T.C

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GRAFİK ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İRAN KÜLTÜRÜ'NÜN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMDAKİ SEMBOLİK YANSIMALARI

Hazırlayan

Nesa SARV CHARANDABI

Danışman

Doç.Dr. Mehmet KOŞTUMOĞLU

İZMİR – 2017

YEMİN METNİ

Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans teziolarak sunduğum “İran Kültürü’nün Çağdaş Grafik TasarımdakiSembolik Yansımaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
… / … / …

Adı SOYADI
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Nesa Sarv Charandabi'nin İran Kültürü'nün Çağdaş Grafik TasarımdakiSembolik Yansımalar konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Semboller ve bunların anlamları,insanoğlunun güç, nefret, tanrı, din vs göstergesinde vazgeçilmezi olmuştur. Bunların yanı sıra biriktirme ve uygulama araçları yardımıyla bilgilerin ve var olan enerjilerin aktarılması adına insanlık tarihi boyunca oldukça önemli bir görev üstlenmişlerdir. Konunun İran'ın çağdaş grafik tasarımında sembolik yansımaları ve onun tarihi ile kesiştiği noktalarda ise var olan bilgi birikiminin düzenlenmesi, yönetilmesi ve hatta yorumlanması ön plana çıkmaktadır. Bu noktada, grafik tasarımda sembollerin disiplini ve anlam taşıma uygulaması buluşmuştur. "İran Kültürü'nün Çağdaş Grafik Tasarımdaki Sembolik Yansımaları" adlı tez çalışması, sembollerin yaklaşımı ve analizi, İran'ın sosyal, kültür, siyaset ve sanat tarihi açıklama sonrasında günümüzdeki antik eserlerden elde edilen tarihi semboller ve motiflerin grafik tasarımlarında birleşimine genel bir bakış sunmaktadır.

Konunun derinlikli ve sağlıklı çerçevelendirilmesi ve kavranması adına ilk olarak İran'ın kültür ve sanatının siyaset ile ilişkisi üzerine araştırmalar sunulmuştur. Daha sonra tezde mitoloji ile birlikte ritüeller ile sembollerin arasındaki bağlar incelenmiş, sembollerin farklı dönemlerde anlamları araştırılmıştır. Bu noktada tezde, İran'ın tarihi sembolleri ve görsel birikimleri üzerinden konu adına seçilen örnekleri detaylı biçimde sınıflandırarak incelemiştir.

Son bölümde İran'ın çağdaş grafik tasarım tarihi 3 farkı dönemde sembolik çalışmaları ve sanatçıları tanıtılarak tasarım örnekleriüzerinden incelenmiştir.

ABSTRACT

The symbols were essential in the meanings and the humanbeing's indication of power, hate, God, religion and etc.In addition, the symbols have played very important role in transmission the information and the existing energies with the help of accumulation and application instruments throughout the human history.As far as its symbolic reflections in modern Iranian graphic design and intersection points with history are concerned, arrangement, direction and even interpretation of existing information stand out.

At this point, discipline of symbols and application of meaning transfer met in the graphic designs.The thesis entitled "Symbolic Reflections in Modern Iranian Graphic Design" presents a general outlook about the approach and analysis of symbols, combination of historical symbols and motifs which were obtained from ancient works of today as a result of explanations concerning the social, cultural, political and art history of Iran in graphic design.

At first, in order to frame and grasp the subject deeply and well it has been presented the researches on the history of influence of Iranian culture and art on politics. And then, it has been examined the mythology and the relations between rituals and symbols and the meanings of symbols in different times have been studied in thesis. At this point, the thesis has surveyed the selected samples concerning the historical symbols and elements of Iran by classifying them in detail.

In the last chapter, the modern graphic design history of Iran has been analyzed in three different periods by presenting the symbolic works and their craftsmen.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans öğrenimimin son senesi olan 2015 yılında Prof. Dr. H. Yakup Öztuna'nın Çağdaş Grafik Tasarım Tarihi dersi kapsamında ödev olarak verdiği İran kültürü araştırması ve sunumu sonrası, teorik olarak sembollerin nasıl doğduğu ve nasıl logo tasarımları ve hat sanatında kendini gösterdiği düşüncesi ile devam eden süreçte ülkemin değerli ve kökleri eski olan sanat tarihini fark ettim. Bir sonraki aşamada Doç.Dr. Mehmet Koştumoğlu'nun yardımıyla, fotoğraf tekniğinden destek alarak sergilenecek çalışmalarda, İran kültürünün sembolik yansımalarını, büyü kalıbında ve en eski sembolik imajlar olarak göstermeye çalıştım.

Bu anlamda verdiği değerli bilgiler ile tasarım hayatımı farklı bir yöne aktaran Prof. Dr. H. Yakup Öztuna'ya ve tez danışmanlığımı kabul eden Doç.Dr. Mehmet Koştumoğlu'na ve değerli zamanını ayıran, sorgusuz sualsiz fazlasıyla konum üzerine ışık tutup yol gösteren hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecinde gerek Türkçe-Farsça kaynaklarımın çevirimi konusunda olsun gerekse Türkçe yazı yapısında yaşadığım zorluğu aşmamda, bana yardım eden değerli hocalarım Doç.Dr. Mehmet Koştumoğlu, Prof. Dr. H. Yakup Öztuna, Prof. Dr.Ahmet Turan Yüksel'e sonsuz teşekkür ederim.Yabancı olduğumdan ve Türkçem yeterli olmadığından dolayı tezim, gerek oluşumsüreci, gerekse de araştırma aşamasının zorluğu nedeni ile oldukça çetin geçti. Bu kadar zorlu bir süreçte beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan ve her zaman yanımda olan sevgili eşim ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim.

Akademik hayatımda Türkiye'de pek çok zorluğu kolayca başarmama neden olan ve İzmir içindeki sergilerimde destek sağlayan hocam Doç. Dr. Mehmet Koştumoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Akademisyenlik yolunda bu zorlu süreç içerisinde bana verdikleri bu karşılıksız ve büyük desteğe karşılık, her ne kadar az da görsem, tez çalışmamı eşim, İran'da olan ailem ve İzmir'deki eşimin ailesine armağan etmek isterim.

Son olarak mesleki ve akademik hayatımı üzerine kurmak istediğim bu dal üzerinde kendi alanımda konu üzerine öncü araştırmalardan birini yapmış olmaktan gurur duyduğumu belirtmek isterim. Umarım çalışmam "İran Kültürü'nün Çağdaş Grafik Tasarımdaki Sembolik Yansımaları"ndan ziyade ilerideki akademik ve pratik çalışmalar için bir ışık niteliği taşır ve rehber görevi görür.

İÇİNDEKİLER

İRAN KÜLTÜRÜ'NÜN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMDAKİ SEMBOLİK YANSIMALARI

YEMİNMETNİ.....i

TUTANAK.....ii

ÖZET.....iii

ABSTRACT……..…..…….……..iv

ÖNSÖZ.....v

İÇİNDEKİLER.....vii

KISALTMALAR LİSTESİ.....xiii

RESİM LİSTESİ.....xiv

GİRİŞ.....1

1. BÖLÜM
İRAN KÜLTÜRÜ VE SANAT TARİHİ

1.1 Geçmişten Günümüze İran'ın Kültürel, Siyasi ve Sosyal Durumu 5

1.1.1 Medler ve Ahameniş Dönemleri ve İskender'in Makedonya'dan Saldırısı..... 7

1.1.1.1 Medler Döneminde Antik Eserler..... 8

1.1.1.2 Ahameniş Krallığı..... 9

1.1.1.3 İskender'in Makedonya'ya Saldırısı 9

1.1.2 Seleukoslar ve Partlar Dönemleri 10
1.1.3 Sasaniler ve Taheriyan Dönemleri 12
1.1.4 Saffarian ve Samani Dönemleri 15
1.1.5 Ziyarid ve Gazneli Dönemleri 16
1.1.6 Selçuklular ve Harezmşah Dönemleri 19
1.1.7 İlhaniler ve Serbedariler Dönemleri 21
1.1.8 Timur İmparatorluğu ve Akkoyunlular Dönemleri 22
1.1.9 Safavi ve Afşar Hanedanları 24
1.1.10 Zend Hanedanı 26
1.1.11 Kaçar Dönemi 30
1.2 İran'da Mitler ve Kültürün Sembollerdeki Yansıması 31
1.2.1 Persepolis Dönemindeki Kültür, Tarih ve Siyasetin Tanımlanması 38
1.2.2 Persepolis İsminin Kökeni 39
1.2.3 Persepolis'de Bulunan Semboller 43
1.3 Seleukoslar Dönemi 44
1.4 Partlar Dönemi 45
1.5 Pehlevi Dönemi 46
1.6 İslam Cumhuriyet Devrimi Dönemi 48

2. BÖLÜM
İRAN SANATINDA SEMBOLİK ELEMENTLERİN SIRALAMASI

2.1. İran Ritüellerindeki Semboller ve Anlamları 57
2.1.1. Antik İran'daki Ritüeller Görünümü 60
2.1.2. İran Kültüründe Sembollerin Değişim Aşaması 63
2.1.3. İran Mitolojisi 65
2.2. Med Dönemindeki Kültürün Sembollerdeki Etkisi 76
2.2.1. Antilop Sembolü 77
2.2.2. Ahameniş Kültürünün Doğuşu ve Sembolleri 78

2.2.2.1. Güneş 79
2.2.2.2. Ay 79
2.2.2.3. Boğa 79
2.2.2.4. At 79
2.2.2.5. Aslan 81
2.2.2.6. Kartal 81
2.2.2.7. Lotus 81
2.2.2.8. Nilüfer Kutlaması 81
2.2.2.9. Simorg Mitleri 81
2.3. İran İslam Sanatı ve İslam'dan Sonraki Semboller 82
2.3.1. İslami Görsellerin Grafiksel Analizi 85
2.3.2. İran Sanatının Kalıcı Sembolleri 86
2.3.3. Işık ve Işıltı Sembolü 87
2.3.4. Hale Sembolü 88
2.3.5. Chalipa Sembolü 89
2.3.6. Tavus Kuşu Sembolü 89
2.3.7. Simorg Sembolü 90
2.3.8. İran Mitolojisinde Aslan Sembolü 92
2.4. Aslan ve Güneş Sembolünün Allah Sembolüne Dönüşümünün Kısa Analizi 93
2.4.1. Allah Sembolünün Tasarımı 99

3. BÖLÜM
İRAN'IN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIM TARİHİ

3.1. İran'da Grafik Tasarımın Yansıtıcı Yaklaşımı 102
3.1.1. Kaçarlar Döneminden Sonraki Çağdaş Grafik Tasarım Tarihi 106
3.1.2. Pehlevi Dönemi 112
3.1.3. Pehlevi Dönemine Ait İllüstrasyon ve Afişler 114
3.1.4. İslam Devrim Dönemi 117
3.1.5. İslam Devrimindeki Afiş Örnekleri 121

3.2. Cihat Propagandasının Temel İslam Görüntülerinin Sembolleri 124
3.2.1. Hilal 125
3.2.2. Çiçekler ve Bahçe 125
3.2.3. Bayraklar 126
3.2.4. Anıtlar 127
3.2.5. Şehitlik 128
3.2.6. Kadın ve Çocuklar 128
3.3. İran'ın Tarihe Dayalı Sembolik Logo Tanıtımı 129
3.3.1. Hitlerin Gamalı Haçı ile Swastika Sembolünün Karşılaştırması 142
3.3.2. İslam'dan Sonra Swastika Sembolünün Durumu 146

4.BÖLÜM
İRAN'IN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMLARINDA SEMBOLİK ÇALIŞMALAR

4.1. Sasani Mirası Olan İşaretlerin Tahran Üniversitesinin Logo Tasarımında Teorik Temeller 151
4.1.1. Sasani Dönemi Tekstil Sanatında Hayvan SembolleriniYerleşimi 154
4.1.2. Kanatların Özellikleri 156
4.1.3. Bitkisel Sembollerin Kullanımı 158
4.1.4. Zerdüşt Mitolojisinde Haoma Bitkisi 158
4.1.5. Servi Ağacı Sembolü 159
4.1.6. İran Mitolojisinde Hayat Ağacı 160
4.2. İran Çağdaş Tasarımlarında Bitki Motifleri 162
4.2.1. Kantitatif Analiz ve İp Uçları ile Çağdaş Tasarımdaki 164
4.2.2. Kültür Alanındaki Logolar 167
4.2.3. Siyasi Alanda Logolar 169
4.2.4. Sosyal Logolar 170
4.2.5. Üretim Firmalarının Logo Tasarımları 172
4.2.6. Ticaret İle İlgili Logo Tasarımları 173

4.2.7. Sembolik Grafik Tasarım Analizleri 174
4.2.8. Logo Tasarım Yöntemi 177
4.3. Pers Mitolojisine Göre Sembollerin Doğuşu 179
4.3.1. Kuş Sembolleri - Tavus Kuşu 185
4.3.1.1. Simorg 187
4.3.1.2. Papağan 188
4.3.1.3. Bülbül 189
4.3.1.4. Deniz Kuşu 189
4.3.1.5. Güvercin 190
4.3.1.6. Karabatak 191
4.3.1.7. Horoz 191
4.3.2. Farklı Hayvan Sembolleri ve Görselleri 192
4.3.2.1. At 192
4.3.2.2. Kamburlu İnek 194
4.3.2.3. Keçi 195
4.3.2.4. Ceylan 196
4.3.2.5. Deve 197
4.3.2.6. Köpek ve Tilki 197
4.3.2.7. Kaplan ve Leopar 198
4.3.2.8. Aslan 199
4.3.2.9. Balık 200
4.3.3. Efsanevi Hayvanlar 201
4.4. İran'ın Çağdaş Grafik Tasarımcılarından Morteza Momayyez 205
4.4.1. Morteza Momayyez'in En Önemli Logo Tasarımları 206
4.4.1.1. Ülkenin Çay Kurumunun Logosu 208
4.4.1.2. Reza Abbasi Müzesi 209
4.4.1.3. İran'ın Araba Üretim Fabrikasının (Saipa) Logosu 210
4.4.1.4. Tahran Belediyesinin Logosu 210
4.4.1.5. Momayyez'in Yaptığı Diğer Logo Tasarımlar 211
4.4.1.6. İran Standart Kurumunun Logo Tasarımının Kısa Analizi 214
4.4.2. Morteza Momayyez'in Afiş Tasarımları 215

4.5. Ghobad Shiva 221
4.5.1. Ghobad Shiva'nın Grafik Fikirleri 222
4.5.2. Ghobad Shiva'nın Logo ve Afiş Tasarımları 222
4.6. Masoud Nejabati'nin Eserleri ve Sanatsal Bakış Açısı 228
4.6.1. Masoud Nejabati Logo Tasarım Örnekleri 229
4.6.2. Masoud Nejabati Afiş ve Kapak Tasarım Örnekleri 230

SONUÇ 234
KAYNAKLAR 239
ÖZGEÇMİŞ .....

KISALTMALAR LİSTESİ

İÇGS:İran'ın Çağdaş Grafik Sanatı 1

BAB: Batı Azerbaycan Bölgesi 4

AM: Ahura Mazda(Tek Tanrılık) 6

İCD:İslam Cumhuriyeti devriminden..... 7

YMS:Yöresel Mezopotamya Sanatı 15

ABD: Birleşik Devletleri 49

AMM: Arjantin Museviler Merkezi 55

GA:Güney Azerbaycan 77

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Mehrmen sembolü. İran tarihinin Mehremen mitinden bir örnek..... 59

Resim 2: Ritüellere göre İran'ın aylar kategorisi..... 62

Resim 3: Hayvan motifler örneği..... 65

Resim 4: Elam dönemine ait olan kabartma örneği..... 66

Resim 5: Ahura mazda, İran mitolojilerin tanrı örneği..... 68

Resim 6: Areş-i Kemangir, İran- Amol bölgesinde yapılan heykel..... 71

Resim 7: Rustehm'in illüstrasiyonu..... 72

Resim 8: Simorg görseli, Sasani döneminin Gümüş Kupası..... 73

Resim 9: Şahname'den bir sayfa..... 76

Resim 10: Ziviye bölgesinden elde edilen Antilop deseni..... 78

Resim 11: İslam sanatı sembollerinden Shamse motifi..... 84

Resim 12:1507'den kalma bir minyatür. Leyla ile Mecnun..... 85

Resim 13: 1514'den kalma Bustane Saadi kitabından minyatür..... 85

Resim 14: Mitoloji döneminin bayrak sembolü..... 93

Resim 15: Ahamenişdöneminin bayrağı..... 93

Resim 16: Parthlar döneminin bayrağı..... 94

Resim 17: Safevi döneminin bayrağı..... 94

Resim 18: Şah Tahmasp döneminin bayrağı..... 94

Resim 19: Nadir Şah Afşar bayrağı..... 95

Resim 20: Zand hanedanı bayrağı 95

Resim 21: Kaçar döneminin bayrağı 95

Resim 22: Ağa Mohammed Han'ın bayrağı 96

Resim 23: Mohammed Şah Bayrağı 96

Resim 24: Pehlevi döneminin bayrağı 96

Resim 25: İslam Cumhuriyet döneminin bayrağı 97

Resim 26:Şah Tahmasp döneminin bayrak ve sikkeleri 98

Resim 27: İran Cumhuriyeti bayrak tasarım aşamaları 100

Resim 28: Bayrağın sembolik slogan tasarımı 100

Resim 29: 1837, Devlet gazetesi 108

Resim 30:1961, Sovare Esrafil 108

Resim 31: 1845, Vaghaye Ettefaghiye gazetesi 108

Resim 32: Mokhtarnameh kitabı sayfa düzenlemesi 109

Resim 33: Mokhtarnameh kitabının illüstrasyonu 109

Resim 34: Leyla ile Mecnun kitap kapak görseli 110

Resim 35: Afiş örneği, Yousef ve Zoleikha tiyatrosu 110

Resim 36: İran'da ilk film afişleri 111

Resim 37: 1911 yılında, Molla Nasereddin haftalık mizah dergisi 112

Resim 38: Lor Kız, İran'ın ilk müzikal filminin afişi 114

Resim 39: Şahnameh illüstrasyon ve yazı şekli tasarımı 115

Resim 40: 1970 yılındaTuğla ve Ayna film afişi 115

Resim 41: 1973,Taghi Postacı film afişi 115

Resim 42: 1975, İnek ve Gheysar film afişi 116

Resim 43: Kitap kapak görseli 116

Resim 44: Dergi kapak görseli 116

Resim 45: İslam devrimi esnasında duvar yazıları 117

Resim 46: 1975, Şah'a ölüm duvar sloganlar 118

Resim 47: 1998, Dr. Abdolmajid Rad, İran çağdaş ressamının eseri 119

Resim 48: 1980, İran devrimini içeren duvar illüstrasyon 119

Resim 49:1980, İran devrimini içeren duvar illüstrasyon 120

Resim 50: Devrimci direniş afiş tasarım 121

Resim 51: 1980, Basij Tasarımcılar eseri 121

Resim 52: Özgürlük afiş örnekleri 122

Resim 53: 1980, Basij Tasarımcılar 122

Resim 54: devrimin kanı ve devrim kadınlarını içeren slogan 122

Resim 55:1980, Basij Tasarımcılar 122

Resim 56: Beyaz devrimin onuncu yıl dönümü afişi 123

Resim 57: 1980, Basij Tasarımcılar eseri 123

Resim 58: Darbe ile ilgili afiş tasarımları 123

Resim 59: 1995, Basij Tasarımcılar eseri 123

Resim 60: Frouher sembolü, Zerdüşt ritüeline ait 130

Resim 61: Pasargad bankasının logo tasarımı 131

Resim 62: Persepolis'den elde edilen kanatlı aslan kadehi..... 132

Resim 63: Tercümanlık ve yayın evi logo tasarımı..... 132

Resim 64: M. Ö. 3500, Shush çanak çomleklerindeki keçi sembolü..... 133

Resim 65: İran Hava Yolları logo tasarımı..... 133

Resim 66: Persepolis'deki efsanevi hayvan heykeli 134

Resim 67: Persepolis'den elde edilen kanatlı Aslan sembolü..... 134

Resim 68: Peugeot Logo tasarımı..... 134

Resim 69: Milli ayakkabı fabrikasının logo tasarımı 135

Resim 70: Aseman Hava Yollarının logo tasarımı..... 135

Resim 71: Simorg film festivali anıt heykeli..... 136

Resim 72: Yazd camisinin Simorg görselli fayansı 136

Resim 73: Semend araba fabrikasının logo tasarımı 136

Resim 74: Persepolis'deki at kafalı kolon baş süslemeleri..... 137

Resim 75: Pehlevi döneminin milli üniversitesinin logo tasarımı 137

Resim 76: Persepolis'deki merdiven lotus süslemeleri..... 137

Resim 77: İran Standartlar ve Araştırma Enstitüsünün logo tasarımı 138

Resim 78: Persepolis'in duvarlarındakiBüyük Kiros'un süslemeleri..... 138

Resim 79: İran'ın Ziraat bankasının logo tasarımı..... 139

Resim 80: Persepolis duvarlarındaki lotus süslemeleri..... 139

Resim 81: İran petrol kurumunun logo tasarımı..... 139

Resim 82: Persepolis duvarlarının kanatlı Aslan sembolü..... 140

Resim 83: İran milli banka logo tasarımı 140

Resim 84: Persepolis duvarlarının Büyük Kiros ve Aslan savaşının kabartması..... 140

Resim 85: Teknoloji Enstitüsünün logo tasarımı 141

Resim 86: Büyük Kiros'un av sahnesi, Persepolis duvarlarındaki kabartmalar 141

Resim 87: Hitlerin gamalı haç bayrağı 142

Resim 88: Swastika sembolü..... 142

Resim 89: Swastika sembol çeşitleri 143

Resim 90: Yahudilerin yazı şekli veortadaki Swastika sembolünün bezeri..... 143

Resim 91: Swestika sembollü kolye..... 144

Resim 92: Part dönemi kumaş..... 144

Resim 93: 1966 yılında Part dönemine ilişkin güveç parçasında Swestika sembolü. 145

Resim 94: Part döneminden elde edilen kolye parçası..... 145

Resim 95: Tel Bacon çömlek parçası..... 145

Resim 96: Swestika sembolü..... 146

Resim 97: Hz. Ali'nin İslam sonrası isim logo tasarımı..... 146

Resim 98:İran - Ray bölgesinde, bir tabak parçası, dördüncü yüzyılda..... 147

Resim 99: Bayezid-i Bestami kiremitli türbe girişi..... 147

Resim 100: İran - Yazd Camii fayansları..... 147

Resim 101: Jeferi tapınağı, İran - Damghan bölgesinde 148

Resim 102: Ahameniş İmparatorluğu mezarların yapısı..... 149

Resim 103: Sasani dönemine ait olan kanat sembol duvar kabartması..... 152

Resim 104: Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımı 152

Resim 105: Pehlevi hat örneği 152

Resim 106: Sasani dönemi hat örneği 153

Resim 107: Tahran Üniversitesinin ana kapı tasarımı 153

Resim 108: Sasani dönemine ait olan Simorg desenli İpek kumaş 154

Resim 109: Sasani döneminden gümüş tabak 155

Resim 110: Tavus görseli, Sasani dönemine ait olan halı motifi 155

Resim 111: Ahamenişi dönemine ait olan kanatlı keçi heykeli 156

Resim 112: Pasargad'daki kanatlı büyük Kirosun duvar kabartması 157

Resim 113: Susa'daki Darius zamanına ait mitolojik sembolü 157

Resim 114: Haoma bitkisi 158

Resim 115: Servi ağacının Persepolis duvar kabartmaları 159

Resim 116: Hayat ağacı , Taq-e Bostan - Şiraz'da 160

Resim 117: Alçı parçası, Ctesiphon bölgesinde, Bitki tasarımları 162

Resim 118: Neyşabur bölgesinden elde edilen kil tabak 185

Resim 119: Neyşabur'dan elde edilen tavus kuşu görselli kil tabak 186

Resim 120: Sasani dönemine ait çanak çömlek süslemeleri 186

Resim 121: Sasani döneminden tabak süslemeleri 186

Resim 122:IV. yüzyıl AH.Simorg görselleri 187

Resim 123:iki papağan görsel örneği 188

Resim 124: Taçlı papağan 188

Resim 125:Bülbül görseli 189

Resim 126: Deniz kuşu görseli 189

Resim 127:Güvercin görseli 190

Resim 128: Dişi ve erkek güvercin görselleri 190

Resim 129: Karabatak kuşu görseli 191

Resim 130: Horoz görseli 191

Resim 131: At görseli 193

Resim 132: At görseli 193

Resim 133: Kamburlu inek görseli 194

Resim 134: Kamburlu inek görseli 194

Resim 135: Keçi görseli 195

Resim 136: Keçi görseli 195

Resim 137: Keçi görseli 196

Resim 138:Dört keçi görseli 196

Resim 139: Ceylan görseli 197

Resim 140: Deve görseli 197

Resim 141:Köpek görseli 198

Resim 142:Köpek görseli 198

Resim 143: Kaplan görseli 198

Resim 144: Atın üzerinde kaplan görseli 199

Resim 145: Aslan görseli 199

Resim 146: Sialk bölgesinden elde edilen Aslan görselli kap..... 199

Resim 147: Aslan görseli..... 200

Resim 148: Balık örnek..... 200

Resim 149: Balık örnek..... 200

Resim 150: Balık örnek..... 201

Resim 151: Bitki kuyruklu bir hayvan veya yaratık görseli..... 201

Resim 152: Etrafında çizgili desenli efsanevi bir hayvan görseli..... 202

Resim 153: Hayali bir yaratık görseli..... 202

Resim 154: IV. Yüzyıl, Kil kase..... 203

Resim 155: İnsan ve hayvan vücudunun bir kombinasyon..... 203

Resim 156: Efsanevi yaratık görseli..... 204

Resim 157: Canavar kombinasyonu..... 204

Resim 158: Canavar kombinasyonu..... 204

Resim 159: Sanatçının fotoğrafı ve sanatsal imzası..... 205

Resim 160: Bir konser afişi..... 206

Resim 161: Birinci Asya Grafik Sanat Sergi Afişi..... 207

Resim 162: Tarihin Nabzı adlı bir film afişi..... 207

Resim 163: İran Afiş Sanatı sergi afiş..... 208

Resim 164:İran'ın Çay Kurumu logo tasarımı..... 208

Resim 165: Reza Abbasi Müzesi'nin logo tasarımı..... 209

Resim 166: Reza Abbasi logo tasarımının aşamaları..... 209

Resim 167: İran otomobil endüstrisi logo tasarımı 210

Resim 168: Tahran Belediyesinin logo tasarımı 210

Resim 169: Şeyh Rezinin doğum günü yıl döneminin logo tasarımı 211

Resim 170: İran'ın Şehit Beheşti Tip fakültesinin Logo tasarımı 211

Resim 171: Homa dergisinin logo tasarımı 211

Resim 172: Farabi sinema grubu logo tasarımı 212

Resim 173: İran Kültür Dokümantasyon Merkezi logo tasarımı 212

Resim 174: Asya Bienali Grafik Tasarımı 212

Resim 175: Saipa otomobil firması logo tasarımı 213

Resim 176: İsfahan belediyesinin logo tasarımı 213

Resim 177: Film Enstitüsü 213

Resim 178: İran'ın milli kütüphane logo tasarımı 214

Resim 179: Monogram, İran Standart Kurumu logo tasarımı 214

Resim 180: İslam Sanat Kültürünün afiş tasarımı 215

Resim 181: Dehkhoda'nın yüzüncü doğum günüyıl döneminin logo tasarımı 216

Resim 182: Tahran Uluslararası Film Festival afişi 216

Resim 183: Hazine ve kapsamı sergi afişi 217

Resim 184: Kuzey Khorasan müzik fesyival afişi 217

Resim 185: Kuzey Khorasan müzik fesyival afişi 218

Resim 186: 2004, Kuzey Khorasan müzik festivali afişi 218

Resim 187: Kuzey Khorasan müzik festival afişi 219

Resim 188: Başka Bir Zaman film afişi 219

Resim 189: İran Grafik Tasarımcılar Afiş sergisi 220

Resim 190: Sanatçının fotoğrafı ve sanatsal imzası 221

Resim 191: Çocuk ve Gençler Müzik Atölyesi logo tasarımı 223

Resim 192: İran Mehvar firması logo tasarımı 223

Resim 193: 1980, Gerdesh dergi logo tasarımı 223

Resim 194: Dergi logo type tasarımı 224

Resim 195: Sadı anma kongresi 224

Resim 196: İran konulu İngilizce dergi 224

Resim 197: Beşinci Şiraz ve Persepolis Sanat Festivali afiş tasarımı 225

Resim 198: Çağdaş Sanat Müzesi afiş tasarımı 225

Resim 199: Saadı Şiir Kongresi afiş tasarımı 225

Resim 200: Çağdaş Ressamlar Sergisi afiş tasarımı 226

Resim 201: Tahran Uluslararası Afiş Bienali afiş tasarımı 226

Resim 202: 11'inci Persepolis Sanat Festivali afiş tasarimi 227

Resim 203: Hint klasik dansları (Kamado) tiyatro afiş tasarımı 227

Resim 204: Tahran büyükşehir belediyesinin logo tasarımı 229

Resim 205: Sanat Festivalinin logo tasarımı 229

Resim 206: Jamkaran Camisinin logo tasarımı 230

Resim 207: Museum Bridge to Cultures afiş tasarımı 230

Resim 208: Minyatür sergisinin afişi 231

Resim 209: Minyatür sergi afişi 231

Resim 210: Film festival afişi..... 232

Resim 211: Hafez şiir divan kitabının kapak tasarımı..... 232

Resim 212: İsfahan kaçar döneminde kitap kapak tasarımı 233

GİRİŞ

İnsanların varoluşundan bugüne kadar en önemli ortak noktaları sosyal olmalarıdır. Sosyalleşme, mesajların aktarılmasına bağlı olarak gelişmiştir ve sembollerin mesaj iletmesi için en temel yol olarak tanımlanmaktadır.

Her dönemin insanlarının inançları, yansıttıkları sanatsal eserlerde bulunabilir. Bir başka deyişle; göstergebilim yöntemi1 öncekileri anlamak için temel fikirlerin kavramını resimler içerisinde göstererek bize yardımcı olabilecek yöntemlerden biridir.

İran ülkesi, medeniyeti ve tarihi etkileyen ülkelerden biri olarak bol miktarda sembollerin ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Bu tez çalışmasında, tarihin kucağındaki İran'ın Mithraizm ve Zerdüştlük dinidönemleri, İslam dönemindeki gerçek öğretileri ve bu dinler altında oluşan sanat eserleri açıklanmaya çalışılarak, görsel sembolleri, teori ve estetik arasındaki ilişki içerisindetarihsel ve semiyotik yöntemleincelenmektedir.

Kültürel ve tarihi yapının incelenerek anlam katma çabalarının ışığında görsel ipuçları, İran'ın çağdaş grafik sanatı üzerinde dinin yapıcı rol oynadığını düşündürmektedir. Toplumda medyanın rolü, sembolik grafik eserlerde bu belirtilerin uygulaması sonucu din ve mezheplerden kalan işaretler, sembollerin yapımcısına dayalı İran kimliğini göstermesinde çok önemlidir ve İran'ın ulusal kültürünü güçlendirilmesine yardımcı olmaktadır.

Geometrik şekiller, sayılar, ağırlıklar, inanç ve görüş sembollerin vs bu kadar bilinçdışı olmasını Jung "ifade dili" olarak Güzel Sanatlar Okulu'nun açılışından önceki grafik tasarım deneyimleri batı sanatından ilham almıştır ve hiçbirinde İran kimliği ve özgünlüğü görülmemektedir. Ancak İran ülkesinin kültürel ve sanatsal tarihi çok daha zengin ve uzundur. Geleneksel ve ulusal değerlerini kendi tarihine dayandırarak Pers sembollerinin zengin tarzını yansıtan eserler yaratmaya başlamışlar ve dünya çapında başarılara imza atmışlardır. İlk insanın zihinsel kavram esasları vardı. Varlıkları ve yaratılış nitelikleri temel sorularından biri olduğundan, cevapları bulmak için dini inançlar ve ritüellerden yola çıkmıştır.

kabul etmektedir. Jung'un"kollektif bilinçdışı" ideolojik ve sanatsal yaratımı vurgulamak üzerine tarif edilmektedir. İran'da çağdaş grafik sanatı uzun bir geçmişe

sahip değildir. Aslında İran'da grafik sanatı günümüzdeki anlamında Güzel Sanatlar Okulu'nun kuruluşundan sonra başlamıştır.

Aslında bir kültür olarak; sanat, inanç ve tutumlar insan evrenini ve tamamen tarihsel zamanlardaki insanların kimliğini yansımaktadır. Sanat ve sanatsal yaratımlar hangi din düzeyinde olursa olsun daima o kültürün dini inançlarını temsil etmek için var olmuştur. Titus Burckhardt'a göre dini sanat eserleri, din kavramını anlamak için en kolay yol olmuştur. Bu nedenle, sadece öğrenim, din ile sanat arasındaki bağı daha da güçlendirir ve buna ek olarak dönem dönem elde edilen nesnelerde tarih boyunca din ile sanat ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Bu tezde, çağdaş sanatların grafik örneklerinde sembollerin rolünü eski çağlardan yardım alarak ve İran sembollerini inceleyerek yola devam edeceğiz.

En önemli soru olarak ikonik, çağdaş İran tarihinin antik sembolleri ve grafikler arasındaki bağlantının ne olduğu cevaplanmaya çalışılacak ve eski tarihsel sembollerin İran'ın çağdaş grafik tasarımını ne kadar etkilediği incelenecektir. Bu tez çalışması, amaç olarak teorik, yöntem olaraksa tanımlayıcıdır. Veri toplama yöntemindeyse kütüphane ve internet sitelerinden yararlanılmıştır.

İran'ın antik sanat araştırmalarında belirtilen ritüellerin ve inanç ve geleneklere bağlı eski motiflerin yüzyıllar boyunca eşsiz özelliklerini koruyarak devam ettiği göze çarpmaktadır. İran'ın antik sanat eserlerine bakacak olursak eski günlerden elimize geçen eserler, sadece yerli kültürü göstermekte kalmayıp aynı zamanda günümüzdeki toplumununsanat ihtiyacınıda karşılamaktadır.

Günümüzde grafik tasarımın önemini, gelişim ve toplumun ilerlemesinde faydalı olup olmadığını ve grafik tasarımların çevreye yansımasındandolayı nasıl kültürel özelliklere sahip olduğunu pek çok farklı şekildehissedebiliriz. İran grafik tasarımlarında inanılmaz derecede kendini gösteren sembolik motifler, toplumun kültürel yapısını ve yerli inançlarına düşkünlüğünü göstermektedir.

Grafik tasarımın ve yerel sanatın birleşmiş biçimi, İranlı çağdaş sanatçıların eserlerinde ortaya çıkar. Bu birleşim, bir iletişim dili sayılarak ülkenin sanat tarihinde biryeniden doğuşa imza atmaktadır. Eğer motifleri logotasarımında önemli bir kaynak olarak görürsek, İran motiflerinin güzellik ve sadelik açısından derin fikirlere ve benzersizliğe sahip olduğunu fark etmiş oluruz.

İnsan ve doğanın antik dönemlerden gelen kültürel yansımasının ardından bitkisel, insani, hayvansal ve geometrik motifler güzel sanatlar alanında da belirli anlamda ilişki kurulmasına yol açmıştır. Bu araştırmanın birinci bölümünde, İran'ın kültürel tarihini ve sanatta sembollerin bağlanma ilişkisi anlatılarak, başta grafik tasarım olmak üzere insanlık üzerindeki psikolojik ve sosyal yansımaların beraberinde getirdiği teknolojik yansımalar ele alınmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın sonraki bölümlerinde amaç, İran'da grafik tasarımdaki gelişmelerin incelenmesi ve tasarımlarda İran sembollerinin nasıl kullanıldığını açıklamaktır. İran grafik tasarımında sembollerin kullanımında teknolojik gelişmelerden etkilenmeyen ve hala eski motifleri günümüze taşımaya devam eden çalışmalara şahit olacağımız bu konu, İran çağdaş grafik tasarımının anlam taşımasına sebep olduğunu göstermektedir.Teknolojinin sanatı ve sanatçıyı korkutan tarafı resme çok fazla formalistik yaklaşımıdır. Nedense bu korku sembollerin tarihi tasarımlarına yansıyan en büyük tehlike sayılır.

Tasarımcı, sembolleri eserlerinde özelliklerini kaybettirmeden kullanabilmek için çareyi eski eserleri iki tarihi döneme bölmekte bulmuştur ki bu birinci bölümde detaylı şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. İran çağdaş grafik tasarımında oldukça eski semboller, özellikle logo tasarımlarında gördüğümüz görsel öğeler, kültürel ve eski medeniyetin başlangıcında ana anlatım olarak geçen üsluplardan ibarettir ve modernizm ile klasik bakış açısına sahip tasarımlarda İran toplumuna ait olan özgürleştirmeden ve İran kültürünü başka kültürlerden ayrıştırmadan söz edilmektedir.

1. BÖLÜM

İRAN KÜLTÜRÜ VE SANAT TARİHİ

1.1 Geçmişten Günümüze İran'ın Kültürel, Siyasi ve Sosyal Durumu

İran'nın coğrafi durumu, tarihi ve antik İran sanatının ilerlemesi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. İran kültürü ve sanat uygarlığının kökenini anlamak için sondaj çalışmalarından elde edilen ilkel nesnelere dikkat etmek gerekir.

Zira en eski elde edilen kilden yapılan nesne figürleri İran'da Kermanshah, Sarab tepesi bölgesinde çıkarılmıştır. Çanak çömlek yapma sanatı neolitik çağdan itibaren İran'da yaygınlaşmıştır ve ikibin yıl boyunca (yaklaşık MÖ 5000 yıl) üçüncü bin yıla kadar onların en önemli sanatsal etkinlikleri arasında sayılmaktadır. Ama MÖ dördüncü ve üçüncü bin yıl döneminde bakır, ardından inci, akik, turkuaz gibi değerli taşlar ve bunlardan elde edilen mücevherler keşfedilmiştir (Goshayesh, 1999: 201-203).

MÖ ilk bin yılın başından beri bir grup Ariyayı toplumu (Elam ve Sumer toplumlarından yola çıkan Hint uygarlığı olarak da İran'ın belirleyen platosunda kraliyet hanedanını kuranlar) kuzey ve Hazar denizinin doğu kıyısındaki İran platosuna girerek kendi ırkını isimlendirmişlerdir.

Bu dönemde en önemli çanak çömlekler Kashan Sialk, Khorvin (Ghazvin), Guilan Amlash ve batı Azerbaycan bölgelerinden elde edilmiştir ki, tarihi açıdan çok değerli eserler sayılırlar Ariyan ırkı başlangıcından bu yana Mitraizm ortaya çıkmış ve MÖ 5000 yılına kadar bütün dünyaya yayılmıştır. Tarihde ilk Pers uygarlığının ritüeli sayılmaktadır. İran eski tarihini araştırırken ilerlediğimizde kültüre ilk dört bölümden başlayarak devam edebiliriz: YANNİCK kültürü (İran batı Azerbaycan ve Ghazvin ovalarında).GİYAN ve GUDİN kültürü (merkezi Zagros ve Lorestan kuzeydoğu

bölgelerinde).TEPE HİSAR kültürü (kuzeydoğu ve doğu merkezi platosunda).ELAM kültürü (Khuzestan ve Kerman doğu bölgelerinde)(I.Prada, 2012: 30-35).

Yannick kültüründen elde edilen çanak çömleklerde görülen en önemli özellikler geometrik motiflerin elde yapılması ve desenlerin açık gri ve siyah renkli olmasıdır. Giyan tepelerinde elde edilen eşyalar, savaş aletleri, seramik ve metalden yapılan nesnelerle bu kültürde ölenlerin özel eşyalarıyla gömüldüğünü görüyoruz. Bazen de türbelerdeki süslemelerde de motiflere rastlıyoruz ki, onlar da sembollerin doğuşuna büyük bir işaret olarak kabul edilebilir, özellikle sanat tarihinin başlangıcı sayılabilirler. İran medeniyetinden kalan ilkel nesnelerin, elementlerin resimlenmesinde bu kültürün dini inançlarına ne denli düşkün olduğu ve bu inancın bir şekilde resmedilmesinin gerekli olduğunun düşünüldüğü görülmektedir.(I.Prada, 2012: 420-428).

Bugünün İran coğrafyasında binlerce yıldır çeşitli devletlerin kuruldukları, yaşadıkları ve yıkıldıkları bilinmektedir. Özellikle Batılı kaynakların İran tarihi ya da "Persian History" şeklinde doğrusal biçimde tanımladıkları tarihi devir içinde, burada kurulmuş bütün devletler sıralanır. Zayenderuod ve Ciroft medeniyetleri ile başlatılan bu çizgi İran İslam Cumhuriyeti'ne kadar getirilir. (Main, 1970: 72-89).

> "İran tarihinin bu biçimde yorumlanmasıyla, bugünkü Farsların ataları kabul edilen eski medeniyetler bütünüyle Persler olarak görülür ve bölgede toplum ya da yönetim olarak var olmuş bütün Fars dışı unsurlar dışarıdan gelmiş yabancı güçler olarak kabul edilir. Bu görüş, "iddia edilen" İran tarihinin binlerce yıl süren bir yabancı istilasından olduğu değerlendirmesini de zorunlu olarak beraberinde getirir.İran tarihine dair bu algılama, bütün İran tarihi çalışmalarına yansımıştır ve tarih anlatımında başlangıç/milat kabul edilen evrelerde kendini daha net göstermektedir. İran tarihi araştırmalarının başlangıç olarak genellikle iki süreci geçerli kabul ettiği görülür. Çalışmaların bir bölümü milattan önceki bölge medeniyetlerini, genellikle de Ahamenişler'i, geri kalanların çoğu ise Şiiliğin başlangıcını temel alır. Oysa Şiiliğin İran'la

özdeşleşmesi bölgede uzun süren Arap-İslam ve Türk idarelerden sonra, yine Türk Safevi yönetiminde gerçekleşmiştir"(Wilkson,2010: 68-70).

Bu bağlamda "milat" tercihinin nedeni İran'ın 500 yıldır Şiiliğin merkezi olmasıdır. Bu yaklaşım, tarihin günümüz şartları ile değerlendirildiğini gösterir. Zira bundan 600 yıl önce bugünkü İran coğrafyasında Şiilik merkezi bir konumda değildi. (I.Prada.2012,s.60-67)

Bu bölümde İran'ın siyasi, sosyal ve kültürel dönemlerinin sıralamasından kısaca söz edilmiştir. Zira İran tarihinin büyük bir parçası yıllar içerisinde değişimlere maruz kalmıştır ve bu konu İran'ın coğrafi sınırlarını, kültürünü, inanç ve özellikle sanatını etkilemiştir.

Her dönem krallığının kendine has kültürel yapısı olduğundan İran'da çeşitli sosyal yaşam tarzının ortaya çıkmasına da neden olmuştur.İster istemez bu toprakların bu kadar değişime karşı birlikteliğini korumuş olması akıllarda soru işareti bırakır. Medler'in İran topraklarına girişinden sonra devam eden bir medeniyet ve kültür yapısına şahit oluruz. Bu yüzden İran'da kültürün temeli çok eskilere dayanır ve yapısını hiçbir savaş ve krallık değişimi bozamamıştır. Ama üzülerek söylemek gerekir ki, İran İslam Cumhuriyeti devriminden sonra siyasi ve sosyal durum toparlanamayacak bir durumdadır ve sanat konularında çalışmalar sadece kültürel yapıyı ve İran antik sanat tarihini koruyama yönünde yoğunlukla ilerlemektedir (I.Prada.2012:94-96).

1.1.1.Medler ve Ahameniş Dönemleri ve İskender'in Makedonya'ya Saldırısı

Med'lerin dünya medeniyetinin inşasında önemli bir katkısı olmuştur. Buna örnek olarak, Persler döneminde kullanılan kil tabletleri yerine yazı yazmayı kolaylaştırmak adına parşömen ve kalemleri getirmeleri ve binalarda kolonlar kullanarak büyük görünüm sağlamaları çok önemli başarılardır. (R.D, 1962:85) Ali akbara göre durum şöyle açıklanmıştır:

> “Medlerin önemli özellikleri arasında ahlak yasası kriteri başta olmak üzere barış zamanında tarım yapmaları ve savaşta korkusuz bir asker olmaları sayılabilir. Ataerkil olmaları Ahura Mazda (tek tanrılı) inancı ve Zerdüşt dininin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Büyük saraylarda kullanılan mitolojik hayvan şekilleri, duvarlardaki oymalar, devasa asker figürlerinin daha sonra Ahamaniş mimarisinde yer almış olması İran ve uluslararası sanatın bağlantısını gösterir” (Sarfaraz,2009: 40-61).

Aslında Med’lerin görsel sanatı, Babilli’ler ve Asurlu’ların etkisinde kalmış; İranlı’lar tarafından ortadoğuya kadar devam ettirilen “hayvan üslubu” sonunda, Medlerin sanatında etkisini göstermiştir. El sanatı olarak Medlerin tunç ve demir üzerindeki sanatsal çalışmalarında yüksek seviyeye ulaşmış olmaları önemli konulardan biri olmuştur. Bu dönemde taş oymacılığı, çanak-çömlek sanatı ve tekstil alanında ilerlemeler söz konusudur. Seramiklerde kullanılan sembolik motifler, aynı zamanda tekstilde de görülmüştür (Taslimi, 2015:56).

1.1.1.1.Medler Döneminde Antik Eserler

Med imparatorluğu döneminde oldukça önemli eserler ortaya çıkmıştır. Arthur U. Pope bunları 4 başlıkta toparlamıştır. Bunlar:

> “1-Bistun bölgesinde bulunan I. Darius'a ait kaya oymaları (MÖ 521-486)2-Ahameniş İmparatorluğunu temsil eden ve hâkimiyeti altında olan 30 ülkeyi gösteren Persepolise yakın olan Darius mezarının olduğu yerde sembolik kaya oymaları bulunmaktadır. Bu motifler onun halefi tarafından sonraki dönemlerde de tekrarlanmıştır. Persepolisin eşsiz mimarisi (Apadana, özellikle doğu tarafmerdivenleri), savaşçılar, liderler ve farklı ulusları Ahameniş İmparatorluğunun temsilcisidir.3-Tuğladan yapılan özel emaye ile tamamlanan Susa ve Persepolis asker heykelleri, devasa oymalar Darius mezarında pullanmış olan motifler Persepolis’in güç ve büyüklüğünü işaret etmektedir.4-Çeşitli tasarımlar, özellikle el sanatları, Yunan vazoları, mühürler “Yunan-

İran" resimleri özellikle de Lisiye ilindeki Karaburun mezarında keşfedilenler bu dönemin büyüklüğünü göstermektedir.Med devletinin antik eserleri arasında olan bulunan sanatsal ve mitolojik semboller İran kültürünün ihtişama ne kadar düşkün olduğunun kanıtıdır" (Pope, 1976: 44-57).

1.1.1.2. Ahameniş Krallığı

Ahameniş devleti eski Asya medeniyetlerin mirasıdır. Bu dönemde diğer Asya medeniyetlerinde olduğu gibi din çok önemli olmuştur. Zerdüştlük inancı barış ve dostluğu temsil ettiği için başka dinleri inkâr etmemektedir. Pasargad, Ahameniş İmparatorluğunun ilk merkezidir. Parslar, Yunanlıların aksine resimlerinde düz görseller kullanırlar ama genel olarak Perslerin sanatsal açıdan en büyük başarısı devasa heykeller ve düz resimlerin duvarlarda olmasıdır (Keshtga, 2014:30).

Simli ve altın kaplar eşsiz ve benzersiz antik Ahameniş dönemine aittir. Ahameniş metal kaplarında sıklıkla özenle kullanılmış dekoratif dağ koçları sembolleri görülmektedir. Koç sembolü İranlılar için bereket ve korumayı ifade etmektedir. Ahameniş İmparatorluğunun ömrü 220 yıldır. Özellikle krallık kuralları tarım ve hatta bilimsel araştırma yapmaktır. Bu kuralların sonucu İran topraklarının coğrafyasının belirlenmesidir. Sık kullanılan semboller arasında koç ile birlikte aslan, inek ve balık da anlam taşımaktadır (Atooni,2011:69).

1.1.1.3.İskender'in Makedonya'ya Saldırısı

İskender, Pers İmparatorluğu'nu yıkarak Persepolis'i ele geçirmiş, savaşların sonucunda Makedonya'dan Hindistan'a kadar uzanan büyük bir imparatorluk kurmuştur. Antik Yunan uygarlığının doğuya yayılmasında etkili olmuş ve efsanevi bir kahramana dönüşmüştür. Bu bağlamda:

" II. Filipile Epeiros (Epir) kralı Neoptolemos'un kızı Olimpias'ın oğlu olan İskender, 13-16 yaşlarında Aristo'dan aldığı derslerin etkisiyle felsefe, tıp ve bilime ilgi duydu. Babası II. Filip'in Byzantion'a saldırdığı MÖ 340'ta Makedonya'yı yönetti ve bir Trak kabilesini yendi, iki yıl sonra II.

Filip’in Yunanlara karşı kazandığı Kaironeya Çarpışması'nda ordunun sol kanadını komuta etti”(Goshayeshi, 2000: 36-48).

II. Filip’in öldürülmesinin (MÖ 336) ardından komutanlarca kral ilan edilmiştir. Öncelikle bütün olası hasım ve rakiplerini öldürtmüş, babasının sağlığında Asyaseferini gerçekleştirmek üzere oluşturulan Korintos’taki Helen Birliği sinhedrionda (meclis) bu birliğin hegemonu ve başkomutanı seçilmiştir. Delphoi üzerinden Makedonya'ya dönerken MÖ 335 ilkbaharında Trakya'ya girmiş. Şipka Geçidini aşarak Triballileri (Triballoi) ezdikten sonra Tuna'nın öbür yakasına geçerek Getaları dağıtmıştır (Pakbaz, 2014:80-86)

Ardından batıya dönerek Makedonya'yı istila etmiş olan İliryalıları yenmiştir. Bu süre zarfında öldüğüne ilişkin söylentiler üzerine Atina'da ayaklanma patlak vermiştir. Bu ayaklanmanın ardında hem yeni Pers kralı III. Darius'ün mali desteği, hem de Demostenes'in çabaları yatmıştır. Askerlerini günde 30 km. gibi o çağa göre çok yüksek bir hızla ilerleterek Yunanistan'a giren İskender, tapınaklar ve şair Pindaros'un evi dışında bütün Tebai'yi yerle bir etmiştir. Yaklaşık 6 bin kişinin öldürüldüğü, sağ kalanların köle olarak satıldığı bu sindirme hareketi sonunda Sparta dışındaki bütün Yunan Devletleri Makedonya üstünlüğüne boyun eğmiştir (Coshayesh:2000,112).

1.1.2. Seleukoslar ve Partlar Dönemi

Seleukos İmparatorluğu, Makedonya İmparatorluğu parçalandıktan sonra ortaya çıkan dört Helenistik imparatorluktan biridir. Başkentleri önceSeleukia, sonraları ise Antakya'ydı. Doğu Akdeniz’de, Irak’ta, İran’da, Türkmenistan’da, Pamir’deve Hindistan’ın batısında bulunan topraklarda (bugünküPakistan) egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Toprakları Roma İmparatorluğu tarafından ele geçirilinceye kadar Doğu Akdeniz'in hakimiydiler (Safari, 1999:46)

“Seleukos İmparatorluğu'nun coğrafi mesafesi, Ege Denizi'nden Afganistan'a kadar, Yunanlar, Ermeniler, İranlılar, Medler ve Yahudiler gibi pek çok

> kültürden insanı barındırıyordu. İmparatorluğun geniş bir coğrafyayı kapsaması, Seleukos hükümdarlarını Büyük İskender gibi çok uluslu yapılar oluşturmaya zorladı. İmparatorluğun Helenizasyonu Yunan tipi yerleşim birimlerinin oluşturulmasıyla sağlandı. Tarihsel olarak, Antakya gibi önemli şehirlere ve kurulan yeni şehirlere Yunanca isimler verildi (Pope, 1960:113).

Yunanistan'da bölgenin kaldıramayacağı büyüklükte nüfus olduğu için yunanşehirlerine Yunanistan'dan nüfus gönderilerek bölge Yunanlılaştırılmıştır. Bölgeye Yunanları yerleştirmek aynı zamanda asimilasyonı hızlandırmak için kullanılmıştır.

Sosyal olarak, bölge halkı Yunanlardan etkilenmiştir. Bununla birlikte Yunanlar da bölge halkından etkilen MÖ 313 yılından itibaren, Helenik düşünceler 250 yıl boyunca Yakın Doğu, Ortadoğu ve Orta Asya kültürlerini etkileniştir. Bu hükümdarın bölge üzerinde etkisini sürdürmesi için gereken en önemli şey olmuştur. Pek çok antik şehir Helen kültürünü kabul etmiştir. Helen ve yerel kültürün birleşmesiyle ortak bir kültür oluşmuş; bu ortak kültürü yayma çalışmaları yüzünden bazen ayaklanmalar çıkmıştır Özellikle de Yahudiler büyük sorun çıkarmıştır. Çünkü içlerine kapanık bir ırk olmalarından dolayı bu kültür asimilizasyonundan pek etkilenmemişlerdir. Seleukoslular zorla Yahudilerin kültürünü değiştirmeye çalışmış bunun sonucunda pek çok ayaklanma çıkmıştır. Sonuç olarak Yahudiler bağımsızlıklarını elde etmişlerdir. Sanat ve mimarlık da bu dönemde hükümdarın dini amaçı prestijini yükseltmek için kullanılmış: varlıklı vatandaşların ihtiyaçlarını karşılamak temel amacı olmuştur. Seleukos döneminin önemli önceliği vatandaşa daha iyi hizmet etmenin verdiği imaj olmuştur. Seleukoslardan kalan binalarda Yunan sanatının özellikleri görünmektedir ve bu özelliklerden biri mermerden olan kolonlardır. Çünkü normal insanların binaları kireç taşından yapılmıştır; ama saraylarda taşların en iyileri (mermer gibi) işlem gördükten sonra kullanılıyordu (Bahramian,2012:37).

Seleukos sembolleri saray mimarisi yanında kurban tapınaklarında da görülmüştür. Bu dönemde Yunan tanrılarının İran tanrılarının yerini tutması beklenmiştir. Bununla beraber taş yazıtlarında bulunan birçok Yunan tanrı görselleri yanlışlıkla Yunan sanatı olarak bilinmektedir.

Bulunan gravürler aslında İran kültürünü göstermektedir ve son Part döneminde olduğu gibi kaya oymaları bu noktayı kanıtlamaktadır. Yazıtların ve oymaların temel kavramları ise Yunan tanrıların yarı gövdesi ya da kahramanların baş resmi oymalarıdır. Sanatın ilk tarzı bu dönemde Seleukos yöneticilerinin görselleri, maskeler, sembolik nesneler gibi 3 sütun olarak "çapa sembolü resimleri ve at kafalı resimleri" Seleukos kültürünün birincil sembolleridir (Farhad Goshayeshi, 2000: 18).

> "Dini ya da günlük yaşam sembollerinin, Helenistik ve geleneksel eski yakın doğunun tarzlarının doğru şekilde saptanması o kadar da basit değildir. Bu dönemin ikinci tarzı olarak görülen "keçi balık canavarlarının genel hafif değişiklikleri" Seleukoslar ve Ahameniş kültürünün ortak sembolüdür. Burçları da aynı şekilde hatırlatan keçi, balık ve istakoz semboller mühür oymaları Babil'de (Helenistik) astronomide önemli yere sahip olduğunu gösterir"(Hynlz, 2011:12)

Helenistik dönemde Yunan kültürü yakın doğu halkı tarafından cazip görülmesine rağmen, Part döneminde İran kültürünün din, sanat ve hatta giyimde canlanmasına tanık oluyoruz. Part İmparatorluğu sırasında, Yunan kültürünün etkisi tamamen bitmemiştir, örnek olarak Yunan tiyatrosu Seleukos dönemine kadar halk arasında zevkli ve hoş karşılanmıştır. İran kültürüne dayalı büyük değişikliği Partların döneminde görmekteyiz Muhteşem kralın uzun elbisesi ve tacı, uzun saç ve sakalı madeni paraların üzerindeki Pars kralının görselleri daha çok İran kültürünü temsil eder. Bu dönemde İranlıların müziğe büyük bir ilgisi olduğunu, kaya oymalarında figürlerin muhteşem kıyafetlerle ve dans ederek resmedildiğini görürüz.(Farhad Goshayesh, 2000: 25).

1.1.3.Sasaniler ve Taheriyan dönemi

Sasani kültürü özel bir statüye sahiptir ve yetenekleri yüksek derecede değerlidir.Semboller bu dönemde insanların hayatında değerli bir ruha sahiptir. Antik eserler, yazı görüntüleri, ritüeller, gelenekler ve göreneklerin insanların ruhuna ve fikrine etki ettiği görülmektedir.Wilkson bu durumu şöyle açıklamıştır:

> “Motifler dekoratif olma amacından ziyade mesaj gönderme amacı içerir. Elbette tasarımlar bu dönemde güçlü hayaller anlamını taşımaktadır ve sembolik motiflerin iç anlamlarıyla olan ilişkisinin olduğunu anlatmaktadır. Tüm antik eserlerde bu dönemde sembolik unsurların izleri vardır ki genellikle Sasani döneminin özelliklerinden biridir. Ruhsal kavramlar bu dönemde sembolik unsurların oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Zafer sembolü, egemenlik, tanrı sayesinde krallığın ilahi bir nimet olmasını anlatmaktadır. Meşruiyetini güçlendirmek için kullanılan duvardaki kabartmalara dikkat edersek bu konuyu açıkça anlamış oluruz. Bu unsurların incelenmesi sanat anlayışı ve aynı zamanda din, sosyal, siyaset vs. birbiriyle ilişkisini daha rahat anlama olanağı olabilir. Tarih boyunca İran etnik, yerli kültürler, dinler ve lehçelerin varlığına ve çokluğuna sahiptir. Bu yüzden semboller farklı derecede önem sağlamıştır. Farah sembolü bu dönemde eşsiz bir sembol olarak tanımlanmıştır. Entelektüel ve kültürel olarak binaların yanı sıra tutarlı bütünlüğü bireyin ve toplumun düşüncesini güçlendirerek İran siyaset ve kültürünün temel sorunlarının çözümü olarak şekillendirmektedir “(Wilkson,2010:55).

Bu kavramın genel olarak ifadesi tanrı tarafından güçlüğe ve üstünlüğe sahip olan hakimi anlatmaktadır. Ana din efsane gücünü anlamak için Farah sembolü, ışık, ateş, güneş, şahin, inci, koç ve çalipa gibi somut görsel biçimler tarafından anlatılmaktadır. Bu sembollerin çoğunlukla gökyüzü, zaman ve evrenin öteki evren ile ilişkisini bağdaştırmak için kullanılmaktadır. Sasaniler döneminde sanat ve medeniyet ateşi ve ateş tapınaklarını kutsal olarak gördüğü düşüncesi ortaya çıkmıştır. Ayrıca güneş, ışık kaynağı olarak da Farah'ın diğer sembollerinden biridir. Çalipa sembolü ise Sasani ateş tapınağında parlaklık ve ışığın varlığın üstünlüğünü içeren inançlarındandır. Mühürlerdeki resimler, kadehler, duvarlardaki oymalar ve Sasani paralarındaki semboller, kralın göksel güçlerini, bağını ve taçtaki simgeleriyse gökyüzünün prensi olduğu görgösterir (Ali Akbar Sarfaraz, 2009: 48-52).

Kralların bu dönemde taç kullanımı çok önemlidir. Çünkü Farah sembolünü taşıyan krallar ilahi egemenliğin memuru olarak dini inancı önermektedir. Sadece bu

dönemde kralın önemli fetihlerde ve yenilgilerin yaşandığı talihsizlikler yüzünden taç değiştirdiği görülmektedir. Daire şekli ilkel bütünlüğü gösterdiğine göre, inişler ve çıkışları göstermediği için dürüstlük ve bir bütünlüğü temsil ederek taçlarda güç sembolü olmuştur. Her şeyin ondan başladığı ve sonunda ona bağlanan daire merkezi, bu dönemin temel sırlarındandır. Pek çok kültürlerde evrenin sonsuzluğu daire resmiyle gösterilmektedir. Dairesel şekil birliği, bütünlüğü ve evrenin mükemmelliğini gösteren en önemli unsurlardan biri olduğudur. Yaşam ve yılan ağacı gibi sembolik resimler bu dönemde mitolojik zaman ve cennet toprağına işaret etmektedir. Çapraz sembolü ise güneşin temsilcisidir ve gamalı haç İran, Hint ve Aryan kültüründe güneşi ve dairesel olması nedeniyle inancın sonsuzluğunu işaret etmektedir. Sasani dönemi sembollerinin analizi daha sonraki bölümlerde incelenmiştir burada genel bir açıklama olarak anlatılmaktadır (Celaleddin,2012:72).

Taheriyan Krallığı

Arapların İran'a girişleriyle birlikte eğitimli insanlarla karşılaşmış olmaları, İranlıların sanat ve kültürü etkisi altında kalarak az da olsa gelişmiş olmalarına sebep olmuştur. Arapların hâkimiyeti esnasında Taheriyan döneminde İran'da sosyal ve sanatsal değişimler gerçekleşmiş ama bu değişimler sanatçılar ve sanat ustaların çalışmasına engel olamamıştır. Bu dönemde Sasani tarzı eskisi gibi devam etmektedir. İslam döneminde Taheriyan Krallığı binalarındaki alçı motifler Sasani döneminden ilham alınarak yapılmıştır. Miladın ilk senesinden sonra kâğıt yapma sanatı Çin'den Samerghan'de getirilmiştir. Abbasi Hanedanı döneminde ince deri üzerinde yazı yazıldığı için dergi çok nadir görülmektedir (Hauser,2007:60).

Bu dönemde, halı, kumaş sanatları çok yaygındır. Aynı zamanda halı en büyük ihracat olarak bulunmaktadır. Hududol Alem kitabında Sistan halısının çok değerli olduğundan söz edilmiştir. İran'ın ikinci ve üçüncü yüzyıllarında elde edilen kumaşlar ipekten ve hayvan resimleri kırık çizgileri olma özelliğine sahiplerdir. Taherianlar sanatseverdirler. Müziği ciddi anlamda destekleyerek yetenekli müzisyenler ve sanatçılar yetiştirmişlerdir. Arapların hükümdarlığı esnasında İran'da matematik, müzik,

tıp, doğa felsefesi ve bilimlerine çok önem verilmekte olduğu unutulmamalıdır (I.Prada, 2012: 125).

III. ve IV. yüzyılda hat sanatında yaşanan büyük gelişmeler dönemin güzel hat ve seramik sanatına yansımıştır. Daha çok İran'ın doğu kısmında dekoratif çizgi ile çanak çömleklerde kufi hattıyla kuran ayetleri yazılmış ve inşa edilmiştir. Resim sanatı ise üçüncü yüzyılda bariz bir şekilde kendini Kuran'ın tezhip çerçevesinde ortaya çıkartmıştır. Oyulmuş kare ve dikdörtgen mühürlü çerçeve kitabe süsleme kombinasyonları ortaya çıkmıştır. Bu resimlerde elmas benzeri motif süslemeleri kullanılmıştır(Taslimi,2015:98).

1.1.4.Saffarian ve Samani Dönemleri

Saffarian hanedanlığı, İran'ın güneydoğusu ile Afganistan'ın güneybatısında yer alan Sistan'da kurulmuş ve 861-1003 yılları arasında faaliyet göstermiş kısa ömürlü bir Fars hanedanıdır. Seferiler'in merkezi bugünAfganistan sınırları içinde kalan Zarancşehridir (Kazemi,2008:62).

Hanedan geçmişi hakkında pek bilgi bulunmayan fakat doğu İran'da bakırcılık yapan Yakup bin Lait es-Sefer tarafından kurulmuş ve adını ondan almıştır. Es-Sefer topladığı güç sayesinde kumandan olmuş ve Sistan bölgesini, daha sonra da günümüz İranve Afganistan topraklarının büyük bir kısmını fethetmiştir. Es-Sefer ölümünden önce Tahiriler'in elinde bulunan Horasan'ı ele geçirerek Bağdat yakınlarına kadar ulaşmıştır (Dalley, 1998: 85).

Saffari İmparatorluğu, kurucusu Yakub'un ölümünden sonra pek fazla dayanamamıştır. Kendinden sonra tahta geçen kardeşi Amr bin Lait 900yılında Samaniler'e bir savaşta yenilmiştir. Daha sonra Horasan'ı teslim etmek zorunda bırakılmış, geçen yıllar içinde iyice zayıflayan devlete 1003 yılındaGazneliler tarafından son verilmiştir.1029'da hanedanın Nasri kolu, Seferileri yeniden kurmuş veSistanvalisi sıfatıyla sırasıyla Gazneliler, Selçuklulara, Gurlulara, Harazmşahlara,

Moğollara veİlhanlılara bağlı yaşamıştır.13. yüzyılın başında hanedanın Mihrabani kolu Sistan yönetimini ele geçirmiştir (Harper,1978:48).

Seferiler İlhanlılar'ın çöküşüyle yarım yüzyıl bağımsız yaşadıktan sonra sırasıyla Timurlulara, Özbeklereve Safevilere bağlı olarak Sistan'ı yönetmiştir. 1537'de Seferilere kesin olarak Safeviler son vermiş ve bölgeyi kendilerinin atadığı valilerce yönetmeye başlamıştır. Bu dönemde şiir ve şairler çok renklidir ve sanat olarak en parlak dönem sayılır (I. Prada, 2012:138).

Samani Dönemi

Samani döneminde elde edilen nesnelerde ve eserlerde Mezopotamya ve İslam sanatının birleşimi söz konusudur. Mimari konusunda üç kültür sanatının bir arada toplandığını görüyoruz. (Yöresel Mezopotamya Sanatı, Sasani Devri ve İslami Sanatı) Samani seramik sanatında desen çeşitliliğine ve teknik ilerlemesine şahit oluyoruz. Çanak çömleklerin temel özelliği çizgilere benzeyen desenler, çiçekler, bitkiler, kuşlar ve hayvanlarla süslenmiştir (Safari,2012:138).

İlginç olan, bu eserlerde insan figürleri süslemek amacıyla çanak ve çömleklerde özellikle kullanılmaz. Güzel hat sanatı çanak, çömlek ve sikkelerde keşf edilmiştir ve bu dönemde, silindirik cam kapların yanı sıra kuşlar ve geometrik dekoratif çizgilerle süslenmiş eserler bulunmaktadır. Doğal olarak üretilen şişeler, cam kaplar ve diğer türler arasında cam sanatı daha yaygın halde olduğu görülmektedir (Farhad Goshayesh, 2000: 201-203).

1.1.5. Ziyarid ve Gazneli Dönemleri

Ziyariler ya da Zeyariler, Mezanderan ve Cürcan'ın Taberistan olarak da bilinen Hazar bölgesini 927-935 yılları arasında yöneten hanedandır. Bu çağda yetişen bilim adamı El-Birüni devrin hükümdarı Kabus tarafından desteklenmiş, 1000'li yıllarda ay tutulmaları hakkında önemli araştırmalarda bulunmuştur. Ayrıca Kabus

Kümbeti bu dönemde İslam öncesi İran mimarisi tarzında yapılmış ayakta kalan az sayıda yapıdan biridir. (Stronach,2004:62-70)

Gazneliler sayesinde bölgede kurulan siyasi birliğin kültürel açıdan bir İran devleti değil fakat, İranlaşmış bir Türk devleti olduğu görülür. Gazneliler dönemi, kültür ve sanat bakımından da daha sonraki İslam devletlerini etkilemiştir. Mimarlık alanındaki başarıların, yeniliklerin izleri Anadolu beyliklerinde bile görülmüştür.Gazneliler döneminde Nişabur yakınlarında inşa edilmiş pek çok medrese mevcuttur. Gazneliler zamanında pek çok kütüphane tesis edilmiş, Sultan Mahmud, Gazne Camiinin civarına içinde kütüphanesi olan geniş bir medrese yaptırmıştır. Ayrıca, Daru'l-Ulüm adlı bir medrese ile birlikte, kapının yanında içinde antika eşyalar, nadir ve eşi bulunmayan eserlerin toplandığı adeta bir müze de tesis etmiştir. İslam ve Hint sanatının karşılaşma yeri olan Gazne, mimarisi, resmi ve süslemesi ile bir yandan Büyük Selçuklu, öte yandan da Babürlü sanatını etkilemiştir. Gazneli Mahmut, kendi devrinde bir kültür merkezi haline gelen Gazne'de medreseler, kütüphaneler, hastaneler, bahçeler, saraylar, köprüler ve camiler yaptırmıştı. Gaznelilerden günümüze kalan en önemli sanat eseri, Afganistan'ın Büst kentindeki Leşgeri Bazar Sarayı'dır. Son yıllarda, gene aynı çevrede cami kalıntıları da bulunmuştur(Komaroff,2001:46-96)

Mimarlık yanında süsleme sanatları da Gaznelilerde önem kazanmıştır. Buna yazı sanatına duyulan ilgiyi de eklemek gerekir. Küfi yazı, en olgun biçimini Gazneli Sultan İbrahim (1059-1099) döneminde almıştır.Gazneli sanatı Selçuklu ve Hint sanatlarını da etkilemiştir. Gaznelilerde resmi dil Farsça olmasına rağmen orduda Türkçe kullanılmaktaydı. Buna örnek olarak, Gaznelilere ait Farsça metinlerde bir takım memuriyet isimlerinin başına geçen Farsça "buzurg" kelimesi, Türk ünvanlarda geçen "ulug" tabirinin karşılığı olması verilebilir.Gazneliler, Samaniler gibi Farsçaya ve İran kültürüne adapte olmuşlar ve Farsça edebiyatı desteklemişlerdi.Gaznelilerin sarayında ünlü Farsça yazarları büyük edebiyat eserleri yazmışlardır. Bunların arasında Şahname'nin yazarı Firdevsi ve İslam tarihi bilginlerinden Biruni de vardır(Teslimi,2015:62).

Gazneliler dönemi, Fars edebiyatının en parlak olduğu devirlerden biridir. Gazneli hükümdarları, Farsça şiir yazan şairleri korumakta ve fikri alanda

Samanilerin bıraktıkları mirasa sahip çıkmaktaydılar. İran destanını ihya ettiren Gazneli Mahmut, aynı zamanda Türk geleneklerine de önem vermiş ve ilk İslami Türk şiiri onun zamanında görülmüştür. (Sajadi,1982:49).

Fars kültürünü ve Farsça'yı yeniden canlandıran ünlü şair Firdevsi, Fars edebiyatı tarihinde bütün devirlerin şaheser yapıtı olarak kabul edilen Şahname'yi bu dönemde kaleme almıştır. Bu dönemde başkent Gazne, bir edebi merkez özelliği kazanmış ve çeşitli bölgelerden çok sayıda şair ve yazarın Gazneli sarayına yönelmesi sağlanmıştır. Bu dönemde şairler, kendilerinden önceki şairlerin eserlerine yansıtmış oldukları milli duygulardan, geleneklere olan bağlılıklardan uzaklaşmaya başladılar. Dönem şairlerinin çok azının eserlerinde milli duygulardan, geleneklerden ve İran halkının adetlerinden bahseden şiirlere rastlanır. Sultan Mahmut'un İslam'ı Hindistan'da yayma çabaları da Gazneli edebiyatını etkilemiştir. Yazılan mensur eserlerin çoğunluğunun Arapça olmasına karşın, bunlar içerisinde Farsça eserler de mevcuttur. Bu dönemde sembollerin parlama noktası edebiyat sanatında olmuştur (Goshayesh,2000: 215).

Gazneliler, siyasi alanda oldukça güçlü bir saltanat sürmekle birlikte ilim ve edebiyat alanında da çok değerli ürünlerin ortaya konmasına vesile olmuşlardır. Gazneliler tarafından esir edilen Biruni, astronomi ve matematik çalışmalarının doruğuna Gazne'de geçirdiği on yıl zarfında ulaşmıştır. Abbasi Devleti içinde veya dışında ortaya çıkan tüm Müslüman devletlerin hükümdarları halifeye dini yönden bağlılıklarını bildirirlerdi. Gazneli Mahmut, cülusundan itibaren Abbasi Hilafetine karşı büyük bir bağlılık göstererek Kadir Billah'tan hükümdarlık onayı aldığı gibi, ayrıca bütün memleketinde de Sünni akaidini yaymaya ve Şiiliği her türlü şiddetli tedbirlerle imhaya çalışmıştır. Ayrıca, Gazneliler Abbasilerle yapılan diplomatik görüşmelerde Samanilerin göreneklerini uygulayarak diğer devlet temsilcilerinden daha gösterişli karşılamalar yapmış ve daha hürmetkarane olmuşlardır. Hutbeyi sultanın ve halifenin adına okutmanın yanında, Gazneliler bastırdıkları sikkelerde de sultanın isminin yanında halifenin ismini kullanmışlardır(Sajadi,1982:52).

1.1.6.Selçuklu ve Harezmşah Dönemleri

Selçuklular İran ve Türk hanedanı olarak MS XI-XII. yüzyıllarda Batı Asya ve İran'ın büyük bir kısmına hükmetmişler. Bu dönemde mimarlık çağında refah ve nispi mükemmelliğe ulaşarak sanatçılar ve mimarlar büyük eserler yaratmışlardır. Ayrıca bu dönemde dört sundurma ve avlu kombinesi ile İran'ın en önemli camisi yapılmıştır. Selçuklu döneminin sosyal statü gruplarının önemli bir özelliği Türkmenlerin İran'ın kasaba ve köylerine saldırmasıdır. Şehirlerin genel durumu ile ilgili çok önemli bilgiler elde değil ancak bu dönemde insanların en önemli ihtiyacı süt ve süt ürünleri olmasıyla birlikte tarım, devlet gelirlerinin ana kaynağı olmuştur.Bu devrin ana vergileri ise arazi vergisi, meralar vergisi ve hayvancılık vergisidir. Çeşitli yapılardan başlıcaları askeri okul, Bağdat, Belh, Nişabur ve İsfahan'da kütüphaneler, manastır ve eğitim ve kültür okullarıdır. Selçuklu döneminde Farsça, hanedanın ve İran'ın medeniyet bölgelerine yayılmış ve Farsça yazarlar ve şairleri bu konuda teşvik etmişlerdir (Bokharayi,2009:138).

> "Farsça şiirin bu dönemde çok ilerlemesiyle özel bir tarzı ortaya çıkmıştır (Irak tarzı). Sanatçılar bu dönemde İran mimarisinin Hint'ten Küçük Asya'ya kadar yayılmasıyla bölgesel özelliklerini yansıtan sanat, dokuma, seramik gibi çok çeşitli antik eserler yaratmışlardır. Orta Asya'nın göçebe kabileleri tarafından halı dokuma sektöründe büyüme başlamıştır fakat ne yazık ki günümüze dek yaygınlaşarak gelişememiştir. Bu dönemden kalan Küçük Asya'ya atfedilen bu tür halıların en önemli örneği Konya'da Alaaddin Camisi'ndeydi ancak şu anda İstanbul Müzesi'nde tutulmaktadır. Bu halının özellikleri ise kenarlarında kufi hat yazıları bulunması ve kendine has renk kombinasyonu ile sekizgen geometrik şekilde olmasıdır" (Yalman,2001:28)

İran'da, Çin'deki gibi hat hayranlık ile takip edilmektedir. Hat sanatının gelişmesi Selçuk Türkmenlerin modernleşmesine yol açan özelliği ise kufi hattın eşliğinde dairesel labirent çiçekler ve bitki resimleridir. Bu tür hatların örnekleri İran'da Tahran Müzesi'nde ve dünyanın birçok müzelerinde bulunmaktadır.

İran’da Selçuklu devrindeki resim sanatını daha iyi anlamak için porselen ve “mine” ile boyalı olan çanak çömlekleri yakından görmekte fayda vardır. Bu dönemde resim sanatında zarif çizgiler ve sadeleşmiş olan şekillerin olması önemlidir. Çizimlerdeki figürlerin genellikle sırasıyla kas, kemikler ve anatomik açıdan kusursuzluğu ve yüzlerin yuvarlak, oldukça sadeleşmiş olması önemli özelliklerinden biridir. Selçuklu döneminde metal üzerindeki işlemlerin özellikle ucuz olması için pirinç de çok uygulanmaktadır. Artık bu dönemde sanayi ve el sanatı gelişmiştir ve çok güzel örnekleri Leningrad Erimtage müzesinde bulunmaktadır.Sanatçı ustaları ilk pirinci oyulmuş şekilde çıkartıp daha sonra delik ya da gözenek gibi tasarımları oluşturmuşlardır. Genellikle motifler dört köşeleri, borular, hayvan yüzleri ve kuşlar, sfenksler, kartal ve bunlar gibi resimler ya da kufi hattı ile yazılan ayetler metaller üzerine yerleştirilmiştir. Selçuklu maden sanatının zirvesi pirinçden yapılan gözeneklerdir. Genelde sanatçıları Horasan ya da Orta Asya’dandır. Buna ek olarak İranlı sanatçılar Çin stilleri olan “Ting” ve “Ying Qing” devrinin ustalarından taklit ederek kaseler, tabaklar, vazo, sürahi, porselen kaplar ve testileri resmetmişlerdir. (Pope,1976: 67-70). Orta Asya'da Harezm bölgesinde Kutbeddin Muhammed Harezmşahtarafından kurulan bir Türk-İslam devletidir. Bu devlet Anadolu Selçuklu Devleti tarafından Yassı Çemensavaşında 1230 yılında yıkılmıştır.

Amuderya bölgesi Orta Çağ'da "Harezm" (Harizm) ve hükümdarlar "Harezmşah" olarak anılırdı. XI. yüzyılın sonlarına doğru bu bölgede kurulan yerli etnik bir topluluk olan ve Türkçe konuşan yerel halkın kurduğu bu devletin adı da Harezmşahlar'dır((Farhad Goshayesh, 2000: 62).

Buranın adı "Harzem" olduğundan, öteden beri burada hüküm sürenlere "Harzemşah" denilmiştir. Harezm bölgesinde Büyük SelçukluDevletine bağlı olarak merkezden atanan valilerle yönetilen bu eyalet Anuş Tekinzamanında serbest yaşamaya başlamış, 1128'de Harezm valisi olarak atanan Atsız döneminde yarı bağımsızlık kazanmıştır (Farhad Goshayesh, 2000: 45-48).

Devletin en parlak olduğu dönemde yayılma alanı İran, Güney Kafkasya, Dağıstan, Umman Denizi, Afganistan, Maveraünnehir, Harzem, Balkaş ile Aral Gölleri arasıdır. (5.000.000 km²). Harezmşahlar her yönüyle İran kültürünü taşımaktadır. Sanat

tarzları Selçuklu üslubundadır. Devletin yönetim organizasyonu Büyük Selçuklularabenzemektedir. Harezmşahlar, Orta Aayanın Moğol istilasındanönce son gücü ve güçlü devleti olmuşlardır. "Harzem", "harezm" "havarizm" kelimeleri günümüzde "horzum" olarak anılmaktadır.(http.//www.sidir/fa/VEWSSID)

1.1.7.İlhaniler ve Serbedariler Dönemi

VII. yüzyılda Moğollar İran'ı istila etmişve bir süre sonra İran kültürünü etki altına almışlardır. Moğol Hanedanı İran'ın uzak doğu sanatından etkilendikten sonra yeni bir dönem başlamıştır. Moğol fetihleri sırasında İran İslam kültürünün 500 yıldan fazla bir geçmişi bulunmaktadır.

Moğollar tarafından İslam dininin kabulü ile birlikte dini binalar yapılmış veya geçmişten kalan savaş esnasında bozulan binalar yeniden inşa edilmiştir. Uzak doğu ile Moğolların ilişkileri nedeniyle sanat, ikonografi, resim, seramik ve uzak doğu sanatından etkilenerek diğer dekoratif sanatlar İlhanlıların döneminde yayılmıştır. Moğolların İslam dinini kabulünden sonra dini binalar, camii, okullar, türbeler ve mezarlar yapımı bu dönemde en çok ilgi çeken sanatlar olmuştur. Selçuklu tarzı planlarında ve kubbe şekillerinde birçok dikkat çekici kısımlar bulunmaktadır. Uzun kuleler ve büyük yazılmış kitabeler bu dönemin gözde olan sanat eserlerindendir.Dekoratif motifler ve berrak türkuaz mavi seramikler bu dönemin belirgin örneklerinden olarak sanatın güzelliğini göstermektedir. Azerbaycan'da binaların duvarlarının alt kısmında süsleme amaçlı taşlar kullanılmıştır. Moğolların mimarisi ile Selçuklu mimarisi arasında özel devamlılık olmasından dolayı bu döneme tanı koymak zordur. Ancak Selçuk mimarisi, çok hafif, daha şık ve parlak desenleri özelliği ile İlhanlılar dönemi sanat eserlerinden ayrılmaktadır (Boehm, İlhanlılar: 2014).

Bu dönemde mozaik el sanatları yükselmekte ve binalarda kubbeler binanın üçte ikisini kaplamaktadır. Binaların balkonları bu dönemde daha uzundur ve kolonlar iki tarafta da birleşmektedir. Dört taraftan avlular ile kuşatılmaktadır. Resim sanatında ise İlhanlılar döneminde Çin'in en belirgin özelliği ve önemli elemanları, canlı ve doğal bir romantizm havası hissettirmektedir (http://farsibg.com/Library/History pdf.1910).

“İranlılar artık bu dönemde gri ve siyah beyaz renkler yerine canlı ve parlak renkler kullanmaktadırlar. Kıyafetleri ve insan figürlerini resmederken kullanılan çizimler daha gerçekçidir. Zarafet ve şıklık ile insan figürleri çok daha gerçeğe yakın iken, resimlerin konuları ise gökyüzü ve beyaz bulutlar, denizlerin suları sünger gibi yumuşak ifadelidir. Hayvanlar açıkça resimlenmeye başlanmıştır ve mimari özelliği yüksek bina resimleri ressamların sanat eserlerinde yer almaktadır” (Nasen,2009:40).

Serbedariler Dönemi

İlhani Devleti'nin yıkılışından sonra İran'da kurulan ve Horasan ile Esterabad yörelerinde 1337-1381 arasında hüküm süren devlettir. Yöneticileri Şii inancına sahiptir. Serbedarlar tarafından sürekli olarak desteklenen ve himaye edilen Şia-i Batıniye mezhebi bu sayede yaptığı hamlelerle yeniden hayat bulmaya başlamıştır.

İran'ın Cambridge Tarihi, Altıncı cilt. Timurlu ve Safevi süreleri).Serbedarlar hükümeti Horasan'da meşhur Ebü Bekir Beyhaki'nin de memleketi olan Beyhak kasabasına bağlı “Şi'a-i Batıniye” mezhebinin en yaygın olduğu “Paştin” köyünde doğan Abdür-Razzak tarafından kurulmuştur. Şeyh Cevri’nin halifesi Emir Seyyid İzzed-Din Sugundi'nin nakibi olan “Seyyid Kıvamed-Din” daha İlhanlılar devrinde “Mazenderan” ve “Sari” yörelerinde şiddetli Şii propagandalarını başlatmıştır (Nasen,2009:62).

1.1.8.Timur İmparatorluğu ve Akkoyunlular Dönemi

Timurlular DevletiveyaBüyük Timur İmparatorluğu, Fras ve İslam medeniyeti unsurları ile Türk-Moğol devlet ve askeri teşkilat unsurlarını bünyesinde barındıran ve soyuTürk-Moğol boylarından biri olan Barlaslar'a dayanan Çağatay Emiri Timur tarafından kurulmuş bir Türk-Sünni İslam devletidir. 1370-1405 yılları arasında Timur'un yaptığı seferlerde, Harezm, Doğu Türkistan, İran, Azerbaycan, Hindistan Delhi Sultanlığı, Irak, Suriye, Altın Orda Devletive Osmanlı Devleti'nin de içinde

bulunduğu topraklara hakim olmuştur. Onun fetihleri, sonuçları açısından, İran tarihiniderinden etkilemiştir. Böylece, 16.yüzyıldan itibaren Rusya'nın Kafkaslar ve Deşti Kıpçak'a doğru yayılması söz konusu olacaktır.

> "Timur, 1401'e kadar yapılan dört seferle Irak ve Güney Anadolu, 1398-1399 seferleriyle Hindistan Delhi Sultanlığı'nı, 1401-1402'de Suriye'yi fethemiş, 1402'de yapılan Ankara Savaşı'nda, Osmanlı Devleti'ni mağlup ederek fetret başlamasına neden olmuştur. Timur'un Türkistan'a hakimiyeti Özbek, Kazak ve Türkmenlerin günümüze kadar ulaşacak olan tarihlerinin de nirengi noktasını teşkil etmektedir" (Cameron,1986:20-25).

1398-1399 yılların da Hindistan Delhi Sultanlığı'na düzenlediği seferde bölgedeki siyasi ve kültürel yapının değişmesine sebep olmuştur. Ancak Timur'un 1399'da yedi yıl süren Anadolu Seferi'ne çıkıp, Ankara Savaşı ile I.Bayezid'i yenip, Anadolu'yu ele geçirmesi, Osmanlı tarihinde unutulmaz bir yer tutar.

Türkiyedeki Anadolu bölgesin'dan sonra Çin seferine çıkan Timur yolda hastalanarak ölmüştür. Timur'un ölümünden hemen sonra devlet oğlu ve torunları arasında paylaşılmıştır. Bu dönemde en güzel resimlerin kökeni Herat okuludur ve Timurlu prensler tarafından desteklenmiştir. En önemli eserlerden biri Kamal al-Din Behzadın resimleridir. Timurun halefleri zamanında Farsça güzel hat evriminin son aşamalarına gelinmiştir.(Cameron,1986:38).

Akkoyunlular, XIV. yüzyılda Oğuz Türklerinin kurmuş olduğu devlettir. Horasan'dan Fırat ırmağına ve Kafkas dağlarından Umman denizine kadar uzanan topraklarda egemen olmuşlardır. Türkmenlerin Bayındır boyundan olan Akkoyunlu Türkmenleri, XIII. yüzyıl sonlarında Horasan'dan Azerbaycan'a gelmiş bir aşiret olup, XIV. yüzyılda Azerbaycan, Harput, Diyarbakır yöresini yurt edindiler ve devlet kurmadan önce de bölgede etkili oldular. 1340'tan sonra Tur Ali Bey'in önderliğinde Anadolu, Suriye ve Irak içlerine akınlar düzenlediler.

Akkoyunlular, hakimiyetleri altındaki topraklarda ticarete büyük önem vermiş ve ticareteteşvikte önemli çalışmalar yapmışlardır. Akkoyunlular Anadolu Selçukluları gibi ticarete önem veren devletlerden etkilenmişlerdir. Akkoyunlular'ın önemli hükümdarlarından Uzun Hasan, ticareti geliştirmek maksadıyla ticaret vergisi olan

tamgayı 20 dirhemden 1 dirheme düşürmüştür. İpekve kumaş Akkoyunlular'ın en önemli ticaret ürünü olurken ayrıca devletin önemli ticaret merkezlerinden olan Erzincan'daki köle pazarında satılan her köle için 150 karaca akçe-bacalınmaktaydı.

(http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/31/268.pdf).

1.1.9.Safevi ve Afşar Hanedanı

Safevi Devleti İslamiyet sonrası kurulan en önemli Türk-İslam devletlerinden biridir. 1501 ve 1736 yılları arasında bugünki Azerbaycan, İran, Ermenistan, Irak, Afganistan, Türkmenistan ve Türkiye'nin doğu kısmında varlığını sürdürmüştür. Tarihte ilk kez Şii onikinciliğini resmi mezhep olarak kabul etmiş olan halkları yönetmiş ve Azerbaycan'ın varis olduğu hakim hanedanın devletidir.

İsmail Safavi, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın torunu olan Akkoyunlu Emiri Elvend Mirza'yı Şarur (Nahçıvan) yakınlarında yendikden sonra 1501 yılının temmuz ayındaTebriz'de kendisini Şah ilan etmiştir. I.Tahmasb, bütün Azerbaycan'ı imparatorluğa dahil edince Azerbaycan Türkleri Safevi ordusunun esas nüvesini teşkil etmiştir. Bundan sonra tüm İran'ı ele geçirerek, Mayıs 1502'de resmen Safevi Şahı olan I.İsmailsonraki 250 yılda Orta Doğu'ya büyük etki yapacak bir Şii devletinin temelini atmıştır (Pope, 1960: 100-120).

Azerbaycan'ın ve İran'ın kültürü Safavi himayesinde gelişmiştir. I.İsmail'in bizzat kendisi Hıtayi daha sonradan da Hatayi ya da Şah Hatayimahlasıyla Azerice pek çok şiirler yazmıştır. Şah Tahmasp bir ressamdı. Şah II. Abbasise Tani mahlasıyla Türkçe şiirler yazan bir şair olarak da tanınmıştır. Bu dönemde kiremit imalatı, çömlekçilik, dokumacılık gibi el sanatları gelişirken, minyatürcülük, ciltçilik, dekorasyon ve hattatlıkta büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. XVI. yüzyılda halı dokumacılığı bir göçebe ve köylü sanatı olmaktan çıkarak profesyonel tasarım ve imalata dayalı iyi işleyen bir sanayi haline dönüşmüştür. Tebriz bu sanayinin merkezi konumundadır. Erdebil halıları yalnızca hanedana hasredilmiştir. Yanlış adlandırılmış meşhur Polonez halıları XVII. yüzyılda İran'da imal edilirdi. Geleneksel formlar ve malzemeler kullanan Reza Abbasi(1565-1635) İran resmini, yarı çıplak kadınlar,

gençlik ve aşıklar gibi yeni temalarla tanıştırmıştır. Onun resim ve hat tarzı Safevi döneminin pek çok sanatçılarını etkileyerek, İsfahan ekolü olarak bilinir hale gelmiştir(P.G,1978:64-73).

> "XVII. yüzyılda uzak kültürlerle özellikle Avrupa ile gelişen ilişkiler İranlı sanatçılara yeni fikirler vermiştir. Kısa sürede üç boyutlu görünümü, perspektif ve gölgeyi, yağlı boya kullanmayı benimsenmiş, o kadar ki, Şah II. Abbas, Muhammed Zaman adlı ressamını eğitim görmesi için Roma'ya göndermiştir. İsfahan, Büyük Abbas'ın 1598'te başkentini daimi olarak oraya taşımasından sonra Safevi mimarisinin en seçkin örnekleriyle dolmuştur. 1630'da yapımı tamamlanan imparatorluk camisi Mescid-i Şahile Mescid-i İmami, Lütfullah Camii ve İmparatorluk sarayı Ali Kapu en önemli yapılardır"(Esmaili,2006:125).

En meşhur İslam filozoflarından Molla Sadra (Sadrettin-Şirazi) (1571-1640), Şah I. Abbas döneminde (1587-1629) yaşamıştır. En önemli eseri Esfar (Yolculuklar - Seyahatlar) 'dır. Tasavvuf gizemciliği, Şii ilahiyatı ile Aristo ve İşrakiyyun felsefelerini (en önemli temsilcileri İbni Sina ve Sühreverdi idi) sentezleyen ve Hikmetü'l Müte'aliye(Metafilozofi = Transcendent Theosophi) denilen bir düşünüş ortaya koymuştur. Abbasi döneminin en önemli tarihçisi Türkmen İskender Bey Münşi'dir. Şah Büyük Abbas dönemini anlattığı Tarih-i Alemara-i Abbasiadlı eseri, Abbas'ın ölümünden birkaç yıl sonra kaleme alınmış olup, tarihi olayların ve şahısların nüanse edilmiş derinliklerini gözler önüne seren çok değerli bir yapıttır (http://farsibg.com/Library/History pdf.1910).

Afşar Hanedanlığı 18 yüzyılda İran'a hakim olmuş olan Horasanlı bir Türk hanedanı, bu hanedan, döneminde Sasani İmparatorluğu'ndan sonra yörenin en büyük İran devleti konumuna gelmiştir. Hanedanlık 1736 senesinde kendisini İran Şahı ilan eden Nadir Şah tarafından kurulmuştur. Kısa bir süre sonra Afganlara karşı savaş açılarak Kandahar fethedilmiştir. 1738'de Hindistan ülke topraklarına katılarak Delhi kentine girilmiş, savaş ganimeti olarak aralarında efsanevi Tavus kuşu Tahtı ile Koh-i-Nur elmasının da bulunduğu zengin bir servet ele geçirilmiştir. Hindistan ganimeti o kadar zengindir ki Nadir Şah seferden döndükten sonra üç yıl

boyunca İran'da vergi toplamaya ara vermiştir. İlerleyen zaman içinde Nadir Şah fetihlere devam etmiştir (http://daneshnameh.roshd.ir/mavara/mavara-index).

Meşhed kentini başkent yapmıştır. Sırf Afganların gönlünü almak içinŞiilik yerine Sünnilik'i desteklemiştir. 1747'de Nadir Şah Afşar'ın öldürülmesinden sonra İran'da hakimiyet kurma mücadeleleri yeniden başlamıştır. Kitap tezhip motifleri yerini yağlı boya resim tabloları, ahşap hamuru ile süslü küçük kalem kutuları ve kitap kapak resimlemelerine bırakmıştır. Afşari döneminde Safavi resimleme stili, Avrupa ve Moğol stillerini uygulayan öğrenciler ve ustalar teşhis edilip incelenmektedir. Genel olarak Avrupa sanatının özellikleri İran sanatı özelliklerinin yanında resimlerde gölgelenme, renk, vurgulama, giysi ve perspektif olarak görünmektedir. Cansız ve soğuk akademik sözleşmeler arada dahil olsa da, sanatta oldukça gerçekçi bir stil oluşturmak için hoşnutsuzluk ve ayaklanma açıkça ortaya konulmuştur. Bu dönemden kalan en önemli eser duvarda çizilmiş olan "Karnal Savaşı'nda Nader Zafer" resimleridir. Ana salonda Chehel sütun çalışmaları bulunmaktadır(Shafei,2015:34-42).

1.1.10.Zend Hanedanı

1750-1794 yıllar arasında Kürtçe'nin Leki veya Luri lehçesini konuşan Zend aşireti tarafından İran'ın orta ve güneyini yöneten Kürt kökenli hanedanlığı iş başındadır. Luristan'da Nadir ŞahAfşar tarafından İran'ın doğu kısımlarına sürülmüşler fakat onun ölümünden sonra tekrar geri gelmişlerdir. Zend aşiretinin başkanı Kerim Han tarafından kurulmuştur. Kerim Han ve Ali Merdan Han Bahtiyari 1747yılında Nader Şah'ın ölümünden sonra karmaşa ve yönetim boşluğundan yararlanarak İran'ın orta kısımlarının yönetimini ele geçirmişlerdir. Daha sonra ikisi birlikte Safavi Hanedanından olan bir şehzade seçerek kendileri için III.İsmail adında bir kukla hükümdar oluşturmuşlardır. Kerim Han askeri kumandan olmayı seçerken, Alimerdan Han sivil bir yönetici olmayı seçmiştir. Bir süre sonra hem III. İsmail adındaki kukla hükümdarı hem de ortağı Ali Merdan Han'ı bertaraf eden Kerim Han 1760 yılında kendi

hanedanı olan Zendi Hanedanını kurmuştur. Hiçbir zaman hükümdar sıfatını kullanmamış ve kendini “halkın vekili” olarak adlandırmıştır (Berghe,1976:39-50).

Kerim Han, devletinin başkentini Şiraz kenti olarak ilan etmiştir. Dış işlerinde Azerbaycan'da bulunan Azad Han'a ve Osmanlı Devleti'ne karşı sürdürdüğü politikalar Azerbaycan ve Basra'yı kendi yönetimi altına almasına yardımcı olmuştur. Yine de Nader Şah'ın torunlarından birine Horasan'da özerk bir yönetici olarak kalmasına izin vermişse de baş düşmanı Kaçarlar ile mücadeleye hiç ara vermemiştir. Kaçarlar'ın önderi Muhammed Hasan Han ve oğulları tarafından sonunda mağlup edilerek Şiraz'a tutsak olarak getirilmiştir (Goshayesh, 2000: 133-136).

Dışişleri politikası olarak Kerim Han, Safaviler dönemindeki canlı ticaret yaşamını geri getirmek düşüncesi ile İngilizler'e Buşehr limanında ticaret yapmaları için bir merkez kurmalarına izin vermiştir. Bu İngiltere'nin Hindistan ile olan bağlantısını güçlendirmiş ve İngilizler'in İran üzerindeki etkisini arttırmıştır.

Kerim Han'ın yaptırdığı önemli eserler Şiraz'da bulunan Vekil Kulesi, Velik Çarşısı ve birçok camidir. Ayrıca kendilerinden sonra iş başına geçecek olan Kaçarlar'ın başkenti olacak Tahran'daki saray da Kerim Han tarafından yaptırılmıştır. Kerim Han'ın 1779'da ölmesinin ardından ülkede yaşanan boşluk ve karmaşa, ülkeyi düşmanlardan gelecek her türlü saldırıya açık hale getirmişti. Kendisinden sonra tahta geçen oğlu Ebu el-Feth ülkeyi yeterince iyi yönetememiş ve üvey amcası Zeki Han tarafından yönlendirilmiştir. Zend Hanedanı'nın en büyük düşmanları Kaçarlar'dır. Kaçarlar'ın önderi Ağa Muhammed Han, krallığın yıkılması için büyük çalışmalarda bulunmuştur. Sonuçta, 1879'da, Kerim Han'ın yeğenlerinden Lütf Ali Han kendini yeni kral olarak ilan etmiştir Lütf Ali'nin 1794'e kadar süren hükümdarlığının büyük bölümü Kaçarlar hanedanı ile savaşarak geçmiş fakat daha sonra bir savaş sırasında Kaçarlar'a tutsak düşerek Bam Kulesi'nde öldürülmüş ve Zend Hanedanı yıkılmıştır.(Goshayesh, 2000: 140-172).

Zend Hanedanı'nın yönetiminde, Safaviler döneminde Osmanlı Devleti'ne kaptırılan bazı topraklar da geri alınarak ülke sınırları genişletilmiştir. Hanedanın kısa egemenlik dönemine karşın bu dönemde sanat alanında kayda değerli eserler verilmiş. Kendilerinden sonra gelen Kaçarlar'ı sanat konusunda etkilemişler ve Kaçarlar'ın

verdikleri eserler Zend sanatından esintiler taşımıştır. Çıkarları doğrultusunda Zendlerin izlediği bir başka politika da kendilerini hükümdar yerine "Vekil'el Ro'aya - halkın vekili" olarak adlandırmalardır (Celaleddin,2012:172).

Bu propagandayı yapmalarındaki amaçlardan biri de daha önce hüküm sürmüş olan Safaviler'in yaptığı gibi, halkla bütünleşmiş ve adil bir hükümdar olmasının ve dönemin isteklerine karşılık vermesinin ispatı olarak göstermektir.

İran'da 1979 yılında yapılan İslami devrimin ardından adları yeni cumhuriyet hükümeti tarafından ülkedeki cadde, sokak, anıt ve diğer topluma açık yerleden kaldırılmayan tek hanedan sayılır. Elektrik üretimi, matbaa, telgraf, telefon, elektrik ışığı, modern kent, çağdaş karayolları, demiryolları, opera gibi modern yöntemlerle, Amir Kabir tarafından kurulan teknik okullar, tıp ve mühendislik alanlarında çalışmak için Avrupa'ya ilk defa öğrenci gönderilmesi bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Sanat dünyasında önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. Kerim Han'ın adına kentte ünlü büyük binalar inşa edilmiştir. Bunlar arasında, kule, cami, hamam ve kapalı çarşı vardır (Goshayesh, 2000: 140-145).

> "Muhammed Şah'ın konsolidasyonundan ziyade sanatsal evrim dönemi olarak kabul edilmektedir. Özellikle baskı endüstrisinin tanıtımı ve kaligrafi ile Zend ve Kaçar döneminde hat sanatının önemi biraz azalmış olmakla birlikte, bu dönemde Mirza Muhammed Kalhor gibi sanatçılar tarafından güzel hat çeşitleri ortaya çıkmıştır. Daha sonra illüstrasyon yavaş yavaş kaybolmuştur ve bu muhtemelen İran'da baskı kurulmasından kaynaklanmaktadır. Kitap endüstrisinin özelliklerine süslemeyle devam edilir"(Abramian,2001:62).

Resimlerin çoğunda olduğunu bu dönemde rastladığımız konular "çiçekler ve kuşlar" dır. Bu dönemin diğer hacimleri deri veya kadifedir. Deriden yapılan küçük kalemlikler, kadife kumaş ile kaplanan hacimleri olan bu sanatsal nesneler bu dönemde çoklukça görünmektedir. El yazılı defterlerin değerinin azaldığı bu dönemde kitap baskı yönteminin fikrini ortaya koyarak ve makinenin içinde ortaya çıkan yazılar ve sayfa düzenleri yaygın olarak çoğalmaya devam etmektedir. Safavi döneminin en dikkat çeken sanat çömlekçilik olmuştur. Ama Zend ve Kaçar döneminde seramik çalışmaları

düşüşe geçmiştir, porselen üretim fabrikalarda, sanatsal çanak çömlekler giderek artmaya başlamıştır. Sanayinin büyümesi ile birlikte, geleneksel çanak çömlekten uzaklaşılmaya başlamıştır (Goshayesh, 2000: 160-162).

Zend ve Kaçar döneminin fayanslarında Batı Sanatının etkisi ile Kaçar dönemindeki gibi yeni renkler üzerinde boyalı çiçek resimleri kullanılmıştır. Tanık olduğumuz bu tarihsel saraylarda veya günlük yaşam için kullanılan seramikler ve porselenlerin kırmızı ile renklendirilmesi yaygın teknikler arasında yer almaktadır. Safavi halısının ticaretinin artmasından sonra halı dokuma, Zend ve Kaçar döneminde yeni bir döneme girmektedir. Dolayısıyla halıların güzelliği ihracatta en önemli faktörlerden sayılmaktadır. Genellikle dekore tekrar edilmiştir "İran Halı Müzesi" bu halıların birkaç örneğini sergilemektedir. Bu dönemde Batı'da kumaş fabrikalarının açılmasından sonra ticari ilişkilerin genişlemesi nedeniyle özellikle tekstilin sanatsal yanı azalmaya başlar(Maleki,2012:44).

Zend ve Kaçar döneminde metal çalışmaları yavaş yavaş yerini makine yapımı güzel yemek tabaklarına bırakır ve el yapımı yemek tabakları, kil ve porselen sanatı çürümeye mahkum olarak azalmaktadır. Kaçar döneminde İran'dan alınan maden sanatının güzelliğini temsil eden metal işlerine rağmen çoğunluğu Batı tarzının taklididir ve Tahran'da Cam Müzesi'nde örnekleri sergilemektedir(Sarfaraz.1981:23).

> “Zend ve Kaçar döneminde ek olarak mimari açıdan önemli anıtlar, binalar ve köprüler ve ulusal restorasyon, yer altı mezarları bu dönemde yapıldı. Zend hanedanına ait olan binaların en önemlileri olarak Vakil Banyo Shiraz'da, Vakil Çarşı Shiraz'da, Shiraz Vakil Camisi, Şah Mir Ali bin Hamza Shiraz'da (Kuran Kapısı), Sepah Salar eski Tahran okul türbesi, Şeyh Abdul Tahran Okulu, İsfahan'da Ali Qoli Camisi, Shiraz'da yedi konaklama ve bahçe, Karim Han Köşkü, Shiraz'da Aligholi hamam ve pavyonu (Pars Müzesi) Shiraz (Han Zand mezarı). sayılabilir. Kaçar dönemine ait ünlü mimari ünlü eserler ise Gülistan Sarayı ve Camisidir” (Ajhand,1981:23)

Zend ve Kaçar döneminde resim sanatı bağımsız değildir ve Safevi döneminin resimleri arasında yer almaktadır. Kaçar döneminin ressami olan Sani-ol-molk İran'da yeni İtalya'da resim yaptığı sürede İran kültür ve sanat kökeninin etkisini sanat hayatı boyunca resimlerinde ortaya çıkardı. Aynı zamanda İran grafik sanatının kurucusu olarak kabul edilmektedir. Kaçar döneminin ünlü ressamı olan Kamal-ol-molk (Muhammed Ali Ghaffari) çalışmaları ile Avrupa'da kendini tanıtmıştır. Ancak en ünlü resimlerinden anlaşılabileceği gibi ustalıkla İran kültür ve sanat ruhunu çalışmalarında asla kaybetmemiştir(Maleki,2012:62).

1.1.11.Kaçar Dönemi

İran'da aslen Azerbaycan Türkleri olan Kaçar tayfasının kollarından olan Kovanlı kolu tarafından kurulmuş ve 1794 ile 1925 yılları arasında hüküm sürmüş devlettir. Mimarlık ve tüm sanat dalları içinKaçar Hanedanından 1925 yılına kadar yaklaşık 1781 yıldan fazla, İran kültürel tarihine göreceli ve olumlu etkilerinden biri olan Ağa Muhammed Han ve onun soyundan olup ülkeyi yönetenler tarafından sanata canlanması için fırsat verilmiştir. Karmaşa ile birlikte batıya yakın yaşayan İran toplumunda Kaçar döneminde bu döneme ait sanat devri başlamıştır(Sarfaraz.2009:78-86).

Fath Ali Şah ve Muhammed Şah dönemlerinde resim ve sanat eserleri de dahil olmak üzere İran'a Avrupa'nın ithalatı başlamıştır; aynı zamanda da yabancı turistlerin görmek ve "gizem dolu Doğu yaşantısı " ülkeler arasında dikkat çekmiştir. Orta doğuyu ziyarete gelenler ve Avrupa ülkeleri ile kültürel ilişkiler arasında olan İran'ın sanatı gelişimi artmıştır. Bazı çağdaş İranlı sanatçılar Kaçar'ın güzel sanatlarından etkilenmişlerdir bu sanatçılar arasında Monir Shahroudi Farman, Shadi Ghaderiyan, Aydın Ağdaşlu, Bahman Celali, Ahmed Mirzazadeh olmuştur. (Farhad Goshayesh, 2000:150-156)

1.2.İran'da Mitler ve Kültürün Sembollerdeki Yansıması

Dini inançlar söz konusu olduğunda enteresan hikayeler tarihçiler tarafından anlatılmaktadır. Tarih boyunca insanoğlu ibadet etme duygusundan yola çıkarak bilinmeyen bir güç tarafından yönlendirildiğini düşünmüş ve o tanrıyı temsil etmenin yollarını aramıştır. Bazen mağaralarda kendine türbeler yapıp taşlarda resimler çizip o güç ile iletişim kurar, bazen de onu her anında yanında taşımak ister. Bazen de bu inanç kendini başka şekillerde gösterir.

İnsanlar bir araya toplanıp ibadethaneler, türbeler yaparak tanrıya motiflerin desteğiyle ibadete başlamıştır. İran kültüründe zaman zaman tek tanrılılık inancı değişip yerini başka bir tanrıya bırakır. Bu tanrılar insanlar tarafından çok önemli bir değere sahiptir ve bu önemi özel bir şekilde resimlendirmek isterler(Hinnells,1973:167).

Anahita, Pers uygarlığının en eski ayetlerinden biridir ve saflık, bereketi ve bazen de savaşçılığı temsil eder. Şunu unutmamak gerekir ki, İran medeniyeti aslında tektanrıcıdır ve bu Ariyayilerin gökselliklerini işaret eder. Sembolleri güneş ve evren olarak bilinirdi. Mitraizm tarikatından sonra gamalı haç şeklinde değiştirildi ve güneşi temsil etti (Safarsaz, 2009: 89-95).

Anahita bir tanrı türü sayılır ve anlaşılan genç bir savaşçı kadındır. Amacı dürüstlük ve masumiyeti temsil etmektir. Gördüğünüz gibi semboller dini inançlardan ortaya çıkar ve iletişim işini kolaylaştırarak yoluna devam eder.

Seramik ve küçük nesnelerden Anahit sembollünü anlatan genelde kırmızı renklerde yapılmıştır. Tarihçilerin tahminine göre Anahit'in aşık olduğu genç yırtıcı bir hayvan tarafından öldürülmüş ve bu yüzden Anahit hep bir aslanın sırtında ona karşı galip şekilde duran ve zaferinden dolayı mutluluk gülümsemesi olan bir sembol olması açısından çok değerlidir. Güneş sembolü her zaman güç ve kazancı temsil eden bir element olarak insanoğlu tarafından önemsenmiştir ve bu durum Ariyayilerin inancında "swastika" adlı sembolün ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlk görüşte gamalı haçın Almanlardan gelen bir Nazi sembolü olduğu aklımıza gelir. Ama tarihi derinden araştırırsak tamamen yanılmış olduğumuz sonucuna varırız. Swastika sözcüğünün kökeni Sanskritçeden gelir. Hintlilerin kutsal dini inançlarını anlatan bir sembol olarak bilinir. Ama bu sembolün bütün dünyaya yayılışına dair tek bir teori

varsa o da; Ariyayilerin İran'a girişi arkasından iki grup olup birinci ve ikinci grubun Avrupa'ya doğru göç etmesi neden olmaktadır. Bu sembolün anlamı şans ve varlıktır. Bereket ve hayatın devamını gösteren bir sembol ve ardından Mitraizm inancını temsil eden aşk, sevgi ve güneşin tanrı inancını göstermektedir. Swastika sembolü astronomik açıdan geocentric adını alır ve hayatın hiç durmadan hareketini temsil eden insanlık tarihinde çok önemli bir sembol sayılır (Touni,2011:72-94)

Bir sonraki element kartal motifidir. Aynı şekilde Anahita tanrısını temsil eden ve aynı özellikleri taşıyan bir sembol olarak tarihte geçer ve kralın öldükten sonra kartal gibi yükselmesini temsil etmektedir.

Ariya medeniyetinin devamında üçüncü ve altıncı bin yıllarda tarihsel ve toplumsal yapılarda dini liderlerin büyük payı olduğunu fark etmekteyiz. Yukarıdaki bahsettiğimiz semboller dışında İran kültürünü anlatan başka semboller de var. Frouhar, dünya kupası ve boğa efsanesi bu sembollerdendir ve günümüze kadar değer kaybetmeden devam etmektedir. Efsanelerde geçen dünya kupası, içinde yedi dünya görünen kase olarak tarif edilir ve MÖ 6000 yılında Jamshid kupası diye meşhur olmuştur. Ama bu tarihten sonra Jamshid kupası, Jam kupası adını almıştır ve Firdevsi Şahnamesinde birçok şiirlerinde de söz edilmiştir. Jam kupasının üzerinde geometrik desenler yer almakta ve yeryüzünde geçen olayları gösterme özelliğini taşımaktadır. Tarihçiler bu küreye sahip olan Jamshid'i MÖ 6000 yılındaki padişah Hz. Süleyman diye tanıtmışlardır. Boğa efsanesi kalıntılarının İran kültüründeki etkisi MÖ 1000 yılında Elam dönemine ait elinde kupa ile diz çöken boğa heykelidir. Bu sembol güzel sanat çalışmalarında ve en görkemli desen olarak İran İmparatorluğunun taç ve mücevherlerinde kullanılmıştır. Bu sembol ışık, iyilik, erkeklik ve gücü temsil eder ve dönem dönem şeklini geliştirerek aynı ihtişamı anlatmaktadır. Bu sembollerin etkisi ilk kurulan hükümet bayrağında bile kendini göstermektedir. Yıllar sonra günümüze gelen bayrak rejim değişiminde tarihi önemini kaybetmiştir (Khatib,2008:351).

Zaman zaman İran kültüründe doğan sembollerin yerine ve tasarım biçimine göre anlamı değiştirmektedir. Bazı saray duvarlarında görülen boğa desenleri eğer kurban ediliyorsa bereket anlamını gelmektedir ki, Mitraizm inancına göre bir boğanın aslanın eliyle kurban olması ibadet anlamını taşır. Bazen de şehvete ulaşmak anlamını

verir. Şimdiki zamanda bile Hint kültüründe ineklerin dini inancına göre çok değerli olduklarını görmekteyiz (Safarsaz, 2009: 135-140).

Böylece Mitraizm inancını taşıyan ve bu kültürde yaşayan toplumun boğa, aslan, ay ve yıldız sembolleri, şükran, ibadet, doğa, rüzgâr, su, toprak, gökyüzü, dağlar ve ormanlar açıkça görülmektedir. Mitra sözcüğü sözleşmeler ve anlaşmalar anlamına gelir ve Mitraizm inancının temel kuralı insan toplumunda eşitlik ve sözlerin yerine getirilmesinin önemidir. Mitra inancına tapanlar ölen insanın gökyüzüne gittiğine inanır ve bir gün kirlilikve kötülüğü insanlardan ve yeryüzünden yıkamak için geri dönecektir (http://parsiandeij.ir).

> "Mitraizm mitolojisine göre, Mitra bir mağarada ortaya çıkmıştır ve bu yüzden onu takip edenler mağaralarda tapınaklar yapıp şükran törenlerine başlamışlardır. İran'ın batı bölgelerinde ve bazı Avrupa bölgelerinde Mitra'yı temsil eden heykeller ve yapılar bulunmuştur. Bu mitoloji Mitraizm dinine yansıyan formlardan anlaşılır. Genç birisi (Mitra) başında konik bir şapkayla saçları dağınık şekilde elindeki hançeri boğanın yanına saplamışken diğer yandan bir yılan boğanın vücudunu sarıp kanını emer ve bir yandan da bir akrebin penisini sokmakta olduğu motifler görülür"(Khaleghian,2014:3)

Med devletinden Zerdüşt, İran toplumundan yükselmiştir. İran'ın eski çağlardan kalan inançlarını değiştirerek yeni bir din ve ibadet şekli kurmuştur. İslamiyet'ten önce bu özel din sadece İran'a ait olan bir din olarak bütün İran topraklarına yayılmıştır. Med döneminin asıl inancına dair detaylı bilgiler elde edilememiştir ancak Ghizghapan'da bulunan mağaralarda onların da ateşi ve Mitraya ibadet ettiği tahmin edilir (Komaroff,2001:77).

Tarihçilere göre Med toplumu büyü ve sihre düşkündür ve bunu da ele geçen motiflerde açık şekilde görmekteyiz. Tarih boyunca Zerdüşt büyülere ve ondan gelen kötülüklere karşı çıkarak monoteizm olarak anılmıştır. Tek tanrıcı Zerdüşt, Ahameniş döneminden İslam'ın doğuşuna kadar devam etmiştir. III. yüzyıla kadar süren Mitra kültürü birçok Doğu Avrupa ülkelerinde ve Almanya, İtalya, Fransa, İsviçre, İngiltere'de evrensel değer olmuştur (Safarsaz, 2009: 147-152).

Ahameniş döneminden günümüze en çok bozulmadan gelen sanat eserleri mimari yapılardır. Bu eserlerin çoğu tapınaklar ve hanedanın saray yapılarıdır. Mimari sanat eserleri iki döneme ayrılmaktadır: Birinci tecelliden Pasargad ve son dönem Persepolis kalıntıları. Ahameniş mimari kalıntılarının en önemli özelliği semboller taşıyan saray duvarındaki kabarık motifler ve hayvan heykellerinden oluşan sütunlardır. Bu sütunların temel yapısı birçok sembolik hayva figürlerinin bir araya gelmesinden oluşmasıdır. Kartal kafalı aslan ve insan kafalı kanatlı boğa heykelleri, İran sanat tarihinde sembollerin nasıl bir değer sahibi olduğunu kanıtlar (Keshtgar,2014:56)

1950 yılında ele geçen Pazirik adlı halı, Ahameniş döneminin mücevher ve mimari dışında halı ve kumaş yapımında başarılı olduğunu göstermektedir. Şunu unutmamak gerekir ki Asur döneminden miras kalan heykeltıraşlık sanatı Ahameniş hanedanında doruk noktasına ulaştırmıştır. Ahameniş, İran'ın ilk devletlerinden biri sayılmaktadır. Bu devlet hakkındaki bilgiler sadece Yunan tarihçilerin verilerine dayanmaktadır. Lakin Suluki ve Sasani devletlerinin iktidar döneminin ortasında İran'da kuvvetli ve güçlü bir devlet yaşamıştır ki, 480 yıl kendi iktidarını sürdürerek istikrarlı ve güçlü devlet temellerini korumuştur. Bu devlet Aşkaniler Devleti olarak bilinmektedir. Yunan tarihçiler bu devlet hakkında değerli bilgiler toplamış ve bu bilgiler günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak yine de 500 yıla yakın hüküm süren bu devletin iktidarı hala tümüyle açığa çıkmamıştır(Kramer,1960:335).

> “İranlı tarihçiler, Aşkanileri İranlı olarak görmedikleri için onlar hakkında araştırma yapmak istememişlerdir. Bu nedenle İranlı tarihçilerin eserlerinde bunlarla ilgili hiçbir değerli bilgi göze çarpmamaktadır. Partlardan ele geçen altın ve gümüş takılar da onların ne kadar süslemeye düşkün olduklarını göstermektedir. Mitraizm ve daha doğrusu Mitra inancı astronomi bilimi üzerinde kurulan bir kültürdür. Daha doğrusu Zerdüşt döneminden önce ortaya çıkan Mitraizm, Mitra ve sevgiyi temsil eden tanrının doğuşu, güneşi, yıldızları, anlaşmayı ve savaşı temsil eder” (Granville Browne, 2010: 47).

II. ve III. yüzyıllarında Mitraizm, Avrupa ve Kuzey Afrika da dahil olmak üzere tüm alanlarda Roma İmparatorluğu döneminde de devam etti ancak M.S 400

yılında İmparator Konstantin tarafından Hrıstiyanlığın kabul edilmesiyle Mitraizm etkisini kaybetmiş ama tamamen kaybolmamıştır(Browne,2010:47)

İlk olarak Ciroft medeniyetinde görülen Forouhar resimleri oldukça ünlüdür. Bu medeniyetin çok rastladığımız sembolleri arasında gövde erkek ve kadın figürleri bazen kanatlar üzerinde bazen de bir hayvanın üzerinde dikkat çeker. Ciroft toplumu genelde denizci oldukları için dünyanın birçok köşesine gimişler ve bu nedenle okyanusta yollarını bulmak için yıldızları gözlemleyerek ilerlemişlerdir. En önemli yıldızlardan biri konstelasyon cygusdı (makiyan). Bu konstelasyon sembolü kartal kafası ve kanatları olan bir motif ile gösterilmiştir ve hatta kadın, erkek büstlerinde, çanak çömleklerde bile etkisini göstermiştir. Mısır'a kadar bu sembolün yayılmasına şahit olabiliriz.

Forouhar sembolü Ahameniş hanedanından kalmıştır ve tarihi binalar ve sarayların üç ana kapısında oyulmuştur. Forouhar sembolünü incelediğimizde İran kültürü için ne anlam taşıdığını görmüş olacağız:

1- Forouhar resmi baştan göğse kadar çok akıllı ve bilgili olan yaşlı bir adamı temsil eder. Kafasında pelerin şapkası vardır ve bu desen Ciroft kazılarından ele geçen kraliyetin yemek takımlarının desenleriyle aynıdır.

2- Sağ elini yukarı doğru kaldırmıştır ve yüce Allah'ı övgüyle temsil eder.

3- Yaşlı adamın elinde büyük bir yüzük vardır. Bu Tanrı ve Mitra ritüelinde dayanışmayla anlaşma olduğunu temsil etmektedir.

4- Açık kanatlar, düşünme ve konuşma özgürlüğüne ve iyi şeyler yapmaya yüreklendirme işaretidir. Aynı zamanda insanın mükemmelliğini temsil eden davranışlar sembolü olarak sayılır, zira İran imparatorluğunun amacı insanlar arasında eşitliği sağlamaktır.

5- Ortadaki döngü imajı, hiç bitmeyen bir hayatı (zaman) ve insanın davranışlarının kendine geri dönüşünü temsil eder.

6- İki pandantiflerden sağdaki Cham Mino Spanta simgesidir; iyilik, fikir, yapıcı kutsal ipuçlarını göstermektedir. Sol tarafdaki diğer pandantif Cham Angra Mino; kötülük rehberidir ve yolsuzluğu temsil eder ve içi kötü olan insanlarda kaprislerin her zaman mücadele halinde olduğunu gösterir.

7- Üç sıra halinde olan etek imajın alt kısmı, kötü düşünce, kötü amelleri temsil eder ve bu yüzden ayakların altındadır. Temsil ettiği kötülüğün hep ayaklar altında olduğunu göstermektedir.

8- Forouhar resimlerinde yüz doğuya doğru bakar, yani sağ tarafa, dürüstlük, saflık, sevinç ve neşenin kaynağının yönünü aydınlatmaktadır ve doğu hep iyiliğin temsilcisi olarak sayılır.

İran dekoratif sembollerinden biri de Pateh'dir (Botte Joghgheh) ve Amerika'da bu imajın adı "Persian Pickles" diye tanınmaktadır. Pateh deseni servi ağacından ilham alarak Zerdüştün diğer önemli sembollerinden biri olarak görülür. Daha sonra doğuya kadar ilerleyerek Osmanlıların tuğralarındaki desenlerde kullanılmıştır (Safarsaz,2009: 165-172).

İran eski kültüründe ağaçlar hürriyeti temsil eder. Bazen bir tüy gibi kralların tacına takılarak zaman içerisinde imaj olarak bir boyuta ulaşmıştır. Pateh imajı antik İran'da mitler ve inançların bir parçası sayılır ve zaman içerisinde şekli değişme uğramıştır. Tarihçilerin tahminine göre bu sembol Hint kültüründen İran'a geçmiş olabilir ama bu desenin temel anlamı bitkiler, ağaçlar, kutsal ateş Zerdüşt hanedanına bağlı bir temsil imajıdır.

Sembolizmin, insanoğlunun bazı kavramları içerisinde daha iyi anlamda ifade etme aracı olarak icat edildiğini unutmamalıyız.Tarihsel grafik kavramlarında sembolizmle kendini ifade etmesi çizdiği imajlardan anlaşılabilir. Semboller aslında bir işaret (logo) türüdür, bu işaretleri üç kategoriye ayrılabiliriz:

Doğal İşaretler

İşaretler ve kavramların birbirine bağlı olma örneği olarak, duman sembolü ateşi işaret etmektedir.

Görsel işaretler

İşaretler ve anlamları arasında objektif bir benzerlik vardır, örneğin; çatal ve kaşık restorantın işaretidir.

Kavramsal işaretler

İşaret ve anlam arasında nesnel benzerlik olmadığı için sembol, açıklama aracı olarak kullanılabilmektedir. Temelde her kültür ve halk kültürü, tarihi ve efsanevi

sembolüne bağlı olarak tanımlanır. Bazı semboller insanlar arasında ortak bir anlamı temsil etmektedir.

İnsan hayatının tarihinde, tüm inançlar ve dinlerin liderleri sembolizmi geleneksel yöntemleriyle daha doğru kavramlar içerisinde ölümsüzleştirirlerdi. Aslında sözler ve kelimeler bazen tam anlamı aktarmakta yetersiz olup kelimelerin kristalleşmesi için şekiller ve resimlerle kolaylık sağlanılmıştır. Bazen insanlar bir konuyu ya da bir varlığın içeriğini anlamak için sembollerden yardım alabilir. Tarih boyunca bir eserin yaratıcısını temsil etmek için semboller ve motifler kullanılmıştır (Celaleddin, 2012: 34).

Semboller tarih boyunca üç kategoride yer alır:

1. Geometrik semboller
2. Bitkisel semboller
3. Hayvan sembolleri

Bu sembollerin anlamları her biri yerine göre ve kullanış şekline göre farklılık gösterir. İran'da haç sembolü bir geometrik sembol olarak sayılır ve Mitraizm döneminden kalan bir güneş anıtıdır. Eski İran toplumunda güneş, su, toprak ve rüzgâr yeryüzünde dört kutsal büyüme faktörü olarak tanımlamışlardır. İnsanlar güneşi temsil etmek için değişik semboller icat etmişler, bu simgeler arasında çapraz "X" ve haç (artı) "+" şeklinde, bazen de dairesel sembolleri kullanmışlardır. Ahameniş hanedanı sembollerinin daha çok mimaride kendini gösterdiğine daha önce değinilmişti. Part hanedanı dönemine göz atacak olursak, bu dönemde tuğla kullanımı III. binyıllarda Babil'den başlamış ve Sasani saraylarında kullanılmaya devam etmiştir. Antik çağda Kangavar tapınağı "Kankurbar", Yunan tarzından ilham alarak yapılmıştır ve bu dönemde insan portreleri binalarda kendini göstermiştir. Partlar dönemi sembolleri batıdan etkilenerek İran'ın doğu bölgelerinde binalarda ve saraylarda görülmüştür (Ali Akbar Safarsaz, 2009: 192-199).

Sasani döneminde semboller Partlardaki gibi saray süslemelerinde, anıt mozaik döşemelerde, dekoratif sıvalarda ve duvardaki kabartmalı boyalı desenlerde özellik kazanmıştır. Bu dönemde MS. 244 yılına kadar Yunan sanatının etkisiyle kumaş tasarımlarında ve mücevher süslemelerinde semboller büyükçe yer almıştır. Resimde ise İslam döneminden sonra insanı temsil eden desenler yerini geometrik ve bitkisel

motiflere bırakmış ve kullanılışı binalardan kitapların yaldız soyutlu desenleriyle yer değiştirmiştir. Bu dönemde illüstrasyon ile simülasyon içerikli el yazmaları ve tıbbi kitapların çoğalması ile birlikte İran toplumunun ihtiyaçları sembollerin gösterilmesine yardımcı olmaktadır. İran topraklarında Selçuklu Türkleri'nin girişinden sonra V. yüzyılda sanat tarihi yeni bir aşamaya girmiştir. Selçuklular döneminden kalan resimler, minyatür sanatının Mani ve Budist kültüründen etkilenmiştir. Yüzlerin yuvarlak, gözlerin diyagonal oluşu bunun kanıtıdır. Çömlekçilikten elde edilen eserlerde, kumaşlardaki gibi hayvansal, bitkisel ve insanlarla dolu semboller olduğu görülmektedir. VI. yüzyılda Moğol istilası sonrası İlhanlılar iktidara gelmesiyle birlikte İran sanatından etkilenerek Selçuklu mimarisinin geleneğini devam ettirmişlerdir (E,1950:223-226).

1.2.1.Persepolis Dönemindeki Kültür, Tarih ve Siyasetin Tanımlanması

Pers İmparatorluğu'nun başkenti olan Persepolis, MÖ VI. yüzyılın sonlarına doğru Pers Kralı I. Darius (Dara) tarafından kurulmuştur. Persepolis (Parse) İran'ın antik kentlerinden biridir ve tarihçilere göre yıllar boyunca Ahameniş İmparatorluğu'nun görkemli ve törensel krallığının sembolü olarak İran kültürel sanatını temsil etmiştir. Bu tarihi şehirde Persepolis Sarayı bulunmaktadır ve Darius, Xerxes ve Artaxerxses döneminde inşa edilmiştir ve krallık dönemi 200 yıl devam etmiştir. Yeni yılın ilk günlerinde dünyanın her köşesinden toplanan hediyeler krala sunulurdu ve bu toplanma Satrap veya hükümeti temsil eden Persepolis Sarayında yapılmaktaydı.Ahameniş başkenti olarak Persepolis dönemi, MÖ 518 yılında başlamıştır. Ahameniş tarihi ve kültüründen elde edilen taş yazıtlar ve metallerde yazılanlardan öğrenildiği kadarıyla Persepolis, ilk kral büyük Darius ve ondan sonra oğlu Artaxerxes ve sonra da torunu Xerxes tarafından kurulup devam etmiştir. Ayrıca saraydaki duvar kabartmaları ve oymalardan kuruluş tarihi elde edilmiştir (Safari, 1999: 23-25).

The Sumner'e göre Ahameniş döneminde 39 konutluk 43.600 kişi içeren bir saray olması en önemli özelliğidir. Tarihçilere göre, Büyük İskender MÖ 330 yılında İran'ı istila etmiştir ve Persepolisin büyük kısmını ateşe vermiştir. İran'ın bu dönem ile

ilgili bütün kitaplar, sanat eserleri, kültürel örnekler ateşte yanmıştır ve bu kalıntılar bu istilanın kanıtıdır.Persepolis sarayı 1979 yılında İran'ın sanat ve kültür sermayesi olarak UNESCO tarafından dünya mirası olarak kaydedilmiştir. İslam'ın İran'a girişinden sonra bu saraya Hz Süleyman ve Jamşid ile ilişkili olduğu düşüncesiyle saygı duyulmuş ve ona "bin sütun ve kırk minare" adını vermişlerdir (Erdmann,1960:47).

Persepolis duvarlarında Azdod-Dule-Daylamıye'ye ait olan kufi hattı ile yazılan yazıtlar vardır yani Persepolis sarayında Kaçar dönemine ilişkin Arapça ve Farsça kitabeler bulunmaktadır. Şiraz'ın kuzeydoğu tarafında Persepolis Sarayı ve altı buçuk kilometre uzaklığında Nakshi-rüstem bulunmaktadır. Nakshi-rüstem'deki dağlar üzerinde oyma resimler veDarius, Xerxes, II. Darius ve Artaxsexes'in mezarları yer almaktadır. Yarım kalan beşinci mezarlık muhtemelen üçüncü Darius'a aittir (Sami,1960:67).

1.2.2.Persepolis İsminin Kökeni

Yüzyıllar önce Büyük İskender ve Araplar'ın İran ile savaşları tarihine geçtikten sonra ve tam Ahameniş krallığı hafızalardan silinirken, insanlar Persepolis kalıntılarının yakınından geçerken taş oymalarının çivi hattı olması nedeniyle okuyamadıkları için, oyulan yazıtların uzun zamandır varoluşunu Firdevsi'nin şiirlerinde bahsettiği Jamşid'e ait olduğunu düşünmüşlerdir. Bu yüzden binanın adını Persepolis koymuşlar ama daha sonra çivi yazıtları arkeologlar tarafından tercüme edilmiş ve orjinal adının Parsiye olduğu ortaya çıkmıştır.

Batı kökeni olan Perse-Polis, Yunan kültüründe bilgi ve savaş tanrısı anlamını gelmektedir. Ayrıca Yunanlılar Persepolis'ten efsanelerinde "şehirlerin yıkıcısı" diye söz etmişlerdir ve Yunanca doğru yazım şekli Perse-Polis'dir, anlamı ise "Pars şehri ve kalabalık olan şehirdir". Arkeolojik bulgulara dayanarak, Persepolis'in en eski bölümü MÖ 518 yılında yapılmıştır ve inşaati 120 yıl süren görkemli ve güzel bir saraydır. Yıllar geçtikten sonra yaşadıklarına rağmen halen büyük bir kısmı sağlam kalmıştır. Tarihe göre 25 yüzyıl önce Persepolis'in yapımına bereket, mehr, Mitra adı verilen

dağın batı bölgesinde Büyük Darius tarafından başlanmıştır ve daha sonra halefleri tarafından devam edilmiştir(Erdmann,1960:67).

Keşfedilen kitabelere göre Persepolis'in yapımında bir çok sanatçı, zanaatkar, işçi ve binlerce kadın, erkek kendi isteği ile bu binanın yapımına yardım etmişlerdir. Özellikle hiçbir köle bu binanın yapımında kullanılmamıştır ve çalışanların hepsi işçilik sigortası ve belli bir miktar maaşları olan insanlardır ve keşfedilen kitabelerde yazılı olarak kayıtlara alınmıştır. Mimari sanatının gözdesi olan Persepolis'te ahşaptan sütunlar ve belli bir oranda altın kullanılmıştır. Persepolis mimarisinde 100 sütun kullanılmıştır, ilk bakışta bu sütunlar tek parçaymış gibi görünür ama aslında birkaç parça üst üste monte edilmiştir. Buna rağmen, zaman içerisinde savaş, deprem ve bunun gibi olaylarda hala büyük kısmı sağlam kalmıştır. Bu kolonların parçalarını sağlam tutan neden ise iki sütun arasındaki erimiş kurşundır (Sarfaraz, Tehran, 2009: 28-32).

Persepolis'teki resimlemeler üç şekilde yapılmıştır:

1- Değerli taşlar ve metaller monte etmek için görsellerin üzerinde delikler açılmıştır.

2- Gümüş süslemeler özellikle elbiseler, taç ve şallarda kullanılmıştır.

3- Oyulan görseller boyama ile sonlandırılmıştır.

Sayılar ise Persepolis'de kutsal sayılır 3, 7 ve 9 değer sahibidir. Bu kutsal sayılan sayılar açıkçası mimaride de uygulanmaktadır. Persepolis'te bulunan Apadana salonunda 72 kolon bulunur, sütunlar ve mezarlıklarda bulunan görsellerde kral ve altı kralın yakını gösterilmektedir. Aynı zamanda Ahura Mazda'nın altı meleğin ortasında resimlenmesinin nedeni Ahamaneşin Zerdüşt inancına bağlı olmasıdır ve girişteki merdivenlerin sayısı ise 111 dir yanı 3 kere 1 sayısının kanıtıdır ve saraya kadar olan evlerin sayısı ise 111'dir (Sami,1958:82).

Persepolis'te bulunan binalar ve saraylar şunlardır:

1- Apadana sarayı

2- Teçer sarayı

3- Hediş sarayı
4- Kraliçe sarayı
5- H sarayı
6- Üç kapı sarayı
7- Yüz kolonlu saray
8- Divan sarayı
9- Hazine binası

Apadana Sarayı Persepolis'teki en eski saraylardan biridir ve Büyük Darius'un emriyle yaptırılan saray, yeni yıl kutlamalarında ve kralı başka ülkelerden ziyarete gelenler için kullanılmıştır. Bu saray güneybatı bölümünden bir merdivenle Ayna Saraya (Teçra) bağlanmaktadır.

Apadana Sarayında 72 tane oyulmuş sütun bulunmaktadır ama sadece 14 sütun sağlam kalmıştır. Sütunlar silindir şeklindedir ama sarayın alt yapısı karedir. Teçer (Teçra) "kış evi" anlamına gelir. Bu saray Büyük Darius'un emriyle inşa edilmiştir ve onun Ahameniş Hükümet Sarayı olarak kullanılmıştır, sarayda bulunan yazıtta "ben Darius Teçra'yı yaptım" yazılıdır. Bu saray, tarihçilere göre hat müzesi olarak sayılır. Pers döneminden kalan yazıtlar da Pehlevi dönemine kadar bu sarayda bulunmaktadır. Balkon ve güney kısmındaki merdivenler Xerxes tarafından yapılmıştır, son olarak da batı semtinde bulunan merdivenler Artaxexes tarafından inşa edilmiştir. Sarayın ebatları 29 e 40 metrekaredir ve merkezi odasının her tarafı 15 metre kare uzunluğundadır, içinde 12 sütun kullanılmıştır, kapı kenarları ise kralın ve ona eşlik edenlerin görselleriyle taşlara oyulmuştur. Hediş Sarayı Xerxes kralının özel sarayı olarak yapılmıştır ve Persepolis'in en büyük bölgesinde yer almıştır. Bu saray ise iki taraftan merdivenlerle Kraliçe Sarayına bağlanmaktadır (Shhmidt,1953:84-92).

Muhtemelen savaş esnasında ateş bu saraydan başlamıştır. Çünkü Yunanlılar Xerxes'den nefret ettikleri için bu saraydan Persepolis'i ateşe vermeye başlamışlardır. Taşlardaki sarı renk ise ısı nedeniyle kayaların içindeki suyun bitmesiyle meydana gelmiştir ve rengi zamanla sarıya dönmüştür. Sarayda 6 ya 6 metrekarelik küçük bir yer bulunmaktadır ve yıkım nedeniyle bu bölge ile ilgili çok fazla bilgi elde edilememişti ve

tarihçilerin çoğu bu bölgeye “gizemli ev” adını vermişlerdir. Hediş'in anlamı “yüksek yer”dir. Aynı zamanda Xerxes'in ikinci eşinin adı Herdiş'di ve bu saray ona hediye edilmiştir, bu yüzden saraya Hediş adı verilmiştir. Bu sarayın büyük kısmı özellikle güney kısmı kayaların bir parçasıdır. Kraliçe Sarayı Xerxes tarafından yapılmıştır ve başka saraylara göre daha düşük rakımlarda bulunmaktadır(Sami,1958:102).

> “Bu sarayın bir kısmı ünlü oryantalist Prof. Ernest Emile Hertzfeld tarafından 1913 yılında restore edilmiştir ve şimdi müze ve turizm merkezi olarak kullanılmaktadır. H Sarayı, Persepolis'in saraylarından biridir, güneybatı kısmında ve Hediş Sarayı’nın batı kısmında bulunmaktadır. Merdivenleri iki taraftan oyulan görseller ile yapılmıştır ve şimdi büyük kısmı tahrip edilmiş şekildedir” (Sami,1958:105).

Ana merdivenlerinin yapımına Xerxes tarafından başlanmıştır ve Artaxerxes tarafından bitirilmiştir, bu bilgilerin hepsi taş kitabelerde yazılı olarak bulunmaktadır. Üç Kapı Sarayı’nda bulunan konsey odası, kral kapısı merkezi saray olarak Persepolis'in kraliyet sarayı kısmında yer almaktadır. Bu saray üç kapı ve birçok koridor yardımı ile başka saraylara bağlanmaktadır ve bu nedenden dolayı merkezi saray adını almıştır (Sarfaraz, 2009: 65-87).

Merdivenlerde ise torunların görselleri oyulmuştur ve bu yüzden daha çok samimi ya da kralın samimi gördüğü kişiler tarafından toplantılar için kullanılmıştır ve Konsey odası olarak adımlanmıştır.

Bu binanın yapılışının büyük kısmı Darius'a atfedilmiştir ama gerçek yapımı Artaxerxes tarafından olmuştur, büyüklüğü 4300 metrekaredir ve 14 metre uzunluğunda 100 sütun çatıyı taşımaktadır. Bu saray toplamda 99 sütunlu saray, 100 sütunlu saray, bir kaç salon, oda ve iki koridordan oluşan bir yapıdır. Hazine binası başka saraylardan kalın duvarlar ve geniş caddeler ile ayrılmıştır. Yunan tarihçilere göre Büyük İskender savaş sonrası Persepolis hazine binasından aldığı altınlar, gümüş ve değerli eşyaları 3000 deve ve atlar ile gittiği yere götürülmüştür.Hazine binası Büyük Darius tarafından yapılmış ve daha sonra Xerxes tarafından düzenlenmiştir. Kazılarda bazı tabaklar, heykeller ve Xerxes’in meşhur sekiz taş kitabeleri, birçok çivi,Elam yazıtları olan taş

kitabeler, işçilerin maaşları ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Aynı sarayda keşfedilen duvar oymalarında resmi kıyafeti ile sağ elinde asa, sol elinde Lotus çiçeği ilekralı temsil eden semboller gösterilmektedir. Kralın arkasında ise koruması ve ondan sonra kralın yerine geçen karakterlerin resimleri vardır, bu resimlerin asıl yeri Apadana'nın merkezi bölümüne aittir.(Pakbaz,2014:154-160).

1.2.3.Persepolis'te Bulunan Semboller

İnek: Duvar oyulmalarında bir aslanın ineği yediği görselleri bulunmaktadır ve aslan yaz sıcağını, inek ise kış ve kar yağmasını temsil etmektedir.

Kartal: Altın kartal antik İran'ın bayrak sembolüdür. Altın kartalın at üzerinde olan sembolü zafer ve Ahura Mazda'nın kuşlar tanrısı olmasını temsil etmektedir.

Aslan: Yazı, sıcağını temsil eder.

Lotus çiçeği, Servi Ağacı ve Artichoke (Enginar) : Bunlar da kutsal orman ve dağ sembolleri olarak duvarlardaki oymalarda gösterilmektedir. Persepolis'te yapılan kazılar nedeniyle ortaya çıkan kil kitabeler yangın nedeniyle Amerika'ya gönderilmiştir ve çoğu Amerika yolunda imha olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında depolarda kalmıştır ve tercümesi oldukça zaman almıştır. Bu kil kitabelerin Ahameniş döneminden kalma muhasebe defterleri olduğu anlaşılmış ve içinde işçilerin maaşı ve özellikle kadınların doğum izni ve süt verme izinleri de yazılmıştır. Discovery belgesel kanalında gösterilen bir programda tarihçilere göre elde edilen kil kitabelerden üç konu tespit edilmiştir:

1- Ödeme sistemi
2- Persepolis'te kullanılan malzeme ve metaller, özellikle kullanılan altın ve değerli taşlar
3- Persepolis'in bir intikam eylemi nedeniyle ateşe verildiği kanıtı

Farzin Rezaian tarafından bilgisayar donanımları ile Persepolis'in yeniden eski halinde gösterildiği bir film, Kanada ve Toronto'da gösterime girmiştir. İranlıların çeşitli

görsel uygulamalar ile çalıştıkları sanat eserlerine sahip olan Persepolis'in özel bir yer olduğunu göstermektedir. Persepolis'te bulunan Homa kuşu sembolü halen ulusal havayolu ve Persian Bank'ın logolarında kullanılmaktadır. Tahran Persepolis futbol kulübünün sembolü de Persepolis'teki Homa kuşunu temsil etmektedir. Ayrıca Pehlevi döneminde basılmış pullarda şahin resminin yanında kullanılan sembol de Homa kuşu sembollüdür.

Göksel motifleri: Güneş, ay, yıldız.

Hayvan motifleri: İnek, at, aslan, fil, yılan, yaban domuzu, antilop, geyik, koyun, balık.

Bitki tasarımları: Thuja, servi, palmiye ağaçları vs.

Kuş motifleri: Şahin, kartal, tavus kuşu.

Doğa motifleri: Su, ateş.

Hintçe tasarımları: Jant, yüzük.

Bu motifler ise semboller bölümünde detaylı bir şekilde anlatılmıştır (Stronach, 1971:78-95).

1.3. Seleukoslar Dönemi

Seleukoslar medeniyetinden elde edilen nesneler ve binalar çok değildir. Ahameniş sanatı, Seleukoslar hakimiyetiyle güçsüz kalmıştır. Ahameniş sanat ve kültürü yaygındır fakat siyasi dönüşümlerin şiddetinden dolayı İranlılar tarafından tekrar güçlenmeye başlamıştır.

Seleukos kralları Yunan sanatına düşkündü ve sanatlarına Yunan sanatının yolunu almaları yönünde önerilerde bulunması nedeniyle İranlı sanatçıların çalışmaları bu dönemde hem Yunanlı hem İran kültürünü göstermektedir. Bu çalışmalar sonucu yeni bir sanatsal dönem başlamış ve adını "HELENİ" dönemi koymuşlardır. Sadece

geleneksel sanat değil dünya sanatını da göstermeye başlamışlardır. Seleukoslar döneminde 3 çeşit sanat bakış açısı ortaya çıkmıştır:

1- Yunan sanatı (HELENİ)
2- Yunan ve İran eşliğindeki sanat
3- İran'a özel sanat

(Ghrishman,1962:23).

1.4. Partlar Dönemi

Partlar sanatı tarihi ve coğrafi olarak 3 bölüme ayrılır. Part sanatı, İran plato sanatı, Mezopotamya sanatı. Birinci bölüm Part sanatı ve Yunan ile İran sanatının birleşimi, Ahameniş ile Seleukosların geleneklerine dayanalı bir dönemdir. İkinci bölüm Ahameniş döneminin sanatsal eserlerden etkilenmiştir.

Elde edilen görseller bu dönemde kralların avlama ve ödül gösterisinin görselleşmesidir. Bu görseller geometrik şekiller ve bitkilerden oluşan Freskler, duvar resmi ve duvar oymalarıdır. Part kültürü batı ve doğu birleşimi bir kültür sayılır. Ayrıca Yunan egemenliğini korumak için Partlar, Yunanlıların geleneklerine dikkate almışlardır. Özellikle sikkelerdeki giyim kuşamda Yunan kültürünün etkilerini açık bir şekilde görebiliriz. Part krallarının genelinde kafalarına bir şerit bağladıları görülmektedir (Stronach, 1971, s.172).

> İlginç olan, sikkelerde Dihimestani törenine işaret edilmiştir. Bu sikkelerde Yunan tanrılarının büyüklüğü taç koymada açıkça görünmektedir. Bu resimlerin sembolik anlamı İranlılar arasında kralın güçlenmesini göstermektedir. Aslında böyle sembolik anlamlar Sasani dönemindeki krallar ile ilgili Yunanlılardan İranlılara geçmiştir" (Barnett, 1962:24-35).

Partlar döneminde el sanatları ilerlemiştir. Ticarette önemli faktör olarak Suriye ve Fenike gösterilmiştir. Dokuma kumaş desenleri İran mitoloji ve Yunan sembolleriyle birleşerek süslenmektedir. Bazı kumaşlarda gümüş süsleme pulu, altın ipler ile görsellerin süslendiği görülmüştür. Taş oymalıkları ve küçük heykellerin pişmiş

kilden yapılmışolması bu dönemin çok önemli özelliklerindendir. Bronz heykeller ve fildişinden yapılan nesneler kaba ve becereksizce yapılmıştır. Kil testilerdeki görseller bu dönemde sadeliği ve boyama tekniğiyle çok önemli faktör olarak değerlendirilmektedir. Bu konu sikkelerdeki portrelerde de dikkate alınmıştır(E.G, 1944:73-76).

1.5.Pehlevi Dönemi

Aslan ve güneş 1979 yılına kadar İran'ın ulusal sembolü olarak kullanılmış ancak İslami cumhuriyet devrimden sonra kaldırılmıştır. Mezopotamya, İran, Arap, Türk, Yahudi ve Moğol antik kültürlerinde de aynı zamanında eşit derecede etkileri görülmektedir. Kaçar hanedanının sonu ile 1925 yılında Pehlevi hanedanının dönemi başlamıştır. Reza Şah İran'a hükmeden krallara göre ülkenin altyapı politikalarını modernizm üzerine kurmuştur. Ülkede birçok açıdan modern değişimler başlamıştır, bu dönemde tarihçiler devlet eliyle Persepolis'de büyük keşiflerde bulunmuş, bu keşifler İran'ın çağdaş sanatının modern dönemde de gelişmesine yol açmıştır. Modernizm yolunda çabalar Fransız, Alman, Amerikalı sanat uzmanları için İran'da araştırma yolunu açık tutmuştur. Bu durum İran'ın ekonomik, sanatsal ve kültürel açıdan uluslararası etkinliğinin artmasına ve ölümsüzleşmesine neden olmuştur. Özellikle Pehlevi hanedanının birinci döneminde sanat eğitiminin ilerlemesi sanat okulları için açılmıştır. Aynı zamanda "Güzel Sanatlar Okulu" yardımıya sanat kursları açılmıştır. Hükümetin ülkenin görkemli tarihini, modernizme dayanarak dünyaya tanıtımı siyaset politikalarının en önemli kısmı sayılır.Bu dönemde okullar Fransız tarzında inşa edilmiştir, sanatta yetenekten ziyade hayal gücünün kişisel ifadeler ile birleşimi ilerlemelerin en önemli tarzlarındandır. 1940'larda ve 1950'larde "Güzel Sanatlar Okulu"ndan mezun olan öğrenciler birçok Avrupa ülkesine seyahate gitmişler ve İkinci Dünya Savaşından sonra İran ve Avrupalı sanatçıların da yardımıyla yerli sanat eserlerinin temininde büyük rol almışlardır (Safari, 1990: 81-102).

Ruyin Pakbaz'a göre 1940 yılında açılan Güzel Sanatlar Fakültesi, İran'da yeni sanatsal hareketlerin başlangıç noktasıdır. Bu okul iki güzel sanatlar ve mimari yüksekokulun birleşimi sonunda ortaya çıkmıştır.

> " Her ne kadar bu okulda Andre Godard gibi hocalar olsa da, 1942 yılında Reza Şah hükümeti bıraktıktan sonra okulda modern sanat eğitimi durdurulmuştur. 1949 yılında, Godard Fakülte başkanlığından istifa etmiş, yerine Mohsen Froughi İran'ın Mimarlık Fakültesi başkanı olarak seçilmiş ve 1962 yılına kadar görevine devam etmiştir. Ziyapour İran çağdaş sanatçılarından ilk kuşağın en önemli ve etkili isimlerinden biridir ve daha sonra "Modern Resim Babası" lakabını almıştır. 1948 yılında Paris'ten döndükten sonra takip ettiği Brawler dergisinin resim, müzik, şiir ve edebiyat sanatını, sanatseverlere aktarmak için çıkartmıştır. Brawler dergisi iki döneme ayrılmaktadır, ikinci dönemin Haziran 1951 yılında "katil bülbül" başlıklı manifestosunda, klasik sanat ve ideolojik modern sanatını eleştirmiş, bu manifestoda realist sanatçıların ve İran minyatür sanatçılarının ayrı ayrı çalışmalarının halk sanatına dönüşmesinden yana taraftar olmuştur"(Pakbaz,2014:143).

Ressam Ziyapour, kübizm tekniğini Andre Letin'in atölyesinde tanımıştır, ancak O batı sanatına düşkün değildi ve eski görüntüleri kübizm sayesinde resimlendirirdi. Eserlerinden biri de "kadınlar tablosu"dur. Resimde kadınların arka planında resimlenen mozaik ise İran'ın yerli sanatını temsil etme amaçlı kullanılmıştır (Safari, 1990: 54-68).

İranlı Ekspresyonist sanatçılardan biri olan Grigoryan tarafından 1950 yılında Tahran'da Estetik Sanat Galerisi açılmıştır. Grigoryan, İtalyan Ekspresyonist bir okuldan mezun olmuştur ve bu galeriyi açma amacı, öğrenciler ve sanatseverlerin doğru yolda eğitim görmelerini sağlamaktır. Gregoryan, New York seyahatinde minimalist stilinin etkisi altında kalması sonucu eserlerinde saman, çamur ve polyester tekniğini uygulayarak İran'ın geleneksel görüşlerini anımsatmıştır. Grigoryan 1958 yılında İlk Uluslararası Bienalini İran'da başlatmıştır. Bu Bienal gösteri alanı Golestan Sarayında ve kültür, Sanat bakanlığı tarafından ve sadece İranlı sanatçıların eserlerini kabul ederek

kurulmuştur. Ancak 1966 yılında beşinci dönemini bitirdikten sonra bilinmeyen nedenlerden dolayı kapatılmıştır. Pehlevi döneminden sonra Kaçar dönemi sonrası Reza Şah ve Reza Şah'ın oğlu Mohammed Riza Şah'ın krallık dönemleri sayılmaktadır. Reza Şah İran toplumu ve geleneksel, özellikle de dini geleneklere karşı mücadele etmeye başlamış ve ilk yolculuğu Türkiye'ye yapmış, Atatürk Türkiyesi'ndeki modernleşmeyi gördükten sonra aynı değişimi İran toplumunda yaratmaya çalışmıştır (Abrahamian,2001: 20-45).

Reza Şah'ın amacı dini inançları tamamen ortadan kaldırmak ve yerine modern bir ülke ve yeni bir kimlik yaratmaktır. Bu dönemde çağdaş kültür ve sanat İran'da karanlık ve sisli bir dönem yaşamaktadır. Pehlevi kültürünün en büyük amaçlarından biri tarihçiler yardımıyla toplumun yeni politika ve siyaset planları uygulanarak eğitilmesi ve sonunda modern ama eski kültür kimliğini muhafaza eden çağdaş bir ülke yaratmaktır. Reza Şah'ın 20 senelik hükümeti sonucunda dini kültür modern bir kimliğe sahip olmuş ama bu değişim Pehlevi tarihinin ikinci bölümünde dincilerin isyanı sonrasında sona ermiştir ve İslam devriminin başlangıcı bu hayale son noktayı koymuştur. Aslında İran sanatı Reza Şah döneminin başında İran'ın geçmiş geleneklerinin devamıdır. 1000 yıl önce İranlılar İslam ve onun kültürünü kabul etmişlerdir. Edebiyat, mistisizm, mimari, resim vs bu dönemde çok iddialı şekilde diğer sanatlar ile kültür ve sanat tarihinin yönetmeni olmuştur. Maddi ve manevi başarılar, İranlı Müslüman bilim adamları dünya çapında kültür mirası olarak ve seçkin sanat eserleri gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde kültürel etkinlikler hükümet tarafından desteklenmiştir(Granville,1902:234).

1.6.İslam Cumhuriyet Devrimi Dönemi

1979 yılında İran'ın Muhammed Reza Pehlevi liderliğindeki bir anayasal monarşiden, Ayetullah Ruhhullah Humeyni yönetiminde İslam hukuku ve Şii mezhebi görüşlerini esas alan şeriat cumhuriyeti kurulmasına dönüşen popüler hareketin adıdır. Devrimin nedenleri arasında Şah yönetiminin halk arasında popüler olmaması ve son zamanlarda Şah'ın özellikle ABD'li yetkililerle fazlaca içli dışlı olması sayılabilir.

Aslında güç ve şeriat isteği mollalar arasında eski zamanlardan beri sürmektedir (Eynaili,2006:138).

> “Ancak kısa süren ikinci monarşi döneminin ardından Tebriz'den gelen Sattar Han ve Bagher Han komutasındaki Kuvayi Milli, Tahran’ı ele geçirdikten sonra şeriat yanlısı mollalar yargılanmış, Şeyh fazlullah Nuri idam edilmiş ve şeriatçılar böylece bastırılmışlardı, Bu baskı, şiddetli bir şekilde Reza Şah döneminde de sürmüş, oğlunun döneminde ise daha serbest kalmışlardır (Safari, 1990, s.36-45).

1902 doğumlu Humeyni, özellikle Ak Devrim'in ardından kadınlara oy hakkı verilmesiyle beraber ülke içindeki Batı nüfusunu bahane ederek, Şah'ın politikalarına açıkça karşı çıkmış ve İslam'ın devlet politikası olması gerektiğini uzlaşmaz bir şekilde belirtmiştir. 1960'larda sürgüne gönderilen Humeyni önce Türkiye'de, sonra Irak'ta kalmış, 1978'de Saddam Hüseyin Humeyni'yi Irak'tan kovunca ABD tekeliyetinden çekinen Fransa ona sahip çıkmıştır. Devrimin ana felsefecisi olarak kabul edilen isim ise İslami Marksizm tarzı düşünceler yürütmesiyle ünlenen yazar Ali Şeriyati’dir(Mohammad,1992:20-32).

Ortasında aslan ve güneş amblemi yer alan İran'ın devrimden önceki resmi bayrağı, tarihi öneme sahip olup 2.500 yıllık İran İmparatorluğu'nun simgesidir. İran'ın devrimden sonraki bayrağında ise Humeyni'nin emriyle şahlığın simgesi olarak düşünülen amblem kaldırılmış ve "Allah" yazısı amblem şekline getirilmiş, ayrıca devrimin zafere ulaşmasının tarihi olan, İran takvimine göre 22 Bahman (11 Şubat)'ı simgeleyen 22 kez "Allah-u Ekber" yazısı bayrağa ilave edilmiştir (Abrahamian, 2008: 20-25).

Humeyni devrimden önce Paris'te kalmıştır. 1 Şubat 1979'da İran'a milyonların katıldığı bir karşılamayla dönen Humeyni, cumhurbaşkanlığına getirilmiştir ve ömür boyu devletin dini ve siyasi lideri olarak kalmıştır. Devrim sırasında ilk önce liberal, sol ve dini gruplar Şah'ı devirmek için birleşmiş, Şah'ın devrilmesinden sonra ise iktidara yükselen Ayetullah Humeyni, muhalif liderleri ve grupları ortadan kaldırmış veya sindirmiştir. Devrimin oluşum sürecinde rantiyeci devlet modelinin petrol krizleri

sonucunda çökmesi etkili olmuştur. Muhammed Reza Şah'ın İran'ın gereksinimleriyle örtüşmeyen tarım politikaları kırsaldan Tahran'a göçü hızlandırmış ve büyük kentlerde siyasi İslam'a yönelen bir alt sınıf yaratmıştır. İran Devrimi'nin oluşumunda Amerika'nın insan hakları politikası ivmeyi arttırıcı bir rol oynamıştır. Devrim sürecinde farklı gruplar Şahı devirme amacıyla birleşmişlerdir. İslamcılar bu süreç içinde güçlenerek devrimi bir islam devrimine çevirmiş ve demokrasi sloganıyla solcu ve muhafazakar halkı birleştirerek zafere ulaştıktan sonra diğer grupları saf dışı bırakarak sonunda dünyanın en acımasız diktatörlüklerinden birine dönüştürmüşlerdir(Safari,1999:68).

Devrim sonucunda İran bayrağından yüzyıllar ve kimi yazara göre binyıllardır İran'ın simgesini oluşturan aslan ve güneşamblemi kaldırılmış yerine İslam Cumhuriyeti amblemi olan "Allah" yazısının logo şekli konmuş ve çeşitli itirazlara neden olmuş, ancak varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Devrim zafere ulaştığında 5 yaşında küçük bir kız olan Marjane Satrapikendi yaşadıklarına yer verdiği kitabının ardından, “Persepolis” adlı animasyon filmi beyaz perdeye taşımış ve dünya çapında geniş yankıya neden olmuş, Cannes Film Festivalinde Jüri özel ödülüne layık görülmüştür(Mohammadi,1992:49-58).

Aslında İslam devrimi iki bölümden oluşur:

1. Pehlevi rejiminin düşüşüyle sonuçlanan Solcu-İslami devrimci gruplarının katıldığı dünya çapında daha çok bilinen devrimdir.

2. 1980-83 yıllar arası Humeyni ve yandaşlarınca gerçekleşen kültürel devrim. 1979-80 arası solcuların güç sahibi olmaları mollalar ve özellikle batıyı endişelendiriyordu. Humeyni dini lider olarak İran'a dönüp Shapour Bakhtiyar'ı istifaya zorladığında çeşitli vaatlerle gelmişti. Örneğin Humeyni konuşmalarında su, elektrik ve otobüsün bedava olacağını vaat etmişti ve devamında sürekli olarak özgür ülkenin medyasının ve siyasi parti kurmanın özgür olması gerektiğini vurgulamıştı.(Safari,1999:123).

> “ Bu vaatler devrimin ana çekirdeğini oluşturan yoksul ve eğitimsiz halk tarafından olumlu karşılanıyor ve Humeyni'nin etrafında daha fazla

toplanmalarına neden oluyordu. Zira mollaların konuşmalarında yer alan bilgiler çocukluktan beri kulaktan dolma bilgilerle uyuşuyor ve kulaklarına hoş geliyordu. Şahın uzun dönem yatırımları, turist çekmek için yaptığı köklü yatırımlar, bölgenin en büyük gücü olmak için harcadığı döviz ve halkı çalışmaya sevk etmesi de halkı kışkırtmaya yarıyordu"(Ervand Abrahamian, 2008:64-85).

Humeyni'ye göre, şah halkın parasını silahlanmaya ve dine karşı gelmek için tursit çekmeye harcamıştı, hâlbuki petrolden gelen paralar halka aitti ve bu paranın halka verilmesi gerekiyordu. Böylece halk yoksulluktan kurtulacak, rahat bir yaşam sürecek ve insanlık makamına ulaşmak için ibadet edebilecekti. Ancak Humeyni'nin İran'a dönüşünde işler pek de anlatıldığı gibi gitmedi Humeyni İran'a döner dönmez verdiği emirlerden birinde "kadınların tam giyinip kapanmasını" emrediyordu. Humeyni'nin bu emrini takiben 8 Mart 1979'da Tahran'da ve büyük şehirlerde kadınlar tarafından büyük protestolar düzenlendi ve özgürlüklerini asla feda etmeyecekleri bildirildi. Kadınlar ve siyasi grupların tepkisiyle karşılaşan Humeyni bu emrini hemen yalanladı ve örtünmenin hiçbir zorunluluğunun olmayacağını bildirdi. Ancak diğer taraftan Humeyni yandaşları muhalif grupları bastırmakla uğraşıyor, güçsüz olanlar idam ediliyor güçlü olanlar da terörize ediliyordu(Safari,1999:125-134).

Ağustos 1979'da Humeyni'nin sözlerinin tam tersi olan ilk bulgu ortaya çıktı: "Ayandegan" adında bir gazete kapatıldı. Bu hareket devamı gelecek bir kıyımın ilkiydi. 1980'in sonlarına doğru Humeyni cuma namazında kültürel devrimin sinyalini verdi. O güne kadar katı şeriat kuralları ve mollaların tek elden ülkeyi yönetmesine direnen üniversiteler Besij denen milislerin hamlesiyle kana boğuldu. Devamında olayları bahane eden mollalar üniversiteleri "batılı görüşlüler dine karşı geliyor" bahanesiyle kapattı. 1983'e kadar süren bu süreçte bir taraftan da halkın İran-Irak savaşıyla meşgul olması neticesinde birçok üniversite ve okul hocası ve devlet çalışanı tasfiye edilmiştir (Mohammadi, 1992: 89-115).

Tasfiyenin bahanesi laik, batılı, modern kültür yandaşı olmak veya dini lider modelini kabul etmemekti. Bu süreçte birçok öğretim görevlisi İran üniversitelerini terk etmiş ve üniversiteler bilimden yoksun hale gelmişlerdir. Ayrıca boşalan kadroları

rahatlıkla Humeyni yandaşları doldurmuşlardır. Sürecin sonunda tüm devlet daireleri ve üniversiteler Humeyni yandaşlarının eline geçmiştir. Devrim zaferinin ilk günlerinde geçen yasaya göre polis üniversitelere giremeyecekti. Onun için de bir çare düşünülmüştü elbet: İstihbarat Bakanlığına bağlı istihbarat birimleri tüm devlet daireleri ve devlet fabrikalarının yansıra üniversitelerde de olacaktı. Diğer yandan bu olaylar ile beraber Humeyni kadınları örtünmeye mecbur kılmıştır(Mohammadi, 1992: 136).

Kadınların direncine karşı tanıkların ifadesine göre, örtünmeyen kadınların saçlarına Besij milisleri tarafından kimi yerde yağlı boya kimi yerde de asit serpilip zor kullanılarak örtünmek zorunda bırakmışlardır. Ayrıca bu süreçte Humeyni'nin emriyle askeri marşlar dışında tüm müzik türleri haram ilan edilip yasaklanmıştır. Yaşanan bu süreçte üniversitelerden çıkan dünyaca ünlü öğretim üyelerinin yerini dolduran Humeyni yandaşlarının verdiği eğitimin sonucu olarak İran üniversiteleri gün be gün gerilemiş ve dünyada bilinmez hale gelmişlerdir, kimi zaman yapılan uluslararası kongrelere katılım neredeyse yok sayılabilir. Örneğin 1929'da kurulmuş olan ve bir zamanlar ülkede ve dünyada bir ortadoğu üniversitesi için büyük üne sahip Khaje Nasaireddin Tusi Teknik Üniversitesi'nde yapılan iletişim kongresine toplam 30 kişilik katılım olmuş, hâlbuki devlet desteği ile bu kongreye büyük yatırımlar yapılmıştır. Kültürel devrim ikinci kez Ahmedinejad 'ın ikinci cumhurbaşkanlığı döneminde tekrar gündeme gelmiş, üniversite hocaları ve devlet çalışanları yeniden tasfiye edilmeye başlamıştı. Ancak devrimin ilk günlerindeki bahaneleri bulamadıklarından dolayı bu kez artık üniversite hocaları ve devlet çalışanları zorla emekli ediliyor ve boşalan yerlerine bu kez Devrim Muhafizlarına mensup kişiler getiriliyordu(Cameron,1986:99-115).

Kültürel devrimin bir parçası olarak artık üniversitelere kızlar kimi yerde "Megnia" denen koyu renkli torba tarzında türbanlar ile gelmek zorunda bırakılıyor ve mantolarının da koyu renkte olması isteniyordu. Radikal İslamcı, muhafazakar ve Ahmedinejad 'ın sıkı destekçisi, nazırlar meclisi başkanı Ayetullah Cenneti, 21.05.2010 tarihindeki Tahran Cuma namazında şöyle diyerek artık üniversitelere kızların eşarp ile

girişinin mümkün kılınmayacağının ve ülkeyi sıkıyönetime alacakları sinyalini iletmişti: "Üniversite öğrencileri geçme puanı almak için örtünme kurallarına uymak zorunda kalacaklardır." Bu dönemde artık yavaş yavaş devlet dairelerinden kadınlar "kadının yeri evinde çocuklarına bakmak ve kocasına hizmet etmektir" bahanesiyle tasfiye ediliyor veya evde çalışmak zorunda bırakılıyordu (Mohammadi, 1992:126-142).

Çalışmaya devam edecek olanlara ise sıkı örtünme kuralları getirilmiş ve uymayanların tasfiye edileceği tehdidinde bulunulmuştur ancak bu sözleri sarf edenlerin Ahmedinejad'ın "Kadın İşleri" müşaviri olduğu ve kendisinin Müşavirlik makamında çalışan bir kadın olduğu halde kadınların çalışmasına muhalif olduğu ve İslam'da kadının çalışmasının caiz olmadığını söylemesi dikkati çekmektedir. Ahmedinejad devrinde devam eden kültürel devrim bunlarla sınırlı kalmamıştır(Cameron,1986:120-142).

Devrimin sonucu olarak ortaya çıkan 30 yıllık İslam cumhuriyetinin iktidarında gün be gün artan şeriat baskısıyla gittikçe artan sayıda genç Hristiyanlığa ilgi duymaya ve din değişerek Hristiyan olmaya başlamıştır. İslam Cumhuriyeti yetkilileri karşı atağa geçerek din değişimin İslam'da cezasının idam olduğunu söylemiş, din değişenlere baskı uygulamaya ve dünyanın tepkisini çekmeye başlamışlardır(Mohammadi, 1992: 45-62).

Kültürel devrim olarak değişim rüzgarı gündeme gelmeden önce, aslında daha radikal bir Şii baskının oluşacağı önceden belli olmaya başlamıştı. Ahmedinejad 'ın ilk cumhurbaşkanlığı döneminden itibaren Hristiyan ve Yahudi azınlıkların okudukları okullarda Kuran okutulmaya başlanmış ve Hıristiyan okulları da dahil, Kuran dersini geçmek sınıfı geçmek için zorunlu kılınmıştı. Elbette Ahmedinejad bununla da yetinmedi. Onun döneminde Sünni Müslümanların baskın oldukları şehirlerde ve onların gittikleri okullarda Şii mezhebine ait din dersleri okulda okutulmaya başlamış ve sınıf geçmek için zorunlu kılınmıştı. Sünni imamlara baskı git gide artıyor, kimi yerde cuma namazı kılmalarına izin verilmiyordu(Mohammadi, 1992: 126-142).

İslam Devrimi sonucu anlatıldığı gibi İran'da yaşam koşulları iyice zorlaşmış ve giderek diktatörlüğün şiddeti ve hükümetin halka baskısı artmaktadır. Bu baskının

sonucu 2009'da bir halk isyanına dönüşmüş ancak bu isyan da kanlı bir şekilde bastırılmaya çalışılmıştır. Devrimden önce Monarşik bir hükümete sahip olsa da halkın temel geçimini sağlayan hükümetin yerini, devrime destek veren eğitimsiz halkı arttırmaya çabalayan bir hükümet almıştır (Mohammadi,1992: 68).

Devrimin ilk yıllarında Humeyni tarafından doğum kontrol yöntemlerinin haram ilan edilmesiyle başlayan nüfus arttırma politikası Ahmedinejad tarafından yenilenmiş, 2010'da Ahmedinejad'ın açıklamasına göre her yeni doğan çocuğa 10.000.000 Riyal (1.500 TL) para ödeneceği bildirilmiştir. Bu uygulama sürgündeki muhalifler tarafından sert bir şekilde eleştirilmiştir. Devrim öncesi 34.000.000 nüfusa sahip olan bir ülke olarak İran'da sağlık hizmetleri devlet bünyesinde gerçekleşip sağlık hizmeti için hiçbir şekilde sigorta primi bile alınmaz iken, günümüzden ülkede sigorta primini ödeyen vergi mükelleflerine dahi tam bir sağlık hizmeti verilememektedir. Ayrıca devrimden önce piyasada gençler ve özellikle üniversite mezunları için kolayca iş bulunurken, günümüzde Ahmedinejad hükümetinin haftada bir saat ücret karşılığı çalışan kişiyi ortalamaya dahil eden hesaplamasıyla dahi işsizlik oranı %25'i aşmaktadır.Devrimi takiben yaşanan ABD büyükelçiliğinin basılıp rehine olayının yaşanmasıyla birlikte Amerika tarafından İslam Cumhuriyetine uygulanan ambargo yasaları, devamında gelen muhaliflerin ve Shapour Bakhtiyar gibi eski devlet büyüklerinin İran dışında öldürülmeleri, Arjantin Museviler Merkezi'nin bombalanması, Avusturya'da bizzat Ahmedinejad tarafından yapıldığı iddia edilen Kürt liderlerinin öldürülmeleri ve özellikle Myconos olayı ile beraber, ambargo Avrupa'ya sıçramıştır. Ahmedinejad'ın nükleer politikalarıyla beraber Birleşmiş Milletler tarafından artarda sıkı ambargo planları uygulanmıştır(Mohammali,1992:146).

Bu ambargolar her ne kadar hükümet tarafından önemsiz olarak nitelendirilse de ülkede geniş ticari kayıplara neden olmuştur. Ayrıca bu ambargolar ve özellikle Devrim Muhafızları'nın yoksullaştırıp sahiplenme politikası olarak bilinen aksiyonlarıyla fabrikalar art arda kapanmış, petrol dışı ülke ihracatı 2009'da 1978'in üçte birini dahi görememiştir. Özgürlük yönünden değerlendirildiğinde ise; İslam devrimi medyanın özgürleşeceği sloganıyla zafere ulaşmış, ancak Ağustos 1979'dan günümüze kadar yüzlerce gazete kapatılmış, hiçbir özel televizyon ve radyonun yayınına izin

verilmemiştir. Besij adı verilen Devirm Muhafizları'nın sivil kolu kurulduğu günden beri İslam Cumhuriyetinin gayri resmi baskı unsurunu oluşturmuş, muhalifleri bastırmakta başrolü oynamıştır. Örneğin 1998'de ilk kez sesini yükselten Tahran Üniversitesi öğrencileri kaldıkları yurtta baskına uğramış, baskın 3 gencin ölümüyle sonuçlanmıştır. Bütün bu siyasi kargaşalar İran'ın kültür ve sanatını da etkilemiş, dolayısıyla birçok sinema kapatılmış, birçok sanatsal faaliyetler durdurulmuştur. 10 senelik devrim başlangıcında zirveye çıkan gazeteler, karikatürcüler, Mural art sanatına bu son 40 senede vurulan darbe nedeniyle henüz toparlanamamıştır. Bazı tiyatro ve sinema oyuncuları İran'ı terk etmeye devam etmekteler(Taslimi,2015:238).

Bir çok ressam, grafiker, fotoğrafçı günümüzde İran'da siyasi ve sosyal gerçekleri vurgulamaktan suçlanarak hapislere atılmış veya çareyi başka ülkelere sığınmakta bulmuşlardır. Özgürlük umuduyla, İran ve sanatçılarına bütün zorluklara rağmen başarılar dilemek gerekir.

2. BÖLÜM

İRAN SANATINDA SEMBOLİK

ELEMENTLERİN SIRALAMASI

2.1.İran Ritüellerindeki Semboller ve Anlamları

İnsan, medeniyetin ilk toplumlarından itibaren sosyal bir varlıktır ve bireysel, benzersiz kimliğine sosyal yaşamı sayesinde sahip olmuştur. Bu nedenle kişiliğini toplum içersinde şekillenmesi sosyal hayatına bağlıdır. Yaşam tarzı, seçimler ve günlük yaşamı kişisel kimlik oluşumunda giderek tarih boyunca daha önemli hale gelmiştir. Boylece bir sanat eseri sanatçının yaşamının bir yansıması olarak görünmektedir.

Dolayısıyla bu toplumu etkileyen ve kişisel kimliğe yansıyan başka nedenlerde olmalı ve en önemlisi ritüeller ve inançların doğuşuna yardımcı olan dinler olmuştur. Bazen motifler bir ibadet kavramında ortaya çıkar, bazen de büyü boyutunda kullanılır ve insanların hayatına dahil olarak değişimlere yol açmaktadır. Bu yüzden elde edilen antik eserlerdeki efsanevi motifler, bir evrensel pozitif ya da negatif çekim kuvveti ve geleneksel öykücülük anlamında önemlidir (Keshtgar, 2014: 26).

Sadece öğretim yoluyla sanat ve inançların arasındaki uygarlık bağlantısını anlayamayız. Dolayısıyla tarihsel nesneleri, edebiyat desteğiyle estetik eğilim ve tutumu medeniyetlerde tarih boyunca araştırmaktayız.

Sanatın gelişimi hakkında farklı dönemlerde devam eden kültürel ve sosyal olarak İran kimlik evrimini şekillendiren faktörleri, sanatın en güçlü parçası olarak sembolleri ve uygulamalarını dini inançlar eşliğinde araştırmaktayız. Bu konu kendi başına ikili görsel kültürün birleşip kamu altyapısının geliştirilmesi olduğunu göstermektedir ve İran kültürel entegrasyonda özel bir ilgi kaynağı olmuştur(Keali1975:29-35).

Sanat birkaç nedenden dolayı dini biçimli görülmektedir. Çünkü konumuna göre, işlev gibi etmenlerden dolayı sanatın dinle bağı güçlenmektedir ve din, sanatın bir parçası olma durumundadır. Buna göre bölgesel olarak ibadet yerleri, manastırlar,

tapınaklar, sinagog, kilise ve camiler genellikle ritüeller ve kutsal yapılar sanatsal eserler içerisinde yer almıştır.

İnsanlık tarihinde istisnasız tüm inançlarda kullanılan dil ve sembolik biçimlerin, sembolizm kullandıklarını göstermektedir. Sembolizmin motifler kavramında yayınlanması başka yollardan anlaşılmış olmasından daha iyi bir yöntem olarak gösterilmektedir (Pope, 1960: 27-36).

Kültürel simge, değerlerin bazı yönlerini temsil eden nesneler, kültürün doğası olarak algılanan norm ve idealler ya da kültürün herhangi bir bölümü için kullanılan bir tabirdir. Kültürel simgeler büyük ölçüde değişkendir.

Sembol, logo, resim, isim, yüz, gerçek veya kurgusal insanlar birer kültürel simge olabilmektedir. Antik nesnelerde görünen görseller insanların mücadele ve umutlarına işaret etmekte ve doğanın korkunçluğunu temsil etmektedir. Böylece gökyüzü, güneş, ay ve dünyanın unsurları ibadet ve ilkel dinler olarak saygılanmaktadır ve doğanın manevi özelliğini, ruhların yaşadığı mekân olarak değerlendirmektedir İlkel insanın algısı dünyadan belirsiz bir güçtür ve bu kavram fikri dünyanın gökyüzüne ve yeryüzüne ikiye ayırmış olmasıdır(Sajadi,1982:43).

İran sanatı, sanatçının kendi ruhunun özelliğini ve duygularını kültür ile birlikte dinin manevi anlamıyla birleştirerek yeni bir kimlik yapmasıdır ve Pers sanatında toplu halde göstermekte olmasıdır.

İslam dininin İran sınırlarına geçmesiyle birlikte Pers sembol elemanlarıyla birleşimi sonucunda evrim süresinde gelişmiş ve İran-İslam elemanların özel bir sanatsal kavramı oluşturulmasına neden olmuştur.Böylece İslam sanatı tasarım ve görsellerde sembolizmin soyut dilini, estetik sanatlarda kitlesel kavramlarını aktarmaktadır. Bilimsel kanıtlara göre kazılardan elde edilen nesnelerden arkeologlar tarafından geometrik şekiller ve çizimler yardımıyla medeniyetler iletişimlerini anlamlı şekilde yapılmasına yorumlamışlardır (Keshtgar, 2014: 48).

Antik dünyada kullanılan bazı motifler, kanat gibi görseller sanat eserlerinde gücü temsil ederler ve kanatlı mitolojik hayvanlar, fantastik yaratıklar çizimlerde bir sanat eseri olarak her zaman üstün, güçlü ve ilahi bir anlam taşımaktadırlar. Ayrıca Ariyanlar'ın girişinden önce İran'da elde edilen çanak çömleklerdeki çizimlerde İran

halkının yıldızlar ve astronomi hakkında bilgisahibi olduklarını göstermektedir(Zolo,1998:234-249).

Araştırmacılara göre Persepolis ve Apadana sarayında görünen inek ve aslan görselleri astronomi bilimine hakim olan bir toplumu tarif etmektedir. Ahameniş döneminde astronomlar bilgilerini Babil'deki Ariyanlara aktarmışlardır. Çünkü tarihte ilk defa Babil'de güneş yörüngesini 30 derecede bölen 12 burç görülmektedir.

İran tarihinin başlangıcından bu yana her zaman mitler eşliğinde, bilinmeyeni doğadaki olaylarla anlamlandırmışlardır ve aynı zamanda İran kültüründe dealler yaratmak için insanlar mitlerden yardım alarak sembolleri inançlarının kültürel gelişiminde destekleyerek ayakta tutmuşlardır. İran'ın ilk ritüeli Mehrmen inancı olarak ortaya çıkmıştır ve bu sembol yıllar boyunca ahlak ve temiz aşkı temsil eden işaret kaynağı olarak belirlenmiştir, Mehrmen ritüeli iyi düşünce ve kutsal duygularına sahip olan bir İranlı anlamındadır ve bu varlığı kalbinde sonsuzluğuna işaret etmektedir(Zolo,1998:234-249).



Resim1: Mehrmen sembolü. İran tarihinin Mehremen mitinden KAYNAK: Malihe Keshtgar, 2014

1 - Kolon: sütun kaide anlamına gelir

2 - Kalem: bilgi ve farkındalık sembolü

3 - Terazi: eşitlik, adalet

4 - Eller: Allah bilendir ve yüce dua anlamına gelir

5. Kalp: sevgi ve şefkat, dostluk ve aşk anlamına gelir

6 - Halka: aile ve yaşam sembolü

7 - Güneş: hayat, yaşam ve ışık sembolü

8 - İran haritası: İran toprakları ve iklim anlamına gelir

Mehrmen sembolü Tanrı'nın temiz sevgisini, bilim sayesinde olan yaşamın temeli aileyi temsil etmektedir. Yüzük sembolü aile, kadın, erkek ve çocuklar anlamına gelir ve başta olan ikili yüzük kadın ve erkeğin bağını göstermektedir ve sonsuzluğuna işaret eder. Üçüncü yüzük ise çocuğu temsil eder, bir gün aileden ayrılır ve kendi kaderinin peşinden giderTerazi sembolü burada dengeyi temsil eder, her zaman karşılıklı aşk aralarındaki etkileşimin bir göstergesidir. Ellerin görseli ise tanrıya ibadet etmek için yukarı kaldırılmasına işaret eder ve her zaman aşkın inanç ve dindarlık ile başladığının ve onun isteğiyle ölümsüzleştirdiği hayatın göstergesidir. Kalem sembolü ise bilinçli ve akıllıca alınan kararların daha iyi sonuçlanmasını göstermektedir. Aşk da aynı şekilde değerlendirilir ancak aşk sınırsız derin bir duygudur ve eğer bilinçli iradeyle onun yönlendirmezsek pişmanlıklara yol açabilir diye aşk ille mantık aynı dengede tutulmaya çalışılmıştır(Pope, 1960: 54-72).

2.1.1.Antik İran'daki Ritüeller Görünümü

Nevruz, Mehrgan, ateş yakma ayini ve Forougan gibi kutlamalar İran'ın kültür yapısında çok önemli değere sahiptir. İran'da yılın sonunda Nevruz öncesi son Çarşamba günü kutlamasıdır ve tarih boyunca en önemli ritüellerden biridir.

Antik İran'ın tarihinde ateş kutlaması Nevruzun başlangıcı birkaç ritüeller karışımı ile birlikte Suri adıyla kutlanmaktadır. Suri'nin anlamı eski Frasça'da kırmızı renktir ve bugün de kırmızı bir ateş yakılması anlamına gelmektedir. Nevruz'dan birkaç gün önce insanlar tanrının elçileri adına tören hazırlar ve ateş tapınaklarında ateş yakarak kutlamalara başlanır. Bu gösterilerde kundakçılar, sanatçı kadın ve erkeklerden

oluşan gruplar halinde eşliğinde insanların eğlendirmek ve mutlu etmek için şarkılar ve ilahiler söyleyerek neşe kaynağı olurlar (I.Prada, 2012: 134).

Yakılan ateş iki hafta boyu Nevruz'dan sonraki günlerde şehirlerin farklı yerlerinde güneş doğana kadar yakılı tutulmuştur. Bu ateş, sevgi, ışık ve dostluk sembolüdür ve Kundakçıların hedefi insanların hayatına neşe katmaktır. Ayrıca kış ortasındaki kutlamalar yüzyıllardır aynı amaç ile yapılmaktadır, bu yakılan ateşin başka bir amacı da, karanlık ve şeytanın insanların hayatına girmesini engellemektir. Bu inanca göre kötülükler ve uğursuzlukları ateşte yakarak yeni yıla masum ve temiz şekilde başlamış olurlar(I.Prada, 2012: 137-154).

Suri Çarşamba ritüelinin temel unsuru ateş yakmaktır. Özellikle Çarşamba gecesinde üç kazık ateş yakılırdı ve İran kültüründe Perslerin üç inancını temsil etmektedir. (iyi düşünce, iyi kelimeler ve iyi davranıştır) Bu ayinde genç kızlar ve erkekler yüzlerini kapatarak ellerindeki kaşık ve kaseler ile sesler çıkartıp ve komşulardan tatlılar, kurabiyeler ve çerezler toplarlar(Kazemi, 2008: 33-45).

> “Kaşık sesi yapma fikrinin kökeni eski zamanlardan kalmadır. İnsanlar her yılın sonunda ölen insanların ruhunun ailelerinin evine geldiklerine ve onlara yeni yılda bereket getirdiklerine inanırlar. Bu inanca göre ruhlar yüzlerini kapatıp insan kılığında kapılara gelerek onlara hediyeler verirler ve bu kaşık sesleri ile ruhlarla iletişim kurarlarmış. Tüm insanların bu ritüelleri yapma amaçları, bütün dönemlerde bir araya toplanıp güçlenmek, konsantrasyon ve birlikteliği yaratıp manevi ve pozitif enerji almaktır. Antik İran'da farklı takvimler yaygın olmuştur ve Sasani döneminde iki tür takvim kullanılmaktadır. İlk yıl, güneşe göre hesaplanan Avesta takvimidir ve bu takvime göre 12 ay ve her ayın sadece 30 günü vardır. Bu 30 günün kendine ait adı ve özelliği bulunur ama kalan 5 gün yılın son ayında Mart ayına eklenerek ve Epahomene adını alırdı”(Pahlavan,2001:72-84).

Bu takvime göre 12 ayın isimleri yılın 12 günü ile aynıdır, Nisan ve Mayıs gibi aylar yılın ilk ayları olarak baharın başında hesaplanırdı ve adları Ferverdin ve Ordibeheşt'tir. 19. güne kadar Ferverdin sayılırdı ve Ordibeheşt ikinci ay olarak ayın

üçüncü gününe kadar aynı adı alırdı. Bu yüzden yılın her 12 ayının başlarında kutlamalar yapılırdı ve aşağıdaki tabloya göre isimlendirilirdi:

Ritüeller Adı	Tarih ve Farsça Adlar	Aylar	
Foroudgan	19. gün , Farvardin	Nisan	1
Ordibeheştgan	3. gün , Ordibeheşt	Mayıs	2
Khordadgan	6. gün , Khordad	Hazıran	3
Tirdadgan	onüçüncü gün , Tir	Temmuz	4
Emordadgan	7. gün , Mordad	Ağustos	5
Şehrivergan	4. gün , Şehriver	Eylül	6
Mehrgan	16. gün , Mehr	Ekim	7
Abangan	10. gün , Aban	Kasım	8
Azargan	9. gün , Azer	Aralık	9
Khorram ruz	1. gün , Hormozdey	Ocak	10
Behmangan	2. gün , Behmen	Şubat	11
Esfandgan	5. gün , Sepandgan	Mart	12

Resim 2: Ritüellere göre İran'ın aylar kategorisi, Anis Kazemi, 2008

Bunlar 12 ritüeller olarak Sasani döneminden önce başlayan şenlik kutlamalardır. Ordibeheştgan (diğer ismi golestan) ayıateş yakılan ritüellerdendir ve her Ordibeheşt ayının üçüncü günü Ordibeheştgan kutlaması yapılmaktadır. Onuncu gün olarak adlandıran Temmuz ayı adını Tirgan tanrısından almıştır. Bu nedenle antik İran ritüelleri arasında en önemli kutlamalardandır ve kutsal sayılır. Eylül ayının kutlaması ise altıncı ayın dördüncü gününde Spenta tanrısının sembolü monarşi koruyucusu ve metallerin muhafızını temsil eden Şehrivergan kutlaması adını almıştır (Kazemi, 2008, s.56-69).

Emordadgan ritüeli Mordad ayının yedinci gününde açık hava ve doğada yapılan kutlamadır. Mehrgan ritüeli sonbahar başlangıcında yapılmaktadır. Özellikle Mehrgan ayından Persepolis'de büyük Darıyuş'un emriyle yazılan yazıtlarda söz edilmiştir. Antik İran inancına göre ateşten sonraki kutsal unsur sudur. Bu nedenle Aban ayının onuncu gününde beyaz kıyafetler giyerek deniz kenarında kutlanırdı. Zerdüşt inancına göre Azargan ayını ateş tapınaklarında ateş yakarak ve kurban keserek kutlarlardı. Khorramruz, Dey ayının ilk gününde ve dini ritüeller ve ibadet törenleri için

yapılmaktadır. Behmengan kutlaması Behmen ayının ikinci gününde Zerdüşt inancını temsil eden ritüeldir. Bu günde kokulu bitkiler ateşte yakılırdı ve yemekler yenirdi. Sepandgan kutlaması Mart ayının beşinci gününde kutlanır, Sepandgan, Zerdüşt'a göre yeryüzünü ve kadınları koruyan meleğin adıdır(Kazemi, 2008, s.117-126).

Zerdüşt'ün önemli olan tanrı ritüellerin sıralaması takvim kutlamalarına göre:

1- Göklerin yaratılışı
2- Suların yaratılışı
3- Toprağın yaratılışı
4- Bitkilerin yaratılışı
5- Hayvanların yaratılışı
6- İnsanın yaratılışı

Antropoloji açısından antik İran'ın adetler ve ritüellerine bakarsak, insanlar geleceğin her sene Nevruz ile yenilendiğine inanır. İranlıların inancına göre Nevruz'da Zerdüşt tanrı ile gizlice iletişim kurar ve Nevruz'un olduğu gün bereketi insanların refahı için halklar arasında bölüştürür(Pour,2013:48-55).

2.1.2.İran Kültüründe Sembollerin Değişim Aşaması

Tarih, geçmişin aynası ve olduğumuz zamanın oğrenme kaynağıdır. Kabul etmeliyiz ki hiç birşey tarih kadar milletler ve toplumlar arasındaki ilişkiyi açiklayamaz. Milletlerin çeşitli dilleri olabilir ama birkaç tarihe sahip olamazlar. Tabii ki her milletin, ne kadar küçük bir topluma sahip olsa da tek parça dönemlere bölünen tarihi geçmişi vardır.Her milletin güçlü bir tarihinin olması yaşadığı olaylar ve tabii ki kültürel sanatından kaynaklanır, ülkelerde kültürü tespit eden ritüeller ve inançlar, tarih boyunca semboller ve görseller sayesinde günümüze kadar canlı ve net ayakta kalabilmeyi başarmıştır. Sanat her dönemin değerli ve en büyük kültürel karakteri olmaktadır. Elde edilen geleneksel antik eserler, İran toplumunun tarih boyunca yaşamının ve güzel sanatlara ilgisi ve ilişkisinin güçlü olduğunu göstermektedir. Bu güzel sanat anlayışı eski İran eserlerinde sıradan yemek tabaklarında bile kolayca kendini göstermiştir.Sanat

ve yaşam tarzının birbirinden ayrı olmadığına, ürünlerde inançların ve mitlerin semboller sayesinde yansımalarına şahit oluyoruz. İstisnasız tüm inançlarda sembolizm anlayışı insanlık tarihi boyunca net bir şekilde görünmektedir. Çünkü sembolik formlar kavramında kelimede yetersiz olan mesajların anlaşılabilecek dile dönüştürmesine yardimci olmuştur (pour, 2013, s.23-47).

Semboller aracılığıyla kültürleşme daha kolay şekilde yansımaya yardımcı olmuştur. Bir toplumun kültürel sembolleri ile uğraşması zaman içerisinde bilinçaltında gizli hale gelir, bu yüzden sembolik işaretler bir görsel biçiminde en kısa ve hızlı şekilde mesajlaşmaya yardımcı olmuştur. Bu tür mesaj gönderme yöntemi en eski dönemlerde ilk görsel şekillerde mağaralarda başlamıştır. Daha sonra eski belgeler, efsaneler ve dini ritüeller yardımı ile farklı kavramda semboller yaratılmış ve uygulamalar yapılmıştır. Günümüzde bir grafik tasarımcının logoya semboller yardımıyla repliklerin tasarımı sürecini hassas ve zor bir çerçeve içerisinde gerçekleştirmesi gerekir, tasarımcının aynı zamanda anlayış, bilgi sahibi olması sembollerin temel yapısında ve teknik seçeneklerde çok daha önemli konulardır.Aslında, semboller ilişkileri temsil eden görsellerdir ve bu tür görseller efsanelerden alınan mitler kadar karışık değildir. Daha sonra basit, ulaşılabilir şekillerde ortaya çıkmıştır ve insanları yönlerdirmeye çalışmıştır.Geçmişte fikir sahibi olan öğretmenler, öğrencilerin sadece teknik becerileri değil de aynı zamanda din ve dini uygulama sırlarını öğrettiler. Bu bağlantı üzerinden sanatçılar, sembol ötesindeki manevi, metafizik ve kozmolojik teorileri sembolik İslam sanatı içerisinde öğrenmiş ve İran'ın İslam felsefesi ve tasavvufu olan gizemli belirtilerini sanat eserlerinde yansıtmışlardır (pour, 2013:58-62).

Tarih boyunca her zaman sanat ve din türetilen manevi geleneklerin güçlü bir bağı olduğuna şahit olmaktayız. Aslında din ve sanat, derin duygulara sahip insanlar tarafından mistisizm ve dil şekillendirmesinde önemli faktörler olarak değerlendirilmektedir.Sembolik ve soyut konularda kavramlara dayanan bu dönemde birçok sanat eserleri elde edilmiştir, sanat ve din arasındakı ilişki İslam döneminde gelişmiş ve zaman içerisinde farklı farklı dönemlerde geliştirilmiştir. Ama bunu unutmamalıyız, genel bir bakışta antik İran sanatında, antik motifler yüzyıllar boyunca

eşsiz özelliklerini, ritüeller, inançlar ve gelenekleri yansıtarak korunmuştur (Sarfaraz, 2009:94-108).

Antik İran'ın sembollerindeki özelliklerine baktığımızda basit ve kolay çizilmiş olan görseller de görünmektedir ama bu konu onların becereksizliklerinden kaynaklı bir durum değildir. Çünkü bu resimlenen semboller antik eserlerde eski insanların bakış açısı ve nasıl bir fikir sahibi olduklarını göstermektedir. Antik İran'ın motiflerini yorumlanmasında dikkat etmemiz gereken nokta, eski insanların efsaneler gereği ve kişisel algılarını dahil ettikten sonra yaşadığı dönemin doğası ve etrafındaki olayların etkisinin bu motifleri yaratmasına yardımcı olduğudur. Örneğin, kuzeyden doğuya plato tepelerinde keşfedilen nesnelerdeki motiflerde zaman içerisinde bulunduğu coğrafyadan dolayı değişiklikler oluşmuştur (Resim 1-2-3).



1 2 3

Resim 3: Hayvan motifleri hiçbir ritüel ve ya efsaneye bağlı değildir sadece kişisel bakış açısı ve coğrafi bölge özelliklerini taşimaktadır.
KAYNAK: Sarfaraz, 2009

Böylece bir çok nedenlerden dolayı semboller tarih içerisinde evrim ve simge değiştiriyorlardır. Temelde her kültür ve tarihte efsanevi semboller o kültüre bağlı olarak tanımlanır ve tüm insanlar arasında bazı semboller aynı anlamı ifade etmektedir.

2.1.3.İran Mitolojisi

İran mitolojisi ve İran efsaneleriyle ilgili en eski bilgiler MÖ. XV. yüzyıla aittir. Arkeolojik verilerin yanı sıra İran milli tarihi ve tarihi kişilikleri konusunda en eski işaretler Rig Veda ve Avesta'da yer almaktadır. Zerdüşt'ün kutsal kitabı Avesta,

değişik tarihlerde kaleme alınmıştır. En eski bölüm olan Gatalar bu dinin peygamberi Zerdüşt'ün ilahileridir. Araştırmacıların çoğu söz konusu ilahilerin MÖ. VI. yüzyılda yazılmış olduğu kanısındadırlar. Ancak birtakım araştırmacılar ve bu konuda detaylı çalışmaları bulunan uzmanlar da söz konusu bölümlerin yazılış tarihi olarak çok daha eskilere gittiğini, Zerdüşt'ün yaşadığı dönemlerin MÖ. 1100-1500-1700'lü yıllar olduğunu söylemektedirler. Yeşetler de Zerdüşt'ten çok daha eski dönemlere ait birçok efsane ve hikayeyi yok olmaktan kurtararak daha sonraki dönemlere aktarmaları bakımından önemli metinlerdir. Araştırmacılar, Avesta öncesi dönemlerde de İran mitolojisiyle ilgili veriler bulunduğu kanısındadırlar(Sarfaraz, 2009:147-162).



Resim 4: Elam kabartmalar, Elinde bir balık kuyruğu yılan gibi ayakları ile bir kadının görüntüsü.

İran'ın mitolojik tarihinde balık kuyruğu Elam ve Ahameniş dönemlerinde görünmüştür KAYNAK: Sarfaraz, 2009

İranlılar, Hint-İran birleşik kavminden ayrıldıklarında birtakım destanlar ve efsanevi rivayetleri beraberlerinde getirmişlerdir. Bu rivayetler ilerleyen zamanlarda onların yeni vatanlarına ve yeniden şekillenmiş yapılarına da uyum sağlamıştır. Bu yüzden Hint ve İran mitolojilerindeki ortak efsanelerin birbirinden farklı değişik

versiyonlarına rastlanabilmektedir. Jemşid'in ya da Feridün'un ve babasının efsanelerle karışık destanları, Sanskritçe eserlerde birtakım farklılıklar ve değişik şekillerde aktarılmaktadır (Wilkinson, 2010: 55-71).

İran kahramanlık hikayeleriyle efsanelerinin tarihi Aryaların İran topraklarına geldikleri günlerden başlar. İran kavmi, İndo-Europeenne/Hint-Avrupa kavimlerinden biridir.

Aşamalı olarak Asya'nın orta kesimlerinden Atlas Okyanusu kıyılarına kadar yayılmış ve yenidünyanın keşfiyle birlikte dünyanın birçok bölgesine de gidip yerleşmişlerdir. Bu ırkın kollarından biri, tarihin çok eski dönemlerinden beri diğer kollara oranla çok daha fazla önem kazanmış, onun oluşturduğu medeniyet, edebiyat ve kültür, Hint-Avrupa ırkının diğer kollarından daha etkili olmuştur. Bu kol İndo-İranienne/Hint-İran koludur. Tesbitlere göre MÖ. 3000 yıllarında Hint-Avrupa grubundan ayrılıp Hint ve İran ırkları olarak iki ayrı kola bölünmeden önce bunlar, Orta Asya bölgesinde yaşamakta; ortak din, dil, inanç ve mitolojilere sahip olup kendilerini "Arya: şerefli" nitelemesiyle ifade etmektedirler. Daha sonraki dönemlerde birbirlerinden ayrılarak Hindistan ve İran ülkelerine yerleştiklerinde bu ismi her biri kendisi için kullanmıştır (http://www.nimetyildirim.com.tr).

Arya kavmi, İran topraklarına gelip yerleştiğinde, Hint Aryaları ile aynı yerde birlikte yaşamakta olan atalarından miras olarak almış oldukları hikayeler, destanlar ve efsanevi rivayetleri de beraberlerinde getirdiler. Hint kavimleri arasında da yaygın olan bu efsaneler, İranlılar arasında daha geniş kitlelere yayılarak özgün nitelikler kazandı. Zamanın akışıyla söz konusu rivayetlerde, yaşanılan çevrenin de etkisiyle şekillenen yeni düşünce ve inanç ekseninde birtakım değişiklikler meydana geldi. Bu kaynakları ortak, ancak ifade edildiği gibi bir ayrışma ve değişim sonrası farklılıklar gösteren efsanelere: İranlılar arasında farklı bir görünüm kazanan "Cemşid Destanı", "Feridün Destanı" ve babası "Abtin Destanı" gibi efsanelerin yanı sıra Sanskrit edebiyatında ve önemli Sanskrit kaynaklarında yer alan başka birtakım mitolojik hikayeler örnek verilebilir. (Resim 5)

İran'a göç ettiklerinde Arya kavminin dini, Hint Aryalarıyla ortak, eski ve Aryalara özgü bir inanıştı. Hem Hint kültüründe ve hem de İran geleneklerinde bu inanış zamanla birtakım değişimler geçirmiş, İran bölgesinde Zerdüşt'ün ortaya çıkarak dinini yaymasıyla birlikte, Zerdüşt'ün reformları ve yeni birtakım dinsel, yapısal ve düşünsel katkılarla bambaşka bir yapı kazanarak büyük dünya dinleri arasına girmiştir. Ancak bu eski inanışın İranlılar arasında çok derin izleri ve hatıraları kalmış, bu hatıralar, İran mitolojisinin ve özellikle eski İran dini efsanelerinin kaynağını ve temel taşını oluşturmuştur. Bu eski dünyanın ve klasik geleneklerin rengini taşıyan efsaneler, zamanla birtakım eklemeler ve çıkarmalarla yeni görünümler kazanmış, çoğu yerde milli, tarihi kahramanlık destanları ve rivayetlerle iç içe girmiş ve öylece geniş coğrafyalarda yaygınlaşmıştır(www.nimetyildirim.com.tr)



Resim 5: Ahura mazda, İran mitolojilerindeki tanrı, Taghe Bostan KAYNAK: Behrouz Atouni, 2011

Milli rivayetler, dini efsaneler, tarihi gerçekler, İran kahramanlarının maceraları, göç öncesi ve Orta Asya topraklarında yaşadıkları dönemlerden kalma hatıralar ve efsaneler, ordu sevki ve savaşlar, savunma amaçlı mücadeleler, çeşitli bölgelerde sanatsal gösteriler ve kahramanlık sergilemeler, Arya ırkının gurur ve kibirliliği, İranlıların yeni inanışlarına, tanrılarına ve hepsinin İran ve İran halkının destekçileri ve hamileri olduklarına inandıkları İmşaspendan'a bağlılıkları, İran'ın doğu bölgelerinden çıkan ve bağımsız hükümetlerin oluşumunda gayret göstermiş sultanlar ve emirlerin tarihleri ve daha başka konuların karışımıyla düzenli ve bütünlük içerisinde

derlenen efsaneler ve hikayeler ortaya çıkmıştır. Söz konusu anlatımların temellerini oluşturan tarihi gelişmeler, efsaneler ve dini rivayetlerin birtakım örnekleri de Avesta'da görülmektedir. Bu rivayetler daha sonraki dönemlerde oluşan İran efsanelerine de kaynaklık etmiştir(www.schoolmaster.ir/2011).Hylnz,2011:25).

Diğer milletlerde görüldüğü gibi, İranlılar da bu hikayeler ve efsanelerinin oluşumunda asıl hikayeler üzerine birtakım eklemeler yapmışlardır. Söz konusu hatıralar ve efsaneler İran milli kahramanlık destanlarının temelini oluşturmaktadır. Her geçen gün bu anlatımlar, milli destanlar gelişmiş, asırlar geçince de doğaüstü özellikler bu hikayelere egemen olmuş ve yetenekli şairlerin dizelerinde kahramanlık efsaneleri olarak işlenmiştir (http://www.nimetyildirim.com.tr).

Zamanla gelişen ve olgunlaşan İran rivayetleri, İran tarihinde yeni bir dönem, yeni bir sayfa olarak kabul edilen "Eşkaniler Dönemi"nde farklı bir boyut kazanmıştır. İran askeri ve sivil toplum güçleri bir taraftan İran'da kalan Yunan kalıntılarıyla uğraşırlarken diğer taraftan da Bizans kahramanları ve komutanlarıyla mücadele etmek zorunda kalmış, Eşkani yönetimiyle ortaklıkları bulunan birtakım hanedanlar ortaya çıkmış, bunlar da birtakım efsanevi hikayelere konu olmuşlardır. Bu dönemden ve söz konusu hanedanların kahramanları, emirleri ve savaşçılarından da İranlıların milli hatıralarında birtakım kahramanlık hikayeleri ve efsaneler kalmıştır.

Daha eski dönemlerin hikayeleriyle zaman ve mekan boyutunun uzaklığının unutulması nedeniyle eski ve yeni anlatımlar özellikle de sözlü olmaları gerekçesiyle birbirine karışmıştır. Bir bakıma eski hikayeler ve rivayetler yenilerin katılımıyla yepyeni görünümler, farklı renkler ve içerikler kazandı. Bu dönemden sonra İranlıların mitolojik destanları, efsaneleri, hikayeleri ve rivayetleri olgunluğa erişmiş olarak ortaya konuldu ve derlenmeğe başlandı. Samanilerin ortaya çıkışıyla birlikte bir taraftan din ve Zerdüşt dini bağlantılı konulara duydukları yoğun ilginin, diğer taraftan da doğulu ve batılı düşmanları karşısında milli duygularının etkisiyle klasik rivayetler dini, milli ve tarihi gerçekler şeklinde yavaş yavaş toplanarak yazıya aktarılmaya başlanmıştır. Bu ilk çalışmalar, daha sonraki dönemlerde milli rivayetler konusunda önemli kitapların yazılmasına da uygun bir ortam hazırlamıştır. Özet olarak; İran milli hikayeleri ve

rivayetleri, Arya kavminin İran'a göç etmesiyle başlamış, İran'a yerleşmelerinden sonra her geçen gün yeni gelişmelerin eklenmesiyle gelişimini sürdürmüş, yazılı ve sözlü rivayetler ve hikayeler bu yolla aşamalı olarak derlenip Sasaniler dönemi sonlarında da en olgun ve en geniş şekillerini almışlardır(Mabini,2015:8).

Veda ve Avesta içerikleri açısından karşılaştırıldıklarında Hint ve İran kavimlerinin birlikte yaşadıkları ortak bölgelerinde, henüz iki ayrı ırka ayrılmadan önceki dönemlerde Cem (Veda'da; Yama, Avesta'da; Yime), Abtin (Veda'da; Aptya, Avesta'da; Athwya) vb. özgün ortak kahramanlara sahiptirler. Veda metinlerinde çok geçen ve saygınlığıyla bilinen Asura, İran dini geleneğindeki Ahura'nın kendisidir (Reyes, 1998:43-51).

Daha önce de işaret edildiği gibi Aryaların İran topraklarına göçlerinden sonra bu serüvenler birtakım eklemeler ya da kısaltmalarla içerik ve nitelikleri açısından değişik şekiller almaya, gelişip olgunlaşmaya yüz tuttular. Bunlardan birçoğu elbette efsane ağırlıklı hikayelerdir. Başka bir ifadeyle sadece soyut, gerçek olmayan hikayelerden ibarettir. Bunlar arasında dünyanın yaratılışı, Ahura Mazda ve Ehrimen'in, Sığır ve Geyümers hikayesinin ırkların ortaya çıkışı konusu gibi örnekler verilebilir.

Bunun yanı sıra birtakım hikayeler de gerçek tarihi olaylara dayanmaktayken, zamanın uzun kesitleri arasında ağızdan ağıza aktarılmaları nedeniyle tarih yatağından uzaklaşarak hikaye ve efsanelere dönüşmüştür. Avesta'nın ortaya çıktığı zamanlara yakın günlerde, İranlılar için yaratılışın ilk dönemlerinden Zerdüşt'ün peygamber olarak ortaya çıkışına kadar birtakım rivayetler ve sözlü anlatımlar tarihi rivayetler adı altında sözlü olarak aktarılagelmiş ve bu rivayetlerden Avesta'nın değişik bölümlerinin hazırlanmasında yararlanılmıştır. Bu durum da, Avesta yazarlarının eski İran rivayetleri, efsaneleri ve hikayeleri konusunda belli birikimleri bulunduğunu göstermektedir. Onlar bu rivayetlere tarihi gerçekler gözüyle bakarak Avesta'nın hazırlanmasında kullanmışlardır. Bütün bunlardan; eski İran rivayetlerinin ilk olarak Zerdüşt'ün kutsal kitabı Avesta'da yer aldığı ve bu konudaki çalışmalarda söz konusu kutsal metnin değeri ve önemi sonucuna varılmaktadır. Dini mitoloji konusunda da eski İran'daki dini yaşayışı ve ayinleri de içeren yaşanmış birtakım efsaneler bulunmaktadır. Zerdüşt'ün

ortaya çıkmasından sonra bu rivayetler birer hatırat metni olarak kalmış, eski İranlıların dini efsaneleri olarak daha sonraki dönemlere aktarılmıştır. Bazen de bu rivayetler, milli tarihi destanlar, efsaneler ile birlikte kahramanların maceraları, İranlı komutanların ordu sevkıyatları ve İran milletinin mücadelelerini konu almakta ve en güzel şekliyle yansıtmaktadır(Davey,1998:62-86).

İranlıların Yunanlılarla savaşları, İskender'in İran'dan çekilmesinden sonra onun İran'daki derin ve etkin nüfuzuyla mücadeleleri, Bizanslılara ve o çağın doğu imparatorluklarından gelen saldırılara karşı savunma faaliyetleri, birtakım hatıraların yaşanmasına ortam hazırlamış ve klasik efsanevi destanlarına hamasi bir renk kazandırmıştır. Buna; Areş-i Kemangir'in İran-Türan sınırlarını belirlemek amacıyla Amul'dan Merv'e ok atması örnek verilebilir. (Resim 6)



Resim 6: Areş-i Kemangir, İran- Amol bölgesinde yapılan heykel KAYNAK: Dr Mahtab Mobini & Azade Shafei, 2015

Burada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta, Şahname'deki efsanelerin fantastik açıdan Yunan mitleriyle mukayese edilebilecek benzerlikler göstermemeleridir. Yunan mitlerinde beşeri görünümdeki kahramanlar akıl, sarhoşluk, şarap, kıtlık, kuraklık gibi metafizik ya da maddi konularda karşı karşıya gelmektedirler. Ancak Şahname'deki efsaneler, İran milletinin ülkelerini korumak ve kollamak için verdikleri mücadelelerin destanıdır. Şahname, bütünüyle mitolojik amaçlı yazılmış bir

eser değildir. Mitolojik konulardan söz ettiği yerlerdeki bilgiler İran tarihini konu alan bölümleridir. Diğer taraftan Şahname'deki efsaneler, Arya kökenli efsanelerden kaynaklanmaktadır. Avesta'nın ağızdan ağıza sözlü olarak aktarılmış olan ve tamamı milli içerikli, İran milli gelenekleriyle tarihi ve adetlerini koruma ve sonraki nesillere aktarma özelliği taşıyan hikayeleri Şahname'nin yazılmasına neden olmuştur (http://www.nimetyildirim.com.tr).

Diğer taraftan Rüstem'in "Hefthan"ı içeriği açısından Herkül'ün "On iki Han"ına benzemektedir. Rüstem adı, Avesta'da asla geçmemektedir. Pehlevi dilinde kaleme alınmış eserlerde de Rüstem adı "Rustehm" şekliyle nadir de olsa yer almaktadır. (Resim 7) Buna karşın "Herkül" adı Yunan mitolojik kaynaklarında tanrılar soyundan gelen bir kahraman olarak temel rolü oynamaktadır. "Siyavuş" ve "Südabe" hikayesi trajedik açıdan "Hippolyt" destanıyla benzerlikler taşırken, Behmen'in kızı "Homay"ın hikayesi "Periyam"ın kızı "Helene" hikayesiyle örtüşmektedir(Kramer.1960:343).



Resim 7: Rustehm'in illüstrasiyonu. KAYNAK: Hefthane Rustem Firdevsi Şahnamesi'nden

İran milli kahramanlık destanlarında "Simorg"un rolü, onun "Zal" ile olan ilişkisi, Simorg'un Zal'ın hayatının başlangıcından İsfendiyar destanının sonuna kadar oynadığı rol, Yunan mitolojisi geleneğinde her zaman tanrılar tanrısı "Zeus"un

sarayında en önemli güç olarak yer alan “kartal”ın benzer özelliklerini taşımaktadır. (Resim 8)(Bromberg.c.a.1982:64-78)



Resim 8: Simorg görseli, Sasani dönemi Gümüş Kupası KAYNAK: İran milli müzesi

Milletlerin mitolojileriyle gelenekleri, inançları, dilleri ve kültürleri arasında sıkı bir ilişki vardır. Buradan hareketle milletlerin efsanelerini, inançlarından ve bu sayılan değerlerinden ayırmak, ilgisiz olduğunu düşünmek mümkün değildir. Eski dünya halklarında efsaneler çok önemli rol oynamışlardır. Özellikle milli kahramanlık destanlarıyla aynı doğrultuda yer alan kahramanlık destanları ve büyük trajediler, Hint-Avrupa ve Hint-İran geleneklerinde etkin rol oynamaktadır (Khatib, 2008:114).

Özellikle din adamları, savaşçılar ve çiftçiler arasındaki mitolojik ilişkiler, Yunan ve Arya eski geleneklerinde birbirlerine benzer ve yakın taraflarıyla bilinmektedir. Birtakım Yunan ve Hint mitolojik eserleriyle Firdevsi'nin Şahname'sinde yer alan bazı bölümlerdeki hikayeler arasında ortak veya benzer yönler gözlemlenmektedir. Firdevsi, Şahname'de tarihi gerçek varlıkları olan eski İran sülaleleri Medler ve Ahamenişler hakkında herhangi bir bilgi vermemektedir. Bunların yerine mitolojik varlıkları bulunan Pişdadiler ve Keyaniler hanedanları hakkında

ayrıntılara, özet olarak da Muluk-i Tevayif ve Eşkaniler konusunda bilgilere yer vermekte, bu bölümlerde mitolojik bilgilerden ve eldeki kaynaklardan yararlanarak yaşadığı dönemdeki Sasaniler hakkında yaygın bilgileri dizelerine aktarmaktadır. Şahname, gerçekte, mitolojik özellik taşıyan öğütler, tarihi olaylar, ahlaki öğretiler, hikmet, efsaneler ve şairsel tasvirler, bu arada Firdevsi'nin kendi hayat hikayesiyle ilgili ayrıntılara yer veren bir mecmuadır.(Shratr,2004:33)

Bir diğer ifadeyle bu iki tasvir ve değerlendirmenin kişisel bakış açıları, sosyal ve ulusal birtakım etkenlerin yanı sıra zaman ve mekan faktörlerinin etkisinde kalsalar da Firdevsi'nin Sasani hükümdarlarını tasviri, neredeyse Herodot'un Ahameniş krallarını tasviri gibi tarih yazımcılığının en iyi örnekleri arasında yer almaya adaydır. Birçok eski dünya milletinin mitolojisi ya da tarihinde yer alan eski tanrılar ve destan kahramanlarını konu alan efsaneler, hem şiire hem de kahramanlık destanlarına konu olmuş hikayeler ilk ortaya çıkışları ve ilk rivayetçilerin anlatımlarında tümüyle uydurulmuş anlatımlar değildir. Yapılarında kaçınılmaz olarak bir gerçeklik çekirdeği bulunmaktadır. Bu konuda önemli araştırmalar yapmış olan İtalyan filozofu Giambattista Vico (1668-1744) dikkat çekici birtakım sonuçlar elde etmiştir. Ona göre; yaratıcılık ve ortaya koyma güçleri zayıf ve sınırlı olması nedeniyle ilk insanlar, bu tür efsaneleri kendiliklerinden uydurup ortaya atmamışlardır (Khatib, 2008:86).

Söz konusu rivayetler, aslında doğru ve ciddi aktarımlar olarak ortaya çıkmış, birtakım müdahaleler sonucu efsane şeklini almışlardır. Nitekim eski Yunan efsaneleri, ilk çıkışlarında görünüşte dürüst ve gerçek rivayetler olmalarına rağmen Homeros zamanında olağanüstü abartılar ve yalanların karışmasıyla inandırıcılıklarını yitirmişlerdir.

Vico'nun bu görüşü eleştirilebilir. Ancak onun tarih ile mitoloji arasında var olduğunu ifade ettiği ilişkinin varlığı şüphe götürmez bir gerçektir. Sonuç olarak yapılacak değerlendirme şöyle ifade edilebilir: İnsanoğlunun henüz medeniyetin en büyük makineleri olarak kabul edilen yazı ve yazma araçlarıyla tanışmamış olduğu çağlarda birtakım olayları ve kendisini yakından ilgilendiren gelişmeleri kayda geçirme isteğini zorunlu olarak hafızalara ısmarlamaktan başka yolu bulunmamaktadır. Özellikle

de ümmi olarak nitelendirilen toplumların halk kesimleri arasında bu tür aktarımlar sadece ağızdan ağıza nakledilen şifahi rivayetler yoluyla sağlanmaktadır. Bu durum da, her zaman unutma, dikkatsizlik, aceleye getirmeyle, bazen kişisel kasıtlar ve amaçlı yönlendirmelerle efsanelerin yönünü tarihi gerçekler olma doğrultusundan saptırma tehlikesini doğurmaktadır.(Khatib,2008:126-128)

Gerçekte mitoloji ile tarih öylesine iç içedir ki; örneğin tarih sonrası çağa ait birer tarihi gerçek olan İskender, Sultan Mahmud, Şah Abbas ve Napolyon dilden dile dolaşan halk rivayetlerinde efsaneler çemberinin içerisinde kalmaktadırlar. Tarih öncesi dönemlerde efsaneler ile tarihi gerçekleri birbirinden ayırmak çok daha güçtür. Ancak efsanelerin tarih sonrası dönemlerde ortaya çıkışlarını kanıtlayan birtakım faktörler gözlemlenebilmektedir.(Sarfaraz,2009:210-212)

Mitolojik efsaneler gerçekte gelenekler adı altında korunup sonraki nesillere aktarılan birtakım zincirleme rivayetlerdir. Normal hikayelerle farkları ise, bunların başta ilk aktarıcıları olmak üzere rivayet edenler tarafından doğru olduklarının sanılmasıdır. Sanki söz konusu efsanelerin ravilerinin bu olayların birer tarihi gelişme gibi gerçekten yaşanmış olduğuna inançlarıdır. İşte gerçekte efsaneleri birer sembol, hikaye ya da simge olmaktan çıkarıp tarihi rivayetler kategorisine çeken incelik de burada merkezlenmektedir. Bu konuda bir diğer önemli etken de efsanelerin genellikle bir olayı, inancı, gelenek ya da göreneği aktarmış olmalarıdır (Taslimi, 2015: 45-62).

Bu gerekçeyle de efsaneler, ilk dinler, dini ibadetler ve kurallar, aynı zamanda da ulusal tarihlerle ilişki kurmakta, halk kesimlerinde yaygın inançların birtakım hurafeler ve efsanelere dayanması gerçeğinin yanında, eski birtakım felsefi görüşlerin de mitolojik etki altında kalması, hatta efsaneleri temel alması da ulusların tarihleriyle efsanelerin yer yer birbirine karışmasına ortam hazırlamaktadırlar.

Siyasi, sosyal ve kültürel bir başkaldırı olarak tarihe geçen Şuubiyye hareketinin öncüleri ve taraftarları İranlılardı. Aralarında şairler, mütercimler ve yazarlar da bulunan bu çevrelerin asıl amaçları, bütün benlikleri ve değerleriyle İran milletini tanıtmak, İran'ın bağımsızlığını kazanmasını sağlamak, bölgedeki Arap egemenliğini ortadan kaldırarak onların gücünü kırmaktı. Bu çevreler, belirledikleri

hedeflerine önemli ölçüde de ulaştılar. Bu amaçlarına erişmede kullandıkları yollardan biri de İran tarihi ve milli rivayetleriyle ilgili kitapları Arapça'ya çevirmek, İranlıların göstermiş oldukları kahramanlıkları ve öne çıkan özelliklerini konu alan eserler yazmaktı. (Resim 9)(Taslimi,2015:278-281)



Resim 9: Şahname'den bir sayfa KAYNAK: Nasrollah Taslimi, 2015

2.2.Med Döneminde Kültürün Sembollerdeki Etkisi

İnsan, tarihin başlangıcından beri hayatında tanımsız olaylar ile karşılaşmıştır. Mitler yardımıyla yaşadığı olayları anlamaya çalışmıştır. Bir kültürün ve topmlun mitleri sembollerin doğuşuna neden olup görünüm ideallerinde görülmektedir. Bu yüzden sembol ve mit aynı anda yanyana anlam taşımaktadır.

Sembolik unsurların kullanımı tarihte kültür ve inançların eşliğinde bugüne kadar dayanmaktadır. Med döneminden kültürel eserler elde olmadığından keşfedilen nesnelerin üzerindeki çizimlerden yola çıkarak bu dönemdeki sembolleri incelemekteyiz. Medler Ariyayi kökeni olan bir millettir ve ana yurtları güney Azarbaycan ve Zagrosun bazı kısımları, başkentleri ise Hegmatane'dir. MÖ 836 Medlerin ortaya çıkış tarihleridir ve Ahameniş dönemine kadar sürmüştür.(Goshayesh,2000:162-175)

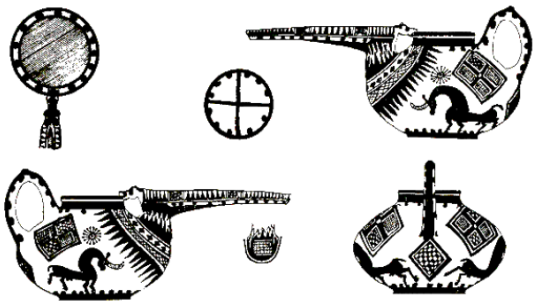
İran'ın platolarındaki toplumlar mağaralarda yaşamışlar ve daha sonra iklimin müsait olmasından dolayı ovalara göç etmişler ve orada yeni bir hayata başlamışlardır. Bu göçün nedeni Med medeniyetinin gelişmemesidir. Bu dönemden elde edilen eserlerde bükülmüş hayvanlar ve Mitler geometrik şekillerin karışımı görünmektedir.

Semboller ve alametlerin anlamına varmak için ilkel insanların yaşam tarzına göz atmak gerekir. İlkel insanların yaşam tarzı hareketli ve güvensiz olduğundan hayatlarına hep bir korku ve ızdırap hakimdi. Bu yüzden doğadaki baskın enerjilere değer vermişlerdir. Su, rüzgar, toprak ve ateş her zaman mitlerinde yer almıştır ve sel, yangın ve deprem gibi afetleri doğanın onlara küsmesinin işareti olarak görmüşlerdir. Bu yüzden büyü çeşitleriyle kendilerini bu karanlıktan koruduklarına inanmışlardır. Doğadaki bazı talihsizliklerden korunma amacıyla hayvanlar ve nesnelere ibadet etmeye başlamışlardır. İlkel insanlar çanak çömlek yapımında ustalaşmış olup el ve kıl çarkı yardımıyla kaliteli kaplar yapmışlardır. Ayrıca hayvanların boynuzlarını çizmekte olağanüstü beceriye sahiplermiş ve bu beceri onların hayvanları kutsal bulmalarından kaynakladığını göstermektedir. Dekoratif şekiller arasında geometrik şekiller hayvan görselleriyle dikkatlice birleştirmiştir. En önemli hayvan sembolü antilop görselleridir (R. D, 1962: 43-59).

2.2.1.Antilop Sembolü

Araştırmacılara göre bütün İran antik eserlerinin yüzde doksanında antilop sembolleri görülmektedir. Tarihi taş yazıların uzun bir zaman dilimi içerisinde yapılmasına rağmen bu görseller olağanüstü benzerliklere sahiptir. Elde edilen tarihi ve sanatsal taş yazıları ve mağaralardaki görseller ilkel insanların en eski eserlerindendir. Araştırmacılara göre eski taş yazılarını ortaya çıkma yatağı gizemli harfler, hat, mesajlaşma, dil, tarih, mitler ve kültürel sanatlardır. Bu tarihsel unsurlar bir antic milliyetin dayanıklı ve kalıcılık sırlarını ortaya çıkartmaktadır. Araştırmacılar için uzak tarihsel kültürler için en geçerli belgeler taş yazılarıdır. Bu görsellerin hat tarihi, sanat,

dil, iklim çerçevesi ve kültürü insanların önemli düşüncelerine işaret etmektedir.(R.D,1962:64-77)



Resim 10: Ziviye bölgesinden elde edilen Antilop deseni

Med dönemine ait,1000. yy KAYNAK: Barnett, R. D., 1962

Kayalı sanatlar coğrafi olarak belli bir sabit yere sahip olmayan görsel sanatlardır ve bütün milletler, ırklar ve coğrafi iklimlerinde ortaktır. Taş yazılarından sonra Elamlıların dans ritüelleri, avcılık ve kitabeler sirayla önemli tarihi eserler olarak kabul edilmektedir.

Antilop görseli arkeolojik sanatlarda İranlıların manifestosu olarak değerlendirir ve kutsal sayılır. Sanatçılar antilopun boynuzlarını eşkenar dörtgen şekliyle çizerlermiş. Dikkenar dörtken şekli eski Elam'da kutsaldır ve bu yüzden nehirlerin olduğu bölgelerde antilop sembolü olan eserler su isteme amacıyla kullanılmaktadır. Antilop görseli mitoloji dünyasında çok önemlidir. Çünkü bu desenler melek ve tanrının ayak izini göstermektedir. Aynı zamanda su ile yağmuru temsil etmektedir (Luristan, 1976, s.21-25).

2.2.2.Ahameniş Kültürünün Doğuşu ve Sembolleri

Ahameniş'in yaratılış tarihine değinecek olursak; İranlılar, Avrupa ve Hint medeniyetinin dallarındandır ve İran'a göç etmişlerdir. MÖ.560 yılında iki güçlü Med

ve Pars devletinin birleşmesiyle İran'ın büyük imparatorluğu ortaya çıkmıştır. Büyük Kourosh, Pars'ın bir kabilesinde hükümdarken dedesinin yani Med kralının yerine geçmiştir. Daha sonra I. Darius Asya'nın tamamını fethetmiş ve böylece dünyanın ilk imparatorluğu 230 sene boyunca devam etmiştir. Nil nehrinden Ceyhun nehrine ve Ege denizinden Kong nehrine kadar yeni dönemde benzersiz ve sağlam bir hükümet iktidara gelmiştir. Ahameniş'in varlık ve gücü iyice sağlamlaştıktan sonra Persepolis'in yapımına başlamışlardır. Bir şehrin emniyetini sağlamak için Persepolis yeryüzündeki tek güç sayılır.Persepolisin asıl ismi Persey'dir, hem saray hem şehir anlamına gelmektedir.(S.D,2004:94-118)

2.2.2.1.Güneş

Güneş sıcaklık ve ışık kaynağıdır, insanın ve evrenin güç kaynağını temsil etmektedir. İranlılar güneşin sıcaklık, ışık, kuraklık ve yaz sembolü olduğuna inanmışlardır. Güneşin en önemli temsil ettiği konu ilkel insanın babasıdır. Bu dönemdeki insanlar güneşe her canlının babası olarak ibadet ederlermiş. Aslanlar ve boynuzlu hayvanlar güneş tanrısıdır. Antilop ve çok yapraklı çiçekler güneş sembolüdür. Güneşin gün içindeki aşamaları insanın doğuşu, büyümesi ve ölümü ile eşittir.(Fazayeli,2005:77)

2.2.2.2.Ay

Eski İran mitolojisinde ay, güneş kadar önemli bir yere sahiptir. Onların inancına göre ay, gecenin karanlığında iblisin kötülüğünü ortadan kaldırmaktadır. İran'ın bazı bölgelerinde güneş ve ay, aşık olan kadın ve erkeği temsil etmektedir. Ay'da görünen lekelerin güneşin el izleri olduğuna ve ayın delik bir elbise giydiğine inanılır. Mezopotamya'da ay tanrısının adı Sin'dir.(Fazayeli,2005:81)

2.2.2.3.Boğa

İran'da faydalı çiftlik hayvanlarından biri olan boğa sıklıkla kullanmıştır. Örneğin boğa, koyun-boğa, boğa-domuz, boğa-balık gibi sembollerde boğa, hayvanın cinsiyetini belirtir. Boğa yeryüzünün erkeklik ve tarım temsilcisidir. Ariyayi mitlere göre boğa kutsal bir güç sembolüdür(Fazayeli,2005:62).

2.2.2.4.At

At eski zamanlarda medeniyet mitlerinde dikkate alınmıştır. Bu hayvanı beslemek hızlılık ve cesaret özelliklerini yaratmakta olması inancından kaynaklanır. Atın sembolik anlamı ise özgürlük, güzel vücut, güneş enerjisi, merhamet, zafer, dayanıklık, işitme hissi, hayırseverlik, anlayış, savaş ve gururdur. İranlılar gökyüzü ve güneşin dolaşım devamlığını sağlamak için güneş tanrısının karşısında at kurban ediliyormuş. Kanatlı at, güneş alametidir. Uçan at bilinç ve zekanın ortaya çıkma sembolüdür.

Bronz at heykeli Ahameniş dönemine (MÖ 6-4 yy)'a aittir ve Britanya müzesinde sergilenmektedir. Bu heykelden elde edilen bilgiler arasında Büyük Kourosh'un her savaşta ganimet olarak aldığı atlar veya hediye olarak gelen atları süvaride kullanmış olmasını ve tek kabul ettiği hediyelerin at ve silah olduğunu göstermektedir. Ahamenişin taç törenlerinde at kurban edilir. Altın ve beyaz at bu dönemde dört ana yönü temsil etmektedir.(Keshtgar,2014:66-69)

2.2.2.5.Aslan

Sembolik anlam olarak ateş, ihtişam, dindarlık, güneş ışıltısı, yaz, cesaret, yaşam ruhu, kral, akıl, gurur, ilahı güç, insanın süper gücünü göstermektedir. Medeniyetler ve mitler inancına göre ise yeryüzünün doğurganlığı anlamına gelmektedir.(Hinnels,1973:272)

2.2.2.6.Kartal

Kartal İran mitlerinde güneşin doğuşunu temsil etmektedir. Kartal, yılan ve balığın düşmanıdır. Bulutların güneşin üzerine yükselmesi, yılan ve kartalın savaşını temsil etmektedir.

Kartal kafası olan heykeller aklın zulme karşı zaferini, aslan kafası olan kartal heykeli Ahameniş döneminde karanlık ve aydınlığın savaşını temsil etmektedir. Dolayısıyla altın renkte kartal görseli Ahameniş ordu bayrağı olarak ihtişamı temsil etmek adına kullanılmıştır. Persepolis'ten elde edilen kolonların tepesindeki aslan-kartal sembolü olan heykeller o mekanda suyun olmasına işaret etmektedir. Kartal görseli İslamiyet döneminde başka bir boyuta geçmiştir. Yaşam sembolünü ifade eden görsel

ölüm ve yokluğu temsil etmektedir. Kartal yüksek yerlerde yuva yapan ve pençesi güçlü bir hayvan olduğu için güçlülük sembolüdür. Ahameniş döneminde kartal kuşların efendisidir ve bu yüzden "ALEH" adını almıştır.(Momayyez,1982:45-64)

2.2.2.7.Lotus

Lotus çiçeği İran mitlerine göre "NAHİD" adını almıştır. Nahid kadın cinsiyetini temsil etmektedir. Eski hikayelere göre Zerdüşt Fere sudayken nilüfer çiçeği tarafından muhafaza edilmektedir ve güzel kokan bir çiçek olarak Mehr ritüellerinde önemli olduğuna şahit oluruz(Naji, 2006: 216).

2.2.2.8.Nilüfer Kutlaması

Eski İranlılar Nilüfer kutlamasını yaşam ve doğuşu temsil etme ritüeli içerisinde ortaya çıkmasını göstermektedir. Bitki görselleri olan duvar oymaları, insan figürleri ile birleşen aslan görselleri görülmektedir.

- İnsan ritüelleri: Ahuramazda, Mehr ve Mitra.
- Hayvansal ritüelleri: İran'da kanatlı ruh teorisi, kanatlı boğa, kanatlı aslan, boynuzlu Homa kuşu (Simorg)(Barnett,1957:34-41)

2.2.2.9.Simorg Mitleri

Birleşik ritüelleri: Kanatlı insan ve boynuzlu şapkası olan figürler, boğa ve aslan vücudu olan insan figürü, birleşik hayvan figürleri.

İnsan efsaneleri: Anahita, Ahuramazda, bilgi çam ağacı, bilgelik, güneş ve yıldız tanrısı, insanların karanlığı ve aydınlığı. Zerdüştlerin tanrıya verdikleri ad Ahuramazda'dır. Ahuramazda Zerdüşt inancına göre kesin iyiliktir ve kötülükle alakası yoktur. Frouher Zerdüşt dininde Ahuramazda'nın iyiliği muhafaza ettiği güç anlamındadır.Mitra (Mehr) görseli: Tarih boyunca Mitra tanrısı en önemli tanrılardan biridir. Avesta'da Mitra (Mehr) en büyük tanrıların grubundandır. Mitra tanrısı düzen ve doğruları muhafaza etmektedir. Romalı tarihçilere göre, İran kralı savaşa girmeden önce askerler ile güneş ve kutsal ateşi ibadet edermiş. Zerdüştün en önemli kutlamalarından biri Mehrgan'dır ve bu kutlama 5 gün boyunca sürer. Zerdüşt tanrısı Sanskritçe ve Pehleviçede "Mitra" ve Parsçada "Mehr" olarak tanınmıştır.(Firouz,2006:24-30)

Mehr inancının temeli hayatın sonsuzluğu inancına dayanır. Ruh ölümden sonra vücuttan ayrılıp başka dünyada, eğer iyiyse cennete eğer kötü bir insanın ruhu ise cehenneme gidip orada hayatına devam eder. Onların inancında ruhlar hayattaki olaylara dahil olma imkanına sahiplerdir. Mehr inancının diğer temeli ise iblis ile savaşıdır. Mehr aydınlığın tanrısıdır.Hayvansal mitler: Kanatlı insanın İran mitlerinde temelleri sonsuzluğa işaret eden insanların ruhuna duydukları inançtır. Bir Mitraizm askeri aslında savaşta ölmemektedir, ruhunun kanatlanıp vatanının insanlarını muhafaza ettiğine inanılır(Naji,2006:222).

Kanatlı boğa: Bu görsel Ahameniş dönemine aittir ve Persepolis'deki kazılarda elde edilmiştir. Kanatlı boğa duvar oymalarıyla birlikte metal tabaklar ve gümüş kadehlerde görülmektedir.

Kanatlı aslan: En önemli kanatlı aslan görseli İran'da kanatlı ve boynuzlu aslan mitidir. Susa bölgesinde emayeli tuğlalarda görülmektedir. Persepolis'in 100 sütun salonunda bu görsel nilüfer çiçeği eşliğinde görülmektedir.

Kanatlı at: Bu sembole sahip olan en eski eser Sialk tepesinde Kaşan şehrinde bulunmuştur. Boynuzlu Homa kuşu ve efsanevi Simorg: Simorg, Şahname'de Zal'ı yönlendiren kuş diye tanımlanmıştır. Hikayelere göre, Zal çocukken dağlarda terk edilmiş, Simorg onu büyütüp eğitmiştir. Zor anlarda yardım edebilmesi için ona tüylerinden vermiştir ve Zal Simorg'un yardımına ihtiyacı olduğu zamanlarda tüyünü yakarak yardım istemiştir.Simorgun sembolik anlamı**:** Dilek, ateş, özgürlük, inanç, güç, ilham gücü, krallık, sabır, zafer ve dayanıklıktır. İran ritüellerinde bütün kuşların efendisini temsil etmektedir. Simorg üç kez dünyanın yok oluşuna şahit olmuştur ve bu yüzden bütün medeniyetlerde bilgi tanrısı olduğuna inanılmaktadır (Kathryn Wilkinson,2010: 165).

2.3.İran İslam Sanatı ve İslam'dan Sonraki Semboller

İran sanatında İslam'dan önce ve sonrasını araştırdığımızda antik İran sanatının uzun ve zengin geçmişine dayanarak yeni boyutun İslam sanatı içeriğinde devam

ettiğini açıkça anlayabiliriz. İslam dünya görüşüne göre İran sanatı temel şeklini kaybetmemiştir, daha doğrusu yeni bir şekil almıştır ve Safavi döneminde zirveye çıkmıştır.

İran sanatının İslam sanatına etki şekli, sanatçının gerçekçi bakış açısını soyut bakış açısıyla değiştirmiş olmasıdır ve bu değişim İslam sanatının altın dönemi olarak dünyaya yansımıştır. Aslında Müslüman sanatçılar İslam sayesinde dekoratif motifler yaratarak sanatın yeni kalıpta (sembol ve sır dolu motifler) yer almasına sebep olmuşlardır. Dolayısıyla tarih boyunca deneyimler sonucu semboller içerisindeki anlatım biçimi her zaman, her kültürde kolay şekilde algılanmasına yardımcı olmuştur. Ama aksine günümüzde az sayıda bazı sanat dallarında, grafik tasarım gibi bölümlerde insanları bilgilendirme amaçlı veya haberci olarak sembol kullanılmaktadır.İslam sanatının dili sembolik ve gizemli bir dildir, dolayısıyla İslam sanatının ruhunu temsil eden sembollerde gizli anlamlar önemlidir. İslam sanatında sembolleri tartışırken önemli bir noktaya dikkat etmeliyiz, o da ilahi kökenini taşıyan semboller ve motiflerdir. İki görüş İslam sanatında önemlidir; biri geleneksel semboller grubu ve diğeri ilahi sembollerdir. İslam sanatında görsellerde anlam taşıyan ikinci grup yani ilahi semboller temsil kaynağı olarak değerlendirmektedir ve İslam kültürünün büyük bir bölümünü oluşturur(Dailber,1999:352-358).

İslami sanat terimi görece yeni bir terimdir ve genel olarak modern bir kavram olarak ele alınabilir. Terim ile kastedilen İslam topraklarında üretilen, İslam kültürünün izini taşıyan sanat eserleridir. İran'da olduğu gibi eserlerin mutlaka Müslümanlar için veya Müslümanlar tarafından yapılmış olması gerekmez. Nitekim birçok Hindu, Hıristiyan ve Yahudi sanatçılar İslami sanat eserleri verdikleri gibi, Müslümanlar tarafından yapılan bazı sanat eserlerinin alıcıları, sahipleri gayrimüslimdir.Zaman zaman tarihi İslami sanat eserleri ve sanatçılar günümüzde diniden ziyade milli sanat açısından değerlendirilmiştirler. Bununla birlikte, bu değerlendirme genelde yanlış bulunur zira İslami sanatlarda tarih boyunca ortak olan değer ve vurgu İslamdır ve sanatlar birçok etnik grubun katkısının sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Nitekim o dönemlerde İslam topraklarında bulunan vatandaşların da ayırıcı özelliği etnik

gruplarından ziyade dinleriydi ve bu sebeple de bugün birçok tarihi İslami sanatçının yaşadığı toprağa bakarak etnik kökenini bilmek çok zordur (Sajadi,1982: 36-54).

Örnek olarak pek çok görünen sembollerden biri İslam sanatında Shamse motifidir ve bütünlüğü simgeleyen bir görseldir. (Resim 11)



Resim 11: İslam sanatı sembollerinden Shamse motifi KAYNAK: Sajadi, Tehran,1982

Batı'da sanatın önder türleri resim ve heykelken, İslam'da bu formlar yukarıda belirtilen sebeplerin de etkisiyle benimsenememiştir. Bunun yerine ahşap, metal işlemeciliği, dekoratif sanatlar, seramik ve cam sanatları ile ciltleme ve hat sanatları büyük yer ve öneme sahiptir. Süsleme sanatlarında özellikle geometrik ve simetrik motifler sıklıkla yer almıştır. Gerçekçi suret betimlemesinden uzak duran İslam sanatı, daha hayalci bir tarza sahip olan minyatür sanatını geliştirmiştir. Gerek açı, gerekse özgün stilleriyle minyatür sanatı farklı bir görsel sanat dalıdır ve İslam sanatında büyük yer tutar, başlıca figüratif sanattır. Buna ek olarak, İslam'da önemli bir yer tutan yazıyı baz alan güzel sanat türü, hüsn-ü hat, yani hat sanatı İslam toplumundaki suret karşıtlığından da yararlanarak büyük ölçüde gelişmiştir(Sajjadi,1982:66-71).

Hat sanatında birçok tarz ve üstat geliştiği gibi, farklı İslam devletlerinde, Arap alfabesinikullanan farklı dillerde, daha farklılaşmış stiller ortaya çıkmıştır. Hat sanatı gelişiminde zaman zaman soyut da olsa figüratif özellikler de kazanmıştır. Örneğin

zoomorfik hat eserlerine sıklıkla rastlanır. Özellikle hat sanatıyla birlikte anılan tezhip sanatı dekoratif bir sanat olarak öne çıkmış, Kur'an nüshalarının oluşturulmasında hat ile birlikte dekoratif ve estetik açıdan önemli bir yere sahip olmuştur. Gerek ciltcilik gerekse süsleme açısından en güzel örnekleri sunan Kur'an nüshaları olmuştur. Kur'an nüshalarında hat ve tezhibe sıklıkla rastlanırken, figüratif dekorasyonlara ve betimlemelere rastlanmaz. Bunun yerine minyatür gibi figüratif betimlemeler destan ve manzum hikayelerin nüshalarında sıklıkla kullanılmıştır(Taslimi,2015:292-233).



Resim12: 1507'den kalma bir minyatür. Leyla ile Mecnun.

Resim13: 1514'den kalma Bustane Saadi kitabından minyatür. Hz Muhammed'in miracı.KAYNAK: Nasrollah Taslimi, 2015

2.3.1.İslami Görsellerin Grafiksel Analizi

İranlı Müslüman sanatçıların görsel sanat tasarımlarının incelenmesi sonucunda görünen estetik temellerini oluşturan denge, ritim, formun birliği, estetik vs yıllarca dikkate alınan tasarım ilkeleri olarak gözlemlenmektedir. Söz edilen unsurlar grafik sanat formları çalışmalarında ana altyapı elemanlarıdır, bu unsurları daha iyi tanıyarak görüntü ifade etkisini ve mesajlarını iletme gücünü arttırmaktadır(Taslimi, 2015: 84-106).

1- Denge

Denge görsel sanatlar karşılığında en önemli tekniklerden biridir ve bu sanat eserinde estetik değerlerini geliştirmektedir. İzleyicide huzur duygusunu yaratmaktadır ve İslam sanatının doğuşundan beri insanlar için denge ve uyum temelleri eserlerde uygulanmaktadır.

2- Ritim

Fizyolojik ve davranışsal tepkilerin belirli periyotlar içinde tekrarlanmasına biyolojik ritim (devirsel ritim) denir. Biyolojik ritimler, canlı yaşadığı sürece tekrar eden ve onun dış ortama adaptasyonunu sağlayan fizyolojik olaylardır ve bu konu grafik tasarımda çoğunlukla uygulanan bir tekniktir. İslami sanat döneminde çeşitli ve estetik olarak değerli çalışmalar İranlı sanatçıların eserlerinde görünmektedir.

3- Birlik Şekil Biçimi

Birlik şekil biçimiyle grafik sanatındaki görsel yapı tutarlığını gözlemleyerek şartlandırmıştır ve istikrarsızlıktan kaçınılmıştır. Bu yüzden grafik tasarım çalışmaları unsurlarının birliği prensibini oluşturması için Müslüman sanatçılar tek tanrıcılığı bu teknik sayesinde yansıtmaya özen göstermiştir.

4- Estetik

Söz edilen tüm esaslarda sanatın güzellik yönünü göstermek için kullanılmıştır. Bu yüzden Müslüman sanatçılar tanrının görkemliğini ifade etmek için eslimi art şekiller ve İslami yansıtan renkler kullanarak göstermek istemişlerdir. Bu tezdeki amaç İslam sanatının araştırmalar sonrasında çağdaş grafik tasarımdaki ortaya çikan logoları analiz etmesidir(Taslimi,2015:225-227)

2.3.2.İran Sanatının Kalıcı Sembolleri

Bu konuda İslam inançlar ile eşgüdümlü olan ve çağdaş döneme kadar özelliğini kaybetmeyen sembollerin sanat eserlerinde ortaya çıkması araştırmaktadır. Bu semboller her ne kadar zaman içerisinde çağdaş grafik tasarımda kullanılırsa da aynı

anlamları taşımaktadır. İran sanatında kalıcı olan semboller: Işık, hale, güneş, chalipa, Simorg, çam ağacı ve Lotus (Nilüfer çiçeği).

Bu dönemin bazı seramik, sanatsal çömlek türleri bütün Orta Asya'ya yaygındı, fakat bölgesel okullar da kuzey Horasan'da olduğu gibi ayrılmaktadır, Ḵharazm, Maveraünnehir (Semerghand, Buhara ve Ṭokarestan) ve kuzey Türkistan (SAS, Fargana, Semirechie). Bu sanatsal çanak çömlek başarıların sıralaması ise opak ve saydam, tek renk ve çok renkli boyama tanıtımı ve seramik dekorasyon için farklı ilkeler detaylandırılması kullanımı ile sağlanmıştır(Dr Ajhand, 2009: 125-146).

Bulanık yeşil süs boyamalarında evrimleştiği çanak çömleklerde ve X-XII. yüzyıllarda net süs boyama, üç renkli, benekli boyama kullanılmıştır. Kahverengimsi siyah, kırmızımsı bir beyaz zemin üzerine uygulanan ve yeşil renginde boya ya da beyaz ve kırmızı ile siyah arka plan üzerinde renkler özellikler arasında sayılmaktadır. Parlak lacivert (bazen altında oyulmuş tasarım ile birlikte) yeşil monokrom kullanılmıştır. Ana süs motiflerin yavaş yavaş süs yazıtlara dönüşmesiyle, kufi hattıyla seramiklerde el yazısı çeşitli uğurlu Arapça yazıtlar dahil olmuştur. Stilize bitkisel motifler-dalgalı veya eslimi, lale, nar, palmet, ya da asma yaprağı; geometrik geçmeli ve folklor aleminden fantastik kuşlar ve hayvanlar da aynı şekilde bu dönemde kullanılan unsurlar arasındadır(Dr Ajhand, 2009: 152-155).

2.3.3.Işık ve Işıltı sembolü

İran sanatında ışığın görsel değeri Zerdüşt döneminden kalmıştır. İran'ın ritüellerinde ışığa dayanarak ve efsaneleri yansıtarak görsel sanatlarında görkemli biçimde kendini göstermiştir. Ayrıca ışık sembollerinin İran sanatında ilkel özelliğini şekil ve boyalar sayesinde çeşitli kalıplarda görmekteyiz.Antik kültürlerde İran topraklarında ışık, kutsal ve varlığı saflık ve canlılığı temsil etmektedir. Bu yüzden ışık konusu güneş ve ışıltıları gibi tanrı kalıbında nasıl ortaya çıktığını incelemekte fayda var. Belki ilkel insanlar çiftçiliğe başlamalarıyla birlikte ışık ve güneşin yeryüzünün bitkilerin doğurganlığında faydasını gördükten sonra insana güç vermesine inanmışlar ve kutsal bulmuşlardır. Bir sembol haline getirerek ayın yerine güneşi tanrı olarak seçmişlerdir(Bokharayi, 2009: 66-89).

Çünkü güneşten gelen sıcaklık ve ışıltı ile gün içerisinde kötülüğün yok olduğuna inanmışlardır ve bu inanç onların tanrı değişimlerini sağlamıştır. Zerdüşt'den sonra Arya'lı toplumu doğadaki unsurlara ibadet etmeye başlamışlardır ve ışığa çok önem vermişlerdir. Onların inancına göre güneş gökyüzünün gözü, yıldırımlar gökyüzünün oğludur. Güneşe ibadet etmek yerine kadınlığın temsilcisi yeryüzünü ibadet için seçmişlerdir. Onların inancına göre güneşin ışıltıları toprağın doğurganlığını sağlar ve bu yüzden yeryüzü değer sahibi olmuştur. Ağaçlarda palmiye ağacı ayı, çam ağacı ise güneşi temsil etmektedir. Geometrik olarak daire güneşin şekli olarak görsellenmiştir. Astronomiye göre aslan burcu güneşin evi sayılır. Güneş sembolü sonsuzluğa, görkemliliğe ve krallığa işaret etmektedir.Bu inanca göre her zaman kralların resimlerinde, kral kanadı ve elinde asa olmalıdır. Teker, ayçiçeği, lotus, aslan, kartal, at ve tavus kuşu hepsi güneşin temsilcileridir. İran antik eserlerinde sosyal toplumunda kraldan sonra ünlü insanlar, bilim ve sanat konusunda önemli kişiler ışık sembollüyle resimlenirlermiş. Aynı zamanda bu sembolİran grafik nesillerini temsil etmek için kullanılırmış. Sembolik ve manevi anlam taşıyan grafik sanatlarında İran sanatçıları tarafından kalıcı semboller sayesinde gelişmiştir(Bokharayi, 2009: 134-144).

2.3.4.Hale Sembolü

Hale sembolünün çağdaş döneme kadar kalıcılığını sürdürmüş olması, ritüellerin içeriğini taşımasından dolayıdır. Çağdaş dönemde hale sembolü kutsal insanları ve tanrı tarafından vahiy getiren kişileri temsil etmek amacıyla kullanılmaktadır. Hale ışığın diğer sembollerinden biridir ve kökeni Zerdüşt ritüellerine dayanır. Hale sembolü ruhani ve Budanın heykellerindeki arkasında bulunan Şemse (güneş ışığı)de, Hz İsa ve diğer peygamberlerin görsellerinde görünen imajıdır.Hale sembolünün gökyüzü ve üç kuş ile bağlantısı olduğuna dair inançlar varmış, yani Simorg, Kartal ve Homa kuşu. Özellikle de Simorg ve Kartal, Sasani döneminden kalan sanat eserlerinde belirgindir. Aynı zamanda halenin diğer sembolleri inci ve lotustur. Bu iki sembol Zerdüşt'te olan 3 haleyle bağlantılıdır. Halenin diğer sembolü koçtur ve koçun boynuzları Avesta'da zafer sembolü olarak tanımlanmıştır(www.mehdirahbari.com).

2.3.5.Chalipa Sembolü

Chalipa'nın geçmişi tarihinden önceye dayandığı Susa ve Sialk tepelerinden elde edilen mühürlerdeki (MÖ 5000yıl) kil tabaklarda yer alan örneklere görülmektedir. Aynı zamanda bu görsel Sasani döneminde binalardaki alçı eserlerinde de yer alır. Chalipa Sanskritçede mutluluk anlamına gelir ve şekli de güneşe benzer. Mitraizm ayinini temsil etmektedir. Med'lere göre Chalipa güneşin tekerine binmiştir ve böylece soyut halini almıştır. Chalipa İran sanatında sağlam bir özgeçmişe sahiptir ve İslam sanatında sadeleşmiş haç şeklinde seramik, fayanslarda ve bazen de tek başına kullanılmıştır.İsfahan camisinde haç şeklinde ve Yazd camisinde Chalipanın ilkel şekli görülmektedir. Hz Ali (şiilerin dini lideri) logosunda kufi hattıyla Chalipa'ya benzetilerek görülmektedir. Günümüzde İran sanat eserlerinde Chalipa sembolü çoğunlukla kullanılmaktadır. Çağdaş sanatta aynı şekil formunun tekrarları, seramiklerde ve logo tasarımlarında sadeleştirilerek kullanılmaktadır(www.mehdirahbari.com).

2.3.6.Tavus Kuşu Sembolü

Tavus kuşu, güneş ve hayat ağacı eşliğinde İran sanatında çok önemli bir değere sahiptir. Tavus kuşu Zerdüşt ayininde olduğu kadar İslam sanatında da dini anlamları temsil etmek amacıyla kullanılmaktadır. Tavus kuşunun cennetten geldiğini işaret etmektedir. Tabari tarihine göre Hz Adam ve Havva cennetten kovulurken tavus kuşu da onlarla şeytan bağlantı olduğu için cennetten kovulmuştur. Sasani dönemindeki binaların alçılarında tavus kuşu sembolü görünmektedir. İslam sanatında tavus kuşu, ışığı temsil etmesi için eserlerde kullanılmaktadır.Tavus meleği, Yezidilik inancında Tanrı Azda tarafından yaratılan ve kendisine evreni ve insanları yaratma görevi verilen melek-tanrısını temsil etmektedir. Bu tanrı "tavus meleği" olarak adlandırılır ve bir tavus kuşu ile simgelenir. Yezidi inancında tavus meleği, insanları yarattıktan sonra kendi yarattığı insanlar önünde eğilmemiş ancak bu Tanrı Azdatarafından farklı yorumlanarak kibirli olduğu sanılmıştır(Komaroff,2011:28-34).

Yezidilik'ten önceki ilahi dinlerde anlatılan, Şeytanın yaratıcının buyruğuna rağmen insan karşısında eğilmeyip saygı göstermemesi, onun aslında ne kadar asil olduğunun, yaratıcı tarafından sınanmış ispatıdır. İşte bu sınavı başarı ile geçerek tüm insanlığın ve dünya işlerinin başına geçme hakkını kazanmıştır. Ancak burada Şeytanın sahip olduğu özellikler diğer dinlerden farklıdır.

Yezidilik'te tanrı, dünyanın sadece yaratıcısıdır ancak sürdürücüsü değildir. Tanrısal iradenin vücut bulması için tavus meleği bir çeşit aracılık rolü üslenmiştir. Tanrı özünde iyilikle dolu olduğundan tanrıya ibadet ederek onun gönlünü kazanmak gerekmez. İbadetin, içi kötülüklerle dolu olana, tavusa yapılması ile kötülüğün en büyük kaynağından korunulmaktadır. Bu anlamda diğer şeytan olarak adlandırılan dinsel güç Yezidilik inancında Azda'nın devamlılığı ve işlevsel yönüdür. Zıtlıkların kaynağı ve aynı zamanda zıtlıkların ortadan kalktığı isim aslında tavus meleğidir (Komaroff, 2001:66-68).

Ahiret inancı gibi sonradan hesap verilecek bir yerin varlığı söz konusu değildir. Yeniden doğuşa, şekil değiştirmeye inanılır.

İnsanın inanışına ve yaşayışına göre dünya, cennete de cehenneme de dönüşebilir. Cehennem insanın içinde kontrol edilmesi gereken ateştir. Tavus meleği bütün bu işlerin denetleyicisi ve tanrının bu dünyadaki gölgesidir. Yezidiler tavus meleğine ibadet ederler. Yezidi inancında kötü bir melek değil, yanlış anlaşılmış ve sonradan affedilmiş iyi bir melektir(www.mehdirahbari.com).

2.3.7.Simorg Sembolü

Simorg veya bir diğer ismiyle Zümrüdü Anka efsanevi bir kuştur. Pers mitolojisi kaynaklı olsa da zamanla diğer Doğu mitoloji ve efsanelerinde de yer edinmiştir. Senmurw (Pehlevi) ve Sına-Mrü (Pazand) diğer isimlerindendir. Ayrıca zaman zaman sadece Anka kuşu olarak da anıldığı olmuştur.Sasani Persler Simorg'un yere bereket bahşedeceğine ve dünya ile göğün arasındaki birliği sağlayacağına inanırlardı. Yaşam ağacı, Gaokerena'da tünediğine ve her türlü şeytani şeyi tedavi eden, düzelten kutsal Haoma bitkisinin yöresinde yaşadığına inanılırdı. Daha sonraki İran

geleneklerinde Simorg ilahiliğin bir sembolü haline gelmiştir. Ayrıca, Sen-Murv/Simorg Pers edebiyatında Homa olarak tanımlanmış, Arapça'ya ise Rukh olarak girmiştir(www.yatu.ir).

Simorg uçuşa kalktığında, bilgi ağacının yaprakları titrer, her bitkinin tohumlarının dökülmesine neden olurdu. Bu tohumlar dünyanın her yanına dağılır, gelmiş geçmiş her bitki çeşidinin kök almasını sağlar ve böylece de bu bitkiler yoluyla insanoğlunun tüm hastalıklarını tedavi ederler. Simorg'un tüylerinin bakır renginde olduğu söylenmiştir. Her ne kadar başlarda bir köpek-kuş olarak tasvir edilse de, daha sonraları sıklıkla bir insan veya köpeğin başıyla gösterilmiştir. Onun iyilik sever bir doğası olduğu ve kanatlarının bir dokunuşunun her türlü hastalık veya yarayı tedavi edeceğine inanılırdı.Firdevsi'nin destansı eseri Şahname'de (Şahların Kitabı) Simorg en tanınmış halini almıştır. Şahname'de Simorg'un Prens Zal ile olan ilişkisi yer alır. Şahname'ye göre Kral Sam'ın oğlu Zal albino olarak doğmuştur. Kral Sam albino oğlunu görünce, çocuğun şeytanların tohumu olduğunu düşünüp çocuğu bir dağa terk etmiştir. Çocuğun ağlayışlarını duyan yumuşak kalpli Simorg çocuğu alıp büyütür. Zal her türlü bilgiye sahip Simorg'dan hikmet almış, birçok şey öğrenmiştir.Yine de büyüyüp bir yetişkin olduğu zaman insanların dünyasına girmek ister. Simorg çok üzülse de, ona bir tane altın tüy verip gitmesine izin vermiştir. Eğer Zal, Simorg'un yardımına ihtiyaç duyarsa bu tüyü yakacaktır.(www.yatu.ir)

Krallığına döndüğünde Zal güzel Rudabe'ya aşık olur ve onunla evlenir. Karısı bir oğula hamile kalır fakat doğum zamanı geldiğinde birçok sorun yaşarlar. Zal karısının doğum sırasında öleceğini fark eder ve tam Rudabah ölüme yakınken Zal Simorg'u çağırmaya karar verir. Ortaya çıkan Simorg Zal'ın bir tür sezaryen benzeri yöntem uygulamasını sağlar ve Rudabah ile çocuğun hayatını kurtarır. Bu çocuk daha sonra en ünlü ve büyük Pers kahramanlarından biri olacak Rüstem'dir (Dr Mobini &Shafei, 2015:24-30).

Sufi Feridüddin-i Attarbu kuştan kendini aramanın sembolü olarak söz eder. Batı'da Feniks, İran geleneğinde Simorg, Orta Doğu geleneğinde Anka kuşu, Türk geleneğinde Kerkes adını alan bu efsanevi kuşların ortak özelliği ölümsüzlüktür. Ayrıca bu kuşlarla ile ilgili anlatımlarda genellikle bir yanma motifi bulunur. Örneğin, Kerkes,

Herodot ve Plütark'ın değindiği Feniks'te de görüldüğü gibi, öleceği zaman, bir tür ateş olup kendi kendini yakan ve kendisinden yeniden doğan bir kuştur. Anka ya da Zümrüd-ü Anka Orta Doğu geleneğine göre, Kaf Dağı'nda yaşar. Bu efsanevi kuş sembolizmlerinde simgelenen başlıca anlamlar, spiritüel aydınlanma ve reenkarnasyon olarak açıklanır. Feniks sembolizminde kuşun yanması cehenneme inişdeneyimini, yeniden doğması ise arınılarak saf, şuurlu halinin elde edilişini simgelemektedir(Bokharayi,2009:153-158)

Simorg sembolü kuş temsilcilerinin belirgin unsurlarından biridir ve çağdaş döneme kadar kalıcılığını korumuştur. İran kültürel sanatında Simorg, hayali bir hayvan sembolüdür ve mitolojik sembolünü yuva anlamından almıştır. Aynı zamanda Simurg Cebrail, zeka, kutsal ruhu ve melek anlamını temsil etmektedir. Simorg Şahname ve Avesta'da oğlanüstü bir kuş ve kuşların padişahı olarak rivayet edilmiştir.Zerdüşt inancına göre Ahuramazda tarafından Zerdüşt'e Simorg'un tüyünü vücuduna sürsün ve onun özellikleri ona aktarılsın diye vahiy gelmiştir. Bu kuşun kafası kurt ve biraz aslan ve kaplana benzer ve vücudu memeli hayvanlara, ayakları ve kanatları kartala benzermiş. Surarin efendisi Nahid adını almıştır(Shafayi,2015:42-48).

2.3.8.İran Mitolojisinde Aslan Sembolü

İran sanatında aslan birçok sembolik anlam taşımaktadır. Aslan; ateş, güneş, zafer, cesaret, güç, yaşam ruhu ve yaz mevsimini temsil etmektedir. İranlı Ariyayı inancında aslan enerji ve güç sembolüdür ve günümüzde hala yaz mevsimini aslan yılı temsil etmektedir. Antik kültür inançlarında tapınaklarda ve saraydaki görsellerden anlaşoldığı üzere, aslanın yırtıcılığı ile onları kötülüklerden uzak tutmasına inanırlarmış. Aslanın yaban domuzunu öldürdüğü görsel güneşin enerjisi ile yaban domuzuna (kışın sembolü)diz çöktürerek resimlenmiştir. İran mitolojisinde aslan, yeryüzünün tanrı tahtını, boğa yıldırım tanrısının tahtını ve at güneş tanrısının tahtını temsil etmektedir.Mitra inancında aslan ve boğa ölümü temsil etmektedir. İran tarihinde güneş ve elinde kılıç olan aslan sembolü sikkeler de görülmektedir. Hayvan sembolleri İran sanat ve edebiyatında önemli ve özel bir yere sahiptir. Aslan ve güneş sembolü İran

topraklarının resmi logosu olarak bayraklarda İslam Cumhuriyet Devrimine kadar kullanılmıştır (Hinnells, 1973: 225).

2.4.Aslan ve Güneş Sembolünün Allah SembolüneDönüşümünün Kısa Analizi

Aslan ve güneş İran devriminden önceye kadar İran'ın ulusal sembolüdür. Bu sembol Mezopotamya, İran, Arap, Türk, Yahudi ve Moğol antik kültürlerin bir karışımıdır. Aslan ve güneş sembolünün kökü astrolojiye dayanır ve takımyıldızı aslan burcunun temsilcisidir. İlk olarak birkaç bayrak sembolüne dikkat etmeliyiz:

1. Mitoloji döneminin bayrak sembolü



Resim 14: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

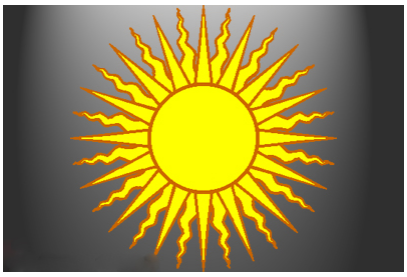
2. Ahamenişidöneminin bayrağı (Büyük Cyrus - Kiros)





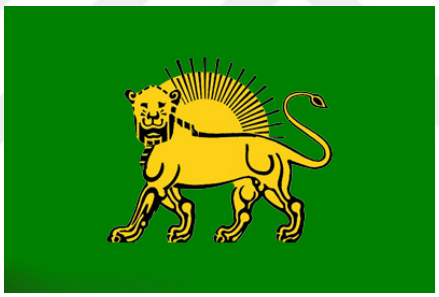
Resim 15: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

3. Parthlar döneminin bayrağı



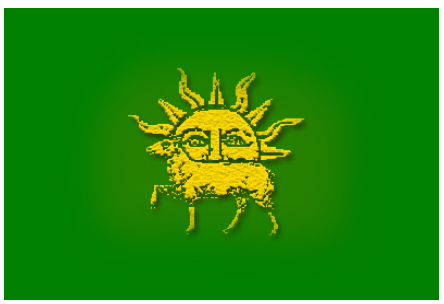
Resim 16: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

4. Safevi döneminin bayrağı (ilk kez Aslan ve güneş sembolü İran bayrağı olarak resmi bir şekilde bu dönemde kullanılmıştır)(G.Browne,1910:34).



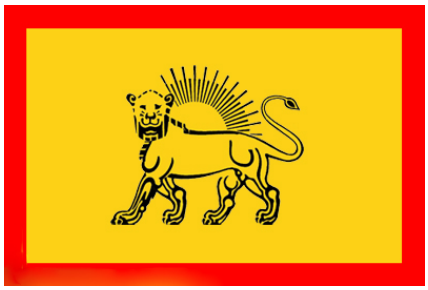
Resim 17: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

5. Şah Tahmasp döneminin bayrağı



Resim 18: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

6. Nadir Şah Afşar bayrağı



Resim 19: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

7.Zand hanedanı bayrağı



Resim 20: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

8.Kaçar döneminin bayrağı



Resim 21: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

9.Ağa Mohammed Han'ın bayrağı



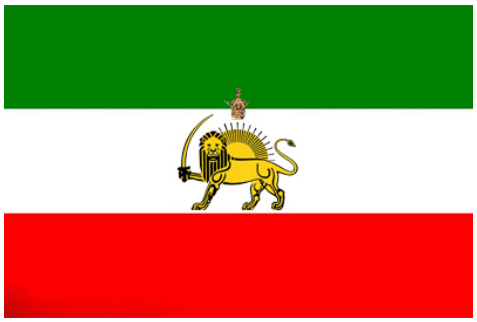
Resim 22: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

10.Mohammed Şah Bayrağı(krallık dönemi başlangıcı)



Resim 23:KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

11.Pehlevi döneminin bayrağı



Resim 24: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

12. İslam Cumhuriyet döneminin bayrağı



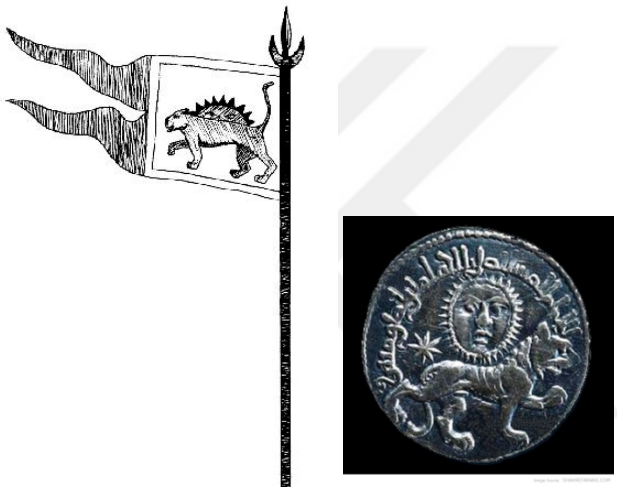
Resim 25: KAYNAK: Masoud Bahramian, 2012

Aslan ve güneşin İran'ın eski bayraklarında nasıl kullanıldığına ilişkin çeşitli efsanevi hikayeler vardır. Bazı tarihçiler bu sembolü İran kimliğine bağlar ve İslam Cumhuriyeti bayrağında kullanılan Allah sembolünün İran kimliğine hasar verdiğine inanırlar.

Milliyetçiler ve nasyonalistler ise bu sembolde ısrarcılar ve sembole uymayanları devrimcilere karşı ve din düşmanı olarak görürler. Bazı siyasetçiler Allah sembolünün çok kutsal olduğu ve aslan-güneş sembolünün gereksizliğinde ısrarcıdırlar. En eski aslan ve güneş birleşimi Selçukluların bayrağında görülmüştür (John Hinnells,1973: 263). Selçukluların Türk kralı Gıyaseddin Keyhüsrev Anadolu bölgesinde hükmettiğinde Gürcü bir kıza aşık olmuş ve onun figürünü gümüş sikkelerde yazdırmaya karar vermiştir. Ama bu dönemde kadınların figürü ve portresi İslam dininde yasak olduğundan başka bir şekilde ve astronomi yardımıyla bu arzusunu yerine getimiştir. Kralın hükmünün ardından, aslan görseli sikkelerde çizilmiş ve üzerinde bir güneş (aslan burcunun temsilcisi) figürü ile hem kralın isteği yerine getirilmiş hem İslam kurallarına uygun hareket edilmiştir(Yalman,2001:69-74).

Güneş ve aslan figürlerinin birleşimi ilk Selçuklular döneminde ortaya çıkmıştır. Bu yüzden aslan ve güneş sembolünün varoluşu bir krallığın kadınlara düşkünlüğünü göstermektedir. İslam devriminde bu sembolün İslami bakış açısına uygun olmadığına karar verilmiştir ve yerini Allah sembolüne bırakmıştır. Selçuklular döneminde bu tarihçeden habersiz bütün sikkelerde güneş ve aslan sembolü kullanıldı

ve güneş sembolü sikkelerde yavaşça aşağı kaymış ve aslanın arkasında yer almıştır. Kadın resmi güneşin üzerinden silinmiş ve daha sonralarda Moğolların İran'ı fetih ettiklerinde Gazan Han ve Sultan Muhammed bu sembolü sikkelerinde kullanmışlardır. Bu sembolün temel anlamı padişahlara ait olan krallığı temsil etmesidir. Şah Tahmasp döneminde bu sembol kuzunun üzerinde bir güneş şeklini aldı. Değişim nedeni ise Şah Tahmasp'ın burcu kuzuydu. (Resim 26)(J.Hinnells,1973:121-124).



Resim 26: Şah Tahmasp döneminin bayrak ve sikkeleri KAYNAK: John Hinnells,1973

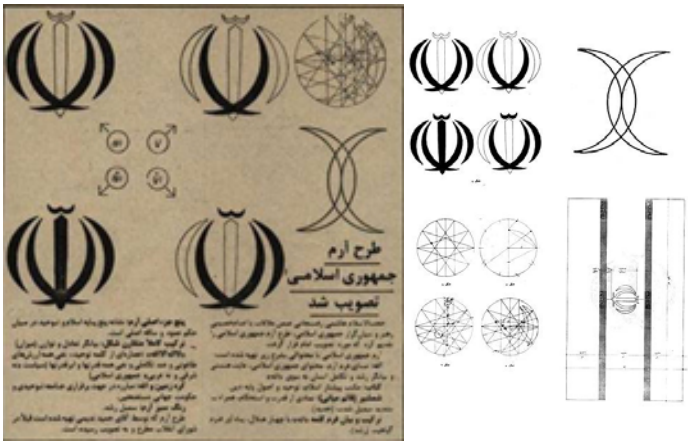
Kaçar döneminde İran ve Avrupa'nın dostluğu artmış ve İran bayrağı aslan ve güneş sembolüyle resmi hale gelmiştir. Kaçar döneminde İran bayrağının resmi olması bir ihtiyaçtır. Çünkü konsoloslar kurulmuş ve gemiler ile Avrupa'ya ticaret başlanmıştır. Bu yüzden İran'ın başka ülkelerden ayırt edilmesi için resmi bir bayrağa ihtiyaç duyulmuştur. Kısacası Kaçarların krallık başlangıcından sonra aslan ve güneş sembolü sikkelerde kullanılan tek resimdir. Bu yüzden antik bir eser olarak değerlendirilmesi doğru değildir, çünkü hiç bir haber veya mesaj göndermek çaba içerisinde değildir ve sadece bir aşk hikayesini içerir. Sonralarda bir resmi bayrak ve ülkenin temsilcisi sayılmıştır. Son olarak da aslan ve güneş İran tarihinde Pehlevi döneminde görülmüş ve rejim değişiminden sonra yerini Allah sembolüne bırakmıştır(Bahramian, 2012: 37).

2.4.1.Allah Sembolünün Tasarımı

İslam devriminden sonra aslan ve güneş bir krallık sembolü tanımlanmıştır. Bu değişim sonrası dini liderler tarafından hiçbir yere sahip olmaması istenmiştir. Bu yüzden İran'daki grafikerlerden ve sanatçılardan yardım alınmıştır.

Allah sembolünden önce ilk olarak yumruk ve arkasında yıldızlar sembolü önerildi ve hatta bazı paralarda basıldı. Ama sonradan vazgeçildi ve kaldırıldı. Son olarak Dr. Hamid Nadimi'nin Hadid suresinin ayetlerinden ilham alarak çizdiği sembol kabul edildi ve bayrakta uygulandı. Dr Hamid Nadimi şuanda Şehit Beheşti Üniversitesinde Mimarlık Bölümünde hoca olarak çalışmaya devam etmektedir (Heidari, 2010:88-92).

Doktorasını İngiltere'de mimarlık üzerine yapmış olan Dr Hamid Nadimi, sembol ile ilgili olarak "İslam devriminden önce Dr. Şeriyati'nin Kur'anAnaliz ve Yorumlama derslerine katılırdım, bu tasarımın ilk fikir kaynağı bu sınıfta ortaya çıktı. Hep kafamda İslam dünyasıyla ilgili bir sembol tasarlama fikri vardı ve imam Hümeyni'nin bayrak değişim isteğini öğrendiğimde hiç vakit kaybetmeden tasarıma başladım" yorumunu yapmıştır. Dr Nadimi'ye göre bu sembolün temeli, İslam dünyasında kullanılan hilal motifi olup Hz Muhammed'in defalarca her savaş sonrası kılıcı ile kumlarda hilal çizerek imza attığına işaret eder. Bu sembol 5 bölümden oluşmaktadır ve İslam dinin 5 temelini göstermektedir. Bu sembol de gizemli bir kompozisyon ile (la ilahe illallah) tasarlanmıştır. Aynılık ve denge gösteren bu sembol mükemmel bir esere dönüşmesine sebep olmuştur. Allah sembolü dairenin içinde tasarlanmış ve bütün dünyaya mesaj verme amaçlıdır(Resim 27)(İran cumhuriyet gazetesi,1989:4).



Resim 27: İran Cumhuriyeti bayrak tasarım aşamaları KAYNAK: İran cumhuriyet gazetesi

"Allah u Ekber" sloganı İran İslami cumhuriyeti bayrağında 11 kere kırmızı renkte ve 11 kere yeşil renkte, toplam 22 kere tekrar edilmiştir ve bu sembolik yansıma İslam devriminin zafer tarihi olan 22 Şubat 1979 yılını temsil etmektedir. Ayrıca bu sloganın İslam devriminde çok önemli bir payı vardır. Evrim esnasındaki camilerden selalar sonrası duyulan Allah u Ekber sloganı da bu sembolik yansımada ikinci payını paylaşmaktadır(Resim 28)(İran cumhuriyet gazetesi,1989:6).



Resim 28: Bayrağın sembolik slogan tasarımı KAYNAK: İran cumhuriyet gazetesi

3. BÖLÜM

İRAN'IN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIM TARİHİ

3.1.İran'da Grafik Tasarımın Yansıtıcı Yaklaşımı

Atölye oluşturan göçmen tasarımcıların katılımı ile 1300 yılından bu yana İran'da grafik sanatlar, faaliyetlerine reklamla başlamıştır. Böylece Mahmud Javadipour ve Hooshang Kazemi gibi sanatçılar XX. y.y sanatında dramatik gelişmelerle ve geniş alanlarda kendilerini göstermeyi başarmışlardır. İran çağdaş grafik tasarım yapısı homojen bir yapı değildir. Grafik tasarım İran'da bir taraftan bilgi ve iletişim araçları olarak değerlendirilmektir. Öte yandan kişisel ve sergileme boyutu bulunmakta ve bu tarafı olumlu şekilde dikkate alınmaktadır. İran'da çağdaş grafik konusunda geniş anlamda faaliyetler bulunmaktadır(J.R.P,Ringier,2012:5-7).

İran kültürünün yapısının parçalar halinde olması ölçülü ve dengeli bir tasarım olmasında önemli bir nedendir. Bir taraftan kırsal kültür topluluğu, diğer taraftan modern bir şehir toplumu söz konusudur. Ayrıca büyük şehirlerde entelektüellerin alt sınıflardaki insanlar ile ilişkisi yoktur. Bu yüzden semboller ve görsel faktörler bir grafik tasarımında sadece toplumda genel okunma ve anlama örneği değildir. Artık sanatçılar görsellerde gizemli anlamlar katarak kullanmaktadırlar (A.Hauser, 2007: 29).

Grafik tasarımda dünyanın her yerinde olduğu gibi İran'da da aynı özelliklere dayalı yani hızlı, kolay ve derin iletişim kurmak adına kavramlar ve semboller yaratılması söz konusudur. Bir görselde yaratıcılık sadece sinema, resim, fotoğraf ve son olarak grafik tasarımda mümkündür. Önemli olan bu yaratıcı çalışmalar içerisinde bir sanatçının duyguları, endişeleri, heyecanları etrafındaki insanlara ölçülü çerçevede göstermesidir. Ne zaman İran çağdaş grafik tasarım konusu geçerse kesinlikle bienaller konusundan da söz etmek gerekir. Ama ne yazık ki grafik sanatçıları geleneklere dayanarak çalışmalar yapmış sayılırlar. İran çağdaş grafik tasarım sanatçılarının çoğu bazı nedenlerden dolayı mesleki deneyim ve litografi tekniklerine ulaşmak için çok zorluk çekmişlerdir. Bu yüzden günümüzde grafik sanatı ve litografi sanayi bir sanatsal

eser yaratmak adına yetersiz ve talihsizlikler yaşamıştır.Genel olarak, İran'da grafik tasarım için dört dönemi düşünebiliriz:

1 - İran modern grafik (İslam Devrimi'nin gelişi ile 1942 yılı)

2 - İslam devriminin grafiği (İslam Devrimi ve savaş sonrası)

3-Dijital grafik (1971-1982 yıllar arası)

4- Grafik medya ve iletişim dönemi (2012 yılı)

İran'da modern grafik batı modernizminin etkisi altında olabilir. Ancak İranlı sanatçılar modern grafik özünü içeren eserleri batı kültüründen ayrı bir şekilde görüntülemeyi başarmışlardır. İran grafik sanat tarihinin gelişimi sırasında kökenini diğer sanatlarda siyasi, sosyal ve toplumsal olarak görmekteyiz(J.R.P,Ringier,2012:12-19).

İran grafik tasarımı başlangıç tarihinden bugüne kadar birçok değişimler yaşamıştır ve değişik deneyimler elde etmiştir. Bu değişimler sonucunda modern ve klasik grafik tasarımlarında bazen ciddi uyumsuzluklara şahit oluruz. Son on yıl içindeki İran'da grafik tasarımı diğer ülkelerdeki gibi medya yardımıyla kültürel yerine sahip olmuştur. Yirmili yıllarda İran grafik tasarım sanatı batı grafik tasarımı etkisi altında kalmıştır. Modern çağın grafik sanatı batı kültüründen doğduğundan İran kültürünün grafikte yansıması oldukça zaman almıştır (Taslimi, 2006: 125).

İran kültürünün grafik tasarımda yansımasında, İslam devriminden sonraki batı hareketlerine karşı sayaç değeri dönemi başlamış olmakta ve değişmeler ciddi şekilde tasarımlarda kendini göstermektedir.

Devrim zaferinden sonraki ilk yıllarında grafik tasarımı kamu çevrelerinde İslam devriminin, halk ve entelektüel çevrelerde ise sol tutumun etkisiyle gerçekleşmiştir. İslam devrimi öncesi ve sonrasında Anti-emperyalist tutum içeren tasarımlar ilk kültürel grafik tasarım gelişimi olarak değerlendirilmektedir.Sonraki yıllarda bazı sembolizm ve İran-İslam sembolik motifler kullanımı gibi tasarımlarda basit entegrasyon, modern grafik temellerinde özellikle soyut çalışmalarda yer

almamaktadır. Benzer şekilde bu dönemde tasarımlar şekil yansımalarından uzaklaşıp önceki içeriği olan grafik tasarımlarda dikkate alınmıştır. Tabii ki anlatım ve gerçekçilik farklı yollar yardımıyla kavramın tasarım transferinde görev almaktadır(Heidari,2010:91).

İslam devriminin grafik sanat tasarımcılarının vurgusu görsel ve illüstrasyon üzerinedir. Tasarımcılar genellikle ifade aracı olarak yazıyı kullanmışlardır. Bu kullanım istismar edilmiştir ve hiçbir estetik yanı yoktur. Aslında İslam devriminden birkaç yıl geçtikten sonra bilgisayar ve yazılım teknolojisi batı tasarımlarına doğru yönlenmiştir. Ama günümüzde İranlı tasarımcılar kendi tarz ve özgürlük ile beraber gelenek ve kültürlerini tasarımlarda yansıtmaya başlamışlardır. Öte yandan medyanın gelişmesi neticesinde grafik tasarım İran'da batılı post-modernizmden etkilenerek kendi kültürünü ortaya koymuştur(Pahlavan,2001:127-132).

İran çağdaş grafik tasarımı iki bakış açısıyla analiz edilmektedir; biri düşünme gelişim süreci ve diğeri zaman içerisinde izleyicilerle bağlantı kurma konusudur. Şunu da dikkate almak gerekir ki, en eski belirgin ritüel olarak, iletişimsel bağlamlarda önemli olan toplumlarda ritüel törenlerinde bir araya gelmektedir. Bu konunun önemi 5000 yıl öncesinde İran topraklarında değer sahibi olmasından ibarettir(Celalleddin,2012:198)

Gılgamış'a göre milat öncesinden beri izleyiciler üzerinde görsellerin ne kadar etkili olduğundan bahsedilmektedir. Homer'e göre mitolojinin gerçekleri etkilemesinde sözkonusudur. Yunan tarihinin bir kısmı ve İran kültüründe gerçekleşmiş olaylar, ritüeller sayesinde insan hayatına izlerini bırakmıştır. Aynı şekilde İslam'dan sonra da dini törenlerde mitolojinin etkileyici varlığıyla karşılaşırız. Daha sonraları İslam devriminde savaş sonrası aynı şekilde mitolojinin gerçek tarihi olayları göstermesinde büyük payı olduğunu görebiliriz. Hala 39 sene geçmesine rağmen dini liderlerin sanat ile İslam devrimindeki değişimi çağdaş dönemde ayakta tutma çabaları devam etmektedir. İster sinemada ister grafik tasarımdaki yaklaşımlar bu konunun kanıtıdır. Şunu unutmamak gerekir ki devrim zaferinin sonrası değişen tutum ve dünya görüşleri,

İran'daki büyük değişimin ardından sanatçıların da algısını ister istemez değiştirmiştir (Taslimi, 2006: 216-218).

İran grafik tasarımında ikinci on yılında amaç dini liderlerin bakış açısı ve etkisinin sosyal topluma yansımalarını göstermektedir. Bu yüzden sanatsal olarak İslam etkisi yapım sürecini etkilemektedir ama günler geçtikçe, evrimin ikinci döneminde grafik tasarımdaki yaratıcılıklar yardımıyla savaş sonrası devrimin değerlerini de zekice eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır.Çağdaş grafik tasarımda görsel yaratıcılığı çok olan İran toplumunun kimliğini şekillendirmekte reklamlar ve logo tasarımı ortaya çıkmıştır. Grafik tasarım sanatının İran'da ortaya çıkışı bir asırdan uzun bir süreci içerir. Yirmi yıl öncesine kadar kamuoyunun şekillenmesi, bugünün görüntüleme sanatı diye anılmaktadır. Grafik dili günümüzde İran'da kendi kültürüne ait görsel formlarına sahiptir ve bu dil sosyal ortamda toplumu teori kullanmadan, sembolik şekilde anlam ifade etmeye başlamıştır. Özellikle hükümete bağlı olan bürolarda grafik tasarımın yaratıcılığını görmekteyiz(U.Pope,1960:136-141).

1979 devrimi ve Irak ile sekiz yıllık savaşın bir sonucu olarak, İran'da grafik tasarım stilleri çok farklı bir takım değişiklikler yaşamıştır. Savaş ekonomisi ve ideolojik yaklaşımlar grafik dilin değişiklikleri üzerindeki önemli faktörlerdir. Böylece, savaşın sonu ve uzlaşmacı hükümetin ortaya çıkması ile tasarımcılar için grafik tasarımın yeniden yapılandırılmasına yönelik fırsatlar ortaya çıkmıştır.Devrim başladıktan sonra yıl içinde grafik tasarım açısından en önemli trendlerinden biri, Ekim 1997 yılında, İran Grafik Tasarımcıları Derneği'nin kurulması oldu. Bu durum, grafik tasarımcıların dördüncü neslinin ortaya çıkması ve etkisi ile çakıştı ve yerel ve uluslararası sergi ve bienallere katılan Dernek, onların yaklaşımlarını birleştirerek mesleğin geleceğini geliştirdi. Dernek ayrıca tanıtıldı ve çeşitli tanınmış tasarımcıların eserlerini değerlendirdi. Bu tasarımcılar genç tasarımcıların akademik eğitiminde aktif rol aldı. Bugün İran'da grafik tasarım değerlendirirken bu neslin tasarımcılarının etkisinin belirlenmesi bu nedenle önemlidir (G.Cameron, 1986:20-35).

Dördüncü nesil tasarımcılar, yayıncılık ve basın gibi çeşitli sektörlerde hükümet tarafından yapılan yatırımlar, 1997 yılında reformistlerin seçimleri ve ardından

gelen özel ilgi ile aynı anda ciddi çalışmalara başlanmıştır. Bu süre boyunca, Hemşehri gazetesinde grafik tasarımcı varlığı ilk kez gerekli olarak kabul edilmiştir. O zamandan beri, renkli baskı sistemi ve sabah öğleden sonra gelen gazetelerin yayını bu kez değişen diğer tüm gazetelerde sabit kalıp haline geldi. Ayrıca, özel yayıncılar ve onların kalite ve üretim miktarını artırmak için hükümetin fon desteği nedeniyle, tasarımcıların bu kuşağı tarafından dikkat çekici sayıda kitap kapağı tasarımı yapılmış ve geçmişin etkisinden farklı bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu dönemde grafik tasarım özelliklerinden bir türü olan ve bir sözsüz ve estetik unsuru olan dönüşümün önemi olduğunu görürüz. Bu yaklaşım güçlendirilmiş ve İran ve Batı arasındaki korelasyonun genişlemesi ile bu neslin yaklaşımı tasarımcıların büyük bir kısmı arasında yayılmıştır. Batılı izleyiciler tarafından bu çalışmalar başarılı kabul edilmiştir(Maleki,2012:128-136).

Bu döneme ait eserlerin inceleme ve değerlendirmesinde en önemli nokta onların yaratılmasına yol açan sosyal ve siyasi ortamı dikkate almaktır. Reformcu hükümet sekiz yıl boyunca, tasarımcıların müşterilerine tanıtılması ve grafik tasarımda belli bir tarzı teşvik üzerinde büyük bir etkiye sahip gibi görünmektedir. Bu tanıtım ve teşvik, bir tasarımcının eserini sadece stil ve tasarımın sanatsal değerleri açısından değil, aynı zamanda komisyon konularına ve sosyal politik koşullara uygun olmsı açısından da söz konusudur. Örneğin, iyi tasarlanmış bir psikolojik dergide yer alan bir tasarım çalışması, politik dergide vasat bir tasarımın daha görünür olmasına neden olabilir(Pakbaz,2012:184).

3.1.1.Kaçarlar Döneminden Sonraki Çağdaş Grafik Tasarım Tarihi

Genel olarak grafik sanatı, Johannes Gutenberg'in baskı makinesini icat ettikten sonraki dönemde, toplumun haber ve bilgi paylaşımındaa gazete, dergi, afiş vs. çerçeveler içerisindeki yerinden ibaretmiş. Bu afişler toplumdaki temel bir haberleşme ve bilgilendirme biçimi olarak İran'da da, Avrupa gibi yeni ayaklanan sanatın etkisini

göstermiştir. Ama bazı tarihçilere göre, grafik sanatı İran topraklarında kültürün varoluşundan beri insanların sanat eserlerinde kendini göstermiştir.

Günümüzde dünya çapında müzelerde ilkel İran grafik tasarım örnekleri metal, çanak, çömlek, mühür, seramik, alçıdan kabartmalarda, halı, ipek ve tekstil çeşitlerinde net bir şekilde görülmektedir (Maleki, 2012: 91).

Baskı sanatının İran'a girişinden önce, Safevi döneminde Avrupa resim yöntemlerinin İran saraylarına girişi söz konusudur. İran'daki Avrupa'dan etkilenen resimlerde, sanatçıların batıdaki sanat teknikleri merak kaynağı olmuştur. Sonralarda Kaçar döneminde litografi makinesinin sadeleşmesiyle batıdan etkilenen resimler ve gravürlerden yararlanmıştır. Baskı endüstrisi İran'daki yeni ayaklanan sanatın illüstrasyon, dergi, resimlendirmeler, afişler vs. kullanımını hızlandırmakta çok yardımcı olmuştur. Bu nedenle grafik tasarım sanatı söz konusu olduğunda ister istemez baskı endüstrisi tarihinden söz etmek gerekir. Baskının ilk mekaniksel tekniği, ahşap üzerindeki oymalardan, küçük kalıplardan, mühür halinde kağıtların üzerine resimlerin baskısından yola çıkmıştır(Ajhand,2011:36-41).

İran'da gazeteciliğin uzun bir geçmişi vardır ve bu sanatın başlangıcı İran'ın eski krallık dönemine dayanır. Kraliyet mahkeme haberleri ve krala ait olan özel haberleri iletmek adına gazete kullanılırmış. Gazetecilik ve gazeteyi İran'da antik ve modern gazetecilik dönemi olarak iki döneme ayırmaktayız.Farsçada gazete kelime kökeni çok eskilere dayanır.

İran'ın ilk İslam dönemlerinde gazete kelimesi (ruznamhe) adıyla tanımlanmıştır. Çağdaş dönemde basılı yayınlara 190 yıl önce Mirza Saleh Shirazi Kazeruni tarafından başlanmıştır, Mirza Saleh gazetecilik eğitimini İngiltere'de bitirmiştir ve ilk gazetelerde tamamen yabancı gazetecilerden örnek alınarak faaliyetine başlamıştır.İlk gazeteler, düzeni ve yazılım şekli açısından taşbaskı kitaplarının yolunun devamı olarak sayılır. İranlılar özellikle gazeteci olarak tecrübeli, Avrupa eğitimi gören Osmanlı gazetecileri çalışan olarak kullanmış ve az da olsa gazetelerin içerliği ve düzenini biçimlendirmeyi başarmışlardır. İran'ın ilk basılı gazetesi Muhammed Şah (Kaçar döneminde) ve Mirza Saleh tarafından Tahran'da 1837 yılında kurulmuştur.

İran'ın üçüncü gazetesi ise Vaghaye Ettefaghiye adıyla modern ve günümüzdeki şekilde 1886 yılında yani Nasereddin Şah'ın monarşisinin üçüncü senesinde yayınlanmıştır(Ajhand,2011:53-67).

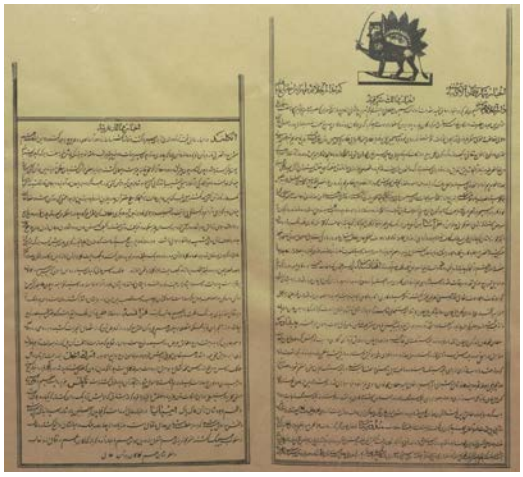
En eski Kaçar döneminde basılan gazete örnekleri:



Resim 29: Devlet gazetesi, 1837 KAYNAK: Touka maleki , Tehran, 2012



Resim 30: Sovare Esrafil, 1340 KAYNAK: Touka maleki , Tehran, 2012



Resim 31: Vaghaye Ettefaghiye gazetesi, 1845 KAYNAK: Touka maleki , Tehran, 2012

İlk kez Feteli Şah döneminde Kaçar Hanedanı birkaç İran'lı sanatçıyı Avrupa'ya baskı endüstrisini öğrenmek ve baskı makinelerini İran'a getirmek için gönderilmiştir. Bu dönemde Avrupa'ya giden sanatçılar sonuç olarak Mokhtarnameh kitabını baskı ve illüstrasyonu yapmışlardır. (Resim 32 ve 33)

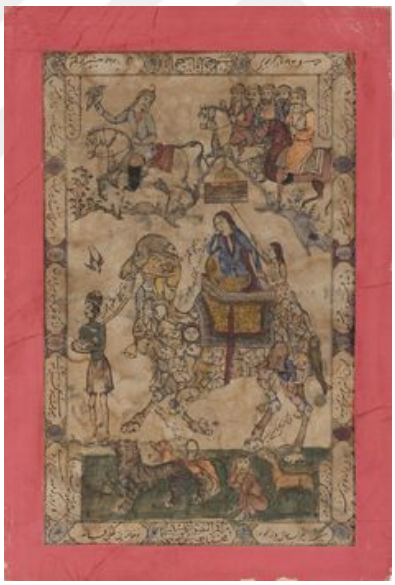


Resim 32 ve 33:Mokhtarnameh kitabı sayfa düzenleme ve illüstrasyon KAYNAK: Hoseyni, 2008

Sekiz yıl sonra Abbas Mirza'nın emriyle birçok sanatçı St. Petersburg'a gitmiş ve endüstri makinesini İran'a getirmişlerdir. Taş baskısıyla yapılan kitaplar genelde

güzel ad ve resimlerle doludur. Özellikle altın işlemeyle çiçek ve bitki desenleri çerçevelerde kullanılmıştır. Leyla ile Mecnun kitabı İran'da Şiraz mektebinden kalan 1881 yılında İran'ın ilk resimli baskı eseri sayılır. (Resim 34) Taş baskı kitaplar İran'da 19. yüzyılın başına kadar devam etmiştir. Hz. Ali'nin savaş hikayeleri, Hayderi Savaşı adıyla bu dönemde resimlenip baskısı yapılmıştır(Hoseyni, 2008:193).

Bu değişimler baskı sanatının ilk yayınlarında bazı afişlerin tasarlanmasına sebep olmuştur. İran'ın ilk afişi ise siyah mürekkeple çeşitli boyutlarda sarı, kırmızı, mavi ve farsça, Rusça, Fransızca dilleriyle yayınlanmıştır. (Resim 35) Şunu da eklemek gerekir, bazı afişlerde İngilizce ve Ermenice yazılar da yer almıştır. (Hoseyni, 2008:203). Film ve medya dünyasının İran'a girişiyle birlikte günümüzdeki kadar olmasa da afişler tasarım dünyasında yer almıştır. (Resim 36)



Resim 34: Leyla ile Mecnun kitap kapak görseli KAYNAK: Touka maleki, 2012



Resim 35: Afiş örneği, Yousef ve Zoleikha KAYNAK: Hoseyni, 2008



Resim 36: İran'da ilk film afişleri KAYNAK: Hoseyni, 2008

Toplum içinde Anayasal dönemde çok etki bırakan Sovare Esrafil ve Yeni İran gazeteleri görülmektedir. Bu dönemle birlikte İran'ın ilk kadınlar tarafından hazırlanan

gazetesi olarak Bilgi gazetesi 1887 yılında Mirza Houseyin Han'ın eşi tarafından yayımlanmıştır. Dehkhoda'ya göre ikinci haber dergisi Urumiye şehrinde ve Zararit Bahra adıyla Hristiyan Amerikalı misyonerler tarafından 1889 yılında yayımlanmıştır. Üçüncü gazete İran'da Mirza Taghihan Amir Kabir tarafından 1845yılında Vaghaye Ettefaghiye adıyla Tahran şehrinde yayımlanmıştır(Hoseyni,2008:164-175).



Resim 37: Molla Nasreddin haftalık mizah ve eleştiri konulu dergi. Yayın yeri Tebriz ve Azerbaycan. Türkçe ve Rusça. 1911 yılında

Molla Nasreddin dergisinde yayımlanan bazı yazılar bazı yöneticiler tarafından eleştirilere maruz kalmış ve bu yazılanlar dergi çalışanları ve yönetmenine çok sert davranışlara sebep olmuştur. Derginin mizahi ve mollaların verdiği fetvaları eleştirici yaklaşımı, kurucusu Mirza Celil Mohammad Gholizadeh ile mollalar grubu arasında düşmanlıklara yol açmıştır. 1911 yılında mizah dergisi karikatür ile birlikte illüstrasyon tekniğini kullanarak derginin renkli ve dikkat çekici olmasını sağlamıştır(http://www.nybooks.com/daily/2012/when-satire-conquered-iran-molla-nasreddin/).

3.1.2.Pehlevi Dönemi

İran'da Kaçar döneminde modernizm dünyası, matbaalar ve gazeteler açısından başlangıç veya doğuş dönemi sayılır. Pehlevi Hükümeti'nin ortalarına doğru grafik tasarımlar sanatsal açıdan gerçek anlamını taşımaktadır. Reza Şah'ın asıl amacı modernizm ile birlikte bütün klasik ve yöresel sanatları yok etmektir. Bu değişimlerin sonucu profesyonel grafik tasarım okullarının açılışı, reklam ajansları ve kültürel organların grafik tasarımının büyümesine yardımcı olup İran'ın çağdaş grafik sanatının doğuşuna yol açmıştır.

Sanat okullarının açılışı bu dönemde grafik tasarım sanatının güçlenmesine ve çeşitli eserleri ortaya koymasına yol açmıştır. İran'da bu dönemde ilk sanat okulu Tahran'da 1961 yılında açılmıştır ve grafik tasarım sanatı üzerinde yoğunlaşan tek okul sayılır. Bu okuldan mezun olan Morteza Momayyez grafik tasarım sanatçısı adıyla resim bölümünde bu okulda ders vermeye başlamıştır.

Morteza Momayyez'in bu okulda eğitim gören hocaları Madam Aşub Eminfer, Mohsen Veziri ve Mahmud Cavadipour'dur. Bu okulda grafik tasarım bölümünü okuyan öğrenciler resim bölümünün bazı derslerini de öğrenmek zorundadırlar. Okullardan sonra çağdaş grafik tasarımın güçlenmesinde rolü olan diğer unsur reklam ajanslarıdır. Muşeh (Mushegh Sarvariyan) ve Napolyon Sarvariyan adlı iki Ermeni göçmeni kardeş, 1931 yılında İran'da ilk reklam atölyesini açmışlardır. Bir yıl önce Fredrik Thalberg (İsviçre) reklamcılık konusunda İran'da ilk defa işe başlamıştır. Talberi ve Sarveriyan kardeşler, İran'daki afiş gündeminin açılışını yapmışlargır. Sarvariyan kardeşlerin grafik tasarım öğretiminde payları vardır ve onların aracılığıyla grafik tasarımla tanışan birçok öğrenci vardır. En önemlisi İtalyan mimar Aldo'dur(1931-1997)(Granville, cilt II,1902: 210-245).

1938 yılında İran'da kurulmuş olan Estetik İlan Merkezi, ilk resmi ve önemli reklam acentelerinden biridir. Kaspiyen Reklam Ajansı bir başka reklam grubu olarak televizyonlarda reklam filmlerinin yapımına büyük önem sağlamıştır.

Fakupa Kurumu ilan teliflerinin tasarımcılarından biri olarak grafik tasarım piyasasında ilk adımını atmıştır. Avangard Ajansı başka bir reklam kurumu olarak

Kamran Katuzyan ve Manuchehr Mostofi'nin yardımıyla 1971 yılında açılmıştır. Maalesef Avangard ve Fakupa kurumlarının tasarımlarındaki uyumsuzluklar nedeniyle rejim değişiminden sonra işlerine son verilmiştir. Bu dönemlerdeki yaratıcılığın geri planda kalma nedeni, tasarımcıların tekniklerinde elde çalışma yapmaları ve yoğunluktan dolayı yaratıcılığa fırsat bulamamış olmalarındandır(Granville, cilt II,1902, : 324-366).

Pehlevi döneminin son yıllarında petrolfiyatının yükselişiyle birlikte devlet daha fazla çağdaş kültürel kurumlarına destek sağlamıştır. Sanat ve Kültür Bakanlığı, Çocuklar ve Gençler Şenlik Kurumu, Franklin Yayınevi, Sorush Yayınevi, Tahran Film Festivali, dergiler ve haftalık kitapçıklar çağdaş grafik tasarımı ve illüstrasyon sanatçılarının 1962-1972 yılları arasında gerçekleştirdikleri onurlu başarılarından sayılır. Pehlevi döneminin son yıllarında çağdaş grafik tasarımının elde edildiği eserlerle birlikte yeni adımların atılması,İran'ın kendine has bir afiş tasarımı, logo ve tipografi, kapak, çocuklar ve yetişkinler için illüstrasyon, ders kitapları, film ve animasyon çizimleri, karikatür, katalog tasarımları, sanatçıların eserlerinin sergilenmesi, bienaller, festivaller kültür ve sanat üzerine kurulan kurumlar İran tarihinde büyük bir başarı sayılır. 1952 yılının başlarında ilk olarak basılan kitaplarda Franklin yayınevinde değişik ve çeşitli fontlarının girişine şahit oluyoruz. Bu nedenden dolayı basın eserlerinde İran'da büyük bir başarı sayılır(Hoseyni,2008:214).

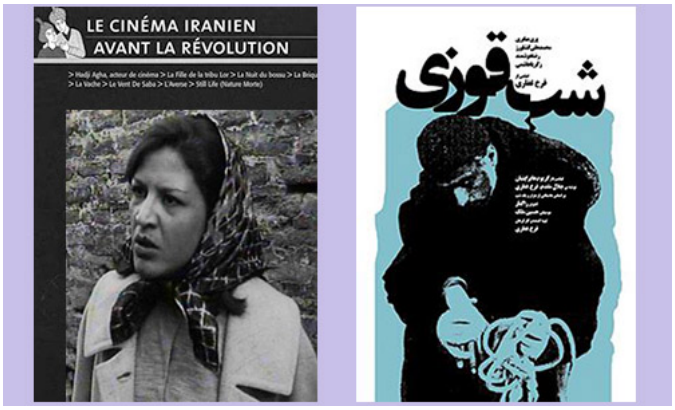
3.1.3.Pehlevi Dönemine Ait İllüstrasyon Ve Afişler



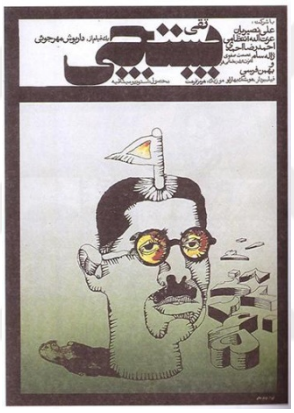
Resim 38: Lor Kız, İran'ın ilk müzikal filminin afişi. Yıl 1934 KAYNAK: Hoseyni, 2008



Resim 39: Şahnameh illüstrasyon ve yazı şekli tasarımı, Aliasghar Masoumi, yıl 1953 KAYNAK: Hoseyni, 2008



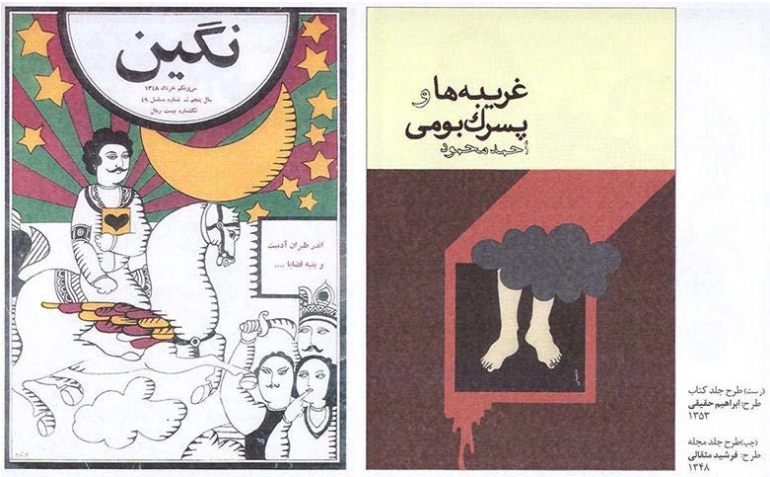
Resim 40: Tuğla ve Ayna film afişi 1970 KAYNAK: Hoseyni, 2008



Resim 41: Taghi Postacı film afişi, yıl 1973 KAYNAK:Touka Maleki, 2012



Resim 42: İnek ve Gheysar film afişi 1975 KAYNAK:Touka maleki, 2012



Resim 43: Kitap kapak görseli, İbrahim Haghighi, 1975

Resim 44: Dergi kapak görseli, Farşid Mesghali, 1982 KAYNAK:Touka Maleki, 2012

3.1.4. İslam Devrim Dönemi

Pehlevi hükümetinin bazı boşluklar nedeniyle toplumdaki fakir ve maddi durumu iyi olmayan vatandaşlara önem vermemesi sonucunda1979 yılında İslami Devrim ortaya çıkmıştır. Bu dönemle birlikte gazetelerin toplumsal duyarlılıklarının artışıyla grafik tasarım siyasi boyutlarda kendini göstermiştir.

Gazeteler ve ilanlardan ziyade grafik tasarım kendini siyasi konular taşıyan afişlerde, karikatürlerde, duvar yazılarında toplum içerisindeki dini, siyasi ve halk sınıfı arasında güçlü bir bağ oluşturmuştur(Sajjadi,1982:86).

Rejim değişiminde grafik tasarımın büyük bir payının olduğunu görmekteyiz. Belki de İran tarihi boyunca çağdaş grafik tasarımla toplumun bu kadar yakın olduğu başka bir dönem göremeyiz. Duvardaki kişilerle dini liderlerin, şahın portreleri vb. yazılar, spreyle boyamalar İran tarihinde grafik tasarımın iyi bir şekilde değerlendirildiğini anlatmaktadır. Pehlevi ve İslam Devrimi döneminde grafik tasarımında gerçekleşen değişiklikler doğal sayılır. İslam Devrimi döneminde siyasi ve dini değişimler sonrası bazı kültür ve sanat konularının doğal olarak İslam

Cumhuriyetine uyma zorunluluğu neticesinde değişimler başlamıştır. Bu değişimler çok kolay olmamış, bazı sanatçılar tasarımlarını Pehlevi dönemindeki gibi özellikle üniversitelerde gizlice devam etmişlerdir.İslam Devrimindeki grafik sanatı eserlerinin büyük bir kısmı yazılar ve tipografi olarak sert ve itici şekilde kullanılan özellikle kırmızı, siyah ve beyaz renklerden oluşuyorlardı. Kuş, kalem, kan, yumruk, lale, mermi, silah, ters yazılan şah kelimesi sembolleri İslam Devrim döneminin grafik tasarım eserlerinde çoğunlukla görülmektedir(Tabian,2011:62).



Resim 45: İslam devrimi esnasında duvar yazıları KAYNAK: Mohammadi, 1992

Bu tipografik tasarımların çoğu güzel sanatlar anlamını taşımaktan ziyade haberleri duyurmak amacıyla tasarlanmıştır. En meşhur gazetelerdeki "İmam geldi! Şah gitti!" manşet yazısı İslam Devriminin en önemli sembollerindendir.

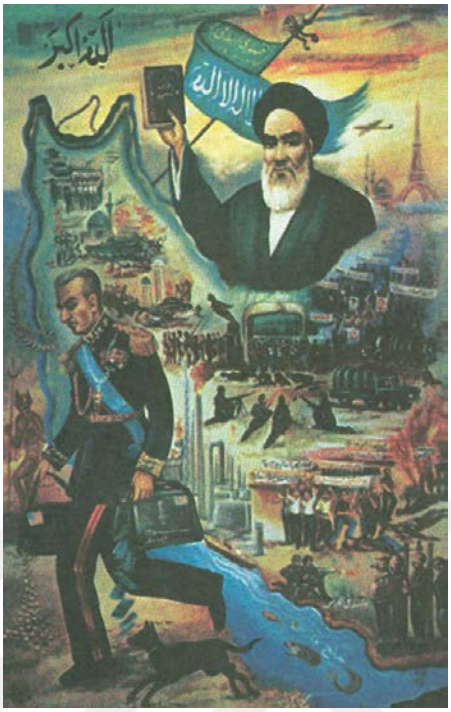


Resim 46: Şah'a ölüm duvar sloganlar, 1977 KAYNAK: Mohammadi, 1992

Bu dönemde ortaya çıkan İslam sanat ve düşünce hareketi sebebiyle bütün güzel sanatlar bölümleri büyük bir değişime maruz kalmışlardır. Ressamların eserleri bu dönemde daha çok sosyalistik realizme yakındır ve grafikerlerin eserleri özelliklere dini semboller, yeşil ve kırmızı renkler, arabesk motiflerle doludur(Cameron,1986: 80).



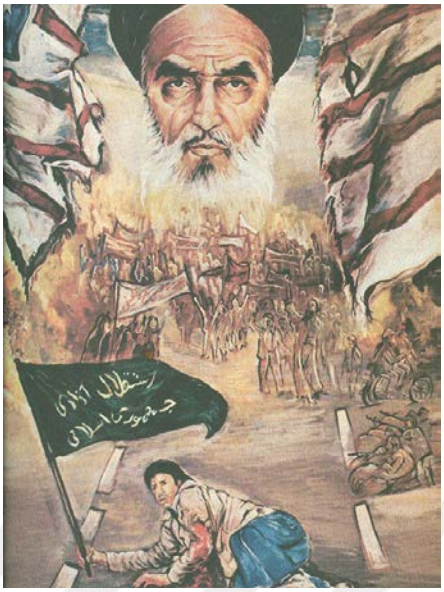
Resim 47: Dr. Abdolmajid Rad, 1998 KAYNAK: İran çağdaş ressam eserleri koleksiyonu s.25



Resim 48: İran devrimini içeren duvar illüstrasyon, 1980 KAYNAK: George Cameron,1986

Genelde tasarımcılar bu dönemde eserlerin altına imza atmamışlardır ve en çok kullandıkları kelime her eserin sonunda Allah kelimesidir. İslam Devrimine özel afişlerde belki güzel sanatlar anlayı açısından çok fazla bir anlam ifade etmez ama eylemlerin habercilik aracı olarak bütün dünyaya duyurulmasına sebep olmuştur(Abrahamian,2001:164-170).

İran – Irak Savaşından sonra ülkeye emniyet ve huzurun gelmesinin ardından afişlerde estetik bakış açısının görülmesi beklenen bir durumdur. Bu nedenle grafik tasarımlar sanatsal olarak değer kazanmaya başlamış, İran'da yeni bir kültürün doğuşuna neden olmuş ve kendi ülkesine ait olan tasarım anlayışıyla dünyada ödüllendirilmiştir. Artık grafik tasarımı bir sanatsal eser olarak paralarda ve ticari evraklarda kendini göstermeye başlamıştır(Heidari, 2010: 92).



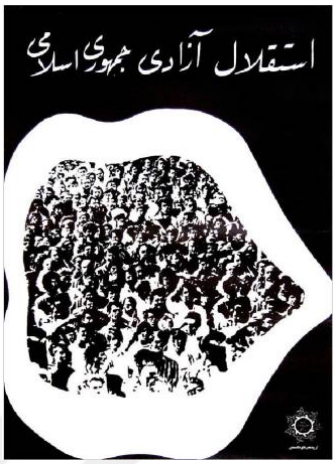
Resim 49: İran devrimini içeren duvar illüstrasyon, 1980 KAYNAK: Hasan Heidari, 2010

Şunu da dikkate almak gerekirse, İran-Irak savaşı sonrasında sanatçılar ellerindeki çok ufak ve basit imkanlarla bu önemli bağlantıyı kurmuşlardır. Bazı çağdaş grafik tasarımcıları modern imkanlardan faydalanarak, bilgisayar vb. makineleri kullanarak tasarımcılık dünyasında bu dönemde önemli başarılara imza atmışlardır. Bu arada fotoğrafçılık da grafik tasarım dünyasına büyük bir destek sağlamıştır. Bu dönemde başka önemli değişimlerden biri baskı sanatı, ambalaj, logo ve fotoğraf dergilerinin güzel sanatlar bilgilerini daha yaygın bir şekilde getirerek ortaya çıkarmış olmalarıdır. Festivallerin açılışı, bienaller, sergiler grafik ve güzel sanatlar konusunun toplum içinde değer kazanmasına neden olmuştur. Yavaş yavaş modernleşen İran kültürü sanat yardımıyla, medya desteğiyle, reklam vs. biçimlerde kendini kanıtlamaya başlamıştır(Heidari, 2010:92-114).

İran'ın çağdaş grafik tasarım tarihine göz atarsak, Kaçar döneminden günümüze kadar büyük değişikliklere şahit olmuştur. Özellikle bu değişimler İran'ın çağdaş grafik tasarımını gizemli ve kültürel bir boyuta getirmiştir. Bu yüzden tarihi semboller ve motiflerin çağdaş grafik tasarımda yer alması normal görünse de, bu yöreselleşme başarısını çağdaş sanatçılara borçludur. Bu grafikerlerin birkaçını bu tezde tanıyoruz(Abrahamian,2001:177).

3.1.5.İslam Devrimindeki Afiş Örnekleri





Resim 50 & 51: Devrimci direniş afiş tasarım,Basij Tasarımcılar 1980 KAYNAK: Hasan Heidari, 2010





Resim 52 & 53: Özgürlük afiş örnekleri, Basij Tasarımcılar 1980, KAYNAK: Mohammadi, 1992



Resim 54 & 55: Şehit kanı, devrimin kanı ve devrim kadınlarını içeren slogan

Basij Tasarımcılar, yıl 1980, KAYNAK: Hasan Heidari, 2010



Resim 56 & 57: Beyaz devrimin onuncu yıl dönümü

Basij Tasarımcılar, 1980KAYNAK: Mohammadi, 1992



Resim 58 & 59: Darbe ile ilgili afiş tasarımları

Basij Tasarımcılar, 1995 KAYNAK: Mohammadi, 1992

3.2.Cihat Propagandasının Temel İslam Görüntülerinin Sembolleri

İran'da radikal Müslüman grupların temsilcileri tarafından üretilen siyasal İslam ile ilgili çağdaş görüntülerin üzerine bilgi eksikliğinin, özellikle görüntülerin kendi bakış açılarına göre yönlendirilmesinden söz konusu olan kurumlara "Cihat" adı verilmiştir. Bu kuruluşların üretim ve görsel propaganda dağıtımında kısa ama üretken bir öyküsü vardır ve internet tabanlı İslami görüntüleri kendi başına ayrı tarz yaratarak çoğaltmaya başlamışlardır. Görsel propaganda yöntemleri metin mesajlarından fazla kullanılmış, yazının daha adil, daha etkili bir iletişim ortamı olması nedeniyle cihat görüntüleri, iletişim ve cihat fikirlerin yayılması amacıyla, radikal terör örgütleri tarafından kullanılan birincil araç haline gelmiştir. Bu nedenle bu görüntüler, fikirleri ve nasıl çalıştığını iletmek için gösterilmekte olup cihat örgütleri ve onların şiddet etkisine karşı mücadele için hayati öneme sahiptir. Aşağıda temel İslami cihat görüntüleri ve sembollerin örnekleri verilmiştir(Safari,1989:66-78).

XI. y.y ortalarından XVII. y.y arasındaki bir zaman diliminde batı düşüncesi ve felsefesinin bitişi söz konusu olduğunda çareyi iki bin yıllık mirasını sanat ve siyaset

arasında eşit bir şekilde paylaştırmakta buldmuş ve bu paylaşım batıda ve doğu ülkelerinde semboller eşliğinde kendini göstermiştir. Sadece bir fark vardır, o da İslam felsefesinde sanatçı sadece güzelliği keşfeder, onu yaratamaz ama batı felsefesinde sanatı bir varlığın vasıtasıyla ortaya çıkacağına inanır. İslam felsefesinde tanrı güzeldir ve güzelliği yaratan tek varlıktır ve insanlar sadece o güzelliği görüp temsilci simgeler ile göstermeye çalışır (http://www.mashreghnews.ir).

Cihat konusunda gelişen olayların devamında semboller ortaya çıkar, daha doğrusu olan ve olacak olan olaylar semboller eşliğinde daha canlı ve anlaşılacak şekilde gösterilmiştir. Mistisizm bakış açısında cihat ve şehitlik kavramlarının İslam felsefesine bağlı olmasından dolayı batı sanat anlayışından oldukça uzak olup sadece tasavvuf anlamını göstermek adına resimlenmektedir. Savaşlar İslami ülkelerde her zaman öyküler yaratır ve kelimeler eşliğinde dünyaya masumiyet ve saflığı anlatmak adına ortaya çıkan sembollere eşlik eder.

3.2.1.Hilal

Hilal, Arapça kökenli bir kelimedir. Sözlükte "ayın yeni doğduğu zaman ilk üç günlük yay şeklindeki durumu" olarak tarif edilir. İslamiyette ayın değişik hareketleri ibadetlerin başlangıcı ve bitişi olarak görülür ve farklı manalarda ifadelendirilir. Hadislerde hilal, daha çok oruç ve hac zamanının tespitiyle ilgili olarak geçmektedir. Ayın evreleri içinde dolunay güzellik ve parlaklık, hilal ise bunlarla birlikte yenilik, doğum ve taze hayat simgesi olarak kabul edilir. Ay tarihte pek çok toplum tarafından tanrı sayılmış ve ayla ilgili birçok mit oluşturulmuştur. İran ve Türkiye mitolojisinde de bu türün örnekleri oldukça fazladır. Bu mitler Sümer kozmogonisi ile büyük bir benzerlikler göstermektedir (Daiber, 1999: 903). Hilal motifinin bir sembol olarak VII. yüzyıldan itibaren İslam dünyasında kullanıldığı görülmektedir.

İlahi ve ahiret kavramlarını çağrıştıran hilal, öncelikle İslami kimliğin bir sembolü olarak hizmet vermektedir. Ayın daha gerçekçi bir görüntüsü anlamını taşır, ama aynı zamanda saflık, dini, dindarlık ve güçlü kavramları çağrıştırır. Gökyüzünde beyaz hilal şehitlik hedefi ve göksel cennet vaadini ima edebilir. Yeşil hilal, Hazreti Muhammed'e ilişkin güçlü kavramların daha militanca ve köktendinci versiyonu olarak

görüntülenmektedir. Daha pasif ve barışçıl beyaz hilalin aksine, tezat dolu bir İslam sembolüdür(www.mashreghnews.ir).

3.2.2.Çiçekler ve Bahçe

Genellikle, çiçek şehitliği ve cenneti simgeler. Cihat görüntülerinde çiçek bol kullanır. Sarı çiçekler genellikle bir yaşam duygusu, ya da kaçınılmaz şehitlik ve sonsuz cennet ödülü olarak düşünülmektedir. Beyaz gül dosdoğru yola ulaşmanın ve İslam kültüründe Allah yolunda şehit olanları bekleyen cennet saflığının sembolü olarak görülür. Cihat propagandasında bir şehidin görüntüsü ile kullanılabilmektedir. Kırmızı Martyrdom, kırmızı çiçekler ve diğer tür kırmızı güller ile sembolik eşanlamlı olarak cihat propagandası şeklinde kullanılabilir(Goshayesh,1997:79-84).

Özellikle İran Şii geleneğinde kırmızı lale İmam Hüseyin'in şehadetiyle ilgili bir gelenekten kaynaklanan bir sembol olarak kullanılmaktadır. Genellikle cihat inancında bahçeye yani cennete giriş izni verilmesi suretiyle aktivistler kendilerini kurban etmeleri ödüllendirilir. Semboller ve görüntüler doğrudan veya dolaylı olarak cenneti ima edebilir. Cennet sembolünü "janna" belirtmek için kullanılan sözcük de aynı zamanda "bahçe" anlamına gelir ve özellikle sadece itaatkar yaşamış Müslümanlar ve salih hayatı olanlara cennet yolu göstermektedir. Saf ve bakire melekler vaadi de bu ödüle ulaşmak ile ilişkilidir(Goshayesh,1997:92-112).

3.2.3.Bayraklar

Cihat propagandasında, siyasi semboller genellikle aralarında gerçek ve sembolik bağlantıları oluşturmak üzere birleştirilir. Bayrakların durumunda, bu konu genellikle farklı konumlarda yer alan cihat kampanyalarında referans olarak kullanılır. Siyah bayrak (el-raya) İslam'ın başından beri köklerini göstermektedir. Bu bayrak, yeğeni Ali Ebne Ebi Talib de dahil olmak üzere ashabından birçok kişi tarafından savaşa taşınan Peygamber'in savaş bayrağı olarak kullanılmıştır. Bu bayrak Emevi

kavmine ve onların Halifeliğine karşı bir isyan sembolü olarak açılmıştır(http://www.mashreghnews.ir).

VIII. yüzyıldan bu yana, siyah bayrak sembolü dini isyan ve savaşın, yani cihatın bir sembolü olarak Şii inancında kullanılmaktadır. Çağdaş İslamcı harekette, siyah bayrak savaşçılık, cihat ve Halifeliği yeniden kurma savunucularını sembolize etmek için kullanılır. İslami gelenekte beyaz bayrak (el-liwaa) da Müslüman ordusunun lideri ve ilk Müslüman devletini temsil etmek adına Peygamberimiz tarafından kullanılmıştır. Beyaz bayrak en sık Peygamber ve bir İslam devletinin kurma fikri ile ilişkili olarak kullanılmaktadır. Yeşil bayrak genellikle şehitlik inancına dair Müslüman bildirisini temsil etmektedir. Yeşil renk Peygamber rengi olarak kabul edilir ve üzerinde yer alan metin ne olursa olsun yeşil bayraklar, Peygamber ve İslam tarihini, soy ve din kavramlarını hatırlatmak için kullanılır. Bu yeşil bayrakta Arapça hat altındaki kavisli kılıç bulunmaktadır, aynı zamanda kendisine çok benzeyen Suudi bayrağı ile karıştırılmamalıdır(U.Pope,1976:126-139).

3.2.4.Anıtlar

Cihat ile ilgili birçok bina, türbeler, anıtlar, mezarlar ve camiler, İslami gelenekte önemli kutsal figürlerdir. Diğerleri sadece belli gruplar için saygı sembolü olarak, bütün Müslümanlar tarafından değerli kabul edilmektedir. Ne olursa olsun bu anıtların Müslüman halklar için dini, ulusal ve bölgesel önemli yeri vardır. Aynı şekilde, Kerbela'da bulunan İmam Hüseyin'in mezarı çoğu Müslüman için önemli bir anıttır, ama dünya çapında Şiiler için özel değer taşımaktadır ve görüntü olarak Irak uyruklu bir Şii merkezli sembol olarak kabul edilmektedir(Pakbaz,2014:36).

Kubbet-üs Sahra, Müslümanların Peygamber'in Mirac veya bir gecede cennete yükseldiğine dair inançları neticesinde inşa edilmiştir ve İslam'ın üçüncü en kutsal mekanı olarak kabul edilmektedir. Belki de Filistinli militan grup El Aksa Şehitleri Tugayı tarafından en çok tanınan bu anıt, önemli milliyetçi motif olarak milli görev ve dini inanç duygusunu uyandırmak için kullanılmıştır. Şehit fotoğrafları ile eşleştirilmiş, İslam ve Hazreti Muhammed'e bağlayarak militanların eylemlerini meşrulaştıran,

Kubbet-üs Sahra'nın bitişiğinde yer alan Mescid-i Aksa, aynı zamanda Filistinli gruplar tarafından üretilen cihat görüntüleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Kubbet-üs Sahra, Mescid-i Aksa'da olduğu gibi genellikle bir pan-İslamcı sembolü olarak kullanılmaz, aksine Filistin ulusal kimliğinin İslami sembolü olarak kullanılmaktadır. Mekke'de bulunan Kabe, tüm Müslümanlar için İslam inancının sembolik olarak ebedi merkezi ve cihat görüntülerinde ortak bir motiftir sayılır. İslam'ın bu en önemli ve en kutsal sembolü tüm Müslümanlar arasında, mezhep ve gruplar arasında güçlü bir İslami kimlik ve gelenek duygusunu uyandırır. Pan-İslamcı olmasına rağmen, Kabe de, Suudi Arabistan tarafından daha spesifik konulara dikkat çekmek ya da uluslararası hale getirilmesi amacıyla kullanılmıştır(Safari,1989:62-70).

3.2.5.Şehitlik

İslam geleneğinde, şehitlikten daha büyük fedakarlık yoktur. Kişinin inancının en ruhani eylemidir ve başlı başına bir ödül olarak görülmektedir. Aynı zamanda Müslüman şehitleri ahiretde ödüllendirilir ve göksel cennette özel bir makama sahip oldukları düşünülmektedir. Şehitlik, görsel cihat propagandasında merkezi temalardan biridir ve neredeyse her grup tarafından kullanılır. Şehitler İslam kültüründe ilham kaynağıdır ve onların görüntüleri cihat için destek propagandasında kullanılır. Ayrıca şehitlik, reklam, öven, teşvik edici veya kutlama ile ilgili cihat görüntülerinin bir alt türüdür. Savaşta intihar saldırısı düşman ve cihat eylemcilerin tarafından öldürülen masumlar bir diğer kategoriye ayrılır(http://www.mashreghnews.ir).

Oval veya yuvarlak "çerçeve" ile belirli bir şehit fotoğrafı çerçevelenerek ailesel duygusallık çağrıştırma yoluyla cihat propagandası yapılabilmektedir. Bu "portreler" toplumun diğer üyeleri için makul bir seçenektir ve bir anlamda sıradan insanları bu faaliyetlere taşıma amaçlıdır. Çerçeveli şehit fotoğrafları en sık Filistinli örgütler tarafından kullanılmaktadır. Görsel cihat propagandasında şehitleri tasvir etmek için başka bir ortak teknik, öldürüleceğini ya da hangi ülke kökenli olduğunu temsili fotoğraf olarak birleştirmektir. Bu şekilde iktidar ve işgal güçlerinin zulmü vurgulanırken, cihat propagandasında genellikle intihar eylemi öncesi "vasiyetimde"

veya "atış öncesi" görüntüleri denilen, silah, Kur'an ve diğer dini sembolleri içeren fotoğraflar kullanılır. Anılan misyon olayı işaretlemek için şehitliğin dini önemi ve şiddet içeren doğasını tek bir mesaj içine ve farklı öğeler biçiminde bir araya getirir. Bu görüntüler aynı zamanda cihat grupları ve onların aktivistlerinin gerçek gücünü gösterme amacına hizmet vermektedir(Safari,1989:85-63).

3.2.6.Kadın ve Çocuklar

Kadınlar, İslam kültüründe birçok benzersiz ve güçlü sembolik değerlere sahiplerdir. Onlar her Müslüman erkeğin şeref ve saflığını simgelemektedir. Şehit kadın ve şehit anne kadın simgeleri, adalet çağrısında olan görsel cihat propagandasında yaygındır. Müslüman bir kadın düşmanları tarafından öldürülür veya militan aktivizm yoluyla kendini feda ederek Müslümanları yoğun bir şekilde etkiler. Böylece, hem kullanılan Müslüman kadınlar, şiddet ve baskının masum kurbanları oldukları için hem de cihat propagandası ile algılanan haksızlığa karşı yanıt olarak erkek Müslümanları harekete geçirmek için de geçerli olmasını temsil etmektedir. (http://www.mashreghnews.ir)

Gurur, onur ve en önemlisi adaletsizlik duygularını uyandırmak için çocuk görüntüleri kullanılmaktadır. Yaşayan çocuk görüntüleri genellikle masumiyet ve saflık sembolü olarak sayılabilir. Uyarılmış gurur ve onur İslam'ı dış zararlardan korumak için bir ihtiyaç sembolüdür. Genç erkek görüntülerinin kullanılma neden önümüzdeki yıllarda bu çocukların aracılığıyla yaşayacak olmayı ima etmektedir. Cihat savaşçılarının yeni nesil olduğunu düşündürmektedir. Ölü çocuklar (dış güçler tarafından öldürülen) özel bir kullanıma sahiptir ve genellikle adaletsizlik, öfke duygularının ilham kaynağı için kullanılır ve sonuçta belirtilen düşmana karşı misilleme arzusu uyandırır. Bu amaçla, küçük erkek veya kız çocuklarının genellikle vahşice öldürüldüğü görüntüler görsel cihat propagandasında kullanılır. Propaganda eyleminde insanları kullanma anlayışı özellikle İslamcı terörizm ile ilgilidir. Organizasyonlar, inananları kullanma amacıyla gelenek yoluyla insanlara özgü dini, derin konuları ve hatta bilinçaltı kavramlarını hedeflemektedir. Görsel motifler çeşitli amaçları

gerçekleştirmektedir: Birincisi, seyircisi için gerçekliğin zihinsel anlayışı oluşumudur. Dikkatle düzenlenmiş görüntülerin kullanılması duygusal bir tepkiyi provoke ederek duygusal ya da tarihsel anıları çağrıştırmaktadır. Genellikle, bu motifler özneler arası anlayışlara girmektedir. İnternet, İslami sembollerin görüntülerininin kullanılmasında önemli bir rol oynar ve cihat gibi propagandalar ve İslam adına şiddet içeren mesajların bu şekilde yayılması daha da tehlikeli hale gelmiştir(Safari,1989:109-115).

3.3.İran'ın Tarihe Dayalı Sembolik Logo Tanıtımı

Sanat var olduğunu topluma özgü entelektüel birikim ve o toprağın kültürü tarafından şekillenir. Diğer bir deyişle sanat, topluma doğrudan diğer kültürlerden alınır ve uygulanabilir bir unsur değildir. Öte yandan, iletişim araçları bir ülkenin temeli olan kültürel ve sanatsal mirasını transfer etmek için önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, grafik tasarım bir mesaj taşıyan bir dildir, bu kültürlerin bir kimlik olduğu ülkelere özgürdür. Ancak İran gibi bir ülknin değişik siyasi yapılar ve kültürlere sahip olması için tarihsel olarak grafik tasarımı, özellikle logo tasarımlarını etkileyen çeşitli faktörler vardır. Amblem ve sembolik logo farklı anlamlar taşımaktadırlar. Sembolik logolar, kurumların kimliklerini ifade eder, tipografik şekillerden meydana gelir. Amblemler ise okuma yazma bilmeyenleri de göz önünde bulundurarak oluşturulan sembollere dayalı işaretler olup, fiziksel bir yapıya sahiptir(Bromberg,1982:68-79).

Logolar genellikle sitelerin baş harflerinden oluşurken amblemler çizgilerden veya resimlerden tasarlanmaktadır. Amblemlerdeki amaç, okuma yazma bilmeyen insanların da bu ayırt edici özelliği benimsemeleridir. Bu iki kavram arasındaki fark harflerin ve çizimlerin, görsellerin kullanılmasıdır. Ortak amaçları ise hizmet ve ürünlerin temsil edilmesidir(Mohammadi,1992:121).

İran tarihinde ilk logo tasarım örneği Forouher sembolüdür.



Resim 60: Frouher sembolü, Zerdüşt ritüeline ait, KAYNAK: Mohammadi, 1992

Forouher Sembolü olarak bilinen kanatlı sembol Zerdüştlük ile ilişkilidir. Merkezi insan figürü genellikle insan ruhunu temsil etmek için kullanılır. Yukarıdaki el müminleri her zaman iyiliğe çağırır ve yüksek güçlere karşı dikkatli olunması gerektiğini gösterir. Diğer el sadakat ve bağlılığı temsil eden bir yüzük tutar. Şekil ruhun ölümsüzlüğünü veya ebedi ilahi emri ile getirdiği insan eylemlerinin yankıları temsil eder. İki kanat Zerdüşt etik temeli olan iyi düşünceleri, güzel sözler ve iyi işleri temsil eder, tüyler üç ana satırdan oluşmaktadır. Kuyruk aynı şekilde üç sıra tüylerden oluşur ve bunlar Zerdüşt'ün her yükselme çabasında karşısına çıkan yukarıdaki kötü düşünceler, kötü sözler ve kötü amellerini temsil etmektedir. İki flamalar Spenta Mainyu ve Ehrimen, iyi ve kötü ruhları temsil etmektedir. Şekilde her zaman biri önüne bakarken diğeri sırtını dönmüştür, böylece kişinin sürekli olarak ikisi arasında seçim yapması gerekir(Browne,2010:66-74).

Geleneksel grafik tasarımı olarak boyamalar, oyma teknikleri, fotoğrafçılık vs yardımıyla İran'ın çağdaş grafik tasarım eserlerinin var oluşuna yardımcı olmuştur. Şunu da söylemek gerekir ki, aşağıdaki resimler ve logo tasarım benzerleri günümüzdeki İran grafik tasarım çalışmalarının örneği olarak getirilmiştir.

Resimlerde gördüğümüz gibi sağ tarafta Persepolis dönemine ait kanatlı aslan motifi olan bir kadeh vardır, sol tarafta ise aynı motif sadeleştirilerek ama aynı özelliklere sahip olarak bir logo tasarımı ortaya çıkmıştır. Kanatların şekli, kanat tüylerinin sayısı nerdeyse aslına çok yakın bir şekilde çizilmiştir. Kadehin en üst süslemeleri de aynı şekilde lotus çiçeğinin motifleri olarak tasarımda dikkate alınarak

bir sıraya dizilmiştir. Bu tasarımın Pasargad adlı bir İran bankasına ait olması da bu eserin örnek alınmasında önemli bir nokta olmak üzere kullanılmıştır(Pakbaz, 2014: 46).



Resim 61: Pasargad bankasının logo tasarımı KAYNAK:Mohammadi, 1992



Resim 62: Persepolis'den elde edilen kanatlı aslan kadehi KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Aşağıdaki resimlerde de aynı şekilde boynuzların geriye ve müdevver olarak yön alması soldaki logo tasarımında dikkate alınmıştır. Aynı şekilde keçi sembolünün bir yuvarlak içinde çizilmiş olması da güzel bir denge ve orantı sağlamayı başarmıştır.



Resim 63: Tercümanlık ve yayın evi logo tasarımı KAYNAK:Mohammadi, 1992



Resim 64: MÖ 3500, Shush çanak çomleklerindeki keçi sembolü KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Aşağıdaki logo tasarımı İran grafik tarihinde damga vuran tasarımlardan biri olan Persepolis efsanevi bir hayvan figüründen alınarak çizilmiştir. İran Hava Yollarına ait olan bu logo tasarımı asıl heykele göre dikkatli, orantılı ve anlamlı bir şekilde çizilmiştir. İran kültürünü ve hava yollarını net bir şekilde ifade etmekte başarı kazanmıştır. Edvard Zahrabiyan, Homa İran Air logosunu 1962 yılında tasarlamıştır.



Resim 65: İran Hava Yolları logo tasarımı KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 66: Persepolis'deki efsanevi hayvan heykeli KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Aşağıda gördüğümüz gibi kanatlı aslan sembolü Peugeot araba fabrikasının logosunda farklı bir şekilde kullanılmıştır. Aslan her zaman İran tarihinde güç ve direnç sembolü olduğu için farklı farklı yerlerde herhangi bir ürünün kalite seviyesinin yüksek oluşunu göstermek adına bu sembol kullanılmıştır.



Resim 67: Persepolis'den elde edilen kanatlı Aslan sembolü KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014



Resim 68: Peugeot Logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 69: Milli ayakkabı fabrikasının logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

Simorg sembolü ise İran tarihinde efsanevi bir güç sembolü olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden İran kültürünü simgelemek adına film festivalinde anıt heykeli olarak kullanılmaktadır. Başka bir havayolu şirketi olan Aseman adına tasarlanmış bir logo tasarımına şahit oluyoruz.



Resim 70: Aseman Hava Yollarının logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 71: Soldaki Simorg film festivali anıt heykeli, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

Resim 72: sağdaki Yazd camisinin Simorg görselli fayansı KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

İran üretimli olan Semend araba markası, aynı şekilde Persepolis'teki at sembolüörnek alınarak tasarlanmıştır. Hız, ihtişam ve İran kültürünü yansıtan bu sembol aynı şekilde logo tasarımlarında aslından ilham alınarak tasarlanmıştır.



Resim 73: Semend araba fabrikasının logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 74: Persepolis'deki at kafalı kolon baş süslemeleri KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Pehlevi dönemindeki Milli Üniversitenin logo tasarımında aynı şekilde Persepolis duvarlarında bulunan Lotus çiçeğinin oymalarından ilham alınarak tasarlanan bu logo, İran kültürünün öğretim alanındaki yansımalarına önemli bir örnek sayılır.



Resim 75: Pehlevi döneminin milli üniversitesinin logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 76: Persepolis'deki merdiven lotus süslemeleri KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Lotus çiçeğinin neredeyse bire bir aslı gibi tasarlanan İran Standartlar ve Araştırma Enstitüsü'nün logosu da aynı zamanda İran kültür ve tarihini yansıtmaya çalışan logo tasarımlardan biridir.



Resim 77: İran Standartlar ve Araştırma Enstitüsünün logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 78: Persepolis'in duvarlarındakiBüyük Kiros'un elindeki lotus çiçek süslemeleri KAYNAK:Ruyin Pakbaz, 2014

Ziraat Bankasının logo tasarımı ise aynı şekilde lotus çiçeğinden ilham alınarak tasarlanmıştır. Bu tasarımda benzerlik aynı zamanda servi ağacı ile de ortak özellikler taşımaktadır.



Resim 79: İran'ın Ziraat bankasının logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 80: Persepolis duvarlarındaki lotus süslemeleri KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Kanatlı aslan, Persepolis'deki duvar oymalarında çoklukla rastladığımız bir sembol olarak ihtişam ve krallığın simgesidir. İran'ın petrol konusunda liderliğini göstermeye çalışan bu tasarım aynı şekilde İran tarihini taşımakta başarılı bir tasarım olarak değerlendirmektedir.



Resim 81: İran petrol kurumunun logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

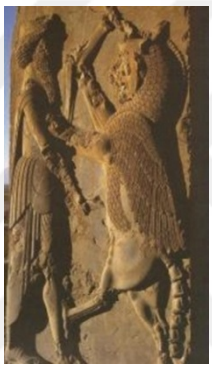


Resim 82: Persepolis duvarlarının kanatlı Aslan sembolüKAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Pehlevi döneminde milli banka logosu yine göründüğü gibi Persepolis duvar oymalarından ilham alınarak tasarlanmıştır. İslam devriminden sonraki yıllarda ortadaki aslan ve Kiros'un sembolü ortadan kalkmış ve yerini İslam devriminin Allah sembolüne bırakmıştır.



Resim 83: İran milli banka logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 84: Persepolis duvarlarının meşhur Büyük Kiros ve Aslan savaşının kabartması KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

Teknoloji Enstitüsü'nün logo tasarımı Büyük Kiros'un duvar oymalarındaki av hikayelerinden alınmıştır. Bu sembolün kullanım amacı ise hız ve gücü göstermektir.

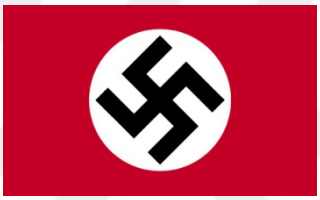


Resim 85: Teknoloji Enstitüsünün logo tasarımı, KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 86: Büyük Kiros'un av sahnesinin Persepolis duvarlarındaki kabartmalar KAYNAK: Ruyin Pakbaz, 2014

3.3.1.Hitlerin Gamalı Haçı ile Swastika Sembolünün Karşılaştırması



Resim 87: Hitlerin gamalı haç bayrağı, Nazi Partisi'nin resmi amblemiKAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



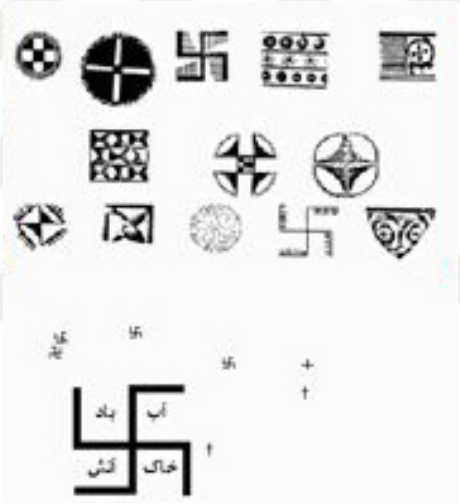
Resim 88: Swastika sembolü, Dört Element Sembolü/Su-Ateş-Toprak-Rüzgar

KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

Nazi sembolü olarak kullanılmadan çok önce güneş tekerleği veya Swastika, İranlılar tarafından en az 8000 yıldır bir sembol kaynağı olarak kullanılmıştır. İslam döneminden sonra İranlıların İmamlara saygılarından dolayı, örneğin Hz. Ali adının gamalı haç şeklinde tasarlanmış olduğuyla karşılaşırız. Ama günümüzde İran tarihi ve kültürel kimliğininin önemsememesi nedeniyle çoğu kişi tarafından gamalı haç sembolü

Alman Nazi sembolü olarak bilinir. Bu sembol aslında gamalı haç değildir, Hristiyanların inancında değerli sayılmaz(Khalegian,2014:12).

Asıl haç sembolünde çizgiler eşit değildir. Ama gamalı haçtaki çizgiler hepsi aynı boyda ve ellerini açık tutan bir insana benzetilmiştir. Hitler'in bu sembolü seçmesi Yahudi aleyhine olduğunun bir işareti olarak değerlendirilir. Ama şunu bilmek gerekir ki bu düşünce de doğru değildir ve sadece ihtimallere dayalı olan bir biçimdir (Bakhtour Tash, No.45-50: 65-100).



Resim 89: Swastika sembol çeşitleri KAYNAK: Bakhtour Tash, 2001



Resim 90: Yahudilerin yazı şekli veortadaki Swastika sembolünün bezeri
KAYNAK: Bakhtour Tash, 2001

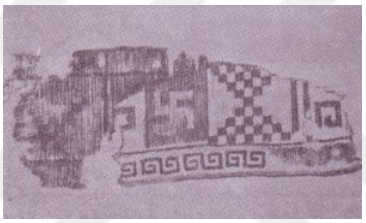
Ariya'yı medeniyetine ait olan bu sembol, her ne kadar bin yıllar önce İran'a ait olduğuna işaret ederse de aynı şekilde Afrika, Hint ve Avrupa'da da görülmüştür. Nazilerin bağnazlık ve üstün olma felsefesinin arkasında olan bu sembol Almanlar'ın Ariya'yı bir medeniyetten gelmelerini temsil etmektedir(Bakhtour tash,2001:126).

Ernst Emil Herzfeld'a göre bu sembol, şans ve mutluluk sembolü olarak değerlendirmiştir ve kesinlikle Mitraizm ritüellerine bağlı bir sembol olarak görmüştür. Aslında bu sembolü belli bir din veya medeniyete ait olarak kısıtlamamak gerekir. Çünkü dünyanın her medeniyetinde bu sembole rastlıyoruz. İran'ın tarihine göre değerlendirirsek bu sembol 7000 yıl öncesine dayanmaktadır ve dünyadaki araştırmalara göre bu sembolün sadece belli bir döneme ait olmadığı ortaya çıkmaktadır. Zerdüşt ve ondan önce hatta İslami dönemlerde birçok sembolik eserlerde gamalı haç sembolüne rastlayabiliriz (Bakhtour Tash, No.35-40: 195-206).

Partlar döneminde elde edilen kumaştaki gamalı haç aşağıdaki resimde görülmektedir.



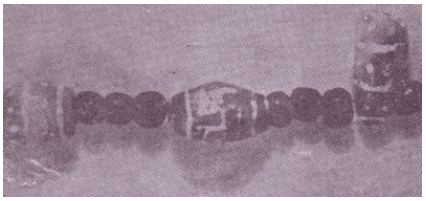
Resim 91: Swestika sembollü kolye, İran- Gilan bölgesinden KAYNAK: Bakhtour Tash



Resim 92: Part dönemi kumaş KAYNAK: Bakhtour Tash

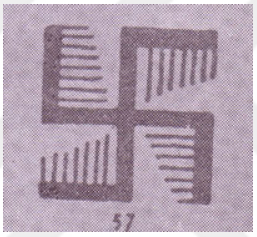


Resim 93: 1966 yılında Part dönemine ilişkin çanak çömlek güveç parçasında aslanın kalçasındaki Swestika sembolü KAYNAK: Bakhtour Tash No 45



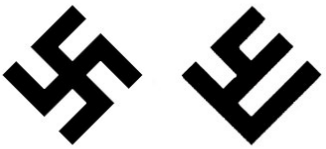
Resim 94: Part döneminden elde edilen kolye parçası No 50

1966 yılındaki Partların dönemine ait olan bir şarap küpündeki Swastika sembolü kabartma tekniğiyle güzel ve dayanıklı bir şekilde yapılmıştır ve şimdi İran'ın antik müzesinde 3405 numara ile muhafaza edilmektedir. Altın kadeh üzerindeki aslanın ayağında Swastika sembolünün görseli bulunmaktadır. Bu eser aslanın güçlülüğünü temsil eden bir sembol olarak İranlılar tarafından önem sahibi olmasını göstermektedir. Bazı çanak, çömleklerdeki temel semboller arasındaki bu görsel bir yandan keçi ve güneşle yıldızlara bağını göstermektedir. Elde edilen sikkelerde aşağıdaki resim gibi sağ taraf şapkaya ve sol taraf bir tekerleğe benzetilmiştir. Ama aslında her ikiside sikkelerin ön ve arka tarafıdır ve kolye yerine kullanılırmış (Bakhtour Tash, No.45-50: 215-230).



Resim 95: Tel Bacon çömlek parçası KAYNAK: Bromberg,1982

3.3.2.İslam'dan Sonra Swastika Sembolünün Durumu

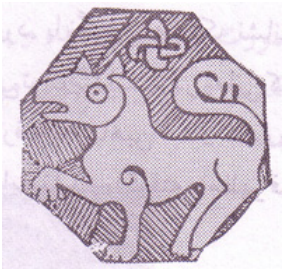


Soldaki **Resim 96:** Swestika sembolü KAYNAK: Bromberg,1982

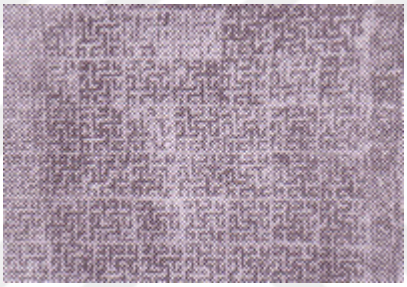
Sağdaki **Resim 97:** H.Z Ali'nin İslam sonrası isim logo tasarımı KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

Swastika etkisi sadece antik dönemde görülmemektedir. Bu sembol İslam'dan sonraki eserlerde etkisini ortaya koymuştur. Şeriat dini olan Müslümanlar İran'da özellikle bu sembolü kullanmışlardır.

1- Ariya Tanrı sembolü
2- 4 ana element (Su, Hava, Toprak, Ateş)
3- 2 tahta (ateş yakmak için)
4- Su akışı
5- Varlık ve yokluk
6- İnsan figürü (iki el ve iki ayak)
7- Şeytanı engellemek
8- Sonsuz Hayat
9- Pozitif enerji
10- Uçma sembolü
11- Ruh sembolü
12- Güneş
13- Yıldızlar
14- Zaman
15- Galaksi Hareketi
16- Hareketlilik
17- Gelişimsel birlik
18- Güç
19- Yaratılış
20- Şifa gücü



Resim 98: İran - Ray bölgesinde, bir tabak parçası, dördüncü yüzyılda
KAYNAK: Bakhtour Tash



Resim 99: Bayezid-i Bestami kiremitli türbe girişi, İran - Bastam bölgesinde
KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 100: İran - Yazd Camii fayansları KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001

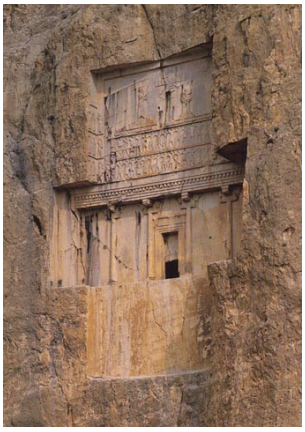


Resim 101: Jeferi tapınağı, İran - Damghan bölgesinde KAYNAK: Bakhtour Tash, No.35

Aslında gamalı haç sembolünü birkaç şekilde değerlendirmek gerekir. Bazı araştırmalara göre bu sembol güneşin sembolüdür ve zaman içerisinde değişimlere maruz kalmıştır.

Bazı araştırmalar ise bu sembol iki tahta yardımıyla ortaya çıkaran ateşin temsilcisidir. Farklı yorumlara göre güneş sembolü sevgi ve ateşle dört ana elementin bir parçası olarak varlığı temsil etmektedir. Yaratıcı varlık ve yokluğu kapsamakta olan bu sembol dünyanın bir bütün olduğunu göstermektedir. Aslında Swastika sembolündeki kollar doğanın düzeni ve evrenin yaratılışını temsil ederek hayat, ölüm, değişim ve hareketi göstermektedir (Bakhtour Tash, No.35-40: 165-187).

Swastika bir Ariya'yı ve İran sembolüdür. Çünkü bin yıllarca öncesine dayanan bir geçmişe sahiptir. MÖ 9000 yılına ait Gilan bölgesinde elde edilen kolye, bu sembolü taşıyan ilk eser olarak bu konunun kanıtıdır. Bu yüzden Swastika sembolünün geçmişi Hint Ariyayılar'den daha öncedir. Özellikle Zerdüşt inancının ortaya çıkmasıyla bu sembolün anlamı daha farklı bir yere sahip olmuştur.İran uygarlığı bir artı işareti kullanmıştır. Özellikle Ahameneş döneminde yapılan tapınakları da büyük bir artı (+) şeklinde yapılmıştır(Khalegian,2014:No,2:46).



Resim 102: Ahameniş İmparatorluğu mezarların yapısı, İran - Persepolis

KAYNAK: Bakhtour Tash, No.35

4. BÖLÜM

İRAN ÇAĞDAŞ GRAFİK TASARIMLARINDA SEMBOLİK ÇALIŞMALAR

4.1.Sasani Mirası Olan İşaretlerin Tahran Üniversitesinin Logo Tasarımında Teorik Temeller

İran çağdaş grafik sanatını araştırmak için eski İran'ın sanatsal mirasına göz atmak gerekir. Özellikle kilden görseller, fayanslar, mimari dekoratif süslemeler, minyatür vs. Bu sanat dallarının çağdaş grafik tasarımında çok önemli bir rolü olması ve özellikle logo tasarımdaki antik İran sanat eserlerinden elde edilen sembolik yansımalar önemli faktörlerdir. Çağdaş grafik tasarımdaki sembolik yansımalar, ritüellerdeki sembol araştırmalar sonucunda sanatçıların çalışmalarında yer almıştır ve bu şekilde yorumlanır:

Sanat her zaman kültür, din ve düşüncelerin etkisi altındadır ve şunu kabul etmek gerekir ki kültürün kökeni milletlerin kimliğinden ölçülenmektedir. Bu yüzden bir milletin temeliyle iletişim kurmak için o milletin geçmişi ve kültürünün nasıl oluştuğunu araştırmamız gerekmektedir. Bu konu üzerine kültür temellerini insanların kimlik ihtiyacını karşılamaları için araştırmalıyız, bu bölümde büyük bir bilim merkezinin özelliklerini ve İran'ın kültür kimliğini taşıyan bir tasarımı incelemekteyiz. (Bromberg,1982:No,1:42).

Dolayısıyla Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımında antik İran sanatının geçmişinin araştırmasına göz atacağız. Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımı Sasani döneminde Ctesiphon bölgesinden elde edilen duvar yazıtlarından ilham alınarak Dr Mohsen Moghaddam tarafından 1941 yılında tasarlanmıştır. Bu logoda kullanılan yazı şekli ise Sasani ve Pehlevi döneminde kullanılan yazı şekillerinin birleşimi sonucunda ortaya çıkmıştır. Logodaki kenar motif işlemeleri Ahamaneşian döneminde sikkelerde kullanılan süslemelerden ilham alınmıştır. Bu tasarımda daha çok Sasani döneminden kalan görseller ve semboller kullanıldığı araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır.

Hayvansal görseller ve çanak çömleklerdeki bitki sembolleri, Sasani döneminde keşfedilen nesneler de bu tasarımın ortaya çıkmasına yardım etmiştir.Sasani döneminden kitabeler ve oyulan kalıplar keşfedilenler muhtemelen sarayların duvarlarını süslemek için kullanılmıştır. Bu kalıplarda hayvan, insan ve bitkilerin görselleri sembolik şekilde oyulmuştur. Kullanılan bitki resimleri: çiçekler, nar ve üzüm, geometrik şekiller, domuz, geyik, ördek, insan figürleri, av konuları ve ritüelleri temsil eden süslemeler bulunmaktadır (İran milli müzesi s.138. No:63).

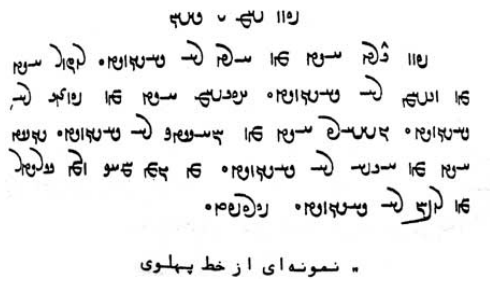




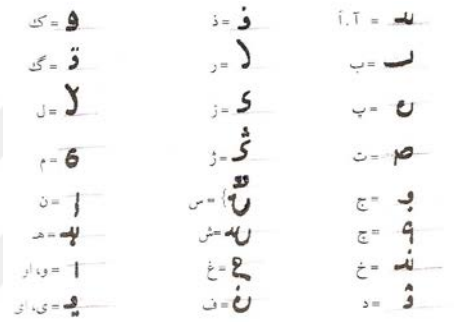
Soldaki Resim103: Sasani dönemine ait olan kanat sembol duvar kabartması KAYNAK: İran milli müzesi s.138

Sağdaki Resim104: Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımı, Morteza Momayyez KAYNAK:Fahimeh Pahlavan, 2001

Sasani döneminin binalarının alçıözellikleri hayvan sembolleri ve bitkiler ile birleşmiştir. Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımında, Sasani'nin en güzel oyulmuş kitabesi tasarımcı Morteza Momayyez için ilham kaynağı olmuştur.



Resim 105: Pehlevi hat örneği KAYNAK: İran milli müzesi s.142



Resim 106: Sasani dönemi hat örneği KAYNAK: İran milli müzesi s.146

Bu sembol bir daire ve etrafında simetri şekilde dizili incilerden oluşur ve kanat şekliyle birleşmiştir. Ayrıca bu kitabelerin Pehlevi yazıları ile ortak yanlarının bulunduğunu da belirtmek gerekir. 1967 yılında Tahran Üniversitesi'nin ana kapı tasarımı bu özellikten ilham alınmıştır(Firouz,2006:88-106).



Resim 107: Tahran Üniversitesinin ana kapı tasarımı,1976 KAYNAK: Tahran Üniversitesinin sitesi

1) Hayali kuşların kanatları, bilim ve bilginin yüksek dereceye ulaşmasını temsil etmektedir.

2) Açık bir kitap, okulun insanın bilgilendirmesinde çok önemli olmasını temsil etmektedir.

Sasani sanatı her zaman Ahameniş sanatının geleneklerini ispatlamaya çaba sarf etmiştir. İslam'dan önceki analizler, İran sanatının saraylardaki sanat eserleri ile dini sanat eserlerinin birbirinden uzak konular olmadığını kanıtlar. Ahameniş döneminde kraliyet yetkilileri ilahi ve manevi değere sahiptir ve tanrı olarak yeryüzünde egemenliklerini sürdürürler, dolayısıyla her görsel kutsal sırlar içermektedir(Firouz,2006:112).

4.1.1.Sasani Dönemi Tekstil Sanatında Hayvan Sembollerinin Yerleşimi

Araştırmalara göre tavus kuşu, kartal, simorg, ördek, aslan, koç, at, fil, domuz ve kızıl akbaba gibi hayvanlar özel öneme sahiplerdir. Örnek olarak kartal büyüklük ve zafer temsilcisidir, aynı zamanda güneşin sembolüdür. Kartalın eş anlamı Simorg kuşudur, Simorg da aynı efsanevi özelliklere sahiptir ve bu yüzden bu kuş Ahuramazda sembolüdür. Sasanilerin ritüellerinde hayvanlar dünyası sembolik işaretlerle dolu, bereket ve çokluğun temsilcisidir(Kurdu &Shratv,2002: 33-42).



Resim 108: Sasani dönemine ait olan Simorg desenli İpek kumaş KAYNAK: I.Prada, 2012

Sasani dönemine ait olan görsellerdeki kuş motifleri birçok anlam içerdiği için bu dönemde oldukça sık karşımıza çıkar. Bu bölümde kuşların insan ve gökyüzü arasında aracılık rolü üstlendiğini görmekteyiz. Özellikle uçmakta olan kuş, insan için güç ve bereket sembolü olarak değerlendirmektedir. Simorg en çok görünen kuş sembolüdür. Avesta'da Simorgun efsanesi "SEAN" adını ve Pehlevi döneminde "SİNMERO" adını almıştır. Bazı araştırmacılar Simorg ve Kartalı aynı sembol olarak değerlendirmişlerdir. Bu efsanevi kuş özellikleri nedeniyle Sasani kralların kıyafetlerinde resimlenmiştir(Flowlkes,2002:82-102).



Resim 109: Sasani döneminden gümüş tabak, Simorg sembollü görseli
KAYNAK: I.Prada, 2012

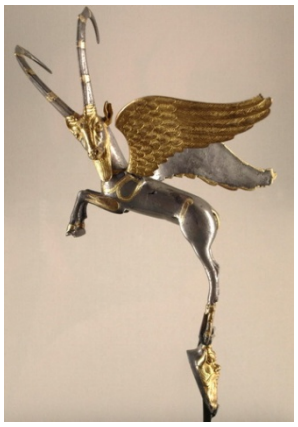
Sasani döneminde Simorg sembolünden bazen ejderha, tavus veya kanatlı dragon hayvanı olarak söz etmekteyiz(Lokonin , 1966:155). Sembolik diller, semboller ve alametler sonucunda ortaya çıkmıştır ve eski insanların temel mesajlaşma ve irtibat aletidir. (Resim 109) Semboller dillerin sınırları aşmasında büyük bir rol oynamaktadır. Sembollerin konuya odaklanmaları anlamları en kolay şekilde aktarmasına sebep olmuştur. (Jung, 1979 :346) Ritüellerin iletişim dili sembolüdür ve doğrudan tanrıların özelliklerini anlatmak adına ortaya çıkmıştır. Günümüzde grafik tasarımda konuların anlamını daha hızlı ve kolay aktarmak adına sembollerin rolü çok önemlidir. Sembollerin etkileyici gücü insanların inancına dayanan konulardan biridir.



Resim 110: Tavus görseli, Sasani dönemine ait olan halı motifi KAYNAK: I.Prada, 2012

4.1.2.Kanatların Özellikleri

Kanat her zaman batı ve doğu kültüründe doğan bir canlının sembolü olarak önceliğe sahiptir. Kanat insan ve tanrılar arasındaki bağdır. Kanatlı canlılar sembolü Mezopotamya kültüründen batıya geçmiştir. Bazı kanatlı hayvanlar, aslan, boğa, keçi, kartal ve hatta insan gibi varlıklar her dönemde koruyucu amaç için temsil kaynağı olmuştur. Son araştırmalara göre ikili kanat görseli Sasani kralların taçlarında Bahram tanrısını temsil etmektedir. Kanat sembolü aynı zamanda efsanevi Simorg'un Sasani dönemini göstermektedir. Avesta'ya göre eğer birinin elinde Simorg tüyü olursa tehlike zamanında bu tüyün onu koruyacağına inanılır (Resim 111, 112, 113)(I.Prada,2012:162-182).



Resim 111: Ahamenişi dönemine ait olan kanatlı keçi heykeli, bereket tanrısını temsil etmektedir KAYNAK: I.Prada, 2012



Resim 112: Pasargad'daki kanatlı büyük Kirosun duvar kabartması, olağanüstü güç sembolü ve İran mitolojisinde kutsal bir yere sahiptir KAYNAK: I.Prada, 2012



Resim 113: Susa'daki Darius zamanına ait mitolojik sembol, vücut ve kuyruk Aslan veya Boğa, kafa insan ve kanatları kartal kanatı

Londra Büyük Britanya Müzesi KAYNAK: I.Prada, 2012

4.1.3.Bitkisel Sembollerin Kullanımı

İran ve diğer ulusal kültürlerde bazı bitki ve ağaçlar kutsal özelliklere sahiptir. Bitki ve çiçeklerin büyümesi mitlerin çok önemli ilham kaynaklarındandır. Bitkilerin insanların ilk beslenme kaynağı olması nedeniyle kültürler içerisinde mitlerin ilkel sembolü olarak tanımlanmıştır. Bitkiler ve kutsallığına ilişkin mitlerin en önemli özellikleri dayanıklılığı, sonsuzluğu ve mitoloji olarak karakterlerin doğaüstü özelliğini temsil etmektedir(Lokonin , 1966 :89).

4.1.4. Zerdüşt Mitolojisinde Haoma Bitkisi



Resim 114: Haoma bitkisi KAYNAK:en.wikipedia.org

Zerdüşt mitolojisine göre Haoma, bir bitkiden ziyade bir tanrı türüdür ve kutsal sayılır.Bol dikenleri, küçük kırmızı çiçekleri olan, Mezopotamya'da Botan çevresinde yetişen bu bitki, öz suyu keyif verici bir etkiye sahip olduğu için şarap ve arpa suyuna koyulduktan sonra içilirdi. Haoma, insanlık tarihinde bilinen ilk içkidir. Tarihte "Tanrıların iksiri" olarak gecen Haoma'yı, önceleri sadece Sümer tanrıları içebilirdi, daha sonra krallar, rahipler ve halk da bu kutsal öz suyu şaraba katarak içmeye başladı(Lokonin , 1966: 128).

Bir rahip devleti olan Sümerler'de her ayinde, kutlama ve özel günlerde Haoma içilirdi. Barış ve bereketin olduğu dönemlerde rahipler halka Haoma ikram ederdi. Bunun için barış ve bereket içeceği olarak da anılıyordu.

Bir efsaneye göre M.Ö. üçüncü bin yılda, Ur-Nanşe hanedanını devirip, Kente yasa ve düzeni yeniden getiren ve yurttaşlarına özgürlük tanıyan Urukagina yeni İşakku olur. Urukagina, kenti tefecilerden, hırsızlardan ve katillerden, bürokratlardan, vergi tahsildarlardan kurtarır. Bilinen tarihte ilk toplumsal reform böylece yapılır. Halk sokaklarda "Amargi"(özgürlük) diye haykırarak günlerce Haoma içerek değişimi kutlamıştır. Dini törenlerde bitkinin suyunu sıkarak alınan pekmezi su ve süt ile karıştırdıktan sonra Zerdüşt dinine inanlara içirirlermiş, bunun nedeni ise Haoma bitkisinin sonsuzluğu temsil etmesidir ve pekmezini törende içenlerin sonsuzluğa ulaşacaklarına inanılırmış(www.arqir.com).

4.1.5.Servi Ağacı Sembolü



Resim 115: Servi ağacının Persepolis duvar kabartmaları KAYNAK:I.Prada, 2012

Servi ağacının doğal nitelikleri, servi motifinin şekillenmesindeki en önemli etkenlerden biridir. Her şeyden önce servi dünyanın en uzun ağaç türlerindendir. Türk mitolojisinde, Yakutların inanışına göre Kutup Yıldızı'na uzanan "Demirkazık", Altay mitolojisinde üzerinde Tanrı Bay Ülgen'in oturduğu düşünülen ağaç örneklerinde olduğu gibi göğe uzanan ağaç, Tanrı'ya giden yol olarak düşünülmektedir (Lokonin , 1966: 149).

Bu açıdan bakıldığında ölümle Tanrı'ya ulaşma düşüncesinin servi ağacıyla ilişkilendirilmesi ve cennete varması temenni edilen kişinin mezar taşına servi ağacı motifinin işlenmesi anlaşılır hale gelir. Servi ağacının bir başka doğal niteliği ise kesildikten sonra asla aynı kökten yetişmemesidir. Bu durum yaşayanlar için ölümün

kesinliğini, dünyada yeniden dirilmenin mümkün olmadığını anlatır gibidir. Bunların yanında ağacın dik ve düzgün biçimi doğruluğun, dürüstlüğün, rüzgarda savrulmayan sağlam yapısı ise sabrın sembolüdür(www.arq.ir).

Servi ağacı uzun yıllar boyu gelişirken köklerine yakın olan yaprak ve dalları dökmekte, böylece ağacın yeşil kısmı giderek yerden yükselmektedir. Tasavvufta servinin bu hali, dünyadan el "etek" çekmeye benzetilmektedir. Servi ağacı, mezar taşlarındaki bu sembolik kullanımının yanında kendisine has güzel kokusundan dolayı mezarlıklarda tercih edilen en önemli ağaç türüdür.Zerdüştilikteki ateş kültürü, İran kültüründe tapınma objesidir. Halbuki Türklerde ateş, temizleme aracıdır. Radloff, İnan ve Roux, aşağı yukarı bütün Altaylı kavimlerde en çok çam ve kayın ağaçlarının kült olarak kabul edildiğini, bunları çınar ve servi ağaçlarının takip ettiğini belirtirken, bu ağaçlara yapılan dualaların İslamiyet sonrasında da devam ettiğini vurgulamışlardır(www.arq.ir).

4.1.6. İran MitolojisindeHayat Ağacı



Resim 116: Hayat ağacı , Taq-e Bostan - Şiraz'da KAYNAK:

http://İrantoorism.akairan.com/İranshenasi-html.4460/İrangardi/kermanshah-didaniha.

Mezopotamya'da hayat ağacı güzellik, uzun ömür ve faydalı olma özelliklerini bir arada bulunduran bir sembol sayılır. Pers inancına göre bu ağacın yedi daldan oluşan ve bu dalların altın, gümüş, demir, bakır, kalay ve çelikten olmasından söz edilir. Bu yedi dal,yedi kutsal gezegen ve İran egemenliği altında olan yedi milleti temsil eder.

Hayat ağacı genelde iki rahip ve efsanevi hayvanlar (aslan, keçi vs) ile birlikte resimlenmektedir. Bu efsanevi hayvanlar rahiplerin koruması olarak hemen her görselde görünmektedir. Dünya antik medeniyetlerinde hayat ağacı doğurganlık ve bereket, yaprakları ise şifa özelliğine sahip olan değerli bir sembolüdür. MÖ 3500lü yıllarda Sasani dönemindeki Mezopotamya ve İran'ın mitlerde aynı anlamları taşımaktadır(Browne,1910:64-72).

Dünyanın (mekanın) yaratılması sürecinde hangi olayların gerçekleştiği hakkında bilgi sunan Altay mitleri ne yazık ki kısıtlıdır ve doğal olarak tezatlarla doludur. Bu bağlamda kozmogonik mitleri bir araya getirmekle ilk yaratılışın nasıl gerçekleştiğini kavramak daha kolaydır (Pakbaz, 2014: 83).

Yine de Orta Asya ve Sibirya yaratılış efsaneleri içinde en büyük ve en genel geçer olanı W.Radlof tarafından derlenmiş Altay Türklerine ait efsanedir. Bu efsanede Altay Türkleri, İranlılar'ın Hürmüz tanrısına Kurbustan demektedirler. Bu sözden hareketle araştırmacılar Moğolca olan bu sözcükten dolayı bu efsanenin kökeninin Moğollar'a kadar uzandığı çıkarımını yapmışlardır.Altay yaratılış mitlerinin çoğunda baş kahraman Ülgen'dir. Fakat Ülgen bu sahnede yalnız değildir, ona Erlik eşlik etmektedir. Bu yönü ile Altay efsanesinde görülen ikili evren yaratıldıktan sonra insan yaratılmıştır. Halbuki Altay efsanesinde görülen ikili evren düzen algısı İran düalizmini çağrıştırsa da, İran mitolojisinde evren yaratıldıktan sonra insan yaratılmıştır. Ancak Altay efsanesinde insan evrenin yaratılışından da önce vardı düşüncesi hakimdir. Altay-İran etkisi burada da kendini belli eder. Bu ikili düşünce sistemi, eski Türk maniheizminde iki yıldız yani "iki kök"sembolü ile ifade edilmiştir. Bu kök gerçekte bir ağaç köküdür. Bu köklerin "ölüm ağacı" ve "hayat ağacı" olabileceği düşüncesi hakimdir.Yerle gök yokken bu ikili prensip "iyi-kötü" sembolünde varlık göstermiştir(Amirsadeghi,2000:45-62).

Altay efsanesinde de evrende henüz hiçbir şey yokken ve hatta henüz evren yaratılmamışken, iyiliğin sembolü Tanrı Ülgen ve kötülüğün sembolü Şeytan Erlik, büyük denizin üzerinde uçup duruyorlardı. Yaratıcı tanrının yeri "Kök Kalığı-Ether" denilen aydınlık içinde bulunan bu gök boşluğu idi. Ayrıca şeytanın da bir dünyası vardı. Karanlıklar ve zulumat dünyası olarak geçen İran'da bu dünya neredeyse bütün mitolojilerde benzer bir karşılık bulur (Pakbaz, 2014: 161).



Resim 117: Alçı parçası, Ctesiphon bölgesinde, Bitki tasarımları

KAYNAK: http://metmusem.org/collection/the-322639/collection-online/search

Bitkilerin görsel şekilleri kalp şekli olan çiçek yaprağı, sekiz yapraklı çiçek, sarmaşık çiçek vs şekline sadelenmiştir. Sasani döneminde kalp, alçı kitabede kalp şeklinde yaprağı olan çiçek olarak görülmektedir ama Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımında tasarımcının tercihine göre kaldırılmıştır.Dairesel gökyüzünü temsil eden form Sasani döneminde görülmektedir. Bu dairesel formun içindeki sembolik görseller tanrı ve gücünü temsil etmektedir. İnci kadranın olduğu daire şeklinin içinde güneş ve ışıltısını göstermektedir(http://metmusem.org).

4.2.İran Çağdaş Tasarımlarında Bitki Motifleri

Bu bölümde kütüphane kaynakları ve görsel içerik kullanımı grafik işaretleri üzerinde açıklanmış olup son 30 yılda en yaygın olarak kullanılan bitki motiflerinin oranı ve nitelikli doğruluğu gösterilmektedir. 236 tane çağdaş logo işaretlerini

kapsamaktadır ve ortak özelliği logo tasarımlarında bitki sembollerinin kullanımıdır. Bu çalışmanın amacı son 30 yıl içindeki en yaygın kullanılan bitki motiflerini bulmaktadır.

Sonuçlara göre işaretlerin arasında bitki motifleri odaklı daha soyut stil şekline girmiştir. Çiçek motifleri hariç tasarımcılar arabesk motifleri kullanarak bu sembollerin özelliklerini kültürel, sosyal, üretim, ticaret ve siyaset anlamlarını taşıyan eserleri elde etmişlerdir.En çok kullanılan semboller kültürel amaçlı logolarda ve genelde görseller, yazılarla birleşik şekilde yer alır. İran çağdaş grafik sanatının akış yönünü kontrol etmek için incelenmesi gereken önemli bir konu çerçevesinde yer almaktadır. Sembollerin çağdaş grafik tasarımında yer alması algılama gücünün artmasına sebep olmuştur. Bazı çağdaş sembolik logolar da bitkisel sembollerden yola çıkarak ortaya çıkmaktadır. Bitkisel sembollerin kaynağı olan mitler ve İran'ın farklı kültürlerden gelişmesi, günümüzde grafik tasarımında İran sanatının zenginliğini ortaya koymuştur. Özellikle geometrik şekillerle çizilmiş olan sembollerin mimari süslemelerinde ve daha sonra minyatürlerde ortaya çıkması İran sanat tarihinde çok önemli bir yere sahiptir(Fazayeli, 2005: 24-31).

Sembollerin kullanma yöntemi ise İran sanat tarihinde son 30 senede tasarımcıların eserlerinde daha çok kendini göstermektedir. Kullanış metodu ise desenlerin daha çok sadeleştirilmesi ve detayların ortadan kaldırılmasıyla devam etmektedir. Bu nedenle bitkisel sembollerin grafik tasarımda yer almasını ve sonrasında çağdaş logo tasarımlarında yükselişini görmekteyiz. Bu bitkisel sembollerden tasarlanan 236 tasarım tez çalışmasının bu bölümünde incelenmektedir. Özellikle kullanılan bu semboller kültürel, sosyal, siyasal ve kurumlardaki çağdaş grafik tasarımları olarak kullanmaktadır. 5 grupta incelenen logolarda arabesk ve bitki çeşitleri yaprak, meyve, erzak, çiçek ve ağaçlar grubuna bölünür ve her grubun özellikleri değerlendirilmektedir(Bokharayi,2009:177-180).

Tablo 1: Bitki sembollerinin tasarımlardaki oran tablosu

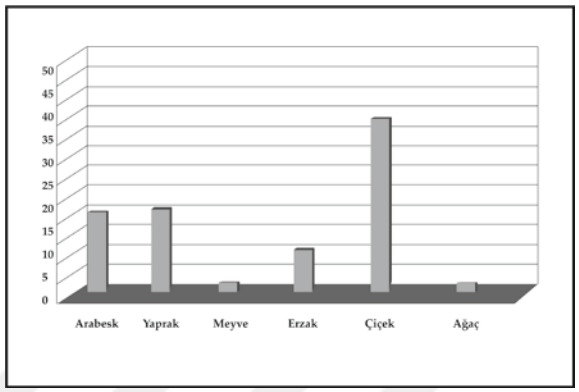
Toplum	Siyasi	Üretim	Ticaret	Sosyal	Kültürel	Logo tasarım konuları / Bitkisel formlar	
67	3	7	4	8	45	Arabesk	
39 5	2 1	13 4	6 -	6 -	12 -	Yaprak çeşitleri Zeytin yaprağı	Yapraklar
1 2 2 1	- - - -	1 2 1 1	- - 1 -	- - - -	- - - -	Nar Portakal Elma Armut	Meyveler
17	1	7	2	4	3	Buğday	Erzak
68 3 1 10 1	3 - - 4 -	8 1 - - -	6 2 1 1 1	13 - - 1 -	38 - - 4 -	Çiçek çeşitleri Gül Karahindiba Lale Nilüfer	Çiçekler
12 6 1 2	- - - -	1 - - -	5 - - -	1 2 - -	5 4 1 2	Ağaç çeşitleri Selvi Çam Palmiye	Ağaçlar
238	14	46	48	35	114	Toplam	

4.2.1.Kantitatif Analiz ve İpuçları ile Çağdaş Tasarımdaki Bitki Motiflerinin İçeriği

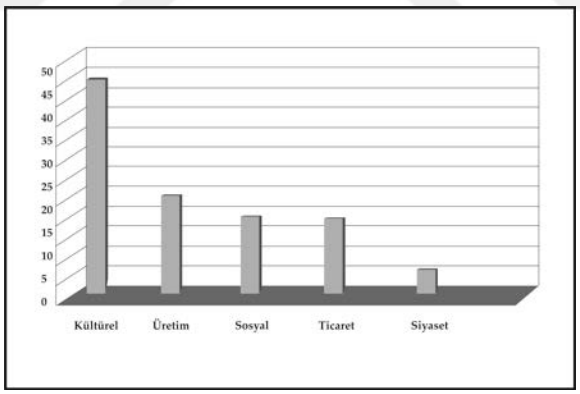
Semboller farklı işaretlerin sistemidir ve onların aracılığıyla görsellerin anlamını gizemli bir şekilde ifade etmesine yardımcı olmaktadır. Carl Gustav Jung'a göre kelime ve resim bir semboldür ve bazen anlamını gizemli veya açık bir şekilde ifade etmektedir. Freud'a göre sembol gerçek ve düşüncelerin bir bağıdır ve bu bağ yardımıyla düşünceler ve mesajlar birbirine bağlanır. Günümüzde grafik tasarım veya görsel iletişimimiz sosyal yapıya ve toplumun ihtiyacına göre değişir. Dolayısıyla logo tasarımı grafik menzilinde bir meslek, kişi veya olayın sembolü olarak kullanılmaktadır. Aslında logo bir ismin görselidir ve amacı bir bakışta bu ismin anlamı, amacı ve görevini detaylardan uzak şekilde ifade etmesidir. Bir sembolik logo tasarımı kısa yönden anlam ifade etmesidir (Fazayeli, 2005: 42-65).

Alttaki tablolarda son 30 senelik bitki sembollerin tasarımda olan payını gösterilmektedir.

Tablo1/ diyagram 1: 5 grup bitkisel sembollerin logo tasarımdaki oranı



Tablo1/ diyagram 2: Bitkisel sembollerin İran'daki çağdaş logo tasarımlarına oranı



- Gördüğümüz gibi birinci tabloda sembollerin istatistik görseli alttaki gibidir:
  - Çiçek %34.46
  - Arabesk %28.93
  - Ağaç %9.36
  - Erzak %7.23
  - Meyve %2.55

- Yaprak %17.44
-

- İkinci tablodaki sembollerin sınıflandırılması:
  - Kültürel logolar %48.8
  - Üretici firmaların logoları %18.72
  - Sosyal logolar %14.89
  - Ticari logolar %14.4
  - Siyasi logolar %4.25

Şunu söylemek gerekirse; kültürel logolar üretici logolarına göre %30 daha fazla kullanılmaktadır(Fazayeli,2005:140-220).

Altı grup semptom ların seçici toplama örneği					
Arabesk	Yaprak	Meyve	Erzak	Çiçek	Ağaç
					
Reza Abbasi müzesi Morteza Momayyez	Kad Kash şirketi Turan Savad Kuhi	Shahd Kuhrang şirkati Akbar Joharchi	Ziraat Ekonomi ve planlama Ghobad Shiva	İşbirlikli üretim şirketi Mohammad ali Keshavarz	Bilgi dergisi Kamran Afshar Mohajer
					
Çocuk ve aile seminarı Karim Zinati	Kolbeye Sabz Mühendislik şirketi Hatef Mazaheriyan	Nahid ihracat firması İbrahim Haghighi	Ziraat kurumu Daryoush Mokhtari	Jam e Jam kanalı Ghobad Shiva	Türizm ve planlama firması Farshad Hoshyar

Bitkisel sembollerin aynı oranda sosyal ve ticari kurumlarda yer alması, siyasetle ilgili olan logolarda 1/10 daha azdır. Bu nedenle bitkisel sembollerin kültürel logolardaki kullanımı siyasi logolara göre 11 kat daha fazladır.

Beşinci grup semptom ların seçici toplama örneği				
Kültürel	Üretim	Sosyal	Ticaret	Siyaset
				
Selvi Kültür Merkezi Bijen Jenab	Ziraat kurumu Ali Vazirian	Tahran belediyesi Morteza Momayyez	İhracat kurumu Ghobad Shiva	Asya Eğitim ve Pasifik, Birleşmiş Milletler Nüfus Merkezi Daryoush Mokhtari
				
Sinema ve film kurumu Mohammad Ali Keshavarz	Ziraat kurumu Zahra Masoudi Amin	Hayır kurumu Mostafa Asadallahi	İhracat kurumu Ali Dourandiş	İslam ülkeleri liderler kurumu Morteza Momayyez

4.2.2.Kültür Alanındaki Logolar

Kültürel logolar tablolara göre %48.8'i bütün toplumun istatistik oranını kapsamaktadır. Kültürel logoların sıralamalarında 111 adet logo 3 gruba bölünmektedir.

1- Bilimsel ve Eğitim: %24.32

2- Sanat ve Kültür: %42.34

3- Medya : %33.33

- Birinci bölümdeki üniversite ve öğretim faaliyetleriyle ilgili olduğunu göstermektedir. Bu arada arabesk sembollerin %42.1'ini kapsamakta ve sırasıyla çiçek şekilleri %31.57, yapraklar %15.78 ve son olarak erzaklar ise %10.52 etki göstermektedir(Momayyez, 1982 :32-47)

- İkinci bölüm; kültür ve sırayla ilgilidir sırasıyla 27 kurum, 23 toplantı ve 7 festivali kapsamaktadır ve tasarımlarda %61.53, toplantı logolarında arabesk formlar kullanılmıştır. Festivallerde ise en çok çiçek sembolleri %57.14 olmakta ve sonrasında arabesk motifleri %28.57,

yapraklar %14.28 sırasıyla en çok kullanılan semboller olarak değerlendirilmektedir.

- Üçüncü bölüm; dergiler ve sinema çalışmalarında sırayla %72.97 ve %27.2 medyanın bütününü kapsamaktadır. Özellikle arabesk, yaprak, çiçek, erzak, palmiye ve çam ağacıyla tasarlanmıştır(Fazayeli,2005:167-181).

- **Tablo2:** Bitkisel sembollerin İran çağdaş grafik tasarımdaki kullanım oranı

Palmiye	Çam	Selvi	Ağaç çeşitleri	Nilüfer	Lale	Karahindiba	Çiçek çeşitleri	Erzak	Armut	Elma	Portakal	Zeytin yaprağı	Arabesk	Sembolik bitkisel formlar / Logo konular		
1	-	-	-	-	-	-	6	3	-	-	-	-	8	Üniversiteler	Öğretim ve Bilim	Kültürel
1	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-	3	kurumlar ve faaliyetler		
-	-	-	-	-	1	-	3	-	-	-	-	-	2	festival	Sanatsal ve Kültürel	
-	-	-	1	-	-	-	4	-	-	-	-	-	8	Toplantılar		
-	-	1	1	-	3	-	11	-	-	-	-	-	11	Kurumlar ve Faaliyetler		
-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	4	Film ve medya	Medya	
1	1	2	2	-	-	-	5	-	-	-	-	-	6	Yayınlar		
-	-	-	-	-	2	-	3	-	-	-	-	1	3	kurumlar ve faaliyetler		Siyaset
-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	Doğa		Sosyal
-	-	2	1	-	-	-	6	-	-	-	-	-	5	Devlet kurumları		
-	-	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-	2	Diğer		
-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Ziraat		Üretim
-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	2	2	1	Gıda		
-	-	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-	-	4	Diğer		
2	-	-	5	1	1	1	6	2	-	1	-	-	6	kurumlar ve şirketler		Ticaret

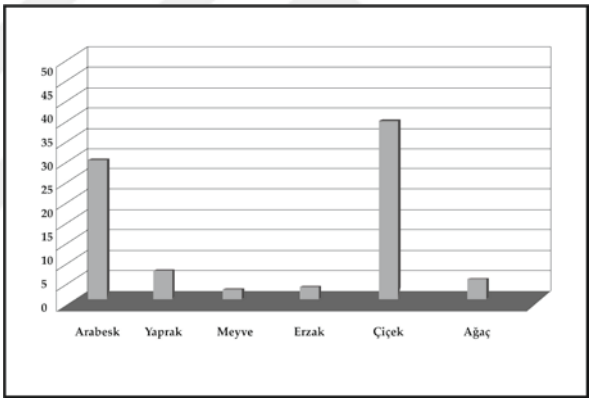
Genel olarak bitki motiflerinin sıklıkla kullanımı aşağıdaki şekilde sıralanmaktadır:

- Arabesk motiflerinin kullanımı %40.54
- Çiçeklerin kullanımı %36.3
- Yaprakların kullanımı %10.81
- Ağaçların kullanımı %9.9
- Erzakların kullanımı %2.7

Nihayetinde görünen sembollerde, logo tasarımlarında arabesk motifler en çok kültürel logolarda ön planda görülmektedir. Bu tablolardaki arabesk

motiflerin tasarımlardaki oranı ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü batılı sanatçı ve özellikle İranlı sanatçılar spiral arabesk motiflerini sonsuzluğa ve mükemmelliğe doğru hareket etmenin temsil kaynağı olarak görmüşlerdir. İran sanatçıları doğadan ilham alarak ama taklit etmeden soyut çalışmalar yapmışlardır. Arabesk, birlik ve estetik bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bir başka deyişle gerekli arabesk semboller, İranlı sanatçıların yaratıcılıklarıyla birlikte tasarımların çeşitli alanlarında çoğunlukla görülmektedir. Bu yüzden lale çiçeği bahar ve yeni hayat sembolüdür. Özellikle savaştan sonra şehitlerin sonsuza kadar yaşadığının temsilcisi lale çiçeğidir (Momayyez, 1982: 62-94).

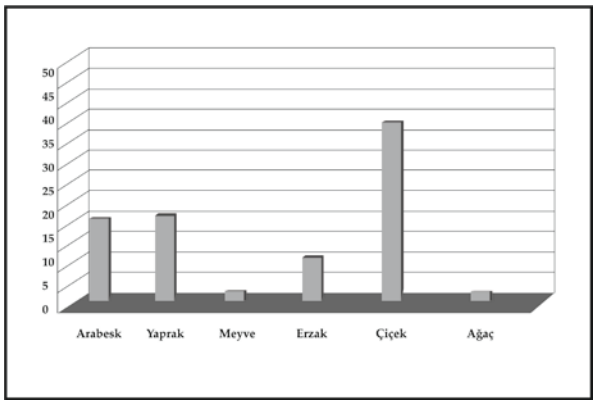
Tablo2/ diyagram 3: Kürtürel konulardaki bitki sembollerinin kullanım oranı



4.2.3.Siyasi Alanda Logolar

Bu koleksiyondaki %4.25 bütün logoların bitkisel motifleri yer almakta.

Tablo2/ diyagram 4: Siyasi konulardaki bitki sembollerinin kullanım oranı



Bu koleksiyondaki bitkisel sembollerin çoklukla kullanımı böyle sıralanır.

- Çiçeklerin kullanım oranı %50

-Arabesk kullanım oranı %20

-Yaprakların kullanım oranı %20

-Erzakların kullanım oranı %10(Fazayeli,2005:170-176).

4.2.4.Sosyal Logolar

İran toplumunda sosyal logo tasarımlarının oranı %14.89 dır. Çeşitli mevzuları kapsamakta olan bu logolar 4 bölüme ayrılmaktadır.

A) Doğu ve çevresi %8.75

B) Eğlence etkinleri %11.42

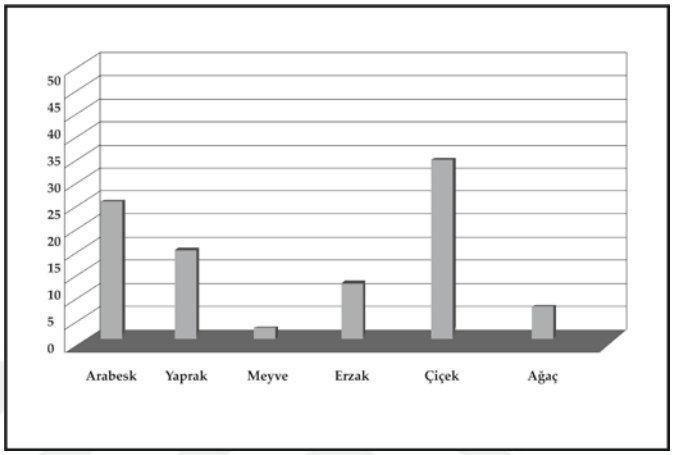
C) Devlet kurumları %57.14

D) Çeşitli öğeler

İki numaralı tabloya göre doğa ve çevre temizliğine ait olan logo tasarımlarında eşit oranda yaprak, çiçek ve arabesk desenlerinin sembolü kullanılmaktadır. Eğlence etkinliklerdeki kullanılan sembollerin oranında ise çiçekler %

0.75, yapraklar % 0.25 en çok oranları kapsamaktalar. Devlet kurumlarında bitkiler %30, çiçekler %25 ve arabesk desenler %20, bakliyat %15, yapraklar ve ağaçlar ise %10(Momayyez,1982:172-189).

Tablo2/ diyagram 5: Sosyal konularda bitki sembollerinin kullanım oranı



5 numaralı diyagrama göre bitkilerin sosyal logolardaki yer alması bu şekilde:

- Çiçekler %40

- Arabesk desenler %22.85

- Yapraklar % 17.14

- Bakliyat % 11.42

- Ağaçlar %5.71

2 numaralı tabloda bitkilerin tasarımı, sosyal logolardaki yer alımı, yapraklar, çiçekler ve ağaçlar anlatılmış ve başka sembollerin oranının az olmasından dolayı gösterme gereği görülmemiştir. Sadece bazı tasarımlarda çam ağacının bahar ve sonsuzluğu temsil etmesinden dolayı bazı Orta Asya ülkelerinde kullanılmıştır(Fazayeli,2005:232-242).

4.2.5.Üretim Firmalarının Logo Tasarımları

(2 numaralı tablo ile ilgili)

Üretim firmaları ile ilgili % 18.72 sini kapsamakta ve üçüncü bölümde yerleşmekte:

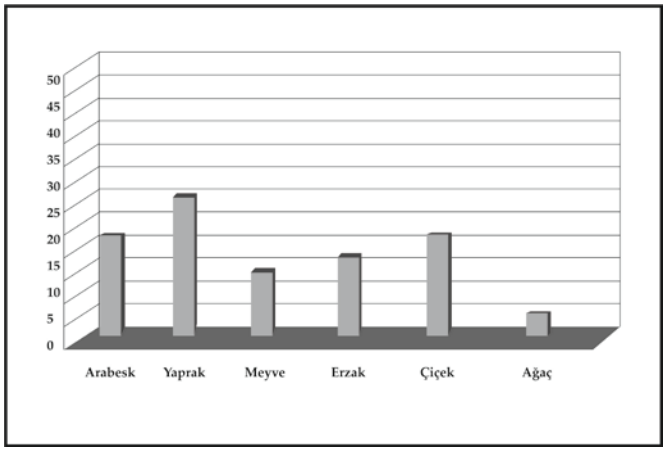
1- Tarım ve ziraat ile ilgili olan logo tasarımları % 40.9

2- Gıda ile ilgili olan logo tasarımları % 31.81

3- Çeşitli öğeler

Tarım ve ziraatta kullanılan sembollerin önceliği yaprak sembolüdür. Tasarımların %50 si bu bölümde yerleşmektedir, sonrasında çiçekler ve bakliyat hepsi %22 ve ağaçlar %5.55 sembolü tarım ve ziraat ile ilgilidir. Gıda ile ilgili olan logo tasarımlarında meyve ve yaprak sembolleri % 28.57 si bu bölüme aittir. Bakliyat % 21.42, çiçekler %14.28 ve arabesk % 7.14 sembolleri gıda logo tasarımlarında kullanılmaktadır(Kheshtgar,2014:78-92).

Tablo2/ diyagram 6: Üretim konulardaki bitki sembollerinin kullanım oranı



Genellikle bitki sembolleri bu grupta (üretim grubu) aşağıdaki şekilde sıralanır:

- Yapraklar % 34.08

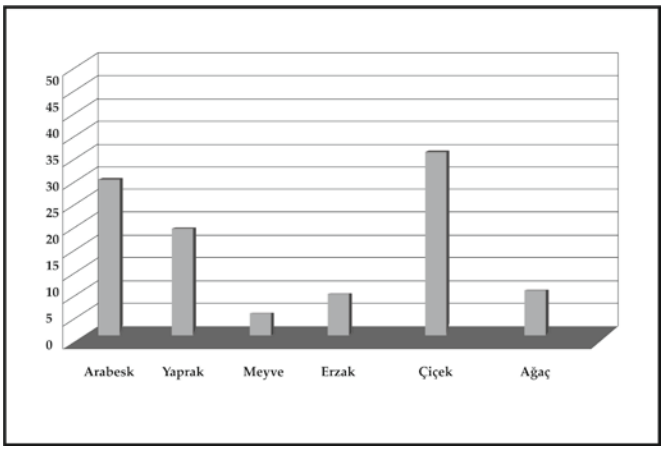
- Çiçekler % 20.45

Semptomların seçici toplama örneği meyve gurubunda			
Elma	Portakal	Armut	Nar
			
Meyve ihracat kurumu İbrahim Haghighi	Gıda fabrikası Nlüfer Vakil Bahrami	Shahd Almas şirketi Akbar Joharchi	Öğretim ürünleri Üretim şirketi Ahsayi
		-	-
Shahd kuhrang şirketi Akbar Joharchi	Gıda firması Afsaneh Jaberi	-	-

4.2.6.Ticaretle İlgili Logo Tasarımları

İstatistik çalışmalarına göre ticaret ile ilgili olan logo tasarımlarında çiçek sembolü en çok kullanılan sembollerdir. Çiçeklerin çeşitleri ve renklerinin çokluğundan dolayı semboller araştırmasında iki konuda değerlendirmektedir: Öz ve görüntüyü estetik amaç ile değerlendirir (Momayyez, 1982: 131-145).

Tablo2/ diyagram 7: Ticaret konulardaki bitki sembollerinin kullanım oranı



İstatistik araştırmalarındaki ticari logo tasarımların çokluk oranı bitki sembolleriyle kapsamaktadır.

- Çiçekler % 33.33

- Ağaçlar % 21.21

-Yapraklar % 18.18

- Arabesk desenler %18.18

- Bakliyat % 6.06

- Meyveler % 3.03(Keshtgar,2014:98-118).

4.2.7.Sembolik Grafik Tasarım Analizleri

Semboller bölünmesinde eğer bir sembolik logo tasarımında bir nesnenin resmi veya görüntüsü resimlenirse görselleşme logo tasarım grubuna yerleşir ve eğer görsel ile yazı birleşip kullanılırsa başka bir gruba eklenir. Bu yüzden iki grup sembolik logo tasarımı oluşur.

1. Görsel +görsel birleşimi

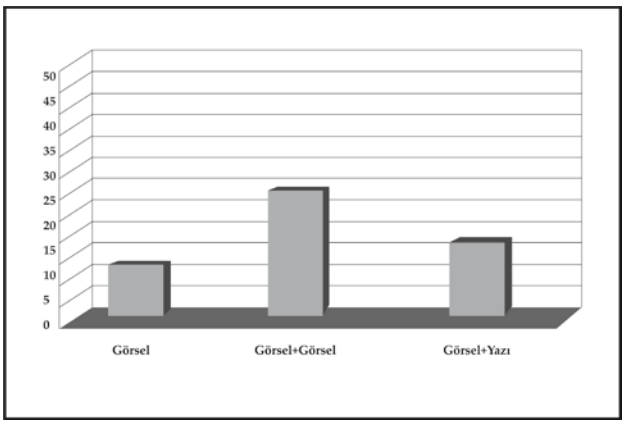
2. Görsel+yazı birleşimi

3.Görsel+görsel birleştirilmiş logo tasarımlarının genel sayı istatistiklerindeki tasarımları göstermekte(Bokharayi,2009:200-215).

Tablo 3: Grafiksel analiz semptomları

Birleşik logolar (Görsel+Görsel)							Birleşik logolar (Görsel+Yazı)			Görsel	Bitkisel formlar
Toplam	Bitki	Hayvan	İnsan	Doğa	Nesne	Form	Toplam	Monogram	Logotype		
21	1	5	1	4	20	10	20	3	17	7	Arabesk
27	1	3	4	-	18	2	14	5	7	49	Çiçek çeşitleri
22	-	5	1	1	14	6	11	5	6	6	Yaprak çeşitleri
-	1	-	1	-	-	-	1	-	1	-	Zeytin yaprağı
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	Nar
1	-	-	-	-	-	-	2	2	2	-	Portakal
1	2	-	-	-	1	-	1	1	-	-	Elma
13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Armut
-	-	-	1	1	3	5	3	1	2	1	Erzak
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	Gül
8	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	Karahindiba
2	-	1	1	1	2	1	-	-	-	-	Lale
6	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	Nilüfer
-	-	-	-	-	1	5	2	1	2	4	Ağaç çeşitleri
4	3	-	-	-	-	-	1	-	1	3	Selvi
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	Çam
4	-	-	-	-	3	4	-	-	-	-	Palmiye
109	8	14	9	7	62	34	59	18	39	75	Toplam

Tablo 3/ diyagram 8: Grafiksel semptomların analizi



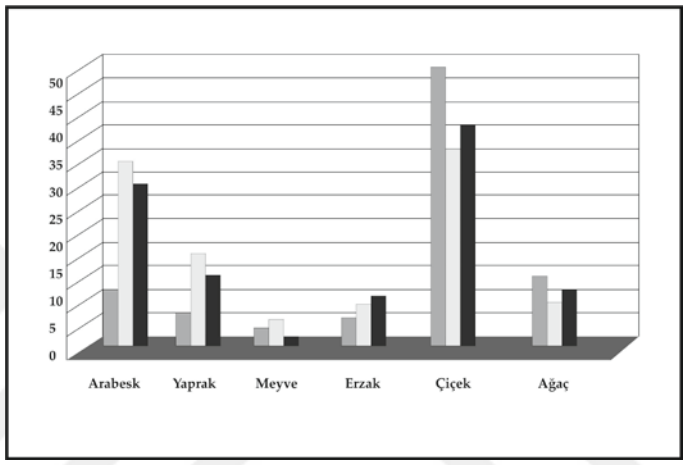
Yukarıdaki tablolarda sembollerin üç grupta ayırımını görmekteyiz:

1. Görsel semboller % 23

2. Görsel+görsel %54

3. Görsel+yazı % 23

Tablo 3/ diyagram 9: Grafiksel semptomların analizindeki bitkisel sembolların oranı



Bitkisel sembollerin kullanım çokluk oranı: Çiçekler % 59, arabesk desenler % 13, ağaç % 13, yaprak %11, erzak %2, meyve %2. Bitkisel sembollerin kullanım çokluk oranı birleşim logolarda görsel+görsel bu şekilde arabesk desenler %37, çiçekler %23, yapraklar %22, ağaçlar %6, erzak %6, meyve %6 sonuç olarak yazı+görselli olan logo tasarımları çokluk oranı arabesk motiflerdedir(Momayyez,1982:172-181)

Bitkisel logo tasarımlarında görsel+görsel yüksek oranda alt da ki formlardan kullanılmaktadır:

- Arabesk motifler % 32

- Çiçekler % 28

- Yapraklar % 18

- Ağaçlar % 10

- Erzaklar % 10

- Meyveler % 2

Yukarıda analiz edilen oranlara göre arabesk ve tamamlayıcı görseller eşliğinde birleşmiş olan görsel+görsel ve görsel+yazı logoların ortaya çıkmasına ve anlam ifade etmesine sebep olmuştur. Sembolik bitkisel görseller ise görsel+görsel geometrik şekillerden nesne, hayvan, insan, bitki veya yıldızlar ile birleşmiştir, Bu yüzden 127 tane birleşmiş olan logoda görsel+görsel tekniği söz konusudur.

(Momayyez,1982:166-178)

* Bitkisel sembolik görseller + Nesne görsellerinin çokluk oranı % 50

* Bitkisel sembolik görseller + Geometrik şekillerin çokluk oranı % 21

* Bitkisel sembolik görseller + Hayvan görsellerin çokluk oranı % 10

* Bitkisel sembolik görseller + İnsan görsellerin çokluk oranı % 7

* Bitkisel sembolik görseller + Bitki görsellerinin çokluk oranı % 6

* Bitkisel sembolik görseller + doğa görsellerinin çokluk oranı % 6

4.2.8.Logo Tasarım Yöntemi

Görsel ile yazı birleşimi logo tasarımları iki guruba ayrılır :

1. monogram

2. logo type

45 logo tasarım araştırma sonucunda görsel+yazının logo type olarak monogram logo tasarımlarından iki kat daha fazladır. İran çağdaş grafik tasarımında logo type tasarımları % 69 ve monogram logo tasarımları ise % 31 orandadır(Bokharayi,2009:215).

Logoların araştırmasında İran çağdaş grafik tasarımlarda doğa unsurlar ile birleşen konuların oranı daha azdır .

Grafik analizine göre Logo semptomların örneği		
		
Balkh yayın evi Saed Meşki	Khaniya yayın evi İbrahim Haghighi	Reklam ajansı Majid Abbasi
		
Golnar Logosu İbrahim Haghighi	İsfahan belediyesi Morteza Momayyez	Shahrekord üniversitesi Mostafa ouji

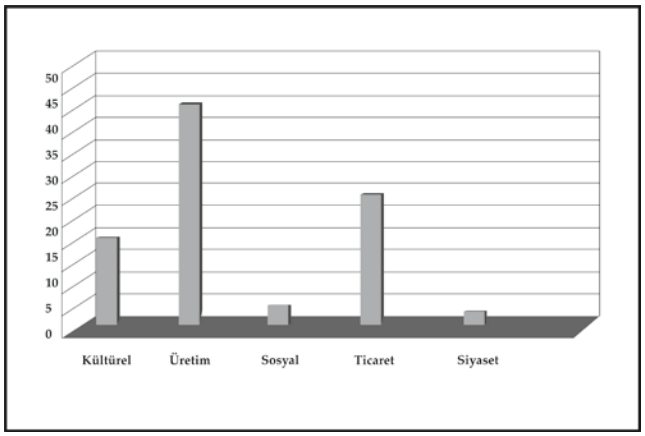
Bitkisel semboller ile doğal bir şekilde tasarlanan logolar ise sadece % 1/7 si bütün logo tasarımlarını kapsamaktadır ve çokluk oranı aşağıdaki şekilde sonuçlanmıştır.

- Sosyal logolar % 48

- Kültürel logolar % 22

- Üretim ile ilgili logolar % 24(Bokharayi,2009:226).

Tablo 3/ diyagram 10: Grafiksel semptomların 5 farklı konuda analiz oranı



Bu yüzden İran'daki son 37 sene çağdaş grafik tasarımdaki yer alan sembolik logoların kullanımı anlatılan şekilde sonuçlanmıştır ve İran kültürünü yansıtmaya çalışan tasarımcılar siyaset , sosyal veya kültür kurumlarında analiz ettiğim şekilde kendini göstermektedir. Her zaman çiçek, arabesk ve hayvan görselleri antik eserlerde olduğu gibi tasarımcılar tarafından incelenmiş ve iyi bir şekilde değerlendirilmiştir. Tarihi eserlerden elde edilen bu unsurların her biri anlam ifadesine göre düzgün ve doğru bir şekilde grafik tasarımlarda kullanılmıştır. Şimdi de sanat okullarında akademisyen öğretmenler tarafından İran'ın kültür ve kimliğini en iyi şekilde grafik tasarım çalışmalarında değerlendirilmesi önerilir(Rezayian,1998:24-44).

Grafik analizine göre Logo semptomların örneği		
		
İran adlı İngilizce dergisi Ghobad Shiva	İran cumhuriyeti Hava kuvvetleri	Hayvancılık ve tarım kurumu

4.3.Pers Mitolojisine Göre Sembollerin Doğuşu

Pers mitolojisi, İran platosuve onun sınır bölgeleri ile Karadeniz'den Hoten'e kadar uzanan Orta Asyabölgelerinde yaşamış olan topluma ve birbirleriyle kültürel ve dilsel olarak ilişkili olan eski halkların inanç ve ibadet uygulamalarının bütününe verilen isimdir.

Pers mitolojisindeki karakterler güçlü bir biçimde ikiye ayrılmıştır: İyi olanlar ve kötü olanlar. Bu ikili iyi-kötü anlayışı Pers mitolojisindeki hikaye, figür ve çeşitli motiflere de yansır. Bu anlayışın kökeni Zerdüştlük'deki Ahura Mazda'nın (Avestaca, daha sonraları Farsça'da Hürmüz) iki emanasyonu anlayışı üzerine kurulmuştur. Spenta Mainyuyapıcı enerjinin kaynağı, Angra Mainyuise karanlık, yıkım ve ölümün kaynağıdır.Pers mitolojisinde büyük oranda “daeva” (Avestaca, Farsça: div) yani 'ilahi' veya 'parlak' isminde varlıklar da bulunmaktadır. Bunlara Zerdüşt Mazdaizminden

önceki zamanlarda tapılmaktaydı ve Vedik dinlerdeki gibi bu Zerdüşt öncesi Mazdaizm biçiminin bağlıları daeva'nın kutsal varlıklar olduğuna inanmaktaydı. Fakat, Zerdüşt'ün dini reformlarından sonra terim cinlerle özdeşleştirilmiştir. Yine de Hazar Denizi'nin güneyinde yaşayan İranlılar daeva tapımını sürdürdüler ve Zerdüştlüğü kabul etmemekte direndiler ve böylece de daeva'yı içinde barındıran bazı efsaneler bugüne kadar ulaşabilmiştir. Örnek olarak GHOST İRAN isimli efsane verilebilir (S.N.kramer, 1960: 333).

Ayrıca, Zerdüşt şeytan epitomisi, Angra Mainyu veya Farsça Ehrimen, daha sonraki dönemlerde İran edebiyatında Zerdüştçü/Mazdaist kimliğini kayberedek bir div olarak tasvir edilmiştir. İslam'ın bölgeyi fethinden sonraki dönemlerde Ehrimen noktalı vücuda ve iki boynuza sahip bir adam olarak tasvir edilmiştir. Zaman zaman İslam'daki Şeytan kavramı ile de bütünleşmiştir. Farsça "ustüre: myth" kelimesi Arapça "rivayet" ve "aslı esası olmayan söz" anlamında kullanılan "ustüre" sözcüğünden alınmıştır. Arapça'da belirtilen anlamda kullanılan "ustüre" kelimesi, aslında Yunanca "destan, hikaye, araştırma, haberdar olma, yorum ve tarih" anlamlarındaki "historia" kelimesinin Arapçalaşmış şeklidir. Yunanca "mythos" sözcüğünden alınmış olan ve daha çok "efsane" anlamında kullanılan "myth" sözcüğü ise, "yorum, haber ve kasıt" anlamlarını ifade etmektedir(www.mashreghnew.ir).

Daha geniş anlamıyla "myth: geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren, tanrı, tanrıça, evrenin doğuşu ile ilgili hayali, alegorik bir anlatımı olan halk hikayesi, mitos" olarak tanımlanmaktadır. Daha sonraları "ustüre" kelimesi, "gerçekleşmesi mümkün olmayan, daha çok şair ya da yazarın hayalciliğiyle oluşan hikaye" anlamını kazanmıştır. Gerçekte ustüre; kutsal serüvenleri, fizik ötesi varlıkların doğa üstü maceralarını, ilk dönemlerdeki çok erken çağ insanlarının hikayelerini aktaran efsanelere denir. Başka bir ifadeyle ustüre; bir dönemler insanların gerçek olarak algıladıkları klasik geleneksel hikayeler, doğa üstü birtakım varlıkların amaçları ve eylemleri temelleri üzerinde yükselerek yaygınlaşmış mitolojik ölçüler ve sınırlamalar içerisindeki hikayelerdir(Atouni,2011:126).

Mitlerin en önemli işlevleri, insanların örnek olarak alınan başta dini ve diğer konular olmak üzere taziye, evlenme, ibadet, sosyal etkinlikler, eğitim, öğretim, kültür,

bilgelik, bilgelerin etkinlikleri, toplumu yönlendirmeleri, savaş, bayram vb. bütün ayinleri, anlamlı faaliyetlerini anlama ve iç yapılarıyla özelliklerini ortaya koymalarıdır. Söz konusu anlatımların kahramanları gerçekte doğal özellikleriyle donanmış bir insan ise, doğa üstü bir yaratık değilse, bu tür anlatıların adı genellikle "efsane/legend"dir. Ancak hikaye doğa üstü, kahramanı da gerçek olmayan dünyanın bir yaratığı ise, o zaman bu hikayelere "halk hikayesi/folk tale" adı verilmektedir. Teknik terim olarak üsture, gerçekte kesin bilinmeyen tarihi dayanakları bulunan hikaye anlamında kullanılmaktadır(Kazemi,2008:82).

Mitoloji; dünyanın ve insanın yaratılışı, eski dünyada tanrılar, yarı tanrılar ve kahramanların birbirleriyle olan savaşları, eski dünya kavimlerinin yaşadıkları, karşılaştıkları sıkıntılar, yokluklar ve hayat serüvenlerini içermektedir. İlk insan toplulukları için mitoloji, dini esaslar ve inanışları konu almaktadır. İlk insan bu inançları aracılığıyla varlık ve doğa sırlarını açıklıyor ve yorumluyordu. Ancak bilginin gelişmesi, bilgi çağına yaklaşılması ve insanoğlunun bilgi kaynaklarının çoğalmasıyla birlikte mitoloji yavaş yavaş inanç boyutunu kaybetmiş, sadece hikayeler olarak kalmıştır (S.N.kramer, 1960: 354).

Arapça'da bu kelimenin kuralsız çoğulu "esatir" olarak Farsça'da da aynı şekliye kullanılmaktadır. Farsça'da bu kelime, daha çok "bir kavmin inanç dünyasında elde ettiği birikimi" ifade etmede kullanılır. Avrupa dillerinde (İngilizce ve Fransızca) "myth" kelimesi; Almanca'da "myth" ya da "mythe" kelimeleri anlamsal içerik açısından hem tekilleri ve hem de çoğul şekilleriyle Farsça ustüre kelimesinin anlamını karşılamaktadır. "mythology" teknik terimi ise önemli ölçüde "esatir", "ilmu'l-esatir" ve "ustüreşinasi" kavramlarını karşılamaktadır(Atouni,2011:129).

Kur'an yorumcularının çoğu "esatiru'l-evvelin"e: "önceki milletlere ait rivayetler" anlamını vermiş ve bunlara kahramanlık hikayeleriyle tarihi kıssaların dahil olduğunu belirtmişlerse de esasen "esatir" daha çok putperest kavimlerin tanrılarına ilişkin efsaneleri ifade eder. Bunlar, hak dinden sapanların aslını değiştirerek ortaya koydukları batıl inançlar olarak da görülebilir. "Esatir" kelimesinin sözlükte "gerçeğe uygun olmayan sözler" anlamına gelmesi de bu görüşü doğrulayıcı mahiyettedir.

İnsan hayatının temellerinden olan inanışlar çoğunlukla; inançlar, ayinler, kutsal yerler ve inananlardan oluşan dört esas üzerine yükselirler. Mitoloji, ilk insan topluluklarının yaşadığı çağlarda çeşitli sosyal oluşum ve gelişmelerden etkilenerek bunların belirgin ve özel aşamalarında meydana gelmiş, herkesin inandığı kutsal değerleri içeren genel anlamlı bir terim olarak daha ilk ve en sade çok eski çağlarda bile bizim algıladığımız gerçek zaman boyutları ve sınırlarından farklı zamanlarda gerçekleşmiş, dünyanın yaratılmasıyla sonuçlanmış ya da geleceğin çok uzak zamanlarında gerçekleşecek olan genellikle kutsallar, tanrılar, insan üstü yaratıklar, olağanüstü olaylar ile ilgili rivayetlerle dopdoludur. Başlangıç ve bitiş zamanları mitolojide özel zaman terimleridir(Stronach,D,1971:196).

Milletlerin mitolojilerinin yanında kahramanlık hikayeleri ve efsaneleri de yer almaktadır. Sözlü geleneklerden kaynaklanan kahramanlık hikayeleri, genellikle kökenleri açısından kendilerini oluşturan kavimlerin şekillenmeleri ve belli bölgelerde yerleşmeleri çağlarına kadar uzanan manzum hikayelerdir. Bazen belli dönemlere kadar sözlü anlatımlar şeklinde, bazen de yazılı olarak kuşaktan kuşağa aktarılan bu anlatımlar milletlerin geçmişte yaşadıkları gerçekleri ortaya koyma iddiasını taşırlar. Kahramanlık hikayelerinin bu geçmiş olayların gerçeklerini aktarmaları açısından mitlerle benzerlikleri vardır. Ancak zaman kavramı açısından aralarında farklılık bulunmaktadır. Bu da; kahramanlık hikayelerinin gerçekleştikleri zamanların milletlerin uzak geçmişine dayanmalarına karşın mitlerdeki başlangıcı olmayan ya da bilinmeyen ezeli zaman kavramı arasındaki farktan kaynaklanmaktadır (S.N.Kramer, 1960: 371).

İlkel devirlerde tarih; hikaye ve efsanelerle karışık tarihi bilgiler ile efsaneler ve hikayelerin iç içe yer aldığı sözlü aktarımlardan oluşmaktadır. Bir hanedan ya da bir milletin bireyleri, ataları ve babalarının hayat serüvenleri ve yaşadıkları dönemlere ait olayları daha sonraki kuşaklara hikaye ve efsaneler şeklinde aktarmaktadırlar. Medeniyet çağına girildiğinde bu tür hikayeler ve rivayetler yazıya geçirilmiş ve asıl serüvenler gerçek içerik ve boyutlarının yanı sıra birtakım tarihi renkler ve boyutlar da kazanmaya başlamıştır(Jamison,1996:62-75).

Mitlerle çoğu zaman iç içe giren efsaneler, insanların birbirlerine sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktardıkları hikayemsi anlatımlardır. Özellikle tarih öncesi devirlerde

kavimlerin ilk yerleştikleri bölgelerden ayrılmaları ya da başka topraklara yerleşmelerinden kaynaklanan yer değiştirmeler, göçler; yine tarihin çeşitli evrelerinde zaman zaman milletlerin birbirlerine karışmalarıyla bazı tarihi gerçeklerin asılları ortadan kaybolmuş, önemleri ve yaygınlıkları oranında da sonraki nesiller üzerinde etki ve iz bırakmış olan bu gerçeklerin yerlerini efsaneler almaya başlamıştır. Söz konusu mitolojik rivayetlerin bir kısmı, insanlar arasında sözlü aktarım yoluyla nesilden nesle ulaşmış, gerçekte bir doğa olayı ya da insanlarla direkt ilgili olayları konu alan bir efsane aşamalı olarak bir tarihi gelişme özelliği kazanmış, doğa üstü bir kişilik ya da bir başka nesne şeklinde belirerek zihinlerde canlandırılmış, efsane tarihe dönüşmüştür(Sami,1985:44-60).

Bu tür dönüşümler yaşayan efsaneler, yazıya geçirilmeden, milletlerin kutsal yazıtlarında, dini içerikli edebi metinlerde yer almadan ya da tarihçiler ile eski dünya gezginlerinin seyahatnamelerine yazılı olarak geçmelerinden önceki dönemlerde sözlü olarak aktarılmaları nedeniyle birtakım dış etkenlerin yoğun müdahalelerine, kasıtlı ya da kasıtsız birtakım ilaveler ve eksiltmelere maruz kalmışlardır. Bu yüzden mitolojide, gerçek dünya ile zihinlerde canlandırılan hayali dünya çoğu zaman iç içe girerek birbirine karışmakta, gerçek olayların ortaya çıktığı zamanlar varlıklarını yitirmekte ve hayali bir zamana dönüşmektedir. Tanrılar, insan görünümünde hayal edilmekte, insanlar fizik ötesi, doğayı aşkın güç ve özellikler elde etmekte, fizik ötesi varlıklar, tarih meydanını ve gerçek zaman alanını işgal etmektedir.

Atalara aşırı tutkunluk, gerçek zaman dilimlerinde yaşamış, unutulup gitmiş ataları hayali zaman sürecinin sınırsız sonsuzluklarına çekmekte, onlardan tanrılar ve tanrıçalar türetilmektedir. Seller, depremler, tufanlar, volkanik patlamalar, uzun süreli kuraklık ve kıtlıklar gibi insanları olumsuz yönde etkileyen ve temelde gerçek olaylar ve gerçek zamanlarla ilişkili büyük olaylar sonucunda yaşanan değişimler, doğanın birbirinden farklı derin etkiler bırakmış facialarıdaha sonraki nesillerin hafızalarında; tanrıların ya da kendileri ölümlü ancak ölümsüzlerin desteğindeki efsane kahramanlarının müdahaleleriyle gerçek varlıkları olmayan zamanların sonsuzluğunda efsanelere dönüşmekte, kavimlerin, milletlerin gelenek ve görenekleri çeşitli törenleri ve bayramlarının kaynağını oluşturmaktadır (Celaleddin, 1970: 129).

Mitolojik anlatımın pek çok özelliklerinden biri, onun zaman içinde yerleştiği çerçevedir. Bu, bir sonluluk ve fani oluş damgasını sırtında taşıyan "zaman" ve "tarih"in dışında, çok özel bir zaman ve tarih boyutu taşır. Zaten mitolojik anlatımların geçerliliği de, sözü edilen zaman ve mekanın dışında gerçekleşmesinde yatmaktadır. Mitolojilerdeki "zaman" kavramı, çok özel bir konuma ve anlama sahiptir. Daha pratik bir ifadeyle, bu yoğun bir zaman olup bununla birey kendisinin sahneye çıktığını hisseder ve böylece de o başlangıç zamanındaki kahraman olur; yani, bu dinî ayin "mythe"i yeniden gerçekleştirir, ona yaşama imkanı sağlar(S.N.Kramer,1960:45-55).

Milletlerin kültürlerinde özellikle yeni yılın başlaması, mevsimlerin bitiş ya da başlangıçlarında düzenlenen geleneksel törenler, klasik toplumların gerçek zamanlı tarihi olaylar çerçevesinde, gerçek olmayan zamanlı efsanevi olaylar arasında bir ilişki kurma çabalarının sonuçları olarak ortaya çıkmışlardır. Sadece bu ilişkilendirme bile bu törenlere kutsallık rengi vermektedir. Bu tür özelliklere sahip geleneksel İran kutlamalarından "Nevrüz" ve "Mihregan", geçmişlerinin çok eski klasik devirlere dayanması, bunlara ayrıca dikkat çekici özellikler de kazandırmaktadır(Hinnels,1973:97-110).

Özgün ve bir o kadar da ilginç törenlerle kutlanan Nevrüz, batı İranlıların Mezopotamya uygarlığıyla uzun süreli ilişkilerinden dolayı Babil Nevrüz'u "Zagmug"dan etkilenip onun birtakım özelliklerini almış olsa da, yine asıl renkleri olan İran kültür ve medeniyetinin çizgilerini taşımaktadır. İslami dönem kültürel özelliklerinin de kendisini gösterdiği bu törenlerde zamanla Yunan gelenekleri ve Orta Asya milletlerinin kültürleri de bazı yönleriyle yer almaya başlamıştır. Dünyanın en eski efsaneleri, eski Mısır ve Mezopotamya bölgelerinde aranmalıdır. Bu efsanelerin günümüz modern medeniyetlerindeki gelenek, töre ve törenlerin oluşumundaki etkileri Yunan ve Bizans efsanelerinin, Hint ve eski İran efsanelerinin etkilerinden az değildir. Örneğin dünyanın yaratılışı konusunda Babil efsanelerinde yer alan Sümer medeniyeti ve Asurlarda da benzeri ne rastlanan, hatta diğer eski dünya medeniyetlerinde de etkisi bulunan bir efsaneye göre; bir zamanlar yer ve gök henüz yok iken sular tanrısı Apsu, suyunu düzensizlik ve kargaşa tanrısı olarak bilinen Tiamat'ın suyuna kattı ve bunun sonucu olarak bütün alem ortaya çıktı (Celaleddin, 1970: 142-165).

Ancak düzen ve intizama karşı olan Tiamat, evreni yuttu ve düzensizlik yeniden evrene egemen oldu. Bunun üzerine Marduk, Tiamat ile savaşmaya ve mücadele etmeye başladı. Savaş sonunda onu öldürdü ve iki parçasından biriyle yerleri, diğeriyle de gökleri yarattı. Bu yüzden yeryüzünde kargaşalar sona ermez, bitmek tükenmek bilmez, ancak Marduk gücüyle yeri ve göğü o eski kargaşalardan uzak tutmakta ve insanı da korumaktadır. Dini sembollerin yanında yer alan hayvan ve bitkisel sembollerin önemi her zaman tarih boyunca değerlenmektedir ve bu sembollerin yer alımı her bir sanatsal eserinde kültürün ruhunu yansıtmaktadır. Özellikle antik eserlerdeki görsellerin araştırmasında bu görsellerin sembol haline gelmesi ve değer sahibi oluşunu bu bölümde incelemekteyiz(Resim118)(Celaleddin,1970:68-70).



Resim 118: Neyşabur bölgesinden elde edilen kil tabak. Abgine müzesi İran
KAYNAK: Ashtiyani Celaleddin, 1970

4.3.1.Kuş Sembolleri - Tavus Kuşu

İran'ın Neyşabur bölgesinden elde edilen çanak çömleklerde çoğunlukla rastladığımız bir sembol görselidir. Bu görsel her ne kadar değişik kültürlerde cennet ve sonsuzluğu temsil etse de İslam sanat ve kültüründe tanrının güzelliğini anlatır.

İnsanı maddi özelliklerden uzaklaşıp tanrı varlığının temsilcisi olarak değerlendirmektedir. Tavus kuşu Zerdüşt döneminde kutsal bir kuş sayılır. Tavus kuşu sembolünün dikkat edilmesi gereken özellikleri her antik eserde kuyruk ve taç şeklidir. Özellikle taç şekli üç çizgi üzerinde noktalar hemen her tavus kuşu sembol tasarımında dikkate alınan özelliklerden biridir (Wilkinson, 2010: 25) (resim 119)



Resim 119: Neyşabur'dan elde edilen tavus kuşu görselli kil tabak, KAYNAK,Wilkinson,1973 yıl, p.51,no.71a KAYNAK: Ashtiyani Celaleddin, 1970

Resimde olduğu gibi tavus kuşunda kuyruk yapısı üçgen formundadır ve küçük resimlenmiş noktalardan ve bitkilerdenoluşan süslemeleri vardır. Bu tarz süslemeler Sasaniler sanatından kalmıştır ve adı palmiye süslemesi diye geçmektedir. Bu tür süslemeler en çok hayvansal sembollerde görünmektedir. (Resim 120 ve 121)



Resim 120: Sasani dönemine ait çanak çömlek süslemeleri

(A Survey of Persian Art, Arthur Upham Pope,902 görsel)



Resim 121: Sasani döneminden tabak süslemeleri KAYNAK: Ashtiyani Celaleddin, 1970

4.3.1.1.Simorg

Bir önceki bölümlerde sıklıkla bahsedilen Simorg sembolü, İran sanat tarihinde olduğu gibi edebiyatta da aynı şekilde değer ve öneme sahiptir. Bu sembol çoğunlukla şiirlerde ve çanak çömleklerde görülür ve cennetteki bütün kutsal kuşlardan daha üstündür. Birçok efsane bu kuşla ilgili yazılmıştır. İran kültüründe ve İslam sanat dünyasında olan bir sembolün güçlü bağı sayılmaktadır. Sasani döneminden elde edilen gümüş nesnelerde kuşlar ve daha çok rastladığımız Simorg sembolü görülmektedir. (Resim 122)



Resim 122: IV. yüzyıl AH.Simorg görselleri,Neyşabur bölgesinden

Grube, 1994 yıl, No:80

Kutsal bir anlam taşıyan Simorg sembolü tasavvuf dünyasında da çok kutsal ve değerli bir yere sahiptir. (Celaleddin, 1970:185) Bu tabaktaki Simorg deseni, görsel özellikleri sadeleşmiş bir Simorg görselidir. Buradaki Simorg simgesi kanatları açık ve kafası kanatlarına doğru çizilmiştir. Çok sadeleşmiş yüzeyler ve çizgilerden oluşan bu sembol az süslemelidir ve sadece kendi dönemine ait olan bu görsel, tasarımcının kişisel yorumlaması sonucunda ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu tabaktaki kullanılan iki renk, beyaz yüzeydeki kahverengi çizilen Simorg deseninin kullanımı göze hoş gelen bir tezat oluşturmuştur.

4.3.1.2.Papağan

Eski efsaneler ve hikayelere göre papağan bilgi ve bilim dünyasının temsilcisidir. Elde edilen bazı antik eserlerdeki kuşların görselleri birbirine yakın görünse de dikkatli inceledikten sonra bu kuşların çok belirgin ve kolayca ayırım yapabilmek için belli özelliklere sahip oldukları görülebilir. Aşağıdaki resimde iki papağan dengeli bir şekilde dairesel bir kadrajda yerleşmiştir. (Resim 123)



Resim 123: iki papağan

Fehervari, 2000, s.48 KAYNAK: Ashtiyani Celaleddin, 1970

Aşağıdaki resimde bir papağan görseli görülmektedir ama bu papağanın önceki papağan görseliyle önemli bir farkı vardır. Bu fark ise taçlı olmasıdır ve süslemelerde abartma görülmemektedir. (Resim 124)



Resim 124: Taçlı papağan

Pourjavady,2001,s.193

4.3.1.3.Bülbül

Aşağıdaki resimde bülbül kuşu görülmektedir ve diğer görselleşmiş kuşlarla aynı süslemeleri paylaşmaktadır. Sadece kuyruğundaki palmiye ağacı benzetmesi özel bir yer edinsine neden olmuştur. Aynı zamanda bülbül kuşu kültürel konularda, şiirde İran sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bülbül kuşu yüksek bir makama sahip olmayı temsil eder (Ferbud, 1990: 36). İran'ın en meşhur deseni olan çiçek ve bülbül deseni altın işlemeli şekilde görülmektedir. (Resim 125)



Resim 125: Bülbül görseli

Pourjavadi,2001, s.190

4.3.1.4.Deniz Kuşu

Bu resimde sıralanmış kuş resimleri tabağın içerisinde dairesel kadrajda resimlenmiştir. Bu kuşların gagasında kabarıklık vardır, ayakları kısa ve küçüktür. Vücuduyla orantılı bir şekilde resimlenmiştir ve deniz kuşu sembolü olarak değerlendirilmektedir. Kanatlarında süsleme pulu gibi süslemeler görülmektedir.(Resim 126) Deniz kuşunun sürekli suda olma özelliği saflık, temizlik ve dürüstlüğü temsil eden bir sembol olarak kullanılmıştır(Wilkinson, 2010:75).



Resim 126: Deniz kuşu görseli KAYNAK Wilkinson, 1973, s.52, No.75

4.3.1.5.Güvercin

İran'ın Neyşabur bölgesinden elde edilen çanak çömleklerdeki güvercinlerin çeşitleri şekillerde kullanıldığı görülmüştür. Bazı yerlerde kafası küçük, taçlı olan bu görseller bazen çocukça resimlenmiştir ve hiçbir süsleme kullanılmamıştır. 127. resimdeki temel unsur tek kuştur ve kafasının çok küçük oluşu bu kuşun güvercin olduğunu göstermektedir. (Resim 127) Kanatları noktalar,kuyruğu göz deseniyle süslenmiştir ve palmiyeye benzerliği kafasına kadar devam etmektedir (Wilkinson, 2010: 192). 128. resimde ise bir grup güvercin tabağın köşesinde oturmuş bir şekilde resimlenmiştir. Taçlı ve taçsız oluşlarına göre dişi ve erkek kuşu göstermeye çalışmışlardır. Güvercin Wilkinson'a göre tarih boyunca arkadaşlık, barış ve iyilik habercisi olarak görsellenmiştir (Wilkinson, 2010: 44a).



Resim 127: Güvercin görseli KAYNAK Wilkinson,1973, s.202, No.47



Resim 128: Dişi ve erkek güvercin görselleri KAYNAK Wilkinson, 1973, s.202, 44 a

4.3.1.6.Karabatak

Aynı şekilde elde edilen tarihi nesnelerdeki hayvan sembollerinden biri karabatak kuşudur. Kafa ve ayakların vücuduna göre orantısızlığı ve daha ufak olması bu kuş türü sembolünün temel özelliği sayılır. (Resim129) Bu sembol birkaç daireyle resimlenmiş ve gagasında bir balık çizilmiştir. Sanki kuş kanatlarını açmış, uçtuğunu göstermektedir (Firouz 2004: 79-80). Bu tabakların çerçevesindeki olan ritmik çizgiler suyu temsil etmektedir. Efsanelere göre karabatak kuşu denizin dert ortağıdır.



Resim 129: Karabatak kuşu görseli KAYNAK Firouz 1967, s.79

4.3.1.7. Horoz

Horoz ve köpek sembolü cadılar, büyüler ve yaratıklardan korunmak amacıyla resimlenmektedir. (Resim 130) Avesta kitabında horozdan geleceğin habercisi olarak bahsedilmiştir ve bu nedenle geleceğin habercisi sembolü olarak göstermektedir(Farbud,2004:37).



Resim 130: Horoz görseli KAYNAK Pourjavady, 2001, s.190

Horoz sembolü İran sanatındaki en eski sembollerden biridir ve Lorestan bölgesindeki elde edilen nesnelerde sıklıkla görülmektedir. Aynı zamanda güneşi temsil eden bu sembol gündüzün sembolü olarak da kullanılmaktadır (Hampartiyan, 2006: 54).

4.3.2.Farklı Hayvan Sembolleri ve Görselleri

Bu tür hayvanlar evcil olmaları nedeniyle insanların hayatında çok önemli bir yere sahiptirler. Varlıkları insan hayatına faydalıdır. Bu grupta yer alan hayvanlarsa at, inek, köpek, keçi, deve ve balıktır.

Güzellik ve Ağır Başlılığı Temsil Eden Hayvanlar: At, ceylan, keçi bu grupta yer almaktadır.

Yırtıcılık ve Güçlülüğü Temsil Eden Hayvanlar: Kaplan, aslan ve çita

Bazı hayvanlar gerçek dünyada var olmayan efsanevi yanlarından dolayı birçok mitlerde gösterilmektedir(Pourjavady,2001:224).

4.3.2.1.At

Bu sembol insanların gündelik hayatlarında faydalı olması nedeniyle birçok şeyi temsil etmektedir. At sembolünün nesnelerde kullanışının üç ana nedeni:

1- Samani padişahları ve insanların avcılığa, ok atmaya ve at koşturmaya düşkünlüğü. (Naji 2008, s.300)

2- Efsaneler, mitler ve edebiyatın etkisi. (Kiyani, 2001: 23)

3- At sembolünün avcılığı ve Sasani dönemini temsil etmesi.

Elde edilen küçük bir kasede bir athareket halindeyken görsellenmiştir. Atın vücudunda küçük benler resimlenmiştir ve bu resimleme atı bir kaplana benzetme amacıyla, atı daha güçlü göstermek için yapılmıştır (Firuz, 1967: 87).



Resim 131: At görseli KAYNAK Firouz, 1967, s.87

Zarif süslemeler, çiçekler ve palmiye yaprağı bu kasenin özellikleri arasındadır. Sanatçı atı resmetmek için siyah rengi tercih etmiştir. Atın anatomisi hakkında şunu söylemek gerekir ki klasik tasarım tekniği kullanılmıştır. Örnek olarak 131. resimdekiatın dört nala halini çizerek hareket ve canlılığı yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçının hayal gücünü tasarımlarda detaylara dayanarak görselleşmesi ile ince detayları dikkate alarak resimlenen at sembolü bu hayvanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. (Resim 132) Kulaklar, yele, saç, toynak ve kafa yapısında bu detayları görebiliriz(Wilkinson, 2010:53, No.86a).



Resim 132: Başka bir at görseli

KAYNAK Wilkinson, 1973, P.53,No.86 a

4.3.2.2.Kamburlu İnek

133. resimde bir hayvan figürü tabağın daire kadrajında resimlenmiştir. Hayvanın karın bölgesi dikdörtgen şekildedir ve üzerinde kufi hat yazıları vardır. Kafa yapısı her ne kadar ata benzese de iki tane boynuzundan dolayı bir kamburlu inek olduğunu söyleyebiliriz. (Resim 133)



Resim 133: Kamburlu inek görseli KAYNAK Ghouchani,1986, No 36

İkinci kasedeki inek resminin süslemelerinden dolayı bu eserin bir çiftçiye ait olduğunu düşünebiliriz. Resimdeki görsel büyük bir ihtimal çiftçinin isteğiyle kaseye çizilmiştir. İki büyük kamburlu inek biri düz, diğeri ters şekilde çizilmiştir ve bitkilerle süslenmiştir, bütün kaseyi doldurmaktadır. (Resim 134) Siyah renkle çizilmekte olan küçük çiçeklerle bir bütün hale gelmiştir. Kendi döneminde has bir teknikle küçük çiçeklerin ineğin etrafına dolamıştır ve arabesk bir hava katmıştır. Böyle sembollerin işlem döneminde çoğunlukla rastladığımız konulardandır. (www.Fr/ İslamic art. Louvre müzesi) Ay ve inek astrolog bilimlerinde bereket ve hayır duasını temsil etmektedir.



Resim 134: Kamburlu inek görseli

www.louvre.fr/islamic art

4.3.2.3.Keçi

Neyşahur bölgesinde elde edilen nesnelerde özellikle çanak-çömleklerde keçi sembolü en çok rastladığımız görsellerden biridir. (Resim 135) Anatomi çiziminde ve vücut süslemelerinde hiçbir abartılı yaklaşım görülmemektedir. Genelde boynuzlar daha uzun, kafa yapısı bir dairenin yarısı kadardır. Boynundan itibaren kafa ve boynu daha açık renkte, vücudun yarısı koyu, diğer yarısı açık renklerden oluşturmaktadır. Bu görselde sanatçının amacı iki ayrı koyu ve açık renkte olan yüzey arasında eşitlik sağlamaktır. (Resim 136) 137. resimde keçinin kafası arkaya dönük ve hareketi bildirmeye çalışmıştır. 138. resimde bir dörtgen ortada ve keçiler etrafındadır.



Resim 135: Keçi görseli KAYNAK Grube, 1994, No.115



Resim 136: Keçi görseli KAYNAK Kiyani, 2001, s.149

Bu sembollerin benzerleri tarih öncesi mağaralardaki sembollerde görülmektedir. Keçi sembolü çokluk, boynuzlar büyü anlamına gelir. Eski zamanlara göre keçi bereket , yağmur, güneş, sıcaklığı temsil etmektedir(Hatam, 1996: 364).



Resim 137: Keçi görseli

KAYNAK www.louvre.fr/islamic art



Resim 138: Dört keçi görseli

KAYNAK Wilkinson, P.44, No.61

4.3.2.4.Ceylan

139. resimdeki hayvanın bir ceylana benzemesinden yola çıkarak, detaylara dikkat edersek bir keçiye benzediğini fark edebiliriz. Bu görselde keçideki olduğu gibi boynuzların önemli olduğunu görebiliriz. Ceylanın boynunda bir kaç çizgi vardır. Burada sanatçı 137'inci resimdeki gibi kafanın arkaya dönüşünden hareketi göstermeye çalışmıştır.



Resim 139: Ceylan görseli KAYNAK Grube, 1994, No.37

4.3.2.5.Deve

Eski zamanlarda çöllerde ve sıcak bölgelerde yolculuk yapmak amacıyla kullanılması nedeniyle deve en önemli hayvanlardan sayılırdı. 140. resimdeki devenin boyutu bu hayvanın kişiliğini göstermektedir. Sanatçı bu görselde büyüklük, ağırlık, yavaş hareket etme ve çeşitli yeteneklerini göstermektedir. Kahverengiyle birlikte bazı yerlerde kırmızı renkler kullanılmaktadır. (Resim 140)



Resim 140: Deve görseli KAYNAK Fehervari, 2000, No.43

4.3.2.6.Köpek ve Tilki

Elde edilen bazı çanak çömleklerde tilki gibi hayvanların sembolik görselleşmesinin ardından bu hayvanların kuyruklarında palmiye ağacına benzetme eğilimi görülmektedir. Resimdeki köpeğin kulakları normal halinden daha büyük resimlenmiştir ve ağzında bitki türü olan bazı kuş görselleriyle eşittir (Wilkinson 2010:52, No.80).



Resim 141: Köpek görseli KAYNAK Wilkinson 1973, p.52, No.80



Resim 142: Köpek görseli KAYNAK Grube, 1994, No.60

4.3.2.7.Kaplan ve Leopar

Büyük bir ihtimalle bu hayvanın vücut formu, desen ve vücut yapısından dolayı çok güçlü bir hayvan olarak sayılmaktadır. Bu hayvanın kuyruğu yukarı ve öne doğru uzamıştır. (Resim 143) Ayakları ise açık bir şekilde koşmayı ifade etmiştir. Sanatçı çok detaycı bakış açısıyla desenleri çizmeye çalışmıştır. İran'da av için kaplanı kullanmışlardır. (Resim 144) Bu hayvan birçok çanak çömleklerde görülmektedir. Kaplan sembolü koruyuculuk ve güç kaynağını temsil etmektedir (Fehervari, 2000, No.42). Bazı antik eserlerde kaplan sembolü kanatlı bir kuş gibi resimlenmiş, böylece daha çok efsanevi bir sembole dönmüştür (Wilkinson , 2010: 21-24)



Resim 143: Kaplan görseli KAYNAK Kiyani & Karimi, 1985, No 8



Resim 144: Atın üzerinde kaplan görseli KAYNAK Fehervari, 2000, No.42

4.3.2.8.Aslan

Resimdeki aslan sembolünün özellikleri kaplan sembolüne çok yakındır. Bu görsel mavi ve turuncu renklerle, güzel orantılara sahip olarak resimlenmiştir. Vücut formu ve kafa şekli aslan, vücudun deseni siyah-beyaz karelerle kaplanı andırır. Bu tasarımda dikkat çeken özellik ayakların ve kuyruğun şeklidir. Ön ayağın önde ve yukarı doğru çizimi Silek bölgesinin aslan görsellerini hatırlamaktadır. Belki de sanatçı İslam döneminden ilham alarak ve tarih öncesi sembolik hayvanlara dayanarak bu görseli resimlendirmiştir. (Resim 146)



Resim 145: Aslan görseli KAYNAK Behnam,1969,No:19



Resim 146: Silek bölgesinden elde edilen Aslan görselli kap
KAYNAK Behnam, 1969, No.20

Başka bir yerde bu hayvanın vücudundaki doku noktalarla ve kuyruğu iki kere düğüm olmuş bir şekilde resimlenmiştir. Kuyruğun kenarındaki bitki formları ve yeşil süslemeler görülmektedir. En önemli özelliği hayvanın yüzünün önden çizilmiş olmasıdır. Neyşabur bölgesindeki çanak çömleklerin görsellerinde yer alan bu illüstrasyon, aslansembolünü daha karikatürize hale getirmiştir. (Resim 147)



Resim 147: Aslan görseli KAYNAK Grube, 1994, No.115

4.3.2.9.Balık

Balık su, yağmur, tazelik ve canlılık sembolü olarak kullanılmıştır. Balık deniz ve doğurganlığın temsilcisidir. Balığın sembolik görseli hangi nesnede olursa olsun özellikle denizde olduğunda hareketlilik canlılığa işaret eder. 148. resimdeki süslemeler ve formlar çok değişik ve abartılı bir şekilde resimlendirilmiştir. 148. ve 149. resimlerdeki abartı, sanatçının yetenek ve hayal gücünü göstermektedir. 150. resimdeyse daha çok hayali ve gerçekten çok uzak bir şekilde resimlenmiştir.



Resim 148: Balık örnek, Pourjavady, 2001, No.190



Resim 149: Balık görseli, Firouz, 1967, No.49



Resim 150: Balık görseli, Firouz,1967.No.50

4.3.3. Efsanevi Hayvanlar

Bazı nesnelerde Ahameniş döneminden kalan görsellerde insan ve hayvan figürü birleşimi, efsanevi ve tarifi olmayan bir varlığın ortaya çıkmasına ve kültürel olarak sembollerin mitlere dayalı anlam kazanmasına neden olmuştur. Aslında sanatçının çabası birkaç hayvanın birleşiminden oluşan sembolik bir efsanevi hayvan yaratmaktır. Bazen bu yaratılan efsanevi varlığın birkaç sembolik anlamı bulunur. Efsanevi hayvan sembollerinin özellikleriyse yine aynı şekilde palmiyeye benzetilen kuyruklar, bitkilere benzeyen vücut formları kuşlar ve kaplan sembollerindeki gibidir. (Resim 152)



Resim 151: Bitki kuyruklu bir hayvan veya yaratık

Rafiyi, 1999, No.60

152. resimdeki hayali hayvanın boynundaki çizgiler at sembolünü göstermektedir ve kuyruğu bir ağaç gibi çizilmiştir. Vücudunun tamamı küçük

noktalarla doldur. 153. resimdeki efsanevi hayvanın güzel süslemeleri ve vücudunun etrafındaki çizgiler en önemli özelliği sayılır(Rafiyi,1999,No.60).



Resim 152: Etrafında çizgili desenli efsanevi bir hayvan

Wilkinson, 1973, P.53, No.86 a

154. resimdeki hayali varlıkta iki tane boynuz vardır. Saçları iki taraftan ayrılmış bir şekilde resimlenmiştir. Bu sembol üç bölüme ayrılmaktadır. Yüz, üç kulak, ağız ve burun tek çizgiyle resimlenmiştir. Eller sağa ve solda düz, ayakları dizlerden bükülmüş bir şekilde sola kaymıştır. Vücutta hiç çıkıntı görülmemektedir. Belki de bu sembol hayali bir insanın görselidir (Firouz, 1967: 95).



Resim 153: Hayali bir yaratık KAYNAK Firouz, 1967, s.95

155. resimde hayali bir insan kafası inek veya boynuzlu bir at gibi iki elinde bitkiler ve ayaklarına bot giymiştir. Sağ elinin altında kanatlı bir melek ve sol elinin

altında bir balık görseli vardır. Belki sanatçının amacı melek ile tanrıyı, gökyüzü ve balık ile deniz altının derinliğini temsil etmektir.



Resim 154: Kil kase, IV. Yüzyıl KAYNAK Firouz, 1967, No.49

156. resimdeki efsanevi varlığın kafası insana ve vücudu ata benzemektedir. Belki bu görsel Hz. Muhammed'in mizacını temsil etmektedir.



Resim 155:İnsan ve hayvan vücudunun bir kombinasyonu.Firouz,1967.No.54

157. resimde garip figürler ve Mezopotamya süslemeleri vardır. Ortadaki insanın kafasında taç vardır ve Sasani padişahlarını göstermektedir. Bu kaptaki görseller birçok kaplardaki gibi av ve avcılık konusunu içerir. Bu sembolik insanın ayakları yengece benzeyen görsellerdir. Bu kapta iki çeşit hayvan vardır ki efsanevi olarak sembolik anlam taşımaktadır. Sağ tarafta yılana benzeyen bir hayvan veya ayakları çok kısa olan köpek ya da kurttur. Sol tarafta kediye benzeyen bir hayvan vardır. Onun altında ayakları olmayan bir kuş resmi vardır(Firouz,1967,No.54).



Resim 156: Efsanevi yaratık görseli KAYNAK Piotrovsky, 2004, Fig.4

158 ve 159. resimlerde iki tane efsanevi hayvangörseli vardır. Özellikleri ise kemer kısmındaki süslemeler ve yıldızın olmasıdır(Piotrovsky, 2004, fig.4)



Resim 157: Canavar kombinasyonu KAYNAK Piotrovsky, 2004, Fig.5



Resim 158: Canavar kombinasyonu KAYNAK Piotrovsky, 2004, Fig.6

4.4.İran'ın Çağdaş Grafik Tasarımcılarından Morteza Momayyez



Resim 159: Sanatçının fotoğrafı ve sanatsal imzası

Morteza Momayyez 1937 yılında dünyaya gelmiştir ve 1987 yılında Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun olmuştur. Momayyez 1968 yılında Paris Güzel Sanatlar Üniversitesinde İç Mimarlık bölümünü bitirdikten sonra İran'a geri dönmüş ve illüstrasyon ve grafik tasarımcısı olarak işe başlamıştır. 45 sene öncesine kadar yayın evleri başkanı olarak çok önemli bir isimdir. Moda, iç mimarlık, proje tasarımcılığı, filmlerdeki sahne ve plan tasarımlarını yapmıştır. İran'da bazı sanatçılar tarafından modern fikirler sunmasından dolayı İran'ın grafik tasarım sanatının babası lakabını almıştır (Shams,2001:26).

Momayyez'in eserlerinin etkisi daha sonraları yeni nesil sanatçılar tarafından da devam ettirilmiştir. Momayyez'in en özel yanı iyi bir öğretmen olması ve hayatı boyunca bütün öğrendiği ve tecrübelerini öğrenciler ve sanatseverlerle paylaşmasıdır. Dışa vuruş düşünceleri eserlerinde açıkça anlaşılır. Hep takip ettiği Lehistan (Polonya) sanatçılarının afişleridir.

Öğretim tekniği açısından bir grafik tasarımcısının Güzel Sanatlar Fakültesindeki bütün bölümler hakkında bilgisi olması gerektiğine inanmış ve sadece dizayn yapmayı yeterli bulmamıştır.Daha doğrusu Momayyez'in sembolleri bütün tasarım çalışmalarında kullandığını söyleyebiliriz. Sayfa bağlamalarda, afişlerde, logo ve litografilerde özellikle İran kültürünü anlatan semboller ve motifler kullanmıştır.

Güzel hattı modern bir hale getiren ilk tasarımcı sayılır. Büyük başarılarından biri, logolar ve kapak tasarımlarını yaparken onların parlamasına sebep olan, kullandığı sadeleştirilmiş formlardır(Shams,2001:32).

4.4.1.Morteza Momayyez'in En Önemli Logo Tasarımları

Logo tasarımı grafik sanatında bir uzmanlık olarak sayılan husustur. Günümüzde her bir şirket ve kurumun en önemli ihtiyacı sayılan ve adını tek bir bakışta duyuran logo tasarımın önemli unsurlarından biridir. Momayyez grafik tasarımın İran'daki temelini kuran ilk tasarımcı olarak rejim değişiminden sonra birçok kurum, şirket ve teşkilatların logolarını tasarlamıştır. Birçoğunun tasarımlarının temeli antik İran tarihinden alınan semboller ve motiflerdir(Tabian, 2011:194)

Aşağıdaki afiş resimleri örnek olarak gösterilmiştir:



Resim 160: Bir konser afişi, Tahran,1974



Resim 161: Birinci Asya Grafik Sanat Sergi Afişi, Tahran,1979



Resim 162: Tarihin Nabzı adlı bir film afişi, Tahran, 1986



Resim 163:İran Afiş Sanatı sergi afişi, Tahran, 1977

4.4.1.1.Ülkenin Çay Kurumunun Logosu



Resim 164: İran'ın Çay Kurumu logo tasarımı, 1959 KAYNAK: Tabian, 2011

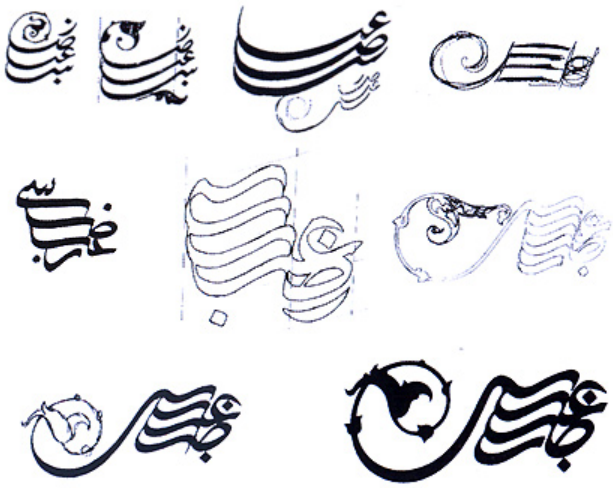
İran'ın Çay Kurumu'nun logosu en eski logo tasarımlarından biri olarak kabul edilir. Bu logo 1974 yılında çay yapraklarından ilham alınarak ama daha sadeleştirilmiş bir şekilde tasarlanmıştır. İlk bakışta antik İran sembollerinden biri olan lotus yaprağını akıllara getiren bir tasarımdır. Tek çizgi ve aynılık oluşu İslam sanat tarihini hatırlatan özelliğidir(Tabian, 2011:232).

4.4.1.2.Reza Abbasi Müzesi



Resim 165: Reza Abbasi Müzesi'nin logo tasarımı, 1976
KAYNAK: Tabian, 2011

Morteza Momayyez bu tasarım ile ilgili Golestan Sanat dergisinde şu açıklamayı yapmıştır: "Reza Abbasi Müzesi'nin logo tasarım fırsatı bana sunulurken bu fırsatı en iyi şekilde değerlendirmek istedim, çünkü Reza Abbasi benim atam, bu ülkede çok ünlü bir ressam sayılır. Bu yüzden Muhammed Ahsayi yardımıyla bu tasarıma başlamış olduk. Ahsayi'nin sabırlı ve güzel hat yeteneğinden faydalanarak ve Aydın Aghdashlu bu tasarımı arabesk çiçek motiflerinin son düzenlenmesini yaptı ve kompozisyonunu yerine oturttu. Son olarak İran grafik tasarım tarihinde hep önde olan bir eser ortaya çıktı."(Tabian, 2011:254)



Resim 166: Reza Abbasi logo tasarımının aşamaları KAYNAK: Tabian, 2011

4.4.1.3.İran'ın Araba Üretim Fabrikasının (Saipa) Logosu



Resim 167: İran otomobil endüstrisi logo tasarımı, 1950 KAYNAK: Tabian, 2011

İranlıların hepsine tanıdık gelen bu logo tasarımı, İran'da üretilmiş arabalarda kullanılmaktadır. Yıllardır sokaklarda bu markaya rastlıyoruz. Momayyez bu logoyu 1988 yılında Saipa fabrikasının açılışında tasarlamıştır. Günümüzdeki en ünlü logo tasarımlarından biri sayılır. Bu tasarımın özellikleri antik eserlerden ilham alan, bir yandan Mercedes Benz fabrikasıyla benzerlik taşırken bir yandan da İran'ın kültür tarihini yansıtan bir eser olarak sayılır(Tabian, 2011:263).

4.4.1.4.Tahran Belediyesinin Logosu



Resim 168: Tahran Belediyesinin logo tasarımı, 1989 KAYNAK: Tabian, 2011

Bu tasarımda amaç, büyük bir şehrin girişi olan Sur Kapısını göstermektir. Momayyez'in dediğine göre çalışmada bu kapıların yan yana gelmesi bir antik motif çiçeğini temsil etmektedir.

4.4.1.5.Momayyez'in Yaptığı Diğer Logo Tasarımları



Resim 169:Şeyh Rezinin bininci doğum günü yıl döneminin logo tasarımı, 1983 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 170: İran'ın Şehit Beheşti Tip fakültesinin Logo tasarımı,1990 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 171: Homa dergisinin logo tasarımı, 1986 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 172: Farabi sinema grubu logo tasarımı, 1976 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 173: İran Kültür Dokümantasyon Merkezi logo tasarımı, 1976 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 174: Asya Bienali Grafik Tasarımı, 1977 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 175: Saipa otomobil firması logo tasarımı, 1987 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 176:İsfahan belediyesinin logo tasarımı, 1991 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 177: Film Enstitüsü, 1986 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 178: İran'ın milli kütüphane logo tasarımı, 1984 KAYNAK: Tabian, 2011

4.4.1.6.İran Standart Kurumu'nun Logo Tasarımının Kısa Analizi



Resim 179: Monogram, İran Standart Kurumu logo tasarımı, 1985 KAYNAK: Tabian, 2011

1. Standart logosunun tasarımı iki yukarı ve aşağıya gelen oklardan oluşur ve standartda temel kavram olanmaksimum ve minimum anlamını ifade etmektedir.

2. Göstergenin tam ortasında yazının yazılma nedeni ise maksimum ve minumum oranların ortalamasıdır.

3. Logonun dörtgen olma nedeni dengenin standart boyutlarda gösterilebilmesidir, Yani her şeyin makul yolu olarak standart ve doğru olmasını gösterebilmesidir.

4. ISIR kelimesi uluslararası standart kelime anlamına gelir ve ISIR kelimesi bu logoda ters bir şekilde okunursa İran kelimesi okunacaktır. Yanı ISIR kelimesi Latince'dir ama tersten okunduğu zaman Farsça'da İran kelimesine dönüşür.

5. Logo'da kullanılan oklar ise S harfi gibi tasarlanmıştır ve bütün dünyada standart kelimesini adlandırır(Tabian, 2011:122).

4.4.2.Morteza Momayyez'in Afiş Tasarımları



Resim 180: İslam Sanat Kültürünün International Conference afiş tasarımı, 2000 KAYNAK: Tabian, 2011



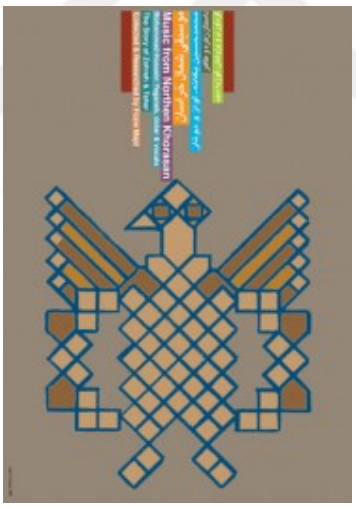
Resim 181: Dehkhodanın yüzüncü doğum günüanma, 1970 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 182: Tahran Uluslararası Film Festival afişi, 1975 KAYNAK: Tabian, 2011



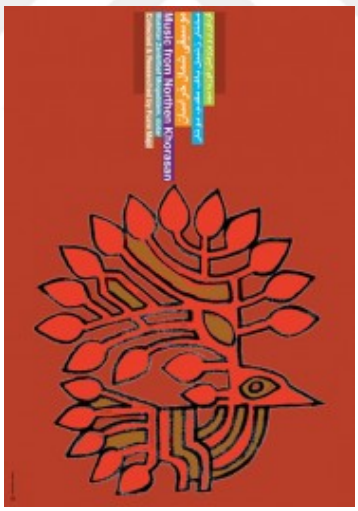
Resim 183: Hazine ve kapsamı sergi afişi, 1976 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 184: Kuzey Khorasan müzik fesyival afişi, 2004 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 185: Kuzey Khorasan müzik fesyival afişi, 2004 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 186: Kuzey Khorasan müzik festivali afişi, 2004 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 187: Kuzey Khorasan müzik festival afişi, 2004 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 188: Başka Bir Zaman film afişi, 1992 KAYNAK: Tabian, 2011



Resim 189: İran Grafik Tasarımcılar Afiş sergisi, 2001 KAYNAK: Tabian, 2011

4.5.Ghobad Shiva



Resim 190: Sanatçının fotoğrafı ve sanatsal imzası

Shiva, Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümünden 1967 yılında mezun olmuş, yüksek lisansını New York'daki Part Enstitüsü'nde 1981 yılında tamamlamıştır. Bu yıllar arasında çeşitli sanatsal faaliyetlerin ardından tecrübe kazanarak İran'ın grafik tasarımında kültürel özellikleri olan yöntemleri elde ettikten sonra bu yöntemi dünyada göstermeye çalışmıştır ve bu özelliklerinden dolayı birçok eseri dünyanın her bir yanında müzelerde sergilenmektedir. Shiva Uluslararası Sanat Derneği'nin bir üyesi olup aynı zamanda kendiözel sanat okulunun sahibidir. Bunun yanında birçok tasarım ve reklam ajanslarında danışmanlık yapmaktadır(www.hamshahrionline.ir).

Shiva İran'ın çağdaş grafik tasarımcısı olarak gençlik yıllarından bu yana yerli grafik bakış açısının yöntemini dünyaya tanıtmakta büyük bir başarıya imza atmıştır. 2007 yılında Britanya Bilim Dergisi'nin Asya grafik tasarım tanıtım bölümünde Shiva'dan bahsedilmiş ve Sadi adlı afişi yayınlanmıştır. Shiva, Orta Asya ve Üçüncü Dünya ülkeleri arasında ülkesinde yerli grafik tasarım yöntemini ortaya koymasıyla tanınan tek sanatçıdır. Özellikle İran'da güzel hat sanatını tasarımlarında kullanan ilk çağdaş sanatçılardandır. Uluslararası Grafik Tasarımcılar Derneği (AGI) Shiva'yı dünyanın en iyi 12 grafik tasarımcısından birisi olarak tanıtmıştır(www.pcparsi.ir).

4.5.1.Ghobad Shiva'nın Grafik Fikirleri

Shiva yıllarca sanatsal faaliyetlerinde İran kültürünün ruhunu modern grafik tasarım dünyasıyla birleştirmeye çalışmış ve bu konudaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir : "Günümüzdeki üzüntüm, çağdaş sanatçıların kendi ülkesinin sanat konusunda ne kadar zengin olduğunu dikkate almaması ve sürekli en kolay yolu seçip batı yöntemlerini taklit ederek İran kültür kimliğinin dünyadaki yerinin farkında olmamalarıdır. Ama bizim çağdaş sanatların gözünden kaçması en üzücü konudur." Şunu da eklemeliyiz ki Shiva, sadece antik İran tarihinden kalan motiflerin olduğu gibi bir eserde kullanılmasını uygun ve profesyonelce bulmamıştır. Shiva'nın bakış açısında önemli olan İran kültürünün ruhunu eserlerde hissetmektir ve sadece görsel amaçlı bazı form, motif veya güzel hattaki yaklaşımı göstermeyi yeterli bulmamış, amatör bir duruş oluşturduğuna inanmıştır. Shiva İran sanatını gizemli ve sır dolu bir sanat biçimi olarak bulmuştur(http://www.honargardi.com/).

Bazen bir yerli eseri özellikle grafik tasarımı hiç bir İran motifini kullanmadan ve İran kültür kimliğini yansıtmayı önerir. Bu yaklaşım biçimi afiş tasarımında veya bir yazıda kendini gösterir. Shiva bu ruhun yansıtmasını anlatmak için şu örneği verir: "Benim bir Japon grafiker arkadaşımın tasarladığı afişinde Farsça yazılan bir metin var ama ne yaparsak yapalım bu eserin bu Japon tasarımcının eseri olduğu bellidir. Önemli olan bir grafik tasarımında elimizdeki unsurları aynen kullanmadan kültür ruhunu yansıtmaktır. Önemli olan parçaları öyle bir birleştirirsin ki, ilk bakışta hangi ülke sanatına ait olduğu o eserde anlaşılsın."

4.5.2.Ghobad Shiva'nın Logo ve Afiş Tasarımları

Her medeniyet ve ülkenin sembolleri o ülkeyi temsil eden işaretlerdir. Bir logo tasarımında nesnelerin ve kullanmak istediğimiz unsurların analizi o ülkeyi ve kültürünü anlamamıza yardımcı olur. Bu konu sembollerde de aynı şekilde doğrulanır. Ahamenişdönemindeki en önemli sembol olan keçi sembolü her zaman bir unsur olarak logo tasarımlarında dikkate alınmaktadır. Bir diğer Ahameniş sembolü olan Raytheom,

yinelogo tasarımındakullanılabilecek bir unsurdur. Dikkat edilmesi gereken başka bir nokta, her konuda semboller kullanılmanın doğru olmayacağıdır. Bazen uygun olmayan yerlerde yanlışlıkla sembollerin kullanılması ters bir etki gösterip itici bir sonuca neden olabilir(http://www.honargardi.com/).



Resim 191:Çocuk ve Gençler Müzik Atölyesi logo tasarımı, 1971 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 192:İran Mehvar firması logo tasarımı, 1975 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 193: Gerdesh dergi logo tasarımı, 1980 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 194: Dergi logotype tasarımı, 1979 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



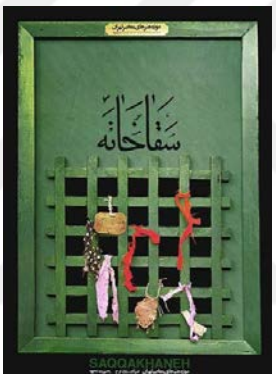
Resim 195: Sadı anma kongresi, 1981 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



Resim 196: İran konulu İngilizce dergi, 1992 KAYNAK: Fahimeh Pahlavan, 2001



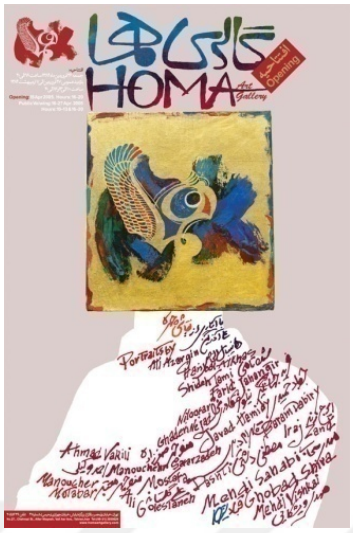
Resim 197: Beşinci Şiraz ve Persepolis Sanat Festivali afiş tasarımı



Resim 198: Çağdaş Sanat Müzesi afiş tasarımı



Resim 199: Saadı Şiir Kongresi afiş tasarımı, 2005



Resim 200:Çağdaş Ressamlar Sergisi afiş tasarımı



Resim 201: Tahran Uluslararası Afiş Bienali afiş tasarımı, 2009



Resim 202:11'inci Persepolis Sanat Festivali afiş tasarimi, 1977



Resim 203: Hint klasik dansları (Kamado) tiyatro afiş tasarımı, 1973

4.6.Masoud Nejabati'nin Eserleri ve Sanatsal Bakış Açısı

Grafik tasarımın İran'daki yaklaşık 60 senelik geçmişine ve beşinci nesilin tasarım hayatının başlamış olmasına rağmen henüz İran'ın grafik tasarım sanatı gerektiği gibi bilinmemektedir. İran'ın grafik sanat dalındaki önemli isimlerden biri olan Masoud Nejabati Tahran'da 1967 yılında dünyaya gelmiştir. Yüksek lisansını 1999 yılında Tahran Güzel Sanatlar Okulu grafik tasarım bölümünde tamamlamıştır. Halen tipografi dalında çok aktif bir şekilde tasarım yapmaya devam etmektedir(www.resistart.ir).

Şimdiye kadar yerli ve yabancı 20'den fazla bireysel ve kolektif sergileri olmuştur. 1989 yılında profesyonel iş hayatına başlamıştır. 1988'den beri İran grafik tasarımcılar derneği (I.G.D.S) üyesidir. 1996 yılında Birinci İslam Dünyası Hat Festivali'nde birincilik ödülü kazanmıştır. 1998'de İran Grafik Tasarımcıları Altıncı Bienalinde ikinci sırada yer almıştır. Nejabati, Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde grafik tasarım dersleri vermektedir ve ayrıca kitap kapakları, posterler, ticari markalar ve logolar üzerineüretim yapan kendi tasarım ajansının sahibidir. (http://myfonts.com/person/Masoud nejabati) Bu bölümde eserlerindenbirkaç örnek sunarak tarzı ve grafik tasarımdaki bakış açısını daha iyi tanımış olmaktayız.

4.6.1.Masoud Nejabati Logo Tasarım Örnekleri



Resim 204: Tahran büyükşehir belediyesinin logo tasarımı.



Resim 205: Sanat Festivalinin logo tasarımı



Resim 206: Jamkaran Camisinin logo tasarımı.

4.6.2.Masoud Nejabati Afiş ve Kapak Tasarım Örnekleri



Resim 207: Museum Bridge to Cultures afiş tasarımı, Tahran, 2005



Resim 208: Minyatür sergisinin afişi, Ghom, 2003



Resim 209: Minyatür sergi afişi, Ghom, 2005



Resim 210: Film festival afişi, Tahran, 2011



Resim 211: Hafez şiir divan kitabının kapak tasarımı, ney yayın evi, 2009



Resim 212:İsfahan kaçar döneminde kitap kapak tasarımı, 2010

SONUÇ

Tezin araştıma sürecinde karşılaştığım İran'daki ritüeller, Zerdüşt inancından ortaya çıkan törenlerin, ülkenin sanat tarihindeki sembollerinin doğuşunda oldukça etkili olduğu gözlemlenmiştir. Bunu bir bitki kalıbında, bir hayvan çiziminde, bazen de şiirsel bir edebi yazıda görmekteyiz. İran'ın çağdaş grafik eserlerindeki bu sembollerin kullanımı kültürel kimlik göstergesi açısından,oldukça önem taşımaktadır. İran'ın grafik sanat tarihinde Kaçarlar Dönemi'nden sonraki modernleşme çağının Pehlevi döneminden başlamasının devamında, dergilerdeki yazılar ile sembollerin buluşması söz konusu olmuştur.Ancak bazı tarihi kalıntılar İran'ın grafik tasarım eserlerine damga vuran çalışmalar arasında olmuştur. Tahran Üniversitesi'nin logo tasarımında Sasani Dönemi'nden kalan kabartmalardan ilham alınması buna örnek olarak gösterilebilir. Ritüeller ile ilgili araştırmalarda Medler Dönemi'nde Ciroft Medeniyeti'nin devamında hürafelerin doğuşu ile ilişkiliolarak da birçok sembolün ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu araştırma bağlamında, bazen iyi ve pozitif, bazen ise kötü ve negatif anlamlar taşıyan sembollere rastlanmıştır.

Bu sembollerin özellikleri ise efsanevi varlıkların karışımı eşliğinde ortaya çıkan motiflerdir.Gilan bölgesinde elde edilen nesnelerde genelde büyü amacıyla savaşlarda kullanılan motifler, İran topraklarının büyü tarihinin başlangıcı olarak görülmüştür. Antik İran'ın binlerce yıllık tarihinde, insanlardinsel amaçlıhayat ve sanatı olan ritüellere dayalı bir geçmişe sahiptir. Böylece mitolojik ve dini inançlarının İranlı'ların sanatsal görünümünde manevi ve gizemli bir boyuta sahip olmasına ve İran kültürünün bunlar sayesinde şekil aldığına şahit olunmaktadır.Antik İran mitlerinde ve İslam sanatının çağdaş grafik eserlerinde çeşitli sembollerin kullanıldığı her zaman görülmüştür. İran'ın çağdaş grafik sanatında sembollerin kullanılması, anlam ifadesiyle ve iletişim kolaylığını sağlamakla ilgili olduğunu göstermektedir. Eğer eski sembolik sanatı, günümüzde kullanıma açısındanele alırsak, birçok anlam ifade etmesini ve kültürün etki yansımasını değerlendirmek mümkün olabilir.

Tez kapsamında yapılan hayvansal semboller araştırmasında İran'ın Persepolis kültür tarihinde çok önemli motiflere rastlanarak bu örnekler farklı kategorilere ayrılarak özetlenmiştir. Örnekler arasında duvar oymalarında bir aslanın ineği yediği görseller bulunmaktadır. Aslan yaz sıcağını, inek ise kış ve kar yağmasını temsil etmektedir.Altın kartal Antik İran'ın bayrak sembolüdür. Altın kartalın at üzerindeki sembolü ise zafer ve Ahura Mazda'nın kuşlar tanrısı olmasını temsil etmektedir. Bununla beraber yazın, sıcağını temsil eder. Bazen bir kralliyet temsilcisi olarak aslan ve güneş motifinde, bazen ise kartal Zerdüştlük inancından, bir kralın özel hayatındakı alışkanlıkları esnasında ortaya çıkan bir sembol olarak görünmektedir. İran tarihinde grafik tasarımlar içerisinde en önemlilerinden birisi de İslam Cumhuriyeti devriminden sonra tasarlanan Allah sembolleriyle oluşturulmuş bayraktır.Bu sembolik bayrak tasarımları, gizemli ve derin anlamlar taşıyan yapılar oldukları için hem siyaset konusunda hem de kültürel kimlik yansımasında İran topraklarını farklı dönemlerde temsil etmektedir.

İran'ın semboller tarihinde sıklıkla gördüğümüz hayvan motifleri bazen iklim bazen yaşam tarzı ve kimi zaman inançlar sonucunda yaşam ruhunu temsil etmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan mitler de söz konusudur. Mitlerin en önemli görevleri ise insanların örnek olarak alınan başta dini ve diğer konular olmak üzere, taziye, evlenme, ibadet, sosyal etkinlikler, eğitim, öğretim, kültür, bilgelik, bilgelerin etkinlikleri, toplumu yönlendirmeleri, savaş, bayram vs bütün ayinleri, faaliyetlerini anlama ve içyapılarıyla özelliklerini ortaya koymalarıdır. Söz konusu anlatımların kahramanları, gerçekte doğal özellikleriyle donanmış bir insan ise, yani doğaüstü bir yaratık değilse, bu tür anlatıların adı genellikle “efsane”dir. Ancak hikâyenin doğa üstü kahramanı da gerçek olmayan dünyanın bir yaratığı ise, o zaman bu hikayelere “halk hikayesi” adı verilmektedir. Teknik bir terim olarak “üsture”, gerçekte kesin bilinmeyen tarihi dayanakları bulunan hikaye anlamında kullanılmaktadır.

Tez için geliştiren analiz yöntemi dört bilimsel temelde toplanmıştır. Bunların en önemlisi mitoloji üzerindeki araştırma sonucunda ortaya çıkan sembolik motiflerin, toplum içersindeki logo tasarımlarındaki oranlarıdır. Diğer üç bölüm ise sırayla İran topraklarının siyasi sınırlarından ortaya çıkan farklı medeniyetler sonucundaki siyasi

semboller(bayraklar),ritüellerden kaynaklanan semboller; İslam Devrim sonrasındaki şehitlik sembolleridir.

İranlı çağdaş grafik tasarımcıların büyük bir bölümü, bu ülkenin kimliğini ve gizemli efsanelerini, grafik uygulamaları sayesinde ölümsüzleştirmektedirler. Bu tez çalışmasında tarihsel verilere dayanarak, günümüzdeki grafik tasarımları inceleyerek; sembollerin grafik tasarım alanınayansıması sonucundaki gelişmeler incelenmiştir. Bunula beraber bu konu, İran kimliğinin hala ayakta olduğuna işaret etmektedir. Tabi İran grafik tasarımlarında sembolik görseller 3 farklı şekilde ortaya çıkmaktadır ve grafik tasarım analiz bölümünde oranlarıyla gösterilmiştir.Tezin konu açısından derinliğinden ve sembollerin sadece bir görsel sanat olduğundan ziyade edebi yapılarda da bazı sembolik insani karakterlere rastlanmıştır.İranlıların Yunanlılarla yaptığı savaşları, İskender'in İran'dan çekilmesinden sonra onun İran'daki derin ve etkin nüfuzuyla mücadeleleri, Bizanslılara ve o çağın doğu imparatorluklarından gelen saldırılara karşı savunma faaliyetleri, birtakım hatıraların yaşanmasına ortam hazırlamış, bununla beraber klasik efsanevi destanlarına hamasi bir renk kazandırmıştır. Buna; Areş-i Kemangir'in İran-Türan sınırlarını belirlemek amacıyla Amul'dan Merv'e ok atması örnek verilebilir. Sadece semboller ve tarihi simgeleri grafik çalışmalarında kullanmak o toplumun kimliğini ölümsüzleştirmekte yetersiz kalacaktır. Ancak tarih boyunca sembollerin dönemler içerisinde doğuşu, ilerlemesi, kullanım amacıvekullanım yeri çok önemlidir. Sembollerin grafik uygulamalarında kullanımı,temellerine bağlı bir araştırma sonucunda bir araya gelmiştir.İran'ın siyasi, sosyal ve kültürel ritüellerini dikkate alarak, tarih öncesi ve İslamiyet sonrası genel bilgilerin incelemesinde iki genel görünüme ulaşılmaktadır.

İran'ın antik sanat eserlerini dikkate alarak İranlıların birbiriyle, dünyayla ve efsanelerdeki hayali varlıklarla iletişimlerinin ne kadar önemli olduğunu ortaya çıkaran sembolik yansımalardan anlaşılabilmektedir. Özellikle Simurg motifleri antik eserlerde yer alımı ise Şahnamede şu şekilde yorumlanmıştır: efsanevi bir kuş bütün kuşların efendisidir ve Zal'a zor zamanlarında yardımına koşan efsanevi kuş olması açısından dolayı bilgiyi temsil eder. Çağdaş grafik tasarımlarında ise bu figür, İran Hava Yolları logo tasarımında hız ve üstün kaliteyi etmesi amacıyla tasarlanmıştır. Bu sembollerin

sadece birer görsel biçimden ibaret olmadığı, iyi kötü enerjilerin gücünü bir ritüel çerçevesinde, dua şeklinde veya bir büyü biçiminde kendini gösterdiği düşünülmektedir. Bazı bitkiler de aynı kaderi paylaşmaktadırlar. Örnek olarak Servi Ağacı bir ritüel kutlaması sırasında, tanrıyla olan bağı temsil ettiği için bir çok edebi kitap kapağında temel motif olarak kullanılmaktadır. Özellikle İranlı çağdaş grafik tasarımcıların eserlerini inceleyerek antik eserlerdeki sembol görsellerinin ne kadar dikkate alındıklarını görebilmekteyiz.

Çalışmada incelendiği gibi İran'ın çağdaş sanatçıları, özellikle Morteza Momayyez tarafından, antik İran sanatının ve Asur-Ahameniş'e ait olan duvar kabartmalarının modern sanatla nasıl buluştuğunu ve ne denli önemli bir yere sahip olduğunu görmekteyiz. Çağdaş sanatçılar yaratıcılık ve düşünce gücüne dayanarak, aynı zamanda mitolojiyi görselleştirerek; İran'ın antik sanatının modern sanat ve tasarımla buluşmasına yardımcı olmuşlardır.Dolayısıyla boğa, aslan ve Simurg sembollerini modern sanat tarihinde canlı tutmayı başarmışlardır. Bir başka deyişle,geçmişten günümüze kadar bu sanatsal bakış açısı mitoloji sayesinde ayakta durmayı başarmıştır. Üzerinde durulması gereken konu, çağdaş grafik tasarımlarda güzel hat, İslami formlar ve yumuşak renkli motifler kullanımının İran'ın antik sanatının mirası olarak kabul edilmiş olmasıdır. Bazı siyasi, sosyal ve ticari konulu tasarımlarda hala yumuşak vurgularla karşılaşılmaktadır.

Tezin son bölümlerindeİran Çağdaş Tasarımları'nda, bitki motifleri, kütüphane kaynakları ve görsel içerik kullanımı grafik işaretler üzerinden açıklanmış olup son 30 yılda en yaygın olarak kullanılan bitki motiflerinin oranı ve niteliği gösterilmektedir. Çalışma, 236 adet çağdaş logo tasarımını kapsamaktadır. Bununla ortak özelliği ise logo tasarımlarında bitki sembollerinin kullanımıdır. Bu bölümün tezde yer alma amacı, son 30 yıl içindeki en yaygın kullanılan bitki motiflerini ortaya koymaktır. Sonuçlara göre logolar arasında bitki motifleri, daha soyut birstil haline gelmiştir. Çiçek motifleri hariç tasarımcılar arabesk motifleri kullanarak bu sembollerin özelliklerini kültürel, sosyal, ticari ve siyasi anlamlar taşıyan eserlere dönüştürmüşlerdir.En çok kullanılan tarihisemboller kültürel amaçlı logolarda ve

yazılarla birleşik şekilde yer alır. İran çağdaş grafik sanatının akış yönünü kontrol etmek için bu logolarınincelenmesi öncelikli yer almaktadır.

Sembollerin çağdaş grafik tasarımında yer alması, algılama gücünün artmasına sebep olmuştur. Bazı çağdaş logolarda bitkisel sembollerden yola çıkılarak ortaya çıkmaktadır. Bitkisel sembollerin kaynağı olan mitler İran'ın farklı kültürlerden etkilenerek gelişmesi, günümüz grafik tasarımında, İran Sanatı'nın zenginliğini ortaya koymuştur. Özellikle geometrik şekillerle çizilmiş olan sembollerin mimari süslemelerinde ve daha sonra ise minyatürlerde ortaya çıkması İran Sanat Tarihi'nde çok önemli bir yere sahiptir. Günümüzde grafik tasarım eserlerinin tekrar Pehlevi dönemindeki sembolik yaklaşımlarda olduğu gibi geriye dönüş yaparak İran topraklarının kültürünü yansıtmaya devam etmektedir.Bu bağlamda İran sanatının tekrar canlanması ve 2500 yıllık tarih zenginliğini ortaya koyarak,onu ayakta tutmaya çalışmaktadır. Sembollerin canlanmasını, araştırmalardan yola çıkarak modern grafik tasarım hareketlerinde yansımasını vazgeçilmez bir ihtiyaç olarak görmek, tarihi ritüel kokan eserler ortaya çıkmasının yolunu açmıştır.

Tezimin/tez son bölümünde ise İran'ın çağdaş grafik tasarım üstatları ve sembolik yansımaların sıklıkla işlerinde görüldüğü sanatçıları araştırılmış ve bir kaç gözde eserlerinin analizi yapılarak çağdaş tasarımafikirleriyle ne kadar destek oldukları açıklanmıştır. İran grafik tasarım tarihinin babası lakabını alan Morteza Momayyez'in bir kaç önemli eserinin antik eserlerden esinlendiği görülerek; nasıl bir teknik kullanıldığını ve sembolik bir grafik tasarımın yaratılması araştırılarak çağdaş dönemin grafik tasarım tarihindeki sembollerin canlı tutulduğu gözlenmiştir. Özellikle de bu konuda fikir sahibi olan ve halen üniversitelerde yeni nesil tasarımcıların bu sembolleri farklı biçimlerde ortaya koymasına destek olan Ghobad Shiva'nın eserlerinin analizi sunulmuştur. Sonuç olarak İran grafik sanat tarihinde yoğun katkılarda bulunan bir çok sanatçının, sembollerin kültür kimlik canlanmasında çok önemli bir yere sahip oldukları gözlemlenmiştir.

Bir yandan kitle iletişimi, öte yandan ise İran kimliğini taşıyan sanatsal eserlerde iletişim hızı artmış; sade bir şekilde anlam ifade etmeye yardımcı oldukları görülmüştür. En önemlikonu ise İran'ın Sanat Tarihi'ni tanımak ve tasarımların yapılışındaki kültürel unsurları incelemek gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Ali Akbar Sarfaraz, **Archeology and Art History (Med, Ahameniş, Part, Sasani),** İran-Tahran, 2009

Arthur Upham Pope,**Persia & The Far East. Proceedings, the IVth International Congress of Persiaian Art and Archaeology,** İran, Tehran, 1976

Arthur Upham Pope, **Persia & The far East,** Tehran, 1960

Ashtiyani Celaleddin, **Stylistics and the culture and civilization of Iran,** Tehran, 2012

Arnold Hauser, **The root of social art,** Niyavaran kültür merkezi, 2007

Barnett, R. D., **Median Art, İranica Antiqua2/1** 1962

Bromberg, C. A., **Sasanian Stucco Design East and West,** 1982

Dr Yaghoub Ajhand, **Garlic and Iranian art forms,** Tehran, 2009

I.Prada,**The Art of Ancient İran,** Tehran, 2012

Fahimeh Pahlavan, **Visual communication,** 2001

Farhad Goshayesh, **İran and world history,** Tehran, 2000

George Cameron, **At the head of Iran's history**, 1986

Hans Daiber, **Bibliography of Islamic Philosophy,**1999

Harper, P. O., **Art of Sasanian Empire,** New York, 1978

Jhon Hinnells, **Persian Mythology,** 1973

Keall, E.J., **Some Thoughts on the Early Eyvan,** Oxford,1975

Kathryn Wilkinson, **Symbols and Signs,** Tehran, 2010

Mohammadi,**The Iranian Mojahedin**,1992

Mario Kurdu, Umberto Shratv, **National archive of Iran,**2004

Ruyin Pakbaz, **Iranian from yesterday to today,** Tehran, 2014

Ervand Abrahamian, **A History of Modern Iran,** Tehran, 2001

Safari, **Siyaset ve kalem,** Tehran, 1999

Sarfaraz, **Archeology and art history: Ahamenish period,** 2009, Tehran

Edward Granville Browne,**A literary history of Persia,** Tehran, 2010

Touka maleki , **Iranian modern art,** Tehran,2012

Sajadi, **Look at the Unknown East Iranian culture,** Tehran,1982

Vanden-Berghe, L., **Pusht-I Kuh, Luristan,** 1976

Stronach, D., **A Circular Symbol on the Tomb of Cyrus, Iran,** 1971

Stronach, D., **Excavations at Pasargadae: Third Prelimminary Report,** İran,2004

Edward Granville , **A Litrary History of persia,** cilt II, 1902

Sami, **Persepolis P.F.FF,**1958

Erdmann, **Persepolis:Daten und Deutungen,** 1960

MAKALELER

Amir Sadeghi, **Ancient and Persia,** 2000

Anis Kazemi, **An analytical view to the creation myth in ancient Persia,** 2008

Behrouz Atouni, **The Zoroastrian Myth,** 2011

Bahman Namvar & Nasim Fakhari Zadeh, **A single the myth Gilgamesh the illustrations emphasizing the study,** 2013

Bakhtour Tash**, Swastika history**,2002

Nasrollah Taslimi, **History of Iranian art and culture,** 2015

Hamid Reza Esmaili, **Political culture in second period of Pahlavi,** 2006

Malihe Keshtgar, **Reviews Chalipa a symbol of in civilization of ancient Persia,** 2014

Maryam Hasan pour, **The role of ritual and religious symbols in Iranian contemporary graphic design visual indications,** 2013

Tabian, **Father of Iranian Graphic,** 2011

Stephanie Dalley, A. T. Reyes, **The Legacy of Mesopotamia,OXFORD UNIVERSITY PRESS,** 1998

Vladimir Lokonin**,"Religious Symbols in Bishapour Religious Monuments and Its Parallel in Sassanid Era ",**1966

Suodabe Fazayeli, **culture of symbols,** 2005

Morteza Momayyez, **cultural and commercial symbols collection,**1982

S.N.kramer. **Mythologies of the Ancient İran newyork,** 1960

İNTERNET KAYNAKLARI

Blair Fowlkes,**Heilborunn Timeline of Art History, The Sasanian Empire (**http://www.metmuseum.org/toah/hd/sass/hd_sass.htm),2005

Barbara Drake Boehm, **Department of Ancient Near Eastern Art, Animals in Ancient Near Eastern Art**(http://www.metmuseum.org/toah/hd/anan/hd_anan.htm), 2014

Bahare Bokharayi, **The symbolic use of herbs in modern graphic design,** (http://www.sid.ir/fa/VEWSSID/J_pdf/53313883712.pdf), 2009

Stephanie Jamison**, The journal of the American oriental society articles,** (https://www.americanorientalsociety.org/publications/journal-of-the-american-oriental-society-jaos/), 1996

Suzan Yalman, **Department of Education,** The Metropolitan Museum of Art,(http://www.metmuseum.org/toah/hd/isla/hd_isla.htm), 2001

Linda Komaroff, **The Birth of Islam,** http://www.metmuseum.org/toah/hd/isla/hd_isla.htm), (http://www.mashreghnews.ir) October 2001

Edward Granville Browne, **A Literary History Of Persia,** (http://farsibg.com/library/The_Library_Of_Literary_History.pdf), 1910

John Hynlz, **Persian mythology,** (http://www.schoolmaster.ir/32536), 2011

Dr Mahtab Mobini & Azade Shafei, **Antic Persian mythology,** (http://www.blogfa.symbol.blogfa.com.ir), 2015

Masoud Bahramian, **Flag of Iran from the beginning until now,** (http://www.seratnews.ir/fa/news/64160/), 2012

Naseri, **E - lithography Mokhtarnameh,** (http://www.ketabekhaty.ir/chapsangi/), 2009

Saleh Tasbihi, **Brief look at the caricature in the Constitutionalist Age and magazine Mullah Nasreddin,** (http://www.garteh.ir/articles/default.asp),2015

Majid Khaleghian, **Hitler logo or seal wheel?,** (http://kheradgan.ir/),2014

Sirous Khatib, **Cow symbol (myth) and other civilizations of Iran,** (http://parsiandej.ir/), 2008

Hasan Heidari, **The first newspaper press on Iran,** **(**http://news99.blog.ir/post), 2010

Firouz, **Simorgh concept in the works of the Sassanian,** (http://sassanids.com), 2006

Naji, **Lotus a symbol of the World of Ancient Persia, Lotus ,** (http://www.geranioum.blogfa.com/), 2006

JRP-Ringier,**New York Modern Art Museum,(**http://www.nybooks.com/daily/2012/09/18/when-satire-conquered-iran-molla-nasreddin/)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Nesa Sarv Charandabi

Doğum Yeri ve Yılı: İran-Tehran 1986

Yabancı Dil: İngilizce **Eğitim**

Lisans: 2006, İran-Tabriz Azad Üniversitesi,Resim Bölümü

Lise: 2000, İran-Tabriz, Kosar Güzel Sanatlar Okulu

Açtığı Sergiler(Yıl, Sergileme Yeri)

İran-Kermanshah İllüstrasyon Biyenalı: 2001

İran-Tehran Grafik tasarım Sergisi: 2002

İran-Gilan Grafik tasarım Sergisi: 2002

İran-Tabriz Kharazmi Resim Karma Sergisi: 2004

İran-Tabriz Kişisel Grafik tasarım Sergisi: 2005

İran-Tehran Karma Resim Sergisi: 2008

Türkiye-İzmirAhmed Adnan Saygun Sanat Merkezi: 2015

Türkiye-İzmir Amerikan Kültür Derneği: 2016

İş Tecrübesi:(Yıl, Çalıştığı İş Yeri)

Afra Reklam: 2005-2006

Ritm Reklam: 2007

Satrap Reklam: 2008-2010

Sermad Reklam: 2010-2014