DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Kozmoljik, Mitolojik, Astrolojik,
Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre

TÜRK SANATINDA HAYVAN SEMBOLİZMİ

Prof: Dr. Yaşar Çoruhlu

kömen

Kömen Yayınları 112

1. Baskı
Nisan 2014

ISBN: 978-605-5184-25-4

Kömen Eğitim Elektronik Turizm Tic. Ltd. Şti.
Kürkçü Mah. Rampalı Çarşı Zemin Kat Nu.: 11
Konya
eposta: komen54@hotmail.com
Tel: 0332 3534715

T.C. Kültür Bakanlığı Sertifika Nu.: 0907-42-008978

Baskı
Şelale Ofset
Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. Nu.: 22
Konya

Matbaa Sertifika Nu.: 13361

PROF. DR. YAŞAR ÇORUHLU

Kozmolojik, Mitolojik, astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre

TÜRK SANATI'NDA HAYVAN SEMBOLİZMİ

(Proto-Türk Devrinden, M.S. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevî ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme)

Kömen Yayınları

İÇİNDEKİLER

II. BASKIYA ÖNSÖZ 1

I. GİRİŞ 3

1. Uygulanan Yöntem Üzerine 3
2. Sembol Kelimesinin Anlamı Kapsamı ve İlişkide Bulunduğu Diğer Terimler 4

II. ANKA, SîMURG, PHOENIX, GARUDA 7

III. EJDERHA 30

IV. KARTAL VE AVCI KUŞLAR 52

V. KURT 68

VI. ARSLAN 83

VII. KAPLAN 104

VIII. AYI 115

IX. GRUP SEMBOLİZMİ-DEĞERLENDİRMELER 123

1. Nagyszentmiklos Hazinesi'ndeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal/Garuda) Figürlü Kompozisyonlar 123
2. Ani Şehri Burçları Üzerinde Bulunan "İki Ejderha Arasında Boğa" Kabartmaları 132
3. Bezeklik XIX. Tapınakta Bulunan Ejderha Figürlü Uygur Duvar Resmi 144
4. Ejder Öldürme Sahneleri 155
5. Hayvan Mücadele Sahneleri 163
6. Türk Sanatı'nda Av Sembolizmi 173
7. Orta Asya Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri 186
8. "Savaş" ve "Barış" Sembolleri 202
9. Dinsel Güç İmgeleri Olarak Hayvanlar 207
10. "Gök ve Yer" Sembolizmine Göre Hayvanlar 213

X. SONUÇ 225

BİBLİYOGRAFYA 227

KISALTMALAR 253

ÇİZİMLER 255

RESİMLER 307

II. BASKIYA ÖNSÖZ

"Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi" başlıklı kitabımız, 1995 yılında İstanbul'da Seyran Kitabevi tarafından basılmış ve daha sonra muhtelif yayınevlerinden istek gelmesine rağmen çeşitli nedenlerle 2. baskısı gerçekleştirilememişti. Kömen yayınevi sahibi sayın Hakan Çoşkunarslan bu yönde yeni bir talepte bulununca artık kitabımı ikinci baskıya hazırlama zamanının geldiğine ikna oldum.

Bu kitap birinci baskının önsözünde de işaret ettiğim gibi şimdiki adı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan kurumun Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak yaptığım "Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi" başlıklı Doktora tezinin gerçeküstü hayvanlar ve yırtıcı hayvanlar ile ilgili kısımlarından oluşmaktaydı. Tezde yer alan diğer bölümleri ikinci cilde bırakmıştım. Bu ikinci baskıda hem bu ikinci cilde bıraktığım bölümleri hem de bu konuda yazdığım diğer makaleleri de kitabın içerisine almayı düşündüm; ancak çok geniş ve basımı zor bir kitap olacağını gördüğümden yine ilk şekle bağlı kalmayı uygun buldum.

Böylece gerçek üstü ve yırtıcı hayvanları kitabın birinci cildi olarak tasarladım. Metni, imla ve baskı hataları açısından elden geçirmeye çalıştım ancak esasını Doktora tezim oluşturduğu için içeriğine pek dokunmadım. Bununla birlikte ilk kitapta olmayan ve hayvanların "grup sembolizmi" açısından değerlendirilmelerini içeren yeni ve büyük bir bölümü kitaba ilave ettim. Bu bölümde Doktora tezimde olmayan Türk Sanatı'nda hayvan sembolizmi ile ilgili daha sonra çalıştığım ve kitapla bütünleşebilecek makale veya bildiri olarak yayınladığım yazılarımı da kullandım. Söz konusu yazılarım hem kitaptaki bölümleri değerlendiren hem de bazı konuları detaylandıran mahiyetde yazılar idi. Bu yazıları mümkün olduğunca aynen kullanmakla birlikte fazla tekrarları önlemek açısından bazı yerlerine müdahale ettim veya ilgili makaleyi kısmen kullanarak yansıtmayı uygun buldum.

Ayrıca kitabın görsel malzemesini de elden geçirdim. Baskısı kötü olan resimleri yeniden derledim, bazı eser resimlerini tamamen çıkardım ancak birtakım yeni resimler de ilave ettim. Bu arada yeni eklenen bölümler nedeniyle kitapta kullanılan çizim ve fotoğraf sayısında da bir miktar artış oldu.

Kitabım şu ana kadar, geçen onca yıla rağmen hala kendi alanında tek olma özelliğini korumaktadır. Bu nedenle çalışmanın bu ikinci baskısının da Sanat Tarihçilerine, araştırmacılara ve Türk Sanatı ve Kültürü'nün gizemlerini

merak eden çeşitli alan ve meslekteki insanlara faydalı olmaya devam edeceğine inanıyorum.

Kitabı hazırlamam için beni teşvik eden herkese, asistanım Jale Özlem Oktay'a, Doktora öğrencim Beyza Aral'a, oğlum Bilgehan Çoruhlu, kızım Elif Çiçek'e ve basımı en güzel şekilde gerçekleştireceğine inandığım Kömen Yayınları sahibi Hakan Coşkunarslan'a çok teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu

İstanbul/Aydınevler
Ağustos 2013

I.GİRİŞ

I.1. Uygulanan Yöntem Üzerine

Bu araştırmamızda ele aldığımız konunun boyutlarının çok geniş oluşu, Türk Sanat Tarihi kronolojisinde belirli bir dönemin ele alınmasını gerektirmiştir. Bu geniş içerik aynı zamanda çalışmamızda bir sanat dalına daha fazla ağırlık tanımamıza sebep olmuştur. Belirlediğimiz hayvan sembollerine örnek olarak verdiğimiz tasvirleri daha ziyade resim sanatından seçtik. Ancak diğer dallardaki güzel örneklere de zaman zaman değinmeyi ihmal etmedik.

Araştırmamızı hazırlarken, araştırma teknikleri ile bilimsel yöntem meselelerini birbirinden ayrı olarak ele aldık. Sanat Tarihi'ni insanın yeryüzünde yaradılışı ile beraber düşündüğümüzden dolayı, çalışmamızda tarih boyutunu ön plana aldık ve bunun için de yapısalcı yöntemi kullanmadık. Ayrıca Türk Sanatı Tarihi söz konusu olduğundan, konumuzu Türk Kültür Tarihi'nin özelliklerinin ve ilkelerinin oluşturduğu bir taban üzerine oturtmaya özen gösterdik [1].

Yukarıda belirttiğimiz yönteme ve Sanat Tarihçileri arasında kabul gören araştırma ve yazma tekniklerine göre hazırladığımız çalışmamızda, her bölüm ile ilgili olarak, İslâmiyet'ten önce Orta Asya Türk Sanatı, İslâmiyet'ten sonra Asya Türk Sanatı, Anadolu Türk Sanatı (çoğunlukla Selçuklular'dan sonraki Anadolu Beylikleri ve Osmanlı dönemi hariç) gibi üç ana dönem düşünülmüştür. Araştırmanın ele alınan her bölümü bu üç ana dönem için ayrı işlenmiş olmakla beraber, devirler arasındaki ilişkilerin sürekliliği de her zaman vurgulanmıştır.

Belirtilen dönemlere göre hayvanların sembolik mânâlarının, eski metinlere, kozmolojik, mitolojik, astrolojik ve dinî tasavvurlara dayanılarak nasıl oluştuğu açıklanarak, bu sembolizme işaret eden sanat eserlerinden örnekler verilmiştir.

---

[1] *Kullandığımız yöntem ile ilgili bir fikir edinebilmek için bkz.* Selçuk Mülayim, "Türk Sanatı Araştırmacılığında Köprülü Metodu'nun Yeri ve Önemi", **Vakıflar Dergisi**, S. XXI, İstanbul 1990'dan ayrıbasım, İstanbul 1990, s. 325-334 ; Yaşar Çoruhlu, "Bahaeddin Ögel'den Kalan Derin İzler. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in (1924-1989) Eserlerinin Türk Sanat Tarihi ve Türk Sanat Tarihçiliği Bakımından Ehemmiyeti", **STAD**, C. 2, S. 5 (Ağustos 1989), İstanbul 1989, s. 39-41. Yöntem ve araştırma teknikleri hakkında ayrıca bkz. Yusuf Ziye Kavakçı, **İslami Araştırmalarda Usûl,** Ankara 1976; A. Zeki Velidi Togan, **Tarihte Usûl,** İstanbul 1981; Doğan Ergun, **Sosyoloji ve Tarih Sosyolojide Yöntem Sorunu,** İstanbul 1982 (2. baskı); Selçuk Mülayim, **Sanat Tarihi Metodu,** İstanbul 1983. Yapısalcı yöntem için bkz. Tahsin Yücel, **Yapısalcılık,** İstanbul (Tarihsiz) , vb.

I.2. Sembol Kelimesinin Anlamı, Kapsamı ve İlişkide Bulunduğu Diğer Terimler

Latince ***symbolum*** kelimesinden gelen ve Batı dillerinden Türkçe'ye giren sembol (İng. Symbol, Fr. Symbole, Alm. Symbol) kelimesi, Türkçe'de kullanılagelmiş olan ***timsâl*** veya ***remz*** kelimesinin karşılığıdır.

Araştırmamızda sembol kelimesi, bu kelimenin anlamı ile ilşkili olan diğer terimleri içerecek şekilde düşünülmüştür. Özellikle konumuz bakımından açıklayıcı bir bütünü ortaya çıkardıkları için, bu terimlerin hepsini birlikte düşünme zorunluluğu vardır. Bu sebeple, simge, timsâl, remz, işaret,rumuz vb. gibi, aynı ya da farklı bir şeyi ifade eden kelimeler, yerine göre metin içerisinde kullanılmıştır.

Sözlük anlamıyla sembol: "Devam edegelen veya bir başka şeyi gösteren bir şey", "Özellikle soyut bir şeyi temsil eden bir nesne, amblem", "Bir yazılı veya basılı işaret (marka, damga vb), harf, remiz", "Matematik ve Kimya'da olduğu gibi bir nesnenin niteliğini (sınıfını, özelliğini), niceliğini gösteren şey (işaret)", "Psiko-analiz esnasında, bilinç altında tutulan bir arzuyu, isteği,özlemi ortaya çıkarmak için, hastaya ya da deneğe gösterilen nesne veya anlatılan olay","Teolojide bir dinî faaliyetin özünü oluşturan ve iman ikrarını sağlayıcı temel ve özet ifade veya soyut herhangi bir şey", gibi çeşitli şekillerde açıklanmaktadır[2] .

Sembol kelimesinin Türkçe'deki karşılıkları olarak gösterilen simge, remiz, timsâl, alâmet, belirti, nişan, işaret, rumuz gibi kelimelerin bazılarının konumuzla ilgili anlamlarına göz atmak dahi, sembolizm konusunda bunların hepsinin dikkate alınması gerektiğini göstermektedir[3]. Remz: işaret, işaretle anlatma; gizli ve kapalı bir surette söyleme; müzikte perdelerin veya aralıkların yerine, onları anlatmak üzere kullanılan işaretler. Timsâl: sûret, resim, sembol. Alâmet: işaret, iz, nişan, belge. İşaret: bir şeyi (kaş, göz, el, parmak, baş ile)

---

[2] Anonim, **Webster's New Twentieth Century Dictionary of the English Language**, Cleveland ve New York 1959 (2. baskı), s. 1847; Anonim, **New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language**, C. 2, New York 1968, s. 850.

[3] Anonim, **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü, Redhouse English-Turkish Dictionary**, İstanbul 1983; Tahsin Saraç, **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük, Grand Dictionnaire Français-Turc**, İstanbul 1985; Karl Steverwald, **Deutsch-Turkisches Wörterbuch, Almanca-Türkçe Sözlük**, Wiesbaden 1974.

gösterme; iz, alâmet, nişan; doğrudan doğruya değil de hatırlatmak türünden verilen emir. Alem: nişan, âlamet; bayrak, sancak, sınır işareti; minare tepesi [4].

Bütün bunların dışında sembol veya anlamdaş sayılan diğer kelimelere, bazı özel anlamlar yüklenmekle birtakım sınıflamalara gidilmektedir: "Tabiatı anlamada ve yorumlamada kullanılan semboller", " O medeniyette baskın olan ve eşyanın tabiatında gizli olan semboller...", "sayı sembolleri (veya sembolizmi), "harf sembolleri (veya sembolizmi), "renk sembolleri", "Devlet sembolleri ve millî semboller", "sanat ile ilgili semboller", "Dinî, ekonomik, bilimsel semboller" vb [5].

Erich Fromm, sembol dilinin çözümlenmesini amaçlayan kitabında sembolleri; kişiye ya da belirli toplumlara özgü geleneksel semboller, çok dar bir çerçeveye seslenen rastlantısal semboller ve bütün insanlar için geçerli olan bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgili semboller olarak üç gruba ayırmaktadır[6].

Bu şekilde sınıflandırmalara çeşitli araştırmacılar incelemelerinde değinmektedirler[7]. Bütün bu açıklamalar ve tanımlamalar, sembolün farklı şekil, tabaka ve tiplerinin olduğunu göstermektedir.

Sembolle ilişkili ve dar anlamlı kategoriler olarak sembolün oluşmasına yardım eden kavramlar arasında özellikle imaj, metafor ve allegori önemli terimler olarak belirtilebilir. İmaj, "bir şeyin insan zihnindeki temsili"; metafor, "bir düşünceyi veya bir şeyi benzetmeler vasıtasıyla açıklamayı" ifade eder. Timsâl ise "bir fikri temsil eden resim veya heykel" ya da "bir düşünce, kavram

---

[4] Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara 1984.

[5] Seyyid Hüseyin Nasr, **İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş** (Çev. Nazife Şişman), İstanbul 1985, s, 19; *Sayı sembolleri İçin bkz.* Annemarie Schimmel, **Sayıların Gizemi** (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998; Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar), C. I,** Ankara 1971, s. 63, 75, 302, 308, 445, 567 (6 sayısı); 63, 306, 316, 509, 514, 528 (60 sayısı); 63, 92, 110, 294, 453, 513 vb (9 sayısı); 59-60, 110-112, 303, 310, 503, 518, 541 vb (40 sayısı); 107, 215, 291, 308, 487, 542, 555(12 sayısı); vb. *Harf sembolleri veya sembolizmi için bkz.* Annemarie Schimmel, **Tasavvufun Boyutları** (Çev. Ender Gürol), İstanbul 1982, s. 347-361; Fatih Usluer, **Hurufilik İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009*; Renk Sembolleri için bkz.* Bahaeddin Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş, C. VI, Ankara 1984, s. 377-491; Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2012 (5. baskı); *Devlet sembolleri, millî semboller, dinî, ekonomik ve ilmî semboller için bkz.* Arnold Whittick, **Symbols Signs and Their Meaning**, London 1960, s. 3-13, 17-23, 301-329; Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Devlet Simgeleri", Kutadgubilig-Felsefe-Bilim Araştırmaları, S. 4, Ekim 2003, İstanbul 2003, s. 229-258.

[6] Erich Fromm, **Rüyalar, Masallar,** Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlenmesi) , (Çev. A. Arıtan-K. H. Ökten) İstanbul 1990, s. 34.

[7] G. Gökhale, "Animal Symbolism in Early Buddhist Literature and Art", **East and West**, New Series, C. 24, Nu: 1-2, March-JUne 1972, s. 111; Arnold Whittick, **a. g. e.** , s. 5.

veyahut sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge şeklinde tasviridir[8].

Görüldüğü gibi sembol; imaj, metafor, allegori ve bahsettiğimiz diğer terimlerden anlam bakımından çok farklı değildir. Buna karşın sembol (timsâl) dışındaki terimlerin bir kısmı farklı oluşum basamaklarını ifade ediyor. Örneğin " sembolde bir süreklilik ve tekrarlanma özelliği vardır. Karşımıza bir kere metafor olarak çıkan imaj ise tekrarlandığı zaman sembolleşir[9].

Semboller, yapılan bir araştırma veya çalışmada tek tek veya gruplar oluşturarak ele alınabilir. Burada bütünün parçayla ilişkisi bulunmakla beraber, parçalar da kendi içerisinde bir bütün oluşturabilirler. Örneğin arslan sembolü, "arslan sembolizmi" şeklinde ele alınabilir veya "taht sahnelerinde hayvan sembolizmi" başlıklı bir grubun içinde düşünülebilir. Bu durumda bir tek hayvanın sembolik özellikleri, daha geniş bir grup içine girdiğinde önceki sembolizme bağlı olarak genişler.

Çalışmamızda bir tasvirdeki hayvan sembollerini, bu açıklamalara uygun olarak sembolün mitolojik, dini, sosyolojik, kozmolojik vb. boyutlarıyla birlikte ele aldık. Çünkü genel boyutuyla sanatçının kendine özgü sembolik yorumundan ziyade, yukarıda belirttiğimiz çeşitli hususlardan doğan bir sembolizm söz konusudur[10].

---

[8] Rene Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (Çev. A. Edip Uysal), Ankara 1983, s. 248 ; Nihat Keklik, "Mevlânâ'da Metafor Yoluyla Felsefe", **S. Ü. 1. MMKT,** (3-5 Mayıs 1985), Konya 1986, s. 44 vd. ; Celal Esad Arseven, **Fransızca'dan Türkçeye Sanat Lûgati-Dictionnaire d'art-Français-Turc**, Ankara 1944, s. 10. ; Metin Sözen-Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1986, s. 18.

[9] Rene Wellek-Austin Warren, **a. g. e.** , s. 253.

[10] Bu konuya değinen B. Ögel'e göre *"mitoloji, insanlığın ruh âleminin sembollerle (allegoria) ifade edilmiş bir aynasıdır."* Bkz. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi...,** s. 19.

II. ANKA, SîMURG, PHOENIX, GARUDA

Türk Sanatı'nda önemli bir yeri olan Anka figürlerinin sembolik anlamlarının kullanımı da yaygındır. Bu efsanevî kuş ile alakalı yazılmış pek çok şey olmakla birlikte, bu yazılanların birbirinden farkı azdır.

İslâmiyetten sonra çok popüler olan bu kuş, İslâmiyetten evvelki diğer bazı efsanevi kuşlarla ilişkili olup, bu ilgi bazen isim değişikliği bazen de aynı kuşun değişik kültürlerdeki farklı çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Meselâ Anka ya da Zümrüdüanka kuşu genellikle İran kaynaklı olan Sîmurg ile aynı sayılmıştır. Bu her iki efsanevî kuşun aynı zamanda Hint mitolojisindeki Garuda kuşu ile alakasının olduğu söylenmiş ve aynı zamanda bu kuşun, Türklerin milli sembollerinden kartal, Kara-kuş, Tuğrul gibi yırtıcı ve avcı kuşlarla ilişkisinin olabileceği ileri sürülmüştür.

Bu husus Türkler ve Türk sanatı tarihi için ilginç bir durum arzetmektedir. Çünkü Türk sanatında önemli birer sembol olarak tasvir edilen avcı kuşların, Türkler'in Budist ve Manihaist sanata intibaklarıyla Garuda ve Sîmurg gibi efsanevi kuşlarla ilişkisi meydana gelmiştir. İslâmiyetin Türkler arasında yayılması ile de Anka veya Zümrüdüanka ile ilgili benzer tasavvur ve semboller daha öncekilere ilave olunmuştur.

Yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü Sîmurg ile alakalı görünen efsanevi vasfı olan kuşlardan biri de Phoenix' dir.

İslâmiyet'ten evvelki Türk sanatının erken devirlerinde sanat eserlerinde grifonlar sıkça tasvir edilen yaratıklar idi. Esas itibariyle pek çok sanat çevresinde de tasvir edilen bu efsanevî hayvan çoğu kez kanatsız veya kanatlı bir arslanın gövdesine, bir kartalın pençeleri ve başına sahip olarak tasavvur edilmiştir. Ancak bazı çevrelerde değişik özelliklere sahip olarak da ele alınmıştır.

Özellikle erken devirlerden itibaren Türk hayvan üslûbunda görülen Altay bölgesi grifonlarından kartal başlı olanları konumuz açısından son derece önemlidir. Bu husus Altay grifonlarının özelliğidir[11]. Gövdenin arslan yanında kedi veya köpek biçiminde olması da yaygın bir özelliktir. Grifonların başka bir özelliği ise genellikle güçlü olan ve zafer kazanan hayvanı temsil etmesidir[12].

---

[11] S. I. Rudenko, " The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae**, C. XXI, 1958, s. 106.

[12] Grifon hakkında bkz. S. I. Rudenko, " a. g. m. " , s. 106-108; Grigory M. Bongard-Levin ve Evdin A. Grantovsky, "Şamanlar ve Şamanizm", **Unesco'dan Görüş**, S. 12, (Aralık 1976), İstanbul 1976, s. 44.

Grifon genel sembolik anlamına bağlı olarak ayrıca göğü, şafağın söküşünü, güneşi temsil eden ve Gök (Yang) unsuruna işaret eden bir yaratıktır. Hikmet, ilim, irfan, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık, kuvvet ve intikam onun özelliklerindendir. O ayrıca gövdesini oluşturan hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş toplamı olarak görülür[13].

İslâmiyetten önce en önemli merkezlerinden biri Altaylar olan Türk sanatının kartal başlı grifonları, daha sonra Anadolu'ya kadar gelecek, Sîmurg ve Phoenix ile ilgili tasvavvurlarla karışacaktır. Kartal veya yırtıcı kuş (avcı kuş) başları ve gövdenin farklı olması Hint mitolojisinin ve Budist mitolojinin efsanevî yaratığı **Garuda** kuşuyla da ilişkilidir.

M.Ö. İkinci bin yılda Shang devrine ait koyun kürek kemiklerinde yırtıcı kuşlar ve bazı su kuşlarının, kendilerine kurban sunulan Gök Tanrı'nın sembolleri olduklarına dair yazılar bulunduğu ifade edilmektedir[14]. Özellikle bu kuşların bazen birkaç cinsin birleşmesinden meydana gelmesi bunlara insanların da kurban edilmesi Budist mitolojideki Garuda figürünü hatırlatmaktadır[15].

Doğu Avrupa'dan Altaylar'a kadar olan bölgelerde yaşayan Türkler ve diğer Bozkır kültürü mensubu toplulukların mitolojilerinde yaygın bir şekilde yar alan Garuda kuşunun aslında Türk mitolojisindeki Kara-kuş denilen yırtıcı kuş olabileceği ileri sürülmüştür[16]. Ancak bu Kara-kuş'un gerçekte hangi avcı ve yırtıcı kuşa tekabül ettiği tartışmalıdır. Ögel'e göre bir kartal olan bu kuş E.Esin'e göre kulaklı Kerkes (=Akbaba) kuşu veya Tavşancıl Kartalı'dır[17]. Orta Asya'da aynı zamanda beylik timsali olan Kara-kuş'un doğrudan doğruya Simurg olduğu da ileri sürülmüştür [18].

Buraya kadar bahsedilenlerden anlaşılacağı üzere konu oldukça karışık bir görünüm arzetmektedir. İslâmiyetten sonra özellikle Anka, Zümrüdüanka olarak tanınan Sîmurg'un Garuda ve Türk mitolojisindeki yırtıcı kuşlarla ilişkisinin olduğu anlaşılmaktadır. Zaten birçok sembolik anlama açıklık getiren destan, masal, hikâye ve mitolojik öykülerde benzeyip benzemediğine bakılmaksızın,

---

[13] *Grifonun genel tanımı ve sembolizmi için bkz.* J. C. Cooper, **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols**, London 1992 (Tıpkı basım), s. 64, 76.

[14] Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul1978, s. 40.

[15] Emel Esin, **a. g. e.** , s. 81.

[16] Grigory M. Bongard-Levin ve Evdin A. Grantovsky, "a. g. m. " s. 47.

[17] Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)**, C. I, Ankara 1971, s. 541; Emel Esin, **a. g. e.** , s. 40; Emel Esin, "Türk ül-Acemlerin Eseri Samarrada Cavsak ül-Hakanînin Resimleri", **STY,** S. 5 (1972-1973), İstanbul 1973, s. 334.

[18] Emel Esin, " a. g. m. " , s. 334; Abdülkadir İnan, "Türk Folklorunda Simurg ve Garuda", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 350.

birçok yaratığın aynı veya benzeri anlamları ifade etmek üzere kullanıldığını görüyoruz.

Örneğin Türk mitolojisinde Er-Töştük destanında yer alan Kara-kuş'un Garuda ile benzerliği açık bir şekilde görülmektedir. Destan metnine göre hayat ağacında yuvası bulunan Kara-kuş avlanmaya gittiği vakit, her sene bir ejderha musallat olup, yavrularını yemektedir. Bu kez de aynı şey olacakken, Er-Töştük ejderhayı öldürür ve yavruları kurtarır. Bu iyiliğinden dolayı Kara-kuş onu yeryüzüne çıkarmayı üzerine alır. Er-Töştük hayvanın üzerine oturur ve seyahat başlar. Yolculuk sırasında havadayken kahramanın, Kara-kuş'a verdiği yiyecek bittiği zaman, kendi etini kestiği ve sözünü ettiğimiz efsanevi kuşa verdiğini görüyoruz. Neticede Kara-kuş yeryüzüne indiği zaman, Er-Töştük' ün fedakârlığını görür ve onun yaralarını iyi ederek gençleşmesini sağlar[19]. Yaptığımız bu özetten çıkarılabileceği gibi, kahramanın kuşun sırtında uçması, Hint mitolojisinde Vişnu'nun bineğini sembolize eden Garuda kuşuna işaret etmektedir. Kuşun insanı gençleştirmesi ve iyileştirme kudretinin oluşu da kendi küllerinden genç doğan Phoenix'i hatırlatmaktadır.

Avcı kuşlarla ilgili bazı gelenekler ve hatta bu kuşlara insan kurban edilmesinin hatıraları Budist Hagioloji' de görülebilir. **Suvarnaprabhâsa Sutra**'nın Türkçe ve Çince şekillerinde, Bodhisattva'nın kendisini kurban etmesinin sembolü olan, bir güvercini yakalayan avcı kuş şeklinde tasvir edilmesi bunu göstermektedir. Eski inanış ve törenlerin izleri, Türkler'de Budist dönemde de görülmekteydi. Bu nedenle Garuda'nın Bezeklik freskolarında bir çocuğu kaçırır şekilde tasvir edilmesi eskiyle olan ilşkilerin devamlılığını göstermesi bakımından ilginçtir[20].

Görüldüğü gibi avcı kuşların Garuda ile ilşkisi vardır; ancak Garuda Hint mitolojisinde kendine özgü bir anlayışla ele alınmıştır.

Hint mitolojisinde büyük hürmet gören bir kuş olan Garuda, bir kartalın gagası, pençeleri ve başına sahiptir. Gövdesi, kol ve bacakları insan görünümündedir. Olağanüstü gücü olan bu efsanevi kuşun yüzü beyaz, kanatları kırmızı ve vücudu altındandır. Doğduğu zaman onun parlaklığı göz kamaştırmış, hatta bir tanrı sayılarak kendisine ibadet edildiği de olmuştur. **Garuda**'nın annesi **Vinata**, babası ise **Kasyapa** olup, o, bazen hayat ağacının dallarındaki bir yuva-

---

[19] Destan için bkz. Bahaeddin Ögel, **a. g. e.** , s. 561.

[20] Emel Esin, "Sacrificial Themes in the Arts of Altaic and Uralic Peoples, in the Light of Turkish Tomb Inscriptions", **Altaica, Proceedings of the 19th Annual Meeting of the Permanent IAC**, Helsinki 7-11 June 1976, Helsinki 1977; Aynı hususta ayrıca bkz. Emel Esin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi...**, s. 40.

da bulunduğu kabul edilen, bir yumurtadan çıkmak suretiyle dünyaya gelmiştir. **Garuda**'nın sembolik özelliklerinin ifade eden iki önemli mitostan birisi annesi ile alakalıdır. Bu efsanede **Kadru** ile **Vinata,** süt okyanusunun çalkalanması esnasında doğan, **Uchchaisrava** atının rengi üzerine bahse tutuşurlar. Bahsi kaybeden ötekinin kölesi olacaktır. **Vinata** bahsi kaybeder ve bundan dolayı yer altında hapsedilir. Onu hapseden serpentler (yılanlar) **ambrosia** denilen, ölümsüzlük veren tanrıların yiyeceğini isterler. Bu yiyecek kutsal bir dağda bulunmaktadır. Bu dağ alev ve ateşlerle kuşatılmıştır. Ancak **Garuda,** cıvardaki nehirlerden aldığı suyla ateşleri söndürür. Bir takım mücadelelerden sonra serpentlerin bulunduğu yere kadar ilerler ve annesini kurtarır. Bu arada serpentler Indra'nın kabından yere saçılan damlaları yalayarak ölümsüz olurlar. **Garuda** onların dillerini parçalara ayırır[21].

İkinci efsanede aç kalan Garuda aya doğru yola çıkar. Babası Kasyapa'nın ikâmetgahı olan Kutup Yıldızı'na ulaşır. Babasına yemek için ne bulabileceğini sorar. Kasyapa onu bir kaplumbağa ve filin kavga ettiği bir göle gönderir. Dev boyutlarına rağmen, Garuda onları alteder ve her bir pençesiyle birini alarak çok yüksek bir ağacın tepesine bırakır. Ağaç onların ağırlığını taşıyamayınca, düşerek bazı Brahmanları ezerler. Bunun üzerine Garuda' nın annesi ve babası çok kızarlar. Bu arada Garuda fil ve kaplumbağayı bir dağa götürerek her ikisini de yer. Sonra aya doğru yoluna devam eden Garuda, ayı kaybetmek istemeyen tanrılarla mücadeleye tutuşur. Neticede iki taraf ta galip gelemeyince anlaşmak zorunda kalırlar. Bu anlaşma neticesinde Garuda Vişnu'nun binek hayvanı olur[22].

Yukarıda ana hatlarını verdiğimiz bu efsaneler, Garuda ile ilgili sembolik ögeler sunmaktadır. Her şeyden önce, o ilahi güce sahip bir varlık olarak düşlenmiş ve hatta tanrı sayılabilecek bir sembol haline getirilmiştir. Aynı zamanda tanrı Vişnu'nun bineğini temsil eden hayali bir tasavvurdur. Ulaşılamaz güçlülüğü ile kuvvetin iyi yönünü ve fakat bazı yaratıkları kaçırıp yemesiyle de kötülüğü temsil ettiği de düşünülebilir[23]. Bununla beraber zaman zaman iyilik yanı daha ağır basmıştır. Nitekim suları zehirleyen ve insanlara hastalıkları gönderen serpentlere karşı, insanlığı korumak için savaşan bir koruyucu simge ve zafer sembolüdür. Bu nedenle belki de eski Türkler'deki Gök Tanrı'nın sembolü yırtı-

---

[21] Veronica Ions, **Indian Mythology**, London 1986, s. 102, 104.

[22] Veronica Ions, **a. g. e.** , s. 102, 104.

[23] Nitekim bazı araştırmalarda *"her şeyin yaratıcısı ve yok edicisi olarak kabul edilen hayat ağacının dallarındaki yuvada bir yumurtadan çıkmış kuş. "* Olarak tasvir edilir. Bkz. J. C. Cooper, **a. g. e.** , s. 63

cı kuşları çağrıştıran ve güneşi sembolize eden bir kuş olarak ele alınmıştır. Bundan dolayı da bazen **Güneş Kuşu** olarak nitelendirilir[24].

Garuda'nın İslamiyet'ten önceki Türk sanatında mühim bir yer tutan kartal ve grifonlarla ilşkisi yanında, İran kültürünün malı olan Sîmurg ile de ilişkisi vardır.

İran mitolojisinde evren ile ilgili tasvirlerde, Elburz dağının etrafında çok büyük bir okyanus tasavvur edilir. Okyanusun içerisinde **Gaokerena ağacı** denilen iki ağaç vardır. Ebedi hayat iksirini tohumlarında saklayan Gaokerena ağacının tepesinde yer alan efsanevi kuşun, dalları kırması veya sallamasıyla birlikte dökülen tohumlar, yağmur ve rüzgârların yardımıyla dünyaya ulaşırlar. Bahsedilen ağacın tepesinde bulunan **Saena kuşu**, sonradan **Senmurv** veya Sîmurg olarak anılacak kuştur. Bu kuşun Garuda kuşu ile ve kutsal kayın ağacının tepesine tüneyen, Gök Tanrı'nın sembolü kartal ya da yırtıcı kuşlarla ilişkisinin bulunduğu açıktır[25]. Nitekim 8.yüzyılda Bâmiyan'lı bir Türk beyinin ongununun (töz, koruyucu sembol) yarı kuş, yarı köpek **Senmurw** denilen bir efsanevi yaratık olduğunu yapılan araştırmalardan öğreniyoruz[26]. Bu tanımın grifon tasvirlerini andırması da ayrıca dikkate değer[27]. Anlaşılan Budist ve Manihaist kültür dairesine giren Türkler Garuda'yı, batıya doğru ilerleyerek Müslüman olan Türkler de, İranlıların Sîmurg'unu kendi tasavvurlarıyla birleştirerek bir sentez meydana getirmişlerdi.

Başkurt folklöründe yer alan **Semrük** adlı iki başlı kuşun, çift başlı kartalla ilşkisi bulunduğu gibi, Sîmurg ile de ilişkisi vardır. Sîmurg gibi bu kuş da Kafdağı'nın tepesinde yaşar ve göllerde bulunan ejderleri kapıp Kafdağı'na atar. İşte bu kuş ile ilgili olan tasavvurlar **Er Töştük** destanında, gerekse **Kögütey** destanındaki **Kaan Kerede** masalında, birbirleriyle ilişkili olarak yer alırlar[28]. İslâmiyetten sonraki Türk sanatında hayvan sembolizmi söz konusu olduğu zaman, bu bölümle ilgili olarak, **Garuda** yerine daha ziyade Sîmurg'dan söz etmek gerekecektir. Çünkü Sîmurg Tasavvuf ve Edebiyat'ta olduğu gibi, Türk sanatında da çok önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Konumuz

---

[24] Valrae Reynolds-Amy Heler, **Catalogue of Newark Museum Tibetan Collection: Introduction**, C. I, Newark, New Jersey, 1983 (2. baskı), s. 76-77.

[25] John R. Hinnels, **Persian Mythology**, London 1985, s. 22.

[26] Emel Esin, "Butan-ı Halaç (M. VII-IX. Yüzyıllarda Halaç Kültürünün Sanat Eserlerinde Akisleri)", **Türkiyat Mecmuası**, C. XVIII, İstanbul 1972, s. 48. *Bahsedilen İrani tasavvurdakine benzer bir ağaç ta Avesta'daki Saena ağacıdır. İhtimalen bunun da tepesinde bir yırtıcı kuş bulunuyordu. Bkz.* V. F. Büchner, "Simurg", **İslam Ansiklopedisi**, C. X, İstanbul 1964, s. 653.

[27] Grigory M. Bongard-Levin ve Evdin A. Grantovsky, "a. g. m." , s. 44.

[28] Abdülkadir İnan, "Türk Folklorunda Sîmurg ve Garuda", s. 350, 351.

bakımından onun en yaygın tasvir alanı minyatürlerdir. Bunlar arasında **Firdevsî'nin Şehnâmesi**'nin minyatürleri başta gelir. Bu yazma Türkler dahil bütün İslâm aleminde çok yaygın bir şekilde istinsah edilmiş ve yazıldığı çağın üslûbuna uygun şekilde de minyatürlenmiştir.

Sîmurg kelimesi Pehlevice '**Sen**' (Avesta dilinde yırtıcı büyük kuş anlamına '**Saena**') ile '**murg**' (kuş) kelimelerinden meydana gelmiş olarak kabul edilir[29].

Çoğu kez tavus kuşu, (yukarıda belirttiğimiz gibi) grifon, arslan ve köpeğin özelliklerine sahip olarak ele alınan[30] Sîmurg Türk-İslâm Sanatı'nda başlıca iki şekilde tasvir edilmiştir. Bunlardan ilkinde kuş iyilik timsali olup, kahramanların koruyucusu hüviyetindedir. Bu yönüyle İslâmiyet'ten önceki Türk inançlarında yer alan koruyucu ruh tasavvurunu hatırlatmaktadır[31]. İkincisinde ise kötülük verici bir canavardır. Birincisinde olduğu gibi bir dağ üzerinde yaşayan bu yaratığın pençesi ile timsahları, parsları, filleri kaldırması[32], Garuda ile ilgili olarak naklettiğimiz ikinci mitosa işaret eder.

Şehnâme'de, iyi vasıflı olan Sîmurg babası tarafından terk edilen Zâl'i bulur ve Kafdağı'nda büyüterek, sonraki hayatında yardımcı olur. İkinci kötü karakterli Sîmurg ise İsfendiyar'ın, her tarafı keskin silahlarla dolu olan bir arabayı kullanarak öldürdüğü canavar olarak yer alır.

Şehnâme'de Sîmurg'un Zâl'i büyütmesi özetle şöyle anlatılır: Zâl bebek olmasına rağmen bir yaşlı çocuk olarak doğunca, babası Sam onu istemez ve ortadan kaldırılmasını emreder. Hükümdarın adamları çocuğu alıp Elburz dağına bırakırlar. Sîmurg'un yuvası da buradadır. Yavruları acıkınca yuvasından çıkan bu efsanevî kuş, bir taşın üzerinde ağlamakta olan bebek Zâl'i bulur. Onu alıp yuvasına götürür. Bu arada Sîmurg'un kulağına Allah tarafından, bu çucuğu iyi koruması gerektiği ve onun soyundan cihan pehlivanları yetişeceği fısıldanır. Sîmurg çocuğu büyütür. Yıllar sonra oğlunu rüyasında gören Sam, çocuğunu almaya Elburz dağına gelir. Neticede Zâl ile vedalaşan Sîmurg yardım gerektiğinde kendisini çağırmak üzere kullanacağı bir tüyünü ona verir. Babası ağlayarak Sîmurg'a şükranlarını bildirir ve çocuğunu alıp götürür[33].

---

[29] V. F. Büchner, "Sîmurg", s. 653.

[30] J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 64.

[31] Abdülkadir İnan, "Yakut Şamanizminde İja Kıul", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 458-461.

[32] V. F. Büchner, "a. g. m." , s. 653.

[33] Firdevsi, **Şehname,** (Çev. Necati Lugal, düz. Kenan Akyüz), İstanbul 1945, s. 198-211.

İşte bahsettiğimiz bu sahneler Türk minyatürlerinde tekrar tekrar tasvir edilmiştir. Kötü vasıflı Sîmurg ise öldürülürken ve kötü icraatlarını gerçekleştirirken gösterilmiştir.

İslâmiyetten sonra Sîmurg'un tasavvufî bir sembol olarak yorumunu, **Feridedin'i Attar'**ın **"Mantıku't-Tayr'**ı ile **Nevaî**'nin bunu örnek alarak yazdığı "Lisanü't-Tayr" da buluyoruz. Ayrıca yine Attar'ın eserini örnek alan, **Gülşehri**'nin **"Mantıku't-Tayr**'ında da aynı konu yer almaktadır. Bütün bu eserlerdeki ana fikir, tasavvuftaki **"varlıkta birlik" (Vahdet-İ Vücud)** düşüncesine dayanmaktadır. Evrende yalnızca bir vücud vardır. Bu vücud, vücud-ı mutlak olan Allah'tır. Onun dışında görünen her şey, Alllah'ın bir ayna olarak düşünülen **"adem-i mutlak"** ile karşılaşmasından oluşan görüntülerdir. Allah çeşitli şekilde ve sürekli olarak tecelli ettiği için bütün eşya ve yaratıklar gerçekmiş gibi görünürler[34].

Yukarıda belirttiğimiz, Attar ve onun eserini örnek alanların işlediği bu esas fikir, temsili olarak Sîmurg ile anlatılmaktadır. Sîmurg burada Allah'ın tecelli etmesinin sembolü olmaktadır. Çünkü hikâyeye göre Sîmurg Allah'ın yarattığı bütün kuşlardan başka bir şey değildir. Ancak kuşların bunu anlayabilmesi için, birtakım tasavvufi merhalelerden geçmesi gerekmektedir. Ayrıca hikâyelerde Sîmurg' un Kafdağı'nın ardında yaşayan, padişah olmaya layık bir kuş olduğunun ifade edilmesi Sîmurg ile ilgili mitolojik tasavvurlara uygundur.

Kuşlar bir araya gelerek kendilerine bir padişah seçmek isterler. Hüdhüd yaradılışın sırrını bildiğini ifade ederek, onların kendisiyle birlikte gelmeleri halinde, onu bulacaklarını söyler. Birçok kuş Kafdağı'nın arkasına kadar sürecek olan bu zahmetli yolculuğa katılmak istemezler ve mazeretlerini belirtirler. Hüdhüd onlara teker teker cevap verir ve hepsini ikna eder. Sonra kuşlar yola çıkarlar. **İstek, aşk, marifet, istigna, tevhid, hayret** ve **fakru fena** merhalelerinden geçerler. Bu yolculuk esnasında kuşların pek çoğu ölür ve yalnızca otuz kuş kalır. Bu otuz kuş bir dergâha ulaşırlar. Bu arada bir çavuş gelip, kim olduklarını ve nereden geldiklerini sorar. Onların cevapları neticesinde maksatlarını anlayan çavuş geri dönmelerini söyler. Kuşlar umutsuzluğa düştükleri sırada, başka bir çavuş gelip kapıyı açar. Tahta oturtulan kuşlar, okumaları söylenen önlerindeki kâğıdı okudukları zaman, bütün yaptıkları şeylerin o kâğıtta yazılı

---

[34] Gülşehri, **Mantıku't-tayr,** (Önsöz: Agâh Sırrı Levend), Ankara 1957 (Tıpkıbasım), s. 15.

olduğunu görürler. Bu arada Sîmurg tecelli eder. Gördükleri Sîmurg kendilerinden başka bir varlık değildir[35].

Kuşlar otuz kuş (Sîmurg) olduğu için, aynada Sîmurg'u görmüş olurlar[36].

Anadolu'da yazılmış önemli bir eser olan **Saltuk-name**'de de Sîmurg ile ilgili hususlar vardır. Burada Sîmurg Er-Töştük destanındaki kartal (Kara-kuş) ile Garuda' nın bir sentezi olarak görülür.

Saltuk-name'de Sarı Saltuk Kafdağı'nda bulunan büyük bir ağacın yanına gelir. İslâmiyet öncesinin kutsal kayın ağacını veya diğer doğu mitolojilerindeki dünya ve hayat ağacını hatırlatan bu ağacın üzerinde Sîmurg'un yuvası bulunmaktadır. Sîmurg yiyecek aramaya çıkar. Onun bu sefer getireceği yiyecek Garuda ile ilgili efsanede olduğu gibi fil olacaktır. Sarı Saltuk Sîmurg yiyecek aramaya gittiği sırada, onun yavrularını, kendine yem yapmak isteyen ejderhanın elinden kurtarır. Az sonra gagasında iki fil taşıyarak gelen Sîmurg Sarı Saltuk'u öldürmek isterken yavruları buna mani olur[37].

İslâmiyet'ten sonraki dönemde Sîmurg çeşitli efsanevî kuş türleriyle aynı sayılmıştır. Bunlar arasında özellikle **Hümâ, Anka** ya da **Zümriidüanka** ile **Phoenix** zikredilebilir. Bu kuşların ele alınış tarzlarına baktığımızda birbirine benzer yanları olduğu gibi, farklı yönlerinin bulunduğunu da görürüz. Özellikle Phoenix'in farklı bir kuş olması ihtimali büyüktür.

Bu kuşlardan biri olan Hümâ, **Devlet** Kuşu olarak nitelendirilen efsanevî bir kuştur. Abdülkadir İnan'a göre Hümâ yahut Hümay hakkındaki efsane, Yakutlar'ın **ım kuşu** (ruhu) hakkında söyledikleri efsaneye çok benzer. Yakutlar'da **Umay** adı " ımı " şeklinde talih kuşunun adı olarak muhafaza edilmiştir. Bir Başkurt yazarına göre Hümay kuşu, kuzgun büyüklüğünde, başı yeşil, kanat uçları siyah bir kuş olup havada yaşar. Havada yumurtlayan bu kuşun yavrusu da havada yumurtadan çıkar. Zaman zaman yeryüzüne yaklaştığında, gölgesi bir insanın üzerine düştüğü vakit o kimse padişah ya da çok zengin olur[38]. Rivayete göre Hümâ kimseyi incitmeyen ve dirisi ele geçmeyen bir kuştur. Sadi "Şâm-i şerifte bir acem bezirgânında böyle bir kuş gördüğünü söylüyor. **Sadi** aynı zamanda Hümâ'nın asil bir kuş olduğunu **"Dünyada hümâ yok olsa bile, baykuşun gölgesine kimse sığınmaz"**

---

35 Feridedin-i Attar, **Mantık Al-tayr**, (Çev. Abdûlbaki Gölpınarlı), C. I-II, İstanbul 1990-1991; Agâh Sırrı Levend, **Ali Şir Nevaî Hayatı Sanatı ve Kişiliği**, Ankara 1965, s. 237; Gülşehri,**a. g.e.**, s. 5-24 vd.

36 Haydar Ali Diriöz, "Sîmurg", **Türk Ansiklopedisi**, C. XXIX, Ankara 1980, s. 53.

37 Kemal Yüce, **Saltuk-nâme'de Tarihî Dinî ve Efsanevî Unsurlar**, Ankara 1987, s. 254-256.

38 Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar,** Ankara 1972, s. 3 7.

sözleriyle bildirmektedir[39]. Bu ifade aynı zamanda Hümâ'nın iyi vasıflı bir kuş olduğunu îmâ etmektedir,

Hümâ ile ilgili olarak yukarıda aktardığımız hususlar bütün kaynaklarda aşağı yukarı aynı şekilde verilmektedir. Bu kaynak ve araştırmalarda Hümâ'nın talih, zenginlik, saltanat, iyilik, cennet sembolü olarak ele alındığını görüyoruz[40]. Kaynaklarda Hümâ kuşu genellikle Anka veya Zümriüdüanka kuşu ile aynı kuş olarak kabul edilmiştir. Bu kuşa 'göze görünmez uzun boyunlu' mânâsına gelen **"Anka-yi muğrip"** de denir[41]. Ancak güneşin doğduğu yerde yaşadığı için ona **"muğrip"** ya da **"muğribe"** denildiği rivayeti de vardır[42]. Bazı ifadelerde ise boynundaki bir halka sebebiyle ve İbranicedeki bir mânâsı gerdanlık olan **"anak"** kelimesinden dolayı bu mitolojik kuşun bu adı aldığı ileri sürülmüştür[43].

Hüma kuşu aynı zamanda ismi Göktürk(=Kök Türk) yazıtlarında da geçen tanrıça Umay'ın zoomorfik simgesidir[44].

Hümâ için söylenen birçok şey Anka için de geçerlidir. **Anka** kuşu da çok yüksekten uçar, göze görünmez bir kuştur. Rivayete göre Musa **peygamber zamanında yaratılan** bu mitolojik kuş, **daha sonra Hicaz'a göç etmiştir.** Bu arada Garuda kuşu ile alakalı olan bir husus olarak da bu rivayette Hicaz'da bu kuşun küçük çocukları kapıp götürdüğü şeklinde bir tasavvurun yer almasıdır. Bu fiiliyatından dolayı Halit peygamberin duasıyla bu kuşun nesli tükenmiştir. Yine İslâm rivayetlerinde bu hayvanın Sîmurg ile ilişkisi olduğu belirtilmektedir. Söylenildiğine göre **Süleyman peygamber** devrinde de yaşayan bu kuşa, kendisinde otuz kuşun rengi ve unsurları bulunan; otuz kuş büyüklüğünde olduğundan 'otuz renk' ve 'otuz kuş' mânâsına gelen **"Sî-reng"** ve **"Sî-murg"** adları verilmiştir. Ve bu kuş Şehnâme'de geçen Sîmurg'un da ta kendisidir[45].

Zemahşerî'nin **"el-Keşşâf"** adlı eserinde **Hanzale** b. **Safvân** adlı bir peygamberin kavmine vahşi bir kuşun musallat olduğu belirtilmektedir. Boynu

---

39 Sadi, **Gülistan,** (Çev. Hikmet İlaydın), İstanbul 1974, s. 252.

40 *Aynı konuda* bkz. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, . . . s. 108-109.

41 Anonim, "Anka-yi Muğrip", **Türk Ansiklopedisi,** C. 3, Ankara 1949, s. 41.

42 Süleyman Uludağ, "Ankâ (Tasavvuf)", **TDVİA,** C. 3, İstanbul 1991, s. 200.

43 Anonim, "Ankâ ", **İslâm Ansiklopedisi,** C. I, İstanbul 1941, s. 437.

44 Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, İstanbul 2012 (5. baskı), s. 40-45.

45 Anonim, "Anka-yi Muğrip", **Türk Ansiklopedisi,** C. 3, Ankara 1949, s. 41-42; Orhan Hançerlioğlu, **İslâm İnançları Sözlüğü,** İstanbul 1984, s. 758-59; Süleyman Uludağ, "a. g. m", s. 200-201; Sargon Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", **STAD,** S. 8, Ağustos 1990, s. 72-80.

uzun olduğu için "anka" olarak anılan bu kuş bütün kuşların en büyüğü idi. Bu kuş da Sîmurg gibi bir dağda yaşıyor ve yukarıda zikrettiğimiz rivayette olduğu gibi, yiyecek bulamadığı zamanlar küçük çocukları alıp götürüyordu. Bazı rivayetlerde ise onun genç kızları da alıp götürdüğü ifade edilmiştir[46].

Hümâ'nın yerinin hava boşluğu olmasına rağmen Anka'nın yuvası Kafdağı'nm tepesinde olup, abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmıştı[47].

Buraya kadar yaptığımız açıklamalardan anlaşılacağı gibi, Anka kuşu gerek Hümâ, Sîmurg gerekse Garuda ve kartal ile benzer unsurları ihtiva etmektedir. Bu nedenle sembolizm bakımından da benzeri anlamları taşır. Ancak zaman zaman birtakım metinlerde aynıymış gibi görünen bu kuşların - bazı kişilerin şahsi yorumları sebebiyle- farklı olduğu vurgulanır. Örneğin Attar'm "Mantıku't-Tayr"ında Hümâ Sîmurg'u aramaya giden kuşlardan yalnızca bir tanesidir. Üstelik başlangıçta yukarıda zikrettiğimiz amaçla yola çıkmayı reddeder: "Gölgeler salan, padişahlara gölgesiyle padişahlık bağışlayan Hümâ topluluğun önüne geçti. O kuş hümâlıktan kutluluğa erişmiş, himmet bakımından her kuştan üstün olmuştu. Dedi ki: '-Ey deniz ve kara kuşları, ben öbür kuşlara benzemem. Yüce himmete uğramışım ben. Yaratılışta yüceliğe ulaşmışım. Köpek nefsi daima horlar dururum. Feridun'la Cem, yüceliği benden bulmuştur. Padişahlar, benim gölgemde yetişirler. Her yoksul tabiatlı kişi nerden bizimle eşit olacak? Köpek nefse daima kemik veririm ben. Bu yüzden ruhumu; bu köpeğin şerrinden korur, kurtarırım. Nefsime daima kemik verdiğimdendir ki canım, bu yüce makamı buldu. Kanadının gölgesi kimin üstüne düşerse onu padişah yapan bir kuşun şevketinden nasıl olur da baş çekilirmiş? Herkesin onun gölgesinde oturması lâzım. Bu suretle onlar da gölgesinden bir zerreyi elde ederler belki. Asî Sîmurg, nereden benim dostum, eşim olacak? Padişahlık benim işim; padişahları padişah eden benim; bu, bana yeter' "[48].

Ankâ kuşunun tasavvufta ve edebiyatta birtakım temsilî anlamları içermek üzere kullanıldığını biliyoruz. Daha ziyade teşbih ve temsil amacıyla kullanılmıştır ama araştırmamızın başlangıcında açıklandığı gibi, bu hususların sembolizm ile ilişkisi vardır. Zaten yukarıda verdiğimiz Attar'ın yorumu da tasavvufî bir yorumdur. **İbnü'l-Arabî, "Anka'ü mugrîb'fî marifeti hatmil-evliyâ"** ve **"Şemsi'l- magrib"** adlı eserlerinde "Anka Allah'ın, içinde âlemin

46 Süleyman Uludağ, "a. g. m", s. 200.
47 Sargon Erdem, "a. g. m", s. 72-80.
48 Ferideddin-i Attar, **Mantık Al-Tayr,** (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), C. I, İstanbul 1990, s. 73-74.

bedenini açtığı tozdan ibarettir" der. Allah bu toza şekil vererek âlemin maddî ve cismanî varlığını ortaya çıkarır. Bu tozun aslında gerçek bir varlığı yoktur; Bu nedenle Anka Adem'e benzetilir. Yokluktur ancak mutlak yokluk değildir. Böylece İbnü'l-Arabî burada tasavvufî kavramları anlatabilmek için, Anka kuşunu sembol olarak kullanmıştır[49].

Ankâ, Divan Edebiyatı'nda renkli tüylerinden dolayı cennet kuşu olarak kabul edilmiştir. Kolay kolay avlanamadığı, Kafdağı'nda yaşadığı, , çok yükseklerden uçtuğundan gözle görülemediği için zor durumların ifadesinde sembol olarak kullanılır. Meselâ ulaşılamayan sevgiliyi simgeler. Aşığa iltifat ise 'Devlet Kuşu'nun ihsanı olarak düşünülür. Kimseye muhtaç olmadan kendi başına yaşadığı için kanaati ve kanaat sahibi insanları temsil eder[50].

Türk ve İslâm tasavvurlarında Ankâ ve Sîmurg ile birbirine karıştırılan veya zaman zaman Ankâ, Sîmurg, Hümâ imiş gibi düşünülen kuşlardan birisi de Phoenix'dir. Phoenix denilen kuş aslında Eski Mısır mitolojisinin malıdır. O eski Mısırlılarca **"Benu Kuş"** olarak bilinir ve en büyük tanrının formlarından biridir. Kaos ve karanlıktan çıkan hayatın ve ışığın (güneşin) Sembolüdür. Yaratılmış şeyler ile ilahî zihin arasındaki Logos'un somutlaşmış şeklidir. Yüksek tanrının ruhunun ilk ve derin ifadesi, kendini yaratmış tanrının bir görünüşüdür ve tanrının temel faaliyetlerinin bir ifade yoludur[51]. Bu kuş hıristiyan sembolizmine de en erken devirden itibaren girmiş, ölümden sonra yeniden doğuş ve ölüm üzerine ebedi hayatın zaferinin sembolü olmuştur. Sonraki devirlerde Hz. İsa'nın yeniden doğuşunun da simgesi olmuştur[52]. Hıristiyanlıkta Phoenix'in ölümsüzlüğün ve yeniden dirilmenin simgesi olması aynı zamanda Roma'da imparatorun tanrılaştırılmasının sembolü olması ile ilişkilidir[53].

Phoenix çeşitli devirlerdeki tasavvurlara göre çok uzun hayat devrelerine sahiptir. Bu hayat devrelerinin sonunda Phoenix kendisini yakar ve daha sonra, kendi küllerinden daha genç olarak yeniden dünyaya gelir. Bu nedenle yeniden

---

49 Süleyman Uludağ, "a. g. m. ", s. 200-201.

50 İskender Pala, "Anka (Edebiyat)", **TDVİA,** C. 3, İstanbul 1991, s. 201; ***Hayat'ül Hayvan*** *adlı eserinde Demiri Anka'nın fili pençeleriyle kaldırabildiğini ve insanları götürdüğünü söylemekle İslâmiyetten önceki tasavvurların devam ettiğini ispat etmektedir, bkz.* Kemaleddin Demiri, **Hayat'ül Hayvan,** (Haz. S. Çağlayan), C. I-II, İstanbul 1973, s. 225.

51 *Mısır Mitolojisinde Phoenix için bkz.* R. T. Rundle Clark, **Myth and Symbol in Ancient Egypt**, London 1978, s. 245-249.

52 George Ferguson, **Signs and Symbols in Christian Art**, London-Oxford- New York 1976, s. 23; Arnold Whittick, **Symbols Signs and their Meaning**, London 1960, s. 237.

53 Arnold \Vhittick, a. g. e. , s. 237.

doğuşu, ebedî hayatı, ölümsüzlüğü, güneşin doğuşunu simgeler. Phoenix gerek Orta Asya'da, gerekse Çin'de ve İslâmiyet'ten sonra Orta Doğu'da (Türk ve İslâm Sanatları'nda) da bu sembolizmi aksettiren uğurlu bir mitolojik kuş olarak karşımıza çıkmaktadır[54].

Phoenix'in gerçekte hangi kuş olduğu hakkında çeşitli görüşler mevcuttur. Bazıları onu sülüne benzetmiştir[55], bazıları ise onun bir tavus olduğunu veya **Unicorn** ile ilişkisinin bulunduğunu savunmuşlardır[56].

Çin yazarları genellikle Phoenix'in **Feng-huang** denilen kuş olduğunu savunurlar. Phoenix Hint ve Budist kaynaklı bir kuş olmakla beraber Çinlilerde, Orta ve îç Asya Türkleri'nde de yaygın bir şekilde bilinmektedir. O çoğu kez tek bir hayvan sûretine indirgenmek yerine bir mitolojik kuş olarak tasvir edilir. Bir yazar, onun önünün bir vahşi kuğu gibi, arkasının **unicorn** gibi olduğunu söyler. Boğazı bir kırlangıcı andırır, gagası bir tavuk veya kazınkine, boynu yılanın boynuna benzer vs. şeklinde değişik bir biçimde Phoenix'i tanımlar[57].

Phoenix beş parlak renkli bir hayvan olarak bilinir. **Wut'ung** veya **Dryandra Cordifolia** ağacı üzerindeki yuvasında yaşayan bu kuş, her zaman görünmez. Sadece ülkede kazanılan bir zaferin sebebiyle görülen iyilik sever bir kuştur. İnsanlara hep faydası dokunduğu için özellikle Budistler tarafından pek tutulmuştur. Anlaşılan Phoenix zafer, başarı, refah ve mutluluk simgesi olan bir kuş olarak kabul edilmiştir. Çin mitolojisinde göğün üçte birini yöneten ilahi bir kuş olarak kabul edildiği için, güneşi, sıcaklığı, ateşi ve hasat mevsimini sembolize eder[58].

Araştırmacıların açıkladığına göre, Çin yıllıklarında **Feng** kelimesi daha ziyade kuşları, **Feng-huang** kavramı ise büyük **kutsal kuşu** (Phoenix) anlatır. Han-Shu, Hou-han-shu, Ch'un- ch'iu-wei, Shang-shu-chung-hou, Wei-shu, Hsin-yü gibi birçok eski Çin kaynağında Feng-huang adındaki mitolojik kuştan bahsedilir. O, bu Çin hanedan tarihlerinde Kral-kuşu, kuşların kralı, mutluluk (cennet) kuşu, bir hükümdarın devrinde var olan mutluluğa işaret eden kuş, kutsal kuş olarak anlatılır. Onun gökyüzünde görünüşü veya bir yere inmesi

---

[54]Valrae Reynolds - Amy Heller, **Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection; Introduction**, C. I, Nevvark, Nevv Jersey 1983, s. 77; Arnold Whittick, **a. g. e.** , s. 237. '

[55]Arnold Whittick, a. g. e. , s. 237.

[56]Bkz. Yoshihiko İzushi, "A Study of the Origin of the Ch'i-lin and Geng- huang", **MRDTB,** No. 9, Tokyo 1937, s. 97.

[57]**C. A. S. Williams, Encyclopedla of Chinese Symbolism and Art Motives,** New York 1960, s. 319-321.

[58]C. A. S. Williams**, a. g. e. , s. 319-321.**

iyiyi, refahı, zaferi, bolluğu haber verir. Bir yere elçi gönderilecekse Feng-huang'ın görünmesi beklenir. Lun-yü-wei'deki Chai-hsiang- sheng, Wei-shu'da bu kuşun figürlerinin gök başlı, güneş gibi gözlü, ay gibi arkalı, rüzgâr gibi kanatlı,yeryüzü gibi ayaklı olduğu söylenmektedir[59].

Sîmurg veya Zümrüdüanka kuşu ile ilgili görülen hayvanlardan biri de **Semender**'dir. Bazı semboller ile ilgili incelemelerde genellikle kanatsız bir ejder veya kertenkele şeklinde olduğu düşünülen, ateş unsuruna işaret ettiğine inanılan[60] bu hayvan bazen de bir kuş gibi telakki, edilmiş olup, ankâ ile karıştırılmıştır[61]. Oysa Al-Marwazi'nin, **"Taba'ı al-hayawan"**ında, bu hayvan, kuştan farklı-mitolojik olmayan bir yaratık olarak tanımlanır. Burada onun büyük bir sıçanı andırdığından bahsedilir. O büyük bir ateşin içine koşar ve orada yanan kömür gibi kırmızı olana kadar kalır. Sonra dışarı çıkarak gerisi beyazlaşana kadar bekler; tekrar ateşin içine koşar ve suyun içinde görünmeyen bir balina gibi kaybolur. O yumuşak ve beyaz tüylüdür[62].

Görüldüğü gibi Semender'in aslında Anka ile bir alakası olmaması gerekmektedir. Belki onun ateşe girip, orada kaldığı şeklindeki rivayet Phoenix veya Ankâ gibi düşünülmesine yol açmıştır.

Buraya kadar yaptığımız açıklamalarla Anka, Sîmurg, Garuda, Phoenix figürlerinin sembolizmi ile ilgili söyleyeceklerimizi bitirmiş oluyoruz. Ancak bu arada sembolizm açısından bu efsanevî hayvanlara yakın anlamlara sahip olup ta Türk sanatında tasvir edilen başka masal hayvanlarından da kısaca bahsetmekte yarar vardır.

Bunlardan **Sfenks** (Sphinx) ler genellikle kadın veya erkek olabilen bir insanın başına, bir boğanın gövdesine, bir arslanın ayaklarına ve bir kartalın kanadına sahip yaratıklardır. Bunların da değişik şekilde tasvirleri vardır. Esas olarak dört unsura (ateş, hava, su, toprak) ve esrarlı güçlere işaret eder[63]. Bunlar özellikle Anadolu Selçuklu Sanatı'nda koruyucu ve büyülü hayvanlar olarak düşünülmüştür[64].

---

59 Yoshihiko İzushi, "a. g. m. ", s. 95-103.

60 J. C. Cooper, **a. g. e.** , s. 64.

61 Orhan Hançerlioğlu, **a. g. e.** , s. 527.

62 Albert Z. Iskandar, "A Doctor's Book on Zoology: Al-Manvazi's Tabâ'i al- hayawan (Nature ofAnimals) Re-Assessed", **Oriens**, C. 27-28, Leiden 1981, s. 286.

63 J. C. Cooper, **a. g. e.** , s. 64.

64 Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,** Ankara 1978, s. 56.

Bir kadının başına ve bir deniz hayvanı ya da kuştan meydana gelen gövdeye sahip **Sirenler,** düşlere işaret eder ve duyuların çekici gücünü gösterirler[65]. Bunların Türk sanatı kapsamındaki taş süslemelerde bekçi, koruyucu, tılsımlı ve insanüstü varlıklar olarak tasvir edildikleri iddia edilmiştir[66]. Bir kadının göğsü ve başına ve bir akbabanın pençelerine sahip **Harpiler** ise -bâzen sirenlerle karıştırılan- ölümle ilgili bir semboldür. Fırtınaların yaratıcısı olduğu düşünülen bu hayvan meydana gelen olayların olumsuz yanına işaret ettiği için Yer (Ying) unsuruna delalet eder. Dolayısıyle o bu unsura giren dişilik Öğesine de atıfta bulunur[67].

Konumuzun bundan sonraki kısmında çalışma kapsamına aldığımız eser örneklerini yine çalışmamızla alakalı olarak daha ayrıntılı bir şekilde ele almamız uygun olacaktır[68]

Çalışma konumuzu oluşturan ve sembolik anlamlara sahip olan hayvanların tasvirleri, çağlar boyunca gelişimini sürdüren Türk sanatının kendine özgü üslûbuna uygun olarak tasvir edilmiştir.

Sanat tarihimizde, birbirleriyle ilişkili olarak ele alındığını söylediğimiz efsanevî kuşların tasvirleri de, genel olarak bu üslûba uygun bir şekilde yapılmıştır.

Gerek bu figürler gerekse önemli bir kısmını çalışmamızda ele aldığımız öteki hayvan figürleri Proto-Türk ve Türk öncesi devirden beri, önceleri belli bir sanat üslûbu oluşturmaksızın kayalar ve çeşitli eşyalar üzerine resmediliyorlardı[69]. Zamanla bu hayvan tasvirleri bir üslûb birliği oluşturmaya başladı ve böylece Orta ve İç Asya'nın en mühim sanat üslûblarından biri olan **Hayvan Üslûbu** ortaya çıktı. Hayvan Üslûbunun M.Ö.1000 civarında "Karasuk kültürünün batı bölümünde, Altay ve Tanrı dağlarında" meydana geldiği düşünülebilir[70]. Böylece grafik tasvir tekniğine ağırlık veren bir üslûb içinde

---

65 J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 64.

66 Gönül Öney, **a. g. e. ,** s. 56.

67 F. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 64.

68 *Burada sözünü etmediğimiz Kilin (Ky-lin), Unicom, Kentavros gibi efsanevi hayvanlara konuyla ilgili olarak yapacağımız ikinci çalışmada yer alacak olan at figürlerinin sembolizmiyle beraber değineceğiz.*

69 Meselâ bkz. A. P. Okladnikov, **Petroglifi Angarı**, Moskova-Leıingrad, 1966.

70 Bu konuda bkz. Yaşar Çoruhlu, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", **TDA,** S. 65, İstanbul 1990, s. 288-291.

gelişen hayvan tasviri geleneği Hun, Göktürk ve Uygur devrinde de devam etmiş[71], İslâmiyet'ten sonra da etkisini sürdürmüştür[72].

I. Pazırık kurganından (M.Ö. 4-3. yüzyıl) çıkarılan karakteristik bir eyer örtüsü üzerinde **(Ç.l)** iki grifonun mücadelesi tasvir edilmiştir. Burada güç timsali iki hayvan olan kartal grifon ile arslan grifonun mücadelesi, iki güçlü şahsın veya kabilenin mücadelesini simgeliyor olmalıdır. Hayvanlarda hareketin kuvvetle ifade edilmiş olması, kuyruklar ve ayakların durumu ile gövde üzerindeki işaretler Hayvan Üslûbu'nun özelliklerine uygundur[73]. Tasvirden de anlaşılacağı gibi kartal grifona daha fazla önem verilmiştir. Zira kanatlı ve ibikli (boynuzlu ?) kartal grifon yine kanatlı olan arslan grifonu yenmektedir. Bu husus hayvan mücadele sahnelerinin genel ikonografisinden anlaşılmaktadır. Zira zıt kavramların mücadelesini simgelediğini söylediğimiz hayvan mücadele sahnelerinde, yenilen hayvan kurtulmak için bazen başını saldırının geldiği yönün ters tarafına çevirmektedir[74].

Erken devir Türk sanatında yalnız tasvir edilmiş grifon tasvirlerine de rastlanır. 2.Pazırık kurganından çıkarılan bir eser üzerinde bulunan arslan grifon yine aynı özellikleri daha dekoratif olarak tekrarlar **(Ç.2)**[75].

Bu arada Pazırık halısının iki bordüründe de grifon tasvirleri mevcuttur[76].

Sibirya'dan elde edilen ve New York'taki Metropolitan Müzesi'nde bulunan altın plaka halindeki grifonlar ise, grifonun genel tanımına tam olarak uyan tasvirlerin güzel örnekleridir. Bunlar yırtıcı kuş başlı, kanatlı, arslan

---

[71]Yaşar Çoruhlu, "Erken Devir Türk Sanatı'ndaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar", **TKA, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan,** Yıl XXVIII/ 1-2 (1990), Ankara 1991, s. 357-363.

[72] Meselâ bkz. Yaşar Çoruhlu, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar,** M. S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988; Kenan Bilici, "Anadolu Taş Tezyinatı'nda Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)", **ASTD,** C. 1I, İzmir 1983, s. 19-27.

[73]*Hayvan üslûbunun özellikleri için bkz.* M. Rostovtzeff, **The Animal Style in South Russia and China**, New York 1973, s. 6, 24-36 vd.

[74] *Bu konuda bazı örnekler için bkz.* Yaşar Çoruhlu, "İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar-Güner İnal'a Armağan**, Ankara 1993, s. 117-141.

[75]*Grifon figürleri ile alakalı örnekler için bkz.* S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion, and the Wolfin the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae,** C. XXI, 1958, **s.** 106-108; S. I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen,** (Çev. M. W. Thompson), London 1970, s. 236.

[76]*Halıdaki grifon figürleri için bkz.* N. Diyarbekirli, **Hun Sanatı,** İstanbul 1972, R. 106; Kari Jettmar, **Art of the Steppes,** Methuen-London, 1967, fig. 99, 103.

gövdeli olarak ele alınmışlardır[77], Sîmurg ile alakasının olduğunu söylediğimiz ve geniş bir şekilde sembolizminden bahsettiğimiz Garuda kuşu ile ilgili güzel örnekleri Doğu Türkistan'ın Uygurlar'dan önceki Türk veya Uygur devirlerinde meydana getirilmiş freskolarında görüyoruz. Bu örneklerde Garuda iyi veya kötü sembolik anlamlarını gösterir şekilde tasvir edilmiştir. Daha önce açıkladığımız gibi, onu bazen Naga'larla olan mücadelesinde kahramanlık, güç, kuvvet ve iyilik sembolü olarak görebildiğimiz gibi, bir kötü yaratığı temsilen çocukları veya kadınları kaçırırken de görebiliyoruz[78].

Garuda figürleri freskolarda çok çeşitli şekillerde tasvir edilmiştir. Bunları esas itibariyle iki tipe ayırabiliriz. Birinci tip bizim düşüncemize göre, eski Türk hayvan tasviri geleneğinden izler taşıyan şekil, ikinci tip ise daha ziyade Budist ve eski Hind üslûbundaki tasvirlerden etkilenen tipdir.

Garuda sembolizmi ile alakalı ilk örneğimiz Doğu Türkistan'ın önemli bir sanat merkezi olan **Kızıl**'da bulunan bir freskodur **(Ç.4).** Bu resimde aslında tamamen Türk ikonografisine uygun olarak tasvir edilmiş bir çift başlı kartal söz konusudur. Kartal başlarının gagalarında tuttuğu yılanlar, Naga'lan temsil etmektedir[79].

Yine Kızıl'dan diğer bir örnekte daha değişik ve Hint- Budist tasvir tarzı ile alakalı bir Garuda tasviri ile karşılaşıyoruz[80]. Burada Garuda, başında tacı ve hâlesi ile ilahî bir figür olarak resmedilmiş olup, bu yönüyle alakalı sembolizme işaret etmektedir. Figürün başının etrafındaki yılanlar ise Naga'lardır. Garuda diğer ele aldığımız resimden farklı bir şekilde, insan başlı ve kuş gövdeli olarak gösterilmiştir **(Ç.5).**

6a Numaralı çizim Garuda ile alakalı bir sahneyi canlandırmaktadır. Klasik Uygur üslûbunun en önemli resim merkezlerinden birisi olan Bezeklik'te[81] bulunan bu fresko, insanlara zararı dokunan bir kötü ruh mahiyetindeki Kara- kuş'un (Garuda), bir Alp-İlah tarafından yakalanışını göstermektedir. Çizgi tekniğinin hakim olduğu resimde, Garuda insan gövdeli, kanatlı, kartal gagalı ve pençeli olarak tasvir edilmiştir. **Alp Mabud Basaman**

---

[77]*Örnekler için bkz.* M. Rostovtzeff, **a. g, e. ,** lev. IX/1.

[78]*Meselâ bkz.* A. Von Le Coq, **Buried Treasures of Chinese Turkestan** (Çev. Arına Barwell), London 1928, s. 89; Emel Fisin, "Sacrıflcial Themes . ", s. 77; Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi. . . ,** s. 40.

[79]*Resim için bkz.* A, Von Le Coq, **Bilderatlas Zur** *Kunst* **und Kutturgeschichte Mlttel-Asiens,** Berlin 1925, fig. 237.

[80]A. Von Le Coq, **a. g. e.** , fig. 239.

[81]*Bezeklik hakkında bkz.* A. Von Le Coq, **Buried Treasures. . . ,** s. 83-93.

köpeğinin ve yanındaki diğer figürlerin de yardımıyla, kement atarak Karakuş'u avlıyor. Burada kötülüğün sembolü olan mahluk, kuzey yönünün muhafızı olarak kabul edilen, Basarnan tarafından mağlup edilmektedir. Böylece burada iyi ile kötünün mücadelesi sembolik olarak anlatılmıştır[82]. **(Çizim 6a benzeri 6b)**

Kumtura şehrindeki **Ming-öy** tapınaklarından birinde **(Ç.7),** oldukça naturalist olarak işlenmiş bir duvar resminde bir kartal biçiminde gösterilmiş Garuda'nın Naga'larla mücadelesini görüyoruz. Bu konuyla alakalı bir diğer örnekte ise, benekli bir kuş şeklinde tasvir edilmiş Garuda'nın kendisine yem olmak üzere bir maymunu kaçırdığını görüyoruz **(Ç.8)**[83].

Garuda ile ilgili resimler, Garuda sembolizminin İslâmiyet'ten sonra Asya ve Anadolu Türk sanatında ve diğer İslâm sanatlarında yer aldığını ortaya koymaktadır.

XVIII. yüzyılda Hindistan'da yapılmış bir minyatür, kuşların kralı olan bir ilah durumundaki Garuda'nın, Vişnu'nun bineğini temsilen tasvir edildiğini göstermektedir **(Ç.9).** Bu resimde Garuda sembolizmi ve ikonografisi ile alakalı bütün unsurlar mevcuttur. Garuda yarı-kuş yarı-insan şeklinde dev kanatlı bir mahluk olarak gösterilmiştir. Başındaki tacı onun krallığını ve bir ilah oluşunu simgelemektedir. Efsanevî bir yaratık olan bu kuşun sırtında tanrı Vişnu karısı ile birlikte yer almaktadır[84].

İslâmiyet'ten sonra Türk minyatür sanatında Sîmurg tasvirleri, çoğu zaman Garuda tasvirlerinin yerini almıştır.

Bununla birlikte Sîmurg ile ilgili tasvirlerde, Garuda ile benzerlikleri hemen göze çarpmaktadır. Garuda tasvirleriyle olan benzerlik, Sîmurg'un bir çocuğu taşıyorken gösterilmesi ile ilgilidir. Garuda ile ilişkili olarak söylediğimiz, çocuk veya kadın kaçırma teması, Sîmurg'a benzer şekilde tasvir edilmiş kuş resimlerinde de söz konusudur.

Sîmurg'la alakalı minyatürlerin en güzelleri dünya edebiyatının şaheserlerinden olan, Firdevsî'nin Şehnâmesi'nin çeşitli devirlere ait nüshalarında yer almaktadır.

---

[82]*Resim için bkz.* Emel Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz**, S. 37, Haziran 1982, s. 1 -6 Muhafız mabutlar için bkz. J. Hackin, "Buddhist Mythology in Central Asia", **Asiatic Mythology**, Bombay ve Sydney 1932, s. 250-251.

[83]*Resim için bkz.* Albert Grünwedel, **Altbuddhistische Kultstatten in Chinesisch Türkistan**, C. I, Berlin 1912, Res. 240,

[84]Ernest Kühnel, **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**, (Çev. S. K. Yetkin, M. Özgü) Ankara 1952, R. 100 ve izahatı.

Konumuzla alakalı olarak burada vermek istediğimiz örnekler Şehnâme'nin 1333 tarihli Leningrad (St.Petersburg) nüshası ve 1330 tarihli Topkapı Sarayı nüshası iie Safavî devrine kadar olan çeşitli nüshalardan seçilmiştir[85].

Sîmurg minyatürlerde esas itibariyle kartal başlı, kartal pençeli, geniş kanatlı, kuyruk bölgesi uzun kıvrımlar halinde gösterilmiş, bazen kara benekli gövdeli, sakallı ve ibikli olarak ele alınmıştır **(Ç. 11).** Bununla beraber ele alacağımız örneklerde de görüleceği gibi değişik hayvanların (daha ziyade su kuşları) biçimleri de -Sîmurg tasvirlerinde- zaman zaman kullanılmıştır.

Çizim 12'de bir 14,yüzyıl Şehnâmesi'nin minyatürlerinden bir ayrıntı görülmektedir[86].

Bu resimde kahramanların koruyucusu, yardımcısı olan iyilik timsali Sîmurg'u görüyoruz. Tasavvufla alakalı metinlerde **Vahdet-i Vücud sembolü olan Sîmurg** da bu iyi vasıflı Sîmurg'dur[87].

Minyatürde Şehnâme'nin metnindeki anlatılışa uygun olarak, Sam'ın oğlu yaşlı bir bebek gibi tasvir edilmiştir[88]. Bu nedenle babası tarafından istenmeyen çocuk, Sam'ın adamları eliyle Elburz dağına bırakılınca, ağlamakta olan çocuğu gören Sîmurg tarafından alınarak büyütülmek üzere yuvasına götürülür. Ayrıntısını çizim olarak sunduğumuz minyatürde bebeğin Sîmurg tarafından yuvasına götürülüşü canlandırılmıştır.

2-3 Numaralı fotoğraflar aynı konuyu tasvir eden minyatürleri göstermektedir. İlk resim Şehnâme'nin Leningrad nüshasına ait olup, sağlam bir üslûp ve tekniğe sahip değildir. Başı hâleli Sîmurg kocaman bir baykuşa benzer şekilde tasvir edilmiş olup, kucağında tutmakta olduğu çocuğu, atının üzerinden

---

[85]*Leningrad nüshası için bkz.* A. T. Adamova - L. T. Guzalyan, **Miniaturi Rukopisi Poemi "Şahname" 1333 Goda,** Leningrad 1985*; Top. Sar. 'daki örnekler için bkz.* F. Çağman - Z. Tanındı, **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri**, İstanbul 1979; *Şehname ile ilgili olarak ayrıca bkz.* Nurhan Atasoy, **Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H. 2152, 11. 2153, H. 2154 ve H. 2160 Numaralı Albümlerdeki Şehnâme Sahneleri**, İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul 1967; N. Atasoy, "Four İstanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth Century Shahnamah", **Ars Orientalis**, C. 8, 1970, s. 19-48; E. Grube, "Four Pages from a Turkish 16th Century Shahnameh in Collection of the Metropolitan Museum of Art in New York", **BKA, in Memoriam Ernst Diez**, İstanbul 1963, s. 237-255; Ivan Stchoukine, "Les Peintures du Shah-nameh Demotte", Arts Asiatiques, C. V, Fas. 2, Paris 1958, s. 83-96; vb.

[86]Basıl Gray, **Persian Painting,** Geneva 1977, s. 40, Res. 41.

[87]Bkz. Ferideddin-i Attar, **Mantıkal-Tayr**, (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), C. 1- 2, İstanbul 1990-1991.

[88]J. C. Cooper, **a. g. e.** , s. 64

ellerini uzatan babasına vermektedir. İkinci minyatür Safavî dönemine aittir ve bu devrin üslûbuna uygun kaliteli bir örnektir. Burada Zal, bu kez Sîmurg'un sırtındayken gösterilmiştir. Aşağıda kaynağını verdiğimiz üçüncü minyatürde ise sırtı kaplumbağayı andırır şekilde tasvir edilmiş Sîmurg yere inmiş, hükümdar Sam ile konuşurken gösterilmiştir. Zâl ise, iki figürün arasında durmaktadır[89].

İyi vasıflı Sîmurg yanında, kötülüğü sembolize eden bir Sîmurg tasavvurunun da söz konusu olduğundan bahsetmiştik. Sîmurg'un kimi zaman iyilikle alakalı bir sembol, kimi zaman da kötülükle ilgili (dualist) bir sembol olması, Garuda'nın aynı vasıflarla ele alınışını hatırlatmaktadır. Sadece daha evvel ayrıntılı olarak açıkladığımız bu sembolizmi ortaya koyan mitolojik tasavvurların ait olduğu kültürler farklıdır.

Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki 1330 tarihli Şehnâme'den aldığımız bir minyatürde, İsfendiyar'm Sîmurg ile kıyasıya mücadele ettiğini görüyoruz. Sîmurg yeri göğü kaplayan canavar bir kuş olarak gösterilmiştir. Kuşun gücü ve büyüklüğü aynı zamanda onu yenen kahramanın gücü ve büyüklüğüne işaret etmektedir. Sahne İsfendiyar'm cesareti ve yiğitliğini sembolik bir dille anlatmaktadır. Ayrıca burada hayvanın hayvanla, insanın hayvanla mücadele sahnelerindeki, iyi- kötü gibi zıt kuvvetlerin sembolizmi de sergilenmektedir **(R.l)**[90].

Şehnâme ile ilgili minyatürlerin bazılarında, İsfendiyar'ın üzerinde sivri kazıklar (veya demirler) bulunan bir araba yardımıyla Sîmurg'u öldürüşü tasvir edilmektedir **(R.5)**. Bu minyatürlerin birincisinde Türk Mitolojisi'ndeki Er Töştük destanını hatırlatan bir durum göze çarpmaktadır[91]. Bir ağacın üzerinde Sîmurg'un yuvası ve yavrularının yer aldığı resimde, Sîmurg yuvasından ayrılarak İsfendiyar'ın üzerine saldırmaktadır. İkinci minyatürde ise sadece arabalı sahne gösterilmiştir[92].

---

[89]Resimler için bkz. A. T. Adamova - L, T. Guzalyan, **a. g. e.** , R. 5; A. Karahan, T. Yazıcı - A. Milâni, **Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Şehname Yazmalarından Seçme Minyatürler,** İstanbul 1971, R. 8, 9.

[90]M. Ş. İpşiroğlu, **Malerei der Mongolen,** München 1965, R. 4.

[91]Er Töştük destanı için bkz. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları** ve **Açıklamaları ile Destanlar),** C. I, Ankara 1971, s. 539-547.

[92]Resim için bkz. B. W. Robinson, "Rothschild and Binney Collections: Persıan and Mughal Arts öf the Book", **Persian and Mughal Art,** London 1976, s. 47, R. 19 XXII; Ayşe Tunalı, **İ. Ü. Kütüphanesi'ndeki Türk Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961, R. 38.

Yine Firdevsi'nin Şehnâmesi'nden seçtiğimiz son iki minyatürden birincisinde , Zal'in iyilik sembolü Sîmurg'u yardıma çağırması tasvir edilmiştir. İkinci minyatür ise **(R.4)** Rüstem'in doğuşunu anlatmaktadır. Bu resimde sahnenin yukarısında Sîmurg'un gösterilişi, belki doğumu kolaylaştırmak üzere kendisinden yardım istenilişinden dolayıdır[93].

Şehname minyatürleri dışında Sîmurg tasvirlerine, sembolik mânâlarla alakalı olarak başka minyatürlerde de rastlıyoruz. Mesela, Hz.Süleyman'ın hükümdarlığını temsilen yapılan kompozisyonlarda **(R. 6, 7)** Sîmurg'un da yer aldığını görüyoruz. Sîmurg Hz. Süleyman ile ilgili birtakım sembolik mânâları çıkarılan hikâyelerde de yer almaktaydı. Bu minyatürlerde tahta oturmuş Hz.Süleyman'ın etrafında tasvir edilen her türden hayvan, onun insanlar ve hayvanlar âleminin hükümdarı olduğunu, zamanında barış ile adaletin hüküm sürdüğünü simgeliyor[94].

Minyatürlerde Garuda ve Sîmurg sembolizmine işaret eden, daha doğrusu bu iki efsanevî kuşun ikonografisini ve onlarla alakalı tasavvurları çağrıştıran başka tasvirler de vardır. Bunlar arasında **Al-Kazwini**'nin **"Acaib-al Mahlukat"** adlı eserinin çeşitli nüshalarındaki minyatürler ilginçtir. Metinde bir kuş tarafından bir adadan kurtarılan bir adamın hikâyesi anlatılmaktadır. Minyatürlerde **(R. 8a, 8b, 9a)** leyleği veya ördeği andıran bir kuşun bacaklarına tutunan bir figür vardır. Bu resimler çocuk veya kadın kaçıran Sîmurg **(Ç.10)** ve Garuda tasvirlerinin ikonografisini hatırlatmaktadır[95]. Nitekim bir diğer minyatür aynen Garuda'nın yaptığı gibi simurgun pençeleri arasında bir adamı alıp götürüşünü göstermektedir. Olayı resmin sağındaki kale burçlarından bir grup insan şaşkın bakışlarla izlemektedir. Bu minyatür Nizami'nin Hamsesi'ndeki kitaplardan biri olan Heft Peyker'de anlatılan bir hikayenin bir anını tasvir etmektedir.Kağıt üzerine tutkallı boya ile yapılmış resim 30 X 19.5 cm ölçülerindedir[96] **(R. 9b).**

---

[93]*Resim için bkz.* Ernest Grube, **The Classical Style in Islamic Painting** (Basım yeri yok) 1968, s. 200; Toby Faik, "Rothscild Collection of Mughal Miniatures", **Persian and Mughal Art**, London 1976, s. 175.

[94] *Resim için bkz.* B. W. Robinson, **Persian Painting Victoria and Albert Museum,** London 1965, s. 15, 17-18.

[95] Esin Atıl, **Art of the Arab World, Freer Gallery of Art,** Washington 1975, R. 64; *Kazvini'nin eserlerinin minyatürleri hakkında bkz.* Ayla Tuncer, **Acaib- ül-Muhlukat: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3632 nolu Türkçe El Yazması,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980.

[96] J. M. Rogers, **Mughal Miniatures**, British Museum (İngiliz Müzesi) Yayını, Londra 1995 (2. baskı), Resim 25.

Bahsettiğimiz bu ikonografık motif, anlaşılan İslâmiyet dönemindeki birçok hikâyede ve değişik metinlerde kullanılmıştır[97].

İslâmiyet'ten sonraki tasavvurlarda zaman zaman Sîmurg, Phoenix adlı efsanevî kuş ile karıştırılıyordu. Özellikle ölümsüzlüğün sembolü olarak görülen bu kuş ile alakalı ilginç bir tasvir "Mantıku't-Tayr"ın 16. yüzyıldan kalma bir nüshasındaki minyatürde yer almaktadır **(R. 10a).** Bu minyatürde yaşlı Phoenix büyük bir ateşte kendisini yakmaktadır. O öldükten sonra kendi küllerinden yeniden doğacaktır[98]. British Library'de bulunan (Harleian 5500) "Sanat ve Doğa Harikaları" yazmasından bir minyatürde de benzeri şekilde alevler arasında yer alan Phoenix'in küllerinden yeniden doğacağına işaret edilmiştir **(R.10b)** [99].

Aslında daha evvel belirttiğimiz gibi Phoenix Sîmurg'dan ayrı bir kuş olmalıdır. Çünkü Phoenix, iyiliğin habercisi bir kuş olarak İslâmiyet'ten evvelki çağlardan beri sanat tarihinde yer almıştır **(bkz. Ç.3).**

Sîmurg Türk Sanatı'nda çeşitli İslam kalıramanları hatta eski devrin İslamlaştırılmış karakterleriyle de ilişkili kılınmıştır. Bu tür resimlerin en ilginçleri arasında Hz. Hamza'yı (ölm.tarihi 625) simurga binerken gösteren minyatürler vardır. Hz. Muhammed'in amcası Hz. Hamza bu türden resimlerde adeta Budist tanrılar veya Türk Mitolojisindeki Er Töştük gibi sîmurgun üzerinde seyahat etmekte ve Kafdağı'na gitmektedir. Burada belirttiğimiz ilk örnek 15.yüzyılda İran bölgesinde yapılmış olduğu düşünülen bir minyatür olup Topkapı Sarayı Müzesi H.2152, y.4a'da bulunmaktadır **(R. 11)**. Yüzyılın üslubunu yansıtan bu minyatürde Hamza'yı temsil eden figürün üzerine oturduğu sîmurg figürü, boynuzu andıran ibikli ve kartal-grifona benzer başlı olarak tasvir edilmiştir. Boynu akbabayı andıran yırtıcı kuşun yeleleri boşlukta uçuşmaktadır. Renkli kanatlarını açmış sîmurg yine çok renkli gövdeye sahip olarak gösterilmiştir.Kuyruk tüyleri rengarenk şeritler halinde, bitkisel hançer şekilli yaprakları andıran kıvrımlar yapar durumda yansıtılmıştır.Hamza figürü

---

[97] *Meselâ Binbir Gece masallarında gemici Sinbad bir kuşun yardımıyla bulunduğu yerden kurtulur. Bkz.* Anonim, **Binbir Gece Masalları**, (Çev. H. Fahri Ozansoy), İstanbul 1970, s. 17-22.

[98] *Resim için bkz.* Sir Thomas W. Arnold - Adolf Grohmann, **The Islamic Book:** A **Contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century,** (baskı yeri belirtilmemiş), The Pegasus Press, 1929, Res. 50a.

[99] *Metin And'a göre bu bir simurgdur. Ancak minyatürde görebildiğimiz kadarıyla simurga benzememektedir.* Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2002, s. 413.

daha sadedir.Figür Oğuz tiplerini hatırlatan hususiyetleri olan bir yüzle ancak arap tipi bir sarıkla gösterilmiştir. Üzerinde gri renkli kollu bir gömlek altında mor renkli desenli kumaştan bol bir pantolon bulunmaktadır. Sol elinde demir bir kılıcı kaldırmış saldırı vaziyetinde tutmakta ve diğer cliyle de simurgun yelesine tutunmaktadır. İkili altın yaldızlı bir zeminle gösterilmiş gökyüzünde ejder kıvrımlarını andıran dekoratif bulutlar arasında Kafdağı'na doğru yol almaktadır.

Diğer bir minyatür **(R. 12)** bir iddiaya göre 17. yüzyılın ikinci yarısında öykülere eşlik etmek üzere göstermek amaçlı olarak kullanılan resimlerden biridir (Albüm, Topkapı Sarayı Müzesi H.2134, y.2, 17. yüzyıl). Bu örnek "Hamzanâme" adlı eser okunurken yeri geldiğinde gösterilmek üzere kullanılmış olmalıdır. Bir Arap savaşçısı kılığında olan Hz. Hamza burada Türk ve İran geleneklerine uygun bir şekilde simgesel bir hayvan başlı gürz ile belirtilmiştir. Şehname minyatürlerinde gördüğümüz boğa başlı gürz yerine burada gösterilen arslan başlı gürz Hz. Hamza'nın da Hz. Ali gibi "Allah'ın arslanı" olarak nitelendirilmesine atıftır.Tam bir savaşçı olarak belirtilmiş figür kılıç, sadak ve üzeri çiçek desenli kalkanıyla birlikte gösterilmiştir. Gövdesinde örme bir zırh kolunda kolçak, başında miğfer üstüne sarılan bir sarıkla birlikte ihtişamlı bir görünüşe sahiptir. Hz. Hamza'nın üzerinde yer aldığı Simurg yüzyılın üslubuna uygun bir biçimde biraz da taşra üslubunda tasvir edilmiş olup kuyruk şeritleri boşlukta uçuşur vaziyetde çok renkli ve horoza benzer ibikli bir başla ifade edilmiştir. Simurg bulutlar ve yıldızların göründüğü gökyüzünün daha koyu üst tabakalarında uçmakta ve bedeni üzerinde çeşitli hayvan ve insan tasvirleri bulunmaktadır. Bunlar : arslan, derviş, güçlü kuvvetli iri bir adam, keçi veya ceylan gibi toynaklı hayvanlar ve biri sakallı diğeri sakalsız iki saraylı tipten oluşur. Söz konusu insan ve hayvan figürleri muhtemelen öykünün akışında yer alan tiplerdir[100] veya burada sîmurgun tasavvufi anlamına uygun olarak yaratılmışların bir yansımasından ibaret olduğu fikri vurgulanmaktadır.

Bu gruptan işaret edeceğimiz son minyatür ise **(R. 13)** Falname'de bulunan bir resim olup sîmurg bu kez Türk İslâm aleminde **Bukrat** olarak anılan Hipokratı ilaç yapacağı bitkileri bulmak üzere Kafdağı'na götürürken gösteriyor.1580 cıvarında yapıldığı kabul edilen bu minyatür bazı araştırmacılar tarafından İran'ın Safavi dönemi ile ilşkilendiriliyor. Minyatürün yer aldığı

---

[100] *Sözü edilen iki resim için bkz.* Massumeh Farhad ve Serpil Bağcı, **Falnama The Book of Omens**, Thames and Hudson, Londra 2009, Fig. 6. 7; Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, s. 238.

yazmanın cildinin ise 1614-16 arasında İstanbul'da yapıldığı belirtiliyor (Topkapı Sarayı Müzesi, H.1703, vr.38b, kâğıt üzerine altın ve mat suluboya). Söz konusu resimde, sakallı ve sarıklı ancak Türk tipi giyime sahip, zeytin yeşili bir gömlek üzerine turuncu kaftan ve mavi pantolon giymiş bir Hipokrat figürü görüyoruz. Figür sîmurgun akbabayı andıran boynu üzerine oturarak onu yönlendirmektedir. Hipokrat arkaya doğru gövdesi bükülür vaziyetde dönmüş olup hayvanın gövdesindeki bir tutam tüye tutunmaktadır. Koyu mavi renkle belirtilmiş bir gökyüzünde uçan sîmurg, yırtıcı kuş başı ve biraz da ejderi andıran kıvrılan vaziyetdeki gövdesiyle gösterilmiştir. Açık olan kanatları nispeten küçüktür. Kuyruk tüyleri renkli uzun uçuşan şeritler halinde ifade edilmiştir. Mitsel kuşun uçtuğu gök katındaki bulutlar ejder kıvrımlarını hatırlatır vaziyetde dekoratif olarak belirtilmiştir[101].

Bölümle ilişkili olarak kısaca sembolizminden bahsettiğimiz Sfenks, Siren, Haıpi gibi efsanevî hayvanların Türk sanatının çeşitli dallarında tasvir edildiğine şahit oluyoruz.

Bu konuda **V. Pazırık** kurganından çıkarılan bir düz dokuma yaygıda yer alan bir sfenks figürünü örnek olarak verebiliriz (**Ç.13**-Rudenko'dan). Söz konusu figür aslında karşısında bulunan ve başı insan şeklinde olan fantastik diğer bir kuşla mücadele etmektedir. Profilden gösterilen sfenks iki ayağı üzerine kalkmış ve kanatlı olarak belirtilmiştir[102].

Türk Sanatı'nın sonraki dönemlerinde, meselâ İslâmiyet'ten sonra Gazneli (M.963-1186) veya Büyük Selçuklu (1038-1194) ve Anadolu Selçukluları' (1077- 1307)nda da Sfenks tasvirlerine yer verilmiştir. Bunlar genellikle taş eserler üzerinde yer alır[103]. Aynı sanat çevrelerinde Sfenks figürleri yanında Siren **(R.14),** Harpi, Unicorn gibi fantastik hayvanların tasvirleri de vardır[104] .

---

101 *Resim için bkz.* Massumeh Farhad ve Serpil Bağcı, **a. g. e.** , s. 164-165; Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası,** Akbank Yayını, İstanbul 1998, s. 302.

102 Resim için bkz. A. Okladnikov, **Ancient Population of Siberia and Its Cultures,** Cambridge-Massachusetts**,** 1959, Lev. 17; Tamara Talbot Rice, **The Scythians,** London 1961 (3 . baskı), fig. 61.

103 Bkz. Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme. . . ,** s. 56; Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezartaşları,** Ankara 1972, s. 7; Semra Ögel, "Anadolu Selçuklu Tezyinatının Önemli Bir Kaynağı: Gazne Sanatı", **TKA,** II, 1964, s. 198-199, 201; Gazneli tasvirleri için bkz. A. Bombacı, "Afganistan 'daki İtalyan Arkeoloji Heyeti Hakkında Muhtasar Rapor, Gazne'deki Kazılara Giriş", (Çev. D. Türker), **TSTAİ,** C. I, ayrıbasım, İstanbul 1963, s. 1-26.

104 Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme**, s. 56; G. Öney, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesinin Figürlü Kabartmaları", **Belleten**, C. XXXI, S. 122, 1967, s. 146-147; Mehmet Önder, "Kubâd-Abâd Sarayı Harpi ve Simurgları", **Türk Etnoğrafya Dergisi**, S. 10, (1967) Ankara 1968, s. 5-17.

III. EJDERHA

Ejder figürleri Çin, Hind ve diğer sanat çevreleri için önemli olduğu kadar, Türk sanatı için de ehemmiyet arzeder. Ejder figürlerinin sembolizmi Gök ve Yer-Su unsurlarına bağlı olarak çok geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Her ne kadar ejderin kökeni olarak Çin gösterilirse de bu hususta bazı şüphelerin bulunduğu birtakım araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. Rudenko'ya göre, at yetiştiren kabilelerin sanatı Çin sanatında ejderin ilk görünüşü meselesinin çözülmesinde her zaman göz önüne alınmalıdır. Özellikle Sibirya ve Ordos bronzlarındaki serpentler ve kertenkele vücutlu kurtlar Çin ejderinin proto-tipi olabilir[105]. Aslında ejder figürleri Türk sanatında da Çin veya Hind sanatında olduğu kadar yaygındır. Ancak Bozkır Kültürü'nün şartları dolayısıyle Türk kültüründeki ejder yeterince tanınmamıştır. Zaten sanat eserleri dışında, yazılı metinlerin verdiği bilgileri ancak Çin kaynaklarında bulabiliyoruz. Zamanla bu kaynaklara Göktürk ve Uygur metinleri de ilave olunmuştur.

Ejder Türk kültüründe temel olarak iki çeşit sembolizme sahiptir. Bu sembolizm onun Gök ve Yer tasavvurlarıyla ilişkili olmasıyla da alakalıdır. Ancak bu kavramlar arasında mutlak bir zıtlık değil birbirini bütünleyen bir karşıtlık söz konusuydu. Bu kavramlardan ötürü güneş ve ay sembolizmiyle de ilgili olan ejder, yaygın olarak ağzında bir top veya alev çıkaran inci (ejderin ağzından alev çıkarması) ile tasvir ediliyordu[106].

Başlangıçta Çinlilerde olduğu gibi bereket ve kuvvet sembolü olan bu,yaratık, özellikle İslâmiyet'ten sonra -ancak kökleri yine de Orta Asya'ya dayanan- kötülüğün sembolü olarak tebarüz etmiştir. Aslında bu zıt sembolizm İslâmiyet'in kabulünün öncesinde ve sonrasında birbirleriyle ilişki içerisindedir.

Çin kaynaklarından **Shih-chi, Hou-han-shu** ve **Han- shu**'da **Hsiung-nu**'larda gök ve yer ibadetinden bahsedilir. Hou-han-shu ve Shih-chi'de bu törenlerden bahsedilirken **"Ejder Festivali"** deyimi de kullanılmaktadır[107]. Bu

---

[105] S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, The Gryphon, The Winged Lion, and the Wolf in the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae,** C. XXI, 1958, s. 121.

[106] J. C. Cooper, **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols,** London 1992 (tıpkı basım) s. 56.

[107] Kurakichi Shiratori, "On the Territory of the Hsiung-nu Prince Hsiu-tu Wang and His Metal Statues for Heaven-Worship", **MRDTB**, No. 5, Tokyo 1930, s. 25.

nedenle Türkler'de belki bir ejder kültünün varlığından söz edilebilir. Birtakım kaynaklarda sözünü ettiğimize benzcr şekilde bazı ipuçları mevcuttur. **Gu-tzang** şehri **Hsiung-nu**'lar tarafından kurulmuş olup **"yatan ejderin beldesi"** olarak anılıyordu. Ayrıca **"Ejder Şehri"** tabiri Hsiung-nu'ların dinî merkezine ad olmuştu[108]. Emel Esin'e göre, yaz dönümünde Göktürkler Gök-Tanrı'ya ve göğe ait su tanrısı olan ejdere kurban sunuyorlardı[109].

Türk tasavvurlarında ejderin temelde dört yön meflıumu ile ilişkisi vardır. Aynı zamanda Gök, Yer-Su kültlerinin varlığı nedeniyle, astroloji ile alakalı olarak farklı sembolik mânâlara da sahip olmuştur. Zıt prensipleri belirleyen Yin ve Yang sembolizmi yani karanlık yer ve parlak gök **(kararığ** ve **yaruk)** sembolizmi Türkler'deki temel unsurlardandır ve çok geniş **uygulama** alanı bulmuştur. Bu tasavvurlar birbirleriyle zıt gibi görünürse de aslında birbirlerini tamamlayan kavramları dile getirirler.

Karanlık yer ejderi ait olduğu durumundan dolayı toprak veya su içinde yaşayan hayvanlara benzetilir. Bazcn solucan gibi bir sürüngene, bazen kuzeyin sembolü olan Kara Yılan'a bazen de balığa benzetilir. Konuyla ilgili olarak Kızıl'dan bir freskoda yılan veya balık görünüşünü hatırlatan bir tasvir örnek olarak ele alınabilir **(Ç.14).** Aslında ejder tasvirlerinin ekserisi yılan veya sürüngeni andırır[110]. Yer ejderi daha ziyade kış veya sonbahar dönümünün hayvanıdır ve yerin ya da suların derinliklerinde yaşar. Bu tasavvur Türkler'de ve Çinliler'de müşterek olarak görülür[111]. Yer ejderi Çin'de de **Li** diye adlandırılan boynuzsuz ejderdir. Dcnizde yaşayan bu yaratık derinliklerin hakimi olup, aynı zamanda bilgin vc araştırmacıların da simgesidir[112].

Türk ye Çin sanatında zaman zaman tasvir edilen "Fu-hsi" ve "Nu-wa" tasvirlerinin kaynağı büyük ihtimalle yer ejderi ve bu ejderin gök ejderi ile ilişkisine bağlanmaktadır. Bu iki tasavvur aşağıda kuyrukları birbirine dolanmış, bedenlerinin alt kısmı ejder biçiminde başları insan başı olarak tasvir edilen

---

[108] W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları Bir Kaynak Kitabı** (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 77.

[109] Bkz. Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş,** İstanbul 1978, s. 100.

[110] Resim için bkz. Albert Grümvedel, **Altbuddhistische Kultstatten in Chinesisch - Turkistan, C. I,** Berlin 1912, fig. 249.

[111] Emel Esin, "Büke (The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography)", **Cultura Turcica, C. V-VII (1968/70),** Ankara 1978, s. 78; C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives,** New York 1960, s. 131.

[112] J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 56.

figürlerden oluşuyordu **(Ç.15)**[113]. Çok yaygın olan bu tasvirlerin baharda yer altından çıkan yer ejderi ile ilişkisi olmalıdır[114]. Yer ejderi yaz devresinde yeryüzünün veya suların derinliklerinden çıktığı için, tabiatın enerjisinin yeniden uyanışını, dolayısıyle verimliliği ve ebedi hayatı da sembolize eder[115]. Türk sanatında tasvir edilen **Taoist** kutlu dağ (M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren) efsanelerinde ise bu dağda bulunan ölümsüzlük otunu veya meyvaları yiyerek ölümsüzlük sembolü olan hayvanlar arasında kanatlı gök ejderi de bulunmaktaydı[116]. Shih-chi'de verilen bir hikâyede ejderin bu sembolizmi açıkça bellidir. **Wu-pi,** Çin imparatoruna verdiği raporunda **Hsü Fu**'nun bazı esrarlı olaylardan bahsettiğini söylemektedir. **Hsü Fu** denizde bir tanrı olarak kabul ettiği büyük bir ejder gördüğünü, bu ejderle konuşarak ondan hayat iksirini istediğini[117], ancak ejderin imparatorun tanrılara hürmetkar olmadığını söyleyerek bu iksiri vermediğini ifade etmektedir. Hikâyeye göre ejder-tanrı ona Feng-lai-shan dağlarının kuzeydoğusuna doğru yol gösterir. Elçi orada Chih-ch'eng sarayının kapısını ve bir ilahi mesaj olarak, bakır renkli ve ejder biçimli parlak bir nesneyi görür[118]. Türk resim sanatında Gök ejderi olmuş veya olacak yer ve su ejderi ile alakalı tasvirlere rastlanmaktadır. Meselâ **Bezeklik** tapınaklarından birisinde bulunan bir freskoda dağlar arasına sıkışmış bir göl içerisinde bulunan ejder -gök ejderi olmaya aday- bir yeraltı ejderi olmalıdır. İhtimalen göğe doğru yola çıkacak olan bu ejderin, gök ejderine ait uzuvları yeni oluşmuştur **(Ç.16).** Bu nedenle ejder rumi biçiminde kanatlı ve boynuzlu olarak tasvir edilmiştir. Yine Bezeklik'teki 9.tapınakta bulunan bir resimde yer alan **(Ç.17)** havuz ile bu havuzda yüzen ejderler de su unsuruna işaret etmektedir[119].

---

[113]Emel Esin, "The Figurative Astral Representations of the Uigur Turks", **International Symposium on the Observatories In Islam**, 19-23 September 1977, İstanbul 1980, s. 53-89, R. 111. 12.

[114] Kurakichi Shiratori, "a. g. m. ", s. **57.**

[115] C. A. S. Williams, **a. g. e. ,** s. 131.

[116] Bkz. Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi**. . . , s. 22.

[117] *İçeni ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan Ab-ı Hayat hakkında bkz.* Ahmet Yaşar Ocak, "Ab-ı Hayat (Tasavvuf)", **TDVİA**, C. I, İstanbul 1988, s. 1-3; Amil Çelebioğlu, "Ab-ı Hayat (Edebiyat)", **TDVİA**, C. I, İstanbul 1988, s. 3- 4.

[118] Kurakichi Shiratori, "a. g. m. ", s. 57.

[119] *Resim için bkz.* Mario Bussagli, **Central Asian Painting from Afghanistan to Sinkiang**, Geneva 1979, s. 109. ; Emel Esin, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", **SAD**, S. l, 1969, s. 161-182, R. 2; Emel Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz**, S. 37, Haziran 1982, s. 1-6, R. 5; A. Von Le Coq, **Chotscho**, Berlin 1913, Lev. 32.

Sözünü ettiğimiz Çin kaynağındaki bu hikâye **sarı ejderin imparatorluk sembolü olduğunu** da açıklıyor ve aynı zamanda baharda yer altından çıkan ejderin sembolizmine de işaret etmektedir. Bu sembolizme ilaveten onun hayat suyunu kontrol eden efsanevî bir yaratık olduğu da düşünülebilir[120]. Han çağından beri ejder Çin'in imparatorluk simgesi idi. Böylece o imparatorun gücünü ve tahtını simgeliyordu[121]. Çin'de sarı ejder bir siyasi sembol olarak da mühim idi. Han-shu'nun 10. bölümünde imparatorun **Kan-ch'üan** sarayını ziyaret edip halkın **"Suburban"** festivalini kutladığı, yaz döneminde **Hsin-feng**'de bir sarı ejderin (iyiye işaret olarak) görüldüğü ve aşağı yukarı bir inç boyundaki bakırdan yapılmış ejder heykellerinin birtakım saraylara asıldığı belirtilmektedir. Bütün bunlar ejderin imparatorluk simgesi olduğuna dair delillerdir **(Ç.18)**[122]. **Çin'de imparatorluk simgesi** olarak kabul edilen ejder genellikle **beş pençeli Lung** (Gök) **ejderidir** [123].

Türk kozmolojisinde ayrıca **fil başlı** ve **sarı** renkli ejder tasavvuru vardır. Çok büyük olduğu düşünülen bu ejder merkezin (yeryüzünün) sembolüdür. Bu aynı zamanda merkezde yer alan **"Dünya Dağı"**nın üstünde bulunan (ki bu dağın zirvesi kutup yıldızına ulaşıyordu) evrensel **hükümdarlığın** sembolüdür. Bilindiği gibi "Gök-Tanrı"nın kutup yıldızında oturduğu düşünülüyordu. Buna benzer bir **düşünce** Çin kültüründe de yer almaktadır[124]. Çin tasavvurlarında bulunan bir diğer tip olan **dört pençeli Mang ejderi** dünyevî gücün sembolü olarak ele alınmaktadır. **Chiao ejderi** ise yerin üstünde veya dağlarda yaşayan ve devlet adamlarının simgesi olan bir yaratıktır[125].

Ejderin en önemli formu gök ejderidir. Türkçe **Kök-Iuu** denilen bu ejder, ilkbahar geldiği zaman, gün-tün eşitliğinde (ekinoks) yeraltından yukarıya doğru çıkarak yeryüzüne erişir. Bu çıkış sırasında ejder gök unsurunun özelliklerine sahip olmaya başlar. Başı üzerinde tepe gibi bir yumru meydana gelir. Kanatlar, boynuzlar, pullarla değişimini tamamladıktan sonra gökyüzüne çıkar ve bulutların arasında uçmaya başlar. Yıldırım ve rüzgârın rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağlar. Böylece Türk mitoloji ve sanatında gök ejderi, **su, bolluk** ve **yeniden** doğuşun timsali olur[126]. Daha önce zikrettiğimiz gibi

---

120 Arnold Whittick, **Symbols Signs and their Meaning,** London 1960, s. 177.
121 C. A. S. Williams, **a. ge.** , 137-138
122 Kurakichi Shiratori, "a. g. m. " , s. 39
123 J. C. Cooper, **a. g. e.** , s. 56
124 Emel Esin, "Büke. . . ", s. 81.
125 J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 56-57.
126 Emel Esin, "Evren. . ". s. 162; E. Esin, "Büke. . . s. 78; C. A. S. Williams, a. a. e. , s. 131.

Bezeklik tapınaklarından birinde bulunan ve dağlar arasında sıkışmış bir göldeki ejderi gösteren freskoda **(Ç.16)** gök ejderi olma aşamasına erişmiş bir yer ejderi söz konusu edilmiş olmalıdır (gök ejderi için ayrıca bkz.**Ç.17, 18, 19, 20, 21).**

Böylece sahip olduğu vasıflarından dolayı gök ejderi yağdırdığı yağmurlarla tabiatın kendisini yenilemesini sağlar. Ejderin göğe yükselme teması aynı zamanda onu gücün, kuvvetin uğurlu bir sembolü yapmıştır.Bu gök ejderi tasavvuru ile ilgili olarak Çin'de ayrıca bir de "yürüyen ejder" tasavvuru vardı. Bu ejder **Yüan Shih**'in **Yüan Çağı** tarihinde (Chüan 78, Fol. 18) altın bir arabayı çeken hayvan olarak anlatılmaktadır[127]. Bazı masallarda efsanevî Çin hükümdarlarının, gök ejderini arabaya koştuğu veya sırtına binerek gökyüzüne uçtuğu anlatılmaktaydı[128]. İç Asya'daki kaplumbağa kaideli kitabelerin tepesinde (Örneğin Kültigin kitabesinde) bulunan ejderha kabartmaları birer Gök Ejderidir ve devlete, ölüme veya kağana işaret etmektedirler.

Burada yağmuru yağdıran efsanevî bir yaratık olarak düşünülen ejder mefhumu bizi bir sorunla karşı karşıya bırakmaktadır. Acaba bu tür ejder, tasavvurlarıyla Orta ve İç Asya'nın **Türk** topluluklarında ve çevrelerindeki kavimlerde önemli bir yer tutan **Yada** taşı arasında bir ilişki söz konusu mudur? Türk şamanizminde özellikle şamanlarm kullandığı, yağmur veya dolu yağdırma, fırtına çıkarma ya da bunları durdurma gücüne sahip olduğuna inanılan **Yada**, **Cada**, veya **Yat** taşı denilen bazen başka isimlerle de anılan bir taş bulunmaktaydı. Böyle bir taşın varlığına dair inançlar İslâmiyet'ten sonra da devam etmişti[129]. Böylece ikisi de bereket kültleri ile ilgili olan bu iki unsur arasında bir paralellik olabilirmiş gibi görünüyor[130].

Yukarıda ana tiplerini ve bu tiplerin sembolizmini belirttiğimiz ejderlere **Ağaç** Ejderini de eklemek lâzımdır. Ayrıca bir de **kırmızı ejder** vardır. Bütün bu ejder tasavvurları -yukarıda da belirttiğimiz gibi- aynı zamanda ejderin bir astrolojik sembol olduğuna işaret eder. Nitekim Hunlar'ın da ibadet ettiği bir yıldız grubu Çin astrolojisinde mevcuttu. Bu grupta ejderin başı ve kuyruğu

---

[127] L. C. Hopkins, "The Dragon Terrestrial and the Dragon Celestial, A Study of the Lung and Ch'en", **RASJ**, June 1931, s. 798.

[128] Emel Esin, "Evren", s. 162

[129] Abdülkadir İnan, "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 472-474; Bu konuda genel bilgi için bkz. Hikmet Tanyu, **Türklerde Taşla İlgili İnançlar,** Ankara 1987, s. 45-67.

[130] *Yada taşı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları,** s. 46-51.

akrep burcuna, boynuzları Uygurca Suvadl (Arcturus) ile başak burcunun yıldızına tekabül etmekteydi[131].

Ayrıca sarı ejderin **Toprak Yulduz** olarak adlandırılan **Satürn** gezegeniyle ilişkisi vardı. Aynı şekilde **Azure Ejderi**'nin sembolü Türkçe olarak **Yıghaç/Ağaç Yulduz** denilen; **Jüpiter** (müşteri yıldızı) olduğu (yönü doğudur ve ağaç unsuruna işaret eder), güneyin göğe ait simgesi kırmızı ejderin ise Türkçede **Ateş/Ot Yulduz** olarak kabul edilen **Mars** olduğu düşünülmektedir. Batının sembolü olan beyaz ejderin unsuru altındır ve göğe ait amblemi **Altun Yulduz** olarak adlandırılan **Venüs**'tür. .Kuzeyde bulunan **Kara Yılanın** unsuru su olup onun göğe ait simgesi **Suv Yulduz** denilen **Merkür**'dür. Su unsurunun zoomorfik timsalleri arasında uçan ejder de yer alıyordu. Oysa yukarıda uçan ejder kavramının Gök ejderi ile ilgili olduğunu görmüştük. Anlaşılan Türk kültüründe zaman zaman bu ejderler arasındaki farklar gözetilmemiş olmalıdır. Daha doğrusu ejderler Türk kozmolojisinin oluşturduğu sistematik şema içinde değerlendirilmiştir. Bu kozmolojik şemanın yansıtılmasında kullanılan öğeler değişik Türk topluluklarında farklılıklar gösterdiği için bazı karışıklıklar ortaya çıkmaktadır. Bilindiği gibi Gök-Yer-Su/Atalar unsurlarına göre tasavvur edilen kozmolojik şemada Dünya dörtgen, gökyüzü bunun üzerine oturan yuvarlak (daire) olarak düşünülüyor, merkezdeki kutsal dağ ve Dünya ağacı iki alem arasındaki ilişkiyi sağlıyordu. Bu tasarımda ana yönler, bu yönlere bağlı unsurlar da önemli yer tutmaktadır. Yukarıda da zaman zaman belirttiğimiz gibi bütün bu sistem Türk sanatındaki hayvan sembolizminin temel dayanağını oluşturmaktadır[132].

Çince'deki **Lung** ve **Ch'en** karakterleri de ejderin astrolojik sembolizmine işaret eder. Bu iki karakterden Lung'un belirttiği ejder, yeşil ejder denilen büyük bir yıldız grubunun aldığı şekle işaret eder. Bu şekil Batı'da akrep burcu olarak bilinmektedir. Bu iki karakterden ilki diğerinden daha eskidir. Çince'de iki adet aynı şekilde yazılan Lung karakteri olmakla birlikte bunlardan sadece birtanesi ejder mânâsına gelmektedir. Bu karaktere bağlı olarak **hsin lung (yürüyen ejder)** ve **Fei lung (uçan ejder)** olmak üzere iki başka kavram daha söz konusuydu. Daha sonra ortaya çıkan Ch'en karakterinin astrolojik sembolünün

---

131 Emel Esin, "Evren. . . ", s. 164.

132 Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)**, İstanbul 1979, s. 4, 5, 8, 10; Emel Esin, "Büke. . . ", s. 80-81.

"işaret yıldızı" veya "müracaat yıldızı" (müşteri yıldızı) olduğu ileri sürülmüştür[133].

Ejder, Türk mitolojisinde bazen balığın veya kaplumbağanın yerine dünyayı taşıyan hayvan olarak kabul edilmiş, ayrıca hayat ağacını bekleyen koruyucu simgelerden sayılmıştır. Ejder zaman zaman, yeraltı tanrılarının ağacını beklediği için kötülüğün, düşmanlığın, karanlığın veya cehennemin de sembolü olmuştur[134].

Kaynaklarda ejderin şekli üzerinde çok durulmuştur. Onun çeşitli hayvanların özelliklerini bünyesinde toplayan ve bundan dolayı -belki- bütün hayvanların gücünü ve niteliklerini toplu olarak sembolize eden tarafı çok ilgi görmüştür. Bazı araştırmacılar onun ana şeklinin timsahtan ileri geldiğini savunurlar. Yine bazı araştırmacılar, onun jeolojik zamanlardan fosilleri günümüze gelebilen hayvanlardan kertenkele veya timsahı andıran uçan bir yaratık, olan **Saurianlarla** ilişkili olabileceğini söylemektedirler[135].

Çin mitolojisinde ejder, genellikle bir devenin başına, bir erkek geyiğin boynuzlarına, bir tavşanın veya cinin gözlerine, bir öküzün kulaklarına, bir filin dişlerine, bir yılanın boynuna veya vücuduna, bir balığın (sazan balığı) pullu derisine, bir kaplanın ayaklarına veya ayasına, bir kurbağanın (ya da deniz tarağının) karnına, bir kartalın veya şahinin pençesine ve yılanvari uzun bir kuyruğa sahip olarak tasvir edilmiştir[136]. Bu tasvir eski Çin kaynaklarından **Wang-Fu**'da yer almaktadır[137].

İslâmiyet'ten önce **Hsiung**-nu ve **Tabgaçlar**'da olduğu gibi, **Göktürkler**'in **Asena** hanedanının da ongunlarından biri de ejder idi[138]. Aynı zamanda o Alplık sembolü olmalıdır. Nitekim bir alp mabud olan Ch'ih-yo Çin hükümdarı Huang-ti'ye yenildikten sonra başı kesilmişti. Bu olaydan sonra, onun koruyucu ruh sembolü olarak yapılan ve T'ao-t'ieh adı verilen maskları

---

133 Bkz. L. C. Hopkins, "a. g. m. ", s. 792-793.

134 Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar), C. I, Ankara 1971, s. 441, 541; Beyhan Karamağaralı, Ahlat Mezartaşları, Ankara 1972, s. 75-77; Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,** Ankara 1978, s. 53; G. Öney, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri'", **Belleten,** C. XXXIII, S. 130, 1969, s. 190-191.

135 C. A. S. Williams, **a. g. e. ,** s. 132. .

136 Arnold Whittick, **a. g. e. ,** s. 177; Valrae Reynolds - Amy Heller, **Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection: Introduction,** C. I, New Jersey, 1983 (2. baskı), s. 76.

137 J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 56.

138 Emel Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34 (Ağustos 1965), Ankara 1965, s. . 772.

yapıldı; bu masklar kaplan, ejder ve yabani boğa görünüşünde idi[139]. Bu konuya işaret eden masklara, Kültigin mezar külliyesinin kazısı sırasında rastlanmıştır[140].

Ejder Çin'de olduğu gibi, Türkler'de de bir hukukî sembol olarak kullanılmış olmalıdır. Koço A tapınağından bir duvar resminde ejderin hukukî bir sembol olduğu anlaşılıyor. Çünkü burada bir taht üzerinde semavî ejder başlarıyla yapılan bir dekorasyon görülmektedir **(Ç 18)**[141]. Ayrıca bazı Türk devletlerinin bayraklarında ejder figürünün bulunması bu konuyu teyid etmektedir[142].

Tuğ ve bayrak niteliğinde olan **Beçkem** (ipek parçası veya dağ sığırı kuyruğundan yapılan işaret, belge) Türkler'de uzaktan bakıldığında yılan-ejder gibi görünüyor olmalıydı. Aynı husus İskit toplulukları için de belirtilmektedir[38]. Özellikle kurt başının yer aldığı bayraklarda (kurt figürlerinin sembolizmi ile ilgili bölüme bkz.) sonradan kumaştan yapılmaya başlanan bir ejder gövdesi bulunuyordu[143].

Ejder İslâmiyet'ten önceki Türkler'de oniki hayvanlı Türk takviminin yıl sembollerinden biriydi.Bu konuda çeşitli belgeler vardır. Bunlardan birinde **1891**'de **Yadrintseff** tarafından Ongin ırmağı civarında bulunan Taçam adlı bir Türk beyine ait yazıtta **Bilge Taçam'ın ejderha yılında öldüğü** yazılıdır[144].

Türk mitolojisinde "çift ejder" gök kubbesinin ve doruğunun timsali idi **(Ç. 17)**[145].

Gök kubbenin sembolü olan bu ejderler veya Gök Ejderi yıldızları taşıyan gök çarkını da çeviriyordu. Bu nedenle bu ejder (Emel Esin'e göre) aynı zamanda hem göğe ait mekânın, hem de zamanın timsali idi[146].

---

139 Emel Esin, "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)", **FEFAD**, Fas. I, S. 13, Erzurum 1985, s. 142.

140 *Mask fotoğrafı için bkz.* Eleonora Nowgorodowa, **Alte Kunst Der Mongolei**, Leipzig, 1980, R. 187.

141 Emel Esin, "A Pair of Miniatures from the Miscellany Collections of Topkapi", **CAJ,** C. XXI, No. l, Wiesbaden 1977, s. 13-35, lev. IIc.

142 Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Tuğ ve Bayrak,** C. VI, Ankara 1984, s. 313.

143 Emel Esin, **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**. . , , s. 94.

144 H. Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 130-131.

145 Emel Esin, "Ötüken İllerinde M. S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde San'atkâr Adları", **TKEK**, C. II, Kıs. 1a, İstanbul 1972, s. 47; *E. Esin, aynı makalenin 48. sayfasında, Kültigin kitabesinin (M. 732) tepesinde olduğu gibi bir tâk oluşturan çifte ejderlerin, ruhun göğün zirvesine yükselişinin simgesi olabileceğini söylüyor ancak bu sadece bir yakıştırma olarak düşünülebilir.*

İslâmiyet'ten Önceki Türk sanatı tarihinin erken safhalarının bir bakıma üçüncü büyük devri olan Uygur döneminde ejderlerle ilgili sembolizmi doğuran çeşitli tasavvurlar yeni bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde, bundan önceki devrede (veya devrelerde) Çin tasavvurları ile olan yakınlıktan ziyade Budist ve Manihaist kültür dairelerine olan yakınlık söz konusu olmuştur. Böylece ejderle ilgili sembolizmde Budist ve Manihaist görüş ve tasavvurlar ağırlık kazanmıştır. Ancak daha evvelki sembolizm kaybolmamış bu son bahsedilen tasavvurlarla birleşerek Türkler'e özgü bir ifade tarzı kazanmıştır.

Uygur devrinde ejder iyilik verici bir sembol olmaya devam etmiş, bununla birlikte eski Hind mitolojisinden gelen bazı kavramlar onun kötülük sembolü olarak algılanmasını sağlamıştır. Özellikle İslâmiyet'ten sonra kötülük sembolü ejder kavramı, yiğitliği temsil eder şekilde onu öldürme teması ile beraber gelişecektir. Zira Türkler'in gireceği önasya kültür dairesinde ejder daha ziyade kötülüğün veya kaosun sembolü olarak görülmekteydi.

Ejderin yağmur yağdıran bereket sembolü olmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum Uygurlar'ı yenip **(M. 840)** Ötüken bölgesinden göç etmeye zorlayan **Kırgızlar** için de geçerlidir ve günümüze kadar da devam etmiştir. Mesela **Aurel Stein,** "Serindia" adlı eserinde Kırgızlar'la ilgili bir hatırasında, rehber olarak kendisine eşlik eden **Manguş Bey**'in ejderlerin sivri dağ zirveleri arasında bulunduğunu ve bulut biçiminde olup dolu ve ateş yağdırdığını söylediğini aktarmaktadır[147].

Kansu Uygurları'nda evlenme töreni sırasında bir şahsın yaptığı konuşmalardan birinde, dünyanın dört tarafta dört gök sütunu üzerinde yaratıldığı anlatılırken "yaz gelince bulutta ejderin oturduğu" belirtilmektedir[148].

Ejderin gök kubbenin, gök çarkının, zaman ve mekânın remzi olduğuna ilişkin tasavvurlar Uygur devrinde daha da gelişerek devam etmiştir. E. Esin'in aktardığına göre Uygur kağanına ithaf edilmiş bir Manihaist metinde gök kubbenin en alttaki çarkını bir çift Gök Ejderi çevirmektedir[149]. Hind mitolojisindeki **Kâla-Yama-Zurvan** ejder alameti olan ve çark çeviren tanrılardı. Bu husus burada bahsettiğimiz ejderin çarkı çevirmesini

---

146 Emel Esin, **Türk Kosmolojisi**. . . , s. 15.

147 Aurel Stein, **Serindia Detailed Report of Eksplorations in Central Asia Westermost China,** C. III, Oxford, 1921, s. 1302.

148 P. Matthias Hermanns, "Uygurlar ve Yeni Bulunan Soydaşları", (Çev. S. Buluç), **TDED**, C. II, S . M, 1946, s. 106.

149 Emel Esin, **Türk Kosmolojisi...** , s. 15

hatırlatmaktadır. Zaman ve ölüm mabudu ile dünya hükümdarı **Alp-Er Tonga'** nın mücadelesi, insanin ejderle mücadelesine ve yenilmesi mefhumuna işaret etmektedir. Bu da Çin hükümdarı ile savaşarak ona yenilen alp mabud **Ch'ih-yo**'yu hatırlatır[150].

Böylece ortaya çıkan bir kahramanın ejderle mücadelesi, Uygurlar'daki şekliyle özellikle eski Hind ve îran tasavvurlarına bağlanmaktadır. Artık ejderin kötülük sembolü olarak ele alındığı bu tasavvurlardan Hind mitolojisine ait olanlara **Rahu** ve **Ketu**'yla ilgili olarak rastlıyoruz. Rahu ve Ketu ebedi zamanın görünüşü olan kozmik yılan **Ananta**'nın iki eşit parçaya bölünmüş şeklidir. Bunlar aynı zamanda ay ve güneş gibi parlak gök cisimlerini yutan kötülük sembolleridirler. Astrolojik olarak da ay veya güneş tutulmasını sağlayan timsaller olarak kabul ediliyorlardı. Başka bir tasavvura göre ise Rahu bir bütün ejderdir ve Dünya Yılanı Ananta'ya karşı tanrılarla birlikte savaşmıştır. Zaferle çıkılan bu saldırıdan sonra Rahu ölümsüzlük veren kutsal içkiyi içer. Ay ve güneş bunu görür ve tanrılara bildirir. Bu nedenle Vışnu onu ikiye bölerse de, içkiyi içtiği için artık o ölümsüz olmuştur ve bu ejderin öteki yarısı veya kuyruğu Ketu olarak anılmaktadır. Böylece sürekli olarak ayı ve güneşi yutmaya çalışan bu ejder İslâmiyet'ten sonra şeytanın sembolü olmuştur[151]. Aslında Uygur astrolojisinde de Rahu ve Kitu (Ketu) göğün kuzey-doğu ve kuzeyinde bulunan şeytan falının gezegenleridir[152].

Hind tasavvurlarındaki şekli **İndra** olan, Pers ilahı **Verethraghna** bir canavar veya ejder olarak tasavvur edilen kötülük ile savaşır. Şeytan ruhunun timsali olan ejder biçimindeki **Dahhak** ile savaşan **Thraetaona** da iyiliğin temsilcisidir. Bu ilah daha sonraki metinlerde karşımıza **Feridun** olarak çıkacaktır. Burada ilginç olan bir husus Thraetaona'nın ejdere önce sopayla sonra kılıçla vurmasının ardından dünyanın yılan, kurbağa, akrep gibi hoş olmayan yaratıklarla dolmasıdır[153].

Bu olay bize Türk yaradılış destanlarını hatırlatmaktadır. Ülgen'in insanları yaratmasından sonra, tanrının kavmini gören **Erlik,** beğendiği için Ülgen'den bu kavmi ister. Ancak tanrı onları vermez. Bunun üzerine Erlik, akrep, çiyan, kurbağa gibi hayvanları yaratır. Böylece Erlik'in bu faaliyeti ile

---

150 Emel Esin, " Tonga-Alp-Er", s. 142-150; Aynı Yazar, **Türk Kosmolojisi...** , s. 32.

151 Bkz. Emel Esin, "The Figurative Astral Representations", s. 58; Willy Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moons Orbit in Hindu and İslamic Iconographies", **Ars Islamica,** C. V, Michigan 1938, s. 131.

152 Emel Esin, "Büke. . . ", s. 87.

153 John R. Hinnels, **Persian Mythology,** London 1985, s. 30, 39.

Thraetaona'nın kılıçla vurduğu ejderden meydana gelen kötü vasıflı yaratıklar arasında bir ilişki söz konusu olmaktadır. Kötülüğü temsil eden ejder ile, yeraltı tanrısı Erlik arasında nitelik bakımından ilişki olduğu açıktır.

Pers mitolojisinin önemli figürlerinden biri olan **Karesaspa** da **Feridun** gibi bir sopayı taşıyan genç bir kahramandır. O bir keresinde, oniki insanı yutan ve doğan güneşi yutmak için, açık ağzıyla saldıran bir canavar olan

Gandarewa ile kozmik okyanusta dokuz gün dokuz gece mücadele ederek onu mağlup eder[154].

Uygurlara ait Budist resimlerde kozmik ejderler tek veya çift olarak yer alır. Bunlar sık sık uçuyorken veya **Sumeru Dağı**'nm etrafına sarılmış olarak görülebilirler. İlginç olan bir husus da bu ejderlerin **Çintemani** mücevherini tutuyorken gösterilmesidir. Bu mücevhere Türkçe olarak **Körkle Monçuk** denilmekte ve ışık verici gök cisimlerinin (güneş, ay) sembolü olarak kabul edilmektedir[155]. Bu konu ayrıca başlangıçta bahsettiğimiz ejder topu veya incisine işaret ediyor. Ejderler bu inciyi yuttukları zaman veya başka bir deyişle bulutlar güneşi ve ayı kapladığı vakit bereketli yağmurlar yeryüzüne ulaşırdı[156]. Bahsettiğimiz bu ejder aynı zamanda gök çarkını çeviren ve yağmur yağdıran Gök Ejderi'dir. Koço'da 9. Bezeklik tapınağındaki bir freskoda simetrik olarak yerleştirilmiş bir ejder çiftinin çintemaniyi göğe yükselttiği görülmektedir **(Ç.** 17).

Uygur mitolojisinde ejder bazen ilahların timsali oluyordu **(Ç.18).** Örneğin **Vajrapani**'nin ongunlarından birisi ejder idi[157]. İlk vaazı sırasında ayakta duran Buddha 'nın yanında gazeller ve onun hukukunu simgeleyen tekerleklerle beraber, bir kılıç ve ejderin bulunması dikkati çekmektedir. Bu husus ejderin ilahların sembolü olarak kullanıldığının bir işaretidir[158]. Burada olduğu gibi Budist Tibet sanatında da, her bir Buddha'nın kişisel sembolü ve **rütbesine uygun bir rengi** vardı. Nitekim **Vairocana**'nın sembolü **beyaz ejder** idi[159].

---

154 John R. Hinnels, a. g. e. , s. 40.

155 Emel Esin, "The Figurative Astral Representations. . . ", s. 58.

156 Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", **STY**, (1970/71), İstanbul 1971, s. 163.

157 Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", **I. MTK, Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri,** C. 3, İstanbul 1979, s. 720.

158 Dietrich Seckel, **The Art ofBuddhism,** Methuen-London 1964, s. 279.

159 T. Talbot Rice, **Ancient Arts of Central Asia,** London 1965, s, 210.

Sengim nehrinin batı kıyısındaki kaya tapınaklarının kitaplığında bulunan **Maytrısimit** konulu metin, **Buddha Maytrı**'nın (Maitreya) insanlar arasında doğmadan evvelki hayatını anlatır. Bu metinde ejderler hükümdarı (Jaladhara adlı bir gölde yaşayan Jalaprabhasa)'ndan söz edilmektedir. Maytrı Burkan'ın (Buddha'nın) ejderler sarayına yaklaştığı haber alınınca ejderler hükümdarı (Lular Kanı: Skr. naga-raja) Maytrı Burkan'i karşılamaya hazırlanır. Jalaprabhasa adlı ejderler hükümdarı tanrılar tanrısı Burkan'a yedi gün yedi gece hizmette bulunduktan sonra ondan bir ricada bulunur. Metnin bundan sonraki kısmıyla -eksiklik yüzünden- aradaki bağlantı kopuksa da O'nun Burkan'dan bir tapınak yapılmasını istediği düşünülebilir. Böylece orada tapınanlar Jalaprabhasa sayesinde kurtulmuş olacaklardır[160].

Aslında Uygurlar'da ejder hanları birden fazla sayıda idi. Bir Uygur metninde fil başlı olanı merkezde bulunan ve diğerleri dört yöne yerleşmiş gök ejderleri vardı. Bu ejderler metinde ejder hanları olarak anılmaktadır. Hanlar Çintemani incisine sahip idiler ve yaygın telakkiye göre Altın Dağ'da oturmaktaydılar. Bu ejder hanlarının yarı insan yarı ejder şeklinde gösterildiğini kabul edersek yukarıda bahsettiğimiz "Fu-hsi" ve "Nu-wa" tasvirlerini hatırlayabiliriz. Fu-hsi ve onun eşi ya da kızkardeşi olarak tasavvur edilen Nu-wa ile ilgili tasvirler Uygur resimlerinde de bulunuyordu **(Ç. 15)**[161].

Uygur duvar resimlerinde ejder hanları bazen kementle bir ejder atını yakalıyorken gösterilmiştir. Bu ejder atları ön tarafı at, gerisi ise yılan biçimini andıran şekilde kıvrılan ejderden oluşmaktaydı **(Ç.22)**[162].

Ejder Uygurlar'da **"suyun sahibi"** olarak da tasavvur edilmiştir. Konumuzun başlangıcında bir Çin kaynağında yer aldığını söylediğimiz efsanede hayat iksirinin sahibi olan ejder bir gölde yaşıyordu. Nitekim **A. Stein** araştırmaları sırasında rastladığı **Saidgai** gölünün muhtemelen **Hsüan-tsang**'ın **"Ejder Gölü"** olarak bahsettiği yer olduğunu söylemektedir **(Ç. 16, 17)**[163]. Bir Uygur metninde **"yir-suv igesi"** olarak bahsedilen ruhlar arasında ejderin de bulunması konumuzu desteklemektedir[164].

İslâmiyet'ten sonra Asya ve Anadolu Türk sanatında gerek sembolizm gerekse tasvir tarzı bakımından, ejder figürlerinin proto tipi, esas itibariyle

---

[160] Şinası Tekin, **Uygurca Metinler-II: Maytrısimit Burkancıların Mehdisi Maitreya ile Buluşma, Uygurca İptidaî Bir Dram,** Ankara 1976, s. 230.

[161] Emel **Esin, Türk Kosmolojisi. , s.** 36.

[162] Emel Esin, "Evren. . ", R. 14.

[163] Aurel Stein, **Serindia. . . ,** C. I, **s.** 17.

[164] Emel Esin, **Türk Kosmolojisi**. . . , s. 38

İslâmiyet'ten önceki Orta Asya Türk sanatında tasvir edilen eserlerde yer almaktadır.

Ejderin bütün sembolik anlamları, İslâm'ın kural ve ilkeleri ile uyum sağlayarak sürmüştür. Türkler Anadolu'ya geldiklerinde Anadolu, Mezopotamya ve Batı kültürleriyle karşılaşmış, sanat tarihi alanında karşılıklı etkileşimler söz konusu olmuştur. Anadolu ve Mezopotamya'da ve Avrupa kültürlerinde ejder daha ziyade kötülüğün veya şeytanın sembolü sayılıyordu[165].

Ön Asya ve Avrupa'daki ejderle mücadele temasının ana kaynağı Sümer kültürüdür. Sümer tabletlerinin okunması sonucunda üç tür ejderha öldürme motifi tespit edilmiştir. Bunlardan ilk ikisi su tanrısı **Enki** ile, güney rüzgârının tanrısı **Ninurta**'ya ait olup, sonradan bütün Orta Doğu ve Batı'da yaygınlaşacak olan üçüncüsü ise bir kahramanın ejderi öldürme temasıdır. Sümer kültüründe bu sonuncu tipi kahraman **Gilgamış** temsil etmektedir. Hıristiyanlık'taki St.George **ve ejderha** temasının kökeni de büyük ihtimalle buradadır[166]. Bununla beraber özellikle Türkler için ejderha öldürme temasının kaynağı, daha önce yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı gibi Orta Asya olmalıdır. Türkler Orta Asya'ya dayanan bu geleneği beraberlerinde getirmişler ve Anadolu'da Sümerler'den bu yana süren çok eski ve benzeri bir gelenekle de karşılaşınca bundan da etkilenmişlerdir. Bütün bu bahsedilen yerlerde ve topluluklarda ejder kötülüğün, şeytanın ve şeytanî faaliyetlerin sembolü olarak kabul edilmekle birlikte, İslâmiyet'ten sonraki Türkler için yalnızca bu tür bir sembolizm söz konusu değildir. Nitekim ejder hükümdarın avladığı veya öldürdüğü bir varlık sayılmıştır. Bu aynı zamanda ejderi öldüren kahramanın kişisel gücünün yüksekliğini, mertliğini ve yiğitliğini gösterir. Yani çoğu kez bir Türk hükümdarının bir boğayı veya arslanı öldürmesiyle bir ejderi yenmeye muktedir olması arasında pek fark yoktur.

Böylece ejderha öldürme teması Türkler'de iki temel anlama sahipmiş gibi görünmektedir: 1) Kötülüğün sembolü olan ejderhayı öldürme (iyiliğin kötülük karşısında zafer kazanması), 2) Güç ve kuvvetin timsali olarak ejderhayı öldürme.

---

[165]Francis Klingender, **Animals in Art and Thought to the End of The Middle Ages,** Cambridge-Massachusetts, 1971, **s.** 81, 137**;** George Ferguson, **Signs and Symbols in Christian Art,** London-Oxford-New York, 1976, s. 17.

[166] S N. Kramer, **Tarih Sümer'de Başlar,** (Çev. M. İlmiye Çığ), Ankara 1990, s. 146-157; *Ejderin Hıristiyanlıktaki sembolizmi için bkz.* J. C. Cooper, **a. g. e. ,** s. 56; Ejderha ile mücadele konusu için ayrıca bkz. Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı,** (Çev. M. Ali Kılıçbay), Ankara 1992, s. 28-30 vd. .

Her iki tipin örnekleri de Türk mitolojisi ve sanatında mevcuttur. İslâmiyet'ten sonra derlenen Er-Töştük destanında, kahraman Er **Töştük, Karakuş** yiyecek aramaya gittiği zaman yuvada kalan yavrularına musallat olan ejderhayı öldürür. Bu iyiliğine karşılık Karakuş onu yeryüzüne çıkarır[167]. Bu tasavvur özellikle Uygurlar'daki, bir şekli ejder olan zaman mabudunu öldürmeye çalışan dünya hükümdarını (Alp Er Tonga) hatırlatmaktadır. Sembolik olarak bu ikincisinde daha felsefî bir anlam vardır. Birincisinde doğrudan doğruya kötülük sembolü olan ejderi öldürmek söz konusuyken, ikincisinde insanın zamanla mücadelesi ve ömrünün sonunda zamana mağlup olması sembolik bir dille anlatılmaktadır.

Bu olayın yankıları **Kaşgarlı Mahmud**'un eserinde birkaç yerde birden görülmektedir. Meselâ yazar eserin bir yerinde Alp Er Tonga'dan şu şekilde bahsediyor:

"Alp Er Tonga öldi mü
Isız ajun kaldı mu
Ödhlek öçin aldı mu
Emdi yürekyırtılur
(Alp Er Tonga öldü mü?
Kötü dünya kaldı mı?
Felek (zaman) öcünü aldı mı?
Şimdi yürek yırtılır)"[168] .

Kaşgarlı Mahmud ejderhayı kötülük sembolü olduğu kadar, yiğitlik ve güç sembolü olarak da aktarmaktadır; O **"büke"** tanımını yaptığı yerde şunları yazıyor: **"büke:** ejderha, **büyük yılan. Şu savda dahi gelmiştir: "yeti başlığ yil büke / yedi başlı ejderha." (R.15) "Yabaku"ların** en **büyüğüne olduğu** gibi **yiğitlere de bu ad verilir ve "Büke Budraç" denir. Ulu Tanrı bunu, 700.000 askeri olduğu halde müslümanlardan Arslan Tekin Gazi'nin 40.000 askeriyle yapılan çarpışmada bozguna uğrattı; Mahmut der ki: Ben, bu savaşta bulunmuş olanlardan sordum** ve **kâfirler çok oldukları halde nasıl kaçtı, dedim. Biz de buna şaştık, tutsak olan gâvurlara sorduk ve onlara, bu kadar çok olduğunuz halde niçin yenildiniz, dedik. Cevap olarak, davullar çalınıp borular ötmeye başladığı zaman başımızın ucunda yeşil bir dağ**

---

167. Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi. . .**, s. 541

168 Kaşgarlı Mahmud, **Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, (Çev. Besim Atalay), C. 1, Ankara 1985, s. 4. *Bu konu ile ilgili İslami Tasavvurlar için ayrıca bkz.* Emel Esin, "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", **VI. Türk Tarih Kongresi Kongreye Sunulan Tebliğler,** Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara 1967, s. 111-112.

gördük. Bu dağ göğü kapatmıştı. Dağdan birtakım kapılar açıldı. O kapılardan bize cehennem ateşini yağdırıyorlardı. Biz bundan korktuk. Böylece bizi yendiniz dediler. Ben de bu Tanrı esenliyesi yalvacımızın Müslümanlara bırakmış olduğu mucizelerdendir, dedim" [169].

Firdevsî'nin **Şehnâmesi**'nde de ejderha hem yiğitlik ve güç sembolü hem de kötülüğün sembolüdür. Özellikle Şehnâme'de kötülük sembolü olan ejderin yukarıda kısmen açıkladığımız eski İran tasavvurlarıyla da ilişkisi vardır.

Firdevsî **"Sultan Mahmud'u Övüş"** başlıklı bölümde **"O meclislerde vefa yağdıran bir gök, cenklerde ise keskin pençeli bir ejderhadır"** diyor. Ejderin güç sembolü olduğu **Feridun**'un oğullarını sınamak için girdiği ejder kılığıyla alakalı olarak da söz konusu edilmektedir: **"Öyle bir ejderha kılığına girdi ki, arslan bile onun eline geçse canını kurtaramazdı".** Ancak yaratılmış varlıklar ejderha kadar güçlü olsa bile zamanın elinden kurtulamazlar: **"Dünyayı kasıp kavuran** bir **arslan ve bir erkek ejderha bile, kaderin pençesinden kurtulamaz"**[170]**.**

Şehnâme'de şeytanın, omuzundan insan beyni yiyerek yaşayan yılanları çıkardığı şeytanın temsilcisi ve kötülüğün sembolü olan **Dahhâk** da ejderha olarak anılmaktadır. Kısmen daha evvel açıkladığımız eski İran ve hatta Hind tasavvurlarına dayanan bu hikâyede iyiliği simgeleyen Feridun (Eski İran mitolojisinde Thraetaona) kötülük timsali olan ejderi yenmektedir. Feridun'un Dahhâk'ı yendikten sonra tahta çıkması, belki tahta çıkabilmek için güç gösterisinde bulunmak gereğine işaret edebilir. Bu ise eski bir Türk geleneğidir.

Şehnâme'de ayrıca **Sam**'ın ejderle savaşı ve Rüstem'in ejderhayı öldürmesi de anlatılmaktadır. Bu sahneler minyatürlerde sık sık tasvir edilmiştir. Hükümdar **Minuçihr** için yazdığı bir mektupta ejderi nasıl öldürdüğünü anlatır: İlk **satırlar ejderin ne derecede güçlü bir yaratık olduğunu ve kendisinde buna karşı koyacak cesaret ve gücün bulunduğunu açıklar: "Kahramanlar arasında sivrilmiş, yükselmiş olan ben, bu dünyada başkaca hiç bir iz bırakmamış bile olsam Keşef nehrinden çıkmış olan ejderhayı öldürmenin şerefi bana yeter. Bu öyle bir ejderha idi ki, boyu şehirden şehire, eni de dağdan dağa uzanıyordu. Bütün alem onun korkusu içinde idi ve bu korku ile nöbet bekliyorlardı...Yeryüzü onun zehiri ve akbaba kuşlarının kanadları da onun soluklarının kızgınlığı ile yanmışlardır...Ben**

---

169 Kaşgarlı Mahmud, **a. g. e. ,** C. III, Ankara 1986, s. 227-228.

170 Firdevsi, **Şehname,** (Çev. Necati Lugal, Düz. Kenan Akyüz), C. I, İstanbul 1945, s. 22, 116, 150.

yeryüzünde, ona elini sürmeğe cesaret edebilecek bir kimsenin bulunmadığını görünce... Korkunç bir timsah gibi yürüdüm. Benim keskin bir pençem, onun da keskin ve ateşli solukları vardı...". Neticede Sam ejderin ağzına ok atarak dili dışarda olmak üzere dudaklarını birbirine yapıştırır. Bunu takib eden diğer oklar ve öküz başlı gürzü ile ejderi öldürmeye muvaffak olur.

Rüstem'in ejderhayı öldürüşünün tasvirinde ejderha yine kötülüğün sembolüdür. Rüstem konakladığı bir yerde uyuyorken, bir ejderha onun orada bulunduğunu görür ve korkusuzluğuna hayret eder. Bu arada kahramanın yanında atı **Rahş** da bulunmaktadır. Ejder Rahş'a doğru gelince hayvan hemen Rüstemi uyandırır. Ancak uyanan Rüstem gizlenen ejderhayı göremez. Olay birkaç kez tekrarlanır ve sonuncu kez meydana geldiğinde Rahş sahibini uyandırmaktan çekinirse de dayanamaz ve Rüstem'i uyandırır. Bu kez gizlenemeyen ejderhayı kahramanımız öldürmek ister. Ejderha Rüstem'e saldırırken Rahş'da ejderhaya saldırıp omuzlarını koparır. Kahraman kılıcını çektiği gibi ejderhanın başını gövdesinden ayırır. Burada ilginç olan bir husus Rüstem'in hükümdarlık tacını elde etme peşinde koşarken ejderhaya rastlayışıdır. Böylece ejderhayı öldürdükten sonra tahtı hak ettiği hususu akla gelir. Neticede ejderha ile mücadele kötülükle mücadeleyi sembolize ettiği gibi, adil ve iyi bir yönetimle kötülüğü ortadan kaldıracak hükümdarın da sembolü olur[171].

Ejderin hükümdarlık sembolü olduğuna işaret edebilecek bir resimde (muhtemelen bir hükümdara işaret eden) bir merkezî figürün etrafını daire şeklinde çeviren, düğümlü gövdesiyle iki ejder figürü yer alıyor **(R. 16)**[172]

Ejderle mücadele sahneleri, açıkladığımız sembolik anlamlara uygun olarak, Şehname nüshalarında ve Şehname ile ilgili başka eserlerin içerisinde yer alan minyatürlerde yoğun bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu minyatürlerde çalışma konumuzun kapsamına giren çeşitli devirlere ait üslûp farkları görülmekle beraber, gerek sahnenin gerekse sahnede yer alan ejder ile, bu yaratıkla mücadele eden kahramanların ikonografisinde büyük değişiklikler gözlenmemektedir.

Bütün bu minyatürlerde ejder yılan vücutlu, yırtıcı hayvana benzeyen ayaklı, derisi pullu veya benekli korkunç bir mahlûk olarak tasvir edilmiştir. O bazen ağzından alev saçıyorken bazense ağzını açmış olarak kahramana

171 Firdevsi, **a. g. e.** , C. I, s. 290-343; Firdevsi, **a. g. e. ,** C. II, İstanbul 1947, s. 91-95.
172 David Talbot Rice, **Islamic Art**, London 1984, R. 1.

saldırıyorken gösterilmiştir. Bazı tasvirlerde ejder yılan dışındaki sürüngenleri de hatırlatmaktadır. Ejderin tasvir ediliş şekli ve özellikle ağzının açık olarak gösterilmesi ve bazen boynuzlu olarak ele alınması tamamen İslâmiyet'ten evvelki ejder tasvirlerinin ikonografisine uygundur. Şehnâme minyatürlerinde ejdere karşı savaşan ve mücadeleyi kazanan kahraman, çoğu kez atı üzerinde yayını geriyorken veya kılıcıyla saldırırken gösterilmiştir. Kahramanların bazen yaya olarak ejderle çarpıştığını da görüyoruz. Süvari bazı hallerde kaftanlı, ancak çoğu kez zırhlı olarak tasvir edilmiştir. Hatta zaman zaman süvarinin bindiği at dahi zırhlara büründürülmüştür. Kompozisyonlarda bazen olayları izleyen seyirciler de yer almaktadır. Şehnâme resimleri ile ilgili olarak bahsettiğimiz bu ejderle mücadele sahnelerinin genel şeması, aynı zamanda diğer ejderha ile mücadele tasvirlerinin genel şemasını aksettirmektedir. Yaptığımız bu açıklamalar eserimizde yer alan resim örneklerinde aynen görülmektedir **(Bkz.R. 17-20)**[173].

Şehnâme ile ilgili olarak açıkladığımız örneklerin dışındaki minyatürlerde nadiren de olsa, ejderlerin bazen bir yılanı andırır şekilde tasvir edildiklerini görüyoruz **(R. 21, 22 – 25)**[174]. Yılanları andıran bu ejderler, belki de İslâmiyet'ten önceki Yer-Su ejderinin hatıraları nedeniyle bu şekilde tasvir ediliyorlardı. Özellikle M. 1270 tarihli, Nâsıruddîn Sıvasî'nin eserinden bir minyatürde su unsuruna hükmeden ve arslan üzerinde oturmuş olarak tasvir

---

[173] *Resimler için bkz.* A. T. Adamova - L. T. Guzalyan, **Miniaturi Rukopisi Poemi "Şahname" 1333 Goda,** Leningrad 1985, R. 41; M. Ş. İpşiroğlu, **Malerei Der Mongolen,** München, 1965, R. 3; Emst J. Grube, **Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus,** New York (Tarihsiz), s. 74, R. 35; E. Grube, **The Classical Style in Islamic Painting,** (Baskı yeri yok), 1968, R. 82; B. W. Robinson - E. Grube - M. Owens - R. W. Skelton, **Islamic Paintings and the Arts of the Book,** Keir Collection, London 1976, lev. 39 III. 160; Ayşe Tunalı, **İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Türk Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. . Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961, R. 35; Nilüfer Alpay, **Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki 1953 No. lu Şâh-nâmâ-i Cengiz ve 1963 No. lu Sa'dî Külliyatı Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans tezi, İstanbul 1980, R. 66; Türkan Uzun, **Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 1949 No. lu Acu-yi Kirmani Hamsesi, 1990 No. lu Nizami Hamsesi ve 1948 No. lu Nizami Hamsesi Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak. ; Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 9; Semiha Yıldız, **İstanbul Üniversitesi Kitaplığında Bulunan Kıssa-î Şehri Şatran'ın Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 60.

[174] *Resimler için bkz*, A. T. Adamova - L. T. Guzalyan, **a. g. e. ,** R. **39;** Beyhan Karamağaralı, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler,** Ankara **1984,** R. **67;** M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları,** İstanbul 1973, **R.** 61-62; Ülkü Ülküsal, **XIII ve XIV. Yüzyıl Minyatürlü Yazmaları (İstanbul Kütüphanelerinden),** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961, R. **4.**

edilen figür bu konuya işaret etmektedir. Bu figür elinde gövdesi yılan gibi kıvrılan ağzı açık bir ejderi tutmaktadır **(Ç.23)**[175].

Ejderin alplik, yiğitlik ve kuvvet sembolü olduğunu gösteren ifadelere de çeşitli metinlerde rastlıyoruz. Nizamî, **Hûsrev** ve **Şîrîn** adlı hikâyesinde **Atabek Şemsüddin Ebû Cafer Mehmed İbni İldeniz**'i övdükten sonra Hüsrev hakkında **"...arslanlarla, ejderhalarla** boy ölçüşmeye **başladı"** diyerek bu hususa işaret ediyor[176].

Yine Nizamî'nin **Mahzen-i Esrar** adlı eserinde dünyanın ve ömrün gelip geçici olduğu ve insanın nihayetinde öleceği anlamındaki ifadeler, daha evvel bahsettiğimiz eski zaman tasavvurlarını hatırlatıyor. Burada yeryüzü (Dünya, felek, zaman) bir ejderha ve kaplanla bir tutulmaktadır: **"Şu alaca renkli topraktan vazgeç ki, seni fındık gibi daracık kabuğu içine hapsetmesin. Gece ile gündüz (senin hoşuna giden birer) sincap ve fındık rengi değildir. Bu iki yüzlü tilki belki de bir kaplan, bir ejderhadır..."**[177].

Ejderle ilgili hikâyeler **Mevlâna'nın Mesnevîsi**'nde zaman zaman yer alır. Böyle bir hikâyenin sonucunda Mevlâna: **"Senin nefsin de bir ejderhadır. O nereden öldü ki? Dertten, eline fırsat düşmediğinden dondu yoksa. Firavun'un eline geçenler, onun da eline geçse neler yapmaz..."** diyerek, ejderhanın kötülüğü derecesinde insan nefsinin de kötü olduğunu vurgulayarak bir benzetmede bulunuyor[178].

Minyatürlerde yer alan ejderle alakalı tasvirlerde ejder hep kötülük sembolü olarak ele alınmıştır. Bununla beraber bazı minyatürlerde bu vasıf çok daha belirgindir. Meselâ Babürlü döneminin eserlerinden Darab-name'de yer alan bir minyatür bu konu için güzel bir örnek teşkil eder. Burada Şah Ardaşir'in, ata biniyorken ardında ansızın beliren bir ejder tarafından yutuluşu tasvir edilmektedir [179]. Ejder burada aynı zamanda ölüme işaret etmektedir.

Kötülüğün sembolü olan ejderha ile mücadele tasavvuruna, tarikat şeyhleri ile ilgili hikâyelerde de çok rastlanmaktadır. Bu destanvari hikâyelerde tarikat mensubunun ejderhayı mağlub etmesi, onun dinî alandaki gücünü ve bu

---

[175] Emel Esin, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", **SAD,** S. l, 1969, s, 161-182, R. 16.

[176] Nizamî, **Hüsrev ve Şîrîn,** (Çev. Sabri Sevsevil), İstanbul 1986, s. 42.

[177] Nizamî, **Mahzen-i Esrar,** (Çev. M. Nuri Gençosman), Ankara 1946, s. 101; *Bu eser 12. yüzyılda Erzincan ve çevresinde hüküm süren Mengücekoğullarından Fahrüddin Behram Şah adına yazılmış ve ona hediye edilmiştir.*

[178] Mevlâna, **Mesnevi,** (Çev. Veled İzbudak, krş. A. Gölpınarlı), C. III, İstanbul 1957, s. 79-84.

[179] Stuart Cary Welch, **Imperial Mughal Painting,** London 1978, lev. 5, s. 48.

alandaki hükümdarlığını simgeler. Ayrıca ejderha ile mücadele teması bu sebeple bir keramet imiş gibi anlatılır. Onun anlatılmasındaki amaçlardan biri de tarikatlere mürid çekebilmektir.

Çeşitli menâkıbnâmelerde, **Sarı Saltık**'ın ejderle mücadele ettiğini, **Hacım Sultan**'ın yakın bir adamı ile birlikte Germiyan memleketine giderken yolda rastladıkları bir ejderhayı altettiğini, **Otman Baba**'nın bir köylüyü ejderhadan kurtardığını, **Baba İlyas**'ın ejderhayı yendiğini, **Melik Danişmend'in** bir manastırda ejderha ile çarpıştığını vs. görüyoruz[180]. Bununla beraber ejder zaman zaman bu eserlerde yiğitlik ve kahramanlık sembolü olarak da görülmektedir. Meselâ **Saltuk-nâme**'de **"ejderler gibi düşman üzerine atıldı"** şeklindeki bazı ifadeler bunu ispatlıyor[181].

Konumuzla ilgili bazı rivayetler, Anadolu Selçuklu devrinin en Önemli kuruluşu olan **Ahi** teşkilatının kurucusu **Şeyh Nasîru'd-Din Ebu'l hakayık Mahmud b. Ahmed el- hoyî**'nin **"Ahi Evren"** olarak anılışıyla ilgilidir. Onun ile ilgili anlatılan çeşitli hikâyelerde ejderin şahsıyla alakalı bir sembol imiş gibi ele alındığını görüyoruz. Zaten ona Ahi Evren denilmesinin sebebi budur. Çeşitli rivayetlerde onun ejder (yılan) biçimine girdiği söylenmektedir. Burada da İslâmiyet'ten önce Türkler'de çok görülen "bir hayvanın biçimine girerek onun gücüne sahip olma" temasının söz konusu olduğu açıktır. Ejder Ahi Evren'in hem kendisinin hem de efsanevî gücünün sembolü olmuştur. Onun zamanla bu şekilde efsanevî bir kişilik haline getirilmesinin sebebinin, yılan üzerine ihtisas yapan bir doktor olmasına bağlı olabileceği de düşünülmüştür[182].

Bazı minyatürler dinî bakımdan önemli şahısların manevî gücünün gösterilmesi amacıyla ejderle mücadele sahnelerine yer verirler. Bu minyatürlerde dinî şahıslar bazen ejderleri sakinleştirirken bazen de öldürürken gösterilmiştir. Meselâ Hz. Muhammed (S.A.V.)'in kervan yolunu kesen ejderha ile konuştuğu minyatür ve Hz. Ali'nin bir ejderin kafasını kestiği sahneye yer veren minyatür bu konu ile ilgili enteresan örnekler olarak ele alınabilirler **(R.26-27)**[183].

---

180 A. Yaşar Ocak, **Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri/**İstanbul 1983, s. 172-180; Kemal Yüce, **Saltuk-nâme'de Tarîhî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar,** Ankara 1987, s. 225; Abdülbaki Gölpınarlı, **Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli, "Vilâyet-nâme",** İstanbul 1958, s. 12-13, 46- 47, 119. .

181 Kemal Yüce, a. g. e. , s. 226.

182 M. Bayram, "Ahi Evren Hakkındaki Yüan (Evren=Ejder) Efsanelerinin Ortaya Çıkışı", **III. MTFKB,** C. II, Ankara 1986, s. 75-79.

183 Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebi,** İstanbul 1934, R. 18, 71.

İslâmiyet'ten sonraki Anadolu Türk sanatında ve genel İslâm sanatında ejderha aynı zamanda bir astrolojik semboldür. **Djawzahr** (Arapça Cevzahir) olarak bahsedilen ve Herzfeld'e göre **Sagittarius** (Nişancı takım yıldızı / yay burcu) olan bu yıldız, ejder şeklinde bir görünüş oluşturmaktadır. Bu ejder ikiye bölünmüş olarak (Hind telakkisindeki Rahu ve Kitu' (veya Ketu)da olduğu gibi) ekliptiği kesen iki nokta (yıldız) halinde ele alınırlar. Bu iki noktanın birisi ejderin başını diğeri ise kuyruğunu temsil eder. Bu yıldızın sembolizmini açıklayan isimlerden biri **Tenniyn** olarak da geçen **Tinnin**'dir. Tinnin'de kötülük yapan bir ejderha olarak kabul edilir. Modern astronomi terminolojisinde dahi yer alan ejderin başı ve kuyruğu terimi, ejderin, kendisinden her türlü kötülük gelen şeytanin sembolü olduğuna işaret ediyor[184]. Astrolojik sembollerden olan **Kentavros** figürlerinin de ejder sembolizmi ile alakası vardır. Meselâ **Nâsiruddîn Sivasî**'ye göre **Kaws** burcunu temsil eden Kentavros şeklinin ejder biçiminde kuyruğu ön kısımda ok atan Kentavros ile savaş halindedir[185]. Türk minyatür sanatında, bu konu ile ilgili minyatürlere yaygın bir şekilde rastlıyoruz **(R.34).**

Konumuzla ilgili olarak astrolojik sembolizme işaret eden bazı minyatür örnekleri mevcuttur. Bu minyatürlerde bir yıldız kümesini gösteren ejder tasvirleri bazen ağzından alev saçan, kulaklı, boynuzlu, yırtıcı hayvanınkini andıran ayaklı yaratıklar olarak görülür. Bu tasvirler bazen yılanı andırır. Bazen ise yıldız kümelerini temsil eden Kentavrosların kuyruğunda ejder başı olarak yer alır **(R. 25, 34)**[186].

Kaşgarlı Mahmud'un da sözünü ettiği gibi, Türk hayvan takviminin yıl sembollerinden birisi olan ejderha[187] ile ilgili bazı tasavvurlar da devam etmiştir. Osman Turan'ın **ejder yılı** ile ilgili olarak **Tuhfetu'l-Mûneccimin, Marifetnâme** gibi eserlerden yaptığı alıntılarda, İslâmiyet'ten önceki devrede olduğu gibi, gelecek yılın niteliği hakkında birtakım kehanet türü şeyler ileri sürülür. **Divanü Lügat-it-Türk'de** eski Türk ananesine uygun olarak çok yağmur yağacağı, bolluk olacağı söylenirken, Tuhfetü' 1-Münecci min ile Marifetnâme'de ejder yılında -savaş ve fitnenin çoğaldığı söylenmektedir. Yine

---

184 Willy Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", Ars Islamica, C. V, Michigan, 1938, s. 120-121, 131.

185 Emel Esin, "Evren. . . ", s. 177.

186 Resimler için bkz. Ayla Tuncer**, Acaib-Ül Mahlukat: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A, 3632 No. lu Türkçe El Yazması**, İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 14.

187 *Kaşgarlı Mahmud, bu yıldan İnek yılı olarak söz ediyor.* Bkz. Kaşgarlı Mahmud, **Divan ü Lûgat-it-Türk Tercümesi** (Çev. Besim Atalay), C. III, Ankara 1986, s. 156.

bu son iki yazmada yılın her üçte birinde doğan çocukların karakterinin nasıl olacağına, bu yıl içinde mahsulün ne şekilde gerçekleşeceğine dair bazı ifadeler mevcuttur[188].

Ejderin bulutlar vasıtasıyla yağmuru yağdıran bir sembol oluşu Anadolu Türk inançlarında da kuvvetle devam etmiştir. Bunun izleri bugün dahi tespit edilebilmektedir. Nitekim **M. F. Kırzıoğlu** Kars'ta ejderha ile ilgili çeşitli halk inanışlarını derlemiştir. Araştırmacının çalışmasından aşağıya aldığımız kısım konumuza güzel örnekler teşkil etmektedir: "Gökte, bulutlar arasında barınan ejderhalar vardır. Yazın (ilkbaharda) melekler, gökteki ejderhalardan birisini, zencir ile bağlanmış olarak, bulutlardan aşağı ve dağlara doğru sallarlar (sarkıtırlar). Koca bir tilki kuyruğu gibi salınan bu ejderhanın kuyruğu, eğer kıble (güney)'den sallanırsa, bolluk olur. Eğer çift ejderha sallanırsa, pek çok bolluk olur. Gündoğan (doğu)'dan sallanırsa, iyi değildir: dolu düşer kıtlık olur. Günbatan'dan sallanırsa, o yıl savaş olacağına işarettir. Bu bulut ejderhasının kuyruğu, kara duman gibi sallanır. Gökte melekler zencir ile tutup zaptetmese, inerek yeri, yurdu tutar. Bazen bunu bağırda bağırda yere indirirlerse de, kuyruğunu toprağa dokundurmazlar"[189].

Bulut ejderhası (Gök ejderi) tasavvuru zaman zaman minyatürlerde de yer almaktadır. Meselâ **Acaib-ül- Mahlukat**'dan aldığımız bir minyatürde volütler halinde ve bir yılanı andırır şekilde kıvrılan bulutlar arasında, ağzından ateş saçan bir ejderha figürü, ejder-bulut ilişkisini ve bu ilişkide gizli sembolik anlamları çok iyi bir biçimde ifade etmektedir **(R. 28).** Diğer birçok minyatürde ejder bulut ilişkisi, doğrudan veya dolaylı bir şekilde, zaman zaman ele alınmıştır **(R.23-24,28-29)**[190].

Ejder Anadolu Türk sanatında minyatürlerin dışında, kabartma olarak taş tezyinatta da yer almıştır. Araştırmacılar mimari eserlerde yer alan ejder figürlerinin yapıları muhafaza eden, bu yapılarda yaşayan ya da konaklayan insanları kötülüklerden koruyan, yardımına koşan veya onların hastalıklarına şifa veren bir sembol olduğunu ileri sürmektedirler[191]. Aslında bu konu da yine

---

188 Osman Turan, **On iki Hayvanlı Türk Takvimi,** İstanbul 1941, s. 93.

189 M. Fahrettin Kırzıoğlu, "Kars'ta Halk İnanışları, Efsaneler: Gök-Bulut-Ejderha", **TFA,** S. 181, 1964, s. 3486.

190 M. Ş. İpşiroğlu, **Malerei**. . . , R. 52; Ayla Tuncer, **Acaib-ül Mahlukat**. , . , R. 123.

191 Bkz. Mehmet Önder, "Konya Kalası Figürlü Eserleri", **VI. TTK Kongreye Sunulan Tebliğler,** Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara 1967, s. 165-166.

Orta Asya'ya dayanmaktadır. Ejder Orta Asya'da koruyucu bir sembol olarak da düşünülmüştü[192].

Taş eserler üzerinde görülen ejder tasvirleri ile ilgili olarak bazı örnekleri ele alabiliriz:

Şimdi mevcut olmayan **Irak**'taki **Tılsımlı Kapı** üzerinde yer alan ve halifeyi iki ejder arasında gösteren kabartmada ejderler halifeliğin gücüne ve söz konusu yapının onun koruması altında bulunduğuna işaret etmektedir **(Bkz. R. 30).**

Musul'daki **Al** Han'ın büyük kapısındaki kabartmada kötülüğün simgesi olan ejderhanın öldürülmesi konusu işlenmiştir **(Ç. 24)**[193].

Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde bulunan 160/1394, 889 envanter numaralı taş kabartma eserler üzerinde yer alan ejder tasvirleri ise güç simgesi ve koruyucu sembol olarak düşünülmüş gök ejderleridir **(R. 31).**

R. 32 ve 33'deki Ahlat mezartaşlarının üst kısmında kemer formu oluşturan ejder tasvirleri, doğrudan doğruya İç Asya'daki kitabe taşlarının tepesinde bulunan ejder kabartmalarına bağlanmaktadır **(R.32-33)**[194]. Söz konusu tasvirlerin sembolizmi Asya'daki sembolizmine uygundur.

Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin taçkapısındaki kabartmada yer alan ejder ise (benzeri başka örneklerde

olduğu gibi) bu kez çift başlı kartal ile birlikte Dünya Ağacının altında (muhtemelen muhafız eleman olarak veya doğu yönünü simgeleyen ağaç ejderi olarak) bulunmaktadır**(R.46).**

---

192 C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives,** New York 1960, s. 136-137.

193 Çizim için bkz. Friedrich Sarre, **Konya Köşkü**, (Çev. Ş. Uzluk), Ankara 1967, Şekil 25.

194 Resimler muhtelif yerlerde yayınlanmıştır. Bkz. Beyhan Karamağâralı, **Ahlat Mezartaşları,** Ankara 1972, R. 211, 219 vb.

IV. KARTAL VE AVCI KUŞLAR

Türkler'in millî sembollerinden olan **kartal,** Türk sanat ve kültür tarihinde dinî, astrolojik, hukukî bir sembol olmuştur. Onun sembolizmi çok çeşitli konulan ihtiva etmekle beraber yukarıda saydığımız başlıklar altında toplanabilir.

Kartal ve benzeri yırtıcı kuşlar şamanist tasavvur ve törenlerde, ayrıca şamanın kendisiyle ilgili olarak mühim sembolik anlamlar yüklenmektedir.

Bilindiği gibi şaman insanlara yardım etmek, hastalıkları iyileştirmek ve bu amaçla Gök Tanrı'yla ve çeşitli ruhlarla ilişki kurabilmek için bir dinî tören düzenler[195]. Bu töreni şamanın kendisinden başka kimse gerçekleştiremez. Şaman tören sırasında çeşitli hayvan biçiminde ruhları çağırır. Bu ruh timsali olan hayvanlar arasında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar da vardır. Şaman ayin sırasında yardım almak üzere bu kuşlara da müracaat eder. Bu konuda **Radloff**'un XIX. y.y.da Sibirya'da derlediği metin şöyledir: **"Gök kuşları, beş Marküt, / Tırnakları bakırdan, / Ayın tırnağı bakırdan, / Ayın gagası buzdan, / Geniş kanatların muhteşem hareketli, / Uzun kuyruklu yelpaze gibi, / Sol kanadı ayı örter, sağ kanadı güneşi örter; / Ey dokuz kartalın anası / Yayık'ı geçerken şaşırmaz, / Edil üzerinde yorulmaz, / Öterek gel sen bana! / Oynayarak gel sen sağ gözüme! / Sağ omuzuma kon"**[196].

Yakutlar en yüksek ruhları taşıyan hayvanın kartal olduğuna inanıyorlardı[197].

Şaman göğe yükselirken Dünya Ağacı'nı vasıta olarak kullanıyordu. Bahsedilen bu Dünya Ağacı'nm üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal bulunuyordu. Bazen bu ağaç uzun bir sırık şeklinde düşünülüyordu. Sırığın tepesinde genellikle Gök Kuşü denilen kartal veya çift başlı kartal bulunmaktaydı, Tasavvura göre göğe kadar ulaşan bu sırığın üzerindeki kartal

---

[195] *Şamanın görevleri ve törenler için* bkz. W. Radloff, **Sibirya'dan Seçmeler**, (Çev. Ahmet Temir), Ankara 1986 (2. baskı), s. 220-303.

[196] W. Radloff, **a. g. e. ,** s. 254.

[197] Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi...** , C. I, s. 38.

Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil ediyordu[198]. Dünya Ağacı zaman zaman Türkler ve çevrelerindeki topluluklar tarafından kutsal olarak kabul edilen Kayın ağacı gibi ağaçlardan seçilir. İlk şaman yaratıldığı zaman, yaratıcının çocuklarının bulunduğu yedi dallı bir Huş ağacı ilahî bir mesken olarak kurulur. Bunun dışında üç ağaç daha dikilir. Bu kozmik ağacın tepesinde de yukarıda bahsettiğimiz sırığın tepesinde olduğu gibi, Gök Tanrı'nm bir biçimi olan kartal yer alır. Kartalın yanındaki kuşlar ise, geleceğin kamlarının ruhlarını temsil ederler[199]. Kartalın ormanın ruhunu temsil ettiğinin söylenmesi bu Dünya Ağacı'nın aynı zamanda orman kültüyle alakası olduğunu da gösteriyor[200].

Kartal şamanın elbisesi üzerinde de çeşitli şekillerde temsil ediliyordu. Kartal tüyleri ve kartal pençeleri bu temsilî öğelerdendir. Bunlar dölayısıyle göğe olan vecdî seyahati sırasında şamanın, kartal biçimine girebildiğini göstermekte idi. Kartalla ilgili bu maddeler bazen Ülgen'in oğullarından biri sayılan Karakuş'a işaret ediyordu[201].

Yapılan araştırmalar kartalın,ve kartal cinsi (şahin, doğan, atmaca vs.) diğer kuşların Türk mitolojisinde çok önemli bir türeme sembolü olduğunu göstermektedir. O kendisinden türenildiğine inanılan bir hayvan-ata veya hayvan-anadır. Bu nedenle o aynı zamanda bir tözdür.

Yakutlar'ın. soylu kabilelerinin atası kartal idi. Ondan her türlü iyilik ve kötülük beklenebilirdi.Teleütlerden Merküt'ler bir kara kartaldan, Yurtas kabilesi de beyaz başlı bir kartaldan türediklerine inanıyorlardı. Aynı şekilde Şato hükümdarı Li- ko-yung'un (Göktürk devri) kartal yuvasında doğduğu, Macar Arpad sülalesinin bir kartal boyundan geldiği gibi çeşitli bilgiler bazı araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur[202]. .

Böylece bir kabilenin türeme sembolü (totem ?) ya da bir hükümdar veya kahramanın ata sembolü olan kartal zamanla bir alplık ongunu haline gelmiştir.

---

198 V. N. Vasilyev, "Izobrajeniya Dolgano-Yakutskih Duhov Kak Atributu Şamanstva", **Jivaya Starina**, 1909, s. 269 vd. 'den nakleden Bahaeddin Ögel, **a. g. e.** , s. 598.

199 Mircea Eliade, **Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy** (Fr. dan Çev. Willard B. Trask), London 1964, s. 92.

200 Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,** Ankara 1972 (2. baskı), s. 47.

201 Saadettin Buluç, "Şaman, Şamanizm", **İslâm Ansiklopedisi,** C. XI, İstanbul . 1979, s. 315, 324-325. .

202 Bahaeddin Ögel, **a. g. e. , s.** 34, 35, 37, 47, 586, 593, 594, 595-597.

Güneş kuşu olarak nitelenen ve Gök Tanrı'yla ilgili sembolizmine işaret edilen kartal şamanın kendisini (ruhunu) de temsil etmektedir. Bunun gibi büyük şamanların kartaldan türediğine inanılmaktadır.

Eliade'nin bahsettiği bir **Buryat** efsanesinde bu konuda özetle şunlar söylenmektedir: Başlangıçta doğudaki kötü ruhlar ve batıdaki ilahlar vardı. Tanrılar insanı yarattı. Önceleri mutlu bir şekilde yaşayan bu insanlar, kötü ruhların hastalık ve ölüm yaymaya başlaması üzerine kötü duruma düştüler. Bunun üzerine ilahlar ölüm ve hastalıkla savaşması ve insanlara yardım etmesi için yeryüzüne bir şaman göndermeye karar verirler. Şaman olarak gönderilen kartalın dilinden anlamayan insanlar ona güvenemezler. Bunun üzerine kartal ilahlara dönerek kendisine insanlarla konuşma yeteneğinin verilmesini ya da Buryatlara kendi cinsinden bir kam gönderilmesini söyler. İkinci dileğini kabul eden tanrılar onu tekrar dünyaya gönderirler. Kartal bir ağacın altında uykuya dalmış bir kadın görür. Bu kadın ile kartalın beraberlikleri neticesinde ilk şaman olan bir çocuk doğar[203].

Kartal'ın bir ongun ve türeme sembolü olmasının izleri İslâmiyet'ten sonraki çağlara kadar devam etmiştir. Bu konudaki açıklamalar arasında 24 Oğuz boyu ile ilgili olarak söylenenler ilginçtir. Gerek **Reşîd'üd-din**'in **Câmiü't- Tevârih**'inde gerekse **Ebülgazi Bahadır Han**'ın **Şecere-i Terakime**'sinde Oğuz boylarının kartal ve diğer yırtıcı kuş cinslerini içeren boy sembollerinden bahsedilmektedir.

Alka-Evli boyunun kuşu Köykenek, Çavuldur boyunun ongunu Humay/Kumay, Salur boyunun ongunu Bürküt, Ala- Yontlı boyunun ongunu Yagılbay kuşu, Bügdüz boyunun ongunu İtelgü kuşu ihtimalen kartal cinsi kuşlar idi. Bir görüşe göre, Yazır, Döger, Dodurga, Yapar boylarının ongunu da kartal idi. Bunlara karşılık Kayı, Bayat, Alka-Evli, Kara- Evli boylarının sembolü şahin, Bayındır, Biçene, Çavındır, Çebni boylarının ongunu Sunkur (Doğan)'dır. Alka-Evli boyunun sembolü olan Köykenek'in atmaca olması da mümkündür. Yazır boyunun ongunu Torumtay kuşu atmaca veya doğan, Yapar oymağının Kırgu kuşu atmaca, Dodurga boyunun Kızıl Kargıçay kuşu bir atmaca, Avşar boyunun ongunu Cure-Laçin kuşu doğan veya şahin, Kızık boyunun ongunu Sarıca kuşu kartal veya şahin, Beg-Dili boyunun ongunu Bahri kuşu ise doğan cinsinden bir hayvan olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde İğdır boyunun Karçıgai (Kargıçay) doğan veya şahin cinsinin genel adı, Yıva

---

[203] M. Eliade, a. g. e. , s. 69.

boyunun ongunu Toygun doğan cinsinden bir hayvan, Kınık boyunun ongunu Cure-Doğan atmaca türü bir kuştur[204].

Burada belirtilenlere benzer şekilde, Başkurt Türklerinde de, her Başkurt oymağının bir kutsal kuşu bulunuyordu. Bunlar arasında yırtıcı-avcı kuşlar da yer almaktaydı. Başkurtlarda şahin, kartal (karakuş), atmaca gibi kuşların insan ruhlarının koruyucusu ve kahramanın yardımcısı sayılması yine sözünü ettiğimiz konuyla ilgilidir[205].

Göktürk ve Uygur devirlerinde kartal ve diğer yırtıcı kuşların hükümdarların ve beylerin timsali olduğunu biliyoruz. Bu kuşların onların koruyucu ruhu veya hukukî sembolü olduğuna dâir bazı işaretler vardır. Meselâ **ak sungur** bey ruhunun timsali olarak görülüyordu[206]. Sungur aynı zamanda hükümdarlık sembolüydü. Kartal (veya yırtıcı kuş) Kültigin'in baş heykelinde ve Aschete lahdi üzerinde de beylik timsali veya koruyucu ruh idi[207] **(R. 35).** Bununla birlikte son zamanlarda Kültigin'in baş heykeli üzerindeki yırtıcı kuşun kartal değil de Tanrıça Umay'ı simgeleyen Hüma kuşu olabileceği üzerinde de durulmaktadır[208].

Kartal ve yırtıcı kuşlar aynı zamanda hükümdarın veya beylerin kuvvet ve kudretine işaret ediyordu **(Çizim 27a,27b, Resim 35-36)** ve öte taraftan İslâmiyet'ten önceki Türk devlet teşkilatında çok mühim yeri olan hükümdar avlarında "avcı kuş" olarak kullanılıyordu. Bu kuşlarla yapılan av, askerin gücünü muhafaza etme, spor, eğlence gibi amaçlarla gerçekleştiriliyordu[209]. Uygur duvar resimlerinde açıkladığımız sembolizme işaret eden avcı kuşlarla alakalı düzenlemeler vardır[210]. Bu tasvirlerin bazılarında avcı kuşların bir tünek

---

[204] Ebulgazi Bahadır Han, **(Şecere-i Terakime) Türklerin Soy Kütüğü** (Haz. Muharrem Ergin), İstanbul (Tarihsiz), s. 48-52; Bahaeddin Ögel, **a. g. e.** , s. 355-370; Faruk Sümer, **Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları,** İstanbul 1980 (3. baskı), cetvel 2-3; Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, Ankara 1972, s. 47; İbrahim Kafesoğlu, **Eski Türk Dini,** Ankara 1980, s. 12-13; M. Eröz, "Türk İçtimai Hayatında Totemizm İzleri", **İTED,** C. V, Cüz. 1-4, (1973), İstanbul 1973, s. 293-294.

[205] M. Muhtar Sagitov, "Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma", (Çev. Nuri Yüce), **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten,** 1982-83, Ankara 1986 s. 131.

[206] Tuncer Gülensoy, **Orhun'dan Anadoluya Türk Damgaları**, İstanbul 1989, .s16.

[207] Emel Esin, "Kuşcı (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)", **STY**, S. VI, (1974/75), İstanbul 1976, s. 419, 427.

[208] Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 41, 44; Beyza Aral, "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", **Sosyal Bilimler**, S. 5, Bahar 2012, İstanbul 2012, s. 29-38.

[209] Emel Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34, Ankara 1965, s. 772-773.

[210] *Bu konuda geniş olarak bkz.* Emel Esin, "Kuşcı. . ", s. 411 -452.

üzeride tasvir edildiğini, bazılarında ise kuşun avcının eldivenli eli üzerinde gösterildiğini görüyoruz **(Ç.25, 26)**[211].

İslâmiyet'ten evvel Proto-Türk devrinden beri, kartal ve kartal cinsinden yırtıcı kuşlara, tanrı sembolü oldukları için kurbanlar sunuluyordu. Bu kurbanlar dolayısıyle göğe verilmiş sayılıyordu. Erken devirlerden itibaren görülen kurban törenlerinin izleri günümüzde dahi şamanist Türkler arasında tespit edilmişti.Mesela **Minusinsk** kazasının **Yenisey** vilayetinde yaşayan **Beltir**'lerin kurban törenlerinde kartal tüylerinin asıldığı bir **Üldürbe** yapılır. Ayrıca bir ucunu bir şahsın tuttuğu, **Çilipağ** denen ve üzerinde kartal tüyleri bulunan bir ipin diğer ucu bir kayın ağacına bağlanır. Anlaşılacağı üzere verilen kurban kartal vasıtasıyla Gök Tanrı'ya ulaşmaktadır[212].

M.Ö. İkinci bine ait Shang devri fal yazıtlarında, Gök Tanrı'nın görünüşlerinden biri olarak kabul edilen kartal **(Ç.27a)**[213] ve yırtıcı kuşlara kurbanlar sunulduğundan bahsedilmektedir. Bu kurbanlar yılan, koyun, köpek gibi hayvanlardı. M.Ö. 1050-249 tarihleri arasındaki **Chou** devrinde de bu yırtıcı kuşlara kurban verilmeye devam ediliyordu. Kurganlarda çeşitli tasvirlerini gördüğümüz avcı kuşlara **Ting-ling**, **Kao-che**, **Tie-le** boyları ve **Uygur**'larda da kurban veriliyordu. Kartal, şahin, baykuş, akbaba, çaylak, atmaca gibi hayvanlardan oluşan bu kuşların sanat eserlerindeki tasvirlerinin grifon ve Budist sanatta gördüğümüz Garuda kuşu ile alakası olduğu ileri sürülmektedir **(Ç. 6-9).** Çalışmamızın Anka ve Sîmurg figürlerinin sembolizmiyle ilgili bölümünde değindiğimiz bu konuya burada tekrar yer vermeyeceğiz[214].

Kartalın gök ile olan ilişkisi Türk kozmolojisindeki Gök ve Yer unsurlarına işaret etmektedir. Su unsurunun zoomorfik timsallerinden birisi Kara-Kuş idi. O gün ve geceye hakim olduğu düşünülen müşteri (Jüpiter)

---

211 *Resimler için bkz.* A. Von Gabain, **Das Leben İm Uigurischen Königreich Von Koço, 850-1250**, Wiesbaden 1973, R. 26, 70.

212 Bu tören hakkında bkz. S. D. Maynagaşer, "Beltir'lerde Tanrıya (Göke) Kurban Merasimi", (Çev. A. İnan), **Çığır,** Yıl. V, S. 52 (Temmuz 1937), Ankara 1937, s. 12-15

213 Resim için bkz. Mikhail P. Gryaznov, **Southern Siberia** (Rus. dan İng. ye çev. James Hogarth), Geneva-Paris-Münih 1969.

214 Bkz. Emel Esin, "Sacrificial Themes in the Arts of Altaic ve Uralic Peoples in the Light of Turkish Tomb Inscriptions", **Altaica Proceedings of the 19th Annual Meeting of the Permanent International Altaistic Conference,** 7- 11 June 1976, Helsinki 1977, s. 75-78; Emel Esin, "Kuşcı. . . ", s. 413-415; *Ayrıca kartal konusunda bazı meseleler için bkz.* Mario Bussagli, "Steppe Cultures", **EWA,** C. XIII, London 1967, s. 389, 397.

yıldızının da sembolü idi. **Jüpiter** bazen yıgaç (ağaç) unsuruna tekabül ediyordu[215].

Çeşitli şekillerde tasvir edilen[216] ve en önemli özellikleri, birçoğunun kulaklı olmalarından kaynaklanan kartallar, bazen çift başlı ve kafalarında ibik gibi bir çıkıntı ile nokta şeklinde veya daire şeklinde gözlere sahip olarak tasvir ediliyorlardı. Kartalların kulaklı olarak ele alınması bazı araştırmacılar tarafından Türkler'e has bir özellik olarak nitelendiriliyordu[217].

Türk sanatında kartal figürlerinin sembolizmine işaret eden bir diğer konu da hayvan mücadele sahneleridir. Kartal hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna işaretle zaferi kazanan hayvan olarak görülmektedir. Bu nedenle hükümdarların düşmanına karşı zafer kazanmalarını, güneşi, iyiliği vs. temsil eden kartal, bu sahnelerde karşıt anlamları içeren toynaklı bir hayvanı yeniyorken tasvir edilmiştir[218]. Pazırık kurganlarından (M.Ö. 4-3.yüzyıl) çıkartılan eyer örtüleri üzerinde, kartalın çift tırnaklı hayvanlara saldırısını gösteren tasvirler tespit edilmiştir. Bu tasvirlerden birisinde bir kulaklı kartalın bir geyiğe saldırdığını görüyoruz. Kartalın ani hücumu ile geyik ön ayakları üzerine çökmüştür. Geyiğin arka kısmı ise sırt üstü yere düşmüş olarak gösterilmiştir. Geyik korku ile başını kartalın geldiği yöne doğru çevirmiştir **(Ç. 28)**[219].

Mücadele sembolizmine işaret eden Pazırık kurganlarından çıkarılmış (Foto. R. Ghirsman) ağaçtan yapılmış bir başka tasvirde ise ağzında geyik başı tutan bir kartal figürü yer almaktadır **(R. 37).**

Tun-huang'da bir mabette bulunan ve tamamiyle Budist ve Manihaist anlayışlar dışında, en eski Türk düşüncesine uygun özellikler taşıyan Irk Bitig'de kartal veya kartal cinsi kuşların hayvan mücadele sahnelerindeki sembolizmini

---

[215]Bkz. Emel Esin, "The Figurative Astral Representations of the Uygur Turks", **International Symposium on the Observatories in İslâm,** 19-23 September 1977, İstanbul 1980, s. 54; Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),** İstanbul 1979, s. 8, 17.

[216] Meselâ bkz. Louis Hambis, "Le Mythe de l'aigle et ses Representations Artistiques En Eurasie Septentrionale", **Arts Asiatiques,** Paris 1959, s. 3-12; Jessica Rawson, "The Transformation and Abstraction of Animal Motifs on Bronzes from Inner Mongolia and Northern China", **AESCAAA,** No. 7, (27- 29 June 1977), London 1977, s. 52-56; S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, the Gryphon. the Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae,** C. XXI, -1958, s. 103-106; Mario Bussagli, "a. g. m", s. 389, 397; vd.

[217] Bahaeddin Ögel, **Erzurum Anıtlarında Eski Türk Sanatının İzleri,** Erzurum 1947, s. 10, 11.

[218] S. I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen,** (Çev. M. V/. Thompson), London 1970, s. 231, 233, 252-253.

[219] S. I. Rudenko, **a. g. e.** , s. 235, R. 113.

doğrulayan ifadeler vardır. Nitekim burada altın kanatlı kara kartalın sevdiği şeyleri yemesi, beyaz tekir renkli doğan kuşunun sandal ağacının üstüne oturarak zevk alması iyiye işaret olarak kabul edilmektedir. Yine aynı yazmada bir tavşanı avlamaya çalışan doğanın tırnağının kopması sonucunda tavşanı avlayamaması kötüye yorulmaktadır. Görüldüğü gibi burada bir yırtıcı hayvan olmasına rağmen kartal ve kartal cinsi kuşlara olumlu mânâ yüklenmiştir[220].

Irk-Bitig'de yer alan bu hususlar kartal ve kartal cinsi kuşların iyiliğin habercisi olarak görüldüğünü de ispat etmektedir.

Kartal ve diğer kuşlara atfedilen sembolizm ve anlam Türkler'in çevrelerindeki diğer topluluklarda da az ya da çok benzeri şekilde yer alıyordu. Moğollar'da görülen benzeri sembolizm ihtimalen Türk etkisiyle gelişmişti. Bu yırtıcı kuşlar Moğollar'da da av için kullanılıyor; samimiyet, sadakat, cesaret ve yiğitliğin sembolü olarak görülüyordu. O aynı zamanda yine Türkler'de olduğu gibi bir koruyucu ruh veya kabile ruhunun sembolüydü[221].

Moğolların Gizli Tarihi'nde "doğan"ın iyinin habercisi olduğuna dair bazı satırlar vardır: "*Kaynım Yesugai! Ben bu gece bir rüya gördüm. **Beyaz bir asil doğan**, güneşle ayı pençeleriyle yakalayarak uçup geldi ve ellerimin üzerine kondu. Bu rüyamı başkalarına da anlattım: güneşle ayı ancak bakarak görmek (mümkündür), şimdi ise bu asil doğan onları yakalayıp getirdi ve ellerinin üzerine kondu. **Beyaz** olarak kondu. Bu rüya nasıl da güzel şeyler gösteriyor! diye düşünüyordum. Kaynım Yesugai, bu rüya herhalde senin, oğlunla geleceğini göstermek istemiştir. Ben iyi bir rüya gördüm. Acaba bu neyi ifade eder? Bu herhalde, sizin Kiyat halkından geldiğinizi tebşir eden bir işaret olsa gerektir*"[222].

Daha evvel zikrettiğimiz gibi Budist Uygurlar'da Kara Kuş bir astrolojik semboldü. Bunun gibi Türkistan'da Kızıl ve Koço'da Budist sanatta çift başlı yırtıcı kuş da görünüyordu[223]. **Ç.4**, ağızlarındaki yılandan da anlaşılacağı gibi, Garuda kuşuna işaret etmekle beraber, aslında tasvir tarzı bakımından Uygur devrine ait bir çift başlı kartalı göstermektedir. Bu çift başlı kartal, benzeri kartal

---

[220] Hüseyin Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 265, 266, 276.

[221] Hakanchulu Harnod, "The Gerfalcon's Role in Mongol History", **National Chengchi University Proceedings of International Conference on China Border Area Studies**, Taipei, Taiwan, 30 April 1985, s. 774-777.

[222] Anonim, **Manghol-un Niuça Tobça'an (Yüan-Ch'ao Pi-shi), Moğolların Gizli Tarihi**, (Çev. Ahmet Temir), Ankara 1986, s. 19-20.

[223] Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları, Üzerindeki Bazı - Tesirleri", **I. TSKT**, Ankara 1962, s. 169.

tasvirlerinin karakteristik özelliklerini üzerinde toplamıştır. Başların profilden gösterilmesine karşılık gövde, kanatlar ve kuyruk cepheden ele alınmıştır (Anka, Sîmurg ve Garuda figürlerinin sembolizmi ile ilgili bölüme bkz.).

Eski Hind kültürünün başlangıç çağlarında şamanizmden etkilenmiş bir unsur olarak gökten *ab-ı hayatı* alan bir kuş vardı (Garuda). Yine şamanist Türkler'de olduğu gibi, bu eski çağlarda kuştan türediklerine inanan klanlar da bulunuyordu[224].

Upanişadlarda güneş kuşunun (kartal) bir güneş gibi dünyanın ortasında bulunduğundan bahsedilir[225].

Eski Hind unsurlarında akbaba da bir ilah olarak tasavvur ediliyordu. Ruben, Ramayana destanında Sita'yı çalan hırsızın insan yiyen bir dev olduğunu söylemekte ve bunun insan eti yiyen akbaba şeklinde bir ilaha işaret ettiğini belirtmektedir[226].

Bu husus Orta ve İç Asya'da avcı kuşlara (ve bu arada baykuş, akbaba gibi kuşlara) kurban verilmesini hatırlatmaktadır. Daha sonra Budist devirde, Uygur Türkleri'nm yaptığı resimlerde de,görüldüğü gibi çocuk veya kadın kaçıran Garuda figürleri de bu tasavvurlarla ilişkilidir **(Ç.8)**.

Orta Asya'da güneş kuşu ile ilgili tasavvurlar günümüze kadar devam etmiştir. Örneğin Afganistan'da folklorik nesneler üzerinde bulunan kuş tasvirlerinin eski yırtıcı kuşlarla ilgili efsanelere bağlandığı ve evlenme sembolü olduğu söylenmektedir[227]. Yine benzeri şekilde, bugün Türkmen halk sanatlarında görülen çift başlı kuşların, eski Orta Asya'da hakimiyetin sembolü olan çift başlı kartalla ilişkili olduğu ve çift başın, kartalın büyü ile ilgili fonksiyonlarının iki katına çıkmasını temsil ettiği belirtilmektedir[228]. Bu konuyla ilgili bir araştırma yapan S.Erdem, B. Ögel'de olduğu gibi[229] çift başlı kartal figürünün karşılıklı tasvir edilen iki kartaldan (simetri endişesinden) meydana geldiğini, zamanla simetrik kartalların tek gövdeli çift başlı kartala dönüştüğünü,

---

224 Walter Ruben, **Eski Hind Tarihi,** (Çev. Cemil Ziya Şanbey), Ankara 1944, s. 10-11, 56-57.

225 Anonim, "The Upanishads", (Çev. F. Max Müller), **The Wisdom of China and India**, New York 1942, s. 52.

226 Walter Ruben, "Hint Epopelerine Dair", **A. Ü. DTCFD**, C. IV, S. 2, (Ocak, Şubat 1946); Ankara 1946, s. 153-166.

227 Schuyler Camrnan, "Ancient Symbols in Modern Afghanistan", **Ars Orientalis**, C. 2, 1957, s. 7, 9, 16-18.

228 Johannes Kalter, **The Arts and Crafts of Turkestan**, London 1984, s. 150.

229 Bahaeddin Ögel, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", **Türk Kültürü,** S. I 18 (Ağustos 1972), Ankara 1972, s. 217.

aynı zamanda bu yırtıcı kuşun, baykuş yanında kuş kulaklı sülünle de ilişkili olduğunu düşünmektedir[230].

İç Asya'nın proto-Türk dönemine ait kültürlerine ait kurganlardan veya Hun devri kurganlarından çift başlı kartalın kökeninin çok erken devirlere indiğini gösteren ikili veya üçlü kartal-grifon başları şeklindeki çeşitli sanat eşyaları ortaya çıkarılmıştır. Pazırık kültürü ile aynı özelliklere sahip Rusya Federasyonu'nun Ukok platosunda arkeolojik kazılarla açılan kurganlarda simetrik ağaçtan çift kartal-grifon başları bulunmuştur. Burada işaret ettiğimiz örnek Ak-Alaha-1 Mezarlığı'ndaki 1. kurgandan çıkarılmış ağaçtan yapılmış at koşum süslerinden biridir. Burada iki kartal-grifon başı, başları birbirine dayanmış şekilde simetrik olarak ve eğri kesim tekniğiyle işlenmiştir **(R. 36)**. Ele aldığımız bir diğer örnek ise Kazakistan'daki Berel kurgan mezarlığında yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış bir ağaç eyer süsü olup üç kartal grifon başını bir kompozisyon içinde göstermektedir **(Ç. 27b)** . Her iki eser de M.Ö. ki devirlere ait olup en eski örneklerden ikisine işaret ederler ve her ikisi de Proto-Türk veya Türk Hayvan Üslubu'nun iki güzel örneği olarak kabul edilebilir [231]. Söz konusu örnekler ve benzerleri daha sonraki devirlerin hatta Türk İslâm dönemlerinin çift başlı kartallarının ataları olarak kabul edilebilir **(Resim 40-48)**

İslâmiyet'ten sonra Karahanlı devrinde yırtıcı kuşlar hükümdarla, prens veya beylerle ilgili bir sembol olmaya devam etmiştir. E. Esin'e göre Kutadgu Bilig'de bir cihangirin Kara-Kuş'a binip göğe çıktığını anlatan hikâye, onun Devlet Kuşu mânâsına geldiğini ifade etmektedir. Yine bu araştırmacının ifadesine göre, Kara-Kuş Yıldızı ve Erentüz Yıldız grubu gece gökyüzünde hikmet arayanlara delil olarak gösterilir[232].

Kaşgarlı Mahmud'un eserinde de kartal ve diğer avcı kuşların sembolizmine işaret edilmektedir. Kaşgarlı Mahmud kainatta yaratılan denge ve düzenden bahsederken Kara-Kuş yıldızından da söz ediyor:

"Yarattı yaşıl çeş
Sawurdı ürüng kaş
Tizildi Karakuş

---

230 Sargon Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", **STAD**, S. 8, Ağustos 1990, s. 72.

231 Resim kaynakları olarak bkz. N. V. Polos'mak, **Vsadniki Ukoka,** İnfolya Press, Novosibirsk, 2001, Resim 25b ; K. M. Baypakov-J. K. Taymagambetov, **Arheologiya Kazahstana**, Alma Ata-Kazak Üniversitesi, 2006, Resim 4. 14.

232 Emel Esin, "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", VI. **TTK Kongreye Sunulan Tebliğler,** Ankara 1967, s. 114, 116.

Tün kün üze yürkenür.
(Perüze gibi göğü yarattı,
Üzerine beyaz yüzük kaşları saçtı
Karakuş yıldızı dizildi
Gece gündüz üzerine örtülür) "[233].

Kaşgarlı Mahmud aynı eserinde, yiğit adama Laçin (şahin) denildiğini, bazen tigin kelimesinin Çağrı tigin (Doğan Tekin) olarak kullanıldığını, togrıl ve turumtay gibi yırtıcı kuş adlarının erkeklere isim olarak verildiğini söylemektedir[234].

Görüldüğü gibi İslâmiyet'ten sonra da avcı kuşlar alplik sembolü olmaya devam ediyorlardı.

Kartal veya avcı kuşlar, Dede Korkut'da, düşmana saldırırken (hayvan mücadele sahnelerinin olumlu ilkelerine uygun olarak) savaşı, sertliği, özgürlüğü ve yiğitliği sembolize etmek üzere kullanılmıştır[235].

Kartal figürünün bütün Türk devirlerinde, aynı zamanda arma olarak kullanıldığı da düşünülmektedir. Meselâ Kültigin'in heykelinin başlığındaki yırtıcı kuşun kartal olduğunu kabul ettiğimiz takdirde, onun arması olduğu da iddia edilmektedir**(R. 35).** Bununla birlikte yukarıda bahsttiğimiz gibi bu kabartmadaki yırtıcı kuşun, Tanrıça Umay ile ilişkilendirilen ve onun kuş şeklindeki simgesi olduğu ileri sürülen Hüma kuşu olduğu görüşü de mevcuttur[236]. Oğuzlar'ın kuş ongunlarının da birer arma olduğu ileri sürülmektedir. Bu tür armaların İslâmiyet'ten sonra da devam ettiği belirtilmektedir[237]. Aslında ongunların mahiyeti düşünülürse İslâmiyet'ten evvelki devirlerde kartalın veya avcı kuşların tam bir arma olarak düşünülmesi

---

233 Kaşgarlı Mahmud, **Divan ü Lûgat-it-Türk (Tercümesi),** (Çev. Besim Atalay), C. I, Ankara 1985, s. 331.

234 Kaşgarlı Mahmud, **a. g. e. ,** C. I, Ankara 1985, s. 410, 413, 482; Kaşgarlı Mahmud, **a. g. e,** C. III, Ankara 1986, s. 243.

235 Bu hususlara işaret eden bazı örnekler için bkz. Orhan Şaik Gökyay, **Dedem Korkud'un Kitabı,** İstanbul 1973, s. CDXV, CDXVI.

236 *Kültigin'in heykel başında taş kabartma olarak işlenmiş yırtıcı kuşun başlangıçta daha çok kartal olabileceği üzerinde durulurken daha sonraları başka bir yırtıcı kuş veya Hüma kuşu olabileceği üzerinde de durulmuştur. Bu konuda bkz.* Yaşar Çoruhlu, "Kültigin'in Baş Heykelinin İkonografik Bakımdan Tahlili", **Mimar Sinan Üniversitesi Fen/Edebiyat Fakültesi Dergisi,** Yıl 1, S. 1, Aralık 1991, İstanbul 1991, s. 118-138; Beyza Aral, "a. g. m", s. 29-38.

237 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal', **Malazgirt Armağanı,** Ankara 1972, s. 166-167; Oktay Aslanapa, "Büyük Türk Kahramanı Kültigin'in Heykelinin Bulunması Dolayısıyla, Türklerde Arma Sanatı", **Türk Kültürü,** S. 16, 1964, s. 40-47.

çok doğru değildir. Bizim düşüncemize göre şahıs veya hükümdarlık ongunları İslâmiyet'ten sonra arma haline gelmiş olmalıdır. El Cezeri'nin **Otomata** olarak da ifade edilen kitabında yer alan bazı minyatürlerin ayrıntılarında kartal figürlerinin bir arma şeklinde ele alındığını görüyoruz. Bu minyatürlerdeki kartal figürleri grafik tarzında olup çok basit ve yalın olarak çizilmişlerdir **(Ç. 29-30)**[238].

Kartal ve avcı kuşlar, İslâmiyet'ten sonra da hükümdarlığın gücünün, hükümdarın kudretinin sembolü olmaya devam etmişlerdir. Örneğin Anadolu Selçuklu devrinden önemli bir minyatürlü yazma olan **Varka ve Gülşah**'ın minyatürlerinden birinde, Varka ve Gülşah'ın bulunduğu çadırın içinde ve dışında bulunan şahin tasvirleri, Şam, hükümdarının kudret ve hükümdarlık vasfı ile ilgili olarak ele alınmıştır **(R. 38)**[239].

Res. 39'da yer alan Gazneli Sanatı'na ait bir taş levhada ise kemerler arasında hanedana ait bir güç sembolü olarak, bir çift başlı kartal figürü görülmektedir. Burada kartalın koruyuculuk-muhafızlık vasfının da olduğu hemen yanında bulunan muhafız (insan) kabartmasından da anlaşılıyor[240].

Hazar yakınlarında yaşayan ülkelerin hükümdarlarının hâlâ sağ omuzlarında bir kartal sembolüyle doğduğunun söylendiği[241], İslâmî devirde Türkler'le karşılaştıkları andan itibaren kartal ve avcı kuşlarla ilgili bazı tasavvurların hıristiyanlara geçtiği anlaşılmaktadır. **Aknerli Grigor** eserinde şunları söylüyor: **"Bunun üzerine, melek Allah'ın emriyle, altın tüylü bir kartal şekline girmiş olduğu halde onlara göründü ve kendi lisanlarıyla konuşarak, Cengiz adını taşıyan reislerini çağırdı. O da gidip, kartal şeklindeki meleğin karşısında bir ok menzili kadar uzakta durdu. O zaman, kartal Allah'ın bütün emirlerini ona kendi dilleriyle anlattı"**[242] Bu konudaki bazı hususların Batı'ya geçişi haçlı seferleriyle ilgili de olabilir[243]. S.Erdem'e

---

238 *Resimler için bkz.* Bedi Üz-zaman Ebû'l-iz İsmail b. ar-Razzaz el Cezeri, **Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap,** Ankara 1990 (Tıpkıbasım), Vr. V/b, 30a.

239 *Resim için bkz.* Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,** Ankara 1978; Abbas Daneshvari, **Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah**, Oxford 1986, fig. 41.

240 Alessio Bombacı, **Afganistan'daki İtalyan Arkeoloji Heyeti Hakkında Muhtasar Rapor Gazne'deki Kazılara Giriş,** (Çev. Doğan Türker), İstanbul 1963 (Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I. ciltten ayrı basım), Şek. 1.

241 Anonim, **Marco Polo'nun Geziler Kitabı,** (Çev. Ömer Güngören), İstanbul 1985, s. 22.

242 Aknerli Grigor, **Moğol Tarihi,** (Çev. H. D. Andreasyan), İstanbul 1954, s. 3.

243 A. Whittick, **Symbol, Signs and Their Meaning**, London 1960, s. 179.

göre çift başlı kartal, Zengîler ve Eyyubiler'den haçlılara, Fatımiler'den Sicilya Normanlan'na, Anadolu Selçukluları'ndan Bizanslılar'a geçmiştir[244].

Kartal hıristiyan sembolizminde göğe yükselmeye işaret eder. O aynı zamanda bazı azizler ile ilgili bir sembol olup, ayrıca İncil yazarlarından birinin de amblemidir. Bütün bunlardan başka, hıristiyan sembolizminde kartal, yeniden doğuşu, cömertliği, gücü ve gururu simgeler[245].

İlkçağlardan itibaren, birçok kavimde çeşitli şekillerde görülen kartal figürüne Avrupa'da Grek ve Roma'da (gücün, hakimiyetin ve zarafetin sembolü) ve Anadolu'da Hititler'de de rastlanmaktadır. Orta Çağ'da Avrupa'da yer alan birçok devletin arması da kartal idi[246].

Anadolu Selçuklu mimarî eserlerinde görülen tek ve çift başlı kartal tasvirleri hususunda araştırma yapan G.Öney, İslâmiyet'ten önceki birtakım tasavvurlara dayanarak, kartal figürlerini koruyucu unsur, nazarlık, tılsım, kudret ve kuvvet sembolü, arma, totem, mezarla ilgili sembol, hayat ağacı ile ilgili sembol, aydınlık-güneş sembolü, talih sembolü, havayı tayin eden unsur ve bilginlik sembolü olarak ele almaktadır[247]. Ancak Yakutlar'la ilgili olarak "kartalın kanatlarını bir defa salladığında buzların erimesi, ikinci defa salladığında baharın gelmesi"ne ilişkin A.İnan'm verdiği bilgiler[248] aslında kartalın havayı tayin eden unsur olduğunun kesin delili değildir.İslâmiyet öncesinde bunun doğru olduğunu kabul etsek bile, aynı sembolizmin Selçuklular'da olduğuna dair bir işaret - şimdilik- mevcut değildir. Yine kartalın bilginlik sembolü olarak ele alınması da bir delile dayanmamaktadır.

Erken Anadolu Türk Beylikleri ve Anadolu Selçuklu taş tezyinatında, çinilerinde ve başka malzeme üzerine yapılmış tasvirlerde tek ve çift başlı kartallar ile ilgili olarak verilebilecek birçok örnek vardır **(R. 40-48,52,53).**

Diyarbakır **Ulu Beden** (M. 1208-1209) ve Yedi Kardeş (M.1208-1209) burçlarındaki kartal kabartmaları, güç,kuvvet, hükümdarlık (hanedan) sembolizmiyle ilgilidir **(R. 40, 41).**

---

244 Sargon Erdem, "a. g. m. ", s. 72.

245 George Ferguson, **Signs and Symbols in Christian Art,** London-Oxford- . New York, 1976, s. 17; A. Whittick, **a. g. e. ,** s. 179.

246 A. Whittick, **a. g. e. ,** s. 178-179; Sargon Erdem, "a. g. m", s. 72; çeşitli *kültürlerde kartal hususunda ayrıca bkz.* J. C. Cooper, **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols,** London 1992 (Tıpkıbasım), s 58.

247 Gönül Öney, "a. g. m:", s. 164-171.

248 Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm. . . ,** s: 46.

Divriği Ulu Camii'deki (M. 1228-1229) ilgili kabartmalardan biri olan **doğan** figürü **Mengücüklü Ahmet Şahı,** kartal figürü ise devrin **Selçuklu sultanını** simgelemekte olup, hanedan arması olarak kullanılmışlardır **(R. 42)**. **Konya İnce Minareli Medrese Müzesi**'nde bulunan 881, 882 ve 886 envanter nu.lı eserler de aynı sembolizme işaret eden ve çift başlı kartal tasvirlerini ihtiva eden taş kabartmalardır **(R. 43-45).**

Ancak **Erzurum Çifte Minareli Medrese** (13.yüzyıl) ve **Kayseri Döner Kümbet** (M. 1276-77)'teki gibi, taş kabartmalarda Dünya Ağacı'nın tepesinde bulunan kartallar, Dünya Ağacı sembolizmiyle (Türk kozmolojisi ile) ilgilidirler. Kozmolojik ekseni oluşturan Dünya Ağacı'nın tepesindeki kartal İslâmiyet'ten önce Gök Tanrı'yı da temsil ettiğine göre, burada Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen hükümdara ve onun Yeryüzü hakimiyeti idealine işaret ediyor olmalıdır **(R. 46, 47).**

Kartal tasvirlerine başka sanat dallarında da yaygın olarak rastlanır. Mesela **Ç.31**'de 13.yüzyılda Konya'da dokunmuş bir Selçuklu kumaşında ve **Ç.32'**de bir Artuklu sikkesinde çift başlı kartal figürünün arma olarak kullanıldığını görüyoruz[249].

Şahin, doğan veya atmaca gibi kuşlar (ki bunlar bazen beyaz renktedir veya beyaz sıfatıyla tanıtılırlar), İslâmiyet'ten sonra, av seferlerinde de kullanılmıştır. Bu kuşlar avda, hükümdarın savaşçılığını simgelemektedir. Dolayısıyle bu husus şahin veya doğanın hükümdarın şahsının ve asaletin sembolü olmasını sağlamış olmalıdır[250]. Türk ve İslâm minyatür sanatında, avcı kuşların yer aldığı sahnelere veya avcı kuşların tek başına tasvir edildiği resimlere yoğun bir şekilde rastlanmaktadır.

Avcı kuşların yer aldığı sahnelerin ikonografisinde, genellikle at üzerinde yer alan bir avcı figürünün söz konusu olduğunu görüyoruz. Beyaz, ala renkli veya benekli, çoğu kez kuyruğu düğümlenmiş atlara binmiş bu figürler, ileriye doğru uzattıkları ellerinde eldivenlerle şahin veya doğan cinsinden avcı kuşları tutmaktadırlar. Bahsedilen bu kompozisyon özellikle atın koşar Vaziyette, olduğu durumlarda geçerlidir. Eğer at duruyor veya yavaşça yürüyorsa, süvari eldivenli elinde sakin bir şekilde duran avcı kuş ile, poz verir vaziyette ele alınmıştır. Ellerinde avcı kuşların yer aldığı grup halinde seyreden avcı

---

[249] *Örnek olarak verilen kumaş ve sikke için sırasıyla bkz.* Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,** Ankara 1978, R. 114; İbrahim Artuk- Çevriye Artuk, **Artukoğulları Sikkeleri,** İstanbul 1993, fig. 20.

[250] Abbas Daneshvarı, **a. g. e.** , s. 74.

tasvirlerine de rastlanmaktadır[251] **(R.49- 51, Ç.33).** Çok nadir hallerde avcı figürü elinde avcı kuşuyla yaya olarak avlanırken gösterilmiştir **(R.54)**[252]. Bazen ise bir av sahnesi söz konusu olmadığı halde, bir hükümdar veya saraylıyı ifade eden bir insan figürünün av kuşuyla beraber tasvir edildiğini görüyoruz **(R.55-56)** [253].

Av kuşları içerisinde en çok tasvir edilenlerin şahinler olduğu anlaşılmaktadır. Bu kuşlar minyatürlerde bazen tek başına resmedilmiştir. Bu resimlerde çoğu kez bir tünek üzerinde ve portre tarzında ele alınmışlardır **(R.57, 58)**[254].

İslâm kaynaklarında kartal veya benzeri yırtıcı kuşlarla ilgili pek çok malûmat vardır. Bu yırtıcı kuşlar ile ilgili çeşitli hususlar Araplar'a da Türkler vasıtasıyla geçmiştir.

Bu kaynaklarda kartal, yuva kurmak için çok sarp yerleri seçen ve yumurtasına ulaşılması zor bir hayvandır. Bu yumurtalardan zor elde edilen şeylere işaret etmek için, teşbih mahiyetinde bahsedilir[255].

İslâm rivayetlerinde kartalların, siyah, kahverengimsi, yeşili andıran bir renkte ve beyaz renkte olabildiklerinden bahsedilmektedir. Ancak bu rivayetlerde kartal bazen akbaba, bazen Phoenix ile birbirine karıştırılır. Meselâ **El-Kazvinî'**ye göre yaşlı kartal, tüyleri güneşin sıcağından yanıp kavruluncaya kadar yükseklere uçtuktan sonra, hızla aşağıya inerek, suları acı bir kaynağa dalıp genç ve diri olarak tekrar dışarıya çıkar[256]. Bu husus ölümsüzlük ve yeniden doğuşun sembolü olan ve küllerinden dirildiği rivayet edilen Phoenix ve onunla karıştırılan diğer bazı kuşlarla ilişkilidir. Görüldüğü gibi kartal bazen ölümsüzlüğün sembolü olarak da düşünülmüştür.

---

[251] *Resimler için bkz.* Emel Esin, "Kuşcı..." , R. 14; Beyhan Karamağaralı, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, Ankara 1984, R. 64; Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebi**, İstanbul 1984, Min. XV, R. 5; Lubor Hajek, **Indische Miniaturen vom Hof der Mogul-kaiser**, Çekoslavakya, 1960, s. 87; B. W. Robinson, "The Mansour Album", **Persian and Mughal Art**, London 1976, s. 249-258; Edgar Blochet, **Les Enluminures des Manuscrits Orientaux-turcs, arabes, persans-de la Bibliotheque Nationale**, Paris 1926, lev. IXb; M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul 1973, Res. 51.

[252] Res. için bkz. Lubor Hajek, **a. g. e. ,** R. 28.

[253] Ernst J. Grube, **The Classical** Style **in Islamic Painting,** (Baskı yeri belirtilmemiş), 1968, s. 201, R. 88.

[254] M. Ş. İpşiroğlu, **a. g. e. ,** R. 69; B. W. Robinson - Ernst J. Grube - M. Owens - R. W. Skelton, **Islamic Painting and the Arts of the Book,** Keir Collection, London 1976, s. 180-181, lev. 49 III. 218.

[255] Kemaleddin Demiri, **Hayat'ul Hayvan,** (S. Çağlayan), İstanbul 1973, s. 172.

[256] L. Ruska, "Ukab, 'Ukab, kartal'", **İslâm Ansiklopedisi**, C. XIII, İstanbul 1986, s. 14.

El-Damirî (Ölm. 808-1405) ise, rüyada bir şahinin görülmesini hükümdarlık **(R. 38)** ve düşmanlar üzerine zafer kazanmaya yorar. Bir şahinin ölümü ise hükümdarın ölümünü veya ülkesinin ve servetinin yok oluşunu gösterir[257].

Erken İslâm kaynaklarında bir de **Anuq** ismiyle anılan bir kuş vardır. Bu kuşun en büyük özelliği bizce Türkler'deki **Kara-Kuş** ile aynı kuş olabilme ihtimalinin olmasıdır. Söz konusu edilen bu kuş çeşitli klasik kaynaklarda kartal **(Ukab),** akbaba **(rakhama)** veya bir ibik gibi çıkıntıyla başı taçlanmış uzun sarı gagalı ve başında ak tüyler bulunan bir Kara-Kuş olarak belirtilmiştir. Bazı kaynaklara göre Anuq'un yumurtası çok nadir bulunur. Yuvası için zor ulaşılabilecek yerleri seçer. Bazılarına göre ise Anuq erkek bir kuştur ve bu nedenle yumurtası yoktur[258].

İslâm astrolojisinde kartal (Ukab) koç burcunun kuzeyindeki takım yıldızının **(kartal takım** yıldızı) sembolüdür. Bu grubun üç parlak yıldızı, Arapça'da uçan kartal **(el-Nasr el-ta'ir),** Farsça'da Kapan Şahin **(Şahin Tarazed)** olarak adlandırılır. Bu grubun karşısındaki Şilyak takım yıldızında da **'Düşen Kartal Yıldızı'** (el-Nasr el-vaki) yer almaktadır[259].

Akbabanın zaman zaman kartal veya yırtıcı kuşlarla birlikte anılması İslâmiyet'ten önceki Türk tasavvurlarıyla ilişkilidir. Bilindiği gibi İslâmiyet'ten evvel kartal figürleri bazen baykuş veya akbabayı andırır şekilde ele alınıyordu[260]. İslâm rivayetlerinde bu hayvanın gözlerinin çok keskin olduğu belirtilmektedir. Anlatıldığına göre koku alma yeteneği çok kuvvetlidir ve uçuş bakımından dayanıklıdır. Bu hayvan diğer bazı hayvanların leşleriyle geçinir. Bazılarına göre ise doğurmakta olan koyunlara hücum eder. Akbabanın Arapça ismi olan **El-Nasr** aynı zamanda İslâmiyet'ten evvelki devirlere ait bir Arap ilahının adıydı[261]. Kartal takım yıldızında yer alan üç yıldızın adı bazen 'uçan' akbaba olarak da belirtilmektedir[262].

İslâmiyet'ten sonra bazı tarikatlarda dinî bakımdan yetkinliği ve gücü belirtmek amacıyla çeşitli hayvanların bir sembol olarak kullanıldığından söz

---

257A. Daneshvari, **a**. g. e. , s. 78.

258L. Kopf, "The Bird 'Anuq' (A Lexicological Study Concerning Arabic Zoology)", **JRAS,** London 1956, s. 157-164.

259 J. Ruska, "a. g. m. ", s. 14-15.

260 Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş,** İstanbul 1978, s. 40.

261J. Ruska, "Nesr al-Nasr, ak-baba", **İslâm Ansiklopedisi,** C. IX, Ankara 1963, s. 207.

262 Emmy Wellesz, "An Early Al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford", **Ars Orientalis,** C. III, Baltimore 1959, s. 12.

etmiştik. Bu hayvanlar arasında doğan veya şahinler de vardır. **Vilâyetnâme**'de **Hacı Bektaş**'ın bazı olaylarda şahin biçimine girdiği belirtilmekte, bir yerde de güvercin biçimine giren Hacı Bektaş-ı **Veli'ye** karşılık onu avlamak isteyen **Hacı Doğrul**'un doğan şekline girdiği anlatılmaktadır[263].

Kartal, şahin veya yırtıcı kuşlar **Kelile ve Dimne** vb. hikâyelerde, masallarda yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu hikâyelerle alakalı olarak yapılmış çeşitli minyatürlerde yer alan şahin, kartal veya yırtıcı kuş tasvirleri çoğu kez allegorik semboller olarak ele alınmışlardır **(R. 59- 61)**[264].

Anadolu Türk minyatürlerinde bazen kartal veya yırtıcı kuşlar şaşırtıcı bir görünümle karşımıza çıkmaktadır. Çalışma konumuzun kapsamına girmemekle beraber, Osmanlı devrinden bir minyatür bu konuda güzel bir örnek sunmaktadır. III. **Murat Surnâmesi**'nden alınmış bu minyatürde peştemalcılar loncasının geçit resmi tasvir edilmiştir. Burada insan figürlerinin sırıkların ucunda taşıdıkları kartal veya kuş figürleri konumuz bakımından son derece ehemmiyet arzetmektedir. Çünkü bu tasvirler İslâmiyet'ten evvel çadır tepeliğinde veya sırıkların ucunda töz olarak yer alan kartal figürlerine ve kartalın bir ongun oluşuna işaret etmektedir. Ancak şekil olarak Osmanlı devrine ulaşmış bu tasvirler, İslâmiyet'ten evvelki anlamlarından arınmış bir amblem mahiyetinde olmalıdır **(R. 62)**[265].

---

263 A. Gölpınarlı, **Menakıb-ı Hacı Bektaşi Veli "Vilâyetnâme",** İstanbul 1958, s. 10, 18-19.

264 Resimler için bkz. Z. J. Kirizman, **Humayunnâme (Kelile ve Dimne)**, İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 5; Ernst J. Grube, **Islamic Paintings from the llth to 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus,** New York, (Tarihsiz), Renkli Res. 25, lev. X; Edgar Blochet, **a. g. e. , s.** 55, lev. VI a.

265 M. Ş. İpşiroğlu, **a. g. e. ,** R. 117.

V. KURT

İç Asya ve Orta Asya'nın bozkır, orman ve çöllerden oluşan coğrafi örtüsü ve bu coğrafyanın sunduğu hayat şartlarının, İslâmiyet'ten evvelki Türk sanatında büyük etkisi vardır.

Kıtanın kuzeyine doğru artan soğuk ve daha çetinleşen hayat şartları, daha sonra güneye inen Türkler'de karakteristik izler bırakmıştır. Türkler'i ve çevrelerindeki toplulukları ruhî bakımdan da etkileyen bu hayat birtakım dinî tasavvurların doğmasına sebep olmuştu. Çetin tabiat şartlarının tabiî sonucu olarak, dinî inanç ve ayinlerde hayvanlar da önemli oranda yer almıştı.

Şamanist tasavvurların bazı olumsuz psikolojik durumların neticesinde ortaya çıktığını savunan A. **Ohlmarks**'ın görüşü, arktik tabiatın insanlar ve cemiyet üzerindeki etkisinin ne derece **ağır** olabileceğine işaret etmektedir[266].

Böylesine zor şartları ihtiva eden sosyal bir alanın meydana getirdiği çoğu kez ilah olarak kabul edilen hayvanlardan birisi de **kurt** idi **(Ç. 34-37, 38-40)** [267].

Kurtlar Orta ve iç Asya'nın hayvancılık ve avcılıkla geçinen topluluklarının en çok korktuğu hayvanlardan biriydi. Fizikî kuvvetleri nedeniyle bu hayvanlara tabiatüstü güçler atfedilmiş ve onlar korkuyla karışık bir saygıyla anılmıştır[268].

Zamanla Türkler -belki de- kendi hayat tarzları ile kurdun hayat tarzı arasında bir yakınlık gördüler.Yarı yerleşik Türkler'in yerleşik güney kavimleriyle olan mücadele şekli, kurdun hayat tarzını andırıyordu. Bu nedenle kurt, Türkler arasında büyük saygı gösterilen, bir yol gösterici sembol haline

---

266 Sadettin Buluç, "Şamanizm'in Menşei ve İnkişafı Hakkında", **TDED**, C. II, S. 3-4, 1946, s. 277-280.

267 *Resimler için bkz.* Emel Esin, "Böri II ", I. **MTK Tebliğleri**, İstanbul 6-9 Şubat 1978, İstanbul 1980, s. 427, lev. IV / b; Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi. . .** C. 1, Şek. 13; (S. V. Ivanov, **Materiali po Izobrazitel-nomu Iskustvu Narodov Sibiri (XIX-XXV)**, Moskova 1954, s. 605'den); Eleonora Nowgorodowa, **Alte Kunst der Mongolei**, Leipzig 1980, s. 171, R. 143; N. Ser-Odjav, **Bayanhgıyn Hadnı Zurag**, Ulanbator 1987, s. 58.

268 S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion, and the Wolf in the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae**, C. XXI, 1958, s. 119
119.

gelmiştir. Böylece bozkır yaşayışı ile yerleşik kavimlerin yaşayışı arasındaki fark, kurt sembolünde tezahür etmiştir[269]. Her ne kadar son araştırmalar kurdun sürüden ayrılan veya ölen kurtlar olduğu zaman onlara duydukları özlem nedeniyle uluduklarını göstermişse de genel inanışa göre kurt uluması aynı zamanda düşmana bir uyarı niteliği de taşıyordu.

Bir çalışmasında kurttan türeyiş efsanesinin tarihî coğrafyasını çizen **S. Eliyarov,** Kuzey-Batı Avrupa'dan Orta Asya'ya kadar olan alanlarda kurt ile ilgili adlandırmaları tesbit etmiştir. Bu coğrafî alan içerisinde gerek kavimlerle gerekse coğrafî adlarla ilgili olarak birçok ismin, "böri" (kurt) kelimesi ile alakası olduğunu gösteren Eliyarov, **"bozkurd"** ismindeki **"boz"** kelimesinin aslında "böri" kelimesinden ortaya çıktığına işaret etmektedir. Bununla ilgili olarak araştırmacı Orta Çağ kaynaklarında geçen "borçalı" ve **"bozçalı"** ile benzeri kelimelerden yola çıkmaktadır. Bu araştırmacıya göre, "boz" kelimesi zamanla renk ifade eder hale gelmiştir[270].

"Kurd" adının **"böri"**den sonra ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Zira birtakım Türk kavimleri "böri"ye olan saygılarından ve ondan korktuklarından dolayı, "böri" ismini anmaktan çekinirlerdi. Başkurtlar, Tuba (Soyot) Türkleri gibi bazı topluluklarda "böri"yi ifade etmek için başka sıfat ve adlar kullanılırdı[271].

Kurdun Proto-Türk topluluklarında bir totem olduğu varsayımı ağırlık kazanmaktadır. Bu totem fikri Hun devrinde atalar kültü haline gelmiştir. Totemizmin kaynağı olduğu ileri sürülen nominalist teoriler bu hususa işaret etmektedir. Herbert Spencer'in görüşüne göre erken topluluklarda hayvan adlarının kişilere verilmesi, bu isimlerin kaynağının zamanla unutulması, isimleri oluşturan hayvanların "ata" sayılması sonucunu doğurmuştur[272]. Gagauzlar'da bir kurt bayramının kutlanması yine sözünü ettiğimiz bu konuyla alakalıdır[273].

Kem vadisinde bir mezartaşı üzerine yapılmış olan resimde bu konuyla alakalı olarak, bir tanrı-kurt tasvirini görüyoruz. Figür stilize olarak ele alınmış

---

[269] Baykan Sezer, **Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları**, İstanbul 1979, s. 113-114.

[270] Süleyman Eliyarov, "Kurddan Türeyiş Efsanesinin Tarihi Coğrafyasına Dair", **TDA**, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'e Armağan, S. 65, Nisan 1990, s. 83- 86, vd.

[271] Abdülkadir İnan, "Türk Rivayetlerinde Bozkurt", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 74; Mehmet Eröz, "Türk İçtimai Hayatında Totemizm İzleri", **İTED,** C. V, Cüz. 1-4, İstanbul 1973, s. 298.

[272] S. Freud, **Totem ve Tabu,** (Çev. Niyazi Berkes), İstanbul 1971, s. 160.

[273] Mehmet Eröz, **Yörükler**, İstanbul 1991, s. 35.

olmakla birlikte, hayvanın sivri dişleri, kulakları, göz ve burun kısmı özellikle belirtilmiştir. Resmin işlenişi bile korku ile karışık bir saygı duygusuyla tasvir edildiğini göstermektedir **(Ç. 34)**. Bu şekilde "gök menşeli" kurt tasvirlerine şaman alet ve elbiselerinin üzerinde de rastlıyoruz **(Ç. 35)**[274]. Moğolistan, Kazakistan, Kırgızistan'daki Göktürk devrine ait (6-8.yüzyıl) çeşitli kaya resimlerinde de bu türden kurt tasvirleriyle sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi kurt, Türkler'de bir "hayvan-ata" veya "hayvan-ana" sembolü idi[275]. Zamanla gelişen Türk toplum yapısına uygun olarak bu kavram da gelişmiş, devlet, hükümdarlık, vb. kavramların sembolü olmuş, ve Gök-Yer unsurlarıyla ilgili çeşitli mânâlar kazanmıştır. Türkler'in çevrelerindeki kavimlerde ise daha ziyade (Moğol ve Çinliler'de) kurdun yerini köpek almış, kurt ise Türkler'e özgü bir sembol olarak etkisini sürdürmüştür.

Bugünkü Çin topraklarının kuzey vc batısında, Miladdan önceki bin yıllarda devlet kurmuş olan kavimler arasında Türkler'in ataları da vardı[276]. Aynı şekilde Çin'in batısında yaşayan Wu-sunlar da Gök Türkler'in atalarından idi[277].

Kurdun türeme sembolü olduğu (gelecek nesillerin türemesi) efsanelerden birisi Wu-sunlar'a aittir. Bu efsanelerden de anlaşılacağı gibi, burada bir ilahtan türeme kavramı aslında bir atadan türeme şekline dönüşmüştür. Çin kaynaklarında (Han-shu, Batı Ülkeleri, s.2691-2692 ve Shi- Chi Ta-yüan, s.3168) bu efsanenin iki şekli yer almaktadır.

Han-shu'da: **"Büyük Jou-Chin'Iar (Yüeçiler), K'un- mo'nun babası Nan-tou-mi'yi öldürerek Wu-sun topraklarını zaptetti. Wu-sun halkı kaçarak Hsiung-nu'ya tabî oldu. İşte K'un-mo, bu sırada doğdu. Fu-fu-pu-chiou- lin beyi,** (Ögel'e göre Wu-sun kralının oğlunun hocası veya lâlâsı) **onu kucaklayıp otların içine sakladı. Sonra yiyecek aramaya gitti. Döndüğünde bir kurdun onu emzirdiğini gördü. Bir kuş da** (belki karakuş) **ağzında et tutarak etrafında uçuyordu. Lin beyi onun tanrı olduğunu zannetti. Alıp Hsiung-nu'ya götürdü. Ch'an-yü, onu severek büyüttü..."**[278].

---

274 Bkz. dipnot 261.

275 Darlus Cichocki, "Türk Mitolojisinden Kurt Ana Motifine Dair" , **TDA**, S. 37, İstanbul 1985, s. 117-130.

276 Emel Esin, "Böri II", s. 419; *Bu konuda ayrıca bkz.* Cevat Türkeli, **Çin Kaynaklarına Göre Hunların Ataları,** İ. Ü. Sosyal Bilimler Enst, , Genel Türk Tarihi Anabilim D. , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

277 Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş,** İstanbul 1978, s. 21.

278 Li Li Ching, **Chang-Ch'ien'in Elçiliği Zamanında Çin İle Kuzeybatı Komşularının Münasebetleri,** İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış

Shi-Chi'de bu efsanenin biraz değişik şekli mevcuttur. Burada Hsiung-nu'lar K'un-mo'nun babasını öldürdükten sonra, onu canlı olarâk otların içine atarlar. Daha sonra kara bir kuş çocuğun yüzerine doğru uçar ve ona et verir. Bu arada oraya gelen bir dişi kurt çocuğu emzirir. Durumdan dolayı hayrete düşen Hsiung-nu hükümdarı Tanrı tarafından kutsanmış olduğunu düşünerek çocuğu yanına alır ve büyüdüğü zaman askerlerinin komutanı yapar[279].

Bu türeyiş efsanelerine benzer şekilde "Ti" boyları, alacalı renkte kurt şeklindeki bir ilahın, bir hükümdar kızı ile birleşmesinden meydana gelmiştir[280].

Kagnılı Türk boylarından **Kao-ch'e**'lerin de erkek kurttan türeyişini anlatan bir efsane vardır. Bu efsaneye göre, Kao- Ch'e hükümdarı, çok akıllı olan kızlarını insanoğullarıyla değil tanrılarla evlendirmek istiyordu. Bu nedenle hükümdar kızlarını bir tepe üzerine terkeder. Bir müddet sonra ihtiyar bir kurt tepe üzerinde dolaşmaya başlayınca, küçük kız bunu tanrı zannettiğini ve onunla evleneceğini kardeşine söyler. Ablasının gitmemesi için ısrar etmesine rağmen kurtla evlenen kız Kao-ch'e (Gav-çığ) halkının türemesini sağlar[281].

Kurttan gebe kalma hikâyeleri çeşitli Türk kavimleri için rivayet edilmektedir[282]. Yukarıda bahsettiğimiz kavimlerle ilgili türeme efsaneleri M.Ö. III-I.yüzyıllar arasında ve Hun devrinde yer alır[283].

Kurttan türeyiş efsaneleri Gök Türkler'de de devam etmekteydi. Bu efsaneler Chou-shu ve Sui-shu adlı Çin kaynaklarında anlatılmakta olup, IV-VI. yüzyıllara işaret ediyorlardı. Rivayete göre Gök Türkler'in ataları Lin devleti tarafından yenilgiye uğratılarak tümüyle yok edilirler. Yalnız kol ve bacakları kesilerek, (Lop-Nor civarında olabilecek) bir bataklıkta otlar arasına atılan bir çocuk kalmıştı. Çocuğa et getiren bir dişi kurt, ondan gebe kalınca Lin devletinin adamları bu çocuğu bulup öldürürler. Ancak durumu farkeden kurt kaçarak kurtulur ve E. Esin'e göre **Koço**'nun kuzeybatısındaki bir mağaraya sığınır ve burada on çocuk dünyaya getirir. Bu çocuklardan birisinin adı **A-shi-na** olup diğerleri tarafından hükümdar seçilir. Göktürk soyu da bu çocuk ve

---

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1987, s. 11; Bahaeddin Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi**, C. 1, Ankara 1981, s. 491; *Aynı efsane hakkında bkz.* W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları-Bir Kaynak Kitabı** (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 105.

279 Bahaeddin Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi,** s. 489.

280 Emel Esin, "Böri II ", s. 419.

281 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi. . . ,** s. 18; Darlusz Cichocki, "a. g. m. ", s. 121-122; *Aynı efsane hak. bkz.* W. Eberhard, **a. g. e. ,** s. 72-73.

282 W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları,** (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 73.

283 Emel Esin, "Böri II" , s. 421.

kardeşlerinden türer. Bahsedilen efsanenin yer aldığı iki kaynakta da ana olaylar aynıdır. E.Esin'e göre "Böri'nin oğlu A-shi-na'nın torunu, M.552'de ölen, Bumin Kağan olarak ortaya çıktığından" Chou-Shu'da yer alan efsane M.V-VI.yüzyıllara ait olmalıdır[284].

B.Ögel'in naklettiği bir üçüncü efsanede, Hunlar'ın kuzey bölgelerinde oturan onsekiz kardeşten en büyüp kurttan doğmuştur. Bu büyük kardeşin neslinden gelen ikinci çocuğun adı Kırgız, dördüncüsünün ise Türk idi. Göktürkler Türk'ün on karısından türemişlerdi[285]. 1991'de yapılan Göktürklerle ilgili bir doktora tezinde Çin kaynaklarından bu konu ile ilgili olarak yapılan tercüme aynen şöyledir: **"Göktürkler önce Hunların kuzeyindeki Suo ülkesinden çıktılar. O boyun büyük insanlarına A-p'ang-pu denir; büyük küçük on yedi kardeş idiler. Onlardan birine I-chih-ni-Shih-tou derler ki; kurttan doğmadır"**[286].

Kurdun türeme sembolü olduğunun ispatı olan ve birçok varyantları olan bu efsaneler, kurt ile ilgili diğer sembolik manâlara da işaret eder.

Kurttan türeme konusunu tasvir eden ve Göktürk devrine ait olan en önemli eser M.S. 582 tarihine ait olan Bugut abidesidir. 1956 yılında Moğolistan'ın Bugut şehrinin 10km. kadar batısında bir Türk mezarlığında bulunan bu eser kaplumbağa kaide üzerinde bir tarafı Brahmi harfleriyle diğer yüzü Soğutça (Soğdça) yazılmış bir kitabeye sahiptir. Kitabe taşının üst bölümünde ise Göktürk hanedanının kurttan türeyiş efsanesini tasvir eden kurttan süt emen bir çocuğu gösteren bir kabartma görülmektedir **(R.63a ve 63b)**[287]. Her ne kadar bu kitabedeki kabartmanın sağ tarafı kırık olarak ele geçmişse de sağdaki ayaklardan biri kurdun memesini emen çocuğa ait olarak kabul edilebilir, zaten Kale-i Kahkaha'daki fresko örneğinde çocukların kurttan

---

284 Emel Esin, "Böri II" , s. 422-23; B. Ögel, **Türk Mitolojisi...** , s. 19-23; Darlusz Cichocki, **a. g. m.** , s. 120; *Aynı efsane için bkz* W. Eberhard, **a. g. e.** , s. 87; *Ayrıca* A. Taşağıl, **Göktürkler (542-630)**, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1991, s. 4-5, 215-216.

285 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**... , s. 25-28; *Göktürklerde kurttan türeme efsaneleri hakkında bir deneme için bkz.* Ali Öztürk, Çağlan İçinde Türk Destanları, İstanbul 1980, s. 230-243; Darlusz Cichocki, *"a. g. m. "*, s. 120- 121.

286 Ahmet Taşağıl, **a. g. tez**, s. 6, *(ayrıca aynı konu)* 182-183, 187, 216.

287 *Bugut abidesi hak. bkz.* Emel Esin, "Böri", İstanbul 1972, s. 8-12; Saadet Çağatay Semih Tezcan, "Köktürk Tarihinin Çok Önemli Bir Belgesi: Soğutça Bugut Yazıtı", **TDAYB** (1975-76), Ankara 1976, s. 245-252; O. Fikri Sertkaya, "Göktürk Harfli Uygur Kitabelerinin Türk Kültür Tarihi İçerisindeki Yeri", **TKA-Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan,** XXVIII/1-2 (1990), Ankara 1992, s. 325.

süt emdiğini gösteren sahne de sözünü ettiğimiz bu kabartmadaki sahnenin bir ikonografik benzeridir.

Türkistan'ın kuzey-batısındaki Uşrâsana'da bulunan Buncîkeş Sarayı'ndan (Kale-i Kahkaha) üç safhalı bir duvar resminin de, Göktürk kağan soyunun, kurttan türeyiş efsanesini tasvir ettiği sanılmaktadır. İlk resimde vücudunun alt kısmı görülen bir hükümdar tahtında oturmaktadır. Bu husus onun ongununun kurt olduğuna işaret ediyor. Tahtın sağ ucundaki çıplak kadın, A-shi-na'nın annesini göstermekte, onun aşağısındaki kurt ise bu kadını temsil etmektedir. Resmin en sağında, doğan çocuğun (Türk) babasına takdimi görülmektedir. İkinci resim, kolları ve ayakları kesilmiş Göktürk'ün dişi kurt tarafından Lin ülkesinin askerlerinden kurtarılışını tasvir ediyor olmalıdır. Kurt yaralı Göktürk'ün çocuğunu karnında taşımaktadır. En alttaki (aynı zamanda Roma mitolojisindeki Romus Romulus efsanesi ile ilgili tasvirleri hatırlatan) resim ise doğmuş olan ilk Göktürkler'in anneleri kurttan süt emmelerini tasvir etmektedir **(Ç. 41)**[288].

Kurttan türeme efsaneleri başka çeşitli Türk topluluklarında da görülebilmektedir. Örneğin Başkurt efsanelerinde, Başkurtlar'ın bir avcı ile bir dişi kurdun evliliğinden türediği ve **Başkurt** isminin **kurt** adından gelme olduğu ifade edilmektedir[289].

Açıkça anlaşıldığı gibi kurt, aynı zamanda tanrı sembolüdür. Bu tanrı sembolü, en erken devirlerden bir müddet sonra ata ve türeme sembolü haline gelmiştir. Kurdun tanrı sembolü olduğu renk sembolizmi çerçevesinde de anlaşılabilir. Zaman zaman "böri" ismine sıfat olarak eklenen "Gök" kelimesi (Gök rengi), aynı zamanda gökyüzünü anlattığı için, "Gök-Börü" diye anılan kurt, Gök Tanrı'nın sembolü olmuştur[290].

Orhun abidelerindeki bazı ifadeler de bu konuya işaret etmektedir: "Tanrı gibi Tanrıda(n) olmuş Türk Bilge Kağan..." / "Üstte Gök Tanrı, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış. İnsanoğlunun üzerine ecdadım Bumin Kağan, İstemi Kağan oturmuş..." / "Yukarıda Türk tanrısı, Türk

---

288 Emel Esin, "Böri II", s. 433-434, lev. IX a-c; Azarpay, **Sogdian Painting** (Baskı yeri belirtilmemiş), 1986, fig. 59.

289 M. Muhtar Sagitov, "Başkurt Türklerinde Hayvanlara Tapınma", (Çev. Nuri Yüce), **TDAYB**, 1982-83, Ankara 1986, s. 129.

290 Mireli Seyidov, "Gök, Ak ve Kara Renklerinin Eski İnançlarla Alakası", (Çev. O. Yavuz), **TDA**, S. 52, Şubat 1968, s. 44; Aynı konu, Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**. . . , s. 42.

mukaddes yeri, suyu öyle tanzim etmiş..." / "Tanrı gibi tanrı yaratmış Türk Bilge Kağanı... / vb."[291].

Orhun kitabelerinden aldığımız bu satırlar hükümdarın Tanrı'yı temsil ettiği konusuna da değiniyor. Bu husus kurdun aynı zamanda hükümdarın sembolü olduğunu açıklamaktadır. Zaten kurdun türeme, ata ve yiğitlik sembolü olduğuna işaret eden efsaneler ve kaynaklardaki bazı bilgiler bunu apaçık göstermektedir. Hükümdarla ilgili olarak kurt figürü devletin egemenliğinin de sembolüdür. **Sui** hanedanının yıllığında bu konuya açıklık kazandıran bazı ifadeler vardır. Nitekim, Çinli casus diplomatın tavsiyesi üzerine, Çin imparatoru bağımsızlığını ilan etmek isteyen **Tardu**'ya, bir elçi vasıtasıyla bir kurt başlı sancak gönderir. Göktürkler elçiye pek fazla ehemmiyet vermezlerse de, egemenliğin sembolü olan kurt başlı sancak kendilerine sunulduğu için muhteşem bir merasim yaparlar[292]. Bir Çin yıllığında kurdun bayrakla, yiğitlikle ve türeme ile alakalı sembolizmi bir arada veriliyor: **"Sancaklarının başına altından kurt başı takarlar. Muhafızlarına savaşçılarına** Fu-li **(Börü) derler. Çin dilinde anlamı kurt demektir. Yani kurttan doğmuşlardır ve eskiyi unutmuyorlardı"**[293].

Göktürk devrinde kurt başlı sancak devlete yararlılık gösterenlere de onları taltif etmek üzere veriliyordu: **"Shih-pi Kağan (Göktürk) devrinde yaptığı hizmet nedeniyle Kağan Liou Wu-Chou'ya kurt başlı sancakla birlikte Ting-Yang Kağan ünvanını sundu"** veya **"...Liang Shih-tou Göktürklerle temasa geçtiği vakit Shih-pi Kağan ona kurt başlı sancak sundu"** vb. ifadelerde bu husus açıkça görülmektedir (Bu konudaki bilgiler Çin yıllıklarından Chiou T'ang Shu, Hsin T'ang Shu ve Tsu-Chih T'ung Chien'de verilmektedir)[294].

Görüldüğü gibi, Göktürk sülalesinin kurt ongunu zamanla altın kurt başlı sancak haline gelmiştir. Zaten Pritsak'a göre Göktürk hükümdar sülalesinin

---

291 Muharrem Ergin, **Orhun Abideleri**, İstanbul 1970, s. 1 (Kültigin güney), 4 (doğu), 17 (Bilge Kağan doğu).

292 *Kurt başlı sancak gönderilmesi hak. bkz.* Ahmet Taşağıl, **Göktürk Ülkesine Gelen Çinli Elçilerin Raporlarına Göre Göktürk-Çin İlişkileri (552-630),** İ. Ü. Sosyal Bilimler Enst. , Genel Türk Tarihi Anabilim D. , Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 16-17, 51; *Kurt başlı bayrak hakkında ayrıca bkz.* Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Tuğ ve Bayrak,** C. VI, Ankara 1984, s. 11-17, 87, 146-147, 309-311; *Ayrıca eskiden Başkurtların bayrağında da bir kurt başı resmi bulunduğu bildirilmektedir:* M. Muhtar Sagitov, "a. g. m", s. 129.

293 Ahmet Taşağıl, **a. g. tez,** s. 187.

294 Ahmet Taşağıl, **a. g. tez,** s. T 23, (aynı konu) 187, 218; yine aynı konuda bkz. W. Eberhard, **a. g. e. ,** s. 87,

Çince adı olan, **"A-shi-na"** Türkçe **"Çina"** kelimesinden gelir Ve **"böri"** demektir[295].

Daha önce yaptığımız bazı açıklamalardan anlaşılacağı gibi, kurt başlı bayrağın kökeni de Türk kültürünün çok eski çağlarına inmektedir. Bunun en erken örneği M.Ö. İki bin yılında Baykal Gölü çevresinde bulunmuştur. Bu topraklar genellikle Türk olduğu kabul edilen Ting-Iing'lere ait idi. E.Esin'in anlattığına göre Trever bu hususta şu neticeye varmıştı: "Eurasia göçebe ongun-bayrakları bir direğin tepesine dikilmiş bir madenî hayvan başı ile, ona muttasıl (ilave) olarak keçeden veya kumaştan, hayvan şeklinde bir torbadan müteşekkil idi. Rüzgâr hayvan şeklinde torbanın içine girince onu şişirmekte, harekete geçirmekte ve ıslık gibi sesler çıkararak, canlı bir hayvan tesiri vermekte idi. Trever aynı tarzda, ejder vücudu şeklinde, rengârenk keçeden torbaların, tahtadan bir böri başı şeklinde bayrak direği tepesi ile Hsiung- nu'lara atfedilen, Baykal Gölü'nün güneyindeki Noın-UIa mezarında bulunduğuna dikkat çekmektedir"[296].

Türk resim sanatında, kurt başlı gönder (bayrak) tasvirlerine rastlanmaktadır.

Doğu Türkistan'daki freskolarda VI-XIII. yüzyıllar arasında, Göktürk ve Uygur devirlerine ait kurt başlı bayrak tutan hükümdar veya alp tasvirleri, yukarıda bahsettiğimiz sembolizmi ispatlayıcı delilleri vermektedir.

İlk resim **(Ç. 42)** başı tolgalı ve kafasının etrafında daire şeklinde bir hâlesi bulunan bıyıklı ve muhtemelen hükümdar olan figürü gösteriyor. Hâlenin sağ tarafından yukarıya doğru uzanan, ucu bir mızrak gibi sonuçlanan, bir kurt başlı gönder bulunmaktadır. İkinci resim de, hükümdar olduğu başındaki tacından da anlaşılan, zırh giymiş haleli bir figürü göstermektedir. Kağan sağ eliyle kurt başlı sancağı kaldırır vaziyette tasvir edilmiştir. Hâlenin yukarısında ejder-yılanlar ve aralarında bir taç yer almaktadır **(Ç. 43)**. Üçüncü resimde ise **(Ç. 44)** ellerindeki ruh timsali olan kuşları bırakan iki şahsı ve aralarında bulunan kurt başlı gönderi görmekteyiz[297].

---

[295] Emel Esin, "Ötüken İllerinde M. S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde Sanatkar Adları", **TKEK (İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar)**, İstanbul 1972, s. 49; Emel Esin, "Böri II", s. 427-433; E. Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34, (Ağustos 1965), Ankara 1965, s. 773; vb.

[296] Emel Esin, "Böri II", s. 428-29.

[297] Resimler için bkz. Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi**, Lev. LVII/a, LVIII/a, LXXIV/a; *Bu resimlerin ilk ikisi için ayrıca bkz.* Albert Grünwedel, **Alt-Buddhistische Kultstaetten in Chinesisch-Turkistan**, Berlin 1912, fig. 274, 287.

Kurt başlı bayrak tasviri geleneğinin, İslâmiyet'ten sonra da devam ettiğini görüyoruz. M. Henri Vever koleksiyonundan bir minyatürde, kompozisyonda kurt başlı bayrak tasvirinin de yer alması bu hususa işaret etmektedir **(Ç. 45)**[298].

Böylece kurdun hukukî bir sembol olması, onun iktisadî açıdan da bir timsal olmasını sağlamış olmalıdır. Çin kaynaklarında zaman zaman Çinliler'e veya başka bir Türk boyuna yenilen Türk topluluklarının çok değer verdikleri "beyaz kurt"u haraç veya vergi olarak düşmana sunmak zorunda kalmaları bu hususa işaret ediyor olabilir. Nitekim M.Ö. 1001-947 tarihlerinde Chou'lara mağlup olan bazı Hun kabilelerinden Ch'üen-Jung denilenleri "bir beyaz kurt ve bir beyaz geyiği" vergi olarak getirmişlerdi. Bu vergi veya haraç alma olayına muhtelif zamanlarda rastlanmaktadır[299].

İslâmiyet'ten evvel Türkler'de kurt "yol gösterici" (kılavuz, önder) bir sembol idi. Bunun en güzel örneğini Oğuz Kağan Destaın'nda görüyoruz: **"...Oğuz Kağan gazaba gelerek onun üzerine yürümek istedi; bayrağını açarak, asker ile 133-bir dağın eteğine geldi. Çadırını 136- kurdurdu ve sessizce uyudu. Tan ağarınca Oğuz Kağan'ın 138-çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök 140- tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı. Bu kurt Oğuz 142-Kağana hitap etti ve:'Ey Oğuz, sen urum** 144- **üzerine yürümek istiyorsun: 145-Ey Oğuz ben senin önünde yürümek istiyorum'-dedi. 147-Ondan sonra Oğuz Kağan çadırını dürdürdü ve gitti. Gördü 149-ki, askerin önünde gök tüylü ve gök yeleli 151-büyük bir erkek kurt yürümektedir. Ve kurdun ardı sıra 153-ordu gelmektedir. 154-Gök tüylü ve gök yeleli bu büyük erkek kurt birkaç gün sonra durdu. Oğuz Kağan da askeri 157-ile durdu ". İtil Müren'de yapılan savaşı kazandıktan sonra "Oğuz Kağan yine gök tüylü 217-ve gök yeleli erkek kurdu gördü. O kurt Oğuz Kağan'a: 'şimdi, 219-Oğuz, sen asker ile buradan yürüyerek, halkı ve beyleri götür; 221-ben önden sana yol gösteririm' dedi. Tan ağarınca, 223-Oğuz Kağan gördü ki, erkek kurt askerin önünde yürümektedir; 225-sevindi ve ilerledi..."**[300].

---

[298] *Resim için bkz.* Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", **TSTAİ**, C. II, İstanbul 1969, s. 112-204, R. 81.

[299] *Çin kaynaklarındaki bu bilgiler Shih-Chi IV*, s. 138; Shi-Chi, 110, s. 2881; Hou Han-Shu, 94/1, s. 3744; Bu metinlerin tercümesi için bkz, Cevat Türkeli, **Çin Kaynaklarına Göre Hunların Ataları,** İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü. , Genel Türk Tarihi Anabilim D. , Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990, s. 58, 60.

[300] R. Rahmeti Arat - W. Bang, **Oğuz Kağan Destanı**, İstanbul 1936, s. 17-23.

Kaya resimlerinde, Oğuz Kağan Destanı'nda söz konusu edildiğini gördüğümüz erkek kurt tasvirlerine rastlandığını belirtmiştik **(Ç.35).** Moğolistan'da M.Ö. ki devirlere ait bir başka kaya resminde, bu şekilde geyikleri kovalayan erkek kurtlar tasvir edilmiştir **(Ç.36, 37).** Bu sahne aynı zamanda av sembolizmi (belki de av büyüsü) ile alakalıdır[301].

Uygurca Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz'un bedeninin tasviri onun doğaüstü gücünü ve yiğitliğini temsil etmektedir. Buradaki gibi kahramanların bedeninin hayvan unsurlarıyla tasvir edilişi Türk sanatında yansımasını bulan bir ikonografık ve ikonolojik geleneğin ürünüdür[302]. Destan'da Oğuz Kağan'ın fizikî vasıflarından bahsedilirken, belinin kurt beli gibi olduğunun belirtilmesi, belki kurdun yiğitlik sembolü olduğuna da işaret edebilir[303]. Buna uygun olarak kurt gibi uluma motifi, kurdun askerî şecaat timsali olduğunu göstermektedir[304]. Aynı konuya Göktürkler'le ilgili olarak daha önce değinmiştik.

Yukarıda belirtildiği şekilde Başkurt Türkleri'nin efsanelerinde de kurdun "yol gösterici ve kılavuz" olduğunu görüyoruz: "Başkurtlar göçüp yerleşme esnasında, bozkırda yollarını kaybetmişler, orada kurt onlara yardım etmiş, Başkurtlar'a kılavuzluk ederek onları çölden çıkarıp kurtarmış. Kurt sayesinde Başkurtlar yeni ve verimli bir yurt, yâni Ural'ı bulmuşlar."[305].

Türk kozmolojisinde "Gök" unsuruna bağlı olarak, kurt astrolojik bir timsal de olmuştur. Ögel'in naklettiğine göre, küçük ayı burcu bir arabayı çeken iki at ve büyük ayı burcu ise onu kovalayan **yedi kurt** idi ve Yakutlar ayın evrelerinin oluşmasını, kurt ve ayıların dolunayı yemesine bağlıyorlardı[306]. **Sagitov** bu konuyu bir Başkurt rivayetinden alarak şöyle anlatıyor: "Ural-Batır'da yansıyan rivayete göre Büyükayı'nın en dıştaki iki yıldızı semavî atlar olup, isimleri **Buzat** ve **Sarat**'tır. Bunlar altın bir zincirle demir bir kazığa bağlıdırlar ve küçük ayının yıldızları olan "yedi kurt" tarafından takip edilirler. Şafak sökmesiyle tâkip sona erer."[307]

Çin'de göğün güney-batı yönünde bir **kurt yıldızı** ve onunla ilgili olduğu kabul edilen bir yer-altı kurt ruhu bulunduğu sanılıyordu. **"Lang"** adlı (sirius)

---

[301] *Resimler için bkz.* Dipnot 261.
[302] Yaşar Çoruhlu, "Uygurca Yazılmış Oğuz Kağan Destanı'ndaki Bazı Unsurların Türk Sanat Tarihi İle İlişkileri Üzerine Notlar", **TAD**, S. 6 (1990), İstanbul, 1991, s. 85-91.
[303] R. Rahmeti Arat - W. Bang, **a. g. e.** , s. 11.
[304] Emel Esin, "Böri II ", s. 425.
[305] M. Muhtar Sagitov, "a. g. m. ", s. 129.
[306] Bahaeddin ögel, **Türk Mitolojisi. . . ,** s. 51.
[307] M. Muhtar Sagitov, "a. g. m", s. 125.

bu yıldızla ilgili olarak Türkler'de de semavî kurdu gösteren bir yıldız söz konusu olmalıdır[308].

Kurdun Türk kozmolojisindeki Gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların sembolü olduğu anlaşılmaktadır. **Kültigin** (=Költigin)kitabesinin doğu tarafındaki; **"Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş..."** şeklindeki ifade buna işaret etmektedir. Irk Bitig'deki **"zengin adam koyuna ürküp varmış kurda rastlamış kurdun ağzı sulanmış. Sağ keyifli olmuştur. Bunu biliniz iyidir bu"**[309], tarzındaki açıklamalar da bu konuya delalet eder. Kurtların toynaklı hayvanları avladığı sahneler aynı zamanda 'hayvan mücadele sahneleri'nin sembolizmine işaret etmektedirler[310] **(Ç. 36, 37, 39, 40).**

Kurt figürünün sembolik "Biçim değiştirme" temalarıyla ilgisinin bulunduğu da anlaşılmaktadır. Örneğin Oğuz Kağan Destanı'ndaki Gök-kurt'un bir ışıkla beraber ortaya çıkması buna işaret etmektedir. Kurt burada muhtemelen Göktanrısı'nın veya onun gönderdiği bir Gök ruhunun biçim değiştirmiş şeklidir[311]. Moğollar'da kurtun yerini köpeğin aldığını görüyoruz. Alan-ho'a daha sonra vücudundan sarı bir köpek olarak çıkan bir ışıktan hamile kalmıştı[312]. Şamanizmde bazı şamanların ve ruhların kurt biçimine girdiği de görülür. Böylece kurt şamanın ayin sırasında kullandığı yardımcı hayvanlardan birine işaret edebilir veya o bir çocuğun ruhu olarak annesinin karnına girer. Bu arada sihir yoluyla ve çeşitli maksatlar için bir insanın kurt şekline girişi de konumuzla ilgili olarak burada zikredilebilir[313].

Kısmen bahsettiğimiz gibi, kurt renklere bağlı olarak bazı değişik anlamlara sahip olan bir sembol olarak görülmüştü. Gök-kurt veya Bozkurt nitelemelerinin yanında, Ak-kurt veya Al-kurt, Kara-kurt gibi isimlendirmeler bu renk sembolizmine işaret etmektedir. Burada Ak-kurt "Gök" unsuruna (buna bağlı olarak, saflık, temizlik, erdeme), Al-

---

308 Emel Esin, "Böri II", s. 424-26.

309 H. Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 34-35, 272.

310 Bkz. dipnot 261.

311 Y. Çoruhlu, "a. g. m. ", s. 102-103.

312 Anonim, **Moğolların Gizli Tarihi-Manghol-un Niuça Tobça'an**, (Çev. Ahmet Temir), Ankara 1986, s. 8.

313 Saadettin Buluç, "Şaman, Şamanizm", **İslâm Ansiklopedisi**, C. XI, İstanbul 1979, s. 318, 329; Mircea Eliade, **Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy**, (Çev. W. Trask), London 1964, s. 467.

Kurt şiddete veya "Yer" unsuruna, Kara-kurt ise yeraltı unsuruna veya kötülüğe işaret ediyor olmalıdır[314].

Birçok hayvanda söz konusu olduğu gibi, kurtlar da, İslâmiyet'ten sonra eski ilahî mânâlarını büyük oranda kaybetmiştir. Birtakım inanç kalıntıları ise tamamen İslâm'a uydurulmuş vaziyettedir. Kurdun özellikle yiğitlik veya güç sembolü olması ise devam etmiştir.

Meselâ, bu konuyla ilgili olmak üzere, Kutadgu Bilig'de Öğdülmiş (akıl) hükümdara töreye göre kumandanın nasıl olması gerektiğini söylerken şöyle diyor: **"O domuz gibi inatçı, kurt gibi kuvvetli, ayı gibi azılı ve yaban sığırı gibi kinci olmalıdır"**[315].

Aynı hususu ifade etmek üzere, Kaşgarlı Mahmud ünlü eserinde bir çocuk doğduğu zaman, ebeye "tilkü mü togdı azu böri mu?" diye sorarlar. Bununla kız mı doğdu yoksa erkek mi demek isterler diyor. Yine Kaşgarlı Mahmud eserinde, **kurtların ulumasını, yiğitlerin yas töreninde ağlamasına** benzetmektedir[316].

Az farklı şekilde, Nizamî Mahzen-i Esrar adlı eserinde "...Fakat kurt değilim ki bu teessürden dolayı elbisemi yırtayım..." diyerek hem kurdun yas töreniyle ilişkisine hem de yiğitlik sembolü olduğuna işaret ediyor[317].

Görüldüğü gibi kurt, İslâmiyet'ten sonra güç, kuvvet, kahramanlık, yiğitlik sembolü olarak kullanılmıştır. Bu tasavvurlar İslâmiyet'ten önceki tasavvurlardan tamamiyle kopuk değildir.

Firdevsî'nin Şehnâmesi eski İran tarihinden bahsetmekle beraber, çeşitli nüshalarında ayrıntıya inildiğinde, Türk karakterini ifadc eden motiflerle karşılaşıyoruz. Örneğin Şehnâme'de kızgın filden kaçanlar Kültigin kitabesindekine benzer şekilde niteleniyor: **"Bu ünlü adamlar, kurt görmüş bir koyun sürüsü gibi kaçışıyorlardı"**[318]**.** Kültigin kitabesinde olduğu gibi, burada da kurdun hem güçlülük sembolü olduğunu görüyoruz, hem de hayvan

---

314 *Kurtlarla ilgili renk sembolizmi hak. bkz.* Bahaeddin Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi,** C. I, Ankara 1981, s. 406, 411; B. Ögel, **Türk Mitolojisi. . . ,** s. 232 (not 78); *Renk sembolizmi hakkında genel olarak bkz.* B. Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Tuğ ve Bayrak,** Ankara 1984 s. 377-491; Mireli Seyidov, "Gök, Ak ve Kara Renklerinin Eski İnançlarla Alakası", **TDA**, S. 52, Şubat 1988, s. 33-52.

315 Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig,** (Çev. R. Rahmeti Arat), Ankara 1988, s. 172.

316 Kaşgarlı Mahmud, **Divan ü Lûgat-it-Türk Tercümesi,** (Çev. Besim Atalay), C. I, Ankara 1985, s. 189, 429.

317 Nîzami, **Mahzen-i Esrar,** (Çev. M. Nuri Gencosman), Ankara 1946, s. 93.

318 Firdevsi, **Şehname-I,** (Çev. Necati Lugal, düz. Kenan Akyüz), İstanbul 1945, s. 344.

mücadele sahnelerindeki zıt anlamlı kavram çiftlerinden, **aydınlık, zafer, iyilik** vb. unsurları ifade eden **"Gök"** unsuruna işaret ettiğine şahid oluyoruz.

Kurdun kutsal bir hayvan olduğu Dede Korkut Hikâyeleri'ne de yansımıştır. Bazı hikâyelerde yer alan **"Kurdun yüzü mübarek", "karabaşım kurban olsun kurdum sana"** gibi ifadeler bu konuya delalet etmektedir[319].

Süryani Mihael'in kitabında Türkler'in Anadolu'ya gelişi ile ilgili olarak anlattıkları, kurdun "yol gösterici" (kılavuz, önder) olma özelliğinin hâlâ sürdüğünü göstermektedir. Ona göre Türkler, doğudan batıya doğru ilerlemeye başladıkları zaman, önlerinde **köpeğe benzer** bir hayvan (kurt) görüyorlardı. Bu hayvan yürüdüğü zaman onlar da yürüyor, durduğu zaman ise onlar da duruyor ve ordugâhlarını kuruyorlardı[320].

Kurt, arslan sembolünde olduğu gibi, zıt karakteri ifade eden bir hayvanla anıldığı zaman barış, huzur, güven ve adaletin sembolü olmaktadır. Nitekim **Şehnâme**'de **Sultan Mahmud**'u övüş bölümünde, onun adalet ve barışı sağlayan bir hükümdar olduğu şöyle ifade ediliyor: **"Cihana hâkim olan Sultan Mahmud'un bu büyük padişahın adaleti sayesinde kurtla koyun bir yerde su içmekteler..."**[321].

Kurdun mübarek bir hayvan olduğuna dair inançlar, Anadolu'da Cumhuriyet devrinde de sürmüştür. Örneğin "Yol gösterici " sembol olarak, kurtuluş savaşında bazı yerlerde, ordu kumandanlarından birisine kurdun kılavuzluk ettiği rivayet edilir. Halk arasında özellikle, koyunlara saldıran **Bozkurt** asil sayılır. **Baraklılar** kurdu **Hz. Ali'nin iti** sayarlar[322].

Halk arasında kurtla ilgili inanışlar çok yaygındır. A. Rıza Yalman (Yalkın), "Cenupta Türkmen Oymakları" adlı eserinde, Horzum aşiretinden Hacı Ömer Ağa'nın şöyle söylediğini naklediyor: "Yamandır Bozkurt yamandır. Kurdun dişini cebinde taşıyan adam nazar görmez, hem uykuda sayıklamaz. Bozkurdun gözü kurutulur ve toz edilerek sürme gibi göze çekilirse o göz çok görür ve ağrımaz"[323].

Anadolu'da Türkmenler arasında yapılan çeşitli tespitlerde kurdu yücelten daha pek çok şey söylenmiştir. "Kurda kurşun atılamayacağı", "Kurt avının

---

319Anonim, "Bozkurt", **Türk Ansiklopedisi,** C. VIII, Ankara 1956, s. 9.

320 Harun Güngör, "Süryani Kaynaklarına Göre Türklerin Menşei, Dini İnanış ve Adetleri", **TDA**, S. 40, Şubat 1986, s. 81-82.

321 Firdevsi, a. g. e. , s. 21.

322 Pertev Naili Boratav, **100 Soruda Türk Folkloru**, İstanbul 1973, s. 70.

323Ali Rıza Yalman (Yalkın), **Cenupta Türkmen Oymakları,** (Haz. Sabahat Emir), C. II, Ankara 1977, s. 129.

uğurlu sayılmadığı", "Kurdun boğazladığı hayvanın yenebileceği", "Hz.Yusuf'un kıssasında Yusufu kardeşlerinin kuyuya attığı bu nedenle Bozkurda iftira edildiği", "Kurt soyları arasında Bozkurt soyunun müstesna olduğu ve onun yiğit olduğu" şeklindeki bilgiler örnek olarak verilebilir[324].

Saim Sakaoğlu'nun **Gümüşhane**'de derlediği bir masalda olduğu gibi, zaman zaman Göktürkler'in kurttan türeme efsanelerini hatırlatan, daha doğrusu bu efsanelerdeki motifleri tekrarlayan masallar da Anadolu'da yer almaktadır[325].

Cumhuriyet döneminin bazı yazarları, Bozkurt'un Türk kültür ve sanat tarihinde ata, rehber, kurtarıcı olarak yer alışından yola çıkarak, bugünkü Türk milliyetçiliğinin sembolü olması gerektiğini ileri sürmektedirler[326].

Cumhuriyet dönemi sanat ve zanaatlarında da kurt tasvirlerine rastlanır, pullarda, paralarda bunun örnekleri çoktur. Ankara Etnoğrafya müzesi konser salonu sahnesi üstünde olduğu gibi çeşitli yerlerde kurt başı kabartması veya kurt figürü vardır. Petrol ofisinin armasındaki şekil de aslında bir kurt başıdır. Cumhuriyet döneminin önemli bir siyasi partisinin bayrak ve flamalarında da uluyan kurt şekli simge olarak kullanılmıştır.Kurdun Avrasya sathına yayılmış diğer Türk cumhuriyet ve topluluklarında simge olarak kullanımı daha yaygındır. Bir kısım Türk toluluklarının bayrak veya flamalarında hala kurt başı şekli kullanılmaktadır. Hıristiyanlaşmış Gagauzlar bile hıristiyan hakim devlet baskısı ile değiştirilmeden önce üzerinde bir kurt başı tasviri bulunan bayrak kullanıyorlardı.

Gerek Cumhuriyet öncesi Anadolu Türk kültüründe gerekse Cumhuriyet döneminde kurt özellikle fizikî varlığı ile ilgili olarak, Arap kültürü tesiriyle zaman zaman fena huylu ve gafil bir yaratık olarak gösterilir. Bu durum daha ziyade bazı İslâmî tasavvurların; etkisiyle ortaya çıkmıştır. Özellikle Hz. Yusuf un kıssası (kurtlar tarafından parçalanışı) bu hususta çok etkili olmuştur. Örneğin Demirî'ye göre "Hz.Yusuf (A.S.)'un kıssasına uygun olarak, bir kimse rüyasında, köpekle kurdun bir araya geldiğini görse nifaka ve hileye delalet eder". Yine Demirî'ye göre rüyada kurt görmek yalana, hileye ve eşe karşı

---

324 Bkz. Ali Rıza Yalman (Yalkın), "Anadolu'da Bozkurt", **HBH,** S. 12, İstanbul 1930, s. 200-202 (12-14); S. 14, İstanbul 1930, s. 32-34.

325 Saim Sakaoğlu, "Anadolu Folklorunda Göktürk Efsanelerinin İzleri", **V. MTK, Tebliğler** (İst. 23-28 Eylül 1985), İstanbul 1985, s. 255-262; *Bu hususta bazı tespitler için ayrıca bkz.* Hasan Fehmi, "Anadolu 'da Bozkurt Efsanesi", **HBH**, S. I, 1929, s. 2-3; Zeki Teoman, "Bozkurt Efsanelerinin Anadolu 'daki İzleri", **TFA,** S. 33, Nisan 1952, s. 525.

326 Altan Deliorman, "Bugünkü Mânâsı ile Bozkurt", **Türk Kültürü**, S. 55, Mayıs 1967, s. 470-475.

husumete işaret eder. Kurt yavrusu görmek, soysuz bir çocuğun himaye edilerek yetiştirileceğine işaret eder. Yazar kurdun aslında ahmak ve gafil bir hayvan olduğuna da değinir[327].

Mevlânâ Mesnevi' sinde Hz.Yusuf kıssasından dolayı, kurdu hilekâr bir hayvan olarak kabul eder. Ayrıca 'ava giden arslan, kurt, tilki' hikâyesinde Mevlâna, kurdu ileri görüşlü olmayan ve içinde bulunduğu durumu değerlendiremeyen insanı temsil eder şekilde ele almıştır[328].

Minyatürlerde de kurdun bazen kötü, hilekâr, zararlı bir hayvan olduğuna dair inançlara işaret eden kompozisyonlara rastlanmaktadır. Şehnâme'de, İsfendiyar'm kurtlan öldürüşünü gösteren, 1370 tarihli bir minyatür bu konuya örnek teşkil edebilir **(R.64)**[329].

---

327 Kemaleddin Demiri, **Hayat'ul Hayvan** (Haz. S. Çağlayan), C. I-II, İstanbul 1973, s. 170-172.
328 Mevlâna, **Mesnevi,** (Çev. Veled İzbudak, krşt. A. Gölpınarlı), C. I, İstanbul 1960 (3. baskı), s. 244, 250; C. II, İstanbul 1957 (3. baskı), s. 157.
329 Filiz Çağman - Zeren Tanındı, **Topkapı Sarayı İslâm Minyatürleri,** İstanbul 1979, R. 8.

VI. ARSLAN

Arslan figürlerinin sembolizmi, eski dünya topluluklarında az veya çok benzeri bir şekilde görülür. Bu konudaki bilgilere eski çağların Yunan, Roma ve Mezopotamya'sından İç Asya'ya kadar olan bölgelerde rastlamak mümkündür.

Arslan figürleri ve onların sembolik olarak kullanılışı daha ziyade Budizm'le beraber görülmekle birlikte, Altaylar'da Pazırık kurganlarından (M.Ö. 4-3.yüzyıl) kazılarla çıkarılan eserler üzerinde arslan veya arslan-grifon figürlerine rastlanması, bu sembolizmin Türkler'de çok daha erken devirlerden beri kullanıldığına işarettir**(Ç.46)**. Nitekim, **Eberhard**'ın Çin kaynaklarından aktardığına göre Hsiung-nu kavimlerinden Cye-Gu 'larda arslan oyunu vardı. Ayrıca Türkler'in komşularından olan **Hua-Gua**'ların da arslanları vardı. Bundan başka Çin kaynaklarında **Ye-da**'ların bir keresinde Tobalar'a haraç olarak bir canlı arslan sunduklarından ve Kuzey Tibet'te bulunan **Tu-yü-hun**'larda da -muhtemelen Tibet etkisiyle- hükümdarın arslan tahtı üzerinde oturduğundan bahsedilmektedir[330].

Özellikle **"hayvan mücadele sahneleri"**nde zafer kazanan hayvan olarak kullanılan arslan; savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi ve kuvvet-kudret sembolü olarak ele alınmıştır[331] **(Ç.46)**. Bununla beraber bu eski devirlerde arslanın alplik, yiğitlik, hükümdarlık ve hatta tanrı sembolü olduğunu da düşünebiliriz[332]. Nitekim Loppo Danilevsky'nin söylediğine göre, arslan İskit topluluklarının tanrısı Artimpasa'nın sıfatı ve güneş tanrısı Oetosyrus'un vasfıdır[333].

Ancak Orta ve İç Asya'da Budizm'den evvel Türkler arasında alplik, yiğitlik sembolü olarak kaplan ve pars gibi hayvanlar çok daha yaygındı. Araştırmacılar -yukarıda sunduğumuz delillere rağmen- Proto-Türk devirde İç Asya'da arslan olmaması gerektiğini ileri sürüyorlar. Buna karşılık, Chou

---

330 W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları-Bir Kaynak Kitabı,** (Çev. Nimet Uluğtuğ), Ankara, 1942, s. 70,99,100,104,106.

331 *Bazı örnekler için bkz.* Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia the Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen,** (Çev. M W. Thompson), London 1970, s. 233, 234, 256-57, 265, 266.

332 *Arslanın birtakım sembolik özellikleri bir çok kültürde ortaktır. Meselâ Türklerin komşusu olan Çinlilerde de bu böyledir. Bkz,* C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Synıbolism and Art Motives,** New York 1960, s. 252.

333 Sergei I. Rudenko, **a. g. e.** , s. 287.

devrinden beri kaplan (tonga) alplik ongunu idi[334]. Ancak Göktürk devrinde Buhara'da arslan ongunu ve ünvanı tam manâsıyla kaplanın yerini alabilmişti. Araştırmacılara göre VI. yüzyılda Budizm'i kabul eden Taspar Kağan da arslan Unvanıyla anılıyordu[335].

Arslan figürleri ve sembolizminin Türk sanatında yaygınlaşması, Manihaist ve Budist tasavvurların, bu dinlerin kabulü nedeniyle Türk topluluklarına girmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Böylece Türkler'in alplik sembolleriyle birleşen Budizm'in ve Manihaizm'in arslan sembolizmi, olduğu gibi İslâmiyet'ten sonraki döneme aktarılmış, bu kez daha ziyade hükümdarlarla ilgili bir sembol haline gelmiştir. Bununla beraber maneviyat dünyasının hükümdarı sayılan din adamları ile ilgili menkıbelerde de arslan önemli bir rol almıştır. Yaygın olan sembolizm ise yiğitlikle alakalıdır.

Her ne kadar İslâmiyet'ten önceki Türk kozmolojisinde mühim bir yer tutan 'dört yön' tasavvuru ile ilgili olarak, batı yönünün sembolünün kaplan dışında arslan da olabildiği[336]ifade ediliyorsa da, batı yönü ile ilgili bu tasavvura arslan daha sonra eklenmiş olmalıdır ve belki de bu husus, Budist devirde arslanın batı yönünün sembolü sayılmasıyla ilişkilidir[337]. Neticede Türkler yiğitlik ve alplik sembolü olan kaplan yerine daha sonra arslanı koymayı veya ikisini birlikte zikredip zikretmemeyi önemsememişlerdir. Yine belki bu sebepten dolayı, 'Oniki Hayvanlı Türk Takvimi'nde yıl sembolü olan kaplanın yerine, zaman zaman arslanın kullanılması da söz konusu olabilmiştir. Yiğitlikle ilgili sembolizme işaret eden. 'hayvan postu' tasvirlerinde de durum aynıdır. Uygur sanatında yırtıcı hayvan postu giymiş şahıs tasvirlerinin arslan postlu Herakles kıyafetinin taklidi sayılması bu nedenle söz konusu olmuştur. Oysa yukarıda da söz ettiğimiz gibi, arslanın çok eski devirlerde Türklerde ongun olabileceğine dair bazı işaretler vardır[338].

Arslan'ın yelesi de kendisi gibi yiğitlik sembolü sayılmıştır. Esin'e göre Budist metinlerde **"Kesari** arslan" (uzun yeleli arslan) ve **"uzun saçlı tonga"** (kaplan) tabirlerine rastlanması bunu göstermektedir. Kaşgarlı'da "Idhunç saç"

---

334 Emel Esin, "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)", **FEFAD**, Fas. , 1, S. 13, Erzurum 1985, s. 141.

335 Emel Esin, "a. g. m. ", s. 146.

336 *Yönlerin hayvan sembolleri için ayrıca bkz.* Annemarie Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", (Çev. Semih Tezcan), **A. Ü. DTCF T. D. ,** , C. 3. , S. I, Ankara 1968, s. 107-108.

337 Balkrishna G. Gokhale, "Animal Symbolism in Early Buddhist Literature and Art", **East and West**, New Series, C. 24, Numara 1-2, 1974, s. 117, 1 18.

338 Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),** İstanbul İ979, s. 67.

(kudsî adanmış saç) olarak geçmesi nedeniyle, Türkler'de uzun saçın gelenek olması, yiğitlik sembolü olarak uzun yeleli arslana işaret eder sayılmıştır[339].

Arslan'm Budist sanatta çeşitli sembolik mânâları vardı. O bazen bir tanrı sembolüydü. Bazen ise hükümdarın kendisini veya oturduğu tahtı simgelerdi.

Arslan tanrı Vişnu'nun dokuz görünüşünden biri olduğu gibi[340] Buddha'nın da biçimine girdiği hayvanlardan biriydi[341]. M. IX-XII. yüzyılın Uygur duvar resimlerinde **Vajrapani** denilen muhafız ilah korkutucu görünüşe sahip olup arslan başı veya maskesi ile tasvir ediliyor ve böylece koruyuculuk, bekçilik sembolü oluyordu[342]. Aynı zamanda Manihaist zaman ilahı **Zurvan-Kronos** da arslan başlı olarak gösteriliyordu[343].

Erken devirlerde arslan, **Rig Vedalar**'da çok görülür. Arslanın 'hayvanlar kralı' olduğuna işaret eden hususlar **Jataka** hikâyelerinde yer alır. Budist devirde arslan hükümdarın sembolüydü ve belki bu sebeple arslanın etinin yenmesi ve derisinin kullanılması yasaklanmıştı[344].

Buddha (Burkan) **"Sakyanın arslanı"** (Sakya Simha) olarak adlandırılır[345]. Vücudunun ön yarısı, çenesi ve uyumaya gittiği zamanki duruşu arslanınkine benzetilir. Buddha ayrıca **haris, tamahkâr olmayan bir arslan** olarak anılır ve vaazları **'arslanın kükremesine'** benzetilirdi[346].

Arslan Türkler'in de ortağı olduğu Budist sanatta, Buddha'nın mensup olduğu hanedanın ongunu olarak da görülmüştür[347].

Arslanın Buddha'nın öğretisini simgeleyen **"güneş tekerleği"** ile de alakası vardır. Çünkü "arslanın kükremesi" güneş ruhunun sesi sayılırdı. Zihnin saf ışığının temel ilkesinin gücünü temsil eden bu ruh, geceden sonra güneşin doğmasını sağlardı. Korku içindeki gazellerle dolu olan ormanda gecenin

---

339 Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", **1. MATK**, C. 3, İstanbul 15-20 Ekim 1973, Türk Sanat Tarihi Tebliğleri, İstanbul 1979, s. 709, 711.

340 Orhan Hançerlioğlu, **İnanç Sözlüğü, Dinler-Mezhepler-Tarikatler- Efsaneler,** İstanbul 1975, s. 69.

341 James George Frazer, **The Golden Bough a Study in Magic and Religion Spirits of the Corn and the WUd,** Böl. V, C. I, London 1936, s. 299.

342 Emel Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatı. . . ", s.721.

343 Emel Esin, "Tonga-Alp-Er. . . ", s. 144.

344 Balkrishna G. Gokhale, "a. g. m", s. 113.

345 Joseph Campbell, **The Masks of God Oriental Mythology,** New York 1963 (2. baskı), s. 255.

346 Balkrishna G. Gokhale, "a. g. m", s. 114.

347 Emel Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34 (Ağustos 1965), Ankara 1965, s. 773.

347 Joseph Campbell, **a. g. e. ,** s. 265.

bittiğini duyuran "arslan kükremesi", hayvanlara günün doğuşuyla ansızın bir arslanın üzerlerine atlayabileceğinin ikazını yapardı. Böylece "arslanın kükremesi" allegorik olarak günün doğuşunu ifade etmiş oluyor[348]. Bu durum dolayısıyle Buddha'nın yaratıcılığını (çünkü Buddha'nın sesi arslanın kükremesine benzetiliyordu) ve getirdiği yasasıyla her şeyi düzenlemesini ifade ediyor olmalıdır[349].

Budist Çin sanatı ile ilgili sembolik tasavvurlarda benzeri hususların Çin kültürüne özgü bir şekilde ifade edildiğini görüyoruz.

Çin'de arslan genellikle bir **küre** veya **top** ile birlikte tasvir edilmiştir. Bu top dualist gücün sembolü yumurtayı veya güneşi ifade eder. Arslan oyunu denilen ve arslan kostümü giymiş iki kişi ile, bir topu tutan diğer bir kişi tarafından icra edilen oyun (dans) da bu hususlara işaret eder. Ancak bu oyunda eski bir destan ile ilişki vardır. İnanca göre arslanlar (erkek arslan) pençelerinden süt ürettiği için, insanlar, oynasın ve süt üretsinler diye tepelere içi boş küreler koyarlardı[350]. Çin kaynaklarında ilk kez **T'ang** hanedanı zamanına ait kayıtlarda bu arslan dansından bahsedilir. Arslan maskeli **Hu**'lar da bu oyunu oynuyorlardı. **F. Köprülü**'ye göre, bu dans soğdlular vasıtasıyla Çin'e getirilmiş eski bir Türk oyunu olmalıdır[351]. Zaten yukarıda bahsettiğimiz gibi Eberhard, -Çin kaynaklarına dayanarak- Hunlar'ın atalarından Cye-gu'larda da arslan dansının olduğundan söz ediyordu[352].

Arslan oyunu, bugün hâlâ Hoten ve Kaşgar civarında, Uygurlar tarafından oynanmaktadır. Bu oyunu iki kişi deri veya kumaştan yapılmış bir kıyafetle oynarlar. Kafaya arslan maskı takılır. Üçüncü bir şahıs da avcı olur. Avcı elinde silahıyla onları avlamaya çalışır. Oyuncular müzikle birlikte son derece ritmik olarak hareket ederler[353].

Budizmle alakalı tasavvurlarda arslanla ilgili önemli hususlardan biri de arslanın taht sembolü olarak kullanılmasıdır. Zaten arslanı bir alplık veya Uygur devrinde olduğu gibi hükümdar ongunu sayan Türkler'de bu husus yaygın olarak söz konusu olmuştur[354]. Nitekim Çin kaynaklarında **Kuça** hükümdarının arslan

---

348 Joseph Campbell, **a. g. e.** , s. 265.

349 Joseph Campbell, **a. g. e.** , s. 285 ; *Bu konuda ayrıca bkz.* Jeannine Auboyer, **Le Trone et Son Symbolisme dans L'Inde Ancienne**, Paris 1949, s. 109.

350 C. A. S. Williams, **a. g. e.** „'s. **251, 252.**

351 Fuad Köprülü, "Arslan", **İslâm Ansiklopedisi,** C. I, İstanbul 1941, s. 603.

352 W. Eberhard, **a. g. e. ,** s. 70.

353 Ahmet Çakır- A. Şekür Turan, "Uygur Türklerinde Oynanan Hayvan Motifli Halk Oyunları", **THKA**, C. 2, (1991), Ankara 1991, s. 20.

354 Emel Esin "Alp Şahsiyetinin:. . s. 773

şeklinde bir taht üzerinde oturduğundan ve bu nedenle hükümdara **Arslan Han** denildiğinden bahsedilmektedir[355]. Aynı şekilde yukarıda da belirtiğimiz, Kuzey Tibet'te yaşayan **Tu-yü-hun**'ların hükümdarlarının bir arslanlı tahtta oturduğundan bahsedilmesi de bu konuyu desteklemektedir[356].

Bütün Budist sanattta, kutsal figürler sık sık bir taht veya kaide üzerinde oturuyorken gösterilmişti. Bu tahtlar birbirinden farklı şekil gösteren üç ayrı tip olup, bunların içinde arslanlı tahtın ayrı bir yeri vardır. Arslan burada sadece bir yönetici hükümdar sembolü değildir. O aynı zamanda ölü doğmuş gibi görünen yavrularını kükremesi ile uyandıran arslan destanında olduğu gibi, insanları uyandıran Budist inancın muzaffer gücünün cisimlendirilmiş şeklidir[357]. Arslanlı tahtlar Hindistan'da en erken M.S. I. yüzyılda görülmüş olup, Kirişna ekolündeki tahtlar II. yüzyıldan sonra ortaya çıkar. Arslanlar, bazen yılan, insan ve geyikle beraber ele alınırdı. Bazı kozmolojik hususlara işaret eden bu Figürlerin oluşturduğu veya sadece arslanların yer aldığı tahtlar Buddha'nın kendisini ve aynı zamanda hükümranlığını simgelemektedir. Çünkü Buddha'nın ikonografık kişiliği bir kralınkine benzemektedir[358]. Arslanlı taht sembolü Budist Türk sanatında olduğu gibi -muhtemelen bu konuda Türkler üzerinde de etkili olmuş- Tibet sanatında da söz konusu olmuştur[359].

Arslan tahtı -tabii olarak- yalnız Buddha'nın oturduğu bir taht değildir. O aynı zamanda çeşitli Budist tanrıların da tahtı olmuştur. Meselâ **"Tibet'in Ölüler Kitabı**"nda **Bhagavan Vairochana'nın,** elinde sekiz çubuklu tekerlekle arslan tahtına oturmuş olarak tasvir edildiğini görüyoruz[360].

Arslanlı tahtlarda arkalığın iki yanında bazen boynuzlu altın arslanların yer alması önemlidir. Bu boynuzlu arslanların yanında zaman zaman koç ve tekeler yer alıyor, bazen arslanlar koç veya teke ya da Ren geyiği gibi kıvrık boynuzlara sahip olarak gösteriliyordu. Özellikle Hind destanlarında kralın kutsal ve mistik yeteneklerinin kendisine geçmesi için avladığı bu hayvanlar, aynı maksatla avlanan geyiklerle ilişkilidir. Kıvrık boynuzlar -bizim açımızdan-

---

355 Fuat Köprülü, "a. g. m. ", s. 603.
356 W. Eberhard, a. g. e. , s. 104.
357 Dietrich Seckel, **The Art of Buddhism** (Çev. Ann E. Keep), Methuen- London 1964, s. 165.
358 Jeannine Auboyer, **a. g. e. ,** s. 106, 108, 109, 125.
359 *Tibet Sanatı'nda arslanlı taht sembolü için bkz.* Valrae Reynolds - Amy Haller, **Catalogue of the Newark Museum Tibetan Collection: Introduction, C.** 1, Newark-New Jersey, 1983. (2. baskı), s. 77.
360 Kazi Dawa Samdup, **Bardo Thödol Tibet'in Ölüler Kitabı Bardo Plânında Ölümden Sonraki Deneyimler** (Fr. dan çev. Suat Tahsuğ), İstanbul 1991 (2. baskı), s. 31.

Ren geyiklerine olduğu gibi, Pazırık kurganından çıkarılan eserlerdeki Ren geyiği boynuzlu maskların giydirildiği atlara da işaret etmektedir[361].

Budist Türk sanatında ve diğer Budist sanatlarda arslanın **beyaz, kızıl** veya **sarı** renkli olarak düşünüldüğünü görüyoruz.Bilindiği gibi, **ak renk** batının, **kızıl renk** ise güneyin sembolüydü. **Sarı renk** bu yönlere sonradan ve 'orta' kavramının ifadesi için eklenmişti: Ayrıca batı yönünün zoomorfik timsalinin **ak pars** olması söz konusu olan duruma -kısmen- uygundur[362]. Öte yandan aklık Türklerde temizliğin, arılığın, ululuğun, devletin, adalet ve güçlülüğün sembolüdür. Beyaz renk **Mani** dininde de önemliydi[363]. Kızıl renk genellikle şiddetin ve kuvvetin ifadesidir. Yine kudret ve kuvveti ifade etmek üzere özellikle İslâmiyet'ten sonra **Kara- arslan** tabiri de kullanılmıştır. Sarı renk -genel anlamda- İslâmiyet'ten evvelki Türklerde pek makbul sayılmamakla beraber Çin'de imparatorluk rengi idi. Bu renk aynı zamanda Budizm'in de kutsal rengidir[364].

Türk sanatında yer alan arslan tasvirleri içerisinde, **kanatlı arslanlar** da önemli bir yer tıtar. Kanatlı arslanlar, İslâmiyet'ten önce belki uçma hassasına işaret eden kanatları nedeniyle ilahiliğe işaret edebilirler. Bunların bir kısmı yine **'hayvan mücadele sahneleri'** ile ilgili olarak düşünülmüştür. İç Asya'da kazılar sonucunda ele geçirilen sanat eserlerinde kanatlı arslan figürleri yeteri oranda tasvir edilmiştir[365]**(Bkz.Ç. 1, 46).**

İslâmiyet'ten önceki ve sonraki Türk sanatında yer alan resimler arasında Budist destanlar veya Budist hikâyelerle ilgili tasvirler de vardır. Bu resimlerin hayvanlarla alakalı olanları esas itibariyle **Pancatantra** hikâyelerine dayanmaktadır. Pancatantra, içerisinde arslanla ilgili hikâyelerin de yer aldığı, birtakım fabılları ihtiva eden hikâyeler demetidir. Doğu Türkistan'daki freskolarda tasvirlerini gördüğümüz[366] bu hikâyelerde dinî konular da anlatılmıştır. Bu metinler **Bidpai** tarafından **Pehlevî** diline çevrilmiştir.

---

361 Jeannine Auboyer, **a. g. e. , s.** 125-129.

362 Annemarie Von Gabain, "a. g. m. ", s. 107-108.

363 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi...** , s. 87.

364 *Türk Kültüründe renklerin yeri ve sembolizmi için bkz.* Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş (Türklerde Tuğ ve Bayrak),** C. VI Ankara, 1984, s. 377-491; Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları,** s. 207-220; *İslâmiyetten sonra renk sembolizmi hususunda bir deneme için bkz.* Sadık Kılıç, **Kuran Sembolizmi (Renklerin ve Şekillerin Dünyası),** Ankara 1991, s. 21-118.

365 S. I. Rudenko "The Mythological Eagle, The Gryphon, The Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads", Artibus Asiae, C. XXI, 1958, s. 117.

366 *Pançatantra hikâyeleri için bkz.* Anonim, "The Panchatantra", (Çev. Arthur W. Ryder), **The Wisdom of China and India,** New York 1942, s. 265-296.

Abdullah ibn El-İMukaffa'nın Arapça'ya çevirdiği **Kelile ve Dimne** hikâyelerinin esasını da Pehlevice'ye çevrilmiş bu hikâyeler oluşturmaktadır[367].

Budist resimlerde arslan veya kaplan tasvirlerinin yer aldığı, destan ve hikâyeler arasında **Jatakaları** ve bu hikâyelerden prens **Vessantara** (Vessantra)'nın hikâyesini ayrıca zikredebiliriz. **Miran**'da Vessantara hikâyesini tasvir eden resimler bu hususta önemli bir örnek oluşturuyor[368].

İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında arslan sembolizmi, İslâmiyet'ten öncekinin izinde gelişmiştir. Yeni birtakım tasavvurlar işin içine girmekle beraber, eski tasavvurların İslâm ile uyuşturulabilenleri de devam etmiştir. Zaten arslanın güç, kuvvet ve koruyucu sembolü olması gibi hususlar birçok kültürde ortaktır. Sadece bu sembolizmi ifade etmek için kullanılan materyal ve kültür bütünü birbirinden farklıdır. Nasıl **"arslanın kükremesi"** Budizm'in inananlarını ikaz ediyorsa, aynı şey, Hıristiyanlıkla veya İslâmiyetle ilgili olarak da anlatılmaktadır[369].

İslâmiyet'in Türkler tarafından devlet dini olarak kabul edilişinden sonra, **Karahanlı** döneminden itibaren, arslan sembolizmine ilişkin birçok şeyin kaynaklarda yer aldığını görüyoruz.

Yusuf Has Hâcib'in Kutadgu Bîlig'inde arslan, yüreklilik, yiğitlik, hamiyet sembolüdür. "Öğdülmüş hükümdara kumandanın nasıl olması lâzım geldiğini söyler" başlıklı bölümde şöyle denilmektedir: "...2310-**Onun yüreği harpte arslan yüreği gibi ve dövüşürken de bileği kaplan pençesi gibi olmalıdır...2314-Arslan gibi, hamiyeti yüksek tutmalı; baykuş gibi, geceleri uykusuz geçirmelidir"** [370].

Kutadgu Bilig'de **güneş** ile **arslan** arasındaki sembolik ilişki, Küntogdı İlik'in güneşe benzer olup, arslan burcunda olduğunu söylemesinden anlaşılmaktadır. Budizm'de güneşin temsil ettiği denge unsuru olan **Dharma,**

---

[367] Azarpay, **Sogdian Painting,** (Baskı yeri belirtilmemiş), 1986, s. 179; *Kelile ve Dimne kitabı hakkında genel bilgi ve hikâyelerin Türkiye Türkçesine çevirisi için bkz.* Beydeba, **Kelile ve Dimne,** (Çev. Ömer Rıza Doğrul), Ankara 1985; Sözü edilen **eser** için ayrıca bkz. Esin Atıl, **Kalila wa Dimna Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript,** Washington, D. C. , 1981.

[368] Aurel Stein, **Serindia Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China,** C. I, Oxford 1921, **s.** 523.

[369] *Hıristiyan ve Eski Yunan Sanatında arslan sembolizmi için bkz.* Arnold Whittick, **Symbols Signs and Their Meaning,** London 1960, s. 209-212; George Ferguson, **Signs and Symbols in Christian Art,** London, Oxford, New York, 1976, s. 21-22.

[370] Yusuf Has Hâcib, **Kutadgu Bilig,** (Çev. Reşit Rahmeti Arat), Ankara 1988, s. 172, 173.

Türk ve Moğollar'da **"Törö"** (Töre) olarak adlandırılıyordu. **Törö**'nün de sembolü güneş idi[371].

Divan ü Lûgat-it-Türk'te arslan **"Bebür"** olarak da geçmektedir[372]. **E. Esin**'e göre pars (bars), babur, irbiz, İç Asya'da kuyruğu tuğ olarak kullanılan hayvanlardan idi. Genellikle, arslanın İç Asya'da bulunmadığı kabul edildiği için bazen Buddha'nın arslanlı tahtını arslandan ziyade, parsa benzer benekli yırtıcı hayvanlar taşıyordu[373].

Diğer birçok Türk devletinde (Gazneli, Selçuklu, Harezmşahlı, Artuklu, Kırımlı, Dulkâdirli, Ramazanoğulları ve Osmanlılar'da asil soydan kişilerde) olduğu gibi, Karahanlı hükümdar isimlerinde de arslan adına çok rastlanır, Bunun nedeni, arslanın sembolizmi sebebiyle hükümdara yaraşır bir hayvan olarak kabul edilmesiyle alakalıdır[374]. **E. Esin**'e göre, Araplar arslan adını alan Karahanlı hükümdarını "yırtıcılar kralı" olarak anıyorlardı. Buradan arslanın sembolik vasıflarının (güç, kuvvet, yüreklilik, yiğitlik, asalet) hükümdarda arandığı anlaşılmaktadır[375].

Arslan, **Dede Korkut** hikâyelerinde **"hayvanlar kralı", "kağan arslan", "canavarlar serveri"** olarak yiğitliği, mertliği, hükümranlığı sembolize eder şekilde yer alır. Bazen erkek çocuk veya yiğit anlamını da verir. Ayrıca Dede Korkut kitabında **"bir çocuğun süt ninesi olan arslan"** motifi, **Bugut** abidesindeki kurdun yerini almıştır[376].

İslâmiyet'ten sonra Asya ve Anadolu'da yazılmış birçok klasik eserde, arslanın bilinen sembolizmini vurgulayan bölümler veya tasvirler vardır. Çoğu minyatürlerle donatılmış bu eserlerde arslan resimleri de yoğun bir şekilde karşımıza çıkarlar.

12. Yüzyılda, Erzincan ve çevresinde hüküm süren Mengücek Öğulları'ndan Fahrûddin Behram Şah adına yazılmış ve ona hediye edilmiş **Mahzen-i Esrar** (Sırlar Hazinesi) adlı kitapta Behram Şah'ın öğüldüğü kısımda, şunlar söyleniyor. **"Senin kadehin Keyhüsrev ve Cemşid'i uslandırır. Senin gölgen pervaneyi yakar, güneşi söndürür. Arslan yüreklilik göster ki, sen**

---

371 Emel Esin, "Türk Sanat Tarihi'nde Kara-Hanlı Devrinin Mevkii", **VI. TTK, Kongreye Sunulan Tebliğler,** Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara 1967, s. 114.

372 Kaşgarlı Mahmud, **Divan ü Lügat-it-Türk** (Çev. Besim Atalay), C. I, Ankara 1985, s. 418.

373 Emel Esin, "Türk ul-Acem'lerin Eseri Samarra'da Cavsak ul-Hakani'nin Duvar Resimleri", **STY,** S. V, (1972-73), İstanbul 1973, s. 333.

374 Anonim, "Arslan (Tarihte ve Folklorda)", **Türk Ansiklopedisi**, C. 3, Ankara 1949, s. 467; Fuad Köprülü, "a. g. m", s. 603.

375 Emel Esin, "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı. . . ", s. 111.

376 Orhan Şaik Gökyay, **Dedem Korkudun Kitabı,** İstanbul 1973, s. CCCXXV, CDXLV.

kahramanlar deviren yiğitsin. Sana arslan dedim, hayır yanlış söyledim, arslan paralayansın. Çarlı orman arslanlarından daha çok senden sakınmaktadır. Cenk alanında bu yürek ve güç kimde var ki, seninle yürekten ve güçten söz açabilsin?..." Yine aynı eserde VI. makale'de yer alan "**Arslan ol da zincirini kır**" cümlesi yiğitliğin, hürriyetin ve gücün sembolizmini farklı bir şekilde ifade ediyor[377].

Nizamî'nin Hamse'sinin ikinci kitabı olan ve 1175, senesinde Tuğrul Şah zamanında, **Atabek Şemsüddin Ebû Cafer Mehmet İbni İldeniz**'e sunulan **Hüsrev ve Şîrîn**'inde, arslanın resim ve sanat eserlerindeki sembolizmi bir kere daha teyid edilmektedir. Tuğrul Arslan'ın methine dair olan bölümde, Onun **"soydan padişah geldiği ve arslanın yerine tahta oturduğu"** söylenmektedir. Şemsüddin Ebû cafer Mehmed İbni İldeniz hakkındaki methiyede de **"...Hangi ikbâl vardır ki, o nail olmasın? pençesi ile, arslanlar gibi bir kahramandır; arslanları bile yere çarpan bu kuvvetle Allahım, o ne arslandır. Ne, arslanlığı ile bir kimseyi incitir, ne de kahramanlardan biri ona karşı durabilir..."**. Bu eserde Hüsrev hakkında **"Dokuz yaşından sonra mektebi bıraktı, arslanlarla, ejderhalarla boy ölçüşmeye başladı", "kuvvetle arslanlarla pençeleşir...**" gibi ifadeler kullanılmıştır. Yine hikâye edildiğine göre, Hüsrev kendisine hücum eden arslana silahsız olarak saldırır ve onu yumruğuyla bayıltır[378] .

Görüldüğü gibi, **Hüsrev ve Şîrîn**' in tasvir edildiği minyatürlerdeki arslan figürlerinin sembolik mânâlarını açıklayan bu satırlarda arslanın kuvvet ve kudret sembolü olduğuna işaret edilmektedir. Aynı eserin methiye kısımlarından arslanın taht sembolü olduğu da anlaşılmaktadır. Benzeri şekilde **Nizamî**'nin **Hamse**'sinde **Behram Gur**'un iki arslan arasından tacı alarak hükümdar olduğunu okuyoruz[379] (**Bkz. R. 65-67**).

Sultan Mahmud zamanında Gazne'de yazılan ve sultana sunulan, **Firdevsî**'nin **Şehnâmesi** İslâmiyet'ten sonraki Asya ve Anadolu Türk sanatında en çok istinsah edilen ve çeşitli devirlerin üslûplarına göre minyatürlenen eserlerden birisidir. Bu eserin metninde de arslan sembolizmi ile ilgili ifadeler vârdır.

---

[377] Nizami, **Mâhzen-i Esrar** (Çev. M. Nuri Gencosman), Ankara 1946, s. III, IV, 30, 90.

[378] Nizami, **Hüsrev ve Şîrîn** (Çev. Sabri Sevsevil), İstanbul 1986, s. 17, 22.

[379] Mamed Dçafar Dçafarov, **Nizami 'Hamsa' Motıvları Mikail Abdullayev Yaradıcılığında - Nizami Motivi 'Hamse' V Tvopestre Mikaila Abdullaeva-Nizami 'Khamsa' Motifs in Mikail Abdullajev's Works**, Bakü 1990, s. 146-147.

Hûşeng ve **Kiyûmers**'in kara deve karşı savaş için kurdukları orduda kurtlar, azgın sırtlanlar, kuşlar ve başka yırtıcı hayvanların yanında **arslanlar** da vardı. Hükümdarı allegorik bir şekilde **"yeryüzü padişahı"** olarak sunan bu konudaki açıklamalardan sonra, Hûşeng'in pençeleriyle bir savaş arslanı gibi saldırıp dünyayı devin başına dar ettiğinden bahsediliyor.

Arslanı gücün, kudretin ve savaşın sembolü yapan bu satırlardan başka, onun taht, taç ve hükümdarlık veya dünya hükümdarlığı sembolü olduğu şu satırlarla anlatılıyor: **"1908- Feridun'un bir yanında filler, bir yanında da arslanlar vardı. Dünya onun tahtının altında idi. 1909-Altın tahtını filler sırtında tutuyor, erkek arslanlar boyunlarında mücevherlerle süslü gerdanlıklar taşıyorlardı".** Şehnâme'de arslanın yiğitlik ve savaş sembolü olduğuna dair; **"yırtıcı bir arslan gibi olan savaşçı Şiruy ve azgın bir file benzeyen Neriman ile Sam da hazırdılar", "iş savaşmaya bindikten sonra, bir cenk süvarisi ile kükremiş bir arslan arasında fark yoktur...", "...O kükremiş bir filin bile yenemeyeceği, yiğit bir arslandır.", (Zal için) "Bu çocuk arslan göğüslü, arslan pazılı, güneş yüzlü, yiğit yürekli idi..."**, gibi başka açıklamalar da yer almaktadır[380].

İslâmiyet'ten sonraki tasavvurlarda bir kısım müslüman ve Türkler'de arslan Hz. Ali'nin sembolü sayılmıştır. Karahanlılarda dahi bu hususta bilgiler vardır. Meselâ efsaneye göre Hz. Ali'nin nurundan gebe kalan ve bu hamilelik sonucunda çocuklar doğuran bir Karahanlı kadını çocuklarının hepsine arslan ismini vermişti[381]. Nurdan gebe kalma motifi "Moğolların Gizli Tarihi"ndeki çadırın bacasından giren ışıktan çıkan hayvandan gebe kalma motifini hatırlatmaktadır.

Anadolu'da Hacı ' Bektaş-ı Veli **"...Kevser sakisi, âlemlerin rabbi Tanrının arslanı, vilâyet padişahı, mü'minler emîri Hazreti Ali'nin sırrıyım"**, diyordu[382]. Hz. Ali'nin lâkabı Haydar[383] sanı da Esedullah (Allahın Arslanı) idi[384]. Bazı araştırmacılara göre, böylece Hz. Ali doğuda ve batıda çok yaygın olan **Mitra** (güneş veya güneş tanrısı) inancının İslâm geleneğindeki

---

380 Firdevsi, **Şehname**, (Çev. Necati Lügal, düz. Kenan Akyüz), C. 1, İstanbul 1945, s. 29, 116, 118, 158, 159, 211.

381 Emel Esin, "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri", **I. TSK Tebliğleri**, Ankara 1962, s. 166.

382 Abdülbaki Gölpınarlı (Haz.), **Manakıb-ı Hacı Bektaş i Velî 'Vilâyetnâme'**, İstanbul 1958, s. 7.

383 Orhan Hançerlioğlu, **İslam İnançları Sözlüğü**, İstanbul 1984, s. 148.

384 Anonim, "Arslan (Tarihte-ve Folklorda)", **Türk Ansiklopedisi**, Ankara 1949, s. 467.

temsilcisi (çünkü arslan aynı zamanda güneşin sembolüdür) olmuştur[385]. **Feridedin-i Attar, Mantık al-Tayr**'ında Hz.Ali'yi şöyle övüyor: **"Din ulusu, hakikiyle imam, hilim dağı, ilim denizi, din kutbu, kevser sakisi, yol gösteren imam, Mustafa' nın amcası oğlu, Tanrı arslanı..."**[386].

Ancak İslâm tasavvurlarında "Allah'ın Arslanı" olarak anılan sadece Hz. Ali değildir. **Demiri**, eserinde **"cesarette, hamlede Hz. Hamza'ya Allahın arslanı denildi"** diyor[387].

Hayvanlarla ilgili klasik bir kitap olan Demiri'nin **Hayat'ul Hayvan** adlı eserinde, arslanın padişah mertebesinde olduğu, kuvvetli, cesur ve anlayışlı olduğu, açlığa ve susuzluğa diğer hayvanlardan daha dayanıklı olduğu, diğer hayvanları kendi seviyesinde görmediği için onlarla bir arada olmadığı, arslan görmenin hastayı iyileştireceği, şeklinde devrinin düşüncelerini yansıtan ve arslan sembolizmini destekleyen çeşitli ifadeler yer almaktadır[388].

Demiri, Danyal peygamber ile ilgili ilginç bir rivayet naklediyor. Nakledilen bu rivayette, bu peygamber doğduğu zaman müneccimler hükümdara **"Filan gece bir erkek çocuk dünyaya gelerek senin mülkünü fesada verecektir"** derler Hükümdar o vakitte doğan bütün bebeklerin öldürülmesini emreder. Hz. Danyal doğunca annesi onu arslanların bulunduğu bir yere bırakır. Erkek ve dişi arslan Danyal'ı yalarlar,temizlerler ve büyütürler. Burada da görüldüğü gibi çok eski çağlardan kalan ata kültünün izleri söz konusudur. Aynı rivayette Hz. Danyal'ın bir yüzüğü olduğu ve bu yüzüğün üzerinde iki arslan arasında bulunan bir adam tasvirinin yer aldığı belirtilmektedir[389].

İslâmiyet'ten sonra arslanın minyatürlerde bazen, barış ve huzurun sembolü olarak ele alındığını görürüz. Bazen de o bir hükümdarın dönemindeki barışı, mutluluğu, adaleti simgeleyen hayvanlardan biri olur. Hz. Süleyman ile ilgili resimlerde veya Leyla ile Mecnun minyatürlerinde, arslan diğer vahşi hayvanlar yanında geyik, keçi gibi vahşi olmayan veya evcil hayvanlarla beraber

---

385 Dieter Metzler, "Anikonische Darstellungen", **Visible Religion**, C. IV-V, Leiden 1985-86, s. 102, dipnotu 82.

386 Feridedin-i Attar, **Mantık Al-Tayr**, (Çev. A. Gölpınarlı), C. I, İstanbul 1990, s. 37; *Aynı hususta bkz.* Albert Z. İskandar, "A Doctor's Book on Zoology: Al Manvazi's Taba'ı 'al-Hayawan (Nature of Animals) Re Assessed", **Oriens**, Leiden 1981, s; 285.

387 Kemaleddin Demiri, **Hayat'ul Hayvan**, (Haz. Sabri Çağlayan), C. 1-2, İstanbul 1973, s. 9.

388 Kemaleddin Demiri, **a. g. e.** , s. 10, 12, 28 vb.

389 Kemaleddin Demiri, **a. g. e.** , s. 17.

ele alınmaktadır. Bu durum yukarıda söylediğimiz sembolizme işaret etmektedir **(Bkz. R.68-69)**[390].

Demirî'nin eserinde bu konuyla ilgili olarak Nuh'un gemisinde vahşi hayvanlarla evcil hayvanların bir arada nasıl durabildiği şöyle açıklanıyor: **"...Arslan ile öküzü, kurt ile keçiyi, tilki ile güvercini nasıl bağdaştırırım?" diye sordu. Hak Teâla vahy ederek; "onları birbirlerine kim düşman etti?" buyurdu. Nuh (A.S.) "Sen yâ Rab" dedi, Hak Teâlâ,"Ben onları ülfet ettiririm, zarar vermezler buyurdu"**[391]Dikkat edilirse arslan burada ezelî ve daima yendiği rakibi öküz (boğa) ile birlikte zikredilmiştir. Böylece burada karşı karşıya kaldıklarında mücadele eden hayvan çiftlerinin bir arada yaşadığı huzurlu bir barış ortamının panoraması çizilmiştir. Aynı konuyla ilgili olarak, **F. Köprülü,** Safevîler'de şahın divana çıktığı günlerde saray kapısının önünde, atlar, arslanlar, kaplanlar, filler, gergedanlar, koçlar, kurtlar, ceylanlar ve horozların bir arada bulunduğunu belirtiyor[392].

"Arslanın kükremesi"nin Budizm'deki mânâsına uygun bir hikâyeyi **Mustatraf** rivayet etmektedir. **Necm** suresi indiği zaman **Hz. Muhammed**'i inkâr eden **Utbe bin Ebû Leheb** onun bedduasını alır. Utbe bin Ebû Leheb arkadaşlarıyla konakladıkları bir yerde bir arslan kükremesi duyar. Bu kükremeden dolayı çok korkan Utbe'ye arkadaşları, niçin korktuğunu sorduklarında, Hz. Muhammed'in yırtıcı hayvan saldırısı için, kendisine beddua ettiğini söyler. Gündüzki kükreyişiyle **"vaktine hazır ol"** diye uyarı veren arslan gece gelip yatanları koklar ve sadece Utbe'yi parçalar. "Arslan kükremesi"nin uyarma, yolunun ve yaptığının yanlış olduğunu ikaz etme anlamında kullanıldığı açıktır[393].

Hayvan ile ilgili çeşitli klasik kaynaklarda, arslanın çeşitli organlarının hastalıklara iyi geldiği ve büyüleri veya hileleri tesirsiz bıraktığına dair bilgiler vardır. Bütün bu kaynaklarda yukarıda da zikrettiğimiz gibi, arslanın hayvanların kralı olduğu, yiğit, mert, kerem sahibi bir yaratık olduğu söz konusu edilmektedir[394].

---

390 *Meselâ bkz.* Ernst Kühnel, **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür,** (Çev. S. K. Yetkin, M. Özgü), Ankara 1952, R. 43, 73; Kerim Kerimov **Nizami Hamsa Miniatürlar-Hamse Miniaturi-Nizami Khamsa Miniatures,** Bakü, 1983, R. 61, *62,* 64, 72-79; vb.

391 Kemaleddin Demiri, **a. g. e.** , s. 28.

392 Fuad Köprülü, "a. g. m", s. 600.

393 Halil Erdoğan Cengiz, "Eski Arslanları Takdimimizdir", **Tarih ve Toplum,** C. 14, S. 81, (Eylül 1990), İstanbul 1990, s. 14-16.

394 Bkz. Halil Erdoğan Cengiz, "a. g. m. ", s. 14-16; *Ayrıca bkz.* James O. Frazer, **Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökenleri**, (çev M. H. Doğan), C. II, İstanbul 1992, s. 85, 110.

Marwazi'nin **Taba'ı 'al-Hayawan'**ında da arslan sembolizmi ile ilişkili olan benzeri bilgiler verilmektedir[395]. Bu eserin bir nüshası Büyük Selçuklu sultanı Melikşah (Ölümü 1157) devrine aittir.

Mevlânâ'nın **Mesnevî**'sinde de arslan hayvanların kralı olarak geçmektedir. Arslanla ilgili olarak Mesnevi'de verilen hikâyeler esasında **Kelile ve Dimne**'yi ve o türde yazılmış eski eserleri örnek almaktadır. Mevlânâ genel sembolizmi göz ardı etmemekle beraber aktarmak istediği düşünceleri arslan ve diğer hayvanları kullanarak aktarmıştır[396].

Mesnevi'deki bir hikâyede çalışmanın tevekküle üstünlüğü anlatılır. Burada, av hayvanları arslana, çalışıp yorulmamasını ve kendisine günlük yiyeceğini vereceklerini söylerler. Ancak arslan çalışıp kazanmayı tevekküle tercih eder. Böylece arslan her zaman avcı, tevekkülü kabul eden hayvanlar da av olurlar. Neticede av hayvanları ile arslan anlaşırlar. Hayvanlar kura ile arslana yem olacaklardır. Bir gün sırası gelen tavşan, kasıtlı olarak arslana gelmekte gecikir. Arslanın çok kızacağını bilen tavşan bir kurnazlık düşünür ve arslana yolda bir başka arslanın kendisine musallat olduğunu anlatır. Sonunda tavşanla arslan yola çıkarlar. Kurnazlık sembolü olan tavşan arslanı bir kuyu başına götürür. Suyun yüzünde kendi aksini gören arslan, bu görüntüyü öteki arslana ait zannederek onu parçalamak üzere kuyuya atlar.

Bir diğer hikâyede, allegorik olarak yönetici ve yüksek kişilerle dost olmanın çok tehlikeli olduğu anlatılmaktadır. **Kelile ve Dimne**'de de yer alan bu hikâyede arslan, kurt ve tilki ava çıkarlar. Bir dağ öküzü, bir dağ keçisi ve bir de semiz bir tavşan avlarlar. Arslanın isteği üzerine, kurt adil bir şekilde avları paylaştırınca arslan çok kızar ve kurdu parçalar. Kurnaz tilki ise bütün bu avları arslanın yemesi gerektiğini söyleyerek canını kurtarır[397].

Kelile ve Dimne hikâyelerinden arslan ile öküz hikâyesinde, yalancı ve düzenbaz birinin araya girmesiyle birbirine düşman olan iki dostun düştüğü durum anlatılmaktadır. Bu hikâyede arslan yine güç ve kuvvetin sembolü, hayvanların hükümdarı asil bir yaratıktır. Aynı hikâye yöneticilerle sıradan insanların dostluğunun tehlikeli olduğunu açıklıyor. Bu hikâyenin metni

---

395 Bkz. Albert Z. Iskandar, "a. g. m. ", s. 266-312.

396 *Mesnevi'de hayvan hikâye ve motiflerinin kullanılış tarzı için bkz.* Özgün Baykal, "Mevlânâ'nın Mesnevi'sinde Hayvan Hikâye ve Motifleri", **Şarkiyat Mecmuası**, C. 5, İstanbul 1964, s. 23-30.

397 Mevlâna, **Mesnevi,** (Çev. Veled İzbudak, krşt. A. Gölpınarlı), C. I, İstanbul 1960 (3. baskı), s. 72-77, 80-111, 244-245, 249-250.

içerisinde, Mesnevi'de buradan alındığı belli olan ve yukarıda sözünü ettiğimiz tavşanın arslanı aldattığı öykü de bulunmaktadır[398].

Anadolu'da yazılmış olan ve konumuzla alakalı önemli kaynaklardan birisi de **Saltuk-nâme**'dir. Arslan, Saltuk- nâme'de 'Şîr', 'arslan' ve 'kağan' adlarıyla anılır ve kuvveti, beyliği, hükümdarlığı temsil eder. Saltuk-nâme'de ayrıca hükümranlığın, maddî ve manevî gücün sembolü olarak **"arslana binme"** mefhumu vardır. Örneğin eserin bir yerinde **Karaca Ahmed,** arslana binip yılanı elinde kamçı olarak tutan bir şahıs şeklinde tasvir edilmektedir. Ayrıca Saltuk- nâme'de kahramanların gücünü, yiğitliğini simgelemek için arslanın yer aldığı sahneler de tasvir edilmiştir[399].

Vilayetnâme'de **Hacı Bektaş-ı Velî**'yi görmek isteyen Seyyid **Mahmûd-ı Hayrânî** elinde yılandan oluşan bir kamçı ile bir arslanın sırtına binmiş olarak gelir. Vilayetnâme'deki şu satırlar Hacı Bektâş-ı Velî'nin manevî gücünün işaretidir: **"Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî, Türkistan'da Rum ülkesine hareket edince önce Hacca niyet etti. Yolda çöl içinde tenhaca giderken, arslanların sığındıkları bir yere uğradı. Oraya korkudan insanlar, adım basamazlardı. Hünkâr, oraya varınca iki arslan, Hünkâr'a doğru saldırdı. Yakınına geldikleri vakit Hünkâr, başlarından kuyruklarına kadar, iki eliyle ikisini de sağızladı, ikisi de taş oldu. Öbür arslanlar bunu görünce, yüzlerini yere sürüp yalanmaya başladılar... "**[400].

Arslana binip yılanı kamçı olarak kullanma motifi, İslâmiyet'ten önceki Türk devirlerine kadar iner. Karanlıkların tanrısı veya şeytan olarak nitelenen Erlik'in kara bir ata binip, kara yılandan bir kamçı tuttuğu anlatılır[401]. Ayrıca Budist çağda freskolarda çok görülen, arslana binen dinî hüviyetteki insan figürleri (daha ziyade taht ve güç sembolü olarak) de yine bu konuyla ilgilidirler.

XIV. Asır tarihçilerinden **Abu Bekr b. 'Abd Allâh b. Aybeg al-Davadari**'nin **"al-durar"** adlı tarih kitabının yedinci cildinde ve bu eserin özeti olan, İbrahim Paşa Kütüphanesi Nr.913'de kayıtlı **"Durar al-tîcân"** adlı eserde yer alan bir efsanede arslan sütü emip, arslanlarla büyüyen bir çocuğun, bir gün

---

398 Beydeba, **Kelile ve Dimne,** (Çev. Ö. Rıza Doğrul), Ankara 1985, s. 85- 158, 226-238.

399 Kemal Yüce, **Saltuknâme'de Târihi, Dini ve Efsanevi Unsurlar,** Ankara 1987, s. 239, 240, 241.

400 Abdülbaki Gölpınarlı (Haz.), **Manakıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî 'Vilâyet-nâme',** İstanbul 1958, s. 17, 49.

401 Malik Aksel, "Halk İnanışları ve Halk Sanatı: Arslana Binme, Duvarı Yürütme Kerameti", **TFA**, S. 182, İstanbul 1964, s. 3520.

arslanların kuşattığı bir grup insanı kurtarıp onların soyundan geldiğini anladığı anlatılır. Rivayete göre **Cengiz Han** bu atanın soyundan gelir. Ancak bu efsanenin benzeri **"arslan tarafından emzirilen çocuk"** olarak **Dede Korkut Kitabı**'nda vardır[402]. Bu efsane ve yukarıda Danyal peygamber ile ilgili olarak zikrettiğimiz rivayet bu konunun çok yaygın olduğunu göstermektedir.

Arslan figürü Türk devletlerinde bayraklar, sikkeler ve armalarda **hukukî bir sembol** olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır[403].

İslâmiyet'ten sonra Türkler'de ve diğer müslüman topluluklarda, arslan önemli bir astrolojik semboldür. Bunların çeşitli yazmalarda tasvirleri de yapılmıştır. Bu tasvirlerde arslan bir burç **(R. 81a ve 81 b)** ve bazı takım yıldızların sembolüdür. Arslan ve boğa yıldızlarının ve burçlarının arasındaki ilişki, arslan ve boğa tasvirlerinin birlikte gösterilmesi ile ele alınır. **Leo** ve **Taurus** (Arslan / Boğa burcu) **Zoroastrien** ve **Asur** takviminin başlangıcı olan (ve sonra bütün Türk topluluklarında yaygınlaşan) **Nevruz**'un sembolüdür. Güneşin (arslan) Boğa burcuna girmesi ile **bahar bayramı** (Nevruz) başlar. Arslan-Boğa mücadelesi ise, burada astrolojiden doğan **siyasi bir sembol** haline dönüşmüştür. Daha önce sözünü ettiğimiz bu sembolizmi gösteren çeşitli tasvirler resim ve diğer sanat dallarına ait eserler üzerinde yer alır[404].

Yukarıda anlatılanlardan anlaşılacağı gibi, arslan güneşin sembolüdür ve güneşin arslan burcu ile alakası, Türk sanatında ve diğer İslâm sanatlarında, arslan-güneş tasvirlerinin bir arada ele alınmasına sebep olmuştur[405].

Arslan figürü, resimlerin dışında, özellikle Selçuklular'da mimarî tezyinatta da önemli yer tutmuştur. G. Öney'e göre arslan genel sembolizminden dolayı, sarayları, şehri, kaleleri veya herhangi bir yapıyı kötülükten veya düşmandan koruyan bir unsur olarak kullanılmıştır[406].

---

402 Fuad Köprülü, "a. g. m", s. 601-603.

403 Fuad Köprülü, "a. g. m. ", s. 605.

404 Bu konu hakkında bkz. Willy Hartner - Richard Etting-hausen, "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", **Oriens, C.** 17, Leiden 1964, s. 161-171; Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,** Ankara 1978, s. 40; Eva Baer, "A Group of Seljuq Figural Base Reliefs", **Ars Orientalis, C.** 3, S. 1, Michigan, 1938, s. 119-120; Willy Hartner, "The Pseudo-planetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", **Ars Islamica,** C. 5, Michigan 1938, s. 119-120; Semra Ögel, "Selçuk Sanatı'nda Çift Gövdeli Arslan Figürü", **Belleten, C. XXVI,** S. 103, Ankara 1962, **s.** 530.

405 Fuad Köprülü, "a. g. m. ", s. 606-607.

406 Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme...** , s. 38, 39.

Arslan figürlerinin yer aldığı, pek çok tasvir, resim ve minyatüre rastlamak mümkündür. Bunların hepsini burada sıralamak imkânsız olmakla beraber, konuyla ilgili bazı örneklerden ayrıca söz etmemiz uygun olacaktır.

Arslan figürlerinin sembolizmine işaret eden en erken örnekler, **Pazırık, Noın Ula** gibi, Türkler için çok ehemmiyetli olan kurganlardan çıkarılan resim diline uygun tasvirlerde görülür. Bu tip tasvirlerin Karadeniz'in kuzeyindeki topraklarda yaşayan **İskit** topluluklarında da görüldüğünden söz etmiştik.

Bu arslan tasvirleri **Türk** Hayvan **Üslûbu**'na uygun olarak tasvir edilmişlerdir. Bunlar oldukça fantastik olarak ele alınmış olup, zaman zaman arslan grifon olarak takdim edilirler **(Ç.47-49).**

Arslan figürlerinin bazıları, -daha önce açıklamasını yaptığımız gibi- hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmiyle ilgili olarak ele alınmıştır **(Ç.46, 50).** Bu tasvirlerde arslan zafer kazanan hayvan olarak, iyiliğin kötülüğe, aydınlığın karanlığa, dostun düşmana galibiyetini temsil eder[407],

Arslanın zafer kazanan hayvan olarak gösterildiği mücadele sahnelerine İslâmiyet'ten sonra, minyatürlerde ve diğer sanat dallarındaki eserlerde rastlıyoruz.

Topkapı Sarayı 2153 numaralı albümden bir minyatürü **(R. 70)**, **Sadi**'nin **Bostan** adlı eserinin bir sayfası etrafındaki resimleri ve Kelile ve Dimne hikâyeleri ile ilgili bir minyatürü **(R. 71)** örnek olarak verebiliriz.

Bu minyatürlerin ikonografisi, İslâmiyet'ten evvelki hayvan mücadele sahnelerinin ikonografisine uygundur. Arslan, öküz veya geyik gibi, çift toynaklı hayvanların üzerine sıçrarken gösterilmiştir. Yenilen hayvanlar saldırının şiddetinden dolayı ya sırt üstü yere düşmüş veya ayakları üzerine çökmüştür. Mağlup hayvanlar arslan tarafından boyun veya boyuna yakın bir yerden ısırılmakta iken gösterilmiştir[408].

Mücadele sahnelerini gösteren çeşitli örnekler vardır. Biz bu sahneleri zaman zaman bir İznik çini tabağında **(Ç. 51)**[409]veya bir madenî eserde **(Ç.**

---

[407] Resimler için bkz. Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs**. . . , s. 235, R. 114, lev. 169.

[408] Resimler için bkz. Beyhan Karamağaralı, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen** Minyatürler, Ankara 1984, Resim 131; B. W. Robinson-Ernst J. Grube-M. Owens-R. W. Skelton, **Islamic Painting and The Arts of the Book, Keir Collection**, London 1976, lev. 51; Edgard Blochet, **Les Enluminures des Manuscripts Orientaux-turcs, arabes, persians- de la Bibliotheque Nationale**, Paris 1926, lev. IXa; Kelile ve Dinmenin bazı nüshalarındaki hayvan mücadele sahneleri için bkz. J. David Weill, "Sur Quelques Illustrations de Kalila et Dimma", **BKA,** In Memoriam Ernst Diez, İstanbul 1963, s. 256-263.

[409] Nurhan Atasoy - Julian Raby, **İznik Seramikleri**, London 1989, fig. 778.

52)[410] ya da Diyarbakır Ulu Camii'nde olduğu gibi bir taş eser üzerinde görebiliyoruz **(R. 72)**.

Bununla beraber mücadele sahnelerinde arslan her zaman zafer kazanan yaratık rolünde değildir. Bu tür mücadele sahneleri nitelik ve nicelik bakımından bazı farklara sahiptir. Çünkü burada insanın hayvanla mücadelesi konusu ortaya çıkmaktadır. Arslan özellikle bu tip sahnelerde kahramanların gücünün, kuvvetinin, yiğitliğinin göstergesi olarak, alp kişiler tarafından yenilgiye uğratılmaktadır. Çünkü arslan zaten bu kavramların sembolüdür.

Türk sanat tarihinde bu konuyla alakalı pek çok örnek mevcuttur. Bu mücadelelerde zaman zaman kahramana yardımcı unsurlar da işin içine girmektedir.

Şehnâme kahramanı Behram Gur'un bir arslanı kılıcıyla öldürdüğü veya başka şekilde alt ettiğini gösteren çeşitli minyatürler vardır **(R.151)** Aynı durum sembolik olarak aşk hikâyelerinin metninde veya başka yerlerde kahramanlarla ilgili olarak da görülebilir. Örneğin bir minyatür Hüsrev ve Şirin hikâyesi ile alakalı olarak Hüsrev'in bir arslanı yumruğuyla mağlup edişini gösteriyor.**R. 73**'de Şehnâme kahramanı Rüstem'in, ormanda uyurken saldıran arslana karşı koyan kahraman atının mücadelesini görüyoruz. **R.74** ise, yine Behram'ın arslanı öldürdüğü sahneye ait bir ayrıntıyı göstermektedir. Bütün bu vb. resimlerde arslanlar iri, adaleli, korkunç yaratıklar olarak belirtilmiştir. Kahramanlar bu hayvanlarla atının üzerinden veya yaya olarak mücadele etmektedir[411]. Aynı konu için başka sanat dallarından bir örnek olarak, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde bulunan 102 env. nu.lı madenî ibrik üzerindeki sahneye de işaret edebiliriz **(Ç. 53)**[412].

İslâmiyet'ten evvelki Türk sanatında arslanın bazı ilahları temsilen, bu ilahların bineği olarak kullanıldığından söz etmiştik. Arslanın binek olarak kullanıldığına dair bir tasvir Kargalık'taki (Tien Şan) bir Hun mezarından

---

410 Ülker Erginsoy, **İslam Maden Sanatının Gelişmesi,** İstanbul 1978, Çizim 77.

411 Resim için bkz. Ernest J. Grube, **The Classical Style in Islamic Painting**, (Baskı yeri belirtilmemiş), 1968, R. 82. 4; B. W. Robinson, "Rothschild and Binney Collections: Persian and Mughal Arts of the Book", **Persian and Mughal Art**, London 1976, s. 11, 164, R. 14-IV; Bu sahne çeşitli nüshalarda benzeri şekilde tasvir edilmiştir. Bkz. Fazıla Suleimanova, **Nizomii 'Hamsa' Siga Içlangan Rasmlar-Miniaturi K 'Hamse', Nizami- Miniatures Illuminations of Nisami's 'Hamsah'**, Taşkent 1985, Res. 24; Örnek olarak verilen öteki resimler için, A. T. Adamova - L. T. Guzalyan, **Miniaturı Rukopisi Poemi 'Şahname' 1333 Goda**, Leningrad 1985, R. 8, 48.

412 Ülker Erginsoy, a. g. e. , Çiz. 70.

çıkarılan diadem parçasının üzerinde yer almaktadır (**Ç. 55**)[413]. **Pencikent**'te Oda 28'de bulunan bir freskoda yine arslan üzerinde oturan bir ilah tasvirine (8. yüzyıl) rastlıyoruz (**Ç. 54**)[414]. Bu konuyla alakalı, Doğu Türkistan'dan başka bir örnekte ise konuyla ilgili bir duvar resminden ayrıntıyı (9. yüzyıl) görüyoruz (**Ç. 56**). Resimde Budist ilahı **Manjusri**'nin bir arslan üzerindeki lotusun üstünde oturduğu tasvir edilmiştir. Bu tip tasvirler arslanın aynı zamanda taht sembolü olarak düşünülüşüyle alakalıdır. Ayrıntı çizimde görüleceği üzere, arslan enerjik ve gücü temsilen kuvvetli bir yaratık (**Krşt.Ç.57**) olarak gösterilmiştir[415]. Başka çeşitli Budist resimlerde de aynı konu tasvir edilmiştir[416]. **R. 75**'de ise bir minyatürde aynı konunun İslâmiyet'ten sonraki devre içinde ele alındığını görüyoruz. Resimde ağzında yılandan kamçısı bulunan ve arslanın boynuna sarılmış (yular işlevi gören) bir yılana tutunan bir cin figürü, arslanın üzerine oturmuş olarak tasvir edilmiştir[417]. Bu minyatürde görülen "arslana binip yılanı kamçı olarak kullanma" teması, tarikat şeyhleriyle alakalı bir şekilde ve yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha evvel de bahsettiğimiz gibi bu tasvirler, İslâmiyet öncesindeki Erlik (şeytan) tasavvuruyla ilgilidir[418].

İslâmiyet'ten sonra minyatürlerde rastlanılan bu tasvirler, konuyla ilgili dinî şahsiyetlerin ilahî gücünü sembolize etmektedir. **Siyer-i Nebi**'de **Hz. Muhammed**'in çocukluğunda bir mucize göstererek bir arslanı ehlileştirmesine dair bir minyatür (**R. 76**) bu konuyu teyid edici mahiyettedir. Aynı şekilde R. 69'da yer alan ve **Hz. Süleyman** ile **Sabâ melikesi**ni tasvir eden minyatürde, aralarında arslanların da bulunduğu vahşi hayvanlar Hz. Süleyman'ın hükümdarlığının gücünü simgeliyor. Burada ayrıca vahşi olmayan hayvanların da yer alması, Hz. Süleyman'ın adaletli ve barış dolu yönetimine işaret ediyor.

Yine bu türden sembolizmle ilgili olarak bir minyatürde Eflatun'un, aralarında arslanın da yer aldığı çeşitli hayvanlar arasında ud çalması, onun bu konudaki yeteneğinin büyüklüğüne işaret eder(**R.77**). Bu arada her devirden minyatürde çeşitli örneklerinin tasvir edildiğini gördüğümüz bir diğer sahne de

---

413 Bkz. E. D. Phillips, **The Royal Hordes Nomad Peoples of the Steppes**, London 1965, Fig. 140.

414 B. I. Marshak- Valentina I. Raspopova, **Wall Paintings from a House With a Granary, Panjikent, ist Quarter of the Eight Century A. I). ,** Silk Road And The Archaeology, Kamakura İpek Yolu Çalışmaları Enst. Dergisi *1990* (Ayrı basım), Fig. *21.*

415 Resim için bkz. Langdon Warner, **Buddhist Wall Paintings a Study of a Ninth-Century Grotto at Wan Fo Hsia,** Harvard 1938, lev. XVIII, XX.

416 Aurel Stein, **Serindia Detailed Report of Eksplorations in Central-Asia and Westernmost China**, C. IV, Orford 1921, Res. Nu. Ch. 00163.

417 Resim için bkz. Edgar Blochet, **a. g. e. ,** lev. IXb.

418 Bkz. Malik Aksel, "a. g. m. ", s. 3520.

Leyla ile Mecnun hikâyesiyle alakalıdır. Leyla'dan ayrılan Mecnun'un yerleşim yerlerinden uzak bölgelerde, vahşi olan ve olmayan hayvanlarla bir arada bulunması da onun sevgisinin gücünü ve ilahîliğini sembolize ediyor. Bu hayvanlar arasında arslan da vardır **(R.68,165)**. Ayrıca arslan burada genel anlamda sevgi ve barışı temsil etmek üzere yer almıştır[419].

İslâmiyet'ten önce arslana binen tanrı tasvirleri, onun aynı zamanda taht sembolü olduğunu gösteriyordu. Zaten daha önce açıkladığımız gibi, arslan özellikle Budist ve eski Hind sanatında önemli bir taht sembolü olarak tasvir ediliyordu. Bu durumun İslâmiyet'ten sonra devam ettiğini görüyoruz. **R.65**'de Nizamî'nin Hamse'sinden konuyla alakalı bir minyatür görüyoruz. Minyatürde Behram Gur'un, iki arslanı yenerek hükümdarlık tacını kazanması tasvir edilmiştir. Bu konu çeşitli minyatürlerde benzeri şekilde küçük farklarla ele alınmıştır. Bazen tac ve taht arka planda yer almakta, bazen de tac iki arslanın arasında tasvir edilmektedir. Behram Gur genellikle minyatürlerde bir arslanı öldürmüş ve diğerini öldürürken gösterilmiştir. Kompozisyonda her zaman olayı izleyen şahıslar da tasvir edilmiştir. Bu resimlerde arslanın taht sembolü olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Zira Behram Gur ancak arslanlarla mücadeleyi kazandıktan sonra hükümdar olabilmektedir **(ayrıca bkz. R. 66-67, 151)**[420].

Aynı konu, **Miscellany** albümü H.2152 de İlhanlılar'a ait olması muhtemel bir minyatürde yer almakta olup, bu kez başları sağa ve sola dönük iki arslan üzerindeki bir tahtta Hz. Süleyman oturmaktadır[421].

Hüsrev ve Şirin' in bir taht içerisinde sohbetini tasvir eden minyatür ile **(R.80), Şah Cihangir**'in düşünü tasvir eden **(R. 78)** minyatür de aynı konu ile alakalıdır. İlk minyatürde arslanlar tahtı taşıyorlar. İkinci minyatür ise, daha değişik olmakla birlikte Şah Cihangir'in hükümdarlığının büyüklüğünü ve

---

419 *Sözünü ettiğimiz bu dört resim için bkz.* Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebî, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı,** İstanbul 1984, R. 5; Kadri Ersöz, **Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde Bulunan 1991 No. lu Nizamî Hamse'sinin Minyatürleri,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1979, R. 15, 29; B. W. Robinson, **Persian Painting,** Victoria and Albert Museum, London 1965, R. 35, 35a.

420 *Resimler için bkz.* E. Grube, **Isiamic Paintings from the llth to the 18th Century in the Collection of Hâns P. Kraus,** New York, (Tarihsiz), s. 187, lev. XXXVIII; Türkan Uzun, **Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 1949 No**. lu **Acu-yi Kirmani Hamsesi, 1990 No. lu Nizami Hamsesi ve 1948 No. lu Nizami Hamsesi Minyatürleri, İ**. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 36; Kadri Ersöz, **a. g. tez,** R. 19; *Bu konuyu benzeri şekilde tasvir eden birçok minyatür vardır. Meselâ bkz.* Fazıla Suleimanova, **a. g. e. ,** R. 18, 24, 31, 59, 145.

421 Emel Esin, "Central Asian Characteristic in Some Drawings and Miniatures of the Topkapı Museum", **Trudi Dvalcati Pygogo Meçdunarogo Kongressa Vostoiowedov,** 9-16 Ağustos 1960, C. II, Moskova 1963, Lev. I.

gücünü simgeliyor. Minyatürde bir arslanın üzerinde ayakta duran Şah Cihangir, şefkatli bir şekilde, bir koyunun üzerinde ayakta duran Şah Abbas'ı kucaklıyor. Koyun aşağıda yer alan dünya küresinin Akdeniz bölgesi üzerinde, arslan ise Asya bölgesi üzerinde durmaktadır. Cihangir'in başındaki hâle hilalli bir güneşten oluşur. Böylece Cihangir dinin güneşi olarak tasvir edilmiştir. Bu minyatür arslanın güneş sembolü olduğuna da işaret etmektedir[422]. Hükümdarların arslanla gösterildiği resimler de onun gücüne ve hakimiyetine işaret etmektedir. Benzeri bir simgeselliğin görüldüğü Polier Albümü'nden takriben 1640 tarihine ait olan kağıt üzerine tutkallı boya ile yapılmış bir resimde (ölçüleri 26.4 X 18.4 cm) ise veziri ve eniştesi olan Ebu'l Asaf Han ile beraber bulunan hükümdar Cihangir bir arslanla birlikte gösterilmiştir. Hükümdar veziriyle konuşurken elini hakimiyetinin ve gücünün bir işareti olarak arslanın başı üzerine koymuştur **(R.79)** [423].

Bir İznik çini tabağı üzerindeki kompozisyonda olduğu gibi **(Ç. 59)**[424] "Acaibü'l-Mahlukat" yazmasına ait bir minyatürde de **(R. 81a)** arslanın güneş sembolü olarak ele alındığını görüyoruz. Bunun benzeri birçok resim vardır **(R.81b).** Bu resim aynı zamanda arslan burcuna da işaret etmektedir. Ortada güneşi temsilen yer alan figür, sağ ve sol eliyle iki arslan figürünü kaldırır şekilde tasvir edilmiştir[425]. Aynı yazmanın bir diğer minyatüründe ise arslanın burç sembolü olarak ele alındığını görüyoruz[426]. Arslanın güneş ve burç sembolü olarak yer aldığı eser örneklerine diğer sanat dallarında da rastlıyoruz. Meselâ çinilerde bu konunun çok güzel örneklerine rastlamak mümkündür. **(Ç. 59)**

Arslanın güneş sembolü olduğuna ilişkin çok güzel duvar çinisi örneklerine Özbekistan'ın Semerkand şehri registanındaki medreselerden birinin taçkapısı alınlığında rastlıyoruz; ancak, askeri vali Yalangaş tarafından İmam Kuli Han için Uluğ Bey Medresesi karşısına yapılan medreseye ait bu taçkapı çinilerinde arslan-güneş tasvirini aslında kaplan- güneş şeklinde görmekteyiz. Bununla birlikte medreseye "şir-dar" denilmesi bu tasvirlerin arslan olarak algılandığını göstermektedir. Daha önce de bir incelememizde söz ettiğimiz gibi

---

422 B. W. **Robinson, Persian Painting. . . ,** s. 10, R. 4; Stuart Cary Welch, **Imperial Mughal Painting,** London 1978, **s.** 81, lev. 21.

423 J. M. Rogers, **Mughal Miniatures,** British Museum Yayını, Londra 1995 (2. baskı), R. 79.

424 Nurhan Atasoy-Julian Raby, **a. g. e.** , fig. 76.

425 Resim için bkz. Ayla Tuncer, **Acaib-ül-Mahlukat: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A. 3632 Nu. lı Türkçe El Yazması,** İ. Ü. Edebiyat Fak, Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 7.

426 Resim için bkz. Ayla Tuncer, **a. g. tez,** R. 31.

burada arslan yerine kaplanın kullanılmış olmasının nedeni Türklerde arslan ile kaplan arasında inanışlar ve sembolizm açısından bir fark gözetilmemesinden kaynaklanıyordu. Burada görülen kompozisyon aynı zamanda kaplanın bir ceylanla gösterildiği av sahnesidir. Kaplanın sırtında ise insan yüzlü güneş şekli vardır. Şekil arslanın güneşle ilişkisini ve avla bağlantısını vererek hükümdara ve onun gücüne, devletine işaret ediyor. Orta Asya mimari süslemelerinde bu tür taçkapı alınlıklarında bulunan figürlü çiniler bir grup oluşturur. Kiminde Buhara'da Nadir Divan Begi (1622) medresesinde olduğu gibi sîmurg tasviri, kiminde Türkmenistan Anav (Anau) camisi (1456/57 tarihli Seyyid Cemalettin Camisi olarak anılan yapı)taçkapı alınlığı çinilerinde olduğu gibi ejderha tasviri vardır. Bu mitsel veya yırtıcı hayvanlar Timurlu ve geç Timurlu keramiklerinde de görülmektedir[427].

Zaman zaman **R. 82'**dekine benzer ilginç minyatürler de karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatürde gök küresini taşıyan dört meleğin sembollerini görmekteyiz ki, bunlardan birini arslan figürü meydana getirmektedir[428].

Resim 83-84, Kelile ve Dimne hikâyeleri ile ilgilidir. Bu hikâyelerde arslan hayvanların kralı olarak tasavvur edilmiştir. Bu hikâyelerden çeşitli ahlâkî ve tasavvufî neticeler çıkarılmaktadır. İlk resim, öküz ile Dîmne'yi arslanın huzurunda tasvir ediyor. İkinci resim de aynı konuyla ilgilidir, fakat olayın kahramanları bu kez tilki ile eşektir. Son resim ise arslanın gurura kapılarak, tavşanın kurnazlığına yenilişini göstermektedir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, arslana yem olmak istemeyen tavşan, hayvanlar kralına bir başka arslanın karşı çıktığını ve onun padişahlığını tanımadığını söyleyince arslan çok kızıyor. Rakibi arslanı öldürmek isteyen kral arslanı, tavşan bir su kuyusuna götürüyor. Su içinde aksini gören arslan nefsini engelleyemediğinden suya atlıyor ve boğularak ölüyor[429].

---

[427] *Daha detaylı bilgi ve sembolizm için* Yaşar Çoruhlu, "Timurlu Çini ve Keramik Sanatı'nda Hayvan Figürleri", **Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslar Arası Sempozyumu** (Editörler: Abdulvahap Kara-Ömer İşbilir), İstanbul 2007, s. 274-288.

[428] Ayla Tuncer, **a. g. tez,** R. 135; *Aynı resim veya bu resmin değişik şekilleri için bkz.* Esin Atıl, **Art of the Arab World, Freer Gallery of Art,** Washington D. C. , 1975, s. 122, R. 61; B. W. Robinson, "Rotschild and Binney Collections", **Persian and Mughal Arts,** Londcn 1976, s. 75, R. 54.

[429] *Resimler için bkz.* M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları,** İstanbul 1973, R. 51; Z. Jale Kirizman, **Humayunname (Kelile ve Dimne),** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 297a; Abbas Daneshvari, **Animal Symbolism in Warka wa Gulshah,** Qxford, 1986, Fig. 7-8; Ayrıca bkz. Esin Atıl, **Kalila Wa Dimna- Fables From a Fourteenth-Century Arabic Manuscript, Washington D. C. , 1981.**

VII. KAPLAN

Türk sanatında **kaplan** figürünün ve sembolizminin önemli bir yeri vardır. Onun sembolizmi bir zaman sonra arslan sembolizmi ile birleşir. Yani kaplana ait sembolik özellikler arslana ait olanlarla paralellik gösterir ve ayrıca kaplan ve arslanın sembolizmi da ayrı ayrı devam eder.

Kaplan figürünün sanat eserlerinde ilk göründüğü yerin neresi olduğu hakkında zaman zaman tartışmalar çıkmıştır. Bazı araştırmacılar kaplan tasvirlerinin Çin'den yayıldığını öne sürerken, bazıları da kaplan figürlerinin Türk Hayvan Üslûbu kaynaklı olduğunu düşünmektedirler. İlk kaynak hususundaki bu tartışmaların sahipleri Çin'in Shang ve sonraki hanedanları devrinde yapılan kaplan tasvirli bronz eserler ile Ordos, Minusinsk ve diğer bazı bölgelerdeki kurganlardan çıkarılan eserler (ve aynı zamanda Karadeniz'in kuzeyindeki İskit topluluklarına ait eserler) arasında ilişkilerin bulunduğu hususunda birleşmektedirler. Anlaşılan kaplan figürü Türkler'de ve Çinliler'de paralel olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bununla beraber, Sibirya ve İç Asya'daki bronzlarda görülen kaplan figürü ve diğer figürlerdeki bazı özellikler (vücudun eğilip bükülmesi, bir daireye sığdırma endişesi **(Ç. 58)** ve bu gibi tasavvurlardan doğan yılankavi görünüm ve pençeler) Çin'in eski bronzlarındaki ejderlerin ilk şekli ile alakalıymış gibi görünüyor. Rudenko da kuzey topluluklarının eserlerinde görülen bazı kurt figürlerinin tasvir şekillerinin Çin ejderinin proto-tipi olabileceğini söylemiştir[430].

Neticede bu kaynak meselesini halledememiş olsak da, kaplan figürleri ve sembolizminin, Türkler'de miladdan önceki devirlerden itibaren yer alacak kadar eski olduğuna değinmiş oluyoruz.

Eberhard'ın Çin kaynaklarında rastladığı, Kırgızlar olması muhtemel olan Cye-gu'lar "Yin" devrine işaret eden yıla "kaplan yılı" diyorlardı. Böylece

---

[430] *Bu eski devirlerde kaplan figürlerinin İç Asya ve Sibirya'da görünüşü hakkında bkz*, Rose Kerr, "The Tiger Motif, Cultural Transference in the Steppes", **AESCAAA**, No; 7, (27-29 June 1977), Londra 1977, s. 74-87; Jessica Rawson, "The Transformation and Abstraction of Animal Motifs on Bronzes from Inner Mongolia and Northern China", **AESCAAA**, No. 7, (27-29 June 1977), Londra 1977, s. 56-58; *Rudenko'nun bahsedilen görüşü için bkz.* S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, The Gryphon, The Winged Lion, and the Wolf in the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae**, C. XXI, 1958, s. 121.

kaplanın daha o zamanlar (Hun Devri) yıl sembolü olarak kullanıldığını anlıyoruz. Kaplan bu erken devirlerde Türk kabilelerinin ve Türk yiğitlerinin en eski tözlerinden idi. Böylece o bazen tanrı bazen de bir ruhun sembolü olarak görülebiliyordu. Eberhard'ın Çin kaynaklarından naklettiği bilgilerde Türkler'in civarındaki kavimlerden olan Veğ'lerin kaplanlara kurban sunması kaplan ibadetinin yaygın olduğunu gösteriyor[431].

Bu tasavvurların benzerleri yalnız Türkler ve yakın komşularında değil, Çinli ve Tibetliler'de de bulunmaktaydı. Meselâ Han sülalesi yıllığından nakledilen bir metinde kaplanın koruyucu bir ruh olduğunu anlıyoruz. Bu metne göre hükümdar Li zamanında (M.Ö. 471-444) esir edilen Tibetliler'in başkanı memleketine gitmek üzere kaçmıştı. Çin askerleri onu takibe koyulmuşlar ve bir mağarada saklandığını görünce, dışarıya çıkarmak maksadıyla mağaraya ateş salmışlar. Bu sırada kaplan şeklinde bir ruh ortaya çıkarak Tibetliler'in başkanını korumuştu[432].

Göktürk dönemine (6-8. yüzyıl) ait bir metinde; **"yedi kurt öldürdüm pars ve vaşağı (?) öldürmedim"** şeklindeki ifade kaplan, pars türünden hayvanların erken devirlerde bir töz (ongun) olduğunu göstermektedir[433].

Türkler'de kaplanın alplık ongunu veya sembolü olması, aynı zamanda astroloji ile ilgiliydi. Bazen kaplan olarak düşünülen dört ana yönden birine ait olan ak veya benekli pars dört büyük yıldız grubundan birinin de timsaliydi. Bu arada güneş ve Merih'in timsallerinden birisi olan kılıç, silahların mucidi olduğu düşünülen ve kaplan postu giyen **Ch'ih**-yo ile alakalı idi[434].

Kaplan postu giyen bir alp mabud olduğu iddia edilen Ch'ih-yo ile. alakalı görünen bu kılıç hakkında bazı araştırmalar ve Çin kaynaklarında bilgiler vardır[435]. Bahsedildiğine göre Ch'ih-yo isimli kahraman, Çin hükümdarı Huang-ti'yle yaptığı savaşlar sırasında yenilmiş ve başı kesilmiştir. Bu kesik baş ruhların makamı sayılan ve kaplan, ejder, boğa görünüşünü andıran, koruyucu ruh sembolü olan bir mask şeklinde (T'ao-t'ieh) tasvir edilmiş ve binalara

---

431 W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşulari-Bir Kaynak Kitabı,** (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 24, 68

432 Bahaeddin Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi**, C. I, Ankara 1981, s. 72.

433 Şinasi Tekin, "Metinlere Dayanarak Eski Türklerde Göçebe (/Ötüken) ve Şehir (/Hoçu) Medeniyetlerinin Tahlili", **ATÜ. EFD**, Erzurum 1975, s. 42.

434Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),** İstanbul 1979, s. 27.

435Chü-hsün Kao, " The Ching Lu Shen Shrines of Han Sword Worship in Hsiung-nu Religion", **CAJ**, C. V, Nu. 3, 1960, s. 221-228.

asılmıştır[436]. Bu kahraman bir savaş ilahı sayıldığı için Çin'de de saygı görüyordu. Çin tasavvurlarında kaplanın cesaret, yiğitlik ve askerî sertliğin sembolü olması, eski çağlarda askerlerin kaplan postunu taklid eden elbiseler giymeleri (Türk devrinde örnek için bkz. **Ç. 60**) aynı zamanda bir astrolojik sembol olan, beyaz kaplan ünvanının Yin devrinde bir askere verilmesi gibi, kaynaklarda sunulan bilgiler, bu alp mabuda bağlı olarak kaplan sembolizminin Türk ve Çinliler'de ortak olduğunu gösteriyor[437].

Sanat eserleri arasında kaplanın güç ve yiğitlik sembolizmi ile ilgisini gösteren çeşitli örnekler vardır. **Esik** Kurganı'ndan çıkarılan madeni leopar **(Ç. 61)** veya kaplan **(Ç. 62)** figürleri en güzel misâllerdendir[438].

Aynı konudaki bir diğer eser, Altaylar'daki I. Tüekta kurganından çıkarılmış olup, ağaçtan yapılmış bir kaplan başını (ve alt kesiminde yırtıcı kuş başlarını) göstermektedir **(Ç.63)**[439].

Göktürk devrinde, kaplan resimleri özellikle av sembolizmi ile alakalı olarak ele alınmışlardır. Kaplan avı bu erken devirlerde, -arslanda olduğu gibi- bir yiğitlik ve güç gösterisi olarak ve ayrıca birtakım dinî hususlarla alakalı olarak yapılıyordu **(Ç.64-66)**. Kaplan avı sahneleri ayrıca insan-hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine de işaret etmektedir.

Göktürk devrine ait **Kudırge** kurganlarından çıkarılmış bir eyer kaşı üzerinde, kaplan, geyik ve ayı avını tasvir eden resim, çok eski çağlarda diğer bazı hayvanlar gibi kaplanın da bir ongun(töz/ruh) olduğunu göstermektedir **(Ç.65)**[440]. **Semerkand** (Afrasiyab) **Sarayı**'nda da aynı konuda bir duvar resmi mevcuttur. Resimde kaplan avına çıkmış, doğu Türkü tarzında giyimli ve silahlı, atlarının kuyruğunu düğümlemiş süvariler yer almaktadır. Altta görülen süvari kendisine saldıran bir kaplanı mızrağıyla öldürmektedir **(Ç. 66)**[441].

---

436 Emel Esin "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)", **FEFAD**, Fas. 1, S. 13, Erzurum 1985, s. 142.

437 C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York, 1960, s. 394-395.

438 Kemal Akişev, **Kazakistan'ın Köne Altını-The Ancient Gold Kazakhstan**, Alma Ata 1983, Fig. 83, 91.

439 Mikhail P. Gryaznov, **Southern Siberia** (Rus. çev. J. Hogarth), Geneva, Paris, Münih, 1969, Fig. 157.

440 Bahaeddin Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre)**, Ankara 1988 (3. baskı), s. 140, 142, lev. 13.

441 Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul 1978, lev. LXX/b.

Varahşa'da Hükümdar Sarayı'nda bir duvar resminden aldığımız başka bir ayrıntıda, bir av sahnesinde güç sembolü olarak avlanan kaplan figürünü görüyoruz. Ayrıntıda görülmeyen ve fil üzerindeki bir adamın mızrakla kaplana karşı koyduğu bu sahnede, böylece avcı ün kazanmak ve kaplanın gücüne sahip olmak amacıyla savaşmaktadır **(Ç. 67, krşt 64)**[442].

Uygur devrinde de kaplan ve onun cinsinden bazı hayvanların alplık **(Ç. 58)** veya hükümdarlık timsali olmaya devam ettiğini görüyoruz **(Ç. 60).**

IX. Yüzyıldan beri Türk tasavvurlarında yer alan Alp-Er Tunga'nın eski Ch'ih-yo tasavvuru ile alakalı olduğu ileri sürülmüş ve Uygurlardaki Budist zaman tasavvurlarıyla birleşerek ortaya çıktığı zannedilmiştir[443]. Bazı araştırmacılara göre, Alp-Er-Tunga hakkındaki tasavvurlar, İslâmiyet'in zuhurundan sonra da devam edecek ve özellikle Şehnâme'de sözü edilen kahraman Afrasyâb olarak anılacaktır[444].

Hind tasavvurlarında Alp-Er-Tunga'nın yerini **İndra** alıyor ve insan şeklinde gösterilen bu tanrı **Kâla-Yama** (zaman-ölüm ilahı) ile, yani eski Türk tasavvurlarına göre söylersek Erlik Han ile mücadele ediyordu[445].

Kaplan postu Budist devirde de Budizm'in gücünü ve dolayısıyla hükümdarların kudretini ifade ediyordu[446]. Kaplan postunun aynı zamanda Brahmanist devirde **Şiva** ibadeti ile ilgisi vardı[447].

İslâmiyet'ten önceki Türk sanatının erken devirlerinde özellikle kurganlardan çıkarılan sanat eserlerinin üzerinde, hayvan mücadele sahneleri çok yoğun olarak yer alıyordu. Bu sahnelerde kaplan veya pars figürü de önemli yer tutar. (Ç. 68-70 bu örneklerdeki hayvan figürü pars da olabilir.).

Mücadele sahnelerinde kaplan savaşı kazanan hayvan olarak gösterilmiştir. Bu nedenle **savaşı kazanan** tarafın, **aydınlığın, erkek unsurunun, güneşin** vs. sembolü olan kaplan; burada, hem Gök unsurunun sembolizmini hem de hükümdarlık ya da kabile şefleriyle ilgili siyasî (hukukî)

---

442 Lutfiya Ainyi, **The Central Asian Art of Avicenna Epoch-Iskusstvo Sredney Azii,** Duşanbe 1980, R. 1.

443 Emel Esin, a.g.e., s. 62, 93,

444 İsmet Parmaksızoğlu, " Efrasiyab (Afrasyâb) Frengasyân", **Türk Ansiklopedisi,** C. XIV, Ankara 1966, s. 393-394.

445 Emel Esin, "Tonga-Alp-Er...", s. 149-150.

446 Valrae Reynolds - Amy Heller, **Catalogue of the Newark Museum Tibetian Collection: Introduction**, C. I, Newark-New Jersey, 1983, s. 77.

447 Emel Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34, Ankara 1965, s. 773.

bir sembolizmi ifade ediyor[448]. Bu hususta çeşitli örnekler, resimsel karaktere sahip tasvirleri içeren eyer örtülerinde mevcuttur. Meselâ Pazırık kurganlarından 1 ve 2 numaralı mezardan çıkarılan eyer örtüleri üzerinde, kaplanın geyik veya dağ keçisine saldırdığını görüyoruz. Tamamen hayvan üslûbunun ikonografisine uyan bu örneklerde, kaplan yendiği hayvanların boynuna, sırtına veya başına dişlerini veya pençelerini geçirmiş olarak tasvir edilmiştir. Geyik veya dağ keçisi cinsinden hayvanlar ise ön taraftan ayakları üzerine çökmüş olarak, ancak arka taraftan sırtları yere gelecek şekilde ele alınmışlardır **(Ç. 68-70)**[449].

Tun-huang'da bulunmuş, Göktürk harfleriyle kaleme alınmış Irk Bitig adlı eserde **"(bir) kaplan av aramağa varmış avını bulmuş bularak yuvasına doğru memnun sevinip gelir. Bunu bil iyidir bu"**[450], şeklinde yer alan kehanet yine kaplanın hayvan mücadele sahnelerindeki takdir edilen rolüne uygun düşüyor. Aynı yazmada kaplanın cesur ve maharetli olduğu belirtilerek bu yöndeki sembolizmine katkıda bulunuluyor: **"...kaplanım kamış arasında başım o kadar cesurum, maharetliyim. Bunu biliniz."**[451].

Erken devrin Türkleri'nde kaplanın da şaman ile ilgili yardımcı ruhlardan birisi olduğu anlaşılmaktadır. Böylece o aynı zamanda şamanla ilgili sembolizm dairesine de girmiş oluyor. Şorlar ve Kumandılar'da şamanın bineği sayıldığını bildiğimiz şaman davulunun içinden geçen sapa **"altı gözlü ala kaplan"** denilmesi bu hususa işaret edebilir[452].

Orta ve İç Asya'da kaplan, arslan sembolizminde olduğu gibi vahşi hayvanların kralı sayılmıştır **(Ç.58)**. Özellikle astroloji ile ilişkili olan ve göğün batı çeyrek dairesindeki yıldızlara işaret eden **beyaz kaplan** da diğerleriyle aynı sembolizmi paylaşmıştır. Kaplan Budist devirde de ve daha sonraki İslâmî çağlarda da vahşî hayvanların reisi ve güç sembolü olarak niteliklerini devam ettirmiştir[453].

Eski Hind hikâyelerinde ve Budist efsane ve masallarda kaplan figürlerinin sembolizmini destekleyen çeşitli metaforlar vardır.

---

[448] *Hayvan mücadele sahnelerine ilişkin Sanat Tarihi kapsamına giren bazı örnekler için bkz.* Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia** the **Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen,** (Çev. M. W. Thompson), Londra 1970, s. . 230, 231.

[449] *Resimler için bkz.* S. I. Rudenko, **a. g. e.** , R. 110, 111, 112.

[450] Hüseyin Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları,** Ankara 1987, **s.** 273.

[451] Hüseyin Namık Orkun, a. g. e. , s. 267.

[452] Saadettin Buluç, "Şaman, Şamanizm", İslâm Ansiklopedisi, C. XI, İstanbul 1979, s. 317.

[453] C. A. S. Williams, a. g. e. , s. 395; Valrae Reynolds - Amy Heller, a. g. e. , s. 77.

Hind kültürünün en eski metinlerinden olan **Pançatantra** hikâyelerinde[454] konumuzla ilgili olan bir öykü mevcuttur. Burada kaplanın gücü vurgulanmakta ve kaplanın derisi önemli bir unsur olarak kullanılmaktadır. Hikâyeye göre, elbise temizleme işiyle uğraşan bir adamın mülk olarak sahip olduğu sadece bir eşeği varmış. Adam bir ormandan geçiyorken bir kaplan cesedi görmüş ve onun derisini yüzmüş. Adam bu deriyi eşeğin sırtına koyarak, hayvanı başkasının tarlasına salmaya başlamış. Günün birinde bir dişi eşeğin sesini duyan hayvan, ona karşılık vermek üzere anırmaya başlayınca, çiftçiler onun gücünden korktukları kaplan olmadığını anlarlar ve bu nedenle eşeği öldürürler[455].

Budist hikâyelerde kendisini kaplanın veya kaplan cinsinden hayvanın önüne atarak fedakârlık yapan ve bazen Buddha'yı temsil eden şahıslar da vardır. Bu çeşit hikâyelerden birisi **"üç prensle pars"** hikâyesidir. Üç prens babalarıyla gezmek amacıyla bir ormana giderler. Babalarından ayrılan çocuklar geldikleri bir yerde yeni yavrulamış ve açlıktan ölmek üzere olan bir pars görürler. Üç prensten biri olan **Mahasattva,** kan ve irin dolu kötü bir varlık olarak düşündüğü bedenini kurban etmek ister. Kendisini hayvanın önüne atar, fakat dini bütün bir Budist olduğu için pars ona dokunmaz. Durumu gören prens, bir bambu parçasıyla kendisini öldürür ve hayvana sunar. Budist tanrılar onun bu fedakârlığını kutsarlar. Görüldüğü gibi başka bir canlıyı (pars) ölüm ilahının elinden kurtarmak için prens kendini feda etmektedir. Burada kaplan cinsi bir hayvanın seçilmesi -yırtıcı hayvanların Budizm'de pek makbul olmamasına rağmen- onun Budizmle ilgili bir güç sembolü olmasından kaynaklanmaktadır. O burada Buddha'nın (veya iyi Budistlerin) fedakârlığının bir allegorisi olarak düşünülebilir[456].

Bu konu Budist duvar resimlerinde sık sık tasvir edilmiştir. Çalışmamıza aldığımız ve muhtemelen Uygurlar'dan önceki Türk devirleriyle alakalı olabilecek, **Tun-huang**'da Bin Buddha mağaralarındaki 428. tapınaktan alman bir fresko fotoğrafında prens Mahasattva'nın bahsettiğimiz hikâyesi bir bölüm halinde tasvir edilmektedir **(R. 85)**[457].

Bir diğer Budist masalda **Brahmadatta** adındaki bir hükümdar, bir kaplanla beraber olur. Bu beraberlikten **Kalmâshapâ** adlı bir çocuk doğar ve zamanı gelince kral olur. Bir oruç gününde sarayda et bulunmadığı sırada, aşçı

---

454 Bkz. Anonirp, "The Panchatantra", (Çev. Arthur W. Ryder), **The Wisdom or China and India**, New York 1942, s. 270-299.

455 Anonim, "a. g. m", s. 293-294.

456 *Hikâye için bkz.* Saadet Ş. Çağatay, **Altun Yaruk'tan İki Parça**, Ankara 1945, s. 160-168.

457 Basıl Gray, **Buddhist Cave Paintings at Tun-huang,** Londra 1956, s. 41, R. 16.

kralın et hırsını yatıştırmak için kendi oğlunu kurban eder. Bu etin tadı kralın hoşuna gidince ve meseleyi anlayınca, aşçıdan sürekli olarak insan eti ister. Ancak olay duyulduktan sonra kral kaçmak zorunda kalır. Ormanlarda insanları yakalayarak hayatını sürdürür. **İndra** onu bu huyundan vezgeçirmek için bir olay düzenler. Kralın arkadaşı olan ve hükümdar olarak doğmuş Buddha'yı temsil eden **Sutasoma,** sarayından kaçırılarak bu yamyam krala getirilir. Sutasoma onun yemeği olacağı sırada, yalvarır ve bir Brahmana olan borcunu ödemek üzere kraldan mühlet ister. Geri dönen Buddha borcunu ödedikten sonra gitmemesi için yakaranlara karşın tekrar ormana gidcr. Onun gösterdiği bu dürüstlükten dolayı yamyam kral da bu kötü huyundan vazgeçer[458].

Bu masalda fedakârlık ilkesi yanında, kaplanın özelliklerinin insana geçebildiğine inanılması önemli bir olaydır. Bu husus hayvanın ruhunun insana geçebileceğine ve biçim değiştirme temasına işaret eder **(Ç.60** aynı zamanda bu konuya atıfta bulunmaktadır). Uygurca olan bu masalın temeli eski **Cataka** (Jataka) hikâyelerine dayanmaktadır.

Eski Hinduist tasavvurlarda tanrı Şiva'nın kaplan postuna bürünmüş olarak tasvir edilmesi, yukarıda bahsettiğimiz biçim değiştirme teması ile ilgilidir. Bu husus Şiva'nın bir kaplan gücüne, sertliğine ve karakteristik vasıflarına sahip bir ilah olduğunu göstermektedir[459]. Şiva'nın kaplan postuna bürünmüş bu tasvirleri gerek **Ch'ih-yo** gerekse Alp-Er- Tunga'nm kaplan postuna girmiş olarak tanıtılmasıyla ilgilidir. **Pencikent** fresklerinde Alp-Er-Tunga'ya veya Şiva'ya işaret edebilecek bir resimde bir dev figürü kaplan postuna sarılmış olarak tasvir edilmiştir[460].

İslâmiyet'ten sonra Karahanlı devrinde eserini yazmış olan Yusuf Has Hâcib, Kutadgu Bilig'de[461], Öğdülmiş vasıtasıyla hükümdara kumandanın nasıl olması gerektiğini söyler: **"...Onun yüreği harpte arslan yüreği gibi ve dövüşürken de bileği kaplan pençesi gibi olmalıdır".** Kaşgarlı Mahmud ise bu konuda şunları söylüyor: **"tonga: Bebür. Kaplan cinsinden bir hayvandır; fili öldürür, asıl olan budür. Bu ad Türklerde yaşamaktadır; anlamı kaybolmuştur. Çok kere kişi adı olarak kullanılır. "Tonğa Xan", "tonğa tigin" denir. Buna benzer böyle adlar çok kere verilir. Türklerin büyük**

---

458 Walter Ruben, **Buddhizm Tarihi,** (Çev. A. İtil), Ankara 1947, s. 14, 15.

459 *Kaplan postuna bürünmüş Şiva veya kahraman tasvirleri için bkz.* Emel Esin, "Tonga-Alp- ' Er:. . ", s. 144.

460 Emel Esin, "Butan-ı Halaç (M. VII-X. Yüzyıllarda Halaç Kültürünün Sanat Eserlerinde Akisleri", **Türkiyat Mecmuası,** C. XVII, İstanbul 1072, s. 40.

461 Yusuf Has Hâcib, **Kutadgu Bilig,** (Çev. Reşid Rahmeti Arat), Ankara 1988, s. 172.

Hakanı Afrasyab'ın asıl Türk adı "tonga alper"dir; "Bebür gibi kuvvetli, yiğit bir adam" demektir."[462].

Verdiğimiz bu parçalardan anlaşılacağı gibi, kaplan ve kaplan cinsi hayvanlar alplık ve hükümdarlık sembolüydüler. Ayrıca Divan ü Lügat-it-Türk'te İslâmiyet'ten önceki zaman- ölüm mabudu ile mücadele eden ilah tasavvurunun devamı olan (dünya beyi) Alp-Er-Tunga'nın zaman ile mücadelesinde ölüme yenilmesi de anlatılmaktadır[463].

İslâmiyet'ten sonra çeşitli özelliklerinden dolayı, kaplanın veya parsın biçimine girmeyi ve böylece onun vasıflarına sahip olmayı ifade eden kaplan postu mefhumu da devam ediyordu. Firdevsî'nin Şehnâme'şinde: **"Bir melek, kaplan postu giymiş olduğu halde Kiyûmers'in önüne çıkıverdi", "Siyâmek kaplan derisini sırtına giydi. Çünkü o zamanlar zırh giymek adeti henüz yoktu"** gibi açıklamalar ve ifadeler vardır. Burada ilginç olan husus, kaplan postu ile zırh arasında ilişki kurulmasıdır. Bu konu kaplanın savaş sembolü olduğu devirlerin izinin kaybolmadığını gösteriyor[464]. Kaplan postu giyen insan tasvirleri, Osmanlı dönemi dahil olmak üzere Türk minyatür sanatında sürekli olarak yer almıştır.

Doğu Türkistan freskolarındaki bir arslan veya kaplana binen, dinî şahsiyetlerin devamı olarak, İslâmiyet'ten sonraki resimlerde de pars veya kaplana binmiş adam tasvirleri vardır[465]. İslâmiyet'ten önce ilahların veya rahiplerin maddî veya manevî gücünü, hakimiyetini gösteren bu tasvirler, İslâmiyet'ten sonra; Türkler'de manevî alandaki gücün veya üstünlüğün sembolü olmuştur.

Döneminin Ünlü pedagogu **Sadî, Bostan** isimli eserinde "Kaplana binen gönül eri"nden bahsediyor: **"...Gönül erlerinden biri bir kaplana binmiş, elinde bir yılan, onu hızlı hızlı sürüp gidiyormuş. Adamın biri: "Bana da bu gittiğin yolda kılavuz ol, ey Tanrı yolunun yolcusu. Ne yaptın da yırtıcı bir hayvan sana râm oldu? Ve saadet yüzüğünün kaşına senin ismin kazıldı?" demiş. Gönül eri cevap vermiş: "Kaplanın, yılanın, filin ve akbabanın bana**

---

462 Kaşgarlı Mahmud, **Divan ü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, (Çev. Besim Atalay), C. II, Ankara 1985, s. 368.

463 Kaşgarlı Mahmut, **a. g. e.** , C. I, Ankara 1985, s. 41, 103; C. II, Ankara 1985, s. 234, 335; C. III, Ankara 1986, s. 41; *Alp-Er-Tonga ve Afrasiab hakkında genel bilgi için bkz* Ali Öztürk, **Çağları İçinde Türk Destanları**, İstanbul 1980, s. 98-114.

464 Firdevsi, **Şehnâme,** (Çev. Necati Lugal, Düz. Kenan Akyüz), İstanbul 1945, s. 26, 27.

465 Emel Esin, "Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması", **TSTAİ,** C. I, İstanbul 1963, s. 567.

zebun olmasında şaşılacak bir şey yok. Sen de Tanrı emrinden dışarı çıkma ki senin emrinden de hiç bir şey çıkmasın..."[466]. Dervişin (veya şeyhin) burada gönül eri olarak anılmasıyla, binek olarak kaplanın seçilmesi arasında sembolik (cihad ile alakalı) bir ilişki vardır.

İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında Asya ve Anadolu'da yapılmış minyatürlerde kaplanın güç, kuvvet **(Ç. 71),** hükümdarlık ve taht sembolü olduğuna ilişkin örnekler çoktur **(R. 86-87, 167).** Yine bu minyatürler arasında hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine işaret edenler de vardır **(R. 88).** Minyatürlerde av sembolizmi ile alakalı kaplan avı, veya avda kaplan cinsinden bir hayvan olan Çita'ların bir av köpeği gibi kullanıldığına dair örnekler de bulunmaktadır **(R.89-90)**. Böylece aşağıda kısaca ele alacağımız bu örnekler tamamiyle İslâmiyet'ten Önceki Türk sanatına bağlanmaktadır.

Sözünü ettiğimiz bu tür minyatürler arasında hükümdarlığın veya hükümdarın gücünü kuvvetini gösteren, yahut hayvanın gücüne sahip olma isteğine dayanan en güzel örnekler kaplan postunun ve av sahnelerinin yer aldığı minyatürlerdir.

Bu konuyla ilgili ilk örneğimiz H. 2153 nu.lı albümden olup Gayumart'ı kaplanlı tahta otururken göstermektedir. Tahtın önünde ayrıca hükümdarın gücünü, kuvvetini ve hükümdarlığın büyüklüğünü gösteren kaplan figürleri yer almaktadır. Hatta hükümdarın etrafındaki bazı şahısların kaplan benekli elbise giydiğini görüyoruz **(R. 86)**[467].

Konuyla alakalı diğer bir örnekte kaplan postu üzerine oturmuş, dua etmekte olan derviş, bu davranışıyla manevî hükümdarlığın gücünü temsil etmektedir **(R. 87,167)**[468]. Aynı türden bir diğer minyatürde Türk-Hind hükümdarlarından Ekber'in dünyevî gücüne işaret eden unsurlar arasında, üzerine oturduğu ve geride iki sütunun arasına asılmış kaplan postları vardır[469].

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nden 2160 numaralı albümdeki bir minyatür, elinde av kuşları ve arkadan gelen köpekleriyle beraber ava giden bir grubu gösteriyor. Resmin sol tarafında yer alan kaplan ise belki av köpeği gibi

---

466 Sadi, **Bostan,** (Çev. Hikmet İlaydın), İstanbul 1975, s. 28-29.

467 Bkz. M. Ş. İpşiroğlu, **Malerei der Mongolen,** München, 1965, R. 12.

468 B. W, Robinson - Ernst J. Grube - M. Ovvens - R. W. Skelton, **Islamic Painting and the Arts of The Book,** Keir Collection, London 1976, lev. 137.

469 Stuart Cary Welch, **Imperial Mughal Painting**, Londra 1978, lev. 3.

kullanılan bir çitaya veya av işinin ciddiliğini ve zorluğunu göstermek için tasvir edilmiş bir kaplana işaret ediyor **(R. 89)**[470].

Firdevsî'nin Şehnâmesi'ndeki bir minyatürden aldığımız ayrıntıda ise, çitaların av köpeği gibi kraliyet avlarında kullanıldığını görmekteyiz **(R. 90)**[471].

Av sembolizmiyle ilgili son örneğimiz olan bir resim de kaplan avlayan bir süvari görülüyor. Kaplan süvariye doğru saldırırken, süvari de elinde kılıcıyla kaplana doğru atını sürmektedir [472].

Baburnâme'nin minyatürlü sayfalarından birisinde, sayfanın en altında, bir parsın bir su sığırına (manda) saldırı kompozisyonu, hayvan üslûbuna uygun mücadele sahnelerinin geç devirlere kadar geldiğine işaret eden önemli bir örnektir. Kaplan cinsi bir hayvan olan, pars mandaya arkasından saldırmakta, pençe ve dişlerini hayvanın sırtı ile kuyruk arasındaki bölgeye (sağrısına) geçirmektedir **(R. 88)**[473].

R.91 ise bu kez bir taş levha üzerinde aynı türden başka bir sahneye yer vermektedir. Burada av hayvanlarına saldırmak üzere olan bir parsı görüyoruz. Env. numarası belli olmayan bu eser, Selçuklu devrine ait olup (13. yüzyıl), Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde bulunmaktadır.

Pars (veya kaplan) -daha önce de ifade ettiğimiz gibi- İslâmiyet'ten önce ve sonra Asya'da Türk hayvan takviminin yıl sembollerinden birisiydi[474]. Çeşitli klasik kaynaklardan alman bilgiler bu yılda hükümdarların birbirlerine düşman olduğunu ve savaşların çok olduğunu, halk arasında da mücadelelerin su yüzüne çıktığını ifade etmektedir[475].

İslâmiyet'ten sonra kaplanın sembolik manalarını tasdik eden pek çok rivayet, hikâye, efsane ve masallar süregelmiştir. Aynı şey hem Anadolu hem de Asya Türkleri için söz konusudur. Diğer hayvan sembolleri gibi kaplan sembolü

---

470 Beyhan Karamağaralı, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, Ankara 1984, R. 103.

471 B. W. Robinson - E. J. Grube - M. Owens - R. W. Skelton, **a. g. e.** , s. 159, Renksiz levha 35. 111. 128.

472 Türkan Uzun, **Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 1949 No. lu Acu-yi Kirmani Hamsesi, 1990 No. lu Nizami Hamsesi Minyatürleri**, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 15.

473 Hamid Süleyman, **Bobırnoma Kasımları,** Taşkent 1978, R. 71.

474 Kaşgarlı Mahmud, **a. g. e. ,** C. I, s. 344.

475 Osman Turan, **On İki Hayvanlı Türk Takvimi**, İstanbul 1941, s. 92.

de hayatın her safhasına girmiştir. Meselâ daha evvel bahsettiğimiz arslan oyununa benzeyen bir kaplan dansı Uygurlar'da halâ yaşamaktadır[476].

Bahsedilen bu çeşitli metinlerde yer alan minyatürlerde, kaplanın bazen bir etüd olarak ele alındığını **(R. 92)**, bâzen allegorik hikâyelerin bir ânı ile ilgili olarak tasvir edildiğini **(R.93)** görüyoruz. Bu allegorik hikâyelerin en ilgi çekici olanları, kökleri Asya'nın eski çağlarına kadar inen hayvan hikâyeleridir. Söz konusu hikâyeler ahlâkî ve felsefî düşünceleri anlatırken allegorik semboller olarak hayvanları kullanırlar. Bu resimlerde, yaptığı iki yüzlülüğün sonucunda bir hayvanın, kaplanın tanık olduğu ve arslanın başkanlık ettiği bir mahkemeye çıkarılması **(R. 93)** veya tamahkâr bir avcının ceza olarak bir kaplan tarafından öldürülüşü **(R. 94)** gibi kaplan ile alakalı sahneler de tasvir edilmiştir[477].

---

476 Ahmet Çakır-A. Şükrü Turan, "Uygur Türklerinde Hayvan Motifli Halk Oyunları", **THKA**, S. 2, 1991, s. 20-21.

477 M. Ş. İpşiroğlu, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul 1973, R. 11; Z. J. Kirizman, **Humayunname** (**Kelile ve Dimne**), İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 21.

VIII. AYI

Ayı, Türk mitolojisinde önemli bir yer tutar. Bununla beraber onun ehemmiyeti kartal, at veya kurt kadar değildir. Çeşitli araştırmalar ayının daha ziyade erken devirlerde kült konusu edilmiş bir hayvan olduğunu göstermektedir. Kendisi bir kült olabildiği gibi başka kültleri ifade eden bir sembol de sayılmıştır. Ayının dinî bakımdan önemi Budist, devirde de şekil ve mantık değiştirerek devam etmiş, işaret ettiği sembolik hususlar sürmüştür. İslâmiyet'ten sonra, ayının önceki rolünün izleri, daha ziyade halk arasında sürmekle beraber zaman zaman kaybolmuş ve -aşağıda değineceğimiz gibi- bazı edebî metinlerde ahmaklığın sembolü olarak ele alınmıştır.

İslâmiyetken sonra özellikle yabancı araştırmacılar tarafından Orta ve İç Asya'da eski Türk dini, inançları, sembolleri hakkında fikirler veren araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar **Abdülkadir İnan, Zeki Velidi** Togan, **Bahaeddin ögel** ve **Emel Esin** gibi bazı Türk bilginleri tarafından da sürdürülmüştür.

Yapılan araştırmalar Türkler'de ve çevrelerindeki topluluklarda dağ-orman-ağaç ve Yer-Su kültlerinin bulunduğunu göstermektedir. Bunlardan özellikle orman kültü Türkler'de ayı kültü ve sembolizminin temelini oluşturmuştur[478]. Yapılan tespitlere göre ayı orman tanrısının veya orman ruhunun sembolüdür. Tükler'de yer alan kurt simgesinde olduğu gibi, erken devirlerde ayının adının anılması da yasak (tabu) idi. Şamanistler özellikle ormanlarda ayının adını anmaya korkarlardı[479]. İnsanlığın erken tarihlerinde dünyadaki birçok toplulukta olduğu gibi Türkler'de de bu çeşit tabular yaygındı[480].

Gordlevski'nin tesbit ettiği bazı malûmat bu konudaki inançların İslâmiyet'ten sonra da yaşadığını ispat etmektedir. Bu tespite göre İran'da **Makû**

---

[478] *Orman kültü için bkz.* Abdülkadir İnan, "Türk Boylarında Dağ, Ağaç (Orman) ve Pınar Kültü", **Makaleler ve İncelemeler,** C. II, Ankara 1991, s. 253-259.

[479] Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm- Materyaller ve Araştırmalar,** Ankara 1972, s. 63; *Ayının orman ruhlarının habercisi olduğuna dair yorum ve diğer topluluklardaki güç ile ilgili anlamları için ayrıca bkz.* J. C. Cooper, **An Illustrated Encyclopedia** of **Traditional Symbols,** London 1992 (Tıpkı basım), s. 19.

[480] *Bu konuda genel bir inceleme için bkz.* **S.** Freud, **Totem ve Tabu,** (Çev. N. Berkes), İstanbul 1971.

hanlığında yaşayan **Karakoyunlu Alevî Türkmenleri 'nde** orman kültü vardır. Bu Türkler orman ayini yaparlar ve bu ormana **"Karaoğlan"** adını verirlerdi. Yukarıda söylediğimiz gibi eski devirlerde ayı adı tabu olduğu için bunun hatırasına izafeten ayıya **"Karaoğlan"** adı verilmiş olmalıdır[481]; Batı Trakya'da da Türkler arasında bu inançların yaşadığı tespit edilmiştir. **Abdurrahim Dede**'nin yaptığı tespite göre, Rodop dağlarının **İskeçe**'deki bölümüne **"Karaoğlan Ormanı"** denilmektedir. Burada belirli vakitlerde tören yapılıp kurban kesiliyordu[482]. Benzeri şekilde Anadolu Türkmen aşiretlerinde de ayı adından ziyade, "Karaoğlan" teriminin kullanıldığını biliyoruz[483].

Erken devir Türk sanatında töz denilen ve bu devrin insanlarının atalarının suretini veya daha eski devirlerde taptıkları hayvanların (ruhların) suretini ihtiva eden etnoğrafik objeler ve bunların daha gelişmiş şekilleri olan sanat eserleri vardı[484]. Böylece tözler (putlar, totemler) kutsal tanınan atanın veya kendisinden türenildiği kabul edilen hayvan-ana, hayvan- atanın yahut kutsal sayılan herhangi birşeyin sembolü olarak yapılan idoller idiler. Orta ve İç Asya'daki bazı Türk topluluklarında hatıraları halâ yaşayan bu tözler arasında ayı da bulunmaktaydı [485].

"Aba Tös" denilen ayı tasviri için kullanılan aba, azıg, ese, ebe, ebüge gibi kelimelerin hepsi "ata" manasına gelir[486]. Böylece ayının da yer aldığı bu tözlerin koruyuculuk vasfı da vardır. Bu nedenle çadırların içine asılır veya çadır tepeliği olarak kullanılırlardı[487].

Eberhard'ın Çin kaynaklarından bildirdiğine göre, Kuzey kavimlerinden olan Gavli kavminin hükümdar ailesi bir sihirbaz ile bir ayının evliliğinden meydana gelmişti[488].

---

481 Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**. . . , s. 62-63.

482 Abdurrahim Dede, "Batı Trakya Türklerinde Eski Türk Dini Şamanizm'den Kalıntılar", **II. MTFKB,** C. IV, Ankara. 1982, s. 96-99; *Başkurt Türklerinde de benzer inançlar vardı. Nitekim Başkurtlarda da dini nitelikli bir 'Ayı Toyu' icra ediliyordu. Bkz.* M. Muhtar Sagitov, "Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma", (çev. Nuri Yüce), **TDAYB,** 1982-83, Ankara 1986, **s.** 128.

483 Mehmet Eröz, **Yörükler,** İstanbul 1991, s. 32.

484 Nejat Diyarbekirli, **Hun Sanatı**, İstanbul 1973, s. 78, 86-91.

485 Abdülkadir İnan, "Ongon *ve* Tös Kelimeleri Hakkında", Makaleler **ve İncelemeler,** C. I, Ankara 1968, s. 268-273.

486 Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**. . . , s. 46.

487 Nejat Diyarbekirli, **a. g. e. ,** s. 88, 89.

488 W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları-Bir Kaynak Kitabı,** (Çev. Nimet Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 21.

Bir çok Türk topluluğunda olduğu gibi, ayı Başkurtlar'da da önemli bir semboldü. Az evvel sözünü ettiğimiz konuyla ilgili olarak birçok Başkurt boyu ayıyı ata sayıyor ve ondan türediklerine inanıyorlardı[489].

Yapılan araştırmalarda eskiden hayvanların üzerine ant içildiği anlaşılmaktadır. Yakutlar'da makbul olan ayı kafası üzerine ant içmekti. Onlar ancak ayı kafası bulamadıkları vakit at kafası üzerine ant içiyorlardı[490].

Çin kaynaklarına göre ayı kuzeyli göçebelerin bayraklarında kullanılan bir hukukî sembol idi. Kaplan ve ayı Chou'ların bayraklarında, tımar sahiplerine ve ordu kumandanlarına mahsus olarak yer alıyordu[491].

Orta Asya ve Sibirya'da şamanların giydiği elbiseler arasında en önemlilerinden biri ayı tipi elbiseler idi. Bu tip elbiseler daha ziyade kuzey ve kuzeybatı Sibirya'da görülmekteydi. Başlıklar genel olarak ayının baş derisinden yapılıyor, giyilen çizmelerin burnu ve topuğu ayı ayağına benzetiliyor, ayı pençelerini hatırlatan demir eldivenler giyiliyordu. Ayının muhtelif kısımlarından alınan kemikler de şamanın elbisesinin üzerine dikiliyordu[492].

Görüldüğü gibi burada bir çeşit "biçim değiştirme" teması söz konusudur. İslâmiyet'ten önceki ve sonraki Türkler'de bu tema çok yaygındı[493]. Şaman ayin sırasında gökyüzü seyahatinde yardımcı olan ruhlardan veya hayvanlardan biri olan ayının biçimine girebileceğini bu şekilde ifade ediyordu. Böylece o aynı zamanda şamanı korumakla vazifeli ruhlardan birini temsil ediyordu. Şamana göğe olan seyahati sırasında "ayı perisi" de yardımcı oluyordu[494].

Ayının avlanarak yenilmesi onun kuvvetinin ve çeşitli özelliklerinin insanlara geçebilmesi için yapılıyordu. Bu hususun Başkurtlar'da ve başka Türk topluluklarında görüldüğünü biliyoruz[495]. Daha önce zikrettiğimiz Kudırge

---

489 M. Muhtar Sagitov, "a. g. m", s. 128.

490 Abdülkadir İnan, "Eski Türklerde ve Folklorda 'Ant' ", **Makaleler ve İncelemeler**, C. I, Ankara 1968, s. 317-330.

491 Emel Esin, **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş,** İstanbul 1978, s. 37; Emel Esin, "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)", **FEFAD**, Fas. 1, S. 13, Erzurum 1985, s. 142.

492 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojlsi-Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar**, C. I, Ankara 1971, s. 38-39.

493 *Biçim değiştirme hakkında bkz.* Yaşar Çoruhlu, "Türk Şamanizminde Biçim Değiştirme' (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", **STAD**, C. I, S. 1, Kasım 1987, s. 54-58. ; Yaşar Çoruhlu, "Orta ve İç Asya'da 'Hayvan Biçimine Girme' İnancı ve Türk Sanatı İle İlşkisi", **MSÜ FEFD**, S. 2, İstanbul 1995,s. 59-93

494 İbrahim Kafesoğlu, **Eski Türk Dini**, Ankara 1980, s. 31.

495 M. Muhtar Sagitov, "a. g. m. ", s. 128.

kurganından çıkarılmış bir eyer kaşı üzerindeki av tasvirinde (Göktürk devri) kaplan ve geyiğin yanında ayının da avlandığını görüyoruz **(Ç. 65).**

Yer-Su ile ilgili tasavvurlar Uygurlar'da ve daha sonra Anadolu Türkleri'nde de devam etmişti. Nitekim Yer-Su unsurlarıyla ilgili bir Uygur metninde yer alan "su sahibi" tasavvuru Anadolu Selçukluları'na ait bir efsanede de görülüyordu. Burada bizim için ilginç olan husus **"su ruhu"**nun ejder veya ayı şeklinde ele alınmasıdır. E. Esin'in tespitine göre burada bahsedilen ayı, Çin masallarında rastlanan ayı şeklindeki bir su ilahını hatırlatmaktadır[496].

Ayı kültü ile ilgili resimlere Türk sanatının en erken devirlerinde de rastlamak mümkündür. **Ç.72** Bu konu ile ilgili Sibirya'da mağara duvarına tasvir edilmiş Paleolitik devre ait ilginç bir resmi göstermektedir. Bu ve buna benzer tasvirler ayı ile alakalı olarak açıkladığımız tasavvurlara veya sembolizme işaret ederler. Resimde solda bir ayı figürü, bu figürün sağında da geyik postuna bürünmüş bir insan tasviri görülmektedir. İkinci figürde söz konusu olan hayvan biçimine girme teması, ayı tasviri için de geçerli olmalıdır. Böylece bu figürler ayının ve geyiğin hayvan-ata veya bir ilah olduğuna tanıklık ederler[497].

Erken çağlarda ayı ile ilgili çeşitli tasavvurlar Türkler'in hemen yakınında yaşayan Çinliler'de de vardı. Kore, Kansu, Mançurya, Tibet ve çevresinde **Kara Ayı** türleri ve beyaz vücutlu, kulak, göz, kuyruk ve bacakları siyah panda türü ayılar yaşıyordu. Ayı bu erken devirlerde ve birçok toplulukta cesaretin ve kuvvetin sembolü sayılmıştır[498]. O her halde erken devirlerde Türkler tarafından töz olarak kabul edilmesini ve saygı görmesini gücüne ve korkulan bir hayvan olmasına borçluydu. Ve yine bu fütursuzca cesareti (bu özelliği İslâmiyet'ten sonra bazen düşüncesizlikle veya aptallıkla yer değiştirecektir) ve kuvveti dolayısıyla şamanın yardımcı ruhlarından birisi olabilmişti.

Eski Hind destanlarından **Ramayana** destanında **Rama'**nın karısı çalındığında, onu bulmak için verdiği mücadeler sırasında, kendisine yardım eden hayvanlardan biri ayı idi.[499] Bu husus belki şamanizmdeki yardımcı ruh tasavvuruyla alakalı olarak düşünülebilir.

---

[496] Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),** İstanbul 1979, s. 38.

[497] *Resim için bkz.* A. P. Okladnikov, **Petrogilifi Angarı**, Moskova-Leningrad, 1966, s. 16, lev. 3 (R. 3).

[498] C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York 1960, s. 34.

[499] Walter Ruben,"Hint Epopelerine Dair", **A. Ü. DTCFD**, C. IV, S. 2 (Ocak-Şubat 1946), Ankara 1946, s. 154.

Hind mitolojisinde **Jambavan**'ın babasının Vişnu tarafından yaratılmasının sebebi, ayılar ordusunun başında Ravana'ya karşı savaşan Rama'ya yardım etmesi için idi. Mükafat olarak Rama'ya verilen bu akıllı danışman ayıların kralıdır ve öldükten sonra **Krişna** olarak yeniden dünyaya gelecektir. Krişna'nın devrinde **Dwarka**'da bir prens olan **Satrajit**'e, **Surya** bir büyülü mücevher **(Syamantaka)** vermişti. Bu mücevher her gün altın üretiyor ve çeşitli faydaları dokunuyordu. İyilere yardımcı oluyor, kötülere felaket getiriyordu.

Bu mücevheri isteyen Krişna, alamayınca çok kızar. Bu nedenle bir müddet sonra gözden kaybolan bu kıymetli taşın Krişna tarafından çalındığı düşünülmüştü. Aslında, Satrajit'in kötü huylu kardeşi **Prasena**'nın aldığı mücevher, bu prens ormanda avlanırken bir arslan tarafından öldürülünce, arslana kalır. Ancak bu olayı gören **Jambavan,** arslanı öldürerek mücevheri mağarasına götürür. Krişna ve beraberindekiler ayının izini bulurlar ve Krişna ayı ile mücadeleye girişir. Uzun süren bu mücadeler sonucunda, Jambavan öleceğini anlayınca mücevheri Krişna'ya verir ve bu hareketi dolayısıyla affedilir. Jambavan Vişnu tarafından yüceltildikten sonra ölür. Neticede mücevher Satrajit'e geri verilir. Ancak Satrajit öldürülünce Balarama ve Krişna hırsızı aramaya başlarlar. Fakat mücevherin Krişna'nın amcası **Akrura**'ya verildiğini öğrenirler. Herkes bu mücevher üzerinde hak iddia eder ve neticede Akrura mücevheri geri verir[500].

İşte Budist sanatta ve bu sanatın ikonografisini aksettiren eserlerdeki ayı tasvirlerinin nedeni mitolojideki bu tasavvurlarla ilgilidir. Hind mitolojisinde ayının kral veya lider olması eski Türk inançlarındaki ata olması fikrine uygundur.

Ayı kültü, Türk topluluklarında çok eski devirlerde söz konusu olduğu gibi, Dünyanın pek çok topuluklarında da bu konuda çeşitli inançlar mevcut idi. Nitekim Dünyanın birçok yerinde ayı insanların atası sayılmış, kendisine saygı duyulmuş ve hatta öldürüldükten sonra kalıntılarına tapılmıştır[501].

Ayı eski Yunanlılar'da dişi bir avcı olan **Artemis**'ten dolayı **Arcadia**'da kutsal sayılıyordu[502]. Bununla birlikte daha sonraları gerek müslümanlar gerekse hıristiyanlar ayıya pek de iyi gözle bakmamışlardır. **Hıristiyan sanatında**

---

[500] *Hint Mitolojisindeki bu efsane için bkz.* Veronica Ions, **İndian Mythology**, London (?), 1986, s. 108.

[501] Orhan Hançerlioğlu, **İnanç Sözlüğü, Dinler-Mezhepler-Tarikatler- Efsaneler,** İstanbul 1975, s. 85

[502] Arnold Whittick, **Symbols, Signs and Their Meaning,** London 1960, s. 151.

genellikle şeytanın baskısı ve zulum ile gaddarlığın sembolü sayılmıştır. Bu nedenle Eski Ahid'de kötülüğün ve ölümün getiricisi olduğuna inanılan Pers kralından ayı kavramıyla bahsedilmiştir. Ancak bazen ayı iyi bir simge olarak da kullanılır. Meselâ yavru ayı doğduğunda şekilsiz ve biçimsiz sayıldığından anneleri tarafından ona şekil verildiğine inanılır. Ve bundan dolayı yukarıdaki kötü sembolizminin aksine ayı burada, bu defa hıristiyanlıkla alakalı bir iyi sembol (eğitimle şekillendirilecek iyi insanın simgesi) olur[503].

Ayı din dışı konularda genel olarak kabalığın, iri cüsseden doğan kuvvetin, zarafetten yoksunluğun, kötü karakterli insanın simgesi gibi görülmüştür[504].

Bu hayvan, İslâmiyet'ten sonra Türkler'de de çoğu kez aptallığın allegorisi gibi görülmekle beraber, bazen av ve avcı hikâyelerinde kurnaz hayvan sayılmıştır. Bu durum belki onun çok eski tarihlerde avcı toplum olan Türkler'de önemli, cesur, büyük ve ata sayılmasından ileri geliyordu. Nitekim Kaşgarlı Mahmud büyük eserinde, Oğuz, Kıpçak ve Yağma lehçelerinde "Adhığ" kelimesinin "Ayı" demek olduğunu söylerken, **"awçı neçe al bilse adhığ ança yol bilir" (Avcı ne kadar av hileleri bilirse ayı da o kadar kaçacak yolları bilir)** şeklinde bir atasözünü zikrediyor. Ve bu sözün iki kurnaz kişi karşılaştıkları zaman söylendiğini ifade ediyor[505].

Ancak Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin Mesnevî'sinde onun ahmaklık sembolü olarak ele alındığını görüyoruz. Eserde yer alan hikâyelerden birinde konu ile ilgili olarak şu olaylar cereyan ediyor: Bir ejderha bir ayıyı öldüreceği sırada bir yiğit yetişerek, ayıyı ejderhadan kurtarıyor. Adam ayıyı kurtardığı sırada Mevlânâ ayının hilesi ile yiğidin babayiğitliğinin birleşip ejderhayı altettiklerini söylüyor. Bu olaydan sonra ayı sadakat ile adamın peşine takılır. Adam ise vefakârlığına güvenerek onu evine alır. Bu arada bir komşusu adamı ziyarete geldiğinde, ayının orada bulunmasının sebebini sorar. Adam da vuku bulan olayları anlatır. Bunun üzerine komşusu "ahmağın dostluğu düşmanlıktan beterdir..." derse de beriki, onun kendisini kıskandığı için bunları söylediğini zanneder. Bu ziyaret sırasında hasta olup yatağında yatmakta olan adam, komşusu gittikten sonra yorgunluktan uykuya dalar. Bu arada uyuyan adamın yüzüne sinekler musallat olur. Ayı hasta adamın yüzündeki sinekleri kovmakla baş edemeyince, sinekleri öldürmek için değirmen taşını kullanır ve neticede

---

503 George Ferguson, **Signs and Symbols İn Christian Art,** London, Oxford, New York 1976.

504 Arnold Whittick, **a. g. e. ,** s. 151.

505 Kaşgarlı Mahmud, **Divanü Lügat-it-Türk,** (Çev. Besim Atalay), C. I, Ankara 1985, s. 63, 84.

adam ölür. Mevlânâ hikâyenin sonunda "Aptalın sevgisi şüphesiz ayının sevgisidir. Kini sevgidir, sevgisi kin" der. Mevlânâ bu hikâyeyi aynı zamanda Hz. Musa'ya iman etmeyip te öküze tapanların tedbirsiz ve ahmak olduklarını söylemek için anlatmıştır[506].

Bazı hikâyelerle alakalı minyatürlerde ayı genellikle bahsettiğimiz bu yönüyle ele alınmıştır. Meselâ Hümayûnnâme adlı eserdeki bir minyatürde, bu konuyla ilgili olarak, ayıları aldatan bir maymunun hikâyesi tasvir edilmektedir[507]

İslâm kaynaklarından ayının, hem bitki hem de yırtıcı hayvanların yediği şeyleri yiyebildiğini ve insanların yiyeceklerinden dahi hoşlandığını öğreniyoruz. Yine bu kaynaklardan vahşî bir hayvan sayıldığından dolayı ve belki şehvetli bir hayvan olduğu için etinin yenmesinin haram olduğu anlaşılmaktadır. Ayının genel özellik ve karakterini anlatan Demiri, rüyada ayı görmenin şerre, darlığa , fitneye ve bazılarına göre ahmak adama işaret ettiğini söyler[508].

İslâmiyet'ten sonraki Türk sanatında minyatürlerde zaman zaman rastlanan ayı tasvirleri arasında, Özellikle **Amel-i Üstad Muhammed Siyah Kalem** yazısını ihtiva eden, Turfan ekolüne bağlanan birbirine sarılmış iki ayı yavrusunu tasvir eden resim (muhtemelen 14-15. yüzyıl) ilginç ve önemlidir[509]. Bu minyatürde **(Ç.73)** birbiriyle kucaklaşmış olan ayı yavrusu figürleri, daire formuna uydurulmaya çalışılmıştır. Orta ve İç Asya'nın Hayvan Üslûbu'na ait eserlerde bu şekilde daire içine figürlerin sığdırıldığı tasvirler mevcuttur[510]. Bu daire teması aynı zamanda zıt kuvvetlerin sembolik ifadesi olan Ying-Yang işaretini hatırlatmaktadır[511]. Türk tasavvurlarındaki Gök-Yer (Veya Gök/Yer-yeraltı) kavramları bu hususun değişik bir ifade şeklidir. Böylece bu tür

---

506 Mevlânâ, **Mesnevi**, (Çev. Veled İzbudak, Krşt. A Gölpınarlı), C. II, İstanbul 1957 (3. baskı), s. 148-163; **Kur'an-ı Kerim.** Bakara Suresi, 51-52. Ayetler.

507 Zeynep J. Kirizman, **Humayunnâme "Kelile ve Dimne"**, İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 50.

508 Kemaleddin Demiri, **Hayat'ul Hayvan,** (Haz. S. Çağlayan), C. I-II, İstanbul 1973, s. 149-150.

509 Beyhan Karamağaralı, **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler,** Ankara 1984, s. 57, R. 78; *Resim daha önce de yayınlanmıştır, bkz.* Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatı'nın Kaynaklarına Doğru", **TSTAİ,** C. II, İstanbul 1969, s. 112-204, R. 116.

510 *Meselâ bkz.* M. Rostovtzeff, **The Animal Style in South Russia and China,** New York 1973, lev. 17/3, 4 ve lev. 32.

511 *Ying Yang için bkz.* C. A. S. Williams, **Encydopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York 1960, s. 454-45S.

resimlerin eski Türk ve Orta Asya sembollerinin hatırası olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

Ayı tasvirleri, İslâmiyet'ten sonraki Türk minyatürlerinde, önemli bir astrolojik sembol olarak da kullanılmıştır. Kuzey gök yarım küresinde 29 yıldız ihtiva eden bir takım yıldızı olan Büyük Ayı yıldız kümesi ile Küçük Ayı yıldız kümesi, zaman zaman bir ayı figürü ile temsil edilmiştir. Bu ayı figürleri birbirinden az farklı olarak gösterilmiş, basit figürler halinde ele alınmıştır. Bazı ayı tasvirlerinin üzerinde yıldız kümesindeki yıldızların yeri, iri noktalarla (veya küçük daireler) belirtilmiştir **(R. 95-96)**[512].

[512] Esin Atıl, **Art of the Arab World, Freer Gallery or Art,** Washington D. C. , 1975, s. 118, R. 57; Ayla Tuncer, **Acaib-ül-Mahlukat: Topkapı Sarayı , Müzesi Kütüphanesi, A. 3632 No. lu Türkçe El Yazması,** İ. Ü. Edebiyat Fak. , Sanat Tarihi Böl. , Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980, R. 12-13.

IX. GRUP SEMBOLİZMİ -DEĞERLENDİRMELER

1. Nagyszentmiklos Hazinesi'ndeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal / Garuda) Figürlü Kompozisyonlar

Nagyszentmiklos hazinesi, Türk Sanatı'nın özellikle İslamiyetten Önce Orta ve İç Asya'da gelişen erken devresiyle bağlantılı olan, 23 parça altın sanat eserinden oluşmaktadır[513].

1799 yılılnda Macaristan'ın Torontal vilayetinde Nagyszentmiklos köyünde bulunuşlarından itibaren bu eserler üzerinde bir kısım çalışmalar yapılmış ve tartışmalar sürdürülmüştür. Bu çalışma ve tartışmaları çeşitli yayınlarda izleyebilmek mümkündür[514].

Günümüzde Viyana'daki Sanat Tarihi Müzesi'nde (Kunst Historischen Museum) bulunan, bu nadide eserlerin üzerindeki kitabeler ilk kez G. Nemeth tarafından doğru olarak okunarak, hazinenin Peçenek Türklerine ait olduğu ispat edilmeye çalışılmıştır. Nemeth bu hususta; eserlerin bulunduğu yerin, belirli bir devirde Peçeneklere ait olduğuna, eserlerin üzerindeki yazıların Peçenek-Kuman lehçesine ait olduğuna, eserlerdeki kitabelerden birinde yer alan "Botaul ve Boyla Çoban" terimlerinin Peçeneklerle ilgili göründüğüne, dayanıyordu[515]. Hakikaten'de Boyla ve Çoban kelimelerinin başta Orhun abideleri olmak üzere, Uygurlar da dahil olmak üzere eski Türk metinlerinde geçtiğine şahid olunmaktadır. "Boyla" teriminin yüksek seviyedeki şahıslar için kullanıldığını, "çoban

---

513 *Bu metin daha önce yayınladığımız bir makalemizin kısmen özetlenmiş bir versiyonudur. Bkz.* Yaşar Çoruhlu, " Nagyszentmiklos Hazinesindeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal / Garuda) Figürlü Kompozisyonların Türk Sanatı ve İkonografisindeki Yeri", **Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi -Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı,** Selçuk Üniversitesi Yayını, Konya 1993, s. 319-337.

514 *Bu konuda yapılan yapılmış bazı yayınlar için bkz.* Nejat Diyarbekirli, " Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatı'nın Çeşitli Kıtalarda Gelişen Ortak Nitelikleri", **Tarih Enstitüsü Dergisi**, S. 4-5'den ayrı basım, İstanbul 1974 ; Gyula Laszlo ve Istvan Racz, **The Treasure of Nagyszentmiklos,** Budapeşte, 1984, s. 21-36; Hüseyin Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 187-198 ; Anonim, **The Exhibition of Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest- The Gold of The Avars The Nagyszentmiklós Treasure, Magyar Nemzeti Múzeum,** Budapest 24 March-30 Juny 2002, Helikon Yayını, Budapeşte, 2002; Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 356-366.

515 H. Namık Orkun, a. g. e. , s. 189; *Nemeth'in çalışmaları için bkz.* J. Nemeth, **Die Inschriften des Schatzes von Nagy-szent-Miklos**, Budapeşte 1932.

(Çulpan) " kelimesinin ise boy adı olarak veya unvan ya da yönetici olarak metinlerde yer aldığını görüyoruz [516].

Böylece bu eserlerin sahibi olduğu anlaşılan Peçenekler, Asya Türk kültürünün Doğu Avrupa'ya taşıyıcısı olan Türk topluluklarından biri olmuştur.

Peçenekler Göktürk kağanlığına dahil topluluklardan idi. Onların Karadeniz üzerinden Avrupa'ya göçleri birdenbire olmamış, aşamalar halinde gerçekleşmişti. Bu göç hareketi Oğuzların baskısı sonucunda M.S. 7. yüzyılın ortalarında başladı. Böylece uygulamaya konulan göçler, uzun yıllar ve çeşitli mücadelelerle Macaristan havzasına ulaşıncaya kadar devam etti. 860-880 tarihlerinde İdil'in batısına, 942-970 tarihleri arasında Macaristan'a ulaşan bu topluluk, Ruslar, Macarlar ve Bizanslılar ile olan mücadelelerinde önemli başarılar kazanmış, bununla birlikte 11. yüzyılın ortalarına doğru baş gösteren karışıklıklar nedeniyle zayıflayarak bir süre sonra tarih sahnesinden çekilmiştir[517] .

Yalnızca 2 ve 7 numaralı sürahiler üzerinde yer alan sahneleriyle ilgileneceğimiz Peçenek hazinesi; sürahiler, yayvan veya daire şeklindeki tabaklar, kadehler, içki tasları, hayvan başlı kaplardan meydana gelmektedir. Bu eserler, üzerinde bizim duracağımız sahneler dahil olmak üzere, Türk Sanatı Tarihi bakımından son derece önemli olan, insan ve hayvan figürlü kompozisyonlar bulunmaktadır. Bütün bu eserlerin kompozisyonları ve diğer süslemeleri Macar Sanat Tarihçileri tarafından etraflıca işlenmiştir. Hatta Gyula Laszlo'nun eserinde olduğu gibi [518], bunların ikonografik yorumları üzerinde de durulmuştur. Çok geniş bir kronolojik çerçeve içerisinde, çeşitli toplulukların sanat, mitoloji ve dini inançlarında benzer tasvirler veya konulara değinilmiştir. Ancak bu çalışmalarda ilgili bazı örnekler verilmekle birlikte, bu türden kompozisyonların, İslamiyetten önce ve sonra İç Asya, Orta Asya ve Anadolu'ya kadar uzanan bölgelerde gelişen Türk Sanatı'nın ana bünyesi içinde yerine bir bütün olarak değinilmemiştir.

---

[516] Abdülkadir Donuk, **Eski Türk Devletlerinde İdarî-Askerî Unvan ve Terimler,** İstanbul 1988, s. 9-10, 13.

[517] *Peçenekler hakkında bkz.* Akdes Nimet Kurat, **Peçenek Tarihi**, İstanbul 1937 ; Akdes Nimet Kurat, **IV-XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972, s. 44-64 ; İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul 1986, s. 169-174 ; Bahaeddin Ögel, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre,** Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988 (3. baskı), s. 277-281; Andras Paloczı Horvath, **Pechenegs, Cumans, Iasians-Steppe Peoples in Medieval Hungary,** Budapeşte 1988, s. 7-38.

[518] G. Laszlo-Istvan Racz, **a. g. e.** , s. 168-177.

Bizim amacımıza uygun bir çalışma, daha önce Prof. Nejat Diyarbekirli tarafından 2 Numaralı sürahide bulunan Peçenek süvarisi için yapılmıştı [519].

2 Numaralı sürahi 18 ayar altından yapılmış olup, 22 cm. yüksekliğinde, 608 gr ağırlığındadır ve 1.44 lt.lik sıvı alma kapasitesi vardır. Kabartma olarak ele alınmış insan ve hayvan figürlü sahnelerin estetik değeri de yüksektir. 7 Numaralı sürahi ise 21 ayar altından yapılmış, 23 cm yüksekliğinde ve 733 gr ağırlığındadır. Bu sürahide oyma, kalıpla basma ve kabartma teknikleri kullanılmıştır [520].

Sözünü ettiğimiz 2 numaralı sürahide figürlü kompozisyonlar birbirine düğümlerle bağlanan, konturlarını inci dizilerinin oluşturduğu madalyonlar içerisinde yer almaktadır. Bu sürahideki madalyonlar içerisinde tasvir edilen konular şunlardır: Elinde flamalı bir mızrak bulunan zırhlı süvari figürü. Bu figür boşta kalan eliyle bir esiri saçından tutarak sürüklemekte, kuyruğu düğümlü atın terkisinde ise bir kesik insan başı yer almaktadır. Türk hayvan üslubuna uygun olarak tasvir edilmiş ikinci sahnede, grifonun bir geyiğe saldırısı (iyi / kötü, karanlık / aydınlık, gök / Yer, gibi) zıt kavram çiftlerini temsil etmek üzere tasvir edilmiştir. Üçüncü sahne, insan başlı, kanatlı, hayvan gövdeli bineği üzerinden, geriye dönerek, bir yırtıcı hayvana "Türk üsulu" ok atan bir avcıyı göstermektedir. Bu sürahide yer alan ve yazımızın konusunu ilgilendiren bir diğer kompozisyonda ise, Hind Sanatı'nda ve Türklerin de mensubu olduğu Budist sanatta çok tasvir edilen Garuda figürlerini andıran, bir yırtıcı kuş figürünün, pençeleri arasında muhtemelen hamile olan bir kadın figürünü alıp götürmek üzere tuttuğunu görüyoruz **(Ç. 74 a-b).**

Kompozisyonda esas itibariyle, gövdesi benekli ve kulaklı bir yırtıcı kuş (belki kartal) söz konusudur. Yırtıcı kuşun başı sola dönük olarak tasvir edilmiştir. Baş kısmına , dik kulaklar, açılmış ağız ve boynunun altındaki bir tutam tüy ile dinamik bir ifade verilmeye çalışılmıştır. Dilini uzatmış durumda olan yırtıcı kuş, çıplak insan figürünün elindeki bitkiye doğru yönelmiştir. Başın durumuna rağmen kuşun gövdesi cepheden ele alınmıştır. Gövdenin iki yanında kanatlar ve kuyruk bölgesindeki tüyler yelpaze şeklinde açılmış olarak gösterilmiştir. Hayvanın kanatları kırık çizgiler halinde dekorlanmış, kuyruk bölgesi yatay çizgilerle üç bölüme, gövdenin iki yanındaki kanatlar ise iki bölüme ayrılmıştır. Araştırmacılar tarafından hamile bir kadın olarak kabul edilen [521] çıplak insan figürünün gövdesinin alt kısmı yandan gösterilmiştir. Figür sağ ayağını ileriye atmış

---

519 Nejat Diyarbekirli, "Peçenek Hazinesi..." , s. 38-67

520 G. Laszlo-Istvan Racz, **a. g. e.** , s. 38, 67.

521 G. Laszlo – İ. Racz, **a. g. e.** , s. 86.

durumdadır. Bu pozisyonuyla karnının şişkinliği belli olmaktadır. Onun göğüs kısmı ise cepheden tasvir edilmiştir. Göğüsler özellikle belirtilmiştir. Karnı ve sırtı üzerinden yırtıcı kuşun pençeleriyle kavranan kadın figürü, yanlara doğru açtığı iki elinde, baş ve işaret parmakları arasına sıkıştırdığı iki bitkiyi tutmaktadır. Çıplak figürün hafif sağa doğru eğilmiş yüzünde, kapalı ağız, iri gözler, kaşlarla birleşik bir burun ve saçlar göze çarpmaktadır. Kadın figürünün yüzünde kaderine razı olmuş gibi bir ifade vardır.

7 Numaralı sürahide bizi ilgilendiren figürlü sahneleri içeren madalyonlar, şişkin karın kısmının iki ayrı tarafında yer almaktadır. Burada madalyonlar birbirine bağlanmamaktadır. İki madalyonlu kompozisyon arasında kalan kabın dar yüzeyleri ise, başka figürlü kompozisyonlarla doldurulmuştur. Üstelik boyun kısmı da, Türk Sanatı'ndaki "saz üslubu" denilen orman manzaralı tasvirleri hatırlatır şekilde, bitkilerin içinde hayvanların yer aldığı bir kompozisyonla doldurulmuştur. Dar yüzeylerdeki kompozisyonlarda orman izlenimini veren ağaçların arasında insan başlı hayvanlara binmiş ve değişik konuları anlatan figürler yer almaktadır.

Çalışmamızın konusunu teşkil eden 7 numaralı sürahideki iki sahne, tasvir ettiği konu itibariyle, 2 numaralı sürahideki sahnenin benzeridir; ancak tasvir tarzında bazı farklar vardır. İnci dizilerinden konturlara sahip madalyonların içi kıvrık dal tezyinatla doldurulmuştur. Ana kompozisyonun iki tarafındaki dallar, olayın bir ormanda geçtiğine işaret etmektedir. Üstelik yırtıcı kuşun kaldırıp götürdüğü çıplak insan figürü bu kez bir dişi değil erkek figürüdür. Birbirinin simetriği imiş gibi görünen iki sahnede de durum aynıdır. Erkek figürünün gövde kasları kuvvetle belirtilmiştir. 2 Numaralı sürahiye nazaran farklı olan yönlerden biri de erkek figürünün iki yana açtığı ellerinden birinde, kartalın başına doğru uzattığı bir çanağı tutuyor olmasıdır **(Ç. 75 a-b ve 76)**.

Sürahinin önündeki madalyon içerisindeki kompozisyonda yırtıcı kuş başını sola yani içki çanağına doğru çevirmiştir. Baş ve gövde unsurları daha önce belirttiğimiz şekilde ele alınmış, yalnız gövdenin iki yanındaki kanatlar ötekinden farklı olarak eğik çizgilerle taranmıştır. Ayrıca kuyruk bölgesindeki kanatlar da bir yatay çizgiyle iki bölüme ayrılmıştır. İnsan figürü geriye doğru kaykılmış olup başını kartalın aksi yönüne çevirmiş, göğüs kısmı cepheden, karın ve kalçaları yandan gösterilmiş ve ayakları kartalın başının döndüğü yöne yönelmiştir. Sürahinin arka tarafında yer alan kompozisyonda ise yırtıcı kuşun ve erkek figürünün yönleri aksi istikamete doğrudur.

Çalışmamızda öncelikle bu üç sahnede tasvir edilen temanın (yani dişi ve erkeği pençeleri arasına alıp kaçıran yahut götüren yırtıcı kuş temasının) Türk

Sanatı ve ikonografisindeki yeri üzerinde duracağız. Esas olarak Garuda tasviri ile ilgili olan bu kompozisyonun Türk Sanatı'nda yer alan ve Garuda tasvirleri ile sıkı sıkıya alakalı olan benzeri temalarla ilşkisine değineceğiz.

Bir ikinci tema olarak da yalnızca kartal veya yırtıcı kuşların –konuyla ilgili olarak- Türk Sanatı ve ikonografisindeki yerine bir göz atacağız.

Kısaca tanımını yaptığımız bu sahnelere benzer temalar, Türk Sanat Tarihi'nde görülen kartal (Karakuş), Garuda, Simurg, Phoenix, Anka veya Zümrüdanka ile ilgili çeşitli tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. İsimleri sayılan ve birisi hariç diğerleri efsanevi ve mitolojik varlıklar olan bu kuşlar aslında bir ikonografik figürün değişik kültürlerdeki görünümlerinden ibaret olmalıdır. Türkler tarih içindeki yürüyüşleri sırasında kartal, Garuda, Simurg, Anka figürlerini bilerek veya önemsemeyerek birbirlerinin yerine kullanmışlardır.

Nagyszentmiklos hazinesindeki sözünü ettiğimiz sahneler, tasvir tarzları açısından birtakım yabancı etkilere maruz kalmış olsa da, Türk sanatı'nın ana kaynağından uzakta kalan bu bölge (yani Doğu Avrupa'nın orta batı kesimi) için bu durum çok normaldir. Zaten çoğu kere yukarıda isimlerini belirttiğimiz efsanevi ve yırtıcı kuşlar Orta ve İç Asya'da Türklerin gittikleri bölgelerde dahil oldukları yeni kültür çevresinin sanat özellikleriyle bir sentez oluşturarak sanat eserlerinde tasvir edilmişlerdir.

Daha önce belirtildiği üzere Türk Sanatı'nda görülen Anka ya da Zümrüdüanka kuşu genellikle, İran kaynaklı olan Sîmurg ile aynı sayılmıştır. Bu her iki efsanevi kuşun, aynı zamanda Hind mitolojisindeki Garuda kuşu ile alakasının olduğu söylenmiş, bu kuşun ise Türklerin milli sembollerinden olan kartal, karakuş (belki bir cins kartal), Tuğrul gibi yırtıcı kuşlar ve diğer avcı kuşlarla ilşkisinin olabileceği ileri sürülmüştür. Nagyszentmiklos hazinesindeki sahnelerde yer alan konu ve yırtıcı kuş tasviri söz konusu ettiğimiz bütün bu yırtıcı veya efsanevi kuşlarla ortak özellikler göstermektedir.

Bu husus Türkler ve Türk Sanat Tarihi için ilginç bir durum arzetmektedir. Çünkü Türk Sanatı'nda önemli bir sembol olarak tasvir edilen avcı kuşların, Türklerin Budist ve Manihaist sanata intibaklarıyla Garuda ve Sîmurg gibi kuşlarla ilişkisi meydana gelmiştir. İslamiyetin Türkler arasında yayılması ile de Anka veya Zümrüdüanka ile ilgili benzer tasavvur ve semboller daha öncekilere ilave olunmuştur.

Altay grifonlarının özelliği olan kartal başına sahip grifonlar [522] genellikle güçlü olan ve zafer kazanan hayvanı temsil etmektedir. Altaylar bölgesinde ve çevresinde çok görülen Türk Sanatı'nın kartal başlı grifonları, daha sonra Anadoluya kadar ulaşarak, Sîmurg ve Phoenix ile ilgili tasavvurlarla karşılaşacaktır. Grifonun kartal veya yırtıcı kuş (avcı kuş) şeklindeki başı ve gövdesinin, dört ayaklı hayvanların gövdesine benzemesi, bazen başı ve alt bölümü farklı şekilde tasvir edilen Hind mitolojisinin ve Budist mitolojinin efsanevi yaratığı Garuda kuşuyla ilişkilidir **(Çizim 1).**

M.Ö. ikinci bin yılda Shang devrine ait koyun kürek kemiklerinde yırtıcı kuşlar ve bazı su kuşlarının, kendilerine kurban sunulan Göktanrının sembolleri olduklarına dair yazılar bulunduğu ifade edilmektedir [523]. Özellikle bu kuşların bazen birkaç cinsin birleşmesinden meydana gelmesi ve bunlara insanların da kurban edilmesi Budist ve Hind mitolojisindeki Garuda figürünü hatırlatmaktadır [524]. Yırtıcı kuşlara hayvanların kurban edilmesi, kısmen Türk sayılan Chou'larda ve Türklerin atalarından olan Ting-ling, Kao-che, Tiele boyları ve Uygurlar'da da devam etmişti [525].

Daha önce de bahsedildiği gibi, Türkler ve diğer Bozkır kültürü mensubu toplulukların mitolojilerinde yer alan Garuda kuşunun [526] aslında Türk mitolojisinde Kara-kuş denilen yırtıcı kuş olabileceği ileri sürülmüştür. Ancak bu Kara-kuş'un gerçekte hangi avcı ve yırtıcı kuşa tekabül ettiği tartışmalıdır. Ögel'e göre bir kartal olan bu kuş, E. Esin'e göre kulaklı Kerkes (Akbaba) kuşu veya tavşancıl kartalıdır [527]. Orta Asya'da aynı zamanda beylik timsali olan Kara-kuş'un [528] doğrudan doğruya Sîmurg olduğu da ileri sürülmüştür [529].

---

522 S. I. Rudenko, "The Mythological Eagle, the Gryphon, The Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads" , **Artibus Asiae**, C. XXXI, 1958, s. 106.

523 Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978, s. 40.

524 Emel Esin, **a. g. e.** , s. 81.

525 Emel Esin, " Sacrificial Themes the Arts of Altaic and Uralic Peoples, in the Light of Turkish Tomb Inscriptions" , **Altaica, Proceedings of the 19 th Annual Meeting of the Permanent International Altaistic Conference,** Helsinki, 7-11 June 1976, Helsinki 1977, s. 75-78; E. Esin, "Kuşcı (Türk Sanatı'nda Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında), **Sanat Tarihi Yıllığı**, C. VI, (1974/75), İstanbul 1976, s. 413-415.

526 G. M. Bongard-Levin ve Evdin A. Grantovsky, "Şamanlar ve Şamanizm" , **UNESCO'dan Görüş**, S. 12, (Aralık 1976) İstanbul 1976, s. 47.

527 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar),** C. 1, Ankara 1971, s. 541; E. Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi...,** s. 40 ; E. Esin, "Türk ul-Acemlerin Eseri Samarra'da Cavsak ul Hakani'nin Dıvar Resimleri" , **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 5, (1972-1973), İstanbul 1973, s. 334.

528 E. Esin, " **a. g. m.** " , s. 334.

Daha önce de sözünü ettiğimiz Türk mitolojisindeki Er-Töştük destanında yer alan Kara-kuş'un Garuda ve Nagyszentmiklos hazinesindeki "çıplak bir insan figürünü kaçıran veya taşıyan" kulaklı yırtıcı kuş ile benzerliği çok açıktır. Yine daha önce ifade edildiği gibi destan metnine göre avlanmaya giden Kara-kuş'un yuvasındaki yavrularına musallat olan ejderhayı öldüren Er-Töştük, bu hareketin karşılığında Kara-kuş tarafından sırtına bindirilerek yeryüzüne ulaştırılır. Bu seyahat sırasında yiyecek kalmaması üzerine, Er-Töştük'ün kendi etini keserek kuşa verdiğini ve kuşun bu iyiliğe karşılık olarak, yaralarını iyi ederek onun gençleşmesini sağladığını görüyoruz [530]. Bu destanda Nagyszentmiklos hazinesindeki 7 numaralı sürahide bulunan ve konumuzu teşkil eden sahnelerle ilgili olan önemli hususlardan biri, kahramanın ilişkili olduğu hayvana yiyecek sunmasıdır. 7 numaralı sürahideki sahnede, kartal görünümlü Garuda'nın kaçırdığı veya taşıdığı genç adam bir eliyle tutuğu çanakta bu yırtıcı kuşa içki veya yiyecek sunmaktadır (bu husus çeşitli mitolojilerdeki ölümsüzlük sağlayan içkiyi veya yiyeceği hatırlatmaktadır) .Destanda kuşun insanı gençleştirmesi ve iyileştirme kudretinin oluşu da kendi küllerinden gençleşerek yeniden doğan Phoenix'i, ayrıca ab-ı hayat ile ilgili mitleri veya Yakut Türkleri mitolojisindeki Ak Genç veya ilk insan efsanelerini hatırlatmaktadır.

Avcı kuşlarla ilgili gelenekler ve hatta bu kuşlara insan kurban edilmesinin hatıraları Budist Hagioloji'de de görülebilmektedir. Örneğin Suvarnaprabhasa Sutra'da Bodhisattva'nın, kendisini kurban etmesinin sembolü olan bir güvercini yakalayan avcı kuşla tasvir edilmesi bunu göstermektedir [531]. Ayrıca Ramayana destanında Rama'nın karısı Sita'yı çalan hırsızın insan eti yiyen akbaba şeklinde bir ilah olduğunun iddia edilmesi de hem Garuda konusuyla hem de Nagyszentmiklos hazinesindeki ilgilendiğimiz sahneler ile ilgilidir [532]. Bu türden eski inanış ve törenlerin izleri, Türklerde Budist dönemde de görülmekteydi. Nagyszentmiklos hazinesindeki sahneyi andırır şekilde, daha önce de sözünü ettiğimiz, Bezeklik freskolarında, Garuda'nın bir çocuğu kaçırır şekilde tasvir edilmesi de bu hususa işaret etmektedir [533].

---

529 Abdülkadir İnan, " Türk Folklorunda Sîmurg ve Garuda", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 350.

530 *Destan metni için bkz.* B. Ögel, a. g. e. , s. 541.

531 E. Esin , "Sacrificial Themes" , s. 541.

532 *Ramayana destanı ile ilgili bu görüş için bkz.* Walter Ruben, "Hint Epopelerine Dair", **A. Ü. Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. V, S. 2 (Ocak-Şubat 1946), Ankara 1946, s. 153-166.

533 E. Esin, "Sacrificial Themes… ", s. 77; *aynı hususta bkz* E. Esin, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi...,** s. 40.

Kitabımızın ilk bölümünde görünüşünden ayrıntılı olarak bahsettiğimiz Garuda yarı-tanrı olarak kabul edilen ve hem iyi hem de kötü vasıflara sahip olan bir yaratıktı. O serpentlere karşı insanların yanında savaşırken, aynı zamanda insanları (daha ziyade çocuk ve kadınları) ve hayvanları kaçırıp götürmesiyle de tanınır [534].

Böylece bir yandan Türk Sanatı'nda önemli yer tutan kartal ve grifonlarla ve aynı zamanda Nagyszentmiklos hazinesindeki yırtıcı kuş figürü ile ilişkileri olduğu açıkça anlaşılan Garuda figürünün, bunların dışında yine daha önce sözünü ettiğimiz İran kültüründeki Sîmurg ile alakasının bulunduğu da anlaşılmaktadır. Ebedi hayat iksirini tohumlarında saklayan Gaokerena ağacının tepesindeki efsanevi Saena kuşunun Senmurw veya Simurg kuşu tasvirinin [535], çeşitli Türk devirlerindeki kutsal ağaç ve üzerindeki kartal veya yırtıcı kuş kompozisyonuyla paralelliğinin olduğu açıktır. Bu bağlamda olmak üzere, Başkurt folklorunda sözü edilen "Semrük" adlı iki başlı kuşun hem çift başlı kartalla hem de Simurg ile ilgisinin olduğu da görülmektedir[536]. Yakutlarda şamanların hayvan atası olan kutsal ağacın tepesindeki çift başlı kartal tasavvuru da konuyla bağlantılı bir örnek olarak ayrıca ifade edilebilir. Bu konu üzerinde de yukarıda tartışılmıştı.

Sîmurg'dan kitabımızın ilk bölümünde ayrıntılı olarak söz ettiğimiz için burada tekrar bahsetmeyeceğiz. Ancak onun da aynen Garuda gibi iyi vasıflı ve kötü vasıflı yönleriyle tasvirlerde gösterildiğini belirtmekte yarar görüyoruz. Türklerde ve diğer İslâm topluluklarında çoğaltılan Şahname minyatürlerinde bu hususa işaret eden örnekler vardır. Çeşitli Ortaçağ metinlerinde de bu konu ile ilgili anlatımlara rastlanır. Örneğin Saltukname'de Simurg Er-Töştük destanındaki kartal (Karakuş) ile Garuda'nın bir sentezi gibi tasvir edilir[537]. Zaten Nagyszentmiklos hazinesindeki tasvirimizde de durum böyledir.

Böylece Hüma kuşu, Anka veya Zümrüdüanka kuşu da çeşitli özellikleriyle Sîmurgu veya Garuda'yı ve Türk kültüründek kartal veya Kara-kuş'u andırırlar ve hem İslâm öncesi hem de Türk İslâm sanatında bu ortak özellikleriyle ama kimi farklılıklarla yaygın olarak tasvir edilirler. Bazen bu grubun içine

---

534 Veronica Ions, **Indian Mythology**, London (?), 1985, s. 22. ; Valrae Reynolds-Amy Heler, **Catalogue of Newark Museum Tibetan Collection: Introduction**, C. I, Newark, New Jersey, 1983, (2. baskı), s. 76-77.

535 John R. Hınnels, **Persian Mythology**, (London ?), 1985, s. 22

536 A. İnan, "Türk Folklorunda Sîmurg ve Garuda" , s. 350-351.

537 Kemal Yüce, **Saltuk-nâme'de Tarihî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar**, Ankara 1987, s. 254-256.

phoenix de ilave edilir. Çin de bunun benzeri bir kuş da Feng-huang olarak anlatılmaktaydı[538].

Çalışmamızın başlangıcında bu kuşlarla ilgili çeşitli tasvir örneklerinden bahsettiğimiz için bunları burada tekrar ele almayacağız. Böylece daha önce ele alınan bu örneklerden çeşitli Türk Sanatı dönemlerinde Nagyszentmiklos kompozisyonlarındaki yırtıcı kuş figürü veya insan taşıyan-götüren yırtıcı kuş figürü sahnelerinin benzerlerinin yaygın olarak tasvir edildiğini görebiliyoruz.

Her şeyden önce Nagyszentmiklos hazinesinin 2 ve 7 numaralı sürahilerindeki sahnelerde yer alan yırtıcı kuş (kartal veya kartal görünümlü Garuda) figürlerinin kulaklı olarak ele alınması önemli bir özellikmiş gibi görünmektedir. Merhum Prof. Dr. B. Ögel'e göre kartal figürünün kulaklı olarak tasvir edilmesi Türklere ait bir özelliktir [539] **(Çizim 27a)** . Bu arada kartal figürlerinin üzerinde (2 ve 7 numaralı sürahilerde) kabartma noktalardan veya hilal şekillerinden oluşan beneklerin bulunması da ilgi çekici bir özelliktir. Türk Sanatı'nda fil, at gibi hayvanların vücudunu beneklerle kaplanmış olarak gösterme yaygındır. Bir görüşe göre, Türk Sanatı'nda atlarda görülen bu şekillerdeki benekler uğur getirici, tılsımlı, büyülü işaretlerdir [540]. Bu benekler bir yandan da Türk kozmolojisinde maden unsuruna işaret eder. Çünkü bu unsurun rengi olan ak, beyaz ve beyaz lekeli olarak tanımlanmaktaydı [541].

Yine kartal ve yırtıcı kuşların tasvirleri ve bunların ikonografik ve ikonolojik anlamları üzerinde daha önce ilgili bölümde durulduğundan burada eser veya yazılı metin örneklerinden bahsedilmeyecektir ancak konuyla bağlantısı açısından özellikle 2 numaralı sürahideki "hamile kadını kaçıran yırtıcı kuş" kompozisyonu na kartal ve yırtıcı kuşlar açısından bir kez daha (hamilelik konusuyla ilişkili olarak) bakalım. Kartal ve yırtıcı kuşlar çeşitli Türk topluluklarında kendilerinden türendiğine inanılan veya buna yardımcı hayvan ata veya hayvan analar olarak kabul edilir. Kutsal kayın ağacı veya çam ağaçlarının tepesindeki kartal veya yırtıcı kuş ağacın yuvalarında yumurtadan çıkan şamanların ruhlarının koruyucusudur, ayrıca doğan şamanların soyunun devamını da garanti altına alır. Bir Buryat efsanesinde daha da ilgi çekici olarak insanlara bir şaman olarak

---

[538] Yoshihiko Izushi, " A Study of the Origin of the Ch'i-lin and Feng-huang" , **Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko**, No 9, Tokyo 1937, s. 95-103; C. A. S. Williams, **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York, 1960, s. 319-321.

[539] Bahaeddin Ögel, **Erzurum Anıtlarında Eski Türk Sanatı'nın İzleri**, Erzurum 1947, s. 5, 10, 11 ; B. Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi...** , s. 280.

[540] Gönül Öney, "İran Selçuklularıyla Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", **Anadolu (Anatolia),** C. 9, 1967, s. 124.

[541] Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),** İstanbul 1979, s. 5.

yardım etmek üzere dünyaya gönderilen kartalın bir ağacın altında uyumakta olan bir kadın ile birlikte olması sonucunda ilk şaman olan bir çocuğun doğması[542] yine hazine sürahisindeki kadın kaçırma-götürme sahnesine bir anlamda açıklık getiriyor gibidir. Sonuçta güçlü biriyle ve mümkünse tanrı ile (kartal aynı zamanda Gök tanrısının simgesidir) birlikte olan bir kadından doğacak çocuğun soyun devamlılığı açısından daha nitelikli daha sağlıklı ve güçlü olacağı öngörülebilir. Yani konumuzu teşkil eden tasvir böyle bir konuyu da ifade ediyor olabilir. O yüzdendir ki bu tür veya başka türden yırtıcı hayvanlar sadece güçlerinden değil ama soyun devamlılığı bakımından da önemli simgeler olarak kabul edilmiş ve tanrı ya da ruhların hükümdar ya da beylerin simgeleri, koruyucu ruhları vs. kabul edilmişlerdir[543]. Bu bakımdan Göktürk (=Kök-Türk) kahramanı Kültigin (veya Költigin) 'in heykel başındaki bir yırtıcı kuş şeklinde tasvir edilen (Kara-kuş veya hüma / Umay) tasviri Kültigin'in koruyucu ruhu ve soyun devamlılığının sembolü olarak da düşünülebilir ve Nagyszentmiklos Hazinesi 2 numaralı sürahideki kadın tasvirinin bu yönde bir anlam taşıdığı fikri kabul edilirse her iki eser de ikonografik açıdan konu birliğine sahip olarak kabul edilebilir [544].

2. Ani Şehri Buçları Üzerinde Bulunan "İki Ejderha Arasında Boğa" Kabartmaları

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin Kars İli'nde Akyaka ilçesi sınırları içerisinde yer alan Ani kenti, bugün güneyden Arpaçay nehri batı ve doğudan buna bağlanan derelerin aktığı vadiler ile bölünmüş bir alanda rakımı 1300 m.cıvarında olan tüf kayalar üzerine kurulmuş bir yerleşme olup, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlı bir Ören yeridir.

Şehrin en eski kısmı İç Kale'dir ve çift sıra surla çevrili bu kalenin etrafında (kuzey tarafında) eski "şehristan" bölümü bulunmaktadır. 10 Yüzyıldan

---

542 Mircea Eliade, **Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy**, (Fr. dan Çev. I. R. Trask), London 1964, s. 68, 92.

543 *Koruyucu ruh tasavvuru için bkz.* Abdülkadir İnan, "Yakut Şamanizminde Ija Kıul", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 458-461.

544 *Kültigin'in heykel başındaki yırtıcı kuş simgesi hakkında bkz.* Yaşar Çoruhlu, "Kültigin'in Baş Heykelinin İkonografik Bakımdan Tahlili", **MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 1, İstanbul 1991, s. 118-138; Beyza Aral, "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", **Sosyal Bilimler**, S. 5, Bahar 2012, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, İstanbul 2012, s. 29-38.

itibaren kent bu eski şehristan bölümünün dışına taşmış, burada yer alan "rabad" kesimi yeni şehristan içerisinde kalmıştır. İç Kale ve eski şehristan sur duvarı ile korunduğu gibi bu yeni şehristan da çift sıra sur sistemi ile sınırlandırılmıştır. Bazı araştırmacılar bu kadar geniş bir alanı çeviren ve demir çağına kadar inen bir surun bulunduğunu da iddia ederler ve kentin kuzeydoğu kesimindeki kaba iri taşlardan oluşan bir sırayı bu duvarın izleri olarak kabul ederler. Bununla birlikte bu günkü kentin mevcut kalıntıları tipik bir Ortaçağ İpek Yolu şehri görünümünde ve planındadır. Bir dönem İpek Yolu'nun önemli durak noktalarından biri olan bu kent, Orta Asya Türk ülkelerinde (Türkistan) Göktürk devrinden beri gelişen üç elemanlı şehir tipinin daha batıdaki tipik örneklerinden biridir [545].

Ani'nin bir İpek Yolu kenti olarak kimliğini bulmasında Türklerin de önemli rolü vardır. Büyük Selçuklu sultanı Alp Arslan'ın 1064 yılında Ani'yi fethetmesinden sonra kent Türk İslâm ögelerini de içeren kozmopolit bir şehir olarak varlığını devam ettirmiş ve kentin mimarisi de buna göre teşekkül etmiştir.

Ani'yi kuzeyden çevreleyen çift sıra surun, doğuya doğru olan kesiminde, iki sur arasında oluşan koridordan devam edildiğinde, kuzey-güney aksı üzerindeki ana giriş kapısından sonra gelen ikinci kapıyı (Hıdırellez Kapısı veya Satrançlı kapı) geçince hafifçe Arpaçay yönüne dönüldüğünde önce kare şeklinde bir burç ile sonra iki yuvarlak gövdeli burçlar ile karşılaşılır. Bu ikinci yuvarlak burç üzerinde konumuzu teşkil eden ejder kabartmaları arasında bir boğa başı kabartmasının yer aldığı kompozisyonlardan birincisine rast gelinir. Sola doğru yani yine Arpaçay yönüne doğru devam edildiğinde bir giriş kapısına daha rastlıyoruz. Bunu da geçtikten sonra at nalı şeklinde bir plana sahip olan diğer bir burç üzerinde yine ortalarında bir boğa başının yer aldığı iki ejder kabartmasından ibaret 2. kompozisyonu da görebiliyoruz **(R. 97, 98a ve 98b)**.

Her iki kompozisyon da aşağı yukarı aynı ölçü ve üslupta olup birbirinin tam benzeri olarak aşağı yukarı 6 m. Yükseklikte ve burçların duvarlara birleştiği kesimlerden başlayarak tüm burç gövdesini kuşatacak şekilde ve yüksek kabartma olarak yapılmışlardır. Her iki yandan burç gövdesini saran ejder gövdeleri ortadaki boğaya doğru bakan başlarla sona ermektedir. Boğa ise belirtildiği üzere tüm gövdesiyle değil başıyla belirtilmiştir. Şimdi mevcut olmamakla beraber boğaların ağızlarında bir halka olduğu yayınlarda ifade edilmektedir.

---

[545] Yaşar Çoruhlu, "Bir İpek Yolu Şehri: Ani", **XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu 15-17 Ekim 2008 Bildiriler** (Editörler: A. Osman Uysal – A. Yavaş – M. Dündar –O. Koçyiğit), Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Yayını, İzmir 2010, s. 427 – 447.

Birinci ejderli kompozisyonun bulunduğu burç üzerine sonradan hazırlanarak yerleştirilmiş olabilecek bir haç ile Türkçe olmayan bir kitabe bulunmaktadır. İkinci ejderli kompozisyonun bulunduğu burç üzerinde ise benzeri şekilde hazırlandığı ileri sürülebilecek olan Türkçe olmayan iki kitabe yer almaktadır.

Daha batıdaki birinci burç üzerinde bulunan kompozisyonun bir fikir vermek üzere kabaca ölçülerini şöyle verebiliriz: Bir taşın üzerinde bulunan boğa başı 60 cm. genişliğinde, sağdaki ejder aşağı yukarı 8 m, soldaki ejder ise 7. 73 m. Ölçülerindedir. Böylece gayet büyük ölçülerde yapılmış bu kabartmalar dışarıdan rahatça görülebilecek şekildedir .

Ani'de mimariye bağlı yapılan diğer kabartmalardan, arslanlı kapıya adını veren arslan kabartması ve Şirli Kilise (= Tigran Honents Kilisesi) dış duvar yüzeylerindeki eski hayvan üslubuna bağlanabilecek özellikler gösteren bir sıra hayvan kabartması arasında bulunan bir ejder kabartmasını ikonografik anlam açısından aynı grup içerisine almak mümkün görünmektedir. Bu kabartmalardan özellikle burçlar üzerindeki konumuzu teşkil eden ejderli kompozisyonlar ve arslan kabartmasının Türk Sanatı'na ait örnekler olduğunu düşünüyoruz. En azından ejderli kompozisyonlar için, bunun nedenlerini açıklamak ve Türk Sanatı'na ait diğer örnekler ile ve çeşitli kültür çevreleriyle karşılaştırmalar yapmak konumuzun en önemli kısmını oluşturmaktadır.

Arslanlı kapıya adını veren kabartmada olduğu gibi burçlar üzerindeki ejder- boğa (veya öküz) kabartmaları hükümdarın ve onun şahsında, yönettiği Devlet'in ve milletin hakimiyetini, gücünü ve büyüklüğünü yansıtmaktadır. Bir başka deyişle başları boğa başını iki yandan kuşatır şekilde uzanan ejder gövdeleri, itaat altına alınması gereken ve hükümdarın temin etmekle yükümlü olduğu tanrısal düzeni bozmak isteyen, karanlık tarafa ait (kaosu getirmek isteyen) güçleri ve aralarındaki boğa başı ise hükümdarı ve onu temsil ettiği her şeyi simgelemektedir.

Dünyadaki çeşitli topluluklarda olduğu gibi boğa, İslâmiyetten evvelki devirlerden beri Türklerde gücün, savaşçılığın yanı sıra hakimiyetin ve hükümdarlığın da simgesi olmuştur.

Erken devirlerde bazı Türk ve onlara yakın toplulukların ata simgesi boğa veya inek idi. Boğa ve öküz, Türk İslâm devri dahil çeşitli Türk devirlerinde Alplik, yiğitlik ve güç simgesi olarak kabul görmüştü. Nitekim eski Türklerde ve diğer bozkır halklarında zırh ve silahı icad ettiğine inanılan Ch'ih-yo isimli kahramanın başı, kaplan, ejder ve yabani boğayı andırır bir mask şeklinde göste-

riliyordu. E. Esin'in ifade ettiğine göre Oğuz Kağan Destanı'nda " Ay-Han'ın oğlu alpın ongunlarından (=töz) biri gök rengindeki bir kotuz (boğa) idi [546].

Göktürklere (=Köktürk) ait birer külliye içerisinde bulunan ve runik tarzı bir yazının yer aldığı ünlü Türkçe kitabelerden Tonyukuk yazıtında, hükümdarın yağlı-semiz bir boğa ile mukayese edilmesi kurt kadar olmasa bile boğanın da hükümdara, hükümdarın kuvvet ve kudretine işaret ettiğini göstermektedir. Göktürkler İlteriş Kağan'ın önderliğinde yeni Türk devleti'ni kurmaya kalkıştıklarında, bu istiklal hareketine katılıp katılmama hususunda fikir yürüten Tonyukuk; *" (İnsan) zayıf boğalarla semiz boğaları uzaktan bilmek istese semiz boğa, zayıf boğa (hangisidir) diye bilemez.* " diye düşünerek, boğa ile hükümdarı kastedmek suretiyle İlteriş'in gerçek bir hükümdar (semiz boğa) vasfına sahip olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır [547].

Yak öküzü veya kotuz denilen tüylü boğanın kuyruğu tuğ olarak da kullanılıyordu ve bunlar Devletin egemenlik simgelerinden idi. Bu şekilde bu hayvan kuyruğundan elde edilmiş tuğlar Chou'larda olduğu gibi Göktürk ve Uygur'larda da görülüyordu [548]. E. Esin'e göre Kotuz ikinci Göktürk sülalesinin damgası idi [549].

Eski Türklerde boğanın bilhassa " Gök Boğa " olarak nitelendirilmesi onun tanrı ve hükümdarla ilişkili bir simge olduğunu göstermektedir. Her ne kadar dikotomik ya da dualist ilkelere göre özellikle koyu renkli boğalar (bilhassa kara renkli boğalar) olumsuz anlamlara da sahip ise de konumuz itibariyle işin bu kısmı bizi pek ilgilendirmemektedir. Böylece boğanın gerek İslâm öncesi devirlerde gerekse Türk İslâm devirlerinde pek çok konuyla ilişkili olduğu ve aynı zamanda başka simgesel anlamlar da yüklendiği görülmekte; öte yandan özellikle eski İran, Hint ve Çin mitolojisinde olumlu veya olumsuz anlamlarıyla önemli yer tuttuğuna da şahit olunmaktadır [550].

Konumuz itibariyle bizi burada daha çok yukarıda da ifade ettiğimiz gibi "boğa" nın özellikle Göktürk devrinde hükümdarı ifade etmesi, hükümdarlık

---

546 Emel Esin, " "Kotuz" İkinci Kök-Türk Sülalesinin" Tamga"sı", **Erdem**, Vol. 1, No. 1 (Ocak 1985), Ankara 1985, s. 129

547 Şinasi Tekin, " Metinlere Dayanarak Eski Türklerde Göçebe (/ Ötüken) ve Şehir (/ Hoçu) Medeniyetlerinin Tahlili ", **A. Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi,** No. 3, Erzurum 1975, s. 43 ; Talat Tekin, **Tunyukuk Yazıtı,** Simurg , Ankara 1994, s. 3-4.

548 Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihi'ne Giriş, Türklerde Tuğ ve Bayrak,** Vol. VI, Ankara 1984, s. 147, 325-327.

549 Emel Esin, " "Kotuz" İkinci Kök-Türk Sülâlesinin "Tamga"sı", **Erdem,** Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, Vol. 1, No 1, Ocak 1985, Ankara 1984, s. 125-131.

550 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Boğa (Öküz, İnek) Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, No. 101, Mayıs 1995, s. 53-60.

simgesi olması ilgilendirmektedir; çünkü Oğuzlar bu simgeyi Göktürklerden devralmış görülmektedir. Nitekim Oğuzların büyük bölümü Göktürklerin Batı koluna mensup On Oklar'ın Kınık boyundan idiler [551].

Gerçi burada Göktürklerin hanedan simgesinin önemli bir ata ve türeyiş simgesi olan "kurt" (bozkurt) olduğundan yola çıkılarak[552] bir itirazda bulunulabilir ancak yukarıda da görüldüğü gibi boğa da hükümdar simgesi ve damgalarından biri idi.

Oğuz Türkleri boğayı bir türeme veya ata simgesi olarak görmekte ve Oğuz Kağan'ın işareti olarak da kabul etmekteydiler.

Bazin'e göre, eski Türklerde ata kurt ve ata boğa üzerine tasarlanmış "iki ayrı kökeni" yansıtan iki farklı anlayış vardı. J.P. Roux'ya göre ise, Oğuzname'de Oğuza adını veren ata bir boğa olup yaşamı boyunca kurdun korumasına ve rehberliğine başvurmuştur. Roux ayrıca, aslında gücü ifade ettiği ve hayvan atalara işaret ettiği için Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un gövdesinin hayvani unsurlara benzetilerek anılmasının (...ayakları boğanın ayakları gibiydi, böğrü kurt böğrü gibiydi vs. şeklinde), insanı hayvanla özdeşleştirme amacına yönelik olduğunu ifade ederek "Oğuz'un hem boğa hem de kurt olduğu kesindir.", demek suretiyle bazı düşünceler ileri sürmektedir [553]. Esasında Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un bedeninin hayvani özelliklerde anlatılması güç kuvvet simgeciliği ile ilgili olmalıdır [554]. Yine aynı araştırmacının aktardığına göre ne derece doğru olduğu anlaşılamamakla birlikte Sinor, Oğuz ve Öküz kelimelerini birbiri ile ilişkili saymış, Bazin ise Oğuz'u " Genç Boğa Han " olarak tanımlamıştır [555].

Neticede Oğuzların "boğa" imgesiyle bağlantısı üzerine söylenebilecek pek çok şey vardır ; ancak konumuz itibariyle bu hususlara detaylı olarak girmek pek gerekmemektedir. Özetle, Boğa (veya öküz) Göktürklerde olduğu gibi Oğuzlarda da hükümdarın ve temsil ettiği gücün ve değerlerin simgesidir. Bu nedenle belirtildiği üzere Göktürklere bağlı Kınık boyundan gelen Selçuklular, Oğuz Kağan destanı'nda Oğuz'un Urum Kağanı yenmesi gibi 1064 de Anado-

---

551 Faruk Sümer, **Oğuzlar (Türkmenler, Tarihleri, Boy Teşkilatı, Destanları)**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, İstanbul 1992, s. 1, 20-22

552 *Kurt simgesi hakkında ilgili kısma bkz.*

553 Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar** (Çev. Aykut Kazancıgil – Lale Arslan) Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005, s. 325-326.

554 Yaşar Çoruhlu, "Uygurca Yazılmış Oğuz Kağan Destanı'ndaki Bazı Unsurların Türk Sanat Tarihi İle İlişkileri Üzerine Notlar", **Türklük Araştırmaları Dergisi,** No 6 (1990), İstanbul 1991, s. 85-91.

555 Jean-Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, s. 327-328, dipnot 18 ve 19.

lu'ya Ani'yi fethetmek suretiyle girmiş ve Ani'de egemenliğinin simgeleri olan kabartmaları muhtelif yerlere yerleştirmiştir. Kabartma halindeki "ejder figürlerinin arasındaki boğa başı" şehri zapt eden Türk hükümdarını (Sultan Alp Arslan) ve onun Tanrı'dan aldığı misyonunu, ejder figürleri ise onun hakimiyetini, karşısındaki güçlere galip gelerek Dünya nizamını sağlamasını ifade etmektedir. Neticede olumlu unsuru boğa olumsuz unsuru ise ejderler temsil etmektedir.

Bu şekilde, iki burç üzerinde görülen üç elemandan oluşan ancak ikonografik bakımdan dikotomik hatta dualist (birbirine kaşıt pozisyonda) iki unsuru (Gök, Yer, aydınlık, karanlık, erkek, dişi, dost, düşman vb.) ifade eden kompozisyonlar kısmen farklı öge ve kurgularla aynı ikonografik anlamı vermek üzere Türk Sanatı'nın ortaçağında çeşitli bölge ve eserlerde ifade edilmiştir.

Esasında, Boğa tasvirlerinin kökeni Türkiye'de çok eski olup Anadolu'nun erken çağlarına kadar inmektedir. Türkiye'nin neolitik kentlerinden biri olan Konya'nın 52 km. güneydoğusundaki Çatalhöyük'de resim veya şekil olarak tek veya kompozisyon halinde yer alan boğa örnekleri görülür[556]. Burada Tapınak VI.61' e ait örnekte olduğu gibi boğa eril tanrıyı simgeler; herhalde Anadolu'da eril tanrıdan hükümdara geçiş aşaması çok uzun sürmemiştir. Bu aynı zamanda ana erkil yapıdan yavaş yavaş ata erkil yapıya geçişin de bir ifadesi olabilir ; ancak benzeri şekilde boğa tasvirleri Asya'da da söz konusu olup yukarıda da izah edildiği erken tarihlerden beri Türk kültürü ve sanatında yer almış ve ortaçağlara kadar erişmiştir. Böylece Türkler; İskitleri Türk veya bir kısmını Türk kökenli sayarsak MÖ. 9. yüz yıllardan itibaren Doğu Avrupa'ya yayılmış, M.S. 5. yüzyılda Hunların kısa bir süre Anadolu'ya girmesi ile Önasya'ya erişmiş, yukarıda da izah edildiği gibi Oğuz Türklerinin 1064'de ani'yi fethiyle de daha net ve kesin bir şekilde Anadolu'ya girmiş ve burada karşılaştıkları eski sanat unsurlarını da yadırgamadan, beraberlerinde getirdikleri kendi sanatlarını geliştirmişlerdi ve sonuçda örneklerini ele aldığımız sanat eserleri ve bunların benzerleri ortaya çıkmıştı.

Ani'deki kabartmalarda hükümdarı temsil ettiğine inandığımız boğa, başlangıcından beri Türk Sanatı'nda tasvirlerine rastladığımız bir hayvandır. Buna ilişkin ilk önemli örnekleri Asya Hunlarının (=Hsiung-nu) sanatında buluyoruz. Dağlık Altay bölgesindeki Pazırık kurganlarından çıkarılan 2. kurgandan bir eyer örtüsü üzerinde görülen kutsal boğa tasviri gibi maden sanatından değişik

---

556 James Mellaart, **Çatalhöyük-Anadolu'da Bir Neolitik Kent** (Çeviren G. B. Yazıcıoğlu), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A. Ş. , İstanbul 2003, Resim 15-16.

örnekler de bu konuda ele alınabilir. Son zamanlarda Rusya Federasyonu'nun Baykal çevresi kazılarında Derestuj Mezarlığı, 14.mezardan çıkarılmış, boğa başı tasvirli tunçtan yapılmış kemer tokaları, aynı mezarlıktaki 117.mezardan çıkarılmış boğa başı şeklindeki tunç kemer tokası ve ayrıca Dzhyda nehir vadisinden bulunmuş boğa başı tasvirli tunç kemer tokası, kutsal boğa tasvirlerinin Asya Hunlarında (=Hsiung-nu) yaygın olduğunu göstermektedir [557]. Bu örnekler dışında İç ve Orta Asya'daki Türk devirlerine ait kaya resimlerinde yoğun olarak boğaların yer aldığını (Kazakistan Eşki Olmes, Koibagar ve Kırgızistan Saymalı-Taş'ta olduğu gibi) da görmekteyiz [558]. Türk Sanatı'nın sonraki çeşitli devirlerinde de boğa tasvirleri varlığını sürdürmüştür. Göktürk (= Kök-Türk) devrinden Afrasiyab (Özbekistan) 'da yapılmış pişmiş topraktan boğa başı, Macaristan, Nagyszentmiklos hazinesinden 13-14. numaralı boğa başlı altın kaplar, Keir Koleksiyonundan mavi sır üzerine lüster tekniğinde uygulanmış boğa şeklinde çiniden Selçuklu kabı vb. birçok örnek bu hususta ileri sürülebilir [559].

Boğa tasvirleri Türkiye Türk Sanatı eserlerinde de yaygındır. Konya Karatay Han'ın taçkapısında, Emir Saltuk Kümbedi'nde ve ayrıca kimi özel koleksiyonlardaki tunç tokmak veya havanlarda boğa başlarına rastlamaktayız. Kayseri-Malatya yolundaki Karatay Han'ın çörtenlerinden birindeki hükümdar oturuş pozisyonundaki bir insan kabartması ile iki yanda boğa kabartmalarının görüldüğü çörten ise konumuzla ilişkili kayda değer bir örnektir. Burada boğanın hükümdarı temsil ettiği vurgulanmıştır [560] **(R. 101)**.

---

[557] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Boğa (Öküz, İnek) Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, No. 101, Mayıs 1995, Çizim 3 ; Anthonyna Davydova ve Sergey Minyaev, **The Hıongnu Decorative Bronzes-New Discoveries in Russia-Hudojestvennaya Bronza Syunnu-Novıe Otkritiya V Rossii**, St. Petersburg 2008, figür 50, 95, 121.

[558] A. N. Mariyashev, **Petroglyphs of South Kazahstan and Semirechye**, Alma Ata, 1994, figür 89, 158 ; L. B. Dyaduchenko, **Kyrgyztan-Mystic Saimaluu-Taş**, Raritet yayını, Bişkek 2008, s. 21 üst.

[559] Aleksandr Belenitsky, **Central Asia** (Çev. J. Hogarth), Nagel Yayınları, Cenevre, Paris, Münih, Cenevre 1968, Resim 95; Gyula Laszlo-Istvan Racz, **The Treasure of Nagyszentmiklos**, Corvina Kiado, Budapeşte 1984, Levha III ; Alan Caiger- Smith, "A Kind of Alchemy-Persian Ceramics of the Twelfth and Thirteenth Centuries", **Asian Art – The Second Halı Annual,** *Halı Yayınları Limited*, Londra 1995, s. 151.

[560] *Konya Koyunoğlu Koleksiyonundan Selçuklu devrine ait boğa başı şeklinde tunç tokmak için bkz.* Tamara Talbot Rice, **The Seljuks**, Thames and Hudson yayınevi, Londra 1966, resim 42. *Tunç havan örnekleri için bkz.* Ülker Erginsoy, "Maden Sanatı", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı** (Haz. Doğan Kuban), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, p. 380; Ülker Erginsoy, "Anadolu Selçuklu Maden Sanatı", **Anadolu Selçuklu Mimmarisinde Süsleme ve El Sanatları** (Gönül Öney), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1978, Resim 143.

Ani'deki iki ejder arasında boğa kabartmalarına en yakın örnek, Kırşehir-Aksaray yolundaki Kesik Köprü Hanı (H.667 / M. 1268) taçkapısının kuzey tarafındaki mazgal pencere lentosunda bulunan epey tahrib olmuş bir boğa başının ortada ve iki yanında ona bağlı yılanların (veya ejderha) yer aldığı kabartmadır **(R. 102)**.

Benzer ikonografik anlamı ifade eden en güzel sahnelerden biri Bağdat Tılsımlı kapıda yer alan insan ve ejder figürlü kabartmadır **(R. 30)**. Selçuklu tipinde tasvir edilmiş bir insan figürü iki yanından onu kuşatan ejderleri dillerinden çekerek zapt etmek suretiyle gücünü göstermekte ve hakimiyetini ifade etmektedir. Burada Ani kabartmalarındaki hükümdarı temsil eden boğanın yerini doğrudan doğruya insan figürü almıştır. İnsan figürünün ejderleri zapt ettiğine ilişkin iki erken tarihli örnek ve benzerleri bu ikonografik kompozisyonun daha erken tarihlerde İç Asya ve Çin'de bulunduğuna tanıklık etmektedir. Bir Sibirya Türk mezarında bulunan insan yüzü şeklini ifade eden bir tunç maskda, yüz şeklinin yukarısında bir ağaç ve iki tarafta ağaç unsuruna bağlı ejderler yer almaktadır ki bu tasvir aynı zamanda dünyaya veya düzene hakimiyeti ifade etmektedir. Çin'in Han devrinde yapılmış aynı gruptan başka bir mask örneğinde ise iki yan tarafındaki ejderleri tutan bir insan figürü görülmektedir [561] **(Ç. 77, R. 99a)**.

Konumuzla anlam açısından bağlantılı bir örnek yine Ani'dendir. Ani'deki kazı ve çalışmalar sırasında elde edilmiş ve muhtemelen Selçuklu devrinden olan ve şimdi Kars müzesinde bulunan bir taş kabartmada (Envanter No 20.04.1967 / 503) ejder yerine aynı ikonografik anlamı vermek üzere arslan figürlerinin kullanıldığı ve aynı üçlü kompozisyonun yansıdığı ilginç bir düzenleme söz konusu olmuştur. Bu kompozisyonda Türk usulünde diz üstü oturmuş vaziyetdeki bir insan figürü, iki yanındaki arslan figürlerini boyunlarından koltuk altlarına sıkıştırmak suretiyle zapt etmektedir **(R. 103).** Türk Sanatı'ndan yukarıda ifade edilen anlamı vermek üzere, iki ejder arasında güçlü veya yırtıcı hayvan tasvirinin bulunduğu mimari dışındaki örnekler de vardır. Bunların en tanınmışları Cizre Ulu Camisi kapı tokmaklarıdır **(R. 99c)**. Burada hükümdarı veya yöneticiyi temsil eden boğa başı yerine bir arslan başı iki tarafından ejderlerle kuşatılmış vaziyetdedir. Ani'deki örneklerle aynı anlamı içerdiği açıktır. Zira ortaçağ Türk yazmalarındaki çeşitli ifadelerden de anlaşılacağı üzere, bütün yırtıcı hayvanlar da olduğu gibi, arslan da güneşin, arslan burcunun, tanrının ve

---

[561] G. G. Korol, **Iskusstvo Srednevekovıh Koçevnikov Evrazii-Oçerki**, Moskova-Kemerovo, 2008, p. 3 üst soldaki resim. ; Emel Esin, **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatı'nda İkonografik Motifler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, Resim 227.

hükümdarın sembolüdür [562]. Cizre kapı tokmakları yine üçlü kompozisyon kurgusu açısından önemli bir fikir vermektedir, nitekim bu şemayı İslamiyetten önceki Türk maden sanatı örnekleriyle karşılaştırdığımızda aslında bu üçlü şemanın kompozisyon bakımından kökenlerinin Proto-Türk ve Hun sanatı örneklerindeki tunç kemer tokalarına kadar inebildiğini görebiliyoruz **(R. 99a-99b,Çizim 77)**. Anadolu Türk mimarisi' nde Cizre kapı tokmakları ile aynı gruptan olan çifte ejderlerin görüldüğü başka eser örneklerine de rastlayabiliyoruz [563].

İki ejderin arasındaki boğa veya insan figürünü aradan çıkardığımızda ise Kayseri-sıvas Sultan Hanı (M.1230-34) köşk mescidi kemerinde, Karatay Han'ın (13. yüzyılın ilk yarısı) giriş eyvanının avluya bakan cephesinde, Susuz Han'ın (13. yüzyılın ilk yarısı) taç kapı yan niş kemerinde olduğu gibi, Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında kemerli kısımlar üzerinde birbirine karşılıklı bakar vaziyetde yerleştirilmiş dekoratif ejder kabartmaları da aslında benzer ikonografik manayı ifade etmektedir **(R. 100-101)** [564]. Bu şekilde kemer formunda iki ejderin yer aldığı örneklere Türk Sanatı'nın Orta Asya kesiminde de rastlayabiliyoruz. Türkmenistan'da 15. yüzyıla ait yıkık durumdaki Timurlu döneminden Anav mescidinin taçkapısında çini olarak yapılmış ejder şekilleri İslam döneminden dikkati çeken bir örnektir. Aslında bir tak (kemer) oluşturan çifte ejder şekilleri Türk Sanatı'nda Göktürk (=Köktürk) devrinden Kültigin ve Bilge Kağan kitabe taşlarına kadar (M. 8. yüzyıl) geriye uzanmaktadır **(R. 131)**. Anadolu'da mimari dışındaki Türk sanatlarında kemer formu oluşturan çifte ejder şekillerine Ahlat mezar taşlarında ve ayrıca halı ve kilimlerin bordürlerinde de rastlamaktayız **(R. 32-33)**.

Hatta biz daha da ileri giderek Selçuklulara ait Konya Karatay Medresesi'nin taç kapısında niş kemeri üzerindeki eksen kaydırmak suretiyle birbiri içinden geçen yarın daireler halinde oluşturulan zencerek süslemesini ve benze-

---

[562] *Arslan sembolizmi hakkında ilgili bölüme bkz.*

[563] Halit Çal-Özlem Çal, **Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri,** Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2008; Hakkı Acun, " İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi Pencere Kanatlarının Ejder Figürlü Kulpları", **Sanatta Anadolu Asya İlişkileri - Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan** (Editör . T. Yazar), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara 2006, s. 17-24.

[564] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Ejder Öldürme Sahnelerinin Sembolizmi", **Av ve Avcılık Kitabı** (Editörler: E. Gürsoy Naskali- H. Oytun Altun), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s. 112. *Bağdat Tısımlı Kapısı'nın 1221-22 de Bağdat'ta Halife Nasr tarafından yaptırıldığı ve ejderler arasındaki insan figürünün bu halifeyi temsil ettiği ileri sürülmektedir*: Frederic Sarre, **Konya Köşkü** (Çev. Ş. Uzluk), Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1967, şekil 26. *Bununla birlikte ikonografik anlam Ani ve Türk Sanatı'na ait diğer örneklerle aynıdır.*

ri başka düzenlemeleri, diğer hanlardaki karşılıklı ejder gövdelerinin geometrik süsleme haline gelmiş bir şekli olduğunu da ileri sürebiliyoruz **(R. 140)** [565].

Ele aldığımız ikonografik anlamın bir diğer ifadesi, bir insanın bir ejderhayı veya bir yırtıcı hayvanı alt etmesi şeklindeki sahnelerdir, ancak bu tür sahnelerin sadece Türk Sanatı ürünlerinde değil, belli başlı bütün Asya ve Avrupa sanatlarında, ait olduğu toplum veya devrin sanat üsluplarına göre üretildiği anlaşılmaktadır. Simgelediği değerler ise benzer şekildedir. Yani yırtıcı veya efsanevi güçlü bir hayvanı yenmek, sakinleştirmek, öldürmek Ani ejderli örneklerinde olduğu gibi gücün, hakimiyetin ifadesidir. Bu işlemi yapan yani hayvanı alt eden kişi bir kahraman, bir büyük din adamı veya bir hükümdar olabilir. Ejder öldürme sahneleri Türk İslâm sanatlarında mimari eser ve lahitlerdeki kabartmalarda görüldüğü kadar resim sanatında da karşımıza çıkar; ancak bunların örneklerini hem ejderi anlattığımız bölümde hem de aşağıda "ejder öldürme sahneleri" konulu bölümümüzde ele aldığımızdan burada tekrarlamayacağız. Konu ile ilgili çeşitli Türk ve diğer İslâm minyatürlerindeki benzeri örnekler bu ikonografik anlamın ne derece ortak olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte taraflar veya uluslar arasındaki tek fark, herkesin iyi tarafın kendisinin, kendi Devletinin veya ulusunun ya da inancının vb. olduğunu vurgulayacak şekilde zaferi kazanan taraf olarak ifade edilmesidir; bir başka deyişle her toplum kendisini merkeze koymakta diğerlerini hakim olunacak, engellenecek hatta yok edilmesi gereken taraf, karanlık taraf olarak görmektedir [566].

Daha evvel anlatıldığı ve aşağıda tekrar değinileceği gibi Kramer'e göre; olumsuz unsuru veya tarafı ya da kaosu temsil eden ejderi avlamak ya da öldürmenin kökeni eski Sumer kültürüdür [567]. Bu ikonografik tema oradan çıkmak suretiyle önce Ön Asya'ya oradan Asya'ya Ortaçağ ve Türk İslâm dönemi Anadolu'suna ve buralardan da Avrupa'ya yayılmıştır. Anadolu'da en erken ejder öldürme sahneleri arasında Hitit örnekleri dikkati çeker. En ilgi çekici örnekler içerisinde, erken devir Türklerinde olduğu gibi, Gök Tanrısı'na inanan Hititlerin, Türkiye'nin Malatya kenti sınırları içindeki Arslan Tepe'de elde edilmiş olan bir kabartması vardır. Bu şehir duvarı kabartmasında, sol tarafta arkasında oğlu bulunan Gök tanrısı ejder Illuyanka'yı öldürmektedir. Ankara Anadolu Medeni-

---

565 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Ejder Öldürme..., . 112, Resim 19.

566 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Ejder Öldürme Sahneleri. . ", s. 103-130 ; Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya Türk Tasvir Sanatı'ndaki Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri " , **Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı 03 Aralık 1999 Seminer Bildirileri**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 2003, s. 63-90.

567 S. N. Kramer, **Tarih Sumer'de Başlar** (Çeviren M. İlmiye Çığ), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1990, s. 146-157.

yetleri Müzesi'nde bulunan bu kabartma M.Ö. 1050-850 tarihleri arasına ait olarak kabul edilir[568].

Türkler Orta Asya'da Çin mitolojisinde olduğu gibi Gök ejderini bereket getiren bir yaratık olarak kabul etmekle birlikte onun yer-su ejderine bağlı olarak olumsuz yanlarından da ve ayrıca güç simgesi olduğundan da haberdar idiler. Başlangıçta daha çok olumlu anlamları üzerinde duruyorken Hint ve İran bölgeleri ile temasa geldikleri sıralarda ve Avrupa ve Anadolu'ya yayıldıkları zamanlarda ejderin olumsuz anlamları sanat ve kültürde ön plana çıkmaya başladı ve Türk sanatı'nda ejder öldürme veya avlama sahneleri arttı. Buna paralel olarak ortaçağ Türk kitaplarının metinlerinde hükümdarın veya kahramanın ya da din adamının yırtıcı hayvanları ve ejderleri alt ettiğine ilişkin metinler de çoğaldı [569].

Çeşitli Avrupa uluslarının sanatlarında konumuzla bağlantılı paralel örneklerin çok yoğun bir biçimde görüldüğü sahneler ise yine dinsel veya siyasal, ya da fiziki gücün ve üstünlüğün bir ifadesi olan "ejder öldürme sahneleri" dir. Avrupa'da resim, heykel, kabartma, el sanatları gibi çeşitli alanlarda meleklerin ve özellikle de başta St. George (St John) 'un ejderi öldürmesi sahneleri çok yaygındır. Tema köken olarak eski Sümer kültürü olmakla birlikte ortaçağlarda Türk ve İslâm kültürü ve sanatlarından geçerek Avrupa'ya ulaşmış olmalıdır. Henüz çok detaylı karşılaştırmalar yapılmamıştır ama yukarıda ele aldığımız Türk sanatı örnekleri ile karşılaştırmalar yapıldığında aynı ikonografik anlamların farklı kültür ve dinlerde farklı algılanarak benzeri şekilde yansıtıldığı gözden kaçmamaktadır. Örneğin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki 2153/5b env. Nu.lı minyatürlerden birinde görülen meleklerin kementle ejderleri yakalama sahnesindeki genel ikonografik anlam ile Albrecht Dürer'in 1498 tarihli *Aziz Mikail'in ejderle savaşı* sahnesi (tahta baskı, 39.2 X 28.3 cm) arasındaki temel fark sanatçıların üslub farklılığı olup genel ikonografik anlam açısından pek bir değişiklik söz konusu değildir **(R. 22 ,139)** [570].

St George'un ejder öldürme sahneleri de rahatlıkla minyatürlerdeki örnekler ile karşılaştırılabilirler, yukarıda belirtildiği gibi bu sahneler Avrupa'nın

---

[568] Ekrem Akurgal, **Anadolu Uygarlıkları**, Net Turistik Yayınlar A. Ş. , İstanbul 1989, s. 153.

[569] Yaşar Çoruhlu, "Türk Tasvir Sanatında Dinsel Güç İmgeleri", **Sanat Dünyamız**, No 97, İstanbul 2006, s. 112-118.

[570] *E. H. Gombrich'e göre bu resim Yeni ahit'in son kitabının XII. Bölümünün 7. satırını canlandırmaktadır: "Ve gökte büyük bir savaş vardı: Mikail ve onun melekleri ejdere karşı savaştılar; ejder de savaştı ve âsi melekler de onunla birlikte savaştılar, ve galip gelemediler; onlar için gökte yer yoktu artık.* " Bkz. E. H. Gombrich, **Sanat'ın Öyküsü** (Çev. Erol ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul (baskı Singapur) 1997, s. 344, 345.

çeşitli ülkelerinde minyatürden, keramik kaplara, taş kabartmalardan madeni eserlere kadar her yerde ve erken den en geç tarihlere hemen hemen her sanat üslubunda tasvir edilmişlerdir **(R. 137-138)**. İlginç olan husus modern devirlerde " ejder öldürme sahneleri" nin modern ideolojileri ifade etmek üzere de kullanılmış olmasıdır **(R. 141-142).**

Genel olarak Avrupa sanatlarının ürünlerine bakıldığında Türk ve Doğu sanatlarındakine benzer ikonografik anlayışın ve paralelliklerin bulunduğu gözden kaçmamaktadır. Türk Sanatı'nda olduğu gibi özellikle yırtıcı hayvanların güç ve hükümdarlık simgesi sayılması ve onları avlamak, öldürmek veya zapt etmenin ise olumlu tarafı temsil etmek üzere hükümdarın üstünlüğünü, Dünya hakimiyetini, Tanrı adına kullanılan gücü vs. ifade etmesi bu hükmün doğruluğunu göstermektedir. En erken devirlere bakıldığında Türklerde olduğu gibi hayvanları ata yani tanrı tanımanın izlerini de görürüz. Wusun, Hun ve Göktürk sülalesinin kurttan türeme efsanelerinin benzerleri Avrupa'da da vardır. Bugut abidesinde ve bazı Orta Asya freskolarında gösterildiğine benzer şekilde **(Ç. 41, R. 63a-63b)** kurttan süt emen çocukları gösteren Romus ve Romulus heykelleri ve bunun modern kopyaları Romanya'da olduğu gibi Avrupa'nın değişik yerlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Avrupa mimarisindeki bazı kabartma ve heykel örnekleri veya bunlarla oluşturulan kompozisyonlar, genel olarak Doğu kültürlerinde ve Türk kültüründe olduğu gibi arslanı zapt etme, güç simgesi olarak kullanma ve konuyla ilgili taht sembolizminin yaygınlığına da işaret ediyorlar. Bilindiği gibi Türkiye'nin en eski sanat merkezlerinde arslanlı tahtlar görülür. En dikkate değer örnekler Geç Hitit Sanatı'nda karşımıza çıkar. İlginç örnekler arasında Kargamış-Cerablus'tan arslanlı taht üzerine oturan tanrı şeklinde bir kaide oluşturan heykel (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi) sayılabilir. Aynı bölgeden bir Hitit kabartması ise arslan gibi yırtıcı hayvanları zapteden bir kahramanı göstermek suretiyle bizim ikonografik sahnelerimize ışık tutuyor (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi) [571].

Avrupa sanatlarında yukarıda açıkladığımız Ani'deki kompozisyonlara çok uyan sahneler de yer alır. Birtakım üçlü grup sahnelerinde ejder yerine arslan görülür. Bu sahnelerde, hakimiyeti temsil eden insan figürleri ortada, arslanlar ise iki yanda ve muhtelif şekillerde yer alır. Örneğin, San Pedro de la Nave kilisesindeki vizigotic devrin etkisini yansıtan bir kilisedeki sütun başlı-

---

[571] A. Muhibbe Darga, **Hitit Sanatı**, Akbank Yayını, İstanbul 1992, s. 227 (Resim 232), 244 (Resim 252).

ğında Danyal (=Daniel) peygamber iki arslan arasında hakimane pozda cepheden ve su üzerinde gösterilmişdir. Arslanlar iki taraftan ona doğru yaklaşmakta ve belki su içmektedir [572].

Avrupa Sanatı'na ilişkin benzeri ikonografik anlam taşıyan dikkat çekici sahnelerden biri de Gian Lorenzo Bernini'nin (1598-1680) atelyesinden çıkma, İspanya kralı IV. Philip'in binek arabası için yapılan tasarımın çizimidir. Burada kralı temsil eden merkezdeki insan figürü iki tarafında bulunan arslanları yelelerinden çekmek suretiyle zapt etmektedir .

Otorite ve gücün ifadesi olan taht sembolizmi ile ilgili düzenlemelere ilişkin Avrupa çevresi sanatlarından güzel bir örnek İtalya'da Bari'deki San Nicola'daki 1105 tarihinde ölen Abbot (Başrahip) Elia'nın mermer tahtıdır. Başka yerlerde de benzeri örnekleri bulunan bu mermer eser, insan figürlerin güçlükle sırtında taşıdığı ve tahta oturanın ayak koyma yerinin arslanların sırtına yerleştirildiği tipik ikonografik anlamı veren bir yapıttır [573].

3.Bezeklik XIX. Tapınak'da Bulunan Ejderha Figürlü Uygur Duvar Resmi.

Klasik Uygur resim sanatının en güzel örnekleri, Doğu Türkistan'ın eski şehirlerinden Kumtura'nın doğu tarafında, Koço'nun kuzeyinde, Kızıl Dağ silsilesi arasındaki Murtuk (=Murduk) çayı vadisinin sol tarafında teras üzerinde yer alan ve büyük çoğunluğu kayalara oyulmuş Budist tapınaklardan meydana gelen Bezeklik külliyesinde bulunmaktadır (**R. 104**) [574].

Konumuzu teşkil eden, ejderha figürünün bulunduğu duvar resmi, 19 numaralı mağara tapınağında (**Ç. 78-79**) , muhtemelen bugün mahiyeti anlaşılamayan daha büyük bir kompozisyonun bir parçası olarak yapılmıştır. Söz konusu tapınak kaya içine oyulmuş, beşik tonozlu uzun dikdörtgen bir mekân şeklinde tasarlanmıştır. Mabedin en yüksek noktası 4.85m. Olup, arka duvara yakın kısımda *Nirvana*ya ulaşmış Buddha (Parinirvana Buddha) için ayrılmış, 90cm.

---

572 Georges Duby ve Jean-Luc Daval (Editörler), **Sculpture From Antiquity to The Middle Ages - From The Eight Century BC to the Fifteenth Century,** Taschen, Köln 2006, p. 258-259.

573 Georges Duby ve Jean-Luc Daval (Editörler), **Sculpture From Antiquity to The Middle Ages...**, p. 316, 317.

574 *Mağara tapınakları ve Bezeklik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.* A. Von Le Coq, **Buried Treasures of Chinese Turkestan** *(* Çev. Anna Barwell, London 1928, s. 85-93 ; A. Grünwedel, **Altbuddhistische Kultstatten ın Chinesisch Turkestan,** Berlin 1912, s. 223-301**;** Emel Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz** , S. 37, Haziran 1982, s. 1-6 ; Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı,** İstanbul 2007, s. 250-255.

yüksekliğinde bir *stupa*nın kaidesi (alt kısmı) bulunmaktadır [575]. Bu kaidenin önden bakıldığında sağ duvarında (planda "A" ile işaretlenen duvarın karşısında, kaidenin sağ yarısının sol bölümünde) bizim konumuzu teşkil eden ejderha figürlü fresko yeralmaktaydı. Grünwedel ve başka birtakım araştırmacıların anlattığı gibi, burada konumuzu teşkil eden resimden başka, duvar yüzeyinden kesilerek müzeye taşınmış olan çok sayıda başka duvar resimleri de bulunmaktaydı. Örneğin ejderli sahnenin yan tarafında danseden bir kadınla beraber bir grup oluşturan tanrı tasvirleri, ön tarafta iki tarafında tahrip olmuş tapınağın Uygur banilerinin resimleriyle Benares'de vaaz veren Buddha tasviri vardı. Stupa köşelerinde ise tavanda da aynen resmedilmiş meditasyon halinde buddha resimleri yer almaktaydı (Grünwedel 1912: 270-273; Le Coq 1924: 49) .

Bugün Berlin Staatliche Museen' de MIK III 8383 Envanter numarasıyla muhafaza edilmekte olan duvar resminin boyutları son ölçümlere göre 66cm. X 56cm.dir (Anonim 1982 : 149, fig.84) [576] . Söz konusu duvar resminin klasik Uygur resim sanatının bir örneği olması nedeniyle, eskiden bazı araştırmacıların belirttiği gibi 9-12. yüzyıl veya 9-10. yüzyıllar yerine 9.yüzyılın sonlarına tarihlendirilmesi bizce daha uygun olacaktır **(Ç. 16, R. 105)** [577].

İncelediğimiz duvar resminin dikkat çekilmesi gereken birçok önemli özelliği bulunmaktadır. Genel tasvir tarzı açısından bakıldığında,Türk Sanatı'nın temel ilkesi olan sadeliğin ön planda olduğu dikkati çekmektedir; herhangi bir karmaşa olmadığından her şey net bir şekilde kavranabilmektedir. Bussagli'nin de belirttiği gibi burada -Çin ve İran gibi değişik kültürlerin ikonografisinden yararlanılmış olsa dahi, Çin saray ressamlarının ölçülü ustalığından farklı ve Tun-huang'ın çok yoğun ve ritmik perspektifli kompozisyonlarına da benzemeyen tanımlamacı kendine özgü bir anlayış söz konusudur (Bussagli 1979:104) . Resimde sadece gerekli olduğu sayıda ögeye yer verilmiştir; ayrıca Orta Asya Türk tasvir sanatının öz tarzı olan ve daha sonra minyatürlerde de görülecek olan çizgisel (kaligrafik) üslup resme hakim bulunmaktadır.

---

[575] *Budist mağara tapınaklarının bu modeli eski Hint mimarisine dayanmaktadır. Hindistan'daki en eski dua salonlarına* **Chaitya** *denmekte olup bunlar da kaya içine oyularak yapılıyordu ve bizim örneğimizdeki gibi uzun dikdörtgen biçiminde olan salonun gerisinde ve apsisin hemen önünde küçük bir stupa modeli bulunuyordu.*

[576] *Bu konuda ilk yayınları yapan A. Von Le Coq' un verdiği ölçüler çok da önemli olmayan birkaç cm. lik fark içeriyor: 65 X 54 cm. . Bkz.* A. Von Le Coq, **Die Buddhistische Spatantike in Mittel Asien, Die Wandmalereien** , Berlin 1924, s. 49.

[577] *1982 Tarihli sergi kataloğunda freskonun tarihi 9. yüzyıl olarak verilmiştir. Bkz.* Anonim, **Along The Ancient Silk Routes - Central Asian Art From the West Berlin State Museums**, New York 1982, s. 148.

Klasik Uygur üslubunda çok kullanılan kırmızı rengin hakim olduğu (fresko tekniğinde yapılmış) resimde; ana zemin, dağlar, ağaçlar ve ejderha figüründe en çok bu renk göze çarpar. Bunun dışında ikincil oran da yeşil renk kullanılmıştır. Oysa erken Orta Asya duvar resimlerinde –Göktürk devrinde ve onların etkisiyle yapılmış freskoların bulunduğu Tacikistan'daki Pencikent freskoları hariç, Doğu Türkistan'da örneğin Kızıl bölgesinde kırmızı değil yeşil renk ön plandaydı. Resmimizde, gölün rengi ise soluk mavi olup ayrıca sahnenin başka bazı yerlerinde az oranda da olsa beyaz ve kahverengi de kullanılmıştır.

Ana konu, dağlar arasına sıkışmış bir göl içinde yer alan ejderha tasvirinden ibarettir **(Ç. 16, R. 105)**. Dağlar arasındaki vadilerde yer alan ağaçlar ve ayrıca resmin alt-orta kısmında iki üçgen şeklinde dağ arasında bir de ceylan türü bir hayvanın başı yer almaktadır. Anlaşılacağı üzere bazı gerçek doğa unsurlarını stilize de olsa kullanarak, içine gerçek üstü bir yaratığı yerleştirmek suretiyle masalsı, gerçek dışı bir mekân ve zaman yaratılmıştır. İnsanın ayak basmadığı duygusunu veren, kısmen ağaçlarla dolu dağlarla çevrelenmiş, esrarengiz bir göl tasviri söz konusudur. Aynı zamanda, resmin ögelerinin konumundan dolayı, rakımı çok yüksek geçit vermez bir yerin yansıtıldığı da anlaşılıyor. İnsanda saklanma, sığınma duygusu da uyandıran bu manzara; - kavramsal olarak ilgisi görünmemekle birlikte- " saklanıp, sığınılan ve aynı zamanda yeniden doğuş yeri olan " ; gözlerden ırak, yüksek, dağlar arasına sıkışmış ama cennetten bir parçaymış gibi cezbedici bir yurdu anlatan , Türklerin *Ergenekon* mitini hatırlatmaktadır.

Bununla birlikte, burada duvar resminin bu genel görünümü, bize daha çok ejderle ilgili çeşitli mitsel öyküleri çağrıştırmalıdır. İlk akla gelen, dağların doruklarında bulunan (çoğunluğu krater gölü) içinde ejderlerin yaşadığı kabul edilen göllerdir. A. Stein'in Doğu Türkistan araştırmaları esnasında rastladığı Saidgai Gölünün muhtemelen Çinli rahip Hsüan-tsang'ın bahsettiği "Ejder Gölü" olduğunu söylemesi " Göl veya Deniz içindeki ejder" tasavvurunun çok yaygın olduğunu göstermektedir (Stein 1921: 17 ; Çoruhlu 1995: 57-58).

Bir diğeri ise "ölümsüzlük arayışı" ile ilgilidir. Nitekim birtakım mitlerde, bazen değişik nitelikteki şahıslar " ölümsüzlük veren hayat suyunu " (Ab-ı Hayat) ararken böyle kervan geçmez bir yerde, deniz veya göl içinde karşılaştığı ejderhadan " Ab-ı Hayat " istemektedir (Çoruhlu 1995:46.).

Ejderhanın, söylendiği gibi göl, deniz veya okyanus dışında, esasında bu suları temsil eden, havuzlar içinde de çok tasvir edildiğini görmekteyiz ve bunun da kozmoloji ve mitoloji ile ilgili olduğunu biliyoruz. Bu şekilde içerisinde kazların da yüzdüğü ejderli bir havuzu gösteren fresko tekniğinde ve tapınağın sa-

dece rahiplerin girebildiği *kutsal bölümünde* zemine yapılmış bir resim örnek olarak incelenebilir -ki bu resim ele aldığımız Bezeklik ejderli Uygur freskosunun bazı resimsel ögeler açısından tespit edilebilen en yakın örneğidir **(R. 106)**. E. Esin'in nedense Bezeklik tapınaklarından bir resim olarak tanıttığı, daha önce A. Von Le Coq'un Koço' daki tapınaklarından birinin (Koço A Tapınağı) zemininde olduğunu söylediği bu fresko parçasında, Bezeklikteki kadar sevimli olmamakla birlikte aynı şekilde çift boynuzlu ve pullu bir gök ejderi yer almaktadır (Esin 1972: lev.XVI a ; Le Coq 1928 : Lev. 12) . "Su" bizim ele aldığımız Bezeklik Uygur ejderinde olduğu gibi helezonik kıvrımlar ve Budizm'in kutsal çiçeği lotuslarla dolgulanmıştır. Almanya'da Staatliche Museen' de Dahlem, Turfan Eserleri III 4471 envanter numarasıyla muhafaza edilmekte olan söz konusu Uygur fresko parçası, bizim resmimizde olabileceği gibi muhtemelen daha büyük bir kompozisyonun ayrıntısıdır.

Benzeri özelliklere kısmen sahip olan bir başka fresko daha mevcuttur; Bezeklikte IX. Tapınak olarak anılan Uygur tapınağının kutsal iç tapınağında bulunan freskoda, yine önceki resimlere paralel şekilde ejder ve lotuslu çizgisel kıvrımlarla dalgalandırılmış havuz tasviri bulunmaktadır (Esin 1982: 4-5) **(R. 107)** . Bugün kayıp olan, ancak elde resimleri bulunan bu resimde ayrıca iki yanında birer ejderha tasvirinin bulunduğu, havuzdan çıkan ve dünyanın eksenini ifade eden bir ağaç ve iki yanda insan figürleri bulunmaktadır. *Avalokitesvara*' ya adanmış olan bu tapınakta, resmin tahrip olmuş kısmında, ağacın doruk noktasında lotus tahtta oturan Avalokiteşvara'nın bulunması son derece doğaldır [578]. Bu resim ile sözünü ettiğimiz diğer havuz resmi, ilk resim daha küçük bir parça halinde kalmasına rağmen konu olarak da birbiriyle ilişkilendirilebilir; ancak bizim ele aldığımız Ejderli Uygur freskosu, halihazırda daha büyük bir kompozisyonun bir parçası olarak kabul edilse bile içerdiği konu itibariyle diğerlerinden farklıdır. Belki bizim resmimizde, gölden çıkan gök ejderi ana konuyu teşkil ediyordu ve belki de onun yanında bu kompozisyona ait olmayan başka konulu freskolar bulunuyordu.

Ana konumuz olan resme genel kompozisyon şeması açısından bakıldığında ve bahis konusu şemayı başka devirlerle karşılaştırdığımızda, Orta Asya' da Türk ve diğer toplulukların sanatlarında, bu çeşit sahnelerin paralellerinin bulunduğunu görmekteyiz. Bu yakınlık, Türk - İslâm minyatürlerinde Uygur

---

[578] *Avalokiteşvara (Kuan-yin) Budizme göre insanları düştükleri zor durumdan kurtaran Tanrıdır. Eski Budist Uygur metinlerinde Kuanşi İm Pusar (= Ses İşiten İlah) olarak geçmekte olup bu Türk topluluğunda çok popüler olan bir ilahtır. Bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Erken devir Türk Sanatı,** s. 301-302.

resim ekolünün etkisininin kuvvetli olmasına bağlanabilir. Daha önce yapılan başka bir çalışmada da işaret edildiği gibi, *Câmi üt-tevârih*'in 1314 tarihli bir minyatüründe **(R. 108)** , ejderha figürü yer almamasına rağmen, dağlar arasına sıkışmış bir göl içinde balık ve su kuşlarının yer aldığı manzara resmi bizim ele aldığımız freskoyu hatırlatmaktadır (Diez-Aslanapa 1955 : 12, fig. 19-20) . Hem, -bizim de katıldığımız-Ernest Kühnel'in, bu sahnenin yer aldığı yazmayı hazırlayan sanatçıların, İlhanlılar'ın beraberlerinde Orta Asya'dan getirttikleri Uygur yazıcı ve ressamlarından olması gerektiği görüşüne hem de (Kühnel 1952 : 26) burada karşılaştırdığımız iki sahne arasındaki üslup benzerliğine dayanarak bu husus ileri sürülebilir. Ejderha figürlü Uygur freskosunda olduğu gibi minyatürde de gözlerden ırak bir doğa manzarasının olduğu görülmektedir. Ağaçların cins ve görünüşleri ve dağların görünüş ve biçimleri de benzer özellikler içermektedir. Dağlık-kayalık alanın hemen önünden geçen ve büyük ihtimalle bir nehri ifade eden suyun içindeki, yine lotus çiçeği şeklinde üsluplanmış bitkisel kıvrımlar, suyu ve suyun çalkantılı oluşunu ifade eden sarmal çizgi demetleri şeklinde ele alınan çizgilerle gösterilmiştir.

İlhanlı döneminde Tebriz'de yapıldığı belirtilen, kağıt üzerine guaş boya ile yapılmış, takriben 1370 tarihli (Topkapı Sarayı Müzesi H.2153, s.68 a) bir sonbahar manzarası olarak takdim edilen ve pitoresk bir ifadeye sahip başka bir minyatür de genel kompozisyon açısından aynı ikonografik geleneklere bağlanabilir **(R. 109)** . Burada diğer resmin aksine karadan denize veya nehre doğru bakılmaktadır. Yani "su" (nehir veya göl) değil orman veya ağaçlık ve dağlık alan ön plandadır. Su resmin ufuk çizgisine doğru bulutlarla bütünleşen dar bir şerit halinde geriye kaydırılmıştır. Genel manzara ağaçların tür ve görünüşleri, hem burada ele aldığımız minyatürü hem de ejderha figürlü resmimizdeki genel görünümü hatırlatmaktadır (Rogers-Çağman-Tanındı 1986 : 70, fig.48).

İncelediğimiz duvar resmini genel kompozisyon özellikleri yanısıra, çeşitli ayrıntı resimsel ögeler açısından da ele aldığımız takdirde, Uygur ve Orta Asya etkili yaygın bir ikonografinin varlığını daha net bir şekilde görmek mümkün olacaktır.

Konuya bu şekilde yaklaştığımızda resmimiz hakkında daha fazla ipuçları elde edebiliyoruz. Nitekim bizim resmimizde yer alan uçları dik birer üçgen şeklindeki dağ tasvirlerini tek başına ele aldığımızda bunlara Türk İslam minyatürlerinde sıkça rastlayabildiğimizi fark etmemiz kaçınılmaz olmaktadır. Örneğin, Topkapı sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1479 'da bulunan 1330-1331 tarihinde yazılmış olup *İncu Türk hanedanı* dönemine (1335-1353) ait olan, Şiraz'da resimlenmiş *Firdevsî*'nin *Şehnâme*'sinden bir minyatürde (Keyhüsrev'in

paladinlerinin ölümü sahnesi), Bezeklik ejderli freskosundakine çok benzer bir üslupla dağların sivri üçgenler halinde gösterildiği dikkati çekmektedir **(R. 110)**. Minyatürün üslubundan yola çıkarak, herhalde Doğu Türkistan veya Orta Asya'dan gelen, kitap ve duvar resimleri konusunda üstad olan Uygur sanatçılarının İncu sarayında da çalışıyor olduklarını söyleyebiliriz (İnal 1995 : 102-103) . Yine İncu devrine ait olan, 1333 tarihli (H. 733) olup Şiraz grubu içinde değerlendirilen ve St.Petersburg, Devlet Halk Kütüphanesi'nde (Env.Nu. Dorn-329) bulunan Şehname'nin minyatürlerinde de **(R. 111-113)** dağlar benzeri şekilde ele alınmıştır (Adamova-Guzalyan 1985 : 51, 55, 72-73,88-89,114-115,123,147 vb.) . Bunlardan başka, İncu dönemine ait 1330 ' da istinsah edilmiş, Şiraz'da yapılmış Topkapı Sarayı Müzesi H 1479'da kayıtlı, İran ve Turan (Türk) ordularının savaşını tasvir eden bir diğer Şehname minyatüründe' de dağların (vr. 68 b) yine aynı üslupta ele alındığını görüyoruz (Rogers-Çağman-Tanındı 1986 : 51, fig.36) **(R. 114)** .

Yukarıda da açıklandığı gibi, ejderli Uygur freskosunda ifade edilen şekilde gösterilmiş dağlar, gölün çevresini nerdeyse geçit vermez bir biçimde sarmaktadır. Resmin sanatçısı, dağların arasındaki vadilere-geçitlere işaret eden boşluklara (gölün yakınında olan kısımlarda) ağaçları yerleştirmiştir. Resimde, orta kısımdaki ejderin bulunduğu göl ve aşağıdaki dağ ve ağaç sahneleri ile bir çeşit perspektif yaratılmıştır. Ağaçlar Doğu Türkistan coğrafyasında yetişen veya ana vatanları farklı olsa da Doğu Türkistan ve genel Orta Asya coğrafyasında da görülebilen ağaç türlerine işaret etmektedir **(R. 105, 115-119)**. Bir çoğunluğu (üst sıra 1.ve 3. ağaç ve alt sağdaki ağaçlar) salkım söğüt veya palmiye tipi yaprakları sarkan ağaç türlerine işaret etmektedir. Üst sırada ağaçlardan soldan ikincisi bazı araştırmacılar tarafından çam veya Hindistan kökenli mango ağacına benzetilmiştir. Daha önce de sözü edilen ceylan ise gerçekçi bir görünüme sahip bir hayvanın başı olarak ele alınmıştır **(R. 120)** (Le Coq 1924 : 49 ; Aslanapa 1984 : 21).

Yine manzara ayrıntılarına karşılaştırmalı olarak baktığımızda, dağlar, vadiler, ağaçlar ve hayvanların içerisinde yer aldığı doğa parçalarına, sıkça karşılaşılan manzara ögeleri olarak Türk İslam minyatürlerinde (ve hatta çini-keramik sanatlarında) rastlayabiliriz **(R. 109)** . Bilhassa çoğunlukla *cennete* teşbih edilen saray bahçeleri veya hükümdara ait korulukların benzeri türe yakınlık gösteren tasvirlerine çok yer verilmiştir. Bu şekilde yalnızca hükümdara ait bahçeler veya sadece onun *avlanabildiği* koruluklar İslâmın yayılışından önceki Orta Asya'da da karşılaşılan bir hususdu. Örneğin, Buddha' nın ceylanlar ailesinin bir ferdi olarak hayatını sürdürdüğü Budist hikayenin geçtiği koruluk

böyle bir yerdi. Kral hikayenin devamında, ceylan Buddha'yı avlamak için ona saldırmaktadır. Böylece oluşan "ceylan kovalama sahnesi" Budist resimlerde ikonografik bir sahne olarak yoğun bir biçimde yer almıştı. Bu sahne aynı zamanda Türk mitlerindeki *ceylan veya geyik kovalama* sahnelerini de çağrıştırır. Türk mitolojisinde sahnedeki *Buddha*' nın yerini, kovalayan avcıyı ölüme götüren bir *yer ruhu* alır.

Çalışmamızın konusunu teşkil eden freskoda; Ejderhanın içinde yer aldığı gölün yüzeyinin, hafif rüzgar esintisi sebebiyle, küçük kıpırdanmalara sahne olduğu dikkati çekiyor. Resme çok dikkatli bakıldığında sudaki hareketlenmenin, spiral kıvrımlar ve arada yer alan su bitkilerinin daha doğrusu Budist ikonografinin en önemli simgelerinden olan lotus çiçeklerinin vasıtasıyla verildiğini görüyoruz [579] **(R. 105, 121)**. Benzeri şekilde çizgiler ve bazen içinde lotusunda yer aldığı su bitkileri ile suyun varlığının hissettirildiği başka tasvirler de Orta Asya resimlerinde mevcuttur **(R. 106)** . Bu su yüzeyinde oluşturulmuş kıvrımlar tezhip sanatındaki ince işçiliği ve benzeri uygulamaları hatırlatır. Batı ve doğu Türkistan'ın Budist freskolarında bu konuyla ilgili güzel bir örnek, bize *içinde lotus çiçeklerinin yer aldığı suyu tasvir etme* geleneğinin oldukça yaygın olduğunu gösteriyor. Aşağı yukarı 5. (beklide 6.) yüzyıla tarihlenebilecek nisbeten erken tarihli bir freskoda, bir geminin tabanı altından geçerek su yüzüne çıkan yüzücüler görülmektedir **(R. 122**). Burada da yeşil su yüzeyi küçük helezonik kıvrımlar ve çarkıfelek şekillerini andıran minik girdaplar oluşturacak şekilde ve yüzeye dağılmış lotus çiçekleriyle beraber ele alınmıştır. Bu fresko Doğu Türkistan Kızıl'daki *Denizciler Mağarası* olarak adlandırılmış Mağara tapınağı içerisindeki freskolardan biri olup, Berlin Staatliche Museen'de, Hint Sanatı başlığı altında düzenlenmiş bölümde I B 8398 Envanter numarasıyla yer almaktadır (Bussagli 1979: 75) .

Bu türden kimi erken örnekler bize, ele aldığımız ejderli Uygur freskosunun ışığında suyu lotuslarla birlikte tasvir eden ikonografik geleneğin, sanatının bir bölümü Budist olan Uygurlarda da sürdüğünü gösteriyor. Önemli bir Budist simge olduğunu söylediğimiz Lotus, IX. yüzyıla ait Koço'da bulunmuş bir Uygur adak sancağının bir yüzüne resmedilmiş yaşlı bir Uygur prensinin elbisesi üzerinde olduğu gibi (Bussagli 1979 : 105 . Berlin Staatliche Museen Envanter No I B 7323) , Uygur döneminde, onun dinsel ve kozmolojik

---

[579] *Lotus simgesinin Budist sanatlardaki önemli yeri hususunda ayrıntılı bilgi için bkz.* Y. Çoruhlu, "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatı'nda Lotus", **Uluslar arası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Eylül 1989 Ankara,** Ankara 1997, s. 155-168 ; Jessica Rawson, **Chinese Ornament- The Lotus and The Dragon**, Londra 1990 (2. baskı).

anlamlarına işaret etmek üzere kumaş deseni olarak giysiler üzerinde dahi yer alıyordu **(R. 123)** (Çoruhlu 2007 : 271-272) .

Benzeri şekilde *suyu* ifade etme yöntemini biz Türk Sanatı'nın çeşitli devrelerinde görebiliriz. Bu açıdan, Hun dönemine ait bir yün işleme örtüyü ilgi çekici bir örnek olarak ele alınabilir (Phillips 1965 : fig. 134). M.Ö.I. yüzyıla ait bir Hun Kurganı olan, Selenge Nehri yakınındaki Noın Ula kurganlarının 6.sından çıkarılan ve defin odasında duvara asılmak için kullanıldığı anlaşılan yün işleme örtüde, su kaplumbağaları ve balıklar, birtakım kıvrımlar ve su bitkileriyle birlikte varlığı anlaşılan suyun içinde yüzmektedirler **(R. 125)** ; ancak burada ögeler daha düzenli bir şekilde ele alınmıştır. Çiçek olduğu düşünülebilecek (stilize lotusu da andıran su bitkisinin yaprakları (5.Pazırık kurganından çıkarılan Hun halısının merkezindeki motifte olduğu gibi) *dört ana yöne* doğru yerleştirilmiş, bunların uçlarından çıkan kıvrık dallar eşkenar dörtgenler meydana getirerek balık veya su kaplumbağalarının bulunduğu alanları oluşturmuştur (Çoruhlu 2007: 137) . Burada ejderhanın yerini kaplumbağanın aldığı görülüyor. Eski Türklerde ve Çin' de kaplumbağa da önemli bir kozmik simge idi (Çoruhlu 1994 : 29-36) .

Türk Sanatı'nın İslam kesiminde veya benzeri özelliklere sahip diğer İslam toplulukların sanatlarında, özellikle minyatürlerde *suyun ifade geleneğinin* Orta Asya resim ikonografisinden kaynaklandığını belirtebiliriz ancak suyun akışını ifade eden çizgisel kıvrımlar, veya sarmal şekillerinde Budist-simgesel bir öge olan lotus çiçeklerine rastlayamıyoruz. Bununla birlikte su kıvrım veya köpüklerinin bitkisel kıvrımları andırdığı sahnelerle karşılaşabiliyoruz. Örneğin; Azerbaycan bölgesinde yapılmış Moğol ordusunu Ceyhun nehrini geçerken gösteren bir Azerbaycan minyatüründe, nehrin köpüklerinin bitkisel – çiçek kıvrımları şeklinde olduğunu görebiliyoruz **(R. 124)** . Yine aynı bölgeden bir Şehname minyatüründe, Zal'in avda gösterildiği resimde de sahnenin ortasından akan nehrin suyunun benzeri özellikte ifade edildiğini görüyoruz (Kerimov 1980: fig.3, 12) . Sözünü ettiğimiz ilk minyatür Reşided-Din'in Cami üt-Tevarih adlı eserinin Tebriz 1318 tarihli nüshasında yer almaktadır (İstanbul Topkapı sarayı Müzesi Kütüphanesi No 1653) . İkinci örnek ise yine Tebriz'de yapılmış bir minyatür olup 1370 tarihlidir **(R. 126)** aynı müzedeki 2153 Env. Numaralı albüm resminde bulunmaktadır (Fol.656) . Topkapı Sarayı Kütüphanesi' nde saklanan H.363, de bulunan (146 b) *Kelile ve Dimne* yazmasının, *maymun ve kaplumbağa*yı konu edinen minyatürde ise yatay olarak sahnenin ortasını dolduran nehirde, içinde bir sıra halinde balıkların gösterildiği suyun,

çizgisel ifadesinin adeta *kıvrım dal motifi* şekline dönüştürüldüğü dikkati çekmektedir (**R. 127)** (İnal 1995 : Resim 53) .

Türk İslam Sanatı'nın şaheser bir örneği olan *Büyük Selçuklu* devrine ait 1210 tarihli, 35cm. çapında, lüster tekniğinde işlenmiş bir çini tabak, konumuzla ilgili güzel bir sahneyi içermektedir (**R. 128-129**) . Sufi mistik metaforunun anlatıldığı kapta, bir grup insan figürüyle birlikte, altta suyun özenle tasvir edildiğini görüyoruz. Kompozisyonda suyun içinde çıplak bir kadın figürü balıklarla birlikte yer almaktadır. Kompozisyonun sol köşesinde başını dizlerine dayayarak uyuyakalmış genç bu kadını düşünde görüyor. Buradaki su yüzeyi bizim ejderli duvar resmimizde olduğu gibi ince spiraller halinde (çizgisel üslupla) dolgulanmıştır; ancak burada farklı olarak sahnenin arka planı ve insan figürlerinin bir kısmının elbisesinin üzerindeki desenleri (ki Uygur resimlerindeki insan figürlerinde de bazen elbise kumaşlarının bu şekilde desenli olduğundan yukarıda söz etmiştik) de aynı kıvrımlarla dolgulanmıştır. Söz konusu eser Smithsonian Enstitüsü' nün sanat galerisinde (Freer Gallery of Art) bulunmaktadır (Washington DC, Env. No. 41.11) (Anonim 1995 : fig.11) .

Ele aldığımız Uygur freskosunda resmin odak noktasını oluşturan *ejderha*nın (**R. 105, 121, 130**) , " Çin ejderhası " olduğu veya Çin karakterinde veyahut da Çin etkili olduğu bazı araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir (Le Coq 1924 : 49 ; Rice 1965 : 200 fig.192 ; Bussagli 1979 : 104) . Bu görüş bizce yanlıştır ; çünkü esasında, bu husus ve benzeri fikirler , ejderha tasvirlerinin Türk Sanatı Tarihi açısından ayrıntılı olarak ele alınmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Çin' de olduğu gibi Türk Sanatı'nda da yaygın olarak ejderha tasvir etme geleneği vardır ve benzeri şekilde bu hayali olduğu kabul edilen yaratık, Türk kavimlerinde de Kozmolojik, mitolojik ve dinsel tasavvurlardan dolayı çok ayrıntılı bir sembolizme sahiptir (Çoruhlu 1995 : 43-72) .

Konumuzu oluşturan resimdeki ejderha tasviri iri başlı ve iki boynuzlu olarak gösterilmiştir (**R. 121**). Ağzı ve gözleri açık ve dili dışarıdadır . Belirgin olmamakla birlikte, ucu kıvrılan dilin gerisindeki koyuluktan dolayı ağzından alev çıkan bir ejderha olduğu tasavvur edilebilir. Burnu net olarak fark edilememekte, kulakları ise küçük ama sivri uçlu olarak gösterilmiş bulunmaktadır. Ejderhanın boyun altından başlayarak başının gerisinde bir topak halinde, kimi kısımları rüzgarda savrulan beyaz bir yele bulunmaktadır. Gövde üzerinde sırt kesiminde iğne veya diken olarak tanımlanabilecek beyaz renkle yapılmış şekiller ise dikkat edildiğinde fark edilebilmektedir (**R. 130**). Gövdenin alt kesimi pullu, yan tarafları ise yine iğneli olarak yapılmıştır. Resmin sol tarafının eksik olması dolayısıyla tam olarak görülemese de sola doğru uzatılmış pençelerin

üçer parmaklı ve kısmen perdeli olduğu anlaşılmaktadır. Bu şekilde perdeler sivri uçlar bırakarak ejderhanın bütün sırtı boyunca uzanmaktadır. Kanatlar koltuk altlarından kaynaklanarak sırt kesimiyle de birleşip dışarı çıkan küçük ve zayıf görüntülerinden dolayı henüz oluşmuş olarak yorumlanabilecek kanatlar şeklindedir. Sola yönelmiş olan ejderhanın gövdesi böylece kısmen yandan gösterilmiş olup büyük çoğunluğuyla su üzerine çıkmış durumdadır.

Daha önce de incelediğimiz bu önemli resimdeki Ejderhanın boynuzları, pulları, iğne ve kanatları, bizim oluşumunu (veya dönüşümünü) tamamlamak üzere olan (veya henüz tamamlamış) bir *gök ejderi* (= kök-luu) ile karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Kitabımızın ejderha ile ilgili kısmında ifade ettiğimiz gibi, kış dönümü sona erdiğinde, ilkbahar başlangıcında gün-tün eşitliğinde (=ekinoks) , kış dönümü boyunca suların veya yerin altında bir yılan veya dev bir solucana benzeyen şekilde olan ejderha, yerin altından veya suların derinliklerinden çıkıyor, bu arada pulları, boynuzları, kanatları oluşarak gökyüzüne ulaşıyor ve bulutların arasında dolaşarak yağmurun yağmasına sebep oluyordu. Dolayısıyla o baharın gelişi, ölümsüzlük, diriliş, bereket gibi kavramlara işaret eden (ve yukarıda işaret edildiği gibi daha pek çok yönü olan) bir simge olarak tasvir edilmiş bulunmaktadır (Çoruhlu 1995: 48, 43-71 ; Çoruhlu 2007:267-268 ; Esin 1969 :162 ; Esin 1978: 78; C.A.S. Williams 1960 : 131 ; Hall 1994:20-22) . Gerek eski Türk devirlerinde gerekse eski Çin' de ejderhanın belirli bir yıldız kümesiyle ilişkilendirilmesi yine bu konuyu destekler mahiyetdedir. Orta ve İç Asya ve Çin'de -çok kabaca belirtirsek- ejderha (= luu) biçimindeki bir yıldız kümesi mevsimlerin başı ve sonuna işaret ediyordu. Bu yıldız kümesindeki ejderin gövdesi ve kuyruğunu akrep (= scorpio) burcu,ejderin boynuzlarını (ve muhtemelen başını) ise eski Uygur metinlerinde *suvadı* denen yıldız ile Çin astrolojisindeki buğday burcunun yıldızı temsil ediyordu. Böylece bir boynuz şekli oluşturan yıldız gece gökte ilk göründüğünde baharın geldiği anlaşılırdı . Çin astrolojisine göre daha sonra ejder felek çarkı boyunca hareket eder ve yaz dönümünde göğün zirvesine ulaşırdı. Yaz dönümünden sonra yavaş yavaş ejderha yıldız kümesi dünyanın mevsimsel hareketi nedeniyle gökte aşağıya doğru kaymaya başlar ve nihayet sonbaharda batıda gözden kaybolurdu (Esin 1969 : 163-164) .

Çift boynuzlu ve benzeri türde ejderha tasvirleri, Müslüman veya Müslüman olmayan Türklerin sanatlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır **(R. 106)** [580].

---

[580] *A. Von Le Coq, 1924'de yayınladığı kitabında diğer örneklere ilaveten, Bezeklik ejderhasını Kızıl Mağara Tapınakları'ndan* ***Şeytan Mağarası*** *olarak anılan tapınaktaki tasvirlerle karşılaştırarak her iki yerdeki ejderha figürlerinin birbirine benzediğini ifade etmektedir. Bkz.* A.

Burada bir de özellikle kanatlara dikkati çekmek gereklidir. Kanatların, biyolojik bir yapıdan çok uzak dekoratif bir görünüme büründürülmek için sanatçı tarafından bitkisel karakterli bir motif haline dönüştürüldüğünü görmekteyiz; ancak bunun sanatçının kendi tercihi değil dönemin Türk Sanatı kalıplarına uygun olarak yansıtmak durumunda kaldığı, geleneksel veya başka bir deyişle ikonografik bir uygulama olduğunu anlıyoruz. Bu husus Türk Sanatı ve kimi akraba toplulukların sanatlarında çok erken devirlerden beri gelişen ve Türk İslam Sanatı'na da etkide bulunan *hayvan üslubu*nda yaratılmış eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Doğuşu *tunç devri* yani *Proto-Türk sanatı*na kadar inen bu üsluba göre, hayvan figürlerinin, kanat, boynuz ve kuyruk gibi azaları bitkisel dekoratif motifler haline dönüştürülmekteydi. Bunlardan biri birkaç bin yıl sonra Türk İslam Sanatı'nda *rumi* olarak adlandırılacak olan motifin ön örnekleri idi **(R. 130)**. Ele aldığımız *Bezeklik ejderhası*nda da kanatlar *rumi* motifi biçimindedir. Erken devir Türk Sanatı'nın bitkisel kıvrımlı ögelere sahip hayvan figürü tasarımı, Türk İslam Sanatı'nda aynı şekilde devam ettiği gibi bu anlayış Karahanlı Devleti döneminde başlangıç örneklerini gördüğümüz bitkisel-geometrik denebilecek başka bir süsleme üslubunun da doğmasına sebep olmuştur.

Ejderha figürlü Uygur freskosundan bahseden bir kısım araştırmacıların buradaki ejderha figürünü **(R. 121)** saldırgan bakışlı ve dehşet verici bir figür olarak tanımlaması yanıltıcıdır (Bussagli 1979:104) ; çünkü burada bizce Türk Sanatı'nda zaman zaman karşılaştığımız karikatürize etme (sevimli bir hale getirmek suretiyle üsluplaştırma) anlayışının yansıdığını görüyoruz. Buradaki ejderha figürü, Ortadoğu ve Avrupa kültüründe görülen korkutucu, kötülüğün temsilcisi bir ejderha gibi değil, aksine Türk ve Çin mitolojisinde karşımıza çıktığı gibi bolluk, bereket, ölümsüzlük vs. gibi kavramları ifade eden bir *gök ejderi* olarak tasvir edilmiş olduğundan sevimli hatta birazda muzip bir ifadeyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Esasında benzeri etkiyi Türk Sanatı'nda tasvir edilen başka türden hayvan figürlerinde de çoğu kere görüyoruz; çünkü Türk kültüründe hayvanlar eski *hayvan atalar*ın, *kutsal ruhların sureti* olarak kabul edilmiş, saygı duyulan ve sevilen, çok yaygın simgeciliği olan varlıklar olarak görülmüştür. Bu yüzden hayvanlar daha çok olumlu ve korkutucu olmayan bir şekilde gösterilmişlerdir. Bu üsluplaştırma anlayışı İslâmiyetin gelişinden sonra " kamuoyu baskısı nedeniyle canlıyı üç boyutlu tasvir etmekten kaçınan" sanatçılar

---

Von Le Coq , **Die Buddhistische Spatantike in MittelAsien, Die Wandmalereien**, Berlin 1924, s. 49-50.

için de bir çıkış noktası olmuştur. Bu hususları ifade edebilecek en güzel örneklerden biri, Büyük Selçuklu devrinde inşa edilen *Diyarbakır Ulu Camisi*'nin avlu girişi üzerindeki *arslan-boğa* mücadelesini (hayvan üslubunun en yaygın sahnelerinden) gösteren kabartmadır (**R. 72)** .

Netice olarak; bütün bu açıklamalarımıza ve ileri sürdüğümüz delillere dayanarak, yazımızın konusunu teşkil eden fresko tekniğindeki ejderha figürlü duvar resminin, Eski Uygur Sanatı'nın Türk Sanatı'ndaki kuvvetli yerini vurgulayan, teknik ve estetik bakımdan mükemmel ve Türk Sanatı İkonografisi'nin kimi özelliklerini yansıtan, Sanat Tarihi'nde ayrıcalıklı bir yere sahip önemli bir sanat eseri olduğunu söyleyebiliriz.

4. Ejder Öldürme Sahneleri

Daha önce kısaca bahsettiğimiz " Ejder Öldürme " teması Türk sanatı Tarihi'nin en erken devirlerinden itibaren karşımıza çıkan ve çeşitli konularla ilişkili alanlar içinde gelişen " Ejderha " ikonografisinin daha çok ortaçağda gelişen bir koludur. Böylece onun manâlarını belirlerken birbiri ile bağlantılı bir dizi anlamdan söz ediyoruz demektir.

Türk Sanatı'nda ejder tasvirlerinin yer alışı birbiri içinden gelişen bir piramidal yapı olarak düşünülebilir. Bu piramidin tabanında " Sanat ve Kültür Tarihi " tepesinde yani doruk noktasında "Ejder Öldürme " konusu vardır.

Böylece Türk sanat ve Kültür Tarihi içerisinde önemli bir yer tutan Ejderha figürleri, bu genel anlamlarla bağlantılı bir biçimde öncelikle "inançlar ve gelenekler" kategorisi içinde ele alınabilir. Konuya Türkler açısından baktığımızda ilk akla gelen, Asya Hunları (Hsiung-nular) devrinde bir " Ejder Kültü " 'nün var olduğunun Çin kaynaklarındaki bazı ifadelerden anlaşılıyor olmasıdır. Nitekim Çin hanedan resmi tarihlerinden ***Chin- Shu'***da (85-s.1304 a) Hunların başkenti " Ejder Kenti" ya da " Yatan ejderin beldesi" olarak anılmaktadır [581]. Bunun aynı zamanda şehircilik tarihi ile ilgili olması da hayli ilginçtir ; çünkü burada "düzenin " simgesi olan şehrin bu şekilde nitelendirilmesi, ejderin erken devir Türklerinde Eliade' nin söylediği gibi "kaos"un bir simgesi olmadığını

---

[581] *Eberhard' ın bildirdiğine göre Hsiung-nu' ların Kansu (Gan-su) 'da kurdukları şehir kuzey güney doğrultusunda uzanan ve doğu batı doğrultusunda dar olan bir şehir olduğu için bu şehre " Yatan ejderin beldesi " deniyordu bu ibare ve " Ejder Şehri " nitelemesi ilk kez Eberhard' ın ifade ettiği gibi Hunlarda bir ejder kültüne işaret ediyor olmalıdır . Bkz.* W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları-Bir Kaynak Kitabı** (Çev. Nimet Uluğtuğ) , Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1996 (2. baskı) , s. 77.

göstermektedir [582]. Demek ki Türk sanatı'nda "ejder öldürme " teması daha sonraki devirlerde ve zaman içinde gelişerek ve değişerek ortaya çıkmıştır.

Bunu ifade edebilmek için biraz daha detaya ve öncelikle " astrolojik ve kozmolojik " tasavvurlara bakmak durumundayız; çünkü ejderin ve ejder tasvirlerinin bu alanlarla ayrıntılı ve yakından ilgisi vardır. Nitekim o dünyadaki mevsimsel döngünün yani doğanın rutin düzeninin bir simgesidir. Tasvirlerden ve eski metinlerden anlaşıldığına göre, bu döngünün hangi kesiminde bulunduğuna yönelik olarak az çok tasvir şekli de değişmektedir. Türk ve Çin anlayışına uygun olarak ejderin daha önce sözünü ettiğimiz mevsimsel döngüsünde "dikotomik " ya da " dualist " diyebileceğimiz bir anlayışın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda ayrıca detaylı olarak da incelediğimiz Doğu Türkistan'ın 19 numaralı Bezeklik tapınağındaki ünlü gölden çıkan ejder freskosu bu döngünün tipik bir örneğidir (**R. 105**). Artık bahar dönümü söz konusu olmuş, " Gök ejderi " haline gelen ejderha, *rumi* motifi biçiminde dekoratif olarak çizilmiş kanatları, pullu gövdesi ve boynuzlu başıyla göğe yükselme aşamasındadır [583]. Böylece göğe yükselerek, **Acaib-ül Mahlukat** yazmasından alınmış örnek minyatürümüzde de görüldüğü gibi (**R. 28**) bulutlar arasına karışacak, yağmur yağmasını sağlayarak bolluk ve bereketin timsali olacaktır. Bu belki de daha eski yağmur ve yıldırım tanrılarının değişikliğe uğramış bir ifadesidir. Bu anlayışa bağlı olarak "Gök Ejderleri " Türk, Çin ve Orta Asya mitlerinde baharın veya yaz dönümünün, doğanın dirilişinin ve kıştan sonra baharın gelmesiyle yeniden doğuşun ve ölümsüzlüğün de simgesi olacaktır. Ejderha tüm bunlara bağlı olarak sağlık ve şifa konularıyla da ilişkilendirilmiştir [584].

Ejder ister "Gök ve Yer" isterse "Yer" unsuruna bağlı "Su Ejderi " olsun, hep olağanüstü güçlü bir yaratık olarak algılanmıştır. İşte onun "mücadele ve av " sahneleri ile ilgisi de buradan kaynaklanmaktadır. ***Kültigin*** kitabesinde de *Bilge Kağan* tarafından ifade edildiği gibi varlıklarını " Tanrı gibi " veya " Tanrıdan olmuş " olarak gören hükümdarlar[585] veya onların temsilcileri, kendilerini " Gök Ejderhası " nitelikleri ile özdeşleştirmektedir. Bu açıdan anlam ve simge

---

582 M. Eliade, **Kutsal ve Dindışı** (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara 1991, s. 28 – 30 .

583 *Ejderha ile ilgili bölüme bkz.*

584 *Koruyucu tılsım, iyilik simgesi olan ejderler ve Darüşşifa ile ilişkilendirilen bir örnek için bkz.* Mehmet Önder, "Konya'da Selçuklu Devri Alaiyye Dar'üş-şifası Yerinde Yeni Bulunan Ejder Sembolü", **Uluslar arası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri** 4-7 Eylül 1989 Ankara (yay. Haz. A. A. Yasa- S. O. Atılgan) , AKM Yayınları, Ankara 1997, s. 191-197.

585 ***" (Ben) Tanrı gibi (ve) Tanrı'dan olmuş Türk Bilge Hakan, ..."*** (Kültigin Kitabesi, G I) Çeviri :T. Tekin, **Orhon Yazıtları**, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1988, s. 3.

bakımından "Gök Ejderi " Türk Sanatı ve Sembolizminde yaygın olarak " Gök unsuru" na bağlı olan " Yırtıcı hayvanlar " kategorisi içinde değerlendirilmelidir. Yani o aynı zamanda birçok özelliği yanında " Tanrısal gücü " yani hükümdarın gücünü ve hakimiyetini ifade eder [586]. Yine *Bilge Kağan* örneğine bağlı olarak, kardeşi *Kültigin* adına onun mezar külliyesine diktirdiği tepe kısmı ejder takı şeklindeki evren modeli olan kitabe de bunun sanatsal bir ifadesi sayılır [587] (**R. 131**). Bununla birlikte, hayvanlardan özellikle toynaklı olan, yani yırtıcı olmayan cinslerinin " Yer unsuru " içerisinde görülmesi gibi, Ejderha' nın da mevsimsel döngüye uygun olarak "Yer ejderi" olduğu şekli olumsuz niteliklere sahip olarak düşünülmüş olmalıdır [588]. Böylece " Gök ve Yer " dualizmine bağlı olarak, Türk sanatı' nda yaygın örneklerini gördüğümüz hayvan mücadele sahnelerinde, (ki en çok hayvan üslübuna bağlı şekilde tasvir edilmiş olarak kurganlardan çıkarılan eserlerde vardır) hükümdarı temsil edcn yırtıcı hayvanların diğerini (ki bu diğeri düşmanı, kötülüğü vs. simgelemektedir.) alt edişi gibi

---

[586] *Birçok eski ortaçağ metninde Alplik, kahramanlık ve güç ifadesi için hükümdar veya kahramanlarla ejderha karşılaştırılmıştır. Örneğin Dede Korkut hikayelerinde Salur Kazan' ın evinin yağmalanışını anlatan hikayede, Kazan Bey'in kardeşi Kara Göne " erenler evreni " olarak takdim* edilmektedir. Kazılık Koca Oğlu *Yigenek Boyu'nu anlatan kısımda ise yine Oğuz beylerinden birisi " Ejderhalar ağzından adam alan Deli Evren" olarak anlatılmaktadır. Selçuklu ordusu bir kaleyi fethe giderken : " Eğer siz cihan padişahımız biz kullarına emir verirse, muzaffer ordunun her karıncası bir ejderhaya, her sığırcığı bir Huma'ya her serçesi devrin padişahının inayet ve ihtimam fezasında uçan bir kartala döner. " Denilmektedir. Bkz.* Muharrem Ergin, **Dede Korkut Kitabı- Metin -Sözlük,** Ebru yayınları, İstanbul 1986, s. 32, 90; İbn Bibi, **El Evamirü'l - Ala'iye Fi'l- Umuri'l-Ala'iye (Selçuk Name)** (Haz. M. Öztürk), C. I, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1996, s. 255. *Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.*

[587] *Kaplumbağa heykeli biçiminde kaidesi ve ejderli takı (kemeri) bulunan ve Göktürk mezar külliyelerinde yer alan yazıtlar evrenin bir modeli olarak Devletin ve hükümdarın Dünya hakimiyetini ve gücü ifade etmektedir. Bunlardaki ejder kabartması da evreni simgeleyen bir Gök Ejderidir. Zaten çift ejderler de gök kubbesinin simgesi idi ve gök çarkını çeviriyordu.* Bkz. Y. Çoruhlu, **a. g. e. ,** s. 48, 52-53 ; E. Esin, "Ötüken İllerinde M. S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde San'atkar Adları", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önceki Türk sanatı Hakkında Araştırmalar)** , C. II Kıs. I a, İstanbul 1972, s. 47 ; E. Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)** , İstanbul 1972, s. 15. Ejder takının kozmik simgeciliği üzerine ayrıca bkz. E. Esin, "Ejder Takının Kozmik Simgeciliği ve Türk Simgeciliğinde Kötülükten Koruyan Maske", **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler,** Kabalcı yayınları, İstanbul2004, s. 151-168.

[588] *Hayvanları Gök ve Yer unsurlarına göre ele alan bir çalışma için bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine ' Gök ve Yer ' Sembolizmi Açısından Bir bakış, Uluslar arası Üçüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 25 -29 Eylül 1993, Ankara** (Haz. A. K. Birgül), C. I, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara1999, s. 243-259.

(Çizim 28, 70) , olumsuz özelliklere sahip olan " Yer ejderini " avlamak ve öldürmek " de aynı anlamı ifade etmektedir [589].

Yerin derinliklerinden, bazen bir mağaradan ya da sulardan çıkan bu ejderleri öldürmenin yanında, iki denk gücün çarpışmasını andırır tarzda hükümdarların veya kahramanların " Gök ejderi " avladığı ve öldürdüğü tasvirler vardır. Zaten özellikle ortaçağ örneklerinde, bu iki ejderin özelliklerinin birbirine karışmış vaziyette gösterilebildiğini de görüyoruz.

Astroloji ve kozmolojiyi ilgilendiren bir ejder öldürme sahnesinin tipik bir örneğini *Topkapı Sarayı Kütüphanesi*'nde bulunan bir minyatürde görebiliriz. Bu minyatürde iki savaşçı *doğu* yönünün *ağaç* unsurunu simgeleyen, bir ağacın üzerinde bulunan ve yine bu yönün *renk unsuru* mavi ile boyanmış ve aynı zamanda bu yönün bir hayvan unsuru olan ejderhayı avlamaktadır (**R. 132**) . Ayrıca bu yönle ve unsurla bağlantılı olarak bir yıldız kümesini de temsil eden ejderha, böylece burada olumsuz bir unsur gibi ele alınmıştır ya da savaşçıların güçlerini sınadıkları bir av konumundadır.

Türk Sanatı'ndaki çeşitli ejder öldürme sahnelerinde, Gök ejderi görünümlü ejderleri öldürmeyi biz bazen hükümdarın veya savaşçının kendisini evreni yaratan güçle denk görme ve onun kadar güçlü ve yetkin olduğunu ifade etme isteğine bağlayabiliriz. İranlılar ve Türklerde çok sevilen ***Şahname*** yazmasının nüshalarındaki ya da başka eserlerin minyatürlerinde, kahramanlar, genellikle bu şekilde daha çok Gök ejderi özelliklerine yahut karışık yapıya sahip ejderleri avlamak veya öldürmektedirler (**R. 133 – 135**) [590]. Türk İslâm devrinde bu anlayış, ayrıca İslam dinin büyüklerinin gösterildiği tasvirlerde, Tanrının tarafını temsilen; ona karşı olan güçleri ifade eden ejderi avlamak, yenmek veya öldürmek anlamına geldi. Aynı zamanda gösterilen kişinin dinsel veya siyasi anlamda gücüne de işaret etti. Bunu en güzel şekilde ifade eden örnekler daha önce de kullandığımız ***Siyer-i Nebi*** minyatürlerinde bulunmaktadır. Sahnenin alt sağında bulunan arslan figürüyle, ' *Allah' ın arslanı* ' olduğu ifade edilen Hz. Ali' nin Beni Neccar kabilesiyle savaşmaya giderken karşılaştığı ejderi öldür-

---

[589] *Türk Sanatında hayvan mücadele sahneleri ve sembolizmi üzerine ayrıntılı bilgi için bkz.* Y. Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar-Güner İnal'a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, Ankara 1993, s. 117 – 141.

[590] *Şehnamede kahraman ve hükümdarların ejderle mücadele ederek onu öldürmesine ilişkin çeşitli parçalar vardır ve bunlar ilgili minyatürlerin ikonografisine yansımıştır. Çalışmamızın ilgili bölümüne bkz.*

mesi, kötülüğü temsil eden tarafı onun yeneceğine dair bir işarettir ve aynı zamanda onun gücünü-yetkinliğini ortaya koymaktadır [591] **(R. 27).**

Bu bakımdan ejder avlama veya öldürme herhangi bir yırtıcı hayvanı avlama veya öldürme ile aynı anlamdadır [592]. Çünkü yukarıda da ifade ettiğimiz gibi " Gök unsuru " içine girmekte olan yırtıcı hayvanlar eski devirlerde Tanrıları ve gücü simgelemektedirler. ***Anadolu Selçuklu Sanatı*** 'nın en dikkat çekici örneklerinden olan bir kabartmada, bu hususların en güzel ifadesini görmekteyiz. Görüldüğü gibi burada iki atlı savaşçıdan soldaki bir ejderi, sağdaki ise bir arslanı avlamaktadır. Simgesel bakımdan ikisi arasında hiçbir fark yoktur [593] **(R. 136)**.

Eski metinlerde, ejder avlama konusuyla ilgili bazı ifadelere sıklıkla rastlarız. E. Esin, ***Cüveyni'*** den naklederek Somnat seferinden dönüşte ***Gazneli Sultan Mahmud'*** un bir " evren " avladığını söyler, ancak ***Tarih-i Cihangüşa'*** nın M. Öztürk tarafından yapılan çevirisinde Ejderi sultanın değil de avcılarından birinin öldürdüğü söylenir : " *O kaleyi görmeyen bir kimseye benim söylediklerim abartılı gelebilir. Onlara, Ebu'l – Fazl Beyhaki'nin Tarih-i Nasıri adlı eserinde söylediği şu sözleri şahit gösterebilirim: " Sultan, Somnat'tan dönerken avcılarından biri büyük bir ejderha öldürdü. Derisini yüzdüler. Onun boyu 30, eni 4 kulaçtı, dedikten sonra eğer bana inanmayan olursa gitsin Gaznin kalesinin şadırvanında bulunan o deriyi görsün, diyor." Bu satırların yazarı da o derinin adından başka bir şeyin kalmadığını söylüyor."*[594] . Yine E. Esin Türk asıllı olduğunu söylediği Emir Hüsrev Dihlevi' nin Türkleri şöyle anlattığını ileri sürmektedir : " *Oku örs delen Türk / Her arslana ok atar, her ejderi avlar."*[595] .

Türkler İç Asya ve Orta Asya'dan İran ve Anadoluya doğru yayılmaya başladıkları vakit, çeşitli kültürlerle daha yakın ilişkiler içine girdiler. Bu ilişkiler neticesinde ejderin olumsuz anlamları daha çok vurgulanmaya başlandı. Onu avlamak ve öldürmek hükümdar ve kahramanların hakimiyetini veya bunu sağlayan gücünü, bundan kazanılan prestiji ifade etti. Kötülüğü alteden hükümdar ve kahraman, düzeni yutmak isteyen veya dünyayı yok edecek kaosu ortadan

---

591 Y. Çoruhlu, **Türk Tasvir Sanatı'nda Dinsel Güç İmgeleri, Sanat Dünyamız,** S. 97, (Kış 2006) İstanbul 2006, s. 117.

592 Y. Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi,** s. 59

593 *Türk Sanatında av sahneleri ve sembolizmi üzerine ayrıntılı bilgi için bkz.* Y. Çoruhlu, "Türk Sanatında Av Sembolizmi", **Arkeoloji ve Sanat**, C. V, S. 76, İstanbul 1997, s. 13 – 25.

594 E. Esin, 'Evren...' s. 147; Alaaddin Ata Melik Cüveyni, **Tarih-i Cihangüşa** (Çev. M. Öztürk), Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1998, s. 276.

595 E. Esin, " Evren...", s. 147.

kaldıran bir güç, bir çeşit tanrı rolünü oynamaya başladı. Esasında, başlangıçta bu anlamda, vaktiyle Budizmi kabul eden **Uygurlar** gibi bazı Türk toplulukları eliyle, Hint mitolojisi ve sanatındaki bir kısım etkiler de önemli bir rol oynamış olabilir. Özellikle bir *takım yıldızın* iki üyesi olarak ejderin *başı* ve *kuyruğunu* ifade eden bazen de zamanın bir görünüşü olan kozmik yılan **Ananta'** nın iki eşit parçaya bölünmüş şekli olarak kabul edilen, **Rahu** ve **Ketu** kavramları bu konuyla bağlantılı olarak düşünülebilir. Bu ejderin, (E.Esin' in de aktardığına göre) felek çarkı boyunca dolanarak ay ve güneşe yetiştiği (Rahu denen bölümü) ve onları yutarak ay ve güneş tutulmasına sebeb olduğu anlatılır [596]. Türkiye'de ve Türklerin yaşadığı çeşitli yerlerde, eski tarihlerde ve hatta günümüzde ay ve güneşin bu durumdan kurtulmasını sağlamak için gürültü yapılması, ok veya silah atılması gibi anlayışla belki de bu ejderi öldürerek ayı veya güneşi kurtarma şeklinde bu düşünce de [597]ejder öldürme sahnelerine bir kaynak teşkil etmiş olabilir. Muhtemelen **Rahu** ve **Ketu** tasavvurlarının etkisiyle veya onların paralelinde bazı astrolojik ve mitolojik tasavvurlar geç dönem Türk topluluklarında da tespit edilmiştir. Örneğin *Yakutlarda* güneşin kötü ruhlar tarafından ele geçirilmesi, güneş tutulmasına sebep oluyordu. Bazı Türk destanlarında veya masallarında ise, kurtlar bazen de ayılar güneşi parçalıyordu. Bu bilgilerin yukarıda söylediğimiz gibi astrolojik düşünceleri ifade ettikleri ileri sürülebilir. Buradaki hayvanlar da yıldızlar veya gezegenlerle ilişkili olmalıdır. Özellikle B. Ögel' in *Altaylı Türklere* ait bir masaldan aktardıkları bizi bu açıdan daha fazla ilgilendirir [598] . Burada kötü ruhlardan *yedi başlı* bir dev (Yelbegen) sürekli olarak ayı yermiş ama Ülgen'in sayesinde ay tamamen yok olmazmış . Bu tasavvurda bu devin de **Rahu** ve **Ketu** gibi, yıldızlardan oluştuğu düşünülebilir.

---

[596] *Çalışmamızın ejderha bölümüne bkz;* E. Esin, "The Figurative Astral Representations of The Uygur Turks", **Internatıonal Symposium on The Observatories in İslam**, 19 -23 September 1977, İstanbul 1980, s. 58 ; E. Esin, " Evren...", s. 135 ; W. Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbıt in Hindu and Islamic Iconographies", **Ars Islamica,** C. V, Michigan 1938, s. 131.

[597] E. Esin, "Evren...", 135. *Bu konuda çeşitli tespitler yapılmıştır. Örneğin Kıbrıs Türklerinde ay tutulduğunda evlerde ve mağaralarda dua ve ezan okunur. Erkekler davul çocuklar teneke çalarlar. Benzeri şekilde Erzurum' da ay tutulduğunda teneke çalınır. Harputta vaktiyle çocukların güneş ve ay tutulmalarında teneke çalarak, büyüklerin ise davul çalarak ya da havaya silahını ateşleyerek ayı ve güneşi bu durumdan kurtarmak istedikleri anlatılmaktadır. Bkz.* N. Erdentuğ, **Sosyal Adet ve Gelenekler,** Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1977, s. 179; R. Araz, **Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1995, s. 43.

[598] B. Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)** , C. II, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1995, s. 188-120.

Üstelik "Yedi Başlı Dev" nitelemcsi "Yedi Başlı Ejderha" nitelemesine de yakın durmaktadır.

Bununla birlikte, çok daha eski devirlerden sonra, Türkler ortaçağda yeniden Anadoluya geldiklerinde, *Kramer*' in eski **Sümer Mitolojisi**ndeki Tanrıların ejder öldürmesi ve daha çok kahraman ***Gılgameş***' in kötülüğü temsil eden ejderi öldürmesi temasının hıristayanlaşmış bir şekli olduğunu söylediği, St. George ve diğer azizlere ilişkin kültler ile karşılaştılar [599] . Bu yüzden bir kısım yabancı araştırmacılar bu kültün ve onun sanat alanındaki örneklerinin **(R. 137 – 139)** tesiri ile ortaçağ Türklerinin ejder öldürme sahneleri yaptığını ileri sürdüler. Hatta bazıları daha da ileri, giderek **St. George** kültünün Müslüman Türklerde **Hızır** (ya da Hızır- İlyas) kültüne dönüştüğünü ifade ettiler [600]. Bu bağlamda **Al Han**'da kemer kavsi üzerindeki olağanüstü güzel, bir kahramanın ejderi öldürdüğü sahneyi *Hızır' ın ejderi öldürme sahnesi* olarak ileri sürenler de oldu **(Ç. 24)**. Hızır' ın St George'un Müslümanlaşmış şekli olduğunu kabul etmenin imkânı olmadığı gibi, aslında Hızır ' ın vasıflarına baktığımızda konuyu yine Orta Asya Türk geleneklerine bağlı olarak izah etmek mümkün olmaktadır. Nitekim Hızır ' ın oturduğu yerin yeşillenmesinden yola çıkılarak ona " yeşil " sıfatının yakıştırılması eski Asya bereket kültleri ile ilişkili olarak ele alınabilir ve yukarıda izah edildiği gibi, ejderin Çinlilerde olduğu gibi, eski İç ve Orta Asya Türklerinde bolluk ve bereket simgesi, daha çok yeşil veya mavi renkte, uğurlu bir yaratık olarak görülmesiyle ilişkilendirilebilir. Öte yandan *Türk Alpleri* ile ilgili resim ve tasvirlerde çokça görüldüğü şekilde, *Hızır* çoğu kere elinde mızrak olan bir süvari olarak anlatılmaktadır. A. Y. Ocak' ın naklettiğine göre, *Hacı Bektaş Vilayetnamesinde*, Hacı Bektaş' ın cenazesine gelen Hızır, boz bir at üzerinde, yüzü yeşil peçeli ve elinde mızrak tutar şekilde tasvir ediliyordu. Bu

---

[599] S. N. Kramer, **Tarih Sumer'de Başlar** (Çev. M. İlmiye Çığ) , Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1990, s. 146-149. *Hıristiyanlıktaki azizler kötülüğe karşı Hıristiyanlığı yaymak için kötülükle savaşan kahramanlar olarak gösterilmektedir. Gombrich'in yayınından örnek olarak verdiğimiz Dürer' in tahta baskı resmi yine onun belirttiği gibi Yeni Ahit'in son kitabının XII. Bölümünün 7. satırını tasvir ederek bu anlayışı göstermektedir :* ***" Ve gökte büyük bir savaş vardı : Mikail ve onun melekleri ejdere karşı savaştılar; ejder de savaştı ve asi melekler de onunla birlikte savaştılar, ve galip gelemediler; onlar için gökte yer yoktu artık. "***. Bk. E. H. Gombrıch, **Sanatın Öyküsü** (Çev. E. Ve Ö. Erduran) , Remzi Kitabevi, İstanbul (Singapur) 1997, s. 345.

[600] *Bu konuda bazı ifadeler için bkz.* F. Sarre, **Konya Köşkü** (Çev. Ş. Uzluk), T. T. K. Yayını, T. T. K. Basımevi, Ankara 1967, s. 37. ; J. Gierlich, "An Usual Portrayal of the Dragonslayer Motif in Medieval Islamic Art", **Milletlerarası Dokuzuncu Türk Sanatları Kongresi - Internatıonal Congress of Turkısh Art - Bildiriler- Proceedings,** C. II, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1995, s. 168.

mızrağın yerini yine Türk sanatındaki bazı şahıs (veya cin) tasvirlerinde görüldüğü gibi kamçı alır [601].

Hızır konusunda olduğu gibi ortaçağ Türklerinde ulu ve önemli sayılan başka şahısların da ejderle ilişkilendirildiğini görmek, St.George tasvirlerinin bu tasvirin kaynağı olduğu düşüncesini kabul etmenin gerekmediğini gösteriyor. Nitekim daha önceki bir çalışmamızda belirttiğimiz gibi, Ahi teşkilatının kurucusu **Şeyh Nasiru'd-Din Ebu'l Hakayık Mahmud bin Ahmed El – hoyi**'de ejderle ilişkilendirilmiştir. Onun **Ahi Evren** olarak anılması bu yüzdendir [602]. Onunla ilgili çeşitli rivayetlerde o ejder (yılan) biçimine girmektedir. Gerçi burada ejderi öldürme söz konusu değildir ama Aziz George'da olduğu gibi ***Sarı Saltık'*** da ejderhayı alt etmekte, ***Hacım Sultan*** yakın bir adamıyla beraber, Germiyan memleketine giderken yolda rastladıkları bir ejderhayı öldürmekte, ***Otman baba*** bir köylüyü ejderhadan kurtarmakta, ***Baba İlyas*** ejderhayı yenmekte, ***Melik Danışmend*** bir manastırda ejderha ile çarpışmaktadır [603].

Ejderin dualist özelliklerinin olumlu yanı Anadolu'da ve Türklerin yayıldıkları yakın çevrede yok olmuş değildi. Bu yüzden bir kısım tasvirlerin olumlu ve olumsuz anlamların birlikte ifade edildiği düzenlemeler olarak ele alındığı kabul edilebilir. Özellikle ***Bağdat Tılsımlı Kapı*** örneğindeki kabartma ve benzerleri bu bakımdan ele alınabilir. Burada ejder öldürme söz konusu değildir ama aynı sembolizmi daha insancıl bir yaklaşımla ifade etme görülmektedir **(R. 30)**. Söz konusu kabartmada ortada oturan ve kiminin halifeyi temsil ettiğini söylediği, Uygur ve Selçuklu tarzında yapılmış insan figürü, iki taraftan ona yaklaşan gövdesi dekoratif kıvrımlar yapan ejderlerin açık ağızlarındaki dillerini tutarak onları zapt etmektedir [604]. Böylece burada hükümdarın, en büyük güçlerin bile üstünde olduğu, Tanrı adına Dünyayı yönettiği, kaosu ortadan kaldırarak düzeni sağladığı, kötülüğü kontrol altına alarak adaleti ve barışı temin ettiği anlatılmış olur. Bu aradaki insan figürünü çıkardığımızda ise, Selçuklu Sultan hanlarındaki, kemerler üzerindeki birbirine bakan ejder çiftlerini elde ederiz ki burada da bu ihtişamlı binayı yaptıran sultana, onun gücüne, sağladığı barış ve

---

[601] A. Yaşar Ocak, **İslam - Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır - İlyas Kültü,** Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara 1990 (2. baskı) , s. 116.

[602] *Çalışmamızın ejderle ilgili bölümüne bkz.*

[603] A. Yaşar Ocak, **Bektaşi Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri**, İstanbul 1983, s. 172-180 ; K. Yüce, **Saltuk-name'de Tarihi Dini ve Efsanevi Unsurlar**, Ankara 1987, s. 225 ; A. Gölpınarlı, **Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli, " Vilayet-name"**, İstanbul 1958, s. 12-13, 46-47, 119 ; *Çalışmamızın ejderle ilgili bölümüne bkz.*

[604] *E. Esin, Bağdat Tılsımlı Kapı' daki tasvirin ön örneklerinin Karahanlı Sanatı'nda görüldüğünü belirtmektedir.* Bk. E. Esin, ' Evren... ', s. 147, R. 209 .

adalete ve bunun sonucunda da elde edilen refaha ve bolluğa işaret vardır **(R. 100)**, bu tasvirlerdeki düğümlü ejder gövdeleri bazı örneklerde bereketi temsil eden süsleme motiflerine dönüşmüştür (**R. 140**)[605] .

Ejder ve ejder öldürme ile ilgili tasvirler günümüz dünyasında da şu veya bu vesile ile karşımıza çıkıyor ve hep kullanan tarafa göre anlam kazanıyor. Eğer ejderi öldürme sahnesi söz konusu ise, onu öldüren kahramanın temsil ettiği taraf Tanrıyı, doğruyu, iyiliği temsil eden taraf oluyor. Örneğin yukarıda sözünü ettiğimiz Hıristiyan Avrupa anlayışını temsil eden Azizlerin ejderi öldürme sahnelerindeki tema, *eski Marksist Rus afişlerinde* Hıristiyan Avrupa ve kapitalizmi reddeder bir anlayışı vurgulamak için kullanılmıştır. Şaha kalkmış atı üzerinden elindeki kılıçla ejderhaya vurmakta olan süvari görüleceği üzere komünizmin renk simgesi olan " kızıl " rengi ifade etmek üzere kırmızı olarak yapılmıştır. Kapitalist dünyayı temsil eden ejder ise "beyaz" ile gösterilmiştir (**R. 141**). Aynı temayı kullanan İslam dünyasını temsil ettiğini kabul eden bir *İran propoganda afişinde* ise eski İran Şahı, İsrail ve Amerikan emperyalizminin işbirlikçisi olarak gösterilerek, onun Ayetullah Humeyni tarafından alt edildiği anlatılmaktadır. Afişte elini kaldırmış Humeyni' nin bu işaretiyle yere düşmüş ve bir eliyle Amerika ve İsrail'i temsil eden insan figürünün eteğine yapışmış şahın şer cephesinden olduğunu vurgulamak için onun bacağı altında tutulan bir ejderhaya yer verilmiştir (**R. 142**) .

5. Hayvan Mücadele Sahneleri

İslâmiyetten önceki Türk Sanatı'nda Hayvan mücadele sahnelerinden bahsederken, evvela bu sahnelerin içinde yer aldığı Hayvan Üslubu'nun doğuşundan söz etmek gerekir. Hayvan üslûbu, çeşitli dini inançlar, coğrafi şartlara uygun olarak gelişen Orta ve İç asya faunası, neticede bütün bu hususlara bağlı olarak gelişen hayat tarzının bir gereği olarak doğmuştur[606].

Avrasya kıtasında yerleşik kültürlerin kuzeyinde kalan ve doğuda Pasifik okyanusu kıyılarından batıda Doğu Avrupa'ya kadar uzanan geniş bir coğrafi şerit çeşitli türden bozkırları bünyesinde toplayan ve "Bozkır Kültürü" veya

---

[605] *Düğüm motifli süslemeler bazı araştırmacılar tarafından "Suriye düğümü" olarak adlandırılmaktadır; ancak bu hususun takrar ele alınması gerekmektedir. Bkz.* J. Gierlich, " a. g. m. ", s. 170 .

[606] *Orta Asya'nın erken devirleri için bkz.* A. P. Okladnikov 1959 ; E. D. Phillips 1965 ; Mason-Sarianidi 1972 ; P. Kohl 1983 ; A. Gubaev 1989.

"Atlı Göçebe Kültürü" tabir edilen ya da başka isimlerle anılan güney kavimlerinden farklı bir medeniyet tarzının hüküm sürdüğü alanları içine almaktadır[607].

Hayvan Üslûbunun doğuş sebeplerini ortaya çıkaran devir, özellikle M.Ö. 3. binden itibaren Bozkır kültürünü meydana getirecek kabilelerin ortaya çıktığı zamana rastlar. Bozkır kültürünün bir sistem ve medeniyet tarzı halini alacak şekilde gelişmesi ise ancak M.Ö. 2000 yıllarında gerçekleşmişti (Zvelebil 1980 : 252-253) .Milattan çok önce, Orta ve İç Asya'da henüz etnik yapılardan söz etmenin çok erken olduğu bu devirlerde zamanla hayvanları tasvir etmenin yaygınlaşmaya başladığını ve Hayvan Üslûbu'nu doğuracak bir üslûp birliğine doğru gidildiğini görüyoruz.

Çin kaynaklarında Türklerin bu erken devirlerdeki kökleri hakkında önemli ifadelere rastlıyoruz (Samolin 1972 : 21). Türklerin fiziki yapılarından yola çıkan ve paleontolojik delillere dayanan bazı bilim adamları tarafından, M.Ö. 1700 tarihlerinden itibaren Altaylar ve Tanrı dağları bölgesinde yayılan "Andronovo insanı" nın sonra Hunlardan itibaren kesin olarak ortaya çıkacak Türklerle ilşkisinin olduğu ileri sürülmüştür (Ögel 1988). Yine anlaşıldığına göre M.Ö. 1.binden itibaren Karadeniz'in kuzeyinde İskit denilen topluluklar söz konusu olmaya başlarken, Altaylar bölgesinde Türk kabilelerinin 1. binin ilk yarısında Hun devletini meydana getirmek üzere bir araya gelmeye başladığını öğreniyoruz (Ögel 1988 : 4).

Bu erken dönemlerde Hayvan Üslûbunun yavaş yavaş, M.Ö. 1000 tarihlerinde ortaya çıkmaya başladığı ifade edilmiş, fakat bozkır kuşağında bu üslûbun ilk doğduğu yer hakkında tartışmalar henüz sonuçlanmamıştır. Anlaşıldığına göre bu hayvan mücadele sahneleri, doğuda Türklerle ve çevrelerindeki topluluklarla ilşkili olan bölgelerden Karadeniz'in kuzeyindeki İskitlerin yaşadığı bölgelere yayılmıştı (Rostovtzeff 1973 : 63-65).

Hayvan mücadele sahnelerinin taşıdığı ikonolojik ve sembolik mana, aynı zamanda Hayvan üslûbunun da doğuş sebepleri olan ve çok erken devirlerden itibaren bugüne kadar bir kısım Müslüman olmayan Türk topluluklarında da mevcut olan çeşitli dini inanç ve davranışların ürünü olmuştur. Bunların başlıcalarını av ile ilgili inançlar, özellikle vahşi hayvanlara karşı geliştirilen davranış biçimleri, çeşitli hayvan kültleri, hayvan-ana, hayvan-ata inançları ile ilgili olan ata kültüne dair inanışlar meydana getirir. Bunlar çeşitli dini tören ve

---

[607] *Bahsedilen erken devirlerde Türk Sanatı konusundaki bazı meseleler için bkz.* Y. Çoruhlu 1990.

davranışları beraberinde getirmiş, sonuçlardan biri de hayvan mücadele sahneleri olmuştur.

Erken devirlerde mağara resimleri söz konusu olduğu zaman karanlık yerlerde av ile ilgili resimlerin bulunması, her zaman araştırmacıların ilgisini çekmiş ve hayvanın avlandığını gösteren resimlerin büyü amacı ile ve avda başarılı olmak için yapıldığı iddia edilmiştir (Leakey 1988:129-130). Nitekim ünlü bilim adamı Jung'un ilkellerde söz ile davranış arasında ilişki kopukluğunun olduğundan bahsetmesi bu konuyu destekliyor. Aynı bilim adamı avın gerçekleşebilmesi için lüzumlu isteği, iradeyi, bilinci oluşturacak, av olayını kavramaya yarayacak dansların yapıldığını ve avın önceden adeta sahneye konulduğunu söyler (Jung 1982:90-93). Acaba önceleri Asya'da kayalar üzerine çizilen veya bazı mağaralarda yer alan av ile ilgili tasvirlerin yapılış sebebi bu muydu [608] Daha önemlisi hayvan mücadele sahnelerinin tasviri, örneğin savaşta başarı sağlamak için insanın kafasında imaj uyandıran bir çeşit büyü yerine mi geçiyordu? Orta ve İç Asya'da avın bir kült sayılması, ava çıkmadan evvel belirli bir dini törenin yapılması, av hayvanının adının saklı tutulması, avcıların kudretli hayvanların isimlerini alması ve devlet avlarında avın devletin gücünün sembolü haline gelmesi gibi hususlar, bu ve benzeri görüşleri destekler nitelidktedir (Caferoğlu 1971 : 170-173, 175) **(Ç. 80-81, R. 143)**.

İnsanların, gücünden dolayı hayvanlara saygı duyması ve onların kalıntılarını kötü ruhlara karşı kullanmaları sanatta Hayvan Üslûbu'nun doğuşunu etkileyen en önemli husulardan biriydi (Carter 1957 : 11).

Hayvanlara saygı duyulması ve özellikle vahşi ve yırtıcı hayvanlara karşı duyulan korku, onlardan korunmak veya düşmanlarına karşı başarılı olmak için, insanda hayvan gibi kuvvetli olabilme isteğini doğurmuş ve hayvan biçimine girilebilindiğine veya hayvanların hususi özelliklerini insanlara geçirmeye muktedir olduğuna inanılmıştır (Carter 1957 : 11) . Özellikle vahşi ve yırtıcı bir hayvanın toynaklı bir hayvana saldırdığı mücadele sahneleri bu şekilde bir beklentiyi ifade etmektedir.

İslâmiyetten önceki Türk Sanatı'nda ve onların etkisiyle Türklerin çevrelerindeki toplulukların sanatlarında yer alan hayvan biçimine girme veya hayvan postuna girme teması çok yaygındır (Çoruhlu 1987) **(Ç. 72)**.

---

608 *Av ile ilgili mağara duvarlarına veya kayalara yapılmış resimlere örnek olarak bkz.* V. M. Masson-S. I. Sarianidi 1972, s. 32, fig. 6, res. 2 ; N. Ser-Odjav 1987, s. 51, res. 7, 12, 16 vd. (*bu resimler M. Ö. 7. yüzyıl ve MS. 1000 yılları arasına aittir*); E. Nowgorodowa 1980: res. 48, 51-52, 54, 71, 116, 137-139 vd.

İslâmiyetten önceki Türk Sanatı ile ilgili çeşitli tasvirlerde hayvan postuna veya biçimine girmiş insanlar görülür (Okladnikov 1966 : res. 3) Çeşitli şekillerde ve değişik nitelikteki hayvanların kılığına girilen tasvirlerde (Roux 1972: 79,82) bazen hayvan biçimine girmiş insan figürlerinin hangi figürler olduğu anlaşılamamaktadır. Bu nedenle hayvan mücadele sahnelerinde, kazanan hayvanın, savaşta veya başka bir konuda başarı kazanmak isteğinde olan ve hayvan postuna bürünmüş bir insan olduğu düşünülebilir. Ve bu sebeple de özellikle sonraları yaygın olan insan-hayvan mücadele sahnelerinin de hayvan mücadele sahneleri ile aynı manayı taşıdığı anlaşılmaktadır.

Özellikle Alföldi ve ona dayanan D. Carter'a göre kovalayan bir düşmandan saklanma arzusunun harekete gcçirdiği, insanın hayvan biçimine girme isteği ile ilgili olarak kovalama ve kovalanma teması hayvan mücadele sahnelerinin en karakterisitik grubunda karşımıza çokmakta ve özellikle saldırıya uğrayan hayvanın başını, saldırının geldiği yöne çevrimesi bu duyguyu ifade etmektedir (Carter 1957 : 12). Böylece hayvan mücadele sahneleri, özellikle Hun devrinde çeşitli sanat eserleri üzerinde, kabileler arasında zaman zaman meydana gelen çarpışmaların bir grafik ifadesi olarak tasvir edilmişlerdir. Ve bunlar İç asya'nın kozmolojik veya dinsel düşüncelerine dayanmaktadır (Rudenko 1970: 288).

Hayvan biçimine girme ve biçim değiştirdikten sonra, bir düşmanı simgeleyen bir başka hayvanla mücadeleye girme teması, bilim adamlarının Orta Asya'da derledikleri Şamanist rivayetlerde ve eski metinlerde de görülebilmektedir.

Orta Asya şamanizmiyle ilgili dcrlenen bir metinde, şamanın ruhunun olgunlaşması için geçirdiği tecrübeler sırasında, cinler şamanın ruhunu, sahip oldukları hikmetleri şamana tamamen öğretene kadar muhafaza ederler. Burada şaman, kuvvetine sahip olmak için bir hayvanın biçimine girer ve bu halde bir başka şamanla döğüşerek düşmanın ruhunu yok etmeye çalışır (Eliade 1964 : 38). Abdülkadir İnan'ın Radloff ve Katanoff'dan naklettiği rivayetlerde de bu şekilde iki şamanın hayvan biçimine girerek birbiri ile mücadele ettiği hikaye edilmektedir (İnan 1968 : 459, Radloff-Katanoff'dan naklen ; İnan 1972: 81-82). Yine Göktürk (=Köktürk) devrinin ve Türk kültürünün en önemli yazılı abideleri olan Orhun abidelerinden Kültigin (=Költigin) kitabesinin doğu tarafında yer alan "Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş..." şeklindeki bir ifade Sanat Tarihimizde önemli bir yeri işgal eden hayvan mücadele sahnelerine işaret ediyor (Orkun 1987 : 35). Tunhuang'da bulunan Göktürk harfli bir Uygur yazması olan Irk Bitig'de (Fal Kita-

bı) de kara kartalın arzu ettiklerini yiyebilmesinin gücünün belirtisi olarak ve iyi olarak kabulü, yine aynı yerde koyunlardan dolayı kurdun ağzının sulanmasının da iyi işaret olarak kabul edilmesi başarı ve zafer simgesi olarak vahşi-yırtıcı hayvanın toynaklı bir hayvana galip gelişini kutlayan Türk Sanatı'ndaki hayvan mücadele sahnelerine işaret ediyor (Orkun 1987 : 265 ; satır 4-5; 272 ; satır 40-41).

Hayvan mücadele sahnelerine işaret eden ilginç ve önemli bir örnek Uygurca yazılmış Oğuz Kağan destanında karşımıza çıkmaktadır. Burada zafer kazanan hayvanı Oğuz Kağan temsil etmektedir. Oğuz'un bedeninin hayvani özelliklerle tanımlanması hayvan biçimine girme temasına ve gücüne işaret ediyor olmalıdır. Nitekim Oğuz Kağan ormandaki at sürülerini ve insanları yiyen bir canavar olan gergedan ile mücadele etmekte ve onu yenilgiye uğratmaktadır (Bang-Arat 1936 :13). Bu mücadele neticesinde Oğuz Kağan'ın Gök ve Yer'in kızları ile evlenişi de çok ilginç bir temadır. Zira erken devirlerde J.P Rux'ya göre hayvan mücadele sahnelerinin evlenme ve doğurganlık ile bir ilgisinin de olması lazımdır. Örneğin (Dede Korkut hikayelerinde de yansımasının görüldüğü gibi) bir gencin toplumda bir erkek olarak kabul edilebilmesi için bir ad kazanması gerekmektedir. Bu da gencin bir hayvanla karşılaşması sonucunda olur. Hayvanı yenen genç hem bir ad kazanır hem de talip olduğu kadınla evlenebilir[609].

Dualist mefhumlar Avrasya kıtasında özellikle Bozkır kuşağı olarak adlandırılan ve çeşitli tipte bozkırlar, dağlar, yaylalar,ormanlar ve çöllerden oluşan kuşağın güneyinde kalan kavimlerde, örneğin eski İran, Çin ve Mezopotamya'da görülmektedir. Anlaşılıyor ki bu dualist mefhumlar Orta ve İç Asya'da, ifadesini hayvan mücadele sahnelerinde bulmuştur (Rudenko 1970: 288). Her ne kadar hayvan mücadele sahneleri eski İran ve Mezopotamya sanatlarında mevcutsa da, bunların tasvirleri hem statiktir hem de Orta ve İç asya'daki kadar popüler ve yaygın değildir. Ayrıca Rudenko bu çeşit tasvirlerin ilk olarak Orta Asya'da görüldüğünü ifade etmektedir (Rudenko 1970:266). Böylece Çin'de Ying-Yang sembolü, İran'da karanlık ve aydınlık, iyi ve kötü ile ilgili zıt kavram çiftlerine dayanan dualist mefhumlar ne ise hayvan mücadele sahneleri de bu zıt kavramları çağrıştırır hale gelmiştir (Öney 1978: 40).

---

609 J. P. Roux 1972 , s. 83 ; *örneğin bu hususta Dede Korkut hikayelerinden Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikayesine bkz* M. Ergin 1986 , s. 14-15 ; *aynı makalesinde Roux, Proto-Türk devrinden bugüne kadar gelen efsanevi masallarda büyük atanın nasıl biri göğe ve biri yere ait iki hayvanın münasebetinden meydana geldiğinin anlatıldığını belirtmektedir. Bu hususta bkz.* Roux 1972 , s. 82.

Aslında Türk kozmolojisinde eski İran dinlerindeki dualist görüş (tam zıtlık) yokmuş gibi görünüyor. Gök ve Yer-su unsuru birbirine düşman, biri iyilik diğeri kötülük simgesi olan iki mutlak zıt unsur değildi. Ancak bir müddet sonra bu, yerleşik kavimlerin etkisiyle Yer-Su unsurunun yerine yer altı ve onun kötülük sembolü olan Erlik Han, kötü cinler ve ruhlar geçmiş, böylece Gök ile Yer (daha doğrusu yer altı) başlangıçtaki dikotomiyi dualizme dönüştürmüş ve birbirine zıt kuvvetler ortaya çıkmış olmalıdır[610]. Türk Kozmolojisindeki bu son husus başlangıçta bahsettiğimiz erkek ve dişi unsurların birleşme sonucu çoğalmanın ve düzenin sağlanmasının, daha sonraki devirlerde, bütünleşme yerine zıt kuvvetlerin çarpışması haline dönüştüğüne işaret ediyor. IX. Yüzyılda Turfan'da Türkçe'ye çevrilmiş bir metinde " Bu kainatda, üstteki gök parlaktır, altta yağız yer karanlıktır. Güneş tanrısı parlaktır, ay tanrısı karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlaktır, dişi karanlıktır. Bu yerli göklü, dişili-erkekli (umdeler) kavuşursa, bütün canlı ve cansız, iki türlü varlık doğar ve belirir..." şeklindeki ifade bu hususlara en güzel şekilde işaretediyor (Esin 1979 : Bang-Von Gabain 1972, satır 318 vd.den naklen).

Yukarıda belirttiğimiz birbiri ile bütünlük meydana getiren ancak iki ayrı unsura işaret eden hayvan mücadele sahnelerinin tasvir şekilleri esas itbariyle üç tip gösterir. Bunlar iki hayvanın güreştirlmesini gösteren tasvirler, iki yırtıcı hayvanın mücadelesini gösteren tasvirler (Rudenko 1970 : 288) ve bir etcil hayvanın toynaklı hayvana saldırışını gösteren sahneler olmak üzere gruplara ayrılabilir. Bu gruplar içinde en yaygın ve önemli olanı üçüncü gruptur. Anlam bakımından sonuncu gruptaki tasvirlerin diğer gruplardaki tasvirlerle dolaylı ilişkisi vardır.

Kurganlardan arkeolojik kazılarla çıkarılan at koşum takımları, eyer örtüleri, kemer tokaları gibi, çeşitli eşyalar üzerinde yer alan hayvan mücadele sahnelerinin muhtemelen proto-tipi olduğunu kabul edeceğimiz tasvirlere petrogliflerde rastlıyoruz. Bu petrogliflerdeki resimlerde yer alan tasvirlerde hayvanlardan biri diğerinin üzerinde yer almakta (belki çiftleşme sahnesi) ya da bir hayvan diğerini kovalamaktadır.

Hayvan mücadele sahnelerinin en gelişmiş şekilleri ise Hun devrine veya benzeri yaşam tarzına sahip akraba topluluklara ait kemer tokaları, plakalar, eyer örtüleri üzerinde görülmektedir.

Bu eserler üzerinde yer alan sahneler hem hareketli, dinamik ve gerçekçi bir anlayışla ele alınmış (Diyarbekirli 1972 : 123; Grousset 1980: 31-32) hem de

---

610 *Anılan konunun Türk kozmolojisindeki ilk şekli için bkz.* E. Esin 1979 , s. 1-3 vd.

hayvanların çeşitli unsurları abartılmış ve üslûplanmış olarak tasvir edilmiştir**(Ç.82).**

Vahşi ve yırtıcı bir hayvanın otcul bir hayvana saldırdığı sahnelerde bazı varyasyonlar gösteren şematik bir tasvir tarzı gelişmiştir. Takip etme ve saldırma temasının işlendiği bu sahnelerde vahşi hayvan öteki hayvana ya geriden saldırır veya üstüne sıçrar ya da boynundan ısırır bir şekilde gösterilmiştir. Sanat Tarihçilerinin en çok ilgisini çeken karakterisitik tasvir tarzında, arkadan saldıran hayvanın korkusuyla, saldırının geldiği yöne başını çeviren toynaklı hayvan yine acz ile ön ayakları üzerine çökmüştür. Normal pozisyonda arka ayaklar, çöken hayvanın karın bölgesi altında kalmakta veya ön ayakların tersine, arka ayaklar, hayvanın sırtı yere geldiği için yukarıya doğru kıvrılmış bulunmaktadır. Genellikle hayvanların vücutlarında bulunan, kıvrak, dinamik, canlı bir hareketin vücutların uzamasına ve bükülmesine sebep olduğu görülür. Bu şekildeki tasvir son derece iyi bir tabiat gözlemine dayanmaktadır. Ancak daha evvel de belirttiğimiz gibi, hayvanların çeşitli kısımlarının abartılması ve saldıran hayvanın genellikle, gerçek bir hayvan ile fantastik bir hayvanın bileşiminden oluşması tabiata aykırı bir üslûplanmanın da söz konusu olduğunu gösterir **(Ç.82)**.

Saldırı sahnelerinde genellikle arslan-grifon, kartal-grifon, kaplan, pars vb. hayvanların çeşitli cinslerdeki Orta Asya geyiklerine, dağ keçisi, at, koyun vb. gibi toynaklı ve otcul hayvanlara saldırdıklarını görüyoruz.

Hayvanların (özellikle mücadele sırasında yenilgiye uğrayan hayvanın) vücudu üzerinde nokta, virgül, at nalı vb. biçimler yer almakta, bu şekiller hayvan vücudundaki boşluğu doldurmakta, ayrıca yer yer hayvanın iç yapısının dışarı aksini sağlamakta ve hareket hissini kuvvetlendirmektedir.

Proto-Türk ve Hun devirlerinde Pazırık, Noin-Ula gibi kurganlarda ele geçen eserler üzerinde yer alan bu sahneler bazen kırmızı, bazen mavi ya da beyaz zemin üzerine deriden kesilmiş siluethalinde veya normal şekilde çeşitli renklerle yapılmış, mücadele eden hayvan figürlerinin aplike edilmesinden oluşur. Kesilen deri zemin üzerine yapıştırılır veya çeşitli tekniklerle dikilir. Kemer tokaları veya plakalarda ise tasvirler kabartma, kazıma, ajur, telkari vb. çeşitli teknikler kullanılarak yapılıyordu[611].

---

611 *Hayvan mücadele sahnelerinin ve benzeri tasvirlerin genel durumları ve özellikleri için bkz.* N. Diyarbekirli 1972, s 123-130 ; M. Rostovtzeff 1973 , s. 85-106; S. I. Rudenko 1970, s. 230-231, 233-234, 250-253, 265-266; S. I. Rudenko 1958, s. 101-122; M. P. Griaznov 1937, s. 36-38; M. P. Griaznov 1970, s. 155-244; T. T. Rice 1961, s. 130-133, 162-176; C. E. Bunker-C. V. Chatwin 1970 s. 61-79, 105-136; E. D. Phillips 1965, s. 114, 116, res. 91, 104-107, 108-109, 133 vb.

1.Pazırık kurganından çıkarılan bir eyer örtüsü üzerinde bir kartal grifonun geyikle mücadelesini görüyoruz. Yırtıcı bir hayvanla toynaklı bir hayvan karşı karşıyadır. Yenilen hayvan ve yenen hayvan temasıyla burada bütün sembolik değerler göz önüne alınmıştır. Kartal grifon geyiğin üzerine kanatları açık olarak ve henüz inmiş vaziyetdedir. Birden paniğe kapılan geyik ise ayakları üzerine çökmüş, korku ve acz içerisinde başını, geriye saldırının geldiği yöne çevirmiştir. Geyiğin saldırıdan sonra düştüğü ilk durum, yani saldırının en dramatik anı söz konusudur. Geyik aslında sırtüstü düştüğü halde, arka ayaklarının normal pozisyonda görülmesine rağmen, baş kısmının ön ayaklarının üzerine yatması ilginç bir pozisyondur ve saldırı anında hayvanın vücudunun korkunç bir şekilde kıvrıldığını göstermektedir. Bu ani saldırma veya saldırıya uğrama teması, yaşama şartlarından dolayı birbirine ani baskın yapan, düşmanını aniden bastıran Orta Asya kabilelerini hatırlatmaktadır **(Ç. 28).**

1.Pazırık kurganından çıkarılmış bir diğer eyer örtüsünde de benzeri bir durum söz konusudur. Kartal-grifonun saldırdığı dağ keçisi ayakları üzerine çökmüş ama arka kısmı yukarıya doğru kıvrılmış ve başını saldırının geldiği yöne çevirmiştir **(R. 144).**

Pazırık kurganlarının 1. ve 2.sinden çıkarılan diğer 4 eyer örtüsü üzerinde de aynı tasvir tarzı söz konusudur. İlk örnekte bir geyiğe saldıran parsı görüyoruz. Hayvan vücutlarının uzatılması, hayvanın kıvraklığı, saldırının aniden gerçekleştiğini ve çok kısa sürede sonucun belli olduğunu sezdirmektedir. Geyik yine ön taraftan ön ayakları üzerine düşmüş, geri taraftan ise sırtı üzerine kıvrılmıştır. Pars ise yukarıdan atlamış, ancak alttan yukarıya doğru geyiğin göğsüne saldırmak için benzeri şekilde korkunç bir kıvrılış gerçekleştirmiştir **(Ç. 68).** İkinci örnekte yine bir pars yukarıdan saldırarak öteki hayvanın başına dişlerini geçirmektedir. Bu kez bir dağ koyunu olan toynaklı hayvan başını yukarıya kaldırmış ve vücudu yukarıda tarif ettiğimiz şekilde kıvrılmıştır. Dağ koyununun gövdesinde verdiğimiz ilk örnekte olduğu gibi, nokta, virgül şekillerinin yer aldığını görüyoruz **(Ç. 70).** Üzerinde aynı şekilde nokta ve virgül işaretlerinin bulunduğu bir toynaklı hayvanın yer aldığı, bir diğer örnekte, yine bir parsın geyiğe hücum ettiğini görüyoruz. Geyiğin vücudu anlattığımız şekilde kıvrılmış olarak tasvir edilmiş, başını acz içerisinde boynundan ısıran kudretli hayvana doğru çevirmiştir **(Ç. 69).**

Etcil hayvanın otcul hayvana saldırdığı sahnelerde aynı sembolik manaya sahip az farklı bir diğer grup vardır. Diğer grupla bahsettiğimiz bu son grup arasında en önemli fark, toynaklı hayvanın karnı üzerine düşmesi veya düşmek üzere oluşudur. Vahşi-yırtıcı hayvan yine geriden saldırmakta ve toynaklı hay-

vanın vücudunda nokta ve virgül şeklinde işaretler yer almaktadır. 1. Pazırık kurganından çıkarılmış bir örtü üzerindeki hayvan mücadele sahnesinde, yerleşik kavimlerdeki örneklerini andırır şekilde, diğer tasvirlere nazaran daha statik bir ifade hakimdir. Tasvirde bir arslan grifonun bir geyiğin sırtına atladığını, geyiğin ayakları ve karnı üzerine çökmekte olduğunu görüyoruz **(Ç. 46).**

Hayvan mücadele sahnelerinin güzel örnekleri Çar 1.Petro'nun Sibirya koleksiyonunda yer alan altın kemer tokalarında da bulunmaktadır. M.Ö: 4-3. yüzyıllara ait, bir arslan grifonun bir ata saldırısının tasvir edildiği kemer tokası ilginçtir. Örnek madeni bir eser olmakla beraber, sahnenin işleniş tarzı aşağı yukarı aynıdır. Ön ayakları üzerine çökmüş atın vücudu, geri tarafta yine ters yönde kıvrılmıştır **(Ç. 50)** .

M.Ö. 1. asır-M.S. 1. asra ait Noin-Ula kurganlarından çıkarılan yün işleme örtü üzerindeki grifon geyik mücadelesinde olduğu gibi, hayvan mücadele sahneleri daha sonraları da devam etmiştir [612] **(R. 145)** .

Göktürk ve Uygur devirlerinde hayvan figürleri detaylı bir araştırma konusu olmadığından, hayvan mücadele sahnelerinin bu devir sanatlarında ne şekilde yer aldığı konusu çözülmesi zor bir meseledir. Bununla beraber Göktürk kaya resimlerinde veya başka malzemeler üzerinde yer alan av sahneleri, kökeni hayvan mücadeleleriyle ilişkili olabilecek insan- hayvan mücadelerine işaret etmektedir[613]. Ayrıca Hun devri örneklerinde olduğu gibi geyik ya da dağ keçilerini kurtların kovaladığı bazı sahneleri hayvan mücadele sahneleri olarak ele almak da mümkündür. Zaten yukarıda örnek olarak verdiğimiz eski metinler hayvan mücadele sahnelerindeki sembolizmin unutulmadığını göstermektedir.

Hayvan mücadele sahnelerinde iki etcil veya fantastik hayvanın mücadele sahnelerinin de söz konusu olduğunu söylemiştik. Bu mücadele sahnelerinde de fazla bir anlam değişikliğinin olmaması lazımdır. Örneğin bu sahneler güçlü ve birbirine denk, birbirine saygı duyan iki kabilenin veya hükümdarın mücadelesini bir başka deyişle iki iyinin mücadelesini tasvir ediyor olabilir **(Ç. 1)**.

Bir diğer önemli sahneyi de hayvanların güreştirildiğini gösteren tasvirler teşkil eder. Hun devrine özellikle Ordos bronzlarında at güreşi tasvirlerine rastlanır (Ögel 1988:56). Belki bir çeşit sportif müsabakaya işaret eden bu sahnelerin, evvelce hayvan mücadele sahneleri ile ilgili olabilecek dini bir manasının veya sembolik yanının olması lazımdır. Nitekim Eberhard'ın hayvanları güreştirmenin harp tanrısı ile ilişkili olduğu, öküz, at ve deve güreşlerinin gelecek

---

[612] Bkz. Not 608.

[613] *Bazı örnekler için bkz.* E. Novgorodowa 1980: res. 176; E. Esin 1978:Lev. LI/a-b –gümüş tabak-, LII/a-b-eyer kaşı-.

hakkında hüküm verme amacını güttüğü, bu son husus ile, iki ayrı grubun mensubu olan iki kişinin ortaya çıkıp savaştıktan sonra bundan geleceğe dair netice çıkarılması konusu arasında bir münasebetin olduğu, şeklindeki sözleri konumuzu desteklemektedir (Eberhard 1940: 211).

Hayvan mücadele sahnelerinin yer aldığı eserler arasında özellikle keçe veya dokuma yaygılar üzerindeki tasvirlerle, kaya resimleri üzerindeki sahnelerin özel bir önemi vardır. Çünkü bu eserlerde çizginin hakim olduğu grafik teknik, İslâmiyetten önceki Türk resim sanatının ana üslubunu teşkil etmiştir (Esin 1979 a : 700).

Hayvan mücadele sahnelerinin İslamiyetten sonraki Türk sanatında, çoğu kez politik gücün sembolü olarak veya bazen astrolojik olaylarla ilgili olarak devam etmesi, Türk Sanatı'nın konularının devamlılığına işaret etmesi bakımından oldukça mühimdir (Hartner-Ettinghausen 1964:164 vd.).

İslâmiyetten önceki Türk topluluklarında hayvanlarla ilgili, çeşitli inanç, düşünce ve davranış biçimlerinin devam etmesi (İnan 1968 a), hayvan mücadele sahneleri ile ilgili düşünce ve tasvirlerin de devam etmesini sağlamıştır.

Hayvan figürleri ve hayvan mücadelelerinin tasviri, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu devrilerinde anatema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel sembolik anlamını koruyarak sürmüştür. Örneğin Firdevsi'nin Şehname'sinin nüshalarında, Kelile ve Dinme yazmalarında, hükümdar avını gösteren minyatürlerin bir köşesinde, Baburname gibi hatıratlarda, hatta Varka ve Gülşah gibi aşk temasını işleyen eserlerde ve ayrıca taş tezyinat üzerinde hayvan mücadele sahnelerini görüyoruz[614].

İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda hayvan mücadele sahnelerine ve benzeri sembolik manaya işaret eden önemli bir sahneyi de insan-ejderha mücadeleleri teşkil etmektedir. Ejderha öldürme teması Asya, Anadolu ve Avrupa'da çok tutulmuş ve yaygın bir şekilde günümüze kadar tasvir edilmiştir (Toynbee 1978: renkli resim 35-36). Türk mitolojisinde ve Türk sanat eserlerinde, konumuzu teşkil eden mücadele sahnelerinde yer alan diğer hayvanlar gibi tek başına bir unsur olan ejder figürü birçok sembolik anlamları ifade eder şekilde tasvir edilmişti[615].

---

614 *İslamiyetten sonraki Türk Sanatı'nda hayvan figürlerinin devamı hakkında bkz.* Y. Çoruhlu, "İslamiyetin Kabulünden Sonraki Asya Türk Sanatı'nda Hayvan Üslubunun İzleri"...1990; Anadolu Türk Sanatı'ndaki bazı örnekler için bkz. G. Öney 1970, s. 92 ; G. Öney 1972, s. 154-156; K. Bilici 1983, s. 22-23 vb.

615 *Türk Sanatı'nda yer alan hayvan figürlerinin kısa sembolik açıklamaları için bkz.* Y. Çoruhlu, "Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya İle Bağlantılar"... 1988, s. 24-39; Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, s. 153-184

Anadolu'da Hitit ve Sümerlerde, Asya'da Hind, Çin ve Eski İran'da ejderle mücadele ile alakalı dini inanç ve efsaneler söz konusudur. Bu inançlar İslâmiyetten sonra Asya ve Anadolu'da kurulmuş Türk devletlerinin halkında da sürmüştür. Bektaşi menakıbnamelerinde ejderle mücadele temasının işlenmesi bu sahnelerin sembolik anlamlarının nereye kadar ulaştığı hakkında bir fikir verebilir (Ocak 1983 : 172-180).

Ejderle mücadele teması üzerinde yukarıda daha ayrıntılı bir biçimde durduğumuzdan burada daha fazla bahsetmeyeceğiz.

İslâmiyetten sonraki ejderle mücadele mefhumu Budist tasavvurların etkisiyle ve eski hayvan mücadele sahnelerinin sembolik manalarının ve tasvirlerinin sürmesiyle ilgili olmalıdır.

6. Türk Sanatı'nda Av Sembolizmi

Av ve avlanma insanlığın erken devirlerinde avcılıkla geçinen toplumlar için çok önemli toplumsal bir kurum haline gelmiştir. Av ile ilgili inançlar bu konudaki tasvirlere sembolik olarak yansımıştır. Hatta bunu erken devirlerin Türk hayvan üslubunun doğuş sebeplerinden biri olarak görebiliriz. Av ve avcı ile ilgili konular bir bakımdan hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmi ile ilişkilidir [616].

Ancak burada av tasvirlerini gösteren resimlerin yapılış sebebi konusunu önceden tekrar ele almakta yarar vardır. Av ile ilgili tasvirlerin eskiden beri avda olmak için büyü amacıyla yapıldığı ileri sürülmekteydi[617]. *Jung*, ilkel insanlarla ilgili olarak yaptığı çalışmalarda, av gerçekleştirilmeden önce avın adeta sahneye koyulduğu bir tören düzenlendiğini söyler. Yine onun tespitlerine göre, ilkel bir insana yapacağı işin ne olduğunu anlatabilmek için bu işi hareketlerle gerçekleştiriyormuş gibi yaparak anlatılması lazımdır[618].

Görüldüğü gibi, av tasvirleri o avı, avlanma gerçekleştirilmeden sembolik olarak yapma isteğine dayanmaktadır. Böylece avdan önce yapılan dini tören resim diliyle tekrarlanmış olmaktadır. Bu tasvirler sonucunda böylece avda başarılı olunacağına inanılıyor olmalıydı. Jung'un yukarıda verdiğimiz ve daha önce de bahsettiğimiz tesbitini doğru kabul edecek olursak av ile ilgili resimlerin

---

[616] *Hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmi için bkz.* Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar-Güner İnal'a Armağan**, Ankara 1993, s. 117-141.

[617] L. S. B. Leakey, **İnsanın Ataları**, (Çev. G. Arsebük), Ankara 1988 (2. baskı), s. 129-130.

[618] C. G. Jung, **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi, (Çev. Engin Büyükinal),** İstanbul 1982, s. 90-93.

"av olayını" ilkel insanın kafasında canlandırabilmek, avlanmanın gereğini kavratarak uygulamaya geçilmesini sağlamak gibi bir anlamı olmalıdır **(Özellikle bk. Ç. 80,83 - 87).**

Daha evvelki çalışmalarımızda hayvan biçimine girmenin çeşitli hayvanlarla olan sembolik ilişkisine değinmiştik[619]. Av ile avcı arasındaki mücadele temelde insan hayvan mücadelesini gösteren tasvirlerle ilgili olduğundan bu tasvirlerle ilgili olarak söylediklerimiz avlanma için de geçerlidir.İnsanın avladığı hayvana saygı duyması ve onun gücünden korkması hayvan biçimine girme isteğine yol açmaktaydı[620]. Böylece hayvan biçimine girebilen insan kendisinden kuvvetli olan hayvanları avlamakta güçlük çekmeyecekti.

Bu konuyla ilgili olarak hayvan biçimine bürünmeyi ifade eden inançlar ve bunların tasviri olan resimler ortaya çıkmıştır.

Altay Türk topluluklarına göre avın verimliliği ve zenginliği bazı ruhların tasarrufu altındadır. Bu ruhlar dağ ve orman ruhlarıdır. Avcılar bu ruhların avlanma sırasında kendilerini koruduklarına inanmaktaydılar. Altaylılar da diğer birçok Türk toplulukları gibi ava çıkmadan evvel dini ibadetler yaparlar ve avın başarılı olması için gereken bütün örf ve adetlere uyarlardı[621].

Bugünkü şamanist Türk topluluklarından yapılan tespitlere göre, Şor avcıları Sangır denilen bir insan şeklindeki töze saygı gösterirler. İnanca göre bu ruh (tanrı) kendisini memnun eden avcılara bol av verir, darılırsa ormanları yakarak av hayvanlarını kaçırır. Aynı şekilde avda yardımcı olan orman ruhları da büyük saygı görür. *Yakutlarda* bu ruhların en büyüğü Bay Bayanay idi[622].

Altaylı Türk topluluklarında, avda içten bir inanç ve temizliğe sahip olmanın gerektiğine inanılır. Temizlik esas olduğundan, ava çıkacak avcı karısıyla birlikte olmaz, kimse ile konuşmaz. Bunlar gibi uyulması gereken çeşitli örfle alakalı kurallar mevcuttur. Bu kurallar ve av ruhları ile ilgili inançlar avı bir kült haline getirmiştir[623].

---

619 Bkz. Yaşar Çoruhlu, "Türk Şamanizminde Biçim Değiştirme (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı İle Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", **Sanat Tarihi Araştırmaları,** C. 1, S. 1, İstanbul 1987, s. 54-58 ; Y. Çoruhlu, Orta ve İç asya'da "Hayvan Biçimine Girme" İnancı ve Türk Sanatı İle İlişkisi", **MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi,** S. 2, İstanbul 1995, s. 59-93.

620 Dagny Carter, **The Symbol of the Beast The Animal Style Art of Eurasia,** New York 1957, s. 11.

621 Ahmet Caferoğlu, "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi", **VII. Türk Tarih Kongresi Tebliğleri**, C. I, Ankara 1972, s. 169.

622 A. İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, Ankara 1972 (2. baskı), s. 46, 63.

623 A. Caferoğlu, "a. g. m. ", s. 170.

A. İnan'ın tesbit ettiği Şor Türklerine ait tasavvurlarda bunlara benzer inançlar vardır. Şor Türklerinde ava çıkmadan evvel temizliğe dikkat edilir, avdönüşüne kadar oyun, eğlence yasaklanır. Ancak orman ruhları avcılardan hikâyeler dinlemeyi sevdikleri için avcılar, avdan eşit pay alan usta bir hikâyeciyi yanlarında bulundururlar[624].

Görüldüğü gibi av kültünün gereği olarak uygulanan çeşitli davranış ve adetler, ava hazırlanmak için ve avın başarılı geçmesi için yapılan sembolik uygulamalardır. Bu avdan evvel yapılan ve zaman zaman bütün topluluğun katıldığı, bazen sadece aile içinde söz konusu olan sembolik törenlerin değişik bir şeklidir. Konu ile ilgili olarak ayrıca av (orman) ruhlarını temsil eden tözler de önemlidir.

Türk mitolojisinde avın zaman zaman yeraltı ruhları ile ilgili olarak yer aldığını görüyoruz. Burada av yeraltı unsuru ile ilgili tasavvurlara işaret eden allegorik bir semboldür. Bu konudaki hikâyelerde veya efsanelerde ana tema yeraltı tanrısına ve onun elinde ölüme işarettir. Bu da yeraltı ilahı veya ruhların avcıyı bir av hayvanı ile yer altına çekmesi şeklinde olmaktadır. Geyik veya tilki gibi bir av hayvanı kovalayan avcı, bu avı bir türlü yakalayamaz. Hayvan onu bir kaya yüzeyinde açılan kapıya çeker. Avcı ya bu kapıdan geçerek yeraltı dünyasına dahil olur ya da tecrübeli bir avcının öğüdü sonucunda durumu kavrar ve kurtulur. Avcının kovaladığı av hayvanı ya yeraltı ruhunun kendisi ya da elçisidir."Bir avcı tarafından kovalanan av" motifinde avlanan hayvan az sonra sözünü edeceğimiz gibi bazen başka bir kişinin veya avcının koruyucu ruhu da olabilmektedir.

Bu konudaki örnekler arasında tanrı Kuday'ı temsil eden bir geyiği kovalayan avcıyı anlatan Sibirya masalını, tilki kovalayan avcı masallarını, Vogulların efsanevi atalarının geyiği kovaladığı bir efsaneyi örnek olarak zikredebiliriz[625].

Av hayvanı bazen iyi (göğe ait) bir ruhu temsil eder. "Yol gösterici av hayvanı " motifi bu suretle ortaya çıkar. Bu motif Oğuz Kağan Destanı'ndaki savaşa giden Oğuz'a ve ordusuna yol gösteren kurdun yerini tutmaktadır. Bu kurt Göktanrı'yı temsil eden ilahi bir figürdü[626].

Bizans tarihçisi Jordanes'in eserinde yer alan bir Hun efsanesinde, Hun avcıları sürek avı yapıyorken karşılarına bir geyik çıkar. Dişi geyik onlara yol

---

[624] A. İnan, **a. g. e. ,** s. 63.

[625] *Ayrıntılı bilgi için bkz.* Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)**, C. 1, Ankara 1971, s. 24, 557.

[626] W. Bang-R. Rahmeti Arat, **Oğuz Kağan Destanı**, İstanbul 1936, s. 19.

gösterir ve Güney Rusya'daki Maeotis bataklıklarını geçerler. Bataklığı geçtikten sonra geyik ortadan kaybolur. Böylece Hunlar eski İskit topluluklarının topraklarına girmiş olurlar[627].

İslamiyetten evvelki Türk tasavvurlarında koruyucu ruh inancı yaygındır. Her kahramanın kendisini koruduğuna inandığı bir koruyucu ruhu vardı. Bu koruyucu ruh koruduğu kişinin hayvan biçiminde cisimleşmiş canı (ruhu) idi. Bu nedenle hayvan öldüğü zaman insan da ölüyor, kahraman öldüğü zaman koruyucu ruhu da ortadan kalkıyordu[628].

Bu konudaki ilginç bir örnek ***T'ang sülalesi*** imparatoru Tai-tsung ile alakalı olarak anlatılmaktadır. İmparator avlanırken, beyaz bir ata binmiş olarak tilki kovalayan bir adam görür. Adam tilkiyi okla vurur ve o anda ortadan kaybolur. Aynı gün Luan şehrine dönen imparator da ölür[629].

Av daha ***Hunlar*** zamanında teşkilatlı bir hale gelmişti. Zamanla çeşitli av türleri ortaya çıkmış, avın ehemmiyeti artarak devam etmiş, İslâmiyetten sonra ***Osmanlı*** devrine kadar ulaşmıştır.

Avları Devlet ve halk avları olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Erken devirlerde Devlet ve halk avları "kabile avı" şeklinde bir bütünlük arzediyordu. Hunlardan itibaren Devlet avı tüm teşkilatı ile beraber uygulanmaya başlamış olmalıdır. Ancak Devlet avının temelini de Türk kültür ve inançları meydana getirmektedir.

Hun devrinde av tümen eğitim avı ve büyük Devlet avı şeklinde gerçekleştiriliyordu. Bu avlardan ikincisi topyekün bir av idi[630].

Türk avlanma şekillerinin en önemlilerinden birisi sürek avıdır. Sürek avı av hayvanlarının çeşitli yollarla kovalanarak belli bir yere toplanmasına ve böylece avlanmasına dayanıyordu. Bu avlar sırasında atlar, avcı kuşlar, av için terbiye edilmiş Çita ve Pars gibi çeşitli hayvanlar kullanılmıştır[631]. Daha evvel ilgili incelemelerimizde bahsettiğimiz gibi avda kullanılan hayvanların (at, avcı kuşlar, pars,köpek) geniş sembolik anlamları vardır.

---

627 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi,** s. 578-79.

628 A. İnan, "Yakut Şamanizminde İja Kııl", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 458-461.

629 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**. . . s. 590

630 B. Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi**, C. 1, Ankara 1981, s. 215-16

631 Mesela bkz. Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul 1978, s. 20 ; E. Esin, "Kuşcu" (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında), **Sanat Tarihi Yıllığı**, C. VI (1974-75), İstanbul 1976, s. 411-452.

Av, Türkler için geçim vasıtası olması yanında, zamanla bir spor haline gelmiş ve az evvel bahsettiğimiz gibi savaşa hazırlık ve eğitim gibi amaçlarla kullanılmıştır.

Proto-Türk devrinde, ***Chou***'larda olduğu gibi, Devlet avı "hükümdar avı şeklinde tebarüz ediyordu. Ava çıkan Chou hükümdarı atalar tapınağına kurban sunmak için ok ile geyik vuruyordu. ***Granet***'in açıklamasını doğru olarak kabul edersek, hükümdarın geyiği avlayıp beraberindekiler ile birlikte yemesi onun ruhunun kendisine ve yanındakilere geçmesi içindir. Bu şekilde sembolik bir mana taşıyan hükümdar avında av hayvanlarının atalara sunulması geyik sembolizmiyle ilgili olmalıdır[632].

İslamiyetten evvel Türkler, çocukları veya torunları ilk avlarını vurdukları zaman ***Şeylan*** veya ***Çeşn*** denilen ziyafetler düzenlerlerdi[633].Daha geç devirlerde bu törenlere Türkçe olarak ***yağlama***, Moğolca'da ise Türkçe'den geçmiş olarak ***Yaghlamishi*** denilmekteydi. Raşid ad-Din'in Cami üt-Tevarih'inde bu tören haknda bilgiler vardır. Burada bahsedilen avlardan birisi gelecekteki Devlet kurucuları Kubilay ve Hülagü'nün gençliklerinde ilk avını vurması, diğeri, 1280 tarihinde Gazan Han'ın sekiz yaşında iken ilk avını vurması ile ilgilidir[634]. Böylece bir şahsın ilk avını vurması onun artık ustalığa eriştiğine ve yetişkin olduğuna işaret sayılıyordu.

Proto-Türk, Hun ve Göktürklerde olduğu gibi Moğollarda da sürek avı benzeri şekilde tertib ediliyordu[635]. Cüveyni'nin Tarihi Cihanguşa adlı eserinde sürek avının nasıl yapıldığı uzun uzadıya anlatılmaktadır. Burada " Avcılar bir ava rastladıkları vakit ne suretle avlarlar, ne tarzda saf çekerler, adamların azlığına, çokluğuna göre bir avı nasıl ortaya alırlar" şeklindeki öğrenilmesi gereken konular açıklanmaktadır. Sonra Cengiz Han ava çıkacağı vakit, fermanla nasıl herkesin ava katıldığı, askerin sağ, sol ve merkezde olmak üzere savaştaki gibi ava gittiği, hatta (İslamiyetten evvelki Türklerde görülmeyen bir şekilde) kadınların da ava katıldığı, sürülen hayvanların aşama aşama etraflarındaki çemberin nasıl daraltıldığı, hükümdarın önüne sürülen hayvanları nasıl avladığı anlatılmaktadır[636].

---

[632] *Hükümdar avı için bkz.* Emel Esin, İslamiyetten Önceki. . . , s. 39

[633] Halim Baki Kunter, **Eski Türk Sporları Üzerine Araştırmalar**, İstanbul 1938, s. 63.

[634] John Andrew Boyle, "A Eurasian Hunting Ritual", **The Mongol World Empire 1206-1370,** London 1977, s. 12-13.

[635] Şinasi Tekin, "Metinlere Dayanarak Eski Türklerde Göçebe (Ötüken) ve Şehir (Hoçu) Medeniyetlerinin Tahlili", **A. Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 3, Erzurum 1975, s. 41.

[636] Halim Baki Kunter, a. g. e. , s. 64-64.

Budist devride, Türkler Budizmi kabul ettikleri zaman, av ile ilgili eski Türk tasavvurları, Budizm'in baskısı altına girmişti. Daha önce geyik ve diğer bazı figürlerin sembolizmini açıklarken verdiğimiz Budist metinlerde görüldüğü gibi [637], Budizm'de avlanma kötü bir iş olarak kabul ediliyordu. Nitekim bahsettiğimiz bu Budist metinlerden birinde kendilerini avlayarak, ziyafet sofrası kuran bir beyden, hayvanlar, beyin kendilerini avlamasından dolayı, dünyaya ikinci kez geldiklerinde insan olarak doğamayacakları için şikayetçi olmuşlardı[638].

Başka bir Budist hikayede ise, Buddha'nın bir av hayvanı (geyik veya ceylan) olarak doğduğu hayat devresinden bahsedilmektedir. Hikayeye göre geyik biçimindeki Buddha, geyik avına çıkan, kötü yürekli kral Dantipala'dan, öteki maralların bağışlanmasını ister. Ancak kral kılıcını çekerek geyiğin kafasını keser. O anda kralın da bileği kopup kılıcıyla beraber yere düşer. Kral Dantipala hatasını anlayıp, bağışlanma dilerse de artık iş işten geçmiştir. Yer yarılır ve cehennemin alevleri kralı içine çeker[639].

İslâmiyetten önceki Türk sanatında en çok tasvir edilen konular arasında av sahneleri başta gelir. Av sahneleri ile ilgili bazı resim örneklerine daha evvel çeşitli çalışmalarımızda değinmiştik. Bununla beraber burada bu eserleri genel av sembolizmi ile ilgili olarak kısa açıklamalarla tekrar gözden geçirmekte yarar vardır.

Av kültü ve sembolizminin en belirgin olduğu resimler Uygur devrine kadar kaya üzerine veya başka yüzeyler üzerine yapılan resimlerdir. Bu sahnelerde yer alan hayvanlar aynı zamanda daha evvelki bölümlerde sözünü ettiğimiz sembolik anlamlara işaret ederler.

Av sahnelerini konu edinen kaya resimleri grafik teknikle ele alınmış, bazen silüet halinde gösterilmiş, kazıma, oyma, dökme gibi değişik yöntemlerle gerçekleştirilmişlerdi.

Sözünü ettiğimiz bu kaya resimlerinde en çok geyik türü hayvanların ve dağ keçileri (ya da dağ koyunu) nin yer aldığını görüyoruz. Böylece bu av sahneleri genel av ve insan-hayvan mücadelelerinin sembolizmini aksettirdiği kadar, geyik ve dağ keçisi ya da koyunu ile ilgili inanç ve sembolizmi de açıklamaktadır. Bu resimlerde en dikkat çekici özellik av hayvanlarının çoğu kez avcıdan daha büyük olarak tasvir edilmesidir. Bu tasvir anlayışı av ile av hayvanla-

---

637 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi", **Toplumsal Tarih**, S. 125, (Haziran), İstanbul 1955, s. 33-42.

638 Saadet Ş. Çağatay, **Altun Yaruktan İki Parça**, Ankara 1945, s. 29-33.

639 Walter Ruben, **Buddhizm Tarihi**, (Çev. A. İtil), Ankara 1947, s. 13-14.

rının kült konularını teşkil ettiği ve birçok sembolik anlamlara sahip olduğunu teyid etmektedir **(Çizim 80, 83-87)** .

Sözü edilen kaya resimlerinden ele alacağımız ilk örnek M.Ö. ki devirlere ait olup (***Proto-Türk veya Hun dönemi***) *Baykal Gölü* çevresindedir. Bir av sahnesinin söz konusu olduğu bu tasvir Anadolu'daki benzer türden kaya resimlerini hatırlatmaktadır. Orta asya ve Sibirya kaya resimlerini Anadolu'daki örneklerle karşılaştırmak söz konusu alanda önemli başarıların elde edilmesine sebep olacaktır düşüncesindeyiz **(Ç. 83).**

Moğolistan'ın *Bicigtyn Chad* bölgesinden M.Ö. ki devirlere ait kaya resmi **(Ç.84)**, Sibirya'dan tespit edilmiş diğer bir petroglif **(Ç. 80)**, yine Moğolistan'dan *Bicigtyn âm* bölgesinde bulunan ve geyik avını gösteren kaya resmi **(Ç. 85)**, ayrıca atının üzerinde geriye dönerek attığı okla (Türk ve Moğollarda görülen ikonografik bir şemadır) bir geyiği vuran avcı ile iki avcının sıkıştırdıkları bir dağ keçisini avlamalarını tasvir eden diğer iki resim **(Ç. 86-87)** gelişmiş örneklerdir. Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi av hayvanlarının önemi ve kutsallığı onların avcı figürlerinden büyük olarak tasvir edilmeleriyle vurgulanmıştır. Bahsedilen son kaya resminde **(Ç. 87)** süvarinin attığı ok ile atın arasında bir bağlantıya işaret edilmesi belki de resmi yapma yoluyla hayvanı önceden bağlamayakalama amacına işaret etmektedir. Ayrıca dağ keçisisnin benekli olarak ele alınması da bu hayvanın kutsallığını vurgulamaktadır[640].

Sözünü ettiğimiz şekildeki tasvirlere değişik nitelikteki eserler üzerinde de yoğun bir şekilde rastlanmaktadır. Örneğin benzeri türden av sahneleri, ahşap oyma **(Ç. 39-40)**, eyer kaşı üzerine yapılmış resim **(Ç. 65)**, fresko **(Ç. 66)** ve kumaş üzerine yapılmış **(Ç. 88)** tasvir olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu eserlerde daha önce yaptığımız açıklamalarda söz konusu olan inançlara, av büyüsü ve ibadeti konusuna işaret edilmektedir. Nitekim Hun ve Göktürk döneminde avlayarak kurban etmeyi gösteren veya avlanan hayvanı öldürerek ya da yiyerek onun ruhuna-canına ve gücüne sahip olma amacıyla yapılan avları ifade eden tasvirlere rastlanmıştı[641].

---

640 Çizim 1-6 için bkz. A. P. Okladnikov – V. A. Zaporoçskay, **Petrogilifi Zabaykalıya, I,** Leningrad 1969, s. 8, levha 5; Eleonora Nowgorodowa, **Alte Kunst der Mongolei,** Leipzig 1980, s. 170; A. P. Okladnikov, **Petrogılıfi Angari,** Moskova Leningrad 1966, s. 157, lev. 13; N. Ser Odjav, Bayan-lıgıyn Hadni Zurag, Ulanbator 1987, tab. 83-84 ; J. Paul Roux, "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar),** C. II, Kıs I a, İstanbul 1972, Resim 2-3.

641 Y. Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi", s. 36, Ç. 8 ; Ç. 7-10'un kaynakları için bkz. S. I. Rudenko, **frozen Tombs of Siberia-The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen,** London 1970, Res. 110/f; B. Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre)**, Ankara 1988, (3. baskı), lev. 13 ; Emel Esin,

Ancak bilhassa ***Göktürk*** döneminde bir hükümdarın veya kahramanın gücünü veya yiğitliğini vurgulayan av sahneleri de önemlidir. Özellikle arslan-kaplan gibi yırtıcı hayvanların avlandığını gösteren tasvirler bu hususa da işaret eder **(Ç. 66,88)**.

Hun devrine ait IV. Pazırık kurganından kazılar neticesinde ortaya çıkarılan ve ağzında geyik kafası tutan ahşap kurt heykelcikleri **(Ç. 39-40)** iki hayvanın mücadelesine ve yırtıcı olanın diğerini avlamasına dair ilginç bir örnektir. Bunlar çalışmamızın ilgili kısımlarında da da belirttiğimiz gibi, av konusu ile "hayvan mücadele sahneleri" arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Esasında "hayvanın hayvanla" "insanın insanla" ya da "insanın hayvanla" mücadelesi benzeri sembolik anlamları içermektedir. Burada temel olarak iyi-kötü, aydınlık-karanlık, dost-düşman, erkek-dişi gibi birbirine zıt görünen kavram çiftlerinin mücadelesi söz konusudur. Bu husus arslan-boğa mücadelesi gibi bazı sahnelerde astrolojik olaylarla da ilişkilendirilmiştir. Ayrıca yine belirtelim ki "mücadele sahneleri" aynı zamanda "biçim değiştirme" (metamorphosis) konusuylada alakalıdır **(Bkz. Ç. 50,68)** [642].

Afrasiyab (Semerkand) Sarayı'nda Göktürk devrinde yapılmış freskoda kaplan avlayan Alp figürleri ile (Çizim 9), yine Göktürk devrinde yapılmış, Astana Mezarlığı'ndan yapılan kazılar neticesinde çıkarılmış bir kumaş üzerindeki av sahnesi **(Ç. 88)**, benzeri birçok tasvirde olduğu gibi yiğitlik sembolizmine işaret ediyor. Daha sonra da üzerinde duracağımız bu tema İslâmiyetten sonra da çok etkili olacaktır.

Uygur duvar resimlerinde eski Türk inançlarının etkisiyle av ile ilgili sahneler **(Ç. 25-26)** yanında, yeni girilen dinlerin ikonografisine uygun olarak bilhassa Budist destan ve hikayelerin tasvir edildiğini görüyoruz. Örneğin Doğu Türkistan'dan bir freskoda yer alan Jataka hikâyelerinden bir sahnede, "kralın geyiği kovalama teması" bu hususa işaret etmektedir. Kovalanan geyik veya

---

İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş, İstanbul 1978, Lev. LXX7b; N. Diyarbekirli, " İslamiyetten Önce Türk Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara 1993, R. 65.

642 Y. Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri, ". s. 117-141 Y. Çoruhlu, "Türk Şamanizminde Biçim Değiştirme. . . s. 54-58; Y. Çoruhlu, Orta ve İç asya'da "Hayvan Biçimine Girme". . . s. 59-93; Çizim 11 ve 12'nin kaynakları için bkz. S. I. Rudenko, a. g. e. , Res. 110 ; Karl Jettmar, **Art of The Steppes-The Eurasian Animal Style**, London 1967, Lev. 34.

ceylan genellikle Burkan (Buddha)'nın "aydınlanmaya ermeden evvel" hayvan olarak yaşadığı hayat devrelerinden birine işaret eder. **(Ç. 89)**[643].

İslâmiyetten sonra avlanmanın önemi artarak devam etmiştir.

Manas ve oğulları ile ilgili destanlarda, kahramanların av kuşları ile av köpekleri en yakın arkadaşlarından sayılıyordu[644].

İlgili çalışmada zikrettiğimiz gibi, avcı kuşların Türklerin hayatında büyük önemi vardı[645]. Bu önem bu kuşlarla ilgili inançlar ve sembolizmden ve bu bölümün başında söylediğimiz av ile ilgili tasavvurlardan kaynaklanmaktadır. Bu ehemmiyete işaret eden en güzel örnekler arasında Oğuz boylarının kuş ongunlarını belirtebiliriz.

Divanü Lugat-it Türk'de Kaşgarlı Mahmud sürek avından bahsetmektedir: "Hanların halk ile beraber yaptıkları bir çeşit av. Öyle ki ; Hanın adamları ormanlara vekırlara dağılırlar, yaban hayvanlarını önlerine katarak Hanın olduğu yere doğru sürerler; O yorulmaksızın bulunduğu yerden önüne çıkan hayvanları vurur..." YineKaşgarlı Mahmud kitabında avcıya yardımcı hayvanlardan behsetmektedir. "Doğanı alıp, küheylana binerek dağ keçisine erişir; geyik avlar, tazıyı salıverip tilkiyi yakalar." (Eline doğanı alır, küheylan atına binerek dağ keçisine erişir; uzun kulaklı, ince belli köpeklerle tilkiler avlar)[646].

Dede Korkut kitabında dört ayaklı hayvanların avı için "av avlamak", avcı kuşlarla yapılan av için de "kuş kuşlamak" deyimleri kullanılmıştır ve bu önemli eserdeki hikâyelerde avın savaş kadar önem taşıdığı görülmektedir. Yine bu hikâyelerde sürek avlarından da bahsedilmekte, babası dururken evladın tek başına ava çıkamayacağından söz edilmekte, (Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde) bir insanın hayatındaki ilk avın ehemmiyetine değinilmektedir[647].

Avlar çeşitli hayvanları avlamak için yapılır. Bunların en yaygın olanları arasında geyik ve arslan avları gelir. İslamiyetten sonraki Asya Türk devletlerinden Hind-Türk imparatorluğu devrinde ise, fil avları da çok yapılıyordu. Fil avı ile ilgili olarak çeşitli yöntemler geliştirilmişti. Bu dönemin önemli eserleri arasında bulunan ***Ain-i -Akbari***'de bu usullerden bahsedilmektedir. Bunların en ilginçlerinden birine ***Kheda*** adı verilir. Eserde anlatıldığına göre filler, davul ve

---

643 Çizim 13-14'ünkaynakları için bkz. A. Von Gabain, Das Leben İm Uigurischen Königreich von Koço, 850-1250, Wiesbaden 1973, R. 26, 70; A. Von Le Coq, **Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien**, C. VI, Berlin 1928, fig. 174.

644 B. Ögel, Türk Mitolojisi. . . , s. 563.

645 *Çalışmamızın yıtıcı kuşlarla ilgili bölümüne bkz.*

646 Kaşgarlı Mahmud, **Divanü Lugat-it-Türk Tercümesi** (Terc. Besim Atalay), C. I, Ankara 1985, s. 365, 421.

647 O. Şaik Gökyay, **Dedem Korkudun Kitabı**, İstanbul 1973, s. CCCXI-CCCXII.

düdüklerle ürkütülür ve güçleri tükeninceye kadar koşturulur. Koşamayacak duruma geldiklerinde, arka yaklarından, iplerle ağaçlara bağlanırlar. Bu av sırasında özellikle hükümdarın kendisi ve maiyeti için Khasha (Kaşa) olarak adlandırılan uzun filleri seçerler[648].

İslâmiyetten sonra, Türk hükümdarlarının tertib ettikleri avlar, İslâmiyetten önce olduğu gibi hükümdarın gücünü, kudretini, temsili olarak gösterirler. Özellikle arslan ve kaplan avları bu sembolizmle alakalıdır. Güç sembolizmine işaret eden en önemli motif ise, hükümdarların ejder avlamasıdır. İslamiyetten sonra Türk hükümdarları hayali bir yaratık olmakla birlikte çok güçlü bir hayvan olarak gösterilen ejderi yenilgiye uğratırken gösteriliyorlardı[649].

Selçuklu veziri ***Nizamü'l-mülk***, padişahın yapması gereken işleri; dünya işleri, ahiret işleri olarak iki bölüme ayrımakta ve dünya işleri arasında avlanmayı da zikretmektedir[650].

Anadolu Selçuklu veziri ***İbni Bibi***'den İslamiyetten evvvelki av teşkilatının benzeri şekilde devam ettiğini öğreniyoruz[651].

Anadolu Selçuklu Sanatı'nda av sahnelerinin bazen taht sahneleri, tılsımlı tasvirler ve burç tasvirleriyle beraber ele alındıkları görülmektedir. Bu sahnelerdeki av sembolizmi bir arada bulundukları unsurların sembolizmi ile birleşir[652].

Avcılık müessesesi, Osmanlı devrinde, mükemmel bir devlet kuruluşu haline gelmiştir[653]. Teknikler ve usuller gelişmiştir ancak bununla birlikte amaç ve anlam bakımından fazla bir değişmenin gözlendiği söylenemez. Avlar eskiden olduğu gibi, askeri eğitmek ve savaşa hazırlamak için veya sultanın ve devlet ileri gelenlerinin katıldığı bir sürek avı olarak yapılırdı. Ayrıca büyük sürek avları padişahın ve Devletin gücünün sembolü olmaya devam ediyordu. A. Caferoğlu'nun aktardığına göre "... Kanuni Sultan Süleyman bir av dönüşü ordusunun ve imparatorluğunun yenilmezliğine, devletin azametine bir sembol

---

[648] M. Riad Eletr, "The Elephant in The Indian Mughal Painting", **Bulletin of The College Arts and Sciences**, C. I-III, Bağdat 1956-58, s. 81-82.

[649] Emel Esin, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S. 1, Ankara 1969, s. 178;

[650] Nizamü'l-Mülk, **Siyaset-name** (Haz. M. Altay Köymen) İstanbul 1990, s. 280.

[651] Anonim, "Avcılık", **Türk Ansiklopedisi**, C. IV, Ankara 1950, s. 251; *İbni Bibi'nin eserinin bir tıpkıbasımı yapılmıştır.* Bkz. İbn Bibi, **Al-Avamir Ul-'Alaniya**, Ankara 1956; ayrıca bkz. Gönül Öney, "İran Selçuklularıyla Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", **Anadolu (Anatolia),** 1967, s. 121-159.

[652] Gönül Öney, "a. g. m. ", s. 134-137.

[653] A. Caferoğlu, "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi", **VII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler**, C. I, Ankara 1972, s. 172-173.

olmak üzere insan derisinden yapılmış kirişli bir yay ile oku, Avrupa imparatorlarından birine armağan olarak göndermişti [654].

Gelibolu'lu Mustafa Ali, **"Meva'idü'n Nefais fi Kava'idil-Mecalis"** adlı eserinde, 16. yüzyılda Osmanlılarda avlanmanın adabından ve av çeşitlerinden bahsetmektedir. Mustafa Ali eserinde dört çeşit avdan söz etmektedir. Bunlardan birincisi ceylana teşbih edilen güzellerin avıdır. İkincisi, turna, kaz, sülün, keklik gibi kuşların avı, üçüncüsü ceylan, tavşan, yaban eşeği, arslan, kaplan,tilki ve kurt gibi dört ayaklı hayvanların avı, dördüncüsü ise balık avıdır. Mustafa Ali'ye göre " Av yapmak yalnız padişahlara ve şehzadelere yakışır bir meslek ve iştir. Zaman zaman beylerin ve beylerbeyilerin de av yapması, yakışıksız olmaz. Ama bütün büyükler, bu işin vezirlere uygun düşmediği üzerinde anlaşmışlardır". Vezirlerin ava gitmesinin doğru karşılanmaması Devlet işlerinin baş sorumlusu olmalarından kaynaklanıyor. Yine Ali'ye göre "Bunlardan başka halktan, çalışıp kazanmanın gelirine muhtaç olan sayısız insanlardan biri, av yapmaya kalkışırsa; yani doğanlar, tazılar,zağarlar alıp kış yaz yeler unmaz köpek gibi sek sek gezerse öldürülmesi gerekir" [655].

Yaptığımız bu kısa açıklamalar av ile ilgili temel sembolizmin İslamiyet öncesi ve sonrasında Türk Devlet ve topluluklarında bir bütün teşkil ettiğini ve avcılığın sürekli bir gelişme içinde olduğunu göstermektedir. İslâmiyetten önceki İslâm dışı tasavvurlar esas itibariyle ortadan kalkmıştır. Ancak görüldüğü gibi bunların izleri tamamen yok olmamıştır. İslâmiyetten sonra avın özellikle hükümdarla ilgili görülmesi, insan – hayvan arasındaki mücadeleyi sembolize etmesi, Devletin ve hükümdarın gücünü temsil etmesi gibi hususlar, konunun başlangıcında açıkladığımız İslâmiyetten önceki sembolik tasavvurlara dayanmaktadır.

Avla ilgili çeşitli halk inançlarının simgelediği şeylerin de kısmen devam ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin Anadolu'da meşhur olan "Alageyik" efsanesi bunlardan sadece bir tanesidir. Bu hikâyeye esas olan tema İslâmiyetten önceki gibi, avcının bir geyiği kovalamasıdır. Ancak avcı geyiği vuramaz ve kaldığı uçurumda ölür. Avcının ölmeden evvel söylediği türkudeki : "Ben de gittim bir geyiğin avına / Geyik çekti beni kendi dağına..." dizeleri, konumuzun başında

---

654 A. Caferoğlu, "a. g. m. ", s. 173.

655 Gelibolulu Mustafa Ali, **Meva'idü'n-Nefais Fi kava'idi'l-Mecalis, 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Gelenekler-Görenekler ve Sosyal Hayat**, (bugünkü dile aktaran Cemil Yener), İstanbul 1975, s. 43, 45.

açıkladığımız "geyik kovalama" ile ilgili sembolizmin İslamiyetten sonra devam etmiş şeklinden başka birşey değildir[656].

Günümüz Orta Asya'sındaki Müslüman Türk topluluklarında da, av ile alakalı eski sembolik tasavvurlar devam etmektedir. Uygur Türklerinin halk oyunlarında, av ile ilgili olanları da vardır. Bu oyunlar bir hayvanın nasıl avlandığını gösterir ve avcının yiğitliğini, ustalığını sergiler[657].

Av ile ilgili tasvirlerin İslâmiyetten sonra, Türk minyatürlerinde de en çok tasvir edilen konular arasında yer aldığı görülmektedir. İslamiyetten evvel geçerli olan sembolizmin**(R.146)** kısmen devam ettiği bu minyatürlerden de anlaşılmaktadır **.**

Bu minyatürler hükümdar, hükümranlık, devletin veya bir şahsın güç ve kudreti, insan-hayvan mücadelesi,ile ilgili hususlara sembolik olarak işaret ederler.

Bu resimlerde yer alan av sahneleri arasında özellikle kralî av (Devlet avı) sahnelerinin söz konusu olduğu ve çeşitli tekniklerde yapılan avlara ilşkin tasvirler ilgi çekicidir.

Buraya örnek olarak aldığımız sürek avı veya kralî avsahnelerine ilişkin Şiraz'da yapılmış, 1491 tarihli, Nizami'nin "Hamse" sinde bulunan bir minyatürde Behram Gur'un avlanması **(R. 147)**, 16. yüzyıla ait diğer bir Hamse nüshasındaki İskender'in avlanmasını gösteren kompozisyon **(R. 148)**, Timurlu devrine ait Amir Hüsrev Dihlavi'nin 1496 tarihli Haşt Bihist yazmasındaki sahne **(R. 149)**, konu ile ilgili ilginç örneklerdir. Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman'ı av sırasında gösteren Süleymanname minyatürleri de hükümdar avları veya Devlet avlarıyla ilgili çok güzel sanat eserleridir **(R. 150)** [658].

Bu minyatürlerin bazıları genel sembolizmin yanında, bazen daha özel sembolik hususlara da işaret ederler. Mesela Hamse-İ Nizami'den aldığımız bir minyatürde, alt sağ tarafta hayvan mücadelesahnelerinin sembolizmine işaret edildiğini görüyoruz. Burada yer alan arslan ve yabani eşeğin mücadelesi aynı zamanda Behram Gur'un avlanmasının bir allegorisidir. **(R. 147).**

---

656 Müjgan Cunbur, "Folklorumuzda "Geyik" Motifi Üzerine", **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C. II, Ankara 1982, s. 81-82.

657 A. Çakır-A. Şekür Turan, "Uygur Türklerinde Oynanan Hayvan Motifli Halk Oyunları", **Türk Halk Kültürü Araştırmaları**, S. 2, Ankara 1991, s. 20

658 *Resim 1-4'ün kaynakları için bkz.* Kerim Kerimov, **Nizami Gencevi Hamse Miniatürler-Nizami Guanjevi Hamse Miniatyurı-Nizami Ganjevi Khamsa Miniatures,** Bakü 1983, R. 81, 132 ; J. M. Rogers-Filiz Çağman- Zeren Tanındı, **Topkapı-The Albums and Illustrated Manuscripts**, London 1986, R. 64 ; Esin atıl, **Süleymanname The İllustrated History of Süleyman The Magnificent**, New York 1986, lev. 11.

Av ile ilgili minyatürlerin bir kısmında masal, efsane veya hikaye kahramanlarının av sahneleri veya birkaç kişilik grubun av tasvirleri yer alır. Bu sahneler de çoğu kez genel av sembolizmi içerisinde ele alınabilirler. Bunlar genellikle avlanan kahramanın gücüne, kuvvetine, yiğitliğine işaret ederler **(R. 5, 20, 27, 147-152)**. Bazı minyatürler ise dini-İslami niteliği olan şahısların (Türk ikonografisine uygun bir şekilde tasvir edilmiş olarak) ellerinde avcı kuşlarla ava gidişlerini tasvir ederler [659] **(R. 50).**

Bir kahramanın, taca kavuşmak için gücünü ispat etmek amacıyla bir arslanı öldürüşü **(R. 5)** veya yine kötülüğü altederek gücünü kanıtlama (bu güç, maddi, manevi veya dini anlamda olabilir) anlamını taşıyan ejderha veya efsanevi yaratıkları avlama-öldürme sahneleri konumuzla alakalı çekici kompozisyonlardır [660].**(R. 5,20,27,152)**

İslâmiyetten sonraki Türk Sanatı'nda dolaylı olarak av ile ilişkili olduğunu belirttiğimiz "hayvan mücadele sahneleri" ne dair birçok örnek de karşımıza çıkmaktadır661 (R.71-72). Bu arada özellikle atı üzerinde ve bazen yaya olarak, ellerinde avcı kuşlarla ve zaman zaman bunlara ilave olarak bir av köpeği ile ava giden süvarileri tasvir etme bir gelenek halini almış ve çok yaygınlaşmıştır.

Av kuşları veya av köpeği ile birlikte genç ve asil erkekleri resmetmek de bir moda haline gelmişti 662 (R.55).

Minyatürlerde zaman zaman cins av köpeklerinin veya avcı kuşların portreleri veya tanımlayıcı tasvirleri de yer almaktadır [663] **(R. 57).** Bu arada avcıya yardımcı olan ve minyatürlerde tasvir edilen hayvanlara özel olarak yetiştirilmiş Çita'ları da ilave edebiliriz [664] **(R. 90)**.

---

[659] *Resim10'un kaynağı için bkz.* Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebi,** İstanbul 1984, R. 71.

[660] *Resim 5-9'un kaynağı için bkz.* KerimKerimov, **a. g. e.** , R. 87 ; A. Tunalı, **İ. Ü. Kütüphanesindeki Türk Minyatürleri**, İ. Ü. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Böl. Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961, R. 38 ; S. Yıldız, **İstanbul Üniversitesi Kitaplığında Bulunan Kıssa-İ Şehri Satran'ın Minyatürleri**, İ. Ü. Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Böl. Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974, R. 60 ; Zeren Tanındı, a. g. e. , R. 71; J. M. Rogers-F. Çağman-Z. Tanındı, **a. g. e.** , lev. 55.

[661] Resim 11'in kaynağı için bkz. Edgar Blochet, **Les Enluminures des Manuscripts Orientaux-turcs, arabes, persians-de la Bibliotheque Nationale,** Paris 1926, lev. IX a.

[662] Köpekler ile ilgili olarak bkz. Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Köpek Figürlerinin Sembolizmi", **Toplumsal Tarih**, S. 14, (Şubat), İstanbul 1995, s. 20-25 *Resim 13'ün kaynağı için bkz.* Lubor Hajek, **Indische Miniaturen vom Hof der Mogul-kaiser**, Çekoslavakya 1960, Res. 28.

[663] *Resim 14'ün kaynağı için bkz.* M. Ş. İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul 1973, R. 69.

[664] *Resim 15'in kaynağı için bkz.* B. W. Robinson-E. J. Grube-M. Owens-R. W. Skelton, **Islamic Painting and The Arts of The Book,** Keir Collection, London 1976, Renksiz Lev. 35. III. 128.

7. Orta Asya Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri

"Karakuş ak kanad açdı vü uçdı
Kalata ardından inüp bahra düşti."

Hadîdî

(Fatih'in İstanbul'un fethi esnasında gemileri karadan Haliç'e indirmesi.)

Orta Asya Türk tasvir sanatında karşımıza çıkan mücadele sahnelerinin sembolizmi temel ve genel olarak İslamiyetten evvelki Türk tasvir sanatlarından kaynaklanmaktadır. M.Ö. 1500-1200 yılları arasında (bazı görüşlere göre M.Ö.2000'lere kadar iner.)Bozkır kültürünü oluşturan önemli devrelerden biri olan ve bir kısım bilim adamlarınca" Proto-Türk olarak kabul edilen, Andronovo kültüründen bu yana, mücadele sahneleri hayvan figürü ağırlıklı olarak ve birkaç şekilde karşımıza çıkmaktadır[665]. Hayvan tasvirleri İç Asya'da M.Ö. 3.binden itibaren ortaya çıkmaya başlayan Bozkır kültürüne bağlı bir şekilde gelişen; zaman içinde ortaya çıkan Hayvan üslubu dediğimiz sanat tarzı ile ve bu tarzın doğuş nedenleriyle yakından ilşkilidir.

Hayvan üslubunun doğuşunda Andronovo kültürü ve bronz çağının çok önemli yer tuttuğunu da biliyoruz[666].

Erken devir Türk sanatında mücadele sahnelerini oluşturan başlıca üç grup şunlardır:

1. İnsanın insanla mücadelesi
2. İnsanın hayvanla (veya gerçek üstü varlıklarla) mücadelesi
3. Hayvanın hayvanla mücadelesi.

Sembolik bakımdan ele alındığında bu üç grup arasında birbirini tamamlayan bir anlam bütünlüğü söz konusudur. Başka bir deyişle bu gruplar arasında büyük farklar yoktur. Bu şekilde, sembolik bakımdan karşımıza çıkan bu durumun muhtelif sebepleri vardır. Bunlar eski Türk inanışları ve Türk kozmolojisine dayanmaktadır. Eski Türk dini, kozmolojisi veya mitolojisine ait pek çok unsurun izleri İslâmiyetten sonra da devam etmiş ve neredeyse günümüze kadar ulaşmıştır.

---

665 Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 32.

666 Yaşar Çoruhlu, İslâmiyeten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri, **'Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar' Güner İnal'a Armağan,** Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi : 4, Ankara 1993, s. 118.

Eski Türk dini, kozmolojisive mitolojisi universalist bir yapıya yani kozmoloji ağırlıklı bir sisteme sahiptir. Bu düzeni biz- Türk toplulukları içintemelde Gök ve Yer kavram çiftiyle ifade ediyoruz. Bunlar kendi içlerinde başka unsurları da barındırılar. Söz konusu temel ögeler, biraz dualist ancak daha ziyade dikotomik ilkelerdir. Yani birbirine zıt gibi görünen ama aslında birbirini bütünleyen ve evreni oluşturan kavramların birbiri ile ilişkisini gösterir. Ahlaksal bir çıkarım oluşturmaz ama doğal olarak evrende/Dünyada var olan mücadele kavramını iki unsurlu bir planda karşımıza çıkarır.

Türk kültüründe Gök ve Yer olarak ele aldığımız bu formül Çin kültüründe karşımıza çıkan Ying (Yer) ve Yang (gök) ilkelerinin meydana getiridiği formüle benzer. Bu ikili, evren/dünyadaki varlıkların birbirini bütünleyen ilişkisine işaret ediyor. Örneğin bunların ifade ettiği kavram çiftlerine göre erkek ve dişi birbirine zıt ama birbirini bütünleyen iki unsurdur. Gene de birbirlerine karşı mücadele içindedirler. Ancak Türk kültüründe de Çin kültüründe de Gök (Yang) ilkesi içine erkek ve Yer (Yang) ilkesi içine de dişi unsur girer. Burada olumlu görülen ilke erkek (eril) ilkesidir. Aynı şekilde iyi-kötü, aydınlık-karanlık, dost-düşman gibi kavramları da bu anlayış içerisinde değerlendirmek mümkündür.

Neticede bu sisteme göre güçlü olan, Gök ilkesi içinde ve iyi konumda değerlendirilir. Dolayısıyla mücadele sahnelerinde güçlü olan doğru olandır ve kazanan taraftır. Zayıflık istenmeyen bir husustur. Ama yine de şu anda her anlamda güçlü olan, kendisini güçlü kılan nitelikleri kaybettiğinde öteki kategoriye girebilir.

Bizim burada ele alacağımız mücadele sahneleri işte bu temel sembolizme dayanmaktadır[667].

Erken Türk inanışları ve mitolojisinde insan ve hayvan kavramları birbirinden farklı görünen ama aslında birbirini bütünleyen iki unsurdur. Eğer insan güçlüyse Gök ilkesi içindedir ama hayvan güçlüyse tersi durum söz konusudur. Yani hayvan gök ilkesine girer. Burada güçlü olan hayvan ilahi güç konumuna geçer. Bu durumda insan gücünü arttırarak hayvanı altetmeye ve bir başka deyişle onun gücünü elde etmeye çalışır. Hayvan gücünü elde etmenin önemli bir yolu ise biçim değiştirme (metamorphosis) yani hayvanın biçimine girmedir.

Erken devirlerde veya geç şamanist tasvirlerde karşımıza çıkan ve mücadele eden insan ve hayvanı gösteren resimlerde bazen (biçim değiştirmeden dolayı) kimin insan kimin hayvan olduğunu anlamak biraz zordur.Zaman za-

---

[667]*Mücadele sahneleri için çalışmamızın ilgili kısımlarına bkz. Bu hususta yine ayrıntılı olarak bkz.* Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)** , Türk Kültürü El Kitabı Seri II'ye ek, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1979, s. 1-90.

man iki hayvan da aslında birbiri ile mücadele eden iki insanı gösteriyor olabilir. Eski zamanlarda hayvan biçimine giren şamanlar bu şekilde birbirleriyle mücadele ettiği gibi, İslâmiyetten sonra da şeyh ve dervişlerin mücadeleleri de gerektiği zaman insan, gerektiğinde de hayvan biçimine giren iki insanın mücadelesine işaret ediyor.

Böyle bir mücadele anlayışı aynı zamanda iyi unsurun avcı kötü unsurun da av olduğuna işaret eder. Nitekim en erken devirlerden beri yapılan kaya veya mağara yüzeylerindeki av tasvirlerinde insan hayvan mücadelesi görülüyor ve bu; avda başarı sağlamaya yönelik bir büyü yerine geçiyordu[668].

Yukarıda bahsettiğimiz üç gruptaki mücadele ile ilgili sembolizme bağlanan ***Turan taktiği*** denilen savaş tarzı, avın çok önemli bir müessese olarak gelişmesi ve bir çeşit savaş talimi olarak yapılması, yırtıcı hayvanlarla mücadele veya bunun hayvan biçiminde yapılması üzerine, bazen tarihi metinlerde, bazen inançlar ve zaman zaman da mitolojik konular ile ilgili yazılarda bilgilere rastlıyoruz. Bilhassa insanın insanla mücadelesinin dayandığı nokta, yukarıda zikrettiğimiz toplumların kendilerini merkeze koyması veya merkezde görmesidir. Bu da "dünya hakimiyeti" kavramını geliştirmiştir.

İslâmiyetten önceki Türk sanatında söylediğimiz mücadele sahnelerine ilşkin pek çok örnek vardır. Burada sadece konumuzu vurgulayacak üç örneği seçmeyi yeterli görüyoruz.

İlk örneğimiz iki savaşçı arasındaki mücadeleyi göstermektedir ve Göktürk devrinde kaya üzerine yapılmış bir savaş sahnesinden alınmıştır (Kara-yüs abidesi petroglifi). Burada kuyruğu düğümlü atının üzerindeki zırhlı süvari saldıran ve muhtemelen savaşı kazanacak olan tarafı temsil etmektedir. Çünkü

---

668 *Yukarıda belirttiklerimizin dışında bu konuları inceleyen çeşitli çalışmalarımız yayınlanmıştır. Ayrıntılı bilgi ve kaynaklar için şu çalışmalarımıza bkz.* Yaşar Çoruhlu, "Türk Şamanizminde Biçim Değiştirme (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı İle Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S. 1, İstanbul 1987, s. 54-58; Y. Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Görülen Hayvan Figürlerine 'Gök ve Yer' Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 87, İstanbul 1993, s. 17-42 ; Y. Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Savaş ve Barış Sembolleri", **II. Müzecilik Semineri Bildiriler**, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 19-23 Eylül 1994, İstanbul 1995, s. 136-138; Y. Çoruhlu, "Orta ve İç Asyada "Hayvan Biçimine Girme" İnancı ve Türk Sanatı İle İlişkisi", **Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi,** S. 2, İstanbul 1995, s. 59-93. *Bu konularda ayrıca şu çalışmalara bkz.* Jean-Paul Roux, "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", **Türk Kültürü El Kitabı-İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar**, C. II, Kısım I a, İstanbul 1972, s. 74-87 ; J. P. Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, (Çev. Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul 1998 (2. baskı), s. 81-87; Ahmet Yaşar Ocak, **Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983, s. 154-179.

diğer figürlerden daha büyük gösterilmiştir. Onun karşısındaki savaşçı ise elindeki yayı germiş ok atmaya çalışmaktadır.

Burada ele alacağımız ikinci örnek, Türk hayvan üslubu kapsamında olup, benzeri grupta yer alan pek çok nesneden sadece birisidir. İki yırtıcı hayvan ile bir atın mücadelesinin gösterildiği bu eser, altın yaldızlı bronzdan yapılmıştır. Yukarıda ifade ettiğimiz sembolizmi ifade edecek şekilde güçlü olan güçsüz olanı yenmektedir. Böylece savaşı kazanan olumlu unsura işaret ediliyor **(R. 153).** Örneğimiz, Ordos bronzlarından olup, M.Ö. 2-1. yüzyıla yani Hun devrine aittir.

Aynı konuya işaret eden St. Petersburg Antropoloji ve Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan ve yer yer değerli taş kakmalı, altından yapılmış bir diğer eser ise türünün bir şaheseri olarak karşımıza çıkıyor. Burada yine yırtıcı bir hayvanın yırtıcı olmayan ama yabani (belki domuz) hayvanlara saldırdığını görüyoruz. Süs eşyası olarak yapılmış Sibirya buluntularından olan bu sanat eşyası, M.Ö. V-IV. Yüzyıllara yani Hun devri başlangıcına ya da Proto-Türk devrine ait olmalıdır **(R. 154)**.

İslâmiyet'ten önceki devriden vereceğimiz daha önce de sözünü ettiğimiz son örnek, binlerce av sahnesinden biri olan ve yine Göktürk devrinden Sulek'te karşımıza çıkan bir kaya resmidir. Bu ilginç resimde av hayvanı olan dağ keçisi, kutsallığı ve öneminden dolayı; neredeyse, onu iki taraftan ok ile avlayan iki süvariden daha büyük çizilmiştir. Soldaki süvarinin attığı ok hayvana isabet etmiştir. Okun bu süvariden atıldığı süvariye kadar uzanan bağ ile bellidir. Bu husus tasvirin avda başarı sağlamayı önceden garanti etmek için yapılan, büyü veya dinî amaçlı bir resim olduğunu gösteriyor **(Ç. 88)**.

Değişik şekillerde karşımıza çıkan bu tasvirlerin, İslâmiyet'ten sonraki çeşitli sanat dallarında ve bu arada bilhassa minyatürlerde çok yaygın bir biçimde yer aldığını görüyoruz. Sembolizm zaman zaman daha ayrıntılı bir hale gelmekle birlikte temel olarak aynıdır.

İslâmiyet'ten sonraki Asya Türk devirlerine ait birçok eski metinde / belgede, bu ele aldığımız hususların doğruluğunu ispat eden ifadeler vardır. Fazla yer işgal etmemek düşüncesiyle burada sadece bir iki eserden örnek ifadeler üzerinde durabiliriz.

Nizamüddin Şâmî'nin **Zafernâme**'si Timur'un emriyle M. 1401-1402'de yazılmıştır. Burada mücadele kavramıyla ilgili olan ve bizi ilgilendiren temel husus ***Cihan hakimiyeti*** ülküsüdür. Yukarıda ele almaya çalıştığımız te-

mel sembolizm bu konuyla bağlantılıdır ve daha önce belirttiğimiz gibi bu anlayış İslâmiyet'ten önceki en erken devirlerden beri geçerlidir[669].

Zafernâme'de bu konuya ve buna bağlı konulara işaret eden pek çok ifade vardır. Örneğin eserin baş kısmında ; " *Bu davanın en adil şahidi Hakkın dünyanın ve dinin kutbu, devlet sahibi ve sahib kıran, rahmanın gölgesi Tanrı dergâhının seçilmişi, en âdil ve en kerim ve en büyük olan Emir Timur Göregen'in şerif olan zatıdır.* " , denilmektedir[670].

Buradaki ifadeler Emir Timur'un Allah'ın gölgesi olarak, dinin ve dünyanın kutbu (hakimi) olduğunu ve kutsal görev için Allah tarafından seçildiğini ifade ediyor. Timur söz konusu kitapta; İslam öncesinin kavramlarıyla söylersek iyi unsur yani Gök unsuru-kavramı içine dahil oluyor. Çünkü onun karşısındakiler, düşman yani kötü (Yer) kavramı içerisine giriyor. Bu nedenle de o ilahi düzeni ve adaleti sağlamak için icraatda bulunduğundan sahib kıran ünvanıyla anılıyor. Eserin içinde aynı zamanda "*dünya fatihi*", ibaresi de göze çarpıyor.

Bu sembolizm hemen hemen bütün eserde mevcuttur. Böylece bu hükümdarın karşısında olan herkes baş eğdirilmesi gereken müfsidlerdir. Eserin bir başka yerinde Timur'un ağzından şöyle deniliyor : " *Evet ben ne zamandan beri bu adamların böyle şerrü fesad ile yaşadıklarını işittim ve yolculara; hususiyle Beytullahı ziyarete giden hacılara yaptıkları fenalıklar malûmum oldu. Tanrı, reâyâ'yı bize emanet etmiştir. Elbette yarın kıyamet gününde bunu bizden soracaktır. Memleketin böyle ortasında müfsid bir cemaat bulunsun, bizim elimizde onları cezalandırmak terbiye etmek kudret ve kuvveti olduğu halde biz buna karşı lakayt kalalım, bu olamaz; binaenaleyh vaktimizin bir kısmını bunların şerrini defetmek ve vilâyet ve memleketi bu müfsitlerden temizlemeye sarfetmek üzerimize vacip olan bir vazifedir*" . Yine sözü edilen konuyla ilgili olarak eserde Timur'un Karabağ'da kışladığı zaman oğlu veliahd Muhammed Sultan'ın gelişinin anlatıldığı kısım da dikkati çekmektedir. Şehzade, aşağıda bahsedeceğimiz "itaat sembolleri"nden birine riayet ederek babasının huzurunda yeri öpüyor. Burada zikredilen bir şiirle veliahdın gelecekteki hükümdarlığı öğülüyor : *"...dünyayı idaren altına alacaksın; padişahlık tacı sayesinde saltanat tahtın*

---

669 *Dünya hakimiyeti düşüncesi konusunda bkz.* Osman Turan, **Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Târihi- Türk Dünyâ Nizâmının Millî, İslâmî ve İnsânî Esasları**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1993 (6. baskı) .

670 Nizamüddin Şâmî, **Zafernâme** (Farsça'dan Çev. Necati Lugal), T. T. K. Yayını, T. T. K. Basımevi, Ankara 1987 (2. baskı), s. 9.

kutlu olacak, yedi iklimden sana haraçlar gönderilecek; bütün alemde memleketler feth edeceksin, bütün dünyalara padişahlık edeceksin . " [671] .

Ayrıca bu konuyla ilgili olarak Timur'un Osmanlı hükümdarı Yıldırım Bayezıd'a bakışı da ilginçtir. Her ne kadar sırası geldiğinde onun müslüman olduğu düşünülerek dost olduğu vurgulanıyorsa da aslında onun dostluğu Timur'un hakimiyetini kabul etmesi kaydıyla isteniyor. Zafernâme'de Yıldırım Bayezıd'dan şöyle söz edliyor: " *Dünyanın en büyük memleketlerinden olan Rum Diyarı da Yıldırım Bayezıd'ın eline geçti. Mumaileyh bir müddet bu memleketleri istilâ ile istiklal davasında bulundu veo memleketlere musallat oldu, bunun üzerine şeytan buna bir gurur verdi, kuvvet ve şevketine güvenerek haddini tecavüz etti, en büyük hükümdarların kendisine yazdıkları mektuplarda abdühü, hahimühu tabirlerini kullandıkları, dünyanın kudret ve kuvvet sahibi en haşmetli padişahlarının kapısının eşiğini ubudiyet dudakları ile öptükleri böyle bir Emir Sahip Kıran ile boy ölçmeye, ona karşı muhalefet göstererek bir takım manasız mektuplar yazmağa münasebetsiz haberler göndermeğe kalktı...* " [672] .

Neticede, Yıldırım Bayezid'ın yenilerek, Timur'un dünya hakimiyeti ülküsünü belirlediği bu savaş esnasında bizim ele aldığımız "insanın insanla mücadelesi" grubunun yanında savaşın sembolik olarak "hayvanın hayvanla mücadelesi" kategorisine girecek şekilde tanımlandığı da görülüyor. Burada Timur'un ordusu bir güvercine hücum eden şahin pozisyonunda görülmektedir:" *Bu esnada Emirzade Muhammet Sultan Bahadır, Emir Timur'a müracaatla bu muazzam harbin idaresinin uhdesine havale edilmesini istedi. Emir Sahip Kıran mumaileyhin celâdet ve şahametine tam itimadı olduğundan ve çok kere büyük muharebelerde yüzünün akı ile çıktığından kendisine,* ***bir güvercine hücum eden şahin gibi düşmana saldıran****, kılıç çektikleri vakit çini aynada ölümden başka birşey görmeyen, kûs ve kerrünay (bir nevi boru) çalındığı vakit...teranesinden başka birşey işitmeyen birtakım dilâverler vererek düşmana saldırmasını emretti".* Yine Timur'un savaşı yöneten oğlu ile ilgili olarak "*Hücum esnasında yırtıcı bir arslan ve cesur bir bebr gibidir; savaş gününde yaptığı ileri geri hareket sırasında yaralanmış bir kaplan gibi saldırıyordu*", "*Mumaileyh fitrî cesareti ve emir Timur'un nazarı inayetiyle düşmanın başına dehrin*

---

671 Nizamüddin Şâmî, **a. g. e. ,** s. 119, 291.

672 Nizamüddin Şâmî, **a. g. e. ,** s. 296 ; *aynı eserin bu savaşla ilgili başka bir yerinde isteklerini yerine getirmek kaydıyla, yani Timur'un hakimiyetini kabul etmek şartıyla sulh yapılabileceği kaydediliyor. Bkz.* S. 297, 302.

belaları gibi indi ve onun üzerine kükremiş bir arslan kudurmuş bir bebr gibi saldırdı... " ,şeklinde ifadeler kullanılmaktadır [673].

Görüldüğü gibi burada İslâmiyet'ten önceki anlayışa uygun olarak savaş yani mücadele, hayvan unsurları kullanılarak anlatılıyor. Timurlular için seçilen yırtıcı hayvanlar, İslâm öncesinin "insanın hayvanla mücadelesi" veya "hayvanın hayvanla mücadelesi" kavramlarının arkasında yatan anlayışa işaret etmektedir. Bilindiği gibi bu şekilde sembolik ifade İslâm öncesinin Türk topluluklarının eski metinlerinde de geçmekteydi. Bunun en meşhuru Göktürk devrine, Kültigin kitabesinde karşımıza çıkıyor : " *Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş...* " . Ayrıca Göktürk harfleriyle yazılmış **Irk Bitig** isimli fal kitabındaki bir kehanet de bu hususa işaret eder : " *Zengin adam koyunu ürküp varmış kurda rastlamış kurdun ağzı sulanmış. Sağ keyifli olmuştur. Bunu biliniz iyidir bu* [674] . " Bu ifadeler –daha evvel sözünü ettiğimiz gibi- kurdun veya benzeri türden yırtıcı hayvanların Gök unsuruna dahil edildiğini yani "İyi" grubu içinde tasavvur edildiğini, zayıf türden hayvanların ise "Yer" unsuru içinde görüldüğünü ifade ediyor. İşte İslâm öncesi Türk sanatındaki hayvan mücadele sahnelerinin esası bu anlayışa dayanıyordu[675].

Görüldüğü gibi bu kavramların sembolizmi İslâmiyet'ten sonraki asya Türk devirlerinde de sürüyor. Hatta ortak kavramlar olarak diğer topluluklarda da görülüyor.

Bu konunun açılımı olan çeşitli husulardan birini oluşturan av konusu da Zafernâme'de ve başka metinlerde sık sık geçiyor. Zafernâme'de Timur'un sefere çıkarken fırsat buldukça ava çıktığını okuyoruz. : "*...kendisi Aladağ Ormanı'na doğru yola çıktı, o havalide isyan halinde kalmış olanları yağma ederek terbiyelerini verdi, o sahralarda ava çıkarak birçok dağ keçisi ve koç vurdu, tekrar ılgar ederek vilayetleri itaat altına aldıktan sonra kalan ağırlıkları göç ettirerek Kars'a nazil oldular.*" [676] .

Bilindiği gibi av Türklerde İslamiyet'ten önceki devirlerden beri gelişen çok önemli bir müessesedir. Dinî inançlara bağlı olarak avla ilgili yaygın bir sembolizm de oluşmuştur. Bizim görüşümüze göre burada temelde, insanın insanla olan mücadelesi, insanın hayvanla olan mücadelesi şekline dönüşmekte-

---

673 Nizamüddin Şâmî, **a. g. e.** , s. 307.

674 Hüseyin Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 34-35, 272.

675 *Çalışmamızın kurtla ve hayvan mücadele sahneleri ile ilgili bölümlerine bkz*

676 Nizamüddin Şâmî, **a. g. e.** , s. 190.

dir. Bir üçüncü planda ise avın kendisinde ve avla ilgili tasvirlerde görüldüğü gibi hayvanın hayvanla mücadelesi de söz konusudur[677].

Bütün Türk devirlerinde mücadele sonunda kaybeden hayatını, yakınlarını, ailesini, devletini ve ülkesini, kısaca hakimiyetini (herşeyini) kaybediyor. Zaman zaman üstünlük mücadelesine kalkan insan esir düşüyor. Esir düşme esnasında bir dizi teslimiyet ve itaat sembolizmi ile ilgili kavramlar gelişmiştir. En çok görülen galib gelenin gururla yenileni teselli etmesi, ona ikramlarda bulunmasıdır. "Bağışlama" büyük olmanın, güçlü olmanın bir gereğidir. Yenilen (bir başkasının hakimiyetini kabul eden) de yenilgiyi kabul ettiğini muhtelif şekillerde ifade eder. Yer öpmek, el-etek öpmek, el öpmek, silahını teslim etmek veya boynuna asmak, kefeni boynuna dolamak ve başlığını çıkarmak vb. gibi [678]. Bu konudaki ifadeler çeşitli eski metinlerde geçmekte, tasvir sanatlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Gerek İslâmiyet'ten sonraki Asya Türk sanatında gerekse AnadolunTürk Sanatı'nda bu hususlarla ilgili minyatür örnekleri çok yaygındır. Ancak bu minyatürler veya başka türden tasvirlerin yer aldığı eserler üzerinde ayrıntılı olarak durmamız hem yer açısından hem de konumuz açısından mümkün değildir. Bu eserlerde sözünü ettiğimiz her üç mücadele şeklinden de çok sayıda örnek mevcuttur.

Daha önce de bahsi geçen Timur devrinden Emir Hüsrev Dihlavi'nin **Haşt Bihişt** adlı eserinden 1496 tarihli bir minyatürde bir krali av sahnesinin tasvir edildiğini görüyoruz. İlginç olan husus, insan-hayvan mücadelesindeki simgeselliğin, resmin orta kesiminde hayvan-hayvan mücadele sahnesinde tekrar edilmesidir. Burada Pars türü bir yırtıcı hayvan bir dağ keçisine saldırıyor **(R. 148).**

Muhtemelen Akkoyunlu Türkmenleri devrine ait (1480 cıvarı), Derviş Muhammed imzalı ve iki savaşçının mücadelesini konu edinen resimde yer alan süvarilerin, Göktürk kaya resimlerindeki bir kısım süvarilerle ifade benzerliği dikkati çekmektedir **(R. 155)** .

Hatırlanacağı üzere daha önce sözünü ettiğimiz Baburlu Türk hükümdarlarından Cihangir'in rüyasını tasvir eden bir minyatür ise Dünya hakimi-

---

[677] *Türk sanatında av sembolizmi için ayrıntılı olarak bkz.* Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Av Sembolizmi", **Arkeoloji ve Sanat**, S. 76, İstanbul 1997, s. 13-25. *ayrıca çalışmamızın av ile ilgili bölümüne bkz.*

[678] *Bu konuda bir çalışma için bkz.* Abdülkadir İnan, " Eski Türklerde Teslim ve İtaat Sembolleri", **Makaleler ve İncelemeler**, C. I, Ankara 1968, s. 331-334.

yeti kavramının güzel bir ifadesidir. Dünya küresi üzerinde ayakta duran iki hükümdardan galip vaziyetde olan Cihangir, yenilmiş olan İran hükümdarı Şah Abbas'ı teselli etmeye çalışmaktadır. Buradaki çok önemli olan bir diğer husus ise Dünya küresi üstünde yer alan arslanın üzerinde Cihangir'in ; koyunun üzerinde ise Şah Abbas'ın yer almasıdır. Yani olay hayvan sembolizmi açısından da ayrıca ifade edilmiştir. 1618 tarihli ve Freer Gallery'de bulunan bu minyatür Abu'l Hasan imzalıdır **(R. 78)** .

Selçuklular ile ilgili eski metin ve araştırmalardan tespit edilmiş bilgilerde de yukarıda belirttiklerimize benzer ifadelere rastlamak mümkündür. Mesela M.A. Köymen'in de bir çalışmasında ifade ettiği gibi hükümdar yetkisini doğrudan doğruya Allah'tan almaktadır. Bu husus İslam öncesi Türk anlayışına dayanmaktadır. Nitekim yine hatırlanacağı üzere Orhon kitabelerinde bunu ifade eden ibareler vardı: " *(Ben), Tanrı gibi (ve) Tanrı'dan olmuş Türk Bilge Hakan..."* (Kültigin : Güney 1), "*Yukardaki Türk Tanrısı (ve) Türk kutsal yer ve su (ruhları) şöyle yapmışlar :Türk halkı yok olmasın diye, halk olsun diye, babam İlteriş Hakanı (ve) annem İlbilge Hatunu göğün tepesinden tutup (daha) yükseğe kaldırmışlar muhakkakki...*" (Kültigin : Doğu 10-11) [679]. Tuğrul Bey Bağdat'a girdiğinde de halifenin veziri Tuğrul Bey'e , "*Tanrı sana bütün dünyayı verdi"* derken hem bu hususu hem de Dünya hakimiyeti kavramını ifade ediyor. Bilindiği gibi Tuğrul Bey, Bağdat'a halifeden dünyevî konulardaki selahiyeti almak üzere gitmişti. Köymen'in İbn Hassûl'den naklettiği *"Allah'ın Türkleri arslan suretinde yarattığı"* şeklindeki ifade de yine konumuzla alakalı olarak ilginçtir[680]. Ahmed bin Mahmud'un Selçuk-nâme isimli eserinde de konumuzla ilgili ifadelere zaman zaman rastlanır. Burada vezir Nizâmü'l-Mülk hükümdara zaman zaman *Ey dünyânın pâdişâhı* diye seslenmektedir. Ayrıca bu eserde geçen ; " *O da mektûbu alıp, ordan göçüp, kuş gibi Gazne'ye doğru uçtu."* , " Sultân Mes'ûd'un yiğitlikde arslan gibi olan bir gulâmı vardı, adı Nûştegin idi.", "*Alp Arslan kendi kullarından bir alay bahadır ile her tarafa yürür, Bizans askerini biri birine vururdu. Arslan gibi öyle savaş ederdi ki, üzerine kan ve beyin sıçramaktan pantere dönmüştü. Deniz gibi olan Bizans askerinin içine timsah gibi dalardı. Yetiştiği kâfiri kılıcı ile timsah gibi ikiye bölerdi."* Şeklindeki ifadeler İslâm öncesinde mücadele sahneleri ile ilgili olarak belirlediğimiz sembolizme

---

[679] *Bu hususta bkz.* Talat Tekin, **Orhon Yazıtları**, TDK Yayınları, T. T. K. Basımevi, Ankara 1988, s. 3, 11.

[680] *Yukarıda sözü edilen ifade ve diğer bilgiler için bkz.* M. Altay Köymen, **Tuğrul Bey ve Zamanı**, Kültür Bakanlığı yayını, MEB Basımevi, İstanbul 1976, s. 71, 137.

uygundur. Öte yandan Malazgirt'te Alp Arslan'ın savaştığı Bizanslılar söz konusu eserde şeytanın askeri gibi takdim edilmektedir: "*...Bizanslılar'ın üzerine o şekilde hucûm ettiler ki, onları şeytânlar'ın askeri gibi öldürdüler.*" Görüldüğü gibi burada Tanrı'dan, yani iyiden yana olan taraf Selçuklulardır. Aynı eserde sultanın hakimiyetini kabul eden başkalarının ne şekilde davrandıkları da açıklanıyor.. " *Oradan Nizâmü'l-Mülk ile Sultan Alp Arslan'ın huzûruna gelip, Sultânın elini öptü, ikram ve bağışa kavuştu.", "Sultân ayağa kalktı, Mahmûd Sultân'ın elini öpüp, karşısında durdu. Ondan sonra Sultân yer gösterdi, hepsi oturdular."*

Sözü edilen bu kitapta, insan-hayvan mücadelesine işaret eden av hakkında da satırlar vardır. Avlar sefer öncesinde ve sefer sonrasında bazen de özel durumlarda yapılırdı. Sözünü ettiğimiz eserin bir yerinde; "*Sultan zifâf gecesi ava gidip üç gün av yerinde kaldı.", "Melikşâh avlanmayı çok severdi. Hattâ gazâllerin boynuzlarından Maverâünnehir ve Kufe'de minâreler yaptırmıştı. Bir gün, "kendi nefsim için avladığım hayvanları sayın, haddini bilelim, ona göre sadaka verelim. Çünkü etini yemediğim hayvanın kanını ve ruhunu boş yere yok etmekten dehşet duyar ve Allâhtan korkarım." Dedi. Sonra hesâb edip gördüler ki, bin av olmuş, Melikşâh bunun için onbin dinâr sadaka verdi*[681]*."*

Selçuklu devrine ait bazı minyatür veya değişik türden eserler üzerinde söz konusu mücadele tasvirlerine ilşkin yeteri sayıda örnek mevcuttur. Burada bu kez bir çini tabağı ele alabiliriz. Bugün Keir Koleksiyonu'nda bulunan ve lüster tekniğinde çalışılmış bu geniş tabak üzerinde bir kahramanın kaplan avlama sahnesini görüyoruz **(R. 156).** Yırtıcı hayvanlar veya ejderha, simurg gibi gerçeküstü yaratıklar (ayrıca devler, cinler, şeytanlar) yiğitler veya hükümdarlar tarafından yine gücün, iyiliğin veya hakimiyetin sembolü olarak avlanırdı. Bu konuda İslamiyet'ten evvelki Türk Sanatı'nda ve İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında olduğu gibi az aşağıda bahsedeceğimiz Osmanlı sanatında da çok tasvir yer almaktaydı.

Osmanlı minyatür sanatında mücadele sahnelerini oluşturan üç grubu ve bunlara bağlı olan ikinci dereceden tasvirleri de yaygın bir şekilde görüyoruz. Bunlarla ilgili olarak ele alınabilecek, eski Osmanlı Türkçesiyle yazılmış metinlerde verilen çeşitli sembolik ifadeler vardır. Yukarıda olduğu gibi burada da fazla yer kaplayacağı endişesiyle sadece bir-iki eserden örnek alacağız.

---

[681]*Bu ifadeler için bkz.* Ahmed bin Mahmud, **Selçuk-nâme,** (Haz. E. Merçil), Tercüman 1001 Temel Eser, C. I, İstanbul 1977, s. 12, 33, 73, 88, 101, 103, 158 ; C. II, İstanbul 1977, s. 12-20.

Bu açıdan bizim ilgimizi çeken kitaplardan birisi **Hadîdî**'nin **Tevârih-i Al-i Osman** adlı eseridir.

Önce burada daha önce sözünü ettiğimiz, ilginç bir konuya geri dönmeyi arzu ediyoruz. Daha önce kısaca Türklerde av müessesesinin çok önemli olduğundan bahsetmiştim. Av İslâm öncesinde spor karşılaşmalarında olduğu gibi önemli bir mücadele alanıdır. Herşeyden önce av mücadele azmi ve tekniklerini diri tutmak için yapılan bir savaş talimidir. Avla ilgili yani hayvanlarla mücadelede başarılı olmak için büyülerin, büyüsel tasvirlerin yapıldığını söylemiştik.

Bu arada Türklerin Hunlardan beri savaşlarda kullandıkları yine yukarıda sözünü ettiğimiz bir teknik av icrasından ilhamını almış gibidir. İ. Kafesoğlu'nun Turan Taktiği diye andığı [682] ve başka devletlerin de Türklerden alarak zaman zaman uygulamaya çalıştığı bu taktikte; düşmanın saldırısını göğüsleyen Türk askerleri sahte bir ricatle kaçıyorlar. Türklerin gerçekten yenildiğini sanan düşmanlar da onların peşine düşüyorlar. Bu arada yanlarda pusuda olan Türk ordusuna mensup askerler düşmanı sarıp çember içine alıyorlar ve böylece düşman imha ediliyor. Bilindiği gibi bilhassa sürek avında, yani krali avlarda bir grup asker tarafından hayvanlar belirlenen uygun yere doğru sürülerek çember içine alınıyor ve ondan sonra, önce hükümdar avlanıyor, sonra diğerlerine sıra geliyordu [683] . Bu konuyla ilgili bazı metin ve minyatürleri az ileride ele alacağız.

Hadîdî'nin eserinde Turan taktiğinin ne şekilde işlediğinden bahsediliyor: "*..Zebunluk gösterür şeklinde göçdi / Görür kâfir didi kim Türk kaçdı / Tekür didi çıkup ardın basalum / Kılıçdan geçürüp kökin keselüm / Hemân kapu açıldı çıkdı leşger / Birez Orhân'un ardınca sürerler / Kemînden iki leşger çıkdı geldi / Birisi kal'anun kapusun aldı / Haber virdi çün Orhân'a nigeh-bân / Hemân-dem gâzilerle döndi Orhân / Alurlar ortaya kâfir çerisin / Diri komadılar binden birisin.* " [684].

Söz konusu eserde "hayvanın hayvanla mücadelesi" de sembolik bir şekilde kullanılmıştır. Mesela burada Lâla Şahin Paşa'nın ölümünün anlatıldığı yerde, ecelin bir beyaz doğana benzetildiği (burada beyaz renk aynı zamanda yas ve ölüme işarettir) ve onun önünde kuşların padişahı olan Sîmurg'un bile duramayacağı nazımla kaydediliyor: " *Şikâr idip yörürken Lâla Şâhin / Ecel*

---

682 İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1986 (4. baskı), s. 274, 276-279, 382.

683 *Çalışmamızın av sembolizmi ile ilgili bölümüne bkz.*

684 Hadîdî, **Tevârih-i Al-i Osman (1299-1523)**, (Haz. Necdet Öztürk), Marmara Ün. Fen-Edebiyat Fak. Yayını, Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1991, s. 51.

Şeh-bâzı urur çengâl-i âhin / Nice Sayyâdı sayd idüp o şeh-bâz / Önünde idemez sîmurg pervâz / Cihandan göçdi gitti Lâla Şahin / Temürtaş Pâşâ'ya şeh verdi yirin" [685]. Buna benzer ifadeler Yıldırım Bayezid'in ölümü ile ilgili satırlarda olduğu gibi başka yerlerde de vardır.

Eser Timur ile Yıldırım Bayezıd arasında gerçekleşen Ankara Savaşı'na da yer verir. Konuyla ilgili başlıkta Timur-leng-i pür-kin yani kin dolu veya kin oğlu (tohumu?) topal Timur ibaresi geçer. Bu Osmanlıların Timurlulara bakış açısını gösterir. Yani her iki taraf ta kendisinin doğru taraf olduğuna inanmaktadır. Müellif, ilerki satırlarda menfaatı icabı bir kısım beylerin Aksak-Timur'a gidip elini öpüp ayağına (teslim ve itaat sembollerinden daha önce söz etmiştik) düşerek yardım istediklerini, karşılıklı elçi ve mektupların gelip gittiğini, Osmanlı padişahının mektuplarına sinirlenen Timur'un ordusu ile yola çıktığını ve nihayet iki ordunun karşılaştığını Temür'e Yıldırım oldı mukabil sözleriyle anlatmaktadır. Burada Temür yani Demir ismiyle yıldırım sıfatının yan yana gelişi de belki tesadüfi ama ilginçtir.

Sonuçta Yıldırım Bayezıd yenilir. Yenilgisinin sebebi de başta savaş alanından kaçan oğulları ile onu yalnız bırakan Osmanlı askerine bağlanır. Bir müddet Timur'un mağlup ama değer verilen hükümdarlara yapıldığı gibi Bayezıd'ı yanında alıkoyduğunu ona iltifatlarda bulunduğunu okuyoruz. Bu galip olanın hoşgörüsüdür ve İslâm öncesinden beri süregelen anlayışı ifade ediyor. Aynı eserde Yıldırım Bayezıd'ın ölümü anlatılırken onun Cihan Şahı olduğu da söyleniyor: "*Rucû idüp makâm-ı aslîye bâz / İder cân mürgı bâğ-i Kıudse pervâz / Vefâ umma ki bu çarh-ı cefâkâr / Senünem deyü akl issini aldar / Bilün kim Ak-Şehir'de Yıldırım Hân / Fena'dan bâkı mülke itdi seyrân / Tamâm altmış yaşa kim ömri yetdi / Fenâdan ol bekâ mülkine getdi / Geçüp tahta şehi oldı Cihânun / Otuz beş yıl okundı hutbesi anun !...*" [686].

Benzeri amaçlarla sarfedilen ifadeler, Peçevi İbrahim Efendi'nin tarih kitabında da yer almaktadır. Eserde cihan hakimiyeti ülküsüne işaretle "alemin köle olduğu padişah" gibi ifadelere ve "kızıl elma" sembolüne yer veriliyor. Başlangıçta ne olduğu pek anlaşılamayan "kızıl elma" kavramı daha sonra "varılmak istenen gaye", ulaşılmak istenen yer, fethedilecek bir sonraki yer anlamlarında kullanılmıştır. Peçevi, kitabında yabancı tarihlerden aktararak "kızıl elma" hakkında bilgi veriyor [687].

---

685 Hadîdî, **a. g. e.** , s. 101.

686 Hadîdî, **a. g. e.** , s. 126-132.

687 Peçevi İbrahim Efendi, **Peçevi Tarihi** (Haz. Bekir Sıtkı Baykal), C. I, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1981, s. 72, 88-90.

Peçevi İbrahim Efendi, bu konuyla ilgili olarak çeşitli şeylerden bahsettiği yerde, Estergon Kalesi hakimi İrşek'in sarayına yaptığı çeşitli resimleri anlatırken, taht sembolizmi ile ilgili bir arslan tasvirini Osmanlıların zafer kazanacağına yoruyor: "*Dördüncü pencerede bir erkek arslan resmi vardı. Arslan yerde yatar ve çırpınırdı. İki ön ayaklarının tırnakları arasında, üzerine tülbend sarılmış bir taç tutuyordu. Bu da Türk padişahı tarafından Macar kralı topraklarının ayaklar altına alınacağını ve tacın zaptedileceğini belirtse gerek. Çünkü bu pencere sonuncusu olup daha sonra başka bir pencerede de yazı ya da resim yoktu. Herkesçe bilinmektedir ki işi aynıyla böyle oldu ve olacaktır. Zira birkaç yıl var ki gerek kral başkenti Budin, gerekse kralın taç giydiği kürsünün bulunduğu Ustunibelgrad onların elinden çıkmıştır.*" [688].

Burada sözü edilen tasvirin doğu kaynaklı olduğu açıktır. Zira Türk ve diğer doğu minyatürlerinde arslanı yenerek tacı hak etme ile ilgili Şehname konularına dayanan minyatürler vardır.

Aynı eserde Cihan hakimiyeti anlayışına işaret eden başka ifadeler de bulunmaktadır. Mesela hükümdar kendisinin Macar tahtına oturttuğu Yanoş'a rağmen ona ve Osmanlılara karşı harekette bulunan Nemçe Kralı Ferdinand'a şöyle bir mektup gönderiyor : " *İşte zaferleri derleyen İslâm askerinin başında Tanrı'nın yardımıyla kralın üzerine yürüyorum, eğer birazcık olsun erkekliği varsa beni Viyana'da karşılasın*". Öte yandan Mohaç'a sefere gidildiğinde bir konaklama esnasında Osmanlı himayesindeki Macar Kralı Yanoş'un padişah huzuruna kabulü bu konuyu pekiştirdiği gibi, Osmanlılardaki teslim ve itaat sembollerine de atıfta bulunuyor: "*Kralları Divan-ı Hümayun otağı önüne geldiği zaman attan indi, kapı önünde duran üsküflü solaklar arasından geçip ileri gelenlere selam ve iltifatlar yağdırarak* ***Cihan hakimi*** *padişah hazretlerinin huzuruna geldiği zaman onun elini öpmek şerefine erişti. Sonra altın kakmalı kürsü konulup padişahın iltifatları, hal ve hatır soruşları ile şereflendirilerek sevindirildi. Her bakımdan kendisinin gönlü alınıp çeşitli vaadlerden sonra kalkıp dışarıya çıkınca padişah otağı kapısında dört altın işlemeli kaftan ile yüceltildi. Teşekkür etmek için yeniden huzura girerek el öptükten sonra dönünce, altın takımlarla donatılmış murassa eyerli dört baş at ihsan olundu. Bu ilgi ve ikramlarla konakladığı yere döndü*" [689].

Konumuzla ilgili başka ifadeleri Osmanlı devrinin çeşitli yazmalarından istediğimiz kadar çoğaltma imkânı vardır. XV. Yüzyılın sonlarında kaleme alı-

---

688 Peçevi İbrahim Efendi, **a. g. e.** , s. 90.
689 Peçevi İbrahim Efendi, **a. g. e.** , s. 102.

nan ***Saltuknâme***'de de dikkatimizi çeken çeşitli mitolojik-dinî motifler vardır. *Yenilmezlik gücü, ejderha gibi güçlü olma, ejderha gibi savaşma, kötülük sembolü ejderhayla savaşarak onu yenme, tokatla vurarak arslan mağlup etme,cadılar veya cinler gibi doğaüstü varlıklarla mücadele etme ve onları alt etme,savaşta veya teke tek mücadelede hasmını yenme, Yer ve su atları,hayvan biçimine girme,kuşun ruh sembolü olması, yırtıcı kuşların hayvan mücadele sahnelerinde olduğu gibi yırtıcı olmayan hayvanlardan önemli sayılması, koruyucu hayvan (ruh/töz),* vb. hususlar tamamiyle bizim konumuzla ilgilidir. Bu motifler İslâm öncesinin eski Gök ve Yer dikotomisine uygun olarak kullanılmaktadır [690]. İslam öncesinin bu ve benzeri motifleri paralel şekilde Bektaşî Menâkıbnâmeleri'nde de kullanılmıştır [691].

Her ne kadar Osmanlı minyatürlerindeki savaş sahneleri tarihi olayları anlatıyorsa da, aslında yine bütün dünyada geçerli olan hakimiyet sembolizmine işaret ediyor. Hakimiyet doğru olanın, adil olanın, iyi olanın hakkıdır. Bu ise güçlü olmayı gerektirir. Devletler birbirleriyle, daha güçlü olduklarını ıspat etmek ve yenilen devletin imkânlarını ve esir olan ya da alt edilen milletin her türlü varlığını kendisi için kullanmak ister. Bazen de kendini adil ve doğru sayan devlet bu doğru nizamın nimetlerinden başka toplumlar da istifade etsin savı ile bir başka devlete savaş açar. Bu nedenle savaş doğru ve iyi bir iş sayılmıştır. Bu sembolizm –bize göre- tarih başlayalıberi birçok milletin kurduğu devletin Dünya Hakimiyet ülküsünü gütmesinin bir ifadesidir. Belirtildiği üzere, başka milletlerde olduğu gibi Osmanlı dahil olmak üzere Türk devletleri de zaman zaman böyle bir ülkü ile hareket etmişlerdir [692] .

Bizim anlayışımıza göre bu hususun kaynağı da mitolojide ve her toplumun evren / dünya şeması anlayışında yatar. Nitekim –yukarıdaki satırlarımızdan anlaşılacağı üzere- dünya şeması tasavvurunda, birçok millet gibi Türkler de kendisini merkezde addeder. Düşman olarak düşündükleri toplumu ise hiç bir ulus merkeze koymaz. Bu belki de Osmanlı'da da çok sözü edilen "devletin ve milletin bekası" sözü ile ilgilidir. Çünkü kendini merkezde görmeyen toplumlar başka merkezlere, yani başka kültür eksenlerine dahil olarak bağımsız bir unsur olma vasfını kaybeder ve varlıklarını yitirirler. Bu nedenle saraydan sipariş edilen minyatürlerden pekçoğunda yenilgi sahnesi yoktur. Birçok Osmanlı

---

690 Kemal Yüce, **Saltuknâme'de Tarihî, Dinî ve Efsanevî Unsurlar,** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 128-129, 154-155, 189-190, 195-198, 223-228, 240, 249, 250-253.

691 Ahmet Yaşar Ocak, **a. g. e. ,** İstanbul 1983

692 Osman Turan, **a. g. e. ,** İstanbul 1993.

minyatüründe savaş iyi unsuru temsil eden Osmanlı gücünü / üstünlüğünü temsil etmek üzere ele alınmış ve öyle tasvir edilmiştir. Eğer ki bir yenilgi vuku bulmuşsa amacın kutsallığı vurgulanarak yenilgi geçici sayılır (galip sayılır bu yolda mağlup) düsturu bunu ifade eder.

Burada bu konuda örnek teşkil edebilecek pek çok minyatürden sadece birkaçını ele alacağız. Her iki minyatür de **Süleymanname**'dendir ve Mohaç Savaşı'ndan (1526) iki sahneyi ihtiva ediyor. Muhtemelen akıncı beyleri Bali Bey ve Hüsrev Bey'in gösterildiği minyatürde Osmanlı ve Macar ordularının alınan nizam gereği gruplar halinde tasvir edildikleri görülüyor. Öndeki ana sahnede ise sözü edilen bu akıncı beyleri olması muhtemel iki Osmanlı-Türk kahramanı iki Macar savaşçısına karşı saldırıya geçiyor. Alt bölümde Macar askerlerinden biri atından düşerek ölmüştür. Osmanlı süvarisi bir başka yabancı askere saldırrarak elindeki silahla başına vurmaktadır. Alt solda ise bir başka Türk savaşçısı (Delil) ise zırhlı düşman askerine vurmak için hamle yapıyor. Görüldüğü gibi verilen enstantenelerde Osmanlıların üstünlüğü vurgulanmıştır **(R. 157**).

Aynı konudaki ikinci minyatürde ise iki tarafın ordusundan kuvvetler karşı karşıya gelmişler, ön taraftaki iki savaşçının mücadelesini seyrediyorlar. Burada Türk savaşçısının delice cesaretleri ile ünlü Delillerden seçilmiş olması dikkati çekiyor. En altta ise karşılıklı mücadele esnasında ölmüş iki savaşçı vardır **(R. 158).**

Temeşvar'ın kuşatılması ile ilgili bir diğer minyatürde yine "delil" denilen savaşçılardan birinin düşman askerini mağlup ettiği an tasvir edilmiştir. Bu minyatür ayrıntısının üst tarafında atı vurulan Kara Ahmed Paşa'ya bir yeniçeri yeni bir at getirirken gösterilmiştir **(R. 159**).

Savaşlar neticesinde mağlup olanlar da minyatürlerde teslim ve itaat sembolü olan davranışları yaparken gösterilmiştir. Öte yandan savaş esnasında olmayıp da hükümdarın hakimiyetini kabul eden şahısların bu türden davranışlarına da yer verilmiştir.

Nüzhet (el-esrar) el-ahbâr der Sefer-i Sigetvar isimli eserden alınan1568-69 tarihli minyatürde Erdel prensinin huzura kabul edilişini gösteren minyatür bu konuda verilebilecek güzel bir örnektir **(R. 160**).

Osmanlı minyatürlerinde, daha evvelki veya çağdaş çeşitli devlet ve ülkelerde yapılan minyatürlerde de görüldüğü gibi insanın hayvanla mücadelesini gösteren sahneler en çok av sahneleri olarak karşımıza çıkıyor. Daha önce açıklandığı gibi, av Hun Türklerinden bu yana önemli bir spor ve savaş talimidir. Yani neticede insanı bir başkasına veya düşman sayılan başkalarına karşı güçlü

kılmak için yapılan bir mücadeledir. Bu nedenle Osmanlı Türkleri gelmiş geçmiş bütün Türkler gibi ava büyük önem veriyor ve bunu minyatürlerde yoğun bir biçimde tasvir ediyorlardı.

Avlanma ile ilgili sahnelerde büyük bir sürek avı görülebildiği gibi bir kahramanın veya yöneticinin tek başına güçlü bir hayvanı avlaması da görülebilir. Bu durumda örneğin bir arslanı veya kaplanı avlayan bir kahraman veya hükümdar kendisinin cesurluğunu, güçlülüğünü ispat etmiş sayılıyor ve bazı durumlarda da iyiliğin kötülüğe galabesini ifade etmiş oluyor.

Süleymanname'deki güzel av minyatürlerinden biri olan ve Padişah Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Selim ile birlikte Halep yakınında avlanmasını gösteren minyatürde; bir arslanın öldürülüşü sahnesi ile üst tarafta kementle yakalanan hayvana özel yetiştirilmiş av köpeklerinin saldırması dikkati çekiyor. Bu, avın yine iki planda ele alınmasıdır yani yine insanın insanla ve hayvanın hayvanla mücadelesi bir arada gösterilmiştir **(R. 161)** .

Burada yiğitlik gösterisi olarak bir yırtıcı hayvanın avlanmasına bir başka örnek olarak, Arifi'nin **Güy-ü Çevgan** 1439-40 tarihli bir minyatürünü verebiliriz. Ava çıkmış iki süvariden birinin arslanı öldürdüğünü görüyoruz **(R. 162).**

Bu grupla ilgili bir diğer grup minyatürde görülen, insanın gerçek üstü hayvanlarla-yaratıklarla mücadelesine dair sahneler de yine yiğitlik, güç, kuvvet sembolizmi yanında evrensel iyiliğin evrensel kötülüğe karşı zaferini bize aktarıyor.

Hayvanın hayvanla mücadelesi, "hayvan üslubu"ndan bu yana bütün Türk devirleri boyunca görülen sahnelerle ilgilidir.

Osmanlı minyatürlerinde bilhassa av sahnelerinde av simgeciliği, ikinci planda (yani insan-hayvan mücadelesine bağlı olarak) iki hayvanın mücadelesi şeklinde anlatılıyor. Burada da yenen güçlü veya yırtıcı olandır ve tamamiyle hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine işaret eder.

Bununla birlikte bütün Türk ülkelerinde ve İslâm dünyasında benimsenmiş ve pek çok kez istinsahları yapılmış kitaplarda; kabul edilen ortak sembolizme uygun olarak, tek başına sahneler halinde hayvanın hayvanla mücadelesi de tasvir edilmiştir. Kelile ve Dimne hikâyelerinin Bursa İnebey Kütüphanesi'ndeki bir nüshasında bulunan bir minyatür buna işaret etmektedir. Burada öyküde anlatılan arslan-öküz mücadelesini geleneksel kalıplar içerisinde verilmiş olarak görüyoruz **(R. 163).**

8. "Savaş" ve "Barış" Sembolleri

Türk Sanatı'nda sembolizmin arka planında, özellikle İslamiyetten önceki Türk Kültürü yer almaktadır. Bu dönemde oluşan ve aha önce de kısaca sözünü ettiğimiz ana yapı, İslâmiyetten sonraki devirlerde de tesirini sürdürmüştür. Tabiki bu husus İslâmiyette sembolizm veya sembol olmadığı anlamına gelmemektedir ancak bizim amacımız Orta ve İç asya bölgesine ağırlık tanıyarak konuyu ana hatlarıyla ele almak olacaktır.

Bütün dünya mitolojilerinde söz konusu olduğu gibi, Türk Mitolojisi'nde de esas olan şey *düzen ve düzensizliğin* (=karmaşa/kaos) mücadelesidir. Bu husus çeşitli toplumların mitolojilerinde değişik şekillerde ifade edilmiştir [693] . Türk Kozmolojisi'nde de bu tip bir yapılanma söz konusu olduğunu ve Çin Kozmolojisi'ndeki *Yang ve Yin* ilkelerine paralel olarak geliştiğini daha önce açıklamıştık Genel görünüş itibariyle bu unsurların içine giren karşıt kavramların savaşı, yani mücadelesi söz konusuydu [694].

Savaş ve Barış da birbirine zıt ama aynı zamanda birbirini bütünleyen iki unsurdur. Türk düşüncesinde *savaş*, kurulu olan düzene karşı vuku bulan saldırıyı ortadan kaldırmak için, başka bir deyişle *barışı* temin etmek için yapılır. Ancak düzenliliği karmaşıklığa çevirmek isteyen düşmanın *barış* yapmayı arzu etmesi ise düştüğü kötü durumdan kurtulup, fırsatını bulduğu takdirde, düzeni yıkmak için, tekrar saldırmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Türk Kozmolojisi ve Mitolojisi için söz konusu olan bu yapı birçok başka topluluk için de geçerli idi. Çünkü bahsettiğimiz üzere bütün dünyadaki topluluklar, tasarladıkları *Evren veya Dünya* planında kendilerini *merkeze* koymaktaydılar [695].

Dolayısıyla *merkezde* olma fikri daha önce de ifade edildiği gibi dünya hakimiyeti düşüncesini de beraberinde getirir [696]. Çünkü toplum kendisini merkezde kabul ettiği için kendisinin dışında yaşanan *hayat tarzı ve sistemlerini*

---

693 Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı** (Çev. M. Ali Kılıçbay), Ankara 1991, s. 10-47.

694 Gök ve Yer, Yang ve Yin konularında bkz Joseph Campbell, **Doğu Mitolojisi-Tanrının Maskeleri** (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara 1993, s. 29-31; J. C. Cooper, **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols,** London 1978 (tıpkıbasım 1992), s. 196 ; *ayrıca bkz.* Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar), Early Turkish Cosmology,** İstanbul 1979, s. 1-91.

695 *Türklerde evren veya dünya tasarımı için bkz* Jean Paul Roux, "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önce Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar)**, C. II, Kısım I a, İstanbul 1972, s. 77; J. P. Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini (Terc. Aykut Kazancıgil)**, İstanbul 1994, s. 83-87; Mircea Eliade, **a. g. e.** , s. 17-27, 33-40, 127-128; vs.

696 *Türklerde dünya hakimiyeti ülküsü için bkz.* Osman Turan, **Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi, Tarihi Türk Dünya Nizamının Milli, İslami ve İnsani Esasları,** C. I-II, İstanbul 1993.

benimseyemez. *Doğru ve yararlı* olduğunu düşündüğü kendi düzenini, düşmandan gelen saldırılara karşı korumak ve mümkünse gelecekteki güvenliğini garanti altına almak üzere ihraç etmek ister. Günümüzde sözü edilen *barış için savaş* düsturu aslında bu erken devirlerdeki düşüncelerin güncel bir ifadesinden başka birşey değildir.

Doğru olan adına yapılan *savaş*, sembolik açıdan *zafer, mücadele, güç-kuvvet,yiğitlik (Alplik)* gibi kavramlarla ve ayrıca daha dolaylı olarak ***hükümranlık, hükümdarlık*** (Yöneticilik) kavramlarıyla ilşkilidir.

Bu temel ilkelere dayanan *savaş ve barış* sembolleri Türk Sanatı'nda İslamiyetten evvelki en erken devirlerden itibaren çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Savaş ve Barış sembolizminin en yaygın olduğu tasvirler daha önce çeşitli örneklerini ele aldığımız *hayvan mücadele sahneleri*dir. Yırtıcı veya fantastik hayvanların yırtıcı olmayan hayvanları yenilgiye uğrattığı bu sahneler, **Gök-Yer** unsurlarına bağlı birçok anlamları yanında ***savaşın ve savaşta kazanılan zaferin*** de simgesidirler [697]. Konumuzla ilgili bu sahnelere, İslamiyetten sonraki Türk Sanatı'nda minyatürlerde, madeni cserlerde ve taş tezyinatta da rastlanmaktadır **(Ç. 68-70).**

Ancak *hayvan mücadele sahneleri*nin sembolizmine dayanan ve *savaş-mücadele,zafer* kavramlarını daha net bir şekilde vurgulayan tasvirler *insanın bir hayvan ile mücadelesini* gösteren sahnelerdir.Bunun en yaygın örneklerine de yukarıda çeşitli konularla ilgili yer verdik [698] .

Savaşılan gerçek dışı ama hep gerçek olarak algılanan en önemli simge olan ejderha savaşla ilgili olarak genelde kötülüğü, kaosu ve düşmanı temsil etmiştir. Özellikle Türklerin Budizme girmeleri sonucunda ölüm tanrısı ***Yama***'nın bir şekli olması dolayısıyla, ***Yer (Yeraltı)*** unsuruna bağlı ejderha yavaş yavaş uğurlu anlamından sıyrılmış, ölüm, kötülük, karmaşa kavramlarının ifade ettiği olumsuz değerlere işaret eden ve dolayısıyla bu kavramlarla savaş veya mücadeleyi çağrıştıran bir sembol haline gelmiştir [699] . Bu hususta, Orta Doğu'da eski Önasya mitolojilerinde, özellikle Sümerler'de görülen *ejderha ile*

---

[697] *Hayvan Mücadele sahneleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.* Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar-GünerİnaI'a Armağan,** Ankara 1993, s. 117-135.

[698] *Ejderha ile mücadele için bkz.* M. Eliade, **a. g. e.** , s. 28-29.

[699] *Ejderhanın sembolik anlamlarının değişmesi konusunda bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi,** M. S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk ve İslam Sanatları Programı Doktora Tezi, İstanbul 1992, s. 261-263, 265-271 vd.

mücadele temasının izlerinin, Türklerin Anadolu'ya gelişleri sırasında yaygın oluşu da etkili olmuştur [700].

Ejderha ile mücadele sahneleri, özellikle İslamiyetten sonraki Türk Sanatı'nda yoğun bir şekilde çalışılmış, sevilen bir konudur. Bununla ilgili örnekleri –minyatürlerde daha fazla olmak üzere- değişik sanat dallarındaki tasvirlerde görebiliyoruz (İlgili bölüme bkz).

Bahsettiğimiz bütün bu konulara ilişkin ikonolojik bilgi, çağlar boyunca Türklerde yaşayan, kozmolojik ve mitolojik unsurları aksettiren Oğuz Kağan, Manas gibi destanlarda, Irk Bitig, Divanü Lugat-it-Türk gibi kaynaklarda, Kültigin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Bugut gibi Göktürk ve Uygur devrinin taş kitabelerinde, Dede Korkut gibi hikâyeler ve Türk dünyasının her yanından derlenmiş dini tören ve ayinlere ait metinlerde karşımıza çıkmaktadır [701].

Aynı kaynaklar Türk Sanatı'nda görülen çeşitli hayvanların tasvirleri ve daha sonra söz konusu edeceğimiz ***balballar*** için de geçerlidir.

Bir gruptan bağımsız olarak tasvir edilen hayvanlar, çeşitli eski metinlerden çıkarılan kanıtlara göre, savaş unsuru ile alakalı olan çeşitli kavramları ifade eden allegorik semboller konumundadırlar.

Çeşitli hayvanlardan bilhassa, at ile ilgili bir husus, ayrıca ***yiğitlik ve savaş sembolizmi*** ile alakalı olması nedeniyle belirtilmeye değer. Bu ***at kuyruğunun bağlanması veya kesilmesi*** konusudur. At kuyruğunun pratik amaçlarla bağlandığı eski bazı Önasya kavimlerinin aksine, bu işlem Türklerde yaygın sembolik anlamlara sahip olmuştur. Esas itibariyle atın kuyruğunun kesilmesi, bağlanması veya örülmesi, (ölümle ilgili) bir yas alameti olmakla birlikte [702], Divanü Lugat-it-Türk gibi bazı kaynaklarda yer alan "yiğitlerin savaşa gitmeden evvel atlarının kuyruklarını bağladıkları" veya "yiğitlerin atlarının kuyruklarını ipekle ördüğü, bunun yiğitlik belgesi olduğu" şeklindeki ifadeler [703], bu sembo-

---

[700] *Ejderha ile mücadele temasının kaynağı hakkında bir düşünce için bkz.* S. N. Kramer, **Tarih Sümer'de Başlar,** (Çev. M. İlmiye Çığ) Ankara 1990, s. 146-147.

[701] *Türk Sanatı'nda hayvan sembollerinin delillerini teşkil eden eski metin ve kaynaklar ile bunların Türk Resim Sanatı'na yansımasını gösteren pek çok örnek için bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi (Doktora Tezi),** İstanbul 1992.

[702] *At kuyruğunun yas alameti olarak bağlanması veya kesilmesi hakkında bkz.* Abdülkadir İnan, "Altaylar'da Pazırık kazısında çıkarılan atların durumunu Türkler'in defin törenleri bakımından açıklama", **Makaleler ve İncelemeler**, C. II, Ankara 1991, s. 265-267; Nejat Diyarbekirli, **Hun Sanatı**, İstanbul 1972, s. 71, 75-77; Pazırık kurganlarından ele geçen at kuyrukları hakkında ayrıca bkz. Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia The Pazyryk of Iron age Horsemen**, (İng. ye çev. M. W. Thompson), London 1970, s. 119.

[703] Kaşgarlı Mahmud, **Divanü Lugat-it-Türk (Tercümesi)**, (Çev. Besim atalay), C. I, s. 472; Aynı Eser, C. II, s. 349.

lizmin aynı zamanda savaş ile ilgisini de ortaya koymaktadır. Yiğitler savaşta ölebileceklerini düşünerek atlarının kuyruğunu bağlıyorlardı. Bilindiği gibi büyük Türk hükümdarı ***Alparslan*** da ***Malazgirt*** savaşına başlamadan evvel atının kuyruğunu bağlamış ve ordusu da onu taklit etmişti [704].

At kuyruğunun bağlandığını gösteren tasvirler, Türk Sanatı'nda en erken devirlerden, Osmanlı dönemi sonuna kadar çok yaygın olarak görülür **(R. 164).**

Türk Sanatı'nda ayrıntıda kalan bazı unsurlar da zaman zaman savaş sembolü olabilmektedir. Mesela Şahname minyatürlerinde sık sık tasvir edilen destan kahramanlarından birinin ***boğa başlı gürzü*** bir savaş sembolü olarak kabul edilebilir. Bu gürzler kullanıldıkları toplumun öne çıkan sembollerine göre bazen kurt başı olarak bazen de arslan başı şeklinde gürzler olarak tasvir edilmişlerdir.

Çeşitli niteliklerdeki taşlardan (hatta ağaçtan yapılmış) ***balbal***lar temel itibariyle ***savaşla ilgili*** birer semboldürler. Bunlar Kültigin Mezar Külliyesi (M.732) ve benzeri ölen kişinin anısı için yapılmış külliyelerin girişlerinden dışarıya doğru uzanmış olarak yer alır veya kurgan vb. başka mezarların yanında da bulunurdu. Balballar, uzunlukları muhtelif, hafifçe düzeltilmiş dikilitaşlar veya baş tarafı kabaca insan biçiminde şekillendirilmiş taşlar şeklindeydiler. Bunlar ölen kahramanın, bey veya hükümdarın savaş sırasında öldürdüğü düşmanlarının bedenini veya ruhunu temsil ederler [705] . Böylece dirliği ve düzeni (düzenliliği) tehdit ederek saldıran düşman cezalandırılmış oluyor ve (bu dünyada olduğu gibi öteki dünyada da yenilmiş sayıldığından) öteki dünyada kahra-

---

[704] Mehmet Altay Köymen, **Alparslan ve Zamanı**, C. I, Ankara 1983, s. 60-61; *aynı husuta bkz.* İbn-el-Esir, Mısır El Ezher Matbaası 1301, C. X, S. 27'den nakleden A. İnan, "Altaylarda Pazırık kazısında çıkarılan. . . ", s. 267.

[705] *Balballar için genel olarak bkz.* Emel Esin, **Türkistan Seyahatnamesi**, Ankara 1959, s. 11; Akdes Nimet Kurat, **IV-XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri**, Ankara 1972, s. 105-106; Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,** Ankara 1972, s. 231; Eleonora Nowgorodowa, **Alte Kunst der Mongolei**, Leipzig 1980, s. 237-238 ; Bahaeddin Ögel, **İslamiyeten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta asya Kaynak ve Buluntularına Göre),** Ankara 1984 (2. baskı), s. 131, 146, 153, 166, 196, 201, 202, 263, 275; Csanat Balınt, "VI-VIII. Yüzyıllarda İç Asya ve Orta Asya'daki Türk Tipi Arkeoloji Anıtları", **Türk Kültürü Araştırmaları,** XXIV/1, Ankara 1986, s. 27, 28; H. Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları, I-IV,** Ankara 1987, s. 37, 69, 70, 131 ; Jean Paul Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, s. 35, 114, 212, 213, 223, 227, 228 ; vb. *Balballar hakkında çeşitli tartışmalar vardır. Son görüşlere itibar edilecek olursa kabaca yontulmuş heykellerin balbal olmadığını ve balbalların yekpare taş veya tahtadan yapılmış olduklarını kabul etmek gerekecektir. Ancak heykel şeklinde şekillendirilmemiş bir taş üzerinde rastlanan (Mesela Ongin Anıtı'nda mezardan sonraki ilk taş üzerinde "İşbara Tarkan Balbalı" yazıyor) "balbal" ibaresinin, kabaca insan şeklinde yontulmuş heykellerin hiçbirinin balbal olmadığını ispat ettiği şeklindeki görüşün ne derece doğru olduğu ileride yapılacak araştırmalarla belirlenecektir.*

manın ya da onu yenen önemli ve güçlü kişinin hizmetkârı ya da kölesi olarak çalışmaya zorunlu bırakılmış sayılıyordu [706] .

Türk Sanatı'nda ***barış (sulh) sembolleri veya sembolizmi*** de aslında genellikle savaş sembolleriyle ilişkilidir. Nitekim yukarıda belirttiğimiz gibi savaş, dirlik ve düzeni sağlamak için ilahi bir gücün (İslamiyetten sonra Allah'ın) emriyle gerçekleştirilen bir eylemdir. Bu eylemin neticesinde zafer kazanıldığı takdirde ***barış*** söz konusu olmakta ve her nasılsa ***barış*** teminat altına alınmış sayılmaktadır. Bu husus her zaman barış için savaşa hazır olmayı da beraberinde getirmektedir. Nizaminin Hamse'sinin ikinci kitabı olan ***Hüsrev ve Şirin***'de Şemsüddin Ebucafer Mehmet İbni İldeniz hakkındaki methiyede bu konuya işaret olunmaktadır "*...Hangi ikbal vardır ki, o nail olmasın? Pençesi ile, arslanlar gibi bir kahramandır; arslanları bile yere çarpan bu kuvvetle Allah'ım, O ne arslandır.* ***Ne arslanlığı ile bir kimseyi incitir, ne de kahramanlardan biri ona karşı durabilir.***" [707].

Türk minyatürlerinde (ve diğer İslam topluluklarına ait minyatürlerde) zaman zaman, arslan, kaplan, kurt, fil, gergedan gibi yırtıcı veya tehlikeli hayvanlar, geyik, dağ keçisi, kuş, horoz vs. Gibi yırtıcı olmayan güçsüz hayvanlarla bir arada tasvir edilmişlerdir. Hayvanlar bu şekilde düzenlenmiş sahnelerde "barış, mutluluk, sevgi, refah, adalet" gibi kavramların timsalleridirler. Bazı minyatürlerde ise sembolik açıdan zıt karakterli iki hayvan bir savaş veya mücadele sırasında yenen ve yenileni temsil etmek üzere bir arada tasvir edilmektedir. Kompozisyona uygun bir şekilde yerleştirilmiş bu hayvanlar aynı zamanda ***savaştan sonra gelen barış*** dönemine de işaret etmektedirler.

Leyla ile Mecnun mesnevisinin değişik çağlarda yapılan minyatürlerinde, Mecnun'un çöllere düştüğü vakit hayvanlarla bir arada gösterilmesi de sözünü ettiğimiz ***barış ile ilgili*** bir duruma işaret eder. Bu sahnelerde arslan ve diğer hayvanların hemen yanı başında geyik, keçi gibi güçsüz ve zararsız hayvanlarla birlikte gösterilmesi ***barış, sevgi ve ilahi adaletin*** allegorik bir temsiline işaret etmektedir **(R.165).**

Benzeri husus Hz Süleyman ile ilgili minyatürlerde veya tahtında oturan bir hükümdarı gösteren minyatürlerde de söz konusudur. Konuyla ilgili olarak Fuat Köprülü, Safevilerde şahın divana çıktığı günlerde saray kapısının önünde, atlar, arslanlar, kaplanlar, filler, gergedanlar, koçlar, kurtlar ve horozların birarada bulunduğunu belirtmektedir [708] **(R.7).**

---

[706] Osman Turan, **a. g. e.** , s. 8-9.
[707] Nizami, **Hüsrev ve Şirin**, (Çev. Sabri Sevsevil), İstanbul 1986, s. 17.
[708] Fuad Köprülü, "Arslan", **İslam Ansiklopedisi**, C. I, İstanbul 1941, s. 600.

Demiri'nin eserinde konumuzla alakalı olarak Hz. Nuh'un gemisinde vahşi ve yırtıcı hayvanlarla evcil hayvanların nasıl bir arada durabildiği şöyle açıklanıyordu: ..."*Arslan ile öküzü, kurt ile keçiyi, tilki ile güvercini nasıl bağdaştırırım?"* diye sordu. Hak Teala vahy ederek; **"Onları birbirlerine kim düşman etti?" buyurdu. Nuh (AS) "Sen ya Rab" dedi.Hak Teala, "Ben onları ülfet ettiririm, zarar vermezler" buyurdu."** [709]. Görüldüğü gibi burada karşılıklı mücadele eden hayvan çiftlerinin birarada yaşadığı huzurlu bir barış ortamının panoraması çizilmiştir. Nuh'un gemisi ile ilgili sahneler Türk ve İslâm minyatürlerinde yaygın bir şekilde tasvir edilmiştir[710].

Kartal ve yırtıcı kuşlar gibi, Türklerin milli sembollerinden sayılan ***kurt*** da ***arslan*** simgesinde olduğu gibi, zıt karakteri ifade eden bir hayvanla birlikte anıldığı zaman, ***barış***, huzur, güven ve adaletin timsali olmaktadır. Nitekim ***Şahname***'de "Sultan Mahmud'u Övüş" bölümünde, onun adalet ve ***barışı*** sağlayan bir hükümdar olduğu şöyle ifade ediliyor : **"Cihana hakim olan Sultan Mahmut'un, bu büyük padişahın adaleti sayesinde *kurtla koyun* "bir yerde" su içmekteler..."** [711].

Türk Sanatı'nın yayıldığı geniş coğrafi alan içerisinde, ***savaş ve barışa*** işaret eden, bizim ele aldığımızdan daha başka ve değişik sembollerin bulunduğu ve bunların benzer yaşantıyı paylaşan topluluklarda da paralellerinin yer aldığı muhakkaktır. Biz burada sadece ilk anda göze çarpan sembollerden söz etmiş olmayı şimdilik yeterli görüyoruz.

9.Dinsel Güç İmgeleri Olarak Hayvanlar

Çalışmamızın bu kısmında öz bir biçimde sanata yansıyan dinsel güç imgesi olan hayvanlardan söz edeceğiz[712].

Güç insanoğlunun hayatını devam ettirebilmek ve kendini başkalarına karşı korumak ya da üstün kılmak amacıyla elde etmek istediği bir şeydir. İnsanoğlu gücü elde etmek ve bunu sürdürebilmek için kendisiyle, diğer insanlarla ve doğayla sürekli bir mücadele içindedir. Bütün insanlık tarihi güç kazanma amaçlı mücadelelerin tarihidir.

---

709 Kemaleddin Demiri, **Hayatu'l Hayvan**, (Haz. Sabri Çağlayan), C. I-II, İstanbul 1978, s. 28.

710 *Sanat Tarihimizde Nuh'un gemisi husunda bkz.* Nejat Diyarbekirli, "Minyatürlerde Nuh'un Gemisi Efsanesi", **Akademi-Mimarlık ve Sanat**, S. 2, (Temmuz), İstanbul 1964, s. 29-33.

711 Firdevsi, **Şehname,** (Çev. N. Lugal-Düz. K. Akyüz), C. 1-2, İstanbul 1945, s. 21.

712 *Bu konu daha geniş olarak tarafımızdan yayınlanmıştır.* Yaşar Çoruhlu, "Türk Tasvir Sanatı'nda Dinsel Güç İmgeleri", **Sanat Dünyamız-Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 97, Kış 2006, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2006, s. 109-123.

İnsanlık tarihinin en erken dönemlerinden itibaren özellikle "yönetici" sınıfı ile "din adamları" sınıfı gücü elinde bulunduran insan piramidinin en üst noktasında yer almışlardır. Eski devrilerde yönetici sınıfın en önemli temsilcileri, hükümdarlar, emirler, beyler iken dinsel sınıfın en mühim temsilcileri şamanlar, şeyhler, rahipler, halifeler, papalar vs. dir. Bununla birlikte bazen hükümdarlar hem yönetim hem de din erkini birlikte kendi şahıslarında toplamak istemişlerdir. Bu yüzden idarenin onlara Tanrı tarafından verildiğini ve kendilerinin Tanrı'yı temsil ettiğini ileri sürmüşlerdir. Nitekim Göktürk hükümdarı Bilge Kağan (M. 732) Kültigin anısına diktirdiği kitabede bu konuyu ifade eden şu sözlere yer veriyordu: "*(Ben), Tanrı gibi (ve) Tanrı'dan olmuş Türk Bilge Hakan, bu devirde (tahta) oturdum. Sözlerimi baştan sona işitin...*" [713] . Osmanlı devrinde Yavuz Sultan Selim'den sonra hükümdarların saltanat ile halifeliği bir arada temsil etmesi de yine bu konuyu ifade ediyor.

Hükümdar Tanrı'dan aldığı yönetme erki ile Tanrı'yı ve aynı zamanda Devleti temsil ettiğinden onun şahsı ile simgelerin önemli bölümü evrenle ve Tanrı ile ilgilidir. Bunun dışında onun hakimiyetine işaret eden bayrak, sancak, alem, tuğ, damga, asa, taç ve taht, dünya hakimiyetine işaret eden küre veya yumurta biçiminde askılar vb gibi çeşitli simgeler de vardır. Bunların dışında büyük mimarlık eserleri yaptırma, hediye verme, hilat giydirme, tahta geçme törenleri yanında gerçeküstü, yırtıcı hayvanları yenme veya avlama vb davranış ve olaylar da hükümdarın gücünü ve hakimiyetini ifade etmektedir**(Resim 134)**. Dinsel güç simgeleri de büyük oranda hükümdar simgeleri ile paralellik gösterir bir başka deyişle hükümdara (yöneticiye) atfedilen birçok imge veya simgesel unsur din adamlarına da atfedilebilir [714].

Birçok dinsel sistemin gerçekleştirdiğini ileri sürdüğü temel amacı, kendisine inananları bu dünyada ve çoğu kere öldükten sonra gidileceği varsayılan başka bir dünyada mutluluğa ulaştırmaktır [715]. Bunun için çoğu kere öngörülen hususlar, Tanrıyla veya onun görünüşleri ile ya da onu temsil eden nesne, simge, şekillerle ve ayrıca Tanrıya da Tanrıların yarattığı evrenle bütünleşmektir. Bu

---

[713] Talât Tekin, **Orhon Yazıtları**, Türk dil Kurumu Yayını, Ankara 1988, s. 3.

[714] Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Devlet Simgeleri", **Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları**, S. 4, Ekim 2003, s. 229-258.

[715] *Bu dünyadakine benzer bir dünyada yaşama inancı ve ata kültleri birçok başka toplumda olduğu gibi Türklerde de mezar anıtları inşa edilmesine neden olmuştur. Bu hususlarda bkz.* Yaşar Çoruhlu, " Kurgan ve Çadırdan (Yurt), Kümbet ve Türbeye Geçiş", **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu, 18-20 Aralık 1998, AKSM İstanbul**, İstanbul 1999, s. 47-62 ; Yaşar Çoruhlu, " Eski Türklerde Ölüm", **Cogito-Yapı Kredi Yayınları-Üç Aylık Düşünce Dergisi,** S. 40, Yaz 2004, İstanbul 2004, s. 245-268.

yüzden kendi zaman ve mekân anlayışını geliştiren dinler insanlığı kaostan kurtararak düzene ve mutluluğa kavuşturduğunu iddia etmişlerdir. Bu amaca giden yolda kutsal alanlar, tapınaklar meydana getirilmiştir. Bunlar bilinen adi mekândan farklı sahte olmayan gerçek mekânlar olarak görülmüşlerdir. Tapınaklar gibi insanın yaşadığı şehir veya evi de mikrokozmos olarak kabul edilmiş olup evrenle veya Tanrıyla bütünleşme veya bağlantıyı sağlama yerleri olarak kabul edilmişlerdir [716] .

Hayvanlarla ilgili güç imgelerinin kökeni daha önce sözünü ettiğimiz erken devir Türk topluluklarındaki ata kültlerine ve animist düşüncelere dayanmaktadır. Bunun dinsel güç anlayışıyla bağlantılı yönlerinden biri insanların (çoğu kere tanrı veya ruh sayılan) hayvanların biçimine girebildiği inanışıdır (=metamorphosis) . Hayvan biçimine giren insan veya din adamı bazen hayvan şeklinde tanrı veya ruhla bütünleşmekte veya onun koruması altına girmekte ya da tanrısal güce kavuşarak, başkasıyla olan mücadelesinde üstün konuma geçmektedir. Birbiri ile savaşan iki kişinin hayvan biçimine girmesi durumunda söz konusu hayvanların fiziksel nitelik ve yetenekleri mücadelenin kazanılmasında önem kazanmaktadır. Bu bakımdan yırtıcı ve güçlü hayvanlar her zaman üstün konumda olmuşlardır [717].

Erken Türk devirlerinde bu şekilde bir hayvanın biçimine girerek birbiri ile mücadele eden başlıca kişiler din adamlarıdır. Örneğin kamlar (=şamanlar) hayvan atası olan veya koruyucu ruhu olan hayvanların biçimine girebiliyor ve birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışıyorlardı. Bunu anlatan güzel bir örnek çeşitli yayınlarda üzerinde durulmuş bir Sagay mitinde karşımıza çıkmaktadır [718]. Topcan adlı bir kam, bir ayini gerçekleştirirken birdenbire bir gök renkli ve bir de kara boğanın birbirleriyle savaştıklarını görür. Topcan hayatta kalabilmek için (çünkü hayvan eşi öldüğünde kendisi de ölecektir) kendi *hayvan eşi* olan kara boğaya yardım etmek zorunda olduğundan gök renkli boğaya saldırır. Bu saldırı sonucunda yenilen gök boğa ise bir kurt biçimine girerek mücadele sahasından kaçar.

Bu anlayış dinsel içeriği biraz değişmiş olarak Türk İslâm döneminde de geçerli olmuştur. Örneğin Asya ve Türkiye tarikatlarındaki şeyhlerin veya din

---

716 Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, (Çev. M. Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara 1991, s. 27-39 vd.

717 *Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.* Yaşar Çoruhlu, " Orta ve İç Asya'da ' Hayvan Biçimine Girme' İnancı ve Türk Sanatı İle İlşkisi", **Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 2, İstanbul (Ocak) 1995, s. 59-93.

718 Abdülkadir İnan, "Yakut Şamanizmindeki Ija Kıul" , **Makaleler ve İncelemeler,** C. 1, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1968, s. 459.

adamlarının bir yerden başka bir yere giderken *hayvan donuna girmeleri* bu konuya işaret etmektedir. Nitekim Hoca Ahmet Yesevî' nin bir toplantı için gelmekte olan velileri karşılamaya turna biçimine girerek gitmiş olduğu rivayet edilir [719]. Ayrıca, Hacı Bektaş-ı Veli'nin güvercin veya başka bir kuş biçimine girmesi, velilerin hayvan biçimine girerek düşmanlarıyla savaşmaları gibi çeşitli mitsel motifler de bu hususa işaret etmektedir [720] . Bu uygulamalar hayvan biçimine giren din adamının dinsel açıdan yetkinliğini ve gücünü ifade etmektedir. Bu yetki ve yetenek ona Tanrı tarafından bağışlanmıştır. Bununla birlikte biçimine girmese de Allah dostları olarak ifade edilen din adamlarının yırtıcı hayvanlarla bir arada olması, onları binekleri olarak kullanması gibi durumlar da benzeri anlamı ifade eder şekilde, Budist eski Uygurlar vasıtasıyla Türk İslam dünyasına aktarılmış olarak görülür.

Hatırlanacağı üzere Sadî'nin *Bostan* eserinde bu basettiklerimizi ifade eder şekilde "Kaplan'a binen gönül eri" 'nden söz ediliyordu: "*...Gönül erlerinden biri bir kaplana binmiş, elinde bir* ***yılan****, onu hızlı hızlı sürüp gidiyormuş. Adamın biri: 'Bana da bu gittiğin yolda kılavuz ol, ey Tanrı yolunun yolcusu. Ne yaptın da yırtıcı bir hayvan sana râm oldu? Ve saadet yüzüğünün kaşına senin ismin kazıldı? Demiş. Gönül eri cevap vermiş: 'Kaplanın, yılanın, filin ve akbabanın bana zebun olmasında şaşılacak bir şey yok. Sen de Tanrı emrinden dışarı çıkma ki senin emrinden de hiçbir şey çıkmasın.'* Görüldüğü gibi bu parça da din adamının dinsel gücü ifade ediliyor. Bu güç İslam öncesi inanışlarında olduğu gibi Tanrı tarafından verilmiş bir güçtür. Öte yandan kaplana binmiş gönül (din) savaşçısının elinde kamçı olarak yılan tutması Türk mitolojisindeki kötülüğün efendisi Erlik tasvirlerine ve kimi cin tasvirlerine de işaret ediyor. Bu parçada dervişin veya şeyhin özellikle gönül eri (gönül askeri, savaşçısı) olarak verilmesi düşmanla veya insanın nefsiyle cihad konusuna işaret edebilir [721].

Yırtıcı olan ve olmayan iki hayvanın mücadelesini gösteren tasvirler **(R. 166)**, evrendeki iyi ve meşru güçleri temsil eden hükümdarın veya savaşçıların düşmanını yenmesini **(R.134)** ifade ettiği kadar dini nitelikli şahsiyetlerin de bu yöndeki gücünü ifade etmekteydi. Yırtıcı veya güçlü bir hayvanı alteden din adamları böylece dinsel güç ve yetkinliğini ispat etmiş olmaktadır [722] .

---

719 Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1981, s. 33.

720 *Bu konudaki çeşitli örnekler için bkz.* Ahmet Yaşar Ocak, **Bektaşi Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri,** Enderun Kitabevi, İstanbul 1983, s. 155-172.

721 Sadi, **Bostan**, (Çev. Hikmet İlaydın), İstanbul 1975, s. 28-29.

722 Mücadele sahneleri ve sembolizmi için ayrıntılı olarak bkz Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya Türk Tasvir Sanatı'ndaki Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri",

Daha önce de sözünü ettiğimiz *Siyer-i Nebi*'den (Sultan III. Murad ve III. Mehmed döneminde hazırlanarak 1595 yılının ağustos ayında tamamlanmış Topkapı Sarayı kütüphanesindeki nüshadan) iki minyatür bu konuyu güzel ifade eden örneklerdir. İlk minyatürde (I. Cilt 262a) Hz. Peygamber yüzü gösterilmeden tasvir edilmiş vaziyetde olup henüz daha çocukken bir arslanın başını sıvazlayarak onu sakinleştirirken gösterilmiştir **(R. 76).**

Ön planda bir nehrin aktığı, arka planda çeşitli renklerde dağların ve arka sağ kesimde bir ağacın bulunduğu yerde olay gerçekleşmektedir. Sahnenin ortasında yer alan Hz. Peygamber, geleneklere uygun olarak yüzü peçeyle veya örtü ile kapatılmış şekilde gösterilmiş olup yeşil bir giysi, beyaz sarık ve atkıyla ayaklarında da mavi çizmeyle tasvir edilmiştir. Peçenin altından zülüflerin çıktığı görülmektedir. Figürün alevli halesi bulunmaktadır. Sahnenin en sağındaki kişlerin el hareketleri ve yüz ifadesinden bu kişilerin olayı konuştukları ve henüz bir çocuk olan peygamberi takdir etmekte oldukları anlaşılmaktadır. Üst sol kesimde bulunan koçlar da sakin bir şekilde duruyorken gösterilmişlerdir. Bu şekilde belirtilmeleri nedeniyle onlar sanki bu mucizeye tanıklık ediyor ve olan biteni anlıyormuş gibi tasvir edilmiştir. Bu hayvanlardan birinin Hz. Muhammed'e doğru bakması bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Hz. Muhammed'in elleriyle tutarak ve sıvazlayarak arslanı sakinleştirdiği ve arslanın dilini çıkarmış ve öne doğru eğilmiş olduğu görülmektedir. Böylece Allah'ın dilemesi ile Hz. Muhammed daha çocukluğunda bir mucize göstererek, ilerde çok önemli bir şahsiyet olacağını haberini insanlara haber vermiş olmaktadır. Görüldüğü gibi aktarılan sembolik anlam, kahraman veya hükümdarların bir yırtıcı hayvanı alt ettiği sahnelerle benzerlik arzetmektedir. Bununla birlikte burada diğerlerinden farklı olarak, peygamber dinsel güce yakışır bir şekilde herhangi bir silah kullanmamakta, sadece ellerini vasıta kılarak Allah'ın iradesini yerine getirmektedir.

Y.Z. Yörükan'ın Alevi Türkmenlerinden olan Kargın aşiretinde tespit ettiği bir miracname'de Hz. Peygamberin yüzüğüyle arslanı sakinleştirmesi bu konunun Türk İslâm dünyasında yaygın olarak işlenen bir konu olduğunu göstermektedir: "*Geldi Cebrail buyurdu, Hak Muhammed Mustafâ / Seni Miraç'a okudu, dâvete kâdir hoca (Hudâ). / ...İki gönül bir ettiler, yürüdüler dergâha. / Vardı dergâh kapısına, gördü bir arslan yatır, / Haykırdı Nebî, hamle kıldı başa, koptu bir nidâ. / Yine Hak'tan nidâ geldi, korkma Habibim dedi. / İster senden*

Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı, 03 Aralık 1999, Seminer Bildirileri, Sanat Tarihi Derneği Yayını, İstanbul 2003, s. 63-90.

nişâne, Muhammed hâtemin (yüzüğün) verdi, / Arslan oldu ya sâkin, yol verdiler Muhammed'e / Arslan gitti nihan'a vardı, Hak'kı defaf (tavaf) etti." [723].

Simgesel bakımdan *Siyer-i Nebi*'nin II. cildinin 40 b sayfasındaki minyatür de aynı anlama işaret etmektedir. Yine yeşil giysili, beyaz sarıklı ve peçeli olarak gösterilmiş olan Hz. Peygamber'in başından bir alevli hale çıkmaktadır. Buradaki konu ise kervanın yolunu kesen ejderha ile Hz. Muhammed'in konuşması suretiyle onun bir zarar vermemesini sağlamasıdır. Sol tarafta gövdesiyle kahverengi kayalara dolanmış vaziyetde olan ejderha mavi gövdesi ve boynuzlarıyla bir *gök* veya *ağaç* ejderhası olmalıdır. Ejderin mavi rengi onun doğu yönünün hayvan simgesi olmasından ve ayrıca bu rengin doğu yönünün simgesi olmasından kaynaklanır. Bu bakımdan ejderin sarıldığı kayalıktaki ağaç da belki bu yönün ağaç unsuruna işaret ediyor olabilir. Öndeki bu iki temel figürün arkasında mor ve mavi renkli kayalıklar ve daha arka planda solda develeri bulunan ve sağda başlarında kervan başının bulunduğu kalabalık sakin bir şekilde bu olayı konuşmaktadır **(R. 26).**

Başka bir minyatürde dinsel bakımdan Hz. Muhammed kadar yetkin olmadığından silah kullanan ve Allah'ın arslanı olarak anılan Hz. Ali, zülfikâr adlı kılıcı ile ve ustaca bir darbeyle ejderhanın kafasını kesmektedir (Cilt VI, s.70 b). **(R. 27).** Buradaki ejderha Hz. Ali ve askerlerinin savaşmaya gittiği Beni Neccar kabilesini veya hükümdarını yani kötülüğü temsil etmektedir. Hz. Ali'nin kılıcıyla fazla bir kuvvet harcamaksızın ejderi öldürmesi, onun ve ordusunun yakın gelecekte olacak olan savaşta başarılı olacağını gösteriyor. Diğer minyatürlerde olduğu gibi arka planda atları üzerindeki savaşçılar sakin bir şekilde bu konuyu konuşmaktadırlar. Bu minyatürde Hz. Ali'nin dinsel ve askeri gücünün yanı sıra siyasi gücü de vurgulanmış olmaktadır [724].

Bilhassa tarikatlarda ve saraylarda yöneticiler ve çeşitli dinadamları için kullanılan güç simgelerinden biri de *hayvan postları*dır. Bunlar tuzlanıp kurutulmuş yırtıcı olan veya olmayan hayvanların derileri olup, aynı zamanda makam veya dereceleri ifade etmek için de kullanılmışlardır. Postlarla simgelenen makamlar özellikle Mevlevi ve Bektaşilerde daha çok olup diğer tarikatlerde ise sadece şeyhe mahsusturlar [725]. Bu nedenle tarikatlarda postlar aynı zamanda

---

[723] Yusuf Ziya Yörükan, **Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar**, (Eklerle yayına hazırlayan T. Yörükan), Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002 (2. baskı), s. 62-63.

[724] *Sözü edilen minyatür örnekleri için bkz.* Zeren Tanındı, **Siyer-i Nebî İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı,** Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984, R. 5, 18, 71.

[725] Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, C. II, İstanbul 1993, s. 779-780.

sahip olunan dinsel mülkü ve dinsel gücü, yetkinliği ifade ederler. Sahip olunan bu değerler post simgesi ile birlikte vakti geldiğinde şeyh tarafından seçilen kendi yerine geçecek en yetkin müridine terk edilir.

Eski Türklerde hayvan kültlerinin etkisiyle (hayvanı tanrı ya da türenilen ata olarak tanıma), güçlü insanların veya kahramanların (Oğuz Kağan Destanı'nda olduğu gibi) hayvani özelliklerle veya isimlerle anılması bir gelenektir. Arslan, Babur, Tonga, Şahin, Çakır vb. gibi Türk erkeklerine konulan isimler bunu ifade etmektedir. Eski Türklerde erkeklerin uzun saçları da yukarıda ifade edildiği gibi *arslan yelesi*ne benzetiliyordu. Arslan ve hayvan postunu kullanmak veya bu posta bürünmek aynı zamanda daha önce de sözünü ettiğimiz *biçim değiştirme* temasına işaret etmektedir. Hatırlanacak olursa kaya resimlerinde veya başka nesneler üzerindeki şaman veya din adamı tasvirlerinde insan figürlerinin hayvan postlarına büründüğünü görüyorduk. **(Ç. 90).**

Bunların dışında daha önce de kısaca belirtildiği gibi, hayvan postu üzerine oturulan yer yaygısı olarak kullanıldığında da gücü ve hakimiyeti ifade etmektedir. Avda bir kaplanı öldürmek güç ifadesi olduğu gibi, öldürülen bir kaplanın postu üzerine oturmak da güç simgesidir. Türk minyatür sanatının bazı örneklerinde din adamlarının hayvan postları üzerinde otururken gösterilmesinin sebebi, "post üzerinde oturmanın" kötülüğün veya kötü gücün karşısında dinsel güçten dolayı kazanılacak üstünlüğü-zaferi ifade etmesidir **(R. 167).** Hatta hayvan postu üzerinde namaz kılmak da belki dinsel olarak erişilen yetkinliğe işaret ediyor olabilir. Bu anlayışın paralelinde hükümdar veya Alpler gibi, din adamları da resim sanatında (çoğunlukla kaplan) hayvan postundan yapılma elbiseler veya hayvan postu desenli elbiseler ile tasvir edilmişlerdir (Arslan ve kaplan ile ilgili bölümlere bkz.).

10. "Gök ve Yer" sembolizmine Göre Hayvanlar

Daha önce değişik vesilelerle ele aldığımız Gök ve Yer/Su sembolik düzeneğinin ana unsurları Gök ve Gökte bulunan tanrılar, Yeryüzü ve yeryüzünde yaşayan insanlar ve ruhlar ile bunlara bağlı olarak, Yeraltında bulunan kötülük verici ilahlar veya iyi vasıflı olmayan varlıklardan ibarettir. Bütün bunlar arasında irtibatı sağlayan veya düzenleyen eleman ise, "kam" veya "şaman" dediğimiz din adamıdır. Bu ilşkiler söz konusu edilirken yeryüzü bir dikdörtgen, gökyüzü ise onun üzerine oturan bir daire şeklinde düşünülür. Bu dairenin merkezinde yeryüzünün ortasında bulunduğu tasavvur edilen "kutsal dağ" ve kozmik ekseni

teşkil eden, yani yeryüzü/yeraltı ile gökyüzü arasındaki ilşkiyi meydana getirdiği varsayılan "dünya ağacı" bir başka deyişle "dünya direği" söz konusudur [726].

Sözünü ettiğimiz evren/dünya planında "dört yön" mefhumu da önemli idi. Böylece yeryüzü dört yöne nazır olarak düşünülmüştü.

Netice olarak bu şekil --daha önce de belrttiğimiz gibi- iki umdeye tekâbül etmektedir. E. Esin'e göre bu iki umde yani Yarug (Gök) ve Kararıg (Yer), mahiyeti anlaşılamayan "İlk sebeb" 'in "Adem"'i (Yokluk) oluşturması ve "Adem" 'in de "ilk monad" 'ı (tek varlığı) meydana getirmesi sonucu ortaya çıktı. Gök (Yarug) ve Yer/Su (Kararıg) 'dan dört yöne göre , "Su" (kuzey), "Ateş" (Güney), "Ağaç" (Doğu), "Maden" (Batı) unsurları gerçekleşti. Her bir unsurun bir renk simgesi, zoomorfik timsali, bir yıldızı yani astrolojik sembolü, mevsimi, saati (bir günün sabah, öğle, akşam, gece yarısı olarak dörde bölünmesi) vardı [727].

Gök ve Yer unsurları, Çin kültüründe Yang (Gök) ve Yin (Yer) unsurlarına paraleldir. Eski Hind kültüründeki "Dharma" (Evreni ve varlığı sağlayan düzen), Taoizm'deki Tao (Evrenin yasası, yol) yine benzeri hususları ifade eden diğer kavramlardır [728].

Biçim olarak, biri siyah diğeri beyaz (damla motifini andıran şekilde) iki eşit parçaya bölünmüş bir daire tarafından temsil edilen Yang ve Yin unsurları, yaradılışın iyi- kötü olan (ancak mutlak bir kötülüğü ifade etmeyen) iki yönünü ve bunlara dahil olan zıt kavramları ifade eder. Yang (Gök) ; Erkek, etken,ışık (aydınlık, güneş), sıcak, kuru, zafer, güç gibi olumlu unsurlara, Yin (Yer) ise bunların zıttı görünen olumsuz unsurlara (Dişi, edilgen, karanlık (ay), soğuk, ıslak, yenilgi, zayıflık, vs.) işaret eder [729].

Günümüzde yaşayan şamanist olarak nitelendirilen ya da şamanist inançları sürdürdüğü anlaşılan Altay, Sibirya, Orta asya Türk toplulukları arasında

---

[726] Bkz., Jean-Paul Roux, "Türk Göçebe Sanatı'nın Dini Bakımdan Anlamı", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar)**, C. II Kıs. Ia, İstanbul 1972, s. 77: Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)**, C. I, Ankara 1971, s. 92-93.

[727] Emel Esin, **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar), Early Turkish Cosmology,** İstanbul 1979, s. 3-5.

[728] Joseph Campbell, **Doğu Mitolojisi- Tanrının Maskeleri,** (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara 1993, s. 29.

[729] J. Campbell, **a. g. e.** , s. 29-31; j. c. Cooper, **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**, London 1978 (Tıpkıbasım 1992) , s. 196.

yapılan araştırmalarda yukarıda açıkladığımız Evren/Dünya nizamının, dolayısıyla Gök ve Yer/Su sembolizminin izlerinin yaşadığı tesbit edilmiştir [730].

Söz konusu sembolizm ile ilgili olarak tesbit edilen bu bilgilerin kaynaklarının Proto-Türk devre kadar indiği de çeşitli araştırmalar sonucunda, değişik kaynakların yardımıyla ortaya konmuştur [731]. Mesela IX.yüzyıla ait bir Uygur metninden yapılan tercüme bu hususta yeterince fikir vermektedir : " Bu kainatda, üstteki gök parlaktır, altta yağız yer karanlıktır. Güneş tanrısı parlaktır, ay tanrısı karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlaktır, dişi karanlıktır. Bu yerli-göklü, dişili-erkekli (umdeler) kavuşursa, bütün canlı ve cansız, iki türlü varlık doğar belirir [732].

Göktürk döneminin önemli mimari eserlerinden Kültigin Külliyesi'nde yer alan kaplumbağa kaideli kitabenin (M. 732) doğu yüzünün birinci satırında konumuzla ilgili şu ifadeler özellikle dikkati çekmektedir: " Üstte mavi gök (yüzü) altta (da) yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insan oğulları yaratılmış, insanoğullarının üzerine (de) atalarım dedelerim Bumın Hakan (ve) İstemi Hakan (hükümdar olarak) tahta oturmuş. Tahta otururak, Türk halkının devletini (ve) yasalarını yönetivermiş, düzenleyivermişler" [733].

Burada, yukarıda ele almaya çalıştığımız hayvan figürlerini ayrı ayrı olarak Gök ve Yer kavramlarına göre ele almaya çalışacağız[734].

Bazıları Türk kültür ve sanatında diğerlerine oranla daha büyük yer tutan (özellikle kartal ve avcı kuşlar, kurt, kaplan, at, koyun/ koç, arslan, geyik, efsanevi hayvanlardan ejderha gibi) hayvanlar, erken devirlerde özellikle "Gök ve Yer/Su) tasavvurlarına göre çeşitli sembolik anlamlar kazanmışlardır. Ayrıca Türk Sanat ve Kültür Tarihi'nin uzun kronolojisi içerisinde bunlara pek çok

---

730 *Genel olarak bkz.* Abdülkadir İnan, **Tarihte ve BugünŞamanizm Materyaller ve Araştırmalar**, Ankara 1972, s. 13-21 (Gök ve Yer/Su unsurlarıyla ilgili yaradılış destanları), s. 26-41 (Gök ve Yer/Su tanrıları), s. 48-65 (Yer/Su tanrıları), s. 97-119 (konuyla ilgili ayin tören ve bayramlar), A. İnan, "Türklerde Su Kültü İle İlgili Gelenekler", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 491-495; A. İnan, "Türk Boylarında Dağ, Ağaç (Orman) ve Pınar Kültü", **Makaleler ve İncelemeler,** C. 2, Ankara 1991, s. 253-259; A. İnan, "Türk Şamanizmi Hakkında", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 390-392; A. V. Anohin, "Altay Şamanlığına Ait Maddeler "(Çev. A. İnan), **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s. 404-453; S. D. Maynagaşer, "Beltir Türklerinde Gök Tanrıya Kurban Töreni", (Çev. A. İnan), **Makaleler ve İncelemeler**, C. 2, Ankara 1991, s. 215-221; ayrıca bkz. W. Radloff, Sibirya'dan Seçmeler (Çev. A. Temir), Ankara 1986, s. 212-303.

731 *Bu konuda genel bilgi için bkz.* A. İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**. . . , s. 1-3.

732 Nakleden E. Esin, **Türk Kosmolojisi. . .** , s. 3.

733 Talat Tekin, **Orhon Yazıtları**, TürkTarih Kurumu Yayını, Ankara 1998, s. 9.

734 Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan,** Ankara 1993, s.

sembolik anlam ilave edilmiştir. Ancak bizim için burada önemli olan "Gök ve Yer/Su" sembolizmi çerçevesinde yapılan anlamlandırmalardır [735].

Hayvanların (Göğe mensup hayvanlar, Yere mensup hayvanlar, her iki unsura uygun özellikler taşıyan hayvanlar olarak) Gök veYer/Su unsurları ile ilgili ayrı ayrı gruplar içerisine sokulması, kesin bir sınırlama getirmemekle birlikte, en genel hatlarıyla doğru sayılabilir.

Bazen hayvanlar sadece kendi özellikleri nedeniyle bu iki unsurun teşkil ettiği gruplar içinde yer almazlar. Birtakım değişik sembol grupları veya başka timsaller bu hayvanların Gök ve Yer/Su gruplarından hangisine girebileceğini belirleyebilir. Bu konuyla ilgili olarak özellikle "renk sembolizmi"nden söz edilebilir. Konumuzun başlangıcında belirttiğimiz gibi, kozmolojik şemaya bağlı olarak batı: ak, doğu: mavi/yeşil, güney: kızıl, kuzey: kara renkleri ile anlatılıyordu [736]. Özellikle batı yönünün sembolü olan "ak" ile kuzey yönünün sembolü olan "kara" renk, genel anlamlarıyla Gök ve Yer/Su sembolizminde olduğu gibi birbirine zıt unsurları ihtiva ettiği için [737] , bu renklere sahip bir hayvan eğer ak ise "Gök" unsuruna –kara ise "Yer " unsuruna izafe edilebilmektedir. Diğer renklerdeki hayvanlar ise o renklerin verdiği anlamlara göre değerlendirilmektedir.

Ayrıca geniş tarihi kronoloji içerisinde hayvanların zaman zaman anlam değiştirdikleri ve dolayısıyla yer aldıkları grubun değişebildiği de gözlenmektedir. İslamiyetten sonraki devirlerde ise bazı hayvanların, konumuzla ilgili İslamiyetten önceki unsurları devam ettirdikleri görülmekle birlikte büyük değişiklikler de söz konusudur. Bu nedenle bu devre konumuz dışında bırakılmıştır.

Şimdi kısaca konumuzla ilgili olarak gruplara ayırdığımız hayvanları, çok genel anlamlarıyla ele alabiliriz.

Arslan: Arslan'ın güçlü fiziği nedeniyle hayvan mücadele sahnelerinde, zafer kazanan hayvan olarak görülmesi, Onun Türkler arasında eskiden beri tanındığına ve Gök unsuruna girdiğine işaret etmektedir. Ayrıca arslanın Türk kültürünün çeşitli devrelerinde güç, kuvvet, alplik, yiğitlik, hükümdarlık, savaş simgesi sayılması, ongun ve ünvan olması, zaman zaman batı yönünün timsali olan kaplanın yerini alması, Budizm'de Buddha'nın ve Budizm'i yücelten de-

---

[735] *Hayvanların Türk Sanatı'nda sembolizmi hakkında geniş bilgi* için *bkz.* Yaşar Çoruhlu, **Türk Resim Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Doktora Tezi, İstanbul 1992.

[736] Annemarie Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", (Çev. S. Tezcan), **A. Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi**, C. 3, Sayı 1, 1968, s. 107.

[737] *Renklerin anlamları için bkz*: A. Marie Von Gabain, " a. g. m. " , s. 107-108; *beyaz renk için bkz.* B. Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş Türklerde Tuğ ve Bayrak**, C. 6, Ankara 1984, s. 390.

ğerlerin sembolü olması, yine onun Gök unsuruna tekabül ettiğini göstermektedir [738]. **(Ç. 46-89).**

Kaplan: Arslandan daha yoğun bir şekilde erken devir Türk kültür ve sanatında yer alan kaplan, özellikle Budist devriden sonra bu üstün yerini arslana bırakmıştır. M.Ö. ki devirlerden beri (Çin kültüründekine benzer şekilde) bir töz sayılması, hayvan mücadele sahnelerinde hasımını alteden hayvan olması, arslan gibi vahşi hayvanların kralı sayılması, alplik sembolü olması, kaplan avının yiğitlik ve güç gösterisi sayılması, gibi çeşitli husular kaplanı Gök unsuru ile ilişkili kılmaktadır. Bu özellikleri ihtiva eden kaplan tasvirleri Ordos ve Minusinsk bronzlarında, kurganlardan çıkarılan örtüler üzerinde ve resimlerde yoğun bir şekilde yer almaktadır [739]. **(Ç. 58,60,66).**

Deve: Genellikle Gök unsuruna tekabül eden hayvanlardan olan develerin özellikle erkek olanları makbul sayılmıştır. Bu husus onun erken devirlerden beri bir ongun ve alplik sembolü olmasıyla alakalıdır. Devenin aynı zamanda beylik ve hükümdarlık sembolizmiyle ilgisi vardı. Bir Uygur yazması olan Irk Bititg'de atın ve devenin yavrusunun, beyin erkek çocuğunun doğması ile kıyaslanması bu hususa işaret eden örneklerden sadece birisidir [740]. Develer bu özellikleriyle petrogliflerde ve freskolarda tasvir edilmişlerdir **(R. 168 alt).**

Fil: Fil figürleri İslamiyetten önce Türk sanat ve kültüründe özellikle Budizm ile ilgili olarak ve daha ziyade Uygurlar'da görülür. Bu nedenle onun daha eski tasavvurlar olan Gök ve Yer / Su tasavvurlarıyla açık bir ilşkisi yoktur. Bununla beraber Budizm'deki sembolik anlamları Gök unsuruna giren değerlere uygundur. Filler Budist Türk sanatında bu anlamına uygun olarak canlandırılmışlardır [741].

---

[738] *Çinlilerle ortak yönler için bkz.* C. A. S. Williams, **Encyclopaedia of Chinese Symbolism and Art Motives,** New York 1960, s. 252 ; *Alplık ongunu ve ünvanı,* E. Esin, "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme)", **A. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi,** Fas. 1, S. 13, Erzurum 1985, s. 141, 146; yiğitlik sembolü E. Esin, "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", **I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, Cilt 3, İstanbul 15-20. X. 1973, Türk Sanat Tarihi Tebliğleri,** İstanbul 1979, s. 709-711; *dört yön tasavvuru ilgisi,* A. Von Gabain, "a. g. m. ", s. 107-108; *Budist devir için bkz.* , Balkrishne G. Gokhale, **Animal Symbolism in Early Buddhist Literature and Art, East and West,** New Series, Cilt 24, Nu 1-2, 1974, s. 117, 118; Dietrich Seckel, **TheArt of Buddhism** (Çev. Ann E. Keep), Methuen-London 1964, s. 165; *taht sembolizmi,* Jeannine Auboyer, **Le Trone et son symbolisme dans L'inde Ancienne,** Paris 1949, s. 106, 108, 109, 125.

[739] *Çalışmamızın kaplan ile ilgili bölümüne bkz.*

[740] *Irk Bitig'deki bu ifade için bkz.* H. Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları,** Ankara 1987, s. 266, 270.

[741] Y. Çoruhlu, **a. g. tez,** s. 288-306.

Horoz: Hun devrine ait Pazırık kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde, lahitlerin üstüne oyulmuş ya da elbiselerde yer almış ve bir çeşit koruyucu ruh /sembol olan horozun en yaygın anlamı, "onun ötüşünün tan ağarmasını haber vermesiyle ilgilidir. Bu nedenle özellikle de 'beyaz horoz' kutsal addedilmiştir [742]. Böylece asil bir hayvan sayılan horozun Gök umdesi içinde yer alması uygun görülmektedir **(Ç. 91).**

Kartal ve avcı kuşlar: Kartal ve avcı kuşların sembolizmi genel olarak Anka, Simurg, Garuda gibi efsanevi kuşların sembolizmine benzer özellikler ihtiva eder. Bu yırtıcı kuşlar Türklerin milli sembollerindendir. Diğer kuşlar da kartal ve öteki yırtıcı kuşlarla beraber Gök unsuruna tabi hayvanlar arasında yer almaktadır. Kartal ve avcı kuşların bu unsur içine girdiğine dair çok sayıda delil saymaya lüzum yoktur. Çünkü kuşların hükümdarı sayılan kartal (ve diğer yırtıcı kuşlar) zaten doğrudan doğruya --özellikle dünya ağacının tepesine tünemiş olarak tasavvur edilmiştir- Gök-Tanrı'nın da sembolü sayılıyordu. Bilhassa şamanist Türk mitolojisinde bu hususa işaret eden çeşitli unsurlar vardır [743]. Kartalın gücüne ve "Gök" ile ilgili sembolik konumuna işaret eden birkısım örneklere çalışmamızın önceki bölümlerinde yer vermiştik **(R. 168 üst, Ç. 4, 5, 7, 8; R. 35).**

Kurt: Erken devri Türklerinde, yaşanılan coğrafi alanın zor şartları içinde ortaya çıkan en önemli hayvan ve sembollerden birisi de kurttur. Türkler de hayvan-ata sayılan kurtlar daha ziyade gök menşeli olarak kabul edilmiştir.

Kurdun "Gök" menşeli olduğunun en güzel örneklerinden biri Uygurca yazılmış Oğuz Kağan destanında Oğuz'a yol gösteren 'gök yeleli erkek kurd'un

---

[742] Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs**. . . , s. 249, 288; *Türk ve Çinlilerde ortak olması gereken anlamlar için bkz.* C. A. S. Williams, **a. g. e. ,** s. 197-198.

[743] *Ayin sırasında kartal ve avcı kuşlara müracaat*, W. Radloff, **a. g. e.** , s. 254 ; *en yüksek ruhları taşıyan hayvan olarak kartal*, B. Ögel, **Türk Mitolojisi. . . ,** s. 38; *Dünya ağacının tepesinde Göktanrıyı simgeleyen kartal ve ruhları temsil eden kuşlar*, B. Ögel, **Türk Mitolojisi. . . ,** s. 598; Mircea Eliade, **Shamanism Archaic Technigues of Ecstasy**, (Çev. W. R. Trask), London 1964, s. 92 ; *Şaman elbisesinde kartal ve karakuşun Ülgenin oğullarından biri sayılması*, Saadettin Buluç, "Şaman Şamanizm" maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, C. 12, İstanbul 1979, s. 315, 324-325 ; *hayvan ata ve türeme simgesi olarak kartal ve avcı kuşlar*, B. Ögel, **Türk Mitolojisi. . .** , s. 34, 35, 37, 47, 586, 593, 594, 595-597 ; M. Eliade, **a. g. e.** , s. 69; *Yirmidört Oğuz boyunun kuş simgeleri*, Ebülgazi Bahadır Han, **(Şecere-i Terakime) Türklerin Soy Kütüğü** (Haz. M. Ergin), İstanbul (Tarihsiz), s. 48-52; B. Ögel, **Türk Mitolojisi. . .** s. 355-370 ; *Göktürk ve Uygur devirlerinde kartal ve avcı kuşların hükümdarın ve beylerin timsali olması*, Tuncer Gülensoy, **Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları**, İstanbul 1989, s. 16 ; E. Esin, "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatı'nda Görünüşü", **Türk Kültürü**, S. 34 (Ağustos 1965), Ankara 1965, s. 772-773 ; *kartal ve avcı kuşlar konusunda genel olarak bkz.* E. Esin, "Kuşcı (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)", **Sanat Tarihi Yıllığı,** S. 6 (1974-1975), İstanbul 1976, s. 419-427.

güneş gibi bir ışıktan çıkmasıdır [744]. Ayrıca Kültigin kitabesinin doğu tarafındaki ; "Tanrı güç verdiği için babam hakanın ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş..." şeklindeki meşhur ifade de kurtun Gök unsuruna işaret ettiğini göstermektedir [745]**(Ç.37,41-43).**

Maymun: Gök unsuruna uygun niteliklere sahip görünen maymun'un durumu, fil için sözünü ettiğimiz özellikleri aksettirmektedir.

Ayı: Yer/Su unsurlarına işaret eden 'Orman Kültü' ile alakalı olan bu hayvan bu sebeple töz olarak kullanılmıştır [746].

Köpek: Türk kültürünün bütünü göz önüne alındığında, köpeğin daha ziyade Yer / Yeraltı unsurunun temsil ettiği niteliklere sahip olduğunu anlıyoruz.

Kudretli şamanlar köpeği sadece yeraltı dünyasına inmek için vasıta olarak kullanırlardı. Türk kozmolojisinde ölüme işaret eden unsurun zoomorfik timsallerinden biri köpek idi. Bazı Türk topluluklarında ölüye köpek ve at kurban edilmesi gibi hususlar bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Ayrıca Göktürk hükümdarı Bilge Kağan'ın Çin elçisi ile görüşürken Tibetliler'i "köpek soyundan geldikleri" şeklinde aşağılaması, kurdu göğe ait bir sembol sayan Göktürk hükümdarının köpeği zıt anlam ifade eden Yer/Su ilkesi içinde değerlendirdiğine işaret ediyor. Bununla beraber köpek bazı büyük Devlet kuramamış Türk topluluklarında diğer kültürlerden gelen etkiler neticesinde, bazı durumlarda ve özellikle av ile ilgili olarak önemli sayılmıştır. Ancak bu husus onun Gök unsuruna dahil olan niteliklere sahip olduğunu göstermemektedir [747].

Yılan: Şamanist Türk toplulukları arasında yapılan tesbitlere göre, yeraltı ilahı Erlik ile ilgili bir semboldür. Aynı zamanda bu hayvan Yer unsurunun ve kuzey yönünün simgesi olarak tanınmaktadır. Şaman elbiselerinde bulunan yılan ile ilgili nesneler yine yeraltı alemi ile ilgili işaretlerdir. Yakut geleneğine göre ilk kam olan "kara şaman"ın vücudu yılanlardan meydana geliyordu.

---

744 R. Rahmeti Arat-W. Bang, **Oğuz Kağan Destanı**, İstanbul 1936, s. 17-23.

745 H. Namık Orkun, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara 1987, s. 34-35.

746 *Orman kültü ve ayının bu kült içindeki yeri*, A. İnan, "Türk Boylarında Dağ, Ağaç (Orman) ve Pınar Kültü", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 268-273; *şaman elbiselerinde ayı ile ilgili ögeler için bkz.* B. Ögel, Türk Mitolojisi. . . , s. 38-39.

747 *Bu hususlarda bkz.* G. Frazer, **The Golden Bough a Study in Magic and Religion, Balder the Beautiful**, Böl. VII, C. 2, London 1936, s. 196 ; M. Eliade, **Shamanism. . . ,** s. 466-467; E. Esin, **Türk Kosmolojisi**. . . , s. 12; W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları** (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 48, 51, 115; *Bilge Kağan'ın Tibetliler hakkındaki sözleri için,* Huang Chi-Huei, **T'ang Devrinde Tibetlilerin, Çinliler ve Orta Asya Kavimleriyle Münasebetleri**, İ. Ü. Tarih Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1971, s. 3, 13; *Türklerde köpek kültü için*, A. Caferoğlu, "Türk Onomastiğinde Köpek Kültü", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten,** Sayı 1-5, 1961 (Ayrıbasım), s. 295 vd.

Radloff'un derlediği yaradılış efsanesinde, muhtemelen İslâmiyet ve Hıristiyanlık etkileriyle, yılan şeytanın simgesi olup, yeraltında yaşamaya mahkum ediliyordu. Buna rağmen yılan Türklerin girdiği kültür çevrelerinden olan Budizm' de ise yine yeraltı ile ilşkisi olmakla birlikte çoğu kez kutsal bir yaratık olarak kabul ediliyordu [748] .

At: Şamanist Türk mitolojisinde at, şamana vecdi seyahati sırasında binek vazifesi görür. Ona havada uçma imkânı sağlar. Bazen Göktanrılarının atlarını şamanların tören sırasında kullandıkları "dünya ağacı" dediğimiz kozmik ağaca bağladıklarına inanılır.

At kurbanı, Gökteki en büyük tanrı olarak kabul edilen Ülgen'e sunmak için yapılır. Eski Çin yılıkları da Hun devrinden bahsederken, - daha evvel belirttiğimiz gibi dünyanın merkezinde olduğu kabul edilen bir dağda yapılan törenlerde Göktanrı'ya beyaz at kurban edildiğinden söz ederler.

At gök unsuru ile ilşkili olduğu kadar, Yer/Su unsurlarıyla da alakalıdır. Özellikle "siyah at" ölüm ve öteki dünya ile ilgili bir semboldür. Dolayısıyla ak rengin zıttı olan kara renk karşıt kavram çiftini oluşturmuş olur. Bu nedenle şaman dualarında Erlik "kara bir beygir" üzerinde tasvir edilir. At kuyruklarının bağlanması veya kesilmesi de, kişinin ölümünden duyulan yasa ve dolayısıyla ölüm ve ölüler alemine işaret eder.

Türk mitolojisinde yaygın durumda olan birtakım efsaneler de atın Gök ve Yer/Su unsurlarıyla alakasının olduğunu göstermektedir. Bu efsaneler Gök, Yer ve Su menşeli –genellikle kanatlı- atların anlatıldığı efsanelerdir. Bunlar proto-Türk devrinden, İslamiyetten sonraki dönemlere kadar izlerini kaybetmemişlerdir.

At Budist Türk devrinde de önemini sürdürmüştür. Çünkü eski inançlar o devride de yaşamaktaydı. Ayrıca Buddha'nın sembollerinden birisi de beyaz at idi.

Son olarak atların dört yön mefhumuna uygun olarak, renklerine göre savaş düzeni aldığına dair bilgilerin olması yine konumuzla alakalıdır[749].

---

[748] *Konu ile ilgili olarak bkz.* A. V. Anohin, "Altay Şamanlığına Ait Maddeler", (Çev A. İnan), **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s. 404-412, 442 ; A. İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**. . . ,s. 15, 16, 40 ; E. Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş**, İstanbul 1978, s. 30, 47 ; M. Eliade, **Shamanism. . .** , s. 68, 149, 152 ; S. Buluç, "Şaman, Şamanizm. . . ", s. 315, 317; Budist kültür için bkz. , Veronica Ions, **Indian Mythology**, (London ?) 1986, s. 11, 46, 109 ; Dietrich Seckel, **a. g. e.** , s. 166 ; Walter Ruben, **Buddhizm Tarihi** (Çev. A. İtil), Ankara 1947, s. 60; vb.

[749] *Bahsettiğimiz konularla ilgili olarak şu incelemelere bkz* Mircea Eliade, **Shamanism**. . . , s. 232, 407, 409, 467 ; Saadettin Buluç, "Şaman, Şamanizm. . . ," s. 326 ; Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs**. . . , s. 291 ; A. İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**. . . , s. 31 ; E. Esin, **İslamiyetten**

At ile ilgili tasvirler onun Türk kültüründeki önemine paralel olarak Türk Sanatı'nda geniş yer tutmaktadır. Ancak bu tasvirleri Gök ve Yer/Su unsurlarıyla irtibatlandırmak her zaman mümkün olamamaktadır. Bununla birlikte yas ve ölüm işareti sayılan kuyruğu kesik veya düğümlü atların Orta Asya petrogliflerinde ve freskolarda yaygın olduğunu görüyoruz. Aynı şekilde beyaz veya benekli atların, öte yandan önemli sayılan renklerdeki atların da yaygın olarak fresko ve minyatürlerde tasvir edildiğini görüyoruz. Mesela Miran (Doğu Türkistan) sitesinden bir freskoda, Buddha'nın yaşadığı kişiliklerden biri olan Prens Vessantara'nın ak atı üzerinde tasvir edildiğini görüyoruz. (Başka bir düşünceye göre bu fresko geleceğin Buddha'sını tasvir ediyor) **(R. 169).**

Toyok şehrindeki bir tapınakta bulunan bir freskodan alınan ayrıntı da, bir rahibin gökte seyahat etmesini sağlayan çift kanatlı at, atın göksel yanın işaret etmektedir.

Son olarak Orta asya'daki Astana mezarlığındabulunmuş ipek kumaş üzerindeki bir tasvirde hayat ağacının iki yanında kanatlı atların yer alması da konumuza ışık tutacak mahiyettedir.

Boğa (Öküz, inek, manda): Boğanın alplık,yiğitlik,hükümdarlık,güç, kuvvet simgesi olması daha ziyade Gök unsuruna işaret ediyor. Türk onomastiğinde onun zaman zaman "Gökboğa" olarak anılması bu sebepledir.

Bununla beraber güç/kuvvet kavramı Yer/Su-Yeraltı unsurları ile beraber de ele alınmıştır. Nitekim Proto-Türkler ve komşularında Gök ve Yer/Su ayinleri sırasında, kızıl renkli buzağı kurban ediliyordu. Matem merasimlerinde ise öküz ve koç cinsi hayvanlar yere gömülerek kurban ediliyorlardı. Göktürk devrinde su mabudu sayılan Boğa şeklinde bir ilah vardı ve bu boğa Soğd bölgesine hakim olan Göktürk sülalesinin timsali sayılıyordu. Yine bu hususla ilgili olarak yeraltı hükümdarı Erlik'e kara boğa ya da inek kurban edilmesi ve bazen bu hayvanın onun bineği olarak kabul edilmesi de konumuzu destekler mahiyetdedir.

Önceki. . . s. 102; A. Von Gabain, "Renklerin Sembolik Anlamları", s. 107-108 ; W. Radloff, **Sibirya'dan.** . . , s. 224 ; Malik Aksel, " Halk İnanışları ve Halk Sanatı: Arslana Binme ve Duvarı Yürütme Kerameti", **Türk Folklor Araştırmaları,** S. 182, Eylül 1964, s. 3520; B. Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi,** C. 2, Ankara 1981, s. 411; *Gök atın neslinden gelen atlar için bkz.* Li Li Ching, **Chang-Ch'ien'in Elçiliği**. . . , s. 6, 32, 33, 139; *atla ilgili efsaneler için bkz*, Anonim, At (Mitoloji ve Folklor), **Türk Ansiklopedisi**, C. 4, Ankara 1950, s. 75 ; Hayri Başbuğ, **Aşiretlerimizde At Kültürü,** İstanbul 1986, s. 49-60 ; H. Başbuğ, "Kürt ve Zaza Türklerinin Folklorunda Su Menşeli Atlar", **Kardaş Edebiyatlar**, S. 8, Erzurum 1983, s. 7-14; B. Ögel, **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi**, C. 2, Ankara 1981, s. 30; Onomastikte at, A. Caferoğlu, "Türk Onomastiğinde At Kültü", **Türkiyat Mecmuası**, C. 10, 1953, s. 201-212.

Budist ve manihaist mitolojide boğanın rolü onun Gök-Yer/Su unsurlarıyla ilişkisine uygundur. Bu devrede de güç, kuvvet, bereket simgesi olan boğa aynı zamanda ölüm tanrısı Yama ile ilgiliydi [750].

"Acaib ül Mahlukat" adlı eserin bir minyatüründe, bir balığın üzerinde yer alan öküzün sırtında ayakta duran meleğin dünya küresini taşıması, yeryüzünü taşıyan balık kavramında olduğu gibi yine konumuzla ilgilidir.

Ayrıca İslamiyetten önceki devirlerle alakalı olarak, İslamiyetten sonra tasvir edilen "hayvan mücadele sahnelerinde" boğa daima yenilen bir hayvan olarak zıt kavram çiftlerinden olumsuz olanlara işaret etmektedir.

Ejderha: Daha önce anlatıldığı gibi efsanevi bir hayvan olan ejder temelde Gök ve Yer ejderi olmak üzere temsili olarak iki cinse ayrılmaktaydı ancak kozmolojik unsurlara nazaran su ejderi, ağaç ejderi gibi ejderler de vardı.

Çift ejder gök kubbenin timsaliydi. Çünkü tasavvurlara göre gök çarkını çift ejder çeviriyordu.

Ejderin Gök ve Yer/Su unsurları ile ilişkisini bildiren kısmen özetlediğimiz çeşitli bilgiler Hun, Göktürk ve Uygur devirleriyle ilgili olarak karşımıza çıkmaktadır [751].

Ejderle alakalı tasvirler, gerek İslamiyetten evvel, gerekse İslamiyetten sonraki Türk Sanatı'nda yoğun bir biçimde karşımıza çıkar. Bu tasvirlerde Gök ve Yer/Su sembolizmine uygun olarak bazen iyi bazen de kötü bir yaratık olarak

---

[750] *Bu konulara işaret eden bazı yayınlkar için bkz.* Şinasi Tekin, "Metinlere Dayanarak Eski Türklerde Göçebe (Ötüken) ve Şehir (Hoçu) Medeniyetlerinin Tahlili", **A. Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 3, Erzurum 1975, s. 43 ; E. Esin, **Türk Kosmolojisi**. . . , s. 9, 48, 58 ; E. Esin, **İslamiyetten Önceki**. . . s. 73 ; E. Esin, "Kotuz İkinci Köktürk Sülalesinin "tamga'sı, **Erdem**, C. 1, S. 1 (Ocak 1985) Ankara 1985, s. 129-130; Kurakichi Shiratori, "On the Territory of the Hsiung-nu Prince Hsiu-t'u Wang and his Metal Statues for Heaven-Worship", **Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko,** No 5, Tokyo 1930, s. 26; S. Buluç, "Şamanizm", **İslam Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1979, s. 329; vb.

[751] *Bu konuda özellikle E. Esin'in şu çalışmalarına bkz.* E. Esin, " Büke (The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography)", **Cultura Turcica**, C. 5-7 (1968-1970), Ankara 1968, s. 76-97; E. Esin, "Ötüken İllerinde M. S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde Sanatkar Adları", **Türk Kültürü El Kitabı-İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar**, C. 2, Kış. I a, İstanbul 1972, s. 47, 48; E. Esin, **Türk Kosmolojisi. . .** s. 15; E. Esin, "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S. I, 1969, s. 161-182; E. Esin, "The Figurative Astral Represantations of the Uygur Turks", **International Symposium on the Observatories in İslam**, 19-23 September 1977, İstanbul 1980, s. 53-89; bu konularda ayrıca bkz. W. Eberhard, **Çin'in Şimal Komşuları Bir Kaynak Kitabı**, (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942, s. 77; Kurakıchı Shiratorı, "On the Territory. . . , s. 25, 27; Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, (1970/71), İstanbul 1971, s. 153-183.

(özellikle insan-ejderha mücadele sahnelerinde) tasvir edilmiştir.(Ejderha ve ejder öldürme ile ilgili bölümlere bkz.)

Geyik: Altaylar ve Sibirya'da çok erken devirlerde geyiğin, bir "hayvan ata" nın, geyik biçiminde ilahın ve daha sonra şamanın biçim değiştirmesinin sembolü olduğu görülür. Ancak geyik çok erken devirler müstesna, daha ziyade yer/yeraltı kavramlarıyla ilişkili görünmektedir. Bu nedenle çeşitli efsanelerde avcıyı peşinden sürükleyerek yeraltına, bir başka deyişle ölüme götüren geyiklerden söz edilir. Bu geyik daha ziyade al renklidir. Yukarıda bahsettiğimiz Gök ile ilgili olabilecek husularla alakalı geyiğin rengi ise genellikle beyazdır. Ancak bazen geyikler de su unsuru ile ilgili olarak düşünülmüştür [752].

Sanat Tarihinde geyikler yukarıdaki unsurlarla ilişkili olarak genellikle av sahnelerinde yer alır. Geyik ve geyik cinsi hayvanlar "Hayvan mücadele sahneleri" nde olumsuz unsurlara işaret eder şekilde daima yenilgiye uğramış olarak gösterilmektedir. **(Ç. 68).**

Koç, Koyun, Keçi: Bu hayvanlardan özellikle koç gök unsuru ile bağlantılı olarak ele alınmaktadır. Koyun ve keçi ise zaman zaman her iki unsura da işaret etmektedir. Koç güç, kuvvet, hükümdarlık simgesi olarak önemli olduğu gibi, dağ keçisi de bir görüşe göre Göktürk sülalesinin amblemi olması nedeniyle mühimdir. Bu amblem kaplumbağa kaideli kitabelerden ibaret olan bazı abideler üzerinde tasvir edilmiştir. Koç ve koyun heykelleri de özellikle mezar taşı olarak Doğu Anadolu'dan Orta Asya'ya doğru bütün Türk dünyasında yaygındır. **(R. 170).**

Kaplumbağa: Gök ve Yer/Su sembolizmini en güzel bir şekilde ifade eden hayvanlardan birisidir. Onun üst kabuğunun göğü, alt kabuğunun yeri ve gövde bölümünün ise yeryüzünü temsil etmesi bu hususu göstermektedir. Orta Asya'da Türk Tarih, Sanat ve Arkeolojisi açısından çok önemli olan bazı kitabelerin kaidesinin kaplumbağa biçiminde olması hem bu unsurlara hem de onlara bağlı olarak, dünya, devlet, hükümdarlık, uzun ömürlülük, ölüm gibi kavramlara işaret etmektedirler **(R. 171)** .

Tavşan ve Tilki: Bu hayvanların da Gök ve Yer/Su sembolizmine uygun bazı anlamları bulunmakla birlikte, onlar Türk Sanat Tarihi'nde yoğun bir şekilde tasvir edilmemişlerdir. Yalnız özellikle beyaz tavşan Buddha ile ilgili bir hayvan olduğu için, Budist sanatta ve bu arada Uygur Sanatı'nda tasvir edilmiştir [753].

---

[752] Türk Sanatı'nda geyik sembolizmi için bkz. Yaşar Çoruhlu, **a. g. tez**, s. 307-329.

[753] *Ayrıntılı olarak koç, koyun, keçi, kaplumbağa, tavşan ve tilkinin sembolizmi ve Türk Resim Sanatı'ndaki yeri için bkz.* Yaşar Çoruhlu, **a. g. tez**, s. 356-363, 390-408, 493-502.

X.SONUÇ

Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi konusundaki bu çalışmamızı burada bitirmiş bulunuyoruz. Yapmış olduğumuz bu küçük deneme dahi, bu alanda ne büyük boşluk bulunduğunu ve konunun ne derecede ehemmiyetli olduğunu göstermektedir.

Yapılan çeşitli araştırmalar sırasında elde edilen materyallerden, özellikle (bir kısmını daha sonra ele almayı düşündüğümüz veya makale olarak yayınladığımız) **at, kartal, kurt, koç** ve **koyun** gibi hayvanların birer millî sembol haline geldikleri anlaşılmaktadır. Arslan, Sîmurg, Garuda, Ejderha gibi mitolojik olan veya olmayan bir kısım hayvanlar ise, büyük oranda yabancı kökenlidirler. Bununla birlikte bu hayvanlar birer sembol olarak yaygın bir şekilde Türk sanatında kullanılmış ve Türk sanatı ve kültürünün malı haline gelmişlerdir.

Hayvanların sembolik anlamları İslâmiyet'ten önceki devirlerde, Bozkır kültürü ile yerleşik kültür devreleri arasında bazı değişikliklere uğramıştır. Ancak asıl büyük değişiklik İslâmiyet'ten sonra ve yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Bununla beraber eski hayvan sembolleri tamamiyle ortadan kalkmamış, çeşitli İslâmiyet'ten önceki inançlar için söz konusu olduğu gibi, İslâmiyet'ten sonra da kısmen devam etmiştir.

Özellikle İslâmiyet'ten evvelki devirlerde hayvan sembollerinin oluşması dinî, kozmolojik, mitolojik vs. tasavvurları ifadc etmek amacıyla ve bu tasavvurların yardımıyla gerçekleşmiştir. Bu nedenle çeşitli tekniklerle ve çeşitli yüzeyler üzerine yapılmış resimler veya daha genel olarak sanat eserlerindeki hayvan tasvirleri söz konusu edildiğinde, dolayısıyla Türk toplumunun dinî, kozmolojik, mitolojik tasavvurları da (belge niteliğinde) ifade ediliyor demektir.

Böylece ele aldığımız hayvan sembolleri, İslâmiyet'ten evvelki devrede Şamanizm, Gök, Yer, Su, Atalar tasavvurlarıyla alakalı olmuştur. Aynı semboller Taoizm, Manihaizm ve Budizmi kabul eden çeşitli Türk topluluklarında yeni inançların getirdiği sembollerle birleşmiştir. Benzeri durum kısmen İslâmiyet'ten sonra da söz konusu olmuştur. Ancak İslâm kamuoyunun tasvir yasağı uygulaması nedeniyle bu semboller, İslâmiyet'e uygun olmayan anlamlarından arındırılmıştır.

Gerek İslâmiyet'ten evvelki çeşitli dönemlerde gerekse İslâmiyet'ten sonraki Türk Sanatı devirlerinde, hayvanlar yaygın bir şekilde, güç, kuvvet, kudret, hükümdarlık, taht sembolü olarak kullanılmışlardır. Arslan, kaplan, kurt, kartal vb. hayvanların söz konusu olduğu bu sembolizm yanında birçok hayvan da refah, iyi haber, bolluk, bereket, barış, sevgi, adalet ve iyi yönetimin sembolü olmuştur. Bu hayvanların bazıları aynı zamanda çeşitli ilahların şahsî sembolü olduğu gibi, bir kısmı da astrolojik semboller olarak kullanılmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

ABU'L HUSAYN 'ABD AR-RAHMAN B.OMAR AS-SUFÎ, **Suvar al-Kavâkıb as-Sâbıta**, (İstinsah Vâsık b. Alı), M. 1131, TSM Kütüphanesi, Env. 3493.

ACUN, H., "İstanbul Şehzade Mehmet Türbesi Pencere Kanatlarının Ejder Figürlü Kapıları", **Sanatta Anadolu Asya İlşkileri-Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya Armağan** (Editör T. Yazar), Ankara 2006, s. 17-24.

ADAMOVA, A.T.- GUZALYAN, L.T., **Miniaturi Rukopisi Poemi "Şahname" 1333 Goda**, Leningrad 1985.

AHMED BİN MAHMUD, **Selçuk-nâme** (Haz. Erdoğan Merçil), C.1, İstanbul 1977.

AİNYİ, L., **The Central Asian Art of Avicenna Epoch-Iskusstvo Sredney Azii,** Düşanbe 1980.

AKİŞEV, K., **Kazakistan'ın Köne Altını-The Ancient Gold of Kazakhstan**, Almatı *1*983.

AKNERLİ GRİGOR, **Moğol Tarihi**, (Çev. H. D. Andreasyan), İstanbul 1954.

AKSEL,M., "Halk İnanışları ve Halk Sanatı: Arslana Binme, Duvarı Yürütme Kerameti", **Türk Folklor Araştırmaları**, S. 182, İstanbul 1964, s.3519-3520.

AKURGAL, E., **Anadolu Uygarlıkları**, İstanbul 1989.

ALAADİN ATA MELİK CÜVEYNİ, **Tarih-i Cihanguşa** (Çev. M. Öztürk), ankara 1988.

ALFÖLDİ, A., "Die Theriomorphe Welbet Rachtung in den Hochasiatischen Kulturen, **Archeologische Anzeiger**, Berlin 1931.

ALPAY, N., **Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki. 1953 No.lu Şâh-nâmâ-i Cengizi ve 1963 No.lu Sa'dî Külliyatı Minyatürleri**, İ.Ü.Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980.

AND, M., **Minyatürlerle Osmanlı İslâm Mitologyası**, Akbank Yayını, İstanbul 1998.

AND, M., **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, İstanbul 2002.

ANOHİN, A. V. , "Altay Şamanlığına Ait Maddeler", (Çev. Abdülkadir İnan), **Makaleler ve İncelemeler**, C.1, Ankara 1968, s.404-453.

ANONİM, "Ankâ", **İslâm Ansiklopedisi**, C.I., İstanbul 1941, s.437.

ANONİM, "The Uphanishads", (Çev. F. Max Müller), The Wisdom of China and India, New York .1942, s.31-53,

ANONİM, "The Panchatantra", (Çev. Arthur W. Ryder), **The Wisdom of China and India**, New York 1942, s.265-296.

ANONİM, "Anka-yı Muğrip", **Türk Ansiklopedisi**, C.3, Ankara 1949,s.41-42.

ANONİM, *"Arslan (Tarihte ve Folklorda"*, **Türk Ansiklopedisi**, C.3, Ankara 1949, s.467-68.

ANONİM, "At (Mitoloji ve Folklor)", **Türk Ansiklopedisi**, C.4, ankara 1950, s.75-76.

ANONİM," Avcılık", **Türk Ansiklopedisi**, C.IV, Ankara 1950, s.251-252.

ANONİM, "Bozkurt", **Türk Ansiklopedisi**, C.Vffl, Ankara 1956, s. 8-9.

ANONİM, **Webster's New Twentieth *Century* Dictionary of the English Language**, Cleveland ve New York 1959 (2.baskı).

ANONİM, **New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language**, C.2, New York, 1968.

ANONİM, **Binbir Gece Masalları** (Çev. M. Fahri Ozansoy), İstanbul 1970.

ANONİM, **Along The Ancient Silk Routes-Central asian Art From the West Berlin State Museums**, New York 1982.

ANONİM, **İngilizce-Türkçe Redhouse Sözlüğü, Redhouse English-Turkish Dictionary,** İstanbul 1983.

ANONİM, **Marco Polo'nun Geziler Kitabı**, (Çev. Ömer Güngören), İstanbul 1985.

ANONİM, **Manghol-un Niuca Tobça'an (Yüan-Ch'ao Pi-Shi), Moğolların Gizli Tarihi,** (Çev. A. Temir), Ankara 1986.

ANONİM, **The Exhibition of Magyar Nemzeti Muzeum, Budapest 24 March-30 Juny 2002**, Budapeşte 2002.

ANONİM, **Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları**, Ankara 2002.

ARAL, B. , "Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında", **Sosyal Bilimler**, S.5, Bahar 2012, İstanbul 2012, s.29-38.

ARAT, R.R. - BANG, W., **Oğuz Kağan Destanı**, İstanbul 1936.

ARAZ, R., **Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği**, Ankara 1995.

ARIK,R., **Kubad Abad**, İstanbul 2000.

ARNOLD, S.T.W. - GROHMANN, A., **The Islamic Book a Contribution to its Art and History from the VII.-XVIII. Century,** (Baskı yeri belirtilmemiş), The Pegasus Press, 1929.

ARSEVEN, C.E., **Fransızca'dan Türkçeye Sanat Lügati, Dictionnaire d'art Français-Turc**, Ankara 1944.

ARTUK, İ. - ARTUK, C., **Artukoğulları Sikkeleri**, İstanbul 1993.

ASLANAPA, O., "Büyük Türk Kahramanı Kültigin'in Heykelinin Bulunması Dolayısıyla Türklerde Arma Sanatı", **Türk Kültürü**, S. 16, 1964, s.40-47.

ASLANAPA,O., **Türk Sanatı**, İstanbul 1984.

ATASOY, N., **Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığındaki H.2152, H.2153, H.2154** ve **H.2160 Numaralı Albümlerdeki Şehnâme Sahneleri**, İ.Ü.Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Doçentlik Tezii İstanbul 1967.

ATASOY,N., "Four istanbul Albums and Some Fragments from Fourteenth Century Shah Namehs", **Ars Orientalis,** C.8, 1970, s.19-48.

ATASOY, N. - RABY, J., **İznik Seramikleri**, London 1989.

ATIL, E., **Art of the Arab World, Freer Gallery of Art**, Washington D.C., 1975. -

ATIL.E., **Kalila Wa Dimna-Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript**, Washington D;C., 1981.

ATIL, E., **Süleymanname The Illustrated History of Süleyman The Magnificent**, New York 1986.

AUBOYER, J,, **Le Trone et Son Symbolisme dans L'inde Ancienne**, Paris 1949.

AZARJPAY, **Sogdian Painting** (Baskı yeri belirtilmemiş), 1986.

BAER, E., "A Group of Seljug FiguralBas Reliefs", **Ars Orientalis**, C.3, S.I, Michigan, 1938, s. 107-124.

BAĞCI, S. –F. Çağman- G. Renda- Z. Tanındı, **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, İstanbul 2006.

BALINT, C., "VI-VIII.Yüzyıllarda İç Asya ve Orta Asya'daki Türk Tipi Arkeoloji Anıtları", **Türk Kültürü Araştırmaları**, XXIV/1, Ankara 1986.

BANG,W.-A. Von Gabain-R.R. Arat, **Türkische Turfan Texte**, VI, Leipzig 1972.

BARRY, M., **Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535),** Paris (baskı İspanya) 2004.

BAŞBUĞ, H., "Kürt ve Zaza Türklerinin Folklorunda Su Menşeli Atlar", **Kardaş Edebiyatlar**, S.8, Erzurum 1983, s.7-14.

BAŞBUĞ, H., **Aşiretlerimizde At Kültürü**, İstanbul 1986.

BAYKAL, Ö., "Mevlânâ'mn Mesnevi'sinde Hayvan Hikâye ve Motifleri,**Şarkiyat Mecmuası**, C:5, İstanbul İ964, s.23-30.

BAYPAKOV, K.M.-J.K. Taymagambetov, **Arheologiya Kazahstana**, Alma Ata Kazak Üniversitesi, Alma ata 2006.

BAYRAM, M., "Ahi Evren Hakkındaki Yılan (Evren=Ejder) Efsanelerinin Ortaya Çıkışı", **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C.II, Ankara 1986,s.75-79.

BEDİ ÜZ-ZAMAN EBU'L-İZ İSMAİL B. AR-RAZZAZEL CEZERİ, **Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap,** Ankara 1990 (Tıpkıbasım).

BELENİTSKY, A., **Central Asia** (Çev. J. Hogarth), Cenevre 1968.

BEYDEBA, **Kelile ve Dimne**, (Çev. Ö. Rıza Doğurul), Ankara 1985.

BİLİCİ, K., "Anadolu Taş Tezyinatı'nda Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)", **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, C.II,İzmir 1983, s. 19-27.

BLOCHET, E., **Les Enluminures des Manuscripts Orientaux - turcs, arabes, persans- de la Bibliotheque Nationale,** Paris 1926.

BOMBACI, A., "Afganistan'daki İtalyan Arkeoloji Heyeti Hakkında Muhtasar Rapor, Gaznedeki Kazılara Giriş", (Çev. D. Türker), **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,** C.I.'den ayrı basım, İstanbul 1963.

BONGARD, G.M. – L. ve E.A. GRANTOVSKY, "Şamanlar ve Şamanizm", **UNESCO'dan Görüş**, S. 12, İstanbul 1976, s.42-47, 51.

BORATAV, P.N., **100 Soruda Türk Folkloru**, İstanbul 1973.

BOYLE, J.A., "A Eurasian Hunting Ritual", **The Mongol World Empire 1206-1370**, Londra 1977.

BULUÇ, S., "Şamanizm'in Menşei ve İnkişafı Hakkında", **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.2, S.3-4,1946, s.277-280.

BULUÇ, S., "Şaman, Şamanizm", **İslâm Ansiklopedisi**, C.XI, İstanbul 1979, s.310-335.

BUNKER, C.E.-C.V. Chatwin-A.R.Farkas, **Animal Style Art from East to West**, New York 1970.

BUSSAGLI, M., "Steppe Cultures", **Encyclopedia of World Art, CXm,** London .1967, s.376-407.

BUSSAGLİ,M., **Central Asian Painting From Afghanistan to Sinkiang,**Geneva 1979.

BÜCHNER, V.F.,"Sîmurg", **İslâm Ansiklopedisi**, C.X,İstanbul 1964, s.653-654.

CAFEROĞLU, A., "Türk Onomastiğinde At Kültü", **Türkiyat Mecmuası**, C. 10, 1953, s.201-212.

CAFEROĞLU, A., "Türk Onomastiğinde Köpek Kültü", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten-**1961'den ayrıbasım, Ankara 1961.

CAFEROĞLU, A., "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi", **VII.Türk Tarih Kongresi, Bildiriler**, C.1, Ankara 1972, s.169-175.

CAİGER-SMİTH, A., "a Kind Alchemy-Persian Ceramics of The Twelfth and Thirteenth Centuries", **Asian Art-The Second Halı Annual**, Londra 1995, s. 138-153.

CAMMAN, S., "Ancient Symbols in Modern Afghanistan", **Ars Orientalis**, C.2, 1957, s. 5-34.

CAMPBELL, J., **The Masks of God-Oriental Mythology**, New York 1963 (2.baskı).

CAMPBELL, J., **Doğu Mitolojisi-Tanrının Maskeleri** (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara 1993.

CARTER,D., **The Symbol of The Beast The Animal Style Art of Eurasia**, New York 1957.

CENGİZ, H.E., "Eski Arslanları Takdimimizdir,**Tarih ve Toplum**, C.14, S.81, (Eylül 1990), İstanbul 1990, s. 14-16.

CHİ-HUEİ,H., **T'ang Devrinde Tibetlilerin, Çinliler ve Orta Asya Kavimleriyle Münasebetleri,** İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1971.

CHİNG, Lİ Lİ, **Chang-Ch'ien'in Elçiliği Zamanında Çin ile Kuzeybatı Komşularının Münasebetleri**, İ.Ü.Sosyal Bilimler Enst., Genel Türk Tarihi Böl., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1987.

CICHOCKI, D., "Türk Mitolojisinden Kurt Ana Motifine Dair", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S.37, İstanbul 1985, s. 117-130.

CLARK, R.T.R., **Myth and Symbol in Ancient Egypt**, London 1978.

COOPER, J.C., **An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols**, London 1992 (tıpkı basım).

CUNBUR, M., "Folklorumuzda "Geyik" Motifi Üzerine", **II.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C.II, Ankara 1982, s.71-94.

ÇAĞMAN, F. - TANINDI, Z., **Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri**, İstanbul 1979.

ÇAĞATAY, S., **Altun Yaruk'tan İki Parça**, Ankara 1945.

ÇAĞATAY, S. - TEZCAN, S,, "Köktürk Tarihinin Çok Önemli Bir Belgesi: Soğutça Bugut Yazıtı", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten**, (1975-76), Ankara 1976, s.245-252.

ÇAKIR, A. - TURAN, A.Ş., "Uygur Türklerinde Oynanan Hayvan Motifli Halk Oyunları", **Türk Halk Kültürü Araştırmaları,** C.2, Ankara 1991, s. 19-30.

ÇAL, H.-Ö.Çal, **Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri**, Ankara 2008.

ÇORUHLU, Y., "Türk Şamanizminde 'Biçim Değiştirme' (Metamorphosis) Olayı ve Türk Sanatı ile Bağlantısı Üzerine Birkaç Söz", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.I, Kasım 1987, s.54-58.

ÇORUHLU,y., Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enst., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

ÇORUHLU, Y., "Bahaeddin Ögel'den Kalan Derin İzler-Prof.Dr.Bahaeddin Ögel'ın (1924-1989) Eserlerinin Türk Sanat Tarihi ve Türk Sanat Tarihçiliği Bakımından Ehemmiyeti",**Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.2, S.5, İstanbul 1989, s.39-41.

ÇORUHLU,Y, "Leningrad Hermitage Müzesi ve Türk Sanatı", **Türk Dünyası Araştırmaları, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'e Armağan,** S.65, İstanbul 1990, s.283-302.

ÇORUHLU,Y., "Erken Devir Türk Sanatı'ndaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar", **Türk Kültürü Araştırmaları Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan**, Yıl XXVm/1-2 (1990), Ankara 1991., s.357-363.

ÇORUHLU,Y., "Uygurca Yazılmış Oğuz Kağan Destanı'ndaki Bazı Unsurların Türk Sanatı Tarihi ile İlişkileri Üzerine Notlar", **Türklük Araştırmaları Dergisi,** S. 6, (1990), İstanbul 1991, s.85-91.

ÇORUHLU, Y., "İslamiyetin Kabulünden Sonraki Asya Türk Sanatında Hayvan Üslubunun İzleri", **Doğu Türkistan'ın Sesi**, 7/26 (1990), s. 11-15.

ÇORUHLU, Y., "Kültigin'in Baş Heykelinin İkonografik Bakımdan Tahlili" , **Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Yıl 1, S.1, Aralık 1991, İstanbul 1991, s.118-138.

ÇORUHLU, Y., **Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi**, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk ve İslam Sanatları Programı, Doktora Tezi, İstanbul 1992.

ÇORUHLU,Y., "İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Ankara 1993, S.117-141.

ÇORUHLU, Y., "Türk Sanatı'nda Görülen Hayvan Figürlerine 'Gök ve Yer' Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S.87, İstanbul 1993, s.17-42.

ÇORUHLU, Y., "Nagyszentmiklos Hazinesi'ndeki İki Sürahi Üzerinde Bulunan Yırtıcı Kuş (Kartal/Garuda) Figürlü Kompozisyonların Türk Sanatı ve İkonografisindeki Yeri", **Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi-Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı**, Konya 1993, s.319-337.

ÇORUHLU,Y., "Türk Sanatı'nda Savaş ve Barış Sembolleri",**II.Müzecilik Semineri Bildiriler**, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 19-23 Eylül 1994, İstanbul 1995, s. 136-138.

ÇORUHLU, Y., "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi", **Toplumsal Tarih**, S. 125, (Haziran), İstanbul 1955, s.33-42.

ÇORUHLU, Y., "Türk Sanatı'nda Kaplumbağa Figürlerinin Sembolizmi", **Arkeoloji ve Sanat, İstanbul 1995**, s.29-36.

ÇORUHLU,Y., "Orta ve İç Asya'da "Hayvan Biçimine Girme İnancı" ve Türk Sanatı İle İlişkisi", **MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S. 2, İstanbul 1995, s.59-93.

ÇORUHLU,Y., "Türk Sanatı'nda Köpek Figürlerinin Sembolizmi", **Toplumsal Tarih**, S. 14, (Şubat) İstanbul 1995, s. 20-25 .

ÇORUHLU,Y., "Türk Sanatı'nda Görülen Boğa (Öküz, İnek) Figürlerinin Sembolizmi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi**, No 101, Mayıs 1995, s.53-60.

ÇORUHLU,Y., **Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi**, Seyran Kitabevi, İstanbul 1995.

ÇORUHLU, Y., "Türk Sanatı'nda Av Sembolizmi", **Arkeoloji ve Sanat**, S.76, İstanbul 1997, s. 13-25.

ÇORUHLU,Y., "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatı'nda Lotus", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Eylül 1984 Ankara,** Ankara 1997, s.155-168.

ÇORUHLU, Y., **Türk Mitolojisinin ABC'si**, İstanbul 1999.

ÇORUHLU, Y., "Orta Asya Türk Tasvir Sanatı'ndaki Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri", **Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı 03 aralık 1999 Seminer Bildirileri**, İstanbul 2003, s.63-90.

ÇORUHLU, Y., "Kurgan ve Çadırdan (Yurt), Kümbet ve Türbeye Geçiş", **Geçmişten Günümüze Mimarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu**, 18-20 Aralık 1998, AKSM İstanbul, İstanbul 1999, s.47-62.

ÇORUHLU, Y., "Türk Sanatı'nda Görülen Devlet Simgeleri" , **Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları**, S.4, Ekim 2003, s. 229-258.

ÇORUHLU, Y., "Eski Türklerde Ölüm", **Cogito-Üç Aylık Düşünce Dergisi**,S.40, Yaz 2004, İstanbul 2004, s.245-268.

ÇORUHLU,Y., "Türk Tasvir Sanatında Dinsel Güç İmgeleri", **Sanat Dünyamız**, S. 97 (Kış 2006), İstanbul 2006, s.109-123.

ÇORUHLU,Y., **Erken Devir Türk Sanatı**, İstanbul 2007.

ÇORUHLU, Y. , "Timurlu Çini ve Keramik Sanatı'nda Hayvan Figürleri", **Ölümünün 600.Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu** (Editörler: Abdulvahap Kara-Ömer İşbilir), İstanbul 2007, s.271-306.

ÇORUHLU,Y., "Türk Sanatı'nda Ejder Öldürme Sahnelerinin Sembolizmi", **Av ve Avcılık Kitabı** (Editör E. Gürsoy Naskali-H.O.Altun), İstanbul 2008, s.103-130.

ÇORUHLU, Y., "Bir İpek Yolu Şehri : Ani " , **XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu 15-17 Ekim 2008 Bildiriler** (Editörler: A.O.Uysal-A. Yavaş-M. Dündar-O. Koçyiğit), İzmir 2010, s. 427-447.

ÇORUHLU, Y., **Türk Mitolojisi'nin Ana Hatları**, İstanbul 2012 (5.baskı).

DANESHWARI, A., **Animal Symbolism in Warqa wa Gulshah,**Oxford 1986.

DAVID-WEIL, J., "Sur quelques Illustrations de Kalila et Dimma", **Beitrage Zur Kunstgeschichte Asiens-In Memoriam Ernst Diez**, İstanbul 1963, s.256-263.

DAVYDOVA, A.-S. Minyaev, **The Hiungnu Decorative Bronzes-New Discoveries in Russia- Hudojestvennaya Bronza Syunnu-Novıe Otkritiya V Rossii**, St. Petersburg 2008, Figür 50, 95, 121.

DCAFAROV, M.D., **Nizami "Hamsa" Motifleri Mikail Abdullayev Yaradıcılığında - Nizami Motivi "Hamse" V Tvopestre Mikaila Abdullaeva - Nizami "Khamsa" Motifs in Mikail Abdullajev's Works**, Bakü 1990.

DEDE, A., "Batı Trakya Türklerinde Eski Türk Dini Şamanizm'den Kalıntılar", **II.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,** C.IV,- Ankara 1982, s.93-108.

DELİORMAN, A., "Bugünkü Mânâsı ileBozkurt", **Türk Kültürü,** S.55, Mayıs 1967, s.470-475.

DEVELLİOĞLU, F., **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat,** Ankara 1984.

DİEZ, E.-O.Aslanapa, **Türk Sanatı,** İstanbul 1955.

DİRİÖZ, H.A., "Sîmurg", **Türk Ansiklopedisi**, C.XXIX, Ankara 1980, s.53.

DİYARBEKİRLİ, N., "Minyatürlerde Nuh'un Gemisi Efsanesi", **Akademi-Mimarlık ve Sanat**, S.2, (Temmuz) İstanbul 1964, s.29-33.

DİYARBEKİRLİ, .N., "Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, C.2, İstanbul 1969, s. 112-204.

DİYARBEKİRLİ, N., **Hun Sanatı**, İstanbul 1972.

DİYARBEKİRLİ,N., "Peçenek Hazinesi ve Türk Sanatı'nın Çeşitli Kıtalarda Gelişen Ortak Nitelikleri", **Tarih Enstitüsü Dergisi**, S.4-5'den Ayrı basım, İstanbul 1974.

DİYARBEKİRLİ,N.,"İslamiyetten Önce Türk Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara 1993 s. 1-64.

DONUK, A., **Eski Türk Devletlerinde İdarî-Askerî Unvan ve Terimler**, İstanbul 1988.

DYADUCHENKO, L.B., **Kyrgyztan-Mystic Saimaluu-Taş**, Bişkek 2008.

EBERHARD, W., **Çin'in Şimal Komşuları Bir Kaynak Kitabı**, (Çev. N. Uluğtuğ), Ankara 1942.

EBERHARD,W., "Çin Kaynaklarına Göre Türkler ve Komşularında Spor" (Çev. N.T. Uluğtuğ), **Ülkü Halkevleri ve Halkodaları Dergisi**, XVI / 87 (Mayıs 1940), s. 204-215.

EBÜLGAZİ BAHADIR HAN, (Şecere-i Terakime) **Türklerin Soy Kütüğü**, (Haz. Muharrem Ergin), İstanbul (Tarihsiz).

ELETR, M.R., "The Elephant in the Indian Mughal Painting", **Bulletin of the College Art and Sciences**, C.I-III, Bağdat 1956-58, s. 81-85.

ELİADE, M., **Shamanism Archaic Techniques of Ecstasy**, (Fr.dan çev. Willard B.Trask), London 1964.

ELİADE,M., **Kutsal ve Dindışı**, (Çev. M.AÜ Kılıçbay), Ankara 1992.

ELİYAROV, S., "Kurttan Türeyiş Efsanesinin Tarihi Coğrafyasına Dair", **Türk Dünyası Araştırmaları, Prof.Dr.Bahaeddin Ögel'e Armağan**, S.65, Nisan 1990, s.83-100.

ERDEM, S. , "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine",**Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.8, Ağustos 1990, s.72-80.

ERDENTUĞ, N., **Sosyal Adet ve Gelenekler**, Ankara 1977.

ERGİN, M., **Orhun Abideleri**, İstanbul 1970.

ERGİN, M., **Dede Korkut Kitabı-Metin-Sözlük**, İstanbul 1986.

ERGİNSOY, Ü., **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi**, İstanbul 1978.

ERGİNSOY, Ü., "Anadolu Selçuklu Maden Sanatı", **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları (Gönül Öney)**, Ankara 1978, s. 153-178.

ERGİNSOY, Ü., "Maden Sanatı", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı** (Haz. Doğan Kuban), İstanbul 2002, s.381-400.

ERGUN, D., **Sosyoloji ve Tarih-Sosyolojide Yöntem Sorunu**, İstanbul 1982.

ERÖZ, M., "Türk İçtimai Hayatında Totemizm İzleri", **İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi**, C,V, Cüz.I-IV, İstanbul 1973, s.289-297.

ERÖZ,M., **Yörükler,** İstanbul 1991.

ERSÖZ, K., **Türk ve îslâm Eserleri Müzesinde Bulunan 1991 No.lu Nizamî Hamse'sinin Minyatürleri,** Î.Ü.Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl.,Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1979.

ESİN, E., **Türkistan Seyahatnamesi**, Ankara 1959.

ESİN,E.,"Central Asian Characteristic in Some Drawings and Miniatures of the TopkapI Museum", **Trudi Dvalcati Pygogö Mecdunarogo Kongressa Vostokovedov**, 9-16 Aıığusta 1960, C.E, Moskova 1963, s.378-386.

ESİN,E., "Eurasia Göçebelerinin Sanatının ve İslâmiyetten Evvelki Türkistan Sanatının Türk Plastik ve Tersimi Sanatları Üzerindeki Bazı Tesirleri'", **I.Türk Sanatları Kongresi Tebliğleri**, Ankara 1962, s.152-174.

ESİN,E.,"Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri,** C.I, İstanbul 1963, s.562-574.

ESİN,E., "Alp Şahsiyetinin Türk Sanatı'nda Görünüşü", **Türk Kültürü**, S.34 (Ağustos 1965), Ankara 1965, s.769-789. .

ESİN,E., "Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii", **VI. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Tebliğler**, Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara 1967, s. 100-130.

ESİN,E., "Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, S.I, Ankara 1969, s.161-182.

ESİN,E., "Butan-ı Halac (M. VII.-ÜC. Yüzyıllarda Halac Kültürünün Sanat Eserlerinde Akisleri)", **Türkiyat Mecmuası,** C.XVIII, İstanbul 1972, s.25-67.

ESİN,E., "Ötüken illerinde M.S. Sekizinci ve Dokuzuncu Yüzyıllarda Türk Abidelerinde San 'atkar Adları", **Türk Kültürü El Kitabı- İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar,** C.2, Kıs.I a, İstanbul 1972, s.44-73.

ESİN,E., "Böri", **Bozkurt**, İstanbul 1972, s.8-12.

ESİN,E., "Türk ül-Acemlerin Eseri Samarrada Cavsak ül Hakanî'nin Duvar Resimleri", **Sanat Tarihi Yıllığı,** S.5 (1972/73), İstanbul 1973, s.309-358.

ESİN, E., "Islamiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı" , **Türk Kültürü El Kitabı İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar**, C. II, Kısım Ia, İstanbul 1972, s.186-243.

ESİN,E., "Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi", **I.Milletlerarası Türkoloji Kongresi Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri,** C.3, İstanbul 1979, s.696-758.

ESİN,E., "Sacrificial Themes in the Arts of Altaic and Uralic Peoples,in the Light ofTurkish Tomb Inscriptions", **Altaica Proceedings of the 19th Annual Meeting of the Permanent International Altaistic Conference, (Helsinki, 7-11 June 1976),** *Helsinki 1977, s.75-86.*

ESİN,E., "A Pair of Miniatures from the Miscellany Collections of *Topkapı",* **Central Asiatic Journal**, *C.XXI, No.I, Wiesbaden 1977, s.13-35.*

ESİN,E., "The Figurative Astral Representations of the Uygur Turks", **International Symposium on the Observatories in islam**, 19- 23 September 1977, İstanbul 1980, s.53-89.

ESİN,E., "Büke (The Cosmic Significance of the Dragon in Early Turkish Iconography)", **Cultura Turcica**, C.V-Vn (1968/70), Ankara 1978, s.76-97.

ESİN,E., "Kuşcı (Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında)", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.VI. (1974-75), İstanbul 1976, s.411-452.

ESİN,E., **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve îslâma Giriş,** İstanbul 1978.

ESİN,E.,"Böri-II", **I. Milli' Türkoloji Kongresi Tebliğleri,** Şubat 1978,İstanbul 1980, s.418-451.

ESİN,E., **Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar),**İstanbul 1979.

ESİN,E., "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz,** S.37, Haziran 1982, s. 1-6.

ESİN,E., "Tonga-Alp-Er (Kültür ve Sanat Tarihi Bakımından Bir Deneme", **Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi,** Fas.I, S.13, Erzurum 1985, s.137-177.

ESİN,E., "Kotuz – İkinci Kök-Türk Sülalesinin "Tamga"sı", **Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi,** C. 1, No:1, Ocak 1985, s.125-131.

ESİN,E., "Evren-Selçuklu Evren Tasvirinin Türk İkonografisindeki Kökenleri", **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler,** İstanbul 2004, s.

ESİN, E., "Ejder Takının Kozmik Simgeciliği ve Türk Simgeciliğinde Kötülükten Koruyan Maske", ", **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul 2004,** s. 151-168.

ESİN,E., **Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatı'nda İkonografik Motifler,** Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

FALK, T., "Rothscild Collection of Mughal Miniatures", **Persian and Mughal Art,** London 1976, s. 165-220.

FARHAD, M. ve S. Bağcı, **Falnama The Book of Omens,** Thames and Hudson, Londra 2009.

FERGUSON, G., **Signs and Symbols in Christian Art,** London- Oxford-New York 1976.

FERİDEDDİN-İ ATTAR, **Mantık Al-tayr,** (Çev. Abdûlbaki Gölpınarlı), C.I-H, İstanbul 1990-1991.

FİRDEVSİ, **Şâhnâme,** (İstinsah: Hasan b.Ali), M. 1330, TSM. Küt. Env. H. 1479.

FİRDEVSİ, **Şâhnâmâ-i Firdevsi,** (İstinsah: Muhammad b.Muhammad al Bakkal), M. 1464, TSM. Küt. Env. H.1496.

FİRDEVSİ, **Şâhnâme-i Firdevsî, M. 1600,** TSM. Küt. Env. H.1512.

FİRDEVSİ, **Şahnâme-i Firdevsî,** (İstinsah: Mahmûd b. Celâl), M. 1509, TSM. Küt. Env. H. 1504.

FİRDEVSİ, **Şehnâme**, (Çev. Necati Lugal, düz. Kenan Akyüz), C.I-II,İstanbul 1945-47.

FRAZER, J.G., **The Golden Bough a Study in Magic and Religion. Spirits of the Corn and the Wild**, Böl.V, C.I., London 1936.

FRAZER,J.G., **Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökenleri,** (Çev. M.Ii. Doğan),C.II, İstanbul 1992.

FREUD, S., **Totem ve Tabu,** (Çev. Niyazi Berkes), İstanbul 1971.

FROMM, E., **Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlenmesi),** (Çev. A. Arıtan, K.H. Ökten),İstanbul 1990.

GABAIN, A.V., "Renklerin Sembolik Anlamları", (Çev. S. Tezcan), **A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C.3, S.I, Ankara 1968, s. 107-113.

GABAİN,A.V., **Das Leben im Uigurischen Königreich Von Koço**, 850-1250,Wiesbaden 1973.

GELİBOLULU MUSTAFA ALİ, **Meva'idü'n –Nefais Fi Kava'idi'l-Mecalis, 16.Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Gelenekler-Görenekler ve Sosyal Hayat** (Bugünkü dile aktaran Cemil Yener), İstanbul 1975.

GİERLİCH,J., "An Usual Portrayal of the Dragonslayer motif in Medieval Islamic Art", **Milletlerarası Dokuzuncu Türk Sanatları Kongresi-İnternational Congress of Turkish Art-Bildiriler-Proceedings**, C.II, Ankara 1995, s. 168 (?).

GOMBRİCH,E.H., **Sanat'ın Öyküsü** (Çev. E. Ve Ö. Erduran), İstanbul (baskı yeri Singapur) 1997.

GOKHALE, G., "Animal Symbolism in Early Buddhist Literatüre and Art", **East and West**, New Series, C.24, Nu.1-2, March- June 1972, s. 111-120,

GÖKYAY, O.Ş., **Dedem Korkudun Kitabı**, İstanbul 1973.

GÖLPINARLI, A., **Menakıb-i Hacı Bektaş-ı Veli, "Vilâyet-nâme"**, İstanbul 1958.

GRAY, B., **Buddhist Cave Paintings at Tun-huang**, London 1956.

GRAY,B., **Persian Painting**, Geneva 1977.

GROUSSET,R., **Bozkir İmparatorluğu Atilla, Cengiz Han Timur** (Çev. M. R. Uzmen), İstanbul 1980.

GRUBE, E., "Four Pages from a Turkish 16th Century Shahnamah in Collection of the Metropolitan Museitm of Art in New York", **Beitrage Zur Kunstgeschichte Asiens in Memoriam Ernst Diez**, İstanbul 1963, s.237-255.

GRUBE,E., **The Classical Style in Islamic Painting,** (Basım yeri yok) 1968.

GRUBE,E., **Islamic Paintings From the llth to the 18th Century in the Collection of Hans P. Kraus**, New York (Tarihsiz).

GRÜNVVEDEL, A., **Altbuddhistische Kultstatten in Chinesisch Türkistan**, C.I, Berlin 1912.

GRYAZNOV, M.P., **Pazyrykskiy Kurgan Le Kurgane de Pazyryk**, Moskova-Leningrad 1937.

GRYAZNOV, M.P., **Southern Siberia** (Rus.dan İng,ye çev. James Hogarth), Geneva-Paris-Münih 1969.

GRYAZNOV, M.P., **Süd Sibirien**, Stuggart 1970.

GUBAEV, A., **Arheologiya Turkmenistana**, Aşkabad 1989.

GÜLENSOY, T., **Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları,** İstanbul 1989.

GÜLŞEHRİ, **Mantıku't-tayr,** (Önsöz: Agâh Sırrı Levend), Ankara i 957 (Tıpkı basım).

GÜNGÖR, H., "Süryani Kaynaklarına Göre Türklerin Menşei, Dinî İnanış ve Adetleri", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S.40, Şubat 1986, s.77-87.

HACKIN, J., "Buddhist Mythology in Central Asia", **Asiatic Mythology**, Bombay ve Sydney 1932, s.*242-251.

HADîDî, **Tevârih-i Al-i Osman (1299-1523)**, (Haz. Necdet Öztürk), İstanbul 1991.

HAJEK, L., **Indische Miniaturen vom Hof der Mogul-kaiser**, Çekoslovakya 1960.

HALL, J., **Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art**, Londra 1964.

HAMBIS, L., "Le Mythe de l'aigle et ses Representations Artistiques En Eurasie Septentrionale", **Arts Asiatiques**, Paris 1959, s.3-12.

HANÇERLİOĞLU, O., **İnanç Sözlüğü, Dinler-Mezhepler- Tarikatler-Efsaneler**, İstanbul 1975.

HANÇERLİOĞLU,O., **İslâm İnançları Sözlüğü**, İstanbul 1984.

HARNOD,H., "The Gerfalcon's Role in Mongol History", **National Chengchi University Proceedings of International Conference on China Border Area Studies,** Taipei, Taiwan, 30 April 1985, s.774-777.

HARTNER, W., "The Pseudoplanetary Nodes of theMoon's orbit in Hindu And Islamic Iconographies", **Ars Islamica**, C.V, Michigan 1938, s.l 13-154.

HARTNER, W. - ETTING-HAUSEN, R,, "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", **Oriens,** C. 17, Leiden 1964, s. 161- 171.

HASAN FEHMİ, "Anadolu'da Bozkurt Efsanesi", **Halk Bilgisi Haberleri**, S.l, 1929, s.2-3.

HERMANNS, P.M., "Uygurlar ve Yeni Bulunan Soydaşları", (Çev. S. Buluç), **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C.n, S.3-4, 1946, s.97-124.

HINNELS, J.R., **Persian Mythology**, London 1985.

HOPKİNS, L.C., "The Dragon Terrestrial and the Dragon Celestial, A Study of the Lung and Ch'en", **Royal Asiatic Society's Journal**, June 1931, s.791-806

HORVATH, A.P., **Pechenegs, Cumans, Iasıans-Steppe Peoples in Medieval Hungary**, Budapeşte 1988, s.7-38.

HUSRAV DAHLAVÎ, **Hamsa-i Husrav Dahlavî,** (İstinsah:Mahmûd al-Fakir Hasan al-Husaynî), M.1491, TSM.Küt. Env.H.801.

IONS, V., **Indian Mythology**, London 1986.

ISKANDAR, A.Z., "A Doctor's Book on Zoology: Al-Manvazi's Tabâ'ı al-hayavan (Nature of Animals) Re Assesed", **Oriens**, C.27-28, Leiden 1981, s.266-312.

İBN BİBİ, **Al Avamir Ul-'Alaniya**, Ankara 1956.

İBN BİBİ, **El Evamirü'l-Ala'iye Fi'l-Umuri'l-Ala'iye (Selçuk Name)**, (Haz. M. Öztürk) C.1, Ankara 1996.

İNAL, G., "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", **Sanat Tarihi Yıllığı,** (1970/71), İstanbul 1971, s. 153-183.

İNAL, G., **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Ankara 1995.

İNAN, *A.,* "Türk Folklorunda Simurg ve Garuda", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s.350-352.

İNAN, A., "Yakut Şamanizmihdeki İja Kul", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, s.458-461.

İNAN, A., "Türk Şamanizmi Hakkında", **Makaleler ve İncelemeler**, C.I, ankara 1968, s.390-392.

İNAN, A., "Türk Rivayetlerinde Bozkurt", **Makaleler ve İncelemeler,** Ankara 1968, s.69-75.

İNAN, A., "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları", **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara 1968, ş.462-479.

İNAN, A., "Ongon ve Tös Kelimeleri Hakkında", **Makaleler ve İncelemeler**, C.I, Ankara 1968, s.268-273.

İNAN, A., "Eski Türklerde ve Folklorda Ant", **Makaleler ve İncelemeler**, C.I, Ankara 1968, ş.317-330.

İNAN,A., "Türklerde Su Kültü İle İlgili Gelenekler" , **Makaleler ve İncelemeler**, C.1, Ankara 1968, s.491-495.

İNAN,A., "Eski Türklerde Teslim ve İtaat Sembolleri", **Makaleler ve İncelemeler**, C.1, Ankara 1968, s.331-334.

İNAN,A.,"Altaylar'da Pazırık Kazısında Çıkarılan Atların Durumunu Türklerin Defin Törenleri Bakımından Açıklama", **Makaleler ve İncelemeler**, C.II, Ankara 1991, s.265-267.

İNAN,A., **Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar,**Ankara 1972.

İNAN,A., "Tuğ-Bayrak (Sancak)", **Makaleler ve İncelemeler,** C.2, Ankara 1991, s.298-302.

İNAN,A.,, "Türk Boylarında Dağ, Ağaç (Orman) ve Pınar Kültü",**Makaleler ve İncelemeler**, C..2,Ankara 1991, s.253-259.

İPŞİROĞLU, M.Ş., **Malerei der Mongolen**, München 1965.

İPŞİROĞLU,M.Ş., **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İstanbul 1973.

İZUSHİ, Y., "A Study of the Origin of the Ch'i-lin and Feng-huang", **Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko**, No.9, Tokyo 1937, s.79-111. JETTMAR, K., **Art of the Steppes**, Methuen-London, 1967.

JUNG, C.G., **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi** (Çev. E. Büyükinal), İstanbul 1982.

KAFESOĞLU, İ., **Eski Türk Dini**, Ankara 1980.

KAFESOĞLU, i., **Türk Milli Kültürü**, İstanbul 1986.

KALTER, J., **The Arts and Crafts of Turkestan**, London 1984.

KAO, C., "The Ching Lu Shen Shrines of Han Sword Worship in Hsiung-nu Religion", **Central Asiatic Journal**, C.V, Nu.3, 1960, s.221-228.

KARAHAN, A. - YAZICI, T. - MLANI, A., **Topkapı Sarayı Müzesindeki Şehnâme Yazmalarından Seçme Minyatürler**, İstanbul 1971.

KARAMAĞARALI, B., **Ahlat Mezartaşları**, Ankara 1972.

KARAMAĞARALI,B., **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, Ankara 1984.

KAROL,G.G., **İskusstvo Srednevekovıh Koçevnikov Evrazii-Oçerki**, Moskova-Kemerovo 2008.

KAŞGARLI MAHMUD, Divan ü Lûgat-it-Türk Tercümesi, (Çev.B.Atalay), C.I-III, Ankara 1985-86.

KAVAKÇI, Y.Z., **İslâm Araştırmalarında Usûl,** Ankara 1976,

KEKLİK, N., "Mevlânâ'da Metafor Yoluyla Felsefe", **Selçuk Üniversitesi 1.Milli Mevlânâ Kongresi Tebliğleri**, (3-5 Mayıs

1985, Konya), Konya 1986, s.39-74.

KEMALEDDİN DEMİRİ, **Hayat'ul Hayvan**, (Haz. S. Çağlayan),C.I-II, İstanbul 1973.

KERİMOV, K., **Nizami Hamsa Miniatürlar -Hamse Miniaturi-Nizami Khamsa Miniatures**, Bakü 1983.

KERR, R., "The TigerMotif, Cultural Transference in the Steppes", **Arts of the Eurasıan Steppeland Colloquies on Art and Archaeology in Asia**, No.7,27-29 June 1977, Londra 1977, s.74- 87.

KILIÇ, S., **Kur'an Sembolizmi (Renklerin ve Şekillerin Dünyası)**, Ankara 1991.

KERİMOV, K., **Azerbaycan Miniatürleri-Azerbaydjanskie Miniatrı-Azerbaıjan Miniature,** Bakü 1980.

KIRZIOĞLU, M.F., "*Kars'ta Halk İnanışları Efsaneler: Gök-Bulul-Ejderha*", **Türk Folklor Araştırmaları,** S. 181, 1964, s.3486- 3489.

KİRİZMAN, Z.J., **Humayunname (Kelile ve Dimne),** Î.Ü. Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1974.

KLINGENDER, F,, **Animals in Art And l'hough to the End or the Middle Ages**, Cambridge-Massachusetts, 1971.

KOHL, P., **Central Asia Paleolithic Beginning to the Iron age**, Paris 1983.

KOPF, L., "The Bird 'Anuq' (A Lexicological Study Conceming Arabic Zoology)", **Journal of the Royal Asiatic Society**, London 1956, s. 157-164.

KUBAN, D. Vd., **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, İstanbul 2002.

KÖPRÜLÜ, F., "Arslan", **İslâm Ansiklopedisi**, C.I, İstanbul 1941, s.598-609.

KÖPRÜLÜ, F., **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Ankara 1981.

KÖYMEN, M.A., **Tuğrul Bey ve Zamanı**, İstanbul 1976.

KÖYMEN, M.A., **Alparslan ve Zamanı**, C.1,Ankara 1983.

KRAMER, S.N., **Tarih Sümer'de Başlar**, (Çev. M. İlmiye Çığ), Ankara 1990.

KUR'AN-I KERİM (Ve Meali Celilesi), (Tere. A. Aydın), İstanbul.

KURAT, A.N., **Peçenek Tarihi**, İstanbul 1937.

KURAT,A.N., **IV-XVIII.Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavim ve Devletleri**, Ankara 1972.

KÜHNEL, E., **Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür,** (Çev. S.K. Yetkin, M. Özgü), Ankara 1952.

LASZLO, G.-I.Racz, **The Treasure of Nagyszentmiklos**, Budapeşte 1984.

LEAKEY, L.S.B., **İnsanın Ataları** (Çev. G. Arsebük), Ankara 1988 (2.baskı).

LE COQ, A.V., **Chotscho**, Berlin 1913.

LE COQ, A.V., **Die Buddhıstısche Spatantike in Mittel Asien, Die Wandmalereien**, Berlin 1924.

LE COG, A.V., **Bilderatlas Zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens**, Berlin 1925.

LE COQ, **Buried Treasures of Chinese Turkestan** (İng.ye çev. Anna Barwell), London 1928.

LE COQ, A. VON, **Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien**, C.VI, Berlin 1928.

LEVEND, A.S., **Ali Şir Nevaî Hayatı Sanatı ve Kişiliği,** Ankara 1965.

MARİYASHEV, A.N., **Petroglyphs of South Kazahstan and Semirechye**, Alma Ata 1994.

MARSHAK, B.I. - RASPOPOVA, V.I., "Wall Paintings from a House With a Granary, Panjikent, İst Quarter of the Eight Century A.D., Silk Road And The Archaeology", **Kam akura İpek Yolu Çalışmaları Enst. Dergisi,** 1990 (Ayrıbasım).

MASSON, V.M.-S.I.Sarıanidi, **Central Asia Turkmenia Before the Achamenids**, Londra 1972.

MAYNAGAŞER, S.D., "Beltir'lerde Tanrıya (Göke) Kurban *Merasimi*", (Çev. A. İnan), **Çığır**, Yıl V, S.52 (Temmuz 1937), Ankara 1937, s.12-15.

MAYNAGAŞER,S.D.,"Beltir Türklerinde Gök Tanrıya Kurban Töreni" , (Çev. Abdülkadir İnan), **Makaleler ve İncelemeler**, C.2, Ankara 1991, s. 215-222.

MELLAART, J., **Çatalhöyük-Anadolu'da Bir Neolitik Kent** (Çev. G.B. Yazıcıoğlu), İstanbul 2003.

METZLER, D., "Anikonische Darstellungen", **Visible Religion**, C.iy-V, Leiden 1985-86, s.96-114.

MEVLÂNÂ, **Mesnevi**, (Çev. Veled İzbudak, krşt. A. Gölpmarlı), C.I-VI, İstanbul 1988.

MÜLAYİM, S., "Türk Sanatı Araştırmacılığında 'Köprülü Metodu 'nun Yeri ve Önemi", **Vakıflar Dergisi,** S.XXI, İstanbul 1990 (Ayrı basım).

MÜLAYİM,S., **Sanat Tarihi Metodu**, İstanbul 1982 (Yeni baskı 1994).

NASR, S.H., **islâm Kozmoloji öğretilerine Giriş,** (Çev. Nazife Şişman), İstanbul 1985.

NEMETH, G.,**Die Inschriften des Schatzes von Nagy-szent-miklos,** Budapeşte 1932.

NİZAM AD-DÎN ABU MUHAMMED İL YAS B.YUSUF, **Hamsa.i Nizâmî,** 16.Yüzyıl, TSM. Küt., Env. H.753; İmad Habbaz Abd ar-rahman istinsahı: M.1440, 1453, TSM. Küt. Env.H.779.

NİZAMÎ, **Mahzen-i Esrar** (Çev. M.Nuri Gençosman), Ankara 1946.

NİZAMî, **Hüsrev ve Şirin,** (Çev. Sabri Sevsevil), İstanbul 1986.

NİZAMÜDDİN ŞÂMİ, **Zafernâme** (Farsça'dan çev.Necati Lugal), Ankara 1987 (2.baskı).

NİZAMÜ'L-MÜLK, **Siyaset-name** (Haz. M. Altay Köymen), İstanbul 1990.

NOWGORODOWA, E., **Alte Kunst Der Mongolei,** Leipzig 1980.

OCAK, A.Y., **Bektaşî Menâkıbnâmelerinde islâm Öncesi İnanç Motifleri,** İstanbul 1983.

OCAK,A.Y., "Ab-ı Hayat (Tasavvuf)", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, **C.I, İstanbul 1988, s.3-4.**

OCAK, A.Y., **İslam-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü,** Ankara 1990 (2.baskı).

OKLADNIKOV, A.P., **Ancient Population of Siberia and** Its **Cultures,** Cambridge Massachusetts, 1959.

OKLADNİKOV,A.P., **Petroglifi Angarı,** Moskova-Leningrad 1966.

OKLADNİKOV, A.P.-V.A Zaporoçskay, **Petrogilifi Zabaykaliya I,** Leningrad 1969.

OKTAY, J.Ö.,"Asya Hun Sanatı'nda Grifon Figürü", **Fen-Edebiyat-MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi,** S.6, İstanbul 2008,s.109-126.

ORKUN, H.N., **Eski Türk Yazıtları,** Ankara 1987.

ÖGEL, B., **Erzurum Anıtlarında Eski Türk Sanatının İzleri,** Erzurum 1947.

ÖGEL,B., **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar),**C.I, Ankara 1971.

ÖGEL,B., "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", **Türk Kültürü,** S.l 18 (Ağustos 1972), Ankara 1972, s.208-226.

ÖGEL,B., **Büyük Hun imparatorluğu Tarihi,** C.I, Ankara 1981.

ÖGEL, B., **Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi,** C.2, Ankara 1981.

ÖGEL,B., **Türk Kültür Tarihine Giriş, Türklerde Tuğ ve Bayrak,** C. VI, Aıkara 1984.

ÖGEL,B., **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi-Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre,** Ankara 1988 (3.baskı).

ÖGEL, S., "Selçuk Sanatı 'nda Çift Gövdeli Arslan Figürü", **Belleten,** C.XXVT, S.103, Ankara 1962, s.529-536.

ÖGEL,S., "Anadolu Selçuklu Tezyinatının Önemli Bir Kaynağı :Gazne Sanatı", **Türk Kültürü Araştırmaları-Il,** 1964, s 197-205.

ÖNDER, M., "Konya Kal'ası Figürlü Eserleri", **VI. Türk Tarih Kongresi Kongreye Sunulan Tebliğler,** Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara İ967, s. 145-169.

ÖNDER,M., "Kubâd-Abâd Sarayı Harpi ve Simurgları", **Türk Etnografya Dergisi,** S. 10 (1967), Ankara 1968, s.5-17.

ÖNEY, G., "Niğde Hüdavent Hatun Türbesinin Figürlü Kabartmaları", **Belleten,** C.XXXI, S.122, 1967, s.143-155.

ÖNEY, G., "İran Selçuklularıyla Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", **Anadolu (Anatolia),** C.9, 1967, s.121-159.

ÖNEY,G., "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", **Belleten,** C.XXXffl, S. 130, 1969, s. 171-216.

ÖNEY, G., "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Boğa Kabartmaları", **Belleten**, XXXIV/133 (1970), s.83-120.

ÖNEY,G., "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal", **Malazgirt Armağanı,** Ankara 1972, s. 139-172.

ÖNEY,G., Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları,Ankara 1978.

ÖNDER, M., "Konya'da Selçuklu Devri Alaiyye Dar'üş-şifası Yerinde Bulunan Ejder Sembolü", **Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-7 Eylül 1989 Ankara** (Yay. Haz. A.A.Yasa-S.O.Atılgan), Ankara 1997, s. 191-197.

ÖZTÜRK, A., **Çağları İçinde Türk Destanları,** İstanbul 1980.

PAKALIN, M. Z. , **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,** C. II, İstanbul 1973.

PALA, İ., "Anka (Edebiyat)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,** C.3, İstanbul 1991, s.201.

PARMAKSIZOĞLU, İ,, "Efrasiyâb (Afrasyâp) Frengesyan", **Türk Ansiklopedisi,** C.XIV, Ankara 1966, s.393-394.

PEÇEVİ İBRAHİM EFENDİ, **Peçevi Tarihi** (Haz. Bekir Sıtkı Baykal), C.1, Ankara 1981.

PHILLIPS, E.D., **The Royal Hordes Nomad Peoples of the Steppes**, London 1965.

POLOS'MAK, N. V. , **Vsadniki Ukoka**, Novosibirsk, 2001.

RADLOFF,W., **Sibirya'dan Seçmeler**, (Çev. Ahmet Temir), Ankara 1986.

RADLOFF, W., **Sibirya'dan**, (Çev. A.Temir), C.I-IV, İstanbul 1994.

RAWSON, J., "The Transformation and Abstraction of Animal Motifs on Bronzes from Inner Mongolia and Northern China", **Arts of The Eurasian Steppe Land Colloquies on Art and Archaeology in Asia,** No.7, (27-29 June 1977), London 1977, s. 56-5 8. .

RAWSON, J., **Chinese Ornament-The Lotus and Dragon**, Londra 1990 (2.baskı).

REYNOLDS, V.. - HELLER, A., **Catalogue of Newark Museum Tibetan Collection: Introduction**, C.I, Newark, New Jersey, 1983 (2.baskı).

RICE, D.T., **Islamic Art**, London 1984.

RICE, T.T., **The Scythians**, Landon 1961.

RİCE,T.T., **Ancient Arts Of Central Asia,** London 1965.

RİCE, T.T.,**The Seljuks**, Londra 1966.

ROBINSON, B.W., **Persian Painting Victoria and Albert Museum**, London 1965.

ROBİNSON,B.W., "Rothschild and Binney Collections: Persian and Mughal Arts of the Book", Persian and Mughal Art, London 1976, s. 11-164.

ROBİNSON,B.W., "The Mansour Albüm", **Persian and Mughal Art**, London 1976, s.249-258.

ROBINSON, B.W. - GRUBE, E. - OWENS, M. - SKELTON, R. W., **Islamic Paintings and the Arts of the Book, Keir Collection,** London 1976.

ROBİNSON, F., **İslam Dünyası 1500'den Bu Yana** (Çev. M. Tuncay), C.1, İstanbul 1986.

ROGERS, J. M. , **Mughal Miniatures,** British Museum, Londra 1995 (2.baskı).

ROGERS, J.M. – F.Çağman-Z.Tanındı, **Topkapı-The Albums and Illustrated Manuscripts**, London 1986.

ROSTOVTZEFF, M., **The Animal Style in South Russia and China,** New York 1973.

ROUX, J.P., "Türk Göçebe Sanatının Dini Bakımdan Anlamı", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında araştırmalar),** C.II, Kis.Ia, İstanbul 1972, s.74-87.

ROUX,J.P., **Türklerin ve Moğolların Eski Dini (Çev. Aykut Kazancıgil),** İstanbul 1998 (2.baskı).

ROUX,J.P., **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar** (Çev. Aykut Kazancıgil-L.Arslan), İstanbul 2005.

RUBEN, W., **Eski Hind Tarihi** (Çev. C.Z.Şanbey),Ankara 1944.

RUBEN, W., "'Hint Epopelerine Dair", **A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,** C.IV, S.2 (Ocak-Şubat 1946), Ankara 1946, s.153-166.

RUBEN,W., **Buddhizm Tarihi,** (Çev. A. İtil), Ankara 1947.

RUDENKO, S.I., "The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion, and the Wolfin the Art of Northern Nomads", **Artibus Asiae**, C.XXI, 1958, s. 101-122.

RUDENKO,S.I., **Frozen Tombs of Siberia tlıe Pazyryk Burials of İron Age Horsemen,** (İng.ye çev. M.W. Thompson), London 1970.

RUSKA, L., "Nasr al-Nasr, Ak-baba", **İslâm Ansiklopedisi**, C.IX, İstanbul 1960, s.207.

RUSKA, L.,"Ukab. 'Ukab, kartal", **İslâm Ansiklopedisi**, C.XIII, İstanbul 1986. s. 14-15.

SADİ, **Gülistan**, (Çev. Hikmet İlaydın), İstanbul 1974.

SADİ, **Bostan**, (Çev. Hikmet İlaydın), İstanbul 1975.

SAGİTOV, M.M., "Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma", (Çev. Nuri Yüce), **Türk Dili Araştırmaları Yılhığı-Belleten,** 1982-83, Ankara 1986, s. 125-132.

SAKAOGLU, S., "Anadolu Folklorunda Göktürk Efsanelerinin İzleri", **V. Milletlerarası Türkoloji Kongresi-Tebliğler, (İst.23- 28 Eylül 1985),** C.I, İstanbul 1985, s.265-272.

SAMDUP, K.D., **Bardo Thödol, Tibet'in Ölüler Kitabı-Bardo Plânında Ölümden Sonraki Deneyimler**, (Çev. Suat Tahsuğ), İstanbul 199 İ (2.baskı).

SAMOLİN,W., "Proto-Türkler ve Çin", ", **Türk Kültürü El Kitabı (İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında araştırmalar),** C.II, Kis.Ia, İstanbul 1972, s.21-24.

SARAÇ, T., **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük - Grand Dictionnaire Français-Turc**, İstanbul 1985.

SARRE, F., **Konya Köşkü,** (Çev. S. Uzluk), Ankara 1967,

SCHIMMEL, A., **Tasavvufun Boyutları**, (Çev. Ender Gürol), İstanbul 1982.

SCHIMMEL, A., Sayıların Gizemi (Çev.Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998.

SECKEL, D., **The Art Of Buddhism**, Methuen-London 1964.

SER-ODJAV, N., **Bayan-lıgıyn Hadnı Zurag**, Ulanbator 1987.

SERTKA YA, O. F., "Göktürk Harfli Uygur Kitabelerinin Türk Kültür Tarihi İçerisindeki Yeri", **Türk Kültürü Araştırmaları- Prof.Dr.Muharrem Ergin'e Armağan**, XXVHI/1-2 (1990), Ankara 1992, s.325-334.

SE YIDOV, M., "Gök, Ak ve Kara Renklerinin Eski İnançlarla Alakası", (Çev. O. Yavuz), **Türk Dünyası Araştırmaları,** S.52, Şubat 1968, s.33-52.•

SEZER, B., **Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları**, İstanbul 979.

SHIRATORI, K., "On the Territory of the Hsiung-nu Prince Hsiu-tu IVang and His Metal Statues for Heaven-Workship", **Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko**, No.5, Tokyo 1930, s. 1-77

SÖZEN, M. - TANYELİ, U., **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1986.

STCHOUKİNE, I., "Les Peintures du Shah-nameh Demotte", **Arts Asiatiques**, C.V, Fas.2, Paris 1958, s.83-96.

STEİN, A., **Serindia Detailed Report of Explorations in Central Asia Westernmost China**, C.I-IV, Oxford 1921.

STEVERWALD, K., **Deutsch-Turkisches Wörterbuch - Almanca-Türkçe Sözlük**, Wıesbaden 1974.

SULEIMANOVA, F., **Nizami-Miniatures Illuminations of Nizami's "Hamsah",** Taşkent, 1985.

SÜMER, F., **Oğuzlar (Türkmenlenler) Tarihleri - Boy Teşkilatı - Destanları**, İstanbul 1980 (3.Baskı).

TANINDI, Z., **Siyer-i Nebi, İslâm Tasvir Sanatında Hz.Muhammed'in Hayatı,** İstanbul 1981.

TANMAN, M.B.-S. Rifat, **Alaeddin'in Lambası-Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubat**, İstanbul 2001.

TANYU, H., **Türklerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara 1987.

TAŞAĞIL, A., **Göktürk Ülkesine Gelen Çinli Elçilerin Raporlarına Göre Göktürk-Çin İlişkileri (552-630),** İ. Ü. Sosyal Bilimler Enst., Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

TAŞAĞIL, A., **Göktürkler (542-630)**, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enst., Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul . 1991.

TEKİN, Ş., "Metinlere Dayanarak Eski Türklerde Göçebe (/Ötüken) ve Şehir (/Hoçu) Medeniyetlerinin Tahlili", **At.Ün. Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S.3, Erzurum 1975, s.35-60.

TEKİN,Ş., **Uygurca Metinler-II: Maytrısimit Burkancılarm Mehdisi Maitreya ile Buluşma Uygurca İptidai Bir Dram**, Ankara 1976.

TEKİN, T., **Orhon Yazıtları**, Ankara 1988.

TEOMAN, Z., "Bozkurt Efsanelerinin Anadolu 'daki İzleri", **Türk Folklor Araştırmaları**, S.33, Nisan 1952, s.525.

TOGAN, Z. V., **Tarihte Usûl**, İstanbul 1981.

TOYNBEE,A., **Tarih Bilinci (A Study of History)**, (Çev. M. Belge), İstanbul 1978.

TUNALI, A., **İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki Türk Minyatürleri**, İ.Ü, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961.

TUNCER, A., **Acaib-ül-Mahlukat: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi A.3632 nolu Türkçe El Yazması,** İ.Ü.Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980.

TURAN, O., **On İki Hayvanlı Türk Takvimi**, İstanul 1941.

TURAN, O., **Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi-Türk Dünyâ Nizâmının Millî, İslâmî ve İnsâni Esasları**, İstanbul 1993 (6.baskı).

TÜRKELİ, C., **Çin Kaynaklarına Göre Hunların Ataları**, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enst., Genel Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

ULUDAĞ, S., "Ankâ (Tasavvuf)", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul 1991, s.200-201.

USLUER, Fatih, Hurufilik İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2009.

UZUN, T., **Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 1949 No.lu Acu-yı Kirmani Hamsesi, 1990 No.lu Nizami Hamsesi ve 1948 No.lu Nizami Hamsesi Minyatürleri**, İ.Ü. Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1980.

ÜLKÜSAL, Ü., **İstanbul Kütüphanelerinden XIII ve XIV. Yüzyıl Minyatürlü Yazmaları**, İ.Ü. Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl.., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul 1961.

WARNER, L., **BuddhistWall-Paintings a Study of a Ninth-Century Grotto at Wan Fo Hsia**, Harvard 1938. WELCH, S.C., **Imperial Mughal Painting**, London 1978.

WELLEK, R., WARREN, A., **Edebiyat Biliminin Temelleri** (Çev.A.Edip Uysal), Ankara 1983.

WELLESZ, E., "An Early Al-Sufi Manuscript in the Bodleian Libraty in Oxford", **Ars Orientalis**, C.III, Baltimore 1959, s.l- 26.

WHITTICK, A., **Synıbols Signs and Their Meaning**, London 1960.

WILLIAMS, C.A.S., **Encyclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives**, New York 1960,. s. 319-321.

(YALKIN) YALMAN, A.R.,"Anadolu'da Bozkurt", **Halk Bilgisi Haberleri**, S. 12, İstanbul 1930, s.200-202.

(YALKIN), YALMAN,A.R.,**Cenupta Türkmen Oymakları**, (Haz. S. Emir), C.II, Ankara

1977.

YILDIZ, S., **İstanbul Üniversitesi Kitaplığında Bulunan Kıssa-î Şehri Şatran'ın Minyatürleri**, İ.Ü. Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl., Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul İ974.

YÖRÜKAN,Y.Z. , **Anadolu'da Alcviler ve Tahtacılar** (Eklerle Yayına Hazırlayan T. Yörükan), Ankara 2002 (2.baskı).

YUSUF HAS HACİB, **Kutadgu Bilig**, (Çev. R.R. Arat), Ankara 1988.

YÜCE, K, **Saltuk-nâme'de Tarihî Dinî ve Efsanevî Unsurlar,**Ankara 1987.

YÜCEL, T., **Yapısalcılık**, İstanbul (Baskı tarihi yok).

ZAKARÎYA B.MUHAMMAD B.MAHMÛD AL-KAZVÎNÎ, **Acâ'ib al-Mahlûkat ve Garâ'ib al-Mavcudât**, M.142İ, TSM. Küt. Env. R. 1660.

ZVELEBİL,M., "The Rise of the Nomads in Central Asia", **The Canıbridge Encyclopedia of Archaeology**, Cambridge 1980, s.252-256.

KISALTMALAR

AESCAAA	Arts of the Eurasian Steppelands Colloquies On Art and archaeology in Asia.
a.g.e.	Adı geçen eser.
a.g.k.	Adı geçen kaynak.
a.g.tez	Adı geçen tez.
a.g.m.	Adı geçen makale veya madde.
ASTD	Ege Üniversitesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi.
Atü EFD	Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.
A.ü	Ankara üniversitesi
A.Ü.DTCFD	Ankara üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi.
BKA	Beitrage Zur Kunstgeschichte Asiens
Bkz	Bakınız.
BMTKT	Birinci Milli Türkoloji Kongresi.
C .	Cilt.
CAJ	Central Asiatic Journal.
CTS	Chiu T'ang Shu, Çin'in T'ang Hanedanı Resmi Tarihi.
Ç.	Çizim.
Çev.	Çeviren (Tercüme eden).
DTCFTD	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi.
Env.	Envanter Numarası.
EWA	Encyclopedia of World Art
Fas.	Fasikül.
FEFAD	Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi.
Hak. bkz	Hakında bakıznız.
Haz.	Hazırlayan
HBH	Halk Bilgisi Haberleri.
HTS	Hsin T'ang Shu, Çin'in T'ang Hanedanının Resmi Tarihi.
IAC	International Altaistic Conference.
İTED	İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi.
iü	istanbul Üniversitesi.
JRAS	Journal of the Royal Asiatic Society
Krşt.	Karşılaştır, karşılaştırma.
Lev.	Levha.

M.	Miladi (Tarih)
MATK	Milletlerarası Türkoloji Kongresi.
MRDTB	Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko
MTFKB	Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri.
MTK	Milli Türkoloji Kongresi.
PSIAC	Proceedings of the Seventh International Altaistic Conference
Resim (Fotoğraf).	
RASJ	Royal Asiatic Society's Journal.
SAD	Selçuklu Araştırmaları Dergisi.
Skrt.	Sanskritçe
STAD	Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi.
STY	Sanat Tarihi Yıllığı.
S.Ü.MMKT	Selçuk Üniversitesi Milli Mevlâna Kongresi Tebliğleri.
T.	Tarih veya Tarihlendirme.
TAD	Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Türklük Araştırmaları Dergisi.
TDED	İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.
TDAYB	Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten.
TDA	Türk Dünyası Araştırmaları.
TDEK	Türk Dünyası El Kitabı.
TDTD	Türk Dünyası Tarih Dergisi.
TDVİA	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.
TFA	Türk Folklor Araştırmaları
THKA	Türk Halk Kültürü Araştırmaları.
THY	T'ang-Hui-Yao, Çin'in T'ang Devri Resmi Tarihi.
TKA	Türk Kült.Araşt. Enst.Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi.
TKEK	Türk Kültürü El Kitabı
TSK	Türk sanatları Kongresi.
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi.
TSTAİ	Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri.
TTK	Türk Tarih Kurumu.
UTFKB	Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri.
Vd.	Ve diğerleri.
Vr.	Varak.

ÇİZİMLER[1]

[1] Çizimlerin tümü aksi belirtilmediği sürece yazar tarafından çizilmiştir,orijinalleri çizim olan tasvir veya eserler de yeniden çizilmiş ve ilgili tüm yayınlara metin içinde dipnotlarında ve bibliyografyada yer verilmiştir.

1-Kartal-Grifon ile Arslan-Grifonun mücadelesi. Pazırık 1. kurgan'dan çıkarılan eyer örtüsü üzerinde bulunmaktadır.

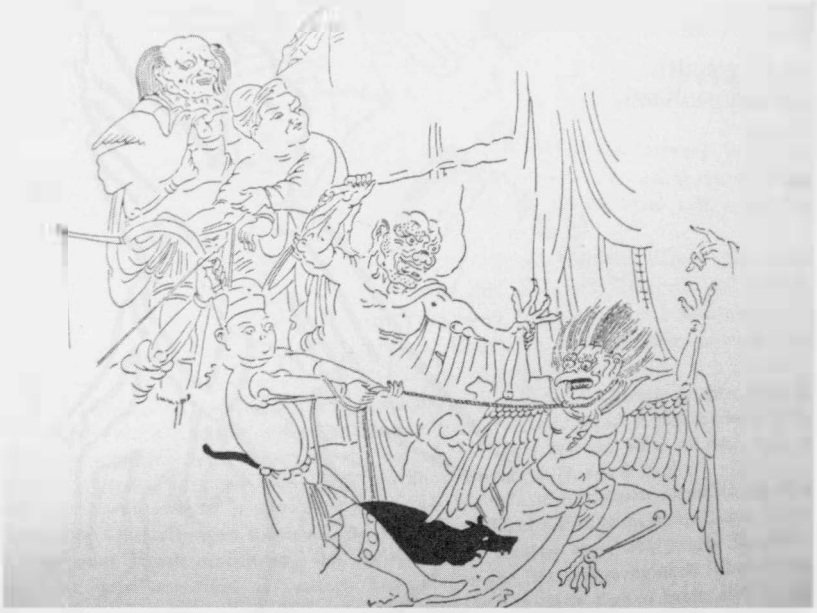
2.Arslan-Grifon. Bakır üzerine süsleme. 2.Pazırık Kurganı.

3.Şabrak üzerine işleme. 5.Pazırık kurganı.

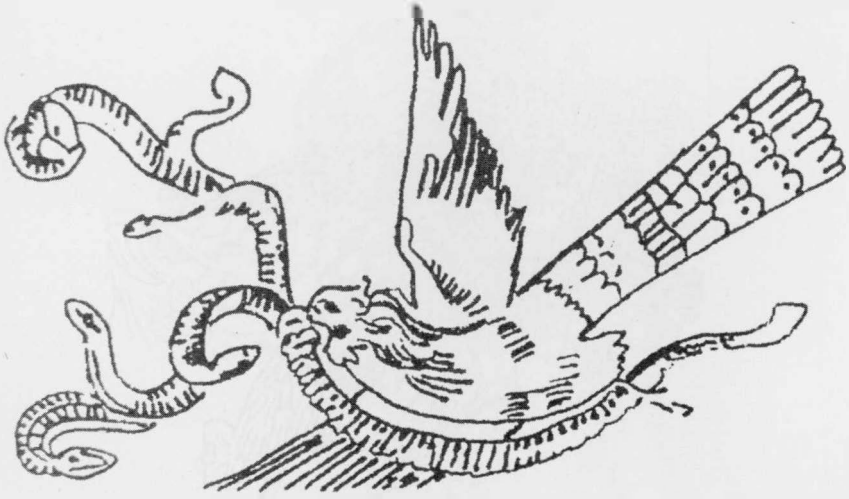
4.Fresko ayrıntısı. Çift başlı kartal şeklinde tasvir edilmiş Garuda. Kızıl, 7-8.yüzyıl.

5.Fresko ayrıntısı. Garuda tasviri. Kızıl, 7-8.yüzyıl.

6a.Fresko. Alp Mabud Basaman Garuda'yı yakalıyor. Bezeklik 9.Tapmak, 9-10.yüzyıl.



6b-Fresko, Basaman Garuda'yı (Karakuş?) yakalıyor.Bezeklik Tapınakları, 9-10.yüzyıl).



7.Fresko (ayrıntı). Garuda tasviri. Kumtura (Ming-Öy Tapınakları 19.Tapınak), 8-9.yüzyıl.

8.Fresko (ayrıntı).
Garuda tasviri. Kızıl,
6-8.yüzyıl.

9.Minyatür. Tanrı Vişnu Garuda üzerinde. Hindistan, XVIII.yüzyıl.

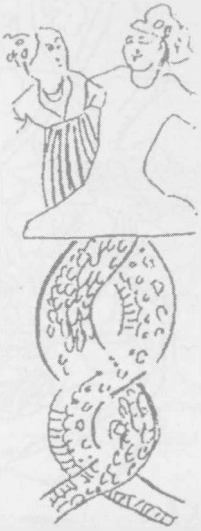
10.Minyatür (ayrıntı). Kadın kaçıran Sîmurg. Herat 1408-1506 (Londra Royal Asiatic Society).

11.Minyatür. Bordür ayrıntısında Sîmurg figürü. Hindistan XVII.yüzyıl.

12.Minyatür (ayrıntı). Terkedilen Zal'in Sîmurg tarafından yuvasına götürülüşü. Tebriz 1370 (TSM. H.2153, Vr.23a).

13.Sfenks tasviri. Pazırık.

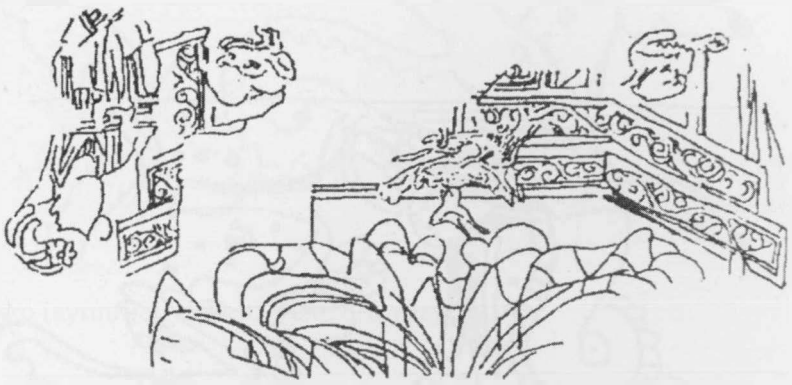
14-Fresko. Ejder figürü. Kızıl 7-8.yüzyıl.



15.Tabut örtüsü üzerinde resim. Fu'hsi ve Nu-wa figürleri. Koço Astana Mezarlığı (Delhi National Museum).

16.Fresko. Sudan çıkan Gök Ejderi. Bezeklik. 19.Tapınak. Staatliche Museen (Berlin), 9-10.yüzyıl.

17.Fresko.Bir çift Gök Ejderi. Bezeklik 9.Tapınak. 9-14.yüzyıl.

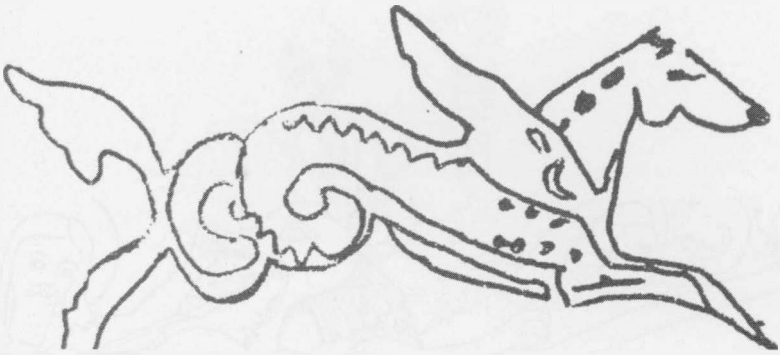


18.İpek kumaş üzerine resim. Gök Ejderi başlarıyla süslü, bir ilaha ait taht. 9-14.yüzyıl.

19.Fresko. Boynuzlu ve kanatlı ejder. Kızıl, Ming-Öy,7-8.yüzyıl.

20.Fresko. Kulaklı, boynuzlu,kanatlı ejder. Kızıl, Ming-Öy,7- 8.yüzyıl.

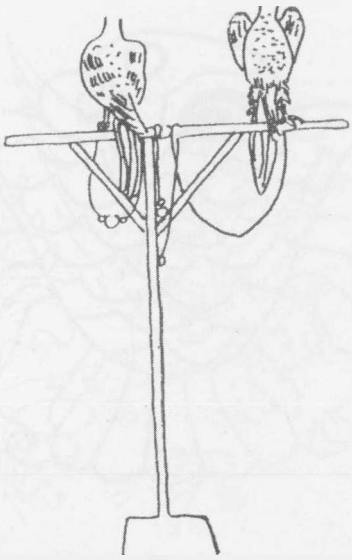
21.Ejderli fresko bordürü. Doğu Türkistan.



22.Fresko (ayrıntı). Ejder atı. Kızıl, 6-8.yüzyıl.

23.Minyatür (ayrıntı). Su unsuruna hükmeden Malik Abû , Ahnaf'ın resmi. 1270 tarihli.

24.Musul, Al Han'ın büyük kapısında kabartma. Ejderha ile mücadele (F.Sarre 1967).



25.Fresko (ayrıntı). Sehpa üzerine tünemiş Ak-Doğanlar. Koço.

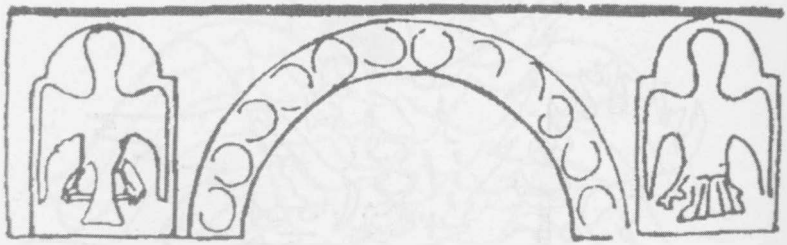
26.Fresko (ayrıntı). Elinde şahini ile Uygur Türkü. Koço.

27a.Başadar 2.Kurgan'dan ağaç eyer süsü olarak yapılmış kartal tasviri. M.ö. 5-4.yüzyıl.(Gryaznov 1969).

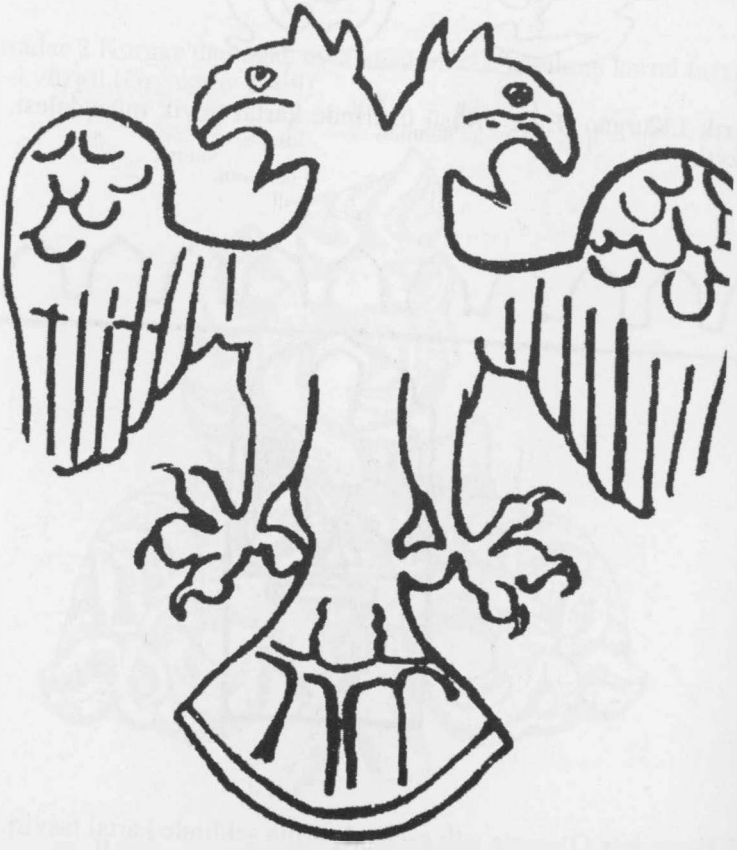
27b-Kazakistan Berel mezarlığındaki bir kurgandan ağaç eyer süsü olarak çıkarılmış, 3' lü kartal grifon tasviri.(Z.M. Samasev, K.M. Baypakov-J.K.Taymagambetov 2006).

28.Pazırık I.Kurgan. Eyer örtüsü üzerinde kartal geyik mücadelesi. M.Ö. 4-3.yüzyıl.

29.El-Cezeri'nin Otomata adlı eserinde arma şeklinde kartal tasviri. Vr.5b.



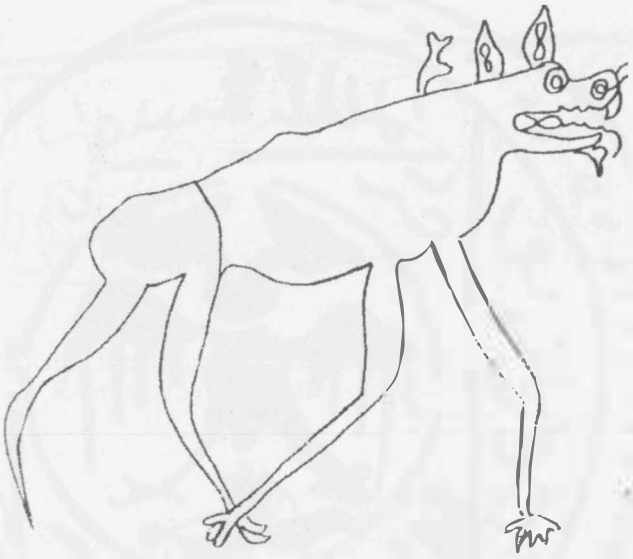
30-Otomata (Kitab fi mârifet el-hıyâl el hendesiye)'dan minyatür (ayrıntı). Arma tarzında kartal tasvirleri. Vr. 30a.



31 - Konya, Selçuklu kumaşında çift başlı kartal.

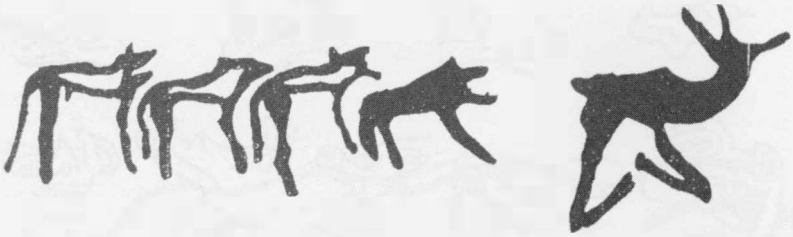
32- Bakır Artuklu sikkesinde çift başlı kartal.

33- Minyatür. Ellerinde av kuşları tutan avcı figürleri. TSM Env. H. 2152, Vr 61,, 14-15,yüzyıl.



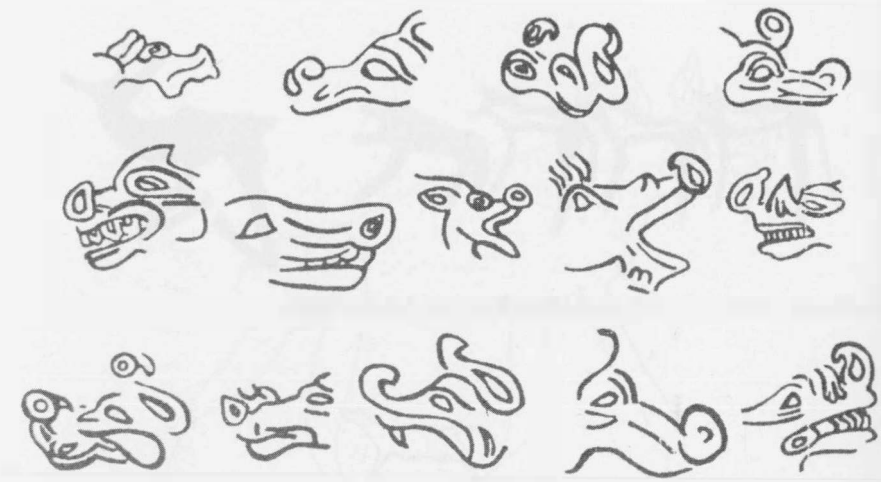
34- Mezartaşı üzerinde bulunan resimde Gök-kurt tasviri. Kem vadisi, M.VI-IX.yüzyıl.

35-Şaman alet ve kostümü üzerinden resimler. Kurt tasvirleri (19-20.yüzyıl).



36- Kaya resmi. Geyiğe saldıran kurtlar. Moğolistan.

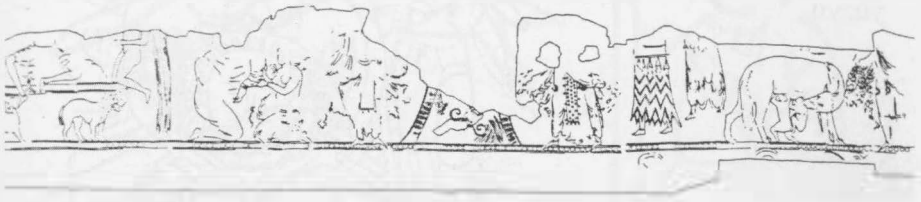
37-Kaya resmi.Kurtların geyik avı. Bayankongor eyaleti. M.Ö. 2-1. yüzyıl.



38-Hun kurganlarından çıkarılan eserler üzerinde kurt tasvirleri.

39-Ahşap eser. IV.Pazırık kurganı. Ağzında geyik kafası tutan kurt.

40-Ağaç figür. Şibe Kurganı. Ağzında geyik kafası tutan kurt.



41-Fresko.Üç aşama halinde Göktürk kağan soyunun kurttan türeyiş efsanesini tasvir eden sahne. Kuzey-Batı Türkistan, Buncîkeş Sarayı (Kalai Kahkaha), M.737-893.

42-Fresko. Böri başlı bayrak tutan figür. Kuça, M.6-8.yüzyıl.

43-Fresko. Böri başlı bayrak tutan figür. M.6-8. yüzyıl.

44-Fresko.Kurt başlı gönderin görüldüğü bir sahne. Bezeklik, 850- 1212 (Koço Uygur Kağanlığı devri).

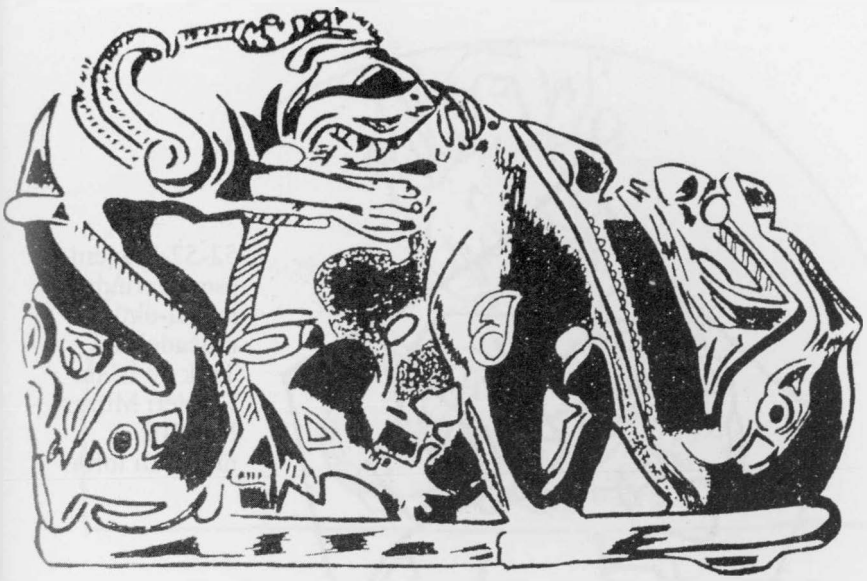
45-Minyatür ayrıntısında kurt başlı sancak tutan figürler görülüyor. M.Henri Vever Koleksiyonu, lö.yüzyıl.

46-Pazırık 1.Kurgan. Eyer örtüsü üzerinde arslan-dağ keçisi mücadelesi.

47-Pazırık 1 .Kurgan.Eyer örtüsü üzerinde arslan-grifon.

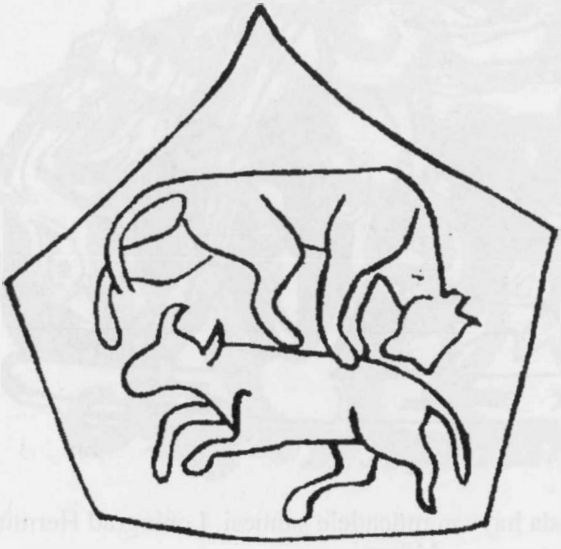
48-1 .Tüekta kurganı. Deriden yapılmış boynuzlu arslan figürü.

49-Pazırık I.Kurgan. Arslan başı.



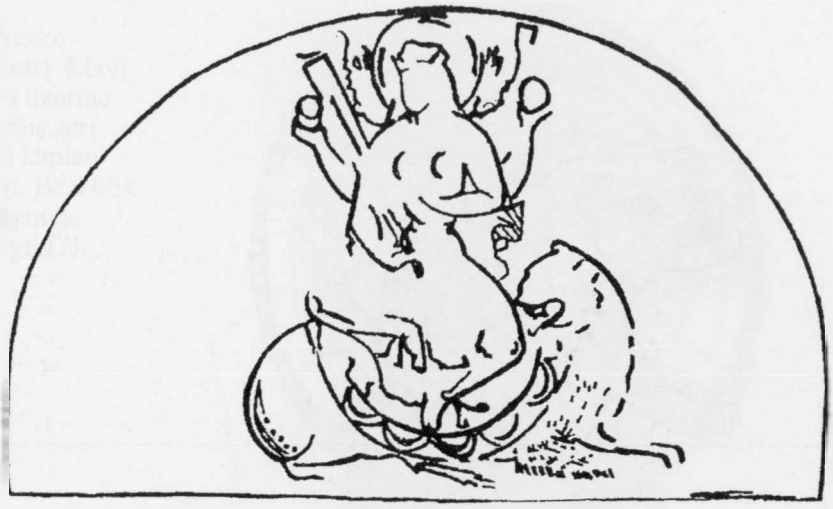
50-Altın kemer tokasında hayvan mücadele sahnesi. Leningrad Hermitage Müzesi.

51-İznik, Çini tabak üzerinde arslan-öküz mücadelesi.



52-52-Madeni eser üzerinde arslan-öküz mücadelesi. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Env.102 numaralı ibrik.

53-Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 102 Env. nu.lı ibrik üzerinde arslan avı.



54-Kargalı Altın diadem parçası üzerinde kanatlı arslana binmiş figür tasviri (M.Ö.3.yüzyıl, Hun devri).

55-Pencikent Oda 28 de bulunan arslan üzerinde ilah figürünü gösteren duvar resmi. M.S. 8.yüzyılın ilk çeyreği.

56-Fresko. Arslan üzerinde oturan ilah tasvirinden ayrıntı. Tun- huang, 9.yüzyıl.

57-Kağıt üzerine mürekkeple yapılmış arslan resmi. Tun-huang, 17.mağara tapınağı. Geç 9.yüzyıl.

58-Fresko (Ayrıntı). Mavi zemin üzerine yapılmış sarı renkli kaplan tasviri. Bezeklik 10. tapınak, 9.yüzyıl (?).

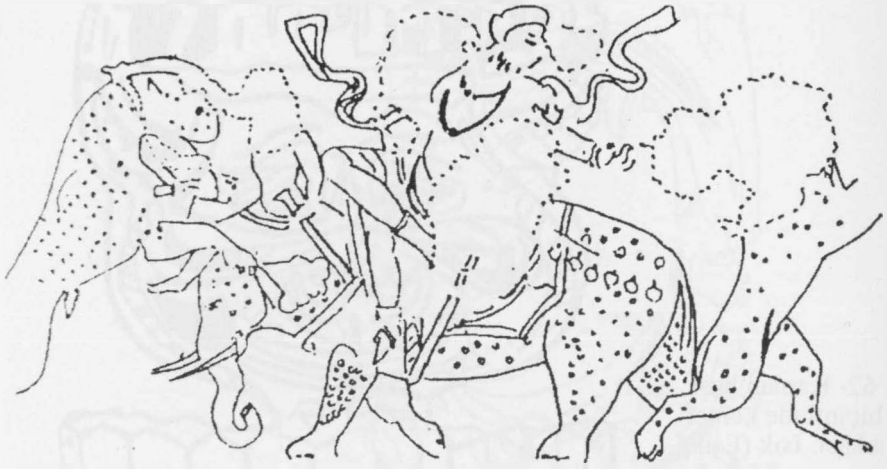
59-İznik çini tabağı üzerinde arslan-güneş kompozisyonu. M. 1590.

60-İpek üzerine yapılmış resim. Kaplan biçiminde başlıklı Uygur alpi (Staatliche Museen, Env.II.4799), 9-13.Yüzyıl.

61- Kar Leoparı şeklinde kemer tokası. Isık Kurganı, M.Ö. 5- 4.yüzyıl.

62- Kaplan başı biçiminde kemer tokası. Isık (Esik) kurganı, M.Ö. 5-4.yüzyıl.

63-Altaylardaki 1 .Tüekta Kurganından çıkarılmış ağaç kaplan başı. M.Ö. 5-4.yüzyıl.



64-Fresko. Fil üzerinden parslara karşı mücadele eden figür. Varahşa, 5-7.yüzyıl.

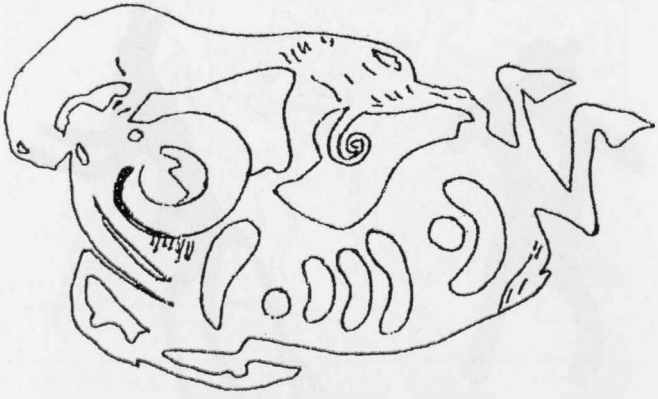
65-Kudırge Kurganından çıkarılmış bir eyer kaşı üzerinde kaplan ve ayı avı sahnesi. M.6-5.yüzyıl.

66-Afrasiyab (Semerkand) Sarâyı'nda Göktürk devrinde yapılmış freskoda kaplan avlayan alp figürleri.

67- Fresko (ayrıntı). Filin üzerindeki bir adamın mızrakla mücadele ettiği kaplan figürü. Varahşa Yöneticiler Sarayı, VII- VIII.yüzyıl.

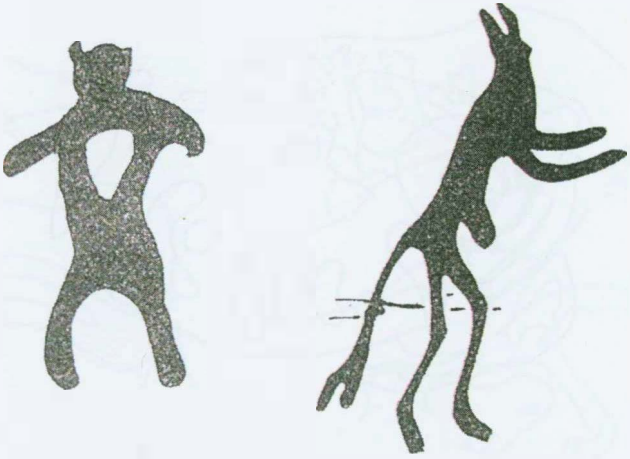
68-Pazırık 1. Kurgandan çıkarılmış eyer örtüsü üzerinde pars-geyik mücadelesi.

69- Pazırık 2.Kurgandan eyer örtüsü üzerine yapılmış kaplan-dağ keçisi mücadelesi.



70-Pazırık 1.Kurgandan eyer örtüsü üzerinde yapılmış kaplan (veya pars)-dağ keçisi mücadelesi.

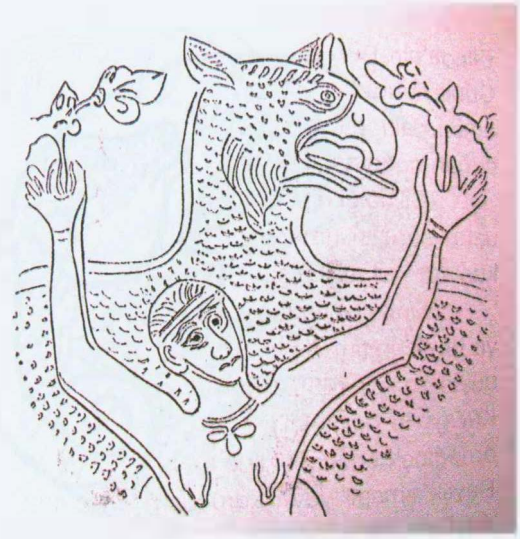
71-Minyatür. Kaplan tasviri. TSM Env.H.2153 (Fatih Albümü Vr.89a), 14-15.yüzyıl.



72-Kaya resmi, Yukarı Buret (Sibirya) de bulunan bu tasvirde geyik postuna bürünmüş bir insan figürü ve aynı konuya işaret eden bir ayı tasviri görülmektedir. M. Ö.ki devirler belki Paleolitik devir.

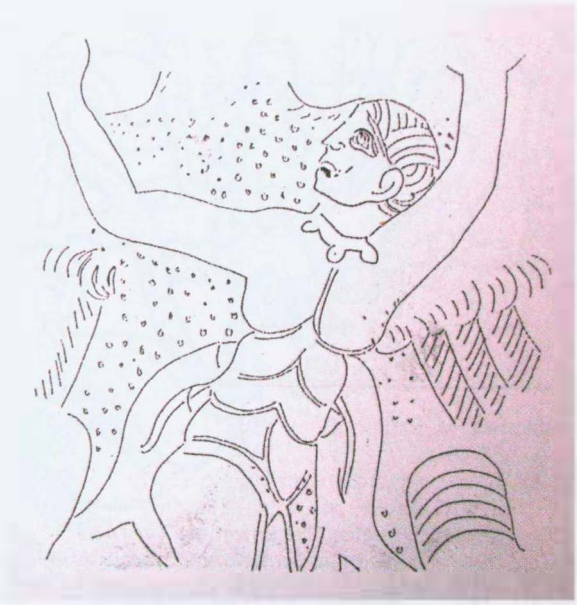
73-Minyatür. Birbirine sarılmış iki ayı yavrusu tasviri. TSM Env.2160, Vr48a. 14-15.yüzyıl.

74a-Nagyszentmiklos hazinesi 2 numaralı sürahi üzerinde bulunan "kadın kaçıran veya götüren yırtıcı kuş figürü".



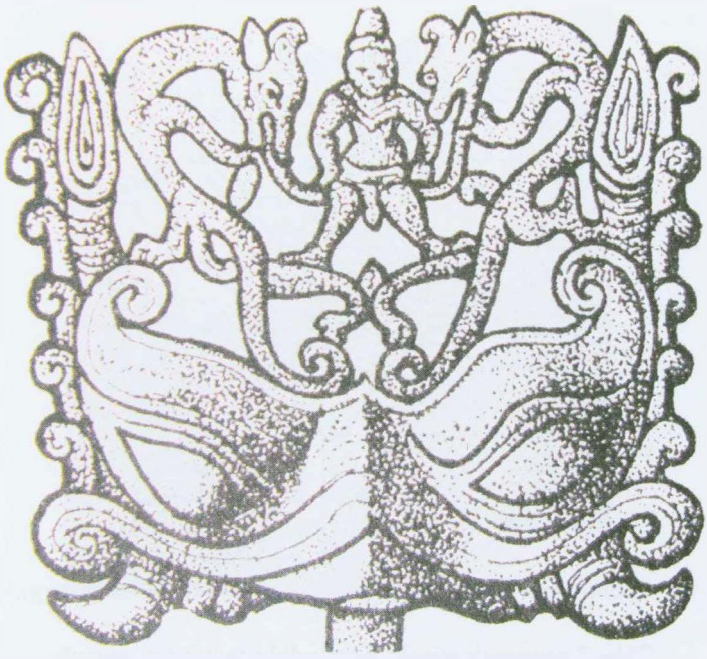
74b-Nagyszentmiklos hazinesi 2 numaralı sürahi üzerindeki tasvirden ayrıntı.

75a- Nagyszentmiklos hazinesindeki 7 numaralı sürahi üzerinde bulunan (ön yüzdeki) "adam kaçıran veya götüren yırtıcı kuş" figürü .

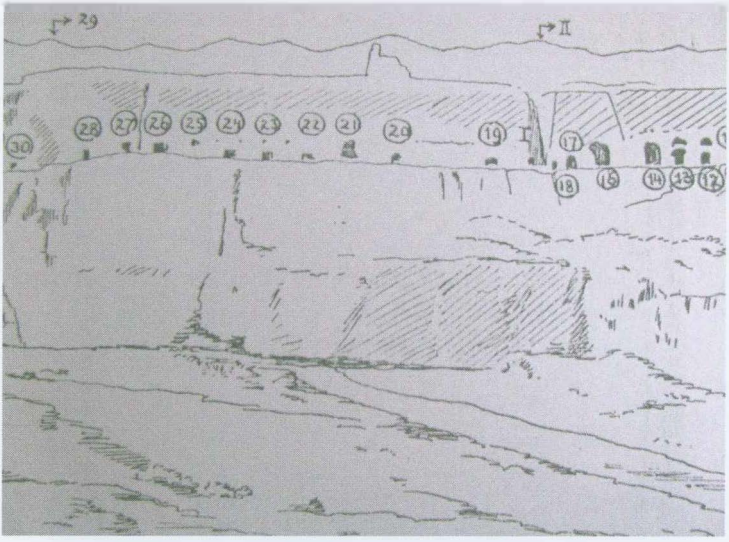


75b- 7 numaralı sürahi üzerindeki tasvirden ayrıntı .

76.Nagyszentmiklos hazinesinde 7 numaralı sürahide (arka yüzde) bulunan "adam kaçıran veya götüren yırtıcı kuş" figürü .

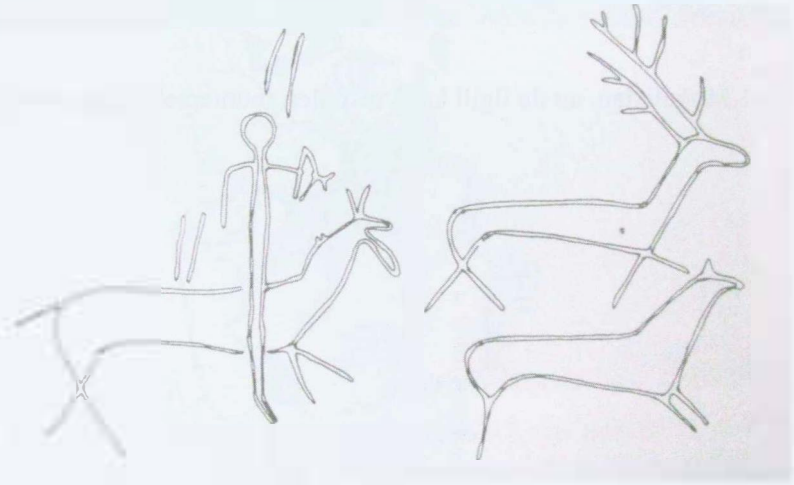


77. Çin'in Han devrinde yapıldığı kabul edilen bir tunç T'aotieh maskı üstünde bir çift ejderi tutan ve hükümdarı temsil eden adam tasviri.



78.Bezeklik Mağara tapınakları külliyesinde bulunan XIX. Mağara tapınağının yerini gösteren çizim (Grünwedel 1912).

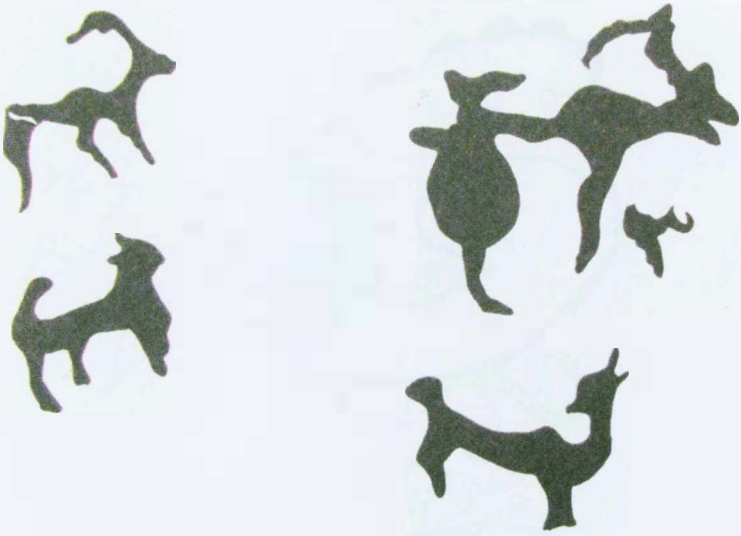
79. Bezeklik XIX. Mağara tapınağının planı (Grünwedel 1912).



80.Sibirya kaya resmi. Ok ile geyik avlayan belki geyik maskı takılmış at üzerinde avcı figürü.

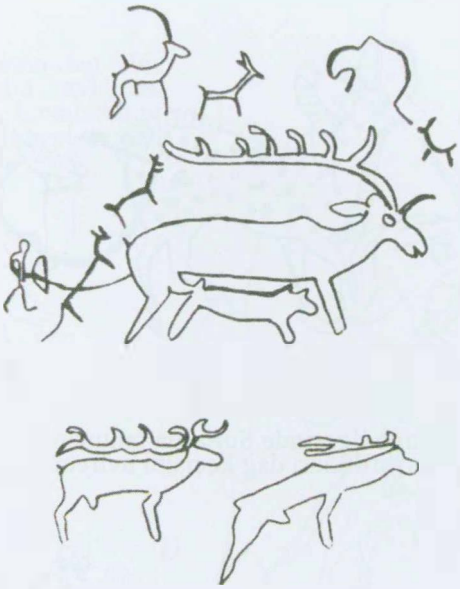
81.Moğolistan, av ile ilgili kaya resimleri,muhtemelen Hun devri.

82. Altaylar, 2. Pazırık kurganından çıkarılan mumyalanmış erkek cesedi üzerindeki dövmelerde hayvan mücadelesi ve hayvan tasvirleri (Rudenko 1970).

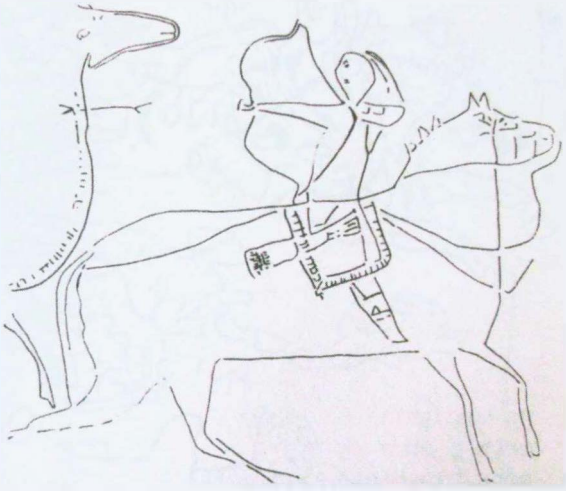


83.Milattan önceki devirlere ait, Baykal gölü çevresinden bir av sahnesini tasvir eden kaya resmi.

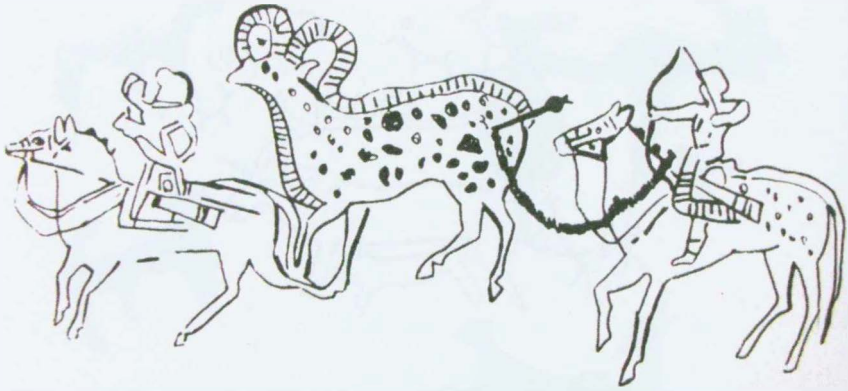
84. Moğolistan, Bicigtyn Chad'dan Milattan önceki dönemlere ait kaya resminde geyik avı sahnesi.



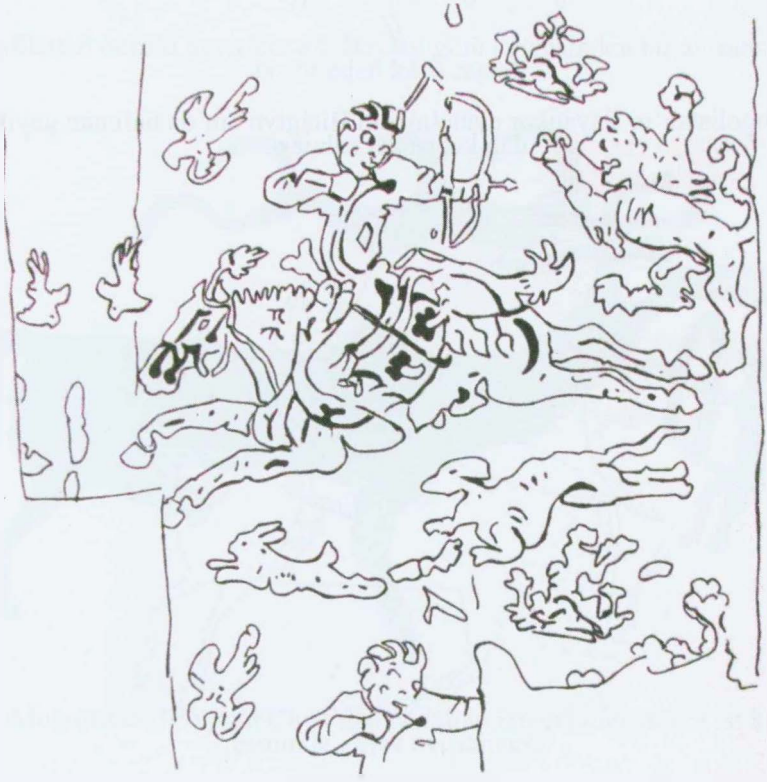
85.Moğolistan'ın Bayankor eyaletindeki Bicigtyn am'da bulunan geyik ve dağ keçisi avı sahnesi.



86. 6-7.yüzyıla ait Göktürk devri kaya resmi. Kem bölgesinde Sulık denilen yerde bulunan bu resimde atının üzerinde geriye dönerek ok atmak suretiyle geyik avlayan bir avcı figürü görülüyor.



87. 6-7. yüzyıla ait Kem bölgesinde Sulık'da bulunan kaya resminde iki avcı sıkıştırdıkları dağ keçisini avlıyorlar.



88.Göktürk devrine ait, Astana Mezarlığı'ndan çıkarılan bir kumaş üzerinde bulunan Çin etkili ancak Türk ikonografisini aksettiren arslan avlayan süvari figürü .

89. Doğu Türkistan'dan bir freskoda bir kralın avlamak üzere geyiği kovaladığını gösteren Jataka hikayelerinden bir sahne.

90.Kazakistan, Tamgalı'dan kaya resminde hayvan postuna bürünmüş şaman veya din adamı tasviri muhtemelen tunç devri (Mariyashev 1994).

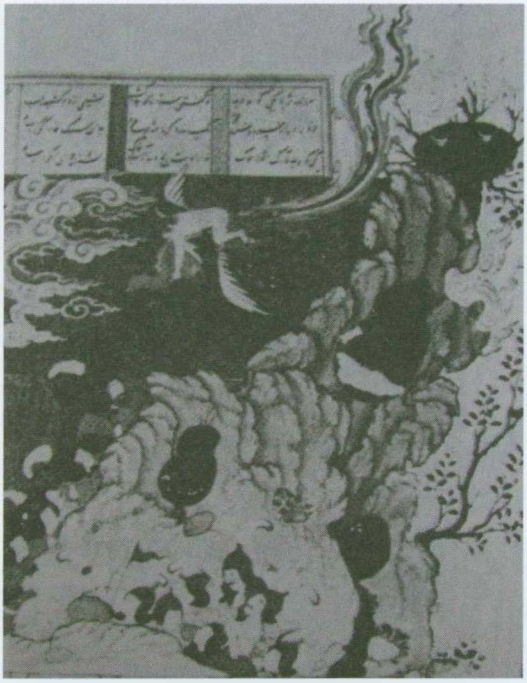
91.Altaylar, 1. Pazırık kurganından çıkarılan deri kesme horoz tasvirleri (Rudenko,1970).

RESİMLER[1]

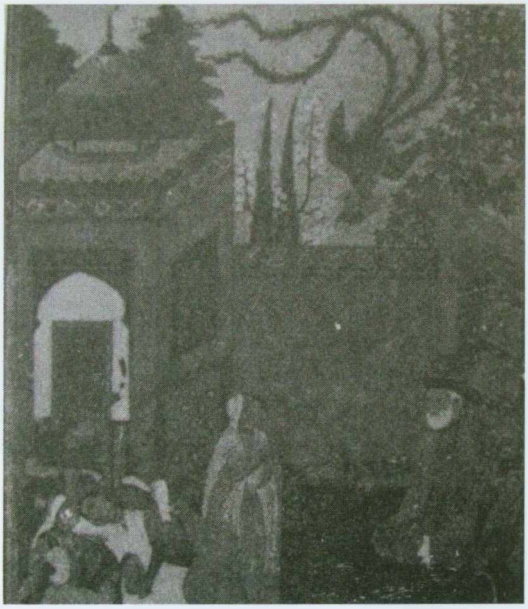
[1] Kitabımızda kullandığımız fotoğrafların bir kısmı yazar tarafından çekilmiş fotoğraflardır. Kullanılan diğer fotoğrafların ilk yer aldığı yayınlara ilgili yerlerde dipnotlarında ve ayrıca bibliyografyada atıfta bulunulmuştur. İkinci baskıda ilk baskıdaki kalitesi kötü olduğundan değiştirilen veya yeni eklenen resimlerin kaynaklarına ise parantez içinde yer verilmiştir.

1-Minyatür. İsfendiyar'ın Sîmurg ile mücadelesi. Şehname TSM II. 1479, Vr 145 a, M. 1330.

2-Minyatür. Şam'ın oğlu Zal'i geri almak üzere Sîmurg'un yuvasına gelişi. Şehname Leningrad State Public Library, Vr 216, M.1333.

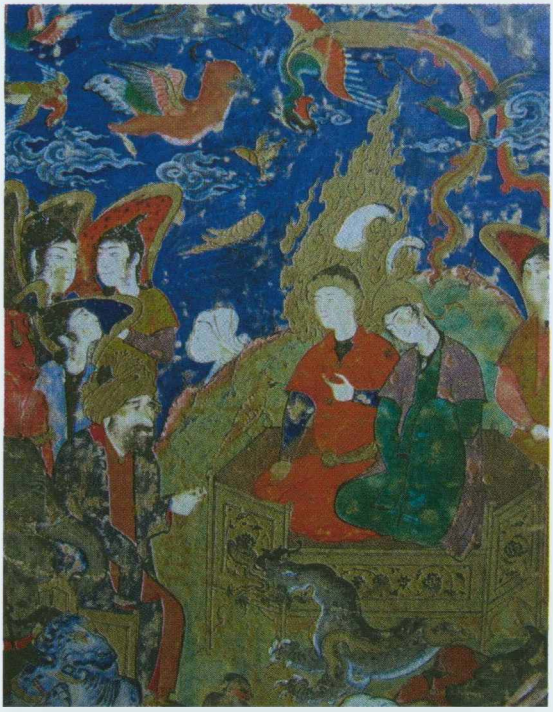


3-Minyatür. Şam'ın oğlu Zal'i Sîmurg'dan geri almak üzere gelişi. Şehname. TSM H.1512, Vr.40b, M. 1600 civarı.

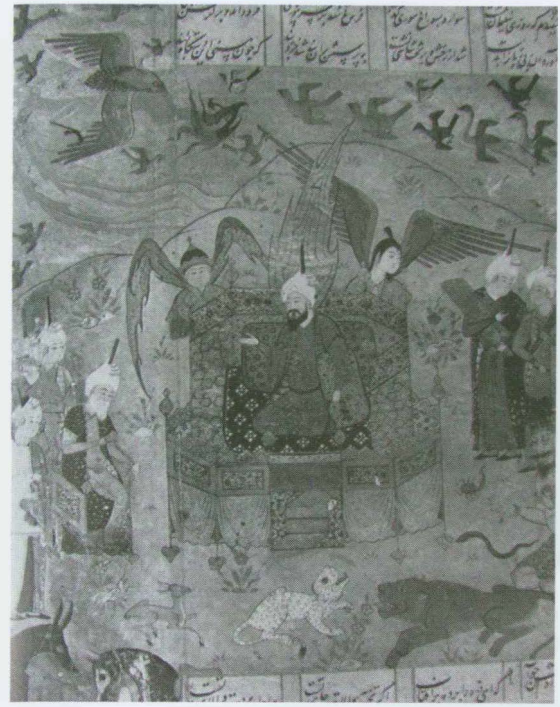


4-Minyatür, Rüstem'in doğumunda Sîmurgun görünüşü.Rothschild Kolleksiyonu. M. 1610.

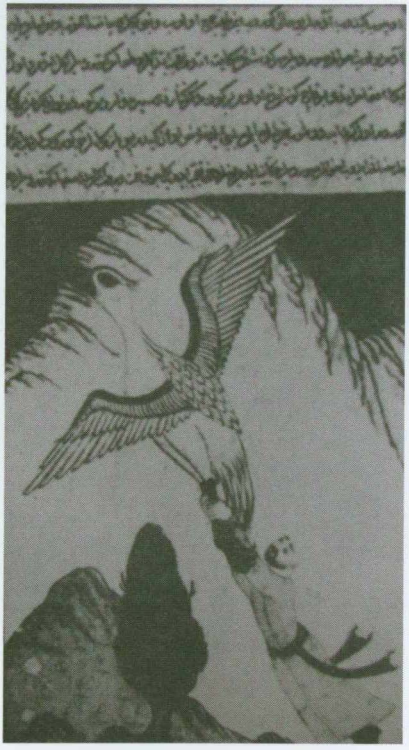
5-Minyatür. İsfendiyar'm Sîmurgu öldürüşü. İ.Ü.Küt. Env. T. 6102, 18.yüzyıl.



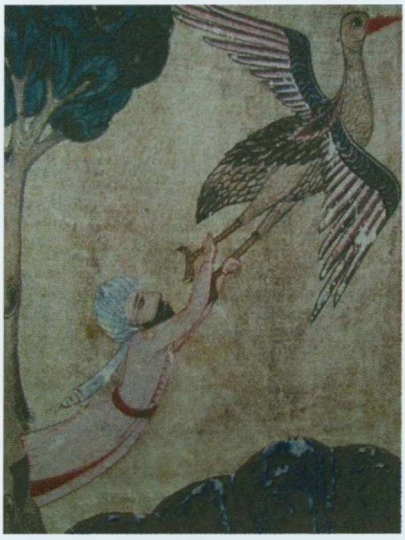
6-Minyatür, Süleyman peygamber, Saba Melikesi Belkıs ve Hz. Süleyman'ın bakanı Asaf'ı gösteren resimde Süleymanın hükümranlığındaki çeşitli hayvanlar, periler, cinler. İsfahan Okulu. Takriben 1600 tarihli. Sackler Gallery, Washington D.C.586.01.86 (Michael Barry, 2004).



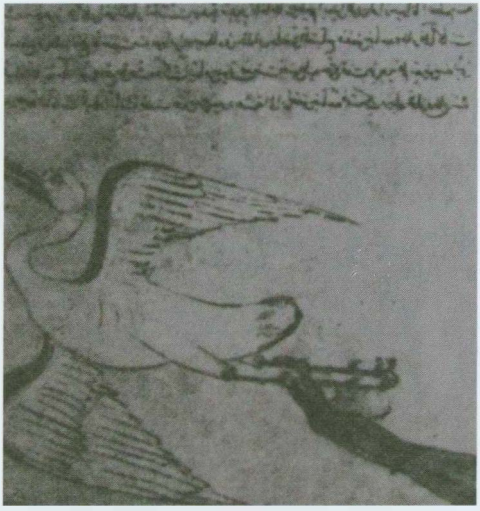
7-Hz: Süleyman ve Saba Melikesinin bulunduğu çift sayfa minyatürün ilk sayfasında çeşitli hayvanlar ve sîmurg görülüyor. Victoria and Albert. Museum, M. 1648.



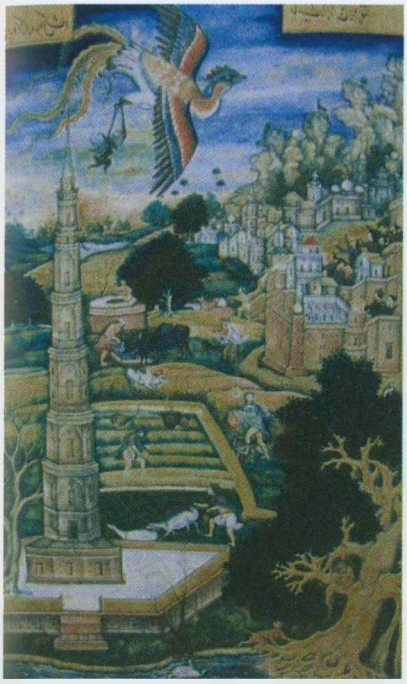
8a-Minyatür. Rukh adlı bir kuş tarafından, bir adamın adadan kurtarılışı. Freer Gallery of Art. Irak, 14.yüzyıl.



8b-Acaib'ül Mahlukat yazmasından minyatür. Gemisi batan bir adamın büyük bir kuş tarafından kurtarılışı. British Library Add.7894 (M.And, 1998)



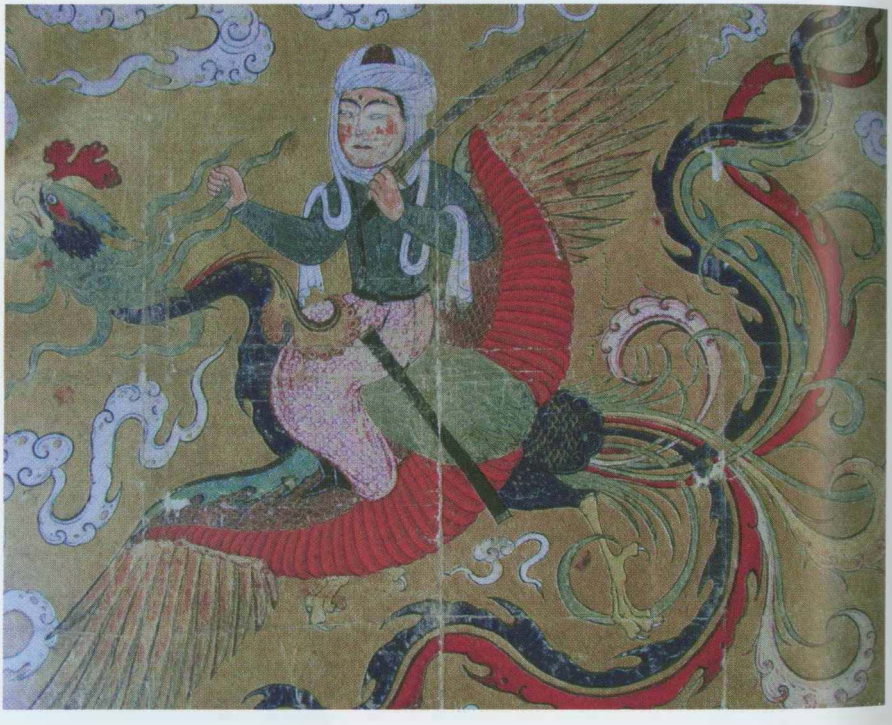
9a-Minyatür. Bir adamı götüren kuş. TSM Env. A.3632, 13..yüzyıl.



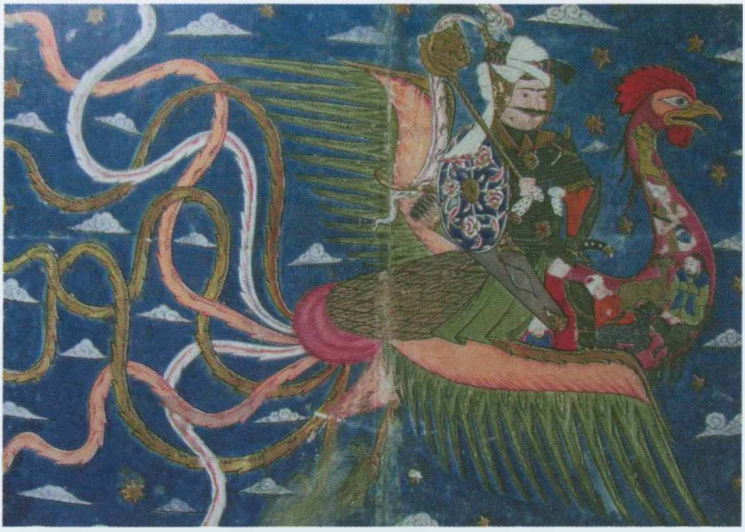
9b-Nizami'nin Hamsesi'nden Heft Peyker'de yer alan minyatür. Sîmurg'un pençeleri arasında bir adamı götürüşü. Tutkallı boya. 30 X 19.5 cm. British Library (J.M.Rogers, 1995).

10a-Mantık at Tayr minyatürü. Kendisini ateşte yakan Phoenix. Berlin, Preubische Staatsbibliothek, M.1456.

10b-Sanat ve Doğa Harikaları yazmasından minyatür.Sîmurg'un yeniden doğmak üzere kendini ateşte yakışı. British Library, Harleian 5500 (M.And, 2002).



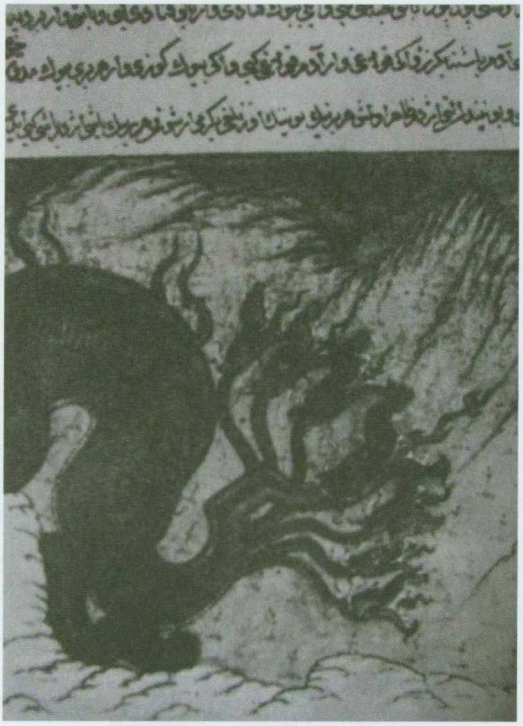
11.15.yüzyıl İran bölgesi minyatüründe Hz. Hamza'nın Sîmurg'un üzerine oturmuş vaziyetde Kafdağı'na giderken gösterildiği sahne.Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.2152, y. 4a.



12.Albüm resmi. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 2134, y.2, 17. yüzyıl minyatürü. Hz. Hamza Sîmurg üzerinde.

13-M.1580 tarihli minyatür. Hipokrat Sîmurg üzerinde Kafdağı'na gidiyor.Falname'den muhtemelen İran bölgesinde yapılmış. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1703, vr.38b.

14-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Siren figürlü taş eser. Env. nu.886. (Fotoğraf A. U. Peker).



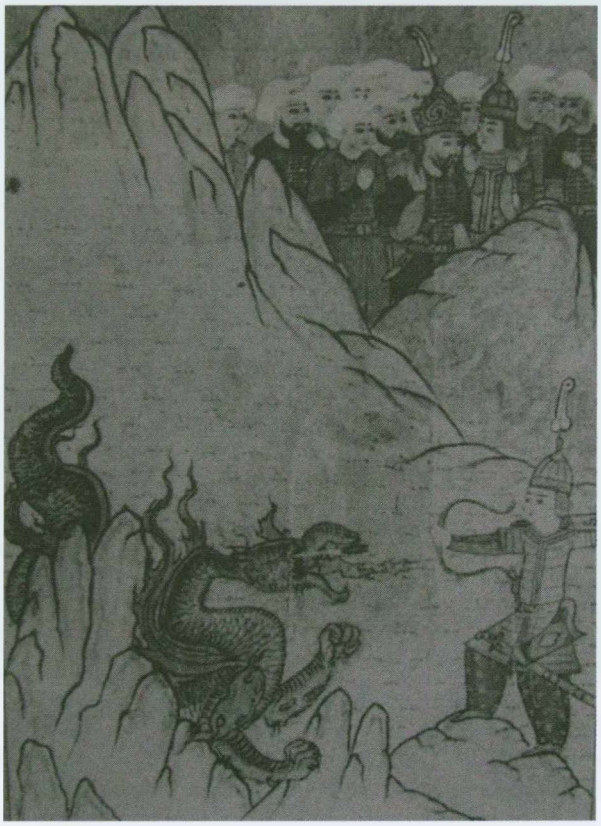
15-Minyatür (Acaib-ül Mahlukat). Yedi başlı ejderha. TSM Env. A.3632, 13-14.yüzyıl.

16-Minyatür (Pseudo Galen'in "İlaçlar" Kitabı). Hükümdar figürü etrafında madalyon oluşturan ejder figürleri. Kuzey Irak,M. 1199.

17-Minyatür (Şehname), Behram Gur'un ejderi öldürüşü. Leningrad State Public Lib. Vr.267b, M. 1333.

18-Minyatür (Şehname), İsfendiyar'ın ejderi öldürüşü. TSM. Küt. Env. H. 1479, Vr. 144a, M. 1333.

19-Minyatür (Şehname). Feramüz'ün ejderle mücadelesi. İ.Ü. Küt. Env. T.6132.



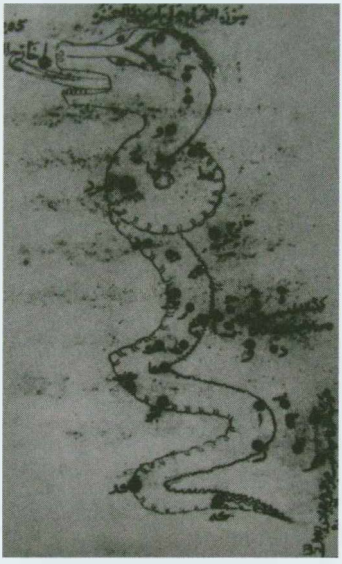
20-Minyatür (Kıssa-î Şehri Şatran). Merzeban Şah'ın ejderle mücadelesi. I.Ü. Küt. M. 1589, Vr. 198b.

21-Minyatür (Şehname). Ardaşir Haft Vad'ın ejderini (yılan) besliyor.
Leningrad State Public Lib. M. 1333, Vr.243 a.

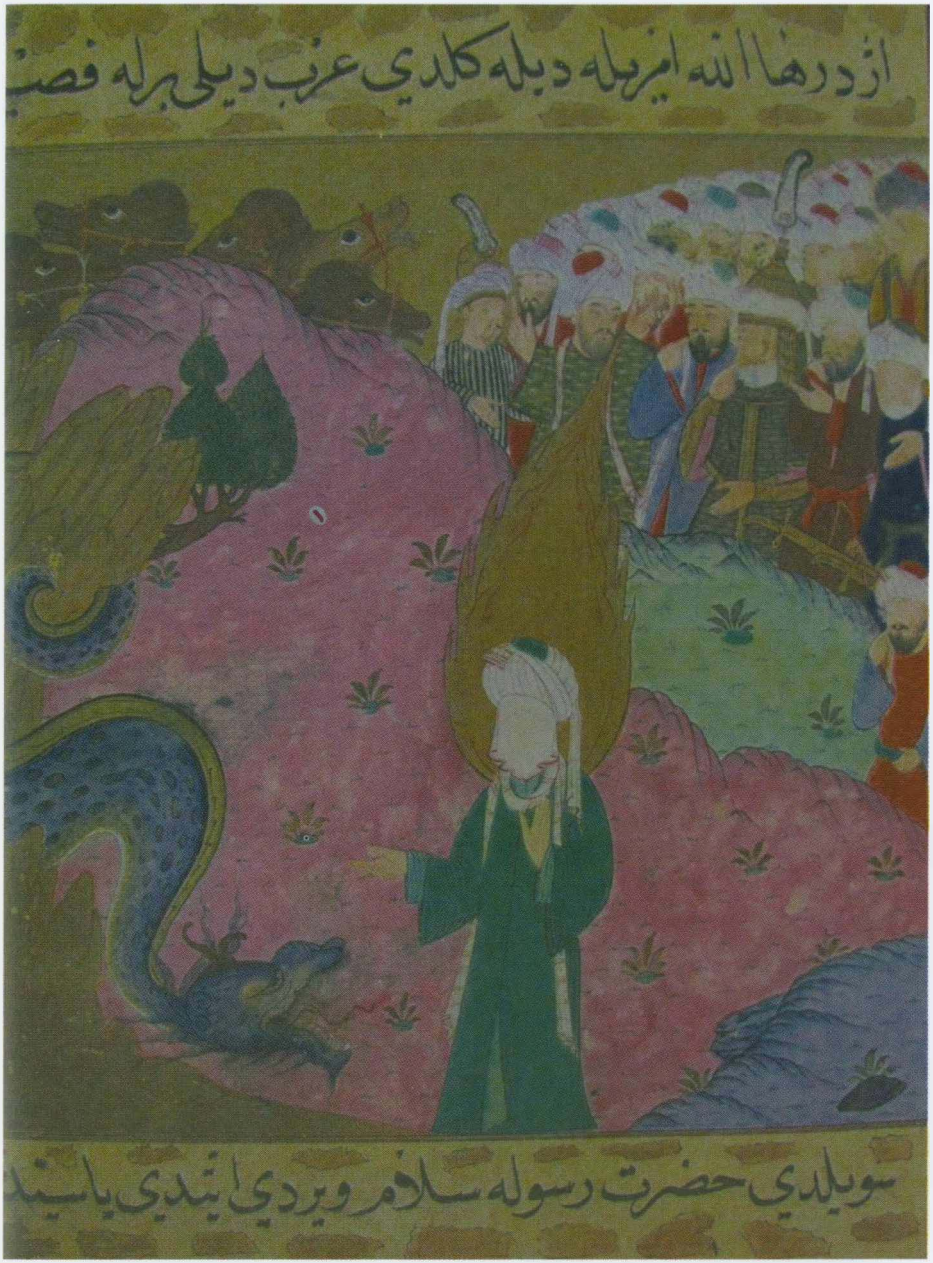
22-Minyatür. Melekler tarafından kementle yakalanan ejderler. TSM Küt.Env.2153, 14- 15.yüzyıl.

23-Minyatür. Ağaçlar arasında birbirleriyle boğuşan ejderler (yılan). TSM. Env. Nu. 2153, Vr.56a (Fatih Albümü).

24-Minyatür. Dev yılan şeklinde tasvir edilmiş ejderha figürü.TSM Küt. Env.2153, Vr. 171a. 15.yüzyıl başı.



25-Minyatür. Ejderi andırır şekilde ancak bir yılan olarak tasvir edilmiş yıldız kümesi. Süleymaniye, Fatih Kitaplığı (Suvar al- Kavvakıb), Env.3422, 14-15.yüzyıl.



26-Minyatür (Siyer-i Nebi). Kervan'ın yolunu kesen bir ejderha ile Hz.Muhammed'in konuşması. Vr.40b.

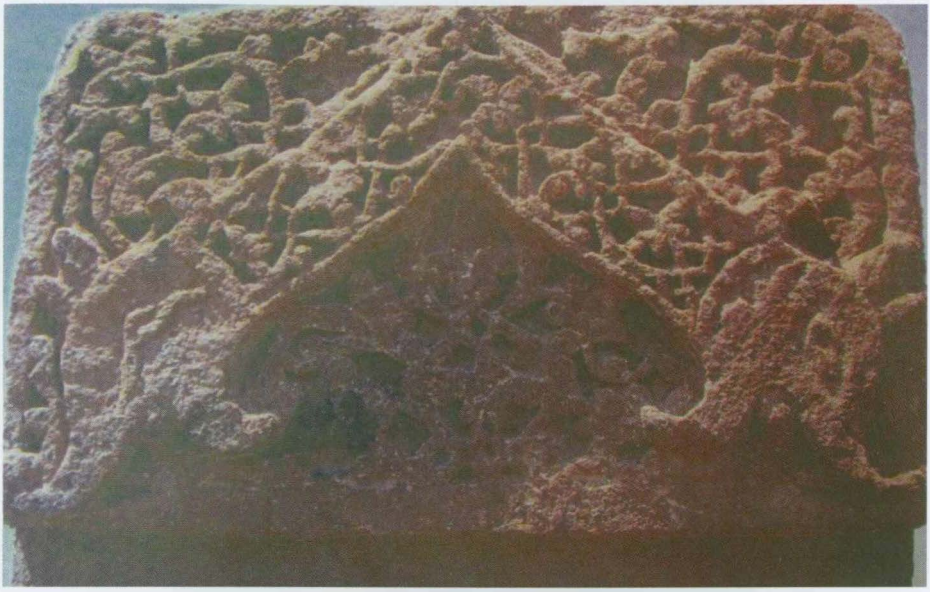
27-Minyatür (Siyer-i Nebi). Hz. Ali'nin Beni-Neccar kabilesi ile savaşmak üzere giderken yolda karşılaştığı ejder biçiminde tasvir edilmiş büyük yılanı öldürüşü. Vr.70b.

28-Minyatür (Acaib-ül Mahlukat). Bulutlar arasında ejderha. TSM. Env. A 3632, Vr. 123b, 13-14.yüzyıl. (Topkapı Sarayı Müzesi fotoğrafı).

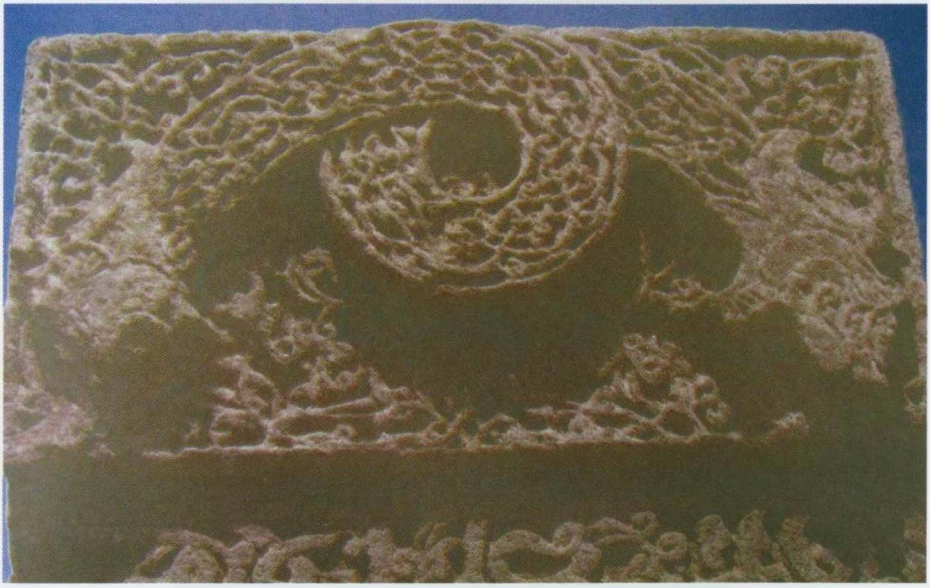
29-Minyatür (Fatih Albümü). Ejder biçiminde bulutlar. TSM Küt. Env. H.2153, Vr.J70b, 15.yüzyıl başı.

30-Bağdat, Tılsımlı kapı üzerinde, ejderleri dillerinden tutan halife figürü.

31-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi (Env.nu. 160/1394). Taş üzerinde ejder tasviri. Selçuklu devri (Fotoğraf G.Öney 1978).

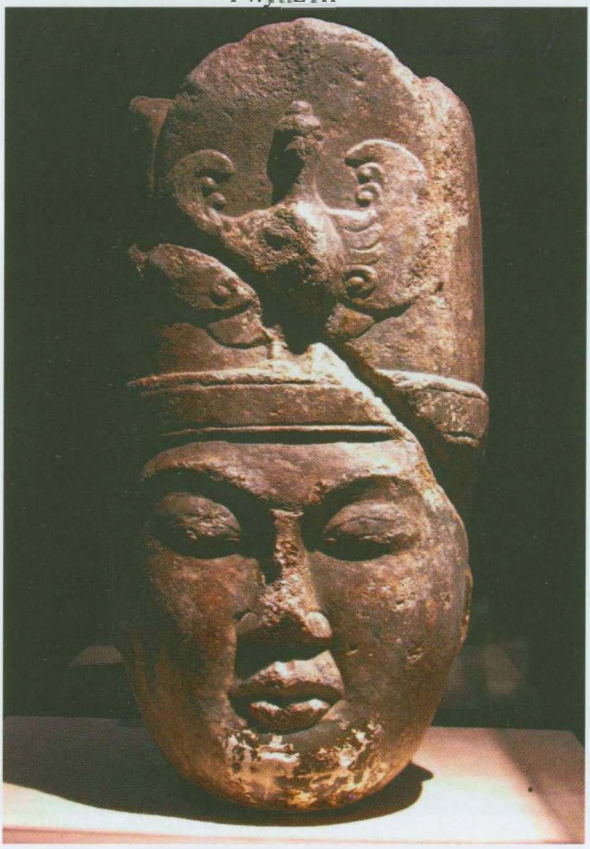


32-Ejder figürlü Ahlat Mezartaşı.(B. Karamağaralı 1992)



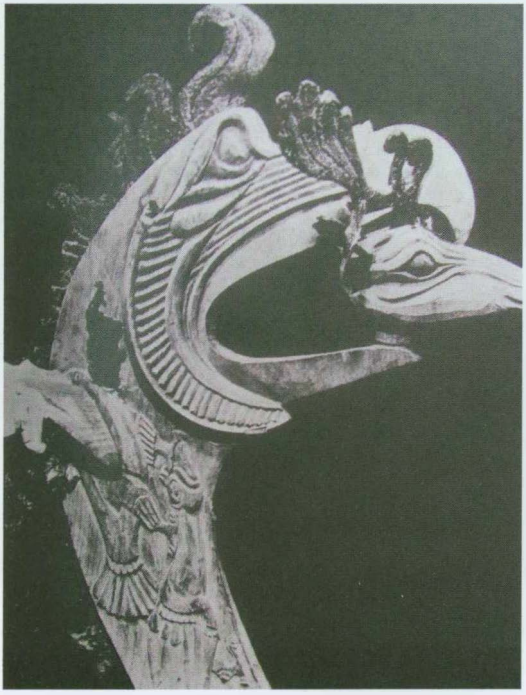
33-Ejder figürlü Ahlat Mezartaşı. (B.Karamağaralı 1992)

34-Minyatür.Kentavros şeklinde düşünülmüş yıldız kümesi. Kuyruk ve kanat uçları ejder başı şeklinde sonuçlanmaktadır. TSM Küt. A.3632, 14.yüzyıl



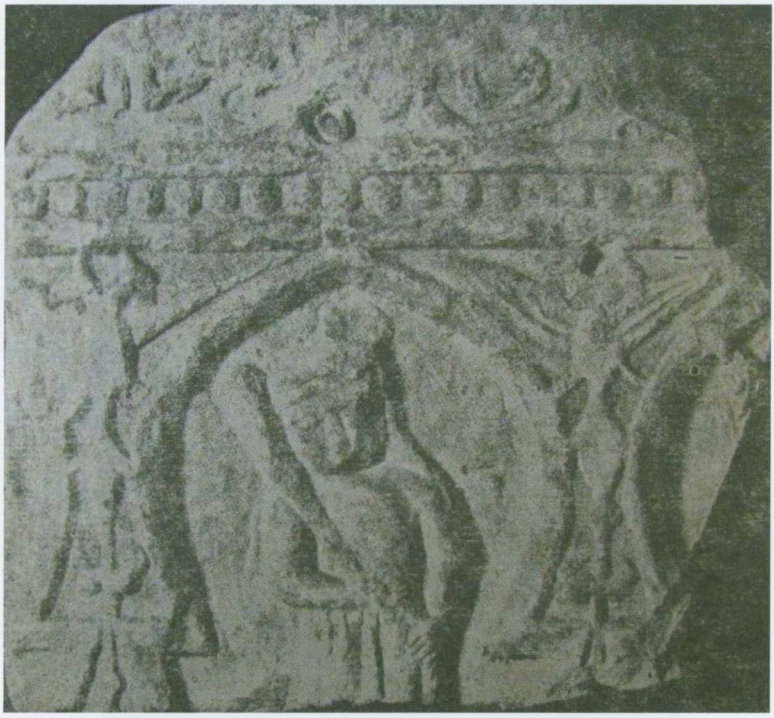
35-Kültigin'in baş heykeli üzerinde yırtıcı kuş (kartal ?) kabartması. M.732.(Fotoğraf Yaşar Çoruhlu).

36-Rusya Federasyonu, Ukok platosunda bulunan Ak-Alaha-1 mezarlığındaki 1. kurgandan çıkarılmış 1. atın ağaçtan yapılmış koşum süsünde kartal-grifon başları (Polosmak 2001).



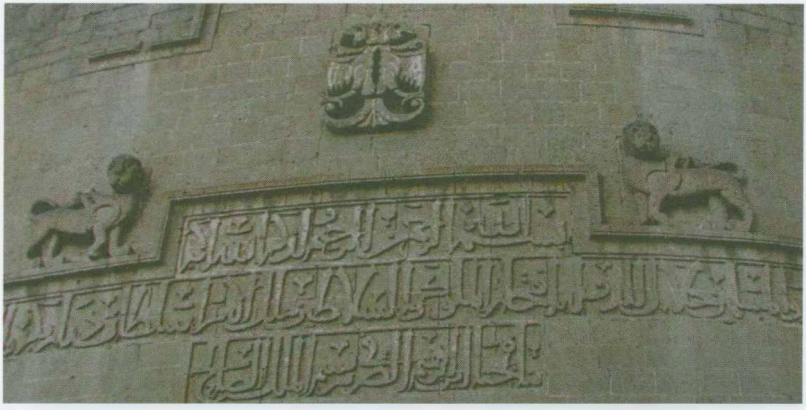
37-Ağzında geyik başı tutan kartal-grifon, Pazırık kurganlarından.

38-Minyatür (Varka ve Gülşah).Şam Hükümdarının Varka ve Gülşah ile konuşması. Hükümdarı ve Varkayı temsil eden yırtıcı kuş figürleri ile birlikte. TSM. Env.H.84.1, Vr.57b, 13.yüzyıl başı.

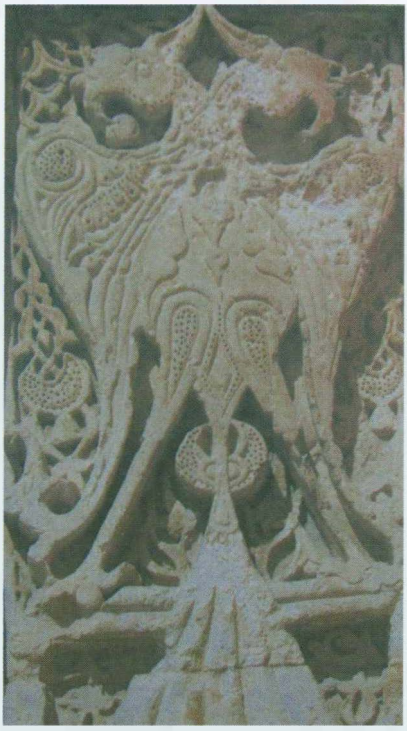


39-Gazne taş levhalarından birinde muhafız ve çift başlı kartal figürleri (Gazneli Sanatı'na ait).

40-Diyarbakır Ulu Beden Burcunda Artuklı devrine ait kabartmalar arasında çift başlı kartal tasviri (Ali Boran 2011).



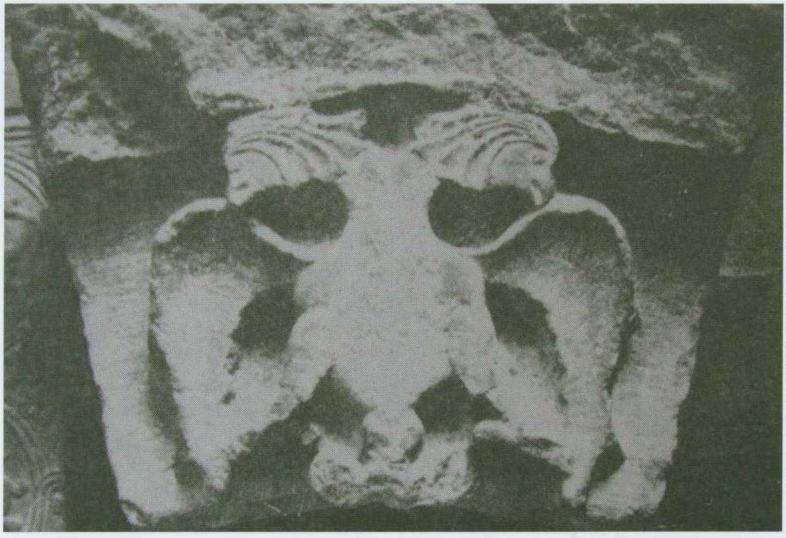
41-Diyarbakır Yedi Kardeş Burcunda Artuklu devrine ait kabartmalar arasında çift başlı kartal tasviri (Ali Boran 2011).



42-Divriği Külliyesi batı taçkapısı yanında çift başlı kartal kabartması (Fotoğraf M.Germen, G.Öney 2002).

43-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Çift başlı kartal kabartması. Env. Nu.881 Fotoğraf G. Öney 2002)

44-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Çift başlı kartal kabartması. Eııv. Nu.886 (Fotoğraf G. Öney 1978).



45-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Çift başlı kartal kabartması. Env. Nu.882. (Fotoğraf Y.Çoruhlu).

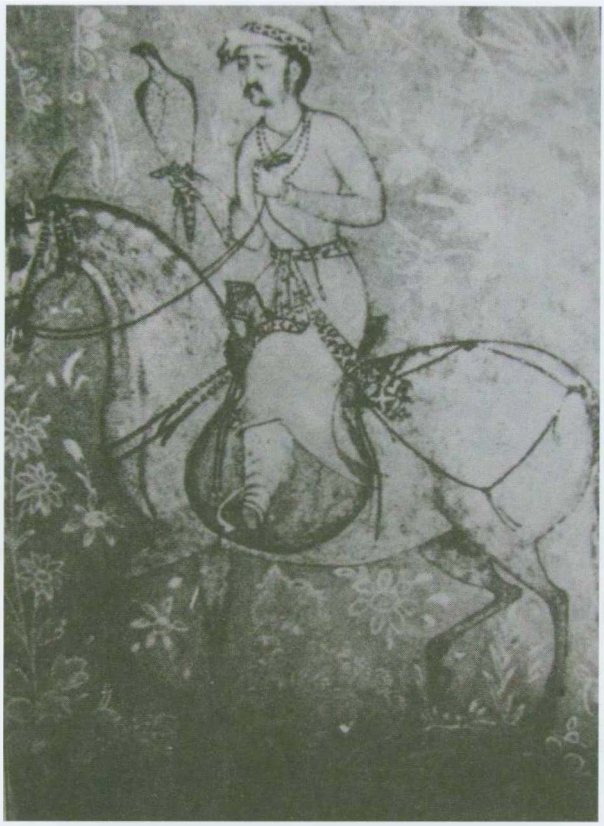
46-Erzurum Çifte Minareli Medrese Taçkapısında altında çift ejder bulunan Dünya Ağacı üzerinde çift başlı kartal kabartması (Fotoğraf G.Öney 2002).

47-Kayseri Döner Kümbet üzerinde çift başlı kartal ile Dünya Ağacı kabartması (Fotoğraf F.Sayılan, S.Ögel 1994).

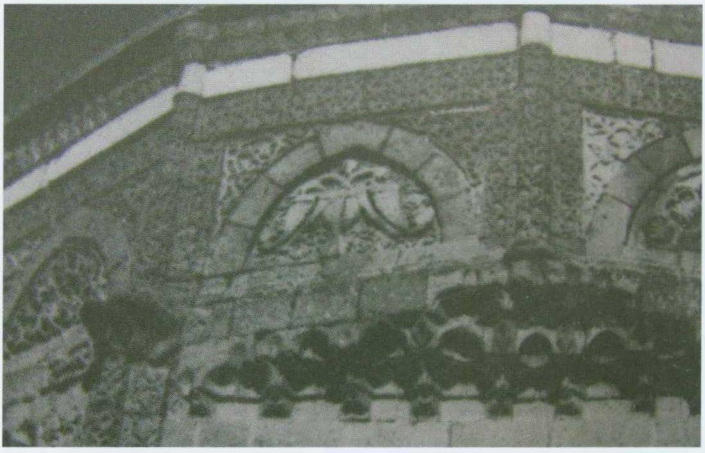
48-Selçukluların Kubad-Abad Büyük Sarayı'ndan çift başlı kartalı gösteren çini örneği. (Rüçhan arık, 2000. A. Coşkun, Gönül Öney 2002).

49-Minyatür. Elinde av kuşu ile ava giden süvari. TSM Küt. Env. Nu.2153, Vr.6b. 14.yüzyılın sonu veya 15.yüzyılın başı.

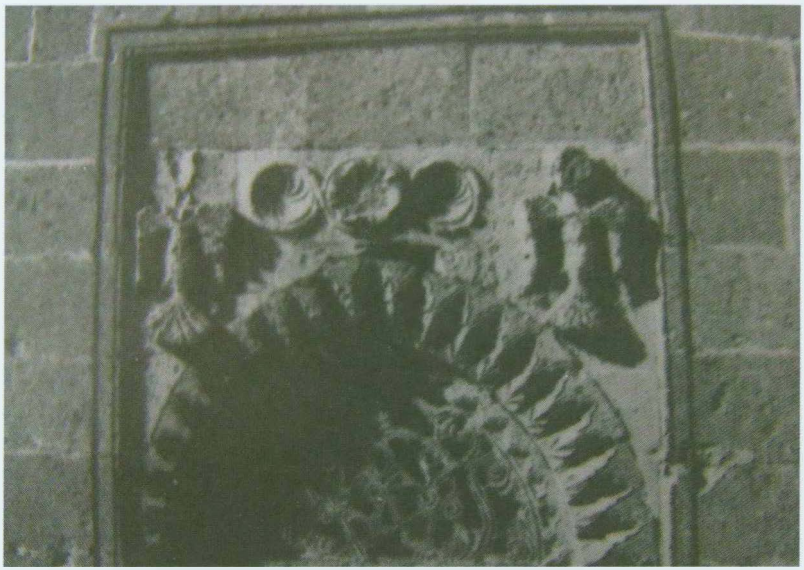
50-Minyatür. İsmail peygamberin oğlu Kaydar'ın avcı kuş ile avlanması. TSM.Env. 1221, Vr.36b, M. 1595.



51-Minyatür. Elinde avcı kuş ile ava giden bir figür. Tahran Kaiserliche Bib. Env. 160. Babürlü Devri.

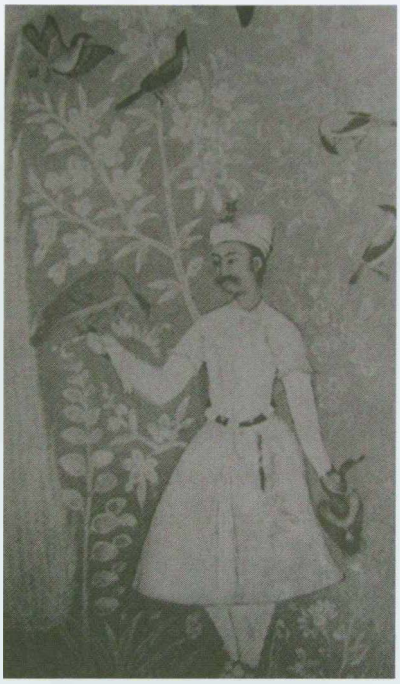


52-Niğde Hüdavent Hatun Kümbedi kasnağında çift başlı kartal figürü(Fotoğraf H. Önkal 1996).



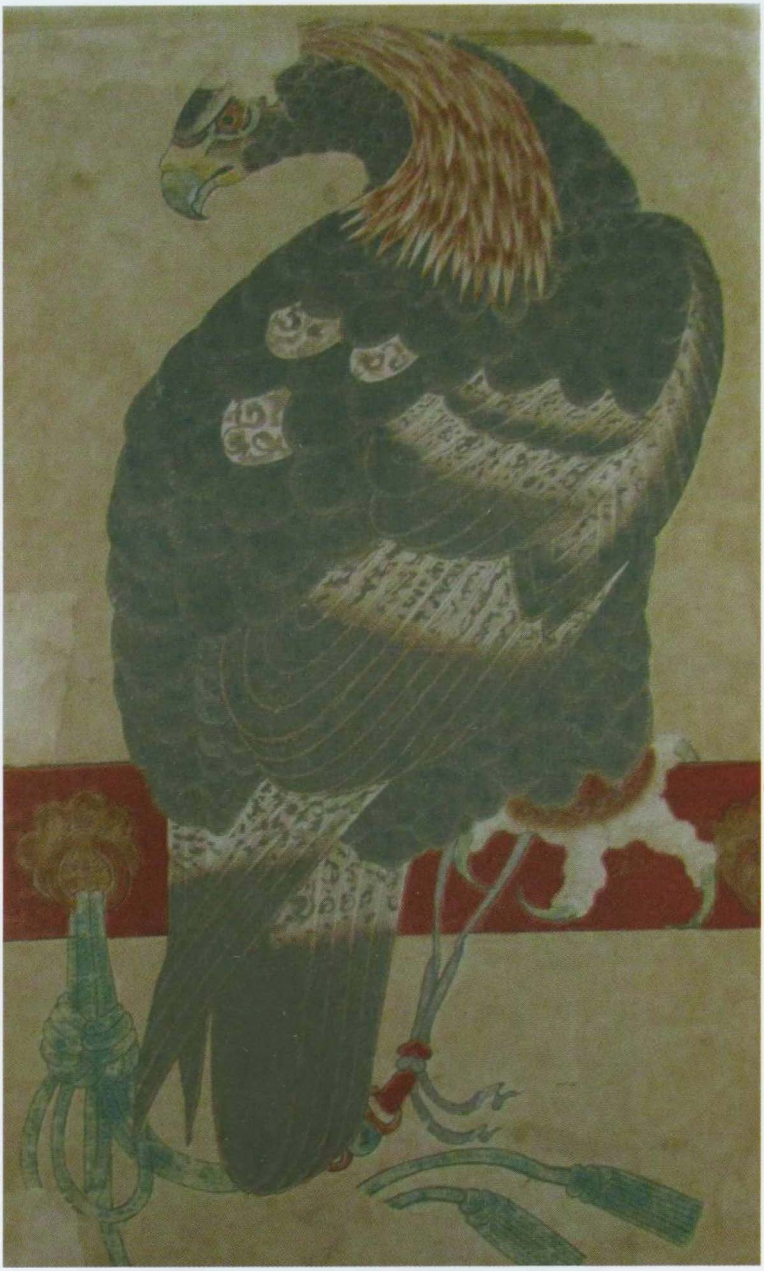
53-Niğde Hüdavent Hatun Türbesi kartal (Siren ?) kabartmaları (Fotoğraf H.Önkal 1996).

54-Minyatür (Cihangir Albümü). Avcı kuş ile avlanma. Tahran Kaiserliche Bib., Env. 1608, Vr.88. 17. Yüzyıl (?).

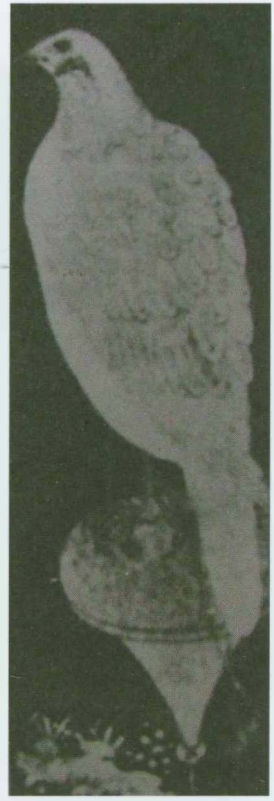


55-Minyatür (Buhara Emiri'nin Albümü). Şahini ile beraber bir genç adam. The Pierpont Morgan Library, Env. M.3861, erken 17.yüzyıl.

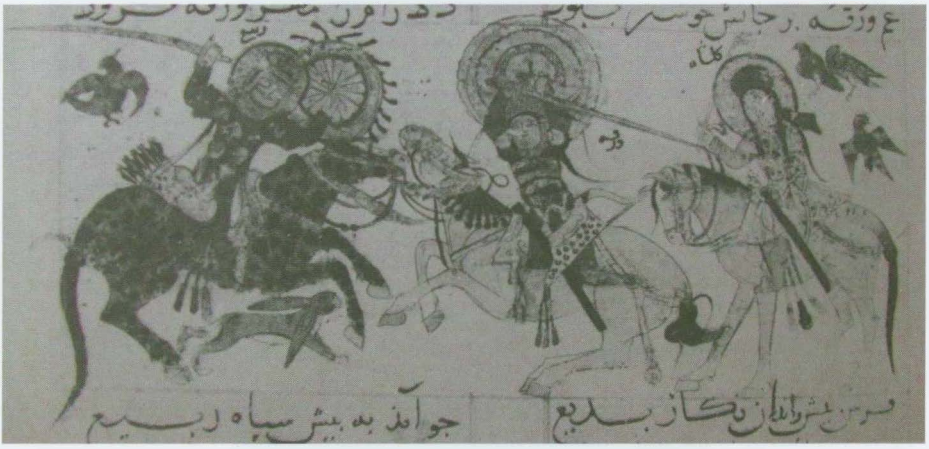
56-Baburlü minyatürü. Şahin tutan hükümdar Cihangir ile resme sonradan eklenmiş şahin tutan bir prensi gösteren resim. 1640 cıvarı. Kağıt üzerine tutkallı boya. (J.M.Rogers, 1995).



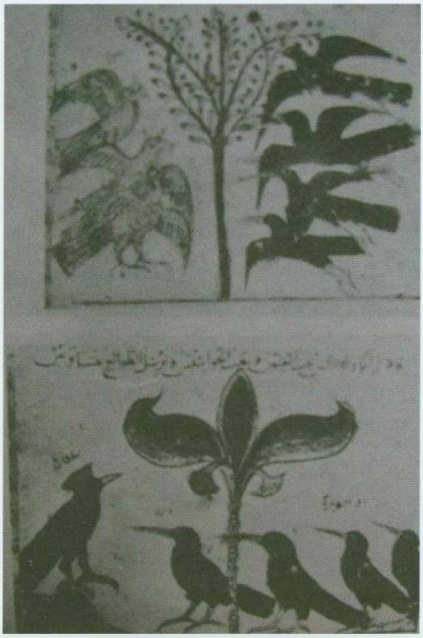
57-Minyatür. Tüneğinde bir şahin.TSM. Fatih Albümü, Vr.109a, 14.yüzyıl sonu 15.yüzyıl başı.



58-Minyatür. Tüneği üzerinde ayakta duran beyaz şahin. Sakisian Kolleksiyonu. Tebriz.

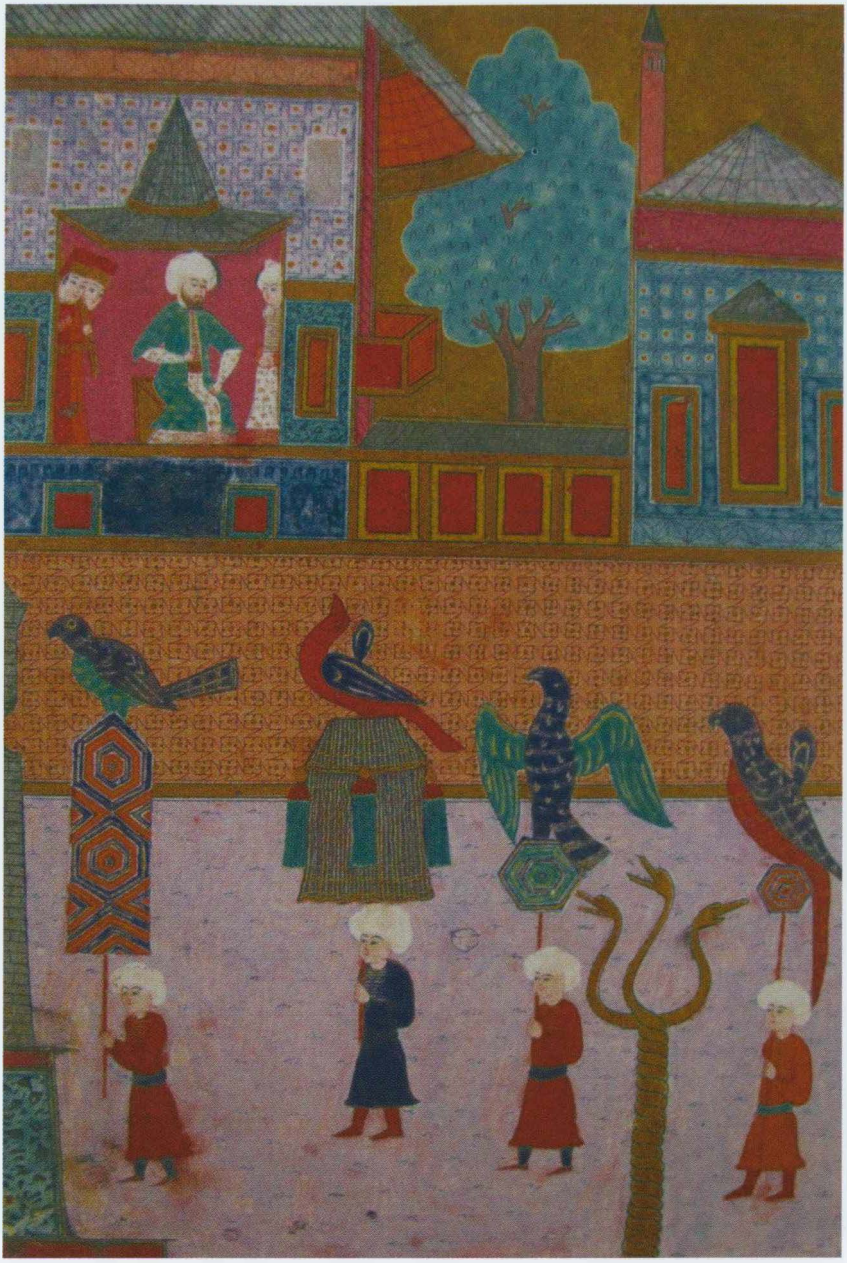


59-Minyatür (Varka ve Güişah). Varka ile Rabinin mücadele sahnelerinde yırtıcı kuşlar. Vr.20a.



60-Minyatür (Kelile ve Dimne). Avcı kuşlar ve kargalar (üst). Bibliotheque Nationale, Env. Arabe 3465, 13.yüzyıl.

61-Minyatür. Bir kuş tarafından saldırıya uğrayan kral. Mısır'dan bir yazmada yer almaktadır.

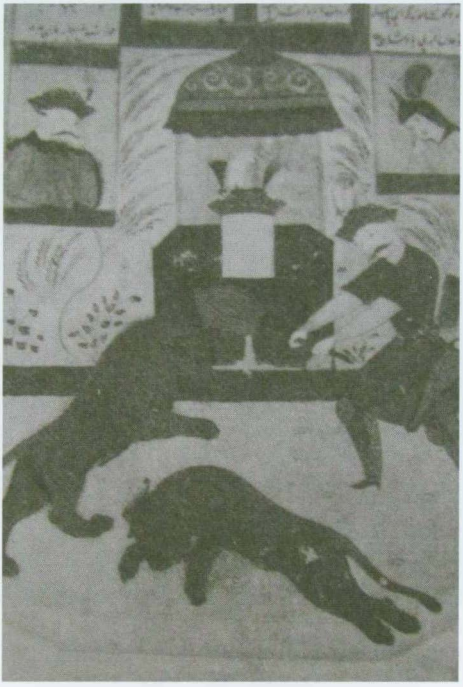


62-Minyatür (III.Murat Surnâmesi). Kartal başlı alemler taşıyan peştemalcılar loncasının geçişi. TSM, Env. H. 1344, M. 1585.

63a-b- Bugut abidesi. Kurttan süt emen Göktürk kabartması, M.S.582.

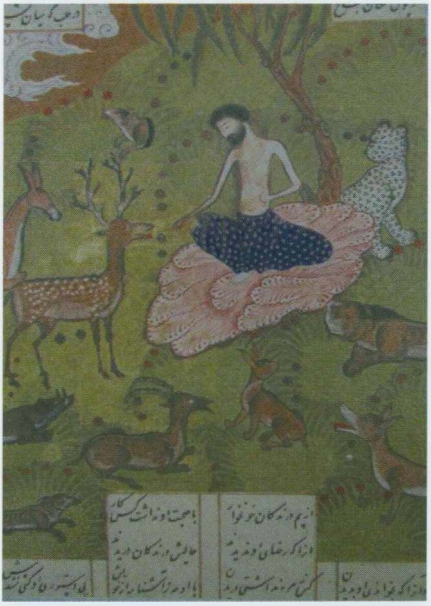
64-Minyatür (Şehname). İsfendiyar'ın kurtları öldürüşü. TSM. Küt. H.2153, Vr.73b. M.1370.

65-Minyatür. Behram Gur iki arslanı yenerek hükümdarlık tacını kazanıyor. Hans P. Kraus Kolleksiyonu.

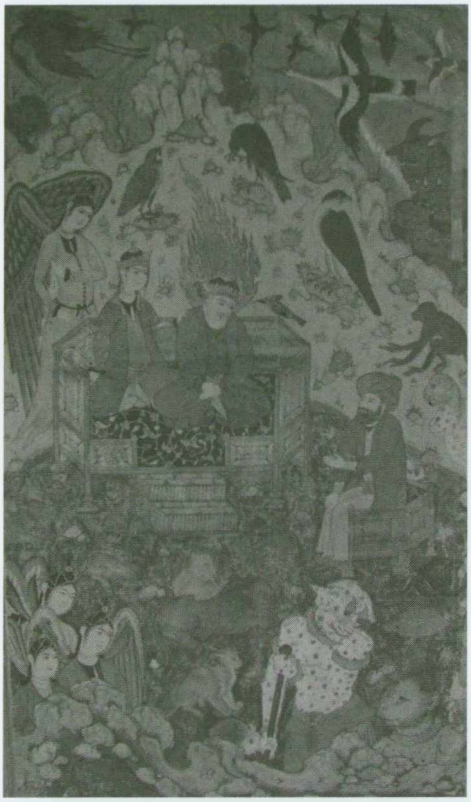


66-Minyatür. Behram Gur'un iki arslanın arasından tacı alarak hükümdar olması. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Env. 1990, Vr. 157.

67-Minyatür (Hamse-i Nizami). Behram Gur'un iki arslanın arasından hükümdarlık tacını alması. Türk ve islâm Eserleri Müzesi, Env. 1991, M.1486-87 ve 1508.

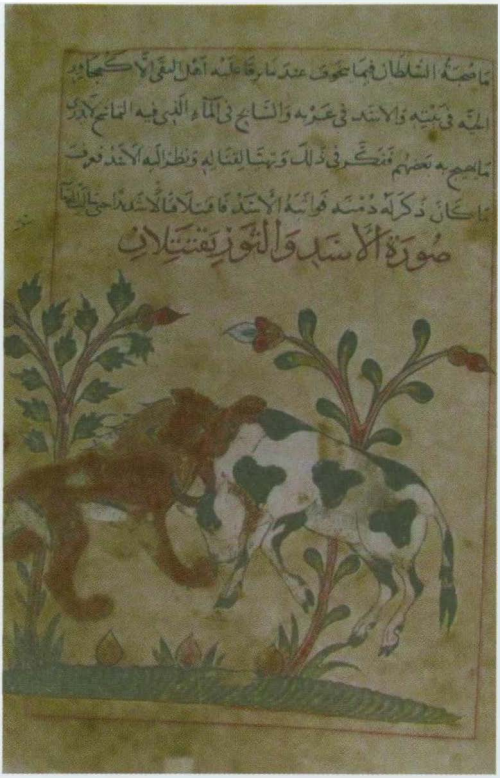


68-Minyatür. Çölde hayvanlarla dost oları Mecnun.Nizami 7.Hamse. Leningrad (St.Petersburg) Saltykov-Shchedrin Halk Kütüphanesi, Env. PNS 83, Şiraz 1491. 20.5 X 33.5 cm., Vr 145 b.



69-Minyatür (Şehname). Hz. Süleyman ve Saba Melikesi arslan ve diğer hayvanlarında yer aldıkları bir sahnede. Windsor Kalesi, Royal Lıb. Env. MS A/6, M; 1648.

70-Minyatür. Arslan-geyik mücadelesi.TSM. Ktlt. Env.Nu.2153, Vr.44a. 14.Yüzyılın son çeyreği veya 15.yüzyılın başı.

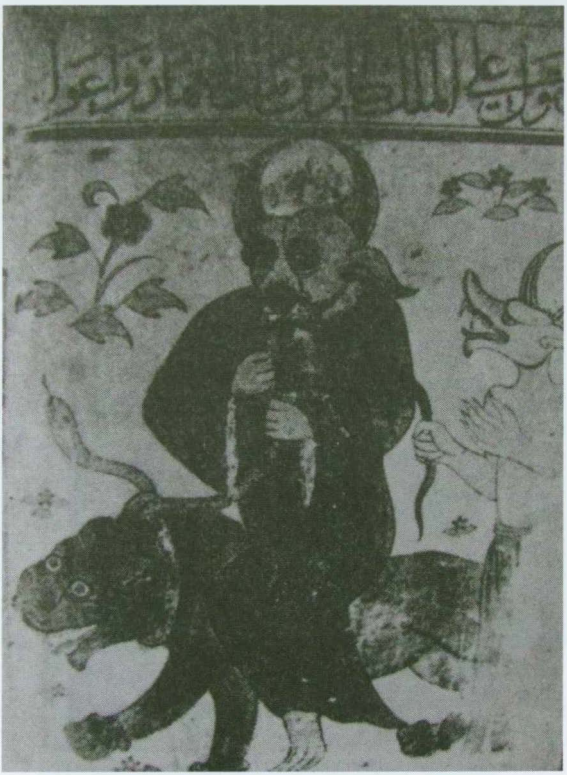


71-Minyatür (Kelile ve Dimne). Arslan ile Öküzün mücadelesi. Paris Bibliotheque Nationale, Env. 3465, Vr.40b , M. 1220.

72-Diyarbakır Ulu Camii'nde arslan-boğa mücadelesini gösteren kabartma (Mehmet Top 2011).

73-Minyatür (Şehname). Rüstem'in kahraman atının arslan ile mücadelesi. Leningrad (StPetersburg) State Public Lib. M.1333.

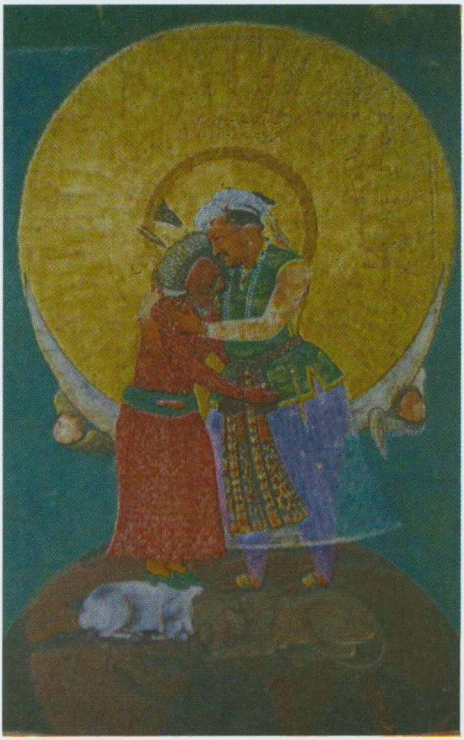
74-Minyatür (Şehname). Bahram Kubin Şir-e Kappi öldürüyor. Leningrad State Public Lib. M. 1333.



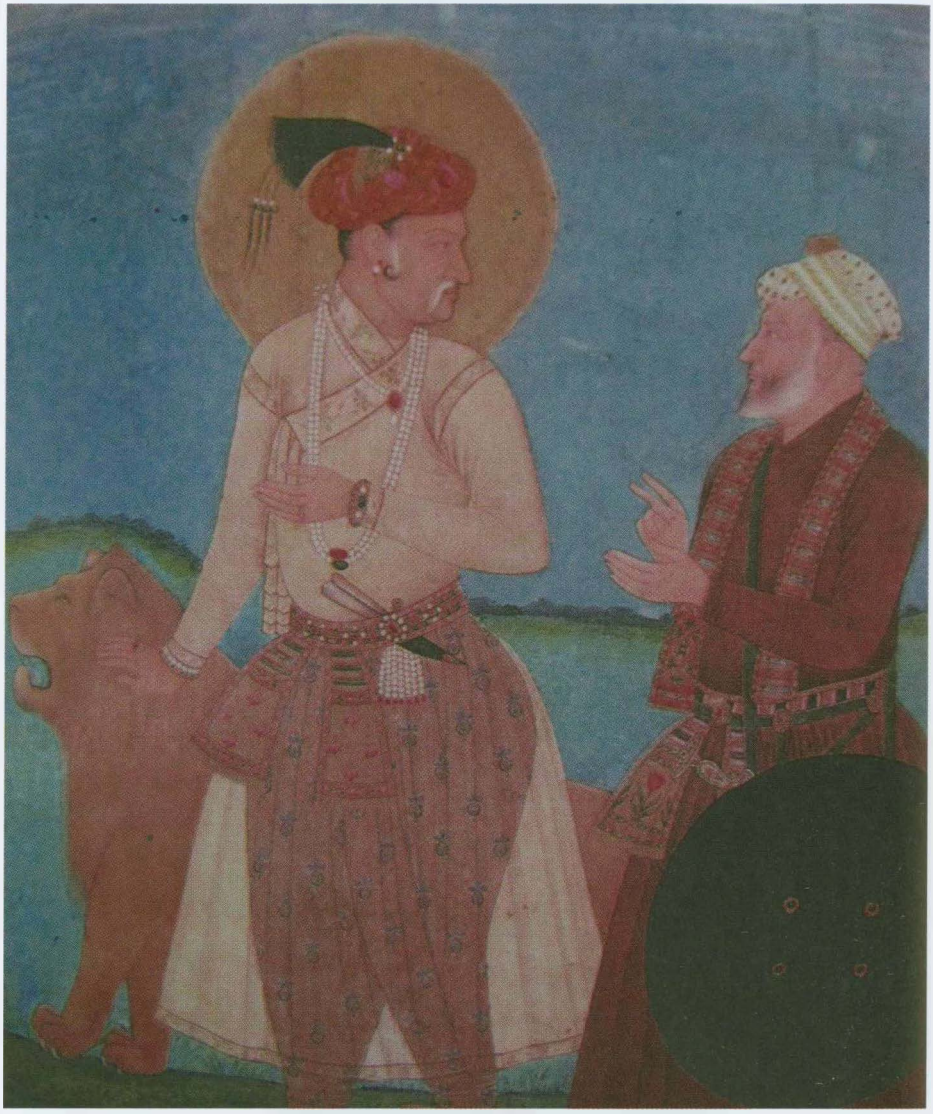
75-Minyatür (Kelile ve Dimne). Ağzında yılandan meydana gelen bir kamçı tutan ve yılandan yuları olan bir arslan üzerinde oturan cin figürü. Paris Bibliotheque Nationale. Env. A. 3467, Vr.61a. M.1220.

76-Minyatür (Siyer-i Nebi). Hz.Muhammed'in bir arslanı sakinleştirmesi. TSM Küt. H.1221, Vr 262a. 14.yüzyıl (yazılış), 16.yüzyıl (?).

77-Minyatür (Hamse-i Nizami). Hayvanlar arasında musiki icra eden Eflatun. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Env. 1991,M. 1486/87-M. 1508.

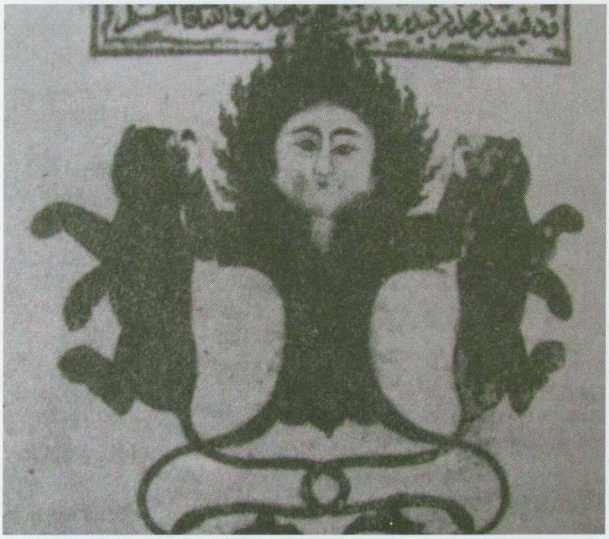


78-Minyatür. Şah Cihangir'in düşünün tasvir edildiği sahnede, Bir Dünya küresi üzerine yerleştirilmiş arslan üzerinde Şah Cihangir ve koyun üzerinde Şah Abbas yer almaktadır. Baburlu Devri. XVII. Yüzyıl.



79-Baburlu minyatürü. Cihangir ve vezirini arslanla birlikte gösteriyor. Kağıt üzerine tutkallı boya ile yapılmış.Polier Albümü, 1640 cıvarı. 26.4 X 18.4 cm. J.M. Rogers, 1995.

80-Minyatür (Hüsrev ve Şirin). Hüsrev ve Şirin'in iki arslan üzerinde yer alan bir tahtda konuşmaları. Manchester, John Rylands Lib. Env. Pers. MS 36. Şiraz, 15.yüzyılın ilk yarısı.

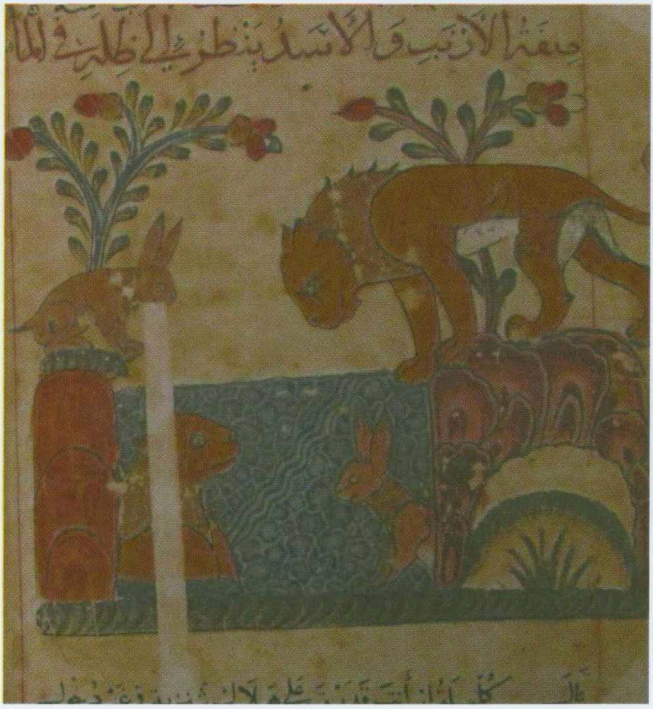


81a-Minyatür. Arslanın güneşle ve burçlarla alakasını gösteren bir tasvir. TSM. Küt. Env. A.3632, Vr.16a. 13 veya 14.yüzyıl.

81b-Minyatür, arslan-güneş (arslan burcu) tasviri.Acaibü'l Mahlukat yazmasından. British Library Add. 8791 (M.And, 1998).

82-Minyatür. Gök tahtını taşıyan dört meleğin sembolleri (birisi arslan). TSM Küt.Env. A.3632, Vr 16a. 13 veya 14.yüzyıl.

83-Minyatür (Kelile Ve Dimne). Dimne ile öküz arslanın huzuruna çıkıyorlar. İÜ. Küt. Env. F. 1422, Vr.25b. 14.yüzyıl.



84-Minyatür. Tavşanın arslanı aldatışı. Oxford Bodleıan Lib. M. 1354 (Memlûk devri).

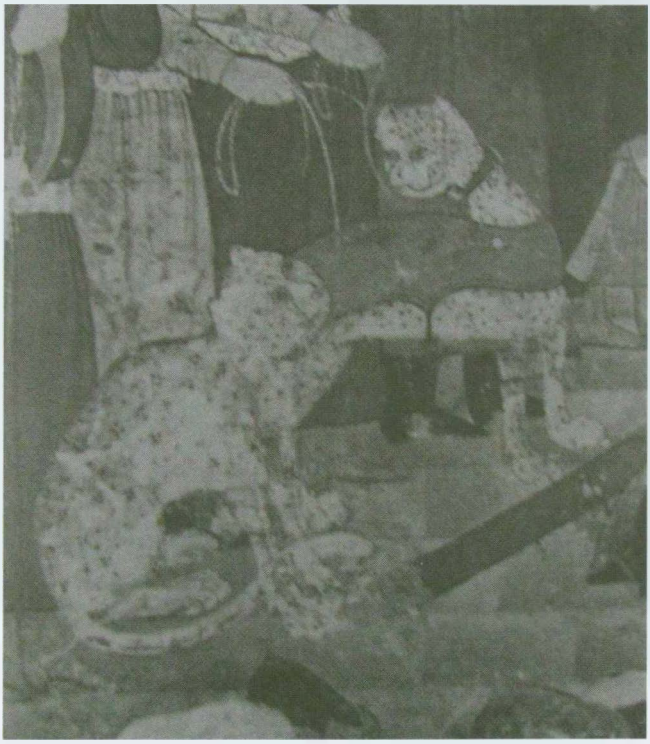
85-Fresko. Tun-huang 425. Mağara tapınağında yer alan Jatakalardan bir sahnede kaplana yem olan insan figürü görülüyor MS.520-530.

86-Minyatür (Fatih Albümü). Kral Gayumart kaplanlı tahtta oturuyor. TSM. Küt. Env. H.2153.Vr.55b. 14.yüzyıl.

87-Minyatür. Kaplan derisi üzerinde Kur'an okuyan derviş. Keir Kolleksiyonu. Dekkan veya Kaşmir. M. 1670 civarı.

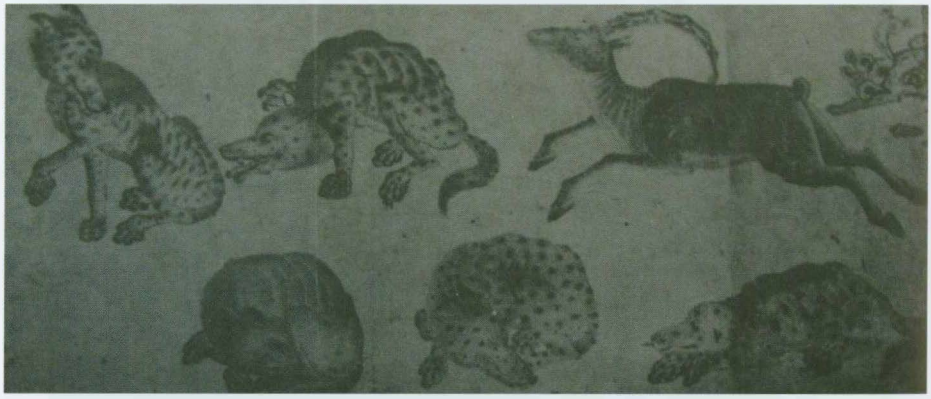
88-Minyatür (Baburname). Hayvanların tasvir edildiği sayfalardan birinin altında kaplan (Pars) - su sığırı mücadelesi. 16.yüzyıl.

89-Minyatür. Av sahnesinde kaplan. TSM.Küt.Env. H.2I60, Vr.84a.



90- Minyatür (Şehname). Çitalarla yapılan av sahnesi. M. 1494.

91-Konya İnce Minareli Medrese Müzesi. Hayvanlara saldıran bir kaplan (veya parsı) gösteren Selçuklu taş kabartması.



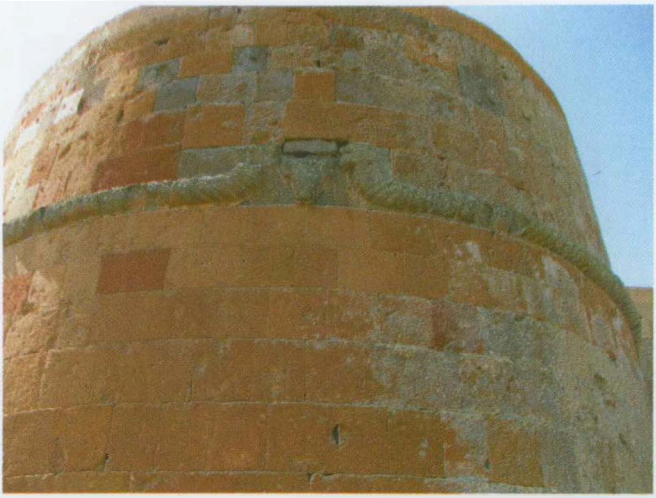
92-Minyatür(Fatih Albümü). Etüd olarak yapılmış hayvan figürleri. TSM.Küt.Env. H.2153, V_r.18a. 15.yüzyılın ilk yarısı.

93-Minyatür (Kelile ve Dimne). Sanık durumunda olan Dimne vc tanık pars hayvanlar kralı olan arslanın huzurunda. TSM. Küt. Env. II.363. 13.yüzyıl başı.

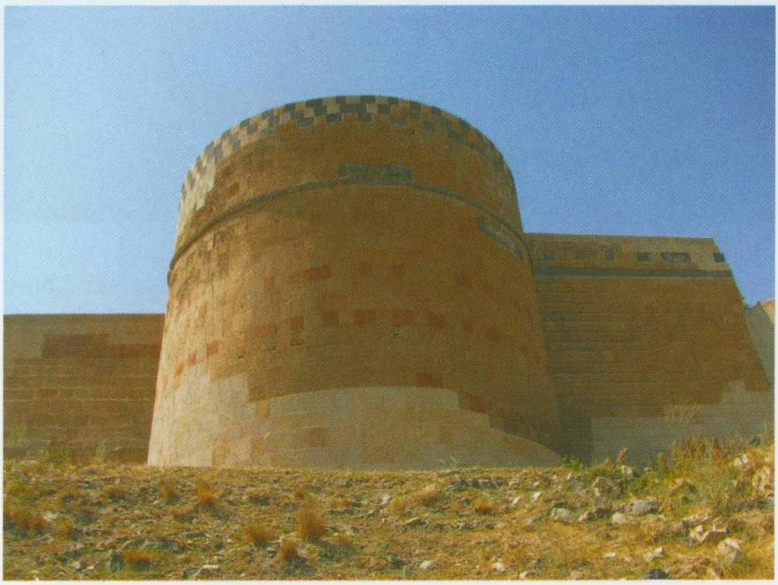
94-Minyatür (Humayunnâme). Tamahkâr avcının kaplan tarafından parçalanması. TSM. Küt. Env. R.843. Osmanlı devri.

95-Minyatür.Büyük Ayı yıldız kümesi. Freer Gallery of Art. 14. Yüzyıl.

96-Minyatür (îkd al-Cüman fı Tarih Ahi al-Zaman). Büyük Ayı ve Küçük Ayı yıldız kümesi. TSM.Küt. Env. B 274 , M. 1147-48. Osmanlı Devri.

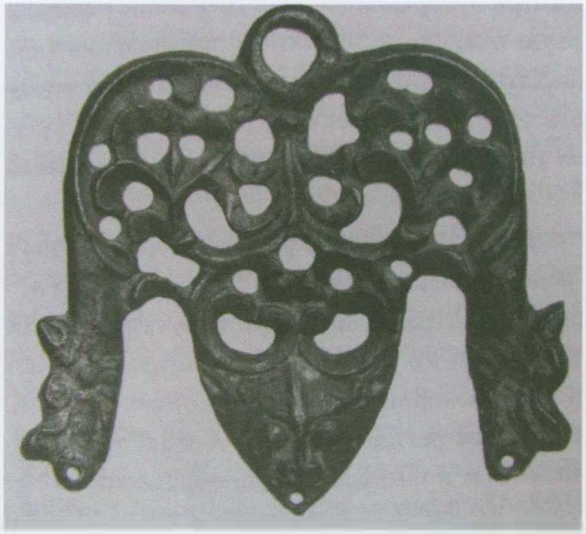


97-Kars-Ani ejderha kabartmalı I. Burc ve kabartmadaki ejderin görünüşü (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu). Ani şehrinin kuzeyinden kabaca doğuya doğru uzanan surlar kesimi (ilk inşa edilişi X. Yüzyıl, son şeklini alışı XI-XIII. yüzyıl), iç sur hattında ortada bulunan ve Hıdırellez (Satrançlı Kapı) kapısının doğu (sağ) kesiminde yer alan burç, "boğa + ejderler" kabartmasının bulunduğu birinci burçtur. Bu kabartmalar Selçuklu döneminin ürünü olmalıdır (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu 2009)

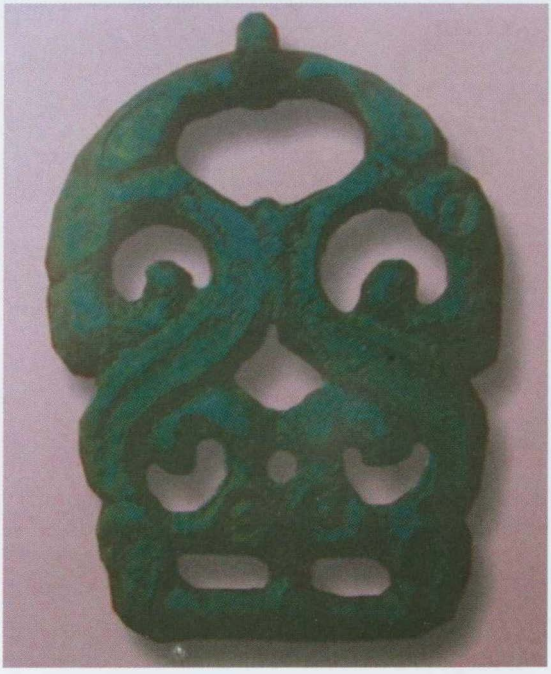


98a- Ani'nin kuzeyindeki çift sıra duvarların iç hattında ve birinci kabartmalı burçtan daha doğuda yer alan "boğa + ejderler" kabartma kompozisyonlu ikinci burcun görünüşü (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu 2009).

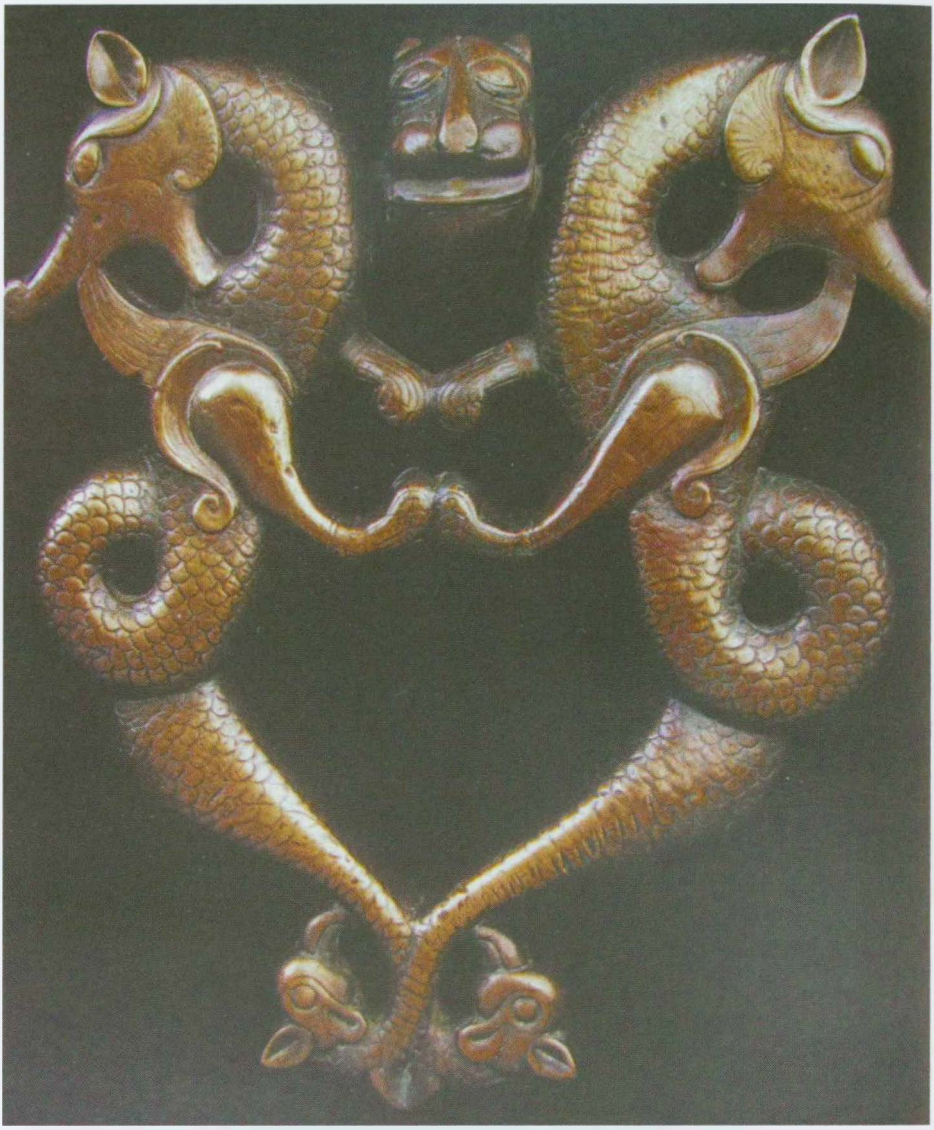
98b- Kars/Ani, şehrin kuzeyindeki çift sıra duvarların iç hattındaki 2.burcun "boğa + ejderler" kabartma kompozisyonundan ayrıntı (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu 2009).



99a-Bir Sibirya Türk mezarında bulunmuş, 8-9.yüzyıla ait tunç mask. İnsan yüzü şeklinin yukarısında ağaç unsuru ve ağaç ejderine işaret eden ejder başları (G.G. Korol, 2008).



99b-Rusya Federasyonu Derestuj Mezarlığı'ndaki 86. mezardan çıkarılmış grifon figürlü Hun (Hsiungnu) kemer tokası (A. Davydova-S. Minyaev 2008).



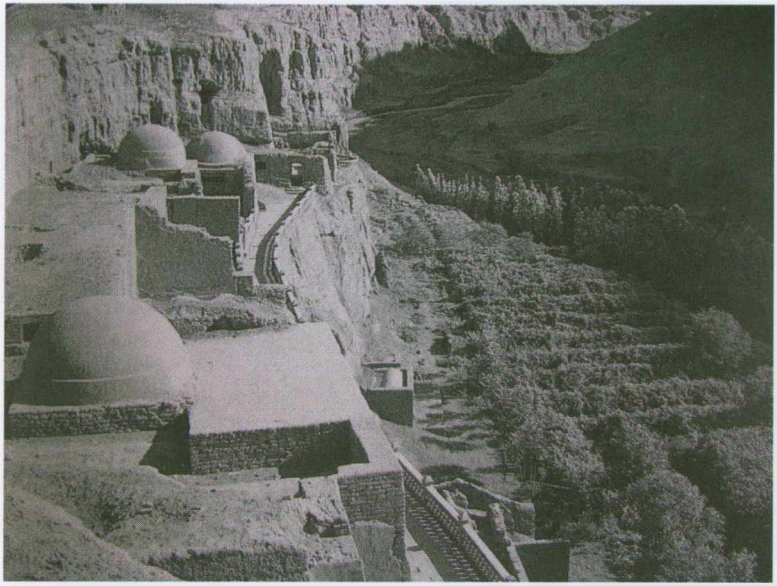
99c- Cizre Ulu Camisi kapı tokmağı, 13. yüzyıl (Selçuklu devri). Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Ü. Erginsoy 2002).

100-Türkiye, Kayseri-Sıvas yolu üzerindeki Sultan Hanı (M. 1230-34) Köşk Mescidi kemerinde ejder kabartmaları (N.Ş. Doğan- M. Görür 2007).

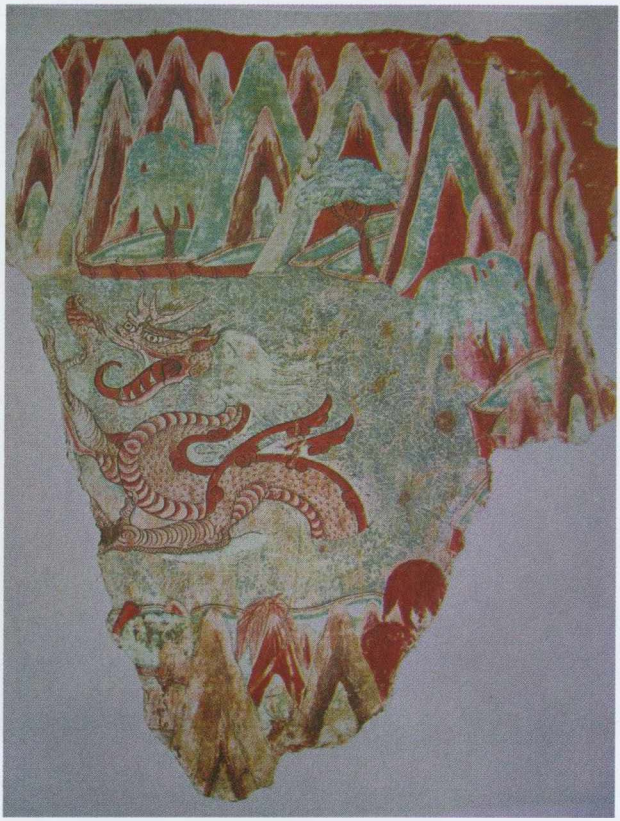
101-Türkiye, Kayseri-Malatya yolundaki Karatay Han'dan insan + boğa kabartmalı çörten (Ş.Akalın 1988).

102-Türkiye, Kırşehir-Aksaray yolundaki Kesikköprü Han'ın (M. 1268) batı cephesinde taç kapının kuzey tarafındaki mazgal pencere lentosunda boğa başı ve iki yanında ejderin bulunduğu kabartma (Fotoğraf Muhammed Görür 2008).

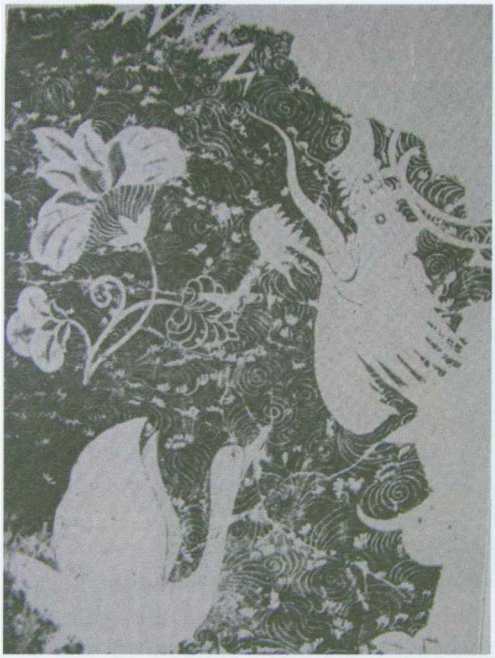
103- Türkiye, Kars Müzesi, Ani'den müzeye getirildiği belirtilen ve Selçuklu devrine ait olduğu kabul edilen, ortada Türk usulünde diz üstü oturmuş bir insan figürünün iki tarafındaki arslanları boyunlarından koltuk altlarında sıkıştırarak zapt etmesi (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu 2008).



104-Doğu Türkistan, Bezeklik tapınaklarından genel görünüş (Fisher 1993).



105-Doğu Türkistan, Bezeklik XIX. Tapınak'ta bulunan ejder figürlü duvar resmi (Le Cog 1924; Rice 1965; Bussagli 1979; Anonim 1982).



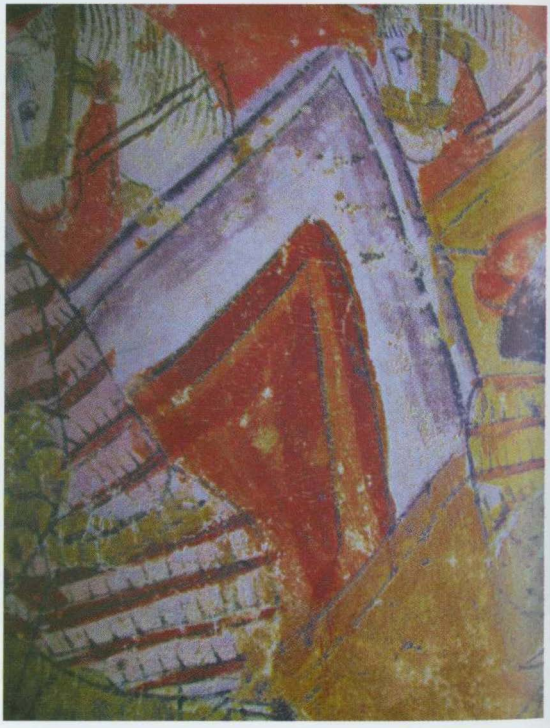
106.Doğu Türkistan, Koço Uygur tapınağında havuz içinde bir ejderhayı gösteren fresko parçası. (Esin 1972).

107-Doğu Türkistan, Bezeklik XIX. Uygur tapınağından havuz içinde ejderhaları gösteren ve Avalokitesvara'ya ithaf edilen bri fresko parçası (Esin 1982).

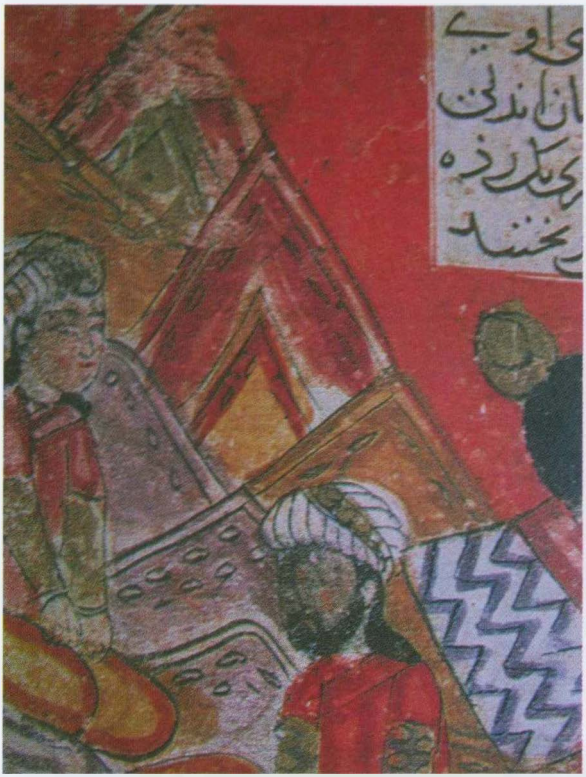
108-Cami üt-Tevarih'ten bir minyatürde dağlar arasında göl manzarası (Diez-Aslanapa 1955; Kühnel 1952).

109-İlhanlı dönemine ait, Tebriz'de yapılmış bir minyatürde sonbahar manzarası (Rogers-Çağman,Tanındı 1986).

110-İncu devri, Şiraz minyatürünün ayrıntısında üçgen şekilli dağ tasvirleri (İnal 1995).



111- H.733, M.1333 tarihli Şehname (St. Petersburg) yazması minyatüründe dağ ayrıntısı (Adamova- Guzalyan 1985).



112-H.733, M. 1333 tarihli Şehname (St Petersburg) yazması minyatüründe dağ ayrıntısı (Adamova-Guzalyan 1985).

113-H.733, M.1333 tarihli Şehname (St. Petersburg) yazması minyatüründe dağ ayrıntısı (adamova-Guzalyan 1985).

114- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Şiraz minyatürü ayrıntısında üçgen biçimli dağ tasvirleri (Rogers-Çağman-Tanındı 1986).

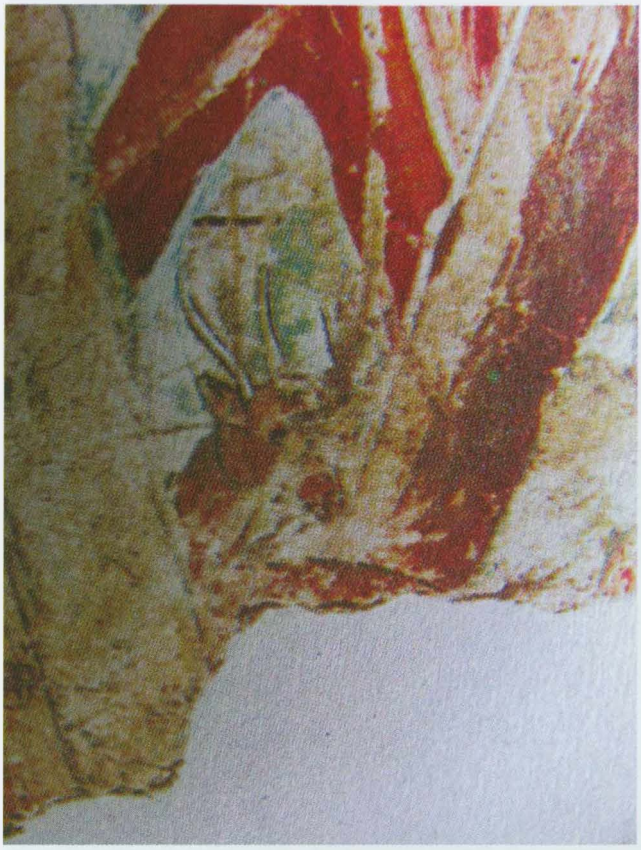
115-119- Bezeklik XIX.Tapınak ejderli Uygur freskosundan ayrıntılarda ağaç tasvirleri.

116

117

118-

119-



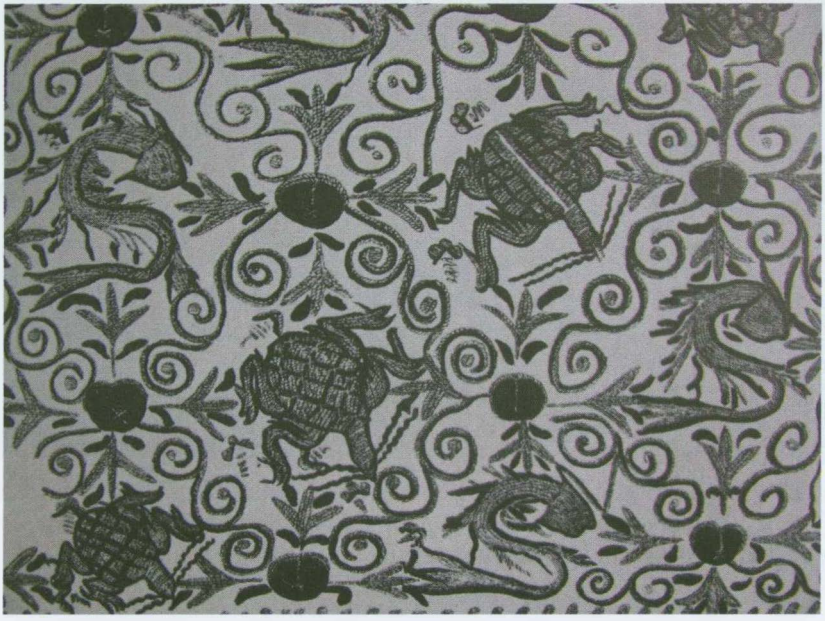
120- Bezeklik XIX. Tapınak ejderli Uygur freskosundan ayrıntıda ceylan tasviri.

121- Bezeklik XIX.tapınak ejderli Uygur freskosundan ayrıntı.

122- Doğu Türkistan Kızıl'dan bir fresko parçasında (5 veya 6. yüzyıl) lotus çiçeklerinin bulunduğu deniz veya gölde yüzücüler (Grünwedel 1912; Rice 1965; Bussagli 1979; Anonim 1982).

123-Doğu Türkistan, Koço'da 9.yüzyıla ait Uygur adak bayrağı üzerinde, lotus desenli elbisesi ile yaşlı Uygur tasviri (Bussagli 1979).

124-Ceyhun nehrinden geçen Moğol askerlerini gösteren Azerbaycan minyatürü (Kerimov 1980).



125-Moğolistan, Noın-Ula 6. kurgandan çıkarılan yün işleme örtüden ayrıntı (Phillips 1965).

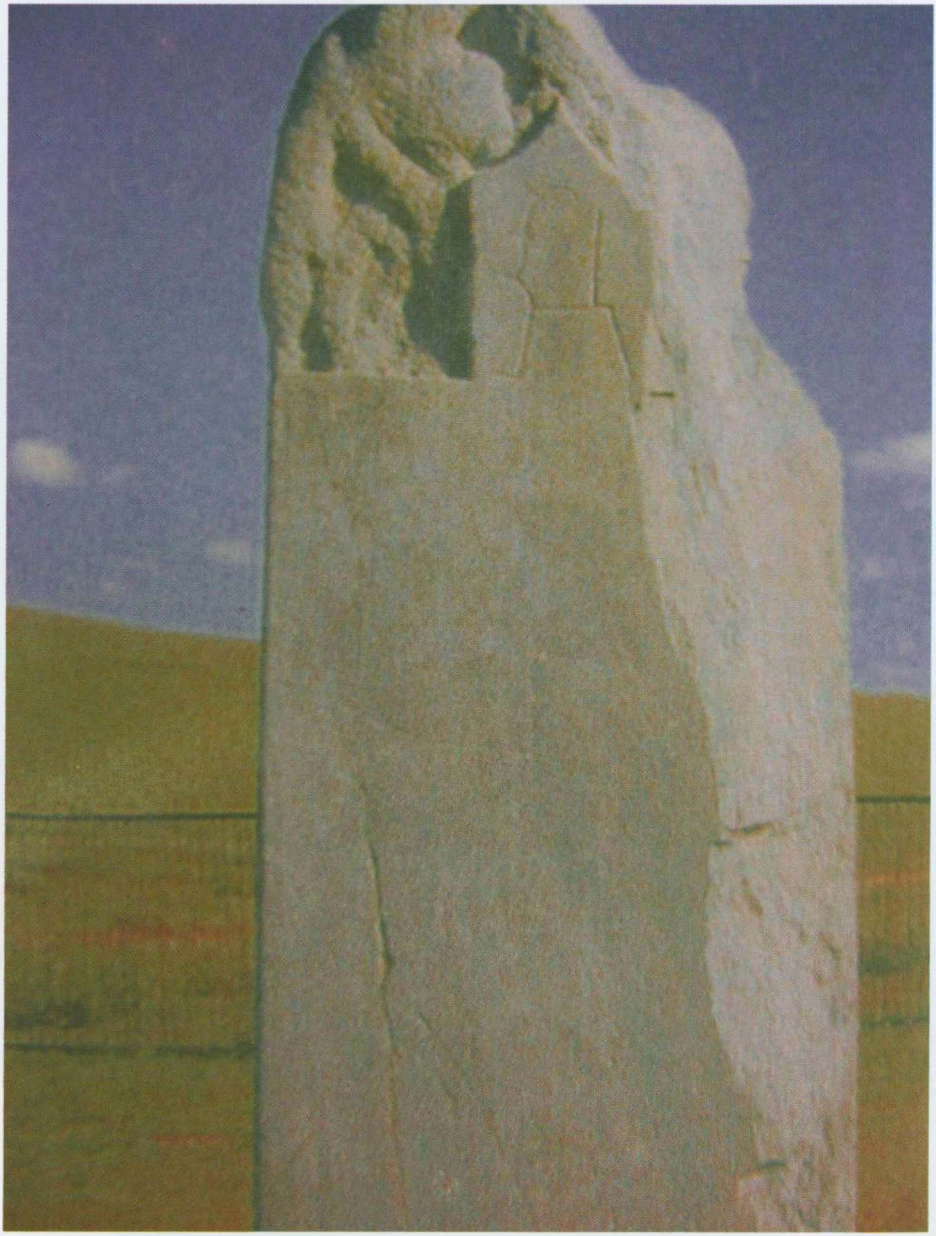
126-1370 Tarihli, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Tebriz minyatürü (Kerimov 1980).

127- Kelile ve Dinme yazmasından minyatür (İnal 1995).

128- Lüster tekniğinde işlenmiş Büyük Selçuklu devrine ait çini tabakta rüya sahnesi (Anonim 1995).

129-Lüster tekniğindeki Selçuklu çini tabağındaki rüya sahnesinden ayrıntı (anonim 1995)

130- Bezeklik XIX. Tapınaktaki freskoda bulunan ejder tasvirinden ayrıntı.

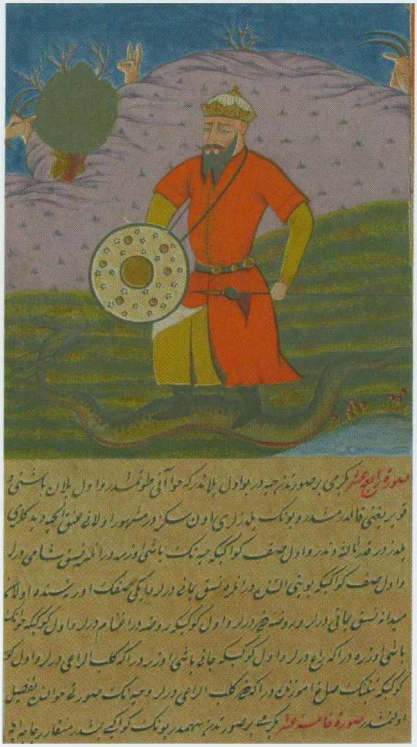


131-Moğolistan, Koşo Tsaydam, Ejderli takı bulunan Kültigin (M.732) kitabesinden ayrıntı. (Anonim 2002).

132-Ağaç ejderini öldüren savaşçılar. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Baysungur Albümü'nden minyatür. H. 2152.

133- Şehname, Güştaşb'ın ejderle mücadelesini gösteren 1330 tarihli nüshadan minyatür. İncu dönemi Şiraz okulu (F. Çağman-Z.Tanındı 1979).

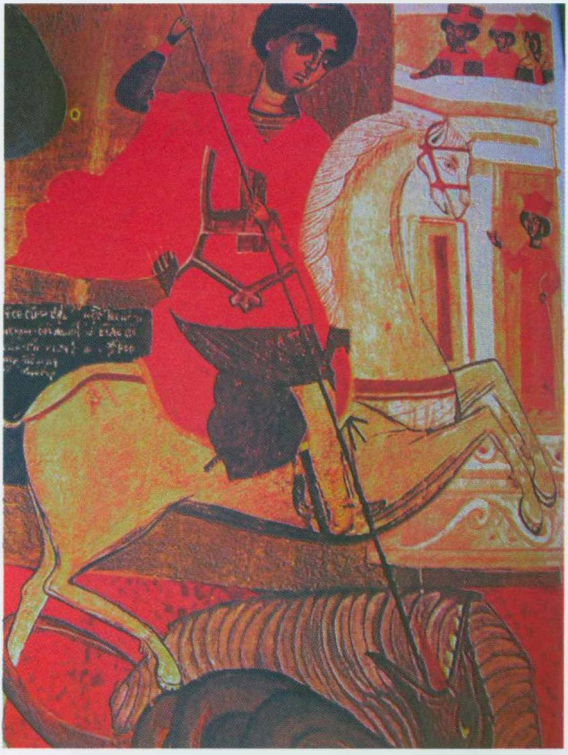
134.Şahname minyatürü. Behram Gur ejderi öldürüyor. Şiraz 1370. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.1511, vr 203a (Basil Gray 1972).



135-Acaibü'l Mahlükat yazmasından minyatür. Ejderi yenen kahraman tasviri. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 405 (Topkapı Sarayı Müzesi izniyle, Yaşar Çoruhlu arşivi).

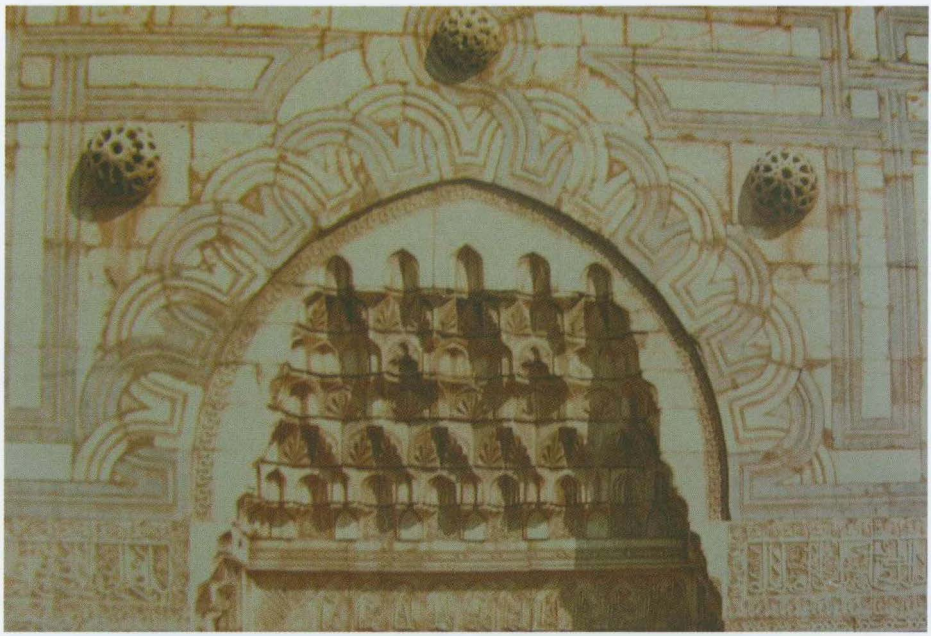
136- Anadolu Selçuklu devrine ait ve muhtemelen Konya Köşkü'nden kabartmada ejderha ve arslan avlayan kahramanlar (F.Sarre 1967).

137- St. George'un ejderi öldürmesini gösteren Bizans dönemine ait keramik kap. Ukrayna Hersones Müzesi (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu 2006).



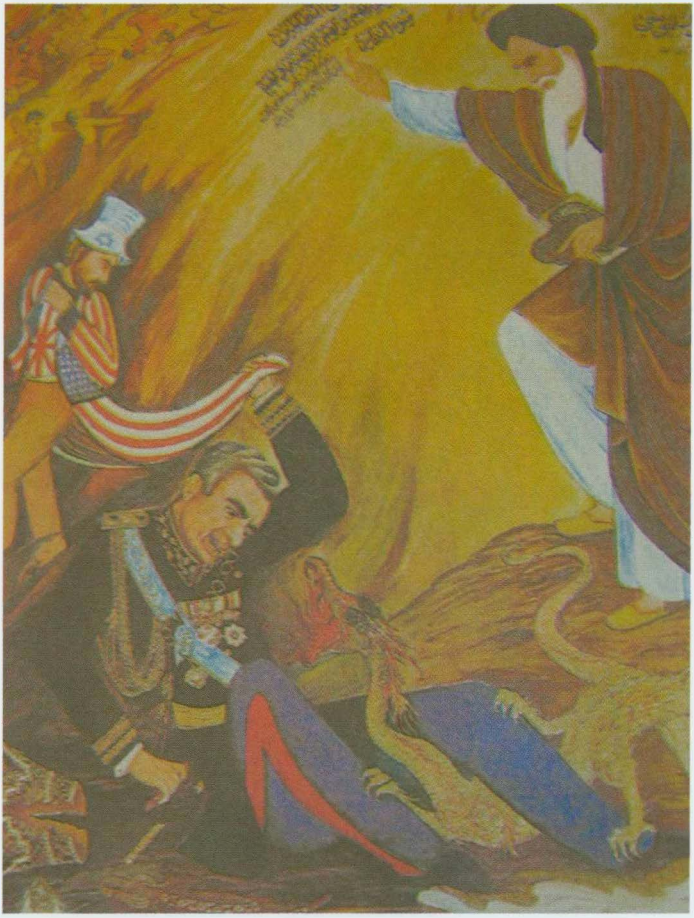
138-St. George'nu ejderi öldürüşü (A. Toynbe 1978).

139- Albrecht Dürer'in eseri tahta baskı resimde Aziz Mikail'in ejderi öldürme sahnesi görülüyor. 16. yüzyılın başı (E. H. Gombrich 1997).



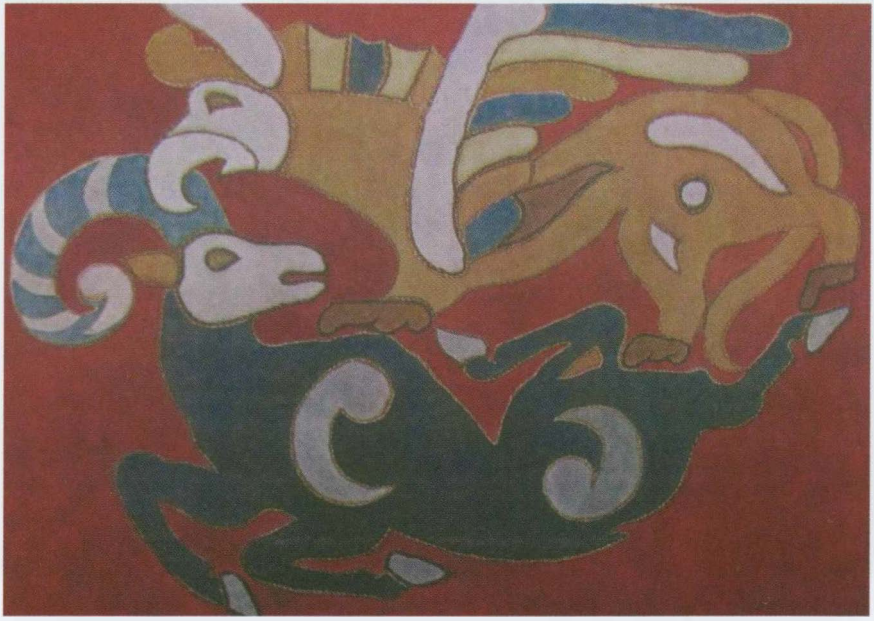
140-Türkiye, Konya Karatay Medresesi taçkapısından ayrıntıda görülen düğümlü ejder gövdelerinin dekoratif bir süslemeye dönüşmüş şekli. (Fotoğraf A.Güler/D.Kuban 2002).

141- Marksist afişde ejder öldürme sahnesi. Süvarinin kızıl renkte ejderin ise beyaz renkte oluşu dikkati çekmektedir. (A. Toynbe 1978).



142-İran devrim afişi. Hz Musa'ya benzetilen Ayetullah Humeyni, firavuna benzetilen ve Amerikan emperyalizminin eteğine tutunan ve İsrail'le dost olmuş İran şahını dinsel ve siyasal gücüyle alt etmektedir. Şahın ejderle birlikte gösterilmesi dikkati çekmektedir (F Robinson 1986).

143-Moğolistan kaya resminde av sahnesi.



144-Dağlık Altay, .Pazırırık kurganından çıkarılan eyer örtüsü üzerinde hayvan mücadele sahnesi.

145- Noın Ula kurganlarından çıkarılan örtü üzerinde hayvan mücadele sahnesi. Grifon geyik mücadelesi.

146- Kazakistan Bayan Jürek'ten Göktürk devrine ait kaya resmi. Atı üzerinden avına ok atan süvari (K.M.Baypakov-A.N.Mariyaşev 2008).

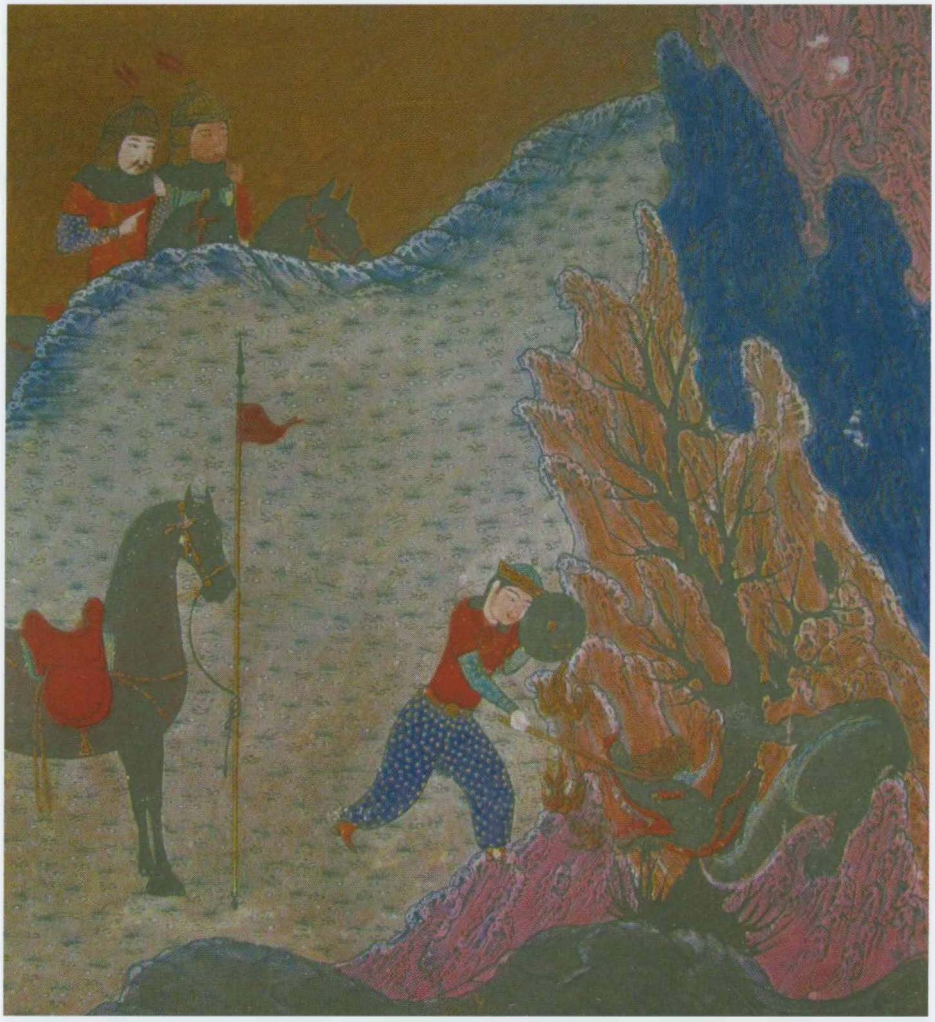
147-Nizami'nin Hamse'sinden 1491 tarihli minyatürde Behram Gur'un avlanması tasvir edilmiştir. Sağ alt köşede insan- hayvan mücadelesi (av) hayvan-hayvan mücadelesi şeklinde tekrarlanmıştır.

148-Nizami'nin Hamse'si, 16.yüzyıla ait İskenderin avlanmasını gösteren minyatürden ayrıntı.

149-Emir Hüsrev Dihlavi'nin Haşt Bihişt adlı eserinden 1496 tarihli minyatür. Timurlu devri.

150-Kanuni Sultan Süleyman'ın avlanması. Süleymanname minyatürü. Vr 132a.

151-Nizami'nin Hamse'sinden minyatür. Behram hükümdarlık tacını kazanmak için arslanları öldürürüyor. 1508 tarihli Şiraz minyatürü.



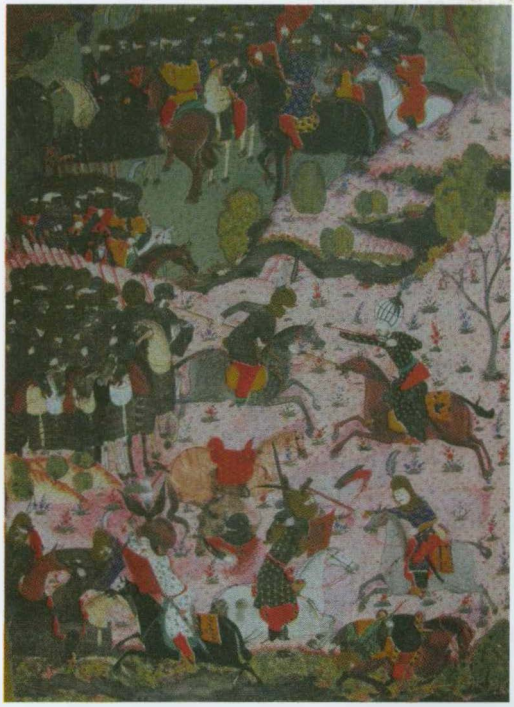
152-Şehname'den Nevruz'un ejderhayı öldürmesini gösteren minyatür (M.1407).

153-Orta Asya, Ordos kemer tokası. M.Ö. 2-1.yüzyıl.13.2 cm. Özel koleksiyon (C.Mackenzie 1995).

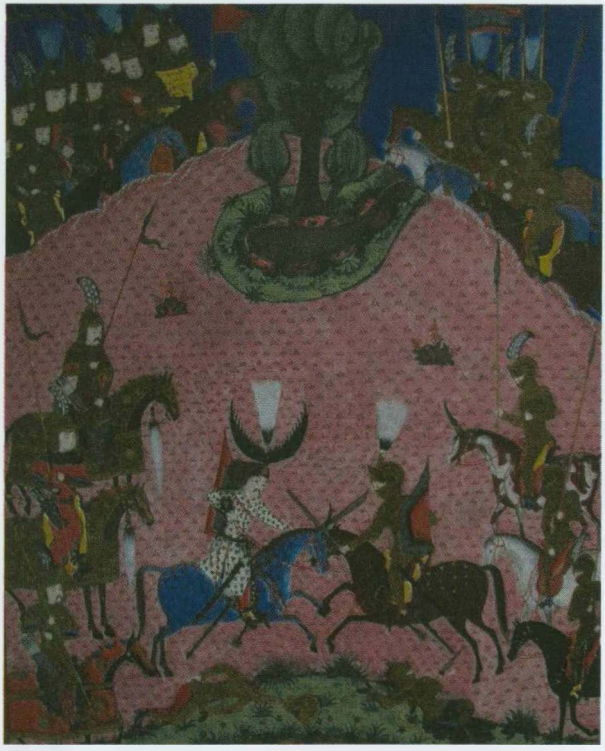
154-Güney Sibirya, Tuva'dan M.Ö. V-IV.yüzyıla ait olduğu kabul edilen hayvan üslubunda altın sanat eseri. St. Petersburg Antropoloji ve Etnoğrafya Müzesi (Anonim, Musee d'anthropologie...1989).

155-Derviş Muhammed imzalı iki savaşçıyı gösteren ve 1480 cıvarında yapılmış bir minyatür. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.2153. Akkoyunlu Türkmenleri dönemi. (F.Çağman-Z.Tanındı 1979).

156-Büyük Selçuklu devrine ait lüster tekniğinde işlenmiş tabak. Kaşan, 12. yüzyıl. Keir Koleksiyonu (Caiger-Smith 1995).

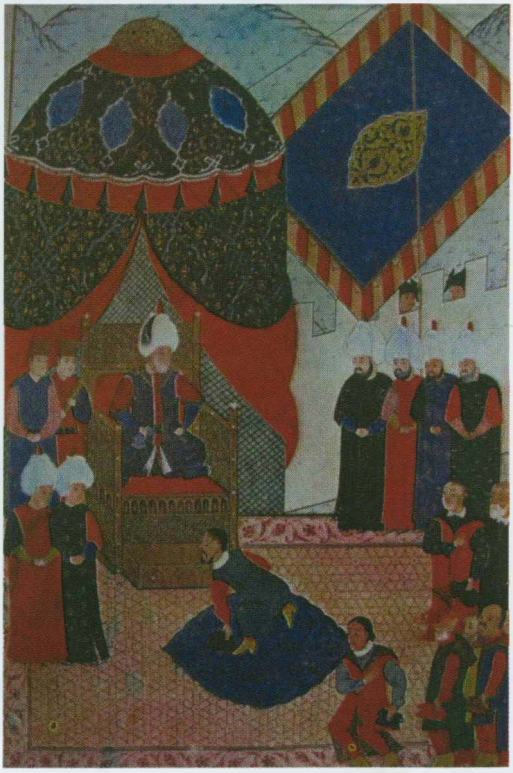


157-Mohaç savaşı. Akıncı beyleri Bali Bey ve Hüsrev Bey'i gösteren minyatür. Süleymanname. Vr.219b (E. Atıl 1986).



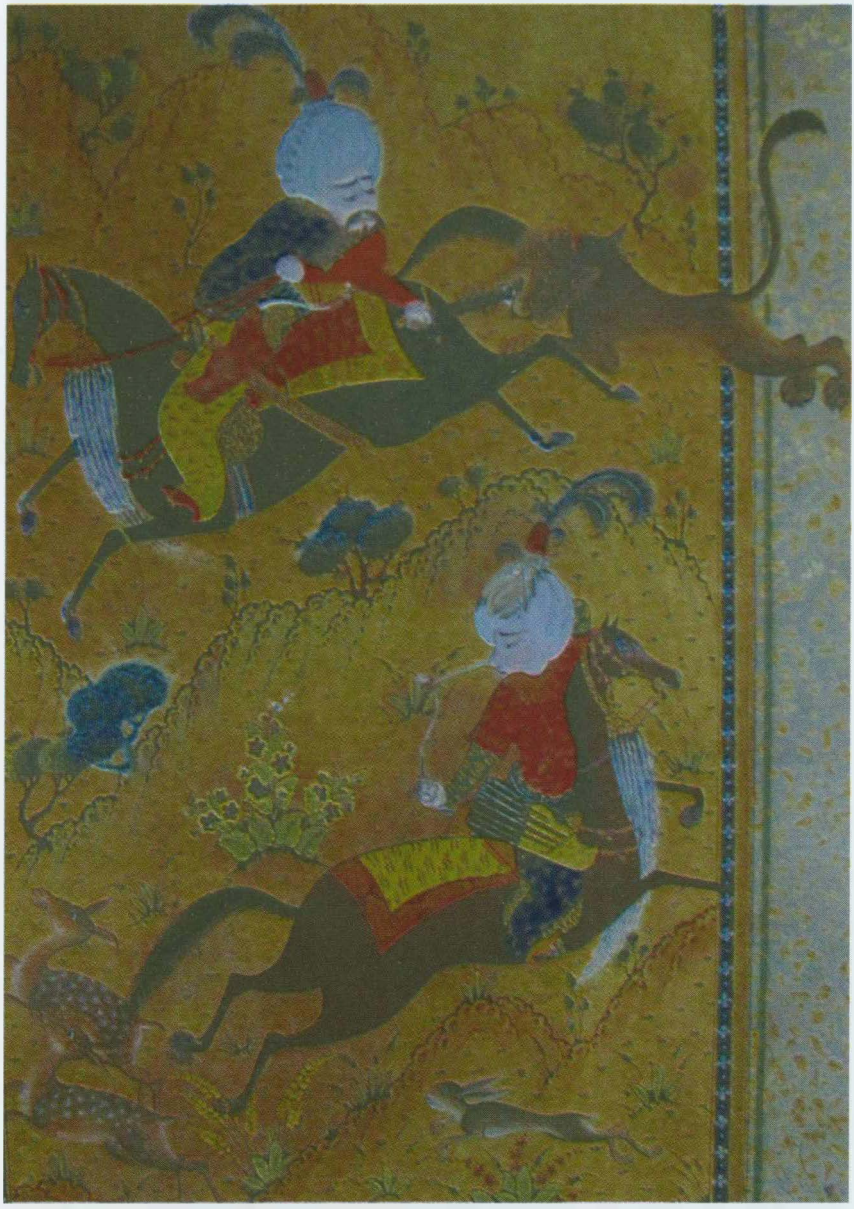
158-Mohaç meydan savaşında Osmanlı Delil'i Sinan ile Macar Eugene'nin karşı karşıya gelmesini gösteren minyatür. Süleymanname, Vr. 212a (E.Atıl 1986).

159-Temeşvar'ın kuşatılmasını gösteren minyatürden bir ayrıntı. Düşman askerini vurup atından düşüren ve halk arasında "deli" de denilen Osmanlı Delil askeri. Süleymanname Vr.533a (E.Atıl 1986).



160-Nüzhet (el Esrar) el ahbâr der Sefer-i Sigetvar, adlı Zigetvar seferini anlatan yazmadan Kanuni'nin Erdel prensini kabulünü gösteren minyatür. 1568-1569 tarihli. (F.Çağman-Z.Tanındı 1979.

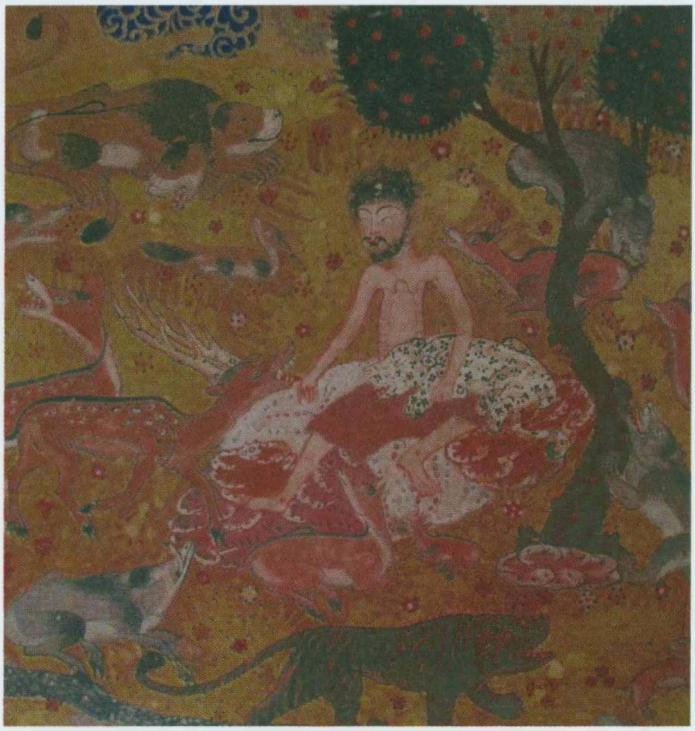
161- Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Selim ile birlikte Halep yakınlarında avlanmasını tasvir eden minyatür. Osmanlı devrinde sözü edilen yerde büyük ihtimalle arslan olmamasına rağmen, hükümdarın büyüklüğünü gücünü ifade etmek için hükümdar resimde arslanı avlarken gösterilmiştir. Süleyman'name. Vr. 576a (E.Atıl 1986).



162-Arifi'nin Güyü Çevgan adlı eserinden arslan avı sahnesi. 1539/40 tarihli, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H.845, Vr. 34b (J.M. Rogers-F.Çağman-Z.Tanındı 1986).

163-Kelile ve Dinme hikâyelerindeki arslan ile öküz öyküsünde arslanın öküzü öldürdüğü anı tasvir eden ama klasik hayvan mücadele sahneleri özellikleriyle verilen arslan- öküz mücadelesi sahnesi.

164-Kuyruğu bağlanmış beyaz atı üzerinde Osmanlı sultanı II. Osman'ı gösteren minyatür. Topkapı Sarayı Müzesi H.2169 numaralı albüm.

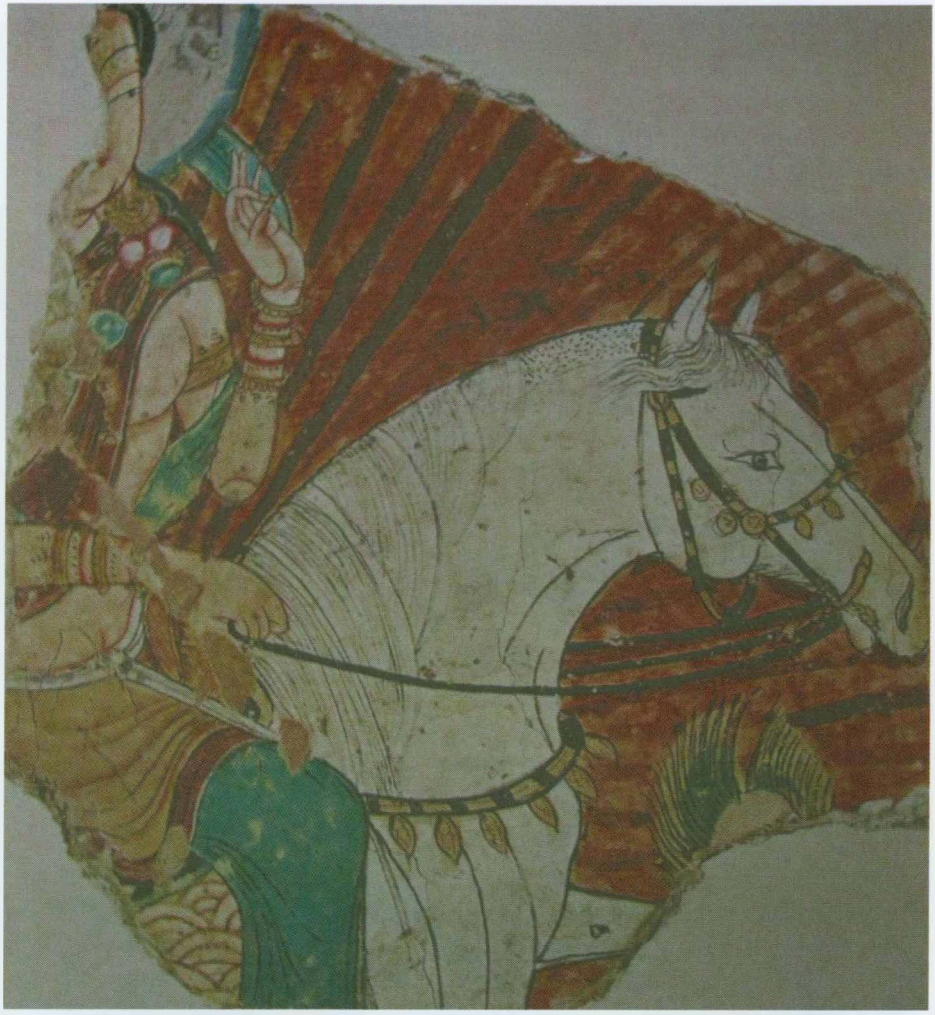


165-Nizami'nin Hamse'si, Leyla ile Mecnun mesnevisinde, aşkından çöllere düşen Mecnun'un etrafındaki çeşitli türden hayvanlarla dertleşmesi. M.1507-1508 tarihli. St. Petersburg, Saltokov Serdin Halk Kütüphanesi Vr.98a.

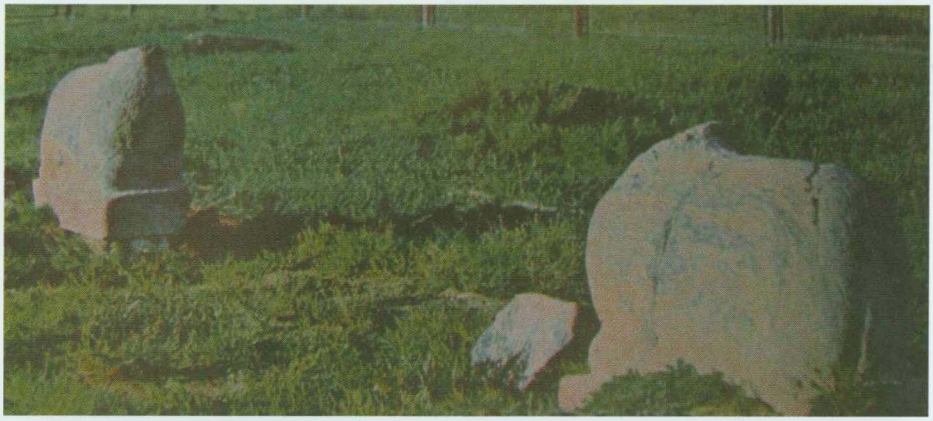
166-M.S. 2-1. yüzyıla ait, muhtemelen Asya Hunları sanatı eseri, tipik bir hayvan mücadelesi sahnesini gösteren tunç kemer plakası. Berlin Staatliche Museen, Doğu Sanatları Müzesi (anonim, Mounted Nomads... 1997).

167-Kaplan postu üzerine oturmuş şeyhle dervişleri göstern minyatür. 1600 lerin başı. Sultan Hüseyin (?) in Hakikat Aşıklarının Tolantısı'ndan istinsah eden Mir Salih. Özbek Taşkent Bilimler Akademisi, Doğu araştırmaları Enstitüsü.COM 3476, vr. 75b.(Galerkina 1980).

168-Ağaç pano üzerindeki bir dini destan sahnesinde kartal, benekli ve kuyruğu düğümlü at kahverengi erkek deve ve süvari figürleri. Doğu Türkistan Dāndān Öylük (Kotan). DVII Tapınağı. Muhtemelen 7.yüzyıl. Londra, British Museum. (M.Bussagli 1979).

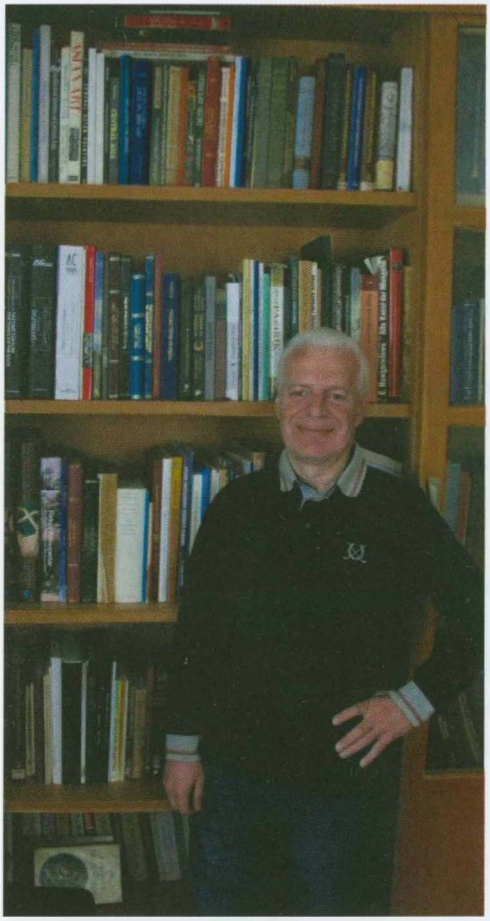


169-Geleceğin Buddhası, Koço'dan duvar resmi.9.Yüzyıl Uygur devri. Berlin Staatliche Museen, Hind Sanat Eserleri, IB 4426. (M.Bussagli 1979).



170-Moğolistan, Koşo Tsaydam, Kültigin Külliyesi'nden başları kırılmış iki taş koç heykeli. (Nowgorodowa 1980).

171- Göktürk (Kök Türk) devrine ait Taryat yazıtının kaplumbağa heykeli şeklindeki kaidesi.M.753. (O.Sertkaya-C.Alyılmaz-T.Battulga 2001).



Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, 1964 yılında Trabzon'da doğdu. İstanbul Davutpaşa Lisesi'nden mezun olduktan sonra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatı kürsüsünde yüksek öğrenimine başladı. Yüksek Öğrenim Kurumu tarafından bölümler yeniden düzenlendikten sonra teşekkül edilen Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün Sanat Tarihi Anabilim Dalı'na devam ederek 1985 yılında Lisans eğitimini tamamladı.1986 Yılında şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi'ndeki Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nde asistan (Araştırma Görevlisi) oldu.

1985-86 eğitim öğretim döneminde *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya İle Bağlantılar* başlıklı teziyle Yüksek Lisans'ını tamamladı.1988-89 döneminde Doktora'ya başlayan Çoruhlu, bu çalışmalarını, *Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi* başlıklı teziyle tammalyarak Doktor ünvanını aldı.

1993 Yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde Yardımcı Doçent, 2002'de Doçent ve 2006'da Profesör olan Çoruhlu, halen aynı üniversite ve bölümde Lisan düzeyinde; "İslamiyetten Önce Türk Sanatı", "İslamiyetten Sonra Asya Türk Sanatı", "Türk Mitolojisi", "Çin Sanatı", "Hind Sanatı" derslerini vermektedir. Yüksek Lisans ve Doktora seviyesinde ise "Türk Mimarisi'nde Kurganlar", "Türk Sanatı'nda Semboller", "Türk Sanatı'nda İkonografi Araştırmaları", "Orta Asya Türk Resmi", "Orta Asya Kaya Resimleri" konularında dersler vermektedir.

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, İslam öncesi Türk topluluklarının ve bugün onların torunlarının yayıldığı Orta ve İç Asya ve Doğu Avrupa'da, Kazakis-

tan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Azerbaycan, İran, Kırım, Ukrayna, Romanya ve Moldavya gibi ülkelerde Erken Devir Türk Sanatı ve Türk Mitolojisi alanlarında araştırma ve incelemelerde bulundu. Elde ettiği verileri birçok uluslar arası ve milli kongre ve sempozyumlarda sundu. Uzmanlık alanı ile ilgili kitaplar ve pek çok makale ve yazıyı kaleme aldı ve yayınladı. Türk Mitolojisi, Erken Devir Türk Sanatı, Türk sanatı'nde Semboller gibi konularda çeşitli TV programlarına katıldı, belgesellerde yer aldı veya danışmanlık yaptı. Birçok kuruluş ve üniversitede alanı ile ilgili konferanslar verdi.

Alanı ile ilgili yüzey araştırmaları ve arkeolojik kazılara da katılan Çoruhlu, kendisi de 2006-2009 yılları arasında Kars / Anı kazılarının başkanlığını yürüttü. 2006 Yılında İstanbul 2. Anıtlar Bölge Kurulu üyesi oldu. Burada 6 yıl çalışmalarını sürdürdü. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü oldu ve 2012 Kasım ayında Türkiye'de ilk defa olmak üzere söz konusu Araştırma Merkezi'nin faaliyeti olarak "I.Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi" 'ni gerçekleştirdi.

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü ve aynı üniversitenin Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde bilimsel çalışmalarına devam etmektedir.