TÜRK SANATINDA ERKEK FİGÜRÜNÜN İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Yasemin TEPE

Doktora Tezi
Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı

2023

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ ANABİLİM DALI

TÜRK SANATINDA ERKEK FİGÜRÜNÜN İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

(Iconographic Examination of the Male Figure in Turkish Art)

DOKTORA TEZİ

Yasemin TEPE

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ

ERZURUM

Haziran, 2023

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Yasemin TEPE tarafından hazırlanan "Türk Sanatında Erkek Figürünün İkonografik Açıdan İncelenmesi" başlıklı çalışması 20/06/2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jurimiz tarafından Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı, doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU *Hacı Bayram Veli Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman	Prof. Dr. Yunus BERKLİ *Atatürk Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ *Atatürk Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Osman ÜLKÜ *Adnan Menderes Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Gülten GÜLTEPE *Atatürk Üniversitesi*	Aslı ıslak imzalıdır

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

… / … / 2023

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı ıslak imzalıdır

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Doktora Tezi olarak sunduğum "Türk Sanatında Erkek Figürünün İkonografik Açıdan İncelenmesi" başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

20/06/2023

Yasemin TEPE

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma surecinin devam etmesi sebebiyle Enstitu Yonetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) sureyle engellenmiştir.

☐ Enstitu Yonetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) sureyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasından, konunun belirlenmesine ve tezin düzenlemesinin yapılmasına kadar her daim desteklerini benden esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Yunus BERKLİ'ye teşekkürlerimi bir borç bilirim. Çalışma sürecinde her zaman yanımda olan arkadaşlarım: Öğr. Gör. Hüseyin BAYRAM, Uğur ŞEN, Fatıma KOÇ, Filiz GÜNDEREN, Dr. Esin ALTUN, Selcan KALIN, Araş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK ve Dr. Öğr. Üyesi Caner SOLAK'a ayrıca aileme şükranlarımı sunarım.

Yasemin TEPE

ÖZ

DOKTORA TEZİ

TÜRK SANATINDA ERKEK FİGÜRÜNÜN İKONOGRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Yasemin TEPE

Haziran 2023, 361 sayfa

Amaç: Bu çalışmada ikonografik açıdan erkek figürüne yönelik geniş çaplı literatür çalışması yapılarak Orta Asya kültür dönemlerine, İskit, Hun, Göktürk, Uygur, Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli, Tolunoğulları, Eyyubiler, Memlükler, İhşidiler, Büyük Selçuklu ile Anadolu Selçuklu Devletleri, Beylikler Dönemi, Osmanlı Devleti ve Cumhuriyet Dönemine ait Türk sanatındaki belli başlı erkek figürlerinin ikonografik özellikleri ele alınarak bunların karşılaştırılması ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

Yöntem: Bu tez çalışmasında başta temel araştırma yöntemlerinden olan bibliyografik eser incelemesi yapıldıktan sonra, çalışmanın amaç ve hedeflerine uygun bulunan basılı ve görsel kaynaklar derlenerek tezin kapsam ve içeriği ile ilgili teorik bilgilerin edinilmesi sağlanmıştır. Ayrıca web ortamında çevrimiçi olarak erişilebilen müzelerdeki ikonografik eserler de değerlendirilip yorumlanmıştır.

Bulgular: Türk sanatında erkek figürü, genel itibarıyla güç, kuvvet ve kahramanlık sembolleriyle beraber ele alınmıştır. Orta Asya Türk kültür evreleri kaya resimlerinde görülen erkek figürleri, İskitlerle birlikte, bilhassa metal eşya ve dokuma parçaları üzerinde kendini göstermiştir. İkonografik özellikler açısından değerlendirildiğinde erkek figürlerinin Hun, Göktürk ve Uygurlar'ın farklı sanat dallarındaki yansımaları ise apayrı bir hüviyet kazanmıştır. Erkek figürüne ait ikonografik detaylar oturuş biçimleri, saç biçimleri, heykel ve resimlerdeki figürlerin ellerinde tuttukları nesneler, başlarına takılan üç dilimli taçlar ve baş parmağa takılan yüzüktür. İslamiyet'in kabulüyle beraber Osmanlı sanatına kadar küçük çaplı değişikliklerle süregelen Türk erkek figürlerindeki ikonografiler, Cumhuriyet Döneminden itibaren daha çok tarım ve askerlikle bağdaşan bedensel bir gücü sembolize etmiştir.

Sonuç: Türk sanatında ikonografik simgeler, Orta Asya Türk kültür dönemleriyle beraber başlamış diğer Türk Devletlerindeki sanatlarla çeşitli biçim değişikliklerine uğrayarak günümüze kadar kökenine bağlı kalarak süregelmiştir. Devletler içerisinde ele alınan sanat yapıtları bulundukları coğrafyadan etkilenmekle beraber özünü de korumuştur. İlk Türk Devletleri'nden başlayaran Türk sanatının geniş coğrafyalarda etki etmesinin temeli, hiç şüpesiz Türk sanatının köklü, sürekli ve kendini yenileyebilir özelliklerinin olmasından kaynaklanmaktadır. Sonuçta Türk Sanatı'nda erkek figürüne ait ikonografik özellikler çalışmanın genelinde vurgulanarak farklılıklar da ele alınmış, böylelikle çalışmanın tamamlanması sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İkonografi, Erkek figürü, Sanat, Erken Devir Türk Sanatı, İslami Devir Türk Sanatı.

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF THE MALE FIGURE IN TURKISH ART

Yasemin TEPE

June-2023, 361 Pages

Purpose: In this study, a large-scale literature study was conducted on the male figure in terms of iconography, and Central Asian Cultural periods, Scythian, Hun, Göktürk, Uyghur, Umayyad, Abbasid, Karahanlı, Gazneli, Tolunoğulları, Eyyubis, Mamluks, İhşid, Great Seljuk and Anatolian Seljuk states, Principalities period. It is aimed to compare and evaluate the iconographic features of male figures in Turkish Art belonging to the Ottoman Empire and the Republic period.

Method: In this study, after the examination of the bibliographic work, which is one of the basic research methods, the printed and visual sources that were found suitable for the purpose and objectives of the study were compiled and the theoretical information about the scope and content of the thesis was obtained. In addition, iconographic works in museums that can be accessed online in the web environment were evaluated and interpreted.

Findings: The male figure in Turkish art is generally handled together with the symbols of power, strength, and heroism. The male figures seen in the rock paintings of the Central Asian Turkish cultural periods, along with the Scythians, showed themselves, especially on metal items and weaving pieces. When evaluated in terms of iconographic features, the reflections of the male figures of Huns, Göktürks, and Uyghurs in different branches of art gained a completely different identity. The iconography of Turkish male figures, which continued with minor changes until Ottoman art with the acceptance of Islam, symbolized a bodily power that was compatible with agriculture and military service from the Republican period.

Results: Iconographic symbols in Turkish art started with the Central Asian Turkish cultural periods, undergoing various form changes with the arts in other Turkish states, and have remained faithful to their origins until today. The works of art handled within the states have been affected by the geography they are located in, but they have also preserved their essence. The iconographic features of the male figure in Turkish Art were emphasized throughout the study and the differences were also discussed, so the study was completed in the way.

Keywords: Iconography, Male figure, Art, Early period Turkish Art, Islamic Period Turkish Art.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZ iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER DİZİNİ xi
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ xix
BİRİNCİ BÖLÜM 1
Giriş 1
Kuramsal Çerçeve 2
İkonografi ve Erkek İmgesi Hakkında 2
İkon (İmge). 2
İkonografi. 2
İkonografinin ortaya çıkışı. 3
Sembol ve sembolizm. 4
Bir resim eserinin algılanma yöntemi. 4
Erkek kavramı ve bu kavramın Türklerde yer alış şekli. 5
Mit kavramı üzerine. 8
Tarihte mitlerin oluşumu. 9
Mitolojide anaerkil ve ataerkil oluşumlar. 10
Türk Mitolojisi 11
Türk mitolojisinde erkek ve kadının yaratılış efsaneleri. 11
Türk Mitolojisini Oluşturan Tipler 12
Alp-Er. 12
Alperen/Alpgazi. 13
Bilge kişiler. 13
Kadınlar. 13
Türk Destanlarında ve Dede Korkut Hikâyelerinde Erkek İmgeleri 14
Türk Sanatında Yiğitliği Anlatan Destanlar 18
Alp-Er Tunga Destanı. 18

Şu Destanı. 19
Oğuz Kağan Destanı. 20
Manas Destanı. 22
Saltuk Buğra Han Destanı. 23
Battal Gazi Destanı. 23
Türk Mitolojisinde Yiğit Erlere Verilen Semboller 24
Yiğitlerin beşiği. 24
Yiğitler ve çizmeleri. 24
Yiğitlerin kılıçları. 25
Yiğitlerin kuşak ve kemerleri. 25
İlk Çağ Dünya Uygarlıkları ve Bu Uygarlıkların Mitolojilerindeki Kadın ve Erkek İmgesi 25
İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları'nda kadın ve erkek figürü. 25
İlk Çağ Mezopotamya Uygarlıkları'nda kadın ve erkek figürü. 27
Antik Mısır Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü. 29
Antik Yunan Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü. 30
Antik Roma Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü. 34
Antik Çin Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü. 36
Antik Pers Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü. 37
İKİNCİ BÖLÜM 39
Türk İkonografisinde Erkek Figürü 39
Türklerde Alp Kavramı 39
Türk sanatında alp figürünün devreleri. 43
Türklerde alpliği belirten simgeler. 43
Türklerde Hükümdar Kavramı 49
Türklerde hükümdarlık alâmetleri. 50
Türklerde Av Sembolizmi 51
Hükümdarlık ongunu avcı kuşlar. 52
Türk Sanatında Erkek Figürünün Öne Çıkan Özellikleri 57
Yüz biçimleri. 57
Saç-sakal ve bıyık biçimleri. 58
Kıyafet özellikleri. 58
Giyim eşyaları. 61
Takılar. 65
Aksesuarlar 68

Başı ya da vücudu çevreleyen halka, hale. 69
Silahlar. 70
Oturulan nesne. 70
Renk özellikleri. 70
Türk Sanatında Erkek Figürünün İkonografiye Yansıyan Özellikleri 71
Oturuş biçimleri. 71
Elde tutulan nesneler. 72
Renk özellikleri. 75
Takılar. 75
Saç biçimleri. 75
Başa takılan takı. 76
Üç dilimli taç. 76
İkonografiyi belirten diğer unsurlar. 77
Kesik baş ikonografisi. 77
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 78
Orta Asya Türk Kültür Dönemleri 78
Anav Kültürü 78
Afanasyevo Kültürü 79
Andronova Kültürü 79
Karasuk Kültürü 79
Tagar Kültürü 80
Taştık Kültürü 80
Türklerde Kaya Resimlerine Yansıyan Erkek İmgeleri 80
Güneş başlı insan figürleri. 92
İlk Türk Topluluğu Olan İskitlerde Erkek İkonografisi 95
İskitler. 95
İskit sanatında erkek figürlerinin özellikleri. 96
İskit sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri. 97
Erken Devir Türk Devletleri'nin Sanatlarında Görülen Erkek İkonografisi 109
Asya Hun Devleti. 109
Asya Hun Devleti sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri. 111
Göktürk Devleti 124
II. Göktürk (Kutluk) Devleti 125
Türk mitolojisinde Göktürklerin kuruluşu. 126
Göktürk sanatındaki erkek imgeleri. 126

Orhun Abideleri'ndeki erkek heykellerin ikonografik özellikleri. 130
Göktürk resim sanatında erkek ikonografisi. 138
Göktürk duvar resimlerindeki erkek imgeleri. 142
Göktürk keramiklerindeki erkek imgeleri. 154
Göktürk sikkelerindeki erkek imgeleri. 156
Uygur Devleti. 158
Uygur sanatında görülen erkek imgeleri. 160
Uygur resimlerindeki ikonografik simgeler. 164
Uygur heykellerindeki erkek imgeleri. 164
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 190
İslami Dönem Arap Toplumlarında Kadın ve Erkeğin Konumu 190
İslam ve Türk-İslam Devletleri'nin Sanatlarında Resim ve Figür Algısı 190
İslamiyet ile Beraber Aslan İkonografisini Temsil Eden Önemli Şahsiyetler 191
Hazreti Hamza. 191
Hazreti Ali. 192
Emevi Devleti. 195
Emevi sanatındaki erkek imgeleri. 195
Abbasi Devleti. 199
Abbasi sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri. 202
İslami Dönem Türk Devletleri'nde Erkek İkonografisi 205
Karahanlılar. 205
Karahanlı sanatında görülen erkek imgeleri. 206
Gazneliler 210
Gazneli sanatındaki erkek imgeleri. 211
Harzemşahlar 215
Büyük Selçuklu Devleti. 216
Selçuklu çini ve seramiklerindeki erkek imgeleri. 217
Selçuklu maden sanatında görülen erkek imgeleri 223
Selçuklu minyatürlerinde görülen erkek imgeleri. 226
Selçuklu taş ve stuko yapılarında görülen erkek imgeleri. 229
Mısırda Kurulan Türk Devletleri 234
Tolunoğulları 235
İhşitler 235
Eyyubiler 236
Memlükler 237

Mısır’da kurulan Türk Devletleri'nin sanatındaki erkek imgeleri. 238
BEŞİNCİ BÖLÜM 245
Anadolu Selçuklu Devleti ve I. Beylikler Dönemi’nde Erkek İkonografisi 245
Anadolu Selçuklu Devleti. 245
Anadolu Selçuklu ve I. Beylikler sanatında görülen erkek imgeleri. 246
Anadolu Selçuklu mimarisinde ve taş eserlerindeki insan imgeleri. 247
Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi ve Aslan Figürü 247
Türk sanatında Aslan figürü. 248
Anadolu Selçuklu sanatında görülen erkek imgeleri. 249
Anadolu Selçuklu sikkelerindeki erkek imgeleri. 256
Anadolu Selçuklu mezar taşlarında görülen erkek imgeleri. 261
Anadolu Selçuklu çinilerinde görülen erkek imgeleri. 264
Anadolu Selçuklu minyatürlerinde görülen erkek imgeleri. 269
I. Anadolu Beylikleri sanatında görülen erkek imgeleri. 273
Osmanlı Devleti. 277
Osmanlı sanatında görülen erkek ikonografisi. 278
Osmanlı seramik sanatında görülen erkek imgeleri. 279
Osmanlı mezar taşlarındaki erkek imgeleri. 283
Osmanlı minyatür sanatındaki erkek imgeleri. 286
Osmanlı minyatürlerindeki erkek imgelerine verilen örnekler. 290
Türkiye Cumhuriyeti Devleti. 308
Cumhuriyet Dönemindeki Erkek İmgeleri 308
Karşılaştırma ve Değerlendirme 311
Sonuç 317
KAYNAKÇA 318
ÖZGEÇMİŞ **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. *Alp Figürü* 13
Şekil 2. *Boğaç Han'ın Boğayı Zapt Ettiğini Hikâyeleştiren Bir Görsel* 16
Şekil 3. *Oğuz Kağan'ın Rehberi Olan Gök Tüylü ve Gök Yeleli Erkek Kurt* 22
Şekil 4. *İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları Haritası* 26
Şekil 5. *Tanrıça Kibele* 27
Şekil 6. *İlk Çağ Mezopotamya Uygarlıkları Haritası* 27
Şekil 7. *Antik Mısır Medeniyeti Haritası* 29
Şekil 8. *Antik Yunan Medeniyeti Haritası* 30
Şekil 9. *Göktanrı Zeus'un Tunçtan Heykeli* 32
Şekil 10. *Louvre Müzesi'ndeki Afrodit Heykeli (Millo Venüsü)* 33
Şekil 11. *Antik Roma Medeniyeti Haritası* 34
Şekil 12. *Sabin Kadınlarının Kaçırılması Tablosu* 35
Şekil 13. *Antik Çin Medeniyeti Haritası* 36
Şekil 14. *Antik Pers Medeniyeti Haritası* 37
Şekil 15. *İkinci Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılan Dövmeli Alp Figürü* 41
Şekil 16. *Göktürk Dönemi Türk Sanatında Savaşçı Tasviri* 41
Şekil 17. *Doğu Türkistan'da, Kızıl Harabelerinde, Kök Türk Devrine Ait Bir Duvar Resminde, Üç Başlı Yılanı Kement Gibi Kullanarak Kaçan Bir At-Evreni Tutmaya Çalışan Luu-Hanı* 46
Şekil 18. *Avrupa Hun Devleti Bayrağı'ndaki Tuğrul Kuşu* 53
Şekil 19. *Gazneli Devleti Bayrağı'ndaki Hüma Kuşu* 54
Şekil 20. *Çağrı (çakır)* 54
Şekil 21. *Sungur* 55
Şekil 22. *Laçin* 56
Şekil 23. *Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü* 81
Şekil 24. *Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü* 82
Şekil 25. *Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü* 82
Şekil 26. *Lena Kaya Resimlerindeki Ok Adamlar* 83
Şekil 27. *Ankara Güdül Kaya Resimlerindeki Ok Adam Figürü* 83
Şekil 28. *Ok Atan Adam Figürü* 84
Şekil 29. *Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü* 84
Şekil 30. *Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü* 85

Şekil 31. *Mandhal Hayrhan Kaya Resimlerindeki Avcı Figürü* 85
Şekil 32. *Zarurat Kamar Mağarası'nda Bulunan Avcı Figürü* 86
Şekil 33. *Gobustan Kaya Resmindeki İnsan Figürleri* 86
Şekil 34. *Tamgalı Say'daki Halay Çeken İnsan Figürleri* 87
Şekil 35. *Kalkabak Kaya Resimlerindeki Dua Eden Kam Figürü* 87
Şekil 36. *Cunni Mağarası'nda, At Üzerindeki Süvari Figürü ve Güneş Tasviri* 88
Şekil 37. *Kemaliye Dilli Vadisi'ndeki Geriye Doğru Ok Atan Süvari Figürü* 88
Şekil 38. *Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri* 89
Şekil 39. *Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri* 89
Şekil 40. *Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri* 89
Şekil 41. *Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri* 90
Şekil 42. *Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürü* 91
Şekil 43. *Asmalıyatak Kaya Resmindeki Kağan Panosu* 91
Şekil 44. *Ankara Güdül Düdük Dağı'ndaki Tek Süvari Panosu* 92
Şekil 45. *Kazakistan Tamgalı Say Petrogliflerindeki Güneş Başlı İnsan Çizimleri* 93
Şekil 46. *Saltoğlu Kaya Mevkiindeki Kamları Anlatan Kaya Resmi* 93
Şekil 47. *İskit Haritası* 95
Şekil 48. *Solokha Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Taraktaki İskit Savaşçıları* 97
Şekil 49. *Castye Voronez III Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Yaldızlı Gümüş Kap Üzerindeki Erkek Figürleri* 98
Şekil 50. *Kutsal Tabiti'nin Bir Ere Krallık Vermesi* 99
Şekil 51. *Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılmış Diadem Üzerindeki İnsan Figürleri* 100
Şekil 52. *Solokha Kurganı'ndan Çıkarılan Kap Üzerindeki Savaşçılar* 101
Şekil 53. *Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılmış Vazo Üzerindeki Savaşçılar* 102
Şekil 54. *Chertomlyk Kurganı'ndan Çıkarılmış Kılıç Kını Üzerindeki Savaşçılar* 103
Şekil 55. *Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Eser Üzerindeki Erler* 104
Şekil 56. *Chertomlyk Kurganı'ndan Çıkarılmış Amfora Üzerindeki Erkek Figürler* 105
Şekil 57. *Altından Yapılmış İskit Miğferi Üzerindeki Savaşçılar* 106
Şekil 58. *Altın Kemer Tokası Üzerindeki İnsan Figürleri* 107
Şekil 59. *İskitlere Ait Balbal Örneği* 108
Şekil 60. *Asya Hun Devleti Haritası* 109
Şekil 61. *I. Pazırık Kurganı'nda, Ahşap ve Kemikten Yapılmış Koşum Takımları Üzerindeki Erkek Formlu Yüz Şekilleri* 111
Şekil 62. *II. Pazırık Kurganı'ndaki Dövmeli Alp Figürü* 111
Şekil 63. *V. Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılmış Keçe Aplike Üzerindeki Erkek Figürü* 112

Şekil 64. *Noin Ula Kurganı'ndaki Yün İşleme Üzerinde Bulunan Erkek Figürleri* 113
Şekil 65. *V. Pazırık Kurganı'nda Bulunan Pazırık Halısı Üzerindeki Süvari Figürleri* 114
Şekil 66. *V. Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılan Keçeden Yapılmış Aplike Duvar Halısındaki Figürler* 116
Şekil 67. *Kuzey Çin'de Yapılmış Hun Heykeli* 117
Şekil 68. *Taşkent Dalverzin Tepe'de Bulunan Heykel* 118
Şekil 69. *Moğolistan Çağan'da Avcı Sahneleri* 119
Şekil 70. *Sibirya Sulek Kaya Resmi'ndeki Alp Figürü* 120
Şekil 71. *Ankara Güdül Kasabası Salihler Köyündeki "Kamların Panosu" Adlı Duvar Resmi* 121
Şekil 72. *Hun Devri Kapı Tokmağındaki Tunç Maske* 122
Şekil 73. *Kün-Ay Motifi* 123
Şekil 74. *Göktürk Devleti Haritası* 124
Şekil 75. *II. Göktürk (Kutluk) Devleti Haritası* 125
Şekil 76. *Van Müzesi'nde Bulunan Menir/Menhirler* 127
Şekil 77. *Rusya Tuva Yazılıkaya'da Elinde Kadeh Tutan Erkek Balbalı* 128
Şekil 78. *Kızıl Müzesi'nde Bulunan, Kadeh Tutan Balbal* 129
Şekil 79. *Kazakistan Merke'de Göktürk Dönemi'ne Ait, I. Karasay Kurganı'ndaki Erkek Heykeli* 132
Şekil 80. *Kültigin'in Baş Heykeli* 133
Şekil 81. *Bilge Kağan Heykelleri* 134
Şekil 82. *Tonyukuk Külliyesi Bazalt Levhadaki Bey Figürü* 135
Şekil 83. *Tonyukuk Külliyesi'ndeki Taş Heykel* 136
Şekil 84. *Tuva Aktalbacı Henderge Irmağı Yakınlarındaki Taştan Göktürk Heykeli* 137
Şekil 85. *Hakasya'da Znamenki Köyü Yakınlarında Bulunan Taş Heykel* 138
Şekil 86. *Moğolistan'da Altay Kaya Resimlerindeki Göktürk Süvarileri* 139
Şekil 87. *Altayların Çulışman Nehri'nde Kudırge Kurganı'ndan Çıkarılan Kaya Resimlerindeki Figürler* 140
Şekil 88. *Kudırge Kurganı Kaya Resimlerindeki Avcı Figürleri* 141
Şekil 89. *Afrasiyab Sarayı'ndaki Kağan Tasviri* 143
Şekil 90. *Afrasiyab Sarayı'ndaki Kağan Tasviri* 144
Şekil 91. *Afrasiyab Sarayı'nda Türk Erlerinin Yer Alış Şekli* 145
Şekil 92. *Varahşa Sarayı Avlanma Sahnesindeki Soylu Figürleri* 146
Şekil 93. *Varahşa Sarayı'nın Duvarındaki Avlanma Sahnesi* 147
Şekil 94. *Varahşa Sarayı Duvar Resminde Görülen Geriye Doğru Ok Atan Alp Figürü* 148

Şekil 95. *Pencikent Sarayı'nda Bulunan Duvar Resmindeki Figürler* 149
Şekil 96. *Pencikent Sarayı'nda Duvar Resmine Yansıyan Bir Bey ve Hatunu* 151
Şekil 97. *Pencikent Sarayı'ndaki Duvar Resimlerinde Görülen Türk Beyi* 152
Şekil 98. *Balalık Tepe'deki Figürler* 153
Şekil 99. *Sululuk Bölgesinden Çıkarılmış Kap Üzerindeki Erkek Figürü* 154
Şekil 100. *Semerkant Kafir-Kala'da Bulunmuş Toprak Kap Üzerindeki Erkek Figürü* 155
Şekil 101. *Kuzey Türkistan ve Sağanian'da Bulunan Türk Sikkelerindeki Hakan Figürü* ... 156
Şekil 102. *605 Tarihinden Sonra Taşkent'te Bulunan Sikkeler Üzerindeki Hakan Figürleri* 156
Şekil 103. *Taşkent'te Amu Derya Nehri'nde Göktürkler Zamanında Basılmış Ay-yıldızlı Sikkeler Üzerindeki Hakan Figürleri* 157
Şekil 104. *Uygur Devleti Haritası* 158
Şekil 105. *Koço A Tapınağı'nda Bulunan Minyatür Üzerindeki İnsan Figürleri* 160
Şekil 106. *Koço A Tapınağı'nda Minyatür Üzerindeki İnsan Figürleri* 161
Şekil 107. *Koço K Tapınağı'nda Bulunan Uygur Rahipleri* 162
Şekil 108. *Uygur Hakanı* 163
Şekil 109. *XIX. Bezeklik Mağarası'ndaki İki Buda Figürü* 168
Şekil 110. *Bezeklik Tapınağı'ndaki Buda Figürü* 169
Şekil 111. *IX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Pranidhi Sahnesindeki Figürler* 170
Şekil 112. *IX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Pranidhi Sahnesindeki Figürler* 171
Şekil 113. *IX. Bezeklik Tapınağı'nda Sunu Yapan Rahipler* 172
Şekil 114. *IV. Bezeklik Tapınağı'nda* Bulunan Alp-İlah Figürü 173
Şekil 115. *Alp-Tanrı Tarafından Yakalanan Garuda* 174
Şekil 116. *Uygur Soylusu Tasviri* 175
Şekil 117. *Uygur Prens Tasviri* 176
Şekil 118. *Bezeklik Duvar Resimlerindeki Müzisyen Tasvirleri* 177
Şekil 119. *XIX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Buda'nın Ölümünden Dolayı Yüzlerini Parçalayan İnsanlar* 178
Şekil 120. *Ming-Öy'deki Budist Hoca ve Öğrencileri* 179
Şekil 121. *Bir Budist Uygur Duvar Resmindeki Şamdanda Yer Alan Erkek Figürleri* 180
Şekil 122. *Kuça'da Bulunan Alp Figürü* 181
Şekil 123. *Kızıl'da Bulunan Alp Figürü* 181
Şekil 124. *Uygur Soylusu Tasviri* 182
Şekil 125. *Bögü Kağan'ı İfade Eden Bir Resim* 183
Şekil 126. *Sorçuk'ta Bulunan Uygur Heykeli* 184

Şekil 127. *Yarhoto'da Bulunan Uygur Heykeli* 185
Şekil 128. *Kumtura'da Bulunan Uygur Heykeli* 186
Şekil 129. *Uygur Budist Manastırında Buda'yı ve Göksel Tanrıları Simgeleyen Kutsal Heykeller* 187
Şekil 130. *Berlin Devlet Müzesi'nde Bulunan Uygur Heykeli* 188
Şekil 131. *İslihan'da Bulunan Lahit Üzerindeki Erkek Figürü* 189
Şekil 132. *Alevi Bektaşi Geleneğine Göre Anlatılan Miraç Sahnesi* 194
Şekil 133. *Emevi Devleti Haritası* 195
Şekil 134. *Khirbet El Mefcer Sarayı'nda Halifeye Ait Heykel* 196
Şekil 135. *Kusey-i Amra'daki Altı Figür* 197
Şekil 136. *Kasrül Hayrül Garbi Sarayı'ndaki Bey Figürü* 198
Şekil 137. *Abbasi Devleti Haritası* 199
Şekil 138. *Cevsak-ül Hakani Sarayı'nın Taht Odasına Yapılmış Bir Alp Figürü* 202
Şekil 139. *Sicilya Palatina Mabedi'nin Tavan Süslemelerindeki Erkek Figürü* 203
Şekil 140. *Carpella Platina Mabedi'nde, Ahşap Tavan Süslemesindeki Figürler* 204
Şekil 141. *Karahanlı Devleti Haritası* 205
Şekil 142. *Tunç Ayna Üzerindeki Avcı Figürü* 206
Şekil 143. *Tunç Ayna Üzerindeki Avcı Figürü* 207
Şekil 144. *Mürekkep Hokkası Üzerindeki Hükümdar Tasviri* 207
Şekil 145. *Seramik Üzerindeki Erkek Figürü* 208
Şekil 146. *Semerkant Sarayı'nın Duvarına Yapılmış Türk Savaşçısı* 209
Şekil 147. *Aslan Tigin Dönemi'ne Ait Sikke* 209
Şekil 148. *Gazneli Devleti Haritası* 210
Şekil 149. *Leşkeri Bazar Sarayı'ndaki Asker Figürleri* 212
Şekil 150. *Gazne Sarayı'ndaki Asker Figürleri* 213
Şekil 151. *Gazne Sarayı'ndaki Asker Figürleri* 213
Şekil 152. *Sultan Mahmud'un Hilat Giyme Töreni* 214
Şekil 153. *Harzemşah Devleti Haritası* 215
Şekil 154. *Büyük Selçuklu Devleti Haritası* 216
Şekil 155. *Selçuklu Minai Tabağında Bulunan Erkek Figürü* 218
Şekil 156. *Selçuklu Sırüstü Tabağında Bulunan Erkek Figürü* 219
Şekil 157. *Selçuklu Minai Çinisindeki Erkek Figürü* 220
Şekil 158. *Selçuklu Minai Seramiğindeki Erkek Figürü* 221
Şekil 159. *Selçuklu Lüster Seramiğinde Bulunan İnsan Figürü* 222
Şekil 160. *Selçuklu Çinisi Üzerindeki İnsan Figürü* 222

Şekil 161. *Selçuklu Minai Seramiğinde Bulunan İnsan Tasvirleri* 223
Şekil 162. *Erkek Bronz Heykel* 224
Şekil 163. *Gümüş Hokka Üzerindeki Erkek Figürler* 225
Şekil 164. *Bronz Aynadaki Erkek Figürleri* 225
Şekil 165. *El Sufi'nin Sabit Yıldızlar Adlı Eserindeki İnsan Figürü* 227
Şekil 166. *Kitab-el Tiryak'taki Hilal Tutan Kişi* 228
Şekil 167. *Kitab-el Tiryak'taki Erkek Figürleri* 229
Şekil 168. *Nahcivan'da Bulunan Mezar Taşı Üzerindeki Sultan ve Hizmetkarları* 230
Şekil 169. *Sultan II. Tuğrul'un Rey'de Yapılmış Panosu* 231
Şekil 170. *Irak'ta Yapılmış Hükümdar Kabartması* 233
Şekil 171. *Tolunoğlu Devleti Haritası* 234
Şekil 172. *İhşitler Devlet Haritası* 235
Şekil 173. *Eyyûbî Devleti Haritası* 236
Şekil 174. *Memlük Devleti Haritası* 237
Şekil 175. *Rakka Süvarisi* 238
Şekil 176. *Buhurdanlık Üzerindeki Erkek Figürleri* 239
Şekil 177. *Cam Sürahi Üzerindeki Erkek Figürleri* 239
Şekil 178. *Maden Kap Üzerindeki Figürler* 240
Şekil 179. *Ayaklı Bardak Üzerindeki Bey Figürü* 241
Şekil 180. *Porselen Matara Üzerindeki Bey Figürü* 242
Şekil 181. *Memlüklü Minyatüründeki Erkek Figürler* 243
Şekil 182. *Anadulu Selçuklu Devleti ve I. Beylikler Haritası* 245
Şekil 183. *Burdur Yolundaki Mimari Yapıda Görülen Şir-i Hurşit Tasarımı* 249
Şekil 184. *Sivas'ta Keykavus Darüşşifası'nda Bulunan Erkek ve Kadın Tasviri* 250
Şekil 185. *Karatay Han'daki İnsan Figürleri* 251
Şekil 186. *Susuz Han'daki Ejder Motifleri Arasında Bulunan İnsan Başı Figürü* 252
Şekil 187. *Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ndeki İnsan Figürleri* 252
Şekil 188. *Tokat Niksar Hamamı'ndaki Erkek Figürü* 253
Şekil 189. *Konya İnce Minareli Medrese Müzesinde Bulunan, Elinde Nar Tutan Erkek Figürü* 254
Şekil 190. *Konya Kalesi Sur Kapısı'ndaki Melek Figürü* 255
Şekil 191. *Anadolu Selçuklu'da Asker Tasvirleri* 256
Şekil 192. *II. Süleyman Şah Dönemi'ne Ait Gümüş Dirhem Üzerindeki Sultan Figürü* 257
Şekil 193. *Şir-i Hurşit Sikkesi Üzerindeki İnsan Yüzü Tasviri* 258
Şekil 194. *Şir-i Hurşit Sikkesi Üzerindeki İnsan Yüzü Tasviri* 259

Şekil 195. *Bakır (Fels) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü* 259
Şekil 196. *Gümüş (Dirhem) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü* 260
Şekil 197. *Gümüş (Dirhem) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü* 260
Şekil 198. *Elinde Şahin Tutan, Erkek Figürlü Mezar Taşı* 261
Şekil 199. *Bağdaş Kurarak Oturan Erkek Figürlü Mezar Taşı* 262
Şekil 200. *Avcı Figürlü Mezar Taşı* 263
Şekil 201. *Rahlede Kitap Okuyan Erkek Figürlü Mezar Taşı* 263
Şekil 202. *Anadolu Selçuklu Minai Çinisindeki İnsan Figürleri* 264
Şekil 203. *Anadolu Selçuklu Minai Çinindeki İnsan Figürleri* 265
Şekil 204. *Kılıçaslan Köşkü'nde Bulunan Minai Çini Üzerindeki Erkek Figürü* 266
Şekil 205. *Kubadabat Çinisinde Bulunan Erkek Figürü* 267
Şekil 206. *Kubadabad Çinisinde Bulunan Erkek Figürü* 268
Şekil 207. *Sultan Alaaddin'e Atfedilen Kubadabad Çinisi* 269
Şekil 208. *Varka ve Gülşah Minyatürü* 270
Şekil 209. *Sultan Alparslan'ın Minyatürü* 271
Şekil 210. *Kitab-ül Agâni adlı eserdeki hükümdar tasviri* 272
Şekil 211. *Sivas Divriği Darüşşifası Taç Kapısındaki Erkek Figürleri* 273
Şekil 212. *Sivas Darüşşifası'nın Taç Kapısının Kuzey Alt Kısmında Bulunan Kadın ve Erkek Başları* 274
Şekil 213. *Artuklulara Ait Cezire İdn Umar Küprüsü'ndeki İnsan Figürleri* 274
Şekil 214. *Artuklu Sikkesi Üzerinde Bulunan Erkek Figürü* 275
Şekil 215. *Artuklu Sikkesi Üzerinde Hilal Tutan Erkek Figürü* 276
Şekil 216. *Osmanlı Devleti Haritası* 277
Şekil 217. *İznik Seramiğindeki Erkek Figürü* 279
Şekil 218. *İznik Seramiğindeki Kadın-Erkek Figürü* 280
Şekil 219. *Kütahya Seramiğindeki Erkek Figür* 281
Şekil 220. *Benaki Müzesi'nde Bulunan Üzerinde Erkek Figürü Olan Matara* 282
Şekil 221. *Kütahya Seramik Kabında Bulunan Erkek Figürü* 283
Şekil 222. *Ardahan, Çıldır, Gülyüzü Perekşen Köyü'ndeki Erkek Mezar Taşı* 285
Şekil 223. *Ardahan Çıldır Akçakale'de Soyut Erkek Mezar Taşı* 286
Şekil 224. *Cengâver Bir Kişinin Ejderhayla Savaşı* 291
Şekil 225. *Cerahiyet-ül Haniyye Adlı Eserde Hastanın Dişini Tedavi Eden Bir Hekim* 292
Şekil 226. *Fatih Sultan Mehmed'in Portresi* 293
Şekil 227. *Fatih Sultan Mehmed'in Başında Ejderle Tasvir Edilmiş Portresi* 294
Şekil 228. *Külliyatı Kâtibi'nde Bulunan Sultanın Eğlence Sahnesi* 295

Şekil 229. *Emir Dehlevi'nin Külliyatı'nda Olan Hz. Âdem ve Hz. İsa Sahnesi* 297
Şekil 230. *Selimname'de Osmanlı ve Safavi Ordusu'nun Karşılaşmasını Anlatan Asker Figürleri* 298
Şekil 231. *Hz. Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs'ın Tasvir Edildiği Minyatür* 299
Şekil 232. *Sultan II. Selim Portresi* 301
Şekil 233. *Sultan Süleyman'ın Yaşlılık Yıllarını Anlatan Minyatür* 302
Şekil 234. *Kanuni'nin Eflak Kralını Ağırladığı Bir Sahne* 303
Şekil 235. *Levni'nin Yaptığı Sultan III. Ahmet Portresi* 304
Şekil 236. *Surnamei Hümayun'da Bulunan, At Meydanı'nda Şölen Sahnesi* 305
Şekil 237. *Cebrail'in Hz. Peygamber ile Görüşmesini Anlatan Minyatürdeki Figürler* 306
Şekil 238. *Türkiye Cumhuriyeti Devleti Haritası* 308
Şekil 239. *Atatürk'ün Bağdaş Biçimindeki Oturuşu* 309
Şekil 240. *Süleyman Demirel ve Şapka Detayı* 310

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ağr : ağırlık

Akt. : Aktaran

Bkz. : bakınız

C. : Cilt

cm : santimetre

Çev. : Çeviren

gr : gram

km : kilometre

KT D : Kültigin yazıtı Doğu yüzü

KT K : Kültigin yazıtı Kuzey yüzü

m : metre

mm : milimetre

S. : Sayı

s. : sayfa

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

t.y. : Tarih yok

vb. : ve benzeri

vs. : vesaire

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Türk sanatı derin, köklü ve kendini yenileyebilen bir yapıya sahiptir. Dünya sanatı içerisinde kendine yer edinen Türk sanatının kökenleri Orta Asya'ya dayanır. Bu topraklarda hüküm süren Türkler, önce bu coğrafyada sosyal kimliklerini kabul ettirmiş, daha sonra edebiyattan sanata kadar hemen her alanda birçok ulusu etkilemiştir.

Güç, yaşanılan topraklarda var olma çabasını beraberinde getirir. Güce sahip olan milletler varlıklarını sürdürür. Bu varoluş süreci ise beraberinde insanların kullandıkları ve kendilerini gerçekleştirdikleri kalıplarla benliklerini ifade eder. Zamanla kişilerin sanat eserlerinden oturuşlarına kadar çoğu durumlarda bu tarz ifadeler kendini hissettirir.

İkonografi, milletler içerisinde dine veya değerlere dayalı sembolize edilmiş imgeler bütününü temsil etmektedir. Köklü sanat geçmişi olan Türklerde de farklı sanat alanlarında vücut bulmuş bu denli eserler çokça bulunmaktadır. Bu eserler ise, Türklerin ilk yerleşim yeri olan Orta Asya'dan başlayarak Afrika'ya, Anadolu'ya ve hatta Batı ülkelerine kadar yayılmıştır.

Türk Devletleri'nde her ne kadar kadın hükümdarların varlığı söz konusu olsa da erkek hükümdarlar devleti yönetmektedir. Askerlikle bütünleşen Türk milletinin erkek figürlerinin konumu ve durumlarında ikonografik özellikler göze çarpmaktadır.

Ele alınan doktora tezi çalışmasında Türk sanatında erkek figürünün ikonografik özellikleri belirtilerek bu özelliklerin sürekliliği ve köklülüğü içerisinde erken devir Türk Devleti sanatlarından Cumhuriyet Dönemi'ne kadar var olduğu kalıplar gelişimler ve değişimler anlatılmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

İkonografi ve Erkek İmgesi Hakkında

İkon (İmge).

Tez çalışmasının başlığında yer alan ve tezin ana fikrini önemli ölçüde şekillendiren "ikonografi" kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle "ikon" terimi ve onunla ilişkili belli başlı kavramlar hakkında genel bilgiler açıklanmaya çalışılacaktır.

Yunanca eikon kelimesinden türeyen ikonun, Latince anlamı imagodan gelen imge sözcüğüdür. İmge, kişinin zihninde oluşan izlenim ve fikirler anlamında kullanılagelmiş bir kavramdır. İnsanların fikir dünyasında meydana getirdiği görsel anlatı olan imgeler, zihinde dille yaratılan bir düzene (imagery) gönderme yapar (Freidman, 2004, Akt., Şeşen, 2016). İkon terimi genişletildiğinde resim, betimleme ya da tasvir olarak karşımıza çıkar (Ötüken, 1997, s. 836). Bir başka anlamıyla imge, gerçeği doğrudan aktararak gösteren kişi ile gösterilen nesne arasındaki benzerlik ilişkisini taşıyan görsel bir imajdır (Keser, 2009, s. 166). Dolayısıyla imge, kişilerin hayallerinde oluşturdukları kavramları ya da nesneleri somut materyale dönüştürme işlemi olarak düşünülebilir.

Lazaro'ya (2019) göre, imge anlamına gelen eikon, farklı bilim alanlarındaki araştırmacılar tarafından incelenen bilimsel bir disiplindir. İkon konusu genellikle sanatsal ya da teolojik bir perspektiften incelenmektedir (s. 6). İkon en geniş kullanılan anlamıyla, Ortadokslarda Hz. Meryem, Hz. İsa ve ermişlerin mumlu ve yumurtalı boyalarla tahta üzerine yaptıkları dinî içerikli resimlerdir (Akalın vd., 2005, s. 950). Şeşen'in (2016) Pierce'den aktardığı bilgiye göre ikon, imgelerin göstergesi olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca Pierce, kişiler ve şeylerin ikona dönüşerek mitleştiğinden söz eder. Bu kavramı detaylandıran Pierce, mitleştirmenin ikonlaştırmayla mümkün olduğunu belirterek mitin temelinde ikonun bulunduğunu belirtir (s. 99). Piercenin aktardığı bilgilere göre, ikon ve mitoloji arasındaki derin bağdan söz etmek mümkündür.

İkonografi.

İkonografiyi, imgeler ve görsellerin düşünsel analizininin tasvir edilmesi şeklinde yorumlamak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda çeşitli ikonografi tanımları şu şekilde açıklanmıştır: Grekçe iki sözcüğün birleşiminden oluşan ikonografi kavramı, eikon (imge) ve graphia (yazım) kelimelerinden meydana gelen, imge oluşturma ya da imge yazma şeklinde izah edilir (Tükel & Yüzgüller, 2018, s. 13). Sanat tarihini yöntemselleştiren Panofsky, ikonografi hakkında birçok tanımlamada bulunur. Bu tanımlamaların ilkinde ikonografiyi "Sanat yapıtlarındaki tasvir edilen olay, düzen, kişi ve kalıpları inceleyen bilimsel bir disiplin"

olarak belirtir. Panofsky "Batı Sanatında İkonografi" adlı eserlerinde ise aynı kavram için "Sanat eserlerinin şekillerine karşı, bu eserlerin anlam ve konularını ele alan bir sanat tarihi dalıdır." (Tükel & Yüzgüller, 2018, ss. 13-15) açıklamasını yapar. Bu iki tanımlamadan ikonografinin anlamı, sanat eserlerinin içerisindeki kişi, olay ve düzenlerin ele alınarak anlamlandırılması olarak yorumlanabilir.

İkonlar, içerisinde renkli heykel, resim v.s. ile yapılan insan tasvirlerini barındırır (Arseven, 1965, s. 772). Bu yönüyle Batı sanatında yer alan dini tasvirli birçok ikondan söz edilebilir. Bir konunun resimsel olarak anlatımını ve o konunun şablonlaşmış figürlerini, sanat yapıtına aktaran ikonografi ise (Keser, 2009, s. 166), aynı zamanda geleneksel simgelerin ve geleneksel biçim kalıplarının bütününü incelemektedir (Turani, 2003, s. 56).

Benzer şekilde ikonografiyi açıklayan Rona (1997) bu kavram için, "Görsel sanatlarda konuları, simge ve temaları bilimsel bir yönle tanımlama, sınıflandırma ve değerlendirme" (s. 837) tanımını kullanır. Sözen ve Tanyeli'ye (1992) göre ise, ikonografi, dinsel içerikli sanat yapıtlarında kişiyle ilgili tiplenmiş ya da dinsel bir olay hatta bir ölçüde sabitlenmiş biçim kalıpları ve düzenlerini inceleyen bir daldır (s. 112). Kısaca ikonografi terimi için, "İkonların açıklanması ve bu ikonların tanımlanması bilimidir." (Akalın vd., 2005, s. 950) denilebilir.

İkonografinin ortaya çıkışı.

Tezin içeriğiyle ilgili olan ve giriş niteliğindeki temel kavramların tanımı yapıldıktan sonra, sanat tarihinin bir dalı olan ikonografinin ne zaman ve nerelerde ortaya çıktığı bilgisi araştırılmıştır. Bu bağlamda, ikonografinin ortaya çıkış süreciyle ilgili şu bilgilere ulaşılmıştır: İkonografik araştırmaların başlangıç tarihi XVI. yüzyıl olmasına rağmen ikonografik çalışmalar hakkındaki esas gelişimi XVI. yüzyılın ikinci yarısına denk gelmektedir. Fransız Arkeolog ve Sanat Tarihçisi, P. De Caylos'un (Recueil d'an Tiquites, Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romanies, et Gauloies) Mısır, Etrüsk, Yunan, Roma ve Galya antik yapıtlarını derlemesi, İtalyan Sanat Tarihçisi E.Q. Viasconti'nin (İconographie Ancienne) "Antik İkonografi" adlı kitabı, Alman Arkeolog ve Sanat Tarihçisi Johan Joachim Winckelman'ın (Gescehichte) Antik Çağ Sanatı Tarihi isimli kitapları, ilk ikonografik çalışmalar sayılabilmektedir (Rona, 1997, s. 837).

Daha sonra sanat tarihi üzerindeki araştırmaların Hristiyanlık terimleri ve konuları üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bunların en önemlileri Meryem ve Hz. İsa'ya ait olan sahnelerdir. Bu alandaki ilk ikonografik çalışmaları, Fransız Sanat Tarihçisi Adolpe Napoleon Didron'un (Annales Archeologiques) Arkeoloji Yıllıkları, Alman tarihçi Johann Reiskenin (İmaginibus Jesu Christi) Hz. İsa Betimleri Üzerine, İtalyan Arkeolog Giovanni Ciampininin

Vetera Monimenta ve Hollandalı Tarihçi Gottfried Arnoldun, "Waare Afbeelding Der Este Cbristenene" adlı kitaplarıdır. Hristiyan ikonografisi -özellikle Orta Çağ sanatı- üzerine çalışmalar yapan bir diğer bilim adamı da "Emile Male'dir". Male'nin çalışmaları (L'Art Religieux Du XIIIe Siecle En France) XIII. yüzyıl Fransası'nda Dinsel Sanat ve (L'Art Religieux De La Fin Du Moyen Age An) France Orta Çağ Sonu Fransası'nda Dinsel Sanat'tır. 1907-1953 yılları arasında Fernard Cabrol ve Helene Leclercq hazırladıkları (Dictionnarie D'achhologie Chretienne Et De Liturgie) Hristiyan Arkeolojisi ve Liturji Sözlüğü ile önemli çalışmalara imza atmıştır (Rona, 1997, ss. 837-838).

Dinsel ögeler dışında çalışmalar yapan Alman Aby Warburg ile Erwin Panofsky ilgi alanlarını özellikle simgeciliğe çevirmiştir. Warburg XV. yüzyıl Floransa sanatının Gotik'ten Yüksek Rönesans'a giden evredeki tasvir edilen konular üzerinde durmuş Panofsky ise görsel sanatlarda anlam konusunu ön plana alarak çalışmalar yapmıştır (Rona, 1997, s. 838).

Uzak Doğu ve Hindistan ikonografisi üzerine yapılan ilk çalışmalar XIX. yüzyıl ortalarına kadar uzanmaktadır. XX. yüzyılda ise ikonografi, figüratif sanatta ele alınan konuların açıklayıcısı niteliğindedir (Rona, 1997, s. 838).

Sembol ve sembolizm.

İkonografinin açıklanmasıyla ilgili olarak sembol kavramı da oldukça önemli bir yere sahiptir. Sembol ve sembolizm kavramlarının tanımlanması bu bağlamda uygun olacaktır. Sembol, bir mananın madde veyahut şekil halinde gösterilen suretidir. Ayrıca sembol, kararlaştırılmış bir manaya gelen işarettir (Yeğin vd., 1978, s. 1346). Sembol, tanımından da anlaşılacağı üzere farklı şekillerde yapılmış olan objelerin belirli olay ve durumların simgelemesini sağlamaktadır. Sembolizm ise sanat eserlerindeki gizemli manaların altında yatan işaretleri belirtmektedir (Arseven, 1983, s. 1779). Günlük yaşantımızda bir kavramı adlandırmak yerine onu ifade eden daha köklü ve anlamı daha derin olan nesneleri o kavramın yerine kullanmak sembolleştirme için doğru bir tanım olacaktır.

Bir resim eserinin algılanma yöntemi.

İkonografinin anlamlandırılması sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda resim sanatının anlamlandırılmasını ise ünlü Sanat Tarihçi Erwin Panofsky bazı evrelerle şekillendirmiştir. Evreleri üç grupta toplayan Panofsky, ilk evreyi "doğal anlam" şeklinde adlandırır. Doğal anlam, içerisinde "olgusal ve ifadesel anlamı" barındırır. Doğal anlamlar, saf biçimleri anlatır ve saf biçimler de sanatsal biçim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dolayısıyla motiflerin sayılıp dökülmesi, sanat tarihinin ön ikonolojik tasviri olacaktır (Panofsky, 2012, s. 28).

Olgusal anlam, bir resmin içinde görülen biçimleri, zihnimizde şemalaştırdığımız objelere benzetmektedir. Yani biçimlerin içinde bulunduğu devinimler, olgusal anlamla ortaya çıkar. İfadesel anlam ise resimlerin hareketlerini ve ardından yapılacak ifadeleri tespit eder. Daha geniş manasıyla ifadesel anlam resimdeki duyguların insan üzerinde bıraktığı etkilerdir. (Cömert, 2015, s. 8).

İkinci anlam "anlaşmalı anlam" olarak adlandırılmıştır. Bu anlam, resim içerisinde ilk bakış ve görüşte anlaşılmayan ayrıca insana niçin sorusunu sorduran anlamdır (Cömert, 2015, s. 9). Üçüncü olarak ele alınan anlam ise "asıl anlam ve içeriktir". Burada aslolan insanların bir eseri tanıyabilmeleri için o eserin sanatçısının esere verdiği kasıtlı anlamı bilmemizle özdeşleşir. Bu anlam üzerine çıkarım yapıldığında, eseri bulunduğu konuma yerleştirir ve onu tarihsel ilerleme içinde hak ettiği konuma koyabiliriz (Cömert, 2015, s. 10).

Sanat Tarihçi Panofsky'nin resim sanatı üzerindeki ikonografik anlamları şemalandırması yapılacak çalışmalar açısından araştırmacılara kolaylıklar sunmaktadır. Bu çalışmalar değerlendirildiğinde birçok anlamın nasıl ifade edilmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Anlamlandırılan eserin, görünürdeki şemasından ziyade altında yatan mesajların derinliği, verilmek istenen yargının önemine dikkat çekmektedir.

Erkek kavramı ve bu kavramın Türklerde yer alış şekli.

İnsanın doğasından gelen yapısal farklılıklar hayat içerisinde ona yapacağı işleri ve bulunacağı konumu belirtir. İlk Çağlar'dan günümüze gelinceye kadar insan cinsiyetinin belirttiği iş bölümleri vardır. Tarih öncesi dönemlerde, eril cinsiyetin doğa içerisinde avcılık yaparken (Çelebi, 2015, Akt., Yücel, 2018) dişil cinsiyetin ise toplayıcılıkla ilgilendiği görülmektedir (Aytan, 2021, s. 987). Hayat döngüsü içerisinde, iki cinsiyetin birbirini tamamladığından söz edilebilir. Kadına ve erkeğe isnat edilen farklı diğer bir meziyetin ise yönetim erki olduğu bilinmektedir. Devletlere baş olma geleneği ve milletleri yönetme arzusu her toplumda görülen isteklerdendir ve bu istek Türklerde zirve noktasına çıkmaktadır. Türk toplumu içerisinde erkeğin ve kadının konumu kendini çeşitli şekillerde gösterir. Kadınların da devlet yönettikleri toplumda (Kaplan, 2002, ss. 221-222) erkeklerin genellikle yönetim erkini ellerinde bulundurmaları yaratılıştan gelen fiziksel güç kavramıyla açıklanabilir. Tez çalışmasında kadın ve erkek kavramlarının tanımları yapılarak dünya üzerindeki görevleri belirtilmiştir. Aynı zamanda bu kavramların meziyetlerinin Türk milleti içerisindeki değerleri ve görev tanımlamaları yapılmıştır. O tanımlamalar şu şekilde beyan edilmiştir: Kadın, yetişkin

olan dişi insandır. Kadına yüklenen en önemli meziyetler arasında analık vasfı ve ev yönetiminde söz sahibi olma gibi özellikler bulunmaktadır (Püsküllüoğlu, 1995, s. 852). Buradan anlaşıldığı üzere, kadının ev içerisindeki liderliğinin erkekten daha çok olduğu görüşüne varılabilir. Erkek kelimesi ise kudret ve kuvvet manasına gelen erk kökünden türemiştir (Arseven, 1983, s. 530). Bu sözcük beraberinde güç, kahramanlık, yiğitlik, asker, işini iyi yapan kişi, koca, otorite, yönetim, duygusallıktan uzak olma ve iktidar (Ayverdi, 2006, s. 867), vasıflarını barındırır. Dahası erklik nişanelerinden olan erkek; yapısı itibariyle aktiftir, avcıdır ve hayatı güç ile elde edendir. Liderlik, bağımsızlık ve baskınlık erkeğin en önemli özellikleri olarak göze çarpar (Dökmen, 2007, Akt., Özcan-Elçi, 2018).

Kadın ve erkek kavramı ile bu kavramın işlevselliği Türklerde incelendiğinde, Ziya Gökalp'in eski Türklerdeki kadın figürü hakkında bilgiler verdiği görülür. O bilgileri Kaplan şu şekilde aktarmaktadır: "Eski Türkler hem demokrat hem de feminist idiler. Şölenlerde, kenkeşlerde, kurultaylarda, ibadetlerde ve ayinlerde, harb ve sulh meclislerinde hatun da mutlaka hakanla beraber bulunurdu" (Kaplan, 2002, s. 221). Ayrıca "binicilik, silahşörlük ve kahramanlık Türk erkekleri kadar Türk kadınlarında da vardı. Kadınlar doğrudan doğruya hükümdar, kale muhafızı, vali ve sefir olabilirdi." (Kaplan, 2002, ss. 221-222). Buradan yola çıkılarak kadınların kendilerine mal edilen meziyetlerin ötesinde farklı yeteneklere sahip oldukları söylenebilir.

Türklerde erkek kavramının ele alınış şekline bakıldığında, bu kavramın daha çok savaş ve askerlikle özdeşleştirildiği görülmektedir (Aksan, 2008, s. 38). Tarih sürecinde Türklerin yaşamında ülkeyi savunma, ülke işgallerine karşı durma, yeni yerler fethetme arzusu gibi unsurlar erkekleri, savaşçı olarak nitelendirmiş, onların düşmanı öldürmesi ise tam bir er ve kahraman olmalarıyla ilişkilendirilmiştir (Aksan, 2008, s. 41).

İlk Türk Devletleri'nin savaşçılık özellikleriyle ilgili belgeler bulunmaktadır. Bu özelliklerin büyük komutanlara atfedilen bilgiler içerdiği bilinmektedir. Bir milletin hayatta kalma mücadelelerini, diğer devletlerin baskılarından kurtuluş çabasını ve onların bu uğurda vermiş oldukları savaşları anlatan belgelerde, Türk milletinin kendini gerçekleştirmesi de övgü ile anlatılmıştır.

Güç, önemli bir kavram olduğu için savaşta galip gelmek de bir o kadar önemlidir. Türklerde savaşın konumunu belirleyen kadınlara oranla genelde erkekler olmuştur. Türk hükümdarları ülkelerindeki huzuru, refahı ve adaleti sağlamak için çeşitli kahramanlıklar yapmaktadır. Göktürklerin Kırgızlar ile olan cenklerini anlatan Orhun Abideleri'nde (Belli, 2003, s. 6) Göktürk beylerinin yaptığı kahramanlıkların kayıt altına alındığı görülmektedir.

Orhun Abideleri'nde Türklerin varlıklarını kanıtlamaları için yaptığı savaşlardan söz edilmiştir. İlteriş Kağan'ın baş kaldırışı anlatılırken kenttekilerin dağa çıktıkları dağdakilerin ise kente inip önce 70, sonra 700 kişi olduklarını belirten yazıt (Tekin, 2010, s. 26) "Yeti yüz er bolmış." (KT D13) (Tekin, 2010, s. 26) söylemiyle aktarılmıştır.

Yine Orhun Abideleri'nde, Kültigin'in babasını yitirmesi, ölmüş babasına karşın Umay olarak adlandırılan annesinin kutu[1] sayesinde, erkeklik adını alması anlatılır. Kültigin altı bölgeli Soğdaklar'a sefer yapar ve oradaki topluluğu bozguna uğratır. Bu sırada Çinli Vali Ongun, 50.000 kişilik ordu toplar ve Kültigin'in üzerine saldırır (Aydın, 2017, s. 55). Bu olayı anlatan beyitler şöyledir:

"Umay Teg Ögüm Katun Kutına
İnim Kül Tigin "er" at buldı
Altı yegirmi yaşına eçim kagan ilin törüsin
Anca kazgantı altı çup
Sogdak tapa süledimiz buzdımız tabgaç
On totok biş tümen, sükelti, sünüşdümiz" (KT D 31) (Ergin, 2011, s. 20).

Türklerde askerlik önemli bir olgudur. "Her Türk asker doğar" sözü ordu ve millet kavramlarının beraber ele alındığını göstermektedir (Demirel, 2022, s. 304). Orhun Abideleri'nde Kültigin'in askerlere hücum etmesi ve erlere saldırması olayı ele alınmıştır. Yani Göktürkler, karşı tarafın askerlerine er ifadesini kullanmıştır. Er ifadesi, "Kül Tigin azman kıratına binip sabırsızca hücum etti altı eri mızrakladı" (Tekin, 2010, s. 36) şeklindedir. Günümüz Türkçesiyle ele alınmış cümlenin eski Türkçedeki karşılığı "Kül Tigin azman akıg binip oplayu tegdi altı ering sançtı." (KT K5) (Aydın, 2017, s. 66) olarak ifade edilmiştir.

Yenisey Yazıtları'nda ise "er" kavramı yine mühim bir şekilde vurgulanmıştır. Bu kavram, "erlik erdemi" söylemiyle bağdaşlaştırılarak beyan edilmiştir. Erlik erdemi sözcüğünün diğer bir ifadesi "erin erdemi" (Kaplan, 1985, Akt., Sever, 2018) söylemiyle karşımıza çıkmaktadır. Yazılan beyitler: "Er erdemim, er erdemi için, erlik erdemim, erdem olursa kavmim kuvvetli kavimdir. Er adım Yula, Er adım Yaruk Tegin" şeklindedir. Buradaki er adı, "er erdemi" veya "erin erdemi" biçimiyle eski Türk toplumlarında bireysellikten ziyade toplumun faydasına cesaret ve güç göstergesinin sembolü olarak kendini gösterir. İnsanın erlik erdemine sahip olması, devletin içinde güçlü bir pozisyona gelmesiyle açıklanır. Bu da kahramanlık ve cömertlik yapmak suretiyle elde edilen bir vasıf olarak ele alınır (Kaplan, 1985, Akt., Sever, 2018).

[1] **Kut:** Eski Türklerde hükümdarlık yetkisinin tanrı tarafından hakana verilmesi olayıdır (Kafesoğlu, 2019, s. 239).

Begre Yazıtları'nda 67 yaşında ölen Tör Apa İçreki adında bir beyden bahsedilmektedir. Onun mezar taşında, beyin yaşadığı zaman öldürdüğü ya da öldüremediği hayvanlar ele alınmıştır. Bu ifade "Yedi kurt öldürdüm, pars ve geyiği de öldüremedim." (User, 2007, s. 53) şeklindedir.

Erlik erdemiyle ilgili 15 yaşında bir gencin Çin'e gittiği orada para kazandığı ve bu parayı da gelip kendi devletinde harcadığını aktaran Kaplan (2005) gencin 15 kurdu öldürmesiyle kahramanlıklarından bahsedip, bu olayı erlik erdemiyle açıklamaktadır (s. 29).

Bir mezar taşında, er ile ilgili olarak, "Er erdemin kalan eşim, bin erim sizlerle şehirdekilerim sizlere taylarımın nalbandı. Yedi sekiz adamım gitmek diledi, Er adım Yula ben er erdemim." şeklinde erlik erdemini anlatan beyitler mevcuttur (Kaplan, 2005, s. 29).

Esin'e (2001) göre Türklerde erlik adına sahip olma ve onu hak etme gibi olgular mevcuttur. Erlik olgusu, doğuştan gelmemekte, sonradan yapılan kahramanlıklar neticesinde kazanılmaktadır. Erin bu dünyadan öte tarafa göç etmesi durumunda ise ona, yiğitliğine uygun olarak kutsal mezarlara gömülme hakkı verilmektedir. Erkek anlamı dışında er adı kazanan kişiler, kendi boy birliklerinden eş-tuşu[2] er kişiler öldüklerinde ise erlik bengisu yani erlik edebiyatı diye adlandırılan abidevi mezarlara gömülme hakkı elde etmektedir (s. 138).

Türkler Erken Devirde, dünyayı yönetme erkini ilahi bir güçten aldıklarına inanmaktadır. Bu ilahi gücün adı kuttur. Gök-tengri kutu hana verir, han ise acunu (dünya) kut ile yönetir. Dolayısıyla Türkler bu inanca sahip olan kutsal bir millet olduklarına kanaat getirmektedir. Nitekim Hun hakanı için "Gök'ün temsilcisi kut sahibi Hun Tanhu'su dünyayı idare edebilirdi. Onun Tanhu unvanı da eski Türkçede genişlik, sonsuz, yücelik anlamlarıyla belirtilirdi." (Kafesoğlu, 2019, s. 244) ifadesine yer verilmiştir.

İslamiyet'in gelişiyle beraber "kut" inancı yerini "İ'lâ-yi Kelimetullah" anlayışına bırakmıştır (Doğan, 1992, s. 34). İslamiyet'ten önce kut inancıyla alplik yapan erlerin, İslamiyet ile beraber, kökeni Oğuz Türklerine dayanan, din uğruna savaşan alperen kisvesine büründükleri görülmektedir ("Alperenlik", 1983, s. 152). Dolayısıyla Türklerin sahip oldukları inançların, farklı dine girseler bile devam ettiği anlaşılmaktadır.

Mit kavramı üzerine.

"Mit" yani "myth" tabiri bazı ilkel toplumlarda "fable" veya "fiction" anlamına gelmektedir. Asıl anlamı kutsal, değerli, anlamlandırılmış, sahip olunan değerli şeyler olan mitin günümüzdeki anlamı ise "gerçeğin bozulması" olmuştur (Seyidoğlu, 2005, s. 15). Bu

[2] **Eş-tuş:** Aynı rütbedeki kişileri ifade etmek için kullanılan sözcük (Esin, 2001, s. 138).

kavramı tanımlayan Buxton (2016) mit için "Toplumsal bakımdan güçlü ve geleneksel olan hikâyelerdir." (s. 18) ifadesini kullanır. Ayrıca mitin tanımı için insanların anlamlandırımadıkları, zihinlerinde kurguladıkları olayları olağanüstü bir şekilde anlatmaları tanımlaması da yapılabilir.

İnsanoğlu doğa karşısında tek başına kaldığı zamanlarda, varoluş ve yaratılış sebebini anlamlandırmak için hayaller, öyküler ve edebi metinler oluşturur (Buxton, 2016, s. 18). Antik Yunan'da, öykü ya da söz ibaresi olarak tanımlanan "Mythos" ilkel insanların anlam veremedikleri gizemli doğa olaylarını bezeyerek onları gerçek dışı ve sözlü bir şekilde aktarmaları olarak tanımlanır (Özbay, 1999, s. 2). Mitosların amacı, insana ve evrenin doğasına, bereket ve yaratılışla ilgili bilgiler vermektir. Destanlarda ise olması gereken tavır ve davranışlar öğretilir (Karaosmanoğlu, 2005, s. 3). Mitler, toplumdaki kişilerin bilinçaltının dışa yansımasıyla oluşur. İnsan öbür dünya inancını keşfettiği zaman mitleri yaratmıştır. İnsanın oluşturduğu ilk mit, dünyanın fani olduğunu öbür dünyanın baki olduğunu anlamlandırması ile olmuştur (Sezgin, 2008, s. 14). Öbür dünyanın sonsuz olması inancı, insanın varlığının ebediyen süreceğini ve kişilerin ölümsüz olmak ya da bu dünyada ölümsüzlüğü yakalamak istemesiyle de bağdaştırılabilir.

Logos kavramına gelince, bu kavram daha çok doğa bilimleri için kullanılmakta ve gerçek insan gözüyle açıklanmaktadır. Mitos, gerçekten ne kadar çok uzaksa insan onu hayalinde o kadar şekillendirir. Logos ise mitosun tersine bir o kadar gerçeğin kendisidir (Özbay, 1999, s. 2). Dolayısıyla mitos hayali varlıklardan logos ise gerçeklikten beslenir.

İki kavram birleştirildiğinde mitoloji ortaya çıkar. Mitolojiyi tanımlayan Ögel, (2014) bu kavram için "İnsanlığın ruh aleminin sembollerle ifade edilmiş bir aynasıdır." (s. 23) ifadesini kullanır.

Tarihte mitlerin oluşumu.

Tarihte mitlerin oluşumunu Sezgin (2008) şu şekilde açıklamaktadır: Son Buzul Çağı'ndan sonra hayat koşullarına direnmek zorunda kalan insanoğlu, alet-edevat üretmek zorunda kalır ve mağaralardan farklı yerlerde yaşamak isteyerek hayat şartlarını değiştirmeye karar verir. Bu istek onları değişik kültürler oluşturmaya yönlendirir (s. 11). Ayrıca insanoğlunun içerisinde mücadele etmek zorunda olduğu bir ölüm korkusu vardır. Ölüm korkusu insanı sığınmak zorunda olduğu yüce güçlere iter ve insanoğlu çeşitli semboller yapar. Semboller arasında daha sonra sanat olarak adlandırılacak soyut silahlar da yer alır (s. 12). Tüm bu yapılanların sebebinde, ölümlü bir hayatta ölümsüz olma düşüncesine ulaşma arzusu yatar (s. 13).

Mitolojide anaerkil ve ataerkil oluşumlar.

Dünya üzerinde, mitolojilere bakıldığında ataerkilliğin egemen olmasından önce anaerkil dönemin önde gittiği anlaşılmaktadır. Anaerkil düşüncenin ekonomik, siyasal toplumsal ve dini temelleri tarımsal yıla dayanmaktadır. Ana tanrıça, ulu tanrıça ya da doğa ana en üstün varlık olan tanrıdır (Özcan-Elçi, 2018, s. 828). Yaklaşık 11.000 yıl önce Mezopotamya'da tarım kültürlerinin ana tanrıça merkezli kozmik bir dinin ilk mimarları olduğu belirtilir. Ayrıca bu dinde, yeryüzünün yani yeryüzü-ananın çocukları olarak bütün hayvanların, bitkilerin ve insanların olduğu da ileri sürülen bilgiler arasında yer almaktadır (Mascetti, 2000, Akt., Özcan-Elçi, 2018).

İlkel insanın anlayışına göre, çocuk sahibi olmada erkeğin etkisi fark edilmiştir. Erkek, kraliçe tarafından koca olarak alınır ve kraliçe onu bir yıl içinde kutsal koca olarak ilan eder. Bu kişi ilk olarak kraliçenin kardeşi ya da oğludur, daha sonra eş olarak belirlediği diğer erkeklerdir. Bu erkekler, kral olabilmek için birbirleriyle yarışır, ok ve yay kullanımını gerektiren fiziksel güç sayesinde birçok müsabakayı geçmek zorunda kalır (Rosenberg, 2006, s. 23). M.Ö. 2.400 yılına kadar süren bu durumda, Kral, baba ve başarılı savaşçı unvanı ile iktidar olmanın keyfini sürer. Krala başkaldıran saldırgan kabileler ise, anaerkil toplumu istila eder ve erkek egemenliğini oluşturan siyasi ve toplumsal bir düzen kurar (Rosenberg, 2006, s. 24).

Doğa, kan bağı ve toprağa bağlılık, anaerkil düşünceyi; doğaya hakimiyet ve akılcılık ise ataerkil düşünceyi oluşturur. Toprak ve tarımın önemli olduğu çağlarda yeryüzü merkezli anaerkil dinler hakimken sonrasında gelen gökyüzü merkezli ataerkil dinler, kadının konumunu ikinci plana atmış erkeği ilk sıraya çıkarmıştır. Ayrıca erkeklerin zaman içerisinde kendilerini kadınlardan üstün görmeleri, kadının ikinci plana itilmesinde etkili olmuştur (Sezgin, 2008, s. 14).

Llyod'e (1996) göre, (s. 49) dünya üzerindeki "İlerleme, aslında erkek olana yönelerek, kadın cinsiyetini terk etmekten başka bir şey değildir çünkü kadın cinsiyeti maddidir, edilgendir, cisimsel ve duyu-algısaldır oysa erkek, etken, rasyonel, cisim-dışı zihin ve düşünceye daha yakın olandır." (Akt., Akmaz, 2019).

Dünya mitolojileri incelendiğinde şu sonuçlara varmak mümkündür: İlk olarak toprak temelli anaerkil dinlerin mevcudiyeti söz konusudur. Sonraları gökyüzü temelli ataerkil dinler anaerkil dinlerin yerini alarak onları ikinci plana itmiştir. Dolayısıyla ilk başlarda ilerleme kadın üzerine olurken sonraları bu ilerleme yön değiştirerek erkek üzerine geçmiştir. Ayrıca kadın

cinsiyeti maddi bir konumda görülürken erkek cinsiyetinin manevi bir konumda görülmesi onu liderlik konumuna yükselten sebeplerden olmuştur.

Türk Mitolojisi

Türk mitolojisinde erkek ve kadının yaratılış efsaneleri.

Türk mitolojisinde, insanın yaratılışı ile ilgili birçok efsane bulunmaktadır. Onlardan bazıları şu şekilde beyan edilmiştir:

- Altay yaratılış efsanelerine göre kâinat sadece iki varlıkla başlar. Bunlardan biri Tanrı Ülgen, diğeri kişioğlu Erlik'tir. Önceleri Erlik, Tanrı Ülgen'in yardımcısıdır, sonraları ona şeytan olmuştur (Ögel, 2014, s. 453). Altay yaratılış efsanesine göre iyi ve kötü kavramının oluştuğu ayrıca kötü kavramının iyi kavramına baş kaldırarak vücut bulduğu anlaşılmaktadır.
- Altaylarda ilk insanın yaratılışı Tanrı Ülgen'in yeri, göğü ve insanı yaratmasıyla başlar. İlk insanlar Altın Dağ'da yaşar. Bu dağ tanrının katıdır. Oradan kovulan insanlar gökyüzüne iner. Ülgen, yedi erkek ve yedi ağaç yaratır. Buradaki yedi ağaç kadın görevi görür (Uslu, 2017, s. 29). Altayların diğer bir efsanesine göre, yine bir tanrı vardır ve bu tanrı insanları yaratır. Erkeklere denk gelecek sayıda ağaçların yaratılması ise kadının doğurganlık özelliğinin ağaçların gövdesiyle özdeşleşmesiyle açıklanabilir.
- İlk insan su üstündeki kil parçasından yaratılmıştır. Tanrı buna Erlik adını verir. Erlik daha sonra hırsına yenilir ve tanrıdan üstün olmak ister. Tanrı, insanları Erlik'ten korumak için Mandı Şirey'i ve onunla beraber yedi kişi yaratır. İnsanları yönetmesi için de han olarak Maytere'yi yaratır (Çoruhlu, 1998, ss. 98-105).
- Efsaneye göre, İlk Çağ'da yağan yağmurlar neticesinde birçok yerde sel ve çamur oluşumları meydana gelir. Bu çamur ve seller, Karadağcı denilen mağarada birikir. Bu mağarada toprak ve su, dokuz ay kadar kalır. Rüzgâr ve güneşin sıcaklığı ise bu toprak ile suyu pişirir. Erkek, güneşin sıcaklığını verdiği yengeç burcunda; kadın ise güneşin tam yetmediği başak burcunda meydana gelir (Ögel, 2014, s. 524). Erkeğin yaratılışının güneşin en verimli zamana denk gelmesini onun bedenindeki güçle, kadının ise bedeni daha narin olduğundan güneşin sıcaklığını yavaş yavaş yitirdiği zamanla özdeşleştirildiği görülmektedir (Açа, 2008, s. 41).
- Lebed Tatarları Efsanesi'ne göre, tanrı ilk olarak yeryüzünde tek başına yaşayan erkeği yarattı. Erkek bir gün uyurken şeytan erkeğin göğsüne bastı ve erkeğin kaburgasından bir kemik kırıldı ve yere düştü. Kemik uzadı ve bu kemikten kadın meydana geldi (Seyidoğlu, 1989, Akt., Çoruhlu, 1998).

- Tanrı Ülgen'in insanı yaratırken etleri için toprağı, kemikleri için taşı kullandığı belirtilir. Bununla bereber ilk olarak erkeği yarattığı, daha sonra da onun kaburgasından kadını yarattığı ifade edilir (Ögel, 2014, s. 465).

Türk mitolojisinde erkek ve kadının yaratılış hikâyeleriyle ilgili dikkat çeken noktalar şunlardır: İlk insanın yaratılması erkek üzerinden olur. Erkeklerin savaşı sonucunda iyi ve kötü bireyler belirlenir. Bu bireylerden iyi olan gök katına yükselirken kötü olanı yerin altına gönderilir. Bazı efsanelerde erkeğin madden varlığının oluşumundan sonra da kadının onun bir uzvundan dünyaya geldiği belirtilir. Efsanelerin bazı kısımlarında kadına doğurganlık atfedildiğinden doğadaki nesneler onun rahmiyle özdeşleştirilerek kadın anaç bir yapıda anlatılır.

Türk Mitolojisini Oluşturan Tipler

Türk mitolojisinde destanlar olağanüstü olayları (Demir, 2021, s. 17) ve kahramanlık içeren hikayeleri anlatmaktadır (Gültepe, 2015, s. 37). Destanlarda farklı tiplemeler mevcuttur. Bunlar alp tipi, gazi (alperen) tipi, bilge tipi ve kadın tipidir (Gültepe, 2015, ss. 45-49). Destan kahramanlarının tipolojileri ve bu tipolojilerin özellikleri şu şekilde belirtilir:

Alp-Er.

Alp karekterinin Türk mitolojisinde farklı özellikleri bulunur. Alpler, normal insanlar gibi doğmaz, doğduktan sonra da çiğ et yer ve henüz beşikteyken konuşmaya başlarlar. Yetenekleri, tanrısal güç ve kabiliyetleri, kısa sürede büyüyüp gelişmelerine yol açar. Bu özellikleri onların yapacakları kahramanlıklar hakkında bilgiler verir (Çobanoğlu, 2007; Kaplan, 2004; Akt., Bars, 2014). Bu bağlamda alp ile özdeşleşmiş dışsal görünümler arasında şunlar yer almaktadır: Öncelikle alp karekterleri; uzun boylu, iri endamlı, sakallı ve uzun saçlı, güzel yüzlü ve yakışıklı mizaçlara sahiptir. Üzerlerinde ise manevi güçle gelen mavi bir ışık hüzmesi bulunmaktadır (Gültepe, 2015, s. 45) (Şekil 1).

Şekil 1

Alp Figürü



(Bulut, 2020)

Alperen/Alpgazi.

Alp kavramı, İslamiyet ile birlikte alperen ve alpgazi olarak dile getirilmiştir (Doğan, 1992, s. 34). İslamiyet öncesi alplerde görülen özellikler alperenlikte de aynen devam etmiştir (Gültepe, 2015, s. 46). Alperenlik, daha çok din uğruna savaşan dervişlerden bahseder ve bu kavramın kökeni Oğuz Türklerine dayanır ("Alperenlik", 1983, s. 152). Alpagut kavramı ise yalnız başına düşmana saldırıp düşman tarafından yakalanmayan kimsedir (Çağbayır, 2007, s. 220). Kaşgarlı Mahmut alplerle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: "Alp yagida alçaq çogida", bu cümle "Yiğit düşman karşısında, yumuşak huylu adam savaşta belli olur." şeklinde günümüz Türkçesinde karşılık bulmuştur (Kaşgarlı Mahmud, 2005, s. 139). Alperenliğin maksadı İslam dinini gazayla beraber dünyaya yaymaktır. Alperenlikte şehitlik ve gazilik önemlidir. Şehit olunca İslam inancına göre cennet vadedilir (Gültepe, 2015, s. 46).

Bilge kişiler.

Türk destanlarındaki bilge kişi; iyi kalpli, başkahramanın yanında alpin yoldaşı, genelde özlü sözler söyleyen ve pir olan şahıstır (Gültepe, 2015, s. 47). Bilge kişiler dua eder, doğan yiğide ad koyar ve onlara yardımda bulunurlar (Düzgün, 2012, s. 24).

Kadınlar.

Türk destanlarında kadın, kutsal bir varlık olarak ele alınmıştır. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'u doğuran Ay Hatun ve Oğuz Kağan'ın evlatlarını doğuran biri ışıktan;

diğeri ağacın kavuğundan türeyen iki hatun, güzellikleriyle ilgili ele alınmışlardır (Gültepe, 2015, s. 49).

Türk Destanlarında ve Dede Korkut Hikâyelerinde Erkek İmgeleri

Türk destanlarında kahramanların doğum hikâyeleri üzerinde önemle durulmuştur. Bu hikâyelerde ilk olarak destan kahramanlarının evlatları olmaması durumunda, evlat sahibi olma arzuları dikkati çeker. Türk destanlarında evladı olmayan kişilerin evlat isteme eylemleri şu şekilde anlatılmıştır: Türklerde İslamiyet'ten önce "Kıdır" adıyla bilinen İslamiyet ile birlikte ise adı "Hızır" olan bir zatın varlığı bilinmektedir. Bu zatın bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler arasında bilhassa çocuğu olmayan kadınlara çocukları olsun diye dua etmesi yer almaktadır. Aynı zamanda kayın ağacının üzerinde bulunan Kıdır, çocuğu olan kadınlara bu ağaçtan inerek isim koymaktadır (Ögel, 2014, s. 5).

Çocukla ilgili başka bir olay ise çocuğu olmayan hükümdarın tanrıdan evlat istemesidir. Nitekim Oğuz Türklerinin efsaneleştirildiği Dede Korkut Hikâyeleri'nde bu olaya yer verilir. Bu hikayelerden biri Dirse Han'ın tanrıdan evlat istemesi olayıdır ki bu olay şu şekilde anlatılır: "(Dirse Han,) El kaldırdı hacet diledi, bir ağzı dualının alkışıyla Allah teala onlara bir çocuk verdi." (Gökyay, 2006, s. 35).

Manas Destanı'nda Manas'ın babası Yakup Han ve anası Çıyrıçı Hatun'un tanrıdan evlat istemesi, Dede Korkut Hikâyeleri'nde geçen Dirse Han'ın tanrıdan evlat istemesi olayına benzer. Destanda Yakup Han ve Çıyrıçı Hatun'un evlat arzusu şu şekilde anlatılır: Kara Han'ın oğlu Yâkub (Cakıp) Han ile Haydar Han'ın kızı Çıyrıçı Hatun'un çocukları olmamaktadır. Yâkub Han'ın tanrıya yalvarması sonucunda tanrının onlara bir oğul bahşettiği görülür (Gülensoy, 2018, s.14). Oğula "dört ulu peygamber" tarafından akıllı ve zeki anlamına gelen "Manas" adı verilir (Gülensoy, 2002, Akt., Gülensoy, 2003).

Evlat isteme dileği Türk mitolojisine bu biçimde yansırken isteğin sonucunda tanrının evlat bahşedip anaların gebe kalma olayları anlatılmaktadır. Kahramanın anasının ona gebe kalması ve kahramanı doğurması normal insanlara göre kutsallıklar barındırmaktadır. Dolayısıyla hükümdarın hatunu gebe kaldığında doğuracağı çocuğun özelliklerini bilmek için rüya görmekte ve bu rüyayı bazı olgun kişilere tabir ettirmektedir (Ögel, 2014, s. 54). Nitekim Manas Destanı'nda da buna benzer bir durum yaşanmıştır. Bu durum şöyle beyan edilmiştir: Manas Han'ın eşi Kanıkey Hatun'un gebeyken bir gece rüyasında yakınında çelik bir eğenin olduğunu görerek bu eğeyi koynuna koyduğu belirtilir. Sabah bu rüyayı yurttaki tecrübe sahibi insanlara anlattığında onlar, "kök yal töböt börü" demişlerdir. Bu cümlenin günümüz

Türkçesindeki karşılığı, “Bu çocuk gök yeleli korkunç bir kurt olacak.” (Ögel, 2014, s. 54) şeklindedir.

Bazı destanlarda kahraman, daha çok olgunlaşsın diye dokuz aydan fazla anne karnında kalır ve daha oradayken konuşmaya başlar ya da şarkı söylerdi. Bazı destanlarda ise çocuk anne karnındayken konuşur, yapmak istediklerinden bahseder ve kahraman olarak dünyaya gelirdi. (Ögel, 2014, ss. 3-7).

Türk mitolojilerinde doğumdan sonra yetişkin-er konumuna hızlı bir şekilde giren çocuklar göze çarpar. Bu bilgiye örnek olarak şunlar verilebilir: Oğuz Kağan doğduktan hemen sonra konuşup çiğ et yemeye başlar. Kırk gün sonra büyür ve yürür (Uğurlu, 2012, s. 169). Manas Destanı’ndaki Manas’ın henüz beşikteyken İslam ülkelerini zapt ettiği ve konuşmaya başladığı (Ögel, 2014, s. 162), kısa sürede büyüyüp geliştiği, boyunun ise beş metreye kadar uzadığı belirtilir (Uraz, 1994, s. 311). Manas’ın oğlu Semetey’in beş yaşında yurt yıkmasının, on beş yaşında ise ok atıp büyük illeri almasının beklendiği anlaşılmaktadır (Ögel, 2014, s. 576). Er-Töştük destanında ise Er-Töştük’ün, ikinci gün anne, altıncı gün baba demesi, yerinden kalkarak babasına “Ben sığırları gütmeye gideceğim.” ifadesini kullandığı belirtilmiştir (Ögel, 2014, s. 586).

Tek erkek evlat olmak Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Oğuz Kağan ve Metehan babalarının tek erkek evlatlarıdır. Manas Han için söylenen “Yalnız doğmuş er-Manas on yaşında ok atmış, on dördünde han olmuş” (Ögel, 2014, s. 16) şeklindeki beyitler tek erkek evladın ehemmiyetini ve erkekteki güç algısını vurgulamaktadır.

Tarih sürecinde Türklerin yaşamında ülkeyi savunma, ülke işgallerine karşı durma, yeni yerler fethetme arzusu gibi nedenlerle erkekler savaşçı olarak görülmüştür. Erkeklerin düşmanı öldürmeleri tam bir er ve kahraman olmalarıyla ilişkilendirilmiştir. Bu sayede erlere isim verme geleneği doğmuştur (Aksan, 2008, s. 41).

İsim verme geleneğinde aksakallı dedelerin ve Dede Korkut’un yeri büyüktür (Aksan, 2008, s. 43). Aksakallı dedelerin ad koyma geleneğine örnek olarak Er-Töştük Destanı gösterilebilir. Bu destanda ilk olarak erin adı yoktur. Ona kimse ad koymayınca aniden aksakallı biri gelip “Er-Töştük adını verir.” (Ögel, 2014, s. 586).

Dede Korkut hikâyelerine göre de Oğuzlar, kuvvetini kanıtlamayan çocuklara ad koymazlar ve ona sosyal anlamda da bir statü vermezlerdi (Kaplan, 2005, s. 29). Kahramanlık yapmayan çocuğa adsız denilmektedir (Acıpayamlı, 1992, Akt., Çiftcibaşı, 1998). Ad koyma geleneğiyle ilgili olarak kullanılan ifade şöyle beyan edilmiştir: “Ol zamanda bir oğlan baş kesüp kan dökmezlerse ad komazlardı” (Aksan, 2008, s. 43).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde ad koyma geleneğiyle ilgili birçok hikâye anlatılmaktadır. Bu hikâyelerden biri Boğaç Han'a ad koyulma hikâyesidir. Hikâyede kahramanlık yapan bir çocuğa Dede Korkut ad koyar. Hikâyenin ilk kısmında daha öncede belirtildiği gibi Dirse Han'ın evladı olmaz ve Dirse Han tanrıya yalvarır. Daha sonra Dirse Han'ın eşi gebe kalır ve bir oğlan doğurur (Kudret, 2018, ss. 9-10). Oğul 15 yaşına geldiğinde cengâver, bileği bükülmez bir delikanlı olur ve Bayındır Han'ın ordusuna katılır. Bayındır Han'ın bir buğrası birde boğası vardır. Boğa çok güçlüdür. Bayındır Han yazın ve güzün boğa ile buğrayı dövüştürür. Oğuz Beyleri de bu müsabakayı izler (Gökyay, 2006, s. 35). Bir gün boğayı çıkarırlar. Üç kişi boğanın solunda üç kişi sağında bulunarak boğayı demirlerle zaptederler. Dirse Han'ın oğlu ve üç arkadaşı âşık oynamaktadırlar, boğayı bırakırlar ve çocuklara kaçmalarını söylerler (İsimsiz, 2017, s. 19). Diğer çocuklar kaçar, ama Dirse Han'ın oğlu boğayı alt eder ve boğazını keser. Sonra Dede Korkut gelerek bu delikanlıya boğayı yenen anlamında "Boğaç" ismini verir (Demir, 2019, s. 127) (Şekil 2).

Şekil 2

Boğaç Han'ın Boğayı Zapt Ettiğini Hikâyeleştiren Bir Görsel



("Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikayesi", 2022)

Ad koyma geleneğine örnek olan bir başka hikâyede ise Dede Korkut, Bamsı Beyrek'e isim vermektedir. Cengâverlik gösteren bu eri, önce babası yüceltir, sonra Dede Korkut gelerek ona isim verir. Bu olay aşağıdaki beyitlerle şöyle anlatılır:

"Bay Büre Bey sordu:
Bre benim oğlum baş mı kesti, kan mı döktü?
Evet, baş kesti, kan döktü adam devirdi dediler.
Bre bu oğlana ad koyacak kadar var mıdır dedi.
Evet Sultanım fazladır dediler" (Şen, 2006, s. 157).

Bunun üzerine Oğuz boylarını çağıran Bay Büre Bey, Dede Korkut'u da davet eder ve Dede Korkut gelerek oğlana ad koyar (Karaalioğlu, 1994 s. 66). Bu durum Dede Korkut'un sözlerine şöyle yansır:

"Ünün anla sözüm dinle Bay Büre Bey
Allah-u Teâla sana bir oğul vermiş, bağışlasın
Yüce sancak taşıyınca
Müslümanlar yardımcısı olsun
Karşı yatan kara karlı dağlardan aşar olsa
Kadir Allah-u teala senin oğluna aşıt olsun
Kanlı kanlı sulardan geçerse geçit versin
Kalabalık kafire girince
Allah-u Teâla senin oğluna fırsat versin
Sen oğlunu "Bamsam" diye okşarsın
Bunun adı aygırlı "Bamsı Beyrek" olsun
Adını ben dedim, yaşını Allah versin" (Gökyay, 2006, ss. 74-75).

Dede Korkut Hikâyeleri'nden bir diğeri de Basat'a ad konulmasıdır. Hikâyede Dede Korkut, ere öğüt verdikten sonra ona ad koyar. Bu olay şu şekilde dile getirilmiştir: "Dede Korkut geldi. Oğlanım sen insansın hayvanlarla arkadaş olma. Gel güzel ata bin, yakışıklı yiğitlerle eş ol, at koştur, büyük kardeşinin adı Kıyan Selcük'tür. "Senin adın Basat olsun. Adını ben verdim yaşını tanrı versin." (Karaalioğlu, 1994, s. 169) dedi.

Ad koyma konusunda diğer hususlardan biri de tanrıdan bir ad istenmesidir. Bir diğeri ise erin kendi adını kendi koymasıdır. Nitekim Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un kendi adını kendinin koyduğu belirtilir (Ögel, 2014, ss. 17-19). Oğuz bir yaşındayken "Ben bu otağda oturduğum için adımı Oğur koymak gerekir." (Togan, 1972, Akt., Bars, 2013) demiştir.

Oğuz Kağan Destanı'nda erlerin cengâverlik yaparak bir adı hak etme çabası içinde oldukları anlatılmaktadır. Oğuz'un kar ile kaplı bir dağa kaçan atını dokuz günde bulan askere Karluk adı, bir kağanın kardeşine şehri düzenli bir şekilde koruduğu için ise Saklap adı verildiği (Aksan, 2008, s. 43) anlatılmaktadır.

Türk Sanatında Yiğitliği Anlatan Destanlar

Alp-Er Tunga Destanı.

Alper Tunga, M.Ö. VII. yüzyılda Maveraünnehir'de yaşamış ve Türk hükümdar soyunun atası olarak kabul görmüş bir Türk hakanıdır. Türk-İran savaşlarında yer alarak İran'ı birçok kez bozguna uğratan Alper Tunga, Saka Türklerine en parlak zamanı yaşatmış ve Türk destanlarında kahramanlığın sembolü olmuştur (Alptekin & Şenocak, 2019, s. 128). İran hükümdarı Keyhüsrev tarafından hileyle öldürülen Alper Tunga'nın adı (Uslu, 2017, s. 84) Şehnamede Afrasiyab olarak geçmektedir (Abdurrahman, 2004, s. 2).

Kaşgarlı Mahmut, Dîvânu Lugâti't Türk'te, Alper Tunga'nın ölümüyle onun ülkesinde ki kişilerin hüzün ve üzüntü duyduğunu dile getirmektedir (Mahmud el Kaşgari, 2019, s. 69). Bu da Alper Tunga'nın Türkler için ne derece önemli bir hükümdar olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, Alper Tunga için farklı beyitler dile getirilmiştir. O beyitlerden birinde Alper Tunga hakkında şu ifadelere yer verilmiştir:

"Bu Türk beğlerinde atı belgülük
Tunga Alp Er idi katı belgülük
Bedük bilgi birle Öküş erdemi
Biliglik ukuşlug budun ködremi
Tacikler ayur anı Afrasiyab
Bu Afrasyab tutdı iller talab" (Uslu, 2017, s. 85).

Karahanlı Devleti, kendi kökenini İran mitolojisindeki Afrasiyab'a bağlayarak ona Alper Tunga derdi. Buna mukabil Selçuklular da kendi kökenlerinin Afrasiyab'tan geldiğini ileri sürmüşlerdir (Ögel, 2014, s. 72). Kaşkarlı Mahmut'un Dîvânu Lugâti't Türk adlı sözlüğünde Alper Tunga sagusu geçmektedir. Bu sagunun günümüz Türkçesiyle yorumlanmış haline bakıldığında, burada Alper Tunga'nın ünlü hakan Afrasiyab olduğu bildirilmiştir (Mahmud el Kaşgari, 2019, s. 69).

Yazıcı'dan (1988) edinilen bilgiye göre: Afrasiyab yer altında yüz sütunlu, güneş, ay ve yıldızlarla aydınlanan; içinden süt, su, şarap, yoğurt ırmakları akan; duvarları demirden bir kale içinde yaşar. Dakkak'ın dedesi Zenginev'in İran'ı işgal ettiği sırada İranlılar, Afrasiyab'dan yardım isterler. Afrasiyab Zenginev'i kovar ve ferre[3] kavuşur. 400 ila 2.000 yıl kadar yaşadığı söylenen Afrasiyab'ın efsanesinde, İran'a saldıran Orta Asya bozkır göçebelerinden bahsedilir. Aynı zamanda bu efsanede Sakalar, Akhunlar ve Göktürklerin saldırısı da geçmektedir (s. 478).

[3] **Ferr**: Zerdüşt metinlerinin yazılı olduğu Avesta'da, tanrı tarafından kişiye verilen yönetme yetkisidir. Ferr; ferre, farr, kelimesi ile karşılanmaktadır (Duran, 2021, s. 364).

Abdurrahman'dan (2004) edinilen bilgiye göre: İslami kaynaklarda, Afrasiyab'ın babası Peşeng, ona Nodar döneminde İran'a sefer yapmasını söyler. Sefere çıkan Afrasiyab, 12 sene İran'da kalır, Nodar ise ölür. Afrasiyab'ın kardeşi Agriras, bu savaştan önce alınan esirleri serbest bırakır. Afrasiyab buna kızar ve Agriras'ı kılıcıyla ikiye böler. Bu olay üzerine Zal, Agrisas'ın intikamını almak ister ve ordunun başına Minuçhr'nin torunu Zav'ı getirir. Ordunun başına getirilen Zav, Afrasiyab'ı mağlup eder. Zav'ın ölümü üzerine turan hükümdarı Peşeng Afrasiyab'ı tekrar İran'a sefere yollar. Zal ise ihtiyarlamıştır ve ordunun başına Rüstem'i getirir. Rüstem tekrar Afrasiyab'ı yener ve Peşeng'le barış anlaşması imzalar (s. 3). Antlaşmaya göre, Turan ve İran sınırı tekrar Amu Derya olur ("Efrasiyab", 1994, s. 479). Bu olay Şehname'de Afrasiyab'ın ağzıyla şöyle anlatılmaktadır: "Çin'den Amu Deryası'na kadar olan topraklar benim hâkimiyetim altındadır. Amu Deryası sınırında ki Soğdlar benim orduma tabidirler. Turan ile İran'ın düşmanlığı aslında Selm ile Tur'dan başlamıştır." (Abdurrahman, 2004, s. 3).

Ögel'den (2014) edinilen bilgiye göre, Orta Asya'da Türklerin komşuluk ilişkileri içinde oldukları İran dillerini konuşan kavimler bulunmaktadır. İlişkilerin Göktürkler zamanında artmasıyla Batı Türkistan halklarının dillerine, mitolojilerine ve kültürlerine İran etkisinin girdiği görülmektedir. Karahanlı ve Selçuklu Devletleri de bu etkileşimin içerisinde yer almaktadır. Karahanlı ve Selçuklular soylarını Afrasiyab'a bağlamaktadır. Dolayısıyla bu devletler Afrasiyab'ın, Issık Gölü tarafına yerleştiğini bilmekte ve ona Alper Tunga demektedir (s. 78).

Şu Destanı.

Şu destanı, bir yiğitlik destanıdır. Kaşgarlı Mahmut'a göre M.Ö. IV. yüzyılda yaşamış olan Hakan Şu, ünlü bir Türk hükümdarıdır. Ülkesindeki insanların can ve mal kaybına uğramasından endişe eden Şu, aynı zamanda bir yiğit konumundadır (Uslu, 2017, ss. 88-89).

Destanda Zülkarneyn adında bir kişi görülmektedir. Kaşgarlı Mahmut ve Orta Çağ İslam tarihçilerinin birçoğu Zülkarneyn'den Makedonya'nın ünlü hükümdarı İskender olarak bahseder. Destana göre İskender, Semerkand'ı geçer ve Türk ülkelerine doğru yol alır. Türk hakanı Şu da ona karşı tedbirler almaktadır (Ercilasun, 1991, ss. 6-7).

Oğuz Kağan Destanı.

Oğuz Kağan Destanı Türklerin millî destanlarının en önemlilerinden biridir. Dünya üzerinde güneşin üzerinde doğup battığı bütün yerlerin Oğuz Kağan tarafından fethedildiğine inanılır (Demir, 2016, ss. 13-14). Bu açıdan bakıldığında Oğuz Kağan'ın dünyayı yönetme erkine sahip bir hakan olduğu anlaşılabilir.

Destanın giriş kısmı, Ay-Kağan'ın bir oğlu olduğundan bahseder. Destanda, Ay Kağan, Oğuz Kağan'ın annesidir (Ögel, 2014, s. 147). Ay Kağan'a verilen isim gök menşelidir. Nitekim, Türklerde gök menşeli unsurlara yüklenen anlamların çok derin olduğu anlaşılmaktadır.

Destanın girişinde Ay Kağan'ın çocuğunun olması şu şekilde anlatılmaktadır:

"1. Olsun dediler.
Onun resmi işte budur:

2. Ondan sonra da yine, sevinç, neş'e buldular.
Yine günlerden bir gün:

3. Aydın oldu gözleri, renklendi, ışık doldu,
Ay Kağan'ın o gündü, bir erkek oğlu oldu" (Ögel, 2014, s. 131).

Türk mitolojisinde genellikle erkek çocuklarının çok çabuk yetişkin-er kisbetine geçtiği görülmektedir. Oğuz Kağan da doğumunun ardından kısa bir süre geçmesine rağmen çiğ et yemiş, konuşmuş ve yürümüştür. Bu olaylar Oğuz Kağan'ın tanrı misyonunu yüklenmesinde etkili olmuştur (Bayat, 2006, s. 152). Destanda bu durum şöyle anlatılır:

"6. Geldi ana göğsüne, aldı emdi sütünü,
İstemedi bir daha, içmek kendi sütünü!

7. Pişmemiş etler ister, aş, yemek ister oldu!
Etraftan şarap ister eğlenmek ister oldu!" (Ögel, 2014, s. 131)

Destanın ilerleyen kısımlarında Oğuz Kağan'ın gözleri ala, yüz rengi mavi, ağzı kızıldır. Belirtilen renk sembolizmi Türk mitolojisinde tanrı oğluna atfedilen sıfatlardandır (Bayat, 2006, s. 148). O beyitler ise şöyle aktarılır:

"4. Gömgök, gök mavisiydi, bu oğlanın yüz rengi,
Kıpkızıl ağzı ile, ateş gibiydi benzi.

5. Al al idi gözleri, saçları da kapkara!
Perilerden de güzel, kaşları var ne kara!" (Ögel, 2014, s. 131).

Oğuz Kağan'ın gençliği adlı kısımda bir kahramanlık öyküsü anlatılmaktadır. Bu bölümde Oğuz ilinde, içinden nehirler geçen insan ve hayvanların yaşadığı büyük bir ormandan bahsedilir. Bu orman içerisinde insanoğlunu ve diğer hayvanları bedbaht eden büyük bir gergedan yaşamaktadır. Nitekim Oğuz Kağan adındaki yiğit eline aldığı savaş aletleriyle bu gergadanı yok ederek yurdunu zulümden kurtarır. Böylece Oğuz Kağan er konumuna yükselir (Ögel, 2014, s. 19).

Destanla ilgili anlatılan diğer kısımda ise Oğuz Kağan'ın göğün kızıyla evlenmesi yer alır. Oğuz, gökten inen bir kızla evlenir. Bu kızdan Oğuz'un Gün, Ay ve Yıldız adında üç oğlu olur. Daha sonra yerin kızıyla evlenen Oğuz'un bu evlilikten Gök, Dağ ve Deniz adında üç evladı olur (Bayat, 2006, s. 158). Oğuz Kağan'ın bu altı evladının Türk milletinin kökenini oluşturduğu bilinmektedir.

Türk destanlarında kadın, dişi ve kutsal bir varlık olarak ele alınmıştır. Nitekim Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'u doğuran Ay Kağan ve Oğuz Kağan'ın evlatlarını doğuran -biri ışıktan diğeri ağacın kavuğundan türeyen- iki hatun güzellikleriyle dikkat çekmektedir (Gültepe, 2015, s. 49).

Oğuz Kağan'ın, babası Karahan ile olan mücadelesi ve Karahan'ın ölümü destanın diğer bir kısmında anlatılan cengâverlik olaylarındandır. Bu konu destanda şöyle anlatılır:

> "Oğuz Kağan bir gün avdaydı. Babası Karahan oğlunun başka bir dine girdiğini haber aldı. Karahan Oğuz'u yola getirmek için üzerine asker yolladı. Bu durumu öğrenen Oğuz'un karısı ona haber verdi. Oğuz saldırı girişimini etrafındakilere duyurdu. Oğuz'u sevenler onunla kalırken diğerleri Karahan'ın yanına geçti. Savaş oldu ve bu savaşta Karahan öldü (Uluğbek, Akt., Ömer, 1997). Karahan'ın askerleri dağılıp kaçtı bir kısmı da Oğuz Kağan'a itaat etti. Sonuç olarak tüm halk Müslüman oldu ve Oğuz Kağan'a ant içerek onun hükümdar olduğunu kabul ettiler." (Uluğbek, Akt., Ömer, 1997).

Destanın ilerleyen kısmında Oğuz Kağan bir gün ordusuyla ağaçların ardından ilerleyerek İdil Nehri'ni geçer. Orada Ulu Usyuteng adında bir hakanın şehri vardır. Ustunyeg'in şehrinde bir bey görür ve ona Kıpçak adını verir. Oğuz tekrar yola koyulur, bir kurt ortaya çıkarak Oğuz'a yol gösterir (Şekil, 3). Daha sonra İt-Barak'ın ordusuyla karşılaşan Oğuz, bu orduyu bozguna uğratır. İt-Barak öldürülür. İt-Barak'ın malı, yurdu ve halkı Oğuz'un üzerine geçer (Aksan, 2008, s. 43; Uslu, 2017, s. 96).

Destan, Oğuz Kağan'ın bir ata binerek atın çölde gözden kaybolmasıyla devam eder. Oğuz'un atı, tepesi yüksek karlarla kaplı bir dağa kaçar. Ordudaki kahraman bir tigin dokuz gün sonra Oğuz'un atını bulup getirir. Oğuz bu askere "Karluk" adını verir ve onu birçok ile han yapar (Aksan, 2008, s. 43; Uslu, 2017, s. 96).

Şekil 3

Oğuz Kağan'ın Rehberi Olan Gök Tüylü ve Gök Yeleli Erkek Kurt



(Şenses, 2013)

Manas Destanı.

Manas, Kırgız bölgesinde yaşamış bir bahadır ve kabile reisidir. Destanda Manas'ın hikâyesi, Manas'ın yiğitliği ve cengâverliğiyle beraber anlatılır (Ögel, 2014, s. 535). Doğduğunda teni beyaz, pamuk gibi, kemikleri ise bakır gibidir (Gülensoy, 2018, s. 23). Aynı zamanda vücudu iri yarı olan Manas, elinde bir kan pıhtısıyla doğar. Ormanda büyüyerek vahşi hayvanlarla başa çıkar (Ögel, 2014, s. 540).

Manas Destanı üç bölümden oluşur. Birinci bölümde: Manas'ın doğumu, kendini güç sahibi olarak tanıtması, ilini düşmanlara karşı koruması, Kırgızlar'ı bir bayrak altında toplaması, Kırgızlar arasında yapılan savaşlarda kazandığı ünü ve Kalamur'a karşı elde ettiği başarılar ve ölümü anlatılır (Gülensoy, 2003, s. 557; Radlof, 1995, s. 20). İkinci bölümde: Manas'ın oğlu Semetey'in doğumu, yaşamı ve ölümü, son bölümde ise Semetey'in oğlu Seyrek'in doğumu ve babasının öcünü alması olayı anlatılır (Radlof, 1995, s. 20).

Manas Destanı'nda Manas'ın doğumu ve cengâverlikleriyle ilgili bilgiler şu beyitlerle anlatılmaktadır:

"Ormanda doğan Manas, ayılarla boğuşan
Birden yolunu kesen çöl parsıyla baş çıkan
Akrep gözlü er manas çok iri vücutluydu
Bir kubbe yanı gibi büyük görünüşlüydü

Er manas doğar iken herkes şaşırmış idi
Kanlı elini gören aklın kaçırmış idi
Bir kara kan parçası sağ avucunda var idi
Bir koyun bağrı kadar, bir kanı tutar idi
Kaşları çatık çatık göz üstü büyük idi
Gözleri kızıl kızıl yüzüde göm-gök idi
Büyük âşık kemikli
Yakup bayın öz oğlu
Asil doğan er-Manas" (Ögel, 2014, s. 540).

Destanda Manas'ın diğer özellikleri şöyle anlatılır: Destanın bazı yerlerinde "Kaplan doğan er-Manas" söylemi geçer. Ayrıca Manas annesinin karnında 10 ay kalmış ve olgunlaşmıştır. Diğer bir husus ise Manas'ın annesinin tek evladı olmasıdır ki bu özelliğiyle de annesi bütün çabasını cengâver ve yiğit olması için Manas'ı doğurmaya harcamıştır (Ögel, 2014, s. 545).

Saltuk Buğra Han Destanı.

Bu destan Orta Asya'da kurulmuş İslamiyet'i kabul eden ilk Müslüman Türk Devleti olan Karahanlılar'ı konu edinir.

Karahanlı hükümdarı Saltuk Buğra Han, 940 yılında farklı vilayetlerdeki insanları İslamiyet'e çağırmaktadır. İnanmayan kişilere ise kerametler göstermektedir. Destana göre Saltuk Buğra Han, inanmayanları ağzından saçtığı ateşlerle yakar (Turan, 1998, s. 57).

Battal Gazi Destanı.

Battal Gazi Destanı, Oğuz Türklerinin İslamiyet ile beraber Anadolu'ya gelmeleriyle başlar. Türkler, Horasan ve Türkistan üzerinden Anadolu'ya gelirler. Haçlı Seferleri ile karşı karşıya kalırlar ve bu savaşlardan galip çıkarlar. Battal Gazi Destanı, Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri için verilen mücadeleyi ve İslamiyet için yapılan cenkleri anlatmaktadır. Battal Gazi Destanı'nda Türk-Doğu Roma mücadeleleri anlatılarak bu süreçte bir kahraman sembolleştirilmiştir (Bars, 2015, s. 75). Dolayısıyla Battal Gazi'nin, Doğu Roma ile cenk yapan alperen kisvesine bürünmüş bir er olduğu anlaşılmaktadır.

Türk destanlarında ve Dede Korkut Hikâyeleri'nde, erlik kavramı ululaştırılarak anlatılmaktadır. Erlerin kendilerine ait özellikleri diğer insanların özelliklerinden farklıdır. Henüz ana rahmine düşmeden dört gözle beklenen erlerin, ana rahmine düştüklerinde normal insanlardan üstün özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır. Doğum esnasında ise bu erlere

kutsiyetler atfedilmektedir. Erlerin doğumdan sonraki hayatta ad almaları ve adlarına layık olmaları için çeşitli kahramanlıklar yaptığı görülür. Yapılan kahramanlıklara Dede Korkut Hikâyeleri'nde çokça yer verilmiştir. İslamiyet'ten önce ükeleri ya da milletleri için savaşan erlerin, İslamiyet ile beraber kerametler gösteren kahramanlara dönüştükleri görülmektedir. Ayrıca, bazı kahramanlar düşmanlarını bozguna uğratırken; bazıları düşmanları tarafından hileyle öldürülmektedir. Öldürülen erlerin namları ise kendilerinden sonra gelen milletler tarafından sahiplenerek ve yaşatılarak ölümsüzleştirilir.

Türk Mitolojisinde Yiğit Erlere Verilen Semboller

Türk mitolojisinde erlere ait bazı özelliklerin yer aldığı bilinmektedir. Bu çalışmada daha önce bu kutsamalara ait bilgilere yer verilmiştir. Doğumu kutsanan çocuğun özellikle uyuduğu beşik, ona layık olacak şekilde süslenmektedir (Sarı, 2017, s. 28). Çocuk yetişkin duruma geldiğinde kendi erliğini simgeleyen çizmeler giymektedir (Ögel, 2014, ss. 20-21). Beline taktığı kuşak ve kemerler de onun yiğitliğini gösteren bir semboldür (Sarı, 2017, s. 28). Türk mitolojisinde erlerin kemerlerine taktıkları silahlarla kendini ve milletini korur pozisyonda oldukları görülmektedir.

Yiğitlerin beşiği.

Türk mitolojisinde erlerin doğumu ve beşikleri birbirini tamamlayan iki semboldür. Bu semboller, genelde Kuzey Türk Destanları'nda şöyle anlatılır: "Muradım doğduğu zaman beşiği ünlü oymacı ve boyacılara süslettirildi. Kara atlas ile kemahlara belendi üşümesin diye en değerli kürklere sarıldı." (Sarı, 2017, s. 28).

Yiğitler ve çizmeleri.

Türk mitolojisinde yiğitler ve çizmeleri yan yana görülmektedir. Destanlarda görülen yiğitlikle ilgili ifadeler şu şekilde anlatılmaktadır: "Kara Kökül adlı yiğit 14 yaşına kadar uyudu, ondan sonra uyanıp kalktı, Kulan Kula atını eğerledi. Sahtiyan çizmelerini giydi, kılıcını kuşandı, süngüsünü sürütüp atına bindi." Diğer bir ifade de ise "Muradımın babası oğlunun hanlığa layık doğduğunu göstermek için hakandan bir ayakkabı ister." (Ögel, 2014, ss. 20-21) şeklindedir. Türk mitolojisinde geçen çizme sembolü sadece mitolojiyle sınırlı kalmamış; Erken Devir Türk Devletleri'nden Osmanlı'ya kadar çeşitli kurumlarda ve mezar taşlarında da erlik, alplik ve beylik sembolü olarak kendini göstermiştir. Tez çalışmasının ilerleyen kısımlarında çizmenin ne ifade ettiği bilgisine ayrıca yer verilmiştir.

Yiğitlerin kılıçları.

Kuzey Türk Masalları'nda kılıç ustalarının yer aldığı belirtilmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nın Farsça versiyonunda yer alan ibare şu şekildedir: Bir bey olan Ali Han, "Oğlunun beline bir kılıç bağlayıp adın Kılıç Aslan olsun." (Togan, 1982, s. 72) demiştir. Kılıç, Türklerde önemli bir yakın savaş aletidir. Alplerin ve beylerin bellerinde ve kınında duran kılıçlar bulunmaktadır. Bu durum, onları her an tehlikeye karşı koyacak hazır bir konuma getirmiştir. Ayrıca kılıç sembolü, Erken Devir Türk Sanatı'nda, Göktürk heykellerinde ikonografik bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. Bir elinde kadeh tutan alp ve bey figürlerinin diğer ellerini ise bellerindeki kemerlere takılı kılıçlara götürdüğü görülmektedir. Bununla birlikte kılıç, gerek sembolik anlamda ve gerekse manen Türklerde bu derece önemliyken yiğitlere verilen bazı isimlerin de savaş aletleriyle bütünleştiği kanısına varılmaktadır.

Yiğitlerin kuşak ve kemerleri.

Kemer, Türk hakan ve beylerinin sembollerindendir. Kemerle ilgili bir beyit şöyledir: "Ak köpük aldı yiğit anasının karnında konuşuyor. Doğunca belimi kuşak ile bağlayacağım." (Sarı, 2017, s. 28). Türklerin kemerlere olan düşkünlüğünün mitolojiye de yansıdığı anlaşılmaktadır. Türkler, Erken Devir'den beri kaftan ve kıyafetlerinin üzerine kemer takmaktadır. Daha sonra kemerlere plaka takıldığı ve bunların sanat eserlerine yansıdığı anlaşılmaktadır. Yine bu bilgilere tez çalışmasının ilerleyen kısmlarında yer verilmiştir.

İlk Çağ Dünya Uygarlıkları ve Bu Uygarlıkların Mitolojilerindeki Kadın ve Erkek İmgesi

İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları'nda kadın ve erkek figürü.

Dünya üzerinde yaşamış İlk Çağ Medeniyetleri'nde cinsiyetçi oluşumları görmek kaçınılmazdır. Kadın ve erkeğin -yaratılış gereği bedensel ve ruhsal olarak- farklı özellikler taşıması, iş yükü sorumluluklarını da beraberinde getirmiştir.

İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları'ndan (Şekil 4) olan Hititler, genel anlamda sosyal sınıflara ayrılmayan feodal yapılı bir medeniyettir. Yönetimin başında kral vardır. Kadının yönetime katıldığına dair herhangi bir belge bulunamamıştır. Erkek; evlilikte kadını alan, ona sahip olan ve evi yöneten konumundadır. Çocukların üzerinde hak sahibi olan baba, kızını kendi istediğiyle evlendirmektedir. Ayrıca erkek, eşiyle boşandığında bir çocuk hariç diğer çocukları kendi yanına alabilmektedir (Güngör, 2014, ss. 130-146).

Şekil 4

İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları Haritası

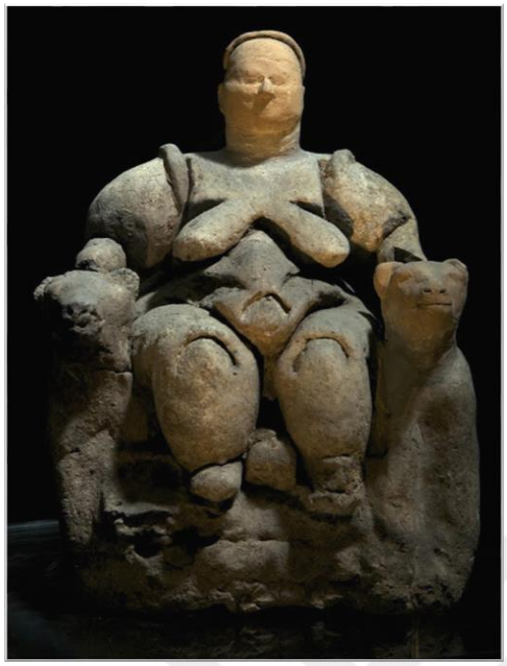


(Pamuk, 2016)

M.Ö. ilk binde Asur, Babil, Urartu Medeniyetleri'nde genel olarak insan şeklinde tasvir edilmiş tanrıların cinsiyetleri erkektir. Frig ve Lidya gibi uygarlıklarda dişil unsurların tasvir sanatlarında ön planda olduğu görülmektedir. Bereketi ve doğurganlığı simgeleyen Kibele bunun örneğidir (Şekil 5). Urartu ve Asur sefer yazıtlarında, savaştan sonra kadınların ganimet olarak verildiği ifade edilmiştir. Kemer ya da madalya tokalarında çeşitli işler yaparken tasvir edilen kadın, kamusal alanda çalışmazken erkekler ise çeşitli mesleklerle simgelendirilmektedir (Konyar, 1984, ss. 244-254). İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları'nda mesleki yeterliliklerin erkeklerden oluştuğu sonucuna varılabilir.

Şekil 5

Tanrıça Kibele



(Karaca, 2017)

İlk Çağ Mezopotamya Uygarlıkları'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 6

İlk Çağ Mezopotamya Uygarlıkları Haritası



(Savsak, 2022)

İlk Çağ Mezopotamya Medeniyetleri'nden (Şekil 6) olan Sümerler, eğitimden dine kadar birçok alanda ileri seviyede işler yapmıştır. Sümerler'de kadın ve erkek arasında farklılıklar vardır. Bu farklılıklar yaşamın her alanında kendini hissettirmektedir. Sümer tabletleri üzerine yapılan araştırmalarda öğretimin genelinin zengin çocuklarının etrafında

şekillendiği ve Sümer okullarında herhangi bir kız çocuğunun ismine rastlanmadığı görülmektedir (Kramer, 1990, s. 3).

Sümer metinlerinde tanrılar; yeme, içme, hastalanma, yaralanma, çocuk sahibi olma, sevinme ve nefret etme gibi insani özelliklerle ifade edilmektedir. Yani insani nitelikli tanrılar söz konusudur. Tüm bunlara rağmen her tanrının farklı özellikte tanrısal alametleri de bulunmaktadır. Her tanrı bir kentte kendisi adına yapılmış mabette yaşamaktadır ve o kent o tanrının himayesinde gelişip büyümektedir (Altuncu, 2014, ss. 120-121).

Sümer mitolojisindeki en önemli tanrılar; An, Enlil, Enki, Ninhursag, Ninna-sin, Utu ve İnanna'dır (Altuncu, 2014, s. 122). Tanrıların sırası ve görevleri şu şekilde belirtilir: An, gökyüzü demektir. İlk hareket oluşumunu belirleyen An, erildir ve en üst güce sahiptir. Ki, Sümerler'de yer tanrısı, Enlil ise hava tanrısı olararak bilinir. İlk Çağ'da Mezopotamya'da An'ın etkisinin azalmasıyla Enlil öncelik kazanmıştır. Enki yer altı suları tanrısı, Ninhursag ise doğurgan hatun, soylu kraliçe, dağlık ülkenin kraliçesi manasına gelir. Nanna, ay tanrısıdır ve Enlil'in oğlu olarak bilinir. Utu, güneş tanrısıdır. İnanna (İştar), tabletlerde gökyüzü tanrısı An'ın, Enlil'in ya da ay tanrısı Nanna Sin'in kızıdır ve güzellik tanrıçasıdır (Altuncu, 2014, ss. 123-133).

Bu özelliklerle beraber Sümerler'de Ki'nin yer tanrısı olarak dişil, An'ın gök tanrısı olarak eril olduğu bilinmektedir. Onların birleşmesinden Enlil doğmuştur. Sümerler sonraları yer gibi önemli bir mekândan sorumlu olan tanrının eril olmasını istemiş olabilirlerdi ki Enlil'e yerin efendisi adını vermişlerdir. Enlil evrenin kralı ve tanrıların babası olarak sembolleştirilmiştir. Enlil, tarım aletlerini yaparak insan ve hayvan için gerekli olan bitkileri yetiştirmiş ayrıca doğayı Emeş (yaz) ve Enten'in (kış) tohumlarıyla döllemiştir (Kramer, 1990, ss. 13-14).

Sümerlerde anlatılan bir efsaneye göre: Sümer tanrıçalarından göğün kraliçesi olan İnanna, ölüler diyarına inmek ister. Tehlike barındıran yer altı, kız kardeşi Ereşgikal'ın hâkimiyetindedir. İnanna yer altına gidince saldırılara uğrayıp ölür ama Enki onu tekrar diriltir. Kurallar gereği yer altı dünyasına gidenler kendi yerlerine bir tanrı koymak zorundadır ki eski yerine geri dönebilsinler. İnanna, yer altından bir cinle yeryüzüne çıktığında kocası Dumuzi'nin ona itaat etmediğini görür. İnanna ona kızar ve onu yer altındaki eski yerine gönderir (Hoke, 1995, Akt., Özcan-Elçi, 2018).

Babil Yaradılış Destanı'nın giriş kısmında tanrı kral Enum ve gökyüzü-yeryüzü efendisi Enlil, Marduk'u tanrılar içerisinde; Babil'i ise dünya devletleri arasında üstün kılar (Rosenberg, 2006, s. 242). Öncesinde Marduk bir mâhkumiyet içindedir ve Babil sokaklarında düzensizlik

hâkimdir. Tanrıça Tiamat'ın şeytani güçleri bulunur. Tanrıların gücünü simgeleyen bir olaya öncülük eden Marduk, Tanrıça Tiamat'ın şeytani güçlerine karşı savaş açar ve savaşı kazanır. Bu sayede evrende bir düzen kurulur (Rosenberg, 2006, s. 242).

Babillerde en üstün tanrı Marduk'tur. Marduk ataerkil dinin anaerkil dine üstün gelmesini sağlamıştır. Ana tanrıça Tiamat, Marduk'a yenildikten sonra tanrılara ve daha önce koruduğu çocuklara düşman olmuştur (Rosemberg, 2006, s. 244).

Antik Mısır Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 7

Antik Mısır Medeniyeti Haritası



("Mısır Uygarlığı", 2015)

Mısır Uygarlığı (Şekil 7) M.Ö. 4.000-3.000 aralığında varlığını sürdürmüş bir uygarlıktır (Rosenberg, 2006, s. 255). Antik Mısır'da sınıflandırmalar olsa da kadın ve erkeklerin eşit haklara sahip oldukları görülmektedir. Bu haklar sosyal, idari, dinî ve siyasi haklardır. Cinsiyetçi yaklaşımın değil de insanlığın önemli olduğu Mısır'da kadınlar önemli bir yer edinmiştir. Mısır inancında Tanrı Meat'a göre kadına yapılan haksızlık tanrıya yapılmış olarak lanse edilmektedir. Özellikle Orta Krallık Dönemi'nde kişiler kendi isimlerinden sonra babalarının değil de annelerinin adıyla çağrılırdı. Antik Mısır, evlilikleri kanunlaştıran ilk medeniyettir. Bu kanunlarda kadın erkeğe karşı korunarak kadının yaratılışı kâinatın yaratılışıyla benzer görülmüştür. Aynı zamanda kadın ve erkek eşitlikten dolayı yan yana tasvir edilmiştir (Devid, 2003; Duiker & Spielvoger, 1994; İvmar & Avbumaya, 2006; Masson, 2014; Ravminson & Gilman, 1886; Ruiz, 2006; Suufi, 1999; Akt., Babila, 2016).

Antik Mısır'da tanrılar insani duygulara sahiptir ve tanrıların insani yönleri bulunmaktadır. Onlara göre kötülük sürekli olarak el altında tutulamayacaktır. Kötülüklere karşı savaşan iyiliksever tanrılar ve iyiliği hak eden insanlara yeniden doğuş vardır (Rosenberg, 2006, s. 240). Antik Mısır'da din ile yaşam iç içedir. Tanrılar ve tanrıçalar, insan yaşamının her anında onlarla beraberdir (Öztürk, 2016, s. 828).

Antik Yunan Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 8

Antik Yunan Medeniyeti Haritası



("Ege ve Yunan Uygarlığı", 2015)

Antik Yunan Medeniyeti'nin (Şekil 8) M.Ö. 776 tarihinde Olimpos oyunlarıyla başlayıp M.Ö. 146 Roma işgaline kadar devam ettiği bilinmektedir. Antik Yunan'da aile önemlidir. Dine dayanan aile yapısında (Atılgan, 2013, s. 16) baba atalara saygı duyulur. Baba atalar evde rahibin yerini almıştır (Estin & Laporte, 2002, s. 57).

Kadın-erkek arasındaki fiziksel ve biyolojik farklar onları toplum içerisinde çeşitli rollere iter. Kız çocukları istenmedikleri için çoğunlukla terk edilmektedir. Topluma ve ev ekonomisine faydalı olmayan kız çocukları aile bütçesine zarar getirdiğinden zengin aileler dışında evde ikiden fazla kız çocuğu barındırılmamaktadır. Kadın evin loş kısmında oturur, dikiş, yemek ve ev işleriyle uğraşır, vakti geldiğinde evlenir ve çocuk doğururdu. Hamileyken ve doğum yaptıktan sonra bir süre kirli kabul edilen kadının tapınak ve kutsal mekânlara girmesi iyi karşılanmazdı (Atılgan, 2013, s. 16).

Antik Yunan'da kadının toplum içerisindeki rolü ikincil iken erkekler olimpiyatlara katılan birincil cinsiyet olarak öne çıkardı. Erkekler, gymnasium denilen mekânlara çıplak

olarak katılırdı. Bu eylemin altında ise doğanın erkeğe verdiği kusursuz insan bedenini sergileme fikri yatardı (Sennett, 1994, Akt., Atılgan, 2013).

Antik Yunan mitolojisinde tanrılar, tanrıçalar ve olağanüstü olaylar somutlaştırılarak anlatılmaktadır. Yunan tanrıları insan siluetindedir ama tanrısal özellik de göstermektedir. Olimpos'ta 12 tanrı yaşamaktadır. Bunlar, Zeus, kardeşi Poseidon, kız kardeşi Hera, Demeter, Hestia ve oğlu Hermes, Hephaistos, Ares, Apollon, Dionysos'un kızı Athena, Aprodite ve Artemis'ten oluşan bir ailedir (Hansen, 2017, s. 56).

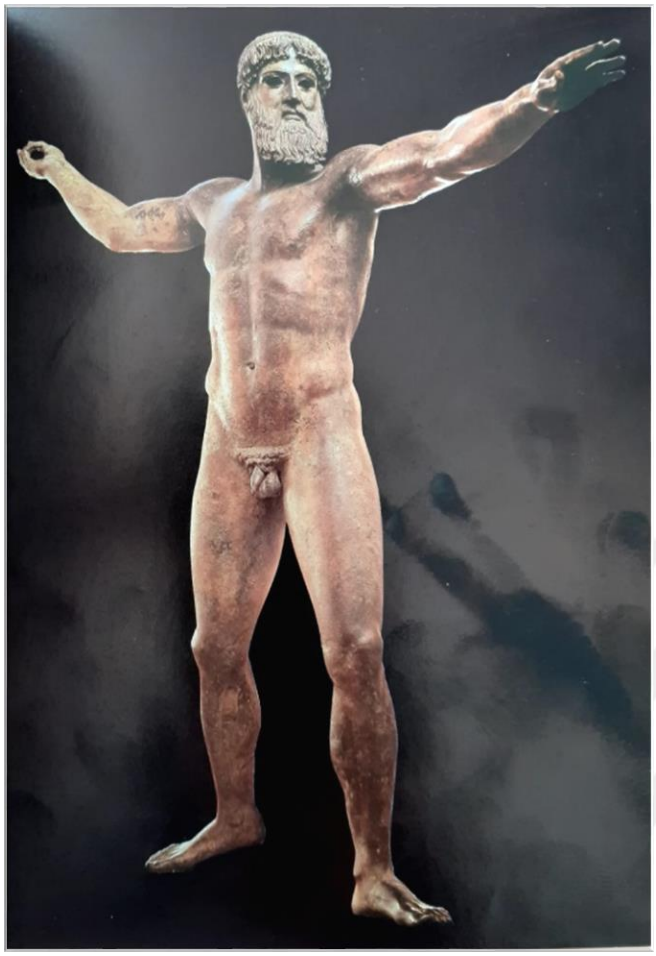
Tanrıların başı Zeus'tur (Hansen, 2017, s. 56) (Şekil 9). Evlilik ve aileden sorumlu tutulan kız kardeşi tanrıça Hera ile evli olan Zeus (Kerenyı, 2018, s. 86), Olimposluları aile reisi gibi yönetmektedir. Yunan mitolojisindeki diğer tanrıların bazıları evlenmezken bazıları tanrıçalarla evlenip çocuk sahibi olmakta, bazıları ise gayrimeşru ilişki yaşamaktadır (Hansen, 2017, s. 56).

Antik Yunan mitolojisinde ilk insanın yaratılışını, Can (2015) şöyle anlatır: Bu medeniyette ilk olarak erkekler yaratılmıştır. Prometheus, ilk insanı balçıktan yaratır ve bir rivayete göre balçığa gözyaşını katar. İnsan yaratıldığında çıplaktır ve doğaya karşı korunmasızdır. Doğa olaylarının zararını ve faydasını bilmez. Prometheus, insana acıyarak ona ihtiyaçlarını gidermeyi ve kendini korumayı öğretir. İhtiyaçlarının nasıl giderildiğini öğrenen insanlar, ateşi tanıyıp daha güzel yaşamayı öğrenir ancak ne yazık ki muhtaç olduklarını unutur ve kendilerini tanrılarla eşit tutar. Zeus, bu hareketlerine karşılık ateşi insanlardan mahrum etmiştir. Prometheus, ateşi çalıp Zeus'un haberi olmadan insana hediye eder. Zeus, Prometheus'u Kafkas Dağları'na sürer. Ateşin ve yanardağın tanrısı olan Hephaistos'u çağırarak onu yalçın bir kayaya çaktırır (ss. 27-34).

Yunan mitolojisinde, kadının kötü bir varlık gibi gösterilmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Bununla beraber, Yunan mitolojisinde ilk kadının yaratılışı şu şekilde beyan edilmektedir: Hephaistos, topraktan aldatıcı özelliklere sahip olan canlı yapabilmektedir ve bu canlı kadındır. Olimpos tanrılarının ona hediye ettiği kadının adı Pandora'dır. Pandora ise "tüm hediye" anlamına gelmektedir (Buxton, 2016, ss. 56-57). Hermes, Pandora'nın kalbine kötü sözler yerleştirir. Zeus ise Pandora'ya bir kutu hediye edip onu dünyaya yollar. Zeus bu kutunun içinde iyilik ve güzelliğe dair şeyler olduğunu eğer kutuyu açarsa onların kutudan kaçacağını ve yerini kötülüklerin alacağını söyleyerek Pandora'yı yeryüzüne gönderir. Pandora, yeryüzünde kutunun içerisini merak edip kutuyu açar. Kutunun içinden ümit hariç insan için kötü ve fena ne kadar şey varsa hepsi çıkar. Zeus bu sayede kadını dünyaya yollayarak erkeklerden öc almış olur (Can, 2015, ss. 30-34).

Şekil 9

Göktanrı Zeus'un Tunçtan Heykeli



(Magalhaes, 2007, s. 177)

Yunan mitolojisinde, baştanrı Zeus'un Hera'yı aldatma hikâyeleri çokça yer alır. Zeus'un kendini Leto ile aldattığını gören Hera, bu gayrimeşru ilişkiden doğan Artemis ve Apollon adındaki tanrıların üzerine ejderha ve yılanlarını yollamıştır (Daly, 2009, Akt., Atılgan, 2013).

Yine Zeus'un başka bir aldatma hikâyesinden şöyle söz edilir,

> Argos kentinde yaşayan Io, adında güzel ve iyi bir bakire vardır. Baş tanrı Zeus onunla tanışmak ister. Bu esnada Hera'yı gören Zeus, Io'yu bir ineğe çevirir. Tanrıça Hera, bu ineğin Io olduğunu anlar ve onu kendisine hediye etmesi için Zeus'u ikna eder. Bazı mitler Zeus ile Io'nun birlikte olduklarını anlatır ve Io'nun Zeus'un çocuğuna hamile bir şekilde inek formunda kaldığını söyler. (Erhat, 2018; Yücel, 2013; Akt., Çil, 2020).

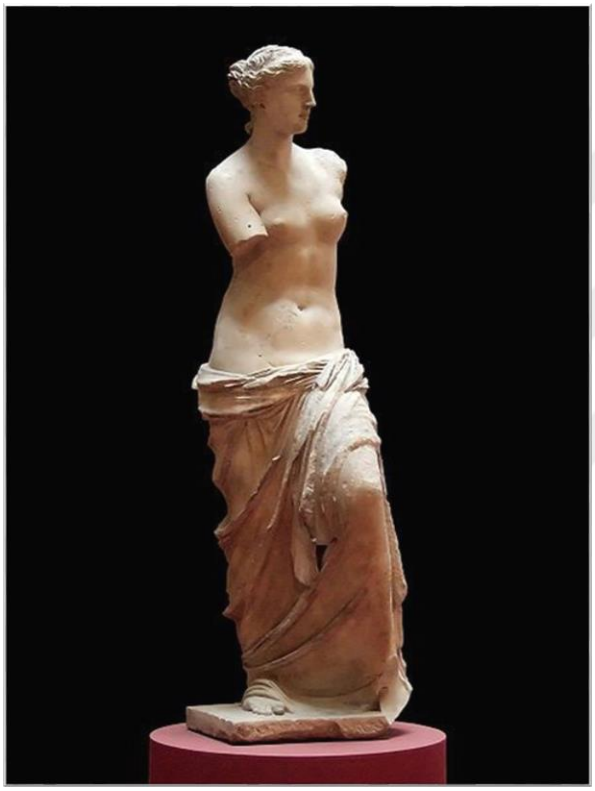
Yunan baştanrıçası Hera, kocası Zeus'un ilişkilerini fark ettiği ve bu ilişkilerdeki kadınları ayrıca o kadınlardan doğan çocukları cezalandırdığı için kötü bir imaj çizer şekilde

gösterilir. Hera İason'un (altın postun peşine düşen genç)[4] kutsal koruyuculuğunu yaptığı için de olumlu bir izlenime sahiptir (Hansen, 2017, s. 58).

Antik Yunan'da bazı tanrıçalar fenalığı ve kıskançlığı simgelerken bazıları da güzelliği ve aşkı temsil etmektedir. Güzellik ve aşkı simgeleyen tanrıçaların başında Afrodit gelir. Afrodit'in tanrılar ve insanlar arasındaki aşktan sorumlu olduğu bilinmektedir (Şekil 10). Afrodit hakkındaki söylentilerden ilki, Zeus ve Dione'nin kızı olmasıdır diğer bir söylentiye göre de Afrodit deniz köpüklerinden üremiş bir tanrıçadır ("Aphrodite", 1990, s. 292).

Şekil 10

Louvre Müzesi'ndeki Afrodit Heykeli (Millo Venüsü)



("Gezelim Biraz", 2014)

[4] **Bkz:** Hansen, W, (2017), *Yunan ve Roma Mitolojisi*, (1. Baskı), (Çev: Ü. H. Yolsal), Say Yayınları, İstanbul s. 337-340

Antik Roma Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 11

Antik Roma Medeniyeti Haritası



(Ergen, 2021)

Antik Roma Medeniyeti (Şekil 11), Antik Yunan Medeniyeti gibi erkek egemenliğine dayalı bir toplumsal yapıya sahiptir. Kadın yaratılış gereği kendi başına karar veremeyecek kadar güçsüz bir varlıktır, dolayısıyla erkeğin yardımına ihtiyaç duymaktaydır. Kadının vatandaşlık hakkı vardır ancak siyasi hakkı yoktur. Erkekler yönetimde ve ailenin başında söz sahibidir. Erkek ve kız çocuklarının eğitiminde bile farklılıklar bulunmaktadır. Oyun müsabakalarında kadınlar ve erkekler önce beraber otursalar da sonra oturma düzeninde ayrılıklar yapılmıştır (Dikyol & İşbilen, 2018, ss. 461-465).

Antik Roma destanlarında büyük oranda Yunan destanlarının izi hâkimdir. İlyada ve Odyessesy Romalı yazarlar tarafından Latinceye çevrilmiştir. Roma mitolojisi ise yerli Latium ve Sabin inançlarının komşu Etrüsk, Yunan ve Doğu dinlerinin etkileşimiyle gelişmiştir (Öztürk, 2016, s. 1020).

Romalılar; Latin, Etrüsk ve Yunanlardan etkilenerek dinlerini yapılandırmıştır. Romalılar tanrılarının bir grubunu kendileri oluşturmuştur, diğer grubunu ise dışarıdan alınan Yunan tanrı heykellerine benzetmeye çalışarak yapılandırmışlardır. Buna rağmen Yunan tanrılarıyla Roma tanrıları arasında bazı farklılıkların olduğu görülmektedir (Estin & Laporte, 2002, ss. 206-208).

Roma mitolojisinde kadınların konumları hakkında bilgi veren en önemli yapıtlardan biri "Sabin Kadınlarının Kaçırılması" tablosudur. Tablonun öyküsünde, adından da anlaşılacağı gibi bir kaçırma olayından bahsedilmiştir. Bu hikâye şöyle anlatılır: Romus ve Romulus ikiz kardeştir. İki kardeş büyüyünce güçlü birer savaşçı olurlar. Bu arada Roma yakınlarında yeni bir kent kurulur. Kentin halkı Sabinler'dir. Roma'nın yakınında başka bir şehrin kurulmasına kızan Romalılar, bu işten kurtulmak için Romulus'u görevlendirir. Bu arada Romulus'a karşı bir suikast girişimi yapılır ve başarısızlıkla sonuçlanır. Sabinler'in düzenlediği bir şenlik sırasında eğlence yerini basan Romalılar, Sabinler'in karılarını ve kızlarını kaçırırlar (Şekil 12). Bu olaydan sonra gerçek savaş başlar, savaş esnasında Sabinler'in kadınları iki şehir savaşçıları arasına girerek savaşı engeller (Louis, 1996, Akt., Tetikçi, 2017).

Şekil 12

Sabin Kadınlarının Kaçırılması Tablosu



(Hızlı, 2015)

Antik Çin Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 13

Antik Çin Medeniyeti Haritası



(Turgut, 2014)

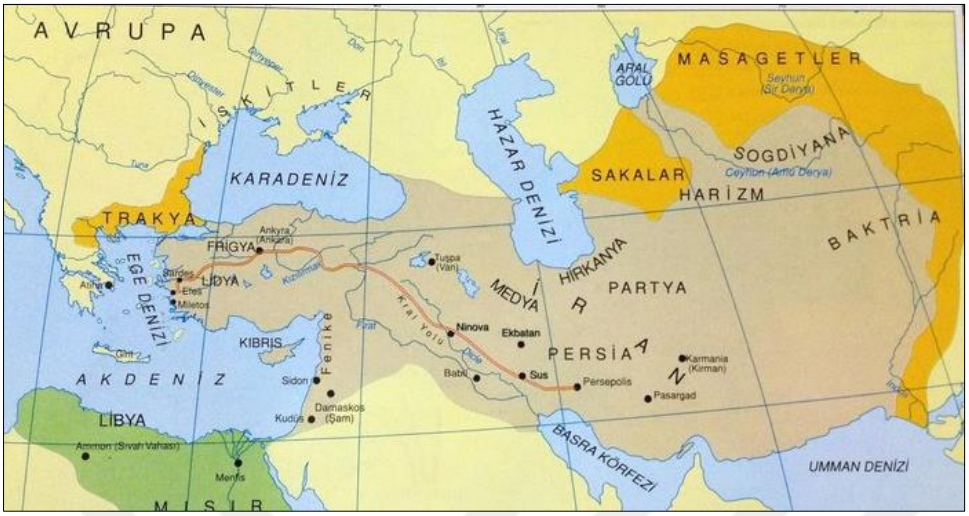
Antik Çin'de (Şekil 13) kadınlar ve erkeklerin statüleri farklıdır. Kadınlar, babalarından, eşlerinden ve oğullarından sorumlu olur, sosyal hayatta ayrı bir yer alarak kocasının cariyeleriyle mücadele etmek zorunda kalırdı. Erkek, olgunluk çağına geldiğinde para kazanır, atalara tapınmayı gerçekleştirir, ailenin adını sonraki nesillere aktarırdı. Kadın, para kazanmaz evlenip kocasının evine yerleşir, birkaç kız çocuk doğurunca eşi tarafından terk edilirdi. Bu olumsuzluklara karşın bazı kadınlar edebi eserler vermiş bazıları da ilim öğrenip Çin İmparatorluğu'nu yönetmiştir. Evliliklerde ekonomik durum göz önüne alınır, gelin kocasının ailesinin ya da kocasının evinde yaşardı. Yine Antik Çin'de koca, karısından boşanabilir ancak kadın kocasının kendi ailesine kötü davranması halinde boşanabilirdi (Cartwright, 2017, ss. 1-5).

Çin mitolojisinin baş tanrıçası Nugua, baş tanrısı ise onun eşi olan Fuxi'dir. Evli olan bu tanrı ve tanrıça aynı zamanda kardeştir. Fuxi, gökyüzünün Nugua ise yeryüzünün yöneticisidir. Nugua -çoğu mitolojide Göktanrı tarafından yaratan erkeğin aksine- insanı yaratmış, daha sonra ona kadın-erkek kisvesi vermiş ve üremeyi sağlamıştır. Ayrıca bu mitolojide imparatorla özdeşleştirilen ejderha gökyüzünü simgeleyen yağmur tanrısını, kaplan ise yeryüzünü simgeleyen dağ ve orman tanrısını anlatmaktadır (Arslan, 2019, ss. 99-103).

Antik Pers Uygarlığı'nda kadın ve erkek figürü.

Şekil 14

Antik Pers Medeniyeti Haritası



("Pers İmparatorluğu", 2014)

Antik Pers'te (Şekil 14) kadınlar konum itibarıyla iyi bir yere sahiptir. Saygı gören kadınlar erkeklerle eşit hakları paylaşır, seyahat edebilir ve toprak sahibi olabilirdi. Soylu kadınlar ise politika üzerinde konsey toplantıları düzenleyebilmekteydi. Kadınlara verilen saygı unvanları ihtimal olarak Med İmparatorluğu'ndan kalmıştır. Ahameniş İmparatoru Kyros, kurduğu devlette kadınların bağımsızlığını ve itibarını korumuştur. Kadınların itibarını koruma Part İmparatorluğu zamanında da devam eder. Sasaniler'de de kadın haklarına önem verilmiştir. Sasaniler'den sonra kadın ikinci sınıf vatandaş haline gelmiş, doğuştan günâhkar kabul edilmiş ve erkek egemenliğinde tutulmuştur (Mark, 2020, ss. 1-2).

Pers mitolojisi kadın karakter olarak perilerden bahsetmektedir. İran kozmogonisinde gözbağcı olarak ifade edilen periler, kökeninde daha çok kötücül olarak bilinirler. İslamiyet ile beraber periler yüksek mertebeyi niteler konuma gelmiştir. Gök tabakasında ikamet eden periler, güzel kokulu çiçeklerle beslenip insanlarla alışveriş yapmak üzere yeryüzüne inen peri kızları olarak ele alınmıştır (Altınörs & Ayar, 2021, s. 678).

İlk Çağ dünya medeniyetlerine bakıldığında şu sonuçlara varılabilir: Kadın cinsiyetinin erkekle aynı konuma sahip olduğu medeniyetlerin bulunmasının yanı sıra erkek cinsiyetinin kadın üzerinde hâkim olduğu medeniyetler bulunur. Erkek ve kadın figürlerinin konumsal farklılıkları iş bölümlerinde de onları çeşitli uğraş alanlarıyla muhatap olmaya itmiştir. Bu medeniyetlerin mitolojileri incelendiğinde ise inanılan tanrı ve tanrıçaların insana benzetildikleri ve insanî özellikler gösterdikleri anlaşılmaktadır. Genellikle yer ve gök tanrılarıyla sembolleştirilmiş mitolojilerde, tanrı ve tanrıçaların değişik görevleri

bulunmaktadır. Bu tanrı ve tanrıçalar bazen birbirleriyle savaş halindedir ve çeşitli güçleriyle birbirlerine meydan okumaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Türk İkonografisinde Erkek Figürü

Türklerde Alp Kavramı

Türklerde alp kavramı önemli bir yere sahiptir. Genel itibarıyla Oğuzlar arasında kullanılan bu sözcük günümüzde "alıp" şekliyle Kırgız, Abakan ve Altay bölgelerinde dile getirilmektedir (Köprülü, 1989, s. 525). Alp kavramı eski Türklerde, kahraman, yiğit (Mahmud el Kaşgari, 2019, s. 69), cesur, pehlivan, gözü pek, bahadır ve kılıcını hamaratça kullanabilen kahraman kimse olarak nitelendirilir. Alp kelimesinin en yalın hâli alp-er olanıdır (Doğan, 1992, s. 34) ki bu da er kişi, bey kişi, bilge kişi olarak üstün insan modelini ifade etmektedir (Akyüz, 2002, s. 135; Köprülü, 1989, s. 525). Alplerin üstün özelliklerinin olmasının yanı sıra güçlü zorlukların üstesinden de geldikleri görülmektedir. Erken Devir Türk Tarihi'ne bakıldığında yaşam mücadelesi verilip zorluklar yaşanarak ele geçirilen zaferlerin temelinde kut inancının yattığı görülmektedir. Ayrıca, kut inancının gerçekleşmesinde kahramanlık ve cesurluk gibi vasıfların olduğu da bilinmektedir (Öztürk, 2000, Akt., Özkartal, 2013).

Türklerin yaşadıkları coğrafyanın dört bir yanının çetin şartlara sahip olması onlara zorluklarla mücadele etmeyi öğretmiştir. Devletleşebilmek için de manevi değere sahip olan insanlar gerekmektedir. Bu insanların varlığı ise alplik kavramını oluşturmuştur (Kolgu & Özkartal, 2022, s. 324). Türkler, ilk anayurtlarında etrafındaki devletlere göre daha az nüfusa sahipti ve hayatta kalabilmeleri için savaşçı olmaları gerekiyordu. Coğrafi koşullar Türklerin alp olmasına zemin hazırlıyordu. Daha sonra Orta Asya'dan geniş alanlara yayılan Türk milleti, bu coğrafyaları da egemenlikleri altına almıştır. Birçok oluşumu içerisinde barındıran alp kavramının, Türk Devletleri'nin kuruluşunda muazzam bir rol oynadığı görülmektedir.

Saka hükümdarı Alper Tunga, tarihte alp unvanıyla bilinen ilk hakandır (Atsız, 1997; Akt., Koçak, 2011). Hun Kurganları'nda alplere ait cesetler çıkarılmış (Aslanapa, 2005b, s. 3), Göktürklerde alp heykelleri kesik başlarla ve kulağındaki küpelerle tasvir edilmiştir. Uygurlarda "Ay tengride kut bulmış Alp Bilge Kağan" şeklinde bir ibarenin bulunması alpliğin ehemmiyetini vurgulamaktadır. Selçukluların ünlü hükümdarı olan "Melik Aslan" isminin önüne "alp" sıfatı eklenerek bu unvan günümüze kadar "Alp-aslan" şeklinde kullanılagelmiştir (İzgi, 1987, Akt., Koçak, 2012). Buradan anlaşılan, hükümdarlığın alplik kavramının olgunlaşmasından meydana gelmiş yüce bir mevki olduğudur.

İslamiyet ile birlikte alperen ve alpgazi olarak dile getirilen alp kavramında (Doğan, 2005, s. 52) alperenlik, daha çok din uğruna savaşan dervişlerden bahsetmekte ve bu kavramın kökeni Oğuz Türklerine dayanmaktadır ("Alperenlik", 1983, s. 152). İslam öncesi alplerde görülen özellikler, alperenlikte de aynen devam etmiştir. Alperenliğin maksadı İslam dinini gazayla beraber dünyaya yaymaktır. Bu kavramda, maddi ve manevi özellikler zirve noktasındadır. Alperenlikte şehitlik ve gazilik önemlidir. Şehit olunca İslam inancına göre cennet vaad edilir (Gültepe, 2015, s. 46). Alpagut kavramı ise yalnız başına düşmana saldırıp düşman tarafından yakalanmayan kimse (Çağbayır, 2007, s. 220) ve bahadır olan savaşçıdır (Mahmud el Kaşgari, 2019, s. 69).

Alp geleneklerinin belli başlı olanları şunlardır: Kahramanlık çağrıştıran veya kahramanlıkla ilgili isim verme, ant içme, kahraman savaşçıların öldürdüğü düşman sayısı kadar balbal dikme, kımız sunma, kahraman atalara saygı ve bağlılık (atalar kültü), sürgün avına katılma, beçkem[5] takma, atkuyruğu kesme ve bağlama geleneği olarak sayılabilir (Koçak, 2012, s. 129).

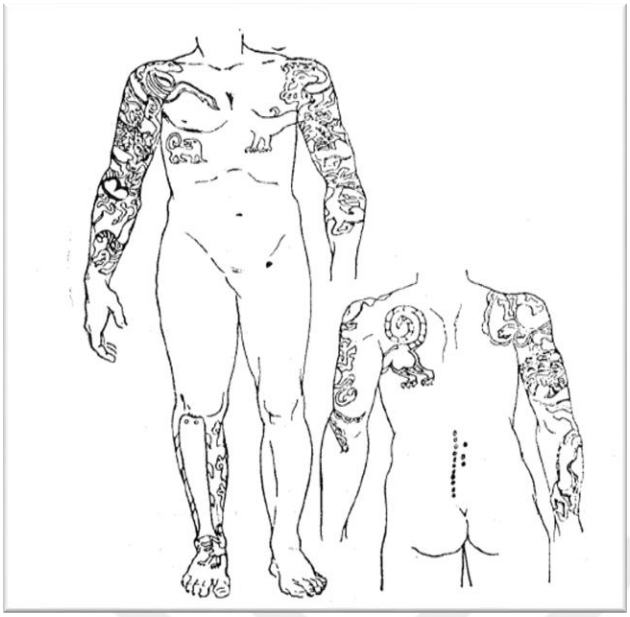
Eski Türk Devletleri'nden biri olan İskitlerde ordu atlı süvarilerden meydana gelmekteydi. Atlı süvarileri oluşturan İskit alpleri kan kardeşliği yemini yapar bu yeminleri teyit eder, kılıçlarını kan ve şaraptan oluşan bir tür içkiye batırarak o içkiyi içerlerdi (Rice, 1958, Akt., Memiş, 1987).

Asya Hun Devleti'nde asil ve alp kişiler dövme yaptırırlardı (Şekil 15). Ayrıca kadın alplere de dövme yapıldığı bilinmektedir. Kadın ve erkek alplere dövme yapmadaki maksat ise onların bileği bükülmez olmaları ve korkusuzca düşman üzerine saldırmaları olarak tanımlanan bir nişane gibi düşünülebilir. Sonraları dövme yapma geleneği, Kırgız ve Kazaklarda kahraman kişilerin tercih ettiği bir adet hâlini almıştır (Diyarbekirli, 1972, s. 60). Orta Asya'da İkinci Pazırık Kurganı'nda mumyalanmış alpin vücudu dövmelerle kaplıydı. Sırtta, sağ alt bacakta ve kollarda bulunan bu dövmelerdeki figürler, bütünüyle hayali hayvanlardan oluşuyordu (Aslanapa, 2005b, s. 3).

[5] **Beçkem:** Alamet manasına gelip, ipekten veya yaban öküzü kuyruğundan yapılan bir bezdir. Savaş gününde kahraman kendini bununla tanıtır (Tutar & Erdoğan, 2017, s. 23).

Şekil 15

İkinci Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılan Dövmeli Alp Figürü

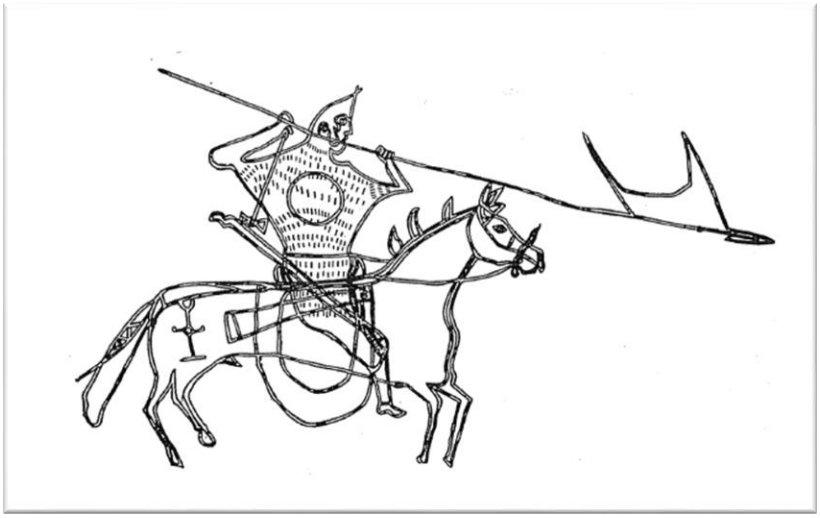


(Diyarbekirli, 1972, s. 24)

Göktürk heykellerinde; alp, hükümdar ve hakan tasvirlerinin çokça yapıldığı görülmektedir. Bu heykellerin bağdaş kurarak oturdukları, ellerinde de ölümsüzlük suyunu tutan bir kadehle tasvir edildikleri gözlemlenmiştir (Berkli & Tepe, 2021, s. 1131). Ayrıca Göktürk kaya resimlerinde savaş tasvirleri de yapılmıştır. Bu tasvirlerde atlı erler yani süvariler ellerinde mızrak ve mızrağın ucundaki batraklarla[6] tasvir edilmiştir (Şekil 16).

Şekil 16

Göktürk Dönemi Türk Sanatında Savaşçı Tasviri



(Esin, 1978, Akt., Maraşlı, 2013)

[6] **Batrak:** Alpin kargısının ucuna taktığı ve şahsına ait bayraktır (Esin, 2006, s. 286).

Din değiştirip Budizm ve Maniheizm'i benimseyen Uygurlarda alplik kavramı farklı bir mahiyet kazanmıştır. Uygurların Mâni dinini benimsemeleriyle beraber Türklerdeki alplik kavramında değişimler meydana gelmiştir. Alpler, savaşçı kişiliklerini bir kenara bırakarak hizmet yarışına girmişlerdir. Bu yarış inanılan din ve dindaşlar için olmuştur. Ayrıca alplik olgusunun; topluma, devlete ve inanılan ülküye kendini adamayla eşdeğer olma inancı, bu kavramın yansıtılmasında etkili olmuştur (Berkli & Tepe, 2021, s. 1131).

Alpliği temsil eden Türk askeri, çeşitli meziyetlere sahipti. Bu meziyetler sayesinde bulundukları bölgelerde hayat sürdürüyor ve kendilerini de bu bölgelerin yaşam şartlarına uygun hale getiriyorlardı. Bu bağlamda Türk askerini anlatan araştırmacıların onlar hakkında söyledikleri bazı bilgilir şöyledir:

Roux'a (2001) göre, dünya üzerinde en iyi asker özelliklerine sahip olan Orta Asya süvarilerinin silahları çok güzeldi. Süvariler, vakitlerinin çoğunu at sırtında geçirir, aç, susuz ve dinlenmeden birkaç gün yaşayabilirlerdi (s. 38).

Koca'dan (2016) edinilen bilgiye göre, Göktürklerde muhafız birliği böri yani kurt denilen kağanların bahadırlarından oluşturulmuştur. Savaş boyunca silahını, kendi ve atının yiyeceğini temin etmekle görevli olan boy birliklerinden oluşan askerler, yaya değil atlı birliklere mensuptu ve ganimetten pay almak dışında herhangi bir ücrete tabi tutulmazdı (ss. 123-124). Başkomutanlar, savaş zamanı boy beylerine ok ve yay yollardı. Savaş işareti ise kırmızı okun gönderilmesiydi (s. 124).

İslamiyet'i kabul eden Karahanlılarda ordu, 8-10 erden oluşan otağ, 25-30 erden oluşan hayl ve 80-100 kişiden oluşan "on otağ" olarak anılan farklı birliklere ayrılmıştı. Karahanlı, Gazneli ve Oğuz Devleti'nin başındaki komutan sübaşıydı (Koca, 2016, s. 125). Sü, Dîvânu Lugâti't Türk'te orduyu (Mahmud el Kaşkari, 426, s. 2019), çeriğ ise savaş düzenindeki saf sırayı (Tutar & Erdoğan, 2017, ss. 20-21) ifade etmektedir.

Alplerin kıyafetleri Türk ırkına özgü nitelikler barındırır, ata binmeye elverişli şekilde çizme ve bazen kaplan postundan olan çakşırdan yapılırdı (Esin, 1964, Akt., Maraşlı, 2013). Alpin yoldaşı at idi. Birçok atı olan alplerin özlü atları vardı. Özlü atın adı ve donu alpin mezar taşına yazılır ayrıca atın kuyruğu kesilerek mezar başına dikilir ve kendisi de öldürülerek alple beraber gömülürdü. Atın alple birlikte öldürülüp gömülmesi geleneğindeki inanç atın alpin ruhunu Gök-tengri'ye götürmesiydi. Alplerin silahları, ok, yay, balta, kargı ve mızrak gibi eşyalardı (Roux, 2008, Akt., Maraşlı, 2013). Bellerinde mendil, yelpaze kalem ve bıçak gibi objeler barındıran, başlarına sivri miğferler yani tulgalar takan, vücutlarına ise deriden zırh

giyen alpler, her an bir cenkin içerisine dâhil olacakmış gibi hazır durumda bekler, çatışma sırasında ise atın üstünde geriye dönerek düşmana ok atardı (Yücel, 2000, s. 38).

Türk sanatında alp figürünün devreleri.

Alp figürü, Türk tarihinde olduğu kadar Türk sanatında da geniş yer edinmiştir. Esin'in (2006) ifadesine göre (ss. 265-276), üç devrede incelenen alp kavramının ilk devresi Proto-Türklerde erken Türk yapıtlarıyla başlamaktadır. Bu devirde animistik bir yaklaşım benimsenmiş olup her canlının ruhu olduğu kabul edilen Türk dininin hâkimiyeti söz konusudur. Ölümün ötesinde gök ile yüce bir hayatın bağlantısını kurabilmek için alp olmak gerekir. Ana teması alp destanlarının içeriğiyle örtüşen bu ilk dönemdeki Kırgız petroglifleri[7] ile Göktürk Kurganları, alp destanlarını sanat yönüyle anlatan eserlerden bazılarıdır. Proto-Türklerde dünya görüşü kahramanlık üzerine dayanıyordu. Alp, yarı bir tanrıydı ve ömrü yettiğince de kahramanlık göstermeye mecburdu. Bu sayede alp, insanlık seviyesinin üzerinde bulunmakla beraber, öldükten sonra da göksel tanrılar arasına katılırdı.

İkinci devre, Uygur sanatında görülürdü. Bu devrede Türkler Buda ve Mâni dinini benimsediler. Bu dinlere mensup olan kişiler sanat eserlerinde merkezî bir yer edindiler. Kâinatı etrafında toplayan dinin içindeki kişilerin sağ ve sol cephesinde rahip ve alp durur, bunlar hikmet ve kuvveti temsil ederdi. İlaveten dört yön temsilcileri alp şeklinde betimlenirdi (s. 265).

Üçüncü devrede ise, Türkler artık İslamiyet'e girmişlerdir. İslamiyet'e göre kâmil insan olma kavramı, fazilet ve yiğitliği akabinde getirirdi. Alplik özelliği gösteren şahsiyetler Türk-İslam sanatında çokça yer almaktadır (s. 265).

Türklerde alpliği belirten simgeler.

İlk Çağ'dan beri tabiat varlıkları, insanları en çok etkileyen unsurların başında yer almıştır. İnsanlar tabiat varlıklarına bakarken bunlarla mücadele etmeyi öğrenmiş ve onların çok güçlü olduklarını görünce bu unsurlara saygı göstermiştir. Tabiat unsurları içerisinde göksel varlıklar hiç şüphesiz ki önemli bir yer edinmiş en önemli iki göksel tabiat varlığı güneş (kün) ve ay olmuştur (Caferoğlu, 1965, s. 71).

[7] **Petroglif:** Taş bilimi olan (Akalın vd., 2005, s. 1602), piktografi de denen "petroglif", bir düşünceyi hiyeroglif gibi resimsel işaretlerle ifade eden yazı türüdür. Gerçek yazının öncüsü olarak nitelendirilen resimyazı, piktograf denen ayrıntıdan arındırılmış yalın biçimlerden oluşan ve her biri bir sözcüğün anlamı olan işaretlerle yazılır. Kayalara çizelen ya da boyananlara petrogram, kazılan ya da oyulanlara petroglif, bir kavram ya da anlamı ifade edenlere ideogram, bir sözcüğü ifade edenlere de logogram denmektedir. Piktograflar doğadan imgeler olabileceği gibi stilize biçimlerde de olabilir. Ayrıca dönemin egemen sanat üsluplarını da yansıtır. Güney Fransa, Kuzey İspanya, İtalya, Filistin ve Girit'te tarih öncesi kültürlerin (prehistoria) erken dönemlerinde görülen resimyazı, Kuzey ve Orta Amerika, Afrika, Avusturalya ve Kuzeydoğu Sibiryada çağdaş kavimlerce hala kullanılmaktadır ("Resimyazı", 1997, s. 1552).

Eski Türklerde tabiat varlıkları hem araştırılan hem de inanılan unsurların başında yer almıştır. Doğa üzerinde bazı güçleri kutsayıp onları kutsallaştıran Türk milleti; bu kutsallığı ilk olarak güneş ve aya vermiştir. Ölümsüz olan güneş ve ay, Gök-tengri inancının bir parçası olarak görülür, bunların Gök-tengri'den ışık aldığına inanılırdı (Güç, 1996; Akt., Kıyak, 2010). Tabiat olaylarında güneş ilk sıradaydı ve güneşin doğduğu yer doğu olduğu için, doğunun önemi büyüktü (Ögel, 1991, s. 431). İlerleyen zamanlarda Mâni dinini benimseyen Türk Devletleri'nde güneş ve ay sıralaması yer değiştirdi ve güneş önemini aya bıraktı (Ögel, 2014, s. 147).

Kün ve ay tabiri, güneş ve hilalin gökyüzünde görüşmesini ifade etmektedir. İkisinin ortasında duran kişi, ışık kaynağının tam ortasında olduğu için kün-ay işaretine sahiptir (Esin, 2004, ss. 61-63).

Türklerde ay, kut işareti olarak görülmekte, soluk renkte olup etrafı çift çizgi çizilerek belirtilmekte ve iki ayrı şekilde tarif edilmektedir. Bunlardan ilki, hilaldir. Hilal, ayın doğmakta ya da batmakta olan hâlidir. Bu şekli sağa ya da sola dönüktür, uçları ise aşağıya ya da yukarıya kalkık olarak tasvir edilmektedir. Ayın ikinci hali olan dolunay ise ay ve güneşin 180 derece ile birbirlerine dönük hâlidir (Esin, 2004, s. 61).

Çin ve etrafındaki devletlerin felsefesinde de "yin" ve "yang" içerisinde evrenin tüm varlıkları bulunurdu. Türkçede bu kavramlar aydıng (yaruk) ve karang (karanlık) olarak dile getirilmiştir. Bu iki kavram çeşitli şekillerde birleştiğinde tüm varlıklar ortaya çıkar, ay ve güneşte bu iki ilkenin simgesi olmaktadır. Güneş, yang olarak -Türkçe aydıng (yaruk)- erlik, imparatorluk, baba, tek sayılar, tek sayılı atalar, gündüz, ışık, kızıl renk, ateş, sıcaklık, evç[8] doğu ve güney anlamları taşımaktadır (Esin, 2004, s. 64).

Çay'ın (1988) aktardığı bilgiye göre, Türklerde yaratılışla ilgili olan Türk Yaratılış Efsanesi'nin önemli bir destan olduğunu belirten Mısırlı Türk tarihçi Ebubekir B. Abdullah B. Aybek Ed Devadari isminde biri vardır ve bu kişi efsaneyi şöyle anlatır (s. 28):

> "Eski çağlarda yağmurdan hasıl olan seller Karadağcı denen bir dağdaki mağaraya çamur sürükleyip getirdi ve bu çamurları insan kalıbına benzeyen yarıklara döktü. Su ile toprak bir müddet bu yarıklarda kaldı. Güneş saratan burcunda idi ve sıcaklığı çok kuvvetli idi. Güneş su ve toprak döküntülerini kızdırdı, pişirdi. Mezkür mağara kadının karnı vazifesini gördü. Su toprak ve güneşin harareti unsurlarından ibaret olan bu yığın üzerinden dokuz ay mütedil rüzgâr esti. Böylece dört unsur birleşmiş oldu. Dokuz ay sonra bu yarıktan insan şeklinde bir mahluk çıktı. Bu insana Türk dilinde "Ay Atam" denildi ki bu "Ay Baba" demektir. "Ay-

[8] **Evç:** En yüce yer, günöte, yeröte anlamına gelmektedir (Akalın v.d., 2005, s. 666).

> Atam" denilen kişi sağlam havalı ve tatlı sulu yere indi. Kuvvet ve neşesi günden güne arttı. Orada kırk yıl kaldı." (Çay, 1988, s. 28).

Oğuz Kağan'ın göksel kavimden olan oğullarının kün, ay ve yıldızdan türemesi ayrıca Oğuz'un anasının adının Ay-Kağan olması Türklerde, gün ve ay unsurlarının önemini gösterdiği çıkarımında bulunulabilir.

Türk kabilelerinden bazıları her ay başında ziyafet vererek güneş ve aya ibadet etmektedir. Birçok kabilenin çadırının kapısı doğuya açılır ve bu kabilelerde göğe kurban verilir, güneş ve yıldız kültünün her şeyden önce geldiği belirtilmektedir (Eberhard, 1942, ss. 22-48).

Ay ve güneş Altay Türkleri'nde kült hâline gelerek efsanelere konu olmaktadır. Yemin esnasında güneşe dönerek onu şahit tutan Altay Türkleri, ilk insanın yaratılışında Bay-Ülgen'in oturduğu dağın ay ve güneşten nasiplendiği ve ilk yaratılmış insana ay-baba anlamında ay-atam dendiğini belirtmektedir (Caferoğlu, 1965, ss. 71-72).

Erkek çocuklarının sembolleştirilmesinde kullanılan ay-atam simgesiyle ilgili Ayberk-üd Devadari şu bilgileri vermektedir (Ögel, 2014, s. 150):

Ana rahmi görevi gören bir mağaraya yağmur ve sellerin önüne aldığı balçıklar dolmaktadır; toprak, su, güneş sıcaklığı, esen rüzgâr ve ateşin harmanlanmasıyla dokuz ay sonra bir erkek çocuğu meydana gelmiştir ve bu çocuğun ismine ay-atam denilmiştir (Ögel, 2014, s. 150).

Güneş ve ay unsurunun dışında önemi büyük olan göksel bir tabiat varlığı da yıldızdır. Yıldızlar, kozmolojik olarak önemli olmalarının yanı sıra sembolleştirilmede de kullanılmaktadır. Örneğin kutup yıldızı Türklerde önemle üzerinde durulan gök unsurlarından olmuşur, ayrıca pek çok yerde göğün direği olarak kabul edilmiştir (Ögel, 2014, s. 231). Bununla beraber kutup yıldızı, Çin astrolojisinde gök hükümdarı olan göksel tanrının sarayı sanılırdı. Etrafındaki yıldızlar ise hükümdarın etrafındakilere ve ailesine benzetilirdi (Esin, 2001, s. 41).

Türklerde gökyüzü erkek, yeryüzü ise (yağız yer) dişi olarak ele alınmıştır (Esin, 2001, s. 156). Buna mukabil gök unsurlarından olan güneş-yıldız ve ay, Proto-Türk olarak tanınan Türk milletinin doğduğu çevrelerde yani İç Asya'ya kadar uzanmaktadır (Esin, 2004, s. 59).

Proto-Türk kabilesinden olan Choular'ın baş bayrağında, günümüzdeki ay-yıldıza benzeyen gün ve ayın kavuşmasını temsil eden bir motif bulunur. Birbiri ardına gelen gün ve geceyi temsil eden Proto-Türk ve Türklerle yakın ilişki içerisinde bulunan milletlerin simgeleri

arasında yer alan bu motifler, astral tanrıları simgelemesinin yanı sıra, önemli şahısları ve devlet başkanlarını da simgelemektedir (Esin, 2004, s. 59).

Oğuz dilinde alp evrenin, evrende ejderin diğer bir ismidir. Evren kuvvet ya da alplik alameti olarak kullanılır. Türk sanatında ve Selçuklu eserlerinde, Ban Türk Devri'nden kalan kızıl duvar resimlerinin birinde bir Luu-Han kaçan at-evreni yakalamak için üç başlı bir yılanı kement gibi kullanmaktadır (Esin, 2004, ss. 143-145) (Şekil 17).

Şekil 17

Doğu Türkistan'da, Kızıl Harabelerinde, Kök Türk Devrine Ait Bir Duvar Resminde, Üç Başlı Yılanı Kement Gibi Kullanarak Kaçan Bir At-Evreni Tutmaya Çalışan Luu-Hanı



(Esin, 2004)

Türklerde ejder motifi su döngüsünü komuta eder. Esin'e göre, Luu yani ejder bolluk sembolüdür, yağmuru ve suyu belirtir. Çinlerde ve Türklerde Luu motifinin yanında kızıl bir topun varlığı söz konusudur. Uygurlar; güneş, ay ve çintemani üçlüsüne "Körkle monçuk" demektedir. Budist tapınaklarda ejderlerin çintemani tuttukları tasvir edilir. Bu motifler, ışık verici gök cisimlerinin sembolü olarak da kabul görmektedir. Körkle monçuk, ilerleyen zamanlarda Osmanlı Devleti'nde hükümdarlık alameti olan kızıl elmaya dönüşmüştür. Ayrıca bu motiflerin alplik sembolü sayıldığı ve Avrasya göçebelerinden kalıtım yoluyla diğer Türklere geçtiğinden söz edilmektedir (Doğanay, 2004, s. 202).

Türklerde "Şahi Benek" ve "Pelengi" motifleri çintemaniye benzetilir. Bu iki motif, pars ve kaplan postunu yani iktidar ve kuvveti sembolize etmektedir. Ayrıca bu iki motifin içeriğinde, alpin cengâverliği ve kahramanlığı yatmaktadır (Doğanay, 2004, s. 206).

Türklerde alplik ve hükümdarlığı belirten gün kelimesi hem normal günü ifade eder hem de güneş anlamında kullanılırdı. Kün tilgenlerinin[9] rengi aldır, kün piktogramlarının[10] birisi ise ortası tek nokta daire diye tabir edilir. Güneşi belirten alevli dairelerin bulunmasıyla birlikte güneş, hükümdar ve alpin simgesi olarak ikonografiye geçmiştir (Esin, 2004, s. 61).

Levin ve Grantovskij isimli araştırmacılar, M.Ö. I. binyılda Baykal tarafı kurganlarında güneş şeklinde betimlenmiş savaşçı mezarlarının olduğunu belirtir. Bu olaydan da anladığımız kadarıyla alp simgesi güneş şeklinde tasvir edilmiştir (Esin, 2004, s. 67).

Eberhard'dan (1942) edinilen bilgilere göre, Türk kabilelerinden bazıları her ay başında ziyafet vererek güneş ve aya ibadet ederlerdi. Birçok kabilenin çadırının kapısı doğuya açılır ve bu kabilelerde göğe kurban verilir, güneş ve yıldız kültü her şeyden önce gelirdi (ss. 22-48).

İskitlerde din, tabiatla ilgiliydi ve ona ibadet etme şeklindeydi (Memiş, 1987, s. 47). Güneşin önemli bir gök cismi olduğu bilgisine İskitlerde de varılalabilir. Nitekim İskitlerin kadın hükümdarı Tomris Hatun'un Pers kralı Kyrosla yaptığı savaşta, ona "…Massaget'lerin efendisi olan Güneş adına ant içerim ki kan dökmeye doymayan adam, seni ben kanla doyuracağım." (Heredotos, 1983, s. 89) ifadesini kullanması gök cisimlerine verilen değerin anlamlandırılmasından ileri gelmektedir.

Eberhard (1942) güneş, yıldız ve gök inancının Hunlara ait olduğunu belirtmektedir (s. 51). Ayrıca güneş ve yıldız kültü şöyle anlatılmaktadır: "Orta Asya'da Hun hakanının her sabah güneşi her akşam ise ayı selamladığı" bilinirdi. Yakut Türklerinde tanrısal gücü olduğu inanılan güneş ve ay kardeş olarak kabul edilir. Güneş ve ay tutulmalarının ise kötü ruhlarla girilen mücadele sonucunda olduğuna inanılırdı (Gökbel, 2000, s. 212). Hatta Yakut Türklerindeki bir inanca göre ay dolunay hâlindeyken ayılar ve kurtlar aya saldırıp onu yemektedir ama bu olayın sonunda tanrı ayı tekrar aynı haline getirerek ona eski şeklini vermektedir (Ögel, 2014, s. 56). Kötü ruhları musallat oldukları yerden uzaklaştırmak için davul çalan Yakut Türkleri, aynı zamanda göğe doğru ok atmaktadır (Eberhard, 1992, Akt., Gökbel, 2000).

Hun hakanı, tanrı ve yer tarafından kutsandığı gibi göksel unsur olan güneş ve ay tarafından da kutsanırdı. Hunlarda önem arz eden ay unsuru, daha sonra Hunların torunları olan Göktürklerde de önemini korumuştu (Caferoğlu, 1965, s. 72).

Göktürklerde Gök-tengriden kut alan Göktürk hükümdarının simgesinin güneş olduğu belirtilmiştir (Esin, 2004, s. 75). Şamanist Orhun Türk kağanlarının isimlerinde kullandıkları

[9] **Tilgen:** Uygur Türkçesi'nde tekerlek, çark anlamındadır (Yoshida, 2009, Akt., Erdem, 2014).
[10] **Piktogram:** Hiyeroglif ve benzeri yazı sistemlerinde bir kavramın karşılığı olarak kullanılan resimsel öğedir (Sözen & Tanyeli, 2001, s. 190).

ay unsuru daha sonra Budist ve Maniheist Uygurlar tarafından tercih edilmişti. Nitekim Uygur kağanlarının bir kısmı kün-aydan, diğer bir kısmı ise Göktengri'den kut almış sayılıyordu (Esin, 2001, s. 70). Kün-ay motifi Uygur sanatında da göksel bir imge olarak kullanılmaktadır. Bu motif kozmik tanrı ve kozmik kökenli hakanların güç ve kut sembolü olarak görülmektedir (Berkli, 2011, s. 66).

Kırgız Türklerinde günümüz itibarıyla da kullanılagelen ay, Yakut Türklerinde güneş ile birlikte kullanılır. Yakut Türkleri, bu iki göksel unsur için bayramlar düzenlerlerdi (Caferoğlu, 1965, s. 72).

Kün-ay piktogramı, IX. yüzyılda İslamiyet'i kabul eden İtil Bulgar hükümdarı Yaltavar'ın simgesiyle Karahanlı hükümdarı Arslan Han'ın sikkesindeki kün-ay motifiyle denktir (Esin, 2004, s. 78).

İlerleyen zamanlarda ay ve güneş unsurlarının simgeleştirilmesi kahramanlara isim olarak verilecek ve onlar kutsanacaktır. Nitekim Kutatgu Bilig'de[11] iki kahramandan birine Kün-Toğdi, öbürüne de Ay-Togdi adı verilerek bu kutsama gerçekleştirilmektedir (Caferoğlu, 1965, ss. 72-73).

Kün-Toğdi ve Ay-Toğdi sözcükleri Türklerde güneşin doğması ve ayın dolunay şekline bürünmesi olarak tanımlanırdı. Bu iki tabir Kutadgu Bilig'de sembolleştirilmiştir. Karakterlerden ilki Kün-Toğdi yani hükümdardır. Kün-Toğdi, diğer bir anlamıyla güneş, hükümdara verilen özel bir simgedir. Güneş küçülmez, parlaklığını ve bütünlüğünü daima muhafaza eder, doğunca tüm dünyayı aydınlatır. Yeryüzüne sıcaklık veren ve ısıtan güneş sayesinde çiçekler açar. Kün-Toğdi'nin ulaştığı memleket ne kadar kötü olursa olsun orası düzene girerdi (Demirel, 2014, s. 57).

Ay-Toğdi kelimesi ise dolunayı ifade etmektedir. Kutadgu Bilig'de Ay-Toğdi vezir olarak simgeleştirilmiştir. Ay-Toğdi akıllı, zeki ve bilgili bir gençtir. Saadeti ve devleti temsil eder. Hükümdar ve diğer insanların hepsinin ona ihtiyacı vardır (Yavuz, 2008, Akt., Demirel, 2014).

Anadolu Selçuklu sanatında güneş ve ay simgesi darüşşifalarda kendini göstermektedir. Sivas Keykavus Darüşşifası'nda ana eyvanın köşe kısımlarında güneş ve ay rozetleri içerisinde dalgalı ve örgülü saçlı, ışınlar yayan baş figürleri yapılmıştır. Örgülü saçlı kadın başının altında

[11] **Kutadgu Bilig,** Yûsuf Has Hâcib'in 1069'da Karahanlı Türkçesi ile kaleme aldığı, İslâmî Türk edebiyatının ilk eseridir. Bu eser, bir el kitabı hüviyetinde olup ferdî hayattan aile hayatına, toplumsal hayattan devlet yönetimine kadar pek çok konuyu ihtiva etmektedir. Tür olarak Türk edebiyatında ilk siyasetnâme kabul edilmektedir (Kalkışım, 2013, s. 93).

“suret-i kamer”, dalgalı saçlı erkek figürünün altında ise “suret-i şems” yazmaktadır (Bulut, 2000, s. 25). Erken Devir Türk sanatında kadının aya erkeğin ise güneşe benzetilmesi sembolizmi Anadolu Selçuklularda da devam eden bir düşünce biçimi olarak yapılara yansımıştır.

Türklerde Hükümdar Kavramı

Hükümdar bir devletin başında olan ve o devleti yöneten kişidir. Eski Türk devletlerinde hükümdarlık (hakanlık) unvanları: Tanhu, kağan, alpagut, tarhan (tarkan), kan, han, bilge, külterkin, erkin, ulug-erkin, ilteber, idikut, ilig, kadır, sagun, tabgaç (tamgaç), tegin (tigin), tarım, terim, inak, inanç ve inaldır (Kafesoğlu, 2012, s. 163). Türk devletlerinde yönetme erki yani hükümdarlık yetkisi hakana Gök-tengri tarafından kut adı altında (Kafesoğlu, 1998, s. 249) han soyundan gelenlere verilirdi (Akyüz, 2002, s. 49). Dolayısıyla Gök-tengri, ululuğuyla yeryüzünün huzurla yönetilmesi için kendi temsilcisi yaptığı hakanı görevlendirmiştir.

Kut sözcüğü, egemenlik ve iktidar almak olarak kullanılan “kudatmak” yani devlet yönetmek fiilinin yalın halidir. Nitekim Asya Hun Devleti hükümdarı Metehan Çin’e yazdığı bir mektupta “Tengri Kuthı Tanhu” yani “Tanrıdan iktidar alan Hakan” olarak kendini belirtmiştir. Göktürk yazıtlarında da hükümdarın tanrıya benzediği ve tanrı tarafından gönderildiği anlatılmaktadır (Arslan, 2011, ss. 102-104).

Göktürk yazıtlarında (Orhun Abideleri’nde) “Üstte mavi gök (yüzü), altta (da) yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğulları yaratılmış, insanoğullarının üzerinde (de) atalarım dedelerim Bumin Hakan ve İstemi Hakan (hükümdar olarak) tahta oturmuş. Tahta oturarak Türk halkının devletini (ve) yasalarını yönetivermiş düzenleyivermişlerdir.” (Tekin, 2010, s. 25) denilmiştir.

Kendilerine kutsal ve göksel Türk diyen (Babayar, 2007, s. 75) Göktürk kağanları, teigri-teg (tanrıda kut bulmuş) olarak göksel bir hükümdarı simgelemektedir. Evrenin belirleyicisi olan “Teigri” yani gök ve kutsal anlamına gelen “iduk” kavramları ile nitelendirilen yağız yer birlikte kullanılmaktadır (Esin, 2001, s. 21).

1027 tarihinde Uygur hükümdarlarından birinin Gazneli Mahmut’a gönderdiği mektup “Göklerin hâkimi Tengri yeryüzü ülkesindeki birçok kavimin hâkimiyetini bize verdi.” (Arslan, 1986, s. 126) şeklinde başlamaktadır.

Diyarbekirli’den (1972) edinilen bilgiye göre, Türk milleti, kağanları göğün oğlu olarak bilmektedir. Nitekim kağanlar yeryüzünde Gök-tengri’nin temsilcisi olarak görülmektedir. Bu bilgilere binaen Asya Hun hakanı Metehan, devletinin topraklarının genişlemesini Çin İmparatoruna bildirirken kendinden, göğün tahta çıkardığı şanyü olarak behseder. Bu

bahsetmeyi ise bir mektupla yapar. Metehan'ın "oğlu Şan-Yü Lo-Şang (Kiok) ise göğün ve yeryüzünün hayat bahşettiği ve güneşle ayın mertebesine ulaştırdığı Hun uyruğunun büyük ve kudretli şan-yü" (s. 60) diyerek kendinden daha azametli bir şekilde bahseder.

Akyüz'e (2002) göre, Eski Türklerdeki düşüncede hakan olabilmek için han soyundan gelmek gerekirdi. Er kişi olmak ve er kişi olmaya uygun davranış göstermek de saygın bir kişi olarak cesaretin kanıtlanması şartına bağlıydı. Tanrısal gücü ve yetkiyi temsil eden insanüstü özellikleriyle her şeyin merkezinde bulunan hanedan ve fertlerini, toplum ile birbirlerine bağlayan semboller bulunmaktaydı. Her sembolün kendine has mitolojik anlamı vardı. Bu semboller Türk Devletlerinin geleneklerine uygun olarak hiyerarşik bir düzeni takip ederek meydana gelirdi (ss. 49-55).

Çoruhlu'ya (2002) göre, Türklerde hükümdar, Gök-tengri'nin yeryüzündeki temsilcisiydi. Tengri ona güç ve kut yetkisi vermişti. Türk mitolojisi veya Türk destanlarında gökten gelen ya da Gök-tengri'nin kızlarıyla evlenen kahramanlar vardır. Bunların başında Oğuz Kağan gelmekteydi (s. 20).

Gök kavramının Türklerde kutsal bir yere sahip olduğu görülmektedir. Ülkeyi yöneten hanlar göğün onları kutsamasıyla bu yetkiyi almıştır. Alınan yetkiyle milletini yönetme erkine sahip olan hanlar, bazı Türk destanlarına göre, evliliklerini de yine kutsal olarak gördükleri gök katından indirilmiş kızlarla yapmıştır.

Türklerde hükümdarlık alâmetleri.

Unvan ve lakap: Türklerde bazı sultanların unvan ve lakapları bulunurdu. Bu onlara ait bir alâmetti. Örneğin Büyük Selçuklu hükümdarı Sultan Tuğrul'un lakabı Sultan'ül Muazzam, Şahanşah, El- Ecel Rüknettin, Melik-ül Maşrik, Vel Mağrip Şahanşah'tır (Yıldız, 1989, s. 191).

Hutbe: İslamda cuma ve bayram namazlarında söylenen dinî öğütlerdir. Hz. Muhammed'den sonra siyasi ve hâkimiyet sembolü olarak kullanılmıştır (Merçil, 2007, s. 44).

Sikke: Herhangi bir makinede üretilmeyip el araçları vasıtasıyla basılmış madenden yapılmış paradır (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 276). Türklerde hükümdar olan kişinin kendi adına para bastırdığı görülmektedir.

Hilat: Eskiden padişah ya da vezir tarafından takdir gören kişilere giydirilmek üzere yapılmış kaftan veya süslü elbiselerdir (Devellioğlu, 2000, s. 370).

Menşur: Yaymak, dağıtmak ve neşrolmak anlamlarıyla kullanılan menşur, Padişah tarafından verilen, yüksek makamlara getirilmeyi belirten fermandır (Devellioğlu, 2000, s. 617).

Bayrak: Bir milletin, bir topluluğun, devletin, askerî kuruluşun ya da birliğin alâmeti veyahut işareti mahiyetinde olan, mızrak ya da gönderin ucuna takılan tuğ, rayet veya kumaştır (Doğan, 2005, s. 137).

Taht ve saray: Bu iki sembol hükümdarlık alametleri içerisinde yer almaktadır. Saltanat çadırlarına "südarik" adı da verilmekteydi. Özellikle payitahtlarda yapılan tahtlar güzel ve ihtişamlıdır (Yıldız, 1989, s. 194).

Taç: Hükümdarların başlarına taktığı, çoğu zaman kıymetli taşlarla süslenmiş, tanrısal ya da iktidar ve gücün sembolü olan başlık türüdür (İndirkaş, 2002, s. 4).

Çetr: Mızrağın üzerinde havada küçük kubbe şeklinde açılan saltanat şemsiyesidir (Uzunçarşılı, 1970, Akt., Yıldız, 1989).

Nevbet: İslama giren Türklerde kutlama, karşılama, uğurlama ve elçi kabullerinde kullanılırdı. Nevbet namaz vakitlerinde beş kere, bazı durumlarda hükümdarın verdiği yetkiye göre günde iki kere çalınmaktadır (Aslan & Şahin, 2020, ss. 107-108).

Türklerde Av Sembolizmi

Türklerde avcılık önemli bir spordur. Bu sporla insanlar hayvanların etinden faydalanarak yiyecek ihtiyacını, derisinden faydalanarak ise giyecek ihtiyacını karşılayabilmektedir. Avcılık aynı zamanda kişilerde uzak hedefleri vurma olayını pekiştirerek onu savaşa hazırlamaktadır. Erken Devir Türk devletlerinden başlayarak çeşitli sanatlarda ve kaya resimlerinde görülen av sembolizmi Osmanlı'da minyatürlere yansımıştır. Nitekim Osmanlı'da avcılıkla ilgilenen birçok padişahın avlanırken resme alındığı minyatürler yapılmıştır.

Av ile alakalı betimlenen olayların avda başarılı olmak gayesiyle avın büyü için yapıldığı ileri sürülmektedir. Jung'a (1982) göre ilkel insanlar ne yaptıklarını bilmeleri için av tasvirleri gereklidir. Bu insanlar kendilerini avlanmadan önce avlanıyormuş gibi sanmaktadır. Avdan önce yapılan ritüel, resme yansır ve inanılır ki avda başarı sağlanacaktır (Jung, 1982, Akt., Çoruhlu, 2002).

Türkler, kayaların üzerine avlanma sahnelerini çokça resmetmiştir. Av sahnelerinin temel amacı avın büyüsüyle başarı kazanmayı sağlamaktır (Çoruhlu, 2001; Esin, 2011; Kızlasov, 1994; Akt., User, 2008). Çünkü insanlar avladıkları hayvanın heybetinden ve gücünden korktukları için ona saygı duymaktadır (Carter, 1957, Akt., Çoruhlu, 2002). Bu sayede hayvan kılığına girmek isteyen insanlar, kendisinden daha kuvvetli olan hayvanları avlamakta güçlük çekmeyecektir (Çoruhlu, 2002, s. 160).

Eski Türkler, ayin hazırlığı yapmak için ava çıkarak geyik ve yaban atı vururlardı. Ayin sonunda av hayvanlarının etlerini tanrıya sunarlar, tanrıya sunulmayan bölümlerini ise bey ve hükümdar ailesindeki kişiler paylaşırdı (Çoruhlu, 2001; Esin, 2011; Kızlasov, 1994; Akt., User, 2008).

Proto Türklerde Chou hükümdarı, atalar tapınağına sunmak için geyik avlar ve bu geyiğin etini yanındakilerle beraber yerdi. Granet'e göre, bunu yapmasındaki sebep geyiğin gücünün kendine ve etrafındakilere geçmesiydi (Çoruhlu, 2002, s. 162). Aynı zamanda atlı avcı motiflerindeki han figürleri, hükümdarın güç, kuvvet ve otoritesini yansıtmaktadır (Erginsoy, 1978, s. 133). Hunlarda avcılık iki şekilde hayat bulmaktaydı. Bunlar, tümen eğitim avı ve büyük devlet avıydı (Çoruhlu, 2002, s. 162). Göktürklerin atası sayılan "Çu" kavmindeki alplerin ilkbahardaki son ayda ateş yıldızının görünmesiyle beraber bataklıkta yetişen çalıları yakarak "sürek avına" çıktıkları bilinmektedir. Alpler, vurduğu hayvanların resimlerini bayraklarına işlemektedir. Burada özellikle bayrak üzerine işlenen hayvan tasvirlerinin olması, o hayvanın ruhunu temsil ettiği inancıyla alakalıdır. Dolayısıyla ruhunun olduğuna inanılan bir hayvanın etinden yemek, kişiye güç verir. Oğuz Boyları'nın tözlerindeki[12] hayvan figürlerinin çoğunun avcı kuş oluşu da yine Eski Türklerde belirtilen bu inanışlarla ilgili olduğu anlaşılmaktadır (Esin, 2001; Gronbech, 1959; Köprülü, 1989; Akt., User, 2008). Göktürklerde olduğu gibi Uygurların duvar resimlerinde de av sahnelerinin resmedildiği bilinmektedir. Ancak bu resimlerin içeriğine bakıldığında ise, her iki devletin toplumsal inançları ve bakış açılarındaki değişimin nedenli farklılıklar arz ettiği de kolayca anlaşılmaktadır. Öyle ki yeni kabul edilmiş bir dinin mensubu olan bireylerin, av sahnelerini betimlerken bu resimlerin ikonografisini farklı bir biçimde yorumladıkları ve ele aldıkları da görülmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 163).

Hükümdarlık ongunu avcı kuşlar.

Türkler, bazı vahşi kuşları avcı olarak yetiştirmektedir. Bu kuşlar içerisinde erkek olanlar av için daha çok tercih edilir. Türk hükümdarların kendilerine ait avcı kuşları mevcuttur (Esin, 2004, ss. 170-214). Bunlar içerisinde en değerli hükümdar av kuşu tuğruldur (Demirbulak, 2012, s. 8). Tuğrulun şahinden daha üstün bir kuş olduğu belirtilir. Tuğrulun

[12] **Töz:** Eski Türkler ve Orta Asya halklarından birçoğunun saygı duydukları kutsal sembollere verdikleri isimdir. Türkler kendilerinin töremiş oldukları hayvanları töz saymaktaydı. Tözler, insan ya da hayvan biçiminde olan küçük heykelcikler yani idollerdi. Boy mensubu insanların saygı gösterdikleri bu heykelcikler o boyun, o soyun veya herhangi bir aile ocağının koruyucusu olurdu. Kavmin atası sayılan ve hemen her yörede yaklaşık her cinsten hayvanlar; at, geyik, dağ keçisi, boğa, kaplan, kurt ve yırtıcı olan kuşlardır. Bazı dini törenlerde bu putlara yemek verilerek türlü armağanlar sunulmaktadır. Tözler; ahşap, tahta, kemik ya da metalden yapılmaktadır. Töz kavramına Moğollar ise "ongun" demektedir (Mülayim, 1982, s. 358).

kafası büyük, kanatları kısa, pençeleri narindir. Yukarı doğru döne döne yükselen tuğrul, avına doğru inerek yaklaşır. Vurduğunda birçok kuşu devirme ve dört ayaklı hayvanları bile avlayabilme özelliğine sahiptir. Turna sürüsü içine atıldığında 10 ve 50 arası kuşu öldürür, sahibi çağırdığı zaman ise geri döner (Esin, 2004, ss. 170-214).

Yırtıcı kuşlar zamanla hem hükümdarlık ongunu olarak çeşitli meziyetlerde kullanılmış hem de bizzat hükümdarlara isim olarak verilmiştir. Nitekim tuğrul, Büyük Selçuklu Devleti'nin kurucusuna isim olarak verilmiştir. Osmanlı Devleti'nde ise Osman Bey'in babasına erkek tuğrul anlamına gelen Er-tuğrul adı konmuştur (Esin, 2004, s. 214).

Oğuz boylarında ve Avrupa Hun Devleti'nin bayrağında da tuğrulun kullanıldığı görülmektedir (Savaş, 1994, s. 6) (Şekil 18).

Şekil 18

Avrupa Hun Devleti Bayrağı'ndaki Tuğrul Kuşu



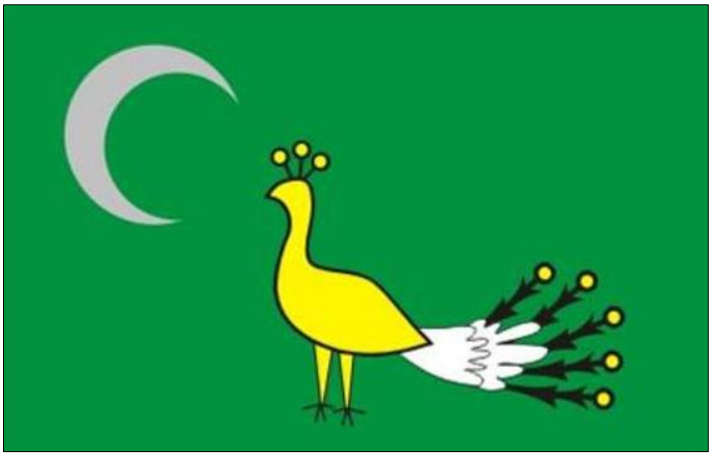
(Reza, 2018)

Farklı kaynaklarda Avrupa Hun Devleti bayrağındaki kuşun hüma kuşu olduğu söylenmektedir. Hüma kuşu ile zümrüd-ü anka birbirine benzetilen iki kuştur. Bu iki kuş şans getirdiği düşünülen devlet kuşu olarak tabir edilir (Çoruhlu, 2002, s. 132).

Hüma kuşu üzerinden geçen kişilere mutluluk getirmektedir (Soysal, 2010, s. 229). Gaznelilerde beyaz hilal ile beraber yeşil zemine bir hüma kuşunun resmedildiği de görülmektedir (Soysal, 2010, s. 229) (Şekil 19).

Şekil 19

Gazneli Devleti Bayrağı'ndaki Hüma Kuşu



(Reza, 2018)

Tuğruldan sonra en büyük avcı kuş ise çağrı ya da çakır adlı kuştur. Çağrı kuşu, açık renktedir ve alacakargaya benzetilir. Adının çağrı ya da çakır olması gözlerindeki hareli mavimsi renk katmanından dolayıdır. Cesur bir kuş olan çağrının sırt kısımlarının koyu renkte olanları bulunur (Esin, 2004, ss. 170- 242). Çağrı adının bu kuştan geldiği bilinmektedir (Gül 2015, s. 8) (Şekil 20). Dolayısıyla Büyük Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey'in kardeşi Çağrı Bey'in adını bu kuştan aldığı anlaşılmaktadır.

Şekil 20

Çağrı (çakır)



(Avcı, 2012, s. 148)

Çağrıdan sonra bir avcı kuş daha vardır ki bu kuş sungurdur. Sungur, ak kuş cinsinden olup tuğruldan biraz daha küçüktür. Karaca, tavşan ve diğer kuşları avlayan sungur, Kırgız diyarında yetiştirilir. Sungur, tuğrul gibi dönerek yükselir ve yine tuğrul gibi sahibi çağırdığında onun yanına geri döner (Esin, 2004, s. 176). Sungur hakkında Mütercim Asım Efendi şu bilgileri vermektedir:

> "Sunkur: şumkardır ki çakır cinsinden şikârî bir kuştur. Onunla padişahlar şikâr ederler. Bu kuş Rum ve Arap diyarında olmaz, Hıta ve Hoten semtlerinde olur, gayette makbul ve muteberdir, selâtin biri birine hediye ederler. İki nev'i olur: Biri aksunkur ki zikrolunan muteber nev'idir; biri karasunkurdur ki bizim diyarlarda bulunur buna seyfî tabir ederler." (Mütercim Asım Efendi, 2000, Akt., Aydın, 2013).

Orta Asya kökenli bir kuş olan sungur, o coğrafyadan Osmanlı Devleti'ne hediye olarak gelmiştir. Av sahnelerinin konu edildiği çeşitli minyatürlerde bu kuşun kullanıldığı tahmin edilmektedir (Abdurrahman Abdi Paşa, 2008; Çoruhlu, 1995; Akt., Aydın, 2013) (Şekil 21).

Şekil 21

Sungur



(Avcı, 2012, s. 148)

Laçin ise, "laçın" şekliyle Kutadgu Bilig'de yırtıcı bir kuş olarak belirtilen şahindir. Kutadgu Bilig'de alpliği simgeleyen laçin, kayı boyunun ongunu olmuştur (Esin, 2004, s. 178). Laçin, savaşta yiğitlik gösteren erler için de kullanılan bir tabirdir (Teres, 2006, s. 1714).

Budist Uygur metinlerinden olan Altun Yaruk'ta "üç kögürçgen atayı laçınka kavıtur erken birisi tutsukup" şeklinde bahsedilen laçinka kavramı için "şahin, yırtıcı kuş" anlamı verilmiştir (Teres, 2006, s. 1714) (Şekil 22).

Şekil 22

Laçin



(Avcı, 2012, s. 148)

Astrolojik bir ongun niteliğinde ve farklı isimler adı altında yaşayan; Karahanlı ve Selçuklu sanatında da göze çarpan ve bazen kulaklı olarak da tasvir edilen "altın kanatlığ" isimli büyük yırtıcı bir kuş bulunmaktadır. Bu kuş, önceleri daha efsanevi şekilde tasvir edilirken sonraları "karakuş" ismi ile tavşancıl kartal olarak anılmıştır. Daha sonraları ise "ilkuş" adıyla akbaba ya da kartal gibi farklı isimlerde çeşitli yırtıcı kuşlar ortaya çıkmıştır. Bu kuşlar aynı zamanda Karahanlı ongunu olarak da benimsenmiştir (Esin, 2004, s. 173).

Türklerde av sembolizmiyle ilgili şu sonuçlara varılabilir. Özellikle avlanma ya da av olayı, bir bakıma insanların zafer kazanacakları düşüncesini ele alan inançsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sayede, genellikle kaya ve duvarların üzerlerine av ile ilgili sahneler çizilmektedir. Nitekim avlanan hayvan güçlüdür ve kişioğlu bu hayvanın gücüne ihtişamla bakmaktadır. Avcılık sayesinde avladığı hayvanın gücünü elde ettiğini düşünen insanlar, bu hayvanların postlarını giyerek kendilerinden daha güçlü hayvanları avlamakta güçlük çekmeyeceği inanışına sahiptir. Bu bağlamda Eski Türklerde çeşitli av hayvanlarının etleri, önce sonsuz güç sahibi olarak gördükleri tanrıya sunulurdu. Kalan kısımları ise hanlara ve beylere yedirilirdi. Etleri yiyen hanların güçlerine güç kattıkları düşünülürdü. Ayrıca Türkler, eğittikleri yırtıcı kuşları avlanmada sıkça kullanırdı. Bu kuşlar, avlarının üzerlerine ustalıkla atılır ve onları avlayarak sahibine hediye ederdi. Avcı kuşlardan ilham alan Türk milleti, bu kuşların resimlerini devletlerinin bayrağına koyarak yönetimdeki güçlerini bu şekilde ilan

ediyor olmalıydı. Avcı kuşların isimlerininin hakanlara ya da sultanlara verilmesi ise yine o hükümdarların yönetimdeki erkini, otoritesini ve gücünü simgeliyor olmasından ileri gelmekteydi.

Türk Sanatında Erkek Figürünün Öne Çıkan Özellikleri

Yüz biçimleri.

İslamiyet'ten önce insan figürleri sadece insan olarak değil dinî inançları temsil eden unsurlar olarak da ele alınmıştı. Tanrılar, ruhlar ve cinler bunlara örnektir (Çoruhlu, 1991, Akt., Usta, 2005, s. 20).

İskitlerin sanat yapıtlarına bakılarak yüz şekillerinin yuvarlak, burunlarının hafif kemerli ve gözlerinin badem ya da hafif çekik olduğu görülmektedir. Hunlardaki yüz şekli, yuvarlak dolgun yanaklar, düz yassı burun, ince kaş ve hafif çekik badem göz şeklindedir (Diyarbekirli, 1972, s. 51). Göktürk heykellerinde kaş, yanak, burun, bıyık ve göz birbiriyle bağlantılıdır, çene ise sivridir (Çoruhlu, 2017, s. 224). Uygur tipi insanlar, anatomik olarak ay yüzlü, badem gözlü, küçük ağızlı, küçük burunlu, hafif şişkin yanaklara sahiptir (Berkli, 2010, s. 162). Ayrıca Uygur tipi insanların bazılarında kaş yapısı yay gibidir ve bu kaşlar ortada birleşmektedir. Göktürk heykellerinin bir kısmında görülen çenenin hafif sivri yapılması durumu ise balballarda daha çok karşımıza çıkmaktadır. Kültigin ve Bilge Kağan heykellerinde görülen badem göz, küçük ağız-burun ve hafif şişkin yanaklarla verilen yüz anatomisinin Uygurlarda da devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla Türk yüz anatomisinin badem göz, küçük ağız-burun ve hafif şişkin yanaklar biçiminde olması önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

İslamiyet ile beraber ay yüzlü denilen yüz şekli Türkler için uygun bir tabir olarak devam etmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 224). Karahanlılar ve Gaznelilerde figüre mesafeli yaklaşım olsa bile (Salman, 2013, ss. 240-246), özelikle Gaznelilere ait saraylardaki figürlerin yüz şekilleri incelendiğinde Uygur tarzı insan yüzlerinin varlıklarını devam ettirdiği anlaşılmaktadır. Büyük Selçuklularda, farklı sanat eserlerinde insan figürü bolca kullanılmıştır. Bu eserlerde yine Uygur tarzı insan yüzleri dikkat çeken hususlardandır. Memlüklü minyatürlerine bakıldığında özellikle Hariri'nin (1331) Makamat'ında ele alınan figürlerin yüzlerini, İnal (1995) köşeli ve iri olarak tanımlar (s. 78). Memlüklere ait diğer minyatürlerde Hariri'nin Makamat'ında olduğu gibi iri ve köşeli yüzlerin devam ettiği görülmektedir. Anadolu Selçuklu sanatında insan figürleri bilhassa Kubadabad Sarayı çinilerinde görülmektedir. Bunun nedeni, Anadolu Selçukluların taş kabartmalarındaki insan motiflerinin aşınarak temel özelliklerini yitirmiş veya kaybetmiş olmalarıdır (Öney, 1988, s. 32). Anadolu

Selçuklularındaki insan yüzleri, dolgun yanaklı, büyük badem gözlü, ince uzun burunlu ve minik ağızlıdır (Öney, 1988, s. 32). Esin (2006) ise, Anadolu Selçuklularına ait olan Kubadabad Sarayı çinilerindeki figürlerin badem gözlü, ince yapılı kişiler olduğunu ve figürlerin bu özelliklerinin Doğu Roma sanatından etkileşim sonucu edindiği bilgisine değinmiştir (s. 311). Osmanlılar, sanatta hem kendi üslubunu hem de fethettiği yerlerdeki sanat üsluplarını harmanladığından dolayı, farklı üsluplardaki insan yüzleri göze çarpmaktadır. Ayrıca geçiş evresindeki etkileşimlerle anatomik özelliklerin değişebildiği ve "Türk tipi" diye nitelendirilen klasik üslubun hâkim olmasıyla bedem göz, küçük ağız-burun ve hafif şişkin yanaklı anatomik formun Osmanlı Dönemi'nde de öne çıktığı görülmektedir.[13]

Saç-sakal ve bıyık biçimleri.

Türklerde saç uzatma geleneği ile ilgili belli başlı eserlerden yola çıkılarak onlar için bu geleneğin oldukça önemli bir unsur olduğu sonucuna varılmaktadır. Nitekim, İskit Kurganları'ndan elde edilen eserlerde alplerinin saç, sakal ve bıyıklarının uzun olduğu (Durmuş, 2017, s. 158) ayrıca alplerin uzun saçlarını bazen açık bırakırken bazen de topladıkları görülmektedir.

Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Avarlar, Hazarlar, Oğuzlar ve Bulgarlara ait belgelerde erkeklerin bıyıklı, sakalsız ve saçlarının uzun oldukları belirtilmiştir (Kafesoğlu, 2019, ss. 306-307). Göktürk heykellerinde saçların uzun ve örüklü olduğu görülmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 225). Uygurlarda erkekler saçlarını süslerdi. Sakal ve bıyıkta ise bazen ikisini kesenler olduğu gibi, ikisini uzatan ya da sadece bıyık bırakanlar da mevcuttu (Salman, 2013, s. 234). Selçuklu Devleti'nde de saçların uzun, tek ya da çift örüklü olduğu ve bele kadar indiği görülmektedir (Süslü, 2007, ss. 136-137). Anadolu Selçukluları'nda insan figürleri genellikle uzun saçlı ve sakalsızdır (Öney, 1987, s. 32). Osmanlı'da ise padişah portreleri genellikle sarıklı ya da kavuklu yapıldığı için sultanların saçları rahatlıkla seçilememektedir. Ancak sultanların yardımcıları ile askerlerin bazılarının zülüflerinin ön kısımlardan dışarı sarktığı görülmektedir. Yine Osmanlı padişahlarının sakal ya da bıyıklarının uzun olduğu mevcut sanat eserlerinden anlaşılmaktadır.

Kıyafet özellikleri.

Başa takılanlar.

[13] **Bkz**: Berkli, Y. (2010). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri, *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* C. 10, S. 45, s. 155-166

İskitlerde kullanılan başlık, Türk keçe külahıdır (Şeker, 2015, s. 57). Ayrıca İskitlerde uzunca yüksek başlık (Durmuş, 2017, s. 159), yani yukarı ve enseye doğru çıkıntı yapan başlıkların olduğu ve bazı başlıkların kulakları kapattığı görülmektedir (Şeker, 2015, s. 57). Türklerin kullandığı bir diğer başlık ise börktür. Börk, Çin kaynaklarında kuzeyli kavimlerin giydiği "hu" ismiyle "kuzeyli yabancı başlığı" anlamı içermektedir. Kuzey Asyalı kavimler ayazdan ve güneşten korunmak için başlarına arkasında siperliği, kulaklarında kulaklığı bulunan börkler takmaktadır. Bu börkler, deriden yapılmış olup keçe ve yünden örülmekle beraber kişilerin unvanlarına göre daha süslü yapılmaktadır. Çin kabartmaları ve Kuzey Asya mezarlarında bulunan Hun tasvirlerindeki başlıklar ile Göktürk, Uygur hükümdarları ve tanrı heykellerinin başlarındaki börkler taca benzetilmekteydi (Esin, 1992, s. 327).

Göktürkler, keçeden yapılmış börk kullanırlardı. Bu börkler kadıglıg,[14] sukarlaç[15] ve kuturma[16] börk olmak üzere üç çeşittir (Ergenekon, 1999; Sarı, 2017; Akt., Altınkılıç, 2020). Budist inancına sahip Uygurlarda, önü üçgen şekilli ve üç dilimli başlık tanrıların başlarında olurdu ve bu başlık güneşe benzetilirdi, ayrıca bu başlığa sankritçe "padma" yani "nilüfer" denirdi. Mâni dini döneminde başa takılan başlıklar rahip ve yöneticilerin rütbesini belirleyen en önemli unsurdu. Karahanlılarda kişinin mevkisine göre börk daha büyük yapılmaktaydı. Selçuklularda ise "külahı keykubadi" adıyla börkün üzerine altın işlemeli bir kumaş yapılırdı (Esin, 1992, s. 328). Anadolu Selçuklularında kişilerin başları üç dilimli ya da ön kısmı şişkin duran bir başlıkla kapatılırdı (Öney, 1987, s. 32). Osmanlı'da özellikle Osman Bey'in kırmızı renginde çuhadan bir börk taktığı belirtilmektedir ("Börk", 2006, s. 332). Çünkü lal renk beylere mahsus bir renktir (Aşıkpaşazade; Neşri; Akt., Esin, 1992). Orhan Bey ise kendisi ve hassa ordusu için ak börkü tercih etmiştir (Aşıkpaşazade; Neşri; Akt., Esin, 1992). Yıldırım Bayezid zamanında beylerbeyi görevinde olan Timurtaş Paşa börkü orduya taktırmıştır. Fatih Sultan Mehmet zamanında ise börke işlemeler yapılmıştır (Pakalın, 1946, s. 243). Ayrıca börk yeniçerilerin başına taktığı beyaz keçeden yapılmış başlıktır (Yılmaz, 2010, s. 85). Yeniçerilerin başlarına taktıkları beyaz börk, Yıldırım Bayezid zamanında lal renge dönüşmüştür (Hoca Sadettin, Akt., Esin, 1992). Baştaki börke tüy takmak, bir alplik nişanesi olmaktadır. Bu geleneğin İslamiyet Öncesi Dönem'den başlayarak Osmanlı Dönemi'nde de Türkler arasında yaşatıldığı bilinmektedir (Berkli, 2011, s. 73). Türklerin kullandığı bu başlığın din ve devlet yönetiminde konumu belirleyen bir kıyafet olduğu ortaya çıkmaktadır.

[14] **Kadıglıg Börk:** Kıyılı kenarlı külah anlamındadır ("Börk", 1976, s. 39)
[15] **Sukarlaç Börk:** Uzun külah anlamındadır (Esin, 1992, s. 327).
[16] **Kuturma Börk:** Kıyılı börkün fazlalaştırılmış şeklidir. Çevresinde kanat şeklinde kesilmiş, geniş kenarları ya da siperleri bulunmaktadır (Esin, 1992, s. 328).

Dolayısıyla başa giyilen başlığın Türkler arasında çok önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir.

Taç geleneğine gelince İskitlerde tacın kullanıldığı, Hun ve Göktürklerde taş kabartma ve kaya resimlerinde tacın olduğu görülmektedir (İndirkaş, 2002, ss. 4-19). Ayrıca Göktürklerde Bilge Kağan'ın tacı sergilenen önemli taçlardandır. Taç, İslamiyet ile birlikte hükümdarların kullanmaya devam ettiği bir takı olmuştur. Nitekim Selçuklu Devleti'nde taç ve taht geleneğinin varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Salman, 2013, s. 262). Selçuklularda taç şeklindeki başlık hükümdara mahsustu ve güneşe benzetilmekteydi (İbn-i Bibi; Yazıcızade Mehmed; Akt., Esin, 1992). Bu açıdan bakıldığında Osmanlı'da padişahların başlarında kavuk, sarık ve fes gibi takıları kullandığı ve bu takıların ön kısımlarında yüksek mertebeyi işaret eden sorguç, çelenk ve otaga gibi tüy ve kıymetli taşların yer aldığı bilinmektedir.

Diadem (kaşbastı), bir inci dizgesinin sırayla başı çevrelemesiyle oluşturulan takıdır. Diademde bazen alnın ortasına yuvarlak değerli taşlar konmaktadır (Süslü, 2007, s. 140). Diadem, İslamiyet ile beraber, Gazneliler, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu'da kullanılan taçlar arasında yer almıştır (Süslü, 2002, Akt., Salman, 2013, s. 361).

Sarık ise İslamiyet ile beraber Türk hükümdarlarının kullandığı bir başlık çeşididir. XI. ve XIII. yüzyıllarda tüm yakın doğuda görülen sarık tarzı, Selçuklu seramiklerinde, Varka ile Gülşah minyatürlerinde göze çarpmaktadır (Atasoy, 1971, s. 113). 1038'de Tuğrul Bey Nişabur'a geldiğinde ilk kez başına sarık takmıştır (Türkoğlu, 2002, s. 137). Ayrıca sarık Osmanlı Devleti'nde padişahların çokça kullandığı bir baş takısı olarak dikkat çekmektedir.

Takke ve külah, yuvarlak ya da konik biçimli, bazı zamanlar ise değerli taşlarla süslenebilen başa takılan takılardır (Salman, 2013, s. 361). Bu takılar ipekten ya da kaytandan bir bağ ile çene altından bağlanırdı. Osmanlı Devleti'nde de külahın bir şekli olan "yelken külahın" kullanıldığı görülmektedir (Süslü, 2007, ss. 139-142). Kavuk ise genelde içi pamukla doldurulan başa takılan bir takıdır (Süslü, 2007, ss. 139- 143).

Fesin Osmanlı'da Sultan II. Mahmut zamanında giyilmesi yasalaştırılmıştır. Fes, Fas menşelidir. Kenarında püskül bulunur ve silindirik bir baş kispetidir. Fesin şapka kanunuyla birlikte kullanımı kalkmıştır (Çavuş, 2018, s. 170).

Askerî başlıklar.

Miğfer, askerin başını koruması için taktığı metalden yapılmış başlıktır. Bir miğfer türü olan tulganın ise kulakları ve ense kısmını koruyan perdeleri mevcuttur. Ayrıca tulganın kubbe kısmı sivridir (Esin, 2006, s. 308). Türklerin erken devir itibarıyla kullandıkları başlıkları, pek

fazla bir değişime uğramadan Anadolu'da da kullandıkları görülmektedir (Süslü, 2007, s. 144). Savaş sırasında kullanılan metal başlık, sert olmasından ötürü başa ve kulak bölgesine gelen hasarları en az şekilde atlatmaya yardımcı olmaktadır.

Giyim eşyaları.

Bozkırda Türk giyiminin malzemeleri, koyun, kuzu, sığır, tilki ve az miktarda ayı derisi ile koyun, keçi ve deve yünüdür. Süvarilerin bozkırda genelde kullandıkları elbiseler ise pantolon ve ceket idi. Pelerini soğuk ve sıcak havalarda ayrı ayrı kullanan Türkler, ayaklarına çizme giyerlerdi (Kafesoğlu, 2019, s. 306).

İskit savaşçılarının en belirgin özelliği; kaftanvari ceket, pantolon ve çizme üçlüsünü iyi kullanmalarıdır (Şeker, 2015, s. 57). Salman (2013) İskitlerin gündelik yaşamda kullandıkları kalçaları kapatan kısa tunikten ve bazı İskit eserleri üzerindeki İskit savaşçısının kalçaya kadar giydiği kaftandan söz etmektedir (ss. 37-44). Esin'e (2006) göre ise, İskitler çarık giyerdi (s. 283). Hun erkekleri, deri ve keçe elbiseler, keçe kaftanlar, beyaz ince kumaştan yapılmış gömlekler ile deri pantolonlar giyerdi. Ayrıca Hun erkekleri tokası üstünde olan ve bazen de süsü olan deri kemerler ve kuşaklar takar, bunun yanında tabanı sert ve diğer yerleri ise yumuşak olan çizmeler ve botlar giyerdi (Çoruhlu, 2017, s. 140).

Göktürkler, Hunlar gibi kaftan, pantolon, çizme ve yünden bir içlik giyerdi. Rütbeyi ifade eden madeni tokalı kemerler, bu kemerlere asılan eşyalar ve savaş aletleri de elbiseyi tamamlayan en önemli aksesuarlardandı. Gumilev'in belirttiği gibi: Yeşil, kahverengi renklerde, yakalı, soldan açılan ve belinde kuşak olan giysiler, Tang yönetiminde de günlük giysi hâlini almıştı (Akt., Çoruhlu, 2017, s. 237). Uygurlar ise deri çizmeler ve ata binmeye uygun pantolonlar giymekteydi (Salman, 2013, s. 234). Kırmızı kemer ve kırmızı çizme ise Orta Asya'da hükümdarlık sembolü olarak simgeleştirilmişti (Ögel, 1991, s. 115).

Türkler ayakkabıya önem veren bir milletti. Her çeşit ayakkabıyı kullanan Türk milleti, burun kısmı sivri olan, kalkık çarık türü ayakkabıyı da kullanmıştır. Türklerde birçok kişinin giymek için tercih ettiği sarı çizme, yüksek mertebede görev yapan kişilerin giydiği bir ayakkabı türü olmuştur. İskit alplerinin çizme giydiği sanat eserlerinde görülmektedir. Hunların Başadar Kurganı'nda yapılan kazılarda bir çift çizmenin gömülü olduğu elde edilen bilgiler arasındadır (Çoruhlu, 2002, Akt., Sofuoğlu, 2021). Türk mitolojisinde yiğitlerle çizmelerinin beraber anıldığı ve destanlara konu olduğu bilinmektedir. Göktürklerde taş baba ve taş nine olarak isimlendirilen balballarda kaftan ve kemer tasvirinin yanı sıra çizme betimli sembollerin de yer aldığı önemli ayrıntılar arasındadır (Genç, 2009, s. 412).

Togan, (1946) kırmızı çizmeyle ilgili olarak Türklerin kırmızı rengini fazlaca sevdikleri için çizmelerinin rengini de kırmızı olarak seçtiklerini belirtir (Akt., Köymen, 1992). Anadolu Selçuklularında ise sarı çizmenin yüksek mertebedeki kişiler tarafından giyildiği bilgisi mevcuttur (Süslü, 2007, ss. 150-151). Osmanlı'da sarı çizme, kırmızı kaftan ve kırmızı kemer hükümdarlık alametleri arasında yer almaktadır (Genç, 2009, s. 412). Osmanlı'da kapıkulu ocağında görev yapan yüksek rütbedeki subaylar ve yeniçeri ocağında görev alan yayaların, sarı çizme giydiği belirtilmiştir (Kuru & Paksoy, t.y., s. 824).

Avrupalı seyyahlardan biri olan "Bertrandon Brocquier" Anadolu'yu ziyareti sırasında belirtiği anektotda Türklerin bir çoğunluğun sarı çizme giydiğini söylemiştir. Redrohause'da sarı çizme giymeyi "dünyanın en üst mertebesine erişmek" terimiyle açıklamaktadır. Ahmet Vefik Paşa'ya göre ise, sarı çizme yine şöhreti simgelemektedir (Ögel, 1991, s. 115).

Kırmızı ve sarı çizme ile birlikte diğer düz çizmeler için şu kanıya varılabilir: Orta Asya bozkırlarında alplik nişanı ya da yiğitliğin sembolü olan çizmeler mezar taşlarına ilham olmuştur. Osmanlı'ya kadar mezar taşlarında yer alan bir çift çizme figürü orada yatanların asker, yiğit, savaşçı ya da alperen olması ile ilişkilendirilebilir. Mezar kültürü dışında diğer eserlere bakıldığında kırmızı ve sarı çizmenin yüksek mertebedeki insanları sembolize ettiği anlaşılmaktadır.

İlk Türklerden beri kullanılan kaftan, önemli bir üst giyim eşyasıdır. Kaftan, gövde, yen ve etek olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Türklerin kaftanları genelde el parmaklarının uçlarına kadar uzamaktadır (Salman, 2013, s. 362).

Kaftan, İskitlerden beri kullanılan bir giysidir. İskitlerde kalça altına kadar inen kaftanlar mevcuttur (Salman, 2013, s. 38). Hun erkeklerinin de kullandığı kaftan, Göktürk heykellerinin üzerlerinde görülmektedir. Uygur resimlerinde farklı mertebeden insanların giydikleri kaftanlar güzelliği ve canlı renk özellikleriyle dikkat çekmektedir. Selçuklu Devleti'ni simgeleyen minyatürlerde, sultanların üzerindeki kaftanlar sıkça görülmektedir. Bu kaftanlar ayak bileklerine kadar uzumaktadır. Anadolu Selçuklu Devleti'nde ise sultanlar yine kaftanlı halleriyle tasvir edilmiştir (Öney, 1988, s. 32).

Gazneliler'de Leşker-i Bazar Sarayı'nın duvarlarındaki tasvirlerde, Göktürk heykellerinin üzerine yapılmış kaftanların benzerleri resmedilmiştir. Yine Gaznelilerde Sultan Mahmut'un hilat giyme sahnesi minyatürlere yansımıştır. Selçuklu hükümdarlarının da hilat giyme törenlerinin olduğu bilinmektedir.

Hil'at, eskiden padişah ya da vezir tarafından takdir görülen kişilere giydirilmek üzere yapılmış kaftan veya süslü elbisedir (Devellioğlu, 2000, s. 370). Hal kökünden türeyen hil'at

tanımından da anlaşılacağı üzere üst rütbedeki görevlilerin alt rütbedeki kişilere giydirdiği değerli elbisedir. Özellikle şerit halinde kenar yazılarıyla, hükümdarların adı ve alametleriyle işlenmiş kaftanlar sultanlar tarafından taltif amaçlı birine armağan olarak sunulduğunda hilat adını almaktadır (Şeker, 1988, s. 23). Ayrıca hil'at hizmet karşılığı ya da memuriyet atamalarında da giydirilmektedir (Yılmaz, 2010, s. 247). Ahmet Veik Paşa Lehçe-i Osmani'de hil'atı "Resmen giydirilen elbise, teşrifat kaftanı, hala-ı fahire suretiyle izah etmiştir" (Pakalın, 1946, s. 53).

Dede Korkut Hikâyeleri'nde kaftanla ilgili şu bilgiler verilmiştir: Kırmızı kaftanın mutlu günde giyildiğinden ayrıca gelinin güveyine hediye olarak verdiğinden söz edilmektedir. Türklerin kullandığı kaftanlarda yırtmaç özelliği Arap seyyahların dikkatini çekmiş olup bu özellik Araplar tarafından birçok yerde bahsedilmektedir (Ögel, 1991, s. 6). Yine Dede Korkut kitabında Salur Kazan hikâyesinde başarı gösteren yiğitlere ülke verildiği, ayrıca ülkenin yanı sıra şalvar, cübbe (kaftan) ve çuha takdim edildiği anlatılır (Karaalioğlu, 1994, s. 58).

İslamiyet'i kabul eden Karahanlı Devleti'nde yönetici konumundaki iki hakana dönemlerinin halifeleri tarafından hilat giydirildiği elde edilen bilgiler arasındadır. Bu hakanlar Doğu Karahanlı Han'ı Ahmet Han ve Batı Karahanlı Han'ı İbrahim Tamgaç Han'dır (Genç, Akt., Şeker, 1988, s. 23).

Emevilerde halife Muaviye ve onun yönetimindeki valiler ipekli kaftanlar giymiştir (Söylemez, 2001, Akt., Yılmaz, 2008, s. 239). Abbasilerde ise pahalı kumaşlardan yapılan kaftanların tercih edildiği bilinmektedir (Yılmaz, 2008, s. 247).

Selçuklu Devleti'nde sultanlar, devletteki yöneticilere hilatlar giydirmiştir. Nitekim Sultan Alparslan ilk hilatını Amid-ül Mülk Kündüri'ye ikinci hilatını ise Nizamülmülk'e göndermiştir (Köymen, 1992, s. 85). Selçuklu'da ayrıca halifenin hilat gönderdiği sultanlar mevcuttur. Abbasi halifesi, Sultan Tuğrul'a altından işlemeli bir kaftan, altın iplikten bir sarık ve altın eyerli bir at hediye etmiştir. Sultan Tuğrul burada halifeye bağlı olduğunu göstererek taç giyer ve bunun yanında kaftan (hilat) da giyerek çift kılıç kuşanıp Doğu'nun ve Batı'nın hâkimi unvanını alır (Peacock, 2020, s. 176). Sultan Alparaslan tahta çıktığında ise Abbasi halifesine bir elçi yollar ve kendisi için hükümdarlık alametlerinin uygulanmasını ister. Abbasi halifeside Sultan Alparslan'a sikke bastırır, hutbe okutur ayrıca adına hilatlar yaptırtır (Köymen, 1992, s. 84).

XII. yüzyılda Selçuklu Dönemi'nde yaşamış olan Azerbaycanlı yazar Nizami Gencevi yazdığı bir şiirde hilatın altın ya da gümüş pahasında olduğunu yani çok değerli olduğunu belirtmektedir. Bu dönemde hilatlar depolarda toplanarak kıymetli insanlara hediye

edilmektedir. Gencevi'nin hilat hakkında yazdığı şiir: (Guliyeva, 2016, Akt., Guliyeva & Meydan, 2020):

"Getirsin adına layık bir hil'at
Sırğal ve hemayil, cevahir, zin'et,
Hem kılınç hem kadeh, cevahir,
İpek verilsin padişaha layık bir bezek" (Guliyeva, 2016, Akt., Guliyeva & Meydan, 2020).

Nizamül Mülk Siyasetname'de İslamiyet'i seçen gayrimüslimlere hilat giydirildiğini belirtmektedir (Nizamülmülk, 2019, s. 117).

Memlüklerde de hil'at giydirme olayı görülmektedir. Nitekim Memlük Sultanı Baybars'ın oğlunun düğün töreninde üst düzey yöneticilere hil'at giydirildiği bilinmektedir (İbn Tagribirdi, Akt., Çetin, 2006).Osmanlı'da hil'at giyilmesi önemli olayların başında gelmektedir. Üst rütbedeki insanlara ve sultanlara bağlılık gösteren devlet görevlilerine taltif amaçlı hil'atlar takdim edilmektedir (Şeker, 1988, s. 25).

Hil'at giydirme olayı hakkında araştırma yapan Fuat Köprülü Osmanlı'da hil'at giydirme âdetinin eskilere dayandığını belirtmiştir. Aynı âdetin Doğu Roma'da da olduğunu gören Köprülü bir araştırma yapmış, Emeviler, Abbasiler, Tahiriler, Saffariler, Samaniler, Gazneliler, Selçuklular, Fatimiler, Eyyubiler, Memlükler, Harzemşahlar, Sasaniler, Anadolu Selçukluları ve Mısır'da bu âdetin olması hasebiyle hil'atın kökeni hakkında net bir bilgi ortaya koyamamaktadır. Hil'atın Çin'de ve Erken Devir Türk Devletleri'nde de olduğunu öne süren Köprülü, Esin'in (1978) de belirttiği gibi Türk toplumları çevresinde hükümdarların ketüd hediye ettiğini ve bunların ton üstüne ton yani üst üste elbise olarak giyildiğini belirtmiştir (Köprülü, Akt., Pakalın, 1946).

Hil'atı Osmanlı sultanları sarayda, Osmanlı sadarazamları ise Paşa Kapısı'nda giydirirlerdi. Sadrazamlar memuriyete atananlara hil'at giydirirlerdi (Pakalın, 1946, s. 833). Bu durumda hil'at giymenin ya da hil'at giydirmenin; görev verme, görevde yükselme, rütbe alma ve bağlılık nişanesi olarak Türk Medeniyeti'nde öne çıktığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı sanatında birçok minyatürde padişahların kaftan giydiği ve padişahların eteğini öpen kişilerin olduğu görülmektedir. Surnamelerde ve Şehnamelerde hil'at törenlerinin yapıldığı sahnelerde etek öpme olayına sıkça rastlanılmaktadır.

Şalvar, kaftanın altına giyilirdi. Şalvarın kısası olan çakşır, geniş paçalarıyla diz kapağına gelerek burada daraltılırdı (Süslü, 2007, ss. 148-149). Uygur sanatında pars

kürkünden çakşır ve at takımı kullanan alp tasvirleri görülmekteydi (Esin, 2006, ss. 286). Potur, çakşırın darıdır, diz kapağından ayak bileğine kadar dardır (Süslü, 2007, ss. 148-149).

Takılar.

Takılar, toplumların süslenmek, gelenek ve dinî inançları karşısında, bedenin çeşitli uzuvlarına taktıkları aksesuarlar olarak göze çarpmaktadır. İnsanlık tarihine bakıldığında toplumların yaşadıkları coğrafyadaki çeşitli metal ya da farklı malzemeden takı yaptıkları görülmüştür. Türk erkek ve kadınları ise erken devirlerden beri farklı sebeplerle takılar yapıp vücutlarının farklı yerlerine bu takıları takmıştır. Bu sebepler arasında, takının süs olarak kullanılmasının yanı sıra sosyal hayattaki kişilerin konumunu belirlemek durumundan da kaynaklandığı bilinmektedir.

İskit erkekleri kadınlar gibi süs eşyası kullanırdı. Maden sanatlarında çokça eser veren İskitler, altın, gümüş, demir ve bakırdan yüzük yaptıkları gibi; tahta ve taştan da yüzükler yapmıştır. Kolye ve bilezik kullanılan takılar arasındadır. Ayrıca İskitlerin bazı kolye ve bileziklere değişik metaller takarak kullandıkları bilgisi de mevcuttur (Durmuş, 2019, s. 159).

Eski Türklerde erkeklerde küpe takardı. İskitlerde küpe yaygındı. Erkekler sadece kulaklarının tekine bir küpe takmaktaydı (Durmuş, 2017, s. 259). Hunlara ait ikinci Pazırık Kurganı'nda lahit içinde savaşta öldüğü tahmin edilen bir beyin cesedinin yanında kulak halkaların bulunduğu bilgisi mevcuttur (Çoruhlu, 2016, Akt., Cihan, t.y., s. 711). Göktürk heykellerinde ve Göktürklere ait keramiklerdeki bazı erkek figürlerinde, bey ve alplerin küpe taktığı görülmektedir. Uygur duvar resimlerinde soyluların kulaklarında yine küpeler bulunmaktadır. "Memluk Sultanı Baybars'ın, Altınorda hükümdarı Berke Han'a gönderdiği elçilik heyetine dair tafsilat veren Memluk tarihçisi Mufaddal'ın eserinde Müslüman olan Berke Han bir kulağında küpe ile tasvir edilmektedir." (Cihan, t.y., s. 707). Selçuklu sikkelerinin üzerinde kulaklarında küpe olan sultanların mevcudiyeti bilinmektedir (Süslü, 2002, Akt., Cihan, t.y., s. 714).

Ögel'den (1991) edinilen bilgilere göre, Türk erkeklerinin taktıkları küpeler, Orta Asya'yı gösteren eski minyatürlerde görülmekle beraber, Çin kaynaklarında da yer almaktadır (s. 242).

Tezcan'a (2009) (s. 417) ve Sümer'e (1954) (s. 368) göre, Türk erkeklerinde soylu sınıfı temsil eden beyler ve hükümdarlar arasında küpe takma âdeti bulunurdu (Akt., Cihan, t.y., s. 701). Dolayısıyla küpe, sosyal konumun sembolü olarak aynı zamanda cesaret ve yiğitliği simgeleyen bir takı olarak öne çıkmaktadır (Avşar, 2012, Akt., Çerezci, 2017).

Selçuklularda ve Memlük Devletini'nde küpe sözcüğünden bahsedildiği görülmektedir (Cihan, t.y., s. 709). Osmanlı sanatında ise Yavuz Sultan Selim'e ait olduğu belirtilen bir tabloda, tablo ressamı sultanı küpeli bir şekilde tasvir etmiştir. Ancak bu resmin Yavuz Sultan Selim'e ait olup olmadığı hala tartışma konusudur.

Bilezik, Türklerde kadın ve erkeklerin severek taktığı süs eşyalarındandır. İskit Kurganları'ndan çıkan bileziklerin mevcudiyeti bilindiği gibi, Hun Kurganları'nda da kadınlara ait bileziklerlerin çıkarıldığına dair bilgiler yer almaktadır (Diyarbekirli, 1972, s. 117). Uygurlara ait resimlere bakıldığında da erkeklerin bilezik taktıkları görülmektedir. Bileziklerin ilerleyen dönemlerde koldaki bileklik ya da pazubandına dönüştüğü düşünülebilir.

Uygur erkekleri çeşitli kolyeler takardı (Salman, 2013, s. 234). Budizm'de gerdanlık önemli bir takıydı (Ögel, 1991, s. 255). Selçuklularda inciden yapılmış gerdanlıklar bulunmaktaydı. Selçuklu tasvirlerinde ve Cevsak-ül Hakani Sarayı'nda erkeklerin taktığı gerdanlıkları görmek mümkündür (Süslü, 2007, s. 152). Yine Selçuklu'da gençler, alın kısımlarına yakut ve firuze gibi değerli taşlar takardı. Ayrıca bu değerli taşları soylular tirazlara da takarlardı (Salman, 2013, s. 367).

Eski Türklerde "boncuk" yani "monçuk", gerdanlıklar için söylenen bir tabiri de içinde bulundurmaktaydı. İnsanların ve atların boyunlarına farklı şekillerde yapılmış olan buncuklar takılırdı. Bu boncuklar ve gerdanlıklar Türk milletinin süslenmeye verdiği önemi ortaya koyan takılardan olmuştur (Ögel, 1991, ss. 255-256).

Esin'e (1985) göre, Kuzey Avrasya mezarlarının içerisinde bazı eşyalar bulunmuştur. Bu eşyalar arasında takılar da yer almaktadır. Boy beyi derecesine sahip olmayan erkeklerin de gerdanlık ve küpeler taktığını bu eşyalardan anlaşılmaktadır (s. 410).

Türklerde altın önemli bir madendir, ayrıca batıyı simgelemektedir (Esin, 2004, s. 21). Erken devir Türk Devletleri'nden itibaren kullanılan altın, İslamiyet'i kabul eden Türkler tarafından da kullanılmıştır. Selçuklu'da takıların kıymetli maden olan altından yapıldığı bilinmektedir (Esin, 2004, s. 21). Altınla yapılmış ziynet eşyalarından olan küpe, kolye, yüzük ve bileziğin yüksek mertebedeki kimseleri temsil ettiği görüşüne varılabilir. Altının yanı sıra gümüş ve farklı madenlerin takı yapımında kullanıldığı elde edilen bilgiler arasındadır. Esik Kurganı'ndan çıkarılan İskitlere ait Altın Elbiseli Adam cesedinin boynuna da gerdanlığa benzer bir takı bulunmaktadır.

Abbasi halifesi "Kaim Biemrillah" Sultan Tuğrul'a saltanatı sırasında altın gerdanlık ve altından yapılmış iki bilezik takmıştır (İbnül Esir; Kalkaşendi; Akt., Şeker, 1988). Bağdat

Halifesi ise Sultan Melikşah'ı kabulünde ona hilat, taç ve iki kolye takdim etmiştir (İbnül Cevzi El Muntazam, 1938-1940, Akt., Köymen, 1992).

Bu bilgilere istinaden şu görüşe varılabilir: Türklerde hükümdarlar, boy beyleri ve teginler, küpe ya da gerdanlık gibi takılar takmaktadır. Bu takılar onların yüksek mertebeli olmalarından ileri gelmektedir. Boy beylerinden başka, yüksek rütbeye sahip olmayan erkekler arasında da küpe ve gerdanlık takan erkeklerin mevcudiyeti bilinmektedir. Bu durum, Türk erkeklerinde rütbe, gelenek, takı ya da süs eşyası olarak küpe ve gerdanlığı tercih etmelerinden ileri geliyor olmalıdır.

Tiraz, mevki ve unvanı simgelemektedir. Ayrıca farklı malzeme üzerine, kollarda oluşturulan bant şeklinde görülmektedir (Süslü, 2007, s. 153). Türklerde tirazlar, erkekler arasında yüksek mertebedeki kişilerin ifade edilmesinde kullanılmaktadır.

Salman'a (2013) göre, Büyük ve Anadolu Selçuklu Devletlerinde çokça görülen tirazın kullanımı Göktürklere kadar gitmektedir. Uygurlarda Hoço ve Bezeklik Kurganları'nda görülen tiraz, Türkler vasıtasıyla Mısır'a kadar ulaşmıştır (s. 367).

Ancak yine Salman (2013), İskit alplerinin kollarında görülen zikzaklı ve yuvarlak şekildeki işlemelerden de bahsetmektedir (ss. 38-39). Buradan anlaşılan, tirazların ilk örneklerinin İskitlere kadar uzadığı olabilir.

Süslü'ye (2007) göre, Tirazın ilk örnekleri Orta Asya Budist sanatında meydana gelmiştir. Buradan Doğu-Batı Türkistan'a ve Arap ülkelerine yayılmıştır (s. 153).

Türkler yüzyıllardan beri sarkıntılı olan kemer takar ve bu kemer rütbeyi temsil ederdi. Arkeolojik buluntulardan ele geçen en önemli örneklerden olan Esik Kurganı'ndan çıkarılan literatüre "Altın Elbiseli Adam" olarak geçen figürdür. Bu figürün elbisesinin belindeki kemer, elbisenin yaka, kol ve etek manşetlerinde mücadele sahnelerine ait motifler barındırmaktadır. Hunlardan Göktürklere, Göktürklerden Uygurlara ve Gaznelilerden Selçuklulara kadar devam eden bu kemerler ortak bir sanat anlayışının ve bağın ifadesidir. Sarkıntılı meşin kemer günümüze gelinceye kadar biçimini korumuştur. Ancak Uygurların yerleşik hayatı benimsemeleri ve sonraları Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle beraber Totemizm inancının belirtilerinin azaldığı görülür. Bu azalmayla beraber kemerlerin üzerindeki madenden yapılmış aplikelerdeki hayvan figürleri stilize edilerek yerini bitki ve koç boynuzu motifine bırakmıştır (Diyarbekirli, 1972, s. 121). Özellikle atların eğer altı örtülerindeki sarkıtlar, savaşlarda öldürülen düşmanın kesilen başının asılmasıyla sergilendiği yer olurdu. Bu durum, savaştan dönen savaşçının galip gelmesinin bir nişanesi olarak tasvir edilirdi (Berkli, 2011, s. 73).

Altın kemer Eski Türklerde, Memlüklü ve Osmanlı'da hükümdarlık sembolü arasında yer almaktadır (Ögel, 1991, s. 74). Ayrıca altın kemer Türk askeri aristokrasisinin de bir alametidir (Atasoy, 1971, s. 116).

Kuşak kelimesi ise Kaşkari'nin açıkladığı üzere "kur" kelimesinden türemiştir. Çinler, Hunlara rütbe işareti olarak başlık ve kuşaklar hediye etmiştir. Bu iki kavramda kur kelimesiyle açıklanmıştır. Macaristan'dan Çin'e kadar olan bölgede yer alan Türk alp veya Proto-Türk mezarlarında kuşağa asılı kayış, maden parçaları ve maden tokalar bulunmuştur. Uygurlarda tanrı ya da hükümdarlara mahsus, çift kumaştan oluşturulmuş bir kuşak çeşidi mevcuttur. Normal insanların taktıkları kuşaklar ise deriden yapılmaktadır ya da bu kuşakların madeni parçaları mevcuttur (Esin, 2006, s. 283).

Erken Devir Türk sanatından itibaren erkeklerin kullanmış oldukları takılar, Osmanlı sanatının sonlarına kadar görülmektedir. Bu takıların alpler, hükümdarlar ve üst düzey yöneticiler tarafından sadece süslenme maksatlı değil; aynı zamanda ihtişamın göstergesi olarak da takıldığı sonucuna varılabilir.

Aksesuarlar.

Başa takılan başlığın üzerindeki süs: Sorguç, perçem, çelenk, otaga.

Sorguç, hem başa takılan bir süs niteliği taşıyan tuğ olup hem de bazı kuşların tepelerinde bulunan tüyden bir süstür (İsimsiz, 1995, s. 1075), genellikle beyaz ya da siyah balıkçıl kuşu tüyünden ya da mücevherden yapılmaktadır. Sorguç, yiğit insanların kullandığı bir simgedir (Koçu, 1967, Akt., Ekinci, 2019, s. 12). Esin'in (2006) aktardığı bilgiye göre: Kaşgari Oğuzların kullandığı tulganın başındaki tüye "perçem" demektedir. Bu perçem alplik alametidir, yapısı ise tüy sorguç ya da bezdir (Esin, 2006, s. 308). Osmanlı'da padişahlar kavuk, sarık ya da feslerinin üst kısmına ya yukarı doğru püskül şeklinde uzayan ya da baş kısmından aşağı doğru sarkıtılan sorguçlar takmaktadır.

Çelenk, kıymetli taşlarla ya da madenlerle yapılmış başa takılan resimli sorguçtur (Ahmet Vefik Paşa, 2000; Şemseddin Sami, 1978; Akt., Koç-Keskin, 2007). Bu takı, Osmanlı'da nişan ya da madalyanın bulunmadığı zaman kahramanlık gösteren askerlerin başlarına kumandanların eliyle takılır, kumandanların başlarına ise padişah ya da serdarların eliyle takılırdı. Çelenkler bir nevi takı işlevi görürdü (Koçu, 1967, Akt., Koç-Keskin, 2007).

Çelenkler, bir tür sorguç çeşidi olarak göze çarpmaktadır. Çelenklerin ön kısımlarında tüylerle beraber, kıymetli taş ve madenlerle bulunur. Osmanlı'da, savaşta kahramanlık

sergileyen yiğit-erlerin başarılarını ödüllendirmek için başlıklarına takılan çelenk, bu erlerin nişan sembolleriydi (Ayverdi, 2006, s. 551).

Otaga, bir sorguç türüdür. Otaga Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri'nde görülmektedir. Pervane-i Hümayun denilen fermanları yazan yüksek rütbeli devlet memurlarının başlarına taktığı takı üzerindeki sembole otaga adı verilmektedir (Uzunçarşılı, 1941, Akt., Koç-Keskin, 2007).

Başı ya da vücudu çevreleyen halka, hale.

Hale, ayın ve bazı yıldızların etraflarında görülen ışık halkasıdır (Püsküllüoğlu, 1995, s. 173). Türk sanatında sembolik bir anlam ile kullanılan halenin, kutsal ve önemli kişilerin başlarına ya da bedenlerine yapılan bir huzme şeklinde olduğu sanat eserlerine yansımıştır.

Hale, dünya medeniyetlerinde sırasıyla Helenistik ve Roma kültürlerinin çok tanrılı mitolojik tasvirlerinde, Asya'daki Budist tasvirlerinde, ayrıca Hristiyan ikonografisinde, Türk ve İslam sanatında farklı biçimlerde görülmektedir (Sunay, 2009, Akt., Sunay, 2012). Halenin kullanılış şeklinde ise çeşitlikler mevcuttur. Bunlar yuvarlak hale, mahruti hale,[17] ateşe benzeyen hale ve çevreye dağılan hale şeklinde tasvir edilmektedir (Deveci, 2017, ss. 367-368).

Göktürk haykellerinde yarı kutsal ya da önem atfedilen Umay Ana ve Umay Baba heykellerinin baş kısımlarında verilen zikzaklı haleler bunların önemini ve kutsallığını göstermek için vurgulanmaktadır (Belli, 2003, s. 47).

Uygur resimlerinde Buda ve önemli şahsiyetleri belirten hale, yine bu bölgede yapılmış, ata binen kağan resimlerinin başına çizilmiştir. Uygur inançlarına göre kağan ve eşi (hatun) Gök-tengri'nin katında birer temsilciydi ve bu temsilciler göksel birer varlıktı. Dolayısıyla Uygur resim sanatında Buda ile beraber hükümdar ve eşinin yer almasının sebebi, onların da kutsal şahsiyetler olmalarından ileri gelmektedir (Berkli, 2011, s. 63).

İslamiyet'te kullanılan hale, nur olarak nitelendirilir. Büyük Selçuklu eserlerine bakıldığında ilk olarak halenin yuvarlak olduğu anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklulara ait eserlerde de bazen başın etrafına hale yapılırdı (Öney, 1988, s. 32). Anadolu Selçuklu sanatına ait olduğu belirtilen Varka ile Gülşah minyatürlerinde de başın etrafı yuvarlak halelerle çevrelenmiştir. Osmanlı'nın yükselme dönemine kadar olan kısmında yapılan sanat eserlerinde haleler yuvarlaktır. Padişah portrelerinde ise herhangi bir halenin varlığı görülmemektedir. Ancak anlatılan bazı dinsel olaylarda yuvarlak hale şekil değiştirerek çeşitli hallerde karşımıza çıkmaktadır.

[17] **Mahruti Hale:** Bir mum ışığından çıkarmışçasına görüntü veren haledir (Deveci, 2017, s. 367).

Silahlar.

Türklerin kullandığı silahlar, saldırıda kullanılan silahlar ve savunma silahları olarak iki grupta ele alınabilir. Saldırı silahları genellikle ok, yay ve kılıçtan ibaret olmaktadır. Ok ve yay ilk Türk Devletleri'nden itibaren kullanıldığı görülen savaş aletleridir. Nitekim İskitlerin at üzerinde savaşarak oku ve yayı ustaca kullandıkları bilinmektedir (Memiş, 1987, s. 5). Selçuklu Devleti'nde de ok ve yay hükümdarlık alametleri arasındadır (Esin, 2006, s. 308). Kılıç ise Türk askerlerinin yakın savaşta kullandığı bir silahtır. Ucu hafif eğri ve kabzası düz olan kılıçların; meç (kısa kılıç), hançer, mızrak, bıçak, kargı, berge, gürz, kaçut (kısa mızrak), kement gibi çeşitleri bulunmaktadır. Kılıç, kın adı verilen bir kaba konulurdu. Savunma nesnelerinden olan zırh, miğfer, kalkan deri ve farklı metallerden yapılırdı. İki çeşit zırh kullanan Türk milleti, ilk zırhı tüm vücudunu örtmesi için, ikinci zırhı ise sadece vücudunun göğüs kısımlarını örtmesi için kullanmıştır (Koca, 2016, s. 131). Kolçak, dirsek eklemini bileğe ya da elin üst kısmına kadar koruyan, dizçek ise bilekten diz kapağına kadar olup diz kapağını koruyan üçgen bir parçayla kaval kemiğini örten zırh parçasıdır (Aydüz, 2010, s.4).

Çomak, Anadolu Selçuklu sanatında alplerin ellerinde görülen savaş aletlerinden biridir. Çomak, metinler ve sanat eserlerinde çokça yer almaktadır (Esin, 2006, s. 308). Teber ise metal kısmı yarım ay şeklinde olan baltadır (Devellioğlu, 2000, s. 1047).

Türkler, oklarını koydukları ok kabı ya da okluğa ise sadak veya tirkeş demektedir (Devellioğlu, 2000, s. 1110).

Oturulan nesne.

Türklerde taht, hükümdarlık sembolüdür. Hükümdar, önemli tören ve toplantılarda tahtında oturur, sefere çıkarken tahtını yanında götürürdü (Yazıcı, 2002, Akt., Arslan, 2012).

Renk özellikleri.

Türklerde siyahın anlamı; öncelikle şiddet, güç, gerçek ve yoğunluğu ifade ederken bununla birlikte iyiliğe karşı kötülüğü, yas, ölüm ve matem gibi birbirine zıt iki şeyi de vurgular (Çoruhlu, 2002, s. 183).

Güneş ve savaş tanrılarının rengi olan kırmızı-al; eril hareket ilkesini, ateşi, hükümdarlığı, aşkı, hazzı, gücü, kuvveti, iktidarı, şiddeti ve yoğunluğu ifade eder (Çoruhlu, 2002, s. 186).

Kızıl, Türklerde altın rengiyle ilişkilendirilerek Türk mitolojisinde kızıl elmaya dönüşmüştür. Türklerin dünya hâkimiyetini anlatan ve ulaşılmak istenen gaye yer ve amaç anlamındadır. Bu sebeplerden dolayı kızıl elma hükümdar simgeleyiciliğinde önemli bir yer

alır. Sanat eserlerinde, elinde kızıl elma yani kızıl küre tutan Osmanlı padişahı portreleri görülmektedir (Mahir, 1997, Akt., Çoruhlu, 2002).

Budizm'de hakanlık hil'atı yani hakan kaftanı al renktir, bu gelenek onlara Göktürklerden geçmiştir (Ögel, 1991, s. 401).

Türklerde beyaz; aklık, temizlik, ululuk, tecrübe, kocalık ve büyüklüktür. Devletin ululuk, adalet ve güçlülüğünü belirtir. Savaşlarda beyaz renkli kıyafetler, üst düzey askerleri alt rütbedekilerden ayırmak için giyilirdi. Çin komutanları Hunlar için: "Beyaz giyenleri öldürürsek Hunları dağıtmış oluruz." (Ögel, 1991, s. 377) demiştir.

Sarı renk, açık oldu mu akıl, sezgi, idrak ve iman gibi anlamlara gelirken koyu sarı; haset, vefasızlık ve hırs gibi anlamlar barındırırdı. Türklerde sarı, toprağın rengidir. Hâkimiyeti simgelediğinde ise dinsel anlamda ve hükümdarlık anlamında gücü temsil eder. Örneğin Anadolu alperenlerinden Saltuk'a Sarı Saltuk denilmiştir (Çoruhlu, 2002, s. 194).

Türk Sanatında Erkek Figürünün İkonografiye Yansıyan Özellikleri

Oturuş biçimleri.

Bağdaş, Türklerde yaygın olan oturuş biçimidir. Bu oturuşa Türk oturuşu da denmektedir (Esin, 2006, s. 323). Sanat eserlerinde hükümdar ve alplerin bağdaş şeklinde oturuş pozisyonlarına çokça rastlanmaktadır. Budacılar murakebeye varmak için "vajrasana" pozisyonunda oturur. Yani ayaklarını bacaklarının arasına geçirip tabanlarını yukarı doğru tutardı (Esin, 2006, s. 320). Erken Devir Türk sanatından Cumhuriyet Dönemi'ne değin birçok alp ve hükümdarın bağdaş kurarak oturduğu elde edilen bilgiler arasındadır.

Bağdaşın farklı versiyonları olan diğer oturuş biçimlerinin ilkinde, bir diz bağdaşta bükülüp yan yatırılır, öbürü yukarı doğru dikilirdi (Esin, 2006, s. 324). İkincisinde ise bir diz bükülüp yan yatırılır, diğeri aşağı sarkar vaziyette bırakılırdı (Esin, 2006, s. 324).

Diz çökmek ise bir hürmet işaretidir. Göktürklerde iki diz üzerine çökmek, boyun eğmiş anlamına gelmektedir. Uygur sanatında tarkan rütbesindeki kişi Buda'nın önünde tek dizi üzerine çökmektedir. Umay Ana'nın karşısındakiler ise iki diz üzerine çökerdi ve ellerini birbirine kavuştururdu (Esin, 2006, ss. 324-325).

Bir elin bacak üzerinde olduğu diğer elin ise riton, kadeh, mendil ya da gül tuttuğu bağdaş kurarak oturulan ikonografik duruş pozisyonu, Türk sanatında oldukça yaygın oturuşlardandır. Bu pozisyon Erken Devir Türk sanatında görülmeye başlar ve Cumhuriyet Dönemi'ne kadar devam eder.

Elde tutulan nesneler.

Türklerde, özellikle yönetici kesimin resimleri ya da heykelleri yapılırken ellerinde bazı nesnelerle tasvir edilmeleri çok önemli bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ellerinde tuttukları nesnenin cinsi veya özelliği tasvir edilen kişinin konumuyla ilgili olup bu nesnenin riton, ayna, kadeh-kupa, mendil, çiçek ve tesbih gibi malzemeler olduğu sanat eserlerinden anlaşılmaktadır.

Riton; boynuz, hayvan başı ya da gövdesi şeklinde yapılmış antik bir kaptır. İçki kabı ya da dinsel törenlerde adak sıvısı koymak için kullanılmıştır (Saltuk, 1993, Akt., Bali, 2019). İskit balballarının ellerinde riton tuttuğu görülmektedir.

Ayna, Tarih Öncesi Dönemlerden beri insanoğlunun ilgisini çeken nesnelerin arasında yer almıştır. İnsanoğlu kendini merak ettiği için bu merak duygusunu aynalarla gidermeye çalışmıştır (Çetindağ, 2005, s. 5). Zaman içerisinde farklı sembolik olayları simgelemekte kullanılan aynalar; kötü ruhların kovulmasında, ruhları tutmada, ayrıca insanların ölecekleri, sonsuz hayata geçecekleri anda, bedenin kendi hallerini kontrol etmesinde bir nevi yansıtıcı sembolik nesne olmuştur (Anderson, 2008, Akt., Sivri & Angın, 2021). Ayna ile ilgili Memiş (1987), insanoğlunun kötü ruhlara karşı üstünlük kurmak arzusunda ve kötü ruhları kovmak istemesinde onu kullandığını belirtir (s. 56).

Türkler, erken devirden beri cam, maden ve iki taraflı aynalar kullanırdı. Eski Türlerde ayna sözcüğü, "gözgü ve gözüngü" gibi kelimelerden türetilerek adlaştırılmıştır. Uygur yazıtlarında ise aynayla ilgili, "cam veya ayna kadar süzülmüş ve temiz" şeklinde bir ifade yer almıştır (Ögel, 1991, ss. 322-323).

Türklerde ayna, birçok sembolü içinde barındırmaktadır. Süs eşyası olarak kullanılan ayna, yaşamın inanç noktasında da kendini göstermektedir. Kamlar, düzenlenen bazı törenlerde gaybı bilmek için ayna kullanırdı. Bu kullanımda ayna, ay ve güneşe tutulurdu. Erken Devir Türk Devletleri'nde ay, bir ayna olarak yeryüzündeki her şeyi gösterirdi (Çetindağ, 2005, s. 13). Ayna, İskitlerde Kutsal Tabiti'nin elinde görülmektedir. Kul Oba Kurganı'ndan çıkan plakada, Tabiti'nin sol elinde bir ayna tuttuğu görülür. Ayrıca Kutsal Tabiti'nin önünde bir kişi vardır ve o kişi kutsal ritondan bir şey içmektedir (Memiş, 1987, s. 56).

Erken Devir Türk Devletleri'nde mezara ayna koyma adeti mevcuttu. Kamlar, kullandıkları aynalar sayesinde diğer dünyaları görürlerdi. Buradaki mantık şudur: Öbür dünya bu dünyanın bir yansımasıdır. Aynaya bakan kam, diğer insanların görmediği can ve ruhların gölgelerini kuş şeklinde idrak ederdi. Bazı kamların omuzlarına kanat takmalarının sebebi de bu şekilde açıklanmaktadır (Korkmaz, 2008, s. 34). Yine kamlar, ruh çağırma sırasında içerisine

su doldurulmuş camdan bir kaba ve aynaya bakmaktadır (Eliade, 2014, Akt., Sivri & Angın, 2021).

Anadolu'da evlenen kızın gelin alayında önden götürülen bir ayna mevcuttur. Gelin, eşinin evine ilk gittiğinde aydınlık bir hayat sürmesi dileğiyle yüzüne ayna tutulurdu. Yörüklerde, kam aynasına benzer şekilde etrafı keçelerle bezenmiş aynanın önünde gelin hazırlanırdı. Yola çıkanın yolu açık olsun diye gittiği yöne doğru aynalar koyulurdu (Korkmaz, 2008, s. 34). Ahıska Türklerinde ise Kurban Bayramı'nda uyuyan kişinin yanına koyduğu su ve ayna sayesinde kısmetindeki kişinin ona görüleceği inancı mevcuttu (Eliade, 2014, Akt., Sivri & Angın, 2021).

Bu bilgilerin yanı sıra aynayla ilgili olarak Şamanizm kökenli kötü inançların da varlığı mevcuttur. Ayna, yer altında yaşayan kötü ruhların insanlara ulaşmasını sağlayan bir eşya hükmündedir. Bugün bile yaygın olan bir inanışta gece aynaya bakmanın ve ayna kırmanın uğursuzluk getirdiği düşüncesi bu inanıştan gelmektedir (Korkmaz, 2008, s. 34).

Bu ifadelerden anlaşılan, aynanın olumsuz yanları olsa da temizliği, duruluğu, gizemli olan şeyleri şeffaf bir şekilde ortaya çıkarma halini belirten özelliklerinin olmasıdır. Ayna sembolik anlamda İskitlerde Kutsal Tabiti'nin elinde görülmektedir. Tabiti, hükümdarlık töreninde elindeki aynayı karşısındaki kişiye vererek onun hükümdarlığını tasbip etmektedir. Aynanın krala verilerek onun hükümdarlığını kutsama düşüncesi hükümdarın halk üzerindeki otoritesinin artması olarak ifade edilmektedir.

Kadeh, Türk ikonografisinde önemli bir yere sahiptir. Hun hakanı düşmanı yenen kahramana kadehte içki ikram ederdi. Göktürk heykellerinin elinde bulunan kadehler ölümsüzlük suyunu içmek anlamına gelirdi. Balbalların elinde bulunan kadehler ise onu öldüren kişiye öbür dünyada hizmet edeceği anlamını verirdi (Usta, 2005, ss. 20-55). Ayrıca Göktürklerin ellerinde tuttukları kadeh hükümdarlıkla ilgili semboller barındırır. Göktürklerde sağ el, göğüs kafesinin ortasına kadar kadehi kaldırmış vaziyette tasvir edilirdi (Çoruhlu, 2017, ss. 224-225). Erken Devir Türk sanatında, ikonografik bir anlam içeren kadehin İslamiyet ile beraberde Türk Devletleri'nde de kullanılması Türk sanatınındaki köklülük ve süreklilik prensibiyle açıklanabilir. Selçuklu sanatında ve Memlüklü minyatürlerinde görülen kadehler ilerleyen zamanlardaki Türk-İslam Devletleri'nde yerlerini farklı ikonografik nesnelere bırakmıştır. Osmanlı Devleti'nde hakanların ellerinde kadeh yerine gül ve tesbih tuttukları görülmektedir.

Mendil, Türklerde kullanılan bir nesnedir. Genelde hükümdar ve alp tasvirlerinde sol elde görülür ve bu asaletin sembolü olarak simgeleştirilirdi (Öney, 2008, Akt., Guliyeva & Meydan, 2020).

İskitlerden itibaren görülen heykellerde sağ el riton tutmakta, sol el ise kemere asılmış silahların kabzasını kavramaktadır. İskit heykellerindeki ritonlar, Göktürk heykellerinde yerini kadeh figürüne bırakmıştır. Selçuklu sanat eserlerinde devam eden elde tutulan kadehlerin yanı sıra asaletin sembolü olan mendiller öne çıkmaktadır. Memlüklü eserlerinde üst düzey insanların elinde yine kadehler görülmektedir. Osmanlı sanatında kadeh figürü güle dönüşür. Zira Osmanlı sultanları bir elleriyle gül koklarken diğer ellerinde Selçuklu hakanları gibi mendil tutmaktadırlar. Gül, İslamiyet ile beraber Hz. Peygamberi simgeleyen çiçek olmuştur (Memiş, 2022, s. 8). Bu yüzden Osmanlıda sultanların ellerindeki güller önemle vurgulanmaktadır.

Asa, yüksek rütbede görev yapan vazifeli kişilerin bulundukları mevkilere göre uygun olacak şekilde yapılmış uzun el değeneği ya da sopadır (Doğan, 2005, s. 80). Bazı milletlerde, din adamları, hükümdarlar ve yüksek görevdeki kişiler gerek bir güç gösterisi olarak gerekse de simgesel bir eşya olarak ellerinde asa tutmaktadır. İskitlerde asayı Kutsal Tabiti'den almak önemlidir. Tarhan'a (2011) göre, Kutsal Tabiti İskitlerin siyasi olarak gözetimini üstlenmektedir. İskitlerde kral halk üzerine mutlak bir otoriteye sahiptir. Tabiti ise kralın kurduğu bu iradenin üzerindeki ilahi bir güçtür. Dolayısıyla İskitlerde kuvvetin sembolü riton ve asayı ilahi bir güç olan Tabiti'den almak önemle vurgulanmaktadır (s. 151).

Batrak, alpin kendine özgü bayrağını, kargısının ucuna bağlanmasıyla oluşturduğu bir tür flamadır (Esin, 2006, s. 286). Türk alplerinin elinde tuttukları batrakların kaya resimlerine yansımış, farklı şekilde tasvirleri bulunmaktadır.

Uygur sanat eserlerinde tasviri yapılmış çiçek lotustur (nilüfer). Lotuslar, üst düzey kişilerin ellerinde ve elbiselerinde tasvir edilirken Buda'nın hayatının anlatıldığı sahnelerde ayağının altındadır. Uygurlardan itibaren elde tutulan çiçekler Osmanlı sanatındaki padişahlar tarafından karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı resimlerinde gül koklayan ya da gül tutan hakanların resimleri tasvir edilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi gül, Osmanlı'da Hz. Peygamber'i temsil eden bir çiçek olmuştur (Memiş, 2022, s. 8).

Nar-haşhaş, İslamiyet'ten önce Türklerde görülen hayat ağacı motifi İslamiyet ile beraber Büyük Selçuklularda nar ağacına dönüşmüştür. Hayat ağacı, evrenin direği ve göğün ekseni olarak sembolleştirilmiştir (Gündoğdu, 2006, s. 54). Buna mukabil Anadolu Selçuklu sanatında da elde tutulan nesneler arasında sonsuzluk veya bereket sembolü haşhaş ya da nar bulunmaktadır (Öney, 1988, s. 32).

Renk özellikleri.

Gök rengi olan mavi, Türklerde tanrının rengi ve sembolüdür (Ögel, 1991, s. 459). Mavi, Budist mitolojinde ve ikonografisinde yüz ve saç rengi olarak kullanılmıştır (Çoruhlu, 2002, s. 188). Türk sanatındaki eserlere bakılarak üst rütbedeki kişilerin kaftan ve kıyafetlerinde mavinin çokça yer aldığı görülmektedir.

Takılar.

Zihgir ya da şast, ok atmayı kolaylaştıran ve genellikle sağ elin başparmağına o parmağın okun gez kısmından hasar görmemesi için takılan yüzük şeklindeki takının adıdır (Kani Mustafabey 2010, Akt., Özkafa, 2018). Türkler savaşçı bir millet olduğundan dolayı uzak savaş taktiklerinde ve avlanmada ok ve yayı çokça kullanmışlardır. Erken Devir Türklerinden itibaren kullanılan ok ve yay, Osmanlı'da da kullanmılmıştır. Öyle ki Osmanlı sultanlarının yapılan resimlerinde ve minyatürlerinde baş parmaklarındaki zihgirleri görmek kaçınılmazdır. Bu zihgirler padişah portrelerinin ve av sahnelerinin vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaktadır.

Türklere ait eserlerin bazılarında ise kişilerin ayak bileklerine taktıkları halhallar bulunmaktadır. Halhal, ayak bileziği anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2000, s. 317). Halhalın birçok medeniyette farklı özellikleri bulunurken kölelikle bağdaştırıldığı da mevcuttur (Solmaz, 2022, ss. 130-131). Köleliğin görüldüğü medeniyetlerde insanların bir yerden başka bir yere götürülürken boyunlarına ya da ayaklarına zincirlerle birbirine bağlanan prangalar vurulmaktadır. Bazı medeniyetlerde ise halhal diğer birçok takıyla beraber güzelliği ve şıklığı tamamlayan takıların arasında yer almıştır (Dikmen & Çetin, 2012, s. 92). Hint kültüründe dansçı Tanrı Şiva'nın ayak bileğinde halhal bulunmaktadır. Bu halhal onun zerafetini simgeliyor olmalıdır. Eski zamanlarda kraliyet ailelerinin erkekleri ise altından ayak bileklerine halhallar takmaktadır (Solmaz, 2022, ss. 130-133). Halhalın kölelikle ilişkisi dışında üst düzey yönetici erkeklerin taktıkları hatta bu halhalın altın olarak belirtildiği görülmektedir. Çünkü bilindiği üzere altın üst düzey yönetici kesimin kullandığı bir madendir. Türklerde ise Hint etkisinin Uygurlarda hissedilmesiyle bazı Uygur resim ve heykellerinin ayak kısımlarında halhala benzeyen bir takı takıldığı görülmektedir. Ayrıca halhal, Memlüklü ve Osmanlı minyatürlerinin bazılarında uhrevi varlıkların ayak bileklerinde görülmektedir.

Saç biçimleri.

Bilindiği üzere Türklerde saç uzatmak, alp ve beylik nişanesidir. Bununla birlikte; Türklerde esirlerin saçlarının uzatılmasına ise müsaade edilmemektedir. Hazarlarda ise sadece

hakanın saçının önden ve arkadan uzatılması geleneği, Türk erkek ikonografisinde saç uzatma anlayışının ne kadar önemli olduğuna vurgu yapmaktadır (Berkli, 2023).

Başa takılan takı.

Üç dilimli taç.

Türklerde üç dilimli taç Umay Ana'nın taktığı taçtır. Erken Devir Türk sanatında Umay'ın doğaüstü bazı özellikleri bulunurdu. Kadınların ve çocukların koruyucusu Umay Ana, Gök-tengri yanında değerliydi. Üç dilimli taç siyasi ve dinî açıdan önemli olan şahısların başlarındaki halelerle de ilişkilendirilirdi. Nitekim Orhun Abideleri'nde Kültügin Yazıtı'nda "Umay misali annem hatunun kut'u sayesinde, kardeşim Kültigin erkeklik adını elde etti." yazılıdır. Bu yazıyla hanın Gök-tengriyi, hatunun da Umay Ana'yı simgelediği ileri sürülmektedir (Çoruhlu, 2000, Akt., Çakmakoğlu-Kuru, 2020).

Göktürk Dönemi'ndeki bazı mezar taşlarının baş kısımlarına üç dilimli taçlar yapılmıştır. Umay Ana'yı simgeleyen üç dilimli taçlar hakkında bazı araştırmacılar, bu taçların hakan, hatun, beg, (kadın-erkek) kam ve bikeleri sembolize ettiğini belirtmektedir (Alyılmaz & Alyılmaz, 2014, s. 7) Türk sanatında birçok eserde üç dilimli tacın varlığı görülmektedir. Erken Devir Türk sanatından başlayan üç dilimli taç geleneği Selçuklu, Gazneli, Anadolu Selçuklu, Memlüklü ve Osmanlı sanatında da kendini göstermektedir. Ayrıca Osmanlı minyatürlerinde bazı dini niteliğe sahip ya da uhrevi olarak ele alınan figürlerin başlarında üç dilimli taçla tasvir edildikleri görülmektedir.

Dişi bir ruh olarak ele alınan Umay hakkındaki ilk bilgiler Orhun Kitabeleri'nde nitelendirilir. Altın Köl I Yazıtları'nda Umay'ın ismi beg olarak geçmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 40). Altın Köl Yazıtları'nda, "Bu bizim adımız Umay Beg'dir." (Orkun, 1940, s. 106) cümlesi yer almaktadır.

Türk kozmolojisinde Venüs gezegeni Umay anayı göksel olarak karşılayan gezegendir. Venüs, akşam yıldızı olarak doğduğunda dişil ve tanrıça, sabahyıldızı olarak doğduğunda ise eril ve savaş tanrısı olmaktadır. Erken Devir Türk Devletleri'nde savaşa giden Türk beylerinin Umay Bey'den izin almalarının sebebi budur (Bilgili, 2020a, s. 129). Venüs gezegeninin akşam yıldızı olarak doğmasındaki dişillik, karanlığın, ayın yani kadının; sabahyıldızı olarak doğmasındaki erillik ise aydınlığın, güneşin yani erkekliğin temsili olmalıdır. Burada belirtilen Umay Bey figürünün erilliği belirtmesi, sabah doğarak savaş tanrısı gibi nitelendirilmesindendir.

Üç dilimli taç hakkında bir sonuca varmak gerektiğinde bu tacın Erken Devir Türk sanatından itibaren görülmeye başladığı, Selçuklu eserlerinde ve Osmanlı minyatürlerinde de kendini gösterdiği bilinmektedir. Dolayısıyla üç dilimli tacı takan kişilerin ya üst rütbeden kişiler olduğu ya da kutsanmış kişiler olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

İkonografiyi belirten diğer unsurlar.

Kesik baş ikonografisi.

Savaşta öldürdüğü düşmanın kesik başını atının eğerinde taşımak, Türklerde alpliğin nişaneleridendir. Bu olay Göktürklerde çok meşhurdur (Кызласов, 1964, Akt., İskenderzade, 2010, s. 261) ve kesik baş ikonografisi olarak adlandırılmaktadır (Bilgili, 2020a, s. 103). Günümüze kadar farklı biçimlerle ulaşan kesik baş ikonografisinde önemli olan bir unsur da Anadolu'daki bazı evliya ve yatırların bu özellikleriyle öne çıkmalarıdır.

Türk sanatında erkek figürünün öne çıkan özelliklerine bakıldığında, Erken Devir Türklerinden günümüze kadar, başta yüz biçimleri olmak üzere, saç, sakal ve bıyık biçimlerinin bazı nüans farklılıkları dışında birbirlerine oldukça benzer yapıda oldukları görülmektedir. Yine erkek figürlerinin gerek bedensel görüntülerinin gerekse de kıyafet özelliklerinin dışında, ikonografiye yansıyan daha başka özellikleri de mevcuttur. (Ayrıca bu özelliklerin birçoğu kadınlarda da görülmektedir). İkonografiye yansıyan özelliklerin kalıplaşmış durumlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu özellikler arasında en dikkat çekenleri ise, erkek figürlerinin silah kullanış biçimleri ile ok ve yayı kullanmaları, başparmaklarına taktıkları yüzük (zihgir), hükümdarların başlarına takılan üç dilimli taç, alp, hükümdar ve kutsal kişilere ait oturuş biçimleri, alp ve beylerin tuttukları riton ya da kadehler, birbirlerini korumaya dair yapılan kan kardeşliği andı, savaşlarda düşmanın başını atın eyeraltı örtülerine takıp getirme gibi özelliklerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Orta Asya Türk Kültür Dönemleri

Orta Asya'da yapılan araştırmalar M.Ö. 5.000'li yıllara kadar dayanan bir kültürü göstermektedir. Arkeolojik kazılarla, Yontma Taş Devri'ne kadar uzayan gelişmiş medeniyetler ortaya çıkarılmıştır (Berkli, 2011, s. 1). Orta Asya'da Yontma Taş Devri insanı ormanlarda yaşar, bitkileri tanır, küçükbaş hayvanları evcilleştirirdi. Türklerin ilk ataları olarak kayıtlara geçen ön Türkler avcılık ve balıkçılık yapar, yırtıcı kuşları ise ongun olarak kullanırdı. Türklerin varlığı M.Ö. 5.000'li yıllardan öncesine dayandırılmaktadır fakat yazı bulunmadığı için bu tarih M.Ö. 5.000 yılından başlatılmıştır. M.Ö. 5.000 yıllarında ormanlık alandan çıkarak Orta Asya bozkırına yerleşmeye başlayan insanlar Yontma Taş Devri'nden çıkarak Cilalı Taş Devri'ni yani Neolitik Çağ'ı başlatmışlardır. Neolitik Çağ ile başlayan İç Asya ve Orta Asya kültür dönemleri zamanında, toplayıcılıktan üretim devresine geçilmiştir. Bu dönem M.Ö. 4.000-2.000 arasını kapsamaktadır. Hazar Gölü ve Mançurya arası Cilalı Taş Devri eserlerine tanıklık eden bölgelerdir (Alaca, 2016, s. 1; Demirbulak, 2012, s. 7; Koca, 2016, s. 26).

Kalkolitik yani taş-maden çağında kozmolojinin temelleri atılarak yer-gök-su inançları benimsenmiştir. Bunlarla beraber hayvan üslubu, kaya resimleri, dokumalar, maden eserleri, kurganlar ve dikilitaşların da varlığı görülmektedir. Bu dönem M.Ö. 2.000-1.500 yıllarını kapsamaktadır. M.Ö. 3.000'li yıllardan itibaren de artık Maden Devri egemen olmaya başlamıştır (Demirbulak, 2012, s. 7; Koca, 2016, s. 26).

Anav Kültürü

Bazı kaynaklara göre M.Ö. 4.500 yılına kadar uzanan Anav kültürü, bazı kaynaklara göre ise M.Ö. 7.000'li yıllara kadar uzar. Anav kültürü en eski Orta Asya kültür dönemini kapsamaktadır (Berkli, 2011, s. 2).

Yerleşik hayata geçip çiftçilik yapan Anav insanı, güneşte kurutulmuş tuğlalarla ev yaparak kerpiç evlerde oturmuş, dokumacılık ve bakırcılıkla uğraşmıştır. At, sığır, koyun besleyip etlerinden yemiş; orak ve kara sabanı kullanmışlardır (Alaca, 2016, s, 2; Berkli, 2011, s. 2; Koca, 2016, s. 27).

Anav kültürünü oluşturan insanların milliyetleri tam olarak bilinmemektedir. Bununla beraber M.Ö. 2.500 yılıyla tarihlendirilen Anav bölgesinden başka "Namazgah Tepe" insanının

madeni kullanabilmesi ve bakliyatları öğütüp ekmek yapabilmesidir (Ögel, 1984, Akt., Koca, 2016; Türkeş-Günay, 2012, s. 43).

Afanasyevo Kültürü

M.Ö. 3.200-1.700 tarihlerini kapsayan bu dönem Altay ve Sayan Dağları'nın kuzeybatısındaki bozkır bölgesinde gelişmiştir (Berkli, 2011, s. 2).

Türklerin en eski kültürü olarak bilinen ve Orta Asya Medeniyeti'nin temelini oluşturan Afansyevo kültüründe halk hayvan yetiştirir ve savaşçıdır, ilaveten avla uğraşır. At, sığır, deve ve koyun beslenir; bakır küpe ve bıçaklar, beyaz ve kırmızı şeritli çömlekler, maden işlemeli kaplar, taş ve kemikten eşyalar; çakmak taşından ok ucu ve yaylar yapılırdı. Afanasyevo insanı tarımla da ilgilenmiş ilkel şartlarda tarım yapmaya başlamıştır (Alaca, 2016, s. 3, Akt., Türkeş-Günay, 2012; Koca, 2016, s. 28).

Andronova Kültürü

M.Ö. 1.700-1.200 tarihleri arasında görülen Andronova kültürü Afenasyova kültürünün devamıdır. Bu kültürün diğer bir adı ise Yenisey kültürüdür. Yayılma alanı en geniş Orta Asya kültürü olan bu dönem Tanrı Dağları ve Altayları kapsamaktadır. Atı, binek ve yük hayvanı olarak kullanan o dönemin insanları, savaşçı yapılarıyla dikkat çekerlerdi. Bu kültürün insanları; bakır, tunç, gümüş ve altından eşyalar yapardı. Bu eşyaların üzerlerine hayvandan bezemeler işlerdi (Alaca, 2016, s. 3). Andronava insanı Türklerin atalarını oluşturduğu ihtimali verilen yuvarlak başlı, beyaz kişilerdir (Koca, 2016, s. 28).

Karasuk Kültürü

M.Ö. 1.200-700 tarihlerini kapsayan Karasuk Dönemi, Sibirya bölgesinde Baykallar, Yedisu ve Moğolistan'a yayılmış Karasuk Nehri etrafını kapsadığı için bu isimle anılmıştır. Dokumayla ilgili olayların daha çok görüldüğü bu dönemde yünden halı, kilim, keçe kumaş ve elbise yapılmıştır. İlk kez demir bu dönemde kullanılmış, tekerleğin bulunmasıyla tekerlekli, üstü çadır örtülü arabalar yapılmıştır (Alaca, 2016, s. 3; Çay, 2009, ss. 2-3).

Asya'da Türkçe konuşanların atası olarak bilinen Ting-Lingler, Doğudan M.Ö. 1.400-1.300 yılları arasında bölgeye göç etmiştir. Çadır yurtlara sahip olan Tinglinglerden daha sonra kağnılı anlamına gelen "Kaoch" adıyla bahsedilecektir (Çay, 2009, ss. 2-3).

Tagar Kültürü

M.Ö. 700 ve 100 yıllarını kapsayan bu dönem Karasuk döneminin ilerleyen safhasıdır. Bölgeye Ting-ling Türklerinin göçü sonucu Karasuk kültürü Tagar kültürüne geçiş yapmıştır. İğne, küpe, tarak, bilezik, bronz çekiçler, ok uçları ve iki taraflı hançerler bu devirde görülmüştür (Alaca, 2016, s. 4; Çay, 2009, s. 3).

Taştık Kültürü

M.Ö. 300 ve M.S. 400 yılları arasında kağnılı Türk boylarının olduğu zamanda ortaya çıkan bu dönem Abakan, Kemçik, Uluğkem ve Yenisey ırmaklarıyla Kögmen dağları arasında olan bölgeyi kapsamaktadır. Göktürkler ve Kırgızlar bu dönemdeki insanların devamı niteliğini taşımaktadır (Alaca, 2016, s. 4).

M.Ö. 300'lü yıllarda bu kültürü kuran ve Türkçeyi bölgeye yayan Kağnılı Türk boyları, Taştık kültüründe bölgeye Göktürk dönemi kağan damgaları, dağ keçisi motifleri ve küçük hayvan heykel kalıntılarını bırakmışlardır (Çay, 2009, s. 4).

Türklerde Kaya Resimlerine Yansıyan Erkek İmgeleri

Kaya resimleri Paleolitik Çağ'dan başlayarak günümüze kadar uzanan kaya ya da mağara duvarlarına yapılan eserlerdir. Kaya resimleriyle ilgili ilk bilgiler M.Ö. III. yüzyıla dayanır. Bu araştırmalardan ilk bahseden Çinli filozof Hang Feig'dir. Bu filozof Hindistan, Çin ve Pakistan'daki kaya resimleriyle ilgili bilgiler vermiştir. Sonraları İspanya'da Altamira ve Fransada Lscaux mağaralarında da duvar resimleri bulunmuştur (Bahn, 1998, Akt., Ceylan & Aydın, 2021).

M.Ö. 25.000 ve 8.000 yıllar arasında yapılmış kaya resimleri o devirden günümüze kadar gelen üstün mirasların başında yer alır. Dünya üzerindeki kaya resimleri, Kuzey Amerika, Avustralya, Afrika, Avrupa, Tanrı Dağları, Anadolu, Sibirya, Hazar kıyıları, Mezopotamya ve Kafkasya'da bulunmaktadır. Anadolu'daki kaya resimlerine bakıldığında Doğu Afrika'dan kuzeye geçen sonraları da Kafkasya, Nahcivan ve Gobustan'a ilerleyen kişilerce yapılmış Kahn-ı Melikan, Trişin, Tah-ı Melik, Kuzey Mezopotamya, Sat Kaya ve Put mağaralarındakindaki, ağırlıklı olarak Mezopotamya kökenli kaya resimlerin bazıları, Orta Asya kaya resimlerinin özelliklerini göstermektedir (Somuncuoğlu, 2008, s. 30).

Kaya resimlerinin Milattan önceki örneklerinde yaygın bir sanat üslubu olmamakla birlikte Saymalıtaş, Tamgalısay, Moğolistan Bayan Ölgy vb. gibi özel kaya resim alanlarındaki resimlerde bir İskit üslubundan söz etmek mümkündür. Geç Tunç Çağı'ndan itibaren Erken Devir, Hun ve Göktürk Devirleri'nde yaygınlaşmaya başlayan kaya resimlerinde işlenen

temâların pastoral bir yaşamı ve daha çok inanç etrafında şekillenen ritüelleri içeren bir üsluba doğru yöneldiği anlaşılır (Ceylan & Aydın, 2021, ss. 539-540).

Somuncuoğlu'nun yaptığı kaya resmi çalışmalarında, Orta Asya'daki Türklere ait kaya resimlerinin benzerlerinin Anadolu'da da görüldüğü kanıtlanmıştır.

Türkler gittikleri yerlere kendi kültürlerini de beraberinde götüren bir millettir. Bu kültür içerisinde kaya resimlerinin de yer aldığı görülmektedir. Orta Asya bozkırlarından farklı coğrafyalara göç eden Türk milleti, bulundukları yerde damga haline getirdikleri kaya resimlerini Anadolu'ya da taşımıştır.

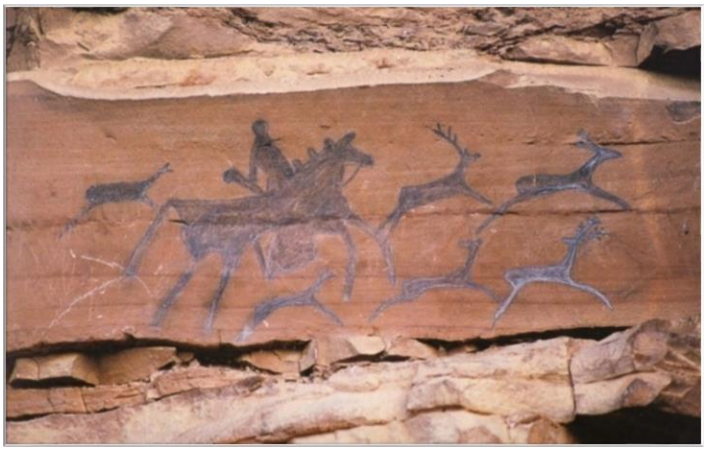
Kaya resimleriyle ilgili tarihlendirme zor olmaktadır (Ceylan & Aydın, 2021, s. 239). Bu sebeple kaya resimleriyle ilgili bölüm kendi içerisinde ele alınacaktır. Ayrıca Hun ve Göktürklere ait birkaç kaya resmi kendi başlığı altında incelenmiştir.

Kaya resimleriyle alakalı ikonografi incelendiğinde av olayının çokça yer aldığı resimler görülmektedir. Bunlar arasında Rusya'nın en büyük nehri Lena Nehri ve onun bölgesi yer almaktadır. M.Ö. XIV. ve XII. yüzyılla tarihlendirilen Lena Kaya Resimleri'nin boyutları yapılan nesnelerle hemen hemen aynı ebatta olan atlı süvari figürleridir (Somuncuoğlu, 2008, s. 38).

Lena Nehri yakınlarında bulunan üç adet kaya resmi çalışmada yer almaktadır. Bu resimlerde süvariler ve onların avlanma sahneleri görülmektedir (Somuncuoğlu, 2008, ss. 43-49).

Şekil 23

Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 43)

Şekil 24

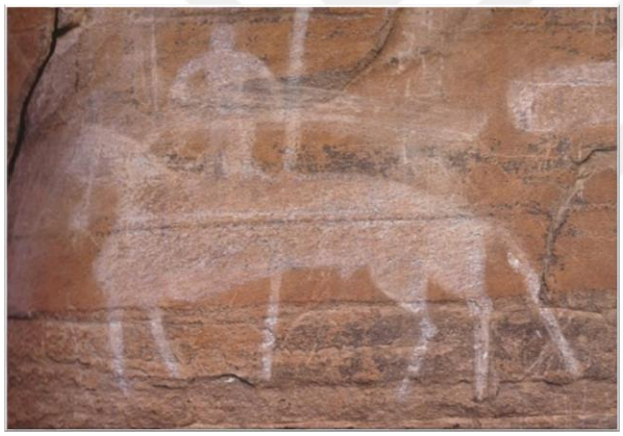
Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 44)

Şekil 25

Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 49)

İlk resimde, at üzerinde bulunan süvari figürünün elinde bir savaş aleti bulunur. Süvarinin, bu aletle geyik avı yapmakta olduğu kaçan hayvanların boynuzlarından anlaşılmaktadır (Şekil 23). İkinci kaya resminde, bir süvari görülmekte olup bu süvarinin avlanma sahnesi resmedilmiştir (Şekil 24). Üçüncü resimde de diğer figürlerde olduğu gibi at üzerinde elinde muhtemelen mızrak olan bir süvarinin avlanma sahnesi ele alınmıştır (Şekil 25). Türklere ait avlanma sahneleri günlük bir olayı anlatabileceği gibi, ikonografik anlamda vahşi hayvanları avlayarak onların gücünün avcıya geçmesi düşüncesiyle de yapılmış olabilir.

Türklerin erken devirden beri Anadolu'ya gelerek burada yaşam sürdüğü bilinmektedir. Geldikleri yerlere damgalarını vuran Türk milleti, Anadoluda da kaya resimleri yapmıştır. Lena bölgesindeki kaya resimleriyle, Ankara Salihler kasabasındaki Güdül alanında görülen kaya

resimleri birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Bunlardan biri gökyüzüne yükselen ruhların sonsuz uçuşunu simgeleyen "ok adam" figürüdür (Somuncuoğlu, 2008, s. 76) (Şekil 26, 27).

Şekil 26

Lena Kaya Resimlerindeki Ok Adamlar



(Somuncuoğlu, 2008, s. 40)

Şekil 27

Ankara Güdül Kaya Resimlerindeki Ok Adam Figürü



(Somuncuoğlu, 2012, s. 96)

İkonografik bakımdan değerlendirildiğinde ok adamların, ölüm sonrasında bedenlerinden ayrılan ruhlarının gerçek dünyadan öteki aleme göç etmesi sırasındaki sahnenin betimlenmesiyle ortaya çıkan bir dinsel kurgunun eseri olduğu sanılmaktadır. Bu figürlerle anlatılmak istenen ana temaya bakıldığında ok şeklinde çizilen/tasvir edilen insanların, özellikle Türklerde ölen kişinin ruhunun göğe yükselmesi olayı ile bir bağ kurularak sembolleştirilmesi

biçiminde ele alındığı düşünülebilir. Nitekim insanoğlu bu dünyadan göçtüğünde ruhu eğer göğe yükseliyorsa o kişi Gök-tengri'nin katına vararak gerçek huzura ulaşmış demektir. Türklerin kaya resimlerine çizdikleri ok adam figürlerinde de ebedi dünyanın nimetlerinlerinden faydalandığı ölümsüz ruhların bu sonsuz güzelliklere erişen ya da erişmeyi arzulayan insanları simgelediği anlaşılmaktadır.

Şekil 28

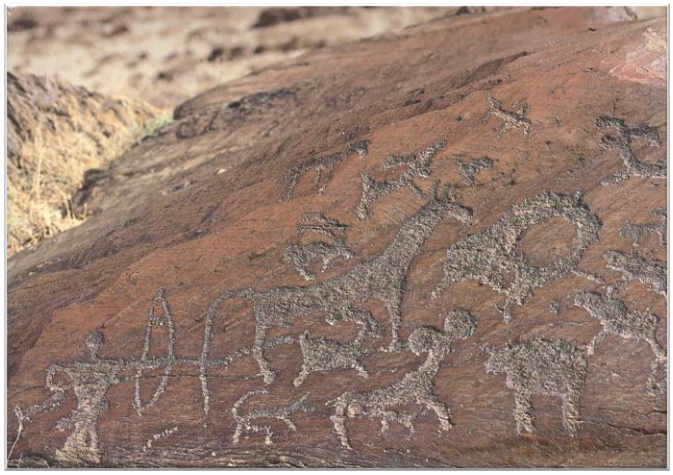
Ok Atan Adam Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 79)

Şekil 29

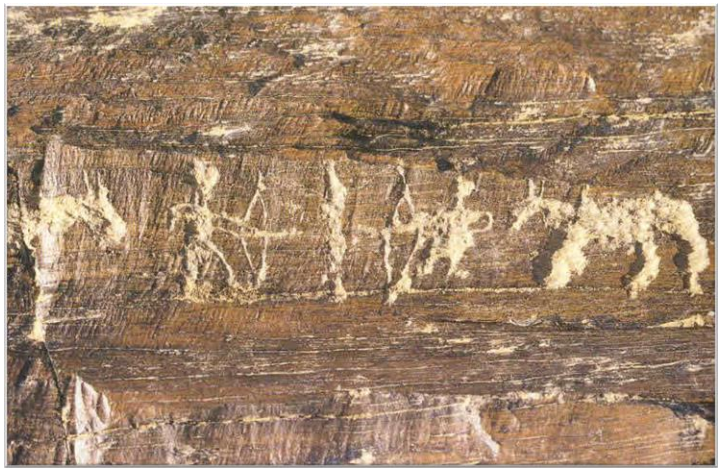
Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 82)

Şekil 30

Lena Nehri Yakınlarındaki Atlı Süvari Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 88)

Orta Asya'da Gobi Çölü'ndeki kaya resimlerinde rastlanan ok atan adam figürlerinde elinde ok ve yay olan insanların avlanma sahneleri yer almaktadır (Şekil 28). Aynı zamanda Lena Nehri yakınlarında yine atlı süvari figürlerinin çizildiği anlaşılmaktadır. Bu resimlerde insanların önlerinde koşan çeşitli hayvanları avladıkları görükmektedir (Şekil 29, 30).

Şekil 31

Mandhal Hayrhan Kaya Resimlerindeki Avcı Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 117)

Mandhal Hayrhan'da, ok atan avcılar, at üstündeki süvariler, tabiat tasvirleri, geyik ve dağ keçisi figürleri bulunmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 112) (Şekil 31).

Şekil 32

Zarurat Kamar Mağarası'nda Bulunan Avcı Figürü



(Msson, 1972, Akt., Çoruhlu, 2017)

Özbekistan'da bulunan Zarurat-Kamar mağarasında aşılması güç kayalara, sarı ya da kırmızı aşı boya ile yapılmış sahnelerde av olayı betimlenmiştir. Avcılar, cübbeyle ya da kuş başlı olarak tasvir edilmiştir. Bunun sebebi kişilerin avlayacakları hayvanı ürkütmemesi için onların kılığına girmiş oldukları düşüncesidir (Pugaçenkova, 2006, s. 13) (Şekil 32).

Şekil 33

Gobustan Kaya Resmindeki İnsan Figürleri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 437)

Şekil 34

Tamgalı Say'daki Halay Çeken İnsan Figürleri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 179)

Bakü yakınlarındaki Gobustan resimlerinde ve Tamgalı Say'daki panoda, halay çeken insanlar, insanlığın düşünsel oluşumunda yer alan; inanç, tören ve büyü kavramlarını göstermektedir. Gobustan'da bulunan bu resimler kadınlara benzetildiğinden dolayı o devirde anaerkil bir dönemin olduğu belirtilmekle birlikte; bu figürlerde üreme ve çoğalmanın kutsallığı anlatılmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, ss. 178-436) (Şekil 33, 34).

Şekil 35

Kalkabak Kaya Resimlerindeki Dua Eden Kam Figürü



(Somuncuoğlu, 2008, s. 215)

Güney Sibirya'daki Kalkabak kaya resimlerinde ellerini gökyüzüne açarak dua eden, gövdesi ev şekline benzetilmiş kam figürlerinin tasvir edildiği görülmektedir (Somuncuoğlu, 2018, s. 198) (Şekil 35).

Şekil 36

Cunni Mağarası'nda, At Üzerindeki Süvari Figürü ve Güneş Tasviri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 481)

Erzurum Karayazı Cunni Mağarası'ndaki kaya resimlerinde 40'a yakın Oğuz damgasının yanı sıra, at ve süvari figürleri de resmedilmiştir (Somuncuoğlu, 2008, s. 470) (Şekil 36).

Şekil 37

Kemaliye Dilli Vadisi'ndeki Geriye Doğru Ok Atan Süvari Figürü

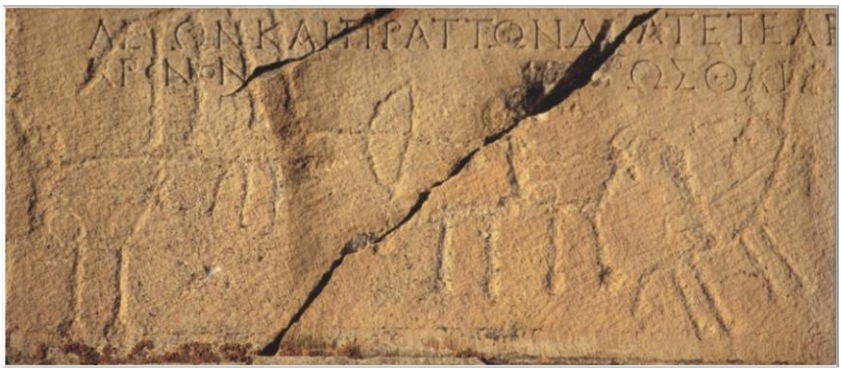


(Mert, 2007, s. 242)

Erzincan Kemaliye'deki Dilli Vadisi'nde ise güneş kültü ve at üstünden geriye ok atan kartal okçuları olarak adlandırılan "Türk süvarileri" bulunmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 470) (Şekil 37).

Şekil 38

Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 522)

Şekil 39

Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 522)

Şekil 40

Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri



(Somuncuoğlu, 2008, s. 523)

Şekil 41

Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürleri



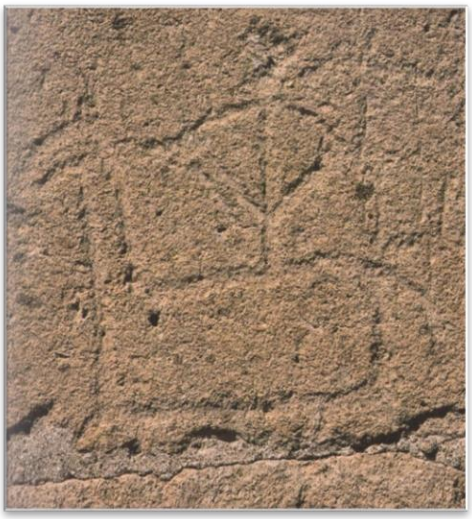
(Somuncuoğlu, 2008, s. 527)

Kütahya Çavdarhisar Aizonai Tapınağı'ndaki kaya resimlerinde bulunan küçük çizimli süvari figürleriyle, Lena Kaya resimlerindeki büyük çizilmiş süvari figürleri birbirine çok benzemektedir. Bu resimlerde Açinaoğullarına ait ok-yay damgaları, kopuz çalan, davulunu bırakmış ve Dede Korkut ünvanı almış kamlar, elinde kurt[18] başlı alem olan süvariler, damgalar, şölen yapılan sahnelerin betimlenmesi ve savaş durumları anlatılmıştır (Somuncuoğlu, 2008, s. 52) (Şekil 38, 39, 40, 41).

[18] Türk topluluklarında çeşitli yerlerde kullanılan kurt motifi, zamanla gelişerek devlet kavramları içerisinde de yerini almıştır. Kurt; göğü, yeri, hayvan ata ve hükümdarlığı, güçlülük ve kudreti simgeleyerek yiğitlik ve egemenlikle ilişkilendirilirdi (Ögel, 2014, s. 55). Orta Asya, Sibirya ve Altaylar'daki Türk halk edebiyatında insan bazen kurt donuna giren bir yiğitti, yani erkekti (Uslu, 2017, s. 112). Kurt, Proto-Türklerde bir totem anlamı içerirken Hun Devleti zamanında atalar kültünün bir parçası olmuştur. Tanrı-kurt tasviriyle anılan kurt resimlerine mezar taşları ve kaya resimlerinde rastlanılmaktadır. "Türklerin Budizm'le ilk karşılaşmalarının izlerini taşıyan Arhangay şehir müzesinde bulunan Bugut Anıtı'nda, Kurttan süt emen çocuk sembolik olarak yer almıştır" (Somuncuoğlu, 2008, s. 168). Birçok çağda Türklerin totemi konumunda olan kurt, Göktürk Devleti'nde kutsal bir sembol halini gelmiş ve Göktürklerin bayrağında dişi kurt olan a-şi-na yer almıştır. Göktürklerin yıkılmasından sonra bile Çin hükümdarları bir Türk kavmi olan Türgeşlerin hanına kağanlığı verince bir davul ve kurt başlı bir bayrak da vermiştir. Erkek kurt ile sembolleştirilen Hun ve Uygurların atalarının çağı olan Koa-che çağında; kurt ata tabiri, kurdun erkek olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Oğuz Kağan Destanı'ndaki rengini gökten alan ulu gök yeleli kurt da erkektir (Ögel, 2014, ss. 45-49).

Şekil 42

Aizonai Kaya Resmindeki Süvari Figürü

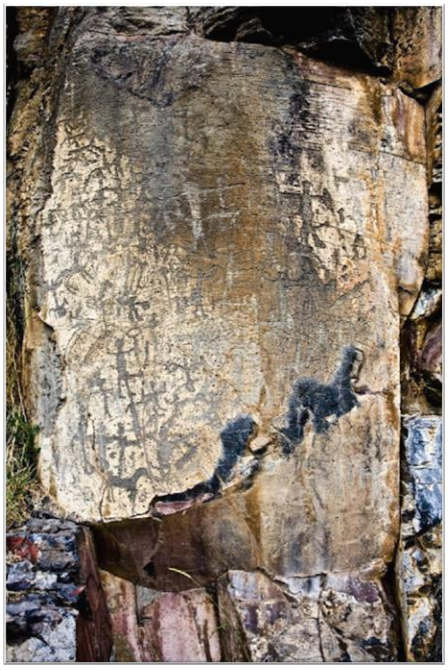


(Somuncuoğlu, 2008, s. 539)

İslamiyet'in kabulünden sonra Eskişehir'in Kümbet köyünde bulunan kaya resimlerinde yapılan keşifler sonrasında bu kümbetin duvarlarına, geyik, dağ keçisi, koç üstünde olan bir çocuk ve süvari resmedilmiştir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde ise çizimdeki ikonografik betimlerin daha çok Orta Asya'daki günlük yaşamı simgeleyen figürler üzerine olduğu anlaşılmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 538) (Şekil 42).

Şekil 43

Asmalıyatak Kaya Resmindeki Kağan Panosu

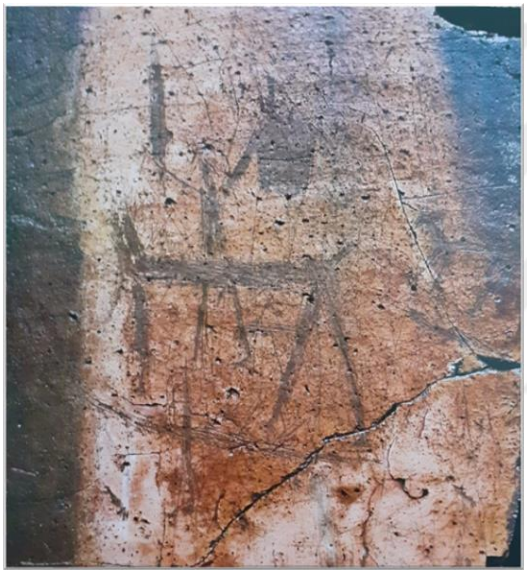


(Somuncuoğlu, 2010)

Anadolu'da, bazı kaya resimlerinde, kağan kurganları bulunmuştur. Düdük Dağı civarındaki Asmalıyatak Kaya Resimleri'nde; avlanan, cenk eden, ata binen, törenler yapıp insanları yöneten, hükmeden, ok atan, kılıç kullanan, kam davuluyla ayin yapan, cinsellik yaşayan ve kadınları olan kağan panosu dikkat çekmektedir. Somuncuoğlu, buradaki kağan panosuna benzeyen çizimin farklı bir versiyonunun Altay Kalbaktaş Kaya Resimleri'nde olduğunu belirtmektedir. Özellikle bu kaya resimlerinde tasvir edilen panoların kağanın ölümünden sonra onu ölümsüzlüğe taşımak için minyatür tarzında yapıldığını ve bunların Eski Çağ insanlarının inançlarını, dinsel törenlerini, duygu ve düşüncelerini simgelediğini belirtmiştir (Somuncuoğlu, 2012, ss. 74-244) (Şekil 43).

Şekil 44

Ankara Güdül Düdük Dağı'ndaki Tek Süvari Panosu



(Somuncuoğlu, 2012, s. 308)

Ankara Güdül Düdük Dağı'nın doğu yamaçlarında bulunan erkek figürü, tek süvari olarak adlandırılmış olup M.Ö. III. binli yıllara tarihlendirilmiştir. Bir elinde kalkan, diğer elinde de kılıç bulunan süvari figürü, zafer kazanmış ve ellerini havaya kaldırır şekilde çizilmiştir. Tek süvari figürünün elinde bulunan savaş aletleri aynı zamanda Türklerin erken devirde kullandığı demir elementini gösterir. Bu figür; gücü, kahramanlığı ve zaferi anlatmaktadır (Somuncuoğlu, 2012, s. 306) (Şekil 44).

Güneş başlı insan figürleri.

Güneş başlı insan figürlerine, Fergana Vadisi ve Altaylar'daki kaya resimlerinde bolca rastlanmaktadır. Bu figürler, daha çok şamanik trans yolculuklarını sembolize etmektedir. Tamgalı Say'da ise güneş başlı insan figürlerinin kuyruklarının olduğu belirtilmektedir. Bu

resimler, insanın hayvan bedenine dönüşüp göksel yolculuğa çıkması, güneşe ve başka bir aleme ulaşması olarak yorumlanmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 29).

Şekil 45

Kazakistan Tamgalı Say Petrogliflerindeki Güneş Başlı İnsan Çizimleri



A) B)

(Somuncuoğlu, 2008, ss. 318-319)

Kazakistan Yedisu bölgesinde Tamgalı Vadi anlamına gelen Tamgalısay Vadisi'nde de güneş başlı insanlara rastlanmaktadır. Burada güneş başlı adam, kağan olarak simgelenir. Kağan, gücünü göksel bir varlık olan güneşten alır ve başında güneş huzmelerini temsil eden bir taç taşır. Bu yüzden tasvirin resmediliş biçimine bakıldığında, kağanın kafasında bir güneş huzmesi varmış gibi, ışıklı bir şekilde kayalara yansıtıldığı görülmektedir (Somuncuoğlu, 2008, s. 313) (Şekil 45 A, B).

Şekil 46

Saltoğlu Kaya Mevkiindeki Kamları Anlatan Kaya Resmi



(Somuncuoğlu, 2014, s. 438)

Ankara Saltoğlu kaya mevkiindeki kaya resimlerinde kazıma tekniğiyle yapılmış uçan atlarla göğe yükselmeyi gösteren panolar görülmüştür. Bu resimlerin birinde, güneş başlığıyla

ya da başında stilize olarak tasvir edilmiş bir güneş sembolüyle çizilen kam, uçan atına binerek göklere yükselmektedir (Somuncuoğlu, 2014, s. 438) (Şekil 46).

Orta Asya ve Anadolu'daki Türklere ait kaya resimleri hakkında bir çıkarımda bulunulduğunda, bu kaya resimlerinde çizilmiş olan başta kağan resimlerinin, ok ve güneş başlı adamların, ay ve güneşe ait resimlerin, dinsel törenlerin yapıldığı sahnelerin, at üstünde öne ya da arkaya ok atan süvari figürlerinin, av sahnelerinin, kamların, vahşi hayvanların, dağ keçilerinin, geyik[19] betimlemelerinin ve kişilerin eğlence hayatlarının varlığına işaret eden bazı figürlere ait tasvirler olduğu anlaşılmaktadır.

Türklerde av sembolizmi daha önce anlatılmıştır. Av, avlanan kişinin vahşi hayvanları dize getirmesi ve bu hayvanın gücünün kişinin kendisine geçmesi olarak yorumlanmaktadır. Ayrıca, Türkler avladıkları vahşi hayvanın postunu giyerek de onların güçlerine sahip olduklarını düşünmektedir. Çünkü av bir ritüeldir. Ayrıca avı yapan kişinin avladığı hayvanın yanında onun kisvesine bürünmesi, o hayvanın karşısındaki kişiyi kendinden bir varlık gibi görerek ona zarar vermeyeceğini düşünmesi şeklinde yorumlanmaktadır.

Kaya resimlerine yansıyan önemli bir diğer figür ise, ok adam figürleridir. Bu figürlerin göğe yükselir olarak çizilmesi sonsuz hayata ulaşılacak olan huzuru simgeliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Güneş başlı insanların çizilmesi ise, gökyüzüne yükselmek, öteki alemlere ulaşmak olarak yorumlansa da Türk ikonografisinde hakanı simgeleyen bir sembol olarak da düşünülebilir. Çünkü Türklerde hakan, bir güneş gibi halkının ve yönettiği insanların üzerine doğarak onlara huzur, refah ve adalet getirmeyi amaçlamaktadır. Bu yüzden güneşin doğduğu yerden güneşin battığı yere kadar cihana hükmetme arzusu Türklerin her daim ülküsü olmuştur.

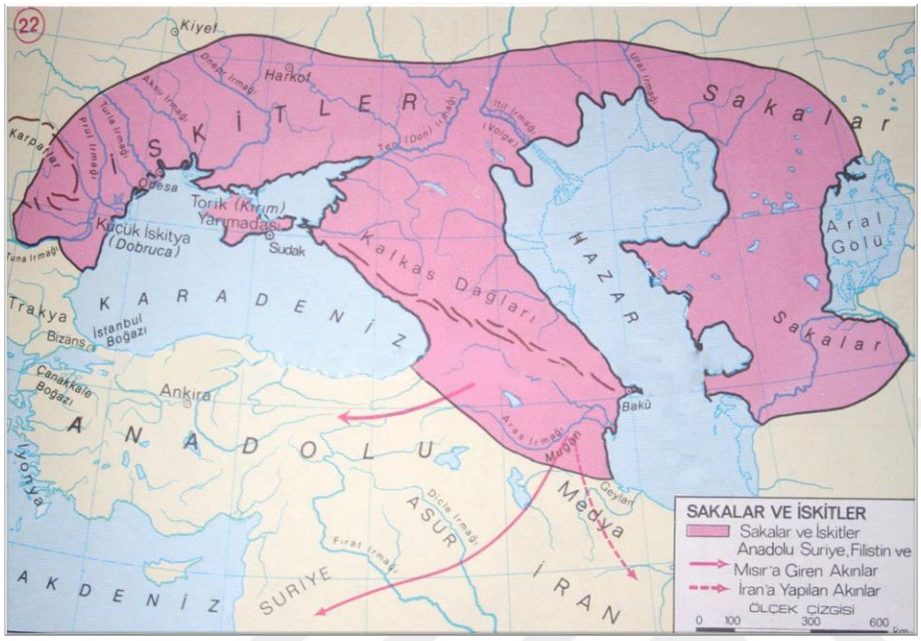
[19] Kam törenlerinde ruhları ya da hayvan-atayı simgeleyen geyik, Orta Asya ve İç Asya'da rengiyle önem kazanmıştır. Türklerdeki mitolojide avcıyı ölüme sürükleyen bir yapısı olan geyik Göktürk efsanelerinde bir deniz tanrıçası hükmündedir ve hükümdarlığı simgeler (Çoruhlu, 2002, s. 143).

İlk Türk Topluluğu Olan İskitlerde Erkek İkonografisi

İskitler.

Şekil 45

İskit Haritası



(Çiçek, 2018)

İskitlerin kısa tarihi.

İskitlerin anlattıklarına bakılarak hayat sürdükleri dönemde ülkenin boş olduğu belirtilmiştir. Bu yüzden yaşadıkları dönemde kendilerini dünyanın en yeni halkı kabul etmişlerdir (Heredotos, 2017, s. 238). Buna karşın M.Ö. I. yüzyılda yaşamış olan Pompelli adındaki Romalı tarihçi, İskitlerin dünya üzerindeki en eski millet olduğunu beyan etmiştir (Özcan 2016, Akt., Peker, 2021) (Şekil 47). İskitlerin medeniyeti, atlı kavimler medeniyetinin önemli bir kısmını oluşturan bozkır kavimlerinin başında gelmektedir. Sabit yerleşim yeri bulunmayan İskitlerin evleri kağnılıdır (Durmuş, 2017, ss. 9-10).

İskitler, savaşçı bir millet olduklarından dolayı savaş aletlerini iyi kullanırlardı. Bununla birlikte öldürülen düşman sayısınca ganimetten pay alırdı. İskitlerin Kuzey Kafkasya bölgesinde tümülüs şeklinde mezarları bulunmaktadır (Koca, 2000, s. 96). Kurgan olarak adlandırılan bu mezarların içerisinde İskit Uygarlığı'na ait izler mevcuttu (Durmuş, 2017, s. 9). İskitlerde erkeklerin savaşçı olması kadar kadınlar da savaşçıydı. İskitlerin hükümdarları öldüğü zaman mezarlarına eşleri, atları ve köleleri kurban edilirdi ("İskitler", 1972, s. 252).

M.Ö. VIII. yüzyıl ve M.S. III. yüzyılda hüküm süren İskitler, Doğu Asya'da Çin Seddi'nden Avrupa'nın doğusuna Tuna Nehri'ne kadar bozkır topraklarında yayılan Türk

topluluklarıdır. Tarihte Saslar, Sarmatlar ve Massagetler adıyla tanınan İskitlere Yunan kaynaklarında İskit, Pers kaynaklarında Saka olarak rastlanılmaktadır. İlk olarak Heredot'un VIII. yüzyılda bahsettiği İskitler, Asur kralı Esahaddo'nun metninde "Aşguza" olarak geçmektedir (Çeşmeli, 2015, s. 48; Roux, 2001, s. 3).

Dört gurupta ele alınan İskitlerin tarihi:

İlki, Orta Asya ve Merkezi Saka Tarihi,

İkincisi, Batı İskit Tarihi,

Üçüncüsü, Kuzey İran, Afganistan ve Hindistan Saka Tarihi,

Dördüncüsü, Sibirya (Yakutistan) Saka Tarihidir (Grakow, 2006, s. 7).

İskit kurganları.

İskit sanatı hakkındaki bilgiler, yaşadıkları yer olan Karadeniz'in kuzeyindeki bugünkü Ukrayna sınırları içerisindeki Chertomlyk, Solokha, Kul-Oba ve Kelermes adlı kurganlardan elde edilmektedir (Çalış, 2017, s. 48).

En fazla mücevherin bulunduğu Chertomlyk Kurganı, içerisinden çok fazla altın takı, bronz ok uçları, kılıç, mızrak gibi savaş aletleri, altından ve gümüşten yapılan kupalar ve bronz kazanlar bulunmuştur. İskit-Grek sanatının birbirinden etkilendiğini gösteren en ünlü kurganlardan biri Solokha Kurganı'dır. Solokha Kurganı'nda, Pazırık Kurganları'ndaki aletlere benzeyen savaş aletleri çıkarılmıştır. İlk büyük İskit Kurganı olan Kul-Oba Kurganı'nda elbise, süs plakaları, bilezikler, mitsel hayvanlarla süslenmiş savaş aletleri, elektrumdan yapılmış buluntular, İskit sanatının figürlerini içeren başlıklar ve gösterişli vazolar elde edilmiştir. Bu kurganda birçok erkek ve kadın cesedi altınlarla donatılmıştır. En karakteristik İskit Kurganı olan Kelermes Kurganı'nda ise altın, gümüş ve bronz objeler ele geçirilmiştir (Baumer, 2012; Çoruhlu, 2016; Rice, 1957; Treiser, 1996; Tresiter, 2021; Akt., Çalış, 2017).

İskit sanatında erkek figürlerinin özellikleri.

İskit sanat eserlerine bakılarak savaşçıların giydikleri kıyafetler hakkında bilgiler vermek mümkündür. İskit savaşçıları, içlerine gömlekler o gömleklerin üzerine ise maden ya da deriden yapılmış zırhlar giyerdi, sivri başlık kullanan İskitlerin savaşta kullandıkları başlık maden olurken günlük hayatta kullandıkları kumaştı (Reeder, 1999, Akt., Salman, 2013). İskitler, vücutlarına "V yakalı", kalça ve diz arasında biten, ön ve arkaya doğru sivrilen ve belinde kemer olan kaftanlar giyerdi. Alt giyimde pantolonu kullan İskitler, ayaklarına ise bilekten bağlanan çizme giyerlerdi.

İskit savaşçıları cenk için; ok, yay, kılıç, kama ve mızrak gibi savaş aletlerini kullanırken kendilerini savunmak için de zırh, madenden yapılmış miğfer ve kalkanı kullanırdı (Durmuş, t.y., 239-243). Yine İskit sanat eserlerine bakılarak alplerin genelde saç, sakal ve bıyıklarının uzun olduğu saçlarını toplayan alplerin yanı sıra bazılarının saçlarını açık bıraktığı da görülmektedir.

İskit sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri.

Şekil 48

Solokha Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Taraktaki İskit Savaşçıları



("İskit Altın," t.y.)

Hermitage Müzesi'nde olan, Solokha Kurganı'ndan çıkarılmış, altından yapılmış, 12.3 x 10.2 cm ebatındaki tarakta, İskit savaş sahnesi anlatılmaktadır (Pietrowsky, 1986, s. 106) (Şekil 48). Süvarilerin üzerindeki kıyafetler şu şekildedir: Başlarında sivri başlık, üzerlerinde kemerle tutturulmuş kaftan, bacaklarında pantolon ve ayaklarında ise bilekten bağlandığı anlaşılan çizmeler mevcuttur. Süvariler, ellerinde farklı savaş aleti tutmaktadır. Bir süvarinin başında herhangi bir başlık görülmez ve bu süvarinin saçları uzundur. Ayrıca eserin genelinde süvarilerin sakal ve bıyıkları uzundur.

Bir mücadelenin anlatıldığı olayda, süvarinin birinin atı yere düşmüş ve süvari atsız olarak savaşa devam etmek zorunda kalmıştır. Savaşın yansıtıldığı tarağın alt kısmında ise beş adet aslan figürü betimlenmiştir. Bilindiği gibi aslan figürü birçok medeniyette kudret ve kuvveti simgelemektedir (Çoruhlu, 2002, s. 136).

Şekil 49

Castye Voronez III Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Yaldızlı Gümüş Kap Üzerindeki Erkek Figürleri



(Çeşmeli, 2015, s. 87)

Hermitage Müzesi'nde olan, Castye Voronez III Kurganı'ndan çıkarılan, yüksekliği 9, çapı 9.5 cm ebatındaki altın yaldızlı gümüş kapta, (Pietrowsky, 1986, s. 130) (Şekil 49) kabartmalar yapılmış ve kabın altı yuvarlak şekilde kesilmiştir. Kabın üst tarafına doğru çıkıldığında boğaz kısmının birden inceldiği görülür. Kabın üzerine işlemeler yapılmıştır.

Kabın üzerinde oturur vaziyette iki İskit eri bulunmaktadır. Bu erlerin başlarında başlık yoktur, saçları uzundur. Soldaki figür sakalsız ve bıyıksız, sağdaki figür ise sakallı ve bıyıklıdır. Figürler üzerlerine kalçayı kapatan V yaka kaftanlar giymiştir. Bellerinde kemerler olan erlerin bacaklarında pantolon ayaklarında ise bileğe kadar olan çizmeler mevcuttur. Ayrıca sağdaki fügür soldaki figüre savaş aleti olan bir yay vermektedir.

Eserin ikonografik yorumunu Çeşmeli şu şekilde belirtir: Yunanlılara göre, Herakles denilen tanrı, İskitlerin topraklarına iki kısraklı bir arabayla girer, soğuk bir havayla karşı karşıya kalınca bir aslan postunu bedenine sararak o şekilde uyur ve uyandığında kısraklarının kaybolduğunu görür. Hylaia denilen yere gelen tanrı, orada üstü kadın altı yılan şeklinde bir yaratığa rastlar ve ona kısraklarını sorar. Yaratık, onunla beraber olması halinde kısraklarını ona vereceğini ifade eder. Efsane Tanrı Herakles'in yaratıkla beraber olması ve bu beraberlikten üç çocuğunun dünyaya gelmesi anlatımıyla devam eder. Herakles, en küçük oğluna İskit adını verir. Herakles oradan gitmeden önce yaratığa; kayışını kuşanan ve yayını kullanan çocuğu, o

topraklarda tutmasını, bunları yapamayanları da o topraklardan kovmasını söylemiştir. İskit, ok ve yayı ustaca kullandığı için topraklarda kalmıştır. Aynı efsaneye göre, Herakles İskit'e kayışıyla beraber altın kupasını da bırakmıştır (Çeşmeli, 2016, ss. 20-21).

Şekil 50

Kutsal Tabiti'nin Bir Ere Krallık Vermesi



(Tarhan, 2011, s. 162).

Kutsal Tabiti İskit sanat eserleri üzerinde görülen İskitlerin siyasi koruyucusudur. M.Ö. IV. ve III. yüzyılda İskitlerde kralların kuvvetlerinin nasıl yorumlandığını gösteren eserler yapılmıştır. Bu eserlerde kuvvetin sembolü riton ve asayı Tabiti'den almak önemle yer almıştır. Kralın halk üzerindeki mutlak iradesi Tabiti'nin ilahi kudretinin himayesi altındadır (Tarhan, 2011, s. 151). Kutsal Tabiti'nin bir krala kudret sembolünü verdiği bir eser yukarıdaki gibidir (Şekil 50).

Şekil 51

Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılmış Diadem Üzerindeki İnsan Figürleri



A)



B)

(Bali, 2019, ss. 66-234)

Ukrayna Tarihi Hazineler Müzesi'nde olan, Kul-Oba Kurganı'ndan çıkarılmış, uzunluğu 36.5 cm, genişliği 9.8 cm ebatında, altın üzerine baskı tekniğiyle yapılmış bir diadem bulunmaktadır (Bali, 2019, s. 66) (Şekil 51 A, B).

Diademde İskit alplerinin başlarında herhangi bir başlık bulunmamaktadır. Alplerin saç, bıyık ve sakalları uzundur. Kalçayı kapatan V yaka kaftan giyen İskit alpleri, alt giyim olarak pantolon ve çizmeyi kullanmışlardır. Ayrıca ellerinde birbirinden farklı objeler mevcuttur.

Diademde taht üzerinde oturan kadının elinde ayna bulunmaktadır. Kadının hemen sağındaki figür ise kadının başına bir şey tutmaktadır. Bu figürün yanındaki iki erkek figürü dizleri üzerine oturur vaziyettedir ve bir ritondan şarap içmektedir. Kadının sağ tarafındaki dördüncü figürün elinde kesici bir alet vardır ve oda diz çökmüştür. Onun yanındaki figürün elinde ise kurban ettiği anlaşılan koçun kafası vardır. Kadının sol tarafına gelince bir erkek önünde asasıyla beraber diz çökmüştür ve belinde sadak bulunur. Onun arkasındaki figür elinde

bir çalgı aleti tutar. Onun yanındaki figür ise amforadan[20] ritona içki doldurur gibidir. Kadının en solundaki figürün elinde yine çalgı aletleri görülür.

Ele alınan diademde ortadaki kadın figürü kutsallığın sembolü olmalıdır. Daha öncede belirtildiği gibi İskitlerde Kutsal Tabiti isimli bir kadın bulunmaktadır. Bu figür elindeki aynayı hemen sol tarafında bulunan erkeğe vermektedir ve o erkek figür de bir asayla kutsal kadının önünde diz çökmüştür. Bu oturuş Türk sanatında erlerin saygıdan dolayı diz çökme adındaki ikonografik oturuşlardan biridir. Dolayısıyla kutsal kadın bir ere hükümdarlık veriyor ve onun hükümdarlığı üzerinde kendi otoritesini gösteriyor olmalıdır. Kutsal kadının solunda bulunan figürler, olayı ellerinde bulunan çalgı aleti ve kadehlerle kutlarken sağındaki iki figür, İskitlerde kan kardeşliği ikonografisini uygulayıp yine ikonografiyi belirten ritondan bir sıvı içmektedir. Şölen havasında geçen bu olayın kurban kesimiyle de taçlandırıldığı söylenebilir.

Şekil 52

Solokha Kurganı'ndan Çıkarılan Kap Üzerindeki Savaşçılar



A) B) C)

(Pietrowsky, 1986, ss. 122-114)

Hermitage Müzesi'nde olan, Solokha Kurganı'ndan çıkarılan, yüksekliği 13 cm ve çapı 18.7 cm ebatında, altın kaplama üzerine gümüş yaldız kullanılarak yapılmış İskitlere ait olan kap, aşağıdan yukarı doğru geniş bir şekilde açılmaktadır (Pietrowsky, 1986, s. 122) (Şekil 52 A, B, C). Orta kısmında bir olay anlatılmış ve bu olayın başı ve sonu kap boyunca ince şeritlerle süslenerek kontörlenmiştir. Kabın iki tarafına kolay tutulabilmesi için kulplar yapılmıştır.

Kap üzerindeki İskit savaşçılarının saçları uzundur. Üzerlerinde kalçayı kapatan kaftan, pantolon ve çizmeler vardır. Bellerinde kemer, ellerinde savaş aletleri bulunan İskit alpleri bir av olayına dahil olmuştur. Kap üzerinde birkaç hayvan figürü de yapılmıştır. Aslanın iki yanında ve hareketli at üzerinde bulunan İskit süvarileri, ellerindeki mızrakları aslana fırlatmaktadır. Aslan ise ön ayaklarını kaldırarak bu saldırıya karşı koymaktadır. Aynı durum

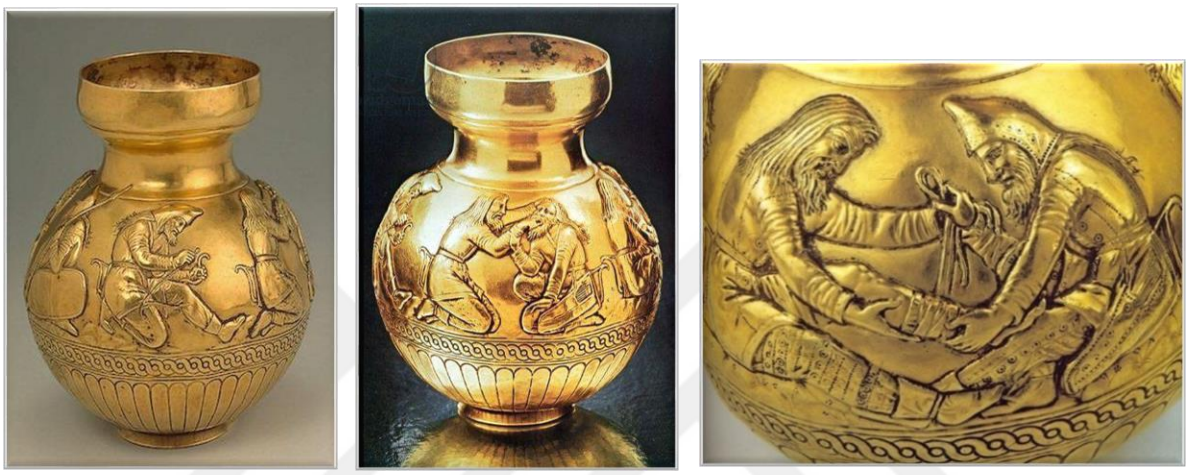
[20] **Amfora:** İki kulplu, dar boyunlu, dibi sivri ve karnı geniş olan testi (İsimsiz, 2005, s. 90).

koç için de geçerlidir. Bir İskit süvarisi koçu avlamak için ona mızrak fırlatmaktadır. Koç ise ön ayaklarını kaldırarak ona karşılık vermektedir.

Ele alınan eserde anlatılan İskit alplerinin aslan ve koç gibi gücü simgeleyen hayvanları avlamaları ayrıca o hayvanların gücüne meydan okumaları olabilir. Çünkü Türklerde av sembolizmi önemli yer almaktadır. Bu ikonografide avlanan vahşi hayvanın gücücün onu avlayan kişiye geçeceği düşünülmektedir.

Şekil 53

Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılmış Vazo Üzerindeki Savaşçılar



A) B) C)

(Pietrowsky, 1986, s. 136; Şeker, 2015, s. 57)

Hermitage Müzesi'nde olan, Kul-Oba Kurganı'ndan çıkarılmış, yaklaşık 13 cm yükseklikte olan, elektrum vazoda, İskit savaşçı tasvirleri yapılmıştır (Pietrowsky, 1986, s. 136) (Şekil 53 A, B, C). Bu savaşçıların başlıklarındaki detay diğer savaşçı başlık tasvirlerine karşın farklıdır ve başlık kulaklarla kapatılmıştır. Şeker'e (2015) göre, Kul-Oba Kurganı yönetici kesimine ait olan bir mezardır. Dolayısıyla vazo üzerinde yer alan figürler, bize üst mertebeye sahip olan yöneticileri anlatmaktadır. Vazodaki İskit alplerinin bazılarının başında başlık bulunurken bazılarında bulunmamaktadır. Saç ve sakalları uzun olan alplerin, kaftanları kemerli olup diz ve kalça arasındadır. Ayrıca kaftanın uçları ön ve arkadan sivri gelmektedir. Alt giyimde pantolon kullanan alpler, ayaklarına bilekten sıkıştırmalı çizme giymiştir. Alplerin bazılarının ellerinde bazılarının da bellerinde savaş aletleri bulunmaktadır (s. 57).

Vazoda bir İskit alpinin bacağını sargılayarak tedavi eden kişi ile başka bir İskit alpinin dişlerini tedavi eder şekilde görülen kişi, bize İskitlerde kan kardeş olma geleneğini hatırlatmaktadır. Heredotos'a göre İskitler, dişçilikte, çıkıkları sarmada ve gümüş işçiliğinde usta bir millettir (Berkli, 2011, s. 45). İskitlerde ant içen ya da kan kardeş olan alpler, ömür boyu dost olmayı ve birbirlerine karşı sorumlu olmayı da kabul etmiş sayılır. Rice, bu olayı şu

şekilde anlatmaktadır: “Eski Türk topluluklarından biri olan İskitlerde ordu atlı süvarilerden meydana gelmekteydi. Atlı süvarileri oluşturan İskit alpleri kan kardeşliği yemini yapar bu yeminleri teyit eder, kan ve şaraptan oluşan bir tür içki içerlerdi” (Rice, 1958, Akt., Memiş, 1987).

Şekil 54

Chertomlyk Kurganı’ndan Çıkarılmış Kılıç Kını Üzerindeki Savaşçılar



A)



B)

(Pietrowsky, 1986, s. 150)

Hermitage Müzesi’nde olan, Chertomlyk Kurganı’ndan çıkarılmış, uzunluğu 54,4 cm ve çapı 16,5 cm olan, bir altın kılıç kını mevcuttur (Pietrowsky, 1986, s. 150) (Şekil 54 A, B). Bu kında bir savaş olayı anlatılmaktadır. Eserin üst kısmında griffon[21] ve bir hayvanın mücadelesi vurgulanmaktadır. Alt kısmının ucuna kadar uzayan bölümünde ise ellerinde kılıç,

[21] **Griffon:** Kartal başı, kanatları ve pençesi ile aslan vücudunun birleştirilmesinden meydana gelen hayalî yaratık (Turani, 1966, s. 42).

kalkan ve mızraklarla bazı savaşçıların at üstünde bazılarının ise yerde savaştığı sahneler sergilenmiştir. Kının en uç tarafında atının üzerinden düşmüş bir savaşçı dikkat çekmektedir.

Eserde İskit alplerinin başında sivri başlık vardır. Kıyafetleri çok belli olmamakla beraber kaftan, kemer, pantolon ve çizme olmalıdır. Ayrıca alplerin ellerinde farklı savaş aletleri bulunmaktadır.

Şekil 55

Kul-Oba Kurganı'ndan Çıkarılan Altın Eser Üzerindeki Erler



(Çeşmeli, 2015, s. 87)

Hermitage Müzesi'nde olan, Kul-Oba Kurganı'ndan çıkarılan, 5x3.7 cm ebatındaki altın eserde (Pietrowsky, 1986, s. 142) (Şekil 55), aynı kadehten içki içen iki erin betimlendiği sahne yer almaktadır. Yüzler birbirine yapışık, dudaklar ise kadehten aynı anda içki içer konumunda ele alınmıştır. Uzun saçlı, bıyıklı ve sakallı olarak yapılmış figürlerin üzerinde ceket, pantolon, kemer ve çizme bulunmaktadır.

Birbirlerine karşı sorumluluk duygusuyla hareket eden İskit alpleri, dostluklarını pekiştirmek için yemin törenleri yapar, bir kaba şarap koyar ve bedenlerinden bir yeri keserek o kabın içine kan akıtırlardı. Bu şarabın içine savaş aleti olan ok, kılıç, balta ve mızrakları batıran alpler, yemini bozana kem sözler eder ve o şaraptan içerlerdi (Heredotos, 2017, s. 259). Kan kardeşliği olayının işlendiği bu temada alpler, riton adı verilen bir hayvanın uzvundan yaptıkları kaptan şarap içmektedir.

Şekil 56

Chertomlyk Kurganı'ndan Çıkarılmış Amfora Üzerindeki Erkek Figürler



A) B)

(Pietrowsky, 1986, s. 170; Karaaslan, 2019)

Hermitage Müzesi'nde olan, Chertomlyk Kurganı'ndan çıkarılmış, yüksekliği 70 cm ve çapı 40 cm ebatındaki gümüş kaplama amfora (Pietrowsky, 1986, s. 170) (Şekil 56 A, B) yayvan bir kap şeklindedir ve ağız kısmına doğru daralmaktadır. İki kulpu olan amforanın gövde kısmında bitkisel bezemeler bulunur. Alt tarafında yapraklar, ondan çıkan bitkisel dallar görülür. Bitkisel figürün çıktığı yerin üzerinde at figürünün kafası ve bu kafaya bağlı kanatlar, alt kısmında ise aslan başları yapılmıştır. Ortaya doğru büyük palmetler ve onun üst tarafında ise kuş figürleri mevcuttur. Amforanın ağız tarafının hemen altında ise mücadele sahnesi anlatılmaktadır.

Bilindiği üzere Erken Devir Türk sanatında hayvan uslubu önemli bir yere sahitir. Bu eserde mücadele olayları ustalıkla anlatılmaktadır. Erken Devir Türkleri, insanlar ölünce onların ruhlarını Gök-tengri'ye kanatlı atın ulaştırdığını düşünmetedir. Dolayısıyla atın kanatlı olması ölümden sonraki sonsuz hayatı gösteriyor olmalıdır.

Eser üzerindeki sahnede muhtemelen İskit alplerinin atlara olan yakınlıkları ve onları ehlileştirilmesi tasvir edilmiştir. Çünkü İskit savaşçısının birinin atın ayak kısmına doğru bir işlem uyguladığı görülmektedir. Bilindiği gibi İskitler atı ehlileştiren bir topluluktur. Ayrıca eserde İskit alplerinin kıyafetleri kaftan, kemer, pantolon ve çizmedir.

Şekil 57

Altından Yapılmış İskit Miğferi Üzerindeki Savaşçılar



(Çalış, 2017, s. 52)

Diğer bir İskit eseri, altından yapılmış miğferdir. Miğfer, alt taraftan üst tarafa doğru koni şeklinde daralmaktadır. Üstünde ise savaş sahneleri yer almaktadır (Şekil, 57).

Eserde dört genç İskit savaşçısı, iki yaşlı İskit savaşçısını dizleri üzerine çöktürerek onunla mücadele etmektedir. Kılıcıyla adamı öldürmek isteyen İskit savaşçısı onun saçlarından tutarak başını geriye doğru çekip boynunu kesebilmek için hamle yapmaktadır (Çalış, 2017, s. 52). Eserde diz çökmek ya da diz çöktürmek bir malubiyet ya da galibiyet olayını ifade ediyor olmalıdır.

Eserde İskit savaşçılarının saçları uzundur. Kıyafetleri kaftan, kemer, pantolon ve çizme şeklindedir. Ayrıca iskit savaşçıları ellerinde ve bellerinde çeşitli savaş aletleri bulundurmaktadır.

Şekil 58

Altın Kemer Tokası Üzerindeki İnsan Figürleri



(Bingöl, 2020)

Yüksekliği 12.1 cm ve genişliği, 15.2 cm olan, altın döküm tekniğiyle yapılmış kemer tokasında, iki adet at, iki erkek figür, bir kadın figür bir de ağaç görülmektedir (Bali, 2019, s. 79) (Şekil 58). (En soldaki figür yüzünde sakal ve bıyık olmaması sebebiyle kadın olabilir.) Kadın figürünün üzerinde kaftana benzer yakalı bir giysi bulunur, saçları toplu olan bu figürün başında da yüksek başlık vardır. Figürün, dizine başını koyup uzanmış sakalları ve bıyıkları olduğu görülen bir erkek figürü görülür. Bu figür, üzerine kalçasının altına kadar olan bir kıyafet ve pantolon giymiştir ve belinde de kemer bulunur. Aynı figürün bacakları ise diğer bağdaş kurup oturan adamın üzerindedir. Bağdaş kurup oturan adam atların yularlarını elinde tutar. Bu şahıs sakallı ve bıyıklıdır, başında da küçük bir başlık bulunmaktadır. Atların üzerinde eğerler vardır, yeleleri ise kısadır. Ağaca ise bir sadak asılıdır.

Ele alınan kemer tokasında başında uzun bir başlık, sırtında ise kaftana benzer bir kıyafet bulunan kişi kutsal bir kadın ya da uhrevi bir varlık olabilir. Kutsal kadının dizlerine uzanmış kişi yaralı ya da ölmüş biridir. Figürlerin ayak uçlarında olan kişi ise atları tutması hasebiyle yardımcı konumundadır. Bu sahnede ölümden sonraki sonsuz yaşam anlatılmış olabilir.

İskit balballarındaki erkek imgeleri.

Şekil 59

İskitlere Ait Balbal Örneği



(Çeşmeli, 2015, s. 91)

Erkek figürlerinin kahramanlıklarının simgelendiği alanlardan biri de balballardır. Balbal, İslamiyet'ten önceki Türklerde görülmüştür. Çeşmeli'ye (2015) göre, Balbal, muhtemelen ölen kişiyi ve onun anısını temsil etmesi için mezarın başına konan bir figür olarak nitelendirilmekteydi (s. 91). Ölen kahramanın başına balbal dikilme geleneği, o mezarın içindeki alpin hayattayken düşman öldürerek elde etttiği başarılarıları göstermektedir. Dolayısıyla balbal güç, cesaret, kahraman ve yiğitliğin yani bu vasıflara sahip olan alpliğin nişanesidir.

Türk sanatında İskitlerde görülmeye başlanan balballar, ellerinde bazı nesneler tutarak ikonografik anlam kazanmaktadır. İskitlerdeki balbalların ellerinde genellikle riton bulunmaktadır. Sağ elleriyle riton tutan İskit alpleri, sol ellerini bellerindeki kemere asılı olan savaş aletine götürür şekilde tasvir edilmiştir. Göktürk Devleti'nde görülen balballar ise ellerinde kadeh ve kupa gibi nesneler tutardı. İslamiyet'in kabulüyle beraber mezar taşına dönüşen balballar Türk sanatı açısından her zaman önemli bir yere sahiptir. Ukrayna Arkeoloji Müzesi'nde olan bir balbal örneği, İskitlere ait özelliklerler barındırmaktadır (Şekil 59).

Erken Devir Türk Devletleri'nin Sanatlarında Görülen Erkek İkonografisi

Asya Hun Devleti.

Şekil 60

Asya Hun Devleti Haritası



(Buran, 2023)

Asya Hun Devleti'nin kısa tarihi.

Çin kaynaklarında "Hiungnu" olarak geçen "Hun" kelimesinin Türkçesi Kun'dur. Kuruluşu M.Ö. III. yüzyılı bulan Hunların başında Teoman vardır ve Teoman dağınık yaşayan Türk milletlerini birleştirerek ilk büyük Türk devletini oluşturmuştur. M.Ö. 318 yılında Hunlar ve Çinliler arasında bir anlaşma yapılır. Bu anlaşmaya göre Tula ve Orhun Nehri arasındaki bölge Türk ikameti olarak kabul edilir ve Huang Ho Irmağı etrafında Türkler yaşar (Yücel, 2000, ss. 25-26) (Şekil 60).

Teoman'dan sonra oğlu Metehan devletin başına geçer. Metehan Türk siyasi birliğini kurmuş ve millet olma bilincini Türklere kazandırmıştır. Bu bilinçteki Metehan, şu sözü söylemiştir: "Ok ve yay gerebilen bütün toplulukları bir aile gibi birleştirdim, şimdi onlar Hun oldu." (Koca, 2016, ss. 65-66). Metehan zamanında ordu onlu sisteme göre düzenlenmiştir. Ordunun bölümlerine tümen, hezâre, sede, dehe; ordu birliklerinin başında bulunan emirlere emir-i tümen, emir-i hezâre, emir-i sede, emir-i dehe isimleri verildi (Korkmaz, 2021, s. 67).

Çin tarihinde, Mete'den önce Hunlar hakkında aktarılan bilgiler onların ne denli savaşçı olduklarını anlatır. Çocukların koyunların üzerlerine binip sürüngen hayvanlara ok

attıklarından, savaş için eğitim yapan erkeklerin maharetlerini yay çekerek gösterdiklerinden ayrıca ani baskın yapma yeteneklerinin de olduğundan bahseder (Ögel, 1981, s. 214).

Her yıl ilkbaharda gökyüzüne, yeryüzüne atalarına ve ruhlara kurban kesen Hunlar, ahiret hayatına inanır, öbür dünyayı bu dünyanın devamı niteliğinde ele alırlardı. Üst düzey yöneticiler, öte dünyada üşümesin diye çift tabutla defnedilir, simli kıyafetlerle-kürklere sarılır ve dostlarından birkaç yüz kişi kurban edilirdi (Gumilev, 2005, s. 115).

Hükümdarlarına bağlı bir millet olan Hunların yaşamlarında kahramanlık önemli yer tutmaktadır. Türk devletlerinde yaygın bir anlayış olan yeryüzüne hâkim olma ülküsü, ilk Türk devleti olarak kabul edilen Hun Devleti'nde yer bulmuş, hakanlar kendini sadece milletinin değil aynı zamanda yeryüzünün hükümdarı olarak da görmüştür. Bu sebepledir ki fethedilen yerlerdeki farklı milletlerin yaşam şekillerine karışılmamıştır (Yücel, 2000, s. 28).

M.Ö. I. yüzyıl ortalarında Çin'in entrikaları sonucu Hun Devleti ikiye bölünür. Bunlardan bir grubu Çi-Çi idaresinde Çu ve Talas yörelerine göçer ve Avrupa Hunlarının temelini oluşturur. Kalan kısmı ise Yakın Doğu'da Eftalitlerle karışırarak Ak Hunlar adıyla anılır, Kafkasya'dan Kuzey Hindistan'a kadar uzanan bir devlet kurarlar. Çin'de kalan Hunlar ise IV. yüzyıla kadar hâkimiyet sürer (Aslanapa, 1984, s. 1).

Asya Hun Devleti Kurganları.

Altay Dağları eteklerinde Pazırık'ta Rus arkeolog Rudenko tarafından M.Ö. IV. ve III. yüzyıllardan kalma kurganlar keşfedilmiştir. Kurganların buzlarla kaplı olması Hunlarla ilgili birçok malzemenin donmasına ve günümüze kadar gelmesine zemin hazırlamıştır. Kurganlarda insan ve hayvan cesetleri, halı, kumaş, aplikeler, farklı eşyalar, hayvan mücadele sahneli eserler, insan figürlü tekstil eşyaları ve atlı arabalar bulunmuştur. Atların bazılarında ise ren geyiği maskesi olduğu dikkat çekmiştir (Aslanapa, 2005b, s. 1). Çoruhlu, (2017) Orta Asya'da Hun kültürünün yansımasında etkin kurganlar arasında Pazırık, Başadar, Noin Ula, Essik, Ulandırık, Katandaa Şibe, Tüekta (İskit tipi eserler görülmüştür) gibi kurganların bulunduğu bilgisini vermektedir (ss. 89-117).

Asya Hun Devleti sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri.

Şekil 61

I. Pazırık Kurganı'nda, Ahşap ve Kemikten Yapılmış Koşum Takımları Üzerindeki Erkek Formlu Yüz Şekilleri



(Diyarbekirli, 1972, s. 51)

Türk sanatında, kurganlarda ahşap ve kemikten yapılmış koşum takımları ile bu koşum takımlarının ayrıntıları bulunmuştur. I. Pazırık Kurganı'nda bulunan bir yuların ayrıntısında ince kaş, hafif çekik göz, düz yassı burun ve dolgun yanaklı figürler bulunmaktadır (Diyarbekirli, 1972, ss. 41-51) (Şekil 61). En sağdaki figürün yüzü ise daha uzunlamasına tasvir edilmiş, gözleri daha çekik yapılmıştır. Koşum takımındaki figürlerin Hun erkeklerini belirttiği düşünüldüğünde Hun erkeklerinin bazılarında sakal bırakma geleneğinin de mevcut olduğu görülmektedir.

Şekil 62

II. Pazırık Kurganı'ndaki Dövmeli Alp Figürü



(Çeşmeli, 2015, s. 89)

II. Pazırık Kurganı'nda bulunan, M.Ö. V. yüzyıla tarihlendirilen mumyalanmış bir cesette; kola, göğse, bacağa ve sırta yapılan dövmeler o cesedin alp olduğunu göstermektedir (Aslanapa, 2005b, s. 3). Dövmelerdeki motifler hayali ve ikonografik motiflerdir. Türklerde vücuda dövme yapma geleneği sadece erkek alplere mahsus bir durum değildir. Bu gelenek kadın alplere de uygulanmaktadır (Şekil 62). Belirtilen alp cesedinin sol kolunda kaplana

benzer bir figür işlenmiştir. Türklerde kaplan[22] figürü alplik ongunu olup bu figür yiğitlik ve gücü ifade etmektedir (Ögel, 2014, s. 78). Dolayısıyla alplerin koluna işlenen bu figür onların korkusuz bir cengâver olduğu anlamına da gelmektedir.

Şekil 63

V. Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılmış Keçe Aplike Üzerindeki Erkek Figürü



(Berkli, 2011, s. 29)

Hermitage Müzesi'nde olan, V. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılmış, keçe üzerine yapılmış aplike tekniğinde duvar örtülü obje, sonsuzluk prensibi ele alınarak stilize edilip tasarlanmıştır (Çeşmeli, 2015, s. 89) (Şekil 63). Hayali figürlerin canlandırıldığı eserde, soldaki figürün başındaki nesne geyik boynuzuna benzer niteliktedir. Bu nesne, sonsuzluk prensibi içinde değerlendirilebilir. Çünkü Türklerde bazı efsanelere göre kutlu dağda otlayan hayvanlar bulunmaktadır. Bunların arasında geyik de vardır ve geyik ölümsüzlük otunu yiyerek ölümsüzleşmiştir (Esin, 1978, s. 39). Bu sebeple aplike üzerinde tasviri yapılmış kişinin başına, geyiğin boynuzuna benzer bir nesne yapılmıştır. Bu nesne onun sonsuz hayattaki ölümsüzlüğünü anlatıyor olabilir.

[22] Türk kabilelerinin en eski töz ve alplik ongunu olan kaplan, aynı zamanda gücü ve yiğitliği sembolize eden astrolojik bir figürdür. Tonga, Türkçe bir çeşit kaplan anlamındadır. "Orta Asya, Mançurya ve Korede yaşayan bir tür kaplan cinsi bulunur, bu kaplan cinsine Orta Asyadakiler genel itibarla pars derler" (Ögel, 2014, s. 78). Pars figürü, dört büyük yıldız gurubundan olup dört ana yönü simgeler ve beneklidir. Budist sanatta kaplan postu, hükümdarın gücünü simgelemekle beraber, Türklerin Ch-ih yo topluluğu kaplan postu giyer ve bir Alp-ilah olarak kabul edilirdi. İslamiyetle birlikte Türk ve İran mücadelelerinde de (Kafesoğlu, 1998, s. 43) ve Şehname'de adı Afrasiyab olarak geçen Alper-Tunga'nın da (Tunga kaplan anlamındadır) bu toplulukla ilgili olduğu bilinmektedir (Çoruhlu, 2002, ss. 137-138). Türklerde kurganlarda çıkan çeşitli eserler ele alındığında Esik Kurganı'ndan ve I. Tüekna Kurganı'ndan çıkarılmış olan eserler kaplanın hayvan-ata olarak ilgi gördüğünü kanıtlar. Ayrıca Batı Türkistan'daki duvar resimlerinde ve Kudurge Kurganı'ndan çıkarılmış bir eyer kaşı üzerinde kaplan avlandığı bu avlanmanın güç ve kuvveti simgelediği bilinmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 138).

Berkli'ye (2011) göre, bu desen daha çok tören amaçlı yapılmış olup kadın figürün başındaki soyut nesnenin sığın geyiğinin boynuzlarına benzer nitelikte olduğu ifade edilmektedir. Muhtemelen ensenin arka tarafındaki saç şekli öndeki saçın devamı niteliğindedir. Kanatlardaki kıvrımlar bir alev yalazını temsil eden bir figürü anlatmakta ve bu figürün kanatlarının ise alev ve ışıkla alakasının olduğu vurgulanmak istenmiştir. Türklerde, hükümdarın bilhassa gök menşeeli bir olguyla addedilmesinden dolayı bu yaratık göksel anlamlar içeren motiflerle süslenen bir hükümdarı sembolize etmektedir (ss. 29-30).

Şekil 64

Noin Ula Kurganı'ndaki Yün İşleme Üzerinde Bulunan Erkek Figürleri



A)



B)

(Çeşmeli, 2016, s. 120; Bali, 2019, s. 203)

Noin Ula Kurganı'ndaki yün üzerine yapılmış bir işlemede, geleneksel Hun kültürüne uymayan farklı bir dinsel sahnenin sergilendiği anlaşılmaktadır (Çeşmeli, 2016, s. 120) (Şekil 64 A, B). Bu sahnede sırayla dizilmiş halde bulunan figürlerden en sağda yer alan iki kişi arasında cereyan eden bir mantar tutma olayı anlatılmaktadır. Mantar tutan figürün, önünde ateş

topu vardır ve onun da üzerinde S şeklinde bir motif bulunur. Karşısında ise bir savaşçının sadağı tutar vaziyette betimlendiği görülmektedir.

Çeşmeli'ye (2016) göre, dinsel bir törenin ele alındığı bu sahnede Zerdüştlere ait olduğu düşünülen ve ateş önünde yapılan bir ayin anlatılmaktadır. Haoma, Hinduların Rigvedası'nda, Zerdüştlerin ise Avestası'ndaki yasna bölümünde geçen, yeniden diriliş ve ölümsüzlüğü anlatan bitkidir. Haoma, iyileştirici ve kuvvetlendirici etkisi bulunan kutsal bir bitki, içki ve ilah olarak sembolize edilmektedir. Zerdüştler, özellikle kutsal ayinlerinde bu bitkiden içki hazırlamaktadır. Kenevir ve mantar gibi insanı kendinden geçiren bu bitkinin, insanı sonsuz hayata ve ışığa götürdüğüne inanılırdı. Kamlar ise bu bitki sayesinde öbür dünya ile iletişim kurardı (Darmesteter, 1880; Griffith 1886; Hoppal, 2014; Hoppal, 2016; Mills, 1887; Sarianidi, 1994; Akt., Çeşmeli, 2016). İskitlerde de bu maddelerin kullanıldığı ve aynı şekilde onlardan da Hunlara geçerek aralarında bu açıdan bir etkileşim olduğu sanılmaktadır (Çeşmeli, 2016, s. 50).

Yukarıda yer alan görselin (Şekil 64 A, B) en sağındaki figürün öldüğü, onun asil ve soylu bir gelenekten geldiğini belirten tasvirsel bir anlatım söz konusudur. Bu yün işlemede olayın başkahramanı olan soylu kişinin, karşısındaki kamdan kutsal haoma bitkisini alarak ölümsüzlüğü elde ettiği resmedilmektedir (Çeşmeli, 2016, s. 50).

Şekil 65

V. Pazırık Kurganı'nda Bulunan Pazırık Halısı Üzerindeki Süvari Figürleri



A)



B)

(Aslanapa, 2005a, s. 17)

Hermitage Müzesi'nde olan, V. Pazırık Kurganı'nda bulunan, boyu 2 m ve eni ise 1.89 m olan, Hun Türklerine mâl edilen, dünyanın en eski halısı olarak bilinen Pazırık Halısı'nda,

süvari tasvirleri görülmektedir. Bu halı, Orta Asya'da, Türklerin yaşadığı yerlerde ortaya çıkmış ve dünya mirasına buradan katılmıştır (Deniz, 2013, s. 79) (Şekil 65 A, B). Rus arkeolog Rudenko tarafından bulunan halı, 1dm² de 36.000 gördes düğümüyle[23]dokunmuştur. Halıda, süvari figürleriyle bezeli geniş bordür, geyik figürleriyle bezeli ikinci geniş bordür, griffonlarla bezeli bir iç ve bir dış bordür bulunur. Ayrıca halının zemininde 24 haçvari çiçek betimi yapılmıştır (Aslanapa, 2005a, s. 16).

Yetkin'e (1991) göre halı, Yunan kaynaklarında "Doğunun lüksü" olarak geçmektedir. Halının vatanı, Asya'yı içerisinde barındıran soğuk ve uçsuz bucaksız bozkır toprakalarıdır. Bu coğrafyalarda ilk olarak hayvan postlarını kullanan insanlar, daha sonra yetiştirdikleri koyunların yünlerinden halı yapmışlardır. Pazırık Halısı, Ahameniş ve Asur halısı olarak düşünülse de yapılan araştırmalar, sığın geyiğinin bu iki devletin sınırları içerisinde olmadığı ve buna yabancı olduklarını göstermektedir (Yetkin, 1991, s. 2).

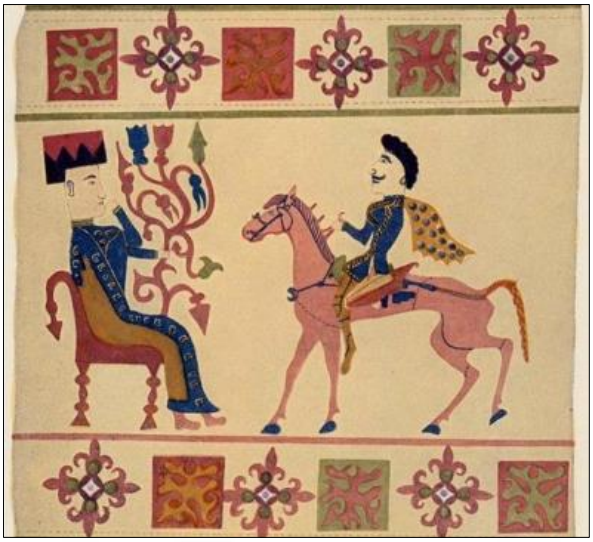
Pazırık Halısı'nda zemini oluşturan en geniş bordürde atlı alp figürleri sırayla biri at üstünde biri de atın yanında olacak şekilde ilerlemektedir. Atın yanında ilerleyen alpler, sağ ellerini atın sırt kısmına koymuştur (Diyarbekirli, 1972, s. 135). Pazırık halısında görülen sahnede atların hepsi yularlıdır, kısa adımlarla yürür gibidirler ve kuyrukları düğümlüdür. "Atkuyruğunun bağlanması Orta Asya'da genel olarak ölüm olayı içerisinde değerlendirilirdi." (Yılmaz & Toraman, 2020, ss. 746-760).

Bilgili (2020a), Pazırık Halısı ile ilgili diğer bir bilgiyi ise şu şekilde aktarmaktadır: Türklerde geyik boynuzuyla ilişkilendirilen gök cismi güneştir. At ise ay hayvanı olarak sembolleştirilmiştir. Pazırık halısında 24 geyik bulunur. Bu sayı güneş döngüsüne uygundur. Ay sembolizmine bağlı atların sayısı ise 28 tanedir. Türkler kutsal olarak gördükleri bu bilgiyi Pazırık Halısı'nda ikonografik olarak işlemişlerdir (s. 126).

[23] **Gördes düğümü:** Çift çözgü ipine, desen ipiyle atılan düğüm tekniğidir. Bu düğüme, Türk düğümü de denilmektedir.

Şekil 66

V. Pazırık Kurganı'ndan Çıkarılan Keçeden Yapılmış Aplike Duvar Halısındaki Figürler



A)



B)

(Bali, 2019, s. 235; Okladnikov, 1959, Akt., Çoruhlu, 2017)

V. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan (Çoruhlu, 2017, s. 135), Hermitage Müzesi'nde bulunan keçe bir aplikede, tahtında oturan ve elinde hükümdarlık simgesi tutan bir figür bulunmaktatır (Berkli, 2011, s. 34). Figürün başındaki başlıktan dolayı yüksek mertebede bir kişiyi ifade ettiği anlaşılmaktadır. Karşısında bulunan at üzerindeki bıyıklı figürün ise pelerini vardır. Bu pelerinde yine onun yüksek mertebede bir kişi olduğunu vurgulamaktadır (Şekil 66 A, B).

Hun Dönemi heykellerindeki erkek imgeleri.

Hun döneminde dinsel ve sembolik anlam taşıyan, atalar kültünü belirten ve ölüye duyulan saygıdan ötürü maden, ahşap ve taştan heykeller yapılmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 160). Hunlara ait heykeller genellikle kaftan, kemer ve çizmeyle tasvir edilmiştir. Heykellerin giydiği kaftanlar dizlerin altına kadar inmektedir. Oturan heykellerin şekli Türk alp ikonografik oturuş biçimi olan bağdaştır. Bu heykellerin ellerinde ise ant kadehi bulunur. Bazı heykeller, bir eliyle kemeri bir eliyle kadehi tutar vaziyettedir. Bir kısım heykeller ise ayaktadır. Heykellerde tasvir edilen kişi ya da kişilerin saç, bıyık ve sakalları ile taktıkları küpeler ve göğüs özellikleri de nizami şekilde belirtilmiştir (Çoruhlu, 2008, s. 145).

Şekil 67

Kuzey Çin'de Yapılmış Hun Heykeli



(Salman, 2013, s. 122)

Çin'de yabancıları temsil eden heykeller bulunmaktadır. Bu heykeller ölülere armağan edilip onların mezarlarna bırakılırdı. Cernuschi Müzesi'nde olan, bir Hun kahramanını ifade ettiği ileri sürülen Çin yapımı heykelin, böyle bir düşünceyle imal edildiği sanılmaktadır. Figürün, başına herhangi bir başlık takmadığı ve saçlarını topuz şeklinde topladığı görülmektedir. Heykel; belinde kemer olan, uzun kollu, kalçayı kapatan bir kıyafet giymiştir ve bacağında da pantolon bulunur (Salman, 2013, s. 122) (Şekil 67). Heykeldeki kahraman gözleri çekik, burnu küçük ve güler şekilde tasvir edilmiştir.

Şekil 68

Taşkent Dalverzin Tepe'de Bulunan Heykel



(Anonim, Akt., Salman, 2013)

Taşkent Dalverzin Tepe'de bulunan ve pişmiş topraktan yapılmış olan heykel (Şekil 68) örneğinde ise (Anonim, Akt., Salman, 2013) ayakta duran, üzerinde kaftanı olan ve çizme giymiş bir erkek figürü betimlenmiştir. Heykelin yüzünün yuvarlak, gözlerinin badem, ağzının ve burnunun geniş olduğu görülmektedir. Ayrıca heykel, bıyıklı şekilde tasvir edilmiştir. Üzerinde, diz altında olan bir kaftan yapılmış, kaftanın beline sarkıntılı olan bir kemer takılmıştır. Ayağına çizme giydiği anlaşılan heykel için Salman (2013) Göktürk heykellerinin örneklerini yansıtabilecek ilk denemeler olduğunu söylemektedir (s. 123).

Hun Dönemi Kaya Resimlerindeki Erkek İmgeleri.

İnsanlığın sırlarla dolu tarihinin ortaya çıkmasını ve tarihsel anlamlarının çözülmesini sağlayan kaya resimlerinin dili, İç Sibirya'dan İç Avrupa'ya doğru uzanır. Türk milleti kaya resimlerine; inanç, ibadet, doğum, eğlenme, evlenme, üreme, tanrıya ulaşma, avlanma, dilek ve dua gibi olayları aktarmıştır. Anıt mezar, ibadet ve inanç mekânı olan kaya resimleri alanlarında

kullanılan alfabe ise Runik Türk Alfabesi'dir (Somuncuoğlu, 2008, s. 16; Somuncuoğlu, 2012, ss. 77-86).

Hun Devleti'nde kaya resimleri, Moğolistan, Sibirya, Altay Bölgesi, İç ve Orta Asya'da görülmüştür. Kaya resimleri Proto-Türklerden, Hunlara, Hunlardan da Göktürklere kadar benzer şekillerde boy göstermektedir. Kaya ve mağaralara yapılan bu resimler boya ve çizim/resim tekniğiyle taşlara yansıtılmıştır (Çoruhlu, 2017, ss. 161-163).

Av sahnesinin anlatıldığı Hun Dönemi'ni kapsayan kaya resimlerinde; savaş, hayvan çiftleşmesi ve hayvan mücadele sahneleri ele alınmıştır. Süvariler, monçuk denen püsküle süslü, maskeli ve kuyruğu düğümlü, atlı asker biçiminde resmedilmiştir. Ayrıca bu kaya resimlerinde mitolojik ve normal hayvan figürleri ile dinsel ve gündelik yaşamdan sahneler, güneş betimleri, dört yön simgeleri ve geometrik şekiller de ele alınmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 163).

Şekil 69

Moğolistan Çağan'da Avcı Sahneleri



(Nowgorodowa, 1980, Akt., Çoruhlu, 2017)

Moğolistan'ın Çağan beldesinde bulunan bir duvar resminde (Şekil 69) süvari figürleri başlarında başlık, üzerlerinde ise diz altına kadar olan kemerli kaftan, ayaklarında çizme ve ellerinde tuttukları mızraklarıyla tasvir edilmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 164). Başlarındaki börkte muhtemelen tüy motifleri bulunmaktadır. Börke tüy takmak, bir alplik nişanesi olmaktadır

(Berkli, 2011, s. 73). Ancak duvar resminde bulunan insan figürlerinin at üzerinde değil de yerde olduğu ayrıca resmin tamamında, üzerinde alp olmayan atların varlığı görülmektedir. Buda o alplerin at üzerinden indikleri görünümünü vermektedir. Ellerinde bulunan mızraklar, av yaparken kullanacakları savaş aletleridir. Ayrıca avcıların kuyruklarının olduğu dikkat çekmektedir. Bu kuyruklar onların bir hayvan kılığına girerek avlarını ürkütmemeleri olabileceği gibi herhangi bir hayvanın kılığına girip onun gücünün kendisine geçmesi ve o güçle av yapması olarak da yorumlanabilir.

Şekil 70

Sibirya Sulek Kaya Resmi'ndeki Alp Figürü



A) B)

(Esin, 2006)

Sibirya Sulek'te sonsuzluk kayası adı verilen bir kaya resmi bulunmaktadır. Bu kaya üzerine nakşedilmiş olan resim, M.Ö. III. ve M.S. VI. yüzyıllar arasını kapsamaktadır (Esin, 2006, s. 254) (Şekil 70 A, B). At üstünde zırh giymiş, başında muhtemelen çift tüy olan ve mızrağının ucuna batrak takılı bir alp bulunur. Atın ayaklarından da anlaşıldığı üzere bu alp göğe doğru yükselmekte olan bir sahneyi anlatmaktadır.

Esin'e (2006) göre, Eski Türklerde "bengitaş" ya da "bitig taşı" denen abide taş, ölen kişinin alpliğini ya da erliğini simgelemek için dikilirdi. Alpler ebediyete ulaşabilmek düşüncesiyle tulgalı ve zırhlı şekilde simgelenirdi. Alplerin ellerinde kargılar bulunur ve kargıların başına batrak denen bayraklar takılırdı (s. 254).

Şekil 71

Ankara Güdül Kasabası Salihler Köyündeki "Kamların Panosu" Adlı Duvar Resmi



(Somuncuoğlu, 2012, s. 438)

Hun Dönemi ile aynı zamanda Ankara'nın Güdül kasabası Salihler köyünde IV. ve V. yüzyıla ait olduğu belirtilen ve kamların panosu ismiyle nitelendirilen bir panoda at üzerindeki kamların gökyüzüne yükselmesi tasvir edilmiştir (Somuncuoğlu, 2012, s. 438) (Şekil 71). Taş üzerine yapılmış resimde bir at ve bir erkek figür görülmektedir. Erkek figürün başında ise güneşe benzer bir huzme yer almaktadır. Resimde atın ön ayakları arka ayaklarına göre göğe yükselir vaziyette çizilmiştir. Atın üzerinde olan bu kişi başında güneş huzmesi olduğu için yüksek rütbeli bir şahsı nitelendirmektedir.

Asya Hun sanatı maskelerinde görülen erkek imgeleri.

Türk sanatında maske, insanların tabiat olayları ve tabiatüstü varlıkları anlamlandırıp ilişkilendirmek için kullanılan kendi özünün ötesini aramaya yönelten bir objedir. Bu dünya ve öteki dünya arasındaki koruyucu ya da korkutucu özellikleri bulunan maskelere; mezar taşlarında, hayvan biçimlerinde, totemlerde, tanrı, kahraman ve hükümdar eşleştirmelerinde, kutsiyet kazanan tabiat elemanları veya tabiatüstü olaylarda rastlanmıştır. Ayrıca maskeler, form değişikliğine uğramış biçimsel özellikler kazanarak devam etmiştir (Gültepe, 2019, s. 3736).

Maske ile ilgili diğer bir durum ise kamların taktıkları maskedir. Türklerde özellikle Hun Devri'nde koruyucu maskeler görülmektedir. Bu maskelerin varlığı kötü ruhları def etmek içindir (Esin, 2006, s. 180). Tılsımlı ve koruyucu maske takan Orta Asya kamları, bazı durumlarda atalarının kimliğine geçerdi. Pazırık Kurganları'nda bulunan deri eğerlere yapılan aplikeden maskeler ve at koşum takımlarını süsleyen ahşap ve madenden yapılmış maskeler, atın üzerine binen alpi korumak amacıyla da kullanılırdı (Bulut, 2000, s. 38).

Şekil 72

Hun Devri Kapı Tokmağındaki Tunç Maske



(Sazak, 2014, s. 284)

Sibirya'da M.Ö.'ki binyılda dikili taşlarda muhtemelen kamları simgeleyen boynuzlu başlar mevcuttu. Kamlar, kötü ruhları kovan alp görüntüsünde de olabilirdi. Sibirya'da M.Ö III. ve M.S. VI. yüzyıl arasında tunç bir maske bulunmuştur (Şekil 72). Hun Devri'ndeki Tao-tieh[24] olarak bilinen maske koruyucu yüz maskesi olarak atfedilmiştir. Sibirya'da hükümdar sarayının kapılarında bu koruyucu maskelerin tunçtan yapılmış olanları da görülmüştür (Esin, 2006, s. 180). Bu maskenin hükümdarın sarayının kapısında olması saraya kötülük yapmak isteyen varlıkların oraya girmesini önlemek için olmalıdır. Bu sayede hükümdar sarayı korunacak ve bir nevi kötülüklere karşı önlem alınacaktır. Figürün boynuzlarının yanı sıra uzun burnu ve iri gözleri de korkutucu bir yüz şekli olduğunu doğrulamaktadır.

Ölünün unutulmaması ve ölen kişinin anısını yaşatmak için Proto-Türler, Hunlar ve Göktürklerde ölen kişinin yüzünden çıkarılan maskeler bulunmaktadır (Esin, 2006, s. 180).

Hun Dönemi'ndeki Kün-Ay simgeleri.

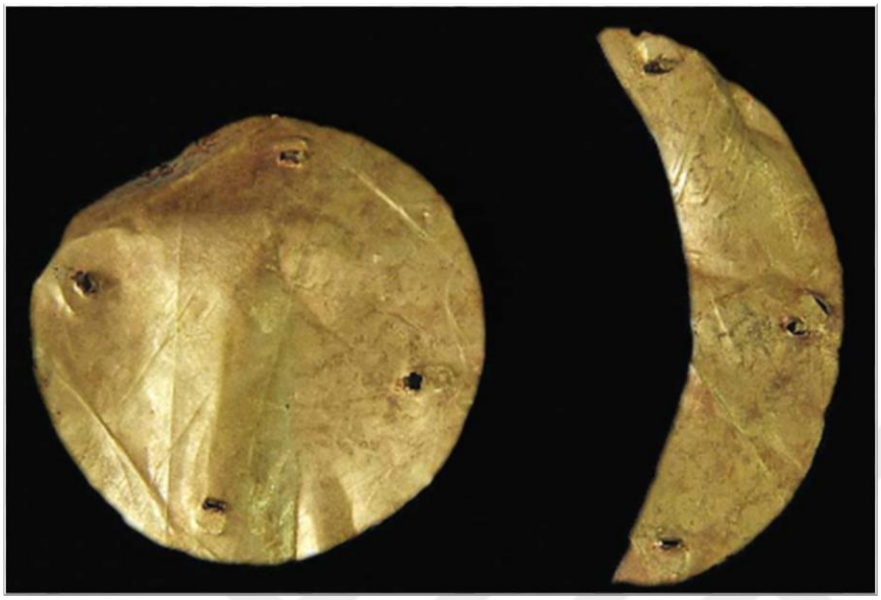
Ulanbator Moğol Tarihi Ulusal Müzesi'nde, M.Ö I. yüzyıl ya da M.S. I. yüzyıla tarihlendirilen ve Takhiltin-Khotgor 64 Kurganı'nda bulunan, altın ya da demirden yapılmış, bir motif bulunmaktadır. Bu motif güneş ve ay şeklindedir. Bilindiği gibi Erken Devir Türk sanatında güneş sembol olarak hakanı, ay ise hatunu temsil etmektedir (Çeşmeli, 2016, s. 46).

[24] **Taotie:** Çin sanatındaki fantastik hayvan betimlemeleridir (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 293).

Bu bilgilere dayanarak Hun Kurganlarının içine, farklı madenlerden yüksek rütbeli kişileri sembolize eden eserlerin konulduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 73

Kün-Ay Motifi



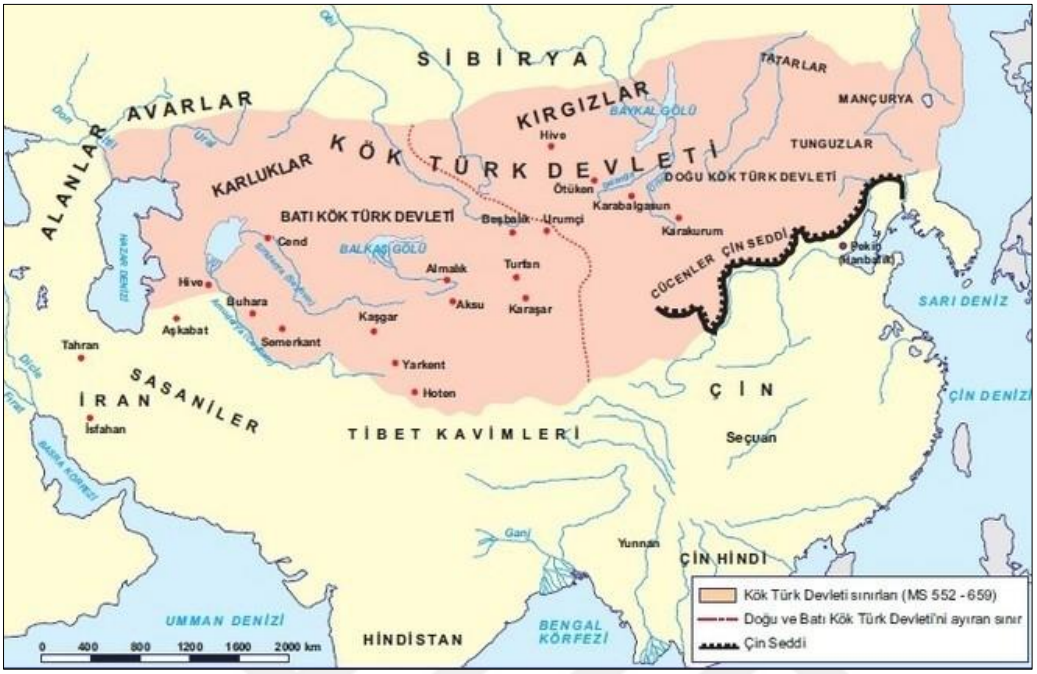
(Çeşmeli, 2015, s. 90)

Hunlarda güneş ve ay kutsal sayılırdı. Hükümdarlar gündüz güneşe, gece ise aya selam verirlerdi. Ordu savaş hazırlığında iken eğer ay dolunay halindeyse akınlar başlatılır, fakat hilal şeklindeyse savaş durumundan vazgeçilir ve bir süre beklenirdi. Çin'de yin-yang olarak bilinen motifte "yin" kadını yani ayı ve yeri "yang" ise erkeği, göğü ve güneşi temsil etmektedir. Hunlarda ise muhtemelen ay, dişi ruhu; güneş ise, kün olarak eril ruhu ifade etmekteydi (Çeşmeli, 2016, s. 46) (Şekil 73). Dişi ruh, anaerkildir. Doğurganlığı ve çoğalmayı temsil eder. Erkek ruh ise, ataerkil olarak halkının üzerine güneş gibi doğar ve adaleti sağlayan bir niteliğe sahiptir.

Göktürk Devleti

Şekil 74

Göktürk Devleti Haritası



("Birinci Kök-Türk (Göktürk) Devleti", 2015)

Göktürk Devleti'nin kısa tarihi.

Hun Devleti'nin yıkılmasıyla Türk devletleri arasında siyasi birlik bozulmuştu. Bu durumdan sonra dağılan Türk birliklerini tekrar bir araya getiren Bumin Kağan, Türk adıyla oluşan ilk Türk devletini kurdu. VI. yüzyılın ilk yarısında Türk devletlerinin başında Avarlar bulunmaktaydı. 552'de Bumin Kağan Avarlara son vererek Göktürk hanedanlığını oluşturdu. Devletin merkezi doğuda idi, batı kanadını ise İstemi Yabgu yönetiyordu. Dolayısıyla Göktürkler, VI. ve VIII. yüzyıllar arasında Asya'da hüküm süren Türk devleti oldu (Ergin, 2003, ss. 4-5) (Şekil 74). Göktürk Devleti; askeri, siyasi ve kültürel etkileri sayesinde Türkçeyi konuşan milletler arasında öncülüğüyle adından hep söz ettirmiştir. Göktürkler, birçok Türk devleti ile etkileşime girmiş ve bu sayede onlarla yakın bir ilişkide bulunarak Türk kültür tarihinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır (Koca, 2016, ss. 66).

Bumin Kağan Göktürk Devleti'ni kurmadan önce Takyu Türk Boyu'nun başında bulunuyordu. 551 yılında Töles İsyanı'nı bastıran Bumin Kağan, bu isyanı bastırmasına güvenmiş olmasından ötürü Avar hakanının kızıyla evlenmek istemiştir. Avar hakanı bu duruma sinirlenerek: "Siz benim demirci kölelerimsiniz böyle bir talepte bulunmaya nasıl cesaret ediyorsunuz" diye Bumin Kağan'a sert bir cevap vermiştir. Bu olay üzerine Tabgaç Devleti'ne elçi gönderen Bumin Kağan, Tabgaç Devleti'nin hakanının kızıyla evlenmek istediğini beyan etmiştir. Tabgaçlar tarafından uygun görülen bu talep karşısında Tabgaç

hakanının kızıyla evlenen Bumin Kağan bir süre sonra Avarlar üzerine sefere çıkarak onları mağlubiyete uğratmıştır. Avarlar daha sonra Karadeniz'in kuzeyine çekilmiş ve göç etmek zorunda kalmıştır (Hovorth, 1872, Akt., Gömeç, 2016; Yücel, 2000, ss. 47-48).

İstemi Kağan zamanında büyüyen Göktürk sınırları, Doğuda Korey'e, Batıda ise Ural Dağları'na kadar genişlemiştir (Yücel, 2000, s. 48). Bumin Kağan öldükten sonra yerine Mukan Kağan geçmiştir. Onun zamanında devlet Mançurya'dan İran'a kadar genişlemiştir (Ergin, 2003, s. 5).

Göktürk Devleti, iki dönem halinde ele alınır. İlk dönem Göktürk kağanlığıdır. Daha sonra devlet Doğu Göktürkler ve Batı Göktürkler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Doğu Göktürkler 630 tarihinde Çin egemenliğine girerken Batı Göktürkler ise 659 tarihinde Çin egemenliğini kabul etmiştir (Sertkaya, 1995, s. 10).

II. Göktürk (Kutluk) Devleti

Şekil 75

II. Göktürk (Kutluk) Devleti Haritası



("Kutluk, II. Köktürk Devleti Haritası", 2015)

II. Göktürk (Kutluk) Devleti'nin kısa tarihi.

I. Göktürk Kağanlığı'nın egemenliğine Çin Devleti son vermiş ve Göktürkler, Çin egemenliği altına girerek bağımsızlığını kaybetmiştir. Bu hadiseden sonra Türkler, bağımsızlık

mücadelesine girişmiş ve bu mücadelelenin sonunda bağımsızlıklarını kazanıp II. Göktürk kağanlığını kurmuşlardır (Konur, 2016, s. 11) (Şekil 75).

Tonyukuk Çin'de doğmuştur, o doğduğu zaman Çin esaretinde olan Türk milleti, bu esaretten kurtulmak istiyordu. Çin'de doğan Tonyukuk zamanında esaret altında olan Türkler Çin'in asimile etme politikasıyla karşı karşıya kalmıştı. Türkler, başlarına İlteriş Kağan'ı seçerek özgürlüklerine doğru yürümek istediler ve bu yolda da başarılı oldular. İlteriş Kağan'ın adı Türk milletleri arasında Kutluk olarak geçmektedir. Bu yüzden devletin adı "Kutluk" olarak belirlenmiştir (Sertkaya, 1995, s. 11).

Türk mitolojisinde Göktürklerin kuruluşu.

Asya Hun Devleti'nin soyundan gelen Göktürkler, kendilerinin "A-şi-na" adlı bir dişi kurttan töredekilerine inanmaktadır. Efsanenin aslı şöyledir: Lin adındaki bir kabile tarafından yok edilen Göktürklerden sadece on yaşında bir erkek çocuk kalır. Lin kabilesi bu çocuğu çok küçük olduğu için öldürmez ama kol ve bacaklarını keserek bir bataklığa terk eder. O esnada çocuğun etrafına bir dişi kurt gelir ve çocuğa et yedirerek çocuğu besleyip büyütür. Çocuk büyüdükten sonra dişi kurtla karı koca hayatı yaşar ve dişi kurt gebe kalır (Ögel, 2002, ss. 20-21).

Çocuğun ölmediğini duyan Lin Kralı, askerlerine bu çocuğu öldürmesi için emir verir ve askerler çocukla kurdu yan yana görürler. Kurt, askerleri görünce hemen orayı terk ederek Turfan memleketinin kuzeyindeki dağa kaçar. Bu dağda bir mağara vardır. Mağaranın içinde ise baştan başa ot ve çayırlarla kaplı olan, çevresi birkaç milden fazla olmayan, dört yanı da çok dik dağlarla çevrili olan geniş bir ova bulunmaktadır. Dişi kurt burada on tane erkek çocuk doğurur (kolları kesik çocuğa ise ne olduğu bilinmemektedir). Zamanla büyüyen on erkek çocuğa, kızlar getirilir ve bu çocuklar evlendirilir. Evlenen kızlar gebe kalır, kızların her birinden yeni bir Türk soyu türer. Göktürk Devleti'nin kurucularından A-şi-na ailesi de bu on boydan birisi olmuştur. Daha sonra bu soylar, oğullar ve torunlarla genişleyerek 100 aile halini almıştır. Birkaç nesil olduktan sonra mağaradan çıkan bu yeni Türk kuşağı, Juan Juanlara tabi olup Altay Dağları'nının eteklerine yerleşip demirci olurlar (Ögel, 2002, ss. 20-21).

Göktürk sanatındaki erkek imgeleri.

Yapılan araştırmalar, Göktürk sanatına ait erkek imgelerine genellikle balballar, heykeller, anıt mezarlar, abideler, kaya resimleri ve saraylardaki duvar resimlerinde rastlanmaktadır.

Göktürk balballarındaki erkek imgeleri.

Göktürk Devleti'ndeki önemli sanat eserlerinden bazıları, Orhun Vadisi'ndeki dikili taşlardır. Bu vadide bulunan Orhun Abideleri, Türk dilinin taşa yazılmış en eski kaynağı ve edebi metnidir. Aynı zamanda Orhun Abideleri, Türkçe'nin en eski haliyle yazılmış kitabeleri olarak bilinir. Bu abidelerin olduğu yerde heykeller ortaya çıkmıştır. Bunların yanı sıra koç heykelleri ve balballar da ele geçirilmiştir (Aslanapa, 2005b, s. 7).

Göktürk Dönemi'nde yapılmış heykeller genelde taştandır. Menhir denilen idol; ruh, mezar taşı ve tanrı olarak kullanılan heykeller açık arazide, mezarlarda ya da tapınaklarda bulunur. İlk örneklerine Andronova Kültürü'nde, özellikle de Proto-Türklerde rastlanılan bu heykeller, zamanla farklı boyutlarda şekillendirilmiştir. Heykellerin üzerlerinde ise inançlara bağlı olarak tanrı tasvirleri ile insan vücudu, insan başı, bazılarında hayvan şekilleri, bazılarında ise insan ve hayvan karışımından meydana gelen figürler kullanılmıştır. Genel itibarıyla tasvir, inanış, gelenek ve mitolojik anlamlar içeren Göktürk Devri heykelleri, bir olayı ifade etmek için yapılmıştır (Çoruhlu, 2017, s. 220).

Şekil 76

Van Müzesi'nde Bulunan Menir/Menhirler



A) B)

(Somuncuoğlu, 2008, ss. 493-495)

Van Müzesi'nde bulunan "Menir/Menhir" ya da "yontu menir" olarak tanımlanan taşlar, Orta Asya mezar taşları geleneğiyle örtüşen balbal olarak tanımlanan taşlardandır

(Somuncuoğlu, 2008, s. 492) (Şekil 76 A, B). Heykeller, ellerinde kaba benzer bir nesne tutmaktadır. Dolayısıyla kadehlerin ya da buna benzer kapların ölen kişiye, sonsuz hayatta sunulacağı ikramlarla ilgili olduğundan daha önce de bahsedilmiştir. Heykellerin ellerinde tuttukları silahlar ve bellerindeki kemerler de aynı duruşun ikonografik anlamını içermektedir. Ayrıca heykeller üzerine faklı insan ve hayvan figürleri yapılmıştır. Bu insanlar uzanmış ölüm halinde ya da ellerinde savaş aletleriyle betimlenmiştir. Hayvan figürlerinin ise vahşi hayvanlardan oluştuğu görülmektedir. Vahşi hayvanlar gücü simgeledikleri gibi; dağ keçisinin de ölümsüzlüğü simgelediği bilinmektedir.

Şekil 77

Rusya Tuva Yazılıkaya'da Elinde Kadeh Tutan Erkek Balbalı



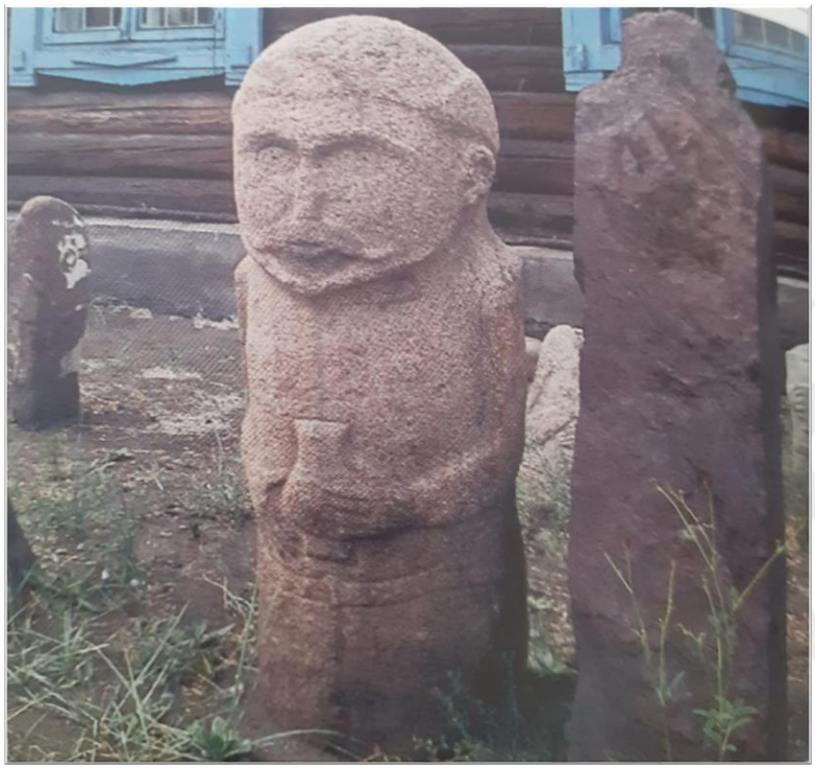
(Somuncuoğlu, 2008, s. 295)

Rusya'da özerk bir Türk Cumhuriyeti olan Tuva'da "Aktoprak Bögesi" olarak bilinen mevkide yer alan Yazılıkaya köyündeki mezarlıkta inanç kültüyle ilişkili olarak elinde kadeh tutan bir erkek balbal bulunmaktadır. Bu balbal, "sonsuz yolculuğa çıkan bir insanı" anlatmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 295) (Şekil 77). Göktürk heykellerinin elindeki kadehlerin yansıttığı ikonografik anlama bakıldığında bunlar, genellikle ölümsüzlük suyunun içildiği bir kap olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, balbalların elinde bulunan kadehlerin kurgandaki kişiye öteki dünyada hizmet edeceği yönünde bir ikonografik anlam ortaya çıkmaktadır. İslamiyet'ten önce farklı biçimlerde kullanılan kadehlerin İslamiyet'in gelişinden sonra kurulan Türk Devletleri'nde de kullanıldığı görülmektedir (Usta, 2005, ss. 20-55).

Tuva'daki balbal, iki eliyle bir kadeh tutmaktadır. Balbalın saçları ortadan iki yana ayrılmış, (muhtemelen arka tarafı uzun) kaşları kemani, gözleri badem, burnu ise uzuncadır. Aynı zamanda keçi sakallı olan balbalın, bıyıkları da vardır, çenesi ise üçgen hatlıdır. Balbalın belindeki kemer ise önemle vurgulanmıştır.

Şekil 78

Kızıl Müzesi'nde Bulunan, Kadeh Tutan Balbal



(Somuncuoğlu, 2008, s. 282)

Yine Rusya'nın Tuva Bölgesi'ndeki Kızıl Müzesi'nde bazı heykeller ve balballar bulunmaktadır (Somuncuoğlu, 2008, s. 282) (Şekil 78). Balballardan biri; yüz, saç ve bıyık şekliyle Göktürk Dönemi heykellerini yansıtmaktadır. Balbal iki eliyle bir kap tutar, ayrıca belinde de bir kemer bulunur.

Göktürk heykellerindeki erkek imgeleri.

Göktürklerde, hükümdar, komutan, süvari ve kahramanlar için yapılan heykeller bulunurdu. Bunlar tapınaklarda, mezar taşı olarak mezarlık bölgelerinde ve kurban kesimi için seçilen yerlerde yapılırdı. Heykeller, ikonografik açıdan değerlendirildiğinde başlarında başlık bulunmaz, çene kısmı üçgene benzer, yüz şekli kabartma halinde verilmiştir ve ay yüzlüdür (Çoruhlu, 2017, s. 224). Saçları arkaya atılmış uzun ve örgülüdür. Vücut detaylarında omuzlar yuvarlaklaştırılmış, kaftanlar ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Ellerin birinde şarap kadehi bulunurken öbürü silah kabzasını tutar vaziyettedir. Kemer ve kadeh, Göktürk heykellerinde

hükümdarlık ve rütbe sembollerindendir. Kadehler, heykelin betimlediği kişinin ruhuna sunulan içkileri simgelemiş olabilmekle beraber bu heykellerin asker kişileri nitelendirdiği de savunulabilir (Çoruhlu, 2017, s. 224).

Belli'nin (2003) yaptığı araştırmaya göre, farklı bölgelerde bulunmuş heykellerden %89'u erkektir. Bu heykeller; şaman, çoban, hatip, ozan, yönetici, komutan ve savaşçıları tasvir etmektedir. Heykellerden daha büyük olanların; yönetici, komutan ve zengin kişileri belirttiğini ifade eden Belli, heykellerin yüzlerinin sahiplerine benzetildiği bilgisini de vermektedir (ss. 44-45). Heykellerin guruplandırılması şu şekildedir:

- **Ayakta ya da oturur vaziyetteki insan heykelleri:** Bu heykellerin, ayakta ve belirli bir duruş pozisyonu içerisinde ele alındıkları görülmektedir.
- **Sağ elinde kupa olan silahlı erkek heykeli:** Kupa ve kadeh gibi kapların ölümsüzlük suyunun içilmesi olarak değerlendirildiği bilinmektedir.
- **Sağ elinde kupa olan, silahı olmayan erkek ve cinsiyeti belirsiz heykeller:** Belinde kemer olan ve o kemere takılı silahı tutan heykellerin de yine bir ikonografik duruş sergiledikleri anlaşılmaktadır.
- **İki eliyle kupa ya da kap tutan erkek heykelleri:** Bu heykeller iki eliyle kap tutmaktadır.
- **Elinde kuş tutan az sayıdaki erkek heykelleri:** Bu heykellerde kuşun yırtıcı mı ya da normal bir kuş mu olduğuna bakmak gerektiği düşünülebilir. Türklerdeki efsanelere göre yırtıcı kuşlar ve bazı vahşi hayvanlar ölümsüzlük bitkisinden yemişlerdir. Bu yüzden bu hayvanlar, ölümsüzlüğü ifade etmektedir. Yırtıcı olmayan kuşların tasvirinde ise ölenin ruhunun Gök-tengri'ye ulaştırılması bilgisi mevcuttur.
- **Elinde müzik aleti olan erkek heykelleri:** Bu heykellerin belirli bir şenlik ya da tören olayında müzik aletleri çaldıkları anlaşılmaktadır (Belli, 2003, s. 45).

Orhun Abideleri'ndeki erkek heykellerin ikonografik özellikleri.

İnsanlık aleminin sosyal muhteva bakımından en manalı mezar taşlarını oluşturan abideler, Türk askerlik sanatında önemli bir konumdadır. Nitekim Orhun Abideleri, Göktürk Devri'nden kalma en eski kitabelerdir. Bu abidelerin başlıcaları kronolojik olarak Tonyukuk (720 ya da 725), Kültigin (732), Bilge Kağan (735) anıtlarıdır. (Ergin, 2003, ss. 4-6). Orhun Abideleri'nde Göktürklerin Kırgızlar[25] ile olan savaşlarından bahsedilmektedir ve bu savaşlar anlatılmaktadır (Belli, 2003, s. 6).

[25] Kırgızlar M.Ö. III. yüzyılın sonunda kurulmuştur. Hunlarla yakın ilişkilerde bulunan Kırgızlar, Metehan zamanında Hun hakimiyetine girdi. Hunların zayıflamasıyla Kırgızlar dağılmıştır. Göktürklerin devlet kurmasıyla

Ölen kişinin öldürdüğü düşman sayısınca, mezarının başına ona öbür dünyada hizmet edeceği düşüncesiyle yapılmış olan balballar, Kültigin mezar külliyesinde görülürdü. Kültigin külliyesinde, farklı hayvan heykelleriyle beraber iki koç heykeli, bu külliyenin doğu giriş kısmına konulmuştur. Külliyede doğudan batıya doğru uzanan ve ayakta duran insan figürlü taş heykeller de vardır. Bu heykeller; çizme, kemer ve kaftanları ile Orta ve İç Asya heykellerini anlatan ikonografik özellikleri oluşturmaktadır (Çoruhlu, 2008, s. 164).

Diyarbekirli, (1972) heykellerde görülen kıyafetleri ve o kıyafetlere takılan sarkıntılı olan kemerleri, önemle vurgulamaktadır. Yazar, bu kemerlerin Türkler tarafından yüzyıllardan beri takıldığını ve aynı zamanda erler arasında rütbeyi simgelediğini belirtir. Bununla birlikte Göktürklerden Uygurlara ve Gaznelilerden Selçuklulara kadar devam eden kemer geleneğinin Türk sanatının ortak bir anlayışının ürünü olduğunu ve günümüze kadar biçimini koruyarak geldiğini ifade eder (s. 121).

Türk kozmolojisinde ejder figürü, gök ve yer ejderi olmak üzere iki şekilde ele alınmaktadır. Bunlardan bereket ve huzurun simgesi olan yer altı ejderi, baharda boynuz ve pulları oluşmuş bir şekilde yerin altından çıkar, gökyüzüne yükselir ve bulut oluşumunu sağlar. Dolayısıyla ejder; Türk mitolojisinde bolluk, bereket, yeniden doğuş ve suyun simgesi sayılmaktadır (Çoruhlu, 2002, s. 133).

Orhun bölgesinde biçok anıtta çift başlı ejder figürü yer almaktadır. Kültigin Yazıtı'nın doğu ve batı yüzünde de çift başlı iki ejder figürü bulunmaktadır. Bu ejderler, Kültigin'in ruhunun yükseldiği başucu noktasını simgeliyor olabilir. Orta Asya'da Uygur Dönemi'ne ait diğer metinlerde, ruhun göğün kutbuna yükselme isteğini ifade ederek mezar anıtı üzerindeki çift başlı ejderin, başucu noktasını temsil ettiği görüşü desteklenmektedir (Esin, 2004, ss. 155-156).

Hunlarda özellikle ejder festivallerinin yapıldığından bahsedilmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 133). Uygurlarda ise bir çift ejder figürünün Gök-tengri ile olan yakın bir münasebetden dolayı gök çarkını çevirdiği düşünülmektedir. Çin mitolojisine bakıldığında imparatorluk simgesi olan ejder figürü, bu yönüyle Türkleri de etkilemiş ve Türk hayvan takviminde bir yıl adı olmuştur (Çoruhlu, 2002, s. 133).

tekrar tarih sahnesine çıkan Kırgızlar Çin kaynaklarının verdiği bilgiye göre; doğuda Kurikan, batıda Karluklar güneyde ise Tibetle komşu olan güçlü bir devletti. Kırgızlar, Mukan Kağan zamanında Göktürklere bağlandı. Yaklaşık I. yüzyıl Göktürk hakimiyetinde kalan Kırgızlar sonraları Göktürklerin yıkılmasıyla daha çok bağımsızlık elde etti. Ancak bu bağımsızlık çok sürmeyip Uygurların egemenliğine girdiler. Uygurların içerisinde de egemenlik anlayışını devam ettiren Kırgızlar, Uygurlara savaş açarak onları yendi ancak tam olarak devletleşemedi (Belli, 2003, ss. 5-7).

Göktürklere ait kurgan ve mezar külliyeleri.

Göktürk Dönemi'ne ait önemli kurganlar, Kudırge, Gök-Bulak, Issık Göl ve Tuyahta gibi bölgelerde yer almaktadır. Ayrıca Kazakistan'ın Merke bölgesinde Göktürklere ait bazı kurganlar ve heykeller de bulunmuştur. Bu heykellerden birkaçında kadın ve erkek figürleri birbirine bakar şekilde tasvir edilmiştir. Diğer heykellerde ise kadın ve erkek figürleri tek başlarına ve doğuya bakar şekilde yapılmıştır (Çoruhlu, 2017, ss. 161-175).

Göktürk Devri'ne ait bazı kağan kurganları kutsal bir alana sahip olmakla beraber tapınakta ölen kişinin hünerlerinin gösterildiği resimler de bulunurdu. Göktürk heykellerinde hakanlar muhafızların önünde dururdu. Bir heykelde hakan, sol yanında eşiyle beraber şekillendirilmişti. Diğer bir Göktürk heykelinin etrafında da yardımcıları olduğu sanılan kişiler vardı. Ayna ve havlu tutan heykeller olduğu gibi, kadın ve erkek heykellerinin elinde ant içme geleneğini simgeleyen kadehler bulunurdu (Esin, 2006, ss. 132-253).

Şekil 79

Kazakistan Merke'de Göktürk Dönemi'ne Ait, I. Karasay Kurganı'ndaki Erkek Heykeli



(Dosimbayeva, 2002, Akt., Çoruhlu, 2017)

Kazakistan'ın Merke kentinde bulunan, Göktürk Devri'ne ait olduğu bilinen bu erkek heykelin yüzü yuvarlaktır ve çene kısmına doğru sivrilir vaziyettedir. Burnun uzun bir biçimde yapıldığı bu heykel, iki eliyle kadeh tutmaktadır. Ellerinde tuttuğu bu kadehle ölümsüzlük suyunu içen heykelin gözleri ise badem şeklindedir (Çoruhlu, 2017, s. 176) (Şekil 79).

Şekil 80

Kültigin'in Baş Heykeli



(Somuncuoğlu, 2008, s. 158)

Kültigin külliyesinde, Kültigin'e ait olan bir heykel başı mevcuttur. Bu külliyede ayrıca Kültigin'in eşine ait olduğu sanılan başka bir heykel başı ve gövdesi de bulunmuştur (Ergin, 2003, s. 7) (Şekil 80). Kültigin'e ait olan heykelin baş kısmında yüz yuvarlak, kaşlar kemani, gözler hafif çekik badem, burun yapısı biraz uzunca, ağız kısmı ise küçük/minik biçimlidir. Heykelde görülen bu stilin, Uygur resim sanatında rastlanılan insan yüzlü figürlere geçişi temsil ettiği söylenilebilir. Bununla birlikte; Kültigin'e ait olduğu düşünülen heykel başlığının ön yüzünde kuş figürünün olduğu görülmektedir. Kuş figürünün kanatları iki yana açılmış halde, ince boyunlu ve sivri gagalı olarak işlenmiştir. Bir kartal imgesini temsil eden bu kuş, Türklerde önemli bir yere sahiptir. Kartal, Yakutlarda yüksek ruhları taşıyan ve Gök-tengri'yi temsil eden özel bir hayvan figürü olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca kartal motifi, kamın ruhuyla da özdeşleştirilerek dünya ağacının tepesinde tasvir edilmiştir. Bu bağlamda kartal, kendisine yüklenilen anlamlar açısından ele alındığında ikonografik bir öge olarak benimsenmiş çok değerli bir kuş formu olarak karşımıza çıkmıştır (Çoruhlu, 2002, s. 133).

Asya inancında insanlar kendilerinin kuşlar vasıtasıyla doğduklarına, öldüklerinde ise kuşların yardımıyla ruhlarının göğe yükseldiğine ve kuşlar sayesinde ölümden sonra tekrar doğacaklarına inanırlardı. Şamanizmde ise kam, göğe yükselirken ona kuşlar eşlik ederdi (Ateş, 2012; Deniz, 2000; Akt., Akpınarlı & Aslan, 2018; Deniz, 2005, s. 276). Aynı şekilde Orta Asya'da ölen kişilerin ruhlarının kuş gibi göğe uçtuğuna inanılırdı. Bu bakımdan kuşun ölen

kişinin ruhunu temsil etmesi, Türklerin öldükten sonraki hayata inandıklarının bir göstergesidir (Çeşmeli, 2016, s. 83). Nitekim Kültigin için yapılmış mezar anıtında "uçup gitti" ve "gökyüzünde hayatta" vb. gibi ibareler yazılıdır (Ateş, 2012; Deniz, 2000; Akt., Akpınarlı & Aslan, 2018; Deniz, 2005, s. 276).

Gerek Orta Asya kültlerinde ve gerekse birçok toplumda kuş motiflerinden bazıları (karga ve baykuş gibi kuşlar) inanç açısından kötülüğü sembolize etmekte ya da olumsuz anlamlar içermekteyken güvercin ve bülbül gibi kuşlar ise uğurlu sayılmaktaydı (Akpınarlı, 2007; Erbek, 1987; Akt., Akpınarlı & Aslan, 2018).

Göktürk ve Uygurlarda başta kartal ve diğer yırtıcı kuşlara atfedilen anlamlar incelendiğinde bunlar; koruyucu ruhu, güneşi, şansı, iyiliği, adaleti, özgürlüğü, yiğitliği, gücü, otoriteyi, beyliği, hükümdarlığı vs. temsil ediyordu. Kuşlara verilen bu nitelikler, İslamî Devir ile birlikte çeşitli eserler vasıtasıyla devam ettirilerek günümüze kadar ulaşmış/ulaştırılmıştır. Kuşlar, birçok medeniyetin ya da devletin en özel veya en temel sembolleri olarak da önemini korumaktadır. Öyle ki başta mimari olmak üzere, devlet armalarında ve daha birçok farklı alanda (sikkelerde, kumaş ve dokuma işlerinde, ahşap kakma veya oyma eşyalarda vs.) bu motifler ya da simgeler erlik nişanesi olarak kullanılmaktadır (Çoruhlu, 2002, s. 134).

Şekil 81

Bilge Kağan Heykelleri



A) B)

(Berkli, 2011, s. 58; Bilgili, 2020c)

Ulanbator Moğol Tarihi Ulusal Müzesi'nde olan, Moğolistan'da bulunan, 140 cm ve 36x 24 ebatlarında kaplumbağa üzerinde Bilge Kağan'a ait olduğu iddia edilen heykel

(Çoruhlu, 2017, s. 178-183) (Şekil 81 A) (“Bilge Kağan’ın Heykeli Bulundu”, 2008) üzerindeki kaftan ve kemeriyle Göktürk kıyafetlerinin timsali gibidir.

Göktürk Dönemi heykellerinde bele takılan kemerler oldukça sık tercih edilen bir takıdır. Bilge Kağan’ı temsil eden heykellerin kemer tokalarında güneş ve gezegen motiflerinin, Orta Asya’da alplik sembolü olduğu; bazı kaynaklarda da ışık ve ruhlar aleminden soyutlanmış insan başı ile baştaki göz, kulak, ağız ve burun deliği gibi organları temsil ettiği düşünülmektedir. Bu simgelerin kün-ay ya da güneş ve gezegen motiflerini sembolize ettiğini söylemek uygun olacaktır (Esin, 2004; Esin, 2006; Akt., Berkli, 2011) (Şekil 81 B).

> “Göktürk heykellerinde alp, hükümdar ve hakan tasvirlerinin bağdaş kurarak oturdukları ellerinde de ölümsüzlük suyunu tutan bir kadehle tasvir edildikleri görülmektedir. Bilge Kağan’a ait olduğu ileri sürülen bir heykelde bu tasvirler ele alınmıştır. Elde kadeh tutmak Türklerde yine alplere özgü bir davranış olup özellikle bağdaş kurarak oturur vaziyetteki biçim, alpliğin en önemli ritüelleri arasındadır. Bu örneklere Türk sanatının ulaştığı her yerde rastlamak mümkündür.” (Berkli & Tepe, 2021, s. 1137).

Şekil 82

Tonyukuk Külliyesi Bazalt Levhadaki Bey Figürü



(Alyılmaz & Alyılmaz, 2014, s. 4)

Moğolistan’da bulunan, VIII. yüzyılla tarihlendirilen, Tonyukuk Külliyesi’nde bazalt bir levha üzerine kabartmalar yapılmıştır (Şekil 82). Çoruhlu’ya (2017) göre, üç erkek figürün bulunduğu bu kabartma levhada ortadaki figürün başlığı Kültigin ve Umay Ana’nın başlığına

benzerdir. Levhanın sağ üst köşesinde yırtıcı kuş ve dağ keçisi figürü yer almaktadır (s. 186). Türklerdeki efsanelere göre, geyik gibi dağ keçisi ve yırtıcı kuşlar da ölümsüzlük bitkilerinden yedikleri için ölümsüzlüğü temsil etmektedir (Esin, 1978, s. 22). Dolayısıyla burada tasviri yapılan hayvanlar sonsuz hayatı simgeliyor olmalıdır. Ayrıca figürlerin elinde bulunan kaplar yine ölümsüzlük suyunu içmekle ve sonsuz bir hayatla ilişkilidir. Ortadaki figürün oturuşu, Türk alp ve hükümdar ikonografik oturuş şekli olan bağdaştır (Çoruhlu, 2017, s. 186).

Çeşmeli'ye (2016) göre, muhtemel bir Türk kağanı olan Altun Tamgan Tarhan'a ait olan taştan mezarın bir cephesinde bağdaş kurarak oturan üç figür yer almaktadır. Bu figürlerin sağ üst taraflarına ise bir kuş figürü yapılmıştır. Burada kuş sembolünün olması bilhassa eski Türk inançlarına göre, öldükten sonra kuşa dönüşme efsanesinden ileri gelmektedir. Kuş figürünün altına ise küçük bir dağ keçisi işlenmiştir. Bunun da muhtemelen adak olarak yapıldığı tahmin edilmektedir. Ortadaki erkek figürü yanlardaki iki figüre göre daha büyüktür ve karşıdan görünür vaziyettedir. Yandaki iki figürün başları ise ortadaki ana figüre dönük şekildedir. Ortadaki figürün başına uzun bir başlık takılıdır. Elinde de ölümden sonraki sonsuz hayatı simgeleyen bir kadeh bulunur. Bu figür, muhtemelen ölmüş bir hakanı simgelemektedir. Yanlardaki iki figür ise ortadaki figürün eşlerini temsil etmektedir. Onlar da imgesel anlamda, erlerine sonsuz hayattaki hizmetlerini sunmaktadır (s. 82).

Şekil 83

Tonyukuk Külliyesi'ndeki Taş Heykel



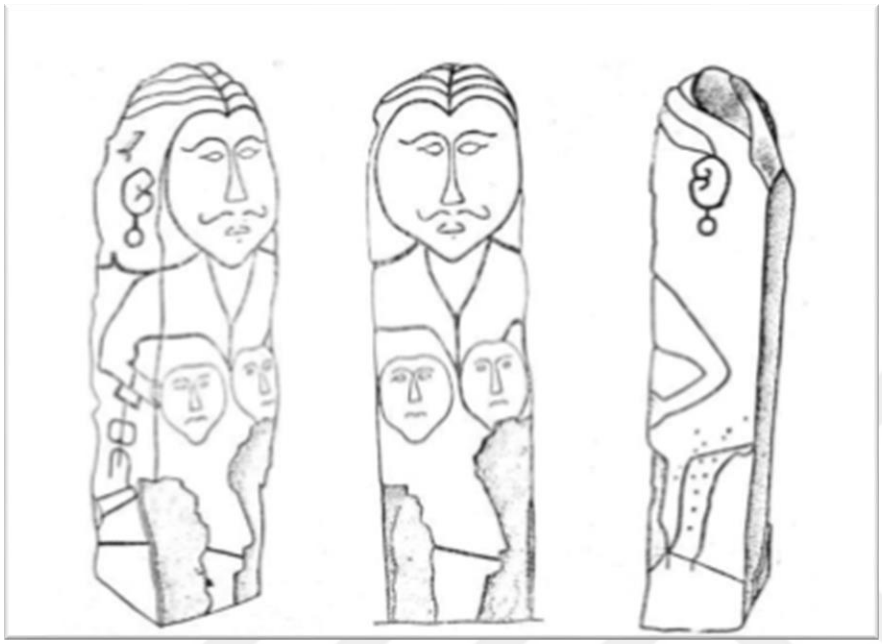
(Ergin, t.y.)

Tonyukuk Külliyesi'nde görülen bazı heykeller ellerini göğüs hizasında, tek bir yerde birleştirmiş biçimde tasvir edilmiştir. Ellerin bu şekilde birleştirilmesi muhtemelen saygı anlamına gelmektedir (Aktemur, 2012, Akt., Yılmaz, 2016) (Şekil 83). Heykellerde betimlenen kişilerin giydikleri uzun kaftan ve taktıkları kemerler, klasik Göktürk beylerini yansıtmaktadır.

Burada kaftanın V yakası ile uzunluğu dikkat çeken detaylardandır. Heykelin bütünsel olarak görünümü ele alındığında saygınlığı ortaya koyması bakımından Göktürk hükümdarlarına uygun ikonografik anlamlar içerdiği söylenebilir.

Şekil 84

Tuva Aktalbacı Henderge Irmağı Yakınlarındaki Taştan Göktürk Heykeli



(Кызласов, 1960, Akt., Avşar-İskenderzade, 2010)

Göktürk heykellerinden bazıları, ellerinde iki farklı kişiye ait insan başını tutar şekilde tasvir edilmiştir (Şekil 84). Bu heykellerde bıyıkların varlığı onların erkek olduğu anlamına gelmektedir. Kulaklarında da cesaret ve yiğitliği simgeleyen küpeler bulunmaktadır.

Tuva Aktalbacı Henderge Irmağı yakınlarında görülen Göktürk heykelleri düşmanların kesik başlarını ellerinde tutan alpleri tasvir etmektedir (Avşar-İskenderzade, 2010, s. 261) (Şekil 84). Göktürk heykellerindeki bu durum kesik baş ikonografisi olarak değerlendirilebilir (Bilgili, 2020a, s. 103).

Daha önce de belirtildiği üzere Erken Devir Türk Devletleri'nde alpler, atlarının eğer altlarına koydukları sarkıtlara, savaşta öldürdükleri düşmanlarının kesik başlarını asmaktaydı. Bu durum savaştan dönen komutan ya da alpin galip geldiğini sembollemekteydi (Berkli, 2011, s. 73). Nitekim heykellerde de buna benzer alplik geleneğini betimleyen olaylar sergilenmiştir. Sonuçta kahramanlık göstergesi olarak erler, ikonofgrafik açıdan ellerindeki bu kesik başlarla eserlerde hayat bulmuştur. Kesik baş ikonografisiyle ilgili Anadolu'nun birçok yerinde yatır/evliya ve alp menkıbelerinin söylendiği bilinmektedir.

Şekil 85

Hakasya'da Znamenki Köyü Yakınlarında Bulunan Taş Heykel



(Кызласов, 1960, Akt., Avşar-İskenderzade, 2010)

Hakasya'da Znamenki köyü yakınlarında bulunan ve IX. yüzyıla tarihlendirilen bir taş heykel tasvirinde elinde içki kabı tutan bir figür anlatılmaktadır. Bıyıklı, sakallı, saçları uzun ve kulaklarında küpe ile tasvir edilmiş bu heykelin arka tarafında eski Türk alfabesiyle yazılmış bir yazıt vardır. Heykeldeki bu yazının kime ait olabileceği tam olarak belli olmamakla birlikte; Türkeş Devleti'nde, Karahan'a bağlı ve 26 yaşında ölen Ezgene isimli bir beyin adına yazılmış olabileceği düşünülmektedir (Кызласов, 1960, Akt., Avşar-İskenderzade, 2010) (Şekil 85).

İkonografik olarak değerlendirildiğinde heykelde stilize biçimde tasvir edilen kişi, ayakta durur vaziyette olup yuvarlak yüzlü ve badem gözlüdür. Ayrıca top sakallı oluşundan bunun bir erkek figürü olduğu anlaşılmaktadır. Bu kişinin kulaklarında ise sosyal statüsünün belirtisi olarak küpe bulunmaktadır. Heykeldeki erkek figürü elinde ölümsüzlük suyunu sembolize eden bir kadeh tutmaktadır. Bununla birlikte figürün yan ve arka cephesindeki görünümünden saçlarının Göktürk beylerinin saçları gibi uzun olduğu anlaşılmaktadır.

Ortadaki heykelin sol yan tarafının alt kısmında bir tamga bulunur. Bu tamga için Bilgili, (2020a) bunun bir Türk tamgasının evrimi olduğunu, ölümü simgeleyen baş aşağı şekilde verilmiş bir insanı temsil ettiğini ve bu işaretin zamanla değişerek veya dönüşüm geçirerek tamga haline geldiğini belirtmiştir (s. 12).

Göktürk resim sanatında erkek ikonografisi.

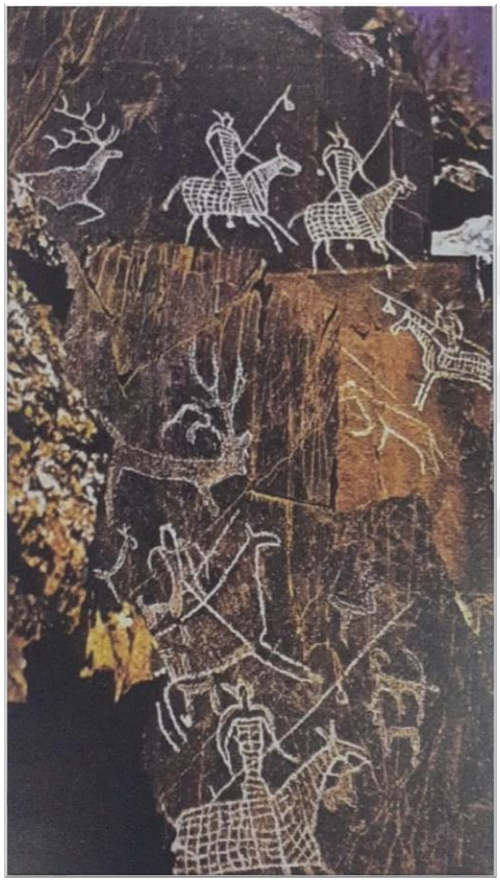
Kaya resimlerindeki (petroglif) erkek imgeleri.

Proto-Türkler ve Hunlardan gelen kaya resimleriyle benzerlik gösteren Göktürklere ait kaya resimleri, Neolotik ya da Bronz Çağ'dan itibaren ortaya çıkmaktadır. Doğal kaynaklardan

elde edilen Göktürk resimlerinin bir kısmı levhalar üzerine yapılmış ve bu levhalarda savaş ve av sahneleri betimlenmiştir. Göktürklerin yaşadığı yerlerdeki kaya resimlerinde, ayak bileklerine kadar inen zırhlar, ucunda rütbeyi simgelediği düşünülen tüylerle yapılmış yuvarlak gövdeli basık tulgalar ve çizmeleriyle tasvir edilmiş süvariler görülmektedir (Çoruhlu, 2017, ss. 198-199).

Şekil 86

Moğolistan'da Altay Kaya Resimlerindeki Göktürk Süvarileri



(Vasiliyev, 1995, Akt., Salman, 2013)

Kuzey Altay Char Chad'daki kaya resimlerinin birinde (Çoruhlu, 2002, Akt., Salman, 2013) üzerlerine giydikleri ve atlarının üzerlerine giydirdikleri zırhlarla Göktürk alpleri tasvir edilmiştir (Şekil 86). Üstteki alplerin ellerinde batraklar bulunur. Altta ise bir av olayı sahnelenmektedir. Alpler, ellerindeki mızraklarla çeşitli av hayvanlarına saldırmaktadır. Alplerden birinin atı ise göğe yükseliyor gibidir. Buradaki kaya resminde görülen atın alple beraber göğe yükselmesi olayı, ruhu sonsuzluğa yükselen bir alpin görüntüsü olabilir.

Şekil 87

Altayların Çulışman Nehri'nde Kudırge Kurganı'ndan Çıkarılan Kaya Resimlerindeki Figürler



(Çoruhlu, 2017, s. 202)

Altayların Çulışman Nehri yakınlarında, VI. yüzyılla tarihlendirilen Kudırge Kurganı'ndan çıkarılan kaya üzerine yapılmış Göktürk Devri dinsel merasim tasvirinde, Gök-tengri'yi simgelediği düşünülen keçisakallı, bıyıklı ve maske şeklinde bir figür yer almaktadır. Bu figürün solunda ise Umay Ana olduğu düşünülen başka bir figür daha bulunmaktadır (Şekil 87). Bu figür diğerlerinden oldukça büyük olarak resmedilmiştir. Figürün solunda eyerli atlar ve alpler tasvir edilmiştir. Alplerden biri altta diz çöker halde, diğeri de üstte savaş aletini atar vaziyettedir. At figürlerinin yanında, ebat olarak erkek figüründen biraz küçük boyutta olan ve ayakları üzerinde durduğu varsayılan bir kadın figürünün olduğu düşünülmektedir. Onun yanında ise yine bir kadın figürünün çizilmiş olduğu belirtilmiştir (Çoruhlu, 2000, Akt., Çoruhlu, 2017).

Bilgili'ye (2020a) göre, Türk alpleri savaşa gitmeden önce Umay Bey'den icazet alır ve ona dua ederdi (s. 129). Dolayısıyla ele alınan eserde üç dilimli taç takan kişinin Umay Beg olma ihtimali üzerinde de durulabilir. Ögel'den edinilen bir bilgide; kulağında küpe ve başında üç dilimli taç bulunan kişilerin erkek olduğu da düşünülebilir (Akt., Çoruhlu, 2008, s. 181).

Bu bilgilere göre, eserin ikonografik anlamı değerlendirildiğinde şu özellikler ön plana çıkmaktadır: Eserde büyükçe yapılmış figürün Gök-Tengri'yi simgelediği düşünülmektedir. Kulaklarında küpe olan figürlerin büyük olanı Umay Bey ya da Umay Ana olmalıdır. Bilindiği üzere Türklerde Umay'ın Gök-tengri katında değeri büyüktür. Küpeli iki figürün üzerlerinde ayak bileklerine kadar uzayan kaftanlar mevcuttur. Bu kaftanların görünümleri çok şatafatlıdır. Dolayısıyla hem taktıkları küpe hem de giydikleri şatafatlı kaftanlarla, bu iki figür yüksek

rütbedeki insanları belirtiyor olmalıdır. Kayaya yapılmış bu resimde, dinsel bir merasimin anlatılma ihtimali yüksektir.

Şekil 88

Kudırge Kurganı Kaya Resimlerindeki Avcı Figürleri



(Çoruhlu, 2017, s. 207)

Altayların Çulışman Nehri yakınlarında, Gök-tengri'yi simgelediği düşünülen Kudırge duvar resminde VI. ve XX. yüzyıllar arası yoğun bir şekilde görülen süvari okçularının resmedildiği sahnelerde kemerli ve tüylü okların yerleştirildiği sadakları bulunan avcılar çizilmiştir. Savaş sahnelerinin anlatıldığı bu resimde alpler ele alınmaktadır (Çoruhlu, 2008, s. 186) (Şekil 88). Elinde yayı ve oku bulunan alplerden birkaçı ata biner şekilde tasvir edilmiştir.

İbn-i Fadlan Seyehatnamesi'nde, Oğuz Türkleri ile ilgili ölüm adetlerini anlatmaktadır. O anlatımlardan birinde, Türklerden biri öldüğünde onu gömmek için ev gibi oda şeklinde bir çukur kazdıklarını belirtir. Daha sonra ölüye gömlek giydirip kemer taktıklarını, ayrıca yayını kuşandırıp eline içinde şarap olan, ağaçtan yapılmış bir kadeh verdiklerini aktarır. Ölüyü oturtup odanın üzerine de çamurdan kubbe gibi bir tümsek yaptıklarını anlatan Fadlan, ölü için 100, 200 ya da 1 hayvanı öldürürdükleri bilgisini de verir. İbn-i Fadlan'ın (2019) verdiği bilgilerde; öldürülen hayvanların başlarının, ayaklarının, derisinin ve kuyruğunun dışında kalan yerlerinin yendiğini, yenmeyen yerlerinin ise mezarın çevresine asıldığını bildirir. Bunun nedeni, hayvanların bu uzuvlarının ölen kişiyi cennete götürdüğüne inanılması düşüncesidir. Eğer ölen kişi sağken düşman öldürmüşse, bu kişi yiğit bir kişidir ve o kişinin kurganının başına öldürdüğü adam sayısı kadar ağaçtan suret yontup dikilir. O suretlerin cennette ölen kişinin hizmetçisi olduğuna ve öbür dünyada ona hizmet edeceğine inanılır (İbn-i Fadlan, 2019, s. 15).

İbn-i Fadlan'ın (2019) seyehatnamesinden elde edilen bilgiler dahilinde kaya resmine bakıldığında av sahnelerinin yanı sıra bazı figürlerin ata biner şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Bu figürler alplerdir. Alpin ata biner şekilde anlatılması onun kahramanlığını simgelemektedir. Bununla birlikte, at üzerindeki kişinin ruhunun Gök-tengri'ye ulaşılması düşünülebilir. Fadlanın verdiği son bilgide ise -alpe öbür dünyada hizmet edeceğine inanılan- balballar anlatılmıştır.

Göktürk duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Yapılan çalışmalardan anlaşılacağı üzere Göktürk duvar resimleri; Balalık Tepe, Afrasiyab, Pencikent, Varahşa, Açinatepe ve Doğu Türkistan'da yapılmış bazı tapınaklarda görülmektedir.

Afrasiyab, Varahşa, Pencikent ve Balalık Tepe Duvarlarındaki erkek imgeleri.

Soğd kentleri bugünkü Çin Halk Cuhuriyeti ve onun batısında yer alan devletler arasındaki İpek Yolu güzergâhında bulunurdu. Bu kentler, Geç Antik Dönem'de coğrafi konumundan dolayı özellikle Soğdlu tüccarlar vasıtasıyla Asya'daki önemli ticaret merkezlerinden olmuştur. Soğdlar, küçük kent devletlerinden meydana gelir. Bununla birlikte dış ilişkilerde, İran ve Turan coğrafyasına oldukça bağlıdır (Eker, 2012, s. 2150).

Soğdlarla Türkler yakın ilişki içerisine girmiştir. VII. yüzyılın ortalarında hüküm süren Soğdlar tarafından yapılmış Afrasiyab Sarayı'nın duvar resimlerinde, Türkler de yer almıştır. Batı duvarına çizilen resimler, Türklerin o zamandaki yaşayış ve giyiniş biçimlerini bize göstermektedir (Yabalak & Sağ, 2020, ss. 120-129).

Afrasiyab Sarayı duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Afrasiyab Sarayı duvar resimlerinde Türk tipiyle ilgili; çekik göz, kıvrık burun, uzun örgülü saç ve kafanın yarısına kadar tıraş edilmesi özelliklerine rastlanmıştır (Yabalak & Sağ, 2020, s. 127). Yatsenko, (2004) Türklerin örgülü elbise ile yakalı ve bileklere kadar uzayan tek renkli paltolar giydiklerini belirtmiştir (Yatsenko, 2004, s. 18). Duvar resimlerinde; kuşaklara takılan savaş aletleri, oturma biçimleri ve oturulan minderler ile Türklerin o zamandaki yaşayış şekilleri de ele alınmıştır. Dolayısıyla, Türk-Soğd ilişkilerinin Soğdlar tarafından Afrasiyab Sarayı'nın batı yüzüne tasvir edildiği belirtilmektedir (Yatsenko, 2004, s. 18).

Şekil 89

Afrasiyab Sarayı'ndaki Kağan Tasviri



(Ory, 2006, Akt., Yabalak & Sağ, 2020)

Semerkand Afrasyab Müzesi'nde, VII. yüzyıla tarihlendirilen, kil sıva üzerine boya ile yapılmış bir duvar resmi yer almaktadır (Yabalak & Sağ, 2020, s. 123) (Şekil 89). Afrasiyab Sarayı'nın batı duvarı rekonstrüksiyonunda taht üzerinde oturan bir Türk hakanının figürü bulunmaktadır. Burada hakan, kulağına genellikle savaşçı erkeklerin cesaret ve yiğitliğini simgelen, aynı zamanda da bir statü sembolü olan küpe takmıştır (Avşar, 2012, Akt., Çerezci, 2017). Muhtemelen Soğd hükümdarının kabul sahnesini anlatan bu duvar resminde, Türk hakanının çadırda yüksek bir tahtta oturması ve büyük bir figür olarak belirtilmesi diğer olayların onun etrafında cereyan ettiğini göstermektedir. Uzun saçları, taktığı küpe, belindeki kemer, kemere takılı olan savaş aleti, ayrıca Türk alp ve hakanlarına ait oturuş şekli olan bağdaş yine resimde öne çıkan ikonografik detaylardandır. Arkası dönük iki figürün ellerinde olan nesneler ise kabul töreninde hakana getirilen hediyeler olarak değerlendirilebilir.

Şekil 90

Afrasiyab Sarayı'ndaki Kağan Tasviri



("M.Ö. 7. yüzyılda Soğdlu Semerkand'ın Saray Sanatı", 2002)

VII. ya da VIII. yüzyılla tarihlendirilmiş, Afrasiyab müzesinde olan, Afrasiyab Sarayı'nın batı duvarına çizilmiş bu resimde, taht üzerinde iki hükümdar betimlenmiştir. Bu hükümdarlardan başka, sağda ve solda iki ayrı hükümdarın daha tasvir edildiği görülmektedir (Yabalak & Sağ, 2020, s. 131) (Şekil 90).

Afrasiyab Sarayı'nın batı duvarında yer alan bir resimde Soğd hükümdarı Varkhuman ve yanındakinin ise Türk hükümdarı olduğu belirtilir. Resimde anlatılmak istenen olay, ortadaki iki hükümdar figürünün etrafında geçmektedir. VII. ve VIII. yüzyılda Soğd ve Türk yöneticiler birbirleriyle iyi ilişkiler içerisindeydi. Devletin ikili bir yapıyla yönetildiğini anlatan bu resimde sağ ve soldaki hükümdarların etrafına birçok kişi oturur ve ayakta durur vaziyette dizilmiştir (Yabalak & Sağ, 2020, s. 131). Resmin geneline bakıldığında bir kabul töreninin anlatıldığı bu sahnede, Türk hükümdarın toplanmış uzun saçları ile Soğd hükümdarın başlığı ve diğer figürlerde görülen bağdaş kurma şeklinin yanında; ayaktaki figürlerin bellerindeki kemerler ve onlara takılı olan silahlar ikonografik açıdan kayda değer detaylardır.

Şekil 91

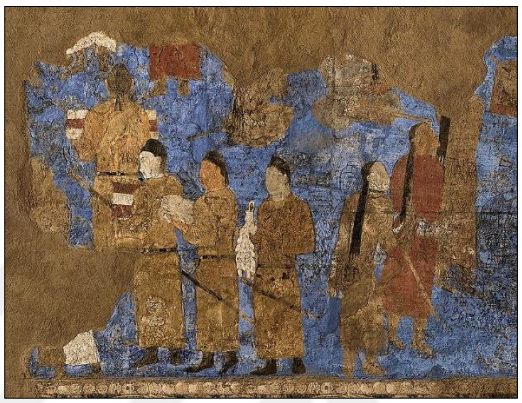
Afrasiyab Sarayı'nda Türk Erlerinin Yer Alış Şekli



A)



B)



C)

("Wikipedia.org", 2020).

Afrasiyab Sarayı'nın batı duvarında yer alan ve VII. yüzyıla tarihlendirilen resimde, iki devlet arasındaki hediye alışverişini ve devlet erkânının merasim kabulünü anlatan bir sahne tasvir edilmiştir. Burada minderlerde oturan figürlerin çoğunlukla Türklerden meydana gelmesi, törene ev sahipliği yapan devletin Türkler olduğunu ortaya koymaktadır (Yabalak & Sağ, 2020, s. 131) (Şekil 91 A, B, C). Minder üzerindeki kişilerin bağdaş kurarak oturdukları görülmektedir. Saçları uzun ve örüklü olan, aynı zamanda bellerine taktıkları savaş aletleri ve kıyafetleriyle resmedilen bey ve alplerin, Türklerdeki önemli kişileri temsil ettikleri söylenebilir.

Şekil 91 C'de sol tarafta dört kişiden oluşan Çin büyükelçiliğinden kişiler bulunmaktadır. Bu kişilerin elinde ipek ve ipek böceği kozasını taşıdığı belirtilmiştir ("Wikipedia.org", 2020). İpek, ticarette kullanımının yanı sıra, devletlerin birbirine hediye olarak da götürdüğü bir kumaştır. Devletler arasındaki hediye alış-verişinin nedenleri vardır. Bunlardan bazıları şu şekildedir: Öncelikle hükümdarın tahta çıkması, iki devlet arasında barış ilan edilmesi, zor durumdaki devletin diğer devletten asker istemesi sonucunda ona hediyeler sunulmasının yanında; evlilik ve verilen kararların değişimi vb. gibi nedenler sıralanabilir (Güzay, t.y., s. 2).

Varahşa Sarayı duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Varahşa Sarayı, Özbekistan'ın Buhara şehrine bağlı olan bir yerleşim merkezidir. Sarayın bulunduğu yer ise Amuderya ve Siriderya Nehirleri arasındaki Zerefşan Vadisi ve çevresidir. Varahşa Sarayı'nın duvar resimlerinin bazılarında Soğd etkisi görülmekle beraber birçok resimde Göktürk kıyafetleri ve Türk usulü izler yer almaktadır (Sazak, 2013, s. 2). Duvar resimlerinde tasvir edilen kişiler incelendiğinde bu kişilerin başlarındaki başlıklar, bellerindeki kemerler, ellerindeki kadehler ve saçlarındaki örükler ile Göktürk erkek figürlerini yansıttığı düşünülebilir.

Şekil 92

Varahşa Sarayı Avlanma Sahnesindeki Soylu Figürleri



A)





B) C)

(Sazak, 2013, s.10; Sazak, 2013)

Hermitage Müzesi'nde olan, Buhara'ya bağlı Varahşa bölgesinde bulunan, VI. ya da VIII. yüzyıllar arasında varlığını sürdürdüğü tahmin edilen, uzunluğu 11,89 m ve genişliği ise 7,92 m boyutlarında olan duvar resmi, Varahşa Sarayı'nın kızıl odasındadır ve avlanma sahnelerini anlatmaktadır (Sazak, 2013, s. 10) (Şekil 92 A, B, C). Bu sahnelerden anlaşıldığı üzere duvar resminde filler ile bu fillere saldırmakta olan kanatlı mitolojik varlıklar ve kaplana benzeyen yırtıcı hayvan figürleri bulunmaktadır. Filin üzerindeki kişilerin, pelerine benzeyen kıyafetleri rüzgârda havalanarak dalgalanmaktadır. Ancak burada resmedilen figürün giysisi ava giden bir kişinin giyeceği alışıla gelen kıyafetlere tam olarak benzememektedir. Dolayısıyla resimden anlaşılan, fil üzerindeki kişi ya da kişilerin soylu asker/ler veya yönetici/ler olduğudur.

Şişkin'e (1963) göre, bu resimlerdeki karakterler mitolojiktir ve karşılarında ise kötü ruhlu güçler vardır. Bu yüzden kahramanlar, düşmalarıyla mücadele ederek onları yenmeye çalışır. Belenitsky (1968) ise, bu resimlerde sanatçıların özellikle dekoratif unsurlara dikkat çektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca bu resim Pencikent Sarayı'ndaki Soğd resim stiline benzese o resim sitilinden ayrılan özellikleri de içinde barındırmaktadır. Örneğin erkek resminin yüz hatları Göktürk heykellerine benzetilirken aynı resimdeki erkeğin saç stili ve ince bıyıkları onu Göktürk eserlerinden farklı kılmaktadır. Resmin devamında griffon tarzında bir yaratığın olması ve kuyruğunda ise runik bir yazının bulunması bu sarayın banisinin (yaptıran kişi) Göktürk Kağanı Kara Çurin'in olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Saray, konum itibariyle Buhara'nın güneyinde ve Hindistana yakın olduğu için filler ve üzerlerinde bulunan kişilerin de Hint kültüründen ziyadesiyle etkilenmiş olan şahısları temsil ettiği söylenebilir (Esin, 1973; Marshak, 2001; Narsahi, 1954; Akt., Sazak, 2013).

Pugaçenkova'ya (2006) göre, bu resimde bir akarsuyun kenarında bulunan vahşi hayvanların saldırısından korunan süvariler ve onların verdiği mücadele ele alınmıştır. Bununla birlikte; bu resimde yer alan bir başka detaya bakıldığında burada hizmetçilerle beraber süvarilerin de akarsu içerisindeki bir kayığı koruma sahnesinin analatıldığı belirtilmektedir (s. 37).

Bu bilgilere göre, bir avlanma sahnesinin anlatıldığı duvar resminde fil üzerindeki kişiler, karşısındaki vahşi hayvana adeta meydan okurcasına hücum etmektedir. Dolayısıyla ikonografik bir değerlendirme yapıldığında, kendinden güçlü olsa da bu varlıklara hükmeden ve onlarla ölesiye mücadele eden bir yöneticinin cengaverliği ifade ediliyor olabilir.

Şekil 93

Varahşa Sarayı'nın Duvarındaki Avlanma Sahnesi



A) B)

(Şişkin, 1963, Akt., Sazak, 2013)

VI ve VIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, Varahşa Sarayı duvar resimlerinin birinde, bir ateş ve o ateş etrafında toplanan insanlar görülmektedir (Sazak, 2013, ss. 16-18) (Şekil 93 A, B). İnsanların bellerinde kemerler ile bu kemerlere takılı olan silahlar mevcuttur. Elbiselerde ise ağırlıklı olarak sarı renk kullanılmış olup bu renk üzerine de kırmızı ve mavi renklerin iç içe olduğu geometrik ve bitkisel motifler işlenmiştir. Ayrıca bu duvar resmindeki insanlar diz çökmüş vaziyettedir. Burada diz çökme sahnesinin imgesel anlamda verdiği mesaja bakıldığında özellikle ikonografik saygı oturuşu olarak dikkat çeken bir detay olarak yorumlanabilir.

Kanatlı deve üzerinde altın bir tahtın görüldüğü bu resimde, tahtın önünde diz çöken bir kadın ile beş erkek figürü vardır. Bir erkek ve bir kadın figürünün kıyafetleri parlak olup başları ise halelidir. Aynı erkek ateşi yakmaya çalışır, kadın da elinde kadeh tutar vaziyettedir. Parlak kıyafetli erkek figürünün kılıcının kabzasında ve kamasında ise pars-evren figürü vardır (Esin, 2001, Akt., Sazak, 2013). Erkek figürün arkasındaki figürün ise uzun olan saçları iki tarafından bele kadar sarkıtılmıştır.

Ateşin kutsallığı Proto-Türklere dayanmaktadır. Bu kutsallığın çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Türkler yanan ateş etrafında toplanarak bazı törenleri gerçekleştirirdi. Tören esnasında ateş etrafında yemin eden Türkler, bazen de bu ateşin etrafında rütbe merasimleri düzenlerdi (Gülyüz, 2019, s. 205). Ele alınan eserde de ateşin etrafına toplanan erkek ve kadınlar bulunmaktadır. Muttemelen bu kişiler yapılan ya da yapılacak olan bir törene eşlik ediyor olmalılar.

Şekil 94

Varahşa Sarayı Duvar Resminde Görülen Geriye Doğru Ok Atan Alp Figürü



(Şişkin 1963, Akt, Sazak, 2013)

VI. ve VIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, Varahşa Sarayı'ndaki duvar resimlerinin birinde, alp figürü ele alınmıştır. Bu sahnede atının üzerinde geriye doğru ok atar vaziyette resmedilmiş olarak yapılan alp, Türklere özgü meşhur ok atışı olayını canlandırmaktadır. Resimde sarı, kırmızı, mavi ve bu renklerin tonları başarıyla kullanılmıştır (Şekil 94). Alpin belinde yine Türklerin çoğunlukla kullandıkları meşin kemer bulunmaktadır. Bu kemere ise sadak adı verilen bir okluk takılıdır. Tüm takım ve eşyasıyla hazır ve nazır olan alp, kendinden gayet emin bir şekilde rahat bir tavrı ile geriye ok atar vaziyette resmedilmiştir. Dolayısıyla Varahşa Sarayı'nda görülen geriye doğru ok atan ve baş tarafı tahrip olmuş bu alpin başlığında tüy ya da iki adet bez parçası olduğu görülmektedir.

Türk kültüründe baştaki takıya tüy takmak alplik alametlerindendir (Berkli, 2011, s. 64). Varahşa Sarayı duvarına yapılmış bu resmin başında da tüy gibi şeritler yer almıştır. Bu da onun cengaverliğini kanıtlar niteliktedir.

Pencikent Sarayı duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Pencikent, Tacikista'nın Soğd ilinde Zerefşan Nehri'nin güney kısmında bulunan bir şehirdir ("Wikipedia.org", 2021). Pencikent duvar resimleri diğer saray duvar resimlerine benzer özellikler göstermektedir. Bu resimlerde figürler; giyimleri, saç şekilleri, taktığı takılar ve ellerinde tuttukları kadehlerle Göktürk insan figürlerinin ikonografik özelliklerini yansıtmaktadır.

Şekil 95

Pencikent Sarayı'nda Bulunan Duvar Resmindeki Figürler



("Wikipedia.org", 2020)

Türk Halaç sülalesi yönetiminde olan Pencikent'te bir yuğ töreninden [26] kesitler sunulmuştur. Buradaki kişiler Türkler gibi uzun saçlıdır. Yüzlerini ve kulaklarını kesmektedirler (Şekil 95). Esin'e (2004) göre, sanat merkezi Pencikent'te VII. ve VIII. yüzyıllarda Halaç boyundan hatun ve beyler hüküm sürmüştür. Pencikent'te Uygur sanatındaki gibi ay haleli kişiler resmedilmiştir. Araştımacı Yakubovsky, ilk olarak bu resmin Maniheizm ile ilgisi olduğunu düşünmüştür. Ancak, resmin Uygur-Mani dinsel ikonografisiyle ilgili olmadığı anlaşılmıştır. Yine Yakubovsky, Türkistan'da güneş ve ay ibadetinin yaygın olduğunu ve bu nedenle Tarih Öncesi Devirlerde güneşe tapınma ikonografisinin olduğunu belirtmektedir (s. 86).

Resmin üst kısmında altın renkli kubbesi olan uçlara doğru lacivertle süslenmiş bir çadır görülmektedir. Çadırın ön kısmında yer alan ve üç ayrı bölmecik olarak dizayn edilmiş kemerlerde ise saçları uzun ve bağdaş kurarak oturan üç kişinin tasviri yer almaktadır. Resmin sağ üst tarafında da başında hale olan biri vardır. Onun alt tarafında da ön omuzlarından aşağı doğru sarkan örüklü saçıyla dikkat çeken biri bulunmaktadır. Resmin orta tarafında beyaz ve buğday tenli birçok kişi tasvir edilmiştir. Bu kişilerin saçları uzundur ve bu kişiler yüzlerini kesici aletlerle çizerek kanatmaktadır. Resmin sol tarafında büyük bir figür vardır. Bu figürün saçları örüklü ve uzundur. Beyaz bir gömlek ve mavi bir pantolon giymiş olup beline de bir kuşak bağlamıştır. Üzerinde mavi bir kaftan olan figür, ayakta durmakta; elinde ise bir şey tutmaktadır ve diğerlerinden daha büyük boyutta çizilmiştir. O yüzden bu kişinin yüksek rütbeli biri olduğu tahmin edilebilir. Büyükçe çizilmiş olan bu figürün hemen sağ tarafında, başında hale ve kutsal bir başlık bulunan ve muhtemelen kadın olduğu düşünülen bir figür daha görülmektedir. Bu figür, diğer ayaktaki büyük figürün ayaklarına doğru eğilmiştir. Onun üzerinde de güzel giyimli farklı figürler vardır.

[26] **Yuğ Töreni:** Türklerde ölen kişinin defin aşamalarının tümüne verilen isimdir. Çin kaynaklarında yuğ ile ilgili bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şu şekilde anlatılmıştır: "Bir adam ölünce cesedini çadıra koyuyorlar, oğulları, yeğenleri, ana-baba yönünden akrabaları hepsi birer koyun veya birer at yahut çok sayıda sığır getirerek ona kurban ettiklerini göstermek üzere kestikten sonra çadırın önüne koyuyorlar. Sonra çadırın etrafında acıklı feryatlar koparak at üzerinde yedi defa dönerler. Çadırın kapısının önüne her gelişte yüzlerini bıçakla çizerler. O çizgilerden akan kanın göz yaşlarına karışarak yüzlerinden aktığı görülür. Bu yedi defa dönme işi bitince durulur." (Memiş, 2008, s. 87).

Şekil 96

Pencikent Sarayı'nda Duvar Resmine Yansıyan Bir Bey ve Hatunu



(Salman, 2013, s. 161)

VII. yüzyıla tarihlendirilen, Pencikent Saray resimlerinden birinde, bir Göktürk beyi ve onun hatunu resmedilmiştir (Rice, 1965, Akt., Salman, 2013) (Şekil 96). At üzerinde giden bey ve hatunun kıyafetleri beyaz renklidir. Kaftan şeklinde olan kıyafetleri ise ayaklara kadar uzamaktadır. Bey figürü, başına farklı bir başlık kullanmıştır. Kaftanı ortada birleşir ve boynuna gerdanlık, beline ise kemer takmıştır.

Salman'a (2013) göre, erkek giysilerindeki farklılıklar bu resimlerle beraber ortaya çıkmaya başlamıştır. Başlıklarda ise Budizm etkisi yavaş yavaş etkisini hissettirmektedir. Uzun kaftanların yaka kısımlarında bazı değişimler meydana gelmiş, ancak boyundaki uzunluk kendini korumuştur. Bilindiği gibi Göktürk erkek kaftanlarının sol tarafı üste doğru kapanır bir şekildedir (ss. 161-162).

Şekil 97

Pencikent Sarayı'ndaki Duvar Resimlerinde Görülen Türk Beyi



(Bilgili, 2020b)

Pencikent Saray resimlerinde görülen bu figür muhtemelen soylu bir Türk hükümdarın tasvir edilmiş halidir (Bilgili, 2020b) (Şekil 97). Üzerindeki kıyafeti, belindeki kemeri ve bu kıyafetin bilek kısımlarındaki bantlar bunu doğrular niteliktedir. Figürün elindeki kap, Erken Devir Türk sanatında görülen heykellerin elindeki kaba benzer. Bu kap ile hükümdar, ölümsüzlük suyunu içerken resmedilmiştir. Hükümdarın oturuş şekli ise Türk alp ikonografik oturma şekli olan bağdaştır.

Balalık Tepe duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Özbekistan'a bağlı Surhanderya ili (vilayeti) yakınlarındaki Balalık Tepe Şatosu, Termez (Tirmiz/Termiz) şehrinin 15 km kuzeyinde yer almaktadır. Şatodaki resimlerin çizim tarihi net olmamakla birlikte; bunlar V. ve VI. yüzyıllar arasına tarihlendirilmektedir (Süslü, 1989, Akt., Salman, 2013).

Şekil 98

Balalık Tepe'deki Figürler



A)



B)



C)

(Cezar, 1977, s. 250; Esin; Rice; Akt., Salman, 2013)

Balalık Tepe resimlerinde, kadın ve erkek yüzleri yuvarlak olup gözler badem şeklindedir. Küçük ağız ve burunlu olan bu figürler, kemani kaşlıdır. Figürlerin yanaklarının kulak kısımlarından aşağı zülüfler sarkmaktadır. Ellerinde ise kâseler görülmektedir. Bu kâselerle insanlar ölümsüzlük suyunu içmektedir.

Resimdeki kişilerin giyim tarzlarıyla renk uyumlarının hemen hemen aynı olmasından dolayı bey ve hatun figürlerin tespitini yapmak bu bağlamda güçleşmiştir. Kaftanların üzerindeki desenler ile kaftanların uzunlukları ve kapanma yönleri; hatun figürlerin, dolayısıyla da kişilerin cinsiyetlerini belirlemede ayırt edici bir özellik olabilir. Resimden anlaşıldığı üzere bunlar Göktürk beyleri ve hatunlarıdır. Kadınlar omuz üstüne pelerin takmaktadır (Şekil 98 A, B, C). Salman'a (2013) göre, kadınların kıyafetleri ayaklarını kapatacak şekilde uzundur ve bu özellikleriyle erkeklerden ayrılmaktadır. Aynı şekilde tasviri yapılmış saç biçimleriyle de kadın ve erkekler birbirlerine benzemektedir (s.171).

Göktürk keramiklerindeki erkek imgeleri.

Şekil 99

Sululuk Bölgesinden Çıkarılmış Kap Üzerindeki Erkek Figürü

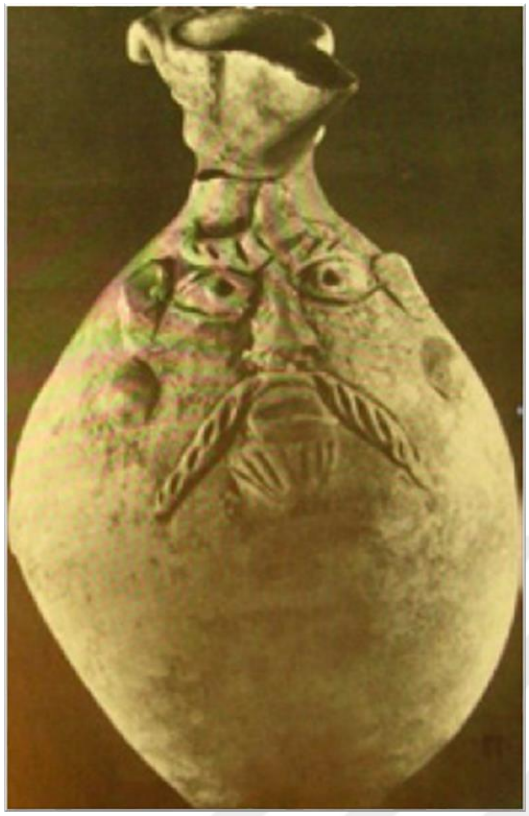


(Pugaçenkova & Hakimov 1988, Akt, Çoruhlu, 2017)

Göktürk keramiklerinin üzerlerine yapılmış eril figürlerden biri, Çuy eyaletinin Sululuk kentinden çıkarılmış olan kap üzerinde görülmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 250) (Şekil 99). Bu figürün gözleri badem şeklinde ve irice olup burnu uzunca, ağzı ise büyük ve açıktır. Top sakallı olan bu figürün, kol ve yüz hatları belirgin bir biçimde tasvir edilmiştir.

Şekil 100

Semerkant Kafir-Kala'da Bulunmuş Toprak Kap Üzerindeki Erkek Figürü



(Pugaçenkova & Rempel, 1965, Akt., Çerezci, 2017)

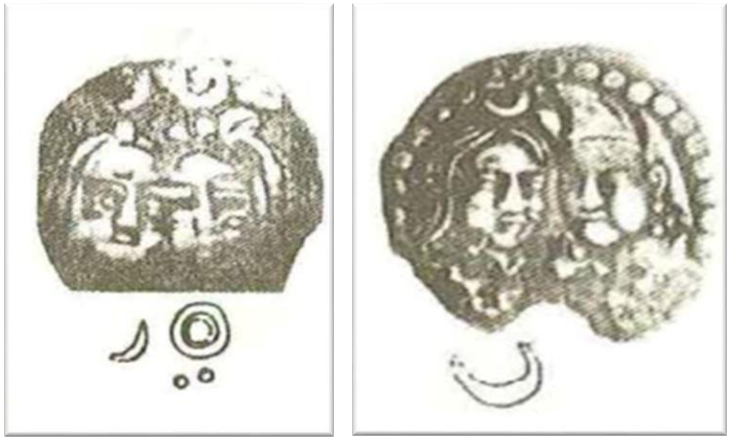
Semerkant Kafır-Kala'da bulunmuş, VI. yüzyıla tarihlendirilen, topraktan yapılmış kapta ise badem gözlü, bıyıklı ve top sakallı ayrıca küpeleri olan bir erkek figürü görülmektedir (Çerezci, 2017, s. 62) (Şekil 100).

Göktürk erkeklerinin taktığı küpeler sosyal statünün sembolüdür. Küpeler, savaşçı erkekler tarafından kullanıldıkları için cesaret ve yiğitlik kavramları ile birlikte düşünülmelidir (Avşar, 2012, Akt., Çerezci, 2017). Keramik bir kap üzerine yapılmış Göktürk erlerinden birinin betimlendiği bu kap, muhtemelen yüksek rütbedeki bir komutanı simgelemektedir.

Göktürk sikkelerindeki erkek imgeleri.

Şekil 101

Kuzey Türkistan ve Sağanian'da Bulunan Türk Sikkelerindeki Hakan Figürü



A) B)

(Esin, 2004)

Türklere ait bazı sikkeler üzerinde hükümdarlık alametleri bulunur. Bu alametlere Göktürk sikkelerinde de bolca rastlamak mümkündür. Göktürk Devleti zamanında Türk yabgularının idaresinde olan Kuzey Türkistan'daki ve Sağanian'daki yönetimde ele geçen sikkelerde uzun saçlı, sakalsız ve bıyıklı olan bir yöneticinin resmi yapılmıştır. Bu resmin başı tuş ile bağlı olup alnında da hilal bulunmaktadır (Esin, 2004, ss. 85-86) (Şekil 101).

Şekil 102

605 Tarihinden Sonra Taşkent'te Bulunan Sikkeler Üzerindeki Hakan Figürleri



(Esin, 2004)

605 tarihinden sonra Taşkent'e hâkim olan Türk yöneticilerine ait sikke Pencikent'te bulunmuştur. Bu sikkelerde özellikle hükümdarın başında bulunan hilal ve yıldız bir arada kullanılmıştır (Esin, 2004, ss. 85-86) (Şekil 102).

Amu Derya Nehri'nin güneyinde görülen ve astral belirtileri olan dört sikke grubu bulunmuştur. İlk gurupta ele alınan bu sikkelerin yüksek ihtimalle "Yel Tigin" adı altında VI. yüzyılda Sasanilere karşı savaşan bir hakana ait olduğu düşünülmektedir (Esin, 2004, s. 87).

Şekil 103

Taşkent'te Amu Derya Nehri'nde Göktürkler Zamanında Basılmış Ay-yıldızlı Sikkeler Üzerindeki Hakan Figürleri



A) B) C)

(Babayar, 2007, ss. 66-68)

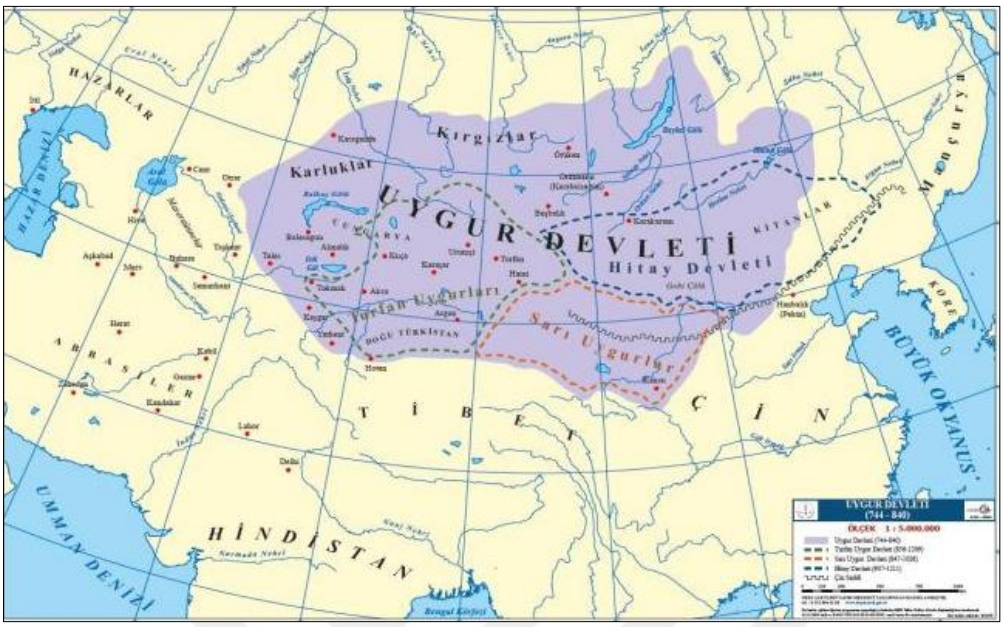
Taşkent'teki Göktürk sikkelerinin birçoğu yüksek ihtimallle "Tun Yabgu Kağan" tarafından bastırılmıştır. Bu sikkelerin üzerlerinde hakan ve hatunun bulunduğu figürler, (Şekil 103 A, B, C) tahtta bağdaş kurup oturan, saçları uzun hükümdarlar ve üzerinde hilal ve yıldız simgesi bulunan at motifleri de yapılmıştır (Babayar, 2007, s. 19)

Sikkelerde karşı tarafa bakan yuvarlak yüzlü, hafif çekik gözlü, dolgun yanaklı, boynunda gerdanlık olan, omuzuna kadar uzayan saçlarıyla bir hakan figürü yer almaktadır. Hatun ise başına sivri bir başlık takmıştır. Sikkelerin üzerinde de kün ve ay tamgalarının yapılmış olması dikkat çekmektedir.

Uygur Devleti.

Şekil 104

Uygur Devleti Haritası



(“Uygurlar”, 2013)

Uygur Devleti’nin kısa tarihi.

745 tarihinde Göktürkleri yıkan ve Ötüken’de devlet kuran Uygurlar dokuz soydan meydana geliyordu. Uygurlar, “On Uygur” diye anılan dokuz Oğuz boyuna, dokuz soydan kurulu Uygur boyunun eklenmesiyle ortaya çıkmıştır. Daha sonra Uygurlara Basmil ve Karlukların katılımıyla Uygur boyu on bir boy olmuştur (Kafesoğlu, 2019, ss. 126-127) (Şekil 104). Uygurların kurucusu Alp Kutluk Bilge Kağan’dır. Kutluk Bilge Kağan öldüğünde yerine oğlu Mayunçur geçmiştir (Berkli, 2011, s. 62). Mayunçur kuzeyde Kırgızlarla Batıda Karluklar ve onlara yardım eden Türgişler ve savaşmış bunların hepsini kendine bağlamıştır (Kafesoğlu, 2019, ss. 126-127). 759’da Mayunçur’un yerine oğlu Bögü Kağan geçmiştir. Böğü Kağan Mâni dinini benimsemiştir. Talaslıların saldırısına karşı Çin, Bögü Kağan’dan yardım istemiştir. Bögü Kağan Çin’e girmiş, Çin başkentini kurtarmış ve Çin’de uzun süre kalmıştır. Mâni dininden etkilenmiş olan Kağan, ülkesine geri dönerken yanında dört Mâni rahibini getirerek bu dinin yayılmasını başlatmıştır (Berkli, 2011, s. 62).

Bögü Kağan’dan sonraki Uygur hükümdarları Çin yanlısı bir politika izlemiştir. Bu politika devleti zayıflatımış, Maniheizm’i benimseyenlerin etkisi Uygurlarda giderek azalmıştır. 839’da Kırgızların Uygur başkentini basması ve Hazar teginini öldürmesi üzerine bir kısım Uygurlar Tibet’e, bazıları da batıya göç etmiştir. Batıya göç edenlerin bir kısmı Çin’e bağlı Gansu bölgesinde devlet kurmuştur. Diğerleri ise Beşbalık’a yerleşmiş İpek Yolu ve

verimli araziler neticesinde zengin olmuştur (Bozkurt, 2014, s. 113). Karluk soyundan olanlar da, Doğu Türkistan, Karahanlı ve Maveraünnehir'de devlet kurmuştur (Yücel, 2000, s. 80).

Uygur Devleti'nde din.

Uygurlar birçok dine inanmıştır. Doğu Uygurları Şaman kültürüne inanırken Batı Uygurları Budist'tir. Maniheizim'in Uygurlarda önemli bir yeri vardır. Uygur Hakanı Bögü Kağan Mâni dinini benimsemiştir. Doğu Türkistan'da Şamanizm ve Maniheizm ile beraber inanılan diğer bir din de Budizm'dir. Uygurlar aynı zamanda İslamiyet'ten önce Hristiyanlığı da benimsemiştir (Kurban, 2017, ss. 268-271; Ligeti, 1986; Akt., Berkli, 2011).

Mâni dini; Türk sanatına, Türk diline ve Türk kültürüne katkı sağlamıştır. Ancak bu din Uygur Türklerinin sonunu getirmiştir. Çünkü bu dinle beraber Uygurlar kahramanlık özelliklerini kaybetmiştir. Dolayısıyla şartları ağır bir coğrafyada yaşamak, şavaşarak ayakta kalmayı gerektirmektedir (Şeşen, 1969, Akt., Özyurt-Ulutaş, 2020).

Uygur Devleti'nde sanat.

Uygurlar, en çok Budizm dinini benimsemişlerdir. Karabalasagun Anıtları'nda ise Uygurların Mâni dinine girdikleri ve Bögü Kağan'ın Maniheizm'i devletin dini olarak kabul ettiği anlatılır. 840'da Karabalasagun, Kırgızlarca işgal edilince Uygurlar Hoço'ya geçip orada devlet kurdular ve burada Uygurların tekrar Busdist olduğu belirtilir. Moğollar, Uygurlara son verince onların kültürlerine de sahip olmuş ve Türkleşmişlerdir. Uygurlar, kağıtları kamışla yazarak kitap yapmışlardır. Ayrıca Uygurlarda tiyatro, bale, şan, pandomim ve orkestra gibi sanatlar da görülmektedir (Aslanapa, 1984, s. 9).

Uygurlar Mâni dinini kabul ettikten sonra, bu dindeki kitapları resmettiler; aynı zamanda Türk sanatındaki minyatürlü kitapların ilk örneklerini de verdiler. Udu keşfeden ve ilk ressam olan Mâni, M.Ö. III. yüzyılda İran'da doğa felsefesi temalı bir din icra etmiştir. Esası aydınlık ve karanlığa dayanan Mâni dini İran düalistini[27], Budist felsefeyi ve Hristiyanlığı bünyesinde barındırıyordu. Mâni dininin bir kitabı vardı ve bunun ismi Erteng'di. Bu kitapta, muhtemelen minyatürler yapılmıştır. Mani'nin katledilip çarmıha gerilmesi akabinde ona tabi olan insanlar dünyanın her tarafına yayılmıştır. Doğu Türkistan'a giden gurup ise Uygurlardan medet ummuş ve Uygurlar Mâni dinini 762 tarihinde resmi din olarak yürürlüğe koymuşlardır (İnal, 1995, s. 7).

[27] **Düalizm:** Birbirine karşı ruh ve madde gibi iki varlığın bir arada ve sonsuza kadar var olduğunu kabul eden felsefi ve kozmogonik sistem ve ikicilik durumudur (Doğan, 2005, s. 345).

Uygur sanatında görülen erkek imgeleri.

Uygur minyatürlerindeki erkek imgeleri.

Uygur kağanı Bögü Kağan'ın Maniheizm'i kabul etmesiyle beraber Uygur sanatında minyatür etkili olmuştur. Maniheizm'in kabulünün yansıdığı eserler Uygur katipleri tarafından yapılmıştır. Bu minyatürlerde beyaz kıyafetli birçok rahip tasvir edilmiştir. Ayrıca Uygurların betimledikleri insan figürleri, Doğu Türkistan Uygur duvar resimlerindeki gibi uzun saçlı, dolgun yanaklı, küçük ağızlı, uzun ince burunlu, ince kaşlı ve hafif çekik badem gözlü kişilerdir (Mahir, 2005a, s. 31).

Şekil 105

Koço A Tapınağı'nda Bulunan Minyatür Üzerindeki İnsan Figürleri



(Özyurt-Ulutaş, 2020)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Koço A Tapınağı'nda bulunan, VIII. ve IX. yüzyıl arasında tarihlendirilen ve 25,5x12,4 cm ebatındaki minyatürde müzisyenler bulunur (Çoruhlu, 2017, s. 303) (Şekil 105). Minyatürün sağında ve solunda sütun şeklinde yazılar vardır. Bu yazılarda da kişi isimleri mevcuttur. Özellikle "Aslan Sengüm" isminin Mânici Uygurlarda yaşadığı görülür. Sol üstte üç kişi ve başında hale olan bir kişi vardır. Karşısında farklı dini rütbesi olan kişiler de mevcuttur. Rahibin arkasında ise diz çökerek oturan Mâniheizm dinine mensup iki kişi bulunur. Aynı zamanda bu sahnede dinleyiciler de mevcuttur. Kağanın sağ elini sıkanın[28] başrahip olduğu sanılmaktadır ve başrahip Bögü Kağan'ı dünyevi işlerden alıkoyup onu dine kabul ettiği, karşısındakilerin ise değişik rütbedeki dini simgeleyen şahıslar olduğu düşünülmektedir. Sol altta yer alan kanatlı figür, bazı araştırmacılara göre hükümdarlık kutu sayılırken; bazı araştırmacılara göre ise Mâni dinine hizmet edenlerin tanrılarını

[28] **Sağ el verme olayı:** Gulasci'den edinilen bilgiye göre, yüksek rütbeli dintar (Maniheist cemaat, seçkinler (Zeren, 2015, s. 70)) Bögü Kağan'a el vermiştir. Maniheizm'deki tören ve mitoloji geleneğinde yer alan sağ el sembolüne ilişkin yer alan sahnedir (Akt., Zeren, 2015). Yüksek rütbeli birinin karşısındakini kutsaması olarak yorumlanabilir.

simgelemektedir (Çoruhlu, 2017, ss. 303-304). Sol alt taraftaki figürlerin ise Mâni dinine geçen Hint ilahlarını simgelediği belirtilir. Diğer gruplar ise Mâni dinindeki eski Hint ilahlarıdır ve başlarında domuz başlı Varaha, fil başlı Geneşa, Brahma ve en sağdakinin ise Şiva olduğu belirtilir (Çoruhlu, 2008, ss. 275-276).

Şekil 106

Koço A Tapınağı'nda Minyatür Üzerindeki İnsan Figürleri



("Arkeoterra", 2019)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Koço A Tapınağı'nda bulunan, VIII. ve IX. yüzyıl arasında tarihlendirilen, 12,4x25.2 cm ebatındaki minyatürde Mâninin ölüm yıl dönümünde onun anılmasını anlatan bir sahne yer almaktadır (Zeren, 2015, s. 247) (Şekil 106). Eserin sağında ve solunda bıyıklı, sakallı olan, ayrıca bıyıkları ve sakalları olmayan Mâni rahipleri beyaz kıyafetler içerisinde değişik pozisyonlarda oturur halde tasvir edilmiştir. Ortadaki masanın üzeri ekmek ve meyvelerin olduğu belirtilen yiyeceklerle doludur.

Çoruhlu'ya (2017) göre, Mâni'nin ölüm yıl dönümünün anıldığını eserde dindarlardan birine törenle ekmek ve meyve sunulduğu anlatılmaktadır. Sunumu yapılan yuvarlak ekmeklerin güneşi, hilal şeklindeki çöreklerin ise ayı simgelediği belirtilmektedir (s. 304).

Şekil 107

Koço K Tapınağı'nda Bulunan Uygur Rahipleri



(Zeren, 2015, s. 260)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Koço K Tapınağı'nda bulunan, VIII. ve IX. yüzyıl arasında tarihlendirilen, 11,2x17,2 cm ebatında minyatürde beyaz giyinmiş Uygur rahipleri yer almaktadır (Zeren, 2015, s. 260) (Şekil 107). Beyaz, kırmızı, mavinin tonları ve yeşilin kullanıldığı minyatürde altta ve üstte rahipler görülmektedir. Ortasında yazı bulunan minyatürdeki rahiplerin saçları uzundur ve ortadan ayrılmıştır ve kafalarında da külahlar vardır. Sakalları ve bıyıkları olan rahiplerin önlerine masa konulmuştur ve o masanın üzerinde ilimlerini yazacak kâğıtlar ve kalemler resmedilmiştir. Üstte ağaçlar ve ağaçların meyveleri gözükmektedir. Resmin sol tarafında kırmızı başlık takmış bir kişi bulunur. Gulaşcı, bu kıyafetin seçkin bir kişinin kıyafeti olduğunu belirtir (Akt., Zeren, s. 259)

Başlarında külah olan, uzun saçları ortadan ayrılmış ve sakallı Uygur rahiplerinin; yüzleri yuvarlak, kaşları kemani, gözleri bademdir. Ayrıca bu rahipler, minik ağızlı ve küçük burunlu olarak tasvir edilmiştir. Bu yüz biçiminin Türklerin yüz anatomisine uygun olduğu, aynı zamanda İslamiyet'in kabulüyle beraber de Türklerde yine aynı yüz biçiminin devam ettiği anlaşılmaktadır.

Şekil 108

Uygur Hakanı



(Le Coq, Akt., Berkli, 2011)

VIII. yüzyıla ait, Maniheist bir kitap resminde bulunan Uygur hakanı beyaz bir ata binmiş şekilde betimlenmiştir (Şekil 108). Resimde tasviri yapılan bu soylu kişinin kaşları kemani, gözleri hafif çekik şekilde olup yüzü ise yuvarlaktır. Üzerinde savaşçı kıyafeti ve zırh bulunmaktadır. Başında ise bir tulga ve o tulganın üzerinde sorguç yer almaktadır. Sorguç Türklerde Erken Devir'den beri hükümdarlık alameti olarak kullanılmaktadır. Osmanlı'da da değerli taşlarla zenginleştirilerek padişah kullanımlarına sunulmuştur. Başlığın yanındakiler ise muhtemelen çift şahin kanadıdır (Berkli, 2011, s. 63). Hakan'ın göksel kaynaklı olduğu ak-beyaz atından da anlaşılmaktadır. Ayrıca hakanın elinde flama, sadakın üzerinde ise göksel bir simgenin olduğu görülmektedir. İkonografiye yansıması olarak değerlendirildiğinde bu simge, evrene hâkim olma vasfıyla ele alınmış hakanlara mahsus olan sembollerdendir (Berkli, 2011, s. 64).

Uygur duvar resimlerindeki erkek imgeleri.

Türklerde heykel ve resim sanatının ilk örneklerinin görüldüğü Uygurlar, IV. ve V. yüzyıllarda Orta Asya ve Doğu Türkistan'da eklektik[29] bir resim tarzı geliştirdi. VI. ve VII.

[29] **Eklektikzm: "**Faklı sanatsal özelliklerden alınan öğelerin yeniden yorumlanmasıdır. Diğer sanat dallarındaki farkı çağ ve üsluplarıp seçilip devşirilerek bir araya getirilmesidir." (Özkan, 2007, s. 166).

yüzyılda Türklerin resim üslubu ortaya çıktı. VIII. yüzyılda Uygurların Doğu Türkistan'a yayılmalarıyla Orta Asya ülkelerinde Uygur duvar resimlerinin geliştiği görülmektedir. Daha sonraları, IX. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar klasik Uygur resim üslubu, XIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar Lamaist[30] üslupla kendini gösterir. Budizm ve Maniheizm izlerinin görüldüğü Uygur resim sanatında "bedizci" denilen ressamların sayesinde resim, heykel ve yazı ile birlikte, tasviri yapılan birçok eser ortaya konulmuştur (Çoruhlu, 2008, s. 259; Berkli, 2010, s. 156).

Yaptıkları duvar resimlerinde çoğunlukla dini simgeleri işleyen Uygurların ele aldığı diğer konular arasında; sosyal hayat, önemli kişilerin portreleri, av sahneleri ve gündelik hayatın da olduğu görülmektedir.

Uygurların inşa ettiği; tapınak, koridor, duvar ve çatı örneklerinde resimler bulunmuştur. Bununla birlikte sadece rahiplerin girebildiği kutsal iç mekânlarda, belirli bir kaide ve düzen içerisinde yapılmış resimler de yer almıştır. Çeşitli konuların ele alındığı bu resimlerin temalarının başında dinsel konular gelmektedir. Buda'nın hayatının anlatıldığı resimler farklı standartlara sahiptirler (Çoruhlu, 2008, s. 260).

Uygur resimlerindeki ikonografik simgeler.

Harmika: Uygur ibadethaneleri olan stupalardaki parmaklığın içinde, şemsiye olarak görülen kısımdır. Bu kısım, dünya dağı ve dünya ağacını simgelemektedir (Çoruhlu, 2017, s. 313).

Mandala: Hinduizm'de; evreni, tapınmayı, kozmik bilinci, kutsalı, kusursuzluğu varoluşu ve tamamlamayı belirten bir simgedir. Mandala simgesi, doğaüstü güçleri elinde bulundurduğuna inanan varlıkların dönüştürdüğü şekilsel nesnelerdir. Böylece kutsal sayılan nesneler çeşitli şekillere bürünerek farklı çizimlere dönüşmüştür (Oğuz & Karataş, 2021, s. 574). Mandalalarda geometrik ve bitkisel motifler birbiri içine girift halde geçmiştir. Karmaşık bir yapısı olan mandalaların kendi içerisinde net bir mesaj verdiği anlaşılmaktadır.

Samsara: Dünyeviliği anlatır. Doğum ve ölüm okyanusudur (Çoruhlu, 2017, s. 314).

Lotus: Evrenin ışığını, güçlerini, seslerini, sayılarını ve mutlak temizliği ifade eder. Beyaz lotus Buda'yı simgeler. Buda cennette lotusun göbeğinde doğarak tekrar bedene bürünecek ve dünyadaki yaşam eziyetinden kurtulacaktır. Türk mitolojinde ve Budist kozmolojide toprak lotusun üzerindedir ve güzelliğin sembolüdür (Çoruhlu, 2017, s. 315).

[30] **Lamaist üslup:** Tibet Budizmi, Tibet'te Budacılık Totemik ve animist anlayışlarla karışmış ve bozulmuştur. Tibet'e Budacılık VIII. yüzyılda Rahip Padma Sambhav'a vasıtasıyla girmiştir. Bu üslup, sihir ve büyücülükle de karıştırılmıştır (Hançerlioğlu, 1975, s. 355).

Lotus çiçeği, su perileri tarafından temsil edilen, yağmur ormanlarında yaşayan, ilahi yaratılışın ve güzelliğin sembolüdür (Gardin & Olorenshaw, 2019, s. 406). Lotus, Uygur sanat eserlerinde yüksek mertebede olan kişilerin elinde ya da elbiselerinde çokça görülen ikonografik bir çiçektir. Ayrıca Buda'nın yaşamının anlatıldığı Pranidhi sahnelerinde, Buda lotusun üzerine basar şekilde tasvir edilmektedir. Bu sahneler, Buda'nın saflığını, temizliğini ve güzelliğini ifade etmektedir.

Mücevherler: İstekleri karşılayan çeşitli anlamlar içeren taşlardır (Cambridge, 1994; Çoruhlu, 2017, s. 318).

Uygur duvar resimlerindeki dini figürler.

Buda Figürü: Buda, uyanmış, aydınlanmış anlamına gelmektedir. Soylu bir genç olan "Siddharta Guatama" 35 yaşına geldiğinde derin düşüncelere dalar. Bu düşünceler; hayatın amacını anlamak, ölüm gerçeğiyle baş etmek, farklı ızdıraplardan kurtulmanın yollarını aramak ve etrafındaki derin insanların acılarına çözüm bulabilmektir. Bu amaçla Hindistan'ı baştan başa dolaşmaya başlar. Buda, insanlara barışı ve sükûneti öğretir. İnsani acıların önüne geçmek için tutkulardan arınmak gerektiğini öne süren Buda'nın öğretisiyle insanlar, artık bu bilinçle hareket etmeye ve bu öğretiyi hayatlarına tatbik ederek yaşamaya başlar (Cevizci, 2018, s. 19).

Uygur tapınaklarında Buda figürlerinin çokça yapıldığı görülmektedir. Bu figürlerin yorumu şu şekilde yapılabilir: Buda, diğerlerinden büyük bir biçimde, diz çökerek, bağdaş şeklinde oturarak ya da ayakta betimlenmiştir. Buda figürlerinde, saçlar yukarıdan toplanarak uşnişa[31] (Gülensoy, 1997, s. 1115) adı verilen topuz şeklinde yapılmıştır ve bazen saçlar bukleli ya da mavimsidir. Buda'nın saç şekli ikonografik bir ayrıntıdır. Bilindiği üzere Türklerde mavi, gök rengidir ve Gök-tengriyle alakalı alametler barındırmaktadır. Ayrıca mavi rengi, Buda'nın kıyafet kıvrımlarına da yansımıştır. Buda'nın kaşları kemanidir ve ortada birleşir. Kaşların birleştiği yerin biraz yukarısına nokta gibi bir süs yapılmıştır, bu süsün ismi ise urnadır[32] (Gül, 2021, s. 32). Buda'nın bıyıkları çizgi şeklindedir ve kulak memelerinde küpe varmış gibi sarkıktır.[33] Buda'nın, elbise kolları ise genelde sağ taraftan açıktır.

[31] **Uşnişa:** Budizm'de Buda'nın saçlarının topuz olarak şekillendirilmesi ya da Buda'nın başındaki çıkıntı olarak adlandırılmasıdır. Bu şekil İç Asya ve Türklerde yüksek mertebeyi işaret etmektedir (Gülensoy, 1997, s. 1115). Budayla bağlantılı olan bu biçim Buda'nın bilgeliğine işaret eden bir sembol olarak değerlendirilebilir.

[32] **Urna:** Buda'nın ikonografik sembollerinden olan Urna, Buda tasvirlerinde iki kaşın arasına konulan nokta şeklinde bir süstür (Gül, 2021, s. 32).

[33] Buda'nın kulaklarının aşağı doğru sarkık olması, Buda'nın bir ikonografik özelliğidir. Budist sanatta, Buda Prenstir ve belirli bir yaşa gelinceye kadar lüks içinde yaşamıştır. Yaşadığı bu hayatta hizmetçileri olmuş kıymetli mücevherler takmış ve ipekten giysiler giymiştir. Hint kültüründe ihtişamı gösteren takılardan biri de ağır ve kıymetli küpelerdir. Rivayete göre; Buda, bu küpeleri yıllarca takmıştır. Kulaklarına ağırlık yapan küpeler sayesinde kulak şekli aşağı doğru sarkmıştır. Sonraları dine yönelen ve mütevazı bir hayatı tercih eden Buda'nın kulaklarının o şekilde kaldığı görülmektedir (Moore, 1977, Akt., Gül, 2021).

Buda, ellerini "mudra" adlı simgesel el pozisyonunda tutmaktadır (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 215). Bu pozisyon, iki el ayalarının birleştirilmesiyle oluşur ve saygıyı ifade eder. Kutsal biri olduğunu belirtmek için baş ve vücut kısımlarına haleler yapılmaktadır. Buda'nın resmedildiği mekân mandalalarla süslenir ve ayaklarının altına da lotus çiçekleri serilir.

Buda'nın etrafında simetrik şekilde dağılmış kişiler arasında; Uygurlar, Çinliler, Hintliler ve İranlılarlardan oluşan asker, tüccar, din adamı ve soylular yer almaktadır. Ayrıca ellerini birleştirip Buda'ya tapan ve tepsilerle ona sunum yapan kişiler de bulunmaktadır. Kompozisyonda hayvan figürleri ve kompozisyonu çevreleyen bitkisel bezemeler de mevcuttur (Bozcu, 2009, ss. 10-11).

Buda'nın hayatı ve öğretisini ele alan Pranidhi[34] ve adak sahneleri en güzel örnekleriyle sanat eserleri arasında yer almaktadır. Pranidhi sahneleri, Buda'nın menkıbelerine ait bir nevi duruş sahneleridir. Bu sahnelerde Bodhisatva'nın [35] o zamanın Buda'sına rastladığı ve saygılarını sunduğu bir gün, kendisinin de Buda olma isteği ve Buda olma fırsatının kendine verilişinin bildirisi resmedilmiştir (Özerdim, 2017, s. 102).

Bezeklik Tapınakları'nda Buda figürleriyle ilgili olarak Pranidhi sahnelerinde ortada büyükçe betimlenen Buda'nın etrafında çeşitli kişiler dizilmiştir. Bu kişilerin oturuşları ve el hareketleri birbirinden farklılık göstermektedir. Buda figürü başını bazı sahnelerde sağa, bazı sahnelerde ise sola doğru döndürür. Bedeninin ve başının arka kısmında kutsallığını belirten haleler yer almaktadır. Saçları toplu bir şekilde olan Buda'nın ayağında sandaletler vardır ve bu sandaletlerle lotus çiçeğine basmaktadır.

İkonografik bakımdan ele alındığında Uygur tapınaklarında resmedilen Buda ve diğer figürlerin oturma ve el hareketleri birbirinden farklıdır. Aynı zamanda bu kişilerin saç şekilleri ile bazılarının başlarına taktıkları başlıklar da benzer değildir. Buda figürünün genel itibariyle sağ omzu açıktır ve elbisesi de kıvrımlıdır. Lotus çiçeğine basan Buda'nın yüz ifadesinin sakinliği ve el hareketlerinin birbirinden farklı oluşu Buda figürünün ikonografiye yansıyan özellikleri olarak değerlendirilebilir.

Rahipler: Din adamlarıdır (İsimsiz, 2006, s. 1641). Rahipler genel itibariyle diğer dinlerde olduğu gibi Uygurlarda da ibadetle meşgul olan kişilerdir.

[34] **Pranidhi:** Sanskritçe olan bu kelime, Buda'nın öğretilerini takip ederek aydınlanmaya ulaşabilecek fanilerin yemini olarak tanımlanmaktadır (Bozcu, 2009, s. 11).
[35] **Bodhisatva:** Sanskritçe'de aydınlanma "bodhi" ve gerçek "sattva" kelimelerinden meydana gelen bu sözcük, Budist düşüncede kendini tüm duyarlı canlıların Buda'ya ulaşmasına yardımcı olmaya adamış kişi olarak tarif edilmektedir ("wikipedia.org", 2021).

Vajrapani: Budanın koruyucu ruhudur (Vural-Göher, 2009, s. 107). Türklerden önceki Türkistan sanatında Vajrapanlar genç ve ince yapılı bir alptir (Esin, 2006, s. 288).

Brahman: Rahiplerdir (Arvon, 2006, s. 4).

Devata: İkinci derece tanrılara verilen isimdir (Ayırtır, 2018, s. 10).

Cin ve Tanrı figürleri: Uygur resim sanatında cin ya da ilah gibi figürler görülmektedir (Bozcu, 2009, s. 7).

Uygur soylularının tasviri.

Uygur soylularının prens ve prensesler olduğu görülmektedir. Araştırma konumuz erkek cinsiyetini kapsadığı için burada prenslerle ilgili özelliklerden bahsedilecektir.

Prens figürlerinin yüzleri yuvarlak, gözleri çekik ya da hafif çekiktir. Prensler, başlarına genellikle taç ya da külah takmaktadır. Bazı prenslerin bıyıkları, bazılarının da sakalları vardır. Saçlar, ortadan ikiye ayrılır ve bele kadar uzanır. Başında külah olan prenslerin külahları iki yandan çeneye doğru bir iple asılarak çene altından tutturulur. Bol dökümlü kıyafetlere sahip olan prenslerin kaftan tarzı elbiseleri ise ayak bileklerine kadar uzanmaktadır. Bellerine kemer takan prenslerin kıyafetleri desenlidir ve bu desenlerin renkleri ise canlıdır. Zamanla prenslerin ellerinde lotus tuttukları da görülmektedir.

Uygurlarda tanrı ve alp-tanrı simgeleri.

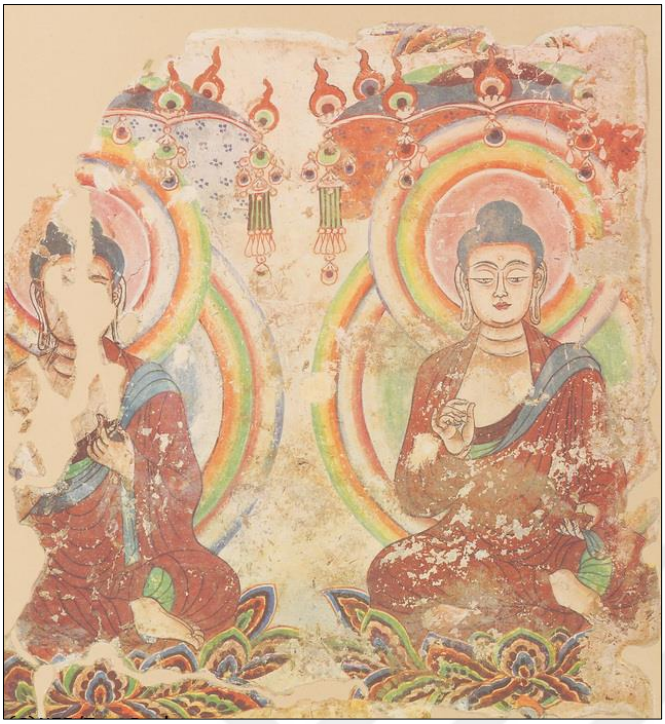
Uygur resim sanatında Lokopala yani "koruyucu ruhlar" adı verilen ve gözetici olarak tabir edilen önemli şahsiyetlerin çizilerek tasvir edildiği görülmektedir. Bunlar, eski Türklerdeki alp figürleriyle benzeşmektedir. Budist mitolojisinde ise Alp-tanrı şeklinde geçmektedir. Alp-tanrılar, korkutucu yüz şekline, keskin buruna ve yuvarlak yüz biçimine sahiptir. Bazen atlarıyla beraber ele alınan bu figürlerin zırhları ve silahları vardır. Ayrıca bazı hükümdar tasvirlerinin de bu ikonografik simgelerle ele alındığı görülmektedir (Bozcu, 2009, s. 12).

Müzisyen tasvirleri.

Budizm'de Buda'yı öven ve onun vasıflarını anlatan ilahiler söylenmektedir. Bu sebeple kopuz, flüt, ud ve tar çalan müzisyenler tasvir edilmiştir (Bozcu, 2009, s. 12). Ayrıca "Mâni dinine ait en önemli metinlerin, ilahi şeklinde söylendiği ve ilahi olarak yazıldığı bilinmektedir." (Vural-Göher, 2009, s. 187).

Şekil 109

XIX. Bezeklik Mağarası'ndaki İki Buda Figürü



("Türk Kültürü", 2011)

Berlin Staatliche Müzesi'ne olan, XIX. Bezeklik Mağarası'nda bulunan, VIII. ve IX. yüzyıl arasında tarihlendirilen, 67x72 cm ebatındaki iki buda figürü, yan yana bağdaş kurarak oturur vaziyettedir (Çoruhlu, 2017, ss. 289-290) (Şekil 109). Bağdaş şeklinde oturan Budaların ayak tabanları ise yukarı doğrudur. Esin, (2004) bu oturuşun "vajrasana" olduğunu belirtmektedir (s. 320). Budaların kıyafetleri kırmızıdır. Saçları toplanmış olan Buda figürlerinin bedenlerinde ve başlarında kutsallığı belirtmek için gökkuşağı renklerinde haleler mevcuttur. Budaların ön kısmına ise lotus çiçekleri yapılmıştır. Sağ kolları muhtemelen elbiseden dışarı çıkar vaziyettedir. Ayrıca sol omuzdan sağ alt tarafa doğru mavi ve yeşil renkte bir kıyafet detayı oluşturulmuştur. İki figürün el hareketleri farklı mudra pozisyonundadır. Buda figürlerinin başında inciler ve zillerle bezetilmiş gölgelikler bulunur. Haleler ve mandalalarla süslenmiş bu eserde Çin etkisi görülmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 289). Kaşları kemani olan Budaların iki kaşının ortasında nokta şeklinde urna yapılmıştır. Kulakları aşağı sarkan Budaların ağız ve burunları ise miniktir.

Şekil 110

Bezeklik Tapınağı'ndaki Buda Figürü



("Wikipedi", 2005)

Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, Buda'yı niteleyen diğer bir figürde ("Wikipedi", 2005) Buda'nın yüzünün tahrip olduğu görülmektedir (Şekil 110). Saçları toplu ve mavi olan Buda'nın elleri birbirine bitişik pozisyonda tasvir edilmiştir ve ikonografik duruş olan mudrayı simgelemektedir. Buda'nın kulak memeleri uzun olup elbisesinin pazu kısmında ise mavilikler mevcuttur. Boynunda kolye, bileklerinde ise bilezikler görülür. Başına taktığı başlıktan uçuşan bezler soyluluğu temsil etmektedir. Ayrıca Buda'nın baş kısmı haleyle belirgin hale getirilmiştir.

Şekil 111

IX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Pranidhi Sahnesindeki Figürler



(Le Coq, 1913, Akt., Whildfied, 2010)

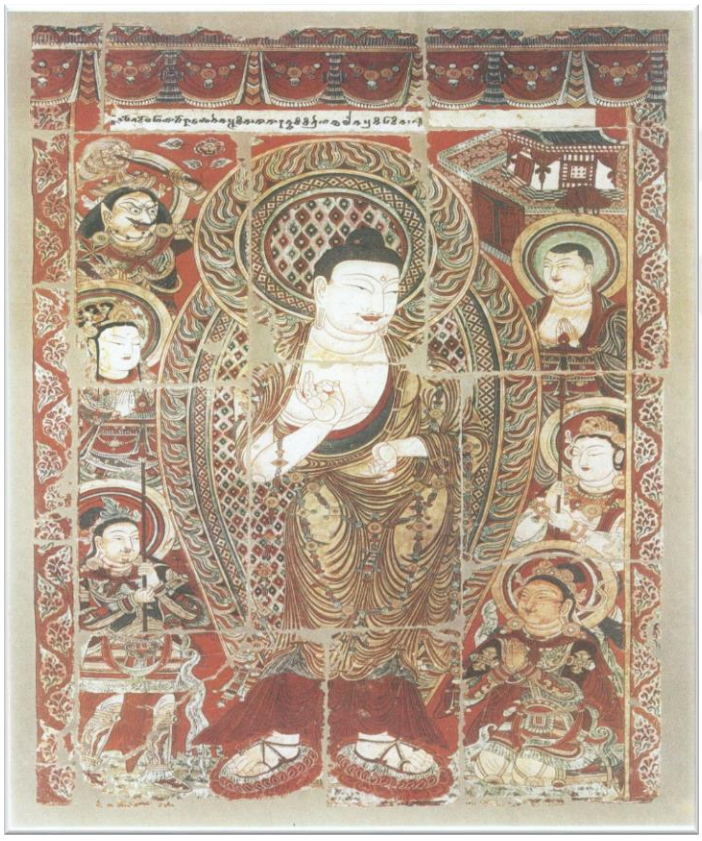
IX. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, VIII. ve IX. yüzyıl arasında tarihlendirilen, yaklaşık 3,25x2m ebatındaki (Ayırtır, 2018, s. 74) (Şekil 111) Pranidhi sahnesinde, ortada büyükçe yapılmış bir Buda figürü görülmektedir. Buda, kırmızı ve sarı renkli bir elbise giymiştir. Buda'nın elbisesinin dökümü ise kumaş kıvrımlarından rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Ayaklarında sandalet olan Buda, lotus çiçekleri üzerine basmaktadır. Başında ise bir hale ile tasvir edilmiştir. Dördü sağında ve diğer dördü de solunda olmak üzere etrafında toplam sekiz kişi yer almaktadır. Boynunda bir kolye vardır ve bu kolye de yin-yang motifi görülmektedir.

Başındaki toplanmış saç şekli üzerinde salyangoz izi bulunmaktadır (Özerdim, 2017, s. 103). Çeşitli şekillerde oturan figürlerin birçoğunun saçı da toplanmış biçimdedir. Sağ üstteki figürün saçları açıktır ve onun üzerinde tek katlı bir ev figürü yapılmıştır. Bu eve "kalık[36]" yani "çatılı köşk" ismi verilmektedir.

Resimde, Buda figüründe saçlar toplu ve elbise dökümlüdür. Budanın etrafında çeşitli mudra pozisyonlarında oturan sekiz figür bulunmaktadır ve bu figürlerin başlarında haleler mevcuttur. Eser incelendiğinde ise insanların zihinlerinde; arınma, tazelenme, temizlenme ve saflaşma gibi düşünceler oluşabilir.

Şekil 112

IX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Pranidhi Sahnesindeki Figürler



(Le Coq, 1979; Akt., Ayırtır, 2018)

IX. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, IX. ve XIII. yüzyıl arasında tarihlendirilen diğer bir resim, 3,23x1,90 m ebatındadır (Ayırtır, 2018, s. 83) (Şekil 112). Resimde Buda figürü

[36] Türkçede "semavi" anlamına gelen "kalık" denen ve set şeklindeki kat yahut surlar üzerine yükselen Çin tarzı çatılı köşk Türklerde Milattan Önceki yüzyıllardan beri yapılmaktaydı. Kalıkın Çin'deki yapımı ağaçtan iskeletler üzerine kurulur ve tuğla duvarlarla inşa edilip sıvalanabilirdi. Üstlerine de resim yapılırdı. Ağaçtan yapılı kısımları boyalanır, cilalanır ya da altın varaklarla da süslenirdi. Çatısındaki oymalı kiremit ya da tuğlalar sırlanabilirdi. Rengi de gök rengiydi. Bu mimari, IX.-XI. yüzyıllar arasında Uygurlara ait resimlerde ve şehir kalıntılarında kendini göstermiştir. Uygur metinlerinde görülmektedir ki Uygur hatun ve beyleri, yazları etrafı dört yöne açılan, surlar üstündeki kalıkta oturur ve şehrin sokaklarını seyredebilirlerdi (Esin, 2006, s. 31).

ayaktadır ve yanında yer alan figürlerden büyük olarak ele alınmıştır. Buda'nın saçları topuz şeklindedir, yüz şekli yuvarlaktır, gözleri çekik ve kaşları kemanidir. İki kaşının ortasında urna motifi bulunan Buda'nın etrafına ona sadakatini bildiren insanlar vardır. Bu insanların elleri mudra pozisyonundadır. Ayrıca figürlerin hepsine kutsiyet atfedilmek için hale motifi yapılmıştır.

Buda'nın yanındaki figürleri Özerdim, (2017) şu şekilde anlatmaktadır: Sağ altta diz çöküp dua eden, siyah saçlı, kahve, sarı ve yeşil renk elbiseli, başında tacıyla genç bir prens şeklinde Bodhisatva yer almaktadır. Onun üstünde şemsiye taşıyan bir figür bulunur ve sağ üst köşede de başının üzerinde bir ev olan rahip görülmektedir. Sol altta askeri elbiseli, süslü ve çizmeli olup elinde ise şemsiye tutan bir figür vardır. Bu figürün hemen üstünde taçlı bir ilahe yer almakta ve onun üzerinde de hayvan yelesi gibi siyah saçlarıyla bir vajrapani görülmektedir. Buda'nın kolyesinde ise ying-yan sembolü mevcuttur (s. 104).

Şekil 113

IX. Bezeklik Tapınağı'nda Sunu Yapan Rahipler



A) B)

(Bozcu, 2009, s. 50)

Berlin Devlet Müzesi'nde olan, IX. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, IX. ve XI. yüzyıl arasında tarihlendirilen, 3,23x1,90 m ebatında, sunu yapan rahipler görülmektedir (Bozcu, 2009, s. 50) (Şekil 113 A, B). İki resimde de üç rahip tasviri vardır. Soldaki rahiplerin kıyafetleri kahverengidir. Elbisenin üzerinde enine ve boyuna çizgiler yapılmış olup içteki giysiler ise

kırmızı renkte verilmiştir. Sağ taraftaki rahiplerin kıyafetleri de dökümlüdür ve açık kahverengi tonlarındadır.

Bezeklik Kurganı'ndaki sunu yapan rahip figürler, ellerinde lotus çiçeği tutmaktadırlar. Yüzleri yuvarlak, kaşları kemani, gözleri çekik, burunları uzunca olup ağızları ise minik yapılıdır.

Şekil 114

IV. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Alp-İlah Figürü



(Bozcu, 2009, s. 28)

IV. Bezeklik Tapınağı'nda olan, IX. ve XI. yüzyıl arasında tarihlendirilen bir resimde (Çoruhlu, 2017, s. 294) (Şekil 114) kuyruğu düğümlü bir at görülmektedir. Bu atın üzerinde bir alp vardır ve bu alp boynundan ayak hizasına kadar bir zırh giymiştir. Alpin etrafında, ellerinde savaş aletleri olan kişiler vardır. Atın ayaklarının altında da bir av köpeği figürü bulunmaktadır.

Bezeklik Tapınağı'nda ele alınan resimde bir av sahnesi anlatılıyor olmalıdır. Kuyruğu düğümlü atın üzerindeki süvarinin önemli bir şahsiyet olduğu başındaki haleden anlaşılmaktadır. Süvarinin yanında ise elinde kement olan bir figür vardır. Bu kişi de muhtemelen bir hayvanın boğazına o kementi takmak için yanında bulunmaktadır.

Şekil 115

Alp-Tanrı Tarafından Yakalanan Garuda



(Gürünvedel, Kultstatten, Akt., Bozcu)

VII. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan VIII. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen, 60x68 cm ebatındaki (Bozcu, 2009, s. 38) (Şekil 115) resimde bir saldırı olayı anlatılmaktadır. Sol üst tarafta köpek figürü vardır. Köpek figürünün altında üç kişi ellerinde bulunan savaş aletleriyle karşısındaki yaratığa saldırıp onu ele geçirmeye çalışmaktadır. Sol alttaki figür, elindeki kementle hayvanı boğazından yakalamış olarak resmedilmiştir.

Ele alınan sahne Hint mitolojisinin yırtıcı ilah kuşu Garuda'nın çocuk kaçırmasını anlatmaktadır (Bozcu, 2009, s. 38). Burada Alp-Tanrı tarafından yakalanan Garuda, ellerini kaldırarak teslim olur vaziyette kurgulanmıştır.

Şekil 116

Uygur Soylusu Tasviri



(Bussaglı, 1979, s. 106)

Berlin Staatliche Museen'de olan, XIX. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, VIII. yüzyıla tarihlendirilen, 55x36 cm ebatında, Uygur prensine ait bir portre resim yapılmıştır (Bussaglı, 1979, s. 106) (Şekil 116). Portre; yuvarlak yüzlü, kavisli kaşlı, çekik gözlü, bıyıklı ve sakallıdır. Figürün saçları ortadan ayrılmıştır ve yan taraftan göründüğü üzere beline kadar uzamaktadır. Kulağında yuvarlak bir küpe bulunan prensin elinde çiçek vardır. Bu çiçeğin ucundaki motif ise laleye benzemektedir. Elbisesinde de çiçek motifleri olan figürün arka tarafında fiyonkla tutturulmuş perdeler göze çarpmaktadır. Bu perdelerin renginde kırmızı hakimdir. Başına külah takan bu prensin külahının üst tarafı süslerle, ön tarafı ise lotuslarla bezenmiştir. Prensin elbisesi; Uygur Dönemi'nde giyilen, üzerinde bezemeler bulunan elbiselerle benzerlik göstermektedir (Çoruhlu, 2017, s. 298).

Şekil 117

Uygur Prens Tasviri



(Yılmaz, 2013)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Koço'da bulunan, IX. yüzyılla tarihlendirilen, Uygur sancağına yapılmış bir resimde; uzun, beyaz saç ve sakallı, uzun yüzlü, hafif çekik gözlü, elinde lotus çiçeği olan, başında -rütbeyi simgelediği düşünülen ve alttan bağlanan- üç dilimli taçla çizilmiş bir resim yer almaktadır (Bussaglı, 1979, s. 106; Çoruhlu, 2017, ss. 299-300) (Şekil 117). Bilindiği gibi üç dilimli taç Türklerde yüksek rütbeyi simgelemektedir.

Şekil 118

Bezeklik Duvar Resimlerindeki Müzisyen Tasvirleri



(Bozcu, 2009, s. 78)

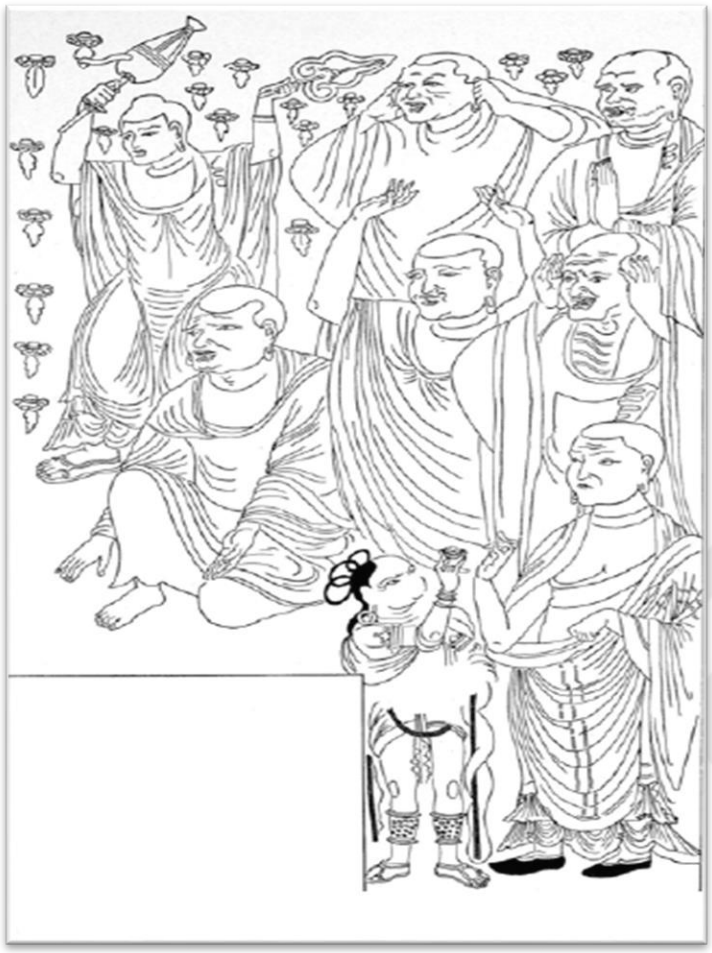
Tokyo Ulusal Müzesi'de olan, X. ve XI. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, 106,5x106,5 cm ebatındaki Bezeklik duvar resimlerinde bir grup müzisyenin sanatsal faaliyet yaptıkları görülmektedir. Berkli (2010) Uygur resim sanatını üç evrede incelemektedir. Bunlar Primitif, Arkaik ve Klasik evrelerdir[37]. Ele alınan resim Uygur sanatının Primitif evresinde görülen bir eser olma niteliğindedir (Şekil 118).

> **"**Bezeklik'te karşımıza çıkan bir duvar resminde, bir grup müzisyenin sanatlarını icra ettikleri görülmektedir. Başta anatomik özellikler olmak üzere, renklerdeki koyuluk, yüz biçimi ve saç-sakal stili tamamen Hint etkisini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Kıyafetler ve kollara işlenen urna ve lotuslar, ayrıntılarda dahi bölgesel etkileri öne çıkarır. Budist öğretide özel anlamı olan, Sankritçe "padma", Çince "lien-hua", Japonca "renge", Uygurca "linha", Arapça nilüfer hindi olarak geçen lotus, kozmolojik, mitolojik ve dini anlamlı bir sembol olarak Türk Budist sanatında sıkça kullanılmıştır" (Berkli, 2010, s. 158).

[37] **Bkz**: Berkli. Y. (2010), Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri, *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* C.10, S.45, s. 155-166

Şekil 119

XIX. Bezeklik Tapınağı'nda Bulunan Buda'nın Ölümünden Dolayı Yüzlerini Parçalayan İnsanlar



(Gürünvedel, Kultstatten, Akt., Bozcu, 2010)

XIX. Bezeklik Tapınağı'nda bulunan, VIII. ve XIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, 264x129 cm ebatında, Buda'nın ölümünü tasvir eden bir resim yapılmıştır (Bozcu, 2010, s. 35) (Şekil 119). Bu resimde yedi figür ayaktadır, bir figür ise otururak resmedilmiştir. İnsanların kıyafetleri dökümlü ve kıvrımlıdır. Sağ üstteki erkek figürünün eli mudra pozisyonundadır. Hemen yanındaki figür ise kulaklarını çekmektedir. Sol üstteki figürün elinde bazı aletler görülmektedir. Muhtemelen o aletlerle kendine zarar verecektir. Sağ orta baştaki figür de kulaklarını çekmektedir. Onun yanindaki figür, ellerini havaya kaldırmış muhtemelen dizlerine vuracaktır. Sol ortadaki figür ise dizlerinin üzerine durmuş üzüntü içerisinde etrafı seyretmektedir. En alt sağ taraftaki figür ayaktadır ve oda olup-biteni izlemektedir. Sol alttaki figür ise elinde şemsiye gibi bir nesne tutarak tasvir edilmiştir. Etrafta ise lotus çiçekleri uçuşmaktadır.

Bezeklik Tapınağı'nda Buda'nın ölümünden dolayı yüzlerini parçalayan insanlar ele alınmıştır. Bu olayın yas sahnesi olduğu belirtilmiştir. Üzgün oldukları yüz şekillerine

yansıtılan bu insanların bazılarının ellerinde farklı nesneler yer almaktadır. Elbiselerindeki kıvrımlar, oturuş pozisyonları, etrafa saçılan lotuslar ve ellerindeki mudra şekilleri Uygur Budist ikonografiyle gayet uyumludur. Türklerdeki yuğ törenine atfedilen sahnede insanlar bıçaklarla yüzlerini çizerler ve kulaklarını çekiştirerek üzüntü içinde olduklarını belirtirler. Yüz biçimleri yuvarlak olan bu kişilerin, gözleri çekik, burunları uzun ve ağızları miniktir. Ayrıca kulaklarına da küpe taktıkları tahmin edilmektedir. Çünkü kulak memeleri Buda'nın kulak memeleri gibi uzundur. Bu uzunluklar ya önceden takılan küpelerden sarkan kulaklar olmalıdır, ya da gerçek küpe takmalarından kaynaklanmaktadır. Sol altta kısa boylu bir figür bulunur. Bu figürün elinde asaya benzer bir nesne yer alır. Aynı figürün; kulağında küpe, el bileğinde bilezikler, ayak bileklerinin üzerinde ise deriye benzer takılar bulunur. Bu figür, uhrevi bir varlığı simgeliyor olabilir.

Şekil 120

Ming-Öy'deki Budist Hoca ve Öğrencileri



(Bussaglı, 1979, s. 106)

S.t Petesburg'da olan, Ming-Öy'de bulunan, VIII. ve IX. yüzyılla tarihlendirilen freskoda (Çoruhlu, 2017, s. 301) (Şekil 120) kırmızı, kahverengi, mavi, yeşil ve sarı renk kullanılmıştır. Freskoda, Uygur rahibi yüksek bir sandalyenin üzerine oturmuştur. Ayaklarının altına ise onu desteklemek için bir şey konulmuştur. Sarı elbisesinden sağ kolu dışarı çıkan rahibin, elbisesinin üzerine kırmızı renkte kutsal lotus çiçekleriyle bezeme yapılmıştır. Rahibin başına takılı bir nesne görülmekte, elinde ise bir fırça ve bir de kâğıt bulunmaktadır.

Rahibin karşısında ders alan öğrenci sayısı dörttür. Onların da sağ kolları açıktır ve minder gibi bir şeyin üzerine oturmaktadırlar. Öğrenciler, dizleri üzerine oturmuş ve biri de mudra pozisyonunda ellerini birleştirmiştir. Rahibin söylediği şeyleri not alan öndeki iki öğrencinin elinde fırça ve kâğıt bulunmaktadır. Öğrencilerin baş tarafında, gökten gelen bir varlık görülmektedir.

Rahibin başındaki başlık göksel bir aleme aittir. Sağ üst köşedeki varlık ise yine göksel bir aleme işaret etmektedir ve elinde fırçayla betimlenmiştir. Apsara[38] olduğu belirtilen bu varlık lotus çiçeklerini aşağıda tasvir edilen kişilerin üzerine bırakmaktadır (Çoruhlu, 2017, s. 301). Bu fresk Uygurların ilime verdikleri önemi anlatmaktadır.

Şekil 121

Bir Budist Uygur Duvar Resmindeki Şamdanda Yer Alan Erkek Figürleri



(Esin, 2004)

VIII. ve IX. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, ağaç şeklinde bir şamdanın ele alındığı resimde (Esin, 2004, S. 45) (Şekil 121) bir adam merdiveni ağaca dayamış üstüne çıkar vaziyette hareketli bir şekilde tasvir edilmiştir. Ayakta sabit duran adam ise ağaca bir şey takıyormuş gibi gösterilmiştir.

Gabain'e göre: Ağaçtan yapılmış bu şamdan, Uygur resimlerinde hükümdar soyundan gelen kişilerin ruhlarının Buda kutuna erişmesi için Büyükayı burcu yıldızına yakılan bir mum töreniyle ilgili olabilir (Akt., Esin, 2004)

[38] **Apsara:** Hindu ve Budist mitolojisinde bulutlarda ve suda yaşadığına inanılan dişi perilere verilen isimdir. Bu periler, genellikle dans ederken betimlenir ("Wikipedia.org", 2020).

Şekil 122

Kuça'da Bulunan Alp Figürü



(Bilgili, t.ya.)

Kuça'da bulunan freskolardan birinde ise yine bir alp figürü karşımıza çıkmaktadır. Bu figürde alpin başı haleyle, halenin başı ise ejder motifiyle çevrilidir. Figür, V yaka şeklinde önden açılan kaftanı, beline taktığı kemeri ve başına taktığı (hükümdarlık alameti olan) üç dilimli tacı ile, önden görünür şekilde çizilmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 295) (Şekil 122). Hale ve halenin etrafına çevrelenmiş ejder motifleri, kutsal sayılan bu alpin gök menşeli bir figür olduğu izlenimini vermektedir.

Şekil 123

Kızıl'da Bulunan Alp Figürü



(Çoruhlu, 2017, s. 296)

Kızıl'da bulunan, VI. ve VIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, kurt başlı, sancak tutan alp figürünün başı halelerle çevrilmiştir (Çoruhlu, 2017, s. 295) (Şekil 123).

Figürün başına taktığı miğferin kulak bölgesine doğru olan tarafında kanatlar bulunur. Bu yüzden figürün yüksek rütbede birini tasvir ettiği ihtimali üzerinde durulabilir. Figürün omuz kısmında ise üç urna motifi göze çarpmaktadır.

Şekil 124

Uygur Soylusu Tasviri



(Esin, 2004)

Eserde, tahtın iki tarafında iki ejder figürü ile başında üç dilimli tacı olan, bağdaş kurarak oturan biri bulunmaktadır. Aynı zamanda bu kişinin sağ elinde kadeh vardır ve bu kişi sol elini dizine koymuştur. Bilindiği gibi bu oturuş Türklerde çok yaygındır. Erkek figürünün yanındaki iki kişi muhtemelen ona hizmet ediyor olmalıdır (Şekil 124). Elinde sonsuzluk kadehi olan Uygur soylusu, Türk başlığı giymiş, Türk görünümlü Budist hükümdarını simgelemektedir (Esin, 2004).

Şekil 125

Bögü Kağan'ı İfade Eden Bir Resim



("Uygurlar", 2013)

İdikut soyundan gelen Bögü Kağan ile ilgili olan resimde, bir ağaç havuzun içinden çıkar. Ağacın kollarında lotuslar vardır. Sağında Bögü Kağan olduğu varsayılan hükümdar, başında bir kuşla ibadet eder şekilde tasvir edilmiş konumdadır. Ağacın solunda ise başında kuş figürü olan bir hatun vardır ve arkasındaki meleklerin ibadet halinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla resmin ikonografik anlamında, Böğü Kağan'ın Maniheizm'i kabul ettiği anlaşılmaktadır (Esin, 2004, s. 46) (Şekil 125).

Uygur heykellerindeki erkek imgeleri.

Uygur heykellerinde asıl amaç dinsel ikonografinin yansıtılmasıdır. Uygur Budist manastırlarında dinsel törenler için fazla sayıda bulunan heykeller, Buda'yı ve göksel tanrıları simgelemektedir (Berkli, 2011, s. 66).

Şekil 126

Sorçuk'ta Bulunan Uygur Heykeli



(Bilgili, t.yb.)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Sorçuk'ta bulunan, VIII. ve IX. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, yüksekliği 66 cm ve kaidesi ise 32,5 cm olan bir heykel görülmektedir (Çoruhlu, 2017, s. 306) (Şekil 126). Bağdaş kurarak oturmuş bu heykelin saçları mavi ve gri tonda olup toplu haldedir. Heykelin kopuk olan sağ eli göğüs hizasına yakın durmaktadır. Heykelin sol eli ise sol bacağının üzerindedir. Bunun yanı sıra sol eli ayaklarına kadar uzanan giysinin ucundan tutar vaziyettedir. İç kıyafeti sarı ve açık kahverengi, dıştaki uzun elbisesi ise kırmızıya yakın kahve ve turuncu karışımı olan bir tondadır. Saçlarının maviye yakın gri olması da gök ile ilgili bir alamet olabilir. Heykel üzerindeki elbise rahipleri nitelemektedir ve bu elbise üç parça halinde olup dikişsizdir. Buda'nın oturduğu kaide üzerinde dört ayaklı çift kanatlı ceylana benzetilen bir hayvan figürü ve lotus çiçekleri bulunur (Çoruhlu, 2008, ss. 278-279).

Şekil 127

Yarhoto'da Bulunan Uygur Heykeli



("Uygur Heykel Sanatı", t.y.)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Yarhoto'da bulunan, VIII. ve IX. yüzyıllar arasında tarihlendirilen, yüksekliği 49,5 cm olan heykel, erkek ilah şeklinde ve mavi rengindedir (Çoruhlu, 2017, s. 307) (Şekil 127). Sağ kol ve sol el parmakları kırıktır. Kıvrımlı saçları kırmızıdır. Kaşları, gözleri ve dudak kenarları siyahla boyanmıştır. Sol kolunda ise bilezik vardır.

Bilindiği üzere mavi renk, Türklerde gök ile ilişkilidir ve Gök-tengriyi simgelemektedir. Aynı zamanda bu renk, Uygurlarda ilah ve cin tasvirlerinde görülür. Dolayısıyla heykel üzerinde kullanılan mavi renk, tanrı ya da cin gibi uhrevi varlıkları simgliyor olabilir.

Şekil 128

Kumtura'da Bulunan Uygur Heykeli



(Kumtura, 2006)

Berlin Staatliche Museen'de olan, Kumtura'da bulunan, VIII. yüzyılla tarihlendirilen, yüksekliği 61 cm olan toprak heykelin (Çoruhlu, 2017, s. 309) (Şekil 128) koları kırılmış vaziyettedir. Sol bileğini dizine koyan heykelin, üzerindeki kıyafet çiçeklerle süslüdür. Sol dizinin olduğu tarafta yırtmaç vardır. Elbisenin üzerinde, kolye tarzı takılar bulunmaktadır. Ayrıca heykelin oturuş biçimi, bir dizin bağdaş şeklinde kırılması öbürünün de yan yatırılması pozisyonundadır.

Şekil 129

Uygur Budist Manastırında Buda'yı ve Göksel Tanrıları Simgeleyen Kutsal Heykeller



(Le Coq, Akt., Berkli, 2011)

Uygur Budist Manastırı'nda Buda'yı ve göksel tanrıları simgeleyen kutsal heykeller çokça yer almaktadır. Bu heykellerde, Budist inanışın gerektirdiği semboller kullanılmış, heykellerin bazılarında ise Avrasya ü slubunda görülen simgeler yer almıştır. Bu iki heykelin kollarının pazu kısmında ve göğüslerinde kün-ay motifleri yer almıştır. Uygur sanatında göksel bir simge olarak kullanılan kün-ay motifi; kozmik tanrı ve kozmik kökenli hakanların, güç ve kut sembolü olarak ele alınmaktadır (Berkli, 2011, s. 66) (Şekil 129).

Şekil 130

Berlin Devlet Müzesi'nde Bulunan Uygur Heykeli



(Anonim, Akt., Salman, 2013)

Berlin Devlet Müzesi'nde bulunan, VII. ve VIII. yüzyıllar arasında tarihlendirilen ve ayakta duran bir Buda heykeli göze çarpmaktadır (Salman, 2013, s. 234) (Şekil 130). Buda'ya ait olan heykelin saçları uzundur, yukarıdan toplanmış bukleleri ise alın kısmından aşağıya inmektedir. Eserin boynunda kolye mevcuttur. Kıyafeti sol omuzdan aşağı doğru sarkıtılmıştır. Etek kısmı da bol şekilde bileklere kadar inmektedir. Figürün kollarının pazu kısımlarında ise muhtemelen tiraz denilebilecek işlemeler mevcuttur.

Şekil 131

İslihan'da Bulunan Lahit Üzerindeki Erkek Figürü



(Anonim, Akt., Salman, 2013)

İslihan'da bulunan lahitin üzerinde bir erkek figürü yer almaktadır (Anonim, Akt., Salman, 2013, s. 228) (Şekil 131). Bu figür, rölyef[39] tarzındadır. Figür belinde kemer, önünde düğme gibi aparatlarla iliştirilmiş olan bir kaftan giymiştir. Bu kaftanın kolları, el bileklerine boyu da ayak bileklerine kadar uzundur. Ayağına pantolon giyen figürün belindeki kemerde torba asılı olduğu görülmektedir (Salman, 2013, s. 227). Aynı figürünün yüzü yuvarlak, gözleri badem, kaşları kemani, burnu uzun ve ağzı küçüktür. Ayrıca figürün sakalları ve saçları da uzundur.

[39] **Rölyef**: Bir figürün ya da bir süsün düz bir zemin üzerindeki çıkıntısı vaya kabartmasıdır (Çağbayır, 2007, s. 3977).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İslami Dönem Arap Toplumlarında Kadın ve Erkeğin Konumu

İslamiyet'ten önceki Araplarda kadının konumu pek iyi değildi. Erkek çocuklarının doğumu kız çocuklarına göre daha iyi karşılanır, kız çocukları diri diri gömülürdü. Kadınların sağlık ve namusları önemsenmezdi. Kadın 10 ya da 10'dan az sayıda erkekle evlenebilir, doğan çocuğun babası olarak ise en sevdiği erkeği belirlerdi. Erkek başka kadınlarla beraber olur, eşlerini başka kadınlarla değiştirebilirdi. Nikâh olarak Mut'anın da kullanıldığı Araplarda, eşin ölmesi durumunda büyük oğul üvey annesiyle evlenebilmekteydi (Çubukçu, 1973, s. 37).

İslam, kadını bulunduğu kötü mevkiden alarak yükseltmiş, erkeğin gurur ve kibrini aşağı çekmiştir (Ateş, 1991, s. 305). Kadın da erkek gibi yeryüzünde Allah'ın halifesiydi ve onun emir ve yasaklarına itaat ederdi. İslam, ilim öğrenme hakkına sahip olan kadına; miras, mülkiyet ve çalışma hakkı tanımıştı. Ancak kadının çalışma alanında erkeklerle taksimi farklıydı (Eskicioğlu, 1994, ss. 94-113). Aileyi yönetme ve boşanma yetkisi erkeğe verilmiş, bazı konularda erkek kadından üstün tutulmuştur. Kadına bakmakla yükümlü olan erkek, onun nafakasından ve giyiminden de mesuldür. Kadının namusunu koruyan İslam, ona evlilik hakkı tanımıştır. Buluğ çağına gelmiş bir kadın rızasıyla evlenir, nikâhta ya iki erkek şahit ya bir erkek iki kadın şahit bulunurdu. Erkek, kadını haksız yere incitemez ve işkence edemez ayrıca rızası dışında da malını alamazdı. Bunun yanı sıra erkeğin bazı kusur hallerinde kadın, kadıya başvurarak onu boşayabilmekteydi (Çubukçu, 1973, ss. 37-39).

İslam ve Türk-İslam Devletleri'nin Sanatlarında Resim ve Figür Algısı

Emevilerde VIII. yüzyılda; antik, erken Hristiyan ve Sasani sanatı etkileri altında yapılan figür tasvirleri, IX. yüzyılda Abbasilerde Türklerin yer almasıyla beraber Orta Asya üslubuyla kendini göstermiştir. Bu üslup, yakın Doğu İslam hâkimiyetinde XIII. yüzyılın sonuna kadar devam etmiştir. Bu devletlere ilaveten Karahanlı, Samanoğlu, Gazneli, Endülüs Emevileri, Fatimi, Eyyubi, Büyük ve Anadolu Selçuklu mimari ve el sanatlarında da figür tasvirlerinin aynı tarzda yapıldığı anlaşılmaktadır (Öney, 1970, ss. 187-188). Selçuklu'da figür sanatı dini ve sivil mimaride kendini ortaya koymaktadır. Ayrıca Anadolu'nun bazı yörelerinde figür sanatının XV. yüzyıla kadar devam ettiği görülmektedir (Öney, 1970, s. 190).

Emeviler'de erken devirden beri resim olagelmiştir. VII. yüzyıl sonu ve VIII. yüzyılda İslamiyet'in ilk anıtsal yapıtları ortaya konmuştur. Bunların ilki Kubbetüs Sahra'dır. Kubbetüs

Sahra, mozaiklerle süslenmiştir. Bu mozaiklerde; vazodaki çiçekler, rozetler, asma dalları ve ağaçlar, akantus yaprakları ile girland[40] yapılarak eklektik motifler ortaya çıkmıştır. Bu motiflerin kökeni geç Sasani ve Bizans sanatına dayanmaktadır. Mozaiklerle süslenmiş diğer bir yapı ise Şam Emeviye Camii'dir. Bir kısım inanışa göre, Emeviye Camii'nin mozaiklerinde Barada Nehri boyunca oluşmuş Şam kenti betimlenmiştir. Diğer bir inanışa göre ise Arapların fethettikleri şehirler, dünya egemenliği fikrine dayanmaktadır ve bu mozaiklerin cenneti tasvir ettiği söylenebilir (İnal, 1995, ss. 14-15).

İslamiyet ile Beraber Aslan İkonografisini Temsil Eden Önemli Şahsiyetler

Hazreti Hamza.

Hazreti Hamza, Hazreti Peygember'in amcası ve bir rivayete göre süt kardeşidir. İslam dininde önemli bir yeri olan Hz. Hamza, savaşlarda ve normal yaşamda gösterdiği cesaret ve kahramanlıklarla adından söz ettirmiş ve üç lakapla anılmıştır. Bu lakaplar: Uhud Muharebesi'ndeki şehadetinden dolayı "Allah'ın Aslanı, Resulullah'ın Aslanı" (Düzdağ, 2005, s. 158), şehitlerin efendisi olarak anılmasıdan dolayı ise "Şehidüş Şüheda"dır (İbnül Esir, Zehebi & İsfahani Akt., Gündüz, 2017). Hz. Hamza; başı dik, etrafında güç, kuvvet ve pehlivanlığıyla benimsenmiş, avcılık ve nişancılığı seven bir kişiliğe sahiptir (Macit, 2011, Akt, Önal, 2018). Ayrıca, iyi huylu ve naiftir. Kureyş'in cesur şahsiyetlerinden olan Hz. Hamza, sinirlendiğinde sert ve baş eğmez bir şahsiyete bürünmektedir. Hz. Hamza, Hz. Peygamber'in İslamiyet'i yaymaya çalıştığı zaman onun yanında olmuştur (Lings, 2006, s. 66). Hz. Hamza'nın; pehlivan, cengâver, mert ve cesur biri olduğunu bilen Mekkeliler, onun İslamiyet'i kabul etmesiyle beraber Müslümanlara sebepsiz yere zarar vermekten çekinmiştir (Ayvallı, 2014, s. 93).

Hz. Hamza Bedir Savaşı'nda teke tek vuruşarak büyük bir cesaret gösterip kahramanlık yapan erlerden olmuştur (Algül, 1997, s. 501). (Bedir Savaşı'nda vuruşan diğer iki sahabe Hz. Ubeyde ve Hz. Ali'dir (Lings, 2006, s. 164). Hz. Hamza'nın Bedir Savaşı'nda öldürdüğü kişilerden biri Hint isimli kadının babası Utbe'dir. Hint ayrıca Bedir Savaşı'nda kardeşi ve amcasını da kaybetmiştir. Bu sebeple Hz. Hamza'ya kin gütmektedir (Yücel, 1992, s. 142). Uhud Savaşı'nda harbin kızıştığı zaman düşmanın üzerine "Ben Allah'ın aslanıyım" diye giden Hz. Hamza için aynı savaşta gözü pek ve hırslı tanımlaması yapılmıştır (Ayvallı, 2014, s. 213).

[40] **Girland:** İki nokta arasına asılmış yaprak ve çiçeklerden oluşmuş çelenk biçiminde olan bezeme ögesidir. Girland figürüne "askıçelenk" de denir. Bu figür, Antik Yunan ve Roma mimarisinde, Rönesans'ta, Barok'ta ve XIX. yüzyıl eklektik üslubunda görülür. Türk mimarisine ise batılılaşma sonucunda girmiştir (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 117).

Hz. Hamza, savaş sırasında sekiz müşrik öldürmüştür. Bu sırada Hint'in yetiştirdiği bir savaşçı tarafından takip edilen Hz. Hamza, mızrakla vurularak şehit edilmiştir (Yücel, 1992, s. 142).

Aslan figürü; birçok millette gücü, kuvveti, savaş esnasında korkusuzca insan üzerine gitmeyi vurgulayan, kahraman kişilere takılmış bir unvan niteliğindedir. Hz. Hamza hassas kişiliğinin yanı sıra haksızlıklara karşı boyun eğmeyerek zalimlerin korkulu rüyası olmuştur. Bu sebeple Hz. Hamza, Hz. Peygamber'in İslamiyet'i yaymaya çalıştığı esnada en büyük destekçilerinden olmuştur. Savaşta yaptığı hamlelerle yiğitliğini konuşturan Hz. Hamza, Uhud Savaşı'nda içtiği şehadet şerbetiyle de şehitlerin efendisi olarak yüceltilmiştir.

Hz. Hamza'dan sonra Hz. Ali için de aslan benzetmesi yapılmıştır.

Hazreti Ali.

İslam'ın dördüncü halifesi olan Hz. Ali, İslam tarihinde farklı özelliklere sahip olması niteliğiyle önemli şahsiyetlerden biri olmuştur. Hz. Ali'nin lakabı Haydar-ı Kerrardır. "Haydar aslan, cesur ve yiğit adam anlamına gelirken Haydar-ı Kerrar, döne döne hamle yapan saldıran anlamlarını içermektedir." (Devellioğlu, 2000, s. 347).

Hz. Ali'ye atfedilmiş diğer vasıflar ise şunlardır: İlimle ilgili vasıflarını öne çıkarmak için kullanılan isimler, ilmin kapısı anlamında "Babül İlim", Allah'ın rızasını kazanmış anlamında "Murtaza", toprağın babası anlamında "Ebu Turab", Allah'ın velisi anlamında "Aliyyül Veliyullah", Allahtan korkan anlamında "İmamül Muttakim", evliyaların şahı anlamında "Şah-ı Evliya" ve mert olanların en büyüğü anlamında "Şah-ı Merdan"dır. Allah'ın aslanı anlamına gelen diğer bir adı ise "Şir-i Yezdan"dır (Dur, 2013 Akt., Karaoğlan, 2015).

Birçok millette güç, kuvvet, kahramanlık ve cesaret anlamları içeren aslan ikonografisi, Araplarda da bu gibi anlamlarla kullanılan bir imge olmuştur. Hz. Ali'ye bu sebeple "Haydar" denilmiştir. Haydar isminin Hz. Ali'nin adı mı yoksa lakabı mı olduğu bilinmemekle beraber bu ismin onun lakabı olduğu düşüncesi yaygındır. İsim olarak kullanılan rivayetlere göre, Hz. Ali'nin annesi ona Haydar adını vermiş diğer bir rivayette Hz. Ali, Hayber Gazası'nda bir şiir söylemiş ve o şiirde annesinin ona verdiği Haydar adını kullanmıştır. Lakap olarak kullanılan rivayetlere göre Hz. Ali bir aslan gibi döne döne ve yalnız başına ceylan sürüsüne dalar nitelikte düşmanın arasına dalar ve oradan galip çıkardı ("Haydar", 1994, s. 24).

Hz. Ali, İslam toplumlarında çeşitli inançlardaki guruplarda farklı şekilde yer edinmiştir. Bu inançların biri Bektaşi inancıdır. Bektaşi inancına göre İmam Ali, tanrının yeryüzündeki ortaya çıkmış halidir. Hatta aynı inançta bazen Hz. Ali'ye tanrılık da atfedilir. Bu

atıf, Hz. Ali'nin vefat ettiğinde kendi cenazesini kendisinin taşımasıyla desteklenmeye çalışılır (Ocak, 2014, ss. 270-272).

Bir vilayetnamede anlatıldığı üzere, bir gün Lokman-ı Perende, mektebe gelince Hacı Bektaş-ı Veli'nin sağında ve solunda oturan, ona Kurân-ı Kerim öğreten, mektebi nurlarıyla aydınlatan iki kişinin oturduğunu görmüştü. Lokman-ı Perende içeri girdiğinde bu iki zatın kaybolduğunu belirtir. Hacı Bektaş-ı Veli, Lokman-ı Perende'ye o iki kişinin kim olduğunu sormuştur. O da bu kişilerden sağındakinin iki cihan güneşi Hz. Muhammed Mustafa, solundakinin ise Allah'ın Aslanı olarak bilinen Hz. Ali'nin olduğunu belirtir. Bu iki zattan birinin kendisine zahir bilgisini, öbürünün ise batın bilgisini öğrettiklerini anlatmaktadır (Gölpınarlı, 1958, s. 5).

Alevi Bektaş-i geleneğinde inanılan Miraç hadiseleri bulunmaktadır. Bu hadiseler farklı şekilde anlatılmakla beraber, bilindik bir hadiseden Hz. Ali hakkında şu şekilde söz edilmektedir: Cebrail, Hz. Muhammed'i miraca çağırır, Hz. Muhammed, bir binekle miraca çıktıktan sonra binekten iner ve Cebrail, Hz. Muhammed'in belini bağlar. Hz. Muhammed, arş-ı alâdaki dergâhın kapısından içeri girmek isteyince önüne bir aslan çıkar. Hz. Peygamber, aslanın hareketlerinden korkar. Cebrail, parmağındaki yüzüğü çıkarıp aslana atmasını söyler. Hz. Peygamber de yüzüğünü çıkarıp aslana atar. Yüzüğü nişan olarak yutan aslan, sakinleşince Hz. Peygamber yoluna devam ederek miraca yükseltilir (Dönmez, 2010, s. 192-193).

Bu hadiseden sonra kırklar hadisesi cereyan eder. Kırklar hadisesi şöyle anlatılır:

Hz. Peygamber, Allah ile doksan bin kelam konuşur, bunlardan otuz bini hakikatli sır olarak Hz. Ali'de kalır, altmış bini ise Hz. Peygamber ile dünya yüzüne iner. Hz. Peygamber miraç dönüşünde bir kubbe görür ve ilgisini çeken bu kubbenin kapısına varır. Kapıyı tıklatır. İçerdekiler "kimsin? İsteğin nedir?" diye sorarlar. Hz. Peygamber de "ben peygamberim, açın kapıyı içeri gireyim." der. İçeridekiler ise "bizim aramıza peygamber sığmaz, git peygamberliğini ümmetine eyle." derler. Hz. Peygamber, oradan ayrılmak üzereyken Allah, O'na "var git o kapıya." der. Hz. Peygamber tekrar kapıya varınca, içerdekiler "kimsin?" diye sorarlar. O da "ben peygamberim açın gireyim. Mübarek yüzünüzü göreyim." der. Onlar da "bize hacet değildir." derler. Üçüncüsünde "hadim-ül fukarayım, bir yoksulum." deyince içeri buyur ederler. Hz. Peygamber, içeri girip onların sayıca otuz dokuz kişi olduklarını görür. Eksik olan Selman-ı Farisi'dir. Hz. Peygamber, Hz. Ali'nin yanına oturur ama o sırada onun kim olduğunu bilmemektedir. Oradakilerin yirmi ikisi erkek, on yedisi kadındır. Hz. Peygamber "siz kimsiniz?" diye sorunca "bizler kırklarız hepimiz bir cihetiz. Birimiz ne ise hepimiz oyuz." derler. Hz. Peygamber, ispatını (nişan) isteyince Hz. Ali kolunu uzatır ve neşter vurur. O anda hepsinin kolundan kan gelir. Dışarıda olan Selman' dan da kan gelir. Daha sonra Selman içeri

gelir ve bir üzüm tanesi getirip Hz. Peygamber'in önüne koyar ve bu tek üzümü kırklara dağıtmasını ister. Hz. Peygamber bunu nasıl yapacağını düşünürken; görünmeyen bir el (Cebrail), Selman'ın elindeki tek üzüm tanesini ezer. Bu şerbeti içen kırklar kendilerinden geçerler ve semah etmeye başlarlar. Bu sırada onlarla birlikte semah eden Hz. Peygamber'in imamesi (sarığı) yere düşer. Oradakiler imameyi kırka böler ve bellerine bağlayarak tennure (etek) yaparlar. Hz. Peygamber, kırklara pirlerini ve rehberlerini sorar. Onlar "pirimiz Şah-ı Merdan Ali, rehberimiz Cebrail'dir." derler. Bunun üzerine Hz. Peygamber, Hz. Ali'nin orada olduğunu anlar. Hz. Ali, Hz. Peygamber'in yanına gider. Hz. Peygamber de saygı ile ona yer gösterir ve Hz. Ali'nin parmağında miraca giderken aslanın ağzına verdiği yüzüğü görür (Atalay, 1994, Akt., Kalenderoğlu & Güray, 2019).

Alevi Bektaşi inancındaki miraç olayının tahlili şu şekilde anlatılmaktadır: Hatem-i Enbiya olan yüzüğün öbür adı Peygamberlik mührüdür. Peygamberimiz o yüzüğü aslana (Hz. Ali'ye) atmıştır ve aslan sakinleşerek Hz. Peygamber'in yolundan çekilmiştir. Bu olayda Hz. Peygamber'in son Peygamber olduğu peygamberlik makamının sona ererek velilik makamının başladığı ve Hz. Ali'ye manevi otoritenin geçtiği sembolleştirilmiştir. Hz. Ali'nin yedinci kat semada aslan suretine bürünmüş olması da divan edebiyatında aşık ve maşuk'un yan yana olması durumunu sembolize etmektedir (Kalenderoğlu & Güray, 2019, s. 149).

Şekil 132

Alevi Bektaşi Geleneğine Göre Anlatılan Miraç Sahnesi



("Alevice", t.y.)

Emevi Devleti.

Şekil 133

Emevi Devleti Haritası



(“Emeviler” t.y.)

Emevi Devleti’nin kısa tarihi.

Emevi Devleti 661 yılında kurulmuş olup 89 yıl hüküm sürdükten sonra 750 tarihinde sona ermiştir. Hz. Muhammed ve dört halifeden sonra kurulmuş olan bu İslam Devleti’nin kurucusu ise I. Muaviye’dir. 630’da İslamiyet’i kabul eden Muaviye, 640 yılında da Suriye valiliğine getirilmiştir. 661’de ise İslam halifesi olan Muaviye, daha sonra devletin merkezini Şam’a taşımıştır (Emeviler, 1983, s. 1163).

Emeviler Dönemi’nde İslam ülkesinin sınırları Orta Asya’dan Endülüs’e, yani İspanya’ya kadar ilerlemiştir (Delice, 1999, s. 299). Emeviler, kendilerinin karşısında bulunan guruplarla çeşitli şekillerde anlaşmazlığa düşmüştür. Hz. Ali ve onun yanında yer alan kişilerle hariciler, otuz yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde yürüttükleri gizli politikalar sonucunda Emevileri yıkmayı başarmışlardır (Yiğit, 2019, s. 15).

Emevi sanatındaki erkek imgeleri.

Emevi Devleti’nde sanat; dini mimari, sivil mimari ve askeri mimari etrafında toplanır (Yetkin, 1965, ss. 9-31). Emevilere ait saraylarda mozaik, bitkisel süsleme, insan figürleri ve freskolar[41] yapılmıştır.

[41] **Fresko:** “Yaş duvar sıvası üzerine, kireç suyunda eritilmiş madeni boyalarla resim yapma yöntemi” (İsimsiz, 2005, s. 717).

Emevilere ait olan sivil mimaride: Kuseyr-ı Amra, Mişatta, Kasrı-l Hayrı-l Garbi, Kasrü-t Tuba, Kasrul Harane ve Khirbet el Mefcer adında saraylar bulunur (Yetkin, 1965, ss. 19-31). Emeviler bu sarayların içerisine insan figürleri yapmıştır.

VIII. yüzyılda yapılmış olan "Kusyri Amra'nın" duvarlarına oldukça zengin freskolar yapılmıştır. Doğu Roma geleneğine bağlı yapılmış hükümdar resmi, taht salonunda yer alır. Bu hükümdarın yanında sıralanmış beş figür daha bulunur. Sarayın hamam tarafının kubbesine yıldız ve burç betimleri, çıplak kadınlar, insan ve hayvan resimleri yapılmıştır. Bu saraydaki freskoler; Hellenistik, Roma sanatı ve Geç Batı Antikitesi'ne, "Khirbet el Mefcer" Sarayı'ndaki fresko ve stukolar[42] da Sasani sanatına dayanır. "Kasrel Hayrül Garbi" Sarayı için de bu ifade geçerlidir (İnal, 1995, s. 15-16).

Şekil 134

Khirbet El Mefcer Sarayı'nda Halifeye Ait Heykel



(Tolar, 2011, s. 127)

Emevilerde VIII. yüzyıl ortalarında "Khirbet el Mefcer" Sarayı'nda bir heykel bulunmuştur (Berkli, 2011, s. 109) (Şekil 134). Bulunan heykelin halifeye ait olduğu düşünülür. Yüzünün çizimi ve giydiği kıyafetlerle doğuya ait çizgileri üzerinde barındıran heykel, Emevilerin muhtemelen Orta Asya ile olan irtibatları sayesinde oluşuğunu bize göstermektedir. Çünkü Araplarda, Bizans'ta (Doğu Roma) ve Sasanilerde pantolon giyme geleneği yoktu ve doğunun etkileri Erken Dönem'den başlayarak Ahameniş ve Sasani sanatına girmeye

[42] **Stuko (ştuko):** Alçı süsleme tekniğidir. Alçı, mermer tozu ve tutkalın karıştırılmasıyla yapılan, kurumadan üzeri şekillendirilebilen, duvar kaplamaları ve mimari dekorasyonda kullanılan bir çeşit karışımdır (Özkan, 2007, s 165).

başlamıştır. Bu sanat esas etkisini ise Abbasilerde göstermiştir (Berkli, 2011, s. 109). Heykel kırık parçalar halindedir ve heykelin saçlarının enseye kadar olduğu görülür. Kulağında da muhtemelen küpe vardır. Elbisesinin yakası yuvarlaktır ve bu elbiseye kıvrımlar verilmiştir.

Şekil 135

Kusey-i Amra'daki Altı Figür



A) B)

("Altı Kralın Tablosu", 2016).

Kusey-i Amra'daki Çöl Hamamı'nda XIX. yüzyıl sonlarına doğru "Alois Musil" adlı kişi silik olan bir resim görmüştür (Şekil 135 A, B). Gezilerin birinde Musil'e eşlik eden ressam Mielich, bu resmin bir kopyasını yapmıştır. "Resmin ikonografik bağlamı çoğu Yakın doğu aristokrasisine özgü eğlentilerden oluşan, saray yaşamını temsil eden çeşitli görüntülerdir." (Grabar, 2018, s. 70). Bu konular, sadece özel nitelikli resmedilişler değildir aynı zamanda yönetimin benimsendiği resmi anlatım açısından da değerlendirilmelidir. Orta apsiste hamama adını veren hükümdar, Doğu Roma ikonografisine uygun ve tahta çıkar şekilde betimlenmiştir (Grabar, 2018, s. 70).

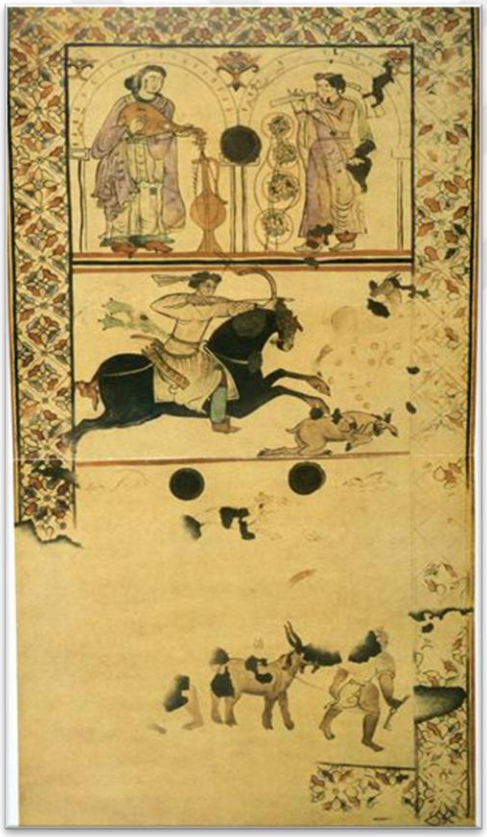
Freskte, üçü önde, üçü arkada altı adet hükümdarın simgelendiği belirtilmektedir. Figürlerin hepsi ayaktadır. Önde duran figürlerin hepsi birer elini sağa doğru -odanın arkasında oturan hükümdara taraf- uzatmıştır. Figürlerin çoğu baş kısımlarında yazılan Grekçe ve Arapça yazıyla tanımlanmıştır. Dört kişinin tanımlanması kesindir. Caesar, Bizans İmparatoru; Roderic, İspanya'nın Müslümanlarca fethinden önceki son Vizigot Kralı; Kısra, İran'ın Müslümanlarca fethinden önceki son Sasani imparatoru ve Negüs, Etiyopya kralıdır. Figürlerden Bizans ve Sasani İmparatorları ön sırada yer almaktadır. Vizigot ve Etiyopya

kralları ise arka tarafta verilmiştir. Diğer iki figürden öndekinin Çin İmparatoru, arkadakinin ise Türk kağanı olduğu ihtimali üzerinde durulmaktadır (Grabar, 2018, s. 70-71)[43].

İnal'a (1995) göre, bu freskte taht salonundaki hükümdar resmi Antik Bizans geleneğine bağlıdır. Bunun yanında sıralanan 6 figürden 4'ünün yanındaki Yunanca ve Arapça kitabeler burada; Bizans, Sasani, Vizigot ve Habeş krallarının betimlendiğini göstermektedir. Diğer iki şahsın ise Çin ve Hint hükümdarları olabilmeleri üzerinde durulmaktadır. Bu figürlerin her ne kadar İslamiyet'in yendiği hükümdarlar olduğu ileri sürülse de burada dünya hükümdarlarının tasvir edilmesi; Emevi hükümdarlarının kendilerini dünya hükümdarları ailesine mensup hissetmesi ve kendi hükümdarlarının meşruiyeti fikrini temsil etmesi, akla daha uygun bir yorumlama fikrini ortaya koymaktadır (s. 15).

Şekil 136

Kasrül Hayrül Garbi Sarayı'ndaki Bey Figürü



("İslamda Tasvir Yasağı ve Emevi Sarayları", 2009)

Kasrül Hayrül Garbi Sarayı'nda bulunan bir freskin (Demir, 2019) üç parçadan oluştuğu görülmektedir (Şekil 136). Üst kısımda iki kadın figürü vardır. Bunların biri ud, diğeri üflemeli bir çalgı çalmaktadır. Soldaki kadın ay yüzlü badem gözlüdür, saçları toplanmıştır ve yanağında

[43] **Ayrıntılı bilgi için:** Grabar. O. (2018). *İslam Sanatının Oluşumu* (1. basım), (Çev: Yavuz N.), Alfa Yayınları s. 70-72'ye bakılabilir.

zülüfleri bulunur. Kıyafeti dizlere kadar uzar, onun altına bol bir pantolon giymiştir. Her ikisi; üzerine yuvarlak yakalı ve kıvrımlı bir pelerin takmıştır. Sağdaki figürün de saçları topludur. Oda ay yüzlü ve badem gözlüdür. Üflemeli bir çalgı çalmaktadır. Kıyafeti entari şeklindedir ve beline kemer takmıştır. Kıyafetin altından şalvar giymiştir. Saç tarafından bir kumaş arkaya doğru uçuşur vaziyettedir.

Ortada bulunan figür, bir alp ya da hükümdar figürü olmalıdır. Figürün atının kuyruğu düğümlüdür. Kıyafeti ayaklarına kadar uzar ve dökümlüdür, alttan pantolonu gözükmektedir. Diz ve bilek arasına da dizçek takmıştır. Başında bir başlık bulunur ve bu başlıktan arkaya doğru uçuşan iki bez parçası dikkat çekmektedir. Bu bez parçaları onun soyluluğunu gösterir. Belinde ise oklarını koyacağı bir sadak bulunur. Atın ayağının altında bir hayvan figürü görülür. Ele alınan eserde bir av sahnesinin anlatıldığı söylenebilir.

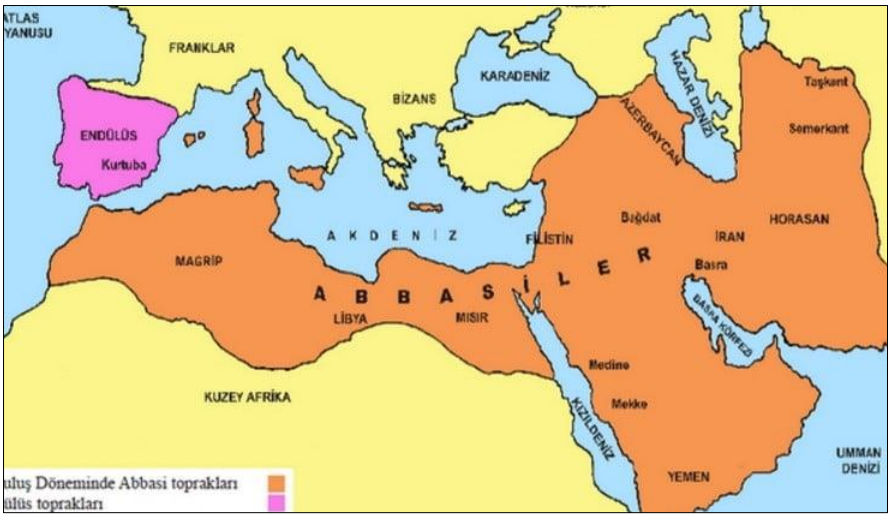
Freskin üçüncü yani alt kısmında, dizlerine kadar elbisesi olan ve belinde kemerle tasvir edilmiş bir erkek figürü görülmektedir. Bu figür boynuzlarından anlaşıldığı üzere ceylan gibi bir hayvanı avlamış, boğazına taktığı iple onu konaklayacağı yere götürmek istemektedir.

Kasrül Hayrül Garbi Sarayı'nda bulunan bu freskte, figürlere bakılarak görülen Avrasya üslubunun etkileri olmalıdır. Eserde ay yüzlü, badem gözlü yanağında zülüf olan kadın figürleri vardır. Kadın figürünün birinin elinde ud bulunmaktadır bu alet, Türklerde görülen bir çalgıdır. Freskin ortasında kuyruğu düğümlü at ve Türklere ait olan kıyafetle ava çıkan bir hükümdar tasviri olmalıdır. Bu da Avrasya üslubunun İslam ülkelerine kadar girdiğinin kanıtı olmalıdır.

Abbasi Devleti.

Şekil 137

Abbasi Devleti Haritası



("Abbasiler", t.y.)

Abbasi Devleti'nin kısa tarihi.

Abbasiler, Emevilerden sonra Hz. Muhammed'in amcası Hz. Abbas'ın soyundan gelenlerin kurduğu bir devlettir. 750 tarihinde kurulan bu devlet, 1258'e kadar Irak'ta varlığını sürdürmüştür. Abbasiler, 1261 ve 1517 tarihleri arasında ise Mısır'da halifelik kurmuştur (Abbasiler, 1983, s. 12).

Hz. Muhammed'in vefatından sonra halifelik makamına sırasıyla Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve son olarak da Hz. Ali seçilmiştir. Ancak, Hz. Ali'nin halifeliğini kabul etmek istemeyen Muaviye, üç ay sonra Şam'da kendini halife ilan etmiştir (Aktan, 1991, s. 614).

Kendilerinden olmayan Müslümanlara ırkçı bir yaklaşım sergileyen Emeviler, bu tutumlarından dolayı halkı Hz. Muhammed'in soyundan gelen Abbasilere yöneltmiştir. "750 yılında Abbasiler, Emevilere karşı ayaklanmış, üç yıl süren savaşların sonunda da halifeliğin kendilerine geçmesini sağlamışlardır." (Yıldız, 1988, s. 31).

Abbasi halifelerinin adayı Muhammed Bin Ali'nin ölümü üzerine, yerine geçen oğlu İbrahim, Abbasilerin gücüne güç kattı. Abbasilerin bu tavrından dolayı halkı ayaklandıran Ebu Müslim sayesinde, Emevi halifesi II. Mervan, İbrahim'i öldürttü. İbrahim'den sonra yerine kardeşi Ebul Abbas geçti. Daha sonra Mervan'ın taraftarlarıyla Abbasiler savaştı ve Abbasiler galip gelerek Mervan öldürüldü ("Abbasiler", 1978, s. 18).

Daha sonraki yıllarda Abbasiler, Emevilere galip geldi ve bu sayede Abbasi Devleti kurulmuş oldu. Halife Mensur Dönemi'nde Bağdat başkent olarak inşa edildi. Bu tarihten sonra Bağdat, dünyanın önemli kültür merkezlerinden biri haline geldi (Günay, 1999, s. 43).

Halife Harun Reşit zamanında Abbasi Devleti en geniş sınırlara ulaşmıştır. Harun Reşit'ten sonra halifelerin otoritelerinin zayıflaması ve devlet içerisinde başka devletlerin ortaya çıkması sonucunda Abbasi saltanatının zayıfladığı görülmektedir (Sala, 2012, s. 231).

Abbasi Devleti'nde sanat.

Abbasilerin yükseliş devrinde Mezopotamya'da siteler kurulmuştur. Bağdat, Rakka ve Samarra bunlardan bazılarıdır (Yetkin, 1965, s. 53). Samarra, Abbasi halifelerinin ikinci başkentiydi. Samarra halkı ise; Türkler, Ferganalılar, Horasanlılar ve Hazarlardan oluşuyordu (Esin, 1973, s. 283). Samarra'yı Halife Mutasım[44] kurdurmuş ve şehre Türk askerlerini yerleştirmişti. Bu sayede Samarra'da inşa edilen binalar ve yapılan eserlerin tarihlendirilmesi

[44] **Halife Mutasım:** Harun Reşid'in oğludur. El Mutasım'ın annesi Şebib'in kızı Küfe halkından bir Türktür ve adı Maride'dir (Kök, 2003, s. 7).

kolaylaşmıştı (İnal, 1995, s. 16). Dolayısıyla Orta Asya Avrasya üslup özellikleri, Abbasiler Dönemi'nde yoğun bir şekilde görülmüş, Orta Asya'dan köklerini alan süslemeler, Samarra binalarındaki bezemeleri, Mezopotamya'ya kadar taşımıştır (Cezar, 1977, s. 248).

Mutasım'ın Türkler için kurduğu Samarra şehrinde Türklerin yapmış olduğu süslemeler uzmanlar tarafından üç gruba ayrılır. Bu süslemelere A, B ve C üslubu adı verilmiştir (Eroğlu, 2016, s. 49).

Samarra'nın önemli saraylarından olan "Cevsakül Hakan-i Sarayı" 836 tarihinde Halife Mutasım tarafından yaptırılmış, Türkler tarafından inşa edilmiştir (Esin, 1973, s. 283). Samarra'da inşa edilen diğer bir saray ise "Balkuvara Sarayı"dır. Bu iki saray da stuko ve freskolar yapılmıştır (İnal, 1995, s. 16). Cevsakül Hakan-i duvar resimlerinde ve alçı oymalarındaki konu, teknik ve üslup, Varahşa, Pencikent ve Türk asıllı Maveraünnehir beylerinin saray resimlerine benzemektedir (Esin, 1973, s. 283). Cevsakül Hakan-i Sarayı'nda görülen içki şişesi taşıyan iki kadın resmi, yuvarlak yüzlü, badem gözlüdür. Bu kadınlar yanaklarındaki zülüflerle, ağız ve burun yapılarıyla, Uygur resim üslubuyla benzerlik göstermektedir.

Türklerin, Orta Asya'da meydana getirdikleri Türk resim üslubu ve bu üslubun etkileri sadece Ön Asya, Çin ve Orta Doğu'yla sınırlı kalmamış aynı zamanda Arapların bu yörelere yaptıkları fetihler sayesinde İslam dünyasında yankı uyandırmıştır. Dolayısıyla İslam dünyası, Hellenistik ve Roma sanatının etkisinden bağını koparmaya ve Türk resim üslubunu benimsemeye başlamıştır (Berkli, 2011, s. 116).

IX. yüzyılda Sicilya Palatina Mabedi'ne ve İtalya Cefalü Katedraline Fatimiler tarafından aktarılan Orta Asya Uygur-Türk resim üslubu, bu mabedlerin süslemelerinde kendini göstermiştir (Berkli, 2011, s. 117).

Abbasi sanat eserlerinde görülen erkek imgeleri.

Şekil 138

Cevsak-ül Hakani Sarayı'nın Taht Odasına Yapılmış Bir Alp Figürü



s

(Süslü, 2007, s. 375)

Cevsak-ül Hakan-i Sarayı'nın taht odasında bir alp resmi görülmektedir (Şekil 138). Bu resimdeki figür kaftan ve genişçe bir pantolon giymiştir. Ayrıca beline de kemer takmıştır. Savaş aleti olan yay ve oku da sırtında taşıdığı görülmektedir. Avladığı bir hayvanı omuzlarına alıp götüren alpin üzerine giydiği kıyafet zırh olabilir. Alpin, yüzü yuvarlak olarak Uygur yüz şeklinde tasvir edilmiştir.

Orta Asya'da Türkler arasında çok eski bir gelenek vardır. Bu gelenek, seferden dönen kahramanların kutsal ya da yarı kutsal sayılan mekânlara, yanlarında getirdikleri, avladıkları ya da kurban ettikleri dağ keçisi, koç postu ve boynuzlarını bırakma geleneğidir (Esin, 1997, Akt., Berkli, 2014). Bu gelenek günümüzde Anadolu ve Balkanlarda Alevi-Bektaşi tekkelerinde görülmektedir. "Anadolu'da pek çok yatırda görülen koçboynuzunu ve postunu asma geleneği, bilhassa ziyaret olarak kabul edilen yarı kutsal mekânlarda kesilen koçların, bu geleneğin bir sonucu olarak, evlerde veya türbelerde günümüzde de asılarak sergilenmekte ve bulunduğu yere uğur getirdiğine inanılmaktadır." (Berkli, 2014, s. 68).

Sicilya Mabedleri'nde görülen erkek imgeleri.

Şekil 139

Sicilya Palatina Mabedi'nin Tavan Süslemelerindeki Erkek Figürü



("Cappela Platina", 2015)

Sicilya Palatina Mabedi'nin tavan süslemelerinden bir resim göze çarpmaktadır (Şekil 139). Resmin ortasında bağdaş kurarak oturan bir figür bulunur. Aynı zamanda bu figür bir elini dizine koymuş diğer eliyle de kadeh tutmaktadır. Bu oturuş biçimi, Türk alp ve hükümdarlarına ait ikonografik bir oturuş biçimidir. Figür, ay yüzlü, bedem gözlü ve kemani kaşlıdır. Yanaklarına ise zülüfler dökülmüştür. Bu özellikler Uygur resim sanatındaki özelliklerdendir. Ayrıca bu figürün iki kaşının ortasında Buda'nın iki kaşının ortasında görülen urna motifi gibi bir süs yer almaktadır. Başına kutsal bir insan olduğunu belirtmek için hale yapılan figürün, kıyafetinin kollarında soyluluk alameti olan tirazlar, belinde ise kemer bulunmaktadır.

Şekil 140

Carpella Platina Mabedi'nde, Ahşap Tavan Süslemesindeki Figürler



(Berkli, 2011, s. 116)

Carpella Platina Mabedi'ndeki ahşap tavan süslemesinde (Berkli, 2011, s. 116) (Şekil 140) ortada bağdaş kurarak oturur vaziyette bir figür ve onun yanında ayakta duran iki figür bulunur. Ayakta duran soldaki figürün sağ elinde bir kadeh sol elinde ise Cevsakül Hakan-i Sarayı'nda içki taşıyan kızların elindeki içki kabının benzeri görülür. Başında hale olan bu figür, ay yüzlü ve bedem gözlüdür. Yanaklarında ise zülüfleri bulunur. Sağdaki figürün yüz özellikleride soldakine benzerdir. Ortadaki figür bir elinde kadeh bir elinde yaprak tarzı bir şey tutmaktadır. Bu görüntü bize Uygurlar'ın Buda'ya sunmak için ellerinde tuttukları lotusları hatırlatmaktadır. Ayrıca figürün başında bulunan üç dilimli taç Orta Asya'da ya Umay Ana'yı ya da üst düzey yönetici ve kamların taktıkları tacı hatırlatmaktadır. Figürün giydiği kaftanın kollarında da yine soyluluk alameti tirazlar yer alır. Figürün beline ise bir kemer takılıdır.

Karahanlılar.

Şekil 141

Karahanlı Devleti Haritası



(Uslucan, 2018)

Karahanlı Devleti'nin kısa tarihi.

Karahanlılar 840 tarihinde Bilge Kül Kadir Han tarafından kurulmuştur. Başkenti Balasagun'dur. Karahan kelimesi, devleti kuran boy mensuplarının isimlerinde geçen, kuvvetli manasındadır. Devlet, Aral Gölü'nün doğusu ile Tanrı Dağları arasındaki verimli topraklara yerleşmiştir. Önceleri Şamanizm, Maniheizm, Zerdüşlük ve Hristiyanlığı benimseyen Karahanlılar, X. yüzyılda İslamiyet'i kabul etmiştir (Çeşmeli, 2007; Genç, 2002; Akt, Öztürk, 2020, s. 37). Karahanlı Devleti, 1042'de içerisinde bulunduğu hanedan kavgalarından dolayı ikiye bölünmüş, daha sonra yıkılma sürecine girmiştir (Özaydın, 2001, ss. 406-411).

Karahanlı Devleti'nde sanat.

Karahanlılar İslamiyet'i kabul eden ve Asya'da kurulan ilk Türk devletidir (Berkli, 2011, s. 80). Karahanlıların sanatı, kendinden önce kurulan Türk devletlerinin sanatlarıyla benzerlik göstermektedir.

Karahanlılarda mimari başta olmak üzere birçok sanat dalında yapılan çalışmalar göz doldurmaktadır. Türk-İslam sanatının ilk örneklerinin verildiği Karahanlılarda İslamiyet'in etkisiyle eserlerde figürlere pek fazla rastlanılmamaktadır (Salman, 2013, s. 240).

Karahanlı sanatında görülen erkek imgeleri.

Karahanlılar, İslamiyet'i kabul ettiklerinden dolayı hayat tarzlarında birtakım faklılıklara gitmiştir. Karahanlıların giyim tarzlarında ise çok fazla bir değişiklik yaşanmamıştır. Bunun sebebi İslamiyet'ten önceki Türk Devletleri'nin giyim tarzlarının İslami Dönem giyim tarzına aykırı olmamasıdır. Karahanlılarla ilgili elde edilen sanat eserlerinden bu durumun varlığı anlaşılmaktadır. Karahanlılardan ziyade Gazneliler ve Selçuklularda da aynı giyim tarzının devam ettiği görülmektedir (Salman, 2013, s. 240).

Karahanlılarda erkek figürleri Kazakistan ve Maveraünnehir'de ortaya çıkan aynalarda görülmüştür. Aynaların üzerinde görülen atlı avcı ikonografileri Selçuklularda hatta Orta Asya eserlerinin üzerinde de ele alınmıştır. Esin'e göre, Karahanlı aynaları üzerinde yer alan atlı avcı figürleri, Uygur ve Hotan sikkeleri ile Uygur ve Hotan resimlerinde görülen atlı figürler ile yakından ilişkilidir (Erginsoy, 1978, s. 178).

Şekil 142

Tunç Ayna Üzerindeki Avcı Figürü



(Esin, Akt., Salman, 2013)

Hermitage Müzesi'nde olan, Kuzeybatı Türkistan'da bulunan, tunç aynada (Erginsoy, 1978, s. 178; Esin, 1978; Akt., Salman, 2013) (Şekil 142), Karahanlılara ait, üzerinde atına binmiş ve elinde bir savaş aleti bulunan erkek figürü betimlenmiştir.

Aynada at üzerinde bir hükümdar bulunur. Hükümdar, sol elinde bir kargı tutmaktadır. Başında fese benzeyen bir başlık bulunan hükümdar, uzun kaftan ve çizme giymiştir. Ayrıca

bu kaftan kemerle detaylandırılmıştır (Erginsoy, 1978; Esin, 1978; Genç, 2002; Akt., Salman, 2013). Hükümdarın başında hale motifi bulunur.

Şekil 143

Tunç Ayna Üzerindeki Avcı Figürü

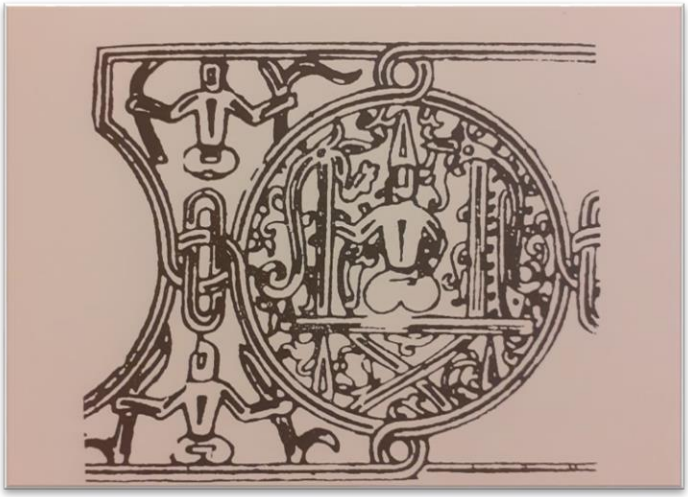


(Kaşkarlı Mahmut, 1985, Akt., Salman, 2013)

Karahanlılara ait başka bir ayna, tunçtan yapılmıştır. Aynanın üzerinde atlı av sahneleri görülür (Şekil 143). Karahanlı aynalarının ilk tiplerine Kazakistan'da ulaşılmıştır. Kazakistan'da ele geçen aynalar, X. ve XI. yüzyılla tarihlendirilir ve aynalarıda sap mevcuttur (Erginsoy, 1978, ss. 177-178). Bu aynalar Selçuklu sanatında oluşturulmuş aynalara öncülük etmektedir (Erginsoy, 1978, s. 178). Ayna üzerinde, atına binmiş, sol elinde doğancı bir kuş tutan ve tulga takmış hükümdar simgelemektedir (Esin, 1978, Akt., Salman, 2013).

Şekil 144

Mürekkep Hokkası Üzerindeki Hükümdar Tasviri



(İndirkaş, 2002, s. 135)

Karahanlılara ait olan eser, tunçtan yapılmış bir mürekkep hokkasıdır ve Munçak Tepe'de bulunmuştur (Salman, 2013, s. 242) (Şekil 144). Eser üzerinde iki ejderha arasında Kaşkarlı Mahmut'un "sukarlaç börk" olarak isimlendirdiği baş kısmı sivri keçeden yapılmış bir başlık takan ve bağdaş kurarak oturan bir hükümdar tasviri yer almaktadır. Hükümdarın kıyafeti aynı zamanda önden kapanan ve belinde kemeri olan kaftandır (Kaşkarlı Mahmut, 1985, Akt., Salman, 2013). Hükümdar sol elini bacağına koymuş, sağ eliyle muhtemelen oturduğu tahtın direğini tutmaktadır. Hükümdar tasvirinin oturuş şekli Türk alp ve hükümdar ikonografik oturma şekli olan bağdaştır. Sol alt ve üst tarafta bulunan iki figür yine bağdaş kurarak oturmaktadır.

Şekil 145

Seramik Üzerindeki Erkek Figürü



(İndirkaş, 2002, s. 136)

Munçak Tepe'de bulunan Karahanlılar Dönemi'ne ait seramik kabın (Salman, 2013, s. 242) (Şekil 145) üzerine bir insan figürü yapılmıştır. Figürün başında üç dilimli taç bulunmaktadır. Kıyafeti muhtemelen V yakalı ve belinde kemeri olan bir kaftandır. Figürün yüz şekli yuvarlartır, gözleri ve burnu nokta halinde tasvir edilmiştir.

Şekil 146

Semerkant Sarayı'nın Duvarına Yapılmış Türk Savaşçısı



(Karev, 2011, s. 150)

Semerkant Sarayı'nda bulunan, elinde ok ve yay tutan, Türk savaşçının abidevi tasvirinin büyüklüğü yaklaşık 2.6x1.6 m'dir (Şekil 146). Eserde savaşçının saçı, üç parça halinde örüklü ve uzun olarak tasvir edilmiştir. Kafasındaki başlık ise muhtemelen keçeden yapılmıştır ve orta taraftan yukarı doğru sivrilerek çıkmaktadır. Başlığın etrafını süsleyen bir kumaş parçası mevcuttur. Bu parçaya motifler yapılmıştır. Figürün sol elinde bir ok, sağ elinde de bir yay vardır (Karev, 2011, s. 123).

Şekil 147

Aslan Tigin Dönemi'ne Ait Sikke



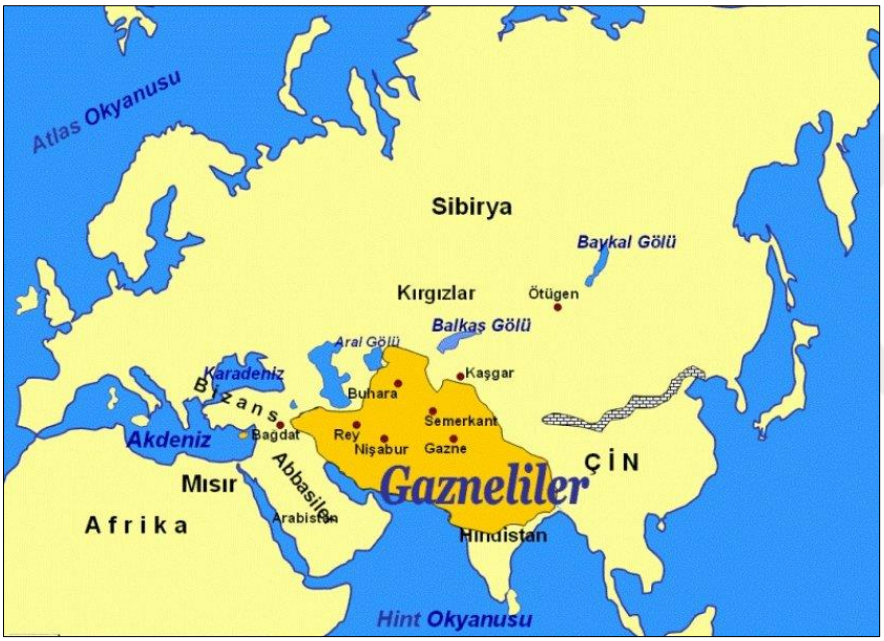
(Bilgili, 2020a, s. 27)

Karahanlı hükümdarı Aslan Tigin Dönemi'ne ait sikkede güneş başlı insan yer almaktadır (Şekil 147). Türkler iç içe geçen Arap harflerini runik alfabe gibi birbirinden ayırıp kûfi yazıyı icat etmiştir. Bunun yanı sıra Erken Dönem'de kullanılan kün-ay damgası Arap harflerine uyarlanmıştır (Bilgili, 2020a, s. 27). Erken Devir Türk sanatında güneş yani kün figürü genellikle hükümdarı simgelemektedir. Sikke üzerine yapılan güneş motifinin içerisine bir insan yüzü yapılmıştır. Bu da hükümdarın kendisi olabilir.

Gazneliler

Şekil 148

Gazneli Devleti Haritası



("Gazne Devleti", t.y.)

Gazneli Devleti'nin kısa tarihi.

Gazneliler Horasan Afganistan ve Kuzey Hindistan sınırları içerisinde kurulan, kuruculuğunu Alp Tigin'in üstlendiği merkezi Gazne olan Müslüman-Türk devletidir. Alp Tigin'den sonra devletin başına Sebük Tigin geçmiştir. Sebük Tigin devleti Toharistan, Zebulistan, Gur ve Belucistan'a kadar genişletmiş ve Hindistan'a seferler düzenlemiştir. Sebük Tigin'den sonra başa geçen oğlu Mahmut, çok yönlü devlet yönetimi ve Hindistan'a yaptığı seferlerle adını duyurmuştur (Yüksel, 2001, ss. 80-82).

Gazneli Mahmut, Hindistan'a on yedi sefer düzenlemiş, Hindistan'ı egemenliği altına alarak Türklerin idaresinde İslamlaştırmıştır. İlk defa sultan ünvanını kullanan Gazneli Mahmut Dönemi'nde, Harezm ve Sistan fethedilmiş, Gurlular ile savaşlar yapılmış, Horasan'ın ele geçirilmesi için de Karahanlılar ile mücadele edilmiştir. Horasan ve Harezmi alan Sultan

Mahmut'un ölümünden sonra yerine geçen oğlu Sultan I. Mesut zamanında Karahanlılar, Harzemşahlar ve Selçuklularla mücadeleye girilmiştir. Çağrı Bey'e iki kez yenilen Sultan Mesut, Tuğrul Bey ile yaptığı Dandanakan Savaşı'nı kaybederek devleti yıkılma sürecine sokmuştur. Sultan Mesut'tan sonra saltanat mücadelelerinin baş göstermesi sonucunda Gazneli Devleti yıkılmıştır (Yüksel, 2001, ss. 82-83; Aslanapa, 2005b, s. 43).

Gazneli Devleti'nde sanat.

Gazne, küçük bir şehirdi. Bu şehri Gazneliler Asya'nın en büyük kültür merkezlerinden biri yapmıştır. Gazneli Sultan Mahmut, Gazne'de alimleri sarayda görevlendirmiş, kütüphane ve medreseler imar ettirmiştir. Hint ve İslam dünyası ortasında olan Gazne, Büyük Selçuklu, Hindistan ve Türk-İslam sanatına temel olmuştur (Aslanapa, 2005b, s. 43)

Gazneli sanatındaki erkek imgeleri.

Gaznelilerde de Karahanlılar gibi figürlü sanat eseri azdır. Figürlerin az olma sebebi İslamiyet'e bağlanabilir. Gaznelilerde kıyafet özellikleri ise Leşker-i Bazar ve Sultan Mesut Sarayı'nda bulunmaktdır (Salman, 2013, s. 246).

Leşker-i Bazar şehri Afganistan'ın güneybatısında kurulmuştur. Kurucusunun Sebük Tigin olduğu tahmin edilmektedir. Şehir, âskeri açıdan geliştiği için kışla ve saraylar göze çarpmakta, yapısı itibariyle de Samarra'yı hatırlatmaktadır. Saray, tarihte ilk kez Gurlular, ikinci kez ise Moğallar tarafından tahribata uğramıştır (Avcı, 1997, s. 142).

Leşker-i Bazar Sarayı'nın duvarına çizilen figürler ele alındığında, sarayın kabul ve tören salonlarına yapılmış asker motiflerinin, göz doldurduğu söylenebilir. Taht salonunda yapılan figürlerin; vücudu önden, ayakları ise yandan görünür vaziyettedir. Figürler üzerlerine uzun ve renkli kaftanlar, çizmeler ve bol pantolonlar giymiştir. Kaftanlar soldan sağa doğru kapanarak ayak bileklerine kadar uzanır. Bellerinde kemerler bulunan asker figürlerinin ellerinde omuzlarına dayadıkları silahlar görülür.

Leşkeri Bazar Sarayı'nın resimlerinin, Uygur freskolarına benzediği ve burada tasviri yapılan kişilerin Gazneli Mahmud'un askerlerini temsil ettiği ileri sürülmektedir ("Leşker-i Bazar Sarayı", 2017).

Leşker-i Bazar Sarayı'ndan başka ele alınan diğer bir saray da Sultan III. Mesut (Gazne) Sarayı'dır. Bu sarayda mihraplardan birinin üst kısmına sultanın adı ve bir tarih yazılmaktadır. Bu saray bazı özellikleriyle Leşker-i Bazar Sarayı'ndan daha gelişmiştir. Saray içerisindeki bazı kısımlara insan figürleri tasvir edilmiştir (Salman, 2013, s. 252).

Şekil 149

Leşkeri Bazar Sarayı'ndaki Asker Figürleri



A)



B)

("Leşker-i Bazar Sarayı", 2017)

Leşkeri Bazar Sarayı'nda öne çıkan duvar resimlerinden biri de tempera[45] tekniğiyle yapılmış, gerçek insan boyutunda olan güney sarayının taht salonunda bulunan figürlerdir (Şekil 149). Sultan Mahmud'un hassa ordusunu anlattığı ileri sürülen asker figürlerinin, 44 tane olduğu bilinir. Sarayda toplam figürlerin ise 60 ya da 70 olduğu ileri sürülmektedir (Cezar, 1977; Çoruhlu, 1984; Merçil, 2002; Öney, 1984; Akt., Salman, t.y.) (Şekil 149 A, B).

Eserdeki askerler; beyaz, kırmızı ve mavi renkli, sağdan sola doğru kapanan, ayak bileklere kadar uzayan kaftan giymiştir. Kaftanın kollarında soyluluğu işaret eden tirazlar bulunur. Ayrıca kaftanların beline yine rütbeyi işaret eden plakalarla süslenmiş kemerler takılıdır. Figürler ellerinde savaş aleti tutmaktadır. Ayaklarına ise çizmeler giymişlerdir. Askerlerin yüzleri fazla belli olmamakla beraber yuvarlak olarak tasvir edilmiştir.

[45] **Tempera Tekniği:** Bu teknik, "Genellikle suyla seyreltilmiş yumurta sarısı ile karıştırılmış mineraller veya bitkilerden elde edilen pigmentlerle hazırlanmaktadır. Bu teknik ile yapılan resimlerde form oluşturmak için; ince fırça darbelerinin özenli bir şekilde uygulanması gerekmektedir." (Ersoy, 2019, s. 100).

Şekil 150

Gazne Sarayı'ndaki Asker Figürleri



(Süslü, 2007, s. 374)

Leşkeri Bazar sarayından sonra ele alınan saraylardan bir diğeri de Sultan III. Mesut sarayı yani Gazne Sarayı'dır. Bu saraydaki figürler klasik Türk tipiyle ele alınmıştır. Dans eden kadın figürleri ve asker figürlerinin bulunduğu bu sarayda mermer üzerine kabartmadan yapılmış Türk askeri motifleri bulunur (Salman, t.y., ss. 117-118) (Şekil 150).

Gazne Sarayı'ndaki bu kabartmada askerlerin kaftanı ayak bileklerine kadar uzar, belinde ise kemerler bulunur. Figürün yüzü yuvarlak, gözleri badem şeklinde olup ağzı ve burnu ise küçüktür. Başında bir başlık olan figürün muhtemelen ayaklarında da çizme vardır.

Şekil 151

Gazne Sarayı'ndaki Asker Figürleri



(Öney, 1984, Akt., Salman, 2013)

Eser Gazne Sarayı'nda bulunan, figürlü mermer kabartma (rölyef) dır. Bu rölyefler, sütun başlığı içerisinde betimlenmiş bir askeri ele almaktadır (Öney, 1984, Akt., Salman, 2013) (Şekil 151).

Asker figürünün başında bir başlık bulunur, elinde ise bir savaş aleti tutmaktadır. Bu savaş aletini omzuna dayamıştır, üzerinde uzun kollu ve muhtemelen ayak bileklerine kadar uzanan bir kaftan bulunmaktadır. Belindeki kemerlere ise soyluluk alameti olarak madeni plakalar asılmıştır (Gündoğdu, 1979; Öney, 1984; Süslü, 1989; Akt., Salman, 2013).

Şekil 152

Sultan Mahmud'un Hilat Giyme Töreni



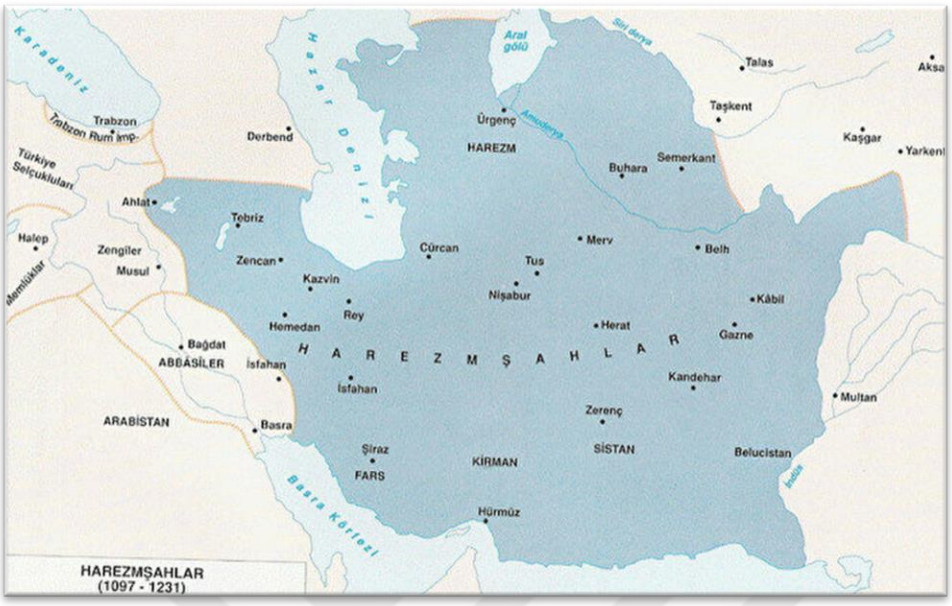
(Akkuş, t.y.)

Gazneli Matmud'un tasvir edildiği bir eserde, hükümdar taht üzerine çıkmıştır. Hükümdarın başlığı üç dilimlidir (Şekil 152). Üzerinde mavi ve sarı desenli kıyafet vardır. Kıyafetin üzerinde ise yakalı ve kırmızı şeritli bir kaftan (hilat) görülür. Hükümdar ayaklarına çizmeler giymiştir. Hükümdarın etrafındaki kişilerin kıyafetleri ve bazılarının da başlıkları birbirinden farklıdır. Ayrıca bu resimde Sultan Mahmut ay yüzlü ve badem gözlüdür, saçları ise uzun ve örüklüdür.

Harzemşahlar

Şekil 153

Harzemşah Devleti Haritası



(Reşid, 2023)

Harzemşahlar'ın kısa tarihi.

İslamiyet'ten önce Harizm bölgesine hâkim olan emir, vali ve hükümdarlar Harzemşah unvanını kullanmışlardır. Harzemşahlardan önce Harizm bölgesinde Afrioğulları, Memuniler ve Altuntaşoğulları bulunmaktadır. Tuğrul Bey zamanında Selçuklu hâkimiyetine giren Harizm'i, Sultan Alparslan çıktığı Mangışlak Seferi'nden sonra oğlu Ayaz'a vermiş olsa da burası Alparslan ve Melikşah Dönemi'nde mahalli reislerce seçilen valiler tarafından yönetilmiştir. Daha sonra Selçuklular adına bölgeyi idare eden Harzimşah Kutbuttin Muhammed Harizm, bölgeye vali tayin edilmiş ve devleti kurmuştur. Devlet, kurulduktan sonra birçok badire atlatmış ve başına çeşitli hükümdarlar geçmiştir. Bu sırada Harzemşahlar, Moğol istilasına uğramıştır. Harzemşahların hükümdarı Celaleddin Harzemşah, Moğolları bozguna uğratmıştır. Sonraları Anadolu Selçukluları ile de arası bozulan Celaleddin Harzemşah Yassıçimen Savaşı'nda Anadolu Selçuklu Devleti'ne yenilmiştir. Bu yenilgiden sonra Harzemşah Devleti zayıflayarak yıkılma sürecine girmiştir (Taneri, 1997, ss. 228-231).

Büyük Selçuklu Devleti.

Şekil 154

Büyük Selçuklu Devleti Haritası



("Büyük Selçuklu Devleti Haritası", t.y.)

Büyük Selçuklu Devleti'nin kısa tarihi.

İran'ın doğusunda Gaznelileri mağlup eden Tuğrul Bey, Batı İran'da Büveyhoğulları'nı da yener ve Acem ve Arap bölgelerini alarak İsfahan'a ve Bağdat'a girer. Tuğrul Bey'in yeğeni Çağrı Bey'in oğlu Alparslan, Malazgirt Savaşı'nda Doğu Roma'yı yenerek Anadolu'yu Türkleştirir. Sultan Melikşah zamanında Büyük Selçuklu Devleti en parlak dönemini yaşamıştır. İran, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu Selçuklu himayesine girmiştir. Sultan Melikşah'ın ölümünden sonra İran, Melikşah'ın oğullarına kalır. Melikşah'ın oğlu Sultan Sencer Oğuzların ayaklanmalarıyla uğraşır ve devlet zayıflayıp Harzemşahlar tarafından yıkılır (Yetkin, 1965, s. 87).

Büyük Selçuklu Devteti'nde sanat.

Büyük Selçuklu Devleti yerleşim olarak İran coğrafyasındadır. Bu coğrafya tuğla ve stuko süsleme geleneğine sahiptir (Ögel, 1966, s. 3). Selçuklu sanatında, saray hayatına ait eğlenceler, spor, savaş ve av müsabakaları, taht sahneleri, sultan figürleri, destan ve edebiyat temalı konular, aşk sahneleri, raks, dans, içki, çalgı aletleri, sürek avı sahneleri ve çevgan (polo)[46] oyunları ele alınmıştır. Bu sahnelerden farklı astrolojiyle ilgili ve kam kültüründe etkili

[46] **Çevgan-Çöğen-Polo:** Eski çağlarda savaş olmadığında çeşitli spor aktiviteleri yapılırdı. Bu aktivitelerde insanlar kendilerini bedensel ve zihinsel aktivitelere hazırlardı. Orta Asya Türk Devletleri'ndeki alplik geleneğinde de sporun yeri kaçınılmazdır (Eyduran, 2009, s. 84). Farklı dillerde başka adla anılan oyun, Türkçede çevgan adıyla, günümüzde ise polo, atlı hokey oyunu şeklinde yer almıştır. Bu oyunda kullanılan malzeme ucu kıvrık eğri değenektir. Emevilerde ve Abbasilerde de görülen çevgan oyununa Türklerde Orhun Abideleri'nde rastlanmaz

olan griffon, çift başlı kartal, siren[47] ve sfenks[48] gibi doğa üstü güce sahip olduğuna inanılan varlıklar da tasvir edilmiştir (Öney, 2007, s. 62).

Rölyeflerde; Selçukluların günlük yaşamlarını, süvarileri, spor ya da dansları ve giysilerini anlatan olayları görmek kaçınılmazdır. Bu olayların kökeni Orta Asya Uygur sanatına dayanmaktadır. Kolları kısa olan kaftan; kemer, pantolon ve çizme Selçukluların ortak giysileridir. Tekli, çiftli süvari, av güreş veya dans sahneleriyle tezyinlenmiş rölyefler, Avrupa ve Rusya'daki müzelerde sergilenmektedir (Aslanapa, 2005b, s. 309). Selçuklu kıyafetlerinin görüldüğü eserler minyatür, çini-seramik kaplar, madeni eşyalar, freskler, alçı ve taş kabartmalardır. Bu kıyafetler ayrıca heykellerin üzerinde de tasvir edilmiştir (Salman, 2013, s. 259).

Selçuklu kıyafetleri, Göktürk kıyafetlerine benzer niteliktedir. Kaftanlar ayak bileğine kadar uzamankatdır. Kıyafetlerin az bir kısmı ise Uygur beylerinin giyim şekliyle benzerdir (Salman, 2013, ss. 259-260). Selçuklularda görülen yüz biçimi ise Uygur sanatında görülen yüz biçimidir. Bu yüz biçimleri ay yüzlü, badem gözlü, minik ağızlı ve burunlu kişileri temsil eder (Yılmaz, 1992, Akt., Büyükçanga-Eren, 2006). Ayrıca Büyük Selçuku sanatındaki erkeklerin taktığı takılar da eserlere yansıyan özelliklerdendir (Yılmaz, 1992, Akt., Büyükçanga-Eren, 2006).

Selçuklu çini ve seramiklerindeki erkek imgeleri.

IX. yüzyılda Abbasi Devleti, Orta Asya'dan getirttiği Oğuz Boyları ile Bağdat yakınlarında Samarra adında bir şehir inşa etmiştir. Orta Asya üslubu bu sayede İran'a gelerek Selçuklu Devleti ile beraber İslam sanatına yeni bir soluk kazandırmıştır. İlk kez Abbasi sanatında, lüster seramiklerde Orta Asya üslubundaki kaftanlı, bağdaş kurup oturan, tiraz ve börk kullanan hükümdarların tasvirleri yapılmış ve bu tasvirler Selçuklu seramiklerinde de ana konu haline gelmiştir (Atasoy, 1970, Akt., Öney, 2007).

ancak Karahanlılarda, Kutadgu Bilig'de, çöğen adıyla yer alır. (Bkz. Yusuf Has Hacip, *Kutadgu Bilig,* (çev: Reşit Rahmeti Arat), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008, 2. Baskı, s. 498). Çevgan oyunu, Memlüklerde ve Anadolu'da da Selçuklular tarafından oynanmıştır ancak Osmanlı'da oynandığı tam olarak bilinmemekle beraber yapılan şenliklerde çeşitli spor aktiviteleri yer almıştır (Kahraman, 1995; Lugal, 1993; Tekin, 1998; Akt., Eyduran, 2009).

[47] **Siren:** Türk sanatında; bekçi, koruyucu ve tılsımlı bir yaratık olarak karşımıza çıkan siren, İslamiyet ile beraber başta el sanatlarında olmak üzere Anadolu'da sıklıkla kullanılmıştır. Sirenler yapılara koruyucu, uğur ve talih getirici görevler yüklenmiştir (Sayın-Alsan, 2017, s. 216).

[48] **Sfenks:** Kadın başlı aslan vücutlu heykel (İsimsiz, 2005, s. 1345) ya da hayali yaratıktır.

Şekil 155

Selçuklu Minai Tabağında Bulunan Erkek Figürü



(Anonim, 2013, s. 220)

David Samling Müzesi/Kopenag da olan, XII. ve XIII. yüzyıllarda İran'da yapılmış minai teknikli eserde, (Anonim, 2013, s. 220) (Şekil 155) bir erkek ve bir kadın figürünün karşılıklı oturduğu görülmektedir.

Ele alınan Selçuklu seramiğinde kadın ve erkek figürün yüz şekli Uygur sanatından itibaren tasvir edilen ay yüzlü ve badem gözlü denilen tiptedir. Figürlerden kadın ve erkeğin saçları uzun ve örüklüdür. Kollarınında soyluluğu simgeleyen tirazlar başlarında ise taşlı taçlar bulunur. Kaftanları ayak bileklerine kadar uzanır. Figürlerin beline muhtemelen kemerler takılıdır ve oturuşları bağdaş şeklindedir. İki figürün de başında önemli kişiler olduklarını belirten haleler mevcuttur.

Şekil 156

Selçuklu Sırüstü Tabağında Bulunan Erkek Figürü



(Anonim, 2013, s. 30)

Metropoliten Museum of Art'da bulunan, 1187 tarihinde Sava'da yapılmış bir Selçuklu tabağında sırüstü teknik kullanılmıştır (Anonim, 2013, s. 30) (Şekil 156). Tabakta hükümdarın karşısında ve arkasında bazı kişiler görülür. Kişilerin başlarında doğu kökenli başlıklar yer almıştır. Hükümdarın başlığının ön kısmı yukarı doğru kalkmıştır ve kürkten yapılmıştır. Tabaktaki figürlerin saçları uzun, ortadan ayrılmış ve örüklüdür, alın kısımlarına kahkül gibi saçlar bırakılmıştır. Figürlerin kollarının pazu kısmında ise tirazlar vardır (Atasoy, 1971, s. 113). Ayrıca hükümdarın karşısında olan ve hükümdar kadar büyük gösterilen kişinin, devletin yüksek mertebesinde bir kişi olduğu ileri sürülebilir (Anonim, 2013, s. 30).

Şekil 157

Selçuklu Minai Çinisindeki Erkek Figürü



(Öney, 1987, s. 41)

Freer Galery of Art Müzesi'nde olan, İran'da yapılmış, çapı, 18.5 cm olan minai çinide (Öney, 1987, s. 41) (Şekil 157) on iki kollu yıldız içerisinde, atına binmiş tek başına bir erkek figürü görülmektedir. Figürün başında bir başlık vardır. Figür, ay yüzlü ve badem gözlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Saçları uzun ve örüklüdür. Kollarında soyluluk sembolü tirazlar belinde ise kemer bulunur. Kaftanı V yaka şeklindedir. Ayağına ise çizmeler giymiştir. Figürün kaftanının renginin mavi oluşu Erken Devir Türk sanatında karşılaşılan göğün renginin belirtilmesi olabilir.

Şekil 158

Selçuklu Minai Seramiğindeki Erkek Figürü



(Anonim, 2013, s. 42)

Berlin Pergamon Müzesi'nde olan, İran ya da Afganistan'da yapılmış minai Seramik (Anonim, 2013, s. 42) (Şekil 158) de üç figür görülmektedir. Muhtemelen saray erkânı içinde sultanın eşi, ya da sarayın önde gelenlerinden biri hastalanmıştır ve yine onu sarayın içinden biri tedavi etmektedir. Eserde görülen figürler ay yüzlü ve hafif çekik gözlü olarak betimlenmiştir. Başlarında gösterişli başlıklar vardır. Figürlerin kıyafetleri uzun kaftan şeklindedir, kollarında tirazlar bulunur ve başları haleyle çevrelenmiştir. Erkek figürün saçları görünmemektedir. Kadın figürün ise saçları örüklüdür ve yanaklarında zülüfler vardır. Üzerlerindeki kıyafetlerin rengi; sarı, mavi, beyaz ve siyah ağırlıklıdır. Ayrıca erkek figür bağdaş kurarak oturmuştur.

Türk devletlerinin ya da Türk topluluklarının sanatlarında kendini gösteren diş ya da tıp hekimliği farklı materyaller üzerine işlenmiş ve o kültür hakkında bilgiler vermiştir. Nitekim İskitlerin sanatlarında da diş ya da beden tedavisiyle ilgili eserlerin mevcut olduğu görülmektedir.

Şekil 159

Selçuklu Lüster Seramiğinde Bulunan İnsan Figürü



(Anonim, 2013, s. 118)

XIII. yüzyılda Kaşan'da yapılmış seramiğin orta kısmına insan sureti konulmuş bu kısım ışın demetleriyle kenarlara bağlanmıştır (Şekil 159). Aralarında kalan bölmeler bitkisel motiflidir (Anonim, 2013, s. 118). Eserlerde yuvarlak yüzlü, kemani kaşlı, badem gözlü, minik ağız ve burunlu güneş şeklinde yapılmış bir figür bulunmaktadır.

Şekil 160

Selçuklu Çinisi Üzerindeki İnsan Figürü



(Öney & Çobanlı, 2007, s. 150)

Selçuklu çinilerinin birinde, kabın orta yüzüne işlenmiş olan insan figürü görülmektedir. Bu figürün yapılma sebebinin nazara ya da kötü ruhlara karşı koruyucu özelliğinin olduğu belirtilmektedir (Öney & Çobanlı, 2007, s. 160). Eserde yuvarlak yüzlü kemani kaşlı, iri badem gözlü, hafif uzun burunlu ve minik ağızlı bir insan ele alınmıştır.

Şekil 161

Selçuklu Minai Seramiğinde Bulunan İnsan Tasvirleri



(Anonim, 2013, s. 84)

Metropolitan Sanat Müzesi'nde olan, İran ya da Orta Asya'da yapılmış, minai bir seramik bulunmaktadır (Anonim, 2013, s. 84) (Şekil 164). Ele alınan seramikte bir av sahnesi görülmektedir. At üzerinde olan iki figür, ellerindeki savaş aletleriyle bir hayvana saldırmaktadır. Figürler, başlarına farklı başlık takmıştır. Ayrıca ay yüzlü ve badem gözlüdürler, saçları ise uzun ve birkaç örük şeklindedir. Figürlerin başlarında haleler bulunur. Ayrıca bellerinde kemer ve kollarında tiraz olan figürlerin üstlerine giydikleri kıyafetler uzun, motifli ve kaftan şeklindedir.

Selçuklu maden sanatında görülen erkek imgeleri.

Selçuklu Devleti maden sanatında insan figürleri farklı şekillerde ele alınmıştır. Madalyon içerisine yerleştirilen tekli ya da çiftli insan figürleri bazen bir olay örgüsüne dönüşür; bazen de bir friz[49] içerisinde yanyana dizilen insan figürleri ele alınırdı. XII. yüzyılda

[49] **Friz:** "Eski Yunan ve Roma yapılarında taban kirişiyle çatı arasında kalan üzeri boydan boya kabartmalarla süslü bölüm." Ayrıca "bir duvarın üst bölümünde yapılan süsleme kuşağı." (İsimsiz, 1995, s. 613).

maden üzerine kakma tekniğin yaygın hale gelmesiyle, çok renkli kompozisyonlar elde edilir ve bu teknik asil ya da zengin aileler için yapılırdı. Sanat eserleri üzerinde ele alınan kompozisyonlar, asil kişilerin yaşamlarını, taht sahnelerini, av, polo ve şölen sahnelerini yansıtmaktaydı (Erginsoy, 1978, s. 132).

Şekil 162

Erkek Bronz Heykel



(Anonin, 2013, s. 119)

Eser, Metropolitan Sanat Müzesi'nde segilenen, bronzdan yapılmış (Anonim, 2013, s. 119) (Şekil 162) ayakta duran bir heykeldir. Başında bir başlık vardır. Saçları muhtemelen açıktır. Kaftanı V yakadır ve kaftanın boyu diz ile bilek arasındadır. Figürün belinde bir kemer olduğu anlaşılmaktadır. Kollarında tiraz olan figür, sol elinde kadeh tutmaktadır ve sağ elini ise beline koymuştur.

Şekil 163

Gümüş Hokka Üzerindeki Erkek Figürler



(Anonim, 2013, s. 55)

Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan, bakır üzerine dövme kazıma ve kakma tekniklerinin yapıldığı hokka, silindir gövdeye sahiptir (Şekil 163). Ortasına yazı yazılmış alt ve üst tarafta bir olay anlatılmıştır. Yazının alt ve üstündeki iki figürden birisi harp; diğeri ud çalmaktadır. Alt frizde eğlence sahneleri anlatılır (Anonim, 2013, s. 55). Ellerinde çeşitli enstürman çalan kişiler, bağdaşla ya da diz çökerek oturmuştur. Bazı figürlerin ise ellerinde kadehler, başlarında başlıklar, üzerlerinde kaftanlar ve kaftanlarına takılı kemerler görülmektedir.

Şekil 164

Bronz Aynadaki Erkek Figürleri



(Anonim, 2013, s. 159)

Metropolitan Sanat Müzesi'nde olan, XII-XIII. yüzyıllar arasında İran ya da Türkiye'de yapılmış bronz bir ayna bulunmuştur (Şekil, 164). Aynanın arka yüzünde tahtta oturan bir hükümdar ve onun etrafında yer alan farklı canlılar yer alır. Müze kayıtlarında hükümdarın Hz. Süleyman olduğu belirtilmiştir (Anonim, 2013, s. 159).

Ele alınan eserde, Hz. Süleyman olduğu belirtilen figürün başında bir başlık vardır. Figürün kıyafeti kaftan şeklindedir ve belinde kemer bulunur. Omzunda avcı kuşlar bulunan figürün kollarında tirazlar vardır. Figürün sağ eli bacağının üzerinde bulunmaktadır. Sol eliyle de bir şey tutan figür bağdaş kurarak oturmuştur. Etrafındaki kişilerin çeşitli kıyafetleri ve başlıkları vardır. Bu figürler, çeşitli hayvanların boğazına ipler takmış onları eğitiyor olabilir.

Selçuklu minyatürlerinde görülen erkek imgeleri.

Uygur resim sanatının, Erken İslam ve İslam sanatında ele alınan figürlerle benzerlik gösterdiği aşikârdır. Bu yüzden İslamiyet ile beraber görülen Türk minyatür sanatının kökeninin Uygur resim sanatı olduğu söylenebilir. Minyatür sanatı, Selçuklu devlet adamlarının yönetiminde çalışan Uygurların eliyle İran ve Bağdat'a taşınmıştır. İslamiyet ile beraber Selçuklu sanatında çokça yer alan minyatürlerin Selçuklu öncesi Türk Devletlerinde de olduğu ancak bu minyatürlerin kaybolduğuna dair ihtimallerin yüksek olduğu bilinmektedir (Demirci, 2015, s. 94). Selçuklu Devleti'nin minyatürlü eserleri ne yazık ki günümüze kadar ulaşamamıştır (Atasoy, 1971, s. 111). Ancak farklı devletlerde yapılan minyatürlü eserlerde Selçuklu beyleri ve onların betimlenmeleri görülebilmektedir (Salman, 2013, s. 264).

Şekil 165

El Sufi'nin Sabit Yıldızlar Adlı Eserindeki İnsan Figürü

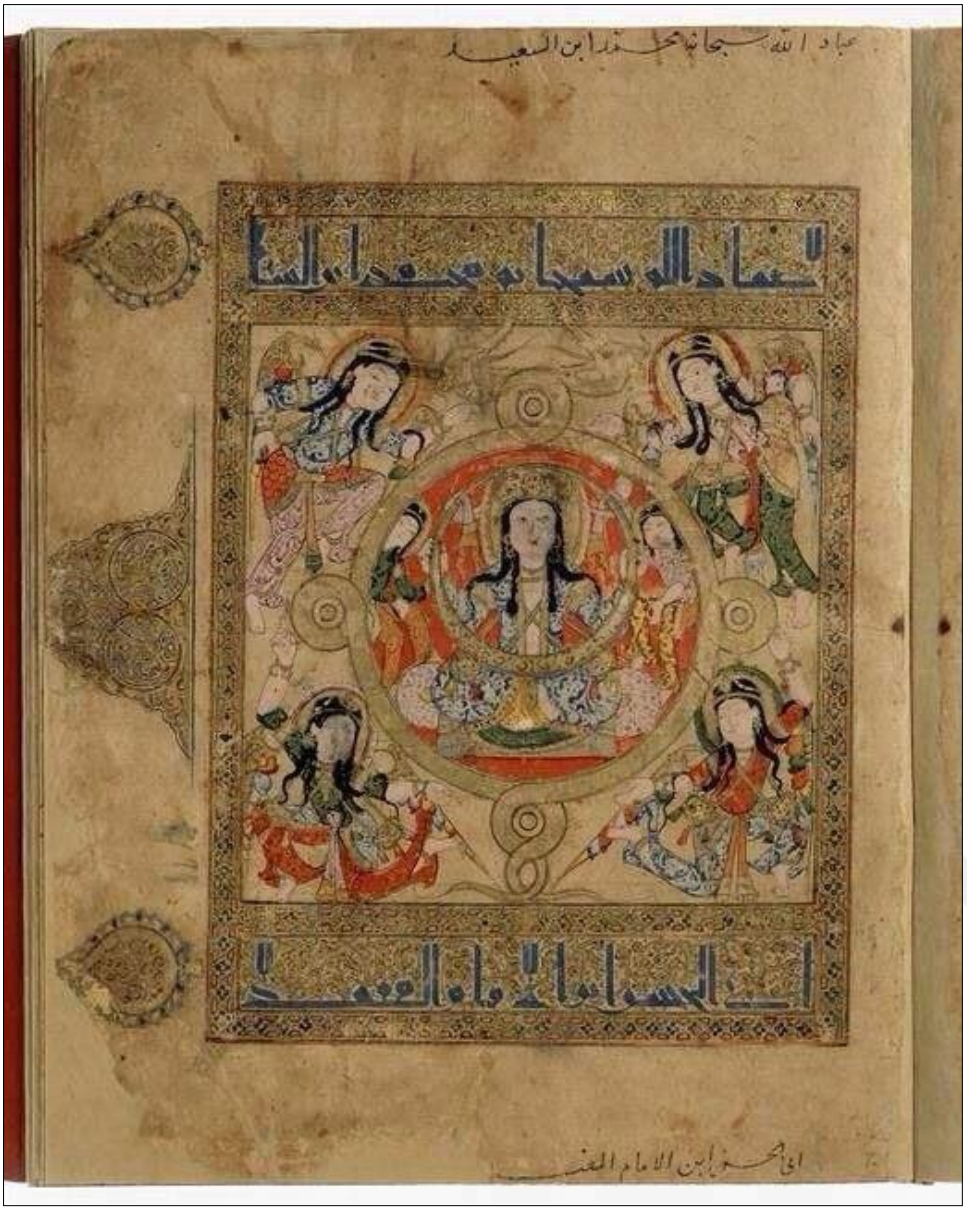


(İnal, 1995)

Büyük Selçuklu Dönemi'ne ait olan, El Sufi'nin "Sabit Yıldızlar" adlı eseri muhtemelen Musul'da yapılmıştır. Minyatürde burç sembolleri görülür ayrıca örgülü saçlı bir insan figürü ele alınmıştır (İnal, 1995, s. 24) (Şekil 165). Resimdeki kişi köşeli dolgun yüz hatlarına, kemani kaşara, badem gözlere, minik ağza ve burna sahiptir. Ayrıca yanaklarından zülüfler sarkan figürün kollarında ise tirazlar mevcuttur.

Şekil 166

Kitab-el Tiryak'taki Hilal Tutan Kişi



(Nahas, 2017)

Selçuklulara mal edilen diğer bir minyatürde ise ana figürün dört bir yanında melek figürleri, madalyonu tutmaktadır (Şekil 166). Bu eserde bir bereket sembolü ele alınmıştır. Bu sembol ayı tehdit eden bulutları belirtmektedir. Hilal tutan figür ayı, ejderler ise bulutu ifade eder. Ejder ayı yuttuğunda bereket gelerek yağmur yağacaktır (İnal, 1995, s. 25).

Eserdeki insan tasvirlerinin saçları uzun genelde dört örüklüdür, yüz şemaları Uygur resim tarzına uyan ay yüzlü, badem gözlü, kamani kaşlı, küçük ağızlı ve burunlu biçimdedir. Ayrıca figürlerin başlarında başlıklarıyla beraber, yuvarlak haleler de mevcuttur. Ortadaki ana figürün oturuş biçimi bağdaştır. Figür, aynı zamanda kulaklarına küpe boynuna ise gerdanlık takmıştır. Kaftanı oldukça şatafatlıdır. Kaftanın kollarında ise tirazlar mevcuttur.

Şekil 167

Kitab-el Tiryak'taki Erkek Figürleri



(İnal, 1995)

Kitab-el Tiryak adlı eserde yer alan başka bir minyatürde, Uygur tarzı insan figürlerinin yer aldığı görülmektedir (Şekil 167). Eserdeki figürlerin yüzleri yuvarlak, gözleri badem, ağız ve burunları minik, saçları ise uzun ve örüklüdür. Figürlerin oturuş şekli diz çökmedir. Eserde ortadaki büyük figür sultanı, etrafındakilerin ise ona hizmet eden hizmetlileri ifade ettiği belirtilmektedir (İnal, 1995, s. 26).

Selçuklu taş ve stuko yapılarında görülen erkek imgeleri.

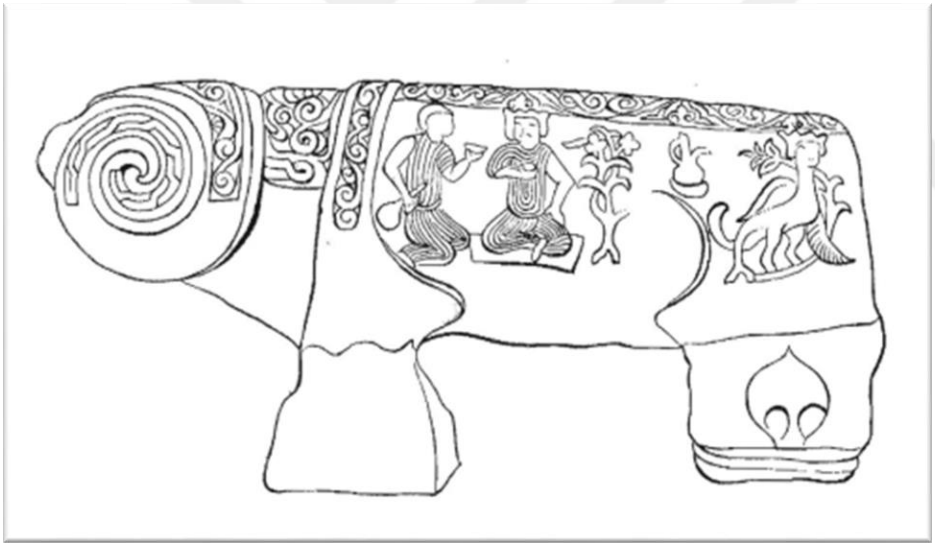
Büyük Selçuklu sanatında stuko süslemenin yeri büyüktür, bazı eserler bu yöntem ile yapılmıştır.

Şekil 168

Nahcivan'da Bulunan Mezar Taşı Üzerindeki Sultan ve Hizmetkarları



A)



B)

(Aktemur & Aslan, 2009, s. 291; Karadaş, 2006, s. 56)

Nahcivan'da, 96x40x21cm ebatlarında olan bir mezar taşı bulunmuştur (Aktemur & Aslan, 2009, s. 291; Karadaş, 2006, s. 56) (Şekil 168).

Eser Türk defin geleneğinde çokça tercih edilen koçbaşlı mezar taşlarındandır. Ortasına günlük yaşamdan bir sahne yapılmıştır. Bu sahne içerisinde minder üzerine oturmuş, bağdaş kurmuş, yuvarlak yüzlü bir hükümdar ele alınmıştır. Hükümdarın sağ eli göğüs hizasındadır ve kap tutmaktadır, sol el ise diz üzerine konulmuştur. Eserde bir nar ağacı görülmektedir. Sağ tarafta ise İslamiyet'i, temizliği ve öbür dünyayı simgeleyen ibrik vardır. En sağ tarafta kaf

dağının arkasında yaşayan gür sesli bir simurg[50] yer alır. Simurg, devlet büyüklerinin ölüm gününde ve anma günlerinde canavar düdüğü diye çalınan sirenlerin özü olarak tanımlanmıştır (Gündoğdu, 2006, s. 55).

Şekil 169

Sultan II. Tuğrul'un Rey'de Yapılmış Panosu



A)



B)

(Sivasi, 2023; Türkoğlu, 2002, Akt., Guliyeva & Meydan, 2020)

[50] **Simurg:** 30 kuş anlamına gelen simurg, 30 ayrı kuşun özelliklerini taşıyan, İran mitolojisinde karşılaşılan bir kuştur. Simurg, devlet kuşu olarak da bilinir. Gövdesi iri, çok renkli ve ihtişamlı bir kuştur. Ejder ile mücadele sahnelerinde yer alan ve insan gibi konuşan simurgun, ateşten ya da güneşten yaratılmış olunduğuna inanılır. İslam yazarlarından birçoğu, bu kuşu Kaf Dağı'nda yaşayan anka kuşuyla bir tutmuştur. Hint mitolojisinde garuda ile bağdaştırılan simurg ya da anka, karakuş ve tuğrulla da ilişkilendirilmektedir. Anadolu'da yazılmış bir eser olan Saltukname'de simurgun Kaf Dağı'nda bulunan bir ağaçta yuvası vardır (Sayın-Alsan, 2017, ss.110-111).

Simurg ile ilgili anlatılan bir hikâye şöyledir: Dünya üzerindeki kuşlar, kendilerine bir padişah seçmek için simurgu bulmak isterler ve yola koyularak 7 vadi geçerler. Bu 7 vadiyi ancak 30 kuş geçer diğerleri ise çeşitli sebeplerden dolayı vaz geçer ya da yok olurlar. Gelinen yerde bir görevli bu 30 kuşa simurgun kendilerinin olduğunu söyler. Çünkü o yer bir aynadır ve bu 30 kuş, o aynada kendilerini görmektedir (Sayın-Alsan, 2017, ss.110-111).

Panoda, Sultan II. Tuğrul'un bir sahnesi canlandırılmıştır (Şekil 169 A, B). Sarayda taht üzerine bağdaş kurarak oturmuş bir hükümdar görülmektedir. Hükümdarın başında başlık bulunur, belinde kemer olan kaftan, V yakalıdır ve ayak bileklerine kadar uzamaktadır. Kaftanın sol kolunun pazu kısmında tiraz görülür. Sultanın sağ elinde kadeh vardır ve sol elini dizine koymuştur.

Guliyeva ve Meydan'a (2020) göre, alt tarafta dördü sağda, dördü solda olmak üzere muhtemelen kadın ve erkeklerden oluşan sekiz kişi görülmektedir. Bu kişilerin ellerinde çeşitli nesneler vardır. Kıyafetlerinden bazıları V yakalıdır ve bellerine kemer takmışlardır. Ayaklarına ise çizme giymişlerdir. Dolayısıyla bu figürlerin saray hizmetlileri olduğu anlaşılmaktadır (s. 186).

Salman'a (2013) göre, eserde Sultan II. Tuğrul'un tahtta oturduğu görülmektedir. Bağdaş kurarak oturan hükümdarın bir eli bacağının üstündedir, bir elinde ise kadeh vardır. Üzerindeki kaftanı muhtemelen ipekten olmalıdır. Çünkü Selçuklu Devleti'nde hükümdarlar ve büyük devlet erkânındaki kişiler genellikle ipekten yapılmış kumaş tercih ederlerdi. Erkekler ise başlarına börk, vücutlarına kaftan, çeşitli hırka, ceket ve gömlekleri tercih ederdi. Alt giyim olarak şalvar ya da pantolon, ayaklarına da ayakkabı ya da çizme giyerlerdi. Ayrıca kuşak, kemer, mendil, eldiven, -kadınlar içinde gerdanlık, bilezik, küpe gibi süs eşyaları- kıyafetleri tamamlardı (261).

Esin'e (2006) göre ise, eser toy sahnesidir ve II. Tuğrul Bey'in tahta çıktığını gösterir. II. Tuğrul Bey'in etrafına askeri göreve sahip olan birçok kişi dizilmiştir. İki kişi üzerinde önemle durulmaktadır. En sağ ve solda olmaları saray dışı hizmette olabileceklerini gösterebilir. Kıyafetler ve başlıklar birbirinden farklıdır. Yüzleri ve uzun, saçları Türk tarzını işaret eder. Sol baştaki kişinin başında keçe külah vardır. Her iki alpte diz kısmına kadar çakşır ve çizmeler giymiştir. Aplerin ellerinde çeşitli savaş aletleri vardır (s. 310).

Şekil 170

Irak'ta Yapılmış Hükümdar Kabartması



(Öney, 2002, Akt., Salman, 2013)

XIII. yüzyılda Irak'ta yapılmış, sırsız bir kabın üzerinde yer alan kabartmalarda hükümdar figürüne rastlanmaktadır (Atasoy, 1971, s. 114) (Şekil 170). Hükümdarın oturuş şekli bağdaştır, saçları uzun ve iki yandan örgülüdür. Hükümdarın sağ elinde bir kadeh sol elinde ise asaletin sembolü olan mendil bulunmaktadır ve kaftanının beli ise kemerle tutturulmuştur. Altın kemer Türklerde, Türk askeri aristokrasisinin alametidir (Atasoy, 1971, ss. 114-116; Öney, 2008; Akt., Guliyeva & Meydan, 2020). Ayrıca hükümdar başına ön tarafı kalkık süslemeli bir başlık takmıştır. Eserin yan taraflarında ise değerli taşlı başlıklar takan, Selçuklu sultanları gözükmektedir (Salman, 2013, s. 304).

Mısırda Kurulan Türk Devletleri

Tolunoğulları.

Şekil 171

Tolunoğlu Devleti Haritası



("Tolunoğulları", 2015)

Tolunoğulları'nın kısa tarihi.

Ahmet Bin Tolun tarafından Mısır'da kurulan Türk Devleti olan Tolunoğulları, Suriye ve Filistin'e kadar sınırlarını geliştirmiş Abbasi halifesine ismen bağlı ilk Müslüman-Türk devletidir. Halifeliği benimseyen Abbasiler Horasan'da ihtilal yaptıklarında Türkler Abbasilerin yanında yer almış ve devletin birçok kademesinde görev yapmıştır. Mısır valiliği de Türklerin görev yaptığı yerlerden biridir ve Tolunoğlu Ahmet Mısır'daki ilk Türk Devleti'nin Türk soyundan olan sultanıdır. 35 yıl süren Tolunoğlu Devleti, Mısır'da adil bir idare altında yönetilmiştir (Yetkin, 1965, s. 57; Yüksel, 2001, ss. 87-90).

Mısır'a en parlak dönemlerinden birini yaşatan Ahmet Bin Tolun'dan sonra yerine oğlu Humareyevh geçti. Humareyevh 30 yıl süreyle Mısır, Anadolu ve Suriye sınır bölgelerinde vali olarak görev yaptı. Kendisi zamanında devletin sınırları, Musul hariç Cezire ve batıda Bingazi'ye kadar ulaşmıştı. Humareyevh, Suriye'ye yaptığı bir sefer sırasında köleleri tarafından öldürüldü. Ölümünden sonra devlet 10 yılda dağılma sürecine girdi. Sonrasında Abbasi ordusu Suriye'yi ele geçirdi ve şehirde tahribat yaptı. Tolunoğulları hilafeti de son

buldu. Tolunoğulları'ndan geriye Ahmet Bin Tolun'un kurduğu El Katai şehri ve Tolunoğlu Camii kaldı (Yüksel, 2001, ss. 87-90).

İhşitler

Şekil 172

İhşitler Devlet Haritası



(Hepgun, 2019)

İhşitlerin kısa tarihi.

İhşitler, Fergana asıllı Türk bir aileden gelen Muhammet bin Tuğç el İhşid tarafından Mısır'da kurulan Abbasi hilafetine ismen bağlı bir Müslüman Türk devleti idi. Bu devlet, Tolunoğulları'nın yıkılmasının ardından 30 yıl süren Bağdattaki halifelerin tayin ettikleri kişilerce yönetildi. İhşidiler Dönemi'nde Mısır, Fatimiler ve Abbasilerin arasında bulunuyordu. Şii Fatimilere karşı Abbasi halifesinin Mısır'ı müdafa etmesi gerekiyordu. Dolayısıyla bu müdafa Türk asıllı bir vali tarafından yapılmıştı. Muhammet bin Tuğç vefat ettiğinde yerine geçen oğulları devleti sadece şeklen idare etmiştir. İçte ve dışta karşılaşılan önemli sorunlar sayesinde Fatimiler, İhşitlerin hükümdarlığına son vermiştir (Yüksel, 2001, ss. 94-97).

Eyyubiler

Şekil 173

Eyyûbî Devleti Haritası



(Elkoca, t.y.)

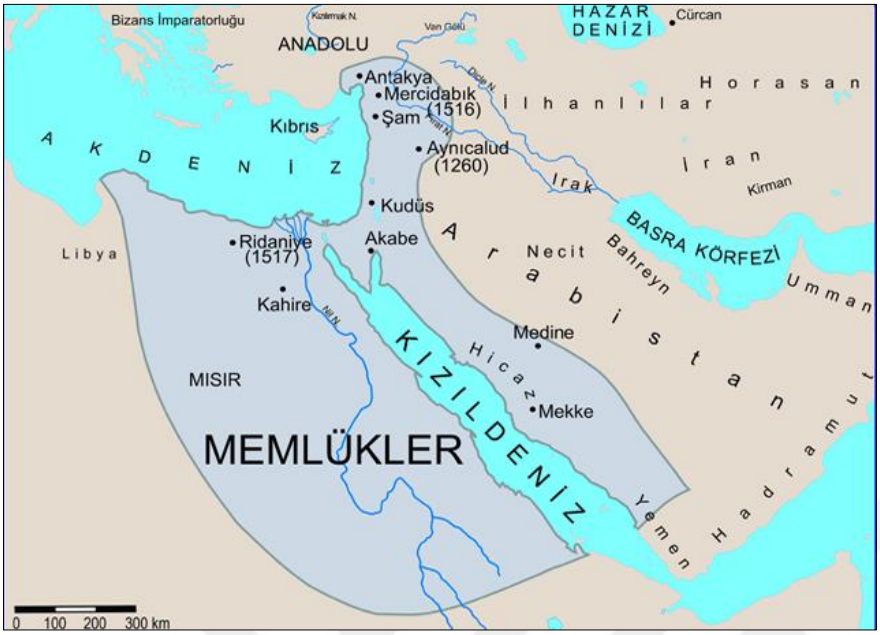
Eyyûbîler'in kısa tarihi.

Eyyûbîler Mısır'da kurulan Türk devletlerindendir. Kurucusu Selahattin Eyyubi'nin babası Baelbek valisi Necmettin Eyyub'tur. Necmettin Eyyub, Baelbek valisiyken sonraları Zengilere Şam valiliği yaptı ve öldü. Kardeşi Esedüttün Şirkuh da Zengilerin Humus valisiyken Mısır Fatimi halifesinin veziri oldu. Selahattin, Yusuf Eyyub'un büyük oğludur. Mısır'a amcasının yanına gittikten sonra, amcası ölünce Nurettin isimli Zengi hükümdarı Selahattin'i Fatimilerin veziri yaptı. Selahattin, Mısır'da Abbasi halifesi adına hutbe okuttu ve Şii mezhebini ortadan kaldırdı. Sonraları Mısır'a hükümdar oldu. Fatimi saltanatına bitiren Selahattin Eyyubi, Haçlılarla girdiği savaşı kazanan bir hükümdar olarak dünyaya nam salmıştır ayrıca Kudüsü ve Suriyeyi alarak Ermenistan sınırına kadar ilerlemiştir. Selahattin Eyyubi'nin ölümünden sonra kardeşleri ve oğulları devleti paylaşmıştır. Memlükler Mısır'ı ele geçirdikleri zaman, Eyyubiler Memlükler'e bağlı kalan bir devlet halini almış ve kısa bir süre sonra yıkılmıştır ("Eyyuplular", 1983, s. 1216, Yetkin, 1965, s. 155).

Memlükler

Şekil 174

Memlük Devleti Haritası



("Mısır Memlük Devleti", 2017)

Memlüklerin kısa tarihi.

Memlükler Mısır'da kurulan bir Türk devletidir. 1250'den 1550'ye kadar Mısır'ı yöneten Memlükler, Türk ve Çerkez Memlükleri olarak ikiye ayrılmaktadır. İç savaşlara ve siyasi kargaşalara rağmen ayakta kalan devlet sonraları yıkılma sürecine girmiştir (Yetkin, 1965, s. 162).

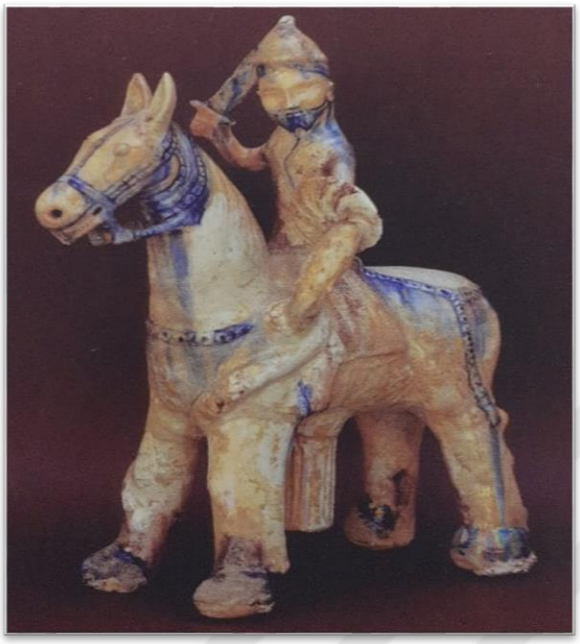
Mısır Memlükleri, 1250 ve 1517'ye kadar hüküm sürmüş bir Türk devletidir. Mısır, Suriye, Lübnan, Filistin, Hicaz, Sudan, Libya, Kıbrıs, ve Toroslara kadar Anadolu, Yemen, Aden ve Hadramut ülkelerini egemenliği altına almıştır. Memlüklerde başkent Kahire, konuşma dili Türkçe, yazışma dili ise Arapça'dır. Devletin resmi adı ise "ed-Devle-tu't Türkiye"dir. Memlükler, Abbasi halifelerini hükümdarlıkları altında tutmuştur. Eyyûbilerden iktidarı alan Memlükler, Karadeniz'in kuzeyindeki Kıpçak Türklerinden köle olarak Mısır'a getirildiler. İlk Memlük sultanı Aybey'dir. Aybey'den sonra oğlu Ali, Kutuz, Baybars ve Berke Han iktidara geçmiştir.1960'da Ayn Calut'ta Sultan Kutuz Moğolları yenmiştir. Sultan Baybars ise Haçlılara galip gelmiştir. Memlükler, en güzel çağını Sultan Baybars zamanında yaşamıştır. Memlükler, Fatih Sultan Mehmet'in saltanatı sırasında Osmanlı ile çekişmeye girmiştir. Yavuz Sultan Selim, Mercidabık Savaşı'nda Memlükleri yenmiş Ridaniye Savaşı'nda ise bu toprakları kesin olarak Osmanlı'ya katmıştır ("Memlükler", 1983, ss. 2320-2321).

Mısır'da kurulan Türk Devletleri'nin sanatındaki erkek imgeleri.

Mısır'da kurulan Türk devletlerinde erkek imgeleri seramiklerde, cam şişelerde, maden kâselerde, halılarda, matara üzerlerinde ve minyatürlerde karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 175

Rakka Süvarisi



(İsimsiz, 2007, s. 181)

Rakka süvarisi olarak isimlendirilen seramikte (İsimsiz, 2007, s. 181) bir asker atına binmiştir (Şekil 175). Elinde kılıç ve kalkanla bir şeye saldırır pozisyondadır. Süvarinin yüzü yuvarlak, gözleri badem, ağzı ve burnu miniktir. Süvarinin bıyık ve sakalları vardır. Süvari başına konik bir külah takmıştır ve kıyafeti kaftan şeklindedir.

Şekil 176

Buhurdanlık Üzerindeki Erkek Figürleri



(İsimsiz, 2007, s. 55)

Almanya Berlin'de, İslam Sanatı Müzesi'nde olan, Eyyubi Devleti'nde yapılmış (İsimsiz, 2007, s. 55) (Şekil 176) buhurdanlık metaldendir. Eserin ortasında görünen figür, elinde Türk av sembolizmini belirten avcı bir kuş tutmaktadır. Sol taraftaki figürün elinde muhtemelen def olan bir çalgı aleti vardır. Figür başlık takıp kaftan giymiştir, kollarında tirazlar mevcuttur ve bağdaş kurarak oturmuştur. Sağ taraftaki figür ise sol elinde bir kadeh tutmuş, sağ elini ise beline koymuştur. Ayrıca bu figür, bağdaş kurarak oturmuştur.

Şekil 177

Cam Sürahi Üzerindeki Erkek Figürleri



(Özkan, 2014)

İngiltere'de Londra The British Museum'da olan, Memlüklü cam sürahisinin üzerinde (Özkan, 2014) erkek figürleri tasvir edilmiştir (Şekil 177). Eserin üzerinde çevgan oynayan Türk alperenleri görülür (Özkan, 2014). Alperenlerin başlıkları bulunur, kıyafetleri kaftan şeklinde ayak bileklerine kadar uzar. Kaftanlar sağdan sola doğru kapanmaktadır, kaftanların kollarında tirazlar, bellerinde kemerler bulunur. Alperenlerin yüzleri yuvarlaktır, başlarına ise haleler yapılmıştır. Ayrıca çevgan oyunu oynadıkları için ellerinde sopalar da mevcuttur.

Şekil 178

Maden Kap Üzerindeki Figürler



(Özkan, 2014)

Almanya Berlin'de olan, Memlüklü Devri'nde, Mısır-Suriye civarında yapılmış maden kâsenin (Özkan, 2014) (Şekil 178) orta kısmında bir olay anlatılır. Eserde, at üzerinde çeşitli savaş aletleriyle av ya da spor müsabakasında bulunan süvarilerin olduğu söylenebilir. Eser, Memlüklü sanatına özgü olduğu için yüzler daha yuvarlaktır. Süvarilerin başlarında başlık ve hale, bellerinde kemerler bulunmaktadır. Bazı süvarilerin kıyafetleri sağdan sola doğru bazılarının soldan sağa doğru kapanmakta ve figürlerin ayaklarında ise çizme mevcuttur.

Şekil 179

Ayaklı Bardak Üzerindeki Bey Figürü



("Tarih ve Arkeoloji", 2017)

British Müzesi'nde olan, Memlüklü sanatını gösteren (Tarih ve Arkeoloji, 2007) (Şekil 179) eserin alt tarafı metal, üst tarafı ise cam bir bardaktır. Eserde, muhtemelen bir beyin bağdaş kurarak oturuşu tasvir edilmiştir. Başında iki adet saray görevlisi, onun hizmetinde bulunmak için başına bir şeyler tutmaktadırlar. Ana figürün başında bir başlık bulunur. O başlıktan saçlarının dağınık bir şekilde toplandığı ve her iki taraftan bir tutam saçın açık olarak aşağı doğru sarktığı görülür. Figürün yüzü yuvarlak ve gözleri badem biçimindedir. Figür, üzerine yuvarlak yaka bir kaftan giymiş, bu kaftan kemer ve tirazla detaylandırılmıştır.

Şekil 180

Porselen Matara Üzerindeki Bey Figürü



(Özkan, 2014)

İngiltere Londra'da, The British Museum'da olan Bağdat'ta bulunmuş porselen eser, Memlüklü Dönemi'ne ait hacı matarası olarak geçmektedir (Özkan, 2014) (Şekil 180). Eserde muhtemelen önemli bir bey tasviri yapılmıştır. Başında sarık ve hale onun rütbesini kanıtlar niteliktedir. Üzerinde sarı renkli, soldan sağa doğru kapanan ve ayaklarına kadar inen desenli bir kaftan bulunur. Kaftanın belinde kemer, kollarında da tirazlar mevcuttur. Beyin sağ elinde kadeh vardır, bey sol elini ise bacağının üst kısmına koymuştur. Beyin oturuş şekli bağdaştır. Bununla birlikte yüzü yuvarlak, gözleri badem biçiminde, kaşları kemani, ağzı ve burnu da küçüktür.

Şekil 181

Memlüklü Minyatüründeki Erkek Figürler



(Lucas, t.y.)

Viyana Milli Kitaplığı'nda olan eserde, taht üzerinde oturan bir hükümdar görülmektedir (Şekil 181). Hükümdarın başında ona eşarp tutan iki adet uhrevi varlık mevcuttur. Orta sağ ve sol tarafta hükümdara içki sunan kişiler göze çarpar, en ön sağ ve sol tarafta nefesli çalgı ve ud çalan müzisyenler bulunur. Hükümdarın ön tarafında ise ona akrobasi gösterisi yapan bir cambaz görülür. Figürlerin yüzleri Selçuklu Devleti'ndeki figürlere kıyasla daha geniştir. Vücutları ise daha iridir. Kıyafetlerinde Türk-Mongoloid tipleri vardır. Müzisyenlerin başındaki başlıklar Moğol tipini hatırlatır. Hükümdar ise boynuz biçimli Memlük tipi sarık takmıştır (İnal, 1995, s. 78). Ayrıca hükümdarın sağ elinde kadeh; sol elinde mendil, kollarında da tirazlar bulunur.

Eserde bir şenlik olayı anlatılmıştır. Hükümdarın baş tarafında kafasına üç dilimli taç takan figürler görülür. Bilindiği gibi üç dilimli taç Türklerde Umay Ana'yı veya yüksek rütbedeki kişileri simgeleyen taçtır. Tacı takanların koruyucu varlıklar olması, Umay Ana'nın göksel bir varlık olarak Gök-tengri'nin katındaki değerinden de gelebilir. Ayrıca bu figürlerin ayak bileklerinde halhallar görülür. Bilindiği üzere Memlüklüler köleydiler ve satın alınarak Mısır'a getirildiler (Ayalon, 1989, s. 213). Dolayısıyla kölelerin ayaklarına prangalar takılırdı. Ancak burada uhrevi varlıkların ayak bileklerine takılan halhallar, onların zerafetinden de kaynaklanıyor olabilir. Çünkü, Hint kültüründe dansçı Şiva zerafetini bütünleştirmek için halhal takmaktadır (Solmaz, 2022, ss. 130-133). Hint kültüründe yer alan halhalın, Türk kültüründe de bazı eserlerde kendini göstermesi, -halhalın kültürler arası etkileşimle beraber- zerafet için de kullanılma ihtimalini düşündürebilir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Anadolu Selçuklu Devleti ve I. Beylikler Dönemi'nde Erkek İkonografisi

Anadolu Selçuklu Devleti.

Şekil 182

Anadulu Selçuklu Devleti ve I. Beylikler Haritası



("Anadolu Beylikleri Haritası", t.y.)

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kısa tarihi.

Büyük Selçuklu sultanı Alparslan'ın oğlu Melikşah, Kutalmışoğlu Süleyman Şah'a Kızılırmak'ın batısını alması için görev verdi. Kutalmış Oğlu Süleyman Şah, Bizans ordusunu yendi. İznik'e kadar ilerleyip İznik'i başkent yaptı ve Üküdar'a kadar ulaştı. Sultan Melikşah, aldığı yerlerin kendisi tarafından fethedilmesinden dolayı Süleyman Şah'a Anadolu sultanlığını verdi. Süleyman Şah, Urfa, Tarsus, Anabarza ve Misis şehirlerini aldı ve Halep civarında savaşırken vefat etti. Yerine oğlu I. Kılıçaslan geçti. I. Kılıçaslan Haçlılar ile savaştı ancak İznik tekrar Haçlıların eline geçti ("Anadolu Selçuklu Devleti", 1983, ss. 237-239). Haçlı seferinden sonra I. Kılıçaslan başkenti Konya'ya taşıdı ve Anadolu'da siyasi birliği kurdu. Sultanın ölümü üzerine tekrar Haçlı Seferleri baş gösterdi. I. Kılıçaslan'ın ölümünden sonra yerine oğlu Sultan Mesut geçti. Onun vefatından sonra ise yerine oğlu II. Kılıçaslan geçti. II. Kılıçaslan döneminde Doğu Roma ile Miryakefalon savaşı yapıldı ve Selçuklular kazandı. II. Kılıçaslan'ın ölümünden

sonra yerine oğlu Gıyasettin Keyhüsrev geçti (Turan, 2005, s. 293). Keyhüsrev zamanında İstanbul'da Latin istilası yaşandı (Turan, 2005, s. 294).

Anadolu Selçuklu'ya en güzel çağını yaşatan Sultan Alaaddin Keykubad olmuştur (Turan, 2005, s. 294). Alaaddin Keykubat'tan sonra yerine oğlu II. Gıyesettin Keyhüsrev geçti. Onun zamanında ülkede karışıklıklar çıktı. Baba İsak İsyanı oldu ve Moğollar Anadolu'ya girmeye başladı. II. Gıyasettin Keyhüsrev'in ölümünden sonra devlette taht kavgaları ve Moğol baskısı çoğaldı. Devletin doğusu, IV Kılıçaslan'a, batısı II. İzzettin Keykavus'a verildi. Bu esnada Mısır'da Memlükler adında bir Türk devleti kuruldu. Moğollar ve Memlükler çatışma içerisine girdi. Memlük Sultanı Baybars Moğolları yenerek Kayseriye girdi. Sultan Baybars Anadolu beylerinden gereken desteği göremeyince ülkesine döndü ve Anadolu Moğolların elinde kaldı. Sultan II. Mesut'un ölümü üzerine Anadolu Selçukluları dağıldı ("Anadolu Selçuklu Devleti", 1983, ss. 237-239).

Anadolu Selçuklu ve I. Beylikler sanatında görülen erkek imgeleri.

Anadolu Selçuklu Devleti, İlhanlı hâkimiyetine kadar 17 Sultan görmüş, Sultan Alaaddin Keykubat zamanında Konya, sanat merkezi haline dönüşmüştür (Yetkin, 1965, s. 97). Anadolu Selçukluları XII. yüzyıl ortalarına kadar geçen ilk dönemde çeşitli karışıklıklar yaşadığı için belirli sanat etkinliklerinden uzak kalmıştır (Aslanapa, 2005b, s. 101). Daha sonra Anadolu'nun çeşitli yerlerinde eserler verilmiştir.

Anadolu Selçulu Devleti'nde sanat.

Anadolu Selçukluları bulundukları coğrafyada sanat icra ederken mimari için, taşı tercih etmişlerdir. Bu tercihin nedeni yerleşilen coğrafyada materyalin yoğun olarak bulunmasıdır. (Ögel, 1987, ss. 2-3). Anadolu Selçuklu sanatında eğri kesim denilen teknik kullanılmıştır (Öney, 1987, s. 34). Figürlü işçiliklere, mimari süslemeler ve el sanatlarında rastlanmaktadır. Ayrıca bu figürlü bezemelerin, geometrik-bitkisel süslemeler ve yazılardan daha az olduğu görülmektedir. İnsan figürleri, Anadolu Selçuklu'da; medrese, kervansaray, saray ve köprü gibi yapılarda görülmektedir (Mülayim, 2008, ss. 59-60).

Sanatın üslup özellikleri sadece Orta Asya'ya bağlı değil aynı zamanda Türk-Oğuz göçebe kültürüne de dayanmaktadır. Anadolu Selçuklu eserlerinde, özellikle Kubadabad Saray çinilerinde ve Nasireddin Sivasi'nin eserlerindeki figürler, Büyük Selçuklu'daki figürlerle benzeşmemektedir. Anadolu Selçuklu sanatındaki insan figürleri daha zayıf ya da ince biçimli ve badem gözlü insanlardır (Esin, 2006, s. 311). Ara ara sarışın figürlerin betimlendiği Anadolu Selçuklularında, ince yapılı figürler, bazı araştırmacılar tarafından Doğu Roma sanatına

dayandırılmaktadır. Dolayısıyla eserlerde kullanılan teknik, kıyafet, oturma ve ikonografi Orta Asya sanatına dayanırken estetik yön ise Doğu Roma sanatına dayandırılabilir (Esin, 2006, s. 311).

Anadolu Selçuklu sanatında saray hayatı ile alakalı olarak; polo, av, dans, içkili alemler, hükümdarın tahtta oturuş sahnesi, muhafızlar, saray erkânı, hizmetçiler ve çalgılı ortamlar ele alınmıştır. Saraya ait olan bu kullanım eşyalarının üzerlerindeki sahnelerin benzerlerinin Gazne, Büyük Selçuklu ve İlhanlı saraylarında görmek mümkündür. Ayrıca bu eşyaların üzerlerinde olan süslemeleri mimari üzerinde de görmek kaçınılmaz olmuştur (Öney, 1988, s. 31).

Saray içindeki insan tasvirlerinde ise hükümdarlar, sarayın önde gelenleri ve saraydaki kadınlar, bağdaş kurmuş şekilde ele alınmış ve kaftanlarıyla tasvir edilmiştir. Kubadabad Sarayı çinilerinde görülen insanlar, karşıdan görüntülenmiş, dolgun yanaklı, büyük badem gözlü, uzun ince burunlu, uzun saçlı ve küçük ağızlı tasvir edilmiştir (Öney, 1987, s. 32). Erkeklerin sakalsız ve bıyıksız olarak ele alınması, erkek ve kadın figürlerinin birbirinden ayırt edilmesini güçleştirmiştir. Figürlerin başlarında; önü şişkin başlık, üç dilimli taç, bazen de haleler görülür. Ellerde tutulan nesne ise sonsuzluk veya bereket sembolü haşhaş ya da nardır. Ayrıca figürler mensup oldukları meslekteki eşyalarla beraber ele alınır (Öney, 1987, s. 32).

Anadolu Selçuklu mimarisinde ve taş eserlerindeki insan imgeleri.

Anadolu Selçuklu sanatında mimari bir süsleme olan figürlü plastiğin, kökeninin Büyük Selçuklulara hatta Uygurlara dayandığı görülmektedir. Bu sanatın ilk örnekleri, mimari süsleme olarak yapılmış taş rölyeftir. Taş rölyefler, XI. yüzyıl sonlarına doğru Türklerin eliyle yapılmış, XII. yüzyıl ortalarına kadar ise yapımı devam etmiştir (Aslanapa, 2005b, s. 309).

Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi ve Aslan Figürü

Selçuklu sanatında, aydınlık ve karanlık tabirleri bazı hayvan sembolizmleri içerisinde güneş ve ay olarak kendini göstermektedir. Yapılar ya da sanat eserleri üzerindeki hayvan mücadele sahnelerinin bu sembolleşme üzerine verildiği görülmektedir. Üstte olan hayvan güneşi aydınlığı, altta kalan hayvan ise ayı karanlığı sembollemektedir (Öney, 1988, s. 40).

Aslan ve kartal figürü; güneşi, güç, kuvvet ve otoriteyi temsil etmektedir. Aynı zamanda aslanın, sfenks ve kartalın, güneşi yani ışığı (aydınlığı) sembollediği görülmektedir. Ejder figürü, Selçuklularda ay ve karanlığı simgelerken kuyruğunda ejder başı olan aslan figürü, ay ve güneşin birlikte ele alınması olarak yorumlanabilmektedir. Kartal ve tavşan mücadele sahnesinde; yenen ve üstte olan kartal, güneşi, aydınlığı, güç ve kuvveti simgelerken tavşan

figürü, karanlığı ve ayı belirtmektedir. Tavus kuşu ise cenneti, ölümden sonra yaşanacak sonsuz hayatı simgelemektedir. Boynu düğümlü çifte tavus kuşu; cenneti, kartalla beraber ele alınmış tavus kuşu ise ışık ve cenneti sembolize etmektedir. Sfenks figürü; güneşi, tahtı, sonsuz ışığı ve ölümden sonraki hayatı simgeler aynı zamanda Türklerdeki hayat ağacına bekçilik yapardı (Erginsoy, 1978, s. 409).

Türk sanatında Aslan figürü.

Türk sanatında aslan figürü çeşitli anlamlar barındırmaktadır. Aslan, hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna uygun şekilde zafer kazanır aynı zamanda; iyi, aydınlık, kötünün yenilmesi, savaş, zafer, kudret ve kuvvet manasına gelirdi. Eberhard'ın Çin kaynaklarında belirttiği bilgilere göre; Hsiung-nu kavimlerinden bazılarının folklorik bir aslan oyunu oynadıkları, vergi olarak verilen aslanın ise aynı zamanda bir taht simgesi olduğunu ifade edilmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 136). Pazırık Kurganları'ndan ele geçen eserlerde aslan figürlerinin kullanıldığı görülmektedir. Mücadele sahnesinde aslan, zafer kazanan bir hayvandır aynı zamanda Budizm'den önce yiğitlik, alplik, hükümdarlık ve tanrının sembolü olarak ele alınmıştır (Sarıtaş, t.y., ss. 10-11). Göktürk kağanlığı külliyesinde bir aslan heykeli bulunmuştur. Bu heykelin; hükümdarlık, hâkimiyet, güç ve kuvvet sembolü olduğu için oraya konulduğu belirtilmiştir (Çoruhlu, 2008, s. 167). Ayrıca Türk erkeklerinin saçları aslan yelesine benzetilmektedir (Çoruhlu, 2002, s. 136).

Çoruhlu'dan (1999) edinilen bilgiye göre: Aslan figürü Budizm'de ve Türklerdeki Budizim'de hükümdarın tahtını ya da kendini bazen de bir tanrıyı simgelemiştir. Kanatlı aslan figürü ise göğe ait bir unsurdur ve zafer kazanıcı pozisyondadır. Türklerde aslan muhtemel yön ve renk kavramlarıyla ilişkilendirilmiş olacak ki siyah, beyaz, kızıl ve sarı olarak renklendirilmiştir. Türklerde aslan figürü İslamiyet'ten önce ne olarak simgelendiyse İslamiyet ile birlikte de aynı özellikleri simgelemeye devam etmiştir (Çoruhlu, 1999, Akt., Cengiz, 2016, ss. 49-50).

Esin'e (2006) göre: Türklere Budacılık vasıtasıyla gelen aslan, Göktürk Dönemi mezarlarında görülmüştür. Aslanlık-örgün adıyla geçen iki tarz aslan, hükümdar ongunu ya da buda tahtı olarak bilinmektedir (Esin, 2006, ss. 256-257).

Ögel'e (2014) göre: Uygurlar'ın büyük bir devlet kurmaları ve Uygurlardan sonra gelen Türk Devletleri'nin İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte aslan motifi, Türk kültüründe yerini almaya başlamış, Memlük efsanelerinde Türklerin ilk atalarının aslanlarla beraber yaşadığı anlatılmıştır (Ögel, 2014, s. 50).

Aslan ünvanı ve adı sadece hükümdarın makamı olmamakla beraber Kutadgu Bilig'de bu makam güneşe benzetilirdi. Uygur hükümdar ongunlarından biri ise aslandı (Esin, 2006, ss. 261-272)

Büyük Selçuklu sanatında kullanılan aslan figürünü, Anadolu Selçuklu sanatında da bolca görmek kaçınılmazdır. Anadolu Selçuklu'da bazı eserlerde aslan figürlerinin sırt kısmına yapılmış güneş motifleri ve bu motiflerin içerisine yerleştirilmiş insan yüzleri mevcuttur. Niğde Alaaddin Camii'nde, Divriği Şifahanesi'nde uzun ve örgülü saçlı insan başı olarak yapılmış rozetler, ay ve güneşi simgeler. II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanındaki paralarda ise aslan-güneş tasvirleri hükümdarlık arması olarak kullanılagelmiştir (Bulut, 2000, ss. 25-26).

Anadolu Selçuklu sanatında görülen erkek imgeleri.

Şekil 183

Burdur Yolundaki Mimari Yapıda Görülen Şir-i Hurşit Tasarımı



(Çetin & Özaydın, 2018, s. 4612)

XIII. yüzyılla tarihlendirilen, Burdur yolundaki taş mimarinin (Çetin & Özaydın, 2018, s. 4612) bir parçası olarak yapılmış eser, bir aslan figürünü ve güneş içerisindeki insan başını simgelemektedir (Şekil 183). Yapıda aslan, güneş ve gezegen birleşimi bir sahne yer almaktadır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında yapılmış olan sikkelerin üzerinde de yer alan bu figürler, sultanın elbisesinin kollarına da yapılmıştır (Bulut, 2000, s. 26).

Şekil 184

Sivas'ta Keykavus Darüşşifası'nda Bulunan Erkek ve Kadın Tasviri



A) B)

("Sivas Şifaiye Darüşşifa, Medrese ve Türbesi", 2018)

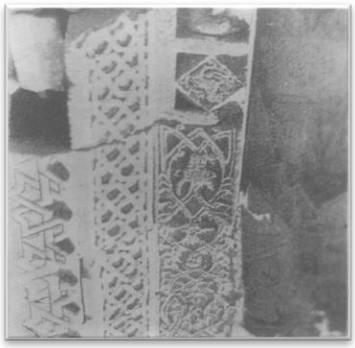
Sivas'ta Keykavus Darüşşifası'nın ana eyvanın kemer köşeliklerinde, güneş ve ay rozetleri içinde; dalgalı ve örgülü uzun saçlarıyla tasvir edilmiş erkek ve kadın başı yer alır (Şekil 184 A, B). Etrafındaki ufak rozetler de muhtemelen farklı gezegenleri simgelenmektedir. Sol taraftaki görselde, rozet içerisine erkek başı yapılmıştır ve o erkek başı güneşi simgeler. Sağ taraftaki görselde ise rozet içine kadın başı yapılmıştır ve o kadın başı ayı simgeler (Öney, 1988, s. 33). Dalgalı saçlı erkek suretinin altına "sureti-şems", örgülü saçlı kadın suretinin altına "sureti kamer" yazılmıştır (Bulut, 2000, s. 25). Suret-i şems Arapça güneş (İsimsiz, 1995, s. 1423) görünümlü anlamına gelir. Bu anlam, Erken Devir Türk sanatında (Uygurlara kadar) erkek olan hükümdarı ele alır. Suret-i kamer ise Arapça ay (İsimsiz, 1995, s. 869) görünümlü anlamı taşır. Bu ifade de Erken Devir Türk sanatında kadını simgelemektedir.

Şekil 185

Karatay Han'daki İnsan Figürleri



A)



B)





C) D)

(Altın, 2019, s. 48; "Sanat Tarihi Platformu", 2019; Öney, 2002, Akt., Sayın-Alsan, 2019)

Karatay Han, I. Alaaddin Keykubat'ın veziri Celaleddin Karatay tarafından 1240 yılında yapılmıştır (Ögel, 1966, s. 38). Yapının taç kapı ve çörten[51] kısımlarında, insan figürlerinin yuvarlak yüzleriyle ve giydikleri kıyafetlerle ele alındığı görülmektedir (Şekil 185 A, B, C, D).

[51] **Çörten:** Yağmur sularını alarak duvar temelinden uzağa akıtan; dam çevresi boyunca, saçak kenarlarından dışarı doğru uzanmış oluktur (İsimsiz, 1995, s. 399).

Şekil 186

Susuz Han'daki Ejder Motifleri Arasında Bulunan İnsan Başı Figürü

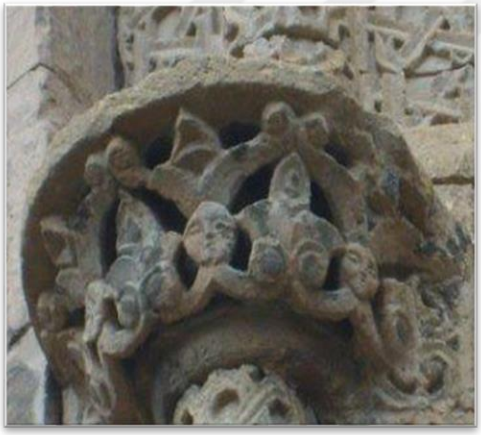


(Susuz Han, t.y.)

Susuz Han'daki ("Susuz Han", t.y.) iki ejder figürü, ağızlarını açmıştır. Bu iki figürün arasında yuvarlak yüzü olduğu görülen bir insan başı yer almaktadır. İnsan yüzünün ayrıntıları çok belli olmamaktadır (Şekil 186).

Şekil 187

Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ndeki İnsan Figürleri



A)



B)



C)



D)

(Sanat Tarihi, 2014; Taşçı, 1998, ss. 62-64)

Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde bulunan yapı üzerinde insan başı figürleri yer almıştır (Taşçı, 1998, ss. 62-64). Figürlerin, yuvarlak yüzleri, iri gözleri, minik ağız ve burunları bulunmaktadır. Yapıdaki insan figürlerinin başlarında üç dilimli taç yer almaktadır. Dolayısıyla üç dilimli tacın Anadolu Selçuklu sanatında da kendini gösterdiği anlaşılmaktadır (Şekil 187 A, B, C, D).

Şekil 188

Tokat Niksar Hamamı'ndaki Erkek Figürü



(Gündoğdu, 2010, s. 81)

Tokat-Niksar Hamamı'na yapılmış erkek figürü hakkında (Şekil 191) Gündoğdu, (2010) eserin üçlü yonca yaprağı denilen bir şekil içinde tasvir edildiğinden söz eder. Başında sarığa benzer bir başlık olan figür, alt kısmına peştamal giymiştir ve oturur vaziyettedir. Sol dirseğini dizine, başını sol eline koyan figürün, sağ eli ise belindedir. Ayaklarını uzatan bir şekilde betimlenen figür, sol ayağını sağ ayağının üzerine atmıştır. Figürün yüz şekilleri ise Anadolu Selçuklu sanatındaki yüz şekillerini belirtir nitelikte yapılmıştır (s. 72).

Şekil 189

Konya İnce Minareli Medrese Müzesinde Bulunan, Elinde Nar Tutan Erkek Figürü



(Çetin & Özaydın, 2018, s. 4612)

Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde olan eser, bağdaş kurarak oturur biçimdedir. Eserdeki figür, sağ elini biraz kaldırmış, sol elini ise göğüs hizasından biraz altta tutarak tasvir edilmiştir. Ayrıca sol elinde nar tutmaktadır (Salman, 2013, s. 326) (Şekil 189). Daha önce de anlatılığı gibi nar, Anadolu Selçuklu figürlerinin ellerinde tuttukları bereketi ve sonsuzluğu simgeleyen bir nesnedir. Figür başına börk takmıştır, yüz hatları pek belli olmamakla beraber badem gözleri, uzun burnu ve sivri çenesi görülmektedir. Ayrıca figür, belinde kemer olan bir kıyafet giymiştir.

Şekil 190

Konya Kalesi Sur Kapısı'ndaki Melek Figürü



(Öney, 1992, s. 62)

Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde olan, Konya Kalesi'nden buraya getirilen bir melek figürü görülmektedir (Öney, 1992, s. 72) (Şekil 190). Figürün başında üç dilimli taç vardır. Ayrıca figür yuvarlak yüzlü, badem gözlü, uzun ve örüklü saçlıdır. Ayrıca figürün kollarında tirazlar bulunur. Kanatları olan bu melek figürü hakkında Bilgili, (2020a) Umay Ana'ya çağrışım yaptığını belirtmektedir (s. 128).

İndirkaş'a (2002) göre, Selçuklularda melek figürleri çok fazla görülmez. Ancak Konya surlarına nakşedilmiş iki melek figürü ilginç örneklerdendir. Uçmaya hazırlanır gibi tasviri yapılmış meleklerin başlarında, Selçuklu sultanlarının taktığı üç dilimli taçlardan bulunur. Bu kabartmadan anlaşılan şu olmalıdır: Anadolu Selçuklu'da sadece gerçek figürlerin başında üç dilimli taç bulunmaz, aynı zamanda hayali varlıkların başında da bu taç yer almaktadır (s. 50).

Şekil 191

Anadolu Selçuklu'da Asker Tasvirleri



(İsimsiz, 2007, s. 179)

Anadolu Selçuklu sanatında görülen taşa işlenmiş iki alp tasvirinin; başlarında, uç kısma doğru sivrilen miğferler; üzerlerinde zırhlar, ellerinde ise çomak ve kalkanlar bulunmaktadır. Alpler, Selçuklu geleneklerine göre rahat hareket edebilecek şekilde savaşa hazır olacak biçimde giyinmişlerdir. Kıyafetleri derilerin ya da lamaların yan yana gelmesi şeklinde tasarlanmıştır. Alplerin tulgalarının kökeninin iç Asya olduğu görülmektedir. Tulganın tepesinde perçem denen alplik alâmeti olan tüyden sorguç yer almıştır (Esin, 2006, s. 308) (Şekil 191). Ellerinde tuttukları savaş aletleri de eski Türklerin kullandıkları savaş aletleri gibi değildir. Çomak ve topuz Orta Asya'nın güney taraflarında Kuşan Medeniyeti'nde kullanılan savaş aletlerindendir (Esin, 2006, s. 308).

Anadolu Selçuklu sikkelerindeki erkek imgeleri.

Anadolu Selçuklu Devleti sikkelerine gelince, Sultan Mesut zamanına kadar devlet kendi sikkesini basmamış, Bizans ve Arap-İslam parası kullanılmıştır (Artuk & Artuk, 1970, Akt., Yaman & Aydoğdu, 2020). İlk zamanlarda bakır para basımına başlayan Anadolu Selçukluları, sonraları gümüş ve altın para darp etmiştir (Yaman & Aydoğdu, 2020, s. 231). Sikke üzerlerine az sayıda tasvir yapılmış, tasvir yapılanların üzerinde ise yaygın bir şekilde haleli ve halesiz süvari motiflerine yer verilmiştir. II. Süleyman Şah zamanında üretilen sikkeler

üzerindeki süvari motifleri, sultanın gücü ve otoritesini simgeler niteliktedir (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 24; Yaman & Aydoğdu, 2020, s. 231).

Anadolu Selçuklu'da, elinde üç mızrak, balta ya da ok-yay-mızrak üçlüsü olan ve başına hale motifi yapılan at üzerindeki süvariler, sultanı işaret etmektedir. Belirtilen nesneler hükümdarlık alametleri arasında yer almaktadır. Bazı sikkeler üzerinde sultan yayını çekip okunu hedefe fırlatan bir görünümde betimlenmiştir. Sultanın asil atı ve kutsiyet belirten gök cisimleri de bu görünümü destekler niteliktedir. Devlet içerisinde; avcılık, savaş ve at üstünde yapılan törenler sultanların hususi hayatlarında yaşadıkları olaylardır (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 24).

Av olayının ele alındığı sikkelerde süvariler, başında sarığı ve üzerindeki kıyafetiyle önemli kişiler olarak gösterilmektedir. Bazı eserlerde süvariler mızrağıyla boğa ve parsı hedef almakta ya da bu hayvanlara ok atmaktadır (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 24).

Şekil 192

II. Süleyman Şah Dönemi'ne Ait Gümüş Dirhem Üzerindeki Sultan Figürü



(Eron, t.y.)

Sikke Aksaray'da bulunmuş, II. Süleyman Şah Dönemi'ne ait gümüş dirhemdir. Sikkenin üzerinde, başında hale olan, sağ elinde ise teber (balta) tutan bir süvari figürü yer almaktadır (Eron, t.y.) (Şekil 192). Bu figür, sultanı işaret ediyor olmalıdır. Ayrıca sultan, üzerine; belinde kemeri olan ve ayak bileğine kadar uzayan kaftan giymiştir.

Şekil 193

Şir-i Hurşit Sikkesi Üzerindeki İnsan Yüzü Tasviri



("Genel Kültür", 2019)

Anadolu Selçuklu sikkelerinden biri de Sivas'tadır ve bu sikke II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında yapılmıştır. Sikke, çapı 22 mm ve ağırlığı 2.94 gr gümüş dirhemdir. Sikke üzerinde aslan, güneş ve güneşin içinde de insan başı motifi yer almaktadır (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 133) (Şekil 193).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında Şir-i Hurşit adıyla tasarımlar yapılmış, bu tasarımlarda aslan ve güneş figürleri beraber ele alınmıştır (Şahin, 2006, s. 156) (Şekil 196). Sikkenin etrafına ise monogramlar[52] yapılmıştır. Şir-i Hurşit sikkeleri üzerinde yer alan aslan figürleri, kimi zaman tek kimi zaman da çift şekilde tasvir edilmiştir.

Aslan ve güneş motifi içindeki insan başlı sikkelerin hikayesi şu şekilde anlatılmaktadır: II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in evlendiği kadın Gürcü Hatun'dur. Evlendikten sonra zevk ve sefaya dalan sultan, etrafındaki kişilerce eleştiri oklarını üzerine çevirmiştir. Sultan eleştirilerden etkilenmiş olmalı ki eşine haksızlık yaptığını düşünüp onun gönlünü almak istemiştir. Bu eleştirilere binaen sikke bastıran sultan, sikkelerin üzerine güneşler yaptırır ve o güneşlerin içerisine karısını ve kendini simgeleyen resimler bastırır. Bu sikkeler aslanın üzerinde doğan güneştir (Unutmaz, 1986, s. 44).

[52] **Monogram:** Genellikle tanrı ve hükümdar adlarının sanatsal bir ifade taşıyacak anlamda yazılmış biçimidir. Bununla beraber monogram, yazı yerine yalnızca simge kullanılarak da yapılabilir. Özellikle Hitit hükümdarlarının monogramları bu şekildedir. Doğu Roma'da balık figürü Hz. İsa monogramı olarak kullanılabilir. Eski Mısır'da monogram, hükümdar adının hiyeroglifle yazılarak bir kartuş içine yerleştirilmesi biçimiyle görülür. Osmanlı tuğraları ise hiçbir zaman monogram olarak değerlendirilmese de monogram içerisine girebilir (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 214).

Şekil 194

Şir-i Hurşit Sikkesi Üzerindeki İnsan Yüzü Tasviri



(Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 133)

Bir diğer Şir-i Hurşit sikkesinde, ortada güneş ve güneş içerisinde insan başı ve altta kuyrukları birbiri içerisine geçmiş iki adet aslan figürü bulunmaktadır. Sikkenin çapı, 23 mm ve ağr. 2,75 gr'dır (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 133) (Şekil 194).

II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında yapılmış olan bu sikke, Şir-i Hurşit olarak adlandırılan sikke gurubu içerisindedir. Güneş başlı insan, sultanı; aslan ise sultanın gücünü yansıtmaktadır (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 113).

Şekil 195

Bakır (Fels) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü



(Teoman & Teoman, 2016, s. 55)

Bakırdan (fels) yapılmış başka bir sikkenin çapı, 21 mm ve ağr. 2,68 gr'dır. Üstüne, sol elinde kılıç tutan ve başında hale olmayan bir süvari figürü yapılmıştır (Şekil 195). Bu süvari

sultanı simgelemektedir. Sikke üzerinde sola doğru etrafında Gıyaseddin Duribe Malatya yazmaktadır (Teoman & Teoman, 2016, s. 55).

Şekil 196

Gümüş (Dirhem) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü



(Erkiletlioğlu, 1988, s. 89)

Tokat'ta ele geçirilen sikke gümüş dirhemdir. Çapı 24 mm ve ağr. 2,98 gr'dır (Erkiletlioğlu, 1988, s. 89) (Şekil 196). Ele alınan bu sikke Anadolu Selçuklu Devleti'ne en parlak devrini yaşatan Sultan I. Alaaddin Keykubat zamanında yapılmıştır. Sikke üzerinde, başına sarık takmış, uzun kaftan giymiş, kaftanın beline kemer takmış, başında hale olan, hareket halindeki atıyla sağ elindeki mızrağını aslana saplayan bir figüre yer verilmiştir. Bu figürün, Sultan Alaaddin Keykubat olduğu ileri sürülmektedir (Erkiletlioğlu, 1988, s. 89).

Şekil 197

Gümüş (Dirhem) Sikke Üzerindeki Sultan Figürü



("Sivas Herfene", 2018)

Sivas'ta yapılmış gümüş dirhemin çapı 22 mm ve ağr. 2,62 gr'dır. Bu dirhem, IV. Rükneddin Kılıçaslan zamanında basılmıştır. (Erkiletlioğlu & Güler, 1966, s. 161) (Şekil 197).

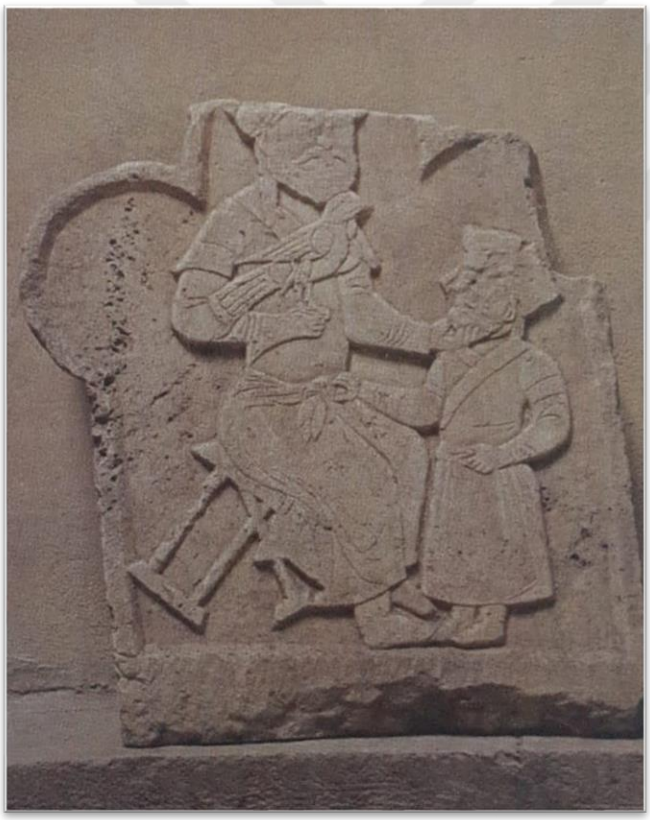
Sikke üzerinde IV. Rükneddin Kılıçaslan'ın bulunduğu tahmin edilen bir süvari figürü yer almaktadır. Sultanın, başında sarık, üzerinde alt kısma doğru şeritler halinde savrulan kaftan, ayaklarında ise çizmeler bulunmaktadır. Sultan, hareket halindeki atıyla çok heybetli bir şekilde ok atmaktadır.

Anadolu Selçuklu mezar taşlarında görülen erkek imgeleri.

Türklerde Anadoludaki mezartaşı kültürünün kökeninin Orta Asya'dan geldiği bilinmektedir (Karamağaralı, 1992, s. 1). Anadolu Selçuklu'da Ahlat Mezar Taşları Selçuklu mezartaşlarına verilebilecek en güzel örneklerdendir. Anadolu Selçuklu mezar taşlarında çeşitli figürlerin bulunduğu görülmektedir. Bu figürler aynı zamanda kişinin sağlığında yaptığı işi de belirtmektedir.

Şekil 198

Elinde Şahin Tutan, Erkek Figürlü Mezar Taşı



(Karamağaralı, 1992)

Anadolu Selçuklu'ya ait bir mezar taşı Konya Taş ve Ahşap Eserleri Müzesi'nde bulunur. Eser, 0.49x0.55 m ebatındadır (Karamağaralı, 1992, s. 3) (Şekil 198). Mezar taşında tabure üzerine oturmuş, başında sarık olan, sakallı ve bıyıklı bir figür tasvir edilmiştir. Bu figür üzerine, belinde kuşağı olan ve ayak bileklerine kadar uzayan, kolları tirazlı kaftan giymiştir. Ayrıca figür sağ elinde avcı bir kuş tutarken sol eliyle küçük çocuğun çenesini okşamaktadır.

Karşısındaki çocuk tasviri de sarıklı ve kaftanlıdır. Onun kıyafetinin kollarında da tiraz belinde ise kemer vardır. Mendel'e (1917) göre, Resimde yer alan figür Sultan-ül Fetâ yani gençlerin sultanı unvanıyla, Konya'da tanınmış kişilerinden olan Ahmet Şah'tır (Akt., Karamağaralı, 1992).

Şekil 199

Bağdaş Kurarak Oturan Erkek Figürlü Mezar Taşı



(Karamağaralı, 1992)

Başka bir eser, Akşehir'de yapılmış bir mezar taşıdır. 0. 32x0.7 m ebatındadır (Ünver, 1978, s. 17). Mezar taşında bir erkek figürü bağdaş kurarak oturur şekilde ele alınmıştır (Şekil 199). Başında başlık bulunan figürün üzerinde sağdan sola doğru kapanan, belinde kemeri ve kollarında tirazı olan bir kaftan bulunmaktadır. Ünver (1978) bu figürün, yüz şekli belli olmayan ve elini bir haşhaş[53] dalına uzatan çocuk figürü olduğunu belirtmektedir (s. 17).

[53] Mezar taşları üzerine tasvir edilmiş olan haşhaşlarla ilgili olarak Ünver (1978) Selçukluların zamanında yaşanılan bölgenin haşhaşla meşhur olduğunu ve haşhaştan elde edilen yağın hâlâ o bölgelerde çokça kullanıldığını belirtmiştir (s. 17).

Şekil 200

Avcı Figürlü Mezar Taşı



(Karamağaralı, 1992)

Diğer bir eser, Konya Taş Eserler Müzesi'nde bulunur. Eserin ebatı 0.24x0.25 m'dir (Karamağaralı, 1992, s. 3) (Şekil 200). Eserde atı üzerinde, elinde şahin tutan bir süvari figürü ele alınmıştır. Aynı zamanda süvarinin sol tarafında da bir kuş figürü olduğu görülmektedir. Başına başlık takan süvarinin, üzerine kaftan giydiği ve beline kuşak taktığı bu kuşağa da kılıcını bağladığı anlaşılmaktadır.

Şekil 201

Rahlede Kitap Okuyan Erkek Figürlü Mezar Taşı



(Karamağaralı, 1992)

Akşehir Taş Eserler Müzesi'nde bulunan, 0.49x0.55 m ebatındaki mezar taşında, rahleye konmuş olan bir kitabı okuyan erkek figürü tasvir edilmiştir (Ünver, 1978, s. 16) (Şekil 201). Eserde dizleri üzerine oturmuş, belinde kemer ve kollarında tiraz olan, kaftan giymiş bir erkek figürü yer almıştır. Bu figürün ilim tahsis ettiği düşünülmektedir.

Anadolu Selçuklu çinilerinde görülen erkek imgeleri.

Anadolu Selçuklu çini ve seramiklerinde görülen figürlerin, Büyük Selçuklu çini ve seramiklerinde görülen figürlerle benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Ancak bu eserlerdeki bazı figürlerin ise ince bedenli ve ince yüzlü kişiler olarak tasvir edildiği de anlaşılmaktadır.

Şekil 202

Anadolu Selçuklu Minai Çinisindeki İnsan Figürleri



(Öney, 2007, s. 77).

Konya Karatay Müzesi'nde olan minai çini, altı ya da sekiz kollu yıldız şeklinde ele alınmıştır (Öney, 2007, s. 77) (Şekil 202). Bu yıldızın içerisinde görünen kısımda, üç insan figürü bulunmaktadır. Soldaki figür, ay yüzlü badem gözlüdür. Ortadaki ve sağdaki figürün yüz biçimi ise hafif uzunlamasına yapılmıştır. Başında başlık bulunan ortadaki figürün saçları omzuna dökülecek şekilde uzundur. Kaftan giyen figürün kaftanının kollarında tirazlar mevcuttur. Soldaki figürün başında da başlık bulunur. Her üç figürün başında da hale motifi yer almaktadır.

Şekil 203

Anadolu Selçuklu Minai Çinindeki İnsan Figürleri



(Öney, 2007, s. 78)

Berlin İslam Sanatları Müzesi'nde olan, Konya II. Kılıçaslan Köşkü'nde bulunan minai çini, **(**Öney, 2007, s. 78) (Şekil 203) sekizgen yıldız içerisine konan iki figürle oluşturulmuştur. Eserde solda bulunan figür muhtemelen erkek sağda bulunan figür ise kadındır. Figürlerin saçları bele kadar uzundur ve başlarında başlıklar ile haleler mevcuttur. Figürler mavi ve lacivert tonu kaftan giymiş, muhtemelen bellerine de kemerler takmıştır. Bağdaş kurarak oturan bu figürlerden sol tarafta olanının yüzü uzun olarak tasvir edilmiştir. Sağdaki figür ise yuvarlak yüz hatlarına sahiptir.

Şekil 204

Kılıçaslan Köşkü'nde Bulunan Minai Çini Üzerindeki Erkek Figürü



(Öney, 2007, s. 75)

Konya Kılıçaslan Köşkü'nde olan minai çinide (Öney, 2007, s. 75) altıgen bir tasarımın içerisinde ud çalan ve muhtemelen erkek olan bir figür mevcuttur (Şekil 204). Bu figürün başında, bir başlık bulunur. Figürün saçları omuzlarına kadar uzundur ve muhtemelen sağ taraftan aşağı doğru uzamaktadır. Figür; uzun yüzlü, badem gözlü, kemani kaşlı, minik ağız ve burunludur. Üzerinde lacivert bir kaftan ve kollarında tirazlar vardır. Figürün oturuş biçimi; bir dizi bağdaş kurmuş, öbür dizi ise udu kolay çalabilmesi için havaya doğru kalkık şekilde verilmiştir. Başında ise hale mevcuttur.

Şekil 205

Kubadabat Çinisinde Bulunan Erkek Figürü



(Öney, 2007, s. 94)

Eser Konya Kubadabad Sarayı'nda bulunmuştur ve Konya Karatay Müzesi'ndedir (Öney, 2007, s. 94) (Şekil 205). Figürün başında başlık vardır ve saçları bele kadar uzundur. Çehresi uzun, zayıf yüzlü ve badem gözlü olarak nitelendirilen tarzdadır. Figürün yapısı incedir. Üzerinde lacivert uzun bir kaftan, ayaklarında da çizmeler vardır.

Figürlü çiniler Konya Köşkü'nde de Kubadabad kazılarında da ortaya çıkmıştır. Karşıdan görünen sultanlar ve saraydaki kişi tasvirleri bu sarayın en geniş figürlü çini grubudur. Bağdaş biçimiyle oturan figürler ellerinde çiçek, mendil, nar, haşhaş meyvesi ya da haşhaş dalı tutmaktadır (Öney, 2007, s. 92).

Şekil 206

Kubadabad Çinisinde Bulunan Erkek Figürü



(Öney, 2002, Akt., Salman, 2013)

Kubadabad Sarayı çinilerinden birinde ise oturur biçimde bir erkek figürü tasviri yapılmıştır (Şekil 206). Bu figürün başında ön tarafı kalkık bir başlık vardır, saçları uzun omuzundan aşağı doğru sarkmaktadır. Yüz biçimi yuvarlak olan figür; badem gözlü, hafif uzun burunlu, minik ağızlı ve kemani kaşlı biçimde tasvir edilmiştir. Başına hale yapılmış erkek figürü, kaftan giymiş ve kollarına tirazlar takmıştır. Figür, beline kemer takmıştır, oturuş biçimi bağdaştır, ayrıca ellerinde ise bolluk ve bereketin sembolü olan balıklar tutmaktadır.

Kubadabad Sarayı çinilerinde bazı figürler ellerinde burç, kadeh, bolluk ve bereketi sembolleyen balık motifiyle betimlenmiştir. Yıldızların içine konularak yapılan insan motiflerinin bazıları ayakta verilmiştir. Avlanmanın vurgulandığı tavşan ve keçi taşıyan bu motiflerin bazılarının elinde ise bolluk ve bereketi sembolleyen nar bulunmaktadır (Öney, 2007, ss. 92-93).

Şekil 207

Sultan Alaaddin'e Atfedilen Kubadabad Çinisi



(Arık, 2000, Akt., Salman, 2013)

Kubadabad Sarayı çinilerinin birinde ise başında üç dilimli tacıyla, Sultan Alaaddin'e ait bir portre olduğu öne sürülen figür yer almaktadır (Şekil 207). Bu çini, Konya Karatay Müzesi'nde yer almaktadır. Başında soyluluğu temsil eden üç dilimli dikine çizgilerle ayrılmış kavuklar aynı zamanda yüceliği de işaret etmektedir. Kavuğun ortasına destar sarılmıştır. Ayrıca figürün elinde nar vardır (Salman, 2013, s. 337). Figürün yüz şekli uzun ve ince biçimlidir. Aynı zamanda figür badem gözlü, ince burunlu, minik ağızlı, bıyık ve sakallıdır. Figürün kollarında ise tirazlar mevcuttur.

Anadolu Selçuklu minyatürlerinde görülen erkek imgeleri.

Anadolu Selçuklu sanatında yer alan minyatürlerde Uygur resim tarzı insan figürlerinin görüldüğü anlaşılmaktadır. Anadolu Selçuklu resim sanatının en önemli belgesi XIII. yüzyıl başlarında Konya'da Hoylu Abdulmümin Bin Muhammet adlı nakkaş tarafından resmedilmiş "Varka ile Gülşah" minyatürleridir. Bu kitabın minyatürlerindeki insan figürlerinin kökeni Orta Asya Uygur resim sanatına dayanmaktadır (İnal, 1995, Akt., Mahir, 2005a).

Anadolu Selçuklu'nun son minyatürlü eseri Nasreddin Sivasi'nin Tezkere'si olmaktadır. Bu eser, Anadolu Selçuklu Sultanı Gıyaseddin Keyhüsrev'e sunulmuştur. Tasvir edilen insan figürleri ikonografik açıdan İç Asya etkisi taşırken eserin form dili Doğu Roma sanatına yakınlık gösteren minyatürler içermektedir (Mahir, 2005a, ss. 34-35).

Şekil 208

Varka ve Gülşah Minyatürü



(“Sanat Tarihi Platformu”, 2020)

Varka ve Gülşah isimli eserde, bir ağaç vardır ve bu ağacın başında güvercin figürü görülmektedir (Şekil 208). Alt tarafta hayat ağacı gibi bir ağaçtan yemişler çıkmaktadır. O ağacın altında da horoz ve kuş figürleri dikkat çekmektedir. Eserin sağ tarafında kıvrık dal üslubunda bir ağaç görülür. Figürlerin başlarında haleler vardır. Figürler, ay yüzlü badem gözlü ve örüklü saçlıdır.

Şekil 209

Sultan Alparslan'ın Minyatürü



(Çevik, 2021)

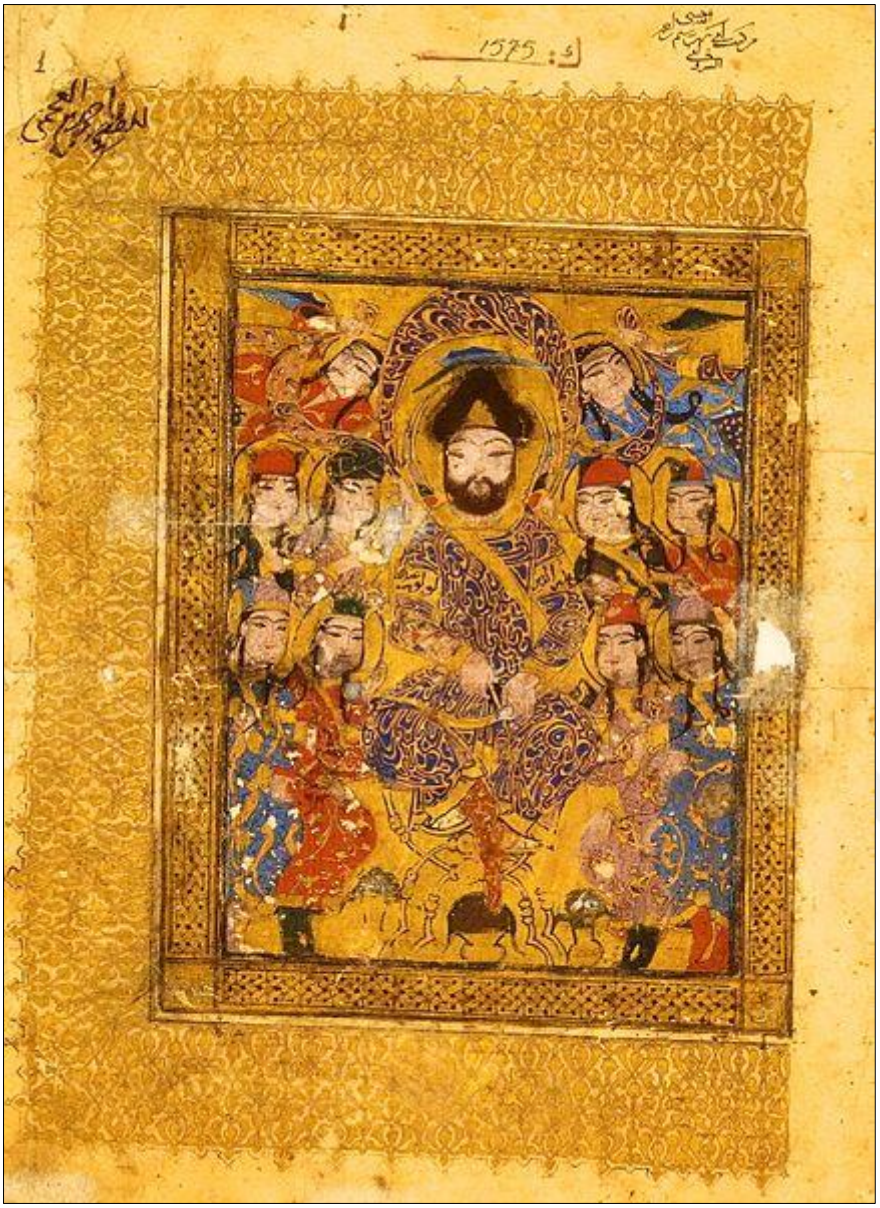
Cami-ut Teravih adlı[54] eserde tahtta oturan kişi Sultan Alparslan'dır (İndirkaş, 2002, s. 138). Sultanın başında üç dilimli taç bulunur (Şekil 209). Sultan üzerine soldan sağa doğru kapanan; kısa kollu, boyu ayak bileklerine kadar uzayan bir kaftan giymiştir. Kaftanın içine çiçekli bir iç entari giyen Sultan Alparslan, bağdaş kurarak oturur vaziyettedir. Yüzü yuvarlak gözleri badem, burnu ve ağzı minikçedir. Sakal ve bıyığı mevcuttur. Saçları arkaya doğru uzun şekilde tasvir edilmiştir. Sultanın sol elinde mendil vardır ve elini dizine koymuştur. Sağ elinde ise bir sopa bulunmaktadır. Muhtemelen aşağıdaki belgeyle ilgili bir şeyler göstermektedir.

Eserin solunda dört, sağında beş figür bulunmaktadır. Bu figürlerin başlıklarında farklılıklar mevcuttur. Saçları uzun olan figürlerin kaftanlarının kolları kısa, boyları ayak bileğine kadar uzundur, yakaları ise soldan sağa doğru kapanır. Kaftanın kısa kollarından mintan tarzı bir kıyafet giydikleri görülmektedir. Ayaklarına çizme giyen figürlerden sultanın hemen sağında ve solunda oturan figürler sarıklıdır.

[54] **Cami-ut Teravih:** Reşidu'ddin'in; Moğol hükümdarları Gazan Han ve Olcaytu Han Dönemi'nde, ele aldığı, dünya tarihini anlatan eseridir (İndirkaş, 2002, s. 49).

Şekil 210

Kitab-ül Agâni adlı eserdeki hükümdar tasviri



(“Wikipedia.org”, t.y.)

Kitab-ül Agani’de, tahtın iki tarafında hükümdarın başına eşarp tutan iki melek figürü bulunur. Hükümdar sandalye tarzı tahtta oturur (Şekil 210). Ellerinde egemenliğin askeri yönünü belirten ok ve yay tutar. Hükümdarın yüz şekli uzundur. Başındaki hale önemli bir şahıs olduğunu göstermektedir. Diğer figürlerin başlarında da dekoratif amaçlı haleler bulunur. Hükümdarın başındaki başlık, XIII. yüzyıl Selçuklu modasına uygundur. Üstünde göğüste birleşen elbise ayaklarında rumilerle bezeli kırmızı çizmeler vardır. Elbisenin üstündeki kıvrımlar mavi ve altın yaldızla boyanmıştır. Hükümdarın kollarındaki tirazlarda, altın yaldızla Bedr- El Din Lü Lü yazmaktadır (Atasoy, 1971, s. 116; İnal, 1995, s. 47).

I.Anadolu Beylikleri'nin kısa tarihi.

XI. yüzyılda Anadolu'nun fethiyle Türkmen boyları Anadolu'ya giriş yapmaya başladılar. Anadolu kısa süre içerisinde Türkleşti. Türkmenler, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatını Anadolu'ya götürdüler ve Anadolu'ya Türk damgasını vurdular. Danişmentler, Sivas, Kayseri ve Malatya'da; Artuklar, Harput, Mardin, Hasankeyf ve Diyarbakır'da; Saltuklular, Erzurum'da; Mengücekler Diriği, Şebinkarahisar, Erzincan ve Kemah'da ilk mimari eserleri oluşturmuştur (Aslanapa, 2005b, s. 101) (Şekil 182).

I. Anadolu Beylikleri sanatında görülen erkek imgeleri.

Şekil 211

Sivas Divriği Darüşşifası Taç Kapısındaki Erkek Figürleri



(Özkul, 2020, s. 68)

Mengücekler sanat eserlerinden olan Sivas Divriği Darüşşifası taç kapısının peyelerine işlenmiş iki insan yüzü gizlenmiş şekilde tasvir edilmiştir. Uzmanlar buradaki insan başlarının güneş ve ayı temsil ettiğini belirtmektedir (Özkul, 2020, s. 60) (Şekil 211).

Bilindiği üzere Erken Devir Türk sanatında güneş hakanı, ay hatunu temsil etmektedir. Anadolu Selçuklu sanatında da örneği görülen bu sembollere Mengüceklilerde de yer verilmiştir.

Şekil 212

Sivas Darüşşifası'nın Taç Kapısının Kuzey Alt Kısmında Bulunan Kadın ve Erkek Başları

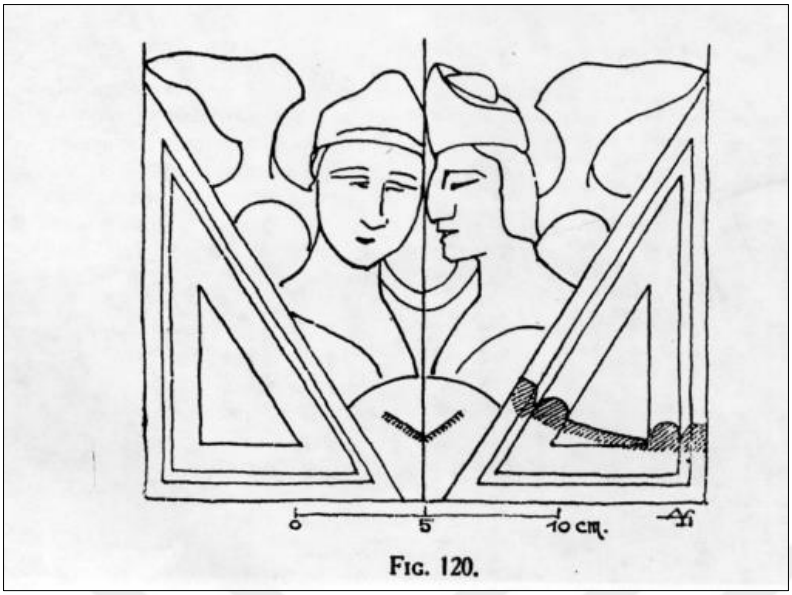


FIG. 120.

(Durukan, 1998, s. 24)

Darüşşifanın figürlü süslemelerinden birinde, taç kapının kuzey alt kısmının iki tarafında, iki insan başı görülmektedir (Şekil 212). Bunlardan batı cephedeki figürün kadın figürü ve diğer taraftakinin de erkek figürü olduğu belirtilmiştir. Araştırmacılara göre bu figürler, yapının banileri olabilir (Durukan, 1998, s. 20).

Şekil 213

Artuklulara Ait Cezire İdn Umar Küprüsü'ndeki İnsan Figürleri



(Öney, 1992, s. 55)

1164 yılında, Cezire İbn-i Umar Köprüsü'nün batı ayak tarafında sekiz dikdörtgen panoda yüksek kabartma şeklinde burç-gezegen simgeleri tasvir edilmiştir (Taşçı, 1998, s. 51)

(Şekil 213). Bağdaş kurarak oturan kişiler ya da büstler gezegenleri simgelemektedir. Büyük Selçuklu ve İlhanlı Devleti'nin sanatlarında gezegen ve burçların çokça betimlendiği görülmektedir (Öney, 1987, s. 33).

Gezegenler soldan sağa doğru; Satürn, Merkür, Venüs, Mars ve Jüpiter'dir. Burçlar soldan sağa doğru; terazi, ikizler, balık, oğlak ve yengeçtir. Aslan burcu güneş ile boğa burcu ise ay ile simgeleştirilirdi. Panoda elinde balık tutan figür, ikizler burcu ve Merkür gezegenini simgeler. Bu motifin yanındaki balık işlemesi ise balık burcu ve Venüs gezegenini sembollemektedir (Öney, 1987;1970;1971, Akt, Taşçı, 1998).

Şekil 214

Artuklu Sikkesi Üzerinde Bulunan Erkek Figürü



(Bilgili, 2020a, s. 103)

Artuklu Dönemi sikkelerinin birinin üzerinde erkek figürü görülmektedir (Şekil 214). Bu figürün başında bir başlık vardır. Yüz şekli çeneye doğru sivrilir niteliktedir. Gözleri iri, burnu orta, ağzı ise küçük tasvir edilmiştir. Bu figür başdaş kurarak oturmuş, sağ elinde kılıç sol elinde kesik bir baş tutmuştur. Göktürk heykellerinde görülen kesik baş ikonografisinin (Bilgili, 2020a, s. 103) Artuklu sikkelerinde de devam ettiği anlaşılmaktadır.

Şekil 215

Artuklu Sikkesi Üzerinde Hilal Tutan Erkek Figürü



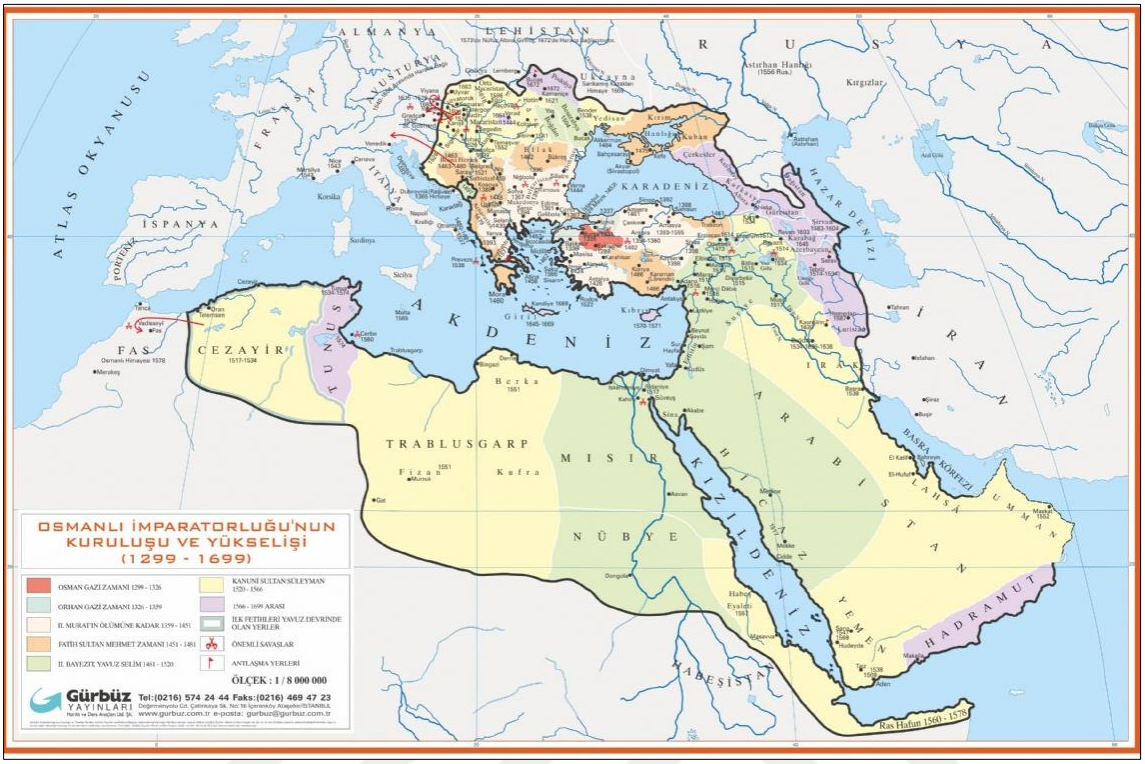
(Bilgili, 2020a, s. 12)

Diğer bir Artuklu sikkesinde hilal tutan bir figür bağdaş kurarak oturmuştur, başında ise üç dilimli tacıyla tasvir edilmiştir (Şekil 215). Bilgili'ye (2020a) göre, bu figür Umay Ana'yı sembollemektedir (s. 121). Ancak bilindiği üzere üç dilimli taç, Umay Ana'nın yanı sıra yüksek rütbedeki alp ve beyleri de simgelemektedir. Dolayısıyla bu figür, bir Artuklu beyini ya da yüksek rütbedeki birini de sembol ediyor olabilir.

Osmanlı Devleti.

Şekil 216

Osmanlı Devleti Haritası



("Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Haritası", t.y.)

Osmanlı Devleti'nin kısa tarihi.

Osmanlı Devleti, XII. yüzyıl sonlarına doğru Moğolların baskısıyla yıkılan Anadolu Selçuklu Devleti'nden sonra, XIV. yüzyılda kuzeybatı Anadolu'da Selçuklu, Doğu Roma sınırında kurulmuş küçük bir beyliktir (İmber, 2006, Akt., Kurtaran, 2012). Kurulduğu yörenin coğrafi konumundan dolayı siyasi başarılar yakalayan Osmanlı, zamanla Balkanlara ve Anadolu'nun büyük kısmına hâkim olmuş ve imparatorluk haline gelmiştir (Baştav, 1999 Akt., Kurtaran, 2012).

Osmanlı'da yükseliş dönemine II. Mehmet ile beraber geçilmiştir (Uğurluel, 2007, s. I). İstanbul'un fethiyle başlayan bu dönem, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman ile beraber devam etmiş (Emecen, 2007, s. 487), Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde, devlet her anlamda doruk noktaya ulaşmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman'ın ardından gelen üç sultan zamanında Osmanlı Devleti'nin kuvvet ve kudreti azalmıştır. Devlet teşkilatlarında ve merkezi idarede bozulmalar meydana gelmiştir ("Osmanlı Devleti", 1990, s. 646).

Gerileme Dönemi'nde önemli bir olay yaşanmıştır. Bu olay Pasarofça Antlaşması ile Lale Devri'nin başlamasıdır. Lale Devri, her ne kadar kültürel çalışmaların yapıldığı dönem olsa da bu devirde zevk ve sefaya düşülmüştür ("Osmanlı Devleti", 1990, s. 647). Aynı dönemde İran'la da savaşlar yapılmıştır. Gerileme Dönemi'nde, Sultan III. Ahmet zamanında batılılaşmaya geçiş evresi yaşanmıştır ve I. Mahmut ile batılılaşma süreci hızlanmıştır. Bu dönemde Osmanlı topraklarında barok,[55] rokoko,[56] ampir[57] ve eklektik üsluplar meydana gelmiştir (Bayhan, 2010, s. 23).

Osmanlı, Dağılma Dönemi'nde ise birçok toprak kaybetmiş, ekonomik durum ve saltanat makamı git gide zayıflamıştır. Askeri başarıların sağlanamaması ve savaşlardan istenen sonuçların alınamaması orduların bozulmasına ve padişahların konumlarının sarsılmasına yol açmıştır (Akçura, 1940). Tüm bu kötü gidişattan dolayı imparatorluk artık Gerileme Dönemi'ni de geride bırakarak yıkılış sürecine girmiştir.

Osmanlı sanatında görülen erkek ikonografisi.

Osmanlı, Türklerin pek çok açıdan zirveyi görgükleri bir dönem olmuştur. Sanatta, Türk kültürü ve İslam Medeniyeti'nin birleşimini yaşayan Osmanlının, doğrudan olmasada dolaylı olarak etkileşimde bulunduğu medeniyetler olmuştur. Araplar tarafından kullanılan ve geliştirilerek İran'a, Maveraünnehir'e, Türkistan'a ve oradan da Türklerin sanat anlayışına etki eden medeniyetler; Antik Yunan, Mısır, Doğu ve Batı Roma Medeniyetleridir (Talas & Aksoy, 2006, s. 462).

Anadolu'ya hâkim olan Türk Devletleri'nden Selçuklularda insan figürünün farklı sanat eserlerinde kullanıldığından bahsedilmişti. XIII. yüzyılın sonuna kadar kullanılagelen insan figürlerini dekorasyonda görmek mümkündür. Beylikler Dönemi'nde azalan figürlü bezemenin Osmanlı Devleti'nde tümüyle ortadan kalktığı söylenebilir. Bununla beraber XVIII. yüzyıl başlarında barok ve rokoko üsluplarının benimsenmesiyle, yine insan figürlerinin çeşitli sanat alanlarında görülmediği anlaşılmıştır (Mülayim, 2008, ss. 59-60).

[55] **Barok:** XVII. ve XVIII. yüzyılda tüm Avrupa'ya egemen olan üsluptur. Temel özelliği Rönesansın durağan kurallarına karşı çıkıştır. Mimari alanda ve görsel sanatlarda simetriye karşı asimetriyei; geometriye karşı eğriselliği; hareketsizliğe karşı hareketi; ilk bakışta anlaşılana karşı karışıklığı ilke edinmiş bir üsluptur. Resim, müzik, heykel ve mimari alanda kendini göstermiştir (Özkan, 2007, s. 167).

[56] **Rokoko:** Baroktan sonra gelişen bir üsluptur. 1720'de ortaya çıkmış, genel olarak Baroku eğrisel ve bitkisel öğeleri kullanan bir anlayışa sahiptir. Daha çok dekoratifsel bir üsluptur. Bu üslup mimari, resim ve heykelde etkili olmuştur (Özkan 2007, s. 167).

[57] **Ampir:** 1804-1814'te ortaya çıkan; etkisini mimari ve dekoratif sanatta gösteren bir üsluptur. Bütün Avrupa'ya yayılan bu üslubun özü, Antik Yunan ve Roma biçimlerinin sadeleştirilerek kullanılmasıdır (Özkan, 2007, s. 168).

Osmanlı seramik sanatında görülen erkek imgeleri.

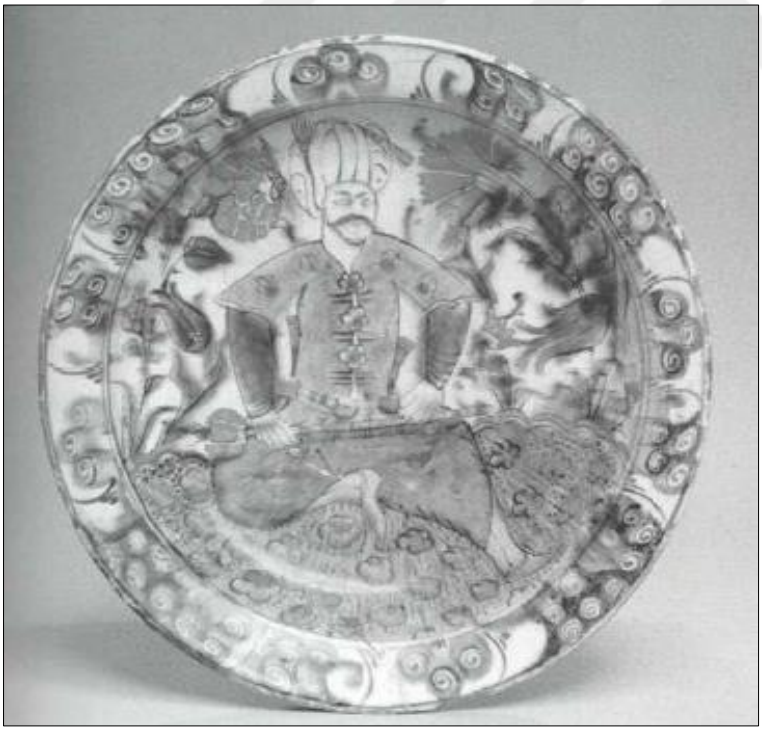
Osmanlı Dönemi'nde figüre olan mesafeden dolayı çini üzerinde bitkisel bezemenin fazla olduğu görülmektedir. İznik ve Kütahya çiniciliğiyle nam salan Osmanlı'nın, bu sanat içerisindeki seramik kaplarda, her ne kadar bitkisel bezemeye ağırlık verilse de hayvan ve insan tasvirlerini yapmaktan geri durmadığı söylenebilir.

XV. yüzyıldan sonra Osmanlı'da İznik, çini üretim merkezi olmuştur. İznik'in yanı sıra Kütahya, Bursa ve İstanbul gibi şehirlerde de çini üretimimin yapıldığı görülmektedir (Öney, 1976, Akt., Öney & Çobanlı, 2007).

İznik seramikleri üzerinde tasvir edilen erkek figürleri, başında başlığı, üzerinde kıyafeti belinde kuşak ve kemeriyle, bazen bağdaş kurarak oturur vaziyette bazen at ve eşek üstünde, bazen de ayakta ele alınmıştır (Şekil 220). Osmanlı erkek tasvirlerinde görülen kişiler; sarıklı, bıyıklı, şalvarlı ve çarıklıdır. Figürlerin bazılarının ellerinde lüle taşından yapılmış pipo vardır ve elleri bellerinde betimlenmiştir (Demir-Tosunoğlu & Boratov, 2021, ss. 343-344).

Şekil 217

İznik Seramiğindeki Erkek Figürü



(Atasoy & Raby, 1989, Akt., Demir-Tosunoğlu & Boratov, 2021)

Yaklaşık XVII. yüzyılla tarihlendirilen, İznik çini sanatı döneminde yapılmış olan tabak üzerinde (Atasoy & Raby, 1989, Akt., Demir-Tosunoğlu, & Boratov, 2021) yuvarlak motifli bir halıya oturan erkek figürü görülmektedir (Şekil 217). Bu figür sağ elinde bir nesne tutmuş, sol elini ise bacağının üzerine koymuştur. Eserdeki erkek figürün başında kavuk, onun üstünde

de soyluluğun alameti olarak bilinen sorguç yer almaktadır. Oturuş biçimi ise Erken Devir Türk sanatında yer alan bir ayağı bağdaş, diğerinin alta doğru sarkıtma şeklidir. Ayrıca figür; bıyıklı iri gözlü olup yay gibi kaşlara sahiptir.

Orta Asya'dan Osmanlı'nın son dönemlerine değin kullanılagelen kadın başlık ve diademlerinin üzerlerinde de kendini gösteren sorguçlar vardı. Bu sorguçlar, altın ve kıymetli taşlarla bir araya getirilip konumu yüksek olan kadın ve erkeklerin başlıklarını süslerdi. Çin kaynaklarından öğrenildiği üzere Erken Devir Türk hükümdarlarının başlıklarına balıkçıl kuşunun sorgucunu taktıkları ve otağlarına ise kuşların tüylerini uğur ve devletin simgesi olarak diktikler bilinmektedir (Kurtuluş, 2017, s. 463). Osmanlı'da da padişahın başlığına değerli taşlar takılır, üzerine de gündelik hayatta ayrı; sefer ya da törende ayrı şekilde kullanılan sorguçlar ilave edilirdi. Sorguçlar ayrıca padişahı diğer insanlardan ayırmak için kullanılırdı (Kurtuluş, 2017, Akt., Demir-Tosunoğlu & Boratav, 2021).

Şekil 218

İznik Seramiğindeki Kadın-Erkek Figürü



(Atasoy & Raby, 1989, Akt., Demir Tosunoğlu & Boratov, 2021)

İznik seramiği olan bir tabakta, bir erkek ve bir kadın figürü yer almaktadır (Atasoy & Raby, 1989, Akt., Demir-Tosunoğlu & Boratov, 2021) (Şekil 218). Erkek figürü başına bir sarık takmıştır. Sarık destarla sarılmıştır. Sakalsız ve bıyıksız olan figür, uzun bir kaftan ve onun içine bir pantolon giymiştir.

Eserdeki erkek ve kadın figürlerinin yüz şekilleri yuvarlaktır. Gözleri badem şeklinde olan figürlerin, minik ağız ve burunları vardır. Kaş yapıları da kemanidir.

Osmanlı Dönemi'nde İznik çinilerinden sonra ikinci olarak çini merkezi Kütahya olmuştur. Kütahya, zengin kil yataklarına sahiptir. Bu sebeple Frig, Hellen, Doğu ve Batı Roma Dönemleri'nde, seramik üretiminin fazla olduğu görülmektedir (Bilgi, 2006, s. 9). XVIII. ve XIX. yüzyılda Kütahya çinilerinde tasvir edilen figürlerin, Kütahya'da yaşayan kişilerin gündelik yaşantılarını ve normal hayattaki kıyafet özellikleri ele alınmaktadır (Bal, 2017, s. 147).

Şekil 219

Kütahya Seramiğindeki Erkek Figür



("Pera Müzesi", t.y.)

XVIII. yüzyılın ilk yarısıyla tarihlendirilen, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu-Pera Müzesi'nde bulunan, yüksekliği, 3,4 (Bilgi, 2006, s. 126), çapı 15,2 cm (Bal, 2017, s. 90) olan Kütahya seramik tabağın ortasına, Aziz George[58] olduğu tahmin edilen bir kişi resmedilmiştir (Şekil 219). Bu figür, kırmızı bir at üstündedir ve yeşil renkli eğeri üzerine çiçek yapılmıştır. Kıyafeti mor ve yeşildir. Elinde bir mızrak vardır. Başlık rengi de mordur ve başlığı kırmızı sorguçludur (Bilgi, 2006, s. 126). Sorguç onun önemli bir şahıs olduğunu vurgular (Bal, 2017, s. 90).

[58] **Aziz George:** Paskalya, Hristiyanlıktaki en eski ve en önemli bayramdır. Hz. İsa'nın çarmıha gerildikten sonra 3. günde dirilişi kutlanır. Paskalya bayramının öncesinde, yüzyıllar içerisinde kademeli şekilde oluşturulan ve süresi hem kiliselere hem tarih içerisindeki farklı anlayışlara bağlı biçimde değişen hazırlık devresi bulunur. Günümüzde birçok kilise bu süreyi 40 gün olarak uygular. Doğu Avrupa'da Paskalya "St. George's Day" olarak da kutlanır. Aziz George ya da Aya Yorgi yaygın bir külttür. İsa'nın 12 Havarisinden biri olan Aziz George dragon avcısı ve kurtarıcı (bir tür hızır) olarak tanınır ve elindeki efsanevi silahıyla kötülüklere karşı savaşır (Türkyılmaz, 2016, s. 33).

Aziz George, Hristiyanlar için kutsal bir kişi olarak belirtilir. Hristiyan olduğunu söylemesi üzerine öldürülmüştür. Constantin Dönemi'nde övgüye mazhar olmuş ve bir kült haline gelmiştir. Sonraki yüzyıllarda Haçlı ve Hristiyan savaşçılarının destekleyici bir ikon olarak kabul görmüştür (Aykıt, 2013, s. 121).

Aziz George, yapılmış olan tasvirlerinde beyaz atın üzerindedir ve elinde bir mızrak vardır. Bu mızrakla ejderhayı öldürmektedir. Antik Dönemlerde ejderha ya da yılanın öldürülmesi, bir kahramanın o milleti kötülüklerden kurtardığı anlamına gelmektedir[59] (Aykıt, 2013, s. 122).

Ele alınan tabakta, atın üzerinde başında sorgucu elinde mızrağı olan soylu bir kişi tasvir edilmiştir. Kendisi her ne kadar beyaz bir atın üzerinde olmayıp ejderha figürünü öldürmüyor olsa da tabağı yapan kişiye göre Aziz George figürünün farklı biçimde yorumlanmış hali olabilir.

Şekil 220

Benaki Müzesi'nde Bulunan Üzerinde Erkek Figürü Olan Matara



("Benaki Müzesi", t.y.)

[59] **Arrıntılı bilgi için:** Aykıt. D. A. (2013). Müslümanların ve Hıristiyanların Ortak Ziyaretgahlarından Biri Olarak Aya Yorgi (Saınt Georgıd-Astdu), *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(1), 119-134'e bakılabilir.

XVIII. yüzyılla tarihlendirilen (Bal, 2017, s. 123), Yunanistan'da Benaki Müzesi'nde olan ("Benaki Müzesi", t.y.), Kütahya seramik mataradaki figür, sokakta ciğer satan bir erkek figürünü ele almaktadır (Şekil 220). Erkek figür, başına kavuk takmıştır. Üstüne sarı bir cepken kırmızı renkli bir şalvar giymiştir ve ayaklarında da çarık vardır. Tabak üstüne resmedilen erkek figürünün kıyafeti o dönemde kütahyada giyilen kıyafetleri yansıtmaktadır (Bal, 2017, s. 123) Ele alınan erkek figürünün yuvarlak yüzü çeneye doğru hafif üçgen şekilde inmektedir, ayrıca figür badem gözlüdür.

Şekil 221

Kütahya Seramik Kabında Bulunan Erkek Figürü



(Pera Müzesi, t.y.)

XVIII. yüzyılın ikinci yarısıyla tarihlendirilen, yüksekliği 7.9 (Bilgi, 2006, s. 119), çapı 11,8 cm (Bal, 2017, s. 55) olan, Suna ve İnan Kıraç Vakfı koleksiyonu-Pera Müzesi'nde bulunan, Kütahya seramik bir kap, iki tarafta burmalı kulpa sahiptir. Üst tarafı şişkin alt tarafı dardır. Üzerinde iki kadın iki erkeğin olduğu belirtilen kabın, görünen kısmında bir erkek ve bir kadın figürü yer almıştır. Erkek figürünün ağzında bir tütün çubuğu görülmektedir (Bilgi, 2006, s. 119) (Şekil 221). Eserdeki erkek ve kadın figürlerinin yüz şekilleri yuvarlak, gözleri badem biçiminde, ağız ve burunları minik, kaşları ise kemanidir.

Osmanlı mezar taşlarındaki erkek imgeleri.

İnsan figürlerinin sembolik bir başlıkla ele alındığı bir diğer sanat yapıtı ise mezar taşlarıdır. Osmanlı kuruluş aşamasında, Selçuklu sanatını ve kendisinin oluşturmaya başladığı sanatı, mezar taşlarında göstermiştir. Kuruluş Dönemi mezar taşları Bursa'da olup sade bir

şekildedir. Fatih Sultan Mehmet ile Yükselme Devri'ne geçen Osmanlı, bu yükselişi mezar taşlarına da yansıtmıştır (Uğurluel, 2007, s. I).

Osmanlı'da, devlet dairesinde çalışan insanlar için başlık takmak zorunluluktu. Erkekler bulundukları konum, iş durumu ve mensup oldukları tarikatlara göre; sarık, kavuk ve fes gibi başlıklar takardı. Öldüklerinde ise mezar taşları, hayattayken yaptıkları görevi simgeleyen başlık olurdu (Çavuş, 2018, s. 109).

Lale Devri ile birlikte mezar taşlarına farlı bir yorum katılmıştır. Gerileme Dönemi'nde kargaşa ve ikilem yaşayan devlet, yıkılış döneminde ise kimlik bunalımına girmiştir. Dolayısıyla bu etkileri, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi mezar taşlarında da görmek kaçınılmaz olmuştur (Uğurluel, 2007, s. I).

Osmanlıda gündelik hayatta kavuk çok kullanılan başlıklardandı. Kavuk, içi boş anlamına gelen "kof" ya da "kav" kelimesinden türemiş, başa giyilmiş bir kisveydi (Arseven, 1965, s. 984). Çuha ya da bezden yapılan kavuğun içine pamuk doldurulur, üzerine ise sarık sarılarak şişkin bir şekle dönüştürülürdü (Çavuş, 2018, s. 109).

Osmanlı mezar taşlarında kullanılan başlıklar şöyleydi: Mücevveze kavuk, kallavi kavuk, kâtibi/nezkep/paşalı kavuk, kafesi destari kavuk ve örfi destarlı kavuktu. Askeri mezar taşları; topçu ve denizci mezar taşlarını kapsıyordu. Yeniçeri mezar taşları; dardağan, serdengeçti, börk, makdem, kuka ve kalafat başlıklarıydı. Tarikat başlıkları: Melami mezar taşları, Mevlevi mezar taşları, Nakşibendi mezar taşları, Bektaşi mezar taşları, Zeyni mezar taşları, Kadiri mezar taşları, Sünbüli mezar taşları ve Rufai mezar taşlarıdır. Bu mezar taşlarından başka Üsküf, Enderun mezar taşları ve taraftar mezar taşlarıda bulunmaktadır. Sultan II. Mahmut zamanında ise fes kullanılmıştır (Çavuş, 2008, ss. 109-172).

Fesin kullanımı, Sultan II. Mahmut zamanında yasalaştırılmıştır. Fes, Fas menşelidir, kenarında püskül bulunur ve silindirik bir baş kispetidir. Şapka kanunuyla birlikte kullanımı kalkmıştır. Fes çeşitleri Mahmudi, Azizi ve Hamidi'dir. Mahmudi fesin altı dar üstü geniştir, püsküllleri de fazladır. Azizi fesin altı geniş üstü dar ve basıktır. Hamidi fes ise alttan geniş, üstten yüksek ve geniştir (Çavuş, 2008, ss. 170-172).

Osmanlı Dönemi'nde Doğu Anadolu Bölgesi'nde Türkmenler tarafından yapılmış taş heykeller mevcuttur. Bu heykellerde yüz, göz, ağız ve burun hatta giyim şekilleri şahidelerin geniş omuz ve ince belleriyle soyutlaştırılarak taşa yansıtılmıştır. Yansıtılan bu özelliklerin kökenininde Orta Asya olduğu anlaşılmaktadır (Berkli, 2010, s. 175).

Anadolu'da özellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nde Osmanlı Dönem mezarlarında bele kılıç ve hançer bağlama geleneği görülmektedir. Türklerdeki bu gelenek çok eskilere

dayanmaktadır. Çünkü, Hunlarda ve Göktürklerde bele hançer ve kılıç asma, bir gelenek halindedir. Bu gelenek sonraları İç Asya ve Anadolu'da da görülmeye başlamıştır (Çoruhlu, 1997, Akt., Berkli, 2010).

Bıçak sembolizmi için Çoruhlu (1997) şu bilgileri vermektedir:

> "Kılıç, bıçak, hançer gibi silahlar, genelden özele inen geniş sembolizm ağının bir ürünü olarak tasvir edilmişlerdir. Öncelikle madenin veya demirin Türklerde kutsal sayılması -bir kısmı yabancı etkilerle de olsa- bu alanda sembolizmi yaygınlaştırmıştır. Bunun sonucunda bu silah veya aletler, büyülü güçleri; tanrıları, hükümdarlığı, hâkimiyeti, çeşitli unsurların birbirinden ayrılmasını, güç, yiğitlik, cesaret, adalet gibi kavramları ifade etmiştir." (Çoruhlu, 1997, Akt., Şenocak & Doğan, 2019).

Şekil 222

Ardahan, Çıldır, Gülyüzü Perekşen Köyü'ndeki Erkek Mezar Taşı



A) B)

(Aktemur, 2012, s. 138)

XIX. yüzyılla tarihlendirilmiş, Ardahan, Çıldır, Gülyüzü Perekşen köyünde bulunan, taştan yapılmış eser, 1982 tarihli mezar taşıdır (Şekil 222 A, B). Baş şahidesinde, fes, kalpak ya da papak şeklinde bir başlık bulunur. Soyut insan figürü olan mezartaşı, asker şeklinde tasvir edilmiştir. Lahit üstüne, bir askerin taşımakta olduğu hançer, tabanca ve fişeklik gibi silahlar yapılmıştır (Aktemur, 2012, s. 138).

Şekil 223

Ardahan Çıldır Akçakale'de Soyut Erkek Mezar Taşı



A) B)

(Berkli, 2006, s. 177)

Çıldır Akçakale'de yer alan bir mezar taşında ise baş şahidesinin ön kısmındaki kitabe ve kemer altına yerleştirilmiş kama-hançer ve tabanca motifi; şahidenin arka kısmına ise omuzdan bel kısmına kadar çarpraz betimlenmiş fişek ve tüfek motifi yapılmıştır (Şekil 223 A, B). Taşın baş kısmına başlık konulmuştur. Yörede bu başlık, kalpak olarak belirtilmiştir (Berkli, 2006, s. 176).

Osmanlı minyatür sanatındaki erkek imgeleri.

Osmanlı minyatür sanatının genel özellikleri.

Osmanlı minyatür sanatı, ilk örneklerini verirken Selçuklu resim sanatından etkilenmiştir. Çağdaş Dönem'de ise Timurlu ve Türkmen minyatür sanatından etkilenmiştir (Mahir, 2005a, s. 39). Osmanlı'da, padişahları diğer insanlardan ayıran bazı alametler mevcuttur. Bunlardan biri sorguçtur. Sorguçla ilgili bilgiler daha önce belirtilmiştir.

Osmanlı tasvirlerinde çıplak-yarıçıplak insanlar, Âdem ve Havva figürleri yabancı etkileşimle sanata girmiştir. İnsan figürlerinin geneli o zamanda giyilen giysilerle özdeştir. İnsan bedenindeki uzuvlar, simgesel anlamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. El ve göz motifleri şeytanın gözünden korur. Açık parmaklı el motifi, Hz. Ali ya da Kerbela'da elini kaybeden Hz. Hüseyin'i semboller. Aynı motif mağrip bölgesinde Hz. Fatıma'nın elidir. Hz. Ali'nin atı düldül

ve kılıcı Zülfikar, güç ve kuvveti simgeler. Aynı zamanda Hz. Muhammed'in (S.A.V) bineği Burak da önemli sembollerden biridir (Mülayim, 2008, s. 61).

Osmanlı padişahlarının tasvirlerinin yapıldığı eserler ikonografik açıdan ele alındığında sağ ellerinde bazen tesbih çekip bazen gül kokladıkları -ki bu gül Hz. Peygamberi temsil etmektedir- sol ellerinde ise mendil tuttukları görülür. Sultanların oturma şekilleri bağdaş, diz çökme ya da bir bacakları bağdaş öbür bacakları ise ya aşağı sarkmış ya da yukarı çıkmış şekilde tasvir edilmektedir. Üzerlerine kıymetli kaftan giyen padişahların başlarındaki başlıkta kıymetli taş ve tüylerden yapılmış sorguçlar bulunurdu. Osmanlı'da padişahlar ok ve yaylarıyla avlanmaya çıkarken görülmektedir. Ayrıca başparmaklarında zihgirler mevcuttur.

Osmanlı minyatür sanatının gelişimi.

Anadolu'ya, Selçuklu Dönemi'nde gelen Türk yöneticilere, Mevlâna ve onun müritleri destek sağlamış, diğer sanatlarda olduğu gibi resim sanatı da gelişmiştir. XII. yüzyıl sonu ve XIII. yüzyıl başında merkezi Amid (Diyarbakır) olan Artuklu Beyliği de resim sanatına önem vermiştir. Artuklu bölgesinde kültürel etkileşim yoğundur ve bu bölgede hazırlanan resimli eserlerden ilki; X. yüzyılda El Sufi'nin yazdığı "Süvar el Kevakib El Sebita" adlı anatomi kitabıdır. Bu kitap, Mardinde 1135 yılında resimli olarak kopyalanmıştır (Tanındı, 1996, s. 3).

Osmanlı minyatür sanatının gelişimi altı evre içerinde kendini tamamlamıştır. Oluşum evresi olan ilk evre; Fatih Sultan Mehmet ile başlayan evredir. Bu evre, II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim'in hükümdarlığıyla tamamlanır. İkinci geçiş evresi; Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim Dönemi'ni kapsamaktadır. Üçüncü evre olan Klasik Evre; III. Murat ve III. Mehmet Dönemi'dir. Dördüncü evre; Duraklama Dönemi olan Geç Klasik Evre'yi belirtir. Beşinci evre III. Ahmet ile başlayıp XVIII. yüzyılın ilk yarısında tamamlanır. Altıncı evre ise; 1750-1900 yıllarını kapsar (And, 2002, Akt., Sever, 2020).

Osmanlı'da Orhan Bey zamanında, İznik ve Bursa'da kültürel dönem başlamıştır. İlerleyen zamanlarda Osmanlının fetihleri, kendilerini doğulu ve batılı devletilerin gözünde üstün konuma getirmiştir. 1402'de Timur Osmanlı'yı yenerek Kütahya'da bir müddet konaklar ve buraya El-Cezeri, Molla Fenari ve Nakkaş Ali'nin olduğu bir grup aydın getirir. Daha sonra Timur, El-Cezeri ve Nakkaş Ali ile beraber Semerkant'a döner (Tanındı, 1996, s. 8). Dolayısıyla XIV. yüzyılda Moğolların Orta Doğuyu işgal etmeleriyle beraber minyatür sanatında Asya etkisi görülmüştür. Bu etkinin yayılması sonucunda XIV. ve XV. yüzyılda Moğol tipi insan yüzleri yaygınlık kazanmıştır (Mahir, 2005a, s. 39; Mülayim, 2008, s. 61).

XIV. yüzyıl sonlarında ise İran topraklarına giren Timurlu orduları XV. yüzyılda İslam kitap sanatlarını, boyunduruğu altına almıştır. Sonraları bu sanatlar Karakoyunlu ve Akkoyunlu

Türkmenlerinin egemenliğine girmiştir. Nazimi ve Emir Hüsrev Dehlevi gibi şairlerin kitapları Timurlu Şiraz üslubuyla renklendirilmiş, bu kitaplarda küçük figürler kullanılmıştır (Mahir, 2005a, s. 40).

Anadolu'da I. Mehmed zamanında vezir İvaz Paşa farklı ülkelerden güzel sanatlarla uğraşanları Bursa'ya getirtir. Bu sırada Semerkant'tan tekrar Nakkaş Ali ve Tebrizli ustalar Osmanlı'ya gelerek farklı sanatlar icra eder. Ayrıca II. Murat Dönemi'nde sanatçılar, farklı illerde himaye edilip değerli yapıtlar meydana getirmiştir (Tanındı, 1996, s. 8).

Moğol İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla beraber hanedanlıkların içerisinde gelişim gösteren İslam kitap resmi, İlhanlı atölyelerinden aldığı ilhama kendi üslup özelliklerini katarak özgün bir karakter kazanmıştır. Dönemin resimli kitapları Şiraz kentinde yoğun bir şekilde yapılmıştır. Yüzyıl sonranına doğru Celayirli Hükümdarlığı'nda olan Tebriz ve Bağdat'ta İslam kitap resimleri bezemeci bir üslupla gelişim göstermiştir. Moğol resim üslubuyla Osmanlı üslubu birleştirilmiştir (Mahir, 2005a, ss. 39-40).

Timurlulara başkentlik yapan Herat'ta, XV. yüzyıl sonlarında Behzad ismindeki nakkaş derinlikli ve gerçekçi figürler ortaya koymuştur. Karakoyunluların kullandığı Şiraz üslubunda figürler; iri kafalı, dolgun çehreli ve tıknazdır. Bu dönemde Hacu Kirmai'nin Hamsesi, Firdevsi'nin Şehname'si ve Nizami'nin Hamse'si minyatürlenen eserlerden olmuştur. Karakoyunlu Devleti'nde ise Bağdat üslubu geliştirilmiştir. Bağdat üslubu, Erken Dönem Timurlu-Herat üslubu ve Karakoyunlu Şiraz üslubunun birleşiminden doğan uzun ve ince figürlerle dikkat çekmektedir. Bu üslubun etkileri Akkoyunlu, Safevi, Memlüklü ve Osmanlı'ya kadar uzamaktadır (Mahir, 2005a, ss. 39-40).

Osmanlı minyatür sanatında ikonografiyi etkileyen sahneler.

Şehname, Gazavatname, Surname.

Şehnameler, padişahların hayat hikâyelerini anlatan eserlerdir (Başkan, 2009, s. 116). Gazavatnameler, bir padişahın veya büyük bir kumandanın kahramanlıklarını ve savaşlarını anlatılmak için yapılan eserlerdir (Devellioğlu, 2002, Akt., Lokmacı, 2017). Surnameler, genelde padişah çocuklarının evlilik ve sünnetlerinlerini konu alan şenliklerdir (Yakut, 2016, s. 86).

Tahta çıkış sahnesi (cülus töreni).

Arapça'dan gelen cülus kelimesi; oturmak ve tahta çıkmak anlamına gelir. Cülus-i Hümayun ise padişahın tahta çıkmasıdır (Devellioğlu, 2000, s. 147). Osmanlı'da, padişah öldüğü ya da tahttan indirildiği zaman yerine geçecek olan şehzade seçilir. Yeni padişahın tahta

çıkacağı zaman, törene katılacak olanlara bildirilir. Öncelikle sadrazam ve şeyhülislam yeni padişahın eteğini öper ve ona kürklü bir hilat giydirilir (Mahir, 2005a, s. 113).

Hilat.

Hilat, eskiden padişah ya da vezir tarafından takdir gören kişilere giydirilmek üzere yapılmış kaftan veya süslü elbiselerdir (Develliоğlu, 2000, s. 370). Ayrıca hilatlar, onur hediyeleridir (İb-i Tgriberdi, 2013, Akt., Akar, 2018).

Osmanlı'da sefere çıkacak olan sadrazam, padişah tarafından arz odasında kabul edilip sadrazama seraser olan kumaştan bir hilat giydirilirdi. Bununla birlikte sadrazama, kıymetli taşlarla oluşturulan sorguç takılı bir başlık yapılır, tirkeş denilen mücevherli ok kabı ve kılıç verilirdi (Mahir, 2005a, s. 123).

Meclis, sarayda kabul ve divanda toplantı.

Mecliste gösterime sunulan sahneler, Osmanlı sarayında ya da padişahın huzurunda yapılırdı. Meclis gösterilerinde çalgıcılar, devlette görev yapanlar ve hizmetliler bulunurdu (Mahir, 2005a, s. 123). Sarayda kabuller, elçilerin gelmesiyle başlardı. Saraya elçi kabulleri, arz günleri ve ulufeler; pazar ya da salı günleri olurdu (Mahir, 2005a, s. 119). Divan toplantıları padişahın başkanlık ettiği toplantılardı (Mahir, 2005a, s. 124).

Bayramlaşma.

Osmanlı, bayramlaşmaya "muayede" derdi. Arife günü başlayan bayramlaşmaya "Arife Divanı" adı verilmekteydi. Arife günü, yalnızca saray tebaası bayramlaşırdı. Bayram, kış mevsimine denk düşerse şadırvanlı sofada, yaz mevsimine denk düşerse mermer sofada kutlanırdı. Osmanlı'da bayram kutlamalarında sultanlar kıymetli kumaşlar ve taşların süslediği arife tahtına oturur, saray halkı, padişaha bayram tebriği ederdi (Ağca Diker; Tarım Ertuğ, 2010; Uzunçarşılı, 1945; Akt., Aydın, 2021).

Av sahneleri.

Türkler avlanmaya, yapacakları savaşlara bir ön hazırlık olarak bakmıştır. Ayrıca padişahlar yönettikleri milletin durumunu gözetlemek amacıyla av seferleri yapmıştır (Güven & Hergüner, 1999; Kurtaran, 2016; Akt., Çelikbağ & Geçen, 2019).

Padişahın otağda kabulü.

Sultanlar savaşa giderken yardımcıların yanlarında götürdükleri otağıyı, konakladıkları yere yerleştirmektedir. Burada hükümdar gelen ziyaretçileri kabul etmektedir (Mahir, 2005a, s. 135).

Spor müsabakaları.

Çeşitli şenliklerde yapılan oyun ve spor müsabakalarını anlatan minyatürlerdir (Mahir, 2005a, ss. 136-137).

Ölüm ve cenaze.

Osmanlı sultanlarının öldükleri zaman ölümlerini ve cenazelerini anlatan eserlerdir (Mahir, 2005a, s. 138).

Padişah portreciliği.

Osmanlıda padişah portreciliği Fatih Sultan Mehmet ile beraber başlamıştır. Fatih'in ilk portresini yapan Bellini'dir. Kanuni Sultan Süleyman ile beraber devam eden portreciliğin ünlü musavviri Nigari'dir (Mahir, 2005a, ss. 140-141). Minyatür padişah portrelerinde sultanlar, diz çökmeyle ya da bağdaşla otururdu. Ellerinde bulunan nesneler; kitap, mendil ve çiçekti. Vücut tiplerinin ise yarıdan fazlası tasvir edilmişti.

Savaş ve kuşatma.

Savaş ve kuşatma gibi olaylar, musavvirlerin farklı yaklaşımlarıyla yaptıkları eserlerdir (Mahir, 2005a, s. 144).

Peygamberlerin hayatlarından kıssalar.

Tevrat, İncil ve Kuran-i Kerim'den kıssaların tasvirlerinin yapılmasıyla oluşturulmuş minyatürlerdir. Bu minyatürlerde; Adem ve Havva tasvirleri, Hz. İsa'nın göğe yükselişi ve Hz. Peygamberin miraç sahneleri yer almaktadır (Mahir, 2015a, ss. 155-158).

Osmanlı minyatürlerindeki erkek imgelerine verilen örnekler.

Osmanlı'da minyatür sanatının günümüze ulaşan en erken tarihli olanı, Şair Ahmedi'nin "İskendername" adlı eserin resimli bir kopyasıdır. İskendername, yüksek ihtimalle XV. yüzyılda yapılan bir sanat eseridir. Eserde Makedonya hükümdarı Büyük İskender anlatılmaktadır. Eserdeki üç minyatür, İskendername'nin yapıldığı tarihle bağdaşır. Eserlerdeki

üslup özelliği incelendiğinde yerel ve Hristiyan sanatını bilen bir musavvirin minyatürleri fırçaya aldığı tahmin edilmektedir (Mahir, 2005a, s. 43; And, 2014, ss. 36-37).

Şekil 224

Cengâver Bir Kişinin Ejderhayla Savaşı



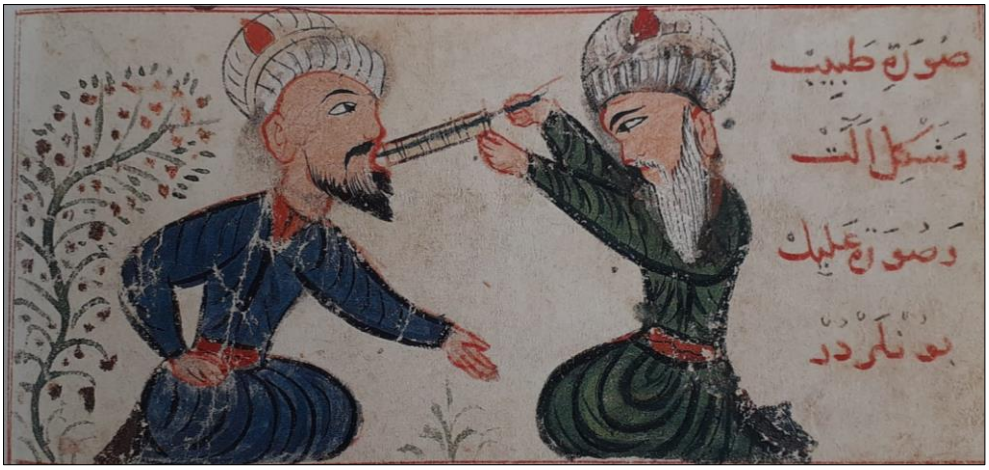
(And, 2014, s. 36)

İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi'nde olan ve İskendername'deki eserde bir kahramanın ejderhayla olan mücadelesi anlatılmaktadır (And, 2014, s. 36) (Şekil 224). Kuyruğu düğümlü atın üzerinde; başı haleli, yüzü yuvarlak ve hafif köşeli, sakallı kahramanın üzerinde kolları tirazlı, V yakalı bir kaftan bulunur. Başında başlığı olan kahraman, ayaklarına da çizme giymiştir.

Türk sanatında ejdere karşı savaşan onu yenen insanler Erken Devir Türk sanatından itibaren görülen bir özelliktir. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz bir ejderhayı yenmiş ve erlik sıfatına ulaşmıştır. Bu durum, Türk sanatında ejderha ve canavarla mücadele eden insanların kutsal kişiler olmasından ileri gelmektedir.

Şekil 225

Cerahiyet-ül Haniyye Adlı Eserde Hastanın Dişini Tedavi Eden Bir Hekim



(And, 2005, s. 37)

İstanbul Millet Kütüphanesi'nde olan, Kâtibi mahlasıyla Şemseddin Muhammed Bin Abdullah Nişaburi'nin kasidelerinin olduğu eserde, üç adet minyatür bulunmaktadır (And, 2014, s. 36-37) (Şekil 225).

Eserdeki figürler entari giymiştir. Başları vücutlarına göre büyük tasvir edilmiştir. Hafif çekik gözlü olan figürlerin yüz şekilleri uzundur, sakal ve bıyıkları bulunur. Eserdeki kişilerin başlarına taktığı başlıklar üzerinde kırmızı bir işaret yapılmıştır. Bu ayrıntı onların önemli kişiler olduğu anlamına gelebilir.

Edirne'de yapılan eserlerden biri Bedrettin Minuçihr El Taciri El Tebrizi'ye ait Dilsüzname'dir. Şemseddin Muhammet Bin Abdullah Nişaburi, Kâtibi mahlasıyla "Külliyatı "Kâtibi adlı eseri yapmıştır. Sonraları Amasya'da Sabuncuoğlu Şerafettin "Cerrahiyel Haniyye" adlı eseri yazmıştır. Eser XV. yüzyılla tarihlendirilir ve eseri, aynı yüzyılda resim geleneğiyle Amasya'da yetiştirilen sanaatkarların yaptığı belirtilmektedir (Mahir, 2005a, ss. 44-45). Amasya'da yapılmış bu eserde, İran etkisi görülmez ve Anadolu'daki yerli Selçukluların geleneğinin yansıtıldığı bir anlayış vardır (Uzel, 1976, Akt., Başkan, 2009).

Şekil 226

Fatih Sultan Mehmed'in Portresi



("Gül Koklayan Fatih Tabloso", 2020)

Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethetmesiyle beraber bilim, sanat ve kültür daha çok önem arz etmiştir ve tasvir sanatlarının temeli atılmaya başlanmıştır (Şekil 226). Fatih Sultan Mehmet Han, Doğu'nun üslubuyla beraber Batı'nın üslubuna da kapı açmıştır. Han, Batı'dan resim ve heykel yapmaları için sanatçılar getirtmiştir. Venedik'ten ünlü ressam Gentile Bellini İstanbul'a gelerek Fatih'in resmini yapmıştır. Bu dönemde Fatih'in portreleri de yapılmıştır. Fatih'in portrelesinin yapıldığı ve bağdaş kurarak oturduğu bir resimde Sultan'ın, sağ elinde gül koklamakta; sol elinde de mendil tutmaktadır (And, 2014, ss. 37-39). Eser XV. yüzyılla tarihlendirilir. İstanbul'da yapılmıştır, Topkapı Saray Müzesi'nde bulunur. Eserin ölçüleri 39 cmx27 cm'dir (Sever, 2020, s. 162). Sultan'ın kıyafeti kıvrımlı ve bol dökümlüdür, başı ve yüzü ön plana alınmıştır. Üzerinde mavi-beyaz kürklü bir kaftan bulunan Sultan içine, yeşil dökümlü yakası ve kol manşetleri kırmızı bir entari giymiş, beline beyaz bir kemer takmıştır. Başında bir sarık bulunur. Sultanın elbise kıvrım ve yüz hatlarında Yukarı İtalya ve

Erken Rönesans resminin etkileri hissedilmektedir (Aslanapa, 1986, s. 856). Bu resim ya Şiblizade Ahmet'e ya da Nakkaş Sinan Bey'e atfedilir (And, 2014, ss. 37-39; Mahir, 2005a).

Eserde, Sultan'ın kaşları yay gibi, gözleri badem biçiminde, burnu kemerlidir, sakal ve bıyığı vardır. Sağ elinin serçe parmağına taşlı bir yüzük takan Sultan'ın aynı elinin baş parmağında ok atmak için kullandığı zihgir yer almaktadır.

Şekil 227

Fatih Sultan Mehmed'in Başında Ejderle Tasvir Edilmiş Portresi



(Bilgili, 2020a, s. 112)

Fatih'in diğer bir portresi de XV. yüzyılla tarihlendirilmiş olup, 24,9x18,7 cm (Sever, 2020, s. 162) ebatındadır (Şekil 227). Bu eserinin başlığına, ejder figürü nakşedilmiştir. Türklerde bağdaş şeklinde oturuşla birlikte tasvir edilen çift başlı ejder, cihan hâkimiyeti sembolü olmaktadır. Ayrıca bu figür zamanın sonsuzluğu anlamına da gelir (Bilgili, 2020a, s. 111).

Esin'e göre çift başlı ejder motifi, astrolojik ve kozmik bir semboldür. Türklere ait mezar taşlarında ve anıtlarda ise tek ya da çift başlı ejder figürü; mevsimlerin art arda gelmesini, yaşam ve ölüm arasındaki döngüyü ve göksel çarkın dönüşünü ifede etmektedir. Ejder, gök-su tanrısı olarak da görülür ve dört ana yöne yerleştirirlir. Ejder takım yıldızının, tam tepede olması demek yaz gün dönümü olmasının anlaşılması demektir. Mevsim döngülerinde Hunlar

ve Göktürkler, gök ve yer ejderleri şerefine yedinci Türk ayında ayin yapardı. Bu ayin, Türk yılı "Chou" larda oğlak dönencesinde yani 21 Aralık'ta başlamaktadır. Dört kozmik okyanus ya da nehrin içinde yüzen yer altı ejderleri vardı. Ayrıca ejderin incisi, çintemaniyi temsil etmektedir (Bilgili, 2020a, s. 111).

Fatih ile beraber başlayan padişah portreciliği 400 yıl sürmüştür (Konak, 2013, s. 427). XVI. yüzyıl başında II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim'in hükümdarlık yıllarındaki minyatürlü el yazmaları; Osmanlı minyatürünü, İslami çevredeki diğer minyatürlerden ayıracak bir tarzla öne çıkarmaktadır. Ayrıca sultanlar ya da devletin ileri gelenlerinin anlatıldığı resimler, dini konular ve seferleri yansıtan topografik yapıtlar Osmanlı minyatürlerini diğerlerinden ayıran önemli farklılıklardan olmuştur (Başkan, 2009, s. 102).

XVI. yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde Safavi etkileri görülmektedir. Çünkü XV. yüzyıl sonu ve XVI. yüzyıl başında Osmanlı sarayındaki ressamların birçoğu İranlı idi. Sultan Fatih Dönemi'nden sonra Tebriz, Herat ve Şiraz okullarına mensup sanatkârların payı önemli yere sahip olmuştur (Başkan, 2009, s. 102).

Şekil 228

Külliyatı Kâtibi'nde Bulunan Sultanın Eğlence Sahnesi



("History on the Orient Express", 2019)

Topkapı Saray Müzesi'nde olan, XV. yüzyılla tarihlendirilen, Edirne Sarayı'nda yapılmış eserde sultanın sağında ve solunda saray görevlileri ve yeniçeriler yer almaktadır (Şekil 228). Müzisyenler arasında kadınlar vardır ve bu kadınlar çeşitli enstürman aletleri çalmaktadır. Dilsüzname [60] adlı eserin üslubuyla benzerlik gösteren Külliyatı Kâtibi minyatürlerinin üslup özelliğine bakıldığında, Edirne Sarayı'nda hazırlandığı anlaşılmaktadır (And, 2014, s. 37).

Eserdeki figürler, yuvarlak yüzlü hafif çekik gözlü uzun burunlu ve minik ağızlıdır. Figürlerin yanaklarından aşağı zülüfler sarkmaktadır. Sultan, tahtta Türk oturuşu denen bağdaş ile oturmaktadır. Bu oturuşta; sol el bacağında, sağ eli ise dizinin üzerindedir. İhtişamlı ve sorguçlu bir başlık takan Sultan'ın kaftanı V yaka şeklinde, kırmızı ve kısa kolludur. Sultan kaftanın içine de bir entari giymiştir. Etrafındaki eğlenceye ortak olan figürlerin yanaklarından aşağı zülüfler sarkmaktadır. Bu figürlerin bazılarının yüzü uzun bazılarının yüzü yuvarlak yapılmıştır. Ayrıca gözler badem ya da hafif çekik biçimde tasvir edilmiştir.

Sultan II. Bayezid zamanında Bursalı Şerafettin'in yazdığı "Süleymanname" klasik Osmanlı minyatürlerine bir başlangıçtı. Eser, Tevrat'tan alınan hikâyelerin yanı sıra Hz. Süleyman'ın kuşlar ve hayvanlarlarla olan muhabbetini anlatır. Eserde, Hz. Süleyman ve Saba melikesi Belkıs'ın resimleri yer almıştır. Bu eserin minyatürlerinden birinde Hz. Süleyman bir Osmanlı sultanı gibi tahtta oturur vaziyettedir. Eser Uygurlara kadar uzanan bir kompozisyon şeması içermektedir (Aslanapa, 1986, ss. 857-858).

[60] **Dilsüzname:** Edirne Sarayı'nda yapılan basit kompozisyon teknikli bir eserdir. Minyatürlerinde Timurlu Şiraz üslup özellikleri görülen eserde; figürlerin sert biçimde ifade edilmesi, bitki motiflerinin insan boyunda yapılması, ayrıca kadın başlıklarının Osmanlı'ya özgü özellikleri kapsaması eserdeki önemli ayrıntılar arasındadır (Mahir, 2005a, ss. 43- 44).

Şekil 229

Emir Dehlevi'nin Külliyatı'nda Olan Hz. Âdem ve Hz. İsa Sahnesi



(And, 2005, s. 44)

Yavuz Sultan Selim'in saltanatında Emir Hüsrev Dehlevi'nin Külliyatı tasviri yapılmış eserlerdendir. Bu eserde, Hz. Âdem ve Hz. İsa'ya yemek getiren Cebrail (a.s.) resmedilmiştir (And, 2014, s. 45-46) (Şekil 229).

Eserde üç figür bulunur. En solda Cebrail meleği, insan şeklinde kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Yüzü yuvarlak gözleri hafif çekiktir. Kulağının ön kısmına doğru zülüfler sarkmıştır. Başında beş dilimli yuvarlak ve tepe kısmına doğru sivrilen bir başlık vardır. Kıyafeti V yaka şeklinde ve kısa kollu kaftandır. Cebrail içine mavi entari giymiş, beline kemer takmıştır.

Diğer iki figür, diz çökme biçimiyle oturmuştur. Ortadaki figürün bıyıkları ve sakalları mevcuttur. Başında hale bulunur. Sağdaki figür ise sakalsız ve bıyıksızdır. Onun da başında hale bulunur. İki figüründe gözleri çekik ve kaşları kemanidir.

Şekil 230

Selimname'de Osmanlı ve Safavi Ordusu'nun Karşılaşmasını Anlatan Asker Figürleri



(And, 2005, s. 56)

XVI. yüzyılda yapılmış, Topkapı Saray Müzesi'nde bulunan "Selimname" eserinden alınmış (And, 2014, s. 56) minyatürün sağına ve soluna çok sayıda asker yapılmıştır (Şekil 230). Bunlardan bazıları at üzerinde bazılarıda yaya olarak kendini göstermektedir. Eserde, iki grup asker ordusu birbirleriyle savaşmak üzereyken tasvirleri yapılmıştır. Osmanlı ordusu ve Safavi ordusunu temsil eden askerler, askeri kıyafetleriyle ele alınmıştır. Osmanlı ve Safavi erlerinin başlarında tulgalar ve çeşitli başlıklar görülür. Ayrıca bu başlıkların bazılarının üzerinde sorguçlar yer almaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde Şükri tarafından "Selimname" adlı eser hazırlanır. "Selimname" Yavuz Sultan Selim'in gazalarını anlatan Türkçe mesnevi şeklinde bir eserdir. Yüz hatlarının şematik şekilde ele alındığı minyatürlerde kıyafetler, gerçeği yansıtır niteliktedir (Aslanapa, 1986, s. 858). Eserin üslup özellikleri ise Şiraz ve Herat'ın özelliklerini taşır (Atasoy, 1974; Çağman & Tanındı, 1979; Akt., Mahir, 2005a).

Yavuz'un İran'a yapmış olduğu seferde Şah İsmail'i yenmesiyle Tebriz Sarayı'ndaki 16 sanatçı İstanbul'a getirilmiştir (Ettinghausen, 1965, s. 5). İstanbul'a bu dönemde farklı bölgelerden sanatkârlar gelmiştir. Bunlar: İran Türk'ü sanâtkarlar ve 1520'li yıllarda Osmanlı'ya Doğu ve Batı'dan gelen sanatkârlardır. Ayrıca Osmanlı sanatkarları arasında;

sarayda yetişmiş ve İstanbul esnafından seçilen sanatkârlar da yer almaktadır. Bu sayede Osmanlı sanatında nakış tarafı az, gerçekçilik tarafı çok olan bir tasvir türü ele alınmıştır (Başkan, 2009, s. 104). Böylece hem usta işi yazma kitaplarla hem de İstanbul'a getirtilen nakkaşlarla Osmanlı tasvir sanatı kendi benliğini oluşturmuştur (And, 2014, ss. 45-46).

Şekil 231

Hz. Süleyman ve Saba Melikesi Belkıs'ın Tasvir Edildiği Minyatür



(Mahir, 2005a)

1515 senesinde Feridüttin Attar tarafından kopyası yapılan Mantıku't Tayr, XV. yüzyılda Herat'ta yapılmış olan Divan-ı Hüseyni'deki eserlere üslup yönünden benzemektedir. Eserin takdim kısmındaki figürler; iri, sarıklı ve zayıf yapılıdır (Mahir, 2005a, s. 50) (Şekil 231).

XVI. yüzyılla tarihlendirilen, Topkapı Saray Müzesi'nde olan, kâğıt ve boyayla yapılmış eser, Mantıku't Tayr'dan alınmış, Hz. Süleyman ve Saba melikesi Belkıs'ın tasvir edildiği bir sahnedir. Mantıku't Tayr'ın giriş kısmında yer alan takdim minyatürlerinde; zayıf ve vücuduna göre büyük sarıklı, yeşil yapraklar, çiçek öbekleri ve servi ağacına benzer tepesi kıvrık şekilde yapılmış ağaçlar önemli özelliklerdendir (Mahir, 2005a, s. 50).

Hz. Süleyman ve Saba melikesi Belkıs'ın tasvir edildiği minyatürde Hz. Süleyman'ı taşıyan hayali yaratıklar ve o yaratıkların altında tasviri yapılan melekler ve cinler

görülmektedir. Eserde Hz. Süleyman bir Osmanlı sultanı gibi giymiş, beline kemer, başına sarık takmış ve bağdaş şekliyle tahtta oturmuştur. Başında da ateş halesi bulunmaktadır. Ayrıca eserde, Hz. Süleyman'ın tahtını taşıyan uhrevi varlıkların ayak bileklerinde de halhallar görülmektedir.

Osmanlı tasvir sanatlarında, Kanuni Sultan Süleyman zamanında üretilmiş eser sayısı 50'nin üzerindedir. Sultan Süleyman'ın oğlu II. Selim de nakkaşhaneye önem veren sultanlardan olmuştur. Bu dönemde Akkoyunlu-Şiraz, Tebriz-Şiraz ve Safavi üslupları İstanbul'daki minyatür tarzlarında kendini göstermiştir. Osmanlı tasvir sanatında doğudan gelen sanatçılar, Osmanlı'nın kendi içerisindeki sanatçılar ve Bosnalı, Macar, Arnavut, Avusturya, Moldova, Çerkez ve Gürcü sanatçılar yer almıştır (And, 2014, s. 46).

XVI. ve XVIII. yüzyıllarda padişah portreciliği, gelişimine devam etmiştir. Dönemin önde gelen nakkaşlarından Nigari, Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim Dönemleri'nde saray nakkaşhanesinde bulunmuştur. Nigari'nin yaptığı portreler, Avrupa ressamlarının yaptığı portrelerle benzerdir (Kılınç, 2021, s. 82). Nigari, Kanuni Sultan Süleyman'ı, II. Selim'i ve Barbaros Hayrettin Paşa'yı portrelemiştir. Ayrıca bu dönemde, Arifi'nin yazdığı Süleymannamede, Ertuğrul Gazi'den Kanuni'ye kadar olan önemli Türk hükümdarlarının minyatürlerinin bulunduğu 69 eser ele alınmıştır (Başkan, 2009, s. 112).

Şekil 232

Sultan II. Selim Portresi



(And, 2014, s. 190)

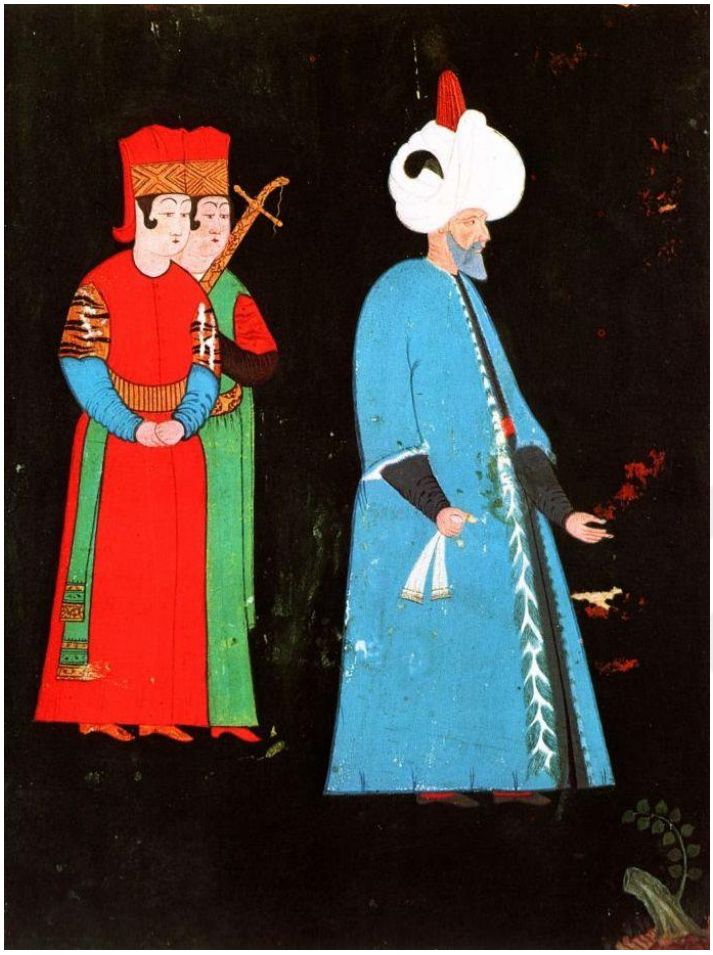
Topkapı Saray Müzesi'nde olan, Nakkaş Nigari'nin yaptığı belirtilen üç adet II. Selim portresi mevcuttur. Bunlardan birinde, II. Selim, Kütahya Şehzadeler Sarayı'nda bir iskemble üzerine oturur ve ok atar vaziyettedir (Şekil 232). Portrede yüz anatomilerinin farklılaştığı görülmektedir. Eserde yapılan yüz şekli, ifade özellikleri ve renk kullanımları, ilerleyen dönemlerdeki Nakkaş Osman ve baş nakkaşların yaptığı II. Selim minyatürlerine benzemektedir (Konak, 2013, s. 427).

Eserde, sultanın başında gösterişli bir sarık vardır. Sarığın üzerinde rütbe simgesi olan sorguçlar yer almaktadır. Sultan, üzerine sarı ve desenli bir entari giymiştir. Entarinin üzerinde ise bir kolu giyilmemiş lacivert ve desenli bir kaftan yer alır. Sultanın yüzü yuvarlak, kaşları çatık, burnu kemerlidir. Sultan sağ elini yardımcısından ok alabilmek için kaldırmıştır. Başparmağına ise oku daha kolay atabilmek için zihgir takmıştır. Sol elinde ise yay bulunur. Sultanın arkasındaki yardımcısı; yuvarlak yüzlü, badem gözlü, minik ağızlı ve kemerli

burunludur. Yanaklarına ise zülüfler sarkmıştır. Sultanın yardımcısının sol elinde çiçek, sağ elinde ise sultana vereceği ok mevcuttur.

Şekil 233

Sultan Süleyman'ın Yaşlılık Yıllarını Anlatan Minyatür



("Tarih Ne Diyor", 2020)

XVI. yüzyılla tarihlendirilen, İstanbul'da yapılmış, Topkapı Sarayı'nda olan, Kanuni Sultan Süleyman'ın yaşlılık yıllarının yapıldığı eseri (Konak, 2013, s. 437) Nakkaş Nigari yapmıştır (And, 2014, s. 188) (Şekil 233). Minyatürde sultan, beyaz sakalıyla karşımıza çıkmaktadır. Sultan, bu yapıtta oldukça sade bir kıyafetle bahçe içinde dolaşır vaziyette ele alınmış, beyaz sarık takmış, mavi-sade bir kaftan giymiştir. Arkasındaki yardımcılardan biri kırmızı biri yeşil kıyafet giymiş, başlarına ise başlık takmıştır. Sultan, kemani kaşlı, badem gözlü ve hafif kemikli burunludur.

Kanuni Dönemi'nde Vezir Ali Şir Nevai'nin Divan ve Hamsesi, Molla Camii'nin Tuhfet-ül Ahrarı, Arifi'nin ise Guy-u Çevgan adlı eserleri önemli yapıtlardandır (Başkan, 2009, s. 104).

XVI. yüzyılın ikinci yarısında Türk minyatürü, klasik ve tarihi eserler olmak üzere iki kısma ayrılır. Doğa, bu yüzyıl tasvirlerinde, yalnız süsleme unsurlarıyla ele alınmaz, gerçekçi bir tavır benimsenerek tarih ressamlığı meydana getirilir. Bu bağlamda, Osmanlı sanatında ağır ve dingin eserler yapılır (Başkan, 2009, s. 106).

II. Selim ve III. Murat Dönemi'nde, Klasik Evresi'ni yaşayan Osmanlı minyatür sanatının konuları: Savaş, zafer, elçi kabulleri, padişah adaletleri ve avlanmadaki hünerlerdir. Bu dönemde gerçekçi bir anlayış takınan Nakkaş Osman, Kanuni'nin Zigetvar Seferi'ni anlatan minyatürler yapmıştır (Mahir, 2005a, s. 56). Figüre dayalı tasvir içeren Şemailname ve Sislsilename gibi eserler, Osmanlı sultanlarının savaşa giderken yanlarında götürdüğü vakanüvistlere ve musavvirlere yaptırdıkları resimli kitaplardır (Başkan, 2009, s. 106).

Şekil 234

Kanuni'nin Eflak Kralını Ağırladığı Bir Sahne



("Türk Minyatür Sanatı", 2021)

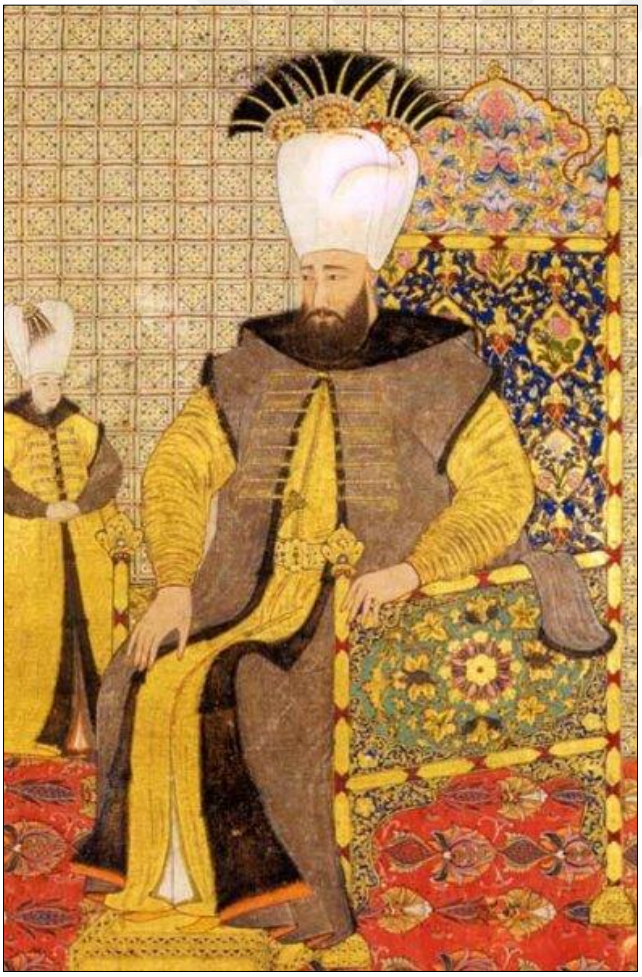
Topkapı Sarayı'nda olan, XVI. yüzyılla tarihlendirilmiş, 31.2x21x 5cm ebatındaki minyatür, kâğıt üzerine altın yaldız ve opak pigment renkli boya ile yapılmıştır (Başkan, 2009, s. 105) (Şekil 234).

Eserde Kanuni Sultan Süleyman, çadırındaki tahtta bağdaş kurarak oturur vaziyettedir. Üzerinde gösterişli kaftanı ve başında sorguçlu sarığı bulunur. Yüzü yuvarlak, kaşları kemani, burnu hafif kemerli, ağzı ise küçük biçimde tasvir edilmiştir. Sultanın sakal ve bıyığı beyazlamıştır. Sol elini bacağının üst tarafına koyan sultan, sağ eliyle de mendil tutmaktadır. Arkasında iki yardımcı görülür. Yardımcıların önünde iki kişi ve sağ arka tarafta dört kişi vardır. Sağ ön kısımda huzura çıkan kişiler yer almaktadır. Sultanın önünde ise bir kişi oturur şekildedir.

Nakkaş Osman'ın resimlerini yaptığı "Şemailname" Osmanlı padişah portrelerinin ele alındığı ilk tarihi metin olmaktadır. "Silsilename'de ise Nakkaş Osman, Sultan I. Osman'dan Sultan III. Murat'a kadar 12 adet padişah portresine hayat vermiştir. Nakkaş Osman, bu portreleri Venedik'ten Topkapı Sarayı'na getirilen "Veronese" serisinden aldığı ilhamla yapmıştır (Kılınç, 2021, s. 83).

Şekil 235

Levni'nin Yaptığı Sultan III. Ahmet Portresi



(Sayım, 2017)

XVIII. yüzyılla tarihlendirilmiş, Topkapı Saray Müzesi'nde olan, kağıt üzerine opak pigment renkli boyayla yapılmış eser, Levni'nin Silsilenamesi'nde yapmış olduğu III. Ahmet portresidir (Başkan, 2009, s. 126) (Şekil 235).

Levni'nin yaptığı eserde, III. Ahmet tahtında oturur vaziyettedir. Başında uzun tüylerle bezenmiş sorguçlu sarığı bulunan sultanın, üzerinde kahverengi kürklü ve kısa kollu bir kaftan vardır. Kaftanın içerisine sarı bir entari giyen sultan, beline kemer ve o kemerin üzerine de hançer takmıştır.

Şemailname'de Nakkaş Osman'ın hazırladığı portrelerden anlaşılan: Sultanların; bağdaşla, diz çökmeyle ya da tek dizlerini bükerek oturmalarıdır. Ayrıca sultanlar bir ellerini diz ya da bacak üstüne koymakta; diğer elleriyle de mendil ya da gül tutmaktadır. Padişahların kıyafetleri ve başlıklar çok renkli ayrıca ihtişamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Nakkaş Osman, diğer bir nakkaş olan Seyyid Lokman ile bazı eserlerde beraber çalışmıştır. Bu iki nakkaş; Kıyafet-ül İnsaniyye Fi Şemailül Osmaniyye, (Başkan, 2009, s. 118), Zafername, Şehname-i Selim Han, Hünername ve Şehname-i Murat, Zübdetül Teravih ve Surname-i Humayun adlı yapıtları resimleyen nakkaşların başlarında durmuştur (Mahir, 2005b, s. 122). Bu eserlerde Osmanlı hükümdarlarının özellikleri anlatılmış ve portreleri yapılmıştır (Başkan, 2009, s. 18).

Şekil 236

Surnamei Hümayun'da Bulunan, At Meydanı'nda Şölen Sahnesi



(And, 2014, s. 71)

XVI. yüzyılla tarihlendirilen, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde olan, Surname-i Hümayun'da, At Meydanı'ndaki şölen sahnesi ele alınmıştır (Başkan, 2009, s. 117) (Şekil 236). Padişah saraydan halka bakar vaziyettedir. Bağdaş kurarak oturan padişahın başında da sorguçlu bir sarık bulunmaktadır. Alt kısımda ise sarıklı, kaftanlı ve entarili birçok kişi mevcuttur. Bu kişilerin bazıları oturmaktadır; bazıları ise ayakta durmaktadır. Padişahın sağ arka tarafında iki yardımcısı vardır. Bu kişilerin yanaklarından aşağı zülüfler dökülmektedir.

1590 senesinden sonra Nakkaş Hasan, ekibiyle görev yaparak Surname-i Humayun'u resimler. Nakkaş Hasan'ın üslubu az figürlüdür, peyzajda kullandığı renkler çokludur. Doğa olaylarında ise canlı renkleri tercih eder. İnsan figürlerinde kullandığı biçim; dolgun yüzlü, kalın siyah kaşları olan, sakallı ve boynu kısa olan figürleridir. Nakkaş Hasan, o dönemde Siyer-i Nebi adlı eser ile de Hz. Peygamber'in hayatını konu alan yapıtı tasvirlemiştir (Mahir, 2005a, s. 64). Falname adlı eserin minyatürleri de yine Nakkaş Hasan'a aittir (Mahir, 2005b, s. 122).

Şekil 237

Cebrail'in Hz. Peygamber ile Görüşmesini Anlatan Minyatürdeki Figürler



(And, 2014, s. 84)

XVI. yüzyılla tarihlendirilen, Topkapı Saray Müzesi'nde olan (Mahir, 2005a, s. 63) (Şekil 237), kâğıt ve boyayla yapılmış Siyer-i Nebi'de ele alınan bu minyatürde Cebrail, Hz. Peygamber'e insan kılığında gelmiştir. Cebrail; hafif çekik gözlü, yuvarlak köşeli yüzlü ve kemani kaşlı olarak ele alınmıştır. Hz. Peygamber'in yüzü kapalı, sarıklı ve başında ateşe benzer hale vardır. Arkadaki kanatlı meleklerin yüzleri yuvarlak, kaşları kemani, ağız ve burunları miniktir, gözler ise hafif çekiktir.

1582'de, Sultan III. Murad'ın oğullarının sünnet törenlerini ele alan, Sürname-i Hümayun yapılmıştır. Bu tören 52 gün sürmüştür. Ayrıca dönemde Nusretname ve Hz. Peygamber'in hayatından kesitler sunan Siyer-i Nebi resimlendirilmiştir. Hünername'de ise Osman Gazi'den Yavuz Sultan Selim'e kadar olan hükümdarların tahta çıkışları ve kazandığı zaferler 45 minyatürle anlatılır (Başkan, 2009, ss. 118-119). Firdevsi'nin Şehnamesi'nin resimlendirmesini yapan Ahmet Nakşi değişik eserlerin yapımına da katkıda bulunmuştur (Mahir, 2005b, s. 122). XVI. yüzyılda Ahmet Nakşi adındaki nakkaş, Tercuman-ı Şakaiki Numaniyye adlı eserin içindeki 49 hükümdar ve bilgini resmetmiştir (Başkan 2009, s. 125).

XVII. yüzyılda Kalender Paşa tarafından Falname hazırlanmıştır. Dönemin önemli Nakkaşlarından Nakşi ise, eserlerinde üç boyutlu görünümü vermeye başlamıştır. Ayrıca XVII. yüzyılda İstanbul'a gelen yabancılar için tekli figürler üzerinde kıyafetler tanıtılır. Bunlardan biri Silsilename'nin nüshasıdır ki bunu Nakkaş Hüseyin hazırlamıştır (Mahir, 2005b, s. 123).

XVIII. yüzyılın ilk yarısında resim sanatında son yaratıcı aşama gerçekleştmiştir (Ettinghausen, 1965, s. 5). Dönemin önemli nakkaşlarından olan Levni, Kebir Musavver Silsilename ile Osmanlı padişahlarını batılı anlamda portrelemiştir (Mahir, 2005b, s. 123). Levni'nin önemli eserlerinden biri Sultan III. Ahmet'in oğullarının sünnet törenlerinin ele alındığı Surname-i Vehbi'dir (Başkan, 2009, s. 131). Levni'den sonra tekli erkek ve kadın figürü yapan Abdullah Buhari de yenilikçi tarzı benimseyen sanatkârlar arasındadır (Mahir, 2005b, s. 123).

1750 seneninden itibaren Osmanlı minyatürlerinde ele alınan konular daha çok padişah portreleri ve kıyafet albümleridir. Dönemde, Enderunlu Fazıl, farklı ülkelerdeki kadın ve erkeklerin güzelliğini yansıtan Hübanname ve Zenanneme'de yerel kıyafetlerle insanları tasvir etmiştir (Mahir, 2005b, s. 123).

XIX. yüzyılın ilk yarısından sonra resimli el yazması eserler pek fazla görülmemektedir. Sefehatname ve Seyehatname türündeki eserlerdeki portreler, suluboya ile yapılmış kentleri ele alan yapıtlardır (Tanındı, 1996, s. 62). Aynı yüzyılda resim sanatında yağlıboya yapılmaya başlandığından dolayı minyatür sanatı çöküş yaşamıştır. Türk minyatür sanatının en özel

örnekleri Topkapı Saray Müzesi'nde, üniversite ve Fatih Millet Kitapları gibi kütüphanelerde, Paris Milli Kitaplığı'nda ve İngiltere Müzesi gibi dünyaca ünlü müzelerde yer almaktadır ("Minyatür", 1983, s. 2372).

Türkiye Cumhuriyeti Devleti.

Şekil 238

Türkiye Cumhuriyeti Devleti Haritası



(Saygılı, 2017)

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kısa tarihi.

29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanıyla beraber (Şekil 238) her alandaki sosyal ve kültürel değişimler erkek figürlerine dair ikonografik yorumlamaları ve çeşitlilikleri de beraberinde getirmiştir.

Cumhuriyet Dönemindeki Erkek İmgeleri

Cumhuriyet Dönemi'nde erkek figürünün önemli olduğu alanlardan biri askerliktir. Türkler "Her Türk Asker Doğar" sloganıyla bütünleşen bir ülkü geliştirmiş, bu ülkü doğrultusunda askerliği ve erkekliği önemsemiştir. Anadolu'da yerleşik hayat yaşayan Türk milleti, vatan savunmasını erkekler üzerinden devam ettirmektedir. Dolayısıyla askerlik, bu sayede önem kazanmaktadır.

Cumhuriyet Dönemi ile beraber erkek gücünün önemli olduğu diğer bir alan da tarım sektörüdür. Bu sektörde, kadın gücünden ziyade erkek bedeni fiziksel olarak daha ağır işlere uygun yaratıldığından erkek çocukların doğumu önemli bir istek haline gelmiştir. Ancak günümüze yaklaştıkça tarımda kullanılan makineleşme sayesinde erkeğin yapabildiği işleri kadınların da bir nevi yapıyor olması kadınları, iş hayatında aktif bir hale getirmiştir. Dolayısıyla ev geçimi ve farklı işlerde erkek kadar kadının da söz hakkı olmuştur.

Erken Devir Türk sanatından itibaren görülen erkek figürüne ait ikonografik özelliklerin Cumhuriyet Dönemi'nde benzer ve farklı biçimlerde karşımıza çıktığı anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi Türk erkekleri, Erken Devir'den beri saçlarını uzatmakta ve uzun saçlarının aralarına çeşitli bezler geçirerek örmekteydi. Hatta Hazarlarda hükümdarlar saçlarının yanlarını kazıtarak üst kısmını uzatmaktaydı.

Türklerde bağdaş kurma, alplerin ve hükümdarların ikonografik oturma biçimidir. Bu oturma biçimi, Erken Devir Türk Devletleri'nden Cumhuriyet'e kadar süregelmiştir. Öyle ki Atatürk'ün bağdaş kurarak oturduğu fotoğraflar mevcuttur. Atatürk'ün bağdaş kurarak oturma biçimi, bir geleneği temsil ediyor olmalıdır (Şekil 239).

Şekil 239

Atatürk'ün Bağdaş Biçimindeki Oturuşu



(Köseley, t.y.)

Günümüzde ise bağdaş kurarak oturma herhangi bir anlam teşkil etmemektedir. Bağdaşın yanı sıra bir dizin yan yatırılıp diğerinin oturulan nesneye göre yukarı dikilip ya da aşağı sarkıtılması da herhangi bir anlam içermemektedir. Ancak diz çökerek oturma, Erken Dönem'de olduğu gibi şimdi de saygı ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuran-ı Kerim eğitimi alan insanların, hocalarının karşısında diz çökerek oturduğu görülmektedir.

Erkek ikonografisinde öne çıkan durumlardan biri elde tutulan nesnelerdir. Erken Devir'den beri heykel ve resimlerde elde tutulan nesneler Cumhuriye ile beraber sadece tesbih ve mendil olarak günlük hayata yansımaktadır. Tesbih, erkeklerin elinde olan bir nesnedir. Dini inançlar için de kullanılmaktadır. Bazen de erkeklerin ellerinde simgesel olarak tesbih çektikleri görülmektedir. Tesbih tutmanın ikonografik anlamı her ne kadar bilinmese de bu durumu Türk sanatındaki süreklilikle açıklamak yerinde olacaktır. Mendil ise asaletin sembolü olmak yerine

kirlenen yerleri silmek için kullanılan bir nesne olmuştur. Mendilin de bir geleneği sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Gelişen dünyayla beraber Türklerin savaşlarda kullandığı silahlar, yerini çağın silahlarına bırakmıştır. Modern silahların gelişimiyle ok, yay ve kılıç artık kullanılmaz hale gelmiştir. Dolayısıyla ikonografik bir anlam içeren ok ve yay kullanımında baş parmağa takılan okçu yüzüğü olan zihgir, önemini kaybetmiştir. Zihgir, günümüzde sadece okçuluk kurslarında takılan bir takı haline gelmiştir.

Erken Devir Türk Devletleri'nden başlayarak Osmanlı'ya kadar takılan tacın, Osmanlı ile beraber yerini sarık, kavuk ve fes gibi takı eşyalarına bıraktığı görülmektedir. Üç dilimli taç Cumhuriyet Dönemi'nde kullanılmamaktadır. Şapkanın ise, Cumhuriyet Dönemi'nde Süleyman Demirel tarafından kullanılan bir ikonu simgelediği söylenebilir (Şekil 240).

Şekil 240

Süleyman Demirel ve Şapka Detayı



("Süleyman Demirel", 2020)

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Çalışmada, Erken Devir Türk Devletleri'nden başlanarak Cumhuriyet Dönemi'ne kadar Tük sanatında yer alan eserlerden yola çıkılarak erkek ikonografisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda ilk bölüm temel kavramlardan oluşmaktadır. Temel kavramlar tez başlığıyla uyumlu kelimelerin açıklanması şeklinde kendini göstermektedir.

Mitolojide erkek ve kadın imgesinin oluşumu, gök ve yer yüzüyle bağdaştırılmış cinsiyetçi yaklaşımlar ele alınmıştır. Türk mitolojisine bakıldığında, erkek ve kadının yaratılış efsaneleri üzerine, farklı konumlamaların yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla Türk mitolojisindeki erkek ve kadınlar, kendilerine atfedilen maddi güç dışında doğaüstü güçlere de sahip olabilmektedir.

Türk destanlarında ve Dede Korkut Hikayeleri'nde erkek çocuklarının yaratılışı kutsanmış bir şekilde ele alınmıştır. Normal insanlara atfedilen doğum hikayeleri, destanlardaki figürler için geçerli olmamaktadır. Erkek çocuklarının doğumundan yaşayış şekline hatta yaptıkları kahramanlıklarla edindikleri isme kadar birçok şey onların ne kadar farklı bireyler oldukları hakkında bilgiler vermektedir. Bu bilgiler bağlamında, yiğit erlere çeşitli sembollerin atfedildiği göze çarpmaktadır.

Dünya medeniyetlerine bakıldığı zaman, erkek ve kadının konumlandırılmasının yanı sıra, erkeğe ve kadına verilen görevler dikkat çekmektedir. Kadın ve erkeğin sosyal hayattaki yeri ve sahip olduğu konum, onların yaşam şartlarını da belirtmektedir. İlk Çağ Anadolu Uygarlıkları'nda, genelde erkek kadına göre daha çok hakka sahiptir. Mitolojide tanrılar insan şeklindedir ve birçok tanrı erkek kisvetinde yapılmıştır. Buna rağmen bereketi ve dişilliği simgeleyen Tanrıça Kibele, kadın figürünün de önemini belirtmektedir.

İlk Çağ Mezopotamya Medeniyetleri'nde erkek ve kadınlar arasında farklılıklar bulunduğu göze çarpmaktadır. Sümer tabletlerinden edinilen bilgiye göre, eğitim erkekler arasında yaygındır. Mitolojide, tanrılar insan gibi tasvir edilmiş, yer ve gök tanrıları önemle belirtilmiştir. Babillerde ataerkillik, anaerkilliğe göre daha üstündür.

Antik Mısır Medeniyeti'nde, erkekler ve kadınlar; sosyal, dini, idari ve siyasi haklarda eşit konuma sahiptir. Cinsiyetçi yaklaşımdan kaçınan insanlar, insanlığın önemli olduğunu vurgulamaktadır. Mısır Medeniyeti'nde tanrı ve tanrıçaların insani ve olağanüstü özelliklerinin olduğu görülmektedir. Tanrı ve tanrıçalar; insan gibi yaşar, aldatır, kızar, öfkelenir, sevinir, üzülür ve ağlardı. Bu medeniyette birçok tanrı vardı. Ancak bunlardan bir veya ikisi üstün görevler almıştı.

Antik Yunan Medeniyeti'nde kadınlar ve erkekler arasında biyolojik ve fiziksel farklılıklar bulunmaktadır. Bu medeniyette, kız çocukları çok fazla istenmezdi. Olimpiyatlara erkekler katılır, çıplak bedenlerini sergilerdi. Bu onların bedenlerinin kusursuz oluşu düşüncesinden ileri gelirdi. Antik Yunan mitolojisinde ise erkek; ilk yaratılan, gücün, kuvvetin, kudretin ve yönetimin simgesiyken, kadın erkeklere ceza olsun diye yaratılmış ve ikincil konuma düşürülmüştür. İnsan gibi özellikler verilmiş tanrı ve tanrıçalar, insanüstü bazı özelliklerle de onlardan ayrılmıştır. Antik Yunan mitlerinde, kadın fenalık ve tehlikeyi ifade ederdi. Bunun yanı sıra güzel ve iyi nitelikler barındıran kadın tanrıçalardan da bahsetmek mümkündür.

Antik Roma Medeniyeti, Antik Yunan Medeniyeti gibi erkek egemenliğine dayanan bir toplumsal yapıya sahipti. Kadın, kendi kararlarını kendi alamaz bir erkeğin yardımına ihtiyaç duyardı. Erkekler hem yönetimde hem de ailenin başında olan kişiydi. Eğitimde kız ve erkek çocukları arasında farklılıklar bulunmaktaydı. Romalılar; tanrılarının bir grubunu kendileri oluşturmuş, diğerlerini de Yunan tanrılarından almıştı. Dolayısıyla Roma tanrılarının da insani nitelikler barındırdığı söylenebilir.

Antik Çin Medeniyeti'nde erkek ve kadınların konumları arasında farklılıklar göze çarpmaktaydı. Erkek, ev yönetimine sahipti. Kadın ise erkeğin hükmü altındaydı. Antik Çin mitolojisinde önemli iki Tanrı Fuxi ve Nuga idi. Fuxi, gökyüzünün; Nuga ise yeryüzünün yönetiminden sorumluydu. Bu iki tanrı kardeşti ve evliydi.

Antik Pers Medeniyeti'nde kadın, konum olarak iyi bir yerdeydi. Kadınlar erkeklerle eşit haklara sahipti. Kadının seyahat ve toprak hakkı bulunurdu. Soylu kadınlar konsey toplantısı düzenleyebilirdi. Med, Ahameniş, Part ve Sasani İmparatorluğu zamanında kadına değer verilirdi. Sasanilerden sonra ise kadın ikinci sınıf bir varlık olarak ele alınmıştır. Pers mitolojisinde peri denilen kötü ve güzel kadınlar bulunurdu. Bu periler, İslamiyet ile beraber sadece güzellik özelliğinin vurğulandığı varlıklara dönüşmüştür.

Orta Asya kültür dönemlerinin ilki Anav kültürüdür. Anav kültürü, en eski Orta Asya kültür dönemidir. Bu dönemden sonra Kelteminar kültürüne geçilmiştir. Afanasyevo kültürü ise Orta Asya'da Türk kültürünün görüldüğü ilk dönem olmuştur. Ardından gelen Karasuk kültüründe ilk kez demirin kullanıldığı bilinmektedir. Karasuk kültüründen sonra ise Tagar ve Taştık kültürü görülmüştür. Bu kültürlerde çeşitli kaya resimlerinin ele alındığı bilinmektedir.

İskitlere ait sanat eserlerine, kurganlardan çıkan malzemeler sonucu ulaşılmaktadır. İskitlerde erkek imgeleri çoğunlukla süvariler ve yöneticiler olarak tasvir edilmiştir. Bu imgeler; süs eşyaları üzerine, tabaklara, maden kap ve vazolara, keramiklere, miğferlere,

sikkelere ve dokumalara yapılmaktadır. İskitlerde erkek figürlerinin görüldüğü diğer bir sanat yapıtları ise balballardır. Balballar, bir eliyle riton tutar, öbür eliyle ise kemerine takılı savaş aletini kavrar. İskit sanat eserlerine bakılarak figürlerin yüz şekilleri ve giyim özellikleri hakkında bilgi edinilmektedir. Yüz şekilleri yuvarlak olan balbalların, gözleri badem biçimindedir, ayrıca sakal ve bıyıkları da mevcuttur.

Hun sanatında da İskit sanatındaki gibi erkek figürlerinin, kurganlardan çıkarılan sanat eserlerine yansıdığı görülmektedir. Kurganlarda, ahşap ve kemikten koşum takımları, keçe üzerine yapılmış aplikeler ve halılara yansıyan süvari figürleri bulunmaktadır. Hun sanatında, erkek figürlerinin anlatıldığı diğer bir yer ise kaya resimleri ve terrakotta şeklindeki heykellerdir. Heykellerin ikonografik özellikleri şu şekilde anlatılmaktadır: Üzerlerinde kaftanlar bulunan heykellerin kemer ve çizmeleri mevcuttu, bazıları bir eliyle kemerdeki savaş aletini öbür eliyle ise kadehi tutmaktaydı. Heykellerin oturuş şekli bağdaştır. Ayakta duran heykellerin ise göğüs yapıları, saç, sakal-bıyık ve küpe özellikleri verilmiştir. Hun Dönemi'ne ait kaya resimlerinde av sahneleri, savaş ve hayvan tasvirlerine ait sahnelerin anlatıldığı gözlemlenmiştir. Hun Dönemi'nde, iki dünya arasındaki koruyucu ve korkutucu özellikleri bulunan maskelerin; mezar taşları, totem, tanrı, hükümdar ve kahraman özdeşleştirmelerinde kutsiyet kazanan tabiat ve tabiatüstü olaylarda şekilsel değişiklikler kazanarak devam ettiği görülmüştür. Figürlere yansıyan yüz şekli dolgun yanaklar, yassı ve düz burun, kemani kaş ve hafif çekik göz biçimindedir.

Göktürk sanatına ait erkek imgeleri; heykel, anıt, abide ve anıt mezarlarda, kaya ve duvar resimlerinde görülmektedir. Göktürk heykelleri genelde taştandır. Bu heykeller; komutan, hükümdar, süvari ve kahramanlar için yapılmaktadır. Heykellerin ikonografik özellikleri ele alındığında; başlarında başlık olmadığı, çene kısımlarının sivri olduğu, yüzün ay şeklinde ifade edildiği ve saçların arkaya atılarak uzun ve örüklü olduğu görülür. Heykellerin omuzları yuvarlaktır ve ellerinde kadehler bulunur. Bazı heykeller, bir elini cebine koyar bir elini omuz hizasında tutar diğer heykeller ise iki elini göğüs hizasında birleştirir. Bunun yanı sıra heykellerin bir kısmı da bir elinde kadeh bulundurur öbür eliyle de kemerindeki silahı kavrardı. Oturan heykeller bağdaş kurarak otururlar, bir elini bacağının üstüne koyar diğer eliyle de kadeh tutardı. Bazı heykellerin ellerinde ise kesik bir baş bulunurdu. Bu durum Türk sanatında kesik baş ikonografisi olarak adlandırılmaktadır. Düşmanın kesik başı Göktürk alpinin elinde ya da atının terkisine bağlanmış şekilde eserlere yansıtılırdı. Göktürk Dönemi kaya resimlerinde atlarına binmiş başında askeri başlık ellerinde batrak olan, atın ve kendinin üzerinde zırh olan tasvirlerin yapımı çokça görülmektedir. Bazı kaya resimlerinin tasvirlerinde ise başlarında üç dilimli taç bulunan kişiler ele alınmıştır. Göktürk saraylarına ait olan duvar

resimlerdeki erkek imgelerinde; beyler, alpler ve farklı işler yapan figürler görülmektedir. Buradaki figürlerin oturuş şekilleri yine bağdaştır ve bu figürler; kıyafet, saç, yüz ve beden özellikleriyle Türk ikonografisi hakkında bilgiler vermektedir. Göktürk seramiklerindeki erkek figürlerinde ise iri gözler, küçük ağız ve uzun burun, sakal veya bıyıklar görülür. Bazı kapların üzerinde küpeli erkek figürleri mevcuttur. Göktürk sikkeleri üzerinde hakan ve hatun figürleri ele alınmıştır. Hakan figürlerinin; gözleri hafif çekik, yüzleri yuvarlak, yanakları dolgun ve saçları uzundur. Bu sikkeler üzerinde ayrıca kün-ay sembolleri ele alınmıştır.

Uygur sanatında erkek figürleri; minyatürlerde, duvar resimlerinde ve heykellerde ele alınmaktadır. Din değiştirip Budizm'i ve Maniheizm'i benimseyen Uygurlar, kendilerini savaşçı bir toplum olmaktan alı koyarak yerleşik hayata ve sanata adamışlardır. Uygur duvar resimlerinde; dinsel figürler, soyluların tasvirleri, alp-ilah simgeleri ve müzisyen tasvirleri yapılmıştır. Bunun yanı sıra Uygur minyatürlerinde din adamları ve kağanların tasvirlerinin yapıldığı eserler de yer almaktadır. Uygur heykellerinin genel özelliklerinde ise dinsel ikonografinin yer aldığı görülmektedir. Uygur tarzı insan figürleri; Türk sanatında ay yüzlü, badem gözlü, minik ağız ve burunlu, kemani kaşlı, uzun saçlı olarak tasvir edilen özelliklere sahiptir. Uygurların minyatür ve resimlerinde görülen genel oturuş şekli bağdaştır. Figürler ellerini çeşitli pozisyonlarda tutmaktadır. Kağanların ve din adamlarının anlatıldığı olaylarda, dinsel temaların çokça işlendiği ve kağanların yeni kabul edilen, dini anlatan sahnelerine yer verildiği görülür.

İslami Dönem'de yer alan ikonografilerden en önemlileri Hz. Hamza ve Hz. Ali ikonografileridir. İki sahabeye de atfedilen ikonografi aslandır. Aslan imgesi birçok millette; güç, kuvvet, kahramanlık ve cesareti sembollemektedir.

Emevilerde sanat dini, sivil ve askeri mimari etrafında toplanmıştır. Sivil mimaride sarayların içerisine erkek ve kadın figürleri fresko olarak yapılmıştır. Emeviler Döneminde ele geçirilen bazı eserler vasıtasıyla Orta Asya üslubunun Emevileri etkilediği görüşüne varılabilir.

Abbasilerde Türkler için bir şehir kurulmuştur, bu şehir Samarra'dır. Samarra'ya yerleşen Türkler sayesinde Orta Asya Avrasya üslubu Abbasilerde görülmeye başlamıştır. Samarra'nın önemli saraylarından ele geçirilen sanat eserlerindeki üslubun Orta Asya'da yapılmış Türk saraylarından ele geçirilen figürlerle benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Orta Asya'da kurulmuş ilk Müslüman Türk Devleti olan Karahanlılardaki sanat, kendinden önce kurulmuş Türk devletlerinin sanatıyla benzer özellikler göstermektedir. İslamiyet'in kabulüyle beraber Karahanlıların figüre mesafeli yaklaştığı anlaşılmaktadır. Bazı aynalar ve kaplar üzerinde birkaç figür göze çarpmaktadır. Bu figürlerde kişilerin giyim tarzı,

yüz ve saç özellikleri, bağdaş ile oturuş biçimleri ve av sahneleri Erken Devir Türk sanatındaki özelliklere benzer şekilde devam etmiştir. Karahanlı Devri sikkeleri üzerinde görülen güneş başlı insan figürleri de kökenini yine Orta Asya'dan almıştır.

Karahanlılarda olduğu gibi Gazneli sanatında da figürlere mesafeyle yaklaşılmıştır. Gaznelilerin önemli saraylarında asker figürleri yapılmıştır. Asker figürlerinin kıyafetlerinin Göktürk kıyafetlerine benzer özelliklerinin olduğu görülür. Gaznelilere ait saraylarda yapılan insan figürlerinin yüzleri ise Uygur-Türk tipine benzeyen tasvirlerdir. Gazneli minyatürlerine bakıldığı zaman ise uzun saçlı ve başında üç dilimli taçları olan sultan figürlerinin betimlendiği anlaşılmaktadır.

Büyük Selçuklu sanatında insan figürlerinin, Karahanlı ve Gazneli sanatına nazaran çokça kullanıldığı görülmektedir. Figürlerin yüz şekilleri, Uygur tarzı insanların yüz şekilleri gibi ay yüzlü, badem gözlü, minik ağız ve burunludur. Figürlerin saçları ise uzun ve birkaç örüklüdür. Figürlerin kıyafetlei Göktürk heykellerinin kıyafetlerine benzemektedir. Ayrıca Selçuklu kıyafetlerinin kol kısımlarında tirazlar mevcuttur. Selçuklu sanatındaki figürlerin başlarında çeşitli başlıklar yer almakla beraber başı çevreleyen halelerde çokça görülmektedir. Bağdaş kurarak tahtta ya da minderde oturan hükümdar ya da bey tasvirlerinin bir ellerinde kadeh vardır. Öbür ellerini ise bacaklarına koyan figürlerin mendil kullandıkları da görülmektedir. Figürler, bu özellikleriyle Erken Devir Türk sanatında görülen figürlere benzemektedir.

Mısır'da kurulan Türk devletleri Tolunoğulları, Ihşidler, Eyyübiler ve Memlüklerdir. Mısır'da kurulan Türk Devletleri'nde erkek figürleri, seramiklerde, cam şişelerde, maden kaselerde, halılarda, matara üzerlerinde ve minyatürlerde karşımıza çıkmaktadır. Erkek figürlerinin saç ve sakalları bazen uzun olarak tasvir edilmiştir. Özellikle Memlüklerdeki yüz biçimleri, Uygur yüz biçimine göre daha iri ve köşelidir. Kıyafet olarak uzun kaftanlar, çizme pantolon ve kemer kullanılmış, başlık ise kişinin konumuna göre şekillenmiştir. Elinde avcı kuş bulunan erkek tasvirleri olduğu gibi, oturan figürlerin çeşitli enstürümanlar çaldıkları ve bağdaş şeklinde oturdukları da gözlemlenmiştir. Soyluluk işareti olarak kollarına tiraz takan figürlerin başlarında ise üç dilimli taçlar (ya da sarık şeklinde tasviri yapılmış üç dilimler) ya da haleler bulunmaktadır.

Anadolu Selçuklu sanatında insan figürleri Selçuklu sanatında görülen insan figürlerinden biraz değişik biçimde ele alınmıştır. Uygur tarzı insanların yüz biçimlerinin belirlenmesinin yanı sıra figürlerin yüz biçimlerinde incelik ve uzunluk görülür. Gözler badem, ağız ve burunlar küçüktür. Taş üzerine yapılmış figürlerin bazılarının yüz biçimlerinin tahrip olduğu görülmektedir. Erkek figürlerinin sakalsız ve bıyıksız yapımından dolayı figürlerin

cinsiyeti hakkında yorum yapmak zorlaşmaktadır. Erkek figürlerinin başlarında; bazen ön tarafı şişkin başlıklar bazen de üç dilimli taçlar bulunurdu. Figürlerin ellerinde tuttukları nesne nar ya da haşhaştır. Anadolu Selçuklu mezar taşlarında kişilerin yaptığı meslekler vurgulanmaktadır ayrıca mezar taşlarına yansıyan oturma biçimi yine bağdaştır. Anadolu Selçuklu sikkelerinde görülen bazı hükümdar figürlerinin başında hale varken bazılarında yoktur. Hükümdar, elinde çeşitli savaş aletleriyle avcılık yapmaktadır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında yapılmış aslan ve güneş figürlü sikkeler bulunmaktadır. Güneş içerisine hükümdarın ya da hükümdar hatununun tasvirinin yapıldığı görülmektedir. Çini ve seramiklere yansıyan yüz biçimlerinin bazıları Uygur resim sanatındaki yüz biçimlerinden farklı olarak uzun ve ince yapıdadır. Minyatürlere yansıyan figürler ise yine Uygur yüz biçimine sahiptir ayrıca bu figürler örüklü saçlı kişilerden oluşmaktadır.

Anadolu Beylikler Dönemi'nde yer alan mimari eserlerin üzerlerine erkek ve kadın figürlerinin yapıldığı görülmektedir. Bu figürlerin yüz ve saç biçimleri hatta bazılarında sakal ve bıyık özellikleri de verilmektedir. Oturan figürlerin oturuş biçimleri genel itibariyle bağdaş olmaktadır. Sikkeler üzerine yapılmış erkek figürlerinin ise yüz biçimleri yuvarlaktır. Artuklu sikkeleri üzerinde Erken Devir Türk sanatında görülen kesik baş ikonografisinin yapıldığı görülmekle beraber bazı Artuklu sikkelerinde figürün başında üç dilimli taçların olduğu da anlaşılmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde Türkler pek çok açıdan zirveyi yaşamıştır. Sanat alanında önceleri Türk Kültürü ve İslam Medeniyeti'nin birleşimi baz alınmıştır. Daha sonra devlet içerisinde Doğu-Batı sanatından etkileşimler kaçınılmaz olmuştur. Osmanlı sanatında figüre bazı alanlarda mesafeli yaklaşıldığı görülmektedir. Ancak figürlerin görüldüğü birçok alanda Türk sanatına ait ikonografik özellikler de vurgulanmıştır. Osmanlı'da İznik ve Kütahya seramikleri üzerinde erkek ve kadın figürleri görülmektedir. Seramiklerde erkek figürleri üzerlerindeki kıyafet ve başındaki başlıklarla ele alınmıştır. Figürlerin bazılarının elinde pipolar vardır, bazı figürler ise din adamlarını simgelemektedir. Yüksek mertebeyi belirtmek için sarıkların bazılarının üzerinde ise sorguçlar yer almıştır. Gündelik hayattaki insanların tasvir edildiği seramiklerde doğal yaşantılar ele alınmıştır. Osmanlı'da Yükselme Dönemi ile beraber mezar taşlarında çeşitli başlıklar kullanılmıştır. Bu başlıklar erkeklerin hayattayken yaptığı meslekle orantılıdır. Ayrıca Doğu Anadolu Bölgesi'nde bazı yörelerdeki mezar taşlarında, mezardaki kişinin cinsiyeti ve işine göre soyut insan figürleri yapılmıştır. Osmanlı minyatür sanatında padişah portreleri ve farklı olayların anlatıldığı eserler bulunmaktadır. Bu eserlerde padişah başlıklarının bazılarında sorguçlar bulunur ve oturur vaziyetteki figürler genelde bağdaş şeklinde oturmakadır. Ellerinde mendil tutan ve gül koklayan padişah portreleri de vardır.

Osmanlı sanatındaki yüz biçimleri Uygur resim sanatındaki yüz biçimlerinden etkilense de farklı ülkelerin fethiyle gelen sanat üslupları sonucunda insanların yüz biçimlerinde değişimlerin yaşandığı görülmüştür. Dinsel figürlere yer verilen Osmanlı'da bu figürlerin başlarında sarık ve çeşitli haleler de yer almıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde erkek figürü, tarım hayatında ve askerlikte görülmektedir. Tarımda erkek gücüne ihtiyaç duyulduğu için erkek çocuklarının doğumu daha iyi karşılanmıştır. Askerlikte ise "Her Türk Asker Doğar" ülküsü vatan savunmasında erkek çocuklarının doğumuna olan önemi vurgulamaktadır. Cumhuriyet Dönemi'nde şapka Süleyman Demirel ile bağdaşan bir ikon olabilir.

Erken Devir Türk sanatıyla başlayan ikonografik özellikler, Cumhuriyet Dönemi eserlerine pek fazla yansımamıştır. Batılılaşmanın etkisinin resim ve heykel sanatına yansıması sonucunda Türk sanatı kökenleriyle bir kopma yaşamıştır.

Sonuç

Türk sanatı sürekli, köklü ve kendini yenileyebilen bir özelliğe sahiptir. Doğduğu zamandan günümüze gelinceye kadar çeşitli evreler geçiren Türk sanatı içerisinde yer edinen bir alan da ikonografidir. Türk sanatına ait ikonografiler; Proto-Türklerle başlayıp Cumhuriyet Dönemi'nde de devam eder. Değişen coğrafya ve din neticesinde Türk sanatında ufak tefek değişimleri görmek kaçınılmazdır. Nitekim farklı dinleri benimseyen Türk milleti, bu dinlere uygun olarak sanatlarını da geliştirmiştir. Türk ikonografisi, Türk sanatının sürekliliğine dayanarak birçok dönem ve sanat alanında benzerlik göstermektedir. Erken Devir Türk sanatında görülmeye başlayan oturuş biçimleri, elde tutulan nesneler, takılan takılar ve kıyafetlerdeki simgeler Türk ikonografisinin önemli olduğunu ve günümüze kadar farklı sanat dallarında kendini gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Yapılan araştırmada, Erken Devir Türk sanatıyla başlayan ikonografik araştırmaların, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar olan sürecinde birçok benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Nitekim bu benzerliklerin yanı sıra çeşitli sosyal ve dini olaylar vasıtasıyla bazı değişimlerin olduğunu görmek de kaçınılmazdır. Ayrıca Cumhuriyet Dönemi'nde batılılaşmaya bağlı olarak yapılan eserlerin Türk ikonografik özelliklerini yansıttığı söylenememektedir.

KAYNAKÇA

Abbasiler maddesi, (1978). İslam Ansiklopedisi içinde (Cilt I, s. 18), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Abbasiler maddesi, (1983). Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt I, s. 12), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Abbasiler, (t.y.). *Abbasi Devleti ve Türkler,* https://www.eokultv.com/abbasi-devleti-ve-turkler-9-sinif/4716.

Abdurrahman, V. (2004). Tarihteki efsanevi turan padişahı Alp Er Tunga hakkında, *Tarih Araştırmaları Dergisi,* 23(35), 1-8.

Açа, M. (2008). Mitten destana beden. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi,* 1(2), 39-58.

Akalın, H., Toparlı, R, & Gözaydın, N. (2005). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Akar, K. (2018). *XI. XIX. yüzyıllar arasında Türkistan Türk Devletlerinde kullanılan unvan ve ıstılahlar*, (Tez No. 635050) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi- İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Akçura, Y. (1940). *Osmanlı Devleti'nin dağılma devri. 18. ve 19. asırlarda,* Maarif Yayıncılık, İstanbul.

Akkuş, M. (t.y.). *Şarkın Alim Sultanı Gazneli Mahmut,* https://yedikita.com.tr/sarkin-alim-sultani-gazneli-mahmud/.

Akmaz, G. (2019). *Hint ve Yunan Mitolojilerinde Cinsiyet Rollerinin Dönüşümü,* İ. Akkın, B. Vargün, T. Seferoğlu, E. Kaçar, & N. Şenel (Ed.), Uluslararası Mitoloji Sempozyumu içinde (ss.351-362), Ardahan Üniversitesi.

Akpınarlı, H. F., & Arslan, P. (2018). Kuş motifinin özellikleri ve kuş motifli döşemealtı halıları. *Folklor Akademi Dergisi, 1*(3), 273-286.

Aksan, D. (2008). *Türkçeye Yansıyan Türk Kültürü* (1. Baskı). Bilgi Yayınevi, Ankara.

Aktan, A. (1991). Mısır'da Abbâsi halifeleri. *Belleten,* 55(214), 613-652

Aktemur, A., & Aslan, M. (2008, Ekim). Ağrı ve Iğdır çevresindeki koç koyun heykeli formlu mezar taşları. O. Belli (Editör), *2. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuhun Gemisi Sempozyumu,* Karakutu Yayıncılık. İstanbul.

Aktemur, A. M. (2012). *Ardahan çevresindeki soyut insan heykeli formlu mezar taşları,* Eser Ofset Matbaacılık, Erzurum.

Akyüz, H. (2002). *Kutadgu Bilig'de Sosyo Pedogojik ve Siyasal Söylem* (1. Baskı), Eser Ofset, Erzurum.

Alaca, E. (2016), *Orta Asya'dan Günümüze Türk Tarihi ve Kültürü,* (1. Baskı), Pegem Akademi Yayıncılık, İstanbul.

Alevice, (t.y.). Alevilikte miraç ve kırklar kavramı, https://www.alevice.net/alevilikte-mirac-ve-kirklar-kavrami/.

Algül, H. (1997). Hamza maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XV, s. 501), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Alperenlik maddesi, (1983), Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt I, s. 292), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Alptekin, A. B., & Şenocak, E. (2019). Alper Tunga Destanı'nın yeni bir kaynağı olarak: Süleymannâme, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 5(2), 127-143.

Altınkılıç, A. E. (2020). Göktürk Devri giyim kuşam geleneğine bir bakış, *Journal Of Socıal And Humanıtıes Scıences Research Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma Dergisi, Research,* 7(53), 1101-1110.

Altı Kralın Tablosu, (2016).

https://en.wikipedia.org/wiki/Painting_of_the_Six_Kings#/media/File:Sixkings.jpg.

Altınörs, A., & Ayar, G. R. (2021), *Larousse Dünya Miyolojileri* (1. Basım), Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. İstanbul.

Altuncu, A. (2014). Sümerlerde tanrı anlayışı ve tanrılar panteonu, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 18-142.

Alyılmaz, S., & Alyılmaz, C. (2014). Eski Türk kadın heykellerinin düşündürdükleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (Teke) Dergisi*, 3(4), 1-33.

Anaolu Selçuklu Devleti maddesi, (1983). Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt I, s. 237), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

And, M. (2014). *Osmanlı tasvir sanatları "Minyatür"* (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Anadolu Beylikleri Haritası, (t.y.). *Anadolu'da kurulan ilk Türk beylikleri,*

https://www.edebiyatfakultesi.com/turk-islam-tarihi/anadoluda-kurulan-ilk-turk-beylikleri.

Anonim, (2013). *Büyük Selçuklu mirası, müzeler*, (1 & 2. Cilt) (1. Basım), Kristal Matbaacılık, İstanbul.

Aphrodite maddesi, (1983). Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt I, s. 292), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Arkeoterra, (2019, 5 Haziran). *Eski Uygur Türklerine ait Maniheist minyatür,*

https://m.facebook.com/arkeoterradergisi/photos/a.237903486557857/91872042 1809490/

Arseven, C. E. (1983). Erk maddesi, *Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt I. s. 530), 1. Fasikül, *5. Basım,* Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Arseven, C. E. (1965). İkonografi maddesi, *Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt II. s.772), 7. Fasikül), *3. Basım*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Arseven, C. E. (1965). Kavuk maddesi, *Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt II. s.984), 7. Fasikül, *3. Basım*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Arseven, C. E. (1983). Sembolizm maddesi, *Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt IV.s. 1779) *5. Basım,* Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Arslan, E. (2019). Çin, Japon ve Kore mitolojilerinin ortak söylenceler üzerinden incelenmesi, *Doğu Asya Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 97-118.

Arslan, İ. (2012). İlk Türk-İslâm Devletlerinde hükümdarlık ve hâkimiyet sembolleri, *Ekev Akademi Dergisi,* 1(1), 51.

Arslan, M. (1986). *Kutadgu Bilig'deki ahlak ve siyaset felsefesi*, Sosyoloji Konferansları, (21), 23.

Arslan, M. (2011). Eski Türk Devlet anlayışı ve Kutadgu-Bilig, *İstanbul Journal of Sociological Studies,* 1(20), *Retrieved From https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusoskon/* issue/9529/118957

Arvon, H. (2006). *Budacılık,* Dost Kitapevi, Ankara.

Aslan, E., & Şahin, M. (2020). Orta Çağ Türk-İslâm Devletlerinde nevbet. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (8), 107-144.

Aslanapa, O. (1984). *Türk sanatı* (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Aslanapa, O. (1986). Türk minyatür sanatının gelişmesi. *Erdem,* 2(6), 851-866.

Aslanapa, O. (2005a). *Türk halı sanatının bin yılı*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Aslanapa, O. (2005b). *Türk sanatı* (6. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Atasoy, N. (1971). Selçuklu kıyafetleri üzerine bir deneme, *Sanat Tarihi Yıllığı* (4), 111-151. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusty/issue/34600/382099.

Ateş, S. (1991). İslâm'ın kadına getirdiği haklar. *İslâmî Araştırmalar,* 5(4), 320-327.

Atılgan, K. D. (2013). Antik Yunanda toplumsal cinsiyet rollerinin temsili, *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi,* 1(10), 15-27.

Avcı, C. (1997), Leşker-i Bazar maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XXVII, s. 142), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Ayalon, D. (1989). Memlûk Devletinde kölelik sistemi, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 4 (1), 211-247.

Aydın, A. (2021). Osmanlı Sarayı'nda teşrifat ve 950 numaralı Teşrifat Defteri'nde bayram ve nevruz hediyeleri. *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, (12), 20-31. https://doi.org/10.21021/osmed.783125

Aydın, Y. A. (2013). Osmanlı Dönemi ve öncesinde avcı kuşlardan Sungur üzerine bazı notlar, *Tarih Dergisi,* 57(1), 25-44.

Aydın, E. (2017). *Orhon yazıtları, Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Kuli Çor, Bilge Kağan,* (1. Basım), Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.

Aydüz, S. (2010). Osmanlı silahlari, silah üretim merkezleri ve literatürü tarihi. *Tarih Okulu Dergisi*, 1-37.

Ayırtır, G. (2018). *Bezeklik duvar resimlerindeki 9. tapınak Pranidhi Sahnelerinin desen ve tasvir analizi*, (Tez No: 522955) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Aykıt, D. A. (2013). Müslümanların ve Hıristiyanların ortak ziyaretgahlarından biri olarak Aya Yorgi (Saınt Georgıd Astdu). *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(1), 119-134.

Aytan, O. A. (2021), Hareketli avcı-toplayıcı grupların yaşam biçimiyle yerleşik çiftçi toplulukların yaşam biçim arasındaki insan-mekân ilişkisinin mukayesesi. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 18 (2), 979-1012.

Ayvallı, R. (2014). *İki cihan güneşi Hazreti Muhammed'in hayatı*, İhlas Gazetecilik, İstanbul.

Ayverdi, İ. (2006). *Misalli büyük Türkçe sözlük* (2. Baskı, 1. Cilt), Kubbealtı Neşriyat, İstanbul.

Babayar, G. (2007). *Köktürk Kağanlığı sikkeleri kataloğu,* Türk İş Birliği ve İdaresi Başkanlığı, Lazer Ofset Matbaa, Ankara.

Babila, M. H. A. (2016). Eski Mısır'da kadın, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 13(1).

Bal, E. (2017). *18. ve 19. yüzyıl Kütahya çiniciliğinde insan ve hayvan figürlü evaniler,* (Tez No: 460672) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi- Sakarya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Bali F. (2019). *Türk göçebe sanatında ikonografi*, (Tez No: 553870) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi-İstanbul]. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Bars, M. E. (2013). Metinlerarası ilişkiler bağlamında Oğuz Kağan Destanı'na bir bakış. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2(4), 181-197.

Bars, M. E. (2014). Alp tipi kavramı çerçevesinde Manas, *Tarih Okulu Dergisi*, (XVII), 345-357.

Bars, M. E. (2015). Battal Gazi Destanında dini unsurlar üzerine bir değerlendirme, *Tarih Okulu Dergisi*, 8(21), 73-106.

Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine kadar Türklerde resim* (1. Baskı), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Bayat, F. (2006). *Oğuz Destan dünyası* (2. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Bayhan, A. A. (2010). Osmanlı Döneminde batılılaşma sürecinin Ortadoğu'ya ve Afrika'ya yansıması: Mısır ve İsrail'den örnekler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (19), 23-65.

Belli, O. (2003). *Kırgızistanda taş balbal ve insan biçimli heykeller,* Arkeoloji ve Sanat Tarihi Yayınları, İstanbul.

Benaki Müzesi, (t.y.). https://www.tripadvisor.com.tr/Attraction_Review-g189400-d198714-Reviews-Benaki_Museum_Museum_of_Greek_Culture-Athens_Attica.html.

Berkli, Y. (2006). Ardahan-Çıldır çevresinde heykel biçimli mezar taşlarının Türk sanatındaki yeri ve önemi. *Sanat Dergisi,* (9), 174-186.

Berkli, Y. (2010). Uygur resim sanatının uslüp özellikleri / Uighur painting style features. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (45), 155-166. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisosbd/issue/36408/412019

Berkli, Y. (2011). *Türk Sanatında Avrasya uslubunun evreleri Avrupa ve İslam sanatına etkileri* (1. Basım), Mega Ofset Matbaacılık, Erzurum.

Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba tekkesinde bulunan figür ve sembollerin Türk sanatı ve kültürü içerisindeki anlam ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 61-88.

Berkli, Y., & Tepe Y. (2021). Alp figürünün İslam öncesi Türk sanatındaki yansımaları. R. Tetir (Ed.), *Art and Desing, International Congress on Art and Design Research and Exhibition* içinde, (ss.1131-1144). Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi & Kayseri Üniversitesi.

Berkli, Y. (2023, Mart). Kişisel iletişim, Prof. Dr. *Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,* Temel Eğitimi Bölümü, Erzurum.

Bilgi, H. (2006). *Suna ve İnan Kıraç vakfı koleksiyonu Kütahya çini ve seramikleri katalog* (2. Baskı), Mas Matbaacılık, İstanbul.

Bilgili, N. (2020a). *Türklerin kozmik sembolleri tamgalar,* (2. Baskı), Hermes Yayıncılık, İstanbul.

Bilgili, N. (2020b, 15 Mayıs). *Tacikistan Pencikent duvar resimleri,* twitter.com/nurayblgl1.

Bilgili, N. (2020c, 23 Haziran). *Bilge Kağan mezar kurganında bulunan heykeller.*

https://twitter.com/NurayBLGL1/status/1275381133614690310/photo/3.

Bilgili, N. (t.ya.). *Mavi yeşil gözler,* https://tr.pinterest.com/pin/444660163221493303/.

Bilgili N. (t.yb.). *Türk Budizmi,*

https://www.google.com/search?q=uygur%20heykelleri&tbm=isch&hl=tr&tbs=rimg:CSIIqrvP3R7hYQbAuJlIm7IasgIRCgIIABAAOgQIABAAVbayJz_1AAgDYAgDgAgA&rlz=1C1SQJL_trTR989TR989&sa=X&ved=0CBoQuIIBahcKEwiwvfX6mqCBAxUAAAAAHQAAAAAQBw&biw=1349&bih=611#imgrc=ZE9tyQMbk5iYBM.

Bingöl, E. (2020, 4 Temmuz). *Göçebe İskitler geriye ne bıraktı?,* https://arkeofili.com/gocebe-iskitler-geriye-ne-birakti/.

Birinci Kök Türk (Göktürk) Devleti, (2015, 9 Eylül). https://www.tarihbilimi.gen.tr/birinci-kok-turk-gokturk-devleti-2/

Bodhisattva, (2021, 30 Temmuz). https://tr.wikipedia.org/wiki/Bodhisattva.

Bozcu, M. M. (2009). *Bezeklik mağara tapınaklarındaki duvar resimleri,* [Doktora Seminer Çalışması Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul].

Bozkurt, E. (2014). Huastuanift, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 62(1), 111-120.

Börk maddesi, (1976). Genel Kültür Ansiklopedisi İçinde, (C.I, s. 332), Patırtı Yayıncılık, İstanbul.

Bulut, L. (2000). Anadolu Selçuklu sanatında maske şeklinde insanbaşı tasvirleri ve ikonografik kaynağı üzerine düşünceler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 10(10).

Bulut, B. (2020, 4 Mart). *İslamiyet öncesi Türk tarihine damga vuran 8 büyük hükümdar.*

https://wannart.com/icerik/9219-islamiyet-oncesi-turk-tarihine-damga-vuran-8-buyuk-hukumdar.

Buran, H. (2023, 26 Mart). *Asya Hun Devleti özet,* https://tarihportali.net/asya-hun-devleti-ozet 1

Bussaglı, M. (1979). Central Asian painting, *Rizzoli International Pablication*, Switzerland.

Buxton, R. (2016). *Yunan mitolojisi* (1. Basım), (A. F. Yıldırım, Çev.), Alfa Yayınları, İstanbul.

Büyükçanga-Eren. H. H. (2006). *Anadolu Selçuklu seramiklerinde figürlerin dili ve resim eğitimi açısından incelenmesi*, (Tez No: 189136) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi-Konya]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Cappela Platina, (2015, 5 Ocak).

https://siciliangodmother.com/2015/01/05/naughty-pictures-on-the-ceiling-the-cappella-palatina-in-palermos-norman-palace/.

Büyük Selçuklu Devleti Haritası, (t.y.). *Büyük Selçuklu Devleti Kısa Özeti,*

https://www.habervakti.com/buyuk-selcuklu-devleti-kisa-ozeti-buyuk-selcuklu-devleti-haritasi.

Caferoğlu, A. (1965). Türk onomastiğinde ay ve güneş unsurları, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*. 1(13), 71-78.

Can, Ş. (2015). *Klasik Yunan mitolojisi* (13. Basım), Ötüken Yayınları, İstanbul.

Cartwright, M. (2017, 18 Ekim). *Antik Çinde kadınlar, World History Encyclopedia,* (A. Yeşilyurt, Çev.). https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1136/antik-cinde-kadnlar/

Cengiz, A. (2016). Türk mitolojisindeki kozmik aslan figürü ve Bâkî divanındaki yansımaları. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 47-57.

Cevizci, A. (2018). *Felsefe tarihi Thales'ten Baudrillard'a,* Say Yayınları, İstanbul.

Ceylan, A., & Aydın, T. (2021). Elmalı kaya resimleri, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 10 (1), 535-556. https://doi.org/10.33206/mjss.848320

Cezar, M. (1977). *Anadolu öncesi Türklerde şehir ve mimarlık,* (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Cihan, C. (tarih yok). Türklerde erkeklerin kulağa halka veya küpe takma adeti. *Dede Korkut İzinde 30 Yıl*, 1(1), 699-731.

Cömert, B. (2015). *Mitoloji ve ikonografi* (4. Baskı), De- Ki Basım Yayın, Ankara.

Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Çakmakoğlu-Kuru, A, (2020). Köşk Medrese- Suli Paşa Kümbeti mazgal pencerelerinde yer alan kabartmaların ikonografisi hakkında. *Sanat Tarihi Dergisi,* 29(2), 745-763.

Çalış, S. M. (2017). Karadeniz'in kuzeyinde yer alan İskit kurgan buluntularındaki savaş betimlemeleri. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 42-60.

Çavuş, F. (2018). *Osmanlı mezar taşlarının sırları* (1. Baskı), Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım, İstanbul.

Çay, A. M. (1988). *Nevruz, Türk ergenekon bayramı,* Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayıncılık, Ankara.

Çay, A. M. (2009). *Türk tarihi ve kültürü,* Tarihte Türk Devlet ve beylikleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portali Projesi, Ankara.

Çelikbağ, T., & Geçen, F. (2019). Osmanlı minyatür sanatında padişahların ve şehzadelerin av sahneleri, *Tarih Okulu Dergisi*, 12(28), 255-269.

Çerezci, J., & Özlem. O. (2017). (VI-IXth Centuries). Earings of Ancient Turks. *Sanat Tarihi Yıllığı,* (26), 43-67.

Çeşmeli, İ. (2015). Tarihi kaynaklara göre Türk göçebelerinde dinler, kültürler, ritüeller ile ikonografi, (M.S. 8. yüzyıla kadar), *Art Sanat Dergisi,* (3), 47-96.

Çeşmeli, İ. (2016). İskitler, Hunlar ve Göktürkler'de din ve sanat, Cinius Yayınları, İstanbul.

Çetin, A. (2006). Memlük Sultanlarının İn'am ve İhsanlarına Dair, *Ekev Akademi Dergisi*, 26(1), 101-114.

Çetin, Y., & Özaydın, M. (2018). Kars müzesinde bulunan II. Gıyaseddin Keyhüsrev sikkeleri, *International Social Sciences Studies Journal*, 4(23), 4607-4614.

Çetindağ, Y. (2005). *Ayna kitabı,* Kavram Yayınları, İstanbul.

Çevik, A. (2021, 24 Kasım). Türklere Anadolu'nun kapısını açan savaş; Malazgirt,

https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/arkeoloji/turklere-anadolu-nun-kapilarini-acan-savas-malazgirt.

Çiçek, E. (2018, 10 Ocak). İskitler, sanatı, siyasi ve sosyal hayatı,

https://www.tarihlisanat.com/iskitler-sanat-siyasi-sosyal-hayat/.

Çifcibaşı, S. (1998), *Nevşehir ili Derinkuyu ilçesi halk kültüründe geçiş dönemleri,* (Tez no: 505123) [Yüksek Lisans Tezi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi-Zonguldak]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Çil, S. (2020). Yunan mitolojisindeki ceza kavramı üzerine genel bir bakış, *Çeşm-İ Cihan Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E Dergisi*, 7(1), 66-87.

Çoruhlu, Y. (1998). *Türk mitolojisinin A, B, C'si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları* (1. Baskı), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Çoruhlu, Y. (2008). *Erken Devir Türk sanatı* (1. Basım), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları* (8. Baskı), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Çubukçu, İ. A. (1973). İslamda kadın hakları, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21(1-4), 37-44.

Darga, M. (1984). *Anadolu'da kadın onbin yıldır eş, anne, tüccar, kraliçe*, (İçinde: Erkan Konyar), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Delice, A. (1999). Emevi Devleti'nin yıkılış nedenleri üzerine bazı mülahazalar. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(3), 299-320.

Demirbulak, Ayşegül. (2012). Erken Devir Türk sanatının kaynakları, *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi,* (3), 1-11.

Demir-Tosunoğlu, E. & Boratav, O. (2021). Osmanlı Dönemi insan figürlü çini tasvirlerinde baş süslemeleri. *Sanat Dergisi*, (37), 337-358.

Demir, H. (2019). İslamda tasvir yasağı ve Emevi sarayları, *Sanat Tarihi*, https://www.tarihlisanat.com/islamda-tasvir-yasagi-ve-emevi-saraylari.

Demir, N. (2016). *Oğuz Kağan destanı* (5. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Demir, N. (2019). *Dede Korkut destanı,* (3. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Demir, N. (2021). *Bozkurt ve Ergenekon destanı,* Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Demirel, D. (2014). Kutadgu Bilig'de devlet yönetimi. *Uluslararası Alanya İşletme Fakültesi Dergisi*, *6*(1), 55-61.

Demirel, S. (2022). Askeri motivasyonda müziğin önemi, *Ekev Akademi Dergisi*, (89), 293-306.

Deniz, B. (2005). Anadolu-Türk halı sanatının kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1), 79-103.

Deniz, B. (2013). Anadolu-Türk halı sanatının kaynakları, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 1(2).

Deveci, A. (2017). İslam ve diğer Doğu dinlerinin resim sanatında kutsal hale. *Journal Of International Social Research*, 10(53).

Devellioğlu, F. (2000). *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lügat* (17. Baskı), Aydın Kitapevi, Ankara.

Dikmen, M., & Çetin, K. (2012). Klâsik Türk şiirinde kadin taki ve aksesuarlari. *Bilig*, (61), 71-98.

Dikyol, D. Ç., & İşbilen, E. Ş. (2018). Antik Roma toplumunda kadın ve eğitimi, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları,* (37), 459-479.

Dirse Han oğlu Boğaç Han hikayesi, (t.y.). https://www.hikayeleroku.net/bogac-han-hikayesi/.

Diyarbekirli, N. (1972). *Hun sanatı*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Doğan, D. M. (1992). *Büyük Türkçe sözlük*, Rehber Yayınları, Ankara.

Doğan, D. M. (2005). *Büyük Türkçe sözlük* (2. Baskı), Pınar yayınları, İstanbul.

Doğanay, A. (2004). Türk Sanatında pelengî ve şâhî benek nakışları ya da çintamani yanılgısı. *Dîvân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (17), 193-218.

Dönmez, B. M. (2010). Alevi cem ritüelinde canlandırılan kırklar söylencesinin 'şiir-müzik-dans' ile İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 3(14), 191-199.

Duran, M. (2021). Yazılı ve ikonografik kaynaklara göre Antik İran'da (Persler, Parthlar, Sâsânîler) hâkimiyet anlayışı: tanrısal seçim. *İran Çalışmaları Dergisi, 5*(2), 361-391.

Durmuş, İ. (2017). *İskitler* (6. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.

Durmuş, İ. (tarih yok). İskit askeri gücü, *Türk Tarih Kurumu*, 233-250.

Durukan, A. (1998). Anadolu Selçuklu sanatında kadın baniler, *Vakıflar Dergisi*, Sistem Ofset, Ankara, 15-36.

Düzdağ, Ertuğrul, (2005). *Peygamber Efendimiz Sallallahu Aleyhi ve Sellem*, Hediye Kitaplar, İstanbul.

Düzgün, K. Ü. (2012). Türk destanlarında merkezi kahraman tipinin tipolojisi. *Folklor Edebiyat*, 18(70), 9-46.

Eberhard, W. (1942). *Çinin şimal komşuları* (7. Seri) (N. Uğurlu, Çev.). Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ege ve Yunan Uygarlığı, (2015, 25 Eylül). https://www.tarihbilimi.gen.tr/ege-ve-yunan-uygarligi-2/.

Eker, S. (2012). Türk-Soğd Kültürel Ortak Yaşamının Bugüne Mirası, İ. Taş & O. Mert (İnc.), *Antik Pencakent ve Türklük Bilimi Araştırmaları (The Present Legacy of Turkıc-Soğd Cultural Symbıosıs: Ancıent Panjakent and Turcology)*içinde (2149-2169). VII. Türk Dili Kurultayı, Ankara.

Ekinci. C. (2019). *Osmanlı sarayında ve Osmanlı ümerası arasında altın ve mücevher kullanımı* (Tez No: 572422) [Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi-Denizli]. Yükseköğrenim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Elkoca, E. (t.y.). *Haçlılara karşı İslam coğrafyasının birleştirici gücü Eyyubiler,*

http://www.islamtarihi.net/2017/06/hacllara-kars-islam-cografyasnn.html

Emecen, F. (2007). Osmanlılar maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XXXIII, s. 487), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Emeviler, (t.y.). *Vikipedi,* https://tr.wikipedia.org/wiki/Emev%C3%AEler.

Emeviler maddesi, (1983). *Yeni Hayat Ansiklopedisi* İçinde *(Cilt III, s. 1163)*, Doğan Kardeş Yayınları.

Ercilasun, A. B. (1991). Şu Destanı hakkında, İslamiyet öncesi Türk destanları, *Milli Folklör,* 6-11.

Erdem, M. (2014). Soğdca, Türkçedeki Soğdca kelimeler ve bunların Türkçeye uyumları, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,* 2(1), 65-90.

Ergen, A. B. (2021, 1 Nisan). *Antik Roma Medeniyeti: Tarihe yolculuk,*

https://www.soylentidergi.com/antik-roma-medeniyeti-tarihe-yolculuk-ii/.

Ergin, M. (2003). *Dede Korkut kitabi.* Hisar Kültür Gönüllüleri Yayıncılık, İstanbul.

Ergin, M. (2011). *Orhun abideleri*, (45. Baskı), Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Ergin, M. *Orhun Anıtları tam metni,* (t.y.). https://yuksekturkiyeideali.blogspot.com/2012/10/orhun-antlar-tam-metni.html.

Erginsoy, Ü. (1978). *İslam maden sanatının gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Erkiletlioğlu, H. (1988). Sultan I. Alâeddin Keykubad adına, metbû meliklerce bastırılan müşterek sikkeler. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 1(3), 89-95.

Erkiletlioğlu, H., & Güler, O. (1966). *Anadolu Selçuklu sultanları ve sikkeleri* (1. Baskı), Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri.

Eroğlu, Ö. (2016). *İslam sanatı* (1. Baskı), Tekhne Yayınları, İstanbul.

Eron, K. (tarih yok). Sikkeler ışığında II. Süleymanşah'ın gerçek tahta çıkış tarihi.

Ersoy, Remziye. (2019). İlk Çağlardan günümüze tempera resim tekniği. *Uluslararası Sanat Kültür ve İletişim Dergisi*, 2(1), 99-112.

Esin, E. (1973). Türkul Acemlerin eseri Samarrada Cevsak-ul Hakani'nin duvar resimleri, *Sanat Tarihi Yıllığı* (5), 309-358.

Esin, E. (1978). *İslamiyetten önce Türk kültür tarihi ve İslama giriş* (II. cilt), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.

Esin, E. (1985). Türk kültür tarihi İç Asya'daki erken safhalar, *Erdem*, 1(2), 409-431.

Esin E. (1992). Börk maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt VI, s. 327), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler,* Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Esin, E. (2006). *Türklerde maddi kültürün oluşumu*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eskicioğlu, O. (1994), İslam'da kadının yeri, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S(8), 85-120. http://hdl.handle.net/20.500.12397/4150

Estin, C. & Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma mitolojisi*, Tübitak Yayınları, Ankara.

Ettinghausen, R. (1965). *Turkısh mınıatures from the 13.th to the 18. th century,* Milano.

Eyduran, A. (2009). Türk kültürü ve edebiyatında çevgan oyunu. *Erdem*, (53), 83-114.

Eyyuplular maddesi, (1983). *Yeni Hayat Ansiklopedisi* İçinde *(Cilt III, s. 1214)*, Doğan Kardeş Yayınları.

Gardin, N. & Olorenshaw, R. (2019). *Larousse semboller sözlüğü,* Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Gazne Devleti (Gazneliler), (t.y.). https://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/gazne-devleti-gazneliler-1322.

Genç, R. (2009). Türk inanışları ile milli geleneklerinde renkler ve sarı-kırmızı-yeşil. *Erdem*, 9(27), 1075-1110.

Genel Kültür, (2019, 2 Mart). *Gümüş sikke üzerinde yaşatılan aşk,*

https://sahriye.blogspot.com/2019/03/gumus-sikke-uzerinde-yasatilan-ask.html.

Gezelim biraz, (2014, 25 Aralık). http://www.gezelimbiraz.com/2014/12/90-dakikada-louvre-muzesi-ziyareti.html.

Gökbel, Ahmet. (2000). *Kıpçak Türkleri,* Ötüken Neşriyat Yayınları, İstanbul.

Gökyay, O. Ş. (2006). *Dede Korkut hikayeleri* (1. Basım), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Gölpınarlı A. (1958). *Menakıb-ı Hacı Bektaş Veli, Vilayet-name*, İnkılap Kitapevi-Nurgök Matbaası, İstanbul.

Gömeç, Saadettin-Yağmur. (2016), Türk tarihinde Tölesler, *Türk Tarihi ve Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 41-55.

Grabar, O. (2018). *İslam sanatının oluşumu* (1. Basım) (N. Yavuz, Çev.), Alfa Yayınları, İstanbul.

Grakow, B. N. (2006). *İskitler*, (B. Arsen, Çev.), Selenge Yayınları, İstanbul.

Gül Koklayan Fatih Tabloso, (2020, 26 Haziran). https://cokselinistik.wordpress.com/2020/06/26/gul-koklayan-fatih-tablosu/.

Guliyeva, M., & Meydan, C. (2020). Büyük Selçuklu Dönemi saray giyim kuşamı, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi,* (16), 176-191.

Gumilev, L. N. (2005). *Hunlar* (4. Baskı), Selenge Yayınları, İstanbul.

Gül, A. (2021). Budist sanatta ve ikonografide Buda'nın temel mudraları ve fiziksel özellikleri, *Trabzon İlahiyat Dergisi*, 8(2), 2-40.

Gül, M. (2015). Dîvânü Lugâti't Türk'teki hayvan adları üzerine bir inceleme, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *4*(15), 1-24.

Gülensoy, B. (1997). Kaya-duvar resimleri, fresk ve balballarda eski Türk tipi figürler. *Erdem*, 9(27), 1111-1118.

Gülensoy, T. (2003). Manas Destanı Maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt 27, s. 557), İstanbul.

Gülensoy, T. (2018). *Manas destanı Türkiye Türkçesi ile* (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.

Gültepe, N. (2015). *Türk mitolojisi yeni araştırmalar ışığında* (2. Baskı), Resse Yayınları, İstanbul.

Gültepe, G. (2019). Türk kültür ve medeniyetinde metaforik bağlamında oyun-inanç ve maske, *Electronic Turkish Studies*,14(7), 3733-3747.

Gülyüz, B. G. (2019). İslam öncesi Türk kültüründe ateş ve ateşe hükmedenler (Maddi kültür izleri ışığında), *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(17), 201- 223.

Günay, D. (1999). Medreseden üniversiteye trajik bir yolculuk. *Mimar ve Mühendis*, 26(1), 41-49.

Gündoğdu, H. (2006). Nahçıvan'dan figürlü bir mezar taşının düşündürdükleri, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 49-57.

Gündoğdu, H. (2006). Nahçıvan'dan figürlü bir mezar taşının düşündürdükleri, (İçinde: Şükriye Karadaş) *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 49-57.

Gündoğdu, H. (2010). Tokattan Birkaç Figürlü Kabartma Hakkında, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (13), 65-93.

https://dergipark.org.tr/ tr/pub/ataunigsed/issue/2575/33150

Gündüz, M. S. (2017). Hz. Hamza'nın hayatı, kişiliği ve islam tarihindeki yeri. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *4*(2), 209-240.

Güngör, Y. (2014). *İlkçağ Anadolu Medeniyetleri* (2. baskı), Umuttepe Yayınları, Kocaeli.

Güven, Ö., & Hergüner, G. (1999). Türk kültüründe avcılığın temel dayanakları. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(5), 32-49.

Güzay, A. (tarih yok). *Bozkırın kıymetli hediyesi ipek.*

Hançerlioğlu, O. (1975). *İnanç sözlüğü, dinler, mezhepler, tarikatlar, efsaneler* (1. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Hansen, W. (2017). *Yunan ve Roma mitolojisi* (1. Baskı), (Çev: Ümit Hüsrev Yolsal), Say Yayınları, İstanbul.

Haydar maddesi (1994). İslam Ansiklopedisi İçinde (Cilt XVII, s. 24), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Hepgun, (2019, 6 Mart). *Ihşidiler,* https://www.hepgun.com/tarih/ihsidiler/.

Heredotos, (1983). *Heredot tarihi* (2. Baskı), (Çev: Müntekim Ökmen), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Heredotos, (2017). *Tarih* (1. Baskı), Say Yayınları, İstanbul.

Hızlı, S. (2015, 25 Ocak). *Sabinli kadınların araya girişi, The intervention of th Sabine women 1799 Ressam Jacques Louis David,* https://serkanhizli.wordpress.com/2015/01/25/sabineli-kadinlarin-araya-girisi-the-intervention-of-the-sabine-women-1799-ressam-jacques-louis-david/.

History on the Orient Express, (2019, 29 Temmuz).

https://historyontheorientexpress.tumblr.com/post/186631903970/katib%C3%AE-k%C3%BClliyat%C4%B1-tms-r-989.

İbn-i Fadlan. (2019). *Seyahatnamesi* (9. Baskı), (Çev: Ramazan Şeşen), Yeditepe Yayınevi, İstanbul.

İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi, Ankara.

İndirkaş, Z. (2002). *Türkler'de hükümdar tacı geleneği* (1. Baskı), Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara.

İsimsiz, (1995). *Büyük Türk sözlüğü,* Hayat Yayınları, İstanbul.

İsimsiz, (2005). *Türkçe sözlük,* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

İskenderzade-Avşar, L. (2010). Göktürk Dönemi insan figürlü taş anıtlar, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (24), 255-269.

İskit Altın, Rusya'nın kendi İskit altını bulundu, (t.y.).

https://minikar.ru/tr/schaste/skifskoe-zoloto-v-rossii-naideno-sobstvennoe-skifskoe-zoloto/.

İslamda tasvir yasağı ve Emevi sarayları, (2009, 6 Ağustos). www.tarihlisanat.com/islamda-tasvir-yasagi-ve-emevi-saraylar.

İsimsiz, (1995). *Büyük Türk sözlüğü,* Hayat Yayınları, İstanbul.

İsimsiz, (2007). *Akdenizde İslam sanatını keşfedin,* Ege Yayınları, İstanbul.

İsimsiz, (2017). *Dede Korkut hikayeleri*, Sitem Matbaacılık, İstanbul.

İskitler Maddesi, (1972). Türk Ansiklopedisi İçinde (C. XX, s. 252), Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk milli kültürü* (1. Basım), Ötügen Neşriyat Yayıncılık, İstanbul.

Kafesoğlu, İ. (2019). *Türk milli kültürü* (44. Basım), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Kafesoğlu, İ. (2012). Unvan maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XLI, s. 163), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Kalenderoğlu, S., & Güray, C. (2019). Miraç kavramının alevi sözlü kültürü açısından incelenmesi: Çubuk-Şabanözü örneği, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 1(92), 143- 170.

Kalkışım, M. (2013). Kutadgu Bilig'de adâlet değeri. *Mavi Atlas Dergisi*, (1), 91-98.

Kaplan, M. (2002). *II Türk Edebiyatı üzerine araştırmalar* (5. Basım), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kaplan, M. (2005). *III Türk Edebiyatı üzerine araştırmalar* (6. Basım), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karaalioğlu, S. K. (1994). *Dede Korkut Hikayeleri*, İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Karaaslan, S. V. (2019, 20 Şubat). İskitlerde kurgan kültürü ve Chertomlyk vazosu, *Arkeotekno https://www. arkeotekno.com/pg_353_iskitlerde-kurgan-kulturu-ve-chertomlyk-vazosu*

Karaca, R. (2017, 15 Eylül). *Ana Tanrıça Kybele,* http://informadik.blogspot.com/2017/09/ana-tanrica-kybele.html.

Karamağaralı, B. (1992). *Ahlat mezar taşları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Karaoğlan, Hamza. (2015). Anadolu'da Hz. Ali tasavvurları: Kahramanmaraş örneği. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (26), 37-70.

Karaosmanoğlu, M. (2005). *Mitoloji ve Egenin tanrıları*, Eser Ofset Matbaacılık, Erzurum.

Karev, Y. (2011). Semerkand Kalesindeki Karahanlı duvar resimleri: İlk rapor ve ilk intibalar, (Çev: Gedik, A., & Baysal, A. F.). *İstem*, (18), 113-160.

Kaşgarlı, M. (2005). *Divan-ı Lugatit Türk* (S. Erdi., & S. T. Yurtseven, Çev.). Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Kerenyı, K. (2018). *Yunan mitolojisi tanrılar, insanlar ve kahramanlar* (1. Baskı), (Çev: Oğuz Ü.), Say Yayınları, İstanbul.

Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü* (2. Baskı), Sözkesen Matbaacılık, Ankara.

Kılınç, Ü. (2021). Osmanlı padişah portrelerine dair bir değerlendirme, *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, (20), 81-95.

Kıyak, A. (2010). İslamiyetten önce Türklerde güneş ve ay ile ilgili inanışlar, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(6), 133-143. https://dergipark.org.tr/ tr/pub/kdeniz/issue/16869/175608

Koca, S. (2000). *Türk kültürünün temelleri* (4. baskı), Berikan Yayınevi, Ankara.

Koca, S. (2016). *Türk kültürünün temelleri* (Genişletilmiş 4. baskı), Berikan Yayınevi, Ankara.

Koç-Keskin. N. (2007). Osmanlı şiirinde iftihar ve imtiyaz simgeleri çelenk, otaga, ve sorguç. *Electronic Turkish Studies*, 2(4), 495-515.

Koçak, K. (2011). İslamiyetten önceki Türk Devlet geleneklerine göre tahta çıkma töreni ve yöntemleri, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi*, 2(4), 101-117.

Koçak, K. (2012). Bozkır kültüründe alp karakterinin ortaya çıkışında Türk geleneklerinin etkisi, *Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 125-135.

Kolgu, D. & Özkartal, M. (2022). İslam öncesi Türk kültüründe kadının toplumdaki yeri ve resmedilmesi, *Türk Dünyasında Alp Kadın Uluslararası Sempozyumu* içinde (ss.323-332). Gazi Üniversitesi.

Konak, R. (2013). Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğinin ilk örnekleri ve geleneğe katkıları. *Electronic Turkish Studies*, 8(5), 425-439.

Konur, E. (2016). Orhun Yazıtlarında sosyal ve siyasi mesajlar, *Edebiyad ya da Sanat Akademisi,* İstanbul.

Korkmaz, A. (2021). Kara-Koyunlu ordusunda insan unsuru ve görevliler, *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi* 3(1), 65-76.

Korkmaz, E. (2008). *Eski Türk inançları ve Şamanizm terimleri sözlüğü* (2. baskı), Anahtar Yayınları, İstanbul.

Kök, B. (2003). Samerra'nın kuruluşu- The establishment of Samarra. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(19), 1-42.

Köprülü, O. F. (1989). Alp maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt II, s. 525), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Köseley, F. Z. (t.y.). *Mustafa'm Kemali'm Atatürk'üm,* http://www.halkizbiz.com/m/fatma-zehra-koseley-makale,2151.html.

Köymen, M. A. (1992). Büyük Selçuklu imparatorluğu tarihi, III. Alp Arslan ve tarihi, *Türk Tarih Kurumu Basımevi,* Ankara.

Kramer, S. N. (1990), *Tarih Sümerlerle başlar* (10. dizi) (M. İ. Çığ, Çev.), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Kudret, C. (2018). *Günümüz Türkçesiyle Dede Korkut hikayeleri* (2.Baskı), Kapı Yayıncılık, İstanbul.

Kumtura, (2006, 15 Mayıs). *Museum für indische kunst dahlem Berlin mai 2006 072.jpg,*

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kumtura_Ma%C4%9Faralar%C4%B1.

Kurban, N. A. (2017). Uygur Türklerinin dinî, kültürü ve İslâm Medeniyeti'ne katkıları, *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 10(63), 267-281. https://doi.Org/ 10.9761/Jasss7412

Kurtaran, U. (2012). Bir imparatorluğun doğuşu Osmanlı kuruluş dönemi. *Gümüshane University Electronic Journal of the Institute of Social Science/Gümüshane Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Elektronik Dergisi,* 3(5), 244-266.

Kurtuluş, T. (2017). Osmanlı saray kadınının kökleri Orta Asya'ya dayanan baş giyimi üzerine bir değerlendirme ve yeni tespitler, *Asos Journal, The Journal Of Academic Social Science*, 1(63), 452-469.

Kuru, S., & Paksoy, C. (tarih yok). *Anadolu'da ayakkabı ve Cumhuriyet Dönemi ayakkabı kültürü,* 821-836.

Kutluk, II. Köktürk Devleti haritası, (2015, 2 Aralık), https://www.yardimcikaynaklar.com/kutluk-devletine-komsu-olan-devletler-hangileridir/.

Lazaro, M. M. (2019). *Hıristiyanlıkta ikon: Hıristiyan ana mezheplerine göre farklı İkon Türleri'nin tarihsel gelişimi, dinsel kullanımı ve teolojik önemi* (Tez No: 559665) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi-Konya], Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Leşker-i Bazar Sarayı, (2017, 18 Mart). https://okuryazarim.com/lesker-i-bazar-sarayi/.

Lings, M. (2006). *Hazreti Muhammed'in hayatı,* (N. Şişman, Çev.) İnsan Yayınları, İstanbul.

Lokmacı, S. (2017). Osmanlı tarih yazıcılığında gazavatnameler ve Ebubekir B. Abdullah'ın şark seferleri isimli gazavatnamesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (2), 665-677. https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunisosbil/issue/34503/ 425099

Lucas, A. (t.y.). *Movie about Mamluk Sultan Baybars in Development,*

https://tr.pinterest.com/pin/171770173273428046/.

Magalhaes, R. C. (2007). *Mitoloji*, (Y. D. Bengi, Çev.) Alfa Basım Yayınevi, İstanbul.

Mahir, B. (2005a). Minyatür maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XXX, s. 122), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Mahir, B. (2005b). *Osmanlı minyatür sanatı* (1. Basım). Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Mahmud El Kaşkari (2019), *Divanu Lugati't Türk,* (1. Baskı) (M. S. Kaçalın, Çev.), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Maraşlı, S. (2013). Türk alp geleneğinin Orta Çağ Anadolu tasvir sanatına yansımaları, *Sberian Studies (SAD),* 1(3), 17-42.

Mark, J. J. (2020, 5 Mart). Antik Pers'te kadınlar, *Gorgon Dergisi*,

https://gorgondergisi.com/antik-perste-kadinlar/

Memlükler maddesi, (1983). Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt V, ss. 2320-2321), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

Memiş, E. (1987). *İskitlerin tarihi,* Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.

Memiş, E. (2008). *Türk kültür tarihi* (5. Baskı), Çizgi Yayınevi, Konya.

Memiş, M. (2022). Osmanlı kitap sanatlarında Delâilü'l-Hayrât el yazmaları, *Lale,* (6), 1-19.

Merçil, E. (2007). *Selçuklular'da hükümdarlık alametleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Mert, O. (2007). Kemaliye'de eski Türk izleri: Dilli Vadisindeki petroglif ve damgalar, Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 14(34), 233-254.

Osmanlı Devleti maddesi, (1990). Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi İçinde (C. IX, ss. 646-647) Meydan Yayınevi, İstanbul.

Mısır Uygarlığı, (2015, 24 Eylül). https://www.tarihbilimi.gen.tr/misir-uygarligi/.

Mısır Memlük Devleti. (2017, 30 Nisan).

https://www.tarihsinifi.com/10399/misir-memluk-devleti-memluklar-memluklar-memluk-devleti.html.

Minyatür maddesi, (1983). Yeni Hayat Ansiklopedisi İçinde (Cilt V, s. 2372), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.

M.Ö. 7. yüzyılda Soğdlu Semerkand'ın saray sanatı, (2002). https://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/text/wrec_m.htm.

Mülayim, S. (1982). Töz maddesi, *Türk Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XXXIII, ss. 358-359), Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

Mülayim, S. (2008). Süslemeden Tezyinata, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(9), 25-67.

Nahas, M. (2017, 14 Ekim). Tarih ve Arkeoloji,

https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2017/10/ozunden-turk-olan-bir-sanat-minyatur.html.

Nizamülmülk, (2019). *Siyasetname*, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, Konya.

Ocak, A. Y. (2014). *Tarihten teolojiye İslam inançlarında Hazreti Ali,* Türk Tarih Kurumu Yayınevi, Ankara.

Oğuz, M, Karataş, H, (2021), Hint dini geleneğinde mandala ritüel ilişkisi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 122(9), 574-596. http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.54186

Orkun, H. N. (1940). *Eski Türk yazıtları* (Cilt 3), Alaeddin Kral Basımevi, İstanbul.

Ögel, B. (1981). *Büyük Hun imparatorluğu tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş VIII, Türklerde devlet ve ordu mehteri,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayıncılık, Ankara.

Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş* (Cilt 1), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Ögel, B. (2002). Türk mitolojisi, kaynakları ve açıklamaları ile destanlar, (1. Cild), *Ankara. Tarih Dergisi,* (28-29), 235-237.

Ögel, B. (2014), *Türk mitolojisi* (5. Baskı), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Ömer, Ş. (1997). Oğuzname'ye dair bazı meseleler, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1(4), 88- 106.

Önal, R. (2018). Hz. Hamza'nın İslâm'dan önceki hayatı, Hz. Peygamber ile olan süt kardeşliği meselesi, hidayeti ve mücadelesi, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (40), 121-142.

Öney, G. (1970). Anadolu Selçuklularında heykel, figürlü kabartma ve kaynakları hakkında notlar, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* Türk Tarih Kurumu, Ankara, 187-195.

Öney, G. (1988). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Öney, G. (2007). *Anadoluda Türk Devri çini ve seramik sanatı* (1. Baskı), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Öney, G. (2016). Büyük Selçuklu seramik sanatında resim programı ve gelişen figür üslubu. *Sanat Tarihi Dergisi,* 13(1), 61- 82.

Öney, G. (1987). *İslam mimarisinde çini*, Ada Yayınları, İzmir.

Öney, G., & Çobanlı, Z. (2007). *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınevi, İstanbul.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluş ve Yükseliş Haritası, (t.y.).

https://www.basarisiralamalari.com/osmanli-imparatorlugunun-mu-yoksa-osmanli-imparatorlugunun-mu-nasil-yazilir-tdk-anlami/.

Ötüken, Y. (1997). İkona maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt II, s. 836), İstanbul.

Özaydın, A. (2001). Karahanlılar Maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XXIV, ss. 404-412), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Özbay, Ö. (1999). *Dünya mitolojisi ve Nortlar* (1. Baskı), Kafkas Derneği Yayınarı, Ankara.

Özcan-Elçi, D. (2018). Batı ve Doğu mitolojisinde kadın imgesi: Tanrıçalar, *Atlas İnternational Refereed Journal on Social Sciences,* 11(4), 826-840.

Özerdim, M. (2017). Uygur'lar Devrinde Turfan-Karahoco şehrinde evler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 16(3-4), 97-130.

Özkafa, F. (2018). Okçuluk ve hat sanatı. *Itobiad: Journal of the Human & Social Science Researches,* 7(3).

Özkan H. (2007). *Sanat tarihine giriş ders kitabı*, Zafer Medya, Erzurum.

Özkan, D. (2014). *Memlük Dönemi küçük el sanatları,* Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

Özkartal, M. (2013). Türk destanlarında milli değerler ve sanat eğitimindeki yeri. B. Sayılır (Ed.), *Türk Dünyası Kültürel Değerleri Uluslararası Sempozyumu* içinde (ss.52-64), Eskişehir.

Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası bezemeleri, *Uluslararası Volga-Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 56-81.

Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi* (1. Baskı), Nika Yayınevi, Ankara.

Özyurt-Ulutaş, S. (2020). Maniheizmin Uygur toplum ve devlet yapısına etkileri, *Uygur Tarihi Kültürü ve Edebiyatı, Uygur Akademisi*, https://akademiye.org/tr/?p=4199

Pakalın, M. Z. (1946). *Hilat maddesi, Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Pamuk T. (2016). *İlk Çağ'da Anadolu Uygarlıkları,* https://slideplayer.biz.tr/slide/11090812/.

Panofsky, E. (2012). İkonoloji araştırmaları Rönesans sanatında insancıl temalar (1. Baskı), (Çev: Orhan Düz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Peacock, A. C. S. (2020). *Büyük Selçuklu imparatorluğu* (1. Baskı) (Ö. Akpınar, Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.

Peker, E. H. (2021). *Taşların yolculuğu Avrasya, Önasya ve Akdeniz'de Ön Türk izleri,* Bilge Baykuş Yayınları, Bursa.

Pera Müzesi, (t. y.). https://www.peramuzesi.org.tr/eser/tabak/3/163.

Pera Müzesi, (t.y.). https://www.peramuzesi.org.tr/eser/sekerlik/3/225.

Pers İmparatorluğu kurucusu kim tarihi ve haritası, Pers İmparatorluğu ne zaman ve nerede kuruldu, (2022, 12 Eylül). https://www.sabah.com.tr/egitim/pers-imparatorlugu-kurucusu-tarihi-ve-haritasi-pers-imparatorlugu-ne-zaman-ve-nerede-kuruldu-e1-5513786.

Pietrowsky, B. (1986). *Scythıan Art, Isarıus*, Milano (İtaly).

Pugaçenkova, G. (2006). *Orta Asya'nın şaheserleri resim ve minyatür*, (Çev: Tahsin Parlak ve Babek Kurbanov), *Edebiyat ve Sanat Neşriyatı,* Ankara.

Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Radlof, W. (1995). *Manas destanı ve Kırgız kültürüyle ilgili tespit ve tahliller,* (Çev: Naciye Yıldız), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Resimyazı maddesi, (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi İçinde (Cilt III, s. 1552), Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Reşid, İ. (2023, 14 Haziran). *Moğollara karşı Celaleddin Harizmşah,*

https://www.gzt.com/mecra/mogollara-karsi-celleddin-harizmsah-3514125.

Reza, B. (2018). *Bayrak,* https://slideplayer.biz.tr/slide/12333811/.

Rona, Z. (1997). İkonografi maddesi (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* İçinde (Cilt II, ss. 837-838). İstanbul.

Rosenberg, D. (2006). *Dünya mitolojisi* (4. baskı), İmge Dağıtım, Ankara.

Roux, J. P. (2001). *Orta Asya tarih ve uygarlık* (1. baskı), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Sala, B. (2012). Mutlu insanların mutlu kenti: El Medinetül Fazıla. *İdealkent*, 3 (5), 226-232. https://dergipark.org.tr/en/pub/idealkent/issue/36638/417111

Salman, F. (2013). *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının sonuna kadar Türklerde kıyafet biçimleri,* Zafer Ofset Matbaacılık, Erzurum.

Salman, F. (tarih yok). Gaznelilerde giyim kuşam özellikleri, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (16), 111-126.

Sanat Tarihi Platformu, (2019, 4 Ekim). https://www.facebook.com/SanatTarihim/photos.

Sanat Tarihi, (2014, 19 Kasım).

https://www.facebook.com/profile/100064853494018/search/?q=karatay%20han%20insan%20fig%C3%BCr, https://www.facebook.com/SanatTarihim/photos.

Sarı, İ. (2017). *Türk gelenekleri*, Net Medya Yayıncılık, Antalya.

Sarıtaş, S. (tarih yok). *Türk mitolojisinde hayvanlar*, Tüba Yayınları, İstanbul.

Savsak, H. (2022, 24 Nisan). İnsanlığın ilk dönemleri, konu anlatımı,

https://www.bilgenc.com/insanligin-ilk-donemleri-konu-anlatimi/.

Savaş, M. (1994). Bayrak, tuğra, sancak, *Aksu Gazetesi,* 1-13.

Sayım, O, (2017, 2 Kasım). *Minyatür Sanatı'na yeni soluk: Nakkaş Levni ve çevresi,*

https://www.sanatinyolculugu.com/minyatur-sanatina-yeni-soluk-nakkas-levni-ve-cevresi/.

Saygılı, R. (2017). *Türkiye Haritası*, https://www.sabah.com.tr/turkiye-haritasi.

Sayın-Alsan Ş. (2017). *Türk mimari süsleme sanatında ikonografik figürler*, Gece Kitaplığı, Ankara.

Sayın-Alsan Ş. (2019). İslamiyet'te tasvir yasağı ve Türk mimari süsleme sanatında insan figürünün kullanımı. *The Journal Of Social Science,* 3(5), 285-313.

Sazak, G. (2013). Varahşa Sarayı duvar resimleri, *Tarih Dergisi*, 0(57), 1-23. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9630/120306

Sazak, G. (2013, 28 Kasım). *Bir Göktürk sarayı- Varahşa Sarayı duvar resimleri,* https://www.altayli.net/varahsa-sarayi-duvar-resimleri.html.

Sazak, G. (2014), *Türk sembolleri,* İlgi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Sertkaya, O. F. (1995). *Göktürk tarihinin meseleleri – Göktürk imparatorluğu (IV. seri)*, Türk Kültür Araştırma Enstitüsü, Ankara.

Sever, M. (2018). *Yenisey mezar taşlarındaki resimlerin ve kavramların Türk değerler sistemi açısından değerlendirilmesi, https://www.altayli.net/yenisey-mezar-taslarindaki-resimlerin-ve-kavramlarin-turk-degerler-sistemi-acisindan-degerlendirilmesi.html*

Sever, S. (2020). 15. yüzyıl Osmanlı Dönemi minyatür sanatı üzerine bir değerlendirme, *Sanat Dergisi*, (35), 153-166.

Seyidoğlu, Bilge. (2005). *Mitoloji üzerine araştırmalar metinler ve tahliller* (8. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.

Sezgin İ. (2008). *Sanatın mitolojisi* (1. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul.

Sivas Herfene, (2018, 10 Eylül).

https://www.facebook.com/sivasherfene/posts/2264129280473515/?paipv=0&eav=AfYaiZ6ZPk_ahgU6OuOAzlh_yHsHIh_PYObud6kAYFRQ_wpi0ITlZnzve8_7V49Qmv8&_rdr.

Sivas Şifaiye Darüşşifa, Medrese ve Türbesi, (2018, 3 Şubat).

https://www.tarihlisanat.com/sivas-sifaiye-medresesi/.

Sanat Tarihi Platformu, (2020, 16 Haziran). Varka ile Gülşah İslami Dönem aşk minyatürü,

https://www.facebook.com/SanatTarihiPlatformu/posts/1451240585263988/.

Sivasi, M. (2023, 15 Haziran).

https://twitter.com/mehmedbeg/status/1669435398060232713/photo/1.

Sivri, M. & Angın, Z. (2021). Dünya ve Türk kültüründe tarihi, mitik ve ekinsel açıdan "Ayna" nın yeri. *Folklor/Edebiyat*, 27(105), 29-45.

Sofuoğlu, F. (2021). Uygur'lar Devrinde Turfan-Karahoco şehrinde evler., *Pearson Journal Of Socıal Scıences & Humanıtıes*, 1(10), 119-128.

Solmaz, M. (2022). Kölelik ve zarafetin birleştiği halka: halhal/The cırcle where slavery and elegance combıne: anklet. *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat Ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (31), 127.

Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya taştaki Türkler*, Güngör Matbaacılık, İstanbul.

Somuncuoğlu, S. (2010, 18 Nisan). *Türk kaya resimleri Türkiyede bulunanlar,*

https://tarihtensahneler.blogspot.com/2013/12/turk-kaya-resimleri-turkiyede.html.

Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların göçü kurgan, Ankara Güdül kaya resimleri,* ACI Yapı, İstanbul.

Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların göçü kurgan, Ankara Güdül kaya resimleri,* (İçinde: Ferit Avcı), ACI Yapı, İstanbul.

Soysal, M. E. (2010). Tarihsel süreçte bayrak ve sancaklarımız, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 1(42), 209-239.

Sözen. M., & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Sözen. M., & Tanyeli, U. (2001). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Sözen. M., & Tanyeli, U. (2016). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Sunay, S. (2012). Erken Hristiyan ve Bizans sanatında hale, *Ekev Akademi Dergisi*, 16(50), 197-213.

Susuz Han, (t.y.). http://www.turkishhan.org/susuz.htm.

Süleyman Demirel, (2020, 29 Ağustos).

https://www.yenierzincan.net/2020/08/29/suleyman-demirel/.

Süslü, Ö. (2007). *Tasvirlere göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınevi, Ankara.

Şahin, M. K. (2006). Aydın Müzesi'nde bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine ait sikkeler, *Sanat Tarihi Dergisi*, 15(1), 43-83.

Şeker, H. (2015). İskit süvari tasvirli ünik drahmi. *Art-Sanat Dergisi*, 1(4), 53-65.

Şeker, M. (1988). Hilat maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XVIII, s. 23), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Şen, S. (2006). Türklerde ad verme törenleri, adların önemi, ad verme ile ilgili gelenek ve inançlar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1(6), 153-159.

Şenses, M. (2013, Eylül). Oğuz Kağan Destanı'ndaki mitolojik unsurlar, https://www.romankahramanlari.com/oguz-kagan-destanindaki-mitolojik-unsurlar/.

Şenocak, E., & Doğan, O. (2017). Almıs Kağan Destanı'nın arketipsel tahlili. *Milli Folklor Dergisi*, 1(29), 112-128.

Şeşen, E. (2016). Yazılı basında imgeler, ikonlar, mitler ve deniz'ler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 1(25), 97-116.

Talas, M., & Aksoy, N. D. (2006). Osmanlı süsleme sanatının Türk kültür tarihi ekseninde değerlendirilmesi, *Türklük Birimi Araştırmaları*, 1(19), 457-470.

Tarih Ne Diyor, (2020, 6 Eylül).

https://twitter.com/Tarihnediyor/status/1302680825918640129.

Tarih ve Arkeoloji, (2017, 30 Kasım). *Türk Sanatı ve Kültürü,*

https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2017/11/.

Tarih ve Arkeoloji, (2017, 30 Kasım).

https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2017/11/.

Taneri, A. (1997). Harzemşahlar maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XVI, s. 228), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Tanındı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Tarhan, T. (2011). İskitlerin dînî inanç ve âdetleri, *Tarih Dergisi*, 0(23), 145-170. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutarih/issue/9596/119753

Taşçı, A. (1998). Anadolu Selçuklu mimari süslemelerindeki alçı ve taş kabartma insan figürlerinin köken ve gelişimi, *Vakıflar Dergisi,* (7), 47-64.

Tekin, T. (2010). *Orhon yazıtları* (4. baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Teoman, B., & Teoman, G. (2016). Malatya'da basılmış Danişmendli ve Anadolu Selçuklu sikkeleri. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 49-67.

Teres, E. (2006). Divanü Lugati't-Türk ve Budist Uygur metinlerinde ortak birkaç sözcük üzerine, 1713-1724.

Tetikçi, İ. (2017). Jacques Louis David'in resimlerinde teatrallik. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (19), 183-197.

Togan, Z. V. (1982). *Oğuz Destanı, Resüiddin Oğuznamesi tercüme ve tahlili* (2. baskı), Enderun Kitapevi, İstanbul.

Tolar, T. (2011). *Images of a seated ruler in the Cappella Palatina – a comparative perspective on art in Islam And Christianity,* MA Thesis İn Medieval Studies, Central European University, Budapest.

Tolunoğulları, (2015, 25 Eylül). https://www.tarihbilimi.gen.tr/tolunogullari-2/.

Turan, O. (2005). *Selçuklular tarihi ve Türk slam Medeniyeti* (23. basım), Ötüken Yayınları, İstanbul.

Turan, M. (1998), *Türk Destanları,* Türk halk edebiyatı içinde, 42- 61.

Turani, A. (1966). *Sanat terimleri sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara.

Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü*, Toplum Yayınevi, Ankara.

Turgut, S. (2014). *Çin Uygarlığı,* https://slideplayer.biz.tr/slide/2554938/ 19.09.2022.

Tutar, A., Erdoğan, İ. (2017). Divânu Lugâti't-Türk'te yer alan bazı askeri kavramlar. *Journal of Islamic Research,* 28(1), 19-26.

Tükel, U. & Yüzgüller, S. (2018). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi,* İnkılap Kitapevi, İstanbul.

Türk Kültürü, (2011, 14 Ağustos). Bezeklik Bin Buda Mağarasındaki Uygur tasvirleri, http://dsr.nii.ac.jp/rarebook/01/o/bez04.jpg.

Türk Minyatür Sanatı, (2021, 2 Ocak).

https://www.resimciabi.com/minyatur-sanati-turk-minyatur-sanati/.

Türkeş-Günay, U. (2007). *Türklerin tarihi: Geçmişten geleceğe*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Türkoğlu. S. (2002). *Tarih boyunca Anadolu'da giyim ve kuşam, tarih öncesi çağlardan Osmanlı Devleti'ne kadar,* Atılım Kâğıt Ürünleri ve Basım, İstanbul.

Türkyılmaz, D. (2016). Eğlencenin Tadı: Türk ve Macar Kültürlerinde Bayram ve Festival Yemekleri. M. Hoppal, M. Öcal-Oğuz, & E. Ölçer-Özünel (Ed*.), UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Yayınları* (ss.31-38). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

Uğurlu, N. (2012). *Türk mitolojisi*, Örgün Yayınevi, İstanbul.

Uğurluel, T. (2007). *İstanbul Tahtakale'de Yavaşça Şahin haziresi* (Tez No. 209740) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi-İstanbul], Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Unutmaz, İ. (1986). Dr. Halit Erkiletlioğlu'nun Selçuklu sikkeleri, *Antika The Turkish Journal of Collectable Art,* 20(1), 42-47.

Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi*, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.

User, H. Ş. (2008). *Av ve avcılık kitabı (Göktürk yazıtlarında av)* (E. Gürsoy-Naskali, H. Oytun-Altun, Edit.) Bayrak Matbaası, İstanbul.

User, H. Ş. (2007). Runik harfli Türk yazıtlarında av, *Dil Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 49-59.

Uslu, B. (2017). *Türk mitolojisi*, Kamer Yayınları, İstanbul.

Uslucan, B. (2018, 13 Haziran). *Karahanlılar kimdir,*

https://barisuslucan.com.tr/tarih/karahanlilar-kimdir-kisaca/.

Usta, S. (2005). *Selçuklu çini ve keramik sanatında insan figürüne ikonografik açıdan bir bakış,* (Tez No. 188377) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul], Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Uygur Heykel Sanatı, (t.y.).

https://shoptr7.phaiboonresort.com/content?c=uygur+heykel+sanat%C4%B1&id=16.

Uygurlar, (2013, 12 Nisan).

http://uygurdevleti.blogspot.com/2013/04/uygurlarda-din-ve-sanat.html.

Uygurlar, (2013, 25 Haziran). https://www.turktarihim.com/Uygurlar.html.

Ünver, A. S. (1978). XIV. asırda Anadolu'da Selçuklular'ın ananesine bağlı mezar taşları üzerine, *Vakıflar Dergisi*, 1(12), 15-26.

Vural-Göher, F. (2009). Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur müzik kültürü. *Folklor/ Edebiyat*, 15(58), 179-195.

Whitfield, S. (2010). A Place of safekeeping? The vicissitudes of the Bezeklik Murals. ın conservation of ancient sites on the silk road: *Proceedings of the Second International*

Conference on the Conservation of Grotto Sites, Mogao Grottoes, Dunhuang, PeopleTs Republic of China, 1(1), 95-10.

Wikipedia, (2005, 2 Ekim). https://tr.wikipedia.org/wiki/Uygur_resim_sanat%C4%B1.

Wikipedia.org, (2020, 23 Ekim). *Afrasiyab duvar resimleri.*

https://en.wikipedia.org/wiki/Afrasiab_murals.

Wikipedia.org, (2020, 23 Ekim).

https://en.wikipedia.org/wiki/Afrasiab_murals#/media/File:Afrasyab_Chinese_Embassy_(left)_and_Turkish_courtier_(right).jpg.

Wikipedia.org, (2020, 27 Ekim).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mourning_scene,_Penjikent.jpg.

Wikipedia.org, (2022, 30 Temmuz). Dosya: Yas sahnesi Pencikent. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mourning_scene,_Penjikent.jpg.

Wikipedia.Org (t.y.).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Kitab_al-Aghani_01.jpg.

Yabalak, H., & Sağ, M. A. (2020). Duvar resimlerinde Türk gruplarının yer alış biçimi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 119-138.

Yakut, İ. (2016). Minyatürlü surname el yazmaları anlatısının resim ve edebi metin dilinde geçmiş toplumsal gerçekliğin betimlenme özellikleri ve sinema tasarımı: Surname-i Vehbi elyazması üzerinde bir değerlendirme. *Art-Sanat*, (5), 83-102.

Yaman, M., & Aydoğdu, G. (2020). Burdur Müzesi'ndeki Anadolu Selçuklu Dönemi sikkelerinden örnekler. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 229-254.

Yatsenko, S. A. (2004). The costume of foreign embassies and inhabitants of Samarkand on wall painting of the 7th c. in the "Hall of Ambassadors" from Afrasiab as a historical Source, *Transoxiana* 8(1). http://www.transoxiana.org/0108/yatsenko-afrasiab_costume.html

Yazıcı, T. (1988). Efrasiyab maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt X, s. 478), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Yazıcı, T. (1997). Efrasiyab maddesi, *İslam Ansiklopedisi* İçinde (Cilt XVI, s. 228), Türkiye Diyanet Vakfı Yayıncılık, İstanbul.

Yeğin, A., Badıllı, A., İsmail, H., & Çalım, İ. (1978). *Osmanlıca Türkçe ansiklopedik büyük lugat,* (2.Cilt), Doğuş Matbaası, İstanbul.

Yetkin, S. K. (1965). *İslam mimarisi*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı* (2. baskı), Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Ankara.

Yıldırım, M. (2020). *Türk İslam Sanatlarına Giriş* (2. Baskı) (İçinde: Öztürk Mustafa), Palet Yayınları, Konya.

Yıldız, H. D. (1988). *Doğuştan günümüze büyük İslam tarihi*, Çağ Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, A., & Toraman, A. (2020). Türk kültüründe at kuyruğu bağlama ve kesme geleneği üzerine bazı tetkikler. *History Studies,* (13094688), 12(3).

Yılmaz, F. (2010). Hilat maddesi, *Osmanlı tarih sözlüğü*, Bilimevi Basım, İstanbul.

Yılmaz, I. N. (2016). *Türk sanatında insan figürünün ikonografik açıdan değerlendirilmesi,* (Tez No. 428209) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi-Erzurum], Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yılmaz, M. (2008). Emevî ve Abbasî Dönemi resmi kıyafetleri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 26(26-27), 237-250.

Yılmaz, N. (2023, 19 Şubat). Uygur Duvar Resmi,

https://nalanyilmaz.blogspot.com/2013/02/uygur-resmi.html.

Yiğit, İ. (2019). *Emeviler* (4. basım), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Yücel, Ç. (2018). Tarih öncesi insan biçimli figürinler hakkında genel bir değerlendirme, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (21), 228-239.

Yücel, E. (2000). *İslam öncesi Türk Sanatı*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Yücel, İ. (1992). *Peygamberimiz'in hayatı* (6. Baskı), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınevi, Ankara.

Yüksel, A. T. (2001). İlk Müslüman-Türk Devletlerinin siyasi, kültürel ve medeniyet tarihi üzerine. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(11).

Zeren, E. M. (2015). *Maniheizm'in ve Budizm'in Uygurların kültür hayatına etkileri,* (Tez No. 429238) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi-İstanbul], Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yasemin TEPE
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü (Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı)
Yüksek Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü (Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı)
Yabancı Dil Bilgisi	
Bilimse Faaliyetleri	
İletişim Bilgileri	
E-posta	
Tarih	