

**T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ PROGRAMI**

**DİYARBAKIR SURLARINDAKİ FİGÜRATİF ÖĞELERİN PLASTİK
ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ergin KAYA

Diyarbakır – 2019

**T.C.
DİCLE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ PROGRAMI**

**DİYARBAKIR SURLARINDAKİ FİGÜRATİF ÖĞELERİN PLASTİK
ANALİZİ**

**HAZIRLAYAN
Ergin KAYA**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ**

DİYARBAKIR - 2019

D.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 18/06/2019

Başkan : Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ



Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

Üye : Doç. Dr. Hatice Kübra KUZUCANLI



Üye : Dr. Öğretim Üyesi Münire Meral YAĞCI TURAN



Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İlhami BULUT

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı ve bu tezi Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünden başka bir bilim kuruluşuna akademik gaye ve unvan almak amacıyla vermediğimi; tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

(İmza)

Ergin KAYA

... / ... / ...

ÖNSÖZ

Tarihi ve kültürel manada ülkemizde önemli bir yere sahip olan Diyarbakır şehri, sınırları içinde barındırdığı hatırı sayılır sayıda tarihi ve sanatsal eserlere sahiptir. Özellikle eski kentin çevresini bir kalkan gibi çepre çevre saran askeri mimari unsuru olan Diyarbakır Surları ile bu surların duvarlarına adeta nakış gibi işlenmiş süslemelerle harmanlanmış figürler en göze çarpan eserlerdendir. Bu anlamda geçmişten günümüze pek çok medeniyetin yaşadığı kentin dokusunda oluşturan bu çok kültürlülük muazzam bir zenginliktir.

Diyarbakır Surlarında var olan figüratif öğelerin plastik analizi üzerine yapılan bu yüksek lisans çalışmasında öncelikle kentte yaşamış medeniyetlerin tarihsel süreçlerine değinilip ardından eserlerin yerinde gözleme dayalı olarak fotoğrafları çekilmiştir. Edinilen bulguların, kaynakların taranması ve incelenmesi sonucunda eser eleştirisi kriterlerine göre analizleri yapılmıştır.

Araştırma sürecinde bilgi ve birikimiyle destek olan ve süreç boyunca değerli düşüncelerinden yararlandığım tez danışmanım Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ ve onun nezdinde bugüne kadar eğitim sürecim boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma, yaşamım boyunca beni sürekli destekleyen annem, babama ve son olarak manevi desteğini hiç esirgemeyen eşime teşekkür ederim.

Ergin KAYA

Haziran - 2019

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. PROBLEM.....	1
1.2. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	2
1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	3
1.5. VARSAYIMLAR.....	3
1.6. SINIRLILIKLAR.....	3
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	4
2.1 Diyarbakır Sur'larının İnşa Edilmesi Sürecinde Rol Oynayan Ve Diyarbakır'da Yaşamış Medeniyetler.....	4
2.2. Sanat Eleştirisi ve Türleri.....	10
2.3. Sanat Eleştirisi Yaprağı.....	12
2.4. Sanatsal Yöntemler ve Kuramlar.....	14
2.5. Sanat Tarihi	16
2.6. Estetik.....	17
2.7. Uygulama.....	18
3. YÖNTEM	19
3.1. Araştırmanın Yöntemi.....	19
3.2. Evren ve Örneklem	20
3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	20

4. BULGULAR	21
4.1. Diyarbakır Surlarında Bulunan Figüratif Ögeler.....	21
4.1.1 Dağkapı Burcunda Var Olan Figüratif Ögelerin Analizi.....	22
4.1.2. Akrep Burcundaki Figüratif Ögelerin Plastik Analizi.....	39
4.1.3.Yedi Kardeş Burcundaki Figüratif Ögelerin Plastik Analizi.....	41
4.1.4. Ulu Beden Burcundaki Figüratif Ögelerin Analizi.....	49
4.1.5. Nur Burcundaki Figüratif Ögelerin Analizi.....	51
4.1.6. Selçuklu Burcundaki Figüratif Unsurların Plastik Analizi.....	64
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	72
6. KAYNAKÇA	74
7. ÖZGEÇMİŞ	79

ÖZET

Diyarbakır Surlarındaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizi

Sanatın insanlık tarihiyle eş zamanlı başlaması, gelişmesinin de insan ürünü uygarlıkla eş zamanlı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Tarihin tüm kesitlerindeki bu beraberlik ise günümüze kadar süregelmiştir. Diyarbakır Surlarındaki görseller, bazen geometrik ve sembolik bazen de figüratif hayvan ve bitki motifleriyle onlarca medeniyetten izler taşımaktadır. Sanatsal anlam yüklenmeye de müsait plastik değerdeki bu öğelerin, sanatsal analizlerinin yapılmasına ihtiyaç bulunmaktadır.

Diyarbakır Surlarında bulunan figürlerin plastik analizinin sanat eseri eleştirisiyle incelendiği bu çalışmada, figürler yerlerinde fotoğraflanıp yorumlanırken ilgili kaynaklardaki görüşlerden de yararlanılmıştır. Araştırmada amaç, önem ve yöntemle ilişkin bilgiler verilmiş, Diyarbakır kentinin ve surlarının tarihçesi ile araştırmacı sanat eseri eleştirisi yaklaşımına dair teorik düzlemde incelenen verilerden kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Çalışılan araştırma problemi ile ilgili yazılı kaynaklardan yararlanılmış ve surlardaki görsel materyaller de araştırmaya katılarak üzerinde analizler yapılmıştır.

Araştırmada, Diyarbakır surları üzerindeki figüratif öğelerin estetik bakımdan incelenmesi temel amaç olarak ele alınmıştır. Anılan figüratif öğeler sanatsal bir bakışla nasıl eleştirilebileceği ile yapılacak plastik analizlerle sanatsal değerine nasıl dikkat çekileceğine dair cevap aranmış ve örnek analizler yapılmıştır. Böylece bu çalışma ile öğrencilerden yetişkin bireylere kadar tüm sanat tüketicilerinin anılan eserleri rahatlıkla algılayabileceği, ileride yapacakları müze ve ören yerleri ziyaretlerinde gördükleri eserler üzerinde doğru analizler yapabileceği bir alt yapıya erişecekleri hedeflenmiştir.

Sonuçta, Diyarbakır Surlarındaki figüratif eserlerin taşta detaylı olarak işlenmiş olduğu, anlamlı mesajları içerdiği ve sanatsal haz uyandıran nitelikte eserler olduğu anlaşılmıştır. Yapılan araştırmanın bağlam içinde sanat eser eleştirisi yöntemiyle de sanat eserlerine sanat tüketicisi diye nitelen bireylerin görsel algılarına katkıda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır Surları, Eser eleştirisi, Figür, Rölyef.

SUMMARY

Plastic Analysis of Figurative Items Presenting on Diyarbakır City Walls

The simultaneous beginning of art with the history of mankind revealed that its development is simultaneously with human product civilization. This togetherness in all sections of history has continued until today. Visuals on the walls of Diyarbakır, sometimes geometric and symbolic, sometimes with figurative animal and plant motifs, have traces of dozens of civilizations. Artistic analyzes of these plastic values, which are also suitable for artistic meaning, are needed.

In this study where the plastic analysis of the figures found on the walls of Diyarbakır was examined with a work of art criticism, while the figures were photographed and interpreted in their places, the views in the related sources were also used. The aim of the study is to provide information about the purpose, importance and method, and to create a theoretical framework from the data examined in the theoretical plane about the history of the city of Diyarbakır and its walls and the critique of the investigative artwork. Written sources were used for the research problem and also the visual materials on the walls were analyzed.

In the study, the main aim of the figurative elements on the walls of Diyarbakır was examined aesthetically. How to criticize the figurative elements with an artistic point of view and how to draw attention to the artistic value of the plastic analysis to be made by looking at the answers and sample analyzes were made. Thus, with this study it is aimed that all of art consumers, from students to adult individuals can easily perceive the aforementioned works and reach an infrastructure where they can make accurate analyzes on the works to see in their future visits to museums and historical sites.

As a result, it was understood that figurative artefacts in Diyarbakır Walls were detailed in stone, contained meaningful messages and were works of art. In the context of the study, it was contributed to the visual perceptions of the individuals, who were called art consumers by the method of criticizing art.

Key Words: Diyarbakır Walls, Critique of art, Figure, Relief.

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı Geçen Eser
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
Res.	Resim
No.lu.	Numaralı
S.	Sayfa
G.Ö.	Günümüzden Önce
ÇASEY.	Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi
ÇAGSEY.	Çok Alanlı Görsel Sanatlar Eğitimi Yöntemi

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Melik Salih Mahmud'un 617 Tarihli sikkelerindeki Çift Başlı Kartal, 1961
- Resim 2:** Burçların Numaralandırılmış Planı, A. Gabriel, Woyages Archeologiques Dans La Turquie Orientale, 1940
- Resim 3:** Burçların Numaralandırılmış Planı, A. Gabriel, Woyages Archeologiques Dans La Turquie Oriental, 1940
- Resim 4:** Dış Suru Kaplayan başka Bir Sur Duvarının Daha Bulunduğunun Tasvir Edildiği Restitüsyon, A. Gabriel, Woyages Archeologiques Dans La Turquie Orientale II, 1940
- Resim 5:** Kitabelerin medeniyetlere göre dağılımını gösteren tablo, C. Parla, Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi, 2005
- Resim 6:** Dağkapı Burcu Genel Görünümü
- Resim 7:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı Üzerindeki Kufi Yazı
- Resim 8:** Dağkapı Burcu İç Duvarı Üzerindeki Kufi Yazı
- Resim 9:** Dağkapı Burcu Niş İçindeki Figürler
- Resim 10:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı Sağ Aslan Figürü
- Resim 11:** Dağkapı Dış Duvarı Sol Aslan Figürü
- Resim 12:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı Hayat Ağacı Motifi
- Resim 13:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı Hayat Ağacı Motifi Detay
- Resim 14:** Dağkapı Burcu Dış Duvarındaki Niş
- Resim 15:** Dağkapı Burcu dış duvarındaki Roma Yazıtı
- Resim 16:** Dağkapı Burcu Dış Duvarından Bir Kesit
- Resim 17:** Dağkapı Burcu Dış Duvarındaki El Formu
- Resim 18:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı, Aslan Figürü Sol
- Resim 19:** Dağkapı Burcu Dış Duvarı, Aslan Figürü Sağ
- Resim 20:** Dağkapı Burcu Dış Duvarındaki Boğa Figürü
- Resim 21:** Dağkapı Burcundaki Kuş Figürü
- Resim 22:** Aslan İle Boğa Mücadelesi, Dağkapı Burcu Ve Ulucami
- Resim 23:** Resim 23, Ulu Cami Ön Kapı duvarındaki Kabartma
- Resim 24:** El Kabartması Dağkapı Burcu
- Resim 25:** Akrep Burcu Genel Görünüm
- Resim 26:** Akrep Tutan Adam Figürü

- Resim 27:** Yedi Kardeş Burcu Genel Görünümü
- Resim 28:** Yedi Kardeş Burcu Kesit
- Resim 29:** Yedi Kardeş Burcu İç Planı Giriş
- Resim 30:** Yedi Kardeş Burcu Galeri Planı
- Resim 31:** Yedi Kardeş Burcundaki Çift Başlı Kartal Kabartması
- Resim 32:** Sol Plandaki Mitolojik Aslan Kabartması, Yedi Kardeş Burcu
- Resim 33:** Sağ Plandaki Mitolojik Aslan Kabartması, Yedi Kardeş Burcu
- Resim 34:** Ulu Beden (Evli Beden) Burcu Genel Görünümü
- Resim 35:** Ulu Beden Burcu Giriş ve Birinci Kat Planları
- Resim 36:** Ulu Beden Burcu Galeri ve Teras Katı Planları
- Resim 37:** Ulu Beden Burcundaki Çift Başlı Kartal Kabartması
- Resim 38:** Ulu Beden (Evli Beden) Burcundaki Grifonlar
- Resim 39:** Ulu Beden (Evli Beden) Burcu Ön Duvarındaki Sfenksler
- Resim 40:** Nur Burcu Genel Görünümü
- Resim 41:** Nur burcundaki Avını Parçalayan Kartal Kabartması
- Resim 42:** Nur Burcu'ndaki Kadın Figürü
- Resim 43:** Nur Burcu'ndaki Kadın Figürlerinin Röprodüksiyonu
- Resim 44:** Nur Burcu'ndaki Gülümseyen Aslan Figürü, Sol
- Resim 45:** Nur Burcu'ndaki Gülümseyen Aslan Figürü, Sağ
- Resim 46:** Nur Burcu'ndaki Gülümseyen Aslanların Röprodüksiyonu
- Resim 47:** Nur Burcu'ndaki Dörtnala Koşan Atlar
- Resim 48:** Nur Burcu'ndaki Dörtnala Koşan Atların Röprodüksiyonu
- Resim 49:** Nur Burcu Üzerindeki Geyik (Antilop) Figürleri
- Resim 50:** Nur Burcu Üzerindeki Geyik (Antilop) Figürlerinin Röprodüksiyonu
- Resim 51:** Selçuklu Burcu Genel Görünümü
- Resim 52:** Aslan ve Yırtıcı Kuş Sol Kesit, Selçuklu Burcu
- Resim 53:** Aslan ve Yırtıcı Kuş Sağ Kesit, Selçuklu Burcu
- Resim 54:** Tepe Sarağı Altındaki Figürler, Selçuklu Burcu
- Resim 55:** Antiloplar, Selçuklu Burcu
- Resim 56:** Aslan Sol Kesit, Selçuklu Burcu
- Resim 57:** Kartal Sol Kesit, Selçuklu Burcu
- Resim 58:** Diz Çökmüş Boğalar, Selçuklu Burcu
- Resim 59:** Selçuklu Burcu'ndaki Diz Çökmüş Boğalar Kabartmasının Röprodüksiyonu

1.GİRİŞ

Diyarbakır tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar Kuzey Mezopotamya'da önemini kaybetmemiş bir kenttir. Mezopotamya ile Anadolu'nun, Asya ile Avrupa'nın, Kafkaslar - Karadeniz ile Akdeniz'in buluşma noktasında yer almaktadır. Tarihi İpek Yolu güzergâhında olan Diyarbakır, her dönemde askeri, siyasi, kültürel ve sosyal açıdan önemi yüksek bir kenttir. Ayrıca Diyarbakır, asırlarca bu topraklarda yaşamış medeniyetlerin kültürel miraslarını günümüze kadar taşımış kadim bir şehirdir (Değertekin, 2012).

Diyarbakır, kuzeyinde Elazığ ve Bingöl, güneyinde Mardin, doğusunda, Siirt ve Muş batısında ise Urfa, Adıyaman ve Malatya ile komşudur. Diyarbakır aynı zamanda Mezopotamya olarak adlandırılan bölgenin kuzey uç noktasında yer alır. Rakım olarak çokta yüksek olmayan dağlarla çevirili olan kentin hayati damarı olan Dicle nehrinin suları sayesinde verimli tarım alanlarına sahiptir. Ayrıca bu bereketli toprakların oluşumunda, Diyarbakır'da bulunan Karacadağ volkanik dağının önemli etkisi olduğu da bilinmektedir. Diyarbakır şehrinin tam olarak ne zaman kurulduğu tartışılmakla beraber, Fiskaya olarak adlandırılan Dicle Nehri'nin 100 m. kadar üzerinde bulunan ve inşa edildiği andan itibaren yeri değişmeyen kayalık bölgede var olan İçkale'nin ilk yerleşim alanı olarak kabul edilmektedir.

Diyarbakır surları, geçmişten, tarihi, kültürel ve estetik, dokusunu muhafaza ederek günümüze kadar gelebilmiştir. Surlar, çağlar boyunca gerek doğal sebeplerden gerekse savaş ve bakımsızlıktan zarar görmüştür, ancak tüm bunlara rağmen mimari ve estetik görünümünden çok şey kaybetmemiştir. Böylelikle surların Diyarbakır'ı adeta bir açık hava müzesine dönüştürdüğü söylenebilir (Bilmez, 2017).

Yapımına ne zaman başlandığı hakkında net bilgi olmayacak kadar tarihi geçmişi olan Diyarbakır Kalesi, Dicle Nehrinden yaklaşık olarak 100 m kadar yukarısında kayalık bir zemin üzerinde kurulmuştur. Surların sardığı tarihi kent alanı, kuzeyden Dağ Kapı ile Elazığ'a, Urfa Kapı ile batıya, Mardin Kapı ile de güneye açılmaktadır. Bu kadim kentin Dicle Vadisine tek bağlantısı, doğu yöndeki Yeni Kapı (Su Kapısı) iledir. Kent, kuzey ve batıdan sur dışına doğru gelişim göstermesine rağmen, doğusunu sınırlayan Dicle Nehri ile güneydeki mezarlık bölgesinden dolayı yapılaşmamış ve bunun sonucu olarak surlar daha açıkta kalabilmiştir. Surlar, yapılışından başlayarak Diyarbakır'ı oluşturan en önemli kentsel yapı olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında, genel biçimlenişi, burçların dizilimi, boyutları, malzeme ve bezemeleriyle yapı sanatının tüm inceliklerini taşımaktadır.

Diyarbakır'ın önemli ticaret yolları üzerinde yer alışı, batı dünyasını Uzakdoğu'ya, diğer yandan da kuzeyi güneye bağlayan önemli bir kavşak konumunda olmasından dolayı, savunma yapısı olarak surlar ve burçlar, yapısal açıdan da dünyadaki en önemli kalelerdendir. Surların ana yapı malzemesi yöreye özgü bir malzeme olan bazalt taşıdır. Dış cephe yüzeyleri işlenmiş taş biçiminde örülürken, iç yüzeyler daha çok moloz taş ile yapılmıştır. Bazı burçların dış duvarlarında yerleştirilmiş silindirik taşlar da bulunmaktadır. Burçlardaki kapalı ve yarı kapalı alanların üst örtülerini oluşturan kubbe ile tonozlar ise tuğla örgülüdür. Kaynaklar Diyarbakır Kalesi'nin günümüze çok az bir bölümünde kalıntı olarak ulaşan dış sur duvarlarından (ön sur) ile dış ve iç iki sur duvarı arasındaki hendek bölümünden bahsetmektedir. Çoğunluğu iki kattan oluşan burçların zemin katları depo, birinci katları ise askerlerin kaldığı bölümler ve yaşam alanı olarak, teras katlarının ise daha çok savunma amaçlı tasarlanmış oldukları düşünülmektedir (Halifeoğlu, 2012).

1.1.Problem

Bu araştırmanın amacı, geçmişten günümüze kadar gelen Diyarbakır surlarının mevcut şekliyle üzerinde barındırdığı figüratif öğelerin, aşamalı eser eleştirisi kriterlerine göre değerlendirerek plastik analizlerini yapmaktır.

1.2. Araştırmanın Alt Problemleri

Diyarbakır surları üzerindeki figüratif formların estetik analizi yapılırken:

1. Diyarbakır surlarındaki figüratif öğelerin tarihsel ve sanatsal arka planları yeterince bilinmekte midir?
2. Diyarbakır surları üzerinde bulunan figürlerin araştırmacı sanat eseri eleştirisi ile analizi yapılmış mıdır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Diyarbakır surları üzerindeki figüratif öğelerin estetik bakımdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu incelemede anılan figüratif öğeler sanatsal bir bakış ile nasıl eleştirilebileceği ile yapılacak plastik analizlerle sanatsal değerine dikkat çekilmesine katkı

sağlanmak istenmiştir. Böylece bu çalışma ile öğrencilerden yetişkin bireylere kadar tüm sanat tüketicilerinin anılan eserleri rahatlıkla algılayabileceği, ileride yapacakları müze ve ören yerleri ziyaretlerinde gördükleri eserler üzerinde doğru analizler yapabileceği bir alt yapıya erişecekleri hedeflenmiştir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Sanatın ve sanat eğitiminin insan hayatındaki yerinin önemli bir unsur olduğu düşünüldüğünden, yaşadığımız şehirde mevcut olan surların duvarlarında bulunan figürlerin ne olduğu ve ne anlama geldiği önem arz etmektedir. Surların ne zaman ve neden inşa edildiği, savunma amaçlı yapılan surlarda neden bu estetik öğelerin işlendiği, figüratif öğelerin nasıl yapılmış olabildiği, plastik açıdan nasıl anlamlandırılabilceği gibi soruların cevapları da önemlidir. Sözü edilen bu figürlerin araştırmacı sanat eseri eleştirisi yaklaşımıyla ele alınıp irdelenmesi açısından da araştırmanın önemli bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Sanatı doğru bir biçimde tanımlamak için Tolstoy'un (1899) belirttiği gibi, her şeyden önce, onu bir zevk alma aracı olarak ve insan hayatı koşullarından biri olarak düşünmeyi durdurmak gereklidir. Sanat bir insani aktivitedir ki şöyle gelişir; biri bile bile, belirli dış simgeler aracılığıyla, yaşamı yoluyla edindiği duygularını başkalarına aktarır ve başka insanlar bu aktarılan duygulardan etkilenirler ve onları deneyim edinirler.

Sanat, bir yandan bazı gizemli düşüncelerin somutlaşması ve görünür olması, estetik fizyologların söylediği insanın depoladığı enerji fazlasının patlattığı bir oyun, insanın dışsal simgeler yoluyla heyecanını dışa vurmasıdır. Öte yandan sanat, haz verici nesnelerin üretimi ve bilhassa zevk değildir, ama sanat insanlar arasındaki birliğin bir yoludur, onları aynı hislerde birleştiren, yaşam için kaçınılmaz olanın ve bireylerin ve insanlığın mutluluğunun bir gelişimidir. Dewey'e (1934) göre; sanat yaşamaktır ve insan bilincini yeniden düzenleyebilecek kazanımları sağlayan ve bu sayede duygu birliği oluşturan; gücü ve insanın yaratıcı yönünü teşvik eden farklı bir etkinliktir. Bununla birlikte sanat, hayatta var olmak için sürdürülen bir deneyimdir.

Hayatta var olmak gibi derin anlamlar yüklenilen sanatta gelişmiş toplumların olaylara farklı pencerelerden bakabildiği ve yaşadıkları şehirlerdeki eserleri korudukları açıktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde geçmişten günümüze farklı medeniyetlerin yaşadığı Diyarbakır, sanat eserleri bakımından zengin bir kent olup bu kültürel zenginliğin

korunmasını sağlamak için daha küçük yaşlarda toplumun geleceğini temsil eden çocuklara, sanat eğitiminin verilmesinin gerekli olduğu görülecektir.

Tunalı'nın (1984), da belirttiği gibi, sanat eğitiminin doğal bir sonucu olarak bireylerde bir objeden karşılık beklemeden ondan haz duymak olarak sanat tanımlandığında estetik bir tavır da oluşabilir. Böylelikle bu tavra sahip insanlar kendi kültürel miraslarının önemini daha iyi kavrar, değerlendirir ve eleştirebilirler. Eleştiri kavramına dair Alakuş (2002), bir eseri eleştirmek, o sanat eserine karşı duyarlı bir tepki verme sürecini işletmeyi gerçekleştirme olduğunu ileri sürer. Yanlış anlaşıldığı gibi eleştiri sadece hata bulmak işi değildir. Çünkü sanatçı eserini yapar bir kenara çekilir. Eleştiriye ise, sanat tüketicisi dediğimiz birey ya da kitle yapmak durumundadır. Bireylerin sağlam temellere dayalı bir eleştiri yapabilmesi için ise sanat eleştirisinin ilke ve elemanlarını bilmesi gerekmektedir.

1.5. Varsayımlar

Araştırmada kullanılan kaynaklar, araştırmanın amacını ortaya koyabilecek niteliktedir. Diyarbakır surlarından örneklem olarak seçilen burçların üzerindeki figüratif görseller, derinlemesine analizi yapabilecek yeterlikte ve nitelikte plastik değere sahip olduğu varsayılmaktadır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Diyarbakır il sınırları içinde bulunan Diyarbakır Surlarından altı adet burcun üzerindeki figürlerin analizleriyle sınırlıdır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Diyarbakır Sur'larının İnşa Edilmesi Sürecinde Rol Oynayan ve Diyarbakır'da Yaşamış Medeniyetler

Diyarbakır'ın bilinen ilk ismi, M.Ö.1310–1281 yılları arasında Asur devleti hükümdarı Adad Ninari'nin kılıcın kabzasında Amidi veya Amedi olarak işlendiği bilinmektedir (Beysanoğlu, 1987). Sözen (1971) ise kaynaklarda adı Amida, Amid, Kara-Amid, Diyar-ı Bekr, Diyarbekir ve son olarak Diyarbakır olarak geçen bu kentin her zaman önemli ve kıymetli olduğu aktarılmıştır.

Kente verilen bu isimler Asur valilerinin yazışmalarında da geçmektedir. Roma, Bizans ve Yunan kaynaklarında şehrin adı Amida, Arapça kaynaklarda Amed, 18.yüzyılda yazılmış başka kaynaklarda ise Kara-Amidya ya da Kara-Hamit olarak geçer. Osmanlı hâkimiyeti sırasında Diyarbekir adının eyaletin tamamına, Amid adının ise sadece bugünkü Diyarbakır merkezine tekabül ettiği görülmektedir. Şehre kara sıfatının verilmesinin nedeni ise şehri çevreleyen surların siyah bazalttan yapılmış olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk'ün Diyarbakır'ı ziyareti esnasında yaptığı bir konuşmada Diyarbekir yerine Diyarbakır ismini kullanmasını takiben 10 Aralık 1937 de 7789 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile şehrin adının halen kullanılan Diyarbakır olarak tescillendiği bilinmektedir (Beysanoğlu, 1987).

Kentin tarihsel geçmişine bakıldığında ise kentin ilçesi olan Ergani'nin Çayönü bölgesinin, tarihteki ilk köy tipi yerleşim şekli olduğu ve 6-7 evre tespit edildiği söylenmektedir. İlk evrenin ise M.Ö. 7250-6750 tarihleri arasında olduğu saptanmıştır (Bağlı, 2005). Baydaş'a (2007) göre; Çayönü tepesi birçok yönüyle tarih öncesi dönemi yansıtır. Tüm bu bilgiler doğrultusunda Diyarbakır'ın en eski yerleşim alanlarından biri olduğu ve birçok medeniyetin burada yaşadığı görülmektedir.

Söz konusu medeniyetler ve yaşadıkları tarihler sırasıyla şunlardır; Hurri ve Mitaniler M.Ö.2300–M.Ö. 2260 tarihleri arasında hüküm sürmüşlerdir. Hurri ve Mitaniler'in M.Ö.2000 ortalarında kendi adlarıyla iki ayrı konfederasyona ayrıldıkları daha sonra güçlenen Mitani krallığının Hurri devletini de sınırları içine alarak büyük bir devlet haline geldiği, Asur devletinin yeniden güçlenmesi sonucunda ise ortadan kalktıkları bilinmektedir (Beysanoğlu,1987).

Mitani'lerden sonra, M.Ö. 1260 ile M.Ö. 653 yıllarında, "Asurlu tüccarların, ticaret yapmak amacıyla Anadolu'ya geldikleri ve Anadolu halkıyla Asurlu tüccarlar arasındaki bu ticari ilişki, hem ekonomik hem de kültürel açıdan Anadolu'yu etkilemiştir. Asurlu tüccarlar vasıtasıyla yazılı tarihe de geçilmiştir." (Yurt Ansiklopedisi 1982, s.2231).

Asurlular Mezopotamya tarihinde doğunun Romalıları olarak bilinirler. Romalıları gibi disiplinli ve kuvvetli bir orduya sahiptirler ve bu sayede askeri karakterde bir devlet olmuşlardır. Yine Romalıları gibi küçük bir şehir devletinden, Asur kenti merkez olmak üzere büyük bir imparatorluk haline getirmişlerdir (Ersoy, 2008). Asurlular'dan sonra M.Ö. 775- M.Ö. 736 tarihlerinde Urartular, M.Ö. 653-625 tarihleri arasında İskitler, M.Ö. 625-M.Ö. 550 yıllarında Med'ler, M.Ö.550-M.Ö.331 yıllarında ise Pers'ler Diyarbakır topraklarına egemen olmuşlardır. Perslerden sonra Büyük İskender M.Ö.331-323 yılları arasında, Selevkoslar M.Ö. 323-M.Ö. 140 yıllarında, Part'lar M.Ö. 140-M.Ö. 85 yıllarında, Tigran yönetimi M.Ö. 85 M.Ö. 69 tarihinde, Romalıları M.Ö. 69 M.S. 639 tarihlerinde, Bizanslıları'da 395-639 yılları arasında hüküm sürmüşlerdir. İslam Ordularının Hz. Ömer döneminde (634-644) Diyarbakır'ı Fethi sonrasında ise sırasıyla; Emeviler (651-750), Abbasiler (750-869) Mervaniler (984-1085), Büyük Selçuklular (1085-1093), Suriye Selçukluları (1093-1097) egemen olmuşlar (Beysanoğlu, 1987).

Bu devletlerden sonra 1183-1232 tarihlerinde Artuklular dönemi yaşanmıştır. Özellikle Selçuklu dönemi, Suriye Selçukluları ve Artuklu dönemlerinde Araştırmanın konusu olan Diyarbakır surlarına Artuklular döneminde önemli katkılar olduğundan, bu dönem üzerinde durulması gerektiği düşünülmektedir.

Artuklu dönemine dair Güldoğan'a (2011: 11) göre; "Çevresi beş kilometre uzunluğundaki surlarla çevrili olan Diyarbakır, her zaman bilim, ilim ve sanatta ilerdedir. Pek çok bilim insanı ve sanatçıyı yetiştiren bir şehirdir. Diyarbakır'ın ilk yerleşim yeri olan tarihi İçkale'de bulunan Artuklu saraylarında, o dönemin Artuklu hükümdarı Melik Salih Mahmut (1200-1222) döneminde Ebu'l-İz adındaki bir bilim insanının, söz ve saz alemlerinde hizmet veren mekanik aletler yaptığı bilinmektedir. Saz çalan makine adamlar (robotlar) dışında, bu dönemde kullanılan teknolojik öğelerden olan otomatik kapılar, fiskiyeler ve su terazileri o günkü kültür seviyesinin Diyarbakır'da hangi düzeyde olduğunun göstergesidir."

Sözü geçen Artuklu dönemi için Aslanapa (1961: 17) şöyle demektedir: "Diyarbakır surlarının iki büyük kulesi olan Yedi Kardeş ve Ulu Beden burcuları onun döneminde

yapılmıştır. Burçların üzerindeki kitabelerde yazıldığı üzere bu eserin tasarımında ve inşasında Melik Salih Mahmut'un katkısının olduğu belirtilmiş. Ayrıca kendi adına bastırıldığı sikkelerde ve burçların duvarlarında görülen çift başlı kartal figürünün Melik Salih Mahmut'un kendi sembolü ve arması olarak kullandığı bilinmektedir. Ayrıca bu Figürün en zengin türleri de yine onun döneminde ortaya çıkmıştır”



Resim 1. Melik Salih Mahmut'un 617 Tarihli Sikkelerindeki Çift Başlı Kartal, Türk Arkeoloji Dergisi, 1961.

Artuklu'ların çöküşünün ardından 1232-1240 yıllarında Eyyubiler, 1240-1302 yıllarında Anadolu Selçukluları, 1401-1507 yıllarında Akkoyun'lular, 1507-1517 yıllarında Şah İsmail, 1515-1922 yılları arasında ise Osmanlı idaresinde kaldıktan sonra, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 1 Kasım 1922 günü alınan saltanatın kaldırılması kararıyla Osmanlı yönetimi fiili olarak ortadan kalkmasıyla Diyarbakır, Meclis'in aldığı kararın tarihi itibarıyla halen Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde yer almaktadır. Diyarbakır Surlarının Günümüze Kadar Geliş süreci ile ilgili görüşler ise şöyledir. Diyarbakır'daki İç Kalenin ne zaman yapıldığı tam olarak bilinmemekle beraber M.Ö. 2000'li yıllarda Hurriler dönemine yapıldığı varsayılmaktadır. M.S. 349'da ise Romalılar tarafından kent tamamen

surlarla çevrilmiştir. 899 yılında Abbasiler surları neredeyse yeniden yaptırmış, 1011 yılında ise Mervaniler onarmıştır. 1046 yılında Şehri ziyaret eden dönemin ünlü İranlı şairi ve bilgini Nâsır-ı Hüsrev, dünya genelinde birçok kent ve kale gördüğünü ancak yeryüzünde hiçbir ülkede Amid kentinin kalesine benzer bir kale görmediğini dile getirmiştir (Boran, 2011).

Surların yapılış sürecini aktaran başka bir görüşte ilk görüşü destekler mahiyettedir. Buna göre; Diyarbakır surlarının ilk olarak hangi tarihte inşa edildiği hakkında kesin bir bilgi olmadığı ancak surların yapılan ilk kısmının Hurriler döneminde yapıldığı ve bugün Fiskaya olarak bilinen bölgede inşa edildiği belirtilmektedir. Surların büyütülmesi hakkında ise kaynaklarda “Uğursuz Jovianus Barışı” olarak geçen ve 363 yılında Romalılar ile Sasani hükümdarı Şapur arasında yapılan anlaşma sonucunda Nusaybin (Nisibis) Sasanlılar'a verildiği ardından Hıristiyan olan Nusaybin halkı farklı bir dine mensup olan Sasanlılar'ın yönetimi altında yaşamak istemedikleri ve halkın 40 bine yakın bir kısmının Diyarbakır'a göç ettiği için göç eden halkın güvenliği için 367-375 yılları arasında sur duvarlarının genişletildiği ve Konstantinus'un ardından tahta çıkan Roma İmparatoru Justinianus zamanında da güçlendirilen sur duvarlarının son şeklini aldığı dile getirilmektedir (Beysanoğlu, 1987).

Söz konusu mücadelenin olumsuz yansımaları ile alakalı Assenat (2012: 59) şöyle demektedir; "350 yıllarına kadar sınır çatışmalarının sürekli devam etmesi, Mezopotamya'nın kalelerinin saldırılara maruz kalmasına yol açmıştır. M.S. 358 yılında, Şahpur, Konstantius'a yolladığı mektubunda açıkça Mezopotamya ve Ermenistan'ı istiyor, kuşkusuz Konstantius da bu koşulu reddediyor. Savaş resmen tekrar başlıyor, ancak bu kez, İran imparatorluğu yepyeni bir ittifaka açılıyor. Egemenliği altındaki bağımlı devletlerin yanı sıra Ermenistan kralı Arsace ile işbirliği yapınca Dicle'nin diğer tarafında bulunan çok sayıda satrapın kendi tarafına geçmesiyle ordusu çok büyüyor. M.S. 359 yılında Pers ordusunun 100 bini aşkın asker ile büyük bir kuşatma olmuştur. Kuşatmadan bir yıl sonra şehre gelen Konstantius ve kurmaylarının yakılıp yıkılmış bir viraneyle karşılaştıkları belirtiliyor. Konstantin dönemi için Ahunbay (2012; 68) ise şöyle demiştir: “Amida, Büyük Konstantin'in hayatının son yılında Sasani prensi Narse tarafından kısa bir süre için ele geçirilmiştir. Bu dönemde tahrip olan kent, 348-349'da yeni surlarla donatılmış olmalıdır.”

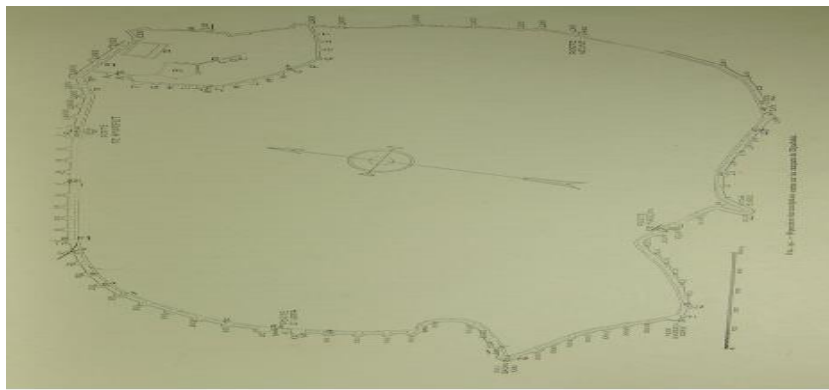
Surların dikkat çeken başka bir özelliği de kuşbakışı görünümünün kalkan balığı şeklinde olmasıdır. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesinin 2004 yılında yayımladığı "Taşlar ve Düşler" isimli yayımda konu hakkında şu ifadeler Diyarbakır Surları üzerinde yükseldiği

bazalt platonun şekline kaynaklı olarak tepeden bakıldığında bir kalkan balığına benzediğini dile getirilmiştir.

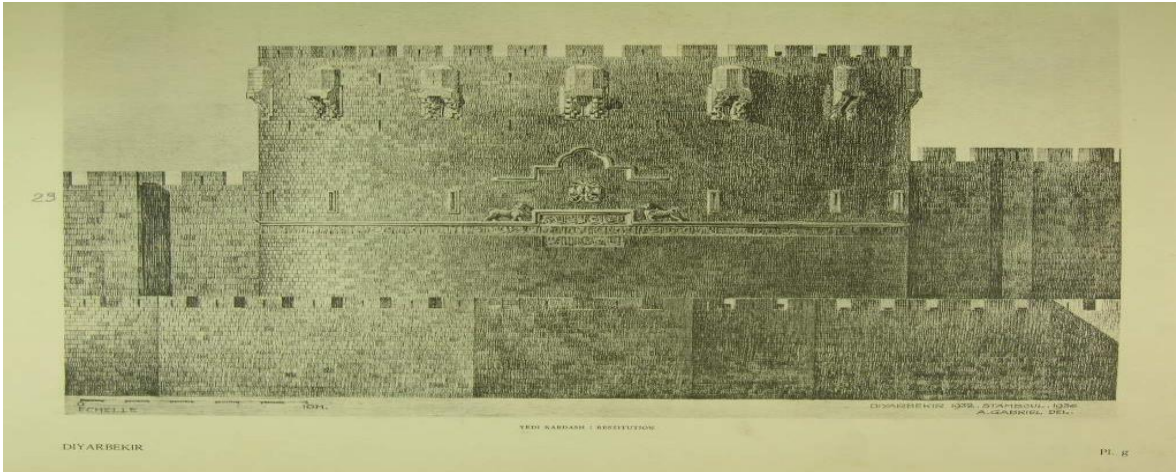
Geçmişten günümüze bu şekilde gelen Diyarbakır surlarının ölçüleri ve genel özellikleri bakımından ele alan Tuncer (2012); Günümüzdeki haliyle surların yerden yüksekliğinin 8m ile 12m arasında olduğu, duvar kalınlığının ise 3m ile 5m arasında olduğu, Dışkale'nin dört yöne açılan kapılarının olduğu ve bu kapıların, Kuzeyde Dağ kapısı (Harput kapısı), batıda Urfa kapısı (Rum, Anadolu kapısı), doğuda Yenikapı (Dicle, Şatt kapısı), güneyde ise Mardin kapısı (Tell kapısı) oldukları bilinmektedir. Tek kapı ve Hindibaba kapısının ise sonradan açılmış kapılar olduğu, bunların haricinde Diyarbakır surlarının yapımında kullanılan malzeme ise kara bazaltdan yapıldığını söylemiştir.



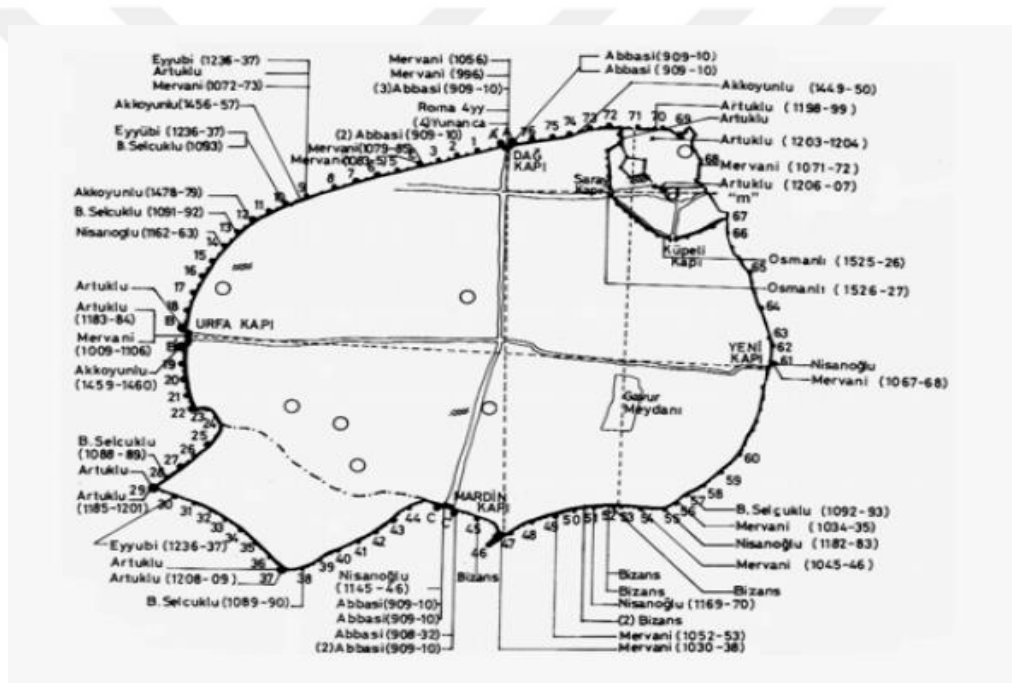
Resim 2. Burçların Numaralandırılmış Planı, (Gabriel'den,1940).



Resim 3. Burçların Numaralandırılmış Planı, (Gabriel'den,1940).



Resim 4. Dış Suru Kaplayan Başka Bir Sur Duvarının Tasvir Edildiği Restitüsyon (Gabriel'den, 1940).



Resim 5. Kitabelerin Medeniyetlere Göre Dağılımını Gösteren Tablo, (C. Parla, Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi, 2005).

2.2. Sanat Eleştirisi ve Türleri

Eleştirinin amacı anlamaktır. Sanat eserine ve eserdeki bilgi nesnelere, onların anlam ve değerlerine derinlemesine nüfuz edecek bir bakış yöntemine ihtiyacımız vardır. Gerçi bir sanat nesnesi eğitim almış bir izleyiciye bilgi sunar, fakat biz daha çok bu bilginin nasıl mükemmelliğe ulaştığına ilgi duyarız. Bu nedenle arkeolojik, tarih ve biyografik veriler sanat ve sanatçılar hakkında ilgi çekici olabilir, ama bu veriler sanat eleştirisi için gerekli değildir. Bizim temel amacımız, sanat eserinde bizi etkileyen nedenleri anlamaktır. Eleştirinin ikinci amacı da zevk almaktır (Boydaş,2007). Başka bir görüşe göre, Bir sanat

yapıtı ile ilk karşılaşmada, yapıt öğrenciye çekici ya da itici gelebilir. Bu bir başlangıçtır. Yapıtla izleyici arasındaki bu duygusal bağın genelde açıklanması hoşlandı ya da hoşlanmadım biçiminde olur. Eğer yapıt derinlemesine incelenmeyecekse başka açıklamaya gerek kalmaz. Ancak, bu bir sanat yapıtı analiziyse, bir başka deyişle inceleme süreceyse, o zaman öğrencinin Niçin? Sorusunun yanıtını da vermesi gerekir. Bundan sonra sıra ile yapıt inceleme sürecine girilir (Kırıçoğlu 1991).

Eser eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği hakkında Döl (2009) ise eser eleştirisinin dört aşamadan oluştuğunu ve bu aşamaların sırası ile betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamaları olduğunu, bu dört aşama sayesinde analiz yaparken acele karar verme sonucu oluşan hatalar azalmasının yanında eleştiri vasıtasıyla öğrencilerin sanat eserlerinden anlam çıkarıp eser hakkında doğru tepkiler verdiklerini dile getirmektedir. Ayrıca sanat eserini inceleme sürecinde adı geçen dört basamağın ise Betimleme, Çözümleme, Yorumlama, Yargı aşamalarından oluştuğunu söyler.

Ersoy'a (1997) göre ise, Sanat yapıtlarını tanımak, açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek amacıyla yapılan tüm yazıların eleştiridir. Eleştiri sözcüğünün Yunanca Critice sözcüğünden gelip yargılama ve fark etme anlamı taşıdığını ayrıca antik çağda eleştiri sanatına Critice Tekhne denilip, yargılama kelimesinin ise Krinein kökünden türetilen bir sözcük olduğunu ve bu sözcüklerin anlam olarak herhangi bir şeyi iyi ya da kötü yanları ile değerlendirme anlamında kullanılırlar.

Yine eleştiri hakkında yapılan bir tespite göre, övgünün de aslında eleştiri anlamı taşıdığını çünkü bir sanat yapıtını bir kişinin övmesi demek bir diğer kişinin de o eseri öveceği anlamına gelmediğini vurgulanmıştır. Ayrıca eleştiri süreci için kullanılan sanat eleştirisi, yapıt inceleme, eser inceleme ve eser analizi gibi isimlere rastlamanın da mümkün olduğunu söylenmiştir (Demir, 2009). Tüm bu görüşler temelinde, sanat eleştirisinin türleri var olduğu anlaşılmaktadır.

Sanat eleştirisini üç başlık altında ele alınmaktadır. Bunları, izlenimci (diaristic) sanat eleştirisi, biçimci sanat eleştirisi ve bağlamsal (contextual) sanat eleştirisi şeklinde sıralanabilir. Bu eleştiri türleri birbirinden ayrılamayacağı gibi ayrıca eleştirilenlerin bazen birden fazla eleştiri türünden aynı anda yaralanmaları söz konusu olabilir (İpşiroğlu, 1993).

İzlenimci Sanat Eleştirisi: İzlenimsel, anlık, otobiyografik, günübirlik, güncel olarak da bilinen izlenimci sanat eleştirisi kişisel izlenimleri yanıtı bir eleştiri türüdür. İzlenimci eleştiri, eser hakkında herkesçe geçerli yargılar verilemeyeceği kanısında olduğundan eserin

nitelikleri, yapısı üzerinde durmayıp eserin uyandırdığı duyguları, aktarır. Eleştirici yapıttan çok kendi duygularını ön planda tutar. Bu yüzden eleştirinin değeri esere dair görüşlerin doğruluğundan değil, yapılan eleştirinin estetik değerinden gelir.

Biçimci Sanat Eleştirisi: Bu konuda İpşiroğlu (1993), biçimci eleştiride sanat eserinin kendine özgü biçimsel yapısının kavranıp açıklanmasının temel esas olduğunu, yine sanat eserinin anlamının biçimin taşıdığı anlam olduğu ayrıca sanat eserlerinin benzer malzemeler kullanılarak oluşturulsa bile farklı yollardan bir araya gelmesi sonucu oluştuklarını söyler. Bu yüzden biçimci sanat eleştirilerinde sabit bir çözümlemenin yapılamayacağını ve her eserin kendi biçimsel özelliklerine göre değerlendirilmesi gerektiğini ve tüm bu olguların sonucunda doğacı gelenek içerisinde, sanatın olanakları, görsel gerçeği yansıtmaktan ileri gidemediğini ve sanatın topluluklara yaşam alanı açacak yeni bir dünyanın inşa etmesi için, natüralist geleneğin yıkılıp yerine bir biçim dilinin oluşturulması gerektiğini düşünmektedir.

Bağlamsal Sanat Eleştirisi: Bağlamsal sanat eleştirisinde sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji gibi birçok disiplinden faydalanılarak sanat eserinin ele alınması söz konusudur. Bağlamsal sanat eleştirisini sanat tarihi eleştirisi, ideolojik (sosyo-politik) eleştiri ve psikanalitik eleştiri olarak üç ana başlık olarak sınıflandırmıştır (Bolat, Erdoğan, 2010).

2.3. Sanat Eleştirisi Yaprağı

Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi ÇASEY (DBAE Discipline Based Art Education):

“Disiplin Temelli Sanat Eğitiminin (DBAE) temelleri Elliot Eisner tarafından şekillendirilmiş ve oluşturulmuştur. Elliot Eisner, sanatsal öğrenmenin, sanat materyalleri kullanabilmeden daha fazla şeyler içerdiğini, öğretmenin rolünün sadece sanat materyalleri ve duygusal destekten daha aktif ve beklentileri olan rolünü kavramlaştırıldığını belirtmektedir. Sanat eğitiminin felsefi değerlerinin kavramları ve uygulamaya yönelik organizasyonlar tasdik olunarak geliştirilmiş ve disiplin temelli sanat eğitimi şeklinde genel bir başlık altında toplanmıştır (Özsoy, Şahan, 2009: 205)”

Amerika'nın çeşitli eyaletlerinde, ilk olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan 1980'li yıllarda ise Getty Güzel Sanatlar Eğitimi Enstitüsü'nün bu yöntemi kullanarak geliştirmesinin ardından, Amerika'daki resmi okullar da görsel sanatlar eğitiminin kalitesini

artırmak için ÇAGSEY’i kullanmıştır. Disipline Dayalı Sanat Eğitimi olarak da bilinen bu yöntemin muhtevasını, sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat uygulamaları ve estetik oluşturur. Bu dört disiplinin ahenkli bir şekilde uygulanmasının oluşturduğu bir bütündür. Bakmayı öğrenmek, öğrenmek için bakmak olarak ifade edilen Eser eleştirisi sürecinde, sadece eserin eksik ve kusurlarını aranmamalı aynı zamanda takdir edilme duygusu da dikkate alınmalıdır. Eser eleştirisinde aşamalı yaklaşım olarak ta bilinen bu yaklaşımın aşamaları şunlardır, betimleme, çözümlenme, yargılama ve yorumlama aşamalarıdır (Alakuş, 2002).

Betimleme: Eserin fiziki yapısı tanımlanmaya çalışılır. Eserin şekli (formu), yüzeyinde nelere sahip olduğu rengi, dokusu gibi daha çok formsal özelliklerin göz önünde tutulduğu bir nevi teknik analizdir. Bu bir makinenin motorunun hangi parçalara sahip olduğu ve bu parçaların buldukları yerde ne amaçla kullanıldıklarının anlamlandırılması olarak ta açıklanabilir (Alakuş,2002). Tanımlama düzeyi, genellikle çoğumuzun algılama durumu üzerine odaklanmasına rağmen, birinin kırmızı gördüğü şeyi bir başkasının turuncu olarak görebildiği, birinin kare olarak gördüğü bir şekli diğeri ikizkenar yamuk olarak görebildiği için bazı sıcak tartışmalara yol açan bir süreç olarak ifade etmektedir. Betimleme aşamasında, eserde ilk bakışta neyin var olduğu, hangi sanat şekli olduğu, baskın formların ve dokuların neler olduğu ve nasıl oluşturulduğunu tanımlamaya yönelik soruları içeren ve bu içerikleri açıklamayı amaçlayan süreçtir. Eserin ön yapı elemanlarının algılanması ve eserin anlamlandırılması açısından betimleme aşaması dört aşamalı bir sürecin ilk basamağı olduğundan dikkatle ele alınması başarılı bir eser eleştirisi yapılmasında yol gösterici olabilir (Alakuş, 2009).

Çözümleme: “Hem betimleme hem de biçimsel çözümleme aşamalarını başlatan tartışmalar, eleştirel bir tavır için zorunlu görülen sürekli görsel dikkat denilen yoğunlaşmayı oluşturur. Her iki aşamayı da sanat eserini oluşturan görsel elemanları anlama ve tanımlama ile ilgili çözümleme türü olarak görür. Çözümleme aşamasında bir sanat eserinin nasıl oluştuğu ortaya çıkabilir. Bunun için de sanatçıların çizgi, renk ve örüntülerle yaptıkları tekrarlar ve bunların arasında kurdukları ilişkilerle oluşturdukları kompozisyonları incelemek gerekir. Böyle bir inceleme için, Renkler nasıl düzenlenmiştir? Uzam nasıl düzenlenmiştir? Eserde hafimi yoksa ağır bir havamı egemendir? Işık ve renk değerleri nasıl oluşturulmuştur? Hangi teknikle yapılmıştır? Hangi gereçler kullanılmış? Fırça darbeleri

nasıldır? gibi sorular önemlidir. Bunlar güzel sanatların farklı alanlarına uyarlanmaya yarayabilen çerçeve sorular olarak düşünülebilir (Alakuş, 2009: 68)."

Yorumlama: Betimleme ve çözümleme safhasında elde edilen bulgular merkezinde kişisel düşünceler örüntüleştirilip yapılan eserin anlamlandırılması basamağıdır. Yorumlama esasen eserin geri planında var olan duygu boyutunun işlenmesi olarak ta ifade edilebilir. Yorumlamada asıl hedef sanatçının yapıtta kullandığı öğeleri hangi amaçla kullandığının bağlantısını ortaya çıkarabilecek yorumlar yapabilmektir.

Alakuş'a (2009: 68) göre, "Eser eleştirisinin yorumlama basamağında şu soruların sorulabileceğini belirtir. Sanat eserindeki tema nedir? Renkler sizi duygusal olarak nasıl etkiliyor? Seyrederken kendinizi nasıl hissediyorsunuz? Eserin dokusu nasıl bir his uyandırıyor? Nasıl kokuyor? Ne tat veriyor? Renkler neyi simgeliyor? Bu çalışmaya nasıl bir başlık atılabilir? Yorumlama basamağında kullanılacak bu çerçeve sorular eserin anlamlandırılmasında yol haritası olabilecek sorulardır."

Yargılama: Yapıt hakkında kesin hükümlerin yer aldığı aşamadır. Bir sanat eserinden neden hoşlanıldığı veya hoşlanılmadığı, yapıt güzel ise neden güzel? Yapıtta güzel veya çirkin hissini uyandıran nedir? Gibi estetiğin alanına giren kavramları da kapsayan kısımdır. Eser eleştirisi süreci bir yargıyla son bulur. Ancak bir yapıtın neden güzel veya çirkin olduğu hakkında her ne kadar kişisel fikirlerimiz olsa da bu düşünceleri bağlamsal anlamda da desteklemek gerekir. Bunun içinde genel geçer olan sanat kuramlarından faydalanılır. Bir sanat kuramında, nesnelere veya olayların neden sanat olarak kabul edildiğini açıklama amacı vardır (Alakuş,2009). Bu sanat kuramları dört başlık altında ele alınan kuramlar; Yansıtmacı, Biçimci, Anlatımcı ve İşlevsellik kuramlarıdır. Bu sanat kuramları bir çalışmanın neden önemli ya da değerli olabileceği? Hakkında fikir sahibi olmayı sağlayıp, yol gösterici ya da kılavuz görevi görmektedirler.

2.4. Sanatsal Yöntemler ve Kuramlar

Yansıtmacı Ya Da Taklitçi Kuram: Yılmaz'a (2009: 98) göre; "Sanatçı, sanat ürünü, sanat izleyicisi (alıcı, okuyucu, dinleyici, seyirci), dış dünya (fiziksel ve toplumsal çevre), kısaca doğa ve toplum olarak ele almaktadır. Bu öğelerden biri eksik kaldığında sanat olayı meydana gelmez. Yansıtmacı kurama göre sanat eseri, doğada bulunan varlıkları tıpkı aynadaki görüntüleri gibi birebir. Bundan yola çıkarak yansıtmacı kurama göre, sanatçı

misyonu gereği toplumsal ve fiziksel çevrede gördüklerini tüm çıplaklığı ve gerçekliği ile ele almalıdır. Leonardo Da Vinci; “Eğer yaptığınız resmin doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam olarak benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve nesnelere nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resimle karşılaştırın” demiştir.

Bu kuramda eserin, gerçek dünyanın doğasına benzemesi ve kesin olarak betimlenmesi esastır. Görülen şeylerin yeniden sunumu yapılmaktadır. Sanat, gördüğümüz şeye benzemeli midir? sorusuna bu kuramda, sanatçının ana temayı nihai kesinlikte betimlenmesi gereği bir cevap olarak düşünülmektedir. Konunun içeriği, ıstırap çeken bir figür ya da ideal güzellikte olmasına bakılmaksızın sanatçının gördüğünü tüm yalınlığıyla aktarımı taklitçi bir yaklaşımdır. Sanatçının olay, insan ve nesnelere özgün biçimine bağlı kalarak resmetmesi de gerekmektedir (Alakuş, 2009).

Anlatımcı Sanat Kuramı: Yılmaz’a (2009: 98) göre; “Sanatın sırrı sanatçıdadır, bir başka deyişle sanat duyguların anlatımıdır. Yine bu kurama göre, sanatçının hissettiklerini yansıttığı yapıt, sanat izleyicisinin yapıtla kurduğu özdeşleşim oranında maksadına ulaşabilmiş sayılır. Bir başka deyişle yapıtı, hoş, güzel, haz verici, neşeli, coşkulu vb. sanatçının da ifade etmek istediği duyguları özümseyip yapıtı o şekilde algılar ve bir bağ kurar ise yapıt anlatımını başarılı bir şekilde aktarmıştır denilebilir.

Biçimci Sanat Kuramı: Sanat yapıtının kıymetini yapıttaki rengin, uzamın, ritmin kısacası sanatın ilke ve elemanlarının ne ölçüde kullanıldığına bağlıdır (Tezcan, 2003). Alakuş (2002) ise sanatsal beceri, hüner veya teknik yeterlilik çoğu zaman biçimci bakış açısının ürünü olduğunu ve sanatçının alışılmışın dışında sanat elemanları ve ilkelerini ön plana çıkararak eserini oluşturduğunu söylemiştir.

İşlevsellik Kuramı: Bu kuramda önemli olan olgu, sanatçının işlediği konuların dayatmak istediği fikirleri ne derecede yansıttığı esas alınır. Kısacası eserin işe yararlığı üzerinde durulması söz konusudur. Sanatçı kendi düşünce ve ideallerini yayma çabası içerisinde olup ve bunu yaparken de günümüzde kitle iletişim aracı olarak varsayılan sanatsal aktiviteler yoluyla yapar. Sanatçı idealleri açısından faydalı olarak gördüğü olguları ele almayı tercih eder. Yılmaz’a (2009: 99) göre; “Sanatın, edebiyat, din veya sosyo-politik düşünceleri geliştirme işlevi ile değerlendirilmesi, bu kuramın bir özgülüğüdür. Bu kurama

göre, bir yapıt yaymak istenilen fikri amaca ne derecede hizmet ettiğiyle değerlendirilmelidir.”

2.5. Sanat Tarihi

Bir yapıt sanat tarihsel sürece göre çözümlendiğinde (incelendiğinde), Fayda sağlayacak çerçeve sorular ve öneriler şunlardır; Eserin materyallerini tanımlayın? Eserin sanatçısını ve kökenini tanımlayın? Sanat eseri nerede yapılmış ve şu an nerededir? Eserin hangi amaçla yapılmıştır? Eserin anlamını veya anlatımcı özelliğini nasıl yorumlarsınız? Eseri yapıldığı tarihe göre emsalleriyle kıyaslayın gibi kriterler ile cevaplara ulaşmada ve eseri çözümlemenin tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için sanat tarihi bilgisinin yeterli seviyede olması ile söz konusu olabilir. Eksik bilgilerle yapılan bir eser incelemesi bizi yanlış yorum ve yargılara itebilir. Eksik ve yanlış bilgilerle veya yeteri kadar araştırılmamış bir çalışmayla yapılan yargıların etik değerlerin çiğnenmesine yol açma ihtimali dikkate alınmalıdır (Alakuş, 2009).

Sonuç olarak, sanat eserini analiz etme sürecinde sanat tarihi bilgisi ve bu bilginin doğru kullanılmasının, analiz sürecine katkısı bakımından önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

2.6. Estetik

Estetiğin biricik gayesi sanat yapıtlarındaki estetik değerleri bulup ortaya çıkarmak, onların daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve böylece estetik değerleri hakkında bir yargıya ulaşmaktır. Geiger, bu hususu çok önemser; çünkü bu alanda yanlış tutum takınan estetiklerin tümü, estetik değer meselesini ya gözden kaçırmışlar ya göz ardı etmişler ya da anlamamışlardır. Böyle olunca da estetiğe onun olmayan problemleri sormuşlar, gerçek sorununu görememişlerdir. Geiger için estetik söz konusu olduğunda, olgu ve değer sorunu olmak üzere temelde iki tür sorun vardır. Zira soracağımız bir ve aynı soru çoğu zaman bir olgu sorusu ve bir de değer sorusu olarak iki farklı tarzda yorumlanabilir; tabii yanıt da buna göre farklı olacaktır. Bu iki sorun onun için hayatidir. Estetik biliminin ve sanat eleştirisinin tarihi süreci buna tanıklık etmektedir. Çünkü bu tarihsel süreç, bu iki sorunu ayırt edebilme uğraşısının bir sürecidir (Türker, 2007).

“Fârâbî, İbn-iSînâ ve İbn-i Rüşd eserlerinde, muhâkât (taklit, benzerini yapma) kavramı çerçevesinde özellikle şiir sanatına dair görüşlerini dile getirmişlerdir. Bu bağlamda

sanat izleyicisinin ya da estetik süjenin eserlere karşı temel estetik tavırları hakkında, üç filozofta tüm sanatları içerdiği hayali unsurlar nedeni ile sanat izleyicisinin davranışlarını düzenlemeye, yönlendirmeye ve onların psikolojik kabulleri noktasında etki etmede özel bir işleve sahip olduğunu ifade etmektedirler. Şiir, müzik, resim ve diğer tüm sanatlar, insanlarda haz (lezzet), hoşlanma, hayret (taaccüb) gibi duygular ortaya çıkartmakta ve onları memnun etmek olduğunu söyler (Taşkent, 2009: 248).”

Kant'a göre estetik kavramlar aslında öznelirler. Diğer bir deyişle zevk ve acı gibi bireysel duygulardan köken alırlar. Fakat duygular ve hazlar aslında evrensel bir cevap olduğundan bu kavramların nesnel olduğu da söylenebilir (Tansel, 2008). Hegel için göğün, dağın, taşın güzelliğine göre estetik güzellik daha üstündür çünkü estetik, estetik güzellik tinin (ruhun) ürünüdür. Yani; ruh doğadan üstündür ve bu üstünlüğü ruhun yarattığı ürünlere de yansımaktadır (Akay, 2008).

Tunalı'ya (1984: 35) göre; "İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesnelere kavradığı gibi, kendi varlığını, kendi bilincini iç gözlemle kavrar. Bu kavramaya bilme adı verilir. Bilme olayında bu algılayan, kavrayan bilinç varlığına, ben'e "süje" denildiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da "obje" denir. Bilgi olayı ilgisindeki süje, yukarıdaki örnekte olduğu gibi bilgi - süje'si adını alır. Estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir yanda güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır. Öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık yalnız bir bilgi süjesi olmaktan çıkar, bir estetik süje olur"

Alakuş' a (2002) göre, Estetik bir araştırma konusu olarak "isim" iken sanat eğitimin uygulandığı amaçla kullanılır ise bir nesneyi veya varlığı nitelendirme anlamı taşıdığı için sıfattır. Estetik bir problemin tartışma veya sorgulama ile özünü ortaya çıkarma yöntemi olarak görüldüğünde estetik inceleme gibi bir anlamı da barındırmaktadır. "Bu bağlamda sanatsal bir araştırma sürecinde, estetik inceleme, dört aşamalı bir sürecin basamaklarından biridir. Böylelikle bir varlığın sanatsal bir değer taşıyıp taşımadığını araştırırken estetik bağlamda yapacağımız çözümlenmede; Sanat eseri nedir? Estetik objeyi diğerlerinden ayıran özellikler nelerdir? Objenin size hissettirdiklerini nasıl açıkladınız? Bu nesneyi sanatsal açıdan değerli kılan nedir? gibi amacına göre uyarlanabilen veya geliştirilebilen çerçeve soruları fayda sağlayacaktır.

2.7. Uygulama

Alakuş'a (2009: 38) göre; "Uygulamanın bir sanat eserinde en az dört sanat disiplinin anlamlı ve öğretici bir bileşke ile birleştirilmesi ile gerçek anlamına erişilebileceğini söylemektedir. Bu yöntemin en önemli aşaması olarak uygulamada bazen estetik bazen de uygulamalı çalışmalara fazla ağırlık verilebilir."



3. YÖNTEM

3.1 Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada yöntem olarak, nitel araştırma modelinin doküman incelemesi seçilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Söz konusu yöntem, araştırılan konunun doğal ortamında gözlemlenmesi ve analiz edilmesi esasına dayanmaktadır. Nitel araştırma kavramının birçok disiplini altında toplayan bir çatı olması nedeniyle herkes tarafından kabul görülen ortak bir nitel araştırma tanımını yapmak güçtür. “Kültür analizi, eylem araştırması, doğal araştırma, betimsel araştırma, içerik analizi, kuram geliştirme gibi kavramlar bu çatı altındaki kavramlardan bir kaçıdır. Bu bağlamda nitel araştırma; olayların ve algıların doğal ortamda gözlem ve doküman analizi gibi yöntemleri kullanarak sürecin nesnel bir şekilde izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım, Şimşek, 2008: 39).”

Ayrıca nitel araştırma sürecinde, literatür tarama modeliyle ele alınan konuyu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımı da bulunmaktadır. (Karasar, 2008). Betimsel analiz denilen bu yöntemle elde edilen veriler, daha önceden belirlenen başlıklar altında özetlenir ve yorumlanır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Diyarbakır il sınırı oluşturmaktadır. Örneklemi ise, Diyarbakır surları üzerinde bulunan altı burç üzerindeki kabartmalar ve plastik değer taşıyan figüratif şekillerden ibarettir.

3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Betimsel analiz yapılarak hazırlanan bu çalışmada araştırma problemi tanımlanmış, konu ile ilgili olarak kitaplar, yabancı kaynaklar, tezler, dergiler, sempozyum bildirileri ve web kaynaklarından oluşan literatür taranmasıyla elde edilen veriler ve araştırmacı tarafından doğal ortamlarında fotoğrafları çekilmiş olan Diyarbakır surları üzerindeki mevcut figüratif öğeler “Aşamalı Yaklaşım” kriterleri doğrultusunda yorumlanmıştır. Anılan betimsel analiz dört aşamada, yani önce bir çerçeve oluşturulmuş, tematik çerçeveye göre veriler işlenmiş, bulgular tanımlanmış ve yorumlama yapılmıştır (Altunışık vd. 2010, 322).

4. BULGULAR

4.1.Diyarbakır Surlarında Bulunan Figüratif Öğeler

Bu bölümde Diyarbakır Surları üzerinde halen mevcut olan figüratif formların kritiği yapılmaktadır. Ancak estetik değerlendirmeden önce figürlerin bulunduğu burçların bazı teknik özellikleri bilmekte fayda vardır. “A. Gabriel dış surlar üzerinde 82, İç Kale’de ise 18 adet burç tespit etmiştir. 29. 30. burçlar arasında; Dağ Kapı burçları (1-1’ no.lu burçlar), Selçuklu Burcu (30 no.lu burç), Ulu Beden Burcu (31 no.lu burç), Yedi Kardeş Burcu (39 no.lu burç), Nur Burcu (40 no.lu burç), Keçi Burcu (49 no.lu burç), Leblebi Kıran Burcu (58 no.lu burç) ve Fındık Burcu (59 no.lu burç); yazıtları, formları ve boyutlarıyla en çok dikkat çeken ve bilinen burçlardır. En büyük boyuttaki burçlar, kuzeyde ve batıda; en küçük boyutlu burçlar ise, doğuda ve güneybatıda yer almaktadır. Surların ihtişamlı bir görüntü sunmasında, burçların ve sur duvarlarının yükseklikleri etkili olmuştur. Bugün surların etrafındaki toprak dolgu dikkate alındığında, özgün yapıda yüksekliğin daha fazla olduğu açıktır. Burçların üst bölümleri tahrip olduğundan, birçok yerde net bir ölçü almak mümkün değildir. Ancak burçların yüksekliğinin birçok yerde 20m civarında olduğu görülmektedir. Diyarbakır dış kale surları üzerinde yer alan burçlar, formlarına göre dairesel, dörtgen ve çokgen olmak üzere üç tipe ayrılmaktadır. Aynı bölgedeki burçların genellikle benzer plan ve form özelliklerine sahip oldukları görülmektedir. 1-24 no.lu burçlar ile 71-78 no.lu burçların arasında kalan bölüm, savunması daha güç, düz bir alan üzerinde kurulu olduğundan, dairesel formda, daha sık aralıklı ve daha yüksek inşa edildiği görülmektedir. Bunlar arasında yalnızca 4 no.lu burç çokgen planlıdır. Bu burçlar arasındaki mesafe yaklaşık 40-45m’dir. Dörtgen planlı burçlar, güneyde ve doğuda, Dicle Vadisine bakan Yeni Kapı çevresinde görülmekte olup 25-56 no.lu burçlar çoğunlukla bu plana sahiptir. Bunlardan 41-44 no.lu burçlar ve 48 no.lu burç çokgen planlıdır. Bu burçlar arasında; Mardin Kapı burçları (47-47 no.lu burçlar) ve 55-55’ no.lu burçlar, Artuklu Döneminde eklenen Ulu Beden Burcu (31 no.lu burç), Yedi Kardeş Burcu (39 no.lu burç), Keçi Burcu (49 no.lu burç) ile 57, 59 ve 61 no.lu burçlar ise, dairesel planlıdır (Dalkılıç, 2013: 27).”

Alıntıda dile getirildiği üzere Diyarbakır surlarında 80’den fazla burç vardır ve bu burçların duvarlarında çok sayıda kabartma pano mevcuttur. Kabartma ya da öteki tabiriyle rölyef, yüzey üzerine yapılan yükseltme ve çökertmeler için yapılan bir tanımdır. Yüksek ve

alçak rölyef olmak üzere ikiye kısma ayrılır. Hem heykel sanatında hem de mimarlıkta kullanılmaktadır. Yüzey üzerine yükseltilerek yapılıyorsa yüksek rölyef, çöktürülerek yapılıyorsa alçak rölyef adını alır. Rölyef, sanat kolları, endüstri, tarım ve günlük hayat dahil olmak üzere pek çok sahada kullanılıp, malzemelerin yüzeyinde, alçaklı-yüksekli şekiller meydana getirerek ışık alan ve almayan yönlerin belirme derecesine ve yüzey şekline göre, alçak, orta yüksek olarak çeşitlenir. Alçak kabartma, yüzeyden çok az ayrılan kabartmalardır. Madalyon, para gibi objelerde görülen kabartmalar bu şekildedir. Yüksek kabartmalar ise yüzeyden oldukça yükselen kabartmalardır (Milliyet Sanat Web Dergisi, 2018).

4.1.1. Dağkapı Burcunda Var Olan Figüratif Öğelerin Analizi

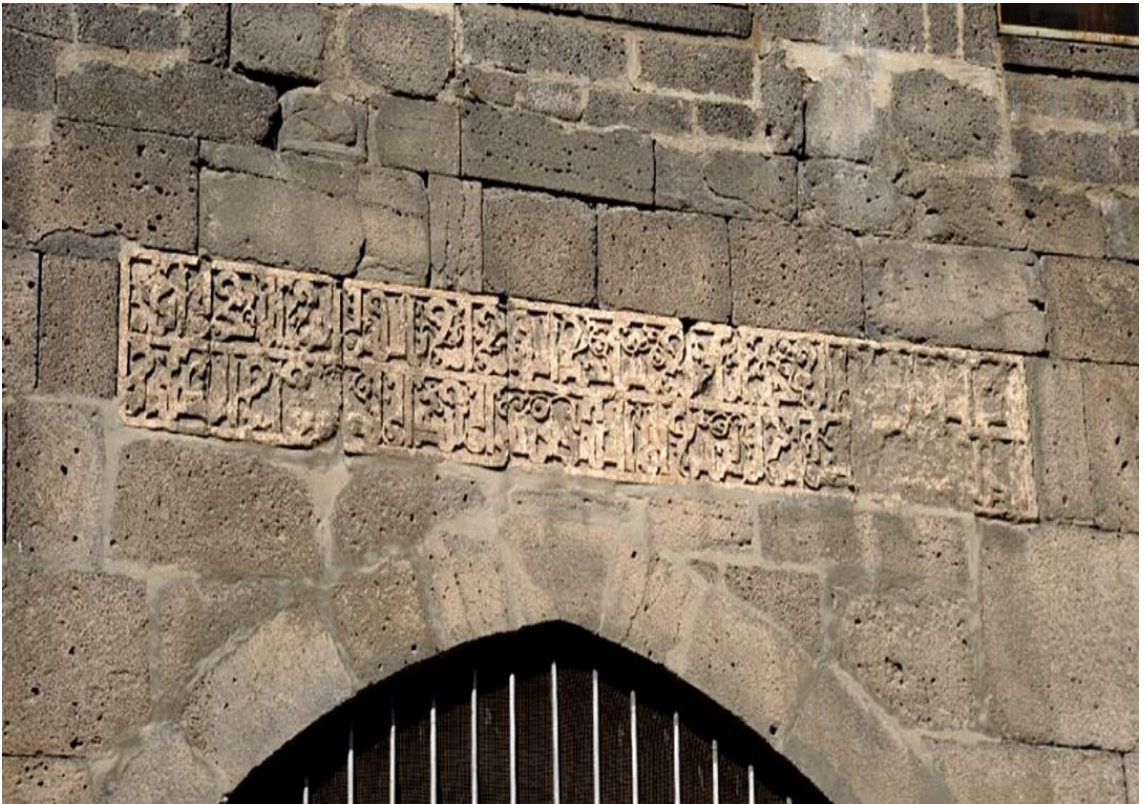


Resim 6, Dağkapı Burcu Genel Görünümü.

Dağkapı burcu şehrin kuzeyinde iki silindir şekilli burç ve ortasında kapı olan bir formdadır. Burç farklı medeniyetlerin izlerini taşımaktadır. Bu da burcun değişik yapılış dönemleri olduğunu göstermektedir. Roma, Bizans, Abbasi ve Mervani'lere ait kitabelerin halen mevcut olduğu Dağkapı burcunun iç tarafı çoğunlukla Mervani dönemine ait, dış tarafının ise Roma, Bizans ve Abbasi dönemine ait eserleri duvarlarında taşımakta olduğu aşağıdaki resimlerde de görülmektedir.



Resim 7, Dağkapı Burcu Dış Duvarı Üzerindeki Kufi Yazı.



Resim 8, Dağkapı Burcu İç Duvarı Üzerindeki Kufi Yazı.



Resim 9, Dağkapı Burcu Niş İçindeki Figürler.



Resim.10- Dağkapı Burcu Dış Duvarı Sağ.



Resim 11, Dağkapı Dış Duvarı Sol.



Resim12, Dağkapı Burcu Dış Duvarı Hayat Ağacı Motifi.



Resim 13, Dağkapı Burcu Dış Duvarı Hayat Ağacı Motifi Detay.



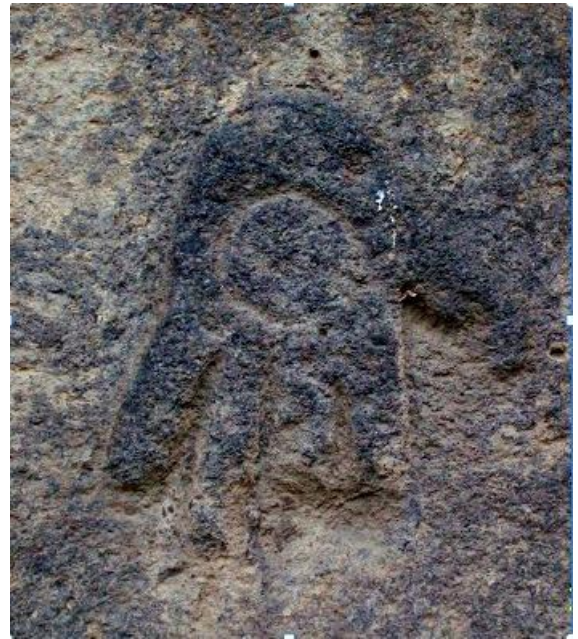
Resim 14, Dağkapı Burcu Dış Duvarındaki Niş.



Resim 15, Dağkapı Burcu Roma Yazıtı



Resim 16, Dağkapı Burcu Dış Duvarından Bir Kesit.



Resim 17, Dağkapı Burcundaki El Motifi.



Resim 18, Dağkapı Burcu Dış Duvarı, Aslan Figürü Sol Plan.



Resim19, Dağkapı Burcu Dış Duvarı, Aslan Figürü Sağ Plan.

Resim 18 ve 19'daki Figürlerin Plastik Analizi

Dağkapı Burcunun dış kapısının sağ duvarında bulunan mihrabın sağ ve sol üst kısımların da yer alan karşılıklı bir biçimde duran bu iki aslan figürü, sadece pençe yapıları bakımından birbirilerinden farklı oldukları görülür. Erkek bazalt taşı üzerine 2 veya 3 cm yüksekliği bulan düşük dereceli bir kabartma söz konusudur. Eserde tasvir edilen aslan

formu anatomi ve perspektif bakımından reel aslan formunun özelliklerini tam olarak yansıtmamaktadır. Ancak sanatçının mihrapta bulunan diğer figürlerin formlarında uyguladığı stilize etme anlayışı dikkatlerden kaçmaması gereken bir noktadır. Formun çizgisel olarak ayrıntılarına bakılır ise düz ve eğri çizgilerin hâkimiyetinin söz konusu olduğu söylenebilir. Figürlerin kuyruklarının sırta doğru kıvrılışının sebebi avına doğru harekete geçen aslan formunu temsili olabilir veya sanatçı yekpare bir taş üstüne uyguladığı şekli sığdırma çabasından da kaynaklandı söylenebilir.

Mihrabın sağına ve soluna yerleştirilmiş figürlerin taş yüzeyine oyma tekniği kullanılarak yapıldığı ayrıca simetrik biçimdeki kompozisyonun kullanıldığı da görülmektedir. Mihraba birkaç metre uzaklaşarak bakıldığında boşlukların ve formların orantılanmasında ustaca bir hesaplama becerisi ön plana çıkabilmektedir. Rölyef sanatının bir örneği olan eser düşük dereceli yontulmasından kaynaklı doyurucu bir gölge ışık dengesini oluşturduğu söylenemeyebilir ayrıca eser renk bakımından da soluk bir renge sahip olduğundan eserin mekanikleştiği düşünülür. Sağ taraftaki figürün sol gözünde çökme mevcuttur. Fakat bu çökmenin taşın oluşum sürecinden kalma bir durum mu olduğu ya da sanatçı tarafından bilinçli olarak mı yapıldığı tam anlamıyla kestirilemiyor. Bunun yanında yapıtların geri kalan tüm kısımlarının yüzeyden yüksek kabartı şeklinde olduğu görülmektedir. Yapıtlar malzeme bakımından ağır bir madde olan bazalt taşından yapılmasına karşın hissiyat olarak bazalt taşının o kütleli ağırlığını yansıtmadığı hissi uyanabilir.

Yapıtı dokunulduğunda murç ve çekiç darbelerinin bıraktığı dokular hissedilebilir fakat bu dokular gözle bariz bir şekilde görülen dokular değildir. İşlenen konu bir av anını yansıtmakta, dolayısıyla aslanın ava doğru yürüyüşü ve tam karşılarında bulunan nişin içindeki boğaların veya antilopların ürkek ve gergin duruşlarından yola çıkılarak bu çalışmaya bir başlık verilmeye kalkılırsa "Av Merasimi" ya da "Av Öncesi" başlıkları uygun başlıklar olabilirler. Bu düşünceyle beraber belki de kompozisyonda anlatılmak istenen gücün ve kudretin galip gelişidir. Çünkü aslan kavram olarak gücü, kudreti ve hükmetmeyi temsil eder. Bu minvalde aslan motifinin mimari yapılarda kullanılması hakkında Öney (1971); Aslanın, Mısır'da olduğu gibi Anadolu'da varlık göstermiş medeniyetlerde de hâkimiyetin ve gücün sembolü olduğunu ifade etmiştir.

Bu bakımdan ele alındığında surların birçok kısmında da var olan aslan figürlerinin sembolik olarak gücü ve hâkimiyeti yansıtmak amaçlı kullanıldığını söyleyebiliriz. Sonuç

olarak mihrabın üstünde bulunan tüm diğer figürlerde de olduğu gibi temel amaç güç ve kudret mesajını vermek olduğundan bu çalışmanın sanat kuramlarından işlevselcilik kuramının özelliklerini taşıdığı varsayılabilir.



Resim 20, Dağkapı Burcundaki Boğa Figürü.

Resim 20'deki Figürün Plastik Analizi

Dağkapı Burcunda bulunan mihrabın sağ ve sol iç kısmında simetrik olarak yerleştirilen, sırtlarında hörgüçleri olan kısa kuyruklu çift toynaklı boğa figürleri tasvir edilmiştir. Figürlerin vücutları profilden görüldüğünden sadece tek gözleri yapılmıştır. Boynuzların vasat boyda ve uçlarının birbirine temas halinde olduğu ayrıca kulaklarından birinin iç kısmı ötekinin ise dış kısmı görülmektedir. Rölyef sanatının örnekleri olan formlar, yüksek kabartma örneği olmamakla birlikte, anatomik açıdan da sanatçısı ya da ustası tarafından ayrıntısız bir şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Figürlerin anatomik yapısını belirleyen hatları ise çizgisel bir tarzda aktarmayı tercih eden sanatçı, aktarımında düz ve eğri çizgileri kullanmıştır. Boyut olarak fazla büyük olmayan boğa figürleri dokusal bakımdan ele alındığında kişi üzerinde inorganik bir doku hissiyatını uyandırdığı söylenebilir. Bu hissiyatın nedeni ise yüzeyi gözeneksiz olan erkek bazalt taşından inşa edilmiş olmasından kaynaklanabilir. Bazalt taşı üzerine oyma tekniği ile yapılan bu çalışmada sanatçı simetrik iki boğa figürünü mihrabın iç kısmına boşlukları orantılı bir şekilde dengeleyerek

yerleştirdiği söylenebilir. Ancak mihrabın içbükey olan dar alanından olsa gerek figürlerde doyurucu bir ayrıntı işçiliği görülmeyebilir. Ya da sanatçının ayrıntıyı gereksiz görüp sadece sembolik bir çalışmayı amaçlamış olduğu da düşünülebilir. Yapıttaki boğa figürünün bu ayrıntısız aktarımı kimine göre beceri eksikliği olabilir ancak ortaya konan işte figürün yalın bir üslupla başarılı anlatımı göz ardı edilmemelidir. Çünkü bir formu stilize etmek için yeterli anatomik bilgiye ulaşmak esastır. Aynı aktarım tarzını Picasso'nun da eserlerinde uyguladığı söylenebilir. Bundan dolayı sanatçının ayrıntıdan ziyade mesaj verme çabasında olduğu yadsınmamalıdır.

Sanatçının bu yapıttaki esas amaç, dönemin hâkim gücünün iktidarını ve kudretini yansıtmak olduğu varsayılabılır. Bilindiği üzere boğa figürü gücün sembolüdür. Sanatçı da yapıtta g sembolü olarak kullandığı boğa formu açıkça belirgindir. Bugün bile bireyin i dünyasında o dönemin g ve ihtişamının fark edilmesini sağlamaktadır. Kullanılan malzemenin koyu renk oluşu da bu g sembolünü pekiştirme amaçlı olabilir. Çünkü aslında sanatçı açık ve daha işlenebilir bir malzeme olan ve Diyarbakır Surlarının çeşitli bölgelerinde kullanıldığı bilinen kireç taşını da kullanabilirdi. Bu da gösteriyor ki malzeme seçimi anlatılmak istenen mesaja göre ve gücün daima kalıcı olduğunu vurgulamak amaçlı olarak bilinçli olarak tercih edildiği söylenebilir.

Diyarbakır'daki boğa figürleri genelde tek başına kullanılmamıştır. Nedeni ise aslan boğa mücadelesinde olduğu gibi yaygın biçimde yenilen tarafın sembolü olmasındır. Dağkapı burcunda genele aykırı olarak figürün tek başına kullanılmasının yegâne amaı olabilir oda hâkimiyeti ve gücü sembolize etmektir. Bu bağlamda eserin sanat kuramlarından, İşlevsellik kuramına göre ele alındığı düşünülebilir. Bunun yanında Sanatçı burada taklitçi bir yaklaşımdan kaçınıp mesaj verme amaı olsa da bir Şeyleri anlatma çabasından dolayı kısmen de anlatımcıdır denilebilir.



Resim 21, Dağkapı Burcundaki Kuş Figürü.

Resim 21'deki Figürünün Plastik Analizi

Dağkapı Burcunda bulunan mihrabın iç kısmındaki simetrik olarak yerleştirilmiş boğa figürlerinin arasında bulunan kafası gövdesine göre daha büyük, kanatları açık ve teleksiz kuyruğunda ise dört telek olan ayrıca pençelerini kapatmış ve hafif geri yaslamış bir kuş figürü görülmektedir. Stil bakımından boğalar ile aynı özellikleri yansıtmaktadır. Yine fazla yüksek olmayan bir yontma tarzı ve ayrıntıların eğri, düz ve spiral çizgiler ile ifade edildiği bazalt üzerine işlenen bu figür anatomik açıdan ele alındığında, bariz bir şekilde belirgin olmasa da gaga şeklinden figürün yırtıcı bir kuşu temsil ettiği ve bu yırtıcı kuş türünün de muhtemelen o dönemde sık tercih edilen kartal olduğu düşünülebilir. Figürün pençelerinden birinin tahribatlardan dolayı hasar gördüğü de dikkat çekmektedir.

Yapıtın düzenlemesini (kompozisyonunu) yapan usta veya sanatçı boşlukları orantılı bir şekilde kullanarak gözü yormayan bir biçimde kuş figürünü mihrabın iç kısmındaki boğa figürlerinin arasına yerleştirdiği görülmektedir. Taş üstüne yontularak yapılan figür renk olarak ta taşın rengini taşımaktadır. Kanat kısımlarında içbükey, baş ve gövde kısmında dışbükey bir hareketliliğin olduğu figür dokusal olarak ta organik bir görüntüden çok mekanik bir görüntü hissiyatı uyandırabilir. Ancak daha öncede söz edildiği üzere bu durum sanatçının üslubundan kaynaklanan bir tercih olabilir. Kısacası ana husus hikâyeye uygun başrol figürlerini seçen senaristin kaygısıdır. Yani amaç temaya uygun figürün karakteridir onun fiziki yapısının önemi ikinci plandadır. Sanatçı teknik bakımından ele alınırsa, mihrabın genel görünüşü insanda estetik bir coşku uyandırmakta, sanatçının burada geneli temel aldığı ayrıntıları çok da önemsemediği söylenebilir. Ancak daha öncede değinildiği üzere erkek bazaltın yontulmaya çokta müsait olmayan yapısı beklide sanatçıyı bu tekniği kullanmaya mecbur etmiştir. Doğal olarak sanatçının asli olarak şekilden çok kavrama ağırlık vermiş olabilir. Bu bağlamda Eyyüpoğlu, (1991); Kartal figürünün tarihte Yunan, Roma, Hitit ve Mezopotamya ulusları, Selçuklar gibi medeniyetlerin sıklıkla kullandığı bir motif olduğunu ayrıca bu motifin gücün, iyiliğin ve kötülöklere karşı verilen mücadelenin de sembolü olduğunu aktarmaktadır. Bunun yanında kartal Hitit uygarlığı döneminde İlluvanka denilen dev yılanla savaşıyan gökyüzü varlığını temsil ettiğini de eklemiştir.

Yine Öney (1988), Kartal figürünün kötü ruhlardan korunmanın tılsımı olarak silahlarda, kale ve evlerin duvarlarında kullanıldığını dile getirmiştir. Şaman öğretisine göre de şaman kartal ve kadının birleşmesi sonucu dünyaya geldiğini söyler. Bu bilgiler ışığında Dağkapı da bulunan bu kartal figürü de güç ve kudretin bir sembolü olarak sur

duvarlarındaki yerini aldığı düşünülebilir. Özellikle figürün kanatlarının açık oluşu ve pençelerinin geriye yaslanmış durumu kartalın gökyüzünde süzüldüğü ve en ihtişamlı görüldüğü pozisyonudur. Sanatçının bu figürü tercih ederken sembolik olarak bir hikâyenin örüntüsü içerisinde boğalar ile birlikte kullanmış olabileceği veya düzenek oluştururken, tamamen alana ve yüzeye uygun şekilleri seçmiş olması muhtemeldir.

Yorumlama kısmında bahsedilen iki durum sanat kuramlarından İşlevsellik kuramını ve Biçimci Kuramı işaret etmektedir. Farklı iki kuram olarak birinde önemli olan mesajı ya da ilkesel doğruyu aktarmaktır. Diğerinde ise sanatçının amacı biçimsel bir denge örüntüsü içerisinde uygun şekilleri bir araya getirmek olduğu söylenebilir. Sonuç olarak bu yapıtı, her iki kuramında kısmen kapsadığı fakat koruyucu hayvan niteliği taşıyan kartalın tılsım amaçlı yapıldığından İşlevselci kuramın daha ağır bastığı düşünülebilir.



Resim 22, Aslan, Boğa Mücadelesi, Dağkapı Burcu.



Resim 23, Ulu Cami Ön Duvarındaki Kabartma.

Resim 22 ve 23'teki Figürlerinin Plastik Analizi

Dağkapı burcunun ön kapısının sol duvarında bulunan yaklaşık 40cm x 40cm'lik bir alanı kaplayan bazalt taşı üzerine alçak kabartma olarak bilinen teknikle yontulduğu görülmektedir. Ulucami dış duvarında bulunan aslan boğa figürleri ise tam aksine muazzam bir yüksek kabartma örneği olup boyut olarak daha büyüktür. Burçta bulunan eser yakından incelendiğinde, ilk göze çarpan ayrıntıyı barındırmayan sadece anatomik olarak genel hatları belirleyen dış kontörlerin varlığından söz edilebilir. Üste olan aslan figürünün kuyruğu içbükey olarak sırta doğru kalkık ve dört ayağı belirgin bir şekilde açık olduğu görülmektedir. Aslanın hemen altında duran figür ise şekil olarak yıpranmış olsa da boğa figürü olduğu hissiyatını uyandırmaktadır. Bu tahmini kuvvetli kılan olgu ise Diyarbakır

Surları ve mimarisinde yaygın olarak kullanılan aslan ve boğa figürlerinin varlığıdır. Ulu Cami duvarında bulunan figürlerin ise bütün anatomik yapıları ayrıntılı şekilde belirgindir. Yapıtlar incelediğinde organik şekillerin işlenmesinden kaynaklı, daha çok eğri çizgileri barındırdığını ve yüzeyinin pürüzlü bir dokuya sahip olduğu görülmektedir. Ulucami duvarında bulunan figürler tıpkı Yedi Kardeş, Ulu Beden, Nur ve Selçuklu burçlarındaki figürler gibi yüksek kabartma ve stilizasyon ürünü olduğu söylenebilir. Özellikle aslan figürü Selçuklu Burcunda var olan üsluba çok benzemektedir. Vücut profilden fakat baş kısmı cepheden işlenmiştir. Fakat aynı durum Dağkapı Burcu'ndaki figürler için söylenemez düşük kabartma olan figürlerin ayrıntıları çok belirgin değildir.

Kavram olarak, “Aslan ve boğa figürlerinin işlenmesinin sembolik bir anlamı vardır. Asur takvimine göre Leo (aslan) Güneşi, Taurus (Boğa) burcunu temsil etmektedir. Güneşin boğa burcuna girmesi ile tarım yılı yani bahar bayramının başlangıcının habercisidir. Takvimde bu astrolojik olay bu iki hayvanın mücadelesi ile sembolize edilmiştir. Bu mücadele aynı zamanda güneşin (aydınlığın) ay(karanlıkla) ile iyiliğin kötülükle, düşmanla mücadelesini içeren değişik zıtlıkların mücadelesinin temsili olarak kabul edilmektedir (Öney, 1988: 37).”

Baş'a (2006: 316) göre ise, “Aslan-boğa mücadelelerini Doğu sanatlarından Asurlular ve Sasaniler'de görmek söz konusudur. Fakat Anadolu Selçuk döneminde görülen aslan-boğa mücadelelerinin üslup bakımından yakın benzerleri Orta Asya Hayvan üslubunda görülmektedir. Orta Asya'da değişik hayvanlarla canlandırılan bu sahnelerde aynı üslup tekrar edilmiştir. Aslan değişmez şekilde hep kazanan taraftır. Mağlup olan boğanın yerini ise zaman zaman dağ keçisi ya da ren geyiğinin aldığı görülmektedir. Bu mücadele sahneleri iki zıt unsurun birbiri ile mücadelesi olarak yorumlanmaktadır. Özellikle aslan-boğa mücadelelerinde aslanın aydınlık ve güneşi simgelediği ve bu hayvan karşısında yenilen boğanın ise karanlık ve ayı sembolize ettiği düşünülmektedir. Böylece bu yorumları kötünün iyiye, karanlığın aydınlığa, güçsüzün güçlüye yenilmesi olarak genişletilmesi de mümkündür.”

Alıntılarda da anlatıldığı üzere bu rölyeflerde işlenen aslan-boğa mücadelesi aslında geçmişte pek çok defa kuşatılan Diyarbakır'ın düşmanla yaptığı amansız savaş ve mücadelelerin bir sembolü olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, bu işlemlerin surların

inşası yada onarımları esnasında, sanatçıların ve taş ustalarının döneme şahitliğinin bir yansıması olarak ta düşünülebilir. Genel olarak bu motiflerdeki ana temanın, güçlü bir duruş, dirayet ile galip gelmenin hâkimiyetin vurgulanması olabilir. Bugün bile o taşlara dokunulduğunda bu güç ve kudret duygusu hissedilmektedir.

Resim 22’de görülen Dağkapı Burcu üzerinde olan kabartmada daha çok mücadelenin veya galibiyetin mesajı üzerinde durularak yalın bir aktarım yapıldığı fakat Ulu Cami duvarında var olan kabartmada hem anlam hem de biçim üzerinde çok daha başarılı bir aktarım olduğu düşünülebilir. Sanatçıların bu eserleri aracılığı ile yaymak istediği fikir bağlamında İşlevsellik kuramın dahilinde ele alınabilir. Kısacası sanatçı bu çalışmada o dönem içerisinde hakim gücün kim olduğu konusunda fikir sahibi olmamızı sağlamıştır. Ulu Cami’deki kapı kabartmalarında ise sanatçının yapıtı aracılığıyla bir ilkeyi yayma isteğinin yanında teknik yeterliliği ve hünerlerini yansıttığı görülmektedir. Yapıtın anlamının dışında formuyla da ön planda olması isteği dikkate alınabilir. Tüm unsurlar düşünülerek sanatçının eseri günümüz sanat kuramlarından, hem biçimci sanat kuramının hem de işlevselci sanat kuramının özelliklerini yansıttığı düşünülebilir.



Resim 24, El Figürü, Dağkapı Burcu.

Resim 24’teki El Kabartmasının Plastik Analizi

Dağkapı Burcu duvarları üzerinde bulunan el formu aşağı yukarı normal bir el boyutunda olduğu tahmin edilmektedir. El motifinin parmak uçları aşağı yönde olup, kabartmanın karşısından bakan birinin bakış açısına göre sol el ayasının görüldüğü şekilde

yekpare bir taş üzerine düşük dereceli kabartma yöntemi kullanılarak inşa edildiği düşünülmektedir. Bunun yanında avuç içinde dairesel çizgilerden oluşan bir form göze çarpıyor ve bu şeklin göz yada güneşi temsil ettiği varsayılmaktadır. Yapıtın oluşum aşamasında, düz ve dairesel çizgilerin kullanıldığı, işaret parmağı ile orta parmağın hasar aldığı da görülmektedir. Eseri renk olarak ele alırsak, bazalt taşının doğal rengi olan koyu ve mavimsi bir griyle bizi karşılar devinimsel çizgilerin yoğunca görüldüğü bu el figüründe özellikle erkek bazalt taşının pütürlü dokusu da yapıttaki bir diğer özelliktir. Yine eseri dikkatli incelediğimizde bazalt taşının ve surların heybetli duruşundan kaynaklı eserde ağır bir hava egemendir. Çalışmayı üretim tekniği bakımından incelenir ise dönemin şartlarını da kayda alarak çalışmanın murç ve çekiç kullanılarak düşük dereceli bir yontma tekniğiyle ortaya çıkarıldığı görülür.

Yapıtın üretilmesini sağlayan amaç ne olabilir? Diye sorduğumuzda ilk akla gelen sanatçının insan vücudunu betimlemek istediği olabilir. Lakin neden? Bütün beden değil de sadece bir el çalışılmış ayrıca elin aya kısmındaki dairesel hareket neyin sembolüdür? Bu sorular insanı farklı düşüncelere yönlendirmektedir. Ancak Anadolu da son derece yaygın bir görüş olan nazardan ya da büyüden korunmak için avuç içinde göz bulunan Fatıma'nın eli olarak bilinen bu motif halılarda süslemelerde çoğunlukla işlenmiştir. Bu çalışmayı üreten taş ustası, belki de şehri kötülüklerden koruma amaçlı bu sembolü Diyarbakır surlarına işlenmiştir ve bu sembol surların başka bir bölümünde var olmamakla birlikte başka tarihi kalelerde yada yapıtlarda da bulunmamaktadır dolayısıyla bu anlamda biriciktir. Eseri seyrederken bireyde hissettirdiği duygu ise; renginden kaynaklı olsa gerek soğuk bir esinti gibi hatta ürpertiye yakın bir duygu da denilebilir zaten dokunduğumuz andan itibaren bu soğukluk, üşüme yada ürperti hali pütürlü dokunun etkisi bariz bir şekilde insanı teslim almaktadır. Ancak bu yoğun hisler eserden mi yoksa surların heybetli duruşundan mıdır pek kestirilemeyebilir. Bunun yanında eğer elin parmak uçları aşağı doğru değil de yukarı doğru olsa akla bir şeyleri durdurmayı sembolize etmek amaçlanmıştır denilebilirdi. Bazı kaynaklarda savaşlardan dolayı kale duvarlarının hızlı bir şekilde tekrar onarıldığı hususu göz önünde tutulduğunda, onarım esnasında taşın ters konulabilme ihtimalide yadsınamaz bir gerçekliktir.

Plastik açıdan değerlendirmesi yapılan el motifli rölyef çalışmasının derin anlamlar taşıyan bir sanat eseri olduğu ve bu anlamların izleyiciye geçiş sürecinin yapıt ile izleyicinin

ilk buluştuğu esnada başladığı hissedilebilir. Çünkü sur duvarlarında insan bedeni veya uzuvlarının motif olarak nadir kullanılan çalışmalardan biri oluşu da eserin önemini artıran bir noktadır. Sonuç olarak eserin belli bir dönemi, sanatçının duygularını, kendi üslubunu, sanat ilke elemanları vasıtasıyla başarılı bir şekilde izleyiciye aktarmasından kaynaklı anlatımcı sanat kuramının alanına girdiği düşünülebilir. Ancak kısmen de olsa bir mesaj verme isteğinin var olmasının yanında tılsım veya korunma amacı da güdüldüğü düşünülebilir. Bu sebeplerden dolayı işlevsellik kuramı kapsamında da ele alınabilir.

4.1.2. Akrep Burcundaki Figürlerin Plastik Analizi



Resim 25, Akrep Burcu Genel Görünümü.

Akrep Burcu üzerindeki kitabesinden anlaşıldığına göre Eyyubi Döneminde 1236-1237 tarihinde inşa edildiği bilinmektedir. Tek kapıdan Urfa kapı doğrultusunda üçüncü burçtur. Burç bu ismi ön yüzündeki kabartmadan dolayı almıştır. Burcun üzerinde bağdaş kurarak oturmuş bir insan figürü yerleştirilmiştir. Sağ elinde ise bir akrep tutmaktadır. Kuyruğundan tutarak aşağı doğru sarkıttığı akrep, ayrıntılı şekilde islenmiştir. Burç, Eyyubî Hükümdarı Melik Salih tarafından Halepli Mimar Mahmud oğlu Sucaeddin Cafer'e yaptırılmıştır (Değertekin, 1992)



Resim 26, Akrep Tutan Adam Figürü.

Resim 26'daki Figürün Plastik Analizi

Adını burcun kendisine veren motifin var olduğu ve Eyyubi burcu olarak ta bilinen burcun dış duvarının yüzeyinde mevcut olan bu rölyefte, yaklaşık 20 cm çapında dairesel bir sınır içinde bağdaş kurmuş şekilde oturan bir insan figürün yekpare bir taş üzerine işlendiği görülmektedir. Bir eli asa benzeri bir objeyi tutamağından kavramış vaziyette diğer eli ise hayvanın baş aşağı duracağı şekilde zehirli kısmı olan kuyruğundan tutmaktadır. Figürün baş kısmını duran bir çeşit bez ya da başka bir nesneden yapılan kasket, şapka yada sarık tarzı bir şeklin varlığından söz edilebilir. Ayrıca akrebin her iki kıskaçı baş aşağı vaziyette ama kıskaç şekilleri belli belirsizdir. Aynı durum insan formunun ayak kısımları içinde geçerlidir. Yine figürün elindeki asanın ucuna bir çeşit ip ya da kumaş gibi bir şey ile düğüm atılmış biçimde tasvir edilmiştir.

Bazalt taşının gri-mavi renk örüntüsü ve pütürlü dokusunun hakim olduğu bu rölyef, düşük dereceli kabartmanın bir örneğidir. Usta yada sanatçı taşa şekli çizdikten sonra, muhtemelen murç ve çekiç vasıtasıyla dairesel şeklin içindeki figürlerin dış kontörleri ile çemberin iç konturu arasında kalan kısımları yaklaşık bir santimetre kadar oyduktan sonra çemberin dış kontöründen dikdörtgen şeklindeki taşın kendi sınırlarına kadar olan kısmını yontmuştur. Son olarak figürlerin ayrıntıları çizgisel olarak işlenen taş sur duvarındaki yerine konmuştur. Dikkatli bakıldığında yontulan şeklin dışındaki hare taşın tamda merkezinde değildir. Dolayısıyla net bir yerleştirmeden söz edilemeyebilir. Görüldüğü gibi

çemberin üst sınırı ile taşın üst sınırı kesişmektedir. Buda muhtemelen yontma sırasında sanatçının gözünden kaçan bir durumdur.

“Anadolu Selçuklu mimarisinde sultanı, saray ileri gelenini ve hatta sarayla ilgili kadın figürünü, kaftan giymiş ve bağdaş kurarak oturur vaziyette görürüz. Bu motifi Kubadabad Sarayı çinilerinden de bilmekteyiz. Figürler çoğu kez ellerinde sonsuzluğu veya bereketi sembolize eden haşhaş dalı veya nar meyvesi gibi bir semboltutarlar. Bazen de çalgı aleti, gergef, şahin gibi, şahsın yaptığı işle ilgili bir tasvir konuyu tamamlar (Öney,1988: 32).” Böylelikle burada tasvir edilen bağdaş kurmuş eliyle akrep tutan kişinin yaptığı meslek ile ilgili bir sembol olduğu anlamı çıkarılabilir. Şifacı, büyücü ya da sihirbaz olduğu söylenebilir. Diyarbakır'daneski kayıtlara göre akrepli ve yılanlı şehir olarak söz edildiği bilinmektedir. Hatta 1980 yılına kadar, akrep toplayıcılarının olduğu ve bu toplayıcılık karşılığında belli kurumlardan ödenek aldıkları bilinir. Dolayısıyla bu eserin inşa edildiği dönemde de yılanın ve akrebin çok görüldüğünü ve belki de bunlardan korunma amaçlı efsun sembolü olarak işlendiği teması da çıkarılabilir. "Akrep Burcunda yer alan bağdaş kurarak oturmuş insan figürlerinin akrep, yengeç, balık gibi hayvanlarla tasvir edilmesinin burçlarla alakalı bir aktarım olduğu düşünülmektedir. Yanlarındaki hayvanların temsil etikleri burcun tamamlayıcısı olarak kullanıldığı savunulur. O dönemde gezegen ve yıldızların yaşamı etkilediğine olan yaygın inançtan dolayı, eserler üzerinde iyilik, bereket, sağlık ve başarı getirecek sembolik figürlerin seçilmesinde neden olmuştur. Akrep burcu üzerindeki tasvirin benzerleri Artuklu dönemi sikkelerin üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Baş,2006: 169)."

Bu görüşler ışığında akrep figürünün kullanılmasını üç ana tema olarak ele alınabilir. Meslek, tılsım ve astroloji üçünde de bir mesaj verme kaygısı hakim olmaktadır. Alakuş'a (2002) göre, İşlevsel kuram bir görüş ya da mesaj aktarımında ne kadar başarılı olduğuna göre yargılanır. Buradan yola çıkarak sanatçının eseri vasıtasıyla, mesaj vermek istediği düşünülmektedir. Sonuç olarak eser işlevsellik sanat kuramına bağlamında ele alınabilir. Ayrıca eserin tarihsel geçmişi ve doku örüntüsü kişiye derin bir estetik haz vermesinin yanında bu form yapısıyla biricik oluşu da eseri güzel ve anlamlı kılan bir diğer özelliği olabilir.

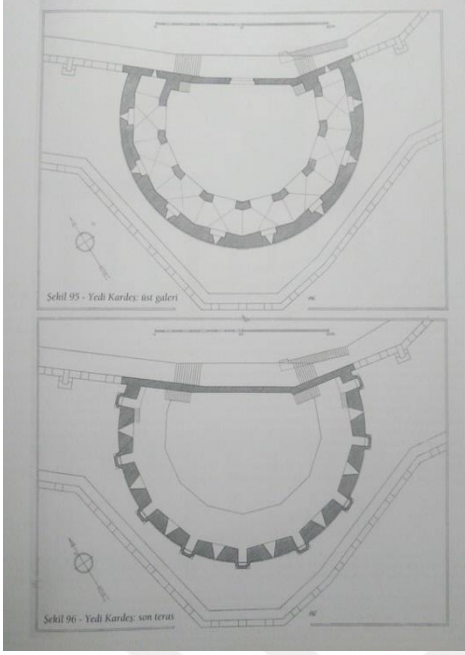
4.1.3.Yedi Kardeş Burcundaki Ögelerin Plastik Analizi



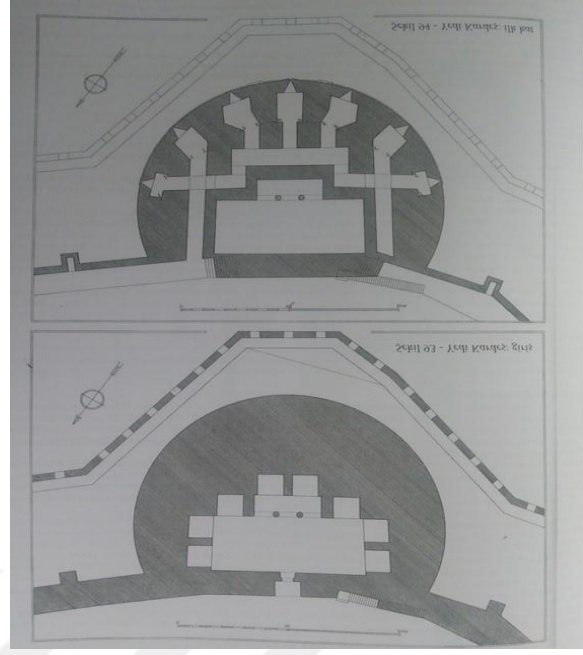
Resim 27, Yedi Kardeş Burcu Genel Görünümü.



Resim 28, Yedi Kardeş Burcundaki Figürlerin Bazıları.



Resim 29, Yedi Kardeş Burcu Galerisi Planı.



Resim 30, Giriş Planı (Gabriel'den).

Kentin tam güneybatısında var olan Yedi Kardeş burcu Gabriel'e göre 41. burçtur. Adını dairesel çevresine yayılmış ve her birinin sahip olduğu aydınlatma mazgallı yedi odadan almaktadır. Yine bir başka rivayete göre geçmişteki bir savaşta burcun savunması esnasında yedi kardeşin yaşamını yitirmesiyle bu ismi aldığı söylenir. Yedi Kardeş Burcu bir Artuklu dönemi eseri olup Sultan Melik-el Salih Mahmut döneminde, mimar İbrahim Sarafi'nin oğlu Yahya tarafından yapılmıştır. Silindirik yapısının 27,80 metre çaplı burç kentin güney yüzü batı ucunu oluştururken bundan sonrası 120 derecelik bir kavisle kuzeybatıya yönelir. Bundan dolayı surlar bu bölümde kentin dışına taşar buda surların kuşbakışı kalkan balığı şeklinin kuyruğunu oluşturmaktadır (Tuncer,2012).

Çetin'in (2014) Gabriel'den Çevirdiği kaynağa göre; Surların kuyruk kısmını oluşturan kavis 130 derece olduğu ve Yedi Kardeş ve Ulu Beden (Evli Beden) burçları şekil olarak birbirilerine çok benzediklerini ve bu benzerliklerinden kaynaklı aynı yüksekliğe sahip (32 cm) sıralı taşlardan örüldükleri ifade edilir. Burçların benzerlikleri hakkında, inşa edildikleri esnada usta ile kalfası arasında bir rekabetin olduğu, burçların bitirilmesinden sonra da insanların kalfanın yaptığı burcu daha çok övmesinden kaynaklı ustanın durumu hazmedemeyip hayatına son vermesiyle sonlanan ve günümüzde halen yaygın olan bir rivayetten de söz edilmektedir. Dolayısıyla ufak detaylar dışında, iki burcunda şekil ve kabartmalar açısından bir birinin aynısı olduğu düşünülebilir.



Resim 31, Yedi Kardeş Burcundaki Çift Başlı Kartal Kabartması.

Resim 31'deki Figürün Plastik Analizi

"Yedi Kardeşler Burcu'nun ön yüzünde, Besmele-i Şerife'nin yer aldığı kitabenin üzerinde bulunan çift başlı kartal motifi, aslan figürlerini bir anlamda simetrik olarak ikiye bölmüştür. Burcun ortalarında yer alan kartal motifinin üst bölümdeki friz biçimindeki kabartma şeritler ile bir anlamda kitabe, aslan ve kartal motifleri taçlandırılmıştır. Çift başlı kartal motifi simetrik olarak uygulanmıştır. Kanatlarda beş sembolik telek uygulanmıştır (Atan, 2004: 243)." Neredeyse birebir benzerinin Ulu Beden burcunda mevcut olduğu çift başlı kartal rölyefi, iki aslan kabartmasının tam merkezinde üçgen bir kompozisyonun çatısı konumundadır. Gövde kısmı cepheden tasvir edilmişken her iki baş ise profilden tasvir edilmiştir. İki kanadı da açık vaziyette olup, uçları sivri aşağı doğru inen gövde yönünde kavisli farklı ebatlarda olan beşer telekten oluşmaktadır. Ayrıca gövdenin sonundan başlayıp doğu ile batı yönlerine doğru olabildiğince açılan pençelerin bitimine kadar kıvrılmış vaziyette duran kuyruk telekleri de mevcuttur. Çift başlı kartal figürünün baş kısımlarından yukarı doğru sivrilen kulakların uçlarının temas ettiği, bunun yanında daire şeklinde oyuk olan gözlerin hemen dibinden sarkan yanaklarının olduğu ve gövde kısmında hareketli bir boşluk bırakıldığı görülmektedir.

Bir sanat eseri oluşturulurken üretim süreci, tekniği ve dönemiyle ilintili bir hikayeden söz edilebilir. Yedi Kardeş Burcundaki çift başlı kartal rölyefinin oluşum sürecine yani hikayesine bakılırsa, yapıtı yapan sanatçının, yaklaşık olarak yüksekliği ve genişliği bir

metreden biraz fazla olduğu tahmin edilen, yekpare ve kare şeklindeki bazalt taşının yüzeyine çekiç, murç ve keski vasıtasıyla yüzeye çizilen çift başlı kartal formunun dış hatları haricinde kalan kısmı yaklaşık olarak 10 cm ile 15 cm arasında bir ölçüde yontuğu düşünülmektedir. Bu işlemlerden sonra figürün stilize formu sanatçı tarafından kendi üslubunca şekillendirildiği varsayılmaktadır. Sanatçı üçlü kompozisyon olarak kurguladığı eserinde yüksek dereceli bir kabartı yaptığı ve bu sayede yapıtın uzak mesafelerden bile görülebilmesini sağlamıştır. Ayrıca oranlama, denge, ritim bakımından kararında bir tasarım süreci ile yerleştirme söz konusudur. Yapıtların inşa edildiği malzeme olan Diyarbakır Karacadağ bazalt taşının fiziksel özelliklerine bakıldığında, özgül ağırlıkları en yoğun taşlardan sayılmaktadır. Çeşitli türlerdeki bu taşlar çok ağır ve sert olmalarından dolayı yaygın kullanılmazlar. Bazalt lavları volkanlardan taşıklarında taşın içerlerindeki gazlar zamanla uçar ve taşın dokusunda boşluklar oluşturur, bu tür taşlara boşluklu bazalt ya da halk arasındaki yöresel tabiriyle dişi bazalt, yüzeyinde bu boşlukların oluşmadığı görülen taşlara ise erkek bazalt denilmektedir. Dolayısıyla kentin sur duvarlarının böyle sert bir malzemeden üretilmesi çalışmalardaki emeğin yadsınamayacağını düşündürmektedir.

Fiziki olarak işlenmesi böyle güç olan taşlara böyle estetik eserlerin nakşedilmesi sanatkarının becerisinin göstergesi olmasının yanında, seçilen motifler anlamsal açıdan da bazı kavramları temsil etmektedir. Bu konuda Atan (2004: 243) "Asalet ve güç sembolü olan Kartal, aynı zamanda totemdir. Şaman'ın kartal ve kadın birleşmesinden doğduğu, kısır kadınların kartallara yalvardığı, bir çok Türk büyüğünün isminin kuşlarla anılması (Sungur Bey, Tuğrul Bey, Bağrı Bey) kartalın Türklerin yaşamındaki önemini göstermektedir. Aynı zamanda halen çocuklara verilen Kartal, Şahin, Sungur, gibi isimlerde de bu geleneğin yansımalarını görmekteyiz." demiştir. Kartal görünüş itibarıyla hem heybetli hem de ürktücü bir o kadar da estetik bir kuştur. Doğal olarak gücü ve asaleti sembolize etmesi açısından en uygun görünen figürlerden biri olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir. Sanatkarın kabiliyetinin muazzam bir seviyede olmasının sonucu olduğu düşünülerek, eser eşsiz güzelliği ve asaletiyle adeta dişi bir kartalın yavrularını koruduğu annelik içgüdüsüne benzer bir şekilde kanatlarını açarak şehri kucaklamaktadır. Ayrıca genellikle surlarda kompozisyonların en üstünde taç olarak yerleştirildiğine dikkat edilirse kartal sembolünün en önemli sembollerden biri olduğu, hatta belki de en önemlisi olduğu çıkarımı yapılabilir. Figürün önemini günümüzde birçok kurumun ve şehrin amblemi olarak kullanılmasından da anlaşılabilir. Bu durum sanatçının başarı hanesine yazılabilir. Tüm bunlara ek olarak,

Diyarbakır döneminin bilim sanat şehri ve kadim bir kent oluşundan kaynaklı şehrin ve surların ihtişamına uygun ölümsüz yapıtların bırakmak istenilmesi durumu da söz konusu olabilir. Bu ihtişamlı figürlerin birlikte süslemelerde kullanılan Celi Silüs hat hakkında Keleş (2009) şöyle demiştir; Kitap yazısı olarak kullanılmayan bir yazı çeşidi olduğu ve bazı kurallara ilintilenen altı çeşit yazıdan biri olan “Sülüs” Selçuklular döneminde ve Osmanlıların ilk zamanlarında Kur’ân-ı Kerîm sayfalarının Sure başlangıçlarında görüldüklerini, daha sonra bu kullanım şekli sayfanın baş, orta ve son satırlarında olmak üzere genişletildiğini söylemiştir. Bu anlamda Yedi Kardeş Burcu, duvarlarına adeta nakış gibi işlenmiş kitabesiyle benzeri çok nadir görülebilecek bir eserdir. Ayrıca kitabe ile figürlerin uyumlu kompozisyonu ve orantısı sayesinde burç panoramik bir resim gibi görünmektedir. Üstün melekeleri olduğu varsayılan sanatçı ortaya çıkardığı bu muazzam eseri vasıtasıyla kendi duygularını sur duvarları üzerine dışa vurarak izleyiciye aksettirmek istediği düşünülerek sanatçının bu anlamda başarılı sayılabileceği ve yaptın anlatımcı sanat kuramı kapsamında değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda eser izleyici üzerinde yoğun bir estetik coşku uyandırabilmesi yine sanatçının teknik yeterliliğinin ve becerisinin sayesinde gerçekleştiğinden dolayı biçimci sanat kuramının alanında da ele alınması söz konusu olabilir.



Resim 32, Sol Plandaki Mitolojik Aslan Kabartması, Yedi Kardeş Burcu.



Resim 33, Sağ Plandaki Mitolojik Aslan Kabartması Yedi Kardeş Burcu.

Resim 32 ve 33'teki Figürlerinin Plastik Analizi

Yedi Kardeş Burcunun dış duvarında bulunan Besmele-i Şerife'nin yer aldığı kitabenin sağ ve sol üst kısımların da konumlandırılmış ve karşılıklı bir biçimde duran ama birbirine bakmayan bu aslan figürlerinin, form olarak birbirilerinden farklı olmadıkları hatta simetrik oldukları söylenebilir. Dişi bazalt olarak adlandırılan ve yüzeyinde volkanik püskürme sonucu hava kabarcıklarının kaldığı boşlukların mevcut olduğu bu taş üzerine, yontu derinliğinin kimi yerlerde 10 cm ile 15 cm arası olduğu tahmin edilen yüksek dereceli bir kabartma görülmektedir. Bu kabartmalarda tasvir edilen aslanların inşası sırasında, gerçek aslan formunun anatomik özelliklerinin dışına çıkılarak stilize edildikleri ve aynı üslubun burçtaki diğer figürlerin tamamına uyguladığı da görülmektedir. Mitolojik aslan figürlerinin gövde kısımları profilden, kafa kısımları ise cepheden tasvir edilmişlerdir. Ayrıntılar incelendiğinde, kuyrukların uç kısımlarının ejder başı şeklinde oldukları ve kuyrukların sırtlara doğru kıvrık bir şekilde durdukları görülmektedir. Ayrıca ön ayakların üst eklemlerinden başlayıp sırtta biten kanat benzeri bir uzuv ile göğüs kısımlarında var olan kalkan ya da zırh benzeri bir objenin varlığı ve ön ayak bileklerinin anatomiye aykırı duruşlarının önemli ayrıntılar oldukları düşünülmektedir. Yapıtların baş kısımlarına gelinirse burun oldukça belirgin ayrıntılı gözler oyuk ve yuvarlak yanaklar ise şişkin ve hafif sarkık şekilde oluşturuldukları göze çarpmaktadır.

Resim 32 ve 33 de görülen, Rölyef sanatının bir örneği bu aslan figürleri teknik olarak, dönemin el aletleri olan çekiç ve murç ile yapıldığı kuvvetle muhtemeldir. Ancak bu aletler günümüzde de heykel ve rölyef yapımında işlevselliğini korumaktadır. Bunların yanı sıra figürlerin yekpare bir taş üzerine yontulmadığını, birkaç taşın birleşimiyle oluşturulduğu da taşların arasındaki derzlerden anlaşılmaktadır. Yapıtların oluşturulma sürecinde simetri ve stilizasyon başarılı bir şekilde uygulanarak kompozisyon oluşturmuştur. Bu kompozisyonun başarısını burcun tamamını göreceğ şekilde hangi açıdan bakılırsa bakılsın, aslan ve çift başlı kartal figürlerinin, süslerin ve kitabelerin birbiri ile muntazam orantılı ve bağlantılı oldukları görülür. Formların orantılanmasında ise ustaca bir hesaplamanın varlığından bahsedebiliriz. Yapıtın yüksek dereceli yontulması doyurucu bir gölge ışık dengesini oluşturmaktadır. Ayrıca eser gün ışığının hareketlerine göre soluk ya da canlı renklere bürünebiliyor.

Yedi Kardeş burcunda mevcut olan aslan figürlerini yorumlarken ilk göze çarpan muazzam bir stilizasyondur. Bu stilin etkileri, gövdelerin yan profilden kafaların ise ön profilden tasvir edilmesinde, gövdedeki hareketlilik ile surattaki donuk ifadelerin zıtlıklarında ve figürlerin tıpkı modern zamanların fotoğraf karelerindeki pozlara benzer şekilde edalı duşların tasvir edilip burç duvarlarına ustaca yansıtılmasında görülebilir. Yine üsluptaki derin anlatım gücü figürlerin başlarının dik ve göğüslerinin önde olma şekli sanatçının anlatımını güçlendiren unsurlardır. Ayrıca ejder başlı kuyruk aslanın gücüne güç katıp onu mitolojik bir varlığa büründürmesi açısından yine iyi düşünülmüş bir detay olarak görülebilir. Baş (2006: 313) konuyu şöyle açıklamıştır; "Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında bazı aslanların kuyruk ya da kanatları ejderbaşı şeklinde sonlandırılmıştır. Bu tür tasvirlerin İslam öncesi kozmik mitolojik inanışlarla ilgisi olduğu düşünülmektedir. Ejderlerin duruşları onların tehdit edici yönlerini vurgulamaktadır. Güneş ve aydınlığın karşısında karanlığı temsil eden ejderler güneşi simgeleyen aslan figürünün karşısında zıt gücü sembolize etmektedir." Sanatçı hangi amaçla yapmış tam olarak kestirilmeyebilir lakin duruş, oranlama, kitabe ile son derece uyumlu yerleştirme ve anatomik formları yansıtma becerisi son derece başarılıdır. Bazı görüşlere göre ön ayaklarda anatomiye aykırı duruş sanatçının gözlem eksikliği olarak görülse de bunun nedenin tamimiyle sanatçısının üslubuyla alakalı olduğu düşünülebilir. Sanatçının üsluplaştırdığı bu yarı aslan yarı kanatlı varlığa aslında Grifon da denilebilir. Ögel (1964: 197, 201) bu figürleri tanımlarken şöyle demiştir; "Diyarbakır'daki Grifon, Gfenks ve kanatlı aslanların yakın benzerleri ile Gazne sanatında karşılaşmak mümkündür. Özellikle Bombacci ve Scaretto tarafından yapılan kazılarda çıkarılan mermer levha üzerindeki figürler Diyarbakır'daki efsanevi yaratıklar ile taşıdığı benzerlikle dikkat çekmektedir."

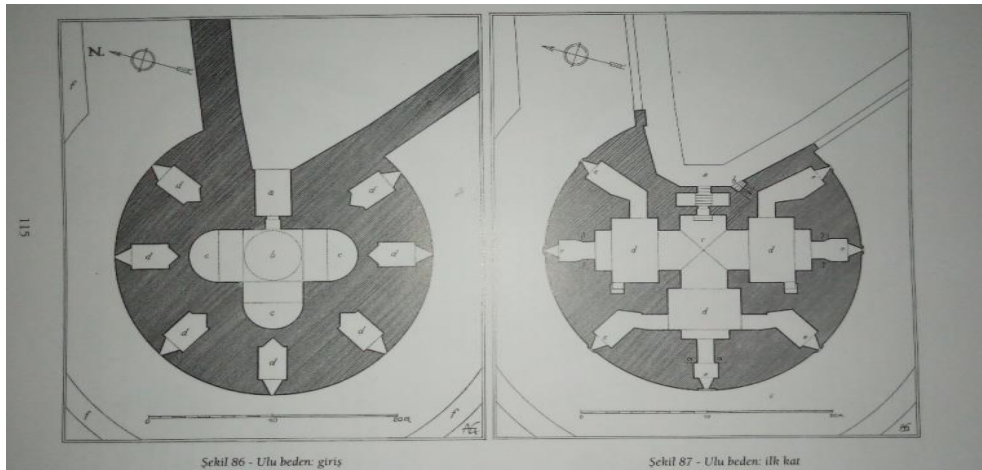
Tüm bu düşünceler doğrultusunda asırlar boyunca birçok medeniyette mevcut olan figürlü süslemeler, uygulandıkları alana estetik bir görüntü kazandırmanın yanında sembolik anlamda da derin ve zengin bir anlatım sunarlar. Doğada var olan çeşitli hayvanların yanı sıra hayal ürünü varlıklar sanatçının üslubuyla birlikte değişik formlarda günümüze kadar gelmiştir. Bazı toplumlarda yoğun bir şekilde kullanılan bu süsleme türü, bazılarında daha az kullanılmıştır. Diyarbakır ise bu konuda şanslı bir kent olarak görülebilir, çünkü pek çok medeniyetin yaşadığı ve her medeniyetinde kendinden bazı sembolleri sur duvarlarına işledikleri görülmektedir. Bu doğrultuda Yedi Kardeş burcundaki aslan figürleri neyi temsil ediyor? Yaygın bir görüş olarak Anadolu mimarisinde kullanılan aslan, kuvvet ve kudreti

simgeler, bununla beraber güneşin ve aydınlığın da temsilcisidir. Bu doğrultuda Yedi Kardeş burcundaki aslanların yüzlerine ve gövde hareketlerine bakıldığı zaman, mağrur ve heybetli bir duruş söz konusudur. Öney'e (1971) göre; Aslan Mısır'da olduğu gibi Anadolu'da varlık göstermiş medeniyetlerde de hâkimiyetin ve gücün sembolü olmuştur. Sonuç olarak surların birçok kısmında da var olan aslan figürlerinin sembolik olarak gücü ve hâkimiyeti yansıtmak amaçlı kullanılmasının yanında sanatçının mükemmel stilinden kaynaklı olarak, sanatçının hem biçimci hem de işlevselci olduğu yargısına varılabilir. Ancak fonksiyonalizm'in daha ağır bastığı düşünülmektedir.

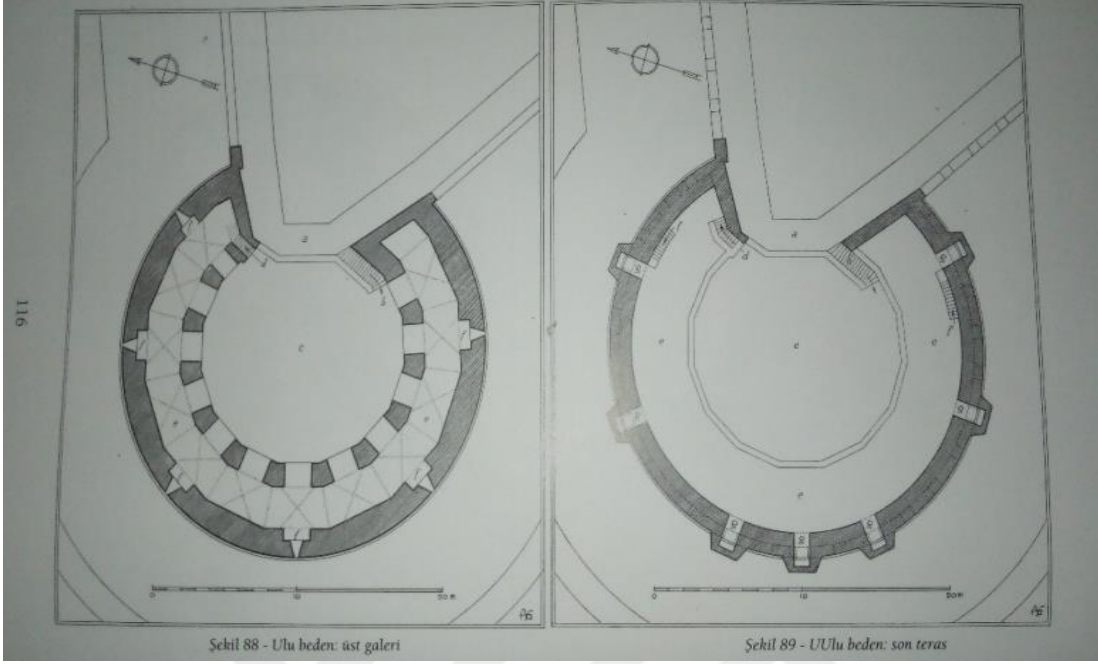
4.1.4. Ulu Beden Burcundaki Figüratif Öğeler



Resim 34, Ulu Beden (Evli Beden) Burcu Genel Görünümü.



Resim 35, Ulu Beden Giriş İle Birinci Kat Planı (Gabriel'den).



Resim 36, Ulu Beden Üst Galeri İle Teras Kat Planı (Gabriel'den).

“Ulu Beden bu esere verilen isim, boyutlarının haklı çıkardığı popüler isimlerden biri olsa da buraya sıklıkla Evli Beden adı verilir. Bunun nedeni iç kısımda kulenin tıpkı bir evde olduğu gibi pek çok odaya bölünmüş olmasıdır. Bir diğer adı da Ben u Sen (Ben Ve Sen) olarak bilinir.(Çetin, 2014).” Evli Beden, Ulu Beden yada halk arasında bilinen adıyla Ben-u Sen burcunun bu ismi nasıl aldığı hikâyesi Yedi Kardeş burcunun analizinde açıklanmaktadır. Bir Artuklu Dönemi eseri olan bu burç, Melik Salih Mahmut Zamanında yapılmıştır. Ulu Beden, Yedi Kardeş burcuyla aynı dönemde yapıldığından üslup olarak da bir birilerine çok benzerler. Bu benzerlik, Yedi Kardeş burcunda ki gibi kitabenin üzerinde tepede çift başlı kartal taç olarak kullanılıp değişik yerlerde de Grifon ve Sfenks şeklinde hayali yaratıkların tasviriyle gösterilebilir. Ulu Bedende halen var olan figürlerin plastik analizini, Yedi Kardeş burcundaki figürlerin analizlerine bakılarak anlaşılabilir. Çünkü figürler neredeyse aynı fiziksel özellikleri barındırmaktadır. Üzücü olan durum ise resimlerde de görüldüğü üzere, sadece çift başlı kartal ile sol planda kalan sfenks ve kitabenin başlangıç ve bitim hizasındaki figürler haricinde geriye kalan diğer figürlerin tahribata uğramasıdır. Evli Beden’i Yedi Kardeş Burcu’ndan farklı kılan özellikler ise taş süslemelerin daha yoğun kullanılması ile Resim 38’de görüldüğü üzere Mısır’daki sfenksleri andırmaları olabilir.



Resim 37, Ulu Beden Burcu, Çift Başlı Kartal.



Resim 38, Ulu Beden (Evli Beden) Burcu Ön Duvarındaki Sfenksler.



Resim39,Ulu Beden (Evli Beden) Burcundaki Grifonlar.

4.1.5. Nur Burcundaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizleri



Resim 40, Nur Burcu Genel Görünümü

Gabriel'e göre 40 numaralı burç olarak bilinen Nur Burcu bir Selçuklu dönemi eseridir. Eser sultan Melikşah döneminde 1089 yılında mimar Selami oğlu Urfalı Muhammed tarafından inşa edilmiştir. Nur Burcu, Kufi (Nebati) yazı ile oluşturulan ve barındırdığı çeşitli hayvan ve insan figürleriyle en zengin ve dikkat çekici burçlardan biridir. Bu figürler sırasıyla, tepede kartal olmak üzere, hemen altlarında birbirine doğru koşan atlar, ardından kitabenin ilk satırıyla aynı hizada sol ve sağ plandaki karikatüre edilmiş aslanlardır. Kitabeye arasında ise uzun boynuzlu keçi veya antilop figürü görülmektedir. Kitabenin sol kenarında, Atan'a (2004) göre, Güvercin Baş'a (2006) göre ise simurg veya hüma kuşları oldukları söylenen iki kuş figürü görülür, ancak dikkatli bakıldığında Yedi Kardeş ve Evli Beden burçlarında var olan çift başlı kartal figürlerin kanatlarına uygulanan beşli telek sayısı bu figürlerin kanatlarındaki telek sayısı ile örtüşmektedir. Ayrıca burcun sol yan duvarında var olan Resim 41'de de görüldüğü üzere avını parçalayan kartal ya da kartal tavşan mücadelesi olarak da bilinen kabartmadaki figür ile biçim olarak benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla bu figürlerin kartal olduğunda düşünülebilir. Bu figürlerinin hemen altında ise bağdaş kurmuş bir biçimde oturan bir eli ile ayaklarını öteki ile başını tutan giyinik olmayan iki kadın figürü bulunmaktadır.



Resim 41, Avını Parçalayan Kartal Kabartması, Nur Burcu.

Resim 41'deki Figürlerin Plastik Analizi

İlk bakışta pençeleri ile avını sırtından kavrayıp gagası ile avının baş kısmını ısırarak yırtıcı ve muhtemelen kartal olduğu düşünülen bir kuş göze çarpmaktadır. Kartalın kuyruğunu dört telekten kanatları ise beş telekten oluşmaktadır. Kanat ve kuyruğu paralel bir şekilde geriye doğru uzanan kartalın baş kısmı ise avına doğru yönelmiştir. Av olarak tasvir edilen bazı kaynaklarda tavşan olarak kabul gören figürün formuna bakıldığında, kuyruğu spiral bir hareket ile sırta doğru kıvrılmış ve ayaklarından biri önde diğeri ise geride yürüyüş veya koşuş pozisyonunda betimlendiği tahmin edilmektedir.

Heykel sanatının sahasına giren bu yüksek kabartmada(Rölyef), sanatçı dişi bazalt olarak bilinen volkanik kökenli yüzeyi delikli bir dokuya sahip ve yaklaşık olarak 35cm ile 40 cm arasında yekpare kare şeklinde bir taşı yontarak oluşturduğu varsayılmaktadır. Genel olarak bir yapboz gibi taşlar üst üste konularak yapılan sur duvarlarındaki süslemeler yerde tasarlanıp yapıldıktan sonra genel kompozisyondaki yerlerine monte edildiğini düşünürsek, murçlar, keskiler ve makara sistemleri gibi araç gereçlerin kullanıldığı düşünülebilir. Sanatçının uyguladığı tekniğe bakılırsa yek pare taş üzerine yapılan çizimden sonra murç,

keski ve çekiç vasıtasıyla figürün dış kontörleri yontulup daha sonra üsluplaştırdığı (stilizasyon) varsayılır. Bu üslubu Selçuklu motiflerinde gördüğümüz beşli telek uygulamasının bir örneğini teşkil ettiği de söylenebilir. Bu eserde dikkat çeken unsur ise burcun ön duvarında değil de yan duvarında bulunmasıdır. Bu durumun bilinçli bir yerleştirme olup olmadığı hakkında bir tespit yapmak doğru olmayabilir.

Nur Burcunda halen mevcut olan bu eser neyi simgeliyor? Sorusuna, şu cevap verilebilir. Tarihi dönemler boyunca insanlar bazı sembollere(totemlere) farklı anlamlar yükleyip hatta onlardan arzu ettikleri şeylerin olmasını dileyip, gerçekleşmesi durumunda ise bu varlıkları kutsal sayıp onlara dua veya kurban verdikleri bilinen bir olgudur. Daha sonra Tek Tanrı inancının ortaya çıkışı ile totemler geçerliliğini yitirmiş olmasına rağmen bilinç altında kalan bu semboller kutsal sayılmasa da pek çok mimari eserde kullanılmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, Selçuklu mimarisinde kullanılan bu sembollerinde Türklerin geçmişindeki Şaman inanışın tesiri olduğu düşünülebilir. Bu etkinin dışında başka bir olgu ise Selçuklu devleti kartalı devletin görsel simgesi (amblemi) olarak görmesi olabilir. Yine eseri form olarak ele alırsak, kartal figürünün kanatları ve kuyruğu havadaki uçuş anında olduğu gibi yukarı doğru açık ve hareket halinde tasvir edilmiştir. Ben-u Sen ile Yedi Kardeş duvarlarında ise kartal figürleri nur burcundaki kartal figürlerinin aksine durağan olarak tasvir edilmiştir. Yani nur burcundaki bu eserde gücün ve kuvvetin etkisi hareketli anlatımla vurgulanmıştır. Diğerlerinde ise görsel simge olarak kullanıldıkları düşünülebilir. Sanatçının bu çalışmasında hem Türkler için önemli bir yeri olan av merasimi ve mücadele sahnelerinin vurgulanması açısından hem de esere dinamizm katması açısından son derece başarılı olduğu söylenebilir. Yine eser, geçmiştekilere ne ifade ediyor? Günümüzde bize ne ifade ediyor? Sorularına cevap olarak gücün bir mücadele esnasında ne kadar önemli bir faktör olduğu söylenebilir.

Rölyef sanatının başarılı bir örneği olan bu eserde ana temanın mücadele olduğu ve çalışmanın kübik olarak yansıtıldığı görülmektedir. İslam sanatında kartalın başka bir hayvanla mücadele sahneleri mimarinin dışında, objeler üzerine yapılan süslemelerde de kullanılan bir konudur. Mücadele sahnelerinin Diyarbakır'da var olan eserlere sirayet edişinin nedeni hem İslam medeniyetlerinin hem de çeşitli medeniyetlerin bu topraklarda yaşamaları ve hakimiyet sağlamak için savaşlar yapmaları olabilir. Doğal olarak sanatçı bu medeniyetlerin sentezi olan mücadele ya da av sahnesi konularını işlemesi bakımından

anlatımcıdır. Başka bir deyişle sanatçı bu eseri, anlatmak istediği konuyu çeşitli sembollerle anlattığından günümüz sanat kuramlarından ağırlıklı olarak Anlatımcı Sanat kuramının özelliklerini taşımaktadır.



Resim 42, Kadın Figürü, Nur Burcu.



Resim 43, Röprodüksiyon (Gabriel'den).

Resim 42'deki Figürün Plastik Analizi

Burcun ön duvarında var olan kitabenin son satırı ile aynı taş dizisinin sağında ve solunda olmak üzere iki simetrik kadın figürü görülmektedir. Lakin kitabenin sağ tarafında bulunan figür çok fazla tahribata maruz kaldığından figürün formu kısmen belirgindir. Soldaki figürün hatları ise daha nettir. Resim 43'te de görüldüğü üzere, kartal olduğu düşünülen yırtıcı bir kuşun hemen alt kısmında tıpkı Akrep Burcu'ndaki figür gibi bağdaş kurup oturmuş vaziyette ve saçları çene hizasında bir kadın figürü mevcuttur. Kadın sol eli ile başını sağ eliyle de ayağını tuttuğu ve giyinik olmadığı göze ilk çarpan detaylardandır. Nur Burcu'nda var olan öteki figürler gibi, iki kadın figürü de tarz bakımından benzer özellikleri taşıdıkları düşünülmektedir. Ayrıca diğer burçlardaki yapıtlarında görülen figürlerinin de özellikleri ile de benzerlik göstermektedir. Bu özellikler; dolgun yanaklar, iri badem gözler ve başların cepheden verilmesidir. Sahip olunan bu özellikler dışında, figürlerin kafalarında bir başlık bulunmakta ve eğri dış konturlerin oval geometrik şekillerin hakimiyeti de söz konusudur.

Eserin oluşturulma süreci hakkında fikir yürütüldüğünde, öncelikle kadın figürünün başının üstünde duran yırtıcı kuş kabartmasının olduğu taş ile kadın figürünün olduğu taşlar birbirinden bağımsız taşlardır. Bu taşların ölçüleri ise Gabriel'e göre Res.42 de görüldüğü üzere 40 cm'dir. Bu bağlamda sıralı taşların yüzeyine dikey kompozisyon kullanılarak çizilen motiflerin, çeşitli aletler yardımıyla yükseltme ve çökertme yöntemiyle oluşturuldukları düşünülmektedir. Bu yontu işleminin ardından dengeli bir ışık gölge dağılımı elde edilmesini sağlayan hacim kazandırıldığı andan itibaren yontma işleminin son bulunduğu ve son rötuşların yapıldığı bir sürecin söz konusu olduğu varsayılmaktadır. Eser renk ve doku olarak bazalt taşının pütürlü dokusu ile ışığa göre değişen gri tonlara sahiptir. Sanatçının bu çalışmayı inşa ederken kullandığı teknik ve malzemeler ele alınır ise, murç, keski, çivi, gibi aletleri kullandığını düşünülmektedir. Rölyef sanatının bir formu olan bu yapıt, kütleli bir ağırlık hissiyatı uyandırmayıp aksine delikli dokusunun etkisiyle süngerimsi bir hafiflik yansıttığı söylenebilir.

Sanatçının motif olarak kullandığı kartal veya yırtıcı kuş sembolleri bundan önce analiz edilen Yedi Kardeş ve Ulu Beden Burçlarının analizinde ele alınmıştır. Ayrıca Yine Nur Burcu duvarında var olan Avını Parçalayan Kartal yapıtının analizinden de bakılabilir. Fakat sur duvarlarında sadece bu burçta var olan kadın figürünün işlenmesi dikkat çekici bir unsurdur. Giyinik olmadan tasvir edilen kadın figürleri, Paleolitik Çağ (yontma taş dönemi) yapıtları olan çıplak kadın heykelcikleri olarak yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadırlar. Bunların arasında en çok bilinenlerden biri olan “Wilendorf Kadını” heykelciği örnek teşkil edebilir. Bunlarla beraber antik çağda karşılaşılan Venüsler ile Anadolu’da kökeni yerleşik hayata geçilen Neolitik Çağ’a dayanan “Kibele” yontularını da örnek olarak gösterebilmek mümkündür. Doğurganlığı, bolluk ve bereketi temsil eden bu yapıtlar ile Nur Burcu’nun ön duvarında var olan kadın figürlerinin temsil ettiği anlamların aynı olma olasılığı yüksektir. Figürün oturma şekli, Şaman kültüründe de var olan bağdaş kurma şeklindeki oturuşa benzemektedir. Bu da Diyarbakır’da yaşayan medeniyetlerin sentezi olarak çok kültürlülüğün ortaya çıkardığı çeşitliliğin ve zenginliğin sonucu olarak düşünülebilir. Varsayımlar doğrultusunda bu yapıtların geçmişte de günümüzde de bereket bolluğu temsil ettikleri düşünülebilir.

Sonuç olarak Anadolu’nun geçmişten günümüze kalan yapıtlarında yaygın olarak kullanılan “Kibele” figürünün “Bereket Tanrıçası” olduğu bilinmektedir. Bu vesileyle

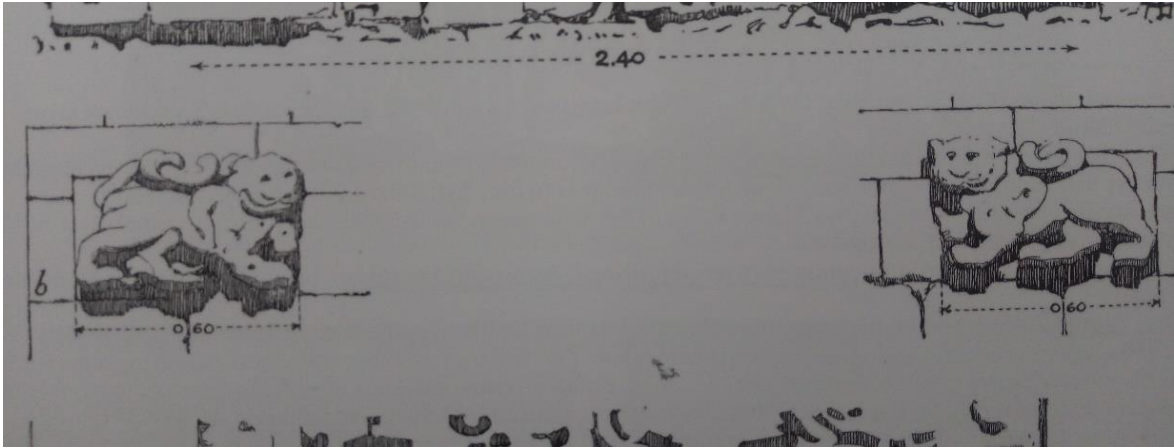
bereket simgesi olarak yapıldığı düşünülebilir. Ancak bir İslam devleti olan Selçuklu devleti döneminde yapılan bu çıplak kadın figürünün kullanımı sanatçının tasarrufunda olan bir durum olması ihtimali daha ağır basmaktadır. Sanatçı bu yapıtında anlatmak istediği konuyu çeşitli sembollerle anlattığından günümüz sanat kuramlarından anlatımcı olduğu düşünülebilir. Ancak sanatçının form ve anatomideki etkileyici başarısı ile stilize ettiği eserleri bakımından ele alındığında kısmen de olsa biçimci olduğu söylenebilir.



Resim 44, Gülümseyen Aslan Sol, Nur Burcu.



Resim 45, Gülümseyen Aslan, Sağ, Nur Burcu.



Resim 46, Nur Burcu'ndaki Gülümseyen Aslanların Röprodüksiyonu (Gabriel'den).

Resim 44 ve 45'deki Figürlerin Plastik Analizi

Nur Burcunda mevcut olan Resim 44 ve 45'te de görüldüğü üzere yine simetrik biçimde işlenen iki aslan figürü mevcuttur. Figürlerin burcun ön duvarındaki yazıtın ilk

satırının sağ ve sol ucunda yürür vaziyette oldukları gözlenmektedir. Sanatçı rölyef sanatının ürünü olan bu yapıtlarını stilize ettiği, hatta günümüz tabiriyle karikatürize ettiği de söylenebilir. Bu fikre sürükleyen unsurlar ise şunlardır. Öncelikle esere halk arasında “Gülen aslan” adını verdiren özelliğin iki aslanında tıpkı bir insan gibi muzip bir şekilde sırtıyör olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Eserde ne görüyorsunuz? Sorusunun cevabı arandığında, sanatçının üslubunun daha etkin şekilde yapıta sirayet ettiği özellikler gözlenmektedir. Peki bu stilizasyonun özellikleri nelerdir? Denilirse başa kadar kıvrılıp uzanan ama orta kısmında düğümlemiş uzunca bir kuyruk ile aslanların heybetli yürüyüşlerinin aksine son derece naif ve edalı bir yürüyüş şekli olarak tanımlanabilir.

Gülümseyen aslan motifli kabartmaların yontulduğu taşların ölçüleri Öney’e (1971) göre; 60 cm x 45 cm ölçülerindedir. Aslan motifli taşların geometrik şekillerinin dikdörtgen cinslerinin ise yüzeyi delikli olan dişi bazalt olarak adlandırılan taşlar oldukları gözlenmektedir. Yapıtın oluşturulması sürecinde uygulandığı düşünülen işlemler sırası ile şunlardır. Dış kontörleri ile taşların dış çizgilerinin sınır olarak tutularak dönemin kendine has el aletleri içerisinde olan çeşitli murçlar, keskiler ve çekiçler vasıtasıyla aslan figürlerinin anatomik kontur çizgilerinin dışında kalan alanların yontma, oyma ve kesip-çıkarma yöntemleriyle atıldığı ve bu işlemlerin ardından dış formun oluşturulduğu düşünülmektedir. Figürün anatomik yapısının yüksekte geri kalan kısımların ise alçakta kaldığı bu aşamadan sonra sanatçı, kendine has üslubuyla eserlerin ayrıntılarını işlediği düşünülmektedir. Tüm bu işlemler, yapıt nasıl oluşturulmuştur? Kullanılan teknik ve araç gereçler nelerdir? Hangi sanat türüdür? Gibi soruların cevapları olarak ele alınabilir.

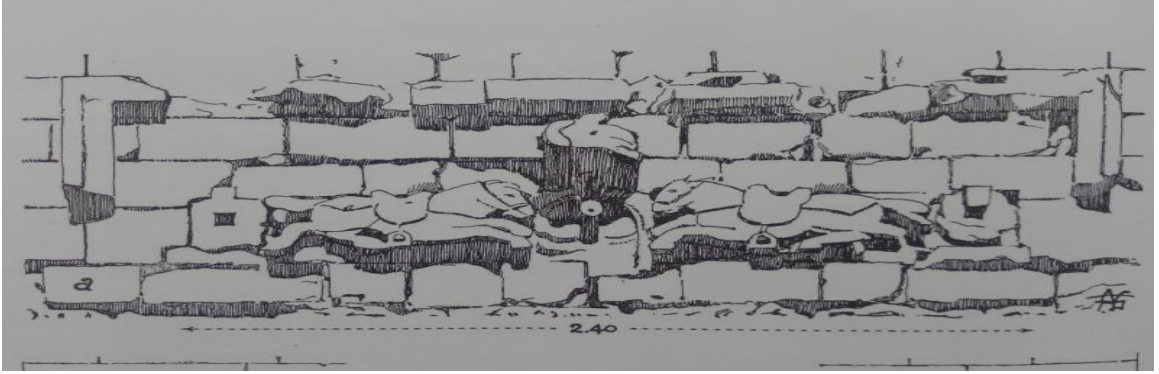
Sanatçının Nur burcundaki bu aslan motifli kabartma eserlerinde temadan daha ziyade hünelerlerini ve sanatsal becerisini sergilemeyi amaçladığı ve bunda da başarılı olduğu yapıtlarındaki eşsiz stilizasyonun kişi üzerinde uyandırdığı estetik hazdan da anlaşılabilir. Bununla beraber rölyeflere ilk bakıldığında tıpkı bir karikatüre ilk bakılan o an gibi kişide içten gelen neşe hissinin ardından gülümseme davranışı oluşabilir. Oysaki önceki eser eleştirilerinde aslanın gücü, hâkimiyeti simgeleyen bir sembol olduğuna değinilmişti, ancak sanatçının bu çalışmasında bu hissiyatlar ön plana çıkmamaktadır. Nur Burcunda var olan diğer figürlere bu durum sirayet etmemiştir. Diğer eserlerde de güçlü bir stilizasyondan söz edilebilir ancak bu biçimde karikatür tarzı denilebilen tarzın sadece aslan motiflerinde kullanıldığı düşünülmektedir. Gülümseme şeklinde karşımıza çıkan bu yüz ifadesinin

figürlerin oluşturulması aşamasında bazalt taşı gibi zor bir taşın azizliğine uğrayarak doğallığında geliştiği ya da mecbur kalınarak yapıldığı da düşünülebilir ancak bu muzip haller aslanların hareketlerinden tutun yürüyüş şekillerine kadar formun tamamında görülen bir durum olduğundan sanatçının bunu bilerek yaptığı fikri daha baskın gelmektedir. Tıpkı Lafontaine masallarında olduğu gibi insani bazı vasıfların hayvanlarda varmış gibi aktarması benzer bir tarzda aslan figürlerinde de sanatçının insani bir nitelik olan gülümseme davranışını, aslanları kişiselleştirerek aktardığı düşünülebilir. Bu yapıtın önemli bir başka özelliği sanatsal beceri sayesinde günümüzdeki teknik imkanlar olmadan da son derece estetik eserlerin oluşturulduğunu temsil etmesi olarak düşünülebilir.

Bu yorumlar sonucunda, Diyarbakır'daki tarihi yapılar üzerinde en fazla işlenen figürün aslan figürü olduğu kaynaklarda da geçen düşündürücü bir noktadır. Bu figürlerin kimi zaman mücadele veya av sahnelerinde kullanıldığı, kimi zaman da tek veya simetrik olarak yapılara işlendiği görülmektedir. Aslan figürünün daha çok askeri amaçla inşa edilmiş mimari yapılarda olmasından kaynaklı figürün sembolik olarak kudreti, hakimiyeti veya koruyucu tılsım amaçlarıyla kullanıldığı düşünülebilir. Koruyucu hayvan kavramı için Baş (2006: 315) şöyle; "Tulunoğulları'nda hükümdarlara ehlileştirilmiş aslanların bekçilik yaparak onların koruyuculuğunu üstlendikleri bilinmektedir. Samanoğlu İsmail'in geceleri kapısında bekleyen bir aslan bulundurmuştur." demiştir. Bu sembolik anlamlandırmalara ek olarak, Diyarbakır'daki aslan kabartmalarının belirgin bazı biçimsel özellikleri de vardır. Özellikle Selçuklu döneminde sıklıkla kullanılan aslan motifinin bir üslup kazandığı görülmektedir. Bu dönemin eserlerinde yaygın olarak yüksek kabartma tekniğinin hakim olduğu rölyeflerde aslanların baş kısımlarının gövdelerine oranla daha iri oldukları görülmektedir. Bu durum vurgu yapılma isteğinden kaynaklı yada iri badem şeklindeki gözler ile yayvan bir burun ve dolgun yanaklardan oluşan yüzdeki bu üslubun daha iyi görülmesi isteğinden kaynaklanması da olabilir. Sözü edilen tüm bu tespitler doğrultusunda sembolik olarak bu kadar önemli olan aslan, Nur Burcu'ndaki bu aslanlarla farklılık gösterdiği ve sanatçısının aykırı bir tarzı olduğu düşünülmektedir. Alakuş (2002); "Sanatsal beceri, hüner veya teknik yeterlilik çoğu zaman "Biçimci bakış açısının ürünüdür." demiştir. Bu tespitten yola çıkarak yapıtlarda beceri ve hünerin ön plana çıkması sebebiyle sanatçı biçimcidir denilebilir.



Resim 47, Dörtmala Koşan Atlar, Nur Burcu.



Resim 48, Röprodüksiyon (Gabriel'den).

Resim 47'deki Figürlerinin Plastik Analizi

Diyarbakır surlarında at motifli kabartmalarının yalnızca Nur burcunda var oldukları görülmektedir. Dişi bazalt taşına oyulmuş bu kabartmalar burcun ön duvarındaki kitabenin üst kısmındaki nişin içinde deforme olmuş kartal rölyefinin alt kısmında bulunmaktadır. Figürlerin üzerlerindeki eğriler ile koşum takımlarının ayrıntılı ve simetrik bir şekilde işlendikleri, binicileri olmadan birbirilerine doğru dörtmala koştukları ve kuyrukları düğümlü şekilde tasvir edildikleri gözlenmektedir. Ayrıca atların profilden görüldüğü ve anatomik ayrıntılarının da muntazam bir biçimde işlendiği dikkate değer diğer unsurlardır.

Nur Burcu'nun ön duvarında mevcut olan ve rölyef sanatının birer örneğini temsil eden at motifleri, sur duvarlarındaki yapılarda yaygın bir biçimde kullanıldığı gözlenen dişi bazalt taşı yüzeyine, yatay kompozisyon şeklinde düzenlenmiştir. Bu işlem ise o dönemin el

aletleri kullanılarak yontma ve oyma teknikleri ile simetrik olarak oluşturulmuştur. Eserlerin işlendiği taşlar yekpare biçimdeki iki bazalt taşı olup, yüksek dereceli ve derecelerin kademeli olduğu yüzeyi delikli taşlardır. Ayrıca Nur Burcu'ndaki diğer figürlerin işlendiği taşlardan daha büyük oldukları gözlenen taşların ölçüleri ise takriben genişlik olarak 100 cm yükseklik olarak 60 cm civarındadır.

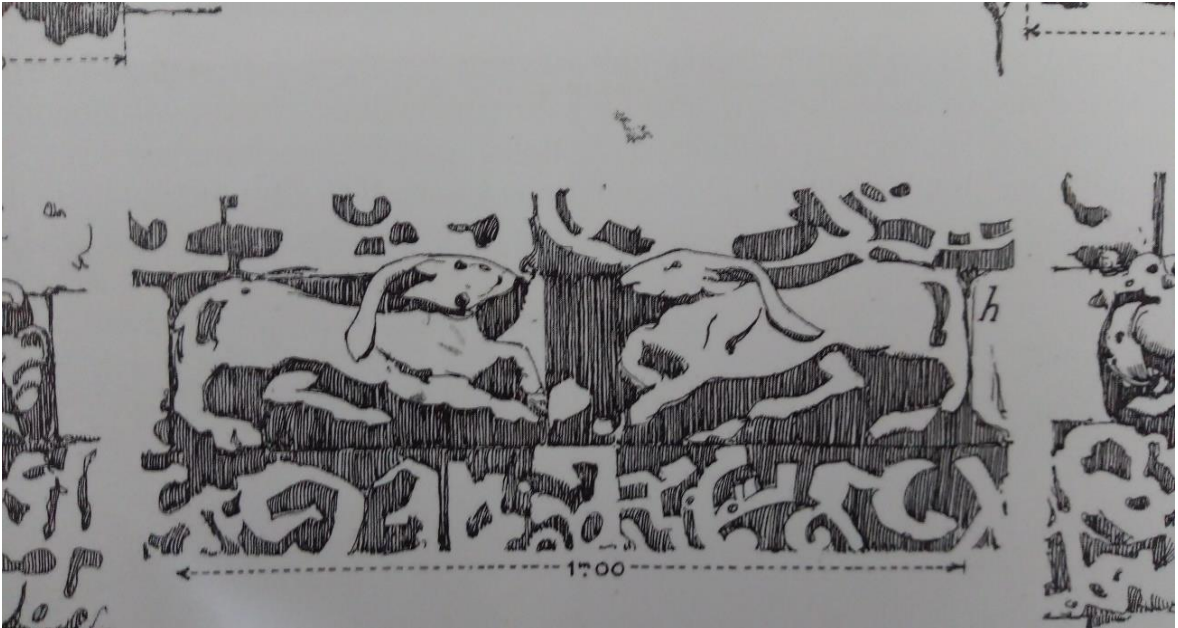
Kabartmalar anlam olarak incelendiğinde çok farklı alanlarda ve kültürlerde kullanıldıkları tespitine varılmıştır. Baş'a (2006) göre; "At figürlerinin Türk sanatındaki sembolik içeriğini İslam öncesi Türk dünyasında, Şamanist inançta, Astroloji, Mitoloji ve Budizm'de bulmak mümkündür." Ayrıca Anadolu'da at figürünün sembolik anlamda ne kadar? Önemli bir yere sahip olduğu, Öney'in (1969) çalışmasında da geçen, Kaşgarlı Mahmut'un atlar için Türk'ün kanadıdır diye aktardığı cümleden anlaşılabilir. Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere Türklerin geniş alanlara yayılmaları ve bu alanlarda hakimiyet sağlamalarında atların ve binicilik hünerlerinin rolü büyüktür. Ayrıca Türklerin eski inancı olan Şamanizm'de ölen kişiyi öteki dünyaya taşıyan hayvanın at olduğu ve bu seremoni esnasında atların kuyruklarını düğümledikleri söylenmektedir. Kuyrukların düğümlü olmasının bir başka nedeni ise savaş ve av sırasında kolaylık sağlaması, yiğitlik veya heybetli bir görünüş sağlamakta olabilir. Kuyrukların savaşlarda düğümlendiği düşüncesini destekleyen, Baş'ın (2006: 303) araştırmasında geçen; " Hun kurganlarında kuyrukları düğümlü çok sayıda at cesedi bulunmuştur." sözleridir. Türk'ler atlarının kuyruklarını düğümleme geleneğini İslamiyet'e geçtikten sonrada devam etmişlerdir. Bu bağlamda at sembolünün temsil ettiği değerler açısından Nur burcundaki at motiflerini yapan sanatçının dönemin hükümdarı Melikşah'ı ve Selçukluların gücünü vurgulamak amaçlı yaptığı tahmin edilmektedir. Figürlerin günümüzde bizlere ifade ettiği şey ise anatomik başarı ve güçlü stilizasyonun verdiği estetik coşku olarak tanımlanabilir. Bu durum sanatçının işinde ne kadar hünerli olduğunu da göstermektedir.

Sonuç olarak at motifli kabartmaların sadece bu burçta olması bakımından sanatçısının veya ustasının, burçtaki diğer eserlerinde olduğu gibi bu çalışmasında da farklı bir bakış açısı ve tarza sahip olduğu düşünülebilir. Sanatçı ayrıca bu eserlerinde atların anatomik yapılarını işlenmesi böylesine güç olan bazalt taşı yüzeyine son derece gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Buda onun yetenek ve beceri olarak donanımlı olduğunun göstergesidir. Kabiliyeti dışında sanatçının bu çalışması ile bir mesaj verme çabasının olduğu ve bu yüzden sembolik olarak yiğitlik, korkusuzluk, hâkimiyet ve ölmekten

çekinmeme gibi anlamları barındıran at motifini konu aldığı düşünülmektedir. Sanatçının bu çalışması ile hem yeteneklerini sergileme isteği hem de yapıtı vasıtasıyla birde mesaj verme amacından kaynaklı, biçimci ve işlevselci olduğu yargısına varılabilir.



Resim 49, Nur Burcu Üzerindeki Geyik (Antilop) Figürleri.



Resim 50, Röprodüksiyon (Gabriel'den).

Resim 48'deki Figürlerin Plastik Analizi

Resim 49 ve 50' de görüldüğü üzere Nur Burcu'ndaki kitabenin arasına yerleştirilen Rölyefte, iki geyik figürü görülmektedir. Selçuklu ya da saray tarzı olarak da adlandırılan simetrik şekildeki düzenlemenin söz konusu olduğu yapıtta karşılıklı olarak hareket halinde olan figürlerin boynuzları neredeyse gövdelerin ortasına kadar uzun ve kıvrıktır. Profilden tasvir edilen geyiklerin, birbirilerine doğru koşar vaziyette işlendikleri ve badem şeklindeki göz yapıları ile anatomik kas yapılarının belirginliği kayda değer özelliklerdir. Organik şekillerin tasviri edilişinden kaynaklı yapıta düz çizgilerden ziyade eğri çizgilerin hâkim olduğu düşünülmektedir. Ayrıca taş dokusundan ziyade canlı bir doku izlenimi veren yapıtın burçtaki diğer çalışmalar ile aynı üslubun örüntüsünün bir örneği olduğu düşünülmektedir.

Sanatçının yapıtlarını meydana getirdiği sürecin gidişatı ise tahminen şu şekildedir. Öncelikle toplam yatay ölçüleri Resim 50'de görüldüğü gibi 100 cm olan iki dişi bazalt taşı yüzeyine geyik figürlerinin çizilmesi işleminin ardından, çizimlerin dış konturları haricinde kalan kısımlarının murç, çekiç, keski gibi aletler vasıtasıyla çıkarılıp atılması işlemine geçildiği ve bu işlemin geyik kabartmalarının istenilen yükselti derecesine ulaşmaya kadar devam ettiği tahmin edilmektedir. İstenilen derinliğin elde edilmesinden sonra anatomik formun ayrıntılarının aktarıldığı ve son olarak ta taşların duvarda tasarlanan konumlarına, dönemin yapı inşa tekniklerine göre yerleştirildikleri düşünülmektedir. Bunlara ek olarak da yapıtlarda Selçuklu tarzı olarak bilinen simetrik kompozisyon kullanılıp simetrik geyik figürleri arasında bir boşluk bırakılmış olması da dikkate değer diğer unsurlardır.

Geyik figürünün kabartmalarda neden kullanıldığının cevaplanması bakımından ele alınır ise Anadolu'da yaşayan medeniyetlerin geyik figürünü İslamiyet öncesi ve sonrası süreçlerde olmak üzere, mimari yapılarda ve çeşitli süslemelerde motif olarak kullandıkları bilinmektedir. İslamiyet öncesinde geyiğe verilen önemin İslamiyet'in ardından devam ettiğini ve Peygamberimizin amcası Hz. Hamza'ya Peygamberin güç durumda kaldığını bir geyiğin haber ettiği rivayeti halk arasında halen duyulabilir ve bu yönüyle geyik sembolik açıdan değerli bir hayvandır. Ayrıca geyiklerin göçebe toplumlar için çok değerli hayvanlar olduğu bu bağlamda geçmişte konar-göçer bir kültüre sahip olan Türk toplumu için geyik günlük yaşam açısından da önemli bir hayvandır. Bunun sonucu olarak geyik figürleri halı, kilim, süs eşyaları gibi nesnelere ve daha sonrada yerleşik yaşama geçilmesiyle mimari öğelerde motif olarak kullandıkları düşünülmektedir. Sembolik olarak bu figürün önemini

Diyarbakır surları üzerindeki kabartmalara konu olmasından da anlamak mümkündür. Nur burcundaki geyik kabartmaları form olarak ele alındığında ise yine çok başarılı bir stilizasyon ile beraber çok sağlam bir anatomik beceri dikkate çeker. Özellikle geyiklerin son derece estetik şekilde tasvirini sağlayan baş kısmının hafif yukarda oluşu ve ayakların narin hareketleri ve ince bir ustalıkla hesaplanmış boynuz uzunluğu geyik motifli kabartmaların muazzam güzellikleridir. Tüm bunların üzerine antilopların vücutlarının başarılı orantılanması ile harekete göre anatominin stilizasyon içinde rafine edilmişliği Sanatçının bu yapıtlarını hoş ve güzel kılan hünerlerini ortaya koymaktadır

Sanatçının geyik figürlü kabartmalarında görülen tarz ile burçtaki diğer çalışmalarında var olan üslubun devamı olduğu ve genel kompozisyonu yine son derece göze hoş gelen bir şekilde oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca İslam toplumu açısından önemli bir figür olan geyiği, İslamiyet inancına sahip bir devlet olan Selçuklu devletinin dönemi eserlerinde kullanılmasının bilinçli bir tercih olduğu düşünülmektedir. Sonuç olarak, dini ve günlük yaşamın bir parçası olması açısından geleneksel yönü olan geyik motifi kullanılarak mesaj verme isteğinin olduğu varsayılarak, sanatçıyı, günümüz sanat kuramları doğrultusunda ele alınır ise onun işlevselci olduğu düşünülebilir. Fakat bunların dışında sanatçının kendine has üslubu ve hünerleri onun Biçimci sanat kuramı bazında da ele alınması gerektiğini düşündürmektedir.

4.1.6.Selçuklu Burcu'ndaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizi



Resim 51, Selçuklu Burcu Genel Görünümü.

Selçuklu Burcu, Ulu Beden Burcu'nun kuzeyinde görülen ilk burçtur. Burcun üzerinde yer alan yazıtlara göre Büyük Selçuklu hükümdarı Melikşah döneminde Nur Burcunu da inşa eden Urfalı Muhammed tarafından 1088-1089 tarihleri arasında inşa edilmiştir. Dikdörtgen planlı inşa edilen burcun ön duvarında yer alan süsleme sistemi Nur Burcu ile paralellik göstermektedir. Tıpkı Nur Burcu'ndaki gibi üç satırdan oluşan çiçekli Kufi yazılı kitabe mevcut olup kitabede yer alan harfler rumi motifleriyle sonlandırılmıştır. Rumi motifler Selçuklularda yaygın olarak kullanılan bitki ve hayvanların şekillerinin stilize edilerek süslemeye çevrildiği motiflerdir. Rumi terimi ise Anadolu topraklarına o dönem verilen isimdir.

Burçtaki bütün süslemeler kitabenin çevresinde ve aralarında kullanılmıştır. Tepe sarağının (kemer, kuşak) iki taş sıra altında olan İki boğa figürü mevcuttur. Boğa kabartmaların arasında kalan boşluğa inşa edilen nişin kemer kısmındaki kilit taşına ise boğa başı ayrıca boğa başının boynuzlarını pençeleriyle tutmuş ve hâkimiyeti sağlamış biçiminde bir de kartal kabartmaları yapılmıştır. Boğa başı üstündeki kartal kabartmasının aynısı Urfa Kapıda bulunan kabartmalarda da olduğu tespit edilmiştir. Urfa Kapısı'nda mevcut olan bu figürün anlamı için Berchem (1910) yazdığı eserinde, Desenin Amid'in alınmasını anlatan bir kitabenin hemen altına oyulduğunu ve Artukoğlu Muhammed ile İnanoğlu Mahmud'un mücadelesinin bir an için hayal edilip, boğa başını kaybeden Amid ya da İnanoğulları olarak kuşu ise kazanan Artukoğlu Muhammed olarak dönülmesini istemiştir. Yorgun düşen yenilen ile muzaffer olanın hikâyesi olarak yazıtın figürsel temsili olarak düşünmenin mümkün olduğunu dile getirmiştir. Detaylıca açıklanan Kartal ve boğa figürlerinin alt kısımlarına ve kitabenin değişik yerlerine aslan, kuş, antilop veya dağ keçisi figürlerinin kabartmalarının yapıldığı da görülmektedir.

Gabriel'e (2014, Çetin, çev.) göre; "30. Burç olan burcun ön duvarında var olan ve Melikşah'ın adını taşıyan 57 numaralı yazıt mevcuttur. Bu yazıt Hicri takvimle 481 tarihlidir." Bu sebepten dolayı burcun nadir kullanılan diğer adı Melikşah Burcu'dur. Selçuklu Burcu hem yapıldığı dönem ve yıl itibariyle hem de yapan ustanın aynı olması sebebinden Nur Burcu ile Benzer özellikler barındırmaktadır. Aşağıdaki resimlerde de görüldüğü üzere üslup ve figürler hemen hemen aynı tarzın ürünüdür. Selçuklu Burcunu farklı kılan iki unsur vardır. İlki Nur Burcu'ndaki at figürleri yerine yine aynı üslupta boğa figürleri kullanılıp, aralarında kalan boşluğa niş yapılmıştır. Gabriel nişin içinde oturan bir insan figürünün izlerinin olduğunu söyler ama günümüzde bu izlerden herhangi bir emare olmadığı gözlemlenmiştir. İkincisi ise bu nişin kemerindeki kilit taşında mevcut olan boğayı

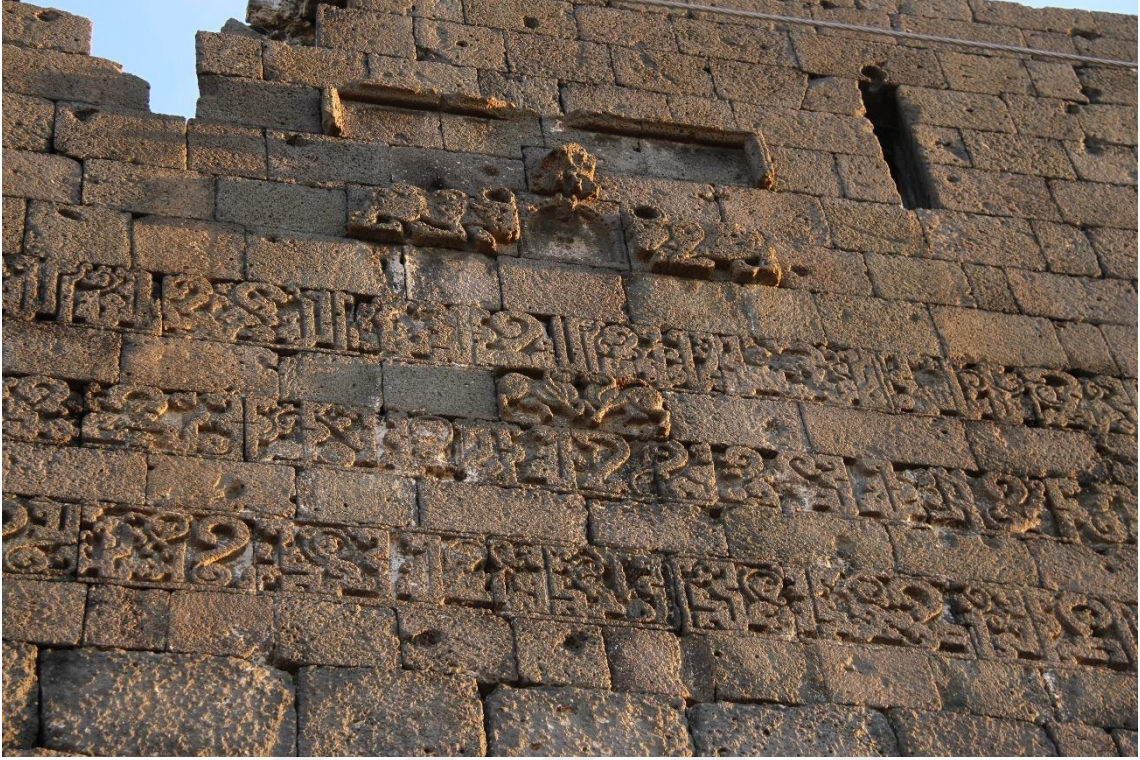
boynuzundan tutan kartal sembolü Melikşah döneminin hâkimiyetini ve kudretini işaret eden semboller olduğu düşünülmektedir. Burçlar üzerindeki figürlerin ve üslubun benzerliğinden dolayı, sadece Nur Burcu'ndaki figürlerden tema olarak farklı olduğu düşünülen dizleri üzerine çökmüş boğa figürlerinin estetik analizi yapılmıştır. Dolayısıyla Nur Burcu üzerinde mevcut olan antilop, yırtıcı kuşlar, stilize aslanların analizlerine bakılarak Melikşah Burcu üzerindeki figürler anlamlandırılabilir.



Resim 52, Aslan Ve Yırtıcı Kuş Sol Kesit, Selçuklu Burcu.



Resim 53, Aslan Ve Yırtıcı Kuş Sağ Kesit, Selçuklu Burcu



Resim 54, Tepe Sarağı Altındaki Figürler, Selçuklu Burcu.



Resim 55, Antiloplar, Selçuklu Burcu.



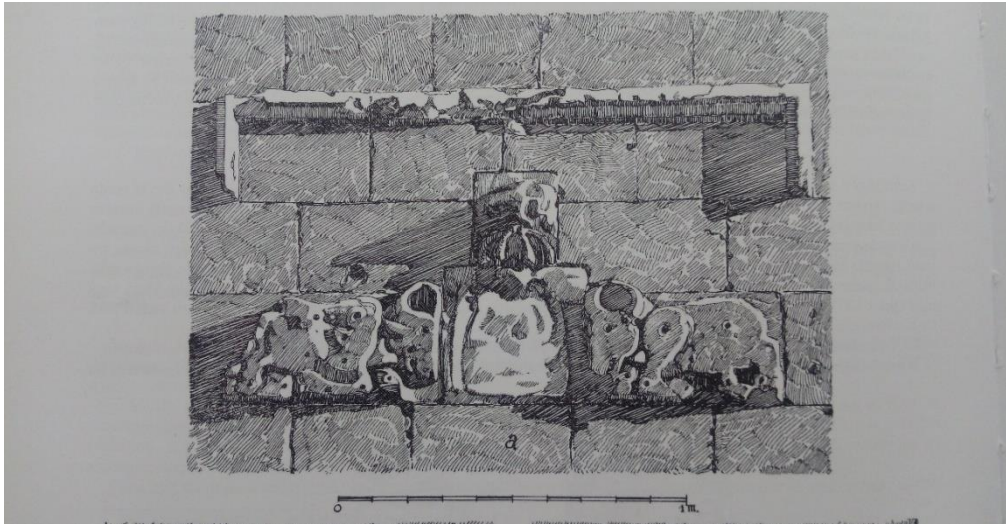
Resim 56, Aslan Sol Kesit, Selçuklu Burcu.



Resim 57, Kartal Sol Kesit, Selçuklu Burcu.



Resim 58, Diz Çökmüş Boğalar, Selçuklu Burcu.



Resim 59, Röprodüksiyon (Gabriel'den).

Resim 58'daki Kabartmasının Plastik Analizi

Melikşah Burcu ön duvarında var olan ve dizlerini büküp ayakları üzerinde yere çökmüş şekilde tasvir edilen boğa motifli iki kabartma dikkat çekmektedir. Boğalar Selçuklu süslemelerinde yaygın olarak kullanılan simetrik biçimde karşılıklı birbirilerine bakar

vaziyette olup hörgüç ve sırt kasları belirgin biçimde vurgulanmıştır. Boğaların kuyruklarının arka ayaklarına yapışık olduğu, boynuzlarının ise hilal şeklinde tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca sol plandaki boğanın kulağının belirgin olup ötekinin kulağının muhtemelen hasar gördüğü gözlemlenmiştir. Gözlerin oyuk şeklinde yapıp ağız kısımlarının ise düz çizgi şeklindeki tasvir edilip, düz ve eğri çizgisel hareketlerin hâkim şekilde görüldüğü boğa kabartmalarının, geometrik ve organik şekillerin bir arada kullanılması eserin dikkat çeken özellikleridir.

Bazalt taşı üzerine oyma tekniği ile yapılan bu rölyeflerde sanatçının, dönemin tarzı olan simetrik kompozisyonu kullanarak iki boğa figürünü orantılı bir şekilde dengeleyerek oluşturduğu ve figürler arasında boşluk yerine niş kullanıldığı görülmektedir. Nişin kullanım amacının üçlü kompozisyon oluşturma fikrinden kaynaklandığı varsayılabılır, sanatçının yapıtının oluşum sürecinin şu şekilde ilerlediği düşünülebilir. Öncelikle yatay olarak kullanılan iki dişi bazalt taşı yüzeyine stilize boğa motifleri aktarılmıştır. Daha sonra çizimlerin dış konturları haricinde kalan kısımlarının murç, çekiç, keski benzeri dönemin araç gereçleri kullanılarak istenmeyen kısımlar yontulup atılmıştır. Figürlerin dış formunu ortaya koyan istenilen derinlik seviyesinin elde edilmesinin ardından, anatomik formun ayrıntılar işlenmiştir. Son olarak da taşların tesviye edilmesinin ardından kabartmaların, duvardaki yerlerini aldıkları tahmin edilmektedir.

Anadolu'da görülen eserlerde boğa motifinin tek başına ele alınmadığı ve çoğunlukla başka bir figür ile yorumlandığı görülmektedir. Bu sebepten dolayı iki karşıt figürden birini sembolize ettiği düşünülebilir. Örnek olarak Diyarbakır Ulu Cami ile surlarda görülen figürleri göstermek mümkündür. Bu çalışmada ise Boğaları teker teker ele alırsak iki boğanın mücadele ettiği ve bitap düştükleri fikri ön plana çıkabilir. Ancak boğa figürleri üzerinde var olan ve iki boğa arasındaki nişin kilit taşında mevcut boğa başı kabartmasının boynuzlarından tutan kartalın boğa üzerindeki hâkimiyetinden kaynaklı kartala yenilen iki boğa ve ya muzaffer olan kartal düşünceleri de başka bir görüş olabilir. Başka bir deyişle boğa figürünün Diyarbakır'daki askeri ve sivil mimarideki kullanım amacı genellikle yenilen tarafın vurgulanmasını sembolize etmektir. Selçuklu Burcu boğa kabartmaları biçim olarak incelendiğinde ise anatomik ayrıntıların çok fazla işlenmediği göze çarpmaktadır. Yapıttaki boğa figürünün formu bir bakıma beceri eksikliği ürünü olabileceği düşündürülebilir. Ancak ortaya konan çalışmada figürün yalın bir üslupla başarılı anlatımı göz ardı edilmemelidir.

Çünkü bir formu stilize etmek için yeterli anatomik bilgi beceri ve donanıma sahip olmak gerekir. Dağkapı Burcu'ndaki boğa analizinde de söz edildiği üzere, Picasso'nun stilize boğa çizimlerinin temelinde yatan muazzam bilgi ve becerinin ürünü oldukları bilinmektedir. Bundan dolayı Selçuklu Burcu üzerinde var olan kabartmaları üreten sanatçının beceri anlamında mesleğine ne kadar vakıf olduğu Nur ve Melikşah burçlarındaki diğer çalışmalarına bakılarak da anlaşılabilir.

Dolayısıyla sanatçının diz çökmüş boğalar yapıtıyla şekilden ziyade içerik üzerinde durduğu yargısına varılabilir ve bu bağlamda sanatçıyı Fonksiyonalist olarak görmek mümkündür. Bu sanat kuramı için Alakuş (2002); "Sanatın, edebiyat, din ya da sosyo-politik düşünceleri geliştirilmesi veya yayılması bu kuramın bir özgünlüğüdür." demektedir. Ayrıca bu kurama göre ahlaki bir görüş veya mesaj aktarımındaki başarıya göre eser yargılanır. Sanatçı diz çökmüş boğa yapıtı ile belki de dönemin tek hâkim gücünün Melikşah olduğunu tüm rakiplerini alt ettiği mesajını aktarma isteği söz konusu olabilir. Askeri açıdan önemli bir konuma sahip olduğu varsayılan Selçuklu Burcu'nun duvarında olması da dikkate değer diğer bir unsurdur.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tarihte bilinen ilk yerleşim yerlerinden biri olan Diyarbakır 33 medeniyete ev sahipliği yaptığı bunun doğal bir sonucu olarak ta pek çok medeniyetin izlerini görmek mümkündür. Fakat günümüze ulaşan mimari eserler büyük oranda Türk-İslam dönemi eserleridir. Özellikle Selçuklu dönemi eserlerinde Türk-İslam sentezinin zenginliği bariz bir şekilde Nur Ve Selçuklu burçları üzerindeki süslemelere sirayet etmiştir. Akkoyunlu ve Artukoğulları döneminde ise başkent olan Diyarbakır, Türklerin eski toprakları olan Orta Asya etkileriyle beraber, yakınlardaki diğer medeniyetler ile sanatsal bağlar kurmuştur. Bu etkileşimden kaynaklı süslemelerde Eyyubi motifleri ile paralel üslup tarzı görülmektedir. Bu paralelliğin Suriye ve Irak ile beraber ele alınması gereken bir unsur olduğu da dikkat çekmektedir.

Birçok medeniyetin etkileşiminden kaynaklı ortaya çıkan bu zengin kültürün ürünü olan taş işçiliği ve süslemelerin askeri ve sivil mimaride gelenek ve kültür olarak kalmasını sağlamıştır. Özellikle askeri ve mimari bir eser olarak Diyarbakır Surları üzerinde bulunan bu figüratif öğelerin var olması, korunma amacıyla yapılan duvarların bir sanat eserine bürünmesi ve adeta şehri çepçevre saran rölyef bir panoya dönüşmesi ise ancak yüksek bir düzeye ulaşmış sanatsal bilincin varlığıyla açıklanabilir.

Diyarbakır'daki mimari yapılar üzerindeki figürlerin sadece tarihsel bakış ve taş işçiliğiyle açıklanamayacağı, bunun yanında sanat ilke ve elemanlarına göre analiz edilmesi ihtiyacını gün yüzüne çıkarmıştır. Çünkü birey yaşadığı dünyayı sorgularken kendi iç dünyası ile karşılaştırmalar yapar ve bu karşılaştırmalar sonucunda dış dünyayı algılar ve kavrar. Bu algılama sürecinin ardından kendi iç dünyasıyla içselleştirip yeni bir bakış yeni bir anlatım ve yeni bir dil ortaya çıkarır ve bu yeni anlatımı, aktarılabilir kılan en iyi enstrüman sanattır. Sanat ise insanların kültürel, sosyal politik, psikolojik alanlardaki yaşantılarını açıklayan ve ifade etmeye yarayan biçimler ve ürünler şeklinde nesnelleşir. Ortaya çıkan bu ürünleri estetik temeller doğrultusunda evrendeki yerlerini anlamlandırma aracı ise eser eleştirisidir.

Surlar üzerindeki figürleri oluşturan sanatçılar eserleri vasıtasıyla, dönemin sosyal-kültürel ve politik yapısı hakkında kendinden sonrakilere aktarmak istedikleri mesajları ya da biçimsel sembolleri sanat diliyle anlatma çabası içerisinde olabilecekleri düşünülerek, Bu

çalışmada Diyarbakır Surları üzerinde bulunan figüratif ögeler plastik analiz kriterleri doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, Anadolu'nun binlerce yıllık tarihi ve kültürünü geçmişinde barındıran Diyarbakır Surları, duvarları üzerinde taşıdığı ve bizlere sanatsal bir dille kentin kimliğini ve zenginliğini anlatması bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda bizden sonraki kuşakların da bu eşsiz tarihsel ve sanatsal verileri algılayabilmesi için Diyarbakır Surlarının korunması hayati derecede gerekli olan bir olgudur. Doğal olarak böylesine önemli bir yapının ele alındığı bu çalışma, bundan sonraki araştırmacılara yardımcı olması bakımından önemli olduğu söylenebilir. Ayrıca araştırma sürecinde incelenen kaynaklarda figüratif ögelerin genel bir çerçeve ile ele alındığı bu nedenle belirli bir eleştiri mantığına duyulan ihtiyacın varlığı gözlenmiştir. İşte bu nedenle araştırmada yapılan eser analizi yöntemiyle, anılan figüratif ögelerin her birisi sanatsal bir bakışla nasıl eleştirilebileceği hakkında bilgi verilmiştir. Böylece bu çalışma ile öğrencilerden yetişkin bireylere kadar tüm sanat tüketicilerinin anılan eserleri rahatlıkla algılayabileceği, ileride yapacakları müze ve ören yerleri ziyaretlerinde gördükleri eserler üzerinde doğru analizler yapabileceği bir alt yapı edinebilecekleri düşünülmektedir.

6. KAYNAKÇA

- Ahunbay, M. (2012, Nisan). Diyarbakır-Amida Surlarının Erken Dönemi, Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu, Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.
- Akay, A.(2008).Yapısalcılık, Yeni Düşünce Hareketleri, *Doğu Batı Dergisi*, 19, 130-136. <http://ogrenci.hacettepe.edu.tr>, Erişim: 06.11.2018.
- Alakuş, A. O.(2009). Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Eğitimi (Editörler: Alakuş, A.O. & Mercin, L.). Ankara: Pegem Yayınları.
- Alakuş, A. O. (2002). İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim-İş Dersi Öğretim Programındaki Grafik Tasarımı Konularının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemiyle ve Bu Yönteme Uygun Düzenlenmiş Bir Ortamda Uygulanması. Doktora Tezi.
- Altunışık, R. Çoşkun, R. Yıldırım, E. ve S. Bayraktaroğlu, (2010). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. 6.Baskı, Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Aslanapa, O. (1961). Diyarbakır Sarayı Kazısı İlk Raporu. *Türk Arkeoloji Dergisi*. 6 (2), 10-18.
- Assenat, M. (2012, Nisan). Diyarbakır-Amida Surlarının Erken Dönemi, Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu,Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.
- Atan, A. (2004, Mayıs).Diyarbakır Surlarındaki Motiflerin Estetik Değeri, I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu. Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.
- Bağlı, M. (Ed.). (2005). *Diyarbakır Geleneksel El Sanatları (Tarihsel Gelişimi Ve Tekniği)*, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları
- Baş, G. (2006). Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme Sanatı. Doktora Tezi.
- Baydaş, G. (2007). Diyarbakır ve Mardin'deki Tarihi Kamu Yapıları. Doktora Tezi.
- Berchem, M. V.& Jstrzygowski, J. (1910). *Amida*. Heidelberg
- Beysanoğlu, Ş. (1987). *Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Surları I-II*, Ankara: Neyir Matbaası.
- Bilmez, M. (2017).Diyarbakır Surları Üzerindeki Motiflerin Araştırılması Ve Seramiğe Uyarlanması. Yeri. Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Bolat, A. (2010). Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği. Doktora Tezi.
- Boran, A. (2011). Diyarbakır Kalesi, Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi, (Editör: Yıldız, İ.) Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları,
- Boydaş, N. (2007). *Sanat Eleştirisine Giriş*, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Dalkılıç, N. (2013). *Diyarbakır Surlarının Günümüzdeki Durumuna Yeni Bir Bakı-A New Perspective on the Current Status of the Diyarbakır City Walls*, https://www.researchgate.net/publication/318351924_Diyarbakir_Surlarinin_Gunumuzdeki_Durumuna_Yeni_Bir_Bakis_A_New_Perspective_on_the_Current_Status_of_the_Diyarbakir_City_Walls Erişim: 06.10.2018.
- Değertekin, H. (1992). *Diyarbakır Surları Kitabeleri ve Kabartmalarıyla Diyarbakır*, Ankara.

- Değertekin, H. (2012, Temmuz). Diyarbakır Surları ve Tarihi Yapıları Üzerindeki Kitabelerin Korunması, Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu, Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.
- Değertekin, H.(2007, Ekim). Diyarbakır Surları / Kitabeler Ve Kabartmalar, I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri, Mardin: Mardin Valiliği Kültür Yayını.
- Demir, C. (2009). Görsel Sanatlar Dersinde Sanat Eleştirisi Yönteminin Üç Boyutlu Çalışmalarda Öğrencilerin Öğrenme Süreçlerine Etkisi (8. Sınıflar Örneği). Doktora Tezi.
- Diğler, M. (2011). *Diyarbakır Taş İşlemeciliği" Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi*, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları
- Döl, A. (2009). İlköğretim İkinci Kademe 8. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde "Eser Analizi" Etkinliğinin, Sanat Eleştirisine Yönelik Bilgisayar Destekli Öğretimi ve Örnek CD Tasarımı, Doktora Tezi. *Eğitim Bilimine Giriş*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Eyyüpoğlu, İ.Z. (1991). *Anadolu Uygarlığı*, İstanbul: Der Yayınları.
- G, Albert, (Çetin, İ. Çev.), (2014). Şarki Türkiye’de Arkeolojik Geziler, Ankara: Dipnot Bas.Yay. Ltd. Şti.
- Gabriel, A. (1940). *Woyages Archeologiques Dans La Turquie Orientale I-II*, Paris: E. DE Bocard.
- Güldoğan, V. (2011). *Diyarbakır Tarihi*, Ankara: Kripto yayınları.
- Halifeoğlu, M. (2012, Nisan). Diyarbakır-Amida Surlarının Erken Dönemi, Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu, "Diyarbakır Surlarının Mimari Özellikleri Ve Yapım Tekniği" Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.
- İpşiroğlu, N. ve M. (2009), "*Sanatta Devrim*", İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Keleş, İ. (2009). Hat Sanatının Tarihi Geçmişi ve Hattat Adem Sakal’ın Türk Hat Sanatında ve Eğitimdeki Yeri. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi.
- Kırıçoğlu, O. (1990). Resim-İş Öğretiminde Karşılaşılan Başlıca Sorunlar. Ortaöğretim Kurumlarında Resim-İş Öğretimi ve Sorunları, Ankara: TED Yayınları.
- Mercin, L. (2009), *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Eğitimi*, Ankara: Pegem Yayınları.
- Milliyet Sanat Web Dergisi, Rölyef, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/rolyef/8971>, Erişim: 24 Mart 2019.
- Mülayim, S. (1999).Değişimin tanıkları Orta Çağ Türk Sanatında Süsleme Ve İkonografi, İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.
- Ögel, S. (1964), Anadolu Selçuklu Sanatının Önemli Bir Kaynağı: Gazne Sanatı, Türk Kültürü Araştırmaları, 1/2, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Öney, G. (1971). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü, Ankara, Türk Tarih Kurumu.
- Öney, G. (1969). "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Av Sahneleri", Ankara. Türk Tarih Kurumu.
- Özgen, H ve AYTEKİN, H. (2004). *Taşlar ve Düşler*, Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Özsoy, V. ve M. Şahan. (2009), Çok Alanlı Sanat Eğitiminin İlköğretim 6. Sınıf Resim-iş Dersinde Öğrenci Tutumuna Etkisi, Ankara: Türk Eğitim Bilimleri Dergisi Kış 2009, 7 (1), 205-227.

- Parla, C. (2005). Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi, 22 (1), 57-84. Ankara: ODTÜ MFD.
- Sadıkov, H. (2004, Mayıs). I. Uluslararası Oğuzlardan Osmanlı'ya Diyarbakır Sempozyumu, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.
- Sözen, M.(1971). Diyarbakır'da Türk Mimarisi, İstanbul: Diyarbakır'ı Tanıtma Ve Turizm Derneği Yayınları.
- Tansel, B. (2008). Study and Analssis of the Traditional Aesthetics in Art As Opposed to the New Aesthetics in Digital Art, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Taşkent, A. (2009). Farabi, İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd'de Estetik. Doktora Tezi.
- Tezcan, M. (2003), *Sanat sosyolojisi*, İstanbul:(MEB) Ders Kitapları Dizisi, İstanbul.
- Tolstoy, L. (1896).What is Art, http://www.csulb.edu/~ivancamp/361_r14.html, Erişim Tarihi:18 Eylül 2018.
- Tunalı, İ. (1989), *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuncer, O. C. (2012). *Diyarbakır Surları*, Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 6
- Tuncer, O. C. (2012). Diyarbakır Dış Surları İçin Bir Öneri, Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 8
- Tuncer, O. C (2011). Diyarbakır Yapılarında Üst Örtü "Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi, (Editör: Yıldız, İ.) Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları.
- Türker, H. (2007). Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da Estetik Değerin Temellendirilmesi. Doktora Tezi.
- Yetkin, S. K. (1979). *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Yıldırım, A. ve H. Şimşek. (2008). *Sosyal bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yılmaz, M. G. (2009). Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Eğitimi (Editörler: Alakuş, A.O. ve Mercin, L.). Ankara: Pegem Yayınları.
- Yurt Ansiklopedisi (1982). *Türkiye İl İl Dünü Bugünü Yarını*, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

7. ÖZGEÇMİŞ

Diyarbakır'ın Kulp ilçesinde 25.12.1981 tarihinde dünyaya geldi. İlkokul, Ortaokul ve Lise eğitimimi tamamladıktan sonra 2002 yılında kaydolduğu Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden 2006 yılında mezun oldu. On iki yıldan beri Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda Görsel Sanatlar Öğretmenliği olarak mesleğini sürdürmektedir. Halen öğrencisi olduğu Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi programına 2010 yılında yerleşti. Yabancı Dili İngilizcedir.

Katıldığı Sergiler:

2016 “City as Home Berlin: Action in Public Space” Bi’bak Gallery, Berlin / Germany.

2014 “Anonim Hayatlar” Uluslararası Karma Sergi, Batman.

2012 “Sınır Tanımaz Heykeltıraşlar Platformu’nca Hasankeyf’te düzenlenen “1.Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu”.

2006 Lisans Mezuniyet Sergisi, Diyarbakır.

2004 “İçi Boşaltılmış İnsan Manzaraları” heykel sergisi, Mardin.

2004 “İçi Boşaltılmış İnsan Manzaraları” heykel sergisi, Batman.

2004 “İçi Boşaltılmış İnsan Manzaraları” heykel sergisi, Diyarbakır.