

İSRAFİL TASVİRLERİNİN İKONOĞRAFİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ ¹

The Analysis of Archangel Raphael Paintings in Terms of Iconography

Arş. Gör. Ezgi BİLEN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları, ezgi.ozkan@omu.edu.tr, Samsun/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3672-6068>

ÖZET

Bu makalenin amacı, İsrafil meleğinin dini inançlardaki farklı misyonlara sahip olduğunu gösteren sanat eserlerini incelemek, söz konusu eserleri ikonografik açıdan değerlendirmek ve aralarındaki ortak özellikleri ve farklılıkları tespit etmektir. Üretildiği dönemin kültürel, ekonomik ve sosyal yapısının görsel bir belgesi olan minyatür sanatı, el yazması kitapların içinde can bularak, anlatılmak istenileni resim diline aktarmıştır. İslamiyet'le birlikte, tasvir sanatı gerçeklikten uzak bir biçimde ele alınıp nesnelerin stilize edilmesiyle soyut bir sanat haline gelmiştir. Ortaçağ'da yoğunlaşan çeviri faaliyetleri neticesinde resimli el yazması kitapların sayısı artmış, devletin yanı sıra zengin orta kesimin desteğiyle de minyatür sanatı hızlı bir biçimde gelişmiştir. Eserdeki çeşitlik minyatürlere de yansımış, din, tarih, edebiyat, astronomi, tıp, botanik gibi pek çok alana ait örnekler verilmiştir. Din alanında, peygamberler, melekler gibi dini figürlerin sıklıkla tasvir edildiği görülmektedir. Özellikle, İslam inancına göre dört büyük melekten birisi olan İsrafil, İskendername, Ahvâl-ı Kıyâmet, Acâibü'l-Mahlûkât ve Garaibu'l-Mevcûdat gibi eserlerde belirli ikonografik özellikleriyle yaygın biçimde konu edilmiştir. İslam inancında olduğu gibi Hristiyanlıkta da İsrafil meleğinin önemli bir yeri vardır. Kutsal yazılar içerisinde Tobit'te İsrafil'in varlığı görülmektedir. Hristiyan ikonografisinde İsrafil genel olarak sol elinde tıbbi bir aletle sağ elinde şifa için taşıdığı balıkla tasvir edilmektedir. Bu çalışma kapsamında İsrafil meleğinin farklı konular içerisinde hangi özellikleriyle tasvir edildiği ve tarih boyunca doğan üslup farklılıkları incelenerek, ikonografik olarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür Sanatı, İsrafil, Melek, İkonografi, El Yazması.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the artwork depicting the angel of İsrafil having different types of mission in religions, to evaluate the mentioned works iconographically, to identify the common features and differences among them. Islamic miniature art is a visual document of the cultural, economic and social structure of the period that it was produced. The art of miniature has become an abstract art associated with the Islam by stylizing objects in the way of being far from reality. As a result of intensified translation activities in the Middle Ages, the number of illuminated manuscripts has increased, and miniature art has thrived quickly with the support of the upper-middle class besides government. The variety of works has affected the miniature as well, and provided illustrations belonging to a great many such fields as religion, history, literature, astronomy, medicine, botany. It is seen that religious figures such as prophets and angels have been frequently depicted in the field of religion. Especially, İsrafil being one of four great angels according to Islamic belief has been widely mentioned with certain iconographic features in the works such as Iskendername, Ahvâl-i Qiyâme, Ajâ'ib al-makhlûqât and Gharâyib al-Mawjûdat. Just as in the case of Islam, the angel İsrafil has played a significant role in Christianity as well. İsrafil has been in Tobit, scripture. In Christian iconography, İsrafil has generally been depicted with a medical device in his left hand and a fish for healing in the right hand. Within the scope of this study, it has been discussed that how angel İsrafil is depicted in the scripture, and explicated iconographically by analyzing style differences which have been arisen throughout history.

Key Words: Art of Miniature, Raphael, Angel, Iconography, Manuscript.

¹ Bu çalışma 21-23 Eylül 2017 tarihleri arasında Nevşehir'de düzenlenen I. Uluslararası İpekyolu Akademik Çalışmaları Sempozyumunda sunulmuştur.

1. GİRİŞ

Ulaşılabilen en erken tarihli örneklerle bakıldığında, başlangıcından itibaren resim sanatında inanç temalarına yer verildiği görülmektedir. Dinsel karakterler tarih öncesi mağaza duvarlarına işlenen resimlerde kendini göstermektedir. Bu resimlerde görülen bazı gizemli işaretler ve garip şekiller muhtemelen bir inanç ürünüdür. Bununla beraber işaretlerin dans ve adak sahneleri gibi bir takım dini ritüellere ait olduğu düşünülmektedir. Din temalı resimlerin sadece sanat eseri olmayıp aynı zamanda birer tapma sembolü olmaya başlamaları yer altı katakomplarına sığınıp ibadetlerini burada gerçekleştiren Hristiyan sanatının ortaya koyduğu ürünler ile başlamaktadır (Berk, 1972: 17).

İnsanoğlunun duygu ve düşüncelerini, estetik bir kaygıyla somut olarak ifade etmesine olanak tanıyan resim sanatı aynı zamanda etkili bir iletişim aracıdır. Özellikle inanca dair konular sıklıkla işlenmiş ve resim bir öğrenim kaynağı haline gelmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında kiliselerin duvarlarında kutsal metinler canlanmaktadır. Kilise öğretilerinin belli kompozisyon ve öykü anlatım teknikleriyle resim diline aktarılması vaiz tarafından anlatılan dinsel öğütlerden çok daha etkileyici olup zihinde daha kalıcı bir yere sahiptir.

Toplumların dini ve coğrafi farklılıkları sanatı doğrudan etkilemektedir. Resim sanatı dönemsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak farklı sınırlara sahip olmuştur. Bu sınırlar İslam sanatında olduğu gibi kimi zaman soyuta ulaşan ve kendini aşan bir noktaya ulaşmasına yol açmış kimi zaman Batı sanatında görüldüğü üzere (ikonoklazm döneminde) kiliselerden uzaklaşıp katakomplarda varlığını sürdürmüştür. Farklı üsluplarda, farklı malzemeler ve farklı konularda ürünler verilmiş ve insanlık tarihi boyunca, resim sanatı varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Minyatür tekniği ile resim sanatı, gerçeklikten uzak bir biçimde ele alınıp nesnelerin stilize edilmesiyle soyut bir sanat haline gelmiştir. İslam sanatında el yazmalarının içerisinde yer alan tasvirler, sınırlı sayıda kişiye ulaşmasına karşılık sanatçının düşünsel dünyasını ifade etmede önemli bir araçtır. Hem minyatür sanatında hem üç boyutluluğun gözlemlendiği Batı sanatında önemli dini şahsiyetlerin tasvir edildiği görülmektedir. Özellikle sanatın dine hizmet ettiği Ortaçağ'da peygamberler gibi önemli şahsiyetlerin yanında melek ve şeytan figürlerine de yer verilmiştir. Bu çalışmanın konusu olan baş melek İsrâfil'e -Batı literatüründe Raphael- farklı ikonografiler içinde hem minyatür sanatında hem resim sanatında yer verilmiştir.

2. SÖZLÜKTE İSRAFİL (RAPHAEL)

İsrâfil, kıyamet günü ölümlerin dirilmesi ve toplanması için sûr diye adlandırılan ve mahiyetinin tam olarak bilinmediği bir alete üfleme görevli melektir. İsrâfil kelimesinin menşei hakkında kesin bir bilgi yer almamakla beraber Arapçaya İbraniceden geçtiği kabul edilmektedir. İbranice kul anlamındaki "İsrâf" veya "Serâf" ile tanrı anlamına gelen "il" kelimelerinden meydana gelen birleşik bir isim olup "Allah'ın kulu" manasına gelmektedir (Cebeci, 2001: 180). İsrâfil kelimesi ayrıca diğer büyük meleklerde olduğu gibi Abdullah ve Abdulrahman anlamına gelmektedir (Çolak, 2012: 53).

Raphael isminin muhtelifleri "Rafael, Repha'el, Israfel ve Sarafiel" dir (Hopler: 2020: par. 3). Batılı araştırmacılara göre tanrının tahtını koruyan melekler grubunu nitelendiren İbranice "serâfîm" kelimesi, Sarâfil veya Sarâfin varyantlarıyla değişime uğramıştır (Wensinck, 1997: 211). Aynı zamanda Asûrcada "sarâpu", Ârâmîcede "sred" kelimelerine karşılık gelen serâfîm İbranicede "yok etmek, tasfiye etmek" gibi anlamlar taşıyan serâf kelimesinin çoğulu olduğu düşünülmektedir (Cebeci, 2001: 180).

Hristiyanlıkta ve Yahudilikte, Raphael'in hastalara şifa veren ilahi bir güce sahip olduğuna inanılmaktadır. Bu bağlamda Raphael isminin İbranice "rophe" yani doktor kelimesinden türediği düşüncesi ve "şifa ulaştıran" anlamına geldiği düşüncesi yaygındır (Virtue, 2010: 11).

3. İSLAM İNANCINDA İSRAFİL

"O gün sûra üflendiği zaman." (Müddessir 74/8)

"Çünkü o sûra üfürülüş zorlu bir kumandadan ibarettir ki, derhâl onların gözleri açılır." (Saffat 37/19)

Kurân-ı Kerîm'de İsrâfil isim olarak geçmemekle birlikte kıyametin kopmasından bahseden ayetlerdeki sûra üfleme görevi ona atfedilmektedir (en-Neml 27/87, ez-Zümer 39/68, Kâf 50/41, el-Kamer 54/6-8). Ayetlerde anlatıldığı üzere evrende büyük bir değişime sebep olacak kıyamet sûra ilk üfleme başlayacaktır. Bu hadisenin ardından ikinci üfleme ile herkes diriltilip mahşere doğru gitmeye hazır

olacaktır. Kurân-ı Kerîm’de geçmemesine karşılık hadislerde İsrâfil ismi açıkça zikredilerek görevini tanımlamak için “melekü’s-sûr”, “sâhibü’s-sûr” ve “sahibü’l-karn” ifadeleri kullanılmıştır. Kurân-ı Kerîm’deki “sûr” ve “nâkûr” kelimelerinin geçtiği ayetlerde bunları üfleyecek meleğin İsrâfil olduğu konusunda İslam âlimleri görüş birliği içerisinde (Cebeci, 2001: 84-93).

İslam inancına göre, melekler latif, nurani yapılı, farklı şekillere girebilen, Allah’a ibadet ve itaat halindeki ruhani varlıklardır (Tahrîm 66/6). Erkeklik ve dişilikleri yoktur ve yeme-içme, uyku gibi insani vasıflara sahip değildirler. Kurân-ı Kerîm’de Fatır Suresinde meleklerin görünümü tasvir edilirken “ikişer, üçer ve dörder kanatlı” şeklinde ifadeler kullanılmıştır (Fâtır, 35/1). Hem minyatürlerde hem resim sanatındaki örneklerle bakıldığında melek tasvirlerindeki en belirgin özellik kanatlardır.

Hristiyanlıkta ve Yahudilikte olduğu gibi İslamiyette de meleklerin sayısı kesin bir şekilde ifade edilemeyecek kadar çoktur (Erbaş, 1996: 125). Meleklerin mahiyetlerine göre yaratıcı katında yakınlık dereceleri söz konusudur. En yakın derecedeki “mukarreb” melekler Hameletu’l-Arş, Kerûbiler ve Cebrail, Mikâil, İsrâfil ve Azrail gibi meleklerdir. Kazvînî’de Acâibü’l Mahlûkat adlı eserinde melekleri bu şekilde sıralamaktadır ve dört büyük melek olarak kabul edilen; Rûhu’l Emin (Cebrail), İsrâfil, Mikâil, Azrail’i bu gruba alarak bahsetmiştir (Çolak, 2012: 55).

4. YAHUDİ VE HİRİSTİYAN İNANCINDA İSRAFİL (ARCHANGEL İSRAFİL)

İslam inancındaki dört büyük melek kavramı “Cebrail, Mikail, İsrâfil ve Azrail” Yahudi inancına kısmen benzemektedir fakat Cebrail ve Mikail, üç dinin kitabında ismi geçen melekler iken Azrail ve İsrâfil’e isim olarak kutsal kitaplarda rastlanılmaz (Serdar, 2008: 228). Hristiyanlıktaki melek düşüncesi Yahudiliktekinin bir devamı niteliğindedir ancak bununla birlikte Eski Ahid’in kanonik kitaplarından ziyade apokrif kitaplara dayanmakta ve Yahudiliğin son dönemlerindeki itikadı durumuna göre şekillendiği görülmektedir (Erbaş, 1996: 119).

Angelolojide en üst basamağı oluşturan baş meleklerin sayısı farklılık göstermektedir. Post-Biblical dönemin ilmine göre Raphael üç büyük melekten biridir. Raphael bir melek ismi olarak apokrif Tobit’te yedi büyük melekten biri olarak ifade edilmektedir (Scholem: 2007: 93). Tobit’in oğlu Tobias’a Ninova yolculuğunda eşlik etmekte ve yolculuğun sonunda kendisini “yedi baş melekten biri” olarak tanıtmaktadır. Kıssa, Yahudi literatürüne ait olan M.Ö. 200’de Aramca ve İbranice yazılmış olduğu düşünülen apokrif Tobit Kitabında yer almaktadır (Tob.3/17, 6/3-8, 12/15).

Asur ülkesinin Ninova şehrinde sürgünde bulunan iki İsrail ailesinin yaşamını konu alan kıssada kör olan Tobit ve Azazel adında bir iblis tarafından işkence gören Sara birbirlerinden habersizce evlenmek için dua ederler ve tanrı dualarını işitip baş melek Raphael’i yardıma gönderir. Tobias bu yolculuğu esnasında bir balık tarafından yutulma tehlikesi yaşar ve onu Raphael kurtarır. Ardından balığın kalbini, karaciğerini ve safrasını elinde taşıdığı kutusuna koyar. Daha sonra, balığın kalbi ve karaciğeri ile Sara’ya musallat olan şeytanları öldürür. Safrayla da Tobit’in görmeyen gözlerine şifa verir. Böylece Raphael, şifa dağıtıcı bir aziz olarak anılır (Benson: 1931: 346).

Apokrif kutsal metinlerden sayılmayan fakat Kitabı Mukaddes’te bahsedilen Hanok’da (I,20) Raphael, kendisini bekçilerden biri olarak tanıtmaktadır. Hanok (I, 40) da tüm hastaların ve yaralı çocukların muhafızı olarak nitelendirilir. Talmud (Yoma 37) da ise Cebrail ve Mikail ile birlikte, üç büyük melekten biri olarak şifa ulaştırmak üzere İbrahim peygambere yaptığı ziyaretten bahsedilmektedir. Yahudi mistisizminin Kabala kitabı olan Zohar’da güneşin doğumu ile birlikte yeryüzüne şifa getirerek hastalıkları ve acıları dindirdiği ifade edilmektedir (Davidson: 1967: 240).

Raphael’in şifa ulaştırıcı olduğuna dair bu anlayış sebebiyle tasvirlerinde tıp bilimini temsil eden asayı “kadüse” elinde taşımaktadır. Bazen de elinde Tobit kıssasına atıfta bulunan bir balık, bir kâse ya da şişe yer almaktadır (Hopler: par. 4) Botticini, Lorrain, Pollajuolo, Ghirlandaio, Titian ve Rembrandt gibi önemli sanatçıların tablolarında İsrâfil ya hac yolcularına eşlik ederken ya da elinde bir balık ile tasvir edilmiştir (Davidson: 1967: 240).

Kutsal metinlerde Raphael’e atfedilen görevler arasında kıyameti bildirme (sûr üfleme) bulunmamaktadır. Fakat Kitabı Mukaddeste trompet çalan meleklerden bahsedilmektedir. “Meleklerini müthiş bir trompet sesiyle gönderecek ve seçimlerini cennetin bir ucundan diğerine dört rüzgârdan bir araya getirecekler.” (Matta 24/31). Bunun yanında Yahudi dinsel objeleri arasında yer alan “şofar” da trompete benzerliği açısından önemlidir. Dinsel törenlerde ve önemli günlerde çalınan şofar; antilop, keçi ve

koçboynuzlarından yapılan insanoğlunun bilinen en erken tarihli müzik aleti olup yüklenildiği anlam neticesinde önemli bir yere sahiptir (Lewis, 2007: 507).

Üç din içerisinde de kutsal metinlerde diriliş ve son yargı olgusu mevcuttur. Son yargının başlangıcı olacak olan sûr (trompet) diriliş ve ardından toplanış söz konusu olup bunu başlatacak isme rastlanılmamaktadır. Bununla birlikte sûra üfleme misyonunun atfedildiği isimlerde farklılıklar görülmektedir. Yahudilikte ve Hristiyanlığa ait kutsal kaynaklarda isim geçmemesine rağmen trompetten bahsedilmektedir. Kutsal metinlerde yer alamamasına rağmen geleneksel bir şekilde bu görevi Gabriel'in yapacağı düşünülmektedir. İslamiyette ise bu görev İsrail'e atfedilmiştir. İsimlerde farklılıklar olsa da son yargı ve sura bir meleğin üfleyecek olması üç din için de ortak noktayı teşkil etmektedir (McCosland: 1941: 160).

5. İSLAM TASVİR SANATINDA İSRAFİL

Minyatürlerde yer alan çeşitli imgeler üretildikleri dönemin sanatçıları ve okuyucuları tarafından bilinen fakat bugün tam anlamıyla çözülemeyen bazı kodlar ve göndermelerle donanmıştır. Bunun yanında nakkaş metin ile minyatür arasındaki içeriğe bağlı olarak kimi zaman eserler için özgün kimi zaman ise daha önce yapılmış olan kopyalardaki mevcut minyatürleri kullanmaktadır (Bağcı: 1994: 35). Tasvir edilmek için seçilen hikâyenin konusu her zaman metinle doğrudan bir ilişki içerisinde değildir. Elyazması eserler, dönemin siyasi ve dini görüşlerini, ekonomik yapısını, beğeni ve zevklerini ortaya koyan önemli kaynaklardır. Dönemin görüşlerini bize aktardığı gibi eseri sipariş eden haminin görüşleri de eserin hazırlanmasını etkileyen faktörler arasındadır. Bu yönüyle minyatür sanatı plastik olana hizmet etmenin yanında belge mantığına da sahiptir. Taşınabilir bir sanat yapıtı olan minyatür, taşınamaz bir yapıyı –çini, mimari vb.- belgeleyici rolüyle ayrıca bir önem arz etmektedir.

İstinsah edilecek el yazması eserin konusunun belirlenmesinde dönem oldukça önemli bir etkidir. Toplumun o süreç içerisinde ilgi duyduğu konular aynı zamanda resim sanatının da konusunu oluşturmaktadır. Bu duruma örnek, İslam ülkelerinde yaygın olarak görülen kıyamet beklentisi düşüncesi ile bu devirde kıyamet temalı eserlerin çoğalmasdır. Bu dönemde kıyamet konusunun oldukça popüler olduğu görülmektedir. Esas olarak hicri milenyumda kıyametin gerçekleşeceğine inanılmış ve bu beklentiyle gelişmiş anlatımlar yaygın olarak Osmanlı resim sanatında bir alan meydana getirmiştir (Bağcı: 2002: 195). Osmanlı literatüründe Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman için kullanılan “sâhib-kırân” (ahir zaman imparatoru) sıfatı ile beklenen kıyamet teması ile bağ kurulduğu görülmektedir. Özellikle bu dönemin İslam çağıının 10. Yüzyılına denk gelmesi ve Kanuni döneminde yaşanan altın çağ sebebi ile tarihin sonuna gelindiği şeklinde yorumlarla kıyamet beklentisi oluşmuştur.

Osmanlı ve Safevî Fahnâmelerinde genel olarak ortak konular işlense de, Safevî nüshalarına yansıyan Şii dünyasının hicri milenyum inancı ve Osmanlı yazmalarında görülen Sünni dünyanın kıyamet temalarını destekleyen ifadelerde farklılıklar görülmektedir (Gruber, 2014: 49). Osmanlıda İstinsah edilen bugün yazarını bilmediğimiz, 1600-1610 tarihli Ahvâl-ı Kıyâmet adlı eser kıyamet temasının devam eden popülerliğine ve Osmanlı görsel kültürünün toplumsal korku ve beklentiler tarafından nasıl etkilendiğini göstermektedir (Bağcı, S, Tanındı, Z, Çağman, F, .,2012: 195). Düz yazı ve Türkçe olarak kaleme alınan eserde, kıyamet alametleri, ölüm sonrası yaşam, mahşer ve melekler hakkında bilgiler yer almaktadır. Dini bir edebiyat ürünü olan eserin iki adet resimli nüshası bulunmaktadır bunlardan biri, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde, Hafid Efendi bölümünde 139 envanter numarası ile kayıtlıdır (Gögebakan, 2014: 136-137).

Kıyamet temalarının belli figürlerinden biri de sûr üfleyerek kıyameti haber verecek olan dört büyük melekten biri olan İsrail'dir. Ahvâl-Kıyâmet'te Hz. Muhammed'e atfedilen bir rivayete göre bu 'sûr'un şekli büyük baş hayvan boynuzuna benzemektedir. Yarıyı altından yarıyı gümüşten olup dört budacı vardır. Bu budaklardan birincisi arş altında, ikincisi yerin yedi kat altında, üçüncüsü batıda dördüncü budak da doğudadır. Eserin metninde yer alan ifadelerle göre kıyametin başlangıcı olarak, gökten yere yarıyı ateş yarıyı kar olan bir melek iner ve bundan yedi gün sonra insanlar işleriyle meşgul olduğu esnada İsrail sûra üfler. Korkudan hamile kadınlar düşük yapar, emziren kadınlar çocuklarını bırakırlar. İkinci kez sûra üflendiğinde ise yerde ve gökte ne kadar canlı varsa hepsi ölür. İsrail üçüncü kez sura üflediğinde, tüm insan, cin, yerde ve gökteki tüm canlılar dirilir (Yaman, 2007: 223). Kurân-ı Kerîm'de Neml Suresi 87. ayetinde de metinde anlatılan kıyamet temasına benzer bir şekilde “Sûra üflendiği gün (kıyamet günü) Allah'ın dilediği kimseler hariç, semalarda ve yeryüzünde olanlar dehşete kapıldılar ve herkes boyunları büküp ona geldiler” ifadesi yer almaktadır.



Resim 1. Ahvâl-ı Kıyâmet, 1600-10, İSK, 139, M. Hafid Efendi, 22a. (Bağcı vd, 2002: 197)

Ahvâl-Kıyâmet (İSK 139) nüshasının 22a varağında (Resim 1) sade bir arka plan önüne yerleştirilmiş elinde dört budaklı sûr bulunan melek figürü yer almaktadır. 4/3 cepheden tasvir elden melek figürünün kuşaklı, kırmızı elbisesi sade bir görünüm sunmaktadır. Figürün en dikkat çekici noktası arkasında yer alan iki kanadı ve cedvel dışına taşmış olan sûrdur. Standart bir insan profiline sahip bu figüre melek vasfı kazandıran kırmızı-pembe tonlarındaki kanatlarıdır. Çoğu inanış biçimde olduğu gibi İslamiyette de meleklerin kanatlı varlıklar olduğuna inanılmaktadır. Bunun bir delili ise Fatır suresinde yer alan ikişer, üçer, dörder kanatlı melekler ifadesidir.

Minyatürün cetvel ile ayrılan alt ve üst bölümlerinde birer satırlık Osmanlıca yazı mevcuttur. Burada hamile ve bebeklerini emziren kadınların panik hallerinden bahsederek kıyamet teması vurgulanmaktadır. İlk anlamda göze çarpan ipuçları, incelenilen tasvirin kıyamet habercisi olan sûr üflemekle görevli baş melek İsrafil'i işaret etmektedir. Nakkaş bu tasvirde, kıyamet gibi çarpıcı temalar içeren bir olguyu tek sayfaya sığdırmış olduğu zarif melek figürünün eline yerleştirdiği sûr ile gözler önüne sermektedir. Minyatürde verilmek istenen tema plastik benzetme kaygısından uzak bir biçimde soyut bir kurgu yaratarak sağlanmıştır.



Resim 2. Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât, 1375-1425, British Museum, Middle East, 1963,0420,0.1.

Konuyla ilgili bir başka minyatür (Resim 2), 15. yüzyıla tarihlenen ve British Museum'da yer alan Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât nüshasında yer almaktadır. Arap bilgini Zekeriyâ bin Muhammed el-Kazvîni (1203-1283) tarafından kaleme alınan coğrafya ve kozmoloji kitabı Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât İslam coğrafyasının klasik eserlerinden biridir. Birinci bölümünde, ay, güneş, yıldızlar ve gökyüzünün diğer sakinleri, ikinci bölümde ise ateş, hava su, dağlar, nehirler, hayvanlar, bitkiler, madenleri anlatılan iki bölümden meydana gelmektedir (Bağcı vd, 2012: 201). Gerçeküstü, mitolojik imgelerin kullanıldığı bu eserde tuhaf yaratıklar ve fantastik hayvanlar betimlenerek onlarla ilgili bilgiler sunulmaktadır. İlk defa İran edebiyatında ortaya çıkan eser Türk edebiyatına da Kazvîni'den tercüme edilerek alınmıştır (Gögebakan, 2014:128). Eserin çok sayıda minyatürlü olarak istinsah edilmiş nüshaları mevcuttur. British Library'de üç tane olmak üzere, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde ve farklı kitaplıklarda çok sayıda nüsha bulunmaktadır. Eserlerin bazıları Farsça, bazıları da Türkçeye çevrilmiştir (And, 2007: 61).

Tüm sayfa boyunca cetvel ile sınırlandırılan alanın 3/2'sine melek tasviri yerleştirilmiştir. Elinde bulunan tek budaklı sūr cetvel dışına taşarak tasvire hareket katmaktadır. Yan profilden tasvir edilen figür kıyafetleri ve kanatlarıyla dikkat çekmektedir. Tasvirin hemen altında büyük ölçekli "Cebail" yazısı, altında ise altı satırlık bir metin yer almaktadır. Yazmanın karşı sayfasında ise kıyamet gününden ve İsrail'in suru üflemesinden bahsedilmektedir. Bu özelliği ile el yazmalarında her zaman metin ile görselin aynı varak üzerinde yer almadığı gözlemlenmektedir. Bu yönü ile minyatürün sadece bulunduğu sayfadaki metni açıklama amacıyla kullanılmadığı, bazı örneklerde ise metnin okunmadan, genel konu ile alakalı ya da dönemin hâkim zevkine göre seçildiği görülmektedir.

Memlûk devrine tarihlendiği düşünülen minyatürde dikkat çeken bir diğer husus melek kanatlarının ejder başı ile sonlandırılmasıdır. Aynı zamanda ejder başı ile aynı renkte olan kanatlar bütünü itibariyle boğumlu bir hayvan gövdesini anımsatmaktadır. Bu yönüyle Orta Asya hayvan üslubunun etkilerini taşıdığı görülmektedir. İnal'ın ifadelerine göre Selçuklu minyatürünün yeni bir zevk ile sentezlendiği Memlûk devrinde çok sayıda istinsah edilen resimli el yazmalarında Uzak doğu etkisindeki süsleme unsurları ve Orta Asya Moğol tipleri görülmektedir. İncelenilen bu eser de benzer bir özellik göstererek dönem anlayışına uyum sağlamaktadır.

Türk mitolojisinde sıklıkla yer alan ejder, bereket, refah, güç ve kuvvetin sembolü olarak kabul edilmiştir ve Ön Asya kültürüyle ilişkiye geçilmesinden sonra bu anlamları zayıflayarak yenilen kötülüğün sembolü olarak algılanmıştır. Çin'de imparatorluk sembolü olan ejderha, Türkleri bu yönüyle de etkilemiş ve hayvan takviminde de yıl sembolü olarak kullanılmıştır. Türk metinlerinde ejderin farklı sembolik anlamlarda ifade edildiği görülmektedir. Hükümdarlık ile ilgili kullanılıyorsa iktidarın; dini konularda kullanılıyorsa insanı yolundan saptıran tuzakları ifade etmektedir. Ejderin sembolik anlamları İslamiyetten sonra da devam etmiştir (Çoruhlu, 2002: 133).



Resim 3. Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât, Museum of Walters Art Museum, W593, 16. Yüzyıl, 10b.

İçerisinde İsrâfil tasvirinin bulunduğu bir diğer Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât nüshası 16. yüzyılda Osmanlı'da istinsah edilmiş, günümüzde Walters Art Museum'da Ms. 593 envanter numarası ile kayıtlıdır. Eserin dış ölçüleri 23.5x36.0 cm, cetvelle sınırlandırılmış varaklar ise 13.0x22.5 boyutlarındadır. İçerisinde yüz seksen bir minyatür bulunan el yazması nesta'lik hat ile yazılmıştır. Eserin 1a sayfasında tezhipli bir madalyon yer alır ve içerisinde müellifinin adı bulunur. Nüshanın 10b sayfasında yer alan, ince zarif hatlarıyla melek figürü iki eliyle kavradığı suru üflemektedir (Resim 3). Gökyüzünü imgeleyen mavi zemin üzerinde altın yaldızlı, mor rengin hâkim olduğu ihtişamlı kanatlarıyla İsrâfil Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât nüshalarında konu çeşitliliğinin de imkân sunmuş olduğu birbirinden farklı, çok sayıda grotesk varlıkların tasvirine yer verilmiştir. Genel ifade biçimi çerçevesinde melek figürleri insan suretinde, kanatlı varlıklardır. İncelenilen nüshada hayvan başlı “boğa, kurt ve kuş”(9b), belden aşağısı ikiz balık (11a), insan başlı fil b (12a), insan başlı at (13a) biçiminde olup kanatları bulunan figürler, konu zenginliği ile beraber nakkaşın farklı yorumları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer İsrâfil tasviri Şiraz'da 1562-83 yıllarında istinsah edilen Şehnâme nüshasında yer almaktadır. Fars İslam edebiyatının en popüler eserlerinden biri olan Firdevsî'nin Şehnâme'si özellikle Osmanlı eliti tarafından ilgi görmüş ve en çok resimlendirilip çoğaltılan nüshalar arasında yer almıştır. İncelenen eserin istinsah yeri hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Grube'a göre Boston Museum of Fine Arts'da Mss. 14.691 numaralı Şehnâme-i Firdevsî nüshası, Osmanlı saray nakkaşhanesinin bir ürünü olmalıdır. Ayrıca 1600'de kopyalanan ve daha önce Kraus koleksiyonunda yer alan çok benzer minyatüre sahip farklı bir Şehnâme nüshasını da Osmanlı nakkaşhanesine atfetmektedir (Grube, 1972: 180, Lowry, 1988: 110).

Sayfanın neredeyse tümünü kaplayan, çift cedvel ile sınırlandırılmış minyatürde (Resim 4) kalabalık bir kompozisyon görülmektedir. Tüm sayfayı kaplayan minyatür 45.2x30.2 cm boyutlarındadır. Yazılı alan ise 24.5x12.7 cm boyutlarında olup daha az yer kaplamaktadır (Lowry, 1988: 11). Minyatürde sahne kompozisyonu üç bölüme ayrılarak farklı olaylar eş zamanlı bir anlatım içerisinde sunulmuştur. Aşağıdan yukarı doğru incelendiğinde, alt orta ekseninde başlarında alevli haleler bulunan iki figür su kaynağının etrafında oturur vaziyettedir. Yaşlı figür sol elinde balığı tutmakta, diğeri ise elinde tuttuğu kâseye kaynaktan su doldurmaktadır. Kayalıkların çevrelemesi ile diğer figürlerden ayrılan bu sahnede Kur'ân-ı Kerim'de Kehf suresinde anlatılan Hz. Musa ile Hızır'ın yolculuğunda, Hz. Musa'nın bir işaret olarak kabul ettiği balıkların suda canlanma hadisesi tasvir edilmektedir. Sağda yer alan figür elinde tuttuğu altın tas ile hayat kaynağından su doldurmaktadır. Soldaki figür ise kıssada olduğu gibi kurutulmuş balıkların su ile teması neticesinde canlanmasına tanık olmaktadır.



Resim 4. Şehnâme-i Firdevsî, 1562-1583, Museum of Fine Arts, Boston, MSS. 14.691. (Lowry, 1988: 110)

Hızır önderliğinde, İskender'in âb-ı hayat arayışını tasvir eden minyatürün üst kısmında yer alan elinde yedi budaklı suru ve görkemli kanatları ile melek figürü tüm sahneye hâkim konumdadır. Diğer figürlere oranla oldukça büyük bir ölçüye sahip olan İsrail, elindeki sûr ile minyatürün neredeyse 3/1'ini kaplamaktadır. Melek figürüne yönelmiş bir biçimde başında tacıyla tasvir edilen İskender figürü alt ve üst sahne arasında bağ kurarak kompozisyon bütünlüğünü sağlamaktadır. Sûr ve bu figür arasında yer alan kuş ise sahneye dinamizm katmaktadır.

Zulûmat Diyarına ulaşmaya çalışan İskender elinde yedi budaklı suru ve görkemli kanatlarıyla baş melek İsrail ve bir kuş ile karşılaşır. İskender, ölümsüzlük arayışı içerisindeki bu yolculuğu esnasında ölümün ona yaklaştığına dair uyarılar almıştır. Bu uyarılardan biri son yargı meleği İsrail'den gelmektedir. Şehnâme'de anlatıldığı üzere İskender, bir dağ ardından gizemli sesler duymaktadır, kuş görünümüyle konuşan İsrail meleği, İskender'i içinde beslediği merak ve macera tutkusundan dolayı kınamaktadır (Southgate, 1997: 281). İsrail'in tasvire katmış olduğu anlam ile birlikte minyatürde ölüm ve ölümsüzlük teması bir arada işlenmiştir. Alt sahnede ölü balıkların ölümsüzlük suyu ile canlanması, üst sahnede ise ölümsüzlük arayışındaki İskender'in İsrail ile karşılaşması dikkat çekici bir husustur. İsrail ile İskender arasında yer alan kuş ise kıssaya uyum sağlamaktadır.

Firdevsî'nin yazmış olduğu Şirazlı ustalar tarafından betimlenen bu minyatürde yapılan eylemler belirli bir sıra gözetmeksizin yukarıdan aşağıya doğru dik bir düzlem halinde dizilmiştir. Minyatürde nerdeyse hiçbir boş yer bırakılmaksızın her kare nakışçı bir anlayışla dekoratif unsurlarla doldurulmuştur. Bu yaklaşım içerisinde nakkaş yüzey üzerine yerleştirdiği objeleri, figürleri, dekoratif unsurları, boşluk ve doluluk bağlamında homojen bir bütünlük yaratacak bir biçimde sentezlemektedir. Üç boyutlu nesnelerin aksonometrik bir form aldığı minyatür sanatında, çizgi ve renkler tüm alan boyunca birleşik bir düzen içerisinde yer almaktadır. Bu sayede boşluk ve doluluk arasında bir denge sağlanmakta, gözü tek bir noktaya değil bütüne yöneltmektedir.

Kıyamet temasının ayrıntılı bir biçimde tasvir edildiği bir başka minyatür Safevî döneminde Şah Tahmasb için 1550-60'da Kazvin'de istinsah edilen Fahnâme nüshasında yer almaktadır. Minyatürlü örnekleri de bulunan Fahnâme yazmaları kuran ayetleri, tarihi olaylar ve kıssaları içermektedir. Bu kitapların rastgele bir biçimde herhangi bir sayfa açılıp yorumlanması şekliyle kehanete varılmaktadır. Tarihte kimi zaman Kuran-ı Kerim de aynı amaç ile kullanılmış, açılan ayet sayfalarına göre çıkarımda bulunulmuştur. Bu örneklerden biri Babür Sultanı Humayun Şah'a sunulan Kuran nüshasıdır. Humayun Şah, Kaşmir seferi için Kuran ayetlerinden oluşan eserin rastgele bir sayfasının açılıp yorumlanmasını istemiş bunun üzerine Yusuf suresinin te'vili ile seferden vazgeçilmiştir (Massumeh, 2009: 20). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere kitap yorumlama geleneği tarihi etkileyecek kadar önemlidir. Bu durum Fahnâme türünde eserlerin sayısının artmasını doğrudan etkilemiştir.



Resim 5. Fahnâme, Harvard University, Art Museum, 1999.302, 1550-1560, Mv.25. (Massumeh, 2009: 190)

İncelenen Fahnâme minyatüründe (Resim 5) kompozisyonun üç bölüme ayrılmıştır. Orta kısımda elinde sûr ile İsrail solda, sağda ise yeşil flamanın altında oturan yüzü kapalı ve başı alevli peygamber tasviri yer almaktadır. Peygamber tasvirinin hemen yanında yine yüzü örtülü ve başında alevler bulunan figür görülmektedir. Ortada yer alan melek elinde bir mizan tutmaktadır ve tasvirde yüzü seyirciye dönük olan tek figürdür. Massumeh'ye göre peçeli olan bu figür Hz. Ali, sağ ve sola doğru uzanan görkemli kanatlarıyla tasvir edilen melek ise Cebrail ya da Mikail olmalıdır. Alt sahnede sağ köşede yer alan melek figürü ise ölüm meleği Azrail'dir. Bir eli yüzünde endişeli bir ifadeyle haşır olan topluluğu izlemektedir.

Birbirinden farklı özellikleri ile gruplara ayrılan topluluk kıyamet sahnesine canlılık kazandırmaktadır. Bazılarının elleri kesik, bazılarının ise dilleri dışarıda, yüzleri siyah ya da hayvan başlı, başlarının üzerinden dökülen beyaz örtüleriyle bu gruplar dünya üzerinde işledikleri günahlara göre kategorilere ayrılmaktadır. Gruplardan birinin sağ elinde birinin ise sol ellerinde rulolar bulunmaktadır. Kurân-ı Kerim'deki mevcut ifadelerle göre mizanlarında sevapları ağır gelenler sağ, günahları ağır gelenler sol elinden kitaplarını almakta ve akıbetlerini yansıtmaktadır. Ellerindeki rulolarla birlikte figürlerin yüz ifadeleri de işlenen temayı vurgular. Bunun yanı sıra bazı figürlerin hayvan başlı ya da koyu renklerle tasvir edilmesi kötücül bir anlam yükleyerek ifade biçimlerini çeşitlendirmektedir.

Minyatürün üst kısmında ise daha sakin bir sahne yer almaktadır. Merkezde yer alan ağacın sağında ve solunda yüzlerindeki peçeden ve başlarındaki nur halesinden anlaşıldığı üzere dini şahsiyetler olduğu düşünülen iki figür yer almaktadır. Oturur vaziyetteki bu figürlerin sağında beş solunda dört kişi daha yer almaktadır. Onların da başlarında nur halesi olmasına karşılık yüzerinde peçe bulunmaz fakat boş bırakılarak sadece boyama yapılmıştır. İki grubun ortasında yer alan ağaç Massumeh'ye göre Kurân-ı Kerim'de ifade edilen Tûba ağacı olmalıdır. Öyleyse kıyamet kaosuna karşı üst sahnede cennetten bir izlenim sunulmaktadır.



Resim 6. Fahnâme, 16. yüzyıl 2. y. TSM, H.1702. (Massumeh, 2009: 272)

Kazvin nüshasında incelenilen bu minyatür ile arasında oldukça benzerlik görülen bir diğer Fahnâme nüshası Topkapı Sarayı Müzesinde yer almaktadır (Resim 6). 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen eserin de muhtemelen Kazvin'de istinsah edildiği düşünülmektedir (Tanındı, 1984: 21). Tam sayfa ebatındaki minyatür, üstten A'raf suresinin 167. ayeti, alt kısımda ise bir satırlık kitabe ile sınırlandırılmıştır. Kıyamet gününden bahseden metin ile resim arasındaki bağlantı istinsah edilen eserin hazırlanma aşamasında bu uyuma özellikle dikkat edildiğini göstermektedir. Başındaki alevli haleleri ile kutsallık arz eden figürler üst eksende, orta da ise iki kanadı açık şekilde gözü üzerine çeken mizandan sorumlu melek yer almaktadır. İsrail bu figürün hemen solunda yer almakta ve Kazvin nüshasında olduğu gibi elindeki sûr aşağı doğru bakmaktadır.

Sağ ve sol olarak iki ayrı topluluğun yer aldığı sahnenin dinamizmi alt kesimde yoğunlaşmaktadır. Kurân-ı Kerim'de kıyamet ile ilgili ayetlerde yer alan anlatımlar, tasvire birbirinden farklı ifade biçimleri ile yansıtılmıştır. Hakka suresinde, İsrail'in sura üflemesi ile başlayan kıyamet, ardından kitapları sağından ve

solundan verilenlerin durumları anlatılmaktadır (El-Hakka 69/13-25). Fahnâme nüshasındaki bu minyatürlerde de Kurân-ı Kerim anlatısına uygun bir biçimde tek varak üzerinde birden çok kıyamet temasına yer verilmiştir.

6. BATI SANATINDA İSRAFİL'İN (ARCHANGEL RAPHAEL) TASVİR EDİLDİĞİ ÖRNEKLER

Dünya yaşamının sona ermesi ve kıyamet beklentisi, ahiret inancı olan ilahi dinlerde ortak bir tasavvurdur. Bu sebeple dinler tarihinde bazı önemli tarihler, felaketler ve gizem atfedilen olaylar kıyametin meydana geleceği zaman olarak yorumlanmıştır. İslamiyette hicri milenyumdaki kıyamet beklentisine benzer bir şekilde Hristiyan dünyasında milenyumda 999'un sonunda (AC 1000) ve yarı milenyumda (1500) kıyametin yaklaşıldığı inancı mevcuttur. (Scungio, 2018: 3-11). İlk dönem Hristiyan tarihinde önemli bir yeri olan bin yıllıklik (millenarınaist) çok sayıda kilise babası tarafından benimsenmiştir. Roma'nın resmi din olarak Hristiyanlığı seçmesi sonrasında bin yıllık düşüncenin Kilisenin otoritesine zarar vermesinden endişe edilerek yasaklanmasına sebep olmuştur (Batuk, 2008: 10).

Bu döneme dair keşiş ve tarihçi Raul Glaber, İtalya ve Gaul'da çok sayıda kilisenin güçlendirildiği ve yeni yapıların inşa edildiğinden bahsetmektedir. Beklenen kıyametin milenyumda gerçekleşmemesi üzerine bu tahminin hatalı hesaplandığı ve asıl tarihin 1500 olduğuna dair bir düşünce daha ortaya çıktı. Sanat tarihçisi Charles Cuttler dönemin duygusal atmosferini özetlemektedir:

“Binyılcılık dönemi (chiliasm); vebanın, ekonomik, sosyal ve dini huzursuzluğun yoğun olarak yaşandığı bir dönemdi. Aynı zamanda Deccal, cadılar, kıyamet alametleri, astroloji ve büyü bu dönemin yaygın konuları arasındaydı. Kilisenin bizzat kendisi tarafından ileri sürülen demonlara ait inanç sebebiyle aşırı bir karamsarlık hâkimdi.” (Scungio, 2018: 3-11).

İslam tasvir sanatında kıyamet temalarından biri olan sûr ile birlikte tasvir edilen İsrafil'in Batı sanatı örneklerinde farklı ikonografik özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Kıyamet teması (son yargı) en sık işlenen konular arasında yer almaktadır. Bu örneklerin çoğunu kilise duvarlarında fresk olarak ya da ahşap üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan ve apsiste konumlandırılan triptiklerde rastlanmaktadır. Hieronymus Bosch, Jean Bellegambe, Lucas van Leyden, Hans Memling gibi sanatçıların eserleri önemli örnekler arasındadır. Triptik olarak hazırlanan bu çalışmalarda resmedilen kıyamet sahnelerinde elinde sûr bulunan melek figürlerinin yer aldığı görülmektedir.

Sûr (trompet, borazan) simgesel olarak haberci konumunda olup meydana gelecek olayların başlangıç noktasını ifade etmektedir. İncil'in son bölümü olan Vahiy'de dünyanın sonuna dair gerçekleşeceğine inanılan olaylar anlatılmaktadır. Bu anlatıda yedi melek ve trompetlerden bahsedilir. Vahiy 1/10'da “Rab'bin gününde Ruh'un etkisinde kalarak arkamda borazan sesine benzer yüksek bir ses işittim” 8. Bölümde, 7 meleğin ard arda borazan çalışmaları ve akabinde gerçekleşen olaylardan ayrıntılı bir biçimde bahsedilmektedir. 8/2'de “Tanrı'nın önünde duran yedi meleği gördüm. Onlara yedi borazan verildi” Matta 24/31'de ise “Meleklerini müthiş bir trompet sesiyle gönderecek ve seçimlerini cennetin bir ucundan diğerine dört rüzgârdan bir araya getirecekler.” ifadeleri yer almaktadır (Vahiy 1/10, 8/2, Matta 24/31). Kutsal metinlerde yer alan anlatılardan yola çıkarak incelendiğinde kıyamet temalı resimlerde bulunan melek figürlerinin kattığı olgusal ve ifade sel anlamlar belirlemektedir.



Resim 7. Hans Memling, Son yargı, 1467-71, ahşap üzerine yağlı boya, (306 × 222 cm), Museum Narodowe.

Kıyamet temalı eserlerde ellerinde sûr bulunan melek figürlerinin sahneye dâhil olduğu görülmektedir.. İsrâfil'in ölülere diriltmesi gibi kıyamet melekleri de uyuyanları diriltmektedir. Hem meydana gelen hem de gerçekleşmek üzere olan olayları seyirciye haber vermektedirler. Ellerinde bulunan trompetler ile kıyamet teması içinde yer alan meleklerin bulunduğu örneklerden biri (Resim 7) Hans Memling'e aittir. Medici bankasının Floransalı yöneticisi Angelo Tani'nin isteği üzerine yapılan eser sanatçının ilk çalışması olup Badia Fiesola kilisesinin şapelinde yer alması için yaptırılmıştır. Ahşap malzeme üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan pano günümüzde Gdansk Naradowe Müzesinde sergilenmektedir (Bernhard, Molly, 2017: 65).

Orta panel ve simetrik iki kanattan meydana gelen triptik cennet-cehennem ve son yargı sahnelerini içermektedir. Orta panelde sahne alt ve üst olmak üzere iki farklı merkez etrafında şekillenmektedir. Resmin üst kısımda bir daire üzerine yerleştirilen Mesih ve alt ekseninde elinde kılıç ve mizan ile yer alan baş melek Mikail dikkat çeken temel noktayı oluşturmaktadır. Orta ekseninde ise trompet üfleyen üç melek iki sahneyi birbirine bağlayarak aynı zamanda dinamizmi güçlendirmektedir. Kitabı Mukaddes'te son yargı ikonografisi ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır.

"O zaman İnsanoğlu'nun belirtisi gökte görünecek. Yeryüzündeki bütün halklar ağlayıp dövünecek, İnsanoğlu'nun gökteki bulutlar üzerinde büyük güç ve görkemle geldiğini görecekler. Kendisi güçlü bir borazan sesiyle meleklerini gönderecek. Melekler O'nun seçtiklerini göğün bir ucundan öbür ucuna dek, dünyanın dört bucağından toplayacaklar." (Matta 24/30-31).

Kalabalık bir kompozisyonun görüldüğü bu resimde her bir figür hareket halinde olup sahnede durağan halinde hiçbir alan bırakılmamıştır. Orta panelde işlenen son yargı sahnesi; sağ kanatta cehennem, sol kanatta cennet tasviri ile yansıtılmak istenilen temanın vurgusunu güçlendirmektedir. Melekler ve şeytanlar, günahkârlar ve kutsanmışlar, cennet ve cehennem tasvirleri zıtlıkları bir arada sunmaktadır.

Sahnenin en dikkat çeken noktası bir elinde kılıç bir elinde mizan tutan baş melek Mikail'dir. Orta panelde işlenen son yargı temasını güçlendiren mizanın iki kefesinde de günahları tartılan insanlar bulunmaktadır. Bu figürlerin jestleri ve yüz ifadeleri karşılaşacakları akıbetlerini göstermektedir. Bir tarafta cehenneme doğru ilerleyen günahkârlar, bir tarafta ise cennet merdivenlerine doğru ilerleyen topluluk. Gökyüzünde yer alan sûr üfleyen melekler, insanları derdest ederek sağ kanatta devam eden cehennem ateşine doğru sürükleyen iblisler, kıyamet temasını güçlendirerek etkileyici bir atmosfer yaratmaktadır. Memling'in incelenen eserinde en belirgin özelliğiyle karşımıza çıkan melek figürü Mikail'dir. Bu çalışma kapsamında incelenen Falnâme minyatürlerine (Resim 5, 6) benzer şekilde elinde mizanı ile sahnenin merkezine yerleştirilmiş melek figürleri Memling'in triptiğiyle ortak bir noktayı içermektedir. Hem Falnâmelerde hem de Memling'in eserinde merkezi konuma yerleştirilen mizan tutan melek figürleri kıyamet temasını güçlendirmektedir. Her iki türde teknik bakımlardan birbirine oldukça uzak olmakla birlikte işlediği konu ve içerdiği anlam bakımından benzerliği dikkat çekicidir.



Resim 8. Hieronymus Bosch, 1504-08, 163 x 127 cm (orta panel), 167 x 60 cm (yan paneller), Viyana Güzel Sanatlar Akademisi

Hans Memling'in triptiği ile benzer unsurlara sahip bir örnek ise Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un 1504-8 tarihli eseridir (Resim 8). Üç bölümden oluşan ahşap panel üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan eser günümüzde Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde bulunmaktadır. Triptik orta panel, sağ ve sol panel ve onların dış kapaklarından (167x60 cm) oluşmaktadır. Orta panelde son yargı ve yedi ölümcül günah resmedilmiştir. Sağ kanadında cehennem, sol kanadında asi meleklerin düşüşü, Havva'nın yaratılışı ve insanın cennetten kovulma sahneleri yer almaktadır. Dış kapaklarda ise heykel görünümleriyle, St Bavo ve St James figürleri yer almaktadır (Stracke, 2015).

Bosch'un triptiği pek çok yönüyle sıradışıdır. Genellikle cennet ve cehennem eskatolojik dramının başrolü durumundadır. Hans Memling'in sunağında görüldüğü gibi vurgu yargılama eylemidir. Bununla birlikte Bosch'un versiyonunda ilahi mahkeme orta panelin üstünde daha az yer kaplayarak bu bölüme ait vurgu azaltılmıştır. Cennet ve cehennem temalarının işlendiği sağ ve sol paneller ise alışılmışın dışındadır. Sol panelde aydınlık gökyüzü ve yeşil tonlamalarıyla cennet tasvir edilmiştir. En ilginç nokta ise cennet tasvirine eşlik eden diğer konulardır.

Triptiğin sol paneli aşağıdan yukarı doğru incelendiğinde üç bölüme ayrıldığı görülmektedir. Vurgunun en kuvvetli olduğu üst bölümde ışık huzmesinin içinde yaratıcı tasvir edilmiştir. Onun etrafında şeytanın kışkırtması neticesinde isyan edip yeryüzüne düşen yüzlerce melek görülmektedir. Gölge bulutlar arasında birbiri ile mücadele halindeki bu melek figürleri tam anlamıyla bir kargaşa yaratmaktadır. Yeryüzüne doğru incelerken cennetten düşen melekler ile birlikte tasvir orta sahneye bağlanmaktadır. Panelin ortasında Adem ile Havva'nın yasak elmayı yemesi ve akabinde cennetten kovulmaları tasvir edilmiştir. En alt kısımda ise insanın yaratılışı tasvir edilmiştir. Cennet teması içerisinde genellikle köşkler, doğal güzellikle, mükâfatlandırılan insanlar görülmektedir. Bosch'un cennet tasvirinde ise vurgulanan konular yasak olana yönelme ve isyandır. Yaratılış ile birlikte bu konuları işlemesi Bosch'un sadece sahne kompozisyonu ve fantastik figürleri ile değil aynı zamanda zıtlıkları yorumlama yönüyle de üslubunun sıradışı olarak tanımlanmasını açıklamaktadır.

Orta panelde sahnenin 3/1'ini kaplayan üst kısımda İsa yer alır. Onun etrafında Yahya, Meryem, Havariler ve kıyamet gününü haber veren trompetli melekler yer almaktadır. Altın trompetleri ile İsa'nın sağında ve solunda yer alan ikişer melek figürü gerçekleşecek olan olayların birer habercisi konumundadır. Gözyüzü maviliğine karışacak kadar ince hatları, ışık vurguları ile belli belirsiz tonlarda tasvir edilen bu figürlerin en dikkat çekici özellikle altın rengindeki trompetleridir.

Bosch'un resimlerindeki en çarpıcı özellik onun yaratmış olduğu karakterlerdir. Şeytan ve yaratıklar tarafından işkenceye uğrayanlar, ağızlarından fıçıyla yağ boşaltılanlar, şişe geçirilenler, örs üzerine toza dönüştürülenler, sakat bırakılan çıplaklar ve daha pek çokları. Onun "devil maker" ünvanı bu figürlerden gelmektedir (Scungio, 2018: 3). Sahne parlak gökyüzünden aşağı doğru indikçe karanlık ve kaos içerisindeki figürler seyircisinin gözünü bir anda pek çok noktaya çekerek şaşkınlık yaratmaktadır. Meleklerin duyurduğu kıyamet yedi ölümcül günahı temsil eden bu insanlar üzerine gelmekte ve geri dönüşü olmayan bir karanlığa doğru sürüklemektedir.

Sanatçılar daima akıl almaz sese ve imgelere dönüştürmeye hazırlardı. Dönemin ressamı ve heykeltıraşları yanında şairleri de dünyanın sonuna dair olayları grafiksel bir biçimde tanımlamıştır. Proto-rönesans döneminde revivalist ressamlar bu anomolileri eserlerine yansıtmıştır. Muhtemelen en çarpıcı ve detaylı bir biçimde tasvir eden sanatçılardan biri de Hieronymus Bosch'tur.

Misyonları ve isimleri farklı olsa da melek figürlerinin kıyamet sahnesi içerisinde hem İslam tasvir sanatında hem de Batı sanatındaki varlıkları dikkat çekicidir. İncelenen örneklerde görülen trompetli meleklerle karşı İslam inancında kıyametin habercisi tek bir melek "İsrafil"dir. İsrafil ya tek başına ya da kalabalık bir kıyamet teması içinde tasvir edilmiştir. Batı sanatında ise baş melek İsrafil'in (Raphael) en yaygın biçimde tasvir edilen örnekleri Tobias ile yolculuğudur.



Resim 9. Neri di Bicci, Üç Melek ve Tobias, 1471, Ahşap üzerine tempera, MET Museum.

Şifa sunan Raphael'ın yer aldığı Tobias kıssasının resmedildiği Neri Di Bicci'ye ait eseri (Resim 9) dikkat çekici örnekler arasındadır. Neri Di Bici (1419-1491) Floransa sanat akademisi ile kurduğu bağ sebebiyle üslup olarak da dönemin "Fra Angelico, Domenico Veneziano, Fra Filippo Lippi" gibi önemli sanatçılardan etkilenmiştir. Günümüzde hala Floransa arşivlerinde yer alan "libro di ricordi" adlı günlüğünde bu çalışmanın konusuna katkı sunan "üç melek" adlı altardan detaylı bir şekilde bahsetmektedir. Floransalı Palla ailesinin isteği üzerine 1571 yılında tamamlanan eser aileye ait, üç büyük melek için adanan Santo Spirito Şapelinin apsis arkasında yerini almaktadır (W.R.V., 1926: 15).

Resmin merkezinde başında hale bulunan, kanatları iki yana doğru açık ve sağ elinde tuttuğu altın kutusuyla melek figürü yer almaktadır. Onun hemen yanında sol elinde balık taşıyan bir çocuk yer alır. Merkezdeki figürlerin sağında ve solunda 4/3'ü seyirciye dönük iki melek bulunmaktadır. Sağ köşede yer alan meleğin elindeki beyaz zambak Meryem'e müjde sahnelerinde sıklıkla karşılaşılan bir örgedir. Zambak bu özelliğiyle baş melek Cebail'i işaret etmektedir. Cebail, Meryem'e karnında taşıdığı kutsal ruhu müjdelemekle görevlidir ve ikonografik olarak ruhun saflığını temsil eden beyaz zambaklarla tasvir edilmiştir.

Resmin solundaki melek figürü ise elinde miğferi ve kılıcıyla (Michael) Mikail'dir. Hristiyan inancına göre, cennet ordularının lideridir ve cehennemdeki kötülöklere karşı savaşı, çaresizlerin duasına karşı onları korumakla görevlidir. Aynı zamanda kıyamet gününde insanların günah ve sevaplarını tartma görevi ona aittir (Doreen 2008: 61). Bu sebeple baş melek Mikail tasvirlerinin belirgin ikonografik özellikleri elinde tuttuğu tartısı ve askeri nitelikleridir. Kıyafeti ve miğferiyle askeri yönü vurgulanmaktadır. Kıyamet sahnelerinde ise elinde mizani ile yer alır. Bu figürlerin hemen altlarında küçültölmüş ölçeklerle çarmlıha gerilme sahnesi tasvir edilmiştir. Çarmlıhta İsa peygamber, hemen sağında Meryem solunda ise Yahya bulunmaktadır. Küçük boyutlardaki bu tasviri dizleri üzerinde dua eden iki melek figürü sınırlandırarak figürleri ana sahneden ayırmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan melek figürü Tobit'te anlatılan kıssaya uygun bir biçimde tasvir edilen Tobias ve baş melek Raphael'dir. Asur ülkesinin Ninova şehrinde sürgünde bulunan iki İsrail ailesinin yaşamını konu alan kıssada kör olan Tobit ve kötü ruhlar tarafından zulüm gören Sara birbirlerinden habersizce dua ederler ve tanrı dualarını işitip Raphael'i yardıma gönderir. Tobit'in yolculuğu esnasında Raphael ona eşlik eder ve ikisine de yardım ulaştırır.

Başmelek Raphael ismi yalnızca Tobit Kitabında yer almaktadır. Raphael ilk önce Tobit'in oğlu Tobias'ın seyahat arkadaşı olarak insan biçiminde görünür ve kendisini "Azarias, büyük Ananias'ın oğlu" olarak tanıtır. Yolculuk sırasında baş meleklerin koruyucu etkisi, yukarı Mısır çölünde bir iblisin bağlanması da dâhil olmak üzere birçok şekilde gösterilir. Kör Tobit'i dönüp iyileştirdikten sonra Azarias, kendisini

“Rab'bin önünde duran yedi kişiden biri olan melek Raphael” (Tobit 12/15) olarak anmaktadır (Miller, 2012: 492).

Neri di Bicci'nin şapel için hazırladığı altar resminde anlatılmak istenen konu yerleştirilen semboller eşliğinde seyirciye aktarılmaktadır. Bu sembollerden yola çıkarak resmin okunması ikonografik bir yorum gerektirmektedir. Görünen ve bilinenin harmanlanması resmin canlanmasına olanak tanıyarak anlam dünyasını açmaktadır. Doğrudan aktarılan görsel ifadeden yola çıkarak, başta kutsal metinler olmak üzere kaynaklardan elde edilen bilgiler sayesinde resmin seyircisine aktardığı estetik zevk ile birlikte anlam dünyasına da genişlemektedir.

Kırmızı ve lacivertin baskın olarak kullanıldığı resimde bol miktarda altın malzeme kullanılarak vurgu güçlendirilmektedir. Özellikle İslam tasvir sanatında sıklıkla kullanılan tekniklerden biri olan altınlamanın aynı zaman dilimi üzerinde Batı sanatında da kullanılması iki ayrı tekniğin ortak noktalarından biridir. Bununla birlikte sanatçının ortaya koyduğu üslup Floransa sanat akademisine olan yakınlığını da ifade etmektedir.



Resim 10. Francesco Botticini, 1475-80, 51,8 x 38,6 cm, Floransa, tuval üzerine tempera, Academia Carrara.

Günümüzde Academia Carrara'da bulunan Floransalı ressam Francesco Botticini'ye ait “Tobias ve Raphael” tablosu Neri di Bicci'nin incelenen eseri ile benzerlik göstermektedir. Botticini'nin bu eserlerinde (Resim 10) Tobit'te yer alan Tobias ve İsrail kısısı anlatılmaktadır. Kanatları ve başında halesiyle zarif bir biçimde tasvir edilen Raphael'in sağında elinde balık tutan genç bir çocuk figürü (Tobias) yer alır.

İkonografik öğeleriyle birlikte incelenen hikâyeye göre Tobias, Tigris (Dicle) nehirde yıkanırken bir balık tarafından yutulma tehlikesi yaşar ve meleğin talimatlarıyla kurtulur. Raphael'in yönlendirmesi ile balığın kalbini, karaciğerini ve safrasını elinde taşıdığı kutuya koyar. Sara'nın evine ulaştıkları zaman balığın kalbini ve ciğerini yakarlar. Bu olay neticesinde Sara'ya musallat olup yedi evliliğinde de, evlendiği gece kocasını öldüren demonlar ondan uzaklaşır. Ardından Sara ile evlenen Tobias babasına geri döner ve görmeyen gözlerine balığın safrası ile şifa ulaştırır (Gertrude, 1996: 3). Tobias ve Raphael kıssasında bahsi geçen balık ve altın kutu, Botticini'nin eserinde hikâyenin ipuçlarını vererek ikonografik açıdan çözümlenmesine katkı sunarak figürlerin kimliklerini belirtir.

Botticini'nin tel tel ayrılmış altın sarısı saçlarıyla tasvir ettiği ince ve zarif figürleri sanatçının üslubunu sergilemektedir. Tobias, Raphael'in yanında küçük beyaz köpeği ile birlikte. İncil'deki kıssalarda köpeklerin insanlara yoldaşlığından nadiren bahsedilirken, Rönesans döneminde köpek figürü sadakat sembolü haline gelmiştir. Kıssada bahsi geçmemesine rağmen bu yolculuk sırasında Tobias'a küçük bir köpek de eşlik etmektedir. Dönemin işlenen dini, gündelik konularına köpek figürünün de dâhil olduğu örneklerle sıklıkla rastlanmaktadır. Bir soylu portesinde ona eşlik eden bir av köpeği ya da özenli taranmış tüyleri ile küçük boyutta sahnenin bir köşesine yerleştirilmiş süs köpeği. Sadece dekotarif bir unsur olarak kullanılmamış kimi zaman renkleri ve cinsiyle aristokrasiyi kimi zaman ise sadakati temsil etmiştir. Köpek

dışında ona eşlik eden diğer figürlerle birlikte anlam çeşitliliğinin de arttığı görülmektedir. Şeytan ile birlikte tasvir edildiği örnekler genellikle günahkârlığı ifade etmektedir. Bunun yanında saldırgan bir görünüm içerisinde resmedilen köpek ise düşmanlığı temsil etmektedir (Cohen, 2008: 122).

Botticini kariyeri boyunca özellikle 15. yüzyıl Floransa'sında tüccarlar ve gezginler arasında popüler olan bu hikâyenin en az yedi versiyonunu resmetmiştir. Hikâyenin popüleritesi, inananlara eşlik ettiği düşünülen geç Rönesans koruyucu melekler (angelo custodes) fikrine yol açtı. Onaltıncı yüzyıldan itibaren hikâye balık ve köpek olmadan, Tobias ise çok daha genç bir çocuk figür olarak tasvir edilmeye başlandı (Maxwell, 2012: par. 3).



Resim 11. Francesco Guardi, 1750-59, tuval üzerine yağlı boya, İtalya, Cleveland Museum of Art

Melek Raphael'ın resmedildiği bir diğer eser, Venedik'te Raffaele Kilisesinde bulunan Tobit kıssalarını anlatan Cleveland koleksiyonunda yer almaktadır. Hem Giovanni Antonio hem de kardeşi Francesco Guardi'nin Tobias ve balık kıssasını konu alan birden fazla eseri bulunmaktadır. Venedikli ressam kardeşlerin eserleri üslup bakımından bir takım farklılık gösterse de özellikle ilk dönem çalışmaları birbirine karıştırılarak kime ait olduğu konusunda farklı görüşlere sebep olmuştur. Tobias ve melek tablosu (Resim 11) Clevend müzesi tarafından Francesco'ya ait olduğu ifade edilmişse de Coe tarafından Antonio Guardi'ye ait olduğu iddia edilmiştir (Nancy, 1957: 198).

Başmelek Raphael'e adanan kilisede (San Raffaele) bir dizi olarak Tobit kıssası resmedilmiştir. Bu özel çalışma, Raphael'i daha sonra babasının körlüğünü iyileştirmek için kullanılacak olan bir balığı yakalayan Tobias'ı yönetirken tasvir etmektedir (Nancy, 1957: 199). Geç barok dönemi üslup özelliklerini yansıtan resimde, ana konu merkeze alınarak ışık gölge vurgusu güçlü bir biçimde kullanılmıştır. Genç Tobias kıssaya uygun bir şekilde su kenarında elinde balıkla sahnenin ortasında yer almaktadır. Baş melek Raphael ise merkezdeki Tobias'a yönelerek anlatılmak istenen temayı tamamlamaktadır. İncelenilen aynı konulu diğer tasvirlerle kıyasla farklı bir üsluba sahip olsa da kıssada bahsi geçmeyen köpek figürü tekrardan sahneye dâhil edilmiştir.

7. SONUÇ

Farklı coğrafya ve kültürlerle ait eserlerin incelendiği bu çalışmada ortak bir konu üzerindeki üslup ve ikonografik değişiklikler ele alınmıştır. Konu kapsamında İslamiyette, Yahudilikte ve Hristiyanlıkta ortak bir figür olan baş melek İsrail (Raphael) tasvirlerinde gözlemlenen farklılıklar ortaya konulmuştur. Eserlerdeki üslup farklılıklarının yanında ikonografik açıdan benzerlikleri dikkat çekicidir. Hem minyatür sanatında hem resim sanatında İsrail figürü tasvir edilen hikâyeye göre ya konunun merkezi ya da bir parçası halindedir. Minyatür sanatında tek başına tasvir edildiği örneklerle birlikte kıyamet teması içerisinde kalabalık kompozisyonlarda da yer verildiği görülmektedir.

İsrail minyatürlerinin en belirgin özellikleri elinde tuttuğu sûr ve ona melek vasfı kazandıran kanatlarıdır. Kıyamet ve ab-ı hayat temaları içerisinde bulunan İsrail figürü tasvire dinamizm katarak, anlam derinliğini arttırmaktadır. İslam sanatının bir ürünü olan el yazmalarındaki tasvirlerin ardından üslup olarak birbirine uzak fakat işledikleri konu bakımından ortak noktalara sahip Batı dünyasına ait eserleri incelemek aradaki bağlantıyı kurabilme açısından işlenen konuyu desteklemektedir.

Eskatolojinin temel örgelerinden “sûr, trompet” her iki farklı üslupta da melek figürü ile özleştirilmiştir. Batı sanatında, son yargı sahnesinde yer alan çok sayıda ikonografik öğenin içinde sûr üfleyen melek figürleri önemli bir noktayı teşkil etmektedir. İki üslubun arasındaki farklı bir noktalardan biri minyatürlerde sûr üfleyen melek tek başına yer alırken resim sanatında özel bir isme sahip olmayan bu meleklerin sayısı artmaktadır. Belirli bir isim zikredilmemekle birlikte rakamlarının 7 olduğu kutsal metinlerde yer almaktadır. Her iki üslupta da kıyamet temasının ellerinde sûr bulunan melekler ile desteklenmesi ortak bir unsurdur.

İnançlar arasındaki farklı melek tasavvurları ve adlandırmalara rağmen resim sanatına yansıyan ortak noktalar ilgi çekicidir. Araştırma kapsamında incelenen Fahnâme nüshalarında kıyamet teması içinde sûr üfleyen meleklerin yanında mizan taşıyan melek figürü Hans Memling’in triptiği ile oldukça benzer bir ikonografiye sahip olduğu görülmektedir. Hem minyatürlerde hem Memling’in eserinde, elinde mizanı ile bulunan melek figürü merkez konumda olup seyirciye dönük bir biçimde tasvir edilmiştir. Kıyamet teması içinde yer alan konumu itibarı ile her iki meleğin de vasfı ortaktır. Bir yandan trompetler ile yapılan bir bildiri gerçekleştirirken bir yandan mizan ile insanların akıbetlerinin temsil edilmesi işlenen temayı en etkili biçimde seyirciye aktarmaktadır.

Tobit kitabında yer alan kıssalarla birlikte Raphael’in Tobias’la yolculuğu en sık tasvir edilen konulardan biri olmuştur. Özellikle ortaçağda dini konuların popülerliğiyle birlikte çok sayıda sanatçı tarafından resmedilmiştir. Baş melek Raphael’e atfedilen iyileştirici ve koruyucu özellikleri resim sanatına yansımıştır. Koruyucu özelliğiyle miğfer, iyileştirici özelliğiyle kadüse ve dini metinlerde dâhil olduğu kıssalarda bahsi geçmesiyle elinde bir kutu ile tasvir edilmiştir.

KAYNAKÇA

- And, M. (2007). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası, YKY yayınları, İstanbul.
- Bağcı, S. (1994). “Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler”, Celal Esat Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri, 7-10 Mart, ss. 35-50, İstanbul.
- Bağcı, S.; Çağman F., Renda G. & Tanındı Z. (2012). Osmanlı Resim Sanatı, TC Turizm ve Kültür Bakanlığı, İstanbul.
- Baş, E. (2005). “Binyılcılık ve Osmanlı Toplumunda Hicrî Milenyum Kıyamet Beklentisi ile İlgili Bazı Veriler”, Dini Araştırmalar, 7(21): 163-177.
- Batuk, C. (2008), “Kıyameti Beklerken: Hristiyanlık’ta Kıyamet Beklentileri ve Rus Ortodoks Kilisesindeki Yansımaları”, Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 7(14): 5-36.
- Benson, S. (1931). Tobit transplanted, (Vol. 5021). Macmillan.
- Berk, N. (1972), Resim Bilgisi, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, L. (2001). "İsrafil", Diyanet İslam Ansiklopedisi (DİA), (23): 180-181, İstanbul.
- Coe, N. (1957). “Four Paintings by Giovanni Antonio Guardi”, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 44(9): 198-203.
- Cohen, S. (2008). Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art, Brill, Boston.
- Çolak, A. (2012). “Melek İnancının Kur’ân ve Hadis Temelleri”, Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1(1): 35-71.
- Çoruhlu, Y. (2002). Türk Mitolojisinin Anahatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Davidson, G. (1967). A Dictionary of Angels, The Free Press, New York.
- Erbaş, A. (1996). “Melek Düşüncesinin Farklı İnançlardaki Tezahürleri”, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (1): 108-128.
- Glenn, L. & Cleveland, M. B. (1988), An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection, Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press.
- Gögebakan, Y. (2014). “Resimsel Anlatım Bakımından “Acaibü’l Mahlûkat”, “Tercüme-i Miftah Cifrü’l-Cami” ve “Ahvâl-ı Kıyâmet” Eserlerindeki Mitolojik Unsurlar”, The Journal of Academic Social Science Studies, (26): 123-141.

- Grube, E. J. (1972). "Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus", New York.
- Gruber, C. (2014). "Signs of the Hour-Eschatological Imagery in Islamic Book Arts", *Ars Orientalis*, (44): 40-60.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- Lewis, L. A. (2007). "Shofar", *Encyclopaedia Judaica*, Macmillan Reference USA, (1): 506-508.
- Massumeh, F. ve Bağcı, S. (2009). *Falnama The Book of Omens*, Thames&Hudson, Smithsonian Institution.
- McCosland, V. (1941). "Gabriel's Trumpet", *Journal of Bible and Religion*, Oxford University Press, 9(3): 159-161.
- Miller, D. G. (2012). "Raphael the Liar: Angelic Deceit and Testing in the Book of Tobit", *The Catholic Biblical Quarterly*, 74(3): 492-508.
- Minoo S. S. (1997). "Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era", *Journal of the American Oriental Society*, 97(3): 278-284.
- Ridderbos, B. & Faries, M. (2017). Hans Memling's Last Judgement in Gdańsk: Technical Evidence and Creative Process. *Oud Holland-Journal for Art of the Low Countries*, 130(3-4): 57-82.
- Scholem, G. (2007). "Raphael", *Encyclopedia Judaica*, Macmillan Reference USA, (17): 93-94.
- Scungio, A. (2018). "Salvation Spectacle: The Judgement Paintings of Jheronimus Bosch." *Art Journal*, (1): 3-11.
- Serdar, M (2008), "Semavi Dinlerde Dört Büyük Melek (Cebrail, Mikail, İsrâfil, Azrail)", *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(2): 227-245.
- Sill, G. G. (1996). *A Handbook of Symbols in Christian Art*, Macmillan Publishing, New York.
- Tanırdı, Z. (1984). *Siyer-i Nebi*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Virtue, D. (2008). *The Miracles of Archangel Michael*, Hay House, Inc.
- Virtue, D. (2010). *The Healing Miracles of Archangel Raphael*, Hay House, Inc.
- W.R.V. (1926). "The Three Archangels By Neri Di Bicci", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, The University of Chicago Press, 8(2): 14-16.
- Webb, G. (2001). "Angel", *Encyclopedia of Quran*, Brill, Leiden, (1) 84-92.
- Wensinck, A. J. (1997). "İsrâfil", *Encyclopaedia of Islam*, Brill, Leiden, (4): 211.
- Yaman, B. (2007). "Ahvâl-ı Kıyâmet Yazmaları Resimlerinde Kıyâmet Sonrası Hayat", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (24): 217-234.
- Yazır, M. H. (1992). *Hak Dini Kur'ân Dili*, (Sd; İsmail Karaçam ve Dğr.), Azim Dağıtım, (8), İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Whitney, H. "Meet Archangel Raphael, the Angel of Healing." *Learn Religions*, Aug. 25, 2020.
<https://nga.gov.au/Exhibition/RENAISSANCE/Default.cfm?IRN=202370&BioArtistIRN=37012&MnuID=3&GalID=3&ViewID=2> (Erişim Tarihi: 20.01.2019)
- <https://www.thoughtco.com/meet-archangel-raphael-angel-of-healing-124716> (Erişim Tarihi: 12.20.2018)
- Richard Stracke, "Saint Bavo: The Iconography", (2015),
<https://www.christianiconography.info/bavo.html>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Resim 2.** Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât, British Museum. (Erişim Tarihi: 29.09.2020).
 Erişim: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1963-0420-0-1



Resim 3. Acâ'ibü'l-mahlûkat ve Garâ'ibü'l-mevcûdât, Museum of Walters Art Museum. (Erişim Tarihi: 11.08.2020).Erişim:<https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W593/description.html>

Resim 7. Hans Memling, Son Yargı Museum Narodowe. (Erişim Tarihi: 05.01.2020). Erişim: https://www.wga.hu/html_m/m/memling/1early3/02last.html

Resim 8. Hieronymus Bosch, Son Yargı, Academy of Fine Arts Vienna. (Erişim Tarihi: 05.06.2020). Erişim: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/8lastjud/index.html>

Resim 9. Neri di Bicci, Üç Melek ve Tobias, Met Museum. (Erişim Tarihi: 05.01.2019). Erişim: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459013>

Resim 10. Francesco Botticini, Raphael ve Tobias, Academia Carrara. (Erişim Tarihi: 10.01.2019). Erişim: <https://www.lacarrara.it/en/catalogo/58mr00007/>

Resim 11. Francesco Guardi, Raphael ve Tobias'ın Balık Tutması, Cleveland Museum of Art. (Erişim Tarihi: 02.10.2020) Erişim: <http://www.clevelandart.org/art/1952.235.2>