

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

1st INTERNATIONAL CONGRESS OF

1. ULUSLARARASI AVRASYA



EURASIAN TURKISH ARTS

TÜRK SANATLARI KONGRESİ



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi

BİLDİRİLER PROCEEDINGS

1. ULUSLARARASI AVRASYA TÜRK SANATLARI KONGRESİ BİLDİRİLER
1st INTERNATIONAL CONGRESS OF EURASIAN TURKISH ARTS PROCEEDINGS



İnce Denizcilik ve Tic. A. Ş.

Yönetim Kurulu Başkanı A. Bedri İnce ve Yöneticisi A. Yaşar Canca'nın
katkılarıyla basılmıştır.

Published by the support of İnce Shipping & Trading Co. Inc.
Chairman A. Bedri İnce and Manager A. Yaşar Canca

1st INTERNATIONAL CONGRESS OF
1. ULUSLARARASI AVRASYA
TÜRK SANATLARI KONGRESİ
EURASIAN TURKISH ARTS



BİLDİRİLER PROCEEDINGS

21-24 Kasım November 2012

Editörler Editors
Yaşar Çoruhlu
Hâlenur Kâtipoğlu
J. Özlem Oktay

**Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk ve
İslâm Sanatları Anabilim Dalı İşbirliğiyle**

MSGSU The Research and Application Center of Turkish Art History with
the Collaboration of MSGSU Faculty of Science and Letters, Department of
Art History / Division of Turkish and Islamic Arts



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi

1st INTERNATIONAL CONGRESS OF
1. ULUSLARARASI AVRASYA
TÜRK SANATLARI KONGRESİ
EURASIAN TURKISH ARTS

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayın No: 794
Bildiriler Proceedings

Kod: MSGSÜ-R-TSTUAM₁-014-08

ISBN: 978-605-5005-07-8

1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi
21-24 Kasım 2012 / Bildiriler
1st International Congress of Eurasian Turkish Arts
November 21-24, 2012 Proceedings

© MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi

Editörler Editors
Yaşar Çoruhlu / Hâlenur Kâtiçoğlu / J. Özlem Oktay

İngilizce Düzelti English Revision
Elif Met

Tasarım Design
Canan Suner

Grafik Uygulama Artwork
Şeref Gencer

1. Basım - Ekim 2014 / 1000 adet

Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A. Ş. - Akbulut Ltd. Şti.
Eğitim Mah. Poyraz Sok. No.: 1/1 Hasanpaşa Kadıköy/İstanbul
www.akbulutltd.com

1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiri Kitabı'nda yer alan makalelerin bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir. Bu yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla kullanılabilir.
The scientific and legal responsibilities of the articles, which take place in the
1st International Congress of Eurasian Turkish Arts Proceedings Book, belong to the authors.
These articles can be used for only providing that being referenced

MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi
Cumhuriyet Mah. Silâhsör Cad. No.: 71 BOMONTI / ŞİŞLİ 34380
Tel.: Santral: 0212 246 00 11 Faks: 0212 261 11 21
e-mail: tstuam@msgsu.edu.tr

14TH INTERNATIONAL CONGRESS OF
1. ULUSLARARASI AVRASYA
TÜRK SANATLARI KONGRESİ
BURSA/TÜRKİYE 2015

Bilim Kurulu Advisory Board

Prof. Dr. Prof. Ph.D. Yaşar Çoruhlu (MSGSÜ)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Banu Mahir (MSGSÜ)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Bekir Deniz (AÜ)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Kadir Pektaş (İ. Medeniyet Ü)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Halit Çal (Gazi Ü)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Bozkurt Ersoy (Ege Ü)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Selçuk Mülayim (MÜ)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Gülgün Köroğlu (MSGSÜ)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Juliy Hudyakov (Rusya)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Leonid Sergevich Marsadolov (Rusya)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Takashi Osawa (Japonya)
Prof. Dr. Prof. Ph.D. Toshio Hayashi (Japonya)
Doç. Dr. Assoc. Prof. Ph.D. Tanju Seyhan (MSGSÜ)
Doç. Dr. Assoc. Prof. Ph.D. Abdolvahap Kara (MSGSÜ)
Doç. Dr. Assoc. Prof. Ph.D. Ali Boran (SÜ)
Doç. Dr. Assoc. Prof. Ph.D. Nurcan Yazıcı Metin (MSGSÜ)
Yrd. Doç. Dr. Asst. Prof. Ph.D. Tülin Çoruhlu (SAÜ)
Yrd. Doç. Dr. Asst. Prof. Ph.D. Nuri Seçgin (MSGSÜ)
Dr. Ph.D. Hatice Esedova (Azerbaycan)
Dr. Ph.D. Ayman Dosimbayeva (Kazakistan)
Aliye İbragimova (Kırım-Ukrayna)



**1. ULUSLARARASI AVRASYA TÜRK SANATLARI
KONGRESİ TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN
KURUCUSU, BİLİM VE SANATIN HAMİSİ
MUSTAFA KEMAL ATATÜRK'ÜN AZİZ
ŞAHİSİYETİNE İTHAF EDİLMİŞTİR.**

1ST INTERNATIONAL CONGRESS OF EURASIAN
TURKISH ARTS DEDICATED TO THE MEMORY
OF MUSTAFA KEMAL ATATÜRK WHO WAS THE
FOUNDER OF TURKISH REPUBLIC AND THE
PATRON OF SCIENCE AND ARTS.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

İçindekiler | I Contents

Sunuş | V Foreword | VI

Önsöz | VII Preface | IX

Matochkin Evgeny | 1 Sibirya Türklerinin Sanatındaki Devamlılık Continuity in the Art of Turkic People of Siberia

Anton Vybornov | 5 Geç Orta Çağ'da Yenisey Kırgızlarının At Koşum Takımı Süsleme Motifleri Ornamental Motifs of Horse Equipment of Yenisei Kirghiz in the Late Middle Ages

Yulij Khudjakov / Alisa Borisenko / Karina Belinskaja | 9 Orta Asya Eski Türklerinin Resim ve Anıtsal Sanatında Kadın İmaji Women Images in Painting and Monumental Art of Ancient Turks of Central Asia

J. Özlem Oktay | 19 Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri Terrakota Figurines of Gokturk Period

Sergey G. Skobelev | 35 Eski Türklerin Bereket Tanrıçası "Umay": Üslup ve İkonografik Özellikleri Ancient Turks Fertility Goddess "Umai" The Style and Features of the Iconography

Toshio Hayashi | 45 Turfan Yakınında Bulunmuş Eserlerde (Hiung-nu) Hun-Sarmat Üslubu Süsleri Xiongnu (Hun)-Sarmatian Style Ornaments Found Near Turfan

Şükrü Sönmezer | 53

Uygur Türk Mimari Unsurlarının
Anadolu Türk Mezar Yapılarına Yansımaları
Reflections of Uyghur Turkish Architectural Elements on
Anatolian Turkish Tombs

Şehnaz Biçer Özcan | 69

Ejder Tepelikli Stel İkonografisi
Stel Iconography of Dragon Cap Stone

Saule İbekeyeva | 79

Kazakistan Göktürk Devri Kaya Resimlerindeki Suvâri Bayrakları
Warriors' Banners in Kokturk Period Petroglyphs of Kazakhstan

Candan Nemlioğlu | 103

8. ve 9. Yüzyıl Uygur Resim Sanatının
Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Sanatındaki Yansımaları
The Reflection of 8th and 9th Century Uyghur Painting in
Anatolian Seljukids and Ottoman Arts

Abdurrahim Aygün | 115

Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik
Karakterler Arasında İkonografik Bir Karşılaştırma
An Iconographic Comparison Between Religious Characters of
Turkish Buddhist Painting and the Mystic Characters in Islamic Painting

Tulebayeva Kuralay Toktarkızı | 129

Şakarım Hudaverdioğlu'nun "Türk, Kırgız – Kazak Hem Hanlar" Şeceresinin Tarihî ve
Edebî Anlamı
The Historical and Literary Meaning of Şakarım Hudaverdioğlu's Genealogy of
"Turkish, Kirghiz-Kazakh Hem Khans"

Hatice Esedova | 133

Azerbaycan Dokuma Sanatında Semantik Alan ve Terimlerin Etimolojisi
The Semantic Origin of Terms in the Azerbaijani Weaving

Marzena Godzinska | 139

Keçe: Kadınların Saklı Dünyası
Felt: Hidden World of Women

Kemal İbrahimzade / Irene Gusach | 149

Rusya'nın Rostov Bölgesindeki
Müze Koleksiyonlarından Yazılı Türk Kılıçları
Turkish Swords with Inscriptions from
the Collections of Museums of Rostov Region (Russia)

Alexey O. Pronin | 161

17-19. Yüzyıl Orta Asya Merkezlerindeki Erkek Silâhlarının Gelişimine Moğol ve Tibet Geleneklerinin Yaygın Etkisi Sorununa İlaveler
Additions to the Problem of Common Influence of Mongolian and Tibetan Traditions to the Development of Melee Arms Complexes of Central Asia 17-19th Centuries

Mukadder Güneri | 167

"Babürnâme" ve "Kurgan" Sözcüğü Üzerine
On "Baburnama" and the Word "Kurgan"

Sunah Choi | 177

Bindirme Tavan: Asya'dan Anadolu'ya Bir Örtü Biçiminin Tarihi Evrim Süreci Üzerine Bazı Düşünceler
Lantern Ceiling: Some Considerations on the Process of the Historical Evolution of a Ceiling Form in the Architecture from Asia to Anatolia

Ayman Dosimbayeva | 185

İçerik ve Tarihi Bağlam Açısından Konya Kalesindeki Türk Sembolleri
The Turkic Symbols from Konya Fortress Matter form and Historical Content

Shota Mamuladze / Emzar Kakhidze | 195

Gonio Kalesi'nden Osmanlı Seramikleri, Güney Batı Gürcistan
Ottoman Ceramics from the Gonio Fort, Southwestern Georgia

Svitlana Biliaieva | 203

Osmanlı ve Ukrayna Lüteleri: Uygulamalı Sanatın Karşılaştırma Çalışmasının Bazı Sonuçları
The Ottoman and Ukrainian Smoking Pipes: Some Results of the Comparative Study of Applied Art

Andrey Borodovskiy | 211

Süslemeli Hazar Boynuz Rölüklerinin Orta Asya Prototipleri
Central Asian Prototypes of the Khazar Decorated Horn Reliquaries

Stefanija Leskova Zelenkovska / Aida İslam | 215

Makedonya Cumhuriyeti'nde Yöresel Türk Halk Kültürünün Maddî ve Manevî Anlamda Gelenekleri ve Çağdaşlığı
Traditions and Modernity in Terms of Material and Spiritual Folk Culture of The Rural Turkish Population in Republic of Macedonia

Suphi Saatçi | 221

Resimli Bir Köy Camisi
A Village Mosque with Paintings

İlknur Aktuğ Kolay | 235

Atik Valide Külliyesi'nde Açık Alanlar: Avlular ve Bahçeler
Open Areas of Atik Valide Complex: Courtyard and Gardens

Nuri Seçgin | 245

Mimar Atik Sinan Haziresi
Hazireh of Architect Atik Sinan

Bahriye Güray Gülyüz | 285

Dobriç (Hacıoğlu Pazarcığı) Hacı Osman Camisi Avlusunda
Yer Alan Bir Grup Mezar Taşı Hakkında Düşünceler
Thoughts about the Tombstones in the Courtyard of
Dobriç (Hacıoglu Pazarcığı) Hacı Osman Mosque

F. Mine Temiz | 309

Hatay-Hassa Mezar Taşlarında Damga ve İşaretler
The Gravestones With Tamgas and Marks in Hatay-Hassa District

Zeynep Demircan Aksoy | 321

Tunceli Yöresindeki Mimari Eserlerin ve El Dokumacılığının
Türk Sanatı'ndaki Yeri
The Place of Architectural Works and Hand Textile of Tunceli in
Turkish Art

SUNUŞ FOREWORD

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi ile Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslâm Sanatları Anabilim Dalı, 21-24 Kasım 2012 tarihleri arasında üniversitemiz oditoryumunda **“1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi”**ni gerçekleştirmiştir.

Türkiye’de ve dünyada ilk kez bu başlık altında toplanan kongre, vaktiyle bu tür çalışmaları teşvik etmiş olan Cumhuriyetimizin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’e ithaf edilmiştir. Alanlarında otorite sayılan birçok yabancı araştırmacı ve Türk bilim adamının katıldığı bu kongrede sunulan bildiriler bu kitapla bilim dünyasının görüşlerine sunulmuştur.

“Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi” Üniversitemiz Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi tarafından üç yılda bir gerçekleştirilecektir.

Kongre ve kongre kitabının hazırlanması için emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.

Mimar Sinan Fine Arts University The Research and Application Center of Turkish Art History with the collaboration of Mimar Sinan Fine Arts University Faculty of Science and Letters, Department of Art History / Division of Turkish and Islamic Arts held the Congress of First International Eurasian Turkish Arts in our university’s oditorium between 21-24th of November, 2012.

This congress, which was organized under this title for the first time in Turkey and abroad, is dedicated to the founder of our Republic Mustafa Kemal Atatürk who encouraged such work in his time. The papers which were presented in this congress by various foreign and Turkish researchers who are considered authorities in their fields have been offered to the academic world.

International Eurasian Turkish Arts is going to be held by Mimar Sinan Fine Arts University The Research and Application Center of Turkish Art History, triennially.

I would like to present my thanks to all who put in the effort for the congress and the preparation of the book.

Prof. Yalçın Karayağız

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü
Rector of Mimar Sinan Fine Arts University*

ÖNSÖZ PREFACE

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Oditoryumu'nda 21-24 Kasım 2012 tarihleri arasında **1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi** gerçekleştirilmiştir. Üç gün boyunca devam eden ve her bir oturumuna bu alanda önemli çalışmalar yapmış Türk ve yabancı bilim adamlarının isimleri verilen kongrede çalışmalar tam bir başarı ile tamamlanmıştır.

Türklerin atalarının yaşadığı ve bugüne kadar da varlıklarını sürdürdükleri Orta ve İç Asya coğrafyasına büyük ilgisi olup söz konusu bölgelerin araştırılması için Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu gibi kuruluşları tesis etmesi nedeniyle bu kongre, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu, bilim ve sanatın gerçek koruyucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün aziz şahsına ithaf edilmiştir.

Üç yılda bir Üniversitemizde gerçekleştirmeye devam edeceğimiz "Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi" yapılması düşünülen Avrasya Türk Sanatları konusundaki çalışmalarımızın sadece bir ayağını oluşturacak; bu konularda veriler temin etmek üzere, Türk sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi'mizce özellikle Orta ve İç Asya'da arkeolojik kazılar ve yüzey araştırmaları da yapılmaya çalışılacaktır. Önümüzdeki bir iki yıllık süre için de Üniversitemizin Sanat Tarihi Bölümü içerisinde "Avrasya Türk Sanatları Anabilim Dalı"nın kurulması için de gerekli çalışmalar sürdürülecektir.

Türkiye Türklerinin ana yurdu Türkiye, ata yurdu ise Avrasya'dır. Bugün de Avrasya'nın çeşitli bölgelerinde bağımsız veya otonom konumda olmak üzere birçok Türk halkının ana yurtları ve vaktiyle yaşadıkları ata yurtları vardır. Türkiye Türkleri dâhil olmak üzere her bir Türktopluluğu kendi kimliğini anlayabilmek ve bu kimliğin yansıdığı maddî kültür ve sanat unsurlarını değerlendirebilmek için, bütün Avrasya Türk dünyasının verilerini her türlü bilim alanlarının yöntemleriyle incelemek ve değerlendirmek zorundadır.

Ne yazık ki Türkiye'de Atatürk'ün canlandırmaya çalıştığı bu türden çalışmalar, onun varlığının ebedî âleme göçünden sonra kurumsal olarak yürütülememiş, sadece bireysel olarak çalışan ve sayıları pek de fazla olmayan (bir kısmı da akademisyen olmayan) şahısların elinde kalmıştır. Özellikle Orta ve İç Asya genelinde Avrasya Türk Sanatı ve arkeolojisi üzerine yapılan çalışmalar daha çok Rus araştırmacıların tekelinde olmuş, onları kısmen Rus ekolünde yetiştirmiş Orta Asya veya Avrasya Türk ülkeleri ve bölgelerinden araştırmacılar, Almanlar, Macarlar, Fransızlar başta olmak üzere Avrupalılar, Japon ve Çinliler takip etmiştir. Türkiye'nin sanat tarihçileri, arkeologları ve diğer sosyal bilimcileri ise âdetâ bu büyük kültür ve sanat alanına sırtlarını dönmüşler, gözlerini, kulaklarını kapamışlardır. Oysaki Türkiye Cumhuriyeti'nin bekası artık Avrupa'dan ziyade "Avrasya Dünyası" içerisindeki yerini benimsemesine ve inkâr etmemesine, buna

yönelik kurumlarını hızla oluşturarak ciddi çalışmaların yapılmasına ve sonuçların uygulanma alanında değerlendirilmesine bağlıdır.

En erken dönemlerden beri Avrasya dünyası içerisinde yer alan, çoğu kez de bu dünyanın lideri konumunda olan, başlangıçta İç Asya'da ortaya çıkan ve çok erken devirlerde kısmen buradan başka yerlere yayılan, aynı zamanda da o bölgede varlıklarını günümüze kadar da sürdüren Türklerin ataları, beyaz ırktan ancak yine oldukça erken zamanlardan beri Mongoloidlerin de kısmen karıştıkları bir antropojik yapıdan ortaya çıkmışlardır. İç Asya'daki Afanasyeva, Okunev, Andronovo, Dandi Begazi, Mayemir, Karasuk, Tagar vb. birçok kültür Türklerin atalarının (Proto-Türkler/Ön Türkler) yarattığı veya içerisinde bulundukları kültürler idi. Bu kültürlerin içinden çıkan Türkler yine daha ataları zamanında Kuzey Karadeniz ve Doğu Avrupa kültürleriyle temasa geçmiş ve söz konusu bölgelere yayılmaya başlamışlardır. Kurgan kültürünün yayılımı bunun en başlıca göstergesidir. Türklerin Avrasya sathında yurtlar oluşturmaları basit bir göç hâdisesi ile açıklanamaz. Büyük Hun Devleti kurulduktan sonra da Göktürk (Köktürk) Devri'nde ve başka Türk devletleri zamanında da İç Asya ve Orta Asya'daki siyasi oluşumlara bağlı olarak Avrasya sathına yayılmalar dalga dalga ve günümüze kadar devam etmiştir.

Türklerin ve atalarının Anadolu ile Avrupa topraklarına sonradan yayıldıkları anlayışı, modern dönem Avrupalı bilim adamları tarafından oluşturulmuş olan bir mittin ibarettir. Türkler ve ataları bugün Avrupalı denilen birçok ulustan daha önce Doğu Avrupa topraklarını ve Anadolu'yu yurt edinmişlerdir. Gerçek ileride doğru kurumlar ve doğru yöntemlerle çalışan bilim adamları tarafından anlaşılacak ve ortaya konulacaktır. Bu kurumları oluşturmak ve ciddi araştırmalar yaparak gerçeği ortaya koymak ve bununla ülkemizin genç kuşaklarını yetiştirmek başlıca görevimiz olmalıdır. Bu yönde düşüncelerimizin etkisiyle gerçekleştirdiğimiz ve kitabını da yayınladığımız kongremiz gibi bilimsel toplantıların bütün bilim alanlarında gerçekleştirilmesini diler, bu organizasyonun hayata geçirilmesinde desteklerini esirgemeyen ve bildiri kitabının basılmasında emeği geçen: Üniversitemiz Rektörü Sayın Prof. Yalçın Karayağız başta olmak üzere Üniversite Genel Sekreterliği ve diğer ilgililerine, Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı ile Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Banu Mahir'e, Kongremiz "Onur Kurulu" ve "Bilim Kurulu" üyelerine, Kongre Yürütme Kurulu üyelerimiz Yrd. Doç. Dr. Nuri Seçgin, Yrd. Doç. Dr. Şükrü Sönmezer, Uzman Hâlenur Kâtiipoğlu ve kongre genel sekreterimiz asistanım J. Özlem Oktay'a, Kongre sekreterlerimiz Asistan Dr. Selçuk Seçgin, Asistan Fatma Yıldız ve Asistan Bahriye Güray Gülyüz'e, "Grafik Tasarımı"nı yapan Canan Suner'e, grafik ve basım işlerinde emek harcayan Şeref Gencer'e, kongremizi destekleyen Beyoğlu Belediyesi Başkanlığı'na ve özellikle de Sayın İlhan Turan'a, kitabın basım masraflarını üstlenen "İnce Denizcilik ve Ticaret A.Ş." yetkililerine ve bilhassa aracı olan Öğretim Görevlisi Dr. Gülçin Erol Canca'ya içten teşekkürlerimi sunarım.

Between November 21-24, 2012, **1st International Congress of Eurasian Turkish Arts** was held in Mimar Sinan Fine Arts University. During the three days of the congress, each session which was named according to the Turkish and foreign scholars who have significant works in the field was completed successfully.

Because of his interest in Central and Inner Asian territory where the ancestors of the Turks lived and have existed ever since, and the fact that he established institutions such as the Turkish Historical Society and Turkish Language Association, this congress has been dedicated to great Mustafa Kemal Atatürk, the founder of the Turkish Republic, the true defender of science and arts.

"International Congress of Eurasian Turkish Arts" which is going to be held triennially, will be step of the work that is planned to be carried out on Eurasian Turkish Arts; in order to supply datum, efforts to do excavations and expeditions are going to be made

by the Research and Application Center of Turkish Arts History, especially in Central and Inner Asia. The necessary endeavors will also be resumed to establish “the Department of Eurasian Turkish Arts” in the process of the next few years.

The motherland of the Turks of Turkey is Turkey, but their native land is Eurasia. To this day, the motherlands and native lands of many Turkic peoples subsist in different areas of Eurasia, independent or autonomous. Including the Turks of Turkey, each and every Turkic peoples has to investigate all the datum of Eurasian Turkish world with the methods of every scientific field, and evaluate them in order to understand their own identity and interpret the material culture and artifact that reflects that identity.

Unfortunately in Turkey, following Atatürk's death, this kind of works that he tried to raise haven't been carried on and left to individual people who are not plentiful in number (and some of whom are not academicians). The research on Turkish Art and Archeology that has been done specifically in Central and Inner Asia, generally Eurasia have mostly belonged to Russian scholars; with researchers from Central Asia and Eurasian Turkish countries and regions who are studied under the Russian school, Europeans – particularly Germans, Hungarians, the French, the Japanese and Chinese following them. The art historians, archeologists, and other social scientists of Turkey have preferred to stay away from this great cultural and artistic area. However, the continuity of the Turkish Republic depends on the fact that it should embrace its place inside the “Eurasian World” instead of Europe, and not deny this, as well as the establishment of the institutions oriented to this aim, the serious studies, and the assessment of the results on the practical field.

The ancestors of the Turks who has been a part of the Eurasian world since the earliest periods, mostly as the leaders of this world, appearing initially on Inner Asia and spreading partly to other places in a very early period, and also survived there to this day have occurred from a white race, but from the anthropological structure in which Mongoloids have also been partly involved since earlier times. Many cultures in the Inner Asia such as Afanasyevo, Okunev, Andronovo, DandiBegazi, Mayemir, Karasuk, Tagar etc. were cultures that the ancestors of Turks (Proto-Turks) created or were involved in. The Turks who come from these cultures contacted the North Black Sea and Eastern European cultures, and started to spread in these areas even in the times of their ancestors. The spread of Kurgan culture is the main indication of this. The fact that Turks formed lands on the borders of Eurasia cannot be explained by a simple immigration case. Even after the establishment of the Great Hun State, in the period of Göktürks and other Turkic states, depending on the political formations in Central and Inner Asia, the spreads towards the Eurasian border have continued until today.

The perception that the Turks and their ancestors spread to Anatolian and European lands is only a myth created by European scholars of the modern period. Turks and their ancestors took up Eastern European lands and Anatolia as their homeland long before many nations. The truth will be seen and stated/revealed by the scholars who work with the right institutions and methods in the future. Our main goal should be to form such institutions and expose the truth via serious studies, as well as raising our younger generations with this knowledge. I hope scientific gatherings like our congress, realized with the influence of the aforementioned vision, with a book published, will be realized in every scientific field. I extend my sincerest thanks to those who have provided full support and who have contributed to the publishing of the proceedings: particularly the Rector of our University, Prof. Yalçın Karayağız, Secretary General of the University and others concerned, Deanery of the Faculty of Arts and Sciences and the Head of the Art History

Department Prof. Banu Mahir, the members of the “Honorary Committee” and the “Science Committee” of our Congress, the members of our Executive Committee, Asst. Prof. Nuri Seçgin, Asst. Prof. Şükrü Sönmezer, expert Hâlenur Kâtipoglu and my assistant, the congress general secretary J. Özlem Oktay, congress secretary assistant Selçuk Seçgin, Asistan Fatma Yıldız and Asistan Bahriye Güray Gülyüz, Canan Suner, cerator of the “Graphic Design”, Şeref Gencer who contributed to the graphics and publication process, the Mayoralty of Beyoğlu, especially Mr. İlhan Turan, authorities of “İnce Shipping & Trading Co. Inc.” which sponsored the publishing of the book, and above all to Instructor Dr. Gülçin Erol Canca who provided the connection.

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü

ve Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Başkanı

Mimar Sinan Fine Arts University

the Director of Research and Application Center of Turkish Arts History

Chair for the International Congress of Eurasian Turkish Arts

Matochkin Evgeny*

Sibirya Türklerinin Sanatındaki Devamlılık Continuity in the Art of Turkic People of Siberia

Özet

Son yıllardaki arkeolojik araştırmalar göstermiştir ki Sibirya insanları zengin eski kültürlerin mirasçılarıdır. Sanat âbideleri kim tarafından yapıldıklarına bağlı kalınmaksızın ulusal kalıntı olarak algılanırlar. Günümüzdeki kalıntıların sürekliliği etnik kültürlerin gelişim süreci ile bağlantılıdır. Sanatın tarihinde birbirini izleyen iletişimlerin araştırılması yaratıcılıkla ilgili temel bir sorun olarak düşünülür. Geleneksel bakış açısında olduğu gibi zamanın döngüsel algılanması, yerel etnik topluluklara göre doğaldır. Türkî toplulukların devamlılığı, dünya hakkındaki gerçek ve mit-şiişsel temsillerin birleşimine dayanır. Sibiryalı ustaların sanatında yalnızca genetik devamlılık değil, aynı zamanda daha erken dönem boyunca orada yaşayan insanların sanat mirası da gösterilir.

Araştırmacılar, Altay çobanlarının yüksek dağlardaki meskenlerinde modern çizim ve heykeller bulmuştur. Çobanların sanatındaki biçimsel devamlılık Eski Türk ve İskit dönemindeki ilişkilerden itibaren incelenmiştir.

Bu bağlamda belirtmek gerekir ki kalıntı yorumlama, hayvan üslubu, Şaman, kahramanlık destanlarındaki imgeler, evrenin antik temsilleri, antik taş heykelin sanat kavramı vb. Yakut, Altaylar, Hakasya, Tuva gibi bölgelerde yetişmiş modern sanatçıların eserlerine yansımıştır.

Anahtar Kelimeler: Altay, Sibirya, Türk, İskit, hayvan üslubu.

Keywords: Altai, Siberia, Turc, Scythe, animal style.

More than 40 indigenous aboriginal nations inhabit Asian territory of Russia. 15 of them are Turkic peoples. Nations, with more than 50 thousand people are the following: Altai, Siberian Tatars, Tuva, Khakas, Yakuts. 10 nations belong to numerically small indigenous peoples: Dolgan, Kumandins, Telengits, Teleuts, Tofalars, Tubalars, Tuva-Todzhans, Chelkans, Shors, Chulymns. In addition, Kazakhs live on Altai.

Continuity in the art – it is a manifestation of cultural memory that links the works of different historical periods; it is an inheritance of the historical and artistic process of spiritual values and the effect of the past traditions. In the Siberian artists manifested not

* Dr., Petrov Bilim ve Sanat Akademisi, Novosibirsk, Rusya / Ph.D., Art History, Petrov Academy of Science and Art, Novosibirsk, Russia.

only genetic continuity in the implementation of art of their ancestors, but also appeal to the artistic heritage of the peoples who lived here in the earlier era.

Continuity can not be studied in isolation from the artistic heritage. Artistic heritage of Siberia is a spiritual and material phenomenon. Its spiritual component – is a complex poetic views prevailing in the worldview of the inhabitants of Siberia and the underlying national artistic traditions of thought. Material component is a quite considerable complex monuments from different ages.

Archaeological researches of last decades have shown that the Siberian people are successors of the rich ancient cultures. Monuments of art are perceived as the national heritage without dependence from whom they have been created. Now continuity of the heritage is connected with processes of renaissance of the ethnic cultures. Search successive communications in historical process of art is realized as an essential creative problem. That is quite natural to native ethnoses, as in traditional outlook time is perceived as cyclic.

Archaeologists studying the spiritual culture of the tribes of Altai, concluded that “the ancient traditions have not lost their vitality, and now, thanks to a succession of irrational knowledge.” Indeed, researchers of folk art Sayano-Altai region called attention to the fact that in our time rock paintings continue to emerge. Continuity of heritage can be preserved, if there is the natural environment and traditional livelihoods. Continuity of heritage is manifested in animalistic and anthropomorphic images and symbols.

The author has found out modern drawings and sculptures in high-mountain dwellings of the Altay shepherds. Their images inherit the characteristic visual techniques. This is an incomplete picture of the limbs. This leg looks like the tip. This is a line from one foot to the groin before the other. Image of goat from ail Sharash like the figure of the ancient stele time. Symbolic composition with a horse, a wolf and a mask is carved in Tungulyuke. The figure of the wolf is a character of the Scythian-Siberian animal style. Mountain view as a head of deity occurs among landscapes. In anthropomorphic images also appear ancient iconic origins. Character from ail Baltyrgan is made of thick twisted yarns. This figure of a shaman is like a phallic figure among petroglyphs. The stylistic continuity in art of shepherds is looked through the ancient Turkic and Scythian time relations.

It was thought that the time when Turkish people did stone sculptures, long passed. However, the author found their modern analogous sculptures from the tree in the Ust-Koksinsky region of the Republic of Altai. Its feature has a lot of ancient statues. In the sculptures at the pass Sharash significantly influence the contemporary round sculpture. Inherited features iconic sculpture can be found in carvings in Moinok and Tigerik-Mush. Modeling face sculptures in Moinok are made in low relief. Methods of symbolization of nature, the same as the carvings on the handles of shamanic drums are inherited here. These techniques, as shown by S. Ivanov, have their roots in the ancient Turkic period.

Professional artists of Siberia are largely based on the experience of Russian artists in the assimilation of the national heritage. This is especially true for the first professional artist of the indigenous peoples of Siberia – Altai Grigory Choros-Gurkin (1870-1937). As his familiarity with European culture grew, he valued richer treasury of his land. Choros-Gurkin studied art heritage, made numerous sketches of archaeological and ethnographic expeditions in the Altai region. He captured the lives of the peoples of the Altai, their way of life, religious ceremonies, shaman drums, ornamental motifs, ornaments, utensils, national clothes and much more. Archaeological monuments can even be more

direct “heroes” of his work. In the painting “The Altar” (1909), the artist reflected the existence of the ancient art sculptures, which became a cult center. In the painting “Kaeser Tash” (1912) Choros-Gurkin animates ritual sculpture, enhancing psychological impact of the stone face. “Nomadic in the Mountains” (1910) inherits the epic poetry of the Altai and the ideal image of prosperity of the community, formed by the nomads of Central Asia. Art foundation work reveals the proximity to the figure carved on a wooden bucket¹. In turn, this goes back to primitive petroglyphs of Sayano-Altai mountains, in particular, to the petroglyphs of Boyar. Graphic sheet “Hunting” (1930) has much in common with well-known Turkic monuments - bows saddle from burial Kudyrga and Kopensky chaatas. As in the composition of Kyrgyz artists, heroes are not on the ground, they are over the mountains in the clouds. Continuity in Choros-Gurkin's picture “Khan-Altai” (1907) is based on a synthesis of realistic art and traditions of the national artistic thinking. All the main “heroes” of the work - the eagle, cedar, Khan-Altai have capacious ethnocultural semantics. In cedar, according to Altai anthropogonic myth, is embodied pure human soul. Great Spirit of Altai is traditionally represented as a triangle. Panorama in the background corresponds to the symbolist idea of two-worlds, identifies visible - invisible, real - unreal.

Art of the second Altai painter Nicholas Chevalkov (1892-1937) was based on a synthesis of the national tradition of creative thinking, Russian avant-garde and post-impressionism. He sought to find a compromise between the old and new way of thinking, the old and the new culture. However, in the 1930s, the continuity in the work was lost due to the force of ideological artistic consciousness. Those crises have occurred in the first work of sculptor Altai Y. Mecheshev (1908-1941), and in the art of the first Buryat and Yakut artists.

In the second half of the twentieth century there has been a re-treatment of ethnic cultural roots - the monuments of art, epic, folklore, pagan ideas, traditions, established the first national artists. Epic Siberian peoples - that is the basis of nation, that's where the heroes live! Bright epic images were contained in the works of the Altai I. Ortonulov, A. Ukachin, N. Chepokov, Tuva C. Lanza and B. Khovalyg. Free running horse - a symbol of the free self-Asia. It is no broadcasting of the Archaic. This is a modern interpretation of ancient and always living cultural values.

Direct appeal to the heritage is observed when the artist is working on a historical work (for example, the Yakut P. Romanov, Altai Miroslav Chevalkov, I. Ortonulov). Animalistic themes live in Siberians, especially Tuvan artists and carvers. That is linocut Altai M. Babakov, graphic sheets Altai B. Tebekova, Kumandin N. Chepokov. Among the anthropomorphic characters, perhaps the most popular hero becomes a shaman. This mysterious figure represents the wisdom of the people (in the works Altai V. Chukuev, V. Tebekov, Tuva N. Saaya, Khakassia V. Kyzlasov).

Creative approach to heritage is often associated with the artistic conception of memorial stone sculpture. It can be seen in the art of Altai N. Chevalkov, in genre linocut I. Ortonulov, in a portrait of V. Zaprudayev, Tuva B. Khovalyg. A conditionally signed representation of a person in Okunev stelae rises in the compositions of Khakassia A. Ulturgashev.

1 С. В. Иванов, Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX - начала XX в. - М.; Л., / Труды Института этнографии. - Т. 22/, 1954. - 838 с. (S. V. Ivanov, "Materialy po izobrazitel'nomu iskusstvu Narodov Sibiri XIX-Nachala XXv.", M; L., *Trudy Instituta Etnografii*, C. 22, 1954, s. 838.

Siberian masters often resort to methods of styling in line with the ancient and traditional depiction. Canons Lama thanks and originality drawings Tuvans coexist in paintings of Tuva Chechek Mongush. Folk jet prevails in Tuva C. Lanza and N. Saaya. Khakassia V. Kyzlasov is passionate about the art of bronze Age. In "The Ancient World" (2002) Kyzlasov harmonizes reality and convention. Like a mirage, early nomads dwelling with petroglyphs Boyar rise, and behind them – in the sky – even older inscriptions. For the modern master artistic heritage of Siberia – this is a classic.

Dolganian B. Molchanov in the picture "My inheritance. My sources" (1989) shows a range of temporal and cultural continuity – from the ancient national arts and crafts of inhabitants of Tajmyr to Malevich's suprematism.

The skill of the indigenous peoples of Siberia is characterized by a variety of approaches to solving the problems of continuity. In fine art of the Turkic peoples the continuity is based on the unity of real and mythopoetic representations about the world. Appeal to the traditions of the national artistic thinking, source of wisdom and beauty, imprinted in the archaeological sites, is the major phenomenon in art of the Turkic people of Siberia.

Anton Vybornov*

Geç Orta Çağ'da Yenisey Kırgızlarının At Koşum Takımı Süsleme Motifleri Ornamental Motifs of Horse Equipment of Yenisei Kirghiz in the Late Middle Ages

Özet

Yazıda süs, desen ve teknikleri, yazılı ve etnografik kaynaklar, arkeoloji temelinde at ekipman parçaları teknolojisi uygulama özellikleri incelenir. Bu bağlamda, önemli ayrıntıları Yenisey Kırgız Devleti'nin son aşamasında güney Sibiry'a'nın yerli nüfusun maddî kültür tipolojik özellikleri gösterilir.

Anahtar Kelimeler: Orta Yenisey, Geç Ortaçağ, Moğol zamanı, Yenisey Kırgız, at donanımları.

Keywords: Middle Yenisei, Late Middle Ages, Mongolian time, Yenisey Kyrgyz, horse equipment.

Yenisei Kyrgyz – Turkic ethnic group of southern Siberia, has formed one of the first public entities in North Asia. At the turn of the first and second millennia AD with the Yenisei Kyrgyz binds era of so-called “great power” (velikoderjaviye) – the spread and impact of relevant traditions of material culture in the Baikal region, the Sayano-Altai, Irtysh region. In the XII century Yenisei Kyrgyz authorities increasingly restricted region of the Middle Yenisei, and after the Mongol conquest of the XIII century burial Yenisei Kyrgyz outside Khakass-Minusinsk hallow should be related to their participation in the army of the Mongol Empire.

The territory of the Middle Yenisei is a hilly steppe, a stand-out cuesta ridges, an extensive network of river and lake groups (**Figure 1**). The landscape and climate of the region provides the conditions for the effective nomadic herding. The main source for the history of the Yenisei Kyrgyz are kurgans. Archaeologists have studied several hundred burials, are divided by type of post-mortem procedures – cremation and inhumation. The first is usually associated with the Yenisei Kyrgyz (**Figure 2**), the second – with the dependent population, Kyshtym. The vast majority of burials has a low circular masonry.

The most important object of the Yenisei Kyrgyz economy: welfare, military and mentality was riding a horse. Parts of horse equipment found in most medieval burials Khakass-Minusinskoy hallow. Artifacts are the main components of horse harness – bridle

* Dr., Beşeri Bilimler Çalışmaları Laboratuvarı, Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Tarih Bölümü, Novosibirsk, Rusya / Ph.D., Research Associate of the Laboratory of Humanitarian Studies, Novosibirsk State University, Cand. History, Novosibirsk, Russia.



Figure 1: Landscape of Middle Yenisei Region. The Kiprino Lake.

Figure 2: The Kyrgyz's Kurgan of the Late Middle Ages. Burial Koya 1, Kurgan 2 (Fot. by S. G. Skobelev).

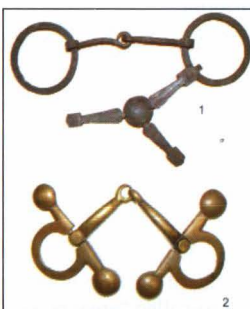


Figure 3: Complex of plates on the belt and saddle from 5th Kurgan Koya 1 (relative scale). Excavation by S. G. Skobelev.

Figure 4: Decorated with bits (relative scale). 1. Iron bit, Krasnoyarsk Regional Museum No. 64-4; 2. bronze bit, Krasnoyarsk Regional Museum No. 131-734; 3. Iron with silver bit by I. L. Kizlasov, 1978.

and saddle with stirrups. Metal parts are harness rings bits, saddle accessories, stirrups, belt plates and buckles. Most of the items covered in ornaments. But to a large extent, these objects themselves are decorative elements of horse and rider. In turn, the structural details of metal work function as decoration. In such a situation ornament complements the general form.

Ornamental feature harness evident in belt headset (plates, pads, buckle) and truck accessories (breakdown with stops, plates). The incidence of the full range – relative rarity. The illustration shows one example – part ornamented harness, found in burial mound № 5 Koya 1 (**Figure 3**). The complex dates from the time of the Mongol XIII-XIV centuries.

Exterior and ornamental products is different and reflects the traditions of late medieval history of the individual steps of the Yenisei Kyrgyz (**Figure 4**). Bit as supplements decorations have a snaffle additional belt clips or tabs (wavy cuts and hemispherical end). In XII XIV centuries beginning retained products of an earlier appearance of rod-and

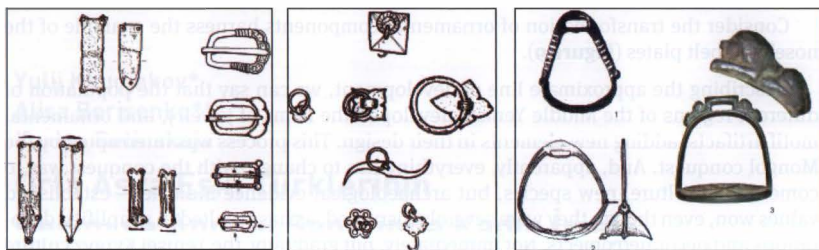


Figure 5: Belt accessories: plates and buckles (relative scale). Excavation by S. G. Skobelev.

Figure 6: Saddle fittings: plates with nail (relative scale). Excavation by S. G. Skobelev.

Figure 7: Stirrup (without scale). 1. Novoselovskaya Gora (Excavation by S. G. Skobelev); 2. Koya 3 (excavation by S. G. Skobelev); 3. Krasnoyarsk Regional Museum No. o/f11579.

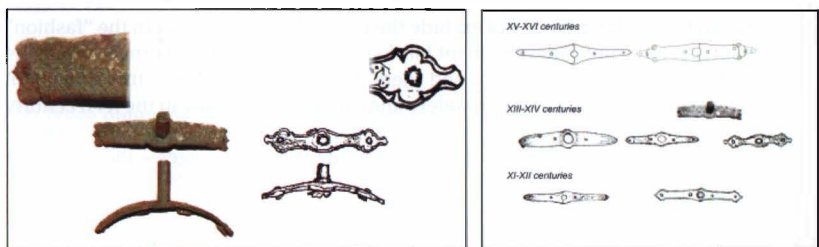


Figure 8: Noseband belt plates (without scale). Excavation by S. G. Skobelev.

Figure 9: Transformation of noseband belt plates (relative scale).

plate-cheek-pieces with rich geometric patterns, applied by silver (sample from a burial mound burial Kamenka № 3 V).

Like belt headset man harness straps were covered with plates and connected buckles (**Figure 5**). The distinguishing features of most lining of the late Middle Ages were flattened rectangular or triangular cross-section, the allocation of fasteners (rivets), a geometric pattern, silver applique.

Saddle of Yenisei Kyrgyz are not only the original design, but also a kind of decoration system, including plates, breakdowns with stops. These elements have two main functions – useful (constructive, fixing and safety) and decorative, showing the status of the owner. Full range of truck, in addition to saddles, saddle-cloths included carrying its own meaning decorative load (**Figure 6**).

Striving to fulfill the function of running boards, played a crucial role in the development of military affairs in the Middle Ages. The shape and pattern of the stirrups, in addition, play a representative role. For example, some indicative late medieval stirrups (**Figure 7**). First is a woman stirrup arch are decorated with embossed wavy patterns, exaggerated projections at the transition to the step. Second stirrup belonged to noble warrior, covered saucy pattern has a ring on the outside. Both are in the period of use were covered with silver. Third stirrup – an example of imported bronze objects XVII-XVIII centuries, decorated with images of two lions.

Most pronounced changes ornamental motifs Yenisei Kyrgyz in the late Middle Ages can be traced to the example of plates on the noseband belt. This belt lining the sleeve in the center, which anchors the sultan of hair, feathers, etc (**Figure 8**).

Consider the transformation of ornamental components harness the example of the noseband belt plates (**Figure 9**).

Describing the approximate line of development, we can say that the population of different regions of the Middle Yenisei developed the items of jewelry, and ornamental motif artifacts, adding new elements in their design. This process was interrupted by the Mongol conquest. And, apparently, everything has to change, with the conquest was to come a new culture, new species, but archaeological evidence indicates - established values won, even though they were severely disrupted, as has resulted in simplified decorations and decorated objects. Not immediately, but gradually, the Yenisei Kyrgyz culture faded. Based on previous achievements Smithing associated with the southern and eastern neighbors, and had come with new ethnic groups, local craftsmen has created masterpieces of metal. In addition, for a more precise characterization of the chronological accessories jewelry and ornaments should be kept in mind that the service life of these products can be very long, so do not exclude the possibility of the object in the "fashion" of another type. Interrupted development blacksmith art of jewelry and ornaments of the local population, was not destroyed, and there was a simplification of this activity, of course, maintaining ethnic forms of jewelry and ornaments. Already in the XVII century there is a large influx of imported products. This is, in general, transformation jewelry and decorated items in the Middle Yenisei River in the late Middle Ages – the beginning of a New time.

Thus, the study of late medieval horse harness, from the point of view of their ornamentation, suggest several important observations about the characteristics of the historical development of artistic tradition. The first of them – Is the direct link to the earlier stages of culture, up to the time Tashtyk culture. For example, the custom decorating things purely functional purpose. Most items harness with decorative elements early stages of the late Middle Ages are the result of the development of pre-existing forms. In their design preserved a number of elements that have their origins floral, zoomorphic motifs of the previous period. Such, for example, are all complete many plates on straps and two hooks quiver and stop for fifth breakdown, in the form of flower buds, stops for truck breakdowns and some lining in a blossoming flower, registration plates on the ends of some quiver straps and hooks Using the motif of "fish tail". At the same time, the characteristic and predominant feature decoration in the late Middle Ages, is the use of geometric patterns, in contrast to the earlier prevailing plant motifs in ornamentation. This alternation of different angled lines, oblique crosses lines diamonds and triangles, circles, notching a solid field lines, creating a lot of small diamonds, cut surface of the object as a whole, or their edges, straight parallel grooves, ridges, twisted and quasi stranded ornaments. Of the subjects did not remain ornaments. This suggests that such a transition to a more simplified geometric ornamentation is the main difference between the artistic culture of the people of the Yenisei late Middle Ages. However, maintaining a sufficiently rich decoration of many items, and the almost universal use of the tradition of a silver-plated iron products are markedly different from many of the region and is adjacent to important features. This highlights the uniqueness of vision and the overall high level of artistic culture of the people who created one of the earliest and most successful countries in North Asia, and continues to maintain its base up to the beginning of the XVIII century. Focused to features of artistic culture, things from the Yenisei River in the other territories are usually easily distinguished from the corresponding archaeological sites.

Yulij Khudjakov*
Alisa Borisenko**
Karina Belinskaja***

Orta Asya Eski Türklerinin Resim ve Anıtsal Sanatında Kadın İmaji Women Images in Painting and Monumental Art of Ancient Turks of Central Asia

Özet

Erken Orta Çağ'daki Türklerin etno-kültürel tarihinde Orta Asya toprakları önemli bir bölge olmuştur. Birinci yüzyılın ortasında Türkler Avrasya bozkır kuşağına mensup toplulukların büyük kısmını Birinci Türk Kağanlığı altında birleştirmişlerdir. Bu birliğin askerî ve politik gücü Aşina boyu tarafından kontrol edilmiştir. Elit Soğdların yönetimi ile kültürel ortak yaşam, çok uzun süre boyunca bozkır topluluk yaşamı evriminin etno-kültürel yönünü belirlemiştir. Elit eski Türklerin arasında ve onlara bağlı bozkır topluluklarında askerlerin yaşam tarzı, silâh ekipmanları, askerlere ile atlara ait ekipman ve aksesuarlar Türk askerî başarısını takiben geniş alana yayılmıştır. Türkî savaşçı yaşamı esnasında olabildiğince güçlü olmak zorundadır; örneğin olağan savaş saldırılarına, avcılarının avlanma ve ziyâfetlerine, yoldaşları ve değerli kadınlarla katılmalıdırlar. Kadının savaşdaki yeri ve rolünün Eski Türk hükümdârlarının hayat idealine eşlik etmesi, Türk bozkır topluluklarının sanat anıtlarındaki ve resimlerdeki imgelere yansımıştır. Batı ve Kıpçakların sanat anıtlarındaki kadın tasviri, araştırmacılar tarafından Tanrı Dağları, Yedisu, Kazakistan bozkırları ve Doğu Avrupa'daki taş heykelleri üzerinde devamlı araştırılmıştır. Orta Asya'daki doğu Türklerinin kadın heykellerinin araştırılması çok fazla yapılmadığından, bizim ilgimizi bu alana yöneltmiştir.

Günümüze kadar tüm bilinen Türk kadını tasvirleri arasında “üç dilimli taç”lı kadın figürü kaya resimlerinde, taş heykeller üzerinde, kemik levha üzerinde, farklı kompozisyonların birleşiminde karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın imajı, Eski Türkler, Kırgızlar, Kıpçaklar, Orta Asya.

Keywords: Women image, Ancient Turks, Kirghiz, Kipchaks, Central Asia.

In the epoch of early middle ages in ethno cultural history of Turks who are located in territory of Central Asia the main role is played by ancient Turks. In the middle of the

* Prof. Dr. Rusya Bilimler Akademisi, Sibirya Bölümü, Arkeoloji ve Etnografya Enstitüsü, Novosibirsk, Rusya / Prof. Ph.D., Institute of Archaeology and Ethnography, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences Novosibirsk, Russia.

** Dr., Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Novosibirsk, Rusya / Ph.D., Novosibirsk State University Novosibirsk, Russia.

*** Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Novosibirsk, Rusya / Novosibirsk State University Novosibirsk, Russia.

1st century, they combined the biggest part of nomads in whole steppe zone of Eurasia into one union: First Turkish Kaganat. Military and political power of this union was controlled by Ashina clan. Cultural symbiosis with ruling elite of Sogdo people determined ethno cultural directions of evolution in nomadic life for a long period. Among the ruling elite of ancient Turks and nomadic tribes depending on them, ancient Turks war retinue subculture, soldier's lifestyle fashion image and his outward attributes as specific weaponry complex, soldier and horse equipment and jewelry became widespread after Turks' military success. Life of the Turkic warrior became as strong as it is, for example, he had to take part in usual war attacks, athletes huntings and feasts with his companions and beloved women. Women's role and place in war that retinue the life ideal of ancient Turks ruling elite is reflected into painting and monumental art of Turks nomads. Women images in monumental art of western Turks and kypchaks were repeatedly investigated by researches on stone statues of Tyan Shan, Semirechye, Kazakhstan steppes and Eastern Europe.¹ Investigation of women statues of eastern Turks in Central Asia were researched not so much.² Discovery of unknown monuments in this region gives us reasons to pay attention to it.

Until contemporary time among all well known plane image of Turk women, are presented women figures in specific "three horned" head attire in complex of different compositions and made in carved engraving technique and deepen counter-relief on stone statues, rock covers and bone plates.

The earliest monument, among all well known compositions on which women were imitated, is the genuflection scene, which was depicted on underside of stone statue from child burial grave Kudyrge located in Mountain Altay. The central part of this composition is occupied by a woman sitting figure. She is depicted with "three horned" head attire and ear-rings, her hair falls down onto cheek or it seems that its head attire flaps. She is depicted with bended legs and pushed together heels in pointed shoes, her hands set against sides, her body covered by colorful clothes and there is one wide prolonged line across this upper coat, so that it looks as a robe with a pivotal cut in front of it. Behind her back we can see the figure of a sitting man, probably, it is a young guy with ear-rings, his colorful robe is opened, and near it is depicted quiver and on-bow. In front of sitting women we can see three small figures of people, in genuflected position and they keep horses by reins. Central genuflected figure depicted with "three horned" head attire, probably, presented as woman too.³ According this picture, head attires belonged not only to women who stay on their knees, but also to those who stay and have more power. This monument belongs to Kudyrge period of ancient Turk culture development and it is exist parallel to First Turk Kaganat, when we can see that existence of painting traditions, about anthropomorphic faces on stone statues installed in memorial complex, just started to form.⁴ Later, in painting and monumental art of ancient Turks, exactly "three horned" head attire became main specific feature for women's painting. Researches interpret this head attire as the crown of ancient Turk's divine Umai or as robe

1 Y. A. Sher, *Kamennye Izvayaniya Semirechya*, M.: L. 1966, p. 26, 60-64; S. A. Pletneva, "Polovetskie Kamennye Izvayaniya", *Svod Archeologicheskikh Istochnikov*, Vyp. E 4-2, M. 1974, p. 38-51, 74-76; F. H. Arslanova-A. A. Charikov, "Kamennye Izvayaniya Verhnego Priirtyshya", *Sovetskaya Archeologiya*, No. 3, 1974, p. 230-231; A. Dosymbaeva, *Merke-Sakralnaya Zemlya Turkov Jetyu*, Taraz 2002, p. 50-62; L. N. Ermolenko, *Srednevekovye Kamennye Izvayaniya Kazhastanskikh Stepei (Tipologiya, Semantika v Aspekte Voennoi Ideologii i Traditsionnogo Mirovopriyatiya)*, Novosibirsk 2004, p. 30, 33-34.

2 L. A. Evtuhova, "Kamennye Izvayaniya Yujnoi Sibiri i Mongolii", *Materiaty i Issledovaniya po Archeologii SSSR*, No. 24, M. 1952, p. 94.

3 A. A. Gavrilova, *Mogilnik Kudyrge kak Istochnik po Istории Altayskikh Plemen*, M.: L. 1965, pic. VI, 2.

4 Y. S. Hudjakov, *Drevneturkский Культурный Феномен в Центральной Азии*, Novosibirsk 2007, p. 60-61.

of shaman women.⁵ Such head attires are depicted in complex of compositions with big number of figures and on stone statues specific for western area, where ancient Turks culture widespread. However, existence of same pictures on Kudyrge stone statue in Mountain Altay and on Sulekskaya pisanitsa in Minusinskaya hollow testify that such head attire fashion was popular not only among western Turks, but also among all ancient Turks and Yenisei Kyrgyz people.⁶ Context of some compositions, which present figures in “three horned” head attires, exactly testify that those were women depicted there, and not divine or cult acolyte. As we marked before, in genuflecting scene depicted on Kudyrge stone statue, “three horned” head attire was depicted not only on the head of sitting women, but on women down on their knees (**Figure 1: 2, 4**). That’s why, such head attire did not make sense for class differences between ancient Turks women.

On composition from bone plate Suttuu-Bulak from Tyan-Shan and stone statue from Kogaly in Semirechye, Turk women are depicted with men sitting inside of nomadic house yurt.⁷ In the first example, Turk women are depicted full face, in head attire with conic ornamented upper part and sharply bended up side flaps, in robe with skew pivotal slit, lapels on breast and cuffs (**Figure 1: 1**). Woman figure on Kogaly Stone statue is made as silhouette count relief, without allocation of some details on clothes, with raised glass in right hand. On her head we can see a conic cap with bended up flaps. She is covered by prolonged clothes and we can see shoes with pointed toe under her hem (**Figure 1: 3**). Women figures on Sulekskaya pisanitsa are depicted more schematically. Statues with allocated shoulders and heads with “three horned” head attires are engraved in contour.⁸

Features of “three horned” head attires belonging to Ancient Turks can be seen on woman stone statues which were investigated in the memorial complex of western Turks and Tyrgyz on Tyan Shan, Semirechye, Central and Eastern Kazakhstan. In Tyan Shan and Semirechye, two types of women stone statues with “three horned” head attires were discovered: with glass in hands and when depicted just head and face (**Figure 2: 1-4; 3: 1-3, 6**).⁹ The biggest part of them was found out of memorial complexes, in which they were placed at first time. Some stone statues in “three horned” head attires were found near Son-Kul lake close to “destroyed or excavated” fences.¹⁰ On monument Besh-Tash-Koroo III in Kochkorskaya hollow, stone statue with “three horned” head attire was found on the surface of a memorial fence from north-west side, where it was placed. Among stone statues in memorial complex Balta-Beyit in Kara-Kudjurskaya hollow, one

5 L. R. Kyzlasov, “K Istorii Shamanskikh Verovaniy na Altae”, *Kratkie Soobsheniya IIMK AN SSSR*, Vyp. XXIX, 1949, p. 49-52; S. M. Ahinjanov, “Ob Etnicheskoi Prinadlezhnosti Kamennykh Izvayaniy v “Trehrogii” Golovnykh Uborah iz Semirechya”, *Turkologicheskie Pamyatniki Kazakhstana*, Alma-Ata, 1978, p. 73-75, 79; G. V. Dlujevskaia, “Eshyo raz o “Kudyrinskoi Valune” (K Voprosu ob Ikonografii Umay i Drevnih Tyurkov)”, *Turkologicheskii Sbornik*, 1974, M. 1978, p. 231-233; S. G. Klyashchinskii, “Mifologicheskie Suiety v Drevneturkskikh Pamyatnikakh” *Turkologicheskii Sbornik 1977 Goda*, M. 1981, p. 133; A. Dosymbaeva, *Zapadnyi Turkskiy Kaganat. Kulturnoe Nasledie Kazakhskikh Stepel*, Almaty 2006, p. 48.

6 Y. S. Hudjakov, “Ob Izobrazhenii Bojestv Drevneturkskogo Panteona na Pamyatnikakh Iskusstva Nomadov Yujnoi Sibiri i Tsentralnoi Azii Epokhi Rannego Srednevekovia”, *Drevnosti Sibiri i Centralnoi Azii*, No. 3 (15), Gorno-Altaysk 2010, p. 99.

7 Y. S. Hudjakov-K. Sh. Tabaldiev-O. A. Soltobaev, “Novye Nahodki Predmetov Izobrazitel'nogo Iskusstva Drevnih Tyurok na Tyan Shane”, *Rossiyskaya Archeologiya*, No. 3, 1997, p. 145-146; A. E. Rogojinskiy, “Novye Nahodki Pamyatnikov Drevneturkskoy Epigrafiki i Monumentalnogo Iskusstva na Yuge i Vostoke Kazakhstana”, *Rol Nomadov v Formirovani i Kulturnogo Naslediya Kazakhstana. Nauchnye Chleniya Pamyati N.E. Masanova*, Almaty 2010, p. 339-340.

8 Y. S. Hudjakov, “Shamanizm i Mirovyie Religii u Kyrgyzov v Epokhu Srednevekovia”, *Traditsionnye Verovaniya i Byt Narodov Sibiri*, Novosibirsk 1987, p. 68.

9 Sher, p. 26; Y. S. Hudjakov-K. Sh. Tabaldiev, *Drevnie Turki na Tyan Shane*, Novosibirsk 2009, p. 72.

10 Sher, p. 114.

with "three horned" head attire was placed in western side from fences.¹¹ Location of stone statues from western side of fences, together with women sculpture placing and balbals absence, were typical for memorial traditions of turk nomadic tribes which were included in Western Turk kaganat.¹² Probably, those features, typical for ancient Turk's memorial tradition in western area of ancient turks culture's pervasion - on Tyan Shan and Semirechye, were determined by its first substance as cult of ancestors obeisance, same for men and women lines. In war ideology conditions in First Turk and East Turk kaganats this first meaning of memorial traditions was replaced by hero's glorification cult. During investigation of the most realistically made images of "three horned" head attires on stone statues of Tyan Shan and Semirechye, we determined that they conform to two forms of ancient turk's women head attires. One of them had high conic cupola raised above cinciput and lateral flaps or naushi, which turned up (**Figure 2: 1, 2**). The most expressive correlation between sharpened top and lateral flaps was depicted on a woman stone statue from Kalmak-Tash monument in Kochkorskaya hollow (**Figure 2: 1**).¹³ On some other pictures, for example, on statue from Besh-Tash-Koroo III, Issyk-Kul, Kegety from Chuyskaya hollow, Dalparan from river Malýi Kemin hollow and on bone plate from Suttuu-Bulak, cupola and lateral flaps are depicted isometric (**Figure 1: 1; 2; 3; 1-3**). Schematically, as three small triangles, those head attires are reproduced on many stone statues from Tchon-Tyube and Kumdu-Su on Son-Kul lake¹⁴ and on Kudyrge stone (**Figure 1: 2, 4**). Probably, prototype for such images was felt or leather head attire with a sharp top, which remind bashlyk with high cupola, lateral flaps and back part. Such head attires in ancient time were worn by women from Saks nomadic tribes of steppe Eurasia. In medieval time high conic head attires were worn by Kypchak and Mongolian women. Such tradition was preserved until ethnography time in costume of Kazakh

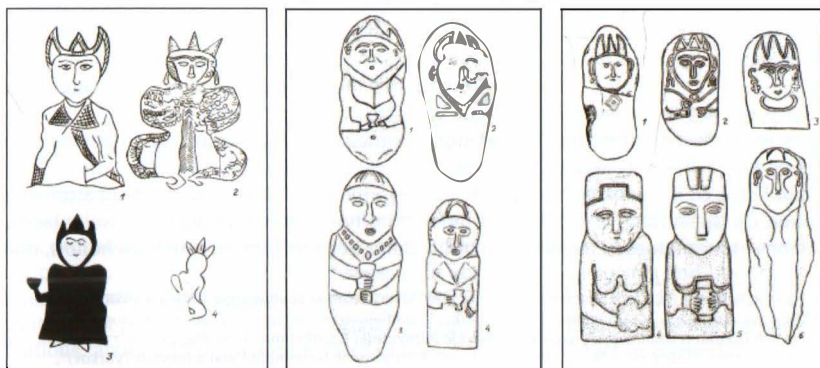


Figure 1: Images of turkic women in stone steles and a bone plate: 1. Suttuu-Balak, Tien-Shan; 2, 4. Kudyrjinskiy boulder, Gorny Altai; 3. Kogaly, Serirechje.

Figure 2: Ancient stone statues of women: 1. Kalmak-Tash, Tien-Shan; 2. Besh-Tash-Koroo III, Tien-Shan; 3. Ak-Tal, Tien-Shan; 4. Balhash, Central Kazakhstan.

Figure 3: Ancient stone statues of women: 1. Kegety, Chu valley; 2. Issyk-Kul, Issyk-Kul Basin, 3. Dalparan, Tien Shan, 4-5. Nogoonnuur, Mongolian Altai, 6. Zhaisan 26, Serirechje.

¹¹ Hudjakov-Tabaldiev, p. 77, pic. 43, 4b.

¹² K. Sh. Tabaldiev, *Kurgany Srednevekovykh Kochevykh Plemen Tyan Shana*, Bishkek 1996, p. 79-80.

¹³ Hudjakov, 2010, pic. I, 1.

¹⁴ Sher, p. 114.

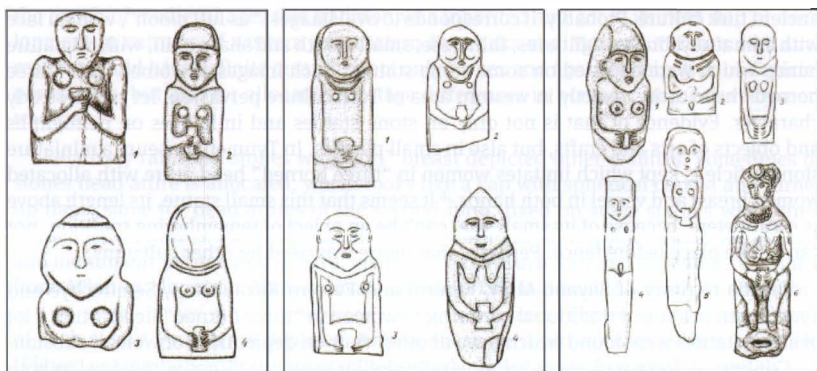


Figure 4: Ancient stone statues of women: 1. Charysh, Gorny Altai, 2. Chircharek, Tuva, 3. Aylyan, Gorny Altai, 4. Taldykorgan, Kazakhstan.

Figure 5: Turkic and Kipchak stone statues of women: 1. Korolassazy, Seven Rivers, 2-3. Kok-Bulak, Tien Shan, 4. Belsaz, Serirechje.

Figure 6: Turkic and Kipchak stone statues: 1. Almaty, Kazakhstan 2. Koshetau, Kazakhstan, 3. Shet, Central Kazakhstan, 4. Zhenishke, Central Kazakhstan 5. Ablai, Central Kazakhstan, 6. Chernukhin, Eastern Ukraine.

women.¹⁵ Other type of women head attire are depicted on some stone statues of Tyan Shan, Semirechye and Central Kazakhstan. It consisted of cap with oval, sphere cupola and lateral flaps which turned up. Such caps are depicted on stone statues from monuments: Ak-Tal in At-Bashinskaya hollow in Tyan Shan, Jaisan 26 in Semirechye, Balhash in Central Kazakhstan (**Figure 2: 3, 4; 3: 6**).¹⁶ Such cap with lateral flaps was realistically depicted on stone statue from Taraza.¹⁷

In spite of “three horned” head attires on women stone statues of western turks and tyurgesh people, individual details of upper clothes and jewelry were depicted on stone statues from Kalmak-Tash, Ak-Tala and Balhash, robes were depicted with tight sleeves and wide triangle or semi oval отворотами on breast (**Figure 2: 1, 3, 4**). We suppose that such triangle lapels of robe were depicted on stone statue from Besh-Tash-Koroo III (**Figure 2: 2**). On some stone statues ear-rings, jewelry and pendant are allocated. Ear-rings with globular or dropped pendants were depicted on stone statues from Besh-Tash-Koroo III and Jaisan 26 (**Figure 2: 2; 3: 6**). On face stone statue from Kegety one ear-ring in right ear was depicted (**Figure 3: 1**). In ears of stone statue from Issyk-Kul ear-rings with semi oval pendants with two or three endings were depicted (**Figure 3: 2**). On face stone statues from Dalparan in ears ringed ear-rings or cross-shaped endings were depicted (**Figure 3: 3**). On the neck of stone statue from Ak-Tala a necklace with quadratic beads with rhombic pendant in center was depicted (**Figure 2: 3**). On face stone statues from Dalparan on neck massive grivna with oval ring shape was depicted (**Figure 3: 3**). On two steles with faces from Kegety and Issy-Kul on neck area rhombic pendants were depicted (**Figure 3: 1, 2**). In hands of some figures vessels, goblet on pallets or glasses were depicted. We can suppose that turk sculptors tried to depict not only real women image, but also tried to give it idealized features, which presented the ideal of women beauty in

¹⁵ Akishev, 1980, pic. 1, 4; 3, 1; Viktorova, 1980, p. 36.

¹⁶ Dosymbaeva, 2006. pic. 13, 2; Ermolenko, p. 81, pic. 6, 17; Moskalev-Soltobaev, 2008, p. 32, pic. I, 3

¹⁷ Y. A. Motov, “Golovnoy Ubor v Izobrazitelnoy Traditsii Drevnetyurkskoy Epohi (na Material Kamennykh Izvayaniy)”, *Kulturny Evraziyskiy Stepel Vtoroy Poloviny i Tysyacheletya n.e. (iz Istorii Kostuma). Materialy III Mejdunarodnoi Archeologicheskoi Konferensii*, Samara: Samarskii obl. ist.-kraeved, Muzei 2001, T. I., pic. 1, 2.

ancient Turk culture. Probably, it corresponds to oval images, "as full moon", women face with arcuate eyebrows, tight eyes, thin nose, small mouth and sharp chin, with miniature hands which were depicted on some stone statues. Such images of women with "three horned" head attire, exactly in western area of Turk culture pervasion, let create steady character. Evidence of that is not only on stone statues and in images on petroglyphs and objects of arts and crafts, but also in small plastics. In Tyumen museum a miniature stone article is kept which imitates women in "three horned" head attire with allocated women breast and vessel in both hands.¹⁸ It seems that this small statue, its length above 15 centimeters, because of its small size, can't be an object of remembering tradition, nor can it take place before fence. Perhaps, that figure was used for other cult aims.

On the territory of Sayano-Altay, Central and Eastern Kazakhstan, Semirechye and Tyan Shan, in spite of traditional picturing of women in "three horned" head attire, a lot of stone statues were found which have another view on depicting of woman substance. Contour of these sculptures are generally similar to stone statues with vessel in both hands. We can see big heads, oval faces without moustache and beard, hands are coming down or bended in elbow, vessel taken in both palms parallel to stomach. The typical feature for this group of stones allocates oval convexity which look like women breast. In different times such stones were found by researches on monuments Tcharysh and Aylan in Mountain Altay, Tchirtcharek in Tuva, on sanctuaries Jaisan and Merke in Semirechye, Kok-Bulak on Son-Kul lake on Tyan Shan and on kypchaks sanctuaries Ablay, Shetsky, Kyzyl, Tyube in Central Kazakhstan, Tochka in Eastern Kazakhstan (Figure 4: 1-4; 5: 1-3; 6: 1, 5).¹⁹ In some cases there are allocated nipples which are same for stones from Almaty and Taldy-Kurgan (Figure 4: 4; 6: 1). Some researches determine such realities as "girl's breast", against "women's" breast which were depicted on some stones from Semirechye, Kazakhstan and East Europe.²⁰ Recently, stone statues with "women" breast were found not only in regions of western kypchaks - polovtsy, but also in Semirechye, Central Kazakhstan and Mongolian Altay, where this tradition begins.²¹ On some kypchaks stones statues from Central Kazakhstan, according to research, not only breast, but also women genitals were depicted.²² Such realities were found on some stone statues that belonged to polovtsy.²³ Images of genitals are present on some men stone statues of eastern Turks, Western Kypchaks and Mongols.²⁴

Probably, in development of this tradition not only anatomical features, but also stylistic differences between stone statues in different periods of medieval nomadic tribes cultures located on steppe Eurasia played a main role, because "girls" and "women" breasts sometimes were depicted not only on women, but on men stone statues too.²⁵ In

18 Sher, p. 60, pic. 18.

19 H. Appelgren-Kivalo, *Alt-Altaische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildmaterial J. R. Aspelins Reisen in Sibirien und Mongolei 1887-1889*, Helsingfors, Finnische Altertumsgesellschaft 1931, abb. 320; Sher, tabl. XXV, 122, 123; XXVI, 124-126, 129; XXVII, 134; XXIX, 144, 145; Arslanova - Charikov, p. 230; V. D. Kubarev, *Drevneturkskie Izhvaniya Altaya*, Novosibirsk, Nauka 1984, pic. 1; Dosymbaeva, 2002, pic. 2, 6, 8, 11, 14, 16, 17; Dosymbaeva, 2006, pic. 21, 25; Ermolenko, pic. 2, 5; 12, 2; 16, 4; 70.

20 Sher, p. 62; Ermolenko, p. 33.

21 Ermolenko, p. 80, 82, 87; pic. 1, 2; 15, 1-3; 49, 1-2; D. Bayar-D. Erdenebaatar, Монгол Алтайн хүн чулуун хошоо, Улаанбаатар, Шинжлэх Ухааны Академи Тухийн Хүрээлэн, 1999, tabl. 154 (*Mongol Altyn Hun Çuluun Hoşoo*, Ulanbaatar, Şinlele. Uhaanı Akademi Tuhiyn Hureelen, 1966, 166 tabl.); V. D. Kubarev, *Kamennye Izhvaniya Altaya (Kratky Katalog)*, Novosibirsk; Gono-Altaysk, Ai-Chechek 1997, p. 171.

22 Ermolenko, p. 33-34.

23 Pletneva, pic. 37.

24 Bayar-Erdenebaatar, tabl. 152; D. Bayar, "Kamennye Izhvaniya iz Suhe-Batorskogo Aimaka (Vostochnaya Mongolia)", *Drevnie Kultury Mongolii*, Novosibirsk, Nauka 1985, pic. 3, 1; Ermolenko, pic. 15, 2, 3.

25 L. R. Kyzlasov, *Istoriya Tuvy v Srednie Veka*, M.: Izd-vo Moskovskogo un-ta 1969, pic. 27, 1-3.

the epoch of medieval ages this tradition was inherited and got to its next step of development in cultures of western and eastern Kypchaks and Mongols.²⁶ That's why such realities could have definite meanings not only for sex and age determination of depicted personages, but also for allocation of stage differences in nomadic statue development tradition.

Relatively rarely on stones with "girl" breast depicted other realities. Sometimes on stones head attire is allocated, which looks like a cap with spherical cupola and turned up flaps, same for head attires of the second form, fixed on stone statues with "three horned" head attires. Such caps are shown on stones in Almaty museum in Kazakhstan and monument Tchitcharek in Tuva, are preserved in Tuva National museum.²⁷ On statue from Aylan in Mountain Altay an oval, spherical cap is depicted. On neck, above breast, on some statues grivna is depicted in one or two lines (**Figure 4: 1, 2**). In the hands of such stones vessels are depicted. Among them we could allocate goblets on pallets (**Figure 4: 1, 3**); pots with turned up aureole and inflated torso (**Figure 4: 2**); vessels with tight, cylindrical torso and spread bottom (**Figure 5: 1, 5**).

On stone statues with "women" breast from monument Nogonuur in Mongolian Altay specific head attires are depicted. On one sculpture cylindrical cap with plane upper part and rectangular cut under forehead is depicted. Probably, this cap is depicted with turned down flaps and back side (**Figure 3: 4**). On another statue the same cap is depicted with a stitch like cross-wise on cincture, below part turned up. On right ear ring shaped ear-ring with little ball is depicted. Hands of this personage are depicted in wide, loose sleeves with tight cuffs, and in palms vessel with cylindrical orifice, pallet and inflated torso are depicted (**Figure 3: 5**). Probably, on both statues from Nogonuur, the same head attire is depicted, but in the first case it was depicted with turned down, and in the second case with turned up lateral flaps and back side. On statue from monument Belsaz in Semirechye on the head of statue, probably, an unallocated sharp conical head attire, and in hands cylindrical vessel with wide bottom are depicted (**Figure 4: 4**).

Some part of such stones, with "girl" and "women" breast, were found in the excavations of kypchaks sanctuaries in Central and Eastern Kazakhstan and according to found goods image they were referred to Kypchak culture in period of early and developed medieval ages.²⁸ In opinion of some researches, origin of these statues has connections with Uygurs tradition.²⁹

As we said above, not all such statues could belong to kypchaks, because some part of them were found in kypchaks tribe location area, for example in Tyan Shan, Sayano-Altay and Mongolian Altay. We could agree with the idea mentioned earlier that stone statues with vessels in both hands, as women and men too, were widespread in Central and Middle Asia after statement were collapsed by eastern turks.³⁰ Probably, this purpose is true for western area of ancient Turks' culture pervasion, when Tyan Shan and Semirechye were included into karluk state.³¹ It is quite possible that from this time martial, military-retinue direction of ancient turks' memorial tradition stopped to be actual and on the first plan advanced its first meaning which looks like ancestors' cult of men and women lines, so that some changes in depiction of men and women images were entailed.

26 Pletneva, p. 70, 74; Bayar, pic. 3, 1.

27 Sher, pic. 3; tabl. XXVI, 127; Evtuhova, pic. 41.

28 Arslanova-Charikov, p. 230, 232-233; Ermolenko, p. 69.

29 Sher, p. 64; Ermolenko, p. 65-67.

30 Kyzlasov, 1969, p. 80-82.

31 Hudjakov, 2007, p. 122.

led.³² Recently it is quite obvious that such tendency concerns not only the Turkic people of western area, but also for eastern area, where ancient Turks' culture was widespread.

However, there is no good case to connect appearance of such cultures in Central Asia with "selengi Uigurs", because on the well known memorial and triumphal complex of Uigur aristocracy, anthropomorphical stones are absent.³³ It is quite difficult to agree with opinion that appearance of such stones on Tyan Shan and Semirechye happened under "the influence of Uigur arrivals", because presence of such stones did not appear in written or archeological resources.³⁴ It is also difficult to agree with opinion that explanation of changes, which happened in image of ancient turks statues after ancient turks statements collapsed in 8th century A.D., has connections with maniheyskaya religion influence, because such stones in monuments of this religion's followers in Central Asia are absent.³⁵

Probably, because of changes which happened in ancient Turks memorial tradition, eastern Turks and western turks' descendants began to evaluate the actions of their ancestors from another viewpoint and they began to allocate on stone statues features which were important for its clan's prolongation. This tendency definitely spies on ending, kuraiskiy period of ancient Turks' culture development and it is seen in such districts of its spreading as Sayano-Altay and Mongolian Altay. In western area of ancient turks culture, on the border of early and middle ages, as a result of forming in kimaks statement, on western turks' base of kypchaks culture was raised a new form of obeisance of men and women ancestors.³⁶ For kypchaks, which placed men and women statues in same area of sanctuaries, allocation of outward differences between men and women clan ancestors could have special meaning for its functioning as a place of ceremony accomplishment in honor to ancestors' fathers.

In epoch of developed medieval ages such cult of clan ancestors got its next development in culture of western kypchaks – polovtsy and Mongols and it was reflected in image of men and women statues, which belonged to kypchaks sphere on territory of Central Kazakhstan, polovtsy sphere in Eastern Europe and its realization on some Mongolian sculptures of Eastern Mongolia.³⁷

Tradition of clan obeisance to ancestors and sanctuary-building with stone statues saved its meaning in sphere of Turkish and Mongolian nomads right up to spreading of world proselyte religions as Islam and Buddhism among them in statements of Chingizid which were created after Mongolia empire collapsed.

Bibliography

Arslanova F. H. A. A. Charikov; "Kamennye İzvayaniya Verhnego Priirtyshya", *Sovetskaya Archeologiya*, No. 3, 1974, pp. 220-235.

Ahinjanov, S. M.; "Ob Etnicheskoi Prinadlejnosti Kamennykh İzvayaniy v "Trehrogih" Golovnykh Uborah iz Semirechya", *Archeologicheskie Pamyatniki Kazakhstana*, Alma-Ata, Nauka Kaz SSR 1978, pp. 65-79.

32 Hudjakov-Tabaldiev, p. 78, 85.

33 Kyzlasov, 1969. P. 82.

34 Sher, p. 64; Ermolenko, p. 47.

35 Yermolenko, p. 45-47; G. Videngren, *Mani i Manihestvo*, SPb., 2001, p. 159-163, 169-172.

36 Arslanova-Charikov, p. 232-233.

37 Ermolenko, pic. 15, 2, 3; 49, 4; Bayar-Erdenebaatar, tabl. 152; Bayar, p. 151, pic. 3, 1; L. S. Geraszkova, "Polovetskaya Statuya iz S. Chernuhino", *Sovetskaya Archeologiya*, No. 3, 1974, p. 256-257, pic. 1; Pletneva, pic. 37.

Appelgren-Kivalo H.; **Alt-Altaische Kunstdenkmäler. Briefe und Bildermaterial J. R. Aspelins Reisen in Sibirien und Mongolei 1887-1889**, Helsingfors, Finnische Altertumsgesellschaft 1931, 72 p.

Bayar, D.; "Kamennye İzvayaniya iz Suhe-Batorskogo Aimaka (Vostochnaya Mongolia)", **Drevnie Kultury Mongolii**, Novosibirsk, Nauka 1985, pp. 148-159.

Bayar, D. D. Erdenebaatar; Монгол Алтайн хун чулуун хошоо, Улаанбаатар, Шинжлэх Ухааны Академи Тухийн Хурээлэн, 1999, 166 тал. (**Mongol Altyn Hun Çuluun Hoşoo**, Ulanbaatar, Şinle. Uhaanı Akademi Tuhiyn Hureelen, 1966, 166 tabl.)

Dlujnevskaya, G. V.; "Eshyo raz o "Kudyrginskoy Valune" (K Voprosu ob İkonografii Umai u Drevnih Tyurkov)", **Turkologicheskiy Sbornik**, 1974, M., Nauka, 1978, pp. 230-237.

Dosymbaeva, A.; **Merke-Sakralnaya Zemlya Turkov Jetysu**, Taraz, Senim 2002, 108 p.

Dosymbaeva, A.; **Zapadniy Turkiyskiy Kaganat. Kulturnoe Nasledie Kazahskih Stepei**, Almaty, Turkskoe Nasledie 2006, 168 p.

Ermolenko, L. N.; **Srednevekovye Kamennye İzvayaniya Kazahstanskikh Stepei (Tipologiya, Semantika v Aspekte Voennoi İdeologii i Traditsionnogo Mirovozreniya)**, Novosibirsk, Izd-vo In-ta Archeologii i Etnografii SO RAN 2004, 132 p.

Evtuhova, L. A.; "Kamennye İzvayaniya Yujnoi Sibiri i Mongolii", **Materialy i İssledovaniya po Archeologii SSSR**, M., Izd-vo AN SSSR, No. 24, 1952, pp. 72-120.

Gavrilova, A. A.; **Mogilnik Kudyrge kak İstochnik po İstorii Altayskikh Plemen**, M.; L., Nauka 1965, 143 p.

Geraskova, L. S.; "Polovetskaya Statuya iz S. Chernuhino", **Sovetskaya Archeologiya**, No. 3, 1974, pp. 256-257.

Hudjakov, Y. S.; "Shamanizm i Mirovye Religii u Kyrgyzov v Epochu Srednevekovya", **Traditsionnye Verovaniya i Byt Narodov Sibiri**, Novosibirsk, Nauka, 1987, pp. 65-75.

Hudjakov, Y. S.- K. Sh. Tabaldiev O. A. Soltobaev; "Novye Nahodki Predmetov İzobrazitelnogo İskusstva Drevnih Tyurkov na Tyan Shane", **Rossiyskaya Archeologiya**, No. 3, 1997, pp. 142-148.

Hudjakov, Y. S.; **Drevneturkskiy Kulturniy Fenomen v Centralnoi Asii**, Ucheb.posobie. Novosibirsk, Novosib.gos.un-t 2007, 156 p.

Hudjakov, Y. S.; K. Sh. Tabaldiev; **Drevnie Turki na Tyan Shane**, Novosibirsk, Izd-vo in-ta Archeologii i Etnografii So RAN 2009, 292 p.

Hudjakov, Y. S.; "Ob İzobrajenii Bojestv Drevneturkskogo Panteona na Pamyatnikah İskusstva Nomadov Yujnoi Sibiri i Centralnoy Azii Epochi Rannego Srednevekovya", **Drevnosti Sibiri i Centralnoy Azii**, Gorno-Altaysk, GAGU, No. 3 (15) 2010, pp. 92-102.

Klyashtorniy, S. G.; "Mifologicheskie Sujety v Drevneturkskikh Pamyatnikah" **Turkologicheskiy Sbornik 1977 Goda**, M., Nauka, 1981, pp. 117-138.

Kubarev, V. D.; **Drevneturkskie İzvayaniya Altaya**, Novosibirsk, Nauka 1984, 230 p.

Kubarev, V. D.; **Kamennye İzvayaniya Altaya (Kratkiy Katalog)**, Novosibirsk; Gono-Altaysk, Ai-Chechek 1997, 184 p.

Kyzlasov, L. R.; "K İstorii Shamanskikh Verovaniy na Altae", *Kratkie Soobsheniya IIMK AN SSSR*, Vyp. XXIX, 1949, pp. 49-52.

Kyzlasov, L. R.; İstoriya Tuvy v Srednie Veka, M., Izd-vo Moskovskogo un-ta 1969, 211 p.

Motov, Y. A.; "Golovnoy Ubor v İzobrazitelnoy Traditsii Drevneturkskoy Epohi (na Material Kamennykh İzvayaniy)", *Kultury Evraziyskikh Stepei Vtoroy Poloviny i Tysyacheletya n.e. (iz İstorii Kostuma). Materialy III Mejdunarodnoi Archeologicheskoi Konferensii*, Samara, Samarskii obl.ist. – kraeved, Muzei 2001. T. I. pp. 145-151.

Pletneva, S. A.; "Polovetskie Kamennye İzvayaniya", *Svod Archeologicheskikh İstochnikov*, Vyp. E 4-2, M., Nauka 1974, 200 p.

Rogojinskiy, A. E.; "Novye Nahodki Pamyatnikov Drevneturkskoy Epigrafiki i Monumentalnogo İsskustva na Yuge i Vostoke Kazahstana", *Rol Namadov v Formirovanii Kulturnogo Naslediya Kazahstana. Nauchnye Chteniya Pamyati N.E. Masanova*, Almaty, Print-S 2010, pp. 329-344.

Sher, Y. A.; *Kamennye izvayaniya Semirechya*, M.; L., Nauka, 1966, 139 p.

Tabaldiev, K. Sh., *Kurgany Srednevekovykh Kochevykh Plemen Tyan Shana*, Bishkek, Aybek 1996, 256 p.

Videngren, G.; *Mani i Maniheistvo*, SPb., Evrasia 2001.

J. Özlem Oktay*

Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri Terrakota Figurines of Gokturk Period

Abstract

In this study the figurines of Gokturk Period, which are from Yedisu (Semireche) in Kazakhstan; South of Kazakhstan Otrar and Taraz; Suyab (Chu River region) in Kyrgyzstan; Fergana which is part of Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan; ancient Semerkand (Afrasiyab), Buhara in Uzbekistan and Pendjikent in Tajikistan are tried to be determined. We tried to examine the figurines and related objects in three main groups such as Figurines, Ossuaries and Anthropomorphic Vessels. Figurines also divided in two groups such as; Anthropomorphic Figurines and Zoomorphic Figurines. Anthropomorphic Figurines are divided in subtitles like; Women and Men Figurines.

The largest part of the figurines of Gokturk Period belongs to Anthropomorphic Figurines. Especially the faces of man figurines resembles the Central Asian men who have or do not have mustard and/or beard. From their face type it can be noticed that they carry the characteristics of Mongoloid-Turk or Europoid. Some of these figurines are important not only for reflecting the expression but also they have portrait features. And also both the description and form of some the figurines of Gokturk Period makes us remember the statuettes of Gokturks, especially the Stone Fathers. As can be seen, the figurines of our study shows clearly the traces of its cultural region in many ways.

In this study except for the figurines, the vessels which show the figures which are made by embossing or pasting are pointed out. And also the ossuaries which have relief of figures are tried to be mentioned.

Keywords: Gokturk Period, terracotta figurines, Ossuaries, anthropomorphic vessels.

Anahtar Kelimeler: Göktürk Dönemi, pişmiş toprak figürinler, Asuarlar, antropomorf kaplar.

Göktürkler 6. yüzyılın ikinci yarısında Baykal Bölgesi'nden Fergana'ya kadar geniş bir alana sahip olmuştur. İlerleyen yıllarda Ceyhun (Amuderya) Bölgesi ve Batı Türkistan'ın güney bölgeleri Göktürklerle katılmıştır. 567 civarı Göktürkler Aral-Hazar bölgesinin kuzeyine doğru ilerlemişler ve Bizans ile ilişki kurmuşlardır. 571 yılında Azerbaycan'a gelmişlerdir.

* Arş. Gör. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye / Res. Asst. Ph.D., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Art History, İstanbul, Turkey.

Göktürk idaresi altında bulunan değişik Türk toplulukları ve diğer toplumların meydana getirdikleri pişmiş toprak eserleri Göktürk Dönemi'ne dâhil bir grup olarak kabul edebiliriz. Göktürk hâkimiyetinin en geniş sınırlara ulaştığı 6. yüzyılın ilk yarısının son çeyreği ile 7. yüzyıllar arasında bu coğrafyada gerek süsleme ve üretim gerekse teknik açıdan büyük bir fark yoktur. Ayrıca dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta ise Göktürkler'in yoğun olarak İpek Yolu'nun özellikle de orta kesimlerde kontrolü elde tutmasıdır.

Sözü edilen bu geniş alanda, özellikle Moğolistan Bölgesi'nde -Sibirya'da Kem Vadisi ve Tolga Nehri Vadisi, Orhon Bölgesi; Yenisey ve Kazakistan bölgelerinde Göktürk Dönemi'ne ait mimari, maden, taş heykel, duvar ve kaya resimleri ile pişmiş toprak sanat eserlerine yoğun olarak rastlanmaktadır. Bu eserler içinde "pişmiş toprak figürinler" dikkat çekici bir gruba oluşturmaktadır.¹ Pişmiş toprak figürinler en çok Kazakistan'da Yedisu (Yedi Nehir), Güney Kazakistan, Otrar ve Taraz'dan; Kırgızistan'da Suyab'dan (Çuy Nehri bölgesi); Fergana'dan (bu bölge kısmen Özbekistan kısmen de Kırgızistan ve Tacikistan içersinde kalmaktadır); Özbekistan'daki eski Semerkand (Afrasiyab) ve Buhara'dan; Tacikistan'daki Pencikent'ten ele geçmiştir.²

5-8. yüzyıla ait Orta Asya pişmiş toprak eserleri üzerine bilimsel fazla bir çalışma yoktur. Bunları kültürel tarih, arkeoloji, etnografi, üretim yerleri vb. göre değerlendirmek mümkündür. Pugaçenkova gibi bir takım araştırmacılar bunları etnik tiplere (insanların fiziksel özellikleri ile kıyafetleri) ve inanç sistemine (tören ile ayinler) göre ele almıştır.³ Biz Göktürk Dönemi pişmiş toprak figürinlerini incelerken aşağıdaki gibi bir gruplandırma yapmayı, kalıntı kapları ile Antropomorfik kapları da gruplandırmaya dâhil etmeyi uygun gördük;

1. Figürinler:

1.1. Antropomorfik Figürinler;

1.1.1. Kadın Figürinleri,

1.1.2. Erkek Figürinleri,

1.2. Zoomorfik Figürinler

2. Kalıntı Kapları (Navslar)

3. Antropomorfik Kaplar

Pişmiş toprak figürinler koruyucu, refakatçi, ölen kişinin hizmetlisi, bereket getiren unsurlar olarak daha çok mezarlara ya da tapınak-kültürü anlayışı içinde mimari eserlere yerleştirilmişlerdir.⁴ Tapınak gibi ibâdet yerleri dışında ev için kullanılan heykelcikleri, figürinleri görmek de mümkündür.⁵ Bununla birlikte belirtilebilir ki sözü edilen ürünlerin hepsi dinî anlayıştaki uygulama için yapılmamıştır. Örneğin bir takım hayvan heykelcikleri oyuncak olarak da yapılmış olabilir.⁶

¹ Bu noktada şuna değinmekte fayda vardır ki "terrakota" teriminin kelime anlamı "pişmiş toprak"tır. Arkeoloji literatüründe çoğu kez terrakota terimi ile pişmiş toprak heykelcikler ya da figürinler ifade edilmektedir. Bkz. Serdar Aybek, "Metropolis Terrakotaları Hakkında İncelemeler", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 1, Ocak 2011, s. 145-158.

² Yaşar Çoruhlu, "Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (08-10 Nisan 2002) Bildiriler*, Kayseri 2002, s. 299-320; Gaybullah Babayarov, "Sogd under Turkish Rule during VIth-VIIIth centuries (On Sogdian and Turkish Symbiosis)", <http://www.transoxiana.org/Eran/>, 23.06.12.

³ G. A. Pugaçenkova-L. İ. Rempel', *İstoriya İskusstv Uzbekistana, S Drevneyşih Vremen do Serednih Devyatnadsatogo*, Moskva 1965, s. 158.

⁴ L. S. Efimova (ed.), *Vostochniy Turkestan v Drevnosti i Rannem Srednevekov'e*, Moskva 1995, s. 279.

⁵ K. M. Baypakov-D. A. Voyakin-E. A., *Smagulov, The Sites of Ancient Settlement Kuik-Mardan, Altyntobe and Joketobe*, Almata 2006, s. 28.

⁶ N. D. Dvureçenskaya, *Terrakotovaya Plastika Sredney Azii IVv. do N.E-IVv. N.E. (Arheologičeskiy Aspekt)*, Moskova 2009, s. 10.

Figürinler belgesel nitelik taşıdıklarından, döneminin kıyafetleri ve yaşam tarzı hakkında önemli bilgi vermektedir. Ait oldukları toplumun sosyal-ekonomik sistemi ve rejimi hakkında fikir edinmemiz açısından önem arz etmektedirler. Ayrıca bunlar fiziksel özellikler ve psikolojik ifade bakımından da oldukça ilgi çekici olup hepsinde farklı bir karakter bulmak mümkündür.

Pişmiş toprak figürinler genelde sırsızdır, kırmızımsı kilden üretilmiş ve düşük sıcaklıkta pişirilmiştir. Elde, çarkta, kalıpta ve bazen de bunların kombinasyonu ile yapılmış çeşitli örnekler mevcuttur.⁷ Yüzlerindeki ve üzerlerindeki detaylar kabartma, yapıştırma ya da kazıma teknikleri ile yapılmıştır. Figürinlerin bazılarında yanık izlerine rastlanmakta olup bu durum Göktürk Dönemi'nde ceset yakma geleneği ve ateş kültü ile ilişkilendirilmektedir.⁸

1. Figürinler

1.1. Antropomorfik Figürinler

1.1.1. Kadın Figürinleri

Ölen kişinin koruyucusu olduğu düşünülen kadın şeklindeki pişmiş toprak figürinler mezar hizmetlisi olarak da görev alabilirler. Göktürk Dönemi pişmiş toprak figürinleri zamandaş olduğu pek çok Orta Asya pişmiş toprak kadın heykeltiği gibi cepheden, durağan pozda yapılmıştır (Şekil 1: a; 2: a-c).⁹ Bunlardan bir tanesi baklava desenli kıyafeti ile birlikte verilmiş, omuzları üzerinde ve boyun hizasında elbise kıvrımları görülebilir, iki sıra gerdanlılığı ve tacı da seçilebilmektedir. Ellerini göğsü üzerinde kavuşturmuş bir şekilde, gözleri ve ağzı kalın hatlarla tespit edilmiştir. Genel olarak figürinlerin yapılış amaçlarından birinin izleyiciyi etkilemek için estetik kaygı ile yapılmış olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 1: Kadın figürin, pişmiş toprak, Varakşa, 6-7. yüzyıl, Özbekistan Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Semerkand (Lutfiya-Guliamova, fig. 6).

Şekil 2: a. Kadın figürin, pişmiş toprak Afrasiyab (Semerkand), 6-7. yüzyıl (Pugaçenkova-Rempel', s. 86); b. Kadın figürin (Lutfiya-Guliamova, fig. 6); c. Pişmiş toprak, Kadın figürin, Dal'verzin-Tepa, 7. yüzyıl (Pugaçenkova, 1966, çiz. 105: 2).

7 Dvureçenskaya, *a.g.e.*, s. 16.

8 N. A. Majitov, "Yujnyj Ural v VI-VII yy", *Stepi Evrazii v Epohu Srednevekov'ya*, Seriya Arheologiya SSSR, 1981, s. 23-28.

9 N. D. Dvureçenskaya, "Terrakotovaya Plastika Drevney Baktrii III-I vv.do n.e.", *Rossiyskaya Arheologiya*, no. 3, 2006, s. 143-153.



Şekil 3: a. Erkek heykelciği, pişmiş toprak, Varakşa, 5-6. yüzyıl, Özbekistan Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Semerkand (Lutfiya-Guliamova, fig. 14); b. Pişmiş toprak, Çu vadisi, 6-8. yüzyıl (Bernstam, 1997, çiz. 12).

Şekil 4: a. Pişmiş toprak, figürin, Pencikent, 5-6.yüzyıl (Drevnosti Tadzhikistana, s. 197, fig.489); b. Pişmiş toprak, Börk tayan erkek heykelcik, Afrasiyab, 6-7. yüzyıl (Pugaçenkova-Rempel, ill. 152).

Pişmiş toprak kadın figürinler göksel sembolizmle de ilişkilendirilmektedir. Bunun en güzel örneklerinden biri Afrasiyab'dan (Semerkand) gelmektedir. Bu kadın figürinin göğüs hizasındaki hilâl, uçları kadının başının arkasına gelecek şekilde dolanmaktadır. Kadın elleri ile bu hilâli taşımaktadır (Şekil 2: a).¹⁰ Başka bir örnekte kadın figürin sağ elini göğüs hizasında kaldırmış ve yine aynı elinde uçları yukarı bakacak biçimde bir hilâl tutmaktadır (Şekil 2: b). Dal'verzin-Tepa'dan bir kadın figürin ise tacında hilâl, orta kısmında küre (muhtemelen güneş) ile birlikte verilmiştir (Şekil 2: c). Hilâlin taşınabilir olması güç ve kuvvet timsali olarak da açıklanabilir. Kadın figürinlerinin hilâl ile birlikte verilmesi kadının Türk sembolizminde "ay" ile ilişkilendirilmesinden kaynaklı olabileceği görüşündeyiz; kadın güzelliğinden bahsedilirken hilâl veya ay çoğu zaman sembol olarak kullanılmıştır.¹¹ Ayrıca hilâl formunun kadın doğurganlık organı ile olan benzerliği, kadına yüklenen doğurganlık, bereket, toprak ana gibi kavramları hatırlamamızı sağlamaktadır.

1.1.2. Erkek Figürinleri

Kadın figürinlerde olduğu gibi erkek figürinlerin de kutsal olarak kabul edildiği durumlar mevcuttur. 5-7. yüzyıla ait pişmiş toprak erkek figürin (Şekil 3: a), tacında 7 adet inci şeklinde kabartma ile dikkat çekmektedir. Bu Semerkand'da kullanılan "7 değerli taşlı altın taca" işaret eder. Gözler, kaş ve ağız, parça olarak yapııştırılmıştır.¹² Buna benzer örnekler Namazgâh Tepe'den beri rastlanmaktadır. Bunların bazıları kötülük ve hastalık taşıyıcıları olarak yakılmakta, bazıları ise "ateş ruhu" ile ilişkilendirilmektedir. Bu anlayış çerçevesinde figürinlerin evin ocağının yakınında bir yere yerleştirildiği bilinmektedir. Böylece evi ve evin temelini korunmaktadır.

Kırgızistan Sukuluk'dan diğer bir pişmiş toprak figürinin üzerinde (Şekil 3: b) uzun ve hatları örten bir kıyafet görmektedir. Bu örneğin burnu kabartma olarak çıkıntı yapar ve alın seviyesinde yay çizen kaşlarla birleşir; çukur, iri badem gözleri vardır. Dikey çentiklerle meydana getirilmiş sakalı ve ince bir bıyığı vardır. Üçgen formda olan sakal yanağa doğru devam eder. Dudaklar alttan ve üstten yatay yönde birer ince hatla göster-

10 A. Lutfiya-E. Guliamova, *The Central Asian Art of Avicenna Epoch*, Duşanbe 1980, s. 79-80.

11 Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002, s. 85.

12 L. İ. Al'baum, *Batalık-Tepe, k İstorii Material'noy Kulturi i İskusstva Toharistana*, Taşkent 1960, s. 32.



Şekil 5: a. Pişmiş toprak, erkek heykelcik başı, Semerkand, 6-7. yüzyıl (Pugaçenkova-Rempel', ill. 148); b. Pişmiş toprak başlar, Yotkan, Ermitaj Müzesi (Efimova , tabl. 43); c. Pişmiş toprak, demon heykelcik başları, Semerkand, 6-7. yüzyıl (Pugaçenkova-Rempel', ill. 172-173).



Şekil 6: a. Pişmiş toprak, Tuyuk Mazara, süvari figürin, 6. yüzyıl (Gumilev, 2011, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article100.htm>, 22.08.12); b. Astana'da süvari figürin, 7-8. yüzyıl (Gumilev, 2011 <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article100.htm>, 22.08.12).

rılmıştır. Başında dikey yönde çentiklerle oluşturulmuş üç dilimli taç vardır. Ellerini karnından biraz aşağıda kavuşturmuş, elleri arasında bir sunu için olduğu düşünülen kabı tutmaktadır.

6-7. yüzyılda bürk takan pişmiş toprak erkek figürinlerine oldukça sık rastlanmaktadır. Bunların çoğu parçalanmış olarak ele geçmesine rağmen at üzerinde oturdukları seçilebilmektedir. Külâhlı başlık ya da bürk sade bir şekilde temsil edilmiştir. Ele aldığımız örneklerden biri elinde davul (Şekil 4: a), diğeri sol omzu üzerinde iki eliyle kavradığı gürz benzeri bir silâhı tutmakta, yüzünde hafif bir tebessüm görülmektedir (Şekil 4: b). Bu aynı zamanda figürinlerdeki portrecilik özelliğinin de varlığını göstermektedir.¹³ Portre özelliğinin vurgulandığı örneklerden biri de Semerkand'dan ele geçmiştir (Şekil 5: a). Gövdesi günümüze gelmemiş erkek figürininin yüz hatları oldukça nettir, yüzünde ciddi bir ifade vardır, bir öncekinde olduğu gibi sol omzu üzerinde silâh olduğu düşünülen bir

¹³ Pugaçenkova-Rempel', a.g.e., s. 158.

nesneyi sol eli ile tutmaktadır. Tüm bu üç örnekteki erkeklerin birer küpe takıyor olmaları dikkat çekici bir detaydır.

Göktürk Dönemi figürinleri içinde ele alabileceğimiz baş parçalarından oluşan örnek topluluğunda ise saçların ortadan ikiye ayrılması ve yivlerle belirtilmesi öne çıkar, değinilen bu örneklerin hepsi ayrı bir tipe sahiptir, bununla birlikte çoğu bıyıklıdır (**Şekil 5:b**).¹⁴ Bir diğer örnek topluluğu ise "Demon"lara aittir, bunların stilize edilmiş saç, sakal ve bıyıkları bulunmaktadır, gözleri sert ve korku veren bir ifade ile dışa doğru çıkıntı yapmaktadır (**Şekil 5: c**).¹⁵

Athlar diğer Göktürk figürinleri gibi kil ile kumlu ve killi balçıktan (lös) üzerine renkli boyadan yapılmışlardır. Zırhlı ya da zırhsız olarak betimlenen atlar, çoğunlukla mezar töreni anlayışı dâhilinde karşımıza çıkmaktadır. Zırhlar bazen kazıma bazen de siyah renkte boya ile meydana getirilmiştir (**Şekil 6: a, b**). Böyle örneklerde genelde atların lehali zırh içindedirler, külâh biçimli başlıkları enseyi örtmektedir ve bunlar da yine lehali zırh içindedirler, külâh biçimli başlıkları enseyi örtmektedir ve bunlar da yine lehali zırh içindedirler. Elmacık kemikleri geniş değil, ancak çıkıktır ve yüzleri enlidir. Bir kısmı bıyıklı olarak karşımıza çıkar, bıyıklar aşağı doğru sarmakta ya da kıvrılmaktadır. Çene üzerindeki sakalı ifade eden çizgi ile yüz detayları tamamlanır. Atların yüz hatları genelde birbirine benzemektedir.¹⁶ Yüz hatları siyah renkte boya ile yapılmıştır. Karşılaşılan atlı askerlerin çoğu mezar töreni dâhilinde ele alındığı için belki de yas ve saygı ifadesi olarak başları hafif öne eğik biçimde gösterilmiştir. İki elleri dizginde olduğu gibi bazen bir elleri ile dizgini, diğer elleri ile de savaş aletlerini tutarken gösterilmiştir.

Yakın zamanda Moğolistan'daki Mayhanuul Bölgesi'nde bulunan Göktürklerle ait olduğu düşünülen mezar, konumuz açısından oldukça değerli veriler sunmaktadır (**Şekil 6: c-e**). Buradaki konu ile ilgili 6-8. yüzyıla ait buluntular, tip ve özellik olarak bir önceki örneği tekrarlamaktadır. Bunların zırhları yoktur ancak turkuaz renkte başlıkları ve kıyafetleri vardır. Turkuaz rengin kullanılması Türklere özgü bir özelliktir. Bellerinde Göktürk askerleri tasvirinde görmeye alıştığımız sarkıntılı kemerler siyah renkte boya ile verilmiştir. Atlılar, kırık parçalardan da anlaşılacağı üzere, at heykelciklerinin üzerine sonradan oturtulmuş iki parça halindedir.

Atlı figürinlerin atları tıknaz gövdeli olup ağız ve gözleri siyah boya ile yapılmıştır. Atların çoğu beneklidir. Yeleleri itinayla taranmış ve kesilmiştir.¹⁷ Sözü edilen atların üzerindeki koşum takımına ait kayışlar siyah boya ile gösterilmiştir. Eyer ince bir kat pişmiş toprak parçanın at üzerine yapıştırılmasından oluşmuş, bu atlarda üzengi belirtilmemiş-



Şekil 6: c, d, e. Pişmiş toprak atlılar, Göktürk Dönemi, cenaze töreni temsil edilmekte, 6-7. yüzyıl, Mayhanuul Bölgesi http://military-kz.ucoz.org/publ/drevnjaja_istorija/saki_sarmaty_gunny_i_dr/terrakotovaja_armija_tjurskogo_kaganaz-1-0-192, 22.08.12.

14 A. N. Bernştam, İzbrannie *Trudi po Arheologii i İstorii Kirgızov i Kirgızstana*, C. I, Bişkek 1997, s. 148.

15 G. A. Brikina (ed.), *Srednyaya Aziya i Dañniy Vostok v Epohu Srednevekov'ya, Srednyaya Aziya v Rannem Srednevekov'e*, Moskova 1999, s. 191; Lutfiya-Guliamova, *a.g.e.*, s. 133, 138.

16 Lev Gumilev, *Statuetki Voinov iz Tuyuk-Mazara-Kniga po Trebovaniyu*, Moskva 2011.

17 Gumilev, *a.g.e.*, s. 5.



Şekil 7: a. Erkek figürinler, Şarpeti, 5-6. yüzyıl (Kabanov, fig. 51, 1-2); b. Erkek savaşçı figürinler, Ermitaj Müzesi (fot. J. Özlem Oktay); c. Pişmiş toprak, ayakta duran figürin, Pencikent, 6-7. yüzyıl (Drevnosti Tadjikistana, s. 197, fig. 489).



Şekil 7: d. Türk okçusunun kıyafeti (<http://history.novosibdom.ru/node/56>, res. 23, 22.08.12).

Şekil 8: a. Pişmiş toprak, savaşçı, mezara ait figürin, Ermitaj Müzesi (Efimova, tabl. 53: 3; Gumilev, <http://gumilevica.kulichki.net/articles/Article100.htm>, 22.08.12); b. Göktürk Dönemi levhali zırlı savaşçı (<http://history.novosibdom.ru/node/56>, 22.08.12).

tir. Atlar ayakta durmaları için bazen gövde altlarında ya da toynaklarında zemine monte edilmek üzere tasarlanmış çubuk benzeri desteklere sahiptirler (**Şekil 6: a, b**).

Göktürk Dönemi yaya savaşçıları kaftan ya da levhali zırh giymiş olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Kaftan giymiş savaşçıların ayaklarında anlaşıldığı kadarıyla dize kadar yumuşak çizme bulunmaktadır. Böyle örneklerden ikisi üç dilimli taca sahiptir. Sol elleri ile bellerinde asılı olan kılıçlarını, sağ elleri ile muhtemelen taçlarını tutmaktadırlar (**Şekil 7: a**). Kaftanlı diğer örneklerde ise eller belde verilmiştir (**Şekil 7: b, c**).¹⁸ Elin kemerde, belde ya da kılıç üzerinde tutulması, Türklerde kahramanlık, güç ve erkeklik belirtisi olduğundan bunların savaşçı olduklarını göstermektedir, ayrıca dönem savaşçı kıyafetini gösteren tasvirler (**Şekil 7: d**) de bunu kanıtlar niteliktedir.

Ayakta durur pozda verilen başka bir savaşçı figürin levhali zırh içinde verilmiştir (**Şekil 8: a**). Yüz hatları Mongoloid-Türk'tür. Başı öne eğik durumdadır; mezar koruyucusu olarak görev almış olabilir. Başında kürevî konik bir miğfer bulunmakta, arkadan

18 S. K. Kabanov, *Kul'tura Sel'skih Poseleniy Yujnogo Sogda, III-VI. vv.*, Taşkent 1981, s. 99.



Şekil 9: a. Pişmiş toprak, at figürini, Taraz, tabaka V, Göktürk Dönemi, 5-7. yüzyıl (Bernstam, 1997, fig. 4a); b. Pişmiş toprak, at şeklinde figürin, Halçayan, 7. yüzyıl (Puğaçenkova, 1966, çiz. 108); c. Zamaşar'dan pişmiş toprak at figürinleri, 9-11. yüzyıl (Tolstov-Borob'evoy, fig. 6); d. Pişmiş toprak, at figürinlerine ait baş parçaları, Djanbas-Kala (Tolstov, http://siblibio.com/biblio/archive/tolstov_dre/07.aspx, 23.09.2012, tabl. 78).

omuz ve sırt üzerine kadar dökülmektedir. Gerçekte bu tür miğferler metal levhalarla döşenmişlerdir. Savaş kıyafeti yüksek, çeneye kadar ulaşan yakalı gömlektir. Gömleğin üzerine giyilen levhalı zırh dize kadar inmektedir. Zırhın kol kısmı kısa olup dirsekten biraz daha yukarıdadır. Belde bir kemer vardır. Anlaşıldığı kadarıyla baştan giyilmektedir.¹⁹ Böyle levhalı zırhlar Göktürk Dönemi'nde karşılaşılan önemli bir savunma silahıdır (Şekil 8: b).

1.2. Zoomorfik Figürinler

Göktürk pişmiş toprak figürinleri arasında hayvan betimlerine de oldukça yer verilmiştir. Bunların dinî kullanım amaçları gözden kaçırılmamalıdır. Primitif ve masif olarak ele alınmış hayvan heykelciklerinin “kült” ve “totem” inancı ile bağlantılı oldukları düşünülmektedir. Bu bağlamda ilk sırayı at almaktadır. Ayrıca ileride tanıtacağımız üzere kapların kulplarında da benzer anlayış çerçevesinde hayvanlara rastlamak mümkündür.

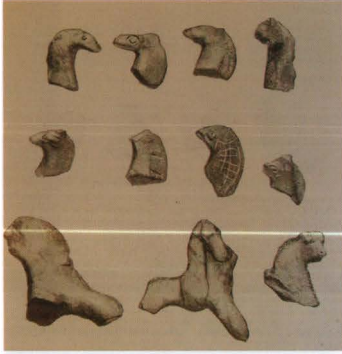
Genelde atların başları iridir ve eyerleri ile birlikte görülmektedir. Binicisiz atlar kaba, ve küçük boyutlardadır, çoğunlukla gövdeleri ile tezat oluşturacak biçimde bacakları kalındır. Bacaklarının kalın yapılmasının sebebi ayakta durmalarını sağlamak olabilir. Bunların eyerlerinin yapımı üç biçimde karşımıza çıkar; kabartma (Şekil 9: a), kazıma (Şekil 9: b) ve atın gövdesi üzerine küçük bir keramik parçanın yapıştırılması olarak (Şekil 9: c).

Djanbas Kale'den çok miktarda at başı ele geçmiştir. Bunlarda gözler yapıştırma ya da kazıma olarak verilmiş; yeleler çentikle belirlenmiş; kulaklar bazen kabartma olarak yapılmış, bazen de kazıma ile ifade edilmiş; ağızlar kişneme izlenimi verecek şekilde tasvir edilmiştir. Göktürk topraklarından diğer at figürinlerinde de benzer özellikler görülmektedir. Taraz, Halçayan, Zamaşar, Djanbas-Kala, Balalık-Tepe, Afrasiyab, Gyanur-Kala gibi yerlerden ele geçen bu örnekler el yapımıdır (Şekil 9: d-e).²⁰ Yine bu grup içinde oyuncak olarak yapılmış, diğer örneklerle göre az detaylı, yüksek eyer kaşlarına sahip at figürinleri de bulunmuştur (Şekil 9: f).²¹ Atlar dışında deve, koç vb. hayvan figürinleri de

19 Gumilev, a.g.e., s. 4.

20 S. P. Tolstov, *Drevny Horezm*, Moskva 1948, s. 206-207.

21 Al'baum, a.g.e., s. 34-36.



Şekil 9: e. Pişmiş toprak, at figürinlerine ait parçalar, 6-7. yüzyıl (Al'baum, Balahk-Tepe, Şekil 20); f. Pişmiş toprak, atlı figürin parçası, Pencikent, 8. yüzyılın ilk çeyreği (Drevnosti Tadjikistana, fig. 506).

ele geçmiş,²² Orta Asya'nın diğer bölgelerinde ejder olarak kabul edilen hayvan figürinlerine de rastlanmıştır.²³

2. Navslar

Ölünün kemiklerinin ya da küllerinin saklanması için çoğunlukla pişmiş topraktan hazırlanan özel kaplara arkeolojide "ossuar" ya da "navs" denmektedir.²⁴ 5-10. yüzyıllarda Orta Asya'da navsların yaygınlaştığından söz etmek mümkündür. Bu kaplar dikdörtgen, oval veya hayvan formunda olup insanların ölümden sonraki varlık inancını yansıtmaktadır. Bu kapların ev, tapınak ya da mezar yerine olan benzerlikleri de gözden kaçmamaktadır.²⁵ Navslar üzerinde baskı tekniği ile yapılmış süsler bulunmakta, kapak tutamakları ise insan ya da hayvan figürlü olabilmektedir.

Antropomorfik tutamakların hepsi, bizim gözlemlediğimiz kadarıyla, erkektir. Bazen tüm gövde, bazen de sadece boyunla birlikte baş kısmı görülmektedir. Tüm gövdeye sahip olan bir örnekte başı yıkarı doğru kalkık sanki yakarır (?) durumdaki bir erkek karışımıza çıkmakta, boynunda üç inciden oluşan kolyesi ve belinde pullarının da seçildiği kemer bulunmaktadır (Şekil 10: a).²⁶

Göğüsten aşağısı kırık olan diğer bir navs tutamağındaki erkeğin yüzünde hafif tebessüm eder şekilde bir ifade bulunmaktadır. 6-8. yüzyıllar arasında tarihlendirilen bu örneğin göz bebekleri kakma olarak yapılmıştır, badem gözlü, ufak ağızlıdır ve kaşlar burunla birleşmektedir. Diğer Semerkand pişmiş toprak figürin örneklerinde olduğu gibi boynunda incilerden oluşan pandantifli kolye yer almaktadır. Kulağında ise küpe mevcuttur (Şekil 10: b). Afrasiyab'dan 6-8. yüzyıllara tarihlendirilen navs tutamağındaki erkek, bir önceki örneğin tam tersine oldukça ciddi ve sert bir ifade ile karşımıza çıkar. İri badem gözlerinde gözbebekleri için kakma delikleri vardır; bıyık uçları kulak memesi ile birleşen sakala kadar inmektedir; kulak memelerinde küpe için olduğu düşünülen birer delik yer alır. Sert ifadesinden dolayı sözü edilen figürinin tüm kötülüklerden koruyucu

²² Lutfiya-Guliamova, a.g.e., fig. 116.

²³ Tolstov, a.g.e., s. 206.

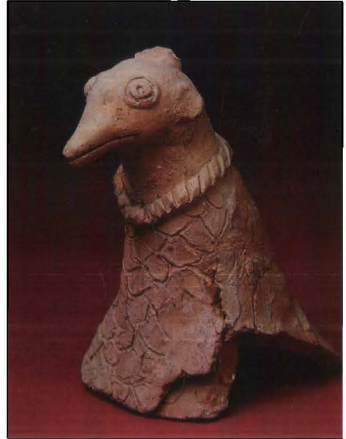
²⁴ A. N. Bernştam, *İstoriya Kirgız i Kirgızstana s Drevneyşih Vremen do Mongol'skogo Zavoevaniya*, <http://siteistok.host.net.kg/bibliotek.htm>, 30.09.2012.

²⁵ Pugaçenkova-Rempel', a.g.e., s. 164.

²⁶ Bazı kaynaklar bu örneği heykelcik olarak tanımlamaktadır.



Şekil 10: a. Erkek heykelciği, pişmiş toprak, 6-7. yüzyıl, Özbekistan Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Semerkand (Lutfiya-Guliamova, fig. 16); **b.** Erkek başı, pişmiş toprak, Taylak (Semerkand Bölgesi), 7-8. yüzyıl, Özbekistan Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi, Semerkand (Lutfiya-Guliamova, fig. 15); **c.** Erkek başı, navs kapağı tutamağı, pişmiş toprak, Afrasyab, 7-8.yüzyıl, Ermitaj Müzesi (Lutfiya-Guliamova, fig. 12).



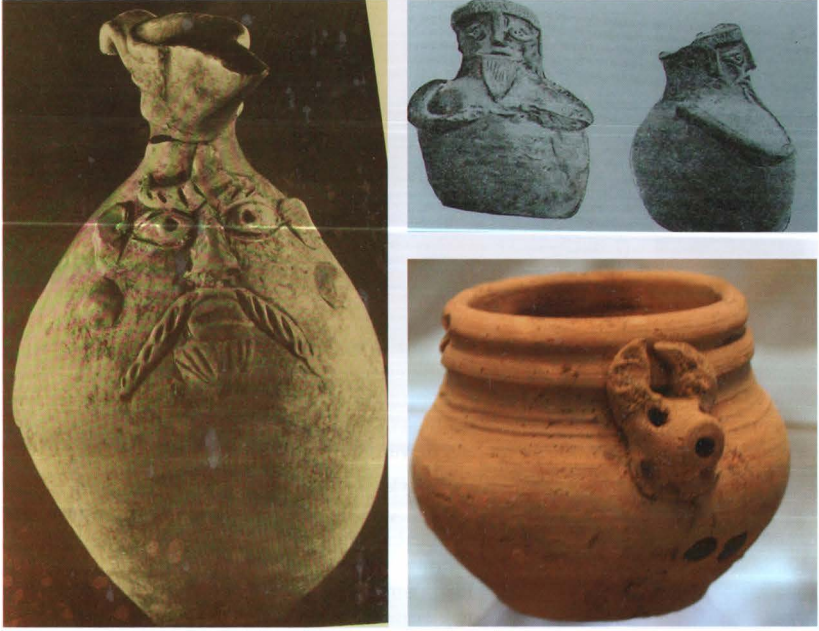
Şekil 10: d. İnsan başlı tutamağa sahip navs, 6-7. yüzyıl, Çaç, Taşkent Vahası, Ermitaj Müzesi (Fot. J. Özlem Oktay); **e.** Pişmiş toprak, Hayvan (su kuşu?) figürini, 6-8. yüzyıl, Özbekistan (Abdusamatov-Takamatsu-Pugaçenkova vd., fig. 346).

göreve sahip olduğuna inanılmaktadır (**Şekil 10: c**). Bu grupta kısaca değineceğimiz son erkek kulplu navs ise Çaç'dan ele geçmiştir. 6-7. yüzyıllara tarihlendirilen bu örneğin yüz hatları oldukça sadedir. (**Şekil 10: d**).

Navslarda insan dışında hayvan figürlerine de rastlamak mümkündür. 6-8. yüzyıllara tarihlendirilen Özbekistan'dan bir tutamak, su kuşu(?) olarak karşımıza çıkar; boynu üzerinde tüy izlenimi veren çentikler vardır, sivri gagası ve boynunda halkası bulunur (**Şekil 10: e**).

3. Antropomorfik Kaplar

İnsan yüzlerini kabartma olarak gösteren testi, kap gibi çeşitli pişmiş toprak eşyaların varlığı bilinmektedir. Antropomorfik kapların sunu, yemin töreni ve and içme ile ilgili olabileceği düşünülmekte; şaman törenlerinde yağmur yağdırmak ve verimin artması



Şekil 11: a. Antropomorfik kap, keramik, Kafır-Kala, Semerkand, 6. yüzyıl (Pugaçenkova-Rempel', ill. 177); b. Pişmiş toprak, Çu vadisi, 6-8. yüzyıl (Bernştam, 1998, s. 538); c. Boğa başlı emzikli kap, pişmiş toprak, 7-8. yüzyılın ilk çeyreği, Pencikent, Ermitaj Müzesi (Fot. J. Özlem Oktay)

için kullanıldıkları araştırmacılar tarafından belirtilmektedir.²⁷ Bunlar ayrıca “yaşam suyu” ile bağlantılı olarak anılmaktadır.²⁸

Kâfir-Kale'den (Özbekistan) 6-8. yüzyıllara tarihlenen armudî formda testinin üzerinde kalın kaşlı, badem gözlü, bıyıklı, sakallı, hokka burunlu bir erkek figürü yer almaktadır. Bıyık uçları çeneye doğru inmekte, sakalı üçgen formdadır. Kulaklarında bilya formuna sahip pendentifli küpeler bulunmaktadır. Bu figür bölgede var olan Türk tipine benzerliği ile dikkati çekmektedir. Yüz kabartma olarak meydana getirilmiş, detaylar ise demir keski ile çentiklenerek verilmiştir. Testinin boyun kısmı üzerinde kırık izine rastlanmaktadır (Şekil 11: a).

Kırgızistan'daki Çuy Vadisi'nden 7-8. yüzyıllara tarihlenen bir kap örneği ise bir önekinde göre daha az detaya sahiptir (Şekil 11: b). Erkek figürü üçgen sakallı olarak ele alınmış, sakal etkisi dikine hatlarla verilmiştir. Sakalın yanakta devam ettiğini gösteren bir takım izler de mevcuttur. Gözlerde derinlik etkisi kalın göz çerçevesi ile yaratılmıştır. Başında çizgi bezekli diadem yer alır. Yapıştırma olarak yerleştirilen kollar karının hemen üzerinde kavuşturulmuştur. Sakal, dudak, göz çerçeveleri de yapıştırma olarak uygulanmıştır. Kabin üzeri açık sarı astarlıdır.²⁹

27 Çoruhlu, *a.g.m.*, s. 308-310.

28 A. M. Dosimbaeva, “O Simbolike Sosuda v Tyurkskom Prikladnom Iskusstve i ego Svyazi s Ideey Sakralizatsii Prostranstva”, *Alta-Sayanskaya Gornaya Strana i İstoriya Osvoeniya ee Koçevnikami*, Barnaul 2007, s. 69-75.

29 Bernştam, *a.g.e.*, 30.09.2012.



Şekil 12: Figürinlerde ellerin kemer ya da silâh üzerinde durmasının, Göktürk taş babaları ile karşılaştırılması (Çizim: Kubarev, tabl. XXXVIII: 222).

Bu kaplar dışında az miktarda da olsa emziği boğa başı şeklinde olan kapların varlığı da bilinmektedir. Hayvanın ağzındaki delikten sıvı dökülmektedir. Bu özellikten dolayı böyle kapların ağızlarından dökülen sıvıların şifalı ya da kutsal sayıldığını düşünebiliriz. Başka bir deyişle bu kaplar hem işlevsel hem de sembolik olarak kullanılmışlardır. Aynıca bunların gövdesi üzerinde süslemeler de vardır.

Yukarıda bahsedilen figürinler, navslar ve kaplar dışında yapıların alınlığında zaman zaman karşılaşılan pişmiş toprak sirenlerin varlığı da bilinmektedir. Bunların navslar üzerinde de yer aldığını belirten araştırmacılar vardır. Ayrıca fantastik hayvan görünümünde ve kurt, keçi, vb. başlı kap kulplarına da rastlamak mümkündür (Termez, Çingis-Tepe bu bağlamda düşünülebilir).³⁰ Bir takım araştırmacılara göre bu, sonradan Orta Asya'da çok geniş olarak yayılacak örneklerin proto-tipini oluşturmaktadır.

Söz konusu araştırma kapsamında pişmiş toprak figürinlerde, navs tutamaklarında ve antropomorfik kaplarda dikkatimizi çeken bir takım özelliklere değinmekte fayda görmektedir. Göktürk Dönemi figürinlerinde ellerin pozisyonları hem duruş bakımından hem de anlam bakımından çeşitlilik arz etmektedir: Ellerin kemer üzerinde ya da sol elin kemer/silâh üzerinde olması ve diğer elde kap tutulması erkeklik, savaşçı kimliği ile ilişkilendirilebilir. Ayrıca benzeri duruşun Göktürk taş babalarında da karşımıza çıkması ilgi çekicidir (**Şekil 12**).

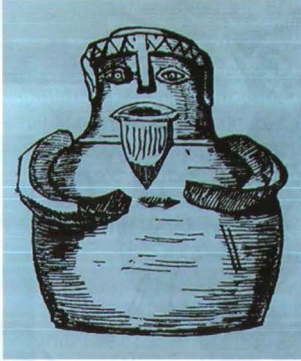
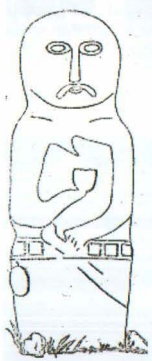
Ellerin göğüs ya da karın üzerinde kavuşturulması, ellerin karın üzerindeyken kap tutması ise daha çok sunu, saygı, sadakat ve yas ile ilişkilendirilebilir. Yine bunun benzeri örneklerini taş babalarda da görebilmekteyiz (**Şekil 13**).

Yüz tipleri Mongoloid-Türk ya da Avrupaî olan erkeklerin bıyıklı, sakallı ve bıyıklı veya sakalsız-bıyıksız olarak verildikleri gözlemlenmiştir. Özellikle sakallı olanların sakal formu "kama" ya da "ok ucu"na benzetilebilir.³¹ Figürinlerdeki bu sakal formunun Kudırge Mezarlığı'nda yer alan Mezar 16'daki kaya üzerinde bulunan erkek başı tasvirindeki ile benzerliği gözden kaçmamaktadır (**Şekil 14**).

Göktürk Dönemi'nde erkek ve kadın figürinlerinde taçlar, başlıklar oldukça fazla ve çeşitli olarak karşımıza çıkar. Taçlar asâlet, kudret, kutsallık timsâlidirler. Kadın taçlarında, hilâl, ortada küre formu (evrenin simgesi, ay, güneş vb) ve yanlarda kuşkanatla-

³⁰ Al'baum, *a.g.e.*, s.19; Bernştam, *İzbrannye Trudi po Arheologii i Istori Kurgzov i Kurgztana*, C. II, Bışkek 1998, s. 562-565; Azim M. Malikov, "Arkeolojik ve Yazılı Kaynaklara Göre Maverayünnehir Türkleri (M. S. VI-VIII. Yüzyıllar), *Türkler Ansiklopedisi*, C. 2, 2002, s. 142-151.

³¹ Bernştam, *a.g.e.*, 1998, s. 539-540.

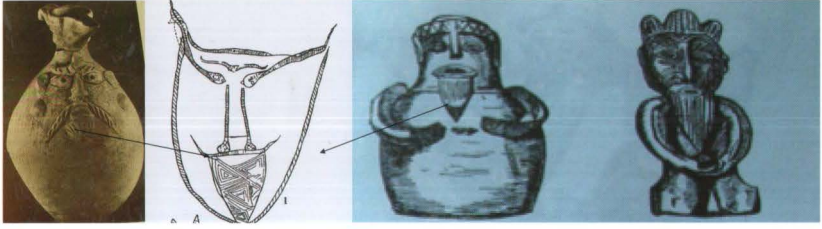


Şekil 13: Figürinlerde ellerin ve kollarn şekildeki gibi konumlarının, Göktürk taş babaları ile karşılaştırılması (Çizim: Kubarev, tabl. XXXVIII: 218).

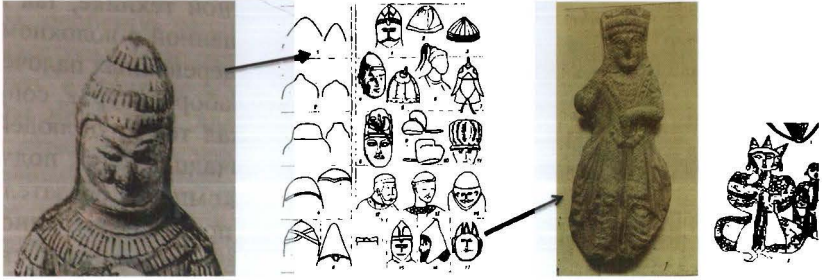
rına sahip olanlar; erkeklerin taşlarında ise inci tanesi gibi küre formu ya da Tanrıça Umay'ın gibi üç dilimli taca sahip olanlar öne çıkar (Şekil 15).

Miğferler ise kürevî-konik formları ile gerek arkeolojik malzeme gerekse taş babalar-da ve duvar resimlerinde benzerleri ile birlikte görülebilmektedir. Koruyucu silâh olarak kullanılan levhalı, pullu zırhlar da gerçek örnekler göz önünde bulundurularak tasvir edilmiştir (Şekil 8: b).

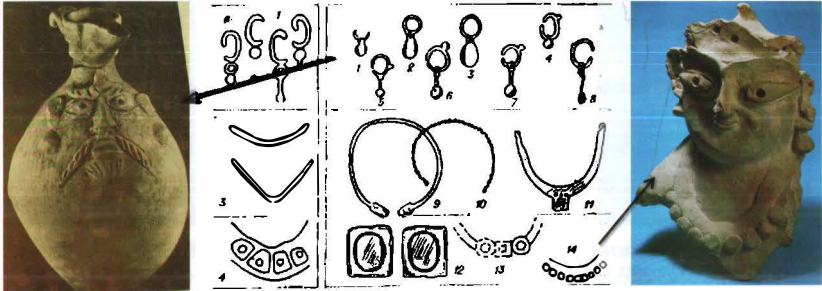
Göktürk Dönemi figürinlerinde rastladığımız bilya formu pendentifli küpe, inci taneli kolye gibi takı betimlemelerinin benzerlerine arkeolojik buluntularda rastlanmaktadır. Örneğin Semerkand Taylak bölgesinden navs kulbu üzerinde erkeğin kolyesi ya da yine Semerkand Kafır-Kala'dan kap üzerindeki erkeğin kulağındaki küpe, Kudırge, Altay, Kuray gibi yerlerden arkeolojik buluntularla ve taş babalar üzerindekiyle benzerlikler taşımaktadır (Şekil 16).



Şekil 14: Bernştam, 1997, s. 217.



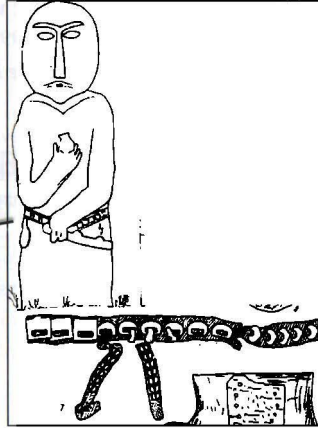
Şekil 15: Başlıklann çizimi (Kubarev, çiz. 3).



Şekil 16: Soldaki çizimler: Heykellerin üzerindeki takılardır. Sağdakiler: Kudırge, Altay, Kuray vb. yerlere ait arkeolojik buluntulardır (Kubarev, çiz. 5).

Dikkatimizi çeken bir diğer nokta ise bazı erkek figürinler ve navs kulpları üzerinde kemer ve detaylarına yer verilmiş olmasıdır, örneğin Semerkand'dan ele geçen navs kulbunda kemer, pulları ve tokası ile birlikte gösterilmiştir, bu da arkeolojik buluntularla ve taş babalar üzerindikilerle örtüşür (Şekil 17).

Göktürk Dönemi pişmiş toprak figürinlerinde görüldüğü kadarıyla çoğunlukla kahramana, savaşçılara yer verilmiştir. Kadın figürinlerine göre ağırlık daha çok savaşçı-hükümdara (bunların temelinde tanrı ya da kahramanlıkla ilgili inançlar vardır) kaymıştır. Erkek figürinleri Kazakistan ve Kırgızistan bölgelerinde varlık gösteren sakallı, bıyıklı ya da sakalı bıyığı olmayan Orta Asya tiplerini göstermektedirler. Yüz tiplerinden Mongoloid-Türk ya da Avrupalı karakter taşıyan örnekler olduklarını anlayabiliriz. Görüldüğü gibi bütün bu yüzler bulundukları kültür çevresinin izlerini taşımaktadır.



Şekil 17: Üstte: D'er-Tebe, 1 No.'lu taş babanın çizimi (Kubarev, Tabl. XXXVI)
Altta: Gümüş pullara sahip kemerin çizimi (Kubarev, tabl. XLIV: 17).

Hayvan tasvirleri arasında at öncelikli olarak karşımıza çıkmamaktadır. Atların süvarileri ile birlikte verildiklerinde vücut hatlarının ve koşum takımlarının daha detaylı ele alındıkları tespit edilmektedir.

Daha önce de değinildiği üzere pişmiş toprak figürinlerin bazıları tasvir ve ifade tarzı olarak Göktürk taş babalarını anımsatmaktadır. Üzerlerinde yer alan küpe, taç, kolye, kemer tokası, zırh, silâh, koşum takımı vb. detaylar, sadece taş babalar, duvar resimleri gibi görsel sanatlarda değil aynı zamanda arkeolojik malzeme olarak da görülmektedir. Bu da figürinlerin Göktürk sanatında bütünüleyici role sahip olduklarını ve araştırmacılar için belgesel nitelik taşıdıklarını kanıtlamaktadır.

Kaynaklar

Abdusamatov, Kb. Sh. - K. Takamatsu - G. A. Pugaçenkova ve diğerleri; *Drevnosti Yujnogo Uzbekistana*, İngilizce ve Japonca, Tokyo, 1991.

Al'baum, L. İ.; *Balalık-Tepe, k İstorii Material'noy Kultur i İskusstva Toharistana*, Taşkent 1960.

Aybek, Serdar; "Metropolis Terrakotaları Hakkında İncelemeler", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 1, Ocak 2011, s. 145-158.

Babayarov, Gaybullah; "Sogd under Turkish Rule during Vİth-VIIIth Centuries (On Sogdian and Turkish Symbiosis)", <http://www.transoxiana.org/Eran/>, 23.06.12.

Baypakov, K. M. - D. A. Voyakin - E. A. Smagulov; *The Sites of Ancient Settlement Kuik-Mardan, Altyntobe and Jopektobe*, Almata 2006.

Bernştam, A. N.; İstoriya Kırgız i *Kırgızstana s Drevneyşih Vremen do Mongol'skogo Zavoevaniya*, <http://siteistok.host.net.kg/bibliotek.htm>, 30.09.2012.

Bernştam, A. N.; İzbrannie *Trudı po Arheologii i İstorii Kırgızov i Kırgızstana*, C. I, Bışkek 1997.

Bernştam, A. N.; İzbrannie *Trudı po Arheologii i İstorii Kırgızov i Kırgızstana*, C. II, Bışkek 1998.

Brikina, G. A. (ed.); *Srednyaya Aziya i Dal'niy Vostok v Epohu Srednevekov'ya, Srednyaya Aziya v Rannem Srednevekov'e*, Moskova, 1999.

Çaycı, Ahmet; *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezeggen ve Burç Tasvirleri*, TTK Basımevi, Ankara 2002.

Çoruhlu, Yaşar; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2011.

Çoruhlu, Yaşar; "Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazi Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (08-10 Nisan 2002) Bildiriler*, Kayseri 2002, s. 299-320.

Dosimbaeva, A. M.; "O Simbolike Sosuda v Tyurkskom Prikladnom İskusstve i ego Svyazi s İdeey Sakralizatsii Prostranstva", *Alta-Sayanskaya Gornaya Strana i İstoriya Osvoeniya ee Koçevnikami*, Barnaul 2007, s. 69-75.

Dvureçenskaya, N. D.; "Terrakotovaya Plastika Drevney Baktrii III-I vv. do n. e.", *Rossiyskaya Arheologiya*, no. 3, 2006, s. 143-153.

Dvureçenskaya, N. D.; *Terrakotovaya Plastika Sredney Azii IV v. do n. e.-IV v. n. e. (Arheologičeskiy Aspekt)*, Moskova 2009.

Efimova, L. S. (ed.); *Vostoçnyy Turkestan v Drevnosti i Rannem Srednevekov'e*, 1995.

Esin, Emel; *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006.

Esin, Emel; *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

Gumilev, Lev; *Statuetki Voinov iz Tuyuk-Mazara-Kniga po Trebovaniyu*, 2011.

Kabanov, S. K.; *Kul'tura Sel'skih Poseleniy Yujnogo Sogda, III-VI. vv.*, Taşkent 1981.

Kubarev, V. D.; *Drevnetyurkskie İzvyaniya Altaya*, Novosibirsk 1984.

Lutfiya, A. - E. Guliamova; *The Central Asian Art of Avicenna Epoch*, Duşanbe 1980.

Majitov, N. A.; "Yujniy Ural v VI-VII. vv.", *Stepi Evrazii v Epohu Srednevekov'ya*, Seriya Arheologiya SSSR, 1981, s. 23-28.

Malikov, Azim M.; "Arkeolojik ve Yazılı Kaynaklara Göre Maveraiünnehir Türkleri (M.S. VI-VIII. Yüzyıllar)", *Türkler Ansiklopedisi*, C. 2, 2002, s. 142-151.

Pugaçenkova, G. A. - L. İ. Rempel'; İstoriya İskusstv *Uzbekistana, s Drevneyşih Vremen do Serednih Devyatnadsatogo*, Moskva 1965.

Pugaçenkova, G. A.; *Halçayan, k Probleme Hudojestvennoy Kul'turi Severnoy Baktrii*, Taşkent 1966.

Tolstov, S. P.; *Drevniy Horezm*, Moskova 1948.

Tolstov S. P. - M. G. Borob'evoy; *Keramika Horezma*, İzd.vo Akademii SSSR, 1959.

Drevnosti Tadjikistana, Katalog Vistavki, Duşanbe 1985.

http://military-kz.ucoz.org/publ/drevnjaja_istoriya/saki_sarmaty_gunny_i_dr/terrakotovaja_armiya_tjurkskogo_kagana/22-1-0-192, 10.09.2012.

<http://history.novosibdom.ru/node/56>, 12.09.2012.

Sergey G. Skobelev*

Eski Türklerin Bereket Tanrıçası “Umay”: Üslup ve İkonografik Özellikleri** Ancient Turks Fertility Goddess “Umai”: The Style and Features of the Iconography**

Özet

Bereket tanrıçası Umay'ın imgesi Eski Türklerin üçlü inanç sisteminde önemli bir yere sahiptir. Ancak Umay ikonografisi hâlâ yeterli kadar çalışılmamıştır. Kutsallık simgesi üç dilimli taca sahip Umay'ın dişil bir figür olarak tanımı ana tartışma konusudur. Ama cennetin bir sâkini, gökten inen güzel bir kadın, bir kuş-ana olarak Umay'ın kanatlı olması daha da önemli bir özellik olmalıdır.

Kanatlı kadın imgesi olarak tasviri iki yerde mevcuttur: Yenisey Nehri'nden bir bronz broş ve Abakan Koybalı Nehri üzerinde 7 No.'lu Kurgan'dan bir çift altın ve gümüş küpe. Bunlar 10-11. yüzyıllara tarihlenir. Bu imgeler Umay'ın ikonografisine atfedilebilirler. Bu yüzden, düzlemsel çizgede olmayan metal plastik etkisi uyandıran parçaların yapılmasına imkân veren teknolojik yeterliliklerin stil ve tasarım özelliklerinin detaylı çalışılması önemlidir. Bu durumlarda, hacimli imgeler, (kadın figürlerinin kendileri, ellerinde tuttukları kaplar, saç, kafa ve boyun süsleri, kanat ve hâleleri), pendants, boncuklar (insan ve hayvanların doğmamış ruhlarının sembolleri) ve elmas şekilli içi boş sarkıntılar (bebeklerin göbek bağları için) öne çıkar. Buna ek olarak, böyle durumlarda düzlemin detayları hakkında açıkça konuşulabilir, örneğin hâle – figürleri saç tarzlarından ayırarak onları hacimli hâle getirir. Bu yüzden, Umay imgesinin metal ve üç boyutlu özellikleri Eski Türklerin sanatında onun imgesinin tanımlanması için kapsamlı bir özellikler sistemi yaratılmasına izin verir.

Anahtar Kelimeler: Eski Türkler, Umay, üslup, ikonografi, sembol.

Keywords: Ancient Turks, Umai, style, iconography, symbol.

The image of the goddess Umai occupied an important place in the religious consciousness of the ancient Turks. On her special place in the tripartite structure of the Turkic pantheon can be judged by the repeated mention of her name in runic texts, as well as by studying the traditional world of modern Turkic peoples of Siberia and Central Asia (by V. V. Barthold, V. V. Radloff, P. M. Melioranskii, A. V. Anokhin, N. P. Dyrenkova, L. E. Karunovskaya, L. P. Potapov, S. M. Abramzon, N. A. Baskakov, N. A. Alekseev, F. T. Valeyev, V. Ya. Butanaev, E. L. L'vova, I. V. Oktyabr'skaya, A. M. Sagalae, M. S. Usmano-

* Dr., Beşerî Bilimler Çalışmaları Laboratuvarı Başkanı, Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Novosibirsk, Rusya / Ph.D., Head of Laboratory of Humanitarian Studies, Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia.

** The study was performed by the grant of the Russian Foundation for the Humanities № 13-01-00049.

va and others).¹ However, until now, researchers have not reached a consensus on is the form in which the ancient Turks portrayed itself Umai.

One of the first attempts to isolate the image of Umai in the fine art of the ancient Turks can be considered as the study of the semantics of anthropomorphic images on Kudyrinskiy valun (boulder from Kudyrge) on Altai (Figure 1).² On the basis of this analysis were carried out and attempts to highlight these images (with attribution them as images Umai) on materials Sulekskaya pisanitsa (petroglyphs from Sulek in Khakasia) (Figure 2) and other.³ The main argument in the definition of female figures as Umai images in these cases was the presence of women on their heads tricorn (three-prong) caps, crowns, which are attributed as a sign of holiness, tiaras deities, etc. The partial withdrawal of proof of supplies image data the scope of the iconography of the Umai (at the level of accumulation of fine materials) rightly pointed out at the time of A. S. Surazakov.⁴

1 W. Barthold, Die historische Bedeutung der alttürkischen Inschriften. Приложение к: *Radloff W. Die alttürkischen Inschriften der Mongolei. Neue Folge*, St.-Pbg. 1897; П. Мелиоранский, "Памятник в честь Кюль-Тегина", Записки Восточного отделения Русского археологического общества, СПб. 1899, Т. XII, Вып. II-III (P. Melioranskiy, "Pamyatnik v čest' Kyul-Tegina", *Zapiski Vostochnogo Otdeleniya Russkogo Arheologicheskogo Obshchestva*, SPb. 1899, T. XII, Vyp. II-III); A. В. Анохин, "Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии", Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, Т. IV, Вып. 2, Л. 1924 (A. V. Anohin, "Materialy po Šamanstvu u Altaytsev, Sbrannnye vo Vremya Puteshestviya po Altayu v 1910-1912 gg. po Porucheniyu Russkogo Komiteta dlya Izčleniya Sredney i Vostochnoy Azii", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR*, T. IV, Vyp. 2, L. 1924); A. В. Анохин, "Душа и ее свойства по представлениям телеутов", Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, Т. VIII, Л. 1929 (A. V. Anohin, "Duša i ee Svoystva po Predstavleniyam Teleutov", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR*, T. VIII, L. 1929); Н. П. Дыренкова, "Умай в культуре турецких племен", Культура и письменность Востока, Кн. III, Баку 1928 (N. P. Drenkova, "Umay v Kul'te Turetskikh Plemen", *Kul'tura i Pismennost' Vostoka*, Kn. III, Baku 1928); Л. Э. Каруновская, "Представления алтайцев о Вселенной", Советская этнография, 1935, N 4-5 (L. E. Karunovskaya, "Predstavleniya Altaytsev o Vselennoy", *Sovetskaya Etnografiya*, 1935, N. 4-5); Л. П. Потапов, "Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных", Тюркологический сборник 1972, М. 1973 (L. P. Potapov, "Umay – Bojestvo Drevnih Tyurkov v Svete Etnograficheskikh Dannih", *Tyurkologicheskii Sbornik* 1972, M. 1973); С. М. Абрамзон, Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи, Кыргызстан, Фрунзе 1990 (S. M. Abramzon, *Kirgizi i ih Etnogeneticheskie i Istoriko-Kul'turne Svyazi*, Kirgizstan, Frunze 1990); Н. А. Баскаков, "Душа в древних верованиях тюрков Алтая (термины, их значение и этимология)", Советская этнография, 1973, N 5 (N. A. Baskakov, "Duša v Drevnih Verovaniyah Tyurkov Altaya (Termini, ih Značeniye i Etimologiya)", *Sovetskaya Etnografiya*, N. 5, 1973); Н. А. Алексеев, Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири, Наука, Новосибирск 1980 (N. A. Alekseev, *Rannie Formy Religii Tyurkoyazychnkh Narodov Sibiri*, Nauka, Novosibirsk 1980); Н. А. Алексеев, Шаманизм тюркоязычных народов Сибири, Наука, Новосибирск 1984 (N. A. Alekseev, *Šamanizm Tyurkoyazychnkh Narodov Sibiri*, Nauka, Novosibirsk 1984); Ф. Т. Валева, Западно-сибирские татары во второй половине XIX – начале XX в. Историко-этнографические очерки, Татнигиздат, Казань 1980 (F. T. Valeev, *Zapadno-Sibirskie Tataři vo Vtoroy Polovine XIX–Načale XX v. Istoriko-Etnograficheskie Očerki*, Kazan' 1980); В. Я. Бутанаев, "Культовые божества Умай у хакасов", Этнография народов Сибири, Новосибирск 1984 (V. Ya. Butanaev, "Kul't' Bogini Umay u Hakasov", *Etnografiya Narodov Sibiri*, Novosibirsk 1984); В. Я. Бутанаев, "Хакасская народная медицина", Генезис и эволюция этнических культур Сибири, Новосибирск 1986 (V. Ya. Butanaev, "Hakasskaya Narodnaya Meditsina", *Genesiz i Evolyutsiya Etnicheskikh Kul'tur Sibiri*, Novosibirsk 1986); В. Я. Бутанаев, "Воспитание маленьких детей у хакасов", Традиционное воспитание детей у народов Сибири, Л. 1988 (V. Ya. Butanaev, "Vospitanie Malen'kikh Detey u Hakasov", *Traditsionnoe Vospitanie Detey u Narodov Sibiri*, L. 1988); Э. Л. Львова-И. В. Октябрьская-А. М. Сагалеев-М. С. Усманова, Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир, Наука, Новосибирск 1988 (E. L. L'vova-I. V. Oktyabr'skaya-A. M. Sagal'ev-M. S. Usmanova, *Traditsionnoe Mirovozzrenie Tyurkov Yujnoy Sibiri. Prostranstvo i Vremya. Veshnyy Mir*, Nauka, Novosibirsk 1988).

2. С. Суразаков, "К семантике изображений на Кудыргинском валуне", Этнокультурные процессы в Южной Сибири и Центральной Азии в I-II тысячелетии н. э., Кемерово 1994. с. 45-55 (A. S. Surazakov, "K Semantike Izobrazheniy na Kudyrinskoy Valune", *Etnokul'turne Protsesty v Yujnoy Sibiri i Tsentralnoy Azii v I-II Tysyachetii n.e.*, Кемерово 1994, pp. 44-55).

3 Ю. С. Худяков, "Шаманизм и мировые религии у киргизов в эпоху средневековья", Традиционные верования и быт народов Сибири, Новосибирск 1987. с. 69 (Yu. S. Hudyakov, "Šamanizm i Mirovie Religii u Kirgizov v Epohu Srednevekov'ya", *Traditsionnye Verovaniya i Byt Narodov Sibiri*, Novosibirsk 1987, p. 69).

4 Суразаков, с. 51-54 (Surazakov, pp. 51-54).

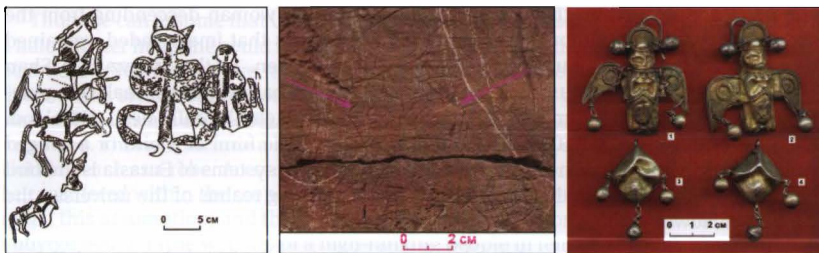


Figure 1: The images on the Kudyrginski valun (boulder from Kudyrga) (by: A. Surazakov, 1994).

Figure 2: Women's Image in tricorn hats on Sulekskaya pisanitsa – (photo made by the author; images are shown by arrows).

Figure 3: Earrings with the image of the goddess Umai and hollow diamond-shaped pendants with a picture of a trefoil burial mound N 7 Koybaly: 1-2. Earrings, 3-4. Pendants to earrings (gold, silver).

Much more confident about how depicted Umai at the Sayan-Altai Turks in the High Middle Ages, it is possible on the basis of the interpretation of material from a woman's burial (number 7) mound burial Koybaly on the river Abakan, we excavated and dated IX-X centuries. Here were found two gold rings (with details in silver) in the form of identical images of winged women: they were accompanied by two suspension of similar materials in the form of diamonds with relief maps trefoil (**Figure 3**). We have already analyzed the details of these items. It is established that the canonical images of women pose has been widely reflected in the stone sculptures of the Turks. Wings – a necessary accessory of the deity, and a halo above his head – a sign of holiness, which is characteristic for a number of world religions, including the well-known and among the Turks. In the bowl of consecrated milk (in the hands of women) are stored embryos souls of men and animals, and gold and silver beads – they are symbols of embryos souls of living beings. Shamrock – common in many nations of the Old World tree symbol of life and fertility. Gold hollow diamond-shaped pendants are very similar to the storage bags for newborns umbilical cords (known up to now in Sayan-Altai Turks: Sagayts and Beltysr these sacs called "Umai"). Thus, all of the elements of the image fully comply with both the appearance and meaning of the image Turkic fertility goddess Umai.⁵

Unfortunately, such a complete set of "divine" attributes do not carry other images the ancient time that some authors are considered to belong to the sphere of the iconography of the Umai. Not reflected in the number of attributes of the deity on earrings burial Koybaly and tricorn (three-fold) headdress, tiara, based on the presence of which the individual authors conducted a number of women's attribution of images to the image of Umai. However, the main features of Umai – the wings. Recall that Umai in representations of modern Turkic-speaking peoples of the Sayan-Altai Moun-

5 С. Г. Скобелев, "Подвески с изображением древнетюркской богини Умай", Советская археология, 1990, N 2, с. 226-233 (S. G. Skobelev, "Podveski s Izobrajeniem Drevnetyurkskoy Bogini Umay", *Sovetskaya Arheologiya*, 1990, N. 2, pp. 226-233); С. Г. Скобелев, "Изображение божества Умай на подвесках из могильника Койбалы", Первоисточное искусство. Семантика древних образов, Новосибирск 1990, с.152-159 (S. G. Skobelev, "Izobrajenie Bojestva Umay na Podveskah iz Mogil'nika Koybali", *Pervobitnoe Iskusstvo. Semantika Drevnih Obrazov*, Novosibirsk 1990, pp.152-159.); С. Г. Скобелев, "Вариации принадлежности понятия "кут" у тюрков Сибири и Средней Азии в эпоху средневековья", Сибирь в панораме тысячелетий, Новосибирск 1998, с. 534-542 (S. G. Skobelev, "Varianty Prinadlezhnostey Ponyatiya «Kut» u Tyurkov Sibiri i Sredney Azii v Epohu Srenevekov'ya", *Sibir v Panoram Tisyacheletiy*, Novosibirsk 1998, pp. 534-542.); С. Г. Скобелев, "Курган N 7 могильника Койбалы – уникальный памятник древнетюркской культуры с территории Западного Присяянья", Памятники культуры древних тюрков в Южной Сибири и Центральной Азии, Новосибирск 1999, с.129-149. (S. G. Skobelev, "Kurgan N 7 Mogil'nika Koybali – Unikal'ny Pamyatnik Drevnetyurkskoy Kul'turi s Territorii Zapadnogo Prisyanyaya", *Pamyatniki Kul'turi Drevnih Tyurok v Ujnoy Sibiri i Tsentral'noy Azii*, Novosibirsk 1999, pp.129-149.)

tains – is a fabulous bird that nests in the air, beautiful woman descending from the sky, mother-bird, etc. Although in people's old bird traits that image faded, remained very granted that Umai must be wings to dwell in heaven. In the Kyrgyz Tien Shan "Umai" – it's also a fabulous bird that nests in the air. Separate groups Khakas generally seen in the image of Umai white or blue bird that brought the child flesh and blood. The preferential representation of the goddess Umai in the form of a bird or a winged woman directly related to the fact that in the mythological systems of Eurasia is the bird has been the main intermediary between the two opposing realms of the universe – the "upper and lower" worlds.⁶

In addition to our findings wings shown on only one of the female images relating to the Middle Ages (when it is necessary to distinguish the winged creatures found in the taiga zone of the Urals and Western Siberia and relating to other cultural traditions – is the image on the Sasanian silver dishes, apparently, local bronze cult casting, etc.).⁷ The subject comes from a number of random finds in the steppe zone of the Sayan-Altai (found on the Yenisei River near the village Aeshka, Novoselovo district), ie, in the traditional places of residence of the population of Turkic ethnic circle. It is stored in the Minousinsk museum two halves of the object to store needles. Needle cases such as fish are widespread in the steppe nomadic environment in the Tang Dynasty and Liao.⁸ They are identical to the image on the belt woman in a headdress in the form of a tricorn-crown tiara. Crown has the off to the side and a few hanging down two additional beam. Showing the locks of hair on either side of a broad and flattened face. The woman lush swing style clothing robe. In his hands, folded on his chest, a woman, apparently holding an object. Behind the back shows the wings that look different than the earrings from the burial ground Koybaly: they are much smaller in size and their ends are folded down, as on earrings, and raised up (Figure 4).

Due to this fact, there is good reason to believe that this is also the image Umai, only made in a slightly different manner. Possible interpretation of it as a display of the Buddha seated on a lotus (or some other Buddhist character). But such an assumption can be based only on the general shape of the image, the design of which carried no doubt strongly influenced by Buddhist motifs in fine art. In addition to the above, one can also note that we have taken for the locks of hair two subjects on both sides of the woman's face may be the transfer characteristic of the Buddhist image of large ears of anthropomorphic characters. Image of a hat and type of clothing women in this Pincushion and demeanor in his hands at chest level, an object (a cup or poultry), in general, the same type that we can see on the Kudyrginski valun.

6 М. И. Боргояков, "Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии", Вопросы древней истории Южной Сибири, Абакан 1984, с. 139-140 (М. I. Borogoyakov, "Ob Odnom Drevneyšem Mifologičesom Syujete, ego Evolyutsii i Otrajenii v Fol'klоре Narodov Evrazii", *Voprosi Drevney İstoriı Yužnoy Sibiri*, Abakan 1984, p. 138-140; Potapov, c. 276-277 (Potapov, pp. 276-277); Алексеев, 1980, с. 149-150 (Aleksseev, 1980, pp. 149-150.); Абрамзон, с. 295 (Abramzon, p. 295.); Бутанев, 1984, с. 97 (Butanayev, 1984, p. 97.); В. В. Иванов-В. Н. Топоров, "Птица", Мифы народов мира, М. 1982, с. 346-349 (V. V. Ivanov-V. N. Toporov, "Ptitsa", *Mifi Narodov Mira*, M. 1982, p. 346-349).

7 К. В. Тревер-В. Г. Лукоин, Сасанидское серебро. Художественная культура Ирана III-VIII веков, Искусство, М. 1987, рис. 57-58 (K. V. Trever-V. G. Lukonin, *Sasanidskoe Serebro. Hudojestvennaya Kul'tura Irana III-VIII vekov*, Iskusstvi M. 1987, fig. 57-58); Г. М. Буров, "Бронзовые культовые плакетки западносибирского стиля на европейском Северо-Востоке", Западная Сибирь в эпоху средневековья, Томск 1984, с. 32-45 (G. M. Burov, "Bronzovie Kul'tovye Plaketki Zapadnosibirskogo Stilya na Evropeyskom Severo-Vostoke", *Zapadnaya Sibir v Epohu Srednevekov'ya*, Tomsk 1984, pp. 32-45).

8 О. А. Митько, "Средневековые игольницы", Проблемы средневековой археологии Южной Сибири и сопредельных территорий, Новосибирск 1991 (O. A. Mit'ko, "Srednevekovie Igol'niki", *Problemi Srednevekovoy Arheologii Yužnoy Sibiri i Sopredel'nyh Territorii*, Novosibirsk 1991).

Thus, we can assume that Umai in the Middle Ages could sometimes depicted without a halo. On her head she could be in the form of a hat tricorner (three-fold) tiara. But it could be a tiara of five horns (five rays). At the same time, Umai could be dressed in a magnificent swing style clothing coat (on earrings from the burial ground Koybaly no signs of wear at Umai is not available). In this case, the number of image features Umai is may be increased. This will include a hat with three or five horns (rays), as well as lush and loose clothing such as a robe. According to these indicators of a woman on a Kudryginski valun be considered within the scope of the iconography of the Umai (Figure 4). Does not contradict this assumption, and the whole point of the overall composition of the images on Kudryge boulder (the worship of a high-ranking people in females), which some authors considered only in terms of reflecting the social relations in the ancient society.⁹

Interesting finds from excavations in 1995-1996 the Medieval burial ground Syuttyu-Bulak-1 in Kyrgyzstan can talk about this more confident.¹⁰ Here, among other things, there are two bony plates. In one battle scene shows – Turks with distinctive hairstyles in long braids shoot bows and swords hack. On the other plate is given a depiction of women in tricorner (three-fold) tiara. She is dressed in a robe type of garment swing and accepts the worship of men, which is depicted in exactly the same style as the Turks engaged in the battle scene. The nature of the scene (a large picture of a woman and a small image of a man, apparently a woman worshiper) undoubtedly conveys a picture of a man worshipping a high-ranking individuals (being). This fully corresponds to what can be observed on the Kudryginski valun: a large image of a woman in a tiara and similar clothing and small images of people who worship this woman, one of them – a man, a characteristic of the Turks hair in long braids (Figure 5).

Probably, in these two cases, we are dealing with the canonical storyline, which can be interpreted as the worship of the people no one high-ranking substantially. Since in

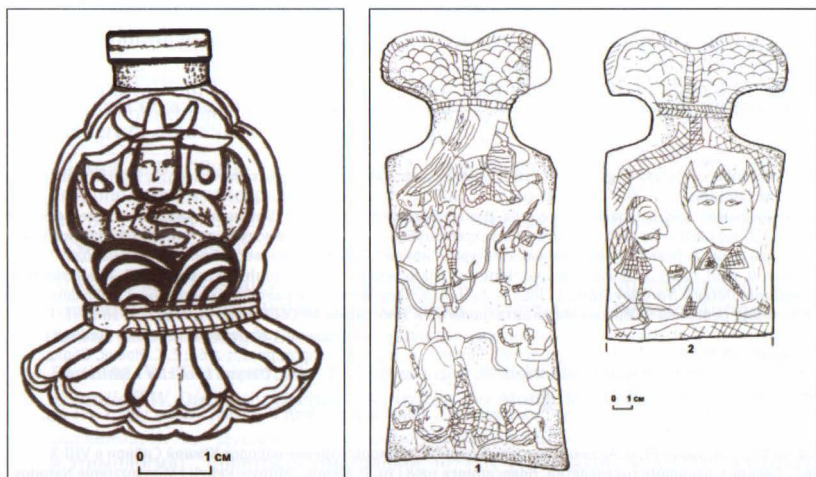


Figure 4: Half needer with the image of a woman with wings of funds Minusinsk museum (bronze).

Figure 5: The images on the bone plates (1–2) of the burial mound N 54 Syuttyu-Bulak-1 (by: B. Anke, M. I. Moskalev, O. A. Soltobaev, K. S. Tabaldiev, 1997).

⁹ Суразаков, с. 45 (Surazakov, p. 45).

¹⁰ B. Anke-M. I. Moskalev-O. A. Soltobaev-K. S. Tabaldiev, "Ausgrabungen auf dem Graberfeld von Süttü-Bulak, Raj. Kockorka, Kyrgyzstan", *Eurasia Antiqua. Zeitschrift für Archäologie Eurasiens*, Band 3, 1997.

both cases, this role is played by a woman, depicted with a number of characteristic features, it is believed that this is the goddess Umai. Accordingly, it has been suggested to belong to the sphere of the iconography of this image other similar images of women in characteristic tricorner (three-prong) tiara areas of settlement of Turks in the Middle Ages also receive greater thoroughness.

The fact that the ancient Turks Umai could sometimes portrayed as a woman, and without wings, indirectly said information ethnography of modern Turkic-speaking peoples of the Sayan-Altai. And now they have a goddess Umai appears in anthropomorphic form, and in the form of a bird, and in the form of their compounds, ie, winged woman, female-birds. So Khakases Umai – plump, gray-haired old lady, while at the same time, it is not visible to people and is always in the sky among white clouds, from which follows the birth of children and protect them from disease. She may have a golden wings. Teleuts presented May-Aine (ie, the mother of Umai) in the form of a young, beautiful woman (and sometimes girls) with wavy, silver hair that descends from the heavens on a rainbow. In general, the Sayan-Altai Turks were Umai's mother in the form of a beautiful woman coming down from the sky.¹¹

But it is known a situation where Umai portrayed as dolls made of birch bark with braids of white horsehair (Sagayts – hemp), pupae of fabric with small bow and arrow (such as Kachintsas). Umai image could symbolize white cloth or bark cradle with a doll-baby (such as Teleuts and parts of Shors) and stitched together two fox pelts or bundles of beads (as, for example, the majority of Khakases), white hare skin (as, for example, in the Altai kind of Kipchaks portrayed Dayyk Umai). Sometimes, however, it appeared just as the bow and arrow (as, for example, part of the Shors, including those living on the territory of Khakassia), or a bow without arrows (as, for example, among many others Shors).¹²

It is well known that the ancient Turkic ethnic groups have never been closed, isolated. They are constantly in contact with the various neighboring civilizations, nations and peoples, seeing their religious beliefs, including the Buddhists, Christians and followers of Mani.¹³ Because of this they went fast development of their own culture. In such a moving and sensitive environment could not be strict canonization associated,

11 Потапов, с. 276-277 (Potapov, pp. 276-277); Алексеев, 1980, с. 149-150; Бутанаев, 1984, с. 139-140 (Butanaev, 1984, pp. 139-140).

12 Бутанаев, 1984, с. 103 (Butanaev, 1984, p. 103); Бутанаев, 1988, с. 212 (Butanaev, 1988, p. 212); Алексеев, 1980, с. 156-159 (Alekseev, 1980, pp. 156-159); Алексеев, 1984, с. 31, 40 (Alekseev, 1984, p. 31, 40); Л. Р. Павлинская, "Игрушка и мир ребенка в традиционных культурах Сибири", Традиционное воспитание детей у народов Сибири, Л. 1988, с. 243 (L. R. Pavlinskaya, "Igrushka i Mir Rebenka v Traditsionnih Kul'turakh Sibiri", *Traditsionnoe Vospitanie Detey u Narodov Sibiri*, L. 1988, s. 243); Л. Э. Каруновская, "Из алтайских верований и обрядов, связанных с ребенком", Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, Вып. VI, Л. 1927, с. 20-28 (L. E. Karunovskaya, "Iz Altayskih Verovaniy i Obryadov, Svyazannih s Rebenkom", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR*, Vip VI, L. 1927, pp. 20-28); Потапов, с. 274-276 (Potapov, pp. 274-276); Е. С. Новик, Обряд и фольклор в сибирском шаманизме, Наука, М. 1984, с. 195-197 (E. S. Novik, *Obryad i Fol'klor v Sibirskom Shamanizme*, Nauka, M. 1984, pp. 195-197).

13 A. von Gabain, "Buddhistische Turkenmission", *Asiatica. Festschrift F. Weller*, Leipzig 1954, s. 161-173; Л. Р. Кизласов, История Тувы в средние века, Изд-во МГУ, М. 1969 (L. R. Kizlasov, *Istoriya Tuvi v Srednie Veka*, Izd.-vo MGU, M. 1969); Ю. П. Алехин, "Мировые религии и мировоззрение народов Южной Сибири в VIII-X вв.", Сибирь в панораме тысячелетий, Новосибирск 1998 (Yu. P. Alehin, "Mirovye Religii i Mirovozzrenie Narodov Yujnoy Sibiri v VIII-X vv.", *Sibir v Panorame Tysyacheletiy*, Novosibirsk 1998); С. Г. Скобелев, "Христианство и манихейство у енисейских кыргызов в развитом и позднем средневековье", Сибирь на перекрестке мировых религий. Материалы третьей межрегиональной научно-практической конференции, посвященной памяти выдающегося ученого и педагога, специалиста по библеистике, профессора НГУ Михаила Иосифовича Рижского, Новосибирск 2006 (S. G. Skobelev, "Hristianstvo i Maniheystvo u Eniseyskih Kirgizov v Razvitom i Pozdnem Srednevekov'e", *Sibir na Perekr'est've Mirovnh Religiy. Materiali Tre'tey Mejrregional'noy Nauchno-Prakticheskoy Konferentsii, Posvyashennoy Pamyati Vidyushhegosya Uchenogo i Pedagoga, Spetsialista po Bibleistike, Professora NGU Mihaila Iosifoviča Rjiskogo*, Novosibirsk 2006)

for example, with the requirement of the image of the goddess Umai only one form of the established ritual. To some extent, confirming the possibility of the existence of diversity in the iconography of the Umai in the culture of the ancient Turks, and are presented and analyzed above facts. Thus, the situation with the cult of the goddess Umai the ancient and the modern Turks, the variety of types and methods of the image is one of the clearest illustrations of fact the ancient cultural phenomenon, the study of which is only in its initial stages.

Bibliography

Абрамзон, С. М.; Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи, Кыргызстан, Фрунзе 1990 (Abramzon, S. M.; *Kirgizi i ih Etnogeneticheskie i Istoriko-Kul'turne Svyazi*, Kirgizstan, Frunze 1990).

Алехин, Ю. П.; "Мировые религии и мировоззрение народов Южной Сибири в VIII-X вв.", Сибирь в панораме тысячелетий, Новосибирск 1998 (Alehin, Yu. P.; "Mirovie Religii i Mirovozzrenie Narodov Ujnoy Sibiri v VIII-X vv.", *Sibir v Panorame Tysyacheletiy*, Novosibirsk 1998.).

Алексеев, Н. А.; Ранние формы религии тюркоязычных народов Сибири, Наука, Новосибирск 1980 (Alekseev, N. A.; *Ranniee Formy Religii Tyurkoyazychnh Narodov Sibiri*, Nauka, Novosibirsk 1980).

Алексеев, Н. А.; Шаманизм тюркоязычных народов Сибири, Наука, Новосибирск 1984 (Alekseev, N. A.; *Şamanizm Tyurkoyazychnh Narodov Sibiri*, Nauka, Novosibirsk 1984).

Анохин, А. В.; "Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии", Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, Т. IV, Вып. 2, Л. 1924 (Anohin, A. V.; "Materialı po Şamanstvu u Altaytsev, Sbrannnie vo Vremya Puteşestviy po Altayu v 1910-1912 gg. po Poruçeniyu Russkogo Komiteta dlya İzuçeniya Sredney i Vostoçnoy Azii", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR*, T. IV, Vip. 2, L. 1924).

Анохин, А. В.; "Душа и ее свойства по представлениям телеутов", Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР, Т. VIII, Л. 1929 (Anohin, A. V.; "Duşa i ee Svoystva po Predstavleniyam Teleutov", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR*, T. VIII, L. 1929).

Anke, B.- M. I. Moskaev - O. A. Soltobaev - K. S. Tabaldiev; "Ausgrabungen auf dem Graberfeld von Süttü-Bulak, Raj. Kockorka, Kyrgyzstan", *Eurasia Antiqua. Zeitschrift für Archäologie Eurasiens*, Band 3, 1997.

Barthold, W.; Die historische Bedeutung der alttürkischen Inschriften. Приложение к: Radloff W. *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei. Neue Folge*, St.-Pbg. 1897.

Баскаков, Н. А.; "Душа в древних верованиях тюрков Алтая (термины, их значение и этимология)", Советская этнография, 1973, N 5 (Baskakov, N. A.; "Duşa v Drevnih Verovaniyah Tyurkov Altaya (Termini, ih Znaçenie i Etimologiya)", *Sovetskaya Etnografiya*, N. 5, 1973).

Боргояков, М. И.; "Об одном древнейшем мифологическом сюжете, его эволюции и отражении в фольклоре народов Евразии", Вопросы древней истории Южной Сибири, Абакан 1984, с. 139, 140 (Borgoyakov, M. İ.; "Ob Odnom Drevneyšem Mi-

fologicesom Syujete, ego Evolyutsii i Otrajenii v Fol'klore Naradov Evrazii", **Voprosi Drevney İstorii Ujnoy Sibiri**, Abakan 1984, s. 138-140).

Буров, Г. М.; "Бронзовые культовые плакетки западносибирского стиля на европейском Северо-Востоке", *Западная Сибирь в эпоху средневековья*, Томск 1984, с. 32-45 (Burov, G. M.; "Bronzovie Kul'tovie Plaketki Zapadnosibirskogo Stila na Evropeyskom Severo-Vostoke", **Zapadnaya Sibir v Epohu Srednevekov'ya**, Tomsk 1984, pp. 32-45).

Бутанаев, В. Я.; "Культ богини Умай у хакасов", *Этнография народов Сибири*, Новосибирск 1984 (Butanaev, V. Ya.; "Kul't Bogini Umay u Hakasov", **Etnografiya Narodov Sibiri**, Novosibirsk 1984).

Бутанаев, В. Я.; "Хакасская народная медицина", *Генезис и эволюция этнических культур Сибири*, Новосибирск 1986 (Butanaev, V. Ya.; "Hakasskaya Narodnaya Meditsina", **Genesiz i Evolyutsiya Etnicheskikh Kul'tur Sibiri**, Novosibirsk 1986).

Бутанаев, В. Я.; "Воспитание маленьких детей у хакасов", *Традиционное воспитание детей у народов Сибири*, Л. 1988 (Butanaev, V. Ya.; "Vospitanie Malen'kih Detey u Hakasov", **Traditsionnoe Vospitanie Detey u Narodov Sibiri**, L. 1988).

Дыренкова, Н. П.; "Умай в культе турецких племен", *Культура и письменность Востока*, Кн. III, Баку 1928 (Direnkova, N. P.; "Umay v Kul'te Turetskikh Plemen", **Kul'tura i Pismennost' Vostoka**, Кн. III, Baku 1928).

Худяков, Ю. С.; "Шаманизм и мировые религии у кыргызов в эпоху средневековья", *Традиционные верования и быт народов Сибири*, Новосибирск 1987. с. 69 (Hudya-kov, Yu. S., "Şamanizm i Mirovie Religii u Kirgizov v Epohu Srednevekov'ya", **Traditsionnie Verovaniya i Bit Narodov Sibiri**, Novosibirsk 1987, p. 69).

Иванов, В. В. - В. Н. Топоров; "Птица", *Мифы народов мира*, М. 1982, с. 346-349 (İvanov, V. V. - V. N. Toporov; "Ptitsa", **Mift Narodov Mira**, М. 1982, s. 346-349).

Каруновская, Л. Э.; "Из алтайских верований и обрядов, связанных с ребенком", *Сборник музея антропологии и этнографии АН СССР*, Вып. VI, Л. 1927, с. 20-28 (Karunovskaya, L. E.; "İz Altayskikh Verovaniy i Obryadov, Svyazannih s Rebenkom", **Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR**, Vip VI, L. 1927, s. 20-28).

Каруновская, Л. Э.; "Представления алтайцев о Вселенной", *Советская этнография*, 1935, N 4-5 (Karunovskaya, L. E.; "Predstavleniya Altaytsev o Vselennoy", **Sovetskaya Etnografiya**, 1935, N. 4-5).

Кызласов, Л. Р.; *История Тувы в средние века*, Изд-во МГУ, М. 1969 (Kızlasov, L. R.; **İstoriya Tuvi v Srednie Veka**, İzd.-vo MGU, М. 1969).

Львова, Э. Л. - И. В. Октябрьская - А. М. Сагалаев - М. С. Усманова; *Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир*, Наука, Новосибирск 1988 (L'vova, E. L. İ. V. Oktyabr'skaya A. M. Sagalaev M. S. Usmanova; **Traditsionnoe Mirovozzrenie Tyurkov Ujnoy Sibiri. Prostpanstvo i Vremya. Veshny Mir**, Nauka, Novosibirsk 1988).

Мелиоранский, П.; "Памятник в честь Кюль-Тегина", *Записки Восточного отделения Русского археологического общества*, СПб. 1899, Т. XII, Вып. II-III (Melioranskiy, P.; "Pamyatnik v Čest' Kyul'-Tegina", **Zapiski Vostočnogo Otdeleniya Russkogo Arheologičeskogo Obshestva**, SPb. 1899, Т. XII, Vip. II-III).

Митько, О. А.; "Средневековые игольники", Проблемы средневековой археологии Южной Сибири и сопредельных территорий, Новосибирск 1991 (Mit'ko, O. A.; "Srednevekovie İgol'niki", *Problemi Srednevekovoy Arheologii Yujnoy Sibiri i Sopredel'nyh Territorii*, Novosibirsk 1991).

Новик, Е. С.; Обряд и фольклор в сибирском шаманизме, Наука, М. 1984 (Novik, E. S.; *Obryad i Fol'klor v Sibirskom Şamanizme*, Nauka, M. 1984).

Павлинская, Л. Р.; "Игрушка и мир ребенка в традиционных культурах Сибири", Традиционное воспитание детей у народов Сибири, Л. 1988, (Pavlinkskaya, L. R.; "İgruşka i Mir Rebenka v Traditsionnih Kul'turah Sibiri, *Traditsionnoe Vospitanie Detey u Naradov Sibiri*, L. 1988.)

Потапов, Л. П.; "Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных", Тюркологический сборник 1972, М. 1973 (Potapov, L. P.; "Umay – Bojestvo Drevnih Tyurkov v Svete Etnografıçeskih Dannıh", *Tyurkologıçeskiy Sbornik 1972*, M. 1973, pp. 276-277.).

Скобелев, С. Г.; "Подвески с изображением древнетюркской богини Умай", Советская археология, 1990, N 2, с. 226-233 (Skobelev, S. G.; "Podveski s İzobrajeniem Drevnetyurkskoy Bogini Umay", *Sovetskaya Arheologiya*, 1990, N. 2, pp. 226-233).

Скобелев, С. Г.; "Изображение божества Умай на подвесках из могильника Койбалы", Первобытное искусство. Семантика древних образов, Новосибирск 1990, с. 152-159 (Skobelev, S. G.; "İzobrajenie Bojestva Umay na Podveskah iz Mogil'nika Koybalı", *Pervobitnoe İskusstvo. Semantika Drevnih Obrazov*, Novosibirsk 1990, pp. 152-159.).

Скобелев, С. Г.; "Вариации принадлежности понятия "кут" у тюрков Сибири и Средней Азии в эпоху средневековья", Сибирь в панораме тысячелетий, Новосибирск 1998, с. 534-542. (Skobelev, S. G.; "Variantsi Prinadlejnostey Ponyatiya «Kut»u Tyurkov Sibiri i Sredney Azii v Epohu Srenevekov'ya", *Sibir v Panoramе Tısyaçeletiy*, Novosibirsk 1998, pp. 534-542.).

Скобелев, С. Г.; "Курган N 7 могильника Койбалы – уникальный памятник древнетюркской культуры с территории Западного Присяянья", Памятники культуры древних тюрков в Южной Сибири и Центральной Азии, Новосибирск 1999, с. 129-149. (Skobelev, S. G.; "Kurgan N 7 Mogil'nika Koybalı – Unikal'nıy Pamyatnik Drevnetyurkskoy Kul'turi s Territorii Zapadnogo Prisayan'ya", *Pamyatniki Kul'turi Drevnih Tyurok v Yujnoy Sibiri i Tsentral'noy Azii*, Novosibirsk 1999, pp. 129-149.).

Скобелев, С. Г.; "Христианство и манихейство у енисейских кыргызов в развитом и позднем средневековье", Сибирь на перекрестье мировых религий. Материалы третьей межрегиональной научно-практической конференции, посвященной памяти выдающегося ученого и педагога, специалиста по библеистике, профессора НГУ Михаила Иосифовича Рижского, Новосибирск 2006 (Skobelev, S. G.; "Hristiansstvo i Maniheystvo u Eniseyskih Kırgızov v Razvitom i Pozdnem Srednevekov'e", *Sibir na Perekest' ve Mirovnh Religi. Materiali Tre'tey Mejregional'noy Nauçno-Prak'tıçeskovy Konferentsii, Posvyashennoy Pamyati Vıdayushegosya Uçenogo i Pedagogı, Spetsialista po Bibleistike, Professora NGU Mihaila İosifoviça Rijskogo*, Novosibirsk 2006.).

Суразаков, А. С.; "К семантике изображений на Кудыргинском валуне", Этнокультурные процессы в Южной Сибири и Центральной Азии в I–II тысячелетии

н. э., Кемерово 1994. с. 45-55 (Surazakov, A. S.; " K Semantike İzobrajeniy na Kudirginskom Valune", *Etnokul'turnie Protssesi v Ujnoy Sibiri i Tsentralnoy Azii v I-II Tısyaçeletii n.e.*, Kemerovo 1994, pp. 44-55).

Тревер, К. В. - В. Г. Луконин; Сасанидское серебро. Художественная культура Ирана III–VIII веков, Искусство, М. 1987, рис. 57-58 (Trever, K. V. - V. G. Lukonin; *Sasanids-koe Serebro. Hudojestvennaya Kul'tura İrana III-VIII vekov*, İskusstvi M. 1987, ris. 57-58.).

Валеев, Ф. Т.; Западно-сибирские татары во второй половине XIX – начале XX в. Историко-этнографические очерки, Таткнигиздат, Казань 1980 (Valeev, F. T.; *Za-padno-Sibirskie Tatan vo Vtoroy Polovine XIX- Naçale XXv. İstoriko-Etnografi-çeskie Oçerki*, Kazan' 1980).

von Gabain, A.; "Buddhistische Turkenmission", *Asiatica. Festschrift F. Weller*, Leipzig 1954. s. 161-173.

Toshio Hayashi *

Turfan Yakınında Bulunmuş Eserlerde (Hiung-nu) Hun-Sarmat Üslubu Süsleri Xiongnu (Hun)-Sarmatian Style Ornaments Found Near Turfan

Özet

1996 yılında, Waseda Üniversitesi, Japonya ve Arkeoloji Enstitüsü, Xinjiang Uyghur Bölgesi, ortak ekibi Turfan, Doğu Türkistan'da büyük bir vaha yakınındaki Gouxu Mezarlığı'nda kazı yapmıştır. Bu ekip, yaptığı kazıda Çin öğelerinin (sikke, ayna ve benzeri) yanı sıra açıkça göçebe kültür özelliğini taşıyan birkaç altın süs keşfetmiştir. Ekip lideri olan Dr. M. Okauchi (Çin Arkeolojisi Uzmanı), bu malzemeyi bozkır arkeolojisi açısından araştırma görevini benden istemiştir.

Araştırmamız sonucunda, bu malzemelerin "Hun-Sarmat Sanat Üslubu"na ait olduğu kanısına varılmıştır. Mezar No. 1'den meydana çıkarılan çift katlı boyunluğun (*torque*) her iki ucu üzerindeki mücadele sahnesi, "Orta Sarmat Dönemi" ve "Part Sanatı" ile yakın bir ilişkiye sahiptir. No. 1 mezardan çıkan bir kulak süsü de aynı döneme aittir. Mezar No. 16'dan meydana çıkarılan bir çift boğa başı şeklindeki toka süsleri ile çift grifon başlı toka süsü "Hiung-nu (Hun) Sanatı"na ve "Orta Asya Göçebe Kültürleri"ne paralellik göstermektedir.

Çin tarihi kaynakları Turfan vahasının, MÖ 2. yy. - MS 1. yy. boyunca Hiung-nu (Hun) İmparatorluğu ve bazen de Han İmparatorluğu tarafından idare edildiğini veya etki altına alındığını gösterir. Gouxu Mezarlığı'ndan çıkarılan altın eserler, Turfan vahası ile Hiung-nu (Hun)'dan Sarmat topraklarına kadar olan geniş Avrasya bozkırı içinde yakın bir ilişkinin var olduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Hiung-nu (Hun), Sarmat, Turfan, mezar, altın.

Keywords: Xiongnu (Hun), Sarmatian, Turfan, tomb, gold.

In 1996 the joint team of Waseda University, Japan, and the Institute of Archaeology, Xinjiang Uyghur Autonomous Region, excavated the Gouxu cemetery of Yar-khoto near from Turfan, a big oasis in Eastern Turkestan. The team discovered not only Chinese items (coins, mirror and so on) but also several gold items which clearly show features of nomadic cultures. I and my colleague, Takahama S. (professor of Kanazawa University),

* Prof. Dr., Soka Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Yokohama, Japonya / Prof. Ph.D., Soka University, Faculty of Letters, Yokohama, Japan.

were asked by the team leader, Dr. Okauchi M. (professor of Waseda University), to investigate those items from the viewpoint of the steppe archaeology. One small part of my investigation have been published in a short report,¹ but in this paper I will discuss about the comparative study in detail.

Yar Khoto is famous for the site of Tang Dynasty's important hub city in the Western Region and then one of the capital cities of the Turfan Uyghur Kindom. But Turfan district has a previous longer history. In the Gouxu cemetery, southwestern plateau across a small river from Yar Khoto ruins, there are a lot of tombs of various periods. Most of tombs were robbed, but at last the joint team discovered undisturbed tombs and got several gold artifacts. Now I deal with them one by one and discuss their cultural relations.

The joint team discovered two undisturbed tombs: J VI-12, Tomb 1 and Tomb 16. From Tomb 1 pottery wear, gold torque, gold ornament incrustated with turquoise, gold finger ring, bronze mirror and shell ornament were unearthed.

a) Gold torque (Figure 1).

Four-ply narrow tubes are curved but the rear part is lost (about 14 cm in diameter), found from Tomb 1. Extended animal motifs, tiger-like beast biting the buttock of a goat-like animal, are attached on upper and lower tubes.

Multi-tube torques² with animal motifs are widely known in Saka tombs of Central Asia and in Sarmatian tombs of Northern Black Sea Region and Northern Caucasus. Now I will cite several instances.

In the famous Issyk kurgan near Almaty of Southern Kazakhstan, there is a gold of three- or four-ply tubes with tiger heads attached on the upper and lower ends (Figure 2). It is 13 cm in diameter. The torque was discovered around the cervical vertebrae (neck bones) of the so-called "Golden Man". The torque is consisted of two parts: front and back. The both ends of tubes of back part are a little narrower to insert into the tubes of front part. In the case of the Yar Khoto finding, the back part had been lost.

K. A. Akishev, the excavator of the Issyk kurgan, dated the kurgan to the 5th century BC,³ but his son A.K. Akishev dated it to the end of the 4th century BC-the beginning of the 3rd century BC.⁴ I agree with the son's later dating, because the lion head representation is analogous to the lion of late Scythian art but a torque of multi-ply tubes was



Figure 1. Gold torque of four-ply tubes with animal mot.. D. ca. 14 cm [Xinjiang 2001].

Figure 2. Gold torque from Issyk kurgan, Southern Kazakhstan. D: 13 cm [K.A. Akishev 1978].

1 T. Hayashi, "'Crown' from cemetery of YarKhoto" (in Japanese), *Kikan Bunka Isan*, 4, 1997, pp. 38-40.

2 At first excavators called it "crown" on news release. But after our indication, its name has been corrected to "torque".

3 K. A. Akishev, *Kurgan Issyk*, Iskusstvo, Moskva 1978, p. 39, 128.

4 He considered that the profile face of man incised on a gold ring unearthed from Issyk kurgan was influenced by a tetra drachma coin of Alexander the Great.

5 K. A. Akishev, *Iskusstvo i Mifologiya Sakov*, Nauka, Alma-Ata 1984, p. 5.

Xiongnu (Hun)-Sarmatian Style Ornaments Found Near Turfan



Figure 3. Gold torque from a kurgan of Elitnyi village, the lower Kuban river, Northwest Caucasus 3rd– first half of the 1st century BC. D: 14cm [Ancient 1991].

Figure 4. Gold torque from Khokhlach kurgan near Novocherkassk, on the Don Delta. D: 17.8 cm. 1st century BC [Zasetskaya 2011].

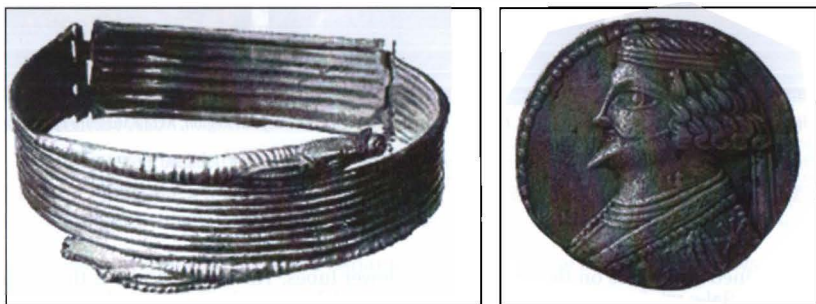


Figure 5. Torque of ten-ply tubes v.ith extended animal motif. Akhtanizovka, Northeast of Phanagoria, Northern Black Sea Region. D: ca. 14cm. 1st centuries AD (?) [Minns 1913].

Figure 6. Coin of Phraates IV (138-2 BC) [Tanabe 1992] Winged animal is attached at the end upper tube.

popular during the Sarmatian period as I will mention later. And the lions' heads are located on the contrary positions of the right and left sides of neck, while in the case of Sarmatian torques animal motifs are located on the upper and the lower of the same position *en face*. So I date this torque to the transitional time between the Scythian and the Sarmatian periods, the end of the 4th century BC – the beginning of the 3rd century BC.

Torque of six-ply tubes with extended wolf-like heads (**Figure 3**) was found from a kurgan of the Village Elitnyi, the lower Kuban river, Northwest Caucasus.⁶ It is 14 cm in diameter. Extended animal motif is quite similar to the Yar Khoto torque. And the animal motifs are located on the upper and lower tubes of the same position just like the Yar Khoto one. But the joint manner is a little different. There are two joints: the back part can be opened at one joint forming a hinge and can be fastened at another joint with a pin. This torque can be dated to the early phase of Maeoto-Sarmatian period, the 3rd – the first half of the 1st centuries BC.⁷

Torque of three- or four-ply tubes from Khokhlach kurgan near Novocherkassk on the Don Delta is richly decorated with animal motifs (**Figure 4**). It is a little bigger than others: 17.8 cm in diameter. One animal is biting the buttock of a front animal. This pattern

⁶ *The Treasures of Nomadic Tribes in South Russia* (in Japanese and English), Catalog of Exhibition Ancient Orient Museum (Tokyo), Asahi Shimbun, Tokyo 1991, p. 80.

⁷ I. S. Kamenetskii, "Meoty i Drugie Plemena Severo-Zapadnogo Kavkaza v VII v. do n.e. – III v. n.e.", *Stepi Evropeiskoi Chasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1989, p. 239-248.



Figure 7. Sarmatian stone statue (replica), Baite III. Ustyurt, Northeastern Caspian Region, Aktau Museum of Nature Reserve. 4th-2nd centuries BC (Photo by Hayashi).

Figure 8. Reliefs of Antiochus I of Commagene, Nemrud Dağı. The mid 1st century BC [Tanabe 1998],

Figure 10. Three-leaved bracteate with inlay work. Tillya-tepe, grave 1. Second quarter of the 1st century AD. Gold, turquoise, 0.9x0.9 cm [Cambon 2007].

Figure 11. Gold ornament. Porohy on the left bank of Dnistro, Ukraine. the last quarter of the 1st century AD. l: ca. 1.8 cm [Rolle et al. 1991].

is refrained four times on the upper and the lower tubes. This biting scene is the same pattern as Yar Khoto one. And the upper motif and the lower one are located at the same position. The joint manner is the same as Elitnyi one. The Khokhklach treasure is dated to the 1st century BC.⁸

Such several torques have been found from several tombs of the Taman Peninsula on the Northern Black Sea (Figure 5).⁹ E. H. Minns dated one of the tombs to the first centuries AD.¹⁰ We know several torques of multi-ply tubes in the Siberian Collection¹¹ but the provenances of them are unknown.

Furthermore, torques of multi-ply tubes are depicted on coins and sculptures: Parthian coins dated to the end of 2nd century BC – 2nd century AD (Figure 6),¹² Sarmatian stone statues dated to the 4th-2nd centuries BC found in Ustyurt (Northeastern Caspian region) (Figure 7)¹³ and the reliefs of Antiochus I of Commagene dated to the middle of the 1st century BC of Nemrud Dağı (Figure 8).¹⁴

In short, torques of multi-ply tubes were popular from the end of the 4th century BC to the 2nd century AD in Central Asia, Northern Black Sea Region and Persia. The Yar Khoto torque was found at the easternmost place as long as we know. The joint manner of the Yar Khoto torque is the same as the Issyk one of the late Saka period, but the ornamentation of animal motif is similar to the Middle Sarmatian torques. So I date the Yar Khoto torque to circa the 1st century BC.

8 R. Rolle, et al., *Gold der Steppe: Archäologie der Ukraine*, Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1991, p. 244.

9 M. I. Artamonov, *Sokrovishchasakov*, Iskusstvo, Moskva 1973, p. 175.

10 E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge University Press, Cambridge 1913, p. 215.

11 S. I. Rudenko, *Sibirskaya Kolleksiya Petra I (Svod Arkheologicheskikh Istochnikov D4-7)*, Nauka, Moskva-Leningrad 1962, p. 35.

12 K. Tanabe (ed.), *History of the Coins of Silk Road*, Kodansha, Tokyo 1992, p. 24-25, 77-80.

13 V. S. Ol'khovskii, - L. L. Galkin, "Kul'tovy i Kompleks na Ustyurte", *Sovetskaya Arkheologiya*, 4, 1990, p. 205.

14 K. Tanabe (ed.), *Sculptures of Commagene Kingdom*, The Ancient Orient Museum, Tokyo 1998, p. 104.

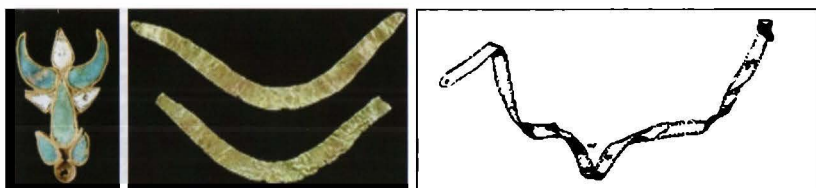


Figure 9. Gold ornament inlaid with turquoise from JV1-12-1. L: 2.4 cm [Xinjiang 2011].

Figure 12. Gold curved bands from JV1-12-16. L: 23 cm. 19 cm [Xinjiang 2011].

Figure 13. Gold ribbon Tomb at Volkovtsy on the river Sula, a left tribut of the river Dniro. The 4th century BC [Minns 1913].

a) Gold ear ornament inlaid with turquoise (Figure 9)

Several droplets with an edge are joined symmetrically and attached hook on the back, found from Tomb 1. Similar shapes of ornaments were unearthed at Tillya Tepe, Northern Afghanistan (Figure 10) and at kurgan near village Porohy on the left bank of the river Dniro, the Ukraine (Figure 11). The Tillya Tepe ornaments are dated to the second quarter of the 1st century AD¹⁵ and the Porohy one is dated to the second half of the 1st century AD.¹⁶

b) Gold curved bands (Figure 12)

Curved bands have a lot of small holes along the edges, found from Tomb 16. These were found on the head of the buried person. I cannot find a shape same as these. Straight (not curved) gold bands were unearthed from the graves of Tillya Tepe but they have small holes only at the both ends. V. Sarianidi considered these bands as chin stays.¹⁷

From the late Scythian kurgan of the village Volkovtsy on the river Sula, a left tribut of the river Dniro, an elongated gold band was found on the right arm of the buried person (Figure 13).¹⁸ The same gold strips from a whip as Volkovtsy one were found from Soboleva Mohyla, Dnipropetrovsk Obl., Ukraine.¹⁹

c) Gold sheet of a buckle shaped bull-head (Figure 14).

On both sides of a bull's muzzle there must have been depicted forelegs and hooves, found from Tomb 16. Buckle itself, probably made of wood, had fallen into decay and only a gold sheet is preserved. This must have been a buckle for belt, because it was found at the point of belly of the buried person. One pair of bronze buckles of the same motif was unearthed at Tomb 14 of the Derestui cemetery in Southern Buryatia (Figure 15).²⁰ The Derestui cemetery can be dated to the 2nd-1st centuries BC.²¹ A bull-head buckle was collected in the Ordos region, Inner Mongolia (Figure 16).²²

¹⁵ P. Cambon, (ed.), *Hidden Afghanistan*, Heleen van Ketwich Verschuur, Amsterdam 2007.

¹⁶ M. Yu Treister, "New Discoveries of Sarmatian Complexes of the 1st Century A.D.", *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 4 (1), 1997, p. 40.

¹⁷ V. Sarianidi, *Bactrian Gold*, Aurora Publishing, Leningrad 1985, p. 239, 250, 252.

¹⁸ Minns, p. 182-184.

¹⁹ E. L. Reeder, *Scythian Gold: Treasures from Ancient Ukraine*, Harry N. Abrams Inc., New York, p. 306.

²⁰ P. B. Kononov, *Khunnu v Zabaikal'e (Pogrebal'nye Pamyatniki)*, Ulan-Ude 1976, tabl. 4; M. A. Devlet, *Sibirskie Poyasnye Azhurnyye Plastiny II v. do n.e. - I v. n.e. (Svod Arkheologicheskikh Istochnikov D4-7)*, Nauka, Moskva 1980, p. 27.

²¹ V. A. Mogil'nikov, "Khunnu Zabaikal'ya", *Stepnaya Polosa Aziatskoichasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1991, p. 257.

²² G. Tian - S. Guo. *Ordos Bronze Ware* (in Chinese with English summary), Wenwu Press, Beijing 1986, p. 72, pl. 58-1.



Figure: 14. Gold sheet of a buckleshaped bull-head from J VI-12-16. 6.8x4.7 cm [Okauchi 2007].

Figure: 15. Bronze buckle shaped bull-head. Derestui cemetery, Southern Buryatia. 3.8x3.1 cm. Kyakht Museum [Photos by Hayashi].

Figure: 16. Bronze buckle shaped bull-head. Collected in Ordos, Inner Mongolia [Tian, Guo 1986].

Figure: 17. Bronze plaque Probably belonging to Burial 5 of Terezin, Tuva. 4.5x2.9 cm [Leus 2011].

M. A. Devlet cited two more buckles of bull-head motif found in Minusinsk Basin, Upper Enisei,²³ but their representations are not clear. These two might have been dated to the Tesin period of the Tagar Culture, the 2nd century BC-the early 1st century AD.²⁴

A. V. Davydova published one more example of this type of buckle found at the Ivolga gorodishche in Southern Buryatia.²⁵ The gorodishche can be dated to the 2nd-the 1st centuries BC, the Xiongnu period.²⁶

A bronze rectangular plaque of double bull-heads was recently found in the vicinity of Burial 5 of the Terezin cemetery, Central Tuva (**Figure 17**).²⁷ This cemetery might have been dated to the 2nd-the 1st centuries BC, the Xiongnu period.²⁸

a) A pair of gold sheets shaped crossing griffin necks (**Figure 18**).

Griffins' necks are crossing at the center, found from Tomb 16. Buckle itself, probably made of wood, had fallen into decay and only a gold sheet is preserved. These two were unearthed at the ankles of a buried person. These must have been buckles for shoes.

A bronze buckle of the same motif was collected in the village Turan, Tuva (**Figure 19**).²⁹ Griffin necks motif of a buckle (but not crossing) can be seen in Derestui of Buryatia (**Figure 20**) and in the Siberian Collection.³⁰ The Derestui cemetery can be dated to the 2nd-1st centuries BC, as mentioned above.

As a result of investigation, I judged that those items belonged to the Xiongnu (Hun)-Sarmatian art style. A multiply-layered torque with combat scene on the both ends from tomb No. 1 has a close relation to the Middle Sarmatian period and Parthian art. An ear ornament from tomb No.1 also belonged to the same period. A pair of bull head-shaped buckle ornaments from tomb No.16 has a parallel to the Xiongnu (Hun) art. Buckle ornament with double griffin heads from tomb No.16 has a close relation to the Xiongnu and Central Asian nomadic cultures.

²³ Devlet, p. 27.

²⁴ M. N. Pshenitsyna, "Tesinskii Etap", *Stepnaya Polosa Aziatskoi Chasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1991, p. 231.

²⁵ A. V. Davydova, "The Ivolga Gorodishche: A Monument of the Hsiung-nu Culture in the Trans-Baikal Region", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20, 1968, pp. 209-245.

²⁶ A. V. Davydova, *Ivolginskii Arkheologicheskii Kompleks, I: Ivolginskoe Gorodishche*, Fond "Aziatika", Sankt-Petersburg 1995, p. 42.

²⁷ P. M. Leus, "Xiongnu Period Finds from Terezin in Central Tuva, Preliminary Communication", *Bonn Contributions to Asian Archaeology*, 5, 2011, p. 523-524.

²⁸ Leus, p. 519-520.

²⁹ V. N. Poltoratskaya, "Pamyatniki Epokhi Rannikh Kochevnikov v Tuve (po Raskopkam S. A. Teploukhova)", *Arkheologicheskii Sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha*, 8, 1966, p. 99.

³⁰ Konovalov, p. 148, tabl. XXI-5; Artamonov, p. 165.



Figure: 18. Goldsheet of a buckle shaped crossing griffin necks from I VI-12-16. 4x3.4 cm [Okauchi 2007].

Figure: 19. Bronze buckle. Collected in Turan, Tuva [Poltoratskaya 1966].

Figure: 20. Bronze buckle. Derestui, tomb 33, restored length: ca. 5.5 cm [Konovalov 1976].

Chinese historical sources show that the Turfan oasis had been controlled or influenced by the Xiongnu Empire and sometimes by the Han Empire during the 2nd century BC-the 1st century AD. The gold items from the Gouxu cemetery show that the Turfan oasis had a close relation to the vast Eurasian steppe lands from the Xiongnu to the Sarmatian territories.

Bibliography

Akischev, K. A.; *Kurgan Issyk*, Iskustvo, Moskva 1978.

Akischev, K. A.; *Iskustvo i Mifologiya Sakov*, Nauka, Alma-Ata 1984.

The Treasures of Nomadic Tribes in South Russia (in Japanese and English), Catalog of exhibition Ancient Orient Museum (Tokyo), Asahi Shimbun, Tokyo 1991.

Artamonov, M. I.; *Sokrovishchasakov*, Iskustvo, Moskva 1973.

Cambon, P. (ed.); *Hidden Afghanistan*, Heleen van Ketwich Verschuur, Amsterdam 2007.

Davydova, A. V.; "The Ivolga Gorodishche: A Monument of the Hsiung-nu Culture in the Trans-Baikal Region", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 20, 1968, pp. 209-245.

Davydova, A. V.; *Ivolginskii Arkheologicheskii Kompleks, I: Ivolginskoe Gorodishche*, Fond "Aziatika", Sankt-Petersburg 1995.

Devlet, M. A.; *Sibirskie Poyasnye Azhurnyye Plastiny II v. do n.e. – I v. n.e. (Svod Arkheologicheskikh Istochnikov D4-7)*, Nauka, Moskva 1980.

Hayashi, T.; "'Crown' from cemetery of YarKhoto" (in Japanese), *Kikan Bunka Isan*, 4, 1997, pp. 38-40.

Kamenetskii, I. S.; "Meoty Drugie Plemena Severo-Zapadnogo Kavkaza v VII v. do n.e. – III v. n.e.", *Stepi Evropeiskoi Chasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1989, pp. 224-251.

Konovalov, P. B.; *Khunnu v Zabaikal'e (Pogrebal'nye Pamyatniki)*, Ulan-Ude 1976.

Leus, P. M.; "Xiongnu Period Finds from Terezin in Central Tuva, Preliminary Communication", *Bonn Contributions to Asian Archaeology*, 5, 2011, pp. 515-536.

- Minns, E. H.; *Scythians and Greeks*, Cambridge University Press, Cambridge 1913.
- Mogil'nikov, V. A.; "Khunnu Zabaikal'ya", *Stepnaya Polosa Aziatskoichasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1991, pp. 254-273.
- Okauchi, M.; "Wuzhu Coins from Turfan and from Central Plain" (in Japanese), *Transitions of the Silk Road in China*, The Institute of Silk Road Researches, Yuzankaku, Tokyo 2007, pp. 41-60.
- Ol'khovskii, V. S. - L. L. Galkin; "Kul'tovy i Kompleks na Ustyurte", *Sovetskaya Arkheologiya*, 4, 1990, pp. 196-206.
- Poltoratskaya, V. N.; "Pamyatniki Epokhi Rannikh Kochevnikov v Tuve (po Raskopkam S. A. Teploukhova)", *Arkheologicheskii Sbornik Gosudarstvennogo Ermitazha*, 8, 1966, pp. 78-102.
- Pshenitsyna, M. N.; "Tesinskii Etap", *Stepnaya Polosa Aziatskoi Chasti SSSR v Skifo-Sarmatskoe Vremya (Arkheologiya SSSR)*, Nauka, Moskva 1991, pp. 224-235.
- Reeder, E. L.; *Scythian Gold: Treasures from Ancient Ukraine*, Harry N. Abrams, Inc., New York.
- Rolle, R. et al.; *Gold der Steppe: Archäologie der Ukraine*, Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1991.
- Rudenko, S. I.; *Sibirskaya Kolleksiya Petra I (Svod Arkheologicheskikh Istochnikov D4-7)*, Nauka, Moskva-Leningrad 1962.
- Sarianidi, V.; *Bactrian Gold*, Aurora Publishing, Leningrad 1985.
- Sypereck, H. (ed.); *Gold der Skythen*, Staatliche Antiken-sammlungen und Glyptothek, München 1984.
- Tanabe K. (ed.); *History of the Coins of Silk Road*, Kodansha, Tokyo 1992.
- Tanabe K. (ed.); *Sculptures of Commagene Kingdom*, The Ancient Orient Museum, Tokyo 1998.
- Tian, G. - S. Guo; *Ordos Bronze Ware* (in Chinese with English summary), Wenwu Press, Beijing 1986.
- Treister, M. Yu.; "New Discoveries of Sarmatian Complexes of the 1st Century A.D", *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 4 (1), 1997, pp. 35-100.
- Xinjiang Institute of Cultural and Historical Relics and Archaeology, ed.; *Jiaohou Goux: The Archaeological Excavating Report from 1994 to 1996* (in Chinese with English summary), Xinjiang People's Press, Urumqi 2001.
- Zasetskaya, I. P.; *Sokrovishcha Kurgana Khokhlach: Novocherkasskii Klad*, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha, Sankt-Peterburg 2011.

Şükrü Sönmezer*

Uygur Türk Mimari Unsurlarının Anadolu Türk Mezar Yapılarına Yansımaları Reflections of Uyghur Turkish Architectural Elements on Anatolian Turkish Tombs

Abstract

Mausoleums, which have been existed in various climates and geographies both before and after the Islamic Period, possess a distinguishing place in the rich Turkish Architecture. Shaped by the environment, climate, materials, and architectural obligations; yet, developed around some common unchanging factors, these works of art, in a wide range of variations from the very simple to the most grandeur, have created a fascinating visual richness. However, these structures, which have created an uniqueness with their different materials such as stone, brick, and adobe depending on the geography where they are located, as well as their interior characteristics, have somewhat drifted away from the mystical concepts of 'ancestor' and 'death' as the sizes of the structures getting smaller from the Central Asia to the West. A different interpretation of these concepts has been developed as the structures have been reduced to the more human sizes.

From the Central Asia to the Anatolia, in the architecture of tombs and tomb towers (kümbets) belonging to Turkish culture, square or polygonal substructure plans integrated with the dome-or-cone-shaped cover components forming a tectonic relation gives the concrete constant; and the architectural form attributed to the meaning of the structure gives its abstract constant. It is possible to trace the effects of tent and kurgan architecture of the Central Asian architectural culture and also the Uyghur stupa architecture in this characteristic of Turkish tomb structures, witnessed in numerous examples in the Anatolia.

In the development stage of the Turkish mausoleums before and after the Islamic Period, it is possible to follow the traces of architectural factors dominating the period under three headings, namely the plan, the top covering, and the facade in the examples found in and out of Anatolia.

Turkish tombs, based on the tent and kurgan (tumulus) architecture, and whose substructures were formed on Uyghur stupas, reached a maturity with a Turkish-Islamic interpretation during Karahanid-Seljuk Period, during which the architectural norms of the tomb structures of the following periods were established. On the other hand, Danishmends, Saltuks, Menguceks in Anatolia created works of art in relation with the Central Asian Turkish culture and architecture, and also as an extension of Great Seljuks who were open to the effects of Iranian origin. However, later, mixed in the cultural melting

* Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye / Asst. Prof. Ph.D., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science Letters, Department of Art History, İstanbul, Turkey.

pot of Anatolia, they created their own approach in terms of form, material, size, and ornamentation.

Keywords: Turk, Uyghur, tent, kurgan, stupa, tomb.

Anahtar Kelime: Türk, Uygur, çadır, kurgan, stupa, türbe.

Doğu ile Batı arasında, başta ticaret olmak üzere kültür ve sanat alanında bilinen en eski köprü, İpek Yolu'dur. Bu köprü üzerinde yer alan ve sayısız kültürlerin buluşma noktası olan Tarım Havzası, Uygur kültürünün, Hint ve Çin kültürleri ile etkileşim içinde yeşerdiği alan olmuştur. Uygur kültürü Budizm ve Maniharizm dinlerinden etkilenmiştir ve politik idare Uygur Devleti'ndedir (**Şekil 1**).¹

Uygur Devleti'nin merkezi Hoço, Yarkent, ve Turfan çevresi ile Tarım Havzası'ndaki mimari eserlerde, Orta Asya'nın batısında yer alan bölgelerde olduğu gibi kerpiç ve tuğla malzeme kullanılmıştır. Bölge mimarisi yapım teknikleri ve form açısından, Harezmi'den Tarım Havzasına kadar hatta Orta Asya'nın büyük bölümünde, yaygın olan toprak mimari eserlerin erken örneklerini bize verir (**Şekil 2**). Bölgede yer alan anıtsal yapılar olan Budist stupalar, Batı'ya uzanan biçimlerle ilişkilendirilebilecek erken örnekler olarak görülmelidir. Büyük boyutlu, masif ve kubbeli olanlar yanında kule gibi olanları da vardır.² Çalışmanın sonraki bölümlerinde üzerinde durulacak olan çadır ve kurgan mimarisinin yanı sıra Uygur stupa mimarisinde de İslâmiyetin kabulünden sonraki Türk mezar yapıları üzerinde etkili olmuştur.

Gerek İslâmiyetten önce gerekse sonrasında çok farklı iklim ve coğrafyalarda varlığını sürdürmüş olan Türk mimarisinin zenginliği içerisinde anıt-mezar yapıları, ayrıcalıklı bir



Şekil 1: İpek Yolu Haritası (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seidenstrasse_GMT, 20 Şubat 2013).

¹ Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul 2009, s. 85. Ayrıca bu konu ile ilgili geniş bilgi için bkz. Emel Esin, İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş", *Türk Kültürü El Kitabı*, II, Cilt I/b, Bölüm 4, İstanbul 1978.

² Kuban, *a.g.e.*, s. 85.

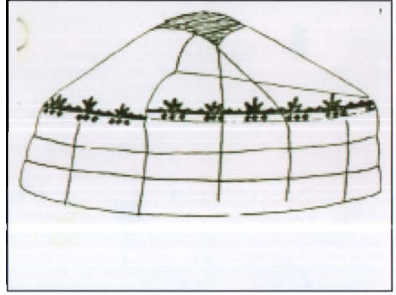


Şekil 2: Uygur Bezeklik Mağaraları, Kara Hoço (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Bezeliik_Caves, 20 Şubat 2013).

yere sahip olmuşlardır. En sadesinden en gösterişlisine kadar sayısız örneklerle karşımıza çıkan bu eserler, çevre, iklim ve mimari zorunluluklar ile malzeme gibi birçok faktörlerle biçimlenerek, aslında bazı ortak değişmeyen unsurların etrafında, görsel anlamda müthiş bir zenginlik yaratmışlardır. Öte yandan bulundukları coğrafyaya göre taş, tuğla, kerpiç gibi farklı malzemelerin yanı sıra iç mekân özellikleriyle de özgünlükler yaratan bu yapılar, Orta Asya'dan batıya doğru gittikçe küçülen ölçüleriyle Doğu'nun "ata" ve "ölüm" kavramlarının mistik boyutundan kısmen uzaklaşır. Boyutlar daha çok insan ölçüleriyle ilişkilendirilebilecek oranlara indirgenerek, farklı bir yorum getirilir.

Orta Asya'nın yanı sıra Hindistan'dan Afrika'ya kadar uzanan bir alanda karşımıza çıkan anıt mezarlar, farklı kültürlerin "ölüm" olgusuna karşı duydukları anlayış ve yaklaşım biçiminin somutlaşmış ifadeleridir. Böylesine çeşitliliği meydana getiren mezar yapıları aslında, mimarî biçim (plan, cephe, örtü vs.) açısından farklı coğrafya ve kültürlerde, etkileşimi ve devamlılığı açıkça gözlemlenebilen eserler olmuşlardır. Bu açıdan çalışma konusu kapsamındaki Anadolu Selçuklu ve hatta Osmanlı mimarisindeki örneklerde bu etkileşimin izlerine rastlamak mümkündür.

İslâmiyetin kabulünden sonra, Türk mezar yapıları genelde iki ana biçimde görülür. Erken örneklerde üstte, dışta kubbe ile örtülen türbeler, gövdede daha çok kare planlı olarak tasarlanmıştır. Külâhla örtülen kümbetler ise Anadolu dışındaki erken örneklerden sonra, Anadolu Selçuklu mimarisinde de sekizgen planlı olarak yaygın bir biçimde uygulanmıştır. Ana hatlarıyla mimarî formdaki bu süreklilik içerisinde mezar yapıları,



Şekil 3: Yurt Tipi Çadır Örneği (V. Kadyrov'dan).

Şekil 4: Yurt Tipi Çadır Örneği (Çizim: John Murrey, 1979, s. 82'den).

Beylikler Dönemi'nde genel akışa uyarak bazı değişimler göstermiş ve Osmanlı kübbesi etkisiyle giderek son bulmuştur.³

Türk Mezar Yapılarındaki Orta Asya Mimarî Etkileri

Orta Asya'dan Anadolu'ya, Türklere özgü anıt mezar yapılarından türbe ve kümbet mimarisinde, kare ya da çokgen planlı alt yapının, kubbe ya da külâh formundaki örtü elemanı ile bütünleşmesi sonucunda ortaya çıkan tektonik ilişki "somut", mimarî biçim ile yapıya yüklenen anlam ise "soyut" değişmezler olarak karşımıza çıkar. Anadolu'da sayısız örneklerini gördüğümüz Türk mezar yapılarının bu değişmezlerinde, Orta Asya mimarî kültürü içerisinde çadır ve kurgan mimarisinin yanı sıra Uygur stupa mimarisinin de etkilerini izlemek mümkündür.

Çadır

Bozkır mimarisinin temelini çadır oluşturmaktadır. Türklerin kullandıkları çadır biçimi hakkındaki bilgiyi, bozkır topluluklarının kullandıkları çadırlardan ve Orta Asya'da Uygur duvar resimlerinden (örneğin Bezeklik) öğrenmekteyiz. En eski çadır tipi, yuvarlak planlı, örtülü olan ve hâlen kullanılan "yurt tipi"dir (Şekil 3-4). Bunun yanı sıra yine yuvarlak planlı ve konik örtülü olan çadırların olduğu da bilinmektedir.⁴

Bozkır çadır tipinin kubbeli mezar anıtı ile cenaze ikâmetgâhı kurgan arasında çok yakın bağlantılar vardır.⁵ Paleolitik döneme kadar inen geçmişi ile Türk çadırı, form ve düşünce olarak mezar anıtlarının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Kubbeli ya da konik biçimli tepeliği ve silindirik gövdesi ile çadır, Türklerde "gök" ve "evren tasviri" ile ilişkilendirilmiştir.⁶ Asıl fonksiyonu mesken olan "yurt tipi" çadır, eski Türklerde daha çok, "ev" anlamına gelen "üy", "öy" gibi adlarla anılırken, aynı zamanda bir "mikrokozmos" sayılmaktadır.⁷ Çadırın kubbesi göğü, (keregelerden meydana gelen) gövdesi yeri,

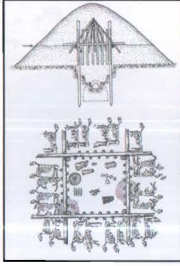
3 O. C. Tuncer, *Anadolu Kümbetleri 1*, Ankara 1986, s. 11.

4 J. Strzygowski, *Asiens Bildende Kunst*, Ausburg, 1930, s. 167'den naklen Kuban, *a.g.e.*, s. 70. Ayrıca yine yurt tipi çadır hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Taciser Onuk, *Osmanlı Çadır Sanatı (XVII – XIX)*, Ankara 2005; John Murray, *Tents-Architecture of The Nomads*, London 1979.

5 Emel Esin, *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*, İstanbul 2006, s. 124.

6 Esin, *a.e.*, s. 127.

7 J. Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. A. Kazancıgil, İstanbul 1998 (2. Baskı), s. 84; M. Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara 1991, s. 33-34'dan naklen Yaşar Çoruhlu, "Kurgan ve Çadır (Yurt) dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998*, İstanbul 1999, s. 49.



Şekil 5: Nakkaş Osman'ın Minyatürü, *Tarih-i Sultan Süleyman*, 1579-1580 (S. Saatçi'den).

Şekil 6: Kurgan çizimi, plan ve kesiti (<http://1.bp.blogspot.com/-XuJFttOJEXw/UESH3-MIC-I/AAAAAAAAAEJo/WdWYKd-18Rg/s1600/iskitkurgan.jpg>, 20 Şubat 2013).

Şekil 7: Hoç'o'daki Kubbeli Mezar Anıtları.

tepedeki ocak açıklığından aşağıya inen ana direk ise dünyanın eksenini simgelemektedir. Bu açıdan çadır, kurgan ve sonrasında devam edecek olan kubbeli mezar yapılarıyla, kozmolojik düşünce ve dinî inanç bağlamında ilişkilendirilmektedir.⁸ İç Asya'da, İskit ve Hun devrinde başladığı anlaşılan çadır formundan kubbeye geçiş, Göktürk ve Uygur devirlerinde gelişim göstermeye devam etmiştir. Doğu Türkistan ve Kansu'daki çadır perdesi tasvirleri ile bezeli kubbeli hücreler, bu gelişimin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹

Öte yandan Oğuz çadırlarının mavi rengi, Türkmenistan'ın Sirderya bölgesindeki çadıra benzeyen İslâm öncesi Oğuz mezar anıtlarının mavi çinili kubbeleri, gökyüzünün imgesi olarak görülebilir. Uygur duvar resimlerinde yer alan çadırlar da yine aynı formda betimlenmiştir. Anlaşılan o ki çok erken devirlerde başlayan çadır ve kubbe arasındaki mimari biçim ve anlam ilişkisini, Osmanlı Dönemi'nin sonuna kadar özellikle anıt mezar yapılarında izleyebilmek mümkündür. Bu bağlamda Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait yazılı eserlerinde betimlenen çadırların simgesel anlamı, çok da değişmeden devam etmiştir.

Çin yıllıklarında, Göktürklerle ilgili olarak bir cenaze töreninde, cesedin kurgana gömülmeden önce çadırdaki bekletildiği ve ilk törenin çadırdaki yapıldığı anlatılmaktadır.¹⁰ Bu erken tarihli örneğe benzer, çadır ve mezar ilişkisinin sürekliliğini gösteren birçok kaynağa rastlamak mümkündür.¹¹ Osmanlı Dönemi'nden Nakkaş Osman'a ait bir minyatürde¹² Kanûnî'nin naaşının Süleymaniye haziresinde, Türbesi inşa edilmeden önce çadır içinde gömülmesi geleneği "çadır-anıt mezar" biçim ilişkisini kuvvetlendiren bir kanıt olarak karşımıza çıkar (Şekil 5).

Kurgan

Türklerde kubbeli mezar anıtları, ölenin çadırı ya da ikâmetgâhını model almıştır. Türk kurganlarının eski bozkır topluluklarının kubbeli mezar geleneğini devam ettirme-

8 Çoruhlu, *a.m.*, s. 49.

9 Emel Esin, "Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk Sanatı", *Türk Kültürü El Kitabı*, C. II., Kısım I a, İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar, İstanbul 1972, s. 343.

10 Çoruhlu, *a.g.m.*, s. 47.

11 Çoruhlu, *a.m.*, s. 48.

12 Dublin'deki Chester Beatty Library Koleksiyonunda T413, s. 115 b'de bulunan *Süleymannâme*, adlı minyatür. Sai Mustafa Çelebi, *Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan*, Ed. Metin Sözen, Haz. Suphi Saatçi, İstanbul 1989.



Şekil 8: Stupa, Doğu Şehir, Subaşı, Langar (<http://dsr.nii.ac.jp/toyobunko/VIII-5-B2-14/V-1/images/gray/0101.jpg>, 20 Şubat 2013).

Şekil 9: Mor Stupa, Doğu Türkistan (http://2.bp.blogspot.com/dBILVoIVCO8/T849pLVVCjI/AAAAAAAAAhl/_eNb9okDLqQ/s1600/xinjiang2012%2B145.JPG, 20 Şubat 2013).

lerinin yanı sıra kare ve daire planlı olmaları, çadır formuyla paralellik gösteren mimarî özellikleriyle sonraki Türk anıt-mezar geleneğinde etkili olduğu bilinen bir gerçektir (**Şekil 6**).¹³ Mimarî biçim açısından bu ilişkinin yanı sıra pratikteki gerekliliklerin şekillendirdiği çadırın iç düzeni ile Türklerdeki ölüm ve inanç olgularının şekillendirdiği kurganın iç düzeni arasındaki benzerlik, ölümden sonraki hayatın bu dünyadakine benzer bir biçimde devam etmesinin arzulandığının göstergesidir. Özellikle birkaç odadan oluşan büyük kurgan örneklerinde ölüyle beraber her türlü özel eşyanın gömülmesi, hatta yiyecek kalıntıları ve at kavadralarına rastlanması bunun açık bir kanıtıdır.¹⁴

Kubbe formunun çadır mimarisindeki kozmolojik anlamının paralelinde çok erken dönemlerden itibaren, Orta Asya mimarî kültürü içerisindeki kubbeli mezar örneklerinde yaygın biçimde kullanımını görmek mümkündür. Oğuzların ataları ve bozkır kültürüne ait topluluklara atfedilen MÖ 4. yy.'a tarihlenen yarım küre şeklindeki kubbeli kurganlar, Hunlarda hükümdarlara ait mezar yapılarıdır ve Çin kaynaklarına göre Hunlarda kubbe, göğü temsil eder. Çinli olmayan Shansi'lerin kayalara oyulmuş kubbeli mezarları, Eberhard'a göre, Kansu ve Doğu Türkistan'daki Budist "öy"lere model olmuştur.¹⁵

Kubbeli mezar yapılarının gelişim sürecinde, kubbenin örtü elemanı olarak kurgan mimarisindeki ya da kaya mezarlarındaki konumundan farklılaşarak, toprak üzerinde kare bir alt yapı ile bütünleşmesi, başka bir deyişle bağımsız ve tek hücreli yapı birimlerinin örtü elemanı olarak karşımıza çıkması, Anadolu'ya uzanacak olan kümbet ve türbe mimarisinin önemli bir erken adımıdır. Özellikle Uygurlara ait Turfan'daki kare planlı, kubbeli ve tek birimli Koço mezar yapıları, bu adımın önemli örneklerini teşkil eder.¹⁶ (**Şekil 7**)

¹³ Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 132

¹⁴ Çoruhlu, *a.g.m.*, s. 49.

¹⁵ Esin, *a.g.m.*, 1972, s. 341.

¹⁶ Oktay Aslanapa, Hoço (Koço)'daki kubbeli yapıların, kuleli mezar anıtları olduğunu ve bunların Uygur'ların ilk türbeleri olduğunu söylemektedir. Aslanapa, *a.g.e.*, s.11.



Şekil 10: İsmail Bey Türbesi, Samanoğulları (O. C. Tuncer'den).



Şekil 11: Fahrettin Razi Kümbeti, Harzemşahlar (O. C. Tuncer'den).

Türk Budist Stupalar

6. yüzyılın ikinci yarısında Göktürk hükümdârı Mu-han'ın Budizmi kabul etmesinin ardından birçok Budist mabet yapılmıştır. Hindistan'a yakın bölgedeki toplulukların ve İslâmiyeti kabulünden önce Karahanlıların da Buda kültürü etkisine girmesiyle Turfan ve Tarım bölgesinde Budist mimarî anlayışında birçok örnek inşa edilmiştir. 14. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden bu etkinin altında meydana getirilen eserler, sadece Budist mimarî özellikleri ile sınırlı kalmayıp Türk kültürünün mimariye yansımalarını da bir arada barındırmıştır. Kullanılan malzemenin esnekliği ve kolay şekillenmesi, ideolojik düşüncelerin mimarî formlarda somutlaşmasına olanak vermiştir.¹⁷

Hindistan ve Nepal'deki stupalar, yarım küre formunda iken bu durum, Orta Asya'da Doğu Türkistan ve Gandhara bölgesinde değişikliğe uğrayarak kare planlı bir alt yapı üzerinde yüksek kasnaklı olarak yapılmışlardır (Şekil 8-9). Strzygowsky'e göre bu stupalar, Türk hükümdarlarına yapılan kubbeli çadırların formundan esinlenilmiştir.¹⁸ Yine Strzygowski ve Grünwedel, Türk stupa mimarî örneklerinin, özellikle Uygurlarda Budist normlardan farklılaşarak içine girilebilen mekânlara dönüştüğünü belirtmişlerdir.¹⁹

Kare planlı alt yapıları ve yüksek kasnaklı kubbeleri ile bu yapıların, erken dönem türbe ve kümbetlerinin üzerindeki etkileri açıktır. Üst örtüde tek ya da çift cidarlı kubbenin kullanımı, Anadolu'daki örneklerle kadar yansırken bazen dışta kubbe sivrileşerek çan ya da külâh formunu almıştır. Öte yandan stupalar üzerinde büyükten küçüğe doğru üst üste dizilen ve "chattravala" yani "günlükler dizisi" olarak adlandırılan şeref işaretlerinin oluşturdukları konik örtü biçimi ile de kümbet formu ilişkilendirilebilir.²⁰

17 Esin, *a.g.e.*, 2006, s.133.

18 Esin; *a.g.m.*, 1972, s. 341'den naklen Tuncer, *a.g.e.*, s. 348.

19 Esin, *a.g.e.*, 2006, s.134.

20 Esin, *a.e.*, s.164.

Türklerde çadır ve kurgan mimarisi etkilerinin yanı sıra Uygar stupaları da kendi özgün mimarî formları ile farklılaşarak erken dönemde Türk mezar anıtlarının alt yapısını meydana getiren etmenlerden birisi olmuştur. Karahanlı ve Selçuklu dönemlerine ait örneklerde, Türk-İslâm yorumuyla birlikte bu yapı tipi, sonraki dönemlerin mimarî normlarını belirleyen olgunluğa ulaşmıştır. Anadolu'da ise Mengücekerler (1071-1228), Saltuklular (1080-1201) ve Danişmendliler (1085-1178), bir yandan Orta Asya Türk kültür ve mimarisi ile bağlantılı, diğer yandan da İran kökenli tesirlere açık olan Büyük Selçukluların uzantısı olarak eserler ortaya koymuşlardır. Anıt mezarlar, zamanla Anadolu'nun kültür potasında kısa sürede yoğrulup biçim, malzeme, boyut, oran ve süsleme bakımından özgün bir anlayışın örnekleri olarak karşımıza çıkmaya devam etmişlerdir.

Türk İslâm Mimarisinde Anıt Mezar Yapıları (Türbe ve Kümbet)

İslâmiyetin kabulünden önce ve sonra Türk mezar anıtlarının gelişim sürecinde etkili olan yukarıda değindiğimiz mimarî unsurların izlerini, plan şeması, üst örtü ve cephe bakımından üç başlık altında, Anadolu dışında ve Anadolu'daki örneklerde takip etmek mümkündür.

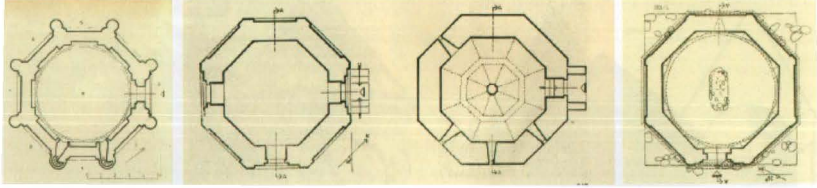
Plan Şeması:

Aslında Samanoğulları'nın türbe türündeki tek örneği olan ve 9. yy.'ın ikinci yarısına tarihlenen Buhara'daki İsmail Samanî Türbesi'ni saymazsak tarihsel sıra içinde kümbet yapılarının erken örneklerini, 11. yy. başlarında Büyük Selçuklular zamanında görebiliriz. Daha önce kurulmuş olmalarına rağmen Karahanlı kümbetleri ancak 12. yy. başlarında ortaya çıkar ve hepsi kare planlıdır. Samanoğlu, Irak Zengileri ve Harzemşahlara ait kümbetlerde de çokça kare planlı örnekler rastlamak mümkündür. Samanoğlu İsmail Bey Türbesi, Karahanlılara ait Arap Ata ve Ayşe Bibi türbeleri ile Balacı Hatun ve Şey Fazıl kümbetleri, Harzemşahlara ait Fahrettin Razi ve Sultan Tekeş kümbetleri, Zengiler Dönemi'ne ait İmam Avnuddin Kümbeti ve son olarak Büyük Selçuklular'a ait Meraga'daki Kümbeti Surh bunlardan sadece bazılarıdır (**Şekil 10-11**). Türk mezar anıtlarının bu erken ve önemli örneklerinde karşılaştığımız kare plan yorumunu, Türklerin İslâmiyeti kabulünden önce benimsemiş oldukları Budist inanışın, kendi kültürleri ile yoğrularak ortaya koyduğu Türk Budist stupa mimarisi ile ilişkilendirmek mümkündür.

Büyük Selçuklu'da ilk örneklerini gördüğümüz çokgen ve daire planlı kümbetler, kare planlılara göre daha yaygın ve büyük boyutlarda inşa edilmişlerdir. Damgan Kırkkızlar Kümbeti daire planlı, Abarkuh Kümbeti Ali ve Harrekan'daki iki kümbet ise çokgen planlı örnekler arasındadır (**Şekil 12**). Form olarak çadır mimarisi ile benzerlik gösteren daire planlı kümbetler, Büyük Selçuklulardan başlayarak Anadolu'da da çokgen planlı örneklerle birlikte yaygın olarak tercih edilmişlerdir.

Tek ve çift katlı örneklerde, özellikle üst katları baz alacak olursak, yapıların iç ve dış plan konturları çoğunlukla uyum içerisindedir. Diğer bir deyişle kare dış planın içi çoğunlukla yine kare, çokgenin içi yine çokgen ya da daire planlıdır.²¹ Buna örnek olarak yine Damgan Kırkkızlar Kümbeti, Abarkuh Kümbeti Ali ve Harrekan'daki iki kümbet ile Meraga'daki Kümbeti Surh verilebilir. İç ve dış planlar arasındaki bu sıkı uyum,

21 Tuncer, *a.g.e.*, s. 265.



Şekil 12: Harrekan Doğu Kümbeti, plan (O. C. Tuncer'den).

Şekil 13: Niksar Kırkkızlar Kümbeti, plan (O. C. Tuncer'den).

Şekil 14: Aksaray Bekâr Sultan Kümbeti, plan (O. C. Tuncer'den).



Şekil 15: Sultan Tekeş Kümbeti (O. C. Tuncer'den).

Şekil 16: Kanûni Sultan Süleyman Türbesi, genel görünüş (İlknur Altuğ Kolay'dan).

Şekil 17: Kanûni Sultan Süleyman Türbesi, iç ve dış kubbe arası (İlknur Altuğ Kolay'dan).

Anadolu'da da devam ederek Tokat Niksar'daki Kırkkızlar ve Pazarören'deki Türbe Köyü Melik Gazi kümbetlerinde olduğu gibi sayısız örnekte geçerliliğini korumuştur (Şekil 13).

Anadolu dışındaki türbe ve kümbet örneklerinin çoğunluğu tek katlı iken Anadolu'daki örneklerin çoğunluğunu iki katlılar oluşturur. Bu iki katlı Anadolu kümbetlerinde alt katın kare plan şeması, yükselerek belirginleşen oturtmalıklar sayesinde dışarıdan kolaylıkla algılanabilir olmuşlardır. Buna ilk örnek, 12. yy.'ın üçüncü çeyreğine tarihlenen Aksaray Bekâr Sultan Kümbeti'dir (Şekil 14).²² Yapı üst katta sekizgen planlı gövdesi ile yükselir ki bu Anadolu'daki örnekler içerisinde en çok tercih edilen plan şemasıdır ve Osmanlı türbe mimarisinin geç dönem örneklerine kadar uygulanmıştır.

Yukarıda bazı önemli örnekler vererek üzerinde kısaca durduğumuz gerek Anadolu dışında, gerekse Anadolu'daki kümbet ve türbe örneklerinden de anlaşılacağı gibi kare, daire ya da çokgen plan şeması, Türk mezar anıtları için İslâmiyetin kabulünden sonraki süreçte devamlılık arz eden en önemli mimarî unsurlardan biridir. Bu durumu İslâm öncesi Türk kültürünün ve inanç sisteminin mimarî birer yansıması olan çadır, kurgan ve stupa örneklerinde gördüğümüz daire ve kare plan yorumları ile ilişkilendirmek, bu yapı tipinin plan gelişimini anlama açısından önemlidir.

Örtü

Yukarıda da belirtildiği gibi İslâmiyet öncesinde Türklerin kültür ve inanç değerlerinin biçimlendirdiği çadır (özellikle yurt tipi) bu dünyanın, kurgan ise ölümden sonraki hayatın ikâmetgâhları olarak birbirileri ile benzer özellikler gösterir. Her iki yapı tipin-

²² Konu ile ilgili kapsamlı bilgi ve ayrıntılı sayısal veriler için bkz. Tuncer, a.e., s. 285.



Şekil 18: Amasya Seyfeddin Turumtay Kümbeti.

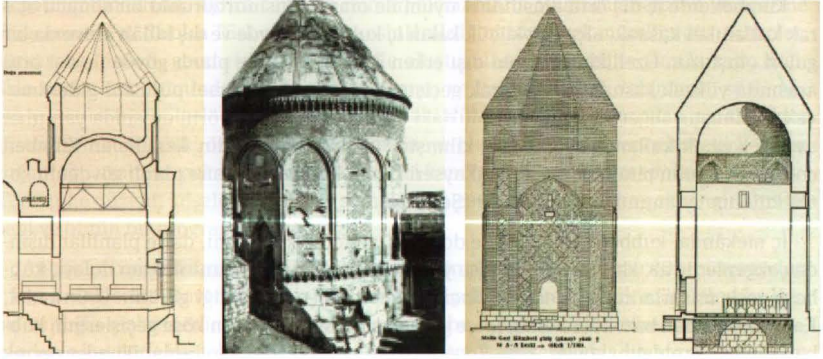
de de görülen daire plan şemasının²³ yanı sıra kubbe formunu veren örtü sistemi, türbe ve kümbet mimarisinin karakteristik biçim özelliklerini temellendiren unsurlar arasındadır. Etkileşimin açıkça görülebildiği çokgen ya da daire gövdeli türbe ve kümbetlerin yanında, dörtgen alt yapıya sahip kubbeli mezar yapıları, İslâmiyet öncesindeki inanışa bağlı olarak kozmolojik dört yön şeması ve Türk Budist mimarisinin etkisinde gelişmişlerdir. 6. yüzyıldan itibaren Uygur “Vihâra”larının kalıntılarında görülen Türk çadırı formunda odalar ve yine bu formun etkisinde gelişim göstererek bir çeşit türbe haline gelen stupalar da aydınlık fenerli ve kubbe örtüleriyle çadır ile türbe arasındaki etkileşim sürecinde yerini almıştır.²⁴ E. Esin’in belirttiğine göre; “Çadır gibi stupa da kâinatı temsil ederdi. Kubbe ise göğün simgesi idi...”²⁵ Aslında kubbenin bu simgeselliği farklı anlamlarla birlikte, tarih boyunca birçok kültürün meydana getirdiği eserleri taçlandırmıştır. Türbe ve kümbet yapılarının yaygın örtü biçimi olan kubbe hakkındaki genel kanı, çadır ve stupadakine benzer bir simgesel anlam taşımasıdır.

Uygur stupa mimarisinin etkilerinin açıkça görüldüğü küp gövdeli, yüksek kasnaklı ve sivri kubbeli yapının kütle ve örtü biçimlenişindeki varyasyonunu, 13. yy. başlarına tarihlenen Türkistan’da Fahrettin Razi Kümbeti’nde kare planlı gövde üstünde içe çekilmiş onikigen yüksek kasnak ve sivri külâhlı olarak görürüz. İkinci örnek olarak, daha alçak kare gövde üzerinde yuvarlak ve hareketli bir kasnak ile konik külâha sahip 12. yy. son-

²³ Çoruhlu, *a.g.m.*, s. 53.

²⁴ Çoruhlu, *a.m.*, s. 52; Türklerde çadır ile stupa arasındaki ilişki hakkında daha detaylı bilgi için bkz.: Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 154-174.

²⁵ Esin, *a.e.*, s. 161.



Şekil 19: Amasya Seyfeddin Turumtay Kümbeti, kesit.

Şekil 20: Kayseri Döner Kümbet, genel görünüş. (İlknur Altuğ Kolay'dan).

Şekil 21: Kayseri Pazarören Melik Gazi Kümbeti, cephe ve kesit. (O. C. Tuncer'den).

larından Sultan Tekeş Kümbeti verilebilir (**Şekil 15**). Bu örneklerde gövde üst köşelerinde pah yoktur, üstten yatay olarak kesilir.

Çokgen gövdeli ve külâh örtülü örnekler, özellikle Büyük Selçuklu'da yaygın bir biçimde uygulanacak, bu durum Anadolu'da da devam edecektir. Kayseri'den Üç Kümbetler (13. yy.), Gevher Nesibe, Mahperi Hunat Hatun (13. yy. ortaları), Konya'dan Kesikbaş (13. yy. 2. yarısı), Seyfeddin Karasungur (13. yy.) ve Aksaray'dan Bekâr Sultan (12. yy. 3. çeyreği) kümbetleri ilk akla gelen örneklerden sadece birkaçıdır. Çokgen külâhin kare planlı gövde üzerinde yükseldiği örnekler Anadolu'da çok azdır. Melik Gazi Kümbeti (12. yy.) bu tanıma uyar. Örneklerden de anlaşılacağı gibi örtü elemanı olarak "çokgen külâh", kare, çokgen ve daire planlı kümbetlerde en çok uygulanan formdur. Bunu sırasıyla "kubbe" ve "konik külâh" izler.

Yüksek kasnaklı ve kubbeli Türk Budist stupa örneklerinde gördüğümüz çift cidarlı örtü sistemi, türbe ve kümbet mimarisinde yaygın olarak devam etmiştir. Anadolu dışı ve Anadolu örneklerinin neredeyse tamamında iç örtü olarak kubbe kullanılmıştır. Dışta ise yukarıda da belirtildiği gibi çokgen, konik külâh ve yine kubbe, bu mezar yapılarının örtü elemanı olmuştur. Osmanlı Dönemi'nde kubbe, bütün yapı tiplerinde olduğu gibi mezar yapısı olan türbelerde de vazgeçilmez örtü elemanıdır. Çift cidarlı örtü sistemi ise devam eden bir mimari gelenek olarak karşımıza çıkar. Kanûnî Sultan Süleyman Türbesi (1566-67) ve II. Selim Türbesi (1574-77) bu bakımdan önemli örneklerdir (**Şekil 16-17**).

Türbe ve kümbet yapılarında kasnak, biçim olarak bazen dış görünüşü de etkileyen önemli bir yapısal unsur olup dışarıdaki örneklerle göre Anadolu'da daha az kullanılmıştır. Amasya'daki Seyfeddin Turumtay Kümbeti, kare planlı alt yapının içte kubbe, dışta yıldız formulu külâh ile örtülü olduğu ve yüksek kasnağın dış kütleyle yansıdığı Anadolu'daki nadir örneklerden biridir (**Şekil 18-19**). Sekizgen tuğla kasnağın her bir yüzünde yer alan geometrik süslemeler, kesme taş örülü cephelerin yalın ifadesi ile tezat oluşturur ve yapıyı yıldız formulu külâh örtüsü ile üstten vurgular. Burada kasnak artık işlevsel bir mimari öğeden çok fazlasıdır.

Kümbetlerde iç-dış örtü arasındaki uyum ile oran ilişkisinin zorunlu bir sonucu olarak kullanılan kasnak, alçak ve küçük kalan iç kubbe ile gövde ve dış külâh arasında bir galeri oluşturur. Özellikle Anadolu dışı erken örneklerde kare planlı gövde ile üst örtü arasında yüksek kasnak kullanılarak geçişteki strüktürel ve görsel pürüzler giderilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan Anadolu'daki örneklerde iç ve dış örtü arasında yaratılan uyum, kasnak kullanımını gereksiz kılmıştır.²⁶ Konya Necmeddin Karaarslan Kümbeti çokgen gövdenin piramidal külâhla, Kayseri Döner Kümbet ise daire planlı gövdenin konik külâhla uyumunu açıkça gösterir (**Şekil 20**).

İç mekânda, kubbeye geçişte köşe dolgusu ve tromp kullanımı, daire planlılar dışında çokgenlerde az, kare planlılarda ise yaygındır. Bu yapısal zorunluluktan dolayı, kubbeye geçiş unsurlarının çok erken dönemlerden itibaren denendiği görülür. Grünwedel, Koço'da bulunan bazı hücrelerde, iç içe geçen kemerlerden oluşan köşe geçişlerinin kubbe altında yer aldığını söyler. Yine Koço ve Ara-tam'daki bazı yapılarda, iki adet çeyrek küre parçasının yan yana getirilmesi ile oluşturulan köşe geçişlerinin varlığına dikkat çeker.²⁷ Bu geçiş ögesinin daha gelişmiş biçimi ile Buhara'daki İsmail Samanî Türbesi'nde karşımıza çıktığını görebiliriz. Sekizgen kasnağın köşelerinde yer alan kemerlerin kilit noktalarından köşelere dik çıkan yarım kemerler ile bunların iki yanında yer alan dörtte bir kürelerin oluşturduğu geçiş unsurları, aynı zamanda eşsiz tuğla işçiliğinin de etkisiyle iç mekâna zengin bir görsellik katar. Uygur yapılarından Anadolu'daki kubbeli yapı örneklerine kadar yaygın olarak takip edilen küresel bingiler, Anadolu türbe ve kümbet örneklerinde çoğunlukla kubbe ile daha bütünleşen ve sadeleşen görünümeleri ile karşımıza çıkarlar.

Diyyarbakır Sultan Şücaeddin Kümbeti'nde iki renkli taş işçiliği ile vurgulanan kemerler, kubbe eteğinden çok daha düşük kotta, yapı gövdesinde, kareden daire plana geçişte yer alan sekizgenin köşelerindedir. Kayseri Pazarören Köyü'ndeki Melik Gazi Kümbeti, Anadolu'da az sayıdaki tuğladan yapılmış olan örnekler içerisinde belki de en önemlisidir (**Şekil 21**). İç mekânda kare planlı gövde üzerinde yer alan sekizgen kasnağın köşelerindeki tromplar, kemerlerin gerisinde farklı tuğla örgüsü ile üst örtünün görsel bütünlüğünü tamamlar.

Özellikle iç mekânda sekizgen planlı olarak yükselen gövdeden kubbeye geçişte, köşelerde yer alan kemerli geçiş öğelerinin boyutları küçüktür. Bu açıdan kubbe ve alt yapı arasında görsel anlamda bütünlüğü bozmayan işlevsel unsurlar olarak yer alırlar. Buna en güzel örnek, Tokat Niksar'daki Kırkkızlar Kümbeti'dir. Konya Kesikbaş ve Sivas I. İzzeddin Keykavus Şifahanesi kümbetlerinde ise Anadolu'da tromp ve kemerli geçiş öğelerine göre daha az rastlanılan Türk üçgeni kullanılmıştır. Bu konuda uzayıp giden örnekler bakıldığında, tek bir yapı tipinde bile (mezar yapıları), mimariye bağlı süsleme programının yanı sıra işlevsel mimarî unsurların görsel ve yapısal çeşitliliği, Anadolu'ya özgü bir mimarî şölendir.

Cephe

Yukarıda da belirtildiği gibi Türk Mezar yapılarının plan yorumu, gövde ve örtü biçimleniş bakımından, çadır, kubbeli kurgan ve Uygur stupa mimarisi arasındaki ilişki açık-

²⁶ Tuncer, *a.g.e.*, s. 354.

²⁷ Esin, *a.g.m.*, 1972, s. 348.

ça görülebilmektedir. Ayrıca cephede mimarî elemanlarla oluşturulan düzen ve bezeme programında az da olsa Türk çadından esinlenildiğini söylemek mümkündür. Silmeler, mukarnas dizileri, geometrik bezemeler ile oluşturulan bordürler ve yazı kuşağı, özellikle cephe üst bitiminde örtünün etek kısmını ve kapı çevresini dolanarak, süslemenin yoğunlaştığı bölgeler bakımından çadırdaki düzen ile kümbet yapıları paralellikler gösterir. Anadolu'daki örneklerde taş malzemeye bağlı olarak dış cephelerdeki bezeme yoğunluğu azalmış, yukarıda belirttiğimiz gibi kapı, pencere ve etekte toplanmıştır. Böylece cephe düzeni, köşelerdeki düşey silmelerin plastik etkisinin daha çok vurgulandığı, belli ve özgün bir programa oturmuştur.

Anadolu Türk mimarisindeki birçok yapı tipinin plan, örtü ve cephe düzeni açısından erken örneklerine Maverahünehir ve Harezmi bölgelerinde rastlamak mümkündür. Kerpiç ve tuğla malzemenin kullanıldığı yüksek cephe duvarları, strüktürel nedenlerle payanda ve kulelerle desteklenmek zorunda kalmıştır. Dairesel planlı duvar payandalarını üstten eşmerkezli kemerin oluşturduğu nişlerle birleştiren cephe düzeni, Merv yakınlarında inşa edilen Çilburç Kalesi'nden sonra, 3. yy.'da Toprakkale Surları'nda, 7-8. yy.'da Buhara yakınındaki Hudat Sarayı'nda, İslâmiyetten sonra ise Ribat-ı Melik Kervansarayı ve Radkan Kümbeti gibi anıtsal yapılarda görülür.

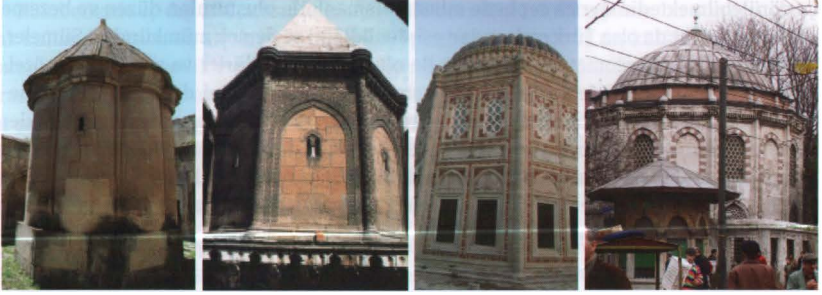
Türk-İslâm mimarisinin erken dönemindeki ilk yapılar, malzemeye bağlı cephe düzeni ve yapısal gelişim çizgisi içerisinde örnek teşkil etmiş, böylece Türk mimarî biçimlerinin, İslâm anlayışı içinde yeni bir yorum ile ele alınması söz konusu olmuştur. Genel olarak ilk Türk İslâm mezar anıtları, geleneksel malzeme olan kerpiç ve tuğla ile inşa edilmiş, süsleme programları ise alçı, kil ve pişmiş toprakla meydana getirilmiştir.²⁸ Kullanılan bu malzemeler, bir yandan yapının strüktürel biçimlenişinde ve mimarî unsurların yapısal düzenlemesinde, öte yandan cephe düzeni ve süsleme programında belirleyici olmuştur.

Anadolu dışında en eski tarihli örnek olan, Kümbet-i Kabus'un (1006-7) üçgen kesitli yivlerden oluşan abidevi gövdesi yalın, fakat bir o kadar da etkileyicidir. 1205 tarihli Mili Radkan Kümbeti ise 36 adet yarım daire kesitli dilimlerle çevrelenmiş gövdesi ile önceki örnekten biraz daha farklıdır. Ancak çok daha erken örneklerini gördüğümüz diğer yapı tiplerindeki duvar dokusuna daha yakındır.

Anadolu'da üçgen dilimli gövdeye sahip örnek yoktur. Ancak dairesel yivleri olan örnekler azda olsa rastlamak mümkündür. Tercan Mama Hatun kümbeti (**Şekil 22**), Konya Mevlana yapı topluluğundaki yivli gövde ve külah, Akşehir Seyid Mahmud Hayrani Kümbeti birkaç örnektir.

Anıtsal mimarî örneklerde kerpiç ve tuğla malzemenin kullanılmasıyla strüktürel bir zorunluluk haline gelen payandalar, yapının cephe düzeninde düşeyliği vurgulayan ve hareketliliği sağlayan mimarî unsurlar olarak karşımıza çıkar. Konumuz kapsamındaki Türk İslâm mezar anıtlarında her zaman strüktürel zorunluluk ya da işlevsel nedenlerden dolayı olmasa da çoğu zaman görsel kaygı ile cephe düzeni içerisinde yer alan bu unsurlar, plastik ifadeyi güçlendiren öğeler olarak Anadolu'daki örneklerde de devam etmiştir. İsmail Samanî Türbesi ya da Harrekân Doğu Kümbeti (**Şekil 10, 12**) gibi Anadolu dışındaki erken örneklerin yanı sıra Anadolu'daki örnekler bakıldığında, oranlarda ve formlarda bazı değişimler hemen dikkati çeker. Yapıların boyutları küçülürken, çok-

28 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 141.



Şekil 22: Tercan Mama Hatun Kümbeti, genel görünüş.

Şekil 23: Kayseri Mahperi Huand Hatun Kümbeti. (İlknur Altuğ Kolay'dan)

Şekil 24: Şehzade Mehmed Türbesi, genel görünüş. (A. Ü. Ezen'den)

Şekil 25: Sinan Paşa Türbesi, genel görünüş. (Soner Şahin'den)

gen gövdelerin köşelerindeki plastırlar incelenerek daha zarif görünümlü sütunceler olarak cephe düzenlemesi içerisinde varlıklarını sürdürmeye devam ederler. Çok sayıda örnek olmakla birlikte bunların içinde hemen akla gelen Mahperi Hunad Hatun Kümbeti, 1238-43 tarihli olup Kayseri'dedir (Şekil 23). Sekizgen gövde, altta zengin profilli bir silmeyle, üstte ise yazı kuşağı üzerinde mukarnaslı kornişle sınırlandırılmıştır. Yapıda köşe sütunceleri, alt ve üst bitimlerinde, cephelerdeki bu yatay düzenleme ile tam bir uyum içerisinde. Ayrıca bu öğeler, cephedeki yatay ve düşey hareketliliği dengeleyen önemli bezeme unsurları olarak karşımıza çıkar.

Anadolu'dan ikinci örnek olarak yine Kayseri'den, 1257 tarihli Melike Adile Kümbeti / Çifte Kümbet kare bir kaideye sahiptir. Sekizgen gövdede taç kapının yer aldığı bölüm dışında, sade bir cephe anlayışı hâkimdir. Sekizgenin köşelerinde yer alan ince gövdeli sütuncelerin yüzeyleri tamamen bezelidir. Bu bakımdan yalın cephe yüzeyleri ile oluşturduğu tezat, görsel vurguyu artırır. Birbirine belli bir yükseklikte sivri kemerle bağlanan sütunceler, kemerlerin üst hizasına kadar yükselerek tek sıra mukarnas üzerinde yivli başlıklarla son bulur. Cephenin bütün yüzlerini dolanan yazı kuşağı, üzerindeki yalın profilli bir korniş ile gövdeyi üst bitiminde yatay olarak vurgular ve örtüden ayırır.

Kubbe ile örtülü ve çokgen planlı gövdeyi tercih eden Osmanlı türbe mimarisinde ise köşe sütuncelerinin cephe düzenlemesi içinde yine incelenerek, ancak daha yalın biçimde devam ettiğini söylemek mümkündür. Şehzade Külliyesi Haziresi'nde yer alan Şehzade Mehmed Türbesi (1543-44), iki renkli taş işçiliği, her yüzde yer alan dörtlü pencere grupları, dilimli kubbesi ve cepheyi üstte dolanan mukarnaslı korniş üzerindeki palmet dizisi ile oldukça süslü bir yapıdır (Şekil 24). Böyle bir cephe anlayışı içinde köşe sütunceleri, yüzeyleri düşeyde sınırlayan ince ve yalın plastırlar olarak görülmektedir.

16. yüzyıl sonunda Davut Ağa tarafından yapılan Sinan Paşa Külliyesi içerisinde yer alan bânisine ait türbe yapısı bir diğer örnektir. Onaltıgen planlı gövdesi ile ritmik bir hareketliliğe sahip cephe düzenlemesinde, iki renkli taşın kemer ve söveler ile cephe yüzlerine atlamalı olarak yerleştirilen iki sıra pencere dizisi yanında köşe sütunceleri, yine bezemesiz, yalın gövdeleri ile cephede düşeyliği vurgulayan unsurlar olarak yüzlerce yıllık bir uygulamanın örnekleri olmaya devam etmektedir (Şekil 25).

Sonuç

Türklerde çadır ve kurgan mimarisi ile temellenen, Uygur stupaları ile alt yapısını oluşturan mezar yapıları, Karahanlı ve Selçuklu dönemlerine ait örneklerde Türk-İslâm yorumuyla birlikte bu yapı tipi için sonraki dönemlerin mimarî normlarını belirleyen olgunluğa ulaşmıştır. Anadolu'da ise Mengücekler (1071-1228), Saltuklular (1080-1201) ve Danişmendliler (1085-1178) bir yandan Orta Asya Türk kültür ve mimarisi ile bağlantılı, diğeryandan da İran kökenlitesirlere açık olan Büyük Selçukluların uzantısı olarak eserler vermişlerdir. Ancak daha sonra Anadolu'nun kültür potasında kısa sürede yoğrulup biçim, malzeme, boyut, oran ve süsleme, bakımından özgün bir anlayışın eserlerini ortaya koymuşlardır.

Kaynaklar

Aslanapa, Oktay; **Türk Sanatı I-II**, Kervan Yayınları, İstanbul 1984.

Çoruhlu, Yaşar; "Kurgan ve Çadır (Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998**, İstanbul 1999, s.47-56.

Eliade, M.; **Kutsal ve Dindışı**, Çev. M. A. Kılıçbay, Ankara 1991.

Esin, Emel; **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kalcı Yayınevi, İstanbul 2006.

Esin, Emel; "Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk Sanatı", **Türk Kültürü El Kitabı, C. II., Kısım I a**, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972.

Esin, Emel; "İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş", **Türk Kültürü El Kitabı, II, Cild 1/b**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.

Kadyrov, V.; **Kyrgyzstan. The Art of Nomads**, Pub. Rarity Firm LTD., Printed by Mega Basım, İstanbul 2003.

Kuban, Doğan; **Batıya Göçün Sanatsal Evreleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2009.

Murray, John; **Tents - Architecture of The Nomads**, Redwood Burn Ltd., London 1979.

Onuk, Taciser; **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII – XIX)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları: 329, Ankara 2005.

Sai Mustafa Çelebi; **Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan**, ed. Metin Sözen, haz. Suphi Saatçi, Emlak Bankası - MTV Yayınları, İstanbul 1989.

Strzygowski, J.; **Asiens Bildende Kunst**, Ausburg, 1930.

Roux, J. Paul; **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, çev. A. Kazancıgil, İstanbul 1998.

Tuncer, O. C.; **Anadolu Kümbetleri 1**, Güven Matbaası, Ankara 1986.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Seidenstrasse_GMT, 20 Şubat 2013.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Bezeli_Caves, 20 Şubat 2013.

<http://dsr.nii.ac.jp/toyobunko/VIII-5-B2-14/V-1/images/gray/0101.jpg>, 20 Şubat 2013.

http://2.bp.blogspot.com/dBILVOiVCO8/T849pLVVCjI/AAAAAAAAAhI/_eNb9okDLqQ/s1600/xinjiang2012%2B145.JPG, 20 Şubat 2013.

<http://1.bp.blogspot.com/-XuJFttOJEXw/UESh3-MIC-I/AAAAAAAAEJo/WdWyKd-l8Rg/s1600/iskitkurgan.jpg>, 20 Şubat 2013.

Şehnaz Biçer Özcan*

Ejder Tepelikli Stel İkonografisi Stel Iconogoraphy of Dragon Cap Stone

Abstract

Popular dragon motif that has been used in many cultures is applied on different materials over a wide area, from the lands of Asia to the geography of Anatolia for hundreds of years.

Depiction of the dragon is important in the art of Uighur as it is in Turkish mythology, symbolism and art of animal figures.

One of the very well known examples of the dragon motif on the finials of monumental stone which was constructed on behalf of the Uighur Alp Bilge Kagan and dated as 9th century AD. The dragons are located in the cap stone part of this stone. They are twined with their heads facing downwards in a symmetrical composition.

The Dragon figure has a significant role in Asian cultures. The advanced design on the obelisk, technical perfection of the implementation of composition also gives a clue about early procedure.

The depiction of dragon on the monument of Uighur in Karabalsagun occurs as the pioneer of the Ahlat gravestones. The similarities of stones can be found as stel in the temple gardens of Chinese culture which reflects Budist iconography, full with symbolic meanings of Budist thoughts.

In our “communiqué” we will consider the the pre Uighur composition we trace regarding the sample of construction which was erected in the name of Bilge Khagan 9th century AD, while considering the relation of the illuminations in Ahlat gravestones which is thought as dragon figures. Also we will examine the relation of this design style with early Chinese stel.

Keywords: China, Gokturk, Uighur, Ahlat, stel.

Anahtar Kelimeler: Çin, Göktürk, Uygar, Ahlat, stel.

Stel adı verilen dikili taşlar Antik Yakın Doğu, Yunanistan ve Mısır’da, ayrıca bunlardan bağımsız olarak da Çin ile bazı Budist kültürlerinde görülür.

* Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye / Asst. Ph.D., Marmara University, İstanbul, Turkey.

Çin kültüründe önemli bir yere sahip olan stel, genellikle dikdörtgen prizma şeklinde ve bulunduğu yerin malzeme tipine göre kum taşı, granit, mermer ya da diğer doğal taşlar kullanılarak yapılır.¹

Çin Budist stel anlayışı, MS 1. yy.'ın sonuna doğru ortaya çıkar, 5. yy.'da form olarak biçimlenir, 6. yy. boyunca gelişir ve 7. yy.'da lokal alanlarda kalır. Budist steller çoğunlukla kuzey bölgelerde, özellikle Shanxi, Shaanxi, Henan ve Gansu-Ningxia bölgelerinde Sichuan'nın kuzey batısında yer alır.²

İlk örneklerde taş üzerinde dekoratif unsurlar yer almazken Han Hanedanlığı'nda (MÖ 206-MS 220) bir takım imajlar, kaligrafi ve resim parçaları kullanılmaya başlanmıştır.³

Steller, kasaba ve köylerdeki zengin dindar aileler tarafından desteklenerek tapınakların avlularına, köylerin giriş yolu ya da yol kenarlarına konulurdu. Bu taşlar dinî grupların amblemlerini, toplumsal, kültürel ve bölgesel kimliklerini göstermesi açısından da aynı bir öneme sahiptir.⁴ Yani Uzak Doğu stelleri sadece mezar taşı amaçlı meydana getirilmemiştir. Stellerin yapımı, genelde bir grup hâmi tarafından desteklenir ve bu grup içerisinde yüksek rütbeli üyeler yer alırken keşişler de çalışmayı denetlerdi.⁵

Çin kültüründe steller, Han Hanedanlığı zamanından sonra "Bei" olarak adlandırılır ve bu isim geniş bir alanda uzun süre kullanılır. Doğu Zhou (MÖ 770-221) ve Qin (MÖ 221-206) hanedanlıkları zamanında sadece ayin metinleri içerirken zamanla süsleme ve figüratif anlatımlara da yer verilir.⁶

Çin stellerinin biçimleri incelendiğinde genellikle baş, gövde ve taban olmak üzere üç parçadan oluştuğu görülür. Stelin gövdesi bir başla neticelenir ve baş kısmı aldığı biçimle beş farklı formda yapılır. İlk gruba giren stelin başlık kısmı üçgen şekilde ve bir statü göstergesi olarak çoğunlukla yeşim taşından, ikinci grup stelin baş kısmı ise düz şekilde sonlanır.

Üçüncü grup steller dört kenarıyla kare ya da dikdörtgen biçimde, dördüncü grup steller ise düz yuvarlak bir başlığa sahiptir. Beşinci grup stelin baş kısmında ejder figürü yer alır.⁷ Çin stellerinin kaideleri genelde dikdörtgen biçimindedir ve kaplumbağa şeklindeki olanları da mevcuttur.⁸ Steller, 1 ila 3 m arasında değişen büyüklükte yapılır⁹ ve taşın üzerindeki yazı, süsleme ile figürler oyularak hazırlanırdı.

Stel çeşitleri içerisinde en çok tercih edilen ejder tepelikli olanlardır. Nitekim Çin kültürünün önemli figürlerinden olan ve mistik hayvanlar arasında yer alan "ejderha", Han Hanedanlığı'ndan (MÖ 206-MS 220) itibaren göğün oğlu imparatorluğun simgesi olmuştur (Şekil 1).¹⁰

Ejderha tepelikli stellerin ön yüzü üç parçaya ayrılır. Budist stellerin baş tarafında iki ejder arasındaki nişte bağdaş kurmuş ya da oturur vaziyette Buda figürü yer alır. Taşın

1 Dorothy C. Wong, *Chinese Steles, Pre-Buddhist And Buddhist Use of A Symbolic Form*, University of Hawai Pres, 2004, s. 26.

2 Wong, a.e., s. 2.

3 Denise Patry Leidy-Dona Strahan, *Wisdom Embodied, Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven and London 2010, s. 70-75.

4 Wong, a.g.e., s. 1.

5 Leidy-Strahan, a.g.e., s. 70-75.

6 Wong, a.g.e., s. 25.

7 a.e., s. 26.

8 a.e., s. 64.

9 a.e., s. 27.

10 Wolfram Eberhard, "Ejderha", *Çin Simgeleri Sözlüğü*, 2000, s. 106.

Ejder Tepelikli Stel İkonografisi



Şekil 1: Doğu Han Hanedanlığı (25-220), 209. Yükseklik: 280 cm.

Şekil 2: Kuzey Wei Hanedanlığı (386-534), Henan, 528. Kalker / kireçtaşı, yükseklik: 231,1 cm (The Sackler Collections, The Sackler Fund., 1965, 65.29).

Şekil 3: Kuzey Wei Hanedanlığı (386-534), Henan, 528. (The Sackler Collections, The Sackler Fund., 1965, 65.29.1).

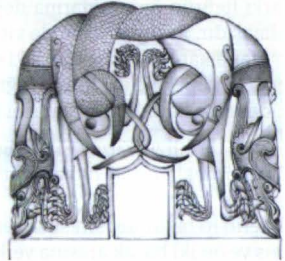


Şekil 4: Kuzey Wei Hanedanlığı (386-534), Henan, 528. (The Sackler Collections, The Sackler Fund., 1965, 65.29.1)
Çiz.: Şehnaz Biçer Özcan.



Şekil 5: Kuzey Wei Hanedanlığı (386-534) Henan ya da Shanxi, 529. Kalker/kireçtaşı, yükseklik: 231.1 cm (Museum of Fine Arts, Boston, Caroline Balch Allen Fund. ve Cranmere Nesmith Wallace Fund., 1923).

Şekil 6: Çiz.: Şehnaz Biçer Özcan.



orta kısmında bulunan büyük nişte ise üst kısımdaki Buda figüründen daha büyük bir Buda rölyefi bulunur. Figürün her iki yanına Bodhisattvalar¹¹ yerleştirilir¹² ve ayak hizasında bilgeliği temsil eden aslan¹³ figürleri yer alır. Orta kısımdaki nişin üst sağ ve sol köşelerinde çoğunlukla bir köşk içinde taşın hâmlerinin figürleri bulunur.¹⁴ Stelin alt kısmı Buda'nın hayat hikâyesinden sahne ve metinler içerir. Arka yüzün baş kısmı ön taraf ile hemen hemen aynıdır. Orta ve alt bölümlerde taşın yapımını destekleyen şahısların figürleri mevkilerine göre yerleştirilir (Şekil 2).

Genellikle stellerin sağ ve sol yan yüzlerindeki başlık kısımlarında üçer adetten toplam altı ejder figürü taş rölyef şeklinde işlenmiştir. Yan yana sıralı bu düzenlemede ejderhanın hangi parçasının yer aldığı anlaşılamaz. Dikkatlice bakıldığında ön tarafta yer alan ejder başının yan yüzde devamı söz konusudur. Ejder başının üst kısımdan aşağı doğru bir sıra takip edildiğinde; ejderin boynuzunu oluşturan "a", gözün hemen üstünde taşın köşesini geçerek saran ve taşın devamı niteliğinde "b", göz hizasında burun çukurunu gösteren "c" ve burun delikleri şeklinde tasarlanmış "d" kısımlarından oluşan parçaların yan yüzde devam ettiği görülür. Yan yüzlerdeki ejder başları yan yana

¹¹ Budist düşüncede kendini tüm duyarlı canlıların Buda'lığa ulaşmasına yardımcı olmaya adanmış kişi.

¹² Leidy-Strahan, *a.g.e.*, s. 70-75.

¹³ Eberhard, *a.g.e.*, s. 40.

¹⁴ Leidy-Strahan, *a.g.e.*, s. 70-75.

yerleştirilmiş ve cepheden bakar durumda tasarlanmıştır. Dolayısıyla aynı taş üzerinde ejderha, ön yüzünde profilden, yan yüzlerde ise cepheden gösterilmiştir (**Şekil 3**).

Ejder tepelikli stellerde iki ejder aşağı doğru bakar. Gövdeleri taşın üst ve orta kısmında sarmal bir hareketle birbirlerine dolanır. Bu sarılma hareketiyle sağ yandaki ejderin yarı gövdesi sol, sol yandaki ejderin yarı gövdesi ise sağ tarafa geçer. Figürün arka ayakları orta kısımda karşılıklı gelir ve kuyrukları bacaklarının arasından dolanarak merkezde birbirlerine geçerek bir düğüm oluşturur. Ejderin baş kısmına yakın ön ayakları ise başın hemen yanındadır. Çin stellerinde karşılıklı ejder betimlemesinin benzer örnekleri mevcuttur ve ufak tefek değişikliklerle hemen hemen aynı kurgu tekrarlanmıştır (**Şekil 4**).

529 tarihli Henan ya da Shanxi bölgesinde ve Kuzey Wei Hanedanlığı (386- 534) zamanında yapılan bir stelde, 528 tarihli stele benzer ejder figürleri yer alır. Ufak tefek değişikliklerle hemen hemen aynı tasarım kurgusuna yer verilmiştir. (**Şekil 5**). Diğer stelden farkı figürün ön ayaklarına doğru yani orta nişe doğru uzanan büyükçe bir kanadının olmasıdır. Kanadın üstünde virgül ya da damla biçiminde şekiller yer alır. Ejderin derisi pullarla kaplıdır. Örneklerdeki ejder başları birbirine benzer. Sivri kulakları, üst ve alt çenedeki köpek ile azı dişleri, ağızdan dışarı çıkan dili ejdere ürkütücü bir görünüm verir. Ejderin başındaki parçalar stel başının ortasına kadar uzanır (**Şekil 6**).

557 tarihli ve Kuzey Çin bölgesinde bulunan bir başka stel örneğinde ise ejderin başı diğer örnekler göre daha iridir ve yüzünde daha vahşi bir ifade vardır. Ejderin başı taşın ana gövdesinden dışarı taşmıştır ve bu durumuyla taş hâkimdir (**Şekil 7**). Orta aksta iki ejderin iri baldırları sırt sırta gelir. Bu yüzden arka bacaklar, kuyruk mevcut alana sığmamış ve ön iki bacak arasına yerleştirilmiştir. Ejderin sırt ve bacaklarındaki pullar dışında çizgisel olarak tasarlanmış bir takım süslemeler yer alır (**Şekil 8**).

Shanxi'de Kuzey Zhou Hanedanlığı 6. yy.'a tarihlenen bir başka stel ise 557 tarihli Kuzey Çin bölgesindeki stele benzer. Burada iri tutulan baş ve gövde de çizgisel süslemelere daha çok yer verilmiştir (**Şekil 9**).

Ejder başlıklı Çin stellerinin genel karakteri, Zhunkhara (Kara-göl) şehrinin 30 km uzağında, Kara Nehri'nin kıyısında yer alan Göktürk Dönemi'ne ait (552- 744) Zhunkhara Anıtı'nda da mevcuttur. Bu anıt aynı zamanda "Kara Anıtı" olarak da isimlendirilir. Kitabesi Çincidir ve kaynaklarda Göktürk mezarlarında ölüyü temsil etmesi için taştan yontularak portre yapma geleneğine dayanarak hazırlandığı bilgisi vardır. Göktürk sanatçıları yani "Bedizciler"ın ölen kişilerin heykellerini yaptıktan sonra mezarlarının yanına dikmeleri bir adettir.¹⁵ Taşın baş kısmının sol yanının üçte biri ile sağ tarafının tamamı mevcuttur. Çin stellerinde gördüğümüz gibi iki ejder ve iki ejderin ortasına bir insan portresi yerleştirilmiştir. Ejderlerin aşağıya bakan başları ve tepe noktasında gövdelerinin sarmal bir hareketle dönüşleri, ortadaki portrenin her iki yanında yer alan ön bacakları ve yine orta akstaki arka ayakların karşılıklı bir araya gelmesiyle tipik bir Çin ejder stel başlığı gibi tasarlanmıştır. Ancak Çin stellerinde gördüğümüz niş içerisinde Buda kabartması yerine bir erkek portresi yer almıştır. Mezarın başına dikilen taştaki portre güneşe bakar bir şekilde yerleştirilmiş ve ölenin çehresini temsil etmekte olup taş yontularak yapılmıştır.¹⁶ Zhunkhara Anıtı'nın, Çin stellerinden farkı yan yüzde yer alan ejder figürlerinin sayısıdır. Burada dört ejder figürü işlenmiştir (**Şekil 10**).

¹⁵ Nejat Diyarbekirli, *İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara 1993, s.

36.

¹⁶ a.e., s. 37.

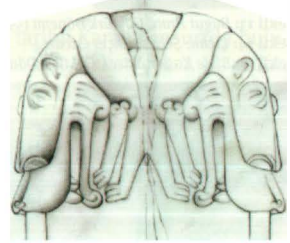
Ejder Tepelikli Stel İkonografisi



Şekil 7: Kuzey Çin, 557. Kumtaşı, Rietberg Museum, Zurich.

Şekil 8: Çizim: Şehnaz Biçer Özcan.

Şekil 9: Shanxi, Kuzey Zhou Hanedanlığı (587-81), Pekin, 6. yy. ortaları. Kalker/kireçtaşı, yükseklik: 141 cm, (Poly Art Museum).



Şekil 10: Zhunkhara (Kara Anıtı) Anıtı, Göktürk Dönemi (552-744) Selenga oymakta, Zhunkhara şehrine 30 km uzaklıktadır.

Şekil 11: Bugut Anıtı, Göktürk Dönemi (552-744), 582. Yükseklik: 1.94, genişlik: 0.72 cm, en: 0.18 cm (Çeçerleg Müzesi)

Şekil 12: Çizim: Şehnaz Biçer Özcan.

Göktürk Dönemi'nin ilk yıllarına ait bir başka anıt olan Bugut Anıtı, Soğd ve Sanskrit/Brahmi dillerinde yazılmıştır.¹⁷ 582 yılında yazılan bu taş bugün Çeçerleg İlçesi, Arhangay Şehir Müzesi'nin bahçesindedir.¹⁸ Türk Kağanı Taspar Kağan zamanında yazılmış olup kaplumbağa kaide üzerindedir. Boyu 194, eni 72 ve derinliği 18 cm'dir.¹⁹ Yoshida-Moriyasu, Klyashtorniy-Livšits'in yayınlarında yazıtın tepeliğinde yer alan ve geçmişte ne olduğu tartışmalı olan figürlü tepelikten kopan parçaların yakın zamanda yapıştırılmasıyla tasarım daha açık hale gelmiştir (Şekil 11-12). Taşın tamamlanması bugüne kadar olan görüşleri tartışılabilir duruma getirmiştir. Bu konuda Stark, kurt ve bir çocuğun varlığına işaret eden görüşü reddetmekte, söz konusu başlıkta bir tür ejderha figürünün yer aldığını belirtmektedir.²⁰

Bu hususta Yutaka Yoshida'nın görüşü ise Stark'tan farklıdır. Yoshida, tepelikte Çin ejderhası değil, dişi kurt tasvirinin yer aldığını ve sadece kurt başı ile gövdesi değil aynı zamanda bir çocuğun eli ve ayağına benzer parçaların olduğunu ve dişi kurdun bir bebeği emzirdiğini belirtir.²¹ Aşağı doğru bir hayvan başı bakar ve başın boyun kısmında figürün ön bacağına baldırı ve ona bağlı ön ayağı yer alır. Bu ayağın yanına arka ayak yerleştirilmiştir. Bu iki farklı görüşü de göz önüne aldığımızda, kanımızca Çin ejder başlıklı stellerdeki örneklerle paralel bir durum söz konusudur (Şekil 13-14).

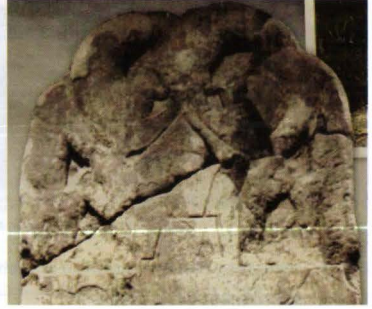
17 Mehmet Ölmez, *Orhun-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları*, Metin-Çeviri-Sözlük, 2012, Ankara, s. 61.

18 a.e., s.63.

19 Diyarbakirli, a.g.e., s. 38.

20 Ölmez, a.g.e., s. 62.

21 a.e., s.64.



Şekil 13: Bugut Anıtı, Göktürk Dönemi (552-744), 582. Yükseklik: 1.94, genişlik: 0.72 cm, en: 0.18 cm (Çeçerleg Müzesi)

Şekil 14: Çizim: Şehnaz Biçer Özcan.

Şekil 17: Bilge Kağan Yazıtı, Göktürk Dönemi (552-744), 735.



Şekil 15: Bugut Anıtı, Göktürk Devri (552-744), 582 Yükseklik: 1.94, genişlik: 0.72 cm, en: 0.18 cm (Çeçerleg Müzesi) (Fotoğraf: Sertkaya-Alyılmaz-Tsendiyn, Moğolistan'daki Türk Anıtları Albümü, 2001, s. 215)

Şekil 16: Çizim: Şehnaz Biçer Özcan.

Kaynaklarda, kurttan süt emen çocuk tasviri olarak düşünülen bu kompozisyona dikey olarak bakıldığında yanıltıcı bir durum söz konusudur. Bir hayvan başı olarak tasarlanmış bu figürde hayvanın gözünün yer aldığı kısım, ayrı bir hayvan başı olarak düşünülmüş, dolayısıyla hayvanın burun ve alt dudağı da bir çocuk figürü olarak algılanmıştır. Ancak yatay olarak baktığımızda, ağız ve alt dudak arasındaki dişler, burnun üzerinde artı bir kat olarak gözün yer aldığı alın kısmı ve üst taraftaki kulaklar açıkça seçilebilir (Şekil 15). Stark'ın bunun bir hayvan başı olduğu fikrine katılmakla birlikte, bu hayvan başının ejder başı olduğundan ziyade bir kurt başı olabileceği de düşünülebilir. Taşın başlığında teamülden farklı olarak orta kısımda bir niş boşluğunun olmadığı ve hayvanın başının kompozisyonun genelinden büyük olarak tasarlandığı görülür (Şekil 16).

Bugut Anıtı'ndan sonra Göktürk Dönemi'nin son yıllarına ait Kül Tegin ve Bilge Kağan yazıtlarının baş kısımlarında da çift ejder betimlemesi görülür. 731 tarihli Kül Tegin Yazıtı kireç taşından yapılmıştır ve Çinli altı sanatkarın hem yazıtın bulunduğu külliye de yazıtta çalıştıkları bilinmektedir. Kül Tegin'in yeğeni Yolug Tegin bu yazıtın başında yirmi gün bulunmuş²² ve aynı zamanda 735 tarihli Bilge Kağan Yazıtı'nı da otuz dört gün de yazdırmıştır.²³ Her iki taşın buluntu yerleri bugün Moğolistan sınırları içindedir.

22 Hüseyin Namık Orkun, *Eski Türk Yazıtları*, İstanbul 1939, s. 12.

23 Talât Tekin, *Orhon Yazıtları*, Ankara 1988, s. 13.

Kül Tegin ile Bilge Kağan yazıtları oldukça hasarlı durumdadır. Ancak yine de ejder başlıklı stel olarak hazırlanmış oldukları ve benzer tasarım ile kurgulandıkları açıkça görülür. Bilge Kağan Yazıtı'nın baş kısmı orta yerinden kırık olmasına rağmen tamamı mevcuttur. Ancak Kül Tegin Yazıtı'nın baş kısmının bir tarafı eksiktir. Her iki yazıtın da taş yüzeyleri oldukça aşınmış olduğu için genel tasarım kurguları hakkında fikir sahibi olunsu da maalesef detaylar seçilememektedir. Orta akstaki nişte Çin stelinden farklı olarak bütün Türk boylarının ortak damgası olduğu sanılan dağ keçisi yerleştirilmiştir. Dağ keçisi / elik, Türkler tarafından kutsal sayılan bir hayvandır.²⁴ Bilge Kağan Yazıtı'nın başlık kısmını diğer örneklerden ayıran bir özelliği, iki yanda aşağı bakan figürlerin başlarının, boyun ve baldır uzantılarının dışarı doğru bir çıkıntı yapmasıdır. Bu çıkıntılar taşta dendanlı bir görüntü verir. Yan yüzler ise üç kademeli şeritler şeklinde tasarlanmıştır (Şekil 17-18).

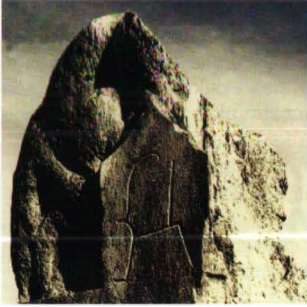
Göktürk yazıtlarından sonra, Uygur Dönemi'ne ait 825 tarihli Karabalğasun'da bulunan ve metni Göktürk ile Soğd alfabeleriyle yazılı bir başka anıt dikkati çeker. Bu anıtın Çince metin tercümesinde "*Işık dinini kabul etmelisiniz!*" ifadesinin bulunduğu Uygurların Mani dinini devlet dini olarak kabul ettiği metin yer alır.²⁵ Kızıl granitten yapılmış olan yazıt, Heikel tarafından Moğolistan'daki Karabalğasun harabeleri içinde bulunmuştur. Heikel'e göre bu eserin alt kısmını, 90 cm yüksekliğinde oturmuş arslanlar taşımaktadır. Üzerinde Türkçe, Soğdça ve Çince yazılar bulunan bu taşın²⁶ bugün sağ üst kısmı ve sol tarafının üçte biri mevcuttur. Başlığın üst tarafındaki iki ejder figürü teamüle uygun simetrik olarak ve başları aşağı doğru bakan ejder figürleriyle betimlenmiştir. Ejder gövdeleri yukarı doğru incelererek çıkar ve taşın üst kısmında arka ayak olarak biter. Figürün diğer arka ayağı ise gövdeye bağlıdır ve hayvanın bacağına tamamı çizilmiştir. Ejderin iki arka ayağı aksın ortasında ve orta nişin tepesinde yer alır. Ejderin baş kısmına yakın ön ayaklarında ise yine arka ayaklardaki gibi bir anlatım mevcuttur. Ön bacağın gövdeye bağlanan baldırına incelererek devam eden ayak yerleştirilmiştir. Diğer ön ayak bacağın gövdesine bağlıdır ve dolayısıyla bir baldıra bağlı iki ayak bulunmaktadır. Ön baldıra bağlı kanadın ucu kıvrıktır. Ejderin kuyruğu arka ayaktan ayrılan bir parça olarak ön ayağa sarılmıştır (Şekil 19-20).

Çin stellerinde ilk örneklerini gördüğümüz çift ejder tepelikli formun izlerini Göktürk ve Uygur taşlarında görmek mümkündür. Kurgunun temel prensibi olan çift ejderin, taşın başlık kısmında ve her iki yana aşağıya bakar olarak yerleştirilmesinin değişmeden devam ettiği görülür. Orta kısımdaki nişte, Çin örneklerinde Buda, Göktürk örneklerinde dağ keçisi veya insan yüzü, Uygur örneğinde ise kitabe metni yer alır. İncelenen stel ve yazıtlar içerisinde 582 tarihli Bugut Anıtı oldukça farklı bir örnek olarak dikkati çeker. Taşta yer alan hayvan başı oldukça iridir ve taşın ortasında bir niş yoktur. Bu durum özellikle hayvan başına dikkati artırır. Başın kurgusundaki tasarım, Çin, Göktürk ya da Uygur taşlarından farklıdır. Yan cephede bulunan ejder kafası betimlemesine yer verilmeyip, hayvanın taşı yukarıdan ısırrı vaziyette tuttuğu görülür. Göktürk Dönemi Bilge Kağan ve Kül Tegin yazıtlarında ise ejder başlarının detayları görülmediği için Bugut Anıtı'na benzerlik ya da farklılık hususunda çok fazla bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak yine de orta kısımdaki niş ve tasarım kurgusu göz önüne alındığında Çin stelleriyle benzerlik gösterir. Uygur Dönemi Karabalğasun Yazıtı'nın üst kısmı teamüle göre farklıdır. İki ejderin gövdelerinin oluşturduğu sarmal hareket yoktur ve gövde ince, baş ise genel orana göre daha iridir.

24 Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul 2006, s. 192-193.

25 Orkun, *a.g.e.*, s. 228-234.

26 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2000, s. 284.



Şekil 18: Kül Tigin Yazıtı, Göktürk Dönemi (552-744), 732.

Şekil 19: Karabalgasun Yazıtı, Uygur Devri, 825, Kara Balgasun. (Fotoğraf: Sertkaya-Alyılmaz-Tsendiyn, Moğolistan'daki Türk Anıtları Albümü, 2001, s. 215)

Çin örneklerindeki ejder başları uzun, baş oluşturan boynuz, kulak, diş, dil, ağız detayları ise hayal mahsulüdür ve ince detaylarla süslenmiştir. Baş, aşağı doğru hızlı bir hareket halindedir. Bugut ve Karabalgasun örneklerinde ise hayvanın başı daha geniş, durağan ve sakindir. Bugut Anıtı'nda gerçekçi tabiata yakın bir portre yer alır ve daha az süsleme kullanılmıştır.

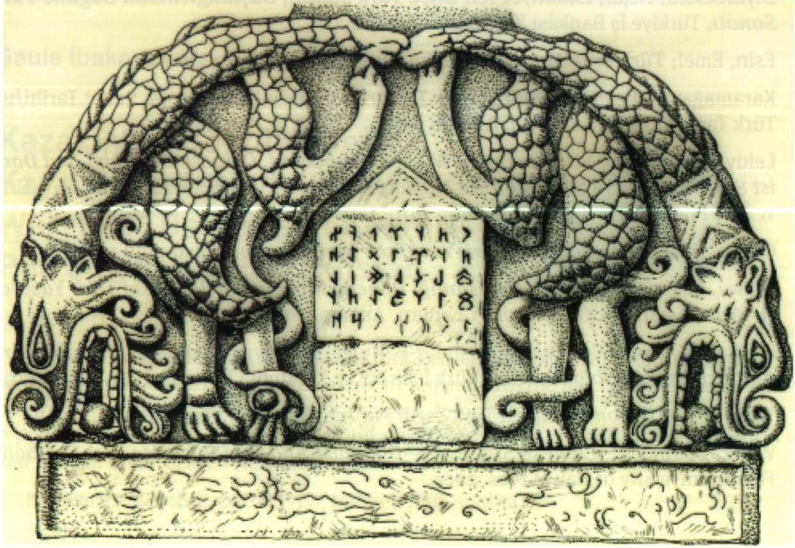
Çin stellerindeki ejderlerin pençeleri detaylı çizilmiş ve parmakların boğumları ile tırnakları belirgin şekilde gösterilmiştir. 529 tarihli örnekte parmak aralarındaki parçalar ve boğumlar tüm detaylarıyla verilmiştir. Çin örneklerinde pençe haşın ve güçlü bir duruş sergiler. Buna mukabil Göktürk ve Uygur örneklerinde pençe yerine sade ve detaysız parmaklar vardır. Hayvanın pençesi ürkütücü değil tam tersine sevimli bir ifade kazanmıştır.

Sürekli hareket halindeki kültürlerin birbirinden etkilenmesi tabii ki olağandır, kaçınılmazdır ve olması gereklidir. Türk topluluklarının Çin stellerinden etkilendiği ancak tabiata yakın, sade bakış açısıyla yeni bir üslûbun varlığını ortaya koydukları da rahatlıkla söylenebilir.

Uygur Karabalgasun Yazıtı ile Asya topraklarında 825 tarihine kadar varlığını sürdüren ejder tepelikli stel kurgusu, Van Gölü'nün kuzeyinde Orta Çağ'ın önemli kentlerinden biri ve özellikle 12-14. yy.'lar arasında sanat ve bilim merkezi olan Ahlat'taki mezar taşlarında kendini gösterir. Ahlat'a Tuğrul Bey zamanında (ö. 1063) birçok Türkmen göçü olmuş ve burası Alparslan zamanında ise Türk akıncılarının üssü haline gelmiştir.²⁷ 825 tarihinden 12. yy.'la kadar olan uzun bir zaman içinde ejder tepelikli stellerin unutulmayarak nesilden nesile devamı açısından Ahlat mezar taşları ayrı bir öneme sahiptir. Ahlat mezar taşları vasıflarına göre gruplara ayrılır, bu gruplardan nişli şahideli olanlar en yaygın örneklerdir ve Beyhan Karamağaralı en eski örneklerinin nişli örnekler olduğundan bahseder.²⁸ Niş açma geleneği, Çin stellerinde hem başlık hem de orta kısımda, daha sonraları Göktürk ve Uygur örneklerinde sadece başlık kısmında tercih edilen bir uygulamadır. Ahlat mezar taşlarında ise orta veya alt kısımda kullanılmış olan niş, çoğunlukla tezyinî unsurlarla bezenmiştir. Bu mezar taşlarının bazı şahidelerinin arka yüzlerinin alınlığında çıktıklı bir tablo üzerinde uçları çatallı, yuvarlak veya ejder başlarıyla biten sivri ve düğümlü kemerler bulunur. Kemer ve ejderlerin tarihli ve imzalı olanlarını

27 Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı/1394, Sanat Tarihi/19, Ankara 1992, s. 41.

28 a.e., s. 58.



Şekil 20: Karabalgasun Yazıtı, Uygur Devri, 825, Kara Balgasun. (Çiz.: Prof. Dr. Selçuk Mülayim; çiziminin kullanım hakkını veren ve yayının başlangıcından son aşamasına kadar bilimsel desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e teşekkür ederim.)

tespit eden Beyhan Karamağaralı, bu tür başlıkların 1270 ila 1314 yılları arasında yapıldığını kaydeder.

Çin kültüründe, Han Sülâlesi (MS 145-168) zamanında Shantung Chiahsiang'ta Wu Aile Mezarlığı'nda bilinen Taoist hikâyeleri tasvir eden yuvarlak kemer şekli meydana getirerek üzeri pullarla işli, kulaklı bir tür çift ejder tasviri mezar taşı en eski örnektir.²⁹ 4. ve 6. yy.'lar arasına tarihlenen bir başka mezar taşında ise iki ejderin üst tarafta sarmal bir hareket yaptığı görülür. Bu her iki örnek de Çin kültüründe mezar taşı olarak kullanılmıştır. Ancak Doğu Han Hanedanlığı'ndaki 209 tarihli örnek ise ejder tepelikli bilinen en eski steldir.

Çin uygarlığında, Taoizm düşünce sistemiyle mezar taşında veya Budizm öğretilerinin yer aldığı stellerde, Göktürk anıtlarında, Uygurların Maniheizm'i kabul ettiklerini gösteren yazıtında ve en son izlerini Anadolu topraklarında İslâm dinine ait mezar taşlarında gördüğümüz, çift ejder betimlemesi, inanç sistemi ne olursa olsun içerik değişse bile milâdın ilk yıllarından 14. yy.'la kadar Asya'nın doğusundaki topraklardan Anadolu'ya kadar olan geniş coğrafyada tercih edildiği görülmektedir.

Kaynaklar

Çoruhlu, Yaşar; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000.

Eberhard, Wolfram; "Ejderha", *Çin Simgeleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2000.

²⁹ Karamağaralı, a.e., s. 77.

Diyarbakirli, Nejat; **İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1993.

Esin, Emel; **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, İstanbul 2006.

Karamağaralı, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, Kültür Bakanlığı/1394, Sanat Tarihi/19, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1992.

Leidy, Denise Patry-Strahan Dona; **Wisdom Embodied, Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art**, The Meropolitan of Art, Yale University Pres, New Haven and London 2010, s. 70-75.

Orkun, Hüseyin Namık; **Eski Türk Yazıtları**, Devlet Basımevi, İstanbul 1939.

Ölmez, Mehmet; **Orhun-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları**, Metin-Çeviri-Sözlük, BilgeSu Yayınları, Ankara 2012.

Sertkaya, Osman Fikri-Cengiz Alyılmaz-Battulga Tsendiyn; **Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü**, TİKA (Türk İşbirliği ve Kalkınma Başkanlığı), Ankara 2001.

Tekin, Talât; **Orhon Yazıtları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988.

Wong, Dorothy C.; **Chinese Steles, Pre-Buddhist And Buddhist Use of A Symbolic Form**, University of Hawai Pres, 2004.

Saule Ibekeyeva*

Kazakistan Göktürk Devri Kaya Resimlerindeki Sûvâri Bayrakları Warriors' Banners in Kokturk Period Petroglyphs of Kazakhstan

Abstract

The article "Warriors' Banners in Kokturk Petroglyphs of Kazakhstan" describes horsemen-warriors' images holding a banner or a spear with the flag of Kokturk era who are known in the history for their fearless armies. Information about how the images were represented on rock paintings as a cultural code and main symbols of Kokturk era is given as well. The research work was carried out with a comparative method.

Keywords: Kokturk, petroglyph, banner, flag, soldier.

Anahtar Kelimeler: Göktürk, kaya resimleri, bayrak, tuğ, sûvâri.

Göktürk Devri'ne ait tüm Orta Asya sanat anıtlarında, ayrıca Göktürk Devri kaya resimlerinde çok sık gördüğümüz av ve savaş ile ilgili sahneler içerisinde, bayraktar (bayrak taşıyıcı) tasvirlerinin örnekleri, Moğolistan bozkırlarından Balkanlara kadar çok geniş alan içerisinde karşımıza çıkmaktadır.¹ Birbirleri ile mücadele eden bir kısmı zırhlı ve ellerinde tuğ, bayrak ya da flamlalı mızrak tutan bozkır toplumlarının liderleri yanı sıra benzeri şekilde gösterilmiş kahraman, sûvâri-askerler, nadiren görülen piyade okçu-asker tasvirleri, oyma, dövme, kazıma ve gravür teknikleri ile kayalar üzerine işlenerek bulundukları yerleri âdeta "açık hava müze"sine çevirmişlerdir.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk İslâm Sanatları Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, İstanbul, Türkiye / Doctorant student, Mimar Sinan Fine Arts University, Institute of Social Sciences, Division of Turkish and Islamic Arts, İstanbul.

1 Bu resimler birçok yayında yer almıştır. Bkz.: A. P. Okladnikov-V. D. Zaporozskaya, *Lenskiye Pisaniçı, Naskal'nye Rîsunki v Drevnii Şişkino*, M-L. 1959, şek. 25, 57, tablo VII-239-243, IX-334, XVII-455, 456, XVIII-487, XX-536, XXIV-587, XL-808, XLVI-918; A. G. Medoev, *Graviry na Skalah*, Almatı 1979, şek. 61, 62; İ. V. Aseev, *Prîbavka'ye v Sredniye Veka (po Arheologičeskim Dannım)*, Novosibirsk 1980, tablo XXXVIII; G. A. Pugaçenkova, "Obraz Kangyuiça v Sogdiiskom İskusstve", *İz Hudojestvennoy Sokroviçniçı Srednego Vostoka*, Taşkent 1987, s. 57; Ya. A. Şer-E. A. Miklaşevič-Z. S. Samaşev-O. S. Sovetova, "Petroglifi Jalıtrak-Taşa", *Problemi Arheologičeskih Kul'tur Stepei Evrazii*, Kemerovo 1987, s. 70-78, şek. 8-1; Z. S. Samaşev, *Naskal'nye İzobrajeniya Verhnogo Prilrtış'ya*, Almatı 1992, şek. 180, 181; Z. S. Samaşev, "Graffiti Srednevekovih Nomadov", *Voprosı Arheologii Zapadnogo Kazahstana*, C. 1, Samara 1996, şek. 3; R. S. Bagautdinov-S. E. Zubov, "Voinskiy Kompleks Şilovskih Plastin", *Voennaya Arheologiya, Orujıye i Voennoye Delo v İstoričeskih i Sotsial'noy Perspektive*, SPb. 1998, şek. B; A. N. Mar'yaşev-A. A. Goryaşev, *Naskal'nye İzobrajeniya Semireç'ya*, Almatı 2002, tablo XVII; D. V. Çeremisın, "Rezultati Noveyşih İssledovaniı Petroglifov Drevnetyurkskih Epohi na Yuge-vostoke Rossiiskogo Altaya", *Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii*, Novosibirsk 2004, No. 1 (17), şek. 13-14; A. M. Belenitskiy, *Monumental'noye İskusstvo Pendjikenta*, Moskva 1973, s. 19-20, şek. 7; O. S. Sovetova-A. N. Muharaeva, "Ob İspol'zovanii Znamen v Voennom Dele Srednevekovih Koçevnikov (po İzobrazitel'nım İstoçnikam)", *Arheologiya Yujnoy Sibirii*, S. B. 60. Letıyu V. V. Bobrova, C. 23, Kemerovo 2005, s. 92-105, şek. I, II, III.

Sınırlarını, yaşayış tarzını, inandığı birtakım değerleri, estetik anlayışı, sahip olduğu önemli kodları, kaya resim sahneleri ile işaretleyerek kalıcı kılan “Türk Kültürü”, bu şekilde diğer kültürlerden ayrılarak kendisini tanımlamış, boylar arasındaki bağları oluşturan tanınabilir bir kültürel amblem olarak kaya üzerindeki resimlere yansımıştır.

Çeşitli bölgelerdeki farklı gelişim aşamalarında yaşayan bozkır devlet ve kavimlerinin kamu kurumu ve kuruluşlarının askerî-siyasî karakterlerinin gelişimini yansıtan bu kaya resimlerindeki bayraklarla ilgili ayrıntıların, çoğunlukla Göktürklerle ait olduğu tarihî belgelerle de kanıtlanmıştır.

Tarihi süreçte, kaya üzerine tasvir edilen kurt başlı bayraklar ile ilgili ayrıntılar, Göktürklerden bahseden tarihî ve arkeolojik bilimsel çalışma ve kazılarda, çeşitli resim sanatı örnekleri ve yazıtlarla ele alınmıştır.² Göktürklerin yazılı kaynaklarında bayrağın boy birlikleri, askerî birimlerin ve hükümdarların sembolü olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Bugüne kadar tüm Türk-Moğol halklarının dillerinde “tuu”, “tuğ”, “bayrak” kavramları hâlâ varlığını sürdürmektedir.³ Her devirde askerî işlerde önemli olan bayrak şekilleri, sosyal toplum yaşamında da büyük rol üstlenmiştir. Onlar belirli bir grubun birliğini (bazen ortak bir kökeni), onların şerefi ve şanını sembolize etmiştir.

Kaya sanat eserlerindeki savaş sahnelerinin ana konuları, genellikle mücadele ya da çeşitli askerî eğitim aşamalarını yansıtan bireysel epizotlardan oluşmaktadır (**Şekil 1: 4**).

Tarihî süreç içerisinde siyasî alanda ortaya çıkan Türk boylarının teşkilâtlarını ve ait olduğu milletleri temsil eden, renk ve şekli özelleştirilmiş millî âlâmet olarak bilinen bayrakların, özel bir anlamı ve içeriği bulunmaktadır. Ayrıca eski Türk boylarında, her

2 Bayrak tarihiyle ilgili araştırmacı G. V. Vilinbahov ilk bayrak şeklinin ortaya çıkışını, eski bozkır kültüründe hayvan sürülerinin önünde yürürken elde taşınan âsâlara bağlıyor. Bu âsâ, çobanın sürü içerisindeki iktidarı ve sürüyü birleştirme sembolü olarak kabul edilmektedir. Bu konuyla ilgili bkz. G. V. Vilinbahov, “Znamenâ kak Istoricheskiy Istochnik i ih Mesto v Sisteme GERAL'dicheskih Pamyatnikov”, *GERAL'dika, Material i Issledovaniya*, Leningrad 1983, s. 96-108; bu arada belirtilmesi gereken bir nokta da Eski Çağ arkeolojik buluntularına göre bayrak kültürünün kökeni, dinî-ritüel merâsimlerde koruyucu bir ruh olarak kullanılan, eski kavimlere ait çeşitli hayvan ve tanırların tasvir edildiği alemlere kadar dayandığı görülmektedir. Bu konuya ilgili bkz. A. P. Okladnikov, “Kon' i Znamya na Lenskikh Pisanichah”, *Tyurkologicheskiy Sbornik*, Leningrad 1951, s. 148; L. Egorov, “Drevniy Standart iz Hakassko-Minusinskoy Kotlovini”, *Sovetskaya Arheologiya*, 1967, No. 1, s. 250-253; Z. Samaşev, A. Toktabay, “Obraz Voina-Vsadnika v Srednevekovih Petroglifakh Kazahstana”, *Istoricheskaya Tseniya Pamyati M. P. Gryaznova*, Omsk 1987, s. 177-180; sonradan Moğolların “*sülde*”sinde de bu özellikler görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. N. L. Jukovskaya, *Lamanizm i Ranniy Form Religi*, Moskva 1977, s. 109-110.

3 Daha çok bayrak, flama, sancak, “tu/tuğ” ismi ile yaygınlaşmıştır. Bu kavram anlamından türemiş şu kelime dizileri vardır. Örneğin: “tuğlu/tuğluk-bayrağı olan, bazen de bayraklı, bayraktar olarak da kullanılmıştır. Fakat daha çok bayraktar veya işaretçi olarak “tuğçı/tuğçî” terimi bir soyun, şamanın ve askerî birimin bayrağının taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. S. V. Dmitriev, “Znameniy Kompleks v Voennno-Politicheskoy Kul'ture Srednevekovih Kočevnikov Tsentral'noy Azii”, *Para-Bellum*, Sankt-Peterburg 2001, No. 3.

B. Ya. Vladimirçov ve S. K. Malov “tuğ” teriminin Çin dilinden alındığını düşünmektedirler. Çince’de “tu” veya “tuk (?)” şeklinde geçmektedir. Bkz. B. Ya. Vladimirçev, *Sravnitel'naya Grammatika Mongolskogo Pis'mennogo Yazıka i Halkasskogo Nareçiya*. Vedeniye i fonetika, İzd. 2, Moskva 1989, s. 159; S. K. Malov, *Pamyatniki Drevnyuruskogo Pis'mennosti*, Moskva-Leningrad 1951, s. 433. T. D. Skrnnikova'nın görüşüne göre bu terim Türk kökenlidir. Bkz. T. D. Skrnnikova, “Predstavleniya o Harizme i Kul't Çingizhana u Mongolov”, *Istoriografiya i Istočnikovedeniye Istori Stran Azii i Afriki*, V. XV, Spb 1995, s. 152. G. M. Vasileviç “tuğ” terimini, Altay diline özgü olan “*туру-тут*” kelimesine bağlamıştır. Onun günümüze kadar gelen çeşitli anlamlarından biri de dinî-ritüel sahnelerinde kullanılan bir “*direk*” – “*Yer ve Güğü bağlayan – Hayat ağacı*” kökünden gelir. G. M. Vasileviç, “Drevniye Ohotniç'i i Olenebodçeskiye Obryady Evenkov”, *Sobraniye Muzeya Antropologii i Etnografi AN SSSR*, C. XVII, M.-L. 1957, s. 155-156. Divânü Lugat'it-Türk'te (I, 387) “batrak” F. Köprülü'ye göre “batırmak” mânâsından gelen bir sözdür. “Sancak” sözü de “sançmak”tan gelmiştir şeklinde belirtilen “bayrak” kelimesi “savaşlarda kullanılan ve ucuna bir ipek parçası takılan mızrak” olarak açıklanmıştır ve onun mücadelede ün kazanmış kahramanlara verilen bir âlâmet olduğu anlaşılmaktadır. F. Köprülü, “Bayrak”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1979, 2 cilt, s. 401-405.

boyun egemenliğini temsil eden kendi kullandıkları bayraklar vardı.⁴ Bayrakların hangi devlete ait olduğunu gösteren askerî ve donanma bayrakları, çoğunlukla üzerlerinde kendilerine özgü birer amblem taşırlar. Hükümdarlara ait olan, orduda kanat komutanlarına, küçük kağanlara, şadlara ve diğer yüksek idare âmirlerine, ordu birliklerine ait olan ve gerekli yerlerde kullanılan, üzerine kurt başı takılı bayraklar da bulunmaktadır.⁵ Bu arada, kaya resimlerindeki bayrak çeşitleri belirli işlevleri ve farklı şekilleri ile de ayırt edilebilir. Çeşitli tuğ şekilleri ve âlâmetli mızrakların pek çok tiplerine rastlanılır. Böylece ortaya çıkan bayrak tasvirlerinin çeşitli şekilleri kayalar üzerinde şu şekilde betimlenmiştir: 1. Dörtgen bir parça şeklinde; 2. Kuyruklu dörtgen bayraklar; 3. Flamalı mızraklar 4. Kurt başı ve ejder gövdeli bayraklar (Töz); 5. Fırça (veya bir hayvan kuyruğu?) şeklinde süslemeli tuğlar.

1. Dörtgen Şekilli Bayraklar: Bu tipteki bayraklar kare veya dikdörtgen şeklinde olabilir. Bazen de kabaca dörtgen formunu korumakla birlikte bazı değişik biçimler almış olarak gösterilebilirler (Şekil 1). Bu konuyla ilgili kaya resim örneklerine özellikle Kazakistan'ın Yedi-Su bölgesindeki Eşki-Ölmez, Tamgalı, Karakır ve Hantav dağlarında rastlanılmaktadır.

Yedi-Su kaya resimleri içerisinde, Göktürk Devri eserlerinin en yoğun görüldüğü Eşki-Ölmez dağlarındaki bir kaya üzerinde, boyutları 4 cm olan ince çizgiler ile oyulmuş savaş sahnesinin yapılış tarzı dikkat çekicidir⁶ (Şekil 1: 1, 2). Ellerinde mızraklı dikdörtgen şeklinde bayrakları bulunan sùvârîler, yuvarlak kalkan ve yayları ile mücadele ederken resmedilmiştir. Burada bir askerî düzende olan öncü askerlerin bir mücadelesi görüldüğüne şüphesiz olabilir. Bu örneğe benzer bayrak şekillerini Hantav dağlarındaki Sarı-Bulak kaya resimleriyle⁷ (Şekil 1: 3) karşılaştırabiliriz. Muhtemelen, burada ağır silâhlı sùvârîlerin bir düzeni belirtilmiştir.⁸ Eşki-Ölmez'deki ikinci bir örnekte, oyma ve gravür tekniği ile işlenerek yapılan iki atlı savaşçı, (Şekil 1: 4) ellerindeki dikdörtgen bayraklı

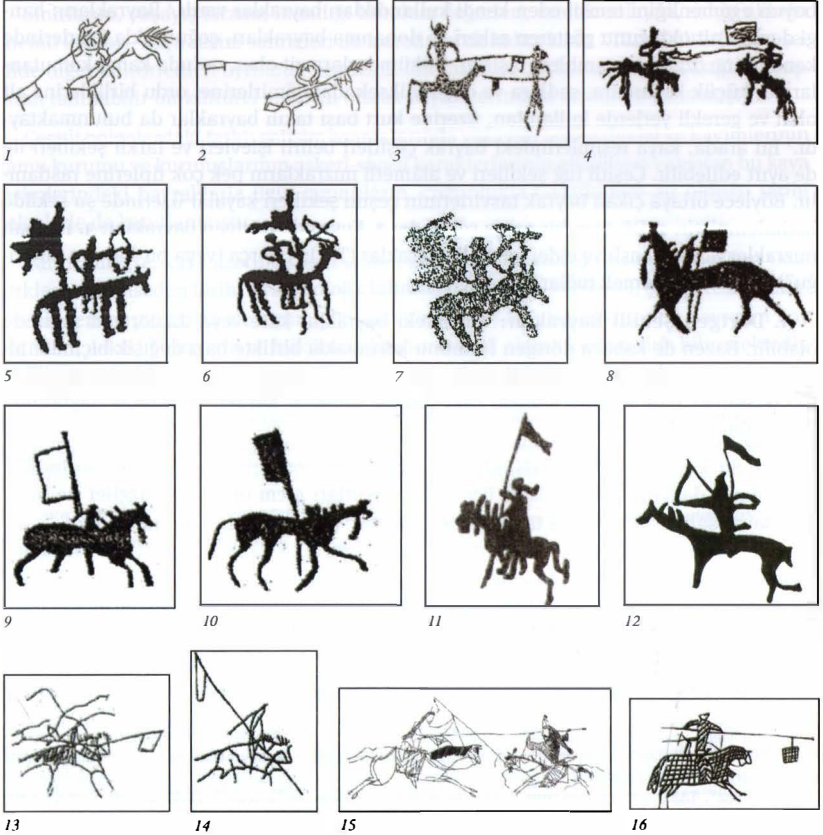
4 Bir devletin veya milletin amblemi olarak kullanılan ve siyasî değeri olan bayraklar, karakterine göre başlıca şu sınıflara ayrılır: Kağan bayrağı, askerî birim bayrağı, dinî-ritüel, cenaze, av bayrakları: Bkz. A. U. Toktabay, "Jılkı jâne tu", *Ortalık Muzeı Enbekteri*, C. 1, Almatı 2004, s. 194-2003; Mahmut Enes Soysal, "Tarihîsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız", *TAED*, 42, Erzurum 2010, s. 209-239; A. İnan, "Tuğ-Bayrak (Sancak)", *Türk Kültürü*, S. 37-48, 1965-1966, s. 871-875; Z. Samaşev, "Tuğa tabını", *Kazak Tarihi*, No. 4, Almatı 1994, s.18-21.

5 Çin hükümdarları, Türkleri bölmek ve iç savaşta sürüklemek istediklerinde, devlete başkaldırmasını arzu ettikleri yöneticilere altın kurt başı sancak gönderirdi. Örnek olarak 582 yılında Çin İmparatoru Wen-ti, Göktürk Hakanı İshbara'nın ölümünden sonra yerine geçen kardeşi Yabgu Tardu'ya kurt başı sancak göndererek onu kağan olarak tanıdığını belirtmiş ve böylece devlete başkaldırmasını sağlayacağını düşünmüştür. Bkz. A. Taşağıl, *Gök-Türkler*, Ankara 1995, s. 86; İbrahim Kafesoğlu, *Türk Bozkır Kültürü*, Ankara 1987, s. 57.

6 K. M. Baypakov-A. N. Mar'yaşev-S. A. Potapov-A. A. Goryaşev, *Eşkiölmez Taularındağı Petroglıfter*, Almatı 2005, s. 187, res. 233.

7 Medoev, *a.g.e.*, s. 174, şek. 59; Türkler savaşta önce düşmanın mânevîyatını bozmakla başlıyorlardı. Bu konuda en çok kullanılan yöntem korkutma idi. "Düşmanları korkuta bilmek" yeteneği bir hükümdar için en gerekli nitelik olarak belirtilmiştir. Bkz. U-çtı, "Traktat o Voennom İskusstve", *Konrad N. İ. İzbrannıye Trudı. Sinologiya*, Moskva 1977, s. 7. Bunun için onlar daha sefere çıkmadan önce, saç ve sakallarını uzatarak kendilerine heybetli, ürktücü bir görünüme vermeye çalışmışlar, özel saç şekilleri yapmışlardır. Bu konu, Hantav Dağlarında görünen sùvârî tasvirlerinde, düşmanlarına bir korku etkisi yaratan boynuzlu şapkalar ile vurgulanmıştır. Askerî kıyafetleri, hayvan boynuzları, dişleri ve postları ile tamamlanmıştır. Bkz. Yu. S. Hudyakov, *Zaşitnoye Voorujeniye Nomadov Tsentral'noy Azii*, Novosibirsk 2003, s. 37.

8 Yazılı kaynaklarda Göktürk ağır silâhlı, zırhlı sùvârîlerinin faaliyetleri hakkında bilgi bulunmaktadır. Bayraklar ordu komutanının yönetim âleti gibidir. Askerler sıkışık düzenleri ile çok başarılı bir şekilde düşmanlarına saldırmışlardır. Zincir örme zırh giyen sùvârîleri Türkler "börü-kurt" diye adlandırmışlardır. Yu. S. Hudyakov'un görüşüne göre savaş sırasında Türkler, yönetim için bir "kurt başı" bayrak, emirleri için de özel "mühürlü, altın ok uçları" kullanmışlardır. Bkz. Hudyakov, *a.g.e.*, s. 98. Ayrıca "ıslık çalan okların" da bir savaş emrini iletme kullandığı ve askerî eğitim sırasında özel bir rolü olduğu bilinmektedir. Bkz. A. V. İsaenko-Ç. Çevendolor, "Ob Evolyucii Nekotornıh Politicheskih Kul'ture Srednevekovıh Koçevnikov Tsentral'noy Azii", *Kavkaz İ Tsvıllızaçii Vostoka v Drevnosti İ Srednevekov'e*, Vladikavkaz 1993, s. 54.



Şekil 1: Dikdörtgen bayrak tutan süvâri tasvirleri.

1, 2, 4. Eşki-Ölmez, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev); 3. Sarı-Bulak, Hantav, Kazakistan (Medoev); 5, 6. Tamgalı, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev-Potapov); 7. Kırakır, Kazakistan (Potapov) 8, 9, 10. Şişkin Kayası, Baykal çevresi (Okladnikov-Zaporojskaya); 11. Moğolistan Altayı (Tseveendorj); 12. Güney Sibirya (Mar'yaşev-Goryaşev); 13, 14. Baykal çevresi (Aseev); 15. Çağanka, Altay (Çeremisin); 16. Jalgız-Töbe, Altay (Kubarev).

mızraklar ile mücadele ederken resmedilmiştir.' Bayrak şekilleri gravür tekniği ile yapılmıştır.

"Kutsal alan" veya "açık hava mâbedi" olarak kullanılan Tamgalı'da bir büyük kayalık üzerine dalgaların vaziyette dikdörtgen bez bayrakları olan iki süvâri tasviri oyulmuştur. Birinin bayrağı süvârinin arka tarafında görülür ¹⁰ (Şekil 1: 5-6). İkisi de oklu yayı tutmaktadır. Zaman içerisinde yenilenirken resmin en önemli parçası olarak bayrak tas-

9 Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev, *a.g.e.*, s. 189, res. 239.

10 K. M. Baypakov-A. N. Mar'yaşev-S. A. Potapov, *Tamgalı Petroglifleri*, Almatı 2006, s. 88, res. 1.

viri yenilenmiş, ok ve yaylara bir işlem uygulanmamıştır. Buradaki sûvârî bayrakları bir askerî birimin veya komutanlık rütbe işaretinin kutsal sembolü olarak belirtilmiştir.¹¹

Yedi-Su'daki Karakır Vadisi, Göktürk Dönemi'ne ilişkin birçok örneklerin görüldüğü Kazakistan'ın önemli merkezlerinden biridir. Buradaki örnekte, bir Göktürk savaşçısı¹² (Şekil 1: 7), Tamgalı Bölgesi'nde bulunan sûvârîye benzer pozisyonda dikdörtgen bir bayrak ile tasvir edilmiştir.

Kazakistan'ın çeşitli bölgelerinde görülen dörtgen biçimli bayraklar, Lena Nehri kıyısındaki¹³ (Şekil 1: 8-10), Moğolistan Altayı¹⁴ (Şekil 1: 11), Güney Sibirya¹⁵ (Şekil 1: 12) ve Baykal çevresindeki¹⁶ (Şekil 1: 13-14) kaya resim örnekleri ile benzerlikler gösterir. Lena bayrakları uzun bir direğin ucuna dikey bir yöne bağlı olarak ve dikdörtgen şeklinde tasvir edilmiştir. Bu resimlerde görünen başları taçlı, boyunları boncuklu atlar, ana Türk bölgesinden kuzeye yansıyan bir Türk geleneğini yansıtmaktadır.

Rusya Altay'ındaki Çağanka¹⁷ (Şekil 1: 15) ve Jalgız-Töbe'deki¹⁸ (Şekil 1: 16) kaya resimleri arasında görünen sûvârî tasvirleri, ellerinde dörtgen şekilli bayraklı mızrakları ile mücadele sırasında gösterilmiştir. Mızrakların savaş pozisyonlarındaki tutuş şekilleri ayrıntılı şekilde resmedilmiştir.

2. Kuyruklu ve saçaklı dikdörtgen bayraklar: Uzun sırtk üzerine asılmış bazen iki, üç ve daha çok kuyruklu veya saçaklı bayrak tasvirleri, derin veya yüzeysel oymalar, bazen de kabaca ana hatlarıyla uygulanmıştır (Şekil 2).

Kuyruklu veya saçaklı bayrak taşıyan savaşçı tasvirlerine, Kazakistan'ın Yedi-Su bölgesindeki Tamgalı, Kulcabası, Karakır ve Bayan-Yürek kaya resimleri arasında rastlanmaktadır.

Almatı'dan 170 km uzaklıkta Çu-İli dağlarında bulunan Tamgalı Vadisi'ndeki kaya resimleri arasında bir atlı savaşçı¹⁹ (Şekil 2: 1), iki kuyruklu dörtgen bayrak ile resmedilmiştir. Aynı zamanda ona benzer iki kuyruklu bayrak, Kulcabası kaya resimleri arasında görülen bir yuvarlak kalkanı tutan zırhlı bir sûvârinin²⁰ (Şekil 2: 2) mızrağının ucunda da tasvir edilmiştir. Bu örneklerdeki bayraklara benzer tasvirler, Jaltrak-Taş'taki (Kırgızistan) bir savaş kompozisyonunda (yatay şekilde) tasvir edilen mızrak direği ucunda²¹ (Şekil 2: 3), Moğolistan'daki Bayan-Ölgey bölgesinde görülen sûvârî tasvirinin elinde²²

11 Bayrak altında vazifelerine sadık askerler toplanır ve savaşmaya giderlerdi. Savaşta askerî birliklerin konumu, düzenleri, ileri ve geri çekilişlerinin gözetim ve kontrolü, uzun sırtklar üzerine dikilmiş bu bayraklar ile yapılmaktaydı. Ayrıca bu bir fetih ve zafer sembolüydü. Kutsal savaş bayraklarının dalgalanmasının kendine özgü bir rolü vardı. Küçük askerî birimler bayraklardan büyük bir moral desteği almış ve bayrak taşıyıcılar savaşlarda birinci sıralarda yer almıştı. Bkz. B. Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş IV*, Ankara 1984, s. 169.

12 S. A. Potapov, *Drevnee Svyatılıçe Karakır*, Almatı 2007, s. 14, res. 727.

13 Okladnikov-Zaporojskaya, *a.g.e.*, şek. 25, 57; A. P. Okladnikov'un düşüncesine göre eski dönemin bez bayrakları dikdörtgen biçimindedir. Bkz. Okladnikov, *a.g.m.*, 1951, s. 148.

14 V. D. Kubarev-D. Tseveendorj-E. Yakobson, *Petroglifi Çağan-Salaa i Baga-Oyğura (Mongol'skiy Altay)*, Novosibirsk-Ulan-Bator-Yudjin 2005.

15 Mar'yaşev-Goryaşev, *a.g.e.*, tablo XVII-5.

16 Aseev, *a.g.e.*, tablo XXXVIII.

17 Çeremisin, *a.g.m.*, s. 88, şek. 13.

18 V. D. Kubarev, "O Nekotonh Problemah Izuçeniye Naskal'nogo İskusstva Altaya", *Drevnosti Altaya*, Gorno-Altaysk 1999, s. 209, şek. 8-1.

19 Medoev, *a.g.e.*, şek. 61; Baypakov-Mar'yaşev-Potapov, *a.g.e.*, s. 88, res.1.

20 Z. Samaşev, "Ortagasırlık Ulu Dala Halıktannın Grafikalk Öneri", *Euraziya'dağı Türk Mirası VI-VIII. gg.*, Astana 2010, s. 57.

21 Ç. M. Joldoşev, "İzobrajeniyee Voorujeniya Srednevekovnih Petroglifih Kırgızistana", *Materiali i İssledovaniya po Arheologii Kırgızistana*, C. 1, Bişkek 2005, şek. 1-1.

22 Z. Samaşev, *Naskal'niye İzobrajeniyee Kazakhstana kak istoričeskiy istoçnik*, Dissertaciya na soiskaniye učenoy stepeni doktora istoričeskiy nauk, C. 2, Almatı 2010, s. 145, şek. D 58.

(Şekil 2: 4), Hakas bölgesinde Sülek'teki²³ 9-10. yüzyıllardaki Kırgızlara atfedilen kaya resimlerindeki Alp tasvirinde (Şekil 2: 5) de yer almaktadır.

"Batı Türk (580-658) Hakan Ordusu"na yakın Koça'daki Kızıl Buddist Külliyesi'ndeki duvar resimlerinde de kaya resimlerindeki sahnelerle benzer üç-dört dilimli bayrak taşıyan askerler görülmektedir²⁴ (Şekil 5: 6).

Bayan-Yürek dağlarında görülen üç kuyruklu bayrak taşıyan Göktürk süvâri²⁵ (Şekil 2: 6-7) çok ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Üç kuyruklu dörtgen bayrak taşıyan bu kahraman tasvirleri bir amblem biçiminde tasvir edilmiştir. Buradaki bir örnekte elinde saçaklı bayrak taşıyan bir atlı savaşçının (Resim 2: 11) tasviri bulunmaktadır. Muhtemelen bu tasvirler ölen bir "Alp"e hürmet ifadesi olarak yapılmıştır.

Kırgızistan bölgesindeki Saymalı-Taş'ta, bir silüet şeklinde noktalama tekniği ile tasvir edilen bir at üzerindeki iki savaşçı, dikey bir direğe yerleştirilen üç kuyruklu dikdörtgen bez bayrak ile görülmektedir²⁶ (Resim 2: 8). Aynı atın üzerinde oturan iki askerden öndeki bir eliyle kılıcını uzatmakta, diğer eliyle de arkadaki ile birlikte bir bayrak direğini tutmaktadır. Arkadaki, atın sağrısında oturan yaya bir asker olabilir. Saymalı-Taş'taki bu kompozisyon, bayrağı koruyan bayraktarların savaş sırasında bulunduğu pozisyonun betimlenmesi olarak yorumlanabilir.²⁷ Bunun gibi kompozisyonlarda yer alan kesici-delici silâhlar, bayrak şekilleri, püskül tasvirleri Erken Ortaçağ'ın karakteristik örneklerini oluşturmaktadır.²⁸

Tamga²⁹ ve Karakır³⁰ bölgelerinde, büyük bir düz kayalığın üzerinde, ellerinde mızrak uçlarına bağlı beş ve üç kuyruklu dev sancakları taşıyan süvâri resmedilmiştir (Şekil 2: 12-14) Süvâri dörtnale giden atlar üzerinde gösterilmiştir. Bu sahnelerde muhtemelen belirli asker birimlerine ait sancaklar tasvir edilmiştir.³¹

Yedi-Su bölgesinde bulunan bayrak tasvirleri çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Kurukanlara ait olduğu bilinen Baykal bölgesindeki bayrak şekilleri ise (Şekil 2-9, 10)³² dikey ola-

23 J. Appelgren-Kivalo, *Altaltalsche Kunstdenkmahler*, Helsinki 1931, şek. 93; S. P. Kisilev, *Drevnyaya İstoriya Yujnoy Sibirii*, MİA IX, M.-L., 1949, s. 604-636, tablo LX; L. A. Evtyuhova, *Arheologičeskiye Pamyatniki Eniseyskih Kırgızov (Hakasov)*, Abakan 1948, s. 106, res. 187; E. Esin, *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, İstanbul 1978, Lev. XLVI/b.

24 A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstaetten in Chinesisch Turkestan*, Berlin 1912, s. 356.

25 Z. Samaşev, *Petroglifi Kazahstana*, Almatı 2005, s. 120, 128.

26 Ç. M. Joldoşev, *a.g.m.*, s. 67-73, res. 2.

27 Bir mücadele anında bayrağı tutmak için en güçlü savaşçılar seçilmiştir ve onlar savaş sırasındaki ikinci başkomutan olarak sayılmıştır. Kağanın tuğu, bayrakları, davulları hatta bazı özel eşyaları da bu bayraktarlar (bayrak taşıyıcı) tarafından korunmuştur. Bayrağı kaybetmek büyük bir hata olarak kabul edilmiştir. Mücadele sırasında düşmanlar bayraktarları sıradan çıkartmayı ve bayrağı indirmeyi hedeflemişlerdir. Bkz. A. Levşin, *Opisanıye Kırgız-Kazaç'ın İli Kırgız-Kaisaçılı Ordı i Stepel*, C. 3, SPb 1832, s. 52-54.

28 Samaşev, *a.g.e.*, 1992, s. 174-178; V. V. Gorbunov, "Tyajelovoruennaya Konniya Drevnih Tyurok (po Materialom Naskal'nih Risunkov Gornogo Altaya)", *Snyarijeniya Verhnogo Konya na Altaye v Rannem Jeleznom Veke i Srednevekov'ya*, Barnaul 1998, s. 102-127; Şer-Miklaşevič-Samaşev-Sovetova, *a.g.m.*, s. 70-78; Ya. A. Şer, *Petroglifi Sredney i Tsentral'noy Azii*, Moskva 1980, s. 254-255.

29 Baypakov-Mar'yaşev-Potapov, *a.g.e.*, s. 88, res. 1.

30 Potapov, *a.g.e.*, s. 14, res. 924.

31 Belirli asker birimlerinin görünüşleri farklılık göstermektedir: Askerler, onur mızrakları, bayraklar, kalkanlar, at koşumu üzerine asılan veya göğüste taşınan süs plakaları taşımışlar. Bir askeri veya sosyal statüye bağlı rütbe belirten bu işaretler veya onur unvanları sayesinde tüm askeri birimleri ayırt edilmiştir. Ayrıca büyük mücadelelerde şöhret kazanmış kahramanlara mahsus bir âlâmet de verilmiştir. Bireysel askeri birimlerin bayraklarının bir kısmında taç şeklinde bağlanan çeşitli fahri unvan işaretleri de vardır. Kazaklar da boylarına ait özel âlâmet işaretlerine sahip olmaktan gurur duymuşlardır. Örneğin savaşta çıkarken askerler kendi bayrak rengini yansıtan bir kurdele veya bez parçasını kollarna bağlamış ya da kıyafetlerine dikmişlerdir. Bkz. Okladnikov-Zaporojskaya, *a.g.e.*, s. 152; Sovetova-Muharaeva, *a.g.m.*, s. 104.

32 Okladnikov-Zaporojskaya, *a.e.*, şek. 25, 57.



Şekil 2: Kuyruklu ve saçaklı bayrak tutan sûvâri tasvirleri.

1. Tamgalı, Kazakistan (Medoev); 2. Kuljabası, Kazakistan (Samaşev); 3. Jaltrak-Taş, Kırgızistan (Joldoşev); 4. Moğolistan Altayı (Samaşev); 5. Sülek, Hakasya bölgesi (Appelgren-Kivalo); 6, 7, 11. Bayan-Yürek, Kazakistan (Samaşev); 8. Saymalı-Taş, Kırgızistan (Joldoşev) 9, 10. Şişkin Kayası, Baykal çevresi (Okladnikov-Zaporojkaya); 12, 13. Tamgalı, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev-Potapov); 14. Karakır, Kazakistan (Potapov).

rak, çok nadir olarak biraz eğik bir pozisyonda tasvir edilmiştir. Kaya resimlerindeki bu bayraklardaki farklı hareket şekilleri belirli bir savaş veya geçit töreni yürüyüşlerindeki bayrak taşıma kurallarına da işaret ediyor olabilir.

Lena Nehri'nin kıyılarında görünen bayrakların yan kenarlarında üç çizgi görülmektedir. A. P. Okladnikov'a göre bunların bayrak kuyruklarını ifade etmeleri muhtemeldir

ve bayraklar rüzgârla dalgalanır hâlde tasvir edilmektedir (**Şekil 2: 8-9**).³³ Uğur ve başarı, dalgalanan bayraklarla ifade edilirdi. Bunlar dalgalanmış bir kuyruk şeklinde yapılan İran askerî bayrakları ve Arapların eski bez bayrakları ile benzerlik taşımaktadır.³⁴

3. Flamalı mızraklar: Kaya resimleri içerisinde mızrak uçlarına takılmış boncuklu³⁵ veya küçük flamalı³⁶ mızraklı bayrak şekillerine, özellikle Moğolistan ve Yedi-Su bölgelerindeki kaya resimlerinde çok sık karşılaşılmaktadır.³⁷ Flamalı mızrak taşıyan süvâriler genellikle düşmanlarına karşı silâhlarını hızla doğrulturken veya bir darbe anında gösterilmiştir (**Şekil 3**).

Sibiryâ ve Moğolistan bölgelerindeki kaya resim sahnelerinde yer alan Orta Çağ “Bozkır Kültürü”ne has örneklerden biri olan flamalı mızraklar, Kazakistan kaya resimlerinde de en küçük ayrıntılarına kadar görülmektedir. Örneğin Moğolistan’daki Har-Had’da bulunan Göktürk Devri’ne özgü zırhlı süvâri³⁸ (**Şekil 3: 16-18**) ile Yedi-Su’daki Bayan-Yürek³⁹ (**Şekil 3: 15**) ve Talas Vadisi’ndeki Jaltırak-Taş atlı savaşçı tasvir⁴⁰ (**Şekil 3: 19**) arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır: Zırhlı süvâri mızraklarının uçlarında yuvarlak ve üçgen nesne şeklinde gönderler bulunmaktadır. Bunların 6. yüzyıllara atfedilen Doğu Türkistan ve Afrasiya duvar resimlerinde, mızrak uçlarındaki yuvarlak nesneler ile de benzerlikleri vardır⁴¹ (**Şekil 5: 9-11**). A. Grünwedel’in araştırmalarında belirtilen Doğu Türkistan’daki Kızıl duvar tasvirlerinde görülen yuvarlak küre biçimindeki boncuklar, dört örgülü flamadan oluşmuştur. Orta Çağ anıtlarındaki çeşitli Orta Asya flama şekilleri A. von Le Coq’un araştırmalarında belirtilmiştir.⁴² Eski-Ölmez’de bir kaya üzerindeki kompozisyonda üç süvâri, belli bir askerî birimin mızraklı flamalarını taşıırken gösterilmiştir⁴³ (**Şekil 3: 7-9**). Benzer flama şeklini, Hakasya bölgesindeki Sülek’te bulunan resimde yer alan bir atlı savaşçı da taşımaktadır⁴⁴ (**Şekil 3: 11**).

Eski sanatçı-ustalar kompozisyonlarında, savaş veya av esnasındaki durumu etkileyici ve dinamik bir tablo şeklinde yansıtmıştır. Doğu Kazakistan’ın Kalba Sıradağlarındaki Bozambay Vadisi’ndeki bir kaya üzerinde av ve savaş sahneleri yer almaktadır.⁴⁵ Burada

33 Okladnikov, *a.g.m.*, 1951, s.143-154.

34 Sovetova-Muharaeva, *a.g.m.*, s. 93.

35 Doğu Avrupa’da yaşayan Lehler, Ukraynalılar ve Ruslar, Türklerin at kılından veya kuyruğundan yapılan bayraklarına “*buncuk*” demişlerdir. Eski Türk geleneklerine göre at kılından veya kuyruğundan yapılan püsküller: 1. Savaştan önce kestikleri kendi atlarının kuyruklarını, zaferden sonra asmak; 2. Öldürdükleri düşman atının kuyruğunu asmak; 3. Savaşta ölen, kendi atlarının kuyruklarını asmak üzere üç nedenle yapılmış olabilir. Bkz. A. İnan, *Tarih ve Bugün Şamanizm*, Ankara 1954, s. 198.

36 Üçgen şeklinde olan, bazen işaret için kullanılan küçük bayraklara “*flama*” denir. Flamalar uzaktan haberleşmek için belirli karargâhlarda dikilmiştir. Bkz. Köprülü, *a.g.m.*, s. 460.

37 E. A. Novgorodova, *Mir Petroglifov Mongolii*, Moskva 1984, şek. 60; Maksimova-Ermolaeva-Mar’yaşev, *Naskal’nye İzobrajeniya Uroçişa Tamgalı*, Almatı 1985, s. 23; Mar’yaşev-Goryaşev, *a.g.e.*, tablo XVII.

38 E. A. Novgorodova, “Sulde i Tug – Hraniteli Rodai Plemenı”, *Tezisi Konf. Posv. 100 Letyu so Dnya Rojdeniya V.Va. Vladimircova*, Moskva 1984, s. 24-26, şek. 60; Novgorodova, *a.g.e.*, s. 129, şek. 60.

39 Samaşev, *a.g.e.*, Almatı 2005, s. 121-122.

40 Şer-Miklaşevič-Samaşev-Sovetova, *a.g.m.*, şek. 8-1; Joldoşev, *a.g.m.*, şek. I-6.

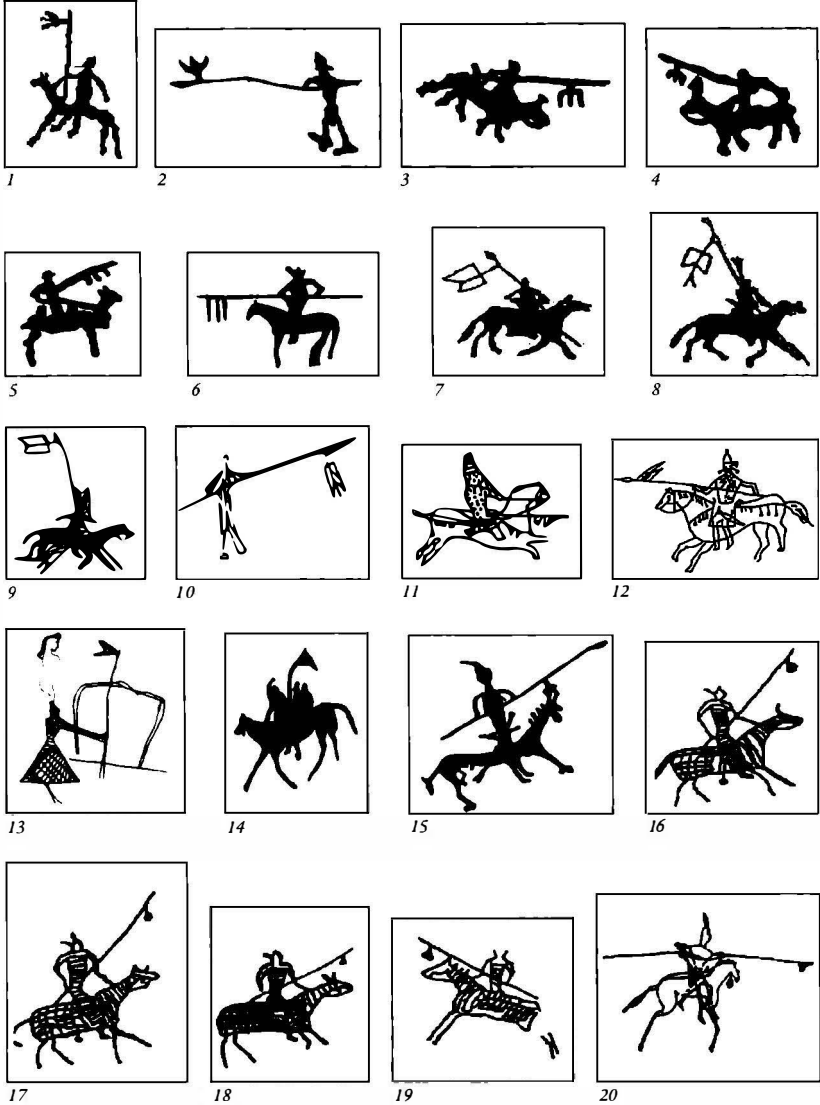
41 L. I. Al’baum, *Jivopis Afrasiaba*, Taşkent 1975, s. 52-77. Muhtemelen at kuyruğundan yapılan tuğ biçimleri Orta Çağ’da belirlenmiş şekillere sahip değildi, bu yüzden Göktürklerin yaşam bölgelerinde çeşitli şekillerdeki örneklerle karşılaşılmıştır. Bkz. E. Esin, “Tos and Moncuk, Notes on Turkish Flag-Pole Finials”, *Central Asiatic Journal*, Wiesbaden 1972, C. 16, No. 1, s. 14-36.

42 A. Von Le Coq, *Chotscho*, Berlin 1913; A. Von Le Coq, *Bilderatlas zur kunst und Kulturgeschichte Mittel – Asiens*, Mit 255 abbildung, Berlin 1925, s. 50.

43 Baypakov-Mar’yaşev-Potapov-Goryaşev, *a.g.e.*, s. 189, res. 238.

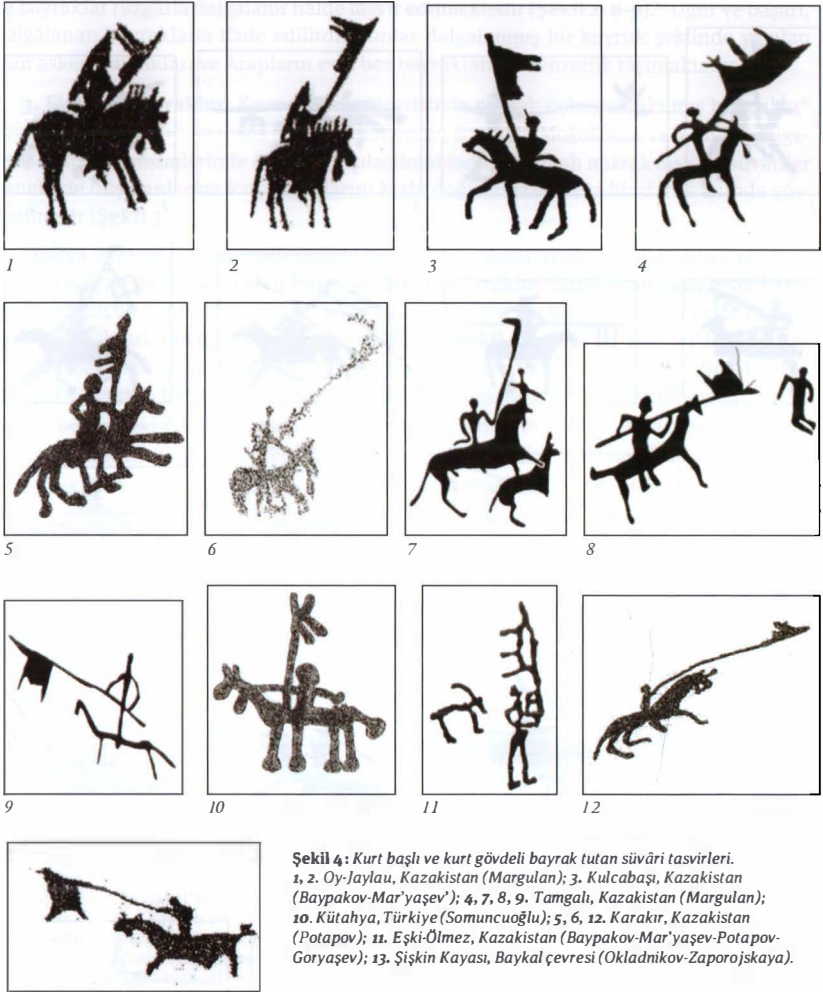
44 Appelgren-Kivalo, *a.g.e.*, şek. 81; Kisilev, *a.g.e.*, s. 629, tablo LX.

45 Samaşev, *a.g.e.*, 1992, s. 35, res. 40.



Şekil 3: Flamalı mızrak tutan sûvâri tasvirleri.

1, 2, 15. Bayan-Yürek, Kazakistan (Samaşev); 3-5. Bozambay, Doğu Kazakistan (Samaşev); 6. Güney Sibirya (Mar'yaşev-Goryaşev); 7-10. Eşki-Ölmez, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev); 11. Sülek, Hakasya (Appelgren-Kivalo); 12. Preslav Kalesi, Doğu Avrupa (Nikolle); 13, 19. Jalıtrak-Taş, Kırgızistan (Ioldoşev); 14. Şişkin Kayası, Baykal çevresi (Okladnikov-Zaporozhskaya); 16-18. Har-Had, Moğolistan (Novgorodova).



Şekil 4: Kurt başlı ve kurt gövdeli bayrak tutan süvâri tasvirleri.
1, 2. Oy-Jaylau, Kazakistan (Margulan); 3. Kulcabaşı, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev'); 4, 7, 8, 9. Tamgali, Kazakistan (Margulan); 10. Kütahya, Türkiye (Somuncuoğlu); 5, 6, 12. Karakır, Kazakistan (Potapov); 11. Eşki-Ölmez, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev); 13. Şişkin Kayası, Baykal çevresi (Okladnikov-Zaporjjskaya).

13

iki atlı savaşçı (Şekil 3: 3-4) ucunda üç dişli (belki bu bir kuş figürü de olabilir?)“ flamalı mızrakları ile birbirlerine saldırırken gösterilmiştir. Onların yakınında tasvir edilmiş çift

46 İslamiyet'ten önce Türk Sanatı'nda kuş tasvirleri, ruhun sembolü olarak ele alınmıştır. Bkz. Y. Çoruhlu, "Türk Sanatında Yırtıcı Olmayan Kuşların Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, S. 102, Haziran 1995, s. 53-60. Türklerin çeşitli kabile ve kabile reislerinin, hususi alâmetlere, damgalara, kabile birliğinin başında bulunan hükümdarın hâkimiyetini temsil eden sembolü tuğlara sahip oldukları bilinmektedir. Örneğin Hunların büyük hükümdarı Attila'nın, üzerinde başı taçlı bir tuğrulun (Türkler arasındaki efsanevi bir kuşun) tasviri bulunan bir bayrağının olduğu eski Hristiyan kaynaklarında zikredilmektedir. Oğuz boylarında da her boyun böyle bir "avcı kuş ongunu" vardır. Akın alâmeti olarak da şahin sembolünü taşıyan türlü şekillerde, daha küçük boylarda bayrak veya flamalar kullanılmaktaydı. Bkz. B. Ögel, *Türk Mitolojisi (Kaynaklar ve Araştırmaları ile Destanlar)*, C. 1, Ankara 1971, s. 355-372.

hörgüçlü deve üzerindeki bir başka savaşçı figürü ise diğerlerine benzer üç dişli flamalı mızrağı ile (Şekil 3: 5) resmedilmiştir.

Eşki-Ölmez'de bir savaş anında flamalı bayrak taşıyan bir Göktürk piyadesi, çok etki-leyici bir şekilde tasvir edilmiştir⁴⁷ (Şekil 3: 10). Sanatçılar piyade ve süvârilerin tasvirlerini, iki ya da üç satır çizgi ile belirterek sanki savaş sahnesinin bir taslağını meydana getirmişlerdir. Yedi-Su bölgesindeki Bayan-Yürek⁴⁸ (Şekil 3: 2) ve Eşki-Ölmez'de bulunan mücadele sahnelerine ve benzer tasvirlerle Moğolistan'daki Har-Salaa'da da rastlanılmaktadır.⁴⁹

Dişli kenarları olan küçük flama şeklindeki bayraklar, Tangut Dönemi (9-13. yüzyıllar) kültürüne ait Doğu Türkistan'daki Kızıl duvar resimlerinde (Şekil 5: 6, 12) görülmektedir. Moğolistan bölgesindeki Mayhan-uul Dağı'nın kenarında bulunan kurgandaki duvar resimlerinde görülen bayrak tasvirleri ise ince uzun tek şerit hâlinde, uçları sivri ve çatallı şekilde resmedilmiştir. Bayrakların kırmızı renkte olması da dikkat çekicidir⁵⁰ (Şekil 5: 13). Uzun sivri bayrak şekillerini, Pencikent duvar resimlerindeki piyadelerin savaş sahnesinde (Şekil 5: 5) görmekteyiz. Çin kaynaklarında Türklerin çok eski çağlardan beri kırmızı renge büyük değer verdiği ve saygı duyduğu kaydedilmiştir.⁵¹ Aynı zamanda kırmızı renkli bayraklar, savaş ve mücadele ile ilişkilidir. Kazaklar, savaşa çıkmadan önce kurban olarak kesmiş oldukları ak boz (beyaz) atın kuyruğunu (tuğunu) kan ile boyamışlardır. Bu gelenek, "tuğu kanlamak" diye bilinen çok eski bir Türk âdetidir.⁵² Bayrak veya tuğ için yapılan törenler, Türk topluluklarında daha çok uğur veya mistik nedenlerle gerçekleştirilmektedir.

Kırgızistan'ın Jaltırak-Taş bölgesindeki bir kaya üzerinde elinde iki kuyruklu flama mızrağı olan zırlı süvâri tasviri betimlenmiştir⁵³ (Şekil 3: 13). Mızrak dikey bir pozisyonda, uzunluğu süvârinin boyuna kadar gelecek şekilde ve ucu görünmeyecek biçimde tasvir edilmiştir. Bu tasvir Orta Çağ'ın usta-sanatçıları tarafından yapılmış, mitolojik kavramlardan etkilenen bir Göktürk askerinin koruyucusu veya ölen bir kahraman askerin ruhu olarak yapılmış olabilir. Üçgen şekilli flamalı bayrak taşıyan binicilerin tasviri, Lena kıyılarındaki resimlerin arasında da görülmektedir (Şekil 3: 14).

Mızrak uçlarına takılmak üzere bir at kılı veya bir bez parçasından yapılmış "tuğ"ların varlığı da bilinmektedir. Savaşın koruyucusu olarak saygı duyulan bu tuğ tasvirlerine kaya resimlerinde de rastlamak mümkündür.⁵⁴

47 Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev, *a.g.e.*, s. 187, res. 232.

48 Samaşev, *a.g.e.*, 2005, s. 130.

49 V. D. Kubarev, "Vsadniki iz Har-Salaa", *Materialy po Voennoy Arheologii Altaya i Sopredel'nykh Territorii*, Barnaul 2002, s. 3-11; V. D. Kubarev, "Syujeti Ohoti i Voini v Drevnetyurkskih Petroglifakh Altaya", *Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii, Novosibirsk*, 4 (8), 2001, s. 100, şek. 10, b, e; Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev, *a.g.e.*, s. 187, şek. 232.

50 K. Sartkojaulu, "Drevnetyurkskiy Podzemniy Mavzoley", *Tauelsizdik Kezerindegi Kazakstan Arheologiyası: Kontındıları men Keleşegi, Gıluı Halıkaralıq Konferensiya Materialdarı*, C. II, Almatı 2011, res. 7. Türkler barışta, savaşta ve törenlerde ayrı ayrı renklerde bayraklar kullanırdı. Bu renklerin de ayrı anlamları vardı.

51 Eski Çin'de kırmızı renk simgeçiliği için bkz. W. Eberhard, Çin Simgeleri Sözlüğü: *Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler*, İstanbul 2000, s. 175-176. XI-XII. asırlarda Çin ile temasta bulunan bir takım bozkır Türk kabilelerinin bayrakları hakkında eski Çin minyatürlerinden de fikir edinilebilir.

52 Toktabay, *a.g.m.*, C. 1, Almatı 2004, s. 198. Kazak, Kırgız ve başka Türk topluluklarının etnografyası hakkındaki araştırmalarda, "tuğ, bir insan ruhu taşıyıcısı" olarak görülmektedir. Kazaklar ve Kırgızlar ölen birisinin tuğunu ya da mızrak ucuna bağlı olan bez parçasını, çadırının üstüne asmışlardır. Ölünün hürmetine verilen yemekten sonra bu tuğu ya da mızrak direğini kırıp, ateşe yakmışlardır Bkz. Levşin, *a.g.e.*, C. 3, s. 303.

53 Joldoshev, *a.g.m.*, s. 72-73, şek. 1-7.

54 Kara-Oyuk (Rusya Altayı) kaya resimleri arasındaki süvârilerin mücadele sahnesinde, mızrak uçlarına asılı tuğları görülebilir. Bkz. Kubarev, *a.g.m.*, 1999, şek. 8-7.

4. Kurt başı ve ejder gövdeli bayrak şekilleri (Töz): Kurt başlı ve ejder gövdeli bayrak (töz)⁵⁵ taşıyan savaşçı tasvirlerine, Kazakistan'da Kazak Altayı, Tarbagatay, Yedi-Su, Cungar Aladağı, Kulcabası, Anrahay, Hantav dağlarında ve Karatav Nehri'nin üst kısmındaki kayalarda rastlanılmaktadır. Ayrıca Batı Türk Kağanlığı'nın yaşadığı Şu Nehri'nin vadilerinde, Korday Dağları'nın kayalarında da "böri" bayraklı mızrak tutan süvari tasvirleri görülmektedir.⁵⁶ Sivri kulaklı kurt başlı bayrak tasvirleri, kutsal bir totem (töz) olarak savaşçı askerlere güç ve kahramanlık ruhu vermesi amacıyla betimlenmiştir.⁵⁷

Chou-Shu, Bei-su, Sui-shu adlı Çin yazıtlarındaki kayıtlara göre Göktürklerin "Türe-yiş Efsaneleri"nde kurt başlı bayrağın kökeni "*A-shi-na*" ile bağlantılıdır.⁵⁸ Eski hükümdarların atası olan "*A-shi-na*"nın bir dişi kurttan türediğine inanılır. Göktürk ve Batı Türk Uygur kağanları da "Börü (Kurt)" ana ve atalarının hâtrası olarak tepesinde altından bir börü başı bulunan bayrağı, gittikleri yerlerde hükümdar otağının önüne dikmişlerdir.⁵⁹ "Börü" bayrağı, madenî bir kurt başı ile ejder gövdesi şeklinde bir keçe veya deri torbanın direğe geçmesinden meydana gelmektedir.⁶⁰ Bu ejder gövdeli, kurt başlı bayraklar, sadece farklı şekillerinin yanı sıra kendine özgü ısıklık benzeri seslere de sahip olmuşlardır.⁶¹

Sır-Derya ve Aral boyunda yaşayan eski İskit kabileleri, kurt totemine saygı olarak her yıl bahar ayında atlı-spor merâsimlerini düzenlemişler, bu merâsim için katılımcılar, kurt başlı maskeler ve kurt postları giymişlerdir.⁶² Bu gelenek, Türk-Moğol kabilelerinden bugüne kadar devam etmektedir. Kazak, Türkmen, Kırgız halkları arasında bu oyun "*kök-bor* (kökpar-kök börü)" olarak bilinmektedir. Kurt maskesi ve postu taşıyan Erken İskit geleneğinin değişik şekli olan bir at oyunu, Kazak halkları arasında "kız-bör" ya

55 Pazırık'dan beri Altaylılar arasında bilinen "tös (eski Türkçe "töz": ruh)" denilen keçeden yapılmış hayvan ve insan şeklindeki putları, atalar ruhuna hatıra olarak yapıldığını göstermektedir. Bkz. W. Eberhard, Çin'in Şimal Komşuları: *Bir Kaynak Kitabı*, Ankara 1941, s. 87; İnan, *a.g.e.*, s. 42-47; Esin, *a.g.e.*, s. 18.

56 A. N. Mar'yaşev-A. S. Ermolayeva-Yu. A. Motov, "Noviy Petroglif Uroçışa Tamgalı", *Vestnik AN Kaz SSR*, Almatı 1979, No. 8, s. 50-54; A. H. Margulan, *Soçineniya 3-4*, Almatı 2003, s. 10-11.

57 Eski "kurt kültü"nün izleri Türkler arasında uzun bir süre devam etmiştir. Bundan ötürde "kurt ongunu" Türk boyları arasında kudretin simgesi olmuştur. Hatta Türkler, "*Gök Börü Sultanını*" diyerek, kendi hükümdarlarının gücünü ve kudretini dile getirirlerdi. Benzer bir biçimde büyük kahramanların gözleri karda benzetilirdi. En keskin oklar için "Kurt Dili" deyiimi kullanılırdı. Altın kurt başlı bayrak, egemenliğin ve hükümdarlığın simgesi olduğu için bir kağan ya da hânın altın kurt başlı sancağının olması, onun bağımsızlığını belirtisi idi. Bkz. Emel Esin, "Börü II", *I. MTK Tebliğleri*, İstanbul 6-9 Şubat 1978, İstanbul 1980, s. 419-452; A. P. Potapov, "Volk v Narodnih Pover'yah i Predmetah Uzbekov", *KSIE*, XXX, Moskva 1958, s. 135-142; Ögel, *a.g.e.*, 1971, s. 40-57; Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembollizmi*, İstanbul 1995, s. 93-111.

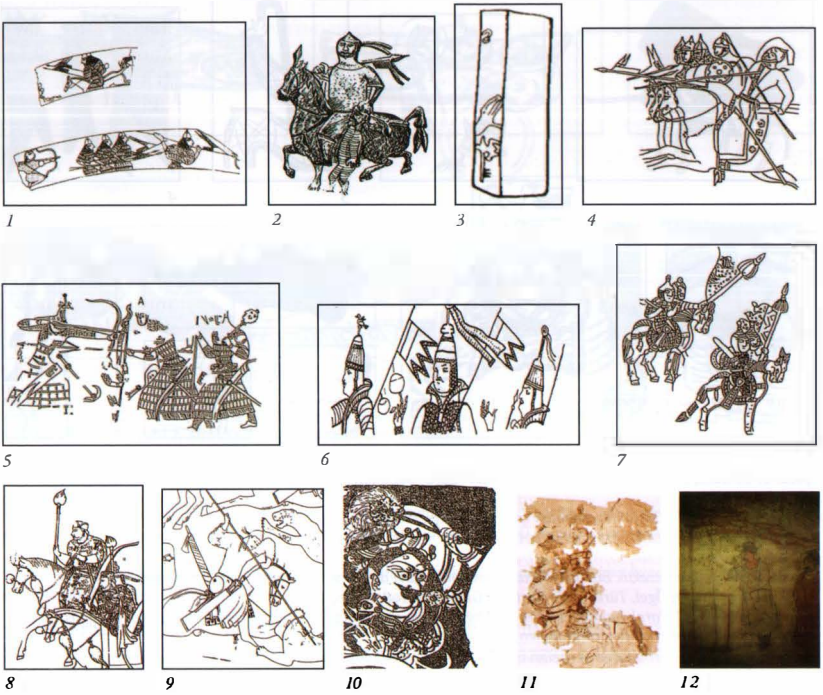
58 Bazı araştırmacılar "*A-shi-na*" adını "kurt" diye aktarmışlar. Bkz. L. N. Gumilev, *Drevniye Tyurki*, Moskva 1967, s. 23; Esin, *a.g.m.*, 1972, s. 14-36; Sartkojaulu, *a.g.m.*, 1984, s. 20. Fakat bundan başka da görüşler vardır. Bkz. S. G. Klyashorniy, *Drevnetyurkskiye Runicheskiye Pamyatniki*, Moskva 1964, s. 11-112; Yu. A. Zuev, "Drevnetyurkskiye Geneologicheskiye Predaniya kak Istochnik Ranney Istorii Tyurkov", *Aftoreferat. Dls. Kak. Sols. Uçen. Stepent. Kand. Ist. Nauk*, Almatı 1967, s. 9-10.

59 N. Ya. Biçurin, *Sobraniya Svedeniya o Narodah, Obitavşih v Sredney Azii v Drevniye Vremena*, İzd. 22-e, C. I, M., L. 1950, s. 220-221.

60 Bir direğe asılmış kurt kafası şeklinde bulunan ongunun gövdesi rüzgâr ile dalgalanır ve muhtemelen torbanın içinden uluyan bir ses çıkaran bir kurt başlı ejderi temsil etmektedir. Bkz. M. A. Haritonov, "Obraz Volka v Soçiokul'turnoy Tradicii Narodov Tsentral'noy Azii", *Aftoreferat. Dls. Kak. Sols. Uçen. Stepent. Kand. Ist. Nauk*, Ulan-Ude 2000.

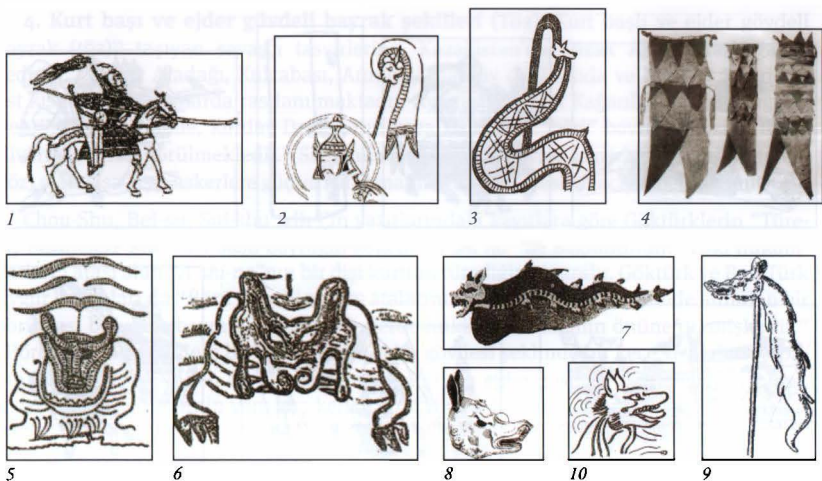
61 A. A. Tuallagov, "Alanskiye Znamen-Drakonı", *Nijne Voljskiy Arheologičeskiy Vestnik*, C. 3, Volgograd 2000, s. 159. Efsanevi kurt atalarına işaret ederek Kagnılı boyları kurt ulumasına benzer şekilde uzun şarkılar söylediler. Düşman üzerinde bir korku psikolojisi yaratmak ve Türk kabile ortamı arasında ruh yükseltmesi için savaş şarkı-çığlıklar ortaya çıkmıştır. Korkunç nâralar ve çığlık atmanın sadece düşmanı korkutmaya değil kendilerine de faydası vardı. Çünkü bağırarak, sınırları germekte ve vuruşları daha kuvvetli hâle getirmektedir. V. Ya. Butanayev, "Voennoye Iskustvo Mongol'skih Koçevnikov i Ego Vliyaniye na Razvitiye Ratnogo dela Srednevekovoy Rusi", *Voennoye delo Nomadov Severnoy i Tsentral'noy Azii*, Novosibirsk 2002, s. 175.

62 Gerodot, *Istoriya*, M.-L. 1972, Kn. 4, s. 46; V.V. Radlof, *Opit Slovariya Tyurkskih Nareçii*, T.II, Ç.1, Spb. 1899, s. 888; A. Margulan, "Petroglifi s Totemom Volka, Totem Plemeni Şapraştı", *Mir Kazaha*, Almatı 1997, s. 8.



Şekil 5: Çeşitli sanat anıtlarında görünen bayrak şekilleri.

1. Şilov Mezarı'nda bulunan kemik plaka kalıntılar üzerindeki savaş sahnesinde kurt başına benzer bayrak tutan savaşçı tasvirleri görülmektedir (Bagautdinov-Zubov, res. B).
2. Peçenek Türklerine ait olan Macaristan'da bulunmuş Nagy-Szen-Miklós Hazinesi'ndeki 9-10. yüzyıla atfedilen sürahi üzerinde yer alan atlı savaşçının sol elinde omuzuna doğru yaslanmış olduğu flamalı mızrak, Göktürk kaya resim örneklerindeki kurt başlı bayrakları hatırlatmaktadır (Gyula-Racz, s. 59-61, res. 1-3).
3. Minusinsk bölgesindeki Askız Nehri civarındaki Kazan-Kıy-Taş Kaya Anıtları üzerindeki kurt başlı bayrak taşıyan sûvâri tasvirleri görülmektedir (Klyastorniy-Savinov, tablo II: 6).
- 4-5. Semerkand yakınlarındaki Pencikent'te bulunan saraydaki duvar resimlerinde sûvâri ve piyade askerlerin savaş sahnesi (Belenitskiy, 1973, şek. 7, 9, 27; Belenitskiy, 1954, tablo XXXV).
6. Batı Türk (580-658) Hakan ordusuna yakın Koço'da, Kızıl Budist Külliyesi'nde, 6-7. yüzyıllardan bir duvar resmi. Batı Türk Devri'ne ait bu resimde Tölis ve Kırgız Türkleri giydikleri yüksek yakalı zırhlar, sivri tulgalar ve üç-dört dilimli bayrakları ile gösterilmiştir (Grünwedel, res. 356).
7. Aşağı Ob' Bölgesi'ndeki Üst-Nil'dino Köyü'nün yakınlarında bulunan Doğu üslubunda yapılan altın kaplamalı gümüş tabak üzerinde (9-10. yüzyıllara ait) atkuyruğu ve kenarları dilimli bez parçası şeklinde bayraklar tasvir edilmiştir (Baulo, No. 3, s. 127-136, şek.1).
8. Baktriya'nın Afrasiab (bugünkü Semerkand) elçisinin duvar resmi, 7. yüzyıl (Al'baum, s. 49; Esin, 1978, lev. LXXII/c).
9. Afrasiab duvar resminde Doğu Türkü kıyafetinde kaplan avlayan avcı tasviri (Al'baum; Esin, 1978, Lev. LXX/b).
10. Bezeklik Uygur Budist duvar resimlerinde tuğlu bir tann (von Le Coq, 1913, s. 20; Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş VI, s. 188, res. 70).
11. Yar Şehir'deki (Doğu Türkistan) Erken Uygur Devri, 8. yüzyıl kalıntılar içinde bulunan kâğıt üzerine mürekkep ile çizilmiş, zırlı, alplik ve mertebe işareti olan kanat ile süslü, sivri tulga giymiş, sol elinde beyaz bayrak tutan atlı resmi (von Le Coq, 1913, lev. 48).
12. Moğolistan bölgesindeki Mayhan-uul Dağı' kenarında bulunan kurgandaki duvar resimlerinde görülen bayrak şekilleri (Sartkojaulu, 2011, res. 7).



Şekil 6: Göktürk, Batı Türk ve Uygur kağanlarının “böri” başlı bayrağının ve “böri”den “türeyiş” anlayışının tasvirleri.

1. Özbekistan’ın Orlat Köyü’nde bulunan kemik levha üzerindeki savaşçı resmi (Puğaçenkova, s. 57, şek. 1).
2. 7-9. yüzyıllardan Kızıl Budist tapınakların duvar resimlerinde “böri” başlı tös tutan häleli bir hükümdâr resmi (Grünwedel, res. 274; Esin, 1978, lev. LVII/a).
3. 8-11. yüzyıllardan Bezeklik Buddist Uygur tapınaklarındaki duvar resimlerinde, “böri” başlı bayrak tasviri (Grünwedel, fig. 617; Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş VI, s. 198, res. 74/2).
4. Totemik bir “tös” olarak bayrak direğine asıldığı sanılan ejder vücudu şeklinde, renkli keçelerden yapılmış torbalar, No. 6, Noin-Ula Mezan (Rudenko, 1962, tablo LII. 2).
- 5-6. Kumaş üzerine kurt başı ve pençeleri işlenmiş duvar örtüsü. No. 6, Noin-Ula Mezan. 3 kat dişleri, 5 kat yeleleri ile dalga dalga sırt katları yerin ve göğün katlarını andırmaktadır. Bu eser, Göktürklerin “kurt başlı” bayraklarına bir ışık tutabilir (Rudenko, 1962, tablo L; Ögel, Türk Kültürüne Giriş, IV, s. 4, 184, res. 4, 69).
7. 7-9. yüzyıllarda Kiriş’deki Budist tapınakların duvar resimlerindeki bir hükümdârın elindeki “böri” başlı bir tös şekli. Türlü renkte keçelerin birbirine dikilmesinden meydana gelen torba, tahtadan bir kurt başı ile birlikte bir direğe takılmıştır (Grünwedel, fig. 124; Esin, 1978, lev. XXXVIII/b).
8. Batı Sibirya’da, Yumar (Ob’) ve Ertiş ırmaklarının buluştuğu çevrede bulunan, 7. yüzyıla tarihlendirilen, altın teyzinath, gümüştin “böri” başı (Trever, s. 17-19, şek. 1).
9. Dakialılar, Markomannlar veya Sarmatlara atfedilen Roma abidelerindeki bayrak tasvirlerinden biri, K. Trever’in rekonstrüksiyonu (Trever, s. 176, şek. 2).
10. Doğu Türkistan’da Uygurlara ait 8-9. yüzyıllardan Bezeklik Tapınakları’ndaki bir duvar resminde, naturalist kurt başlı bayrak tasviri, Göktürklerin kurt başlı bayraklarını hatırlatır (Grünwedel, res. 287; Ögel, Türk Kültürüne Giriş, IV, s. 186, res. 70).

da “kız-kurt” oyunu olarak bilinmektedir.⁶³ Kurt başlıklı insan tasvirleri, Kazakistan’ın Kulcabaşı,⁶⁴ Ak-Kaynar,⁶⁵ Karatav⁶⁶ dağlarında ve Altın-yış dağlarındaki Kudirge Mezarlığı’ndaki⁶⁷ kaya resimleri arasında rastlanmaktadır (Şekil 8).

Göktürk kağan soyunun atası olan kurt ikonografisi 6. yüzyılda, Ötüken-yış (Hangay) dağlarında dikilen Bugut Kitabesi’nde, Begovat’ta (Özbekistan) bulunan kurt üzerinde oturan insan şeklindeki heykelcikte olduğu gibi başka örneklerde de görülür⁶⁸ (Şekil 9).

63 Potapov, *a.g.m.*, s. 135-142; Margulan, *a.g.e.*, s. 17.

64 K. M. Baypakov-A. N. Mar’yaşev, *Petroglif v Gorah Kul’jabası*, şek. 112.

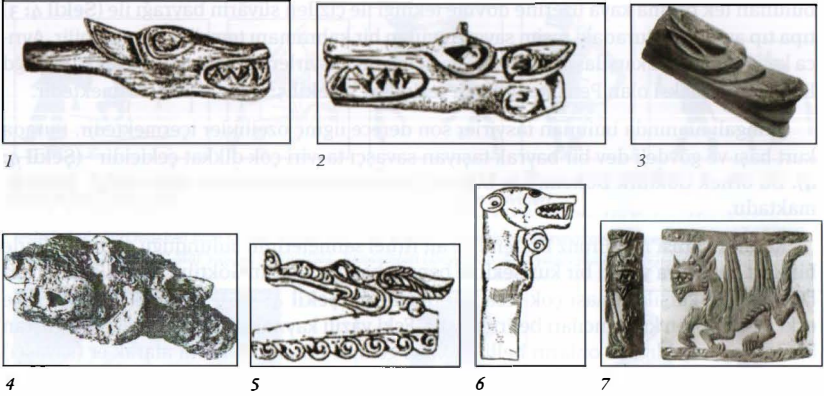
65 K. M. Baypakov-A. N. Mar’yaşev, *Ak-Kaynar Petroglifleri*, Almatı 2009, s. 68, res. 18-19.

66 K. M. Baypakov-A. N. Mar’yaşev-B. A. Baytanaev, *Karataudin Jana Petroglifleri*, Almatı 2007, s. 69.

67 L. P. Kızlasov, “K Istoriı Şamanskiı Verovaniyah na Altae”, *KSİIMK*, M.-L. 1949, s. 48, şek. 4.

68 S. G. Klyastorniy-V. A. Livşitz, “Sogdiskaya Nadpis’ iz Buguta”, *Strani i Narodi Vostoka*, X, Moskva 1971, s. 121-146, şek. 1; L. M. Rutkovskaya, “Bronzovaya Statuetka iz Begovata”, *Sovetskaya Arheologiya*, Moskva 1968, No. 1, s. 255-259, şek. 1; A. H. Halikov, “Maklaşeevskaya Vsadnitsa”, *Sovetskaya Arheologiya*, Moskva 1971, No. 1, s. 106, şek. 1.

Kazakistan Göktürk Devri Kaya Resimlerindeki Suvâri Bayrakları



Şekil 7: Kurt figürleri. Kurt başı bayrakların inanç kökleri çok daha eski devirlere dayanmaktadır.

- 1, 2. Kurgan 6, Ulandınk I, Altay (Kubarev, 1979, tablo XIX/ 7).
3. Noin-Ula Mezarı'nda bulunmuş tahtadan bir kurt başı şeklinde bayrak direği tepesi (Rudenko, 1962, tablo XXXII/2).
4. Bir kamçı kabzasının başına işlenmiş "kurt başı" şekli, Yedi-Su, Kazakistan, 6-7. yüzyıl (Kazakistan Ortalık Memlekettik Muracayı, Almatı).
5. Altın-Yış'da Pazırık mezarlarında bulunan tahta oymalarından yeleli bir "kurt başı" (Rudenko, 1970, fig. 117/c).
6. Baykal Gölü çevresinde bulunmuş, Yassi-Taşlar Devri kalıntılarından, MÖ binıyla ait tunçtan "kurt başı" şeklinde olan bayrak direği tepesi (Grişin, s. 90, tablo XXXIII/1).
7. Noin-Ula Mezarı'nda bulunmuş silindirik şeklindeki kemik üzerine ajur tekniği ile yapılmış kanatlı kurt tasviri, Sudjin Kurganı (Rudenko, 1962, tablo XXXVI,1).

Kaya resimlerinde, *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki söz konusu edilen ve sefer yolunu yönlendiren bir kurt tasvirinin örneğine, Kazakistan'ın Jezkazgan bölgesinde, Bulantı Nehri kıyısındaki bir kayalık üzerinde rastlanmaktadır.⁶⁹

Araştırmacı A. P. Okladnikov, Türklerin kurt başlı bayrağının, Göktürk Devri'nde daha gerçekçi bir şekilde tasvir edildiğini, kumaştan ejder gövdesinin de gittikçe bayrak haline geldiğini düşünmektedir.⁷⁰

Milattan önceki bin yıla atfedilen kurt başı şeklinde, altın, bronz, tunç ve tahtadan yapılan bayrak direklerine (Şekil 10) Pazırık, Noin-Ula, Kotandı, Şıbın, Yedi-Su, Tyan-Şan' ve Aral bölgesi mezarlarında çıkartılan buluntular arasında rastlanmaktadır.⁷¹

Kurt başı ve bayrakların tam şekilli tasvirleri az korunmuştur. Onlar daha çok Budizm'in etkisi altında inşa edilen Doğu Türkistan'daki mağara resimlerinde görülmektedir (Şekil 11).⁷²

Yedi-Su bölgesindeki Oy-Jaylau'da bir süre av sahnesi içerisinde yer alan elinde kurt başlı bayrak taşıyan zırhlı iki Göktürk savaşçısı⁷³ (Şekil 4: 1-2), Kulcabası Vadisi'nde

69 Kaya üzerinde, önde bir kurt, arkasında bir binici ile atı ve deve kervanının bulunduğu bir tasvir resmedilmiştir. A. H. Margulan'a göre buradaki kurt, *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki yol gösterici kurdun bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bkz. Margulan, *a.g.e.*, s. 12.

70 Okladnikov, *a.g.m.*, 1951, s. 148.

71 Noin-Ula Mezarı'nda bulunan bir kumaş üzerinde kurt başı ve pençelerinin işlendiği duvar örtüsü ile tahtadan yapılmış bir bürü başı şeklindeki bayrak direği tepesi kurt başlı bayraklara ışık tutabilir (Resim 6: 4, 8). Bkz. S. I. Rudenko, *a.g.e.*, 1962; K. Trever, "Serebryannoe Naverçie Sasanisskogo Ştandarta", *Trudi Otdela İstori Kul'turi i İskusstva Vostoka Gosudarstvennogo Ermitaja*, C. III, Leningrad 1940.

72 Grünwedel, *a.g.e.*; Esin, *a.g.e.*, Levha XXXVIII/b.

73 Margulan, *a.g.e.*, şek. 381-382; A. N. Mar'yaşev, "Petroglifi Semireç'ya", *Zveri v Kamne*, Novosibirsk 1980, s. 221-228, şek. 17.

bulunan tek başına kaya üzerine dövme tekniği ile çizilen süvârın bayrağı ile (Şekil 4: 3) tıpa tıp aynıdır.⁷⁴ Buradaki resim saygı duyulan bir kahramanı temsil ediyor olabilir. Ayrıca kaya sanatında karşılaşılan bu kurtbaşı bayrak tasvirleri, 6-7. yüzyıllara ait Türk-Soğd Kültür Kompleksi olan Pencikent duvar resimleri⁷⁵ (Şekil 5: 4-5) ile de örtüşmektedir.

Tamgalı alanında bulunan tasvirler son derece ilginç özellikler içermektedir. Burada kurt başı ve gövdeli dev bir bayrak taşıyan savaşçı tasviri çok dikkat çekicidir⁷⁶ (Şekil 4: 4). Bu örnek Göktürk Dönemi'nin bilinen kahraman asker-savaşçı tipini (Alp) hatırlatmaktadır.

Karakır Vadisi'nde Bronz Dönemi'ne ait ritüel sahnelerinin bulunduğu alanda, elinde bir kurt başı veya yırtıcı bir kuş şekline benzer bayrak taşıyan Göktürk ağır silâhlı süvâri tasvirleriyle karşılaşılması çok tesadüfî değildir⁷⁷ (Şekil 4: 5-6). Bu kaya sahnelerinde eski askerî tören katılımcıları belirtilmiştir. Eski yazılı kaynaklarda her erkeğin doğuştan bir savaşçı sayıldığı ve onların belli bir yaşa gelince "Er-adı" sıfatını alarak er (savaşçı) oldukları bilinmektedir. "Er adı" ismi özel bir tören düzenlenerek verilmiştir. Bu "Er" in toplum içindeki yeri, genelde onun normal adından ayrılmayan "Er"lik adının sağladığı unvan ve şanla belirleniyordu.⁷⁸ Kaya resimlerindeki süvârilerin taşıdığı bayrakların çeşitliliği kahramanın erlik şeceresini yansıtmış olabilir. Ayrıca kaya üzerine çizilmiş süvâri tasvirlerinin yer aldığı kompozisyonların, geçmiş dönemlerdeki çeşitli olayların kayıtları olduğu düşünülmektedir.

Tamgalı'daki bir kaya üzerine betimlenmiş olan Göktürk savaşçıları,⁷⁹ ellerindeki kurt başlı bayraklı mızraklarıyla düşmanına saldırırken görülmektedir (Şekil 4: 8-9). Buradaki tasvirlerden birinde süvâri, bôri başına benzer bayrağını (belki bir silâh şekli de olabilir ?) yukarı doğru kaldırırken resmedilmiştir⁸⁰ (Şekil 4: 7). Yukarı doğru kaldırılan bayraklar zaferi, eğilmiş ya da yığılmış bayraklar ise savaşta yenilgiyi gösterdiği düşünülmektedir. Tasvirlerdeki bayraklar uzaktan yeterince görünür şekilde açık renkler ile belirlenleştirilmiştir.

Kurt başlı bayrak taşıyan atlı savaşçılarla birlikte piyade askerlerin de onlara benzer bayrak taşıması kaya resim sahnelerine yansımıştır. Eski-Ölmez'deki kaya üzerine yapılmış olan bir resimde, Göktürklerin Kağanlık işareti olarak bilinen "dağ keçisi" tasviri ile birlikte yan yana çizilen bir piyadenin elinde bu şekilde bir kurt başlı dev bayrağı görmektediriz.⁸¹ (Şekil 4: 11)

Karakır Vadisi'ndeki kaya geçidinin en üst tepesinde, dörtnala, uçarcasına giden at üzerinde, elindeki kurt başlı bayraklı mızrağı ile düşmanlarına saldırarak savaşçı,⁸² bir deve (Şekil 4: 12) ile birlikte tasvir edilmiştir. Deve tasviri üst düzey süvâri için önemli olmuştur. Bozkır Türkleri develerin sağladığı askerî olanaklara ait bilgilere sahiptiler. Hint-İran yazıtlarında deve tasviri ile bir zafer tanrısı olan Veretrage simgelenmiştir. Muhtemelen, burada deve -Kağanın kazandığı veya kazanacağı bir zaferi belirtmiştir. Tüm bu sahneler bir kutlama, tören ve güç duygusunu uyandırır. Bu sahneler muhte-

74 Baypakov-Mar'yaşev, a.g.e., 2004, s.12, res. 44.

75 Belenitskiy, a.g.e., 1973, şek. 7, 9, 27; A. M. Belenitskiy, *Jivopis' Drevnego Pyandjikenta*, Moskva 1954, tablo XXXV.

76 Margulan, a.g.e., şek. 370.

77 Potapov, a.g.e., s. 14, şek. 723, 963.

78 G. Klyashtorniy-T. N. Sultanov, *Türkân Üç Bin Yılı*, çev. Ahsen Batur, İstanbul 2003, s. 154-155.

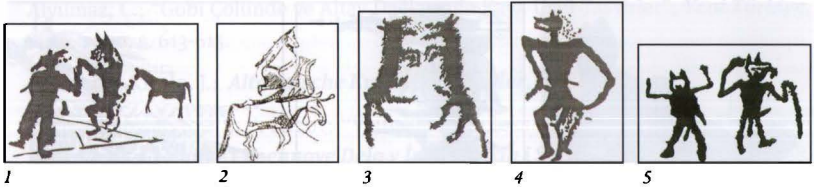
79 Margulan, a.g.e., şek. 368, 381.

80 A.e., şek. 369.

81 Baypakov-Mar'yaşev-Potapov-Goryaşev, a.g.e., s. 189, res. 237.

82 Potapov, a.g.e., s. 14, res. 922.

Kazakistan Göktürk Devri Kaya Resimlerindeki Suvâri Bayrakları



Şekil 8: Kurt postlarını giyen ve başlarına kurt maskesi takmış insan tasvirleri.

1. Kuljabaşı, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev); 2. Altın-Yış Dağlarında 6-7. yüzyıllardan Kudırge Mezan'ndaki kaya resimlerinde kurt maskeli kam tasviri (Kızlasov); 3. Ak-Kaynar, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev); 4. Ak-Kaynar, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev); 5. Jingilşek, Kazakistan (Baypakov-Mar'yaşev-Baytanaev).



Şekil 9: 1. Börüden türeyiş sahnelerini içeren Göktürk tasvirleri.

Göktürk Kağan soyunun kurt ikonografisi, 6. yüzyılda, Ötüken-Yış (Hangay) dağlarına dikilen Buğut Kitabesi üzerinde görülür. Hayatta kalan ve elleri bacakları kesilmiş olan Göktürk çocuğunun ve onu ölümden kurtarıp Göktürklerin anası olan "börü"yi gösteren taş kabartma. (Klyashorniy-Livşitz)

2. Özbekistan'daki Begovat'ta bulunan (1952) bir kurt sırtında oturan insan şeklindeki bir dökme bronz heykelcik. Tasvirin Orta Asya topraklarında geniş çapta yayılmış ve Türk kültürüne ait olan taş tasvirlerle doğrudan doğruya benzerliği vardır. Şu anda bu eser Özbekistan Tarih Müzesi'nde bulunmaktadır. (Rutkovskaya).

3. 7-8. yüzyıllarda Göktürklerin ve Batı Türklerin yayıldığı yerlerde bulunan küçük madeni heykellerden. "Türeyiş Menkbesi"nde, hayatta kalan, fakat kolları ve bacakları kesilmiş son Göktürk, bu eserde, kendini kurtaran dişi "börü"ye binmiştir. Kesik kolları ile dişi börüden doğan çocuklarını bağrına basmaktadır (Halikov).

melen profesyonel askerî gruplar içerisindeki Göktürk süvarilerinin statüsünü, beceri düzeyini yansıtmaktadır.⁸³ Bunlar tarz olarak Lena Nehri kıyısındaki kaya resimleriyle çarpıcı şekilde benzerlik arz etmektedir.⁸⁴ (Şekil 4: 13).

1992 yılında, 7. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Şilov Mezarı'ndaki höyüklerin birinde bulunan kemik levha parçaları üzerine oyulan savaş sahnesi tasvirlerinde, zırhlı askerler ellerinde kurt başına benzer bayrakları olan uzun mızrakları ile (Şekil 5: 1) görülmektedir.⁸⁵ Ayrıca Peçenek Türklerine ait olan Macaristan'da bulunmuş Nagy-Szen-Mikloş Hazinesi'ndeki sürahi üzerinde yer alan atlı savaşçının sol elinde omuzuna doğru yaslamış olduğu flamalı mızrak da Göktürk kaya resimlerindeki kurt başlı bayrakları hatırlatmaktadır.⁸⁶ (Şekil 5: 2) Bunun yanı sıra Minusinsk Bölgesi'ndeki Askız Nehri'nin çevresinde bulunan Kazan-Kıs-Taş taş heykellerinin üzerinde de kurt başlı bayrak şeklinde rastlanılmaktadır.⁸⁷ (Şekil 5: 3) Bu tür bayrak şekilleri, Pencikent duvar resimleri ile

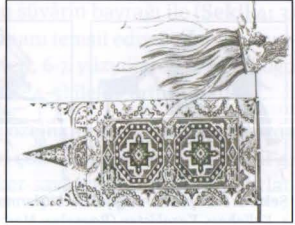
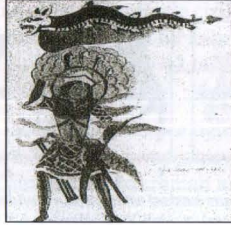
83 a.e., s.60, 62.

84 A. P. Okladnikov-V. D. Zaporozskaya, *Lenskiye Pisaniçı*, s. 121, ris. 25, 57; A. P. Okladnikov, *Olen'-Zolotaya Roga*, Moskva 1968, s. 98.

85 Araştırmacıya göre bu plakalarla at eyerinin ön kaşı süslenmiştir. Şilov plakalarındaki bu çizimler (Kulgaş çanağı üzerindeki) Soğd freskoları ile yakınlık gösterir. Benzer savaşçı-asker ve kale tasvirleri Pencikent resimlerinde de vardır. Bkz. Bagautdinov-Zubov, *a.g.m.*, s. 253-256, şek. B.

86 Gyula Laszlo-Istvan Racz, *The Treasure of Nagyszentmiklos*, Budapeşte 1984, s. 59-61, res. 1-3.

87 S. G. Klyashorniy-D. G. Savinov, *Stepniye Imperii Evrazil*, Sank-Peterburg 1994, tablo II: 6.



Şekil 10: Batı Sibirya'da Batı-Türk Devri'nden (580-658) kalma, bayrak direği üzerine takılan gümüş kurt başı (Trever).

Şekil 11: Göktürk, Batı Türk (550-745) veya Uygur Devri'nden, Kiriş Budist Tapınağı'ndaki bir duvarda, başına Kül Tigin'in kine benzer bürk giyen hükümdârın elinde kurt başı bir tös görülmektedir. Resmin alt kısmında bir deve diz çökmüştür. Deve ve kurt alpin ongunu olabilir. Ayrıca deve bir zafer tanrıdır. (Grünwedel, not 107; Esin, 1978, lev. XXXVIII/b).

Şekil 12: Göktürk Bayrağı, 7-8. yüzyıl (Gorelik'in rekonstrüksiyonu).

Kazakistan Devlet Müzesi'nin şiparişi üzerine Rus bilim adamı M. V. Gorelik tarafından Türk Bayrağı'nın rekonstrüksiyonu yapılmıştır. Araştırmacı, Doğu Türkistan duvar resimleri ve Dunhuang tasviri ile günümüzde Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilen VII. yüzyıldan Soğdlara ait yarıcı bir hayvanın gümüş kafası üzerinden çalışmıştır. Bayrak süslemesinde 7-8. yüzyıllardaki Soğd ve Çin kumaş desenlerini kullanmıştır. Bayrak, bir kurt başı ile taçlandırılmıştır ("Köne Turik Mitologiyasındaki börtüge tabınıuşık", **Nomad-Kazakhstan**, Almatı 2006, No. 1 (25), s. 58).

de yakınlık göstermektedir.⁸⁸ (Şekil 5: 4-5) Göktürklerin kurt başlı tuğları, Sasanîlerin ejderha başlı, Romalıların kartal tasvirli bayraklarını⁸⁹ da hatırlatmaktadır.

Son zamanlarda yapılan pek çok araştırma, Türkler'in milattan önce de Anadolu'da var olduğunu ortaya koymaktadır.⁹⁰ Kütahya Çavdarhisar'daki (Türkiye) Aizonai Tapınağı'nın duvar resimlerinde, bir atlının elinde taşıdığı sancağın aleminde kurt başı bulunan bir örnek, paleografik açıdan Orta Asya'daki kaya resimleri ile büyük benzerlik göstermektedir.⁹¹ (Şekil 4: 10). Anadolu'da bulunan bu ve benzeri kaya resim örnekleri, bu coğrafyanın Orta Asya ile bağıni sergilemekte ve bölgenin önceki dönemlerde bile Türk yerleşimine açık olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüzde Moğolistan'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Avrupa'ya Türk kültür coğrafyasında yer alan Göktürk kaya resimlerinin tespit edilmesi ve incelenmesi, Türk tarihinin, Türk kültür ve uygarlığının pek çok bilinmezinin aydınlatılmasına vesile olacaktır.

Kaynaklar

Aseev, İ. V.; *Pribaykal'ye v Sredniye Veka (po Arheologičeskim Dannım)*, Novosibirsk 1980.

Al'baum, L. İ.; *Jivopis' Afrasiaba*, Taşkent 1975.

88 Belenitskiy, *a.g.e.*, 1973, şek. 7, 9, 27; Belenitskiy, *a.g.e.*, 1954, tablo XXXV; Ayrıca Özbekistan'ın Orlat Köyü'nde bulunan kemik levha üzerindeki savaş sahnesindeki askerlerin elinde de "börtü" başlı bayraklar (tözler) görülür. Bkz. Puğaçenkova, *a.g.m.*, s. 56-65, şek. 1.

89 A. P. Okladnikov, "Drevniye şamanskiye izobrajeniya iz Vostočnoy Sibiri", *Sovetskaya Arheologiya*, C. X, M.-L. 1948, s. 233; Z. Samaşev, *a.g.m.*, Almatı 2010, s. 145, şek. D: 58.

90 A. Ersin, *Anadolu'da Kayalstü Resimleri*, İstanbul 1998; C. Alyılmaz, "Gobi Çölünde ve Altay Dağlarında Kaya Üstü Tasvirler", *Yeni Türkiye*, s. 46, Ankara 2000, s. 613-615; O. Mert, "Kemaliye'de Eski Türk İzleri; Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar", *İ. Ü. Türkiye'de Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 34, Erzurum 2007, s. 233-254.

91 S. Somuncuoğlu, *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*, İstanbul 2008, s. 523-524; S. Somuncuoğlu, "Sibirya'dan Hakkari'ye Taştaki Türkler ve Bozkır Kavimleri", *Atlas Tarih Dergisi*, S. 177, Aralık, İstanbul 2007, s. 140.

Alyılmaz, C.; "Gobi Çölünde ve Altay Dağlarında Kaya Üstü Tasvirler", *Yeni Türkiye*, S. 46, 2000, s. 613-615.

Appelgren-Kivalo, J.; *Altaltaische Kunstdenkmahler*, Helsinki 1931.

Bagautdinov, R. S. - S. E. Zubov; "Voinskiy Kompleks Şilovskih Plasti"n, *Voennaya Arheologiya, Orujiye i Voennoye Delo v İstoriçeskih i Soçial'noy Perspektive*, 1998, s. 253-256.

Baulo, A. V.; "Svyaz' Vremen i Kul'tur (Serebryannoye Blyudo iz Verhne-Nil'dino)", *Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii*, No. 3, 2004, s. 127-136.

Baypakov, K. M. - A. N. Mar'yaşev - S. A. Potapov - A. A. Goryaşev; *Eşkiölmes Taula-rındağı Petroglifter*, Almatı 2005.

Baypakov, K. M. - A. N. Mar'yaşev - S. A. Potapov; *Tamgalı Petroglifteri*, Almatı 2006.

Baypakov, K. M. - A. N. Mar'yaşev; *Petroglifi v Gorah Kul'jabası*, Almatı 2004.

Baypakov, K. M. - A. N. Mar'yaşev; *Ak-Kaynar Petroglifteri*, Almatı 2009.

Baypakov, K. M. - A. N. Mar'yaşev - B. A. Baytanaev; *Karataudın Jana Petroglifteri*, Almatı 2007.

Belenitskiy, A. M.; *Monumental'noye İskusstvo Pendjikenta*, Moskva 1973.

Belenitskiy, A. M.; *Jivopis'Drevnego Pyandjikenta*, Moskva 1954.

Biçurin, N. Ya.; *Sobraniya Svedeniya o Narodah, Obitavşih v Sredney Azii v Drevni-ye Vremena*, İzd. 22-e, T.I, Moskva-Leningrad 1950.

Butanayev, V. Ya.; "Voennoye İskusstvo Mongol'skih Koçevnikov i Ego Vliyaniye na Razvitiye Ratnogo Dela Srednevekovoy Rusi", *Voennoye Delo Nomadov Severnoy i Tsentral'noy Azii*, Novosibirsk 2002, s. 169-176.

Çeremisin, D. V.; "Rezul'tatı Noveyşih İssledovaniı Petroglifov Drevnetyurkskih Epohi na Yugo-Vostoke Rossiiskogo Altaya", *Arheologiya, Etnografiya i Antropolo-giya Evrazii*, No. 1 (17), 2004, s. 39-50.

Çoruhlu, Y.; *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995.

Çoruhlu, Y.; "Türk Sanatında Yırtıcı Olmayan Kuşların Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, S. 102, Haziran 1995, s. 53-60.

Dmitriev, S. V.; "Znamenniy Kompleks v Voennno-Politiçeskoı Kul'ture Srednevekovih Koçevnikov Tsentral'noy Azii (Nekotorie Voprosı Terminologii i Morfologii)", *Para-Bellum*, No. 3, 2001.

Eberhard, W.; *Çin'in Şimal Komşuları: Bir Kaynak Kitabı*, Ankara 1941.

Eberhard, W.; *Çin Simgeleri Sözlüğü: Çin Hayatı ve Düşüncesinde Gizli Simgeler*, İstanbul 2000.

Egorov, V. L.; “Drevniy Standart iz Hakassko-Minusinskoy Kotlovini”, **Sovetskaya Arheologiya**, No. 1, 1967, s. 250-253.

Ersin, A.; **Anadolu’da Kayıtlı Resimleri**, İstanbul 1998.

Esin, Emel; İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarih ve İslâma Giriş, İstanbul 1978.

Esin, Emel; “Tos and Moncuk”, Notes on Turkish Flag-Pole Finials, **Central Asiatic Journal**, Vol. 16, No. 1, 1972, s. 14-36.

Esin, Emel; “Böri II”, **I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (MTK) Tebliğleri, İstanbul 6-9 Şubat 1978**, İstanbul 1980, s. 419-452.

Evtyuhova; L. A.; **Arheologičeskiye Pamyatniki Eniseyskih Kirgızov (Hakasov)**, Abakan 1948.

Gerodot, **İstoriya**, çev. G. A. Stratanovskogo, Moskva-Leningrad 1972.

Gorbunov, V. V.; “Tyajelovorujennaya Konniça Drevnih Tyurok (po Materialom Naskal’nih Risunkov Gornogo Altaya)”, **Snyarijeniya Verhnogo Konya na Altaye v Rannem Jeleznom Veke i Srednevekov’ya**, Barnaul 1998, s. 102-128.

Grişin, Yu. Ş.; **Bronzoviy i Ranniy Jeleznuy Veka Vostochnogo Zabaykal’ya**, Moskva 1975.

Grünwedel, A.; **Alt buddhistische Kultstaetten in Chinesisch Turkestan**, Berlin 1912.

Gumilev, L. N.; **Drevniye Tyurki**, Moskva 1967.

Halikov, A. H.; “Maklaşeevskaya Vsadnitsa”, **Sovetskaya Arheologiya**, No. 1, 1971, s. 106-117.

Haritonov, M. A.; “Obraz Volka v Sotsiokul’turnoy Traditsii Narodov Tsentral’noy Azii”, **Aforeferat. Dis. kak. sois. Uçen. Stepeni. Kand. İst. Nauk**, Ulan-Ude 2000.

Hudiyakov, Yu. S.; **Zaşıtnoye Voorujeniye Nomadov Tsentral’noy Azii**, Novosibirsk 2003.

İnan, A.; **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Ankara 1954.

İnan, A.; “Tuğ-Bayrak (Sancak)”, **Türk Kültürü**, S. 37-48, 1965-1966, s. 871-875.

İsaenko, A. V. Ç. Çevendolor; “Ob Evolyuçii Nekotorih političeskih kul’ture srednevekovnih kočevnikov Çentral’noy Azii”, **Kavkaz i Tsivilizatsii Vostoka v Drevnosti i Srednevekov’e**, Vladikavkaz 1993.

Joldoşev, Ç. M.; “İzobrajeniyee Voorujeniya Srednevekovnih Petroglifih Kirgızistana”, **Material i İssledovaniya po Arheologii Kirgızistana**, C. 1, Bişkek 2005, s. 67-73.

Jukovskaya, N. L.; **Şamanizm i Ranniyee Formu Religii**, Moskva 1977.

Kafesoğlu, İ.; **Türk Bozkır Kültürü**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1987.

- Kızlasov, L. P.; “K İstorii Şamanskikh Verovaniyah na Altae”, *Kratkiye Soobçeniya İnstituta İstorii Material'noy Kul'tur (KSIİMK)*, Moskva-Leningrad 1949, s. 48-54.
- Kisilev, S. P.; *Drevnyaya İstoriya Yujnoy Sibirii*, MİA IX, Moskva-Leningrad 1949.
- Klyashorniy, S. G.; *Drevnetyurkskiye Runičeskiye Pamyatniki*, Moskva 1964.
- Klyashorniy, S. G. - V. A. Livşitz; “Sogdiskaya Nadpis' iz Bugut”, *Stranı i Narodı Vos-toka*, X, 1971, s. 121-146.
- Klyashorniy, S. G. - D.G. Savinov; *Stepniye Imperii Evrazii*, Sank-Peterburg 1994.
- Klyashorniy, S.G. - T.N. Sultanov; *Türkün Üç Bin Yılı*, çev. Ahsen Batur, İstanbul 2003.
- Köprülü, F.; “Bayrak”, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1979, s. 401-405.
- Kubarev, V. D.; “Syujeti Ohoti i Voını v Drevnetyurkskih Petroglifah Altay”, *Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii*, 4 (8), 2001, s. 95-107.
- Kubarev, V. D.; “Vsadniki iz Har-Salaa”, *Materialı po Voennoy Arheologii Altaya i Sopredel'nyh Territorii*, Barnaul 2002, s. 3-11.
- Kubarev, V. D.; “O Nekotorih Problemah İzuçeniye Naskal'nogo İskusstva Altaya”, *Drevnosti Altaya*, Gorno-Altaysk 1999, s. 198-210.
- Kubarev, V. D.; *Drevniye İzvayaniya Altaya (Olenkiye Kamni)*, Novosibirsk 1979.
- Kubarev V. - D. Tseveendorj - E. Yakobson; *Petroglifi Çagaan-Salaa i Baga-Oygura (Mongol'skiy Altay)*, Novosibirsk-Ulan-Bator-Yudjin 2005.
- Laszlo, G. - İ. Racz; *The Treasure of Nagyszentmiklos*, çev. H. Tarnoy, Budapest 1984.
- Levşin, A.; *Opisaniye Kirgız-kazaç'ih ili Kirgız-Kaisaç'ih Ord i Stepei*, Etnografičeskie izvestiya, SPb. 1983.
- Maksimova – Ermolaeva Mar'yaşev; *Naskal'niye İzobrajeniya Uroçıça Tamgalı*, Almatı 1985.
- Malov, S. K.; *Pamyatniki Drevnetyurkskogo Pis'mennosti*, Moskva-Leningrad 1951.
- Margulan, A. H.; *Soçineniya 3-4*, Almatı 2003.
- Margulan, A. H.; “Petroglifi s Totemom Volka, Totem Plemeni Şapraştı”, *Mir Kazaha*, Almatı 1997, s. 5-15.
- Mar'yaşev, A. N.; “Petroglifi Semireç'ya”, *Zveri v Kamne*, Novosibirsk 1980, s. 221-229.
- Mar'yaşev, A. N. - A. A. Goryaşev; *Naskal'niye İzobrajeniya Semireç'ya*, Almatı 2002.
- Mar'yaşev, A. N. - A. S. Ermolayeva; Yu. A. Motov; “Noviye Petroglifi Uroçıça Tamgalı”, *Vestnik AN Kaz SSR*, No. 8, 1979, s. 50-54.
- Medoev, A. G.; *Gravyun na Skalah*, Almatı 1979.

- Mert, O.; "Kemaliye'de Eski Türk İzleri; Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar", **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 34, Erzurum 2007, s. 233-254.
- Novgorodova, E. A.; **Mir Petroglifov Mongolii**, Moskva 1984.
- Novgorodova, E. A.; "Sulde i Tug-Hraniteli Roda i Plemeni", **Tezisi Konf. Posv. 100 Letyu so Dnya Rojdeniya B. Ya. Vladimircova**, Moskva 1984, s. 24-26.
- Okladnikov, A. P.; **Olen'-Zolotaya Roga**, Moskva 1968.
- Okladnikov, A. P.; "Kon' i Znamya na Lenskih Pisaniçah", **Tyurkologičeskiy Sbornik**, C. I, Moskva-Leningrad 1951, s. 143-154.
- Okladnikov, A. P.; "Drevniye Şamanskiye İzobrajeniya iz Vostoçnoy Sibirii", **Sovetskaya Arheologiya**, C. X, 1948, s. 203-226.
- Okladnikov, A. P. V. D. Zaporozskaya; **Lenskiye Pisaniç: Naskal'nyye Risunki u Derevni Şişkino**, Moskva-Leningrad 1959.
- Ögel, B.; **Türk Mitolojisi (Kaynaklar ve Araştırmaları ile Destanlar)**, C. I, Ankara 1971.
- Ögel, B.; **Türk Kültür Tarihine Giriş IV**, Ankara 1984.
- Ögel, B.; **Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak: Hunlardan Osmanlılara**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1985.
- Potapov, A. P.; "Volk v Narodnih Pover'yah i Predmetah Uzbekov", **Kratkiye Soobçeniya İnstitutu Etnografii AN SSSR (KSİE)**, XXX, 1958, s. 135-142.
- Potapov, S. A.; **Drevnee Svyatiliçe Karakır**, Almatı 2007.
- Pugaçenkova, G. A.; "Obraz Kangyuiça v Sogdiiskom İskusstve", **İz Hudojestvennoy Sokroviçniçi Srednego Vostoka**, Taşkent 1987, s. 56-65.
- Radlof, V. V.; **Opit Slovary Tyurkskih Nareçii**, T. III, Ç. 2, Moskva 1963.
- Rudenko, S. İ.; **Kul'tura Hunnov i Noinulinskiye Kurganı**, Moskva-Leningrad 1962.
- Rudenko, S. İ.; **Frozen Tombs of Siberia, The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen**, çev. M. W. Thompson, London 1970.
- Rutkovskaya, L. M.; "Bronzovaya Statuetka iz Begovata", **Sovetskaya Arheologiya**, No. 1, 1968, s. 255-259.
- Samaşev, Z. S.; **Naskal'nyye İzobrajeniya Verhnogo Priirtış'ya**, Almatı 1992.
- Samaşev, Z. S.; "Graffiti Srednevekovih Nomadov", **Voprosi Arheologii Zapadnogo Kazahstana**, C. 1, Samara 1996, s. 259-269.
- Samaşev, Z. S.; "Tuğa Tabını", **Kazak Tarihi**, No. 3, 1994, s. 18-21.
- Samaşev, Z. - A. Toktabay; "Obraz Voina-Vsadnika v Srednevekovih Petroglifakh Kazahstana", **İstoričeskaya Çiteniya Pamyati M. P. Gryaznova**, Omsk 1987, s. 177-180.

Samaşev, Z.; **Petroglifi Kazahstana**, Almatı 2005.

Samaşev, Z.; “Naskal’niye İzobrajeniya Kazakhstana kak İstoričeskiy İstočnik”, **Disserataçıya na Soiskaniye Uçenoy Stepeni Doktora İstoričeskiy Nauk**, C. 2, Almatı 2010.

Samaşev, Z.; “Ortagasırlık Ulı Dala Halıktarının Grafikalık Öneri”, **Euraziya dağı Türk Murası VI-VIII. gg.**, Astana 2010, s. 41-92.

Sartkojaulı, K.; “Tas Bilgiler Til Kağadı”, **Bilim Jane Enbek**, No. 2, 1984, s. 20-21.

Sartkojaulı, K.; “Drevnetyukskiy Podzemniy Mavzoley”, **Tauelsizdik Kezenindegi Kazakstan Arheologiyası: Kortındıları Men Keleşegi, Gılmı Halıkaralık Konferensiya Materiyaldarı**, C. II, Almatı 2011, s. 283-287.

Skrinnikova, T. D.; “Predstavleniya o Harizme i Kul’t Çingizhana u Mongolov”, **İstoriografiya i İstočnikovedeniye İstorii Stran Azii i Afriki**, C. XV, 1995.

Somuncuoğlu, S.; “Sibirya’dan Hakkari’ye Taştaki Türkler ve Bozkır Kavimleri”, **Atlas Tarih Dergisi**, S. 177, Aralık 2007, s. 127-146.

Somuncuoğlu, S.; **Sibirya’dan Anadolu’ya Taştaki Türkler**, İstanbul 2008.

Sovetova, O. S. A. N. Muharaeva; “Ob İspol’zovanii Znamen v Voennom Dele Srednevekovih Kočevnikov (po İzobrazitel’nım İstočnikam)”, **Arheologiya Yujnoy Sibirii, Sb. K 60-letiyu V. V. Bobrova**, C. 23, Kemerovo 2005, s. 92-105.

Soysal, M.; “Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız”, **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S. 42, Erzurum 2010, s. 209-239.

Şer, Ya. A.; **Petroglifi Sredney i Tsentral’noy Azii**, Moskva 1980.

Şer Ya. A. - E. A. Miklaşeviç - Z. S. Samaşev - O. S. Sovetova; “Petroglifi Jalıtrak-Taşa”, **Problemi Arheologičeskih Kul’tur Stepei Evrazii**, Kemerovo 1987, s. 70-78.

Taşağıl, A.; **Gök-Türkler**, C. 1, Ankara 1995.

Toktabay, A. U.; “Jılkı jane tu”, **Ortalık Muzey Enbekteri**, C. 1, Almatı 2004, s. 194-203.

Trever, K.; “Serebryannoe Naverçıye Sasanisskogo Ştandarta”, **Trudı Otdela İstorii Kul’turı i İskusstva Vostoka Gosudarstvennogo Ermitaja**, C. III, Leningrad 1940.

Tuallagov, A. A.; “Alanskiye Znamena-Drakoni”, **Nijne Voljskiy Arheologičeskiy Vestnik**, C. 3, Volgograd 2000, s. 159-162.

Vasileviç, G. M.; “Drevniye Ohotniç’i i Olenebodčeskiye Obryadı Evenkov”, **Sobraniye Muzeya Antropologii i Etnografii AN SSSR**, C. XVII, Moskva-Leningrad 1957, s. 153-185.

Vilinbahov, G. V.; “Znamena Kak İstoričeskiy İstočnik i ih Mesto v Sisteme GERAL’diçeskih Pamyatnikov”, **Geral’dika, Materialı i İssledovaniya**, Leningrad 1983, s. 96-108.

Vladimirçev, B. Ya.; *Sravnitel'naya Grammatika Mongol'skogo Pis'mennoho Yazı-ka i Halkasskogo Nareçiya*, Vedeniye i fonetika, Moskva 1989.

Von Le Coq, A.; *Chotscho*, Berlin 1913.

Von Le Coq, A.; *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin 1925.

Zuev, Yu. A.; "Drevnetyurkskiye Geneologičeskiye Predaniya Kak İstoçnik Ranney İstории Tyurkov", *Aftoreferat. Dis. Kak. Sois. Uçen. Stepeni. Kand. İst. Nauk*, Almatı 1967.

Candan Nemlioğlu*

8. ve 9. Yüzyıl Uyghur Resim Sanatının Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Sanatındaki Yansımaları The Reflection of 8th and 9th Century Uyghur Painting in Anatolian Seljukids and Ottoman Arts

Abstract

The paintings tried on mural, silk and linen during 8th and 9th centuries belonged to Uyghur Period in Central Asia had artistical values with designs and colours. It's agreed that They are the first samples of the Turkish painting with the artistical values. This tradition was gone on the art of Karahanlı State (842-1212), Gazneli State (977- 1291) in the west of Asia.

This imitation was not only seen in the motifs and designs but also were shown in the style. Burkhan and Buddha were painted as sitting crosslegged on the lotus, the King of Uyghurs were sat crosslegged on the throne with hexagon shape. Ottoman Sultans were painted in the same style as well.

The dragon was used as a power symbol either in Uyghur paintings or Seljuk and Ottoman paintings.

Besides, when the Turks States agreed Islamic religion, they generally used naturalistic motifs, geometrical shapes and other special forms like rumi, munhani and clouds. The origion of rumi form was the shape of dragon's wing and the origion of munhani was also the decorative shape on the body of dragon.

This decorative painting style was carried from Anatolia to Europe by Ottoman artists. Focha Alaca Mosque in Hersegovia had the best decorative design with naturalists motifs, geometrical shape, rumi and cloud motifs which was bombed in 1999.

Keywords: Painting, design, Uyghur, Seljukid, Ottoman.

Anahtar Kelimeler: Resim, desen, Uyghur, Selçuklu, Osmanlı.

Orta Asya'da ilk edebiyat ve sanat konularını içeren Türk Budist ve Manihai okulları Gök (Kök) Türk ve Batı Türk Kağanlığı zamanında kurulmuştur. Bu dönemlerden günümüze kadar ulaşan kaya üzerine ya da mağara duvarlarına yapılmış av sahneleri ile yaşamlarını tanıtıcı resimler vardır.¹ Sanatsal değerleri olan resimler ise yüksek bir kültüre sahip olan Uyghur Dönemi'ne aittir. 8. ve 9. yüzyıldan kalma duvar ve tavan ile ipek ve keten bezi üzerine uygulanmış olan resimler, Türk resim sanatının en eski örnekleri

* Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye / Assoc. Prof. Ph.D., Sakarya University, Sakarya, Turkey.

¹ Uyghur duvar ve tavan resimleri, Göktürk Dönemi'nde mağara duvarlarına ya da kayaların üzerlerine yapılan resimlerin tekniklerinden farklı olarak sıva üzerine uygulanmış örneklerdir. Örnekler için bkz. E. Esin, İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş, İstanbul 1978, lev. L1/a.

olarak kabul edilmektedir. Türklerin Orta Asya Bölgesi'nde kazandıkları bu kültür, Ön Asya'ya Karahanlılar Devleti'ne (842-1212) burada çalışan Uygurlu sanatçılarla geçmiştir.

Gazneli Devleti'nin (977-1291) en önemli yapısı olan Leşker-i Bazar Sarayı'nın duvar resimlerinde de aynı geleneğin sürdürüldüğü görülmektedir.²

Anadolu Selçuklu Devleti (1071-1308) tarafından yaptırılan sarayların duvar çinilerinin desenlerinde de Uygur resim sanatının izlerini takip etmek mümkündür.

İslâmiyeti kabul eden Türk devletlerinde özellikle dinî yapılarda tasvir sanatının yerini remzler, bitkisel örgeler (motifler) ve geometrik şekiller almaya başlar. Bu sanat tarzının, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde zenginleşerek 16. yy.'da doruk noktasına ulaşmış olduğu söylenebilir. Her biri ayrı bir değer olan ve eşsiz güzellikteki bu örnekler, ya çeşitli mimarî yapılarda ya da bağımsız olarak müzelerde sergilenmektedir. Farklı malzeme ve tekniklerle işlenen bu tasvir ve bezemelerin büyük bir bölümü yıllar içinde tahrip olsa da günümüze kadar ulaşan pek çok örnek bulunmaktadır.

"Uygur Resim Sanatı"nın Anadolu Selçuklu ve Osmanlı sanatlarındaki yansımaları aşağıdaki örneklerle irdelenmiştir:

A - Tasvir sanatındaki örnekler

1- İnsan tasvirli örnekler: Uygurlar'ın dinî lider olarak kabul ettikleri Burkan ve Budalar lotus biçiminde bir taht üzerinde, ' tabanları gözükmür vaziyette bağdaş kurup oturmuş şekilde (Vajrasana) resmedilmişlerdir (**Şekil 1**).³ Uygurlarda "bağdaş kurarak oturma", yüksek rütbeli kişilere (hükümdâr) özgü bir oturuş biçimidir.⁴ Selçuklu atabeklerinden Musul Atabeki Bedreddin Lulu'nun 20 ciltlik *Kitab al-Ağani*'nin 17. cildinde bağdaş kurarak oturmuş tasviri, Uygur duvar resimlerini yansıtan önemli bir örnektir.⁵ Anadolu Selçuklu saraylarının duvar çinilerinde de bu oturuş tarzıyla tasvir edilmiş benzer örnekler vardır (**Şekil 2**). Âşık Çelebi Tezkiresi'nde tasvir edilen ilk on bir Osmanlı sultanından Sultan Orhan Han, Sultan I. Murad Han, Sultan Yıldırım Bayezid Han, Sultan II. Murad Han, Yavuz Sultan Selim Han ve Sultan II. Selim Han bağdaş kurarak oturur vaziyette betimlenmişlerdir.

Ayrıca Orta Asya Türk kültüründe bir diz alta diğer diz bükük olarak yukarı çekilmiş tarzda bağdaş kurarak oturma şeklinin, Osmanlılarda da benimsendiği görülür. Âşık Çelebi Tezkiresi'ndeki tasvirlerde de iki Osmanlı sultanı, Sultan II. Bayezid Han ve Kânunî Sultan Süleyman Han da bir dizi bükük olarak tasvir edilmişlerdir.

Diğer bir oturuş şekli ise saygınlık örneği olarak kabul edilen "dizlerin üzerine çöke-rek" oturmaktır. Uygur resimlerinde ünvanlı kişilerin "Burkan" ve "Buda"nın karşısında

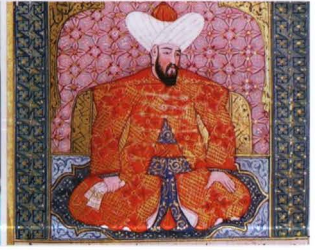
² Karahanlı ve Gazneli saray yapılarındaki duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 1989, s. 42, 47-48.

³ Lotus, Budizm'de saflığı, barışı vb. simgelemektedir. W. Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, çev. Aykut Kazancıgil-Ayşe Bereket, İstanbul 2000, s. 200-202.

⁴ Uygur duvar resimlerinde bağdaş kurarak oturmuş Budalarla ilgili örnek için bkz. A. Gründewel - A. von Le Coq, *Along the Ancient Silk Routes*, New York 1982, s. 150, r. 85.

⁵ Türk töresinde bağdaş kurarak oturma ile ilgili geniş bilgi için bkz. E. Esin, "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 3, 1969-1970, İstanbul 1970, s. 231-240.

⁶ Eser Ebul Feret-i İsfahanî tarafından 1219 yılında tamamlanmıştır.



Şekil 1: Budalar, Bezeklik 9. yy.

Şekil 2: Bir saraylı, Konya Alâeddin Sarayı'ndan, 12. yy, TIEM.

Şekil 3: Sultan Orhan Han, Meşâürü's Şuarâ, 16. yy.



Şekil 4: Buda'nın karşısında ibadet (E. Esin'den).

Şekil 5: Fatih Sultan Mehmed Han, Meşâürü's Şuarâ, 16. yy.

diz çökerek oturur şekilde betimlendiği örnekler vardır (Şekil 3).⁷ Sultan Osman Han ve Fatih Sultan Mehmed Han, Âşık Çelebi Tezkiresi'nde diz çökerek oturmuş şekilde tasvir edilmişlerdir. Sultan Mehmed Han sol elinde Hz. Muhammed'in remzi olan bir gül tutmaktadır. Türklerin erken dönemlerden beri sahip oldukları alp, kuvvet ve hikmet özellikleri Osmanlı sultanlarında da sürmüştür. Fatih Sultan Mehmed Han'ın diz çökerek otururken sol elinde Hz. Muhammed'in remzi olan gülü,⁸ sağ elinde ise adaleti temsil eden mendili tutarak tasvir edilmiş olması, alp şahsiyetinin OsmanlıDönemi'ndeki en önemli örneklerinden biridir (Şekil 4-5).⁹

Uygur duvar resimlerinde Uygur prens ve prensesleri, ellerindeki çiçekleri Buda'ya sunarken tasvir edilmişlerdir.¹⁰ A. M. Gabain, prens ve prenseslerin öldükleri zaman Amitabha'nın cennetinde yeniden dünyaya gelmek umuduyla (reenkarnasyon) Buda'ya çiçek sunduklarını ifade etmektedir.¹¹ Kubad Abad Sarayı'nın duvar çinilerinde de bağdaş kurarak oturmuş ve ellerinde cennetin remzi olarak kabul edilen narların olduğu dalları tutan tasvirler vardır.¹²

7 Uygurlarda bir dizini ya da iki dizini çökerek oturduğunu gösteren örnekler için bkz. Esin, *a.g.m.*, 1970, s. 240-242.

8 Meşâürü's şuarâ'daki 11 sultan tasviri, Nakkaş Osman'ın çalışması olduğu belirtilen *Kıyafeti insaniye fi şemal Osmanîye*'deki 12 Sultan tasvirlerinden önce yapılmış olmalıdır.

9 E. Esin, "Alp şahsiyetinin Türk sanatında Görünüşü", *Türk Kültürü*, Zafer Sayısı, S. 34, Ankara 1965, s. 141-148.

10 Gründewel-von Le Coq, *a.g.e.*, s. 169-172, r. 108-109-110.

11 A. M. von Gabain, *Das Leben in uigurischen Königsreich von Qoco (850-1250)*, 2 Vols, Wiesbaden 1973, s. 165; Gründewel-von Le Coq, *a.g.e.*, s. 169, 172.

12 Dallar üzerindeki nar şekillerinin haşhaş olduğu da düşünülmektedir. R. Arık, *Kubad Abad Selçuklu Sarayı ve Çinileri*, İstanbul 2000, s. 134-135.



Şekil 6: Büyük Ayrılış, Hoço, 8. yy.

Şekil 7: Avcı, Alâeddin Saray çinilerinden, 12. yy.



2- İnsan ve hayvan tasvirlerinin birlikte sunulduğu örnekler: A. Gründewel - A. von Le Coq, "Bodhisattva Siddharta"nın, sevgili atı "Kanthaka"nın üzerinde vatanından vatansızlığa doğru yaptığı yolculuğunda, ona tanrılar ve yarı tanrıların yardım ettiğini yazar (Şekil 6).¹³

Selçuklu Dönemi'ne ait Kılıç Aslan (Alâeddin) Köşkü'nde kapı kemeri üzerinde minai tekniğiyle¹⁴ yapılmış sekizgen bir duvar çinisinde, sağ elinde şahin ya da doğan tutan atlı bir avcı tasvir edilmiştir (Şekil 7).¹⁵

Her iki tasvirde de atlar ve şahıslar canlı bir şekilde betimlenmiştir. Beyaz donlu (renkli)¹⁶ atları süren şahısların üzerlerinde açık yeşil (filizî) çakşır (şalvar) ile kahverengi kıyafetler vardır.

Osmanlı sultan ve şehzadelerini konu alan yazma eserlerdeki tasvirlerde, sultan ve şehzadeler at üzerinde avlanırken ya da orduyla birlikte savaşa giderken tasvir edilmişlerdir. Kanûnî Sultan Süleyman Han'ın Belgrad dönüşü Niş'te, avlanırken görüntülendiği tasvirde Sultan, yeşil şalvar ve üzerine kahverengi kaftan giymiştir.¹⁷

3- Hayvan tasvirli örnekler: A. von Le Coq Bezeklik'teki 19. Mabad'de 9. yy.'a ait olduğunu belirttiği duvar resmini, "Bir Gölde Evren" başlığı ile tanıtır (Şekil 8).¹⁸ Evren (Ejder), tepeleri sivri dağlar ile ağaçların bulunduğu vadilerle çevrili bir gölde, doğanın içinde tasvir edilmiştir. Hiuen-tsong, Evren'in Isık Köl'de, balıklarla bir arada yaşadığını belirtir.¹⁹ Y. Çoruhlu Bezeklik'de 19. Tapınak'taki Evren (Ejder) tasvirli duvar resminin Türk resim sanatındaki yerine ve önemine değinir.²⁰

¹³ Gründewel-von Le Coq, *a.g.e.*, r. 92, 155.

¹⁴ Mavi, mor, firuze ve yeşil renklerin sır altına, kiremit kırmızısı, beyaz, kahverengi, siyah renklerle 24 ayar altının da sır üstüne uygulandığı çini bezeme tekniğidir.

¹⁵ Ş. Yetkin, köşkün IV. Kılıç Aslan tarafından yapıldığı fakat Alâeddin Köşkü olarak anıldığını belirtir. Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972, s. 113-4.

¹⁶ R. Arık çindeki atın sır altına açık yeşil renkte olduğunu yazar. Arık, *a.g.e.*, s. 36.

¹⁷ E. Atıl, Süleymanname, *The Illustrated History of Süleyman The Magnificent*, New York 1986, r. 10.

¹⁸ A. von Le Coq, "Die Buddhistische Späetantike in Mittelasien", *J. Die Plastik*, Vols. 1-5, Berlin 1922-6, III, lev. 22, s. 49; Gründewel-von Le Coq, *a.g.e.*, s. 148.

¹⁹ S. Julien, 1853, II, 11-12.; J-P. Roux, *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, İstanbul 2005, s. 39.

²⁰ Y. Çoruhlu, "Bezeklik XIX. Tapınak'da Bulunan Ejderha Figürlü Uyur Duvar Resmi", *Mehmet Özait Armağanı*, İstanbul 2011, s. 127-142.



Şekil 8: Gölde Evren, Bezeklik, 9. yy.

Şekil 9: Filli Saat, Kitâb-ı fî Marîfet. El Cezerî, Süleymaniye Ktp. Ayasofya, 3606, 115.

Şekil 10: Hz. Muhammed'in Kervanını Yolunu Kesen Evrenle Konuşması Siyer-i Nebî.

Selçuklularda evren gücün remzi olarak Konya Kalesi'nde bulunduğu gibi han, medrese, dârüşşifa gibi yapıların da genellikle taç kapılarının üzerlerinde kötü ruhlardan koruyucu unsur olarak yer almıştır. El Cezerî'nin kitabındaki "kayıklı saat" ile "filli saat"ın çalışmasını gösteren tasvirlerde, aletin çalışmasını sağlayacak asıl görev evrene verilmiştir (**Şekil 9**). Ayrıca Artuklu Sarayı ve Cizre Ulu Camii'nin kapı tokmaklarında, üst ortada aslan başının iki tarafındaki evrenlerin kuyruk uçları alt ortada birleşerek düğümlenirler.²¹

Osmanlı sanatında evren, genelde kitap tasvirlerinde metinle ilgili olarak Şehnâmeler ve Hz. Muhammed'in mucizelerinin anlatımlarından birinde yer almaktadır.²² Hz. Muhammed kervanını yolunu kesen evrenle konuşurken tasvir edilmiştir (**Şekil 10**).²³ Topkapı Sarayı Arz Odası'nda bulunan Sultan III. Mehmed Han'ın 1597-1598 yılında yaptırttığı tahtın tonoz şeklindeki bölümünde, daire içinde simurg ile evren (ejder) tasvirleri vardır.²⁴ Türklerde hâkimiyet remzi olan evrenin simurgla mücadelesinin resmedilmesi "padişahın gücü"nün göstergesidir.

B- Bezeme amaçlı örgeler (motifler)

1- Geometrik şekilli örnekler: Dairenin mükemmellik, kusursuzluk ve Buda'nın yüceliğini simgelediği kabul edilir. Buda'nın, başının arkasında daire şeklinde hâlelerin (Mandala) olduğu resimlerinden başka, kendisinin daire içinde resmedildiğini gösteren örnekler de vardır (**Şekil 11**). Osmanlı Dönemi nakkashânelerinde hazırlanan "Silsilenâme"lerde, Hz. Âdem ve Havva ile başlatılan, sırasıyla tüm peygamberlerle Osmanlı Sultanları'nın tanıtıldığı tasvirler de daireler içinde betimlenmişlerdir (**Şekil 12**). Dünya tarihinin anlatıldığı "Zübdetü'l Tevârih", "Subhatu'l Ahbar" isimli yazma eselerde de

21 C. Nemlioğlu, "El-Cezerî'nin 'El-Câmî'Beyne'l-İlmi ve'l -Nâfi fî Sina'Atı'l-Hiyel"Adlı Kitabının Türkiye'deki Nüshalarından İkisinin Sanatsal Değeri", *Artuklular Sempozyumu, 25-27 Ekim 2007 Mardin*, 2008, s. 54, 57.

22 M. And, *Minyatürlerde Osmanlı-İslâm Mitolojyası*, İstanbul 2007, s. 322-327.

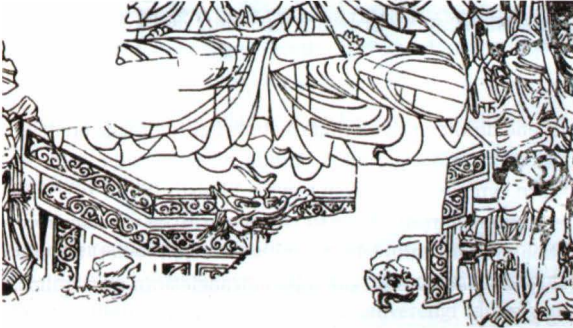
23 Evrenle ilgili tasvir, Hz. Muhammed'in hayatını konu alan "Siyer-i Nebî" adlı eserdir. Bkz. Z. Tanındı, *Siyer-i Nebî-İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul 1984, r. 18.

24 K. Çiğ bezemelerin Türk tarzında olup İranlı sanatçılar tarafından yapıldığını belirtir. K. Çiğ, "Türk Lake Tezminatının Bir Şaheseri", *Türkiyemiz Dergisi*, S. 7, 1972, s. 20-23.



Şekil 11: Indo-Tibet Budist Mâbedi Tavan Bezemeleri, 11. yy.

Şekil 12: Silsile-nâme, Etnoğrafya Müz. 8457, 17.



Şekil 13: Altı Kenarlı Taht (Sedir) Üzerinde Oturan Uygur Burkan'ı, Kofu (E. Esin'den).

Şekil 14: Kanûnî Sultan Süleyman Hân'ın İran Sefirini Kabulü, Süleymannâme.

peygamberler, efsanevî kahramanlar ve sultanlar belli bir düzende, daire içinde tasvir edilmişlerdir.²⁵

A. von le Coq Uygur "Burkan" ve "Bodhisattava"larının, aslanların taşıdığı altı köşeli sedir üzerinde oturduklarını yazar.²⁶ Altı sayısı Çinlilerce kutsal sayıldığı gibi Budist Uygurlarca da kutsal sayılmıştır. Buda ve Uygur hakanları altı kenarlı tahtlar üzerinde oturmuşlardır (Şekil 13).²⁷ Hz. Süleyman ve Sâbâ Melikesi Belkıs'ı konu alan 16. yy. tasvirlerinde, her ikisi de altı kenarlı taht üzerinde otururken resimlenmiştir.²⁸ Bu gelenek

25 S. Bayram, "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde Muhafaza Edilen Silsile-nâme", *Vakıflar Dergisi*, S. 13, Ankara 1981, c. XIII, s. 253-338.

26 Albert von Le Coq, *Atlas zu den Wandmalereien*, Berlin 1924, lev. 17; E. Esin, *a.g.m.*, s. 234; S. Ö. Pınarbaşı, 2004, s. 76.

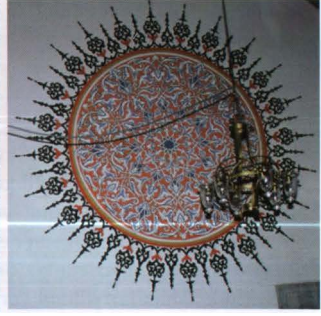
27 S. Ö. Pınarbaşı, "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", *Sanat ve İnanç 1*, İstanbul 2004, s. 81-82.

28 İranlı ünlü şair Sadî'nin "Külliyat-ı Sadî" başlıklı eserinin "Takdim" tasvirlerinde Hz. Süleyman ve Belkıs işlenmiştir. TİEM 1963, y. 1b-2a. L. Uluç, *Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurları XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları*, İstanbul 2006, s. 232-3, r. 175.



Şekil 15: Çift Başlı Evren, (Konya Kalesi'nden) İnce Minareli Med. Müz. 1220.

Şekil 16: Şemse, Üsküdar, Atik Valide Sultan Camii.



Selçuklu²⁹ ve Osmanlı sultanları tarafından da sürdürülmüştür. Kanûnî Sultan Süleyman Han Dönemi'ni konu alan *Süleymanname* (TSMK, H. 1517) de Sultan otağında, Avusturyalı esirleri (y. 297) ve Avusturya (y. 337), Hicaz (y. 503a), İran elçilerini (y. 332a, y. 600a, y. 603a) kabulünde, altıgen bir tahtın üzerinde bağdaş kurarak oturmuş durumda tasvir edilmiştir (Şekil 14).³⁰

Ayrıca Selçuklu saraylarının duvar çinileri ve bahçelerindeki havuzların şekilleri de altı köşelidir. Bu geleneğin Osmanlılarda 15. yy.'a kadar sürdürüldüğü, Çinili Köşk'ün duvar çinilerinden anlaşılr.

2- Rûmî ve mûnhânî şekilli örnekler: Türklerin İslâm dinini kabulüyle bezeme sanatında tasvirlerin yerini daha çok şekillerin aldığı gözlenir. Uygur duvar resimlerindeki “Gölde Evren” konulu tasvirde evrenin kanatları rûmî, gövdesindeki dilimli bezemelerin de mûnhânî şeklinin özelliğini taşıdığı izlenir. Bu şekiller Selçuklularda kitap sanatından mimarî bezemeye kadar geniş bir alanda yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Şekil 15). 1206 tarihli Samsun-Çarşamba Göçeli Camii ahşap bezemelerinde, 80 adet farklı şekilde çizilmiş rûmî örneği vardır. Selçuklu bezeme sanatında genellikle ok-yay şekilleriyle birlikte kullanılan rûmîler, Osmanlı'da ise daha çok bitkisel örgelerle kullanılmışlardır. İlk Osmanlı mimarî eserlerinden olan Edirne Üç Şerefeli Camii (1437-1447) ana kubbesi, iki yanındaki kubbeler ve revaklı avlusunun 21 kubbesindeki kalem işi bezemelerinde, rûmîlerle oluşturulmuş desenlerin her biri ayrı bir mükemmellik sergiler. 16. yy. Osmanlı sanatında belli bir özellik kazanan rûmî, şekil olarak yalın (sade-badem), dendanlı (dilimli), kanatlı gibi adlandırılırken kullanım yerine göre tepelik, orta bağ, desen özelliğine göre de üç iplik rûmî şeklinde adlar alarak kullanılmışlardır (Şekil 16).

Mûnhânîler ise daha çok Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine ait *Kur'an*larda “hizip gül-leri” adıyla noktalama işaretlerinin yerini almıştır.

3- Kenar suyu örnekleri (bulut ve dilimli yaprak şekilleri): Bezemelerdeki bulut örgeleri genellikle Çin bulutları olarak belirtilir. “Bulut”, Orta Asya'da şans ve mutluluk

²⁹ Selçuklu sultanlarının tahtları ile ilgili bilgi için bkz. A. Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul 2008, s. 75-116. Altı kenarlı taht tasviri örneği a.e., s. 86.

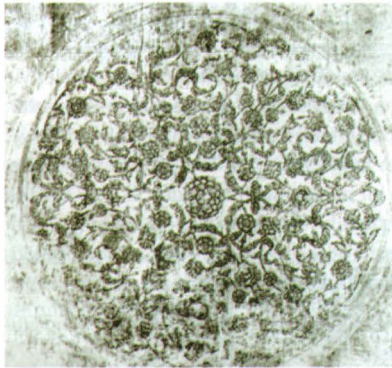
³⁰ R. Günay tasvirlerdeki mimarî eserlerin ve nesnelerin çizimlerini yaparak özelliklerini belirtmiştir. R. Günay, “Süleymanname Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri”, *T.S.M. Yıllık*: 5, İstanbul 1992, s. 56-159.

luk remzi olarak kabul edilir.³¹ Uygur duvar resimlerinden Tumshuk'taki Buda'yı vaaz verirken gösteren tasvirde, iki ince kenar suyunun iç kısmında olanı, bulut şekilleriyle bezelidir (**Şekil 17**).³² Bulut şekilleriyle oluşturulan desenler Osmanlı bezeme sanatında, çok çeşitli malzeme üzerinde bazen tek olarak bazen de geometrik şekiller ve bitkisel örgelerle kullanılmışlardır. Topkapı Sarayı Sünnet Odası ve Harem duvarlarında, deseni yalnızca bulutlardan oluşan 16. yy. İznik çinileri vardır. Ayrıca bulutlarla bitkisel örgelerin birlikte oluşturduğu son derece başarılı bir şemse deseni de Bosna-Hersek Alaca Camii'nin (1556) doğu duvarında yer alır (**Şekil 18-19**).

Kumtura'daki Uygur Dönemi'ne ait bir Brahman'ın konu edildiği duvar resmini sağ tarafta kısa bir kenar suyu sınırlar (**Şekil 20**). Bu kenar suyunda, "S" şeklinde kıvrım yapan dal üzerinde, kenarları dilimli yarım yapraklar sıralanır. A. Gründewel - A. von Le Coq yaprağı "akantus" olarak tanıtsa da bu kenarları dilimli zarif görünümlü yaprak deseni



Şekil 17: Vaaz Veren Buda, Tumshuk, 7. yy.



Şekil 18: Alaca Camii, Bosna-Hersek Foça, 16. yy.



Şekil 19: Alaca Camii, Bosna-Hersek Foça, 16. yy.

³¹ Eberhard, *a.g.s.*, s. 71; E. Esin İnu (evren) tasviri ile bulut şekillerinin kullanıldığını belirtir. E. Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 132.

³² Gründewel-von Le Coq, *a.g.e.*, t. 42, s. 109-110.



Şekil 20: Brahman, Kumtura, İkinci Kubbeli Mağara.



Şekil 21: Saray Kapısı Deseni, El Cezeri.

Orta Asya kültürünü yansıtır.³³ Dilimli yaprak deseninin çift taraflı benzer bir örneği El Cezeri'nin Artuklu Sarayı kapısı için çizdiği desende de vardır.³⁴ Osmanlılarda ise benzer desen Bilecik, Orhan Gazi İmaret'i pencere pervazlarında uygulanmıştır.

Değerlendirme

Uygur duvar resimlerinin, 20. yy. başlarında gün ışığına çıkarılan Dun Huang Mağaralarının duvar ve tavan resimlerinden etkilendiği düşünülmektedir.³⁵ Uygulanan konu, örge, desen ve kullanılan renk benzerliği dikkate alındığında bu düşünce kabul edilebilir. Selçuklu ve Osmanlılarda Orta Asya kültürü her alanda olduğu gibi sanatta da etkisini göstermiştir. Orta Asya Türklerine özgü üç türlü oturuş şekli olan bağdaş kurarak, bir diz bağdaş diğeri bükük ve dizler üzerine çökerek oturma tarzı, Selçuklu Devleti'nde de varlığını koruyarak Anadolu'ya ulaşmıştır. Ata geleneklerine bağlı olan Osmanlı sultanları bu kültürü, İslâm'ın değerleriyle de bütünleştirip sürdürmüşlerdir. Fatih Sultan Mehmed Han'ın bir elinde gül, dizleri üzerine çökmüş oturarak yapılmış tasviri bu konudaki en anlamlı örneklerden biridir.

Uygur duvar resimlerinde Uygur prens ve prenseslerinin Buda'ya çiçek sunarken görüntüleri, Türklerin Orta Asya'daki yaşamlarında da doğaya ve çiçeğe büyük ilgi duyduklarını göstermektedir. Bu kültür İslâm diniyle bütünleşince de "gül"ü kokusu nedeniyle

33 Grindewel- von Le Coq, *a.g.e.*, t. 18, 80.

34 Nemlioğlu, *a.g.m.*, s. 52-54.

35 Dun Huang duvar ve tavan resimleri ile ilgili geniş bilgi için bkz. Haz. Ed. C. Karavit, *Dun Huang'ın Renkleri İpek Yolu'na Açılan Büyükle Kapı*, İstanbul 2012, s. 12-13.

Hız Muhammed'in remzi, "lale"yi de Arapça harfleriyle yazılışında ebced hesaplarına göre "Allah" kelimesiyle eşit olması nedeniyle Allah'ın remzi olarak kabul etmişlerdir.

Sultan ve şehzadelerin avlanırken ya da zafere giderken at üzerindeki tasvirleri doğayla ne denli iç içe olduklarını göstermesinin yanı sıra güçlerini de kanıtlar.

Uygur duvar resimlerinde doğada görüntülenen evren (ejder/luu) hayvan takvimi kullanan toplumda nisan ayını temsil eder.³⁶ Karahanlı (Hakanlı) Hükümdarlığı'nda Efrasi-yab Sarayı'nda,³⁷ Selçuklu saray ve diğer yapılarında gücün remzi olarak kullanılmıştır.

Artuklu Sarayı'nda 1206 yılında tamamladığı, mekanik güçlerle çalışan robotları anlatan kitabında El Cezerî, eserlerinin çizimlerinde kullandığı hayvan tasvirleri arasında evren, robotun çalışmasında asıl görevi üstlenen hayvandır.³⁸ El Cezerî evren tasvirini eserlerini daha güçlü göstermek için kullanmış olmalıdır.

Daire ve sekizgen gibi geometrik şekillerin belirli simgesel özellikler taşımaları yanı sıra geçmeli düzenlemelerin de sonsuzluğu temsil etmesi, bezeme sanatlarında yaygın bir şekilde kullanılmalarında etken olmuştur.

Orta Asya bozkırlarında başladığı kabul edilen "Hayvan Üslubu"nun,³⁹ İslamiyeti kabul eden Türk toplumunda rûmî şekillerine dönüştürülerek değerlendirilmiş olabileceği düşünülebilir. Uygur duvar resimlerinden birinde evrenin rûmî şeklindeki kanatları ile üzerindeki münhânî tarzı bezemeler, Selçuklu ve Osmanlı sanatında da bezeme unsuru olarak kullanılmıştır.

Orta Asya'ya özgü olduğu kabul edilen diğer bir bezeme ögesi olan "bulut" şekillerinin, Türklerle Anadolu sanatına girdiği ve Osmanlılarla Bosna-Hersek, Foça Alaca Camii bezemeleriyle Avrupa kültürüne kazandırıldığı görülmektedir.

Kaynaklar

And, Metin; *Minyatürlerde Osmanlı-İslâm Mitologyası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Arık, Ruçhan; *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000.

Aslanapa, Oktay; *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989.

Atıl, Esin; *Süleymanname, The Illustrated History of Süleyman The Magnificent*, New York 1986.

Bayram, Sadi; "Musavvir Hüseyin Tarafından Minyatürleri Yapılan ve Halen Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde Muhafaza Edilen *Silsile-nâme*", *Vakıflar Dergisi*, S. 13, Ankara 1981, s. 253-338.

Çaycı, Ahmet; *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İz Yayıncılık, İstanbul 2008.

³⁶ Roux, a.g.e., s. 84.

³⁷ Esin, 2004, a.g.e., s. 48

³⁸ Nemlioğlu, a.g.m., s. 44-46

³⁹ Y. Çoruhlu, "Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar", *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, Ankara 1991, s. 354-362.

Çığ, Kemal; "Türk Lake Tezyinatının Bir Şaheseri", *Türkiyemiz Dergisi*, S. 7, 1972, s. 20-23.

Çoruhlu, Yaşar; "Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar", *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan, Ankara 1991, s. 354-362.

Çoruhlu, Yaşar; "Bezekli XIX. Tapınak'da Bulunan Ejderha Figürlü Uygur Duvar Resmi", *Mehmet Özsait Armağanı*, AKMED Yayınları, İstanbul 2011, s. 127-142.

Eberhard, Wolfram; *Çin Simgeleri Sözlüğü*, çev. Aykut Kazancıgil-Ayşe Bereket, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000.

Esin, Emel; "Alp şahsiyetinin Türk sanatında Görünüşü", *Türk Kültürü*, Zafer Sayısı, S. 34, Ankara 1965, s. 141-161.

Esin, Emel; "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 3, 1969-1970, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1970, s. 231-242.

Esin, Emel; *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâma Giriş*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1978.

Esin, Emel; *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004.

von Gabain Anne - Marie; *Das Leben in uigurischen Königreich von Qoco (850-1250)*, 2 Vols, Wiesbaden 1973, pp. 165-170.

Gründewel, Albert - Albert von Le Coq; *Along the Ancient Silk Routes*, New York 1982.

Günay, Reha; "Süleymanâme Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri", *T.S.M. Yıllık*, 5, İstanbul 1992, s. 56-159.

Karavit, Caner (Haz. Ed.); *Dun Huang'ın Renkleri İpek Yolu'na Açılan Büyülü Kapı*, MSGSÜ Yayınları, İstanbul 2012.

von Le Coq, Albert; "Die Buddhistische Späetantike in Mittelasien", *I. Die Plastik*, Vols. 1-5, Berlin 1922, pp. 49-55.

von Le Coq, Albert; *Atlas zu den Wandmalereien*, Berlin 1924.

Nemlioğlu, Candan; "El-Cezerî'nin 'El-Câmi' Beyne'l-İlmi ve'l-Nâfi fî Sina'atı'l-Hiyel" Adlı Kitabının Türkiye'deki Nüshalarından İkisinin Sanatsal Değeri", *Artuklular Sempozyumu, 25-27 Ekim 2007 Mardin*, Mardin Valiliği, 2008, s. 33-76.

Özer Pınarbaşı, Simge; "Taht Tiplerinin Oluşmasında İnançların Etkisi", *Sanat ve İnanç 1*, MSGSÜ Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul 2004, s. 73-84.

Roux, Jean-Paul; *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2005.

Tanırdı, Zeren; *Siyer-i Nebî-İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1984.

Uluç, Lâle; ***Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar XVI. yüzyıl Şiraz El-yazmaları***, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2006.

Yetkin, Şerare; ***Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi***, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1972.

Abdurrahim Aygün*

Türk Budist Resim Sanatındaki Dinî Karakterlerle İslâm Resim Sanatındaki Mistik Karakterler Arasında İkonografik Bir Karşılaştırma An Iconographic Comparison Between Religious Characters of Turkish Buddhist Painting and the Mystic Characters in Islamic Painting

Abstract

Buddhism was a major religion that affects social and cultural life of the Turks beginning from Göktürk period. Although Manichaism was adopted Uygurian noble, the impact of Buddhism had continued among the people at that time. These religions had a major impact on the Turkish painting art in the Pre-Islamic period.

Pre-Islamic Central Asian Turkish painting includes a rich religious iconography. The walls of the temple ornamented with Buddhist and manichaist sacred scenes during the Göktürk (552-744 AD) and Uighur period (745-840 AD). The scenes of wall paintings and miniatures provided connection between believers and saints. In this scenes religious characters that messages given through them have descriptive features. Because of these reasons, forms of posture and clothes, facial and hand expressions, animals and objects were depicted with them are determines the main iconographic elements.

Although visual depiction of the saints prohibited in the islamic period, İslamic mystics that origin Asian Turkish such as Mevlevis, Kalenderis and Barakis produced very splendid examples of the painting art. In this examples they depicted their teaching and sacred characters. It may be argue that the rich tradition of pre-Islamic asian Turkish painting to have impact on the development İslamic painting and mystic art style. Postures of religious characters in miniatures, indistinct their facial expressions, mysterious hands (hidden hands in the sleeve) and draped clothes shows that pre-Islamic Asian Turkish religious iconography is maintained by the İslamic mystics.

Keywords: Mysticism, Buddhist iconography, Turkish miniature art, Uighur, Mawlawi order.

Anahtar Kelimeler: Mistisizm, Budist ikonografi, Türk minyatür sanatı, Uygurlar, Mevlevilik.

Anavatanı Orta Asya olan Türkler, İslâm öncesi dönemde Şamanizm, Gök Tanrı, Budizm ve Manihaizm gibi farklı dinleri benimsemişlerdir. Farklı dönemlerde benimsenen bu inançlar, kaya ve duvar resimlerine, minyatürlere yansımış, böylelikle ikonog-

* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye / Rech. Asst., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science Letters, Department of Art History, İstanbul, Turkey



Şekil 1: Uygur minyatürlerindeki tipik karakterler (Manihaist Uygur rahipleri), Koço K Tapınağı, 8-9. yüzyıllar, Berlin Staatliche Museen (Von Le Coq, 1923, res. 8b).

Şekil 2: Selçuklu minyatürlerindeki tipik karakterler, Varka ve Gülşah, TSMK, H. 841, y. 33b (Mahir, res. 4).

rafik açıdan zengin bir resim kültürü ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında yapılan arkeolojik kazılar Orta Asya resim sanatının zengin örneklerini gün yüzüne çıkarmıştır.¹

Türkler arasında yerleşik hayatın egemen olduğu Uygur Dönemi, Orta Asya Türk resim sanatının altın çağı olarak gösterilebilir. Turfan, Koço, Bezeklik, Sorçuk gibi Uygur merkezlerinde yer alan tapınak duvarları, çoğunluğu Budist öğretiyi içeren resimlerle süslenmiştir.²

Orta Asya resim üslubunun etkileri Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine kadar uzanmaktadır.³ Özellikle Selçuklu Dönemi minyatür, keramik ve çinilerinde Uygur tipi figürlere sıkça rastlanmaktadır (Şekil 1-2). Bu etkilerin yalnız üslup özellikleriyle sınırlı kalmadığını, ikonografik unsurların da İslâm dönemi resimlerinde çeşitli şekillerde görüldüğünü söylemek mümkündür. Söz konusu ikonografik etkilerin, inancın merkezinde olan dinî karakterler üzerinde yoğunlaştığını görmekteyiz.

Çalışmamız İslâm öncesi Orta Asya resim sanatındaki dinî karakterler ile İslâm sonrası resim sanatındaki mistik karakterler arasında ikonografik bir karşılaştırmaya dayanır. İki farklı dönem resim sanatında dinî karakterler üzerinden yapılacak ikonografik bir karşılaştırma aslında başta zor görünmektedir. Çünkü ortada birbirinden farklı kategoride bulunan inanç sistemleri bulunmaktadır. Fakat Ön ve Orta Asya bölgesinde İslâm sonrası dönemde etkili olan tasavvuf akımları ile Budizm ve Manihaizm gibi dinler arasında bir takım paralellikler bulunmakta; Misticizm, söz konusu Asya inançları ile tasavvuf arasında ortak unsur olarak kabul edilmektedir.

Budist öğretilerde aydınlanma sonucu kazanılan “Bilgelik” benzeri bir kavram İslâm mistik anlayışında “Mârifet (tanrıyı bilme)” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir dervişin “Mârifetullah” makamına ulaşması, süreç açısından aydınlanma olarak tabir edilen kavramdan çok farklı bir olgu değildir.⁴ Budist öğretilerde Nirvana’ya⁵ ulaşma ile tasavvufta

1 Emel Esin, *Türk Kültürü El Kitabı, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, İstanbul 1972, cilt II, kısım 1a, s. 186.

2 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007, s. 190, 238.

3 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 364; Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul 2005, s. 34.

4 Aydınlanma kavramı için bkz. Clarence H. Hamilton, *Buddhism*, New York 1952, s. 21-22.

5 Nyanatiloka, *Buddhist Dictionary*, Dehra-dun, India 1946, s. 105.

gerçek aşka ulaşma arasında da yine süreç olarak bir ilgi bulunmaktadır.⁶ İki durumda da hedefe ulaşma, kişinin dünya hırs ve isteklerinden anınma gibi benzer süreçleri kapsamaktadır. Tüm bu ortak unsurların, İslâm dönemi Mistik (veya benzeri) öğretilerde bir etkilenme yoluyla mı var olduğu, şayet etkilenme ise kaynağının neresi olduğu bir tartışma konusu olarak devam etmektedir.⁸ Bu tartışmalara girmeden resim örneklerine yansıyan ikonografik etkileri, ancak aralarındaki bu düşünsel yakınlıkla açıklayabileceğimizi belirtmek isterim. İslâm dönemi resminde ikonografik yansımaların önemli bölümünün genel itibarıyla Sûfî düşünce dünyasını yansıtan yazmalardaki resimlerde veya onun dışında kalan minyatürlü yazmalardaki derviş ve sûfî karakterlerde yoğunlaşması bu savımızı güçlendirmektedir. Bu düşünsel benzerlikler resim sanatında, özellikle dinî karakterlerde ortak ifade biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Dünya isteklerinden ve hırslardan arınmışlığın vermiş olduğu belirsiz ve donuk yüz ifadeleri, saygıyı ifade eden sabit duruşlar, mistik karakteri veya dinî bir olayı simgeleyen gizemli eller, mistisizmin Türk resim sanatındaki ortak ifadeleridir. Asya kaynaklı mistisizmin sanatsal dışavurumları çağdaş Türk resim sanatında da devam etmiştir.⁹

Orta Asya'da Budist ve Manihaist ikonografiyi yansıtan duvar resimlerinde rahiplerin ve bir takım dinsel figürlerin ön planda yer aldığı görülür. Budist tanrılar, Devalar, Devatalar, Bodhisattvalar, Budist freskoların; Manihaist rahipler ve mistikler de Manihaist resimlerin önemli figürleri arasındadır. Dolayısıyla dinî ikonografiyi büyük ölçüde dinî karakterlerin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Resim sanatıyla verilmek istenen mesajlar dinî karakterler aracılığıyla verilmiştir. Bu açıdan bakıldığında bu karakterlerin duruş ve kıyafet biçimleri, taşıdıkları objeler, beraber betimlendikleri hayvan figürleri, çaldıkları enstrümanlar ve çeşitli ritüeller, inananları kutsal ve mistik alana çeken en önemli unsurlardır. Tüm bunlar aynı zamanda dinî ikonografiyi belirleyen temel elemanlardır. İslâm öncesi dönemde özellikle Budist resim sanatında söz konusu ikonografik elemanların belirlediği dinî karakterlerin ifade biçimlerine, İslâm sonrası dönemde de rastlamak mümkündür.

Resimler arasında ikonografik karşılaştırmaya geçmeden önce yukarıda değindiğimiz temel düşünsel benzerliklerin yanı sıra İslâm mistiklerinin resim sanatına ilişkin düşünce dünyasına kısaca değinmekte fayda vardır.

Mistiklerin dünya görüşü resim sanatının İslâm içerisinde gelişmesine olanak tanımaktadır. Dinî metinlerde yasaklar olmasına rağmen Mevlevîlik, Yesevîlik ve farklı heteredoks gruplar resim ve müziğe karşı ilgi duymuşlardır. Özellikle Mevlevîlerin geçmişten bu yana resimle uğraştıkları ve her dönemde mevlevîhânelerde önemli ressamların yetiştiği ifade edilmektedir.¹⁰ 14. yüzyıl Mevlevî menkıbe yazarı Ahmet Eflâkî (ö. 1360), Mevlevîliğin kurucusu Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin (ö. 1273), bir hânedan üyesinin isteği üzerine ressam karşısına geçip portresini yaptırdığını kaydeder.¹¹ Dinî metinlerde

6 Tasavvufta süreçler (makam) için bkz. Suad El-Hâkîm, İbnü'l Arabî Sözlüğü, çev. Ekrem Demirli, İstanbul 2005, s. 446; Mârifetullah makamı için bkz. *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, ed. Zafer Erginli, İstanbul 2006, s. 614-615.

7 Annemarie Schimmel, *Tasavvufun Boyutları*, çev. Ender Gürol, İstanbul 1982, s. 18, 45-46, 120 Mahir İz, *Tasavvuf*, İstanbul 1969, s. 84.

8 Tasavvufun kökeniyle ilgili tartışmalar için bkz. İz, a.e., s. 83-90.

9 Ali Asker Bal, *"Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme"*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir 2009, s. 103-125.

10 Mevlevîlerin resim faaliyetiyle ilgili müstakil bir çalışması olan Şahabettin Uzluk, eserinde Mevlevîlerin resim faaliyetini Mevlâna döneminden başlamak üzere Osmanlı'nın son dönemlerine kadar taşır. Şahabettin Uzluk, *Mevlevîlikte Resim Resimde Mevlevîler*, Ankara 1957.

11 Ahmet Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, İstanbul 1986, I, s. 459-460.



Şekil 3: Oturan Budalar, Bezeklik 9. Tapınak, 9. yy., Berlin Staatliche Museen (Anonim, s. 150).

Şekil 4: Ateşe atılan İbrahim Peygamber, Zübdetü't- Tevârih, TİEM 1973 (And, s. 141).

Şekil 5: Mirac öncesinde Hz. Muhammed, Zübdetü't-Tevarih, 1583, TİEM, 1973, y. 46a (Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı, s. 137).

Şekil 6: Bağdaş kurarak oturan Mevlâna, Sevâkıb-ı Menâkıb, TSM R 1479 (Ünver, s. 39).

tasvir yasağı yer almasına rağmen dönemin en önemli dinî otoritesinin portresini yaptırması irdelenmesi gereken önemli bir husustur.

Bununla beraber dönemin yazarı Ahmet Eflâkî'nin, Mevlâna'nın yirmiyeye yakın portresini çizen Mevlvî ressamı Aynudevle'yi ikinci Mani olarak nitelendirmesi konumuz açısından önemlidir.¹² Ayrıca Mevlâna, *Mesnevî*'sinde resim sanatıyla ilgili olumlu ifadeler kullanmakta ve Anadolu ressamlarının resim yeteneklerini övmektedir.¹³ Hatırlatmak gerekir ki Manihaizm'in kurucusu ve aynı zamanda bir ressam olan Mani de resimlerini dinsel amaçlarla yapmıştır. Bu durum Budist sanatı için de söz konusudur. Resimler o dönemde dinî inançlara bağlılığı bir ifadesiydi. Oysa İslâm sonrası dönemde dinsel inançlarla resim sanatı arasında dinî metinlerden kaynaklı keskin bir ayrım bulunmaktadır. Fakat "İslâm Mistikleri" Orta Asya'dan devrıldıkları sanat anlayışıyla bu yasağın yumuşamasına katkı sağlamışlar ve din ile sanat arasındaki köklü bağı yeniden yapılandırma yoluna gitmişlerdir.

Mevlevîler, resim sanatına Budist ve Manihaistler gibi dinî anlamlar yüklemişlerdir. Mevlevîler ve genelde tasavvufçular için sanat, tanrısal görüntüyü ortaya çıkarmak için bir araç işlevi görmektedir.¹⁴ Dolayısıyla İslâm dönemi mistiklerinin, resim sanatına yaklaşımları açısından Asya mistisizminden etkilendikleri açık biçimde söylenebilir. Yukarıda değindiğimiz gibi Eflâkî'nin Mani benzetmesi, bu etkilenenin bir Mevlvî tarafından teyid edildiğini gösteren önemli bir ayrıntıdır.

¹² Ahmet Eflâkî, *a.g.e.*, I, s. 459.

¹³ Mevlâna Celâleddin Rûmî, *Mesnevî*, çev. Veled İzbudak, İstanbul 1960, s. 277-278; Uzlu, *a.g.e.*, s. 10-16.

¹⁴ Abdülhakî Gölpinarlı, *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul 1983; Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul 2005, s. 23.

Resim sanatına bu yaklaşımın sadece Mevlevîlere özgü olmadığı, diğer Asya kaynaklı İslâm mistiklerinde de görüldüğü söylenebilir. Özellikle 13-15. yüzyıllarda Türkmenler arasında yaygın olan heteredoks grupların resimler yaptıkları bilinmektedir. Beyhan Karamağaralı'ya göre bu gruplar, resimleri bazen rulo halinde yapmışlar ve köy köy dolaşarak propaganda amaçlı kullanmışlardır. Topkapı Sarayı Müzesi Fatih Albümü'nde yer alan Muhammed Siyah Kalem imzalı resimler Kalenderîlik ve Baraklık gibi yukarıda değinilen Bâtınî mistik grupları yansıtan örnekler olarak değerlendirilebilir.¹⁵

Buraya kadar Orta Asya Budist ve Manihaist resim sanatının, İslâm dönemi resim sanatının oluşumu ve gelişimi üzerindeki etkilerine kısaca değinmeye çalıştık. Çalışmamızın bu aşamasında ise söz konusu etkileri somut yansımalarla açıklamaya çalışacağız.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi dinî konulu resimlerde, ikonografik öğeler, çoğu zaman dinî karakterler aracılığıyla sunulur. Bu bakımdan dinî karakterler vurgulu bir betimleyici özelliğe sahiptir. Türk Budist resim sanatındaki dinî karakterlerin en belirgin özelliği duruş şekilleridir. Budist sanatın temel öznesi olan Buda, heykel ve resimlerde farklı duruşlarla karşımıza çıkar. Bunlar arasında bağdaş kurma biçimindeki oturuş şekli, İslâm dönemi minyatür örneklerinde dinî ve mistik karakterlerde de görülür.

Bezeklik 19. Tapınak'ta yer alan bir resimde, simetrik biçimde lotus üzerinde bağdaş kurarak oturan iki Buda konumuz açısından örnek olarak gösterilebilir (**Şekil 3**). Kırmızı, mavi ve kahverenginin farklı tonlarının kullanıldığı renklerin, baş ve gövde hâleleriyle uyum sağladığı görülür. Bu renklerin Buda'nın aydınlanmasını; oturduğu "Lotus"un ise yine Buda ile ilgili olarak sağlıklı, temizliği ve mânevîyâtı temsil ettiği,¹⁶ ayrıca Buda'nın belirsiz yüz ifadesi ve donuk duruşu da dinî karakteri pekiştiren bir unsur olarak kabul edilebilir.

İslâm dönemi minyatürlerinde de dinî ve mistik karakterlerin bağdaş kurarak oturma biçimiyle betimlendiği örneklerle rastlamak mümkündür. Osmanlı Dönemi yazmalarından *Zübdetü't-tevârih* (TİEM 1973) adlı eserin bir minyatüründe, alevî bir ateşin içerisine atılan İbrahim peygamberin masumiyeti, Tanrı'ya olan güveni, bağdaş kurarak oturma biçimi, donuk ve belirsiz bir yüz ifadesiyle canlandırılmıştır (**Şekil 4**). Bağdaş kurarak oturma biçimi kadim Türk kültüründe soylu veya önemli şahısları ifade eden bir oturuş tarzıdır.¹⁷ Bu bağlamda sözü geçen resimde ise İbrahim peygamberin dinî özelliğini vurgulayan bir ifade olarak karşımıza çıkar.

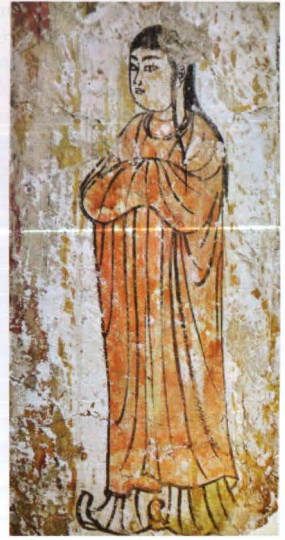
Zübdetü't-tevârih'te yer alan başka bir örnekte (TİEM 1973, y. 46a), Hz. Muhammed "Mirâc"ı çıkmadan önce bir topluluğun önünde bağdaş kurarak betimlenmiştir (**Şekil 5**). Bunun yanı sıra bağdaş kurarak oturma biçimi, minyatürlerde mistik figürler ile dervişlerin ikonografik özelliklerindendir. Örneğin Mevlevîlerin tanınmış eserlerinden *Sevâkıb-ı Menâkıb*'da (TSMK R. 1479) bulunan bir minyatürde, kompozisyonun merkezinde yer alan Mevlâna bağdaş kurarak oturmuştur (**Şekil 6**). Bu bağlamda Kadim Türk kültürünün bir yansıması olan bağdaş kurarak oturuş biçiminin, Türk resim sanatının İslâm öncesi ve sonrası dönemlerinde soylu ve dinî karakterlerin otoritelerini vurgulayan önemli bir ifade biçimi olduğu söylenebilir.

Orta Asya resim sanatında mistisizmi çağrıştıran önemli duruş biçimlerinden biri bol ve dökümlü elbise kolları içerisinde gizlenen ellerin birleştirilmesi şeklidir. Farklı dinlere ait tapınaklarda yer alan resimlerden, bu duruş şeklinin, Orta Asya resim sanatı içerisinde dinî bir karakterin veya dinî bir olay icra eden karakterlerin geleneksel ifade biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Rahiplerin ortak özelliği olmasının yanı sıra Buda için sunuda bulunan saray mensupları ile vakıfçıların da bu şekilde betimlendiği görülmektedir. Örneğin Bezeklik 9. Tapınak duvarında yer alan bir resimde, sıra halinde dinî bir eylemde

¹⁵ Beyhan Karamağaralı, "Anadolu'da XII.-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 21, s. 251.

¹⁶ Budist resim sanatında lotus ikonografisi için bkz. Yaşar Çoruhlu, "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Eylül 1989)*, Ankara 1997, s. 155-160.

¹⁷ Emel Esin, *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*, İstanbul 2006, s. 319-320.



Şekil 7: Sunu yapan Uygur prensleri, Bezeklik 9. Tapınak duvar resmi, 9. yy. (Anonim, s. 108).

Şekil 8: Nesturi rahip, Koço'da bir Nesturi tapınağındaki duvar resmi, 9. yy. (Bussagli, s. 113).

bulunan (muhtemelen sunu) Uygur prensleri, elleri yen içerisinde gizli biçimde betimlenmişlerdir (Şekil 7).

Koço'da yer alan bir Nestûrî tapınağındaki duvar resminde yine benzer ifade biçimi-ne rastlamaktayız. Resimde genç bir rahip ellerini göğüs hizasında, elbise kolu içerisinde birleştirmiştir (Şekil 8). Bu resim ayrıca Budizm ve Manihaizm'in etkili olduğu Orta Asya'da Hristiyan varlığını da ortaya koymaktadır.¹⁸

Koço'daki bir grup Manihaist rahibin sıra halinde betimlendiği Uygur minyatüründe figürler, dökümlü elbise kolları içerisinde, elleri birleşik ve gizli bir biçimde canlandırılmıştır (Şekil 9). İslâm dönemi minyatürlerinde özelde derviş ve mistik karakterler, genelde ise dinî karakterler olmak üzere bu duruşa, vurguya rastlanır. İncelediğimiz minyatürlerde bu duruş biçimiyle betimlenen figürlerin tamamının mistik ve dinî karakterler olduğunu görmekteyiz. İslâm dönemi minyatürlerindeki bu duruş bizleri, karakterin sınıfını ortaya koyan bir ifade biçimi olduğu sonucuna ulaştırmaktadır. Örneğin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan bir grup dervişin canlandırıldığı bir resimde (H. 2153, y. 32a), ayakta duran bir Sûfî, bu duruş biçimi ile betimlenmiştir (Şekil 10). Başka bir resimde Fatih Dönemi'nin önemli din adamlarından Şeyhülislâm Molla Hüsrev, *Tercüme-i Şakâik-i Numânîye* adlı eserde yer alan minyatürde (TSMK, H. 1263, y. 82a) bu ifade ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 11).

Çeşitli dönemlere ait farklı yazmalardaki dervişlerin betimlendiği resimlerde yine bu ikonografiye uyulduğu görülmektedir. Bunlar arasında önemli gördüğümüz Mevlâna'nın en meşhur portresi örnek olarak verilebilir (Şekil 12). Bu resmin bir kopyası 1932 tarihli Hasan Âli Yücel'in *Mevlâna'nın Rubâîleri* adlı eserinin girişinde yer almaktadır. Yazar,

¹⁸ Anonim, *Along the Ancient Silk Routes Central Asian Art From the Berlin State Museums*, New York 1982, s. 158.



Şekil 9: İtâhî duruşlarıyla Manihaist rahipler, Uygur Dönemi minyatürü, Koço, 8-9. yüzyıllar (Von Le Coq 1923, res. 2).



Şekil 10: Dervişler, Şeyhî imzalı, TSMKH. 2153, y. 32a (Çağman-Tanırdı, res. 24).

bu eserin sonunda bu portrenin Bâkî Beyefendi'nin koleksiyonunda yer alan bir resmin kopyası olduğunu ifade eden bir not düşmüştür.¹⁹ Mevlâna resimleri hakkında araştırma yapan Şahabettin Uzluk, bu resmin Mevlâna'yı en iyi ifade eden resimlerden biri olduğunu belirtmektedir.²⁰ Mevlâna bu resimde, Orta Asya dinî karakterlerinde klasikleşen dökmümlü elbise kolu içerisinde ellerini birleştirmiş ifade biçimiyle karşımıza çıkar. Ellerinin birleştiği noktadan tespih tuttuğu anlaşılmaktadır.²¹

Mevlâna'nın bu resmi, Buda'ya sunu yapan vakıfçı resimlerini çağrıştırmaktadır. Bezeklik 9. Tapınak'taki resimde sıra halinde vakıfçılar, elbise kolu içerisinde duran ellerinde çiçek (Lotus) tutarlar. Lotus, Budist öğretinin en önemli sembollerinden biri olduğu gibi tespih de İslâm mistisizminin en önemli sembollerindendir. Tespih (Zikir), Allah'ı anmak anlamına gelen bir kavram olup Tasavvuf'un en önemli unsurlarındandır. Zamanla bu kavram o eylem için kullanılan objenin adı olarak da kullanılmaktadır. Sonuç olarak Mevlâna minyatüründeki tespihin, İslâm mistik ikonografisini tamamlaması açısından Bezeklik freskosundaki lotus sembolü ile benzer bir işlev gördüğü söylenebilir.

Budist resim sanatında tespit ettiğimiz bir duruş şekli de kolların havaya doğru kalkık, ellerin elbise içinde gizli durduğu ifade biçimidir. Bezeklik 8. Tapınak'ta yer alan muhtemelen bir sunu sahnesinin canlandırıldığı bir duvar resminde, Budist iki figür kolları kalkık biçimde tasvir edilmiştir (Şekil 13). Bu ifade biçiminin dinî bir eylemi vurgulayan ve tanrısal coşkunluğu (Vecd) ifade eden bir duruş şekli olduğu söylenebilir. Bu vurgu İslâm döneminde Mevlâna'nın kerametlerinin anlatıldığı *Sevâkıb-ı Menâkıb* (TSM R 1479) adlı eserin minyatürlerinde de karşımıza çıkar. Eserde yer alan iki resimde, vecd ile kendinden geçen Mevlâna'nın zikir hâli bu duruş biçimiyle canlandırılmıştır (Şekil 14). Dolayısıyla bu durum, tanrısal coşkunluğu ifade eden mistik ritüellerin Türk sanatının farklı dönemlerinde ortak ifade biçimlerine dönüştüğünü gösterir niteliktedir.

19 Resim için bkz. Hasan Âli Yücel, *Mevlâna'nın Rûbâîleri*, İstanbul 1932, s. 126.

20 Uzluk, *a.g.e.*, s. 92.

21 Zikir'in tasavvuftaki yeri için bkz. Schimmel, *a.g.e.*, s. 151; İz, *a.g.e.*, s. 241.



Şekil 11: Molla Hüsrev Portresi, Tercüme-i Şakâ'ik-i Numâniye, 1618-22, TSMK, H. 1263, y. 82a (Mahir, res. 29).

Şekil 12: Mevlâna'nın en tanınmış portresi, Mevlâna'nın Rubâileri (Yücel, s. 2).



Budist resim sanatında dinî karakterlerin taşıdıkları objeler ve beraber betimlendikleri hayvan figürleri de dinî mesajları vermede bir araç işlevi görmüştür. Budist ikonografinin önemli sembollerinden olan lotus, bu konuda örnek olarak gösterilebilir. Bazı tasvirlerde Buda'nın üzerinde bağdaş kurarak oturduğu lotus, bazı tasvirlerde ise rahiplerin sunu için ellerinde tuttukları obje olarak karşımıza çıkar. İki şekliyle de dinî anlam içeren lotus, Budist öğretilerin resim sanatında karakterler aracılığıyla aktarılmasının önemli bir örneğidir. Tapınaklarda yer alan duvar resimlerinde rahiplerin ellerinde lotus tuttuğu örneklerle rastlanır. Bu örneklerde lotus, dinî karakterin manevî özelliğini pekiştirmektedir. Bezeklik 6. Tapınak'taki bir duvar resminde, bir soylu grubu ellerinde lotus çiçeği ile betimlenmiştir (Şekil 15).

Osmanlı Dönemi padişah portrelerinde soylu sınıfa ait bir imge olarak devam eden elde çiçek tutmanın, Budist resimlerinde olduğu gibi karakterin manevî özelliğini vurgulayan örnekler dikkat çekicidir. *Zubdetü't-tevârih* adlı eserdeki bir minyatürde (TİEM, 1973, y.18b) Âdem ve Havva'nın ellerinde tuttukları çiçeğin peygamberin manevî özelliğini pekiştiren bir ifade biçimine dönüştüğü söylenebilir (Şekil 16). Bu resim aynı zamanda peygamber hikâyesini canlandıran orijinal bir Osmanlı yorumudur.²²

Budist resim sanatında dinî karakterlerin kimi zaman mitolojik hayvan figürleriyle birlikte betimlendiği görülür. Örneğin Bezeklik 9. Tapınak'ta, üzerinde Budist bir tanrıyı taşıyan bir balık figürü betimlenmiştir (Şekil 17). Balık figürü karakterin dinî özelliğine vurgu yapmakla birlikte, astral bir takım anlamlar da içermektedir. Bu anlam ilişkisinin

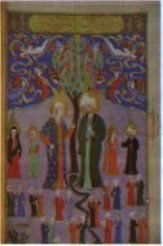
22 Serpil Bağcı-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul 2006, s. 132.



Şekil 13: Budist figür (Sunusahnesinden bir ayrıntı), Bezeklik 8. Tapınak'ta bulunan duvar resmi (Von Le Coq 1925, res. 22).

Şekil 14: Semâ yapan Mevlâna, Sevâkıb-ı Menâkıb, TSMK R. 1479 (Ünver, s. 23).

Şekil 15: Elllerinde çiçek tutan Budist asiller, Bezeklik 6. Tapınak duvar resmi, 8-9. yüzyıllar (Von Le Coq 1913, res. 14).



Şekil 16: Elllerinde çiçek tutan Âdem ve Havva, Zübdetü't-Tevârih, 1583, TİEM 1973, y. 18b (Bağcı-Çağman-Renda-Tanırdı, s. 133).

Şekil 17: Balık üzerinde betimlenen Budist figür, Bezeklik 9. Tapınak duvar resmi, 8-9. yüzyıllar (Von Le Coq 1913, res. 34).

Şekil 18: Balık üzerinde betimlenen (İslâm dönemi) mistik figür, TSMK n. 2160, 61b (Karamağaralı 1984, s. 83).

Şekil 19: Budist müzisyenler, Bezeklik 31. Tapınak duvar resmi, 8-9. yüzyıllar, (Bussaglı, s. 103).

İslâm döneminde mistiklerin aracılığıyla devam ettiğini söyleyebiliriz. Balık, erken dönem mistiklerinde kâinâtı taşıyan en temel eleman olarak görülmüştür. Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Fatih Albümü'nde yer alan bir minyatürde (TSMK, n. 2160) bu ilişki açık biçimde görülür. Resimde balık üzerinde bağdaş kuran bir mistik karakter betimlenmiştir (Şekil 18). Tombul yüzü ve belinde düğümlü şekilde bağlanan cisimle betimlenen karakter, Bezeklik 9. Tapınak'taki duvar resmindeki balık üzerinde duran Budist tanrıyı çağrıştırmaktadır.

İnananları kutsal alana, tanrısal boyuta çekmenin önemli araçlarından biri de âyinler ve âyinlerde kullanılan enstrümanlardır.²³ Bu enstrümanlarla ortaya çıkan ritim, âyine katılanların coşkunu çoğaltmakta ve inanca olan bağlılığını arttırmaktadır.²⁴

Kadim Türk kültüründe bu çerçevede musiki, dinî âyinlerin vazgeçilmez bir unsuru olarak kullanılmıştır. Müzik, özellikle Budist propagandanın en önemli araçlarından biri olarak görülmüştür. Bunun yansımalarını Budist resim sanatı içerisinde de görmek mümkündür. Örneğin Bezeklik 31. Tapınak'taki bir duvar resminde, çeşitli etnik kökenli olduğu vurgulanarak betimlenen müzisyenler canlandırılmıştır (Şekil 19). Resimde betimlenen enstrümanlar aynı zamanda Budist öğretileri yaymada kullanılmıştır. Bunun yanında özellikle Uygur Dönemi duvar resim ve minyatürlerinde, değişik enstrümanların çalındığı dinî âyin ve eğlence içerikli birçok sahneye rastlamak mümkündür.

²³ Sanatın "kutsal" ile insanlar arasındaki aracılığı için bkz. James L. Cox, *Kutsal İfade Etmek*, çev. Fuat Aydın, İstanbul 2004, s. 161-165.

²⁴ Türk Kültüründe müziğin yeri için bkz. Bahattin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, c. IX, Ankara 1987, s. 5.



Şekil 20: Müsiki eşliğinde “Mevlevî Âyini”, *Sevâkıb-ı Menâkıb*, NYPML, M. 466, (And, s. 398).

Şekil 21: Müsiki eşliğinde “Mevlevî Âyini”, *Nusretname*, TSMK H. 1365, (And, s. 402).



Şekil 22: Kâğıt üzerine çizilen “Danseden Demon”, *Koço*, 8-9. yüzyıllar, (Bussagli, s. 108).

Şekil 23: “Danseden Demon”, Muhammed Siyah Kalem imzalı minyatürden bir ayrıntı, TSMK, H. 2153, 64b (İpşiroğlu 2004, s. 45).

İslâm sonrası dönemde dinî metinlerde, resim sanatı için var olan yasaklar, müzikî için de benzer argümanlarla devam etmiştir.²⁵ Buna rağmen İslâm mistiklerinin resim sanatına olumlu yaklaşımlarını, müzikî için de sergiledikleri görülür. Erken dönem İslâm ritüel kültüründe yer almayan bu uygulamanın, Asya temelli Mevlevî, Yesevî ve batınî tarikatlar tarafından taşındığı açıktır. İslâm mistikleri de Budistler gibi öğretilerini yaymada müzikîyi bir araç olarak kullanmışlardır.

Dervişlerin müzikî sahneleri İslâm dönemi minyatürlerinde de görülür. Bu sahnelerin, mistik karakterlerin yer aldığı en önemli temalardan biri olduğu söylenebilir. Ayrıca Süfilere ait resimli yazmalarda müzikî sahnelerinin sıkça yer aldığı görülür. Örneğin *Sevâkıb-ı Menâkıb* adlı eserin (NYPML, M. 466) bir minyatüründe bir grup Mevlevî'nin değişik enstrümanlar eşliğinde âyin sahnesi betimlenmiştir (**Şekil 20**). Kompozisyonun merkezinde Mevlâna, etrafında bir grup Mevlevî, sağ alt tarafta ise çeşitli müzik âleti çalan figürler betimlenmiştir. *Nusretnâme*'de (TSM H 1365) yer alan bir minyatürde sema eden bir grup Mevlevî ve sol altta değişik tasavvuf enstrümanları çalan karakterler betimlenmiştir (**Şekil 21**).

Budist duvar resimlerinde çeşitli insan görünümü yaratıkların da dans ve âyinlerde yer aldıkları görülür. Asya-Türk geleneğinde demonlarla ilgili zengin mitlerin resim sanatındaki dışavurumları oldukça yaygındır.²⁶ Bu mitlerin izlerine İslâm dönemi minyatürlerinde rastlamak mümkündür. Özellikle burçlar, gezegenler, fallarla ilgili yazmaların minyatürlerinde demonların çeşitli enstrümanlar çaldığı ve âyin yaptıkları görülür. İslâm öncesi dönem için Koço'da yer alan ve kâğıt üzerine mürekkeple yapılan bir resimde, dans eden bir demon figürü örnek olarak gösterilebilir (**Şekil 22**). Bu figürün, Muhammed Siyah Kalem imzalı bir resimdeki dans eden demon (TSMK, 2153, 64b) figürüyle benzerliği dikkat çekmektedir (**Şekil 23**).

Genel itibariyle Muhammed Siyah Kalem imzalı resimlerin, İç Asya bozkır kültürünü yansıttığı ve bu resimlerin ikonografik açıdan Budist mitolojiden bağımsız olmadığı birçok araştırmacı tarafından ortaya konmuştur.

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: İslâm öncesi Orta Asya Türk resim sanatı zengin bir dinî ikonografi içermektedir. Bu dönemde benimsenen Budizm, Manihaizm gibi dinlere ait "kutsal"lar, inançlara bağlılığın bir ifadesi olarak tapınakların duvarlarını süslemiştir. Resimlerle anlatılmak istenen mesajlar, çoğu zaman Budalar, devalar, Bodhisattvalar ve rahipler gibi dinî karakterler üzerinden sunulduğu için bunlar, Budist ikonografinin temel figürlerinden olmuştur. Bu sebeple dinî ikonografiyi oluşturan birçok elemanın dinî karakterlerle bütünleştiğini söyleyebiliriz. Örneğin astrolojik anlam ifade eden balık ve kutsal özellikler taşıyan lotus çiçeği, dinî karakterler ile bütünleşerek bir anlam kazanır.

Orta Asya inanç kültürünün ve sanatının İslâm dönemine etkileri uzun bir süre devam etmiştir. Bu kültür ve sanat anlayışının İslâm içinde oluşmasına başta Mevlevîlik olmak üzere diğer Asya kaynaklı İslâm dönemi mistik akımlarının da büyük rolü olmuştur. Özellikle İslâm resim sanatında bir dinî ikonografinin oluşmasında bu akımların önemli payı bulunmaktadır. Aralarında düşünsel paralellikler bulunan farklı dönem mistiklerin resim sanatında da ortak dışavurumları olmuştur. Dünyanın hırs ve isteklerinden arınmış yüz ifadeleri, dökümlü elbise kolları içerisinde gizlenen eller bunun önemli örnek-

25 Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Müzikî ve Semâ*, İstanbul 1976, s. 165.

26 Demonlarla ilgili mitler için bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul 2010, s. 55.

lerindendir. Sonuç olarak İslâm öncesi Orta Asya resim sanatındaki dinî karakterlerin ifade biçimlerinin İslâm dönemi resim sanatındaki dinî karakterlerde devam ettiği söylenebilir.

Kaynaklar

Anonim; *Along the Ancient Silk Routes Central Asian Art From the Berlin State Museums*, New York 1982.

Arık, Rüçhan; *Selçuklu Saraylarında Çini, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul 2007.

Aslanapa, Oktay; *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

Bağcı, Serpil-Filiz Çağman-Günsel Renda-Zeren Tanındı; *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul 2006.

Bal, Ali Asker; *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir 2009.

Bussagli, Mario; *Treasures of Asia Painting of Central Asia*, Geneva 1963.

Cox, James L.; *Kutsalı İfade Etmek*, çev. Fuat Aydın, İz Yayıncılık, İstanbul 2004.

Çağman, Filiz-Zeren Tanındı; *Topkapı Saray Müzesi İslâm Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul 1979.

Çağman, Filiz-Zeren Tanındı; *"XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevî Dergâhlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu"* Birinci Milletler arası Türkoloji Kongresi, İstanbul 1973, s. 651-678.

Çoruhlu, Yaşar; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

Çoruhlu, Yaşar; *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Çoruhlu, Yaşar; "Türk Sanatında Balık Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, Mart 1995, s. 53-60.

Çoruhlu, Yaşar; "Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus", *Uluslar Arası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri (4-7 Eylül 1989)*, Ankara 1997, s. 155-168.

Derviş Mahmud-ı Mesnevi-Han; *Sevâkıb-ı Menâkıb*, haz. Hüseyin Ayan-Gönül Ayan, Erdoğan Erol, Rumi Yayınları, Konya 2007.

Diyarbakirli, Nejat; *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1993.

Eflaki, Ahmet; *Ariflerin Menkıbeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1986.

El-Hâkim, Suad; *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Erginli, Zafer; *Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kalem Yayınevi, İstanbul 2006.

Esin, Emel; *Türk Kültürü El Kitabı, İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1972.

Esin, Emel; **İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslâmiyete Giriş**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1978.

Esin, Emel; **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006.

Esin, Emel; "Türk Budist Resim Sanatının Tarihçesi", **Birinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi (15-20 Ekim 1973)**, İstanbul 1979, s. 696-758.

Feyzan, Göher Vural; **İslâmiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik**, Çizgi Kitabevi, Konya 2011.

Gölpınarlı, Abdülbaki; **Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik**, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1983.

Grabar, Oleg; **İslâm Sanatının Oluşumu**, trc. Nuran Yavuz, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1988.

Grünwedel, Albert; **Altbudhistische Kulstatten in Chinesisch Turkistan**, Berlin 1912.

Hamilton, Clarence H.; **Buddhism**, The Library of Liberal Arts, New York 1952.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.; **Bozkır Rüzgarı Siyah Kalem**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.; **İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

İz, Mahir; **Tasavvuf**, Rahle Yayınları, İstanbul 1969.

Karamağaralı, Beyhan; **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1984.

Karamağaralı, Beyhan; "Anadolu'da XII.-XVI. Asırlardaki Tarikat ve Tekke Sanatı Hakkında", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 21, 1973, s. 247-276.

Le Coq, Albert Von; **Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien- Die Manichaeischen Miniaturen**, Berlin 1923.

Le Coq, Albert Von; **Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien**, c. V, Berlin 1925.

Le Coq, Albert Von; **Chotscho**, Berlin 1913.

Mahir, Banu; **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2005.

Mevlâna Celaeddin Rûmî; **Mesnevi**, çev. Veled İzbudak, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1960.

Nyanatiloka; **Buddhist Dictionary**, Dehra-dun, India 1946.

Ocak, Ahmet Yaşar; **Bektaşî Menâkıbnâmelerde İslâm Öncesi İnanç Motifleri**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983.

Ögel, Bahaddin; **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Kültür Bakanlığı Yayınları, c. V-IX, Ankara 1978.

Schimmel, Annemarie; **Tasavvufun Boyutları**, çev. Ender Gürol, Adam Yayınları, İstanbul 1982.

Uludağ, Süleyman; **İslâm Açısından Musiki ve Semâ**, İrfan Yayınevi, İstanbul 1976.

Uzluk, Şahabattin; **Mevlevîlikte Resim Resimde Mevlevîler**, TTK Basımevi, Ankara 1957.
Ünver, Süheyl; **Sevâkıb-ı Menâkıb: Mevlâna'dan Hâtıralar**, Organon Yayınları, İstanbul 1973.
Yücel, Hasan Âli; **Mevlâna'nın Rubâîleri**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1932.

Tulebayeva Kuralay Toktarkızı*

Şakarim Hudaverdioğlu'nun "Türk, Kırgız – Kazak Hem Hanlar" Şeceresinin Tarihî ve Edebî Anlamı The Historical and Literary Meaning of Şakarim Hudaverdioğlu's Genealogy of "Turkish, Kirghiz-Kazakh Hem Khans"

Abstract

Genealogy is important for the Turkish communities who move quite a lot. Genealogies, which could also be described as the family trees of various Turkish peoples, are one of the literary genres which require careful study and conveyance in order for the next generations to know their ancestors. In this respect, Şakarim Hudaverdioğlu's Genealogy of "Turkish, Kirghiz - Kazakh Hem Khans" is a valuable source we come across, particularly as the historical and literary heritage of Kazakh nation. This work, which is the main source determining the family tree and lineage of Kazakh nation, should be treated as a whole.

Keywords: Turc, Kirghiz, Kazakh, genealogy, literature.

Anahtar Kelimeler: Türk, Kırgız, Kazak, şecere, edebiyat.

Şecere, birçok millette rastlanılmayan hazinelerdendir. Milletlerin eski tarihi hakkındaki malûmatlar "şecere", "tayra", "seccer" vb. olarak isimlendirilmesine rağmen, "Korumak" anlamını ve Arap dilinde "Ağaç Dalı" anlamını taşımaktadır. Yani, Arap dilinde "Şadcara" nesil, soy mânâsını taşımasıyla beraber, geçmişten bugüne kadar halkla yaşam süren bir hünerdir ve bu yüzden de atalarımız için bir tarih yerine geçerlidir. Göçebe halkın ihtiyacı olan ve örf âdetlerin bir parçası olan şecere, halkın etnik kimliğini belirlemeye, birleştirmeye yardımcı olmakla beraber, tarihimizin rehberi ve medeniyetimizin parçasıdır. Cumhurbaşkanımız N. A. Nazarbayev tarihî eserinde bunun önemini şöyle vurgulamaktadır: "Şecere halkın birlik beraberliğinin korunmasında önemli rol oynayan ideolojik araçtır".¹

Atalarımızın geleneklerinden birinde, selâmlaştığında ilk olarak soyunun ne olduğunu sormasının sebebi, Kazak şeceresinin halkın asırlarca kabul görülen inancını, karşılaştığı kaderini ve kahramanlığını, emeğini belirtmesidir.

* Doç. Dr., Fen Bilimleri Uzmanı, Kazak Sanat ve Hukuk Üniversitesi, Semey, Kazakistan / Assoc. Prof. PhD., Sciences Specialist, Kazakh Art and Law University, Semey, Kazakhstan.

¹ Kazak Şeceresi, Tselinograd, (Казак шежіресі. Целиноград: Каламгер шығармашылық алқасы), 1991, s. 96.

Orta Çağ'dan bugüne kadarki bin senelik zaman içerisinde, tarihî eserlerin anlatım stili açısından, ilk olarak sözlü tarih anlatım kültürü ön plana konulmaktadır.

Moğolların “*SırŞeceresi*”, “*Şara Tudji*”; Lubsan Danzan’ın “*Altın Topcu*”; Reşiddüddin’in “*Camiü’t-Tevarihi*”; Cemal el-Karşi’nin (el-Kuraşi) “*Oğuz Kıpçak ve Karahanlı Şeceresi*”; Beybars ve Haldun’ın “*Kıpçak Şeceresi*”; Zahiraddin Muhammed Babür’ün “*Babürnâme*”; Muhammed Haydar Dulat’ın “*Tarihi-i Raşidi*”; Osman Kuhistanî’nin “*Tarihi-i Abdulhayr Hanı*”; Ebulgazi Bahadır Han’ın “*Türk Şeceresi*”; Ulubeg’in “*Sultanlar Şeceresi*”; Jala-yr Kadirgali Kosımoğlu’nun “*Camiü’t Tevarih*”; Otemiş Hacı’nın “*Cengiznâme*”; Şokan Velihan’ın “*Ulu Cüz Şeceresi*”; Şakarım Hudaverdioğlu’nun “*Türk, Kırgız-Kazak hem Hanlar Şeceresi*”; Nurcan Nauşabayoğlu’nun “*Manzumât Kazakiya*”; Kurbangazi Halid’in “*Tevarihi Hamsa*”; meşhur Jusup Köpeyoğlu’nun “*Kazak Şeceresi*”; Sabit Muhanov’un “*Halk Mirası*”; Alkey Margulan’ın “*Naymanlar*”; Musatay Ahınjanov’un “*Ulu Cüz Şeceresi*”; Marat Muhanov’un “*Orta Cüz Şeceresi*”, “*Küçük Cüz Şeceresi*”; Jambul Artıkbayev’in “*Avrasya Göçebelere Asırlar ve Bin Yılların Bileşimi*”, “*Kazakistan Tarihi*” vb. ünlü eserlerden çoğunluğu şecere kültürüyle iletilmiş ya da halkın dilden dile ilettiği ve koruduğu bilgilerden yararlanılarak kaleme alınmıştır. Bin seneyi aşkın zamanda bunun gibi zengin eserlerin bozkır ve çöllerde göçebeler arasında gelişmiş olması ve şecere kültürünün tarih yazılımı okullarının kurulmasında etkisi büyüktür.

Zamanında yazar Şokan Velihanov’un şu sözleri Kazak edebiyatı ve medeniyetinde büyük bilim hazinesinin izlerinin var olduğunu ispatlamaktadır. “*Kazak milletinde önemli olaylar veya hadiseler, önemli kişinin işleri hep halk zihninde korunmaktadır!*”²

Kazak şeceresinin tarihi mâlumâtlarının araştırılması, bilimsel araştırmalarla gerçeği kanıtlamak, bunların bilimde kullanılması, ulus, millet ve medeniyet tarihinin araştırılması gibi meseleler çok önem taşımaktadır.

Kazak halkının şeceresi asırlardır korunmuştur ve bunu “*Yedi atasını bilmeyen yetimdir.*”, “*Yedi atasın bilen er – halkına yakın er, tek kendini bilen er – kulağı ile dilini yer.*” gibi atasözleri kanıtlamaktadır.

Şakarım Hudaverdioğlu’nun “*Türk, Kırgız-Kazak Hem Hanlar Şeceresi*” günümüzün araştırılması gereken önemli meselelerindendir. Eserde halkın oluşumundan, tarihinden başka önemli mâlumâtlar sunulmaktadır. Çünkü yazar Kazak ve Türk milletlerinin tarihi ve geçirdiği sürecin araştırılmasına dikkatle önem vererek kaleme almıştır.

Uzun zamandır Kazak halkının ataları hakkında bilgi edinmek amacıyla farklı milletlerin yazarlarının kaleme aldıkları eserleri okudum. Bunlar, “*Taberi*”, “*Tarih Humumi*”, “*Tarih Atşar al Aslam*”, Necip Hasimbeg’in “*Türk tarihi*”; Ebulgazi Bahadır Han’ın “*Türk Şeceresi*”dir. Peygamberimiz Hazreti Nuh Aleyhuvesselâm, Allahu Teâlâ’nın izniyle, çocukları ve hanımları ile gemiye saklanarak kurtarılmıştır. Dünyadaki bütün insanoğulları Hazreti Nuh’un üç oğlu “*Sam, Ham, Yafes*”in neslindendir. “*Tarih Humumi*” kitabında tüm Türk, İran, Yunan, Çin ve Avrupalılar Yafes’in neslidir ve Habeş, Sudan, Zengibar (yani tüm siyahiler) Ham’ın nesli olarak belirtilmektedir. Kitapta farklı yazarların görüşleri ile beraber şecerelele bakılarak daha uygun düşünceler kullanılmaya çalışılmıştır. Meselâ “*Şecere Başı*” başlangıç bölümünde, Türk halkının ortaya çıkışını incelemektedir. Ebulgazi Bahadır’un “*Türk Şeceresi*” eserinden Nuh peygamberimizin oğlu Yafes’in, sekiz oğlundan biri Türk olduğuna dair düşüncüyü, Çin Şeceresi’nden Türk halkının insan ile kurdun birleşmesinden ortaya çıktığını, Radlov’un Uygur Türkleri hakkında-

2 Ç. Valihanov, *Kırgızskoye Rodosloviye* (Киргизское родословие), C. II, Almatı 1985, s. 148-166.

3 Ebulgazi, *Türk Şeceresi*, Almatı 1991, s. 208.

ki ağaçtan yaratılmıştır gibi düşüncelerini benimsemediğini belirterek kendi görüşünü ortaya koymuştur. Şakarım Hudaverdioğlu'nu bu eserleri gözden geçirerek inceleyen, araştırmacı tarihçi olarak tanımaktayız. Tarih araştırmalarında, yazılı ve sözlü bilgileri dikkatlice gözden geçirerek faydalı olduğunu düşündüklerini almıştır. Olanakların kısıtlı olduğu dönemde, on dokuz yaşında şecere yazmayı, tarih araştırmaları yapan Şakarım, tüm araştırmacılara iyi bir örnek olmuştur. Ağabeyi İbrahim (Abay), kardeşinin yeteneğini farkedince, tarihî bilgileri toplamasına yardımcı olmuş ve şecereyi yazmasını tavsiye etmiştir. Şakarım Hudaverdioğlu, 1911 senesinde Orınbor şehrinde "*Türk Kırgız-Kazak Hem Hanlar Şeceresi*" adlı eserini yayınlamıştır.

Bu şecere hakkında A. Bökeyhan şöyle demiştir: "*Bu güne kadar Kazak şeceresi Kazak dilinde yayınlanmamıştı. Bu şecere Kazak milletin ilk şeceresidir. Tüm kardeşlerimiz şeceresini bulmak isterse bu eserden bulabilmektedir. Eğer de Kazak şeceresini araştırmak isteyen daha yazarlarımız araştırmalarımız olacaksa, Şakarım'ın şeceresini incelemeden adım atmasın!*"⁴

Şakarım'ın şeceresinin kaleme alınmasında Doğu ve Batı'nın ünlü tarihçilerinin eserlerinden faydalandığını anlamak mümkündür. Çünkü kullandığı kaynakların çoğu Fransız, İngiliz, Alman ve Rus dillerine 18. yüzyılda tercüme edilmiş eserlerdir. Bununla birlikte Şakarım, Arap tarihçisi İbnü'l-Esir'in, İbn Haldun'un, Rus bilim adamları ve tarihçilerinden Levşin, Brezin, Spasky ve Mayevsky'nin eserlerini okumuştur. Tarihçi bilim adamlarının, yazarlarının kitaplarını okumuş, araştırmış ve yeterince bilgi toplayarak ilk Kazak şeceresini yazmıştır. "*Türk Kırgız-Kazak Hem Hanlar Şeceresi*"nin yazılımına (1877-1911) otuz dört yılını harcamıştır. Hz. Âdem ve Hz. Havva'yı başlangıç alan şecerede "Şecereden önce", "Şecere başı", "Kazakların ortaya çıkışı", "Han şecere", "Cengiz Han Şeceresi", "İstanbul'daki Türk nesli", "Sart", "Özbek", "Nogay", "Başkurt", "Kalmuk hem Televit", "Türkmen", "Yakut", "Oronhoy", Enisey Türkleri, "Doğu Türkistan Türkleri" gibi bölümler yer almaktadır.

Şakarım bütün kaynakları asıl nüshasından okumuştur. Mekke'ye dinî nedenlerle, hacî olmak amacıyla gitmek istediğini, ancak ziyaretini gerçekleştiremediğini yazarın şu sözlerinden anlayabiliriz: "*Mekkeye olan ziyaretime giderken İstanbul'da on üç gün, dönerken on üç gün kaldım ve tarihi inceledim. Önemli bilgilerden oluşan kaynakları hep evime posta ile gönderiyordum. Hem Mekke hem Medine şehrinin tarihlerini araştırdım, ulaşım sorunu yaşadığımdan Mısır'a gidemedim. Doğu ve Batı bilim adamları ile fikir alışverişi edindim, erken dönemlere ait âlimlerin yazılı kaynaklarına ulaşma fırsatım oldu*".⁵ Şair'in "*Gençliğimden Türk dilini çok iyi bildim*" demesi ile tüm eserlerden sadece çekirdeğini bulabilen, gerçeğe kavuşabilen ve kaleme dökabilen hasiyeti olduğunu anlayabilmekteyiz.

Yazar, şecerenin ilk bölümünde halkın tarihte başından ne gibi zorluklar geçirdiğini beyan etmektedir. İkinci bölümü manzumdur. "*Mesut*" adlı şiiri, Allahu Teâlâ'ya sonsuz şükürler etmesi ile ve tapınmasıyla başlamaktadır. Yazar şecere yazmaktaki amacının, halkın geçmişteki tarihini yazarak nesillerin ahlâklî olmasını sağlamak olduğunu vurgulamıştır. Halkın ve yönetici hanların, ancak barışçıl ve çalışkan olması durumunda başarıya kavuşacağını söylemiştir. Şecerenin "*Kazak*" adlı bölümünde halkın gelişimini negatif etkileyen unsurlarından birinin de, ilmi ve bilimi öğrenmeye isteksizlik, akraba arasındaki davalar, hırsızlık ve yalan söyleme gibi kötü alışkanlıkların olduğunu vurgulamıştır. Şecerenin "*Nasihât*" adlı bölümünde, halkın genç ve yaşlılarını ilim-bilim

4 A. Bökeyhanov, *Makaleleri* (Шығармалары), Алматы, Almatı 1994, s. 210.

5 Ş. Hudaverdioğlu, *Makaleler: Roman, Çeviriler*, C. 2, Almatı 2007, s. 624.

almaya davet etmiştir. Şecerenin “Kazak halkının ilk atası” bölümü tarihî destan şeklinde yazılmıştır. Bunu aşağıdaki konulara ayırarak analiz edebiliriz: Birincisi, Kazakların Oğuzlar ile ilişkiler dönemi; ikincisi, Türk – Moğol birliği dönemi; üçüncüsü, Altın Orda Kıpçak dönemindeki Kazak tarihi; dördüncüsü, Saka ve Osmanlı Türkleri tarihi; beşincisi, Kazak Hanlığı dönemindeki olaylar; altıncısı, on sekizinci asırdaki Ablay Han yönetim dönemi, Kazak-Kalmak Savaşı.

Şakarım Hudaverdioğlu’nun “İlimsiz insan-*hayvandır*” adlı şiirinde âlim olmanın gerektirdiği şartları belirlemektedir;

*“Kuru düşünerek, doğru deme,
Akılla denetle, sabır et,
Yıkılmaz bir kanıt bul,
Bencil olma! tek başına,
Kusurunu bulan kimsenin,
Ayağına git yıkıl,
Düşünerek ölçmeden,
Zihninde tutma hiçbir kin.”*⁶

Sonuç olarak, Şakarım’ın şeceresine yazarlar, edebiyatçılar, tarihçi ve bilim adamları önem vererek bu eserden kendi araştırmalarında önemli kaynak olarak faydalanmışlardır. Şecerenin ideolojik amacı ise halkın eski ve sonraki tarihini bağdaştırarak onlara yol göstermek, önemli nasihatlar miras bırakmaktır.

Eserini hiç parçalamadan bir bütün olarak ele almamız gerekmektedir, çünkü düşünce ve hazine dolu bu şecerenin herbirimize verecek büyük bir zenginliği vardır. Yazar’ın şeceresini araştırmak, incelemek ve verdiği güzel tavsiyelerinden faydalanmak bize kalmıştır. Şakarım Hudaverdioğlu’nun “*Türk, Kırgız-Kazak Hem Hanlar Şeceresi*” Kazak halkının tarihî ve edebî mirasıdır. Kazak halkının soyağacı ve kökenini belirleyen ana kaynaktır.

Kaynaklar

Bökeyhanov, A.; *Makaleleri* (Шыфармалары, Алматы), Almatı 1994.

Ebulgazi; *Türk Şeciresi, Ana tili*, Almatı 1991.

Hudaverdioğlu, Ş.; *Makaleler: Roman, Çeviriler*, C. 2, Almatı 2007.

Kazak Şeceresi, Tselinograd, (Казак шежіресі. Целиноград: Каламгер шыфармашылык алКасы), 1991.

Slyamov, A.; *Tarih Jane Tağılım*, (Тарих жене таҒылым. Ғылыми маҚалалар жинаҒы), İntellekt, Semey 2010.

Valihanov, Ç.; *Kırgızskoye Rodosloviye* (Киргизское родословие), C. II, Almatı 1985.

6 Ş. Hudaverdioğlu, *Makaleler: Roman, Çeviriler*, C. 2, Almatı 2007, s. 624.

Hatice Esedova*

Azerbaycan Dokuma Sanatında Semantik Alan ve Terimlerin Etimolojisi The Semantic Origin of Terms in the Azerbaijani Weaving

Abstract

Carpet-rooted commitment to the arts, people's aesthetic point of view, can be observed with studies in the genetic development of the vocabulary terms. So, in terms of the art of weaving carpets and widely spread over the course of the study, three of them in the development stage of its terms – of ancient, middle, and more modern origin - are divided into.

Archaic words were used in ancient manuscripts. For example, the material used for knitting, tissues gives information about the names and types of weaving in Mahmoud Qasqari's "Divani Turkish dictionary" "abr" (clouds), "qolfarang", "islîmi" and others. Designs "as the law of book" says Sadiq Bey Afshar, poet the Nizami, and other classics, they are very valuable. The first reason is that many ancient names for tissues, sometimes in the form of regional dialects are not used in today's daily life. For example, in the Shirvan region the palas "takhtamuja" term - a three-finger and four-finger width of the strip, - but the meaning of this term is not used much. A lot of archaic Persian, Arabic words were used.

There are many weaving terms arisen in the medieval period. At that time, there were a large number of compound terms. In other words, one can encounter simple and complex terms of textile.

We live in modern times, many of the terms that are used in weaving, they are also of European and Latin origin. From the technological point of view, they are the development of new expressions in the handicraft: border, semantics, composition, rapport, medallion, and so on.

As a result of the research carried out by the St. Petersburg museum collection of the Museum of Ethnography collected at the beginning of the twentieth century, the work of art is of the Turkish word, for example, sackcloth "ayazlıq" as official documents in terms of identity, but the thing that is mentioned as being of Armenian origin. The name of the object in terms of their origins, in many cases, information about the use of the media. They even allow you to compare the Turkic languages in different phonetic variants.

Keywords: Azerbaijan textile art, the art of carpet, semantic space, etymology of terms, Turkic languages.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan dokuma sanatı, halı sanatı, semantik alan, terimlerin etimolojisi, Türk dilleri.

* Dr., Azerbaycan Milli Sanatlar Müzesi, Bakü, Azerbaycan / Ph.D., Azerbaijan National Arts Museum, Baku, Azerbaijan.

San Petersburg'daki Etnografya Müzesi'ne 2011 yılında görevli olarak gittikten sonra bu konuda çalışmaya karar verdim. Araştırmacı olarak San Petersburg Müzesi "Halı Koleksiyonu"nu görmek isteyince, beni "Kafkas Şubesi"ne yönlendirdiler. Burada halıları görmeden önce eserleri envanterden incelememi, çalışmamı tavsiye ettiler. Bu envanterlere baktığımda çok ilginç yazılarla karşılaştım. Örneğin 1901 yılında İmparator III. Alexander'ın ismini taşıyan o zamanki Rus Müzesi Etnografya Şubesi'nin Kafkasya'ya düzenlenmiş olduğu turlarla Azerbaycan'ın Yelezavetpol (Gence), Bakü, Şuşa, Guba, Şeki, Gazakh vb. eyaletlerini büyük bir personel heyeti ile (Ter Avatesyan, N. N. Şavrov, A. A. Miller ve diğerlerinin katılımıyla) gezmiş olduklarını öğrendim. Bu araştırma gezisinde heyet, yerel halktan genellikle günlük kullanılan halı, bakır kap, giyim, takı gibi eşyaları kendi müzeleri için almışlar ve bugün büyük önem taşıyan tarihi fotoğrafları çekmişlerdir. Envanterde kayıtlı olan eşyaların hangi yerli halk tarafından kullanıldığı, eşyanın ismi ve onun hangi halka ait olduğu belirtilmektedir. İşte bu noktada da eserlerin menşei hakkında ciddi yanlışların yapıldığı dikkatimizi çekmiştir.

Örneğin 1903 yılında Ter-Avetisyan tarafından Gazakh kazasından alınan "ayazlık" yani "at çulu" (Şekil 1), "kese", "zili", "cecim" havsız halıları, "çehre (yün eğirmek için kullanılan alet)", "gacarı (yün dokuma türü)" ve 1908 yılında A. A. Miller tarafından Nuxa (şimdiki Şeki) vilayetinden alınan "yeherüstü" gibi eşyalar Ermeni menşei örnekler olarak kayıt edilmişlerdir. Yani onları yapan halkın Ermeniler olduğu gösterilmiştir. Buna benzer eserlerin menşei hatalı örnekler çoktur. Bugün genellikle yabancı ülkelerde eserlerin tescilinde bu tür hataların yapıldığı müzelerin sayısı oldukça fazladır. Sonuçta bu kaynaklar örnek olarak alındığında, isimleri söylenen ve söylenmeyen



Şekil 1: At çulu, Gazakh, Azerbaycan Millî İncəsənət Müzesi Koleksiyonu'ndan.



Şekil 2: Zinpuş, Tebriz, 19. yy. sonu, Azerbaycan Millî İncəsənət Müzesi Koleksiyonu'ndan.



Şekil 3: Gezmeli kilim, Şirvan, 20. yy. başı, Milli Azərbaycan Tarihi Muzesi Koleksiyonu'ndan.

sanat eserlerimizin uluslararası araştırmalarda, sergilerde, yayınlarda komşu halkların ismiyle anılmaktadır ve anılacaktır. Böylece sonraki nesiller de bu politikaya devam ederek dünyaya bu yanlışlıkları yaymış olacaklardır. Bunlardan başka, bazı kitaplarda çok yararlı ve doğru bilgiler vardır. Örneğin, toplanan malzemelerden hareketle 20. yüzyılın başlarında hangi bölgelerde, hangi sanat örneklerinin yapıldığı ve fazla kullanıldığı, belirli nesnelerin yerel halk arasında o zamanki özel isimlerle nasıl adlandırıldığı gibi bilgiler, materyaller de toplanmıştır. Bakü'deki kenar bölgelerde halı, metal, işleme, giyim, kuyumculuk, ahşap süsleme, kumaş vb. örnekler Azerbaycanlılarla birlikte yaşayan Ermeniler vb. halklar tarafından da kullanmışlardır. Halı, işleme, giyim, altın vb. örnekler Ermeniler tarafından kullanılsa da halk deyimlerinde eşyanın kendi geleneksel adının korunması ve bunların daha çok eşyanın mahiyetini bildiren gerçek Türkçe kelimeler olması dikkat çekmektedir. Bu tür olgular halının, aynı zamanda Azerbaycan'ın diğer sanat örneklerinin, yerel gelenekler üzerinde araştırılmasında sadece etnografik açıdan değil, dilcilik açısından da araştırma nesnesi olduğunu mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda halı sanatında millî köklere olan bağlılığı, ulusal kimlikleri, halkımızın estetik, genetik gelişimini, terimlerin dilsel açıdan incelemesi yolu ile de izlemek mümkündür. Şöyle ki Azerbaycan topraklarında yaygın halı ve dokuma sanatına ait terimler tetkik edilirken onları kendi türüne göre: I. Türk kökenli en arkaik; II. Fars ve Arap kökenli ve III. nispeten yeni ifadeler sayılan Rus ve Avrupa sözlerinin kullanıldığı üç aşamaya rastlanır. Halk deyimlerinde halı ile ilgili özellikle Türk kökenli kelimeler fazladır.

Dilimizde olan I. grup sözlerin sinonimleri gibi II. ve III. gruba ait mevcut kelimeler daha sonraları dilimize katılmıştır. Örneğin, başlık olduğu halde - "kelleyi", halının "ağız" - "dehne", "yeherüstü" - "zinpuş", ayna için süslü örtü - "sallamaca", sürmedanın kemikten olan çubuğu - "cürherdar", "ayaklık" - "payendaz", "ortalık" - "miyane" (Şekil 2), "yelen" - "haşiye", "bulut" "ebr", "balık" "mahi", "kızılgül" "golfereng" olarak isimlendirilmektedir. Bu terimler Fars kelimeleri ile değiştirilen örneklerdir ve bunları çoğaltmak mümkündür. Bu dönemde dilimize Farsça ve Arapça içeren çok sayıda bileşik



Şekil 4: "Hanlık" halısı, Karabağ, 19. yy. sonu, Azərbaycan Milli İncəsənət Muzesi Koleksiyonu'ndan.

isim de girmişdir. Yani tekstil dilciliğinde hem sade, yapma ve karmaşık yapıllı isimlere rastlamak mümkündür.

Dokuma sanatımızda bugün kullanılan ve teknolojik açıdan dilimize geçen yeni ifadeler de vardır. Örneğin "göl", "honça", "turunc" kelimesi olduğu halde - "madalyon", "podnos"; "dolangaç" "meandr"; "karış" "rapport"; "içerik" - "semantika"; "sanatsal yapı" "kompozisyon", "yelen" "bordür" gibi terimlerle değiştirilmiş, bu da dilimize Rus ve Avrupa kelimelerinin tedricen geçtiğini göstermektedir.



Şekil 5: Şedde, Nahçıvan, Karabağ, 19. yy. sonu, Azerbaycan Milli İncəsənət Muzesi Koleksiyonu'ndan.

Şekil 6: Zili (Derme), Gazakh, 19. yy. sonu, Azerbaycan Milli İncəsənət Muzesi Koleksiyonu'ndan.

Bu sürecin gerçekleşmesi doğaldır, çünkü dil her zaman değişmekte ve zenginleşmektedir. Bu yüzden birçok halı ve diğer sanat türleri ile ilgili bazı isimler arkaikleşir, bazen de sadece bölgelerin lehçeleri şeklinde kullanımda kalır, günlük hayatta kullanılmaz, tedricen kaybolur, böylece o kelimeler kendileri ile birlikte zengin bilgileri de yok olur. Örneğin Şirvan bölgesinde “palaz”a verilen “taxtamice”, “salmadöyme”, “şaplama” - üç parmak ve dört parmak genişliğinde çizgili palaslara verilmiş isimdir, “Gezmeli kilim” havsız halının türüne “kaynak palaz” (Şekil 3), “Zili” havsız halı dokumada kullanılan tekniğin adı “kayık” anlamına gelse de bu terimler artık kullanılmamaktadır. Arkaik kelimelerin arasında fazla Fars, Arap içerikli kelimeler de vardır. 12. yüzyılda Fars kelimelerinden aşağıdaki ifadeler örnek olabilir: Ünlü Azerbaycan şairi Efzeleddin Khaganî Şirvanî kumaşlardan bahsederken sûfileri “palazpuş” olarak adlandırmıştır. Eyer altı “tekelti”, “gedirge kilim” “karağaç”, “zerendaz” - raf için süslü askı (işleme), “pitik” duvar süsü, “tağışal” - kaşmirden dokunan yün atkı “güzec” olarak adlandırmıştır.

Günümüzde leksikamızda sanatsal terimlerin etimolojik açıdan incelenmesi, dilimizin zenginliği, kadimliği hakkında fikir söylemeye olanak sağlamaktadır. Yaptığım San Petersburg Müzesi'ndeki araştırma sonucunda koleksiyonu 20. yüzyılın başlarında toplanan Etnografya Müzesi'nde, Azerbaycanlıların yapmış olduğu ve isminden de Türk kelimesi olarak bilinen çulun - “ayazlık” adı altında kayıt edildiği halde, bu eşyanın menşeinin resmî belgelerde yanlış bir şekilde Ermeni kökenli olarak gösterildiği tespit edilmiştir. Bu bakımdan eşyanın ismi, çoğu kez kökeni, kullanımını teyit eden temel bilgi taşıyıcısıdır. Ayrıca bu isimler Türk dillerinin çeşitli fonetik seçeneklerini de karşılaştırmaya olanağı vermektedir.

Önce Türk, sonra Tatar (1908), Azerbaycan Türkü (1927) gibi isimlerle halkımızın asırlar önce yarattığı eserlerinin araştırılmasında, halk arasında yaşayan terimlerin büyük bir önemi vardır. Halı sanatında kullanılan bir kısım terim, betimlemesini tanımlayan isimler taşımakta, yani eşyanın tasvirini, kompozisyonunun betimlenmiş ismini kendisinde yaşatmaktadır. Örneğin: “siçandışı”, “mollabaşı”, “namazlık”, “ejdahalı”, “beyaz çiçekli” (Şekil 4), “butalı”, “göllü”, “develi” (Şekil 5), “kuşlu” vb.

San Petersburg Etnografya Müzesi'nde yaptığım araştırma sırasında kaydettiğim bir kısım ilginç terimleri burada aktarmanın faydalı olacağını düşünmekteyim. Bakü eyaletinin Guba ilçesinde yemek için kullanılan kase - “xeyre”, Yardımlı'da dokunmuş “palaz” “kayık palaz”, Deveçi'de yapılmış perde “refkabağı”, 1973'te Kirovabad'dan

(Gence'den) alınmış havsız halı - "ocakkırağı", Şuşa'da düğün için dokunmuş çul - "tay-çul", Gedebe'de "zili" havsız halı türü "derme" (Şekil 6), 1987 yılında Gazakh'dan alınmış "Karaçöp" halısının başka bir adı "Karabirçek" gibi Gence-Gazakh ala çadırlarda kaşıkların takılması için kullanılan perde "köşe başı" olarak isimlendirilmektedir. Bu listeyi daha da büyütmek mümkündür. Fakat, bence, genellikle sanatımıza ve sanatçılarımızın yaptıklarına sahip çıkmak için bu tür terimlerin detaylı toplanarak, sistemleştirilmesine ve incelendikten sonra yayınlanmasında büyük yarar vardır.

Kaynak

Abdullayeva, M.; *Azerbaycan Dilinde Xalçaçılıq Leksikası*, Bakı 1998.

Marzena Godzinska*

Keçe: Kadınların Saklı Dünyası** Felt: Hidden World of Women**

Özet

Bu araştırmanın amacı, keçe -özelikle de keçe yaygı- tarafından kadınlara dair hangi bilgi ve anlamların gizlendiğini sunmaktır. Keçe, tarihçiler, sanat tarihçileri, dokuma uzmanları, antropologlar, hatta günlük hayatta bunu kullanan kişiler tarafından materyal kültürün çok değerli görülmeyen bir ögesidir.

Oğuz Türkleri tarafından yerleşim alanları olan Anadolu ve Türkmenistan'da keçe çok benzer biçimde üretilirdi. Üretim metodlarından başlayarak keçe yaygıların dekorasyonu, süslemeleri ve kullanım biçimlerine kadar her parça keçe kendine özgü bir öykü anlatır.

Keçe, Türkmenistan'da kadınlar tarafından üretilir; Anadolu'da ise baskın üreticisi erkeklerdir. Üretim şekilleri ve üreticilerinin davranışlarını gözlemleyerek "Keçe" kadın dünyasına ait kuralların sembollerinin gizli dünyasını görmemize olanak verir. Dekoratif motifler ve anlamları kadının toplumdaki rolü hakkında bilgi edinmemizi sağlar.

Anahtar Kelimeler: Keçe, Anadolu, Türkmenistan, dokuma, kadın.

Keywords: Felt, Anatolia, Turkmenistan, weaving, woman.

Material culture is rarely considered a source for research of the spiritual or social culture. This is an unfortunate rule for such simple and ordinary objects as felt, including felt mats. But as a matter of fact from the methods of production, through decorations and patterns to the way of use, in every moment of the felt product's life – for example felt mat – it tells the story which no one can hear anywhere else. It is a story about women, their lives and activities and how they exist in the world where men is the ruler.

The purpose of this paper is to present what kind of unique knowledge on traditional culture may be obtained by studying such an unimportant element of material culture as felt – keçe (Tur., Turkm.). I will concentrate on two regions, where I completed my re-

* Ph.D., University of Warsaw, Faculty of Oriental Studies, Department of Turkish Studies and Inner Asian Peoples, Warsaw, Poland / Dr., Varşova Üniversitesi, Doğu Çalışmaları Fakültesi, İç Asya Halkları ve Türk Çalışmaları Bölümü, Varşova, Polonya.

** The text is based on the research conducted by the author in Turkey, Turkmenistan, Russia, England, Austria and Poland in 1996-2005.

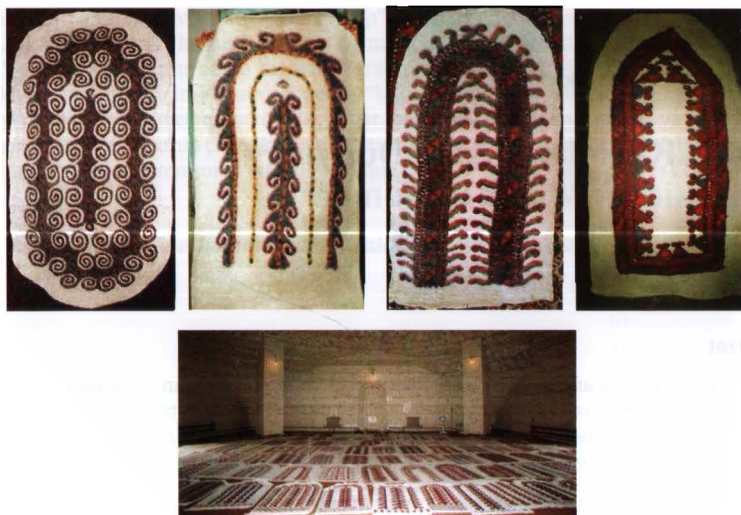


Figure 1: Prayer mats, from left: Yomud, Tekke, Sarıkö Sarık; view of the mosque in Murçe village.

search on felt culture – Anatolia and Turkmenistan. On both of these territories Turkish Oguz people are the dominant group. The cultural kinship of these two regions may be confirmed in many fields. The felt handicraft is one of them.

Felt production methods are rather simple and very similar in every centre so the way of production does not give much opportunity to any innovations. The wool of young sheep or lambs must be selected according to its quality and cleaned, then carded with a kind of a comb or a wool hackle or with a machine. If someone wants to make any kind of decoration, coloured wool should be put directly on the mat under the rest of the wool and sometimes also as the last level. Next the rest of white, non coloured wool must be spread on a mat or some textile, then wet wool rolled in a kind of a long cylinder, hardened (again with hands and legs or with a machine), fullered or cooked with hot water and soap, smoothed and dried. The main difference between Anatolia and Turkmenistan is that Central Asian felts are made by women and only by women, and young boys are sometimes pressed to help their mothers in hardening it, while in Turkey felts are produced by men in crafts workshops and sometimes but rarely also by women in the countryside, in groups where nomad traditions are still remembered. In consequence men produce felt for many different customers, and women rather for themselves and the nearest neighbourhood. Furthermore, men usually use more efficient tools and machines whereas women still use their hands and some very simple tools. Methods and conditions of production influence also the social relations in the groups of producers. Men felt makers are businessmen, in the past working within craftsman system of *lonca* and very often connected with the Order of Bektashi.¹ But women's system of work is being created and creates social relations within a local group, where certain gifts and services are exchanged as a part of normal social life (i.e. *imece*).

¹ Stanislaw Guliński, *Alewizm i Bektaszizm. Historia i Rytuał*, Nomos, Kraków 1999, p. 86; Hikmet Gürçay, "Keçe ve Keçecilik", *Türk Etnografya Dergisi*, Vol. IX, 1966, p. 25; Mehmet Önder, "Konya'da Keçecilik", *Türk Folklor Araştırmaları*, Vol. 134, Eylül 1960, p. 223; Musa Seyirci, "Keçecilik ve Malatya Çevresindeki Keçe Merkezleri", *III. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu Tabliğler 19-21 Ekim 1988*, Malatya, 2000, p. 252; Ahmet Topbaş-Musa Seyirci, "Afyon Keçe Sanatı, Türk Folklorü", *Aylık Halkbilim Dergisi*, Eylül 1984, p. 19.

When one talks about home crafts, it seems to be something easy and not complicated. The same applies to making felt – it seems to be extremely easy and simple. But even if someone wants to make a simple mat to put on the floor, certain skills are required and organizational works must be done. Only an experienced woman holding the status of master of work (Rus., Turk., *masterica*, Tur. *usta*) is allowed to put colour decorations on the mat. If this work is done by someone else, *masterica* may change the decoration when controlling the work. After that all parts of the work are done under her control and should be accepted by her – spreading wool on the decoration, spreading water, making rulo and hardening, opening rulo and fulling by several young girls. Everything done and the way it is done must be performed very carefully. Especially one kind of felt mat needs special care – this is a prayer mat (Turkm. *namazlyk*, Tur. *namazlık*).

The ritual purity must be provided (**Figure 1**). It starts from the colours – *namazlık* as something pure must be clean, so except for the decoration only the white lambs wool is accepted. Decoration must be simple, not too colourful. It should show a kind of arch, like a *mihrab* open in its lower part to let the prayers go to God. The most important detail of the decoration is one or few a knots of camel wool. Women who make the pattern must be good, religious and honest. For example, if someone does not pray regularly or is divorced from her husband, refuses to make prayer mat. Girls who take part in fulling the mat also must be honest, clean and pure. So it is impossible for any one of them to have period during this work, or for any unmarried girls to not be virgins. When fulling and smoothing is completed a prayer mat must be ritually cleaned by pouring in it three times three jugs of running (alive) water. Dried mats may be used. If any of those rules is broken, the mat is not a prayer mat but just a piece of unwoven textile to put on the floor. Nevertheless, no one may step on it because of the sacred camel wool (**Interlocutors No. 1-2**).

Of course all these rules, however very strict, are verified by life. But then everyone attempts not to notice that they have not been followed all the way. It is life which dictates the way of making the product and the kind of its patterns in the case of prayer mats as well as the standard floor mats.

It is said that the most important moment in every woman's life is getting married and giving birth to her child. So it should not be a surprise that a place for these circumstances may also be found in the felt making process. A few neighbours working together to make a simple felt mat for the house of one of them perform the situation of preparing a dowry (Tur. *çeyiz*) and preparing a young bride do go to the house of her husband. When the dowry is prepared and the bride is ready to go to her new house or even she is already settled there the situation is changed. Here childbirth begins, but contrary to the situation of dowry and marriage, main roles are not performed by felt making women and girls but by felts themselves. The mat, sometimes a piece of old felt or a plastic foil on which the decoration and wool are spread – is the mother. From its/her womb comes the new felt, in other words, a new child and more precisely – daughter (**Interlocutors No. 3-4**). And there is no son in all of this arrangement. It is very difficult, if not impossible at all, to evaluate if the old rituals and ceremonies connected with procreation habits left their mark in this terminology, or maybe the terminology determined the situation performed by my interlocutors. It is also possible that both conclusions may be equally true. What is certain, is that this terminology may be found also in Mongolia.²

2 Beverly Gordon, *Feltmaking*, New York 1980, p. 28-29; Andras Róna-Tas, "Felt Making in Mongolia", *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungariae*, F. XVI, Fasciculus 2, Akademia Kiade, Budapest 1963, p. 208.



Figure 2: Turkmen keşes.

Though not every user may realize it, the way of using felt is full of meanings and the same goes for the way of making it. And still in Turkmenistan felt production remains in the world of women. Patterns of many felt mats may reflect the house with the family inside. Let us see them on the example of two Turkmen tribes - Sarık³ and Yomud⁴.

The patterns of decoration of Turkmen felt mats made to put on the floor or ground are similar to the carpet – no matter which tribe's product we are talking about. (Figure 2) The felt mats, however always have dark edges made from harder wool, sometimes it is wool of goats. This dark edge (Turkm. *gyry-gara*) represents the walls of the house. As the hard wool of *gyry-gara* protects the soft felt inside, the walls of a house protect the family (Interlocutors No 2, 5-6).

³ Sarık, Sarık-Turkmen tribe, mostly living in the Mari vilayet, in the south-east of Turkmenistan on the bank of the Murgab river. The third largest tribe in the state.

⁴ Yomuds-Turkmen tribe, mostly living in the Balkan vilayet, in the west of Turkmenistan. The second largest tribe in the state.

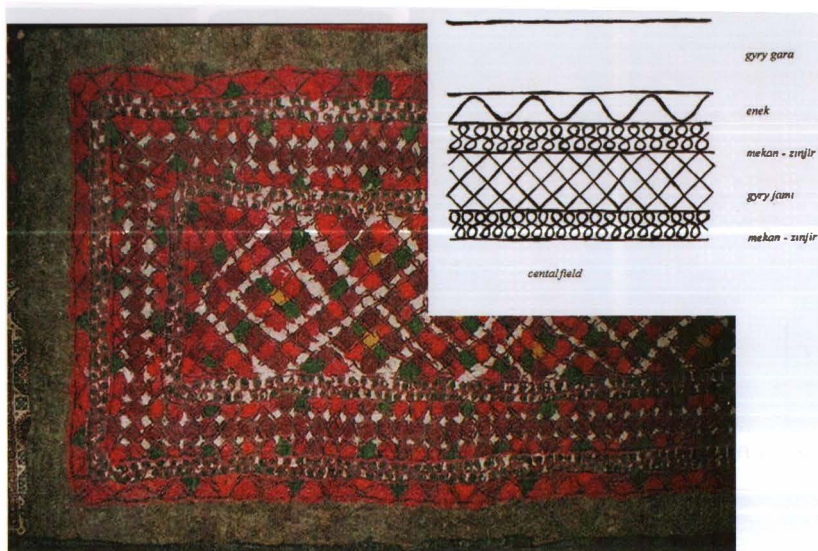


Figure 3: Border Scheme.

The border characteristic for the Sarık tribe is multi line, probably it is the richest border of all felt mats made by Turkmenistan tribes. In Sarık felt border the most popular motives may be a triangle zigzag reminding a chin and called *enek*, double or single bands of loops called *mekan* or *zinjir*, lattice or lozenges called *jami* and sometimes ram horns – *koçok*, here similar rather to the scissors motive (Turkm. *gayçı*) than to other tribes' *koçok*. *Enek* represents husband and wife, mother and father, parents looking after their family. Also lines of *mekan* (*zinjir*) separated by a band of lattice, refer to the place of life, house, sometimes even country – motherland or fatherland. It is unified like a chain to protect everything around and inside. The protected group may be children pictured as *gory jami* (*jami* at the edge, *jami* from the border). Two lines of white lozenges portrait children, boys and girls, many colours refer to many children (Figure 3).

Members of the family, sometimes of the society, are gathered within the walls of the house (or frontiers of their country) to protect and support the ideas and wishes expressed by the decoration of the central field. Actually the central field decoration gives the name to all felt mats. So the name of the most important element of the pattern is the same as the name of all felt models (Turkm., Tur. *keçe modeli*).

Almost in every Sarık house, whenever felt is made or used, one may see the composition of a mirror – *ayna gül* – where all the fields are covered with lattice of multicolour lozenges rounded by *mekan* and *enek* patterns. Very similar to the mirror is the decoration of *jami gül*, composed by multicolour but simple lattice. Some similarity may also be found in *tumar gül* – where similar to the *tumar*'s decoration triangles are created by border cutting in half the lozenges. But however popular lozenges and lattice are, other patterns may be found on the Sarık felts too, as in the example of the motive of a hack-saw or a knife – *byçky gül* – composed from the lines of deep zigzags usually representing fingers, but here rather teeth of a knife or a hack-saw. All these decorations are part



Figure 4: From the left models; ayna gül, jami gül, tumar gül, byçky gül.

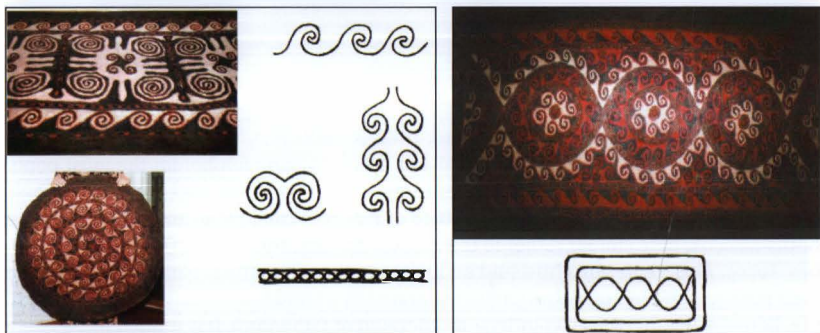


Figure 5: Pattern and schemes of koçak, saryıçıyan or sayfan and alaja decoration.

Figure 6: Üzülmöz felt model and scheme of the decoration.

of the magic of protection. Felt mats of this kind have a very strict purpose – they must secure the family and all its members. Special attention is paid to a young bride. *Aýna gül* – the mirror – keeps the girl shining with goodness and sweetness of her character, it also throws out all bad and evil gaze around her. *Jami gül* with its many little lozenges guarantees that the young woman will have many children. The most obvious is probably the symbol of *tumar gül* – it is just a protecting talisman. And the strangest may be the *byçky gül*. Its meaning refers to the forward and backward moves when we cut something. These moves are like thoughts of a woman whose husband went to war or on a long journey – “will he come back – will he not come back? will he come back – will he not come back? will he come back – will he not come back?”. Of course the wish and desire is to have him back (Figure 4) (Interlocutors No. 5-8).

In the Yomud tribe the border decoration is very often composed of ram horns (Turkm. *koçok*, *saryıçıyan* or *saylan*) and it symbolises prosperity, happiness, protection, and all that is good and desired. Next to it are narrow lines of multicolour knots (Turkm. *alaja*) protecting against the evil eye and bad wishes. Decorations of the central field also sym-

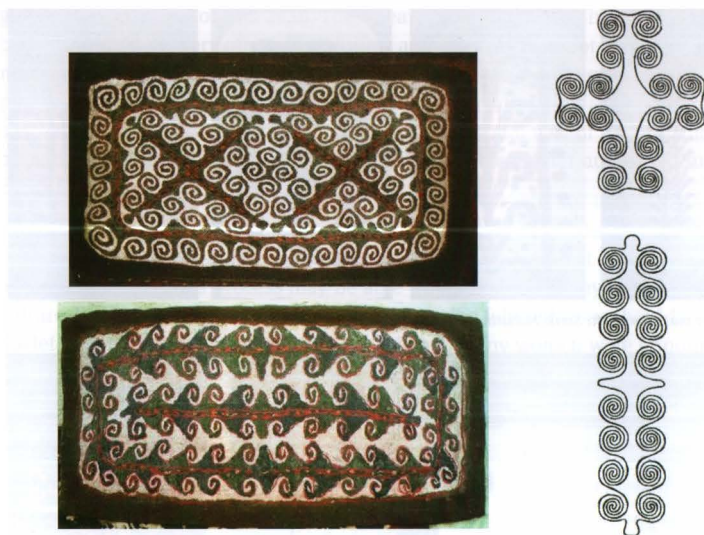


Figure 7: Yol or gürgün felt model and scheme of the decoration

bolise home and family (Figure 5). Circle decorations very often refer to the dome of the yurt, but may also portray the family and kin like in the case of *üzülmez* design – three tangential circles, placed one to another, connected as if generations of the family coming one after another (Figure 6). Similar meaning may be read from the other Yomud pattern, so often shown at the prayer mats. It is called *yol*, *gürgün* or even *namazlyk nahşy*, and symbolises the way of the two families meeting at the time of marriage of their children (Figure 7) (Interlocutors No. 9-11).

In the case of the prayer mat its symbols have a more spiritual character – many pairs of ram horns following one after another represent generations of our ancestors and descendants, who stay in the same position in the same prayer to God for prosperity and happiness for all the family and all its members now, in the past and in the future (Figure 8). Here, from the world strictly connected with women space we come into the public space. But still the writer of the text, the holder of its meanings as well as the reader and teacher of it is a woman.

In time women were pushed out from the public space by men, it seems that the same happened with the knowledge written in felt patterns along with the Oghuz tribes migration from Central Asia to Anatolia. Still alive nomad traditions in Turkmenistan helped to preserve some part of a very archaic knowledge which was lost in the territory of nowadays Turkey where as a domain of men the felt making became felt production. In Central Asia man does not do the woman's job, for example making felt. In Turkey felt is rarely made by women in the villages, and more often it is produced by men in city centres.

There is no possibility in any culture that certain elements of it might disappear absolutely and completely. The meanings and functions must be preserved or changed and transferred to other elements of the culture. In the 20th century felt as material object was pushed aside by synthetic carpets, mats and very simple kilims, very often synthetic,



Figure 8: Prayer mats, from left: Sarık, Nohurlu, Yomud, Tekke.

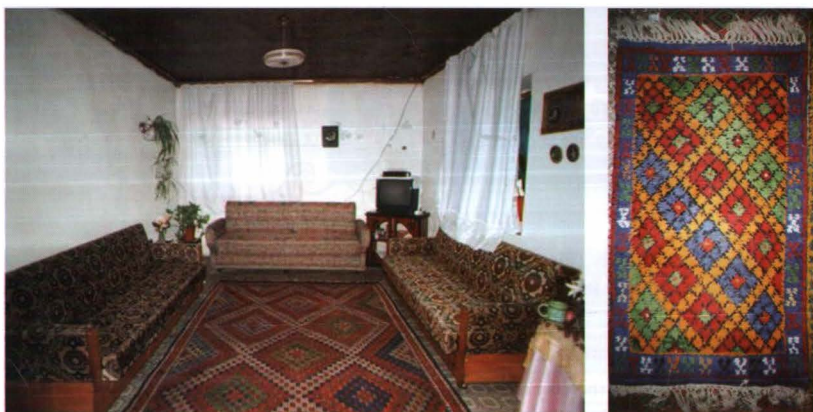


Figure 9: Hopan.

too. Where the secret knowledge was hidden I am not quite sure. Some elements of the Turkmenistan beliefs and behaviours may be found in Turkey. For example in the region of Uşak in Anatolia women weave a kind of a kilim called *hopan* with the motive of a ball – *top* which is very similar to the *jami* or *ayna gül* decorations, and its symbols and meanings as well as the way of use are almost the same as among the Sarık Turkmen in Turkmenistan (Figure 9) (Interlocutors No. 12-13). In the case of the city felt-maker masters in Turkey the symbols are much more connected with the world of men, but this is not expressed in patterns and colours. Rather proverbs may prove this tendency even with some references to sexual acts when man element dominates.⁵

How did it happen that so many elements of the felt culture were forgotten and in spite of everything a few but extremely precious managed to survive? At least since the Middle Ages in Anatolia, and since 18th-19th century in Central Asia many tradesmen have explored these territories. At first they cast their eyes on the beautiful, shining, elegant and expensive carpets or kilims. The artists started to admire them. Every noble and ele-

⁵ See between others: Ali Esat Bozyiğit, "Atasözleri ve Deyimlerimizde Giyim-Kuşam", *Türk Folklor Araştırmaları*, Nisan 1971, p. 5935; Gürçay, Vol. IX, p. 25; Musa Seyirci, Ahmet Topbaş, "Edebiyatımızda Keçe", *Halk Kültürü*, İstanbul 1984, Vol. 3, p. 120; Ahmet Seyfettin Şimsek, *Mensucat Folkloru*, İstanbul 1969, p. 87.

gant man wanted to possess them. The researchers started to be interested in them, write books about them. Very often about kilims and silks too. But not about the simple, ordinary, even stinking felt. Even in the 19th century we may find plenty of books about carpets and kilims, their types are classified, motives are described, symbols are explained, and very soon they even became taught. The traditional way of making and using was oppressed and manipulated by market needs and researcher authority. But not in the case of felt.

Of course the world is changing. We live nowadays in extremely industrialized surroundings. This process of industrialization of our lives began at least in the 20th century and still goes on. This process may be able to easily destroy any element of traditional culture. But here I suppose some credit in preserving felt traditions should be given to the Soviet Union's system of supporting the folk art. Many women were honoured with the title of the national folk-artist of the Soviet Republic of Turkmenistan. So making such a simple and humble thing like felt could be the cause of pride and not just dirty and difficult work. One may say, that carpets were promoted, too. Yes, but the difference is that on the one hand carpets were promoted, and on the other side it was a folk-artist, whatever they made. They had to represent some type of a character or a worldview, not the things they made. Tradesmen, researchers, artists and historians of art as well as the state propaganda neglected felt – luckily. What was destroyed in carpets could survive in felts. That is why such seemingly unimportant things are really worth researching.

And my last question is: how to do that if such little information survived and there is almost no literature on the topic? I think that researchers must just be open-minded and very carefully to listen to the people and not trying to find by just looking for.

List of Interlocutors:

1. Woman, Yomud, born 1947 (Jebel, Balkan, 1999)
2. Woman, Yomud, born 1965 (Jebel, Balkan, 1999)
3. Woman, Tekke, born 1931 (Gökçe, Ahal, 1999)
4. Woman, Tekke, born 1973 (Gökçe, Ahal, 1999)
5. Woman, Sarık, born app. 1946 (Imambaba, Mary, 1999)
6. Woman, Sarık, born 1928 (Imambaba, Mary, 1999)
7. Woman, Sarık, born 1950 (Baýramali, Mary, 1999)
8. Woman, Sarık, born 1947 (Baýramali, Mary, 1999)
9. Woman, Yomud, born 1949 (Parau, Balkan, 1999)
10. Woman, Yomud, born 1958 (Kyzylarbat, Balkan, 1999)
11. Woman, Yomud, born 1943 (Kyzylarbat, Balkan, 1999)
12. Woman, Yörük-Saritekeli, born 1956 (Ahmetler, Uşak, 2000)
13. Man, Yörük-Saritekeli, born 1929 (Ahmetler, Uşak, 2000)

Bibliography

- Bozyiğit, Ali Esat; "Atasözleri ve Deyimlerimizde Giyim-Kuşam", *Türk Folklor Araştırmaları*, Nisan 1971, pp. 5935-5936.
- Burkett, Mary; *The Art of the Felt Maker*, Kendal 1979.
- Ergenekon, Cavidan; *Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi İle Renk Desen Tekni ve Kullanım Özellikleri*, doktora tezi, tez danışmanı Prof. Dr. Firdevs Kaya, T.C. Gazi Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara 1994 (published in 2004).
- Godzińska, Marzena; "Humble Messenger of Past Epochs, Geçen asyrlaryò asylyl mirasy", *Miras*, 2007, pp. 98-107.
- Gdzińska, Marzena; "The Felt-Maker's Workshop between High Politics and Great Religion", Mróz Lech, Sokolewicz Zofia (eds.), *Between Tradition and Postmodernity, IUAES (Florence 5-7 lipca 2003)*, Warszawa 2003, pp. 261-269.
- Gordon, Beverly; *Feltmaking*, New York 1980.
- Guliński, Stanisław; *Alewizm i Bektaszyzm. Historia i Rytuał*, Nomos, Kraków 1999.
- Gürçay Hikmet, "Keçe ve Keçecilik", *Türk Etnografya Dergisi*, 1966, Vol. IX, pp. 21-32.
- Önder, Mehmet; "Konya'da Keçecilik", *Türk Folklor Araştırmaları*, Eylül 1960, Vol. 134, p. 2231.
- Róna-Tas, Andras; "Felt Making in Mongolia", *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungariae*, F. XVI, Foscias 2, Akademia Kiade, Budapest 1963, pp. 119-217.
- Seyirci, Musa; "Keçecilik ve Malatya Çevresindeki Keçe Merkezleri", *III. Battal Gazi ve Malatya Çevresi Halk Kültürü Sempozyumu Tabliğler 19-21 Ekim 1988*, Malatya, pp. 251-254.
- Seyirci, Musa-Topbaş Ahmet, "Edebiyatımızda Keçe", *Halk Kültürü*, İstanbul 1984, No. 3, pp. 113-121.
- Şimsek, Ahmet Seyfettin; *Mensucat Folkloru*, İstanbul 1969.
- Topbaş, Ahmet-Musa Seyirci, "Afyon Keçe Sanatı, Türk Folklorü", *Aylık Halkbilim Dergisi*, Eylül 1984, pp. 18-23.
- Turnau, Irena; *Hand-Felting in Europe and Asia from the Middle Ages to the 20th Century*, Warsaw 1997.
- Yalçinkaya, R. Gülenay; *Keçeye Ter Düştü*, Elik Yayınları, Uşak 2009.

Kemal İbrahimzade*

Irene Gusach**

Rusya'nın Rostov Bölgesindeki Müze Koleksiyonlarından Yazılı Türk Kılıçları Turkish Swords with Inscriptions from the Collections of Museums of Rostov Region (Russia)

Özet

Rusya'nın çeşitli müze koleksiyonlarında çok sayıda ateşsiz silâh bulunmaktadır. Bunların içinde bir zamanlar Türklerin kullandığı ve Türk ustaları tarafından yapılmış olan silâhlar da yer almaktadır. Silâhların bir kısmı, bölgeye Türk-Russavaşları sırasında ganimet olarak getirilmiştir.

Bu silâhların çoğu savaşlar sonrasında özel koleksiyonlarda yer almış, fakat daha sonra kurulan devlet müzelerine devredilmiştir. Rusya'nın St. Petersburg ve Moskova gibi önemli müzelerindeki ateşsiz silâh koleksiyonlarının bir bölümü araştırmacılar tarafından ayrıntılı bir şekilde çalışılmış ve yayınlanmıştır. Ancak taşra müzelerindeki eserlerin büyük bir bölümü bugüne kadar araştırılmamıştır.

Rusya'nın güneyindeki Rostov vilâyeti, Don bölgesinde, Azov Tarih-Arkeoloji ve Paleontoloji Müzesi ile Novoçerkask Don Kazakları Tarihi Müzesi'nde ateşsiz Türk silâhlarından örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerin büyük bir kısmını farklı türden kılıçlar oluşturmaktadır.

Söz konusu çalışmada yukarıda belirtilen müzelerdeki ateşsiz Türk silâhları tanıtılacaktır. Bu silâhların birçoğu 18. ve 19. yüzyıllara aittir. Ele alacağımız kılıçların bir kısmı süsleme özellikleri açısından dikkat çekmektedir. Yaptığımız çalışmalarda kılıçların üzerinde farklı üslûplarda kaleme alınmış Arapça, Farsça ve Osmanlıca yazılar tespit edilmiş ve bu yazılar çözümlenmiştir. Kılıçların bir kısmının, bulunduğu müzelerde yanlış tarihlendirildiği görülmüş ve bu husustaki yanlışlar düzeltilmiştir. Kılıçların bazılarında kaliteli işçilik görülürken bazılarında da daha özensiz bir işçiliğin olduğu anlaşılmıştır.

Bu çalışmada, yurt dışında bulunan ve daha önce Türkiye'de bilinmeyen Türk silâhlarının tanıtılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Türk kılıçları, Rostov Bölgesi, yazıt, koleksiyon.

Key Words: Ottoman, Turkish Swords, Rostov Region, inscription, collection.

In the 15-18th centuries, part of the Rostov region (South of Russia) was part of the Ottoman Empire. The Fortress of Azak (modern town of Azov) was the northernmost mili-

* Yrd. Doç. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Tokat / Asst. Prof. Ph.D., Gaziosmanpaşa University, Faculty of Science and Letters, Department of Art History, Tokat.

** Senior Scientific Associate, Azov Tarih, Arkeoloji ve Paleontoloji Müzesi, Rostov Bölgesi Devlet Kültür Enstitüsü, Moskova, Rusya / Senior Scientific Associate, Rostov Region's State Institution of Culture «Azov Historical, Archaeological and Palaeontological Museum-Reserve». Moscow, Russia.

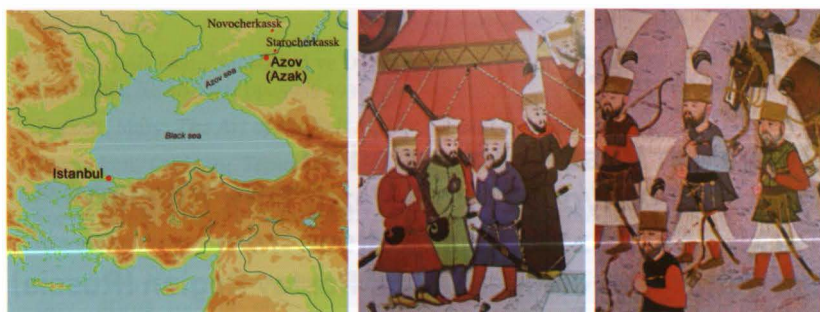


Figure 1: Location of Azov and Novochoerkassk (Russia).

Figure 2: Fragments of "Turkish miniatures", 16th century.

tary fortification at the time conquered by the Turkish Sultan Mehmed II the Conqueror in 1475. And all the land around the fortress belonged to Azak sanjak, a part of Caffa eyalet whose center was in Caffa (Crimea)¹.

That is why in the collections of Rostov regional museums there are things of Turkish origin (mostly weapons and items of everyday life). Most of them were found during the excavations regularly conducted in the Rostov region. Some of the exhibits are related to trophies of Don Cossacks who participated in numerous Russo-Turkish wars of the 17-19th centuries. Some of the items were given to museums by local collectors.

Among the variety of things special attention should be paid to Turkish cold weapons with inscriptions on blades stored in the funds and the exhibition rooms of two major museums in the Don region: Azov History, Archaeology and Palaeontology Museum (town of Azov) and Novochoerkassk Museum of the Don Cossacks history (town of Novochoerkassk) (**Figure 1**). In contrast to central museums of Russia (Moscow, St. Petersburg) where all the collections of bladed weapons from the East have long been published and widely known², the Muslim Blades from these southern Russian museums are only partially studied³ and are still waiting to be researched.

To get acquainted with these collections we have selected, in our opinion, the most interesting Turkish blades with inscriptions belonging to five sabres and three yataghans. As it is known, the saber was the main type of Turkish bladed cold weapons. The 16th century miniatures often portray sabres of the Ottoman army soldiers⁴ (**Figure 2**). There are several varieties of Turkish sabres. Sabres with which we were able to work in the museums belong to the two most common types, "kilij" (called by the Cossacks "klich") and "shemshir" (or "shamshir", in Persian language it means "saber"). In general, they are dated to the 18-19th centuries.

Characteristic features of the "kilij" are a rather broad blade (typically 4 cm), presence of "yalman" (typical widening to the end of the saber blade) and one or two "fullers" (longitudinal grooves on the blade, needed to reduce its weight.) The length of "kilij"

1 O. V. Burlaka, *Azov - A City with a Thousand Years of History*, Azov 2009, p. 86-87.

2 J. A. Miller, *Artistic Manufacture of Cold Weapons in Turkey in 16-18th Centuries (According to the State Hermitage)*, Abstract of thesis for the degree of candidate of historical sciences, Leningrad 1953; E. G. Astvatsaturyan, *Turkish Weapons*, St. Petersburg 2002; G. E. Vvedensky, *Janissaries, History, Symbolism, and Weapons*, St. Petersburg 2003; M. Kullanda, "Ottoman Scimitar", *Oriental Collection*, No. 4 (15), Moscow 2003, p. 111-116.

3 Walid Ali Muhammed, "Four Islamic sabres stored in the Novochoerkassk Museum of History of the Don Cossacks, Russia", *14th Conference of the Union of Arab Archaeologists*, 15-16 October, Vol. 2, Cairo 2011, p. 1536-1576.

4 Feher Geza, *Turkish Miniatures Fated to the Conquest of Hungary*, Corvina 1980.

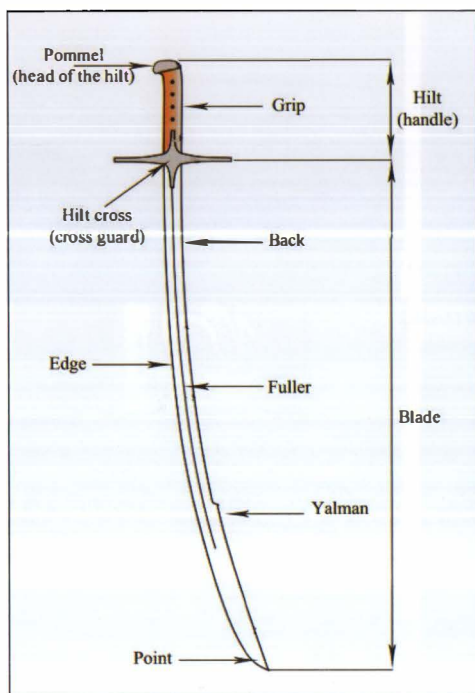


Figure 3: Construction of the Ottoman sabre "Kilij".

Figure 4: "Shamshir" sabre with scabbard, 1840-1841 (NMIDK KP 3413).

ranges from 70 to 90 cm, but usually it is 70-75 cm (Figure 3). The "shamshir" differs from the "kilij" due to a large curved blade, its width (2.5 to 3.5 cm) and a complete absence of "yalman". The "fullers" are sometimes present. The "shamshir" blade length varies from 79 to 81 cm.

Our attention was first drawn to two "shamshirs" from the collection of cold weapons in the Novocherkassk Museum of the Don Cossacks. The blade of the first "shamshir" (ref number: NMIDK KP 3413) is made of damask steel. The hilt is made of bone (horn), the hilt cross is made of copper. The "shamshir" has a wooden scabbard covered with leather, with brass plates (Figure 4). On both sides of the blade, inscriptions are made in three languages: Arabic, Persian, and Old Ottoman. On one side of the blade, a prayer with quotations from the Koran is written in Arabic (Figure 5):

بسم الله الرحمن الرحيم اللهم أقو قلوبنا وقلوب المجاهدين الكرام البررة بحرمات سورة الفتح، إنا فتحنا

The second part of the text is written in Persian with some errors (Figure 6):

أيها البارئ الحق قصدك لقهراً أعداء الإيمان ولراحة وإسعاد عباد محمد

On the back side of the blade, an inscription is made in the Old Ottoman language mentioning the name of the famous «Seven sleeping youths of Ephesus» and their dog



Figure 5: A fragment of an inscription on the blade (Arabic).



Figure 6: A fragment of an inscription on the blade (Persian).

Kitmir. Moreover, the name of one boy - Dabarnush is somehow missing (perhaps in order to save space) (**Figure 7**):

يملخا مكملينا ميشلينا مرنوش ساذنوش كفتطيش قاطير

Then the year 1256 (1840-1841) is shown perpendicularly to the entire text and highlighted by stripes with in-cut lines (**Figure 8**).

Next an inscription in Arabic follows: "Made by Mohammed, the owner and proprietor is Mohammed Beq". After which there are words of prayer mentioning the name of Allah, Prophet Muhammad and the righteous caliphs - Abu Bakr, Umar, Uthman, Ali (**Figure 9**).

The blade of the second "shamshir" (NMIDK KP 3183) is made of damask steel, too. It is slightly longer and wider than the blade of the first "shamshir." It has a wooden scabbard covered with leather, with silver ornamented plates. The blade, apparently, refers to an earlier time (18 c.) than the sheath decorated in the technique typical of the mid-19th century. The hilt is made of horny plates (**Figure 10**).

On one side of the sabre, there is a circular medallion with a quote from the Koran in Arabic in the technique of gold notches on shaded field (**Figure 11**):

نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد

Below the medallion on the blade another strongly worn out Koranic inscription in Arabic survived (**Figure 13**):



Figure 7: A fragment of an inscription on the blade (Old Ottoman).



Figure 8: Date on the blade (Arabic).

Figure 9: Inscription on the blade (Arabic).



Figure 10: "Shamshir" sabre with scabbard, 18th - mid 19th centuries (NMIDK KP 3183).

Figure 11: Inscription on the blade (Arabic).



Figure 12: Inscription (Old Ottoman).

Figure 13: Inscription on the blade (Arabic).



Figure 14: "Kilij" sabre, 18th - 1st half of 19th century (NMIDK KP 3104).



Figure 15: Inscription on the blade (Arabic).



Figure 16: Inscription (Arabic).

نعم المولى ونعم النصير نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين

On the back side of the blade in a figured cartouche, an inscription is made in the same technique in the Old Ottoman language, which, unfortunately, cannot be read (Figure 12). The "shamshir" sheath is somewhat unusual: its metal parts are made in different styles and different techniques. Obviously, they were attached to the sheath at different times (in the process of its repairs).

The "kilij" from the collection of the Novocherkassk Museum (NMIDK KP 3104) is interesting to us because its blade is Turkish and the hilt is Russian (Figure 14). The Russian army often did so to the captured weapons: if they liked the martial qualities of the oriental sword they kept it attaching to it a Russian hilt according to the Army Charter. Judging by the small curving of this steel blade and presence of one "fuller", it can be dated to the 18th century. The Russian handle (or hilt) with a similar structure applies to the first half of the 19th century.

There is an inscription on the hilt in Russian: "V. Skosarev". It is known that a person with that name lived in the middle of the 19th century. He was a well-known merchant and owner of a shop selling weapons and things for officers. Apparently, he owned this blade for some time. The merchant's heirs passed the "kilij" to the museum at the beginning of the 20th century.



Figure 17: "Kilij" sabre with scabbard, 18th - beginning of 19th century (NMIDK KP 3121).



Figure 18: Inscription on the blade (Arabic).



Figure 19: Inscription on the blade (Russian).



Figure 20: Inscription on the blade (Arabic).

The inscription on the blade is made in Arabic in gold inlay technique (Figure 15):

لستحبني إلا في محل الضرورة ، ولا تجعلني في مكانى إلا بالعز والتكريم

It is translated as: «Take me out only when necessary and put me back with greatness and respect». In Russian there is an old proverb with a similar meaning: «Don't take out without need, don't put back without glory». The inscription is made with grammatical errors (either it was written by an illiterate person, or it was done in order to save space). The unusualness of this inscription is that it is done in two lines, as an Arabic poem.



Figure 21: "Kilij" sabre with scabbard, late 18th - early 19th centuries (NMIDK KP 3386).



Figure 22: Inscription on the blade (Arabic) from Novochoerkassk (NMIDK KP 3386) and Moscow (inventory number 374



Figure 23: Inscription on the blade (Old Ottoman).



Figure 24: Yataghan with scabbard, 18th - early 19th centuries (NMIDK KP 2720).

Above this line, on the top of the blade, there is a decorative cartouche with an inscription in Arabic: «With the help of Allah», performed by the master in the same technique (Figure 16).



Figure 25: Inscription on the blade (Arabic).

Figure 26: The tip of the yataghan scabbard.



Figure 27: Yataghan, 18th - early 19th centuries (AMZ KP 337).

Another Turkish “kilij” with a scabbard from the collection of the Novochoerkassk Museum (NMIDK KP 3121) is dated to the 18th - beginning of 19th century. Its blade has an “yalman” and two “fullers”. The handle is made of black wood. The sabre was repaired (part of the blade is lost), and the silver hilt cross was installed on top of the inscription on the blade (**Figure 17**).

The inscription on one side of the blade is made in Arabic. Such the text was often put on Islamic blades. It reads: “There is no hero but Ali, no sword except Zulfakar” (**Figure 18**).

Below this inscription, another inscription was made in Russian: “Vasily Mitrofanov, 1829, June 27, the city of Arzerum” (**Figure 19**). Judging by it, this Turkish sabre was a trophy gained by the Cossack Vasily Mitrofanov, who participated in the battle for the city of Arzerum (Erzurum) in 1829 during the Russo-Turkish war of 1828-1829.

The reverse side of the blade is decorated with Koranic inscription in Arabic placed in two lines in a large figured cartouche (**Figure 20**):

نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين.... يافتاح الأبواب افتح لنا خير الباب

Below it, a six-pointed star is “attached” which is placed inside another inscription in Arabic: «For all is the will of Allah».



Figure 28: Inscription on the blade (Old Ottoman).



Figure 29: Yataghan, 18th - early 19th centuries (AMZ KP 336).

The third Turkish «kilij» in a scabbard from Novochoerkassk (NMIDK KP 3386) is dated to the late 18th - early 19th century. Its blade is made of steel, strongly curved, wide (4.5 cm), with one «fuller» and «yalman». The hilt is made of horn. The hilt cross is made of brass (Figure 21).

One side of the blade is decorated with a shaped cartouche inscribed in Arabic with the name of Allah, the prophet Muhammad and the four righteous caliphs. This inscription is made in a difficult technique of relief carving, apparently, by an experienced master (all the three names are spelled with the same capital letter). A «kilij» with the same inscription on the blade is stored at the State Museum of History (Moscow, Russia)⁵ (Figure 22).

On the back side of the blade, in a figured cartouche, an inscription in the Old Ottoman language is made. The text is put in the technique of golden notches, split into two lines. Later, on top of this text, another gunsmith applied a floral pattern with incomprehensible goal which destroyed its opening lines (Figure 23).

Another kind of Ottoman cold bladed weapons is yataghans. They have a peculiar double curved blade (the length ranges from 50 to 75 cm) and a handle, which has a very

⁵ E. G. Astvatsuryan, *Turkish Weapons*, St. Petersburg 2002, p. 107.



Figure 30: Medallions and a cartouche on the blade.

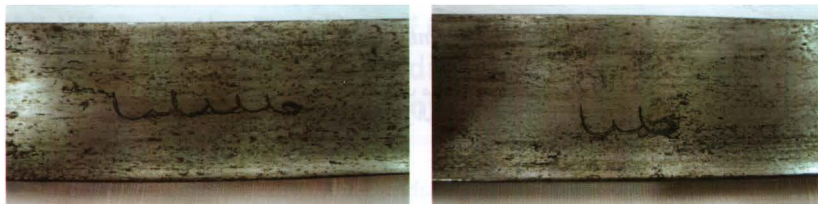


Figure 31: Inscription on the blade (Arabic).

Figure 32: Inscription on the blade (Arabic).

specific form of two “protuberant ears.” Yataghan handles were made of bone and often richly decorated, including inlays of corals and semiprecious stones. As an example, the handle of the yataghan from the Novocherkassk Museum (NMIDK KP 2720) which is dated to the 18th - early 19th centuries (Figure 24).

On the blade of this yataghan, there is an inscription in Arabic placed in a decorative cartouche, “Made by Muhammad, the owner is Ali”. The inscription is made in the technique of deep inlay with silver threads (Figure 25).

The yataghan sheath is made of leather-covered wood with bronze ornamented overlays. The bronze scabbard tip is shaped as an animal head (possibly a dolphin) (Figure 26).

The yataghan from the Azov Museum-Reserve (AMZ KP 337) is obviously dated to the 18th - early 19th centuries, too. Its blade and bronze plates on the bone hilt are decorated with ornaments in gold incision technique (Figure 27). The sheath is missing. On the yataghan blade, there is an inscription in the Old Ottoman language in two lines placed in a decorative cartouche which is not legible (Figure 28).

The second yataghan from Azov (AMZ KP 336) has the same dating. Its handle is made of black wood decorated with ornamental bronze plates (Figure 29). One side of the yataghan blade is decorated with circular medallions and figured cartouche made in the technique of engraving. Judging by the quality of the engraving, it was made by an inexperienced craftsman (probably an apprentice). The inscription in the cartouche is absent (Figure 30). On the other side of the blade, in its central part, a short distance from each other, two names are written in Arabic: “Musalama” (Figure 31) and “Ali (ya)” (Figure 32). The inscriptions are also made in the technique of engraving. We can only guess now what they mean. Perhaps they are the names of the master and the owner of the yataghan.

Bibliography

Burlaka, V. O.; *Azov - A City with a Thousand Years of History*, Azov 2009.

Miller, J. A.; *Artistic Manufacture of Cold Weapons in Turkey in 16-18th Centuries (According to the State Hermitage)*, Abstract of thesis for the degree of candidate of historical sciences, Leningrad 1953.

Astvatsaturyan, E. G.; *Turkish Weapons*, St. Petersburg 2002.

Vvedensky, G. E.; *Janissaries, History, Symbolism, and Weapons*, St. Petersburg 2003.

Kullanda M. "Ottoman Scimitar", *Oriental Collection*, No. 4 (15), Moscow 2003, pp. 111-116.

وليد علي محمد، أربعة سيوف إسلامية محفوظة في متحف مدينة نوفى تشاركسك بروسيا (نشر ودراسة)، المؤتمر الرابع عشر للإتحاد العام للآثاريين العرب، دراسات فى آثار الوطن العربى، القاهرة 15-16 أكتوبر 2011، ص 1536-1576.

(Walid Ali Muhammed; "Four Islamic sabres stored in the Novocherkassk Museum of History of the Don Cossacks, Russia", *14th Conference of the Union of Arab Archaeologists*, 15-16 October, Vol. 2, Cairo 2011, pp.1536-1576).

Feher, G.; *Turkish Miniatures Fated to the Conquest of Hungary*, Corvina 1980.

Alexey O. Pronin*

17-19. Yüzyıl Orta Asya Merkezlerindeki Erkek Silâhlarının Gelişimine Moğol ve Tibet Geleneklerinin Yaygın Etkisi Sorununa İlaveler** Additions to the Problem of Common Influence of Mongolian and Tibetan Traditions to the Development of Melee Arms Complexes of Central Asia 17-19th Centuries**

Özet

Araştırdığımız toplam 18 kılıç ve pala, Amerika, Birleşik Krallık, Novosibirsk Üniveristesi müze koleksiyonlar ve Pit Rivers Müzesi, Çin ve İsrail'deki özel koleksiyonlardan alınmıştır. Orta Asya'nın uçsuz bucaksız alanı, bozkır kültürünün savaş âletleri kompleksine ait belde taşınan silâhlar yakın dövüşte ikincil bir rol oynamış; aynı zamanda güç ve kudret sembolü olarak görülmüştür. Yakın dövüş silâhlarının somut öğelerinin araştırılması Geç Orta Çağ'daki bozkır kültürünün savaş sanatının evrimi hakkında tarafsız bir bakış açısına sahip olmamızı sağlar. Yazılı kaynaklara dayanarak, uzak savaş silâhlarının üretimi "ithal" ve "yerli" olarak ikiye ayrılır. Uzmanlar yeni keşfedilen bozkır soğuk savaş öğelerinin araştırmasının ciddi bir sorun olduğunu önceden beri vurgulamışlardır. Son yıllarda uzmanlar Sibiryâ, Kazakistan ve Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki müzelerden ve Batı müze koleksiyonlarından bu gibi öğeleri araştırma fırsatı bulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tibet, Orta Asya, kesici silâhlar, palalar, dpa-dam.

Keywords: Tibet, Central Asia, blade arms, broadswords, dpa-dam.

The giant region of Central Asia demonstrates the multiplicity and diversity of Nomadic weaponry side arms complexes. These complexes were used for close combat and have played a secondary (auxiliary) role in nomadic military tactics and, at the same time, have been performed as a symbol of power and authority.

The research of concrete items of melee arms will help us new information and to form an objective view on the evolution of military art of Nomadic world during the Late Middle Ages. During last years specialists become able to collect items from museums and private collections of Siberia, Kazakhstan, People's Republic of China (Xingjian and

* Dr, Akademik Sekreter, Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Novosibirsk Şehir Müzesi, Novosibirsk, Rusya / Ph.D., Academic Secretary, Novosibirsk State University, Novosibirsk City Museum, Novosibirsk, Russia.

** The research is made according to the FK № 14.740.11.0766 ФЦП «Научные и научно-педагогические кары инновационной России», with the support of РГНФ (№10-02-002558a). (Bu araştırma GK №14.740.11.0766 FTsP "Nauchnye i Nauchno-Pedagogicheskie Karı Innovatsionnoy Rossii"ne göre, RGNF (no.10-02-002558a) desteği ile gerçekleştirilmiştir).

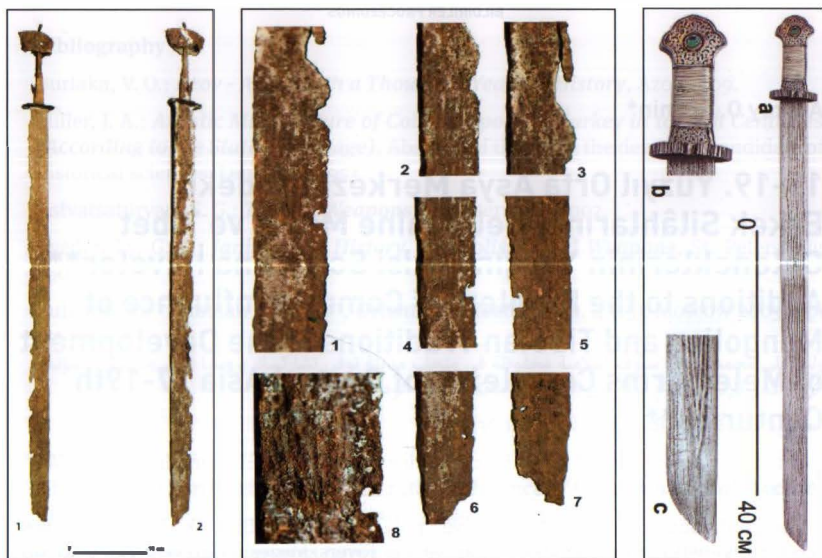


Figure 1: Tibetan style broadsword from Late Medieval Koya III burial at Yenisei River (Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russian Federation):

1. Common view, obverse;

2. Common view, reverse.

Figure 2: Metal pattern on the blade of Tibetan style iron broadsword from Koya III burial at Yenisei River:

1. Common view of pattern at 1/3 of the blade near by the oblique tip;

2, 3, 4, 5. Stripe recesses positions at 1/3 of the blade near by the oblique tip;

6. "Hairpin", stripe recesses are come together near by the oblique tip, obverse;

7. "Hairpin", stripe recesses are come together near by the oblique tip, reverse.

Figure 3: Variation of the traditional Tibetan broadsword dpa-dam with clear visible metal pattern of it's blade, Metropolitan Museum of Arts, New York, USA:

A. Common view; B. Grip; C. Oblique tip with visible metal pattern.

Tibet) and Israel, as well as such items from both rich collections of western Museums (United States, European countries).¹

Based on the analysis of written sources, two main ways of cold arms appearance in Central Asia were marked as "import" and "domestic production". Specialists have already outlined the unbalanced researching of newly discovered nomadic cold arms as a serious problem.

¹ A. O. Pronin-Yu. S. Khudyakov; "XVIII – XX Centuries Tibetan Broadwords Dpa'dam in Private Collections of People's Republic of China and Israel", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 5, 2011, pp. 268-279 (Russian language); Pronin, A. O. · I. A. Moskvitin; "Richly Decorated Tibetan Sword (Broadsword) Dpa'dam with Traditional Style Mount", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 9, issue 7, 2010, pp. 206-212 (Russian language); Bobrov L. A. - A. O. Pronin; "Tibetan Broadwords with an Oblique Tip of Blade from United States and Great Britain Museum Collections", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 3, 2011, pp. 245-255 (Russian language); Pronin, A. O. · S. G. Skobelev; "Construction Peculiarities and Origin of the Iron Broadsword from Late Medieval – Early New Age Burial Ground Koya 3 at Yenisei River", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 7, 2011, pp. 273-283 (Russian language); LaRocca, D. J.; *Warriors of the Himalayas. Rediscovering the Arms and Armor of Tibet*; The Metropolitan Museum of Art-New York; New Heaven-London; Yale University Press, 2006, 308 p.

The analysis of such a huge number of “imported” weaponry of Central Asian nomads and its classification is still the actual direction of research.

Imported weapon have played an important role on the territory of Southern Mongolia. It is well known that local nomads have widely used imported blades. Those blades had been produced in Manchurian Qin Empire and Tibet.²

The trade and exchange processes have influenced on Central Asian weapon complexes a lot between 17th and 19th centuries.

Specialists have already mentioned Dzhungarian and other Central Asian feudal lords who had received their swords or sabers from Bukhara (domestic production), Tibet (import) and other regions including Iran and Turkey (import). Great number of Oirats (Kho-shouts) has also used Tibetan made blades.³ Tibetan sword smiths and armorers have been one of the key arms (swords / broadswords) manufacturers in the Central Asia.

Blade arms have played the most important role in the Late Medieval Tibet. Even civil merchants, officials and ordinary people have worn long or short swords, broadswords, sabers or daggers.⁴ Many of such items were richly decorated masterpieces of native art. Chinese researchers also have marked Tibetan style features in one of Qianlong Emperor's ceremonial broadsword decorations and mount.⁵

The focus of our research is on Tibetan made broadswords that rarely could be found in Central Asia and Southern Siberia.

For example, one of items we have researched, had been found in Koya 3 at Yenisei river in late medieval burial complex, researched by Sergei Skobelev's expedition.

After the additional research of this item we've depicted it's key features which are typically Tibetan (Figure 1-2).⁶

Its blade is covered with 5 stripe recesses on each side; all of them are of a different depth. Stripes are come together near by both the end (tip) and tang of the blade. These stripes location is close to the known examples of typically Tibetan pattern, used in Tibetan made blades; recesses are come together near by the oblique tip – this is a typically Tibetan element of such a pattern. This technology provides blades with necessary flexibility and strength.

Different corrosion processes for softer and harder iron with different carbon intensity have formed an unusual relief of the blade's remains. Layers of harder iron become less damaged than layers of softer iron. Damaged layers of softer iron with less carbon intensity were destroyed. This process formed mentioned stripe recesses on both sides of the blade.

We have also researched 18 broadswords of several Tibetan types from museum collections (United States, Great Britain, Russian Federation) and private collections (People's Republic of China, Israel).

2 Бобров, Л. А. - Ю. С. Худяков; Вооружение и тактика кочевников Центральной Азии и Южной Сибири в эпоху позднего Средневековья и Новоготремени (XV – первая половина XVIII вв.), Подред. В. П. Никонорова, СПб.: Факультет филологии и искусств, СПбГУ 2008, (Bobrov L. A.-Yu. S. Hudyakov; Vooruzhenie i Taktika Koczevnikov Tsentral'noy Azii i Yujnoy Sibiri v Epohu Pozdnego Srednevekov'ya i Novogotremeni (XV-Pervayapolovina XVIII vv.), Podred. V.P. Nikonorova, SPB.: Fakul'tet Filologii i Iskusstv, SPBGU 2008), p. 259-260.

3 Бобров-Худяков, р. 260.

4 Горелик, М. В.; “Клиники Тибета”, Профез, No. 4, 2004, (Gorelik, M. V.; “Klinki Tibeta”, *Profrez*, No. 4, 2004), p. 7-14.

5 Huang, Pujiang; *Zhongguo Daojian*, Jinan-Mintian, 2007, 252 p. (Chinese language), p. 131-133.

6 Pronin-Skobelev, a.g.e., p. 273-283.

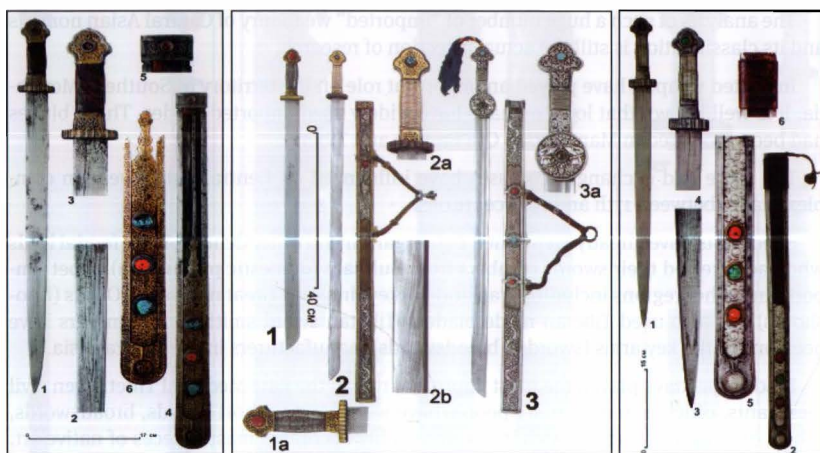


Figure 4: Short Tibetan broadsword with straight single edged blade ends in acute point, decorated with turquoise and coral, from Metropolitan Museum of Arts, New York, USA:

1. Common view of the broadsword; 2. Metal pattern of the blade; 3. Wooden grip; 4. Common view of the scabbard; 5. Grip collar; 6. U-shaped metal element (lower) of the scabbard.

Figure 5: Traditional Tibetan broadswords dpa-dam with an oblique tip of single edged straight blade:

1. Broadsword from Metropolitan Museum of Arts, New York, USA; 1a. Grip; 2. Broadsword with scabbard from Royal Armouries Museum, Leeds, Great Britain; 2a. Grip; 2b. Metal pattern of the blade;

3. Broadsword with vertical circular guard from Metropolitan Museum of Arts, New York, USA.

Figure 6: Short Tibetan broadsword with straight single edged blade ends in acute point, decorated with turquoise and coral, from Metropolitan Museum of Arts, New York, USA:

1. Common view of the broadsword; 2. Common view of the scabbard; 3. Metal pattern of the blade; 4. Wooden grip covered with silver wire; 5. U-shaped metal element (lower) of the scabbard; 6. Leather collar of the scabbard.

This research allows us to describe the most popular type of blade arms of 17th-19th centuries which could be imported to Central Asia:

- Common length of such broadswords is between 800-900 mm; but there were “long” (about 1000 mm); and “short” (about 600-700 mm) variations.

- Two main types of broadsword blades: 1) straight single edged with an oblique tip; mostly for “long” items; 2) straight single edged blade ends in acute point for “short” items.

- Details of broadswords mount demonstrate us a rich variety:
 - Pommel – a) trefoil shape; b) faceted lozenge-shaped; c) trapezoidal shape.
 - Grip – a) covered with ray skin; b) covered with silver wire; c) bare wooden grip (possibly with lost cover);

- Guards, iron – a) double trefoil type, horizontal guard of oval or circular shape; b) vertical circular disk or oval; both with fluted edges.

- Grip collar – with trapezoidal shape.
- Scabbards are also have had several types:
 - Wooden scabbard with a metal U-shaped frame (lower half); could be chiselled with shallow scroll pattern;
 - Wooden scabbard with fill-length iron frame with square bottom; could be pierced with scrollwork;



Figure 7: Broadsword with Tibetan type dpa-dam blades from Eastern Tibet, from Metropolitan Museum of Arts collection, New York, USA:

1. Broadsword with trapezoidal pommel, common view; a. grip; b. engraving on the blade near by the tang;
2. Richly decorated broadsword with trapezoidal pommel and scabbard; 2a. grip; 2b, 2c, 2d. scabbard decorations;
Figure 8: Short Tibetan broadsword of the Eastern-Tibetan type with straight single edged blade ends in acute point, decorated with Bhutanese scrollwork, from Metropolitan Museum of Arts, New York, USA:

1. Common view of the broadsword; 2. Common view of the scabbard; 3. Metal pattern of the blade; 4. Grip covered with ray skin, obverse; 5. Grip covered with ray skin, reverse; 6. Decoration of the pommel, inner side; 7. Scabbard mouth, inner side; 8. Scabbard mouth, external side; 9. U-shaped lower metal element of the scabbard and the central element both decorated with rich scrollwork in Bhutanese style.

Figure 9: Broadsword with Tibetan style blade dpa-dam with oblique tip and Chinese style grip, guard and scabbard, from Pitt Rivers Museum, Oxford, Great Britain:

a. Common view of the broadsword; b. Common view of the scabbard; c, d, e. Metal pattern of the blade.

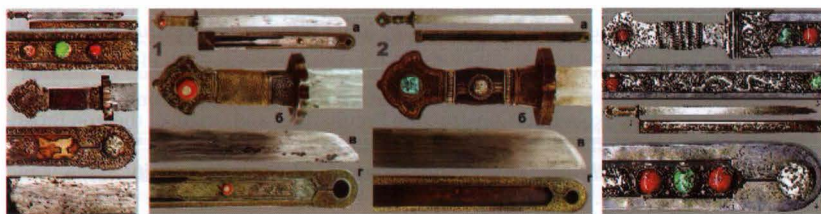


Figure 10: Tibetan broadsword dpa-dam decorated with green turquoise and coral from private collection in Israel (A. Yarom photo); damask, copper alloy, wood, leather, fabric, turquoise, coral, gold plated).

Figure 11: 1-2. Tibetan broadswords dpa-dam from private collection in Israel (A. Yarom photo).

Figure 12: Tibetan broadsword made between the end of 19th and the middle of 20th centuries with white metal (alloy) decorations, from private collection in Israel (A. Jones photo).

Wooden scabbard with a long locket, central band and chape (metal).

All mentioned metal parts could be damascened in gold or silver.

Some of broadswords mentioned above are fix facts of using of Tibetan style broadswords outside Tibet.

Design, form and construction peculiarities are a reliable basis for determining the chronology and origin of a blade weapon item. Small mount details require less laboriousness and could be adopted or borrowed by contacting nations.

The blade making technology is the most complicated part of the broadsword production process and is among most conservative skills in traditional cultures of Eurasia.

Such technologies are based on mixture of objective factors: resources, technological development level, tradition, religion, climate, military tactical demands, etc.

Researches outlined close contacts between developing Tibetan and Mongolian arms and armour complexes. As for armour, the Mongolian influence was fixed as dominating; but as for blade arms, the Tibetan influence on Mongolian weaponry have been outlined as dominating. At the same time, due to external contacts and trade in Central Asia macro region, part of Central Asian feudal nobility (Dzhungarian and Kukunor feudal lords) probably have used Tibetan type broadswords, both imported and locally produced.

Bibliography

Bobrov L. A. - A. O. Pronin; "Tibetan Broadswords with an Oblique Tip of Blade from United States and Great Britain Museum Collections", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 3, 2011, pp. 245–255 (Russian language).

Бобров, Л. А. Ю. С. Худяков; Вооружение и тактика кочевников Центральной Азии и Южной Сибири в эпоху позднего Средневековья и Новоготремени (XV – первая половина XVIII вв.), Подред. В. П. Никонорова, СПб.: Факультет филологии и искусств, СПбГУ 2008, 770 p. (Bobrov L. A.-Yu. S. Hudyakov; *Voorujenie i Taktika Kočevnikov Tsentral'noy Azii i Yujnoy Sibiri v Epohu Pozdnego Srednevekov'ya i Novogotremeni (XV-Pervayapolovina XVIII vv.)*, Podred. V.P. Nikonorova, SPB.: Fakul'tet Filologii i İskusstv, SPBGU 2008, 770 s.)

Горелик, М. В.; "Клиники Тибета", Прорез, No. 4, 2004, pp. 13-16. (Gorelik, M. V.; "Klinki Tibeta", *Prorez*, No. 4, 2004, s. 13-16)

Pronin, A. O. - I. A. Moskvitin; "Richly Decorated Tibetan Sword (Broadsword) Dpa'dam with Traditional Style Mount", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 9, issue 7, 2010, pp. 206-212 (Russian language).

Pronin, A. O. - S. G. Skobelev; "Construction Peculiarities and Origin of the Iron Broadsword from Late Medieval – Early New Age Burial Ground Koya 3 at Yenisei River", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 7, 2011, pp. 273-283 (Russian language).

Pronin, A. O. - Yu. S. Khudyakov; "XVIII – XX Centuries Tibetan Broadswords Dpa'dam in Private Collections of People's Republic of China and Israel", *Archaeology and Ethnography, Vestnik Novosibirsk State University*, History and Philology Series, Vol. 10, issue 5, 2011, pp. 268-279 (Russian language).

LaRocca, D. J.; *Warriors of the Himalayas. Rediscovering the Arms and Armor of Tibet*; The Metropolitan Museum of Art-New York; New Heaven-London; Yale University Press, 2006, 308 p.

Huang, Pujiang; *Zhongguo Daojian*, Jinan-Mintian, 2007, 252 p. (Chinese language).

Mukadder Güneri*

“Babürnâme” ve “Kurgan” Sözcüğü Üzerine On “Baburnama” and the Word “Kurgan”

Abstract

Vekayi which is known *Baburnama*, in science world, is written by Gazi Zahiruddin Muhammad Babur who was the founder of Babur State. Babur's work is consist in his life and all memories Middle Asia, Afghanistan and India (1494-1529). It has thirteen manuscript which is known. However the manuscript which is belong to Salar Jang family in Haydarabad (1700), is the base of many important studies in science world until today. In this work, seventeen years in Babur's life was not clear (June 1503-1504, May 1508-January 1519, The first half of 1520-1525). Despite of this indefiniteness it is the resource study of its period in science world. Especially in General Turkish History and culture and Pakistan Muslim India culture history also Middle Asia, Afganistan and India History it is the main resorce study. Moreover many authors, literatuer, autobiographers, historians and critics count this work in the world classics. They regard penned down all the event in realist manner is written by Babur and it as the most reliable source and the best example of prose written in Turkish at that time. In this paper, the study of the word “kurgan” is done in two ways. First the main source *Baburnama*, *Tarikh-i Rashidi* and other works and is in evaluation of the historic process.

Keywords: Ardanuc Fort, Baburnama, Konya Fort, General Turkish History, fort.

Anahtar Kelimeler: Ardanuç Kalesi, *Babürnâme*, Konya Kalesi, Genel Türk Tarihi, kurgan.

Bilindiği gibi dünyada var olan her şey sanatın ilgi alanına girer ve ana konularından biri insandır. Doğumundan ölümüne kadar geçen sürede gerçekleşen tüm olaylar... Bugün ise bu kavrama geleceği de eklemeliyiz. Çünkü hızla devam eden teknolojik gelişmeler, her alanda küçülmeye devam eden dünyamızda, insanoğlunun önüne sonsuz imkânlar sunarken bir o kadar da karmaşayı beraberinde getirmektedir. Bu nedenle insan faktörünün önemi ister bireysel, ister toplu, tüm koşullara rağmen gün geçtikçe öne çıkmaktadır. Bu da bize “yaşam sanatı”nın içinde özenle doldurulması gerektiğini anımsatmaktadır.

İnsanlık tarihine baktığımızda, özellikle 19. yüzyılın başlarına kadar gerek küçük toplulukların gerekse büyük devletlerin birbirleriyle sürekli bir savaş durumunda oldukları, bu nedenle toprak bütünlüğünden söz edilemeyeceği gibi insanların yaşamlarının sürekli bir tehdit altında olduğu ve sık sık yer değiştirmek zorunda kaldıkları görülmek-

* Dr., Araştırmacı, Ankara, Türkiye / Ph.D., Researcher, Ankara, Turkey.

tedir. Bu konuda yazıldığı coğrafyada¹ döneminin askerî, ekonomik, siyasî ve kültürel olaylarını en açık şekilde ortaya koyan kaynaklardan biri de *Babürnâme*'dir.²

Bu çalışmada amaç, "**Kurgan**"³ sözcüğünü *Babürnâme*'de geçen anlamları çerçevesinde *Tarih-i Reşidî* başta olmak üzere başka kaynaklar da dikkate alınarak incelemek ve kurgan sözcüğünün tarihî süreçte üstlenmiş olduğu anlamları açısından örneklandırmek⁴ suretiyle, bu konuyu bilim insanlarının dikkatine sunmaktır. Yapıt, Orta Asya, Afganistan ve Hindistan olmak üzere üç başlık altında değerlendirilerek örnekler verilmiştir. Bu çalışmada A. S. Beveridge tarafından bilinen el yazmalarının da gözden geçirilmesi suretiyle fotoğraf yöntemiyle yeniden bilim dünyasına ilk 1905 yılında kazandırılmış olan "*The Babar-nama*"⁵ den sonra yazarın 1971 yılında "*The Babar-Nama, Being the Autobiography of the Emperor Babar, The Founder of the Moghul Dynasty in India, Written in Chaghatay Turkish; Now Reproduced in Facsimile from a Manuscript Belonging to the Late Sir Saraj Jang of Haydarabad, and Edited with a Preface and Indexes*" adıyla yaptığı ikinci baskısı kullanılmıştır.⁶

1 Orta Asya, Afganistan ve Hindistan (Kuzey Hindistan).

2 Bu yapıtın üzerinde çalıştığım nüshası, A. S. Beveridge tarafından bilinen el yazmalarının da gözden geçirilmesi suretiyle fotoğraf yöntemiyle yeniden bilim dünyasına kazandırılmış olan, ilk 1905 yılında "*The Babar-nama*" daha sonra 1971 yılında "*The Babar-Nama, Being the Autobiography of the Emperor Babar, The Founder of the Moghul Dynasty in India, Written in Chaghatay Turkish; Now Reproduced in Facsimile from a Manuscript Belonging to the Late Sir Saraj Jang of Haydarabad, and Edited with a Preface and Indexes*" adıyla ikinci baskısı yapılan Haydarâbâd nüshasıdır. "*10 Haziran 1494 tarihinde Fergana vilayetinde on iki yaşında padişah oldum*" diye başlar, ölümden on beş ay öncesinde, 5 Eylül 1529 tarihinde son bulur. Babür, Fergana'da başlayan, Kâbil'de devam eden ve Kuzey Hindistan'da son bulan, inanılmaz hareketlilik içinde geçen yaşam sürecini, en ince ayrıntısına kadar çok canlı ve sade bir dille kaleme alır. İnsanogluunu ilgilendiren her şey onun ilgi alanındadır ve anılarında yer alır. İnsanlığın doğal evrimi gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemini yoğun duygu, düşünce zenginliği içinde ortaya koyar. Yine Fergana'da tam oturmamış genlik duygularının, Kuzey Hindistan'da özlüm şeklinde ortaya çıkışı güçlü bir anlatımla sergiler. Hiç bir ayrıntıyı kaçırmaz. Öyle ki Orta Asya ve Hindistan'a gittiği zaman gördüklerim onun bugüne taşıdıklarına hiç de yabancı değildir.

3 Türk lehçelerine baktığımızda "kurgan" (Türkiye ve Azerbaycan Türkçesi), "kurğan" (Başkurt Türkçesi), "korğan", "oba" (Kazak Türkçesi), "korğan", "kurgan", "korgan" (Kırgız Türkçesi), "korğan", "kurgan" (Özbek Türkçesi), "kurğan" (Tatar Türkçesi), "gorğan" (Türkmen Türkçesi), "korğan" (Uygur Türkçesi) gibi okunuşlarının olduğu görülür. Ahmet Bican Erilasun ve diğerleri, *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, Ankara 1991, s. 516. Gezi notlarını Türkçe'de sözlük anlamı "hisar" dir: Şemseddin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul 1996, s. 1090. "*Hisar: Bir kentin ya da önemli bir yerin korunması için taştan yapılmış, yüksek duvarlı ve kuleleri olan, çevresinde hendekler bulunan küçük kale*." Şükrü Haluk Akalın ve diğerleri, *Türkçe Sözlük*, Ankara 2011, s. 1114; Kurgan: "*1. Kale, müstahkem mevki. Çit, duvar. Mezarın etrafında parmaklık. Koyun ağılı. 2. Korunmak, kendini müdâfaa etmek, tâkibâtın saklanmak*." K. K. Yudahin, *Kırgız Sözlüğü*, çev. Abdullah Taymas, Ankara 1998, c. II, s. 487. Yine (Ark.) Çağatay Türkçesinde "Korgan" telafuz olunur ki bunun güneş ve yuvarlak anlamına olan "kor" kelimesi ile münasebeti görülmektedir. Kurgan, eski zamanlarda ölmüş Türk büyüklerinin eşyalarıyla beraber gömüldüğü, kimsenin talan etmemesi için üzerine toprak yığılmak suretiyle yuvarlak bir tepelik şekli verilen mezarlara denir. Radlof'a göre bu kelimenin iki mânâsı olup biri "mahfuz mahal ve kale", diğeri de "mahfuz mezar" dir. Çağatayca'da muhafazalı küçük şehirler "korgança" denildiğine göre bunun korunmak sözünden geldiği düşünülebilir. Ayrıca eskiden mevcut olup herhangi bir sebeple harap olarak bir toprak yığını haline gelmiş şehirlerin enkazlarından oluşan, "höyük" olarak tabir edilen toprak tepelikleri de vardır. Bunların da mezarlar gibi yapay tepelikler olması ve eski Türklerce kurgan tabiri şehir manasına da kullanılması nedeniyle bazen onlara da "kurgan (Fr. Tumulus)" denilmekte ise de bu iki tür tepeyi birbirinden ayırmak için höyüklere kurgan dememek gerekir: Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1947, c. II, s. 1173-1174. Kalkolitik ve Tunç çağlarında, Kafkas ve Ural dağları sınır kabul edilerek, Karadeniz'in kuzeyi, Avrupa'nın içleri ve Ege Bölgesi'ne etki etmiş bir kurgan kültüründen söz edilerek "yığma, tepe/tümülüs" sözcükleriyle aynı anlamda kullanıldığı görülür. Öte yandan, Şiban Han (Şeybanî, Şaybak)'ın divânında şöyle geçmektedir: "*Sal-i huk yılında sekban işi ahir boldı bil-Tarihini ta za kılduk anı sin yahşî bil- Boldı Tenbel uşbu çirig darbıdın asru helak- Kirdi kurganga kaçıp ol ilni kılıp münfa'il*." Yakup Karasoy, Şiban *Han Divânı*, Ankara 1998, s. 307. Semerkant'da Timur'un mezarında "Gur-i Emir" yazılı. "Gur" Farsça'da "mezar", "kabir" demektir.

4 *Babürnâme* ve kaynaklarda adı geçen sözlükler.

5 Babur, *The Baburnama*, çev. A. S. Beveridge, Messrs Luzac and Co. Ltd, London 1971.

1. OTAĞ⁶

1.1. Orta Asya

s. 18: "Ebu Bekir Duglat Kaşgari, hiç kimseye baş eğmeden nice seneler Kaşgar ve Hoten hâkimi idi. O da vilâyet alma iddiası ile Özkent' yakınlarına gelip kurgan kurdu⁷ ve vilâyette karışıklık çıkarmağa başladı."⁸

2. KALE¹⁰

2.1. Orta Asya

s. 56: "Kent Badem'i sol tarafta bırakarak Hocent'ten on ve Kent Badem'den üç yığaç¹¹ mesafedeki Nesuh Kurganı'na geldik. Gece merdiven koyup, baskın yaparak aldık."

s. 82: "Keştud üzerine yürüdük. Keştud Kurgan'ı harap durumda imiş. Oradan geçip Kuhek suyunun sahiline geldik."

s. 83- 84: "Yar yaylak'dan Esfidek Kurganı'na, iki gün sonra da Vesmend Kurganı'na geldik."

s. 104: "Özkent'in sınır boyunda, iyi bir kurgan vardır."

s. 109: "O günlerde Şehbaz gelip Nev Kend Kurganı'nın önüne yerleşmişti."

6 Büyük çadır. Çadırlar konstrüksiyon itibarıyla çok erken devirlerden günümüze kadar birkaç tipte gelişir. Bunların en önemlisi "Yurt" tipi olanlardır. Bunlar, kerege denilen, birbirine çapraz olarak raptedilmiş aksamın yan yana getirilmesiyle meydana gelen bir gövdeye sahiptir. Bu gövdenin üzerine eğik çubuklardan oluşan "ok (uk)", "tünlük (şanrak, çangarak)" diye adlandırılan en tepedeki çembere tutturularak çadırın kubbesi oluşturulur. Ortadaki açıklık, ocak için bırakılır. Üzeri aşamalı olarak keçelerle kapatılır. Keçeler birbirleriyle kolonlarla bağlanır. Kapısı bir ahşap, keçe veya halı ile kapatılır: Aydın Usta ve diğerleri, *Türk Dünyası Kültür Atlası*, İstanbul 2007, s. 57. Ayrıca burada "ordugâh" anlamında da kullanılmaktadır.

7 Yer ve şahıs adlarında, Türkçe "ünsüz uyumu" kuralı dikkate alınmıştır.

8 Ordugâh. "Vakâr sahibi paşa da yemiş bayrak sekbani, sancısı ve dört bin askeriyle Gümüslükünbet meydanına otağını kurdu. Hatta I. Selim Han, tahta çıkışı sırasında, acem ve Mısır seferlerinden gelip babası ABayezid Han üzerine yürüdüğünde bu sahrada padişah otağını kurmuştu.": Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, haz. Kahraman, Seyit Ali-Yücel Dağlı, 1. Kitap, c. 2, İstanbul 2005, s. 251.

9 Timur'un ölümünü izleyen yıllarda, onun soyundan olan mirzalar, egemen oldukları ülkelerin tümünde, canları istedikleri zaman pay istemişlerdir. Bu durum daha sonra hanlar, tarhanlar, beyler vb. arasında da yaygınlaşmış ve zamanla gelenek haline dönüşmüştür. Semerkant'ta Sultan Ahmet Mirza, Fergana'da Babür (babası Ömer Şeyh Mirza'nın âni ölümüyle tahta geçen), Kabil'de Uluğ Bey Mirza, Herat'ta Sultan Hüseyin Baykara. Öte yandan Moğolların başı Yunus Han, Ahmet, Ömer ve Uluğ Bey'in kayınpederidir. Sağlıklı Fergana Yunus Han'ın sömürgesi konumuna gelmiştir (ölümüyle Şeyh Ömer Mirza, Taşkent yakınlarındaki Uştur Kurganı'nı ele geçirerek verilen imtiyazları geri almak ister ise de başanlı olamaz). Onun ölümüyle yerine büyük oğlu Sultan Mahmut Han geçer. Küçük oğlu Sultan Ahmet Han (Alça Han)'a doğu toprakları kalır. Babür, babasının ani ölümüyle tahta geçer geçmez yukarıdaki dayı ve amcalarını ve bazı beyleri toprak talebiyle karşısında bulur. Öte yandan Babür'un kendi ifadesiyle "atalar yurdunda" en büyük rakibi olacak Şiban Han ise, Sultan Ahmet Mirza (Babür'un amcası), Taşkent'i almak için savaş açtığında üç bin kişilik bir bölüğün başında bulunan Mehmet Şeybanî (Şiban Han), savaş anında karşı tarafa geçerek, Sultan Ahmet Mirza'nın yenilgisine neden olur. Bunun üzerine Sultan Mahmut Han (Babür'un dayısı), Türkistan kentini ona suyuşgal (tımara arazisi) olarak verir. Böylece Şeybanî Han, gelecekte Türkistan'da oynayacağı rolü için gerekli olanığı yakalamış olur. Gazi Zahiruddin Muhammed Babür, *Vekayi*, çev. Reşit Rahmeti Arat, tarihi özetini yazan Y. Hikmet Bayur, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1987, s. 070-074; Mirza Muhammed Haydar Duglat; *Tarih-i Rashidi o f Mirza Muhammed Haldar Duglat. A History of The Moghols of Central Asia*, çev. (İng) N. Elies-E. Denison Ross, Patna 1973, s. 173.

10 "Ahıska Kalesi, bir yalçın kale üzere... şeklinde bir taş yapı sanki, Ferhad işi bir ferah verici bir kaledir. Firdolayı çevresinin büyüklüğü... adımdır. Ve iki kapısı vardır. Kale içinde tamamı bağırsız ve bahçesiz temiz toprak ile örtülü hanelerdir. Surunun bir kapısı doğu tarafına açılır ve bir kapısı batı tarafına açılır. Hepsi hepsi 28 mihraplı... hutbe okunur. Evvelâ yukarı kaleden I. Selim Han Camii: Eski yapı bir mabet olup toprak ve cibis (kireç taşı) ile örtüldür.": Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 1. Kitap, c. 2, s. 376.

11 Devir, yöre ve yere göre değişen bir uzunluk ölçüsü. Gazi Zahiruddin Muhammed Babür, *a.g.e.*, c. II, s. 667; Niyazi, *Nevayî'nin Sözlere ve Çağatayca Tanımlar, El-Lugatu'n- Neva'iyye ve 'I-Istishadatu 'I-Çagata'iyye*, haz. Mustafa S. Kaçalin, Ankara 2011, s. 823-824.

s. 121: “Üç dört defa konakladıktan sonra Kahmert’e geldik. Aile ve mallarımızı Ecer Kurganı’na yerleştirdik.”

2.2. Afganistan

s. 133: “Adınapur Kurganı’nın güney tarafı Surh-Rud’dur. Kurgan yüksek bir yerde bulunmaktadır. Çay tarafı kırk, elli karı¹² yüksekliğinde dik dağdır. Kuzeyinde de dağ bulunur. Sağlam kurgandır.”

s. 134: “Dere-i Nur eşine az rastlanır bir yerdedir. Kurganı derenin önünde ve iki tarafından çay ile çevrili bir çıkıntı üzerindedir.”

s. 197: “Herat’ın Ala-Kurgan diye meşhur olan İhtiyareddin Kalesi’ne çıkarmış oldukları haberini salmışlar.”

2.3. Hindistan

s. 255: “Behulpur Kurganı, Çalab suyu kenarında yüksek bir kaya üzerinde bulunmaktadır.”

s. 257: “Dun ile Deşt arasındaki dağda Gingute adlı bir sağlam kurgana gelip girerler.”

s. 258: “Biyah suyunu geçip indik. Oradan iki konakladıktan sonra Milvet Kurganı’nın bulunduğu derenin ağzına geldik.”

s. 309: “Şah İskender Belh’in işgal edilmesinden korkarak, Guri Kurganı’nı Özbeklere teslim eder.”

3. KENT¹³

3.1. Orta Asya

s. 2: “Maveraünnehir’de Semerkant ve Keş kurganlarından sonra Andican Kurganı’ndan daha büyük kurgan yoktur. Üç kapısı vardır. Erki¹⁴ güney tarafındadır. Buraya dokuz arka su girer. Yalnız hiçbir yerden su dışarı çıkmaz. Kalenin çevresindeki hendeğin dışında taş döşeli büyük yol bulunur. Kalenin çevresi tamamen mahalledir. Bu mahalleler kaleden hendeğe ve yanından geçen büyük yol ile ayrılırlar.”

s. 3: “Uş’un iyiliğine dair birçok rivayet vardır. Kurganın güney doğusunda bir dağ bulunur. Bera Kuh Dağı’nın tepesine Sultan Mahmut Han hücre (bir göz oda, köşk?) yaptırdı. Bende bundan biraz aşağıda dağın çıkıntılı ve dik bir yerinde 902 de bir ayvanlı hücre (oda, köşk?) yaptırdım. Gerçi o oda daha yüksekte ise de benim ki daha güzel bir yerdedir. Bütün şehir ve mahalleler ayakaltındadır.”

12 Uzunluk ölçüsü, Arşın (arşun). Bir direk uzunluğu. Recep Toparlı-Hanifi Vural-Recep Karaatlı, *Kıpçakça Sözlük*, Ankara 2003, s. 12, 128.

13 “Der- sitayiş- i eşkal- a- i Konya. Ba’duhu sene 569 tis’a sittin ve hamse mi’e tarihinde seng-traş ile Sultan Mu’izzeddin Kılıç Arslan b. Mes’ud inşa edüp metanet verüp banı-i rabî’ olmuşdur ve bir eyvan-ı divanhane-i sultani etmidir kim olarsa eyvan-ı kırsadan nişan verirdi. Zelzeleden münhedim olup ba’duhu sene ...

tarihinde Keykubad-ı Selçukî ta’mir ü termin edüp...” Evliya Çelebi, *a.g.e.*, 3. Kitap, s. 17-29. Babur’un Divan’ından: “- İy korğan ili kaldı mu dermanlarıngız. - Çıkmay ni durur bu cehl kılğanlarıngız. - Can dik kişiler açığından çün çıkadur. - Siz çıkmasangız çksa kirek canlarıngız.”; Bilal Yücel, *Babur Divanı (Gramer, Metin, sözlük, Tıpkıbasım)*, Ankara 1985, s. 269.

14 Yetki, bir şey yapabilme kudreti. Akalın ve diğerleri, *a.g.e.*, s. 377; “Kale, iç kale”, çevresi surlarla çevrili ve genellikle yüksek bir yerde ve yeniden surlarla çevrilmiş sağlam kale olup, hükümdarın ya da bulunduğu yerin en büyük idari birimlerinin ve korumalarının evlerinin bulunduğu yer. Gazi Zahiruddin Muhammed Babur, *a.g.e.*, c. II, s. 605. Babur’un Divan’ından: “- *Hamam ki erk içide peyda kıldım. - Sağınma ki sudıdın teberra kıldım. - Sud uşbu imes mü kim bu tedbir bile. - Pakize bedenlerini temaşa kıldım.*” Yücel, *a.g.e.*, s. 233.

s. 4: "(Hocent) Kurgan yüksek bir yerdedir. Seyhun suyu kuzeyden akar ve kurgandan bir ok atımı kadar uzaktadır. Kurgan ile deryanın (nehir) kuzeyinde Munugil adlı bir dağ vardır. Bu dağa firuze ve bazı ocaklar bulunur."

s. 5-7: "Seyhun Deryası (Ahsi) kurganın altından akar. Kurgan yüksek bir uçurumun üzerindedir. Hendek yerine derin uçurum vardır. Ömer Şeyh Mirza bir iki mertebe dışından tekrar çukurlar kazdırdı. Fergana da bunun kadar sağlam başka bir kurgan yoktur. Mahalleler kurgandan uzaktadır. "Köy nerede, ağaçlar nerede misali galiba." Ahsi için söylemişlerdi Sultan Ahmet Mirza Hocent suyunun güneyinden, Sultan Mahmut Han kuzey tarafından Ömer Şeyh Mirza'nın üzerine yürüdüler. Bu sırada garip bir olay oldu. Anlatıldığı gibi Ahsi Kurganı yüksek bir uçurum üzerinde kurulmuş ve binalarda uçurumun kenarında bulunmaktadır. Ramazan ayının dördüncü günü Ömer Şeyh Mirza bu uçurumdan güvercinthane ile düşerek öldü."

s. 31: "Bu sırada Manglığ ilinden olup küçüklüğünden bu yana annemin hizmetinde bulunmuş ve beylik mertebesine yükselmiş, sonra bir kusuru yüzünden kovulmuş olan İbrahim Saru, Esfera Kurganı'na girip Baysungur Mirza adına hutbe okutup, muhalefet eder."

s. 34: "Sultan Hüseyin Mirza gelip Hisar Kurganı'nı muhasaraya başladı. Mirzanın bulunduğu kuzey tarafından kazan kurup, birçok taş atarak, kurganın burcunu tahrip etmişler. Sabaha kadar kurgandakiler burcu tamamen tamir etmişler."

s. 39: "İki gün sonra Şiraz Kurganı'na vardı. Şiraz Kasım Dulday'da idi. Valisi kurganı iyi savunamayarak kurganı teslim etti. Şiraz kurganı İbrahim Saru'nun idaresine verildi."

s. 44: "Kışlak için Hoca Didar Kurganı uygun görülerek, kalkıp Hoca Didarın altındaki çayra inildi. Kurgana girip ev ve diğer yerleşimleri belirledik. Usta ve gerekenleri koyup, yurda döndük."

s. 45: "(Semerkant) Sur üzerinde kurganın uzunluğunun ölçülmesini emrettim. Ölçtüler. On bin altı yüz kadem¹⁵ çıktı."

s. 46: "Timur Bey'in torunu Cihangir Mirza'nın oğlu Muhammet Sultan Mirza Semerkant'ın dış kurganında bir medrese yaptırmıştır."

s. 53: "Hoca kadı o kalenin muhafazasında, bana olan hürmet ve alakası dolayısıyla on sekiz bin koyununu kurgandaki yiğitlere ve bizim ile olan yiğitlerin göçlerine dağıttı."

s. 55: "Bap (Bab?) Kurganı'ndakiler benim tarafıma geçerek kurganı kapattılar. Yalnız Han'ın ağır davranması yüzünden, muhalifler Bap Kurganı'nı zorlayıp aldılar."

s. 56: "Kent Badem'i sol tarafta bırakarak Hocent'den on ve Kent Badem'den üç yığaç mesafedeki Nesuh Kurganı'na geldik. Gece merdiven koyup, baskın yaparak aldık."

s. 61: "Sabah namazı vaktinde Merginan Kurganı'nın kapısına geldim. Ali Dost'u gördükten sonra kurganın içinde münasip bir yere inildi."

s. 62: "Bap Kurganı ve diğer iki kurgan bize geçti."

s. 67: "Uş kurganlarından Madu Kurganı, sağlamlığı ile meşhur kurgandır. Kuzey tarafında bir nehir vardır. Kurgan hayli yüksekte bulunmaktadır. Nehirden ok atılırsa belki de duvarna vurmaz. Su yolu bu taraftadır. Kurgandan aşağıya doğru, sokak şeklinde iki tarafını duvar yaparak, suya kadar getirmişler. Tepe tarafları hendedir."

15 Ayak: Yarım arşın uzunluğunda bir ölçü. Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Lugat*, Ankara 2004, s. 478.

s. 73: “Gazne-i Nemengan’da inildi. Böylece otuz-kırk gün Erhiyan Kurganı’nda kaldık.”

s. 74: “Tenbel, Cihangir’ı yanına alarak Bişharan Kurganı’nın arkasına indi.”

s. 79: “Ura Tepe’den Bürke yaylağı yolu ile Sengzar’a geldik. Sengzar valisi kurganı teslim etti.”

s. 92: “Kuşatma süresince kurgan duvarı üzerinde her gece dolaşır, yürürdük. Bazen ben, bazen Kasım Bey, bazen beylerden biri. Firuze kapısından Şehzade kapısına kadar duvar üzerinde atla da dolaşılabilirdi. Diğer yerlerde (Gazüristan ve Suzengeran kapıları, Üştürgerdan) yaya yürünürdü. Bazıları yaya dolaşırlardı ve bir defa dolaşınca kadar sabah olurdu.”

3.2. Afganistan

s. 197: “Kabil Kurganı’nda kumandanlardan ...”

3.3. Hindistan

s. 268: “Dehli’nin karşısında Cun’un yakasına indik. Çarşamba günü Dehli Kurganı’nı seyredip, geceyi orada geçirdikten sonra ...”

s. 268: “(Agra) Kurgan içindeki sipahiler arasında, belli adamlardan ... vardı.”

s. 294: “Dehli ve Agra’dan başka bütün kurganlı yerler, kurganlarını savunarak boyun eğmediler. Senbel, Biyane, Mivat, Dulpur, Güvalyar, Rabiri, Etave, Kalpi, Kanuc, Mehavin.”

s. 335: “Çendiri güzel vilayettir. Çevresinde hayli akarsu vardır. Erki dağın üzerindedir. Bir büyük havuzda kurganın zor alındığı su yolundadır.”

s. 341: “Man-Sig’in oğlu Bikermacit’in binaları, kurganın kuzey tarafında ortada bulunur. Oğlunun binaları o kadar iyi değildir. Yaptığı künbet hayli karanlıktır. Bu künbetin altında daha küçük bir bina vardır. Bu binaya hiçbir yerinden ışık girmez.”

s. 342: “Dulpur Dağı’ndan, Guvalyar Kurganı iyi görünür.”

s. 344: “Dulpur Kurganı’na girdik. Ebülfetih’in yaptırmış olduğu hamamı meşale ile gezdikten sonra oradan hareket edip, çarbağın yapıldığı yere, bend başına geldik.”

s. 362: “Sultan Celaleddin’in adamları Benares Kurganı’nda savunma yapamayarak, kaçıp çıktılar.”

s. 364: “Çarşamba günü bu yurttan kalkıp Çunar Kurganı’nı gezdikten sonra Çunar’ı bir kuruh¹⁶ kadar geçerek indik.”

Yukarıda görüleceği üzere kurgan sözcüğü otağ, ordugâh, savunma hattı, kale, kent, mezar¹⁷ ve yurt anlamlarında kullanılmaktadır. Öncelikle Orhun Yazıtları’nda iki yerde geçmektedir. Anıt I. (kuzey yüzü) “Amga Kurganı’nda kışlayıp, ilkbaharda Oğuzlara doğru ordu sevk ettik.” Anıt II. (doğu yüzü) “Amgı (Amga) Kurganı’nda kışladığım zaman don ve kışlık oldu.”¹⁸

Bugün, bilim dünyasında kabul gören görüş, kurgan (kale, kent) ordu, ordu kent, özellikle kozmik timsaller yönünden “Proto-Türk Choular”a dayanır. Göç ve sefer esna-

¹⁶ Bir uzunluk ölçüsü. 11. dipnota bakınız.

¹⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul 2010, s. 140-141.

¹⁸ V. Thomsen, *Orhun Yazıtları Araştırmaları*, çev.-haz. Vedat Köken, Ankara 2002, s. 185, 159.

sında her türlü coğrafi koşula uygun, dört köşeli tahta ve kumaştan kapı ve duvarları olan ordu. Başkentlerinin kuzeyinde bir dağ ve güneyinde bir nehir bulunur. Kentin tam ortasında, göğün kutbunu teşkil eden ve "Temür Kazuğ" ve "Yitiken" diye adlandırılan (Eski Türkçe'de) gelen dinî mahiyeti olan "Kutup Yıldızı" ve "Ayı Burcu"nun altında, hükümdar köşkü yer alır. Hükümdar köşkü dünyanın merkezinde tasavvur edilen kozmik dağı temsil eder. Böylece hükümdar kenti de göğe, yere, dağlara, güneşe, aya, yıldızlara, özellikle hükümdarın soyuna adanmış mukaddes bir kent konumundadır ve yeryüzünü temsil eder.

Yine mezar anlamında kullanılan kurgan formuna baktığımızda da aynı durum görülür. Yurt (üy, öy.) denilen çadır bir "mikro-kozmos" kabul edilir. Çadırın kubbe kısmı "göğü", gövdesi (keregelerden meydana gelen) "yeri" simgeler. Tepedeki açıklıktan (yuvarlak şeklinde) aşağıya inen ana direk, dünyanın eksenini sayılır. Bu bağlamda mezar ve ev¹⁹ çok farklı değildir. Biri bu dünyanın, diğeri de öbür dünyanın evidir.

Tarihi süreçte iç kale, dört köşeli devam ederken Türklerde, sekiz veya altı köşeli dünya kavramı ve içinde iç kale, "ordu" bulunan sağlam kentlerin meydana gelişi; 1. Fethedilen yerlerin (İspicab=Sayram'da olduğu gibi) ordu kenti haline getirilmesidir. 2. Kurgan ordu kenti oluşturmaktır. Bu kentler, sınıfsız yer halkın meydana gelmesine de neden olurlar. Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig* adlı eserinde yer alan "Hükümdar ile Öğdemiş" arasında geçen karşılıklı konuşmadan anlaşılacağı üzere²⁰ bu durum, daha çok Uygur, Karahanlı ve Selçuklu dönemlerinde görülür. Orta Asya'da kentçilik bakımından Türkistan'ın en hızlı gelişme gösterdiği dönem Karahanlı Devri kabul edilir. Selçuklu Dönemi'ne baktığımızda, Selçukluların sadece Türk hakanlarının değil, Part ve Sasanî kısıralarının, kayserin de vârisi olduğu görülür. Böylelikle Selçuklu ordu sistemi yeni bir etki altına girer. Ancak Selçuklu'da daha çok dört köşe eski Türk kale planı veya Uygur ile Karahanlı dönemlerinde bulunan sekiz köşeli, kale planı hâkim olur. Sultan Kale, Konya İç Kale²¹ gibi. Öte yandan Moğollar, Hint ve Mısır Memlûkluları, Osmanlılar, Özbek ve Timurluların merkezlerinde ordu geleneği yaşar. Eski Saray ve Topkapı, Tekfur Sarayı'ndan çok Karahanlı Şems al-Mülk'ün "Goruk"una benzer. Onun gibi surlar içinde, bahçeler ortasında köşkerlerden meydana gelir. Osmanlılar, Versailles taklidi Dolmabahçe Sarayı gibi binalar yapıcaya kadar, Türk ordu geleneği sürmüştü ve böylece bin yılı aşkın bir tarihe sahip olmuştur.²² Bugün Orta Asya ve Hindistan'a baktığımızda başta Semerkant, Buhara, Andican, Taşkent, Delhi ve Agra olmak üzere pek çok yerleşim birimi buna örnek olarak verilebilir.

19 Manas Destanı'nda Han ölünce, onun için "Ak Saray" ve "Gök Saray" yapılır: Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Ankara 2002, c. 2, s. 28.

20 Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*, çev. Reşid Rahmeti Arat, Ankara 1994.

21 "Der-sitayiş-i eşkâl-i kal'a-i Konya, Zaman-ı Selçuk'da on iki dervaze (kapı) idi. Âl-i Osman'da dördü kalup gayrileri seditler. Amma iç kal'asının cirmi (hacmi) ma'lum değildir ve cümle çar-kuşe seng-i ebyaz ile gunagun tasarru-fı hendese-i mi'mari ile fîruşlu vezihli ve mukarnaslı ve guya Ala'ille kuleli üstadane bina olunmuş şekli murabba' bir kal'a-i musanna'dır." Evliyâ Çelebi; *Günümüze Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*, haz. Kahraman, Seyit Ali - Yücel Dağlı, C. 3, İstanbul 1999, s. 15.

22 Ögel, a.g.e., c. 2, s. 28, 62; Emel Esin, "Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri)", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, c. 6, Ankara 1968, s. 159-215; Emel Esin, "Milâdî VII-X Yüzyıllarda Sır-Derya Oğuzlarının Maddî Kültürü Hakkında Notlar", *VIII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 1981, s. 711-723; Emel Esin, *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*, İstanbul 1979, s. 1-90; Emel Esin, *Türkistan Seyahatnamesi*, Ankara 1997, s. 3-24; Beyhan Karamağaralı, "Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi ve İkonografisi", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998*, İstanbul, 1999, s. 33-46; Yaşar Çoruhlu, "Kurgan ve Çadır(YURT)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş", *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998*, İstanbul, 1999, s. 47-61; Çoruhlu, a.g.e., 2010, s. 95-104, 135-145; Mukadder Güneri, "Orduğ Sözcüğü Üzerine", *Osmanlı Öncesi ve Dönemi Osmanlı Kültürünün Orta Asya'daki İzleri, CIEPO Ara Sempozyumu, Bışkek, 24-29 Ağustos 2009*, basımda.

Bildiride adı geçen kurganlara benzer pek çok kurgan yani kale ve kent örneği Transkafkasya, Balkanlar ve Anadolu'dan da verilebilir. Ünlü seyyah Evliyâ Çelebi'nin Seyahatnâmesi bu konuda geniş bilgi vermektedir. Bir örnek verirek; “Âl-i Osman kal'a yapamaz derler. Bu kal'a (Eşkal-i zemin-i kal'a-i Vidin) ile Bender Kal'ası ve Segeden ve Boğazhisar kal'alarını görmeyen Âl'i Osman padişahlarını ne kuvvette ve ne metanette kal'a inşa ettiklerini bilmezler. Ve bu kal'a-i Vidin'in maşnk tarafına nehr-i Tuna'ya nazır...”²³ Traskafkasya'dan örnek verirek, Artvin²⁴ ilçe ve beldelerinde pek çok kale bulunmaktadıdır. Özellikle Ardanuç Kalesi konumu, iç kalesi ve kitâbesiyle arkeologların ilgisini beklemektedir.

Sonuç olarak *Babürnâme*'den hareketle, “kurgan” sözcüğünün otağ, ordugâh, savunma hattı, kale, kent ve yurt anlamlarını örneklerle ortaya koymaya çalışırken bir anlamda da Türk ordu kent geleneği ve kültürünün kaynağına, sürekliliğine işaret etmeye çalıştık

Kaynaklar

Akalın, Şükrü Haluk ve diğerleri; **Türkçe Sözlük**, Genişletilmiş 11. Baskı, Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara 2011.

Arseven, Celâl Esad; **Sanat Ansiklopedisi**, c. 2, Maarif Matbaası, İstanbul 1947.

Aytekin, Osman; **Ortaçağ'da Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999.

Babur; **Baburnama**, çev. A. S. Beveridge, Sang-e Meel Publications, Lahore 1969.

Babur; **The Baburnama** çev. A. S. Beveridge, Messrs Luzac and Co. Ltd, London 1971.

Çoruhlu, Yaşar; “Kurgan ve Çadır(Yurt)'dan Kümbet ve Türbeye Geçiş”, **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18-20 Aralık 1998**, AKSM, İstanbul 1999, s. 46-61.

Çoruhlu, Yaşar; **Erken Devir Türk Sanatı**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2000.

Çoruhlu, Yaşar; **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2010.

Develioğlu, Ferit; **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Aydın Kitabevi, Ankara 2004.

Ercilasun, Ahmet Bican ve diğerleri; **Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü**, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991.

Esin, Emel; “Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Hakan Şehri)”, **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Ankara 1968, c. 7, S. 10-11, s. 159-215.

Esin, Emel; **Türk Kozmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul 1979.

Esin, Emel; “Milâdî VII.-X. Yüzyıllarda Sır-Derya Oğuzlarının Maddî Kültürü Hakkında Notlar”, **VIII. Türk Tarih Kongresi**, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1981, s. 711-723.

²³ Çelebi, *a.g.e.*, 6. Kitap, s. 98.

²⁴ Osman Aytekin, **Ortaçağ'da Osmanlı Dönemi Sonuna Kadar Artvin'deki Mimari Eserler**, Ankara 1999, s.

Esin, Emel; **Türkistan Seyahatnâmesi**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997.

Evliyâ Çelebi; **Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi**, haz. Kahraman, Seyit Ali - Yücel Dağlı, C. 3, Yapı Kredi Yayını, İstanbul 1999.

Evliyâ Çelebi; **Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi**, haz. Kahraman, Seyit Ali - Yücel Dağlı, 1. Kitap, C. 2, Yapı Kredi Yayını, İstanbul 2005.

Gazi Zahiruddin Muhammed Babur, **Vekayi (Babur'un Hatıratı)**, çev (Önsöz, Tarihî Özet: Y. Hikmet Bayur), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1987.

Güneri, Mukadder; **Babürname'nin Temel Konuları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1994.

Güneri, Mukadder; **Babur'un Siyasî Sosyal ve Kültürel Hizmetleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2001.

Güneri, Mukadder; "Orduğ Sözcüğü Üzerine", **Osmanlı Öncesi ve Dönemi Osmanlı Kültürünün Orta Asya'daki İzleri, CIEPO Ara Sempozyumu 24-29 Ağustos 2009**, Bışkek, baskıda.

İskenderoğlu, Reşid; **Beylerbeği Gazi İskender Paşa (1492-1571)**, Ankara 1989.

Karamağaralı, Beyhan; "Kültür Tarihimiz Bakımından Mezar Taşlarının Önemi İkonografisi.", **Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu 18- 20 Aralık 1998**, AKSM, İstanbul 1999, s. 33-46.

Karasoy, Yakup; **Şiban Han Divanı**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 1998.

Kaşkarlı Mahmud; **Divanü Lugati't Türk**, çev., uyarlama, düzenleme: Seçkin Erdi-Serap Tuğba Yurtsever, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Mirza Muhammet Haydar Duglat; **Tarih-i Rashidi of Mirza Muhammed Haidar Duglat. A History of The Moghols of Central Asya**, çev. (ing.) N. Elies-E. Denison Ross, Academica Asiatica, Patna 1973.

Niyazi, **Nevayi'nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar, El-Lugatu'n-Neva'iyye ve 'I-İstishadatu'l-Çagata'iyye**, haz. Mustafa S. Kaçalın, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 2011.

Ögel, Bahaeddin; **Türk Mitolojisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2002.

Şemseddin Sami; **Kamus-ı Türkî**, Çağrı Yayınları, İstanbul 1996.

Thomsen, V; **Orhun Yazıtları Araştırmaları**, çev. ve yay. haz. Vedat Köken, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 2002.

Toparlı, Recep-Hanifi Vural, Recep Karaatlı; **Kıpçakça Sözlük**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 2003.

Usta, Aydın ve diğerleri; **Türk Dünyası Kültür Atlası**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayını, İstanbul 2007.

Yudahin, K. K.; **Kırgız Sözlüğü**, çev. Abdullah Taymas, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayını, c. II, Ankara 1998.

Yusuf Has Hacıp; **Kutadgu Bilig**, çev. Reşid Rahmeti Arat, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1994.

Yücel, Bilal; **Bâbü'r Divanı (Gramer, Metin, Sözlük, Tıpkıbasım)**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1985.

www.tdk.terim.gov.tr/bts/

Sunah Choi*

Bindirme Tavan: Asya'dan Anadolu'ya Bir Örtü Biçiminin Tarihî Evrim Süreci Üzerine Bazı Düşünceler**

Lantern Ceiling: Some Considerations on the Process of the Historical Evolution of a Ceiling Form in the Architecture from Asia to Anatolia**

Abstract

A ceiling form named as "*lantern ceiling*" or "*laternendecke*" has not yet been universally studied in the process of historical evolution within cultural-geographical contexts from Asia to Anatolia or vice versa.

For example, this type of ceiling form was discovered at several tombs in the Korean Peninsula, which were inferred to be made around 3rd-5th century A.D. The archetype of this ceiling form has been found at many Eastern Asian tombs, especially at Buddhist and Manichaeism cave temples located from Central Asia and Bamiyan in Afghanistan to Dūnhuāng at Gānsū in Eastern Turkistan, as well as Buddhist temples and Hindu temples in India. Moreover, this ceiling form was also detected at structures built during the early and late Islamic period in these regions. However, it is still not clear either from which process of the historical evolution or from which path the ceiling form took to be spread in the Asian regions. The same suspicion can be applied to a similar geometrical ceiling form identified as "swallow dome" in Anatolia. In fact, the origin of this geometrical ceiling form known to be used in Anatolian structures as well as its passage to Anatolia is unknown until today. There is a hypothesis that this ceiling structure, some references often mentioned as "*dome effect*" had worked as dome for a certain period of time before the dome has been invented in the architectural history. Nevertheless, it is interesting to note that although dome has become the major ceiling structure, this "*lantern ceiling*" that can be considered as somewhat ancient has been continuously used in Anatolian house buildings until today.

In this study, the issue of lantern ceiling that has been often considered not only as architectural function but also as symbolized meanings in various religions and cultures will be discussed.

Keywords: Lantern ceiling, laternendecke, swallow dome, dome effect, Eurasia.

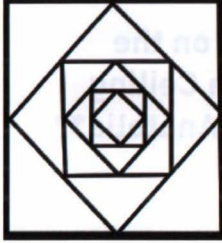
Anahtar Kelimeler: Bindirme tavan, tüteklikli kubbe, kırlangıç kubbe, yalancı kubbe, Avrasya.

* Doktorant, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, Türkiye /
Doctoral Student, Ankara University, Faculty of Languages, History and Geography, Department of Art History,
Ankara, Turkey.

** Bu çalışma TÜBİTAK desteğiyle yapılmaktadır / This study is supported by TÜBİTAK.

Bu metin henüz başlangıç aşamasında olan çalışmamın ilk bulgularını ve bu konudaki düşüncelerimi paylaşmayı amaçlamaktadır.

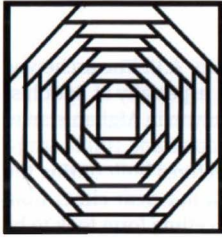
Mimarlık tarihindeki tipik sayılabilecek örtü biçimlerinden biri, “bindirme tavan” diye de bilinen bir yapı elemanıdır (Şekil 1). Bindirme tavan, esasen bir tür kubbe biçimi olduğu halde geleneksel kubbe tekniğiyle inşa edilmemiş bir örtü ögesidir. Bu tür



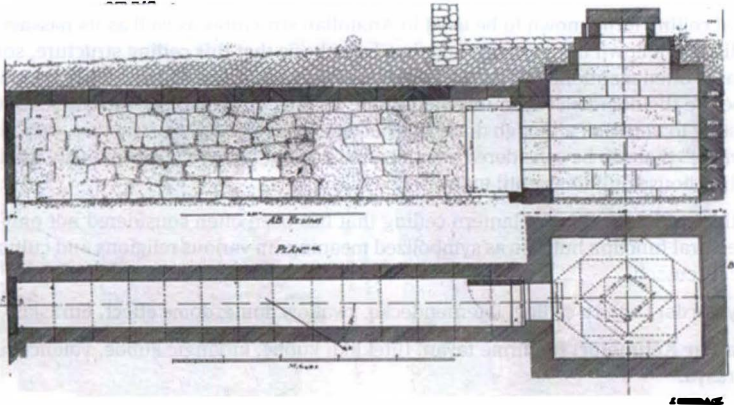
Şekil 1



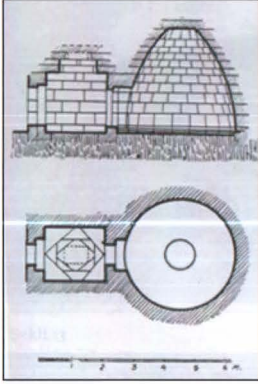
Şekil 3



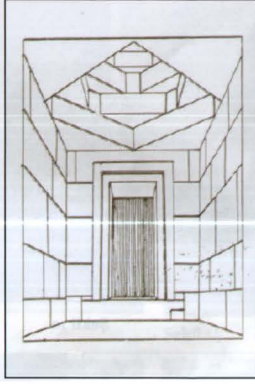
Şekil 2



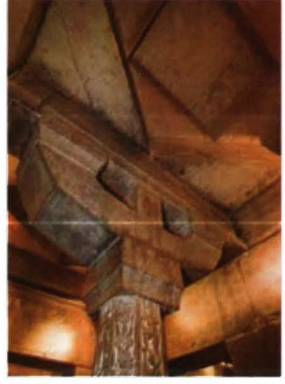
Şekil 4



Şekil 5



Şekil 6



Şekil 7

örtülerde, strüktürlü oluşturan taş ya da tuğlalar yatay konumda yerleştirilmiş ve her bir eleman diğeri üzerinde kaydırılıp ileri doğru çıkartılmak suretiyle istiflenerek örtüye bir tür kubbe biçimi (dome effect) kazandırılmıştır. Bu nedenle bu tür örtülere, kimi zaman “yalancı kubbe” de denilmektedir.¹

Bunun yanı sıra Türkçe literatürde, yaygın olarak “kırlangıç kubbe” ya da “tüteklikli kubbe” diye kullanılan örtü ise kare ya da kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekânın üstünü, köşelerden başlayarak birbiri üzerine çapraz konumda oturtulmuş ahşap kalaslardan ya da bazen işlenmemiş ağaç gövdelerinden oluşan sistemlerle örten bir kubbe türüdür² (Şekil 2). Bu örtü biçimi de bindirme tavanının bir türü sayılmaktadır.

Söz konusu örtünün, dünya coğrafyasına dağılmış benzer tipolojileri olduğu bilinmektedir (Şekil 3). Bindirme tavanının bugüne kadar bilinen en erken örneklerinden biri, İzmir’de Selçuk yakınında bulunan Belevi Tümülüsü’dür.³ Bu tür kullanımların, MÖ 6. yüzyılın başından MS 4. yüzyılın sonuna kadar, yaklaşık bin yıl sürdüğü tespit edilmiştir. MÖ 4. yüzyıla tarihlenen Mudanya, Gemlik ve Eskişehir-Iğdır Köyü yakınındaki üç mezar anıtının da bu türden örtülerin kullanıldığı diğer erken örnekler olduğu söylenebilir⁴ (Şekil 4). Gordion’da, Helenistik Dönem’e tarihlenen bir mezarın ön hücresinin de tüteklikli bir örtü içerdiği tespit edilmiştir. Şüphesiz bu tür mezar yapılarının içinde en tanınmış olanı, Geç Helenistik veya Erken Roma Dönemi’ne tarihlenen Milas’taki Gümüşkesen Anıtı’dır.⁵

Eski Bulgar-Yunan hududu üzerindeki Mezek Köyü’nün Kurtkale Tepesi’nin üzerindeki bir tümülüste bulunan kubbeli mezarın ön odasının da bindirme tavana sahip olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 5-6). Maltepe’de bulunan bir başka örneğin de Kurtkale’deki kubbeli mezar ile büyük benzerlik gösterdiği, Arif Müfit Mansel tarafından tespit edilmiştir.⁶

1 Metin Sözen-Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 2003, s. 43.

2 Sözen-Tanyeli, *a.g.e.*, s. 243.

3 Arif Müfid Mansel, *Trakya-Kurklareli Kubbeli Mezarları ve Sahte Kubbe ve Kemer Problemi*, Ankara 1943, s. 21-22; Arif Müfid Mansel, “Mudanya Mezar Binası”, *Belleten*, C. X, S. 3, 1998, s. 7.

4 Mansel, *a.g.m.*, s. 2; Güknül Akın, “Tütekli Örtü Geleneği Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü”, *Vakıflar Dergisi*, S. 22, İstanbul 1991, s. 328.

5 Akın, *a.y.*

6 Mansel, *a.g.m.*, s. 7.



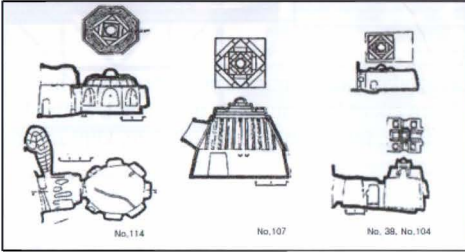
Şekil 8



Şekil 9



Şekil 10



Şekil 11



Şekil 12

Ayrıca tarihi belli olmayan bir başka tüteklikli mezarın da Manisa-Musahocaköy'de bulunduğu bilinmektedir.⁷

Asya örnekleri arasında da bu türden bazı uygulamalar vardır. Örneğin Çin'de MS 132 yılına ait olduğu ileri sürülen Ci-Goucun'daki mezar yapısının arka hücresi bindirme tavanlıdır.⁸ Yine aynı coğrafyada, I-nan'daki MS 3-4. yüzyıllara tarihlenen bir diğer mezar yapısının ön, merkez ve arka hücrelerinde taşla yapılmış bindirme tavanlara rastlanmaktadır (Şekil 7). Chang-Lı adlı sarnıçta bulunan ve Doğu-Han Dönemi'ne ait olduğu düşünülen tümülüsün de bindirme tavanla örtüldüğü anlaşılmaktadır.⁹

Kore'de, şimdiye kadar bilinen bindirme tavanlı bütün yapılar, Gokuryo (Kokuli) Dönemi'ne (MÖ 1. yüzyıl-MS 612) aittir¹⁰ ve sadece Kore yarımadasının kuzey bölgesinde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır¹¹ (Şekil 8). Genellikle MS 4-5. yüzyıllar arasına tarihlenen örnekler içinde, sadece An-Ak'daki 3 No.lu Mezar Yapısı'nda, kesin tarihi belirlenmiş bir yazıt bulunmaktadır (Şekil 9).

Orta Asya'da ise Afganistan-Bamyan'dan Doğu Türkistan-Kansu'daki Tun Huang'a kadar uzanan coğrafyada, birçok Budist ve Maniheizt kaya tapınağının tavanının da tütek-

7 Machteld Johanna Mellink, "Archaeology in Asia Minor", *American Journal of Archaeology*, Vol. 60, No. 2, 1963, s. 180.

8 Byung-Mo Kim, "말각조정의 성격에 관한 재조명 (A Reconsideration of the Characteristics of Tsaoching Ceiling)", *역사 학보 (Tarih Araştırma Dergisi)*, S. 80, 1978, s. 54-59.

9 Hsio-Yen Shih, "I-Nan and Related Tombs", *Artibus Asiae*, Vol. 22, No. 4, 1959, s. 281.

10 Tae-Don No, "Koguryo (Koguryo) Mezarlığı", *한국민족문화대백과사전 (Kore Ulus Kültürü Büyük Ansiklopedisi)*, Vol. 3, Seul 2001, s. 349.

11 Byung-Mo Kim, *a.g.m.*, s. 44; Jun-Hi Han, *Preservation of the Koguryo Kingdom Tombs*, Seul 2005, s. 21



Şekil 13



Şekil 14



Şekil 15



Şekil 16

likli bindirme tavanlarla örtülü olduğu bilinmektedir¹² (Şekil 10-11). MS 500-900 yılları arasına tarihlenen bu mağara tapınakları, dönemin ticaret yollarını kontrol eden göçebe devletlerin etkin oldukları yaratıcı sanat ortamının ürünleridir. Doğu Türkistan (Xinjiang) tapınaklarındaki bu tür örtülerin, Uygur sanat çevresinde simgesel bir rol oynadığı düşünülmektedir (Şekil 12).¹³

Tüteklikli örtü içerdigi bilinen ilk İslâm Dönemi yapısı San'a Ulu Camii'dir. Bu örtü, caminin İslâmiyet'in ilk yıllarına giden birinci inşâat dönemine ya da M. 714-715 yılına tarihlenir.¹⁴ (Şekil 13).

Hindistan ve Tibet'te söz konusu örtü biçimi, Buda ve Hindû tapınaklarında MS 8-9. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Padrethan'daki 8-9. yüzyıla ait Kaşmir Siva Tapınağı¹⁵ (Şekil 14), 10. yüzyılda inşâ edildiği düşünülen Jonog'daki Trigare'vara Siva Tapınağı¹⁶ (Şekil 15), Alchi'de 11. yüzyıldan kalma Ladakh Stupası¹⁷ (Şekil 16) gibi yapılar, bu bölgedeki örneklerden bazılarıdır.¹⁸

12 Alexander Coburn Soper, "The 'Dome of Heaven' in Asia", *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 4, 1947, s. 229-230; Takayasu Higuchi-Gina Barnes, "Bamiyan: Buddhist Cave Temples in Afghanistan" *World Archaeology*, Vol. 27, No. 2, *Buddhist Archaeology* (Oct., 1995), s. 294.

13 Akın, *a.g.m.*, 1991, s. 329; Paul Pelliot, *Les grottes de Touen-Houang*, Vol. 5, Paris 1921, s. 29.

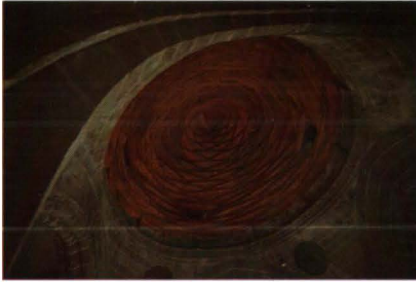
14 Akın, *a.g.m.*, 1991, s. 330; Robert Bertram Serjeant-Ronald Lewcock, *San'a: An Arabian Islamic City*, Londra 1983, s. 206.

15 Soper, *a.g.m.*, s. 234.

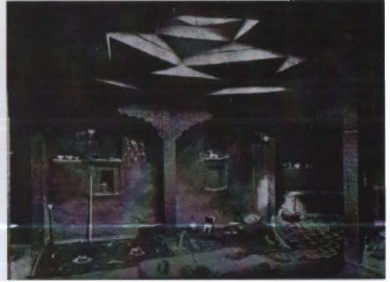
16 Ronald Milton Bernier, "Tradition and Invention in Himachal Pradesh Temple Arts", *Artibus Asiae*, Vol. 44, No. 1, 1983, s. 74, 88.

17 Roger Gopper, "The 'Great Stupa' at Alchi", *Artibus Asiae*, Vol. 53, No. 1/2, 1993, s. 123.

18 Akın, *a.g.m.*, 1991, s. 333.



Şekil 17



Şekil 18

Anadolu dinî mimarisinde tüteklikli örtünün ilk akla gelen erken örneği Erzurum Ulu Camii'ndeki (1179) mihrap önu kubbesidir (Şekil 17). 13. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen İspir Çarşı Camii'nin üst örtüsünü oluşturan iki adet tüteklikli örtünün de sonradan yenilendiği anlaşılmaktadır.¹⁹

Buraya kadar değindiğim anıtsal yapılar dışında, Anadolu ve Orta Asya'nın çeşitli bölgelerindeki bazı konut yapılarında da tüteklikli örtüye rastlandığına işaret etmek gerekmektedir (Şekil 18).²⁰

“yalancı kubbe (*dome effect*)” diye de tanımlanan bu tür örtülerin, hipotetik olarak mimarlıkta, kubbe olarak bilinen eğrisel örtünün keşfine kadarki bir süreçte işlev gördükleri iddia edilmektedir. Ne var ki kubbenin, mimarlığın birincil örtü şekli haline gelmesinden sonra da günümüze kadar ulaşan süreçte bindirme tavanının varlığını sürdürmesi ilgi çekicidir. Bu tür tavanların, Anadolu'da ve Orta Asya bölgesindeki konutlarda hâlâ uygulandığı bilinmektedir.

Buna karşılık söz konusu tavan, konutlar dışında, dinî yapılarda da yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Dinî yapılarda ısrarla uygulanan bu tür bir örtü biçiminin, mekânın merkezini tanımlayacak şekilde ve âdeta ısrarla kullanılışı, onun, özel bir dinî anlam taşıdığı ya da litürjik bir eleman olduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

Bugüne kadar bazı incelemelere konu edilmekle birlikte, bindirme tavanın mimarlık-tarihi evrim süreci henüz bütün yönleriyle bir bilimsel çalışmaya konu edilmemiştir.

Bu bağlamda Anadolu'dan Asya'ya uzanan geniş bir coğrafyaya dağılmış bu tür bir örtü biçiminin, akla bazı sorular getirmesi de doğaldır.

Örneğin “bindirme tavan”ın, Asya'dan Anadolu'ya geçen bir örtü biçimi olduğu düşünülebilir mi? Bunun tersi de söz konusu olabilir mi?

İkinci husus, bu örtü biçiminin Batı'ya (ya da Doğu'ya) geçme yolları nedir ve hangi tarihsel olaylar ya da kültürel olgular bu tür bir aktarımda etkili olmuştur? Bir diğer husus, esasen hayli arkaik sayılabilecek bir örtü biçimi olarak “bindirme tavan”ın, başta kubbe ve tonoz olmak üzere mimarlığın ana örtü sistemlerinin yaygınlaşmasından sonra da uygulanmasının özel bir anlamı var mıdır? Ve nihayet, bu tür bir örtünün tercih

¹⁹ Akın, *a.g.m.*, s. 333.

²⁰ Zerrin Köşklü-Şerife Talı, “Geleneksel Erzurum Evlerinde Tandır evi (Mutfak) ve Mimarisi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 11, Erzurum 2007, s. 97-111; Marc Aurel Stein, *Innermost Asia*, Oxford 1928, s.48.

edilmesinde, mekânı/mekânları örtmek gibi pratik bir amaç dışında, dinî ya da simgesel anlamlar var mıdır ya da bu tür özel anlamlar aranabilir mi?

Kimi araştırmalarda, “İpek Yolu”yla, Helenizm’le ya da Kaşmir veya Gandara menşeli olarak Budizm ile birlikte yayıldığı iddiasına konu olan bu tür bir örtü biçiminin araştırılması, hiç kuşku yok ki mimarlığı da aşarak kültür tarihinin de bir sorunsalına cevap niteliği taşıyacaktır. Çalışmalar ilerledikçe, Doğu ile Batı dünyası arasında var olduğu bilinen tarihî ve kültürel etkileşimleri, bu sürecin bir parçası olarak “bindirme tavan”ın gelişimi üzerinden, kapsamlı bir maddî-kültür tarihçiliği bağlamında ele alınıp yorumlanmasının mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Kaynaklar

Akın, Günkut; “Doğu ve Güneydoğu Anadolu’nun Geleneksel Mimarlığında İki Tarihî Ev Tipi: Bindirme Kubbeleri ve Tütekli Evler”, *Tarihten Günümüze Anadolu’da Konut ve Yerleşme*, ed. Y. SEY, Tarih Vakfı, İstanbul 1999, s. 248-256.

Akın, Günkut; “Tütekli Örtü Geleneği Anadolu Cami ve Tarikat Yapılarında Tüteklikli Örtü”, *Vakıflar Dergisi*, S. 22, İstanbul 1991, s. 323-354.

Bernier, Ronald Milton; “Tradition and Invention in Himachal Pradesh Temple Arts”, *Artibus Asiae*, Vol. 44, No. 1, 1983, s. 65-91.

Gopper, Roger; “The “Great Stupa” at Alchi”, *Artibus Asiae*, Vol. 53, No. 1/2, 1993, s. 111-143.

Han, Junhi; *Preservation of the Koguryo Kingdom Tombs*, UNESCO, Seul 2005.

Higuchi, Takayasu- Gina Barnes; “Bamiyan: Buddhist Cave Temples in Afghanistan”, *World Archaeology*, Vol. 27, No. 2, Buddhist Archaeology (Oct., 1995), s. 282-302.

Kim, Byungmo; “말갈조정의 성격에 관한 재조명 (A Reconsideration of the Characteristics of Tsaoching Ceiling)”, 역사 학보 (*Tarih Araştırma Dergisi*), Sayı. 80, Seul 1978, s. 41-106.

Köşklü, Zerrin-Şerife Talı; “Geleneksel Erzurum Evlerinde Tandır evi (Mutfak) ve Mimarisi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S. 11, Erzurum 2007, s. 97-111.

Mansel, Arif Müfid; “Mudanya Mezar Binası”, *Belleten*, C. X, S. 37, Ankara 1998, s. 2-12.

Mansel, Arif Müfid; *Trakya-Kırklareli Kubbeleri Mezarları ve Sahte Kubbe ve Kemer Problemi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1943.

Mellink, Machteld Johanna; “Archaeology in Asia Minor”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 60, No. 2, 1963, s. 173-190.

No, Tae-Don; “Koguryo(Koguryo) Mezarlığı”, 한국민족문화대백과사전 (*Kore Ulus Kültürü Büyük Ansiklopedisi*), C. 3, Seul 2001, s. 349-354.

Pelliot, Pual; *Les grottes de Touen-Houang*, Vol. 5, Paris 1921.

Serjeant, Robert Bertram-Ronald Lewcock; *San’a: An Arabian Islamic City, The World of Islam Festival Trust*, Londra 1983.

Shih, Hsio-Yen; “I-Nan and Related Tombs”, *Artibus Asiae*, Vol. 22, No. 4, 1959, s. 277-312.

Soper, Alexander Coburn; "The 'Dome of Heaven' in Asia", *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 4, New York 1947, s. 225-245.

Sözen, Metin-Uğur Taneyeli; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Stein, Marc Aurel; *Innermost Asia*, Oxford 1928.

Ayman Dosimbayeva*

İçerik ve Tarihî Bağlam Açısından Konya Kalesindeki Türk Sembolleri The Turkic Symbols from Konya Fortress Matter Form and Historical Content

Abstract

The symbols of Dragon that we saw to the Tash/Stone Museum of Konya is very popular from the Ancient and Medieval arts because his image close connect with traditional mythological World outlook Medieval Turks. Many historical methods used to the analyses of symbol of Dragon from different monuments and sources: the Ancient Turks runic, coins from Shash/Tashkent, tamgas, the stone statues with “three horns” hats of Turks and many things from the archaeological and the other monuments of Eastern Europe and Turkey. The Stone/Tash Museum of Konya had collections flags with the images of mystical animal -dragon having one serpentine body with two wolfs heads. Stylistically and historical analyses of this image shows us the close connections with etymological meaning of dragon name.

The etymological analyses of the dragon's name shows connection with the Ancient and Medieval Turks ethnoses name “ashide” and “tuhsy”. Ashide/azhdahak/aydahar from Turks and Persians languages means “dragon”. Ashide is the second ruling clan of the Turkic Kaganate that together with the Ashina clans' leading by to the realm. The symbol Ashide tribes is dragon. To the traditional World outlook of medieval Turks Ashina and Ashide klans had patronymic totems as she wolf and dragon. The ancient Russ written sources had information about tribe Sharukan among Medieval Qypchaks ethnoses. Sharukan translated as dragon. The ethnos Sharukan in historical sources connected with Tuhsi/Turgesh that lived on the Kazakhstan territory. The historical analyses show chronological development image of dragon on the Eurasian steppe from 1-2nd BC-1-2nd AD and 7-8th centuries.

Keywords: Konya Fortress, Turkic tribes, Turkic symbols, dragon, ashide.

Anahtar Kelimeler: Konya Kalesi, Türk toplumları, Türk sembolleri, ejder, aşide.

Doğu takviminde insanlığın alışık olduğu at, pars, maymun, fare, tavuk, köpek, yılan ve başka şekillerle birlikte mitolojik ejderha şekli neden ve ne zaman ortaya çıkmıştır? Ne anlama gelir? Niçin “12 Hayvanlı Türk-Moğol Takvimi”nde yer alır? Bir bil-

* Prof. Dr., L. N. Gumilyov Avrasya Ulusal Üniversitesi, Nazarbayev Merkezi, Astana, Kazakistan / Prof. Ph.D., L. N. Gumilyov Eurasian National University, Nazarbayev Center, Astana, Kazakhstan.

mece midir, yoksa geçmişte olan gerçek olayların temel olduğu bir efsane midir? Artık tarihi kanıtları değerlendirme zamanı gelmiştir. İşte tam bu sırada çocukluğumuzda duyduğumuz masalsı olayların, binlerce yıl önce yeryüzünde yaşanmışlıkların bir yankısı olduğunu anlamaya başlarız. Doğu takvimini düzenleyen insanlar, “Evren” ve “Doğa”yı, kendisinin de bunların bir parçası olduğunu algılamaya hissine sahiptirler. Doğa, reel canlı yaratıklarla doluydu, insanlar da onlarla birlikte yaşamı paylaşıyor ve çevrelerinden ilham alıyorlardı.

Doğu takviminde “Ejderha”, tipinin meydana gelmesine neler zemin teşkil etti, Türklerin mitolojisinde nasıl bir yerdedi, Rus masallarında neden olumsuz kahraman oldu? Orta Çağ kaynaklarında Kazakçadaki “*aydahar*” kelimesi, “*aşide*”, “*ajdahak*” veya “*aş-tak*” şeklindeydi. Bu kelimeler “*az/as*” ve “*dah/tuh*” iki kökten oluşmaktadır. Eski As, Dah ve Tuh/Tuhsi kabileleri, İrtiş ve iki bin yıl önce Aral Denizi’nin ismi olan Daukara/Tohar Denizi arasındaki bölgede yaşamaktaydı.¹ Mistik ejderhanın yaşadığı alanla ilgili diğer yer adı da Aydarhan Denizi/Hazar Denizi idi.² “*Aydahar*” kelimesinin “*ay*” ve “*da-har/tohar*” sözcüklerinden meydana gelebileceğini de gözönünde bulundurmak gerekir. Burada birinci sözcük bildiğimiz “*ay*” anlamına gelerek “Tohar” etnonimi ile birlikte “Ay Toharları” anlamına gelebilir. Kaynaklara göre Toharlar, Tele Türklerinin bir boyu idi. Eski Rus vakâyinâmelerindeki bilgilere göre Kıpçak boyları arasında yönetici soy Tuhsi/Türgeşlerle genetik olarak bağlı olan Toksoba/Şarukan/Ejderha soyu temsilcileri idi.³ Türgeşler kökleri itibarıyla Usun – Dulu boyuna bağlıdır. Onların şu andaki nesli ise hâlen Jetisu bölgesinde yaşayan Dulatların boy birliği temsilcileridir.⁴ Toksobalar, diğer Kıpçak boyları ile birlikte Volga ve Dnepr arasındaki bölgeyi mesken edindiler. Bu boydan meşhur Polovets Prensi Konçak çıkmıştır.⁵ Kaynaklar Zmiyev veya Çeşuyev adını da taşıyan Şarukan şehrinden bahsetmektedir.⁶ Şarukan soyu, Kıpçakların dünyasında ve Moğol istilasından sonra Memlük Devleti’nde de önde gelen pozisyonu ellerinde tutmaya devam etti. Dulu/Dulo kabilesinin temsilcileri, önceleri Azov Denizi ve Kuzey Karadeniz Bölgesi steplerini mesken edinen, sonra Tuna’da başlarında Asparuh olan Bulgar Devletini kuran Bulgar hanlarının sülâlesi idi.⁷

Ruslaşmış “Şarukan” etnonimi büyük ihtimalle “Sarı Kan/Han” sözcüklerinden meydana gelebilir. Birinci sözcük bilinen sarı rengin anlamına yakındır. Tarihte Sarı Usun, Sarı Türgeş, Sarı Uygur etnonimleri bilinmektedir. Etnografik açıdan modern Kazaklar, Küçük Jüzde Baybaksı/Baybaktı soyunda Toksoba’nın olduğunu bilmektedirler.⁸ “Baybaksı” kelimesinin etimolojisi, mitolojiye yaklaşmış geçmişin perdesini aralaya-

1 Ю. А. Зув, Ранние тюрки. Очерки истории и идеологии, Алматы 2002, С. 151 (Yu. A. Zuev, *Rannie Tyurki, Očerki İstorii i İdeologii*, Almatı 2002, s. 151).

2 В. В. Радлов, Опыт словаря тюркских наречий, Т. 1, часть 1, СПб 1893, С. 50 (V. V. Radlov, *Opıt Slovarya Tyurkskih Nareçiy*, C. 1, böl. 1, Spb 1893, s. 50).

3 Peter B. Golden, *Nomads and their Neighbours in the Russian Steppe. Turks, Khazars and Qipchaqs*, Ashgate Variorum, 2003, s. 306-307.

4 Дәлетхан Әлімғазы, Түргеш қағанаты, Алматы, 2005, С. 36, 46 (Elimgazi, Deulethan; *Turges Kaganati*, Almatı 2005, s. 36, 46).

5 Peter B. Golden, *a.g.e.*, s. 306-307.

6 С. М. Ахинжанов, Кыпчаки в истории средневекового Казахстана, Алматы 1995, С. 141 (S. M. Ahinjanov, *Kıpçakı v İstorii Srednevekovogo Kazahstana*, Almatı 1995, s. 141).

7 М. И. Артамонов, История хазар, С. 162 (M. I. Artamonov, *İstoriya Hazar*, L. 1962, s. 162); A. H. Гумилев, Древние тюрки, М. 1993, С. 185, 202 (L. N. Gumilev, *Drevnie Tyurki*, M. 1993, s. 185, 202); Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Ethnogenesis and State-Formation in Medieval and Early Modern Eurasia and Middle East*, Wiesbaden 1992, s. 247.

8 В. В. Востров-М. С. Муканов, Родоплеменной состав и расселение казахов, Алма-Ата 1968, С. 94-95 (V. V. Vostrov-M. S. Mukanov, *Rodoplemennoy Sostav i Rasselenie Kazahov*, Alma-Ata 1968, s. 94-95).

bilecek etnocoğrafik bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Türkçenin sözlüğü “zengin” anlamındaki “bay” ve “akıl” anlamındaki baksı sözcüklerinden meydana gelen “baybaksı” kelimesinin yapısını anlamamıza imkân sağlar.⁹ “Baksı”, rahip ve kağanın ayrıca külte hizmet eden eş-yönetici gibiydi. Rahipler, geleneksel toplumun siyasî ve sosyal yapısında çok önemli rol üstlenirlerdi. Türk halklarında, Kazaklarda “baksı”, tedavi etme, tahminlerde bulunma, hayatın çeşitli dönemeçlerinde, ölüm ve doğumlarda törenleri yürütme görevlerini üstlenirdi. Rahipler anlaşmazlıkların çözümünde de yer alırdı. Geleneksel Türk toplumunda “baksı” hâkimler kabilesindeydi.

Türk halklarının tarihinde “Aşıde/Ejderha” soyundan olarak akıl hocası Tonyukuk bilinir. Tonyukuk, geleneksel baksıların temsilcisi, müşâvir olarak İlteriş (682-691), Kapağan (691-716) ve Bilge (716-734) adlı Türk Kağanlarına sadakâtle hizmet etmiştir. Sonraki nesillere bıraktığı nasihatinde Türk halkı için yaptıklarını bildirerek şu cümlelerin taş kazınmasını istemiştir: “*Ben kendim, bilge Tonyukuk yaşanacak yer olarak Ötüken yeri ni seçtim*”.¹⁰ Gerçekte ise Ötüken yeri Doğu Türklerinin kutsal mekânı sayılmaktadır. Bu topraklarda şimdi tüm dünyanın tanıdığı Türk soyluları olan Bilge Kağan, onun küçük kardeşi Kültegin ve akıl hocaları Tonyukuk’un âbideleri yer almaktadır.

Türklerin Aşıde/Aştakların, Kıpçak/Polovetslerin yönetici soyunun neden Şarukan/Ejderha ismini aldığını ve bu soya aidiyetin hangi sembollerle gösterildiğini anlamak için mitolojik efsane, yazılı kaynak ve geleneksel Türk heykel sanatındaki gizli olan bilgileri birbiri ardınca sıralamak gerekmektedir.

Türklerin düşünce dünyası ile ejderha tipi fikrinin temelini anlamamıza Türk toponimleri de kaynaklık eder. Toponimler dilin gelişimi, dünya görüşü, belirli bir bölgede yaşayan halkların maddî ve manevî kültürünün özellikleri hakkında bilgi içermektedir. Altay’daki Ob Nehri’nin kolu Katun Nehri’nin ismine bakacak olursak farklı Türk dillerinde “katun” kelimesi “gadin”, “katın” şekilleriyle “bayan” anlamına gelmektedir. Altaycadaki “kadın” kelimesinin “bayan”, “kadın”, “hanımefendi” anlamı vardır. Moğolca’da anlamca değişme görülür: “prens”, “bayan” “hükümdar”, “sultan”, “efendi”. Evenkiy dilinde “katun” kelimesi, “masal kahramanı”, “kahramanın eşi” anlamına gelir. Altay Nehri Katun’un genelde “bayan hükümdar”, “hanımefendi” anlamına geldiği söylenir. Ob Nehri’ne dökülen diğer nehrin ismi ise “efendi”, “soylu”, “yönetici” anlamına gelen “Biy” Nehri’dir. Tuva’daki Yenisey’in üst taraflarındaki Biy-Hem Nehri “efendi nehir” şeklinde tercüme edilmektedir.¹¹ Asya’nın toponimlerinde benzer coğrafik isimler bulunmaktadır: Moğolistan’da Hatan-Bulak, Kuzey Doğu Çin’de Tummintzyan Nehri’ne soldan dökülen Hatunhe, Batı Sayanlardaki Kazıra Nehri’ne sol taraftan dökülen Katantsa Nehri. Hantılar İrtiş Nehri’ne Katanas derler ve Doğu Kazakistan’da, Altay Bölgesi’nde Katon-Karagay ilçesi de bulunmaktadır. Eski Türkçe “katın”, “hatan” kelimesinin kaybolmuş olan ikinci anlamı ise “nehirdir”. Bu anlamıyla Yenisey Yazıtlarında kullanılmaktadır.¹²

9 реветюрский словарь, Л. 1969, С. 82 (*Drevnyurkskiy Slovar*, L. 1969, s. 82).

10 С. Г. Кляшторный, История Центральной Азии и памятники рунического письма, СПб. 2003, С. 109 (S. G. Klyashorny, *Istoriya Tsentral'noy Azii i Pamyatniki Runicheskogo Pisma*, SPb 2003, s. 109).

11 Э. М. Мурзев, Очерки топонимии, С. 1974, С. 190-191 (E. M. Murzaev, *Очерки Топоними*, М. 1974, s. 190-191).

12 И. А. Батманов, Язык енисейских памятников древнетюркской письменности, Фрунзе 1959, С. 179 (I. A. Batmanov, *Yazık Eniseyskiñ Pamyatnikov Drevnyurkskoj Pis'mennosti*, Frunze 1959, s. 179).



Şekil 1

Toponim, Katun Nehri adının Biy Nehri adı ile birlikte Türklerin dünya görüşünün temelleri hakkında çok önemli bilgi içermektedir. Türklerin dünya görüşünün ana unsurlarında Tanrı, sembolleri su ve nehir olan Yer Su tanrıalarının birliği hakkındaki ideolojik anlayış mevcuttu. Belki de çoğu durumlarda nehir adlarında su sözcüğü mutlaka bulunurdu: meselâ “Çu/Şu/Su”, Karasu, Aksu, Köksu, Sarısu vb. Yer Su tanrısı adının temel unsuru ile örtüşebilirdi. İle Kağan ismini alan ilk Türk kağanı Bumın’ın eşine “Katun/Katın” adının verildiği ve iki yüz yıl sonra yazılı kaynaklardan Hazar Kağanlığı’nı hagan ve hatun’un idare ettiğini öğrenmekteyiz.¹³

13 Н. Н. Бичурин, Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, Т. I, М.-С. 1950, С. 228 (Н. Н. Биçурин, *Sobranie Svedeniy o Narodah, Obitavshih v Sredney Azii v Drevnie Vremena*, С. I, М.-С. 1950, s. 228); К. П. Патканов, Армянская география VII в. по Р. Х. (приписываемая Моисею Хоренскому), СПб 1887, С. 37-38 (К. Р. Patkanov, *Armyanskaya Geografiya VII v. Po R. H. (Pripisivaemaya Moiseyu Horenskomu)*, SPb 1887, s. 37-38); К. П. Патканов, “Из нового списка географии, приписываемой Моисею Хоренскому”, Журнал Министерства народного просвещения, Март 1883, С. 29. (К. Р. Patkanov, “Iz Novogo Spiska Geografii, Pripisivaemoy Monseyu Horenskomu”, *Jurnal Ministerstva Narodnogo Prosvesheniya*, Mart 1883, s. 29).

Türklerin yaşadığı bölgede, Samarskaya Luka ilçesindeki Volga Nehri'nin sağ kıyısında Şilov Kurganları incelenmiştir. Bunların birinde üzerinde bilim adamları tarafından Türklerde üst yönetim sembolleri olarak açıklanan birbirine karşı duran ejderha tasvirinin betimlendiği kemik parçaları bulunmuştur (**Şekil 1: 2**).¹⁴ Benzer resimler Doğu Bulgaristan topraklarında bulunan kemer takımının bronz parçalarında da görülmüştür. Şilovka'daki kemik üzerindeki ve Razgrad'da (Bulgaristan) bulunan kemer uçlarındaki ejderha resimlerinin yanında her ikisinde ayrıca tavşan figürleri de yer almaktadır (**Şekil 1: 2**).¹⁵ Mitolojik kahramanlar ve tavşan resimlerinin yanyana bulunması, yukarıda bahsedilen eşyalar üzerinde resmedilen mitolojik sahnelerin içeriği bakımından doğrulanmaktadır ve başka bir çalışmada ek yorumların temelini de oluşturabilir.

Konya'da, Anadolu'nun tam merkezinde Orta Çağ kalesinin duvarları iki kurt kafalı ejderha kabartma ve renkli resimlerle süslenmiştir. Konya'daki kurt kafalı ejderha resminin tarzında, Şilov ve Razgrad'dakinden farklı olarak aynı vücudun iki ucunda iki kafanın yer alması özelliği bulunmaktadır (**Şekil 1: 3**). Ele aldığımız üç tasvirde de ejderhaların sadece bir taraftan ön ayaklarının üst kısmında kanat yer almaktadır. Kanadın resmedilme tarzı, Şilov'daki kemiklerdeki ejderhalarınkine benzemektedir. Konya'daki üçüncü kabartmada, orijinal ejderha resmi bulunmaktadır.¹⁶ Vurgulanmak istenen esas figür olarak kurt kafalı ejderha, ayağının üst kısmında zengin bitki resimleri yer almaktadır (**Şekil 1: 4**). Belki de tasvir edilen tarzda verimlilik kültü ile alâkalı tasarımların yansıtıldığı resmin gerçek anlamı gizlidir. Yazarların görüşüne göre Konya'daki kanatlı ejderhaların resmedildiği tarz ise Çin Orta Asya sanatı stiline yakındır.¹⁷ Topkapı Müzesi'ndeki aynanın üst kısmında iki kafalı mistik ejderhaların diğer hayvanlarla birlikte yer aldığı resim ise Şamanizmle alâkalı mitolojik konuyu yansıtmaktadır.¹⁸

Konya'daki müzede daha önce Erken Orta Çağ sarayının tören salonunun üst kısmında yer almış olabilecek üç kabartma muhafaza edilmektedir. Kabartmaların tarzı, Katun'un şapkaları, Türk madenî paraları ve Kazakistan ile Kırgızistan'ın üç boynuzlu taş heykellerindeki tasvirlerle benzerlik göstermektedir. Yuvarlak madalyonları çevreleyen üç dişli ejderha sembolleri, günümüzde gerçek anlamları unutulup geleneksel olarak sadece Konya'da hediyelik eşya şeklinde satılmaktadır.

Türklerin, Evren'in ve Yer Su'yun birliği, devleti erkek ve bayan temsilcilerin birlikte yönetmesi konusundaki düşünceleri, dönemin paralarına yansıtılmış olduğundan ispatlanmaktadır. Sogd, Efrasyap, Çağ vadisinde Kırgızistan'da Türk devletinin çift yöneticisi olan Kağan ve Katun resmedilmiştir. Sikkelerde Cabgu Kağan ve Tun Cabgu Kağan sözleri

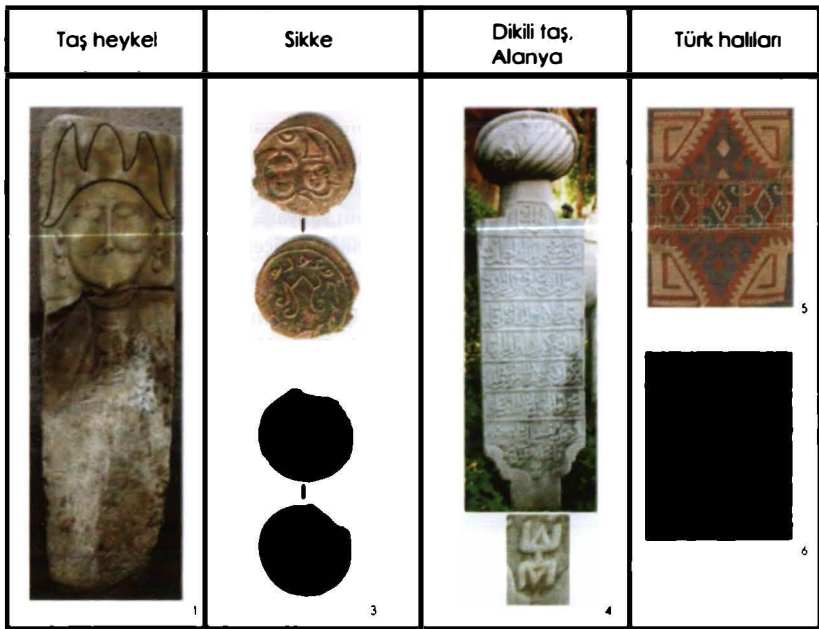
14 A. B. Комар, "К вопросу о дате и этнокультурной принадлежности Шилловских курганов", *Степи Европы в эпоху средневековья. Труды по археологии*, Донецк 2001, С. 28 (A. V. Komar, "K Voprosu o Date i Etnokul'turnoy Prinalediynosti Şilovskih Kurganov", *Stepi Evropi v Epohu Srednevekov'ya, Trudi po Arheologii*, Donetsk 2001, s. 28).

15 Б. Тотеv-О. Пелевина; "Борба между животни в Колоната металопластика от езическия период на Дунавските Българи" Изследовани по Българска средновековна археология. Сборник в чест на проф. Рашо Рашев, България 2007, С. 114-115, табл. II, 1, 2 (B. Totev-O. Pelevina; "Borba Mejdu Jivotni v Kollonata Metaloplastika ot Eziçeskiya Period na Dunavskite B'lgarii", *Изследовани по Българска Средновековна Археология*, Sbornik v Çest na Prof. Rašo Raşev, Bolgariya 2007, s. 114-115, tablo II.1-2).

16 Gönül Öney "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, XXXIII/130, 1969, s. 171-192, fig. 1-3.

17 Öney, *a.g.m.*, s. 192.

18 *a.m.*, s. 192; Ahmet Çaycı, *Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002, s. 201, fig. s-r; s. 209, fig. 48 a, b.; s. 68.



Şekil 2

yer almaktadır.¹⁹ Bazı sikkelerde Kağanla eşit sosyal statüye sahip olduğuna işaret eden “Katun” yazısı da bulunmaktadır.²⁰ 8. yy.’ın ilk yarısında Sogd, Çaganian ve Çaça’nın bazı yöneticilerinin en çok bilinen sikke türü, yönetici ve eşinin çifte resimlerinin bulunmasıdır.²¹ Sikkedeki bilgiler Batı Türk Kağanlığı Dönemi’nde kullanımda olan madenî paranın sadece sosyal ve ekonomik bağlamına ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda geleneksel Türk toplumunun hukukî normlarıyla yasalaştırılmış kadının yüksek statüsünü de gösterir.

Madenî paralarda uzun ve ortadan ikiye bölünmüş saçlı yönetici “Kağan” ve üç boynuzlu şapka giymiş “Katun” ile birlikte eşlerin çifte portreleri, Türklerin başka taş heykellerinin ikonografik yüzüyle yakın benzerlik göstermektedir (Şekil 2: 1, 2).

Erkek ve kadın heykel örnekleri arasında Türk sikkelerindeki üç boynuzlu şapkalar benzer şapkaların resmedildiği heykeller bilinmektedir.²² Şapkalardaki spesifik çıkıntılar ne anlama gelmektedir? Özel anlamın saklı olduğu bir işaret midir? Acaba Türk

19 Г. Бабаяров, Древнетюркские монеты Чачского оазиса (VI-VIII вв. н.э.), Ташкент 2007, С. 29-30, 89 (G. Babayarov, *Drevnetyurkskie Monety Chachskogo Oazisa (VI-VII. vv. N.E.)*, Tashkent 2007, s. 29-30, 89).

20 О. И. Смирнова, “Заметки о среднеазиатской титулатуре (по монетным данным)”, Этнография Востока, No. 4, 1961, С. 55-70 (O. I. Smirnova, “Zametki o Sredneaziatskoy Titulature (po Monetnym Dannim)”, *Etnografiya Vostoka*, No. 4, 1961, s. 55-70).

21 А. М. Камышев, Раннесредневековый монетный комплекс Семиречья, Ташкент 1987, С. 37 (A. M. Kamışev, *Rannesrednekoviy Monetny Kompleks Semirech'ya*, Tashkent 1987, s. 37).

22 А. Досымбаева, “Уникальное наследие тюрков из коллекции Бекета”, ж. М дени м ра. Культурное наследие, No. 5-6 (20-21), Астана 2008, С. 45-47 (A. Dosimbayeva, “Unikal'noe Nasledie Tyurkov iz Kollektssii Beketa”, *J. Medeni Mura, Kul'turnoe Nasledie*, Astana 2008, No. 5-6 (20-21), s. 45-47).

Kağanlığı'nın oluşması döneminde Boz Oklarla birlikte bulunan Üç Oklar soyunun geleceğini mi yansıtmaktadır? "Ok", On Ok Bodun olarak isimlendirilen Batı Türklerinin soy sisteminin sembolüdür. Onların beşi İli'den Çu Nehri'ne kadar olan topraklarda yaşayan Dulu konfederasyonu temsilcileridir. Nuşebi adlı beş kabileli sağ kanat ise Çu ve Talas nehirleri vadisinde yaşamışlardır. Türgeşler Dulu'nun alt kabilesine dâhildir.²³

Yukarıda bahsedilen yönetici tasvir ve damgalarının bulunduğu Türk sikkelerinde, şekil bakımından üç dişliye yakın olan işaretler de görülmektedir. Türklerin "aştak/ajdahak/ejderha" damgası da üç dişli olarak tasviredilmiştir.²⁴ Benzer damga şekilleri ayrıca Tuhsi/Türgeş sikkelerinde de yer almış ve aynı işaretler eski Şaş/Taşkent şehrinde yönetici olan Tegin ve Tudunların paralarında da bulunmuştur (**Şekil 2: 3**).²⁵ Akdeniz'deki Antalya Müzesi'nde (Türkiye) kafa kısımları çiçeklerle süslü, alt kısmında ise ikili üç dişli şekilde damganın kazındığı mezar taşları sergilenmektedir (**Şekil 2: 4**). Ayrıca Türk hahırlarında ejderhayı resmetme geleneğinin etnografik olarak çağdaş döneme kadar muhafaza edildiğini belirtmek gerekir (**Şekil 2: 5, 6**). Üç dişli, çift dişli şeklindeki damgalar Orta Çağ'a ait Sarkel, Saltovskiy, Dmitrovskiy mezarlıklarındaki seramik ürünlerde, Podgorovskiy Mezarlığı'ndaki 5 No.'lu Katakomb'daki kemer tokasında bir mühür türü olarak kullanılmıştır. Bunların benzerleri Volga Bulgaristanı topraklarında da bulunmuştur. Don, Kuzey Kafkasya, Volga ve Tuna Bulgaristanı topraklarında benzer şeklindeki mühürlerin yaygın olması, kullanım amacı farklı olan eşyalardaki mühürlerin benzerliği, "büyük topraklarda etki ve hüküm süren toprak sahiplerine ait olduğuna" işaret etmektedir.²⁶

Tuna Bulgarlarının ilk hanları Apoba (daha sonraları Pliska adını almış) Bölgesi'nde yaşamışlardır. "Apoba" teriminin anlamı "ap/ab", "su" ve "oba" "soy", "kabile" anlamlarını taşımaktadır.²⁷ Bulgarların önderlerine "Subegi" denirdi, kelimenin anlamı büyük ihtimalle "suyun sahibi" olabilir. Batı Türkistan'ın ilk başkenti, Çu Nehri'nin havzasında yer alarak Suyab adını taşıyordu, bu kelimenin de etimolojisi Türkçe "su" ve Farsça (İran) "ab" kelimelerine götürmektedir.²⁸ "Dulu/Dulo/Dulat" soyu temsilcilerinin ana merkezi Su/Çu Nehri havzasıdır. Su, ejderhanın koruduğu Yer Su tanrısının esas sembolüdür.²⁹

Kaynaklar

Артамонов, М. И.; История хазар, 523 с., Изд-во Госуд. Эрмитажа, Л. 1962 (Artamonov, M. I.; *İstoriya Hazar*, 523 s., İzd.-vo Gosud. Ermitaja, L. 1962).

23 Zuev, a.g.e., s. 141.

24 a.e., s. 156.

25 Babayarov, a.g.e., s. 44-54.

26 С. А. Плетнева, От кочевий к городам. Материалы и исследования по археологии СССР, No. 142., С. 1967, С. 126-127 (S. A. Pletneva, *Ot Koçeviy k Gorodom, Material i İssledovaniya po Arheologii SSSR*, No. 142, M. 1967, s. 126-127).

27 Peter B. Golden, *An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Ethnogenesis and State-Formation in Medieval and Early Modern Eurasia and Middle East*, Wiesbaden 1992, С. 247.

28 Ш. Камолитдин, "Древнетюркская топонимия Семиречья", Древний Тараз и Тюркская цивилизация. Материалы международной научно-практической конференции, Тараз 2007, С. 47 (Ş. Kamoliddin, "Drevnetyurskaya Toponimiya Semireçya", *Drevniy Taraz i Tyurskaya Tsivilizatsiya, Material Mejduradnoy Nauçno-Praktičeskoj Konferentsii*, Taraz 2007, s. 47).

29 А. М. Досымбаева, "Традиционная модель Тюркского каганата в культовом искусстве Евразии", Государственность и Великая Степь. Материалы международной научной конференции, Астана 2006, С. 67-68 (A. M. Dosymbayeva, "Traditsionnaya Model' Tyurskogo Kaganata v Kul'tovom İskusstve Evrazii", *Gosudarstvennost' i Velikaya Step', Material Mejdunarodnoy Nauçnoy Konferentsii*, Astana 2006, s. 67-68).

Ахинжанов, С. М.; Кыпчаки в истории средневекового Казахстана, 294 с., Гылым, Алматы 1995 (Ahinjanov, S. M.; *Kıpçaki v İstorii Srednevekovogo Kazahstana*, 294 s., Almatı 1995).

Батманов, И. А.; Язык енисейских памятников древнетюркской письменности, 218 с., Изд-во АН Киргизской ССР, Фрунзе 1959 (Batmanov, İ. A.; *Yazık Eniseyskih Pam-yatnikov Drevnetyurkskoy Pis'mennosti*, 218 s., İzd.-vo AN Kirgizskoy, Frunze 1959).

Бабаяров, Г.; Древнетюркские монеты Чачского оазиса (VI-VIII вв. н.э.), Изд-во. Национальной библиотеки им. Алишера Навои, Ташкент 2007, 119 с. (Babayarov, G.; *Drevnetyurkskie Moneti Çaçskogo Oazisa (VI-VII. vv. N. E.)*, İzd.vo Natsional'noy Biblioteki im. Alişera Naboi, 119 s., Taşkent 2007).

Бичурин, Н. Н.; Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, Т. I, 380 с., М.-Л. 1950 (Biçurin, N. N.; *Sobranie Svedeniy o Narodah, Obi-tavşih v Sredney Azii v Drevnie Vremena*, C. I, 380 s., M.-L. 1950).

Çaуci, Ahmet; *Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002.

Древнетюркский словарь, 676 с., Наука, Л. 1969 (*Drevnetyurkskiy Slovar*, 676 s., Nauka, L. 1969).

Досымбаева, А. М.; "Традиционная модель Тюркского каганата в культовом искусстве Евразии", Государственность и Великая Степь. Материалы международной научной конференции, Kultegin, Астана 2006, С. 63-74 (Dosimbayeva, A. M.; "Traditsionnaya Model' Tyurskogo Kaganata v Kul'tovom İskusstve Evra-zii", *Gosudarstvennost' i Velikaya Step', Materiali Mejdunarodnoy Nauçnoy Kon-ferentsii*, Kultegin, Astana 2006, s. 63-74).

Досымбаева, А.; "Уникальное наследие тюрков из коллекции Бекета", ж. Мәдени мұра. Культурное наследие, No. 5-6 (20-21), Астана 2008, с. 44-49 (Dosimbayeva, A.; "Unikal'noe Nasledie Tyurkov iz Kolleksii Beketa", *J. Medeni Mura, Kul'turnoe Nas-ledie*, Astana 2008, No. 5-6 (20-21), s. 44-49).

Әлімғазы, Дәлетхан; Түргеш қағанаты, 185 б., Алматы, 2005 (Elimgazi, Deulethan; *Turgeş Kaganatı*, 185 s., Almatı 2005).

Golden, Peter B.; *Nomads and their Neighbours in the Russian Steppe. Turks, Khazars and Qipchaqs*, Ashgate Variorum, 2003.

Golden, Peter B.; *An Introduction to the History of the Turkic Peoples. Ethnogene-zis and State-Formation in Medieval and Early Modern Eurasia and Middle East*, 474 s., Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1992.

Гумилев, Л. Н.; Древние тюрки, 501 с., Изд. Дом Товарищество Клышников-Комаров и К, М. 1993 (Gumilev, L. N.; *Drevnie Tyurki*, 501 s., İzd. Dom Tovarishestvo Klışnikov-Komarov i K, M. 1993).

Камышев, А. М.; Раннесредневековый монетный комплекс Семиречья, Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, Ташкент 1987, 187 с. (Kamışev, A. M.; *Rannesrednevekovih Monetny Kompleks Semireç'ya*, İzd.vo Literaturı i İskusstvo im. Gafura Gulyama, Taşkent 1987, 187 s.).

Кляшторный, С. Г.; История Центральной Азии и памятники рунического письма, 560 с., Изд-во. Филол. фак-т. СПбГУ, СПб. 2003 (Klyashorniy, S. G.; *İstoriya Tsentral'noy Azii i Pamyatniki Runičeskogo Pis'ma*, 560 s., İzd.-vo. Filol. Fak.-t SPbGU, SPb 2003).

Камолитдин, Ш.; “Древнетюркская топонимия Семиречья”, Древний Тараз и Тюркская цивилизация. Материалы международной научно-практической конференции, Тараз 2007, С. 46-48 (Kamoliddin, Ş.; “Drevnetyurskaya Toponimiya Semireçya”, *Drevniy Taraz i Tyurkskaya Tsvivilizatsiya, Materialı Mejduradnoy Nauçno-Praktičeskoj Konferentsii*, Taraz 2007, s. 46-48).

Комар, А. В.; “К вопросу о дате и этнокультурной принадлежности Шиловских курганов”, Степи Европы в эпоху средневековья. Труды по археологии, Изд-во. ДонНУ., Донецк 2001, 454 с. (Komar, A. V.; “K Voprosu o Date i Etnokul'turnoy Pripadlejnosti Şilovskih Kurganov”, *Stepi Evropi v Epohu Srednevekov'ya, Trudi po Arheologii*, İzd.-vo DonNU, Donetsk 2001, 454 s.).

Мурзаев, Э. М.; Очерки топонимии, Мысль, 382 с., М. 1974 (Murzaev, E. M.; *Oçerki Toponimi*, 382 s., Misl', M. 1974).

Öney, Gönül; “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”, *Belleten*, XXXIII/130, 1969, s. 171-192.

Патканов, К. П.; “Из нового списка географии, приписываемой Моисею Хоренскому”, Журнал Министерства народного просвещения, Март 1883 (Patkanov, K. P.; “İz Novogo Spiska Geografii, Pripisivaemoy Monseyu Horenskomu”, *Jurnal Ministerstva Narodnogo Prosvesheniya*, Mart 1883).

Патканов, К. П.; Армянская география VII в. по Р. Х. (приписываемая Моисею Хоренскому), СПб 1887 (Patkanov, K. P.; *Armyanskaya Geografiya VII v. Po R. H. (Pripisivaemaya Moiseyu Horenskomu)*, SPb 1887).

Плетнева, С. А.; От кочевий к городам. Материалы и исследования по археологии СССР, No. 142., М. 1967, 198 с. (Pletneva, S. A.; *Ot Koçeviy k Gorodom, Materialı i İssledovaniya po Arheologii SSSR*, No. 142, M. 1967, 198 s.).

Радлов, В. В.; Опыт словаря тюркских наречий, Т. 1, часть 1, 968 с., Изд. дом. Типография Академии наук, СПб 1893 (Radlov, V. V.; *Opit Slovarya Tyurksih Nareçiy*, C. 1, böl. 1, 968 s., İzd. Dom. Tipografiya Akademii Nauk, Spb 1893).

Смирнова, О. И.; “Заметки о среднеазиатской титулатуре (по монетным данным)”, Этнография Востока, No. 4, 1961 (Smirnova, O. İ.; “Zametki o Sredneaziatskoj Titulature (po Monetnim Dannım)”, *Etnografiya Vostoka*, No. 4, 1961).

Тотев, Б. О. Пелевина; “Борба между животни в Коллоната металоластика от езическия период на Дунавските Българи” Изследования по Българска средновековна археология. Сборник в чест на проф. Рашо Рашев, Фабер., Болгария 2007, С. 11-123 (Totev, B. - O. Pelevina; “Borba Mejdu Jivotni v Kollonata Metaloplastika ot Eziçeskiya Period na Dunavskite B'lgarii”, *İzsledovaniya po B'lgarska Srednevekovna Arheologiya*, Sbornik v Çest na Prof. Raşo Raşev, Faber, Bolgariya 2007, s. 11-123).

Востров, В. В. – М. С. Муканов; Родоплеменной состав и расселение казахов, 255 с., Алма-Ата 1968 (Vostrov, V. V. - M. S. Mukanov; *Rodoplemennoy Sostav i Rasseyeniye Kazahov*, 255 s., Alma-Ata 1968).

Зуев, Ю. А.; Ранние тюрки. Очерки истории и идеологии, Дайк-Пресс, Алматы 2002, 332 с. (Zuev, Yu. A.; *Rannie Tyurki, Oçerki İstorii i İdeologii*, Dayk-Press., Almatı 2002, 332 s.).

Shota Mamuladze*
Emzar Kakhidze**

Gonio Kalesi'nden Osmanlı Seramikleri, Güney Batı Gürcistan Ottoman Ceramics from the Gonio Fort, Southwestern Georgia

Özet

Batum'a yakın olan orta büyüklükteki Apsarus kalesi MS 1. yüzyılın sonunda Romalılar tarafından kurulmuştur. Bizanslılar bu kaleyi 6. yüzyıldan itibaren kullanmaya başlamışlardır. 14. yüzyıldan itibaren Apsarus'un yeni ismi Gonio olarak Bizans kaynaklarında ortaya çıkmaktadır. Osmanlılar bu kaleyi 1547 yılında almışlardır. Bu tarihten sonra, Gonio ve tüm Adjara'nın Rus İmparatorluğu'na dahil olduğu 1878'e kadar, yeniçeri karargahı bu kalede varlığını korumuştur.

Seramik yapımına yönelik tuğla fırını, çini örnekleri, lüle, çakmak taşları ve su rezervine ait detaylar, Osmanlı dönemine tarihlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Gonio Kalesi, 16.-19. yüzyıllar, Osmanlılar, seramik, fırın.

Keywords: The Gonio Fort, 16th-19th centuries, Ottomans, ceramic, kiln.

The Gonio fort situated on the left bank of the river of Çoruh estuary, close to the sea and guarded the coast line as well as roads connecting the inner regions with the Black Sea littoral (**Figure 1**). The oldest structures, large quadratic stones are assignable to the Roman period. The walls built of pebbles and bricks must be of Byzantine times, while the merlons were added during Ottoman dominance.¹

This fort was oriented on strategic goals of Rome and Byzantium.² Same situation was traced in the late Middle Ages. Ottomans took the fort of Gonio in 1549/1550, added to the height of the walls, turning it into a bridgehead for further offensives.³ Gonio was inclu-

* Prof., Shota Rustaveli Devlet Üniversitesi, Batum, Gürcistan / Prof., Shota Rustaveli State University, Batumi, Georgia.

** Doç., Gonio-Apsarus Müzesi ve Mabedi, Batum, Gürcistan / Assoc. Prof., Gonio-Apsarus Museum and Sanctuary, Batumi, Georgia.

1 V. A. Lekvinadze, "The Materials on the History and Architecture of the fort of Apsarus", *Vizantiyskiy Vremennik*, 20, 1961, p. 225-242; S. Gregory, *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, Vol. 2, Amsterdam 1997, pp. 21-25.

2 S. Gregory, pp. 21-34; E. Kakhidze, "Apsarus", *Elrene*, Studia Graeca et Latina (Archaeologica), XLIII, Praha 2007, p. 178; E. Kakhidze, "Apsaros: a Roman Fort in Southwestern Georgia", *Meetings of Cultures in the Black Sea Region: Between Conflict and Coexistence, Black Sea Studies*, 8, Aarhus 2008, pp. 319-322; A. Kakhidze-T. Shalikadze, *Glassware from the Southwestern Littoral of Georgia*, Pichvnari 4/Gonio-Apsarus 9, Batumi/Oxford 2009, p. 96; S. Mamuladze-M. Khalvashi-E. Kakhidze, "Apsarus in the Byzantine Period: According to Written Sources and Archaeological Materials", *Byzantine Studies in Georgia*, 2.1, Tbilisi 2009, pp. 407-413.

3 Vakhushhti Batonishvili, *Chronicles of Georgia*, Vol. 4, Sabchota Sakartvelo, Tbilisi 1973, p. 814; D. Aydın, *Erzurum Beylerbeyliği Teskilatı, Kuruluş ve Genişleme Devri (1535-1566 yy)*, Ankara 1998, s. 258.

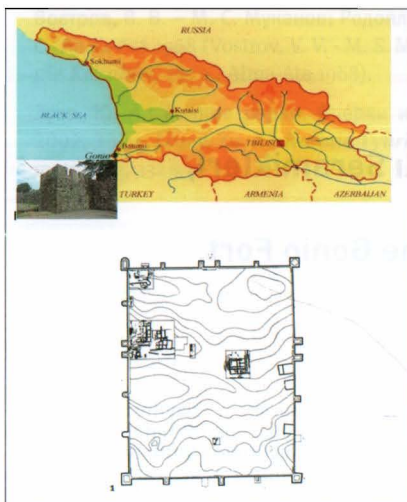


Figure 1



Figure 3

ded in the administration system of Ottoman Empire.⁴ According to Ottoman traveler of the 17th century Evliya Çelebi the fort of Gono was within the Batumi *sanjak*, Trabzon *vilayet*. Ordinary 500 soldiers were stationed in the fort, but at the time of war 800 fighters gathered there.⁵

The excavations confirm the presence of the Ottoman period cultural levels (Figure 2) in almost every corner of the fort: remains of inner fortification (Figure 3), garrison mosque,⁶ a bath (Figure 4), the kiln for firing ceramic ware (Figure 5), the various-size systems of sewage and water supply (Figure 6), and stone-paved streets.⁷

Ottoman water system was found beyond and at the southern gate (Figure 6). In this respect, attention is attracted by two branches directed from the outside of the central part of the southern gate. This is stone layer is laid directly on the Roman layer below the later Ottoman masonry at 15-20 cm and runs on top of the sewerage system. To protect the pipes strong stone walls were built (average height: 25-30 cm, width between walls: 35-40 cm, length of rows of tubes: 52 cm). Water pipes are sufficiently well preserved.⁸ Another branch of the water supply is damaged. Third row relatively well protected. It raised high enough, up to 60-70 cm, and directed to the western wall of the main gate.⁹

4 M. T. Gökbilgin, "XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası ve Doğu Karadeniz Bölgesi", *TTK Belleten*, C. XXVI, S. 102, Nisan 1962, s. 34; Aydın, s. 259; N. Shengelia (ed.), *Ottoman Documental Sources of the 16th-18th Centuries*, Vol. 1, Tbilisi 1986; G. Alasania, *Ain-i Ali's "Risale" as a Source for the Ottoman Agrarian Relations Studying*, Tbilisi 1971, pp. 60, 226-235; B. Giorgadze (ed.), *Don Christopher De Castel: Sources and Album About Georgia*, Tbilisi 1976, p. 171.

5 Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi's "Book of Travels"*, ed. G. Puturidze, Vol. 1, Tbilisi 1971, pp. 95-95, 323.

6 S. Mamuladze-E. Kakhidze, "Gonio in the Developed and Late Middle Ages", *Collection of the Centre for Southwestern Studies of the Shota Rustaveli State University*, 6, Batumi 2009, p. 170.

7 A. Kakhidze-S. Mamuladze, "The Main Result of Excavations on the Territory of the Southern Gate and Baths in 1995-1999", *Gonio-Apsarus*, 4, 2004, Pl. XL.

8 Kakhidze-Mamuladze, pp. 45-46.

9 A. Kakhidze-S. Mamuladze-T. Ebralidze, "Arbeiten vor dem Südtor", *Gonio-Apsarus*, 3, 2002, pp. 50-52; S. Mamuladze, E. Kakhidze, "The Gonio Fort in the Development and Late Middle Ages", *Istoriko-Filologicheskie Izskania*, 4, Saint Petersburg State University and Batumi Shota Rustaveli State University 2008, p. 148.

Ottoman Ceramics from the Gonio Fort, Southwestern Georgia



Figure 2



Figure 5

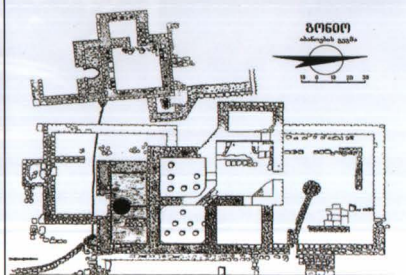


Figure 4

Basically, faience or semi-faience is represented by products of two Ottoman centres: Iznik and Kutahya (Figure 7-9).¹⁰ They can be divided into monochrome (blue or light blue) and polychrome pieces dated to the 16th-19th centuries.¹¹

Prosperity of production in Iznik dated by 16th-17th centuries and released by diversity of forms.¹² Some specimens have been traced in Gonio as well. Numerous parallels are known from the different centres of the Ottoman Empire.¹³

Prosperity of production in Kutahya dated by 18th-19th centuries.¹⁴ Identification of Kutahya's products is facilitated by the stamps on the bottoms.¹⁵ The Gonio fort yielded some types of these stamps: star-like (Figure 10: 1-5), crossed rectangle (Figure 10: 7-8) and styled graphic (Figure 10: 9-10). Star-like stamps should be imitation of European idea,¹⁶ crossed rectangles mostly reminiscent Chinese motifs¹⁷ and graphic is Arabian.¹⁸

10 N. Abkhazava-S. Mamuladze, "Late Medieval Archaeological Material from Gonio", *Batumi State University Activities*, 2, 1998, pp. 269-276.

11 A. Lane, *Late Islamic Pottery*, London 1957, p. 63; D. Talbot Rice, *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1967, p. 7.

12 Lane, p. 11; E. K. Kverfeld, *Middle East Ceramics*, Leningrad 1947, pp. 115-116; Y. Muller, *Art Ceramics of Turkey*, Leningrad 1972, pp. 24-27.

13 Lane, pp. 56, 63, 66-67, 69, 80, 105, 130, 143; Muller, pp. 50, 77, 103, 105, 107; Kverfeld, pl. 17; N. Ö. Fındık, *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, Ankara 2001, phot. 197-198, 200-201, 236, 238, 241, 243, 244, 246, 253, 255, 259, 261, 267, 278, 284, 287.

14 Lane, p. 63.

15 Muller, pp. 166-177.

16 Muller, p. 171.

17 J. P. Cushion-W. B. Honey, *Handbook of Pottery and Porcelain Marks*, London 1958, p. 183.

18 Muller, p. 171.

Schematic image of rider (**Figure 10: 6**) stamped on the bottom of a cup is unparalleled among Gonio's finds.¹⁹ For Kutahya production parallels exist in eastern Georgia.²⁰

There are other types of ceramics of Asia Minor, Crimea or local production. Process of identification of these production centres is still in progress:



Figure 6

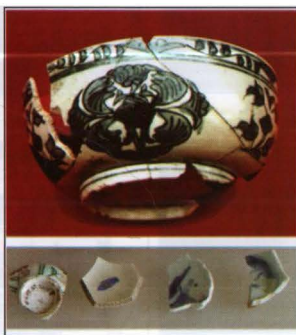


Figure 7



Figure 8



Figure 10



Figure 9

¹⁹ Abkhazava-Mamuladze, p. 272.

²⁰ N. Mamaishvili, "Faience from the Main Fort of Tbilisi", *Archaeological Remains of the Feudal Georgia*, 2, Tbilisi 1974, pp. 201, 219, pl. 4.2-3.



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14

Most of glazed ceramic pieces are cups, lamps and jugs of the 16th-18th centuries (Figure 11-13), which find numerous parallels as well.²¹ They are different from the glazed

21 Findik, phot. 108, 110-114, 117, 145, 148.



Figure 15

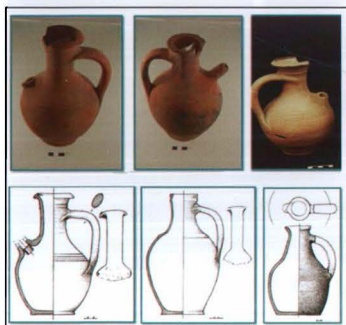


Figure 16



Figure 17



Figure 18

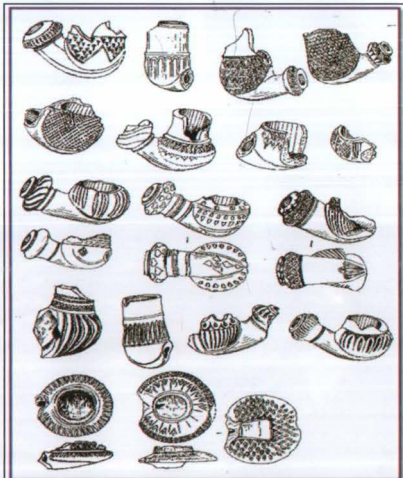


Figure 19

ware of earlier period, namely relatively coarse, less processed and burned. Lower quality is also reflected in colours, techniques and artistic images. Obviously, most of them are imported from various manufacture centers of the Ottoman Empire. It is not excluded that some of them are locally produced (**Figure 14**). This is indicated by the function of

kiln (Figure 5) at the southern gate of the fort. Plain jugs (Figure 15) are local manufacture as well.²²

Tubular jugs (Figure 16), marbling pottery (Figure 17) and smoking pipes (Figure 18-19) are imported from the different centres of Ottoman Empire. Ebru have to be produced in Eyüp, some of pipes find parallels with imported specimens discovered in Crimea.

Bibliography

Abkhazava, N. S. Mamuladze; "Late Medieval Archaeological Material from Gonio", *Batumi State University Activities*, 2, 1998, pp. 269-276.

Alasania, G.; *Ain-i Ali's "Risale" as a Source for the Ottoman Agrarian Relations Studying*, Tbilisi 1971.

Aydın, D.; *Erzurum Beylerbeyliği Teskilati, Kuruluş ve Genişleme Devri (1535-1566 yy.)*, TTK Yayını, Ankara 1998.

Cushion, J.P. - W. B. Honey; *Handbook of Pottery and Porcelain Marks*, London 1958.

Evliya Çelebi; *Evliya Çelebi's "Book of Travels"*, G. Puturidze (ed.), vol. 1, Tbilisi 1971.

Findık, N. Ö.; *İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri*, TTK Basımevi, Ankara 2001.

Giorgadze, B. (ed.); *Don Christopher De Castel: Sources and Album About Georgia*, Tbilisi, 1976.

Gökbilgin, M.T.; "XVI. Yüzl Başlarında Trabzon Livası ve Doğu Karadeniz Bölgesi", *TTK Belleten*, C. XXVI, S. 102, Nisan 1962, pp. 293-337.

Gregory, S.; *Roman Military Architecture on the Eastern Frontier*, Vol. 2, Adolf M. Hakkert-Publisher, Amsterdam 1997.

Kakhidze, A. - S. Mamuladze - T. Ebralidze; "Arbeiten vor dem Südtor", *Gonio-Apsarus*, 3, 2002, pp. 50-70.

Kakhidze, A. - S. Mamuladze; "The Main Result of Excavations on the Territory of the Southern Gate and Baths in 1995-1999", *Gonio-Apsarus*, 4, 2004, pp. 4-68.

Kakhidze, A. - T. Shalikadze; *Glassware from the Southwestern Littoral of Georgia*, Pichvnari 4/Gonio-Apsarus 9, Batumi/Oxford 2009.

Kakhidze, E.; "Apsarus", *Eirene XLIII, Studia Graeca et Latina (Archaeologica)*, Praha 2007, pp. 176-185.

Kakhidze, E.; "Apsaros: a Roman fort in southwestern Georgia", *Meetings of Cultures in the Black Sea Region: Between Conflict and Coexistence*, Black Sea Studies 8, Aarhus 2008, pp. 303-332.

Kverfeld, E. K.; *Middle East Ceramics*, Leningrad 1947.

Lekvinadze, V.A.; "The Materials on the History and Architecture of the fort of Apsarus", *Vizantiyskiy Vremennik*, 20, 1961, pp. 225-242.

Lane, A.; *Late Islamic Pottery*, London 1957.

²² Mamuladze-Kakhidze, p. 171.

Mamaiashvili, N.; "Faience from the Main Fort of Tbilisi", *Archaeological Remains of the Feudal Georgia*, 2, Tbilisi 1974.

Mamuladze, S. - E. Kakhidze; "The Gonio Fort in the Development and Late Middle Ages", *Istoriko-Filologicheskie Iziskania*, 4, Saint Petersburg State University and Batumi Shota Rustaveli State University, 2008, pp. 146-155.

Mamuladze, S. - E. Kakhidze; "Gonio in the Developed and Late Middle Ages", *Collection of the Centre for Southwestern Studies of the Shota Rustaveli State University*, 6, Batumi 2009, pp. 167-173.

Mamuladze, S. - M. Khalvashi - E. Kakhidze; "Apsarus in the Byzantine Period: According to Written Sources and Archaeological Materials", *Byzantine Studies in Georgia*, 2.1, Tbilisi 2009, pp. 405-418.

Muller, Y.; *Art Ceramics of Turkey*, Leningrad 1972.

Shengelia, N. (ed.); *Ottoman Documental Sources of the 16th-18th Centuries*, Vol. 1, Tbilisi 1986.

Talbot Rice, D.; *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1967.

Vakhushti Batonishvili; *Chronicles of Georgia*, Vol. 4, Sabchota Sakartvelo, Tbilisi 1973

Svitlana Biliaieva*

Osmanlı ve Ukrayna Lüleleri: Uygulamalı Sanatın Karşılaştırma Çalışmasının Bazı Sonuçları The Ottoman and Ukrainian Smoking Pipes: Some Results of the Comparative Study of Applied Art

Özet

Ukrayna, doğu lüle geleneğini ve Türkçe adlarını “tütün”, “pipo”, “lüle”, “lulka” olarak benimsemiştir. Bunlar ortaklaşa ve bireysel kullanıma, toplumdaki elitler ve popülasyonun sıradan katmanlarına yönelik lüle çeşitleridir.

1651 Berestechko olaylarının geçtiği alanda bulunan ilk tarihli lüle koleksiyonu, Güney Avrupa ve Balkan Osmanlı vilâyetlerindekiyle daha yakındır. 1678 tarihli (kalenin kuşatmasının bitimi) «Doroshenko Kulesi» hem Türk hem Ukrayna üretimi lülelere ev sahipliği yapar. 17. yüzyılın ikinci yarısındaki Türk ve Ukrayna lülelerinin biçimsel ve dekoratif imgeleri birbirine yakın olduğu kadar farklı özellikler de gösterir.

Osmanlı'nın Kuzey Karadeniz Bölgesi'ndeki Akkerman Kalesi'nden ele geçen 1673-4 tarihli mühür ve Kiev kazı koleksiyonundan gelen lüleler bazı yakın ve senkronik özelliklere örnek gösterilebilir. 18. yüzyılda Güney Ukrayna'da Türk lülelerinin üretimi oldukça artmış ve Ukraynalı üreticiler Türk biçim, tasarım ve damgalarını taklit etmişlerdir. Toprak çeşidindeki farklara, lületaşının veya Van Gölü yakınlarındaki kaliteli kırmızı kilin yokluğuna rağmen, Ukraynalı lüle üreticileri imitasyon kararı ile ilgili girişimlerde bulunmuştur.

Türk ve Ukrayna uygulamalı sanatında, süsleme ve lüle üretimi bakımından çok sayıda benzer geometrik ve çiçek desenli öğeler vardır.

Osmanlı ve Ukrayna bölgelerinin uygulamalı sanatlarına sızan barok stili, Avrasya uygarlığının süreci, entegrasyonu ve farklı kültürlerle kurduğu karşılıklı ilişki çerçevesinde kimlik başarısını temsil etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Ukrayna, lüle, sanat, kültür, entegrasyon.

Keywords: Ottoman, Ukraina, pipe, art, culture, integration.

The smoking and sale of the tobacco was introduced into the East Europe at least in the first part of the seventeen century. The evidence of it is the official prohibition to smoke and sale the tobacco in the Act of the Assembly of Lands of Muscovy of 1634 y., supported in the document of 1649 y. From 1654 y. these prohibition touches upon of the Ukrainian lands, the Left Bank of which and Kyiv also, became under the power of Muscovy.

* Ukrayna / Ukraine.

But in spite of this, the sale of tobacco was provided by so call "Lithuanian peoples", or Cherkas'es peoples, which correspondence to the citizens of Ukrainian lands.¹ In the Census book of Chernigiv of the 1666 y. the sealers of the tobacco were mentioned as one of the fields of the trade peoples.² The special tax on the sale of tobacco was accepted in 1686 y. The numerous records of the second part of the seventeenth century informed about the sale and the cultivating of tobacco in different provinces of Ukraine, first of all on the Left bank of the river Dnepr. In any way, the tradition of smoking of tobacco was taking a large spreading before the official permission in Muscovy, which was proclaimed only in 1697 y.

As to the Turkey, where the tobacco, according to the different reports appeared in 1600 or in 1606 year, the first prohibition to smoke was accepted in 1612 y. and several applications of the prohibition was during Murat IV period (1633 y.).³ The prohibition was abolished partly in 1646 y. As it is known, the deregulation of using of tobacco was provided in 1680 y. and the official permission have been take place only in 1720 y.⁴ In the same period the Ottoman Empire possessed of the North Black Sea regions in the Eastern Europe. The location of the Ukrainian lands and the frontiers of the Ottoman Empire from the end of the 15th century gave the new possibilities of close interactions, adoption and quickly spreading of the new tradition. First of all the Ukraine adopted the Eastern tradition of smoking pipes and Turkish names of tobacco – "Tutun", pipe – "lule" – "Lulka" in Ukrainian language, divisions of pipes for the collective and individual using, pipes for elite of society and simple layers of populations. It came into traditions of Cossacks and other fields of the population of the East Europe. Due to the investigation of the several archaeological monuments in the different parts of the modern Ukraine, the numerous collections of pipes were obtained. It gave the possibility to define the different sides of the development of the smoking tradition and using of pipes in Ukraine. First of all, it is the influence of the Ottoman Empire: the production of the pipe maker's centers in the metropolis and provinces, as in Crimea as in Bulgaria, Hungary and others territories, and self made production of the Ukrainian pipe maker's centers. The Ottoman pipes income on the territory of the inter Ukraine by the following ways: in the course of the military actions of Cossacks against Turkish fortresses, as the trophies, as the result of trade contacts, and as the presents.

The earliest exactly dated numerous collection of the pipes are from the place of military action of 1651 y. near by Berestechko place, between the Polish and Cossacks troops all together with Crimean Tatar's cavalry. The observation of the museum collection from the excavation on the place of battle, gave us the representation about the main types of pipes of the middle of the seventeenth century. The most of them was made from light or yellow-brownish clay, sometimes were covered by reddish slim. In the whole, these pipes belong to eastern type, including the Crimean origin. But the shape and or-

1 I. V. Volkov, "Chastnaya Colekziya Turekkih Kuritelnih Trubok iz Moskvi", *Materialnaya Cultura Vostoka*, Moskva 1999, s. 227.

2 A. K. Shvidko, "Cinne djerelo z Istorii Chernigovschini (Perepisna Kniga 1666 roku)", *Persha Chernigivska Oblasna Naukova Konferenciya z Istorichnogo Kraeznavstva (gruden 1985r.)*, Tezi Dopovidey, Chernigiv 1985, s. 55.

3 E. Bakla, "Unutulmuş Bir Halk sanatı Lülecilik", *Antika*, Ağustos 1985, s. 7.

4 Ibid., s. 8.

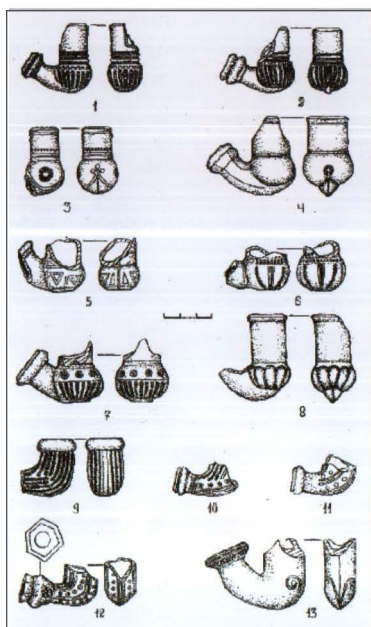


Figure 1: The Ukrainian pipes of the 17th-18th cent. (By A. Chekanovsky).



Figure 2: Some identical pipes from the Ottoman fortress Özi (Ochakiv) and Ukrainian Kamyanska Sich, the first part of the 18th cent.

namentation of these pipes became of the base for further development of the different Cossacks types of pipes in the second part of the seventeenth- eighteen centuries.

It is important to stress, that some earliest pipes from Ukraine, which were founded near by Berestechko, are close to the items Balkans, such as Greece, Hungary and Bulgaria, which were in the structure of the Ottoman Empire.⁵ But by G. Tomka opinion, the creation of forms of the Hungarian pipes of the 17th century was on the base of Turkish version of pipes.⁶

As to other shapes of pipes from Berestechko, especially pipes with long cylindrical rim without of separate bowl and long shank, it is close to the Type XX of Hayes classification of Istanbul pipes from Sarachane.⁷ The motives of design of the most of pipes are simple, and take the forthcoming development in the second part of the seventeen- in the eighteen centuries.

The next exactly dated pipes are known from the excavation in the city Chihirin of so call "Doroshenko tower", the history of which was connected with the military action of

⁵ M. Stancheva, "Kolekciyata ot Luli v Varnenskiya Muzei", *Izvestiya na Narodniya Mezey*, Varna, Kniga VIII (XXIII), 1972, s. 81-99; R. Robinson, "Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora", *Hesperia*, 1985, No. 54, s. 149-203; G. Tomka, "Excavated Pipes from 16th-18th Century in Hungary", *The History of the Hungarian. Pipemaker's Craft. Hungarian History through the Pipemaker's Art*, Budapest 2001, s. 25-32.

⁶ Tomka, s. 31.

⁷ J. W. Hayes, "Excavations at Sarachane in Istanbul II", *The Pottery*, Princeton 1992, fig. 149.



Figure 3: Turkish pipes from the Ottoman fortress Akkerman of the 18th cent.

1678 y., in which the Cossacks and Ottoman troops took place. The collection of the pipes from this place demonstrated some forms of Cossack version of the East variant of pipes and the original Turkish pipes. The last one has the analogy among the earliest collection of pipes from the Ottoman fortresses in the North Black Sea area, such as Akkerman, Ochakiv, Kinburn. One of the pipes from Akkerman, similar to some pipes of the “Doroshenko tower”. It has the stamp with date – 1080 y. by H. and 1673-1674 y. A.D. Such date is close to the time of Chihirin’s military action.

From the second part of the 17th-18th centuries the Ukrainian pipe maker's reached their own success in the development of forms and design of pipes, with different peculiarities in regional division (**Figure 1**). The Ukrainian pipes were of light colors, because the pipes of the Central Ukraine, such as in Kiev were made from white clay with 90% of kaolin.⁸

⁸ A. Chekanowsky, “The Ceramic Smoking Pipes of the XVIIth-XVIIIth cent. Of the Middle Dnepr Region and Crimea”, *Ukraine and Turkey*, Kyiv 2003, s. 86.

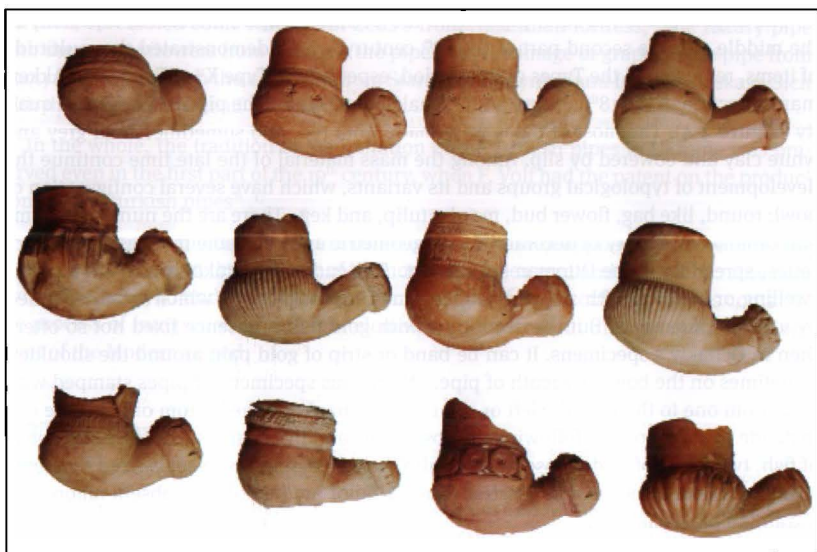


Figure 4: Turkish pipes from the Ottoman fortress Özi (Ochakiv) of the 18th cent.

The pipes of light red color, which are present on the numerous monuments of Ukraine, were imitation of Turkish examples, but with bad elaboration of surfaces and not exactly reproduction of Arabian inscriptions in the stamps.⁹ The high quality pipes of red color with polished surface were imports or trophies of Turkish production.

The collections of Turkish and Ukrainian pipes or imitation of the Ottoman examples were founded on the numerous archaeological monuments, especially of Cossacks fortresses. For example, the typically Turkish pipes were among the collections from Kyiv, Baturin, Cherkasy, Poltava, Oleshkivska Sich and others.

Some of them are very important for chronological and typological classification, such as collection from Kamenskaya Sich, exited through a very short period in 1730-1734 y. Here was founded the series of identical pipes (18 items), made from grey clay, covered by dark cherry color engobe and polished.¹⁰ The pipes belong to the Type XXIV by classification of J. Hayes of the end of the 17th – of the first decades of the 18th centuries, which continue its development in 18th century.¹¹ The same pipes were founded in the Ottoman fortresses Akkerman and Ochakiv (Figure 2).

Very frequently the surface of Ukrainian pipes was covered by green or brown glaze. The collections of such pipes are known from several archaeological monuments in Ukraine, such as in Kiyv, and Czybly^{13, 12} But as it is known, a part of pipes of the Ottoman Empire, especially on the Balkans, in Hungary was covered by green glaze also.

9 A. Chekanovsky, "The Ceramic Pipes for the Smoking of Tobacco from the Middle and Low Dnepr Regions", *Scientific Proceedings from Ukrainian History*, Pereyaslav- Hmel'nizcky, No. 13, 2002, p. 164.

10 Ibid., s. 163, fig. 2, 28–39.

11 J. W. Hayes, "Excavations at Sarachane in Istanbul II", *The Pottery*, Princeton 1992, fig. 149.

12 Ibid.

The import of the red color pipes from the Ottoman Empire increased, especially in the middle and the second part of the 18th century, which demonstrated the multitude of items, represented the Types of this period, especially of Type X¹².¹³ The part of Akkerman collection of the 18th century and Ochakiv represented the pipes of very good quality (Figure 3-4). The most of pipes were made from red, and sometimes from grey and white clay and covered by slip. Among the mass material of the late time continue the development of typological groups and its variants, which have several configuration of bowl: round, like bag, flower bud, may be tulip, and keg. There are the numerous forms and ornaments, luxury of decoration with geometric and vegetable motives, such as rosettes, spreading in the Ottoman applied art. The end of stem take three main models: swelling or bulbous with stepped-ring termination, socket, keg, which were decorated by various ornaments. But the decoration with gold paint presence fixed not so often, then in Ochakiv's specimens. It can be band or strip of gold pain around the shoulder, sometimes on the bowl or wreath of pipe. Numerous specimens of pipes stamped with seals from one to three on the left or right side of shank, on the bottom of bowl. We can to divide the seals on the following groups: letters and inscriptions, zoomorphic (image of fish, two kinds of birds), rosette, and tulip. Some inscriptions in seals fixed the name of pipe makers, or place of production. Such kind of production was absent among the Ukrainian pipes maker's.

At the same time, in Akkerman were found pipes from faience and china, the analogy of which are in Topkapi Sarayi Museum and in Museum of Muslim Art in Istanbul

As opposed to the Ottoman provinces, the Ukrainian pipe makers have not special guilds. In spite of it, the production of the local craftsmen took wide spreading in the different parts of the Ukraine. One of the most powerful centers of pipe maker's was Kiev. The decorative motives of the pipes take many elements close to the oriental traditions, such as leaves, rosettes, different geometrical stamps and others. But in the whole there were no so composite design as in Turkish items, stamps with fishes and birds. From the other side, the perception of the oriental tradition of typology and decoration of pipes was not the simple copies of the Turkish examples, but lead to the ornamental and formal symbiosis of traditions, its integration. Even the close elements of decoration, such as the "leave", spreading in the Ottoman design turn into the "firing" stamp of the Ukrainian pipes in eighteen century.

One of the interesting facts in the history of the Ukrainian pipe maker's was the imitation of meerscham pipes took place. This row was absent in the Central Ukraine, that is way instead of meerscham the white clay was used. Sometimes the pipes had incrustation with blue glass, resembled original items. Such pipes were founded in the course of excavation in Kyiv. The real Turkish specimen of production from meerscham demonstrated the pipe from Ochakiv.

The penetration of the baroque style in the applied Art of the Ottoman and the Ukrainian provinces represented success of identity in the Eurasian civilization process, integration and interrelation of different cultures. Some pipes demonstrated compositions, which was appeared under the influence of European baroque style, even in realistic manner as on the Turkish as in the Ukrainian items of pipes, such as the image of

13 Chekanovsky, 2003, s. 86-88.

old men, resembled some features of Zeus's from Akkerman fortress,¹⁴ the luxury pipe with the vase of flowers from Ochakiv, the pipe with the image of grape on the pipe from Khotyn,¹⁵ the pipe with the antic plot from Starokonstantyniv¹⁶ and from Kameskaya Sich with the image of the head of woman.

In the whole, the tradition of the imitation of the Turkish pipes in Ukraine was preserved even in the first part of the 19th century, when F. Volf had the patent on the production of "red Turkish pipes".¹⁷

The study of the interaction of the Turkish and Ukrainian applied art on the archaeological monuments on the territory of the north Black Sea area and Central Ukraine take us the possibility to understand the way of coexistence of both cultures and its contacts, the process of integration of different elements, to understand the way of the development of the Modern period.

Bibliography

Bakla, E; "Unutulmuş Bir Halk Sanati Lülecilik", *Antika*, Ağustos 1985, pp. 4-8.

Biliaieva, S. O. - O. E. Fialko; "The Pipes from the Quarantine Yard of the Akkerman Fortress (on the Materials of the Excavations of the 2004 y.)", *New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine*, Kyiv 2005.

Chayka, R.; "The Ceramical Pipes from Zhovkivszhina", *Archaeological Investigations of Lviv University im. Franka*, Lviv 2004, No. 7, pp. 169-177.

Chekanovsky, A.; "The Ceramic Pipes for the Smoking of Tobacco from the Middle and Low Dnepr Regions", *Scientific Proceedings from Ukrainian History*, Pereyaslav-Khmelnitski 2002, No. 13, pp. 162-165.

Chekanovsky, A.; "The Ceramic Smoking Pipes of the XVII-XVIIIth cent. of the Middle Dnepr Region and Crimea", *Ukraine and Turkey*, Kyiv 2003, pp. 86-88.

Hayes J. W.; "Excavations at Sarachane in Istanbul II", *The Pottery*, Princeton 1992, pp. 238-243, fig. 149.

Mysko, Yu. V.; "The Ceramics from the Excavation on the Territory of the Khotyn Fortress", *New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine*, Kyiv 2009, No. 18, pp. 63-68.

Robinson, R.; "Tobacco Pipes of Corinth and of the Athenian Agora", *Hesperia*, No. 54, 1985, pp. 149-203.

14 S. Biliaieva-O. Fialko, "The Pipes from the Quarantine Yard of the Akkerman Fortress (on the Materials of the Excavations of the 2004 y.)", *New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine*, Kyiv. 2005, No. 14, s. 84, fig. 5.

15 Yu. V. Mysko, "The Ceramics from the Excavation on the Territory of the Khotyn Fortress", *New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine*, Kyiv. 2009, No. 18, s. 64-65, fig. 1, 1.

16 L. Vymogrodska, "The Historical and Archaeological Investigations on the Territory of Ostrozsky's Castle in Starokonstantyniv of the Khmelnitski Region", *New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine*, Kyiv 2002, No. 11, s. 21, 23, fig. 3, 5.

17 R. Chayka, "The Ceramical Pipes from Zhovkivszhina", *Archaeological Investigations of Lviv University im. Franka*, Lviv 2004, No. 7, s. 169-177.

Shvidko, A. K.; "Cinne Djerelo z İstorii Chernigovschini (Perepisna Kniga 1666 Roku)", **Persha Chernigivska Oblasna Naukova Konferenciya z İstorichnogo Kraeznavstva (Gruden 1985r.)**, Tezi Dopovidey, Chernigiv 1985

Stancheva, M.; **Kolekciyata ot Luli v Varnenskiya Muzey, Izvestiya na Narodniya Muzey Varna**, Kniga VIII (XXIII), 1972.

Tomka, G.; "Excavated Pipes from 16-18th Century in Hungary", **The History of the Hungarian, Pipemaker's Craft, Hungarian History through the Pipemaker's Art**, Budapest 2001, pp. 25-32.

Volkov, I. V.; "Chastnaya Colecziya Tureckih Kuritelnih Trubok iz Moskvi", **Materialnaya Cultura Vostoka**, Moskva 1999, pp. 226-253.

Vynogrodskaya, L.; "The Historical and Archaeological Investigations on the Territory of Ostrozsky's Castle in Starokonstantiniv of the Khmel'nitski Region", **New Investigations of the Monuments of the Cossack Period in Ukraine**, Kyiv 2002, No. 11, s. 18-24.

Andrey Borodovskiy*

Süslemeli Hazar Boynuz Rölikerlerinin Orta Asya Prototipleri Central Asian Prototypes of the Khazar Decorated Horn Reliquaries

Özet

Bu objeler özel içi boş kemik kesimden yapılmışlardır, örneğin geyik boynuzu dalları. Rölikerler çok karakterli kompozisyonlarla, muhtemelen Hazar mitolojisine ait sahnelerle süslenmekteydiler. Ortaçağ Hazar boynuz rölikerleri ile Doğu Avrupa ve Asya rölikerlerindeki farklılıklar, Orta Asya'da bu tür obje prototiplerinin araştırmasına bizi götürür. Bunlara materyal, yapı, süsleme açısından benzer objeler Buryat'taki ve Moğolistan'daki Hun-Sarmat döneminden itibaren bilinmektedir.

Böyle bir boynuz kap Transbaykal'daki İvolga sitesi materyalleri arasında temsil edilmiştir. Hazar rölikerlerini anımsatan diğer bir obje yine bu siteden Baragai kurganından gelmektedir. Süslü Hazar rölikerinin başka bir örneği Moğolistan'daki Tariat kurganında bulunmuştur.

Yukarıda adı geçen Hazar ve Orta Asya Hun Sarmat dönemi objeleri Güney Sibirya'nın geleneksel ritüel uygulama çerçevesinin dahilindedir. Tüm doğal organik materyaller, örneğin boynuz dalları, doğaüstü özelliklere sahiptir.

Materyal (geyik boynuzu), kemik kesim, yapı, süsleme benzerlikleri Orta Asya'da Hun-Sarmat (İvolga sitesi, Baragai ve Tavarat kurganı) dönemi boynuz objelerine, Orta Çağ ile ilişkilendirilen Doğu Avrupa Hazar dönemi dekorlu rölikerlerinin prototipleri olarak bakmamızı sağlar.

Anahtar Kelimeler: Hazarlar, Hun-Sarmatlar, Eski Türkler, Boynuz Rölikeri.

Keywords: Khazars, Hun-Sarmats, Ancient Turks, Horn Reliquary.

Among the Khazar antiquities of Eastern Europe, a special place is allocated to horny decorated reliquaries (**Figure 1**). These objects are made from a special bone-cut blank, i.e. deer horns crotch. Reliquaries are ornamented by multi-character compositions probably illustrating various scenes of the Khazar mythology. As far as the Khazar material culture is concerned, reliquaries are represented as an established object complex category, whose origin is not obvious.

* Novosibirsk Devlet Üniversitesi, Novosibirsk, Rusya / Novosibirsk State University, Novosibirsk, Russia.



Figure 1: Khazar medieval horny reliquary of Eastern Europe.

Figure 2: Special bone-cut blank, i.e. deer horns crotch.

Figure 3-4: Horny containers is represented among the Ivoglin site materials in Transbaikai.

Figure 5: Horny containers discovered in the Tariat barrow (Mongolia).

Figure 6: Horny containers from the Baragai barrow (Transbaikai).

The absence of analogies of the Khazar medieval horny reliquaries in Eastern Europe and the Asian origin of Khazars allow to search for such objects prototypes in Central Asia. Objects that are similar to the abovementioned ones in respect of their material, blank, construction and decoration have been known since the Hun-Sarmatian times in Buryatia (Ivolgin site, Baragai barrow) and Mongolia (Tariat barrow).

One of such horny containers is represented among the Ivolgin site materials in Transbaikalia (**Figure 3-4**). This product is characterized by a picture of a wild hoofed mammal (roe deer), which provides certain similarities with a zoomorphic engraving, present on one of the Pazyryk ritual horny vessels of Gorny Altai (Verkh-Kalgzhin II).

Another object, whose construction resembles the Khazar reliquaries, is originated from the Baragai barrow (**Figure 6**). One side of this horny product contains a zoomorphic composition including a tiger chasing a deer, while its other side represents the predator eating the hoofed mammal. Below two animals, there is a picture of a lying mountain goat. This animal figure is squeezed just between the deer's legs. As far as the composition is concerned, such a method is close to "mysterious pictures" of the Tuvian bone-cutting art of the Scythian Epoch. These pair images of the tiger and deer can be seen on the opposite flat sides of the Baragai object. It allows to suggest a progressive illustration of one scene (chase and attack) taking place within the object rotation. The top part of the horny product contains a depiction of a fantastic creature (a fish or a dragon?). It's hovering over the chase and animals' battle illustrated by the top part of the product. The basic part of the product is decorated by pictures of leaves from both sides. The Transbaikalia engravings from Baragai provide certain parallels with those images, present on the Hun textile products in Mongolia (carpets and silk embroidery from Noin-Ula).

Another product, similar to the Khazar decorated reliquaries, is discovered in the Tariat barrow (Mongolia). This horny object (**Figure 5**) surface contains a depiction of nine mountain goats running from the right to the left. The animals are rushing between two trees depicted in the top and bottom parts of this graphic composition. The presence of several characters and dynamism of images on the Tariat barrow product possesses a certain similarity with subsequent medieval engravings of saddle plates from the Kudyrge barrow in Gorny Altai. This object is also cut from plates of the deer horn massive crotch.

On the whole, all the abovementioned objects of the Hun-Sarmatian times from Central Asia as well as the Khazar reliquaries are made from special bone-cut blank, i.e. deer horns crotch (**Figure 2**). It is noteworthy that within the framework of the traditional ritual practice of South Siberia, all natural organic materials crotches (those of trees, horns) were provided with magic abilities. These blanks were used for producing family churingas and Shaman's drum handles. Besides, the image of deer takes one of the central places in the Old Turkic graphic tradition (petroglyphs, toreutics) and mythology.

The resemblance of the material (deer horn), bone-cut blank (horny crotch), construction (hollowness after removing the horn internal spongy substance) and decoration (multi-character graphic compositions) allow to regard horny objects of the Hun-Sarmatian times from Central Asia (Ivolgin site, Baragai barrow, Tariat barrow) as prototypes for the Khazar decorated reliquaries of Eastern Europe related to the Middle Ages. The

traditional and original character of bone-cutting art as well as obvious similarities of the Khazar “carved bone” with Central Asian traditions can also be considered arguments for the suggestion related to Central Asian prototypes of the Khazar reliquaries.

Stefanija Leskova Zelenkovska*
Aida İslam**

Makedonya Cumhuriyeti'nde Yöresel Türk Halk Kültürünün Maddî ve Manevî Anlamda Gelenekleri ve Çağdaşlığı Traditions and Modernity in Terms of Material and Spiritual Folk Culture of The Rural Turkish Population in Republic of Macedonia

Özet

Gelenek denildiğinde ilk akla gelen mazide kalan geçmiştir. Elbette semantik açıdan bakıldığında geçmiş kelimesi, geride kalan ve dönüşü olmayan bir şeyi çağırıştırır. Ancak, yeniyi ve çağdaşlığı kurarken çoğu kez geçmişe baktığımıza ve dolayısıyla geride kalan zamanları sürekli yeniden canlı canlı yaşadığımıza tanık oluyoruz. Nitekim yeni edinimler, sadece adaptasyon ve kültürel etkileşim süreçlerinin ürünü değildir. Aksine bu edinimler geleneksel değerlerden farklı olan yaratıcı motivasyonları içeren yeni niteliksel sistemlerdir. Bu tez, çağdaşlık yolunda belirli dönemlerde dönüştürülen ve değişimlere uğrayan oysa maddî ve manevî kültür mirasıyla tanıklık eden kırsal yörelerde yaşayan Türk ahalisinin prizmasından ele alınıyor. Çoğu kez tezatlı ve çelişkili durumlar yaşamasına rağmen bu yörelerde yaşayan Türk halkının müzik geleneği, ortaya çıkan bazı yeni değerler tasarlayarak çağdaşlık yolunun bir yansımasını oluşturuyor.

Çalışmamızda bu bileşik süreci, müzik geleneğinin maddî ve manevî mirasını bariz göstergeleri dâhilinde inceliyoruz: müzik çalgıları, müzik toplulukları, repertuar ve dans. Devamla bu durumları en çok ve sıkça düzenlenen çeşitli âyin ve törenler dâhilinde görüyoruz, örneğin; düğünlerde ki bunların birçoğu batı ve doğu Makedonya'nın değişik coğrafi bölgelerine ait kırsal yörelerde çekilerek kayıtlı. Mekân konumu gözetmeksizin, batı menşeli çalgıların hâkimiyeti, ima edilen repertuarın beraberindeki değişiklikler ve kaçınılmaz olarak diğer etnolojik nitelikleri olduğu gibi giyim kuşam ile tören gidişatını etkileyen unsurlar neticesinde yöre ahalisinin müzik kültüründe yeni çağdaş ifade biçimleri yaygınlaşıyor.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, çağdaşlık, halk müziği, Türk halkı, Makedonya Cumhuriyeti.

Keywords: Tradition, modernity, folk music culture, Turkish population, R. of Macedonia.

* Prof. Dr., GoceDelchev Üniversitesi, İştıp, Makedonya / Prof. Ph.D., University GoceDelchev- Shtip, Macedonia.

** Prof. Dr., Saints Cyril and Methodius Üniversitesi, Üsküp, Makedonya / Prof. Ph.D., University ss. Cyril and Methodius, Skopje, Macedonia.

We are considering the relation between the tradition and modernity through the prism of the Turkish population in rural settlements. In certain periods tradition of this ethnicity has changed and transformed in its way to modernity as evidenced by today's material and spiritual cultural heritage. One part of this population consists of Yuruks, a tribe of Turkmen origin inhabiting mostly the mountainous areas of eastern and partly western Macedonia. Due to their compactness and specificity, Yuruks are among the most interesting Turkish groups in the Balkans.

We focused our research of the Yuruk community in eastern and western Macedonia on the current situation in the music traditions—the spiritual and material components of musical cultural heritage, above all, on the musical instruments, performing ensembles and the repertoire. We observed these aspects through the most massive and most abundant ritual ceremonies—weddings that were observed and recorded by field research during the last 5 years in the rural settlements of several geographical locations (eastern Macedonia—Kodzali, Alikoch, Pirnali, Chalikli; western Macedonia—Kodzadzik, Novak, Elessa, Breshtanic etc.). As additional knowledge, we used videos of two decades old, recordings on which are registered wedding rites with all attributes of the Yuruk tradition. In our field research, we had interviews with informants, mostly members of the older generation, to directly perceive the situation in the musical tradition that is transmitted by oral tradition. We will also use the comparative method to see the causal and consequential influences of socioeconomic and cultural conditioning of the regions that affect today's image of the music culture in this population.

1. The Yörük Population in Macedonia

The issue of ethnicity, ethnic consciousness, and ethnic name of Yörüks can hardly be clarified by studying only one scientific field, and this is the main reason that Yörüks are spoken of as a social and not ethnic category.

Yörüks are nomadic tribes that migrated from Anatolia to the territory of Macedonia. We find the oldest records of the presence of Yörüks in the census defters in the Prilep region from 1440, in the Bitola region—1448, Lerin region—1481, where villages are mentioned inhabited by Yörüks. By adapting to the new geographical environment, by changing the nomadic way of life to a settled one, by changing the economic activities, by upgrading the ethnic traits passed from parent area, a Yörük population was formed in Macedonia. Scattered in smaller or larger oases, in different parts, as seminomadic cattlemen or farmers, or as semi-military rows in the Turkish army, through their five centuries of living, Yörüks left traces in the Macedonian toponyms and culture, nurturing their ethnic history through oral tradition. They have preserved their language, which differed significantly from that of the Rumelian Turks and which is very similar to the language of the other Yörük groups in Anatolia. Names of the villages inhabited by Yörüks show that at the time of their settlement they kept the family - tribal organization.

Yuruks exist as specific communities that are characterized by geographical, ethnological, linguistic, and cultural isolation. In the mountainous rural areas that are distant from the urban cores, main roads, infrastructure, and modern social conditions, a greater individuality can be noticed. These features are the result of their long closed social community and delayed provision of some basic benefits of modern living that contributed to maintaining some certain archaic elements.

2. Material Cultural Tradition

Material culture is conditioned by the level of urban development as confirmed by our field research of some of its elements as architecture, costume, crafts, musical instruments, etc. The houses in which Yörüks live by their program content and architecture reflect the multiple factors that influenced their formation: climate, terrain, materials for construction, material conditionality, etc. Porches and balconies of the houses that were built of crushed stones, mud, and wood, form an integral part of the Yörüks houses which have a range of functions in the rural economy. The type of settlements and density of their network were mainly a reflection of the relief features of the terrain, and the size and development of these depended on the socioeconomic conditions of the past and those that prevail today. According to the internal distribution today in most of the settlements, the houses represent a single populated area and very rarely can be seen division into two or three neighborhood (Kodzali with Jukari and Ashagi as two neighborhoods and Dorlomboz with KuzuJaka and OrtaJakaOteJaka). In the central part of the village, on a broader space, there is a mosque with porch and minaret and fountain built of stone.

Houses that were built during the late 20th century mainly continue the tradition in the spatial organization and in the structures and construction materials used; these are usually buildings with ground and first floor, e.g., of the type of houses "Chardaklija". Today, the urban image of almost all districts is experiencing significant changes with the construction of new, modern houses and paved streets, especially in the villages where the majority of the population constitute migrant workers.

As a part of the material culture, folk costumes of Yörüks in Macedonia have their own features that are preserved to this day and that vary in appearance depending on the region (east and west Macedonia), social status (marital status), and the occasion (daily, ceremonial, and ritual). Generally, these differences are observed in terms of colors, patterns, materials, decorations etc. The feminine dresses are still preserved, the ceremonial and daily ones are ornate with very strong colors and decorations which the Yörüks women nurture and develop using some modern materials. We find testimony to the ethnic origin of this social group at the female costumes, which are almost identical to the costumes in some regions of the Republic of Turkey (Kastamonu, Konja, etc.). As far as the male costume is concerned, it can be said that in the recent decades it is almost extinct even from the gathering and ritual events. It is due to their greater communication and adaptation to urban areas due to socioeconomic and sociological conditions (education, employment, etc.).

Handicrafts and weavings among the female population in Yörüks which have always been the expression of the folklore identity are still nurtured almost with the same inten-

sity today. As products of the refined taste, creativity, artistic talent, and manual skills, handicrafts are made for different occasions and different purposes, for example, marriage, clothing and decorations, rugs (bridal, fringed, with pieces, etc.), doilies etc.

3. Musical Tradition

Music as an integral part of everyday rural life, in which all major moments of life are accompanied with different customs, is subject to changes as a reflection of the new lifestyle imposed by modernization. It resulted in the disappearance and modification of some types of music repertoire (wedding, labour, lullabies, etc.).

Weddings as largest cultural events contribute to the maintenance of social life and community integration, and they are also indicators of the level of maintenance of tradition. Therefore, in our study, greatest emphasis was placed exactly on these occasions. Accepting elements of the urban lifestyle, especially intensified in recent decades, contributes to changing of the image of spiritual and material cultural values of these traditional ritual ceremonies. In terms of the mentality of the population, such changes (eg. Costume-modern clothes, traditional - electronic instruments, reduction of parts of the rituals, etc.) are considered to be modernization, which inevitably means acceptance of the compatible elements, but to some extent it is a fad.

Within the wedding ceremony, the bridal ritual called *k'nagedzhesi* has a great importance and can be traced as a separate traditional rite as it has its characteristic elements. Carriers of this ceremony are members of the female sex. The music segment, characteristic of this ritual which is expressed through collective vocal singing with rhythmic accompaniment by one or more daire, is slowly disappearing, and is being replaced by musical reproduction of modern technical devices.

The occurrence of changes in these collective manifestations varies from one region to another in Macedonia. It was confirmed by the field research, according to which in western Macedonia wedding music tradition still have more authentic character, unlike the east part where they have adapted to more urban elements.

The wedding ceremonies in villages of eastern Macedonia are accompanied by instrumental ensembles of the western provenance with the dominant use of the synthesizer. In addition to the synthesizer are included saxophone, clarinet, electric guitar, and percussion instruments—drums. Musical ensembles that are engaged are from the surrounding cities, and they are with a different structure of performers, which depends not only on the current engagement of the present musicians but also on the cost of their fee.

By contrast, in the western part of Macedonia are still cherished the traditional instruments, drums and *zurlas*, which is evident from the observed video materials taken during the wedding. Retention of this segment of the musical tradition is due to the geographical location of these mountain villages with emphasized relief features. But we believe that the determining factor is the occupation of the population (which predominantly constitute the migration workers in Italy), which contributes to the nostalgic preservation of the inherited tradition as a symbol of their identity. In this sense, the wedding ceremonies themselves, which are the fundamental collective gatherings espe-

cially during the summer, still contain authentic music expression, which confirm their rich tradition.

The music repertoire that is present during the weddings can be divided into traditional and modern. In the first group is present the repertoire in which traditional folk and Rumelian songs of the wider region prevail, while in the second group, the repertoire is dominated by the newly created folk music from the Republic of Turkey.

The traditional repertoire prevails in a small number of rural areas, mainly in western Macedonia where music tradition is still manifested within the inherited tradition. The modern repertoire prevail in east Macedonia, where the choice of music is dictated by the engaged instrumental ensemble, which contributes to the dominant presence of the new folk trend.

Conclusion

From the analysis, it can be concluded that the musical tradition of the Yörüks population in Macedonia experiences modifications as a reflection of modern musical trends. That is, technical and technological innovations result in changes in musical instruments, where the traditional instruments have ceded their positions to the modern import instruments, with the dominance of the synthesizer. The reduction in the presence of traditional musical repertoire and dominance of global influences are significant, especially among the younger population, as a result of the acceptance of the novelties of modern urban living.

Bibliography

- Bose, Fritz.; *Ethnomusicologija*, Univerzitetumetnosti, Beograd 1975.
- Bowie, Fiona; *The Antropolgy of Religion*, Blackwell Publishing Limited 2006.
- Gökbilgin, M. Tayib; *Rumeli'de Yörükler, Tatarlar ve Evladı Fatihan*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1957, No. 748, s. 338.
- Gökçen, İbrahim; "Makedonya Yörük Folkloru", *Türk Folklor Araştırma*, C.1, S. 17, sayı 3c, İstanbul 1951, s. 52-61.
- Islam, Aida; *Odrasitena Otomanskata muzichka kultura na sovremenata muzichka kultura naturskata populacijavo R. Makedonija*, doctoral dissertation, Skopje 2005.
- Kale, Eduard; *Uvod u znanost o kulturi*, Skolskaknjiga, Zagreb 1982.
- Kartal, Numan; *Atatürk ve Kocacık Türkleri*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2002.
- Koneska, Elizabeta; *Juruci*, Muzejna Makedonija, Skopje 2004.
- Palikrusheva, Galaba; "Etnografskite Osobenosti kaj Makedonskite Juruci", *Etnogeneza na Jurucite i nivnoto naseluvanje na Balkanot*, MANU, Skopje 1984.
- Schultz, A. Emily - Robert Lavenda; *Cultural Anthropology: A Perspective on the Human Condition*, Prosvetno delo AD, Skopje 2009.

Sims, C. Martha; **Living Floklore**, Utah State University Press 2010.

Sims, Martha - Stephens Martine; **Living Folklore. An Introduction in the Study of People and Their Traditions**, Akademski pechat, Skopje 2010.

Toelken, Barre; **Dynamics of Folklore**, Utah State University Press 1996.

Tomovski, Krum; "Juruchkite kuki vo Makedonija", **Etnogeneza na Jurucite i Nivno-to Naseluvanje na Balkanot**, MANU, Skopje 1984.

Shulc, A. Emili Robert Lavenda; **Kulturna antropologija**, Prosvetno delo, Skopje 2009.

Suphi Saatçi*

Resimli Bir Köy Camisi A Village Mosque with Paintings

Abstract

The mosque without minarets that is the focus of this research is the one in Aşıklaro-ba neighbourhood, Bademli district. It has a small narthex and quadratic prayer place, wooden roof and kiln overlay. On the inside and outside, it is decorated with hand-drawn paintings and inscriptions. The mosque reflects an aesthetic similar to the style of local housing architecture with its architectural features and traditional appearance.

From the stone inscription above the main door, it can be understood that this mosque dates back to a time earlier than 1811. It was renovated and enlarged by Ödemiş Voivodina Kılıczade Mehmet Ağa.

The mosque is still used today but is in need of maintenance and repair. The maintaining of this village mosque, which is a rare example of its kind, needs to be handled as a cultural problem.

Keywords: Anatolia, Ottoman, Village mosque, Kılıczade Mehmet Ağa Mosque, wall painting.

Anahtar Kelimeler: Anadolu, Osmanlı, Köy camisi, Kılıczade Mehmet Ağa Camii, duvar resmi.

Klasik dönemini 16. yüzyılda idrâk eden Osmanlı mimarisi, 17. yüzyıldan itibaren yenilik arayışlarına başlamıştır. 18. yüzyılın ilk yarısında bu arayışların ilk verileri yavaş yavaş belirmiştir. Bunlar önceleri daha canlı, bol süslü yüzey bezemeleri biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı mimarisine özenilmesi, giderek artan bir hızla Avrupa'da moda olan akımların yayılmasına yol açmıştır. Batı üsluplarının etkileri önceleri iç süslemede kendini göstermiştir.

Batı'dan etkilenecek geleneksel minyatür tarzından uzaklaşan realist resim anlayışının, 18. yüzyılın son çeyreğinde I. Abdülhamid ve III. Selim zamanında İstanbul'da rağbet gördüğü, belki de aynı tarihlerde Anadolu'da Türk mimari süslemesinde yeni bir üslup olarak duvar resimlerinde ortaya çıktığı aslında biliniyor. Özellikle Lâle Devri'nde Fransız kültürünün etkisiyle inşâsı moda olan saray ve köşklerin duvarlarında resimler

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye / Prof. Ph.D., Mimar Sinan Fine Arts University, Vocational School, İstanbul, Turkey.



Şekil 1: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin güney ve doğu cephelerinden görünümü.



Şekil 2: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin güney ve batı cephelerinden görünümü.

olduğu tahmin edilmekte, ancak günümüze çok az sayıda ulaşabilen bu resimler hakkın-da kesin yargılara varılamamaktadır.

Geç Dönem Osmanlı mimarisinin ilgi çeken bazı örnekleri, başkent İstanbul merkezinden uzaktadır. Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yapılmış resimli camilerin, sarayların, konak ve evlerin sayısı az değildir. Buna rağmen bu yapıların kimi örnekleri henüz keşfedilmemiştir. Burada ele aldığımız köy camisi de bu örneklerden biridir.

Caminin Yeri

Ege Bölgesi'ndeki Aydın dağlarının kuzey eteklerine yaslanan Bademli beldesi, İzmir ilinin Ödemiş ilçesine bağlı bir bucaktır. Yeşil bir yamaçta yer alan Bademli, 3 bin yıllık geçmişine rağmen, yöre dışında fazla tanınmamaktadır. Bu adın "İrmak Yurdu" anlamındaki *Potamia*'dan kaynaklandığı söylenmektedir. Bu sözcük, tarlada bulunan bir toprak tablette geçtiği için buraya *Potamia* adı verilmiş, zamanla *Bodamya* ve *Badomya* gibi biçimlere girmiştir. Evliya Çelebi'de "Bademye" olarak geçen bu ad 1965 yılında "Bademli" olarak değiştirilmiştir.¹

Yörede bilinen ve tanınan Birgi beldesine karşılık Bademli, sevimli bir yerleşme olmasına rağmen gözlerden uzak kalmıştır. Günümüzde daha çok geleneksel evleri ile tanınan Bademli'de en fazla ilgi toplayan yapı, Kılıcı Mehmet Ağa Camii adı ile tanınan eserdir (Şekil 1-2). Minaresiz olan cami, beldenin biraz kıyısında kalan Aşıklaroba Mahallesi, Kılıcı Mehmet Ağa Camii Sokağı No. 42 adresinde bulunmaktadır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından 1998 yılından beri Ödemiş'in Birgi beldesinde gerçekleştirilen "Yaz Okulu" çalışmaları her yılın 10-30 Ağustos tarihleri arasında yapıldığı için, zaman zaman Bademli beldesine de geziler yapılmış, böylece öğrencilere, bu sevimli beldenin mimari verileri tanıtılmıştır. 2005 Ağustos'unda ise Bademli'deki köy camisi ayrıntılı biçimde çalışılmış, ölçüleri ve fotoğrafları da alınmıştır.²

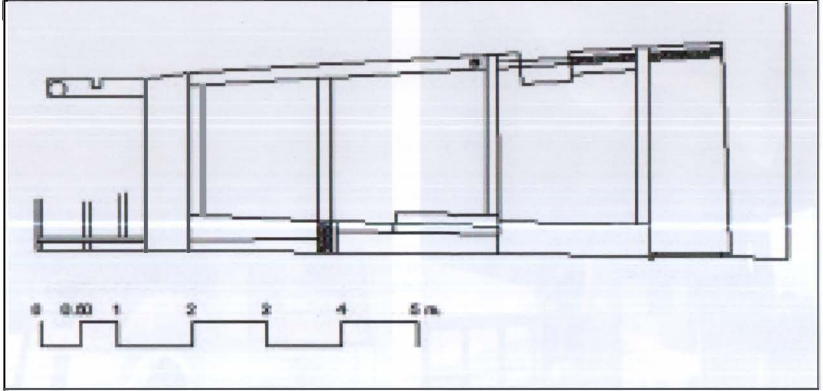
Mimari Tanım (Şekil 3-5, 8-14)

Caminin oturduğu arsının güney-batı köşesi yüksek, kuzey-doğu köşesi aşağıda kalmıştır. Meydana gelen eğimden dolayı zeminin üstünde kalan son cemaat mahalline bir

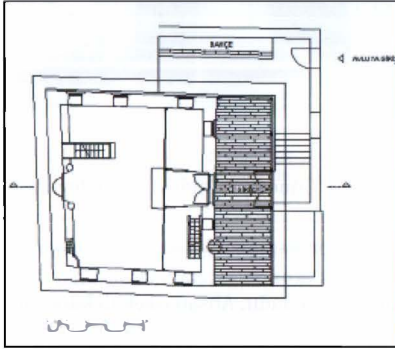
¹ Evin Doğu, "Kılıcı Mehmet Ağa Camii", *Skylife*, Y. 19, S. 207, Ekim 2000, s. 170-172.

² Bu araştırma gezisinde plan, kesit ve cephe eskizlerini hazırlayan Araş. Gör. Hülya Dışkaya ile Araş. Gör. Burcu Cantimur'un denetimindeki öğrenciler Buket Çilingiroğlu, Ceylan Taşbaşı, Melek Kılınç, Nihan Kocaman, Derya Sökmen ve Bilal Gül ölçüleri almışlardır. Rölöve çizimlerini Buket Çilingiroğlu gerçekleştirmiştir. Çalışmada kullanılan bütün fotoğraflar ise üniversitemizin fotoğrafçısı Uzman Saliha Dıraman tarafından çekilmiştir.

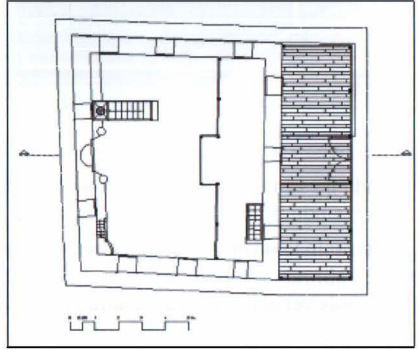
Resimli Bir Köy Camisi



Şekil 3: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Bodrum katı planı".



Şekil 4: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Giriş katı planı".



Şekil 5: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Üst mahfil katı planı".

merdivenle çıkılmaktadır. Yine bu eğimden yararlanılarak caminin kuzeyinde bulunan son cemaat mahallinin altı, alçak tavanlı bir bodrum olarak değerlendirilmiştir.

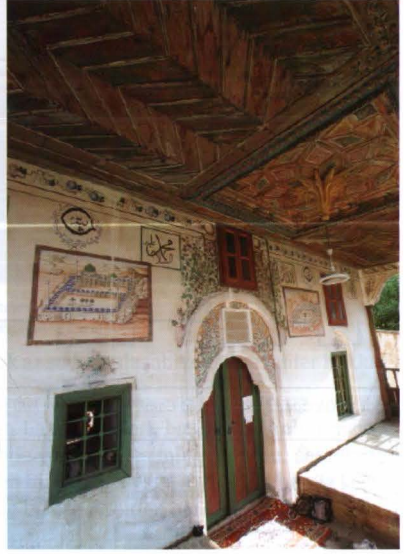
Yedi basamaklı bir merdivenle çıkılan sahanlıktan, 5 bölümlü son cemaat yerine girilir.³ Ahşap parmaklıkla çevrili son cemaat yerinin kapısı çift kanatlıdır. Ortada yer alan cümle kapısının sağında ve solunda alt sırada birer pencere vardır. Girişin solundaki pencerenin boyutu daha küçük tutulmuştur. Bu pencerenin yanında da son cemaat için kullanılan bir mihrap vardır. Üst sırada ise biri kapının üzerinde olmak üzere üç pencere bulunmaktadır.

Son cemaat yerinden harim kısmına girilir. İlk girilen kısmın sağ ve solu giriş katının mahfilini oluşturur. Caminin kuzey duvarı ile 4 ahşap dikmeye oturan üst mahfile buradan 9 basamaklı bir merdivenle çıkılmaktadır. Üst galerinin ortasında, iki dikme arasından kible duvarına doğru taşan bir balkon vardır. Doğu ve batı duvarlarının her

³ Beray Karakaya, **Ödemiş ve Civarındaki Tarihi Camiler**, Yayımlanmamış bitirme çalışması, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Van 2000, s. 28.



Şekil 6: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat yerine çıkışı.



Şekil 7: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat yeri.

birinde iki sıra halinde üçer pencere bulunmaktadır. Güney yönündeki kible duvarının üst sırasında ise iki pencere yer almaktadır.

Harimin kible duvarının ortasında mihrap, bunun sağında 7 basamaklı ahşap minber vardır. Mihrabın solunda 30-40 cm'lik bir set uzanmaktadır. Setin sonundaki güney doğu köşesinde yer alan vaaz kürsüsüne 5 basamakla çıkılmaktadır. Ahşap iskeletli kürsü alçı kaplamalıdır. Mihrabın sağında ise 70-80 cm'lik bir set bulunmaktadır.

Döşeme kotuna kadar taş temel-duvar üzerine oturan caminin kâğır yığma beden duvarına toprak sıva üstüne içten ve dıştan kireç badana çekilmiştir. Bunun üzerine kalem işi tekniğinde renkli boylarla çeşitli meyve, bitki, ağaç ve manzara gibi değişik resimler, motifler yapılmıştır. Küçük boyutlu son cemaat yeri ile kareye yakın ibadet mekânına sahip cami, ahşap sakıflı ve dört yöne eğimli kiremit örtülüdür.

Süslemeler

Yörenin geleneksel ev mimarisi üslubunda inşa edilen küçük boyutlu cami, içten ve dıştan kalem işi tekniğindeki renkli resimlerle süslü şirin bir plastiğe sahiptir. Bu zengin süslemesiyle cami, türünün yöredeki önemli bir örneğidir.

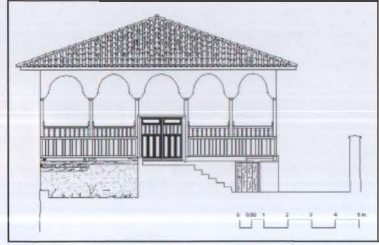
Son cemaat yerindeki ahşap dikmelere oturan ve saçakları taşıyan alınlıklarda, asma yaprakları ve üzüm salkımları ilgi çeker, aynı motifler doğu ve batı yönlerde de devam eder (Şekil 6-7). Bu alınlıkların bir kısmı tamir sırasında sıvanmıştır.

Son cemaat yeri kuzey duvarının üst kuşağında üzüm salkımlı motifler yer alır. Bunun altında sağ tarafta, sağdan itibaren şunlar yazılıdır (Şekil 23-24):

(لا اله الا الله) La ilahe illallah

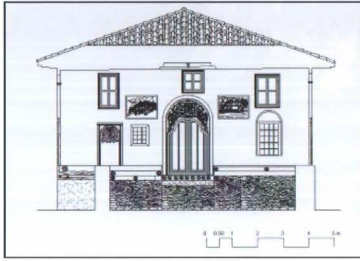
(ماشالله) Maşallah

Resimli Bir Köy Camisi



Şekil 8: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Kible aksından geçen kesiti".

Şekil 9: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Kuzey (ön) cephesi".



Şekil 10: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Son cemaat yerinin cephesi".

Şekil 11: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Doğu cephesi".

(الله عز شأنه) Allah 'azze şanehü

Sol tarafta, sağdan itibaren de şunlar okunmaktadır:

(محمد عليه السلام) Muhammed aleyhisselam

(ماشاء الله) Maşallah

(يا حضرت بلال حبشي) Ya Hazret-i Bilal-i Habeşi

Bu yazıların altında sağda "Mekke'den Kâbe" (Şekil 15-16), solda ise "Medine'den Hazret-i Peygamber'in gömülü olduğu cami" (Şekil 17-18) tasvir edilmiştir. Tam ortada bulunan cümle kapısının üstünde kitabe taşı, bunun da üstünde kapı kavsarası, en üstte de pencere bulunmaktadır. Kitabe taşının üst hizasında boya ile 1291 (M. 1874) tarihi yazılmıştır.

Son cemaat yerinin tavanı ahşap, üzeri değişik renklerle boyalıdır. Tavanın sağ ve solunda çapraz kuşaklamalı, ortadaki tavan kaplaması ise baklavalı biçimdedir. İçeri doğru eğim yapan bu tekne tavana, muhdes olduğu anlaşılan bir göbek asılmıştır.

Doğu duvarında saçak altı boyunca bitkisel motifli kuşak uzanır. Ayrıca bitkisel dallar ile birlikte kılıç resmi ilgi çeker. Güneyde yer alan kible duvarının sol üst köşesinde deniz manzaralı bir pano bulunur. Ortada saksıda, bunun sağında ve solunda vazo içinde çiçekler yer alır. Sağ köşede ise ağaçlı bir manzara resmi bulunur. Ancak bu resmin yarıdan fazlası silinmiş veya dökülmüştür. Batı yönündeki duvarının üst pencere aralarında, çerçeve içine alınmış bitki ve çiçek motifleri birer pano biçiminde görülür. Buradaki alt pencerelerin üstleri ise bitkisel motiflerle süslenmiştir.

Çatının saçak altı çepeçevre renklendirilmiş ahşap kaplıdır. Saçakların birleştiği köşelerde, kabartma ahşap oymalar kullanılmıştır.



Şekil 12: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin kible duvarının iç görünüşü.

İç süslemede ilk göze çarpan, harime ait üç duvarın tavan hizasında bitkisel motiflerden oluşan kuşaktır. Yalnız mahfil kısmında bu kuşağın eni daha az ve bitkisel motifi değişiktir. Ayrıca duvarlardaki pencerelerin alt ve üst çizgilerinde yazılar ile bitkisel bezemeler vardır. Üst mahfil hizasında tekrar bitkisel bezeme kuşağı bulunmaktadır. Bunun da altında çiçek demetleri biçiminde kalem işi resimler yer almaktadır.

Harimi üç yönden saran beden duvarlarının üst pencerelerinin arasında, Allah'ın, Hz. Muhammed ve torunları Hasan, Hüseyin ile üç halifenin adları, yuvarlak madalyon içine yazılmıştır. Harimin duvarlarını saat ibresi yönünde soldan dolaşarak sırası ile yuvarlak madalyonlar içine renkli boyalarla şunlar yazılmıştır:

- (علی رضي الله عنه) Ali razıyallahü 'anhü
- (عثمان رضي الله عنه) 'Osman razıyallahü 'anhü
- (عمر الفاروق رضي الله عنه) 'Ömerü'l-Faruk razıyallahü 'anhü
- (ابوبكر رضي الله عنه) Ebu Bekir razıyallahü 'anhü
- (محمد عليه السلام) Muhammed aleyhisselam
- (اللهم عز شأنه) Allah 'azze şanehü
- (لا اله الا الله) La ilahe illallah
- (حسين رضي الله عنه) Hüseyin razıyallahü 'anhü
- (حسن رضي الله عنه) Hasan razıyallahü 'anhü

Kible duvarının ortasındayer alan mihrabın üstünde "fe-nadethü'l-melaikete ve hüve kaimün yusalli fi'l-mihrab" (فنادته الملائكة و هو قائم يصلي في المحراب) ayeti yazılıdır.⁴

⁴ *Kur'an-ı Kerim*, "Al-i İmrân Sûresi" 39. ayetin Türkçe me'âli şöyledir: (Zekeriya) mihrapta durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle nidâ ettiler (: Allah sana)

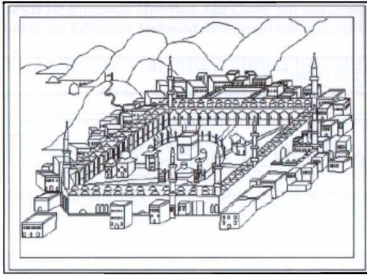
Resimli Bir Köy Camisi



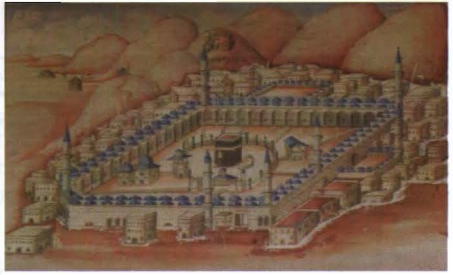
Şekil 13: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin alt ve üst mahfillerin görünüşü.



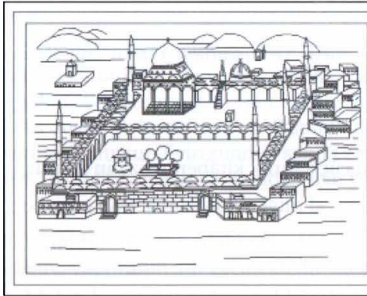
Şekil 14: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin batı duvarının iç görünüşü.



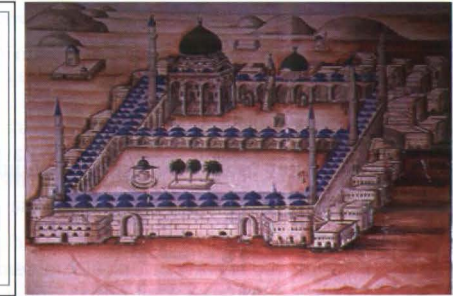
Şekil 15: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Son cemaat duvarındaki Mekke (Kâbe) resminin çizimi".



Şekil 16: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat duvarındaki Mekke (Kâbe) resminin görünüşü.



Şekil 17: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Son cemaat duvarındaki Medine resminin çizimi".

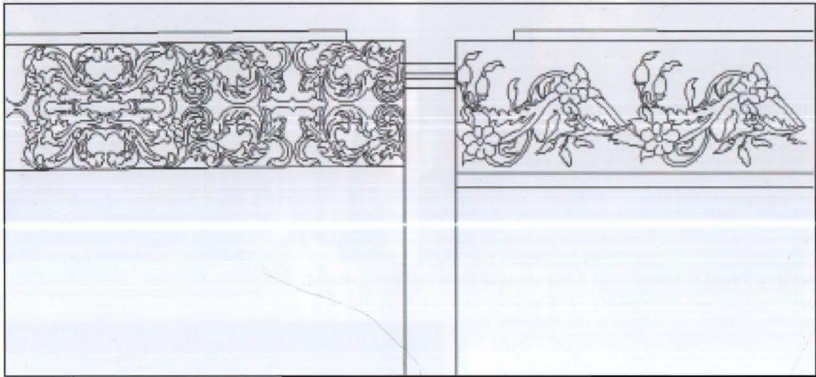


Şekil 18: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat duvarındaki Medine resminin görünüşü.

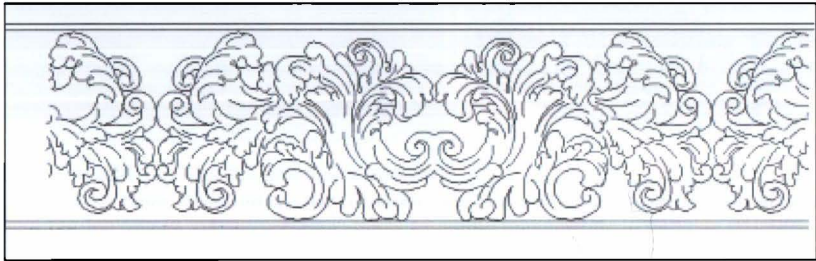
Mihrabın kenarını güller süslerken, içinde etekleri toplanmış perde ve sarkan kandilli gül resimleri görülür.

Mihrabın solundaki duvarda bol ağaçlıklı şehir manzarası yer alırken, sağda yer alan ahşap minber boyalıdır. Boya üstüne sağ tarafta bitki resimleri çizilmiştir. Sol tarafta ise boya üstüne her hangi bir figür çizilmemiştir.

Harimin ahşap tavanları boya üstü çiçek motiflidir. Mahfil tavanlarında çiçek motifleri yer almamıştır.



Şekil 19: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Bitki ve çiçek motiflerinin çizimi".



Şekil 20: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Bitkisel motiflerin çizimi".

Şunu da hemen ifade edelim ki, caminin içindeki ve dışındaki renkli süslemeler üzerinde ayrıntılı çalışma yapılmıştır.⁵

Kitabe ve Tarihlendirme

Cümle kapısının üstünde yer alan taş oyuymuş üç satırlık kitabenin özgün metni:

1. باعث تجديد توسيع جامع شريف
2. اودميش ويودمسي قيلجي زاده
3. السيد محمد اغا في سنة ١٢٢٦

Kitabenin Latin harflerle yazılışı:

1. Bâ'is-i teccîd (ü) tevsî'-i câmi'-i şerîf
2. Ödemiş Voyvodası Kılıczâde
3. es-Seyid Mehmed Ağa fi sene 1226

Buna göre caminin (H. 1226) M. 1811 yılında Ödemiş Voyvodası Kılıczâde (veya Kılıczâde) Mehmed Ağa tarafından genişletilerek yenilendiğini öğreniyoruz. Ödemiş Voyvodası Kulci Hasan oğlu Mehmed Bey olarak tanınan ve 48 yıl yaşadıkdan sonra milâdî

⁵ İnci Kuyulu, "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/Izmir)", *Vakıflar Dergisi*, S. XXIV, Ankara 1994, s. 147-158.



Şekil 21: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat dikmelerinin alınlığında kalem işi tekniğiyle yapılmış resimler.
Şekil 22: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin iç duvarlarındaki süslemeler.

1812 yılında vefat ettiği bilinen bu zatın mezarı Bademli'dedir. Bu bilgiden caminin 1811 yılından önce var olduğu anlaşılmaktadır. Caminin, Temmuz 1778 tarihinde havzada meydana gelen depremden sonra, 18. yüzyılın sonlarına doğru yapıldığı yolunda ileri sürülen görüşün hangi belgeye dayandığını bilmediğimiz için, bunu doğrusu ihtiyatlı olarak not ediyoruz. Ancak 18. yüzyıl sonunda, 1800 yılına doğru yapılan bir caminin, 1811 yılında, yani 10-11 yıl sonra yenilenip genişletilmesi akla uygun gelmemektedir. Ne var ki bu cami daha eski tarihli ise belki 1778 depreminde hasar gördüğü için yenilenmiş de olabilir. Bu durumda cami, Soma'daki 1791-92 tarihli Hızır Bey Camii'nden daha önce yapılmış olabilir. Bu nedenle yapı, türünün en erken örnekleri arasına girerek büyük önem kazanmış olur. Ancak bu husus, daha ayrıntılı biçimde incelenmeye muhtaçtır.

Kitabenin üst kenarının üzerindeki süslemenin arasına boya ile H. 1291 (M. 1874) tarihi yazılmıştır. Bunun caminin süslemelerinin yapıldığı tarih olduğu tahmin edilmektedir.

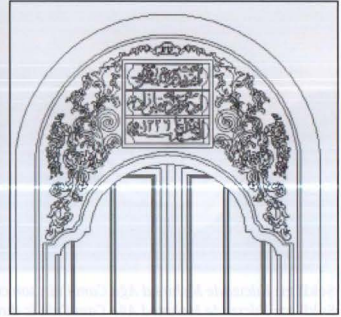
Kılıczâde Mehmed Ağa'nın buraya yakın bir yerde, ayrıca bir çeşme yaptırdığı söylenmektedir. Bulunduğu yeri gösterenlerden edinilen bilgilere göre, söz konusu olan çeşme yıkılmış ve günümüze ulaşamamıştır. Yıkılan çeşmeye ait kitabe ise oradan taşınarak bir evin duvarına konulmuştur. Caminin doğusuna düşen yere gidilmiş ve söz konusu olan ev bulunmuştur. Evin şimdiki sahibi emekli din hocası 1938 Yozgat doğumlu Ziya Bulan, evi Yusuf Özcan'dan satın aldığı için çeşme kitabesinin buraya nereden ve nasıl geldiği hakkında fikir sahibi olmadığını belirtmiştir.

Caminin doğusundaki evin bahçeye bakan duvarında bulunan çeşme kitabesinde, camiye yaptıranın adı geçmektedir. Mermerden oluşan 116 x 38 cm boyutundaki dört satırlık kitabenin üst sağ ve sol köşelerinde birer (ما شاء الله) "Maşallah" yazılıdır. Kitabeye'nin özgün metni (Şekil 25):

(ما شاء الله) (ما شاء الله)

1. بنا ایئدی قیلج زاده سید محمد اغا خیراتی
2. الهی سن ویر دنیا و عقباده مقامی عالیاتی
3. بازار عطشه کلوب ایکی نورسته دیلر تاریخله نجاتی
4. حسن ایله حسین روحیچون عین حیاتی

سنة ١٢٢٥



Şekil 23: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin son cemaat yerinden kapalı mekâna açılan kapının üzerinde yer alan kitabe.

Şekil 24: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Son cemaat yerindeki kitabenin çizimi".



Şekil 25: Kılıczade Mehmed Ağa'nın yaptırdığı çeşmenin bulunan kitabesi.

Şekil 26: Ödemiş İlçesindeki Gürcüzade (Küçük) Camii'nin minaresinde bulunan ve Kılıczade Mehmed Ağa tarafından tamir edildiğini belgeleyen 4 satırlık kitabe.

Kitabenin Latin harflerle yazılışı:

Maşallah

Maşallah

1. Bina etdi Kılıczâde Seyid Mehmed Ağa hayratı
2. İlâhî sen ver dünya vü 'ukbâda makam-ı 'aliyâtı
3. Pazar 'atşa gelüb iki nevrete diler tarihle necatı
4. Hasan ile Hüseyin ruhiyçün içelim 'ayn-ı hayatı

Sene 1225

Kitabenin verdiği H. 1225 tarihi M. 1810 yılına tekâbül ediyor. Bu durumda çeşme, camiden bir yıl önce yapılmıştır. Caminin kitabesinde **Kılıczâde (veya Kılıczâde)** olarak geçen bu sözcük, çeşme kitabesinde **Kılıczâde** biçiminde yazılmıştır. Bunu bir yazım hatası olarak kabul etmek mümkün ise de diğer bir kitabenin varlığı, bu ihtimali ortadan kaldırmıştır.



Şekil 27: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin doğuya bakan duvarının üst köşesindeki kılıç resmi.

Şekil 28: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin "Doğuya bakan duvarının üst köşesindeki kılıç resminin çizimi".

Kılıczâde Seyid Mehmed Ağa olarak anılan Ödemiş Voyvodası'na ait H. 1226 tarihli bir diğer onarım kitabesinde de bu sözcük Kılıczâde biçiminde yazılmıştır. Söz konusu olan bu kitabe, İzmir'in Ödemiş ilçesinde bulunan Gürcüzâde (Küçük) Camii'nin minaresinde yer almaktadır. Dört satırlık kitabenin özgün metni (Şekil 26):

(ما شاء الله)

1. بونجه خیراته سالک پر سخا
2. ویودمزمز قیلج زاده سید محمد اغا
3. بو اثر جلیلی حسبه لله احیا ایلدی
4. تاریخ خوب مقام نو ایلله منارهء والا

سنة ١٢٢٦

Kitabenin Latin harflerle yazılışı:

1. Maşallah
2. Bunca hayrata sâlik-i pür-sehâ
3. Voyvodamız Kılıczâde Seyid Mehmed Ağa
4. Bu eser-i celîli hasbetenillillah ihyâ eyledi
5. Tarih-i hûb makam-ı nevayla minâre-i vâlâ

Sene 1226

Bütün bunlardan başka caminin doğuya bakan duvarının sol üst köşesinde yer alan duvara asılı kılıç resmi de anlamlı bir işarete benzetilmektedir (Şekil 27-28). Kılıczâde ile bu kılıç resmi bir tesadüf eseri midir? İster istemez şu soru da akla gelmektedir: Acaba aslında Kılıczâde sözcüğü zamanla halk ağzında Kılıczâde'ye dönüşmüş olabilir mi? Bu husus doğrusu incelenmeye değer görülmektedir.



Şekil 29: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin iç duvarlarında meydana gelen dökmeler.

Şekil 30: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin güneye bakan dış duvarındaki bozulmalar.

Şekil 31: Kılıczade Mehmed Ağa Camii'nin batı duvarına yapılan traverten kaplama.

Sonuç

İç ve dış kalem işi tekniğiyle işlenmiş resim ve yazılarla süslü cami, mimari özelliği ve genel görünüşü ile yöreye özgü konut mimarisi üslubuna benzer bir plastığı yansıtmaktadır. Dinî yapıdan daha çok sivil mimari örneklerini andıran cami, yalın bir plana sahiptir.

Caminin ilgi çeken en büyük özelliği, bölgede sapa kalan bir yerde olağanüstü zengin biçimde duvar resimleri ile süslü olmasıdır. Ege Bölgesi'nde yaygın olan resimli camiler, zengin konak ve evler gibi, bu küçük cami de çok özenli bir biçimde resim ve yazılarla süslenmiştir. Özellikle son cemaat yerinde bulunan "Mekke" ve "Medine" resimleri, Soma'daki Hızır Bey Camii'ni aklı getirmektedir. H. 1206 (M. 1791-1792) tarihli Hızır Bey Camii'nin de son cemaat yerinin sağında "Mekke" ve solunda "Medine"yi betimleyen

duvar resimleri bulunmaktadır. Hızır Bey Camii'ndeki bu resimler, Barok aynalara benzeyen ve çeşitli motiflerle çerçevelenmiştir. Bademli'deki resimler ise düz kalın çizgilerden oluşan çerçeveler arasına alınmıştır. Bunun dışında “Mekke” ve “Medine” resimleri, Hızır Bey Camii ile büyük bir benzerlik göstermektedir.

Günümüzde çok az sayıda cemaat toplanmasına rağmen hâlâ işlevini sürdüren caminin, bakım ve onarıma ihtiyacı vardır. Günümüze kadar gelmiş örneklerden biri olmasına rağmen bu cami, bakım ve özenli bir korumadan mahrum bulunmaktadır. Strüktür açısından hiçbir sorunu bulunmamasına karşılık yapıda, bazı yüzey bozulmaları ve malzeme çürümeleri görülmektedir. Özellikle güney duvarının yol trafiğine çok yakın mesafede bulunması, bu yüzeydeki tahribatı arttırmıştır. Burada bulunan duvar resimlerinin boyaları ve sıvaları dökülmüştür. Diğer dış duvarlarda da bozulmalar görülmektedir (**Şekil 29-30**).

Caminin içinde doğuya bakan duvarın yer yer dökülmeye başladığı saptanmış, bunu önlemek için de buraya plastik örgü ve tahtadan hazırlanmış çitalar çakılmıştır. Bütün bunlardan başka yanlış onarımlar sonucu, caminin hem özgün malzemesine hem de görünüşüne aykırı düşen müdahaleler yapılmıştır. Özellikle caminin batı ve güney duvarının alt kısımlarında, dışarıdan içeri sızan sulardan dolayı görülen rutubetin, yapıya giderek daha büyük zararlar vereceği kesindir. Bundan dolayı caminin batı duvarına ve bodrum katına dıştan traverten kaplanmıştır. Böylece caminin görünüşüne aykırı ve yakışmayan bir müdahale yapılmıştır. Şüphesiz iyi niyetle, ancak bilinçsizce yapılan bu tarz yaklaşımlara son verilmelidir (**Şekil 31**).

Kültür tarihimiz açısından büyük önem taşıyan ve kendi türünde eşî az bulunur örneklerden biri olan bu eserin, her şeyden önce ciddi bir restorasyon projesi hazırlanarak koruma kurulunun onayına sunulmalıdır. Bu hususta yerel yöneticilerin ve ilgili kurumların da dikkati çekilerek 200 yaşına ulaşan ve çarpıcı görseelliği ile hâlâ ilgi toplayan ve ne yazık ki tehlike sinyalleri veren bu eser acilen ele alınmalıdır. Çağdaşları ve benzer örnekleri arasında yeterince tanınmayan köy camisinin korunarak yaşatılmasına, önemli bir kültür sorunu olarak bakılmalıdır.

Kaynaklar

Ank, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1973.

Ank, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1976.

Doğu, Evî; “Kılcı Mehmet Ağa Camii”, *SkyLife*, Y. 19, S. 207, Ekim 2000, s. 168-176.

Karakaya, Beray; **Ödemiş ve Civarındaki Tarihi Camiler**, Yayımlanmamış bitirme çalışması, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Van 2000.

Kuyulu, İnci; “Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)”, *Vakıflar Dergisi*, S. XXIV, Ankara 1994, s. 147-158.

Yavuz, Behiç Galip; **Bademli Rehberi**, Arkadaş Matbaacılık Ambalaj Sanayi ve Tic. Ltd. Şti., İzmir 1998.

Yavuz, Behiç Galip; **Ödemiş'in Tarihi**, 3. baskı, Okyanus Basım Yayın ve Ticaret, Ödemiş 1998.

Yavuz, Behiç Galip; **Erken Tarihte Küçükmenderes Havzası'nda Küçükasya'da ve Önasya'da Ön-Türkler**, Alpin Yayın, İzmir 2004.

İlknur Aktuğ Kolay*

Atik Valide Külliyesi'nde Açık Alanlar: Avlular ve Bahçeler Open Areas of Atik Valide Complex: Courtyard and Gardens

Abstract

Sinan, the outstanding architect of the 16th century Ottoman Empire had designed the open spaces of the complexes with the same care as their building designs. The open spaces such as the courtyards and the gardens of the complexes show variations depending on their usage. Some courtyards and gardens are open to the public, some to the occupants and some are service entrances or greenery separating two buildings or a building from the street. The courtyard-garden of the mosque with its monumental trees was designed for the public usage for sitting and waiting for the prayer time, recreation and a shortcut between the streets on the east and west of the plot. The courtyards and the courtyard-gardens of the other buildings of the complex were the circulation and the recreation areas for the occupants of the buildings. Some buildings of the complex have narrow garden strips around. The one at the soup kitchen was the service entrance of the kitchen and greenery separating it from the caravanserai, the one at the hospice and dervish lodge was greenery separating them from the nearby buildings as well as housing the toilets. The semi-open spaces, rivaqs of the buildings were the recreation areas. In this survey the open and semi-open spaces of the complex are surveyed regarding their places in the complex and buildings, their function and relation with the surroundings. Some of them had lost their original plan scheme within the centuries and their original scheme is also discussed.

Keywords: Atik Valide Complex, open spaces, semi-open spaces, Architect Sinan, Ottoman architecture.

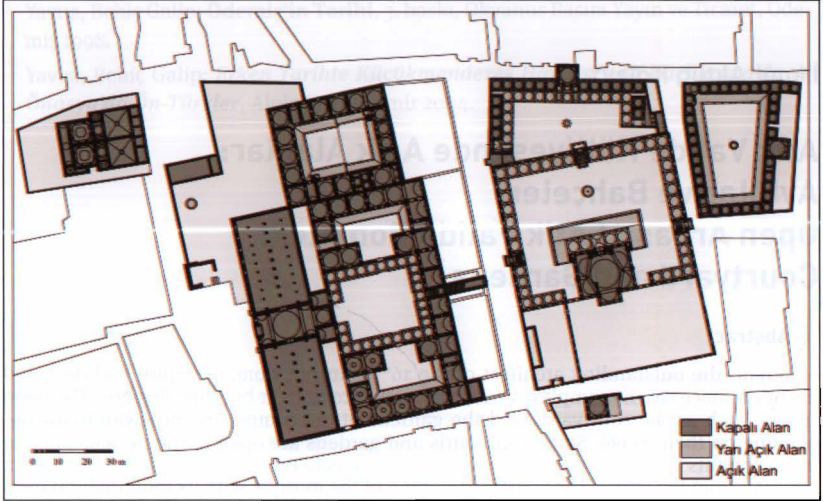
Anahtar Kelimeler: Atik Valide Külliyesi, açık alanlar, yarı açık alanlar, Mimar Sinan, Osmanlı mimarisi.

Osmanlı mimarisinin klasik dönemine tasarımlarıyla damgasını vuran Mimar Sinan'ın yapıları incelendiğinde, tek yapı veya külliyelerde yapı tasarımının yanı sıra avlu ve bahçe şeklinde açık alanların tasarımına da özen gösterdiği görülmektedir. Bu çalışmada Sinan'ın tasarladığı Büyük külliyelerden biri olan Atik Valide Külliyesi'ndeki açık alanlar irdelenecektir.

Vakfiesinden külliyyede yer alan yapıların cami, dârüşşifâ, medrese, sıbyan mektebi, dârülkurra, dârülhadis, hanîgâh (tekke), imâret (imâret, tabhâne ve kervansaray olduğu anlaşılmaktadır. Külliyenin bir yapısı olan hamam vakfiyede yer almamaktadır.'

* Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye / Prof. Ph.D., Istanbul Technical University, Department of Architecture, Istanbul, Turkey.

1 Sadi Bayram, "Nurbanu (Atik) Valide Sultan'ın İstanbul-Üsküdar'da 1582 Tarihinde Tesis Ettiği Vakfiyesi ve Kültür Değerleri", *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi-6th Congress on Turkish Culture*, 21-26.11.2005 Ankara, C. I, Ankara 2009, s. 108.



Şekil 1: Atik Valide Külliyesi Vaziyet Planı (Ali Saim Ülgen'den düzeltmelerle Kaan Sağ).

Dârüşşifâ, tabhane, imâret ve kervansaray kısmen değişikliğe uğramış, dârülhadis ve dârülkurra ise oldukça müdahale görmüştür. Bu araştırmada söz konusu yapılar yerinde incelenerek yayınlanmış restitüsyon planlarında² gözlemlere dayanan değişiklikler yapılmıştır.

Mimar Sinan son yıllarında Üsküdar'da II. Selim'in eşi ve II. Murad'ın annesi Nurbanu Sultan adına Atik Vâlide Külliyesi'ni (H. 990/M. 1583) tasarlamış ve inşa etmiştir. Sinan'ın diğer büyük külliyelerindeki yerleşim özelliklerine sahip olan yapı grubu eğimli bir topografyada yer almaktadır. Külliye yapıları etrafı yollarla çevrili iki yapı adası ile çevresinde başka binaların da bulunduğu üç yapı adası olmak üzere toplam beş yapı adası üzerinde yer almaktadır. Külliye yapılarından cami-hazire- medrese grubu ile dârüşşifâ, tabhâne, imâret, kervansaray, dârülkurra ve dârülhadis grubu farklı adalarda, tekke, sıbyan mektebi ile hamam ise tek yapı olarak yine farklı adalarda yer almaktadır. Farklı işlevlere sahip bu yapılarda avlu ve bahçe şeklinde tasarlanmış olan açık alanların bir kısmı sadece tek yapıya, bir kısmı birden fazla yapıya farklı amaçlarla hizmet vermekte, bir tanesi de halka açık kentsel yeşil alan olarak kullanılmaktadır (Şekil 1).

Avlular

Külliye yapılarında geleneksel Osmanlı mimarisindeki plan şemaları kullanılmış olup medrese, tekke, dârüşşifâ, tabhâne ve imârette bir iç avlunun çevresinde kapalı mekânların yerleştirildiği içe açık plan şeması uygulanmıştır. Cami avlusu klasik revaklarla çevrili, ortasında şadırvanın yer aldığı ağaçlıklı toprak zeminli bir avlu-bahçedir (Şekil 3-4). Evliya Çelebi "Orta Valide Sultan Camii" olarak adlandırdığı caminin avlusunu "içinde çınar ve ıhlamur ağaçları vardır" diyerek tanımlar.³ Günümüzde, avlu zemininin büyük bölümü çoğu yakın tarihli taş plak ile kaplama bir düzenlemeye sahip

² Ali Saim Ülgen, *Mimar Sinan Yapıları'nın Çizimleri-Rölöveleri-II, 1) Külliyeler 2) Tek Yapılar*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1989, Levha: 143; Abdullah Kuran, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, s. 183.

³ Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, C. 2, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul 1969, s. 172.



Şekil 2: Atik Valide Külliyesi (Pervititch, Lev. 56, 1931).



Şekil 3: Atik Valide Camii Avlusu (2012).

olmakla birlikte içindeki ağaçların bir kısmının oldukça yaşlı olması, özgün durumunun Nişancı Mehmed Paşa, Mesih Mehmet Paşa camileri (revakla çevrili avlu-bahçe vardır) ve Edirnekapı Mihrimah, Kara Ahmet Paşa, Şemsi Paşa camileri (avlu-bahçeyi çevreleyen revakların arkasında medrese hücreleri bulunur) ile Haseki, Silivrikapı İbrahim Paşa, Kanlıca İskender Paşa camilerindekine (avlu-bahçeyi bahçe duvarı çevreler) benzer bir şekilde toprak zeminli olduğunu gösterir. Gurlitt'in kitabında⁴ 20. yüzyılın başlarında (1905-1912) çekilmiş fotoğraflarda avlunun büyük bölümü toprak zeminlidir (Şekil 5-6).

Külliye'nin medresesinde, bugün taş yürüme yollarına sahip olan avlu, içinde ağaçların bulunduğu toprak zeminli üç yönden hücrelerin önünde yer alan revak ile çevrili bir avlu-bahçedir (Şekil 7). Burada Sinan'ın Cafer Ağa, Süleymaniye, Selimiye, Rüstem Paşa, Kılıç Ali Paşa medreseleri ile Zal Mahmut Paşa alt medresesindekine benzer bir tasarım görülmektedir. Gurlitt'in kitabında⁵ 20. yüzyılın başlarında (1905-1912) çekilmiş fotoğrafta da avlu benzer tasarımdadır. Bu fotoğrafta, avludaki şadırvanın çevresindeki ahşap direklerle taşınan kiremit kaplı konik bir çatısı bulunmaktadır (Şekil 8).

Külliye'nin batısındaki yapı adasında yer alan yapı grubundaki tabhane, imâret ve kervansarayın açıldığı dört taraftan revaklarla çevrili ortak avlu, içinde ağaçlar bulunan toprak zeminli bir avlu-bahçedir (Şekil 9).⁶ Bu adada yer alan tabhane, imâret ve dârüşşifânın kendilerine ait revaklarla çevrili avluları, gördüğü müdâhaleler sonucunda günümüzde beton kaplamaya sahiptir. Mimar Sinan'ın tasarladığı ve günümüze ulaşabilen imâret yapılarından Şehzâde, Haseki, Şam Süleymaniye, İstanbul Süleymaniye ve Manisa Muradiye külliyelerinin imâretlerinin avlularının toprak zeminli ağaçlı avlu-bahçe olmasından ötürü, Atik Valide imâretinin avlusunun da özgün durumu-

⁴ Cornelius Gurlitt, *İstanbul'un Mimari Sanatı*, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara 1999, Levha: CLIX ve CLXII.

⁵ Gurlitt, *a.g.e.*, Levha: CLXI alt resim.

⁶ http://archnet.org/library/images/one-image.jsp?location_id=9733&image_id=136891, 15.12.2012.

⁷ 19. yüzyıl başında Sultan III. Selim'in kurduğu Nizâm-ı Cedid Ocağı süvâri askerlerine kışla olarak verilen yapı grubu, daha sonra sırasıyla Sekbân-ı Cihadiye askerleri (1807), Asâkir-i Nizâmiye Süvârisi Kışlası (1834-1835) Darüşşifâ bu dönemde askeri hastahane olarak kullanılmıştır, kolera hastahanesi (1865) akıl hastahanesi (1873), Gümrük ve Tekel Bakanlığı tütün bakım atölyesi (1935), darülhadis bölümü Toptaşı cezaevi, imaret, tabhane ve kervansaray bölümleri Meslek Lisesi (1976-1988) olarak kullanılmıştır. Abdullah Kuran, *a.g.e.*, s. 182; Nil Sarı, "Toptaşı Nurbanu Valide Sultan Darüşşifası", *I. Türk Tıp Tarihi Kongresi, İstanbul 17-19 Şubat 1988*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1992, s. 174-176.



Şekil 4: Atik Valide Camii Avlusu (2012).

nun toprak zeminli ağaçlı avlu-bahçe olduğu düşünülebilir. Gene günümüze ulaşmış olan Sinan tabhânelerinden Şehzade Tabhânesi bahçeye, Şam Süleymaniye Tabhânesi ve Edirne Rüstem Paşa Kervansarayı konaklama bölümü avlu-bahçeye, İstanbul Süleymaniye Tabhânesi taş kaplamalı avluya sahiptir. Bu değişik uygulamalara bakarak dört yönden revaklarla çevrili Atik Valide Tabhânesi'nin avlu özgün durumu konusunda bir öneri geliştirmek olası değildir. Sinan'ın tasarlamış olduğu iki sağlık yapısından Haseki Dârüşşifâsı tek avlu etrafında yer alan mekânlardan oluşan bir plan şemasında olup avlusu taş döşemeye sahiptir. İstanbul Süleymaniye Bîmarhânesi ise biri diğerinden daha büyük, birbirinden iki tarafında da revak bulunan bir duvar ile ayrılmış, giriş aksı doğrultusunda yer alan iki avluya sahiptir. Girişteki poliklinik bölümünde bulunan avlu, taş döşemeli bir avludur. Bu avludan bir kapı ile geçilen, hastaların yatarak tedâvi olduğu bölümün avlusu ise avlu-bahçe olarak tasarlanmıştır. Bu örneklerle bakarak Atik Valide Dârüşşifâsı'nın avlusunun da taş kaplanmış bir avlu olduğu ileri sürülebilir. Ancak yapının akıl hastahanesi olarak kullanıldığı dönemden (1865-1927) kalan resimlerden birinde avlunun ortasında büyükçe bir ağaç bulunmakta, diğer bazı resimlerde ise alçak bitkiler (belki çiçekler) görülmekte ve resimlerin tümünde zeminde taş kaplama algılanmamaktadır.⁸ Resimlerde görülen avlu düzeninin de özgün veya yapının geçirdiği işlev süreci içinde oluştuğunu söylemek güçtür.

Bu gün içinde ağaçlar da bulunan bu avluların ilk tasarımlarında da ağaç ve çiçeklerden oluşan bir peyzaj düzenlemesine sahip avlu-bahçeler olduğu düşünülebilir. Avlulardan cami avlusundaki şadırvanın dışında, medrese avlusunda bir su elemanı -havuz- bulunmaktadır.

Bahçeler

Külliye yapılarının bir kısmı parseller üzerinde büyük veya küçük bahçeler içine yerleştirilmiştir. Günümüzde eski sınırlarını kaybetmiş olan bu bahçelerin sınırlarını kıs-

⁸ Ayten Altıntaş, "Üsküdar'da Bir Akıl Hastahanesi (Toptaşı Bimarhanesi 1873-1927)", *Üsküdar Sempozyumu IV* 3-5 Kasım 2006, C. 2, İstanbul 2007, s. 396, 401, 403, 408.



Şekil 5: Atik Valide Camii Avlusu (Gurlitt, 1905-1912 Lev. CLXII).

Şekil 6: Atik Valide Camii Avlusu (Gurlitt, 1905-1912 Lev. CLIX).

men "Pervitich Sigorta Haritaları"ndan belirleyebiliriz.⁹ Büyük bir yapı adasının batı tarafındaki 1/3 alanını kaplayan tekkenin doğu tarafında Pervitich haritasında parseli enine kaplayan bir bahçe şeridi görülmektedir (Şekil 2). Tekkenin doğu kanadında kuzeyden 4. ve 5. hücrenin arasında bu bahçe yönüne açılan özgün bir koridor bulunmaktadır. Günümüzde koridor, bahçenin kuzey kısmında yer alan kalorifer kazan odasına açılmaktadır. Bahçenin güney kısmında ise tekkenin dar bir geçit ile ayrılmış ve bu geçitle ulaşılan bir yapı bulunmaktadır. Tekkenin özgün helâ birimleri ise günümüze ulaşamamıştır. Cami dışındaki diğer yapı tiplerinde Mimar Sinan, helâ hacımlarını yapıdan dar bir koridor ile geçilen yan veya arka bahçelere yerleştirmiştir. Bugünkü kazan odasının tekke yapısı ile birleştiği kuzeydeki Valide Tekkesi Sokak cephesindeki duvar dokusuna baktığımızda iki yapının duvar dokusu farklı olmakla birlikte düşey bir derz yerine iki yapının taş örgü sıralarında birbirine geçiş olduğu görülür. Bu da mevcut bir duvarın yıkılarak kazan odasının yapıldığını gösterir. Bu sokağa açılan üzerine taş örgü görünümü verilmiş olan betonarmesöveli kapı da özgün değildir. Özgün ve yeni duvar örgüsündeki kenetli geçiş, özgün duvar örgüsünün bu cephede devam ettiğini göstermektedir. Özgün tasarında devam eden duvar, tekkenin bahçe duvarı veya büyük olasılıkla tekkenin açılan koridorun bu kısma yakın olmasından ötürü helâların duvarı olabilir. İçinde helâ birimlerinin de bulunduğu bu bahçe şeridi tekke yapısını komşu parselden ayırmaktadır. Sinan'ın Şehzade Medresesi, Süleymaniye Tabhânesi, Kadirga Sokollu ve Lüleburgaz Sokollu cami-medreselerinde de benzer dar bahçe şeridi içinde helâ birimleri tasarımına rastlamaktayız. Mevcut örneklerde bu bahçe helâ biriminin önünde taş kaplama diğer kısmında ise toprak zemine sahiptir.

Caminin güneyindeki yapı adasında, Kartal Baba Caddesi ile Vâlide İmareti Sokak köşesindeki parselde yer alan sıbyan mektebi doğu, batı ve güney yönlerinden bahçe ile çevrilidir. Yapı Pervitich haritasındaki bahçe sınırlarını bugün de korumaktadır (Şekil 2). Güneyindeki parselden (günümüzde parsel sınırında bir apartman bulunmaktadır) dar bir bahçe şeridi ile ayrılan yapının önünde (doğusundaki) daha geniş olan ön ve arka bahçeleri bulunmaktadır. Günümüze sadece dershane kısmı kalmış olan sıbyan mektebi yola bitişik ve yola penceresi olmayan bir yapıdır. Sinan'ın tasarladığı sıbyan mekteplerinde dershane girişinde bahçe zemininden bir kaç basamak yüksek derin bir revak bulunur. Atik Vâlide Sıbyan Mektebi'nde bu revak yok olmasına rağmen özgün revağı sokaktan ayrıran üst birkaç taş/tuğla sırası eksilmiş yüksek ve uzun duvar parçası ile ön cephe boyunca eğimli ahşap çatının oturduğu yerin izi hâlâ mevcuttur (Şekil 10). Atik Valide

9 Jacques Pervititch, *Sigorta Haritalarında İstanbul=Istanbul in the Insurance Maps of Jacques Pervititch*, çev. Zülal Kılıç, Axa Oyak Yayını, İstanbul 2000, Lev. 56, s. 255.

Sıbyan Mektebi büyük olasılıkla Haseki Sıbyan Mektebi'nin plan şemasının sadece sokak cephesinde pencereleri olmayan bir benzeridir. Giriş cephesinde kapı açıklığının altında bulunan duvar örgüsünün özensiz olması da burada bir revak platformunun bulunduğu düşünülmektedir. Toprak ile dolmuş bulunan ön bahçede yapılacak bir araştırma kazısı, revak temelleri ile ilgili bazı izleri çıkarabilir. Pervitich haritasında görülen tüm cepheyi sarmayan, eni dar bir sundurmanın beton kirişi ön cephede görülmektedir. Bu gün arka bahçesinde küçük bir ağaç olan sıbyan mektebinin çevresindeki bahçe de diğer Sinan sıbyan mektepleri gibi toprak zeminli öğrencilerin kullandığı bir bahçe olmalıdır.

İmâret yapısını güneyindeki kervansaraydan ayıran dar ve uzun bir bahçe bulunmaktadır (**Şekil 1-2**). İmâretin açıldığı bu bahçenin ayrıca Vâlide İmâreti Sokağı'na açılan bir kapısı vardır (**Şekil 11**). Bu yola açılan bahçe, Sinan'ın tasarladığı diğer imâret yapılarında da olduğu gibi imârete gelen malzemeler için servis girişi, bir köşesine ocak ve fırınlarla kullanılacak odunların depolandığı yerdi. Ayrıca imâretten yiyecek yardımı alan kişiler tarafından da giriş olarak kullanılmış olmalıdır. Bahçe büyük olasılıkla toprak zeminli bir bahçeydi. Benzer bir bahçeye, kısmen simetrik olarak tasarlanan tabhâne ve kervansarayı ikinci kanadı arasında rastlamaktayız. Sadece tabhânenen ulaşılan bu dar bahçe, tabhâne ile kervansaray arasında iki yapıyı birbirinden ayıran dar bir bahçe şerididir. Benzer tasarıma Süleymaniye medreselerinde de yanyana olan medrese yapılarını birbirinden veya sokaklardan ayıran dar bahçeler olarak rastlamaktayız. Atik Valide Külliyesi restitüsyon planlarında söz konusu bahçelerde, imâret-tabhâne arasındaki avluya kervansaraydan odunların geçite bitişik iki mekân bulunmaktadır. Günümüzde yapı grubunda sürdürülen restorasyon çalışmaları nedeniyle sivaları sökülen geçit duvarının üst kısmında ortaya çıkan kirpi saçaktan, her iki odanın da daha geç bir dönem eki olduğu, dar bahçelerin bu geçite kadar uzadığı anlaşılmaktadır. Tabhâne-imâret ve aralarındaki ortak avlu bloğunun doğu kanadındaki mekânların üst katında Kartal Baba Caddesi kotuna açılan dârülhadis bulunmaktadır. Dârülhadis birimlerinin önünde bir revak ve revak ile Kartal Baba Caddesi arasında da dar bir bahçe bulunmaktadır. Benzer plan şemasını Sinan'ın Süleymaniye Dârülhadisi'nde de görmekteyiz. Sinan'ın diğer külliyelerinde de olduğu gibi büyük olasılıkla bu bahçe, sokaktan yüksek duvarla ayrılmış, dârülhadis öğrencileri tarafından kullanıldığı gibi yapıyı sokaktan da ayırmaktadır. Dârüşşifânın doğusunda Kartal Baba Caddesi'ne kadar uzanan alan da dârüşşifânın çatı hizasına kadar dolu bir alandır. Burası da dârülhadis kotunda, dârülhadis tarafından kullanılan bir bahçe olabilir (**Şekil 1, 9**).

Dârüşşifâ yapısının kuzey cephesinin batı yarısını ve batı cephesi ile kervansarayın kuzey birimini kuzeyle batıdan çevreleyen bir dış bahçe bulunmaktadır. Bugün beton kaplı olan bahçe Pervitich haritasında ağaçlıklı bir bahçe olarak gösterilmiştir (**Şekil 2, 9**).

Günümüzde kuzeyinden yapılarla çevrilmiş, güneyinde dar bir bahçe şeridi ve batısında arkadaki sokağa kadar uzanan geniş bir bahçe bulunan hamamın Pervitich haritasındaki konumu, kuzeyinde bahçeli ayırık nizamda inşa edilmiş üç yapı dışında aynıdır. Özgün tasarımı küllhanın da bulunduğu kısım olan arka bahçe, odunların depolandığı sundurmanın yer aldığı bahçedir. Büyük olasılıkla bu bahçenin arka sokaktan bir servis girişi de vardı. Hamamın Eski Toptaşı Caddesi cephesinde bugün kötü mimariye sahip olan dükkân dizisi Pervitich haritasında da mevcuttur. Özgün tasarımında bu hamamın Sinan eseri olan Edirne, Havsa, Lüleburgaz Sokollu hamamlarında olduğu gibi sokak cephesinde bir dizi dükkân olduğu düşünülebilir.

Günümüzde hazirenin batısında, Vâlide İmâreti Sokağı'ndan cami avlu-bahçesine geçi sağlayan bahçe, Sinan'ın külliye tasarımında büyük olasılıkla olmayan bir bahçedir. Bu bahçenin sokağa açılan kapısı, cami avlu-bahçesine açılan doğu ve batı kapılarını andırmakla birlikte farklı bir kapıdır. Bu bölümde farklı zamanlarda yapılan ekler de bu-



Şekil 7: Atik Valide Medresesi Avlusu (2012).



Şekil 8: Atik Valide Medresesi Avlusu (Gurlitt, 1905-1912 Lev. CLXI alt resim).



Şekil 9: Atik Valide Imaret-Tabhane-Kervansaray ortak avlusu (archnet, 1980).

lunmaktadır. Özgün tasarımı bugün geçiş alanı olan bahçe, büyük olasılıkla Sinan'ın birçok camiinde olduğu gibi hazireye ait ağaçlıklı bir alandır.

Külliye'deki bahçelerin özgün peyzaj düzenlemesi hakkında eldeki sınırlı veriler doğrultusunda yukarıdaki tespitler yapılmıştır. Nitekim Yaltırık, Efe ve Uzun'da Yükselme Dönemi Osmanlı bahçelerinde, Rönesans ve Barok bahçelerinin aks ve bakışımı görülmez; serinlik, sadelik, huzur, doğallık ve yararlılık ön planda tutulmuştur yorumunda bulunmaktadır.¹⁰

Yarı Açık Alanlar

Külliye yapılarında avlu ve avlu-bahçe düzeninde, kapalı mekânların açıldığı açık alanlar etrafında veya dârülhadis, sıbyan mektebi gibi bahçeye açılan cepheleri boyunca revakla çevrelenerek yarı açık alanlar düzenlenmiştir. Bu mekânlar hava şartlarından

¹⁰ Faik Yaltırık-Asuman Efe-Adnan Uzun, *Tarih Boyunca İstanbul'un Park Bahçe ve Koruları Egzotik Ağaç ve Çalları*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İSFALT Yayını 4 İstanbul 1997, s. 5.

korunaklı, mekânlar arasındaki ulaşımı sağladığı gibi oturma ve dinlenme mekânları olarak da kullanılmaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Açık alanların küçük bir bölümü yapıların iç avlularıdır. Özgün durumunu koruyan iç avlulardan cami, medrese ve tekke avluları avlu-bahçe olarak tasarlanmıştır. Günümüzde özgün durumunu kaybetmiş olan imâret, tabhâne, dârüşşifâ ve imâret-tabhâne arasındaki ortak avlular da büyük olasılıkla avlu-bahçeydi. Kartal Baba Caddesi ile Tekke Önü Sokağını birbirine bağlayan, içinde ağaçların bulunduğu cami avlu-bahçesi, külliye'deki en büyük açık alanı oluşturan halka açık, iki sokağı birleştiren bir alandır. Benzer işleve sahip Süleymaniye Camii dış bahçesini gösteren gravürlerin birçoğunda, bahçe içinde, duvar diplerinde oturan sohbet eden veya belki de namaz vaktini beklerken ayaküstü sohbet dalmış insan grupları resmedilmiştir¹¹.

İçinde daha az kişinin daha uzun süre kaldığı medrese ve tekke avluları, toprak zeminli, içinde ağaç da bulunan avlu-bahçe olarak tasarlanmış ve kullanıcıların rekreasyon amaçlı yeşil alan ihtiyacı karşılanmıştır. Sadece içinde kısa süre kalan kullanıcılara hizmet veren tabhâne, imâret ve tabhane-imâret-kervansarayın açıldığı ortak avlu da içinde ağaç bulunan toprak zeminli olup bu mekânları kullananlar için rekreasyon amaçlı yeşil alan ihtiyacını karşılayan avlu-bahçe olarak tasarlanmış olmalıdır. Tüm avlularda, yarı açık mekânlar olan revaklarla kapalı alanlara geçiş sağlanmaktadır. Revaklar aynı zamanda hava şartlarından korunarak açık alan ile kısmen bütünleşmiş dinlenme mekânlarıdır.

Hazire, çevresindeki sokaklar cami bahçesinden yüksek ve pencereci bir duvarla ayrılmış özel bir yeşil alandır. Caminin bulunduğu parselde yer alan medrese ve cami avlu-bahçeleri ile hazire, külliye'nin ortasında geniş bir yeşil bant oluşturmaktadır.

Külliye'deki sıbyan mektebi, tekke, dârülhadis, imâret ve tabhane yapılarında ise yapıların hemen yanında sadece yapıyı kullananlar tarafından belli amaçlarla kullanılan bahçeler bulunmaktadır. Bu bahçelerden sıbyan mektebi ile dârülhadis'deki öğrencilerin kullanımı için, imâretteki mutfağa servis ve fakirlerin girişleri için, tabhâne'deki yapıyı diğer yapılardan ayıran, tekkedeki bir kenarında helâ birimlerinin bulunduğu kullanımı çok az olan toprak zeminli eni dar bahçelerdir.

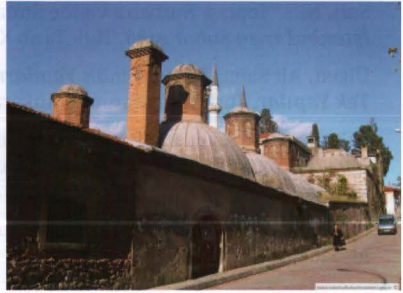
Dârüşşifâ yapısının kuzey cephesinin batı kısmı ve batı cephesi ile kervansarayın kuzey birimini kuzey ve batıdan çevreleyen dış bahçe duvarları, günümüzde hizâsını korusa da örgü özelliği çok değişmiştir. Bu bahçe külliye'nin dış sınırında yer alması nedeniyle halka açık bir bahçe olabileceği gibi kervansaray biriminin hemen yanında olması nedeniyle kervanın toplandığı bir alan da olabilir.

Külliye yapıları çevresindeki yollardan hazire dışındaki bahçelerin hiçbirini algılanamaz. Sadece sıbyan mektebi, dârülhadis ve külliye'nin kuzeybatısındaki bahçelerin özgün duvarları bulunmamaktadır. Cami avlu-bahçesi sokak seviyesinden oldukça yüksek pencereci olan yüksek duvarlarla, diğerleri yapıların mekânları ile yollardan saklanmışlardır. Hazire yüksek duvarlarla çevrili olmakla birlikte, duvar üzerinde bulunan pencerelerle sokak ile görsel bağlantıyı sağlamaktadır.

¹¹ İlknur Kolay, "Süleymaniye Külliyesinde Açık Alanlar: Avlular ve Bahçeler" Prof. Dr. Filiz Özer'e Armağan, *Sanat Tarihi Defterleri*, s. 13/14 Özel Sayısı, Ege Yayınları, İstanbul 2010, s. 71.



Şekil 10: Atik Valide Sıbyan Mektebi girişi (doğu) cephesi (2012).



Şekil 11: Atik Valide İmareti güney cephesi (2009).

Atik Valide Külliyesi vaziyet planı üzerinde yapılan hesaplara göre kapalı ve yarı kapalı alanların toplamı 11 902 m², açık alanların toplamı 10 790 m²'dir.¹² Açık alanların kapalı alanlara oranı da 0.91 dur. Daha önce yapılan çalışmalarda açık alanların kapalı alanlara oranı Süleymaniye Külliyesi'nde 1.59,¹³ Şehzâde Külliyesi'nde ise 3.02 dir. Şehzâde Külliyesi'nde açık alan oranının fazla olması, külliye'nin inşa edildiği tarihte külliye yapı adasının zemin sorunundan kaynaklanmaktadır.

Mimar Sinan'ın tasarladığı İstanbul'daki büyük külliyelerden biri olan Atik Valide Külliyesi'nde açık alanların kapalı ve yarı kapalı alanlara yakın bir oranda olması sağlanarak Üsküdar merkezi civarındaki bu bölgede bir açık alan/yeşil alan oluşturulmuştur. Bu alanların yapıların özelliğine bağlı olarak bir kısmının halka açık, bir kısmının yapıyı kullananlar için rekreasyon alanı, bir kısmının ulaşım amaçlı ve bir kısmının da yapıları ayıran az işlevli yeşil bantlar olması, tasarımlarının yapılarla bağlantılı bilinçli olarak yapıldığını göstermektedir.

Kaynaklar

Altıntaş, Ayten; "Üsküdar'da Bir Akıl Hastahanesi (Toptaşı Bimarhanesi 1873-1927), *Üsküdar Sempozyumu IV 3-5 Kasım 2006*, C. 2, İstanbul 2007, s. 391- 412.

Bayram, Sadi; "Nurbanu (Atik) Valide Sultan'ın İstanbul-Üsküdar'da 1582 Tarihinde Tesis Ettiği Vakfiyesi ve Kültür Değerleri" *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi-6th Congress on Turkish Culture, 21-26.11.2005*, Ankara, C. I, Ankara 2009, s. 107-132.

Evliya Çelebi; *Seyahatnâme*, C. 2, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul 1969.

Gurlitt, Cornelius; *İstanbul'un Mimari Sanatı*, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara 1999.

Kolay, İlknur; "Süleymaniye Külliyesinde Açık Alanlar: Avlular ve Bahçeler", *Prof. Dr. Filiz Özer'e Armağan, Sanat Tarihi Defterleri*, S. 13/14 Özel Sayısı, Ege Yayınları, İstanbul 2010, s. 69-86.

Kuran, Abdullah; *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1986.

Pervititch, Jacques; *Sigorta Haritalarında İstanbul-İstanbul in the Insurance Maps of Jacques Pervititch*, çev. Zülal Kılıç, Axa Oyak Yayını, İstanbul 2000.

¹² Alan hesaplarını yapan Kaan Sağ'a teşekkür ederim.

¹³ Kolay, *a.g.e.*, s. 77.

Sarı, Nil; "Toptaşı Nurbanu Valide Sultan Dârüşşifâsı", ***1. Türk Tıp Tarihi Kongresi, İstanbul 17-19 Şubat 1988***, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1992, s. 169-177.

Ülgen, Ali Saim; ***Mimar Sinan Yapıları'nın Çizimleri-RölövelerI-II, 1. Külliyeler, 2. Tek Yapılar***, TürkTarih Kurumu, Ankara 1989.

Yaltırık, Faik - Asuman Efe - Adnan Uzun; ***Tarih Boyunca İstanbul'un Park Bahçe ve Koruları Egzotik Ağaç ve Çahırları***, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İSFALT Yayını 4, İstanbul 1997.

http://archnet.org/library/images/one-image.jsp?location_id=9733&image_id=136891 15.12.2012.

Nuri Seçgin*

Mimar Atik Sinan Haziresi Hazireh of Architect Atik Sinan

Abstract

Atik Sinan, one of the architects in Sultan Mehmet II period, was killed or murdered, and buried in the cemetery in the Kumrulu Mescid, built on his behalf. That cemetery was designed to be two parts; one is on the east side of the Mescid, and the other one is on the west side, and it covers an area of 242 square meters. In the cemetery are seventy four graves, sixty four of which have been dated. Those dated ranges from 1471 to 1863, however, most belong to 19th century.

The cemetery consists of three different grave forms, sarcophagus, pehleli and and simple grave. Despite the low number of graves in the cemetery, the diversity of much is high; eleven different much types have been found. It cannot be said that the cemetery is in good condition; on the contrary, it is under the threat of neighboring offices and other work places, thus precautions to protect this cemetery have to be immediately taken.

Keywords: Ottoman Period, 15-19th centuries, Architect Atik Sinan, hazireh, grave stone.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Dönemi, 15-19. yüzyıllar, Mimar Atik Sinan, hazire, mezar taşı.

Atik Sinan ya da vakfiyesindeki adı ile “*Sinânü’l-din Yusuf b. Abdüllahü’l-atikü’l-Mimar*”¹ Fatih Dönemi’nin mimarlarından olup Fatih Camii’nin inşasında sermimar² olarak görev yapmıştır. Atik Sinan hem Osmanlı başkenti İstanbul’un ilk mimarlarından biri olması hem de hayatıyla ilgili birtakım rivayetler nedeniyle Osmanlı mimarlık tarihinin üzerinde durulması gereken önemli isimlerinden biridir. 1673-1723 yılları arasında yaşamış olan Boğdan Beyi, tarihçi, yazar ve müzik uzmanı Dimitrie Cantemir’e göre Fatih Camii’nin mimarı Christodulu adında bir Rum’dur ve Fatih Camii’nin şimale bakan kapısı önünde kazığa vurulmak suretiyle öldürülmüştür.³ İsminin önündeki

* Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye / Asst. Prof. Ph.D., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science Letters, Department of Art History, İstanbul, Turkey.

1 Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Defter No. 633, Sayfa No. 42, Sıra No. 19.

2 Atik Sinan’ın iki ayrı vakfiyesi olduğu tespit edilmiştir. Her ikisi de VGM arşivinde bulunan vakfiyelerden ikincisinin 8. satırında Atik Sinan “*el-Hoca Sinânü’l-din Yusuf bin Abdüllahü’l-atikü’l-Mimar el-emir*” olarak adlandırılmıştır. Buradan da Atik Sinan’ın mimarbaşı olduğu sonucu çıkarılabilir.

3 Dimitrie Cantemir, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, London 1734.



Şekil 1: Atik Sinan Haziresi genel görünümü.

azadlı anlamına gelen atik sözcüğünün de bu iddiaya esas teşkil ettiği düşünülebilir. Ancak Atik Sinan ile ilgili belki de en çarpıcı bilgiler Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*'nde yer almaktadır. İbrahim Hakkı Konyalı Atik Sinan'ın Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*'ndeki hikayesini h.1170 tarihinde istinsah edilen İstanbul Üniversitesi'ndeki nüshadan şöyle nakleder: Fatih Camii'nin inşâası için getirtilen sütunları, şiddetli depremlerin meydana geldiği İstanbul'da yapılacak binanın statığı açısından uygun bulmayarak her birini üçer arşın kısalttırdığı ve hattâ bazı iddialara göre yolsuzlukla suçlandığı için elleri kesilen Atik Sinan, Sultan'dan şikâyetçi olmuş ve Kadı huzurundaki yargılamada Fatih Sultan Mehmet aleyhine hüküm verilmiştir. En nihâyetinde Atik Sinan zindana atılmış ve burada dövülerek öldürtülmüştür.⁴ Mezar taşındaki tarih kaydına göre 1471 yılında ölen Atik Sinan, Fatih/Nişanca'da kendi adına inşâ ettiği mescidin yanına defnedilmiştir (Şekil 1-2). Aynı şekilde Fatih Dönemi'nin âlimlerinden Beşir Çelebi'ye⁵ atfedilen *Tevarih-i Âli Osman*'da da olayın benzer bir şekilde anlatıldığı ve Fatih Sultan Mehmed'in şiddetle tenkit edildiği görülmektedir.⁶

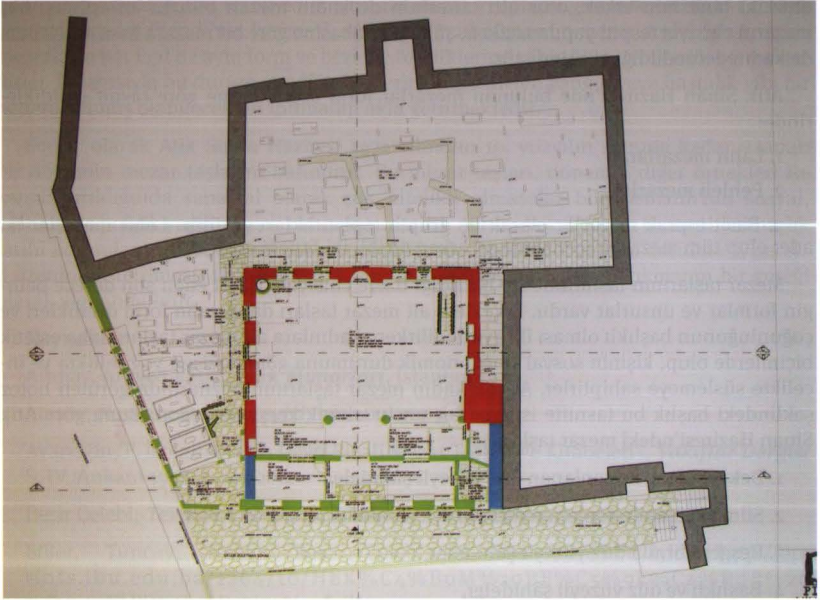
Söz konusu Mescid, Atik Sinan tarafından kendi adına inşâ edilmiş olmakla beraber çeşmesinin ayna taşındaki iki kumru kabartması nedeniyle adı Kumrulu Mescid olarak yerleşmiştir. Mescid'in 1964-65 yıllarındaki onarım sonrasında özgün mimarisini tümüyle yitirmiş olduğu görülmektedir.

Kumrulu Mescid'in bitişiğinde yer alan ve bu çalışmanın da konusunu teşkil eden Atik Sinan Haziresi, Mescid'in doğu ve güney kısmında olmak üzere iki ayrı bölüm

4 Atik Sinan ile ilgili kısaca *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*'nin matbû baskılarında yer almamaktadır. İ. H. Konyalı II. Abdülhamid Dönemi'ndeki sansür nedeniyle Atik Sinan ile ilgili olayın *Seyahatnâme*'den çıkartıldığını belirtir. İ. Hakkı Konyalı, *Azadlı Sinan (Sinan-ı Atik)*, İstanbul 1953, s. 63-66.

5 <http://eprints.ibu.edu.ba/2264/10/HEK%C4%BoM%20BE%C5%9E%C4%BoR%20%20C3%87ELEB%C4%Bo%20%20full%20paper.pdf>

6 Beşir Çelebi, *Tevarih-i Âli Osman*, İstanbul 1946, s. 160-163.



Şekil 2: Kumrulu Mescid ve Atik Sinan Haziresi (İstanbul Vakıflar 1. Bölge Müd. Arşivi).

halinde gelişmiştir. En erken tarihli iki mezarın doğu yönünde bulunuyor olması nedeniyle Hazire'nin ilk bu bölümde oluşmaya başladığı söylenebilir. Mevcut durumu itibariyle bazı işyerlerinin tecavüzüne maruz kalan hazirenin, koruma ve onarım ilkeleri açısından müdahale ve acil önlemler gerektiren hali de dikkatlerden kaçmamalıdır.

Toplamda yaklaşık 242 m² lik bir alana yayılan hazirede yetmiş beş mezar tespit edilmiştir. Ancak, yerinde yapılan incelemeler sırasında görüldüğü üzere bazı mezarlara ait şahidelerin düzensiz ve yanlış sabitlenmeleri hattâ gözle görülür bir mezar tümseğinin bile olmaması nedeniyle bu rakamın değişebileceği ihtimalini özellikle belirtmek gerekir. Nitekim İbrahim Hakkı Konyalı'nın *Azadlı Sinan* adlı kitabında sözü edilen Kumrulu Mescid hatibi Seyyid Ali Efendi'nin mezarı⁷ bu çalışma kapsamında yapılan incelemelerde tespit edilememiştir. Atik Sinan'a ait mezarın tarihini hazirenin başlangıcı olarak kabul edebileceğimiz düşüncesinden hareketle, kronolojik olarak sıralandıklarında anlaşılmıştır ki mezarların yıllara göre dağılımı homojen değildir. Tarih kaydı düşülen altmış dört mezardan bir tanesi 15. yüzyıla, bir tanesi de 17. yüzyıla aittir. Diğer mezarlardan ise sadece beş tanesi 18. yüzyıla ait olup kalan elli üç defin 19. yüzyılda yapılmıştır. Özellikle, en erken tarihli olan 1471 ve 1686 yıllarına ait iki mezar arasındaki 215 yıllık zaman diliminde herhangi bir mezarın bulunmayışı, Atik Sinan'ın Fatih tarafından öldürtülmesine ve dolayısıyla hükümdâr tarafından öldürtülen birisinin yanına gömülmenin arzu edilmemesi şeklinde yorumlanabilir.

Form özellikleri ve şahide kitâbeleriyle her biri ayrı ayrı incelenen bu mezarlardan yetmiş tanesinde şahide kitâbesi olup bir kısmında boşluklar olmak kaydıyla tamamı okunmuştur. Diğer beş mezarda ise herhangi bir yazıt bulunmamaktadır. Kabirlerden

7 İ. Hakkı Konyalı, *Azadlı Sinan (Sinan-ı Atik)*, İstanbul 1953, s. 81.

otuz iki tanesinin erkek, otuz altı tanesinin de kadın mezarı olduğu anlaşılmış, beş mezarın cinsiyet tespiti yapılamazken, şâhîde kitâbesine göre bir mezara hem erkek hem de kadın defnedildiği görülmüştür.

Atik Sinan Haziresi'nde bulunan mezarlar form özelliklerine göre tasnif edildiklerinde:

1. Lâhit mezarlar,
2. Pehleli mezarlar,

3. Basit toprak mezarlar olarak üç grupta toplandıkları görülür. Lâhit mezarlar iki adet olup tüm mezarlar içerisinde en erken tarihli iki örneği oluştururlar.

Mezar taşlarının tasnifinde ise bilindiği üzere cinsiyete işaret eden son derece belirgin formlar ve unsurlar vardır. Erkekler için ait mezar taşları daha yalın form özellikleri ve çoğunluğunun başlıklı olması ile ayırdedilirken, kadınlara ait mezar taşları daha estetik biçimlerde olup, kişinin sosyal ve ekonomik durumuna göre değişen yoğunlukta ve öncelikle süslemeye sahiptirler. Ancak kadın mezar taşlarının bazılarında görülen hotoz şeklindeki başlık bu tasnifte istisnâ bir unsur olarak karşımıza çıkar. Buna göre Atik Sinan Haziresi'ndeki mezar taşları:

1. Dekoratif taç ile sonlanan düz yüzeyli şâhideler,
2. Silme kemer ile sonlanan düz yüzeyli şâhideler ,
3. Beşgen formlu düz yüzeyli şâhideler,
4. Başlıklı ve düz yüzeyli şâhideler,
5. Silindirik veya sütun formunda şâhideler,

6. Basit geometrik (oval) formlu şâhideler olarak gruplandırılabilir. Bu gruplandırma içerisinde özellikle Atik Sinan'ın baş ve ayak şâhidelerini form, motif ve üslup olarak diğerlerinden ayrı tutmak gerekir. Çünkü dilimli palmet şeklinde tepeliği, rumî ve palmetlerden oluşan yüzey süslemeleri ve istifli celi sülüs kitâbesi ile 15. yüzyılın diğer mezar taşlarında ve hatta mimaride de yansımalarını bulduğumuz bir üslûba sahiptir.

Bir başka ve belki de en önemli tasnif konusu olan başlıklar ise özellikle erkek mezar taşlarında meslek, askerî veya idarî ünvan, mensup olunan tarîkat gibi sosyal kimliği ifade eden işaretlerdir. Bu başlıklar,

1. Nakşibendî tacı,
2. Hotoz,
3. Destarlı yıldız desenli kâtibî kavuk,
4. Destarlı dikey dilimli kâtibî kavuk,
5. Mahmudî fes,
6. Dört terkli tac,
7. Altı terkli tac,
8. Sekiz terkli tac,
9. Molla sarığı,
10. İlmiye sarığı,
11. Dardağanlı sarık olmak üzere 11 farklı tür oluşturmaktadır.

Şâhîde kitâbelerinden anlaşıldığı kadarıyla hazirenin genelinde akrabalık ilişkisi bulunan 7 mezar grubu tespit edilmiştir. Bu mezar grupları içerisinde en dikkat çekeni Brusavî Damâdî Efendi'nin kerimesi, zevcesi ve mahdûmunun mezarlarıdır. Söz konusu mezarların her üçü de aynı form ve bezeme özelliklerine sahip olup aynı tarihi vermektedirler. Dolayısıyla bu durum, medfûn kişilerin muhtemelen yangın veya hastalık gibi bir nedenle ölmüş olabilecekleri ihtimalini akla getirmektedir.

Sonuç olarak Atik Sinan Haziresi 1471 yılından 19. yüzyılın sonuna kadar uzanan bir dönemin mezar taşlarını barındırır. Bu mezar taşları, dönemin diğer örnekleri ile karşılaştırıldığında sanatsal olarak çok nitelikli olmasalar bile Osmanlı'nın sosyal, kültürel ve politik yapısına ışık tutan unsurlardır. Ayrıca Atik Sinan'ın Osmanlı mimarlık tarihi açısından yeri ve önemi dikkate alındığında özellikle üzerinde durulması, gerekli özenin gösterilmesi; tarihe ve kültür mirasımıza saygının, sahip çıkmanın bir gereği olarak algılanmalıdır.

Kaynaklar

Altınay, Ahmed Refik; **Türk Mimarları**, İstanbul 1937.

Atasoy, Nurhan; **Derviş Çeyizi**, İstanbul 2000.

Ayanoğlu, F. İsmail; "Fatih Devri Ricali Mezar Taşları ve Kitâbeleri", **Vakıflar Dergisi** S. IV, Ankara 1958, s. 193-208.

Beşir Çelebi; **Tevarih-i Âli Osman**, Haz. İ. H. Ertaylan, İstanbul 1946.

Böler, Tuncay; Hekim Beşir Çelebi ve Mecmû'atü'l-Fevâ'id, <http://ep-rints.ibu.edu.ba/2264/10/HEK%C4%BoM%2oBE%C5%9E%C4%BoR%2o%C3%87ELEB%C4%Bo%2o%2o%2ofull%2opaper.pdf>.

Cantemir, Dimitrie; **The History of the Growth and Decay of the Othman Empire**, London 1734.

Çal, Halit; "İstanbul Eyüp'teki Erkek Mezartaşlarında Başlıklar", **Eyüp Sultan Sempozyumu III**, İstanbul 2003, s. 206-225.

Hüseyin Ayvansarayî; **Hadîkati'l-Cevâmi**, Haz. Ahmet Neziha Galitekin, İstanbul 2001.

Konyalı, İ. Hakkı; **Azadlı Sinan (Sinan-ı Atik)**, İstanbul 1953.

Mert, Talip; "Hattat İsmail Hakkı Altunbezer Babası ve Dedesi Hattat Ali Şükrü Efendi", **Üsküdar Sempozyumu VI. Bildiriler**, İstanbul 2009, s. 145-156.

Muzaffer, Erdoğan; "Son İncelemelere Göre Fatih Camii'nin Yeniden İnşâası Meselesi", **Vakıflar Dergisi**, S. V, Ankara 1962, s. 161-192.

Önge, Yılmaz; "Fatih Sultan Mehmed'in Üç Mimarı", **Önasya**, S. 4/45, Ankara 1969, s. 8-9.

Seçkin, Selçuk; **Fatih Dönemi İstanbul Mescitleri**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.

Sönmez, Zeki; **Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk İslâm Mimarisinde Sanatçılar**, Ankara 1989.

Uğurluel, Talha; **İstanbul Tahtakale'de Yavaşça Şahin Haziresi**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Defter No. 633, Sayfa No. 42, Sıra No. 19.

Tablo 1

Hazire'deki Mezarların Genel Özellikleri

No	Medfûn	C	Öl. Tarihi	Memleket	Meslek / Unvan*	M. Tipl	B a ş Şâhidesi	Başlık	Hat	Nida
1	Atik Sinan	E	876/1471		Mimar	Lâhit	Yassı, dik-dörtgen		Sülüs	
2	Şeyhzade	E	1068/1657			Lâhit	Silindirik		Ta'lik	
3	Zillî Fâtüma Kadın	K	1174/1760			Pehleli	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
4	Mustafa Efendi	E	1184/1774	Fenerli	Kul kethudâsı	Toprak	Yassı, dik-dörtgen		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
5	Zeliha Hâtun	K	1192/1778		Haseki ehli	Pehleli	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
6	Râbia Hanım	K	1197/1782			Toprak	Yassı, beşgen		Sülüs	
7	Hasan Efendi	E	1199/1784		Çeracizâde	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Sekiz terkli tac	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
8	Afife Hanım	K	1227/1812			Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
9	İbrahim Ağa	E	1227/1812	Yergöğülü		Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Dardağanlı sarık	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
10	Şerife Hadice Hanım	K	1227/1812			Toprak	Yassı, dik-dörtgen		Sülüs	
11	Muhammed Nûri Ağa	E	1238/1822	Bedistânlı	Beşinci bölümün	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Kâtibi kavuk	Sülüs	el-Bâkî
12	Şerife Zekeriya Hanım	K	1228/1813			Pehleli	Yassı, oval ken.		Sülüs	Hüve'l Hayyu'l-Bâkî
13	Muhammed Raif Efendi	E	1228/1813			Pehleli	Yassı, oval ken.		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
14	Selime Hanım	K	1228/1813		Cizyedarzâde	Pehleli	Yassı, oval ken.		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
15	Reşit Mustafa Efendi	E	1232/1817			Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Kâtibi kavuk	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
16	Zibâ Kadın	K	1232/1816	Bedistânlı		Toprak	Yassı dekoratif tepelikli		Sülüs	
17	Muhammed Şûkri Efendi	E	1238/1822	Bosnavi	Beşinci bölümün yoldaşları	Toprak	Yassı, dik-dörtgen	Kâtibi kavuk	Sülüs	el-Bâkî
18	es-Seyyid Mustafa Ağa	E	1239/1824			Toprak	Yassı, dik-dörtgen		Sülüs	el-Bâkî
19	Muhammed	E	1239/1824			Toprak	Yassı, dik-dörtgen		Sülüs	

Mimar Atık Sinan Hazinesi

20	Fâtima Kadın	K	1240/1824			Toprak	Yassı, silme kemerli		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
21	Muhammed Emin	E	1241/1825			Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Kâtibi kavuk	Rik'â	
22	Hadice Avâile(?) Hanım	K	1242/1826	Kayseriyeli		Toprak	Yassı, dekoratif tepelikli		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
23	es-Seyyid el-Hâc Mahmud Efendi	E	1242/1826		Kiram-ı mesbâhi	Toprak	Yassı, dik-dörtgen	Kâtibi kavuk	Sülüs	
24	Aişe Nene Sıdika Kadın	K	1242/1826			Toprak	Yassı, beşgen		Sülüs	el-Bâkî
25	Râbia Hâtun	K	1242/1826		Kapu Kethüdâsı	Toprak	Yassı, silme kemerli		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
26	Muhammed Efendi	E	1242/1826	Erzurumî	Guzât-ı kiramdan	Pehleli	Yassı, silme kemerli	Kâtibi kavuk	Sülüs	
27	Şerife Hafize hanım	K	1243/1827	Aydoslu	Paşa	Pehleli	Yassı, dekor. tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
28	Zeliha	K	1246/1830			Toprak	Yassı, dekor. tepelikli		Sülüs	Hüve'l Hayyu'l-Bâkî
29	Salih bin Hasan	E	1246/1800		Dövmücü	Toprak	Yassı, dik-dörtgen	Dört terkli tac	Sülüs	el-Bâkî
30	es-Seyyid Muhammed Râif Efendi	E	1246/1830		Müderrisin-i kiram	Pehleli	Silindirik		Sülüs	
31	Emine Hanım	K	1248/1832			Toprak	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
32	Emine Hanım	K	1249/1833		Attar ehli	Toprak	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l-Bâkî
33	el-Hâc Süleyman Şâkir Efendi	E	1250/1835	Rumeli/ Ahîshavi		Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	İlmiye sarığı	Ta'lik	
34	Şerife Emine	K	1250/1834		Tabi-i serkassab	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
35	es-Seyyid Muhammed Tâhir Efendi	E	1250/1834		Müderrisin-i kiram	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	İlmiye sarığı	Sülüs	
36	Halime Hâtun	K	1251/1835			Pehleli	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l-Bâkî
37	Ahmet Nuri Efendi	E	1251/1835		Kapu Kethüdâsı	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Mahmudi Fes	Rik'â	Hüve'l-Bâkî
38	Nâile Hanım	K	1252/1836		...Paşa zevcesi	Toprak	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l-Bâkî
39	Seyyâre Hanım	K	1252/1836		Kapı Kethüdâsı	Toprak	Yassı, dekoratif tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî

Nuri Seçgin

40	es-Seyyid Mustafa İzzet Efendi	E	1252/1836		Erzurum mollası	Toprak	Yassı, dik-dörtgen	Molla sarığı	Sülüs	Hüve'l-Bâkî
41	es-Seyyid Halil Sıdkı Efendi	E	1252/1836		Erzurum mollası	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Molla sarığı	Sülüs	Huv'el-Hayyül-Bâkî
42	es-Seyyid Muhammed Es'ed Efendi	E	1252/1836			Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Molla sarığı	Sülüs	Huv'el-Hayyül-Bâkî
43	Aişe Hanım	K	1252/1836		Müderrisin-i kiram	Pehleli	Yassı, dekor. tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
44	Zehrâ Hanım	K	1252/1836		...Paşa kerimesi	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Rik'â	Hüve'l-Bâkî
45	Şerife	K	1253/1837			Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Sülüs	el-Bâkî
46	Hadice Penbe Kadın	K	1254/1838			Toprak	Yassı, silme kemertli		Sülüs	Huv'el-Hayyül-Bâkî
47	Zeynel Abidin Efendi	E	1257/1841		Kapu Kethüdâsı	Toprak	Yassı, kırık		Sülüs	
48	Aişe Nezâket Kadın	K	1261/1845		Eşrâf-i guzâtın	Pehleli	Yassı, dekor. tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
49	Kübrâ Hadice Mihribân	K	1261/1845		Bayındır Nâibi	Pehleli	Yassı, dekor. tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
50	es-Seyyid Muhammed Râif Efendi	E	1264/1848		Elbise anbarı kutubesi	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Mahmudi Fes	Sülüs	Huv'el-hayyül-Bâkî
51	Fâtima Zehrâ	K	1267/1851			Toprak	Yassı, dekor. tepelikli		Rik'â	Hüve'l-Bâkî
52	Hayr Hâtun	K	1268/1852		Eşrâf-i guzât	Toprak	Yassı, silme kemerli		Sülüs	Hüve'l-Bâkî
53	Şerife Aişe Hanım	K	1269/1853		 Başı	Pehleli	Yassı, bitki. tepelikli		Sülüs	Ah min el-mevt
54	Aişe Sıddıka Hanım	K	1269/1852		Tophane-i Âmiri müftisi	Pehleli	Yassı, dekor. tepelikli		Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
55	Emine Hâtun	K	1270/1853		Mirâhûri.....	Toprak	Yassı, dekor. tepelikli		Sülüs	Huv'el-Hayyül-Bâkî
56	İbrâhim Nizâmi ve zevce-i Muhammed Ali ve Muhsine ve Hüsnîye	EK	1273/1857			Toprak	Yassı, oval		Sülüs	
57	Şerife Aişe Sıddıka Hanım	K	1275/1858		Meclis-i Valâ hulefası	Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	Hotoz	Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
58	es-Seyyid Muhammed Şemseddin Efendi	E	1275/1858		Meşâhir-i ülemâ ve füzelâ	Pehleli	Silindirik		Ta'lik	

Mimar Atik Sinan Haziresi

59	Keşmirzâde Aluned Tevfik Efendi	E	1279/1862	İbrâdi		Pehleli	Yassı, dik-dörtgen	İlmiye sarığı	Ta'lik	
60	es-Seyyid el-Hâc Ali Efendi	E	1280/1863	Karahisar-ı sahibli	Basmahâne-i Amire baş musahhifi	Toprak	Yassı dik-dörtgen	İlmiye sarığı	Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
61	Gadizâde el-Hâc Muhammed Emin Efendi	E	1280/1863		Tarîkât-ı âliye Nakşibendi hulefası	Pehleli	Silindirik	Nakşibendi sarığı	Ta'lik	Yâ Hü
62	es-Seyyid Mustafa Ağa	E	1279/1862	Kayseriyeli	Kapu Kethüdâsı Mahalle Muhtarı	Toprak	Yassı, genişleyen dikdörtgen		Ta'lik	Âh min el-mevt
63	Şerife Mümine Kadın	K	1273/1856	Tunceli		Toprak	Yassı, biçimsiz kırık		Sülüs	
64	es-Seyyid Mustafa Nîmet Efendi	E		Alaiyye/İbrâdi	Guzât-ı kiramdan	Pehleli	Yassı dik-dörtgen	Altı terkli tac	Ta'lik	Hüve'l-Bâkî
65	Refia Hanım	K				Toprak	Yassı dik-dörtgen		Rik'â	
66		K				Toprak	Yassı, biçimsiz kırık		Rik'â	
67	Emine (?)	K				Toprak	Yassı, silme kemerli		Ta'lik	
68		X			Enderûn-i Hümâyun kilâr-ı hassadan	Toprak	Yassı dik-dörtgen	Mahmudi Fes	Sülüs	Hüv'el hayyu'l yâ mevt
69		X				Toprak	Yassı, beşgen		Sülüs	Hüve'l Hallâku'l-Bâkî
70		E				Toprak	Biçimsiz sütun			
71		E				Toprak	Biçimsiz sütun	Dört terkli tac		
72		X				Pehleli				
73		X				Toprak	Silindirik			
74		X				Toprak				

Mezartaşı Kitâbelerinde yer alan meslek ve ünvanlar:

Mimar: Yapı ustası.

Es-Seyyid: Hz. Muhammed'in Hz. Hüseyin'den devam eden nesli.

Kul kethudâsı: Yeniçeri Ocağı'nın en yüksek rütbeli askerlerinde biri.

Haseki: Hükümdarın hizmetlerine ayrılmış kişi veya topluluk.

Çeracizâde: Tekkelerde kandil ve mumları yakan kişinin nesli.

Beşinci bölümün yoldaşı: Yeniçeri Ocağı'nın sayıları 61 olan bölüklüler sınıfının ortalarından beşincisi.

Cizyedarzâde: Hristiyanlardan alınan cizyenin toplanmasıyla görevli memur.

Kıram-ı misbâh: Misbah soyu-Nur ehli.

Kapu Kethüdâsı: Vekil veya temsilci.

Guzât-ı kıram: Gâziler soyu.

Paşa: Yüksek rütbeli sivil memur ve askerler.

Müderrisîn-i kıram: Medrese hocaları soyu.

Attar Ehli: Güzel kokular ve şifâli bitkiler satan kişinin eşi.

Molla: Büyük din âlimi.

Eşrâf-i guzât: Şerefli gâziler.

Bayındır Nâibi: İmar vekili (sorumlusu).

Elbise anbarı ketebeşi: Osmanlı Ordusu'nda kıyafet deposu kâtipliği.

Tophane-i Âmire müftisi: Top döküm atölyesinin din görevlisi.

Mirâhûri: Has ahırlardan ve ilgili araç gereçlerinden sorumlu olan kişi.

Meşâhir-i ülemâ ve fûzelâ: Âlimlerin ve fâzılların meşhurlarından.

Basmahâne-i âmire baş musahhihi: Matbaa âmirliğinde baskıları kontrol edip düzelten.

Tarikât-ı âliyye Nakşibendi hulefâsı: Nakşibendi Tarikatı mensuplarından.

Mahalle Muhtarı: II. Mahmud Dönemi'nden itibaren köy ve mahallelerde kamu işlerini yürüten idareci.

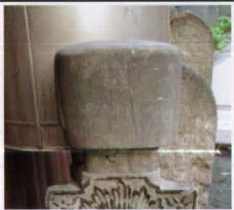
Enderûn-i Hümayun kilâr-ı hassa: Fatih Dönemi'nde kurulan pâdişahın has odada yemek yediği zamanlarda hizmetini gören kişiler.

Meclis-i Valâ hulefâsı: II. Mahmud Dönemi'nde ıslahat hareketleri ile ilgili olarak kurulan meclis.

Tabi-i serkassab: Kasap esnafı.

Tablo 2

Başlık Tipolojisi

Mahmudi Fes			
	68	37	50
Hotoz			
	57	44	45
			
	34	31	8
İmiye Sarığı			
	33	35	60
	59		
Molla Sarığı Kavuşu			
	42	41	40

Nakşibendi Tacı			
61			
Sekiz Terkli Tac			
7			
Altı Terkli Tac			
64			
Dört Terkli Tac			
71		29	
Dardağanlı Sark			
9			

Mimar Atik Sinan Haziresi

Destarlı Yıldız Des./Dikey Dil. Kâtibi Kavuk			
	17	21	23
			
	26	15	11

Katalog

**Mezar No. : 1**

Medfûnun Adı : Atik Sinan

Defîn Yılı : 876 Ra/ 1471

Mezar Formu : Lâhit

Baş Şâhidesi : Yassı dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı dikdörtgen

Başlık Türü : Palmet tepelik

Yazı Türü : İstifli celi sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Ayak Şâhidesinin İç Yüzü: Eşhedü en lâ ilâhe, illâllâh ve eşhedü enne Muhammeden Resûlullah kad intikal el merhûm el mağfûr Sinan, el mi'mâr min dâr ül fenâ'îlâ dâr,

Baş Şâhidesinin Dış Yüzü: Bekâ'el dâr ür râcî, Rahmetullahil ganî el gaffâr Allahümme ecre, min azâb ül kabr vennâr vahşer meg', sâliha i ümmeti Muhammed el ebrâr şehiden,

Baş Şâhidesinin İç Yüzü: Leyle tül cumuate vekte, el'îşâ'Fîl gâr sâbi'aşrin, rebî'ul evvel sene sitte ve, seb'in ve semâ nemaye, taraf ül behâr reb ec'al,

Ayak Şâhidesinin Dış Yüzü: Dâiye ahîr el ahyâr, kâne târih hatem 'aynâh, lâh cennet ü lâle tâb serâh.

Süsleme: Hazirenin en eski mezarı olan Atik Sinan'ın lahdi üzerinde baş ve ayak şâhidesi olmak üzere iki mezar taşı görülür. Dikdörtgen formlu mezar taşlarının üzerinde yer alan palmet şeklindeki tepelikler dönemin karakteristik süsleme anlayışını yansıttığı gibi mezar taşlarının yüzeyinde de kitâbe ile kaynaşmış olarak kabartma rumiler bulunmaktadır.

**Mezar No : 2**

Medfûnun Adı : Şeyhzâde

Defîn Yılı : 1068/1657

Mezar Formu : Çerçeveîlî lâhit

Baş Şâhidesi : Silindirik

Ayak Şâhidesi : Silindirik

Başlık Türü : Başlıksız

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Eyledi dünyâ-yı fâniden güzer ol semiy-i hazreti âlem-penâh oldu fetvâ-yı şerife ol emîn menzîlin firdevs ede anın ilâh yakın ola rihleti târihini bezm-i ânın (?) dedi geçdi Şeyhzâde hayf ah sene 1068

Süsleme: Silindirik formdaki baş şâhidesinin yüzeyinde oluşturulan yatay düzendeki yazı kartuşlarının dış kenarlarındaki her bir bölüme kabartma olarak bir yarım gülçe ile yoğun olmayan bir süsleme oluşturulmuştur.



Mezar No : 3
Medfûnun Adı : Fâtıma Kadın
Defîn Yılı : 1174/1760
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen
Ayak Şâhidesi : Dikdörtgen
Başlık Türü : Başlıksız
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l Hallâku'l-Bâkî

Merhûme ve mağfûrun lehâ Zillî Fâtıma Kadın rûhına Fâtiha. Fî-sene 1174/1 Sefer

Süsleme: Şâhidenin üst kısmındaki beşgen yüzeyde iki yana doğru simetrik bir düzende kıvrımdallar ve yapraklardan oluşan soyut-bitkisel bir süsleme yer alır.



Mezar No : 4
Medfûnun Adı : Mustafa Efendi
Defîn Yılı : 1188/1774
Mezar Formu : Bağimsız toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Başlık kırılımsız
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l Hallâku'l-Bâkî

Kul kethudâsı Fenerli Hasan Ağa'nın dâmâdı merhûm ve mağfûr Mustafa Efendi'nin rûhına el-Fâtiha. Sene 1188



Mezar No : 5
Medfûnun Adı : Zeliha Hâtun
Defîn Yılı : 1192/1778
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l Hallâku'l-Bâkî

Bu cihân bâgına geldüm bir mürüvvet görmedüm.

Derdüme dermân aradım bir ilâcın bulmadım. Haseki Memiş Ağa'nın ehl-i zeyg marazından vefât iden merhûme Zeliha Hâtun rûhına Fâtiha. Fî-sene 1192/7 Rebiülâhîr

Süsleme: Baş şâhidesinin üst kısmında üç bölüm halinde düzenlenmiş süslemeler en altta akantus yaprakları ve stilize bitki motifleri ile kitâbe yüzeyini taçlandırken orta bölüm yatay bir bordür halinde gelişir ve barok karakterli şekiller arasında iki meyve tabağı görülür. En üstte ise şâhidenin üçgen şeklinde sonlanan tepe kısmını dolduracak şekilde akantus yaprakları ile oluşturulmuş bir kompozisyon yer alır.

Nuri Seçgin



MezarNo : 6

Medfûnun Adı : Râbia Hanım

Defin Yılı : 1197/1782

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi : Dekoratif tepelikli beşgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Başlıksız

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Bir cevân nâzeninin meskenidür bu mezâr eyledi nâzik tenüm
hâk ile yeksân. Rûzgâr-ı derdüne dermân bulmayan merhûme Râbia
Molla'nın rûhına el-Fâtiha. sene 1197



Mezar No : 7

Medfûnun Adı : Çeracizâde Hasan Efendi

Defin Yılı : 1199/1784

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Beşgen

Başlık Türü : Sekiz kenarlı tac

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Fenâdan bekâya eyledi rihlet,

ede makamını Hak ravza-i cennet,

Hak Te'âla rahmet eyleye ana,

kim beni bir Fâtiha ile ana, merhûm ve mağfûr el-muhtâc ilâ rah-
meti Rabbihi'l-gafûr Çerâcizâde Hasan Efendi rûhiyçün el-Fâtiha. sene
1199



Mezar No : 8

Medfûnun Adı : Afife Hanım

Defin Yılı : 2 Z 1227/7 Aralık 1812

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Biçimsiz yassı taş

Başlık Türü : Hotoz

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yataş kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Bir kuş idim uçurdular yuvamdan,

Ecel ayırdı beni anamdan babamdan,

Bir gonca gül idüm açılmadan soldum,

Cihânı terk etdüm cennet-i âlâ'yı buldum,

Yergöğülü Nûri Efendi dâmâdı Hâfız Ali Ağa'nın kerimesi merhûme
Afife Hanım rûhına el-Fâtiha Fî-sene 1227/Zilhicce 2



Mezar No : 9

Medfûnun Adı : İbrahim Ağa

Defîn Yılı : 1 Z 1227/6 Aralık 1812

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Başlık Türü : Dardağanlı sark

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-Bâkî

Bâd-ı ecel ermişti bu gonca gülün rûyına,

Hîç göz açdırmayıp ermedi maksûdına,

Nev-civânım gitti bâğ-ı cennet sarâyına,

Böyleymiş hükm-i ilâhî râzı oldum emrine,

Yergöğülü Nûri Efendi'nin dâmâdı Hâfız Ali Ağa'nın oğlu merhûm İbrâhim Ağa'nın rûhına Fâtîha. Fî-sene 1227/ 1 Zilhicce

Süsleme: Ayak şâhidesinin iç yüzünde iki yana doğru dalları sarkarak yükselen bir hurma ağacı ve en alttaki dallarda salkım halinde hurmalar bütün yüzeyi dolduracak şekilde kabartma olarak işlenmiştir.



Mezar No

Medfûnun Adı : Şerîfe Hadîce Hanım

Defîn Yılı : 1227/1812

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Başlıksız

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Vebâdan Duhânî Hacı Tâhir Ağa'nın zevcesi Aîşe Hanım'ın kerimesi merhûme Şerîfe Hadîce Hanım'ın rûhına Fâtîha.

sene 1227



Mezar No : 11
 Medfûnun Adı : Muhammed Nûri Ağa
 Defîn Yılı : 1238/1822
 Mezar Formu : Pehleli
 Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
 Ayak Şâhidesi : Biçimsiz yassı
 Başlık Türü : Destarlı dikey dilimli kâtibi kavuk
 Yazı Türü : Sülüs
 Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu
 el-Bâkî

Beşinci bölüğün Bedistânlı Mustafa Ağa'nın oğlu cennet-mekân
 Muhammed Nûri Ağa'nın rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1238/Şaban 21



Mezar No : 12
 Medfûnun Adı : Şerîfe Zekeriya Hanım
 Defîn Yılı : 1228/1813
 Mezar Formu : Pehleli
 Baş Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
 Ayak Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
 Başlık Türü : Dekoratif tepelik
 Yazı Türü : Sülüs
 Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
 Hüve'l Hayyu'l-Bâkî

Brusevî Dâmâdi Efendi'nin kerîmesi merhûme ve mağfûr ü- lehâ
 Şerîfe Zekeriya Hanım rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1228/Şevval

Süsleme: Ayak şâhidesinin dış yüzünde seyrek ancak bütün yüzeyi
 dolduracak şekilde kurdela şeklinde kıvrımlarla başlayan ve yukarıdan
 aşağıya doğru dökülen stilize bitkisel motifler ile altta ve üstte akantus
 yaprakları görülür.



Mezar No : 13
 Medfûnun Adı : Muhammed Raif Efendi
 Defîn Yılı : 1228/1813
 Mezar Formu : Pehleli
 Baş Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
 Ayak Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
 Başlık Türü : Dekoratif tepelik
 Yazı Türü : Sülüs
 Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
 Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî

Brusevî Dâmâdi Efendi'nin mahdûmı merhûm ve mağfûrün leh eş-
 Şerîf.... Muhammed Raif Efendi'nin rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1228/Zil-
 kade



Mezar No : 14
Medfûnun Adı : Selime Hanım
Defîn Yılı : 1228/1813
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
Ayak Şâhidesi : Yassı, oval kenarlı
Başlık Türü : Dekoratif tepelik
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Hayyü'l-Bâkî

Brusevî Dâmâdi Efendi'nin zevcesi Cizyedarzâde kerîmesi merhûme ve mağfûr lehâ Selîme Hanım rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1228/Ramazan



Mezar No : 15
Medfûnun Adı : Reşid Mustafa Efendi
Defîn Yılı : 1232/1817
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi : Silindirik
Başlık Türü : Destarlı yıldız desenli kâtibî kavuk
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Gençliğine doymayan, murâdına ermeyen, babasına hasret giden, Hacı Ali Efendi'nin oğlu Reşid Mustafa Efendi rûhına Fâtiha Sene 1232/Şevval



Mezar No : 16
Medfûnun Adı : Zîbâ Kadın
Defîn Yılı : 10 M 1232/30 Kasım 1816
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Başlıksız
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Bedistânlı Mustafa Ağa'nın zevcesi, gençliğine doymayan, murâdına ermeyen merhûme Zîbâ Kadın rûhına Fâtiha. Sene 1232/10 Muharrem

Nuri Seçgin



Mezar No : 17
Medfûnun Adı : Bosnavî Muhammed Şükrü Efendi
Defin Yılı : 1238/1822-1823
Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Destarlı yıldız desenli kâtibi kavuk
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
 el-Bâkî

Beşinci bölümün yoldaşları, Rûmeli eşrâfından merhûm ve mağfûr ilâ rahmeti Rabbihi'l-gafûr Bosnavî Muhammed Şükrü Efendi'nin rûhiyçün rızâen li-illâhi'l-Fâtiha

Sene 1238 (b v)



Mezar No : 18
Medfûnun Adı : es-Seyyid Mustafa Ağa
Defin Yılı : 1239/1824
Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Kırılmış
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu
 el-Bâkî

Emr-i Hak'la dürlü emrâz, kâr eyledi başıma,
 Bulmadı sıhhat, vücûdum sebep oldu mevtime,
 Âkıbet erdi ecel rihlet göründü cânıma,
 Okuyup bir Fâtiha irsâl ideler rûhıma,

Mimar Sinan muttalî lillâhi, es-Seyyid Mustafa Ağa'nın ruhiyçün el-Fâtiha sene 1239/Ramazan



Mezar No : 19
Medfûnun Adı : Muhammed
Defin Yılı : 1239/1824
Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Kırılmış
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

..... gitti cennet bağına geldi vâlideynin..... Süleymân Ağa'nın mahdûmı merhûm ve mağfûr Muhammed rûhına Fâtiha. sene 1239

Mimar Atik Sinan Haziresi



Mezar No : 20

Medfûnun Adı : Fâtıma Hanım

Defîn Yılı : 1240/1824-1825

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Başlıksız

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî

Maktûl Mustafâ Paşa hannâk u akribâsı merhûm ve mağfûr Mustafâ Bey'in kerimesi Fâtıma Hanım rûhına Fâtîha.

sene 1240



Mezar No : 21

Medfûnun Adı : Muhammed Emin

Defîn Yılı : 1241/1825-1826

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen

Başlık Türü : Destarlı yıldız desenli kâtibî kavuk

Yazı Türü : Rik'a

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Sanki bir gûlmân-i cennet tıflıdır, saâdet(?) rûh-ı pervâz eyledi, vâlideyn cem olup taht-ı şefaât etmeğe bir rütbe zâde mezarı pâk-i Muhammed Emin(?)

Sene 1241



Mezar No : 22

Medfûnun Adı : Hadîce Avâile Hanım

Defîn Yılı : 1 M 1242/5 Ağustos 1826

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Hayyu'l-Bâkî

Anatolî eşrâfından Kayserili es-Seyyid Veliyüddîn Efendizâde es-Seyyid Muhammed Said Efendi'nin zevcesi merhûme Hadîce Hanımın rûhiyçün el-Fâtîha. Fî-sene 1242 gurre (1 Muharrem)

Nuri Seçgin



MezarNo : 23

Medfûnun Adı : Mahmud Efendi

Defin Yılı : 1242/1826

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : -----

Başlık Türü : Destarlı yıldız desenli kâtibi kavuk

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Kirâm-ı misbâh merhûm ve gafûr es-Seyyid el-Hâc Mahmûd Efendi'nin rûhiyçün rızâen li-İlahi teâlâ el-Fâtîha. sene 1242



Mezar No : 24

Medfûnun Adı : Aîşe Nene Sıdika Kadın

Defin Yılı : 1242/1826

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi : Beşgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Başlıksız

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

el-Bâkî

Merhûm Seyyid el-Hâc Mahmûd Efendi'nin zevcesi merhûme Aîşe Sıdika Kadın rûhına Fâtîha. sene 1242

Süsleme: Ayak şâhidesinin dış yüzünde bir hurma ağacı, dalları iki yana sarkmış olarak üstünde hurma salkımlarıyla birlikte kabartma olarak işlenmiştir. Ayrıca gövdenin her iki yanında simetrik olarak dallardan kopmuş hurma dalları da görülür.



MezarNo : 25

Medfûnun Adı : Râbia Hâtun

Defin Yılı : 1242/1826

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî

Ziyâretten murâdım bir duâdır,

Bugün bana ise yarın sanadır,

eşrâf-ı kuzât-ı kirâmdan Kapu Kethüdâsı Zeynel Abidin Efendi'nin vâlidisi Râbia Hâtun rûhına Fâtîha. sene 1242

Mimar Atik Sinan Haziresi



Mezar No : 26

Medfûnun Adı : Muhammed Efendi

Defîn Yılı : 1242/1826

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, kemerli (kırık)

Başlık Türü : Destarlı yıldız desenli kâtibi kavuk

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Merhûm ve mağfûr lehû el-muhtâc ilâ rahmeti Rabbihi'l-gafûr Erzurumî guzât-ı kirâmdan Muhammed Efendi ruhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1242



Mezar No : 27

Medfûnun Adı : Şerîfe HaFize Hanım

Defîn Yılı : 19 S 1243/11 Eylül 1827

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli

Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen

Başlık Türü

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Beni kıl mağfîret ey rabb-i yezdân

Bi hakkı arş-ı âzam nûr-ı Kur'an

Gelüb kabrim ziyaret iden ihvan

İdeler rûhıma bir Fâtiha ihsân

Aydoslu el-Hâc Yûsuf Paşa Hazretlerinin kayınvâidesi merhûme Şerîfe Hafize Hanım'ın rûhına el-Fâtiha. Fî-sene 1243/19 (S) Sefer

Süsleme: Baş şâhidesinin iç yüzünde kitâbenin etrafı ince bir bit-kisel bordürle çevrelenmiştir. Yazıtın bulunduğu bölümün üst kısmında ortada taç şeklinde kenger yaprağı, köşelerde ise birer lale yer alır. Şâhidenin tepe kısmı ayrıca düzenlenmiş bir kompozisyon verir. Bu bölümde de üstte taç şeklinde bir kenger yaprağı ve iki yanda tepeliğin dış konturlarını da biçimlendiren barok kıvrımlı motifler yer alırken ortada tüm yüzeyi dolduracak şekilde bir vazodan çıkan gül, lale ve çan çiçeklerinden oluşan bir demet kompozisyonu tamamlar.

Nuri Seçgin



Mezar No : 28
Medfûnun Adı : Zeliha
Defîn Yılı : 1246/1830
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Hayyü'l-Bâkî

.....yâelerim hep eğildi cerâhata..... içtim ecel şerbetini.....
 merhûme ve mağfûrun lehâ el muhtâc ilâ rahmeti rabbihi'l gafûr Zeliha
 (?) rûhiyçin Allah rızası için Fâtiha. sene 1246/Cemâziyelevvel

Süsleme: Şâhidenin üst kısmında akantus yaprağı ve barok şekillerle çevrelenen tepeliğin ortasında vazo içinde çıkan gül ve çan çiçekleriyle bitkisel bir süsleme yer alırken, yazıt bölümünde Hüve'l hayy ül-baki yazısını üstten kavrayan yarım daire formundaki silmenin köşelerinde de natüralist gül motifleri görülür.



MezarNo : 29
Medfûnun Adı : Sâlih bin Hasan
Defîn Yılı : 1246/1830
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü : Dört terklı tac
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
el-Bâkî

Beni kıl mağfîret ey rabb-i yezdân
Gelüp kabrim ziyaret iden ihvân
İdeler rûhıma bir Fâtiha ihsân

Dövümcü(?) Sâlih bin Hasan Ağa rûhına Fâtiha. Fi-sene 1246/Rebi ül-evvel



Mezar No : 30
Medfûnun Adı : es-Seyyid Muhammed Râif Efendi
Defîn Yılı : 11 M 1246/2 Temmuz 1830
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Silindirik
Ayak Şâhidesi : Silindirik
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Küllî nefsin zâikat ül-mevt el-Hâc Süleyman Şâkir Efendizâde Müderisîn-i kirâmdan el-Hâc Muhammed Emin Efendi Hazretlerinin mahdûm-ı mükerrerleri es-Seyyid Muhammed Râif Efendi rûhına Fâtiha. Fi-sene 1246/11 Muharrem (?)

Mimar Atik Sinan Haziresi



MezarNo : 31

Medfûnun Adı : Emine Hanım

Defîn Yılı : 1248/1832-33

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Hotoz

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-Bâkî

Ey benim dertli vâlidem ağlayıp, etme fîgân

Âkıbet türâb oldum, hakk ile yeksân

İçiler dem şükr-i hayy, Hasan Ağa'nın zevcesi merhûme, hamlini vaz iderken vefât iden şehîde-i, şerîfe Emine Hanım'ın rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1248.



Mezar No : 32

Medfûnun Adı : Âmine Hanım

Defîn Yılı : 15 Ş 1249/28 Aralık 1833

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Âh ile zâr gıllarak tazeliğime doymadım, çün ecel peymânesi dolmuş murâdım almadım, hasretâ fânî cihânda tûl-i ömür sürmedüm, fîrkatâ takdîr böyleymiş tâ ezelden bilmedim, Mısır Çarşılı Attar Mustafa Efendi'nin ehli Emine Hanım rûhına el-Fâtiha Fî-sene 1249/15 Ş(Şaban)



Mezar No : 33

Medfûnun Adı : el-Hâc Süleyman Şakir Efendi

Defîn Yılı : 29 N 1250/29 Ocak 1835

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen

Başlık Türü : İlmiye sarığı

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Küllî nefsin zâikatü'l-mevt merhûm vemağfûr ilâ rahmeti Rabbihi'l-gafûr Rûmeli eşrâfından Ahîşavî el-Hâc Süleymân Şakir Efendi'nin rûhiyçün Fâtiha. Fî-sene 1250/29 Ramazan

Nuri Seçgin



Mezar No : 34

Medfûnun Adı : Şerife Emine

Defin Yılı : 1250/1834-35

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli

Başlık Türü : Hotoz

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Aman işbu bâd-ger kabirden bu nev-nihâli düşürdü zemîne mat'ünen,

Babası Osmân Aga tâbi'-i ser-i kassâb gidince yandı ciğerpâresine mat'ünen,

Mukaddemâ dadısı Hurşîd gidüp sonra bir iki günde bu dürr-i simine mat'ünen,

Kalem hayfâ yazdı anı âh idüp bu târîh şehîd oldu Şerife Emine mat'ünen.

sene 1250

Süsleme: Ayak şâhidesinin dış yüzünde bir vazo içinde çıkan hurma ağacı, dalları iki yana sarkmış olarak üstünde hurma salkımlarıyla birlikte kabartma olarak işlenmiştir. Ayrıca gövdenin her iki yanında simetrik olarak dalından kopmuş hurma salkımları da görülür. Alttaki vazo ise yüzeyi işlenmiş, ağız kısmı geniş, tabanı dar ve iki yanda kulpları olan bir şekle sahiptir.



Mezar No : 35

Medfûnun Adı : es-Seyyid Muhammed Tâhir Efendi

Defin Yılı : 27 S 1250/5 Temmuz 1234

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : İlmiye sarığı

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

El-Hâc Süleymân Şâkir Efendizâde Müderrisîn-i kirâmdan el-Hâc Muhammed Emîn Efendi'nin mahdûmu es-Seyyid Muhammed Tâhir Efendi rûhına el-Fâtiha. Fî-sene 1250/27 Safer



Mezar No : 36

Medfûnun Adı : Halîme Hâtun

Defin Yılı : 1251/1835-1836

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, kemerli

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Merhûme ve mağfûrun lehâ el muhtâc ilâ rahmeti rabbihi'l gafûr cennet-mekân Halîme Hâtun'un rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1251

Süsleme: Baş şâhidesinin üst kısmındaki üçgenin kenarları ortadan yanlara doğru uzanan bir akantus yaprağı motifliyle süslenmiştir.

Mimar Atik Sinan Haziresi



Mezar No : 37
Medfûnun Adı : Ahmet Nûri Efendi
Defin Yılı : 1251/1835
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen
Başlık Türü : Mahmudî Fes
Yazı Türü : Rik'a
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Genç iken göçtü cihândan ... bir halk-ı hâlim, dedim kabrini pür nûr
 eyliye rabbî'l-kerîm, on yedi yaşına girmişken bu nev-cevân, vermedi
 kendiye tâûn-ı sıhhat ile emân kapu kethüdâsı Zeynel Âbidin Efendi'nin
 oğlu merhûm ve mağfûr el-muhtâc ilâ rahmeti Rabbihi'l-gafûr Ahmed
 Nûri Efendi'nin rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1251/Safer



Mezar No : 38
Medfûnun Adı : Nâile Hanım
Defin Yılı : 1252/1836-1837
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen
Ayak Şâhidesi : -----
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülûs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Merhûm Nureddîn (?) Mahmûd Paşa zevcesi merhûme ve mağfûrun
 lehâ cennet-mekân fîrdevs-âşîyân Nâile Hanım rûhiyçün el-Fâtiha.
 sene 1252



Mezar No : 39
Medfûnun Adı : Seyyâre Hanım
Defin Yılı : 1252/1836-1837
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi : -----
Başlık Türü
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Bir gül idüm geldim cihâna,
 Bir ah eyledüm yana yana,
 Girüpcennet-i sarâyına,
 Uçup gittüm çu pervâne,

Kapı Kethüdâsı Zeynel Abidin Efendi'nin odalığı merhûme ve
 mağfûrun lehâ

Seyyâre Hanım rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1252

Süsleme: Tepe kısmı kınılmış olan şâhidenin süslemeleri dekora-
 tif bir silmenin ikiye bölüğü yüzeyde şekillenir. Üstte iki yana sarkan
 yapraklar, altta ise girland benzeri kıvrımlar ile iki yanda bitkisel motif-
 lerden (stilize laleler) oluşmuştur.

Nuri Seçgin



Mezar No : 40

Medfûnun Adı : es-Seyyid Mustafa İzzet Efendi

Defin Yılı : 1252/1836-1837

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Molla sarığı

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Sabıkan Erzurum Mollası es-Seyyid Halil Sıdkı..... merhûmun oğlu cennet-mekân (?) firdevs-âşyan es-seyyid Mustafâ İzzet Efendi rûhiyçün Fâtiha. sene 1252



Mezar No : 41

Medfûnun Adı : es-Seyyid Halil Sıdkı Efendi

Defin Yılı : 1252/1836-1837

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, kemerli

Başlık Türü : Molla sarığı

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-hayyûl-Bâkî

Beni kıl mağfîret ey rabb-i yezdân,

Bi hakkı arş-ı âzam nûr-ı Kur'an,

İdeler rûhıma bir Fâtiha ihsân,

Sabıkan Erzurum Mollası merhûm ve mağfûr ilâ rahmeti Rabbihi'l-Gabûr es-Seyyid Halil Sıdkı Efendi'nin rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1252



Mezar No : 42

Medfûnun Adı : es-Seyyid Muhammed Es'ed Efendi **Defin Yılı :** 1252/1836-1837

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Kare kesitli

Başlık Türü : Molla sarığı

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüv'el-hayyûl-Bâkî

Emretti Hudâ eyledi fermân

Erişti ecel vermedi emân

Murâda ermedim dünyâda hemân

Vere cennette murâdım Hâlık-i Rahmân

Bekâsına izin verildi es-Seyyid Halil Sıdkı Efendizâde merhûm es-Seyyid Muhammed Es'ad Efendi rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1252



Mezar No : 43
Medfûnun Adı : Aîşe Hanım
Defîn Yılı : 1252/1836-1837
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Başlık Türü
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlı
Hüve'l-Bâkî

Müneccimbaşızâde müderisîn kirâmdan Mustafâ Hüsâmeddin Efendi'nin halîle-i muhteremeleri merhûme ve mağfûre el muhtâce ilâ rahmeti Rabbihi'l gafûr Aîşe Hanım'ın ve cemi-i ehl-i îmânın rûhiyçün rızâen li-llâhi teâlâ el-Fâtiha. Fî-sene 1252

Süsleme: Baş Şâhidesi: Dalgalı kenarlarıyla dekoratif bir forma sahip olan şâhidenin ön yüzünde kitâbe üstten bir silme ile sınırlandırılmıştır. Silmenin hemen altında övgü ibaresini de içine alan şekil ve stilize bitkilerin oluşturduğu bir vazo yer alır. Şâhidenin tepelik kısmında ise yüzeyi yivli bir vazodan çıkan akantus yaprakları aynı zamanda tepelik kısmının konturlarını oluştururken aynı vazodan çıkan natüralist çiçekler aşağı doğru sarkarak yüzeyi dolduran unsurlar olmuşlardır.

Ayak Şâhidesi: Şâhidenin üst kısmında yelpaze şeklinde açılan bir tepelik oluşturulmuştur. Yüzeyde ise yukarıdan aşağıya doğru sarkan stilize çiçekler ve dalgalı şekillerden oluşan bir süsleme yer alır.



Mezar No : 44
Medfûnun Adı : Zehrâ Hanım
Defîn Yılı : 1252/1836-1837
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen
Ayak Şâhidesi : Yassı, kemerli
Başlık Türü : Hotoz
Yazı Türü : Rik'â
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Nevcevân-ı mesruri hûbân iken oldu dünyâdan cüdâ Zehrâ Hanım
 Âlem-i hestîde hiç kâm almadı dâr-ı adenide ile hercâ Zehrâ Hanım
 Gülşen-i cennetde hûriler ile eylesün zevk ü safâ Zehrâ Hanım
 Uçtu evc-i kudse rûh-ı el tafî (?) eyledi kasr-ı bekâ Zehrâ Hanım
 Mahmûd Paşa kerîmesi rûhına Fâtiha. sene 1252

Nuri Seçgin



Mezar No : 45

Medfûnun Adı : Şerife

Defin Yılı : 15 S 1253/21 Mayıs 1837

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtge

Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen

Başlık Türü : Hotoz

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

el-Bâkî

Ben bir gonca gül idüm daha (?) açılmadan soldum,

Fânî cihânı terk edüp cennet-i âlâyı buldum,

Seyyid Hilmi Efendi'nin kerîmesi merhûme Şerife'nin lillâhi aleyhâ rûhına Fâtiha. Fî-sene 1253/15 Safer (?)



Mezar No : 46

Medfûnun Adı : Hadîce Penbe Kadın

Defin Yılı : 7 L 1254/24 Aralık 1838

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüv'el-hayyül-Bâkî

Sabıkan Anatoli kazaskeri merhûm ve mağfûr cennet-mekân es-Seyyid Muhammed Nâib Efendi'nin halîlesi merhûme Hadîce Penbe Kadın rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1254/7 Şevval



Mezar No : 47

Medfûnun Adı : Zeynel Abidin Efendi

Defin Yılı : 1257/1841-1842

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, kırık

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

..... Eşrâf-ı guzâtân Kapu Kethüdâsı Zeynel Abidin Efendi'nin rûhiyçün rızâen li-llâhi teâlâ ervâh-ı tayyibeleri içün Fâtiha. sene 1257



Mezar No : 48
Medfûnun Adı : Aîşe Nezâket Kadın
Defîn Yılı : 1261/1845
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Huv'el-Bâkî

Eşraf-ı kûzattan Haşmetzâde müteveffa Muhammed Emin Efendi'nin halîlesi merhûme ve mağfûrun lehâ Aîşe Nezâket Kadın'ın rûhiyçün rızâen li-illâhi teâlâ el-Fâtiha. sene 1261

Süsleme: Baş şâhidesinin üst kısmında yapraklardan oluşan natüralist yalın bir süsleme yer almaktadır.



Mezar No : 49
Medfûnun Adı : Kübrâ Hadîce Mihribân
Defîn Yılı : 1261/1845
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Başlık Türü
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Hüve'l-Bâkî

Eyledi azm-i bekâ dâr-ı fenâdan iş bu cân, âlimin meyli olmaz helim takdîr-i ezel sırrına kim, bulur elbet birinin hiç ... vermez emân, bülbül âsâ bir zemân gülzâr-ı dehre seyredüp, şimdi gülzâr-ı behişt içre âşiyân, Bayındır Nâibi Sâbık Şerif Mustafa Efendi zevcesi hemnâm Kübrâ Hadîce Mihribân, yazdı târîhini seng-i zerre sedhizarân, müzehhib terkedüp dâr-ı fenâyı eyledi azm-i cinân. sene 1261

Süsleme: Baş şâhidesinin üst kısmında vazoda içinde yanlara doğru yelpaze şeklinde açılan stilize akantus yaprağı ve alt kenarlarda barok bitkisel unsurlar bir tepelik oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Ayrıca vazunun boğaz kısmından yanlara doğru uzanan laleler süslemeye katılan diğer unsurlardır. Ayak şâhidesinin dış yüzünde ise yukardan aşağıya doğru gelişen bir düzenleme halinde dekoratif düğümlü bir kurdela ve kıvrım dallar üzerinde tomurcuklardan oluşan bir süsleme bütün yüzeyi kaplamaktadır.

Nuri Seçgin



Mezar No : 50

Medfûnun Adı : es-Seyyid Muhammed Râif Efendi

Defîn Yılı : 28 S 1264/4 Şubat 1848

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yasısı, üst kısmı yuvarlak

Başlık Türü : Mahmudî Fes

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-hayyul-Bâkî

Lûtfeyle yâ Hüdâ kıl meskenim bâğ-ı cinân, râzıyam her emrine ben eyledim teslim-i can, dâr-ı dünyâda gezerken gül-berg nâzik tenim, ne yaman geldi ecel vermedi emn ü emân, elbise anbarı ketebeşinden merhûm ve mağfûr leh es-Seyyid Muhammed Râif Efendi'nin rûhiyçün el-Fâtiha. Fî-sene 1264/28 Safer

Süsleme: Baş şâhidesinin kenarları dalgalı olup şâhide yüzeyi dalgalı kenarlarla uyumlu ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Dış konturları silmelerle belirginleşen bordürün iç kısmında birbirini tekrarlayan yaprak ve çiçekten oluşmuş bitkisel bir süsleme yer alır. Şâhidenin üst kısmında bordürün dışında kalan köşe boşlukları ise ortadaki dekoratif bir kurdeldan yanlara doğru uzanan bahar dallarıyla doldurulmuştur.



Mezar No : 51

Medfûnun Adı : Fâtıma Zehrâ

Defîn Yılı : 15 C 1267/18 Mart 1851

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Rik'â

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Cihânıngerçi müstakrak idi ona, velâkin âfiyet.....vücûdî görmedi aslâ, o mihrûnu derûni ıstırâb eyler idi dâim, tahammûlden olup hârice ferah bulmaz idi kat'an, bu illet def'ine hayli müdâvat eyledi lâkin ne çâre eylesün Allah makâmın cennet-i âla....Sene 1267 târîhi hicrin şehîda eyledi pervâz cinâna Fâtıma Zehrâ. Fî-sene 1267/15 Cemâziyelevvel

Süsleme: Şâhidenin üst kısmında bir vazodan yanlara doğru yelpaze şeklinde açılan stilize akantus yaprağı ve alt kenarlarda barok bitkisel unsurlar bir tepelik oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.



Mezar No : 52

Medfûnun Adı : Hayr Hâtun

Defin Yılı : 23 L 1268/10 Ağustos 1852

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Bâkî

Eşrâf-ı kuzâttan es-Seyyid el-Hâc Ali Efendi'nin zevcesi el-Hâce Hayr Hâtun rûhına Fâtiha. sene 1268/23 Şevval



Mezar No : 53

Medfûnun Adı : Şerîfe Aîşe Hanım

Defin Yılı : 11 N 1269/18 Haziran 1853

Mezar Formu : Pehlili

Baş Şâhidesi : Yassı, bitkisel tepelikli

Ayak Şâhidesi : Yassı, bitkisel tepelikli

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülüs

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Âh min el-mevt

Terk eyledi vâlideynin bir gül-i tâze idi ola cennet bülbülü nefesler başı Şaban Ağa'nın kerîmesi merhûme Şerîfe Aîşe Hanım'ın rûhına Fâtiha. sene 1269/11 Ramazan

Süsleme: Baş şâhidesi üstte ortasında küçük bir gülbezen yer alan tepelikle sonlanırken, benzer form özellikleri olan ayak şâhidesinin dış yüzünde bir daldan çıkan stilize dallar ve çiçekleryer alır. Aynı mezarın üzerinde bulunan diğer iki küçük şâhidede ise oldukça yalın stilize bitkisel motifler görülmektedir.



Mezar No : 54

Medfûnun Adı : Aîşe Sıddıka Hanım

Defin Yılı : 1269/1852-1853

Mezar Formu : Pehlili

Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli

Ayak Şâhidesi : Yassı, yuvarlak kemerli

Başlık Türü

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüv el-Bâkî

Esbak Tophane-i Âmire müftisi Muhammed Emîn Efendi kerîmesi merhûme ve mağfûrun lehâ Aîşe Sıddıka Hanım'ın rûhiyçün el-Fâtiha. sene 1269

Süsleme: Baş şâhidesinin tepelik şeklinde sonlanan üst kısmında ortadan kenarlara doğru gelişerek tepeliğin kenarlarındaki kıvrımları da oluşturan bitkisel bir süsleme yer alır.

Nuri Seçgin



Mezar No : 55
Medfûnun Adı : Emine Hâtun
Defin Yılı : 26 S 1270/28 Kasım 1853
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, dekoratif tepelikli
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülûs
Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu
 Hüv'el-hayyul-Bâkî
 Emr-i Hak ile dürlü emrâz geldi benim tenime,
 Bulmadı sıhhat vücûdum sebeb oldu mevtime,
 Âkıbet ayırdı ecel rihlet göründü cânıma,
 Okuyup bir Fâtiha irsâl ideler rûhıma,

Muhammed Paşa Hazretleri'nin mîrâhûrî Hâfız Ağa'nın vâlidesi merhûme Emine Hâtun rûhına Fâtiha. Fî-sene 1270/26 safer

Süsleme: Baş şâhidesinin tepelik şeklinde sonlanan üst kısmında ortada dikey ışınlarıyla bir güneş tasviri kenarlarda ise soyut bitkisel motifler yer alır.



Mezar No : 56
Medfûnun Adı : İbrahim Nizâmî ve zevce-i Muhammed Ali ve Muhsine ve Hüsnîye
Defin Yılı : 21 N 1273/15 Mayıs 1857
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, oval
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülûs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hakk-ı sübhâne ve teâlâ hazretleri cemi-i mü'minün mügminata bâ-husus Ebûbekr Reşâd Efendi'nin evlâdı İbrahim Nizâmî ve zevce-i Muhammed Ali ve Muhsine ve Hüsnîye râhat eyliye bi-hürmeti'l-Fâtiha. Fî-sene 1273/21 Ramazan



Mezar No : 57
Medfûnun Adı : Şerîfe Aîşe Sıddıka Hanım
Defin Yılı : 1275/1858-1859
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Yassı dikdörtgen
Ayak Şâhidesi : Yassı, silme kemerli
Başlık Türü : Hotoz
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu
 Hüv'el-Bâkî

Meclis-i Vâlâ hulefâsından izzetlü es-Seyyid Ahmet Nimet Efendi'nin kerîme-i muhteremesi Şerîfe Aîşe Sıddıka Hanım'ın rûhına Fâtiha. sene 1275

Süsleme: Ayak şâhidesinin dış yüzünde bir hurma ağacı, dalları iki yana sarkmış olarak üstünde hurma salkımlarıyla birlikte kabartma olarak işlenmiştir. Ayrıca gövdenin her iki yanında simetrik olarak dallından kopmuş hurma salkımları da görülür.

Mimar Atik Sinan Haziresi



MezarNo : 58

Medfûnun Adı : es-Seyyid Muhammed Şemseddin

Defîn Yılı : 26 Ra 1275/ 3Kasım 1858

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Silindirik

Ayak Şâhidesi : Silindirik

Başlık Türü

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Meşâhir-i ülemâ ve fûzelâdan Ruscukî es-Seyyid Muhammed Ali Fethî Efendi merhûmun mahdûmu es-Seyyid Muhammed Şemseddin Efendi'nin rûhiyçün Fâtiha. Fî-sene 1270/26 rebî ul-evvel yevm ul (?)



Mezar No : 59

Medfûnun Adı : Keşmirzâde Ahmed Tevfîk Efendi

Defîn Yılı : 1279/1862-1863

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Başlık Türü : ilmiye sarığı

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Beni kıl mağfiret ey rabb-i yezdân,

Bi hakkı arş-ı âzam nûr-i Kur'ân,

Gelüp kabrimi ziyaret iden ihvân,

İdeler rûhıma bir Fâtiha ihsân,

..... İbrâdi kasabasından Keşmirzâde Ahmed Tevfîk Efendi rûhına Fâtiha. sene 1279



Mezar No : 60

Medfûnun Adı : es-Seyyid el-Hâc Ali Efendi

Defîn Yılı : 17 M 1280/4 Temmuz 1863

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : ilmiye sarığı

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-Bâki

Merhûm ve mağfûr ilâ rahmeti Rabbihi'l gafûr müderrisîn-i kirâmdan basmahâne-i âmile baş musahhihi Karahisar-ı Şâhibli es-Seyyid el-Hâc Ali Efendi'nin rûhiyçün lillâhi teâlâ el-Fâtiha. Fî-sene 1280/17 Muharrem

Nuri Seçgin



Mezar No : 61
Medfûnun Adı : Gadizâde el-Hâc Muhammed Emîn Efendi
Defin Yılı : 11 B 1280/22 Aralık 1863
Mezar Formu : Pehleli
Baş Şâhidesi : Silindirik
Ayak Şâhidesi : Silindirik
Başlık Türü : Nakşibendi sarığı
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu
Yâ Hû

Tarikât-ı âliyye Nakşibendi hulefâsından merhûm ve mağfûr ilâ rahmeti Rabbihi'l-gafûr Mekke-i Mükerrema gâdısı Esbak Gadizâde el-Hâc Muhammed Emîn Efendi'nin rûhiyçün ve kâfe-i ehli iman ervahları içün rızâen li-llâhi teâlâ el-Fâtiha. Fî sene 1280/11 Recep

Süsleme: Silindirik formdaki her iki şâhide de tabanda akantus yapraklarıyla sarmalanırken ayak şâhidesinin dışa bakan yüzünde akantus yapraklarından oluşturulmuş ayaklı bir kase içinden çıkan ve güçlü kıvrımlarla yükselen bir gövde üzerinde yapraklı-çiçekli dallar görülür.



MezarNo : 62
Medfûnun Adı : es-Seyyid Mustafa Ağa
Defin Yılı : 1279/1862-1863
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, genişleyen dikdörtgen
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Ta'lik
Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu
Ah min el-mevt
Fenâdan bekâya eyledi rihlet,
makâmın ide Hak ravza-i cennet,

Kayseriyyeli Asbedin karyesinden Kafesciler Kethüdâsı ve Kasmirli Mescid Mahallesi muhtarı es-Seyyid Mustafa Ağa'nın rûhiyçün lillâhi'l-Fâtiha. Fî-sene 1279



Mezar No : 63
Medfûnun Adı : Şerîfe Mümine Kadın
Defin Yılı : 17 M 1273/17 Eylül 1856
Mezar Formu : Basit toprak mezar
Baş Şâhidesi : Yassı, biçimsiz (kırık)
Ayak Şâhidesi
Başlık Türü
Yazı Türü : Sülüs
Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Tunceli es-seyyid el-hücâc, Hasan Ağa'nın zevcesi Şerife Mümine Kadın, rûhına Fâtiha. Fî-sene 1273/ 17 M(Muharrem)



Mezar No : 64

Medfûnun Adı : es-Seyyid Mustafa Nîmet Efendi

Defîn Yılı

Mezar Formu : Pehleli (beton)

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

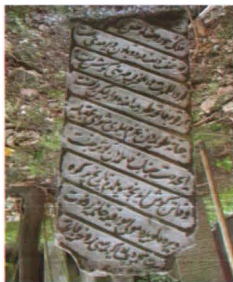
Başlık Türü : Altı terkli tac

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Huv'el-Bâki

Âlâie Sancağında İbrâdi Kasabası eşrâf-ı han(e)dânından ve güzâtı kırâmdan Keşmirzâde merhûm ve mağfûr es-Seyyid Mustafa Nîmet Efendi ibn-i Şeyh Ahmet Efendi'nin rûhiyçün Fâtîha.



MezarNo : 65

Medfûnun Adı : Refîa Hanım

Defîn Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Rik'â

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Felek cevri-cefâlu , bu iffet-i dâmene derd u belâdan vermedi ruhsat, el mevt u ve'l-harâb mirini kuş et, oku bir Fâtîha durma efendi var iken fırsat, cihâna doymadan azmeyledi misvâ i ukbâya, içe desti Cenâbi Fâtîma'dan kevser i cennet, vefâtın kuş edince per-kuh, vere mevâde, Mevlâ bu Refîa Hanım'a rif'ât-ı meserret(?), Mahmûd Paşa kerîmesi rûhına Fâtîha.



Mezar No : 66

Medfûnun Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, biçimsiz, kırık

Ayak Şâhidesi

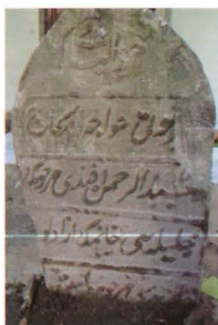
Başlık Türü

Yazı Türü : Rik'â

Kitâbe Metni : Diagonal kartuşlu

Duhter-i pâkizesi Nûri Efendizâde Râsih İbrahim Efendi gonca-i handânî ugbâya pervâz eyledi, gurbette vefat etmişdi, pederiyle dayesin hasretle giryan eyledi, gitti ol nur besteden âhı kaldı.....

Nuri Seçgin



Mezar No : 67

Medfûnun Adı : Emine

Defin Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Ayak Şâhidesi :

Başlık Türü

Yazı Türü : Ta'lik

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el-Bâki

..... Abdurrahman Efendi merhûmun halîlesi hanımın azadlu câriyesi merhûme Emine



Mezar No : 68

Medfûnun Adı :

Defin Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, dikdörtgen

Ayak Şâhidesi :

Başlık Türü : Mahmudî Fes

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Huv'el hayyu'l yâ mevî

Ecel geldi ona olmaz aman, cürmümü af eyle yâ rabb el- mennân, mağîret kıl olmuşum hâli yamân, mazhâr-ı nûr-i şefâat kul her zamân, Enderûn-i Hümâyundan kilâr-ı hassadan Merhum

Süsleme: Kitâbeyi üstten kavrayan yarım yuvarlak bir silme üzerinde üç dilimli yapraklar ile iki yanda dekoratif kıvrımlar halinde şekillenen dallar ve çiçekler yer alır.



Mezar No : 69

Medfûnun Adı :

Defin Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Yassı, beşgen

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü : Sülûs

Kitâbe Metni : Yatay kartuşlu

Hüve'l-Hallâku'l-Bâkî

Rihlet idüb ben bekâya vâlideynim el-vedâ,

Umduğum sizden duâdir vâlideynim el-vedâ,

Onaltı yaşına varınca sarsâr bad-ı ecel,

Kalmadı sabur karara vâlideynim el-vedâ,

Kabrim için ideler rûhıma bir Fâtiha ihsân

Süsleme: Şâhidenin üst kısmında tam ortada taç şeklinde konulanmış akantus yaprakları ve iki yana açılır vaziyette üstünde meyveler olan barok bitkiler yer almaktadır.



Mezar No : 70

Medfûnun Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Biçimsiz sütun

Ayak Şâhidesi :

Başlık Türü : Tanımlanamadı

Yazı Türü

Kitâbe Metni



Mezar No : 71

Medfûnun Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Biçimsiz sütun

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü : Dört terklı tac

Yazı Türü

Kitâbe Metni



Mezar No : 72

Medfûnun Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Pehleli

Baş Şâhidesi

Ayak Şâhidesi : Yassı, beşgen

Başlık Türü

Yazı Türü

Kitâbe Metni



Mezar No : 73

Medfûnun Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Basit toprak mezar

Baş Şâhidesi : Silindirik

Ayak Şâhidesi

Başlık Türü

Yazı Türü

Kitâbe Metni



Mezar No : 74

Medfûnün Adı :

Defîn Yılı

Mezar Formu : Bağımsız toprak mezar

Baş Şâhidesi

Ayak Şâhidesi : Yassı, silme kemerli

Başlık Türü

Yazı Türü

Kitâbe Metni

Bahriye Güray Gülyüz*

Dobriç (Hacıoğlu Pazarcığı) Hacı Osman Camisi Avlusunda Yer Alan Bir Grup Mezar Taşı Hakkında Düşünceler Thoughts about the Tombstones in the Courtyard of Dobric (Hacıoğlu Pazarcığı) Hacı Osman Mosque

Abstract

Deliorman part is located in the region of Dobruca in Bulgaria and have hosted the different ethnicities at various times due to its geographical location. It is an intersection that connects the different regions. Bulgarians and Slavs intensively lived with Turks originated in Central Asia such as Kıpçaks and Pechenegs in this region. It met Anatolian Turkish culture by settling a group of crowded Turkmens under the leadership of Sarı Saltuk, who was accompanied by Anatolian Seljuk Sultan İzzeddin Keykavus, and also it became a center of Sufi. This situation continued during the Ottoman period in all of Bulgaria.

Name of Deliorman comes from the frequent and impassable forests, in this state it has been a shelter for rebels, exiles and refuges for outlaws and turned into a field which gives the opportunity to spread alternative religious and political ideas overtime. The members of various religious groups and hidden, dangerous and heretic faith found the opportunity to act freely and in an organized way, away from danger.

Dobric is one of the important settlements of Deliorman and was known as Hacıoğlu Pazarcığı during the Ottoman period. Hacı Osman Mosque which is located in the centre of the city was constructed in 1930-31. A group of tombstones which are located in the courtyard of the mosque carry the tradition of Turkish Middle Asia and Anatolian tombstones, and also some properties of Balkans.

Keywords: Hacıoğlu Pazarcık, Hacı Osman Mosque, Raider, Mystic, Symbolism of Tombstones.

Anahtar Kelimeler: Hacıoğlu Pazarcık, Hacı Osman Camisi, Akıncı, Sûfî, Mezar taşı sembolizmi.

Kuzey doğu Bulgaristan toprakları içerisinde yer alan ve adını Kuman asıllı bir komutan olan Dobrotiç'ten aldığı tahmin edilen Dobruca Bölgesi,¹ verimli ve sulak bir yer olması sebebiyle tarih boyunca birçok kavmin yerleşim merkezi olmuştur. Bulgaris-

* Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye / Res. Asst., Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Science and Letters, Department of Art History, Istanbul, Turkey.

¹ Müstecip Ölküsal, **Dobruca ve Türkler**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1966, s. 14.



Şekil 1: Hacı Osman Camisi genel görünüşü.



Şekil 2: Hacı Osman Camisi Hazinesi genel görünüşü.

tan Dobrucası² içerisindeki en önemli yerleşim alanlarından biri olan ve adını sık, geçit vermez ormanlarla kaplı olmasından alan Deliorman mıntıkası, Osmanlı kaynaklarında bazen “ağaç denizi”³ olarak da adlandırılmıştır. Günümüzde Dobriç⁴ adını alan Hacıoğlu Pazarcığı, bu mıntika dâhilinde, Bulgaristan sınırları içerisinde yer almaktadır. Şehrin Osmanlılar tarafından hangi tarihte fethedildiği kesin olarak bilinmemekte, ancak Yıldırım Bayezid'in (1389–1402) hükümdarlığı sırasında Osmanlı topraklarına dâhil edildiği ve daha sonraki dönemlerde sağ kol üzerinde bir menzile dönüştürüldüğü düşünülmektedir. Hacıoğlu Pazarcığı adının nereden geldiği bilinmemekle birlikte, Yıldırım Çelebi'nin oğullarından Musa Çelebi'nin beylerinden “Hacı Oğlu” adlı bir yiğidin adını taşıdığı düşünülmektedir.⁵

Yaklaşık 450 yıl Osmanlı idaresinde kalan Hacıoğlu Pazarcığı, bu süre içerisinde çok sayıda eser ile donatılmış olmasına rağmen bunların çoğu günümüze ulaşamamıştır.⁶ Hacı Osman Camisi (Şekil 1), günümüz şehir merkezinde mevcut iki camiden biridir. Giriş cephesinde yer alan mermer kitâbeye göre yapı, H.1350/M. 1930-31 tarihinde, şehrin ileri gelenlerinden Hacı Osman tarafından yaptırılmıştır.

Çeşitli sebeplerle araştırmacıların ilgisinden uzak kalan Hacı Osman Camisi,⁸ kare planlı, tek kubbeli yapısıyla geleneksel Osmanlı mimarisinin geç tarihli bir temsilcisi

² Osmanlı Devrinde coğrafi ve siyasî bir bütünü ifade eden Dobruca bölgesi, Osmanlıların elinden çıkmasını müteakipkiye bölünmüş ve Romanya'da kalan 14.492 km²'lik alan Romanya Dobrucası, Bulgaristan'a bırakılan 7.780 km² de Bulgaristan Dobrucası olarak adlandırılmıştır. Bkz. Giray Saynur Bozkurt, “Geçmişten Günümüze Romanya'da Türk Varlığı”, *Karadeniz Araştırmaları*, C. 5, S. 17, Bahar 2008, s. 10.

³ Selahattin Doğuş, “Şeyh Bedreddin ve Rumeli Gazileri”, *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, S. 18, Ankara 2005, s. 79, 83.

⁴ 1882'den 1949'a dek Dobriç olan şehrin adı, 1949 yılında Sovyet Mareşali F. İ. Tolbuhin'e istinaden Tolbuhin olarak değiştirilmiştir. Bkz. Mehmet Emin Yılmaz, *Bulgaristan Hacıoğlu Pazarcığı'ndaki (Dobriç) Camiler ve Çeşmeler*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006, s. 7.

⁵ Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*, C. 3, İstanbul 1986, s. 268-277.

⁶ Hacıoğlu Pazarcığı'nda Osmanlı Devri mimari eserler yekünü için bkz. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri: Bulgaristan, Yunanistan Arnavutluk*, C. IV, 4. 5. 6. Kitap, İstanbul 1982, s. 92-93.

⁷ Diğer yapı, günümüzde müftülük binasının da yer aldığı Tekke Camisi olup Osmanlı Dönemi'nde inşa edildiği halde banisi ve kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Tekke Camisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yılmaz, *a.g.t.*, s. 51-64.

⁸ Ayverdi'nin Avrupa'daki Osmanlı mimari eserlerini konu edinen çalışmasının 4. cildinde, Hacıoğlu Pazarcığı'ndaki bir cami, ismi verilmeden 4 fotoğraf ile tanıtılmıştır. Bu fotoğraflara dikkatli bakılıp günümüzdeki özellikleriyle karşılaştırıldığında bir tanesinin Hacı Osman Camisi'ne ait olduğu, diğerlerinin ise başka yapı ya da yapılara ait oldukları anlaşılmaktadır. Ayverdi, *a.g.e.*, s. 174. R. 130/2. M. E. Yılmaz'ın çalışmasında ise cami, Osmanlı Devri yapısı olmamasına istinaden bir paragraf bilgi ve iki fotoğrafa tanıtılmıştır. Yılmaz, *a.g.t.*, s. 147-148.



Şekil 3: 1 No.'lu Mezar Taşı, ön yüzü.

Şekil 4: 1 No.'lu Mezar Taşı, sol yan yüzü.

Şekil 5: 1 No.'lu Mezar Taşı, arka yüzü.

Şekil 6: 1 No.'lu Mezar Taşı, sağ yan yüzü.

olarak karşımıza çıkarken yapının avlusunda yer alan bir grup mezar taşı, alışılmışın dışındaki özellikleriyle dikkatleri üzerlerine çekmektedir.

Cami ön avlusunun kuzeyinde, taşlarla çevrelenmiş toprak zemin üzerinde yer alan mezar taşlarından dört tanesi tam ve dikili vaziyetteyken diğerleri ise gelişigüzel yerleştirilmiş başlık ve gövde parçalarından ibarettir (Şekil 2). Mezar yapısı mevcut olmayan mezarlar sadece baş taşından oluşmaktadır.

1 No.'lu Mezar Taşı:

Yekpâre mermerden heykel biçiminde yontulmuş olan mezar taşı, gövde, boyun ve başlıktan oluşmaktadır. Dikdörtgen prizmal forma sahip gövde, iki yandan omuz oluşturacak şekilde içeriye doğru daralmış olup boyun kısmında ise belirgin bir biçimde inceleterek başlık kısmına geçiş sağlanmıştır. Mezar taşı, boyun kısmının üstünde gövde eni kadar iki yana doğru genişleyen bir başlıkla nihâyetlenmektedir. Mezar taşının ön, arka ve iki yan yüzü olmak üzere dört cephesi de işlenmiştir (Şekil 3-6).

Gövde ve boyun ön yüzünde hiçbir yazı ve süsleme bulunmayan mezar taşının bu yüzündeki tek detay başlık kısmında yer almaktadır. Yanlarda altışar dilim oluşturacak şekilde iki taraftan taşkın sarık, tam ortada daralarak birleşen 12 bölümden oluşmaktadır.

Mezar taşının sol yan yüzünde, omuz kısmından ince sapların ucunda aşağıya sarkar vaziyette işlenmiş bir torba motifi yer almaktadır. Yatay dikdörtgen formundaki torba, üçgen şeklindeki kapağıyla kapalı halde betimlenmiştir. Sarığın meydana getirdiği altı dilim, başlığın yan yüzünde de işlenmiştir.

Mezar taşı gövdesinin arka yüzünün ortasında yatay ve düşey olarak uzanan, birbirini kesen, dilimli iki kuşak işlenmiştir. İlk bakışta haç işaretini akla getiren bu motifin aslında sarığın altından başlayarak aşağıya doğru uzanan ve bir kemerin altından geçerek devam eden saç örgüsü olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim mezar taşının sağ yan yüzünde,



Şekil 7: 2 No.'lu Mezar Taşı, ön yüzü.

Şekil 8: 2 No.'lu Mezar Taşı, sol yan yüzü.

Şekil 9: 2 No.'lu Mezar Taşı, arka yüzü.

Şekil 10: 2 No.'lu Mezar Taşı, sağ yan yüzü.

gövde kısmının ortasından aşağıya sarkan bir hançer motifi işlenmiştir. Kabartma tekniğiyle işlenmiş olan hançer, kınında olup kabzası yukarı, ucu aşağıya doğrudur. Söz konusu hançer mezar taşının arka yüzünde gövdeyi enine kuşatan kemerden sarmaktadır. Sağ yan yüzde de başlığın yan dilimleri vurgulanmıştır.

2 No.'lu Mezar Taşı:

Dikdörtgen prizmal mezar taşı, aşağıdan yukarıya gittikçe daralan bir forma sahiptir. Gövde, omuz oluşturacak şekilde iki yandan içeriye doğru daralmış ve başlıkla gövde arasında bulunan boyun kısmına gelindiğinde ise belirgin bir biçimde incelmıştır. Boyun kısmının ortalarında yeniden dışa taşarak burada bir hareketlenmeye gidilmiş, bu bölüm vurgulanarak başlık kısmına geçiş sağlanmıştır. Mezar taşı, boyun kısmının üstünde yer alan ve gövde eni kadar iki yana genişleyen bir başlıkla nihâyetlenmektedir. Mermer mezar taşı yer yer hasarlı olmakla birlikte dört cephesi de işlenmiştir (Şekil 7-10).

Yazılı ve tarihli bir kitabesi bulunmayan mezar taşının ön yüzünde boyundan başlayarak gövde uzunluğunca devam eden dışa taşkın bir şerit yer almaktadır. Gövde ön yüzünün ortasında yer alan şeridin tüm yüzeyi dörtgen kartuşlara bölünerek bu kartuşların içerisine ters ve düz üçgen motifleri yerleştirilmiştir. Gövde ön yüzü üzerinde 7 kartuş içerisinde 7 üçgen motifi alternatif olarak yer almaktadır. Boyun oluşturacak şekilde içe doğru daralan kısımda ve boyun ön yüzünde de kartuş içerisine yerleştirilmiş üçgenler bulunmaktadır.

Düşey formulu başlığın alt kısmına, iç başlığın büyük bir bölümünü üstten açıkta bırakacak şekilde tek kat halinde düz bir sarık sarılmıştır. Başlığın görünen kısmı, çapraz kafes şeklinde bezenmiş olup sarıklı olan alt bölüm yanlara oldukça taşkın bir şekilde işlenmiştir.

Mezar taşının sol yan yüzü paralel iki çizginin çerçevelediği kareye yakın dörtgen kartuşlara bölünmüş bir şerit şeklinde düzenlenmiş ve ön cephede olduğu gibi burada da



Şekil 11: 3 No.'lu Mezar Taşı, ön yüzü.

Şekil 12: 3 No.'lu Mezar Taşı, sol yan yüzü.

Şekil 13: 3 No.'lu Mezar Taşı, arka yüzü.

Şekil 14: 3 No.'lu Mezar Taşı, sağ yan yüzü.

kartuşların içi ters düz yerleştirilmiş üçgenlerle doldurulmuştur. Üst kısmı kırık olan bu yüzde, bu şekilde sıralanmış dört kartuş görülebilmektedir.

Gövdenin arka yüzü, paralel iki çizginin oluşturduğu dar bir şeritle üstte ve yanlarda olmak üzere üç yönden çevrelenmiştir. Gövde üst yüzeyinin iki yanında, üst şeritle yan şeritlerin kesişmesiyle kare şeklinde içi boş küçük kartuşlar oluşturmuştur. Ucu gövdenin üst kısmını çeviren şeride temas eden bir üçgen motifi arka yüzdeki süslemelerin merkezi durumundadır. Boyunda kademeli bir şekilde dışarıya taşkınlık gösteren kısımların arka yüzde de aynı şekilde devam ettiği, alt ve üst kısımlarının birer konturla vurgulandığı görülmektedir.

Mezar taşının sağ yan yüzü de sol yüzdekine benzer şekilde şerit oluşturan paralel çizgilerle dört kartuşa bölünmüş ve bu kartuşların içine ters-düz üçgen motifleri yerleştirilmiştir. Sağlam olan bu cephede, boyun kısmında yer alan dışarıya taşkın oval formun altta ve üstte konturlarla vurgulandığı, arkadan dolanarak tıpkı bir yaka gibi öne doğru daralarak geldiği görülmektedir. Bu durum mezar taşı gövdesinin örneğine pek rastlanmayan şekilde hırka, cüppe, kaftan gibi yakalı bir kıyafetle tasvir edildiğini düşündürmektedir.

3 No.'lu Mezar Taşı:

Düsey dikdörtgen bir gövde formuna sahip mezar taşı, aşağıdan yukarıya doğru hafif bir daralma göstermektedir. Boyun kısmı kırılmış olup başlık gelişigüzel gövde üzerine yerleştirilmiştir. Mermer mezar taşının dört cephesi de işlenmiştir (**Şekil 11-14**).

Gövdenin ön yüzünde göğüs hizasında, yatay ve düşey iki şeridin kesişmesiyle oluşan dört kollu-sekiz köşeli bir yıldız motifi, bunun yanına da iç içe geçmiş iki üçgenden ibaret altı köşeli bir yıldız kazınmıştır. Gövdenin omuz hizasında ise mezar taşının dört cephesini de kuşatan bir şerit içerisine 4 düz, 3 ters olmak üzere sıralanmış 7 üçgen motif bulunmaktadır.



Şekil 15: 4 No.'lu Mezar Taşı, ön yüzü.

Şekil 16: 4 No.'lu Mezar Taşı, sol yan yüzü.

Şekil 17: 4 No.'lu Mezar Taşı, arka yüzü.

Şekil 18: 4 No.'lu Mezar Taşı, sağ yan yüzü.

Gövde üzerine yerleştirilen başlık oval bir biçime sahip olup yatay uzanan ince dilimlerle sarılmıştır.

Mezar taşının her iki yan yüzünde görülen yegâne süsleme ögesi, dört cephe boyunca devam eden şeridin içerisine yan cepheleri ortalayacak şekilde yerleştirilmiş ters üçgen motifleridir.

Gövdenin arka yüzünde, ön cephede olduğu gibi şerit içerisine yerleştirilmiş 4 düz, 3 ters üçgen motifli işlenmiştir.

4 No.'lu Mezar Taşı:

Genel itibariyle dikey dikdörtgene yakın bir forma sahip mezar taşı, kabaca şekillendirilmiş taş bir blok görünümündedir. Taş yüzeylerinde yapım malzemesinden kaynaklanan renk farklılıkları, gözenekler ve deformasyonlar görülmektedir. Mezar taşının ön yüzü hariç diğer yüzlerinde süsleme yoktur (Şekil 15-18).

Alışla gelen şekilde bir kitâbesi bulunmayan mezar taşının ön yüzünde, üç sıra halinde bazı harf ve rakamlara benzer işaretlerin bulunduğu görülmektedir. Kazıma yoluyla taşa işlenen bu işaretlerden en üstte yer alan sıranın soldan sağa Arapça (fı), (tı) ve ya (zı) harflerine çok benzediği görülmektedir. Bu durum, anlamlı bir bütün oluşturmuyormuş gibi görünen bu harflerle Osmanlı mezar taşlarında bir gelenek olan "Fâtiha" yazılmaya çalışıldığını düşündürmektedir. Bu harflerin en üstte yer alması da bu durumu doğrular görünmektedir. İkinci sırada yer alan işaretler ise Latin ve Arap harflerinden bazılarını hatırlatmaktadır. Bunların özellikle Arapça ١ (bir), ٩ (dokuz) ve ٣ (üç) rakamlarının köşeli yazılmış hâline benzediği görülmektedir. En alt sırada ise yatay, dikey çizgiler ve küçük üçgenlerden oluşan anlaşılabilir bir kompozisyon yer almaktadır. Bu durum, geç bir tarihte, cami avlusunda yer alan bu mezar taşı üzerinde bazı yazı ve tarih düşme denemelerinin yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.



Şekil 19-20: Hacı Osman Camisi Haziresi'nde kırk gövde parçaları.

Şekil 21-22: Hacı Osman Camisi Haziresinde kırk başlık parçaları.

Yukarıda tarif edilen dikili vaziyetteki mezar taşlarından başka bunlarla aynı doğrultuda yan yana sıralanmış halde duran gövde parçalarıyla (Şekil 19-20), muhtelif formlarda ve farklı şekillerde sarıklı beş başlık bulunmaktadır (Şekil 21-22). Gövde parçalarından biri üzerinde 3 No.'lu mezar taşındakine benzer şekilde dört kollu, sekiz köşeli yıldız motiflerinin yan yana işlendiği görülmektedir. Bu durum, cami haziresinde günümüze sağlam halde ulaşmayı başaramamış daha fazla mezar taşı olduğunu gösterirken aynı zamanda haziredeki mezar taşlarının dekorasyonunda benzer motiflerin tercih edildiğini de düşündürmektedir.

Konumuz olan mezar taşlarında yazı ve tarihin bulunmaması, ait oldukları dönem, kişi ya da zümreyi tespit etmeyi zorlaştıran unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölge coğrafyasının çok sayıda etnik ve dinî etkene açık olması da mezar taşlarının menşeyini tespit etmeyi zorlaştırmaktadır. Bu nedenle çalışmamızda, mezar taşlarında kullanılan motiflerden istifade ederek menşeylerini tespit etmeye çalışacağız.

Üçgen

Üçgen motifinin Paleolitik çağlardan itibaren kullanıldığı ve kadın ile erkek üreme organlarını sembolize ettiği kabul edilmektedir. Bu çıkış noktasından hareketle çok eski devirlerden beri günlük kullanım eşyası, kap kacak, giysi, tören eşyaları ve mezar anıtları üzerinde tasvir edilen üçgen motifinin, insan nesli ve av hayvanlarının çoğalması, bereket büyüsiyle alâkalı dinsel ve büyüsel işaretlerden biri olduğu tahmin edilmektedir.

Üçgen ve üç sayısının sembolizmi arasında benzerlikler bulunduğu, en-boy-derinlik, ateş-hava-su, beden-can-ruh, tabîî-beşerî-ilâhî, gök-yer-yeraltı, geçmiş-şimdi-gelecek, anne-baba-çocuk gibi üçlü unsurları ihtiva ettiği düşünülmektedir.⁹

Eski Türk dininde de üç ile ilgili pek çok sembolik değere rastlamak mümkündür. Şamanizm'de âlemin yeryüzü, yeraltı ve gök olmak üzere üç bölümden meydana geldi-

9 Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, İstanbul 2000, s. 70-71.



Şekil 23: Tonyukuk Mezar Anıtı'nda aile damgası olarak kullanılan "üçgen" sembolü (Mert, s. 17).



Şekil 24: Ashet Moğolistan'dan bir mezar taşı (İskenderzade, s. 267).

ği tasavvur edilmektedir.¹⁰ Ayrıca üçgen motifinin Türkler arasında mensup olunan boy işaretlerinden biri olduğu ve Tonyukuk Anıtı'nda (Şekil 23) da aile damgası şeklinde kullanıldığı¹¹ gibi başka mezar anıtlarında da uygulandığı anlaşılmaktadır (Şekil 24).

Üç sayısı İslâm düşüncesinde de hakkında en çok sözü edilen sayılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Tasavvuf ehli arasında insan, hayat ve Allah ile olan durumların izahında üç sayısı merkezli tespitlerle bulunulduğu anlaşılmaktadır. Üç, Allah-Muhammed-Ali üçlemesine işaret ettiği gibi, Alevî, Bektaşî terbiyesinin "eline-diline-beline sahip olmak" şeklinde formülleşen terbiye anlayışını, hiyerarşiyi gösteren "mürşit-rehber-mürît" üçlemesini ve var oluş çevriminde dört unsurdan meydana gelen üç âlemi simgelemektedir.¹²

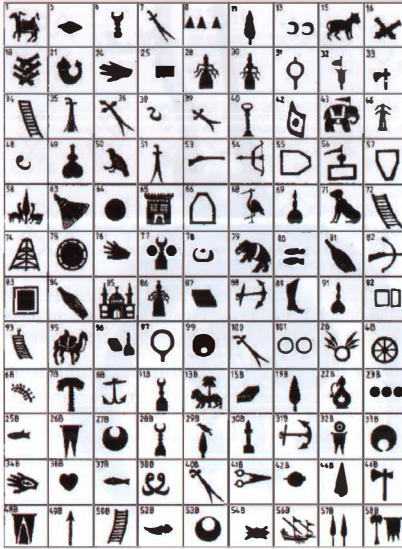
Üçgen motifi, İslâm inancı içerisinde en yoğun kullanım formunu muska, nazarlık, tılsım ihtiva eden sembol olarak bulmuştur (Şekil 30). Dua ya da tılsımlı olduklarına inanılan objelerin üçgen halinde sarılarak ya da bu hale dönüştürülerek şeytan, cin, büyü, büyümlü güçler, kötülük, nazar, kem göze karşı korunma düşüncesiyle baş, boyun, pazıbendi şeklinde kol ve bacaklara, iğnelemek suretiyle çeşitli eşya ve kıyafetlere ilıştırılarak kullanıldığı bilinmektedir. Tek ya da çok sayıda üçgen figürünün yan yana ya da iç içe yerleştirilmesiyle başta yıldız olmak üzere farklı şekiller meydana getirilerek formun gücünün pekiştirilmesi ve artırılması yoluna gidilmiştir.

Zorlukların ve düşmanların üstesinden gelmek için yardımcı olduğu düşünülen muska ve nazarlıklar sıradan her insanın üzerinde görülebilecek objeler olmakla beraber özellikle askerler ve dervişler tarafından yoğun olarak kullanıldıkları bilinmektedir. Aynı şekilde üçgen ve türevi sembollerin çeşitli askerî sınıfların flama ve sancaklarında yer aldığı görülmektedir (Şekil 25-26). Bu durum, mezar taşlarında kullanılan üçgen motifinin omuzlarda yer aldığı apolet, göğüs üstünde ise madalyayı simgeliyor olabileceğini düşündürmektedir.

10 Mehmet Yardımcı, "Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Sayılar", *Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildiriler*, Adana 1999, s. 637.

11 Osman Mert, "Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliye Bulunan Damgalar", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 36, 2008, s. 297.

12 Mevhibe Coşar, "Alevî-Bektaşî Kültüründe Sayılara Yüklenen Terim Değeri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 121.



Şekil 25: Yeniçeri Ocağı Ortalarının sancak işaretleri (Goodwin, s. 278).

Şekil 26: Barbaros Hayrettin Paşa'nın Sancağı <http://www.denizmuzeleri.tsk.tr/idmk/sayfalar2.asp?KID=517&SID=266>, 10.11.2012.



Yıldız

Yıldız motifi pek çok farklı şekil ve mahiyette tasarlanan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Sayı sembolizmine bağlı olarak çok kollu ve köşeli tasvir edildikleri gibi bazen tek bir çizgi ya da bir nokta da ışık algısına bağlı olarak yıldız şeklinde yorumlanabilmektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi yıldız motifine kendine has, şekiller üstü bir anlam kazandırarak özelliği, onun ışık ve karanlıkla ilgili yönüdür. Yıldızlar, yön gösterici, gelecek/kader bildirici kabul edilmişler, şans-kusmet, tanrıyla bağlantılı araçlar olarak algılandıklarından kehânet unsuru olarak da önem kazanmışlardır.

Konumuz olan mezar taşları üzerinde iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan altı dilimli (Şekil 11) ve dört kollu sekiz dilimli (Şekil 11, 20) olmak üzere iki farklı yıldız motifine yer verilmiştir.

Altı sayısı, eski çağlardan beri hem toplamı, hem de parçaları açısından en mükemmel sayı olarak kabul edilmiş, Tanrı'nın dünyayı altı günde yarattığı inancına bağlı olarak da zaman ve mekânın birimi, yaratılmış dünyanın mükemmel sayısı olarak kabul edilmiştir.¹³

İki üçgenin iç içe geçmesiyle oluşturulan altı kollu yıldız motifi, insanlığın çok eski dönemlerinde, farklı coğrafyalarda yaşayan çeşitli kavimlerce süs, güç ve büyü işareti olarak kullanılmaya başlanmış bir semboldür.¹⁴ İç içe geçmiş düz ve ters iki eşkenar üçgenin temel olarak kadın-erkek ilişkisini sembolize ettiği kabul edilmektedir. Bu

13 Platoncu sistemlere göre 6, mutlaklığı temsil eden 1, erkeklik prensibi 2 ve dişilik prensibi olan 3'ün birleşimidir. 1+2+3 toplamıyla ya da 1×2×3 çarpımıyla elde edilebilmektedir. Schimmel, *a.g.e.*, s. 135.

14 İdil Türeli, *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 70.



Şekil 27: Bronz tarikat alemleri (Süfi Objeler, s. 29, Katalog No. 07).

Şekil 28: Kötülüklerden koruyan domuz dişi tılsım (Süfi Objeler, s. 57, Katalog No. 33)

bağlamda altı köşeli yıldız kutsal aile, evlilik, birliktelik, soyun devamı, bolluk, bereket ve üreyle bağlantılı görüldüğü gibi iyi-kötü, ruh-beden, hayat-ölüm, var-yok, hava-toprak, gibi zıt ve metafizik kavramların bir tecellisi olarak da düşünülmektedir.¹⁵ Hermetik gelenekte, iç içe geçmiş iki üçgenden oluşan altı uçlu yıldız makrokozmu temsil etmekte; yukarıya bakan üçgen yaşamın olumlu ve iyi yönlerini, aşağıya bakan ise dünyanın maddî, kötü ve yıkıcı yönlerini nitelemektedir.¹⁶

Davut Yıldızı¹⁷ ya da Süleyman Mührü¹⁸ olarak adlandırılan sembol, Yahudilik kaynaklı görülsede Hristiyan ve Müslümanlar arasında da yaygın şekilde kullanılmıştır. Türk sanatında çokça görülen altı köşeli yıldız motifinin İslâm öncesi devirlerde de Türkler tarafından kullanıldığı anlaşılmaktadır.¹⁹ Büyü, kem göz, kaza, belâ, cinler ve türlü kötülüklerle karşı koruyucu bir tılsım, şifa ve iyiliği çeken bir güç kaynağı olduğuna inanılan bu sembolün özellikle mezar taşları üzerinde çok sık kullanılması, hayat ve ölümün iç içe geçmişliğini, sonsuzluğu simgelemenin yanında, ölüm sonrasında kişiyi bekleyen bilinmezler ve muhtemel felâketlerden korumak amaçlı olmalıdır.

Türk-İslâm sanatında iki üçgenin kesişmesiyle oluşan altı köşeli yıldız figürü Tarikat eşyaları üzerinde de sıklıkla kullanılmıştır (Şekil 34). Altı sayısı, Allah, Hz. Muhammed, Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin'i anlatan sayı kabul edilmesine bağlı olarak özellikle Bektaşî kültüründe itibâr görmüştür.²⁰ Gerek bu ilahî unsurlarla bağı, gerekse şans²¹

¹⁵ Türeli, *a.g.t.*, s. 72.

¹⁶ Schimmel, *a.g.e.*, s. 137.

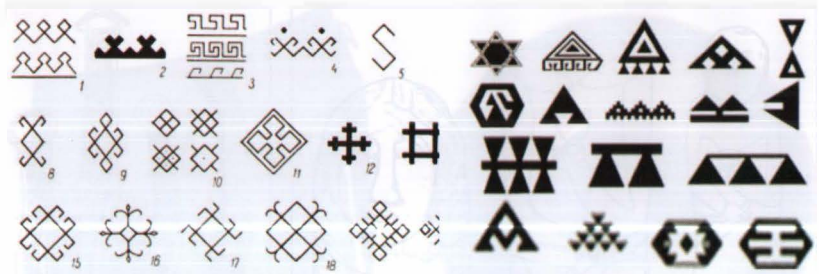
¹⁷ Türeli, *a.g.t.*, s. 78-79.

¹⁸ Süleyman Peygamber'in cinlere, hayvanlara, insanlara ve doğa güçlerine hükmetmesini sağlayan ve aynı zamanda devletin de mührü olan sihirli yüzüğüne verilen isimdir. Türeli, *a.t.*, s. 86-87.

¹⁹ *a.t.*, s. 71.

²⁰ Coşar, *a.g.m.*, s. 126.

²¹ *a.m.*, s. 122.



Şekil 29: Sibiry'a'da halı ve kilimlerde kullanılan damga örnekleri (Aksoy, s. 72).

Şekil 30: Türk halı ve kilimlerinde muska ve nazarlıklar (<http://lugusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>, 10.11.2012).

getirdiğine inanıldığından altı köşeli yıldız sembolünün bazı askerî flama ve bayraklar üzerinde de kullanıldığı görülmektedir (Şekil 26).

Dört kollu sekiz dilimli yıldız motifi, dört ve sekiz sayılarının anlamlarının birleştirilmesiyle ortaya çıkmış görünmektedir. Maddî düzenin sayısı olarak nitelendirilen dört sayısının, temel elementleri, dört ana yönü, dört rüzgârı, dört mevsimi, dört boyutu, tamamlanmışlığı, düzeni, adâleti, dengeyi, yani bir bütün olarak nesnel dünyayı temsil ettiği kabul edilmiştir.²²

Dört sayısı İslâm sûfiliğinde de önem taşımaktadır: Allah'a ulaşmanın dört aşaması olan şeriat, tarikat, mârifet, hakikat kapıları, cennetin dört ırmağı, dört kutsal kitap ve özellikle Bektaşî tarikatında büyük önem taşıyan ve dört can/sevgili olarak nitelendirilen Hz. Muhammed'in ev halkı; Hz. Ali, Hz. Fatma ve torunları Hz. Hasan'la Hz. Hüseyin'i simgeleyen kutsal sayı olarak saygı görmüştür.²³

Uğurlu sayı olarak kabul edilen sekiz, taşıdığı metafizik değer açısından Tanrı katını temsil etmektedir.²⁴ Tutulan yolda sonuna gelmeyi ve mükemmelleşmeyi ifade eden sekiz, sağlamlık anlamı da taşımaktadır.²⁵

Sekiz uçlu yıldız motifi, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet mensupları arasında uğur/shans işareti, kurtuluş ve sonsuz cennet mutluluğu güvencesinin bir sembolü olarak kabul edildiğinden, mezar yapı ve anıtlarında sıklıkla kullanılmıştır.²⁶ İslâm tasavvufunda sekiz sayısı cenneti temsil etmektedir ve Tanrı'nın merhameti gazabından daha büyük olduğundan yedi cehennem karşılık sekiz cennet vardır.²⁷ Özellikle Bektaşî tarikatında sekiz cennet/uçmak, gövdeden ayrılan ruhların/canın ölümsüzlüğe kavuştuğu, sekiz mutluluk ülkesi kavramlarını ifade etmektedir.²⁸ Başka tarikatlara ait tekke eşyaları üzerinde de dört kollu sekiz uçlu yıldız motifinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Şekil 27-28).

Hançer / Bıçak / Kama

Çok erken tarihlerden itibaren Orta ve İç Asya'da mezar anıt ve taşları üzerinde değişik nitelikli hançer, bıçak, kama ya da kılıç tasvirli örneklerle rastlanmaktadır.

²² Schimmel, *a.g.e.*, s. 98-117.

²³ Coşar, *a.g.m.*, s. 124-125.

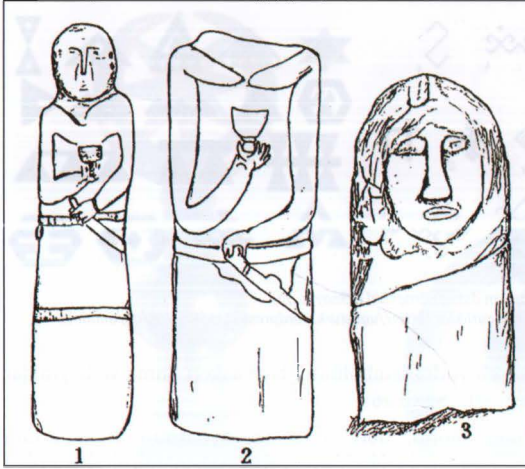
²⁴ Schimmel, *a.g.e.*, s. 169.

²⁵ Coşar, *a.g.m.*, s. 122.

²⁶ Schimmel, *a.g.e.*, s. 170-171.

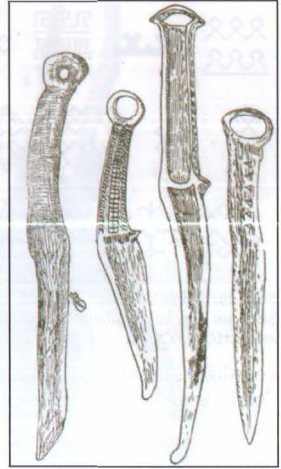
²⁷ Schimmel, *a.e.*, s. 169.

²⁸ Coşar, *a.g.m.*, s. 126-127.



Şekil 31: Göktürk Dönemi heykelleri (İskenderzade, s. 268).

Şekil 32: Türk hançer, kama ve bıçakları (Ögel, s. 432).



Gelenekselleşen bu durumun Türklerin hâkim olduğu çok geniş coğrafyalar boyunca devam ettirildiği görülmektedir. Mezar taşlarında tasvir edilen delici-kesici figürlerin, kişinin gündelik hayatta kullandığı kişisel objeleri göstermenin yanında bir şeyi bölme-yi, alâkayı kesmeyi ifade ettiklerine bağlı olarak da ölümlle ilgili özel anlamlar taşıyor olabilecekleri düşünülmektedir.²⁹ (Şekil 31-32).

Hançer, kama ve bıçak, figüratif ve sembolik anlamda da iç içe geçmiş unsurlar olup yakın mesafe saldırı ve savunma silâhı olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkili olmak için hasıma çok yaklaşmayı gerektiren bu silâhlar, zor durumda kalındığında kendi canına kıymak için de kullanıldıklarından, ölümcül cesareti ve savaşıllığı ifade ediyor olmalıdır. Bunun dışında tanrılara kurban, kan dökme ve kan kardeşliği³⁰ gibi ritüellerde kullanılmalarına da bağlı olarak bazı tanrı ve ilâhların sembolleri haline dönüştükleri anlaşılmaktadır.³¹

Hâkimiyet, cesaret, intikam, ölüm, şehitlik, cinsiyet³² gibi birbirinden farklı kavramlarla alâkası bulunan kesici âletlerin yapıldıkları malzemeye bağlı olarak da önem kazanmış olabilecekleri düşünülmektedir. Nitekim çeşitli kaynaklarda Türklerin atalarından demirci olarak bahsedilmesi,³³ demirden imâl edilen ve demirle can alan bu âletlerin atalar kültüyle de bağlantılı olabileceğini akla getirmektedir. *Kur'an-ı Kerim*'de demiri öven bir âyetin bulunması, bu madenin öneminin İslâmiyet'ten sonra da devam etmesini sağlamıştır.³⁴ İslâmiyet'in yayılışında gazâ faktörüne vurgu yapan bu durum, savaşçı sınıf arasında hançer, bıçak, kılıç gibi silâhların büyük itibâr görmesine neden olmuş,

29 Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya'dan Anadolu'ya Lahitler veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi", *I. Eyyupsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul 2006, s. 64.

30 Bazı kardeşlik örgütlerinde kutsal objeler üzerine yemin edildiği, bu objeler arasında hançer, kama ve bıçağın da yer aldığı anlaşılmaktadır. İlhami Durmuş, "Türklerde Kan Kardeşliği ve Antla İlgili Unsurlar", *Milli Folklor*, S. 89, Bahar 2011, s. 102-103.

31 Çoruhlu, *a.g.m.*, s. 64.

32 *a.y.*

33 *a.m.*, s. 65-66.

34 *a.m.*, s. 66.



Şekil 33: Mevlevî dervişlerine ait çanta <http://muze.semazen.net/content.php?id=00116>, 11.10.2012.

Şekil 34: Piriñ şifâ taşı <http://muze.semazen.net/content.php?id=00110>, 11.10.2012.

özellikle Osmanlı Devri'nde yeniçeri bayrak ve flamaları üzerinde bu silâhlara yer verilmiştir (Şekil 25-26).

Yönetici zümre ve askerî sınıf arasında itibâr gören hançer ve kamalara tarikat eşyaları arasında da rastlanmaktadır. Özellikle gezici dervişlerin yanlarında taşıdıkları eşyalar arasında hançer ve kamanın da bulunduğu, bunların korunmanın yanı sıra çeşitli ritüellerde kullanılan, sembolik değeri yüksek objeler oldukları da anlaşılmaktadır (Şekil 35). Bunun yanında bazı tasavvuf önderlerinin halifeleri olarak seçtikleri dervişleri gazâ ve İslâmiyet'i yaymaya tahta kılıç kuşandırarak gönderdikleri menâkıpnâmelerde anlatılmaktadır.³⁵

Kılıç ve hançer gibi kesici âletlerin tasavvuf ehli ve askerler arasında çok kullanılan sembollerden biri olmasının başlıca sebebi, hem dinî bir lider hem de büyük bir asker olan Hz. Ali ve kılıcı Zülfikâr'ın yarattığı yoğun etkidir. Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali'ye hediye edildiği kabul edilen iki uçlu Zülfikâr, sahibinin elinde kişilik kazanmış ve âdeta canlı bir varlıkmişçesine hareket etmiştir.³⁶ "Ali'den başka yiğit, Zülfikâr'dan keskin kılıç yoktur." sözüyle Hz. Muhammed tarafından övüldüğüne inanılan Hz. Ali, Yeniçeriler arasında "Koca Leşker / Büyük Asker" olarak bilinmektedir.³⁷

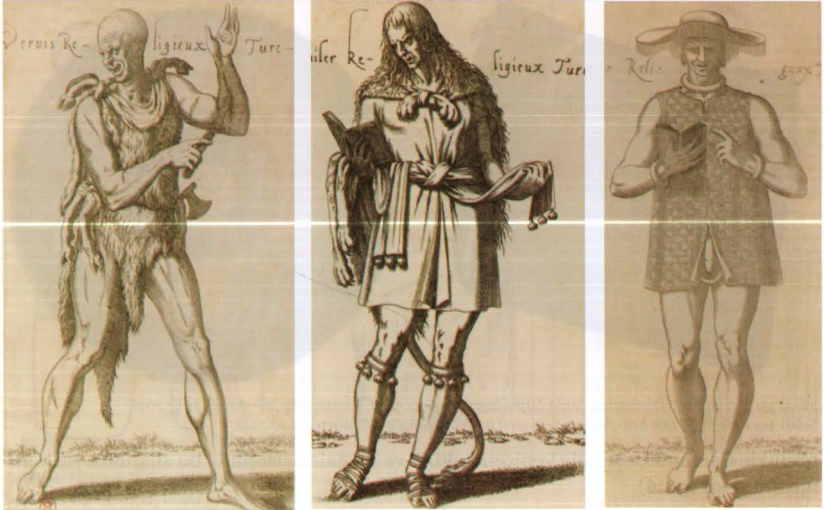
Torba

1 ve 2 numaralı mezar taşlarında torba motifinin kullanılması, coğrafyaya da bağlı olarak öncelikle *Torbeş* olarak da adlandırılan Bogomilleri akla getirmektedir. MS 10. yüzyılda Bulgaristan'da ortaya çıkan ve Hristiyan Heratik bir mezhep olan Bogomillik,

35 Ahmet Yaşar Ocak, *Bektaşî Menakıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*, İstanbul 1983, s. 129-132.

36 Uhud Savaşı'nda Hz. Muhammed'i korurken kılıcı kırılan Hz. Ali'ye Peygamberin Zülfikâr isimli kendi kılıcını verdiğine inanılmaktadır. Hz. Ali, elindeki iki uçlu kılıcıyla kâfirleri kırmakta; Zülfikâr, savaş sırasında uzayıp kırık arşın olmakta; bu kılıcı eline alıp atına bindiğinde ise kâfir kavmi velveleye düşmektedir. Mehmet Temizkan, "Bektaşî Edebiyatının Birinci Dönemi ve Bu Dönemdeki Hakim Temaları Üzerine Bir İnceleme", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, ed. Güler Gülsevin-Metin Arıkan, İzmir 2005, s. 688. Zülfikâr'ın Fütüvvet anlayışında da önemli bir yeri vardır. Zülfikâr; doğruluğun, adâletin ve hakkın simgesidir. Bektaşî inanışına göre adâleti temin etmesi için Hz. Peygamber tarafından Hz. Ali'ye verilmiştir. Osman Eğri, "Yeniçeri Ocağının Manevi Eğitimi ve Bektaşîlik", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 24, 2002, <http://www.hbvdersisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/540/530>, s. 4, 10.11.2012.

37 Eğri, *a.m.*, s. 4-5.



Şekil 35: Derviş (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f207.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN,12.11.2012>).

Şekil 36: Derviş (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f199.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN,12.11.2012>).

Şekil 37: Derviş (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f203.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN,12.11.2012>).

Papaz Bogomil tarafından örgütlü bir inanca dönüştürülmüş, “*dyado-dedets / dede*” lâkaplı kişiler tarafından da halk arasında yayılmıştır.³⁸ Bu kişiler, yanlarında taşıdıkları ve deriden yapılmış olan kese veya torbalardaki kitaplarla Bogomillğin esaslarını halka tebliğ ettiklerinden “*Torbeş*” adıyla anılmışlardır.³⁹ Ancak Bogomillğin yüzyıllarca resmî din olarak yaşandığı Bosna Hersek’te günümüze ulaşan Bogomillere ait mezar taşları, konumuz olan eserlerden farklı özellikler göstermektedirler. Konumuz olan mezar taşlarının sarıklı olmaları Türk-İslâm anlayışıyla oluşturulduklarının en belirgin göstergesidir. Nitekim İslâmî tarikatlara mensup dervişlerin de bölgede yoğun faaliyet gösterdiği, ekseriyâ Heterodoks İslâm mensubu olarak karşımıza çıkan bu dervişlerin yanlarındaki eşyaları torba, çikin ya da bohçalarda taşıdıkları bilinmektedir (Şekil 33). “Cilbend” denilen ve çoğunlukla da keçi derisinden yapılan bu torbaların beldeki kemere bağlandığı gibi bir ip ya da kuşakla boyun veya omuzdan geçirilerek taşındığı bilinmektedir.⁴⁰ Çeşitli formları olan cilbentlerin özellikle de Bektaşî fukaraları tarafından çokça kullanıldığı,⁴¹ içerisinde günlük kullanım eşyası bulunduğu gibi *Kur’an*, fahnâme ya da mensup olunan tarikat önderinin kerâmetlerinin anlatıldığı *Menâkıpnâme* ve *Velâyetnâmelerin* taşındığı, okunarak halka aktarıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 36-37). Bu bilgiden hareketle 1 no.’lu mezar taşı yan yüzeyinde yer alan torba kapağının üçgen şeklinde işlenmesini, içinde

38 D. Kosev-Hr. Hristov-D. Angelov, *Kratka Istoriya na Bŭlgariya*, Nauka i izkustvo, Sofya 1962, s. 38-39.

39 Bogomiller, Slav kaynaklarında “babuni” veya “torbeş” olarak zikredilirken Yunan kaynaklarında ise “çival ve torba” anlamına gelen “Founda” kökünden türeyen “Fundagiagita” ya da “Phundait” ismi kullanılmıştır. İsmajil Hodziçs, *Bogomilizm ve Bosna Hersek Bogomilleri*, Ondokuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2007, s. 6-7.

40 Nurhan Atasoy, *Derviş Çeyizi: Türkîye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, Ankara 2005, s. 244.

41 a.y.

kutsal bir kitap ya da nesnenin bulunduğuna dair bir işaret olarak da yorumlamak mümkündür.

Saç

Araştırmacıların başta saç olmak üzere çeşitli aksesuar ve süs eşyasının kullanımını, kadınlara özgü bir özellik olarak değerlendirilme eğiliminde oldukları anlaşılmaktadır. Öyle ki kitâbesi bulunmayan mezar taşlarında saç motifinin yer almasına dayanarak, kabrin kadına ait olduğu kabul edilmektedir.⁴² Ancak çeşitli tarihî kaynakların bildirdiği ve günümüze dek ulaşan eserlerde tasvir edildiği gibi eski devirlerden beri farklı kavimler arasında erkeklerin saçlarını uzattıkları anlaşılmaktadır. Aynı şekilde kadim Türk kavimlerine mensup erkeklerin de uzun saçlı olduğu ve saçlarını değişik formlarda toplayıp ördükleri bilinmektedir.⁴³ Sosyal hayat içerisinde önemli mesajlar barındıran bu durumun mezar taşı ve anıtlarına da yansıdığı, ölünün sureti olarak kabul edilen bu unsurlarda erkeklerin uzun ya da örgülü saçlı olarak tasvir edildikleri görülmektedir.⁴⁴

Saç şekil ve uzunluğu mensup olunan cemiyeti gösteren unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı tarikatlarda saç uzatmanın yasak olduğu, bazılarında ise saçın ilahî bir unsur olarak özellikle uzatıldığı bilinmektedir⁴⁵ (Şekil 35-36). Aynı şekilde Orta Asya Türk geleneğinin bir devamı olarak bazı askerî sınıf mensuplarının saçlarının tamamını kazımak, bir kısmını kazıyıp tepede tutam ya da kuyruk şeklinde uzatmak, tamamen uzatıp açık bırakmak, örerek toplamak gibi ayırt edici belirteçleri kullandığı, bu durumun Osmanlı Devri'nde de devam ettiği anlaşılmaktadır.⁴⁶

Hırka / Kaftan

İnsanlık tarihinin her döneminde farklı amaçlarla da olsa giyim önemli bir yer tutmuştur. Statü, asâlet, meslekî faktörler gibi çok sayıda etkene bağlı olarak farklı detaylarla şekillendirilen kıyafetler, bir kimlik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sosyal konum belirten en önemli faktörlerden biri olan kıyafetin, kadim topluluklar tarafından gündelik hayatın yanı sıra ölümden sonraki hayatın da bir parçası olarak algılandığı görülmektedir. Nitekim eski Türk geleneklerine göre de ölümler en gösterişli kıyafetleriyle defnedildikleri gibi mezar taşları üzerinde de giysi detaylarına yer verildiği, hırka ya da kaftan olarak tanımlanabilecek yakalı üst giysileri ile başlıkların özellikle vurgulandığı, günümüze ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır (Şekil 24, 31).

2 no.'lu mezar taşının gövdesi, şekli itibariyle gövde boyunca uzanan yakalı bir giysie benzemektedir. Üzerindeki yoğun dekorasyon bunun önemli, kutsal bir kıyafet ya da tören kıyafeti olabileceğini akla getirmektedir. Nitekim 7. ve 8. yüzyıllarda yaşamış olan bazı zâhitlerin dünyaya önem vermedikleri; nefislerinin rahatını düşünmedikleri; gösterişten kaçındıklarının bir göstergesi olarak yün ve çuhadan yapılan, "aba" veya

42 Feray Demirel, *Besni Mezar Taşları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2008, s. V.; Muhammed Arslan-Nacide Uysal, "Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları", *Erzurum Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 25, 2010, s. 23, 39.

43 Oktay Aslanapa, "Türk Tarihinde Saç Biçimleri", *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, İstanbul 2004, s. 59. Ünlü Çin gezgini Hüan-Dzang da Suyab şehrine giderken karşılaştığı Batı Göktürk Kağanı'nın uzun saçlarını serbestçe bıraktığını bildirmektedir. Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, İstanbul 2007, s. 211.

44 Dimitriy D. Vasilyev, "Güney Sibirya'da Göktürk Taş Heykellerinde Saç, Bıyık ve Sakal Şekilleri", *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, İstanbul 2004, s. 51-54.

45 Kalenderiye Tarikatı'nda saç, sakal, bıyık ve kaşlar dahil vücudtaki tüm kıllardan kurtulmak gerekirken, Haydariye Tarikatı'nda saç ve sakallar kazıldığı halde bıyıklar uzatılmaktadır. Cami dervişleri ise saçları güneş olarak tasavvur etiketlerinden bunların en belirgin özellikleri olabildiğince uzattıkları saçlardır. Tülün Değirmenci, "Farklı İnançlar Farklı Kıyafetler: 17. Yüzyıl Kitap Resminde Gezici Dervişler", *Sezer Tansuğ Vakfı Sanat Tarihi Yılı 1*, 2006, s. 85-98.

46 Yaşar Çoruhlu, "Uygur Sanatında Saçın İkonografik Tertibi", *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, İstanbul 2004, s. 65.

“suf” denilen elbiseler giymeye başladıkları; suftan yapılan bu elbiselere istinâden de “sûfi” ve “tasavvuf” terimlerinin ortaya çıktığı kabul edilmektedir.”

Hırka giymeyi Hz. Âdem’e kadar dayanan bir gelenek ve Hz. Muhammed’in sünneti⁴⁷ olarak kabul eden tasavvuf ehli arasında hırka, derviş giysisi mânâsında, zühdü sembolize etmek için giyilen elbise olarak kullanılmaktadır. Müridin şeyhin elinden hırka giymesi, şeyhinin kendisini dilediği gibi eğitime ve yetiştirme hakkına sahip olduğu, müridin kayıtsız şartsız şeyhine bağlı kalmaya söz verdiği, yüklediği görevleri yerine getirmeyi kabul ve ona biat ettiği anlamına geldiği gibi şeyh ile mürit arasındaki bağı da simgelemektedir.⁴⁸ Bazı tarikatlarda, şeyhin müridin sırtına hırka, başına taç giydirmesi, ona bütün iyi huyları giydirdiği şeklinde kabul edilmektedir.⁴⁹

Giysi sembolizmi sadece tarikatlarda değil, askerî sınıf mensupları arasında da görülmekte, değişik giyim ve aksesuarların farklı bölük, sınıf ve rütbeleri ifade ettiği anlaşılmaktadır. Osmanlı Devleti’nde vezirliğe ya da yüksek bir rütbeye getirilen kişiye konumuna uygun kaftan ya da kürk giydirilmesi, hediye, terfi ve takdir göstergesi olarak bu tür giysilerin tercih edilip îtibâr edilmesi statü yanında sembolize ettiği bağlılık, sadâkat ve teslimiyet gibi unsurların da etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Kemer

Kemer, eski zamanlardan beri süs kaygısıyla kullanılan bir aksesuar olmanın yanı sıra gündelik hayat içerisinde işlevsel fonksiyonları da olan önemli bir kıyafet unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Süs algısıyla yakın ilişkisinden hareketle kemer ve kemer detaylarının kullanıldığı mezar taşı ve anıtlarının kadın cinsine işaret ettiğini düşünme eğiliminin olduğu anlaşılmaktadır.⁵¹

Yapılan araştırmalar eski Türkler arasında yaygın bir kemer takma geleneğinin olduğunu, Hunların tokalı, bazen de üzerinde süslü plakalar bulunan ve rütbe göstergesi olan deri kemerler kullandıkları,⁵² bu geleneğin Göktürk Devri’nde de devam ettirildiği günümüze ulaşan heykel ve buluntulardan anlaşılmaktadır.⁵³ Torba/kese, ayna gibi objelerin yanı sıra kılıç, hançer gibi silâhların takılmasıyla kemere işlevsel boyut kazandırıldığı görülmektedir (Şekil 31).

Asâlet, boy, unvan, statü gibi kavramları barındıran kemer, bazen tören bazen de günlük kullanım eşyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Şaman kıyafetlerinde kullanılan deri kemerle buna takılan çeşitli kemik ve eşyaların yapılacak âyinle bağlantılı fonksiyonlar taşıdıkları düşünülmektedir.⁵⁴

Konumuz olan mezar taşlarından 1 no.’lu mezar taşının arka yüzeyinde gövdeyi ve aşağı sarkan saç örgüsünü kesen kemer motifine yer verilmiş, yan yüzde aşağıya doğru sarkan hançer figürü ise kemerin burada da devam ettiği algısını yaratmıştır.

Kemerin tasavvuf mensupları arasında sembolik bir motif olarak kullanıldığı bilinmekte ve dervişin çeyizi arasında sayılmaktadır. Alevilikte, cem esnasında semah dö-

47 Dursun Gümüšoğlu, “Bektaşilik ve Alevilikte Hırkanın Önemi”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 399.

48 Atasoy, *a.g.e.*, s. 220-225.

49 Gümüšoğlu, *a.g.m.*, s. 397-398.

50 Fahri Maden, “Bektaşilik’te Giysi ve Sembol Olarak Taç”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 66.

51 Arslan-Uysal, *a.g.m.*, s. 11, 15, 25; Demirel, *a.g.t.*, s. V, 57-59, 62, 85-86.

52 Çoruhlu, *a.g.e.*, 2007, s.138-139.

53 *a.e.*, 2007, s. 201-210.

54 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2002, s. 73.

nenlerin bellerine bir kemer kuşanmaları gerektiği, kemerin Hz. Muhammed'in imâmesi/sarığının bir parça olarak kabul edildiği görülmektedir.⁵⁵ Farklı tarikatların değişik renk ve ebatlarda kemer kullandıkları, kişinin amaç ve durumuna göre bu kemerlerin farklı sayıda bele dolanarak kuşanıldığı anlaşılmaktadır.⁵⁶

Kemer takma geleneği, askerî sınıf mensupları arasında da kılıç, hançer, kama gibi silâhları taşımayı sağlayan bir unsur olarak devam ettirilmiştir.

Başlık

İnsan bedeninin en önemli ve üst noktası olan başın üzerinde kullanıldıkları için başlıklar her kültürde giyim kuşamın önemli birer parçası olmuşlardır. İklim şartları ve coğrafi etkenlere bağlı olarak büyük farklılıklar gösteren başlıklar, soğuk, sıcak, yağmur, saldırı gibi etkenlerden koruma işlevlerinin yanı sıra asalet, statü, rütbe, meslek, boy gibi sosyal kavramların bir göstergesi olarak da önem kazanmışlardır.

Eski Türk geleneklerinde başlığa büyük önem verildiği, hükümdâr, soylu, asker/avcı ve Şamanların farklı başlık şekilleriyle toplumun diğer üyelerinden ayrıldıkları Orta Asya'nın çeşitli yerlerindeki duvar resimleri, heykel ve mezar taşlarından anlaşılmaktadır (**Şekil 24**). Genellikle bürk olarak adlandırılan geleneksel Orta Asya Türk başlığı, daha sonra göçebe unsurlarla birlikte Anadolu'ya gelerek burada değişik formlarda varlığını devam ettirmiştir.

Uzun süre süflüğün asıl âlâmeti olarak hırka ön planda olduğu halde daha sonraları dervişlerin baş örtme şekillerinin de ayırt edici bir özellik olarak buna eklendiği anlaşılmaktadır.⁵⁷ Zamanla taç ve başlıkların biçim ve renkleri tarikatların birbirinden ayrılmasını sağlayacak şekilde farklılaşmış, giyen kişinin hangi düşünceye mensup olduğunu belirtir bir hüviyet kazanmıştır. Bu bağlamda, başlıkların özellikle sayısal değerler ve bu sayıların ifade ettiği sembolik anlamlar doğrultusunda meydana getirildiği görülmektedir. Terssiz taçlar olduğu gibi; Allah'ın birliğine delâlet olarak bir; dünya ve ukbanın terkine işaret etmek üzere iki; “tevhid-i efal”, “tevhid-i sıfat” ve “tevhid-i zât”a delâlet etmek üzere üç; “ulûm”, “nüfuz”, “tabayî” ve “anâsır”a işaret olmak için dört; İslâm'ın şartlarına veya beş vakit namaza delâlet etmek üzere beş; iman'ın şartlarına işaret için altı; “kelime-i tevhid”in harflerinin sayısını veya “On İki İmam”ı hatıra getirmek amacıyla on iki terk olduğu; terk sayısının on üç, on dört, on yedi, on sekiz, on dokuz, yirmi dört ve yirmi sekize kadar çıktığı da bilinmektedir.⁵⁸

Konumuz olan mezar taşlarından 1 No.'lu mezar taşında yer alan yüksek, iki yanında altışardan 12 dilimli başlık form olarak dikkat çekmektedir. Başlığın 12 bölümlü olarak düzenlenmiş olması, özellikle Hz. Ali ve 12 İmamlar inancı etrafında gelişen bir tarikat mensubuna ait olabileceğini akla getirmektedir.

Başlık sembolizminin askerî sınıf mensupları arasında da kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle Osmanlı Devri'nde her mesleğin olduğu gibi farklı askerî sınıf, kademe ve bölüklerin kendine has başlıklar kullandıkları, bu başlıkların mezar taşlarında da işlendiği bilinmektedir.

55 Cenksu Üçer, “Alevi Telakkinde Hz. Muhammed”, *C. Ö. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. XI/1, 2010, s. 340.

56 Atasoy, *a.g.e.*, s. 228-239.

57 *a.e.*, s. 155.

58 Maden, *a.g.m.*, s. 66.; Atasoy, *a.g.e.*, s. 170-208. Başlıkların muhtelif şekilleri bulunduğu gibi, bunlara sarılan sarkların renk ve şekillerinin de değişiklikler gösterdiği, farklı tarikatların farklı renkleri tercih ettiği bilinmektedir. Atasoy, *a.e.*, 154-208.



Şekil 38: Yunus Abdal Tekkesi'nden bir mezar taşı.



Şekil 39: Yunus Abdal Tekkesi'nden bir mezar taşı.

Şekil 40: Hüseyin Baba Tekkesi'nden bir mezar taşı (<http://ismail-engin.blogspot.com/2013/10/bulgaristanda-deliorman-alevileri.html>, 20.10.2013).

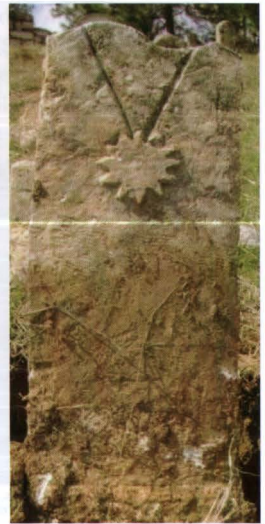
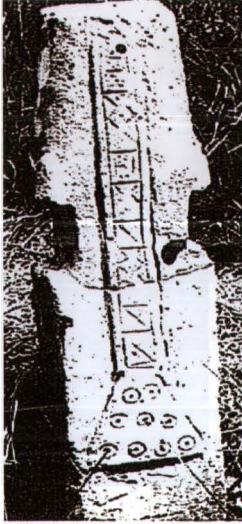


Değerlendirme

Dobruca Bölgesi'nin eski çağlardan beri Karadeniz'in kuzeyinden gelen ve buraya yerleşen Hun, Avar, Peçenek ve Kıpçak Türklerinin yaşam alanı olduğu bilinmektedir. Bu durum, Orta Asya Türk sanat ve mezar anıtlarında görülen geleneksel uygulamaların Dobruca Bölgesi'ndeki varlığını ve devamlılığını da açıklamaktadır.

Konumuz olan mezar taşlarının yazısız olmaları tarihlemeyi ve âdiyeti tespit etmeyi zorlaştıran en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi yazı kullanılmayan mezar taşlarını muntazam ve gayri muntazam olmalarına bağlı olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Gayri muntazam yazısız mezar taşlarının, köylük yerlerde yaşayan, okuma yazması olmayan ya da halktan fakir kişilere ait olup gömü yerini gösteren birer işaret taşından ibaret olduğu, yazısız muntazam şekilli mezar taşlarının ise “*Zühd-u sâlâh*” sahiplerine ait olduğu, Hz. Peygamberin hadisine istinaden mezar taşlarının yazısız, ancak mevtanın sosyal statüsüne bağlı olarak işaretler taşıdığı bilinmektedir.” Konumuz olan mezar taşlarının ince ve detaylı işçiliği göz önünde bulundurulduğunda tümünün bilinçli olarak yazısız bırakıldığı anlaşılmaktadır. Bunun tasavvufî mânâda bir yok oluşu simgeleyebileceği gibi, mezarın tahrip edilmesini önlemek üzere bilinçli bir kimlik gizleme şekli olabileceği de akla gelmektedir. Nitekim 1826 tarihinde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla Bektaşî Tarikatı ve mensuplarına karşı da sert bir tavır içerisine girildiği,

59 Celâl Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeiinden Bugüne Kadar Mimari Heykel Resim Süsleme ve Tezini Sanatlar*, İstanbul 1954, s. 454.



Şekil 41: Kızık Boyu Akıncı Beyi mezar taşı (Argaç, s. 25).

Şekil 42: Kınık Boyu Akıncı Beyi mezar taşı (Argaç, s. 25).

Şekil 43: Besni Beşiktarla Mezarlığı'nda kadın mezar taşı olarak teşhis edilen "Teslimtaşlı Mezar Taşı" (Demirel, res. 30)

gerek yeniçerilerin gerekse de Bektaşîlerin kimliklerini gizlemek zorunda kaldıkları bilinmektedir.⁶¹

Yaptığımız araştırmalar, Dobruca ve Anadolu'nun farklı yerlerinde, konumuz olan mezar taşlarıyla çok yakın özellikler gösteren, yazısız, benzer sembol ve motiflerle bezenmiş örneklerin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle 1 No.'lu mezar taşına benzer örneklerin, Deliorman Bölgesi'ndeki Yunus Abdal (Şekil 38-39) ve Hüseyin Baba (Şekil 40) tekkelerinde, Anadolu'da ise Adıyaman'ın Besni⁶² ilçesinde (Şekil 43-47), Ardahan ve çevresinde,⁶³ farklı yörelere dağılmış halde Akıncı boylarına ait mezarlıklarda görüldüğü tespit edilmiştir.

Konumuz olan mezar taşlarıyla benzerlikler gösteren Besni örneklerinde saç örgüsü, muska, torba, kemer motiflerinin yanı sıra küpe ve madalyonların da kullanıldığı görülmektedir (Şekil 43-44, 46-47). Bu motifler, konu üzerinde çalışan araştırmacılar tarafından sadece birer süs eşyası olarak algılandığından mezar sahibinin kadın olduğuna dair bir gösterge olarak kabul edilmiştir.⁶⁴ Ancak bu bakış açısı, yazısız bir mezar taşında

60 Ocağın kanlı bir şekilde ortadan kaldırılmasından sonra Yeniçerilere duyulan öfkenin aşırı boyutlara ulaştığı, Yeniçeri mezar ve mezar taşlarının tahrip edildiği bilinmektedir. 1833 tarihinde Tırnova'da hortlayarak halka zarar verdikleri ve cadılık yaptıkları gerekçesiyle iki yeniçerinin mezarlarının açıldığı, cesetlerin çıkartılarak karınlarına birer ağaç kazık çakıldığı, yüreklerinin kaynar suyla haşlandığı, nihâyet cesetlerin yakılmasıyla kesin çözüme ulaşıldığına dair bir haberin Takvim-i Vaka-i Gazetesi'nde yayımlandığı kaynaklarda yer almaktadır. Bkz. Reşat Ekrem Koçu, *Yeniçeriler*, İstanbul 1964, s. 333-335. Mezar taşlarının isimsiz ve girift motiflerle bezenmiş oluşunu, kabirlerin uğrayacağı muhtemel bir zarara karşı alınmış bir tedbir olarak da değerlendirmek mümkündür.

61 Demirel, *a.g.t.*, s. 103-144., Arslan-Uysal, *a.g.m.*, s. 18-31.

62 Ali Murat Aktemur, *Ardahan Çevresindeki Soyut İnsan Heykeli Formlu Mezar Taşları*, Erzurum 2012; Yunus Berkli, "Ardahan Çıldır Çevresinde Heykel Biçimli Mezar Taşlarının Türk Sanatındaki Yeri ve Önemi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi/Journal of Fine Arts Faculty*, S. 9, 2006, s. 174-186.

63 Demirel, *a.g.t.*, s. V, 45, 57-63, 103-144; Arslan-Uysal, *a.g.m.*, s. 38-39.



Şekil 44: Besni Beşiktarla Mezarlığı'ndan mezar taşı (Demirel, s. 116, res. 27).

Şekil 45: Besni Beşiktarla Mezarlığı'ndan mezar taşı (Demirel, s. 105, res. 5).

Şekil 46: Besni Sugözü Beldesi'nden mezar taşı örneği (Arslan, s. 263)

Şekil 47: Besni Sugözü Beldesi'nden mezar taşı örneği (Arslan-Uysal, s. 39)

yer alan teslimtaşının, kolye olarak yorumlanmasına ve büyük olasılıkla Bektaşî Tarikatı mensubu bir dervişe, dede ya da baba'ya ait mezar taşının kadın mezarı olarak teşhis edilmesine neden olmuştur⁶⁴ (Şekil 43). Bu durumun paralelinde mezar taşları üzerinde kullanılan hançer motifinin bir erkeklik göstergesi olarak kabul edilip askerliği, şehit olmayı; hançer, bıçak ya da kılıçla icra edilen bir mesleği ifade ettiği ileri sürülmüştür (Şekil 45).⁶⁵ Ancak eski Türk geleneklerinin bir devamı olarak Osmanlı Dönemi'nde bile kadınların delici kesici âletler taşıdıkları, bunların mezar anıtlarına da işlendiği görülmektedir.⁶⁶ Bu durum, konumuz olan mezar taşları ve farklı coğrafyalarda yer alan benzerleri üzerinde kullanılan motiflerin cinsiyetten ziyade, mensup olunan bir grup ya da felsefenin ürün ve göstergesi olabileceklerini, görünenin dışında sembolik anlamlar barındırabileceklerini ortaya koymaktadır.

Deliorman Bölgesi'ndeki benzer örneklerin Yunus Abdal ve Hüseyin Baba gibi tekke arazilerinde bulunması, konumuz olan mezar taşlarının tekke mensuplarına ait olup burada yapılmış olabileceklerini düşündürmektedir. Bilindiği gibi Dobruca Bölgesi, Osmanlı hâkimiyeti öncesinde bile Sarı Saltuk'un faaliyetleriyle sûfi bir merkeze dönüşmüş ve bu konumunu yüzyıllarca devam ettirerek önemli tasavvuf önderlerinin kurduğu tekkelere ev sahipliği yapmıştır. Bu durum, konumuz olan mezar taşlarının Hacı Osman Camisi yakınında yer alan bir tekleden buraya getirilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Şehir merkezinde Tekke Camii olarak anılan yapının günümüzde de mevcut olması bu olasılığı kuvvetlendirmektedir.

⁶⁴ Demirel, *a.g.t.*, s. 60, 117, resim no. 30.

⁶⁵ Berkli, *a.g.m.*, 178, 180.

⁶⁶ Tülin Çoruhlu, "Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar", *İ. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul 2006, s. 46-48.

Konumuz olan mezar taşlarının motif ve form bakımından Anadolu'daki Türkmen akıncı mezar taşlarına benzerliği de dikkat çekmektedir (Şekil 41-42). Bilindiği gibi Akıncı guruplar Anadolu'dan Rumeli'ye dek uzanan çok geniş bir coğrafyada hareket etme imkânı bulmuşlardır. Tarihî kayıtlar, Rumeli'de Akıncılarla tarikatların daima çok yakın ilişkilerde bulunduğunu, Dobruca'nın bütün Osmanlı Dönemi boyunca Türkmen aşiretleri, gaziler ve dervişlerin faaliyet gösterdiği bir merkez olarak kaldığını göstermektedir.⁶⁷ Dobruca'nın akıncı Malkoçoğlu Ailesi'nin hâkimiyetinde olduğu⁶⁸ kaynaklardan anlaşıldığı gibi Evliya Çelebi'nin de Hacı Oğlu Pazarı halkının en önemli geçim kaynakları arasında gazayı ön plana çıkarması ve buradaki yiğitlerin yöredeki Tatarlarla birlikte akınlara çıktıklarını kaydetmesi de⁶⁹ bölgede savaşçı kimliği taşıyan çok sayıda kişi bulunduğunu göstermektedir. Bu durum konumuz olan mezar taşlarının askerî zümreden kişilere ait olabileceğinin de altını çizmektedir.

Sonuç

Başına dikildikleri mezarın yerini belli eden basit birer taş parçası olmanın ötesinde sanat tarihi başta olmak üzere birçok bilim dalının ana kaynakları arasında yer alan mezar taşları, mensup oldukları çevrenin ve devrin inançlarının, âdetlerinin, sanat geleneklerinin, tabii, iktisadî ve sosyal şartlarının ortak birer ürünüdür. Kültür mirası olarak da kendilerine has bir yere sahip olan mezar taşları, birbirinden çok farklı coğrafya ve tarihî süreçlerde bile ortak bir nüvenin etrafında şekillenip hayatla ölüm, geçmişle gelecek arasında birer köprü vazifesi görmüşlerdir.

Eldeki veriler ve tarihî bilgiler değerlendirildiğinde Hacı Oğlu Pazarcığı Hacı Osman Camisi avlusunda yer alan mezar taşlarının âdiyetini tespit etmeye çalışırken dinî ve askerî olmak üzere iki zümrenin ön plana çıktığı anlaşılmaktadır. Bu durum, tarihleri boyunca gerek Anadolu gerekse Rumeli'de iç içe var olan bu iki zümre mensuplarının ebediyete intikâl ederken dahî arkalarında benzer izler bıraktıklarını göstermektedir.

Kaynaklar

Aksoy, Mustafa; Kaya Resimlerinden Alfabe Avrasya'da Türk Damgaları, *Türk Dünya Tarih Kültür Dergisi*, S. 300, Aralık 2011, s. 70-76.

Aktemur, Ali Murat; *Ardahan Çevresindeki Soyut İnsan Heykeli Formlu Mezar Taşları*, Eser Ofset Matbaacılık, Erzurum 2012.

Argaç, Nuri; Türklerde Mezar Taşı Geleneği, *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*, S. 246, Haziran 2007, s. 23-25.

Arseven, Celal Esat; *Türk Sanatı Tarihi: Menşinden Bugüne Kadar Mimari Heykel Resim Süsleme ve Tezyini Sanatları*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1954.

Arslan, Muhammed - Nacide Uysal; "Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları", *Erzurum Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 25, 2010, s. 15-49.

67 Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul 2008, s. 196.

68 II. Bayezid, Boğdan Seferi sonrasında, Malkoçoğlu Bâli Bey'e Silistre'nin idaresini vermiş ve onu Boğdan sınır muhafızlığına getirerek Dobruca Bölgesi'nin ilk idarecisi olarak tayin etmiştir. Burcu Büyükbaz, *1844 Nüfus Sayımına Göre Dobruca*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2006, s. 26.

69 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, C. 3, s. 268-277.

Arslan, Muhammed; “Adıyaman Besni İlçesindeki Bazı Mezar Taşlarında Görülen Kahve Yapımı ve Sunumu ile İlgili Kabartmalar Üzerine” *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 30, 2011, s. 257-284.

Aslanapa, Oktay; “Türk Tarihinde Saç Biçimleri”, *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 59-62.

Atasoy, Nurhan; *Derviş Çeyizi: Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2005.

Ayverdi, Ekrem Hakkı; *Avrupa’da Osmanlı Mimari Eserleri - Bulgaristan, Yunanistan Arnavutluk*, C. IV, 4. 5. 6. Kitap, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1982.

Berkli, Yunus; “Ardahan Çıldır Çevresinde Heykel Biçimli Mezar Taşlarının Türk Sanatındaki Yeri ve Önemi”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi/ Journal of Fine Arts Faculty*, S. 9, 2006, s. 174-186.

Bozkurt, Giray Saynur; “Geçmişten Günümüze Romanya’da Türk Varlığı”, *Karadeniz Araştırmaları*, C. 5, S. 17, Bahar 2008, s. 1-31.

Büyükbaş, Burcu; *1844 Nüfus Sayımına Göre Dobruca*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir 2006.

Coşar, Mevhibe; “Alevi-Bektaşî Kültüründe Sayılara Yüklenen Terim Değeri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 113-128.

Çoruhlu, Tülin; “Eyüp Sultan ve Çevresindeki Hazirelerde Bulunan Hançerli Lahitler ve Taş Sandukalar”, *I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul 2006, s. 43-59.

Çoruhlu, Yaşar; “Orta Asya’dan Anadolu’ya Lahitler veya Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi”, *I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, İstanbul 2006, s. 60-69.

Çoruhlu, Yaşar; “Uygur Sanatında Saçın İkonografik Tertibi”, *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 63-69.

Çoruhlu, Yaşar; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabcacı Yayınları, İstanbul 2007.

Çoruhlu, Yaşar; *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabcacı Yayınları, İstanbul 2002.

Değirmenci, Tülün; “Farklı İnançlar Farklı Kıyafetler: 17. Yüzyıl Kitap Resminde Gezici Dervişler”, *Sezer Tansuğ Vakfı Sanat Tarihi Yıllığı I*, 2006, s. 85-98.

Demirel, Feray; *Besni Mezar Taşları*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2008.

Döğüş, Selahattin; “Şeyh Bedreddin ve Rumeli Gazileri”, *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, S. 18, Ankara 2005, s. 71-94.

Durmuş, İlhami; “Türklerde Kan Kardeşliği ve Antla İlgili Unsurlar”, *Milli Folklor*, S. 89, Bahar 2011, s. 100-108.

Eğri, Osman; “Yeniçeri Ocağının Manevi Eğitimi ve Bektaşilik”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 24, 2002; <http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/540/530>, s. 1-19.

Evliya Çelebi; *Seyahatname*, sad. M. Çevik, Üçdal Neşriyat, C. 3, İstanbul 1986.

Goodwin, Godfrey; *Yeniçeriler*, çev. Derin Türkömer, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul 2008.

Gümüsoğlu, Dursun; "Bektaşilik ve Alevilikte Hırkanın Önemi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 395-410.

Hodziçs, İsmajil; *Bogomilizm ve Bosna Hersek Bogomilleri*, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Samsun 2007.

İnalcık, Halil; *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, çev. Ruşen Sezer, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

İskenderzade, Lale Avşar; Göktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar/The Human Figure Statues of Gokturk Period, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 24, 2010, s. 255-269.

Koçu, Reşat Ekrem; *Yeniçeriler*, Nurgök Matbaası, İstanbul 1964.

Kosev, D.- Hr. Hristov - A. Angelov; *Kratka İstoriya na Bılgariya*, Nauka i izkustvo, Sofya 1962.

Maden, Fahri; "Bektaşilikte Giysi ve Sembol Olarak Taç", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 60, 2011, s. 65-84.

Mert, Osman; "Öngöt Mezar Külliyesi ve Külliyyede Bulunan Damgalar", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 36, 2008, s. 281-305.

Ocak, Ahmet Yaşar; *Bektaş Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983.

Ögel, Bahaeddin; "Türk Kılıcının Menşe ve Tekamülü Hakkında", *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S. 6, 1946, s. 431-460.

Schimmel, Annemarie; *Sayıların Gizemi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000.

Sufi Objeler Halk Resimleri ve Günümüz Çağdaş Sanat Eserleri, Küratör: Erkan Doğanay, A-Z Kültür Sanat Ajansı, Küçükçekmece Belediyesi, İstanbul 2012.

Temizkan, Mehmet; "Bektaş Edebiyatının Birinci Dönemi ve Bu Dönemdeki Hakim Temaları Üzerine Bir İnceleme", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*, ed. Gürer Gülsevin - Metin Arıkan, Kanyılmaz Matbaası, İzmir 2005. s. 685-693.

Türel, İdil; *Türk Sanatında Altı Köşeli Yıldız*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

Üçer, Cenksu; "Alevi Telakkinde Hz. Muhammed", *C. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. XIV/1, 2010, s. 321-343.

Ülküsal, Müstecip; *Dobruca ve Türkler*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1966.

Vasilyev, Dimitriy D.; "Güney Sibiry'a'da Göktürk Taş Heykellerinde Saç, Bıyık ve Sakal Şekilleri", *Saç Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskalı, Kitabevi, İstanbul 2004, s. 51-54.

Yardımcı, Mehmet; “Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Sayılar”, **Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildiriler**, Adana Valiliği Yayınları, Adana 1999, s. 636-647.

Yılmaz, Mehmet Emin; **Bulgaristan Hacıoğlu Pazarcığı’ndaki (Dobriç) Camiler ve Çeşmeler**, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2006.

<http://uqusturk.wordpress.com/2011/05/09/anadolu-motifleri/>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f207.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f199.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609574c/f203.image.r=nicolas%20de%20nicolay.langEN>

F. Mine Temiz*

Hatay-Hassa Mezar Taşlarında Damga ve İşâretler The Gravestones With Tamgas and Marks in Hatay-Hassa District

Abstract

The lack of knowledge about the Turkish and Islamic settlements and artworks in and around Hatay induced us to research the remains of these periods. We participated in "Amuq Valley Regional Project" directed by Prof. Dr. Aslıhan Yener by the permission of the Ministry of Culture and Tourism of The Turkish Republic in 2011. We carried out the field investigation in the Büyük Karapınar Cemetery located at southeast of Hassa - Aktepe on the north side of the Karapınar Çay. The results of this field study is going to be presented in this article.

The cemetery contains historical gravestones. Graves are aligned in an east-west orientation. They are composed of stones surrounding a mass of soil in a horizontal rectangular prism form and vertically fixed head and footstones in different forms and sizes. They are the substantial artworks in the site.

The main structures of these stones consist of a rectangular prism blocks (*like tabloids*) presenting different forms of headings. Most of the headings are given a circular or lozenge form which are separated from the body by indentations carved out at two sides. Incised marks and embossed works stand out on the surfaces of the stones.

We estimate that the gravestones in the Büyük Karapınar Cemetery are stylized as human bodies. The marks incised on them are related to the symbols as tamgas, piktograms and ideograms which have been described on artworks since the earliest ages of Turkish culture and art.

Keywords: Central and Inner Asia, Hatay, gravestone, tamga, symbols.

Anahtar Kelimeler: İç ve Orta Asya, Hatay, mezar taşı, damga, sembol.

Hatay'da Türk ve İslâm dönemi kültür varlıklarına ilişkin bilimsel çalışmalar oldukça yetersizdir. Araştırmalar, merkez ilçe Antakya üzerinde yoğunlaşmış, geç dönem mimari örnekleriyle sınırlı kalmıştır. Bu alanda başlattığımız çalışmalara 2011 yılında hız verilmiş, Hassa İlçesi'ndeki üç adet mezarlıkta araştırmalar yürütülmüştür.¹

*Yrd. Doç. Dr., Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Hatay, Türkiye / Asst. Prof. Ph.D., Mustafa Kemal University, Department of Art History, Hatay, Turkey.

¹ Bu çalışma, Prof. Dr. Aslıhan Yener'in başkanlığında yürütülen "Amik Ovası Bölgesel Projesi" kapsamında gerçekleştirilmiştir.

BÜYÜK KARAPINAR MEZARLIĞI İŞARETLERİ TARAFI AŞ. 1. TABLO 1.1		KAYNAK: AYDIN, GÜÇLÜ, BÜYÜK KARAPINAR MEZARLIĞI	
Tablo 1.1			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.1.3
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.1.6
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.1.9
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.1.12
Tablo 1.2			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.2.3
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.2.6
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.2.9
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 1.2.12

Tablo 1

BÜYÜK KARAPINAR MEZARLIĞI İŞARETLERİ TARAFI AŞ. 2. TABLO 2.1		KAYNAK: AYDIN, GÜÇLÜ, BÜYÜK KARAPINAR MEZARLIĞI	
Tablo 2.1			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.1.3
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.1.6
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.1.9
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.1.12
Tablo 2.2			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.2.3
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.2.6
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.2.9
			Büyük Karapınar Mezarlığı İşareti 2.2.12

Tablo 3

Büyük Karapınar Mezarlığında yer alan üzerlerinde çeşitli işaretler bulunan mezar taşları dikkat çekmektedir.² Gerek taşların biçimleri gerekse de üzerlerindeki işaretler, İç ve Orta Asya'da ortaya çıkan ve binlerce yılda geniş bir coğrafyaya yayılarak süre gelen Türk kültürünün izlerini taşımaktadır. Bu makalede söz konusu mezar taşları üzerinde durulacak, devam etmekte olan araştırmamızın ilk değerlendirme sonuçları paylaşılacaktır.

Burada, öncelikle Büyük Karapınar Mezarlığı ve mezar taşlarının genel tanımlaması yapılarak, ardından konumuz olan mezar taşları tek tek ele alınarak Türk sanatı ve ikonografisindeki karşılıkları açıklanmaya çalışılmıştır. Daha önce tespit edilmiş, yayınlanmış benzer ve ilişkili unsurlar, karşılaştırmalı tablolar haline getirilerek metnin sonunda sunulmuştur (Tablo 1-3).

Büyük Karapınar Mezarlığı, Hassa-Aktepe'nin güneydoğusunda, Karapınar Çayı'nın kuzeyinde yer alır.³ Günümüzde tarlalarla çevrili olan mezarlık yoğun biçimde çalılık ve otlarla kaplanmıştır. Alandaki sütun parçaları ve taşlar, tahrip olmuş bir mimari yapının varlığına işaret eder. Çeşitli biçim ve üsluptaki mezar taşları, düzensiz bir dağılım gösterir. Alanın, mezarlıktan önce ve mezarlık olarak farklı dönemlerde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Mezarlık önemli ölçüde tahrip olmuş durumdadır. Taşların çoğu insitu konumda değildir. Etrafa saçılmış olan taşların bazıları kırılmıştır. İnsan eliyle yapılan tahribatın yanı

² Mezarlık, Hatay Arkeoloji Müzesi tarafından 11.05.1989 tarihinde tespit edilmiş, Adana Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kurulunun 10.10. 1991 tarih ve 964 sayılı kararı ile tespitlenmiştir. Mezarlık üzerine bilimsel çalışma yapılmamıştır.

³ Mezarlık, Hatay İli, Hassa İlçesi, Aktepe Beldesi, 968 no.'lu parselde bulunmaktadır.

sıra doğal etmenler de taşları aşındırmış ve üzerlerindeki işlemleri kısmen bozmuştur. Bu nedenlerle taşların bütün olarak gerçek ölçülerini belirlemede ve üzerlerindeki şekilleri tanımlamakta güçlüklerle karşılaşmıştır. Mevcut durumdaki ölçüleri ve yerinde kroki-leri alınarak, çizimleri yapılmıştır (Tablo 4). Büyük Karapınar Mezarlığı, “BKM” olarak kodlanmış, baş ve ayak taşları, bu kodun önüne getirilen rakamlarla tanımlanmıştır.

Mezarlar, doğu-batı doğrultusunda konumlanmıştır. Dikdörtgen prizma şeklinde, zeminden yükseltilmiş toprak kümesini çevreleyen moloz ya da kesme taşlarla oluşturulmuş açık mezarların dar kenarlarına baş ve ayak taşları dikilmiştir. Baş ve ayak taşlarının gövdeleri, yassı, dikdörtgen prizma biçimindedir. Bazılarında gövde aşağıya doğru daralır. Tepelikleri çoğunlukla gövdeden, profilli kıvrımlar oluşturan bir boyunla ayrılan dairesel ve yalnız iki örnekte eşkenar dörtgen biçimindedir. Gövdeden ayrılmayan, sivri kemer ya da köşeleri hafifçe yuvarlatılmış dörtgen tepelikli olanlar da mevcuttur. Mimari kalıntılara ait sütun parçaları da bazı mezarlarda, baş ve ayak taşı olarak değerlendirilmiş, yapı taşları mezarları çevrelemek için kullanılmıştır.

Tarih sürecinde, Yenisey Bölgesi’nde, Afanesyevaa⁴ ve Okunye⁵ kültürleri ile “Bozkır Kuşağı”ndaki Andronovo Kültürü⁶ ve İç Asya’nın Bronz Devri’ne karşılık gelen Karasuk Kültüründe,⁷ farklı biçim ve boyutlarda olsalar da mezarlar, zemine dik olarak yerleştirilen taşlardan oluşan duvarlarla çevrilmişlerdir.

Tunç Devri ve Hun Devleti döneminde heykel niteliğindeki dikilitaşların kökenleri menhirlerle dayandırılır.⁸ İlk Proto-Türk topluluklar olarak ele alınan Andronovo Kültürü’ne mensup Türk Topluluklarında *menhir* denen taşlar zaman içinde yeni bir hüviyet kazanmıştır. Çıplak, hafifçe şekillendirilmiş bu dikilitaşlar yavaş yavaş daha özenle işlenerek birer sanat nesnesi haline gelmişlerdir. Üzerlerinde çeşitli dinsel inançlarla ilgili Tanrı tasvirleri yer alır. Şekillendirmede veya tasvirlerde zaman zaman insan vücudunun çeşitli yerleri ve yüzü kullanılmıştır.⁹

Türklerde özellikle Göktürk Dönemi’nde, “hayvan-ata-ana” kültlerinden daha sonra insan ataların yükselişi, insan heykellerinin (taş baba, taş nine, balbal taş, taş heykel) ön plana çıkmasını gerektirmiştir.¹⁰ Bu heykellerin bir bölümü mezarlık alanlarda mezar taşı olarak dikilmiştir. Bir de çok azı insan şeklinde biçimlendirilmiş, çoğu ise basitçe yontulup düzeltilmiş “balballar” vardır. Bunlar, bir kahramanın bir mücadele sırasında öldürdüğü düşmanını temsil eden dikilitaşlardır.¹¹

Kazakistan’daki Merke’de, Göktürk Dönemi’ne ait kurganların merkezinde bulunan taş heykellerden tek olanların yüzleri doğuya bakmaktadır.¹² Göktürk mezar külliyele-
rinde, balballar ile oturur durumda ya da ayakta betimlenmiş heykeller bulunmaktadır.

4 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2007, s. 30-31.

5 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 35.

6 *a.e.*, s. 40.

7 *a.e.*, s. 44.

8 *a.e.*, s. 146. Menhirler, birer idol yani tapılacak Tanrı, ruh veya mezar taşı olarak kullanılmışlardır. Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 198.

9 Bunların dışında hayvan figürleri de oldukça yaygındır. Bunlardan bir kısmı, -baş kısımları boynuzlu olanları, üzerinde yuvarlak bir göz veya geyik tasviri bulunanları Proto-Türk ve Hun devirlerinde sıkça gördüğümüz- geyikli taşlar denen gurubu meydana getirir. Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 198-199.

10 Heykellerin bir kısmı bölgede çok sayılıp sevilen önemli bir kişi adına dikilmiş eserlerdir. Bunlar çoğu zaman hükümdâr, komutan, savaşçı veya kahraman gibi askerî niteliklere sahip şahıslardır. Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 200-201.

11 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 200-201.

12 *a.e.*, s. 159-161; Emel Esin, *Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2006, s. 227.

Tonyukuk Külliyesi'nde, ayakta betimlenmiş heykellerin çoğunda, eller göğsün üzerinde birleştirilmiş konumdadır.¹³

Göktürk sanatı bağlamında değerlendirilen taş heykellerin duruş şekilleri ve kimi plastik özellikler bazen yabancı etkilere maruz kalsalar da varlıklarını sürdürmüştür. İslamiyetten sonra üretimi azalan heykellerin mevcut örnekleri özellikle de hayvan heykelleri İslamiyetten önceki Türk sanatına kolaylıkla bağlanabilmektedir.¹⁴ Yoğun olarak Doğu Anadolu, Orta ve Batı Anadolu'da Alevî mezarlıklarında karşımıza çıkan, 20. yüzyıl başlarına ait heykel biçimli mezar taşları, eski Türk defin geleneklerini günümüze kadar devam ettiren önemli örneklerdir.¹⁵

Büyük Karapınar Mezarlığı'ndaki baş ve ayak taşlarının önemli bir bölümü, dış plastik görünüşleri itibarıyla gövde ve bundan boyun kısmıyla ayrılan bir baştan ibaret, yalın olarak stilize edilmiş insan biçimini yansıtır. Bunlar, kanaatimizce, erken devir Türk sanatından itibaren karşımıza çıkan taş heykellerin iyice soyutlaştırılarak stilize edilmiş halleridir.

Taşlarda, temsil ettikleri şahsın uzuvları, giysisi, taşıdıkları herhangi bir nesne açık olarak betimlenmemiştir. Anadolu'da en erken 12. yüzyıl ve sonrasına tarihlendirilen mezar taşlarında ve diğer sanat eserlerinde karşımıza çıkan yazı, bitkisel ya da geometrik bezeme öğelerini içermezler.

Mezarlıkta, yalın olarak bırakılmış taşların yanı sıra birçok taşta, çizgisel tarzda kazıma-oyma ve kabartma yöntemiyle çeşitli şekiller işlenmiştir. Türk kültürünün yayıldığı coğrafyadaki mezar taşlarında görülen benzerî şekiller, çeşitli araştırmacılar tarafından, damgalar, şifreli işaretler ya da birtakım semboller olarak ifade edilmiştir.

Büyük Karapınar Mezarlığı'ndaki işaretler çoğunlukla taşların doğuya bakan ön yüzlerinde, bazen her iki yüzde, kimi zaman da yan yüzlerde yer almaktadır.

BKM 36, 30, 38, 54, 19 ve 29 no.'lu taşlar dairesel tepeliklidir. İşaretler, tepeliğin alın kısmında, 36 ve 30 no.'lu taşların her iki yüzünde, diğerlerinde ise tek yüzde yer alırlar. İşaretlerin konturları, başlığın konturlarına paralel olarak işlenmiştir. 30 no.'lu taşın tepeliği, asimetrik, düzensiz aralıklarla dilimlere ayrılmıştır. 29 no.'lu taşın tepeliği daha farklı bir karakterdedir. Ortadaki daha geniş, yanlardakiler daha dar olmak üzere üç dilimlidir. Dilimler, 30 no.'lu taşta göre daha belirgin işlenmiş ancak tam düzenli yapılmamıştır (**Tablo 4**). Bu taşın, kimi zaman *Umay Ana* ile de ilişkilendirilen, Göktürk Dönemi, dilimli taşlara sahip heykel ve tasvir geleneğini yansıttığı düşünülebilir.¹⁶

36 no.'lu taşın ön yüzünde, çizgisel tarzda, alt kısmından üçgen bir parça çıkarılmış oval şekil görülür. Ortasında daire biçiminde küçük bir oyuk yer alır (**Tablo 1, Şekil 1a**). 30 no.'lu taşın ön yüzünde, yine çizgisel tarzda, alt kısmından üçgen bir parça çıkarılmış, daire şekli görülür. İçinde, üçgenin hattına paralel olarak ters "V" şekli çizilmiştir, ancak bu ters "V"nin hatları, iki yanda yukarı doğru hafif dirsek yapar (**Tablo 1, Şekil 1b**). 38 ve 54 no.'lu taşlarda, alt tarafındaki dörtte birlik kısmı tamamlanmamış oval çizgiler, birer hilâli andırır.

13 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 169, 172; Esin, *a.g.e.*, s. 226.

14 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 210; Muhammed Arslan-Nacide Uysal, "Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. XXV, Erzurum 2010, s. 34-37.

15 Yunus Berkli, "Azerbaycan-Bakü'de Bulunan İnsan Heykel Biçimli Mezar Taşları ve Orta Asya-Azerbaycan-Anadolu İlişkisi", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2012, s. 37-38; Beyhan Karamağaralı, *Ahlâk Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı yay., Ankara 1992, s. 6, 26.

16 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 170, 181, 186, 187, 209.

Hatay-Hassa Mezar taşlarında Damga ve İşaretler

BÜYÜK KARAPINAR MEZARLIĞINDAKİ DAMGALAR VE İŞARETLER	KAYNAKLARDA GÖRÜLEN BENZER UNSURLAR
 BKM40	 R76 Karasık devrine ait bir dikili taş üstünde bulunmuş ve Türk devrine has bir (sade, bir büyük yay ve her küçük yay ile okun oluşturan) cümpe Emel Esin, <i>Türk Sanatında İkonografik Motifler</i>, İstanbul, 2004.  R76 Bu süslü devrinde de bu yay her neyse iştil Emel Esin, <i>Türk Sanatında İkonografik Motifler</i>, İstanbul, 2004.  Yeganevya-Sim, yemmedin bir mezar taşında ok-yay simgesi (R:84) Beyhan Kemengreli-Ahlu Mezar Tepesi, Ankara, 1992.  Geçmiş devrinde mezar taşlarındaki güreli şarhlerden biri (R:248, 249) Emel Esin, <i>Türklerde Maddi Kültürün Örgütüne</i>, İstanbul, 2006.
 BKM30 Ada Yık  BKM6  BKM26  BKM49	 R77 Orhun ve Yenisey bölgesinde, VII ve VIII. yüzyıllarda taş kazımla yazılarda "ok" okunan fonogram Emel Esin, <i>Türk Sanatında İkonografik Motifler</i>, İstanbul, 2004.  Orhun ve Yenisey Alfabelerinde Rukh Harbi (R:263) Emel Esin, <i>Türklerde Maddi Kültürün Örgütüne</i>, İstanbul, 2006.  R77 Orhun ve Yenisey bölgesinde, VII ve VIII. yüzyıllarda taş kazımla yazılarda "ok" okunan fonogram Emel Esin, <i>Türk Sanatında İkonografik Motifler</i>, İstanbul, 2004.  R77 Orhun ve Yenisey bölgesinde, VII ve VIII. yüzyıllarda taş kazımla yazılarda "ok" okunan fonogram Emel Esin, <i>Türk Sanatında İkonografik Motifler</i>, İstanbul, 2004.

Tablo 2

36 ve 30 no.'lu taşların ön yüzleri ile 38, 54 ve 31 no.'lu taşlarda görülen işaretler, bir açıdan, Türk sanatının en erken evrelerinden itibaren karşımıza çıkan güneş ve ay motifleri ile bağlantılı görünmektedir (Tablo 1, Tablo 3).

Tarihsel Türk döneminde, mezar anıtlarının sadece ölüleri değil ruhun yer altı derinliklerinden göğe yükseldiği kuzey ve güney eksenini de temsil ettiği düşünülür. Mezar anıtlarının göksel zirvesine (güney) ışık saçan motifler kazınmıştır. Bunlar Şan ve Chou'nun gök, güneş ve ay ideogramlarına aynı sırayla karşılık gelen daire, noktalı disk (ya oval ya da eşkenar dörtgen) ve hilâl motifleridir.¹⁷ Chou Dönemi'nde, *kün* ve *ay* işareti, Han Dönemi'nden sonra mezar ve tabutlara resmedilmiştir.¹⁸ MÖ 1. binyıldan kalan Baykal ötesi kurganlarında, savaşçı mezarlarında güneş tasvirleri bulunur.¹⁹ Bir hilâl ve güneş diskinden oluşan piktogram, Şang-Chou Dönemi'nde ve *kün-ay* olarak adlandırıldığı Türk Dönemi'nde, dünyevi ve uhrevi hakanlara atfedilen en yüksek mertebedeki göksel parlaklığın bir simgesidir.²⁰ *Kün* kelimesi hem güneş hem de gün anlamına gelir.²¹

Hilâl, uçları, sağa, sola yukarı veya aşağıya dönük olarak tasvir edilir. *Kün-ay* tâbiri, Türkçe *körüşmek*, güneş ile hilâlin gökte beraber görünmesi haline işaret eder.²²

17 Esin, *a.g.e.*, s. 239.

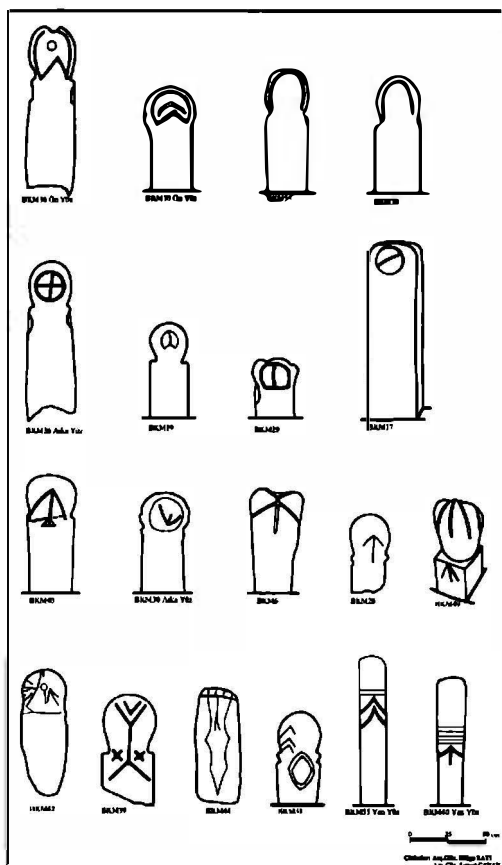
18 Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabaıcı Yayınevi, İstanbul 2004, s. 63.

19 *a.e.*, s. 67.

20 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 240.

21 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 61.

22 *a.y.*; *kün* ve *ay* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. *a.e.*, s. 59-106.



Tablo 4

Göktürk yazısındaki daire ya da yarım daire biçimindeki “y” harfi *ay* ya da *ya* (*yay*) okunabilecek bir fonogramın simgesidir.²³ Uygur âdetlerine göre daire, şemsî bir simgeyen ay, iç içe dairelerle gösterilir. Gökcisimlerinin aşağı yukarı eşdeğer olduğu, birbirinin yerine geçebildiği; hepsinin gök, ışık saçan gök cismi, ışık saçan ruh, onun ikâmetgâhı ve ruha sunulan kurbanlar gibi bir ya da daha fazla sayıda ilgili göksel unsuru gösterdiği anlaşılır.²⁴ Orkun çevresindeki İslâmî dönemden kalma mezar taşları da Uygur tarzında kün-ay motiflerini içerir.²⁵ Anadolu Türk mezarlarında bir grup, Çin ve eski Türk geleneğinde olduğu gibi göksel ve astrolojik motifler yer alır.²⁶

23 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 240; Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 76-77. Göktürk mezar taşlarındaki “Kün-ay azdım (azıdım)” ifadesi gök cisimlerinin ışığından mahrum kalan ruhun yakınması olarak yorumlanmaktadır. Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 237.

24 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 240.

25 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 78.

26 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 259.

BKM 36 (ön yüz), 30 (ön yüz) ile 54 ve 38 no.'lu taşlarda görülen işaretler, başka bir bakış açısıyla insan uzuvlarının stilize tasvirleri olarak da değerlendirilebilir.²⁷ İlk iki taşıdaki şekiller, Göktürk Dönemi heykellerinde sıkça tasvir edilen,²⁸ ellerini göğsünde birleştirmiş insan olarak yorumlanabilir. Bu şekiller, âdetâ Sorçuk'ta bulunan bir Uygur Devata heykelinde, arkasındaki *mandorla* (vücut hâlesi) ile birlikte, ellerini göğüs seviyesine kaldırmış, avuçlarını *anjali mudra* pozisyonunda birleştirmiş tasvirin grafik tarzda ifadesi gibidir.²⁹ Diğer iki taşta da insan yüzü belirtilmek istenmiş ya da sadece vücut hâlesi betimlenmiş olabilir.

BKM 36 no.'lu taşın arka yüzünde, çizgisel tarzda, daire içinde "+" işareti vardır (**Tablo 1, Şekil 2a**) Eşit kollu haç "+" vb. bazı işaretler Hangay kayalarında ortaya çıkar ve Göktürk harfleri arasında yer alır.³⁰ Haç motifi, Chou Dönemi'nde gök simgesi, daha sonra Çin'de göğün dört yönünde gök gürültüsü işareti, en nihâyet Uygurlarda *dört bulung* (dört yön) işaretidir.³¹ Dört ana yönün kavşağının bir ideogramı olan "+", yer tanrısını gösteren ya da hükümdâr mezarını işaret eden bir Şang işaretidir. "+", bir daire içinde yer aldığı zaman gök tanrısı işareti eder.³²

BKM 19, 29 ve 17 no.'lu taşlarda, farklı biçimlerde ele alınmış dairesel şekiller içinde, adeta çaplarını belirler gibi birer çizgi yer alır (**Tablo 1, Şekil 2b-c-d**). Dairesel şekillerin ilk ikisi çizgisel tarzdadır. İlkinde (no. 19) dairenin alt kısmından üçgen bir parça çıkarılmış, çap çizgisi, üçgenin tepe noktasından başlayarak dik konumda işlenmiştir (**Şekil 2b**). İkincide (no. 29), dairesel şekil, yatayda esnetilmiş, alt ve sağ yan tarafı doğrusal kazınarak dörtgen ile oval arasında belirsiz bir biçim almıştır. Çap çizgisi dik konumdadır (**Şekil 2c**). Üçüncü şekil (no. 17) diğerlerinden farklı olarak öne çıkıntı yapan bir kabara görünümündedir. Çap çizgisi sağa yatık konumda, açılı olarak kazınmıştır (**Şekil 2d**). Kabara, üst köşeleri hafifçe yuvarlatılmış prizmatik taşın geniş yüzeyinin üst, orta kısmında yer alır. Daire içinde tek çizgi şeklinde, Orta Asya'da, geyik tasvirli mezar dikili taşlarında görülen bu işaret,³³ Anadolu'nun çeşitli yerlerinde, yakın zamana kadar kullanılan damgalar olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁴

En eski Türkçe kelimelerden biri olan damga (*tamga*), herhangi bir şey üzerine vurulan işaret, alâmet, alâmet-i fârika, marka anlamlarına gelir.³⁵ Birçok araştırmacı, Türk yazısının kökenini damgalara bağlamaktadır.³⁶ Türkler, kimliklerini, ait oldukları toplumsal birliği ifade etmek, eşyalarının, hayvanlarının birbirine karışmasına engel olmak gibi amaçlarla damgaları kullanmışlardır. Türklere ait mezar taşları üzerinde görülen şifreli işaretler spekülasyonlara yol açmış, bunlardan bazılarının kabilelere ait damgalar oldukları anlaşılmıştır.³⁷

27 İşaretleri bu bağlamda yorumlayarak yol gösteren Sn. Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu'ya teşekkürü borç bilirim.

28 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 169.

29 *a.e.*, s. 280-281.

30 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 243.

31 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 60.

32 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 244.

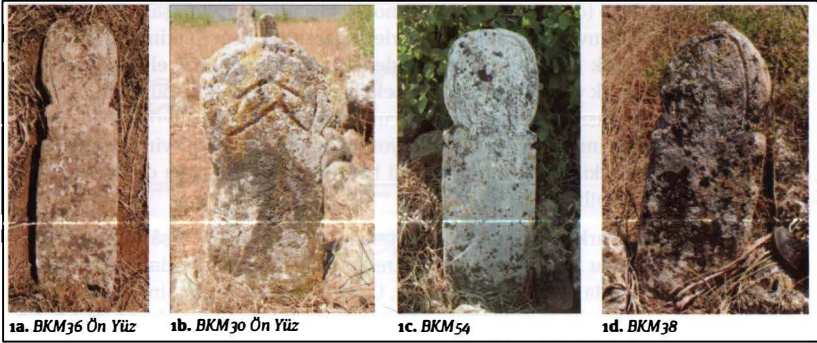
33 Esin, *a.g.e.*, 2004, R. 248-249.

34 Tuncer Gülensoy, *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., İstanbul 1989, s. 88-91, 95.

35 *a.e.*, s. 11-13. Türkler, "damga" adı verilen işaretleri kullanmadan önce anlatmak istedikleri şeyi mutlaka resim ile ifade ediyorlardı. Nitekim ilk çağlarda da insanların pek çoğunun resim kullanarak meraklarını anlattıkları, bulunan mağara duvar resimlerinden anlaşılmaktadır. İnsanlık, resimden piktografa, daha sonra da piktograma geçmiş olmalıdır. Türk damgaları, işte bu safhada, yani piktograph ile piktogram arasında doğmuş olabilir. *a.e.*, s. 14.

36 Gülensoy, *a.g.e.*, s. 14; Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 174.

37 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 243.



Şekil 1

BKM 40 no.'lu taştta, dairesel tepeliğin altında, çizgisel tarzda kazınan ok ve yay şekli yer alır. Şekil, boyun kısmının biraz altına kadar uzanır (Tablo 2, Şekil 3a).

30 no.'lu taşın arka yüzünde, tepeliğin altında (baş kısmında) alçak kabartma dairesel yüzey içinde, çizgisel tarzda, ucu aşağıda ve hafif sola yatık bir ok motifi kazınmıştır (Tablo 2, Şekil 3b).

6, 26 ve 49 no.'lu taşlarda, çizgisel tarzda, farklı boyutlarda birer ok şekli kazınmıştır (Tablo 2, Şekil 3c-d-e). 6 no.'lu taşın prizmatik gövdesi aşağıya doğru daralmaktadır (Şekil 3c). Tepelik kısmı plastik olarak işlenmiştir. Tepelik, batıdan doğuya doğru iki kademeli ele alınmış, batı tarafında, üst kısmın ortasına, aşağıya doğru hafif kavis verilmiş, doğuya bakan, daha dar tutulan ikinci kademenin kenarları, iki yanda, aşağıya doğru birleşen eğrisel hatlarla belirlenerek âdetâ birer omuz oluşturulmuştur. Ok motifinin tepe noktası, omuz eğrilerinin altta, ortada birleştiği yerde başlamakta, okun uçları iki yanda, taşın dış kenarlarına kadar uzanmaktadır. Tepede, iki kademeli yüzeyin ortasında, ok ucunun üst kısmında, üçgenimsi bir şekil ortaya çıkmıştır. 26 no.'lu taştta ok, dairesel tepeliğin alın kısmının sağ tarafına doğru işlenmiş, alt ucu boyun kısmına kadar uzanmıştır (Şekil 3d). 49 no.'lu taştta, diğer örneklerden farklı olarak prizmatik gövdenin üzerinde aşağıya doğru daralan silindirik bir başlık (Şekil 3e), başlıkta ise tepe noktasından aşağıya doğru açılan yivler işlenmiştir. Yalın, çizgisel ok motifi yan yüzün üst kısmına kazınmıştır.

Figüratif ve tasvirli Türk mezar taşlarında, kemere tutturulmuş silâhlar arasında ok ve yaylar da gösterilmiştir.³⁸ Ok ve yay motifleri, Sibiryâ çevresinde Karasuk Dönemi'nden beri görülür.³⁹ Göktürk kaya resimlerinde, av ve savaş sahnelerinde yer alan ok ve yaylar, farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Bu resimlerdeki ok başlarının benzerleri Altaylar ve Kazakistan'da mezar taşlarında da bulunmuştur.⁴⁰ Aynı zamanda bir fonogram olan "ok", Reşidüddin'e göre Kınık boyunun da damgasıdır.⁴¹

Ok-yay, gün ile aya benzer bir alâmettir.⁴² Esin, Selçuklu Dönemi'nde ok ve yay olduğu metinlerden öğrenilen, benzerlerine Orhun ve Yenisey damgalarında rastlanan simgenin, ok ve yay kavramının çeşitli şekilleri olmanın ötesinde "ay"la ilgisinin bulunduğunu

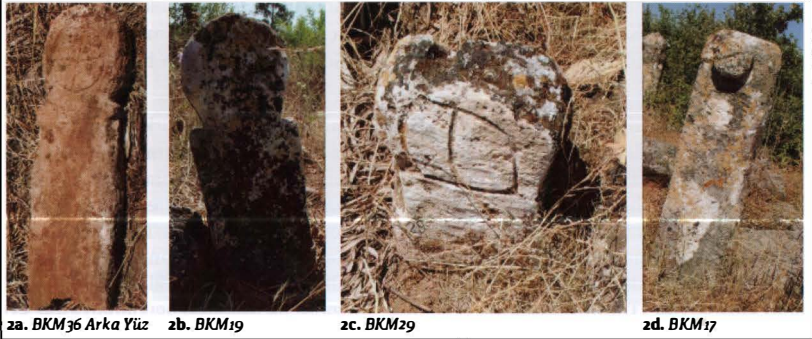
38 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 241.

39 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 69.

40 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 185, 189.

41 Gülensoy, *a.g.e.*, s. 63.

42 Esin, *a.g.e.*, 2006, s. 60.



Şekil 2

düşünmektedir.⁴³ BKM 30 no.'lu taşın arka yüzüne daire içinde işlenen ok motifi, Esin'in bu görüşünü destekler mahiyettedir.

42 no.'lu taşın dairesel tepeliği, gövdeden belli belirsiz ayrılmıştır. Alın kısmının ortasında bir daire şekli oyulmuş, bunun etrafında, belli bir şekil oluşturmayan, farklı doğrultularda çizgisel kazımlar yapılmıştır. Ortadaki dairesel oyuğa saplanan bir çizgi ile sağda, bağımsız ancak onlara doğru yönelmiş, uçları birleştirilmemiş oka benzeyen üç çizgi dikkat çeker (Tablo 4, Şekil 4a). Gora Restelica kaya resimlerinde benzerlerini gördüğümüz bu şekiller,⁴⁴ gökyüzündeki yıldızların tasvir edilmesini hatırlatır.

39 no.'lu, dairesel tepelikli taş üzerindeki işaret, doğrusal çizgilerden meydana gelir. Orta ekseninde, düşey bir çizgi, simetrik olarak ona alttan ve üstten birleşen, uçları dışa dönük birer "V" şekli, üstteki "V"nin içinde, buna birleşmeksizin paralel olarak yerleştirilmiş ikinci bir "V" görülür. Orta çizginin alt tarafında, iki yanda, birer adet bağımsız "X" motifi bulunur işaret, taşın tepeliğinden başlayarak boyun kısmının altında, gövdede devam eder (Tablo 3, Şekil 4b). Bu şekil, Türk alfabelerindeki harflerin ve damgaların ifade tarzına çok yakındır. Ancak bunun bugüne kadar tespit edilmiş damga ve işaretler arasında bir karşılığını bulamadık. Şekil, bütün olarak bakıldığında, bilinen damgalara göre çok ayrıntılı ele alınmıştır. Dolayısıyla bunu, özellikle boy damgalarıyla kıyasladığımızda, soy, aşiret, cemaat, aile birimlerine kadar değişikliklere uğrayarak çeşitlilik gösteren damgalar arasında değerlendirmek zordur. Çeşitli Türk harf ve damgalarının insan vücudunun belli bölümlerinin çeşitli duruşlarına benzetilmesinden de yola çıkarak stilize bir insan figürü olduğu düşünülebilir. İki yandaki "X" işaretleri, bağımsız olarak ele alındığında ise Orhun alfabesinde "d" sesine karşılık geldiği ve Anadolu'da değişik yörelerde karşımıza çıkan damgalar arasında yer aldığı görülmektedir.⁴⁵

44 no.'lu, prizmatik taşın tepe kısmında, dar kenara paralel yöndeki yivlerle belirlenmiş beş adet kareye yakın dilim ortaya çıkarılmıştır. Gövdenin bir yüzüne, üstten bu dilimlere bitişen ve aşağıya doğru, iki yanda simetrik olarak iki bölümü içbükey, üçüncüsü doğrusal çizgilerin en sonda üçgen sivri ucla biterek oluşturduğu bir motif kabartma olarak işlenmiştir. Motifin içinde, üst orta kısmında, çizgi kazıma ile yapılmış, hatları kavisli ters "Y" şekli yer alır (Tablo 3, Tablo 4, Şekil 4c). Burada, tepedeki dilimler ve aşağıya doğru uzanan motif, Göktürk Dönemi heykellerinin arkasında betimlenen saç örgüleri

43 a.e., s. 77.

44 Ebubekir Sofuoğlu, *Gora-Restelica Abidesi, Şar Dağlarının Arkasındaki Kaya*, s. 73-74. www.ukid.org.tr/uploads/FCK/file/kitaplar/gora4, 13.11.2012.

45 Esin, a.g.e., 2006, R. 263; Gülensoy, a.g.e., s. 81, 85, 127.

ile ilişkilendirilebilir.⁴⁶ Bu geleneğin Anadolu'da, Adıyaman,⁴⁷ Ermenek ve Elazığ'da da örnekleri vardır.⁴⁸ Kabartma motifin üst kısmında, çizgisel olarak kazınmış, eğrisel hatlarla gösterilmiş ters "Y" harfine benzeyen şekil, Göktürk alfabesinin harfleri arasında yer almaktadır.⁴⁹

31 no.'lu taşın dairesel tepeliğinin sol tarafında, birbirine paralel konumda, uçları yukarı bakan üç adet "V" şekli yer alır. Çizgi kazıma bu şekillerden alttaki ikisi birbirine yakın, üstteki biraz daha ayrı durmaktadır. Bunlar, ayrı ayrı değerlendirildiğinde, alttaki ikili grup, "t" harfine karşılık gelen "at" fonogramı ve damga, üstteki de yine başka bir damga olarak karşımıza çıkmaktadır. Birlikte ele alındıklarında ise Türk sanatındaki hayat (evren) ağacı ile ilişkilendirilebilir. Bu işaretlerin sağında, boyun kısmından başlayan ve gövdeye doğru uzanan kenarları hafif dışbükey işlenmiş baklava şeklinde bir motif kazınmıştır (Tablo 3, Tablo 4, Şekil 4d). Bu motif ise yukarıda açıklanan güneş ve ay kültüyle ilişkili görülmektedir.

55, 56, 40, 58, 46, 57 ve 59 no.'lu dairesel tepelikli taşların ön ve arka yüzleri yalın bırakılmış, yan yüzlerine işaretler konulmuştur (Şekil 5).

55 no.'lu taşın yan yüzünde, boyun kısmının hemen altında, eski Türk alfabelerinde "at" okunan, "t" harfine karşılık gelen, üst üste iki ters "V" şeklindeki işaret kazınmıştır (Tablo 3, Şekil 5a). 56 no.'lu taşın yan yüzünde, boyun profillerinin hemen altında, çizgisel tarzda, ters "V" işareti kazınmıştır (Tablo 3, Şekil 5b). Her iki taşıdaki işaretler, Türk soylarında kullanılan damgalar arasında da yer alır.⁵⁰

40 no.'lu taşın yan yüzünde, boyun profillerinin alt kısmında, çizgisel tarzda işlenmiş şekil, Tarih-i Âl-i Selçuk'ta, Biçene (Peçenek) Boyu'nun damgası olarak karşımıza çıkmaktadır (Tablo 3, Şekil 5c).⁵¹

58 no.'lu taşın, yan yüzünde, boyun profillerinin alt kısmında, simetrik olarak, üstte hatları yumuşatılmış, üçgenimsi birer oyuk ile altta, uçları dışa doğru açılan, birer kazıma doğrusal çizgi, bütün olarak bakıldığında bir makas şeklini andırmaktadır (Tablo 3, Şekil 5d). Makas şekli, Kırım Tatar Türklerinin damgaları arasında yer almakta ve mezar taşlarında da görülmektedir.⁵²

Daire çizimleri, damgalara benzeyen sembolik işaretler, Moğolistan'da, Arsaan Chad olarak anılan Mezolitik merkezde, kaya resimlerinde, mevcuttur.⁵³ Damgalar ve yazılara benzer işaretler, daire veya dikdörtgen şekiller, dört ana yön işaretleri, güneş tasvirleri Orta ve İç Asya'nın çeşitli yerlerinde, Proto-Türk veya Hun Dönemi'ne ait olduğu varsayılabilir kaya resimleri üzerinde de görülür.⁵⁴ MÖ 1. binyıldan itibaren Batı'da Elbe'den Kama'ya, Yenisey'e, Doğu'da Moğolistan ve Gobi bölgelerine kadar Avrasya'nın bütün kuzey bölgelerinde, figüratif ya da figüratif olmayan dikili taşların bazen piktogramlar ya da ideogramlar olarak görülen şifreli motifleri de kapsayan benzer desenler sergilemesi dikkat çekicidir.⁵⁵ Sembolik işaretler, Göktürk Dönemi'nde, Yenisey taşlarında⁵⁶ ve

46 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 203.

47 Arslan-Uysal, *a.g.m.*, s. 23-27.

48 Karamağaralı, *a.g.e.*, R. 16 a-b, R. 106.

49 Esin, *a.g.e.*, 2006, R. 229.

50 Gülensoy, *a.g.e.*, s. 13, 68.

51 *a.e.*, s. 63.

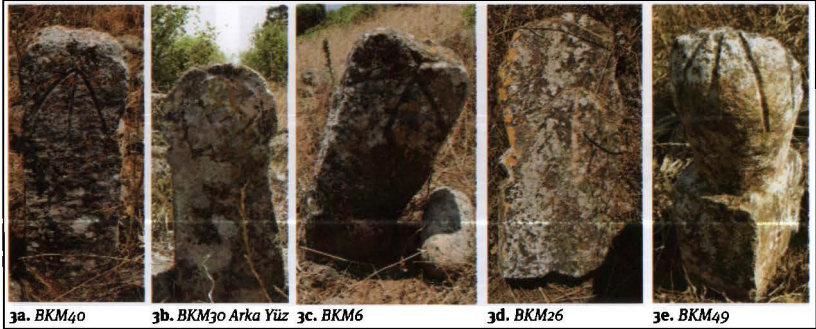
52 Tuncer Gülensoy, "Kırım Türk Yurdunda Kültür Varlıklarımız", *X. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara 1993, s. 126.

53 Bu çevrede bunlara benzer başka petroglifler de bulunmuştur. Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 26.

54 *a.e.*, s. 146.

55 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 223.

56 Çoruhlu, *a.g.e.*, s. 175.



Şekil 3

damgalarla birlikte kaya resimlerinde de karşımıza çıkar.⁵⁷ Dönemin seramik kaplarında güneş simgeleri,⁵⁸ Pencikent duvar resimlerinde kozmolojik semboller yer almaktadır.⁵⁹

Kozmolojik semboller, Uygur sanatının ikonografisinde, “Mandala” tasvirleri olarak yer almıştır. Mandala tertibi, bazı unsurlarından alınarak Türk İslâm sanatında da etkili olmuş ve bazı sanat eserlerindeki ayrıntılarda karşımıza çıkmıştır. Daireler ve dört yön tasvirleri de bunlar arasındadır.⁶⁰

İslâmiyet öncesinde ve sonrasında, çeşitli Türk devletlerinde, hükümdâr taşlarında, mimari yapıların kubbelerinde, bayraklarda ve sikkelerde, kün ve ay gibi astral işaretler hep yer almışlardır.⁶¹ Gazneliler, Dihli ve Mısır Memlûkluları, Selçuklular, Müslüman Moğol hükümdârları ve Timurlular, Osmanlılar, çeşitli şekillerde hep aynı işaretleri tekrar etmişlerdir.⁶² Orhun’dan Anadolu’ya kadar uzanmış olan Türk damgaları, Orhun ve Yenisey âbidelerindeki benzer ya çok az farklı ya da tamamen farklı şekilleriyle Anadolu’daki çeşitli, boy, soy, oymak, oba, aşiret ve cemaatler ile aileler arasında kullanılmakta ve hâlâ yapılmaktadır.⁶³

Büyük Karapınar Mezarlığındaki mezar taşları, içerdikleri öğeler ve üslup açısından tarihlendirmede belirleyici olacak yeterli veri sunmamaktadır. Mezarlıkta, yazı içeren, biri, “Lâ ilâhe illâllah” ibaresi, diğeri kimlik bilgisi ve 963 (1555-1556) tarihini veren iki taş mevcut ise de bunların biçim ve üslup olarak farklılıkları, ele aldığımız taşları tarihlendirmede baz alınmamıştır. Alanda bulunan ve Geç Roma Dönemi’ne tarihlendirilen mimari kalıntılar dikkate alındığında, mezarlığın en erken bu dönemden sonra kullanıldığını söylemek mümkün olmaktadır.

Anadolu’da, ele aldığımız mezar taşlarıyla ilişkilendirebileceğimiz, tespit edilmiş ve yayınlanmış örnekler, çoğunlukla insan ve hayvan tasvirleri ile çeşitli silâhlar, kişisel eşyalar gibi nesneleri barındırırlar. Birçoğunda yazı ve tarih de bulunur. Büyük Karapınar mezar taşları gibi yalın ele alınmış, benzer karakterde damga ve işaretler taşıyan örnek-

57 *a.e.*, s. 177, 182.

58 *a.e.*, s. 223.

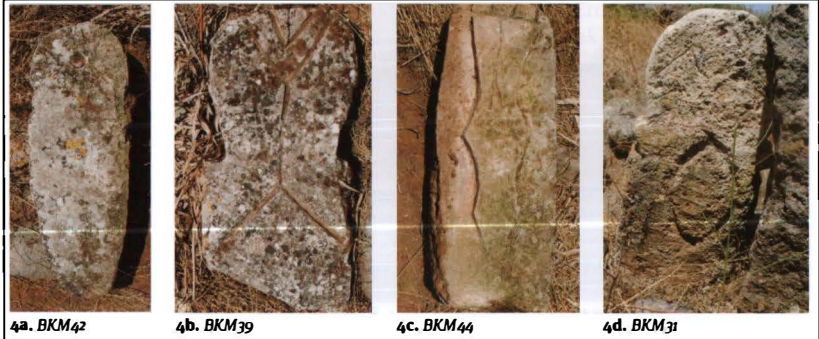
59 *a.e.*, s. 193.

60 *a.e.*, s. 286.

61 Esin, *a.g.e.*, 2004, s. 62-106.

62 *a.e.*, s. 103-105.

63 Gülensoy, *a.g.e.*, s. 18; Beyhan Karamağaralı, “Türk Damgalarının Devamlılığı Hakkında”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., II, s. 9, Aralık 1980, s. 5-24.



4a. BKM42

4b. BKM39

4c. BKM44

4d. BKM31

Şekil 4

ler, Adana⁶⁴ ve Denizli⁶⁵ çevresinde de bulunmuştur. Bu örnekler üzerine bilimsel yayın tespit edilememiştir.

Araştırmanın bu aşamasında, elimizdeki verilerle bu mezar taşlarını yapanların kimlikleri hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak şurası kesindir ki bu taşlar ve üzerlerindeki işaretler, İç ve Orta Asya'da ortaya çıkan, Avrasya'da yayılan Türk kültür ve sanat geleneklerinin Anadolu'nun bu bölgesindeki devamlılığını göstermektedir.

Kaynaklar

Arslan, Muhammed – Nacide Uysal; “Adıyaman Besni İlçesi İncearaplar Köyü'ndeki Mezar Taşları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. XXV, Erzurum 2010, s. 15-49.

Berkli, Yunus; “Azerbaycan-Bakü'de Bulunan İnsan Heykel Biçimli Mezar Taşları ve Orta Asya-Azerbaycan-Anadolu İlişkisi”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2012, s. 27-42.

Çoruhlu, Yaşar; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2007.

Esin, Emel; *Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2004.

Esin, Emel; *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 2006.

Gülensoy, Tuncer; “Kırım Türk Yurdunda Kültür Varlıklarımız”, *X. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara 1993, s. 111-127.

Gülensoy, Tuncer; *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., İstanbul 1989.

Karamağaralı, Beyhan; *Ahlat Mezar Taşları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1992.

Karamağaralı, Beyhan; “Türk Damgalarının Devamlılığı Hakkında”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., C. II, S. 9, Aralık 1980, s. 5-24.

Sofuoğlu, Ebubekir; Gora-Restelica Abidesi, Şar Dağlarının Arkasındaki Kaya, s. 73-74. www.ukid.org.tr/uploads/FCK/file/kitaplar/gora4, 13.11.2012.

[www://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=63678](http://www.wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=63678), 16 Kasım 2012.

<http://www.facebook.com/GASSAL>.

64 [www://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=63678](http://www.wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=63678), 16 Kasım 2012.

65 <http://www.facebook.com/GASSAL>.

Zeynep Demircan Aksoy*

Tunceli Yöresindeki Mimari Eserlerin ve El Dokumacılığının Türk Sanatı'ndaki Yeri The Place of Architectural Works and Hand Textile of Tunceli in Turkish Art

Abstract

The architectural monuments in Tunceli belonging to the Turkish ages are in the regions of Mazgirt, Çemişgezek, Pertek, and surrounding areas. The mosque and the tomb in Mazgirt, which was built by one of the woman patrons of the 13th centuries. called Elti Hatun are the most ancient historical monuments in this province. The Elti Hatun Mosque (1252) is one of the grand mosques built during the Seljukians time with multi-supported lengthwise three naves in the form of a structure with rectangular shape. The Tomb has an entrance section in the form of an iwan with a body of octagonal structure and pyramidal coif, and it is a structure, which was built in accordance with the tomb architecture in the 13th century.

The richest part (township) of the province from the architectural point of view is Çemişgezek. Yelmaniye Mosque (1396-1404), which is considered one of the most important historical monuments of the region, has a portal, which is ornamented with Seljukians style geometrical splices. Other major historical monuments in the province are Süleymaniye Mosque (15-16th cent.), Hamam-ı Atik (15th cent.) which was built by Uzun Hasan's son Yakup Bahadır, Yeni Hamam (1701) which is in ruins now, and the Madrasa of Hamidiye (1861) which was built during the reign of Abdulhamid II. The Grand Mosque (18th cent.) in the village of Ulukale in Çemişgezek has unfortunately turned into a ruin. The monumental fountain in the form of an iwan and the Tomb of Emir Ferruhsad Bey (1551) are comparatively under good conditions. Old Pertek which remained under the lake of the dam of Keban is known to be rich in terms some historical monuments. However, Çelebi Ali Mosque (1568) and the Baysungur Mosque (1572) built in the form of a square with a dome were removed from their places and moved to new Pertek. There are some similarities between these structures and Salih Bey Mosque (16th cent.) in the village of Sağman in Pertek.

Horse or ram shaped gravestones are the most attracting samples of the monuments belonging to the Turkish times. Rugs called *cicim* and *yaygı* and saddlebags for daily use are the examples of weaving art. Plans and ornamentation of all the monuments in this area show similarities with the regional style, whereas the gravestones and the motives on the woven pieces of art show the connection of these pieces of art with the Eurasian Turkish Arts.

Keywords: Tunceli, Eurasian Turkish Arts, architectual, gravestones, hand textile.

Anahtar Kelimeler: Tunceli, Avrasya Türk Sanatı, mimari, mezar taşı, el dokumaları.

* Dr., İstanbul, Türkiye / Ph.D. İstanbul, Turkey.

Doğu Anadolu'nun Yukarı Fırat bölümünde yer alan Tunceli, Paleolitik Dönem'e kadar uzanan tarihî geçmişiyle pek çok kavime ev sahipliği yapmıştır. Bugünkü il geneliliyle birlikte Harput ve Palu gibi yakın çevreyi kapsayan bölge tarihî kaynaklarda "İşu-wa", "Supa", "Suppa-na", "Alsa-na", "Sophane" olarak, Orta Çağ Ermeni kaynaklarında da "Tsop'k" olarak adlandırılmıştır.¹ Anadolu'nun siyasi topografyasına göre sürekli el değiştiren bölge, I. Alâeddin Keykubad'ın (ö. 1220) Çemişgezek Kalesi'ni fethetmesiyle Selçuklulara bağlanmıştır.² 16. yüzyılda Osmanlılar tarafından Çemişgezek Sancağı veya Çarsancak³ olarak yönetilmiş, 1847 yılında Dersim Livası olarak Erzurum'a, 1879 yılında da Dersim Sancağı olarak Elazığ'a (*Mamuret-ül Aziz*) bağlanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'ne kadar "Dersim" olarak adlandırılan bölge, 1935 yılında "Tunceli" olarak yeniden yapılandırılmış ve 1947 yılında bugün ki kent merkezi kurulmuştur.⁴

Bol su kaynaklarının yanı sıra yüksek dağlar ve derin vadilerle doğal kale niteliğindeki yerleşim alanlarına sahip şehrin hemen her ilçesinde tarih öncesi veya İlk Çağ kültürlerinden kalan kale, yazıt veya höyükler yer almaktadır.⁵ Ancak Türk dönemine ait mimari eserler yönetim yerinin ve yönetici sınıfın burada olması nedeniyle Mazgirt, Çemişgezek, Pertek, Sağman ve çevresinde yer almaktadır. Yörenin en önemli kültürel değerleri olarak görülen koç, koyun, at ve insan biçimindeki mezar taşları ile yarı göçer toplumun kullandığı eşyası olan el dokumalarını da şehrin tüm ilçelerinde görmek mümkündür. Bu çalışmanın amacı, yöredeki el dokumacılığının Türk sanatındaki yerini irdelemek, daha önce çeşitli araştırma ve yayınlarla konu olan mimari anıtlar ile mezar taşlarının son durumları hakkında bilgi vermek, zamanın, doğanın ve insanın yarattığı tahribata karşı bu eserlerin korunması gerektiğini vurgulamaktır.

Tipolojiye Göre Mimari Eserler

13. yüzyılın kadın bânîlerinden⁶ Elti Hatun tarafından Mazgirt'te inşâ ettirilen cami ve türbe bölgedeki en erken tarihli yapılarıdır. Elti Hatun'un kimliği konusunda farklı görüşler ileri sürülmüş, genellikle II. Süleymanşah'ın torunu veya Uzun Hasan'ın kız kar-

1 Emin Bilgiç, "Anadolu'nun İlk Yazılı Kaynaklardaki Yer Adları ve Yerlerinin Tayini Üzerine İncelemeler", *Belleten*, X/39, 1946, s. 399; Hayri Ertem, *Boğazköy Metinlerinde Geçen Coğrafya Adları*, Ankara 1973, s. 61-62; Ertuğrul Danık, *İşuwa'dan Tunceli'ye Tarih ve Kültür*, Ankara 2010, s. 65-69; Serkan Erdoğan, "Mazgirt Yakınlarındaki Kaleköy Kalesi'nden Dersim'in Uzak Tarihine Katkıları", *Herkesin Bildiği Sır: Dersim*, der. Şükrü Aslan, İstanbul 2010, s. 299-303.

2 İbn Bibi (Nasirüddin Hüseyin b. Muhammed b. Ali er-Rugerdî), *el-Evamlül'l-Alaiyye fî'l-Umuri'l-Alaiyye: Selçukname*, haz. Mürsel Öztürk, Ankara 1996, s. 299-305.

3 Çemişgezek, Mazgirt, Sağman ve Pertek olmak üzere dört sancaktan oluştuğu için bölge Çarsancak olarak isimlendirilmiştir.

4 Danık, *a.g.e.*, 2010, s. 79.

5 *a.e.*, 2010, s. 16-24; 65-110; Özge Dikmen-Uysal Dıvrak-Savaş Sertel, "Tunceli Bibliyografyası", *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 1, Güz 2012, s. 111-163.

6 Anadolu Selçuklu kadın bânîleri ile ilgili geniş bilgi için bkz. J. M. Rogers, "Waqf and Patronage in Seljuk Anatolia, The Epigraphic Evidence", *Anatolian Studies*, S. XXVI, 1976, s. 69-103; Ü. Ü. Bates, "Women as Patrons of Architecture in Turkey", *Women in the Muslim World*, ed. L. Beck-N. Keddie, Harvard 1978, s. 245-260; Semra Ögel, *Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler*, İstanbul 1986, s. 10-58; Howard Crane, "Notes on Saldjuq Architectural Patronage in Thirteenth Century Anatolia", *Journal of Economic and Social History of the Orient*, S. XXXVI, 1993, s. 1-57; Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul 1994, s. 9-62; Meltem Cunbur, "Selçuk Dönemi Kadın Hayratı", *Erdem*, Aydın Sayılı Özel Sayısı, II, 9/26, 1996, s. 585-619; Aynur Durukan, "Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler", *Vakıflar Dergisi*, S. XXVII, 1998, s. 15-23; Aynur Durukan, "Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler", *Sanat Tarihi Defterleri* 5, İstanbul 2001, s. 43-137; Aynur Durukan, "Anadolu Selçuklu Döneminde Bani - Sanatçı İlişkileri", *Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı-Sanat Yazıları*, Kayseri 2001, s. 247-278; Aynur Durukan, "Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, haz. Doğan Kuban, İstanbul 2002, s. 39-55.



Şekil 1: Mazgirt Elti Hatun Camii genel görünüşü, 1252 tarihli.

Şekil 2: Mazgirt Elti Hatun Camii'nin kuzey cephesi, çeşme ve mahfil girişi.

Şekil 3: Çemişgezek Yelmaniye Camii (Medresesi) genel görünüşü, 1396-1404 tarihli.

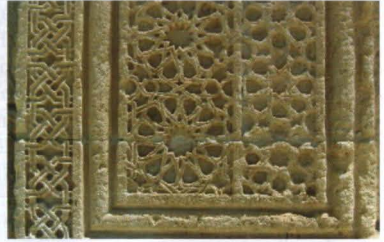
deşi olarak değerlendirilmiştir.⁷ Yakın tarihte yapılan bir çalışmada ise yapının kitabesinin, "...Elti Hatun binti (El-Melik) Ahmed (Şah)(bin El-Melik) Süleyman Şah...." şeklinde okunduğunu ve daha önce tespit edilemeyen Ahmed ismiyle bağlantılı olarak Elti Hatun'un Mengüceklilerin Divriği kolu beyi Süleyman Şah'ın torunu Ahmed Bey'in de kızı olduğu ifade edilmiştir.⁸ Elti Hatun Camii (1252) çok destekli, mihrap nişine doğru uzunlamasına gelişen üç sahınlı dikdörtgen plana göre inşa edilmiştir (Şekil 1). Yapı bu yönüyle Divriği Kale Camii (1181), Niğde Alâeddin Camii (1223), Divriği Ulu Camii (1229), Amasya Burmalı Minare (1237), Amasya Gök Medrese (1266) ve Bünyan Ulu Camii (1266) gibi Selçuklu ulu camileri arasında yer alır. Yapının kuzey cephesindeki aydınlık fenerli kare birim bir hazırlık mekânı olarak tasarlanmış, doğu cephesi sade bir taç kapıyla, kuzey cephesi de dışa taşkın bir çeşme ile hareketlendirilmiştir (Şekil 1) Anadolu Selçuklu Dönemi'ne ait pek çok yapının cephe tasarımı da çeşme yer almaktadır. Sivas Gökmedrese'nin (1271) taç kapısının solunda cephe tasarımına uyum sağlayan bezemelerle hareketlendirilmiş çeşme bunun en güzel örneğidir. Sivas Çifte Minareli Medrese'nin (1271) taç kapı cephesinin sağ kanadında yer alan, büyük bezemeli yüzünün çeşme olduğu düşünülmektedir.⁹ Kayseri Sahibiye Medresesi'nin (1267) taç kapısına eklenen çeşme de bu uygulamanın başka bir örneğidir. Elti Hatun Çeşmesi ise dışa taşkın tasarımıyla diğerlerine göre daha bağımsız bir görünüme sahiptir. Yapının dikkat çeken bir diğer yönü de kuzey batı cephesinde yer alan ve zeminde oldukça yüksek tutulan mahfil girişine sahip olmasıdır (Şekil 2). En erken örneği Divriği Kale Camii'nde (1180) görülen bey mahfili, Niğde Alâeddin Camii'nde (1223), Divriği Ulu Camii (1229), Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde (1299) ve Niğde Sungur Ağa Camii'nde de (1135) tekrarlanmıştır. Bilindiği gibi bey mahfili uygulaması, Osmanlı Dönemi'nde hünkâr mahfiline dönüşmüş ve 17. yüzyıldan itibaren buna hünkâr kasrının eklenmesiyle gelişim tamamlanmıştır.

Timur Han'ın Çemişgezek Beyi Tâceddin Yelman bin Keykubad tarafından inşa ettirilen Yelmaniye Camii-Medresesi'ni (1396-1404) bölgenin en önemli eseri olarak değerlendirmek mümkündür. Kapalı avlulu, eyvanlı medrese planına göre inşa edilmiş olan yapı, zaman içerisinde değişikliğe uğramış ve yer yer özgünlüğünü kaybetmiştir (Şekil 3). Yapının bulunduğu arazinin eğimli olması nedeniyle taç kapı batıya kaydırılmıştır. Eyvan şeklinde tasarlanan taç kapının iç ve dış yüzeyleri Selçuklu Dönemi'ne özgü geometrik

7 Orhan Cezmi Tuncer, "Tunceli-Mazgirt Elti Hatun Camii", *Önasya Dergisi*, 7/75, 1971, s. yok; Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I-II*, İstanbul 1984, s. 51; Thomas Alain Sinclair, *Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey*, S. III, London 1989, s. 89-90; Durukan, *a.g.m.*, 1998, s. 20-21; Durukan, *a.g.m.*, 2001, s. 71.

8 Ertuğrul Danık, "Mazgirt Elti Hatun Camisi ve Türbesi Hakkında Yeni Bir Değerlendirme", *X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kozları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Prof. Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan (3-6 Mayıs 2006) Bildiriler*, haz. Muhammet Görür, Ankara 2009, s. 272-275.

9 Can Hersek, "Sivas'taki Selçuklu Dönemi Medreselerinin Restitüsyon ve Restorasyon Sorunları Üzerinde Genel Bir Değerlendirme", *1. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler*, C. 1, Konya 2001, s. 391.



Şekil 4: Çemişgezek Yelmaniye Camii (Medrese), 1396-1404 tarihli:

a. Taçkapıdan görünüm. **b-c.** Taçkapı süslemelerinden detaylar.

d. Pencere sövesindeki taş işçiliği. **e.** Mihrap süslemeleri.

yıldız geçmelerle bezenmiştir (**Şekil 4: a-c**). Taç kapının sağındaki pencerenin sövesi de taş işçiliğine sahiptir (**Şekil 4: d**). Her iki bölümdeki süslemenin işçiliği, taş ustalarının bu alanda başarılı olduğunu ve yerel ustalar olmaktan çok bânînin isteği üzerine

Çemişgezek'e getirilen gezgin sanatçılar olabileceğini düşündürmektedir. Yapının mihrap kısmı geometrik geçme ve rûmî-palmet birleşiminden oluşan taş süslemeye sahiptir. Ayrıca yazı ve palmelerden oluşan sır altı tekniğindeki çini bordür de mihrabın süsleme programında yer almaktadır (**Şekil 4: e**). 14. yüzyıl sonu ile 15. yüzyıl başında inşa edilmiş olan yapıyı, gerek plan özellikleri gerekse süsleme açısından Selçuklu ve Osmanlı dönemleri arasında bir geçiş eseri olarak değerlendirmek mümkündür.¹⁰

Doğu Anadolu tarih boyunca doğu ve batı arasında tampon bir bölge olarak stratejik bir öneme sahip olmuştur.¹¹ Arazi yapısından dolayı, merkezî otoritenin bölge üzerindeki hâkimiyeti yerel yöneticilerle yapılan işbirliğini zorunlu kılmıştır. Bunun en net örneği 16. yüzyılda yaşanmış, Osmanlılar, Safevîlere itaatini bildiren Rüstem Bey'i (ö. 1514) öldürmelerine karşın, oğlu Pir Hüseyin'i (ö. 16. yy ortaları) Çemişgezek beyi olarak atamış ve böylece bölgede feodal bir düzenin kurulmasına yol açmıştır. İstikrarlı bir yönetim sağlamak ve Safevî tehdidine karşı bölgede bir güç oluşturmak üzere Pir Hüseyin ve aile fertlerine sunulan imkânlar 16-17. yüzyıl boyunca devam etmiştir. 1518 yılına ait tahrir defterlerinde Pir Hüseyin'e ait hasırlar vezir-i âzamın hasırlarından çok daha fazla olması verilen ayrıcalığın boyutunu göz önüne sermektedir. Pir Hüseyin'in ölümünden sonra, Çemişgezek'e bağlı nâhiyeler sancağa çevrilerek aynı aileye mensup kişiler tarafından yönetilmiştir.¹²

Pir Hüseyin'in aile fertleri 16. yüzyılın ortalarında Sağman ve Pertek'te inşa faaliyetlerine katılarak varlıklarını günümüze kadar tescillemişlerdir. Sarp bir kayanın yamacına kurulmuş olan kalesiyle eski bir yerleşim yeri olan Sağman, ulaşılması güç ve oldukça engebeli bir bölgedir. Osmanlılar 1550 yılı civarında Pir Hüseyin'in oğlu Keyhüsrev'i (ö. 16. yy sonu) Sağman beyi olarak atamış, onun ölümünden sonra da Salih Bey (ö. 1590) yönetici olmuştur.

Keyhüsrev Bey 1556 yılında Sağman'da iki bölümden oluşan eyvan biçiminde bir çeşme yaptırmıştır (**Şekil 12: a**). Çeşmenin hemen yanında cami, tabhâne ve türbeden oluşan külliye de kuvvetle muhtemel Keyhüsrev tarafından inşa ettirilmiştir. Ancak bu külliye Salih Bey'in ismiyle anılmaktadır. Salih Bey Külliyesi'nin (16. yy) merkezini oluşturan cami, üç bölümlü bir son cemaat yeri ve tek kubbeli harimden oluşmaktadır. Son cemaat revağının doğu ve batısına sonradan eklenen bölümlerle ters T planla dönüşen yapı, çok fonksiyonlu cami tipinin 16. yüzyılda inşa edilmiş bir örneğidir (**Şekil 5: a-b**). Harime mukarnaslı bezemeye sahip mermer bir taç kapıdan girilir. Sade görünümlü mermer mihrap, geometrik geçmeler ve şemse biçimindeki motiflerle süslenmiş minber, harimdeki dekore edilmiş alanlardır. Girişin sağında ve solundaki kemerlerle hareketlendirilmiş ayakkabı sekileri de orijinalliğini korumaktadır. Caminin giriş bölümünün iki yanındaki birimlerin tabhane olarak kullanıldığını düşünmek mümkündür. 1968 yılında

10 Metin Sözen, "Çemişgezek'de Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IV, İstanbul 1971, s. 29-47; Füügen İltar, "Doğu Anadolu'da Timur Devrinden Bir Yapı Yelmaniye Medresesi", *Anadolu/Anatolia*, XVII, Ankara 1973, s. 91-121; Erdal Eser, *Tunceli İli Çemişgezek İlçesi Yelmaniye Camii (Medrese Camii)*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1995.

11 13. yüzyılın başlarında Selçuklular, Moğol istilâsını engellemek için bölgeye önem vermiş ve buradaki pek çok kaleyi onarmışlardır da Moğolların Anadolu'yu ele geçirmeleri uzun sürmemiştir. 15. yüzyılda Osmanlılar, Anadolu'nun büyük bölümünde hâkimiyet kurmuş olmalarına karşın Timurîluların karşısında neredeyse yıkılma aşamasına gelmişlerdir. Bu dönemde Timurîluların idâresi altında olan Tunceli ve çevresi Yelmaniye Camii'nin bânisi olan Taceddin Yelman tarafından yönetilmiştir. Timur tehdidinin ortadan kalkmasıyla bağımsızlıklarını ilân eden Akkoyunlular, Anadolu'nun doğusunda oldukça geniş bir alanda hâkimiyet sürmüşlerdir. Fatih Sultan Mehmed'in (ö. 1481) Akkoyunlu Devleti'ni Otlukbeli Savaşı'nda (1473) ortadan kaldırmasıyla bölge Osmanlı topraklarına katılmıştır. Ancak 16. yüzyılda Osmanlılar bu kez de Safevî tehdidi ile karşı karşıya gelmiştir. Osmanlılar bu tehdidi doğudaki yerel yöneticilerle kırmayı başarmıştır.

12 Mehmet Ali Ünal, *XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı*, Ankara 1999, s. 17, 26-51.



Şekil 5: Pertek-Sağman Salih Bey Külliyesi, 16. yüzyıl: **a-b.** Genel görünüşü ve güney cephesi. **c-d.** Ana mekân ve mihrap kısmı.

yapıyı inceleyen Prof. Dr. Ayşıl Tükel, harimin duvarlarında yer yer çinilerin olduğunu ifade etmiştir.¹³ Ancak yakın tarihte burada yapılan araştırmada bahsedilen çinilere rastlanmamış, yapı kullanılmadığı için oldukça bakımsız olduğu tespit edilmiştir¹⁴ (Şekil 5: c-d).

16. yüzyılda Pertek Sancakbeyliği'ne Pir Hüseyin'in oğlu Rüstem (ö. 1571), onun ölümünden sonra da büyük oğlu Baysungur (ö. ?) getirilmiştir. Sağman'daki akrabaları gibi yapılanma faaliyetine giren Baysungur, Eski Pertek'te kalenin eteklerindeki eğimli araziye kendi adıyla anılan camiyi inşâ ettirmiştir. Bu dönemde Şeref Han tarafından kaleme alınmış olan *Şerefnâme* adlı eserde, Baysungur'un iyi bir yönetici olduğu, şiir ve edebiyata ilgi duyduğu yazılıdır.¹⁵ Baysungur'un caminin dışında imâret, medrese ve Şahran'da bir han inşâ ettirdiği 1574 tarihli *mühimme* defterinden anlaşılmaktadır.¹⁶ 1969 yılında Eski Pertek'te yapılan yüzey araştırmaları ve kazılarda Baysungur Camii'ne çeşitli mesafelerde bir türbe, dikdörtgen tonozlu bir yapı ve bir hamam kalıntısı tespit edilmiştir.¹⁷ Ancak bu yapıların Baysungur'un vakfına ait olup olmadığını belirlemek mümkün değildir. Baysungur Camii (1572) ile Çelebi Ali Camii (1568), Keban Barajı'nın suları al-

13 Ayşıl Tükel, "Sağman'daki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", *Vakıflar Dergisi*, S. VII, Ankara 1969, s. 233-235.

14 Yapı, ulaşılması: oldukça güç ve askeri bölgede bulunduğu için en son Haziran 2003 yılında incelenmiştir.

15 Şeref Han, *Şerefnâme*, çev. Mehmed Emin Bozarslan, İstanbul 1971, s. 197-198.

16 Ünal, *a.g.e.*, s. 44.

17 Osman Burat, "Baysungur Camii'nin Taşınması", *Vakıflar Dergisi*, S. X, Ankara 1973, s. 290.



Şekil 6: Pertek Çelebi Ali Camii genel görünüşü, 1568 tarihli.

Şekil 7: Pertek Baysungur Camii genel görünüşü, 1572 tarihli.

Şekil 8: Çemişgezek-Ulukale Köyü Camii, 18. yüzyıl sonu.



Şekil 9: Yöredeki mezar anıtları:

a. Mazgirt Elti Hatun Türbesi genel görünüşü, 13. yüzyıl sonu.

b. Çemişgezek-Ulukale Köyü Ferruḫşad Kümbeti genel görünüşü, 1551 tarihli.

c. Çemişgezek Muhammed Şah Bey Kümbeti, 1572 tarihli.

d. Pertek-Sağman Salih Bey Türbesi, 16. yüzyıl.

tında kalmaması için 1971-73 yılları arasından yerlerinden sökülerek sonradan kurulan Pertek'e taşınmıştır.

Baysungur Camii kubbeli kare planlı harim ile üç bölümlü son cemaat yerinden oluşmaktadır (**Şekil 6**). Rüstem Bey'in üçüncü oğlu Ali Bey tarafından inşa ettirilmiş olması kuvvetle muhtemel Çelebi Ali Camii ile Sağman'daki Salih Bey Camii de aynı plana sahiptir (**Şekil 7**). Birbirine yakın tarihlerde, aynı aileye mensup kişiler tarafından inşa edilmiş olan bu yapılar, gerek plan tasarımı, gerekse süsleme açısından benzer özellikler gösterdiğinden bu yapıların, aynı sanatçı grubu tarafından inşa edildiği kabul edilmektedir.¹⁸ Osmanlı mimarlığında oldukça sık kullanılan bu planın 16. yüzyıl örnekleri arasında Diyarbakır İskender Paşa Camii (1551), Tekirdağ Rüstem Paşa Camii (1552), Diyarbakır Behram Paşa Camii (1564), Ankara Cenâbî Ahmet Paşa Camii (1565), Tokat Ali Paşa Camii (1572), Ilgın Lala Mustafa Paşa Camii (1576) ve Kayseri Kurşunlu Camii (1585) sayılabilir.

Çemişgezek Süleymaniye Camii (15-16. yy), mihraba paralel üç sahınlı dikdörtgen planıyla Pertek ve Sağman'daki yapılardan ayrılır. Düz damla örtülmüş olan ve inşa tarihi kesin olarak saptanamayan yapı, zaman içerisinde pek çok değişiklik geçirmiş ve büyük oranda özgünlüğünü kaybetmiştir. Yer yer sırlı tuğla ile örülmüş minaresi, kesme taş mihrap ve minberi, yapının sade süslemesinin örnekleridir.

¹⁸ Tükel, *a.g.m.*, s. 239; Burat, *a.g.m.*, s. 290.



Şekil 10: Çemişgezek Yeni Hamam, 1701 tarihli: **a.** Genel görünüş. **b.** Sıcaklık kısmı.

Şekil 11: Çemişgezek Hamidiye Medresesi genel görünüşü, 1861 tarihli.



Şekil 12: Yöredeki eyvanlı çeşme örnekleri: **a.** Pertek-Sağman Külliyesi Çeşmesi, 1555 tarihli. **b.** Pertek Çelebi Ali Camii Çeşmesi, 1568. **c.** Ulukale Köyü Meydan Çeşmesi, 16-17. yüzyıl. **d.** Tunceli-Demirkapı Köyü Çeşmesi.

Urartu Dönemi'nden kalan kalenin eteklerine kurulmuş olan Çemişgezek'in Ulukale köyü, bölgedeki eski yerleşim yerlerinden biridir. Bu köydeki cami, kilise, çeşme ve kümbet, 1973 yılında Metin Sözen tarafından incelenmiştir.¹⁹ Yusuf Ziya Paşa tarafından yaptırılan, Sözen tarafından mihraba paralel üç taşıyıcı ayak ve sivri kemerlerle dört sahinan oluştuğu tespit edilen Ulu Camii (18. yy), günümüzde harap durumdadır (**Şekil 8**). Çeşme ise ayakta ve kullanılabilir durumdadır (**Şekil 12: c**). Emir Ferruḥşad Kümbeti (1551) ise alt bölümü sağlam olmakla birlikte, külâh kısmının restorasyona ihtiyacı vardır (**Şekil 9: b**).

Bölgedeki türbe ve kümbetler, Türk mimarisinin gelişim çizgisi içerisinde yer alan diğer yapı grubunu oluşturur. Elti Hatun Türbesi (12. yy) sekizgen gövde üzerine, içten kubbe dıştan pramidall külâhtan oluşmaktadır (**Şekil 9: a**). Yapının en dikkat çeken yönü, eyvan biçiminde bir girişe sahip olmasıdır. Dehistan kümbetlerinde görülen bu uygulama, Anadolu'da Elti Hatun Türbesi'yle birlikte Amasya Torumtay Türbesi (1279), Kayseri Ali Cafer Kümbeti (14. yy ortaları), Yozgat Şah Sultan Hatun Türbesi (1499) ve Yozgat Çerkez Bey Türbesi (1587) gibi yapılarda da tekrarlanmıştır.²⁰

Yöredeki diğer mezar anıtları da sekiz planlı olup içten kubbe, dıştan piramidall külâhtan oluşmaktadır. Ulukale Ferruḥşad Kümbeti (1551), Çemişgezek Muhammed Şah Bey Kümbeti (1572) ve Sağman Salih Bey Türbesi (16. yy) bu özelliklere sahiptir (**Şekil 9: b-d**). Mazgirt Çoban Baba Türbesi (15. yy) ise kubbeli kare planıyla diğerlerinden ayrılır.

Yörede günümüze ulaşmış olan iki tane hamam bulunmaktadır ve her ikisi de Çemişgezek'tedir. Akkoyunlu Hükümdârı Uzun Hasan'ın oğlu Yakup Bahadır tarafından inşa ettirilen Hamam-ı Atik (15. yy) ile Bayramoğlu Hacı Hüseyin tarafından yaptırılan Yeni Hamam (1701), geleneksel Türk hamam mimarisinin genel özelliklerine sahip olmaları-

¹⁹ Metin Sözen, "Çemişgezek'in Ulukale Köyündeki Mimari Eserler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. VI, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1973, s. 120-140.

²⁰ Hakkı Önkal, *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara 1996, s.112-113.



Şekil 13: Çemişgezek Yusuf Ziya Paşa (Tagar) Köprüsü, 1807 tarihli.

la birlikte herhangi bir koruma veya restorasyon programına alınmadığı için yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır (**Şekil 10: a-b**).

Eski bir medrese yapısı üzerine inşâ edildiği düşünülen ve II. Abdülhamid Dönemi'ne bağlanan Hamidiye Medresesi (1861) büyük oranda aslını yitirmiştir. Geç Dönem Osmanlı taş işçiliğine sahip taç kapısı ve yuvarlak kemerli penceresiyle neoklasik özellikler gösteren yapı, dikdörtgen planlı olup sekiz odadan oluşmaktadır. Medrese olarak kullanıldıktan sonra yapı terk edilmiş, ardından ikinci kat ilave edilmiş ve mesken olarak kullanılmıştır (**Şekil 11**).

Bölgedeki en özgün mimarlık örneklerini çeşmeler oluşturur. Daha çok eyvan biçiminde ve iki bölümden oluşan çeşmeler, yazın sıcağtan, kışın kardan korunmak amacıyla bu şekilde tasarlanmış değildir. Sağman Salih Bey Külliyesi'nin çeşmesi, Pertek Çelebi Ali Camii'nin çeşmesi, Ulukale Köyü Çeşmesi, Tunceli Demirkapı Köyü Çeşmesi, Çemişgezek Süleymiye Camii'nin yanında yer alan çeşme eyvan şeklinde tasarlanmıştır (**Şekil 12: a-d**).

Su kaynakları açısından oldukça zengin olan bölgede, çoğu tahrip olmuş köprü örnekleriyle karşılaşılmalıdır. Çemişgezek'te Karar deresi üzerinde Selçuklu tarzında inşâ edilmiş olan Sividin Köprüsü,²¹ 15. yüzyıla tarihlendirilen Levendik Köprüsü ve Yusuf Ziya Paşa tarafından Çemişgezek'te yaptırılan Tagar Köprüsü (1855)²² bunlarının en bilinenleridir (**Şekil 13**).

²¹ Cevdet Çulpan, *Türk Taş Köprüleri Ortaçağ'dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara 1975, s. 76.

²² a.e., 189-190.



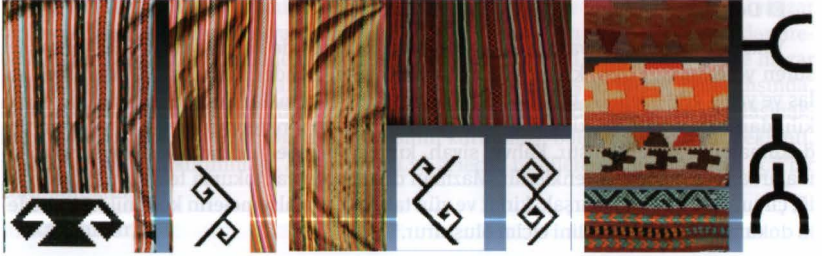
Şekil 14: a. At şeklindeki mezar taşları, Elazığ Müzesi. b. Koç- Koyun şeklindeki mezar taşları, Elazığ Müzesi.

Şekil 15: a. Tunceli- Batman Köyü mezarlığında tahrip olmuş at şeklindeki mezar taşı. b. Tunceli- Batman Köyü mezarlığında koç şeklindeki mezar taşı, 1959 tarihli. c-d. Tunceli-Batman Köyü mezarlığında insan figürlü mezar şahidesi.

Figür Biçimindeki Mezar Taşları

Bölgedeki en önemli kültür varlıklarını “at”, “koyun”, “koç” ve “insan” biçimindeki mezar taşları oluşturur. Minusink Dönemi’ne kadar inen bir geleneğin yakın tarihe kadar sürdürülmüş olması bu anıtların önemini net bir şekilde ortaya koymaktadır.²³ Koç, at ve insan biçimindeki mezar taşlarını, Moğolistan’dan Kuzey İran ve Azerbaycan’a kadar uzanan geniş alanlarda görmek mümkündür. Bu tür mezar taşları Anadolu’da ise Erzurum, Erzincan, Kars, Van, Tokat, Malatya, Muş, Hakkâri ve Bitlis illerinde görülmekte olup yoğunluk açısından Tunceli baş sırada yer almaktadır. Koç, koyun, at veya insan biçimindeki mezar taşlarının, Türk sanatının en erken devirlerinden itibaren görülmesi, İslâmiyet’ten önceki dinî inanışlarla açıklanmaktadır. Şamanizm’e inanan Türkler, cenazelerde atalarının ruhlarına hediye olarak koç ve koyun kurban etmişlerdir. Bu dönemde atın, ölünün ruhunu öteki dünyaya götürdüğüne ve siyah atın ölümü simgelediğine ina-

23 Detaylı bilgi için başlıca kaynaklar bkz. Nazmi Sevgen, “Anadolu da Koyun ve At Motifli Mezar Taşları”, *Tarih Dünyası*, S. VIII, 1950, s. 333-336; H. Zübeyr Koşay, “Doğu Anadolu’daki Mezarlıklarda Koç-Koyun Heykelleri”, *Millîterarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, (19-24 Ekim 1959) Kongreye Sunulan Tebliğler*, Ankara 1962, s.255-257; Abdulhaluk Çay, *Anadolu’da Türk Damgası Koç Heykel-Mezar Taşları ve Türklerde Koç-Koyun Meselesi*, Ankara 1983; Tuncer Gülensoy, “Tunceli’nin Pülümür İlçesi Sağlamtaş Köyü Mezarlığı Üzerine Notlar”, *Fırat Üniversitesi Fırat Havzası Folklor ve Etnografya Sempozyumu 24-27 Ekim 1985*, Elazığ 1992, s. 105-109; Beyhan Karamağaralı, *Ahlâk Mezar Taşları*, Ankara 1992; Ertuğrul Danık, *Koç ve At Şeklindeki Tunceli Mezartaşları*, Ankara 1990; M. Fahrettin Kırzioğlu, “Azerbaycan ve Anadolu’da Türkistan’dan Gelen Eski Milli-Gelenek: Kabirtaşı Olarak Kullanılan Koyun ve At Heykelleri”, *X. Vakıf Haftası Kitabı*, Ankara 1993, s. 133-60; Abdulhaluk Çay, “Tunceli Mezartaşları ve Türk Kültüründeki Yeri”, *Doğu Anadolu’nun Sosyal, Kültürel ve İktisadi Meseleleri Sempozyumu 13-15 Mayıs 1985*, Ankara 1996, s. 382-395; Oktay Belli, *Kırgızistan’da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller*, İstanbul 2003; Yunus Berkli, “Ardahan Çevresinde Görülen Soyut İnsan Biçimli Mezar Taşları”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi*, S. 9, Erzurum 2007, s. 108-117; İlter İgit, *Tunceli’deki Mezar Taşları*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2012.



Şekil 16. Yörenin en yaygın dokuma örnekleri "cacım" cicim. Koç boynuzu ve çengel motifleri.

Şekil 17. Cicim dokumalarda çengel ve su yolu motifleri.

Şekil 20. Dokumalarda kullanılan ok-yay (yaba) motifi.



Şekil 18: Kilim, kurtağzı, tarak ve yıldız motifleri, 143x327 cm.

Şekil 19: İlikli ve iliksiz olarak dokunmuş minder kılıfları, 55x110cm, 55x108 cm. Dokuyan Gevher Çavdar (ö.2003).

nılmıştır.²¹ İslâmiyet'te de koç ve koyun, kurban edilebilen hayvanlar içinde yer aldığından kutsal hayvanlar olarak görülmüştür.

Yöresel taş ustaları tarafından sipariş üzerine beyaz tüften yekpare olarak yontulan bu anıtların en erkenleri 19. yüzyıla, en yenileri de 1960'lı yılların sonlarına tarihlendirilmektedir.²⁵ Ayakta veya yere çökmüş şekilde betimlenen koç, koyun veya at biçimindeki mezar taşları, kılıç, bıçak, kalkan, hançer, tüfek, mermi şeridi, ibrik, ok, yay, Zülfikâr veya güneş kursu gibi çeşitli motiflerle bezenmiştir. İnsan biçimindeki mezar taşları ise yine yekpâre taştan oluşmakla birlikte fazla detaya girilmeden kaba hatlarla betimlenmiştir. Bazı örneklerde ise ayak şahidesinin üst kısmı fesli bir insan şeklinde biçimlendirilmiştir (Şekil 15: c-d).

Zenginlik ve yiğitliğin ifadesi olan at figürü, kutsallıkla bağdaştırılan koyun ve koç figürü, mezardaki kişiyi temsil eden insan figürü, bu dünya ile ebedî dünya arasında geçiş sağlayan somut varlıklar olarak bölgenin kültürel yapısı içinde yer almıştır. Çeşitli yayın ve araştırmalarda yüzün üzerinde koç veya yirminin üzerinde at biçiminde mezar taşı tespit edilmiştir.²⁶ Ancak bu anıtlarla ilgili tam bir tescil yapılmadığı için net bir sayıya ulaşılamamaktadır. Yirmi kadarı Elazığ Müzesi'nde koruma altına alınmış olan bu anıtların geri kalanları günden güne yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır (Şekil 14-15).

24 Yaşar Çoruhlu, "At ve Koç/ Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, S. 94, Ekim 2001, s. 39-40.

25 Danık, *a.g.e.*, 1990, s. 39-41

26 Danık, *a.g.e.*, 2010, s. 113.

El Dokumacılığı

Yakın zamana kadar yazın yaylalarda kışın da köylerde kalarak yarı göçer bir yaşam süren yöre halkı, cicim, kilim, heybe, divan örtüsü, minder kılıfı, çuval, çul, hara, palas ve yaygı gibi özellikle günlük kullanıma uygun dokumalar üretmişlerdir. Yün ve keçi kılından elde edilen iplikler, kök veya hazır boyalarla renklendirilerek düz veya motifli dokumalarda kullanılmıştır. Kahve, siyah, kırmızı, pembe, turuncu, yeşil ve sarı, dokumalarda en sık görülen renklerdir. Mazman denilen seyyar tokuma tezgâhının yanı sıra iğ, çırcır, yay, tokmak, ağırşak, kirkit ve yün tarağı gibi malzemelerin kullanıldığı yöredeki dokuma türünün temelini cicim oluşturmaktadır.²⁷

İlikli, iliksiz, eğri ve düz atkılı tekniklerle yapılan dokumalarda, Türk halı sanatının yayılmış olduğu tüm bölgelerde de görülen motifler kullanılmıştır. Kurt ağız, yıldız, koç boynuzu, ok-yay, tarak, diken, çengel ve su yolu bölgede en sık kullanılan motiflerdir (Şekil 16, 17, 20). Yöredeki kadınlar tarafından kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla hazırlanan cicimler genellikle düz dokuma olarak üretilmişlerdir. Dar parçalar halinde dokunduktan sonra dikilerek kullanıma hazır hâle getirilen bazı kilimlerde, simetriye tam olarak uyulmadığı anlaşılmaktadır (Şekil 18). Ancak daha usta ellerden çıkan örneklerde renk ve desenlerle simetrik bir denge kurulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır (Şekil 19). Günümüzde geleneksel yaşam tarzının terk edilmiş olması nedeniyle el dokumacılığı, ne yazık ki halk eğitim merkezleri dışında sürdürülmemektedir. Dokuma konusunda bilgili kişilerin hayatta olmamaları, yaşayanların ise iş yapamayacak kadar yaşlı olmaları, Tunceli yöresindeki mevcut el dokuma örneklerinin acil olarak korunmasını zorunlu kılmaktadır.

Sonuç

Tunceli, Orta Anadolu'yu Doğu'ya bağlayan hat üzerinde yer almış olmasına karşın, ulaşım imkân vermeyen topografya nedeniyle çok fazla dış etkenlere açık olmamış ve farklı etnik topluluklarla harmanlanan kültürel yapısını yakın zamana kadar korumuştur. Yerleşim alanları dağınık ve birbirinden uzak alanlara kurulmuş, tarım arazisinin yetersizliği ve sert iklim koşulları nedeniyle bölge ekonomik açıdan gelişmemiştir. Bu nedenle şehircilik ve yapılanma faaliyetleri Mazgirt, Pertek, Sağman ve Çemişgezek'te yönetici sınıfın destekleriyle gerçekleştirilmiştir.

Bölgedeki Türk Dönemi'ne ait mimari yapılanma 13. yüzyılın ortalarında başlamış ve 19. yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir. Yöredeki mimari eserler Anadolu Türk mimarisinin plan ve süsleme programına göre inşâ edilmiş olmasına karşın, pek çok yapının inşâ tarihi ile dönem üslubu arasında tam bir paralellik görülememektedir. Örneğin 15. yüzyılın başında tamamlanmış olan Yelmaniye Camii'nin medresesi taş işçiliğinde Selçuklu izlerini taşımaktadır. Bölgedeki kümbetler de 16. yüzyılda inşâ edilmiş olmalarına karşın sekizgen gövde ve piramidal külâhlarıyla daha erken dönemin plan tasarımını yansıtmaktadır.

Pertek ve Sağman'daki yapılar ise Osmanlı mimarlığının her döneminde görülebilen plan tasarımına sahiptirler. Kubbeli kare planlı bir harim ve üç bölümlü son cemaat yerinden oluşan yapıların cephe kısımları çift renkli taşla kaplanmıştır. Doğu ve Güney Doğu illerinde çift renkli taş yoğun kullanılmaktadır. Anadolu Türk mimarlığının hemen her döneminde bu şekilde tasarlanmış yapı örnekleriyle karşılaşmak mümkündür.

27 Ali Kaya, *İlçemiz Hozat*, İstanbul 2004, s. 71.

Öte yandan köklü bir geçmişe sahip olan koç, koyun, at ve insan biçimindeki mezar taşları ile günlük kullanım eşyası olarak üretilen el dokumaları yakın zamana kadar üretilmişlerdir. Ancak günümüzde gerek mimari eserlerin önemli bir kısmı, gerekse mezar taşları ile el dokumaları ne yazık ki koruma altına alınmamıştır. Birkaç bölge dışında, bölgeyi yurt edinmiş İlk Çağ kültürlerine ait yerleşim alanları da aynı kaderi paylaşmaktadır. İlde bir arkeoloji ve etnografya müzesinin kurulması, bölge halkı için bir beklenti, yöredeki eserlerin korunması, araştırılması ve gelecek nesillere aktarılması için acil bir zorunluluktur.

Kaynaklar

Aslanapa, Oktay; **Türk Sanatı I-II**, İstanbul 1984.

Bates, Ü. Ü.; "Women as Patrons of Architecture in Turkey", **Women in the Muslim World**, ed. L. Beck- N. Keddie, Harvard 1978, s. 245-260.

Belli, Oktay; **Kırgızistan'da Taş Balbal ve İnsan Biçimli Heykeller**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2003.

Berkli, Yunus; "Ardahan Çevresinde Görülen Soyut İnsan Biçimli Mezar Taşları", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi**, S. 9, 2007, s. 108-117.

Bilgiç, Emin; "Anadolu'nun İlk Yazılı Kaynaklardaki Yer Adları ve Yerlerinin Tayini Üzerine İncelemeler", **Belleten**, X/39, 1946, s. 399-417.

Burat, Osman; "Baysungur Camii'nin Taşınması", **Vakıflar Dergisi**, S. X, 1973, s. 289-298.

Çay, Abdulhaluk; "Tunceli Mezartaşları ve Türk Kültüründeki Yeri", **Doğu Anadolu'nun Sosyal, Kültürel ve İktisadi Meseleleri Simpozyumu 13-15 Mayıs 1985**, Ankara 1996, s. 382-395.

Çay, Abdulhaluk; **Anadolu'da Türk Damgası Koç Heykel-Mezar Taşları ve Türklerde Koç-Koyun Meselesi**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1983.

Çoruhlu, Yaşar; "At ve Koç/ Koyun Şekilli Mezar Taşlarının Sembolizmi", **Toplumsal Tarih Dergisi**, S. 94, Ekim 2001, s. 35-42.

Crane, Howard; "Notes on Saldjuq Architectural Patronage in Thirteenth Century Anatolia", **Journal of Economic and Social History of the Orient**, S. XXXVI, 1993, s. 1-57.

Çulpan, Cevdet; **Türk Taş Köprüleri Ortaçağ'dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1975.

Cunbur, Meltem; "Selçuk Dönemi Kadın Hayratı", **Erdem, Aydın Sayılı Özel Sayısı**, II, 9/26, 1996, s. 585-619.

Danık, Ertuğrul; "Mazgirt Elti Hatun Camisi ve Türbesi Hakkında Yeni Bir Değerlendirme", **X. Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Prof.Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan (3-6 Mayıs 2006) Bildiriler**, (Haz. Muhammet Görür), Ankara 2009, s. 263-281.

Danık, Ertuğrul; **İşuwa'dan Tunceli'ye Tarih ve Kültür**, Tunceli Dayanışma ve Kültür Vakfı Yayınları, Ankara 2010.

Danık, Ertuğrul; **Koç ve At Şeklindeki Tunceli Mezartaşları**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1990.

Dikmen, Özge - Uysal Dıvrak - Savaş Sertel; "Tunceli Bibliyografyası", **Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 1, S. 1, Güz 2012, s. 111-163.

Durukan, Aynur; "Anadolu Selçuklu Dönemi Kaynakları Çerçevesinde Baniler", **Sanat Tarihi Defterleri 5**, Ege Yayınları, İstanbul 2001, s. 43-137.

Durukan, Aynur; "Anadolu Selçuklu Döneminde Bani - Sanatçı İlişkileri", **Prof. Dr. Zafer Bayburtluoğlu Armağanı-Sanat Yazıları**, Kayseri 2001, s. 247-278.

Durukan, Aynur; "Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler", **Vakıflar Dergisi**, S. XXVII, 1998, s. 15-23.

Durukan, Aynur; "Anadolu Selçuklu Sanatında Kurucular ve Sanatçılar", **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, haz. Doğan Kuban, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 39-55.

Erdoğan, Serkan; "Mazgirt Yakınlarındaki Kaleköy Kalesi'nden Dersim'in Uzak Tarihine Katkılar", **Herkesin Bildiği Sır: Dersim**, der. Şükrü Aslan, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Ertem, Hayri; **Boğazköy Metinlerinde Geçen Coğrafya Adları**, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1973.

Eser, Erdal; **Tunceli İli Çemişkezek İlçesi Yelmaniye Camii (Medrese Camii)**, Hacatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1995.

Gülensoy, Tuncer; "Tunceli'nin Pülümür İlçesi Sağlamtaş Köyü Mezarlığı Üzerine Notlar", **Fırat Üniversitesi Fırat Havzası Folklor ve Etnografya Sempozyumu 24-27 Ekim 1985**, Elazığ 1992, s. 105-109.

Hersek, Can; "Sivas'taki Selçuklu Dönemi Medreselerinin Restitüsyon ve Restorasyon Sorunları Üzerinde Genel Bir Değerlendirme", **1. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler**, C. 1, Konya 2001, s. 387-397.

İbn bibi (Nasirüddin Hüseyin b. Muhammed b. Ali er-Rugerdî); **el-Evamilü'l-Alaiyye fî'l-Umuri'l-Alaiyye: Selçuknâme**, haz. Mürsel Öztürk, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996.

İgit, İlter; **Tunceli'deki Mezar Taşları**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van 2012.

İlter, Fügen; "Doğu Anadolu'da Timur Devrinden Bir Yapı Yelmaniye Medresesi", **Anadolu/Anatolia**, XVII, Ankara 1973, s. 91-121.

Karamağaralı, Beyhan; **Ahlat Mezar Taşları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Kaya, Ali; **İlçemiz Hozat**, Can Yayınları, İstanbul 2004.

Kırzioğlu, M. Fahrettin; "Azerbaycan ve Anadolu'da Türkistan'dan Gelen Eski Milli-Gelenek: Kabirtaşı Olarak Kullanılan Koyun ve At Heykelleri", **X. Vakıf Haftası Kitabı**, Ankara 1993, s. 133-60.

Koşay, H. Zübeyr; "Doğu Anadolu'daki Mezarlıklarda Koç-Koyun Heykelleri", **Millîyetlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi, (19-24 Ekim 1959) Kongreye Sunulan Tebliğler**, Ankara 1962, s.255-257.

Ögel, Semra; **Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler**, İstanbul 1986.

Ögel, Semra; **Anadolu'nun Selçuklu Çehresi**, Akbank Kültür Yayınları, İstanbul 1994.

Önkal, Hakkı; **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1996.

Rogers, J. M.; "Waqf and Patronage in Seljuk Anatolia, The Epigraphic Evidence", **Anatolian Studies**, S. XXVI, 1976, s. 69-103.

Şeref han, **Şerefnâme**, çev. Mehmed Emin Bozarslan, Ant Yayınları, İstanbul 1971.

Sevgen, Nazmi; "Anadolu da Koyun ve At Motifli Mezar Taşları", **Tarih Dünyası**, S. VIII, 1950, s. 333-336.

Sinclair, Thomas Alain; **Eastern Turkey: An Architectural and Archaeological Survey**, S. III, London 1989.

Sözen, Metin; "Çemişgezek'de Türk Eserleri ve Yelmaniye Camisi", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. IV, İstanbul 1971, s. 29-47.

Sözen, Metin; "Çemişgezek'in Ulukale Köyündeki Mimari Eserler", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. VI, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1973, s. 120-140.

Tükel, Aysıl; "Sağman'daki Çok Fonksiyonlu Salih Bey Camisi", **Vakıflar Dergisi**, S. VII, Ankara 1969, s. 229-241.

Tuncer, Orhan Cezmi; "Tunceli-Mazgirt Elti Hatun Camii", **Önasya Dergisi**, 7/75, Ankara 1971.

Ünal, Mehmet Ali; **XVI. Yüzyılda Çemişgezek Sancağı**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1999.



ISBN 978-605-5005-07-8



9 786055 005078 >

