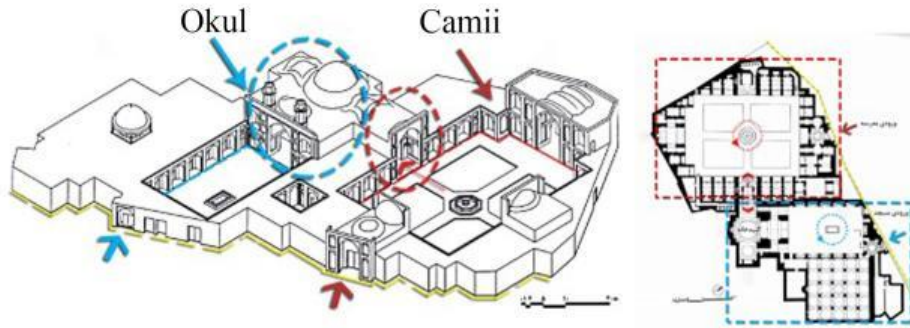


**Görsel 64.** Kaçar dönemi sokak mimarisi, (Tahami, Parsayi, 2004)

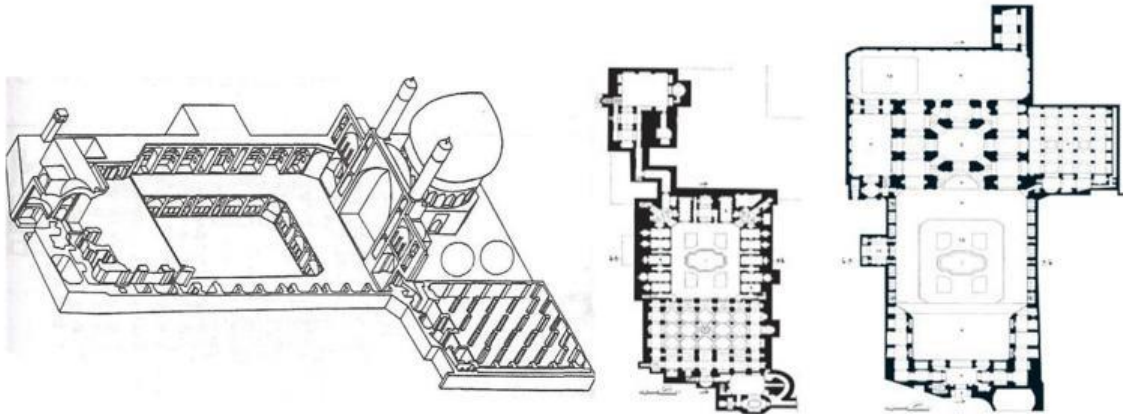
### 1.3.2 Kaçar Dönemi Dini Mimari Özellikleri

Daha önce ifade edildiği gibi, Kaçar döneminin dini mimarisi geleneksel mimari kategorisinde yer almaktadır. Bu dönemde Camiler ve okullar gibi dini yapıların çoğu, Safevi döneminde yaygın olan dört eyvanlı üslubundan esinlenerek inşa edilmiştir. Kaçar dönemi camilerinin genel tasarımı ve dört eyvan, şebistan, kubbe,

minare, mihrap, minber vb. elemanları önceki dönem mimari stillerinden alınsa da, bu dönem mimarları bu genel tasarıma yeni elemanlar eklemişler ve bazı elemanlarda yenilikler de uygulamışlardır. Örneğin, Kaçar mimarlarının tasarım ve planlarda uyguladıkları yaratıcılıklar sonucunda, bu dönemde çok yaygın olan Camii-Okul<sup>4</sup> karma yapıları ortaya çıkmıştır. Kaçar başkenti olan Tahran'da birçok okul bulunmaktaydı ve bu yapılar sadece okul değil, mescit gibi ibadet alanları ile kombine edilmişti (Hillenbrand, 1994, s. 221). Bu camilerin örnekleri arasında Kaşan'da Ağa-Bozorg cami-okulu ve Tahran'da Şeyh Abdul Hüseyin camii-okul'un sayabiliriz (Görsel 65 ve 66).



**Görsel 65.** Camii-Okul kombine yapı örneği, Şeyh Abdul Hüseyin camii ve okulu, Tahran, (Hajighasemi, 2000, 42)



**Görsel 66.** Ağa-Bozorg camii-okulu, Kaşan, (<https://khaandaniha.ir/>)

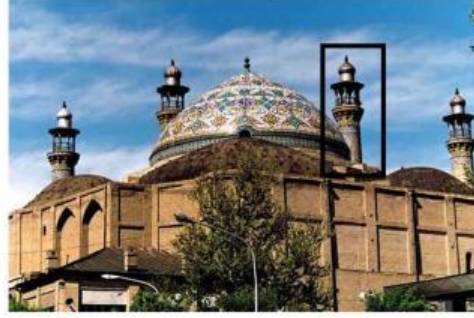
Kaçar döneminde yapılan diğer değişiklikler arasında, batı, doğu ve kuzey cephelerinin ortasında üç büyük girişin yapılmasıdır. İran'ın önceki dönem camilerinde böyle bir plan bulunmuyordu. Yapılan başka bir değişiklik, minare

<sup>4</sup> Medrese

formundadır. Safevi dönemin minareleri yüksektir ve bu minarelerin bir bölümü önde bulunan eyvanın arkasında konumlanmaktadır. Safevi dönemi aksine Kaçar dönemi minareleri daha ince ve daha kısadır ve Türkiye camileri minarelerinden esinlenilmiştir (Kiani, 1995, s. 101). Kaçar mimarları girişlerde dekoratif öğelere çok önem veriyorlardı ve minare elemanın dekoratif işlevini ortaya çıkarmışlardır (Görsel 67).



(A)



(B)

**Görsel 67.** Safevi ve Kaçar camiler arasında minare farkı. (A) , Safevi dönemine ait Imam (Şah) Camii, İsfahan, (<http://www.outtheresomewhere.ca>), (B) Kaçar dönemine ait Sepahsalar Camii ve okulu, Tahran, (<http://www.ferdowsihotel.com/>)

Safevi ve Kaçar camileri arasındaki bir diğer farklılık, mozaiklerde kullanılan süslemeler ile ilgilidir. Kaçar camilerinde kullanılan bitki ve geometrik motifler, daha fazla detay ve daha karmaşık inceliklere sahiplerdir. Bu motiflerde, batı sanatı etkisi nedeni ile gölgelendirme teknikleri ve natüralizm detayları daha çok görülmektedir. Safevi dönemi motifleri çoğunlukla düz ve iki boyutta uygulanmış ve genelde maddi niteliğe sahip değildirler. Kaçar süslemelerinde ve motiflerinde kullanılan renklerin çoğu sarı, turuncu, pembe ve kahverengi gibi sıcak renklerdir. Safevi döneminde kullanılan renklerin çoğu yeşil, turkuaz, mavi ve lacivert gibi soğuk renklerdir. Ayrıca, mozaikler ve yazıtlarda kullanılan hattatlık sanatında da bu iki dönem arasında farklar vardır. Safevi döneminde kullanılan Sülüs hat üslubu, Kaçar döneminde yerini Nestalik hat üslubuna bırakmıştır. Genel olarak Kaçar ve Safevi dönemlerine ait cami mimarilerinin karşılaştırılması Tablo 10'da gösterilmektedir (peiravi Khoshnejad, 2017; Sajadzadeh vd. 2017, s. 255- 227).

Eleman	Safevi	Kaçar
<b>Tasarım ve plan</b>	Tasarımda ve yapı geometrisinde sadelik	Bina tasarımında daha fazla yaratıcılık, mekansal çeşitlilik, camii-okul gibi kombine yapılar yapılması
<b>Motif</b>	Daha basit bitki ve geometrik motiflerin kullanımı, İki boyutlu ve soyut motiflerin kullanımı.	Çok detaylı ve karmaşık çemberli bitki ve geometrik motiflerin kullanımı, Motiflerin batı sanatından etkilenmesi, Gölgeleme tekniklerinin kullanımı, Natüralizm ve ayrıntılı detaylar
<b>Hattatlık</b>	Sülüs hat üslubunun yaygın olarak kullanımı	Nestalik hat üslubunun yaygın olarak kullanımı
<b>Yaygın renk profilleri</b>	Yeşil, turkuaz, mavi ve lacivert gibi soğuk renkler	Sarı, turuncu, pembe ve kahverengi gibi sıcak renkler
<b>Minareler</b>	Alt kısmı gizli ve üst kısmı eyvan üzerinden görüntülenen yüksek minareler kullanımı	Minarelerin daha kısa ve daha ince olması, Türkiye camilerinin minarelerinden ilham alınması

**Tablo 10.** Safevi ve Kaçar dönemi cami yapılarının mimari özelliklerinin karşılaştırılması, ( Kamali, 2009)

### 1.3.3 Kaçar Dönemi Süsleme Özellikleri

İran mimarisinde her zaman süsleme için çeşitli teknikler ve malzemelerin kullanımı vazgeçilmez olmuştur. İranlı mimarlar uzun zamandan beri mimari yapıları zenginleştirmek ve görsel özellikler yaratmak için çeşitli süsleme teknikleri kullanmaktadır. İran'da farklı mimari dönemler arasında, Kaçar dönemi (19.yy), süsleme tekniklerinin gelişmesinde bir dönüm noktası olarak sayılabilmektedir. Bilimin ve teknolojinin gelişimi ve iletişim genişlemesi mimari malzemelerin üretiminde ciddi ilerlemelere neden olmuştur. Bu yeni malzemeler daha çeşitli motiflerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönemin motiflerinde, önceki dönemlerde kullanılan iki boyutlu ve geometrik motifler yerini daha çok ayrıntı ve detaya bırakmıştır. Bu dönemde yaygın olan süsleme teknikleri aşağıda ifade edilmiştir:

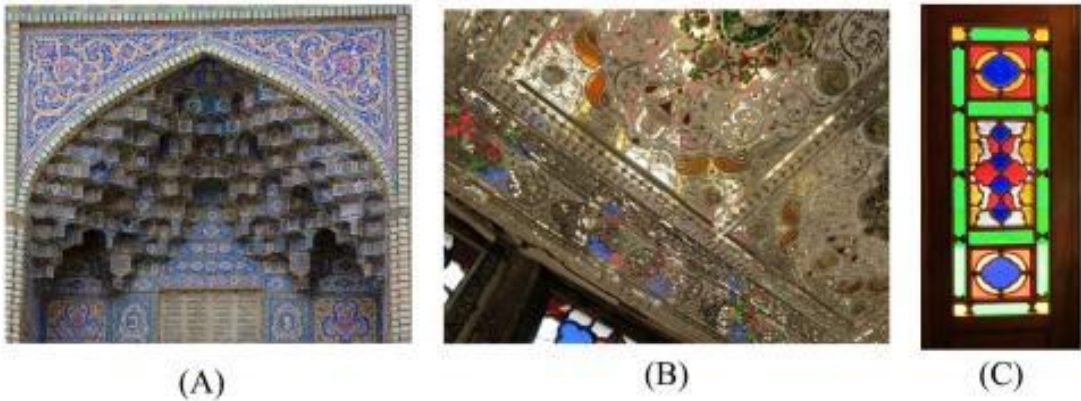
#### *Mukarnas:*

Mukarnas, İslami dönemin önemli süs elemanlarından biridir ve İran mimari yapıları, özellikle camiler ve türbelerin süslemelerinde önemli bir role sahiptir. Mukarnaslar,

bal peteğine benzer birimlerden oluşmaktadır. Bu birimler, kat kat ve üst üste yapılınc farklı geometrik motifler oluşturmaktadır. Aslında mukarnas, İslami mimarisindeki iki boyutlu motifler ve gerehçini'lerin bir tür üç boyutlu versiyonudur (Görsel 68-A).

#### *Ayna işlemleri:*

Bu teknikte, küçük ve büyük ayna parçaları bir araya getirerek çeşitli motifler oluşturulmaktadır. Bu sanat evlerde, duvar ve alçı üzerine, gül ve vazo motifleri olarak uygulanmıştır. Dini mekanlarda ise mukarnaslar ve geometrik ağlar ile birleştirilerek tüm yüzeyi kaplamak için kullanılmıştır. Bu teknik Kaçar bahçelerinde, resimler ve ahşap süslemeleri ile birlikte, tavanda ve duvar üzerindeki alçı işlemlerinde, gül, vazo, İslimi ve geometrik desenler olarak kullanılmıştır (Görsel 68-B) (Zahedi Aval ve Mehreganifar, 2018).



**Görsel 68.** (A) Mukarnas örneği, Kaynak: Nasir ol Molk Mosque, ( <https://timgori.pw/> ), (B) Zeinat Al Muluk evinde kullanılan ayna işlemleri, (C) Renkli camlar ve ahşap işlemleri, (Kişisel arşiv, 2018)

#### *Ahşap işlemleri:*

Bu dönemin ahşap işlemleri, gerehçini ve geometrik ağlar formunda ve renkli camlar ile kombinasyon oluşturarak orsi pencereler ve tavan süslemelerinde kullanılmaktadır. Bu sanat Kaçar dönemi konutlarda, saraylarda ve bazı camilerde kullanılmıştır (Görsel 68-C) (Hassanpour Lamar, 2016, s. 27).

#### *Karbandi:*

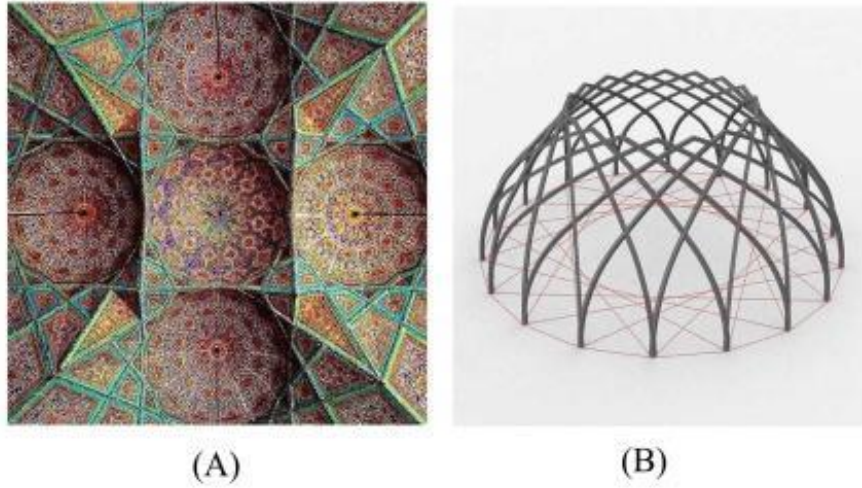
Bu süsleme tekniği, geleneksel İran mimarisinde binaları dekore etmek için kullanılan ve geometrik desenlere dayanan elemanlardan ibarettir. Bu teknik ile



kubbeler ve sundurmaların alt kısmı, Şemse ve Turunç gibi desenlere bölünüyordu ve bu bölümler bir sonraki aşamada mozaik ve tuğla işlemleri gibi süslemeler ile birleştirilmektedir (Görsel 69- B) (Mohammadian Mansour ve Faramarzi, 2011).

#### *Kâse işlemleri:*

Bu teknik bir birine dayanan bir dizi kâse formu elemanlardan oluşmaktadır. Bu kâseler hem tavan dekorasyonu ve hem yük transferi için kullanılmaktadır. Bu kâse formu elemanlar büyük ve küçük açıklıkları bir sütuna ihtiyaç duymadan kapatılabilmekte ve bu sayede geçitleri açık bırakılmaktadır. Bu tekniğin çalışma prensibi kısaca şu şekildedir; çatıya binen yük, birbirine bağlı olan kâseler aracılığı ile yan sütunlara aktarılmaktadır. Bu elemanlar genellikle sundurma çatılarını süslemek veya camiler ve türbelerdeki şebistanların tavanını kapatmak için kullanılmaktadır (Görsel 69- A) (Pournaderi, 2008, s. 105).



**Görsel 69.** (A) Nasır El-Mülk caminin Kuzey eyvanında kullanılan beş kâse süsleme, (Fotoğrafçı: Amir Tavakoli), (B) Karbandi elemanın üç boyütlü çizimi, (Hengameh Najm)

#### *Tuğla işlemleri:*

Kaçar dönemi tuğla işlemlerinde geometrik veya hat motifleri oluşturmak için kalıp veya oyma yöntemi kullanılmıştır. Bu tip süslemeler kullanımı her türlü yapıda görülmektedir (Görsel 70- A) (Kiani, 2013, s. 21- 22).

#### *Alçı işlemleri:*

Bu dönemde alçı tekniğinin kullanımı genelde batı mimarisinden alınan sütun başlıkları yapımında kullanılmıştır. Ayrıca bu teknik saraylar, camiler ve konutların

duvar süslemelerinde, soyut bitki motifleri, arabeskler, gül ve vazo motifleri, gül ve kuş motifleri ve kabarık geometrik motifleri oluşturmak için kullanılmıştır (Görsel 70-B) (Shapourian, 2017).

#### *Resim ve mozaik:*

Kaçar döneminde, perspektif, gölge işlemleri ve ince detaylarla yaratılan Avrupa tarzı natüralist resimler, ahşap, duvar ve Yedi-Renk mozaikler gibi farklı yüzeylerde uygulanmaya başlamıştır. Genel olarak, Kemer döneminde kullanılan tüm dekoratif teknikler arasında, resim ve mozaik teknikleri, sanatçıların sofistike ve daha ayrıntılı motifler (manzaralar ve portreler) yaratmaları için daha iyi bir platform oluşturmuştur. Ayrıca, bu teknikler sanatçıların ellerini daha fazla renk kullanma konusunda açık bırakmıştır (Görsel 70- C,D) (Shiravand ve Chitsazian, 2014, s. 192- 194).



**Görsel 70.** Zeinat Al Muluk evinde kullanılan (A) tuğla işlemleri (B) alçı kabartması, (C) resim, Kaynak: Kişisel arşiv, (D) Nasır El-Mülk camisinde kullanılan Yedi-Renk mozaik, ( Kişisel arşiv, 2018)

#### *Kaçar döneminde yaygın olan mozaik çeşitleri ve motifleri:*

Kaçar döneminde kullanılan en yaygın mozaik çeşitleri, Muakali, Muarrak, Yedi-Renk ve Çehre-Nigar mozaiklerdir. Muakali (Moaghali, Farsça: معقلی) mozaik, sade renkler ve formlarda üretilen seramik (çini) parçalardan ibarettir ve bu parçalar tuğla parçaları ile yan yana kullanılarak geometrik desenler oluşturmaktadır. Bu durumda mozaik bir mücevher gibi tuğla dizinleri arasında yer almaktadır (Taghvaei, 2013, s. 139). Genelde bu tarz mozaikte hat motifleri kullanılmaktadır (Görsel 71).



**Görsel 71.** Nasır El-Mülk camisinin batı şebistanında kullanılan Muakali mozaikleri, (Kişisel arşiv, 2018)

Muarrak mozaik, desenli formlarda kesilen seramik parçalardan oluşmaktadır. Bu önceden kesilmiş ince ve zarif parçalar, yap-boz parçaları gibi bir araya gelir ve birbirlerini tamamlar ve böylece büyük bir görsel oluşur (Görsel 72). Bu teknik 16. yüzyıldan sonra (Safevi dönemi) ekonomik olmadığından dolayı devam etmemiş ve yerini Yedi-Renk mozaiklere bırakmıştır (Kiani, 1995, s.133).



**Görsel 72.** Muarrak mozaik, bu teknikte mozaikler belli şablonlar üzerinden kesilir ve daha sonra bu zarif parçalar bir araya getirilir, (<http://ceramara.baaax.ir/fa/article>)

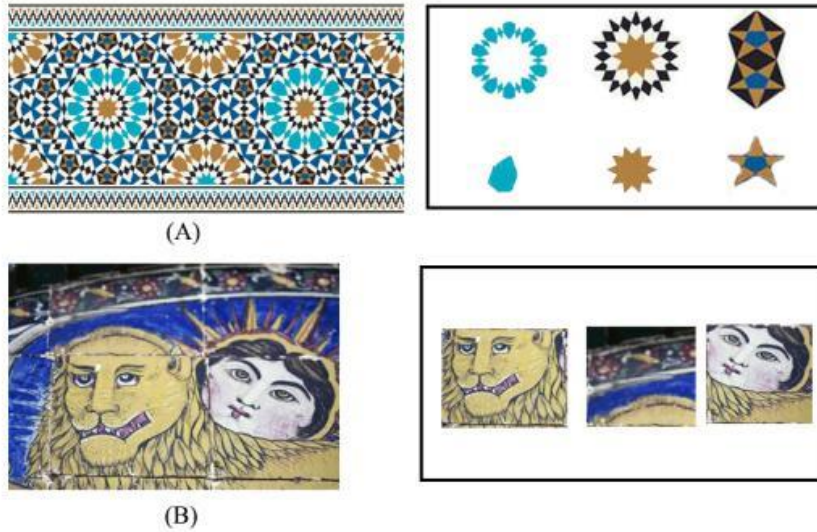
Yedi-Renk mozaik genelde 15×15, 20×20, 5.7×15, 10×20 santimetre ebatlarında beyaz renkte olan ve yan yana dizilmiş karelerden yapılmaktadır. Bu kare mozaikler üzerinde istenilen desen ya da hat kömür ile kopyalanır. Ardından, bu kömürlü çizgiler manganez oksit ile koyulaştırılır ve çeşitli çinide kullanılan boyalar (oksitler)

ile boyanıp fırında pişirilmektedir (Görsel 73). Bu mozaiklerde genelde yedi çeşit renk kullanıldığı için onlara Yedi-Rang (Haft-Rang, هفت رنگ) ismi verilmiştir. Bu yedi ana renkler mavi, firuze, yeşil, sarı, siyah, kırmızı ve laciverttir.



**Görsel 73.** Yedi-Renk mozaik yapımı, (A) İlk aşamada görsel kömür ile mozaik üzerine kopyalanır, (B) İkinci aşamada tasarım çeşitli renklerle boyanır, (Kudretullah Abbasi, abbasi.tiles@gmail.com)

Bu sanat, Kaçar döneminde (özellikle camilerde) çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır ve sanatçılar arasında daha popüler olmuştur. Çünkü bu mozaiklerin kullanımı hem çalışmaların hızını arttırıyordu ve hem maliyet açısından daha uygundu. Yedi-Renk mozaiklerin ortaya çıktıktan sonra, artık mozaiklerin formları eskisi gibi sadece birkaç geometrik form ile sınırlanmıyordu. Sanatçılar bu yeni (ham) mozaik üzerinde istedikleri görselleri çizebiliyorlardı ve ardından bu görseller fırınında pişerek kalıcı bir kaplama haline geliyordu (Görsel 74). Buda sanatçıların bu sanatı tercih etmelerinin başka bir nedeniydi.



**Görsel 74.** Muarrak ve Yedi-Renk mozaiklerin farkı, (A) Muarrak Mozaik, (B) Yedi-Renk Mozaik, (<https://www.chidaneh.com>)

Bu dönemde Mozaik sanatı ile ilgilenen sanatçılar, kare şeklinde olan mozaikleri bir tuval gibi görmüşler ve bir ressam gibi onların üzerinde motifler yaratmaya çalışmışlardır. Bu yüzden, bu dönem ressamları ve mozaik ustaları arasında ciddi bağlantılar görülebilir. Nitekim bu bağlantılar yüzünden mozaikler üzerinde resim yapan ustalar, bir ressam olarak sınıflandırılmışlar ve bu ustalar kraliyet resimhanesinde çalıştırılıyorlardı. Bu nedenle, batı kültürü, İran sanatını sadece resim alanında değil, mozaik sanatında da etkilemiştir. Kaçar dönemine ait olan Yedi-Renk Mozaiklerdeki görseller, Avrupalı görsellerin etkisi nedeni ile soyut kavramlardan uzaklaşarak, daha somut ve objektif hale gelmişlerdir. Bu mozaiklerdeki süsler daha realistlik ve gerçekçi bir imaj sergilemekteydi (Arab Beigi ve Ghasemi, 2018, s. 64).

Genel olarak, Kaçar döneminin Yedi-Renk mozaiklerinde kullanılan motifler şu şekilde sınıflandırılmaktadır (Panjehbashi ve Doulab, 2018) :

1. Hayvan motifleri: genel olarak kuşlar, tavus, ördek, serçe ve aslan (güneş ve aslan kombinasyonları)
2. Bitki motifleri: zambak çiçeği, kırmızı güller, Arabesk motifleri (İslimi ve Hatayi), uzum meyvesi, meyve tabakları, vazo-çiçek kombinasyonları
3. Çerçevesiz motifler: İranlı yıldız, oval, kare ve mihrap formunda olan (Mihrabi motifleri) çerçeveler
4. Mozaikler ve yazıtlar üzerinde yapılan hat motifleri
5. Manzaralar
6. İnsan motifleri: en çok kral ve saraylıların portresi, dövüş sahneleri, kanatlı insan ve meleklerin motifleri, kral tacı motifi

Kaçar döneminde İnsan motifleri içeren Yedi-Renk mozaiklere, Çehre-Nigar (Türkçe: İnsan yüzü içeren mozaik, Farsça: کاشی چهره نگار) isimi de verilmiştir (Görsel 75). Çehre-Nigar mozaiklerin kullanımı camiler hariç, konutlarda, saraylarda, bahçelerde veya hamamlar gibi dini olmayan mekânlarda yaygındı.



**Görsel 75.** Çehre-Nigar mozaik örneği, Moghaddam müzesi, Tahran, (19. Yy), Kaçar dönemi, (<http://museums.ut.ac.ir/mm/>)

Bu dönemde daha natüralist bir görüntü yaratmak için, Çehre-Nigar mozaik üzerinde yapılan insan görsellerinin yüz ve bedenlerinde ten rengi ve pembe rengi kullanılmıştır (Khosravi ve Afshar- Asl, 1998, s. 122). Bu tarz renklerin kullanımı ilk kez Kaçar döneminde ortaya çıkmıştır. Bahsi geçtiği gibi Kaçar döneminden önce mozaik sanatında genel olarak kullanılan renk profili en çok lacivert, firuze ve yeşil gibi renklerden oluşmaktaydı. Ancak Kaçar döneminde mozaiklerin renk profilinde kırmızı, sarı, açık turuncu, ten rengi, pembe ve beyaz gibi yeni renklerde yaygınlaştı. Bu renk profili değişimi nedenini, Avrupa'da aynı döneme ait olan Barok ve Rokoko stilindeki eserleri inceleyerek bulabiliriz. Barok ve Rokoko dönemlerine ait saray süslemelerinde, en çok kullanılan renkler sıcak renklerdi. Avrupa'daki bu tarzların etkisi nedeni ile Kaçar döneminde de eski dönemlere göre sıcak renklerin kullanımı daha çok görülmektedir. Bu sıcak renklerin kullanımının en güzel örneklerinden biri, Gülistan sarayın iç mekanıdır (Görsel 76).



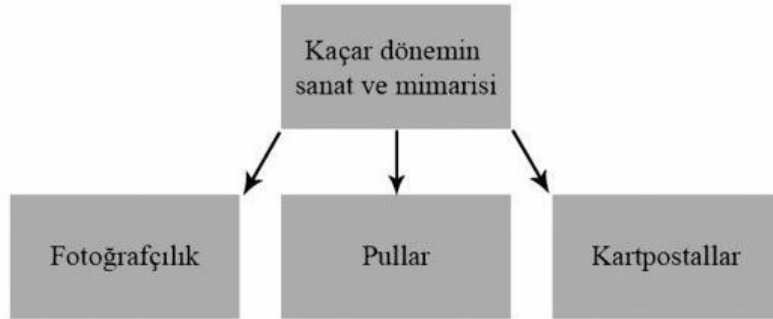
(A)

(B)

**Görsel 76.** (A) Schaezlerpalais sarayda sıcak renk kullanımı, (1765), Almanya, (<http://kunstsammlungen-museen.augsburg.de>) , (B) Gölstan sarayın iç mekânında kullanılan sıcak renkler, Tahran, Kaçar dönemi, (<http://golestanpalace.ir>)

#### *Kaçar döneminin Yedi-Renk mozaiklerinde bulunan motiflerin Kaynağı:*

Bu dönemde, İran ve batı ilişkilerin sonucunda, İran'da kültürel gelişmeler ve yeni bilimlere ortaya çıktı. Bu gelişmelerin en önemlilerinden, fotoğrafçılık ve posta pulları ve Avrupalı kartpostalların yaygınlaşmasıdır. Bu yeni üç kavram, yukarıda sınıflandırılan Yedi-Renk mozaik motiflerinin ana kaynağı olmuştur (Görsel 77).



**Görsel 77.** Kaçar dönemi mozaik motiflerinin üç ana kaynağı

1887 yılında İran'a ithal edilen fotoğrafçılık sanatı kral ve saraylıların dikkatini çekmeyi başarmıştır. Bu sanat, İran motifleri gelişimi üzerinde büyük bir etkisi olmuştur, öyle ki Kaçar döneminin mozaik motiflerinde, daha önce hiç yaygın olmayan siyasi karakterlerin portresi, mimari inşaatlar, doğal manzaralar ve bazı hayvan görselleri görülebilmektedir. Bu görsellerin hepsi kamerayla çekilen fotoğraflardan ilham alınmış ya da onların üzerinden kopyalanmıştır. Bu dönemde perspektif, gölgeleme ve hatta siyah-beyaz motiflerin kullanımı gibi prensipler, bu görsellerin fotoğraflardan taklit edilmesinin bir göstergesidir (Zaka, 1997, s. 4 ve 41).

Yurt dışından gelen pullar, Kaçar sanatı ve mimarisini etkileyen ikinci önemli faktördür. Ortadoğu'da pul baskısı yapan ve yayınlayan ilk devlet Osmanlı devleti olmuştur ve bu pullar üzerinde Osmanlı tuğrasını kullanmıştır. Osmanlı devletinden sonra orta doğuda pullardan faydalanan ikinci ülke İran olmuştur. Nasır-Eddin Şah'ın saltanatından önce, genelde mektuplar kralın özel ajanları (Çaparları) tarafından taşınmaktaydı ancak, bu dönemden sonra posta sistemi ve pulların kullanımı (posta işlemlerinin ücreti yerine) yaygınlaşmıştır. İran'daki ilk pul örnekleri, elinde kılıç olan aslan ve güneş motifiyle (İran'ın resmi simgesi) basılmaktaydı. Bu tasarım Albert Bar isimli Fransız bir kişi tarafından yaratıldı. Bu motif yuvarlak bir çerçeve içinde ve dört farklı renkte (farklı renkler, farklı fiyatlar için) tasarlandı (Görsel 78) (Balian Asl vd. 2019, s. 95- 98).



**Görsel 78.** Yuvarlak bir çerçeve içinde ve dört farklı renkte tasarlanan ilk pullar, (<http://malekmuseum.org/>)

Bu pullar daha sonra çeşitlendi ve sırayla Nasır-Eddin Şah, Muzaffereddin Şah ve diğer Kaçar kralları portreleri pullar üzerinde basıldı (Bemanian, Momni, Soltanzadeh, 2011, s. 39 ve 40). Bu pulların İran'a ithali ile birlikte çerçeveli denilen motiflerde ortaya çıktı. Daha önceki dönemlere ait süslemelerde, arabesk tarzında tasarımlar ve yüzeyin her tarafına aynı oranda yayılan formlar yaygındı. Ancak Kaçar döneminden itibaren, çerçeveli görüntülerin kullanımı popüler bir hale geldi ve motiflerin belli bir sınır içine sığdırılması yaygınlaştı. İran motifleri değişimini etkileyen diğer faktörde, Avrupalı kartpostalların İran'a girişidir. Kartpostal diye bir posta ürününün İran'a giriş tarihinden net bir bilgi elde yoktur. Ancak, İran'da bu tür posta ürünlerinin yaygınlaşması, bu ürünün Avrupa'da yaygınlaşmasıyla hemen hemen aynı dönemdedir. Fotoğrafçılığın gelişmesi ile birlikte kartpostallar üzerinde,



manzaralar veya sanatsal eserler gibi görseller daha çeşitli hale gelmiştir. Bu kartpostallarda, saraylıların portresi, tarihi yapıları, kentsel ve doğal manzaralar, süslü çerçeveler ve hatta Avrupalı resimlerin fotoğrafları görülebilmektedir (Görsel 79). Bu kartpostal görselleri, Kaçar yapıları süslemelerini etkilemiştir ve görsellerin benzer kopyaları bu dönemdeki mozaik eserlerinde bulunmaktadır (Bemanian, Momeni, Soltanzadeh, 2011, s. 35- 40- 42).



Gölisatan sarayı, Fildişi binası



Nasiraddin Şah'ın görseli kartpostal üzerinde



Çiçek dekorasyonu boyalı fayans  
Nasır- El- Mülk Camii, Stok fotoğraf



Nasiraddin Şah'ın görseli fayans üzerinde  
Moghaddam müzesi, Tahran, MS. 19

**Görsel 79.** Kartpostal etkisi ile yapılan mozaik süsleme örnekleri, Üst sol: (<http://www.golestanpalace.ir/>), Alt sol: (Kişisel arşiv, 2018), Sağ (üst, alt): (<http://museums.ut.ac.ir/mm/>)

## 2. BÖLÜM : ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Bu tez çalışmasında, 19. Yüzyılda İran'ın Şiraz kentinde Kaçar Hanedanı döneminde inşa edilmiş olan Nasır El-Mülk camisinde kullanılan süslemelerde, geleneksel İran süslemelerinden ne şekilde esinlendiğini ve kullanılan süslemelerin sembolik özelliklerinin nasıl olduğu sorularına cevap aramaktadır. Ayrıca araştırma sürecinde incelenen tasarımların sadece estetik yönü değil, arkasında yatan kullanım amaçlarının da göz önünde bulundurmasına dikkat edilmiştir.

### 2.1 Verilerin Elde Edilmesi

Araştırmanın süreci,

- a) Araştırma konusu ve kapsamı ile ilgili veri toplanması
- b) Toplanan verilerin düzenlenmesi
- c) Araştırma kapsamında analizi yapılacak yapının yerinde gözlemlenerek gerekli her türlü verinin fotoğraf, belge vb. dokümantasyonları ile toplanması
- d) Toplanan tüm verilerin detaylı çalışması yapılarak analizlerin gerçekleştirilmesi

olarak dört aşamada gerçekleştirilmiştir. Tüm bu çalışmalardan elde edilen verilerin analizi ile 19. yüzyıl Kaçar döneminde, Şiraz şehrinde bulunan dini yapıların süslemelerinde kullanılan motif ve bezemelerin biçimsel ve anlamsal özelliklerinin nasıl olduğu üzerine Nasır El-Mülk Cami'si örneği üzerinden bilgiler elde edilmiştir.

#### 2.1.1 Fotoğraf ile Belgeleme

Nasır El-Mülk Camisi hakkında yapılan araştırmalar genelde yapının aydınlatma sistemi ve kullanılan renkler üzerinde olmuştur. Bu camide kullanılan motifler ve semboller hakkında detaylı bilgi bulunmamaktadır. Bu yüzden bu araştırmada caminin yapısal ve mekansal elemanlarındaki semboller ve motifler odak noktası olmuştur. Araştırma için yeterli veriler ve kaynaklar elde etmek için bu tez sürecinde Şiraz şehrine gidilerek tüm yapısal elemanlar, tüm mekanlar ve motiflerden yakından fotoğraflar çekilmiş ve belgelenmiştir. Ardından bu fotoğraflardaki motiflerin sembolik anlamları ve evrim süreçleri literatürdeki bilgilere göre

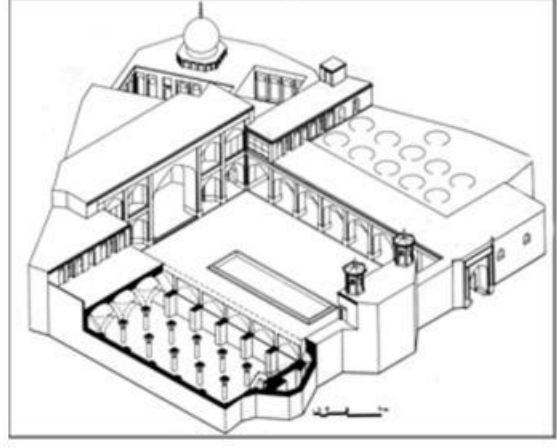
incelenmiştir.

## **2.2 Araştırma Ortamı**

Bu tez çalışmasında, analiz edilmek üzere İran Kaçar dönemi, Şiraz şehrinde bulunan, ve günümüzde halen kullanılmakta olan Nasır El-Mülk Cami araştırma ortamı olarak belirlenmiştir. Seçilen bu dini yapı yerinde incelenerek gerekli her türlü gözlem yapılmış olup, fotoğraflar ile belgelendirilmiştir.

### **2.2.1 Nasır El-Mülk Cami Genel özellikleri**

Nasır El-Mülk Camisi 1876 yılında, Şiraz'ın zengin ailelerinden, Şiraz valisi Mirza Ali Ekber Kavam- El-Mülk'ün oğlu olan, Hasan Ali Nasır El-Mülk'ün isteği ile yapılmıştır. Bu caminin inşası on iki yıl sürmüştü ve 1888 yılında tamamlanmıştır. Ancak bu senede henüz çok meşhur olan vitray pencereler ( Farsça: Orsiler) bulunmamaktaydı. Bu tarz pencereler 1969 yılında Haj Mirza Ayet tarafından bu camiye eklenmiştir. Bu vitray pencerelerinden çıkan renkli ışıklar ve camide çok sayıda bulunan pembe çinilerden dolayı bu yapıya Pembe Camii olarak da adlandırılmaktadır. Caminin giriş kısmında yer alan yazıta göre, bu yapı, mimar Muhammet Hasan ve Mirza Rıza Kaşiger adında olan iki kişi tarafından inşa edilmiştir. Nasır El-Mülk Camisi lokasyon olarak Şiraz şehrinde God- E- Araban mahallesinde ve şehrin merkezi bölgesinde yer almaktadır. Bu mahalle eskiden (İshak Beig) diye adlandırmakta ve Kaçar döneminde Şiraz'ın hükümet merkezi sayılmaktaydı. Bu cami ilk başta bir özel kompleksinin parçasıydı ve halka açık değildi. Bu özel kompleks, bir ev, bir cami, bir geleneksel hamam ve bir depo alanından oluşmaktaydı. Ancak zamanla yeni bir caddenin inşası sırasında kompleksin büyük bir kısmı tahrip edilmiştir (ev, hamam, ev ve camii arasındaki alan ve su depolama alanı). Günümüzde yalnızca cami bölümü kullanılmaktadır (Görsel 80) (Zamanipour vd. 2016).



**Görsel 80.** Sol: Nasır El-Mülk Cami'nin yukarıdan görüntüsü( <https://www.mashreghnews.ir>), Sağ: Nasır El-Mülk camii üç boyutlu, (Emad vd, 2015)

### 3. BÖLÜM : ANALİZ VE TARTIŞMA

Tez çalışmasının bu bölümünde, analizi yapılmak üzere belirlenen Nasır El-Mülk camisinin iç mimarisini oluşturan alanlar, açık, yarı açık ve kapalı alanlar olarak üç ana grupta incelenmiş olup; bu alanlarda kullanılan süsleme elemanları analiz edilmiştir. Daha sonra, camide bulunan tüm mimari elemanların işlevi ve bu elemanlarda kullanılan süsleme ve motiflerin sembolik anlamları incelenmiştir.

#### 3.1 Nasır El-Mülk Cami Mimari ve İç Mekan Özellikleri

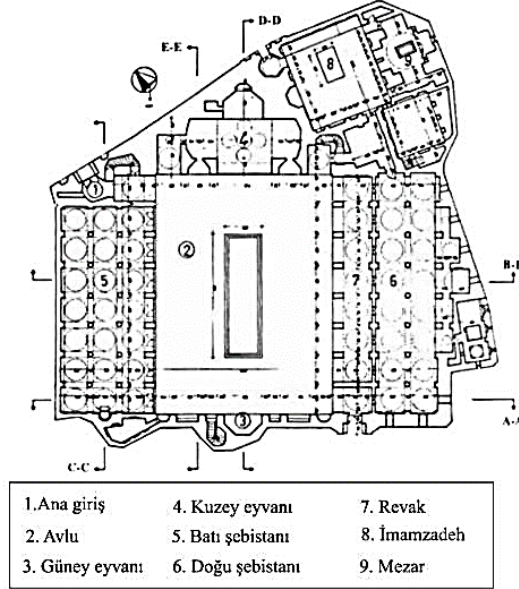
Her cami kendine özgü bir tasarıma sahiptir ve bir caminin diğer camilerden ayırt edilebilmesi için benzersiz özelliklere sahip olması gerekir. Böyle camilerden biri, İran'da bulunan Nasir-El-Mülk Camisi'dir. Dışarıdan alışıl gelmiş bir camiye benzemektedir ancak içerisinde çok daha fazlasını barındırmaktadır. Bu doğrultuda, Nasır El-Mülk Camisi analizi yapılmak üzere mimari özellikleri ve iç mekân özellikleri olarak iki farklı bölümde ifade edilmiştir.

##### 3.1.1 Mimari Özellikleri

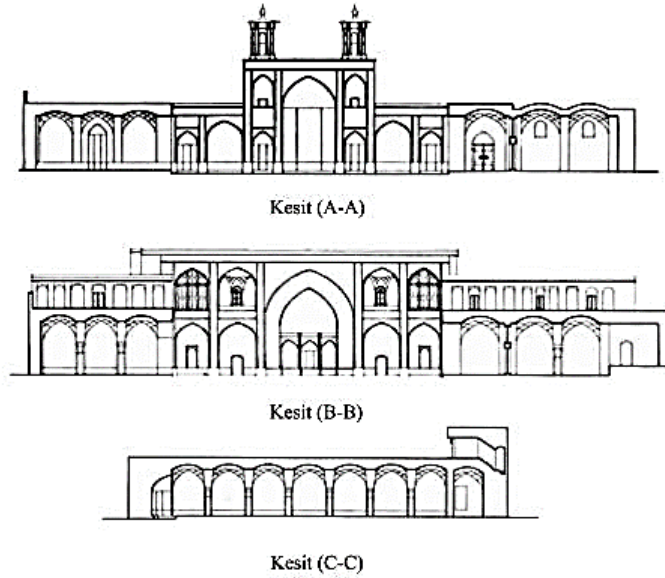
Kaçar dönemi camilerinin çoğu eyvanlı stilinde yapılmıştır, ancak bu stil tüm İran şehirlerinin iklimsel ve kültürel koşullarıyla uyumlu değildir. En iyi örneklerden biri Şiraz şehrinde bulunan camilerdir. Bu camilerin mimarisi, İran'ın pek çok yerindeki camilerden farklıdır ve eyvanlı camiler yerine şebistanlı camiler daha yaygın olarak görülmektedir.

Şiraz camileri ve İran'ın diğer bölgelerindeki camiler arasındaki diğer önemli bir fark, kubbe elemanıdır. Genelde Şiraz camilerinde kubbe elemanı bulunmamaktadır ve bu elemanın kullanımı sadece kutsal türbeler ile sınırlıdır. Şiraz halkının kültürel inancına göre kubbe elemanı, bir alanın merkezinde önemli bir kişinin mezarının bulunmasını ifade eden bir simgedir. Bir mezarın üzerinede inşa edilen kubbenin güzelliği ve boyutu, mimarın ve tasarımcının mezar sahibine olan saygı ve sevgi büyüklüğünün göstergesidir. Bu konu Şiraz'da, Kaçar döneminin sonuna kadar bir gelenek olarak sürdürülmüştür (Parsayi vd., 2009, s. 51- 60). Nasır El-Mülk camisi yapısal açıdan Şiraz'da bulunan nadir camilerden biridir. Bu cami eklektik bir tarza

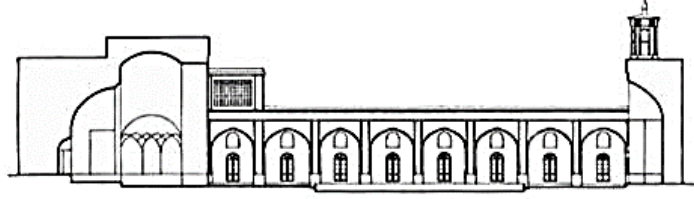
sahip ve içinde hem eyvanlar ve hem şebistanlar aynı zamanda bulunmaktadır (Görsel 81, 82, 83). Böyle bir eklektik özelliğe ek olarak, bu caminin tasarımında hem geleneksel İran mimari üslupları kullanılmıştır hem de Osmanlı camileri tarzından ilham alınmıştır.



**Görsel 81.** Nasir El-Mülk Caminin planı, (Hajighasemi, 1982, s. 82)



**Görsel 82.** Nasir El-Mülk camii kesitler, (Hajighasemi, 1982, s. 83- 84)



Kesit (D-D)



Kesit (E-E)

**Görsel 83.** Nasır El-Mülk camii kesitler, (Hajighasemi, 1982, s. 83- 84)

Şiraz'daki diğer camiler gibi bu camide de kubbe elemanı kullanılmamıştır. Yapının planında üç giriş, iki eyvan (kuzey ve güney eyvanları), iki şebistan (doğu ve batı şebistanları), dikdörtgen şeklinde bir avlu ve merkezi havuz bulunmaktadır. Bu cami eyvanları arasında kuzey eyvanı, güney eyvana göre daha güzel ve gösterişlidir ve daha süslü yapıya sahiptir. Caminin doğu ve batı şebistanları arasında da farklılıklar bulunmaktadır ve batı şebistanı doğu şebistanına göre daha süslüdür. Batı şebistanının kiremitleri ve taşlı sütun başlıkları, Zend döneminde yapılan Vekil camisinden ilham alınmıştır (Görsel 84).



Nasır- El- Mülk Cami

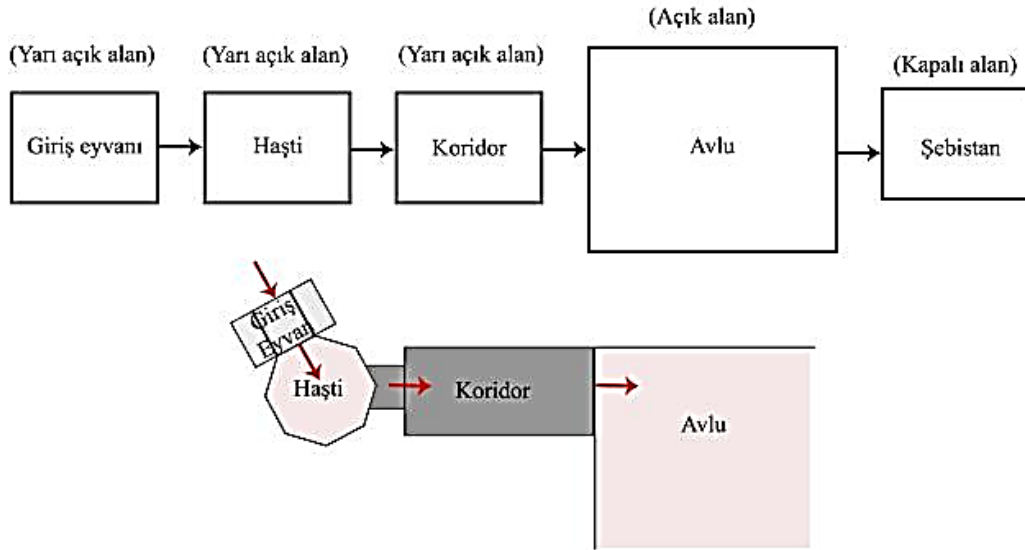
Vekil Cami

**Görsel 84.** Nasır El-Mülk Camisinin spiral formundaki sütunları, Şiraz'da olan Vekil Camisi sütunlarından (Zendieh Dönemi) ilham alınmıştır. Sol: (Fotoğrafçı: Alireza Ameri), Sağ: ( Fotoğrafçı: Hamed Akhlaghi)

Nasır El-Mülk Cami'sinde genel olarak alçı ve kiremit, temel bölümünde ise taş malzeme kullanılmıştır. Yapının dış ve iç cephelerinde tuğla, kiremit ve taş kombinasyonları kullanılmıştır. Bu malzemelere ilaveten, duvarların bazı kısımlarında ahşap da görülebilir. Bu ahşap parçalar, deprem gibi doğal afet sırasında duvarların ayrılmalarını ve kırmalarını engellemektedir. Bu caminin farklı bölümlerinde çini ve mozaik işlemleri, mukarnas süslemeleri, kiremit işlemleri, alçı kabartmaları, karbandi ve kase işlemleri gibi iç bükeylerden oluşan elemanlar görülmektedir (Mousavi, 1999).

### 3.1.2 İç Mekan ve Süsleme Özellikleri

İran camilerinin mimarisinde, bir alandan diğerine geçiş için bir hiyerarşi gözlemek mümkündür. Bu hiyerarşi yarı açık, açık ve kapalı alanların birleşiminden oluşmaktadır (Zolfipour, 2012) (Görsel 85).



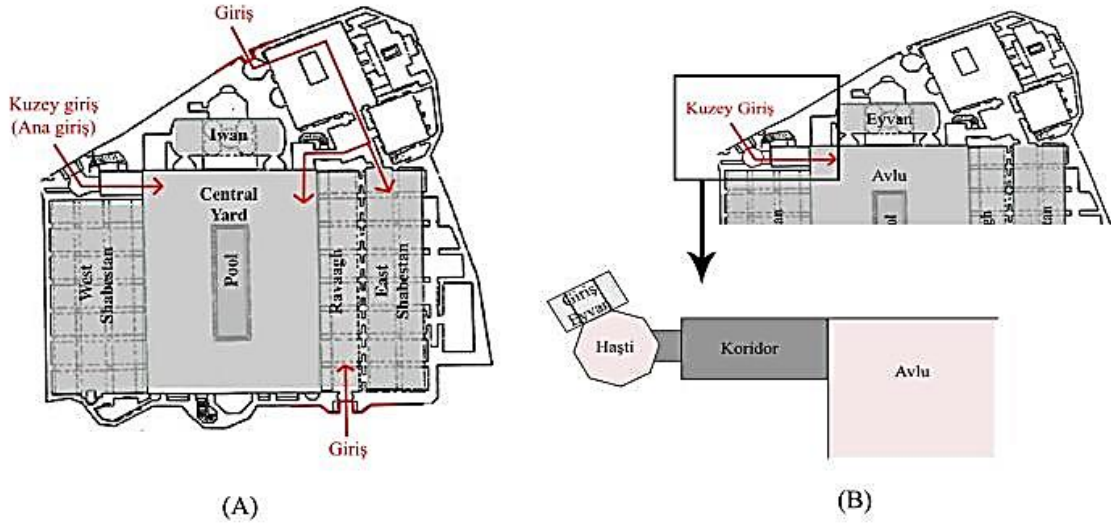
**Görsel 85.** Ana girişten (ana girişi, giriş eyvanı, haşti ve koridor kısımlarından ibaret olur) avluya ve avludan şebistana geçiş hiyerarşısı, (Kişisel arşiv, 2018)

Açık alanlar, çatıları olmayan ve etraf duvarlar ile tam olarak kapatılmamış alanlardır. Yarı açık alanlar, kapalı ve açık alanlar arasındaki sınırı oluşturan ve bu iki alan arasında bağlantı kuran alanlardır. Kapalı alanlar tavan, zemin ve duvar gibi bileşenlerden oluşan bölümlerdir. Nasır El-Mülk Caminin iç mimarisinde, avlu alanı



açık alan, eyvanlar ve asıl giriş (kuzey girişi) yarı açık alan ve batı ve doğu şebistanlar kapalı alanlar kategorisinde yer almaktalar. Bu camide, ana giriş gibi yarı açık alanın aracılığı ile açık alana (avluya) giriş yapılmakta ve oradan namaz ve ibadet için yarı açık alan olan eyvan yolu ile kapalı alan olan şebistana geçilmektedir (Bonyadi vd. 2018, s. 70).

Nasır El-Mülk Camisinde üç giriş bulunmaktadır ve camii'nin kuzey girişi ise ana giriş olarak tasarlanmıştır. Diğer iki girişten biri de bu cephede bulunmakta ve imamzadeh türbesine açılmaktadır. Üçüncü giriş ise güney cephesindeki sokağa açılmaktadır (Görsel 86) (Mousavi, 1999).



**Görsel 86.** (A) Nasır El-Mülk Camisinin üç girişi (B) Caminin ana girişi, ( kişisel arşiv)

Caminin kuzey ve ana giriş kapısı ahşaptan yapılmıştır. Bu ahşap kapının etrafında arabeskle süslenen taş çerçeve bulunmaktadır. Çerçevenin üzerinde İran'ın meşhur şairlerinden olan Şuride Şirazi'nin şiiri, camiyi tasarlayan kişilerin ismi (Mimar Muhammet Hasan mimar ve Mirza Rıza Kaşiger) ve inşaatın bitiş yılı mermer bir yazıt üzerine oyulmuştur (Görsel 87).



**Görsel 87.** Kuzey girişindeki mermer yazıt üzerinde yazılan şiir ve inşaat hakkında bilgiler, (<http://www.mapgard.com>)

Kuzey giriş kapısı büyük ve süslü bir eyvan içinde yer almaktadır ve bu eyvanın tavanı mukarnaslar ve renkli mozaiklerle süslenmiştir. Bu eyvanın mozaikleri üzerinde kırmızı çiçekler ve Şiraz zambakları gibi motifler kullanılmıştır ve eyvanın genel renk tonalitesi pembe ve mavi tonlardan ibarettir (Görsel 88).



**Görsel 88.** Nasır El-Mülk camisinin ana girişi, (Kişisel arşiv, 2018)

Kuzey kapıyı geçtikten sonra ara geçiş alanına ulaşılmaktadır (Farsça: Hašti, هشتی)

. Haşti olarak da adlandırılan bu alan, İnan geleneksel mimarisinde özel bir yere sahiptir ve dini yapılarda ya da konutlarda yaygın bir şekilde görölmektedir. Haşti alanı yarı karanlık bir alandır ve onun düşük ışığı küçük ızgara pencerelerden sağlanmaktadır. Bu alanda oluşan belirsiz görüntü camiye girenlerin merak hissini uyandırmaktadır (Görsel 89).



**Görsel 89.** Nasır El-Mülk caminin ana girişi (haşti), (Kişisel arşiv, 2018)

Haşti alanını geçtikten sonra, bir ince, uzun ve yarı karanlık koridor (Farsça: Dalan, دالان) aracılığı ile avluva ulaşılmaktadır (Görsel 90). Geleneksel yapılarda koridor gibi uzun ve karanlık bir alanın giriş kısmında kullanım sırrı, gözlerin ışığın yokluğuna alışmasıdır. Camii ziyaretçileri tüm bu alanları geçtikten sonra avlu gibi açık ve aydınlık bir alana ulaşmaktadır.



**Görsel 90.** Nasır El-Mülk camisinde haşti ve avlu arasındaki koridor, ( Kişisel arşiv, 2018)

Nasır El-Mülk camisinin avlusu dikdörtgen şeklinde tasarlanmıştır ve bu avlunun ortasında 14.5 × 16.5 metre ölçülerinde bir havuz yer almaktadır. İlbahar ve yaz gibi sıcak mevsimlerde, havuzun etrafında sardunya çiçekler yerleştirilir. Bu çiçekler ile birlikte, avlunun etrafını çevreleyen tonozlar, eyvanlar ve onlarda kullanılan renkli mozaikler ve çiniler, avluda eşsiz ferahlık hissi yaratmaktadır (Görsel 91).



**Görsel 91.** Nasır El-Mülk camisinin avlusu, (<http://irantourism.akaup.com>)

Avlunun etrafı çok sayıda tonoz ve eyvanlarla çevrelenmiştir. Ancak, avlunun kuzey ve güney cephesinde yer alan eyvanlar bu caminin asıl eyvanları sayılmaktadır ve diğer eyvanlara göre daha yüksek ve görkemlidir. Avlunun kuzey cephesinde İnci tonoz (Farsça: Tak- ı Morvarid) denilen ve 8 metrelik yüksekliğinde süslü bir eyvan bulunmaktadır (Görsel 92-B). Kuzey eyvanın tam karşısında ve güney cephede iki minareden oluşan ve daha sade bir eyvan bulunmaktadır. Bu eyvanda bulunan minareler kible yönünü belli etmek için kullanılmaktadır. Mimar, güney eyvanı ile kuzey eyvanını simetrik bir düzende oluşturmuştur (Görsel 92-A). Avludan sonra şebistanlara ulaşılmaktadır (Hajighasemi, 2000, s. 77- 80).



(A)



(B)

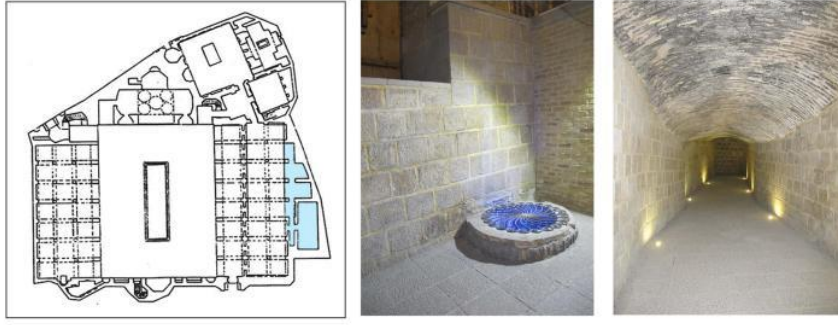
**Görsel 92.** (A) Nasır El-Mülk camisinin güney eyvanı, (<https://www.gettyimages.co.uk>), (B) Nasır El-Mülk camisinin kuzey eyvanı (İnci tonoz), Bu eyvan daha derin ve daha süslüdür, (<https://www.ilna.news>)

Şebistanlar, paralel sütunlara sahip olan ve bir cepheden avluya bağlanan kapalı alanlardır. Nasır El-Mülk camisinin iki şebistanı, çoğu caminin aksine kible yönünde değil, karşı yönde tasarlanmıştır. Bu iki şebistan arasında doğu şebistanı, batı şebistanına göre daha sade bir mekândır ve daha sade ve küçük vitraylar içermektedir (Tavakolian ve Bahmani Kazerouni, 2015, s.99). Bu şebistanın süslemeleri sadece tavan kısmında kullanılan muakkali mozaiklerden ibarettir. Şebistanın duvarları sade kiremitlerden yapılmıştır sütunları ve zemininde süs ve motif bulunmamaktadır. Şebistanın ortasında yedi tane sütun bulunmaktadır ve yedi çıkış kapısı bu şebistanı önünde yer alan altı metre genişliğindeki revaka bağlanmaktadır (Görsel 93). Bu revak, sekiz tonoz ile avlu alanına bağlanmaktadır.



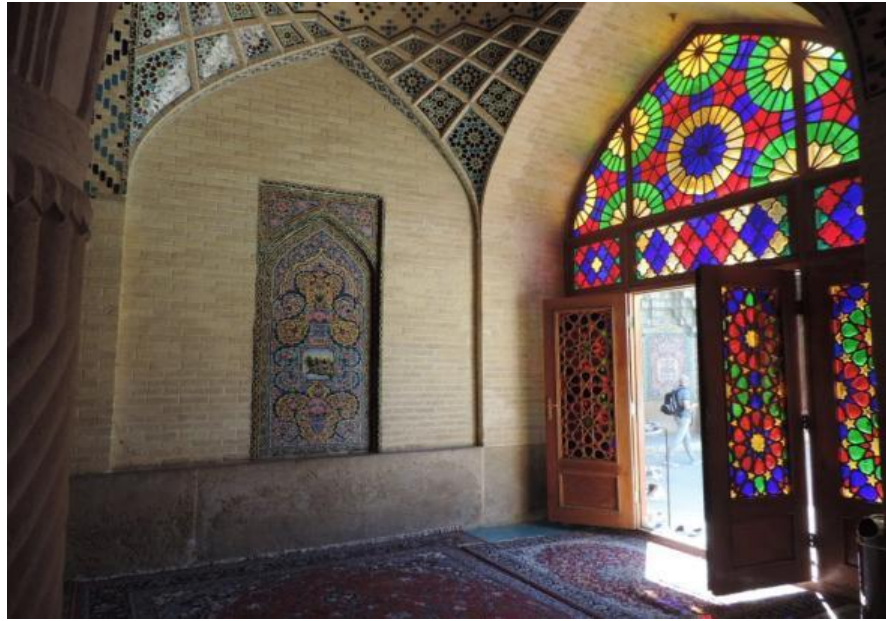
**Görsel 93.** Doğu şebistanın iç mekanı (Vakıflar Müzesi), (Fotoğrafçı: Nick Potter), (B) Şebistanın önünde yer alan revak, (Kişisel arşiv, 2018)

Doğu şebistanın arkasında Gavçah denilen büyük bir su kuyusu bulunmaktadır (Görsel 94). Gavçah (İnek kuyusu) hayvanlar ile su çıkarılan kuyulara denilmekte ve eskiden su taşıyan hayvanlar için oluşturulmuştur. Yaz aylarında, inekler su çekmek için bu kuyuya bağlanırdı ve böylece sulama ve içmek için gerekli su temin edilirdi.



**Görsel 94.** Gavçah alanı, (Kişisel arşiv, 2018)

Nasır El-Mülk Camisinin batı şebistanı, İran camileri şebistanları arasında en süslülerinden biridir. Cami mimarı, her bir duvarın yüzeyinde mozaik tablosu kullanarak şebistanın kiremit duvarlarının sadeliği ve monotonluğunu gidermiştir (Görsel 95).



**Görsel 95.** Mozaik tablosu, batı şebistanı, (Kişisel arşiv, 2018)

Her bir mozaik tablosunun önünde vitray pencerelerden oluşan ve avluya bağlanan yedi alan bulunmaktadır. Bu şebistan on iki spiral sütuna sahiptir. Bu spiral sütunların başlığında Akant bitkisi, Korint başlıklardan ilham alınarak oyulmuştur (Görsel 96).



**Görsel 96.** Sütunların başlığında Akant bitki motifi, (Kişisel arşiv, 2018)

Sütunların gövdesi spiral formunda tasarlanmıştır ve onların ayak kısmında vazolar bulunmaktadır. Bu sütun dizilerinin sonunda, süslenmiş bir sunak (mihrap) görülmektedir (Görsel 97).



**Görsel 97.** Nasır El-Mülk Caminin Sunağı, (Kişisel arşiv, 2018)

Bu sunak batı şebistanın güney cephesine yapılmıştır. Sunağın alt kısmı tamamen

taştandır. Sunağın ve şebistanın zeminleri arasında olan on beş santimetrelilik kot farkı, mozaiklerle kaplanmıştır. Sunağın gövdesindeki olan mozaikler tamamen çiçekler, Kuran ayetleri ve resimlerle süslenmiştir. Sunakta kullanılan yazılar şu şekildedir (Zamanipour, 2016):

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ. لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ وَ قَالَ سُبْحَانَ اللَّهِ تَعَالَى: إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ  
مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَ رَسُولِهِ- نصر من الله و فتح قريب"

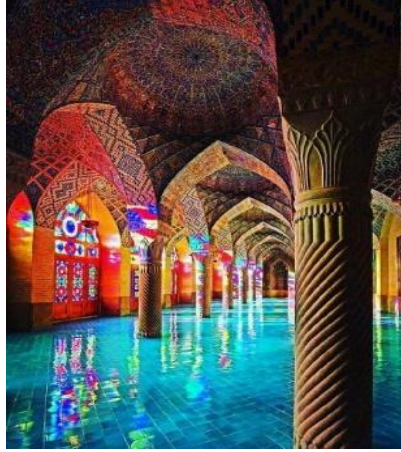
Bismillahirrahmanirrahim. Tanrı'dan başka kimsede iktidar yok ve yüce tanrı söylemiştir ki: Tanrı camilerini inşa edenler, Tanrı ve peygamberi tarafından korunuyorlar. Zafer tanrıdır ve fetih yakındır (Görsel 98).



**Görsel 98.** Sunak üzerinde bulunan Kuran ayetleri, (Kişisel arşiv, 2018)

Bu şebistanın tüm yüzeyleri (duvarlar, pencereler, tavan ve zemin) renkli çiniler, mozaikler ve kiremitler ile süslenmiştir. Şebistanın zemini başlangıçta 30.30 cm alçı döşemelerden yapılmıştır, ancak yaklaşık yetmiş yıl önce camide yapılan restorasyonlarda, onların üstünde 20.20 cm turkuaz (firüze) renginde döşemeler işlidir. Bu işlem şebistan zemininin yaklaşık on santimetrelilik yükselmesine sebep olmuş ve aynı zamanda sütunlarda işlenmiş vazoların bir kısmı bu döşemelerin altında gizlenmiştir. Bu fayansların üzerine motifli İran halıları serilmiştir (Görsel 99) (Mousavi, 1999).

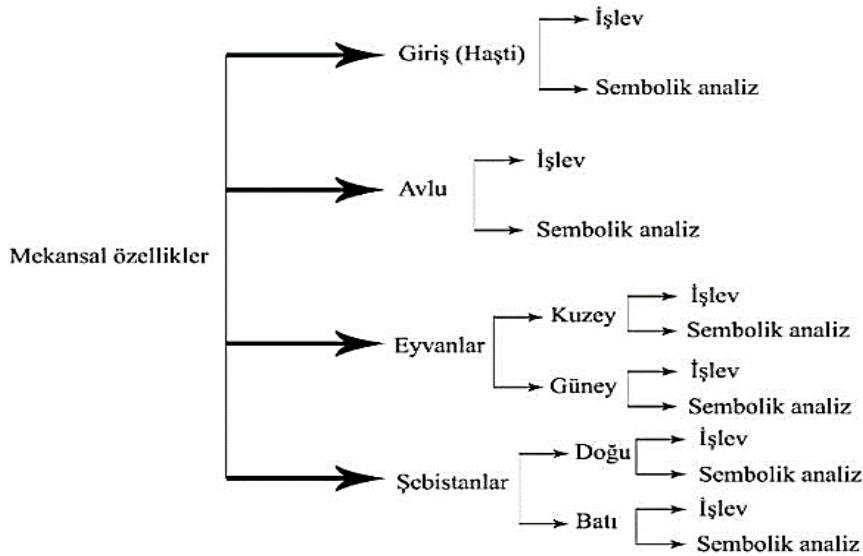




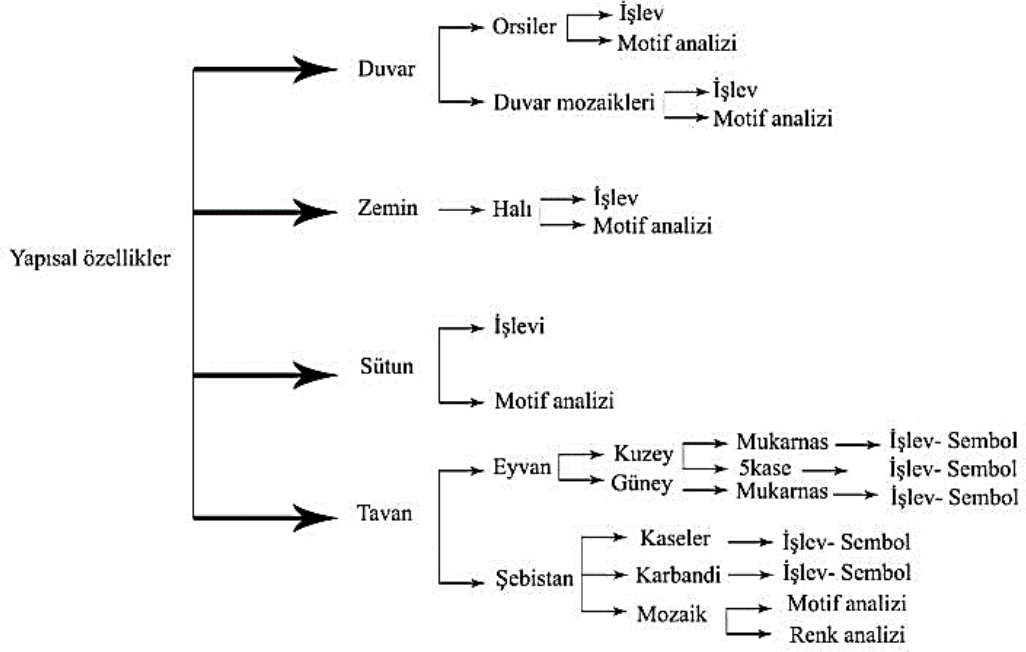
**Görsel 99.** Nasır El-Mülk Camide kullanılan turkuaz renginde döşemeler,  
(<http://irantourism.akaup.com>)

### 3.2 Nasır El-Mülk Cami İç Mekan Tasarımı ve Süslemelerinin İşlevsel ve Sembolik Açıdan Değerlendirilmesi

Nasır El-Mülk camisinde bulunan mimari elemanlar ile süslemelerin karşılaştırmalı analizi, mekansal özellikler ve yapısal özellikler ile süslemelerin ilişkisi olarak iki başlık altına gerçekleştirilmiştir. Mekansal özellikler başlığı altında giriş, avlu, eyvanlar ve şebistanlar detaylandırılmıştır. Yapısal özellikler ile süsleme ilişkisi başlığı altında ise açıklıklar, duvarlar, zemin, sütunlar ve tavanlar ile süslemelerde kullanılan motiflerin ilişkisi irdelenmiştir. Bu iki başlık altında gerçekleştirilen analizler şematik olarak Görsel 100 ve Görsel 101'de gösterilmiştir..



**Görsel 100.** Nasır El-Mülk Camisinin mekansal özellikleri analiz şeması.



**Görsel 101.** Nasır El-Mülk Camisinin yapısal özellikleri ve süsleme ilişkisi analiz şeması

### 3.2.1 Mekansal Özellikler

#### **Girişler** (Ana girişte olan koridor ve Haşti)

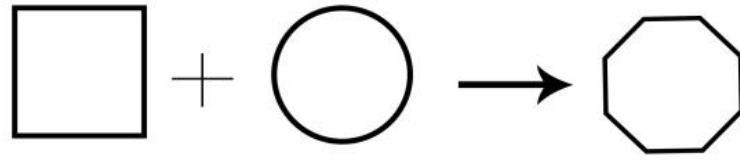
İran mimarisinde camilerin giriş alanları, mimari işlevlerin yanı sıra birçok sembolik anlam da ifade etmektedir. Nasır El-Mülk camisinin ana giriş eyvanı, cennet geçidinin bir simgesidir. Bu süslü ve yüksek geçidin karşısında olmak, insanlarda tevazu ve alçak gönüllülük duyguların uyandırır. Bu eyvan girişi, camiye girenleri Haşti ve koridor alanlarına doğru yönlendirmektedir.

Haşti alanı kapı ve avlu arasında bir mesafe oluşturmakta ve bu iki alanı birbirinden ayırmaktadır. Başka bir deyişle, caminin dış ve iç alanları haşti aracılığı ile birbirinden ayrılıyorlar. Bu elemanın ikinci işlevi, onun bekleme alanı olarak kullanımıdır. İran mimarisinde Haşti elemanının sembolik kavramını daha iyi anlamak için, ilk olarak sekiz sayısının gizemini keşfetmek gerekir. Haşti terimi Farsça'da sekiz sayısından türeyen bir terimdir (Türkçe: sekiz, Farsça: haşt) ve bu mimari elemanın planı genelde sekizgen formundadır. Dini rivayetlere göre, kainat üç dünyadan oluşmaktadır:

Birincisi, Âlem- i Mülk (maddi dünya), ikincisi, Âlem-i Melekût (berzah ve geçiş dünyası) ve üçüncüsü, Âlem- i Ceberut (ahiret ve cennet dünyası) diye

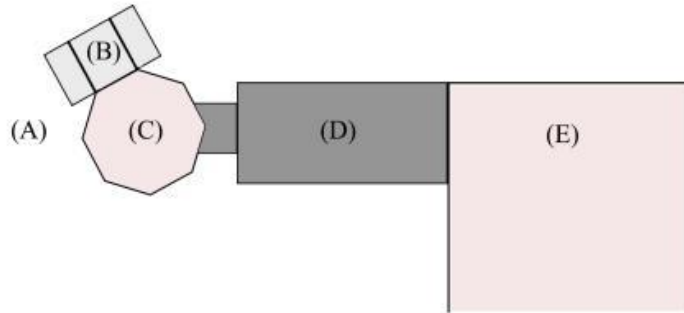
adlandırılıyorlar. Araştırmalara göre sekiz sayısı kutsal bir rakamdır ve maddi dünyadan (Âlem- i Mülk), ulvi dünyaya (Âlem- i Ceberut) geçişin şifresidir. Başka bir deyişle sekiz sayısı, Âlem-i Melekût isimli berzah ve geçiş dünyasını temsil etmektedir (Vosough-zadeh vd. 2016, s. 81-184).

Mimari ve sembolik açıdan, kare motifi maddi dünyayı temsil etmektedir. Daire motifi de gökyüzü ve ulvi dünyayı simgelemektedir. Sekizgen formunu kareden daireye geçiş bir form olarak düşünebiliriz (Görsel 102). Bu durumda da sekizgen form geçiş ve berzah dünyasını temsil etmektedir.



**Görsel 102.** Kare ve daire formları arasında geçiş simgesi olan sekizgen form.

Nasır El-Mülk camii mimarisinde, dış alanı (maddi dünya sembolü) caminin iç alanına (manevi dünya sembolü) bağlamak için Haşti elemanı (berzah ve geçiş dünya sembolü) kullanılmıştır (Guenon, 2003). Haşti alanı bir koridor ile avluya bağlanmaktadır ve bu koridor cennete giden uzun yolculuğun sembolüdür (Görsel 103).



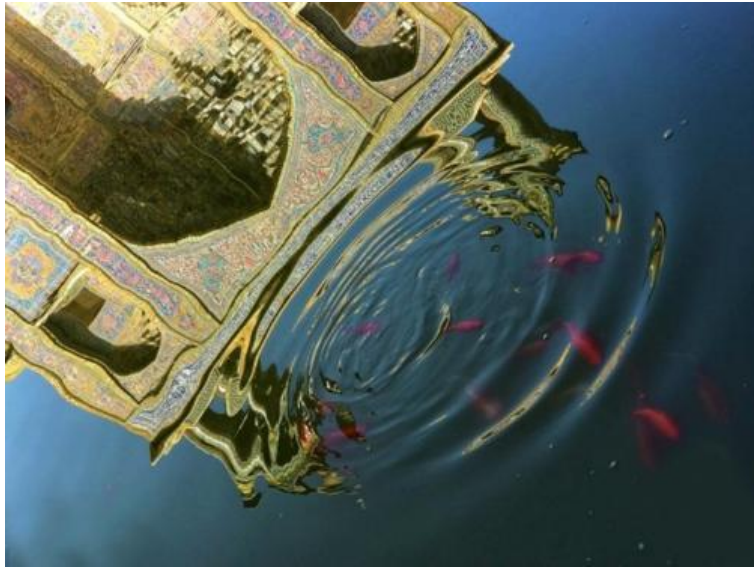
- (A) Sokak: Maddi dünya
- (B) Giriş eyvanı: Cennetin kapısı
- (C) Haşti: Alem- i Berzah
- (D) Koridor: Cennete giden yol
- (E) Avlu: Cennet

**Görsel 103.** Nasır El-Mülk camisi giriş alanları ve onların ifade ettiği semboller

### ***Avlu ve Havuz***

İran geleneksel mimarisinde, merkezi avlu en önemli elemanlarından biridir. Bu elemanın kullanımı, Şiraz gibi sıcak ve kuru iklime sahip olan şehirlerde çok yaygındır. Bu açık alan, sıcak ve kuru havayı, ılıman havaya çevirmektedir. Aynı zamanda, binada kullanılan tüm sanatsal ve dekoratif elemanları bir koleksiyon gibi bir arada tutmaktadır. Avlunun merkezinde yer alan havuz, iç mekanda serin havanın oluşmasına sebep olmaktadır. Bu havuz aynı zamanda havada yeterli nem sağlamak için, abdest almak için ve avluda olan bitkileri sulamak için kullanılmaktadır.

Avlu alanı İslami kültüründe, cennetin temsilidir. Avluda bulunan havuz, cennetteki çeşmeler, akarsular ve gökyüzünün sembolüdür. Havuzdaki su, hayat kaynağı, saflık ve canlılık kavramları ifade etmektedir. Havuz suyu, doğal bir ayna gibi etraftaki görüntüleri yansıtıyor. Bu görüntülerin kırılmasına sebep olan küçük dalgalar, maddi dünyanın fani olmasını temsil etmekte ve yaradan dışında hiçbir şeyin sonsuz ve kalıcı olmadığını göstermektedir (Görsel 104).



**Görsel 104.** Çevre alanların havuzda yansımaları, (<https://reiseniran.de/fa>)

### ***Eyvanlar (kuzey eyvanı ve güney eyvanı)***

Eyvan üç taraftan kapalı ve bir taraftan açık bir alandır ve İran geleneksel mimarisinde merkezi avlu ve bina cephelerinde kullanılan ana süsleme öğelerden biri sayılmaktadır. İran geleneksel mimarisinde eyvan, dış alanı iç alana bağlayan

bir eleman olarak kullanılmaktadır. Ayrıca bu elemanlar yapıdaki coğrafi yönleri belirlemektedir. Nasır El-Mülk camisinde eyvanlar yapıdaki coğrafi yönleri özellikle kible yönünü (güney eyvanı) ifade etmektedir. Bu camideki eyvanların diğer işlevleri, gün ışığının direkt odalara girmesini engellemek, kapalı alanların sıcaklığını ayarlamak ve bina boyunca hava akışını sağlamaktır. Manevi bakış açıdan eyvan, insan nefsi simgesidir ve bu nefis, ruh (avlu) ve cisim (odalar) arasındaki bir geçidi temsil etmektedir (Ardalan ve Bakhtiyar, 2003, s. 23). Başka bir bakışla eyvan elemanı, maddi dünya (dış alan) ve ulvi dünya (iç alan) arasındaki bir manevi geçidi temsil etmektedir. Bu bilgilere göre eyvan alanı hem görsel açıdan ve hem de kavramsal açıdan zeminden cennete doğru yükseliş kavramını ifade etmektedir (Görsel 105) (Mahmoudi,2005, s. 55).

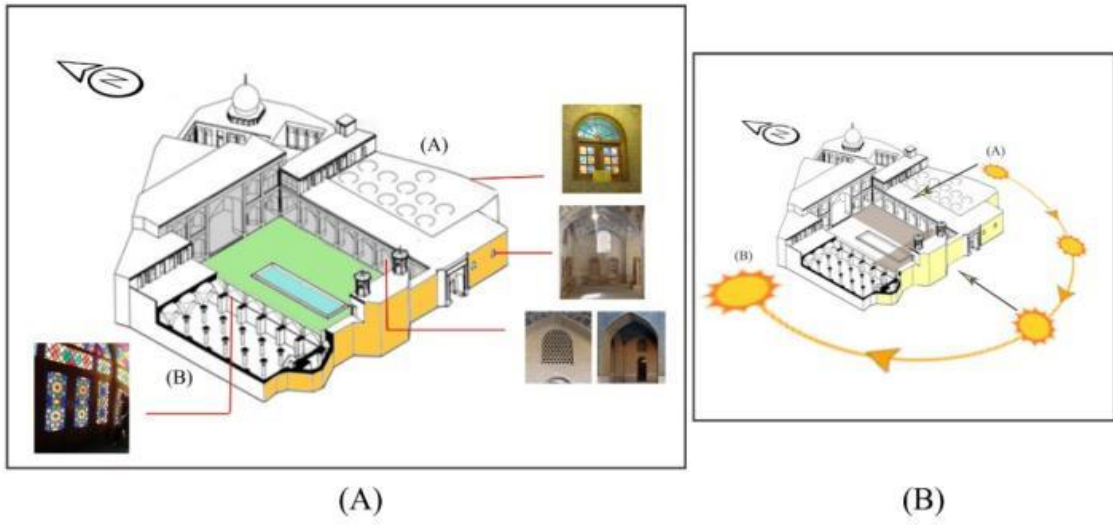


**Görsel 105.** Nasır El-Mülk camisinin kuzey eyvanı, (<https://reiseniran.de/fa>)

### **Şebistanlar** (*Batı ve Doğu şebistanları*)

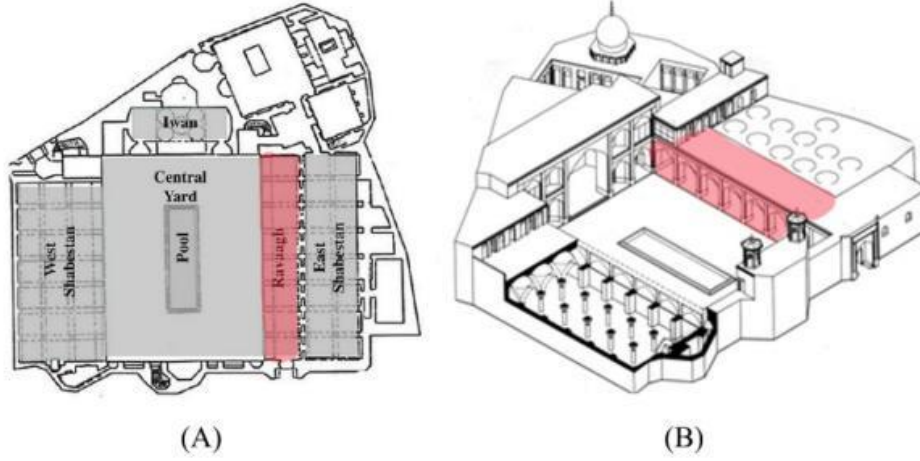
Nasır El-Mülk camisi batı ve doğu şebistanları arasında, işlevsel, sembolik ve planda kullanılan elemanlar açısından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu caminin batı cephesinde yer alan süslü ve güzel şebistan, doğu şebistanı gibi çok amaçlı bir alan değildir ve günün belli saatlerinde sadece ibadet ve namaz için kullanılmaktadır. Bu alan doğu şebistana göre daha az güneş almakta, bu yüzden daha serindir ve yazın sıcak havalarda, yazlık alan olarak kullanılır. Caminin doğu cephesinde yer alan şebistan, pratik ve işlevsel bir alandır ve batı şebistanı kadar

süslü bir alan değildir ve daha sade, daha küçük vitraylar içermektedir. Bu alanda müze (vakıf müzesi), sanat galerisi, ofisler (örneğin; müze müdürlüğü) ve el sanatları mağazası yer almaktadır. Bu alan aynı zamanda direkt güneş aldığı için ve kış aylarında daha sıcak olduğu için kışlık bir alan olarak kullanılmıştır. Bu alanın batı (avluya doğru), güney ve doğu duvarlarında açıklıklar (kapı ve pencereler) bulunmaktadır. Küçük pencereler ve kapıların kullanım nedeni, sıcak dönemlerde mekanın aşırı ısınmasını önlemek ve soğuk dönemlerde de yeterli ısıyı depolamaktır (Görsel 106).



**Görsel 106.** (A) Caminin doğu (kışlık alan) ve batı (yazlık) alanında kullanılan açıklıklar, (B) Doğudan batıya doğru güneş hareketi

Batı ve doğu şebistanlar arasında bulunan bir diğer fark, doğu şebistanı önünde yer alan geniş revaktır. Revak elemanı, yarı kapalı ve uzunlamasına bir mekandır ve çatısı sütunlarla desteklenmektedir. Revak uygulaması, sıcak iklimlerde ortaya çıkmıştır. Böyle bir mekan yağmur ve rüzgardan ziyade güneşten korunma işlevine sahiptir (Mülayım, 2008, s. 22-24). Nasır El-Mülk camisinde de bu eleman, caminin daha çok ışık aldığı yönde (doğu cephede) kullanılmıştır. Bu revak, avlu yönünden şebistana gelen ışığı hafifletir ve bu şekilde iç mekan sıcaklığını kontrol etmektedir (Görsel 107).



**Görsel 107.** (A) Revak planı (Mahmoudi Farahani vd, 2018, s. 206), (B) Revak izometrik görünüşü (Emad vd, 2015)

Şebistanların karşılıklı yönlerde yer aldıkları için farklı sembolik anlamlar ortaya çıkmaktadır. Doğu yönü güneşin doğma ve onun yükselen yönüdür. Bu yüzden bu cephede yer alan şebistan insanın fani dünyadaki yolunun başlangıcını temsil etmektedir. Doğu şebistanında günlük ve rutin faaliyetlerin devam edilmesi, sade vitraylar, az süslemeler ve motifsiz ve beyaz ışığın kullanımı, bu mekanı batı şebistana göre daha çok maddi hiss duyguları yansıtmalarına neden olmuştur. Çıkış kapılar revak alanına doğru açılmaktadır. Bu revakta kullanılan sekiz tonoz, bir geçit olarak bu maddi alanı avlu gibi manevi bir alana bağlar. Şebistanın arkasında bulunan Gavçah alanı, ışığa doğru giden uzun ve karanlık koridordan oluşmaktadır (Görsel 108). Bu alan Kur'an- ı Kerim'de mevcut olan bir ayeti hatırlatıyor: (Maide suresi, 16. ayet)

(يَهْدِي بِهِ اللَّهُ مَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلَامِ وَيُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ)

Tercümesi: Tanrı, kendisinin izniyle rızasını arayanları o kitapla kurtuluş yollarına erdirir, onları karanlıklardan aydınlığa çıkarır, onları dosdoğru bir yola iletir.

Gavçah gibi karanlıktan aydınlığa doğru giden bir mekan, insanoğlunun cehalet ve maddi dünyadan aydınlık ve tanriye giden yolculuğunun sembolü olabilir. Tanrının mahluklarını temsil eden su taşıyan hayvanlar, saflık, kutsallık ve ruh sembolü olan temiz suyu, karanlık ve uzun bir yolda taşıyarak, maneviyat kaynağına (cami

avlusunun merkezinde yer alan havuza) aktarılır. Bu sembolik yorum farklı bir şekilde Mevlana'nın, Divan- ı Şems eserinde anlatılmaktadır:

ما ز بالایم و بالا میرویم      ما ز دریایم و دریا میرویم  
ما از انجا و ازینجا نیستیم      ما ز بی جاییم و بی جا میرویم

Tercüme: Biz insanlar yukarıdan (ulvi dünyadan) gelmişiz ve sonunda yukarıya döneceğiz. Biz bu topraklar ve bu maddi dünyaya ait değiliz, biz bilinmeyen ve manevi değerine sahip bir yere aitiz ve oraya gideceğiz.



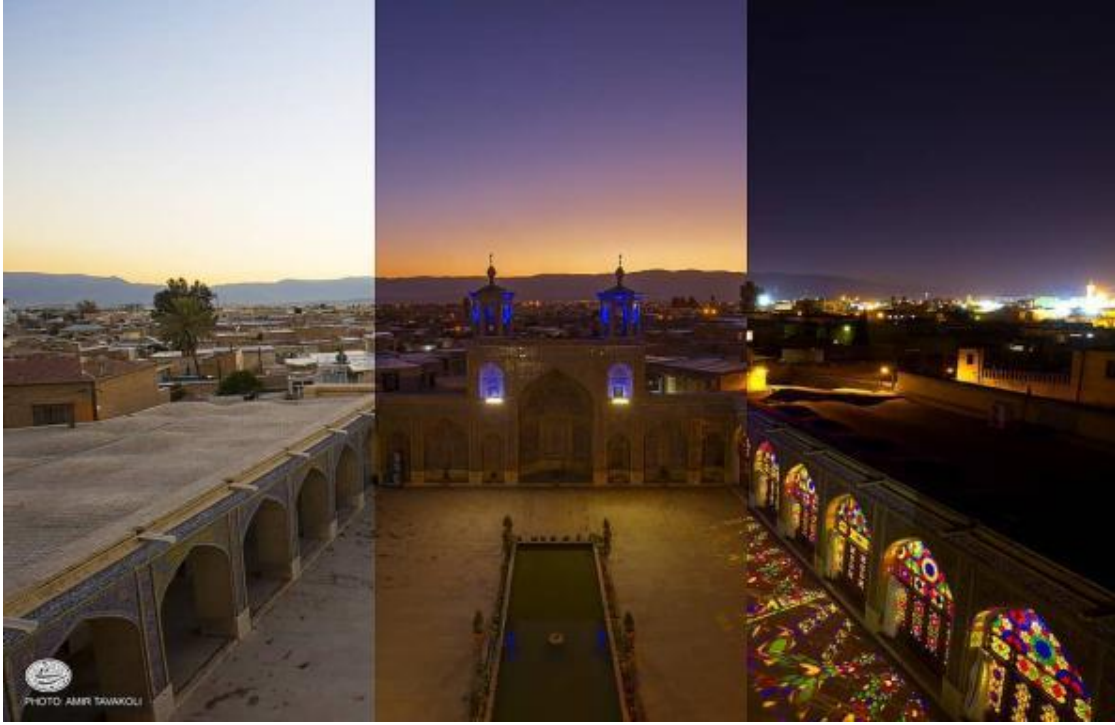
**Görsel 108.** Gavçah'ın iç alanında bulunan inek heykeli, (Kişisel arşiv, 2018)

Caminin batı cephesinde (gün batımı yönünde) yer alan şebistan insanın tanrı ile birleşme noktası veya vaat edilen cennetin simgesi olarak düşünülebilir. Bu şebistanın sadece dini faaliyetler için kullanımı ve onun mihrap gibi kutsal eleman içermesinin yanı sıra, mekanın her tarafında bulunan süslemeler, motifli ve renkli vitraylardan geçen ışıklar bu mekanı, cenneti temsil eden manevi bir alana dönüştürmüştür. Batı şebistanı pencereleri sanki öte aleme açılan geçişlerdir. Bu alanda insanın gözü hakikat ve tanrısal dünyaya doğru açılır ve insan her tarafa gönül gözü ile bakmaktadır.

Sonuç olarak bu cami, mimari güzelliği ile birlikte yarattığı manevi duygular ile insanı büyülemekte ve bir hayat felsefesine dönüşmektedir. Taş ve topraktan başlayan bir maddi yaşamın başlangıcını, güneşin doğudan doğması gibi doğu şebistanında sergilemektedir. Güneşin doğuşu ile birlikte bir insan ruhu doğuyor, avluda güneş ışığını hissetmektedir. Çiçek kokusu ve avlu serinliğinin vücudunda akışı ile birlikte



yaşam güzelliklerini hissediyor ve nihayetle güneşin batışı ile birlikte toprakta güzelliğin son noktasına kavuşuyor. Bu fani yaşam ne kadar doğu şebistanı gibi güzel ve görkemliyse de, ulvi dünya ve manevi hayatın yanında soluk kalmaktadır. Sanki İslami irfanın derin ilkeleri cami duvarlarından okunmaktadır (Görsel 109).

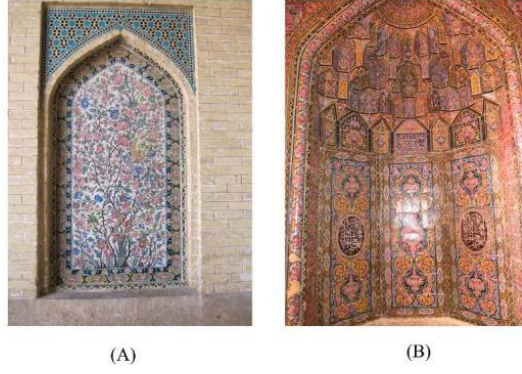


**Görsel 109.** Solda maddi dünyayı temsil eden doğu şebistanı, Sağda cennet ve manevi dünyayı temsil eden batı şebistanı, (<https://www.toopics.com>)

### 3.2.2 Yapısal Özellikler ile Süsleme İlişkisi

***Duvarlar Yüzeyinde Kullanılan Elemanlar:*** (Mozaikler, Orsi kapılar ve pencereler)

Yedi renk mozaikleri Nasır El-Mülk caminin duvarlarında farklı formlarda uygulanmıştır. Bu mozaikler bazen çerçeveli bir resim gibi tuğla duvar ortasında kullanılmış, bazen de duvarın komple yüzeyini kaplamak için uygulanmıştır (Görsel 110). Bu süsleme elemanları genelde kare şeklinde yapılmıştır. Ancak, daha çeşitli görüntüler yaratmak için dikdörtgen, altıgen veya diğer geometrik şekillerde de bulunmaktadır.



**Görsel 110.** (A) Mozaiklerin bir tuval gibi sade kiremit duvar üzerinde uygulanmış hali, (B) Mozaiklerin birleşik şekilde duvarın tüm yüzeyinde kaplamış şekilde uygulanmış hali, (Kişisel arşiv, 2018)

Bu mozaiklerin işlevsel amacı ve kullanım nedeni aşağıda sıralanmıştır:

1. Yıkanabilme özelliğinden dolayı, sağlık açısından ideal sayılırlar.
2. Nem ve rutubet yalıtımı olarak kullanılırlar.
3. Yangın ve aleve karşı dayanıklıdır.
4. Duvarların mekanik dayanımını erozyon, ayrışma ve güneşin etkisine karşı artırır.
5. Yedi renk mozaiklerde kullanılan çeşitli ve karmaşık motifler, yıpranmış parçaların izlerini saklamaya yardımcı olur

Nasır El-Mülk camisinin duvarlarında kullanılan mozaik motifleri, çeşitli kavramlar ve sembollerini ifade ediyorlar. Bu motifler genelde zambak çiçekleri, çiçek ile vazo, mihrabi çerçeveler, arabeskler, manzaralar ve yazılardan ibarettir (Tablo 11).

1.Zambak çiçeği	2.Çiçek ve vazo	3.Mihrabi motifi
4.Arabeskler	5.Manzara	6.Yazılar

**Tablo 11.** Nasır El-Mülk camisinin duvarlarında kullanılan mozaik motifleri (Kişisel arşiv)

### *Zambak Motifi:*

Zambak motifinin İran sanat eserlerinde kullanımı uzun bir geçmişe sahiptir. Bu motif hem antik İran'da hem de İslami dönem sanatında kutsal bir yere sahiptir. Bu motif İran kültüründe ölümsüzlük, gençlik, dirilik, akıl, bilgelik ve inanç gibi kavramların sembolüdür. Kaçar dönemi sanatçıları bu motifin özel geçmişi ve öneminden dolayı, eserlerin motif kombinasyonunda bu motife özel bir yer ayırıyorlardı ve genelde bu motifi eserin merkezine yerleştiriyorlardı. Nasır El-Mülk camisinin mozaiklerinde de mor, pembe ve sarı zambakların birçok örnekleri bulunmaktadır. Bu motif genelde çiçek ve vazo süslemelerinde görülmektedir ve sanatçılar bu motifin kutsallığı ve önemini vurgulamak amacıyla çiçek ve vazo süslemelerinin en üst kısmına yerleştirmektedirler (Görsel 111) (Madhooshian vd, 2017, s. 41).



**Görsel 111.** Zambak motifinin en yüksek kısımda kullanımı, Nasır El-Mülk Camisini , (Kişisel arşiv, 2018)

### *Çiçek ve vazo:*

Kaçar döneminde kullanılan çiçek ile vazo motifleri, doğurganlık ve bereketin sembolüdür. Çiçek ve vazo görselleri Kaçar döneminden önceki dönemlerde (örneğin; Safevi döneminde) soyut formlarda kullanılırdı, ancak bu görseller Kaçar döneminde daha natüralistik bir şekilde kullanılmıştır (Görsel 112).

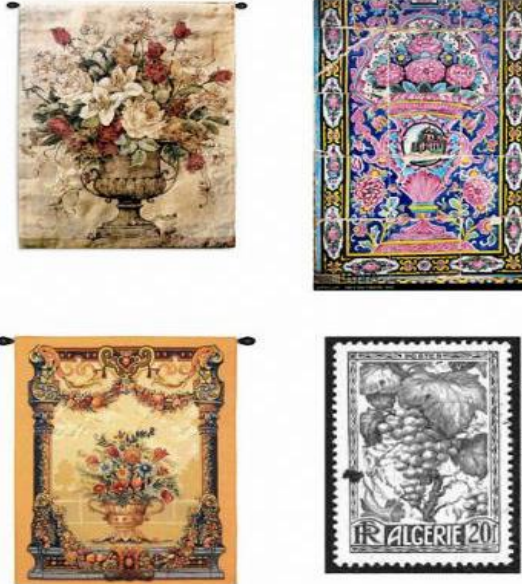


(A)

(B)

**Görsel 112.** (A) İmam (Şah) camisinde kullanılan soyut çiçek ve vazo motifi, İsfahan, Safevi dönemi, (B) Nasır El-Mülk Camisinde kullanılan natüralistik çiçek ve vazo motifi , (Kişisel arşiv, 2018)

Kaçar mozaiklerinde bulunan çiçek ve vazo süslemeleri genellikle batılı sanat eserlerden, fotoğraflardan, pullardan ve kartpostallardan ilham alınmıştır. Kullanılan motifler, oval veya başka formda çerçeveler içinde kullanılmıştır (Ferrier, 1995, s. 291) (Görsel 113). Bu vazolu kombinasyonlarda kullanılan bitki motifleri doğurganlık, bereket ve yaşam akışını temsil etmektedir. Bu nedenle bu motifler cennet ve sonsuz yaşam ile de ilişkilendirilmişler (Chevalier, 2005, s. 187).



**Görsel 113.** Nasır El-Mülk camisinin mozağında olan çiçek ve vazo kombini, batılı sanat eserlerden, fotoğraflardan, pullardan ve kartpostallardan ilham alınmıştır, Sol:( Dolmesh, 1898). Üst sağ: (Ghaderi, 2017), Alt sağ: (Bemanian vd, 2011)

### *Mihrabi motifi:*

Mihrabi motifi sunak formundan esinlenen ve çerçeveleli motiflerin kategorisinde yer alan bir motiftir (Görsel 114). Bu motif çoğu girişler ve eyvanlarda görülmektedir. Ayrıca, bu motif arabeskler veya diğer bitkisel motiflerle kombine olarak oymacılıkta ve mozaik resimlerinde uygulanmıştır. Bazı araştırmacılar bu tasarımın kökünü Mitraizm gibi eski İran inançlarına bağlı olduğunu düşünmektedirler. Çünkü Mitraizm yada Mihr inancında Mihrabe denilen alanlar bulunmaktadır. Mihrabe terimi Mihr (Güneş ve ışık) ve Abe (ev) diye iki ayrı kelimelerden oluşmaktadır. İran antik kültüründe Mihrabe veya mihrap kavramları ışık evi ve Tanrı sembolü olarak betimlenmekteydi (Farshidnik vd, 2009, s. 9). Bazı kaynaklara göre de mihrap cennet geçidinin sembolü olarak tanımlanmıştır. Bu eleman Müslümanlar arasında birlik ve tek tanrılık sembolünü ifade etmektedir. Ayrıca, camilerde kible yönünü göstermek için de kullanılmaktadır (Salmani ve Chatrbahr, 2017, s. 185, 186).



Halı



Mimari elemanı



Mozaik

**Görsel 114.** Sol: Saroug-Farahan halısında uygulanmış mihrabi deseni, 19. yüzyılın sonları, (<http://farahancarpets.com>). Orta: Camii mihrap örneği, Metropolitan Museum of Arts (1975- 1976), (<https://www.metmuseum.org/>), Sağ: Nasır El-Mülk Camisindeki mihrabi çerçeve örneği, ( Kişisel arşiv, 2018)

### *Arabesk motifler:*

Arabesk motifler dalgalar, sadeleşmiş spiraller ve soyut yapraklı elemanlardan oluşan, geleneksel bitki tasarımlarıdır. Bu elemanlar kavisli desenlerin şeklinde yer almaktadır. İslam sanatları araştırmacısı Titus Burkckhardt, bu arabesk motifleri, “birlikte çokluk ve çoklukta birlik” kavramını anlatan ve bir derin düşünce mertebesinde sembolü olarak tanımlanmaktadır. Arabesk motifler, özel eğimleriyle,

tüm yönleri birleşen bir noktaya doğru taşımaktadır. Bu nokta tek tanrılığın simgesidir (Haghighatbin, 2008).

#### *Manzaralar:*

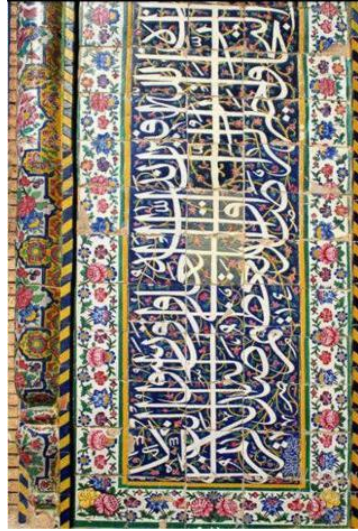
Nasır El-Mülk camisindeki bazı mozaiklerde yapılardan oluşan manzaralar bulunmaktadır. Bu motifler, pullar, kartpostallar ve Avrupa seyahatlerinde çekilen fotoğraflardan ilham alınmıştır ve özel bir kavram ya da sembolü ifade etmemektedirler.

#### *Yazıtlar:*

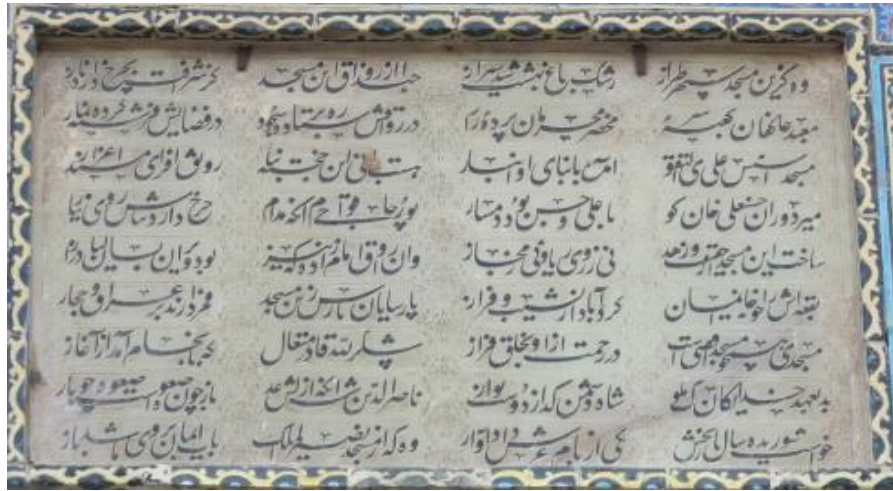
Yazıtlar (Farsça : Ketibeler<sup>5</sup>, كتيبه ) mimaride, kavramları aynen ifade eden tek görsel elemanlardır. Görüntü ve anlam açısından İran dini yapılarında önemli bir role sahiptirler. Yazıtların kalitesi ve güzellikleri; metnin anlamı, hat stili, kompozisyon ve orantısı, malzeme türleri ve uygulama zerafeti gibi çeşitli faktörlere dayanmaktadır. Tüm bu faktörler arasında, yazının kavramı ve anlamı en önemlisidir. Çünkü mimarlar kutsal kavramları taşıyan yazıtları kullanarak, bu kavramları yapıya yansıtmakta ve yapıyı kutsal ve özel bir mekana çevirmektedirler. Örneğin; dini yapıların yazıtlarında, çoğu zaman Kuran- ı Kerim ayetleri kullanılmaktadır. Müslümanların bakış açısından, Kuran kitabı, Tanrı sözlerinin kaynağı ve tüm güzelliklerin ve mutlulukların kaynağıdır. Aynı zamanda insanları karanlıktan kurtaran bir araçtır. İran mimarisinde hat sanatı, İslami mimarisinin gelişmesi ile yaygınlaşmıştır. Yazıtların kullanımı, İslami dönemin ilk yüzyıllarında, ibadet ve giriş için kullanılan alanlardan başlamış ve daha sonra yapıların diğer bölümlerinde de kullanılmıştır. İran'ın farklı tarihi dönemlerinde Kufi, Süls, Muhakkak ve Nestalik gibi hat stilleri kullanılıyordu. Kaçar döneminde yazıtlarda kullanılan en yaygın hat stili, Nestalik hattı olmuştur. Ancak bazen yazıtların farklı işlevlerine göre Süls gibi diğer hat stillerin kullanımı görülmektedir. Nestalik hattı daha çok Farsça dilinde yazılan şiirler için ve Süls hattı dini yapılarda Kuran ayetleri yazımı için kullanılırdı. Nasır El-Mülk camisindeki hat süslemeleri arasında hem Süls hattı (Görsel 115) ve hem Nestalik hattı bulunmaktadır (Görsel 116). Bu caminin giriş kısmında yazılan Farsça şiirlerde Nestalik hattı ve bu mekânın mihrap kısmındaki Kuran ayetlerinde Süls hattı kullanılmıştır (Makinejad, 2009).

---

<sup>5</sup> Ketibe: Taş, mozaik, kâğıt vb. malzemelerden oluşan yazıtlar.



**Görsel 115.** Nasır El-Mülk Camisinin mozaiginden Süls hattı örneği, ( [www.lilit.ir](http://www.lilit.ir))



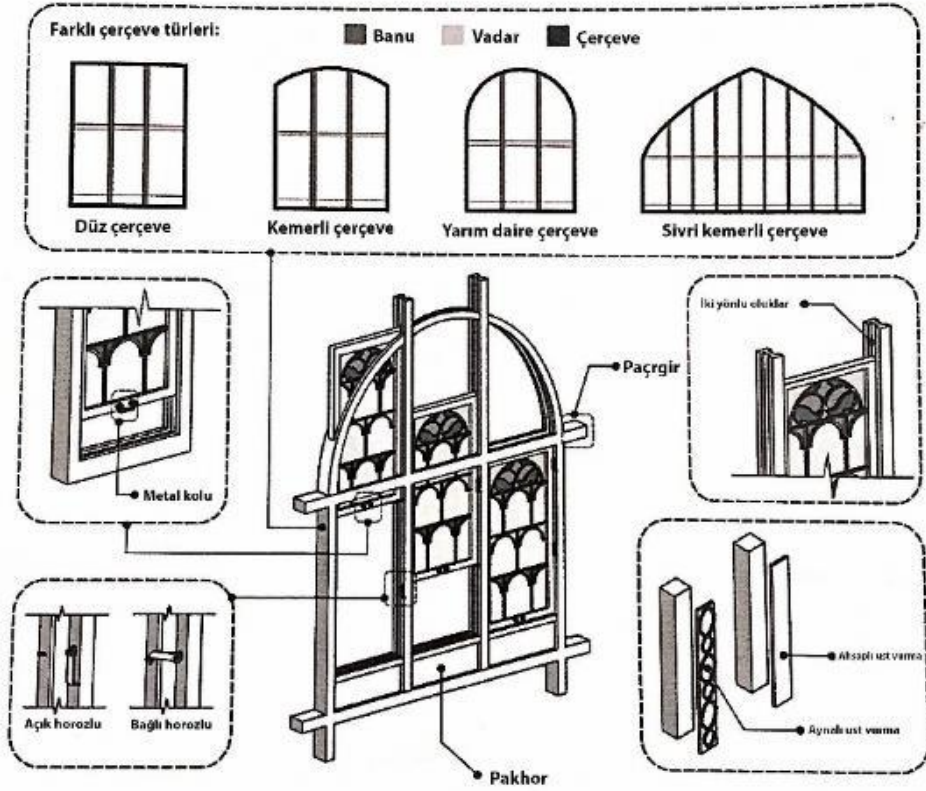
**Görsel 116.** Nasır El-Mülk Camisinin mozaiginden Nestalik hattı örneği, (<http://www.mapgard.com>)

### **Açıklıklar ve geçişler: (Pencere ve kapılar)**

Orsi pencere<sup>6</sup> , kafes şeklinde olan geniş, uzun, dikey ve üst tarafa doğru açılan bir penceredir (Görsel 117). Bazı araştırmalar orsileri, Gotik kiliseleri pencerelerinden ilham alındığını ifade etmektedirler (Shafipour, 2006). Bazıları ise onu Rusya'dan ithal edilmiş bir pencere formu olarak (Moien, 1992, s. 111) ve bazıları da tamamen İran kültürüne ait olan bir mimarlık elemanı olarak tanımlamaktadırlar (Pirnya, 1992, s.111). İran Mimari tarihine göre, 14. yüzyılda (Timur döneminde) ahşap oymacılıklar üzerinde çiçek ve geometrik motiflerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu tarz oymacılıklar mezarların ve İmam-zadelerin ahşap kapılarında, sandıklarda,

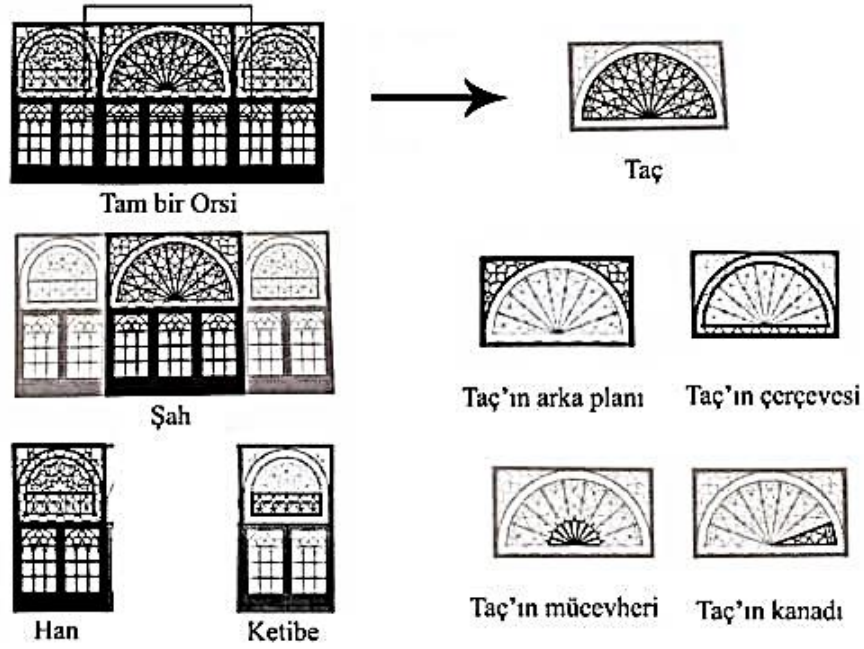
<sup>6</sup> Orsi pencereler: Vitray pencereleri

minberlerde ve Kuran rahlesi gibi ahşap ürünlerde kullanılırdı. 15. yüzyılın başında (Safevi döneminde) bu ahşap süslemeler farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu ahşap süslemeler motifli ağlar şeklinde sarayların kapıları ve pencerelerinde kullanıldı. Kaçar döneminde bu motifli ağların arasına renkli camlar yerleştirildi ve günümüzdeki orsi pencereler ortaya çıktı (Görsel 118) (Alipour, 2011). Orsi pencerelerin camlarında kullanılan renklerin çoğu: kırmızı, lacivert, yeşil ve sarıdır ve bu renklerin her biri, farklı psikolojik etkiye sahiptir (Shafipour, 2006).



**Görsel 117.** Orsi pencere bileşenleri analizi, (Vahdat- talab, Nikmaram, 2017, s. 91)





**Görsel 118.** Orsi pencerelerin bileşenlerinin tanımı, (Vahdat- talab, Nikmaram, 2017, s. 90)

Orsi pencerelerde kullanılan kırmızı, sarı, yeşil ve lacivert renkler insanda huzur, neşe, enerji ve konsantrasyon gibi hislerin artmasına neden olduğu ve aynı zamanda insanda pozitif psikolojik duyguların oluşmasına yardımcı olduğu belirtilmektedir. Bu pencerelerde kullanılan her renk, yanındaki rengin etkisi ve onun yoğunluğunu azaltarak genel ton kontrastını yumuşatmaktadır. Orsi pencereler güneş ışığının odaya yeterli bir şekilde girmesini sağlamaktadır. Başka bir deyişle, bu elemanlar iç mekana giren ışığın yoğunluğunu ayarlamaya çalışır ve iç mekanın dışarıdan görülmesini azaltarak mahremiyet oluştururlar. Ayrıca, oluşan renkli ışık hüzmeleri rahatsız edici böcekleri de uzaklaştırdığı söylenmektedir.

Nasır El-Mülk camisinin batı şebistanı orsi pencerelerinde, fındık, beş sivri yıldız, kıvılcım, narçiçeği, şemse, üçgen, turunç ve yonca gibi motifler kullanılmıştır (Görsel 119 ve Tablo 12). Bu motifler arasında fındık, turunç, narçiçeği ve yonca gibi bitkisel motifler, doğurganlık, bolluk ve bereketi temsil etmektedir. Bu ağlarda kullanılan yıldız ve şemse gibi formlar da, gökteki cisimleri temsil ediyorlar. Ancak, bu formlar bilimsel çalışmalarda ve astronomi kitaplarında olan orjinal formlarla farklı tasvir edilmiştir ve onların şematik ve sembolik formlarını ifade etmektedir (Necipoğlu, 2000, s. 61). Bahsi geçen diğer motifler arasında şemse, güneşi temsil etmekte ve üç sivriden oluşan kıvılcım motifi de şemseden çıkan ışınları ve ateş alevlerini ifade

etmektedir. İslam kültüründeki üçgen motifi de, kâinattaki üç âlemi (maddi dünya, Âlem- i Berzah, Ahiret dünyası) ve insan varlığının üç bileşenini (ruh- nefes- maddi vücut) temsil etmektedir (Khamseh ve Tavousi, 2009, s. 98).



**Görsel 119.** Batı şebistanının orsi (vitray) penceresi, ( Fotoğrafçı: Enrico Pescantini, <https://pescart.com>)

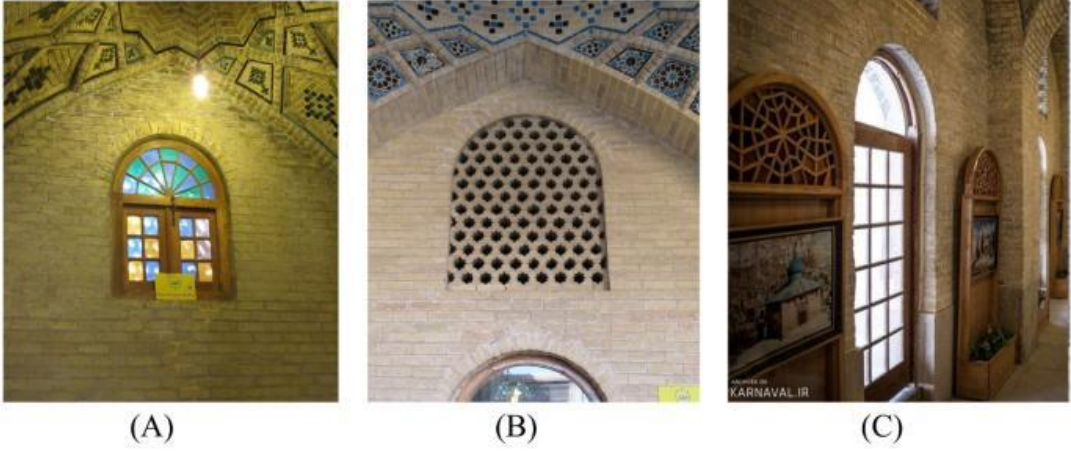
1.Fındık	2.Beş sivri yıldız	3.kıvılcım	4.Narçiçeği
5.Şemse	6.Üçgen	7.Turunç	8. Yonca (çapraz dalgalar)

**Tablo 12.** Nasır El-Mülk caminin batı şebistanı orsilerinde kullanılan motifler

Şiraz şehrinin kuru ve sıcak ikliminden dolayı, caminin şebistanları şiddetli güneşden korumalı bir şekilde tasarlanmıştır. Bu durumda, ibadet eden insanlar normal sıcaklığa sahip bir mekanda ibadet edebilmekte ve aynı zamanda da loş ışığın aracılığıyla, maneviyatı yüksek bir ortamdan yararlanabilmektedirler. Aydınlatma mekanizması genelde ışık şiddeti ve yoğunluğunun kontrolü, ışık yansımalarının ayarlanmasından ibarettir. Profesyonel fotoğraf sanatında, bir eser yaratmak için, fazla ve kontrolsüz ışığı engellenmeye çalışılır. Başka bir deyişle, ışığın yoğunluğu ve yönünün doğru ayarlanması bir sanat eseri yaratırken çok önemli rol oynamaktadır. Aydınlatma mekanizması doğru ayarlanınca sadece sanatçı tarafından önemli bulunan kısımlar izleyici tarafından görülür ve dikkata alınır.

Orsi pencerelerde kullanılmış motifli ahşap ağlar ve renkli camlar, ışığın yoğunluğunu azaltarak ve onu mozaikli duvarlar, zemin ve diğer yüzeylere doğru yönlendirerek, yüzeyler üzerinde renkli motifler oluşturmaktadır. Orsilerden çıkan bu loş ışık aracılığıyla, sadece iç mekanın istenilen yerleri aydınlanmakta ve dikkat çekmektedir. Cami mimarı, duvarları kaldırarak veya daha büyük ve daha çok sayıda pencere kullanarak yapının ışık kaynağını artırmıştır. Ancak, yapının yaratıcı mimarı, loş ışıktan yararlanarak ziyaretçilerin dikkatini mozaikler, tavan süslemeleri ve halılar gibi sanatsal elemanlara çekmeyi başarmıştır.

Bu ışık, tanrı'nın varlığının sembolüdür. Nasır El-Mülk camisinin doğu şebistanında kullanılan açıklıklar, sade ve kare ağlardan oluşan uzun vitray kapılar, (bu kapılarda renkli cam kullanılmamıştır), doğu cephedeki duvarın tepesinde yer alan küçük kare orsi pencereler ve kafes şeklinde olan tuğla açıklıklardan ibarettir (Görsel 120). Bu alanın ışığı bu tarz açıklıklar aracılığı ile sağlanır. Ancak, bu şebistan da batı şebistanındaki gibi motifli ve renkli ışıklar görülmemektedir. Çünkü açıklıklarda kullanılan renkli camlar batı şebistanına göre daha azdır ve alanın aydınlatmasını etkileyecek kadar yeterli değildir.



**Görsel 120.** (A) Doğu cephedeki duvarın tepesinde yer alan küçük vitray pencereler, (B) çıkış kapılarının tepelerinde yer alan kafes şeklinde tuğla açıklık, (C) Kare ağlardan oluşan sade vitray (Orsi) kapı, (Kişisel arşiv, 2018)

### ***Zeminde kullanılan motifler (halılar)***

İran mimarisi ile bağlantısı olan diğer sanatlardan biride halı dokuma sanatıdır (Görsel 121). İran halılarında kullanılan desenler, İran mimarisinde de görülebilir. Halı ve mimari sanatları arasında ortak motifler, arabesk desenler, vazo, iç içe geçmiş bitkiler ve eğimli servilerden ibarettir. İran'da camiler gibi dini binalarda halıların döşeme olarak kullanımı çok yaygındır. Halılar yılın soğuk mevsimlerinde, zeminden çıkan soğukluğa engel olurlar. Genelde ibadet alanların zemini tam olarak halı ile örtülmektedir. Bu şekilde ziyaretçilerin iç mekana ayakkabı ile girmeleri engellenmektedir. Bu kural İslam dininde temizlik konusunun öneminin bir göstergesidir. Ayrıca, konfor ve hijyen açısından ibadet edenler için halılar yıkanabilir ve yumuşak dokuludur.

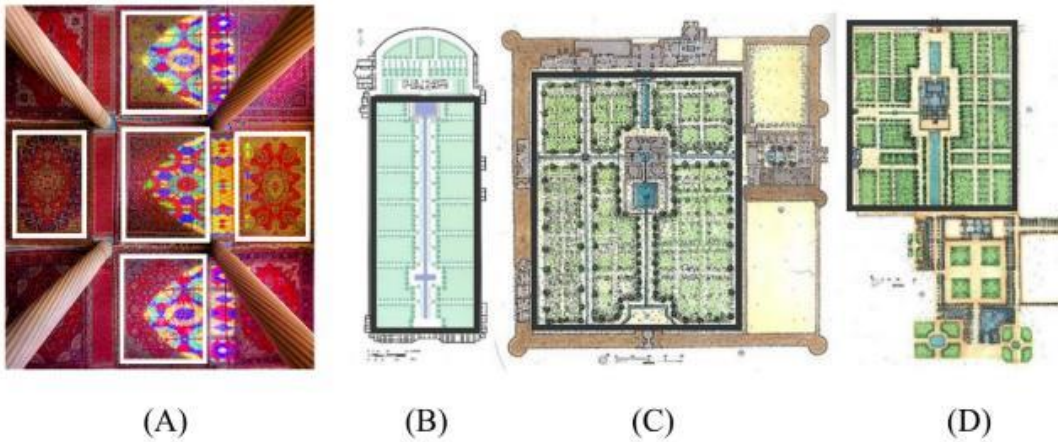


**Görsel 121.** Nasır El-Mülk Camisinin Halıları, (<https://www.didnegar.com>)

*İran halılarında bulunan motifler:*

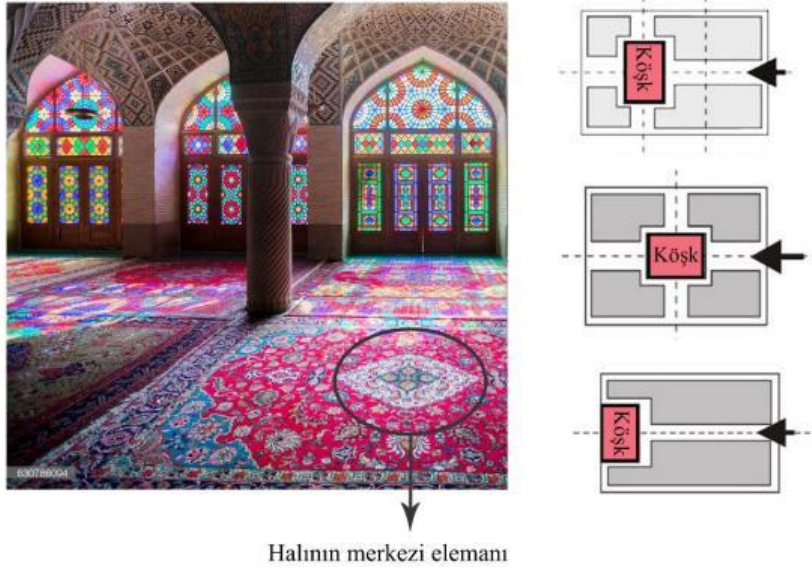
İran halılarında kullanılan motiflerin anlamını daha iyi anlamak için, önce İran'daki bahçe tasarım ilkeleri ile aşına olmak gerekmektedir. Bunun nedeni İran halıları ve İran bahçeleri arasındaki benzer elemanların kullanımınıdır. Kısacası, halı, bir bahçe, bir yurt ve geniş anlamda üstünde yaşanan toprağı ifade etmektedir (Sağ. M, 2012, s. 118 ve 119).

Halı tasarımında ilk olarak kenarlarında, ince şerit desenleri görülmektedir. Bu ince şeritler İran bahçelerinin etrafında kullanılan hisarlardan ilham alınmıştır (Görsel 122). Bahçe planında hisar korumak için kullanılan bir elemandır. Dikdörtgen ve kare gibi dört köşeli formlar yeryüzünü sembolize ederler.



**Görsel 122.** (A) Nasır El-Mülk camisinin batı şebistanında olan halılar, (Fotoğrafçı: Mohammad-Reza Domiriganji), (B) Şahzade Kirman Bahçesi, (Hobhouse, 2006), (C) Fin Bahçesi, Kaşan, (Khansari et al, 1998). (D) Çehel Sütün Bahçesi, İsfahan, (Khansari et al, 1998)

İran bahçeleri planında, genel olarak köşk, havuz veya geçiş yolları gibi merkezi elemanlar, izleyici bakışını merkezde olan bir noktaya doğru yönlendirir. Bu tarz merkezi eleman kullanımı, İran halı tasarımında da kullanılmıştır. Genel olarak İran halılarında, özellikle Leçek ve turunç<sup>7</sup> desenlerinde dokunan halıların merkezinde büyük bir motif yer almaktadır (Görsel 123).



**Görsel 123.** Leçek ve turunç desenlerinde olan halıların merkezi motifi, İran bahçelerindeki köşklere ilham alınmıştır, Sol: (<http://www.gettyimages.com>), Sağ: (Kişisel arşiv, 2018)

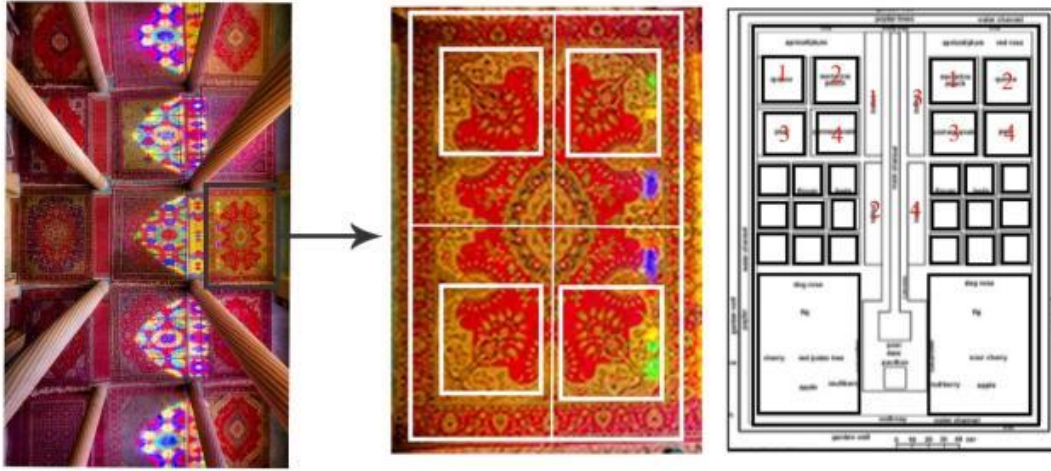
İran bahçeleri tasarımında ve ağaçlarının dikilmesinde belli kurallar ve modeller takip edilmektedir. Bu kurallara göre, çeşitli bitkiler kullanımına ek olarak bitkilerin arasında düzenli ve sabit aralık kullanılmaktadır. Bu düzen halı sanatında ve bu sanatta kullanılan bitki ve çiçek motiflerinde de görülmektedir (Görsel 124).

<sup>7</sup> Leçek ve türünç deseni: İran halılarının dört köşesinde bulunan üçgen formlarına Leçek ve halının merkezinde yer alan yuvarlak yâda oval formunda motive turunç denir. Turunçun içi genelde arabesklele doldurulur.



**Görsel 124.** İran bahçelerindeki çiçekler ve ağaçlardan halı sanatında ilham alınması, Sol: (http://www.gettyimages.com), Sağ: (https://www.tehrantimes.com/)

İran bahçelerinde ve halılarında genelde düz köşelerden oluşan dörtlü kompozisyonlar kullanılmaktadır. Bu tarz kombinasyonların aynı zamanda halının makro ve mikro alanlarında görülebilmektedir. (Görsel 125) (Knight ve Greber , 2006, 551).



**Görsel 125.** İran halısı ve bahçesinde dörtlü kompozisyon örneği, Sol ve orta: (https://www.didnegar.com), Sağ: (Damgaard,2005)

### Şebistanlarda kullanılan Sütunlar

Sütunlar, genellikle yapılarda kullanılan taştan, betondan veya başka malzemelerden ve çoğunlukla silindir, kare şeklinde yapılan ve yapı yükünü taşıyan elemanlardır. Bu elemanlar Nasır El-Mülk camisinin doğu ve batı şebistanlarında kullanılmıştır. Doğu şebistanda yedi adet sade, süslenmemiş ve silindir şeklinde sütun bulunmaktadır. Yedi sayısı İran kültüründe hem İslamiyet'ten

önce (Zerdüştlük inancında) ve hem de İslamiyet'ten sonra, sanatsal ve mimari eserlerde kutsal bir rakam olarak kullanılmıştır. Kuran- ı Kerim kitabında yedi rakamına 24 tekrarlanmıştır. Bu tekrar yedi rakamının kutsal sayıldığıının bir göstergesidir. Yedi rakamı Hristiyan dini binalarında da (özellikle orta çağ kiliselerinde) yaygın olarak kullanılmıştır. Batı şebistanında 12 adet süslenmiş spiral formunda yapılan sütun bulunmaktadır. Bu sütunlar, Şii inancında 12 imam kavramının simgesi olarak bilinmektedir. Spiral formunda sütunlar ilk kez Zendieh dönemi yapılarında kullanıldı ve daha sonra Kaçar dönemi yapılarında kullanımı devam etti. Zendieh dönemi mimarları spiral sütunları, Nadir Şah Avşar döneminde İrana ithal edilen Budist mimarisinden esinlenmiştir. Laboratuvarda yapılan mukavemet testlerine göre spiral sütunlar, yekpare sütunlara göre daha esnek ve depreme karşı daha dayanıklıdır. Spiral sütunların kullanım nedeni bu güne kadar birçok araştırma konusu olmuştur ve onların hakkında birkaç hipotez geliştirilmiştir. Ses ve ısı transferi, binada depreme karşı esneklik yaratmak ve binanın direncini arttırmak temel işlevleri olarak ifade edilebilmektedir.

Nasır El-Mülk caminin sütun gövdelerinde kullanılan spiral formlar; güneş ve ay, gök gürültülü fırtınalar, girdaplar, kasırga, tanrının güç ve zarafeti simgelerini taşımaktadır. Bu kıvrımlar yaşam ve ölüm sembollerini de ifade ederler (Cooper, J.C, 2007, 337). Sütun başlıklarında kullanılan Akant bitkisi doğu kültürü mitolojisinde yaygın bir şekilde kullanılan bir motiftir. Bu motif Yunan ve Roma Korint sütun başlıklarında yaygın olarak görülmektedir ve doğu kültüründe bu motif, Yunan ve Roma yapılarından ilham alınarak kullanılmıştır. Yunanlar ve Romalılar tarafından kullanılan Akant bitki süslemeleri "ölümden sonra hayat" kavramını vurgulamaktadır (Adam, 1996, s. 90). Nasır El-Mülk Camisinde de batı şebistanındaki sütunlar, görünüm açısından cennet ağaçlarına benzetilmiştir ve ölümden sonraki yaşam simgesidir.

### **Duvarlar, Zemin ve Sütunlarda Kullanılmış Motiflerin Grup Biçiminde Anlamları**

Nasır El-Mülk Camisinin duvarlar, halılar ve sütun süslemelerinde bulunan motifler, cennet hakkında söylenen tariflerle eşleştirilebilir. Mozaiklerde kullanılan meyve dolu kaseler, zambak çiçekleri ve arabesk formlarla kombine olan vazolar, bazı yerlerde güzel hatla yazılan Kuran ayetleri, nehirler ve ağaçlarla dolu bahçe



planından ilham alınan halılar ve cennet ağaçlarını temsil eden sütunlar gibi elemanlar sanki mimar tarafından Kuran ayetlerini tersim etmektedir.

Yüce Tanrı, Muhammet suresinin on beşinci ayetinde, dindar insanlara vaat edilen cenneti şöyle tanıtır:

« مثل الجنة التي وعد المتقون فيها انهار من ماء غير اسن و انهار من لبن لم يتغير طعمه وانهار من  
عسل مصفى و لهم فيها من كل الثمرات و مغفرة من ربهم...»

*Ayetin Tercümesi:*

“ Müttakilere vaad edilen cennetin tasviri şöyledir: İçinde bozulmayan sudan ırmaklar, tadı değişmeyen sütten ırmaklar, içenlere lezzet veren şaraptan ırmaklar ve süzme baldan ırmaklar vardır. Orada meyvelerin her çeşidi onlarındır. Rabblarından da bağışlama vardır.”

Mimar bu caminin iç mekânında sanki gerçek cennetten küçük bir örnek tasvir etmiştir. Böylece ibadet etmek isteyenler, Kuran ayetlerinden ilham alınmış motiflerle dolu bir alana girerek, kısa bir süre için dünyevi malzemelerle yapılan küçük bir cenneti tecrübe edebilirler.

### **Tavanda Kullanılan Elemanlar (Eyvan- şebistan)**

Nasır El-Mülk camisinin kuzey eyvan tavanını süslemek için mukarnas ve kase işlemlerinden kullanılmıştır. Daha önce bahsi geçtiği gibi bu caminin güney eyvanı onun kuzey eyvanına göre daha sadedir ve onda sadece mukarnas süslemeler görülmektedir. Mukarnas elemanı Arapça, Farsça ve Osmanlıca sözlüklerde “kademeli çıkıntılı olan basamaklı çatma tavan; kubbe; bir başlık türü; rengarenk alacalı işleme” anlamlara gelmiştir. Mukarnaslar, hücreler halinde istiflenmiş görüntü yaratıyorlar ve hem taşıyıcı hem de süsleyici işlevlere sahiplerdir (Mülayim, 2008, s. 126-128). İran mimarisinde bu eleman, geçiş mimari elemanlardan sayılır ve kare tabanı daireye dönüştürmek için kullanılmaktadır. Bu elemanlar sembolik açıdan doğada bulunan buz sarkıtı veya bal petek dizileri gibi elemanları temsil ederler (Görsel 126). Aynı zamanda, mukarnaslarda olan niş sistemi, gölgeler yaratarak eyvan aydınlatmasını da etkilemektedir.



(A)



(B)



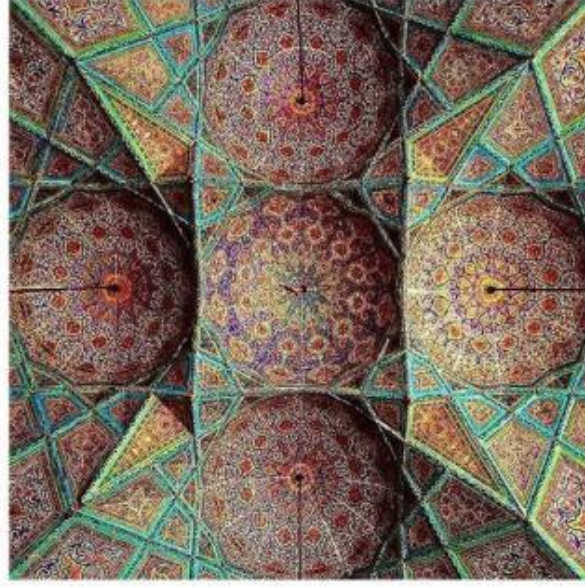
(C)



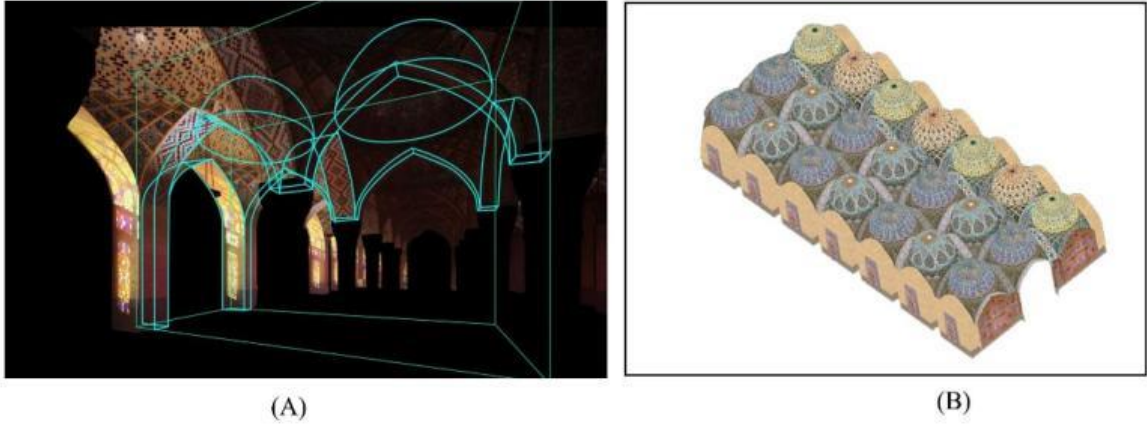
(D)

**Görsel 126.** (A) Nasır El-Mülk Camii Güney eyvanı, (B) Buz sarkıtı, (<http://www.asriran.com>), (C) Nasır El-Mülk Camii Kuzey eyvanı, (Kişisel arşiv, 2018), (D) Bal petek dizisi (<https://www.tasnimnews.com/fa/news/>)

Bu caminin tavan süslemelerinde bulunan diğer süsleme tekniği kase işlemleridir (Farsça: Kâse-sazi / کاسه سازی). Kase işlemleri, birkaç karbandi elemanının yan yana gelmesi ve kombinasyonundan oluşmaktadır. Başka bir deyişle karbandilerin geometrik bileşenlerini birbirine bağlayarak kaselerden oluşan ağlar ortaya çıkmaktadır. Bu teknik genelde büyük veya küçük açıklıkları çok sayıda sütuna ihtiyaç duymadan kapatmak için kullanılmaktadır. Bu yapı sisteminde, tavandaki yük, birbirlerine bağlı olan kase ağlar aracılığı ile yandaki sütun veya duvara taşınmaktadır. Kullanılan kaselerin sayısı uygulama şekline ve yerine göre değişebilmektedir. Örneğin Nasır El-Mülk camisinin kuzey eyvanı tavanında beş kase (Farsça: Panj-kasehi, پنچ کاسه) süslemeler (Görsel 127) görülmektedir. Batı şebistanı tavanı gibi daha geniş alanları kapatmak için çapraz tonoz tekniği ve daha fazla ve büyük kaseler kullanılmıştır (Görsel 128).

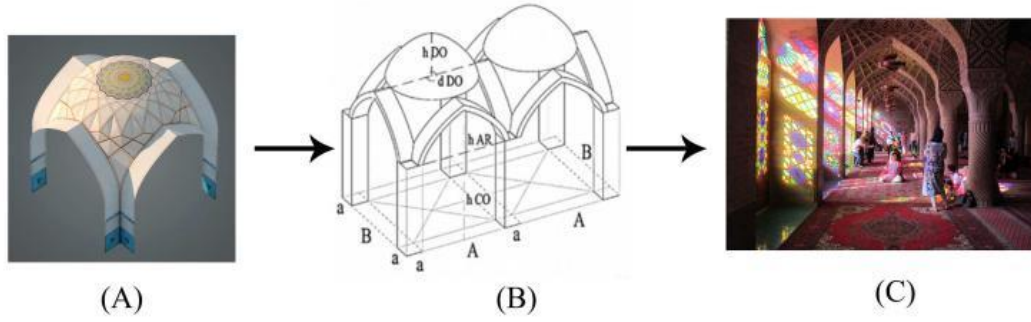


**Görsel 127.** Nasır El-Mülk camisinin kuzey eyvanında kullanılan beş-kase tekniği, (<https://www.pictosee.com/>)



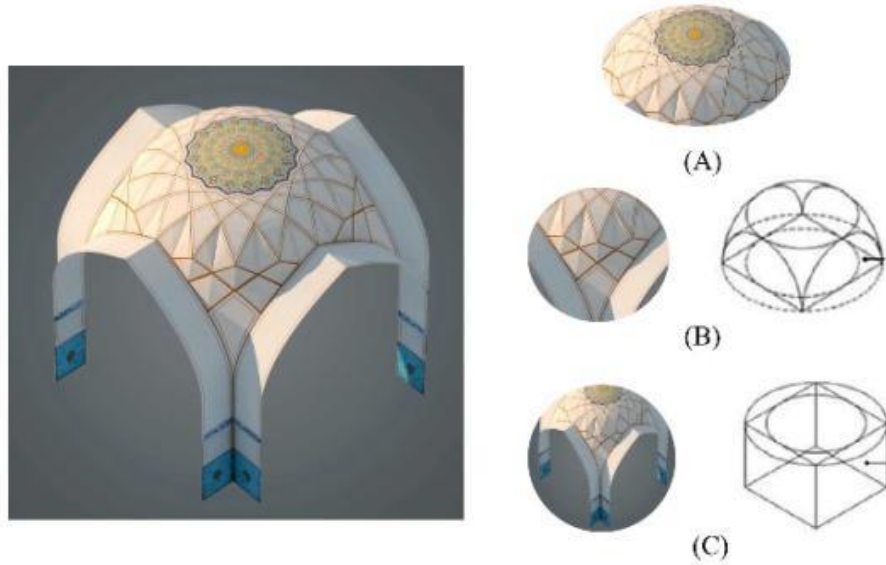
**Görsel 128.** (A) Nasır El-Mülk camisinin şebistanında çapraz tonozların kullanımı, (B) Şebistanın tavanını oluşturan 21'li kase işlemesi, (Witkowska, 2014)

Uzun bir alan oluşturmak için çapraz tonozun tekrarlanması, İran mimarisinde çok kullanılan bir yöntemdir. Bu yapısal elemanı genelde pazarlar (Bazarlar) veya camilerin şebistanı gibi uzun mekanlarda kullanılmaktadır. Bu teknik, Nasır El-Mülk camisinin batı ve doğu şebistanlarında da görülmektedir (Görsel 129).



**Görsel 129.** (A) Çapraz tonoz, ( Dadkhah, 2013), (B) Çapraz tonoz birleşmesi, (Esmaelian Toussi, Etessam, 2019), (C) Nasır El-Mülk Camisi batı şebistanı, ( Kişisel Arşiv, 2018)

Çapraz tonozun yapımı için önce dört ayak üzerine dört taşıyıcı kemer yapılır. Ardından bu kare planlı taşıyıcı yapının tavanını kapatmak için karbandi tekniği kullanılır. Son aşamada karbandi merkezinde bulunan boşluk, kase ya da Arakçin<sup>8</sup> (Türkçe: Kubbealtı, Farsça: Araghchin, عرفچين) denilen bir iç bükey aracılığıyla ile kapanır (Görsel 130).



**Görsel 130.** (A) Arakçin, (B) Karbandi, (C) Taşıyıcı yapı (Dört taşıyıcı kemer), ( Dadkhah, 2013)

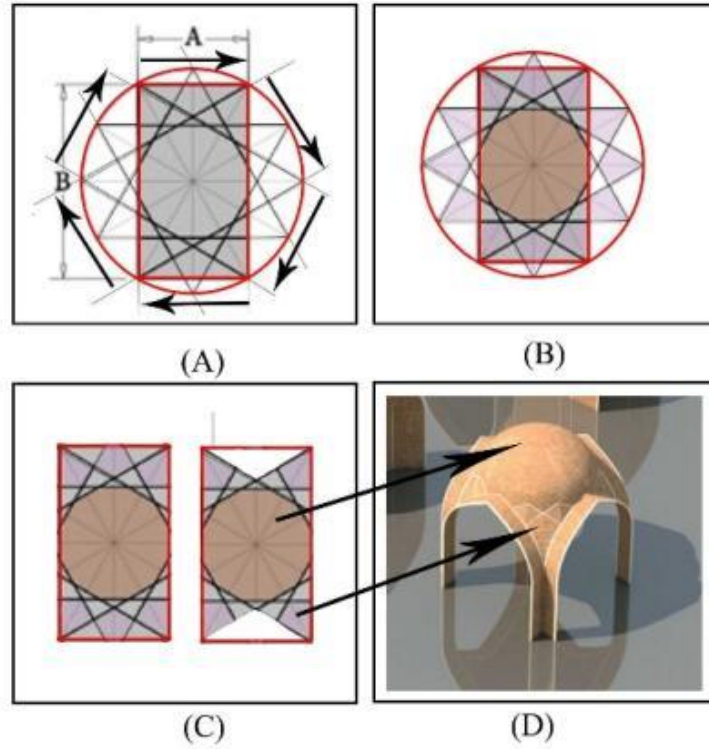
Karbandi elemanının temel işlevi yapısaldır, ancak yapısal işlevleri yanısıra bu eleman süsleme olarak da kullanılır ve tavadaki diğer süslemeler de ona bağlıdır.

<sup>8</sup> Arakçin: Genelde şebistan gibi uzun mekânların tavanında kullanılan kâse veya kubbe elemanlarına benzeyen bir elemandır.

Karbandi işlevseleri bunlardan ibarettir:

1. Bu eleman, tavanı daha kısaltmak ve insan ölçülerine daha yakın bir alan yaratmak için kullanılır.
2. Karbandi, uygulama limitlerini kaldırarak mimarın elini istediği alanları yaratmak için açık bırakıyor.
3. Karbandi, çift kabuklu kubbelerde ısı yalıtımı işlevine sahiptir.
4. Karbandi, iç mekanlarda ışık ve ses ayarlamasını sağlar.

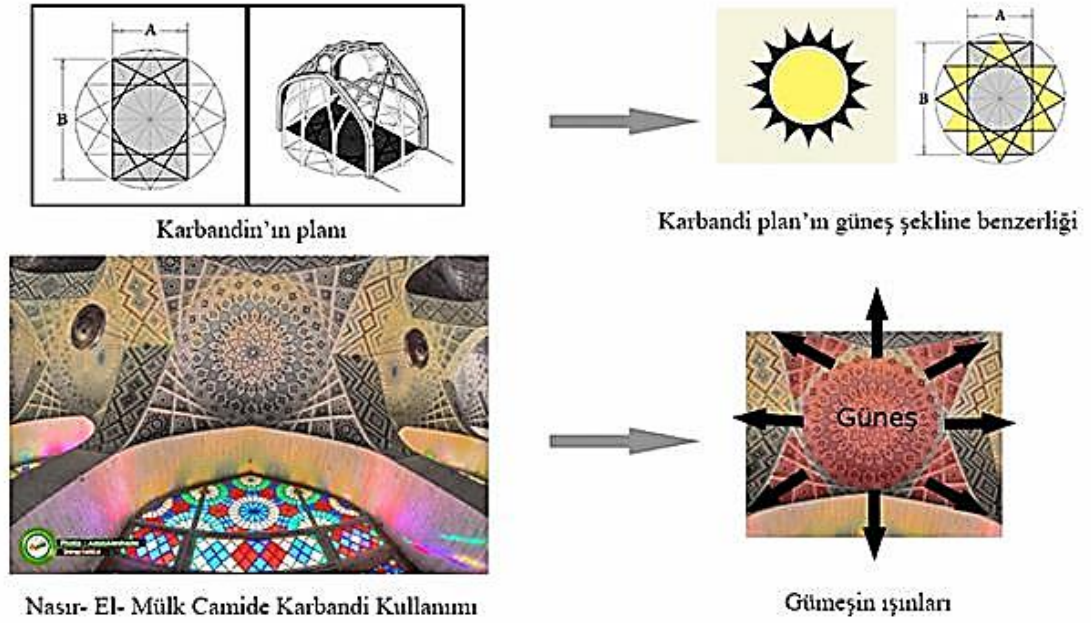
Karbandi planı dış teğet çember içinde bir dikdörtgenin dönmesinden ortaya çıkmaktadır. Bu dönme sabit bir açı aralığında yapılmaktadır ve sonucunda iç içe geçmiş şemse formları ortaya çıkmaktadır. Bu kombinin merkezinde oluşan şemseye Arakçin denilir (Görsel 131). Şemse formu İslam kültüründe sembolik anlamlara sahiptir.



**Görsel 131.** (A) Karbandi planı dış teğet çember içinde bir dikdörtgenin dönmesinden ortaya çıkmaktadır, (B) Karbandi tasarımı iç içe giren şemselerden ibarettir, (C ve D): İki boyutlu plandan oluşan üç boyutlu Karbandi ve Arakçin, (A, B, C) (Faramarzi, Mansour, 2011), (D) (<http://www.archstudio.ir>)

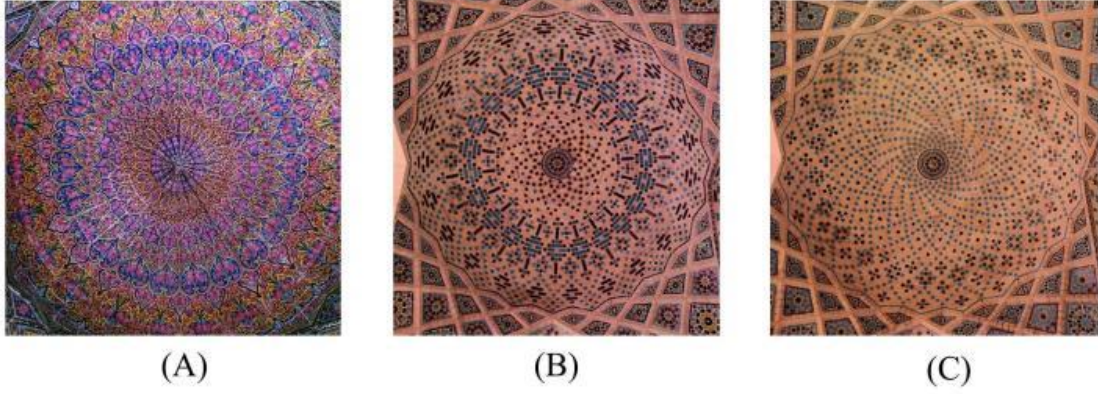
Arapça'ta güneş kelimesinden (şems) gelen şemse motifi, halı, minyatür, cilt, tezhip, porselen, cam, çini, kumaş, oymacılık ve mimari gibi sanatlarda sıkça kullanılan dairesel veya elips formunda bir motiftir. İrandaki farklı dönemlere ait

mimari yapılarında alçı sıva, sırlı tuğla ve çini kaplamalarla yapılan çeşitli şemse motifleri mevcuttur. Şemselerde süs elemanı olarak kullanılan nokta ve çizgilere tığ (ışın) denilir. Bu tıgılı veya tıgsız şemselerin içinde hatayiler, geometrik motifler veya bitgi motifleri (şükûfe motifler) bulunabilir ( Bozkurt, 2010, s. 518). Nasır El-Mülk camisinin batı şebistanı tavanındaki mozaiklerde şemse motifleri bulunmaktadır. Şemse formu anlamsal açıdan ışık ve güneş kavramlarını ifade etmektedir. Kur'an-ı Kerimde Tanrıya göklerin ve yeryüzünün ışığı sıfatı ile hitab edildiğine göre (Nur suresi, 64. ayet) Şemse motifi Tanrı sembolü olarak bilinmektedir (Görsel 132) (Sattari, 1997, s. 53).



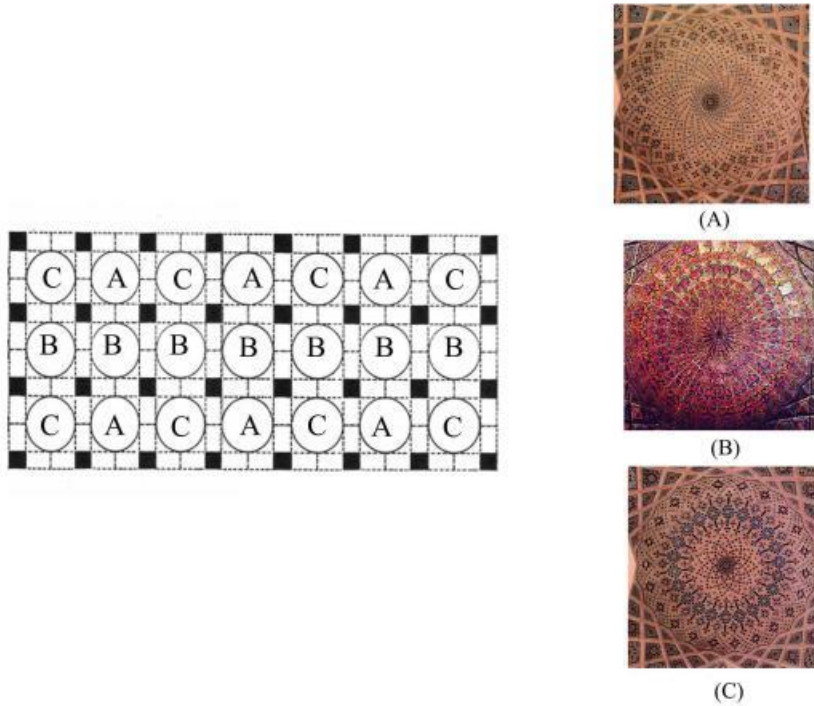
**Görsel 132.** Güneşi temsil eden karbandi elemanı (şemse motifi), Üst: (Faramarzi, Mansour, 2011), Alt: (<https://shiraz1400.ir>)

Batı şebistanı tavanı yirmibir Arakçinden (her sırada yedi Arakçin yer almaktadır) oluşan uzun bir dikdörtgendendir. Bu Arakçinler tavan yükünü karbandi aracılığı ile sütunlara taşımaktadır. Arakçinlerin iç kısmını süslemek için, Yedi renk, Muakkali ve Muarrak gibi üç farklı mozaik türü kullanılmıştır (Görsel 133).



**Görsel 133.** Arakçin süslemelerinde kullanılan mozaik örnekleri: (A) Yedi-renk mozaikler (B) Muakkali mozaikler, (C) Muarrak mozaikler), ( kişisel arşiv, 2018)

Bu şebistanda, Yedi-renk mozaikleri orta sırada yer alan Arakçinlerde ve diğer iki mozaik türleri yan sıralarda yer alana Arakçinlerde kullanılmıştır (Görsel 134). Şebistanın tavan, zemin ve duvarlarında kullanılan mozaikler yapıya, yıkanabilirlik, erozyona karşı yüksek direnç, ısı ve nem yalıtımı gibi özellikler sağlamaktadır. Şebistan tavanında bulunan yedi Arakçin, Kuran'daki yedi gök kavramını (Talâk süresi, 12. ayet) temsil etmektedir.

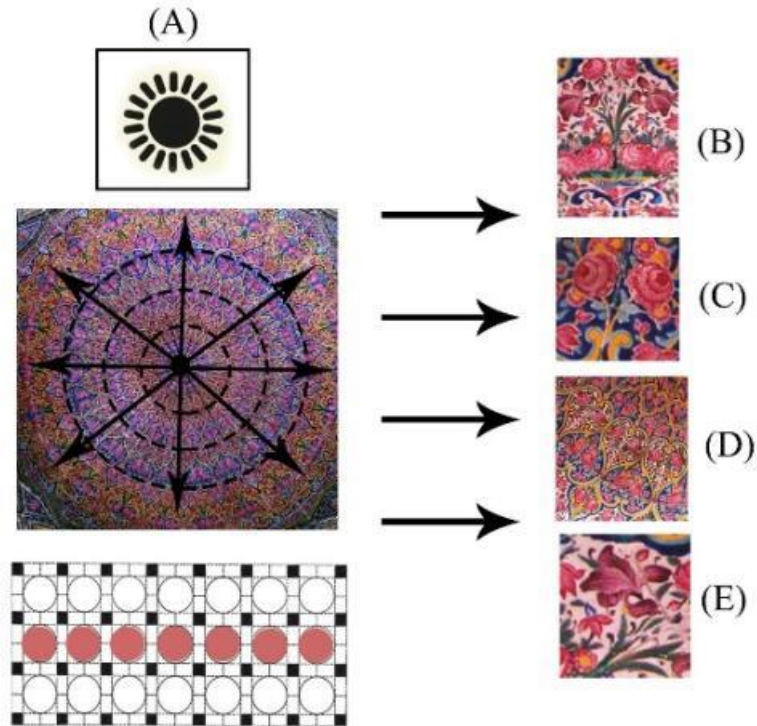


**Görsel 134.** Batı şebistanındaki arakçinlerde mozaik çeşitlerinin kullanım sırası, (A) Muarrak, (B) Yedi-renk, (C) Muakkali, orta sırada hep yedi-renk mozaikler kullanılmıştır ve yan sıralarda, muarrak ve muakkali mozaikler sırayla kullanılmıştır , (Kişisel arşiv, 2018)

Kullanılan yedi-renk mozaiklerde, Arabeskler, zambak çiçekleri, kırmızı çiçekleri ve çiçek ile vazo gibi motifler görülmektedir (Tablo 13). Cennet bitkilerini temsil eden bu motifler, dairesel ve radyal kompozisyon formlarında dairenin merkezinden dışa doğru yayılmışlardır (Görsel 135).

1.Arabesk	2.Zambak çiçeği	3.Kırmızı çiçek	4.Çiçek ile vazo
			

**Tablo 13.** Batı Şebistanı tavanında kullanılan bitki motifleri (Kişisel arşiv, 2018)




**Görsel 135.** Arakçinlerde bitkisel motiflerin güneşin ışınları gibi merkezden dışarıya doğru yayılması, (Kişisel arşiv, 2018)

Muarrak ve Muakkali mozaiklerinde kullanılan geometrik motifler arasında, iç içe geçmiş daireler (Tanrı ve kainat sembolü), yıldız motifleri (karanlıkta bulunan ışık sembolü), Şemse ve güneş motifleri (Tanrı ve ışığın sembolü), kırık ve dalgalı

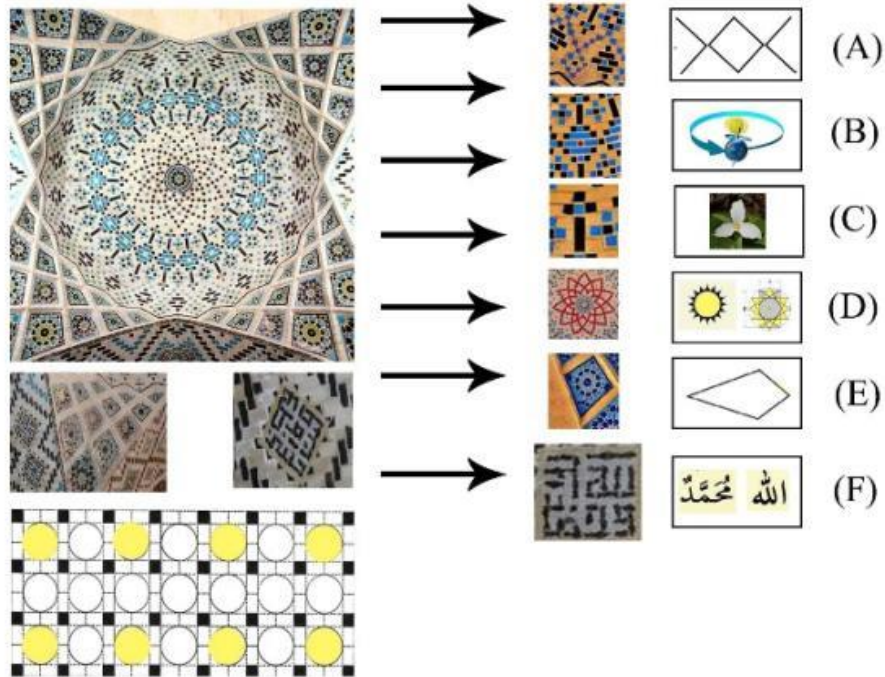


çizgiler (yıldızların yörünge sembolü) ve doğum motifi (ölümden sonra diriliş sembolü) bulunmaktadır (Tablo 14) (Abeddoost ve Kazempour, 2016, s. 53-55).

1.Şemse	2.Daire	3. Kırık ve dalgali çizgiler	4.Doğum motifi
			

**Tablo 14.** Muarrak ve Muakkali mozaiklerinde kullanılan geometrik motifler

Bu motifler küçük kare mozaik birimlerinin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Görsel 136). Bu motifler hepsi birlikte şematik bir şekilde samanyolu galaksisini temsil edmektedir (Görsel 137). Bu galaksi ifadesi sembolik ve soyut bir ifadedir.

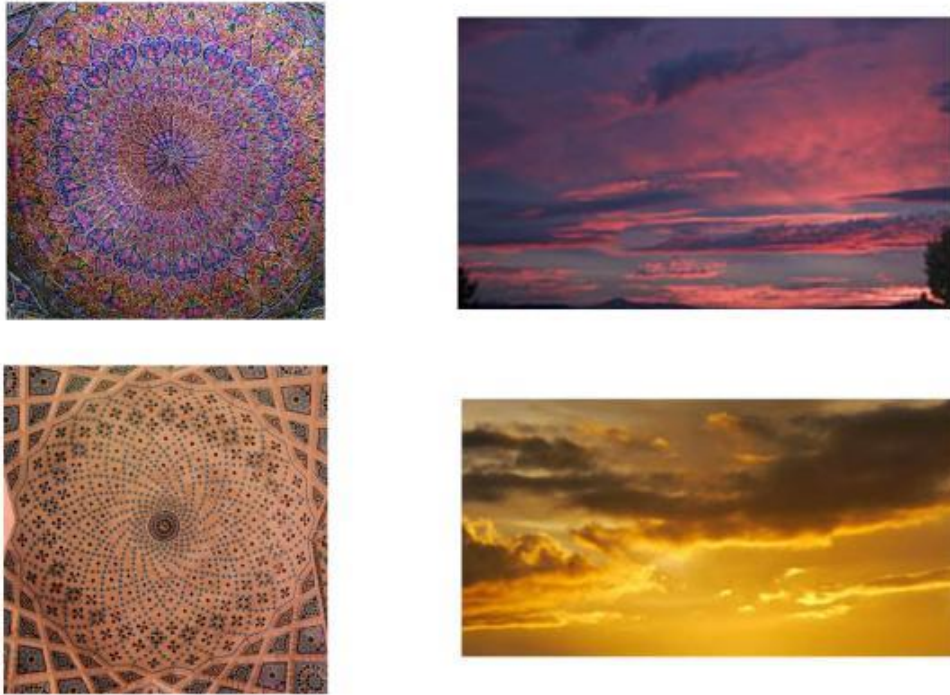


**Görsel 136.** Batı şebistan tavanında kullanılan geometrik motifler, (A) Doğum motifi, (B) Gezegenleri hatırlatan daireler, (C) Çiçek, (D) Şemse, (E) Elmas, (F) Allah ve Muhammet (Kutsal kelimeler), (Kişisel arşiv)



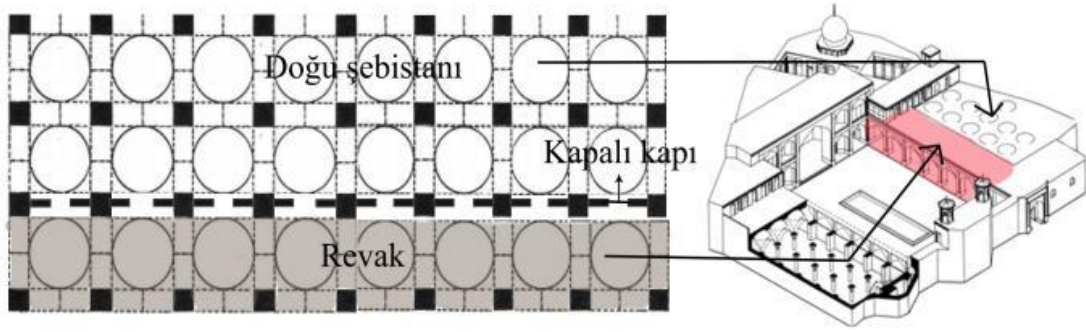
**Görsel 137.** Batı şebistan tavanında kullanılan Geometrik motifler gezegenler ve semavi elemanları ifade ederler ve hepsi birlikte samanyolu galaksisi gibi bir görüntü oluştururlar. (Sağ: <https://bigbangpage.com/> ), (Orta ve Sol: Kişisel arşiv, 2018)

Genellikle cami tavanı mozaiklerinde kullanılan renkler, günün farklı saatlerinde, gökyüzünün doğal renklerinden ilham alınmıştır. Bu renkler genellikle, açık mavi (sabah), koyu mavi (akşam), sarı ve altın (güneşin renkleri), kırmızı (gün batımı) ve pembeden (sabah şafağının sembolü) oluşmaktadır. Nasır El-Mülk caminin tavanlarında pembe, mavi ve sarı (krem) renk tonları daha çok görülmektedir (Görsel 138).



**Görsel 138.** Nasır El-Mülk camisinin batı şebistanı tavanında kullanılan renk tonları ve anlamları, Sol: (Kişisel Arşiv, 2018), Sağ: (Smith, 2012)

Doğu şebistanı tavanı batı şebistanı gibi çapraz tonozlardan oluşmaktadır. Ancak, bu alanın tavanı on altı Arakçinden (her sırada sekiz Arakçin yer almaktadır) oluşmaktadır. Şebistanın önünde yer alan geniş revakın tavanında da sekiz adet Arakçinden yer almaktadır (Görsel 139). Her iki alanın (doğu şebistanı ve revak) tavan Arakçinleri, muakkali mozaikler ve eşit geometrik motiflerle süslenmiştir. Ancak revak tavanında kullanılan mozaikler, şebistan tavanında kullanılan mozaiklere göre daha renkli ve görkemlidir (Görsel 140). Bu şebistanın tavanında bulunan Arakçinlerdeki motifler, batı şebistanı Arakçinleri gibi gökyüzü, galaksiler ve semavi cisimleri temsil etmektedirler. Dini alimlere göre sekiz rakamı iki alemler arasında olan geçiş şifresidir. Bu yüzden doğu şebistanında her sırada yer alan sekiz Arakçin sayısı, maddi dünyadan manevi dünyaya doğru bir geçit sembolü olarak yorumlanabilir.



**Görsel 139.** Doğu şebistanı ve önündeki revakın planı, şebistanın tavanında 16 Arakçin (8×2) ve revakın tavanında 8 (8×1) Arakçin yer almaktadır, (Kişisel arşiv)



(A)



(B)

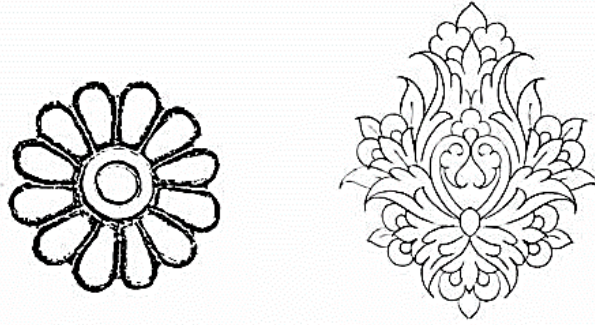
**Görsel 140.** (A) Doğu şebistanı tavanında kullanılan Muakkali mozaikler, (B) Revak tavanında kullanılan Muakkali mozaikler, (Kişisel arşiv, 2018)

#### 4. BÖLÜM: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İran mimari ve sanatı, uzun zamanlardan beri, iki tamamlayıcı yaklaşım olarak bilinmektedir. İranlı sanatçılar genelde camiler, evler, bahçeler vb. yapıları daha güzel ifade etmek için, mozaik, tuğla işlemleri, alçı kabartma, ahşap oymacılıklar ve başka el sanatlarından faydalanmışlardır. Bu nedenle, motif ve süsleme elemanları, mimari sanatının ayrılmaz parçaları olmuşlardır.

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde, İran'daki farklı sanat dönemleri kategorize edilmiştir. Bu dönemlerde yaygın bir şekilde kullanılan motifleri, geometrik, bitkisel, insan ve hayvan, karma ve yazı motifleri olarak beş ana gruba kategorize edilmiştir ve her bir motif grubu farklı dönemler içerisinde incelenmiştir. Bu sanat dönemlerinde kullanılan motifler, sonraki aşamalarda birbirleriyle karşılaştırılmış ve bu karşılaştırmadan iki önemli sonuç elde edilmiştir.

Birincisi, birkaç önemli geometrik, bitki ve hayvan motiflerinin, ardışık dönemler içerisinde tekrarlanmasıdır. Bu motifler bazen (şekil olarak) aynen eski dönemlerde kullanıldığı gibi sonraki dönemlerde de tekrarlanmışlar. Ama bazen de bu motifler daha değişik ve gelişmiş bir biçimde yenilenmişler. Örneğin; İran'da Ahemeniş döneminden beri kullanılan Nilüfer çiçeği motifi, Safevi ve Kaçar dönemlerinde yenilenerek tamamen farklı bir formda (Şah- Abbasi çiçeği olarak) kullanılmıştır. Şah Abbasi çiçekleri, Safevi ve Kaçar dönemlerinde yaygın olarak kullanılan Arabesk (İslimi ve Hatayı) motiflerinin önemli bileşenlerinden biri olmuştur (Görsel 141).

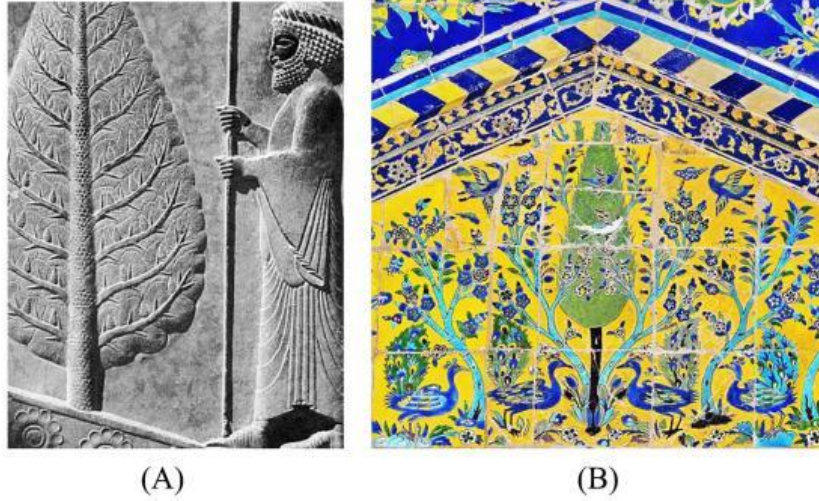


Taht- 1- Cemşit rölyeflerinde kullanılan Nilüfer çiçeği motifi

Safevi ve Kaçar dönemlerinde kullanılan Şah Abbasi motifi

**Görsel 141.** Nilüfer çiçeğin sanatsal dönemlerin sürecinde evrimi, Sol: ( Aghamiri, 2005). Sağ: (Kuhnel vd. 1985)

Diğer sık kullanılan örnek, servi ağacıdır (hayat ağacı). Bu motif Sasani ve Ahameniş dönemlerinde çok ilkel ve grafiksel bir formda ve genelde taş üzerinde oyularak kullanılmıştır. Ancak zaman boyunca bu motif değişerek dik formundan eğimli bir forma dönmüştür. Bu evrimin sonucunda Botta jigehe diye bir desen ortaya çıkmıştır. Servi ağacı motifi daha farklı ve detaylı bir şekilde ve kuş motifleri ile kombine olarak, Safevi ve Kaçar dönemleri yedi renk mozaiklerinde görülmektedir (Görsel 142).



**Görsel 142.** Servi ağacının sanatsal dönemlerindeki evrimi, (A). Persepolis'de bulunan servi ağacı motifi (Amjadi, Asgarian, 2016). (B). İmam camisinde bulunan mozaik üzerindeki servi motifi, İsfahan, Safevi dönemi, ([www.aventetiletalk.com](http://www.aventetiletalk.com))

İran'ın tüm sanatsal dönemlerinde tekrarlanan başka bir motif örneği aslan motifidir. Bu motifin en eski örneklerinden biri, Taht-ı Cemşid yapısındaki ünlü bir rölyef üzerinde olan aslan ve inek savaşı motifidir. Aslan motifi daha sonraki dönemlerde bireysel ve kombine olmuş formlarda kullanılmıştır ve her bir kombine farklı kavramları ifade etmiştir. Aslan motifi en yaygın şekilde, kralın güç sembolü olarak kullanılmıştır. Bu motif Kaçar döneminde güneş ile kombine olan kılıçlı aslan şeklinde birçok süslemelerde (yedi renk mozaikler gibi) kullanılmıştır ve güç, iktidar ve koruyuculuk kavramlarını ifade etmiştir. Bu motif uzun süre (İslam devrimine kadar) İran milli simgesi olarak, bu ülkenin bayrağı üzerinde yer almıştır (Görsel 143).



**Görsel 143.** Aslan motifinin sanatsal dönemler sürecinde evrimi, Sağ: : Tekeyh Moaven al- molk'da kullanılan mozaik, (1903), Kirmanşah, (<http://pg98.mihanblog.com>) Sol: Taht- ı Cemşid, aslan ve inek savaşı rölyefi, (Soltan- Kashefi, Hadavinia, 2015, s: 19)

Araştırma sonucunda elde edilen diğer bir sonuç şu şekilde özetlenebilir; İran'ın geleneksel sanatında, eskiden günümüze kadar üç temel ilke dikkate alınmıştır. Bu üç temel ilke, merkezi kompozisyon, simetri ve tekrarlardan (ritimden) ibarettir. Bu üç ana faktör İran'ın tüm sanat dönemlerinde (İslamiyet'ten önce ve sonra) görülmektedir. Bu önemli temeller yapıların genel planında, planları oluşturan farklı alanlarda ve aynı zamanda mimari süslemelerin detaylarında (tuğla, mozaik işlemleri ve ahşap oymacılıklar) görülmektedir. Örneğin, ritim ve simetri ilkeleri Taht- ı Cemşid yapısında ve ölümsüz askerlerin rölyefinde görülebilir. Bu askerler arasında yüz şekli, duruş tarzı, bakış yönü ve el ve ayak formu aynen tekrarlanmıştır. Aynı zamanda bu motifler simetrik bir şekilde, karşılıklı merdivenler üzerinde yapılmıştır (Görsel 144).



**Görsel 144.** Ahameniş döneminin rölyeflerinde kullanılan ritim ve simetri ilkeleri, (Afzaltousi, 2013)

Tekrarlama, merkezi kompozisyon ve simetri ilkeleri İslami dönemde, Arabesk formlarda, mozaik sanatında ve Nasır El-Mülk Camisi orsi kapılar ve pencereler üzerinde yapılan geometrik süslemeler arasında net bir şekilde görülmektedir. İslami sanatında merkezi kompozisyon ilkesi, İslam'ın tevhidi bakış açısı ve bu inancın manevi yönlerinden dolayı özel bir öneme sahiptir. İslami süslemelerde genellikle motifler belli geometrik bir birimin etrafında ve farklı yönlere doğru yayılmaktadır (Görsel 145).



**Görsel 145.** İslami döneminin çoğu eserlerinde ritim, merkezi kompozisyon ve simetri (üç ana ilke) görülmektedir, (Kişisel arşiv, 2018)

Tez çalışmasında, analiz aşamasına geçilmeden önce araştırma ortamı olarak belirlenen caminin inşa edildiği Kaçar dönemi kültürel özellikleri ve sanatsal eserlerde kullanılan yaygın süsleme teknikleri açıklanmıştır. 19. Yüzyılda Batı kültüründen İran sanatına giren elemanlar ve bu döneme ait camilerin özellikleri incelemiştir. Bu incelemeler doğrultusunda, iki önemli sonuç elde edilmiştir:

Birinci sonuç, Kaçar döneminde kullanılan motiflerin evrim nedenleridir. İran'ın komşu ülkeler, uzak doğu ve batı ülkelerle artan ilişkileri sonucunda, natüralistlik görseller, sanatsal ifade biçimlerinin değişimi, süslemelerde yeni elemanların eklenmesi ve yeni motiflerin uygulama tekniklerinin gelişmesi gibi yenilikler gerçekleşmiş olduğu görülmektedir. Bu değişimlerin nedenlerini özetle aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- Fotoğraf sanatı, kartpostallar ve pullar gibi ürünlerin batıdan İran'a gelmesi
- İranlı sanatçıların Avrupalı sanatçılarla tanışmaları
- Yabancı ülkeler tarafından İran krallarına hediye edilen sanat eserleri
- Bilim ve teknolojinin sanatsal alanlar üzerinde olan etkileri (örneğin; yeni tarz boyaların üretimi) ve aynı zamanda fırınlarda pişirilmiş seramikler ve sırlı mozaikler gibi yeni ürünlerin ortaya çıkmaları

İkinci sonuç, Kaçar dönemi sanatının taklit olmadığı ve karma bir sanat temeli üzerinde kurulduğunu kanıtlamaktadır. Başka bir ifadeyle, İran'ın batı ile ilişkileri sonucunda ve yeni teknikler ve endüstrinin bu ülkeye girmesinden dolayı, İran sanatçıları arasında farklı bakış açıları ortaya çıkmış ve bu yeni bakış açıları onları farklı performanslara doğru yönlendirmiştir. İran sanatçıları genelde batı sanat eserlerini direkt olarak kopyalamamışlardır. Sanatçılar, perspektif veya gölge uygulama gibi yeni teknikleri Avrupalılardan öğrenerek bu teknikleri kendi geleneksel eserlerinde ve yeni bir versiyon olarak kullanmışlardır.

Konunun daha iyi anlaşılması için var olan örneklerden biri, İran sanatçıları tarafından uygulanmış çerçevelerdir. Kartpostal ve pullar üzerinde kullanılan çerçeve formlarından ilham alarak, kendi kültürlerine uygun çerçeveleri tasarlamışlardır. Bu konunun örneği Mihrabi (Sunak formunda olan) veya İran yıldızı deseni şeklinde olan çerçevelerdir. Diğer bir örnek, süslemelerin üzerinde kullanılan politikacıların figürleridir. Kaçar dönemi sanatçıları Avrupalı politikacıların görsellerini kartpostallar ve pullar üzerinde görerek ve onlardan ilham alarak, kendi politikacılarının görsellerini süslemelerde (özellikle yedi renk mozaiklerde) kullanmaya başlamışlardır. İranlı sanatçılar kendi geleneksel bitki formlarını (arabesk, servi ağacı, nar, nilüfer çiçeği) Avrupa'dan gelen vazo ve bitki motiflerini ekleyerek, kendilerine özgü ve diğer ülkelerde benzeri olmayan yeni motifler tasarlamışlardır.

Yukarıda açıklanan bulgular ışığında araştırma ortamı olarak belirlenen İran, Şiraz'da bulunan Nasır El-Mülk camisinin ayrıntılı analizi gerçekleştirilmiş ve aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir:



Birincisi Nasır El-Mülk camisinin süslemelerinde bulunan motifler, genellikle bitkilerden (özellikle arabesk formları) ve yazılardan (Kuran ayetleri ve şiirler) oluşmaktadır ve bu camide insan figürleri, hayvan veya efsanevi yaratıklar gibi motifler bulunmamaktadır. Nasır El-Mülk camisi gibi diğer dini yapılarda da böyle motif sınırlamaları görülmektedir. Bu tür motifler daha çok konutlar, köşkler veya saraylar gibi dini olmayan yapılarda kullanılmıştır.

Nasır El-Mülk camisi ve bu yapıyı oluşturan alanların incelenmesi, diğer önemli bir sonucu göstermektedir. Sadece motifler ve süsleme detayları değil, belki bir yapının planı, bu planları oluşturan alanlar ve bu alanlarda bulunan mimari elemanlar da, kendilerine özgü bir kavramı ifade edebilmektedir. Örneğin, caminin şebistan alanları (doğu ve batı şebistanlar) maddi ve manevi dünyaları temsil etmektedir. Bu alanlarda yer alan her türlü mimari elemanlar, bireysel veya grup halinde özel anlamlara sahiplerdir. Caminin batı şebistanı, mihrap elemanının bulunması ve asıl ibadet alanı olduğundan dolayı bu caminin en önemli mekanı sayılmaktadır. Bu alan insan ve Tanrı'nın buluşma noktasının temsilidir. Bu alanda bulunan halılar, İran bahçelerini, spiral sütunlar, uzun ağaçları, Orsi (vitray) kapılar ve pencerelerden geçen ışıklar, Tanrı'nın varlığı ve saflığını ve tavanda bulunan motifler ve yedili arakçınlar, Kuran'da işaret edilen yedi kat gökleri temsil etmektedirler. Bu cami mimarisinde bulunan en önemli özellik, aydınlatma ve ışık kavramının kullanımıdır. Bu yapıda ışık sadece aydınlatmak amacıyla kullanılmamakta aynı zamanda bir sanatsal eser niteliği taşımaktadır. Özellikle batı şebistanında, ışık faktörünün oluşturduğu motifler sayesinde orsi pencereler bir tablo niteliği kazanmakta ve diğer süsleme elemanları ile birlikte tamamlayıcı bir rol oynamaktadır. Mimari süsleme alanında kullanılan bu önemli ve yenilikçi boyut, istenilen his ve anlamların ziyaretçiye aktarılması konusunda büyük destek sağlamaktadır.

Son olarak Nasır El-Mülk Camisinin iç mekan tasarımı ve mekanların oluşumunda kullanılan her bir motif ayrı ayrı incelendiğinde ve aynı zamanda bir bütün olarak değerlendirildiğinde hem anlamsal yönden Tanrı'nın gökyüzünde olan ilahi cennetini, yeryüzünde temsil etmekte olduğunu, hem de yapının işlevini oldukça güçlü bir biçimde ifade etmekte olduğunu göstermektedir.

## KAYNAKLAR

Abbaszadeh, M. Gheisi, A. Rezapour, S. (2017). Urumiye'deki Kaçar Camilerinin Mimari Stilleri Etkileyen Faktörlerin Araştırılması (Ali Şehit, Abdul Muhammet ve Karaağaç Camileri), *Sanat ve İnsan Bilimleri Dergisi*, (5)7, s. 43- 54.

Abeddoost, H. , Kazempour, Z. (2016). Analasys of the Origins and Concepts of the Geometric Patterns of the İslamic Period in tñhe Persian Art. *Negarineh İslamic art/ Scientific & Research Quarterly*, 10, s. 41- 58.

Abouzari, M. Sharifzadeh, A. M. Tehrani- Moghadam, A. (2001). Considering Iranian Art & Cultural Heritages, *Research Institute of Cultural Heritage & Tourism*, s. 117.

Adam, Robert. (1996). *Classical Architecture: A Complete Handbook* (H, Soltanzadeh, Çev.). Tahran: Kültürel Araştırma Ofisi Yayınevi.

Adkinson, Robert. (2009). *Sacred Symbols*, Abrams Yayınları.

Afhami, R. Sharifi Mehrjardi, A. (2010). Painting and Painters of Qajar. *Ketab-Mah-e- Honar Dergisi*, 148, s. 33- 24.

Afsharmohajer, Kamran. (2000). Geleneksel Sanatlarda Sembolizm, *Honarnameh Dergisi*, 6.

Afzaltousi, Effat. (2013). *Doğa'nın Kullanımı Antika Sanatında*, Tahran: Alzahra Üniversitesi, s. 283.

Aghamiri, Amir- Houshang. (2005). *Training Shah Abbasis Flowers Designing*, Tahran: Kamal- E- Honar Yayınevi.

Ağa-Bozorg camii-okulu, Kaşan'da mimari ihtişam, Erişim: 30, Eylül, (2019), <https://khaandaniha.ir/news/114188/>

Ahani, F. (2011). Natural Light in Traditional Architecture of İran: Lessons to Remember. *WIT Transactions on the built environment*, (123)3. PP 36- 25.

Aka gezi dergisi, Erişim: 28, Ağustos, (2018), <http://irantoorism.akaup.com/iranshenasi->

irangardi/safar1/news201712181815327737.html

Aksu, Hatiçe. (2015). Kadeiye Alev (Ed.). *Anadolu İmam Hatip Lisesi Tezhip Ders Kitabı*, Ankara: MEB Yayınevi, s. 53- 59.

(Alamy) internette görsel satış websitesi, Ermitaj müzesi, Kaynak: (alamy) Görsel satış websitesi, Erişim: 23, Eylül, (2019), <https://www.alamy.com>

Al- E- Ebrahim Dehkordi, Saba. (2017). Studing the Role and Symbolic Meanings of Cypress tree (Sarv) in Miniatures of »Tahmasbi Shahnameh. *Begh- Nazar Journal*, The İranian Scientific Journal of Nazar Research Centre (NRC). (45)13. s. 114- 105.

Alfred, Hohenegger. (1987). *Form and Sign* (A. Solhjoui, Çev. ), Tahran: Basın ve Yayın Organizasyonu Yayınevi.

Alipour, S. Nasir- Salami, M. Falamaki, M. (2019). An Analysis on Mithraic Temple Landscape, *Bagh- e- Nazar Journal*, (74)16, pp. 31-42.

Alipour, Niloufar. (2011). Considering the Orsi Windows of Qajar Era's palaces in Tehran. *Negareh Journal*, 18, s. 5- 21.

Alrafaee, Anvar. (1998). *History of Art in Islamic Countries* (A. Ghanavat, Çev), Mashhad: Jahad Daneshgahi Yayınevi, s. 19.

Altunçök, Ahmet. (2018). İpek Yolu Üzerinde Mübadele Aracı Olarak Kullanılan Gümüş Eşyalar, *Öğuz- Türkmen Araştırmaları Dergisi*, s. 117- 140.

Amjadi, S., Asgarian, Kh. (2016). Hamidreza Jadidi (Ed). *Ahamenişi dönemin mimari ve sanatında sembol ve mit*, Tahran: Chakameh Baran Yayınevi.

Anjoman- e- Elmi- e Farsh- e- İnan, Erişim: 2011 Spring, [www.goljam.icsa.ir](http://www.goljam.icsa.ir).

Arabbeigi, A., Ghasemi, Z. (2018). Studying the Attribution of Time, Place and the Artist' s Identity to an Archway Decorated with Polychrome Tilework, *Negareh Journal*, 46, s. 60- 73.

Ardalan, Nader., Bakhtiar, Laleh. (2003), *Sense of Unity* (حس وحدت), Tehran: Khak Publications.

Arjmandi, H., Tahir, M. (2011). Psychological & Spiritual Effects of Light and Color from Iranian Traditional Houses on Dweller, *e- Bangi Journal of Social Science and Humanities*. (6)2. s. 301- 288.

Arktourism gezi websitesi, Erişim: 22, Nisan, 2019, <http://arktourism.ir/1394/04/>

ArtHut gezi dergisi, Erişim: 22, Nisan, 2019, <https://www.arthut.ir/>

Arya mirası haber ajansı, Erişim: 2. Ekim, (2019), <http://www.chtn.ir/news/ID/137265/عمار-ت-مفخم-بجنورد-%C2%A0بازگشایی-موزه-مردمشناسی/>  
در-هفته-گردشگری

Asadafrouz, Aida. (2017). A Comparative Analysis of Aesthetics of Sky Landscape Reflected in the Ancient Domes and Images of Contemporary Age. *Journal of Art and Civilization of the Orient*, 18, s. 58.

Ashrafi, Roshanak. Iranian Dome in Islamic Architecture. Erişim: 10, Temmuz, 2019. <http://www.google.com.tr/amp/s/article.tebyan.net/Article/Ampshow/276526>.

Asre İnan Haber Websitesi, Erişim: 14, ekim, (2019), <https://www.asriran.com/fa/news/قندیل-های-غارخی-عکس/>

Aşkani döneminde kullanılan dil ve alfabe, Erişim: 26, Eylül, 2019, [https://iranatlas.info/parth/parth\\_lan.htm](https://iranatlas.info/parth/parth_lan.htm)

Atlas Abscura Turizm Dergisi. Erişim: 18, Eylül, 2019. <https://www.atlasobscura.com/places/fire-temple-of-baku>

Ayatollahi, H, Mousavi, B- Z. (2011). Ahameniş, Aşkani ve sasani dönemlerin tekstil motiflerinin incelenmesi, *Negareh Sanat Dergisi*, No. 17, s. 51- 52.

Ayvazian, Simon. (2005). Light in Traditional and İslamic Architecture of İnan, *Architecture and urbanism magazine*. (79)78.

Azarpad, H., Hashemi Razavi, F. (1993). *The book of iranian carpet*. Tahran: (İnstitute For Humanities And Cultural Studies) İnsani Bilimler ve Kültürel Çalışmalar Enstitüsü Yayınevi.

Azhand, Yaghoub. (2006). Divar negari dar dore- ye- Qajar. *Journal of Fine Arts*.

(25).

Bagheri Hassankiadeh, Masoumeh. (2016). A Glance at the Figure of Boteh Jegheh (Ancient Motif), *International Conference on Oriental Studies, Persian Literature and History*.

Bahar, Mehrdad. (1997). *Tarih Boyunca Mit*. Tahran: Cheshmeh Yayınevi

Bahmani, P., Safarani, E. (2010). *Geleneksel İran Sanatlarında Motiflerin Evrimi ve Gelişimi*, Tahran: Pahame noor üniversitesi yayınları.

Bakırer, Ömur. (2002). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Tuğla Örgülerde Kullanılan Özel Derzleme, Prof. Dr. Haluk Karamağralı Armağanı, 397. Sayı, s. 1.

Bakü Ateş Tapınağı, Atlas Obscura Turizm Dergisi, Erişim: 18, Eylül, (2019), <https://www.atlasobscura.com/places/fire-temple-of-baku>

Balilan asl, L., Kafashian, Z., Eghbali, M., Hashemi, M. (2019). Investigative the Effect of photographs, stamps and postcards on the Wall Paintings in Qajar houses of Tabriz (case study: Hariri House of Tabriz), *Culture- Communication Studies Journal*, 46, s. 89- 112.

BAX mozaik döşeme mağazası, Erişim: 26, Nisan, 2017, <http://ceramara.baaax.ir/fa/article/227/>.

Behpour, Bavand. (2015). Inscription Art in the Qajar era (inscriptions of eight distinguished Qajarid buildings in Shiraz and Isfahan), *Bilimsel Araştırma merkezi-ISC*, 22(22), s. 58.

Bemanian, M.R. Momeni, K. Soltanzadeh, H. (2011). Study of Innovations and Developments, Decorating and Tiling Designs, Case Study: Masjid- Madreseh of Qajar. *Negareh Journal*, 18, s. 35- 47.

Bonyani, F., Memarzia, K., Habibi, A., Fattahi, K. (2018). Açık Alandan Kapalı Alana Geçişin Mekansal Sürekliliği, *Andishe Memari Dergisi*, 4, s. 63- 76.

Boroujerd Cuma Camii, FOURSQUARE City Guide, Erişim: 4, Kasım, (2019), <https://tr.foursquare.com/alirezafoodie?all=lists&geold=72057594038067980>

Bozkurt, Nebi. (2010). TDV İslam Ansiklopedisi( Cilt: 38), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, s. 518.

British müzenin arşivi, Erişim: 26, Eylül, 2019, <https://www.britishmuseum.org/>

Burckhardt, Titus. (1976). *İslam Sanatı* (T. Koç, Çev.), İstanbul: Klasik Yayınevi, s. 67.

Chardin, Jean. (1956). *Chardin'in Seyahatnamesi, Cilt 2* (M. Abbasi, Çev.). Tahran: Amirkabir Yayınevi.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2006). *The Penguin Dictionary of Symbols*, s. 55- 318, Tehran: Jeihoon Yayınevi. First ed.

Chelani, Mehdi. (2016). Huma: Geleneksel İran'ın Kültüründe Efsanevi Simurg. *Etemad- e- Melli Gazetesi*.

Chidaneh dekorasyon web sitesi, Erişim: 2. Ekim, (2019), <https://www.chidaneh.com>

Chitsazian, A., Shiravand, S. (2014). Tiling Motifs and Symbols of Qajar Era in Aqa Bozorg and Soltani (İmam) Mosque- and- school Historic Monuments. *Studies on Kashan Journal*, 4(12). s: 88- 208.

Cooper, J C. (2007). *Illustrated Directing of Traditional Symbols*. Thames & Hudson publications.

Dadvar, Abolghasem. (2011). Aslan görseli İran Kültüründe, *Güzel sanatlar dergisi*, 2, s. 20- 21.

Dadvar, Abolghasem. (2014). Plant and nimal Motifs and Symbols in Potteries of Islamic Period in Iran, *Negarineh Islamic Art Journal*, 4, s. 11- 15.

Dadvar, A., Mobini, M. (2009), Hamidreza Tavasoli (Ed), *Antik İran Sanatında Kombine Hayvanlar*, Tahran: Alzahra Üniversitesi Yayınevi.

Dadvar, A., Rouzbahani, R. (2017). A Comparative Study of Hybrid Animals in Achaemenian and Assyrian Art with the Emphasis on Reliefs and Stamps, *Scientific Research Quartely Journal*, No. 39.

Dallal, Yasser. (2019). Erken Osmanlı Mimarisinde Mukarnas (İznik, Bursa, Edirne), s. 10- 11.

Didnegar Gazetesi, Erişim: 13, Aralık, (2019), <https://www.didnegar.com/mag/mohammad-reza-diviri-ganji/>

Doustkhah, Jalil. (2002). *Avesta*. Tehran: Morvarid Publications.

Ehsani, Mohammad- Taghi. (1986). *İranlı Ciltler ve Kalemler*. Tehran: Uluslararası Yayıncılık Şirketi Yayınları.

Ekizler Sönmez, Serap. (2015). Mimar Sinan'ın Şehzade Süleymaniye ve Selimiye Camilerindeki Birim Hücrelerden Üreyen Geometrik Desenlerin Çözümlemeleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

El- Buhari, Muhammet. (1981). *Sahin- i- Buhari* (M. Sofuoğlu, Çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ermitaj müzesi, Kaynak: (alamy) Görsel satış websitesi, Erişim: 23, Eylül, (2019), <https://www.alamy.com>

Esfahan camileri, Erişim: 30, Eylül, (2019), <http://www.outtheresomewhere.ca/iran/mosques-of-esfahan/>

Esmaeilian Toussi, H. Etessam, E. (2019). Analysis of the Architecture of the Industrial Heritage Using a Combined Method of Typology and Analytical Shape Grammar (Case Study of Textile Factories of Isfahan and Yazd in the Pahlavi Era), *Naqshejahan- Basic studies and New Technologies of Architecture and Planning*, 9(1), pp. 9 (Picture).

Estakhri, Sara. (2018). *Sasani dönemin alçı kabartmalarında bitki motifleri*, Şiraz: Katibenovin Yatınevi.

Etesam, İraj. (1995). *A Comparative Study of Iranian Contemporary Architecture and Urban Planning with Europe*, Tehran: Mirasfarhangi Publications.

Falahat, M- S, Noohi, S. ( 2012). The Nature of Signs And Their Role in

Enhancement of Sense of Place in Architectural Spaces. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 1(17). s. 17- 26.

Falandan, Uzhin. (1997). *Voyage en perse de mm* (H, Noorsadeghi, Çev.),Tahran: Eshraghi Yayınevi, s. 158.

Farghdan, A. Houshyar, M. (2010). Comparative Study of Niloofar Flower Concepts in İran, İndia, and Egypt, *Naghshmaye Journal of Visual Arts*, 3(6), s. 49.

Farshidnik, F., Afhami, R., Ayatollahi, H. (2009). Mihrabi Rugs Structure: Representation of Mosque Architecture in Rug Design, *Quarterly Scientific-Research Goljaam*, 14.

Fazeli, M-T. ve Keikhayi, M. (2006). Zigurrat: Tarihten Mitolojiye Kadar Bir Yapı, 5, s. 107- 132.

Feizabadi, M. Ansari, M. (2015). İranlı Bahçe ve Halının Ortak Geometrileri. *Negarineh İslamic Art Journal*, no. 5.

Ferdowsi Tousi, A Q. (1994). *Shahname. By the efforts of Hamidian*, Tahran: Ghatre Yayınevi.

Fereidoon nejad, Reza.(2016). Orsi Connection Between Glass and Wood. Dünya Ülkelerin Turizm Bilgileri, Erişim: 18 Temmuz 2019. <http://www.google.com/amp/s/article.tebyan.net/Article/Ampshow/386128>

Ferrier, Ronald W. (1995). *The Arts of Persia* (P. Marzban, Çev.). Tahran: Forouzanfar Yayınevi.

Fiar, Stephen. (1987). *A New Dictionary of Heraldry*. London: Alphabooks/A&C Black Yayınevi.

Freeimages fotoğraf websitesi, Erişim: 18, Kasım, (2019), <https://tr.freeimages.com/photo/persepolis-apadana-1230363>

Genç gazeteciler kulübü, 19, Nisan, 2013, <https://www.yjc.ir/fa/news/4345083/>

Guenon, Rene. (2003). Word and Symbol (F, Taheri, Çev.), *Faslnameh Khial Journal*, 78.



Gülistan Sarayın Arşivi, Erişim: 2. Ekim, (2019), <http://www.golestanpalace.ir/>

Ghaem, Gisoo. (2008). Çağdaş Sanatlarla Manikelizmin Etkisi, *Soffeh Journal*, Cilt 17, 46 , Tahran: Shahid Beheştî Üniversitesi Yayınları, s. 29 ve 50.

Ghanbari, T., Soltanzadeh, H. , Nasir Salmani, M- R. (2017). Semiotics content of the Fields Affecting on Graffiti and Decoration of Zand Era with an Emphasis on Folk Art Themes, *Bagh- e Nazar Journal*, 17(45), s. 91- 104.

Ghasemian, Mahla. (2018). Marlik ve ziviyeh Sanatında Karma Motiflerin İncelenmesi, *Sanat ve Beşeri bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3, s. 52- 53.

Ghirshman, Roman. (1991). *İran Sanatı Parti ve Sasani Döneminde* (B.Farevashi, Çev. ). Tahran: Elmi va Farhangi Yayınevi.

Ghirshman, Roman. (2010). *Sialk Kaşan (cilt 2)*(A. Hamparian, A. Karimi, Çev.). Kaşan: Morsel Yayınevi.

Gholami, Kiarash. (2013), *Ashkani coins*,Tahran: Pazineh yayınevi.

Golan, Ariel. (2003). *Prehistoric Religion*, Virginia Üniversitesi Yayınları.

Grobor, Oleg. (2001). Kaçar sanatına yansımaları ve önemi, *İran Çalışmaları Dergisi*, (34). s: 1- 4.

Haghighatbin, Mehdi. (2008). Kitaplara, İslam sanatına, Dile ve İfadeye Bakış, *Meh-e- Honar Dergisi*, 119.

Hajighasemi, Kambiz. (2000). *Okulların Hazinesi*, Şehit Beheştî Üniversitesi, Tahran: Rozaneh Yayınevi, s: 42.

Hakime Dehghan Mimari Grubu, Erişim: 2, Ekim, (2019), <http://www.memaripanjdari.blogfa.com>

Haldane, Duncan. (1998). *İslamic Book Bindings* (H. Azarnoush, Çev.), Tehran: Katibenovin Yayınevi.

Hall, James. (2001). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art* (R. Behzadi, Çev. ). Tehran: Farhang Moaser Yayınevi.

Hanachi, Pirouz. (2015 ).The Light in İnan's Art. Architecture & Urbanism Conference. [www.herampey.com/articles](http://www.herampey.com/articles).

Hasan Pour Loumer, Saeid. (2016). A Study on Decorations (Chinese Knotting) Used in Monuments of Masouleh Historical City, Case Study: Kasha-Sar Olia, *Armanshahr Architecture & Urban Development Journal*, 9/17, s. 25- 36.

Hassanvand, M- K. Shamim, S. (2014). Lotus çiçeği Motifinin İnan, Mısır ve Hint Uygarıklarında incelemesi, *Jelve-y Honar Dergisi*, No. 11, s. 24- 30.

Herzfeld, Ernst Emil. (2002). *İnan in the Ancient East* ( H. Sanatzadeh, Z. Behjou, Çev.). Tahran: İnsani Bilimler ve Kültürel Çalışmalar Enstitüsü.

Hillenbrand, Henry. (2001). *İslamic Architecture* (B. Ayatollahzadeh- Shirazi, Çev.). Tahran: Rozaneh Yayınevi.

Hillenbrand, Robert. (1994). *Islamic Architecture*, (İ, Etesam, Çev.). Tahran: Tehran Municipality ICT Organization.

Hinz, Walther. (1991). *The Lost World of Elam* (F. Firouznia, Çev.). Tahran: elmifarhangi Yayınevi.

Homayoun Sepehr, Mohammad. (2006). Nuts in the Iranian Culture. *Najva- Ye-Honar Magazine*, 2.

Honaryab İnan el sanatları online mağazası, Erişim: 23, ekim, (2019), <http://honaryab.com//هنرکده/خط-اوستایی>

Iğdır Kervansarayı, TDV İslâm Ansiklopedisi, Erişim: 18, Nisan, (2019), <https://islamansiklopedisi.org.tr/igdir-kervansarayi>

Issam, S. Parham, A. (2008). *Geometric Concepts in Islamic Art*. Akrep Yayınları / İslam Dünyası Güven Vakfı (1988).

İlami yazısı, Erişim: 23, Ekim, (2019), <https://www.eneshat.com/attractions-city/ilam/elimite-inscription>

İmam (Şah) caminin mozaiki, Erişim, 16, Kasım, (2019), <https://www.shutterstock.com/image-vector/iranian-illumination-art-vector->

111010421

İrani, Mehdi. (2015). *Gül ve Bülbül Tasarımı*, Tahran: Yasavoli Yayınevi.

İran'ın Anahita Tapınağı: 1800 yıllık cami çevresindeki antik sütunlar, İslam Cumhuriyeti Haber Ajansı (İRNA), Erişim: 18, Eylül, (2019), <https://en.irna.ir/news/83418083/Iran-s-Anahita-Temple-Archaic-columns-in-vicinity-of-1800-year-old>

İran İslam Cumhuriyeti'nin havayolları, Erişim: 26 Nisan (2019), <https://ebooking.iranair.com/Booking>

İran İşçi Haber Ajansı (İlna), Erişim: 13, Aralık, (2019), <https://www.ilna.news/>-بخش عکس-605574/14-ایران-زیبا-مسجد-نصیرالملک-شیراز

İran Malik Ulusal Müzesi, Erişim: 2, Ekim, (2019), <http://malekmuseum.org/>

İran Öğrencilerin Haber Ajansı (İSNA), Erişim:26, Nisan, (2019), <https://www.isna.ir/news/93090402225/در-لجن-زندگی-می-کند-اما-مقدس-است>

İran sanatının bütün güzelliklerinin yanı sıra Tahran'daki eski evi hatırlamak için bir günlük tur, Erişim: 30, Eylül, (2019), <http://www.ferdowsihotel.com/Blog/PostDetails/36/One-day-tour-to-remember-the-old-house-in-Tehran-beside-all-the-beauties-of-the-Iran-art>

İran ve dünya tarihi ve uygarlığı, Erişim: 3, Kasım, (2019), <http://tamadonema.ir/تصاویر-سربازان-هخامنشی>

Jabbari, F., Merasi, M. (2013). Comparative Study of Manuscript Images Lithography and Illustrated Tiles in the Qajar Period. *Journal of Fine Arts*. (18)1.

Jahanbakhsh, H., Sheikh Narani, H. (2016).Gül ve bülbül motiflerin geleneksel İran sanatında kullanımı (Zend ve Kaçar dönemleri). *Newhistory Dergisi*, 16, s. 129- 162.

Javadi, Asieh. (1984). *İran Mimarisi (Dergiler Koleksiyonu)*, 2. Sürüm, Tahran: Behnegar Yayınevi.

Javani, Z., Javani, A. (2010). Studying Relationship Between Application of Light and Iranian Pattern of Thought (The Iranian İdeology), *Color and light architecture*,

*First International Conference*, s. 46- 39.

Javanmard, K., Amanatkar, P. (2012). Cultural Symbols in Kerman Carpets. *Journal of the Iranian Studies*. 22.

Jouleh, Touraj. (2002). *İran Halısı Araştırmaları*. Tehran: Yasavoli Yayınevi.

Jung, Carl-Gustav. (2008). *İnsan ve Sembolleri* (M. Soltanieh, Çev. ). Tahran: Jami Yayınevi, 2nd edition.

Kamali, Mohammadreza. (2009). Kaçar dönemi mimarisinin incelenmesi, *Restorasyon ve Kültürel Miras Bilgisi dergisi*, 2, s. 47- 54.

Karakterir, Eray. (2016). Pers Kralı Büyük Kyros'un (M. Ö. 559- 530) Antik İran Dinleriyle, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Cilt 3, Sayı: 9.

Kavak, Abdulcebbar. (2015). Kaçar Hanedanı Döneminde (1795-1925) İran'da İrşad Faaliyeti Yürüten Nakşbendî-Hâlidî Şeyhleri, *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, yıl:6, Sayı: 12, s. 79.

Keshmiri, H., Nooshadi, Z., Abbasi, M. (2013). Study of Physics and Spiritual Concepts of Light in Traditional Iranian Architecture by Looking at Mosque and Houses. *Sustainable Architecture Urban Development (Ulusal Konferansi)*.

Keshtgar, M., Taheri, A. (2014). İslami Sanatında, Özellikle Metal ve Seramik Sanatların Alanında Harpi Motifin İncelenmesi, *Naghshmaye Dergisi*, 21, s. 33- 43.

Khamseh, F., Tavousi, M. (2009). Mystery of Numbers in Mosque Decoration: Varamin Cathedral Mosque, *Honar-ha-ye-Ziba (Honar-ha-ye-Tajassomi) Journal*, 40, s. 89- 100.

Khani, Sh. Zekrgou, A. H. Mojaveri, S. Abdollahian, B. (2001). *The Journy of Art in the History 2*, Tahran: Research İnstitute of Cultural Heritage & Tourism, s. 117.

Khazaie, Mohammad. (2002). *İslami Sanatının ilk konferans dergileri*, Tahran: İslami Sanat Çalışmaları Yayınevi, s. 303.

Khoshnazar, M., Rajabi, M. (2009). İran Resiminde ve İslami Sanatında Işık ve Rengin Etkileri. *Ketab- e Mah- e- Honar Dergisi*, 127. s. 70- 76.

Khosravi Bizhaem, F. Salehi Kakhki, A. Yazdani, M. (2017). The Formal and Strucural Study of Nastaliq Inscriptions of Qajar Mosques in Isfahan and Comparison with Similar Examples of Safavid, *Journal of Fine Arts*, Issue 68, s. 71.

Khosravi, M., Afshar Asl, M. (1998). İran Mimarisi Kaçar döneminde. *Sanat Dergisi*. 36.

Khosrojerdi, N. Mahmoudi, M. (2014). Mosque and Regeneration of Iranian- Islamic Meanings and Symbols. *9th SASTech Symosium on Advances in Science and Technology*.

Kiani, Mohammad- Yousef. (1995). *Iranian Architecture of the Islamic Period*, Tahran: Samt Yayınevi, s. 101 ve 133.

Kiani, Mostafa. (2013). Pahlavi Mimarlığı (I) Dönemi (İRAN) Dekorasyonlu Çubuk Sanatı Durumunun İncelenmesi. *Honar-Ha-Ye-Ziba Dergisi*. (18)1. s. 15- 28.

Knight, J., Greber, A. (2005). *Symbols Culture* (S. Fazaeli, Çev. ), Cilt: 3, Tahran: Jeyhoon Yayınevi.

Kojaro Tourizm Dergisi, Erişim: 18, Eylül, 2019. <https://www.kojaro.com/2016/12/14/123896/where-is-anahita-temple/>

Kouhzad, Abbas. (2004). Farsh va memari ( Carpet & Architecture). *Ardebil: Ulusal Mimari ve Kentsel Planlama Konferansı İnsan ve Çevre Yaklaşımı İle*.

Kuhnel, E. Maleki, Sh. Aghdasieh, H. (1985). *Üç İslami motifin ( İslimi, Hatayı ve Şah Abbasi çiçekler) Tarihi Kayıtlarına Genel Bir Bakış*, Tehran: Yasavoli Yayınevi, s. 78.

Lilit sanat glerisi, Erişim:26, Haziran, (2019), <http://lilit.ir/40056/>

Lings, Martin. (1998). *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*. Michigan Üniversitesi Yayınevi.

Mahmoudi, Abollah. (2006). Geleneksel Konutlarda Eyvan'ın Önemini Yeniden Gözden Geçirmek, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 22, s. 53- 62.

Mahmoudi Farahani, L. Motamed, B. Ghadirian, M. (2018). Investigating Heritage

Sites Through the Lens of Social Media, *Journal of Architecture and Urbanism*, (42)2, pp. 206.

Madhoushiannejad, M., Hadadian, M- A., Razani, M. (2017). Tebrizde Olan Hariri Konutun ve Tahranda Olan Vosough Konutlarının salonlarında bulunan duvar resmlerin İncelenmesi, *Journal of Islamic Crafts*, 1, s. 41.

Mashreghnews Haber Website, Erişim: 2, Ekim, (2019), <https://www.mashreghnews.ir/news/56415/>

Makinejad, Mahdi. (2009). *Architectural Decorations*. Tahran: Samt Yayınevi.

Makinejad, Mahdi. (2011). The Evolution of Calligraphy in Sols Inscriptions in Iranian Architecture (Safavid to Kaçar period), *Negareh Journal*, Issue 13, s. 29- 30- 38.

Mapgard gezi dergisi, Erişim: 13, Aralık, (2019),

<http://www.mapgard.com/مسجد نصير الملك/شیراز/فارس/استان/ایران-گردی.html>

Mauss, Marcel. (2016). *Armağan Üzerine Deneme* (N. Özyıldırım, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi.

Memarian, Gholamhosein. (2005). *Mimarlığın Kuramsal Temelleri Üzerine Bir Araştırma*, Tahran: Soroush Yayınevi.

Memarian, Gholamhosein. (2006). *Introduction of Iranian Residential Architecture*. Tehran: University of Science and Technology.

Memarzadeh, Mohammad. (2009). Manicilik Döneminin Resimi, *Mah- e –Honar Dergisi*, 130, s. 34.

Khazae, V., Marasi, M.(2011). A Comparison Between Abstraction Tendency in Ancient Iranian Pottery Decorations and Op Art Style, *Negareh Journal*, 17, s. 88.

Metropolitan Sanat Müzesi, Erişim: 25, Eylül, (2019), [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

Mirmalas tarihi taşların koruma topluluğu, Erişim: 26, Eylül, (2019), <http://nejatemirmalas.blogfa.com/post/46>

Mirmiran, Seyed-Hadi. (1993). Kaçar Dönemi Mimarisine Bakış. *Mimari Dergisi*, 8, s. 102.

Mobini, M. Shafei, A. (2015). The Role of Mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With Emphasis on Relief, Metalworking and Stucco), *Jel'Ve-y Honar Journal*, Erişim: 8, Ocak, 2020, <http://ensani.ir/file/download/article/20170612095641-9642-77.pdf>.

Moein, Mohammad. (1992). Moein Kültürü, Tahran: Amirkabir Yayınevi.

Moghadam Müzesi fotoğraf arşivi, Erişim: 2, Ekim, (2019), <http://museums.ut.ac.ir/mmm/>

Mohammadianmansoor, S., Famarzi, S. (2011). Typology and the Formulating Geometric Structure of Karbandi in Iran's Architecture, *Honar- Ha- Ye- Ziba, Memari va Shahrsazi Journal*, 3/ 4, s. 1- 120.

Mokhtari- İsfahani, R., İsmaeili, A. (2006). *İsfahan Sanatı Seyyahların Bakış Açısından*, Tahran: Farhangestan- e- Honar Yayınevi, s. 113.

Moqaddam, Azhideh. (2013). Ancient Geometric Writing Systems, Arts, Erişim: 16 Temmuz 2019. Mathematics. [www.bradshawfoundation.com](http://www.bradshawfoundation.com)

Mousavi, Mohammad- Sadegh. (1999). *Sevginin Rolü: Şiraz'daki Nasır El-Mülk Cami*, Qom: Habib Yayınevi.

Mousavi Rezaei, ve Maryam Dokht. (2015). İran İslam Mimarisinin Kültür Hazinesi, İkinci Defter, İsfahan Camileri, Shahid Beheshti Üniversitesi yayınevi, s. Kapak sayfası.

Mozaik ve çömlek Eğitim Bölümü, Erişim: 25, Eylül, (2019), [groupzarinekhak.blogfa.com](http://groupzarinekhak.blogfa.com)

Mösyö Çerikov. (2000). *Mösyö Çerikovun seyahatnamesi*, Tahran: Amirkabir Yayınevi.

Mülayım, Selçuk, (2008), TDV İslam Ansiklopedisi, 35 cilt, s. 22- 24.

Naseri, GH., Tamizi, M. (2011). Assessing the Function of Light Architectural View,

World Academy of science, *engineering and technology Journal*. Vol.5, s. 234- 232.

National Geographic Dergisi, Erişim: 18, Eylül, (2019),  
<http://www.nationalgeographic.org>

Necipoğlu, Gülru. (2000). İşlami Sanatında, *Geometri ve Süs (Topkapı kayıtları)*(M. Bidhendi, ev. ). Tahran: Rozaneh Yayınevi.

Nemati, Mohammad. (2015). Analytic Study of Mosques Architecture in » Shebistan« and »Fourıvan« Patterns, (Case Study: The Great Mosque of Isfahan), *Hoviat Shahr Magazine*, 22, s. 79- 82.

Niebuhr, Carsten. (2011). *Seyahatname* (P. Rajabi, ev.). Tahran: Iranshenasi Yayınevi.

Nizamoglu, Cem. Semazen Suresi, İşan'ın şiraz'daki Sema Hali Camisi: Mimarlık ve Sanatın Bir Karışımı. Muslim Heritage. Erişim: 18 Temmuz2019.  
<http://muslimheritage.com/mosque-of-whirling-colours-a-mixture-of-architecture-and-art-in-nasir-al-mulk-mosque-in-shiraz-iran/>

Online interview with Bagher Ayatollahzade Shirazi. (2006). İşlamic Azad University, Khorasgan branch.

Otroosh, T., Sayyad, M. (2006). *Botta Jigeh Nedir?*( M. Torsali, ev. ). Tahran: Sibal- E- Honar Yayınevi.

Pakbaz, Ruyin. (2000). *İşan'ın Resimi*. Tahran: Zarin and Simin Yayınevi.

Pakbaz, Ruyin. (2010). *Sanat Ansiklopedisi*. Tahran: Farhang Moaser Yayınevi.

PanjehBashi, E., Doulab, F. (2018). Study of the Features and Structure of the Embellishments of Facades in Tiled Buildings in Shiraz, *Negareh Journal*, 47, s. 104- 125.

Parham, S., Azadi, S. (1991). *Fars Eyaletinde yaşayan Göçebelerin ve Kırsalların El Sanatları*. Tahran: Amirkabir Yayınevi.

Parsayi, M., Eshrati, P., Hojat, İ. (2009). şiraz'ın Tarihi Camilerinde Kubbe Olmamasının Nedenlerinin Araştırılması, *Güzel Sanatlar Dergisi- Mimarlık ve*



*Kentsel Gelişim*, 40, s. 51- 60.

Pashaei Bashbolagh, Soudabeh. (2016). İrandaki Kemer, Tonoz ve Kubbelerin Yapısal Davranışı, s. 52- 54.

Petek dizileri, Tasnim haber websitesi, Erişim: 14, ekim, (2019), <https://www.tasnimnews.com/fa/news/1396/05/30/1496426>.

Peyravi Khoshnejad, (2017). Considering The Importance of Tile Decorations of Mosque Architecture with an Approach to the Islamic Art in Safavid and Qajar Eras, Case Studies: Sheikh Lotfollah and Nasirolmolk Mosques, *7th International Conference on Sustainable Development & Urban Construction, Isfahan, Iran*.

Pic To See Fotoğraf websitesi, Erişim: 13, Aralık, (2019), <https://www.pictosee.com/amirtavakoliphotography/>

Pirnia, Mohammad- Karim. (1992). *İran İslam Mimarisine Giriş*, Tahran: İran Bilim ve Teknoloji üniversitesi Yayınevi, s.111.

Pirnia, Mohammad- Karim. (2004). *Sabk- shenasi- e- memari- e- İrani (iran'ın Mimari Stilleri)*. Tahran: Mimar Yayınevi.

Pournaderi, Hossein. (2008), Kase İşlemleri, *Mah- e Honar Dergisi*, 119, s. 105-105.

Rahimpour. Shahdokht. (2015). Study on the Status of Horse from Mythical to continuity Its Role on Carpet, *Negarineh Islamic Art Journal*, 6.

Rajabi, Z., Afshari, M. (2018). The Research on the Effects of Drawing and Motifs of the Achaemenid and Sassanid Art on the Works of Majid Mehregan, *Journal of Faculty of Art Shahed University*, 45, s. 37.

Rastakhiz, Sarah. (2010). Nar Meyvesinin Sembolik Kavramı, İran Sanatında (Safevi dönemin sonuna kadar). Yüksek Lisans Tezi. Soore Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. El Sanatları Anabilim Dalı. Tahran.

Ramezani, Vahideh. (2004). İran Hattı Evriminin Antik Döneminden Günümüze Kadar İncelenmesi, *Tarikh-pajouhi Dergisi*, 21, s. 13- 43.

Ramezan Jamaat, M., Neyestani, J. (2010). Kaçar Döneminde, Gelenek ve Modernitenin Tahran Konutlarının Giriş Alanları üzerinde Etkileri, *Güzel Sanatlar Dergisi* (نشریه هنرهای زیبا), 44, s. 65- 75.

Reiseniran gezi tur, Erişim: 15, Aralık, (2019), <https://reiseniran.de/fa/مسجد-نصیرالملک/>

Rezaeenia, Abbasali. (2007). İran'ın Kaya Kabartmasının Sanatsal Gelişimi, *Golestan- e Honar Dergisi*, 10, s. 92- 93.

Rezania, pedram. (2011). Symbol of Lotus in Ancient World, *Life Science Journal*, 3, s. 311.

Saghafi, M- J. Dehpahlevan, M. Zarineh, H. (2011). Comparative and Laboratory Study of the Parthian- Sasanid Textile Fragment, From Moghaddam Museam of University of Tehran, *Fine Arts Journal*, No. 45.

Sağ. Mehmet. (2012). Bir Sembol Olarak »Kilim«. *Arşiv Dergisi*, (8), s: 116- 121. Erişim: <http://dergipark.gov.tr/issue/43623/534299>

Salahshoor, Ali- Asghar. (2017). The Survey of Visual and Aesthetical Elements of Motifs on the Potteries of Iran's prehistory (with Emphasis on the Chalcolitic Period), *Scientific Journal of Pazhuhesh- e- Honar*, 7th year, No 14.

Salahshoor, Ali- Asghar, (2016), Asur Lamasoları ve onların Ahameniş lamasolarının üzerinde etkileri, *Antropoloji ve kültür makalesi*, s: 71.

Salari Taleghani, Masoumeh. (2017). *Comparative Study of Tile Patterns in the Safavid and Qajar Era*. Tehran: Eco Cultural Institute Headquarters, s. 104.

Salmani, A, Chatrbahr, H- R. (2017). İslam Sanatı Çalışmalarında Uyarlanabilir Bir Metodoloji, Araştırma Örneği: Mihrap, *İran Arkeolojik Araştırma Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 11, s. 185, 186.

Saloor, Masoud. (2011). Ağa Muhammet Han, *Kaçar dönemin ilk kralı( hayat hikâyesi)*, (Cilt 2), Tahran: Tarikh- ı- İran Yayınevi.

Samanian, S., Mir Azizi, S M., Pourfirouzabad, A. (2014). Gülistan Sarayında bulunan Kabartma Mozaiklerin incelenmeleri. *Güzel Sanatlar Dergisi*. (19)1.

Saremi, Ali- Akbar. (1991). *İran Mimarisinde Sürdürülebilir Değerler*. Tahran: Miras Farhangi Yayınevi.

Sarfi, Mohammad- Reza. (2007). Mesnevi Kuşların Sembolü, *Edebi Araştırmaların Dergisi*, 5(18).

Sarikhani, Majid. (2005). Kaçar Dönemin Kahvehane Resimleri, *Sonsuz mirasa adanmışlık*, 50, s. 102.

Sattari, Jalal. (1997). *Düşüncenin Gizemi ve kutsal sanat* (رمز اندیشه و هنر قدسی), Tahran: İslami Araştırmaları Merkezi.

Sattari Sarebangholi, Hasan. (2000). Cami mimarisinde tasavvuf, ışık ve renk tezahürü, *İkinci uluslararası Konferans: Gelenek Ufuku*, s. 443.

Seyed Sadr, Seyed-Aboulghasem. (2009). *Encyclopedia of Handicrafts and The words which Are Related to this Art*. Tehran: Simayeh Danesh Publication, 2nd edition.

Soltan- Kashefi, J. Hadavinia, A. (2015). The Study of Mythological and Ritualistic Aspects of Lion and Bull in Two Manuscripts of Kalila and Dimna (İlkanid and Timurid Eras), *Jelveh- Honar Journal*, No. 14.

Soudavar Diba, Layla. (2011). Gül ve Bülbül (R. Ebrahimi, F. Bakhtiyari, Çev. ). *Ketab- e- Mah- e Honar Dergisi*, No. 160.

Shabani, A., Mahmoudi, F.(2015). Comparative Atudy of Turfan and Warqa- Golshah's Painting in Seljuk Era, *Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)*, 8, p. 88.

Shadghazvini, Parisa. (2003). Yazı Sanatı, Tazhib ve Minyatür alanlarında İslami Sanatın Genel Etkilerini Sezgisel Bir bakış Açısından İncelemek, *Modares- e- Honar Dergisi*, 3.

Shafi Pour, Asiyeh. (2006). Orsi Windows in Iranian Traditional Architectures. *Faslname- ye- Honar Journal*, No. 68, s. 164- 183.

Shahroudi, Marzieh. (2015). Kaçar döneminde, İran ve Avrupa Arasında Olan Kültürel İlişkilerin İran Mimarisi Üzerinde Etkileri, *National Conference of Native*

*Architecture & Urbanism of Iran, Yazd.*

Shamisa, Sirus. (2007). *A dictionary of allusions*. Tehran: Mitra Publications. Second ed.

Shapourian, Fariba. (2017). A Study of the significance of Traditional Plaster Design In the Architecture of Qajar dynasty era (case study: Bagh-e-Ferdows building in Tehran), *Journal of Sustainable Architecture and Urban Design*, 5/2, s. 85- 96.

Shaygan, Daryuş. (2003). *Zihinsel Putlar ve Sonsuz Hatıralar*. Tahran: Amirkabir Yayınevi. Sixth ed.

Shekari Nayerri, J., Tavoussi, M. (2008). Qajar Tile a New Invention of Practical Art in Iranian Architecture. *Journal of the Iranian studies*, İSSN 1735- 0700. 14. s. 147-160.

Sherafati- Moghadam, Ebrahim. (2015). İnsan uygarlıklarında Eskiden günümüze Kadar Suyun Rölü, İnsan Bilimleri, *Psikoloji ve Sosyal Bilimleri Uluslararası konferansı*.

Shirazi, A. Sadeghpour- Firouzabad, A. (2012). Effect Apart from Manicheans Surviving Painting Decorations on Qurans Decorated in Early Countries of İslamic İmam Riza Quran Museum, *Honar- Ha- Ye- Ziba Honar- Ha- Ye- Tajassomi Journal*, 4(3).

Shiraz 1400 Analitik veri portalı, Erişim: 15, Aralık, (2019), <https://shiraz1400.ir/?p=14609>

Shiravand, S. Chitsazian, A- H. (2015). Tiling Motifs and Symbols of Qajar Era in Aqa Bozorg and Soltani (Imam) Mosque- and- School Historic Monuments, *Kashan Shenakht Journal*, Issue 2, p. 196.

Smith, H. L. Baker, P. (2014). İran, 4th Bradt Travel Guide.

Stone, Peter. F. (1997). *The oriental rug lexication*, published by University of Washington.

Taghadosi Nia, Khosrow. (1968). *Camiler*, Tahran: Aeme Yayınevi, s. 143.

- Taghvayi, Vida. (2013). *Tarihi Binalara Giriş*, Tahran: İran Ders Kitapları yayınevi.
- Tahami, D ve Parsayi, M.(2004). *Tahran'ın eski fotoğrafları: Birinci Kitap*, Tahran: Bank- e- Ghalam Yayınevi.
- Tahbaz, M., Moosavi, F. (2009). Daylighting Methods in Iranian Traditional Architecture (Green Lighting), *CISBAT, International Science Conference, Switzerland*.
- Tahran Üniversitesi (website), Erişim: 26, Eylül, (2019), <https://ut.ac.ir/fa>
- Talebian, M., Kazemi, M. , Khojandi, Gh. (2014), *Persepolis Çağdaş Tarihte*. Şiraz: Navid yayınevi.
- Tamsan, Mansour. (2012). *Geleneksel Motif Tasarım Atölyesi (1)*, Tahran: İran Ders Kitapları Yayınevi.
- Tanavoli, Parviz. (1998). *İran Aşiret ve Köylerin Eski Kumaşları*, Tahran: Yasavoli Yayınevi.
- Tavakolian, Z., Bahmani Kazerooni, S. (2015). Examining the Layout of the Yard in the Historical Mosques of Shiraz, *Journal of Research in Islamic Architecture*, 8, s. 89- 103.
- TDV İslâm Ansiklopedisi, Erişim: 18, Nisan, 2019, [islamansiklopedisi.org.tr/igdir-kervansarayi](http://islamansiklopedisi.org.tr/igdir-kervansarayi)
- Tehrani, Reza. (2009). Kaçar Resimlerinde Görsel Temellerin Tanıtılması. *Ketab-e- Mah Dergisi*, No: 132. s: 50- 53.
- Tehran Times Iran's Leading International Daily, Bagh-e Narenjestan: Şiraz'da mutlaka görülmesi gereken bir yer, Erişim: 14, Kasım, (2019), <https://www.tehrantimes.com/news/434554/Bagh-e-Narenjestan-A-must-see-attraction-while-in-Shiraz>
- Tile talk, Experience the World of Tile with Avente, Erişim: 5, Aralık, (2019), <https://www.aventetiletalk.com/2012/>
- Tohidi, Faegh. (1999). *Çömlekcilik Sanatı*, Tahran: Samat Yayınevi.

Too Pics fotoğraf websitesi, Amir Tavakkoli, Erişim: 15, Aralık, (2019), <https://www.toopics.com/amirtavakoliphotography/?lang=ru>

Torkaman, A. Farshchian, A- H. (2016). Applying Mirror Art in order to Stilizing Architectural Area With Reflection of Islamic Art ( بهره وري از هنر آيينه كاري در تلطيف فضاي ) (معماري با توجه به بازانگاري فضاي معماري اسلامي), *Shebak Dergisi*, 1/10, s. 43- 49.

Touristgah Gezi Web sitesi, Erişim:23, Eylül, (2019), <https://www.touristgah.com/City/Sightseeing/4757/%D8%A2%D8%AA%D8%B4%DA%AF%D8%A7%D9%87-%D8%A8%D8%A7%DA%A9%D9%88>

TrakyaGezi, Erişim: 27. Nisan. 2019, <http://www.trakyaGezi.com/mimar-sinan-gezi-yolu-edirne/selimiye-cami-kroki/>.

Türkiye Dianet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Erişim: 18,Nisan,2019, [islamansiklopedisi.org.tr/igdir-kervansarayi](http://islamansiklopedisi.org.tr/igdir-kervansarayi).

Universal Images Group Editörlüğü, Erişim: 01, Kasım, (2019), <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/iran-shiraz-nasir-ol-molk-mosque-news-photo/929380052?adppopup=true>

Upham Pope, Arthur. (1998). *Survey of Persian Art* (Y. Aghand, Çev. ). Tehran: Heram publication.

Üç boyütlü alçı tavan tasarımı, 3d Wing Özel Tasarım Web Sitesi, Erişim: 18, Kasım, (2019), <http://3dwing.ir/98-5-مدل-سه-بعدی-کاربندی-و-سقف-گچی-5>

Üç boyütlü Çapraz tonoz modellemesi, 3d Wing Özel Tasarım Web Sitesi, Erişim: 15, Ekim, (2019), <http://3dwing.ir/95-4665.html>.

Vahed Doust, Mahvash. (2000). *Ferdowsi Şehnamesinde Mitolojik Kurumlar*, Tahran: Soroush Yayınevi.

Velayati, Rahim. (2016). Human Figure proportionality in the Iranian Achaemenid and Egyptian Arts, *Journal of Archaeological Studies*, 2, pp. 211- 227.

Velayati, R. Khanali, H. Saadati, F. (2017). Arkeoloji Kaynaklarına göre, İnan ve Hindistan Uygarlıkları Kültürel Etkileşimi, *Sistan- Belüçistan Üniversitenin Kıta*

*Araştırmaları Dergisi*, 32, s. 191- 206.

Visit Iran Turizm web sitesi, Erişim: 18, Eylül, (2019),  
<https://www.visitiran.ir/attraction/maraghes-mithraism-temple>

Vosoughzadeh, V. Hassanipناه, M. Alikhani, B. (2016). Wisdom of Number 8 in Art and Architecture, *Sophia Perennis Journal*, 30, s. 175-192.

Wikimedia Commons. Erişim: 25, Eylül, 2019.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dur\\_Untash\\_-\\_Chgotha\\_Zanbil\\_-\\_DA%86%D8%BA%D8%A7%D8%B2%D9%86%D8%A8%DB%8C%D9%84\\_-\\_Shush\\_-Susa\\_-Khuzesten\\_-Iran\\_2011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dur_Untash_-_Chgotha_Zanbil_-_DA%86%D8%BA%D8%A7%D8%B2%D9%86%D8%A8%DB%8C%D9%84_-_Shush_-Susa_-Khuzesten_-Iran_2011.jpg)

Witkowska, Barbara. (2014). Nasir- al Mulk Mosque, Archinteriors Magazine, Erişim: 18, Ekim, (2019), [https://evermotion.org/files/pdf/archinteriors\\_vol\\_31.pdf](https://evermotion.org/files/pdf/archinteriors_vol_31.pdf)

Wolski, Jozef. (2012). *Aşkani İmparatorluğu*, Tahran: PhoenixYayınevi.

Yahaqqi, Mohammad- Jafar. (1996). *A dictionary of myths and narrative symbols in persian literature*. Secon ed. Tehran: Soroush Publications.

Yavari, Hossein. (2013). *İran El Sanatlarını Tanımlamak*. Tahran: Mahkameh Yayınevi, 5th edition.

Yollar ve Kentsel Kalkınma Bakanlığı, Erişim: 30, Eylül, (2019), ([news.murd.ir](http://news.murd.ir))

Zabolinejad, H. (2008). Divar negari dar dore- ye- Qajar. *Journal of Fine Arts, HONAR- HA- YE- TAJASSOMI Journal*. (25). <http://ensani.ir/fa/article>.

Zahedi Aval, J., Mehreganifar, A. (2018). *Mirror Art In the Iranian Culture, The 2nd Conference on Sustainable Development in Archeology, History and Art of Iran, Tehran*.

Zaka, Yahya. (1997). *İran'da Fotoğrafçılık ve Öncü Fotoğrafçıların Tarihi*, Tahran: Elmifarhangi Yayınevi, s. 4 ve 41.

Zakizadeh, F. Zakizadeh, F. (2016). Study of the Dome in Different Periods of Islamic Art, The Second Research Conference on Architecture, *Urban Planning and Urban management*.

Zamanpour, G., Pourazizi, Z., Hosseini, P., Ravanshadnia, S. (2016). Şiraz'daki Nasır El-Mülk Camii'nde Işık ve Renk Kombinasyonunun Yarattığı Maneviyat Duygusunun Araştırılması, *Biennial Conference of Community and Contemporary Architecture, İsfahan, İran*.

Zarei, M- E. Babakamal, Y- H. (2017). A Research on the Variety of Art Themes and the Origin of the Qajarian Tiles in the Mo'aven- ol Molk Tekyeh, Kermanshah, *Journal of Finearts*, Issue 68.

Zhole, Turaj. (2002). *İran Halısında Araştırma*, Tahran: Yasavoli Yayınevi.

Ziaabadi, Arash.(2013). Karbandi Uzay Çerçevelerin Kökeni. Naghsh-e Jahan Uzay Çerçeve A.Ş. Erişim: 18 Temmuz 2019. <http://www.fazasazeh.com/2015/05/31>

Zolfipour, Nayereh. (2012). Konut Komplekslerinde İslami Mimarinin Doğrultusunda Alan Hiyerarşinin Kullanımı, *İranlı- İslami Mimarisi ve Kentsel Planlama Ulusal Konferansı Bildirileri, Meşhed: Khavaran Institute of Higher Education*.

Zomorodi, Homeira. (2008). *Fars Şiirinde Semboller ve Bitki Sınırları*. Tahran: Zovar Yayınevi.

Zoyavar, H., Vahdati, M., Makinejad, M. (2015). Symbolic Meanings of Persian Paisley (Bote Jeghe). *Kimia- ye- Honar Journal, The Quarterly Periodical of the Advanced Research Institutes of the Arts (ARİA)*. (15)4. s. 113- 99.