

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



DOĞAN KUBAN

BATIYA
GÖCÜN
SANATSAL
EVRELERİ

(Anadolu'dan önce
Türklerin
sanat ortaklıkları)



KÜLTÜR DİZİSİ

BATIYA GÖÇÜN SANATSAL EVRELERİ (Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları)

Doğan Kuban

Dizgi: Cem Yayınevi

Montaj: Oğuz Öztürk

Kapak: Sait Maden

Kapak Resmi: Bir Selçuk Prensi Portresi

Baskı: Gümüş Matbaası

1. Bası Aralık 1993 / Cem Yayınevi

ISBN 975 406-462-8

Cem Yayınevi: Küçükparmakkapı İpek Sokağı No: 11
80060 Taksim - İstanbul

Tel: 243 05 50 / 243 20 23 • Faks: 244 15 33

DOĞAN KUBAN

*Batiya Göçün Sanatsal
Evreleri*

ANADOLUDAN ÖNCE TÜRKLERİN
SANAT ORTAKLIKLARI



Sabîha'ya

ÖNSÖZ

İslam Tarihi, özellikle Arap ve Türk göçerlerin politik iradelerini yerleşmiş toplumlara kabul ettürmeleri tarihidir. En eski kültürlerin beşiği olan ülkelere empoze edilen bir yeni dünya görüşü ve politik örgütlenme ortamunda giderek özgün kültürler yaratılmıştır. Türk göçerlerin hareketleri, yerleşmeleri ve politik konumları, 10. yüzyıldan 20. yüzyıla gelene kadar İslam tarihi içinde en güçlü bileşendir. Ne var ki yüzyıllar süren bir yerleşme süreci içinde politik egemenlik kültürel egemenliğe hemen dönüşmediği gibi, bazı alanlarda hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Semitik-Arap kökenli dini normların oluşturulduğu genel çerçeve içinde, göçer kültürü, egemen olduğu coğrafi bölgelerdeki yerleşik kültür alanlarının verileriyle yeniden biçimlenmiştir. Fakat yerleştiği bölgelerde değişim ve etkileşim mekanizmalarının doğasından kaynaklanan yeni yaşam biçimleri ortaya çıkarmıştır. Bu arada maddi çevrenin oluşturulması ve yeni düzenlerinin yaratılması Doğu Asya'dan Avrupa'ya uzanan Avrasya, göçer akımlarının evreleri içinde biçimlenen karmaşık dönüşüm mekanizmalarına bağlı olmuştur. Bu dönüşümler hiçbir zaman stereotip bir formüle bağlı olarak açıklanamaz. Ne var ki Tarih yazımı bir yerleşik dünya ürünüdür. Tarihçiler de İslam Tarihini yerleşik dünya tarihi yöntemiyle yazmışlardır. 'İslam Sanatı', 'Türk Sanatı' gibi kavramların, özellikle Türk tarihçilerini doyurmayan boyutları vardır. Buna karşı ulusal, bazen kültürel tepkiler, ne yazık ki, tutarlı ve nesnel bir tarih yazıcılığını olanaksız kılmıştır.

Bu çalışma Anadolu-Türk Sanatının kökenleri konusunda otuz yıllık çalışma ve yorumların sonuçlarını içeriyor. Önce bir Türk sanatı tarihinin ilk cildini oluşturmak için hazırlan-

muştı. (*) 1965'de yayınladığım 'Anadolu-Türk Mimarisi'nin Kaynak ve Sorunları' adlı kitabımda da burada sözü geçen sürekliliklere değinmiştim. Yeni verilerle tazeleyerek orada Ortaasya ilgili bilgileri burada kullandım.

Bu çalışma geniş bir malzeme temeline dayanmakla birlikte, yapıt kataloğuna dayalı bir sanat tarihi değil, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce içinden geçtikleri sanat ortamlarının bir panoramasıdır. Göçerlerin uzun süreli yerleşme sürecinde, taşıdıkları, gözledikleri, özümstedikleri ve yarattıkları biçimler dünyasının sorunlarını tanımlamaya çalıştım. Bu, aynı zamanda İslam Tarihinde göçer-yerleşik ilişkilerinin saptadığı bir kültürün doğasını irdelenek anlamına geliyor.

Türk Sanat Tarihinin Türkiye dışındaki kökeni sorunu bir yandan politik örgütlenmelerin zaman ve mekân sınırlarına bağlı olarak değişen boyutlarına, öte yandan içinden geçilen ya da içine yerleşilen kültür ortamının niteliklerine ve yeni gelenlerle yerlilerin etkileşimlerinin yer yer farklılaşmasına bağlı karmaşık bir olgudur. Değişmeyen bir maddi temel ya da kültür vizyonu söz konusu değildir. İnsan da değişmenin bir parçasıdır.

Anadolu'da göçerin yerleşik düzene geçişi büyük oranda gerçekleştiği zaman bilinçli ya da bilinçsiz, eski deneyler, imge ve simge olarak, Türkiye'deki yaratmalara yansımıştır. J. P. Roux Afganistan Türkleriyle Anadolu göçerleri arasında bulunduğu bazı özelliklerin Güney Sibirya'nın Birinci Yüzyıl yazıtlarında açıklanan törenleri yansıttığını söyler. Kuşkusuz Türklerin Anadolu'ya geçmeden önceki kültürleri ne denli önemliyse, kendilerine yurt yaptıkları Anadolu'nun Türk öncesi kültürleri de o denli önemlidir.

Kısaca bu kitap Türk göçerlerinin taşıdıkları ya da taşıdıkları varsayılan sanat kültürleri ve biçim anıları konusunda tümel bir değerlendirme savı taşımaktadır.

(*) 1982'de Cem Yayınevi için hazırlamaya başladığım bir Türk Sanatı Tarihi'ni, istediğim ayrıntılarda gerçekleştiremediğim için, kendi içinde bir bütün olan birinci cildi bağımsız olarak yayınlamaya karar verdim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

TÜRK SANAT TARİHİ SORUNSALI.....	9
----------------------------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖÇER KÜLTÜR ÇEVRESİNDE TÜRKLERİN MADDİ KÜLTÜRÜ VE SANATLARI.....	33
Göçer Kültür ve Sanatının Tarihsel Konumu.....	35
Atlı Göçerlerden Önce Bozkır Arkeolojisinin Genel Görünümü.....	38
Altay Bölgesi Çoban Göçerlerinin Maddi Kültürleri.....	40
Hayvan Üslubu Sorunu.....	53

İKİNCİ BÖLÜM

BOZKIRDA YAZILI TARİHİN İLK TÜRK TOPLUMLARI.....	63
Türk Göçerleri-Yerleşik Toplum İlişkileri.....	67
Çin Kültür Çevresinde Türkler.....	68
Doğu Göktürkler'in Maddi Kültür Ortamı.....	73
Uygur Kültür Alanı.....	75
Ortaasya ve Türkler Sorunsalı.....	77
Batı Göktürkler.....	80
Türk Göçerler Sınırında Ortaasya.....	84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSLAMDAN ÖNCE YERLEŞİK ORTAASYA'NIN MADDİ KÜLTÜR VERİLERİ VE SANATI.....	87
Tarihi Olgular.....	89
Kentler ve Mimarlık.....	94
İslam Öncesi Ortaasya Resmi.....	99
Diğer Sanatlar.....	101

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLAM KÜLTÜR DÜNYASINA GEÇİŞ.....	103
Ortaasya Sınırlarında Türk Göçerleri ve	
Müslümanlar	105

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ İSLAM-TÜRK KÜLTÜRÜ SORUNSALI ...	113
Ortaasya ve İran-İslam Kültür Ortamında Türkler	115

ALTINCI BÖLÜM

ERKEN TÜRK-İSLAM ÇAĞININ SANAT ÜRÜNLERİ....	127
Mimari.....	129
Ana Biçimler ve Yapı Teknikleri	130
Başlıca Yapı Programları.....	133
Camiler.....	133
İlk Medreseler.....	142
İlk Tarikat Yapıları.....	147
Mezar Yapıları.....	148
Saray Mimarisi.....	153
Kervansaraylar	159
Mimari Bezeme	162
Anadolu'yu Etkileyen Doğulu Prototipler.....	164
Kent Yapısı	165

YEDİNCİ BÖLÜM

EL SANATLARI VE BEZEME SANATLARI.....	167
Dokuma	171
Pişmiş Toprak	173
Maden Sanatı	179
Ağaç Oyma	183
Bezeme Konuları.....	183
Resim Sanatı.....	184

SONSÖZ

Anadolu Öncesi İslam-İran-Türk Sanatı	
Üzerine Gencl Yargı	187

NOTLAR.....	189
-------------	-----

DİZİN.....	206
------------	-----

Giriş

TÜRK SANAT TARİHİ SORUNSALI

Türkiye Türklerinin tarihi kültürlerini açıklamak için iki değişik boyutun ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir. Bunlardan biri Türkiye coğrafyasının saptadığı tarih boyutudur. Ve ancak Cumhuriyet'in kurulması ve Atatürk'ün Türkiye'deki Türk ulusu tezi ile kültür bilincimizde yerini bulmuştur. İkinci Anadolu'yu Türkleştiren boyların Türkiye'den önceki tarihidir. Bunun bilincine Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde varılmışsa da, Osmanlı İmparatorluğu'nun Müslüman imgesi içinde fazla bir gelişme gösterememiş, ancak Cumhuriyet'ten sonra büyük bir ivme kazanmıştır. Kolayca belgelenilecek bu gözlemler, bir ulusal tarih yazını ve ona bağlı bir kültür ve sanat tarihi yazınının, İmparatorluğun son yıllarında başlamış olsalar bile ancak Cumhuriyet döneminin bilinçli uğraşları olduğunu gösterir. Bu uğraş Cumhuriyet döneminde garip bir ikileme sonuçlanmıştır: Bir yanda Türk kültür sanatının Ortaasyalı kökeninin vurgulayanlar; öte yanda Anadolu'yu vurgulayanlar.

Oysa Türkiye kültürünün Anadolu ve Anadolu dışı iki ayrı kökenini yadsıyarak herhangi bir maddi kültür verisini doğru değerlendiremeyiz. Türkler'in Anadolu'ya dışarıdan geldikleri ne kadar gerçekse, gelirken bir şeyler getirdikleri de o kadar gerçektir. Öte yandan Anadolu'da Türkler geldiğinde Anadolu'da buldukları kültür ortamı verilerinin sürekliliği de o kadar gerçektir. Bu değişik kökenli katmanlar, önyargısız olanlar için o kadar açık ve yaygın olarak ortaya konmuştur ki, Anadolu-Ortaasya kavgasının bilimsel hatta rasyonel bir yanı kalmamıştır ve bugünkü tarih yazıcılığının bu duygusal ikilemi aşmış olması gerekir.

Türk Sanatı Tarihi deyiminin karşımıza çıkardığı diğer bir sorun coğrafi ve tarihi boyutlar arasındaki tutarsızlıktır. Bugünkü coğrafi sınırlar referans olarak alındığında maddi kültür ürünlerinin bu ortamın saptanabilen bileşenleri içinde değerlendirilmesinde bir zorluk yoktur. Bugünkü Türkiye sınırları içinde bir Türk Sanatı Tarihi yazmak çerçevesi belirli bir konudur. Fakat Asya bozkırları tarihi içinde, özellikle Cılalıtaş Çağı'na kadar uzanan bir zaman süresinde neyin Türk olduğunu, neyin olmadığını saptamak olanaksızdır. Bu konuda Batılı tarihçiler ve daha yakın dönemlerde Rus araştırmacılarıyla Türk tarihçileri arasında, maddi kültür verilerini yorumlama açısından, büyük görüş ayrılıkları vardır. Bir yandan Batılılar'ın ve Ruslar'ın Türkler üzerindeki bazı önyargıları, öte yandan Türk tarihçilerinin, yine dış kaynaklardan edindikleri bilgileri tek taraflı yorumlama eğilimleri, gerçekleri öğrenmek isteyenlerin kafalarını karıştıracak düzeydedir. Kaldı ki bugünkü bilgiler, Asya'nın özellikle yazılı olmayan göçer tarihi, hatta onu izleyen İslam döneminin bazı dönemleri için açık bir etnik panorama çizmeye olanak vermeyecek kadar anonimdir. Her kazılan yerde bulunan arkeolojik verilerin değişik bir adı vardır. Çin, Arap, Hint, Roma ve Bizans kaynaklarının özellikle kabile ve boy adlarıyla ilgili olarak verdikleri bilgilerin değerlendirilmesi büyük dilbilgisiCambazlıkları gerektirmektedir. Bozkırın arkeolojisi ile ilgili verileri değerlendirirken herkes kendi önyargılarına uygun birkaç veri bulabilmektedir. Kazılarda bulunan insan iskeletlerinin antropolojik incelemelerine dayanarak yapılan sınıflandırmalar, herhangi bir kültürün sürekli taşıyıcılarını saptamak açısından yetersizdir. Hunlar üzerinde en büyük otoritelerden olan Maenchen-Helfen bütün mezar verilerinin ırkların çoktan karışmış olduğunu gösterdiğini söyler.⁽¹⁾ Buna karşın üzerinde fazla değişik yorum yapılamayacak maddi tarih verileri vardır. Aşağı yukarı bütün bozkır bölgesine yay-

gın birçok maddi kültür verisinin nasıl bir ortam yarattığı ve ne tür bir ekonomik, sosyal ve teknolojik yaşamı yansıttığı anlaşılabilir. Tıpkı Boğaz Köprüsü'nün Türk ya da İngiliz olduğu konusunda ne kadar değişik yorum yapılsa yapılsın, İstanbul'un yaşamındaki etkisinin daha kolay anlaşılabilmesi gibi.

Aynı paralelde Türk sülalelerinin egemen oldukları ülkelerde bir yapı planının, bir bezeme deseninin ustasını ya da kökenini saptamak olasılığı, bugünkü bilgilerle yoktur ya da çok sınırlıdır. Bunu o bölgeyi on yıl önce ele geçirmiş bir emirden dolayı Türk, Afganlı ya da İranlı olduğunu savunmak da anlamlı değildir. Oysa Erken ve Ortaçağ İslam tarihinin de özellikle kültür alanındaki birleştirici rolü belgelenmiştir. Ve maddi sanat verilerinin belli bölgelerde görülebilir süreklilikleri vardır. Bunların toplum yapısı, teknoloji ve diğer kültür verileriyle ilişkilerini göstermek daha kolay ve bilim açısından daha tutarlıdır. Bu nedenle de sanat yapıtlarının şu ya da bu etnik gruba ilişkin olduklarını savunmak yerine, onların tanımladıkları kültür ortamının özelliklerini saptamak ve o ortamın verilerini ortak olarak kullanmış ve onlara sahip çıkmış toplumların ortak malı olduğunu kabul etmek daha uygundur. Böylece Türk Sanatı sorunsalı, değişen kültür ortamlarının tanımı ve etkileşimlerinin belirlenmesidir.

Genelde Türk sanatının evrelerini coğrafi karakter ve tarih açısından iki farklı çevrede izliyoruz: Göçebe Türk toplumlarında sanat ortamı, yerleşik Türk toplumlarında sanat ortamı ve bunların aşamaları ya da bölgeleşmeleri. Bunun ötesinde de Türkler'in göçebe ve yerleşik yaşamı ortak olarak sürdürdükleri uzun bir Ortaçağ vardır. Bir bakıma bu Ortaçağ'ın, çok yakın zamanlara kadar uzadığını da biliyoruz. Fakat maddi yaşam ürünlerinin tüketimi açısından göçebe ve yerleşik iki ana kategori yeterlidir. Bunlar kültür açısından farklı dünyaların ürünleridir: Birincisi Avrasya bozkırları göçebe kültürüne, ikincisi Doğu'da Budist ve Maniheizm kültür

alanına, Batı'da İslam kültür alanına bağlıdır. Göçebe ve yerleşik bu toplumların klasik biçimlerini aldıkları dönemlerde günlük yaşamları, sosyal yapıları, üretim düzenleri, inançları, politik, ekonomik ve kültürel ilişkileri ve teknik yapıları ve yaşadıkları coğrafi ortamların özellikleri birbirlerinden farklıdır. Bu toplumların egemen gruplarının yapısı da değişiktir. Göktürk devletinde kendisine Türk diyen bir yönetici grubun egemen olduğu, çoğunluğu Türk olan toplum katmanları vardı. Gazneliler'in egemenliğinde Kuzey Hindistan'da ise yönetici ve ordu dışında Türk yoktu. Ve o sultanlar İran tarih gelenekleri içinde kendilerine egemenlik simgeleri arıyorlardı. Osmanlı klasik çağı sultanları ise kendi kökenlerinin semitik peygamberler kuşağına bağlantısını kanıtlamaya çalışan silsilenameler yazdırmışlar, Türk adını kullanmadıkları gibi, ordularının en gözde bölümlerini –Gazneliler'in gulamları tersine– Türk olmayanlardan seçmişler ve Türk katmanına da başka cemaatler yanında özel bir yer vermemişlerdir. Gelibolulu Mustafa Ali Efendi'nin 16. yüzyıl sonunda kaleme alınmış bir tür görgü kitabı olan Mevâ'idün-Nefâis fi Kava'idü'l-Mecalis'i Osmanlı'nın Türk konusundaki görüşünü belgeleyen olumsuz yargılar açısından karakteristiktir.⁽²⁾ Kuşkusuz bundan ötürü toplumun genelde Türk kimliği değişmemiştir. Fakat bu kimlik sorununun çağımıza kadar gelerek İslam ve Türk kimlikler arasında toplum kültürünü sarsan çeşitli ikilemler yarattığını da unutmamak gerekir.

Göçebe ve yerleşik dönemlerine ilişkin bilgileri eski dünyanın büyük dillerindeki yazılı belgelerin karmaşık linguistik yorumları içinde değerlendirdiğimiz ve tesadüfi arkeolojik buluntularla da pekiştirmeye çalıştığımız Türk tarihindeki süreklilikler ve süreksizlikleri saptamak güç bir kaynak ve ürün kritiği gerektirir ve büyük yöntem zorlukları çıkarır. Araplar'ın İslam'dan önce ve sonraki tarihleri bunun yanında çok sade kalır. Doğrusu istenirse Türkler'in tarihinin her-

hangi bir çağını ve bölgesini açıklamanın zorluğu dünya tarihinde Türkler'den başka bu tür bir geçmişi olan ve eski dünya tarihinde böylesine merkezi bir rol oynamış başka bir insan grubunun olmamasından kaynaklanıyor. Hint-Avrupalı'lardan bugün Batı uluslarını oluşturanların yazılı ve belgeli bir göçebe tarihi yok gibidir. Kimliğini yitirmeden Asya'nın bir ucundan Orta Avrupa'ya kadar, değişik coğrafi iklimlerde içiçe geçen halkalar halinde devlet strüktürleri kuran da yoktur. Bu nedenle de böyle bir tarih yazımına ilişkin yöntemin yaratılması gerekliliğini aklında ve gönlünde hisseden ulusal tarihçiler de Avrupa'da çıkmamıştır. Biz Fransız ya da İran tarihi üzerine kurulmuş strüktürlerle Türk tarihini yazamayız ve yazamadık.

Bu çift yapıtlı tarihi yapının bir başka özelliği; ikinci evresinin dünyanın en büyük kültürlerine yurt olmuş ülkelerde gelişmiş olmasıdır. Yeni bir toprağa sahip olmanın maddi gereklerini ve tarihte izlediğimiz sonuçlarını anımsarsak, Türk kültürü Türk sanatı ile ilgili genellemeler üzerinde çok ihtiyatlı davranmak gerektiği anlaşılır. Öte yandan bu büyük perspektifler Türk tarihçileri için büyük bir itici güç kabul edilmelidir. Bu Batılı ulusal tarih yazıcılığının dışında bir sistematik gerektirir. Bunun tarih yazımını büyük bir yaratıcılığa da yönlendirmesi olasıdır. Tarihe bakışı, çağdaş sosyal bilimlerin (özellikle antropolojinin) olgulara yönelmiş yöntemine çeker, önyargıdan arınarak ve doğruya politik ve şoven amaçlar için sırt çevirmezsek, Türk tarihinin yapısal zorunluluğunun daha evrensel bir kaideye oturtulması gerekliliğini görebiliriz. Öyle yaptığımızda Doğu İslam'a Samaniler'den sonra egemen olan Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu dünyasını, sülaleler arasında kavgalara dayayıp kompartımanlara böleceğimize ortak olarak tanımladıkları kültür ortamının büyük çizgileri içinde anlamaya çalışabiliriz. O zaman Türk Tarihi, Türk Kültürü ve Türk Sanatı dediğimiz olgular değişik boyut ve anlamlar kazanırlar. Ancak böyle bir düzeyde Buhara'nın Karahanlı minareleri ile Afganistan'da Cem'deki

Gazneli minaresinin ya da G nbedi-Kabus'la Sultan III. Mesut'un minaresi ve Sivas Ulucamisi minaresi arasındaki gerçek ilişkileri görebiliriz. Günümüz Türk toplum kültürü içinde tarihten gelen bileşenin, bugün değer verdiğimiz maddi kültür ürünlerine nasıl yansıdığını ve hangi sürekliliklerin ve değişme mekanizmalarının onları doğurduduğunu anlamaya, ancak insan ve toplumun geçirdiği niceliksel ve niteliksel değişikliklere sadece kültürel simgeler olarak değil, bir maddi olgu olarak baktığımız zaman başlayabiliriz. Günümüzde köyden kente göç edenin girdiği kültür değişimi sürecindeki kopukluklar, süreklilikler, yadsımlar ve yabancılaşmalar nasıl izlediğimiz gerçeklerse, ikibin yıl içinde daha karmaşık s rec ler içinde oluşan ve giderek biriken değişmelerin anlaşılması zor, belki de bazen olanaksız bireşimlere girdiği de bir gerçektir.

Türk tarihinin karmaşık yapısının kendine özgülüğünü ve tekliğini ve kendine özgü bir araştırma ve yorum gerektirdiğini vurguladıktan sonra bir diğer sorun hangi ülkeler ve hangi sınırlar içinde bu konuların işleneceğidir. Bu kitapta kabul ettiğim ana ölçüt ancak tek yönlü sürekliliklerin saptanabileceği değişmelerdir. Başka bir deyişle dünyanın her köşesine değil, Anadolu'ya doğru bir insan ve kültür akımının sanatsal verilerini esas konu aldım. Böylece bir yandan değişmeyi etkileyen parametreleri doğru saptarken, öte yandan bugünkü Türkiye'ye kadar uzanabilmiş süreklilikleri bulup çıkarmak gerekmektedir. Bizim için başta gelen süreklilik kendini Türk sayan bir toplumun kendine özgü diliyle bir düşünce yapısını ve herhalde duyarlılıklarını, analizini kesin olarak yapamamış olsak bile, bugüne kadar iletibilmiş olmasıdır. Gerçi inanç ve sosyal geleneklerde olduğu kadar maddi kültür ürünlerinde de göçebe dünyasından bu yana, kimlikleri konusunda kuşku uyandırmadan bugüne kadar gelmiş süreklilikler saptamak zordur, fakat,  rneğin İran ve Türk

tarikât yaşamında Şaman geleneklerinin sürekliliği gösterilmiştir. Ölü mumyalamayı Ortaçağ Anadolu'sunda bulmak da bozkır geleneğinin Müslüman ortamında hemen ortadan kalkmadığını belgeler.⁽³⁾ Örf ve âdetlerde İslâm'ın yorumuna karışmış inanç ayrıntılarında, hâlâ dokuduğumuz kilimlerde, yorumunu rasyonalize edemediğimiz davranışlarda, değişmiş de olsa, varlığını bulduğumuz süreklilikler olduğunu da yadsıyamayız. Böylece değişme parametreleri kadar, bazen onlardan da öte, sürekliliklerin de önemli olduğunu unutmamak gerekir. Mezara verilen önem bir göçebe kültürü geleneğidir. Eski yerleşik kültürlerin hepsinde de vardır. Anadolu'da mezar yapısı kaynağı üzerinde dururken bu geleneklerden sadece birini değerlendirerek sağlam bir yargıya varamayız.

Bu kitapta sözünü ettiğim sanat ürünleri hiç olmazsa bir boyutlarıyla sonraki dönemlere bir ölçüde uzanmışlardır. Bunun süresi ve yeri değişik olabilir. Sonra bu geriden gelenle başka kültür kökenli verilerle karışacaktır. Kültürün'in mezarında çalışan Çinliler T'ang sarayından gelecektir. Birinci Mahmut Topkapı'nın resimlerini Fransız'lara yaptıracaktır. Belli evrimlerden sonra özgün kimlikler de ortadan kalkmış olabilir. İslam geometrik desenlerinin Roma mozayisindeki kökenlerini ya da Erzurum evindeki tavan kirişlemesinin Hellenistik çağa uzanan kökleri unutulacaktır. Fakat bütün bunlar, bir sürekli yok olan ve yinelenen zincirin halkaları gibi, görünmez süreklilikler dokusu dokumuşlardır. Süleymaniye kubbesinde Hun çadırını görmek şeklinde bir basit şemaya indirgememekle birlikte Timur'un çadırı ordugâhındaki büyük otağla Selimiye arasında da, yapısı belki kolay tanımlanamayacak bazı ilişkiler olabileceğini kabul ederek Türk sanatının evrelerine eğilmek gerekir. Her aşamada sanat olayını kendinden gelen sürekliliklerle, çevreden ve yöreneden gelen sürekliliklerin kesişmesinde ve bilekgesinde görmeye çalışmak zorunludur.

Türk sanatının etnik temele oturtulmasının olanaksız olduğunu ve bunun onu hiç anlamamak ya da karakterini değiştirmekle eş olduğunu da belirtmekte yarar var. Türkler Ortaasya'da bugün de yaşıyorlar. Eğer Türk sanatını etnik açıdan yorumlamaya kalkarsak Alma-Ata'daki Stalin dönemi heykellerini de Türk sanat tarihi içine almak gerekebilirdi. Gerçi düşüncemizin sınırları bu tür bir yorumda da uzanabilir. Fakat böyle bir tutum içinde işlenecek konunun kaypaklığı açıktır. Doğu Türkistan'da Uygurlar Maniheizt Uygur devletini kurdukları gibi, bugüne kadar da Türk olarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Ama yukarıda sözünü ettiğim süreklilikleri gerçekten izleyip, kendi değişimleri içinde saptamadan, Uygur sanatını Türk sanatı içinde değerlendirmenin, bizim için fazla bir anlamı yoktur. Uygur sanatının Çin'le, Hint'le, Tibet'le ve Fergana ile etkileşimleri içinde Batı'ya uzattığı kollar olabilir. Onlar bizim bazı gelişmeleri açıklamamıza yardımcı olurlar. Bir Kutadgu Bilig'in ya da Kaşgarlı Mahmud'un *Lugat*'ının Batı'ya nasıl uzandığını saptıyorsak, Bezeklik'teki resmin de Doğu'ya uzandığını da anımsamamız gerekir. *Kültür ortamı* kavramının içeriğini, değişik kültür çevrelerine giren göçebe Türkler'in geliştirdikleri ürünlere bakarak anlayabiliriz. Uygur Hanı henüz Changan'da (bugünkü Sian) yaşarken İran kökenli Mami dinini oradaki rahiplerin etkisiyle kabul etmişti. Ve Doğu Asya'da Türk aristokrasisi Maniheizme büyük bir destek oldu. Yine aynı bölgede güçlü Budist etkisi altında Türk grupları Budizmi de benimsediler. Kara Höğö Sanatı bu iki kaynağı ve onlara ek olarak Uygurlar'ın sıkı ilişki içinde oldukları Çin Sanatı etkilerini gösterir. Bu Çin etkileri Bezeklik ve Mutuk'taki duvar resimlerinde çok açık olarak görülür. Mimaride ise Budist geleneği ve Ortaasya güney bölgelerinin toprak mimarisi egemendir. Gazne Sanatı, bilinen örnekleriyle, Ortaasya'da daha önce gelişmiş biçimler dünyasını yansıtır, ayrıca Hint

etkilerini içerir. Daha ayrıntılı incelemeler bu değişik üslup kaynaklarına yeni politik ortamın ve Türk egemenliğinin ne tür bir karakter kazandırdığını gösterebilir. Fakat bu ayrıntıları belirleyecek veriler yeterli olmadığı gibi, veriler ü zerinde üslup özellikleri saptayacak çalışmalar da çok yü zeyseldir.

Halife Mutasım'dan bu yana, hem Türk ve hem de Türk olmayan devletlerde İslam ülkelerinin başlıca asker kaynağı olan Türkler giderek İslam dünyasının politik egemenliğini ele geçirdiler. Türk sülaleleri İran, Kuzey Hindistan, Mezo potamya, Mısır ve Batı Asya'nın birçok bölgesinde ve Rusya bozkırlarında, Karadeniz çevresinde devletler kurdular. Eğer politik egemenliklere ve sülalelere dayanarak bir tarih yazmaya kalkılırsa, İran'da Samaniler'den sonra bir İran Tarihi yazmak olasılığı olınazdı. Safavi ve Kaçar dönemlerinin sanatlarını da Türk sanat tarihi içinde yorumlamak gerekirdi. Böyle abartmaların bilimsel tarihle bir ilişkisi yoktur. Tarihi anlamamıza da, kendimizi anlamamıza da engel olur.

Bu tutum Anadolu-Türk tarihinin Uygur tarihi ile ya da Safavi tarihi ile ve sanatı ile ilişkisini unutmak anlamına gelmez. Anadolu-Türk tarihinde ve sanatında, İslam tarihinin ve Türk tarihinin yukarıda değindiğim özelliklerinden ötürü, bütün bu geçmişlerin, bu çok uzak, unutulmuş ilişkilerin izleri, hatta biz bugün saptamamış olsak bile vardır. İslam tarihinin eski dünyanın ortasındaki merkeziliği bu tür alışverişlerin Türk egemenliğindeki İslam topraklarında ve bizim ülkemiz üzerindeki geliş gidişini yoğunlaştırmıştır. Ne var ki bu tür ilişkiler ortak kültür alanlarının girişimleridir. Örneğin Çin seramiğinin Rey atölyelerinde taklit edilmesi, Çin porselenini taklit eden Selçuk seramiğini Çinli yapmadığı gibi, Çin sanatını da Müslüman yapamaz.

Özellikle Ortaçağ'da bütün İslam ülkeleri kültürlerinde ortak bazı yönelimlere sahip görünüyorsa, bu ortak bir

tasdan çorba içmeye benzer. Fakat çorba tası herkesin malı olmadığı gibi, herkesin yediği başka yemekler de vardır.

Bütün bu tür yargılarla, Türk sanatının iki büyük evresi ve onlar arasındaki geçit dönemleri ve onları hazırlayan alt ve komşu kültür katları, Türkiye’de yaşanan Türkler için Türk Sanat tarihinin kaynaktaki verilerinin bir bölümünü oluşturur, fakat eski kültürlerle Anadolu-Türk kültürünü eşleştirmez. Bu kitapta tanımlamaya çalıştığım sanat ortamları tarihi bu yaygın, karmaşık ve hareketli ortamın özetlenmiş bir panoramasıdır.

Devşirmeden yetişmiş bir Türk vezirini etnik bakımdan Türk saymak ne kadar olanaksızsa, Osmanlı kültürünü Türk saymamak da o kadar olanaksızdır. Bu basit gözlem Türk Sanatı deyimindeki ‘Türk’ sıfatının etnik bir nitelik taşımadığını fakat bir kültür kavramı olduğunu gösterir. Bugün Doğu Türkistan’da oturan Uygurlar’la, oldukça farklı bir diyalekt olsa da, aynı dili konuşuruz, fakat Kaşgarlı’nın yapı ile ilgili olarak kullandığı sözcüklerin ancak küçük bir yüzdesi Anadolu yapı kültüründe vardır. Bu sanatlar arasında biçimsel yakınlıklar da bulduğumuz halde, değişik yapı sözlüklerinin ortaya çıkmasına neden olan tarihi gelişmeler, açıkça birbirlerinden farklıdır. Edirneli ile Turfanlı nerede buluşabilirler? Niçin Anadolu halk oyunlarında ayaklar, Doğu Türkistan halk oyunlarında ise kol ve eller oyun düzenine egemendir? Bu tür farklılaşmaların varlığı Türk sıfatının çok geniş kapsamlı ve kültürel içerikli bir temelde açıklanması gerek ilğini ortaya koyar.

Eski dünyanın bir ucundan öbür ucuna, sürekli değişen politik sınırlar içinde, göçer ve yerleşik yaşam düzenlerini birlikte sürdürerek ve her yeni örgütlenmede değişik etnik gruplarla karışan bir toplumlar kültürü konu alanımızı oluş-

turuyor. Her aşamada önceki kültür katları ve yeni komşu kültür alanlarıyla etkileşimler sürece katılmıştır. Hunlar batıya gidince Cermienler'le karşılaşır, Doğu'da Çinliler'le; Uygurlar güneye iner, Maniheizm'i bulurlar. Sultan Mahmut Hindistan'a inince ordusuna Hintliler'i katar, savaş taktiğini değiştiren filleri bulur. Saraylarına Hintli ustalar getirir. Orhun yazıtlarında Türklükleriyle övünenler, İran'da kimliklerini unuttur, İranlı olmaya özenirler. Bozkırda kırmızı içenler İran'da şarap içmeye başlar. Türkiye'de tuğlanın deseni taşınır. Öte yandan İran ve Anadolu yerlileri Türkçe konuşmaya başlarlar, Batı Anadolu'ya gelen Türkler, yüzmeye bilmeden korsan olurlar. Bu tür değişiklikler ve anomaliler Türkler'e özgü değildir. Fakat Türk tarihinin büyük hareketliliği içinde sık sık karşımıza çıkar. Böyle bir süreçte hemen kavranabilecek bütünlük ve homojenlikler bulmak zordur.

Türk tarihinin evrelerini kısaca anımsarsak, hiçbir tezle bilimsel anlaşmazlığa düşmeden şöyle bir panorama çizebiliriz: Birincil kültür karakteristiği Türk dili olan ve coğrafi çıkışları bizim tarihlerimizde Ortaasya olarak tanımlanan, fakat daha belirgin olarak Asya'nın orta kuşağının güney bozkır ve dağlarında bugünkü Çin Türkistan'ının kuzeyinde Altay bölgesinde yaşayan büyük bir göçer grubu Asya'nın ve Avrupa'nın 30. ve 40. enlem kuşakları arasında, İsa'dan önce başlayarak çağımıza gelene kadar çok etkili bir rol oynamıştır. Bu tarihi serüveni içinde, uzun bir süre göçer yaşantısını sürdüren Türk dilli halkların, yerleşik yaşantıya geçtikten sonra, sınırlı da olsa, göçerliği bugüne kadar, devam etmiştir. Kendi Şaman inançlarından sonra Asya'nın bütün büyük dinlerini, Budizm'i, Maniheizm'i, Hristiyanlık'ı ve Yahudilik'i ve en büyük boyutta da İslam'ı kabul eden bu halklar, dünya ve İslam tarihinin en büyük imparatorluklarını kurmuş ve bütün bu yüzyıllar içinde sayısız başka ırkları kendi içinde özümsemişler, Çin sınırlarından Orta Avrupa'ya kadar bütün ırklarla karışmış, İran'da İranlı, Hindistan'da Hintli

(Pencaplılar), Balkanlar'da Slav (Bulgarlar), Suriye'de Arap olurken, kendi çıkmış olduğu coğrafi bölgede de kimliklerini bugüne kadar korumuşlardır. Daha sonra Anadolu ve Rumeli'ye yerleşmişler ve bin yıla yakın bir süre bu en eski uygarlıklar ülkesinde yerleşik düzene geçmişlerdir. Dünya tarih yazımında Türkler üzerinde İslam, Hristiyan kavgalarının geçmişine dayalı olumsuz yargılar vardır. Fakat Balkanlar ve Doğu Akdeniz'den Çin sınırlarına ve Hindistan'a kadar dünyanın bugünkü politik görüntüsünde Türk faktörünün köklü bir rolü olduğu yadsınamayacak kadar açıktır. Ne var ki bu köklü rolün niteliğini Türkler'e methiyeler yazarak anlayamayız. Çünkü bugüne, düne, ya da daha eskilere, Türkistan'a ya da Azerbaycan'a ya da Musul'a hatta Türkiye içinde Erzurum'a ve İzmir'e baktığımızda konuşulan dilin sınırları içinde hapsedilemeyecek kültürel farklılıklar görülür.

Değişen bir olguyu bir tek kez tanımlayamayız. Tanım olgunun sadece bir dönemini kapsayabilir. Türk tarihinin evrelerini de, eğer tutarlı bütünler bulursak, ayrı ayrı tanımlayabiliriz. Ve bu bütünlerin sonunda sürekli ve farklı gelişme zincirlerinden soyutlanmış bir zincir bulamayacağımızı bilmek gerekir. Bu gelişme zincirinin her halkası başka gelişme zincirlerinin halkaları ile eşdeğstir. Örneğin eğer Musul'un bir Türk tarihi varsa, İranlı ve Arap tarihi de vardır. Bulgaristan'ın, Romalı, Bizanslı, Türk Bulgar, Slav ve Hristiyan Bulgar, Osmanlı ve nihayet yine Bulgar tarihleri vardır. Osmanlı dönemi Bulgar tarihi, aynı zamanda Bulgar tarihinin de bir halkasıdır. Tarih birbirinden bağımsız ağaçlardan oluşan bir orman gibi gelişmemiştir. Fakat her seferinde yeni kombinasyonlara giren moleküler bir yapısı vardır. Bu yapılaşma içinde çoğu kez sabit coğrafi referanslara dayalı bütünleşmeler ve süreklilikler olmuştur. Ve ancak böyle süreklilikler, gelişme sürecini tanımlayabileceğimiz bütünleşmeleri, devletleri, kültürleri, üslupları meydana getirebilmiştir. Fakat bu tanım-

layabildiğimiz bütünlerde de, başka tür sürekliliklerin, başka coğrafi mekân ve zaman içinde tanımlanabilen bütünlerin ögeleri vardır. Örneğin Bursa Ulu Cami'si Osmanlı Mimarisi diye adlandırabileceğimiz bir bütünün ögesidir. Fakat İslam Mimarisi diyebileceğimiz bir başka bütünün de ögesidir. Ve başka bir kavram alanına geçerek, kubbeli mimarı diyebileceğimiz başka bir teknolojik sürecin de ögesidir. Anadolu Mimarisi diyebileceğimiz bir başka bütünün de ögesidir. Kuşkusuz bunlardan biri ile ilişkisi daha yakındır; Osmanlı Mimarisi ile. Fakat bu, onu başka bütünlerin tanımlanmasına yardımcı olmaktan alıkoymaz. Daha karmaşık durumlar da vardır. Artuklu Emiri Necmeddin Alpi'ye, muhtemelen kendisi de bir Süryani olan Mihran ibn Mansur adlı birisi Dioscurides'in *De Materia Medica* adlı antik yapıtını Süryanice'den Arapça'ya «*Kitab al-Haşayiş*» adı altında çevirmiş ve kim olduğu bilinmeyen bir nakkaş da kitabı süslemiştir. Şimdi bu yapıt Türk Artuklular'ın döneminde, bugünkü Türkiye sınırları içinde ve bir Türk emiri için yapıldığına göre Türk kültür ve sanatının tanımlanmasına yardım edecek bir üründür. Fakat aslında Antik çağ kültürünün bir ürünüdür. Diline bakılınca Arap kültürü içinde de ele alınması gerekir. Çeviriyi yapan bir Süryani olduğuna göre, eğer Süryani kültürü diye bir başka bütün tanımlarsak onun da bir parçasıdır. Resimlerini ise kimin yaptığı bilinmediği ve bu kitap İslam kültürünün çok bilinen ve kullanılan bir yapıtı olduğu için, İslam kültür ve sanatının da bir ögesidir. Fakat o resimlerde İslam öncesi Suriye Geç Antik kültürünün de etkileri vardır. Böyle durumlarda, yapıtları şu ya da bu kültürün ürünü diye değerlendirmek anlamsızdır. Yapıtı hangi kültür ortamı kendi yaşamında kullanmışsa, ondan etkilenmişse ve onun oluşumuna katkıda bulunmuşsa, o yapıt onun malıdır. Başkalarının da olabilir. Bir sanat eseri bir toplumun belirli bir döneminde onun yaşama kültürünün bir parçası

ise burada kaynak olma sorunundan çok toplumun kendi için tanımlamaya, yaratmaya çalıştığı ortamın niteliği önemlidir.

Bu örneklerdeki kültürel etkileşim yorumunu Türk Tarihinin bütün evrelerine uyguladığımız zaman ilk karşımıza çıkan sorun göçebe kültürün kendi yaşamına özgü maddî kültür ürünleri ile, ilişkide bulunduğu yerleşmiş toplumların ürünleri arasındaki farklar ve aralarındaki alışverişin niteliğidir. Daha sonra Türkler'in bazı gruplarının yerleşik düzene geçişi, İslam dünyası içinde yeni kültür ortamlarının ortaya çıkmasını sağlayan politik örgütlenmeler, Türkler'in egemenlik alanlarında İslam ve İslam öncesi geleneklerinin sürekliliği, yeni akım ve biçimlerin gelişmesi ve bu ortamların kimliği sorunları gelmektedir. Başka bir deyişle bir Gazneli ya da Harezmî, İran Selçuklu ya da Osmanlı devlet ve toplum sentezine –ya da sinkretizmine– katılan bileşenlerin hangilerinin topluma damgasını vurduğunu, örneğin Horasan'da coğrafi bölgenin İranlı olan yerel geleneğinin mi, Araplar kanalı ile gelen İslami bileşenlerin mi, yoksa Türk egemenliğinin getirdiği bileşenlerin mi kültürün fizyonomisinde tanımlayıcı olduğunu irdeleme gerekmektedir. Gazne sultanları kendilerini öven Farsça şiirlerde Sasani hükümdarlarına özenir, onların adlarını kullanırken, sülale ve ordu Türk diye –kaldı ki ordunun Hintli öğeleri de vardı– Gazne dönemi edebiyatına Türk diyemeyiz. Firdevsi *Şehname*'sini Sultan Mahmut'a ithaf ettiği ve Sana'i Gazne saraylarında yaşadığı için yapıtları Türk olmuyor. Aynı şekilde Gazne Sarayı da Gazne Sultanı yaptırdığı için Türk olmuyor. Ne var ki bu Afganlı ya da İranlı ya da Hintli de olmuyor. Burada tanımlı yapılacak olan kültür ortamıdır. Böyle bir ortamda bir sanat ürününün ortaya çıkışında sanatçı işveren, kültürel simgesellik, kullanılan teknoloji ve sanat-kültür ortamının tümel karakteri bileşkeninin doğrultusunu sağlar. Şah Cihan Türkiye'den Tac Mahal için bir mimar istemiştir. Üstad İsa Tac Mahal'de çalışmıştır. Fakat yapının asıl mimarı değildir. Tac

Mahal'in de bir yapı olarak Osmanlı yapılarıyla ilgisi San Pietro'dan fazla değildir.

Mevlana *Mesnevi* ve *Divan*'ını Farsça yazmıştır. Bunlar dillerinden ötürü Türk Edebiyatı ürünü sayılamazlar. Ama Mevlevilik kurucusu Türk Ortaçağ düşüncesinde önemli bir katmandır. Türk kültürünün etkisi bugüne kadar süren bir parçasıdır. *Kuran* Arapça inmiştir. Arap Edebiyatının bir başyapıtıdır. Fakat *Kuran*'sız bir Türk kültür tanımı yapılamaz. Böyle örnekler kültür ortamlarının etnos üstü yapısını açıkça belirler. Kaşgarlı Mahmut, Sana'i, Attar, Muhiddin el-Arabi, Mevlana, Yunus Emre büyük bir Ortaçağ İslam dünyasının ürünleridir. Fakat değişik ortamları, duyarlılıkları değişik dillerle yansıtırlar.

Bunun gibi maddi kültür ürünleri için homojen bir yarıya varmak olanağı da yoktur. Halı için başka, mimarlık için başka, seramik için başka bileşenler devreye girecektir. Dili, dini kendi geleneginden gelmeyen, gelenekleri göçerin karşısında, yerleşik bir yaşama ait bir toplum düzeninde ancak ortak olunan bir kültür söz konusudur. Bütün Ortaçağ kültürleri de aynı nitelikte idi.

Genellikle Türk sanat tarihçilerinin Anadolu öncesindeki en büyük sorunları İran-İslam süzgecinde Türk kültürünün ne olduğu sorunudur. Bu, kültüre değişmeyen bir olgu gibi bakmaktan ileri geliyor. Oysa bütün dinsel inancını değiştirip Şaman'ken Müslüman olan bir toplumun başka alanlarda da her tür değişikliği kabul etmesi doğaldır. Türkler'in egemen olduğu bir ülkede her ürünün Türk olduğunu kabul etmek birtakım değişmez parametreler olduğu kabulünü gerektirir. Bu değişmezler de bütün bir kültürü ve sanatı anlamaya yetmezler. Baştan soru yanlış sorulduğu için yanıtını vermek olanağı da yoktur. Çünkü o dönem sanatı yerel bütünlemeler, ulusal ya da etnik kategorilere girmeyecek kadar karmaşık bir sürecin ürünüdür.

Asya bozkırının ortak göçer kültürünün yapıcıları arası-

na karıştıktan sonra Maveräünnehr ve Fergana'nın ipek yolu üzerindeki kentlerinin kültür alanına giren ve orada Müslüman olan Oğuzlar burada da etnos üstü bir ortamla karşılaşır. Bu bölgedeki toplumların etnik yapısı üzerinde tarihçiler anlaşmış değildir. Böyle olduğu halde, örneğin Aksu, Kızıl üzerinden geçen kuzeydeki kervan yolu üzerinde İranlı kavimlerin oturmadığı kanısında olan Z. V. Toğan, Türk Sanatı ile ilgili bir makalesinde Ortaasya Sanatını etnik değil, fakat coğrafi bir bölgenin ortak sanatı olarak tanımlamanın daha doğru olacağını söyler.

Yinelemek gerekirse burada Türk Sanatı değil, Türkler'in de katıldıkları bir Ortaasya kültür ve sanat ortamı vardır. Böylece İslam öncesi için genel yargı ulusal niteliği olmayan yaygın bir kültür bölgesinin ortağı, üreticisi ve tüketicisi olduğumuzdur. Örneğin sonraki İslam resmini, örnekleri pek kalmamışsa da, etkilemiş olabileceği düşünülen Pencikent duvar resimleri ya da açık etkisini Osmanlı minyatürüne kadar uzattığımız Uygur resmi Türkler'in de katıldıkları bir Ortaasya uygarlığının ürünüdür. Resimlerin Türk ya da Türk olmayan bir prensin sarayında yapılmış olması bu niteliği değiştirmez.

Türkler diğer Ortadoğulular ve özellikle İranlılar kadar İslam öncesi Ortaasya kültürünün sahipleri ve taşıyıcılarıdır. Bu kültürün Doğu'dan Batı'ya geçişinde önemli bir işlev gördükleri tartışamayacak kadar açıktır. Bunu sadece politik etkinliklerinde değil, Samarra duvar bezemesinde, Budist stupa mimarisinin anılarını sürdüren bir Sancar türbesi tasarımında, ya da doğulu motifleri taşla geçirmiş Anadolu taşoyunma bezemesinde göstermek kolaydır.

10. yüzyıldan sonra İslam dünyasının politikasının egemen ögesi hep Türkler'dir. Harezm, Maveräünnehr, Afganistan, Horasan, Doğu Türkistan ve giderek batıya doğru yayılan bir Türk egemenliği Doğu İslam dünyasının bütün politik kaderini saptamıştır. Karahanlılar, Gazneliler hemen he-

men aynı zamanlarda ortaya çıkarlar. Onları Selçuklular izler. Bunların arasında Müslüman olup olmadığı belli olmayan göçer Oğuzlar, bazen bir sultanı, bazen başkasını destekleyerek Doğu İslam dünyasının politik yapısını sürekli değiştirirler. Bir bölgeye ya da kente bazen Gazneliler, bazen bir bölümüne Karahanlılar, bazen Harezmşahlar, bazen Selçuklular egemen olur. Bunlar sürekli kız alıp verirler. Sürekli savaşırlar. Topraklar, eski Türk geleneği uyarınca ailenin ortak malı olduğu için, bazen bir büyük sultan güçlü bir merkez kursa bile, genelde sınırları belirli bir devlet yoktur. Kardeş kavgaları vardır. Egemenlik alanları vardır. Yerli sülaleler de vergi vermek kaydı ile yaşamlarını sürdürürler. Politik ortamın bu kargaşasına karşın sanat ve kültür yaygın özellikler taşır. Mimarlık daha önceki gelişmeleri izler. Sanatçılar her ülkede dolaşır, ya da zaferler sonucu, kimin eline geçerse ona hizmet ederler. Bu arada, büyük sarayların, camilerin, kervansarayların yapımına karşın, sultanlar katı da dahil olmak üzere, göçebe yaşam bir alternatif yaşam düzeni olarak sürer gider.

10. yüzyıldan öteye bu ortamdaki sanat ürünlerinin bileşenleri hangi kökenli olursa olsun, sanatçıların kimliği ve dili ne olursa olsun, 'patronage' Türkler'indir. Yeni sanat gelişmelerinin politik ve sosyal çerçevesi Türkler tarafından çizilmiş, büyük sanat Türk sultanlarına hizmet etmek için yaratılmıştır. Maddi olanakların, biçimlerin, isteklerin doğrultusunda bu yeni insanların yarattığı toplum düzeninde oluşmaktadır. İşte bu temele üzerinde İsfahan Mescid-i Cuması gibi bir yapının Türk ya da İranlı olduğu konusunda karşıt yorumlar ortaya çıkar. Yukarıda da belirttiğim gibi bu yorumlar anlamsızdır. Bugün İran denilen ülkenin Gazneli, Selçuklu, Harezm'li, Moğol dönemlerinde meydana getirdiği sanat İranlılar'ın, Türkler'in, Araplar'ın, Göçer Asya'nın, Budist ve Maniheizt Ortaasya'nın ortak katkısıyla oluşmuştur. Bunda değişik etnik grupların, hele kişilerin katkılarını saptamak

çoğu kez olanaksızdır. Yerleşik sanat teknikleri kuşkusuz yerleşik toplum geleneklerinden gelir. Fakat özellikle bir etnik ad olmadıkça, sanatçıların İslami adlarından etnik kimliklerini saptamak olası değildir. Öte yandan bunda Türk kökenlilerden çok İran kökenlilerin ağır bastığını söylemek de yanlış olmaz. Özellikle mimaride, çanak çömlekte yerleşmiş kökenli, fakat kilimde göçer kökenli, diğer alanlarda karışık bir sanatçı grubu olduğu varsayılabilir. Fakat, özellikle onikinci yüzyılda, artık salt geleneksel tekniklerin sınırını aşan, değişik yorum isteyen ve politik ortamın genişliği oranında geniş ve yaygın bir büyük devlet sanatı doğmuştur. Fakat halk katında geleneksel teknolojinin sürüp gittiği de yadsınmaz. Çünkü bugüne dek sürmüştür.

İran Selçuk Sanatı bir İslam İmparatorluk vizyonuna tekabül eder. Ama bu vizyonun arkasında Sasaniler'i de bulmak şaşırtıcı değildir. Burada yeni sentezi sağlayan sadece biçimsel gelenekler, yerel teknikler değildir. Yeni bir dünya görüşüdür. O zamana kadar olmayan bir dünya görüşü ve örgütlenmedir. Nizam ül-Mülk Siyasetname'sini yazarken örneklerini Gazneliler'den getirir. Medrese böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır. Dört eyvanlı İran tipi denilen cami böyle bir ortamda gelişmiştir. Mezar yapıları bu kültür ortamında en yaygın biçimlerine ulaşmışlardır. Bugüne kadar uzanan coğrafi anlamda İran sentezi İran-Türk Selçuk çağında ortaya çıkar. Burada İslam, İran ve Türk katmanlar birleşmişlerdir. Moğollar döneminde, İslam dışı faktörlerin gelmesine karşın, Selçuk sentezi aşılmamış, belki daha çok yerleşmiştir. İran içinde kültür bu çağdan sonra stabilize olmuştur. Rönesans bitmiştir. Safavi çağı bir klasisizmdir.

İran'dan öteye kültür halkaları batıya doğru yeniden uzanıyor. İran eşliğinden geçtikten sonra bu kez karşımıza bütün karmaşıklığı ile bir Türk Sanatı-Türkiye Sanatı ikilemi çıkmaktadır. Önce Doğu'nun Anadolu'ya uzantısı içinde oluşan Anadolu-Türk sanatı, İslami olmayan bir kültür ortamında, ıpkı İslamlığın başlangıcında olduğu gibi, köklü ve

güçlü yerel geleneklerle yeni birleşmelere zorlanıyor. Gerçekten de Anadolu'da 12. Yüzyıl, bir yandan eski İslam ülkelerinden gelenleri sürdürürken, bir yandan da daha önce örneği olmayan yeni biçimler yaratıyor. Anadolu'yu besleyen ana kaynak henüz İran ve Ortaasya'dır, ama ondan uzaklaştıkça ilişkiler zayıflamakta ve bağımsız bir sanat dünyasının ürünleri ortaya çıkmaya başlamaktadır. Batı'daki bu yeni Türk dünyası Akdeniz'le buluşmaktadır. Türkler katılıp değiştirdikleri kültür halkalarında Batı'ya uzanıyorlar. Her seferinde yeni bir katman sentezi renklendiriyor ve daha karmaşık yapıyor.

Bugün İran, Arap, Türk ya da ülke adlarıyla anılan, genelde de İslam sanatı başlığı altında toplanmaya çalışılan sanat geleneklerinin bir ulusa ya da İslam ökümenizmine bağlanması çok yakın zamanlara kadar olanaksızdır. Böyle yorumlar bugünü geçmişe taşımak gibi yanlış bir tarih perspektifine oturur ve bilimsel bir değer taşımaz. Çünkü o çağlarda bir ulus kültürüne bağlı sanat kavramı olamayacağı gibi, spesifik kültür alanları var olsalar bile sınırları, bugünkü sınırlarla ilişkisiz, saptanması da zordur. İslam ökümenizmi ise, spiritle alanda *Kuran*'ın ve yazılı düşüncenin birleştiriciliğine rağmen, maddi kültürü homojen kılma konusunda yeteri kadar güçlü olamazdı ve olamamıştır. Ve ilk İslam imparatorlukları 9. Yüzyıl'dan bu yana parçalanıp değişik toplulukların kurdukları politik örgütlere bölündükten sonra, yavaş yavaş bölgesel kültür alanları ortaya çıkmış, değişik üsluplar gelişmiştir. Moğollar'dan kaçarken yanında çeşitli ülkelerden topladığı sanatçıları birlikte dolaştıran Harezmsah'ın, Hindistan'dan getirdiği bir ustanın, örneğin Doğu Anadolu'da belki bulabileceğimiz bir yapıtını hangi tür bir ulusal kültüre maledebiliriz?

Devletlerin hükümlanlık sınırlarının kesin olarak saptanması olanağı olmayan, izlenmesi olanaksız bir oynaklık içinde bir sultandan ötekine değişen politik harita üzerinde örneğin bir ortaçağ minyatürünü yerele bağlamak olanağı

yoktur. Nasıl Belh'den kalkıp Konya'ya yerleşen Mevlana'ya bugün değişik nedenlerle, Afganlılar, Ortaasya Türkleri, İranlılar ve Türkler sahip çıkıyorlarsa, o saraydan bu saraya dolaşan ya da savaşta esir olduğu sultan için hazırlanan bir yazmayı resimleyen nakkaşı o sultanın ülkesinin ürünü sayma olası değildir. Bütün Ortaasya ve İran saraylarının şairi Sanai de, kanımca ne Gazneli ne de Safevi ya da Selçuklu oluyor. Böyle bir gereklilik de yoktur. Çünkü sanat önce onu üretenin, sonra da ona sahip çıkanındır.

Ortaçağ sanatı, sanat türünün niteliğine göre politik egemenlik sınırları dışında ve geniş kültür çevreleri içinde anlam kazanır. Bugün Türkiye'de ulusal kültürümüzden söz ederken, belki de doğduğu halde Konya'da yaşayıp yarattığı için Mevlana bizden oluyor. Büyük hattat Mustasamî'yi de Bağdad halifesinin sarayında çalıştığı halde, yanlışlıkla Amasyalı olduğunu ileri sürüp Türk sayanlar var. Bu garip çelişkiler, sadece bağnazlık olarak kalmıyor, fakat tarihin anlamını tahrif ediyor. Onu anlaşılmaz yapıyor. Sürekli bir gelişme ile bir üslup niteliği kazanan davranışlar bazen bir politik güç merkezi ile eşdeğer gibi görünse de, genellikle coğrafi ve kronolojik boyutlarıyla, onu aşar. Bazen de daha geniş politik sınırlar içinde sadece bir bölgeye özgü olur. Diyarbakır Ulu-camisi tasarım ve gelişmesiyle Artuklu bölgesinde olduğu için Artuklu sayılamayacağı gibi (çünkü Emevi Camisi ve Suriyeli kaynakları düşünmeden camiyi anlamaya olanak yoktur) Divriği Külliyesi de Selçuk dönemi için yaygın olmayan değişik özellikler taşır.

İslam tarihinin yine ulusal olmasa da az çok kutuplaşmış ve bölgesel özellikleri süreklilik gösteren dönemi, daha çok coğrafi çekirdeklere ve güç merkezlerinin bölgeselleşmesine bağlı olarak, Kuzey Afrika, Anadolu, İran ve Ortaasya ve Hindistan'da ortaya çıkmıştır. O nedenle de bir Ortaçağ Türk minyatürü ya da bir Ortaçağ Türk hat sanatı kavramsal olarak tanımlanamaz. Mimarının özel durumu da Anadolu üzerindeki kültürel sınırdan ortaya çıkmıştır.

Osmanlı dönemine gelene kadar bütünleşmiş sanat üslubu da yoktur. Ya da bütünleşmeler değişik merkezlidir. Örneğin Van Ulucamisi ya da Eski Malatya Ulucamisi'ni İranla bütünleştirirken, Diyarbakır'ı ya da Adana'yı Suriye ile birlikte düşünmek gerekiyor.

Osmanlı döneminin uzun ve gerçekten bütünleştirici ortamında da Rodos'a ya da Bosna'ya ya da Şam'a İstanbul'dan ihraç edilen, sanat ve mimari biçimlere karşın, oralardan ithal ettiğimiz artifakt'lar da vardır. Fakat Osmanlı'nın tek merkezliği ve büyük sanatın saray çevresinde oluşması homojen üslupların gelişmesine olanak vermiştir.

Bugün bir Kırgız çadırında bulduğumuz İsa'dan önceki motiflerin örneklerine, Türkiye'de rastlamak şaşırtıcı değildir. Türkler'in kültürlerini, değişik kültür ortamları ile eşdeğerleşen evreler olmuştur. Ve bu evrelere değişik sanat sentezleri tekabül eder. Türkler bozkırda ortak bir göçebe kültürü paylaşıcısı, Ortaçağ İslamı'nda ortak bir kültür ortamının kurucusu, Osmanlı sentezinde ise kurucusu ve tek taşıyıcısı olarak görünüyorlar. Başka bir deyişle kimseyle paylaşmadıkları tek kültür, belki de ulusal diyebileceğimiz kültür, klasik Osmanlı döneminden bu yana Anadolu'da kristalleşmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

*GÖÇER KÜLTÜR ÇEVRESİNDE
TÜRKLERİN MADDİ KÜLTÜRÜ VE SANATLARI*

«Avrasya bozkırının tümünde büyük bir bütünlük vardır. Herodot'un İskitler için söylediklerini Geç Ortaçağ Türk toplumunda bulabiliriz.»

J. P. Roux

Göçer Kültür ve Sanatının Tarihsel Konumu

Büyük Asya insan deposundan Batı'ya ve Güney'e göç ederek yerleşik toplum düzenine geçen Hint-Avrupalı ve Ural-Alтай kökenli insan gruplarının serüvenleri, dünya tarihinin en önemli ve karmaşık olgusudur. Çünkü bütün eski dünya tarihi bu karmaşık olgunun açılımı ile dile gelmektedir. Asya'daki binlerce yıllık tarih öncesi ve sonrası gelişmelerini bir yüz yılı bile doldurmayan –gerçekten özellikle göçerleri ilgilendiren bölümü ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoğunluk kazanmış– arkeolojik araştırmaların verileri ve yorumlarıyla kesin bir yörüngeye oturtma olasılığı yoktur. Biz Avrasya bozkırlarında birbirlerini izledikleri saptanabilen, fakat kronolojik sınırları ancak yüzlerce yıllık birimler içinde verilebilen kültürlerin en genel fizyonomilerini öğrenebiliyoruz. Yer değiştiren, exogam ve yerleşik toplumlar sürekli ilişkiler içindeki göçer toplumların ürettikleri maddi kültür verilerinin kesin olarak bugünkü etnik ve kültürel kategorilere sokulması söz konusu değildir. Bazı yaklaşımlar daha sonraki çağlardaki toplum kültürleriyle yapılan benzetmelere ve yerleşik toplumların referans olarak kullanılmasına dayanıyor. Bugün Avrasya bozkırının göçebe dönemi tarihi –ki İ. Ö. Birinci Bin'den başlıyor– arkeolojik buluntuların betimlenmesine ve Yunanlılar'dan Çinliler'e kadar uzanan

bir sınırlı ve çoğu kez tek yönlü referanslar ortamında tarihçilerin 'intution'larına bağlı olarak yorumlanıyor; bu çok göreceli bir tarih yazımıdır, bazen de ideolojik genellemeler aşamasındadır.

Göçebelikten yerleşikliğe bir ekonomik zorunluluk olarak uzanan bir tarihsel evrim içinde Avrasya göçebe kültürünün konumu ve göçebe sanatının genelde Asya Sanatı'nın Avrupa ve Yakındoğu sanatları üzerindeki etkisine ilişkin sorular Birinci Dünya Savaşı sırasında önem kazanmıştır. Tartışma Viyanalı Sanat tarihçisi Strzygowski'nin 1917'de yayınlanan «*Altai-Iran*» adlı kitabı ile başlamıştır, denilebilir.⁽⁴⁾

Bu konu Türkler'in kültür ve sanatlarının dünya kültürü içindeki yeri tartışıldığı zaman, sadece göçer dönemi için değil, daha sonraki dönemler için de önem taşır. Batı Sanat Tarihi yazımının Riegl, Herzfeld gibi ünlü adları bütün önemli sanat yaratmalarının Akdeniz çevresinde, yani tek merkezden geliştiği kanısında idiler. Bu tek merkezli tez'e karşı değişik yaratma merkezleri olduğu kanısında olan Strzygowski «*Altai-Iran*» adlı yapıtında göçebe kültür ve sanatının genel dünya tarihi içindeki yerini ve katkılarını ortaya koymaya çalışmıştır. Strzygowski'ye göre, Asya tarihi Hellenizm, Budizm ve İslam'la başlamış olamazdı. Sanat tarihinde de sadece bugüne kadar yaşamış olan anıtlar değil, fakat bugün olmayanlar da, tarihin genel gelişme çizgisinde etkili olmuşlardı. Onların niteliklerinin bilinmesi kültür ve sanat tarihi üsluplarının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktı. Onun Göçer Sanatı olarak özellikle üzerinde durduğu özellikle çadır yaşamına ilişkin maddi kültür verileri idi.

Yerleşik toplumların tarihi hem daha yeni, hem yazılı, hem de daha çok veriye dayalı olarak tarih yazımında kuşkusuz büyük ağırlık taşımaktadır. Ne var ki Ortaçağ'a kadar Avrasya tarihinde hareket halinde olan kavimlerin göçlerinin ve göçerlerin büyük rolü yadsınamayacak kadar açıktır. Dünya kültürünün kaynağını Yakındoğu, Yunan-Roma ve Hristiyan geleneklerine dayandırınca ve uygarlığı türlü aşamalar-

dan geçmiş bir süreç değil, sadece son yüzyıllarda tarih yazınının tekeline üzerine almış yerleşik toplumların yaşam düzenini olarak kabul edince, göçebelere uygarlık düşmanı barbarlar olarak bakmak doğaldı. Hunlar'ın yaşam düzenlerini oğrenmek ve onların tarihin yönünü ne tür zorladıklarını oğrenmek önemli değil, fakat Avrupa tarihi için oluşturdukları tehlikeyi anımsamak önemliydi. İşlam tarihinin ünlü uzmanları, bu arada Nöldeke, aynı tutumla, Türkler'i dünya tarihi için bir felaket olarak görüyordu. Bu tavırla göçer kültürü üzerinde nesnel yargılara ulaşmak olası değildi.

Günümüzde göçer kültürünün tarihi değeri üzerinde daha olumlu görüşlerin gelişmesi⁽⁵⁾ ve batı tarih yazarlığının kendine dzdğ övgülerden uzaklaşması, tarihe bir zaferler öyküsü değil, her boyutuyla insanın değişik koşullardaki serüveni olarak bakan bir anlayışın giderek yerleşmeye başlamış olmasındandır.

Kuzey Asya'nın göçer kavimleri sürekli akınları, yavaş yavaş eski kültür alanlarına yerleşmeleri, ticaret yollarını kontrol etmeleri sonucu yerleşmiş bölge kültürleriyle sürekli bir etkileşim ve alışveriş içinde bulunuyorlardı. Bu alışverişin iki yönlü olduğu saptanmıştır. El sanatlarında, debbağlıkta ve metalurjide oldukça gelişmiş, ve yerleşmiş toplumlarla boy lşebilen bir üretim gerçekleştirdikleri gibi, toplum ve askeri örgütlenmede üstünlükleri de geç Ortaçağ'a kadar sürmüştür.

Göçebe kültürünün en önemli tarihi işlevlerinden biri etkileşim içinde bulunduğu kültürlerin taşıyıcısı olmasıdır. Kuzey Asya göçer kültürü değişik kavimlerin Pasifik'ten Doğu Avrupa'ya uzanan en büyük ve hareketli tarih-coğrafya meknında yarattıkları, bütünlüğü içinde büyük değişiklikleri de içeren bir kltrd. Taşıyıcılarının hareketliliği, bütün bozkır boyunca göçer yaşanının birbirine benzemesi ve ekzogami gibi nedenlerle bozkır kültürü oldukça homojen davranışlar sergiler⁽⁶⁾. Öte yandan Altaylar'da Pazirik kazılarını

yapan Rudenko'nun belirttiği gibi, önceleri Doğu Avrupa'daki İskit ve Sarmat verilerine ve Akdeniz kaynaklarına dayanarak yapılan genellemelerin erken ve abartmalı olduğu ortaya çıkmıştır. Örneğin Rudenko raporunda göçebe sanatı ile eşdeğer gibi kullanılan Hayvan Üslubu deyimini genelleştirmenin doğru olmadığını, çünkü bu üslupta yapılmış sanat yapıtlarının yanı sıra, gerçekçi hayvan tasvirleri, geometrik ve bitkisel motiflerin de var olduğunu belirtir ve Hayvan Üslubu deyiminin İskit Sanatı terimiyle bile eşdeğer kullanılmaması gerektiğini vurgular⁽⁷⁾.

Göçer Türkler'in aşağı yukarı bütün Avrasya kavimleriyle ortak kültür çevresinin ürünü olarak kabul edilmesi gereken Kuzey Asya arkeolojik verileri Türkler'i sanat etkinlikleri tarihinde ancak bu genel perspektif içinde bir anlam kazanır. Kaldı ki daha sonraki çağlarda bu geleneklerin ne yol da bir evrim geçirerek yerleşmiş İslam ve Türk kültürlerine mal olduğu ya da terkedildiği, birkaç genel gözlem dışında, incelenmiş bir konu da değildir. Bu bölümde İ. Ö. Birinci Bin'den İ. S. Birinci Bin'in sonlarına doğru uzanan çok uzun bir zaman kesiminde atlı göçer olarak yaşayan toplumların, Türkler'in de ortak oldukları kültür etkinlikleri ve sanatları-na ilişkin verilerin genel gelişme çizgisi ele alınmıştır.

Atlı Göçerlerden Önce Bozkır Arkeolojisinin Genel Görünümü (İ. Ö. 3000 – İ. Ö. 700)

Türkler'in kesin olarak katıldıkları çoban-göçebe kültür katından önce Avrasya'nın Karpatlar'la Mançurya arasında uzanan geniş bozkırında İ. Ö. Dördüncü Bin'e kadar uzanan yerleşmiş toplum kültürlerinin verileri bulunmuştur. Paleolitik'in avcı göçer yaşamını izleyen bu kültür çevrelerinin en tanınmış olanları arasında Doğu Avrupa'da Tripolye, Batı Türkmenistan'da Anav anımsanabilir. Harezmi'den Kuzey Si-

birya'nın ormanlık bölgelerine kadar yaygın veriler Rus arkeologları tarafından ortaya konmuştur⁽⁸⁾.

Bakır Çağı başında Yenisey'e kadar uzanan bütün bozkır bölgesinde ve Altay bölgesiyle de ilişkisi saptanan bir ilk kültür katı, ilk verilerin bulunduğu yerin adını taşıyan Afanesevo kültürüdür. İ. Ö. Üçüncü Bin'e kadar çıkarılan bu kültür alanı Susa ve Sialk gibi Yakındoğu kültür katmanlarıyla ilişkilidir⁽⁹⁾.

Bunu izleyen yerleşik ve göçebe yaşamını birlikte sürdüren toplumlara ilişkin bir Bronz Çağı kültür katının verileri Urallar'la Yenisey Altay bölgesi arasında saptanmıştır. Hint Avrupalı kavimlere maledilen ve Andronovo adı verilen bu kültür İ. Ö. 1700 – 1200 arasında tarihlenmiştir⁽¹⁰⁾.

Bir üçüncü kültür katı en önemli verileri Yenisey'in Karasuk kolu üzerinde bulunan ve öncekilere oranla daha gelişmiş bir metalurji ile karşımıza çıkan Karasuk kültürüdür. Bu kültürün Kuzey Çin'le ilişkileri de saptanmıştır. İ. Ö. 1200 – İ. Ö. 700 arasında tarihlenen yerleşmiş Karasuk kültürü verileri üretilirken Asya tarihinin karakterini değiştirecek toplumsal ve ekonomik yapı değişiklikleri ortaya çıkmış ve bozkır toplumları yeniden göçebe yaşamına geçmişlerdir.

Böylece İ. Ö. Yedinci Yüzyıl'a kadar Avrasya bozkır kuşağında birbirlerini izleyen ve bozkır çevresindeki Yakındoğu ve Çin'le ilişkileri saptanan, bir yerleşik kültürler etkinliği saptanmaktadır. Bu kültürlerin Türk olarak tanımlanabilecek toplumlarla ilişkisi saptanmamıştır. Ne var ki bunlar sonradan Türk diye tanımladığımız toplumları da etkilemiş olması gereken bir tarihsel gelişmenin ürünleridir. Genellikle Türkler'in Anayurdu olduğu konusunda çok yaygın bir yargıya varılmış olan Altay Bölgesi de bu kültür alanının genel coğrafi sınırları içindedir. Ve Karasuk kültür katının verileriyle İ. Ö. Birinci Bin içinde eşzamanlı olan başka bulgular yerleşik toplumdan çoban göçebelğe geçildiğini göstermek-

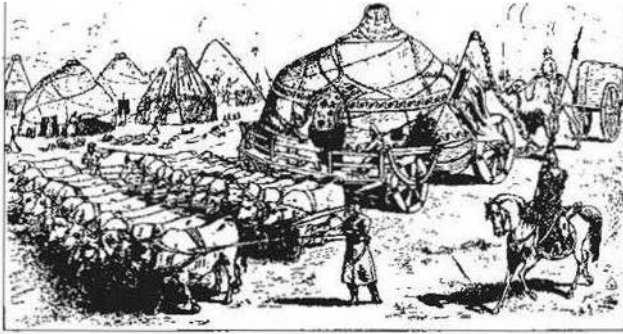
tedir. Bu gelişmenin ilginç yanı bu göçerlik aşamasında toplumun sayıca büyük bölümünü, şimdiye kadar saptananın aksine, 'mongoloid' nitelikeli insanların oluşturmalarıdır⁽¹¹⁾.

Çoban göçerliği yer yer günümüze kadar sürdüren Türkler'in yaşadıkları maddi çevrenin verilerini doğal olarak arayacağımız ilk bölge Altaylar yöresidir. Kuşkusuz bu bölgedeki her bulgunun Türkler'e ait olduğu söylenemez. Bu konuda değişik savlar ve sonuçlanmamış tartışmalar vardır. Ne var ki tarihi gelişmelerin iç mantığı, sonradan bütün bu bölgeleri Türkleştirmiş büyük bir insan grubunun, üstelik sonraki yaşamında da bulduğumuz özellikleri taşıyan Altay bulgularının Türkler'le ilişkisi olduğunu kabul etmemizi gerektirir. Ayrıca tek tek bulgular kime ait olursa olsun, çoban göçer yaşamına ilişkin bu veriler, benzetme yoluyla da olsa, Türkler'in yaşamlarını en iyi şekilde aydınlatmaktadır⁽¹²⁾.

Altay Bölgesi Çoban Göçerlerinin Maddi Kültürleri⁽¹³⁾

Mikhail Gryaznov «*Güney Sibiryâ*» adlı yapıtında yerleşik düzenden göçebelîğe geçişin mekanizmasını anlatırken bu toplumların birçok özelliklerinin de kaynağını açıklar: «Geç Bronz Çağı'nın bozkır toplumları beş yüz yıl boyunca kışlak ve yaylakları arasında yer değiştirirken yavaş yavaş sürekli göçebe yaşamına da hazırlanmışlardır. İyi binici idiler. Araba kullanmaya alışmışlardı. İ. Ö. 8. Yüzyıl civarında bunlardan bazı kabileler, büyüyen sürülerine taze çayır bulmak için, bozkırın değişik bölgelerinde göçebe yaşamına geçtiler. Bu geniş alanlar ancak savaşıarak elde edilebilirdi. Bu yüzden de göçebeleşme bir aile ya da klan değil, bir kabile boyutunda olabilirdi... Böylece çok daha büyük sürüler beslenebiliyordu. Kabilenin savaşçıları ise, sürekli at üzerinde olduklarından yerleşik gruplarla yaptıkları çatışmalarda hep galip çıkıyorlardı. Üstelik zaten göçebe olduklarından, yap-

okları akınlar göçebe ekonomisinin düzenini de pek etkilemiyordu. Bu ilk göçebeler klan ya da kabileler halinde hareket ederlerken her ailenin öküzlerle çekilen bir arabası vardı. Bu araba içinde doğulan, yaşanan ve ölünen evleriydi. Erkekler ata binerken kadınlar da araba kullanıyorlardı»⁽¹⁴⁾.



Ortaçağ Tatar yurtları ve arabaları (Yule Cordier'den.)

Avrasya bozkırlarının bütün yerleşmiş toplumları kısa bir sürede, göçebenin kesin üstünlüğü karşısında, aynı düzene geçme zorunluluğunu duymuştur. Bu yeni yaşam biçimi toplum örgütlenmesini de etkilemiştir. Sürekli savaşlarla birlikte askeri liderler önem kazanmış, sosyal statüleri yükselinece yağma payı ile zenginlikleri de artmış, büyük sürü sahibi olmuşlardır. Pazirik bulguları bu toplumlara zengin ailelerin egemen olduğunu göstermektedir. Bütün toplum bir askeri örgüte dönmüştür. Bozkırlarda tarımsal faaliyet ve üretim azalmış, yapı faaliyeti de azalmış, artık sadece kışlaklarda konut yapmakla yetinilmiştir. Bu dönemlerde bozkır sınırlarında, ormanlık bölgede ya da daha eski yerleşme bölgelerinde

göçebelere karşı yerleşmelerin çevresine giderek güçlenen surlar, hendekler yapılmış, bozkırın iki ucunda ise büyük Çin Seddi, Moldavya'daki Trayanos Duvarı gibi sürekli koruma duvarları da inşa edilmiştir.

Bu gelişmeler sonunda, bozkırların değişik bölgelerinde farklılıklar gösteren kültürlerin giderek birbirine yaklaşıp bütün bozkır toplumlarının, geçmişten gelen mirasları ne olursa olsun, benzer kültürel özellikler edindikleri söylenebilir⁽¹⁵⁾.

Gryaznov atlı göçebe kültürünün bu büyük homojenliği nedeniyle Antik yazarların ve bir bölüm modern tarihçinin bütün göçer kavimlere aynı adı verdiklerini, örneğin hepsini İskit diye adlandırdıklarını, gerçekte kültürel benzeşim dışında, değişik grupların değişik tarihleri olması gerektiğini söyler⁽¹⁶⁾.

Bozkırda yerleşmişlikten göçerliğe doğru bu değişim içinde eski yaşam geleneklerini sürdüren yarı-göçer ve yerleşik topluluklar da vardı. Ob vadisinde ve doğudaki ormanlık bölgede, Minusinsk bölgesinde daha önceki Karasuk kültür katını izleyen Tagar kültür taşıyıcılarının yarı göçer bir yaşam sürdükleri saptanmıştır. Bu bölgeler sonraları kesinlikle Türk-Moğol kavimlerinin egemenliğine geçince de eski sosyal gelenekler, değişerek de olsa, varlıklarını sürdürmüşlerdir. Gryaznov Türk ve Moğol epik şiirinin kökenlerinin bu çağlardan kalmış olduğunu düşünür⁽¹⁷⁾. Eliade'ın söylediği gibi Ortaasya Şamanlarının özellikle yeraltı dünyasına simgesel inişlerinde başlarından geçen olayların benzerleri sonradan sözlü destan edebiyatının kahramanlarına (Alpler'e, Bagaturlar'a) da maledilmiş ve Türkler'in masal ve destanlarında günümüze kadar yaşamışlardır⁽¹⁸⁾.

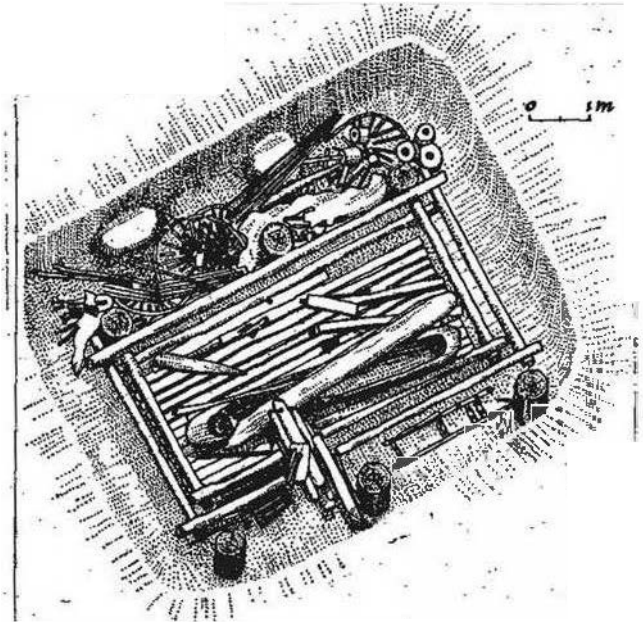
Böylece göçerin günlük eşyasına yansıyan yaşamının lirik öğeleri ile Türk dilinin yaşadığı ülkelerde halkın efsane dünyasının öge ve olayları arasında uzun zaman kesimlerini birbirine bağlayan bir duyarlıklar ağı düşünülebilir. Fakat

bunun nesnel içeriği ve toplum psikolojisindeki yeri tutarlı bir çalışma konusu henüz olmamıştır.

Altay bölgesinin atlı göçer kültürü bu kültüre ilişkin buluntu yerlerine bağlı olarak İ. Ö. 7. – 6. Yüzyıllar'da Mayemir, İ. Ö. 5. – 3. Yüzyıllar'da Pazirik ve İ. Ö. 2. ve İ. S. 1. Yüzyıllar arasında Şibe katları olarak adlandırılmıştır. İleriye doğru geldikçe parlaklığını kaybedip monotonlaşan bir gelişme içinde bu dönemin altın çağı Pazirik kurganlarının verilerinde en gözalıcı artistik ifadesini bulur. 'Hayvan Üslubu' teriminin ortaya çıkmasına neden olan bozkır sanatı ürünlerinin İ. Ö. 5. Yüzyıl'la İ. Ö. 3. Yüzyıl arasında tarihlenen bu bölümü⁽¹⁹⁾ çevresindeki hayvana doğanın sırlı yaşamının bir simgesi olarak bakan göçer sanatçısının hayvanda başlayıp doğa üstünde biten sanatsal serüvenini anlatır. Pazirik kazıları çoban göçer kültürü ve sanatı üzerinde bilgi sahibi olmamızı sağlayan önemli verilerdir. Bütün bu arkeolojik bulgular kurgan adı verilen mezarlardan elde edilmiştir⁽²⁰⁾

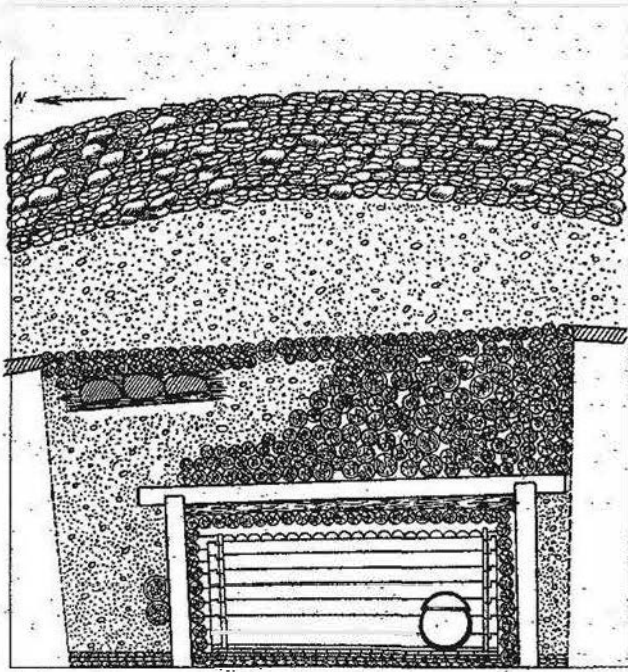
Göçer inançlarının öteki dünyaya verdiği önem, Yeraltı Dünyası Tanrısı Erlik Han'ın Gök Tanrısı'ndan sonra gelmesinden de anlaşılır. Göçerler yeniden dünyaya geliş inanmışlardı. Bu da mezar yapısının önemini arttırmıştır. Kurganların boyutları, her kültürde olduğu gibi kişilerin sosyal statüleri ile orantılı olarak büyümüştür. O dönemden kalan tek yapı tipi olan mezarlar yapı teknolojisi konusunda bilgi veren tek kaynak oluyorlar.

Genelde kurgan bir çukur içine yapılmış bir ağaç mezar odasından ve onun üstüne yığılarak meydana getirilen bir küçük tepecikten oluşmaktadır. Tip olarak herhangi bir malzeme ile ve değişik boyutlarda yapılan mezar tepelerinden (tümülüs) farklı değildir. Örneğin bir kabile reisinin mezarı 4-7 metre derinlikte bir çukur içine yerleşmiş, 6-7 metre kenarlı çift duvarlı ve çatılı bir mezar odası ve bu odanın içine konmuş bir ahşap sandukadan oluşuyordu. Çukur doldurulduktan sonra mezarın çevresine 25-30 metre çapında dairesel bir taş duvar örülüyor ve içine birkaç metre yüksekliğinde büyük taşlar, kuşkusuz çok bol olan mezar hırsızlarını caydırmak için, doldurulduktan sonra üzerine bir toprak te-



5. Pazirik mezarı (Phillips). Ünlü Pazırık halısının bulunduğu bu mezarda, çeşitli keçeler, arabalar, tabutlar ve başka eşyalar bulunmuştur.

pecik yapılıyordu. Mezar odasında ve mezar çukurunda göçer yaşamının bütün öğeleri gömülüyordu. Ahşap sandukada karı kocanın mumyalanmış cesetleri vardı. Çukurun kuzey tarafında sayıları 5 ila 22 arasında değişen at, bütün koşum takımlarıyla birlikte sahipleriyle birlikte gömülmüştü. Göçer yaşamında at sadece işlevsel bir öğe değil, dünyanın ve yaşamın yenilenmesinin kozmolojik simgesiydi. Ve Şaman merasimlerinin önemli bir öğesiydi⁽²¹⁾. Ahşap mezar odasının duvarlarını kalın keçe halılar örtüyordu. Odaya erkeklerin kama, bıçak, ok, yay gibi silahları, kadınların bıçak ve aynaları gibim eşyaları, günlük eşyaları, çanak çömlek ve bir tür tılsım olarak, bir koyunun kuyruk sokumundaki omurga kemiği ile pelvis kemiği konuyordu.



2. Pazırık kurganı kesiti (Mongait).

Bu eşyalar Altay göçerlerinin İ. Ö. 5.-3. yüzyıllardaki maddi çevrelerinin rökonstrüksiyon'unu yapmaya yardımcı olmaktadır.

Göçerlerin kışlaklarında olduğu sanılan ahşap evlerinden herhangi bir kalıntı kalmamış olsa da, mezar odalarının yapısı dülgerlikte oldukça hüner sahibi olduklarına işaret etmektedir. Gelişmiş bir geçme tekniği kullanmışlardır. Bu ahşap teknikleri daha önceki yerleşik dönemden miras kalmış olabilir. Yine mezarlardan elde edilen veriler çadırlarını keçe, deri ve kürklerden yapıklarını ve çadırların içlerini dokuma ile süslediklerini gösteriyor. Araba üzerine yerleştirilmiş, yine ahşap strüktürlü ve keçe ya da ağaç kabuğu ile örtülen kulübeleri de vardı.⁽²²⁾

Altay göçerlerinin oldukça gelişmiş bir metalurjileri vardır. Demir teknolojisinin İ. Ö. 4. Yüzyıl'dan sonra geliştiği düşünülmektedir. Geç dönemlerde mezarlarda dökme demir kalıpları bulunmuştur⁽²³⁾. Türkler'in demir işlerinde güçlü bir gelenekleri olduğu kabul edilebilir. Örneğin İ.S. 5. Yüzyıl'da Kuzey Çin'de Juan-Juan egemenliği altında yaşayan Türklerin bir grubu demir eşya üretmek için Altay bölgesine yerleştirilmişti. Sinor⁽²⁴⁾ Türkler'in özgün karakteristiklerinin üretimleriyle ve bunun da daha çok metalürji ile belirlendiğini söyler. Buna karşın Pazirik dönemi göçebelere bol ve iyi kalitede bronz elde ediyorlar, bronzdan her tür eşya yapıyorlardı. Bronz dökümünde erişimleri ustalikle çok büyük boyutta kazanlar yapmışlar ve Demir Çağı'nda da bronz silah yapmayı sürdürmüşlerdir⁽²⁵⁾.

Altay göçerleri bronz dışında altın ve kalayı işliyorlardı. Dökerek ve döverek yaptıkları altın süs eşyalarıyla elbiseleri, koşum takımlarına süslüyorlar, kadınlar için de süs eşyaları yapıyorlar, çok ince levhalar haline getirdikleri altınla maden, ağaç, hatta deriden yapılmış eşyaları kaplıyorlardı.

Ağaçtan kabartma ve ronde-bosse bezemesel olağanüstü güzellikte eşya yaparken, keser ve küçük balta gibi aletlerle yontu yaptıkları anlaşılmaktadır.

Göçer yaşamının geliştirdiği en önemli tekniklerin deri ve kilimde dokumada bulunması doğaldır. Pazirik'teki birinci kurganda on iki tür deri işleme tekniği saptanmıştır. Ve deri kadar önemli bir malzeme olarak da kalınlığı birkaç milimetre kadar inebilen değişik türlerde keçeler bulunmuştur. Göçerler ev işleri için kullandıkları çanak, torba, sepet gibi eşyalar için de deri ve keçe kullanmışlardır.

Altay kurganlarında giyim eşyaları tüm olarak ele geçmemiştir. Fakat batıda İskit ve Sarmat bölgesinde bulunmayan zenginlikte giysi parçaları elde edilmiştir. Keçeden çoraplar, deri ya da kürkten yapılmış ayakkabılar bulunmuştur.

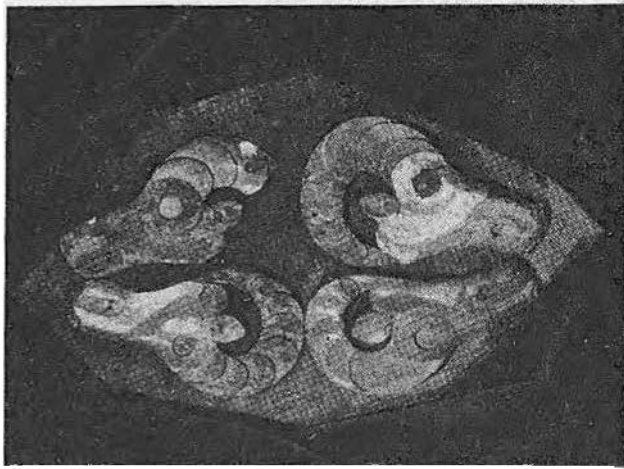


Altay bulguları, bir ata hücum eden kuş başlı aslan gövdeli Griyon. Altın plak, İ.Ö. 6-1. yüzyıl (Gryonaznov).

Zengin kadınların çok süslü giyim eşyalarına ilişkin bir örnek daha geç dönemde yine Altay bölgesinde Katanda'da açılan bir kurganda bulunmuştur: Kırmızı ve yeşil renklere boyanmış kürklü deri parçalarının birbirine dikilmesiyle elde edilmiş bu palto binlere küçük altın levhacık ile süslenmişti⁽²⁶⁾.

Genelde çağın giyim kuşamlarıyla ilgili bilgiyi o çağda yapılmış olan bezemesel altın plakette buluyoruz. Erkekler dar pantolonlar ve kısa ceketler ve geniş kemerlerle tasvir edilmişlerdir. Kadınların da benzer elbiseleri olmalıdır. Kışın da, doğal olarak, kürk giyorlardı. Çin kaynaklarının Hyung-Nular'ın giysileriyle ilgili olarak anlattıkları da bu bilgileri tamamlamamıza yardım etmektedir⁽²⁷⁾.

Pazirik bulguları kilim, keçe dokumanın ve dikişin, sanat uğraşının en çok yoğunlaştığı alan olarak atlı göçer yaşamındaki yerini vurguluyor. Halı, kilim, keçe, yün kumaşlar bu yaşamın işlevsel ve vazgeçilmez parçalarıdır. Türkler'in



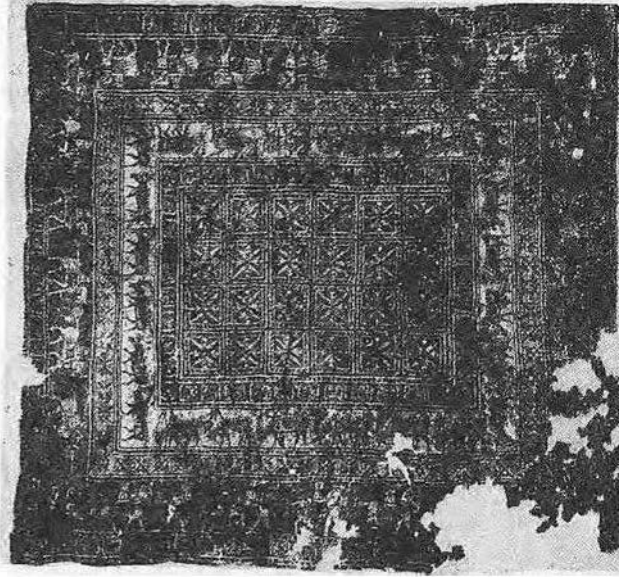
Başadur Kurganı Altay koyun başları-keçe ve altınla kaplı ağaç eğir süsü, İ.Ö. 5.-4. yüzyıl (Grynaznov)

sadece dokuma tarihleri için değil, bütün biçim sözlükleri, renk duyarlıkları, bezeme yüzeyine karşı tutumları açısından irdelenecek bir konudur.

Pazirik'teki ikinci kurganda tek ve çok renkli ve yedi ayrı teknikte dokunmuş dokuma kalıntıları bulunmuştur. Malzeme olarak yerli yün kullanmışlardır. Bezeme geometrik motiflerden oluşmaktaydı. Bu biraz da dokuma tekniğinin ilkelliğine bağlı bir sonuçtur⁽²⁸⁾.

Rudenko'nun bu kurganda bulduğu kumaş parçaları tarihi İ. Ö. 5. - 4. Yüzyıllar'a kadar dayanan en eski göçer kumaş örnekleridir. Daha geç dönemlerden bunu izleyen örnekler Noin Ula kazılarında bulunan ve keçe üzerine yün (appliqué) tekniği ile yapılmış ve desen açısından Pazirik örneklerini anımsatan bulgulardır.

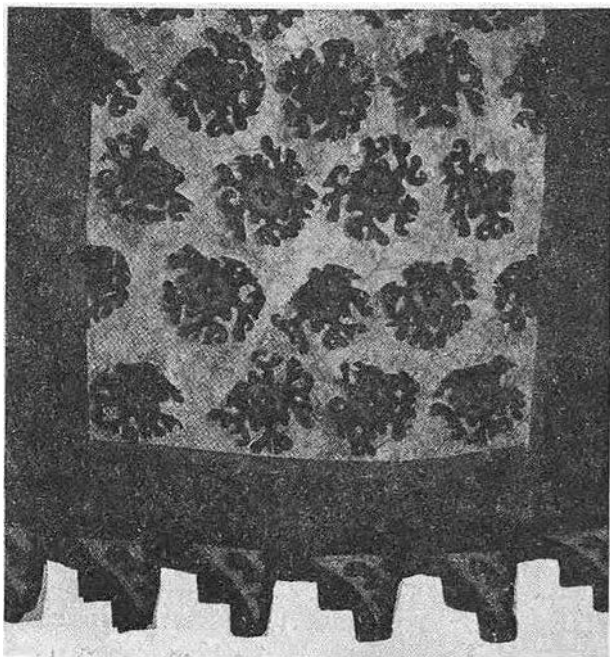
Pazirik'te halı tarihi açısından önemli bir bulgu beşinci kurganda çıkan ve tarihi saptanabilen en eski halı olmuştur. Bu halı 'Gördes Düğümü' denilen ve genellikle sonraki Türk halılarına özgü bir teknikle dokunmuştur. Ortalama 2 metre



Pazirik'deki Gordes düğünl  halıdan motifler.

kenarlı kare planlı halı bezemesi bir orta bölümü çevreleyen içiçe  eritlerden oluşuyor: En dış  eritte kare  er eveseler için- de kanatlı grifonlar, onu izleyen  eritte daha büyük boyutta atlı figürleri bulunuyor. Kare motiflerden oluşan geometrik karakterli bir şeridi, geyik motifleriyle süslü bir  erit ve onu da bezemesel bir  erit izliyor. Bunların çevrelediği orta alan kareler içine yerleştirilmiş palmet ve lot s motifleriyle s s- lenmi tir. Bu halıdaki birçok motif Mezopotamya, İran ve Helenistik sanat geleneklerine uzandı ından bu halı bir g -  ebe ürünü olarak kabul edilmektedir. Ne var ki doku- ma alanında bu kadar erken başka bir bulgu olmadığı için, bu motifler dışında bir referans kaynağı da yoktur. Öte yan- dan bu halıda görülen geyik karakteristik bir göçebe dünyası motifidir⁽²⁹⁾. Kullanılan halı tekniği de Türkler'in bilinen  r-

nekler boyunca kullandıkları bir tekniktir. Buna dayanarak bu halının Altay bölgesine olmasa bile İran'a da maledileme yeceği ve Ortaasya'nın yerleşmiş kuşağı ürünü olduğu savunulmuştur⁽³⁰⁾. Önemli olan bu halıyı göçebelerin kullanmış olmasıdır. Başka bir deyişle bu motifler onların dünya vizyonuna katılmış bulunuyordu.



Pazırık 5. mezar eğer örtüsü 1.0. 5.-4. yy. (Giyntaznov.)

Kuşkusuz atlı göçerler güneydeki yerleşmiş kültür alanlarından gelen eşyaları da kullanmışlar ve o kaynaklardan gelen birçok motif kopya etmiş ya da kendilerine göre yorumlamışlardır⁽³¹⁾.

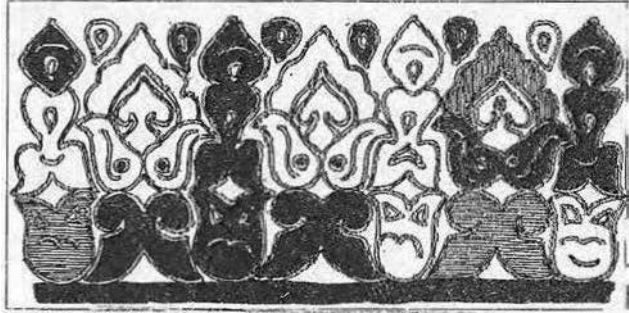
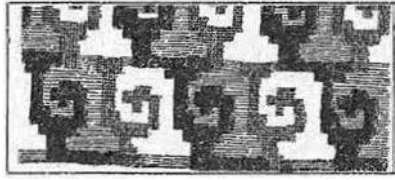
Çoban göçerlerin çadırı döşeyen en önemli öge olan düğüm tekniğiyle yapılmış halıyı yaratmış olmaları birçok sanat tarihçisinin katıldığı bir görüştür⁽³²⁾. Halı tekniğinin erken dönemlerinde insan figürü ya da canlı figürünün zor yapılabilceği ve çok geometrikleşeceği ve böylece giderek geometrinin egemen olduğu bir desen geleneğinin geliştiği düşünülebilir. Türk geleneğinin insan figürünü ve desenle hikâye anlatmayı sevmediğinin ileri sürülmesi de bu gözlemden çıkarılan bir sonuç sayılabilir.⁽³³⁾

Halı sanatımızın en iyi uzmanlarından biri olan Erdmann, Gördes düğümlü halının en erken örneklerinin Anadolu'da Selçuklular eliyle getirilmiş olduğunu belirterek kaynakta Türkler'in rolünü vurgulamıştır. Doğrudan üslup karşılaştırmalarına dayanarak aynı şeyi Georg Jacob da savunmuştur⁽³⁴⁾. Rasyonu gibi halının anayurdunun bozkırda olmasını iklim koşullarına bağlayanlar da olmuştur⁽³⁵⁾.

Göçebe halı ve dokumalarından bazı motiflerin sonraki dönemlere geçmiş olanları içinde geometrik kıvrım Türk sanatının en özgün motiflerinden biri olarak kabul edilir. Bunun da Türkler'in eliyle İslam bezeme sanatına girdiği varsayılabilir⁽³⁶⁾.

Rostovzef de geometrik kıvrımın kökeninde göçebe Hayvan Üslubunun geometrikleşmesi ve üsluplaşması olduğunu ileri sürmüştü⁽³⁷⁾.

Burada dokuma ve göçebe yaşantısı ilişkileri üzerindeki bazı görüşleri anımsamak yararlı olur. Ath göçebe sanatının andanının dokuma sanatı yoluyla yaşadığını ileri süren Jettmar, göçebe toplumlarının daha geç dönemlerinde, özellikle Hunlar'ın ve Türkler'in bozkıra egemen oldukları dönemde, toplum strüktürünün daha katı olduğunu, artık, Altay toplumlarında yukarıda anlattığımız türden bütün toplumun, pek fazla uzmanlaşmadan katıldığı bir bezeme sanatının kalmadığını, onun yerine silah kullanan güçlü aileler ve klanlar ve çobanların ana sınılları oluşturduğunu ve gerekli sanatın da çevreden gelen uzmanlaşmış ustalar tarafından yapıldığını



Pazırık keçelerinde boralıdır. (Jettimay'dan).

ve kadınların dokuma sanatının tek üreticisi olarak çadırlarında ya da evlerinde eski gelenekleri sürdürdüklerini ileri sürüyor. Kuşkusuz halı ve kilim göçebe ya da yerleşik bütün Türk toplumlarında, bildiğimiz dönemlerden bu yana, kadınların işidir. Daha önce de öyle olması olasıdır. Fakat erkeklerin başka tür zanaatkarlığı uzmanlara bırakmalarından sonra sanat geleneğinin asıl taşıyıcılarının kadınlar olduğu gözlemi daha sonraki dönemlere uzanabilecek sanat biçimlerinin türleri açısından da değerlendirilmelidir.

Göçer yaşamında sanatsal ifade bezeme alanında yoğunlaşır. Göçer mitolojisinin hayvanlar âleminde simgelenen ef-saneleri, göçebe yaşamının ayrılmaz parçası olan ruhların değişik hayvanlarla temsil edilmesi, Şaman pratiğinde bu ruhlarla ilişki kurmak için onların simgeleri olan hayvanlar âle-

miyle fiziksel ilişki kurma zorunluluğu⁽³⁸⁾ ağaç, deri, maden, keçe, dokuma gibi her tür malzeme ile giysilerde, hayvan kışumlarında, çadırlarda, arabalarda, çadır ve kulübelerin duvar ve örtülerinde, maskelerde ifade edilmiştir. Uçsuz bucaksız Asya bozkırında göçebe yaşamının hareketli, fakat tek düze ortamında, her tür günlük eşyanın insanın fiziksel çevresinde bin renkli ve canlı çevre oluşturması bezemenin görevi olmuştur. Bir bakıma yerleşik düzen insanının çevresinde mimarinin rolünü göçebe yaşamında bezeme almaktadır. Bu yaşamın kadın ve erkeklere bezeme tekniklerini denemek ve geliştirmek için daha çok zaman verdiğini, kullanılan tekniklerin sayısına bakarak söyleyebiliriz. İki boyutlu, çok renkli süs eşyaları yaptıkları zaman oyma, kakma, ‘appliqué’ dikme hatta yapıştırma teknikleri kullanmışlardır. Çeşitli renkli parçalarla, sadece konturları belirli hayvan figürleri yapmışlar, bazen ‘appliqué’ tekniğinde, bazen dikiş ve nakışla, ve rengi de bir mücevherci gibi kullanarak, eşyalarının yüzlerini süslemişlerdir. Bozkırın pek de renkli olmayan dünyasında, bu renkler hiçbir zaman gerçekçi olmamış fakat soyut ve bezemesel niteliği ile göçebe ile içiçe yaşayan efsane dünyasını dışı vurmuştur.

Hayvan Üslubu Sorunu

Avrasya atlı göçebelerinin yazılı tarih öncesi yaşamlarının sanat etkinlikleri arasında zengin süs eşyaları üzerinde ve hayvan motiflerinin güçlü ve soyut ‘*expressionisme*’inin evrensel sanat tarihinde özel bir yeri vardır. Hayvan Üslubu (The Animal Style) teriminin yaratıcısı Rostovzeff olmuştur. Bu üslubun kaynağı ve gelişmesi üzerinde bu yüzyıl başından bu yana iki ana fikir gelişmiştir. Yargılarını Hayvan Üslubunun Güney Rusya ve Kafkasya’da buldukları İskit verilerine dayanan bir grup tarihçiye göre bu üslup Tuna Bölgesi’ndeki Hallstatt çağı kültürü (İ. Ö. 1000-450) ve Mezopotamya

Geç Asur Sanatı etkisi altında gelişmişti. Bütün İskit Sanatı'nın Asur ya da Grek doğacı sanatının bezemesel amaçlara yöneltilerek üsluplaşması şeklinde tanımlanabileceğini savunanlar da olmuştur⁽³⁹⁾. Rostovzeff ise İskit atlı göçbelerinin sanatlarının kaynağını Ortaasya'da bir yerde aramak gerektiğini, bunun sonradan Güney Rusya'da ve Sibirya'ya göçtüğünü ve üslubun Çin'e doğru giderek fakirleştiğini düşünüyordu. Fakat gelişmiş döneminde çsin kaynağının İran ve İyonya kökenli olduğu kanısındaydı⁽⁴⁰⁾.

Bu görüşte olanlar Volga bölgesinde ve Altaylar'da görülen geometrik, soyutlayıcı karakterin doğacı kaynağın batıda olduğunu gösterdiğini söylerler.

Bu konuda değişik bir görüş Hayvan Üslubu'nun çıkış yerinin Altaylar olduğunu kabul eden Borovka'nındır⁽⁴¹⁾. O na göre Altaylar'da demir işleyen kavimler ilk basit hayvan motiflerini meydana getirmişler, bu erken üslup sonradan batıda İskit göçer sanatında Yakındoğu sanatının etkisiyle, doğuda Hyung-nularda ise Çin Sanatı etkisiyle zenginleşmiştir⁽⁴²⁾.

Atlı göçerlerin maddi kültür ürünleri bozkırın bütün bölgeleri için büyük benzerlikler gösterir. Birbiriyle sürekli bir mücadele içinde, İskitler, Sarmatlar, Avarlar, Hunlar, Eftalitler, Topalar, Tabgaçlar ve daha başka adlar altında karışımına çıkan bu hayvancı göçer toplumların İ. Ö. 8. Yüzyıl'dan bu yana Hayvan Üslubu adı altında tanınan genellikle bezemesel sanat ürünlerinin değerlendirilmesi önce Kafkasya ve Güney Rusya'da İskitler'e ve daha sonra da Sarmatlarla ilişkin bulgulara dayanmaktadır.

Altay'daki bulgularla eşzamanlı olarak Kuzey Kafkasya'da Kuban nehri bölgesinde ve daha sonra Kırım'da yapılan araştırmalar İskit ve Sarmat kültürüne ait en tanınmış örnekleri oluşturur. Fakat, daha kuzeyde, Kazan bölgesinde, Fin-Ugur kavimlerine ilişkin olduğu düşünülen ve İ. Ö. 6.-2. Yüzyıllar arasında tarihlenen, saf bir geometrik üslupla birlikte, daha az gelişmiş bir hayvan motifi sözlüğü de içeren yapıtlar da bulunmuştur. Altaylar'ın doğusunda ise bulun-

dukları bölge nedeniyle Ordos Sanatı denilen ve Hyung-nulara ait olduğu kabul edilen ve Çin’le etkileşimi gösteren bir başka hayvan üslubu vardır. Ve Ordos’daki hayvan üslubunun İ. Ö. 7. Yüzyıl’a kadar uzandığı savunulmuştur⁽⁴³⁾.

Hayvan üslubunun daha geç dönemleri Altaylar’daki Şibe ve Karakul kazılarında, İsa’dan sonraki dönemlere ait verileri de yine Altaylar’da Katanda’da bulunmuştur. Hun dönemine bağlanan önemli veriler Mogolistan’da Ulan Bator civarında Noin Ula’da yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Bu bölgede iki yüzdən fazla kurgan içinde, toplumun, yani genellikle Hunlar’ın, Çin ve Yakındoğu ile sıkı ilişkiler içinde olduğunu gösteren eşyalar, özellikle kumaşlar bulunmuştur⁽⁴⁴⁾.



Noin-Ula kazılarında keçe halıda gevik motifi.

Sibirya’nın büyük ölçüde Türkleşmesi İsa’dan sonraki yüzyıllarda olmuştur. Karasuk ve Tagar kültür tabakalarını izleyen Taştık kültürü verileri Yerisey bölgesine İ. S. 1. 3. Yüzyıllar içinde tarihlenir ve İ. S. 3. Yüzyıl’da arkeologlar Hint Avrupalı etnik grupların ortadan kaybolduğunu belirt-

mektedirler⁽⁴⁵⁾. Gittikçe büyüyen mezarlar, ölülerin mumyalanması, hayvanların sahipleriyle birlikte gömülmesi, demir silah bolluğu bu kültürün Pazirik toplumlarıyla ilgisi olduğunu göstermektedir.

Bugün Türk oldukları kanısı bilim adamlarında hemen hemen kesinleşmiş olan Hunlar'ın⁽⁴⁶⁾, İsa'dan sonraki yüzyıldaki kültürlerine ilişkin veriler de Tiyanşan Dağları kuzeyinde Işığ ve Balkaş Gölleri bölgesinde bulunmuştur. Pazirik yapıtlarını meydana getiren toplumların sonradan Altaylar'dan aşağı inerek Hunlar'ın esas çekirdeğini oluşturduğu sanılmaktadır⁽⁴⁷⁾.

Eski dünyanın bir ucundan öbürü ucuna kadar yapılan araştırmalarda bulunan verilerin ana konusu hayvan motifi olduğu için genel bir 'Hayvan Üslubu' adı altında toplanan ve göçer dünyasının bezemeci niteliğini vurgulayan çeşitli süs eşyaları üzerindeki motifler gerçekte kesin bir üslup bütünlüğü göstermedikleri gibi, eşzamanlı da değildirler. Üzerlerinde yapılan araştırmalar aynı yoğunlukta da değildir. Birinci ağırlıklı bölge önceleri Avrupa'daydı. Güney Rusya ve Kafkasya'da İskit ve Sarmatlar'la ilgili çalışmalar hem Yunan hem de Yakındoğu sanatı ile ilişkileri açısından çok daha fazla yoğun olmuştur. Genellemeler de Akdeniz ve Yakındoğu'da oturup doğuya bakan bir gözle yapılmıştı.

İkinci ağırlıklı bölge ise daha sonra incelenmeye başlanan Altaylar'ın kuzeyinde Yenisey çevresinde Minusinsk Bölgesi'dir⁽⁴⁸⁾. Burada bulunan bronz eşyaları inceleyen sanat tarihçileri ve arkeologların ilgi alanına göre bazen Batı, bazen de Çin ile ilişkiler, fakat daha çok İran özellikle Akameneş dönemi bir esin kaynağı olarak kabul edilmiştir⁽⁴⁹⁾.

Fakat Grynaznov'un dediği gibi, örneğin Pazirik sanatının ilişkilerini saptamak, onu şu ya da bu kültür alanına bağlamak bugünkü bilgilerimizle olanaksızdır. Çünkü Ortaasya bulguları üzerinde ayrıntılı ve yaygın incelemeler yeterince gelişmemiştir⁽⁵⁰⁾.

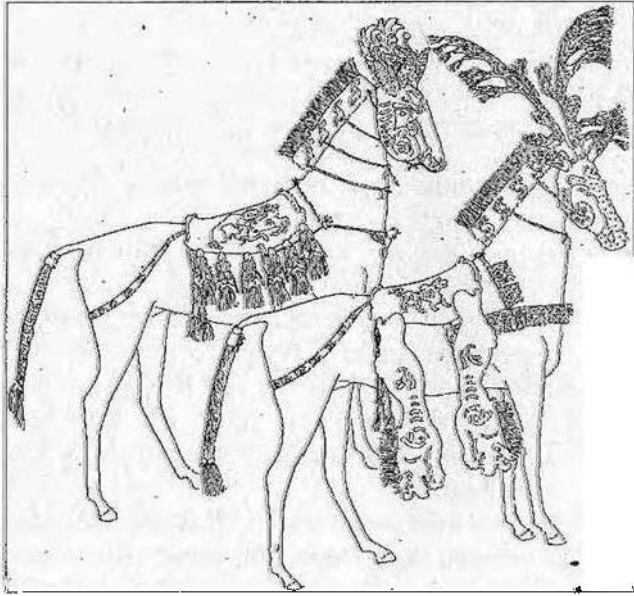
Bu sanatta hayvan motifinin ana tema oluşunun kültürel anlamı nedir? Daha sonraki Türk ve Moğol geleneklerine uzanıp yorumu oradan çıkarmadan, arkeolog ve antropologların genel olarak vardıkları yargı şöyle özetlenebilir: Bu hayvanların herhangi bir tanrısal nitelikleri yoktur. Başka bir deyişle birçok kültürde görüldüğü gibi kendilerine tapınılan Tanrılar'ı simgelemezler. Ve göçerlerin hayvan dünyası ve hayvan mücadelesini çok iyi bilen gözlemlerini yansıttıkları ve bezemesel nitelikli oldukları halde bir doğa tasviri amaçları da yoktur. Bu kaplanlar, kurtlar, ayılar, geyikler, kuşlar ve balıklar kendi kendilerini değil, fakat sırlı yaratıkları temsil ederler. Nasıl Yunan mitolojisinde Tanrılar insan görüntülü tasvir edilmişlerse, bu hayvanlar da, örneğin Altay mitolojisinde, fantastik yaratıkları temsil etmektedirler. Çoğu kez bunlara kanat takıldığı başlarının ejdere benzetildiği ya da insan gövdeli yapıldıkları görülür. Gryaznov belki çok daha eski dönemlerde bunların klan ve kabilelerin totemi olduklarını, fakat bu dönemde sırlı güçleri olan mitolojik yaratıkları niteliğinde oldukları kanısındadır.⁽⁵¹⁾

Şamanlar'ın yardımı çağırdıkları ruhlar da hayvan kılığında oluyordu. Hayvanlar kişisel koruyucu, yol gösterici olarak da simgesel bir değer kazandırmış olmalıdırlar⁽⁵²⁾.

Hayvan üslubunun en ünlü konularından biri olan hayvan kavgası da Gryaznov'a göre sürekli bir kavga ve savaş ortamında yaşayan göçebe toplumların kendi öz yaşamlarının onların mitoloji dünyasına yansımasıdır. Göçebe sanatçı çevresinde gözlediği hayvan kavgalarını büyük bir doğrulukla çizip oyarken gerçekte onların simgeledikleri sırlı yaratıkların mücadelelerini yansıtmak istiyordu. Kuşkusuz keskin bir gözlemin varlığını gösterse de bu figürlerde görülen üsluplaşma konunun doğayı göstermekten öte mitolojik içcriği olmasından ileri geliyordu.

Bunun işlevsel nedenlerinden biri, tasvir edilen hayvanın bir başka olguyu simgeleyen bir araç olmasıdır. Deriyi kesen ya da altını döven için söz konusu olan, kuşaklar boyu

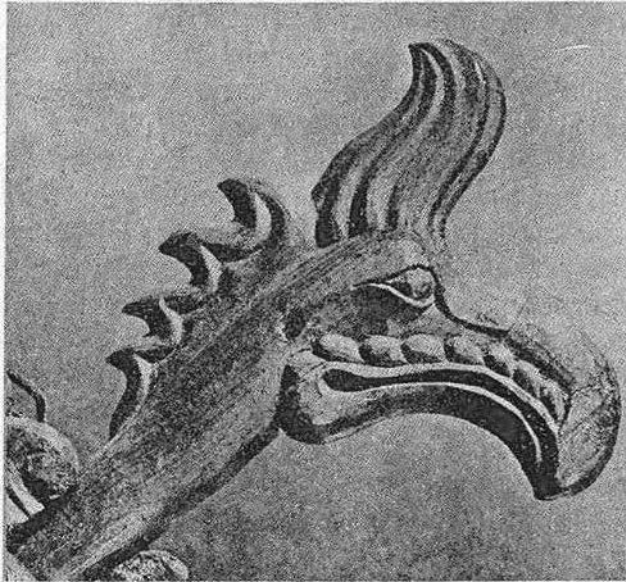
sürüp gelmiş klişelerin yinelenmesi ve o arada hayvanların herkesin bildiği ve vazgeçilemeyecek kadar aşına olunan özelliklerinin de belirtilmesidir. Özellikle hayvanların karakteristik pozları birbirleriyle kavga ederken davranışları, tekniğin zorladığı ve amacın kolaylaştırdığı soyut biçimlemeye yönelirken, hayvanın da esas kimliğini kaybetmemesini sağlamak-tadır. Bir geyiğin geyik olduktan sonra renginin soyut parçalarından oluşması, sırtına kanat takılması, bir hayvanın bir öğesinin başka bir hayvana dönüşmesi, belki de bir bitkiye ben-zemesi önemli değildir. Ve bu tür biçimsel dönüşüm bu yapıları üreten ve toplumun herhangi bir öğesi olan kişinin yaratıcı gücünü, duyarlılığını ve yeteneğini gösterdiği alan ol-maktadır. Sözlü edebiyatlarının bu dönemini bilmsek de, bu tasvirlerin şiirsel bir metafor'daki özgünlüğün şaire kazandı-racağı saygınlığı bu sanatçılara da kazandıracakı söyle-



At koşunu süslemeleri Grynaznov'un rökansizaksiyonu.

nebilir. Hayvanların birlikte gösterilmesi de çok rastlanan bir uygulamadır. Toplumun en gözde hayvanı olan atlara, mezarlara konuldukları ya da törenlere katıldıkları zaman takılan hayvan figürlü başlıklar bu konuda aydınlatıcıdır.

Bu üsluplaşmanın içinde, ister yontma (*ronde-bosse*) ya da kabarta ağaç, maden ve deriden siluet, keçe üzerine *appliqué*, her türdeki hayvan figürleri genel bir şemaya uyarlar. Artistik bakımdan Altay sanatının en ilginç ürünü ahşap yontma figürlerdir. Kaba bir yontu tekniğiyle yapılan kabartma, *ronde-bosse* ya da ikisinin karışımı figürler de özellikle hayvan başlarında, kesin bir simetriye dikkat edilmiş, iki boyutlu kabartmalarda eğer cepheden verilmiyorsa tam profil verilmiştir. Buna karşın vücudun diğer bölümleri kafaya ve



Pazirik 1. mezar da ağaç kurtul. 1.Ö. 5.-4. yüzyıl (Grynaznov'dan).

birbirlerine göre keskin açılı olarak biçimlenerek güçlü bir hareket etkisi yaratılmıştır. İki boyutlu yapıtlarda hayvanda hareket etkisi yaratmak içinse yüzeyde ters yönlü eğriler, 'S'ler, dalgalı çizgiler ve kıvrımlar ritmik düzenler içinde kullanılmıştır.

Bütün bu yaklaşımlar madenden, boynuzdan, deriden ya da deri ve keçe gibi malzemenin birlikte kullanılarak yapıldığı heykel ve kabartmalarda, malzemenin karakterine bağlı olarak az çok değişmekle birlikte, genel özellikleri aynı kalmıştır.

Bu heykeller, kabartmalar ve iki boyutlu silüetler dışında hayvan figürleri diziler halinde bezemesel amaçlarla değişik eşyalar üzerinde ve dokumalarda kullanılmıştır.

Altay göçebelcerinin bu denli güçlü üslubu Avrasya atlı göçebe sanatının her bölgesinde aynı yoğunluk ve nitelikte karşımıza çıkmaz. Fakat genel eğilimleri hayvanların tasviri ve kullanma yerleri birbirinin aynıdır. Bazı eşyalardaki benzerlik daha da fazladır. Özellikle koşum takımlarında ve silahlarda büyük bir benzerlik görülür⁽⁵³⁾.

Totem anıları ve beylik, hükümdarlık alameti olarak özellikle yırtıcı kuş figürleri, yine mitolojik bir hayvan olarak geyik, Ortaçağ Anadolu mimarisinde Sivas Gökmedrese taşkapısında mermerle oyulmuş ve kesin olarak hayvan üslubu karakterinde bezemeler ve yine Ortaçağ Anadolu bezemesinin hayvan motifleri, hayvan figürünün geometrik üsluplaşması, Asya'nın Türk toplumlarının halı ve kilim sanatındaki özel ve sürekli yeri ve İslam sanatının bezemelerindeki geometrik yaygın karakter, özellikle Ortaasya, İran ve Ortaçağ Anadolu'sunda sanata bezemesel bir tutumla yaklaşma, atlı çoban göçebelerin kültürlerinin sonraki çağlara birçok miras bıraktığına tanıklık eder⁽⁵⁴⁾. Bir zamanlar H. Glück soyut bezemede geometrik frizin İslam sanatındaki yaygınlığını Türkler'in dünya sanatına bir katkısı olarak vurgulamıştı. Hayvan üslubu adı altında genelleştirilen üslubun bezemesel

ve simgesel içerikli biçim sözlüğünün İslam ve Anadolu-Türk sanatlarına ulaşan en önemli özelliği bu üsluplaşma (stylisation)dır.

Kuşkusuz İslam uygarlığı içinde tümden özgün sentezler oluşmuştur. Fakat nasıl Avrasya göçerleri komşu yerleşik uygarlıklarından aldıkları verileri kültürel biresimleri içinde eriterek kendi yaşamlarına uygun hale getirmişlerse, yerleşen göçerler de, değişik iklimlerde, geleneklerini yerleşik yaşamın koşullarına uydurmuş, yeni sentezlere yönelmişlerdir.

İKİNCİ BÖLÜM

*BOZKIRDA YAZILI TARİHİN
İLK TÜRK TOPLUMLARI*

Türk adı ilk kez Çin kaynaklarında ve yazılı Göktürk belgeleriyle karşımıza çıkıyor. İ. S. 6. Yüzyıl'da özel bir alfabeye geliştirmiş olan ve yazılı belgeleri olan bir toplumun çok daha eski bir kültür tarihi olacağı açıktır. Ne var ki kabileler halinde yaşayan göçerlerin Türk olanları da Türk adı taşıyorlardı. Türk adı sonradan genelleşmiştir. Bugün bile Türk, Türkmen, Özbek, Kırgız, Uygur ve başka adlar yaşamaktadır.

Fakat bugün en az Hyung-nu (Doğu Hun) dönemine kadar (İ. Ö. 3.-2. yy.)⁽⁵⁵⁾ Türk olduğuna kesin gözüyle bakılacak toplumların örgütlenerek Asya bozkırlarına ve Batı Hunları gibi Doğu Avrupa'ya egemen oldukları dönemler olduğunu biliyoruz⁽⁵⁶⁾. Çok kez vurgulandığı gibi, bozkırda belirsiz antropolojik tipler saptanmış ve hunların zaman zaman bir kültür bölgesinde çokluk olduğu gösterilmişse de⁽⁵⁷⁾ Türkçe konuşan büyük toplulukların homojen bir tipolojisi yoktur⁽⁵⁸⁾.

Bozkır tarihi de böyle bir saflığa kabul etmeyecek kadar karışık ve uzundur. Fakat Hyung-nu konfederasyonu, Batı Hunları, Çin'de To-pa (Wei) sülalesini kuran Tabgaç Türkleri, Ortaasya'da egemenlik alanlarını Hindistan'a kadar uzatan Akhunlar (Eftalitler) bozkır Türk göçerlerinin kurdukları Göktürk öncesi devletleridir. Bu kitabın kurgusu içinde bunlardan özel olarak söz edilmeyecektir. Anadolu'da sonlanan büyük göçün başını Göktürkler'le başlatacağız.

Göktürk (Çince Tukyü) devleti Türklüğünü vurgulayan bir politik örgütlenmedir. Chavannes'a göre kuruluşundan

hemen sonra İ. S. 582'de doğu ve batı olarak iki parçaya bölünen bu devletin doğudaki merkezi bugün dış Moğolistan'da Orhun bölgesi, batıdakinin merkezi de bugünkü Yedi-su (Semireçye) bölgesi idi. Doğu Göktürk devletinin gevşek egemenliği içinde yaşayan Uygur, Karluk ve Basmil gibi diğer Türk boyları İ. S. 742'de bu egemenliği sona erdirmişler ve İ. S. 745'de bu kez Uygur egemenliğinde bir devlet kurulmuştur⁽⁵⁹⁾.

Batı Göktürk devleti ise İ. S. 657'de Çinliler'in egemenliğine girmiş ve 7. Yüzyıl'ın ikinci yarısında doğudan gelen Türk boyları devleti dağıtmış ve 8. Yüzyıl başlarında Batı Türkler'i içinde Türgiş boyuna mensup bir aile dağılan devlet yapısını yeniden örgütleyerek İ. S. 739'a kadar hüküm sürebilmiştir. Batı Göktürk devletinin bu ikinci dönemi, batıdan Arap, güney doğudan Çin baskısı ve boylar arasındaki kavgalarla gittikçe gevşeyerek İ. S. 776'da bu kez Batı Tiyenşan bölgesinde yaşayan Karluklar tarafından dağıtılmıştır. Bu tarihten sonra sözde bir hakan varsa da, 11. Yüzyıl'da Karahanlılar dönemine gelene kadar bozkırda başka bir Türk devleti olmamış, boylar gevşek konfederasyonlar halinde başlarına buyruk, birbirleriyle ve güneydeki yerleşmiş dünya ile bazen savaşarak, bazen ticaret yaparak ilginç bir *modus vivendi* içinde yaşamışlardır⁽⁶⁰⁾.

Doğu Türkleri'ni egemenliği altına alan Uygur Türkleri'nin kurduğu devlet İ. S. 840'da kuzeyden gelen Kırgızlar tarafından dağıtılmış, Uygurlar'ın büyük bir bölümü Çin'de Kansu eyaletine yerleşerek, bu kez Tangutlar tarafından 1025'de ortadan kaldırılana kadar, politik kimliklerini korumuşlardır. Araplar'ın Dokuz Oğuz dedikleri Uygurlar'ın bir başka grubu ise Tarım Bölgesine göçmüş ve Moğol egemenliğine kadar Türk tarihinin İslam dışındaki en büyük yerleşik kültürünü üretmiştir.

Batı Göktürk devletinin ortadan kalkmasından sonra,

Kuzey Kafkasya ve Hazar Denizi kuzeyinde bir devlet kuran Hazar Türkleri dışında, 8. yüzyıldan 10. yüzyıl sonuna kadar Batı Türkleri yeni bir devlet örgütleyememişlerdir. Fakat Batı Türkistan'da Karahanlı (İlekhan) Devletinin Müslümanlığı kabul eden Karluk ve Yağma Türkleri tarafından kurulması ve bir Türk sülalesi olan Gazneliler'in Türk toplumu üzerinde olmasa bile daha çok Türkler'den oluşan bir orduyla Ortaasya, İran ve Kuzey Hindistan'da egemenlik kurmalarıyla İslam Tarihinin Türk sayfası 10. Yüzyıl'la birlikte açılmaktadır. Bu kitapta ilgileneceğimiz kültür ve sanat dünyası Batı'ya uzanan tarihi göçlerin çizgisini izlemektedir. Doğu Göktürkler'in ve Tarım Bölgesine yerleşen Uygurlar'ın bu çizgi dışında kalan kültür ve sanatlarının, özellikle Müslümanlığın kabulünden sonra, batıdaki gelişmelerle ilişkisi sınırlıdır. Fakat Türkler'in tarihinde değişik kültür alanlarının etkisini açıklamak açısından bizi aydınlatan verilerdir.

Türk Göçerleri-Yerleşik Toplum İlişkileri

Sadece Türk ve İslam tarihinin değil, fakat dünya tarihinin en büyük olgularından biri olan göçer-yerleşik toplum ilişkilerinin yapısı üzerindeki gözlem ve değerlendirmeler, dünya tarih yazınında yeterli bir analiz konusu olmamıştır. Göçerlerle yerleşmiş toplumların çatışmaları her nedense doğadaki başka tür yaşam biçimlerinde kabul edilen bir 'symbiosis' kavramı ve bağlamı içinde görülmemiş, tarihin yerleşmiş toplumlar tarafından yazılması, göçerin tarihi süreçlerin neredeyse dışında, bir karşı-tarih ögesi gibi gösterilmesine yol açmıştır. Oysa göçer-yerleşik arakesitinde bir maddi kültür tarihi yazılırken, özellikle uygarlığın erken dönemlerinde, yerleşik dünya imgesinin koşullandırdığı önyargılardan uzaklaşmak gerekmektedir. Türk tarihini yazmanın bir başka güçlüğü de buradan gelmektedir.

Çin Kültür Çevresinde Türkler

Anadolu'ya uzanan Türkler'in kültür ve sanatlarını hangi bağlamda etkilediğini söylemek güç olsa da, bozkır göçerlerinin, bu arada Türkler'in Çin'le ilişkileri üzerinde kısa bir inceleme gereklidir ve göçer–yerleşik toplum ilişkilerinin yapısını aydınlatıcı bilgiler verir. Bu kültürleşme (cross-culturation) süreci Türk–İran, Türk–Bizans ilişkilerini de açıklıyıcıdır. Kuşkusuz Türk–Çin ilişkileri bunların en eskisidir ve başlangıçta bu toplumların daha ilkel bir uygarlık aşamasında başlamıştır. Bu bakımdan da ilgi çekicidir. Çünkü o dönemde toplumlar arasındaki farklılıklar çok keskinleşmemiştir. Çin'in Türk tarihi açısından bir başka önemi de İ. S. 6. Yüzyıl'a kadar Türk tarihinin doğudaki tek kaynağının Çin belgeleri olmasıdır. Çin alfabesinin fonetik olmaması bu dönemle ilgili adları kesinlikle anlaşılmaz yapmakta, bu nedenle de Türk tarihinin başlangıcı Çince adlarla başlamaktadır. Kaldı ki Türkler'in tarihinin batıya ulaşan ucu ile ilişkiler zamanla çok zayıflamış olsa bile, Türk–Çin kültürleşme olayı Doğu Türkistan'da günümüze kadar sürmüştür.

İ. Ö. 1550–1030 arasında Şang Sülaleleri çağında Kuzey Çin halkı da Asya göçerleri gibi Şaman'dı ve gelişmiş ölü gömme merasimleri vardır. Ağaç kulübelerde oturan ve tarımla geçinen bu toplumların ana–erkil bir aile düzenleri vardı. Bunların proto–Türk göçerlerin etkisiyle baba–erkil ve göçer bir düzene, atlara, at kurban etmeye, gök cisimlerine tapmaya, tümülüs türü mezarlar yapmaya yöneldikleri görülmektedir⁽⁶¹⁾.

Türk kültür tarihi açısından üzerinde durulması gereken olgulardan biri ölü gömme kültürüdür. Şang çağının en önemli kalıntıları mezarlardır. O çağda Çinliler de Türkler gibi, bu dünyadaki mallağın ve hizmetçilerin öteki dünyada aynı işlevi

yapacağına inanıyorlardı. Mezarlarında ölenle birlikte öldürülen insan kurbanlar bu pratiğin yaygın olduğunu göstermektedir. Bilindiği gibi bu âdet bozkır göçerlerinde de vardı.

Çu Sülaleleri döneminde (İ. Ö. 1030-256) göçerler dünyası ile benzerlikler sürer. Atlı göçerlerle sürekli çatışma zorunluluğu Çinliler'i onların silah ve savaş yöntemlerini kabul zorlar. Fakat göçebe etkisi sadece bu kadarla kalmaz. Sullivan, göçerlerin sanat alanında da Çu sanatını etkilediklerini, önce ağaç sonra bronz eşyalar üzerinde görülen geyik, öküz, at, kaplan, kartal motifleri ve hayvan kavgalarını gösteren sahnelerin, Çin üslubuna yabancı görüntüsünün, özellikle geç Çu ve Han (İ. Ö. 5. yy.-İ. S. 3. yy.) Sülaleleri dönemlerinde ortaya çıktığını, bunun Doğu Hunlar'a (Hyungnu) karşı Çin seddinin yapıldığı, başka bir deyişle Hunlar'ın kuzey Çin'i istilalarının en çok korkulduğu zamanda olduğunu belirtir. Ordos üslubu denilen bu bozkır hayvan üslubu göçerler arasında olduğu gibi, Çin'de de kemer tokalarında ve bronz süs eşyaları üzerinde uygulanmıştır⁽⁶²⁾

Han Dönemi (İ. Ö. 202-İ. S. 22) Çin'in batıya bakmaya başladığı çağdır. Hunlar'a karşı onların batısındaki Yue-çiler'le anlaşmaya çalışan Çinli elçiler, onların ülkesinde Hint'ten gelmiş Çin kumaşları görürler. Çin'le Hint ve Ortaasya arasında bağlantıyı sağlayan İpek Yolu bu dönemde ortaya çıkar. Çinliler'in Ortaasya ile ilgileri, önceleri ünlü Fergana atlarını ithal etmek için de olsa, sonradan politik ve ticari bir içerik kazanır. Ve Çin ipeği Batı'nın yolunu tutar. İ. S. 1. Yüzyıl'da Han sülalesinin adı Ortaasya'da duyulmuştur. Başkentleri Chang-an'da (bugünkü Sian), Afganistan'a o sıralarda egemen olan Kuşanlar'ın (Hunlar'ın batıya sürdüğü Yue-çiler tarafından kurulmuş devlet) elçisi vardır. Ortasya'ya Hint kültürü de bu çağda girer. Ve oradan Tarım bölgesine girerek Çin'e ulaşır. Çin-Türk-Ortaasya ilişkilerinde İpek Yolu bir kaburga oluşturmıştır. Taklamakan Çölü'nün gü-

ney ve kuzeyinden geçerek Kaşgar'a ulaşan bu yol, Fergana'dan ve Zereşan vadisinden geçerek Akdeniz'e, Afganistan üzerinden de Hint'e geçer. Ogüst çağında Çin ipeklisi Roma'ya kadar ulaştığı gibi, bütün göçer aşiret reislerinin çadırlarını da süslüyordu. Gerçekten de Çin ipeklilerinin en güzel örnekleri Moğolistan'da Hun çağına ilişkin Noin-Ula tümölüs mezarlarında bulunmuştur⁽⁶³⁾. İpeklilerin bir grubu geometrik Çin motifleriyle süslü iken, başka bir grubu Ordos bronzlarındaki hayvan üslubunu anımsatan desenler, bir üçüncü grubunda ise Çin bulutu motifleriyle hayvan ya da ef-sanevi yaratıklarla süslü desenler bulunuyordu⁽⁶⁴⁾. İpek Yoluyla bütün bu motifler ve desenler sözlüğünün Batı'ya göçüp İslam sanatında kullanıldığını biliyoruz.

Çin'de Han sülalesinin son bulmasından sonra 6. Yüzyıl sonlarına kadar kuzey Çin genelde Hun ve Moğol (Hsien-pi) kavimlerinin egemenliğine girmiştir. İ. S. 311'de Hunlar Loyang ve eski başkent Chang-an'ı tahrip etmişler ve kuzey Çin'e yayılmışlardır. Topa Türkler'i 439'da bütün kuzey Çin'e egemen olan bir devlet kurmuşlar ve başkentleri kendi kurdukları Şansi eyaletinde Ta-t'ung olmuştur. Giderek göçer yaşamını bırakıp Çinlileşmişlerdir. Hatta Topa (Tabgaç) dilinin konuşulmasını bile yasaklamışlardır. Çinlileştikten sonra kuzeyden gelen göçer Türk ve başka kavimlere karşı Çin'i savunmuşlar, Tarım bölgesine akınlar yapmışlar ve İpek Yolu'nu yeniden işler hale getirmişlerdir⁽⁶⁶⁾. Kuzey Çin'de Topa egemenliği 581'e kadar yerli Sui Sülalesi çıkınca sona ermiştir. Bu dönem kuzey Çin'in barbarlaşması olarak anlatılır⁽⁶⁶⁾. Fakat yeni sentezlere gebe olan bir dönem olarak görmek daha doğru olur.

Bu tür olgular Ortaasya'da, birkaç yüzyıl sonra Müslüman olan ve olmayan Türkler arasında yeniden yaşanacaktır. İ. S. 2. Yüzyıl'la 6. yüzyıl arasında ve İpek Yolu'nun doğu ve batı ucunda hem Türkler'i hem de Ortaasya'nın ve erken İslam'ın kültür yaşamını etkileyecek olan tarihi olgular sadece

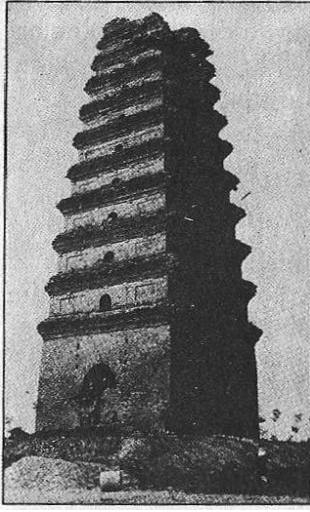
bu yol üzerinden gelip geçen kervanlar ve onların taşıdıkları ipek, seramik, bronz gibi eşyalar değildir. Düşün ve inanç alanında Budizm'in rolünde değerlendirmek gerekir.

İpek Yolu'nun batı ucunda Kuşan çağında, İ. S. 2. Yüzyıl'da, Gandara'da Mahayana Budizmi'nin ana ilkeleri Kral Kanişka döneminde saptanmıştır. Budizm'in sanat alanında, Helenistik ve Romalı etkiler gösteren ilk örnekleri o sırada ortaya çıkmaya başlamış ve Çin'e geçmiştir. Grousset, Çin'de Budizmin yayılmasının Hunlar'ın varlığı ile kolaylaştığını, çünkü onların Konfüçyüs ya da Taoist öğretinin etkisi altında olmadıklarını söyler⁽⁶⁷⁾.

Bu yayılma döneminde Ortaasya'nın da, kuzey Çin gibi, göçer kökenli, kuşkusuz bir bölümü Türk olan, kavimlerin egemenliği altında olduğunu anımsamak gerekir. Nitekim Türkler üzerinde Budizm etkisi, sadece Tarım havzasını ele geçiren Uygurlar'da değil, Batı Türkleri'nde de vardı. Bu çağda Çin'e gelen Budist ikonları ya da kutlu emanetleri Hint olduğu kadar da Ortaasya kökenlidir⁽⁶⁸⁾. Hint dünyasından Çin'e Budizm kanalıyla pek çok düşünce ve maddi kültür biçimi geçmiştir. Örneğin mimaride önemli yapı biçimlerinden biri stupalardır. O dönemin ünlü anıtlarından biri Kuşan Kralı Kanişka'nın Gandara'daki çok büyük ve görkemli stupasıydı. Bu ağaç kule, Çinli gezginlerin anlattığına göre, olağanüstü yüksek (200 metre?) on üç katlı bir yapıydı ve on üç altın halka ile süslü bir direk ile sonlanıyordu⁽⁶⁹⁾.

Boyutları bir yana bırakılırsa, Ortaasya kökenli silindirik kule minarelerin kökenleri konusunda kule stupalar düşünüldürücü yapılardır⁽⁷⁰⁾.

Kayalara oyulmuş Budist tapınak geleneği de Çin'e İpek Yolu üzerinden gelmiştir. Bu yol üzerinde çevredeki daha büyük devletlerin buyruğunda olan küçük kent devletçikleri, İran, Hint ve Çin kültür alanları arasında gidip gelen kervanların taşıdığı her düşünce ve üslubun, ticaret merkezlerine özgü kozmopolit bir dünya görüşü içinde, birbirine karıştığı ortamlardı.



Sian'da bir pagoda (ya da Budist stupası), İ.S. 669.

Wei sülalesi adı altında kuzey Çin'e egemen olan To-pa Türkler'i batıda Kuşan'lar gibi Budizm'i benimsemiş ve onların döneminde Kuzey Çin Budist kaya tapınaklarıyla süslenmiştir. İpek Yolu üzerinde daha sonraki yüzyıllarda görülen duvar resmi geleneğinin erken örnekleri To-pa çağında İpek Yolu'nun Çin'deki başlangıcı olan Tun-huang'daki Budist duvar resimlerinde görülür. Çin sanat tarihinde Wei Dönemi resmi olarak tanınan bu resimlerde Ortaasyalı ressamaların da çalışmış olabileceği düşünülür⁽⁷¹⁾.

T'ang dönemine kadar Çin sanatının birçok alanlarında Ortaasya etkilerinin görülmesi yukarıda sözü edilen tarihi olayların sonucudur. Çin kültüründe önemli bir stabilizasyon ve gelişme dönemi olan T'ang çağında Türk dünyası ile ilişki de sürmektedir. Bozkırda Göktürk çağı T'ang sülalelerinden önce başlamıştır. Doğu ve Batı Türkler'inin ve Uygurlar'ın T'ang Devleti ile sıkı ilişkileri olmuştur. Çinliler doğu Göktürk hakanlarına karşı Batı Göktürkler'le iyi ilişkiler sürdürme politikası izliyorlardı. Böylece onlar hakkındaki bilgilerimizi T'ang tarihçilerinden öğreniyoruz.

7. yüzyılda T'ang sülalesi Ortaasya'ya kadar egemendir. Başkent Chang-an, Semerkant gibi, her ulustan insanın kendi inancı, düşüncesi, giysisi ve eşyası ile yaşadığı kozmopolit bir kenttir. Orada gerçi Budizm en baş köşeyi tutmakta idiyse de, İslam'dan önceki Ortaasya kentlerinde de görüldüğü gibi Zerdüşt ve Mani dinlerinin mensupları ve Hristiyan-

lar da vardır. 751'de Talas'da Çinliler Araplar'a yenildikten sonra, 8. Yüzyıl'dan öteye Müslümanlar da bu alaya katılır. Chang-an'da ilk cami 8. Yüzyıl'dandır. Bugün de Çin Müslümanları'nın merkezi aynı kenttir (Sian). Çin'in en büyük camisi de oradadır.

Çin ve Türk dünyası ilişkilerinin bu kısa panoramasını tamamlamak için bir iki olguyu daha anımsamak gereklidir. T'ang sülalesinin yıkılmasından sonra 10. Yüzyıl'ın üçüncü çeyreğinde kuzey Çin'e kısa ömürlü Türk sülaleleri egemen olur. Ve yerli Ming sülalesinin gelişine kadar da (1368–1644) Hitanlar, Tangutlar ve Curcenler gibi göçer Moğol boyları hüküm sürerler. Göçer dünyasının kuzey Çin'deki devlet kurma öyküsü Cengiz oğullarıyla noktalınır. (Yüan boyları 1260–1368). Böylece İ. Ö. 1. Bin'den İ. S. 14. Yüzyıl'a kadar Çin ve Türk–Moğol dünyası sürekli bir ilişki ve gerçek bir '*simbiosis*' içinde yaşar. Oğuzlar'ın yakın Asya'ya geçtikleri dönemde Uzakdoğu ile Ortaasya arasındaki bağlantı Uygurlar tarafından kurulur. Unutmamak gerekir ki Kubilay Pekin'de Yüan İmparatoru iken kuzenleri de Anadolu ve İran'da egemendir ve onâ bağlıdırlar. Rusya bozkırında Altınordu'dan arta kalan Kırım Hanları devleti ise 18. Yüzyıl'a kadar Osmanlı Devleti'yle kader birliği yapmıştır.

Doğu Göktürkler'in Maddi Kültür Ortamı⁽⁷²⁾

Doğu Göktürk dünyası Çin uygarlık alanı ile sıkı ilişkiler içinde yaşamıştır. Tarihçiler Göktürkler'le T'ang sülalesi arasındaki ilişkileri Hyung-nular'la Han sülalesi arasındaki ilişkilere benzetirler⁽⁷³⁾. Doğu Türkleri kendi aralarındaki anlaşmazlıklarda Çin'e gidip yerleştikleri gibi, 630–683 tarihleri arasında tümünden T'ang egemenliği altında yaşamışlardır. T'ang hükümdarlarının Türk kaganlarına işçiler gönderdiğini

de biliyoruz. Orhun Anıtları'nda Çin etkisinin Türkler'i nasıl zayıf düşürdüğü dile getirilir. Orhun anıtsal yazıtlarının Hakani Bilge Kagan'ın yardımcısı Tonyukuk Çin'de yetişmiştir. Fakat 682'den sonra, özellikle 8. Yüzyıl'ın ilk çeyreğinde Bilge Kagan ve Kültigin döneminde Türkler Kuzey Çin'i akınlarla çok hırpalamışlardır.

Göktürkler'in bıraktıkları yapıtların en önemlileri Orhun Yazıtları, anıtsal heykelcikler, sunaklar ve mezar yapılarıdır. Göktürk çağından kalan kurganlarda eyer takımları, üzerlerine hayvan motifleri ve av sahneleri olan süs eşyaları, toprak ve madeni kaplar bulunmuştur. Genelde göçebe teknolojisine ilişkin verilen bozkırda binlerce yıllık gelişmelerin çizgisindedir. Fakat Çin kültürü etkisi bütün alanlarda hissedilmektedir.

Mezar taşları ya Çin etkisinde ya da doğrudan Çinli sanatçılar tarafından yapılmıştır. Mezarlar etrafına konan ve ölenin öldürdüğü düşmanları simgeleyen ve göçebe ölü gömme merasimlerinin geleneksel öğeleri olan insan figürü biçiminde mezar taşlarının (Balbal) sanatsaldan çok simgeler içerikleri söz konusudur⁽⁷⁴⁾.

Doğu Göktürk dönemi sanatıyla ilgili en önemli verilerden biri olan Kültigin'in mezarında yapılan kazıların gösterdiği gibi yapı Çinli ustalar tarafından bir Çin mezarı gibi yapılmıştır⁽⁷⁵⁾. Kesin bir simetrik düzene göre ve taşıyıcı sistemi

ve planına bakılınca iki katlı bir Çin pavyonu biçiminde bir yapının Kültigin'in mezarının üzerinde yükseldiği ve yapının aksında bir kaplumbağa üzerine yerleştirilmiş, bir yüzü Çin-



Kırgızistan'dan bir Balbal, Taşkent Müzesi.

ce, öteki yüzü Türkçe yazılı bir stel olduğu anlaşılmaktadır. Bu pavyonun düzeni Çin mezar geleneğinde bulunan bir mezar tipine aittir.

Uygur Kültür Alanı

Yine Hint ve Çin kültür ortamında kalan bir Türk kültür çevresi Tarım Bölgesinde Uygur kültürüdür. Moğol çağına kadar uzanan Uygur Devleti Ortaasya'da Müslüman olmayan en büyük politik örgütlenme ve yaratıcı bir Budist ve Maniheizt kültür ortamıdır.

Uygurlar üzerinde edinilen bilgiler 1898'de Doğu Türkistan'a yapılan Rus seferi ile başlamış ve bu yüzyıl başında Grünwedel ve von Le Coq heyetlerinin gezileri ile bu bulgular bilim dünyasına duyurulmuştur⁽⁷⁶⁾.

Tarım havzasının çok eski tarihlerden bu yana doğu ve batıyı bağlayan İpek Yolu üzerinde sayısız kültürlerin bir karışım noktası olduğunu biliyoruz. Politik idare Uygurlar'ın elinde olmakla birlikte toplum her boydan Türkler, Moğollar, Sogd ve Toharlar gibi Ortaasya kavimleri, Tibetliler, Çinliler ve hatta Suriyeliler'den oluşuyordu. Egemen dinler Budizm, Maniheizm ve Nâsturi Hristiyanlığı idi⁽⁷⁷⁾.

Uygur devletinin merkezi olan Hoço ya da Kara-Hoço (Uygurca İdikut), Yarhoto ve Turfan çevresinde görüldüğü gibi, Tarım Havzası mimarisi de Ortaasya'nın batıdaki bölgeleri gibi genelde kerpiç ve tuğla üzerine kurulmuştur. Hoço kalıntıları tüm kerpiç kalıntılardır. Örtü olarak kubbe ve tonoz kullanılmıştır. Bu bölgede kullanılan yapı teknikleri ve mimari biçimler bütün İpek Yolu boyunca Harezm'den Tarım havzasına kadar, hatta bunu genişleterek Asya'nın bütün merkez kuşağında çok geniş ve homojen bir toprak mimari geleneğinin varlığının kanıtları olmaktadır. Batı'ya uzanan biçimsel anılar arasında, Kuşan çağından bu yana, bu bölge

mimarisinin büyük anıtsal yapıları olan Budist stupaları özellikle anımsanmalıdır. Bunların kule gibi olanları yanında büyük boyutlu, masif, kubbeli türleri de vardı. Her iki tür de İslam dönemindeki kule yapı ve büyük mezarlar üzerinde etkili olmuş olmalıdır.

Yapı tekniği açısından Batı Çin'den Batı Anadolu'ya kadar uzanan kuşak üzerinde günümüze kadar yaşanan biçimlerin değişik dönemlerde varolduğunu gösteren bir yapı ayırtısı bindirme ahşap tavan tekniğidir. Bezeklik'de ve Kızıl'da kaya tapınaklarında, kayaya oyulmuş örnekleri ya da tavana boyanmış örnekleri olan diyagonal atkılı bu bindirme tavanlara Ortaasya'da olduğu kadar Anadolu'da Roma dönemi mozolelerinden Erzurum evlerine kadar her bölgede rastlanması ilgi çekici bir yapı sürekliliğinin tanıklarındır⁽⁷⁸⁾.

Bir yapı biçiminin bu kadar yaygın oluşu ve değişik malzeme ile kullanılmış olması, eski dünyanın iki ucunda, sadece işlevsel hatta simgesel nedenlerle açıklanamaz. Fakat Akdeniz çevresiyle Çin arasında çok eski ilişkilere bağlı olabileceğini de düşündürmektedir. Bugün yokolmuş ağaç yapı düzenlerinden tuğla mimariye de geçen biçim alışkanlıkları, vaktiyle Strzygovski'nin belirttiği gibi, yadsınacak bir olgu değildir. Burada ilk ağaçtan örneğin yerleşmiş ya da göçer kökenli olduğu konusunda da karşıtlaşan öneriler ileri sürülebilir. Örneğin karakteristik bir konstrüksiyon yöntemine dayanan bir yapı tipi, Rubruck'un anlattığı yanyana getirilmiş ağaç kütüklerinden yapılmış, dairesel planlı kulemsi yapılarıdır. Bunlar göçer dünyasında arabalarla taşınıyorlardı. Böyle ağaç kulelerin Memluk sultanlarının kamplarında da bulunduğunu yazılı kaynaklardan öğreniyoruz⁽⁷⁹⁾. Bu ağaç kulelerin Kanişka'nın ünlü ağaç kule stupası ile akraba olduğunu düşünebiliriz. Tuğla ile inşa edilmiş örneklerini ise 10. Yüzyıl'dan bu yana İran ve Türkistan'da buluyoruz.

Uygurlar'ın merkezi olan Hoço ya da İdikut buluntuları-

nın önemli bir bölümünü oluşturan duvar resimlerinde Hint ve Çin Budist sanatlarının açık etkisi görülür. Bu resimlerdeki insan fizyonomisi Çinli ve Türk karışımı bir tip olarak sonradan Selçuklar kanalı ile İslam-İran minyatürüne geçmiştir. Bununla birlikte 13. yüzyılda ortaya çıkan İran minyatürü ile Uygur Maniheizt minyatürleri arasındaki ilişkilerin çok fazla olduğu da savunulamaz. Turfan, Bezeklik, Tun-Huang ve Hoço'daki resimlerde giysilere bakacak olursak, Uygur dünyasından batıya geçmiş olan en önemli verilerin dokuma ve giyime ilişkin olduğu söylenebilir. Fakat bu konuda da ayrıntılı araştırmalar yoktur. Uygur resminde insan portresinin klişeden uzaklaşıp kişisel bir nitelik kazanması, daha önceleri Ortaasya resminde görülen renk ve biçim düzenlerinin sadeleşmesi gibi eğilimler görülür. Fakat bu özellikler Uygur resmini daha önceki resim geleneğinin dışında göstermek için yeterli değildir⁽⁸⁰⁾.



*Bir Uygur Prensi Bezeklik'te.
19. Tapınak.*

Ortaasya ve Türkler Sorunsalı

Türk tarihinde Ortaasya sınırı açık tanımlanmamış bir coğrafi terimdir. Bunun tarihi bir nedeni vardır. Dikkat edilirse bir bütün olarak değerlendirilen tarihi bölgeler ya da ülkeler, örneğin, Hint, Çin, Mezopotamya, İran gerçekte coğrafi sınırlarının homojenliği ya da belirginliğinden çok üzerlerinde yaşanan tarihi olayların sürekliliğinin, ayrıcılığının

onlara verdiği özelliklerle bir coğrafya bütün olarak algılanır. Oysa Güney Çin’le Kuzey Çin, Himalayalar’la, Ganj Deltası, Şattülarab ile Musul’un ortak coğrafı, hatta etnik ve kültürel özellikleri bugün bile büyük ayrılıklar gösterir. Asya’nın bozkır göçerleriyle güneydeki yerleşik toplum kuşağını kapsayan bozkırın güneyi Hazar Denizi’nden, Çin’in Kansu eyaleti arasındaki kuşakta, sınırları her devletle birlikte değişen ve Asya göçerlerinin en çok ve en kolay girip çıktıkları bölge, sürekli bir tarihi olgunun birleştirici coğrafi imajına ulaşamamıştır. Yakın tarihin tesadüflerine bağlı bugünkü politik sınırlar ise bu kargaşayı daha da arttırmaktadır. Ne bugünkü Ortaasya Cumhuriyetleri, ne İran, ne Afganistan ne de Doğu Türkistan ya da Çin Otonom Uygur Cumhuriyeti bu bölgenin Ortaçağdaki yapısını yansıtmaktadır. Bütün bu bölgeler Müslüman’dır. Bugün bölgenin Türkçe konuşan toplumların yurdu olması kuşkusuz bir sürekli oluşum sonucudur. Ne var ki sonuçla süreci birbirine karıştıran tarih yorumu hataları da yapmamak gerekir.

Bu bölgeleri, Türk göçerleri tarihi açısından bakıldığında, Asya’nın Çin, Hint ve İran gibi büyük yerleşik kültür alanları arasında kalan ve sürekli olarak Türkler’in dolaşp, tarihini etkiledikleri (özellikle Hunlar’ın ortaya çıkmasından sonra) bir büyük tarihi-coğrafi referans olarak görmek olanğı vardır. Türk tarihçileri de öyle yaparlar. Gerçekten, Çin tarihi de, İran tarihi de, Hindistan tarihi de Türk sülalelerini, Türk göçer ögesini düşünmeden yazılamaz. Aynı şekilde daha batıda İslam, Bizans, Rus ve Avrupa tarihleri de Türk göçer ögesini düşünmeden yazılamaz. Fakat bunun karşıtı da doğrudur. Bu çevrelerin kültürü anlaşılmadan da Türk tarihi yazılamaz.

Ortaasya terimine yerleşik toplumlar açısından bakılırsa durum değişir. Çin, Hint ve İran arasında, sürekli olarak onlarla ve bozkır bölgesiyle ilişkili, fakat son arkeolojik verilerin gösterdiği gibi onlardan oldukça bağımsız ve özgün bir

kültür alanı olarak karşımıza çıkan Ortaasya, Hazar'la Tiyanşanlar arasında, bozkırın güneyinde daha sınırlı bir bölgedir. Hazar doğusunda Amuderya deltasına kadar Harezmi, Amu Derya ile Sir Derya arasında Maverannahr (Transoxiana) ve bunun en önemli bölgesi Semerkant ve Buhara vahalarını içeren Zereşan vadisi (Sogd) ve daha güneyde Belh doğuda Türkler'in Yedi-Su dedikleri Issık gölün güneyi (ki bu bölge daha çok göçerlerin bölgesidir) doğuya zor geçit veren Tiyanşanlar'ın eteğinde Fergana, daha doğuda Tiyanşanlar'ın güneyinde Tarım havzası. Gerçekte Tarım havzası İpek Yolu üzerinde oluşan kültürü ile, Çin ve Hint dünyaları arasında bir alt bölge, Harezmi, Maverannehir, Fergana ve Baktrian ise Hint'le ilişkileri yanında Batı Asya'ya, İran'a ve İskender sonrası Helenistik dünyasına daha yakın bir ikinci alt bölge oluşturlar.

Yerleşik düzene geçen ya da geçmeye hazırlanan Türkler'in tarihinde de bu iki alt bölge birbirlerinden farklı kültür alanlarıdır. Turfan çevresinde Uygur kültürü Moğollar tarafından ortadan kaldırılana kadar Budizm ve Maniheizmin egemen olduğu bir kültürdür. Taklamakan çölünün batısında Kaşgar bölgesi ise Karahanlılarla birlikte Müslüman kültür alanına girmiştir. Daha batıda ise Budizm 8. Yüzyıl'a kadar etkinliğini sürdürebilmiş ve Araplar'ın Çinliler'i 751'de Talas'da yenmelerinin ardından 9. Yüzyıl'dan sonra yerini İslam'a bırakmıştır.

Daha sonraları bütün bu bölgelerin Türkleşmesi, başka bir deyişle Türk dili konuşulan bölgeler olması nedeniyle daha önceki dönemlerde de bu bölge halklarına ve kültürüne Türk olarak bakmak yanlış yorumlara neden olmaktadır. Sanaat tarihi açısından sorun bölgenin etnik yapısı değil, egemen kültürü sorunudur. Bu konuda ise arkeolojik ve tarihi belgeler yeteri kadar açıktır. Yazılı belgeler 8. Yüzyıl'a kadar yerleşmiş toplum kültürünün Harezmi, Sogd gibi Doğu İran kavimleri dilleri kullandığını göstermektedir⁽⁸¹⁾.

Bölgede Doğu Asya bozkırı kökenli ilk göçebeler Çinli-

ler'in Yue-çi dedikleri Kuşan Devleti'ni kuran ve Budizm'in yayılmasına önayak olan kavimlerdir. Yue-çiler'in etnik orijinleri tartışmalıdır. Bunlar büyük bir araştırmacı grubu tarafından Hint-Avrupalı olarak görülmüşlerdir.

Öte yandan Kuşan dönemi mezarlarında yapılan antropolojik incelemeler daha önce bozkır mezarlarında da görüldüğü gibi, hem Europoid hem Mongoloid grupların birlikte olduklarını göstermektedir⁽⁸²⁾. Bugün bütün Asya bozkırlarında Türkçe konuşanlar Mongoloid çizgilere sahiptir. Böylece bugün gördüğümüz karışımın çok daha önceleri de var olduğunu kabul etmek en doğru tutumdur. Yue-çiler'den sonra bölgeye 6. Yüzyıl'a kadar egemen olan Akhunlar ise, büyük bir olasılıkla bir Türk lehçesi konuşuyorlardı⁽⁸³⁾.

Fakat nasıl Hellenistik çağda Yunanlı kral ve prensler Ortaasya'yı Yunanlı yapmamışlarsa, ya da Arap egemenliği İran'ı Arap yapmamışsa, Türkler'in egemenliği de 9. Yüzyıl'a kadar bu bölgeleri Türk yapmamıştır. Türkleşme, Türk egemenliği uzayıp, yerleşmeye geçen göçerlerin sayısı arttığı ve ekonomik nedenler Türkleşmeyi faydalı kıldığı dönemde olmuştur. Bu da Batı Ortaasya'da, Harezm, Maverâünnehr, Fergana ve Kaşgar bölgesinde 10. Yüzyıl'dan sonra kesinleşmiştir. Böylece tarih açısından Türkleşme sınırını 10. yüzyıla götürmekle birlikte, bölgenin Türk etkisi altına girmesini en azından 5. yüzyıla, Akhunlar dönemine kadar çıkarabiliriz. Ortaasya-Türkler sorunsalında da en önemli boyut Timurlu çağına kadar uzanan yerleşik toplum-göçer ilişkileridir.

Batı Göktürkler

Göktürk İmparatorluğu'nun kurulmasıyla birlikte Ortaasya'nın Türkleşmesi süreci de başlamıştır. Batı Türkleri (büyük çoğunluğunu Oğuzlar oluşturuyordu) kendilerinden önceki Yue-çi ve Akhunlar gibi, giderek güneye sızmışlardır.

Tolstov, Aşağı Sir Derya boylarında Oğuzlar'ı daha önceki göçebe kavimleri olan ve Masagetler ve Akhunlarla karışıklarını ve 10. Yüzyıl Oğuz kültürünün 5.-6. Yüzyıl Akhun kültürünün devamı olduğunu yazar⁽⁸⁴⁾.

Tabari'ye göre Sasaniler 5. yüzyılın ikinci yarısından sonra Kafkasya'da ve Hazer'in doğusunda ve Curcan ırmağının kuzeyinde Türkler'e karşı duvarlar inşa etmişlerdi. 6. Yüzyıl'da, Hüsrev Anuşirvan döneminde bu duvarlar bırakılmış ve güneyde Asterabad yakınında yeniler inşa edilmişti⁽⁸⁵⁾. Barthold da *Kitab-al-Ağani*'ye dayanarak, Araplar'ın Curcan'ı istilaları sırasında buraya egemen olan ailelerin Türk olduklarını söyler⁽⁸⁶⁾.

Harezm'e 9.-10. Yüzyıl'da egemen olan Hazarlar'ın da bölgenin Türkleşmesine yol açtıkları kuşkusuzdur. Bu bölgelerdeki Hazar, Peçenek, Bulgar Türkleri'nin yerini giderek Oğuzlar almışlardır⁽⁸⁷⁾. Samani Devleti ortadan kalktığı sırada (990) Maveräünnehr ve bir ölçüde Horasan Türkleşmiş bulunuyordu. Yine de bu dönem Türkler'in büyük ölçüde göçer kaldıkları bir dönemdir. Ve onların yerleşik kültürle içiçe yaşamaları, Türk kültürünü yerleşik kültür yapmamıştır. Türkler'in büyük bölümünün göçer oldukları, İslam coğrafyacıları tarafından kesinlikle vurgulanmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı içinde, izini sürebildiğimiz tarihi gelişmeler süresince, Anadolu'ya gelene kadar büyük Türk kütleleri göçer kalmışlardır.

Batı Türkleri'nin Maveräünnehr'de Araplar'ın bu bölgeye gelmesinden önce yerleşmiş bölgelerle ilişkilerinin niteliğini öğrendiğimiz en önemli T'ang dönemi kaynaklarından biri olan Çinli Budist Hacı Hiuan Tsang'ın gezi notlarının kısaca anımsamak yararlı olur:

Kuzey İpek Yolu üzerinde Kuça'dan Kızıl üzerinden Aksu'ya doğru yol alan Çinli Hacı Batı Türkleri'nin o sırada Kuça kuzeyinde Aktağ'da yaylak'da bulunan Karağahı'nı ziyaret etmiştir. O sırada Altaylar'dan (İli) Sir Derya'ya kadar

bu bölge Batı Göktürkler'in kontrolünde idi. Aksu vadisinden yükselip Tiyaşanlar'ı aşan Hiuan Tsang Issık Göl'ün kuzey batısında İ. S. 630 yıllarında orada avlanan Türk yabgusunu görmüştü. T'ang sülalesi yıllıklarının cesur ve bilgili olarak sözünü ettikleri bu Han'ın egemenlik alanı Gandara'ya kadar uzanıyordu. Başkenti Şaş (bugün Taşkent) kenti idi. Doğuda Turfan kralı ona tabi bulunuyor, Baktrian'da bir oğlu hüküm sürüyordu.

Batı Türkler'i Sasaniler'e karşı Bizansla bir anlaşma içindeydiler. İ. S. 567-68'de bir Türk elçisi Bizans'a gelmiş, ertesi yıl da Bizans elçisi Zemarkos o zamanki Türk Han'ını Kuşa yakınındaki yaylağında ziyaret etmişti. 620'de bir Çin prensesi ile evlenmek isteyen Türk Han'ı Çin sarayına hediye olarak beş bin at ve on bin değerli taşla süslü bir altın kuşak göndermişti. Bu ilişkiler o dönemdeki göçebe Türk dünyasının Avrasya'nın bütün yerleşmiş kuşağı ile ilişkilerini açıkça gösteriyor. Çinli Hacı Türk Yabgusu'nun çevresini şöyle anlatıyor:

«Bu barbarların sayısız atı vardı. Han yeşil ipekten bir manto giyiyordu. Başı açıktı. Yalnız alnında ipek bir şerit sarılıydı. Ve şeritin bir ucu arkadan sarkıyordu. Etrafında sırmalı giysiler giymiş, hepsinin saçları örülmüş iki yüz subay vardı. Ordunun geri kalan bölümü ata ya da deveye binmiş, yünlü kumaş ve kürkler ve uzun mızraklar, bayraklar ve yaylar taşıyorlardı. O kadar çoktular ki safların sonu görünmüyordu⁽⁸⁸⁾.

Grousset, bozkırın bu büyük insan kaynağının Çin'i zayıflatığını, sonra Gaznelilerle Hint'i, Uygurlar eliyle Tohar ellerini (Doğu Türkistan), daha sonra Araplar'ın Müslümanlaştırdığı İran'ı ve sonunda Anadolu ve Bizans'ı ele geçirmek için beklediğini⁽⁸⁹⁾, Çinli hacının Alatağ eteklerinde gördüğü Kurultay'ın (İ. S. 630) belki de son kurultay olduğunu ve ondan sonra parçalanan devletin yerine korkunç bir özgürlüğe kavuşan Türk kabilelerinin çevredeki yerleşmişler dünyasına

Gazneliler'in, Selçuklular'ın, Harezmşah'ın Cengiz'in, Timur'un orduları olarak nasıl girdiklerini anımsatır⁽⁹¹⁾. Türklerin, en azından idare edenler katında kültürel ve dinsel ilişkileri de önemlidir. 6. Yüzyıl'da Batı Göktürk hanları da Kuşanlar, Akhunlar ve Topa'lar gibi Budizm'e yakın bir ilgi gösteriyorlardı. Çinli Hacı Türk Yabgusu'nun yanında *Prabhakaramitra* adlı bir Hindli Budist misyonerin uzun süre kalarak hanı çok etkilemiş olduğunu anlatır.

Hiuan Tsang Han'la birlikte Tokmak'taki karargâha gider. Han'ın keçe çadırı içerden büyük çiçek desenli sırmalı kumaşlarla süslüdür. Subaylar yerde yaygılar üzerinde iki sıra dizilmiş oturmaktadırlar. Hepsinin sırtında süslü giysiler vardır. O günlerde Turfan Kralı'nın ve Çinliler'in elçileri Han'ı ziyaret ederler. Verilen şölende şarap içilmiş ve doğu ve batının musikileri çalınmış ve bugünkü Türk sofrası için yabancı olmayan, koyun eti üzerine kurulmuş yemekler, piring u-nundan yapılmış çörekler, süt, bal ve üzüm yenmiştir. Bir din adamına hürmet ifadesi olarak Çinli Hacı demirden yapılmış bir koltuğa oturtulmuş ve kendisinden Budizm'in ilkelerini anlatması istenmiştir.

Hiuan Tsang'ın Batı Türkleri'nin egemenliği altındaki Ortaasya bölgelerinin politik, sosyal ve ekonomik yapısını da anlatan gözlemleri vardır. O sırada Maveraünnehr'in en önemli kenti Semerkant'tır. Türk Yabgusu'nun emri altında, bir Tarhan'ın idaresindedir. Halkının çoğunluğu İranlı'dır, Budist ve Mazdeist'dir. Göktürkler'den önce Eftalitler'in (Akhunlar'ın) egemenliğinde idiler ve Türkler'e karşı Çinliler'in desteğini sağlamaya çalışıyorlardı⁽⁹¹⁾.

Hiuan Tsang bu bölgedeki Budist manastırlarının varlığından da söz eder. Pamirler'den geçerek Demirkapı geçidine gelene kadar Çinli Hacı Türk Hakanı'nın yazılı emrini taşımış ve böylece rahatlıkla yoluna devam etmiştir.

Türkler sadece Çinle Sasani İran ve Bizans arasındaki ticaret yollarını değil, fakat Ortaasya ile Hint arasındaki tica-

ret yollarını da kontrol ediyorlardı. Böylece Araplar'ın Ortaasya'ya İslam'ı getirdikleri döneme kadar Çinle Bizans arasında, bunlarla çok sıkı ilişkiler içinde bir Türk kuşağı vardır. Bu bölgelerin insanları Çin mimarisini, Budist mimarisini, Çin kumaş ve seramiğini ya da ortaasya resimlerini bilir ve kullanırlar. Budizm, Maniheizm, Hristiyanlık'tan haberleri vardır. Kımızla birlikte şarap içer ve çeşitli ülkelerin müziklerini dinlerler. At, koyun ve develerle birlikte yaşarlar, ama çadırlarının lüksü ve giysileri Çin ve Bizans elçilerini şaşırtacak kadar zengindir.

Sonradan Hindistan, İran ve Anadolu'yu fethedenler buralara bozkırın çamuru ile değil, yüzlerce yıllık bu ilişki ve deneylerin içinden geçerek gelmişlerdir. Arap fetihlerinin Ortaasya'ya ulaştığı dönemde bütün bozkır Türk egemenliğindedir. İslam fetihleri Ortaasya Budist kültürünü yavaş yavaş ortadan kaldıracaktır. Fakat bu kültürün İslam mistisizmi, doğu İslam mimari biçimleri ve sanatı üzerindeki etkisi ve sonradan batıya göçeden Türkler'in inanç dünyasındaki katılımı, yeterli bir açıklık kazanmamış olsa bile, kesindir. Erken dönem Anadolu Türk kültürünü renklendiren bu doğulu verilerin ayrıntılı bir analizi gerekmektedir.

Türk Göçerler Sınırında Ortaasya

Bozkırın güney kuşağında göçerler dünyasıyla yerleşmiş dünyanın içiçe girişlerinin karmaşık ve tartışmalı bir tarihi vardır. Hazar denizinin doğusundan Doğu Türkistan'a kadar uzanan bölge dünya tarihinin *'plaque tournant'*larından biridir. Türk göçerlerinin yerleşmiş kültürler dünyasına geçişi en keskin çizgileriyle burada olmuş ve Çin'de Çinlileşen, Doğu Arupa'da Slavlaşan ya da başka kültürler tarafından özümlenen göçerlerin aksine, bu bölge yakın Asya'yı Türkleştiren göçer gruplarının yurdu olmuştur.

Çin'le ilişkilerde sözünü ettiğimiz durum Ortaasya'da

daha büyük önem kazanır. Çünkü Anadolu'ya gelen Türkler'in yerleşik düzen deneyimi bu bölgede edinilmiştir. Anadolu'ya gelen Türkler İslam'la bu bölgede karşılaşmışlar, kendi Şaman inançları ve Budizm öğretisi ile İslam'ı bu bölge gelenekleri içinde yorumlamışlardır. Selçuklar döneminde gelişen ve İran'a özgü bir üslup kazanan İslam dönemi mimarisi ve sanatı ilk büyük karakteristik yapıtlarını genellikle doğu İran'da vermiş, mimari öğeleri erken örnekleri bu bölgede ortaya çıkmıştır. Medrese, mezar kulesi, kervansaray gibi yapıların prototipleri Ortaasya'da bulunmuştur. Anadolu tarikatlarının, büyük bir çoğunluğu Ortaasya ve Horasan kökenlidir. Bütün bu gelişmeler, Türkler'e maledilmese de özellikle Batı Ortaasya'nın Anadolu Türk kültürünün oluşumunda birincil önemini ortaya koymaktadır. Kaldı ki bölgenin Anadolu Türklüğü ile doğrudan ilişkisi 15. yüzyıla kadar sürmüştür.

Türk Sanat tarihinde Ortaasya sorunsalını bu sınırlar içinde tanımladığımızda bölgenin sanat geleneklerini, uzun gelişme çizgisi içinde görmek, Türkler'in bu yaşama katılma ve katkılarını doğru değerlendirmek Türk Sanat Tarihinde birincil bir yeri olan Ortaasya ve İran süzgecinin niteliğini anlamak için zorunludur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

*İSLAM'DAN ÖNCE YERLEŞİK ORTAASYA'NIN
MADDİ KÜLTÜR VERİLERİ
VE SANATI*

Tarihi Olgular

Bozkırın Batı tarihinde adı geçen ilk kavimleri İskitler'dir. Herodot Yunanlılar'ın İskit dediğine İranlılar'ın Saka dediğini yazar. Günümüzde Saka, Part, Massaget, Sogdlu diye anılan ve hem göçer hem yerleşik tarihleri olan bütün bu bölge kavimlerinin Doğu İran kökenli oldukları kabul edilir⁽⁹²⁾

Ahameniş Devleti'nin zor kontrol edebildiği bu bölgede İskender çağından önce yerli bir toprak aristokrasisinin varlığı saptanmıştır⁽⁹³⁾. Bir başka deyişle bu bölgenin halkının bir bölümü göçerliğini sürdürürken bir bölümü tarımsal düzene çok eski tarihlerden beri geçmiştir ve bir kent yaşamı vardır.

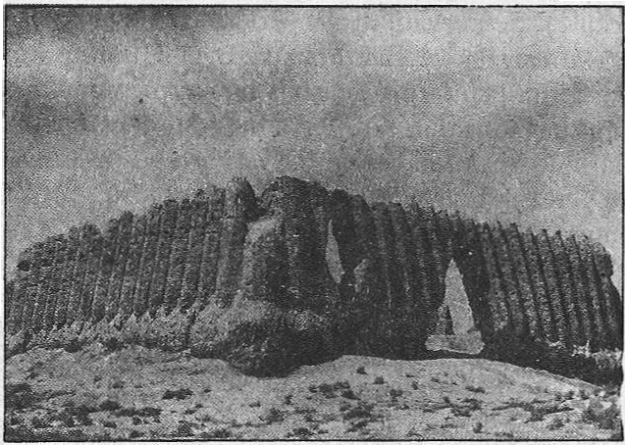
İ. Ö. 6-4 Yüzyıllar'da Merv'in ilk yerleşme bölgesinin (Gavurkale), Semerkant'ın ilk yerleşme bölgesi olan Marakan'da (Afrasiyab) ve Baktirian'da Bala-Hisar'ın Ahameniş çağı kentlerinin surlarını, gelişmiş bir kerpiç mimarisinin verilerini ortaya koyarlar. Sir Derya bölgesinin eşzamanlı göçer mezarlarında bozkırda yaygın hayvan üslubu ile süslü eşyalar yanı sıra yerleşik bölgelerle yakın ilişkileri gösteren veriler de bulunmuştur⁽⁹⁴⁾.

İskender'e karşı güçlü bir direnişten sonra boyun eğmek zorunda kalan Ortaasya'da Makedonyalılar eski kentlere ek olarak çok sayıda yeni kentler de kurarak kentsel yaşamı zenginleştirmişlerdir. Politikaları da yerel aristokrasiye dayanarak yaşamak olmuştur. İ. Ö. 2. Yüzyıl ortalarına kadar uzanan ve Harezmi'le Gandara arasında bir yüzyıl kadar egemen olan bu Grek-Baktiria Devleti'nin yanı sıra yine Har-

ezm'de Kang-ki'u ve daha güneyde Partlar'ın kurdukları devletler de vardı. Partlar daha sonra, Ahamenişler'in yerine, İ. S. 3. Yüzyıl'a kadar, bütün İran'a da egemen olacaktırlardı.

Makedonyalılar çağında, İ. Ö. 329-130 arasında, çok sayıda küçük kente ve gelişmiş bir sulama sistemine dayanan tarimi ile Ortaasya Akdeniz kültürünün Hind'e kadar ulaştığı bir çağ yaşar. Termez⁽⁹⁵⁾, Afrasiyab⁽⁹⁶⁾, Koy-Kırılğan Kala⁽⁹⁷⁾, Nisa⁽⁹⁸⁾ kazıları bu dönemin çok gelişmiş sur sistemlerini, kerpiç ve pize üzerine kurulmuş mimarisini, toprak heykelciliğini ve seramiğinin zengin örneklerini ortaya koymuştur.

Bu bölgede Makedonyalılar'ın egemenliği Kuşan devletini kuran Yue-çiler tarafından ortadan kaldırılmıştır. Doğu Asya'da Mao-tun (Mete) Hun İmparatorluğunu kurduğunda, Hunlar'ın batıya sürdüğü Yue-çiler bu bölgeye gelerek, yerli halkın da yardımıyla Grek Baktrin devletine son vermişlerdir. Hunlar'a karşı Yue-çiler'le ilişkilerini sürdüren



*Ortaasya kerpiç mimari geleneği, Merv'de Büyük Kız Kale
İ.S. 8. yüzyıl.*

Çinliler'in İ. Ö. 140'da büyük Yue-çiler'in, Amu Derya kıyılarındaki karargâhına gelen elçisi Çang Kian bölgedeki kentlerin çokluğundan ve gelişmiş tarımından söz etmektedir⁽⁹⁹⁾.

Kuşan devletinin sona erme tarihi tartışmalıdır⁽¹⁰⁰⁾. Fakat Maverâünnehr'e egemen oldukları kesindir. İpek Yolu'nda Çin'le batıyı birleştiren ticari etkinlikler bu çağda başlamıştır. Sogdiana (başka bir deyişle Zerefsan Vadisi) tüccarları bu dönemde eski dünyanın yerleşik ve göçer bütün bölgelerinde mal ve kültür taşıyıcıları olmuşlardır. Halçayan (Güney Özbekistan) (İ. Ö. Birinci-İ. S. 2. Yüzyıllar), Toprak kale, Tali Barzu (İ. Ö. 1.-İ. S. 4. Yüzyıllar) Kuşan dönemine ilişkin verilerin bulunduğu sitlerdir. Bundan önceki dönemde olduğu gibi, Ortaasya kentlileri ve göçerler birlikte yaşamışlardır. İ. Ö. 2. Yüzyıl ile İ. S. 4. Yüzyıl arasında tarihlenen çok sayıda kurgan genelde bozkır arkeolojisinde görüldüğü gibi, kesin bir tarihlemeye olanak vermezler. Etnik içerik açısından da belirsizdirler. Fakat göçerlerin maddi kültürünü sergileyen veriler sağlamışlardır. Kuşan Devleti'ni ortadan kaldıran Akhunlar (Eftalitler) bir Türk-Moğol halkı olduğuna ve 6. Yüzyıl ortalarında bütün bozkır Göktürk egemenliğinde birleştiğine göre, Kuşan dönemi ile eşzamanlı Yedi-su, Fergana ve Aşağı Sir Derya üzerindeki kurgan verilerinin Türk maddi kültürü için de aydınlatıcı olduğunu kabul etmek doğru olur. Bu kurganlarda bulunan elbiseler, seramik ve ağaçtan türlü kullanım ve süs eşyaları, artistik açıdan büyük bir kalite göstermezler, fakat antropolojik açıdan değerli belgelerdir.

İ. S. 563-65 arasında Akhunlar, Göktürkler tarafından ortadan kaldırılmış, Ortaasya, kısa bir süre Türkler ve Sasaneler arasında paylaşılmış, daha sonra tümüyle Türk egemenliğine geçmiştir. Göçer Türklerin politik kontrolü ele geçirmeleri yerel toplumun sosyal ve politik alt yapısını ortadan

kaldırmamış, Türk hanlarına tabi olarak yerel aileler nüfuzlarını yürütmüşlerdir. Ortaasya'nın maddi kültürü de, ege-men yabancıların getirdikleri verilerle de zenginleşerek gelişimini sürdürmüştür. Çin kaynakları bu çağda da kent yaşamı ve tarımın canlılığını belirtirler⁽¹⁰¹⁾. Göktürk çağında kentler ya da kal'alar dihkanlar'a (büyük toprak sahipleri) aittir. Ve bunların bir bölümü Yue-çi ve Akhun kökenlidir⁽¹⁰²⁾.

Yedi-su bölgesinde yaşayan Batı Türk hanları için İpek Yolu ticaretinin sürmesi ve Ortaasya kentlerinin refahı büyük bir gelir kaynağıdır. Türk göçer devletinin şemsiyesi altında özellikle Sogdlular Yedi-su'dan Hotan'a kadar İpek Yolu'nun üzerindeki bütün kentlerde ticaret kolonileri kurmuşlardır. Kent yaşamı bu dönemde eski sınırların kuzeyine de taşmıştır. Çin kaynakları İ. Ö. 2. yüzyılda Yedisu ve Sir Derya'nın doğusunda sadece göçerlerden söz ederken İ. S. 7. yüzyılda kentler ve tarım işletmelerinin varlığından söz ederler⁽¹⁰³⁾. Türkler'le Ortaasya tüccarları arasındaki ilişkiyi gösteren ilginç bir olay Maniyak adlı Semerkantlı bir tüccara Tarhan unvanının verilerek, kendisiyle ticaret işlerini görüşmek üzere, Türkler adına Bizans ve Sasani saraylarına elçi olarak gönderilmesidir⁽¹⁰⁴⁾.

Göçer yerleşik ilişkisi, eskiden düşünüldüğü gibi bir karışıklık dünyası değildi. Göçerlerin bir bölümü yerleşik düzene geçiyorlardı. Yerleşik ve Göçer ekonomileri birbirlerini tamamlıyorlar, etnik ve kültürel bir karışma oluyordu⁽¹⁰⁵⁾. Ticaretin zenginliği tüccarları da eski toprak aristokrasisi kadar güçlü yapmıştı. Barthold dihkanlar'la büyük tüccarlar arasında pek fark olmadığını söyler⁽¹⁰⁶⁾. Ortaasya kültürü, A-raplar'ın gelmesinden önce, belirli bir inanç sistemi tarafından kontrol da edilmemiştir. Bu kentlerde Zerdüştlük, Budizm, Maniheizm, Hıristiyanlık, Şamanlık gibi her tür inanca sahip gruplar bulunuyordu. Pencikent, Varakşa gibi kent kazılarının ortaya çıkardığı gibi bu bölgenin 6.-8. Yüzyıllar'daki

uygarlık düzeyi Çin, Hint, İslam çevrelerinden aşağı değildir ve kendine özgüdür. Belenitskiy Sasani İmparatorluğu'nu on beş yılda (637-651) yıkan Araplar'ın Ortaasya'yı ele geçirebilmek için bir yüzyıl uğraştıklarına dikkati çeker⁽¹⁰⁷⁾. Müslümanlığın bölgeye güçlü olarak yerleşmesi 9. Yüzyıl'ı bulmaktadır. Ve bölgenin arkeolojisi Müslüman öncesi kültürünün fetihlerden sonraya uzanan sürekliliğini göstermektedir. Böylece Akhunlar'ın bölgeye geldiği 5. Yüzyıl'dan 8. Yüzyıl'ın ikinci yarısına kadar üç yüz yıl bir göçebe Türk-egemenliği altında bir Ortaasya kültür ve sanat ortamı vardır. Bu üç yüz yılın Türk kültür tarihinde bıraktığı izler yeteri kadar tanınmıyorsa, bunun nedeni verilerin çözümlemesindeki zorluklar ve yöntem yanlışları ve kültürün yerleşik topluma ait olduğuna ilişkin önyargılardır. Kuşkusuz bu dönemin mirası, duvar resmi ve seramiği Türkler'in yarattığı sanatlar değildir. Fakat Türkler bunların kullanıcılarıdır. Bölgenin Türkleşmesi bu dönemde başlamıştır. Ve giderek onlar da üretime katılmışlardır. Kaldı ki göçer dünyasından yerleşmiş kültüre geçen üretim teknikleri ve biçimler vardır. Bu nedenle Türkler'in kültür tarihinde bu bölgenin değerlendirilmesi o zamanki kültür ortamının bütün boyutlarıyla tanınması için zorunludur.

Ortaasya'da göçer-Türk-yerli simbiosisi içinde, ortak yaşamın doğasını tanımlamak kolay değildir. Fakat Sogd sanatının ünlü verileri, Pencikent, Varakşa, Afrasiyab bölgeleri Türk Yabgusu'na vergi verirken yapılmıştır. Afrasiyab'da bulunan duvar resimlerinde özellikle savaş sahnelerinde büyük bir olasılıkla Türkler'in resimlendiğini⁽¹⁰⁸⁾ görüyoruz. Öte yandan Türk hanının ordusunu ziyaret eden Bizanslı elçilerin orada gördükleri gümüş hayvan heykelleriyle süslü ve dört altın yaldızlı tavus motifli ayak üzerine oturan taht Sogdlu sanatçıların işiydi⁽¹⁰⁹⁾. Uyгур alfabesi Sogd alfabesinden alınmıştı. Bütün bunlara T'ang başkentinden Akdeniz'e

kadar uzanan Sogd ticaretinin etkinliklerini, Budizm'in ortak etkilerini de katınca, bölgenin İran kökenli yerlileriyle, Türkler arasındaki ilişkinin kapsamı başka bir anlam kazanır. Türkler'in batıya ve güneye göçleri sürecinde Ortaasya, Ak-hunlar'dan bu yana, önemli bir bileşen olmaktadır.

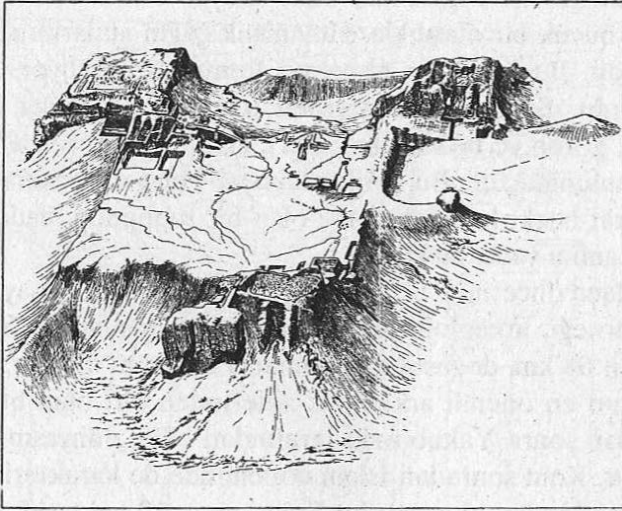
Kentler ve Mimarlık

Ortaasya'nın coğrafyası merkezi burada kurulacak büyük politik örgütlenmeleri hem özendiren hem zorlaştıran bir nitelik taşır. Sürekli göçer hareketlerine açık olan bu bölgede ancak göçer kökenli devletler kurulabilirdi. Onların da ömrü pek uzun olmamıştır. Buna karşın politik egemenliklerin tarihi sınırlarını aşan bir kültür ortamı, özellikle Amu Derya deltasında, binlerce yıl, değişik politik strüktürler içinde yaşamıştır. Yaygın bir tarıma dayalı bir küçük kentler aristokrasisi, önceleri esir çalıştırmaya, sonraları bir tür derebeyliğe dayalı bir sosyal sistem, dış güçlere hizmet verip, onlarla iyi geçinerek yakın zamanlara kadar gelmiştir. Bu süreç içinde dini inançlar ve etnik yapı değişmiş, fakat maddi yaşam koşulları süreklilik ve dinginlik içinde, birbirine yakın bir biçimler dünyası üretmeyi sürdürmüştür.

Bu dünyanın fiziksel görüntüsü, birkaç büyük merkezin dışında çok sayıda küçük kent ve kale'ye dayalı bir sulama ve tarımsal üretim dokusudur. Bu yapısıyla Ortaasya, Batı Ortaçağı'nın derebeylik düzenine benzer bir fiziksel örgütlenme gösterir. Kuşkusuz bunun arkasında Avrupa'ya benzer bir sosyal düzen olduğu söylenemez.

Kesilmeyen bu geleneğin verileri Part dönemine uzanan kent ve mimari kalıntıların genel karakteri ve yapıım özelliklerine İslam döneminde de rastlamamıza neden olmaktadır. Bu kent geleneğinin incelenmiş bir örneği Harezm'de önemli buluntuları Kuşan dönemine ilişkin İ. S. 1. Yüzyıl'la İ. S. 6.

Yüzyıllar arasında tarihlenen Urgenç kuzeyinde Toprakkale kentidir. Kent 350x500 metre karelik bir alanı kaplamaktadır. Toprak, fakat pişmiş tuğla bir kaplaması olan bir surla çevriliydi. Kentin dörtte birini İ. S. 3. Yüzyıl'a tarihlenen büyük bir saray kompleksi kaplamaktadır. Kentin pazarı duvarlarla ayrılmış özel bir alan içindeydi. Bir de ateş tapınağı bulunmuştur⁽¹¹⁰⁾.



Harezm'de Toprakkale kalıntıları (Tolstov'dan).

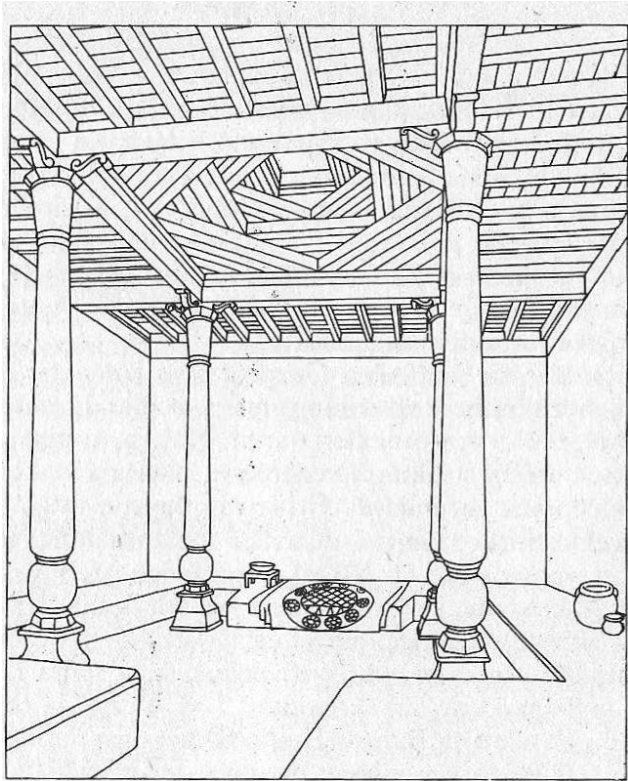
Toprak sahibi Dihkanlar'ın küçük kale-sarayları (kal'a) da ilginç yapılardır. Bunlar genellikle bir avlu çevresine dizilmiş odaları, güçlü dış duvarları ile İslam dönemi ribatları (sınır kaleleri) ve kervansaraylarının prototipleridir. Bu kale konutlarının boyutları küçüktür. Termez yakınında Balalık tepesi Arap öncesinin ilginç örneklerinden biridir. Altı metre yüksekliğinde bir subasman üzerinde yükselen 30x30'luk av-

lulu yapıda on beş kadar oda bulunmaktadır. En büyük oda misafir odası olduğu sanılan 4.85 m. kenarlı bir kare idi. Duvarlar boyunca çamurdan yapılmış yerli sedirler bulunuyordu. Bu çağın bütün yapılarında olduğu gibi duvarları resimlerle süslenmişti.

Bu kale konutlar ya da küçük kentlerdeki saraylar zengin toprak sahiplerinin ve kentlerdeki zengin tüccarların oldukça incelmış bir sanat zevki ile çerelerini donattıklarını göstermektedir. Toprakkale'deki sarayda duvarlarda heykelli nişler, büyük bir olasılıkla, Helenistik çağın anılarını sürdürmektedir. Bu heykeller pişmemiş topraktan yapılıyor ve boyanıyordu. Sarayda alabasterden oyulmuş kabartma frizler (geyik, grifon ve bitkisel motifler), anıtsal duvar resmi kalıntıları bulunmuştur. Bu veriler İran ve Hind dünyasına akraba, fakat bozkırla da alışverişi olan bir toplumun maddi kültür ortamını yansıtmaktadır.

İslam öncesinin 8. Yüzyıl ortalarına kadar yaşayan en ünlü örneği, arkeolojik buluntularının zenginliği ile Semerkant'ın 68 km. doğusunda bulunan Pencikent'dir⁽¹¹¹⁾. Orta-asya'nın en önemli arkeolojik sitelerinden biri olan bu kent 1946'dan sonra Yakubovski tarafından bilim dünyasına tanıtılmıştır. Kent sonradan İslam döneminde de karakteristik olan dört öğeden oluşuyordu: Kale-saray, 19 hektarlık *şehristan* (asıl kent) *rabad* (önkent) ve mezarlık alanlarından oluşan kentin ana bulguları İ. S. 5. ve 6. Yüzyıl'dan kalmıştır. Kentin yapı malzemesi kerpiç, büyüklüğü 1m²'ye kadar ulaşan çamur bloklardan (*paksa*) yapılmış duvarlar, pişmiş toprak duvar ve döşeme kaplamaları, tuğla tonoz ve kubbe, daha az kullanılmakla birlikte ahşap direklerle taşınan ahşap çatıdan oluşuyordu. Taş hiç kullanılmamıştı. Masif duvarlarla inşa edilmiş sarayın içinde ahşap direklerle taşınan ahşap tavanlı, büyüklükleri 80 m²'ye kadar çıkan salonlar bulunuyor-

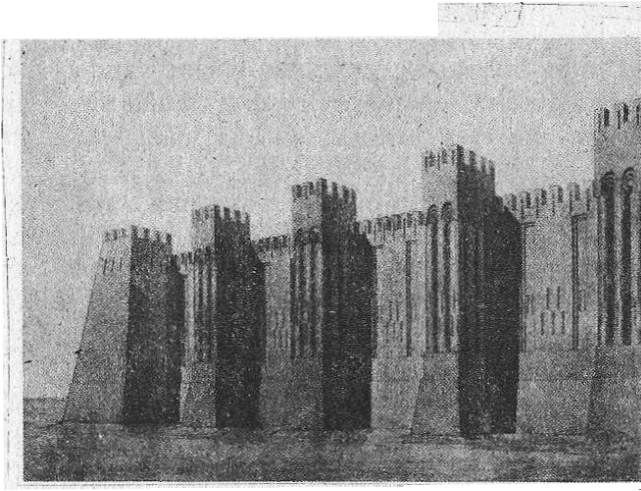
du. Duvar boyunca toprak sedirler saraylarda da kullanılıyordu. Gelişmiş bir ahşap oyma tekniğiyle sütunlar, kapılar, girişler süslenmiş, duvarlar resimlerle bezenmişti. Genellikle iki katlı olan saray ve konutlarda ikinci katlar oturma katı olarak kullanılıyordu.



Pencikent'te bir ohırma odasının bindirme tavanlı, sedirli rö-konstrüksiyonu (Voronina'dan).

Doğrusu istenirse Maverraünnehr ve Harezm toprak malzeme ile ulaşılan anıtsal mimari biçimler açısından Mezopotamya ile boy ölçüşebilir. Gerek boyut gerekse biçimsel sözlüğün zenginliği bakımından olağanüstü bir gelişmeye tanık olan bu bölge mimarisi Doğu İslam mimarisinin ana kaynağını oluşturmaktadır. Kuşkusuz bu gelişme uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Helenistik etkiler gösteren Part çağı yapılarında gelişmiş bir mekân tasarımı belgelenen örnekler vardır. Göçer kökenli Partlar'ın kurdukları devletin başkenti olan Nisa'da⁽¹¹²⁾ açıklığı 18 metreyi bulan ve kasetli bir kubbeyle örtülü olduğu sanılan yapılar ortaya çıkarılmıştır. Merkezi planlı ve 15 metre açıklığında ve ahşap bir tavanlı örtülmüş salonlar bulunmuştur. Bunlar bölgedeki mimari deneyimin eskiliğini ve kapsamını belgeleyen örneklerdir. Yapı planlarında Sasani döneminde Fars bölgesinde görülen tonozla örtülü, uzunluğuna gelişmiş ve iç payandalı hacimler bu bölgede de vardır⁽¹¹³⁾. Pencikent'de önu revaklı eyvanlar⁽¹¹⁴⁾ merkezi planlı, kubbeli ve dört eyvanlı yapılar⁽¹¹⁵⁾ Anadolu'nun erken kapalı medreselerinde aynını bulduğumuz konut türleri bulunmaktadır⁽¹¹⁶⁾.

Doğu İran'da Samâniler, Gazneliler ve Selçuklar döneminde gelişen bu yapı tiplerinin yanı sıra, cephe düzenlerinin de bu bölgede erken örnekleri vardır. Kerpiç ve pizeye dayalı yüksek duvar, strüktürel nedenlerle, payanda ve kulelerle desteklenmek zorundaydı. Ortaasyalı duvarcı ustaları bunu gerçekleştirirken anıtsal düzenler yaratmışlardır. Erken örnekleri arasında İ. S. 1. Yüzyıl'a tarihlenen Merv yakınında Çilburç kalesinin surlarında derin, silindirik duvar payandalarını birbirlerine birleştiren ve eşmerkezli kemerlerden oluşan nişlerle sonlanan plastik gövdeleri, daha sonra İ. S. 3. Yüzyıl'da Toprakkale'nin surlarında, 7.-8. Yüzyıl'da Buhara yakınında Varakşa'da Buhara Hudat Sarayı duvarlarında görülür⁽¹¹⁷⁾. Giderek yaygınlaşan bu duvar İslam çağında silindirik ya da üçgensel duvar payandaları biçiminde örneğin bir Ribat-ı Melik'te (1078'den önce), anıtsal kümbetlerde ve Anadolu minarelerinde yaşamıştır.



Merv yakınında Çilburç-Nişli anıtsal duvar (Pugaçenkova'dan).

İslam'ın en karakteristik yapı türlerinden biri olan büyük kubbeli mezar yapısının da daha geniş bir Ortaasya'nın coğrafi sınırları içinde Budist stupalarla ilişkisi olduğunu kabul etmek doğru olur. Kuşan dönemi kule stupalarının Ortaasya'nın silindirik kule minareleri için örnek olabileceği yukarıda belirtilmişti⁽¹¹⁸⁾.

İslam Öncesi Ortaasya Resmi

Arkeologların İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkardıkları bulgular, resim sanatı açısından Ortaasya'nın olağanüstü zenginliklerini ortaya çıkarmıştır. Ve bu bulgularla Ortaasya sanat verilerinin bu bulgulardan önce yapıldığı gibi, Batı İran sanatının taşra örnekleri sayılmasının bugün için anlamı kalmamıştır⁽¹¹⁹⁾. Hatta Ortaasya üzerinde İran'ın hiçbir etkisi olmadığını söyleyenler de vardır⁽¹²⁰⁾. Ortaasya'nın tarihi gerçekte doğuyla, bozkırla ve Hindistan'la daha sıkı bir ilişki içindedir. Ve İpek Yolu'nun tüccarları olan Orta-

asyalılar ve bu bölgeye egemen olan güçler, batıdan çok doğudan gelmişlerdir. Belenitski Ortaasya'ya hâlâ Dış-İran adı verilmesinin bile eski önyargılardan kaynaklandığını vurgular⁽¹²¹⁾.

Türkler'in katıldıkları bu kültür ortamının resim sanatının bir sanat tekniği ve biçimler sözlüğü olarak onlar tarafından yaratıldığını ve daha sonraki sanatlarında etkili olduğunu söylemek olanağı yoktur. Fakat Türkler'in bu resimlerin kullanıcısı olduğu belgelenmiştir, üretimine de katılmış olabilirler. Arap coğrafyacısı Yakut Karlukların taştan yapılmış bir tapınaklarının duvarlarının eski krallarının resimleriyle bezenmiş olduğunu yazar.⁽¹²²⁾ Karluk illerindeki böyle bir uygulama, Kasr el-Hayr'daki Emevi resimlerine göre daha fazla şaşırtıcı değildir. Ve Belenitski'nin dediği gibi, Ortaasya resminden kaynaklanan bir bağlantının varlığını da düşündürebilir. Bu resim geleneğinin Türkler'in sonraki sanatlarında etkili olduğunu söylemek olanağı yoktur. Fakat İslam resminin Ortaçağ'daki ortak gelişmesi ve özellikle konusal içeriği açısından Türk-İslam kültürünün değerlendirilmesi ve yorumunda, bu bölge geleneklerinin bugün yeterince üzerinde durulmamış ve niteliği bilinmeyen bir payı olması gerekir.

En görkemli örnekleri Pencikent'te bulunan, fakat Varakşa, Afrasiyab ve daha pek çok sit de çoğu kez fragmanter verileri olan bu resim sanatı saray resmi ve dini resimler olarak karşımıza çıkar. Dini resimler genelde Budist içeriklidir ve bunda Hind sanatının büyük etkileri vardır. Doğu Türkistan'ın İpek Yolu üzerindeki ünlü kentlerinin Budist içerikli resim sanatı ile Ortaasya resmi arasındaki karşılıklı etkileşim saptanmıştır. Fakat bu ilişkilerin gerek tarihleme, gerekse üslup ayrıntılarına bağlı incelemeleri inandırıcı bir niteliğe kavuşmamıştır.

Ortaasya saray resmi kökeni Helenistik ve Kuşan dönemlerine uzanan bir gelenek içinde ziyafet, av, savaş ve ölüm konuları üzerinde yoğunlaşır, tenâalarını Ortaasya efsanelerinden alır. Firdevsi'nin Şehname'sinin konuları bu resimlerde işlenmiştir⁽¹²³⁾. Bu duvar resimlerinin Ortaasya kül-

türü açısından bir başka önemi dokuma, kullanılan eşyalar, mimari konularında da birçok bilgi vermesidir. Örneğin Varakşa'da Buhara Beyi'nin sarayında kanatlı develer tarafından taşınan bir taht resmi görülür. Bu, Bizanslı elçilerin Türk Han'ının sarayında sözünü ettikleri taht türünden bir örnek olmalıdır. Filler üzerinde kaplan avları ise, açıkça modelleri Hind'ten gelen bir temayı işlemektedir.

Bazı yazarlar bu resmin içeriğini dini içerikli bir simgeselliğe dayandırmaya çalışmışlarsa da Belenitski bunun kesinlikle bezemesel nitelikte olduğu kanısındadır⁽¹²⁴⁾. Chichkin de bu duvar resminin çok üstün kalitede eskisler olarak bezemesel niteliğini vurgular⁽¹²⁵⁾. Kuşkusuz Gazne saraylarının duvarlarını süsleyen resimler de bu geleneğin uzantısıydılar. Kusayr Amra sahnelerindeki krallar sahnesinin de bu gelenekle ilişkili olabileceğini belirtilmiştir⁽¹²⁶⁾. Ne var ki gelişmiş İslam kültürü bu tür resmin yaşamasına olanak vermemiş, resim minyatür ve çiniye sığınmıştır.

Diğer Sanatlar

Ortaasya'da üç büyük sanat üretimi resim, ağaç oymacılığı ve toprak heykel alanlarında idi. Kazılarda, özellikle Pencikent'te güzel, fakat parça halinde örnekleri bulunan ağaç oyma sanatının verileri sınırlıdır. Bunda göçerlerin eski ağaç oyma geleneğinin etkisi düşünülebilir.

Toprak plastik Hellenistik dönemden bu yana gelişmiş bir heykel sanatının yine sınırlı verilerini sergiler. Keramik sanatının ilginç özelliklerinden biri toprak kapların madeni kapları taklit eden biçimlerde yapılmasıdır. Kazılarda türlü aletler, silahlar, koşum takımları gibi bol sayıda demir eşya bulunmuştur. Bu süslü demir eşyaların göçebelere ihraç edildiği de anlaşılmaktadır.

Burada özetlediğimiz sanat etkinlikleri Türkler'in üretimine dolaylı olarak katıldıkları etkinliklerdir. Fakat bu ortamda yaşamış bu ürünleri kullanmışlardır; bir ölçüde üretmiş olduklarını da düşünebiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSLAM KÜLTÜR DÜNYASINA GEÇİŞ

Ortaasya Sınırlarında Türk Göçerleri ve Müslümanlar

Türkler'in Ortaasya'ya ya da yakın Asya'ya girip yerli uluslar ve kültürlerle karışmış grupları olmuştur. Fakat köklü gelişmelerden söz ederken İslam'ı kabulden önceki yüzyıllarda Müslüman Araplar ve İranlılar'la İslam sınırındaki göçer Türkler arasındaki ilişkilerin niteliğini saptamamız gerekir. Batı Türkistan, Maverünnehr ve Harezm'in kuzeyinde Batı Göktürk devletinin ana grubunu oluşturan Oğuzlar yaşıyordu. 8. Yüzyıl ortalarında Batı Türk İmparatorluğu da dağıldıktan sonra Türkler'in İslam dünyası ile ilişkileri artmış, 9. Yüzyıl'da Samaniler'in ve Bağdad halifelerinin devlet örgütlerinde yavaş yavaş önemli mevkiiler elde etmeye başlamışlardır. Bu İslam ortamında ortaya çıkan yeni Türk-İslam askeri aristokrasisi Tulunoğulları, Gazneliler gibi Türk politik strüktürlerinin kuruluşunda başlıca rolü oynamıştır. Fakat Türkler'in büyük gruplar halinde Müslüman olmaları için yüzyılların geçmesi gerekmiştir. İslam sınırlarındaki Türkler'in yaşamına ilişkin bilgiyi 7. Yüzyıl'dan bu yana İranlı ve Arap Müslüman coğrafyacı ve tarihçilerden öğreniyoruz⁽¹²⁷⁾.

7. Yüzyıl'la 10. Yüzyıl arasında Müslümanlar'ın Türkler'i nasıl gördüğünü incelemek, Türkler'in İslam'ı kabulleri sırasında ve onun savunucusu olmalarındaki süreci daha iyi anlatmaktadır.

Araplar en doğuda Gog Magog (Çin) ülkesiyle sınırdaş Dokuz Oğuzlar'ın ve bunların en ünlüleri olan Uygurlar'ın varlığını biliyorlardı. Kuzeyinde yine Uygur ve Kırgızlar'ın da yaşadığı, Altay ve Tiyenşanlar'ı ve Baykal gölü ile Issık gölü

arasını içine alan bölgedeki Türkler'e Dağ Türkler'i diyorlardı. Kımak boyları bunların daha kuzeyinde batıya doğru Bal-kaş bölgesinde yaşıyorlardı. Kımaklar ve batıya doğru Kıp-çaklar, Başkırtlar, Macarlar, Peçenekler ve Bulgarlar ve en batıda Hazarlar Kuzey Kafkasya'ya kadar uzanıyorlardı. Kımaklar'dan Hazarlar'a kadar bütün boylar Araplar için ova Türkleri'ydi. İslam sınırının Türkler'i, Hazar'ın doğusundan Aral gölü çevresine, Maveraünnehr ve Harezm'i içine alan bölgede Sir Derya boyuna kadar egemen olan Batı Türkleri'nin Oğuz (Guz) grubuydu. İslamlaşma ve sonradan Türk-leştirme süreçlerinin Türkler'i bunlardır. Sonradan ilk Müs-lüman Türk devletini kuran Karahanlı sülalesini çıkaran Karluklar ise Tiyanşanlar'la Baykal arasında ve Oğuzlar'ın doğusunda yaşıyorlardı⁽¹²⁸⁾. Oğuzlar Müslümanlar için korku yaratan, cengâver, dinsiz, sayıları kalabalık göçebe (Bedevi) topluluklardı. Cahiz, onları savaş sanatında birinci gösterirken, Çinliler'i teknik ve zenaatte, Hindlileri'i matematik, müzik, astronomi gibi kuramsal bilimlerde, Bizanslılar'ı tıp, felsefe, teknik ve kimyada, Araplar'ı din ve şiirde üstün sayı-yordu⁽¹²⁹⁾.

Mesudi Türkler için, «Hiçbir sultanın emrinde değerli ve kan dökmeye hazır bu kadar savaşçı ve at yoktur!» der⁽¹³⁰⁾. Cahiz, risalesinde atçılık (*furusıyya*) söz konusu oldu-ğunda Türkler kendi başına bir 'umma'dır diyor. «Türk de-yince bir kışneme, toz, mahmuzlanan atlar, elbise ve silahları yalayan rüzgâr, atnalı sesleri, kovalarken yakalayan, kovalanırken gözden kaybolan bir ulusun dünyası» anlaşılıyordu⁽¹³¹⁾.

Türkler yaz kış demeden Müslüman ülkelere akınlar ya-parlardı. Soğuk, sıcak, çöl, nehir onları durdurmuyordu. Ir-makları deve derisinden yapılmış 4-6 kişilik kayıklarla geç-erlerdi⁽¹³²⁾. İslam sınırlarını 5. Yüzyıl'da Sasaniler'in göçerleri durdurmak için yaptırdığı duvarlar yerine bu kez Ribatlar koruyordu⁽¹³³⁾. Bu sınır boylarında Müslüman olan Türkler de vardı ve bunlar Müslüman olmayanlarla savaşıyorlardı⁽¹³⁴⁾.

Kuşkusuz Müslüman olan Türklerle Müslüman olmayanlar arasında fazla ayrıcalık yoktu. Gerçi o sırada Müslüman olan Türkler'in sayısının pek fazla olduğu söylenemez. Örneğin Süt kand ve Sabran gibi kentlerde Müslüman Türkler bin kadar çadırdaki yaşamakta idiler⁽¹³⁵⁾. Göçebe Türkler sürekli olarak kendi aralarında da savaşırlardı. Yakubi, Karluk, Dokuz Oğuz, Türgiş, Kımak ve Oğuzlar'ın ayrı bölgelerde yaşayıp birbirleriyle savaştıklarını anlatır⁽¹³⁶⁾.

Oğuzlar, Batı Göktürk devleti yıkıldıktan sonra kısa bir süre Türgişler elinde birleşir gibi olmuşlarsa da, gerçekte İslam dünyasına girene kadar dağınık ve bağımsız yaşamışlardır. Sözde bir Hakan ya da Uygur kökenli Yabgu hana ya da Uygur hana bağılıkları vardır. İbn Hurdadbih Türk hakânını, Hind ve Çin hükümdarlarından sonra, fakat Bizans hükümdarından önce sayar⁽¹³⁷⁾.

Arap yazarları içinde Türkler'i olumlu tanımlayanlar vardır, Cahiz; «Türk, Arap olmayanların Arabı'dır.» der ve Türkler'in Abbasi halifesinin temsil ettiği Sünni İslam'ın kurtarıcısı olacağını söyler⁽¹³⁸⁾. Araplar'ın Türkler karşısındaki tutumu Bayhaki ve başkalarının sözünü ettikleri bir sözde hadiste ifade edilmiştir: «Size dokunmadıkları sürece Türkler'e dokunmayın. Zira ümmetime verilen nimetleri ilk gasb edecek Kantura oğullarıdır.⁽¹³⁹⁾» Cahiz gibi bir iki yazar dışında Araplar Türkler'den çokluk olumsuz bir dille söz etmişlerdir. Örneğin «yüzleri örsle dövülmüş bir kavimle yaşamamız kıyamet alâmetlerindendir.⁽¹⁴⁰⁾» sözü Türk karşısındaki psikolojik tepkinin bir ifadesidir.

Oğuzlar'ın kentleri vardı. İbn Hurdadbih on altı kentleri olduğunu yazar⁽¹⁴¹⁾. Mesudi Türkler'den kentli olarak da söz etmektedir. İbrahim bin Vasıfşah da *Muhtasar-ül-Acaib* 'inde Türkler'in kent ve kalelerinden söz etmiştir. Bu kentler hem kışlak hem de Oğuz tüccarlarının ticaret bazları idi, örneğin Sir Derya üzerinde Dih-i No (Karyat al-Hadita), Türkçe Yengikent Batı Oğuz Hakânı'nın kışlağı idi. Ve bu

kentte ona tâbî bir Müslüman kolonisi oturuyordu. Oğuz sınırında İsficab'da (bugünkü Sayram) Oğuzlar, Karluklar, Farab kentinde Oğuzlar ve Kımaklar yaşıyorlardı. Oğuzlar'da tarım yapanlar olduğu gibi büyük bir tüccar grubu da olduğu anlaşıyor⁽¹⁴²⁾. Oğuz tüccarları sadece kendi bölgelerinde değil, güneydeki Türk elinde olmayan kentlere de gidip geliyorlardı. Amuderya'nın iki yanında Gurgenç ve Kat⁽¹⁴³⁾ Oğuz tüccarlarının gelip ticaret yaptıkları iki büyük kenttir. Oğuz tüccarları Volga, Harezm, Gurgan arasında ticaret yapıyorlar ve ticaret yollarının kontrolünü ellerinde tutmak istedikleri için de, kendilerinden olmayan kervanlara zorluk çıkarıyorlardı. Volga üzerinde Bulgar kentine gitmek isteyen İbn Fadlan'ın başına böyle bir durum gelmiştir. İbn Fadlan Türk toprağından geçerken onlarla iyi geçinilir, hediyeler verilirse, karşılığında konaklama, at ve deve alma, hatta borç olanağının bile bulunduğunu yazar⁽¹⁴⁴⁾.

Türkler İslam dünyasına, köle başta olmak üzere ağaç, koyun, boynuz, nişadır, balmumu, kürk, misk otu ihraç ediyorlardı. Köleler çeşitli boylardan Türkler, Slavlar ve ele geçen başka kavimlerden oluşuyordu. Fakat çoğunluğu yine Türkler'di. Köle ihracı giderek İslam dünyasında Türkler'in egemen olmasını sağlayan bir mekanizmaya dönüşmüştür. İbni Havkal Türk kölelerin başka hiçbir grupla karşılaştırılamayacağını, dünyanın en güzel köleleri olduğunu ve ticari değerlerinin yüksek olduğunu yazar⁽¹⁴⁵⁾.

Oğuz Türkleri, bazı kentlere sahip olsalar bile, genelde göçer idiler. 10. Yüzyıl hatta ondan öteye Şaman inançlar içinde yaşadıkları da kesindir. Müslüman yazarlar onların Tengri adlı büyük bir Tanrıları olduğunu bilmekle birlikte, Şaman inançların özelliklerini fazla dikkate almadan, güneş, yıldızlara, gökkuşağına, ağaca, rüzgâra ve hayvanlara tapıklarını söylerler. (İbn Fadlan İ. S. 920-21 tarihinde Bulgar kentine giderken rastladığı bir ölü gömme merasimini anlatır.⁽¹⁴⁶⁾ Ölü oturmuş ve giyinik olarak büyük bir çukura ko-

nuyor ve eline kırmızı dolu bir çanak veriliyordu. Ayak ucuna bütün eşyaları ve yine kırmızı dolu bir başka çanak konuyordu. Daha sonra çukurun üstü ağaçlarla yatay olarak örtülüyor, mezarın üzerine bir tür tavan yapılıyordu. Sonra bütün atları (bazen yüzlerce) kurban ediliyor ve mezarın etrafına gömülüyordu. Etleri yenen atların başları, kuyrukları ve derileri direklerle asılıyordu. Toplananlar 'öteki dünyada bu atlara binerek gidecek' diye bağırıyorlardı. Sonra öldürdüğü insanların sayısı kadar tahta heykelcikler (*balbal*) mezar üzerine konuyor 'bunlar sana öteki dünyada hizmet edecek.' deniyordu. Makdisi yakma âdetinin de olduğunu ve ölenle birlikte hizmetçilerinin de gömüldüğünü yazar. *Hudud al-A'lam*'da da aynı bilgiler vardır. Fakat açıkça görülüyorki İ. S. 9. Yüzyıl'da ölü gömme âdetleriyle, Çinliler'in İ. Ö. 10. Yüzyıl'da ve Altaylar'da İ. Ö. 5. Yüzyıl'daki ölü gömme adetleri arasında büyük bir fark yoktur. Buna karşın bozkırda ölü gömme adetlerinin zaman ve mekan içinde çok değişebildiği ve tek bir toplum kültürü ile eşdeğer olmadığı da belgelenmiştir⁽¹⁴⁷⁾

Oğuzlar'ın maddi kültürlerine ilişkin fazla bir bilgi yoktur. Yerleşmeye geçtikleri bölgenin mimari ve sanatı aşağıda anlatılacaktır. Çadırları yukarıda anlatılan göçebe çadırından farklı değildir. Yuvarlak büyük çadırlar keçe ile örtülüydü. Ve keçeden panoları birbirlerine öküz derisinden ögelerle tutturuyorlardı. Keçe yapmakta büyük ustalıkları vardı. Çünkü ondan giysi de yapıyorlardı⁽¹⁴⁸⁾. Oğuzlar ağaçtan silindirik kulübeler yapıyorlar ve onları da keçe ile örtüyorlardı.

Göçer yaşamı ile ilgili olarak bir Çadır Sanatı geleneğinden söz edilir. Bu terim iki ayrı bağlamda kullanılmaktadır: Biri çadırlı yaşamın içerdiği her tür maddi kültür ürünü anlamına gelir. Çadırın çatkisından keçe örtüsüne, deri bağlantılarına, çadırın içini döşemek ve süslemek için kullanılan halı, kilim, dokuma ve belki de, biraz zorlayarak, bütün bir göçer yaşama düzeni araçları olarak anlaşılabilir. İkincisi daha çok çadır biçiminin (konik ve kubbemsi yurt olarak iki ana bi-

çim) sonraki tuğla mimari düzenleri etkileyen ana kaynak olduğu kanısını açıklamak için kullanılır.

Gerçekte geç dönem göçerlerinin çadırları dışında, eski dönemlere dek bir çadır verisi kalmadığı için, değil İslam öncesi göçerlerinin çadırlarını, Selçuk, Cengiz ve Timur İmparatorluklarının, saray zenginliğindeki görkemli çadırlarını da sadece yazılı kaynaklardan ve Ortaçağ resimlerinden öğreniyoruz.

Çadırın günlük yaşamda olduğu kadar ölü merasimlerinde, hakan ordugâhlarında özel bir yeri olduğu ve kubbesel biçiminin simgesel bir nitelik taşıdığı doğrudur. Ne var ki kubbe biçiminin simgeselliği evrenseldir.⁽¹³⁹⁾

Çadır sanatının asıl önemi Türkler'in yaşamında göçerlik ögesinin uzun süren etkisini simgelemesi ve kuşkusuz, göçer-yerleşik düzen ilişkilerinde mekân ve duvar bezemesine bağlı renk ve düzen duyarlıklarında, geçici ve sürekli biçim dünyaları arasında bir ortak davranış ve belki de, sözlük yaratmış olmasındandır. Otağ ve oda sözcükleri bu ilişkiyi, kanımca, vurgulayan bir kökten gelmektedir.⁽¹⁵⁰⁾ İran ve Türk mimarilerinin yüzey düzenleri ve renk kullanımlarıyla çadırın kilim ve dokumaya dayalı bezemesi de açık süreklilikler içerir. Çünkü çadır Türk saray yaşamının her döneminde, çok yakın zamanlara gelene kadar, sultan simgesi olarak yaşamıştır⁽¹⁵¹⁾.

Asya göçerlerinin maden işçiliği alanındaki üretme düzeyinin Oğuzlar arasında gerilemiş olduğu düşünülebilir. Al-Yakubi demir işinin nadir olduğunu, onun için oklarını kemikten yaptıklarını söyler⁽¹⁵²⁾. Oğuz göçerlerinin zenaatları konusunda bilğimiz Rus arkeologlarının Hazar'la Sir Derya arasında yaptıkları kurgan araştırmalarına dayanmaktadır. Bu bulguların başlıcaları kemer, kemer tokaları, keçe ve dokuma kalıntıları gibi giyime ilişkin eşyalar, ok, bıçak, kılıç gibi silahlar, atların koşum takımlarına ilişkin ayrıntılardır.⁽¹⁵³⁾

Mançurya'dan Orta Avrupa'ya kadar iki bin yıldan uzun



Bir Türkmen yurdu içi (E. Thérond'un bir gravürü).

bir süre içinde bozkırda at koşturan göçerlerin sanatlarına ilişkin sistematik bilgi düzeyine gelmiş değiliz. Bu açıdan bir göçer yaşamının genel çizgileri ve bu ortamın ilgi çeken ürünlerini sunmaktan öteye ayrıntılara girmek bu kitabın amaçlarını aşmaktadır. Burada vurgulanması gereken olgu, Türkler'in İran, Anadolu ve Yakındoğu'nun diğer ülkelerine gelen gruplarının yerleşik dünya ilişkileri ne denli uzun ve yerleşik kültürle tanışıklıkları ne denli yoğun olursa olsun genel toplumsal karakterlerinin göçerlik oluşudur.

Hişam'ın temsilcisinin kendilerini İslama davet eden sözlerine karşı Yakut Halife Türk hakanının onbinlerce kişi-

lik ordusunu bir tepenin eteğine topladıktan sonra elçinin çevirmenine şunu söylediğini yazar: «Bu elçiye söyle, efendisine haber versin ki bunların içinde sağlık işleri ile uğraşan, ayakkabıcı, dokumacı kimse yoktur. Bunlar Müslüman olup İslamın koşullarını yerine getirecek olurlarsa geçimlerini nereden sağlayacaklar?»⁽¹⁵⁴⁾ Burada Yakut'un abarttığı kesindir. Göçebe toplumu yukarıda söylenen bütün işleri yapacak yetenekteydi. Burada asıl vurgulanan göçer kalma isteğidir.

1038'de Tuğrul Bey Nişapur'a girdiği sırada uzun pantolonları, keçe ayakkabıları, uzun yayı ve okları ile tam bir göçer reisiydi⁽¹⁵⁵⁾. Sadece başındaki İranlı sarık, âdeta egemen olacağı ülkeyi simgeliyordu.



Bir Selçuk prensi portresi.

BEŞİNCİ BÖLÜM

*ORTAÇAĞ İSLAM-TÜRK KÜLTÜRÜ
SORUNSAĞI*

Ortaasya ve İran-İslam Kültür Ortamında Türkler

Bugün İran, Afganistan ve Türkistan adını verdiğimiz klasik İslam dünyasının Doğu ülkelerinde Samanoğulları'nın çöküşünden sonra Kaçar dönemine kadar genellikle Türk sülaleleri egemen olmuşlardır. Bu süreç içinde Türkler Hint-Avrupa kökenli İran dünyasının parçası olarak kabul edilen Harezm, Maveräünnehr, Gurgan, doğuda daha erken tarihlerden başlayarak Fergana, Doğu Türkistan, bir ölçüde Horasan, Afganistan, batıda Azerbaycan, Musul ve Anadolu'yu Türk dili konuşan ülkeler yapmışlardır. Ortaçağda Türk politik egemenliği altında idare dili Farsça, kültür dili Arapça kaldığına göre Türkleşme bir devlet politikası sonucu değil, büyük Türk gruplarının bu bölgelere göçmesi sonucudur. Bunun politik ve ekonomik olduğu kadar sayısal nedenlere dayandığı açıktır. Bu dönemin kültür tarihi yazımında büyük bilgi boşlukları, oryantalist geleneğin eğilimleri ve o çağ için hiçbir anlam taşımayan bugünkü coğrafi sınırlar ve ulusçuluk akımlarının önyargıları vardır. Başlıca yöntem hatası da oldukça karmaşık verilere dayanan bir tarihsel oluşumu, ve o sırada kendini tanımlamamış bir tarih sürecini, kendinden çok önce varolan ya da çok sonra yeniden oluşmuş bir bütünün parçaları olarak görmek eğilimidir. Bu dönemi süreklilikleri olduğu kadar yeni ortaya çıkan boyutlarıyla da tanımlamak zorundayız. Batılı tarih yazımının yakın zamanlara kadar İskender ve Selevkuslar tarihini büyük bir özenle vurgularken bin yıllık bir Türk döneminin niteliklerini saptama-

mak için bir çaba göstermemesi sadece önyargı değil, bir yöntem hatasıdır.

Bu sorunu bir polemik havasında kurtarmak için önce şu olguyu belirtmekte yarar var: 11-12. Yüzyıllar'da Türklerin İslamı kabul ederek İran ve Yakındoğu'ya geçişleri İslam tarihi, İran tarihi ya da Türk tarihinin birbirlerinden bağımsız evreleri olarak anlaşılamaz. Melikşah'ın kendisini Abbasi Halifesi'nin devamı ya da büyük İslam dünyasının bütünleyici bir ögesi ya da Kültigin'in uzantısı ne de gerçekten İran uygarlığının bir ögesi olarak gördüğünü söylemek abartma olur. Kentlerde mezhep kavgalarının sürüp gittiği, Türkmenler'in bugünden yarına yer ve dostluk değiştirdikleri bir dönemde bir ulusal bilinç, hatta halk katında bir devlet bilinci olduğunu söylemek de yersizdir.

Öte yandan bütün bilim ve din yazımının Arapça olduğu bir dönemde, Türk ve İslam devlet geleneklerinin birbirine karıştığı bir sosyo-politik sistemde, bağımsız bir İran kültüründen söz etmek de olanaksızdır. Türk'ten çok Müslümanlığı vurgulayan ve idari dilin ve saray çevresi edebiyatının Farsça olduğu bir çevre Türk de değildir.

Gazne egemenlik dönemi ne bir rönesans ya da reform, ne de bir restorasyon dönemidir. Gazne idari sistemi tümüyle Samani sistemi üzerine kurulmuştu. Fakat Selçuk dönemi, o zamana kadar olmayan öğelerle, yeni işlevler tanımlayan bir sosyal ve ekonomik ortam, sünni İslamın Gazali okulu ve Aşarîyyun elinde bir senteze ve dogmatizme gittiği, tasavvufun kurumlaştığı, sanat ve mimaride yeni biçimlerin oluştuğu, çağın düşünürlerinin Türk sultanları için yeni bir İslami-otokratik devlet tanımı yaptığı bir dönüşüm dönemidir. Bunu Sasani ya da erken İslam gelenekleriyle tanımlamaya çalışmak onu açıklama olanağı vermez.

Hindistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan bir Türk egemenlik alanının varlığı, kuşkusuz kapsamlı yerel varyasyonlara karşın, özellikle kültür ve sanat alanında, ortak kavram ve

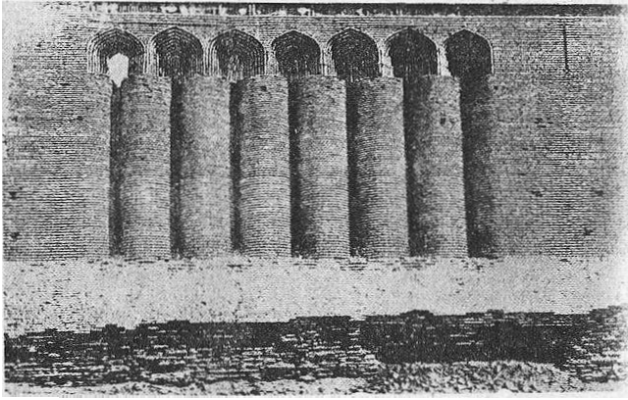
biçimleri teşvik etmiştir. Nizam ül-Mülk bir yanda Gazne ve Belh'de, öte yandan Bağdad ve Şam'da medreseler yaptırdığı zaman bu etkinliklerde benzerlik ve süreklilikler olacağı açıktır. Selçuk Sultanlığı, Yakınoğu Selçuk Atabegleri ve Anadolu Selçuklu egemenlik bölgelerinde aynı kültürün değişik diyalékleri kullanılmıştır.

Doğu İslama ve giderek Halifelik alanına egemen olan Türkler'in kurdukları Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu Müslüman devletleri değişik yapılarla karşımıza çıkarlar. Karahanlı (ya da İlek Hanlar) Devleti idare eden ve edileniyle bir Türk—Müslüman yarı göçer devletidir.⁽¹⁵⁶⁾ Göktürk konfederasyonu içinde Karluklar'ın (Bunlar Yagma, Tuksi, Çigil diye tanınan boylardan oluşmuştur) başlarının 741'den sonra Yabgu ve Kagan (Arapça Hakan) unvanı taşımaya başladığı saptanıyor. Samani devleti sınırlarında yaşayan bu Türkler arasında Sufi dervişlerin Müslümanlığı yaydıkları anlaşılıyor. Müslümanlığı ilk kabul edenler de Karluklar olmuştur. Samani ordusunda hizmet edenler arasında da Türk kökenliler çoğunlukta idi. Örneğin Gazneli Sülalesi kurucusu Sebüktekin'de bir Karluk Türkü idi.⁽¹⁵⁷⁾ İlk Müslüman Türk Hakanı Yagma boyundan Satuk Buğra Han (öl.344/955) kendi egemenlik alanını Kaşgar ve Talas'dan idare etmişti. Satuk'un oğlu Baytaş (Arapça adı Musa) ise 'Doğudaki Karahanlı Kaganı'nı yenerék ve Sufi vaizi Abu'l Hasan Muhammed bin Sufyan al-Kalamati'nin yardımı ile bütün devleti Müslümanlaştırmıştı.⁽¹⁵⁸⁾

Karahanlılar'ın egemenlik alanları, başlangıçta, İslam'dan öncede genellikle Türkler'in yaşadığı bölgelerdi. Genelde göçer yaşamını sürdürdükleri anlaşılıyor. Fakat 10. yüzyıl sonlarında Samanılar elindeki Fergana'yı daha sonra 999'da da Buhara'yı ele geçirerek Samanoğlu Devleti'ni yıkmışlar ve çok eski bir yerleşik toplumun idaresini yüklenmişlerdir. Yine de Tamgaç Han İbrahim'in oğlu Nasr bin İbrahim (1068—1080) yarı göçerliğini sürdürüyor, sadece kışları Buha-

ra yakınında kışlıyor ve askerlerini kesinlikle çadırda yaşıtıyordu⁽¹⁵⁹⁾.

Fakat aynı Han Ribat-ı Melik gibi anıtsal bir kervansaray, Buhara'da Şemsabad denen ünlü bir saray ve büyük bir cuma camii ve başka yapılar yaptırarak yerleşmiş toplum içindeki hanlık görev ve statüsünün gereklerini de yerine getiriyordu.



*Buhara-Semerkant arasında Rabat-ı Melik Kervansarayı
(11. yüzyıl).*

Gazneli ve Selçuklu bölgelerinden farklı olarak Karahanlı politik ve sosyal yapısında bir Türk bilinçli olma özelliği vardır⁽¹⁶⁰⁾. Divanü Lugatı't Türk ve Kutadgu Bilig gibi yapıtların bu bölgede üretilmesi bu gözlemi güçlendirir. Barthold Karahanlı Hakanları'nın Selçuklar'dan daha kültürlü olduğunu ve bunu Doğu Türkistan'daki Uygur kültürüne borçlu olduklarını özellikle vurgular⁽¹⁶¹⁾.

Kuşkusuz Selçuk ailesine göre İlek Hanlar daha ünlü ve

soylu bir aileden gelmekteydi. Onların adları Turfan tekst'lerinde de geçmektedir⁽¹⁶²⁾.

Karahanlı egemenlik alanında Türkler'in, Selçuklu ve Gazneli devletleriyle sürekli bir mücadele içinde de olsalar, Ortaasya İslam kültürüne büyük katkıları olmuştur. Örneğin Alp Kutlug Tonga Bilge Kılıç Tamgaç Hakan (II. Mesut) (1160-1178) özellikle Buhara'daki imar etkinlikleri ve çevresindeki bilgin ve şairlerle ün almıştı⁽¹⁶³⁾.

Gazneli Devleti Sebüktekin'in düzenli ve paralı asker gücüne dayanan, fakat egemenlik alanında Türkten çok başka etnik ve kültür katmanlarına dayanan bir 'condottieri' devletiydi. Sebüktekin Afganistan'a, Tuğrul Bey'in İran'da yaptığı gibi, bir eyalet valisi olarak Samanoğullarıyla bağımsızlık ve hükümdarlık kavgasına girişmiştir. Devlet imgesi de, sonradan Nizam ül-Mülk'ün Selçuklu sultanlarına örnek göstereceği İran-İslam geleneği içinde oluşmuştu ve Samanoğlu sistemini esas alıyordu⁽¹⁶⁴⁾. Gazneliler'in kültür dünyası Fırdevsi'nin Şehname'sinin doğduğunu gören bir İranlı kültür ortamının gelişmesine elverişliydi. Gazne egemenlik alanının özelliği Müslüman olmayan Hint ve Ortaasya Dünyası ile İslamın sınırları üzerinde bir köprü ödevi görmüş olmasıdır.

Egemenlik alanlarını kısa sürede Harezm'e ve Horasan'a uzatan Gazneliler 1030'da Sultan Mahmut öldüğünde Amuderya güneyindeki bütün Samanoğlu topraklarına sahiptiler⁽¹⁶⁵⁾.

Selçuk Devleti ise büyük Türk göçleriyle eşzamanlı bir egemenlik alanı tanımlar. Egemenliğini göçer ve göçmeye devam edenler üzerinde kurmuştur. Fakat Karahanlı ve Gazneliler'in aksine İslamın güçlü ve yerleşmiş alanlarında gelişmiş ve kolay kavranabilen tarihi ve coğrafi nedenlerle, yerini aldığı güçlerin sosyo-kültürel ve ekonomik sürekliliklerine daha fazla sahip çıkmış, bunları kendi koşullarıyla bağdaştırmaya çalışmıştır. Çünkü göçerin yerleşik dünyaya geçişindeki başlıca mekanizmalardan biri yerleşik toplum yöntemlerine sahip çıkmaktır⁽¹⁶⁶⁾.

Bayhaki, Selçuklular Horasan'da Gazne egemenliğine Dendanekan Ribatı Savaşı (1040) ile son vermeden önce birçok Türk boyunun Harezm'de olduğunu belirtir⁽¹⁶⁷⁾. Bunlar sonradan Horasan'a geçmişlerdir. İran, özellikle Horasan, kırsal çoban ekonomisi için elverişli bir bölgeydi⁽¹⁶⁸⁾. Çoban Türk ve Tarımcı Tacik birbirlerini tamamlıyorlardı⁽¹⁶⁹⁾. Genelde Türkler'in bu bölgelere girmesi sadece savaş yaparak değil, göçüp yerleşerek oluyor. Harezm ve Horasan'da Selçuk Ailesi ve boyları (Kınıklar) –bu tarihte Araplar onlara Türkmen, Karluklara Türk demektedirler– on yıl içinde Müslümanlığı kabul etmiş görünüyorlar⁽¹⁷⁰⁾. Selçuklu ailesi devlet idaresini İranlı vezir ve memurlarla Türk kökenli, fakat köle (Memluk) Emirler ve çoğunluğu Türkler'den oluşan, fakat Daylamlı, Ermeni gibi paralı askerler de kullanan bir orduya dayandırıyor, asıl gücünü oluşturan Oğuz göçerleriyle de sürekli çatışma içinde bulunuyordu. Bu da Büyük Selçuklu Devleti'nin sonunu getiren en önemli nedenlerden biri olarak değerlendirilmiştir⁽¹⁷¹⁾.

Selçuklar batıda Hristiyan dünyası sınırlarında yeni bir fetih ve genişlemenin aracı olmuşlar, bir yandan devletin İslam vizyonunu korumaya ve güçlendirmeye çalışırken öte yandan Arap ve İran kökenli yerleşik yaşam alanlarına gelen Türk göçerlerin yerleşik devlet düzeni içinde yaşayabilmelerini sağlayacak bir yapılaşma kurmaya çalışmışlardır. İdare sistemi İranlıların elinde olmakla birlikte, aile iktaları, atabeklik kurumu gibi olgular Türk geleneği için de yetişmiş olanlara da yabancı gelmeyecek biçimde yenileniyordu⁽¹⁷²⁾. Bu kurumlaşma, daha sonra Osmanlı'da daha da kesinleşecek olan, Türk ögesinden bağımsız devlet strüktürü kurma eğilimlerini güçlendirecektir.

Yapısal farklarına karşın Ortaasya'dan Anadolu'ya kadar bu Türk egemenlik bölgesi kesintisiz bir düşünce ve eşya alışverişine elverişli sürekli bir kültür ortamıdır. Başka bir deyişle bu üç egemenlik bölgesi, sınırları sürekli değişen, fakat Talas'tan Ahlat'a kadar, Harezm'linin Peşavar'da, Karahanlı prensinin İsfahan'da, Gazneli Emir'in Azerbaycan'da kolayca

yaşayabileceği, zenaatkâr ve sanatçıları bir savaştan öteki savaşa ülke değiştiren, bilginleri, fakihleri, şeyhleri, Buhara'dan Bağdad'a, Horasan'dan Anadolu'ya, kolayca göçebilen bir sonsuz hareket ve etkileşim dünyasıdır. Bu dünyada Arapça bilim ve din dili, Farsça edebiyat dili, bölgesine göre Türkçe, Farsça, Arapça konuşma dilidir, politikaya ve orduya egemen olanlar Türkler'dir.

Bu döneme İran tarihinin yaratıcı çağlarından biri olarak bakılmıştır. Oysa bu İran'da, fakat İranlı olmayan, Türk egemenliğinde, Türk olmayan, Arap-İslam kültürü çizgisinde, fakat Arap olmayan bir İslam sentezidir. Gazali, Ömer Hayyam, Nizam ül-Mülk bu çağın yetiştirdikleridir.

Kısacası buradaki kültür ortamı denkleminde bilim, sanat ve kültür adamları, etnik köken açısından, birbirlerinin yerine kolaylıkla geçebilirler. Biz sultan, emir ve atabeylerin ve askerlerin çokluk Türkler'den oluştuğunu, idari ve dini işlevlerin ise daha önceki İran-İslam geleneği içinde yetişmiş İranlı bir sınıf tarafından görüldüğünü biliyoruz. Üretilen düşün ve sanat yapıtlarının hangi müşteriler için yapıldığını da biliyoruz. Fakat üreten sanatçı, bir Arapça isim altında saklanmış, genellikle etnik kökeni belirsiz, sadece coğrafi kökeni Horezmi, Hilati, gibi ifade edilmiş bir kişi olarak karşımıza çıkıyor. Ve birden fazla yapıtını saptamak da çoğu kez olanaksız oluyor. Bu nedenle de sanatçı'dan değil, patron, coğrafyadan, ürünün kendisinden ve tarihi olguların yorumundan kaynaklanan bir sanat tarihi söz konusu oluyor. Bu çağın sanat üretiminde Türk kökenli sanatçı ve zenaatçıların yaratıcı olarak sürece katılıp katılmadıkları sorunu hiçbir zaman kesin olarak yanıt verilemeyecek bir nitelik taşıyor. Gerçi bu Batı Ortaçağı için de aynıdır. Biz bu sanatın yapıcısından çok kullanıcısından hareket etmek zorundayız. Ortadoğu'ya kendilerine yurt yapmak için gelen Türkler'in bu sanata ne kadar sahip çıktıklarını, ya da çıkabileceklerini irdelemek için, göçerin bu dünyadaki konumunu değerlendirmeye çalışmak zorundayız.

İslam'dan çok daha önce Avrasya bozkır göçbeleriyle onların güney kuşağında yaşayan göçbelerin Çin'den Balkanlar'a kadar bir yerleşik-göçebe *simbiosis* i içinde yaşadıklarını biliyoruz. Partlar'dan sonra İran da bir göçer-yerleşik değerler dünyasıdır. Planhol İslam tarihinin coğrafi temellerinden söz ederken Türk-İran dünyasından ortak olarak söz eder ve burada yerleşmiş ve göçer yaşamı düzenlerinin iç içe yaşadığını vurgular⁽¹⁷³⁾. Sadece Hind-Avrupalı kökenli göçerler değil, Türkler de Çin, Tarım, Kaşgar, Fergana, Maveraünnehr ve Harezm'e İslam döneminden önce girmişlerdir. Topaları Çin'in başına getiren olgular, Akhun egemenliği, Uyğurların Tarım Bölgesine, Karluklar'ın Tiyanşan ve güneyde Kaşgar bölgesine egemen olmaları bu sızmanın boyutunu gösteriyor. Kabul-Gazne-Bust arasında erken İslam döneminde Halaç ve Oğuz boylarından Türk göçerleri yaşıyorlardı. Sogdlular da Araplar'a karşı Türkler'i yardıma çağırıyorlardı.⁽¹⁷⁴⁾ Ve onlar uzun zamandan bu yana İlak, Şaş ve Fergana da bulunuyorlardı. Türkler'in Selçuk döneminden çok önce tarım yapan grupları da vardı.⁽¹⁷⁵⁾

Türkler'in giderek Horasan'a yerleşmeleri de Samaniler döneminde başlamış, Gazneliler döneminde hızlanmış ve Selçuklular döneminde de büyük bir boyut kazanmıştır. Horasan'ın Anadolu-Türk tarihinin başlangıcındaki önemi yadsınamayacak biçimde kaynaklarda vurgulanmaktadır.

Cahiz göçer Türk ile yerleşik Horasanlı arasındaki farkı Mekke ile Medine, ovalı ile dağlı ya da bedevi ile kentli arasındaki fark gibi görüyordu. Fakat onları bir Arap'la İranlı gibi farklı saymıyordu⁽¹⁷⁶⁾. Sınır bölgelerinde İranlı Dihkanlar yanında Türk olanların da varlığını, Ortaasya ticaretinde Türk tüccarlarının da, Sogdlular kadar olmasa bile, etkili olduklarını da biliyoruz. Bütün bu yerleşik ortamda yaşayan, yarı yerleşik, tarımcı, dihkân, tüccar, sultan, emir, köle, asker Türkler yerleşmiş düzenin parçalarıydı. Abbasi, Sama-

ni ve Buveyhi sarayları'nın, Gazne saraylarının gulamları, kendi küçük ya da büyük iktidarlarını kurduklarında yerleşme nimetini bilen ve arayan kişilerdi. Kültür ve sanatın yeni patronları bu Türkler'di.

Gazne sarayı kuşkusuz çadırda yaşamakta devam edenler tarafından yapılmamıştı. Fakat yapının programı, boyutları ve yaptıranın istekleri ustaları nasıl etkilemişti? Karahanlı Tamgaç Han İbrahim, Buhara'da Karamin Mahallesindeki, Barthold'un dediğine göre, Tak-i Kisra gibi ünlü sarayı ya da Şems al-Mülk Rabat-ı Melik'i hangi anılarla yaptırıyorlardı? Yeni bir sanat ortamında değişik politik düzen, değişen bir toplum yapısı, yeni egemen katmanlar, başka tür tanımlanan istekler, başka bir deyişle, sanat ortamının o zamana kadar varolmayan boyutları, yeni üslupların doğup gelişmesini hazırlamıştır. Askerleriyle Türkçe konuşan ve sarayında Türkçe konuşulan Sultan Mesut halifenin menşurunu getiren elcinin Arapça'sını anlayabiliyordu ve Farsça şiir yazıyordu.⁽¹⁷⁷⁾

Böyle bir kültür ortamında yaratma mekanizmasını anlayabilmek için Türk'ün duyarlılığından ve kültüründen Farsça şiire ne geçtiğini saptamak gerekir. Sultan Mesut bir Türk'ün düşünce ve duygularını mı dile getiriyordu? Yoksa daha eskiden saptanmış birtakım klişelere uygun egzersizler mi yapıyordu? Ya da karmaşık bir kültür ortamının analizi olanaksız eğilimlerini mi dile getiriyordu? Bir kültür değişiminin verilerini günümüzde bile derlemenin zorluğu düşünülürse bu konuyu açıklama açısından fazla iyimser olamayız. İslam yazarlar Selçuk Sultanları ile Türkler'in genel toplumsal davranışları arasında ilgi çekici gözlemler yapmışlardı. İdrisi, Türk Sultanlarının harpçi, tedbirli, sağlam karakterli, doğru ve yüksek nitelikte olduğunu, Türklerin ise insafsız, vah kaba ve cahil olduklarını yazar⁽¹⁷⁸⁾.

Bu dönemin sanat ortamının anlaşılmasında zorluk, anıtsal kule ile çadırın, Leşgeri Bazar Sarayı ile çadırli ordu-

gâhın yanyana bulunmasıdır. Böyle bir ortamın modeli Batı tarihinde yoktur. O nedenle de bu tarihin yorum yöntemi Batılı tarih yazımında ortaya çıkmamıştır.

Göçerin yerleşik alanlara girerek orada egemenlik kurması, bir yandan tahrip, bir yandan yapmadır. Selçuklular'ın uzun bir süre İran'da kendilerini İranlı değil yabancı hissetmiş olmaları doğaldır. Kaldı ki, özellikle kent ortamında, Türkler bu çağlarda hep azınlıkta idiler. Bu nedenle de, tıpkı yukarıda bozkır göçerlerinin ortak kültür etkinlikleri yapısından söz ettiğimiz gibi, burada da Türklerin değişik kapasitelerle ortak oldukları bir Türk-İran-İslam kültür ortamının etnik, ulusal, dinsel, coğrafi sınırları tek bir sözcükle belirlenemeyecek bir hareketli ortamdan söz ediyoruz. Bu ortamda politikaya araç edilecek bir dinsel işlev, bir Budist yapı türünün imgesiyle birleşebiliyordu. Horasan'da İslam Öncesi Harezmi sanatının anı ve teknikleriyle biçimlenir, Anadolu'ya İranlı bir ustanın aracılığı ile gelebilir ve orada bir yerli taşçının yorumuyla gerçekleştirilebilirdi. Bugünkü tarih sözlüğümüz bu olguları anlatacak kategorileri daha geliştirememiştir.

Anadolu ile sürekliliği açısından incelediğimiz Doğu-İslam dünyasının Türk egemenliği altında, 11.-13. yüzyıllardaki sanatı politik ortamın bütün karmaşasına karşın homojenliğini Selçuklu sülalesinin İran'daki yerleşmesine dayandıran bir üretim olgusudur. Biçim formülleri bir merkezden ya da bu merkez aracılığıyla yayılmıştır. Gerçi Selçuklu döneminde rastlayacağımız her biçim ve tekniğin daha önceki aşamalarını İran'da ve Ortaasya'da bulabiliriz. Fakat bunların yeni sentezlerde buluşmalarında ve Batıya geçmelerinde araç Selçuklu politik egemenlik alanının hareketli yaygınlığıdır. Gerçekte aşağıda sözünü edeceğimiz ürünler sadece Selçuk egemenliği değil, Karahanlı, Gazneli, hatta Gur ve Kuzey Hindistan'da Türk sülaleleri egemenlik alanlarında da etkili olmuş ve yukarıda sözünü ettiğimiz kültür ortamı hareketliliği içinde akrabaları Anadolu'ya ve Mısır'a kadar uzanmıştır. 10.-12. Yüzyıl arası Türk egemenliği, İran'ın da kesin Müs-

lmanlaşma yıllarıdır. Bunu izleyen Moğol egemenliğinde Ortadoğu'da Türk oğesi daha büyük bir hızla artmıştır.⁽¹⁷⁹⁾ 11.-14. Yüzyıllar Türk egemenliğinin genelde İran-İşlam yorumuna bir Türk faktörü kattığı yıllar oluyor. Bu sünni Abbasi evrenselliğinin modeli üzerinde değişik, yeni bir İşlam umması yorumu sayılabilir. Bu yeni dünya hem politik örgütlenme hem kültür üretimi açısından yeni yollara uzanmıştır. Özellikle klasik İşlam dünyasının dış kuşağında Hindistan ve Anadolu'da (her iki bölgede de Türkler'le birlikte, Müslümanlık başlamıştır) İşlamın ilk yayılmasından dörtyüz yıl sonra, daha büyük varyasyonlar ortaya çıkmış ve İşlam dünyasında bölgesel üslupların oluşumu Türkler'le başlamıştır.

ALTINCI BÖLÜM

*ERKEN TÜRK-İSLAM ÇAĞININ
SANAT ÜRÜNLERİ*

Mimari

Bütün sultanlar ve devlet büyükleri yerleşik toplumun en önemli politik güç gösterisi olan yapı etkinliklerine önem vermişlerdir. Tuğrul ilk başkentler olan Nişapur ve Rey'de sonra da özellikle Isfahan'da inşaatlara büyük masraflar yapmıştır. Bağdatta da surlarla çevrili bir mahalle, bir Cuma camisi ve pazarlar inşa ettirmişti. Melikşah da, Isfahan'daki yapı etkinliklerinden başka Bağdad'da bir Cuma camisi ve Merv' de bir mahalle yaptırmıştır⁽¹⁸⁰⁾.

Gazneli Mahmut ve oğlu Mesut'un büyük bir çoğunluğu yokolmuş, fakat anıları kalan sarayları, bahçeleri, su yapıları devlete ve halka gerek fiziksel, gerek parasal olarak büyük yükler getiriyordu. Bu sultanların hemen her kentte sarayları vardı. Gazne'de Afganşal ve Firuzi adlı saraylar, Belh'de bakımı halkın verdiği vergilerle yapılan görkemli bir bahçe içinde Abd el-A'la Sarayı, Herat da Adnani Sarayı, Bust' da kalıntıları ortaya çıkarılan Leşger-i Bazar Sarayı bunların en tanınmışlarıydı. Sultan Mesut'un kendisinin yapılarının planlarını hazırladığını Bayhaki anlatmaktadır. Mesut Heratta'ki Adnani Sarayını yeniden inşa etmiş, Nişapur dışında planlarını kendi hazırladığı Şadyak Sarayını yaptırmış, Gazne'de de yeniden bir saray inşa ettirmişti. Dört yılda biten bu saray için halk angarya olarak çalışmış ve yedi milyon dirhem para harcanmıştı⁽¹⁸¹⁾.

Karahanlı hakanları içinde yapı etkinlikleri ile tanınanlar arasında Muhammed bin Süleyman Arslan Han, Buhara Kalesi ve surlarını onartmış, Eski Şemsabad Sarayı yerine büyük bir musalla yaptırmış, büyük bir Cuma Camisi, bir ta-

nesi sonradan medreseye çevrilen iki başka saray yaptırmış, Peykent kentini imar etmişti. Buhara'da ilk yaptırdığı Cuma Camisi yandıktan sonra şehristand'a yeniden yapılan caminin minaresi bugün henüz ayakta olan ünlü Kalyan ya da (Kalan) Minar'dır⁽¹⁸²⁾.

Yerleşik toplum imgesine öznen Türk egemen sınıfının ülkelerindeki yerel yapı geleneklerini, yapı teknik ve malzemelerini kullanmaları doğaldır. Karahanlılar'ın egemenlik alanlarında da aynı kent ve mimarlık imgeleri yaşamıştır. Çünkü anıtsal mimari ancak göçer olmayan bir dünyanın ifadesi olabilirdi. Ne var ki bu yeni güç sahipleri o zamana kadar bir arada olmayan başka tarihi faktörlerin de bir araya gelmesine olanak vererek değişik mimari üslupların doğmasına yol açmışlardır.

Ana Biçimler ve Yapı Teknikleri

Yapı programının içinde yaşanan dönemin koşullarını yansıtmaya ve yeni isteklerle ortaya çıkmasına karşın bu yüzyıllarda karşımıza çıkan inşaat karakteri ve bezeme teknikleri ve yapı öğelerinin ana biçimleri, bundan önce özellikle Ortasya'da örneklerini gördüğümüz mimari gelenek üzeri-
ne oturmaktadır.

Kerpiç ve tuğla taşıyıcı duvar, tonoz ve kubbe örtüsü, tromp gibi geçit öğeleri, pişmiş toprak mozayik cephe bezemesi, ahşap düz ya da bindirme örtü, alçı bezeme, büyük duvar resmi ve mimari düzen öğeleri olarak avlulu yapı, eyvan, çok ayaklı salon, poligonal, silindirik yüksek kubbeli yapı, revak tümüyle Selçuk döneminden önce varolan Mimari öğelerdir. Bunların büyük bir bölümü temelde İslam öncesi geleneklerinin uzantısıdır. Nasıl erken İslam mimarisi kendinden önceki Geç Roma Bizans ve Sasani geleneklerinin verileri üzerine kurulmuşsa, Türk egemenliğindeki Doğu İslam dünyasının mimarisi de kendinden önceki mimari veriler üzerine kurulmuştur. Fakat yeni bir içerik, anlam, boyut ve

kompozisyonlarla, Erken Arap-İslam evrenselliği ile, Yeni zamanlar İslamının bölgeselliği arasında bir Türk-İran-İslam evrenselliği formüllerini yaratmıştır. Sonradan bu formüller Ortaasya, İran ve Afganistan'da aynı yerde kalmış, Türkiye ve Hindistan gibi coğrafi İslam uçlarında yöresel sentezlere dönüşmüştür.

Bu dönem mimarisinin ana biçim düzenlerinin ifade edildiği toprak mimarisinin etkileri, Güney Kafkasya, Azerbaycan, Suriye ve Anadolu gibi taş mimari malzeme geleneği olan ülkelere ithal edildiği zaman da, bunlar taş, kökenlerini yadsımadan, geçirilmişlerdir. Bu özellikle Anadolu'da belirgindir.

Burada başlıca yapı programlarına girmeden birçok yapı türünün de ortak olan avlu, eyvan, taçkapı gibi mimari öğelere ilişkin bazı genel gözlemleri dile getirmek yararlı olur.

Bu öğelerin mekân tasarımı açısından olduğu kadar İslam dünyasında işlevsel ünitelerin içe dönük karakterine en uygunu avlulardır. Gerçekten de herhangi bir toplumsal işleve ve içe dönük bir etkinliğe yanıt olan herhangi bir yapı için iç avlu evrensel, hemen her uygarlık döneminde varolmuş, özellikle kuru, rüzgârlı, sıcak ve güneşli iklimlerde çok kullanışlı ve büyük estetik potansiyeli olan bir mimari öğedir. Bizim ilgilendiğimiz dönemde Camilerin, medreselerin kervansaray ve ribatların, konutların ve sarayların plan şemalarında avlu mekân örgütlenmesinin merkezini oluşturur. Avlu mimarisi, avluyu çeviren işlevsel birimlerle olduğu kadar revak, eyvan, havuz gibi öğelerle de zenginleşir ve bu öğelerin simetrik, aksiyal düzenleriyle de kimlik kazanır. Genelde avlu motifi kendi içinde bağımsız bir tasarım ögesidir. Camide, medresede, kervansarayda ya da sarayda, kullanıldığı yapının işlevinden bağımsız bir estetik öğe olarak düzenlenir.

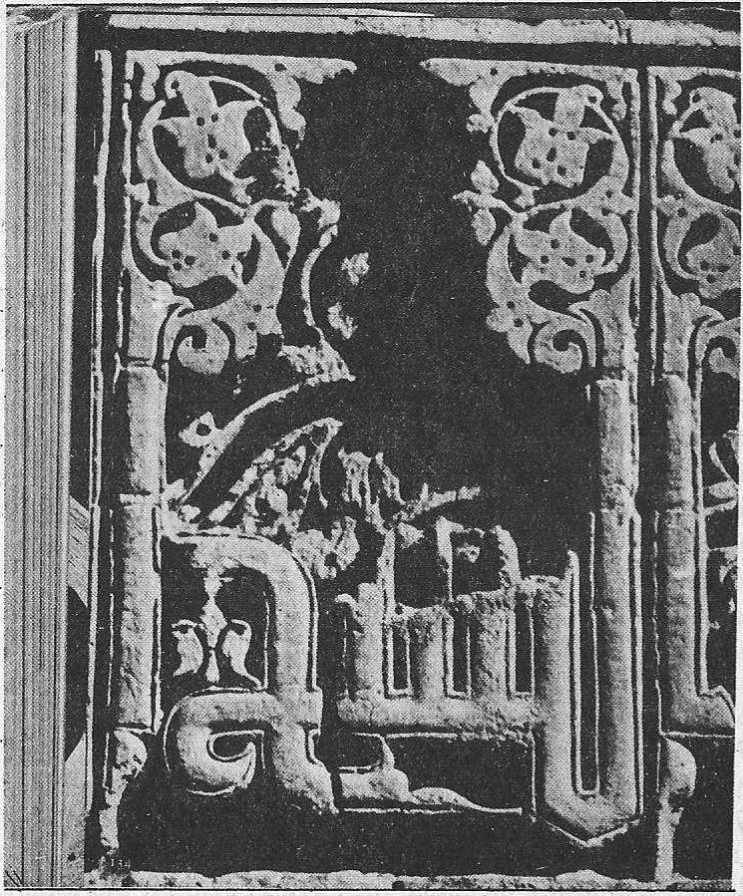
Diğer önemli bir mekânsal kompozisyon ögesi mimari tasarımda büyük bir vurgu elemanı olarak kullanılan eyvan-

dır. Eyvan Part dönemine kadar uzanır. O çağda saray ve mezar cephelerinin anıtsal motifidir. Selçuk döneminden çok önce Ortaasya mimarisinde eyvanlı avlunun, küçük boyutlarda, özellikle konut yapılarında yaygın olarak kullanıldığını görmüştük. Bunun birincil bir plan ögesi olarak cami, medrese, kervansaray gibi yapılarda ne zaman yaygınlaştığı söylenemez. Fakat erken örneklerine rastlamak zor olsa bile dört eyvanlı çift akslı avlunun Moğol çağında çok önce geliştiği anlaşıyor⁽¹⁸³⁾.

Bazen söylendiği gibi dört eyvanlı avlulu caminin Selçuk döneminden sonra geliştiğini söylemek anlamsızdır. Çünkü avlunun kullanılışı ve biçimi cami işlevinden bağımsız bir nitelik taşımaktadır. Eyvan gibi taçkapı da içe dönük bir yapı tasarımı ana cephe ögesidir. Tıpkı avlu ve eyvan kullanılışında olduğu gibi taçkapı da bağımsız bir tasarım ögesidir. Başka bir deyişle taçkapı düzeni ve bezemesi yapı türüyle ilişkisi olmayan bir niteliktedir. Bu nedenle de bir cami ile bir mezar yapısının ya da bir medrese ile bir kervansaray taçkapıları birbirlerinin aynısı olabilir.

Mimari tasarıma üslupsal bağdaşıklık getiren bu tür öğelere her yapı türünde ortak olan tonoz ve kubbe biçimlerini de katmamız gerekir.

Bezeme alanında da daha çok tuğla mozayik tekniğine bağlı kufi yazı, geometrik şerit bezeme ve bitkisel motiflerin yapılardan bağımsız bir sözlükleri vardır. Bunların yukarıda sözü edilen mimari öğelerin cephelerini süsleme için kullanılmalarında, yine yapı türlerinden bağımsız yaygın klişelere uyulduğu görülür. Kuşkusuz bu gelişmenin ilk döneminde, özellikle onbirinci yüzyılda, klişeler kesinleşmemiştir. Dolaşısıyla ister bir taçkapı bezemesi, ister eyvanın vurguladığı bir avluda sonradan rutin haline dönüşen kullanımlar görülmeyebilir.



*Nizam ül-Mülk'ün Hargird'de Melikşah için yaptırdığı med-
resede kâfî yazı (11. yüzyıl), (Godard'dan).*

BAŞLICA YAPI PROGRAMLARI

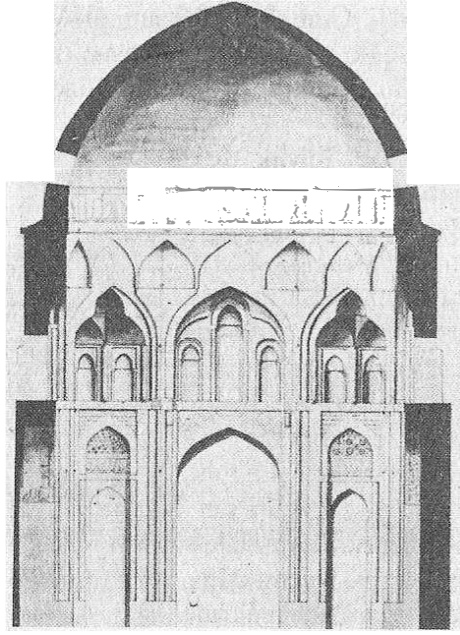
Camiler

Selçuk döneminde, sonradan İran tipi cami denilen ey-

vanlı avlulu camiler ortaya çıkar. Özellikle Onikinci yüzyılda, önemli kentlerde eski çok ayaklı camilerin bu yeni planlarla yeniden inşa edildikleri görülmektedir. Gerçi özel bir tipolojik ün kazanmış bu eyvanlı avlulu cami tek kullanılan cami şeması değildir. Çok ayaklı Arap Camisi, ahşap ya da tonoz örtülü olarak, uygulanmaya devam edilmiştir. Fakat bu şemadan varılan mimari kompozisyonlar ve mekan düzenleri büyük değişiklikler gösterebilmiştir. Örneğin 11. Yüzyıl'da yapılmış olan Hazara Camii (Buhara yakınında) ayaklı bir yapı olmakla birlikte, dört ayağı ve orta kubbesiyle merkezi planlı bir mekan tasarımı gösterir. Yine de Arap prototipinin başlıca öğeleri hiçbir zaman yadsınmamıştır. Ancak daha başından bu yana cami biçiminin bir tür sünnet sayıldığını gösteren hiçbir bilgi yoktur. Batıda olduğu gibi Ortaasya'da da, örneğin Buhara'da Arap fatihler bir kiliseyi camiye çevirmişler⁽¹⁸⁴⁾ ve Samanoğulları döneminde, büyük bir olasılıkla bir Budist olan Mah adında biri evini camiye çevirmiştir.⁽¹⁸⁵⁾ Samanoğulları'ndan İsmail de Buhara beylerinin saraylarını cami yapmak istemişti⁽¹⁸⁶⁾.

Giderek geleneksel çok ayaklı yapı önemli camiler için başlıca şemayı oluşturmuştur. Abbasi döneminde Damgan, Nayin, Eski İsfahan Mescid-i Cuması gibi yapılar, kullanılan inşa tekniği ne olursa olsun, Arap şemasının sürekliliğini göstermektedir. Kaldı ki mihrab önünde büyük kubbeli mak-sure ve eyvanlı avlu uygulanan yapılarda da, ikincil namaz alanları çok ayaklı mekanlardır. Eyvanlı avlu bir merasim av-lusu niteliği taşır. Hatta başka tür yapılarda da ortak bir motif olduğu için buna anıtsal mimarinin İran ve Ortaasya'ya özgü özel ve vazgeçilmez bir simgesi olarak da bakabiliriz. Caminin sosyal ve kültürel statüsünü din ve devletin içiçliliğini ve Arap kökenli din imgesinin gücünü düşünürsek, cami biçiminde köklü bir plan değişikliğinin açıklanmasını ancak Sultan-Devlet imgesinin gücüne bağlayabiliriz. Böylece, E-mevi döneminden bu yana ortaya çıkan maksurenin gelişmesine ve büyük camilerle politik otoritenin ilişkisine bağlı ola-

rak, eski cami biçimini giderek değiştiren ve mekân vurgusunu caminin içinden alarak avluda ve caminin kible aksında yoğunlaştıran bir cami tipi Selçuk döneminde İran ve Orta-asya'da gelişmiştir.



İsfahan Mescid-i Cuması. Selçuk öncesi camiüne Melikşah için eklenen büyük kubbeli maksure.

Burada iki ayrı mekan öğesini birbirinden ayırmak gerekir. Mihrabın önüne giderek büyüyen bir kubbe yerleşmesi fikri ile cami aksının belirgin hale getirilmesi Hindistan'dan Mısır'a kadar Türk Egemenlik alanlarındaki camilerin belirgin bir özelliğidir.

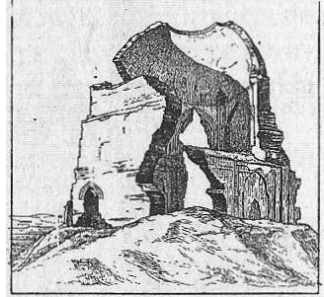
Bu benzer bir program (ki burada sultanın maksuresi ve maksureye gelen kadar cami içinde yürünen yol önem kazanmaktadır) yaygın bir cami imgesinin varlığını gösterir.⁽¹⁸⁷⁾

Leşger-i Bazar'daki büyük cami (11. yy.) kible duvarı önünde enine gelişmiş bir yapıydı. Mihrab önünde büyük bir kubbesi vardı. Melikşah döneminde Arap tipi çok ayaklı Eski İsfahan Mescid-i Cuma'sına Nizam ül-Mülk tarafından eklenen maksure çok büyük bir kubbe ve önündeki eyvandan oluşuyordu. Bu örnekten sonra bu düzenin genelleştiği anlaşılmaktadır.⁽¹⁸⁸⁾

Mihrab önünde büyük tek kubbeli hacmin bağımsız olarak bulunduğu diğer Selçuk çağı yapıları da (Kazvin'de Mescid-i Cami (1113-1119), Kazvin'de Mescid-i Haydariye, Barsiyan'da cami, muhtemelen yokolmuş ağaç çok ayaklı haremleyle, maksure'ye Selçuk çağında verilen önemi göstermektedir. Mayafarikin (bugünkü Silvan)'in 1030'da yapılmış ulucamisinin yenilenecek Artuklu emiri Timurtaş oğlu Necmeddin Alpi döneminde yapılan maksure'si, Van Ulucamii (12. yy. sonu),

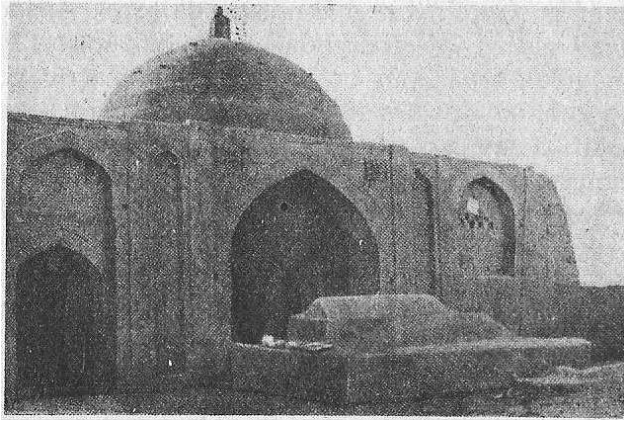
Erzurum Ulucamisi, Kayseri Ulucamisi, Kahire'de Sultan Baybars'ın Camisi mihrab önü kubbeli mekanının yeni cami planlarını etkileyen maksure gelişmesini yaygınlığını gösterirler. Büyük camilerde sultanlara, meliklere emirlere, valilere mihrab önünde özel bir yer ayrılması böylece Türk egemenliğindeki bütün ülkelerde yeni cami planlarının gelişmesini etkilemiştir.⁽¹⁸⁹⁾

Maksure'nin anıtsal gelişmesinin diğer ilginç örnekleri



Dabestan-Namazgâh Maksure Kubbesi (Pugaçenkova'dan.)

kent dışı musallalarda görülür. Bunların en karakteristik örneklerinden biri Merv’de 12. Yüzyıl başından kaldığı düşünülen Talhatan Baba Musalla’sıdır⁽¹⁹⁰⁾. Bu Musalla’nın mihrabı önünde büyük kubbeli bir harem ve onu iki yanında çevreleyen iki ikincil hacim vardır. Bu plan düzeninin büyük bayram namazlarında emir’e çevresinindekilere ve muhafız askerlere ayrıldığı, kanımca kesindir. Camilerde maksure’nin caminin diğer bölümlerinden adeta bağımsız bir mekan olarak ayrılmasında Selçuk döneminde İsmaili fedailerin



Merv yakınlarında Talhatan Baba Musallası’nın maksuresi (12. yüzyıl).

devletin sünî düzenine karşı baş kaldırarak sultan, emir ve vezirlere karşı suikast düzenlemeleriyle ilgili olduğu savunulabilir. Nitekim Emeviler döneminde maksure’nin ortaya çıkışı da halifelere karşı suikast yapılmasıyla ilgili idi.

Bu dönem cami planlarının gelişmesinde eyvanlı avluya verilen önem belirginleşiyor. Fakat bu, yukarıda belirtildiği gibi, eyvanlı avlu motifinin yaygınlaşmasından ötürü ortaya

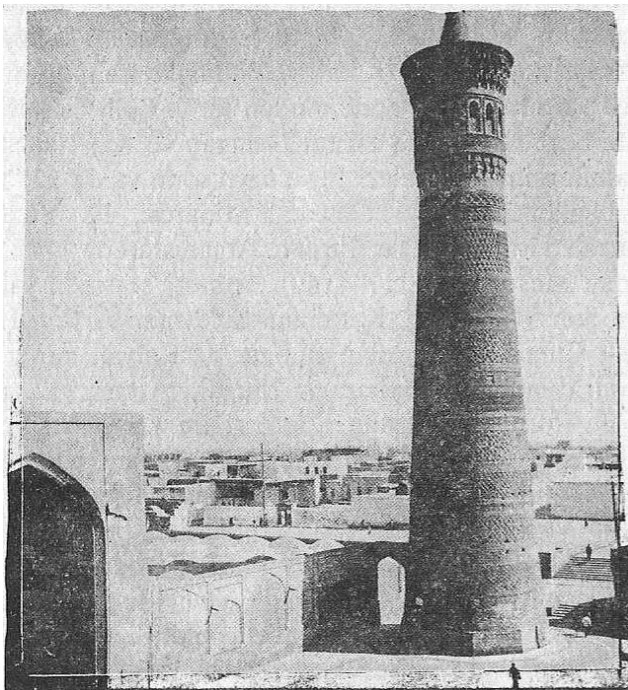
çıkıştır, cami için özel bir gelişme ifadesi değildir. Eyvanlı avlu ile kubbeli maksurenin birleşmesi ise, belki Sasani saray geleneğinin anıları içinde maksurenin sultanla ilişkisi nedeniyle, özel bir vurgu kazanmıştır.

Şiraz Mescid-i Cuması'nın tarihi şüpheli eyvanı bir yana bırakılırsa Nayriz Mescid-i Cuması, İsfahan Mescid-i Cuması, Gölpayegan (1108–1118), Kazvin (1113–1119), Ardistan (1158–1160) ve bir aşamada inşa edilmiş Zavare (1136) camileri Eyvanlı Avlu'nun tasarıma egemen olmaya başladığını gösteriyorlar.⁽¹⁹¹⁾ Fakat eyvanlı avlulu cami, İran ve Türkistan dışında diğer Türk egemenliğindeki bölgelerde karakteristik değildir. Gerek Kuzey Hindistan'da gerek Anadolu'da –Malatya Ulucami örneği dışında– yaygın olmamıştır. İran da avlunun giderek caminin en önemli ögesi haline gelmesi bunların kent merkezlerinde diğer yapılarla çevrilerek –tıpkı Kuzey Afrika camileri gibi– içlerine dönük gelişmelerinden ileri gelmektedir. Bu yapıların kapılarından başka mimari tasarımı ögesi olarak ele alınan bir cepheleri yoktur. Bütün sosyal işlevlerin çevresinde toplandığı ve politik olayların halka duyurulduğu yer olarak bu avlular artan bir önem kazanmış, biçimsel olarak da önce kubbeli maksure odası ve ona bağlı geleneksel saray motifinin maksureyi belirlemesi, sonra da mimari tasarımın kendi iç dinamiği ile eyvanların çoğalması ve simetrik olarak düzenlenmesi karakteristik dört-eyvan avlulu camiye ortaya çıkarmış olmalıdır. Gerçi aynı dönemde Forumad Mescid-i Cuma'sı gibi iki eyvanlı camilerin varlığını da anımsamak gerekir.

Ortaasyanın, 11. Yüzyıl'dan bu yana cami tipolojisine kazandırdığı diğer bir öge silindirik, poligonal, ya da yıldız biçiminde minarelerdir.

Kökeni kesinlikle İslam öncesi Ortaasya geleneklerine bağlı büyük ana mimari biçimler içinde bu kule yapılarını da vurgulamak gerekir. Gerçi bağımsız kule yapıları olarak 9. Yüzyıl'ın Samarra Minareleri de anımsanabilir. Fakat dış rampalı bu iki minare (*malviya*) başka bir mimari ana biçimin, ziguratın anılarını taşımaktadır. Türk döneminde İran

ve Ortaasya'da geliştiğini gördüğümüz kule yapılar karakterinde değildir.



Buhara'da kalyan (ya da kalan) Minar (12. yüzyıl).

Narşahi Buhara tarihinde Samanoğlu minarelerinin     n n tahtadan olduğunu ve kolayca yandığını, Karahanlılar' ın bunları tuğladan yapmaya başladıklarını yazar⁽¹⁹²⁾. Genellikle tuğladan yapılan bu büyük kule yapıların şerefeleri ve üst bölümleri ahşaptan yapılıyordu. Mukaddasi Buhara'da 1068'deki karışıklıklar esnasında büyük cami minaresinin üst

bölümünün yandığını, sonradan da caminin yandığını anlatır⁽¹⁹³⁾.

Yüksek tuğla kuleler olarak cami kompozisyonlarına bağımsız katılan tuğla ve bazı bölgelerde taş olan bu kuleler içinde bugün de ayakta kalanlar arasında tarihi bilinen en eski örnekler arasında Balasagun civarında 11. Yüzyıl'dan kaldığı söylenen Burana Kala örenindeki Karahanlı dönemi minaresi vardır. Tuğrul döneminden tarihi belli ilk sırlı malzeme ile bezeli 450/1058 tarihli Damgan ve 453/1060 tarihli Save camilerinin minareleri 11. Yüzyıl sonu ya da 12. Yüzyıl başına bağlanacak Sivas Ulucami Minaresi, 12. Yüzyıldan 1108 tarihli Tirmiz'de Çar Kurgan, Afganistan da 1115 tarihli Üçüncü Mesut ve (1117-1140) tarihleri arasında yapılmış Behram Şah Minareleri, Karahanlı Süleyman Arslan Han'ın Mescid-i Cuması'ndan kalan Buhara da Kalyan minar, yine Karahanlı döneminin Buhara'da Mugaki Attari, (12. yy.) İran'da Barsiyan ve Ardistan Camileri'nin 12. yüzyıl ortasından kalan minareleri ve Hint stupa geleneğine uzanabilecek, Delhi'de Kutub Minare (1193) ve Musul Ulucami Minaresi aynı kule yapı imgesinin varyasyonlarıdır. Bu tür minare Türkiye'ye de aynı biçimsel ve bezemesel anılarla gelmiştir. Sivas Ulucami Minaresi, Antalya'da Yivli Minare bunun en göze çarpan örnekleridir. Bağımsız silindirik minare kulesi Osmanlı döneminde Edirne Üçşerefeli Camisi'ne kadar uzanan ve Ortaçağ Türk tarihindeki kültürel süreklilikleri belirleyen önemli bir mimari veridir.

Burada kule yapının kültürler arası içeriğini açıklayan bir iki olguya değinmek gereklidir. Kule yapı İslam geleneğinin yarattığı bir yapı türü değildir. Doğu İslam ülkelerinde Hind ve Çin kültür alanları arasında, Budist stupa geleneğinin etkisini taşıyan Türk egemenliği döneminde gelişmiştir. Gerçekte kule yapının kaynağını (Çin pagodasının da kökenini) oluşturan Ortaasya Budist stupa geleneğine, özellikle birinci bölümde sözünü ettiğimiz Kral Kanışka'nın ünlü ah-

şap kule stupasına ve belki de daha eskiye uzanan bir kule geleneğine bağlandığını söyleyebiliriz. Burana Kentinin minaresinin onüç kuşakla bezenmiş olması, akla Kanişka'nın çok katlı büyük stupasını getirir. Ortaasya minarelerindeki bu yatay bantları, katlı Budist stupa geleneği anısını sürdürmüş olabilirler. Kesin olan Batı İslam'ın, Türkiye dışında, bu biçimi hiç uygulamamış olmasıdır. Doğu'da ise yukarıda saydığımız çok sayıda anıtsal örnek 11.-13. Yüzyıllar arasında yapılmıştır. Kule yapının Budist stupa dışında bozkırların ahşap kule geleneğine bağlanabileceği de ileri sürülmüştür⁽¹⁹⁴⁾

İskitler'in başlıca yönlerle doğrulmuş dört köşesinde dört kule olan kentleri olduğu, aynı şeyin Hun ve Türkler'de de görüldüğü ve bu kuleli yapılar (İdiz eb, yani kutlu ev) dendiğini Esin ileri sürer⁽¹⁹⁵⁾.

Kuşkusuz kule yapı o çağın yerleşme silüetinde kale kadar önemli bir öğe idi. Barthold Balasagun yöresinde Tokmak'taki Burana kent harabesinin 'minare' sözcüğünün Kırgızca söylenişinden kaynaklandığını işaret eder.

Stupa biçimleri içinde kare tabanlı, sekizgen planlı ve bir küresel takke ile biten örnekler de minare için esin kaynağı olmuş olabilirler. A. Hutt yıldız biçimli kulenin 8. ve 9. Yüzyıllar'da Tibet'teki örneklerini saymakta ve onları Gazne Minareleri için prototip olarak düşünmektedir.

Kuşkusuz varlıkları her zaman dile getirilmiş olan ahşap ya da kargir gözetleme kuleleri de Ortaasya tarihinde Çin sınırlarına kadar uzanmaktadır. Böylece özellikle 12. Yüzyıl'dan kalan örnekleriyle anıtsal kule minarenin, silindirik, poligonal ve bazen yıldız biçimindeki planlarıyla Karahanlı, Gazneli, Selçuk egemenlik alanlarında yaygın bir minare imgesi yarattığı görülmektedir.

Bezeme açısından tuğla minare taşıyıcı gövdeye kaplanan mozayik pişmiş tuğlanın olanak verdiği geometrik desenlerle süslenmektedir. Yatay kufi yazı şeritleri 11. yüzyılda ortaya çıkmış olmalıdır. Genelde bu bezemenin diğer tuğla yapı bezemesinden karakter açısından bir ayrıcalığı yoktur.

Cami bezemesi mimari öğelerin pişmiş toprak mozayik ve içerde alçıya dayalı bezemesiydi. Mihrapların özel olarak vurgulanması diğer İslam ülkelerinde olduğu gibi Ortaasyada da erkenden görülmektedir. 9. Yüzyıl'da Buhara Cuma Camii mihrabı altın yaldızla bezenmiş ve değerli taşlarla süslenmişti. Altın yaldızlı bezemenin Maveräünnehr'deki başka camilerde de kullanıldığı anlaşıyor. Mihrapların mozayik çini ile bezenmesi ise Selçuklu döneminde başlamıştı.

İlk Medreseler

Daha önce aynı ad altında ve benzer işleve sahip olarak varolan medrese gelişmiş bir kurum ve ona tekabül eden bir yapı türü olarak Selçuklu dönemi yaratmasıdır. Devletin sünni politikasını yürütecek yeni idari ve dini sınıfı yetiştirmek amacı ile kurulmuştur. Abbasi döneminde eski Sasani gelenekleri içinde yetiştirmiş idareci sınıfı ile İslam öğretimi aynı değildi. Bunların bir ölçüde birleşmesini sağlayan medreseler olmuştur⁽¹⁹⁶⁾.

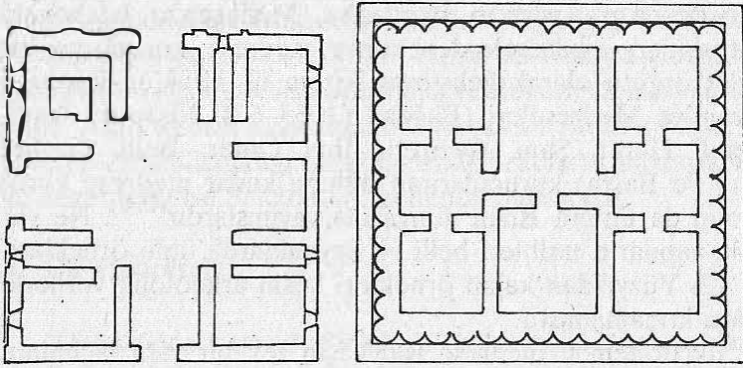
Medresenin bir plan tipi olarak önce Horasan'da belki de Budist manastır (Vihara)lardan esinlenerek gelişmiş olması olasıdır. Bu konuda E. Diez'in önceleri pek tutulmamış olan görüşü biçimsel gelişim ve tarihi ilişkiler açısından doğru olabilir. Bu Manastırlar arasında en ünlülerinden biri Belh yakınında Nevbahar Budist manastırı idi. İbn el-Fakih bu konuda ayrıntılı bilgi vermektedir⁽¹⁹⁷⁾. Medreselerin ilk ortaya çıkışlarında aşırı bir sünni tarikat olan Karamiyya zaviyelerinden örnek aldıkları da ileri sürülmüştür⁽¹⁹⁸⁾. Böylece başlangıçta medrese ve zaviyenin benzer amaçlarla ortaya çıkmış olması ve gencl biçimleriyle avlulu viharalardan esinlenmeleri ve medrese ve zaviye arasında fazla bir fark olmaması gözardı edilemeyecek bir tezdır⁽¹⁹⁹⁾.

Selçuklu egemenliğinde bu iki yapı türü Ortaasya, İran, Irak, Suriye ve Anadolu'da, bölgesel değişikliklere uğrasalar

bile, aynı kökten türeyen biçimlerde yapılmışlardır. İlk yöneticilerin, örneğin Tuğrul'un 1046'da Nişapur'da, Çağrı Bey'in Merv'de, Alp Arslan'ın Bağdad'ta, Melikşah'ın İsfahan'da yaptırdıkları medreselerden sonra medrese kurumunu bir devlet örgütü olarak geliştiren Nizam ül-Mülk'ün kurduğu 'Nizamiye Medreseleri' (Bağdad (1065-67), Nişapur, Amul, Musul, Herat, Şam, Ceziretul-İbni Ömer, Belh, Gazne, Merv ve Basra) kurucularının olduğu kadar medrese kurumunun da ününü İslam dünyasına yaymışlardır⁽²⁰⁰⁾. Ne var ki bu yapıların tarihleri belli ve kaynaklarda ünlü örneklerinin 12. Yüzyıl'dan kalan örnekleri kesin arkeolojik verilerle ortaya konamamıştır.

İlk dönemde medrese işlevi için tek bir yapı biçiminin kullanıldığını düşünmek doğru değildir. Özellikle o çağda medreseler, sonradan Osmanlı döneminde gördüğümüz gibi, sistematik bir öğretimin parçaları da değillerdi. Medreseler genelde ünlü bir bilim adamının, zaviyeler ise ünlü şeyhlerin, birincisi kendisinden feyiz almaya gelen talebeleri ya da mol-laları, diğeri müritleriyle birlikte kaldıkları, daha çok konut niteliğinde yapıları. Bu nedenle de ilk örnekler, büyük bir olasılıkla yapıldıkları bölgelerin konutlarına benziyorlardı. Bu konuda zaviyelerin medreselere öncülük ettikleri de düşünülebilir. Gerçekten de Ortaasya ve Horasan'ın avlulu ve eyvanlı evleri ile Anadolu ve Suriye'nin bazı zaviye ve medreseleri arasındaki plan benzerlikleri çok fazladır.

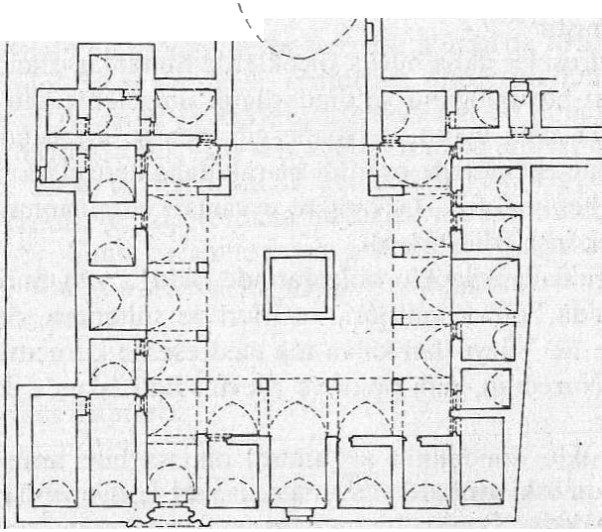
Ve medrese ve zaviyenin eyvanlı ev örneklerinden geldiği şeklinde yaygın kabul doğru olabilir. Bu sadece o evlere benziyen yapıların varlığı ile değil, işlevsel olarak da akla yakındır. Tek eyvanlı bir eve öğrenci hücreleri eklenerek kaba bir medrese ya da zaviye planı elde edilebilir. Bu hücreler açık bir avlu çevresinde de kapalı bir orta sofa çevresinde de olabilir. Her iki tipde plan vardır. Budist manastır geleneğinin bu tipin gelişmesinde etkili olması, özellikle Budizm'in daha önce Ortaasya'ya yayılması ve Gazneliler'in egemenlik alanları bağlamında akla yakın gelmektedir.



Ortaasya ev planı örnekleri (11. – 12. yüzyıllar), (Pugaçenkova'dan.)

Medrese planının gelişmesinde sanat tarihçileri en gelişmiş tip olarak gördükleri dört eyvanlı medrese üzerinde, özellikle dört eyvanın dört sünni mezhep ile ilişkileri açısından uzun tartışmalar yapmışlardır. Oysa konut mimarisinde dört eyvanlı avlu medreseden çok önce vardı. Kaldı ki dört eyvanlı avlu ya da dik kesişen akslar üzerinde gelişmiş iç mekan tasarımı, sadece Ortaasya'da değil, Fustat kazılarının gösterdiği gibi Tulunoğulları döneminden sonra Batı'da da vardır⁽²⁰¹⁾. Dört avlunun bir medresede dört ayrı mezhebin barınması için yapıldığı düşüncesinin sağlam bir dayanağı yoktur. Dört mezhep için yapıldığını bildiğimiz ilk medrese Bağdad'ta Mustansiriye (1234)'nin dört eyvanı yoktur. Buna karşın tarihi bilinen ve henüz ayakta duran en eski medrese olan Kayseri Çifte Medresesi (1206) bu amaçla inşa edilmişti. Nizam ül-mülk'ün Bağdad'taki medresesi Şafiler için yapılmıştı. Müderrisi, Vaiz'i ve Hafız-ı Kütüb'ü Şafii idi.⁽²⁰²⁾

Buna karşın Diyarbakır'da Artuklular döneminde yapılan Mesudiye Medresesi tek eyvanlı olduğu halde her dört mezhebe ait fıkıh bilgisinin okutulabildiği bir kurumdu.⁽²⁰³⁾



Çift Medrese (Şifhane Kısmı) Kayseri

Kuşkusuz medreselerde sadece bir müderris yoktu. Hadis, usul el-fıkh, kelâm, Arapça dil ve edebiyat, edeb, riya-zi-ye ve Feraiz gibi konularda değişik hocalar da bulunabilirdi.

Medreselere bağlı kitaplıklar da kurulurdu. Merv'de 10 vakıf kitaplık olduğu söylenir⁽²⁰⁴⁾ Bazı medreselere hastaneler de ekleniyordu. Nişapur'da Nizamiye ile birlikte bir de hastane vardı⁽²⁰⁵⁾. Türkiye'de Kayseri Çifte Medresesi medrese ve şifhaneyi birleştiriyordu.

Birçok hallerde cami ile medresenin birlikte yapılması İslam geleneğinin din ve 'ilm'i birleştirici eğilimin ifadesidir. Medresenin cami ile birleştirilmesi sünni doktrini daha kolay yayabilmek amacıyla da düşünülmüş olabilir. Melikşah İsfahan Mescid-i Cuma'sına öğrenciler için hücreler yaptırmıştı.

Anadolu Selçukluları da camiyle birleştirmeseler bile, cami ve medreseyi yanyana yapmışlardır. Mısır'da Memluklar ise bunları tek bir plan içinde özellikle birleştirmişlerdir. Bazı medreselere minber de konularak buralarda cuma namazları da kılınmıştır⁽²⁰⁶⁾.

Medreseler daha büyük ölçeklerde Sultanlar-Emirler ve vezirlerin büyüklüğünü ve dindarlığını simgeleme için yapıldıklarında avlu, eyvan, dersane gibi odalar, artan boyutlar ve bezeme istekleriyle orantılı olarak daha anıtsal, dolayısıyla çoğu kez simetrik, taçkapı ve eyvanları vurgulanmış yapılar olarak inşa ediliyorlardı.

Doğu'daki Selçuklu bölgelerinde olduğu gibi Suriye ve Anadolu'da Selçuk emirleri, vezirleri ve sultanları, örneğin Suriyede 12. Yüzyıl'dan kalan tek medresenin kurucusu olan Atabey Nureddin, yapı tipini ve işlevini Batı İslam'a da taşımışlardır.

Selçuklu döneminin en anıtsal olmasa bile tarih bakımından en eski ayakta kalmış medreseleri Suriye ve özellikle Anadolu'dadır. Bunun bir nedeni bunların taş malzeme ile yapılmış olmalarıdır. Anadolu ile İran ve Ortaasya'nın mimari açıdan bir farkına işaret etmek gerekir. Tuğla malzemeye dayanan yapı tekniği, özellikle taşıyıcı duvarların içlerinde kerpiç kullanılmasından dolayı kütleli olmak zorundadır. Bu kütlelilik gerekliliği, mimari tasarımın proporsiyon gereksinmesiyle birleştirildiğinde büyük boyutlu yapılar ortaya çıkmıştır. Kaldı ki İran ve Ortasya'ya egemen olan Büyük Selçuklu Devleti, Anadolu Selçukluları ve diğer Türkmen Beylikleri'ne göre çok daha geniş kaynaklara sahipti. Ayrıca bütün medrese yapılarının, sanat tarihçilerinin pek fazla itibar ettikleri büyük boyutlu yapılar olmadığı da kesindir. Açık avlu, bir ya da daha fazla eyvan, taçkapı, Anadolu'da bazen örtülü orta sofa, öğrenci hücreleri, cami ile ilişki gibi özellikleriyle bütün medrese yapıları Doğulu prototiplerin belli başlı öğelerini içerirler. Fakat taş malzemenin karakteri, Anadolu devletlerinin sınırlı ekonomik olanakları, yerel

gelenekler giderek proporsiyonları ve mimari tasarımıyla özgün biçimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı değişimler Eyyubiler döneminde kurulan ilişkiler içinde Doğu'dan Mısır'a geçen medresenin aldığı Mısırlı biçimlerde de görülür.

Anadolu'nun Doğu ile bağları 13. Yüzyıl'da Moğol egemenliğinde daha da fazla olmuştur. Moğollar'dan kaçan Türkler'in Anadolu'yu Türkleştirmeleri asıl bu dönemde olmuş ve bağımsız Selçuklu döneminden daha anıtsal medrese yapıları, Sivas ve Erzurum'da görüldüğü gibi, Doğu'yla biçimsel ilişkiler içinde ve daha büyük boyutlarla bu dönemde yapılmıştır. Şunu da anımsamak gerekir ki Anadolu medreselerini besleyen ulema kaynağı, büyük ağırlığı ile İran ve Ortaasyalı idi.

İlk Tarikat Yapıları

Sufiliğin beşiği Horasan'dır⁽²⁰⁷⁾. Medreselerden çok daha fazla sayıda ribat ve zaviyenin kurucuları, (aşağı yukarı eş anlama gelmek üzere) başta Horasanlı tarikat şeyhleri olmak üzere, tümüyle Ortaasya ve Horasan'dan Anadolu'ya gelmişlerdir. Türkiye tarikatlerinde icaze ve silsile hep Doğuda başlar. Zaviye yapıları da genelde şeyh için bir devlet büyüğü, bir emir tarafından ya da doğrudan şeyh ve müridleri tarafından kurulmuş küçük boyutlu konut niteliğinde yapılar-
dır, ve Türkiye'deki tarihi belli örneklerini bulduğumuz bu yapıların planları kesinlikle Ortaasya kökenlidir.

Kökenleri İslamın Ortaasya sınırlarındaki ribatlara dayanan bu yapılar giderek tarikat mensuplarının mücahit olarak doldurdıkları yapılar olmuştur. Çoğu kez, Müslüman olmayan Türkler arasına giderek onları Müslümanlığı çağıran misyonerler tarikat şeyhleri ve dervişlerdi. Ribatların başlarında da şeyhler bulunuyordu. Nitekim 10. Yüzyıl'dan bu yana bir sufi tarikatının bulunduğu yer anlamına kullanılan hankah adı ribatla eş anlamlı kullanılıyordu.⁽²⁰⁸⁾

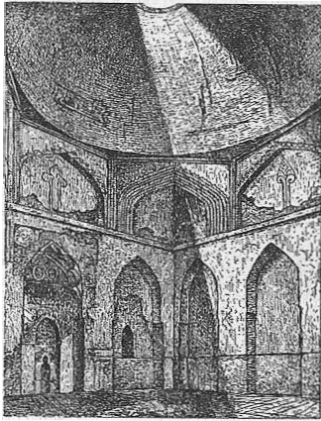
Anadolu’da da zaviyeler bu sınır boyu ribatı karakterini uzun süre taşımış olmalıdır. Bunlar aynı zamanda belli başlı yolları da kontrol ediyor, gelen geçene (ayende ve revendeye) sığınak ödevi görüyorlardı. Ortaasya sınırlarında açık avlulu kerpiç çok sayıda ribat kalıntısı bulunmuştur. Arap yazarlar bunların sayılarının binlere vardığını yazarlar. Ribat sonradan doğası gereği kervansaraylar için de prototip oluşturmuştur. Öte yandan gerçekten bir tarikat merkezi olan zaviyeler avlulu yapılar değil, yukarıda sözünü ettiğimiz Ortaasya ve Horasan konut yapısı çizgisindedir.

Sosyal açıdan Hankâh (ya da zaviyeler) Selçuklu döneminin başından bu yana, medreseler gibi, devletin desteği ile kurulmuştur. Bunlar sünnilikle sufiliğin bir tür kaynaşması anlamına gelir. İbn al-Cevzi 12. Yüzyıl’da sufilerin birçok ribatları olduğunu ve orada hoş vakit geçirildiğini ve sufilerin, eski sufiler gibi riyazetle uğraşmadıklarını söylüyor⁽²⁰⁹⁾. Müzik ve şiirin bu ortamda gelişmesi doğaldı.

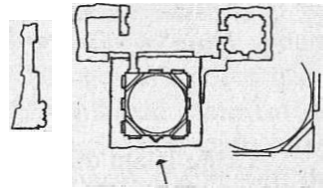
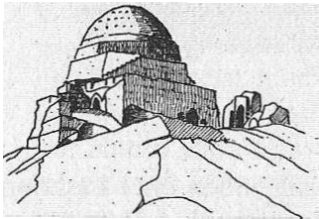
Mezar Yapıları

Peygamber’in ve onu izleyenlerin davranışlarına bakılırsa mezar yapısının ve gömü yerine bağlı aziz kültünün İslam’da gelişmemesi gerekirdi. Peygamber, Ebubekir ve Ömer, Peygamberin karısı Ayşe’nin odasına gömülmüşlerdi.⁽²¹⁰⁾ Gerçekten de 9. Yüzyıl’a gelene kadar İslam ülkelerinde mezar yapısı gelişmemiştir. Peygamber’in Miraca çıktığı Kudüs’teki Sahra denilen kayanın üzerine yapılan Kubbet es-Sahra tek önemli anıtsal yapıdır. Ne var ki Peygamber ve halifelerin olduğu kadar, ashabın, şeyhlerin, ünlü din adamlarının, evliyaların mezarlarının, İslam öncesi güçlü gelenekler etkisiyle, giderek kutsal bir niteliğe büründüğü de gözlenmektedir. 9. Yüzyıl’da Halife Mustansır’ın Hristiyan kökenli anası oğlunun m zarı üzerine Kubbat el-Sülaybiye’yi yaptırmıştı⁽²¹¹⁾. Narşahi 9. yüzyılda Buhara’da büyük hakim Ebu Hafs’ın mezarının Afrasiyab’ın Tümülsü diye bilinen

büyük tümülüs yanında bir ikinci tümülüs olduğunu yazar" (212). Kaynakların belirlediği kadar İslam dünyasında anıtsal mezarı en erken geliştiren ve belki de ihraç eden bölge Ortaasya'dır. Kuşkusuz mezar geleneği bütün Akdeniz bölgesinde olduğu kadar İran, Hindistan ve Bozkır dünyasında da vardı. Fakat bunun anıtsal mimari örnekleri ilk kez Ortaasya'da ortaya çıkıyor. Bunu bu bölgelerdeki İran, Göçebe Bozkır ve Budist etkileriyle açıklayabiliriz. Bu ilk türbelerin Batı'da özellikle Şii büyüklerinin, Ortaasya'da büyük din adamları, İslam evliyalarının mezarları üzerine yapılması başlangıçta bir tür aziz kültü niteliğinde olduğuna işaret ediyor.



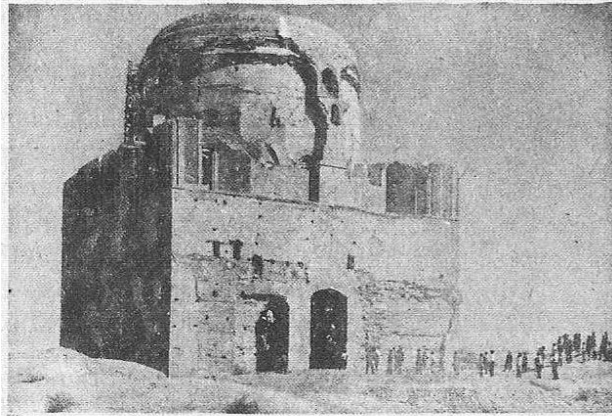
Tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte Tirmiz'de Hakim el-Tirmizi'nin türbesi olarak bilinen yapı 9. Yüzyıl sonlarına tarihlenir. Zerefşan bölgesinde Tim'de Arap Ata türbesi H. 367/977-8 tarihli'dir" (213). Kuşkusuz hükümdarlar da kendilerine mezar yapısı yaptırmaya başlamışlardır. Samanoğulları'nın Buhara'daki ünlü türbesi 943'ten önce yapılmıştı. Genel olarak bir kare planlı mezar odası üzerine kubbe şemasına dayanan bu mezar



Mezar-ı Şir Kabir, Türkmenistan, 10. yüzyıl Enteryör, (Pugaçenkova'dan).

yapılarının Kırgız bozkırından Horasan'a kadar çok sayıda örnekleri kalmıştır. Dehistan'da (bugünkü Türkistan'da Mestoryan) 10. Yüzyıl'a tarihlenen Mezar-ı Şir Kabir bu mezar tipinin değişik anıtsal biçimlere ulaşabilecek bir tasarımla potansiyeli içerdiğini göstermektedir.⁽²¹⁴⁾

Türk politik egemenliğinin mezar yapısını vurguladığı ve sultanların da evliya ve şeyhler gibi anıtsal türbeler yaptırdıkları görülüyor. Merv'de Sultan Sencer'in ünlü türbesi Ortaasya mezar geleneğinin olduğu kadar dünya mezar mimarisinin de en güçlü tasarımlarından biridir. Biçimsel açıdan mezar yapılarıyla stupalar arasındaki ilişki kesindir. Özellikle Ortaasya, sonraları Timur dönemi mezarlarında da görüldüğü gibi, bu etkiyi her zaman duymuştur.



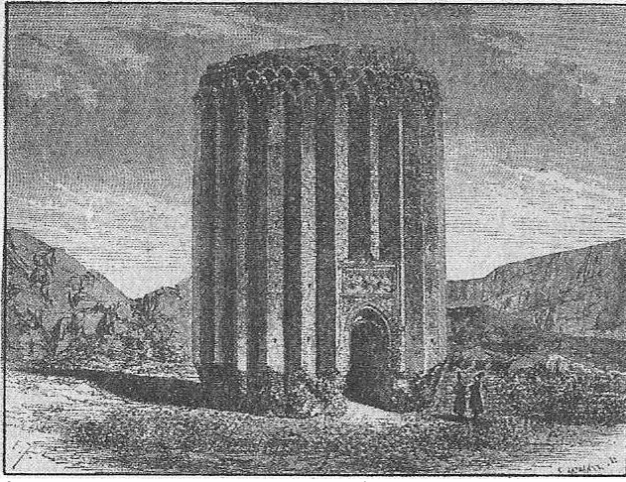
Merv-Sultan Sencer Türbesi, 12. yüzyıl.

Doğu İslam dünyası Türk egemenliğinden önce başlayan fakat özellikle Karahanlı ve Selçuklu döneminde büyük boyutlu anıtsal bir geleneğe dönüşen iki tür mezar yapısı ge-

liştirmiştir. Birincisi Kübik bir alt yapı üzerine kubbeli örtüden oluşan ve alt yapı ile kubbe arasındaki geçit öğelerinin biçimine ve giriş cephesinin düzenlenmesine göre farklılaşan ve gelişen ve burada kare-kubbe diyeceğimiz tip; ikincisi silindirik ya da poligonal bir kule yapının konik bir çatı örtülmesiyle oluşan kule mezar ki Gunbad, kümbet genel adı ile tanınmaktadır.

9. Yüzyıl'dan bu yana gelişen kare planlı kubbeli mezar türü, büyük ağırlığı ile Ortaasya ve Horasan'a özgü kalmış. Selçuk egemenliğinde Anadolu'ya ulaşmamıştır. Buna karşın Aral gölü ile Azerbaycan arasında İran platosunun kuzey kuşağında gelişen kule mezar, değişik proporsiyonlar, daha küçük boyutlar ve benzer planlarla bu coğrafi bölgenin Türkleşme çizgisi boyunca Anadolu'ya da uzanmıştır.

Kule mezarların bulunduğu bölgeler Kuzey İran ve Azerbaycan'da göçerlerin Batı'ya geçiş yolları üzerinde Anadolu'nun en yakın ilişkiler içinde bulunduğu bölgelerdir. Orta Anadolu'dan Gurgana kadar ortak bir prototipe dayanan kümbedin farklı yapı geleneklerine sahip bölgelerde biçimsel değişikliklere uğradığı izlenmektedir. Kule mezarların tarihi bilinen en eskisi Gurganda Günbed-i Kabus (1007) üçgen payandalarla desteklenen silindirik gövdeli ve kule külahlı 51 metre yüksekliğinde bir tuğla kuledir.⁽²¹⁵⁾ Ve kulesel köken'e işaret eder. Gerçekten de kulesel mezarların kökeni sorunu bütün Doğu İslam-Türk dünyasının mimari tarihi açısından önem taşır. Gurgan yerel bir sülaleye mensup Sultan Kâbus'un döneminde Gazneliler'e tabi bir bölge idi. Bu kule mezarın bugün daha eski örnekleri kalmamış bir kule yapı geleneğine, belki de, minareler için de belirtildiği gibi, Ortaasya Budist kulesel stupa örneklerine uzandığı giderek güç kazanan bir düşüncedir.⁽²¹⁶⁾ Kule-mezar'ı göçer çadırının anıtsal yapıya yükselişi olarak görenler de olmuştur. Dicz 'insanlık kültürünün başlangıcını temsil eden çadır hakettiği anıtsal sürekliliği bu tür anıtsal yapılarda bulmuştur' der.⁽²¹⁷⁾ Doğrusu istenirse bozkırın ve bütün eski kültürlerin



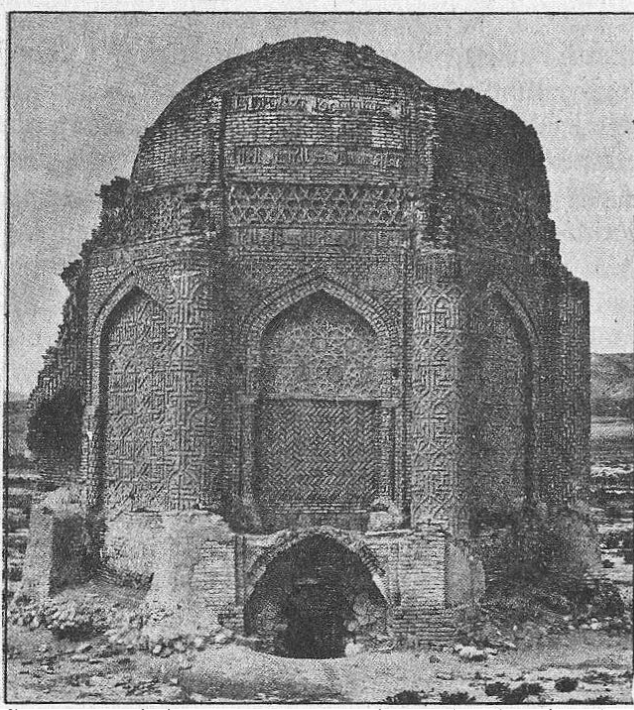
Rey civarında kule mezar, 11. yüzyıl.

mezar tepesi (*tümülüs*) geleneğinin giderek kubbeli mezara dönüştüğünü kabul etmek, çadırdan kule yapıya geçildiğini düşünmekten daha kolaydır.

Kuzey İran'da 11. Yüzyıl'dan kalan mezar kuleleri daire ve sekizgen planlı olarak inşa edilmişlerdir. Yüzyıl başında Damgan ve Lacim'de görülen örnekler basit silindirik kulelerdir. Fakat giderek gelişmiş bir plastiğe ulaşanları yapılmıştır. Tahranın Batısında Harrekan'da biri H. 460/1067-8 diğer 486/1093 iki kümbet özellikle dairesel köşe pilastr'ları ve geometrik tuğla cephe bezemesinin varyasyonlarıyla olağanüstü etkili kompozisyonlar oluştururlar⁽²¹⁸⁾.

Kümbet'in Batılı örneklerin çoğunluğu Rey'de Tuğrul'a atfedilen yapı (1137) ve Azerbaycan'da Nahçevan'da Mümine Hatun Türbesi'nde (1186) görüldüğü gibi poligon plan üzerine kururlar. Anadolu'da da Selçuklu dönemi mezar yapıları aynı şemayı sürdürmüşlerdir.

Mezar yapısının bu iki ana tipi daha sonra, Moğol döneminde daha karmaşık mezar yapılarına yol açacaktır. Bunla-



Pıymış toprak bezeme. Tahran'ın batısında Harakani'da Selçuk Kumbeti (12. yüzyıl).

rın en ünlüsü olan Sultaniye'de Olcaytu Hüdabende Han'ın Türbesi kule yapı ve kubbeli kareden gerçekten özgün bir kompozisyona geçecektir. Ne var ki Anadolu'da mezar yapıları erken dönemdeki Selçuklu künbedi anıtlarından sonra Doğu'daki bu büyük yapıtların etkisini mimari biçim olarak pek duymayacaklar, kendi tipolojileri içinde, daha sınırlı bir gelişme göstereceklerdir.

Saray Mimarisi

Ortaasya Arkeolojisi, birinci bölümde örnekleri verilen,

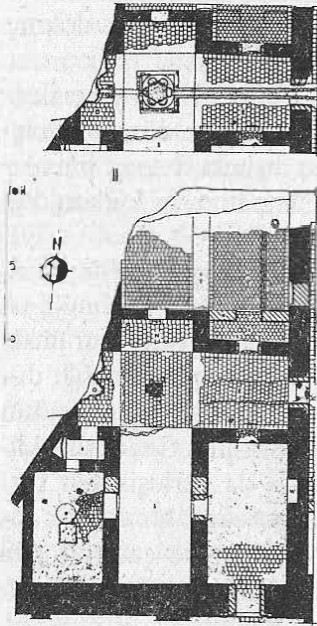
dihkanların tahkim edilmiş küçük sarayları ya da daha büyük kent saraylarının örneklerini İslam öncesi ve sonrasından gün ışığına çıkarmıştır. Bu yapıların bir bölümünün ribat hatta kervansaray olabileceği de ileri sürülür. Bu tür arkeolojik tartışmalar gerçekte o çağın, günümüze göre tipolojik olarak birbirlerinden o kadar farklılaşmamış yapı ortamının yorumlanmasını zorlaştırmakta, hatta saptırmaktadır. Kesin olarak bildiğimiz, başlıca kompozisyon öğeleri Avlular, eyvanlar, haç planlı merasim salonları, taç kapılar, kuleler ve masif duvarlar olan, belirli bir aks düzeni ve simetri endişeleri içeren bir saray mimarisinin varlığıdır. Türkler'in egemenlik alanlarında da aynı mimari, anlaşıldığı kadar, kesiksiz olarak sürmüştür. Abbasi döneminin Samarra ve Bağdad sarayları gibi toprak malzemeye (tuğla ile kaplı kerpiç ya da sade kerpiç) ve büyük bir hızla yapılan bu saraylar, tonoz ve kubbe ile olduğu kadar büyük bir olasılıkla ahşap bindirme çatıyı da kullanmışlardır; bezemenin ana malzemesini alçı, boyalı dekor, ağaç oyma ve dokuma oluşturmuştur. Sonraları buna çini de katılmıştır. Gerek politik strüktürlerin ve egemenlik alanlarının hızla değişmesi, gerek malzemenin karakteri sonucu tarihlerde adını bildiğimiz bu sarayların ayakta kalan örnekleri pek azdır. Şimdilik arkeolojik kalıntılar içinde en önemlileri Afganistan'da Leşger-i Bazar ve Gazne'de yapılan kazılar da ortaya çıkan veriler, ya da daha geç dönemden kalan yapılarda yapılacak gözlemlerin sonuçlarına dayanacak göreceli yorumlardır. Maveräünnehr ve Horasan'da, Samanoğulları döneminden bu yana Türk emirlerinin saraylar yaptırdıklarını biliyoruz. Alptekin'in Maveräünnehr ve Horasan'da 500 köyü vardı ve her kentte bir saray (büyücek bir konak olarak anlamalı), bir bahçe, bir ribat ve bir hamam yaptıırıyordu.

Buhara'da Karahanlılar döneminde daha eskiden yapılmış Şemsabad Sarayı'ndan başka Ahmet Han'ın Cuybar Sarayı, onun yıkılmasından sonra Arslan Han'ın kalede yaptıır-

diği saray, yine Arslan Han'ın beş yıl sonra yaptırdığı Der-
vaşge sarayı, bunun bir medreseye dönüştürülmesinden son-
ra yapılan Saadabad Saraylarını Narşahi belirtir⁽²¹⁹⁾.

Büyük yapı ve saray bir sultanlık simgesi idi. Tuğrul Bey
Nişapur'u alınca Gazneli Sultan Mesut'un Şadyak sarayına
yerleşmiş ve tahtına oturmuştur⁽²²⁰⁾.

Üzerinde fazla bilgimiz o-
lan yapılar Gazneliler'in yaptır-
dıkları saraylardır. Bunlardan
Leşger-i Bazar Sarayı Afganis-
tan'da Bust kenti (Kala-i Bist)
kuzeyinde Helmand nehri kıyı-
sında Sebüktekin zamanında
başlamış (1030-36) yılları ara-
sında tamamlanmıştır ve devle-
tin idare merkezi görevini de
gören büyük bir yapı kompleksi
idi. Daha çok bir kış dönemi sa-
rayı olarak kullanılan bu saray,
büyük bir ana avlu çevresinde
düzenlenmiş ve küçük avlulara
açılan birimlerden oluşuyordu⁽²²¹⁾. Part ve Sasani dönemi sa-
raylarında ve Samarra'da da
bulduğumuz gibi avluya büyük
bir eyvan (başka bir deyişle ka-
bul salonu açılıyordu) ve arka-
sında ona bağlı karakteristik
kubbe örtülü kare planlı bir sal-
lon bulunuyordu. Yine eyvanlı
avlular çevresinde oluşan harem
bunun çevresinde ve arkasında



*Leşger-i Bazar sarayında bir
bölüm (Schlumberger'den.)*

bulunuyordu. Bu Gazne sarayı Gur egemenliği zamanında
yeniden elden geçirilmişti. Kazılarda stük bezeme, Ortaasya

resim geleneğinin sürdüğünü gösteren duvar freskleri bulunmuştur. Kabul salonunun çevresinde dado üzerinde sultanın muhafızlarını temsil eden, kırkdört tanesi bulunan, bugün başları tahrip edilmiş asker figürleri işlenen temaların günlük yaşamdan seçildiğini göstermektedir. Nitekim Bayhaki resim konuları içinde açık saçık olanların varlığından da söz eder. Kuşkusuz çok daha önceleri Emevi saraylarında da görüldüğü gibi bu resimlerin İslam'la ilgisi yoktur⁽²²²⁾.

Mimari bezeme, bütün Ortaasya bulgularında belgeleniği gibi, kerpiç üzerine kaplanan tuğlanın geometrik bir bezeme yaratmak için istiflenmesi ve aralarında alçı dökme motiflerle süslenmesine dayanmaktaydı.

Gazne'de III. Mesut'un sarayı da (1099-1115) yine Leşgeri Bazar'daki gibi eyvanlı bir avlu çevresinde düzenlenmiştir⁽²²³⁾. Burada alçı ve fresko bezeme dışında, büyük bir olasılıkla Hintten esinlenen mermer kaplamanın da kullanıldığı görülmektedir.

Malzemenin kalitesi, harplar ve iklim koşulları, depremler ve zaman bu destanımı sarayları, özellikle Mahmut ve oğlu Mesut dönemi verilerini ortadan kaldırmıştır. Kuramsal düzeyde göçebe kökenli sultanların yapıtlarının kalıcılığı düşüncesine ulaşmadığı söylenmiştir. Ne var ki Ortaasya'nın yerleşik sülalelerinin sarayları da kalmamıştır. Gerçi süreklilik kavramı İslam kültürü için, göçer ya da yerleşik her türden insan için karakteristik olmaması gereken bir özellik sayılabilir. Yapılar da elbiseler, atlar, silahlar ve çadırlar gibi Sultan'la varolan eşyalardı. Saray hükümdarın nişanı (*regalia*)sı idi. Fakat bir yerleşmişlik işareti değildi.

Bu saraylar halkın büyük kütleler halinde angarya yolu ile çalıştırılması ile yapılyordu. Bu gelenek antik dönemden bu yana etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Nitekim Sasani İmparatoru Şapur da Nişapur kentini aynı yöntemle kurmuştu⁽²²⁴⁾.

Mahmut'un ilk yaptırdığı Gazne Sarayı bu yöntemle

dört yılda bitirilmişti. Sultan Mahmud'un Afgan-şal, ve bahçesine sevgili kedisini gömdüğü Firuze adlı saraylarından da söz edilir. Bütün Doğu dünyasında egemen grupların ortak sevgisini toplayan havuzlu pavyonlu bahçeleri Gazneliler de yaptırmışlardır. Sultan Mahmut'un Gazne'de yaptırdığı Sad Hazara adlı bahçesi, Nişapur'da oğlu Mesut'un kendi tasarladığı bahçe, Belh de halkın bakımını üstlenmek zorunda olduğu bahçeler belgelerden öğrendiğimiz sultan bahçeleridir.

Bayhaki'nin sözünü ettiği Mesut'un sarayı İtalyan kazı heyetinin ortaya çıkardığı saraydır. Fakat Mesut'un birçok yerde sarayları vardı. Bu sarayların mimar ve ustaları ve bezemecileri İslam dünyasının ya da Gazneliler'in seferlerinin onları götürdüğü her yerden gelebilirdi. Bayhaki sultan Mahmut'un nerede herhangi bir sanat alanında usta birini bulursa onu Gazneye götürdüğünü söyler. Bosworth Gazne'de güçlü bir yerel yapı geleneği olmadığı kanısındadır⁽²²⁵⁾. Bu nedenle de Gazne saraylarında hem İran ve Maveraünnehr kökenli pişmiş toprak ve alçı bezemeye, hem Hind kökenli mermer ve taşıyma bezemeye rastlanması doğaldır⁽²²⁶⁾.

Sultan Mesut'un sarayındaki büyük bir tören nedeniyle Bayhaki tarafından aşağı aldığım betimleme hem sarayı, hem de kullanılışını anlatan ilgi çekici bir parçadır (429/1038):

«Altın taht, harika halılar ve üç yıldan bu yana inşa edilen büyük kabul salonu artık hazırды. Sultan tahtın büyük platform (sofa) üzerine konmasını ve yapının düzenlenmesini emretti. Taht kırmızı altından yapılmıştı. Ve mücevherlerle donanmış dallar ve büyük yapraklarla süslüydü. Korkuluğun kafes biçimindeki oyma parmaklığı da mücevherlerle süslüydü. Taht üzerinde *Rumi* (Rum'dan, yani Bizans'tan gelmiş) işleme kumaşlar vardı. İpek kumaştan altın sırma ile işlenmiş dört yastık ayaklar altına konmuştu. Bir tane arkasında, ikişer tane de yanlarında yastıklar vardı. Taht tavan-dan sarkan ince altın zincirlerle asılmıştı. Ve insan kılığında

bronz dört figür (Karyatid) tahtı açık kollarıyla sağlamca tutuyordu.

Tahtın üzerinde bulunduğu sofa halılar, rumi işleme kumaşlar, simli kumaşlarla örtülmüştü. 380 altın tabak salona yerleştirilmişti. İçlerinde kafurdan çörekler, misk otu sapları, sandal ağacı ve amber vardı.

Tahtın önünde mor renkli Badahşan yakut ve zümrütleri, inci ve firuze taşlarıyla süslü tabaklarla on beş kişilik bir sofraya kurulmuştu. Salonun ortasında bir masa ve üzerinde tavana kadar yükselen helvadan yapılmış bir köşk vardı. Ayrıca türlü yiyecekler bulunuyordu.

Şabanın 21'inde Emir -Allah ondan razı olsun- Mahmudi bahçelerinden yeni saraya geldi. Ve altın tahtına oturdu. Tacı başlığının üzerinde asılıydı. Giydiği kırmızı altın sırma işlemeli kaftan o kadar süslüydü ki kumaş ancak görülebiliyordu. Salonun her yanını saklatun, bağdadi ve İsfahani giysileri, iki tepeli başlıkları, sırma işlemeli bel kuşakları askıları ve ellerinde topuzlarıyla hassa gulamları dolduruyordu. Sofa üzerinde dört ibikli başlıkları, ağır mücevherlerle süslü kuşakları ve kılıçkılıklarıyla on gulam bekliyordu. Salonun ortasında da Şustar işlemeleri giymiş iki sıra gulam dizilmişti. Atlardan on tanesinin mücevherli, yirmi tanesinin altın işlemeli eğir takımı vardı.

Devlet büyükleri tahtın yanında duruyordu. Dışarıda revaklar altında yine silahlı hizmetkarlar ve askerler vardı.

Merasim başladı. Büyük memurlar öne geldiler. Kendilerine zengin hediyeler verildi. Önemli memurlara sofada oturmak üzere yer gösterildi. Emir sabaha kadar oturdu. Sabahleyin nedimleri gelip yine hediyeler dağıttılar. Sonra emir kalktı. Atına bindi. Bahçeye çıktı. Elbiselerini değiştirdi. Tekrar döndü. Ve yemek için yerine oturdu. Diğer devlet büyükleri de geldiler. Sofra örtüleri sarayın dışında iki tarafa da yayılmıştı. Askerler orada yemek yemeye başladılar.

Müzisyenler çalmaya başladılar. Ve şarap su gibi aktı; sarhoş olanlar sofrayı terkettiler. Emir neşeli bir tavırla sofradan kalktı, atına bindi ve yine bahçeye çıktı. Bu kez dışarı-

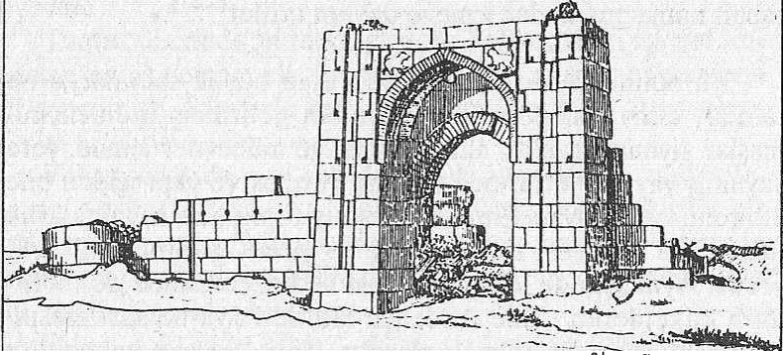
da muhteşem bir meclis daha kurdular. Nedimler geldiler ve sabah namazına kadar içmeye devam ettiler⁽²²⁷⁾»

Bu betimlemede yüzlerce kişi alan büyük salonlar, altın tahtlar, dünyanın dört bir tarafından getirilmiş işlemeli kumaşlar giymiş insanlar, altın, gümüş ve mücevher içinde, yere yayılmış yaygılar etrafında bağdaş kurmuş ve yapı içinde bile atlardan ayrılmayan Emiri, yerleşmiş toplumun hükümdarlık düzeni ile göçebe yaşantısının içiçe girmiş görüntüsünü izliyoruz. Aynı şekilde saray mimarisi ve bezemesinde de motiflerin kökenlerini Çinle Akdeniz, Hintle Asya bozkırı arasındaki eski dünyada bulmak olasıdır. Tahtı taşıyan karyatidler Akdeniz kökenlidir. Tavana asılan başlık (ya da taç) Sasani İmparatoru *Hüsrev*'in *Ktesifon*'daki tacından esinlenmiştir. Aynı şey Emevilerin *Hirbet el-Mefcer Sarayın*'da da vardı.

Kervansaraylar

Ortaasya İslam-Türk sınır boylarındaki ribatların kervansaraylarla ilişkisinden sözedilmişti. Ribatlar sınır kaleleriydi. Bu kaleler İslam ordularının bozkıra yapacağı akınlar için bir dayanak, bir dinlenme yeri ödevini de kuşkusuz görecek ve süvariler için ya da oradan geçecek kervanlar için bir sığınma yeri olacaktı. Bütün bu işlevler kervansarayların da işlevleridir. Gerçekten de mimarlık tarihine büyük ve erken kervansaray örnekleri olarak geçen bütün yapılar Ortaasya'da ribat adını taşır. Nizam ül-Mülk de Siyasetname'de 'Sultan ordusuyla hareket ettiğinde konak yerlerinde halka zahmet edilmemesi için bu gibi yerler sultanın hasları arasına konmalı ve bu gibi yerlerde yapılan ribatlar civarı ordunun konak yeri olmalıdır' demektedir⁽²²⁸⁾.

Burada ribat teriminin gerçekten kervansaray anlamına kullanıldığı ve sınır kalcsi anlamına gelmediği açıktır. Bu tür yapıların sadece Ortaasya da değil, İslam dünyasının batısında da ayın mimari düzenler içerdiği Susa'daki ünlü 9. Yüzyıl

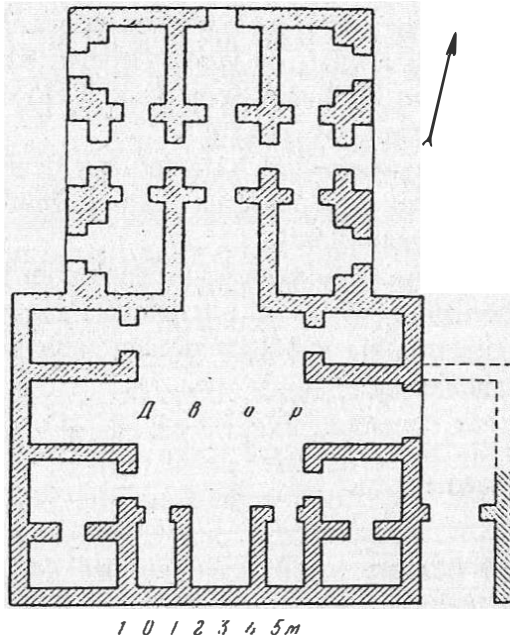


Harezm'de Belevli Kervansarayı Taçkapısı (10.-11. yy.), Tolstov'dan.

ribatında olduğu gibi görülmektedir. Genellikle Ortaasya'da erken ribat örnekleri orta avlulu, avluyu çeviren odalar ve akslar üzerinde eyvanları olan yapılardır. Harezm'de Belevli Kervansarayı bu türün 10. ya da 11. yüzyıla tarihlenen erken örneklerinden biridir⁽²²⁹⁾. Bütün ribat-kervansaraylar dik-dörtgen planlı dışarıdan köşeleri kulelerle güçlendirilmiş ve tek taçkapılı yapılardır. Ve bu şema hiçbir zaman değişmemiştir.

Ortaasya yapı geleneğinin Türk egemenliğinde ürettiği anıtsal mimari ürünler içinde büyük kervansaraylar önemli bir yer tutar. Buhara Semerkant arasında Karahan hükümdarı Nasır bin İbrahim'in yaptırdığı Ribat-ı Melik (471/1078-79) özellikle masif duvar mimarisinin eski Ortaasya yapı geleneklerine uzanan plastik görüntüsüyle çok etkileyici bir yapıdır⁽²³⁰⁾.

Selçuk kervansaraylarının en görkemlisi Nişapur Merv arasında Sultan Sancar döneminde yapılmış olan Ribat-ı Şeref'tir⁽²³¹⁾. Bu yapı belli boyutları aştıktan sonra kervansarayların saray niteliğine bürünebildiğini göstermektedir.



Kırklı Kervansarayı, 11.-12. yüzyıl, planı ve harabesi. (Puğaçenkova'dan.)

Çünkü büyük avlular çevresinde düzenlenen planlarında sadece cyvanlı avlu, taçkapı, kubbeli oda gibi yaygın öğeler de-

ğil, ayrıntılı tasarlanmış iç mekânlar da sergilenmektedirler. Bunların iki katlı olanları da vardı. Örneğin Karahanlı hükümdarı Nasır bin İbrahim'in Semerkant'la Hoçent arasında yaptırdığı bir kervansaray iki katlı idi.

Anadolu kervansarayları bazı tipolojik değişiklikler geçirmişlerse de, işlev ve genel şema olarak doğulu prototipleri ve örnekleri anımsamışlardır.

İlginç olan Anadolu'da değişik örneklerini bulduğumuz ve gerçekten bir ribat-zaviye niteliğinde Alanya'daki Alâra Han gibi yapıların, bir uç bölgesi olduğu halde bir iki örnek-
le sınırlı kalmalarıdır.⁽²³²⁾

Mimari Bezeme

Mimari Bezeme teknikleri –sonradan gelişen mozayik çini ve çini levha dışında– bütün coğrafi bölgelerde İslamdan önce görülen tekniklerdir. Fakat başta Kufi yazı olmak üzere İslam döneminde yeni bir kimlik kazanmaya başlayan yerel ve genel üsluplar 11. Yüzyıl'dan sonra gerek motif sözlüğü, gerek yeni kompozisyonlar bakımından büyük bir zenginliğe ulaşmış ve yeni üsluplar geliştirmiştir.

Bu dönemin genel yapı tasarımında önce tuğla, sonra mozayik tuğla ve onu izleyerek alçı ve sonra da çini mozayik bezeme malzemesi olarak kullanılmışlardır. Tuğla ya da küçük boyutlu pişmiş toprak malzeme ile yapılan bezeme hemen her tür yapıda bütün Ortaçağ'ın, taş malzeme kullanmayan bölgelerinde, başta gelen tekniğini oluşturur.

Bir mimari bezeme tekniği olarak mozayik çini uygulamasına varan sırlı malzeme kaplama, kerpiç ve tuğla yapı tekniğinin doğal sonucudur. Suya dayanmayan kerpiç duvar gövdesini pişmiş tuğladan strüktürel bir gömlekle kaplayarak başlayan duvar inşa tekniği, tuğla yüzeyde giderek daha be-

zemesel örgülere yolaçmış, sonunda gittikçe küçülen tuğla parçaları ya da özel olarak dökülmüş parçalarla yapılarak dış yüzeylerdeki strüktürel ifadenin tümünden ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bu küçük parçalara renkli sır uygulanmasıyla başlayan gelişme, büyük bir olasılıkla, çömlekçilik tekniklerinin katkısıyla mozayik çini kaplamaya dönüşmüştür⁽²³³⁾.

Mozayik çini uygulamasının erken örnekleri 11. Yüzyıl'ın birinci yarısına rastlar. En erken örneklerden biri Damgan'da Mescid-i Cami Minaresi Kufi yazıtlarının firuze sırlı harfleridir. (h. 450/1058). Bu teknik Ortaasya'dan Anadolu'ya kadar bütün bölgelerde 12. Yüzyıl'da kullanılmıştır. Türkistan'da Uzgend'de Celaleddin Kümbedi (H. 547/1152)⁽²³⁴⁾, İsfahan kuzeyinde Sin'de Selçuklu Minaresi üzerinde (H. 526/1132)⁽²³⁵⁾ Azerbaycan'da Maraga Kümbetleri'nde -ki bunların en eski tarihli Günbed-i Surh (H. 542/1147) tur-Nahçevanda Mümine Hatun türbesinde (H. 582/1186)⁽²³⁶⁾ ve 13. Yüzyıl başında Sivas Keykavus Şifahanesi'nde (H. 614/1217-8) gelişmekte olan yaygın bir cephe bezeme tekniği olarak mozayik çini kullanılışına tanık olunmaktadır.

İranda 'Gaç' denen ve bugüne kadar kullanılagelen alçı bezeme 12. Yüzyıl'da sayısı az fakat gelişmiş örneklerle karşımıza çıkıyor. Fakat erişilen estetik düzeyi açıklamaya açısından Kuzey Ferganada Kasan'da 12. Yüzyıl ortalarına tarihlenen Şah Fazl Türbesi içindeki alçı bezeme ilginç bir örnek oluşturur.⁽²³⁷⁾ Kare kubbe şemalı, gösterişsiz türbenin içi kubbe altına kadar, geometrisi çok belirgin, çizgisel, bezeme anlayışı ve uygulamadaki yetkinlik açısından bir erken Ortaçağ İranda kitap süslemesi ya da erken Rönesans alçak kabartmasıyla kıyaslanabilecek yetkinlik ve güzellikte alçı bezeme ile süslenmiştir. Bu tür incelmış ve kusursuzlaşmış bir bezeme ile karşıtlaşan süssüz ve kütesel dış mimari bu çağ mimarisine kendine özgü bir gerilim vermekte ve karakter kazandırmaktadır.

Anadoluda alçı İran ve Ortaasya'ya göre az kullanılmıştır. Mimari bezemenin ağırlığı taşıyma ve çiniye kaymıştır.

Doğu İslam ülkelerinin alçı bezemesinin Anadolu ile ilişkileri yeterince aydınlanmamıştır.

Anadolu'yu Etkileyen Doğulu Prototipler

Mimaride Anadolu'yu etkileyen Doğulu prototipler yukarıda açıklanan panorama üzerinde şöyle özetlenebilir:

Türk politik egemenliğinin sürekli yer ve sınır değişti- ren, fakat düşünce, biçim ve sanatçı alışverişinin hiçbir sınır tanımayan ortamında (Moğol dönemini de büyük ölçüde içine almak üzere) büyük Selçuklu egemenliğinin en güçlü olduğu Harezm, Maverâünnehr ve Horasan gibi Türkler'in kütle halinde ilk defa girdikleri ve Müslümanlığı kabul ettikleri bölgelerden prototiplerini seçen bir mimarlık, önce İran'da, sonra Anadolu'da gelişmiştir. Fakat İran'da Selçuklu dönemi kendi özgün koşulları içinde bir gelişmeyi belirlerken, Anadolu'da bu deneyler başka bir kültür ortamının süzgecin- den geçecektir.

Caminin Arap-İslam kökenine karşın, medrese, yapı tipi olarak klasik İslam'da varolmayan bir Türk dönemi yaratmasıdır. İşlevi de biçimi de o dönemde gelişmiş ve Selçuklu kültür ortamı içinde Anadolu'ya uzanmıştır.

Aynı şekilde Anıtsal mezar da Arap-İslam kökenli değildir. İran-Türk-Hind kültür ortamlarının arakesitinde Türk egemenliği sırasında gelişmesini tamamlamış bir yapıdır.

Ribat-zaviye ve bunun bir varyasyonu olan kervansaray, işlev olarak Arap-İslam dünyasında da vardır. Fakat İran'dan Anadolu'ya geçen karakteristik biçimler Ortaasya prototipleridir.

Saray ve konut yapıları ise yerel geleneklerle, yaptırımların o sırada hizmetinde bulunan sanatçıların kökenlerine göre biçimlenmişlerdir. Fakat biçim düzenleri İran ve Ortas- yanın eski geleneklerine dayanmaktadır.

Bütün bu yapıların, kökenli neresi olursa olsun, temel biçimleriyle hiçbir yöreye özgü olmadıklarını söyleyebiliriz. Fakat Ortaçağ'daki ağırlık merkezleri Karahanlı, Gazneli ve Selçuklu egemenlik alanıdır. 11., 12. Yüzyıllar'da geliştiğini gördüğümüz ana biçimler Hind, Azerbaycan, Suriye ve Anadolu gibi dış ülkelerde değişik yorumlara uğramışlardır.

Türk egemenliği 10. Yüzyıl'dan sonra klasik Arap İslamı'nın (ve bu arada Buveyhoğlu, Samanoğlu ve diğer sülâler idaresinde İranlılaşmış İslam'ın) sonu ve yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bugün Mısırdaki, Hind'te, Ortaasya-İran ve Türkiye'deki bölgesel gelişmeler bu Türk ortaçağında filizlenmiştir.

Kent Yapısı

Yazılı kaynaklara göre bu dönemin kent yapısı daha önceki dönemden pek farklı değildi.⁽²³⁸⁾ Daha sonraki İslam kentleri imgesi içinde geçerli olan dış surlar, iç kale, kendine yeterli, bazen duvarlarla çevrili mahalleler, geceleri kilitlenen suk'lar, pazar, cami ve hamamlar, zımmiler (Müslüman olmayanlar) için mahalleler karakteristik öğelerdir⁽²³⁹⁾.

Sosyal yapıda, 20. Yüzyıl'a kadar uzanacak bir düzen kurulmuştur. Mezheplerin reisleri, sufilerin, suklardaki loncaların şeyhleri vardır. Toplumsal örgütlenme kooperatifsel niteliktedir. Tüccarlar, özellikle toptancılar kent dışında ya da pazardaki kervansarayda işlerini görürler, Nasır-ı Hüsrev İsfahan'da 50 Han'da söz eder⁽²⁴⁰⁾. Kentli sultana boyun eğmiş. Vergisini verir. O da onları korur. Fakat kesin bir bağlılık söz konusu değildir.

Bugün arkeolojik araştırmaların sınırlı ve bulanık verilere büyük bir çoğunluğu yokolmuş sadece adını ve kısa deskripsiyonlarını bildiğimiz yapıların listesine bakarak, ve yakın dönemlere kadar Ortaçağ'dan çıkmadığını bildiğimiz

bir toplumsal ve ekonomik yaşamın daha belleğimizde yaşayan imgesine dayanarak, tümevarım yoluyla Ortaçağ kentlerinin restitüsyonunu yapmak ve bundan sonuçlar çıkarmak, heyecan verici olsa da, çok sağlıklı bir yöntem değildir. Daha iyi inceledikçe daha kapsamlı tanımlamalar yapabiliriz. Ancak tek tek yapılar için gösterebildiğimiz süreklilikleri kent yapısında da göstereceğimizi sanmak aldatıcı olabilir. Ortaasya, İran ve Anadolu'da Ortaçağ İslam kenti üzerinde bilgilerimiz kesinlikle sınırlıdır. Kentlerin sosyal yapısını, fiziksel yapılarından daha iyi biliyoruz. Birçok eski yerleşme yerinin bugün de üzerinde oturuyoruz. İsfahan ve Konya gibi kentlerin Selçuk dönemi yapısına ilişkin fiziksel verileri bir bütün halinde ortaya koymak, bugün için bir hayal gibi gözüküyor. Bu nedenlerle Anadolu kenti tarihini ortaya koymadan Doğu ile süreklilikler aramak yanlış bir yöntemdir.

YEDİNCİ BÖLÜM

EL SANATLARI VE BEZEME SANATLARI

Küçük günlük eşyanın büyük sanat niteliğinde ele alınışı sultan ve emirlerin büyüklük, zenginlik, gösteriş ve cömertliğinin –ki Ortaçağ'da göçer ve yerleşik ortamlarda büyük bir mevki sahibi olmanın en önemli göstergelerinden biri idi– simgesel gerekliliğine bağlı olarak geliyordu. Sultan Mahmut'un Karahanlı Hakanı Kadir Han'ı Semerkant'ta karşılama ve ağırlaması hükümdarlık gösterisinin bu boyutunu vurguladığı kadar küçük sanat alanındaki eşyanın niteliği ve kökeni üzerinde de açıklayıcıdır:

İlk karşılama töreninde Sultan Mahmut Kadir Han'a değerli bir kumaşa sarılı bir mücevher sunmuştu. İkinci gün ipekli büyük bir çadır kurulmuş ve burada Kadir Han'a bir ziyafet verilmişti. Yemekten sonra eğlence yapılacak bölüme geçilmişti. Burası nadir çiçekler nefis meyveler, değerli taşlar, sırmalı kumaşlar, kristal eşyalar, aynalar ve az görülmüş eşyalarla donatılmıştı. Bir müzik şöleninden sonra Kadir Han ayrılırken kendisine altın ve gümüş kaplar, değerli taşlar, Bağdattan gelmiş nadir eşyalar, değerli kumaşlar, pahalı silahlar, altın gemli on at, değerli taşlarla bezeli asalar ve yine altın gemli on dişi fil ve onları dürtmek için mücevherlerle süslü sopalar, sırmalı eğirli Kafkas katırları altın ve gümüş çubuklar ve çanlar, işlemeli ipek torbalar, Ermenistan işi halılar, Tabaristan'ın gül renkli basmaları, Hint kılıçları, Kamboçyadan Ödeğacı yağı, Sandal ağacı, dişi eşekler, kaplan postları, av köpekleri, av şahin ve kartalları hediye edilmişti.

Kendi çadırına döndüğünde bunlara nasıl karşılık vereceğini bilemeyen Kadir Han da, çok miktarda para ile birlik-

te altın eğerli atlar, altın işlemeli kemerler ve altın tokalar, okluklar, şahinler, samur, kara tilki, kakım, zerdeva gibi çeşitli bozkır hayvanı kürkleri, deriden su mataraları, hutu (*deniz ayısı*) dişleri, Çin ipeklileri göndermişti⁽²⁴¹⁾.

Bütün bu eşyaların yapımının sultan ve idare eden sınıfın tüketim amacına yönelik olarak üretildiği açıktır. Öte yandan iki sultanın birbirlerine verdikleri hediyelerin niteliği, göçer bölgesi ile yerleşik bölge arasındaki üretim farkını da oldukça iyi yansıtmaktadır.

Bütün kültürler tarihi boyunca görüldüğü gibi günlük kullanıma dönük eşyaların işçilik, teknik ve malzeme açısından zenginleşmesi egemen sınıf tüketimine dönüktür ve genelde modeller saraylardan halk katına doğru, kabalaşarak –zorunlu olarak artistik kalitesi bozulmadan– giderler. Hint, Çin, Bozkır ve Abbasi ve Bizans kültür alanları arasında hakanların, sultanların ve emirlerin kullandıkları eşyanın kökeni de ticarete, fetihlere, elçilerin taşıdıkları hediyelere bağlı olarak çok değişiktir. Malzeme ve teknik bakımından Türk egemenlik alanlarında eski yerel tekniklerin sürüp gitmesi doğaldı. Madeni eşyanın, dokumanın, seramiğin eski teknikleri kullanmaları üretim sürecinin doğal bir boyutu idi. Buna karşın yeni fetihlerle açılan ülkelerden özellikle Hind'ten, bir parça Anadolu'dan ve ticaret yoluyla Çin'den zanaatkarlar, motifler ve belki de teknikler geliyordu. Özellikle o dönem teknolojisinin ilkel durumunda biçim ithali sanatçı ithaline eşitti. Bu nedenle de bütün askeri seferlerde emir ve komutanların ele geçirdikleri ganimetler içinde en önemlisi ni ele geçen kentlerdeki zanaatkarlar oluşturunuyordu. Bu boyut Osmanlı çağına kadar bütün fetihlerin göze çarpan bir karakteristiğidir. Özellikle Moğollar'ın İslam dünyası fethinde, örneğin Merv'in bütün halkı kılıçtan geçirilirken dört yüz zanaatkârı esirgemeleri ilgi çekicidir⁽²⁴²⁾.

Aynı şekilde sultanların, bey ve emirlerin özel hazinele-

rinde para ile birlikte değerli ve nadir eşyaların varlığı, altın ve gümüş gibi malzemenin alım, satım ve üretim kontrolünün sultan ve idarenin elinde oluşu, değerli kumaş üretiminin saray atelyelerinde yapılması, sultanların, maiyetlerinde geniş bir zenaatçı grubu bulundurmaları gibi olgular el sanatı, bezemesel sanat, endüstriyel sanat bazen de küçük sanat denilen bu etkinlikler grubunun aynı zamanda bir prestij, sosyal statü hatta saray sanatı niteliğine tanık olmaktadır. Bununla birlikte 12. Yüzyıl'dan bu yana, özellikle Selçuk egemenliğinin güçlenip kentlerde daha emniyetli bir yaşamın genelleştiği ve ticaretin geliştiği İran'da sultan ve emirlerin yanı sıra ticarete dayanan bir kentsoylu sınıfın da ortaya çıktığı, seramik ve maden eşyaları ve kuşkusuz zengin dokumayı kendi adına ürettirecek kadar zenginleşip güçlendiği görülmektedir.⁽²⁴³⁾ Selçuklu dönemi başlangıcı ile Sancar dönemi sonlarına kadar küçük sanat verileri çok sınırlıdır. Fakat daha sonra tarihi bilinen ürünleri giderek artar⁽²⁴⁴⁾.

Dokuma

İncelediğimiz dönemde dokuma, özellikle yaşamlarını hâlâ çadırlarda geçiren bir egemen sınıf varken, hiç kuşkusuz en önemli zenaat dallarından biriydi.

Dokuma alanında en önemli sanat etkinliği halı alanındadır. İslam kültür ortamına halının Selçuklular döneminde 11. Yüzyıl'da bozkır sanatının bir armağanı olarak girmiş, daha doğrusu, yerleşmiş toplumlarda daha az gelişmiş olan bu zenaati, çadır sanatının etkisiyle güçlendirip, sonradan bu alanda ki büyük gelişmeleri hazırlamış olması güçlü bir olasılıktır. Erdmann Safaviler döneminde bile şahların ömürlerinin büyük bir bölümünü çadırdaki geçirdiklerini belirterek göçer yaşamı ile halı üretimi arasındaki sıkı ilişkinin vurgulanması gerekliliğini söyler⁽²⁴⁵⁾.

Ne var ki tarihi saptanabilen birkaç halıdan en eskisi 13. yüzyıldan kalmadır. Kumaş alanında ise önce Koptik ve Sasani gelenekleri üzerine kurulan erken İslam dokuma sanatları, giderek, özellikle halifelerin ve hükümdarların saray atölyelerinde, büyük bir gelişme göstermiş ve kendine özgü bir üslup yaratmıştır.

Abbasi ve Tulunoğlu döneminde (8–10. yy.) Suriye, Mısır ve Mezopotamya da keten ve ipekli, Fatimi döneminde daha da mükemmelleşerek üretilmişti. İran, Horasan ve Maveraünnehr'de 8. Yüzyıl'dan bu yana, yine Sasani geleneğine dayanan bir dokuma sanayii, yazılı kaynaklara göre oldukça çok ve ülkenin her yanına yayılmış tirazlarda üretilmiştir⁽²⁴⁶⁾. Üretim yerleri arasında Nişapur ve Merv gibi Horasan kentleri ve Semerkant gibi Zerefşan kentleri de vardır. Sir Aurel Stein'in Doğu Türkistan'da Tun-Huang'da bulduğu ipekliler Semerkant kökenli ipeklilerle benzer üslupta idi⁽²⁴⁷⁾.

Bu kumaşların Türkler'in egemen olmasından önce Türk emirleri için de, belki de kendi tirazlarında, dokunduğunu gösteren ilginç bir örnek 960 tarihli bir Horasan ipekli-sidir, ve üzerindeki kufi yazıda Emir Mansur Bugtekin adı okunmaktadır⁽²⁴⁸⁾.

Selçuklu döneminde zanaatların büyük gelişmesini vurgulayan Dimand 11. Yüzyıl'da henüz eski örnekleri izleyen dokuma üslubunun 12. yüzyılda Selçuklu bezeme sanatının genel özelliklerini kazandığını, keskin çizgili motiflerin yerlerini elegan ve dalgalanan çizgilere ve çok güzel biçim düzenlerine bıraktığını söylemektedir. Bugün birçok Batılı koleksiyonda bulunan bu dokuma örnekleri genellikle 12. Yüzyıl'dandır⁽²⁴⁹⁾. 11. ve 13. Yüzyıl'lar arasında Ortaasyadan Anadolu'ya kadar Selçuklu ailesi egemenliği altındaki bütün bölgelerde benzer üsluplarla yapılmış ipek ve altın sırma işlemeli kumaşların örnekleri arasında Lyon müzesinde Konya

Selçuklu Sultanı Keykubat'ın adını taşıyan bir altın sırma işlemeli brokar vardır.

Bu örnekte de görüldüğü gibi, bu dönem dokumalarının ana motifleri, diğer el sanatı eserlerinde de görülen ikono-grafi içinde, hayvan motifleri ve genel İslam bezemesinin arabesk biçimleri, palmetler ve dolamadal kompozisyonlarıdır. Ve yine diğer el sanatları ürünlerinde olduğu gibi Kufi yazı bantları da, bazen tarih ve yaptıranın adını da içererek, kompozisyona katılmaktadır.

Pişmiş Toprak

Araştırma ürünlerinin en tanınmışları Selçuklu egemenlik bölgesinden özellikle İran'dan geldiği için İran Selçuklu dönemi üslubu adı altında karşımıza çıkan Ortaçağ İslam seramik sanatlarının Anadolu erken Türk dönemi üretimi ile kesin bir sürekliliği vardır. Bazı tarihi belli ürünleri içinde Anadolu'da üretilenlerin öncelik taşıdığı ve gelişmesinin aşamalarını Anadolu'da izlediğimiz sırlı toprak sanatı teknikleri, motif sözlüğü ve uygulama alanlarının Türkiye'deki gelişmesi içinde ele alınması daha aydınlatıcı olabilir. Burada İran'daki Selçuklu dönemi pişmiş sırlı toprak sanatının mimari bezemedeki ilk uygulamalarına ve çömlekçilik alanındaki genel özelliklerine değinilmiştir.

İslam dünyası bütün bölgelerde kendine özgü bir pişmiş toprak sanatı geliştirmiştir. Fakat 9. Yüzyıl'a kadar İslam ülkeleri seramiğinin artistik yaratma açısından daha sonraki dönemlerle karşılaştırılabilecek bir düzeyde olmadığı söylenebilir⁽²⁵⁰⁾.

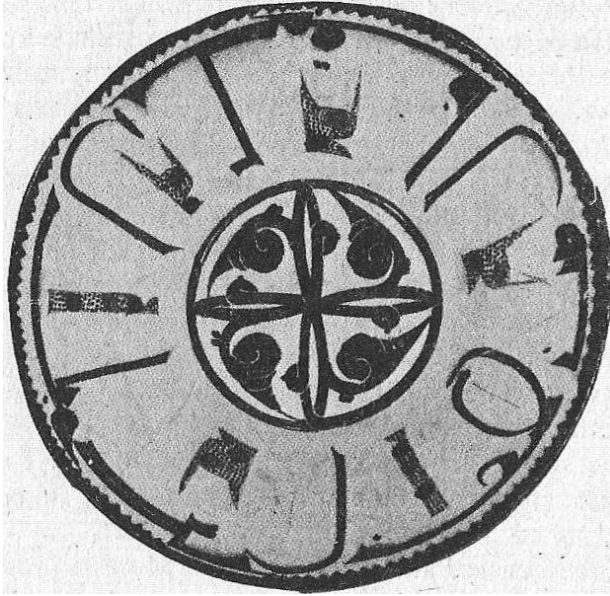
Ancak 9. Yüzyıl'da Abbasi sarayı Çin seramiğini keşfetmiştir. Bayhaki Horasan valisi Ali İbni İsa'nın Harun Reşit'e yirmi parça 'fağfuri çini' yani Çin imparator sarayı için yapılmış çini gönderdiğini bunların o tarihe kadar Bağdad'ta bi-

linmediğini yazar⁽²⁵¹⁾. İslam çömlekçileri bu örnekleri önce taklit etmişler, fakat kısa sürede güçlü bir seramik sanatı yaratmışlardır. Her tür seramik tekniğinin kullanıldığı bu üretim ortamında yaldızlı (*lüster*) çini tekniği bir İslam sanatı yaratması olarak ortaya çıkmıştır.

Abbasi dönemi çini sanatı içinde özel bir yer alan ve gerçekten çok yüksek bir soyutlama iradesi ve soyut desenle karşımıza çıkan ürünler Maverâünnehr ve Horasan kökenli ve 'perdahlı' denilen teknikle yapılmış çömleklerdir. En büyük üretim merkezi Semerkant (Afrasiyab) ve Nişapur olabilecek olan bu çömleklerin Türklerin sanat tarihi açısından önemli bir özelliğini vurgulayan Lane «Semerkant çanak çömlek deseninde insan figürü hiç görülmez. Tanınabilir hayvan ve kuşlarda azdır. Batı İslam atölyelerinde ağırbaşlı kufi yazı bezemeli kaplar daha barbar bir zevke yerlerini bırakmıştır. Bölgenin yerlileri Türklerdir. Ve Ortaasya bozkırları en eski çağlardan bu yana soyut bezemenin vatanıdır. Arap yazısı ve kuşlar Semerkant seramiğinde büyük bir üsluplaşmaya uğrayıp tanınmaz oldular. Noktalı dolama şeritler, palmetin vahşi türleri desene egemen oldular.»⁽²⁵²⁾ demektedir.

Ortaçağ İslam seramiğinin zengin Abbasi döneminden sonra ikinci büyük dönemi Selçuklu egemenliği altında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde büyük yaratıcı merkezler orta kuzey İran'da Rey ve Kaşandır. Kuzey Irak'ta Fırat üzerinde büyük kervan kentleri olan Rakka ve Rusafa, değişik üslupları ile alt üretim merkezleri olarak tanınmışlardır.

Selçuk çağında ve kısa bir süre onu izleyen Harzemşahlar döneminde sırlı pişmiş toprak sanatı en güçlü örneklerini 12. Yüzyıl'da ve 13. Yüzyıl başında Moğol istilasından önce vermiştir. Çömlekçilikte kullanılan biçim sözlüğü dokuma, alçı ve ağaç oyma ve örnekleri hemen hemen kalmayan minyatür sözlüğüyle aynıdır. Bitkisel motifler sözlüğü daha ön-



Maverahünnehr'den 10. Yüzyıl seramiği (Los Angeles Conty Museum of Art).

ceki İslam örneklerinden esinlenir, fakat daha zengin ve yumuşak eğrisel hareketli bir karakter kazanır. Aynı eğilim yazıya da egemen olur. Çömlek yüzünü süsleyen yazı keskin köşeli kufiden çiçekli kufiye ve daha sonrada nesih kullanımına kayar. İnsan ve hayvan figürleri giderek yüzeyi süsleyen diğer öğeler gibi kişiliklerini kaybeder, küçük boyutlu bezemesel öğeler olurlar. Süslenecek yüzeyin bütünü, hic boşluk bırakmadan doldurulur⁽²⁵³⁾.

Abbasi döneminde olduğu gibi o dönemde de çömlekçiler Çin porselenlerinden etkilenerek özellikle çömleğin ana malzemesi olan kilin hazırlanmasını geliştirmeye çalışırlar. İstanbul'da Ayasofya Kitaplığı'nda bulunan Kaşanlı Ebulka-

sım adlı bir çömlekçinin çini tekniğine ilişkin 1301 tarihli kitabından öğrendiğimize göre çömleğin gövdesinde kullanılan killi malzeme ile sır'ın yapılmasında kullanılan malzemenin birbirlerine çok yakın nitelikte olması nedeniyle, her tür teknikte kullanılabilen dayanıklı bir sırlı yüzeyin elde edilmesi Selçuklu dönemi pişmiş toprak sanatının gelişmesinde etkili olur.⁽²⁵⁴⁾

12. Yüzyıl çömlekçiliğinde kilin oyularak biçimlendirildiği çömleklerde, bazen tek renkli bir sırta, bazen 'lakabi' kapları adı verilen ürünlerde görüldüğü gibi, çok renkli sırlarla kaplanır. Kabartma çiniler (özellikle Kaşan çinileri), insan ya da hayvan biçimli kaplar kalıpla yapılır. Oyarak ya da çizerek tek renkli (genel olarak kara) kompozisyonları şeffaf mavi, yeşil bir sırta kaplayarak ilginç kompozisyonlarla ve etkilerle karşımıza çıkan 'siluetli' denilen kaplarda bu dönemde gelişmiştir.

Abbasiler ve Fatimiler döneminde Mısır'da üretilen yaldızlı (*lüster*) seramik, Selçuklu döneminde bu kez Rey, Kaşan ve Rakka'da ortaya çıkar. Bu dönem merkezi Selçuk gücünün zayıfladığı yüzyılın ikinci yarısıdır. Fakat Atabeyler'in, yerel sülalelerin bölgeselleşmiş idaresinde ve sonradan Harzemşahlarm güçlendiği dönemde birçok üretim merkezi, daha önceki dönemin ekonomik olanaklarını sürdürmüş olmalıdır. Yaldız tekniğinin Batılı, Mısırlı kökenini gösterecek biçimde motifler içeren Rey kaplarına karşın Kaşan'da Mısır etkisi görülmez. Desenin öğeleri yukarıda sözünü ettiğimiz Selçuklu döneminin bütün özelliklerini taşır. İnsan figürleri karakteristik Türk tipi olmuştur⁽²⁵⁵⁾.

Kaşan o dönemde kaplarından çok çini ve çini üretimi ile ünlüdür. Yaldızlı ve kabartma ve koyu mavi yazıtlarıyla özgün bir üslup yaratmıştır. Kaşan çinileri, daha sonra İzmit çinileri gibi birçok bölgeye ihraç edilmiştir. Kaşanlı sanatçılar da gitikleri yerlere kendi üsluplarını taşımışlardır. Anadolu'da çini karşılığı Ortaçağ'da kullanılan 'Kaşı' sözcüğü benzer



Lüster tekniğinde yapılmış tabak. 12.-13. yüzyıl Rey türünü.

türde çini ve belki de mihrapların kaynağını göstermektedir. Yine örneklerini Anadolu'da da bulduğumuz yıldız ya da haç biçimli, aynı teknik ve üslupla yapılmış çiniler, minyatürleri, aynı nitelikte desenleri ve onlara eklenen şiirlerle o çağın sosyal yaşamının pitoresk boyutlarını yansıtır.

Selçuklu bezemesel arabesk desenlerinin güçlü örneklerini bulduğumuz büyük kavanozlar ve nesihle yazılmış bordür panolarını üreten Rakka ve Rusafa atölyeleri de Anadolu ile yakın ilişkiler içinde olmuş olmalıdır.

Selçuklu döneminin diğer bir tekniği desen, hikâye ve renk bakımından minyatüre en yakın olan minai tekniğidir. Çok renkli bir yüzey elde etmek için kimisi sır üstünde ve değişik ısılardaki fırınlamalarla kap yüzeyine uygulanan

renkli desenlerle özgün bir pişmiş toprak türü yaratılmıştır⁽²⁵⁶⁾. Bu tekniğin Kaşan çömlekçileri tarafından kullanılan değişik bir türünün adı da Abulkasım'ın kitabında belirttiği 'heft reng' 'yedi renk' adlı tekniktir.

Türkiye Selçuklu dönemi çini sanatı özellikle Moğol istilasından sonra Anadolu Selçuklu egemenliği altındaki topraklarda İran ve Irak'taki merkezlerin etkisi altında bu tekniklerin bir bölümünü sürdürmüş, İran ve Irak'tan getirilen malzemeyi de kullanmıştır.

Selçuklu döneminin pişmiş toprak sanatı ile ilgili bu kısa panoramayı Arthur Lane'ın İslam keramiği üzerindeki gözlemleriyle bitirmek yerinde olur: 'Çok güzel biçimlerle karşımıza çıksa da İslam kaplarının standart tipleri çok değildir. Orada biçimin hassaslığı da Yunanlılar gibi vurgulanmamış, aranmamıştır. Bu, temelde, sırlı ve renkli pişmiş topraktır. Sır, renk ve onlar üzerinde ışık: Çömlekçiler ışığın renkli sırlı yüzeyde yansımaları, ışığın hafif modle edilmiş yüzeyde oynaması ya da kafes gibi delinmiş bir yüzeyden sızması, güçlü koyu bir motifin şeffaf sır altında yüzmesiyle ilgilenirler. Müslüman çömlekçi Çinli gibi malzemenin sağlamlığı ve mükemmeli uygulanırlığı ile de birinci derecede ilgilenmemiştir. Bu belki de dünyanın geçici oluşu ile de karşıtlaşan bir davranış olurdu. Onlarda kullanılan eşyanın işlevi ile bezemesi arasında doğrudan bir ilişki vardır. Hiçbir ayrıntıya gerekliğinden fazla önem verilmemiştir. Kaplarını, tıpkı kalemle yazı yazan katibin yazı yazması gibi, doğal olarak üretiyorlardı. Bu kaplarda özel olarak ilgi çekmek isteyen bir tavır yoktur. Fakat arayan gözü ödüllendiren ayrıntılar vardır. Ve doktriner bir sanat değildir⁽²⁵⁷⁾. Gerçekten de günlük yaşamın ayrılmaz parçası olan ve sultanlar kadar halkın da kullandığı pişmiş toprak eşya bütün özellikleriyle Batılı ya da Uzakdoğulu olmayan bir dünya görüşünün sanatta bulduğu en güçlü ifade araçlarından biriydi.

Maden Sanatı

Pişmiş toprağın oldukça iyi bilinen ve tarihlenebilen bu hikâyesine paralel olarak, aynı yoğunlukta olmasa bile Selçuk dönemi maden sanatı da yeterli ve çok etkileyici örnekleriyle bilinmektedir. Ne var ki madeni eşya, pişmiş toprak gibi her sınıftan halkın değil, fakat zenginlerin kullandığı pahalı bir eşya türüdür. Fakat buna bağlı olarak ötekine göre daha özenle yapılmıştır. Selçuklu dönemi, pişmiş toprakta olduğu gibi madeni eşya yapımında da büyük bir gelişme dönemidir.

Bundan önceki dönemde altın ve gümüş eşyanın ağır basmasına karşılık, belki de yeni tüketici sınıfların artmasından ötürü, bakır alaşımları, özellikle tunç ve 12. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra piring eşya daha fazla kullanılmıştır. Kuşkusuz sultanlar altın ve gümüş eşya kullanmaktan vazgeçmemişlerdir. Erginsoy altın ve gümüş kullanılmasının azalmasının tunç ve piring yapıtlarda zengin bir bezeme olanağı veren kakma tekniğinin gelişmesine yol açtığını söyler⁽²⁵⁸⁾.

Kullanılan tekniklerin başında en eski maden işleme tekniği olan dövme tekniği gelir. Gümüş ve özellikle piring bu teknik için uygun malzemelerdir. Döküm ise daha kolay ve yinelenen bir teknik olarak seri üretime olanak vermiştir. Tunç, dökme tekniği için en uygun malzemedir. Bu eşyalar üzerindeki bezemeler için en çok kullanılan kazıma tekniğiydi. Kazınan desen kabartma olarak da yapılabilir, daha zenginleştirmek için içine başka madenden çokluk gümüşten kakma yapılırdı. Bu kakma (kükürt ve maden karışımı) niello denilen malzeme ile yapıldığında (savatlama) ilginç ve zengin bezemesel etkiler yaratma olanağı bulunmuştur. Az örnekleri bulunmakla birlikte kakmanın değerli taş-

larla yapıldığı mine tekniği de kullanılmıştır. Değişik tekniklerle maden yüzüne mine (enamel) uygulanması, delinerek desen elde etme (kesme, ajur) gibi teknikler Selçuklu döneminde yüksek kalitede işçilikle kullanılmışlardır. Az bulunan hayvan biçiminde altın küpe ve gerdanlık gibi eşyalar da aynı yüksek kalite işçiliği göstermektedir⁽²⁵⁸⁾.

Mutfak, banyo, temizlik eşyaları gibi kap kaçak dışında şamdanlar, buhurdanlıklar, hokkalar, kalemdanlar, aynalar, tokalar, çeşitli kutular biçim ve bezemeleriyle büyük sanat yapıtı niteliğinde üretilmişlerdir. Biçim özellikleriyle ilgi çeken madeni eşyaların başında efsanevi hayvanlar biçiminde yapılan buhurdanlıklar gelir. Bunların içinde çok büyük boyutlu olanları vardır. New York Metropolitan Müzesindeki aslan biçiminde buhurdan 85 cm'lik boyu ile bunların başında gelir. Üzerindeki yazıtta 1181 yılında Cafer ibni Muhammet ibni Ali bir usta tarafından Emir Muhammed el-Maverdi için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bronz dökme olarak parçalar halinde yapılan buhurdan delik işi ve kazıma tekniğiyle süslenmiştir. Göğsündeki kabartma madalyon- da sulh, bereket, saadet yazılmıştır. Bunun bir tür tılsım olduğu söylenebilir. Horasan'da Kariz öreninde bulunan bu yapıt bir Horasan ürünüdür. Kanımca yine bir tür koruyucu tılsım olarak yapılmış, buhurdan ya da başka bir amacı olmayan büyük boyutlu bir tunç grifon Pisa anıtsal mezarlığındadır. Son yapılan araştırmalarda 11. Yüzyıl sonunda yine Horasan da yapıldığı savunulan bu kaynağı tartışmalı



*Tunç bir buhurdanlık 12. yy.
(New York Metropolitan Müze-
si).*

ejder⁽²⁶⁰⁾ heykel sanatının geliş-
mediği İslam kültür ortamında,
fırsat düştüğünde heykel niteli-
ğinde yapıtlar ortaya konduğu-
nu gösterir.

Biçim açısından olağanüstü
yapıtlara rastladığımız diğer bir
tür araç ibriklerdir. Müslüman
yaşantısında abdest almanın ay-
rılmaz parçası olan ibrik zengin-
ler için gerek ana biçim gerekse
bezeme açısından gerçekten bü-
yük bir çeşitlilikle üretilmiştir.
Bunlardan bir bölümü daha eski
dönemlerin yuvarlak gövdeli ve
uzun boyunlu tipinin değişik
varyasyonlarını sergilerken, Ho-
rasan kökenli olduğu kabul edi-
lenler içinde, gövdeleri mimari-
den esinlenmişe benzeyen bir
türü silindirik, poligonal ve yivli
gövdeleri ve gümüş bezemele-
riyle gerçekten anıtsal kompo-
zisyonlar oluşturmuşlardır.⁽²⁶¹⁾



*Gümüş kakmalı piring ibrik, er-
ken 13. yüzyıl (New-York Metro-
politan müzesi).*

Tiflis müzesinde bulunan 1181/82 tarihli ve Heratlı bir
usta tarafından yapılmış olan Piring ibrikle, Modena'da Gal-
leria Estense'de bulunan, kuşkusuz yine aynı tarihlerden bir
diğer ibrik kendi türlerinin olağanüstü örnekleridir. Gerek
ana biçimlerinin plastiği, gerek üzerlerindeki bezemesel ka-
bartmaların ele alınışı bu yapıtları heykel sanatçı ürünü ola-
rak görmemizi kolaylaştırır. Yüzeyle işlenmiş konular, mo-
tifler ve yazı frizleri, yukarıda belirttiğim gibi, orta Selçuklu
bezeme sözlüğünden alınmalıdır.

· Biçimsel açıdan yukarıdaki türlerle boy ölçüşemeyecek,

fakat bezeme açısından aynı zenginlikte ele alınmış madeni eşyalar içinde büyük bakraçlar gelir. Bunların en tanınmış –fakat en güzeli değil– Leningrat’ta Hermitage Müzesi’nde bulunan ve Bobrinski Bakracı diye tanınan 1163 tarihli Herat’ta yapılmış tunç bakraçtır. Üzerinde Farsça ve Arapça yazılmış yazıttan bunun İranlı bir tüccar için dökme ustası Muhammed ibn Abdülvahid ve kakmacı Haçib Mesud ibn Ahmed tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Böylece bu tür zengin eşyaların, yukarıda da belirttiğim gibi, zengin tüccarlar için de yapıldığını ve dökme işiyle kakma işinin başka başka ustalar tarafından yapıldığını öğreniyoruz. Öte yandan Bobrinskiki bakracı üzerindeki bezeme ikonografisi hem benzer bezeme şemalarını tarihlendirmemize, hem de bir bakraç bezemesine giren konuların ayrıntılı ikonografisini öğrenmemize yardım etmektedir⁽²⁶²⁾.

Büyük şamdanlar, ayaklı taslar, aynalar madeni araçların aynı zenginlikte yapılmış çok sayıda örneği dünya müzelerinde vardır. Cleveland Müzesi’nde bulunan gümüş kakmalı pirinç tas –ki sanat tarihinde ‘Wade Cup’ olarak tanınmıştır– yine Horasan kökenlidir ve 13. Yüzyıl’a tarihlenir. Burada tasın klasik biçiminin ağırlığı kadar, yüzey üzerindeki kesişen frizlerin geometrisi ilgi çekicidir.⁽²⁶³⁾

Selçuk döneminde madeni eşya üreten birçok merkez vardır. Bunların içinde Horasan’ın başlatıcı, ihraç edici ve üretici bir rolü olduğu, özellikle tunç üzerine kakma tekniğinde, kabul edilmiştir.⁽²⁶⁴⁾ Herat, Merv, Nişapur önemli üretim merkezleridir. Ortaçağlarda en büyük maden üreten bölgelerden biri Taşkent güneyinde Kara Mazar madenleriydi. İlak bölgesinin özellikle gümüşü ünlüydü⁽²⁶⁵⁾. Batıda en önemli merkez Atabeg Zengi sülalesinin egemen olduğu Musul’dur. Kakma tekniğinin burada Doğu’dan daha ileri gittiğini düşünen sanat tarihçileri vardır⁽²⁶⁶⁾.

Selçuklu Döneminde Artuklu bölgesindeki madeni eşya üretimi Musul etkisinde kalmış ya da Musullu sanatçılar tarafından yapılmış olmalıdır.



*Gümüş kakmalı pirinç tas (The wade-cup). Erken 13. Yüzyıl
(Cleveland Müzesi).*

Ağaç Oyma

Ağaç oyma bozkır göçerlerinin sanat geleneklerini olduğu kadar Emevi ve Abbasi dönemindeki Yakındoğu'nun Geç Antik ve İran'ın Sasani geleneklerini de sürdürür. Diğer bezemesel sanat alanlarında olduğu gibi, bezemenin içeriği daha çok geometrik desene ve bitkisel arabeske yönelerek geliştirmiştir. Bu arada Samarra gibi Ortaasya etkilerini hissettiren merkezlerde ve sonra ondan etkilenen Mısır Tulunoğlu dönemi ağaç işçiliğinde, Geç Antik modelleri bir yana bırakarak, özellikle bozkır göçerlerinin İslam öncesi sanatlarında da karakteristik olan, bir eğik kesim tekniğinin belirlediği soyut bir ağaç oyma üslubu gelişmiştir.

Bezeme Konuları

Kesişen daire ve poligon modüllerine oturan geometrik desenler ve bitkisel arabesk soyut bezemenin temelini oluş-

turur. Bu desen düzenleri ve motiflerin, malzemenin niteliğine dayanan değişmelere karşın, benzer klişelerden hareket ettiği belirgindir.

Figürlü bezemede ise, kumaş, seramik, maden her tür malzeme ve teknikte konular edebiyattan (özellikle Şahname), astrolojiden, saray yaşamından (müzik, dans, şölen) ve av'dan alınır.

Dini nitelikli olmayan yapılarda da figürlü bezeme kullanılmıştır. Örneğin Özbekistan'da Margilan'daki kazılarda bulunduğu gibi, yazı ve bitkisel motiflere karışmış, efsanevi hayvanlar ve hayvan kavgalarına 12. Yüzyıl yapılarında rastlanır⁽²⁶⁷⁾.

Yazı (hat) özel bir yer alır bezemede. Mimariden en küçük eşyaya kadar bezemesel bir tutumla ele alınır. Anlamsal içeriğinde başta Kuran ve Hadis, sonra yaptırın ve yapanlara referanslar, sonra şiir gelir. Burada da malzemenin türünden çok, yazı türünün o dönemdeki üslubu önemlidir. Örneğin kufi yazı türünün egemen olduğu dönemde mimaride de, seramik üzerinde de kufi görülür. Kuşkusuz kufi mimari tuğla yüzeyler için en elverişli üsluptur. Fakat sonraki dönemlerde yerini Nesih'e bıraktığı görülmektedir.

Resim Sanatı

İç Asya'dan Anadolu'ya uzanan kültür ortamlarında Resim Sanatında İran, Selçuk döneminden sonra, duvar resminin Batıya geçmesine engel olan bir sınır gibi görünüyor. Çünkü Ortaasya'da ve sonra Gazne dönemi sanatında büyük duvar resminin varlığını görüyoruz. Bu resim Türkler'in Doğu Türkistan'da katıldıkları Maniheizm ve Budist kültür alanlarının da yabancı olmadıkları büyük boyutlu gerçek bir duvar resmi geleneğidir. İnsan Figürünün Ortaasya Türkleri arasında pek de yadsınmadığı 18. yüzyıla kadar Türkmenis-

tan'daki mezar taşlarında görülen insan figürlerinden anlaşılmaktadır⁽²⁷⁶⁾. Aynı gelenek daha Batı'da, Anadolu'da görülüyor. Her ne kadar İslam'da kesin bir resim yasağı olmadığı kanıtlayan minyatür uygulaması varsa da, Ortodoks İslam ülkelerinin kültür alanı içine girildiğinde, erken Emevi ve Abbasi çağının Samarra uygulamasından sonra, figüratif büyük boyutlu resmin gelişmesini ve kullanılmasını engelleyen bir tutunun varlığını da yadsıyamayız. Bu nedenle Batı Türkleri'nin son dönemlere gelene kadar yaratıcı olarak hiç katılmadıkları bu alanın Ortaasya, Afganistan, Doğu Türkistan'daki gelişmesini burada incelenmemiştir.

İnsanın çevresini iki boyutlu olarak ifade etmesinin adı resim olduğuna göre minyatür sanatı da bir resim sanatıdır. Fakat geç İslam'da bu sanat aynı zamanda bir kitap sanatıdır. Batılının terimiyle bir (illustration), resimleme sanatıdır. Başka bir deyişle bağımsız bir büyük sanat değil, bağımlı ve çoğu kez 'küçük sanat' olarak adlandırılabilen bir sanattır. İslam tarihinde minyatürcü yani nakkaş, kitap sanatçıları içinde, kesinlikle yazar ve hattat'dan sonra, kitabı süsleyen 'müzehhip'den de önce gelir. Ve bu hiyerarşi içinde biz kitabın yazarı ve katibini (hattat)ını biliriz, fakat minyatürünü yapanı daha az biliriz. Çoğu kez de bilmeyiz.

İncelediğimiz dönemde resimli kitapların bulunduğunu biliyoruz. İştakri eski İranlı ailelerin elinde İslam öncesi resimli kitaplarının bir hazine gibi saklandığını yazıyor⁽²⁶⁹⁾.

Ne var ki varlığını bildiğimiz halde Selçuklu dönemine ilişkin, tarihi kesin olarak bilinen bir minyatürlü yazma bulunmamıştır. Sadece Irak'ta Atabeyler döneminde Varka ve Gülşah adlı Farsça nazım hikâye kitabının minyatürlerinin Selçuklu minyatür sanatını yansıttığı kabul edilir⁽²⁷⁰⁾.

Bu minyatür sanatının daha kaba bir malzeme üzerindeki yansımaları yukarıda sözünü ettiğimiz Rey'de üretilen minai tekniğinde boyanmış, pişmiş toprak malzemede ve Kaşan

ve Save'de üretilen altın yıldızlı lüsterli pişmiş toprak malzeme ve Anadolu'daki kazılarda ele geçen örneklerde görüyor ve duvar kaplamalarında buluyoruz. Genellikle Selçuklu dönemi minyatürlü yazmaları Nizami'nin *Hamse*'si, Firdavsi'nin *Şehname*'si gibi yapıtlardı ve aynı konular çanak çömlek üzerinde de işlenmiştir.

Bu dönem minyatürünün daha çok kitap süsleyici ve objeden kurtulamamış niteliğinin, Moğol çağında Çin etkileriyle çok daha değişik ve resımsel bir niteliğe büründüğü kabul edilir⁽²⁷¹⁾

SONSÖZ

Anadolu Öncesi İslam-İran-Türk Sanatı Üzerine Genel Yargı

Arap ve İran İslam sanatının ilk sentezinden sonra Türk öğesinin yeni bir İslam evrenselliğini Doğu İslam dünyasına getirmesiyle birlikte sanat sentezinde, ya da sanat uygulamasında İslami nitelik sorunu da yeniden değerlendirilmelidir. Politik gücün en önemli simgesi ve göçerlikten yerleşik dünyaya geçen insanın en büyük tutkusu olan mimari bu konuda en aydınlatıcı ipuçlarını verecektir.

Bu niteliği içerik ve biçimde paralel olarak aramak gerekir. İslam toplumunun ana yapısı olan cami işlevsel ve simgesel içeriğini ve değerini kesin ve değişmez olarak sürdürmüş ve fatihlerin ele geçirdiği kentlerde bir bakıma sürekli egemenlik işareti olmuştur. Bu dönemde henüz yaptırının adını, sonraki dönemlerde olduğu gibi taşımaz. Daha genel adlar ve çokluk Cuma Camisi gibi sıfatlarla anılır. İslam fethinin işareti olduğu halde, biçimi putlaşmamıştır. Gerçi basit ve kolay uygulanır bir şeması olduğu için avlulu çok ayaklı Arap tipi cami bütün İslam tarihi boyunca inşa edilmiştir. Fakat incelediğimiz dönemde ortaya çıkıp daha sonra İran ve Ortaasya'da egemen olacak cyvanlı avlulu cami, yerel biçim imgeleri üzerinde yeni bir yaratma olarak görünüyor.

Medrese bir bağımsız kurum ve yapı türü olarak, daha önce varolan benzer işlevler üzerinde, fakat camiden daha bağımsız ve daha yeni bir yapı türü olarak yine Selçuklu döneminde gelişiyor.

Aynı şekilde Ribat, Zaviye ve Kervansaray daha önce

varolan işlevler, belki de biçim anıları üzerine medreselere paralel bir özgün gelişme gösteriyor. Yapı türleri içinde İslam geleneğine ve doktrinine yabancı ve kesinlikle bu dönemin yapısı olan Türbenin biçimsel anıları İslam öncesi Hind ve Çin sınırlarına kadar uzanan bir Ortaasya'nın geleneklerine dayanıyor. Mezar saf İslam doktrini ile en çok karşıtlaşan bir yapı türüdür. Ve kişinin putlaştırılması anlamına geliyor.

Saray, kale, konut gelenekleri İslami bir özellik, zorunlu olarak taşıyorlar. Çünkü düzenlemelerinde eskiyle açık bir süreklilik göze çarpıyor. Kaldı ki özellikle bezemelerindeki büyük boyutlu figüratif resim uygulaması İslamı bir endişenin yaptırımlarında var olmadığını açıkça gösteriyor. Yapı tekniğinde çıkan geometrik bezeme sözlüğü İslam öncesi geleneklerini sürdürüyor ve Türk egemenlik bölgesinde geliyor. Sadece yazı (hat) İslamın birleştiriciliğini aynı güçte koruyor.

Günlük eşya üretimi ise yerel geleneklere, malzemeye, dış ilişkilere bağlı pragmatik tutumunu sürdürüyor. Genelde sanatın işlevsel içeriğini (mezar yapıları dışında) toplumun İslam niteliği belirliyor. Biçimler ise herhangi bir simgesel değer yargısı ya da gelenek korkusuna düşmeden pragmatik ve estetik bir düzeyde ortaya çıkıyor.

Büyük sanat yapıtının başlıca patronları politik güç sahipleri olan Türkler ve onların emirleri, vezirleri ve valileri idi. Bu sanat patronluğunun üretimi ne yolda etkilediğini saptamak kolay değildir. Kesin olarak bildiğimiz tek şey sanatçının gezici oluşudur. Bu gezicilik sanatçının kendi hür iradesiyle dolaşmasından çok, patronların, onları egemenlik alanlarının her köşesinden toplamaları ya da hizmetlerini, nereden gelirse gelsin, satın almalarıdır. Bu nedenle de sanat ifadesinin yerel boyutu tekniklerdedir. Fakat üslup hiçbir bölgenin doğrudan malı olmamıştır.

NOTLAR

GİRİŞ VE BİRİNCİ BÖLÜM

1. Maenchen-Helfen Ginzburg'un verilerine dayanarak Kızıl Alay vadi-
sindeki Kökyaldı'da 6.-7. Yüzyıl'a tarihlenen bir Göktürk mezarlığın-
da, geniş ve dar yüzlü mongoloid'ler yanında Andronovo tipi Europo-
id'ler, Mongoloidler'le karışmış proto-Akdenizli tipler bulunduğunu
anımsatır. Bu tür bulgular Batı Türk Hakanlığının etnik yapısı üzerin-
de bir fikir vermektedir: bak. Maenchen-Helfen Otto J., yayınlayan
Max Knight *The World of the Huns: Studies in their history and cultu-
re*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1973, s. 364
2. Alî, Gelibolulu Mustafa, *Mevâ'idun -Nefâis fî Kavâ'idî'l-Mecâlis*. Gü-
nümüz Türkçesine çevirerek yayınlanan Cemil Yener, İstanbul 1975,
s. 77, 110, 117.
3. Bu konuda genel bir yaklaşım için;
Köprülüzade, Mehmed Fuad, *Influence du chamanisme turco-mon-
gol sur les ordres mystiques musulmans*, İstanbul 1929 (Mémoires de
l'Institut de Turcologie d l'Université de Stamboul, No. 1) Mélikoff,
I. «Islam Hétérodoxe en Anatolie», *Turcica XIV* (1982), s. 142-154
4. Strzygowski, J., *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917; Türk
Sanatı ile ilgili bölüm: 'Die Türk Völker und der altaische Kreis' Ay.
Es., s. 153-187;
Strzygowski, 'Türkler ve Ortaasya Sanatı Meselesi', *Türkiyat Mecmuası*,
sayı 3 (1935), s. 1-80.
5. Vernadsky, G., 'The Eurasian Nomads and their Art in the History
of Civilization', *Saeculum*, XI/1 (1950), s. 74-86.
6. Ölü gömme adetlerinde, aynı etnik gruba ait olduğu sanılan toplum-
lardaki çeşitlilik ve farklı toplumlardaki benzerlikler, bu pratiklere da-
yanarak toplumun etnik yapısını saptamayı hemen hemen olanaksız
yapmaktadır. Ölü Gömme adetleri için; bak Jetmar, K., *Die Frühen
Steppenvölker*, Baden Baden, 1964, Passim. Kazdılarının hemen hepsi
Rus arkeologları tarafından yapılmış ve genelde Rusça yayınlanmıştır.

Bu kaynakları için Jettmar'ın kitabında oldukça geniş bir bibliyografya vardır. Geniş ve tutarlı bir panorama için bak: Gryaznov, Mikhail P., *Southern Siberia*, Nagel Publishers, Geneva, 1969, passim.

7. Rudenko, S. I., *Der zweite Kurgan von Pasyryk*, Staatliche Ermitage, 16. Beiheft zur Sowjetwissenschaft, Berlin 1951, s. 90
8. Buradaki genel bilgileri destekleyen yapıtlar için bak: Griaznov, Hambis, Jettmar, Kiselev, Mongait, Phillips'in kitaplarındaki bibliyografya-dan yararlanılabilir.
9. Kiselev'e dayanarak Hambis, L., 'Steppe' maddesi, *Enciclopedia Universale dell' Arte*, Firenze, 1958.
10. Bu kültür katlarının yaklaşık kronolojileri için K. Jettmar ve Mikhail Gryaznov'un adı geçen yapıtlarına bakınız.
11. Gryaznov, M., *a.g.e.*, s. 131 ved.
Kendisi bu gözlemi yaptığı halde kitabının başında ve sonunda bütün Altay sanatını 'Europoid' kavimlere mal etmektedir. Gerçi bu da Türklerin bu kültür ortamındaki yeri sorununa bir çözüm getirmez. Çünkü Türklerin Mongoloid ve Europoid ırkı özellikleri sorunu çö-zülmüş değildir.
12. Ortaasya verileri konusunda Türk tarihçilerinin güçlü bir Türkleştir-me ve Türk olmayanların da güçlü bir Türkleştirmeme eğilimleri sap-tanmaktadır. Bu uzman olmayanlar için sağlıklı yargılara varmayı en-gelleyen bir durum olmaktadır.
13. Bu bölümde bozkır kültür ve sanatını en iyi şekilde dile getirmiş olan Mikhail Griaznov ile, Bozkır Hayvan Üslubu üzerinde ayrıntılı çalış-maları olan Karl Jettmar'ın yapıtları esas alınmıştır. Ayrıca Mongait'in Rusya Arkeolojisine ilişkin artık eskimiş sayılabilecek el kitabı, Ru-denko ve Kiselev'in Rusça olmayan yapıtlarından yararlanılmıştır.
14. Gryaznov, *A.g.e.* s. 131.
15. Bu bölümün, etnik özellikler üzerindeki tartışmaları bir yana bıraka-rak, yaygın kültürel özelliklerin Türk ya da başka etnik kökenli kavim-ler için benzer olduğunu kabul eden bir tutumla ele alınması, Bozkır kültürünün, genelde, etnos üstü olduğu yargısına dayanmaktadır.
16. Gryaznov, *A.g.e.* s. 133
17. *A.g.e.* s. 194, 198.
18. Eliade, M., *Shamanism; Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton

1972, s. 213 ved., s. 510 ved. (Fransızcadan çeviri)

19. Bu tarihi İ.S. Birinci Yüzyıla kadar getirenler varsa da burada Rudenko ve Gryaznov gibi bu bölge kazılarının sorumluları olan Rus arkeologlarının, bugün genel olarak kabul edilen, tarihlendirmeleri esas alınmıştır. Emel Esin, Potopov (1953) ve Gavrilova (1955) gibi yazarlarının görüşlerini verir; Bak E. Esin, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, İstanbul 1978, s. 14 ved.
20. Kurgan sözcüğü Göktürk yazıtlarından bu yana bilinmektedir. Ögel bu sözcüğün mezar ya da kale anlamına gelebileceğini yazar; bak. Ögel, *Türk Kültür Tarihi*, 1. Cilt, İstanbul 1978, s. 303
21. Eliade, *A.g.e.*, s. 79 ved.
22. Arabalar üzerinde taşınan ağaç kulübeler Bozkırda çok daha sonraki dönemlerde de vardır. Arap coğrafyacılar Türklerin bu tür arabalı evlerinden söz ederler. Rubruck gezi notlarında bu tür arabalar üzerine konmuş yurtların arabadan iki yana beşer ayak taşıdığını ve yirmi iki öküzün çektiği arabalar gördüğünü söyler; bak: Dawson C., ed., *Mission to Asia; Narratives and letters of the Franciscan Missionaries in Mongolia and China in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Harper Torchbooks, New York 1966, s. 94 ved.
23. Gryaznov, *A.g.e.*, s. 153
24. Sinor, D., ed. *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge, 1990, p. 295.
25. *A.g.y.* s. 153
26. *A.g.y.*, s. 156
27. Grousset, R., *L'Empire des Steppes*, Paris, 1939, s. 55
28. Rudenko, *A.g.e.*, s. 88
29. J. Wiesner'in bu halıdaki geyik motifini Küçükasya'ya bağlamak isteyen görüşünü Jettmar, aynı motifin Bozkırdaki sayısız bezemesel kulanılışlarını anımsatarak çok tutarsız bir yargı olarak değerlendirmektedir; Jettmar, *A.g.e.*, 139.
30. Gryaznov, *A.g.e.*, s. 158. Gryaznov dayanak olarak M. Tolstoy'un bulgularını gösterir.
31. Yetkin, Ş., *Historical Turkish Carpets*, İstanbul 1983, s. 12 13.
32. Erdmann, K., *Orientalische Knüpfteppiche*, Tübingen, 1955, s. 13.

33. Strzygowski, J., 'Türkler ve Ortaasya Sanatı Meselesi', *Türkiyat Mecmuası*, III (1935), s. 22.
34. Jacob, G., 'Hinweise auf wichtige östliche Elemente in der islamischen Kunst', *Kunst der Islam* (1910), s. 46-47.
35. Rasonyi, L., *Tarihte Türklük*, Ankara, 1971, s. 46 ved.
36. Strzygowski örnek olarak Kahirede Ibn Tulun camiindeki alçı duvar bezemesini gösterir; 'Türkler ve.. ..', s. 24.
37. Rostovzeff, M., *The Animal Style in Southern Russia and China*, Princeton, 1929, s. 4.
38. Eliade, A.g.e., s. 88 ved.
39. Riegl A., *Stillfragen*, Viyana, 1893, s. 3 ved.; Grousset, A.g.e., s. 42-43.
40. Rostovzeff, A.g.e., 105 ved.
41. Borovka, G., *The Scythian Art*, Londra, 1928.
42. Göçebe ve yerleşik bölgeler arasındaki alışverişin çok sıkı olduğu her geçen gün daha fazla ortaya çıkmaktadır. Fakat bunun tek yönlü olmadığı da anlaşılmaktadır. Kuzey Çinde Ordos uslubu adını taşıyan İ.Ö. 3. yüzyıl-İ.S. 1. Yüzyıl arasında tarihlenen dönemde bu iki yönlü etkileşimi J. Werner çok önceleri vurgulamıştır; Werner, J., 'Zur Stellung des Ordos Bronzen' *Eurasia Septentrionalis* (1934), s. 261.
43. Karlgren, B., 'New Studies on Chinese Bronzes', *Bulletin of Museums of Far Eastern Antiquities*, Stockholm, 9. cilt (1937), s. 97; Grousset, A.g.e. s. 60.
44. Kozlov, P. K., *Comptes-rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de Mongolie*, Leningrad, 1925; Ögel, B., *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara, 1962, s. 57-60; Rudenko, J. I., *Noin-ula: Die Kultur der Hsiang nu. Die Hügelgräber von Noin-ula* Bonn, 1969.
45. Tepluhov'dan nakleden Hambis, A.g.e., siltun 8. Gerçi Mongoloid grupların varlıkları bundan bin yıl önce de saptanmıştır.
46. Maenchen-Helfen, A.g.e., s. 441.
47. Hambis, A.g.e., sütun 8.
48. Jettmar dünya müzelerinde bu bölgeden geldiği kabul edilen 40.000'den fazla eşya bulunduğunu yazar: A.g.e., s. 63.

49. Jettmar, *A.g.e.*, s. 182.
50. Gryaznov, *A.g.e.*, 157
51. *A.g.y.*, s. 197
52. Jettmar, *A.g.e.*, s. 238
53. Gryaznov, *A.g.e.*, 134-35, 157
54. Türkmen hahırlarının ortalarında bulunan hayvan motiflerinin kabile totemi oldukları saptanmıştır; Jettmar, *A.g.e.*, s. 9.

İKİNCİ BÖLÜMÜN NOTLARI

55. Bazı araştırmacılar Çin'de Çu sülalesinin de (İ. Ö. 10. yüzyıl) Türk olduğunu ileri sürerler. Bu konuda bak: Toğan, A. Zeki Velidi, *Umumi Türk Tarihine Giriş*, 2. Baskı, İstanbul 1970, s. 14 ved.
56. Birçok etnolojik özellikleri ve özellikle kişi adları ve bilinen bazı sözcüklere dayanarak Batı Hunlarının Türk kökenleri üzerine: Bak: Maenchen-Helfen, *A.g.e.*, s. 359 ved.
57. Türkler Europoid, Mongoloid ırkların yaşadığı bozkırda, Rasonyi'ye göre Europoid'in bir alt grubu olan Turanidler'dir. Fakat büyük ölçüde Moğollarla karışarak Doğuda mongoloid özellikler taşırlar. Rasonyi, L., *Tarihte Türkler*, Ankara, 1971, s. 7 ved.
58. *A.g.y.*, s. 8 ved.
59. Grousset, R., *Bozkır İmparatorluğu*, İstanbul, 1980. Grousset'nin 'Empires des Steppes' Paris 1939 adlı kitabının bu çevirisi henüz en yararlı başvuru kaynağı olma niteliğini korumaktadır.
60. Bu kitapta Batıya doğru açılarak Hazar ile Doğu Avrupa arasında egemenlik kuran, fakat Anadolu'ya uzanan çizginin dışında kalan Başkır, Hazar, Peçenek, Bulgar gibi diğer Türk boylarından ve onların henüz arkeolojik yayınları arasında dağılık olarak bulunan sanat etkinlikleri ya da kültür ortamlarının özellikleri ele alınmayacaktır.
61. Sullivan, M., *A.g.e.*, s. 25.
62. *A.g.y.*, s. 56 57.
63. Jettmar I, *A.g.e.*, s. 1+2 ved.
64. Sullivan, *A.g.e.*, s. 88 ved.

65. A.g.y. 95.
66. Grousset, *Bozkır İmparatorluğu*, 71 ved.
67. Grousset, R., *The Rise and Splendor of Chinese Empire*, Berkeley, 1962, s. 107-7.
68. Sullivan, A.g.y., s. 105-7
69. A.g.y., 107.
70. Bu konu, üzerinde kesin bir anlaşma olmadan, uzun bir süreden bu yana işlenmektedir. Bak: Diez, E., *Islamische Baukunst in Churasan*, Hagen, 1923, s. 55-60.
71. Sullivan, A.g.e., s. 117.
72. Göktürk maddi kültürü üzerine bak: Ögel, B., *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara, 1962, s. 127-206; Esin, E., *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş* İstanbul, 1978, s. 75-115.
73. Hambis, L., *La Haute Asie*, Paris, 1968, 2. Baskı, s. 34-5.
74. Eberhard, W., *Çinin Şimal Komşuları*, Ankara, 1942, s. 87.
75. Bu mezarın rökonstrüksiyonu burada çalışan Bulgar arkeologu bayan Novogradova tarafından 5. Uluslararası Türkoloji kongresine sunulmuştur.
76. Bu bölgede araştırma yapanların erken yayınları arasında özellikle, Grünwedel, A., 'Bericht über archaeologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung in Winter 1902-3' *Abhandlungen bayrische Akad. d. Wissenschaften*, Münih, 1906;
Le Coq, A. von, *Chotscho, Berlin 1913*
Grünwedel, A., *Alt Kutscha, Berlin, 1920*
Grünwedel, A., *Altbuddhistische Kultstaetten in Chinesische Turkestan*, Berlin. 1912
Le Coq A, von, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin 1925
Le Coq, A. von, *Auf Hellas Spuren in Ostturkestan*. Leipzig 1926,
Stein, A., *Innermost Asia*, Oxford 1928
Stein, A., *Ruins of Desert Cathay*, London 1912
Waldschmidt, F., *Gandhara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens*, Leipzig, 1925.

77. Gabain, Annemarie von, *Das uigurische Königreich von Chotscho, 850-1250: Sitzungsberichte der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprache, Literatur und Kunst*, 1961, No: 5, Berlin, 1961, s. 13.
78. Türkistanda eski Nisa'da Part dönemi Sarayındaki kare salon rökonstrüksiyonunda bugün hâlâ Erzurum evlerinde gördüğümüz tavan kullanılmıştır. Bak: Pugaçenkova, G. A., *Puti Razvitiia Arhitekturi Yujnogo Turkmenistana pori rabovladiiia i Feodalizma*, Moskova, 1958 s. 95.
79. Joinville, J. Sire de, *Histoire de Saint Louis*, Paris, 1867, s. 229.
80. Gabain, A.g.e., 49-50.
81. Belenitzki, A., *Zentral Asien*. Cenevre, 1968, 187-8.
82. A.g.y., s. 108.
83. Genelde Akhunlar bir Türk-Moğol karşıtı olarak görülür: Grousset, *Bozkır İmparatorluğu*, 81 ved.
84. Tolstoy, S. P., *Auf den Spuren der althoresmischen Kultur*, Berlin, 1953, s. 264.
85. Tabariden alarak Barthold, V. V., *Four Studies in the History of Central Asia*, 3. cilt, Leiden, 1962, s. 87.
86. A.g.y., 87-8.
87. A.g.y., 91 ved.
88. Grousset, R., *Sur les Traces du Buddha*, Paris, 1957, 62-64.
89. A.g.y., 62 ved.
90. A.g.y., s. 63.
91. A.g.y., s. 68 ved.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜN NOTLARI

92. Barthold, V.V., *Four Studies.....*, 1. cilt, Leiden, 1962, 1 ved.
93. Belenitzki, A., A.g.e., s. 56.
94. A.g.y., s. 58-9.
95. Termez ve çevresinde B. P. Denike (1926-28) ve M. E. Masson

(1930–38) ve daha sonrada o çevrede G. A. Pugaçenkova Halçayan’da kazılar yapmışlardır: Bu bulguların en önemlileri Kuşan Çağına aittir. Bak: Pugaçenkova, G. A., ve Kempel, *Istoriya iskusstvo Uzbekistana s drevneyiş devyatcatogo veka*, Moskova, 1965 (Tarih Öncesinden 19. Yüzyıla kadar Özbekistanda Sanat Tarihi)

Termezskaja arkeolociceskaya ekspedisiya, *Trudy Akademii Nauk UzSS*, 1. seri, II. cilt, Taşkent, 1945.

96. Afrasiyab bugünkü Semerkant’a bitişik büyük bir yerleşme yeri olarak İ. Ö. 6. ve 5. yüzyıllardan Moğollar tarafından tahrip edildiği 1220’ye kadar yaşamıştır. Buradaki araştırmalar Vyatkin (1925–27) ve A. I. Terenozhkin (1945–48) tarafından yapılmıştır. Bak: Shishkin, V. A., *Afrasiab*, Moskova, 1966.
97. Tolstov, S.P., *A.g.e.*; ayrıca Sovyet Bilimler Akademisi Bülteninde Koy–Kırılan kale ile ilgili Rapor, Mart–Mayıs, 1952.
98. Part’ların ilk başkenti olan Yeni Nisa önce A. A. Marushchenko (1930–36) daha sonra M. E. Masson (1946’dan bu yana) tarafından kazanılmıştır. Nisa için Türkmen Bilimler akademisi yayınlarından başka Pugaçenkova, G. A., *A.g.e.*, 30 ved. Mongait, A., *A.g.e.*, 296 ved.
99. A., *A.g.e.*, 96.
100. *A.g.y.*, 99.
101. Bitchurin’den alarak Belenitzki, *Mittelasiien, Kunst der Sogden*, Leipzig 1980, s. 218.
102. Belenitzki, *Zentralasiien*, s. 114.
103. Barthold, *Four Studies...*, 1. cilt, s. 7.
104. Belenitzki, *Zentralasiien*, s. 115.
105. *A.g.y.*, 195.
106. Barthold, V.V., *Turkestan down to the Mongol Invasion*, 3. baskı, Londra, 1968, 108 ved.
107. *Zentralasiien*, s. 137.
108. Pencikent resimlerinde Fırdevsi’nin Şahnamesine konu olan İran ve Turan savaşları işlendiğine göre özellikle epik temalarda o sırada bütün Ortaasya’nın sınırlarına çoktan girmiş olan göçerlerin de resmedileceği açıktır. Kaldı ki bu hölgede Dihkan sınıfında da Akhunlardan bu yana Türkler bulunuyordu.
109. Barthold, *Four Studies ...*, 1. cilt, 7–8.
110. Tolstov, *A.g.e.*, s. 164–90. *Zentralasiien*, s. 104–5. Mongait, *A.g.e.*, s. 239–40.

111. 1950'den sonra Pencikent kazılarını Belenitzki yürütmüştür. Rusça olmayan yayını için bak: A., *Mittelasien, Kunst der Sogden*, Leipzig, 1980.
112. Bak: 99 No. 1 dipnot.
113. Örneğin Kuzey Horasanda Haroba Koşuk (Harabe Köşk), bak: Pugaçenkova, *A.g.e.*, 125.
114. V. Voronina L. Gureviç'in rökonstrüksiyonları için bak: Belenitzki, *Kunst der Sogden*, s. 30-36.
115. Pugaçenkova, *A.g.e.*, 154-158.
116. Sulu Koşuk'taki iki evin planını Pugaçenkova vermektedir: Pugaçenkova, *A.g.e.*, s. 156.
117. *A.g.y.*, s. 53-56.
118. Kuban, D. *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965, s. 38 Subaşı kentindeki Uygur Stupası bir türbe prototipi olarak gösterilmiştir.
119. *Kunst der Sogden*, s. 219.
120. Marshall, J., *A Guide to Taxila*, Cambridge, 1960, s. 37. Anımsatan Belenitzki.
121. Belenitzki, *Kunst der Sogden*, 222.
122. Ebu Düleften naklen Şeşen, R., *10. Asırda Türkistanda bir İslam Seyyahu, İbn Fazlan Seyahatnamesi*, İstanbul, 1975, s. 90.
123. Belenitzki, *Kunst der Sogden*, s. 199 ved.
124. *A.g.y.*, s. 212.
125. Chichkin, V. A., *Varahşya*, Moskova, 1963, s. 205. Belenitzki, Buhara yakınında Varahşya'da bulunan duvar resimlerinin içeriği konusunda Şişkin'le aynı görüşü paylaştıklarını söylemektedir.
126. Belenitzki, *Kunst der Sogden*, s. 225.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜMÜN NOTLARI

127. Bu konuda en önemli kaynaklar olarak;

Barthold, V. V., Turkestan Down to the Mongol Invasion, 3. Baskı

- Londra, 1968, Ekler ve düzeltmelerle yayınlanan C. E. Bosworth.
Hudud al-‘Alam ‘The Regions of the World, A Persian Geograph
372 A.H. 969 A.D., Çeğviren ve açıklayan V. Minorsky.
Le Strange, G., The Lands of Eastern Caliphate, 3. baskı, Londra,
1966 (Birinci Baskı 1905)
Londra 1937, Reprint 1980, Indus Publication, Karaçi Miquel, A., *La
Géographie Humaine du Monde Musulman; Jusq’au milieu du 11e
siècle*, 2. cilt, Paris., 1975.
Roux, J.P., *Histoire des Turcs*, Paris, 1984
Sinor, D. ed., *The Cambridge History of Inner Asia*, Cambridge 1990
Togan, A. Z. V., *Umumi Türk Tarihine Giriş*, 1. Cilt, En Eski Devir-
lerden 16. Asra Kadar., 2. Baskı, İstanbul 1970 Sümer, F., *Oğuzlar
(Türkmenler, Tarihleri-Boy Teşkilatları-, Destanları*, eklerle 3. Baskı,
İstanbul, 1980.
128. Miquel, A.g.e., 203-220.
129. El-Cahiz, *Kitab el-amsar ve acaib el-buldan* dan alarak Miquel, A.g-
.e., 66, not 6.
130. El-Mesudi *Mütruj ad-Dahab*’dan alarak Miquel, A.g.e., 232, not 4.
131. El-Cahiz, A.g.e.,’den alarak Miquel, A.g.e., 235.
132. *Ibn Fadlan Seyahatnamesi*, 28 Miquel, A.g.e., 221.
133. Ibn Hurdadbih *Kitab el-Mesalik ve Memalik*’den alarak Miquel, A-
g.e., 247, not 4.
134. El-Mukaddesi *Ahsan el-Takasim fi Ma’rifet el-Akalim*’den alarak
Miquel, 247, not 3.
135. Hudut al-‘Alam, Mukaddasi ve başkalarını kaynak veren Miquel, s.
220, not 6.
136. E. Yakubi *Kitab el-Buldan*’dan alarak Miquel, s. 225.
137. El-Cahiz, A.g.e.,’den alarak Miquel, s. 232.
138. Şeşen, R., ‘Eski Araplara göre Türkler’, *Türkiyat Mecmuası*, 15. cilt
(1968), not3.
139. A.g.y., s. 31.
140. A.g.y., s. 28.
141. Ibn Hurdadbih, A.g.e.,’den alarak Miquel, A.g.e., s. 223.
142. Miquel, A.g.y., s. 233.

143. Bugün kullandığımız kent sözcüğünün Ortaasya'da birçok kent adında varolan 'Kat' kökünden geldiği söylenebilir.
144. Ibn Fadlan, *A.g.e.*, 'den alarak Miquel, *A.g.e.*, 246, not 1.
145. Ibn Havkal *Kitab-Suret el-Arz*'dan alarak Miquel, *A.g.e.*, 245, not 4.
146. *Ibn Fadlan Seyahatnamesi*, ş. 36.
147. *A.g.y.*, 117 ved.
148. Yakubi, *A.g.e.*, 'den alarak Miquel, *A.g.e.*, s. 226.
149. Smith, E. B., *The Dorne: A study in the History of Ideas*. Princeton, 1971.
150. Develioğlu Otağın Toharca'dan dilimize geçtiğinin söylendiğini yazar; bak: Develioğlu, F., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara, 1962.
151. Çadıra ilişkin gözlemler için bak: B. Ögel *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 7, (2. Baskı, 1991). Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ.
152. Yakubi, *A.g.e.*, 'den Miquel, *A.g.e.*, s. 226.
153. Oğuz göçerlerin sanatı konusunda Esin, E., *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi*, 107-8. Ve Ögel.
154. Şeşen, 'Eski Arap...', *Türkiyat Mecmuası* 15. cilt, s. 35
155. Miquel, *A.g.e.*, s. 223, n. 5.

BEŞİNCİ BÖLÜMÜN NOTLARI

156. Karahanlı Tarihi için bak: Pritsak, O., 'Karahanlılar' Maddesi, *IA*, 6. cilt, s. 251-73.
157. Bosworth, C. E., *The Ghaznavids. Their Empire in Afghanistan and Eastern Iran*. Beirut, 1973; s. 39.
158. Barthold, *Turkestan...*, s. 255; Pritsak, *A.g.e.*
159. Barthold, *Turkestan...*, s. 315.
160. Özkent'deki türbe kitabelerinde 'Türk'ün vurgulanan bir sıfat olarak görüldüğünü Pritsak belirtiyor: *A.g.e.*, s. 270. Gerçekten Karahanlılar İslami ünvanlar yanında totemik ünvanları da kullanıyorlardı.

161. Barthold, *Turkestan...*, s. 311.
162. Bosworth, C. E., 'The Political and Dynastic History of the Iranian World', *The Cambridge History of Iran*, 5. cilt, *The Saljuq and Mongol Periods*, Ed. J. A. Böyle, Cambridge, 1968, s. 5.
163. Pritsak, *A.g.e.*, s. 269.
164. Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 129-39.
165. Bosworth, *The Cambridge History of Iran...*, s. 13.
166. Kuban, O. *Türk ve İslam Sanatı Üzcrine Denemeler*, İstanbul, 1982, s. 82 ved.
167. Bayhaki; *Ta'rikt-i Mes'udi*, den alarak Bosworth, *The Cambridge History of Iran...*, s. 7-8.
168. *A.g.y.*, s. 10.
169. *A.g.y.*, s. 4.
170. *A.g.y.*, 18 ved.
171. Sümer, F., *Oğuzlar*, s. 117.
172. Lambton, A., «The Internal Structure of the Saljuk Empire», *The Cambridge History of Iran...*, s. 203.
173. Planhol, X. de, *Les Fondements géographiques de l'histoire de l'Islam*, Paris, 1968, s. 196 ved.
Hodgson, M.G.S., *The Venture of Islam; Conscience and History in a World Civilization*, 3. cilt, The University of Chicago Press, Chicago, 1974; 2. Cilt, *The Expansion of Islam in the Middle Periods*, s. 81-91.
174. Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 204, 207. Bosworth Gazne egemenliğinin bu Türkler tarafından hazırlanmış olduğu kanısındadır.
175. Bosworth, *The Cambridge History...*, s. 3.
176. Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 206.
177. *A.g.y.*, s. 129-30.
178. Barthold, *Turkestan...*, s. 305.
179. Bosworth, *The Cambridge History...*, s. 195.

ALTINCI BÖLÜMÜN NOTLARI

180. Tuğrul bey hükümdarlığının son 12 yılında başkent olan İsfahanda kentlinin güzelleştirilmesi ve kamu yapıları için 500.000 dinardan fazla para harcamıştı; bak: E.G. Browne, 'Account of a rare manuscript his story of Isfahan', *Journal of the Royal Asiatic Society* (1901), s. 667 ved.; bilgiyi eren Lambton, A., 'The Internal Structure of the Seljuk Empire', *The Cambridge History...*, s. 222-23.
181. Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 139 ed.
182. Barthold, *Turkestan...*, s. 319.
183. Anadolu'da ilk dört eyvanlı yapı H. 602/1205 tarihli Kayseri Şifaiye medresesidir.
184. Barthold, *Turkestan...*, s. 106.
185. *A.g.y.*, s. 107.
186. *A.g.y.* s. 115.
187. Sauvaget, J., 'Observation sur quelques mosquées Seldjoudides' *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales*, 4. cilt (1938) Faculte des lettres de L'université d'Alger, s. 81-120.
188. İsfahan Mescid-i Cuma'sı için bak: Galdicri, E., *İsfahan, Mesgid-i Cuma*, Roma, 1972.
189. Mihraplar önündeki kubbeli mekanın bu çağdaki yaygınlığını Aslanapa da vurgulamıştır: Aslanapa, O., *Türk Sanatı: Başlangıcından Büyük Selçukluların Sonuna Kadar* İstanbul, 1972, s. 119.
190. Pugaçenkova, *Puti Razvitiya...*, s. 248-56.
191. İran Selçuk Dönemi Camileri için bak: Pope, A. A., *A Survey of Persian Art*. Godard, A., «Les anciennes mosquées de l'Iran», *Athar-e Iran*, I (1936), s. 187-210; Godard'ın *Athar-e İran*'daki diğer makalelerine de bakınız.
192. Narşahi *Tarih-i Buhârâ*'dan alarak Barthold, *Turkestan...*, s. 109.
193. Mukaddasi'den alarak Mirza Bala, 'Buhara' Maddesi, *İA*, II/765.
194. Esin, E., 'Muyanlık', Uygur 'Buyan' yapısından 'Vihara' Hakanlı Muyanlığına 'Ribat' ve Selçuklu Han ile Medresesine Gelişme', *Malazgirt Armağanı*, Ankara; 1972, s. 96- 7.
195. Toğan, Z., 'Balasagun' maddesi, *İA*, II/296-72
196. Lambton, *A.g.e.*, 216.

197. *Ibn el-Fakih*'den alarak Barthold, *Turkestan...*, 77.
198. Lambton, *A.g.e.*, s. 216.
199. *A.g.y.*, s. 216. Kuban, D., *Anadolu-Türk Mimarisinin...*, s. 137 ved.
200. Nizam el-Mülk'ün medrese ve ribat yapımı için her yıl 600.000 dinar harcadığı söylenmiştir. Bak: Lambton, *A.g.e.*, s. 263.
201. Fustat Evleri için bak: Bahgat, A. Gabriel, A., *Les fouilles de Fostat*, Paris, 1921; Creswell, K.A.C., *The Muslim Architecture of Egypt*, I. cilt, Oxford, 1952, s. 119 ved.
202. Lambton, *A.g.e.*, 216.
203. Altun, A., *Mardinde Türk Devri Mimarisi*, İstanbul, 1972, s. 131.
204. Bausani, A., 'Religion in the Seljuk Period', *Cambridge History of Iran...*, s. 290.
205. Lambton, s. 217.
206. *Madrasa l'il Cuma*.
207. Lambton, s. 296 ved.
208. Hankah için bak; Trimmingham, J. S., *The Sufi Orders In Islam*, Oxford University Press, (Paperback, New York, 1973, s. 166-172)
209. Bausani, *A.g.e.*, 299 ved.
210. (Tabari, İbn Hişam ve diğer kaynaklar.) İA, 8. cilt, 'Mescid ve Muhammed Maddeleri.
211. Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture*, 2. cilt, Oxford, 1940, s. 283-286.
212. Narşahi'den alarak Barthold, *Turkestan...*, 101.
213. Pugaçenkova, G. A., 'Mazar Arab Ata v Time', *Sovetskaia Arheologia* 1961/4, s. 198 ved.
214. Pugaçenkova, Puti Razvitiya..., s. 169-177.
215. Diez. E., *Survey of Persian Art*, Ed. A. A. Pope, 2. cilt, s. 927 Godard, *A.g.y.*, 97.
216. Diez, E., *Persien, islamische Baukunst in Churasan*, Hagen, 1923, s. 51-54.
217. Diez, E., *Survey*, 2. cilt, s. 926.

- ...am el-Mülk, *Siyasetname, The Book of Government or Rules for Kings*, çeviren: Hubert Darke, London, 1960, s. 113 ved.
219. Narşahi'den alarak Barthold, *Turkestan...*, 111.
220. Bosworth, *History of Iran...*, 23.
221. Leşger-i Pazar Sarayı için bak: Schlumberger, D., 'Le Palais Ghaznévide de Lashkari Bazar', *Syria*, XXIX (1952), s. 252-270.
222. Gray; B., *Persian Painting*, Skira, Lozan, 1961, s. 15.
223. Bombacı, A., 'Gaznedeki kazılara giriş', *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I, İst. 1963, s. 537-560.
224. Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 141.
225. *A.g.y.*, s. 134.
226. A. Godard mermerin Hint kökenli olduğu kanısındadır. Bombacı ise Hint etkisinin daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığını düşünür. Bombacı, A. 'Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan, I: Introduction to the Excavations in Ghazni', *East and West*, Nr. X (1959), s. 3 22.
227. Bayhaki, Tarih-i Mesudi'den bak: Bosworth, *The Ghaznavids*, s. 136 ved.
228. Siyasetname'den alarak anımsatan Turan. O., 'Selçuk Kervansarayları', *Bellien*; X (1946); s. 491.
229. Harzemde Belevli Kervansarayı için bak: Tolstoy, a.g.e.,
230. Ribat-ı Melik tarihi kesin olarak bilinen en eski Ortaasya yapılarından biridir. Bibl. için bak: Field, H.-Prostov, E., 'Archaeological Investigations in Central Asia, 1917-37' *Ars Islamica*, /2 (1938), s. 249-50.
231. Ribat-ı Şeref için bak: Godard, A. 'Khorasan', *Athar-e Iran*, IV (1949), s. 7-68. Ribat-ı Şeref Sultan Sancarın karısı Terken Hatun tarafından H. 549/(154-55'de tamir ettirilmiştir. J. M. Rogers yapının bir saray olduğunu ileri sürmüştü de, böyle bir yerde izole bir sarayın anlamı olmadığı gibi, bunu doğrulayacak herhangi bir kayıta yoktur. Bak: 'The Origins of the Seljuk Style', *The Eleventh Century, A Turning Point in the History of Islam*. Ed. D. Richards and D. Hopwood, Oxford, 1972.
232. Ortaasya kervansaray ve Ribatlarını toplu halde veren bir kaynak olarak bak: Cezar, M., *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* İstanbul, 1977, s. 196-213.
233. Wilber, D. N., 'The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran', *Ars Islamica*, V/1 (1939), s. 18. Wilber Kayrehan Camii ve Samarrada sırlı toprak malzeme kullanıldığını anımsatır, fa-

- kat bunun mimari tasarımının bir parçası olmadığına işaret eder: A.g.e., 22.
234. Cohn-Wiener, E., *Turan, islamische Baukunst in Mittelasien*, Berlin, 1930, s. 19, 35.
235. Smith, M. B., 'Material for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture, III. Two dated Seljuk Monuments at Sin (Isfahan)', *Ars Islamica*, VI/1 (1939), s. 6.
236. Wilber, A.g.e., s. 34.
237. Cohn-Wiener, E., 'A Turanic Monument of the Twelfth Century A.D.' *Ars Islamica* VI/1 (1939), s. 84-89.
238. Ortaasya tarihi coğrafyası için Barthold ve Minorski henüz en önemli otoriteler olmakta devam ediyorlar. Fiziksel veriler ise Rus Arkeologlarının giderek artan yayınlarında bulunmaktadır.
239. Ortaasya kentleri konusunda Türkçe bir başvuru kitabı olarak; Cezar A.g.y. Barthold, *Turkestan.*, s. 100-113 (Ortaçağ Buhara'sı için ilginç bilgiler verir.)
240. Lambton, A.g.e., s. 274 ved.

YEDİNCİ BÖLÜMÜN NOTLARI

241. Bayhaki'ın alarak Barthold, *Turkestan.*, s. 283 ved.
242. Juvaini, 'Ata-Malik, *The History of the World Conqueror*, çeviri: Mirza Muhammed Kazvini'nin 'tekst'inden J. A. Boyle, Harvard University Press, Cambridge, 1958 s. 162.
243. Grabar, O., The Illustrated Makâmât of the Thirteenth century: The Bourgeoisie and the Arts, *The Islamic City*, ed. A. Hourani, Oxford, 1970, s. 217 ved.
244. Grabar, O., 'The Visual Arts', *The Cambridge History of Iran, The Seljuk and Mongol Periods*, Cambridge 1968, s. 626.
245. Erdmann, K., «The Art of Carpet Making» *A Survey of Persian Art*; Rezension, *Ars Islamica* VIII/9 (1961)
246. Tiraz terimi örölmüş ya da işlenmiş yazı şeritlerine, bu tür bezemesi olan kumaşlara ve giderek kumaş dokuma atölyelerine (Dar at-Tiraz) ad olmuştur.
247. Dimand, M. S., *A Handbook of Muhammadan Art*, New York, 1938, s. 262.

248. Dimand, s. 262. Bu ipekli bugün Louvre müzesindedir.
249. A.g.y., s. 263.
250. Lane, A., *Early Islamic Pottery*, 5. Baskı, Londra, 1965, s. 5
251. Bayhaki, *Tarih'i Mas'udi*'den alarak Lane, s. 10
252. A.g.y., s. 18.
253. A.g.y., s. 31;
254. A.g.e., 32; Ebu l-Kasım'ın Farsça kitabı ve Almanca çevirisi: Ritter, R., Ruska, ved., 'Orientalische Steinbücher und persische Faience-technik', *Istanbuler Mitteilungen* III (1935).
255. A.g.y., 39; Ettinghausen, R., 'The Iconography of a Kashan Luster Plate', *Arts Orientalis*, IV
256. Bu tekniğin Kaşan çömlekçileri tarafından kullanılan değişik bir türünün adı da Abu l-Kasım'ın kitabında belirttiği Heft Rengi 'yedi renk' adlı tekniktir.
257. Lane, s. 47-8.
258. Erginsoy, İ., *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1978, s. 123; Bütün teknikler için en ayrıntılı başvuru kitabıdır.
259. Dimand, s. 136.
260. Melikian-Shirvani, A. S., 'Le Grifon Iranien de Pise', *Kunst des Orient*, 2. cilt, (1968), s. 68-80.
261. Ağaoğlu, M. A., 'The use of architectural Forms in Seljuk Metal-work', *Art Quarterly*, VI (1943), s. 92-98.
262. Ettinghausen, R., 'The Bobrinski Kettle' *Gazette des Beaux Arts*, 24. cilt (1943), s. 193-208.
263. Rice, D.S., *The Wade Cup*, Paris, 1955.
264. Dimand, A.g.e., s. 138.
265. Field-Prostov, A.g.e., s. 255
266. A.g.e., s. 146.
267. Field-Prostov, A.g.e., s. 253.
268. A.g.y., s. 259.
269. Gray, A.g.e., s. 15
270. A.g.y., s. 17.
271. A.g.y., s. 18.

DİZİN

Abbasi: 122, 172, 173, 174, 175, 183, 185
Abbasiler: 176
Abd el-A'la Sarayı: 129
Abu'l Hasan Muhammed bin Sufyan al-Kalamati: 117
Abulkasım: 178
Aduani Sarayı: 129
Afanesevo: 39
Afgan-şal: 129, 157
Afganistan: 15, 26, 69, 115, 154, 155, 185
Afrasiyah: 89, 90, 93, 100
Afrasiyah Tümülsü: 148
Ağaç: 108
Ahameniş: 89
Ahamenişler: 90
Ahmet Han: 154
Ahşap düz ya da bindirme örtü: 130
Akhun: 81, 92, 122
Akhunlar: 65, 80, 81, 83, 91, 93, 94
Akameneş dönemi: 56
Aksu: 26, 81
Aktaş: 81
Al-Yakubi: 110
Alanya: 162
Alara Han: 162
Alatağ: 82
Alçı bezeme: 130
Ali İbnî İsa: 173
Alma-Ata: 18
Alp Arslan: 143
Alp Kutlug Tonga Bilge Kılıç Tangaç Hakan: 119
Alpler: 42
Alptekin: 154
Altai-İran: 36
Altay: 21, 43, 45, 46, 47, 50, 54, 59, 60
Altay bölgesi: 39

Altay kurganları: 46
Altaylar: 37, 40, 54, 55, 56, 81
Altın: 46
Altınordu: 73
Amuderya: 79, 108, 119
Amul: 143
Anadolu mimarisi: 23
Anadolu: 30, 115, 121, 124, 173
Anav: 38
Antalya: 140
Appliqué: 48
Aral Gölü: 106, 161
Arap Ata Türbesi: 149
Araplar: 122
Ardistan: 140
Arslan Han: 154, 155
Arthur Lane: 178
Artuklu Emiri Necmeddin Alpi: 23
Artuklu: 30, 182
Artuklular: 144
Asur: 54
Aşağı Sir Derya: 91
Aşariyyun: 116
Atabeg Zengi: 182
Atabey Nureddin: 146
Atabeyler: 185
Attar: 25
Avarlar: 54
Avlu: 131
Avlulu evler: 143
Avlulu yapı: 130
Avrasya: 60
Ayasofya Kitaphı: 175
Azerbaycan: 22, 115, 120
Badahşan: 158
Bağdat: 117, 121, 143, 144
Bağdat halifeleri: 105
Bağdat sarayları: 154
Bahçe: 157
Bakraçlar: 182

Baktirian: 79, 82, 89
Bala-Hisar: 89
Bahk Tepe: 95
Balbal: 74, 108
Balkanlar: 22
Balkaş: 106
Balmumu: 108
Barsiyan: 136, 140
Barthold Balasagun: 81, 92 118,
140, 141
Basmil: 66
Başkurtlar: 106
Batı Göktürk: 72, 83, 105
Batı Göktürk Devleti: 66
Batı-Göktürkler: 82
Batı Türkistan: 105
Baturlar: 42
Bayhaki: 107, 120, 129, 156, 157,
173
Baykal: 106
Baykal Gölü: 105
Baytaş: 117
Behramşah: 140
Belenitski: 93, 100, 101
Belevli Kervensaray: 160
Belh: 30, 79, 117, 129, 142, 143,
157
Bezekli: 18, 76, 77
Bezeme: 46
Bıçak: 110
Bilge Kagan: 74
Birinci Mahmut: 17
Bitkisel arabesk: 183
Bitkisel motifler: 132
Bizans: 92, 130
Bobrinski bakracı: 182
Bosworth: 157
Boynuz: 108
Bronz: 46
Bronz Çağı: 39
Budist: 18, 26, 184
Budist geleneği: 18
Budist ikonları: 71
Budist: 140
Budist stupa mimarisi: 26
Budizm: 21, 36, 72, 79, 83, 92, 94

Buhara: 15, 79, 117, 118, 121,
123, 134, 140, 148, 154,
160
Buhara Beyi: 101
Buhara Cuma Camii: 142
Buhara Hudat Sarayı: 98
Buhara Kala: 140
Buhara Kalesi: 129
Buhurdan: 180
Bulgar: 81, 108
Bulgarlar: 22, 106
Burana: 141
Bursa Ulu Camisi: 23
Bust: 122, 129, 155
Buveyhi sarayları: 123

Cafer ibni Muhammet ibni Ali:
180
Cahiz: 106, 107, 122
Cami: 140
Celaeddin Kümbeti: 163
Cem: 15
Cengiz: 73, 83
Cermenler: 21
Ceziretul-İbni Ömer: 143
Chang-an: 69, 70, 72, 73
Chickin: 101
Cleveland Müzesi: 182
Curcan: 81
Curcanlar: 73
Cuybay sarayı: 154

Çadır sanatı: 109
Çağrı Bey: 143
Çar Kurgan: 140
Çigil: 117
Çilburç: 98
Çin: 18, 22, 39, 54
Çin bulutu: 70
Çin porselenleri: 175
Çin sanatı: 54
Çin seramiği: 19, 173
Çin Türkistanı: 21
Çok ayaklı salon: 130
Çu sülalesi: 69

Damgan: 140, 152, 163

Dayıamlı: 120
De Materia Medica: 23
Dehistan: 150
Demir teknolojisi: 46
Dendanekean Ribatı Savaşı: 120
Derviş sarayı: 155
Dış-İran: 100
Diez: 142
Dih-i No: 107
Dihkan: 122
Dihkanlar: 95, 154
Dimand: 172
Dioscurides: 23
Divan: 25
Divan el Lugat it-Türk: 118
Divriği Külliyesi: 30
Diyarbakır: 144
Doğu Akdeniz: 22
Doğu Avrupa: 37
Doğu Göktürk: 66, 73, 74
Doğu Göktürkler: 67
Doğu Hunlar: 69
Doğu Türkistan: 18, 20, 26, 68,
75, 82, 100, 115, 172, 184,
185
Dokuma: 110
Dokuz Oğuz: 66, 107
Dokuz Oğuzlar: 105
Dört eyvanlı medrese: 144
Duvar freskleri: 156
Duvar resmi: 130

Ehübekir: 148
Edirneli: 20
Eftalitler: 54, 65
Eğik kesim: 183
Eliaade: 42
Emevi: 183, 185
Emevi camisi: 30
Emevi dönemi: 134
Emevi sarayları: 156
Emir Mansur Bugtekin: 172
Erdmann: 51, 171
Erginsoy: 179
Ermeni: 120
Erzurum: 22, 76, 147
Erzurum evi: 17

Erzurum Ulucamisi: 136
Esin: 141
Eski İsfahan Mescid-i Cuması:
134
Eyvan: 130, 131, 132
Eyvanlı avlu: 138
Eyvanlı evler: 143
Eyyubiler: 147

Fağfuri çini: 173
Farab: 108
Fars: 98
Fatimi: 172
Fatimiler: 176
Fergana: 18, 26, 69, 70, 79, 80,
91, 115, 117, 122, 163
Fin-Uğur: 54
Firdevsi: 119, 186
Firdevsi Şahnamesi: 24, 100, 119
Firuze: 157
Firuzi: 129
Forumad Mescid-i Cuması: 138
Furussıyya: 106

Galleria Estense: 181
Gandara: 71, 82, 89
Ganj Deltası: 78
Gavurkale: 89
Gazali: 116, 121
Gazne: 116, 117, 122, 123, 143,
154
Gazne dönemi: 184
Gazne minareleri: 141
Gazne sanatı: 18
Gazne sarayı: 24, 101, 156
Gazne sultanları: 24
Gazneli: 15, 30, 117, 119, 124,
141, 165
Gazneli Devleti: 119
Gazneli Mahmut: 129
Gazneliler: 26, 27, 28, 82, 105,
122, 143, 155
Geç Bronz Çağı: 40
Geç Roma: 130
Gelibolulu Mustafa Ali Efendi:
14
Gelpayegan: 138

- Geometrik desen: 17, 183
 Geometrik şerit bezeme: 132
 Georg Jacob: 51
 Geyik: 49
 Gog Magog: 105
 Göçebe mitolojisi: 52
 Göçebe sanatı: 36, 60
 Gök tanrısı: 43
 Göktürk: 14, 65, 72, 74, 117
 Göktürk çağı: 72
 Gördes düğümü: 51
 Gördes düğümü: 48
 Grek: 54
 Grek Baktrin: 90
 Grousset: 71
 Gyzaznov: 40, 42, 56, 57
 Gur: 124
 Gurgan: 115, 151
 Gülşah: 185
 Günbed-i Surh: 163
 Günbed-i Kabus: 16, 151
 Güney Rusya: 53, 54, 56

 Hadis: 184
 Hakim el-Tirmizi: 149
 Halçayan: 91
 Halstatt çağı kültürü: 53
 Hamse: 186
 Han dönemi: 69
 Han sülalesi: 69, 70
 Harezmi: 24, 26, 38, 75, 79, 80,
 81, 89, 90, 94, 98, 105,
 106, 108, 115, 119, 120,
 124, 160, 164
 Harezmişah: 29, 83
 Harezmişahlar: 27, 174
 Harrekanda: 152
 Harun Reşit: 173
 Hat: 184
 Hathat: 185
 Havuz: 131
 Hayvan Üslubu: 43, 51, 53, 54,
 56, 60
 Hazar: 67, 79, 81, 110
 Hazar Denizi: 78
 Hazar Türkleri: 67
 Hazara Camii: 134
 Hazarlar: 81, 106
 Heft reng: 178
 Hellenistik: 49, 100
 Hellenizm: 36
 Herat: 129, 143, 182
 Hermitage Müzesi: 182
 Herodot: 89
 Herzfeld: 36
 Hırbet el-Mefcer Sarayı: 159
 Hristiyan: 36
 Hristiyanlar: 72
 Hristiyanlık: 21, 92
 Hindistan: 21, 22, 29, 30
 Hint: 18
 Hint-Avrupa: 115
 Hint-Avrupalı: 35, 39, 55, 122
 Hint-Avrupalılar: 15
 Hişam: 111
 Hitanlar: 73
 Hsuan Tsang: 81, 82, 83
 Hoçent: 162
 Hoço: 75, 76, 77
 Horasan: 24, 26, 81, 85, 115,
 119, 120, 121, 122, 124,
 142, 143, 147, 148, 151,
 154, 164, 172, 174, 180,
 181, 182
 Hotan: 92
 Hsien-pi: 70
 Hudud al-Alam: 109
 Hun çadırı: 17
 Hun: 70
 Hunlar: 12, 21, 51, 54, 56, 71
 Hutu: 170
 Hüseyin: 159
 Hüseyin Anuşirvan: 81
 Hyung-nu: 65, 69
 Hyung-nular: 47, 54, 55, 73
 Hz. Ayşe: 148

 Hak: 182
 Illustration: 185
 Irak: 185
 İsfahan: 27, 120, 129, 145
 İsfahan Mescid-i Cuması: 136,
 138
 Issık Gölü: 82, 105

İbn Al-Cevzi: 148
İbn Fadlan: 108
İbn Hurdadbih: 107
İbni Havkal: 108
İbrahim bin Vasıfşah: 107
İbrik: 181
İdikut: 76
İdiz eb: 141
İlak: 122
İlek Hanlar: 117, 118
İlekhan: 67
İpek Yolu: 26, 69, 70, 71, 75, 79,
99, 100
İpekli: 172
İran: 19, 21, 30, 49, 54, 56, 60,
172
İran-Selçuklu: 24
İranlı: 21
İsticab: 108
İskender: 89, 115
İskit: 46, 53, 54, 56, 89
İskit sanatı: 54
İskitler: 54
İslam: 36
İslam mimarisi: 23, 100
İsmail: 134
İsmaili: 137
İştakri: 185
İyonya: 54
İzmir: 22

Juan-Juan: 46

Kabartma çiniler: 176
Kabul: 122
Kaçar: 19
Kadir Han: 169
Kafkasya: 53, 56, 81
Kakın: 170
Kakmacı Hacı Mesut ibn Ah-
met: 182
Kalay: 46
Kalyan: 130, 140
Kamboçya: 169
Kang-ki'u: 90
Kanişka: 71, 76, 140, 141

Kansu: 66
Kantura: 107
Kara Hoço: 75
Kara Hoço sanatı: 18,
Kara Mazar: 182
Kara tilki: 170
Karahanlı: 15, 106, 117, 118,
119, 120, 124, 140, 150,
165
Karahanlılar: 26, 27, 79, 130,
139
Karakul: 55
Karamin: 123
Karamiyya: 142
Karasuk: 39, 42, 55
Kariz: 180
Karluk: 66, 67, 107
Karluklar: 66, 100, 106, 108,
117, 120, 122
Karpatlar: 38
Karyatid: 158
Kasan: 163
Kasr el-Hayr: 100
Kaşan: 176, 178, 185
Kaşan çinileri: 176
Kaşandır: 174
Kaşanlı Ebulkasım: 175
Kaşgar: 70, 79, 80, 117, 122
Kaşgarlı: 20
Kaşgarlı Mahmut: 18, 25
Kaşi: 176
Katanda: 47, 55
Kayseri Çifte Medresesi: 144,
145
Kayseri Ulucamisi: 136
Kazan: 54
Kazvin: 138
Keçe: 110
Kemer: 110
Kemer tokaları: 110
Kerpiç: 130
Kervansaray: 85
Keten: 172
Keykavus Şifabanesi: 163
Keykubat: 173
Kılıç: 110
Kınak: 107

Kımaklar: 106, 108
Kınıklar: 120
Kırgızlar: 66, 105
Kırım Hanları: 73
Kızıl: 26, 76, 81
Kitab al-İlaşayış: 23
Kitab al-Ağani: 81
Kitaplık: 145
Konfüçyüs: 71
Konya: 30
Koşum takımları: 110
Koy-Kırnıgan Kala: 90
Köyün: 108
Ktesifon: 159
Kubbat el-Sülaybiye: 148
Kubbe örtüsü: 130
Kuhbet es-Sahra: 148
Kubilay: 73
Kuça: 81, 82
Kufi: 175, 184
Kufi yazı: 132, 162
Kulî yazıtları: 163
Kule mezar: 151
Kule stupalar: 71
Kule yapı: 140, 141
Kule yapılar: 139
Kulesel stupa: 151
Kumaş: 157
Kuran: 25, 184
Kurgan: 43, 47, 91
Kurultay: 82
Kusayr Amra: 101
Kuşan: 71, 72, 75, 83, 91, 100
Kuşan dönemi: 94
Kuşanlar: 69
Kutadgu Bilik: 18, 118
Kutlu ev: 141
Kuzey Afrika: 30
Kuzey Çin: 46
Kuzey Hindistan: 124
Kuzey Kafkasya: 67
Kuzul: 26
Kültigin: 74
Kürk: 108
Lacim: 152

Leşger-i Bazar: 123, 136, 154,
155
Leşger-i Bazar Sarayı: 129
Loyang: 70
Lüster: 174, 176
Lyon Müzesi: 172
Macarlar: 106
Maenchen-Helfen: 12
Mah: 134
Mahayana Budizmi: 71
Mahmudi bahçeleri: 158
Mahmut: 156, 157
Makedonyalılar: 89, 90
Maksure: 134, 136
Malatya Ulucami: 138
Malviya: 138
Mañçurya: 38
Mani: 72
Mani dini: 18
Maniheist: 18, 184
Maniheizm: 18, 21, 79, 92
Maniyak: 92
Mao-tun: 90
Maraga künbetleri: 163
Marakanda: 89
Masaget: 89
Masagetler: 81
Maveraünnehir: 26, 79, 80, 81,
83, 91, 98, 105, 106, 115,
122, 142, 154, 164, 172,
174
Mayafarikin: 136
Mayamir: 43
Medrese: 28, 85
Melikşah: 116, 129, 136, 143,
145
Memluk sultanları: 76
Memluklar: 146
Mermer kaplama: 156
Merv: 89, 92, 129, 137, 143, 145,
150, 160, 170, 172, 182
Mescid-i Cami: 163
Mescid-i Haydariye: 136
Mesnevi: 25
Mestoryan: 150
Mesudi: 106, 107

- Mesudiye Medresesi:** 144
Mesut: 16, 129, 157
Mete: 90
Metropolitan Müzesi: 180
Meva'idün-Nefais ü Kava'di-I-Mecalis: 14
Mevbahar Budist Manastırı: 142
Mevlana: 25, 30
Mezar: 44
Mezar kulesi: 85
Mezar taşları: 74
Mezar-ı Şir Kabir: 150
Mezopotamya: 49, 172
Mezopotamya Geç Asur sanatı: 54
Mısır: 124, 146, 172
Minai: 185
Minar: 140
Mine: 180
Ming: 73
Minusinsk: 42, 56
Miraca: 148
Misk otu: 108
Modena: 181
Moğol: 70
Moğolistan: 66, 70
Moğollar: 29, 170
Moldavya: 42
Mozayik: 132, 162
Mugaki Attari: 140
Muhammed bin Süleyman Arslan Han: 129
Muhammed el-Maverdi: 180
Muhammed ibn Ahdülvahid: 182
Muhiddin el-Arabi: 25
Muhtasar-ül-Acaib: 107
Mukaddasi Buhara: 139
Mustansır: 148
Mustansırıye: 144
Mustasami: 30
Musul: 22, 115, 143, 182
Musul Ulucami: 140
Mutasım: 19
Mutuk: 18
Mümine Hatun Türbesi: 162, 163
Müzehhip: 185
Nahçıvan: 152, 163
Nakkaş: 185
Narşahi: 139, 148, 155
Nasir bin İbrahim: 160, 162
Nasır-ı Hüsnü İsfahan: 165
Nayin: 134
Nayriz Mescid-i Cuması: 138
Niello: 179
Nisa: 90, 98
Nişadır: 108
Nişapur: 112, 129, 143, 145, 155, 156, 157, 160, 172, 174, 182
Nizam ül-Mülk: 28, 117, 119, 121, 143, 144, 159
Nizami: 186
Nizamiye: 143, 145
Noin-Ula: 48, 55, 70
Ob Vadisi: 42
Oda: 110
Oğuz: 106, 122
Oğuz Hakanı: 107
Oğuzlar: 26, 81, 107, 108, 109, 110
Ok: 110
Olçaytu Hüdahende Hanın Türbesi: 153
Ordos: 55, 69, 70
Ordos Sanatı: 55
Orhun: 21, 66, 74
Ortaasya: 30, 50, 54, 60, 143, 148, 151, 185
Ortaçağ: 60
Osmanlı: 24
Osmanlı mimarisi: 23
Otağ: 110
Ödeagacı yağı: 169
Ölü gömme: 68, 109
Ölü mumyalama: 17
Ömer Hayyam: 121
Ömer Peygamber: 148
Özbekistan: 184
Paksa: 96
Palmet: 49

Parkat: 89
 Part: 155
 Part çağı: 98
 Partlar: 90, 122
 Pasifik: 37
 Pazirlik: 37, 41, 43, 46, 47, 48, 56
 Peçenek: 81
 Peçenekler: 106
 Pekin: 73
 Pencaplılar: 22
 Pencikent: 92, 93, 96, 98, 100, 101
 Perdahlı: 174
 Peşavar: 120
 Pisa: 180
 Pişmiş toprak mozayik: 130
 Planhol: 122
 Prabhakaramitra: 83

 Rabat: 96, 147, 160
 Rakka: 174, 176, 177
 Rasyonı: 51
 Renkli basmalar: 169
 Revak: 131
 Rey: 19, 129, 174, 176, 185
 Rihat-ı Melik: 98, 118, 160
 Ribatlar: 106, 147, 159
 Riegl: 36
 Roma dönemi mozolâferi: 76
 Roma mozayigi: 17
 Ronde-bosse: 46
 Rostovzeff: 51, 53, 54
 Rubruck: 76
 Rudenko: 48
 Rumi: 157
 Rusafa: 174, 177

 Saadabad sarayları: 155
 Sahran: 107
 Sad Hazara: 157
 Safavi: 19, 28, 30
 Safavi tarihi: 19
 Safaviler: 171
 Saman inançları: 21
 Samani: 81, 117, 122
 Samaniler: 15, 19, 105, 122
 Samanlılar: 117

Samanoğlu minareleri: 139
 Samanoğulları: 119, 134, 149, 154
 Samarra: 26, 154, 155, 183, 185
 Samur: 170
 San Pietro: 25
 Sana'i: 25, 30
 Sancar dönemi: 171
 Sancar türbesi: 26
 Sandal ağacı: 169
 Sarmat: 46, 54
 Sarmatlar: 54, 46
 Sasani: 24, 92, 98, 116, 130, 155
 Sasaniler: 81, 82
 Satuk: 117
 Satuk Buğra Han: 117
 Savatlama: 179
 Save: 186
 Save camileri: 140
 Sehiiktekin: 117, 119, 155
 Selçuk: 118, 141
 Selçuk ailesi: 120
 Selçuk dönemi minyatür: 186
 Selçuk minaresi: 163
 Selçuk minyatür sanatı: 185
 Selçuk seramiği: 19
 Selçuklu: 15, 30, 117, 124, 150, 165
 Selçuklular: 27
 Selevkuslar: 115
 Selimiye: 17
 Semerkant: 72, 79, 83, 89, 96, 160, 162, 169, 172
 Sialk: 39
 Sian: 18
 Sibiryâ: 54
 Situetli: 176
 Silvan: 136
 Sin: 163
 Sinor: 46
 Sir Aurel Stein: 172
 Sir Derya: 79, 81, 89, 92, 107, 110
 Sivas: 147
 Sivas Gökmedrese: 60
 Sivas Ulucami Minaresi: 140
 Siyasetname: 159

Sogd: 79, 93, 94
 Sogd alfabesi: 93
 Sogdlu: 89, 122
 Sogdlular: 92
 Stalin: 18
 Strzygovski: 76
 Stupa: 71, 141
 Stupa mimarisi: 26.
 Stupalar: 150
 Sufi: 117
 Suffiler: 148
 Sufilik: 147
 Sui sülalesi: 70
 Sultan Baybars Camisi: 136
 Sultan Mahmüt: 21, 24, 119, 169
 Sultan Mesut: 16, 125, 155
 Sultan Sancar: 160
 Sultaniye: 153
 Suriye: 22, 172
 Susa: 39, 159
 Sutkand: 107
 Süleymaniye kubhesi: 17
 Süryani: 23
 Süryanice: 23

Şadyak sarayı: 155
 Şah Cihan: 24
 Şah Fazıl Türbesi: 163
 Şahname: 184
 Şam: 117, 143
 Şaman: 108
 Şaman gelenekleri: 17
 Şamanlar: 42, 57
 Şamanlık: 92
 Şang sülaleleri: 68
 Şansi: 70
 Şaş: 82, 122
 Şehname: 186
 Şehristan: 96
 Şems al-Mülk Rabat-ı Melik: 123
 Şemsabad: 118
 Şemsabad Sarayı: 129, 154
 Şihe: 43
 Şifahaneyi: 145
 Şiraz Mescid-i Cuması: 138

Şustar işlemleri: 158

T'ang: 17, 72, 73
 T'ang çağı: 72
 T'ang dönemi: 72, 81
 Ta-t'ung: 70
 Tabari: 81
 Tabaristan: 169
 Tabgaç Türkleri: 65
 Tahgaçlar: 54
 Tacik: 120
 Taç Mahal: 24, 25
 Tagar: 42, 55
 Tak-i Kisra: 123
 Taklamakan: 69
 Talas: 73, 79, 117
 Tali Barzu: 91
 Taltatan Baba Musallası: 137
 Tamgaç Han İbrahim: 123
 Tamgaç Han İbrahim'in oğlu Nâsr bin İbrahim: 117
 Tangutlar: 73
 Taoist: 71
 Tarım: 66, 70, 71, 75, 79, 122
 Tas: 182
 Taşkent: 82, 182
 Taşoyma: 26
 Tavan kirışlemesi: 17
 Tengri: 108
 Termez: 90, 95
 Tibet: 18, 141
 Tibette: 141
 Tiflis: 181
 Tim: 149
 Timur: 150
 Timurtaş oğlu Necmeddin: 136
 Timurun çadırı ordugâhu: 17
 Tirmiz: 149
 Tiyanşan: 56, 79, 106, 122
 Tiyanşanlar: 82, 105
 To-pa: 65
 Topa-lar: 54
 To-pa Türkleri: 72
 Tohar: 82
 Tokmak: 83, 141
 Tolstov: 81
 Tono: 130

- Tonyukluk: 74
 Toprakkale: 91, 95, 96, 98
 Totem: 60
 Tripolye: 38
 Tromp: 130
 Tuğla: 130
 Tuğrul Bey: 112, 119, 129, 140, 143, 155
 Tuksi: 117
 Tukyü: 65
 Tulunoğlu: 172
 Tulunoğulları: 105, 144
 Tun-Huang: 72, 77, 172
 Tuna Bölgesi: 53
 Tunç grifon: 180
 Tunç üzerine kakma: 182
 Turfan: 75, 77, 79, 82, 119
 Tümülüs: 152
 Türgiş: 66, 107
 Türkistan: 22
 Türkmen: 120
 Türkmenistan: 184

 Ulan-Bator: 55
 Ural-Alтай: 35
 Urallar: 39
 Urganç: 95
 Uyğur: 66
 Uyğur alfabesi: 93
 Uyğur hanı: 18
 Uyğur kültürü: 75
 Uyğur maniheist minyatürleri: 77
 Uyğur sanatı: 18
 Uyğur tarihi: 19
 Uyğurlar: 18, 20, 72, 82 105, 122
 Uzgend: 163

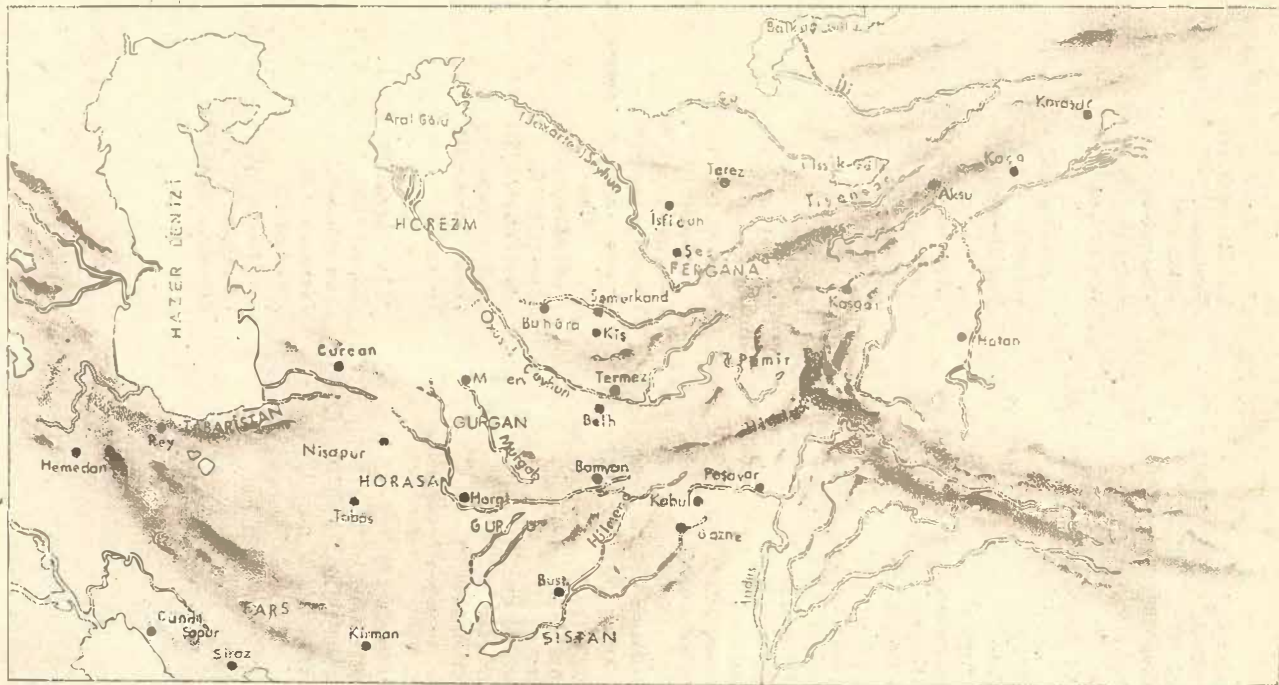
 Üçüncü Mesut: 140
 Üstad İsa: 24

 Van Ulucamii: 136
 Varakşa: 92, 93, 98, 100, 101
 Varka: 185
 Vihara: 142
 Volga: 54, 108
 Von Le Coq: 75

 Wade Cup: 182
 Wei: 65
 Wei,dönemi: 72

 Yahgusu: 93
 Yağma: 117, 67
 Yahudilik: 21
 Yakındoğu: 36, 39
 Yakubi: 107
 Yakubovski: 96
 Yakut: 100, 112
 Yakut Halife: 111
 Yarhotö: 75
 Yedi su: 66, 79, 91, 92
 Yengikent: 107
 Yenisey: 39, 55, 56
 Yenisey-Alтай: 39
 Yeraltı dünyası tanrısı erlik İlan: 43
 Yivli Minare: 140
 Yue-çi: 80, 92
 Yue-çi'ler: 69, 90
 Yunan-Roma: 36
 Yunus Emre: 25
 Yüan: 73

 Z. V. Toğan: 26
 Zavare: 138
 Zemarkos: 82
 Zerdeva: 170
 Zerdüş: 72
 Zerdüşlük: 92
 Zerefşan: 70, 91, 172
 Zerefşan Vadisi: 79



DOĞAN
KUBAN

BATIYA
GÖÇÜN
SANATSAL
EVRELERİ

Bu yapıt doğudan batıya Türklerin göç yolları üzerinde oluşmasına katıldıkları kültür ortamlarını ve ortamlarda üretilen sanatın niteliklerini irdeleyen bir çalışmadır.

Bozkır-Ortaasya-İran ve Önasya coğrafyası çerçevesinde, politik egemenlik ölçütünü aşarak, birbirleriyle alış veriş içinde kültür halkalarının sanat ürünlerini değerlendirmek Türk ve İslam kültürlerinin dinamik yapısını daha iyi anlamaya yardımcı olabilir.

Doğan Kuban, 1952- 1993 yılları arasında İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi'nde Mimarlık Tarihi-Restorasyon dalında öğretim üyesi olarak çalışmış, Türk ve İslam mimarisi ve sanatı üzerinde Türkçe ve yabancı dilde yazdığı kitap ve makaleleriyle tanınan bir mimarlık tarihçisi, mimarlık ve sanat eleştirmeni ve Türkiye'de tarihi çevrenin korunması alanında kurucu kimliği taşıyan bir uzmandır.

Kapak: Saiti Maden



9 789754 064629



ISBN 975-406-462-8