



T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

ANASANAT DALI

**ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ MİMARİSİNDE KULLANILAN
BİTKİSEL VE GEOMETRİK MOTİFLERİN (HAYAT AĞACI VE YILDIZ
MOTİFİ) HALIYA YANSIMASI**

Ercan ÇERÇİVE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

ISPARTA-2017

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 15/06./2017Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Doç.Dr. Mehmet ÖZKARTAL
ÜYE	Doç. Dr. Ömer Zaimoğlu
ÜYE	Yrd.Doç.Dr. Doğan Demirci

İmza: 

İmza: 

İmza: 

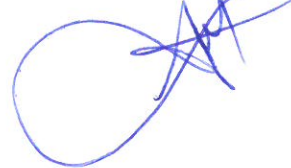
Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

Doç.Dr. A. Şevki DUYMAZ.....

Güz. Sant. Enst. Müdürü

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

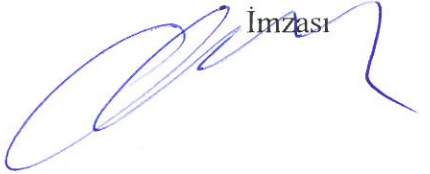


T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (15.06.2017).

Tezi Hazırlayan
Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Ercan ÇERÇİVE

İmzası


ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. : Anav çömlekleri

Şekil 2. : Afanasiyevo kültürüne ait günlük yaşam eşyası olarak kullanılan çanak çömlekler

Şekil 3. : Hun Devletine ait Altay ve Tanrı Dağı buluntuları

Şekil 4. : Pazırık kurganında bulunan halı

Şekil 5. : Pazırık Halısı Detayı

Şekil 6. : Pazırık Kurganından keçe

Şekil 7. : Orta Asya'da bulunan kaplumbağa sırtında Orhun Abidesi

Şekil 8. : Kültigin Abidesi

Şekil 9. : Bilge Kağan Abidesi

Şekil 10. : Tonyukuk Abidesi

Şekil 11. : Kubâd – Abâd kazılarında bulunan Selçuklu devrine ait cam tabak

Şekil 12. : Kubâd – Abâd kazılarında bulunan Selçuklu devrine ait sırlı tabak

Şekil 13. : Geometrik Süsleme (S. Mülayim'den s:17)

Şekil 14. : Amasyan Halifet Gazi Kümbedi Portali

Şekil 15. : Amasya Halifet Gazi Kümbedi portalinden Detay

Şekil 16. : Dunaysır Ulu Camii İç mihrabı

Şekil 17. : Dunaysır Ulu Camii İç Mihrabından detay

Şekil 18. : Dunaysır Ulu Camii İç mihrabından detay

Şekil 19. : Divriği Şifahane portalı

Şekil 20. : Malatya Ulu Camii cephesinden detay

Şekil 21. : Van Ulu Camii Mihrabı

Şekil 22. : Van Ulu Camii mihrap duvarı Tezyinatından detay

Şekil 23. : Akşehir Kileci Mescidi Rumi Süsleme (Y. Demiralp'den)

Şekil 24. : Divriği Şifahanesinde

Şekil 25. : Sivas Buruciye Medresesi

Şekil 26. : Divriği Ulu Camii

Şekil 27. : Sivas Çifti Minareli Medrese

Şekil 28. : Sivas Çifte Minareli Medrese Portali

Şekil 29. : Sivas Çifte Minareli Medrese portalinden detay

Şekil 30. : KIRZIOĞLU Görgünay Neriman Prof.Dr. Altaylar'dan TunaBoyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001:10

Şekil 31. : KIRZIOĞLU Görgünay Neriman Prof.Dr. Altaylar'dan TunaBoyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001:10

Şekil 32. : Beyşehir Kubadabad Sarayı (1219-1236)

Şekil 33. : Beyşehir Kubadabad Sarayı (1219-1236)

Şekil 34. : Beyşehir Kubadabad Sarayı (1219-1236)

Şekil 35. : Beyşehir Kubadabad Sarayı (1219-1236)

Şekil 36. : Beyşehir Kubadabad Sarayı (1219-1236)

Şekil 37. : Beyşehir Kubadabad Sarayı(1219-1236)

Şekil 38. : Erzurum Yakutiye Medrese. <http://hayatagacidergisi.com/hayat-agaci/22.05.2017>

Şekil 38 a. :Erzurum Çifte Minareli Medrese <http://hayatagacidergisi.com/hayat-agaci/22.05.2017>

- Şekil 39.** : Erzurum Çifte Minareli Medrese
- Şekil 40.** : Erzurum Çifte Minareli Medrese portal tezyinatı
- Şekil 41.** : Erzurum Çifte Minareli Medrese portal yan nişlerinin tezyinatı
- Şekil 42.** : Erzurum Çifte Minareli Medrese
- Şekil 43.** : E.1 numaralı halı detayında Ejderin korumasında tasvir edilmiş Hayat ağacı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)
- Şekil 44.** : A. 344 numaralı halının detayında servi ağacı ve lotus-palmet (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)
- Şekil 45.** : E.1 envanter nolu Ejder figürlü Halı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)
- Şekil 46.** : A-344 nolu halı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)
- Şekil 47.** : Pazırıkta 7. Kurgandan çıkarılmış bir çocuk önlüğü. Önlük deri aplike hayatağacı, altın yaba yanırları ve altın ceylan kafaları ile süslü. Rudenko
- Şekil 48.** : Hayatağacı Motifi Anadolu Halısı (XIX. yüzyıl) Erzurum-Yakutiye Medresesi ve Kayseri-Döner Künbetteki hayatağaçlarına benzer örnekleri ile Manisa-Demirci
- Şekil 48 a.** : Resim 205'teki Demirci halısından detay. Küçük hayat ağacı
- Şekil 49.** : Kayseri-Döner Künbette çiftbaşı kartal ve arslan ile hayatağacı figürleri.
- Şekil 50.** : Erzurum Yakutiye Medresesi taç kapısı yanında hayatağacı, arslan ve çiftbaşı kartal figürleri.
- Şekil 51.** : Selçuklu Yıldız Motifi Örneği
- Şekil 52.** : Selçuklu Yıldız Motifi Örneği
- Şekil 53.** : Selçuklu Yıldız Motifi Örneği (Kubadabat Sarayı Yıldız Çinisi Üzerinde Çift Başlı Kartal)
- Şekil 54.** : Selçuklu Yıldız Motifi Örneği
- Şekil 55.** : Divriği Kale Camii Portalı (G. Schneider'dan)
- Şekil 56.** : Alaeddin Camii ve bordürdeki yıldızlardan detay
- Şekil 57.** : Sivas Gök Medrese portalı
- Şekil 58.** : Sivas Gök Medrese portalı detay
- Şekil 59.** : Eğirdir Dünder Bey Medresesi ve detayı (Ercan Çerçive, Mart-2016)
- Şekil 60.** : Eğirdir Dünder Bey Medresesi ve detayı (Ercan Çerçive, Mart-2016)
- Şekil 61.** : Niğde Sungur Bey Camii kuzey cephe, taç kapı, süsleme detayı
- Şekil 62.** : Kayseri Çifte Künbetin taçkapı bordürleri ve detayı
- Şekil 63.** : Şah Kutluğ Hatun Türbesi "portal üst"
- Şekil 64.** : Şah Kutluğ Hatun Türbesi
- Şekil 65.** : Şah Kutluğ Hatun Türbesi
- Şekil 66.** : Birgi Ulu Camii Minberi (S. Mülayim)
- Şekil 67.** : Çengelli baklava, çakmak, sekizköşeli yıldız ve elibelindekız yanırları ile Konya Selçuklu halısı. 13. Yüzyıl (0,77x0,17). İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi. (Env. 678) (Aslanapa Oktay, Türk Halı Sanatının Bin yılı-1987)
- Şekil 68.** : Sekizköşeli yıldız yanırlı Zili Uşak-Eşme (orij. 1993)
- Şekil 68 a** : Sekiz köşeli yıldız yanırlı zili dokumadan Uşak-Eşme (orij. 1994)
- Şekil:69** : H. 1323 (1905) tarihli sekiz köşeli yıldız madalyonlu, U ve V benzeri yanırlı halı Kars (orj. 1988)
- Şekil 70.** : Sekiz köşeli yıldız madalyonlu halı Kars (orj. 1990)
- Şekil 71.** : Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu- İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi. Çifte Künbetin mazgal pencerelerinden
- Şekil 72.** : Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu- İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.

Şekil 73. : Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu- Konya Mevlana Müzesi

Şekil 74. : : A-344 Envanter numaralı 13.yy. Selçuklu Halısı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Şekil 75. : A 217 envanter numaralı 13. Yy Selçuklu Halısı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi),

Şekil 76. : A.85 envanter numaralı 13-14.yy. Selçuklu Halısı(İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Şekil 77. : Konya Etnografya Müzesinde bulunan 13-14.yy. Beyşehir Selçuklu halısı

Şekil 78. : Selçuklu çini örneğinde güneş-yıldız kozmolojisi (Türk İslâm Eserleri Müzesi, Foto: S. Kardeşlik))

Şekil 79. : A-119 nolu halı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Şekil 79 a: A-119 nolu halıdan detay (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

KISALTMALAR DİZİNİ

Yy.: Yüzyıl

MÖ.: Milattan önce

MS.: Milattan sonra

SUNUŞ

Ziya Gökalp(2006:29); “kültür; bir milletin dini, ahlaki, hukuki, ilmi, estetik, lisani, iktisadi, teknik hayatlarının ahenkli mecmuasıdır (toplamı)” der. Kültür, insanın doğasını ifade eden duyguların geçmişten günümüze sözlü, yazılı ve sanat eserleri yolu ile gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Kendi kültürlerini, yaşam biçimlerini, dini inançlarını evreni algılayış ve anlamlandırış şekillerini kullandıkları şekil ve motiflerini kap-kacak üzerine, günlük kullanım eşyalarına, yere serdikleri veya astıkları halı, kilim, cicim, sumak, duvar halısı ve keçealarının üzerine, üzerlerine giydikleri elbiseye, işledikleri ve dokudukları kumaşa kadar her şeye işlemişlerdir. Bununla da kalmayıp yerleşik hayata geçtikleri andan itibaren duvarlara, binalara, evlerinin girişine kabartma olarak, rölyef olarak, motif olarak, süs olarak işlemişlerdir.

Bu araştırma, Anadolu Selçuklu Devleti kültürünün çok eskilere dayanan Türk kültürünün kazanımları olduğu bilinci ve düşüncesiyle, Türk halı sanatının özünde yer alan ve kendi kültürümüze ait kullandığı ve dokuduğu motiflerini mimarisine de yansıttığını görmekteyiz. Bu amaçla kültürel yozlaşma sonucu kaybolan milli duygu, düşünce ve inançların açık hava müzeleri, eserleri ve inancımızın devasa görsel simgeleri olan tarihimizin yüz akı Anadolu Selçuklu mimari eserlerinin yine kendi kültürümüzün binlerce yıllık tarihi geçmişini olan halı sanatı ile bağlarının araştırılıp birleştirilebilmesi amacı ile alternatif bir konu olarak önerilmesi ve araştırılması uygun görülmüştür.

Araştırmanın birinci bölümünde İslamiyet öncesi ve sonrası Türk sanatına, Türk mimarisindeki geometrik ve bitkisel süslemelere yer verilmiş, Türk kültüründeki yeri ve önemi hakkında örnekler ile bilgiler sunulmuştur.

İkinci bölümde Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devleti sanatı, mimarisi ve süslemeleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise Anadolu Selçuklu Mimarisinde kullanılan geometrik ve bitkisel motiflerin (hayat ağacı ve yıldız) Anadolu Selçuklu halılarındaki yansıması üzerinde durularak mimari alandaki motifler ile halı motiflerindeki benzerliklere yer verilmiştir. Motiflerin halı sanatındaki anlam ve içerik bakımından çözümlenmeleri yapılmış, mimariye yansımaları incelenmiştir.

Son bölümde bulgular, sonuç ve değerlendirme yer almıştır. Yüksek Lisans programım süresince bana destek olan değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL’a, GTS bölüm bşk. saygı değer hocam Doç. N. Rengin OYMAN’a, eğitimim süresince bana en büyük desteği veren sevgili babam ve anneme en derin sevgi, saygı ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ercan ÇERÇİVE

ÖZET

ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ MİMARİSİNDE KULLANILAN BİTKİSEL VE GEOMETRİK MOTİFLERİN (HAYAT AĞACI, YILDIZ MOTİFİ) HALIYA YANSIMASI

Ercan ÇERÇİVE

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Haziran 2017, Sayfa: 99

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Göçebe –atlı yaşamın dünya tarihindeki en büyük örneğini oluşturan Türkler yüzyıllar boyu yaşam şekillerini, inançlarını, doğa sevgisini, gelenek- göreneklerini, kanunlarını kısacası ‘töre’ dedikleri yasalarını kendi yaşamlarındaki değer yargıları içinde yaşatmışlar, doğru kabul ettikleri her şeyi kendi toplulukları içinde yüzyıllar boyu sürdürmüşlerdir. Türkler, değerli gördükleri motifleri ve sembolleri İslamiyet dinine geçtikten sonrada önce de kullanmaya devam etmişlerdir. Asya’dan Avrupa’ya ve Anadolu’ya gelişlerinde ve gittikleri her yerde yaptıkları mimari eserlerde sahip oldukları bu figüratif ve geometrik motifleri, hayvan figürlerinin tasvirlerini (aslan, Kartal, Ejder vb.) yer yer stilize ederek yer yer gerçekçi figürler halinde tasvir etmişlerdir.

Bu çalışmada genel olarak Anadolu Selçuklu Mimarisinde çokça karşımıza çıkan Türklerin inancında ve hayat anlayışında önemi olan, mimari eserler üzerine sıklıkla işlenen hayat ağacı ve yıldız motifi hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bu motiflerin Anadolu Selçuklu mimari eserleri üzerine işlenmeden çok daha önce yer sergilerinde (halı, kilim vb.) ve gündelik eşyalar üzerinde görselleştirildiği ve bu motiflerin toplumca ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur. Konuyu görsel anlamda desteklemek amacıyla mimari ve el sanatları (halı, kilim vb.) eserlerinden örnekleri çalışmaya dâhil edilmiştir.

Bu araştırma ile atalarımızdan kalan mimari sanat eserlerimizin kültürel kimliklerinin korunması gerektiği bilincine ulaşılması, geçmişine sahip çıkan, geçmişindeki tarihsel dokusundan heyecan duyan, geçmiş kültürlerin çağdaş yaşamın da bir parçası olduğu bilincinde bireylerin yetişmesinde katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türkler, Türk Kültürü, Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisi, Türk Halı Sanatı, Hayat Ağacı ve Yıldız Motifleri

ABSTRACT

THE REFLECTION OF THE PLANT AND GEOMETRIC MOTIFS (TREE OF LIFE, STAR MOTIF) TO THE CARPET USED IN THE ARCHITECTURE OF THE ANATOLIAN SELJUK STATE

Ercan ÇERÇİVE

Süleyman Demirel University

Fine Arts Institute, Traditional Turkish Arts, Main Art Major Masters Thesis

June 2017, Page: 99

Advisor: Ass.Prof.Dr. Mehmet ÖZKARTAL

Turks, known as the greatest example of Nomadic-mounted life for centuries in the world history, have managed to keep their way of life, faith, love of nature, tradition, laws, in short called CUSTOM, and made custom live in their society over the centuries. Turks have kept using valuable motifs and symbols before and after accepting Islam as religion. They have portrayed those figurative and geometric motifs and animal figures (lion, eagle, dragon, etc.) in architectural pieces, in a realistic or stylized ways while they're moving from Asia to Europe and Anatolia.

In this study, the objective is to give information about the tree of life and start motifs that are frequently used on architectural pieces and seen often in Turkish life and belief. Generally speaking, those are also frequently appeared in the Anatolian Seljuk Architecture. A long before using those motifs in Anatolian Seljuk Architecture works, it's been emphasized that those have been visualized on the carpets or rugs on the floor and daily used materials, also the meaning of the motifs by the community. The samples of architectural and handicrafts works (carpet, rugs, etc.) have been involved to the study to support the thesis visually.

With this study, it has been aimed to contribute to grow individuals who claim their past, excited by historical texture, conscious of integration of past cultures and modern life. Also aimed to reach the conscious of protection of the identity of architectural art works coming from our predecessors.

Keywords: Turks, Turkish Culture, Anatolian Seljuk State Architecture, Turkish Carpet Art, Tree of life and Star Motifs

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ŞEKİLLER DİZİNİ	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
SUNUŞ	VII
ÖZET	VIII
ABSTRACT	IX
İÇİNDEKİLER	X
GİRİŞ	1

I.BÖLÜM

1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK SANATI	3
1.1. İskit – Hun Sanatı.....	7
1.2. Göktürk devleti ve Sanatı	15
1.3. Uygur Devleti ve Sanatı.....	20
1.4. İslamiyet Sonrası Türk Sanatı.....	22

II.BÖLÜM

2. BÜYÜK SELÇUKLU VE ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİNDE SANAT, MİMARİ VE SÜSLEME	26
2.1. Türk Mimarisinin Tarihsel Gelişimi.....	26
2.2. Büyük Selçuklu Devletinin Kuruluşu ve Sanatı.....	27
2.3. Anadolu Selçuklu Devletinde Sanatı.....	31
2.4. Anadolu Selçuklu Devletinde Mimari.....	35
2.5. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Süsleme (Geometrik ve Bitkisel Motifler).....	42
2.5.1. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Geometrik Süsleme.....	43
2.5.2. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Bitkisel Süsleme.....	50

III.BÖLÜM

3. ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ MİMARISİNDE KULLANILAN GEOMETRİK VE BİTKİSEL MOTİFLERİN (HAYAT AĞACI, YILDIZ MOTİFİ) HALIYA YANSIMASI.....	55
3.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hayat Ağacı Motifi.....	58
3.1.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hayat Ağacı Motifi Örneği (Erzurum Çifte Minareli Camii ve Medrese).....	62
3.2. Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Hayat Ağacı Motifinin Halıya Yansıması.....	66
3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yıldız Motifi.....	71
3.4. Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Yıldız Motifinin Halıya Yansıması...80	
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	92
KAYNAKÇA	95
EKLER.....	

GİRİŞ

Milletlerin yüksek medeniyet seviyesine ulaşmalarının göstergesi dil, kültür ve milli vasıflarının diğer toplumlarca kabul görmesi ve bunlardan diğer toplumlarında etkilenmesi olarak söylenebilir. Büyük toprakları ve ülkeleri işgal etmek ve onlar üzerinde hüküm sürmek işgal eden devletin medeniyet seviyesinin yüksekliğinden değil savaşıcılığındandır. Eğer ki devletleri savaşta yenen, topraklar işgal edenler yüksek medeniyete ve kültüre sahip olsalar idi yıkımları çok kısa zamanda olmaz, işgal ettikleri toprakları kısa zamanda terk etmezler ve yıkılmazlardı. Moğol istilası buna bir örnektir ve Asya'dan Avrupa'ya kadar büyük kıtaları istila etmiş ve hükmetmiştir. Yüksek medeniyete ve kültür sahip devletlerin yıkımı ve yok olması ise çok uzun yüzyıllar almış ve tarih bunu belgelemiştir. Türk devletlerinin yüksek medeniyete ve kültüre sahip olduklarının belgesi tarih sahifelerinde, arşiv ve kaynaklarında belgelenmiş ve tüm dünya bunu kabul etmiştir. Yüksek medeniyete ve kültüre sahip bir Hun, Göktürk, Uygur, Selçuklu, Osmanlı imparatorluğu gibi geçmişten günümüze tarihin tüm safhasında yüksek Türk medeniyeti ve kültürüne rastlanmaktadır.

Bir toplumun kültürünü oluşturan temel öğeler; ulusal birlik ve beraberliği sağlayan dili, tarihi ve sanatıdır. Sanat bir toplumun kültür birikiminin ürünüdür. Kültür bir milletin benliğini oluşturan bir unsurken, kültür unsurlarının içerisinde yer alan sanatta insanlığın gelişiminin başında gelir (Dağlı; 2015:182-183). Toplumsal gelişim sürecinde zaman içerisinde toplumca kabul gören inanç, davranış, tutum ve düşünceler kültürün temelini oluşturmuş, topluluklardan millet olma yolunda bu değerler gelişerek ve çoğalarak kültürel yapının zenginleşmesini ve gelişmesini sağlamıştır. Bu kültürel zenginlik sosyal yaşamda sosyal düşünce çerçevesinde ihtiyaç maddelerine ve/veya günlük kullanım malzemelerine, süs eşya ve araçlarındaki görselliklere yansıtılarak sanatsal objeler ve şekiller haline dönüşmüş, toplumun beğenisine bağlı olarak da çoğalmış, zenginleşmiş, gelişmiştir.

Tarihsel süreç içinde toplulukların başlangıcı olan insan gruplarının bir araya gelmesiyle oluşan klanlar ve inançlarını, duygu düşüncelerini, yaşadıkları doğada var olan ve görünen nesnelere, şekilleri, doğal olayları kendi düşünce ve görüş açılarıncı şekillendirmeleri sanatın temelini oluşturmuştur. Araştırmalarca elde edilen kalıntılar, buluntular ışığında aydınlatılmaya çalışılan ilk tarih, bu kalıntı ve

buluntuları yapanlar hakkında bilgi vermektedir. Tarihin ve uygarlığın gelişimi bu kalıntı ve buluntuların tarihi süreç içinde ne kadar geliştiği, geliştirildiği ile alakalıdır. Toplulukların yaşam şekilleri yaşadıkları bölge ile de alakalıdır. Coğrafi konum toplulukların buldukları bölge yaşantısını ayak uydurma gayreti ile de ölçülü olarak gelişmiş, toplulukların uygarlıklarının gelişimini de hızlandırmıştır. Coğrafyanın yumuşak ve sertliği, iklim şartlarına ayak uydurma gayreti toplulukları yaşadıkları bölgeye uyumlu hale getirmiş, duygu düşünce ve inançlarını bu doğrultuda oluşturarak günümüze miras bıraktığı sanat eseri olarak değerlendirilen el işçiliği eserlerine yansıtmıştır.

Bu araştırmalar ışığında bozkır kültürünün temel unsurlarının Türkler tarafından kullanımı ortaya konulabilmektedir. Bozkır kültürünün zamanla yerleşik yaşama geçişi ile üretilen günlük yaşam ihtiyacına bağlı metal, ağaç ve topraktan elde edilen eşyaların üretilerek kullanımı sanat eserleri niteliğindeki materyallerin günümüzde arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen buluntular yolu ile o dönem sanatı, teknoloji ve kültürü adına bizlerin bilgi edinmesini sağlamaktadır. Yerleşik yaşam, yaşanır alanların gelişmesini (ev, bina) sağlamış, yaşam şekline ve toplumsal inanca bağlı olarak mimarinin ve mimari süslemelerin oluşmasında etkin olmuştur. Bozkırın kültürünün insanları, bu mimari süslemelerini, geçmişten gelen inanç ve kültürüne bağlı olarak simgeler, semboller ve şekiller oluşturmuş, mimarisine dahil ederek heykel, kabartma, resim olarak zenginleştirmiş, değer verdiği her şeyi kalıcı ve görsel duruma getirmiştir.

I. BÖLÜM

1. İSLAMİYET ÖNCESİ TÜRK SANATI

Kökleri çok eski olan örf, gelenek, adet, inanç, duygu ve düşüncelerin dilidir. Sanat eserleri içinde bulunduğu kültür ve inanç çerçevesinde şekillenir. Dünya tarihinde zamana, mekâna, çeşitli usul ve malzemeyle şekillenen birçok dini ve milli sanat mevcuttur. Bu sanatlar tarihi süreç içerisinde birbirlerini etkileyerek her millet kendi öz sanatını oluşturmuştur. Milletlerin medeni seviyeleri, meydana getirdikleri sanatla kendini gösterir. Çünkü maddi ve manevi kültürel değerleri en iyi yansıtan unsur sanat eserleridir. Milletlerin ayakta kalması, sanatların canlı tutulması ve öğretilmesine bağlıdır. Bu sayede milli varlıkların devamlılığı sağlanır (Serin, 1999, s.15-16).

Türk tarihi ve kültürü açısından zorlu bir coğrafya ve sert iklim şartlarının oluştuğu Orta Asya bozkırları ve Altay bölgesinin soğuk iklimi sert ve savaşçı bir toplumun oluşmasına sebebiyet vermiştir. Şunu da belirtmek lazımdır ki, sanat eserinin oluşması yaşam şeklinin yanı sıra inançla da alakalıdır. Arkeolojik buluntular bu bölgede yaşayan insanların coğrafi ve hava şartlarına bağlı olarak avcılık ve hayvan sürüleri yani çobanlıkla ilgilendiklerini, sanat eserlerini de bunların doğrultusunda ürettiklerini göstermektedir. Türk sanatının bölgesel yayılımı Durmuş'un (1993:33) ifadesine göre;

Türk sanatının tarihi, arkeolojik buluntular ışığında, Türklerin atası olarak kabul edilen İskitlerin MÖ I. bin yıl içerisinde Tuna nehrinden Çin'in batı sınırlarına kadar uzanan oldukça geniş bir sahaya yayıldıklarını göstermektedir. Bu kuzeydoğu step bölgesi; yüksek Pamir, Tiyen-Şan ve Altay dağ kollarından, Batı Türkistan üzerinden batıya ve aşağı Tuna bölgesine kadar, bütün Güney Rusya'ya yayılmaktadır. Batıda Silezya'ya kadar ulaşmakta, doğuda birçok geçit vasıtasıyla Doğu Türkistan ve Gobi bölgesiyle bağlanmaktadır. Bu bölgenin doğusu büyük çöl sahasıyla kaplıdır, buna karşılık batı kısmı umumiyetle verimli ve doğudan elverişlidir. Kuzeye doğru bu mekân, eski zamanlarda bataklıklar ve sık ormanlarla tamamen kaplanmıştı. Güneye doğru geniş alanlar, Hazar Denizi ve Karadeniz; geri kalan kısımlar, İran'daki dağlık arazinin yükselen dağ dalgaları ve Kafkas dağ silsilesiyle sınırlanmıştır.

Bozkır Türkleri hayvan sürüleri beslemeleri sebebiyle (koyun, keçi, at vb.) çobanlık yaşam sistemine tabi olarak hareketli bir hayat tarzına sahip olduklarından onların kültürleri kendine has bir yapı oluşturmuştur. Yaşadıkları coğrafyalarda sabitledikleri yegâne mimari unsur atalarının mezarlarıdır. Mezarlar tipolojik bakımından farklılık göstermekle birlikte en önemlileri kurgan adı verilenleridir. Kurgan kelimesi mezar, gömüt, mezar tümseği olabileceği gibi; kale, sur, şehrin etrafını çeviren kemer olarak da ifade edilmektedir (Roux;1999:22).

Kurganların geniş bir coğrafyada özellikle Asya kıtasının Altay bölgesinde yoğun olarak görüldüğü bugünkü çıkan mezarlarla anlaşılmaktadır. Bu bölgede çok eski çağlardan beri yaşayan toplulukların Türkler olduğu bilinmektedir.

Durmuş (1998:399-400) bu durumu şöyle izah etmektedir;

Özellikle kurgan adı verilen bu mezarlardan çıkarılan buluntular Türk tarih ve kültürü açısından çok önemlidir. Asya kıtasında, Altaylardan batıya Kafkaslar, kuzey Karadeniz ve doğu Avrupa bozkırlarına kadar uzanan geniş coğrafyada, bronz çağından başlayarak yaygınlaştığı düşünülen yığma tepe görünümündeki mezarlara kurgan adı verilmektedir. Aynı zamanda Bu bölgede yaşayan toplulukların Türkler olduğu bilindiğine göre 'kurgan kültürlerinin temsilcileridir. Öncelikle Türk Tarih öncesi devirleri arkeolojik buluntulardan hareketle M.Ö. 3000'lerden başlamak üzere, Türklerin erken kültür safhaları belirlenebilmektedir. M.Ö 3000'lerde Afanesyovo, M.Ö. 1700'lerde Andronovo, M.Ö. 1200'lerde Karasuk, M.Ö. 700'lerde Tagar kültürü başlamakta ve Pazırık kültürüne kadar bu kültür halkaları birbirine bağlanarak, tarihi devirlere ulaşmaktadır (Durmuş, 1998:399-400).

İslam öncesi Türk sanatı, M.Ö. VI. binyıldan M.Ö. 700 yılına kadar süren uzun bir hazırlık döneminden geçerek Hun sanatına ulaşmış, yapılan araştırmalar, kurganlardan elde edilen son derece gelişmiş sanat eserlerindeki formlara birdenbire ulaşılmadığını, belli bir hazırlık döneminin yaşandığını ortaya koymaktadır. Hayvan üslubunun ilk örneklerinin görüldüğü bu hazırlık döneminin başlangıcı M.Ö. VI. Bin ile M.Ö. 700'ler arası olarak tarihlendirilmektedir

Türk sanatının asıl başlangıcı olarak genellikle milattan birkaç yüzyıl öncesine tarihlenen Hun çağı gösterilmekte ise de Türk kültürünün tarihi kökeni açısından M.Ö. VI. binden daha eski olduğu görüşü de araştırmacılarca kabul görmektedir. Bu kültürel ve sanatsal gelişim süreci;

1- Anav kültürü: Türkmenistan'ın başkenti Aşkabad yakınlarındaki Anav höyüklerinde, Paleolitik, Kalkolitik ve Demir çağlarına kadar inen pek çok malzeme bulunmuştur. Bunlar arasında, at, koyun ve sığırın evcilleştirilmiş olduğunu, tarım ve göçebe çobanlık yapıldığını gösteren belirtiler vardır. 40-50 metre yüksekliğindeki bu iki höyüğü önce Komarov, 1904 yılında da Schmidt ve Pumpelly adlı arkeologlar sistemli olarak kazdılar. Özellikle bol miktarda ve çok çeşitli çanak çömlek bulundu. Üzerlerindeki geometrik, çizgisel ve figürlü bezeme motifleri arasında Türkmen dokumalarında görülen nakışların benzerlerinin olması oldukça ilgi çekicidir. Anav çömleklerinin yüksekliği ve çapı 30-40 cm arasında değişir. Elde (çarksız) yapılmış bu çömleklerin zemin rengi genellikle devetüyü, bezemeler ise kahverengi, kırmızı ve zeytunidir. Açık zemin üstüne koyu renklerle işlenen temel motifler, basamaklı ve taramalı bir dekorasyon içinde ön plana çıkar (<http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/turk-sanat.html>).



Şekil 1. : Anav çömlekleri (<http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?post=527>)

2- Afanasiyevo kültürü: Sibirya'nın doğusunda, M.Ö. III. ve II. binyıllar arasındaki gelişmeler yerleşik hayata geçişin ipuçlarını vermektedir. Afanasiyevo adıyla bilinen bu kültür, küçük boyutlu kurganlarda ortaya çıkarılan buluntularla tanınır. 3000-1700 yılları arasına tarihlenen (2500-1700 B. Ögel) bu mezar çukurlarının üzeri önce oval ve yassı taşlarla, en üstte de yığma toprakla örtülmüştür. Cesetler sırtüstü yatmaktadır ve vücutları aşı boyasıyla boyanmıştır. Daha çok avcılık ve çobanlık evresini yaşayan toplum, genel olarak Neolitik Çağ (Cıvalı Taş Devri) karakterini gösterir. Günlük kullanım eşyası olarak çanak çömlek ve geyik, at, koyun kemiklerinden

yapılmış aletler dikkati çeker. Çanakların çoğu konik tabanlı basit kaplardır; üstleri tarama, balıksırtı, ip bezek, nokta ve kırık çizgilerden oluşan bezemelerle süslenmiştir. Kemik iğnelerin yanı sıra bakırdan spiral süslere, biz ve bıçaklara rastlanırsa da, metal kullanımı henüz deneme aşamasındadır (<http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/turk-sanat.html>).



Şekil 2. : Afanasiyev kültürüne ait günlük yaşam eşyası olarak kullanılan çanak çömlekler (<https://www.google.com.tr/search?q=2-+Afanasiyev+k%C3>)

3- Andronovo kültürü. (1700-1200 B.Ögel): II. binyıldaki Orta Asya kültürü, adını, Minusinsk bölgesinde bir merkez olan Andronovo'dan alır. Yayılma alanı Altay sınırlarından Urallar'a, Aral ve Baykal gölleri arasındaki bölgeye, güneyde Tien Şan'a (Tanrı Dağları), güneybatıda da Kazakistan ve Batı Sibirya'dan Don Nehri'ne kadar uzanır. Bütün Tunç Çağı'nı kaplayan bu kültürde hayvancılık önemli bir yer tutar; bazı bilim adamlarına göre, göçebe savaşçıların kültürü de bu dönemde başlamıştır. Bu dönemden kalma mezarlar yuvarlak çukurlar halindedir ve üzerleri taş levhalarla veya ahşap kirişlerle örtülmüştür. Bazı mezarlarda ölü yakma geleneğine uygun olarak gömülmüş, bazı mezarlarda da ana rahmindeki gibi dizleri göğsüne çekilmiş durumda (hoker durumunda) cesetler bulunmuştur. Başları batı yönüne doğru çevrilmiş olan cesetler bazen ikili, üçlü gruplar halinde gömülmüştür (Théma Larousse Milliyet Matbaası İstanbul 1994).

Kurganların ilk örnekleri sayılan bu mezarlardaki eşyaların zengin ve kaliteli işçiliği, bir yönetici sınıfının varlığına işaret eder. Daha çok bakır ve tuncun kullanıldığı bu eşyalar arasında, altından yapılmış az sayıda örneğe de rastlanır. Kemik ve tuncdan boncuklar, akik bilezikler ve gerdanlıklar, küçük tunç iğneler gibi süs eşyaları, bakır ve kemikten ok uçları, yekpare kabız bıçak ve

hançerler en ilgi çekici buluntulardır. Koyu renk hamurdan yapılmış, düzgün formlu çanak çömlekler, üçgen, zikzak, gamalı haç ve zengin menderes (meandr) motifleriyle bezenmiştir. Bu dekorasyona Tien Şan'dan Don Nehri'ne kadar uzanan çok geniş bir alanda rastlanmaktadır. Andronovo kültürü 1100 yıllarına doğru veya biraz daha geç tarihlerde yerini Karasuk kültürüne bırakarak sona ermiştir (Théma Larousse Milliyet Matbaası İstanbul 1994)



Şekil :3. Hun Devletine ait Altay ve Tanrı Dağı buluntuları
(<http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/turk-sanat.html>)

Bugünkü araştırmalar ve kazılar sonucu elde edilen konar-göçer Türk toplumunun geçmiş tarihi mirası olan maddi kültür verileri olan eserlerden günümüze kalabilen eserlerinden anlaşılmaktadır ki, konar- göçer yaşam şekline dayalı olarak pratik kullanımı olan malzemelerin yoğunlukta olduğudur. Dinsel inanca bağlı, öteki âlemin yer-altı ve gök unsuru varlıklarına hükmeden bir tür kült olarak düşünülen ve simgelenen hayvan-ata inancı ve/veya vahşi yaşamda güçlü olan ve hayatta kalabilen hayvanlara karşı oluşan sevgi sempati ve beğeni, göçer yaşamın belki de en özgün yaratmaları olarak deri, keçe, insan bedeninde dövme, ahşap işçiliği gibi örnek eserler ile “Hayvan Üslubu” denilen, hayvanların mücadele sahnelerinden oluşan eserler yaşatılmıştır. Aynı zamanda Şaman inancına bağlı olarak ayinlerin en büyük yardımcıları, koruyucu ve yol göstericileri olarak da bir totem gibi kabul edilmiştir.

1.1. İSKİT-HUN SANATI

Tarihte bilinen ilk Türk devleti MÖ 220 – MS 216 yıllarında egemenlik süren başkenti Ötüken olan ve Teoman tarafından kurulan Büyük Hun Devleti'dir. Orhun ve Selenga ırmakları ile Ötüken çevresinde yaşayan Hunlar'ın en güçlü oldukları

dönem Teoman'ın oğlu Mete Han (MÖ 209-174) zamanıdır. Hun Devleti, MS 48'de Kuzey ve Güney olmak üzere ikiye ayrılmış, Çin baskısı sonucunda, önce Kuzey Hunların (158), sonra Güney Hunların (216) siyasal tarihleri sona ermiştir. Hunların en önemli yerleşim merkezleri Altay dağları eteklerindeki Pazırık vadisi, bugünkü Moğolistan'da bulunan Noin Ula ve Kazakistan'ın Alma Ata kenti yakınlarındaki Esik bölgesidir. Yapılan çeşitli kazılar sonucunda bu merkezlerde birçok sanat yapıtı ortaya çıkarılmıştır.

Yarı göçebe yaşam biçimi, Hunlarda çadır sanatının, ölümden sonraki yaşama ait dinsel inanışları olan kurganların gelişmesini sağlamıştır. Kurganlar, Orta Asya Türklerinin eşya ve hayvanlarıyla birlikte gömüldükleri mezarlardır. Kurganlar yer seviyesinin altında, kare veya dikdörtgen biçiminde, karaçam kütükleriyle desteklenerek oluşturulan odalardan meydana gelmektedir. Hun Döneminin en önemli kurganları arasında Pazırık ve Noin Ula kurganları ile Esik Kurganı sayılabilir. Türk işleme sanatının en eski örnekleri de Hunlara ait kurganlarda yapılan kazılar sonucu bulunmuştur.

Pazırık kurganları, 1929 yılında, Rus arkeologları Rudenko ve Gryaznov tarafından bulunmuştur. Bu kurganların içinde çeşitli at koşum takımları, keçeden yapılmış bellemeler (eyer altı örtüsü), geyik başı biçiminde maskeler, kemerler, tokalar gibi birçok eşya ortaya çıkarılmıştır.

Noin Ula kurganları, arkeolog Radloff başkanlığındaki bir kazı heyeti tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Esik Kurganı ise 1969-1970 yıllarında, ünlü Kazak – Türk arkeoloğu Kemal Akişev tarafından yapılan arkeolojik kazılar sonucunda bulunmuştur. Alma Ata kentinin yakınlarında, Issık Gölü kıyısında bulunan bu mezar, Göktürk alfabesiyle yazılmış yazılar ve genç prens cesedinin üzerinde bulunan altın zırhla birlikte ortaya çıkarılan çok sayıda altından yapılmış sanat eserleri nedeniyle bilim ve sanat dünyasında büyük ilgi çekmiştir. Esik Kurganında ortaya çıkarılan ve genç Türk prensine ait olduğu düşünülen altın zırhlı cesedin üzerinde sağdan sola doğru kapalı “V” yakalı kısa bir kaftan, kaftanın altında dar bir binici pantolonu ve kısa yumuşak çizmeleri, belindeki altın levhalarla kaplı kemerinde kını ve kabzası süslü bir bıçak, başında altın levhalarla bezeli oldukça yüksek sivri bir tepelik bulunmaktadır.

Hunların diğer bir yerleşim yeri olan Ulan Ude'de yapılan kazılarda birçok Hun evi ortaya çıkarılmıştır. Bu evlerin altında sıcak hava ve dumanın geçtiği ısıtma boruları vardır. Hypocauste (hipokaust) adı verilen bu ısıtma sistemini Romalılar da kullanmıştır.

Hun dönemine ait en çok kullanılan sığınma aracı çadırıdır. Çadır, Hun Döneminin ve yerleşik düzene geçinceye değin, özellikle bozkır bölgelerinde hayvancılıkla geçinen, yaylak ve kışlak arasında gidip gelen yarı yerleşik Türk topluluklarınca günümüze değin kullanıla gelen yaşam şekli olmuştur. Kıl ve keçeden yapılan bu günlük kullanım ürünlerinin üzerine inanç ve yaşam şekillerine bağlı olarak şematik ve hayvan üslubuna ait süslemelerle donatılmışlardır.

Hun Dönemine ilişkin resimler, kaya ve mağara duvarlarında, çeşitli halılarda ve bellemelerde yer alır. Bunların bazıları boyayla bazıları da kazınarak ya da çizilerek yapılmıştır. Resimlerde çeşitli hayvan mücadeleleri, süvari ve savaşan insan figürleri, dinsel inançlar ve günlük yaşamla ilgili sahneler işlenmiştir.

Halıların ve bellemelerin üzerine ise applike tekniği ile resimler yapılmıştır. Applike, keçe üzerine ince ve renkli deri ve kumaşlar yapıştırılarak yapılan bir resim tekniğidir. Bu resimlerde çeşitli hayvan mücadeleleri, geyik figürleri, kaplumbağalar, balıklar, griffonlar ve az da olsa insan başları betimlenmiştir. Pazırık buluntularından bir belleme üzerinde dağ keçisi figürü bunlara bir örnektir. Bu resimlerdeki kompozisyonlar stilize (üsluplaştırma) edilmiştir.

Grifon; baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan biçiminde olan mitolojik bir yaratıktır.

Üsluplaştırma; bitki, hayvan veya insanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilerek betimlenmesidir.

Türk halı sanatının ve dünya halılarının bilinen en erken tarihli örneği, Altaylardaki beşinci Pazırık kurganında bulunduğu için Pazırık halısı olarak adlandırılan halıdır. Ünlü Pazırık halısından başka, Pazırık kurganından ve Noin Ula kurganlarından da bazı küçük halı parçacıkları keçeden yapılmış ve üzeri applike olarak işlenmiş eyer örtüleri, deri, kumaş, yün veya keçeden giysiler, İçe giyilen gömlekler, keçe veya deriden bot ve çizmeler, yün çoraplar, kulakları kapatan başlıklar gibi giysiler bulunmuştur.

Türk maden sanatının en erken örnekleri altın, gümüş, demir, bronz ve tunç gibi madenlerden yapılmış, üzerlerinde süsleme tekniklerinin uygulandığı günlük kullanım eşyaları, silahlar, at koşum takımlarının madenî kısımları, takılar, tokalar, tören kazanları, çadır tepelikleri gibi çeşitli eşyalarda bulunmuştur. Bu eserlerin üzerinde çeşitli sembolik anlamları olan aslan, kaplan, geyik, at gibi hayvanlar ve hayvan mücadele sahnelerinin yer aldığı küçük el sanatlarında bir üslup birliği görülmektedir. Dokumalarında, silahlarında, koşum takımlarında, kap kacaklarında at figürleri yaygın biçimde kullanılmıştır. Bunların yanı sıra griffon, yırtıcı hayvan, geyik, koyun gibi hayvanların birbiriyle mücadeleleri başlıca sevilen konulardır. Pazırık kurganlarında bulunan mumyalanmış cesedin vücudundaki dövmeler arasında hayvan figürlerine yer verilmiş olması da bu üslubun ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir.

Hayvan üslubu diye adlandırılan bu üslup, Hunlarla başlamış ve Göktürklerle birlikte tüm Orta Asya'da yaygın olarak varlığını sürdürmüştür. Hun ve Göktürklerle gelişen, İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında da etkisini gösteren hayvan üslubu, erken dönem Türk sanatının en önemli sanat üslubudur. Daha sonraları bitkisel üslubun geliştiği bilinse de bu üslup hiçbir zaman hayvan üslubu kadar yaygınlaşmamıştır (İbrahimgil, 2008).

a- Pazırık nekropolü: Orta Asya'nın Kazakistan sınır bölgesinde Rusya (Sibirya), Moğolistan ve Çin'e kadar uzanan sıra dağların oluşturduğu dağ uzantısıdır Altay Dağları. Kuzeybatıdan güneydoğuya doğru uzanan üç parçadan oluşur. Bunlar Rus- , Moğol- ve Gobi-Altay'ı olarak adlandırılmakta ve toplam uzunluğu 2.120 km'dir. Altay Dağları'nın eteğinde Ukok yaylası Pazırık vadisinde yer alan, yapılan kazı araştırmaları sonucu MÖ 3. ve 6. yüzyıllara ait olduğu düşünülen İskitler'in Türklüğü ile ilgili önemli ipuçları ve bulguların ortaya çıkarılması açısından önemlidir. İskitlerin yanı sıra tipik Hun mezarı olduğu da söylenen mezarların Türk tarihi ve sanatı açısından tarihsel belirleyicilik arz etmektedir. Özellikle İskit ve/veya Hun sanatının halı ve küçük el sanatlarının örneklerinin bulunduğu, çıkarılan obje ve eserlerden dolayı UNESCO Dünya Mirası Bölgelerinden birisi olarak kabul edilen ve 40'a yakın kurganın (mezar) bulunduğu tarihi arkeolojik alandır. "Arkeolog Sergei Ivanovich Rudenko'nun keşfettiği MÖ 5. yüzyıla ait eserler İskitlerin İran, Hindistan ve Çin ile güçlü ticaret bağlantıları

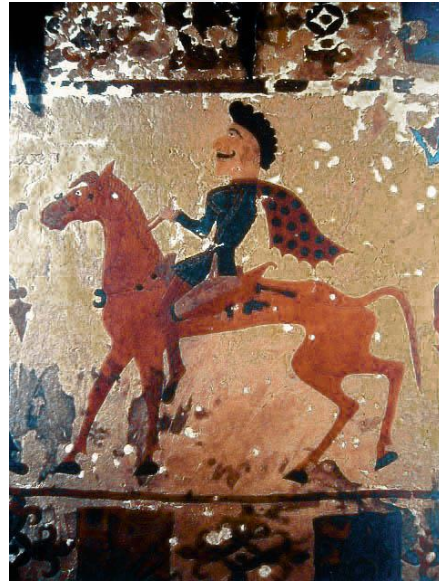
olduğunu göstermektedir. Bulunan eserler arasında en değerlilerinden birisi İskit/Hun halısıdır. Boyu 200, eni 189 cm, kalınlığı 2 mm olan bu Pazırık Halısında, her 10 cm²'de 36.000 düğüm bulunmaktadır. Dünyanın en eski halısı olarak nitelendirilen Pazırık halısı, Leningrad Ermitaj Müzesi'nde sergilenmektedir.”



Şekil 4.: Pazırık Halısı



Şekil 5.: Pazırık Halısı Detayı



Şekil 6.: Pazırık Kurganından Keçe

Sen Petersburg (Leningrad) Devlet Etnografya Müzesi ve M.P. Griyaznov ve S.İ. Rudenko yönetimindeki Rus arkeologlar, XVIII. ve XIX. yüzyıl boyunca çeşitli yayınlarda sözü edilen kurganları 1924 yılında kazı ve araştırmalara başlamış, 1

numaralı dev kurgan Griyaznov ve Rudenko tarafından kazılmıştır. Boyutları ve buluntularıyla tipik bir Hun mezarı olduğu söylenen ve zenginliğiyle göz kamaştırıcı buluntuların hiç bozulmadan günümüze kadar ulaşan kurganda ele geçen buluntular bütün dünyayı şaşkına çevirmiş, 1936 yılında Uluslararası Paris Fuarı'nda sergilenmiştir (Sarı, 2016:62)

Kurganın yapıldığı yıllarda açılmış bir delikten sızan sular mezar odasında donarak buluntuları 2000 yıldan daha uzun bir zaman korumuştur. Taşlarla örtülü olan tepenin çapı 50 metre, yüksekliği de 2 metre kadardır. Yığma tepenin altındaki odanın duvarları ağaç gövdelerinden yapılmış, odanın içinde, duvara yakın bir yerde ağaç gövdesinden oyulmuş bir lahit bulunmuştur. Aynı mezarda, mumyalanmış 10 kadar ata rastlandı. Atlar, olağanüstü bezenmiş koşum takımları ve maskeleriyle cenaze töreni için hazırlanmış olmalıydı. Bu hayvanlar, Türkmenistan bölgesinde yetiştirilen daha gösterişli atlardır. Hiçbiri diğerine benzemeyen, son derece zengin süslemeli koşum takımları ahşaptan oyulmuş parçalardan oluşur. Eğri kesim tekniğiyle biçimlendirilmiş olan bu takımların her parçasında bitkisel kıvrımlar, geyik, dağ kartal veya griffon başları, hatta insan yüzü formunda küçük masklar yer alır. Bütün bu ayrıntılar, hayvan üslubunun zengin tasarım gücünü yansıtan, çok değişik etkiler altında biçimlenmiş örneklerdir. Kazılarda ortaya çıkarılan buluntular arasındaki bir at maskesi oldukça ilginçtir; deri parçalarıyla yapılan bu maske daha çok bir geyik başını andırır.

Pazırık'taki 1 numaralı kurgandan çıkarılan ve mezar odasının bir kenarında yatan atlara ait olduğu anlaşılan keçe eyer örtüleri, günümüzde de kullanılan bu malzemenin en eski ve en zengin örneklerindedir. Sıkıştırılarak kalın ve dayanıklı bir kumaş haline getirilen keçe tabakaları önce değişik renklere boyanmış, daha sonra belirli örneklerle göre kesilerek yan yana veya birbirinin üzerine dikilmiştir. Aplike tekniğiyle oldukça zengin bir görünüm kazanan bu örtüler, üzerlerinde yer alan sahnelerle, hayvan üslubunu sergileyen yeni bir malzeme grubu oluşturur. İkili mücadelede bazen griffon, bazen de sfenks görünümündeki fantastik bir figür bir dağkeçisine veya koyuna saldırırken gösterilmiştir.

1929'da S.İ. Rudenko tarafından açılan 2 numaralı kurgan da biçim ve boyut olarak ilk kurgana benzer; mezar odasının üstüne taş ve killi toprak yığılmış, bunun üstü de gene taşlarla örtülmüştür.

Mezar odasının boyutları 7,10 x 7,80 m, derinliği de 4 m'dir. Tabanı taş döşeme, duvarları ve tavanı ağaç gövdelerinden yapılmış olan odanın içinde, gene kalaslardan bir orta bölmeyle ayrılmış ikinci bir oda vardır. Odanın dış kenarında

duran, 30 cm çapındaki masif ahşap tekerlek büyük ihtimalle tabutu taşıyan tören arabasına aittir. Savaş baltasıyla başlarına vurularak kurban edilmiş olan atlar başları doğuya gelecek şekilde yatırılarak sıralar halinde dizilmiştir. Kuyrukları saç örgüsü gibi örülmüş buzların altında kaldığı için oldukça iyi durumdadır.

Bulunan koşum takımları dövme demir ve tunç döküm tekniğiyle yapılmıştır. Buluntular arasında, «S» biçiminde oyulmuş ve altın yaldızla kaplanmış dört çift ahşap gem dikkati çeker. Gemlerin uç bölümlerine yaban kedisi, kaz ve koyun şeklinde ilginç biçimler işlenmiştir.

Kurgandaki ilginç buluntulardan biri de at başlığı olduğu sanılan garip bir maskedir. Boynuz ve deriden yapılmış sarı ve kırmızı renklerdeki bu maske geyik kuş ve dağkeçisi başının üstün bir tasarım anlayışıyla birleştirilmesinin ürünüdür.

Kuşkusuz bu kurgandaki çarpıcı buluntulardan biri, cesetler üzerindeki dövmelerdir. Bir erkek cesedinin incelenmesiyle, hayvan figürlerinden oluşan bu desenlerin deri altına is (veya kurum) zerk edilerek yapıldığı anlaşılmıştır. Desenlerin daha çok kol ve bacakları görülmesine dayanarak, dövme bölümlerin elbiseyle örtülü olmadığı sonucu çıkarılabilir. Cesedin sağ kolunda kanatlı bir at geyik, sfenks, griffon ve yırtıcı hayvanlar, omuzdan başlayarak sol bileğe kadar iner. Sol kolda ise yine omuz başından aşağıya doğru yoğun bir şekilde istiflenmiş geyik, dağkeçisi ve griffon figürleri bulunur (<http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?kategori=1&post=589>).

b- Buz Bakiresi (Prenses Ukaka)

Pazırık'taki 5 numaralı kurganda ise, bir arabaya ait dört tekerlek bulunmuş ve bütünüyle tahtadan yapılmış olan bu arabanın tüm parçaları bir araya getirilebilmiştir. Bunun, ölüyü taşıyan cenaze arabası olduğu ve tören sırasında diğer eşyalarla birlikte mezara indirildiği kesindir.

Arkeolog Natalia Polosmak tarafından bulunduktan sonra Buz bakiresi adı verilen mumyalanmış ceset ve bunun gibi, kollarında hayvan desenli dövmeleri bulunan mumyalar keşfedilmiştir. MÖ V-III. yüzyıllara tarihlendirilen, Buz bakiresi (Prenses Ukaka!) adı verilen, 25 yaşında öldüğü ve hayvan desenli dövmelerle süslenmiş ve iyi korunmuş bir mumya, arkeolog Natalia Polosmak tarafından 1993 'te bulunmuştur. M.Ö 3000 yıllarından kalma kurganlardan da hareketle, cesedin gömülmesi, yakılması veya sergilenmesi şeklinde düzenlenen defin merasimleri içerisinde en yaygın olan uygulama şeklinin cesedin toprağa gömülmesi olduğu görülmektedir. Göktürk, Kırgız, Oğuz, Hun, Uygur gibi pek çok Türk boyuna yönelik tarihi ve arkeolojik incelemeler ve bu toplumların sözlü halk

kültürü ürünleri içerisinde zaman zaman karşılaşılan defin merasimlerine dönük uygulama anlatmalarından, bahsi geçen bu toplumlarda müracaat edilen temel defin şeklinin toprağa gömme olduğu görülür. Bulunan eserlerde ağırlıklı olarak geyikler, dağ keçileri; Leningrad Ermitaj müzesinde yer alan eserler arasında da halı dışında kumaş, renkli keçe, applike örtüler, hayvan ve bitki desenli tekstil ürünleri vardır (<http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?kategori=1&post=589>).

c- Altın elbiseli adam

Alma-Ata ile Issık-Kul arasındaki bir kurgandan çıkarılan buluntular, bozkır sanatı hakkında şaşırtıcı bilgiler verdi. 1970'te açılan mezar, daha önce soyulmadığı için, binlerce parça altın eşya barındırıyordu. Esik kurganı denilen bu mezar M.Ö. VI. yy'a tarihlenir ve bazı bilim adamlarınca Hunlar'a bağlanır. Mezar, büyük olasılıkla 15- 16 yaşlarında bir erkek çocuğa aittir. Buluntuların zenginliği bu çocuğun bir prens olduğunu gösterir. Elbisesi parçalanmış ama parçalar kaybolmamıştı. Belindeki ağır kemere asılı büyük kılıcı, hançeri ve uzun çizmeleriyle bir savaşçı görünümünde olan kişinin bütün giysileri, silahları ve takılan altın süslemelerle bezenmiştir.

Külâhı andıran başlık, uçları yukarıya dönük oklar ve kuş kanadı şeklinde levha çevrilidir. Orta bölümde, dekoratif bir dizi oluşturan küçük hayat ağaçları dikkati çeker. Alt bölümün ön kısmında, simetrik olarak yerleştirilmiş boynuzlu ve kanadı iki at figürü vardır. Yanlardaysa, bağımsız figürler halinde dağkeçileri, parslar ve griffonlar başlığı çepeçevre kuşatır. Son derece görkemli olan bu başlık bile, mezardaki delikanlının hükümdar ailesinden olduğunu göstermeye yeter.

Sağ el parmaklarındaki iki yüzük ve silahların üzerindeki küçük kabartma levhalar çok değişik hayvan figürleriyle bezenmiştir (<http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?kategori=1&post=589>).

Her birine ayrı numaralar verilerek kazılmaya başlanan bu mezarlar hakkında oldukça geniş yayın yapılmıştır. Bu bölge kurganlarını S.I. Rudenko ve diğer bazı Rus arkeologlar M.Ö. V. yüzyıla, E.D. Phillips, K. Jettmar ve A.İnan ise M. Ö. III. yüzyıla tarihlendirmişlerdir. Asya'nın konar-göçer toplumunun inşaat ve maddi kültüre ilişkin yaşamının bütün öğelerinin gömülü bulunduğu, konar-göçer yaşamın belgeleri olan, arkeoloji terminolojisinde Tümülüs adı verilen bu mezar yapısı, toprak altındaki ahşap bir mezar odası ile üstündeki yığma tepeden oluşur. Mezar odalarında, Asya'nın bronz çağına ait Altay bölgesinin atlı kültürü ve sanatına ilişkin

bütün tarihsel veriler bu mezarlarda yer almaktadır. Cenaze töreni sırasında ölen kişiyi taşıyan dört tekerlekli atlı arabanın, cesetle birlikte mezar odasına indirilmiş ve odanın ahşap duvarları bazen kalın keçe yaygılar ile örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Odaya ayrıca, ölen kişinin hançer, bıçak, ok ve yay gibi silahları, kadınların bronz ayna, bilezik ve küpe günlük kullanım eşyaları, pişmiş topraktan ya da altın ve gümüş gibi değerli madenlerden yapılmış kaplar, deri ve dokuma örnekleri görülmektedir. Başta Pazırık ve kuzey Moğolistan'daki Noin-Ula kurganları olmak üzere, pek çok kurgan kazısında keçeden çoraplar, deri ya da kürkten yapılmış çizme ya da ayakkabılar, keçe ve yün yaygılar, ipek kumaşlar elde edilmiştir.

1.2. GÖKTÜRK DEVLETİ VE SANATI

İlk kez “Türk” adının kullanıldığı devlet olarak VI. yy. ortalarında 552 yılında Bumin Kağan ve kardeşi İstemi Kağan tarafından Orhun nehri batısındaki bölgede (Ötügen’de) kurulan Göktürk yada Köktürk olarak adlandırılan Türk devletidir. Göktürk (Köktürk) devleti, 552-745 yılları arasında Orta Asya ve Çin’de hükümdarlık sürdürmüş bir Türk devletidir. Sınırları Manşurya’dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, Türk adının kullandığı ilk büyük siyasi kuruluştur. Çin kaynakları, devlet ve millet olarak Göktürkler’in Asya Hunları soyundan geldiğini açıkça belirtmektedir. “Göktürkler, 542’ye kadar Altay Dağları’nın güney eteklerinde yaşamışlardır. Çin kaynakları, ittifakla Göktürklerin Hunlardan geldiğini ifade etmektedir. Göktürkler, “aşına” adını taşıyan ve kelime anlamı olarak kurt neslini ifade eden bir Hun ailesine mensupturlar. Kurt, Oğuz Kağan Destanı’nda yol gösterici olarak ifade edilmektedir” (Balaban, 2006). Bütün Orta Asya’nın Türkleşmesini sağlayan Göktürk İmparatorluğu kurulduğu tarihten itibaren yönetim şekliyle Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmış. Devletin kurucusu ve ilk önderi Bumin Kağan’dır. Bumin Kağan’ın kardeşi İstemi Yabgu ülkenin batı kanadını yönetirdi.

Bu Orhun yazıtlarında şöyle anlatılmaktadır: *“Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış. İnsan oğlunun üzerine ecdadım Bumin Kağan, İstemi Kağan oturmuş. Oturarak Türk milletinin ilini töresini tutuvermiş, düzenleyivermiş. Dört taraf hep düşman imiş. Ordu sevk ederek dört taraftaki milleti hep almış, hep tabi kılmış. Başlıya baş eğdirmiş, dizliye diz çöktürmüş. Doğuda*

Kadırkan ormanına kadar, batıda demir kapıya kadar kondurmuş.” (Kültigin yazıtı, Doğu yüzü) (Ergin, 1978).

“İli derleyen” anlamında “İliğ Kağan” diye de adlandırılan Bumin Kağan (Aşina Tumen)'in ölümünden sonra, yerine oğlu İssik Kağan (Aşina Kolo, 552-553) geçtiyse de iktidarı fazla sürmemiştir. Bir yıl sonra Mukan Kağan (Aşina Yandou ya da "İrkin", 553-572) Moğol soylu Kitanları yenerek hükümdarlık tahtına oturmuştur. Mukan Kağan döneminde imparatorluk gittikçe yükselerek ihtişamlı ve heybetli bir hale gelmiştir. Mukan Kağan Çin kaynaklarında sert, heybetli ve kudretli görünüşü ve başarılı devlet adamlığı ile anlatılmaktadır. Kızını Çin imparatoru ile evlendirerek Çin imparatoriçesi yapmıştır. Bu evliliği iyi kullanarak Çin'in tüm zenginliklerinin kendi ülkesine akmasını sağlamıştır (<https://prezi.com/yolidgaos-kue/kok-turkler/>).

Doğu Göktürk devleti 630 yıllarında Çin nüfusu altına girmiş ve 682'de İleriş (kutlug) Kağan'ın, büyük devlet adamı Tonyukuk ile birlikte siyasi mücadeleleri sonunda Doğu kısmı yeniden hakimiyetini elde etmiştir. Kapağan Kağan (692-716) zamanında, Orta Asya'da bütün Türkler bir devlet halinde birleştirilmiş ondan sonra gelen Bilge Kağan ve kardeşi Kültigin, Göktürk devletinin en tanınmış şahsiyetleri olmuştur. Göktürk Kağanlığı 552-745 yılları arasında varlığını sürdürmüş, Çin'in Sien-pi kökenli Kuzey Chou, Kuzey Chi, Sui ve Tang hanedanlıkları ile uzun süreli savaşlarının yanı sıra kardeş kavgaları ve diğer Türk halklarıyla arasındaki iç savaşlar devletin yıkılmasına neden olmuştur (<https://prezi.com/yolidgaos-kue/kok-turkler/>).

Orhun vadisinde bulunan dikili taş kitabeler (Balballar) Göktürk devletinin tarihi belgeleri niteliğinde olup geçmişi ve geleceği, uyulması gereken “töre” olarak nitelenen kanun ve hükümleri ve devlet yönetimindeki sistemi anlatan belgelerdir. Ayrıca yazılı belgeler olmasının yanı sıra birer sanat eserleridir.

İleriş (Kutlug) Kağan ve onun büyük devlet adamı Tonyukuk zamanından kalma bu abideler Türk dilinin bugün bile fazla zorluk çekmeden anlaşılabilir en eski yazılı ve edebi metinleri, aynı zamanda Türk tarihinin taşta yazılmış en eski kaynakları olarak zamanımıza gelmiş hazineleridir. Bunlarda kullanılan yazı da en eski Türk alfabesidir. Yenisey bölgesinde bunların VI. ve VII. yüzyıllardan kalma daha eski özcüleri vardır (Sarı, 2016:68).

Orhun kitabelerinden birincisi Bilge Kağan'ın, 720'de öldüğü sanılan ihtiyar veziri, büyük devlet adamı Tonyukuk'un hizmetlerini belirtmek üzere onun adına dikilmiştir. Bu kitabeyi Tonyukuk kendisi yazmıştır. Bilge Kağan'ın tahta çıkmasında kendinden bir yaş küçük olan kardeşi Kültigin'in büyük gayreti olmuş, onun yardımı ile ordusunu derleyip düşmanlarını yenmiş, buna karşılık Bilge Kağan kardeşini ordularının kumandanı yapmış, ölümünden bir yıl sonra da 732'de bir kitabe taşı diktirip, büyük bir mezar anıtı yaptırarak Kültigin'in adını ebedileştirmiştir. Ne yazık ki kısa zaman sonra onun adına da bir kitabe dikilmiştir. Orhun kitabelerinin en mühimleri olan Kültigin ve Bilge Kağan yazıtlarının metinlerini yazan ve yaptıran, onların kız kardeşlerinin oğlu, prens Yuluğ Tigin olmuştur. Bunlar yarı tarihi mezar kitabeleridir (Sarı,2016:69).

Çekoslovak Arkeolog Lumir Jisl, başkanlığında Orhun vadisinde 1958 yılında yapılan araştırma ve kazılarda büyük Türk kahramanı Kültigin'in mezar anıtından kalan kısımlar ve heykeller meydana çıkarılmıştır. Bilge Kağan ile küçük kardeşi Kültigin'in Anıt heykelleri, önce soyulup, sonra insafsızca tahrip edilmiştir. Kültigin'in başındaki tacın ön tarafında rölyef halinde kanatlarını açmış bir kartal arması bulunmaktadır. Türk toplumunca Hun döneminden beri tanınan ve sevilen kartal arması, kulaklı ve boynuzlu kartal şeklinde gösterilerek güç ve kudret sembolü olarak kabul edilmektedir (Sarı,2016:70).

Kahramanın mağlup ettiği düşmanların balbal heykellerinin yanı sıra, bir çift koç heykeli, üzerinde kitabe taşıyan kaplumbağa heykeli de başsız olarak kazılarda çıkarılan eserler arasındadır. Çin kaynaklarında Tang sülalesi kroniğinde altı sanatçının da gönderildiği, Kültigin'in taştan bir tasvirinin yapıldığı, dört duvarda onun savaşlarının canlandırıldığı kaydedilmektedir. Balballar, Göktürk heykel sanatının karakteristik ve portre özelliği taşıyan eserleridir.

Sibirya ve Moğolistan'da VI. yüzyıldan VIII. yüzyıla kadar Göktürkler'in yaşadığı bölgelerde araştırmalar yapan Rus arkeolog Graç tarafından 1953-1960 arasında Yenisey Vadisi bölgesinde yaptığı çalışmalarda bir elinde kılıç, bir elinde küçük vazo biçiminde bir kap tuttuğu görülen birçok balbal çıkarmıştır. Bu balbalların kemerlerinde asılı olarak çakmak taşı ve kav torbası, muskalar, madeni tokalar ve levhalar bulunmaktadır. Bir insanı tam olarak canlandıran bu taş figürlerin çoğunun kulağında küpeler vardır. Bu figürlerin Göktürkler tarafından yapıldığına

şüphe yoktur. Yüzden fazlası Tuva'da, sonra Moğolistan ve Altay dağlarında birçokları bulunmuştur. Balbalların bulunduğu yer dört köşe duvarlarla çevrilmiş, yüz hatlarına göre Moğol, Türgişler, Tölesler ve Türk soyundan gelen birçok örnekler bulunmuştur. Balballarda portre özelliği çok belirli olduğu gibi elbise, kemer, başlık, ellerindeki eşya, silahlar, saçlar ve bıyıklar hepsi aslına uygun yapılmıştır. Balbalların büyük çoğunluğu VII. ve VIII. yüzyıl Göktürkler'den, diğerleri VIII. ve IX. yüzyıldan Uygurlardan kalmadır. Bunlar Türk heykel sanatının en orijinal eserleri olup, sonraları bu gelenek mezar taşlarında devam etmiştir ([https://www.facebook.com/media /set/?set=a.838252662910969](https://www.facebook.com/media/set/?set=a.838252662910969). 18.09.2016).



Şekil 7.: Orta Asya Kablumba Sirtında Orhun Abidesi
(<https://www.google.com.tr/search?q=orta+asya+orhun+abideleri+kaplumba%C4%9Fa&>)

Göktürk sanatı bugüne kadar çok az incelenmiştir. Yenisey vadisinde Göktürk devri mezarlıklarında bulunan VIII. yüzyıldan koç heykelleri geleneği, Karakoyunlu ve Akkoyunlu mezar taşları ile Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Kafkas ülkelerinde XVI. yüzyıla ve daha sonraki devirlere kadar devam etmiştir. Kültügin mezar anıtında bulun heykeller, Orta Asya'da bugün de Türkler'in giydiği kıyafete çok uygundur. Parçalar halinde kakmalı kemerler bilhassa dikkati çeker. Kemerlerin arkasına bir bıçak takılıdır. Gündelik eşyanın içine konduğu küçük torbalar da kemerlere asılmıştır.

Dil ve edebiyat bakımından bu derece zengin ve ileri eserler vermiş olan Göktürkler'in sanatları da aynı derecede gelişmiş, fakat çok soygun ve tahripler yüzünden pek az şey günümüze ulaşabilmiştir.

Kül Tigin abidesi: Türk adının geçtiği ilk Türkçe metin, taşa yazılmış ilk Türk tarihi, Türk edebiyatının ilk şaheseri olan Göktürk alfabesi ile yazılmış bu abidelerden birincisi 732’de ağabeyi Bilge Kağan tarafından Kültigin adına dikilmiştir. Büyük bir kaplumbağa heykeli üzerine oyuk açılarak oturtulmuştur. Kalker taşından 3.75 m yükseklikte aşağıdan yukarı daraları dikdörtgen biçiminde ve üstü kemerle nihayetlenen abidenin yalnızca geniş batı cephesi büyük bir Çince kitabe ile doldurulmuştur. Diğer üç cephedeki düzgün ve okunaklı harflerle güzel kitabeler ise Türkçedir. Doğuda 40, güney ve kuzeyde 13’er satırlık kitabe yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunacak şekilde 235 santimdir. Pahlanmış köşelerde ve Çince kitabenin yanında da Göktürk yazısı vardır. Tepesinde yarım daire içinde doğu tarafta bir ejderli tak(çift başlı ejder) ve bir Türk damgası batı tarafında çift ejder vardır. Taş iki tarafında arılar veya koç heykellerinin durduğu bir avlu içinde bulunuyordu. Anıta gelen yol üzerinde 169 balbal dizildiği kaydedilmiştir, diğer yüzlercesi de kaybolmuştur (<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>).



Şekil 8.: Kül Tigin abidesi

(<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>)

Bilge Kağan abidesi: Bilge Kağan’ın ölümünden bir yıl sonra 735’de yerine Kağan olan oğlu tarafından diktirilmiş, Kül Tigin abidesinin tam bir benzeri olup, 1 km yakınındadır. Daha harap ve çoğu silinmiş olan kitabe doğuda 41, yanlarda 15’er satır olup, batıda hemen tamamen silinmiş Çince kitabenin üstünde Türkçe kitabenin devamı vardır. Burada Kültigin’in ölümünden sonraki vakalar da abideye eklenmiştir. Kül Tigin abidesindeki heyecanlı kitabe ile buradaki sözler Bilge Kağan’ın ağzından yazılmış, Yuluğ Tigin’in kitabe kayıtları ve ilaveleri bu sözlerin yanında yer almıştır (<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>)



Şekil 9.: Bilge Kağan abidesi

(<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>)

Tonyukuk abidesi: vezir Tonyukuk abidesi ise 720-725 yıllarında kendisi tarafından dikilmiştir. Tonyukuk abidesi büyük devlet adamı olan vezirin hizmetlerini belirtmek üzere onun adına dikilmiş ve kitabesi kendisi tarafından yazılmış, diğer abidelerden daha doğuda Tola nehrinin yukarı mecrasındadır. Dikdörtgen biçiminde iki taştan daha büyük olan birincisinde 35, ikincisinde 27 satır, yine yukarıdan aşağı fakat diğerlerinin aksine soldan sağa okunacak şekildedir. Yazılar diğerleri kadar düzgü olmayıp süslemeler de basittir. Yaşlı vezir ve Başkumandan Tonyukuk son yıllarında abideyi kendisi diktirmiş, kitabeyi de kendi ağzından yazdırmıştır. Danimarkalı alim Thomsen 1893'de abidelerde sık sık geçen Tengri, Türk ve Kül Tigin (Kültigin) kelimelerini çözerel Orhun kitabelerini ilk defa okumuş ve tarihe mal etmiştir (<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>).



Şekil 10.: Tonyukuk abidesi

(<http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904/>)

1.3. UYGUR DEVLETİ VE SANATI

Selenga nehrinin doğu kıyısında Göktürk'lere bağlı olarak yaşayan Uygurlar 745 de Göktürklerin yerine geçerek, Uygur devletini kurmuşlardır. Kurucusu Alp Kutlug Bilge Kağan, merkezleri Ötügen yaylasında Karabalgasun şehridir. Ondan sonra Kağan olan Mayunçur adına bugünkü Moğolistan'ın kuzeyinde Şine-Uzu köyü kıyısında bir kitabe dikilmiş, bu uzun kitabede Uygur devletinin kuruluşu, genişlemesi, kendisi ve babası Kutlug Bilge'nin zaferleri yazılmıştır (Sarı,2016:78).

Uygurlarda en çok sevilen din Budizm'di. 630 da Uygurlar daha bugünkü Moğolistan'ın kuzeyinde yaşarken bile, Budizm rağbette idi. Göktürk alfabesiyle Uygurca aynı zamanda Çince ve Soğd'ca olarak yazılmış olan 832 tarihli Karabalgasun kitabesinde, imparatorluk devrinde Uygurların Mani dinine girdiği ve eski dini tasvirleri yaktığı, 762 de Bögü Kağan'ın bunu devlet dini haline getirdiği belirtilir. (Burada Göktürk alfabesi ile yazılan kitabe silinmiş olduğundan onun pek az kısmı okunabilmektedir. Çince ve Soğd'ca olanlar daha iyi durumdadır. 840 da

başkentleri Karabalgasun, Kırgızların eline geçtiğinden Uygurların büyük kısmı Tarım bölgesine geçip Hoço'da yeniden devlet kurmuşlardır. Burada Uygurların tekrar Budizme döndüğü anlaşılmaktadır (Aslanapa,1972:9).

Turfan resimlerinde ve sonraki Uygurca yazmalarda pek az Maniheizt metin vardır. Buda dini Uygurlarda edebiyatı da geliştirmiştir. Sanskritçe, Toharca, Soğd'ca ve Çince'den metinler tercüme edilmiştir. Tercüme için bir tek orijinal metinle yetinilmeyip Budizmin klasik dillerindeki çeşitli versiyonlar karşılaştırılıyordu. Mani dini metinlerini aynı derecede etraflıca ve aynı hakimiyetle Türkleştirmek mümkün olmamıştır. Göktürk yazısından sonra Uygur yazısı kullanılmış Budist metinler bu yazı ile yazılmıştır. Uygur yazısı iyice geliştirilmiş halde bütün Türk boyları tarafından kullanılmıştır (Aslanapa, 1984:11s).

Moğollar ve İlhanlılar zamanında da aynı yazı kullanılmıştır. Moğollar, Uygurlara son vermekle beraber onların kuvvetli kültürlerine tâbi olarak Uygur yazısını almışlar, Uygur kâtipleri ve devlet adamları bütün sivil idareyi ellerine geçirmişlerdir. Moğollar Türkleşmeye başlamış ve kısa zamanda tamamen Türkleşmişlerdir. Timur'un tüzüğü ve Altın Ordu yarlıkları hep Uygur yazısıyla yazılmış, XV. yüzyıl sonuna kadar resmî ve devletlerarası yazışmalarda, paralar üzerinde Uygur yazısı devam etmiştir. Uygurların kitapları kâğıt üzerine yazılıp basılmıştır. Bu Çin kâğıdından farklı ve kendi kâğıt imalâtları olduğu bir gerçektir. Yazı aleti olarak kamış kalem kullanılmış, daha önemsiz yazılar Çin fırçası ile yazılmıştır. Budist metinlere ihtiyaç fazla olduğundan, baskı da kullanılmıştır. Uygurlar IX. ve X. yüzyıllarda Çinlilerin, blok baskı ile çoğaltma tekniğinden farklı bir baskı sanatı bulmuşlar, sert ağaçtan tek tek, hareketli Uygur harfleriyle kitap basmayı ilk olarak gerçekleştirmişlerdir. Kazılar sonunda torbalar içinde böyle harfler ele geçirilmiştir (Diyarbakirli, 1972).

XIX uncu yüzyıl sonlarına doğru, Turfan, Hotan, vb. eski Türk şehirleri dolaylarında elyazmaları ve sırlı çömlekler gibi, eski eserlerin, bu arada da Kaşgar Rus konsolosunun koleksiyonunun satılması, birkaç arkeoloğun dikkatini çekmiştir. Grümvedel tarafından başlanıp 1923 tarihinde Von Le Coq tarafından devam edilen kazılar büyük sanat değeri olan bir takım eserleri meydana çıkarılmıştır. Yer altında, Buda tapınakları harabeleri, hayran olunacak tazelikte fresklerle süslü duvarlar, sanatçı hüneri ile islenmiş vazolar, yazmalar ve minyatürler keşfedilmiştir.

Uygurların memleketi büyük bir kültür merkezidir. Çinliler gibi, Uygurlar da kitap basmış ve Türk sanatı diğer bölgelere buradan yayılmıştır. Bu sanat Bulgar Türkleri tarafından ta Avrupa'ya götürülmüştür. Macaristan'daki Nagy Szent Mikleeh'ta bulunup. Atillâ hazinesine ait diye gösterilen sanat eşyaları, buraların Macar istilâsına uğraması üzerine, Bulgar Türkleri tarafından bırakılmış eşyalardan başka bir şey değildir. Bu eşya madenden ve altından yapılmış sürahilerden ibriklerden, tepsilerden ibarettir. Bu eşya üzerinde Orhon harfleriyle yazılmış yazıtlar vardır (Sarı,2016:81-82).

1.4. İSLAMİYET SONRASI TÜRK SANATI

Türklerin İslamiyet öncesi ve İslamiyet'ten sonra mimari, kitabe, hat, tezhip, süsleme, minyatür, çini, halı, kilim vb. Türk kültürünü yansıtan sanat eserleri üretmişlerdir. Türk devletleri yaşadıkları bölgelerde Asya'dan Hindistan ortalarına, Orta Asya bozkırlarından Arabistan Yarımadası ve Avrupa'ya kadar uzanan geniş sahada saray, cami, mescit, imaret, han, hamam, dârüşşifa, medrese, hanekâh, türbe, künbet, şadırvan, çeşme, sebil, kale, sur ve mezar sandukası gibi binlerce mimari ve el işçiliğine dayalı sanat eseri meydana getirmişlerdir. Medrese ve medrese-cami mimarisi, çift kubbe inşaatı, silindir biçiminde bazen yivli, yüksek, ince minare tipi, demet sütun, sivri kemer, pencerelerin katlar halinde sıralanması, kubbe yapımında Türk üçgenleri, dikdörtgen veya beş köşeli mihraplar sanat dünyasında Türklerin meydana getirdiği yeniliklerdendir. Yazı, minyatür, tezhip ve süslemede; taş işçiliği, kuyumculuk, kakmacılık, bakır işçiliği, zırh, kemer, kalkan, mineli cam yapımı, seramik, dokumacılık, halıcılık ve dökümde Türk sanatının eşsiz örnekleri verilmiştir.

Türklerin, İslamiyet'e ve İslam kültürüne uzanan tarihleri içinde, Asya bozkırlarında kurdukları ilk İslâm-Türk devleti IX. yüzyıldan XIII. yüzyılın başlarına kadar yaklaşık 400 yıl hüküm süren ve X. yüzyıl ortalarına doğru İslamiyet'i kabul eden "KarahanlıDevleti"dir. Bu yarı-göçer devletin politik idaresinde Türk ve İslâm içerikli yeni bir kültürel çehreye Kaşgar ve çevresi ile başlamıştır. Bu dönüşümün sanat ve kültür ortamında kabul edilen dinin ana biçimsel öğeleri olarak cami ve medrese gibi yapıların olduğu görülmektedir. Dil ve edebiyatta, Türkçe'nin yanı sıra, Arapça'da yaygınlaşmaya başlamıştır. İslâm dininin kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim de, Türkçeye ilk kez bu dönemde çevrilmiştir. Diğer taraftan, Karahanlı Devletinin

politik ve sosyal yapısında bir Türk bilinçli olma karakteri dikkati çeker. 1069 yılında Yusuf Has Hacib tarafından manzum olarak Uygur harfleri ile kaleme alınan Kutadgu Bilig ile aynı zamanda Türk Kültür tarihi bakımından önemli olan ve 1074 yılında Kaşgarlı Mahmud'un kaleme aldığı üç ciltlik Divân-ı Lûgât-ı Türk gibi eserlerin Karahanlı coğrafyasında üretilmiş olması Türkçenin yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. XII. yüzyıla ait Ahmed Yesevi'nin Türk tasavvuf edebiyatının bilinen en eski örneklerinden biri olan Divan-ı Hikmet adlı eseri ile Edip Ahmed Yüknekî'nin manzum bir ahlâk kitabı olan Atabetü'l-Hakayık da bunlara dâhil edilebilir.

Büyük Türk kültürünün gelişmesinde en etkili Türk devletlerinden bir diğeri de Sebüktegin tarafından 977 yılında Gazne'yi merkez alarak kurulan Gaznelilerdir. X. yüzyılın sonlarına doğru Gazneli tahtına geçen oğlu Sultan Mahmud'un kuzey Hindistan'ı fethi ile Harzem ve Horasan bölgelerini de içine alan coğrafyada büyük bir İmparatorluğa dönüşen Gazneliler, 1040 yılındaki Dandanakan savaşında bir diğeri Türk devleti olan Büyük Selçuklulara yenilmelerine ve Harezm, Horasan ve kuzey İran üzerindeki güçlerini kaybetmelerine rağmen 12.yüzyılın sonlarına kadar hüküm sürmüşlerdir. Gazne kentleri bu çağda Asya'nın en büyük sanat ve kültür merkezlerinden biri haline gelmiştir.

XI. yüzyılın ortalarından itibaren Türk-İslam Kültürünün gelişmesindeki en büyük siyâsi güç Büyük Selçuklu Devletidir. Harezm ve Horasan'dan başlayarak İran'a ve giderek yakın doğu coğrafyasına yayılan Büyük Selçuklu Devleti asıl gücünü Oğuz boylarından almaktadır. Selçuklular askerî aristokrasiye dayalı yarı-göçer bir siyasî topluluk halinde XII. yüzyılın sonlarına kadar İran'ı, Ortaçağ dünyasının en önemli merkezî ve kültür alanı haline dönüştürebilmiştir.

Selçuklu hâkimiyeti altında yaratıcı birer çini ve seramik üretim merkezine dönüşen Rey, Keşan ve Rakka gibi kentleri, çeşitli teknik ve formlara sahip görkemli madenî eserlerin üretildiği Hamedan, Rey, Nihavend, Nişapur ve Herat gibi İran ve Horasan'daki çeşitli atelyelerin ürünlerini, başta Nişapur olmak üzere Horasan'da, ayrıca kuzey Suriye'de ve Halep'teki atelyelerde üretilmiş minai süslemeli cam kapları hatırlamak bile, çağın büyük sanatsal enerjisini ve yaratıcılık düzeyini anlamak için yeterlidir. Benzer bir gözlem, kentlerin maddi kültür çehresini oluşturan anıtsal mimari için de yapılabilir. Örneğin, Büyük Selçuklu çağının Mescid-i Cumaları, Asyalı bir

mimarlık geleneğinin uzantısı olarak, dört eyvanlı, mihrap önünde maksure kubbesi-eyvan kombinasyonunun mimaride belirleyici bir mekân halinde yaygınlaştığı, ayrıca avlu ve revak gibi mimari öğeleri bulunan aksiyal-simetrik bir plan şeması üzerinde ana yapı malzemesi tuğla olan anıtsal inşaatlardır. Bu tür bir mimaride, bazen, İsfahan Mescid-i Cuması'nda olduğu gibi, adeta gotik etkisi bırakan strüktür sistemlerine, bazen de Kazvin ve Ardistan Mescid-i Cumaları'ndaki gibi içleri zengin stuko bezemeli örneklerle rastlanabilmektedir. Karahanlı ve Gazneli çağı için karakteristik bir forma sahip olan silindirik kule-minare dikme geleneğinin Büyük Selçuklu mimarisinde de devam ettiği bilinir. Bunlar arasında, 11.yüzyıl ortalarından kalma Damgan Mescid-i Cuması'na ait kule-minare, Büyük Selçuklu çağının ilk çinili eseridir. Her ne kadar Karahanlı ve Gazne örnekleriyle benzeşen bir tasarıma sahip oldukları anlaşılacakla birlikte, zengin stuko, tuğla ve çini bezemeler, ilk kez 11.yüzyıl türbelerinde uygulanan çift kubbe gibi strüktürel çözümler ve çoğunlukla kufi yazılardan oluşan kitâbeler, bu çağın mezar anıtlarının eriştiği estetik düzeyin diğerlerinden farklılaştığına işaret eder. Bu bağlamda, 12.yüzyılın ortalarında ve Selçuklu çağının sonlarında inşa edilmiş Merv'deki Sultan Sencer Türbesi, Orta Asya mezar mimarisinin en güçlü tasarımlarından biri olarak dikkati çeker. Büyük Selçuklu çağının en önemli devlet kurumu, geçmişi, olasılıkla Budist viharalara (manastır) dayanan bir eğitim yapısı olarak medreselerdir. Yazılı kaynaklardan, Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey ve Alp Arslan ile vezir Nizam'ül-mülk tarafından yaptırılmış pek çok medresenin varlığı bilinmekteyse de, bunlardan geriye sadece Sultan Melikşah devrine ait iki medrese harabesi ulaşabilmiştir. Bu çağa ait, 11.yüzyıldan kalma Ribat-ı Anuşirvan, yüzyılın sonundan Ribat-ı Zafaranî ve 12.yüzyılın başlarına ait Ribat-ı Şerîf gibi ihtişam ve işlevselliğin bir araya getirildiği kervansarayların da, Karahanlı ve Gazneli örnekleriyle aynı plan şemasında inşa edilmiş oldukları anlaşılmaktadır (Bilici, 2009:5).

Türk-İslam devletlerinde Mimarinin yanı sıra süsleme sanatlarında Uygurlardan beri kullanılan çini sanatı kullanımı önceliklidir. Karahanlılar ve Gazneliler'de de görülmekte olan bu sanat beylikler döneminde de gelişimini sürdürmüştür. Çinilerde çoğunlukla yazı ve geometrik şekiller bol miktarda kullanılmıştır.

Türkler, Anadolu'ya gelinceye kadar eserlerinde tuğla süslemelerini ağırlıklı olarak kullanmış olmaları Anadolu'ya gelişlerinde ve sonrasında ürettikleri eserlerde taşın öncelikli yapı malzemesi olması taş oymacılığını geliştirmiştir. Taş süslemelerde çift başlı kartal, kartal, aslan, geyik, melek, yıldız gibi figürler kullanılmıştır. Taş süslemenin yanında Türk sanatında önemli bir yer tutan ahşap işçiliği de, yapıların pencere ve kapı kanallarında, cami minberlerinde de kullanılmıştır. Resim konusundaki dini endişe minyatür sanatının gelişmesini sağlamıştır. Türklerin; İslamiyet'i kabulü ile birlikte Arap harflerini de kullanmaya başlamışlar ve bunları estetik hale getirerek birçok alanda, özellikle mimari süslemelerinde kullanmışlardır.

Büyük Selçuklular ile parlak bir dönem yaşayan maden sanatı XII. yüzyılda Artuklular ve Selçuklular aracılığıyla Anadolu'da varlığını sürdürmüştür. Oyma, kakma, kabartma gibi tekniklerin kullanıldığı bu sanat kandil, şamdan, buhurdanlık gibi gündelik yaşama ilişkin birçok madeni eşyada kendini göstermiştir. İlk Türk devletlerinden gelen halı ve kilim dokumacılığı gelişerek devam etmiş baklava, yıldız, bitki ve hayvan motifleri Türk Mimarisinde çokça kullanıldığı gibi Halı Sanatında da en sık kullanılan motiflerden olmuştur.

Türkler atlı-göçebe hayatlarında yerleşik düzene geçene kadar küçük el işçiliğinin olduğu veya taşınabilir eşyalardan oluşan sanat objelerini her zaman yapmışlar ve kullanmışlardır. İhtiyaç duydukları çadırlarda ve günlük kullanım eşyalarında kullandıkları süsleyici unsurlarda doğal olarak yetiştirdikleri hayvanların yünlerinden yararlanılmışlar, çadırların dışını örten ve içini kaplayan keçeler, dokumalarda ve diğer giyim eşyalarında kendi geleneksel yöntemleriyle gerçekleştirdikleri halı, kilim ve keçe gibi yaygıları üretmişler, at koşumları, eyerler, kılıçlar gibi madenler işleyerek demircilikte ustalaşmışlardır. Ayrıca kılıç saplarında, gövdelerinde ve dokumalarında, yaşam tarzlarını ortaya koyan işlemler gibi diğer birçok ürünlerde kullanılan hayvan figürlerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılması bozkır yaşamı ile bütünleşmişliğin göstergesidir.

II. BÖLÜM

2. BÜYÜK SELÇUKLU VE ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİNDE SANAT, MİMARİ VE SÜSLEME

2.1. Türk Mimarisinin Tarihsel Gelişimi

Orta Asya'daki Türk Mimarisi eserlerinin büyük bölümü Altınordu devri sonrasına aittir. Daha önceki dönemlere ait eser yok denecek kadar azdır. Meşhur Karahanlı şehri Balasagun, Cengiz devrinde yıkılan Şaş şehri yerine yakınında yeni kurulmuş bir şehir olarak Taşkent yükselmiş, Merv, Belh, Kazvin, Gazne gibi şehirlerde de aynı devrin yıkıcılığına uğrayan şehirlerdir. Cengiz Han dönemi Moğol tahribatından en büyük payı Semerkant ve Buhara almış olmasına rağmen Timurluların merkezlerinde yer almış olmalarına bağlı olarak eskisinden parlak olarak yeniden yapılanmışlardır. Türklerin ilk yerleşik hayata geçtikleri bölge olan Tarım nehrinin etrafındaki (Bugünkü Sincan Uygur bölgesindeki Hami, Kuça, Karaşar, Aksu, Kaşgar, Hoten, Beşbalıg gibi şehirler) çok sayıda tarihi eseri günümüze taşımışlardır. Bu şehirlerdeki Türk eserleri günümüzde bölgenin Çin'in sınırları içerisinde olması nedeniyle amansız tahribata maruz kalmaktadır. Tarihi doku bakımından en esaslı yere sahip olan Kaşgar'ın büyük bölümü yıkım tehdidi altında olup sivil mimari unsurları tamamen yok edilmeye çalışılmaktadır (Karasu, Türk Sanatı Tarihi Ders Notları, <https://www.ogu.edu.tr/images/birimduyuru/2012109133723.pdf>).

Uygur dönemi Maniheizt dinin etkisiyle mabetler, kubbe ve köşe tromplariyle İran ateşgahları biçiminde yapılıyordu. Hoço'da bir saray harabesinde tonozlu ve kubbeli kısımlar görülmektedir. Duvarlar, yontulmamış taşlardan harçla örülmüştür. Buda ve Mani dinleri gibi Hind ve İran mimari şekilleri de yan yana görülmektedir. Hoço yakınlarında bulunan kubbeli yapılar mezar anıtlarıdır. Uygurlar bu kuleli mezar yapıtlarıyla ilk türbeleri meydana getirmiş oluyorlar. Komul civarında İli-Köl'de, mabet olması gerekli diğer bir kubbeli yapıda tromp yerine köşeye ilk defa bir üçgen konulmuştur ki, bu İran'da bilinmeyen bir şeydir. Hâlbuki Türk üçgenleri sonra Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde ehemmiyetli bir rol oynamıştır. Doğu Türkistan, eski Uygur ülkesinde kayalara oyulmuş binlerce mabet vardır. Bunların

duvarları ve tavanları fresklerle süslü idi. Fresklerin konusu esas itibariyle Budizm'dir (Diyarbakirli,1972).

XI. yüzyılın göç dalgası ile başlayan ve 1071 Malazgirt zaferi ile Anadolu'ya gelerek yerleşmeye başlayan Türk boyları, İslam dininin etkisi ve kendi toplum düşüncelerine uygun bir mimarinin yaratılmasına çalışmışlardır. Bizans İmparatorluğu'nun topraklarını alan Anadolu'da sürekli batıya ilerleyen Türkler, kendi anlayış biçimlerinde yorumladıkları İslam mimarisini yerleştikleri merkezlerde; başta cami olmak üzere türbe, medrese ve zaviye gibi dinsel amaçların ağır bastığı yapılarla donatmışlardır. Türkler Anadolu'da askeri ve sivil yapılar da dinsel yapılarla birlikte oluşmuş ve Anadolu mimari açıdan yeni bir şekle bürünmüştür. Özellikle ilk yıllarda, Sultan ve beylerle, mimari alanda söz sahibi kişiler, mimaride yerli ustaları kullanmışlar, yerli ustalar eski geleneksel alışkanlıklarını yeni isteklere uydurmaya çalışmışlar, İran, Azerbaycan, Suriye'den gelen ustalarla birlikte Anadolu Türk mimarisinin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Bu yeni mimari oluşum sırasında bazen bölgelerde geçerli geleneksel malzeme olanaklarından yararlanmış, bazen de İran, Mezopotamya ve Suriye'nin eski denenmiş malzeme ve teknikleri Anadolu'ya aktarılmaya çalışılmıştır.

2.2. Büyük Selçuklu Devletinin Kuruluşu ve Sanatı

Türkler 5000 yıllık tarih sahnesinde belki de daha eski olmak üzere yerleşim alanlarında ve göçebe hayat tarzına uygun olarak yayılmacı bir yaşam şekli oluşturmuşlar, yaşadıkları sahalarda muhtelif bir çok devlet kurmuşlar ve devletler yıkılmışlardır. Farklı farklı Türk boylarının kurdukları bu devletler yıkıldıkları anda başka bir Türk boyunun kurduğu devlet ile devamlılık göstererek bugünlere kadar gelmiştir. Bugün Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde kurulan son devlet "Türkiye Cumhuriyeti'dir". Büyük Türk tarihi içerisinde kurulan 16 büyük Türk devletinden birisi belki de en önemlilerinden biri şüphesiz Büyük Selçuklu İmparatorluğu'dur.

Oğuzlar, X. yüzyılda Sir Derya (Seyhun) ile Hazar Denizi'nin doğusu ve Aral Gölü arasındaki bölgede yaşıyorlardı. Bu sırada Oğuzlar, Üç-ok ve Boz-ok diye iki kol halinde teşkilatlanmıştı. Selçuklular, bu yirmi dört Oğuz kabilesinden Üç-ok kolunun Kınık boyuna mensupturlar. Kınık boyu da Oğuzlar arasında Sir Derya suyunun ağzına yakın bir yerde oturmakta idi. X. yüzyılın başında Oğuz Devleti'ni –

“Yabgu” unvanı taşıyan bir hükümdar idare etmekteydi. Selçuklu ailesinin atası olan Temir-Yalğ (Demir yaylı) lâkablı Dukak, bu Oğuz Devleti’nde kuvvetli bir askerî ve siyasî mevkie sahipti. Bir müddet sonra Dukak öldü. Onun oğlu Selçuk, babasının ölümünden sonra, üstün vasıfları ile dikkati çekmiş ve Yabgu tarafından genç yaşta ‘Sü-başı’ (Ordu kumandanı) tayin edilmişti. L. Rasonyi, onun Selçuklu şeklinde de kaydedilen isminin “Küçük-sel” manasına geldiğini, Selçuk’un Orta Asya’da Kırgızlar tarafından Muz (Buz) Tağ denilen Sel-Tağ civarında doğmuş ve adını bu dağdan almış olmasının muhtemel olduğunu ileri sürmüştür. Bundan başka ‘Salçuğ’ kelimesinin bazı Türk lehçelerinde “mücadeleci” manasında kullanıldığı da belirtilmektedir. Yabgu, gün geçtikçe devlet içinde durumu kuvvetlenen Selçuk’u kıskanmış, bunda Yabgu’nun hatununun tahriki de rol oynamıştır (Merçil, 2002:1021-1022).

Selçuk ise öldürülmekten korkarak kabilesi, yakın adamları ve sürüleri ile buldukları Yengi-Kent bölgesinden ayrılmış, İslam ülkeleriyle, Türk ülkelerinin birleştiği bir uç (suğûr) Şehri olan Cend havalisine gelmişti [tahminen X. yüzyılın son çeyreği (961)] Selçuk’un Cend’e gelişinin Oğuz Yabgu Devleti’nin Kıpçaklar tarafından yıkılması ile ilgili bulunduğu ileri sürüldüğü gibi, bu göçün başlıca sebebinin, yer darlığı ve otlak kifayetsizliği olduğu da belirtilmiştir. Bu sıralarda İslam dînî Türk kitleleri arasında süratle yayılmıştır. Selçuk, Cend’de yanındakiler ile birlikte Türk inanışlarına yakınlığı ve siyâsî geleceğinin parlaklığı dolayısıyla İslam dinini kabul etmiştir. Bundan sonra Selçuk, Oğuz Yabgusu’nun Cend’deki Müslümanlardan aldığı yıllık verginin ödenmesine “kâfirlere haraç verilmeyeceğini söyleyerek” engel oldu ve vergiyi almaya gelen memurları kovmuştur. Daha sonra da Yabgu tarafından gönderilen kuvvetlerle çarpışan Selçuk, bu bölgede kolaylıkla tutunmuş ve Yabgu’nun hâkimiyetine son vererek Cend’de müstakil bir beylik kurmuştur. Selçukluların varlıklarının ilk safhasında çevrede ikisi Türk, üç büyük Müslüman devlet vardır. Bunlardan birincisi İslam’ın doğu sınırı üzerinde bir Türk devleti olan Karahanlılar’dır (tahminen 840-1212). Diğer Türk devleti de o zaman için, Şimdiki Afganistan toprakları üzerinde, hâkimiyetini sürdüren Gazneliler (963-1186) idi. Bu devlet, daha sonra hudutlarını genişleterek Kuzey Hindistan’ı -bugünkü Pakistan’ı- da ele geçirecektir. Maverâünnehir ve Horasan’a hâkim olan üçüncü büyük devlet, Sâmânoğulları Devleti (819-1005) idi. Abbasî halifeliği ise artık ismen

mevcut olup, dünyevî işlerde idare Büveyhî Devleti'nin (932-1055) Irak'a hâkim kolunun elinde idi (Merçil, 2002:1021-1022).

Daha önce Göktürklerin temel unsurunu teşkil etmiş olan Oğuzların Kınık oymağından gelen Dakak'ın oğlu Selçuk ve torunları tarafından Horasan'da Selçuklu devleti kurulmuştur(1040). Alp Arslan ve Melikşah devirlerinde Selçuklu devleti kısa zamanda bir imparatorluk haline gelmiştir. 1157 de Sultan Sencer'in ölümünden sonra 1193 e kadar Irak Selçukluları hakim olmuş 1193 de Sultan III. Tuğrul'un ölümüne kadar devam etmiştir. Kirman Selçukluları 1211 de son bulmuş, yerlerine Harzemşahlar gelmiştir. Suriye Selçukluları da 1117 den itibaren hâkimiyetlerini kaybetmişlerdir. Azerbaycan'da Selçuklu Atabekleri (İldeniz) hâkimiyeti ise İlhanlıların kuruluşuna kadar sürmüştür (Aslanapa,1972:49).

Selçuklular, İran mimari ve sanat geleneklerinin yanına kendi anlayış ve düşüncelerini de katarak yeni yapılar oluşturdular. Selçuklular, İslam Medeniyeti'ne kendi sanat görünüşlerini de ortaya koyarak, Selçuklu sanat ve imar faaliyetini gösteren ve çoğu şaheser vasfı taşıyan mimari, kitabe, hat, tezhip, süsleme, minyatür, çini, halı ve kilim gibi sanat eserlerini meydana getirdiler. Nâsır-i Hüsrev'in (öl.1061) belirttiği şekilde Diyarbekir'in Sultan Melikşah devrinden kalma surlarında tesadüf edilen Türk Bozkurt sanatının göstergesi olan hayvan tasvirlerine rastlanmaktadır (Demir, 2004:186-187).

Doğudan Anadolu'ya sürekli göçlerin olması, mimari ve bezeme alanında sürekli bir alışverişi beraberinde getirmiş, XI. yüzyıldan başlayarak 16. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde üretilen eserlerin tümünde, (Büyük Selçuklu, Erken Türk Beylikleri, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlıların egemen olduğu topraklarda) bölgesel malzeme ve dini inanç çerçevesinde sınırlı yapı tekniklerinin (taş ve ahşap ağırlıklı) kullanılmış olmasıdır.

Anadolu Türk mimarisinde başta cami olmak üzere mescit, zaviye, türbe, kümbet, medrese, tekke, hamam, kervansaray, bedesten, çarşı, köprü, kale, köşk-saray gibi değişik işlevli yapılar belirli yoğunluklarda üretilmiştir. Bu yapılar bazen tek başlarına, bazen de külliye denilen değişik ya da yakın işlevli kimi yapıları bir araya getiren bir bütünlük içinde oluşturulmuşlardır. Sultanların, beylerin, devletin ileri gelenlerinin ve halktan bazı kişilerin dinsel, sosyal ve yer yer ekonomik amaçlarla yaptırdıkları bu yapıların, ayrıca vakıf dediğimiz bir sistemle uzun yıllar

yaşamaları sağlanmıştır. Merkezinde caminin yer aldığı bu külliyeler, kendi dönemlerinde dinsel istekler dışındaki işlevleri de karşılayan yapıların bir araya getirilmesiyle oluşmuşlardır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Erkendöner>).

Konut mimarisi alanında ise, Anadolu'nun kuzey bölgelerinde ahşap, güney bölgelerinde ağırlıklı olarak taş yapılar diğer bölgelerde ise genellikle kerpiç ve hımış kullanımlı yapılar ağırlık kazanmaktadır. Geleneksel konut yapımındaki bu görüntünün yanı sıra, anıtsal mimaride ise çoğunlukla taş işçiliğinin olduğu taş duvar yapımının geniş bir kullanıma ulaştığı görülmektedir.

Yapıların örtü sistemlerinde ise düz ahşap çatı ve taş tonoz kullanılırken, Orta Asya ve İran etkili olduğu tuğladan kubbe ve tonozlara da büyük oranda yer verildiği görülmektedir. Yapılarda tuğladan kubbe ve tonoz kullanılmasının önemi ise sürekli gelişmeye olanak tanınmasıdır. Bu nedenle XII. yüzyıldan sonra Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerindeki anıtsal yapıların örtü sisteminde tuğla tonoz ve kubbe egemenliği ağırlıktadır. Ahşap yapıdaki camilerde ve diğer bazı yapılarda ise bu sistem sınırlı oranlarda da olsa uygulanmıştır.

Türklerin siyasal yönden yönettikleri ve hakimi oldukları ülkelerde gelişen sanata gerçek katkılarının, bu sanatın günümüze ulaşan durumuna dayanarak Selçuklu döneminde ortaya konulan bütün sanatın, daha önceki İslâm-İran sanatına dayandığı söylenebilir. Selçuklu' da sultanların ve onları izleyenlerin din politikası, camilerin yaygınlaştırılması, medreselerin yaratılması ve çoğaltılması gibi etkinlikleri gerektirmiştir. Böylelikle, yerli sanatçılara da, önceleri pek özel durumların dışında tanınmamış olan olanaklar ve fırsatlar tanınmıştır. Türkler, yaratıcı olamadıkları zamanlar bile, kendilerinin henüz yaratamadığını başkalarının yaratmasına her zaman olanak sağlamışlardır (Cahen, 1979:67).

İlk Selçuklu sultanı Tuğrul Bey, Halifenin kızı ile evlenirken düğün hatırası olarak Bağdat'ta 1063'te bastırıldığı madalya üzerinde kendi kabartma tasvirini koydurmuştur. Son İlhanlı hükümdarı Ebû Sa'id Bahadır Han tarafından Musul'da 1333'te yaptırılıp Konya'da Mevlânâ Türbesi'ne hediye edilen kazan, Uygur üslûbunda yapılmıştır ve Selçuklular zamanında Uygur resminin ulaştığı seviyeyi göstermektedir. Uygur resim ve minyatür sanatı üzerinde İlhanlı ve Timurlu devrinde de çok önemli gelişmeler olmuştur. Selçuklu devrinde resim sanatının geliştiği bir saha da kumaş sanayi idi. Sultanlara ve beylere ait kumaşlar üzerinde onların isim ve

unvanlardan başka resimlere de rastlanmaktadır. Karakum'da oturan Moğol hanları da bu tür kumaşlardan elbiseler giyiyorlardı. XII. Asırdan itibaren çifte-başlı Selçuk kartalı, çeşitli hayvan kabartmaları, at üstünde kuş avlayan insan şekilleri, Mardin ve Diyarbakır surlarında tasvir edilmiştir. Selçuklu coğrafyasındaki bu tasvirler ve resimler, Orta Asya tesirini göstermektedir. Nitekim X. Asırda Semerkant şehrinin meydanları, at, deve, öküz ve çeşitli vahşi kuş heykelleri ile süslü idi (Demir, 2004:186-187).

Büyük Selçuklu devri sanatının tuğla tezyinatında ise Anadolu örneklerinin öncülerini buluyoruz. Ahlat mezar taşlarında, bir köprü görevi üstlenen, Anadolu'nun eşiği bir anlamda taç kapısı bu yörelerde yıldız sistemleri varlığını gösterir (Ögel, 1986:105).

2. 3. Anadolu Selçuklu Devletinde Sanat

Türklerin Anadolu'yu fethetmelerinin hemen sonrasında kalan mimari ve yapıtların olmaması doğaldır. En eski yapıtlar on ikinci yüzyılın ikinci çeyreğinden kalmadır. On üçüncü yüzyılın başlarından sonra sanat daha da hızla gelişmiştir ve Moğol korumalığının başlamasından sonraki birinci kuşağa değin bu sürmüştür (Cahen, 1979:257-258).

Selçuklu devri sanatı için etkilenme olayını, Türklerin yeni geldikleri ülkede bulduklarından çok, geldikleri yerlerden ne getirdiklerinde bulmak daha olası görülüyor. Anadolu sanatının serbestlik ve özgürlüğü, dinsel bir programa tabi olma zorunluluğu bulunmayışına da bağlıdır. Merkezi bir kurumlaşma göstermeyen İslâmiyet, ne camiye ne de medreseye bağlayıcı bir program tayin etmemiştir (Ögel, 1986:50-57).

Yerleşik düzen temelleri 12. Yüzyıl sonunda II. Kılıç Arslan devrinde sağlamlaştıktan sonra, bu sultan büyük bir yapı faaliyeti ile Anadolu'da bir Selçuklu çevresi yaratılmasını başlatmıştı. 13. Yüzyılın ekonomik refahı, yapılaşmayı hızlandırmıştır. Selçuklu sultanları ve vezirleri İslâm âleminin en büyük işverenleri arasına girmiştir. Anadolu Selçuklularının altın devri sayılan I. Alâeddin Keykubad (1220-1237) hükümdarlığında kurulan denge, sanata yansımıştır. Bu devrin hemen ardından gelen Moğol depremi ve Selçuklu devletinin çöküşü gibi dramatik bir değişim, sanatı belki etkilemiş, fakat Anadolu'yu saran yaratma tutkusunu kesintiye uğratmamıştır. Bunda Selçuklu vezirlerinin işveren niteliklerini sürdürebilmeleri

kadar, Anadolu’da meydana gelmiş sanat ortamının gücünün payı vardır. Yoğun yapı faaliyeti Anadolu’da ve komşu bölgelerde sanatçılar arasında bir seferberlik havası yaratarak Selçuklu ülkesine bir akına yol açmıştır. İsimlerinin birçoğunun kitabe ve yazılı belgelerde zamanımıza kadar gelebilmiş olmasına karşılık, kendileri ve toplumdaki yerleri hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. Sanatçıların kullandıkları çeşitli teknikler, yüzyılların geliştirdiği biçimler, yeni buluş ve denemeler, türlü gelenek ve etkiler potası içinden doğan sanat eserlerinde varılan ifade, Anadolu ortamının ürünüdür (Ögel, 1986:1-2).

Kısa sürede bir Türkiye oluşturan ve kırsal bölgede, Asya’da alıştıkları tarzda göçebe, yarı göçebe yaşayan, bir kısmı zamanla yerleşen büyük Türkmen nüfusu, her yerde olduğu gibi, sanata daha ziyade el sanatları yönünden katkıda bulunmuştur. Sarayı oluşturan köşklerin, özellikle hükümdarın ün kazanmış Divanhane’sinin, mimari süslemeleri ile iç döşeme (halı, kilim, dokuma) ile, el sanatlarının en seçkin ürünleri olan kullanım eşyası ile ‘sultanlara layık’ olduklarına, tıpkı aynı niteliklere sahip otağ gibi, hiç şüphemiz yoktur. Anadolu Selçuklu hanedanı son derece hareketli, dramatik olaylar ve maceralarla dolu yaşamları ile mitolojik olaylar gibi başlı başına sanata konu olabilecek bir kadroya sahiptir. Anlatıcı bir resim ve heykel geleneğinin yokluğu buna imkan vermemiştir ama edebiyata bu Shakespearean figürlerinin şimdiye kadar girmemiş olmaları şaşırtıcıdır. Ülkedeki ve ülkeye getirdikleri bilginler ve bilgilerle görüşüyorlar, zaman zaman yakın ilişkiler kuruyorlar, şiir yazıyorlar, sanatla ilgileniyorlar, tasavvuf erbabı ile bağları var ki, Mevlâna ailesini Türkiye’ye getiren ve onlara ülkenin gerçek sultanları imişler gibi davranan I. Alâeddin Keykubad devrinde bu bağlar doruğuna ulaşıyor. Selçuklu Türkiye’si çerçevesinde, çoğunun Türk devri öncesinin gelenekleri içinden yetişmiş olduğu bir sanatçı zümresi, Türkleşmiş Anadolu’nun mimari çevresini yaratır (Ögel, 1986:11-23).

En yaygın ve güçlü, sanata en verimli kaynak olan ortaklık ise, dinsel inançlardır ve İslâm öncesi inançlarla bağdaşabilen tasavvuftur. Burada da ilk bakışta farklar büyük gibi görünüyorsa da aslında hükümdar ve çevresinin öncülük ettiği daha incelikli bir şehirli tasavvufu ile Şamanist renkli Türkmen tasavvufu aynı kaynaktan gelir ve birbirinin imge dilini anlar. Hükümdarlarla Türkmenler sık sık anlaşmazlığa düştükleri, savaştıkları halde ilişkileri kopuk değildir. Manevi bağların

varlığını, Mevlâna'nın yakını olan IV. Kılıç Arslan'ın aynı zamanda Buzağı Baba adlı Türkmen babasına mensubiyeti göstermektedir (Ögel, 1986: 56-57).

Anadolu Selçuklu sanatı sadece mimaride kendini göstermemiştir. Her ne kadar Selçuklu mimaride üstünlüğünü eserleri ile ortaya koymuş ise de süsleme ve taş işçiliğinde, halı-kilim gibi geleneksel el sanatlarında, cam sanatında, resim ve heykel sanatında müzik ve edebiyat alanında da üstün eserler ortaya çıkarmıştır.

Anadolu Selçuklularındaki cam sanatı hakkında, maalesef bilgilerimiz çok azdır. Bu devir mimarisinde cam abidevi yapılar da binaları aydınlatmaktan ziyade dekoratif bir güzellik veren fil gözü desenli, alçı pencerelerde kullanılmıştır. Selçuklularda (Rovzen) denilen bu işçiliğin çok gelişmiş olduğunu, bugün ayakta duran eserlerin pencerelerindeki izlerden ve ele geçen bazı buluntulardan öğrenmekteyiz. Nitekim Konya ili Beyşehir Gölü batı sahillerinde Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad I. (1219-1237) yaptırdığı Kubâd-Abâd Sarayları kalıntılarında, saray odalarını dolduran molozlar temizlenirken, bazılarının üzerinde alçıları da olduğu halde, saray pencerelerine ait yuvarlak ve çoğu bombeli pek çok renkli cam parçası bulunmuştur. Mavi, yeşil, mor, sarı, kahverengi renklerdeki kalın kenarlı, yuvarlak, bu cam parçalarının kalın alçı gözeneklere yerleştirilerek vitrail halinde sarayı süslemiş olacağı düşünülmektedir. 1966 yılı Kubâd-Abâd Sarayları kazısında, Sarayın Beyşehir Gölüne açılan terası üzerindeki küçük bir su havuzu (veya su boşaltıcı çukur) temizlenirken çini buluntuları arasında yazılı ve desenli cam parçaları da ele geçmiştir, bunlar Ankara Arkeoloji Müzesi laboratuvarında temizlenmiş, parçalar bir araya getirildiği zaman da bunun yaygın bir tabak olduğu görülmüştür (Önder; 1969:1-2). (Şekil 11)



Şekil 11. : Kubâd – Abâd kazılarında bulunan Selçuklu devrine ait cam tabak



Şekil 12. : - Kubâd – Abâd kazılarında bulunan Selçuklu devrine ait sırlı tabak

Esasen, Kubâd-Abâd kazılarında yeşil ve mor sırlı seramikten yapılmış, cam tabağımıza benzer, motifli ve kitabeli birkaç tane daha tabak parçaları bulunmuş, bunlar arasında tamamlananlar olmuştur (Önder, 1969:2). (Şekil 12)

Anadolu Selçuklu taş işçiliği kompozisyonlarında sanki evren “gök kubbe” yıldız sistemlerinin, bitkisel kıvrımların birbirlerine dolanarak, kesişerek, sonsuz çeşitlemelerini oluşturur. Bütün bitiş gibi görünen noktalar sonsuz kesişme noktalarıdır. Çizgiler bir gruplaşmadan ötekine doğru sonsuzdan gelip sonsuza giderler. Bu, sanki tanrısal ifadenin yansıdığı evren düzenidir ve tasavvuf görüşü ile uyum içindedir (Öney, 2002:12).

Karpuz’a göre (2004;10) Selçuklu Döneminde Resim ve heykel alanında;

İslâm öncesi dönemin geleneklerine bağlı olarak eserler ortaya konmuştur. Birçok kale kapıları ve kale surlarında koruyucu olarak aslan heykelleri yapılmış kervansaray, medrese, tekke ve zaviyelerin taç kapılarında insan figürleri, aslan, kaplan, ejder motifleri yer almıştır. İslâm dininin resme karşı bir tavır koymasına rağmen, Selçuklu döneminde resimli kitapların yazıldığını görülmektedir. Bunlardan en önemlisi Konya’da yazıldığını bilinen Varka ve Gülşah adlı eser ilginç bir örnektir (VII. yüzyılda Arap şairinin hikayesi XI. Yüzyılda resimlendirilmiştir). Tarihi kaynaklar Mevlâna’nın çevresinde Hristiyan ve Müslüman ressamların çalıştığını kaydetmektedir. Bu dönem resim sanatı bakımından yazmaların dışındaki en önemli merkezi Kubad Abad Sarayı oluşturmaktadır. Bu sarayın çinileri devrin resim sanatına ışık tutmaktadır.

Selçuklu toplumunda, güzel sanatlardan müzik de önemli bir yer tutmaktadır. Sultanların sarayında ‘nöbet çalan’ müzisyenler topluluğu vardı. Ayrıca sarayda ve evlerde müzik aletleri eşliğinde şarkılar söyleyen sanatçılar vardır. Bu dönemde din, bilim, sanat alanında önemli eserler ortaya konulmuş, saray ve çevresinde Farsça ve Arapça hakim olmuş ve büyük düşünürler yetişmiştir. Mesnevi’nin yazarı Mevlâna Celaleddin-i Rumi bu dönemde yaşamıştır. Öte yandan özbe öz Türk tarikatı olan Yeseviye-Bektaşilik, Ahilik Selçuklu toplumunda önemli bir yer tutmuştur. Türk Dili ve Edebiyatı gelişmiş, Dede Korkut hikayeleri ve birçok halk şairlerinin şiirleri de bu dönemde derlenmiştir. Yunus Emre gibi Türkçe şiirler söyleyen ve Türkçeyi koruyan alimler, dervişler ve yöneticiler yetişmiştir (Karpuz; 2004:10).

2.4. Anadolu Selçuklu Devletinde Mimari

Karpuz'a göre (2004:3), Anadolu Selçuklu mimarlığına, Büyük Selçuklu mimarisi ve Anadolu'da yaşayan eski uygarlıkların mimarlık ürünlerinin etkisi olmuştur. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu mimarlığı XI. yüzyıldan bu yana diğer İslâm ülkelerinden farklı, kendine has özelliklere sahip bir gelişme göstermiş, gerek Horasan-İran'da gerekse Anadolu'da ortaya konan mimari eserler, kendi sanatçılarımızın ürünleridir. Anadolu Selçuklu mimarlığı, Büyük Selçuklu Mimarisine göre yapı malzemesi, yapı türü, tasarım ve süsleme bakımlarından kendine özgü bir karaktere sahiptir. Bu dönemde Türkler'in İslâm mimarisine katkıları şu yapı türlerinde görülmektedir:

- 1- Kubbeli-eyvanlı camiler,
- 2- Kümbetler-anıtsal mezar yapıları,
- 3- Kervansaraylar,
- 4- Medreseler, şifahaneler
- 5- Tekke ve Zaviyeler

Anadolu'nun Selçuklu anıtsal mimarisinde, prestij ve pratik amaç birleşmektedir. Anadolu'da Cami, prestij yapısı değil, yalnızca ibadet mekanı olarak görülmüştür. İslâm'ın ilk devirlerinden itibaren, Şam Emeviye Camii, Medine Camii gibi 8. Yüzyıl yapılarında, Emevi halifelerinin büyük cemaate yer sağlamakla paralel dine (ve kendilerine) itibar kazandırma isteği, çeşitli İslâm ülkelerinde devam etmiştir. Anadolu Selçukluları, Büyük Selçuklularla beraber kendilerine atfedilen din politikasını, Sünnî mezhebinin koruyucuları rolünü, dinsel yapılarına yansıtmamışlardır. Selçuklu sultanlarının hareketli yaşamları, zamanlarının çoğunu çadırda geçirmeleri de, içinde fazla oturmadıkları anıtsal bir saray tasarımından onları uzaklaştırmış olmalıdır. Selçuklu sultanlarının Otağları sarayın yerini almış, Osmanlı devrine kadar bu durum devam etmiştir. Selçukluda yolcuların ve ticaret için kullanılan dinlenme mekanları olan Han yapımını Kılıç Arslan'ın başlattığını kabul edilmektedir. Ondan sonraki sultan yapıları arasında ilk planda kervansaraylar yer almaktadır. I. Alâeddin zamanının saray ve köşkleri buna katılmaktadır. Mevcut en eski sultan medresesi, Kayseri'deki yapıdır. Selçuklu anıtsal mimarisinin şehirlerdeki temel taşları olan ünlü medreseler, Selçuklu vezirlerinin eserleridir. Görülüyor ki, yok olan yapıları da hesaba katsak bile, sultanların yapıları şehir

düzeni içinde bir güç imgesi meydana getirmemektedir. Bir dizi mescit ve türbe, birkaç medrese ve kervansaray, Anadolu şehirleri sakinlerinin mimari çevreye katkısıdır. Mülk ve kişisel gelirleri azalmayan, güçleri artık sultanlarınkini aşan emirler, özellikle şehirlerde, medreseler olmak üzere yapı faaliyetini arttırmışlardır. Selçuklu mimarisinin baş yapıtlarının çoğu onların eserleridir. Medreselerin artışı içinde şifahanelerin azlığı, hastahane yapımını hükümdarların üstlenmiş olduğu düşünülmektedir. Selçuklu emirlerin en bilineni Sahip Ata Fahreddin Ali bin Hüseyin'dir. Anadolu Selçukluları devrinde sayılarının fazla olmadığına işaret ettiğimiz anıtsal camilerden birini, Konya'daki Sahip Ata Camii'ni (1258), Konya'da İnce Minareli (1260-65) adı ile tanınan Darülhadis'i, Sivas'ın ünlü Gök Medresesini (1271-2), İshaklı kervansaray ve külliyesini (1249), İlgin külliyesini (1267-8) v.b yaptırarak en çok eseri olan Selçuklu devlet adamı olarak anılmaya hak kazanmıştır. Onu Celâleddin Karatay, yaptırdığı kervansaray (1240-41) ve Konya'daki medresesi (1251) ile izlemektedir. Diğer emirlerde cami, mescit, kervansaray ve medreseleri ise sırayı sürdürmektedir (Ögel, 1986:16-28).

Selçuklular devrinde mimari faaliyetlerin başında cami, medrese, şifahane, türbe, kervansaray, kale, köprü, saray gibi yapıların inşası gelmektedir. Mimarlık faaliyetleri bir emirin denetiminde bizzat hükümet tarafından yönetiliyordu. Bu kişiye Emir-i Mimar deniliyordu. Anadolu Selçuklu şehirlerinde çok değişik yapılar inşa edilmiştir. Bu devrin en çok dikkati çeken yapıları kervansaraylardır (Karpuz, 2004:10).

XIII. yüzyılın ikinci yarısında, Selçuklu sanat ve mimari çevresi gelişmeye devam ederken, şehir çerçevesinde, özellikle Konya, Kayseri, Sivas gibi ileri gelen şehirlerde, şehrin çehresini kalıcı biçimde etkileyen bir yapı faaliyeti sürmüştür. Şehirlerde ve şehirler arasında birbiri arkasından yapılar yükselmiş, ülkenin yerli sanatçı ve zanaat erbabının sayısı yetmeyeceğinden, komşu ülkelerin sanatçıları da seferber olmuştur. Bu çapta bir yaratma içinde yer alabilmek için sanatçılar ve zanaat erbabı Selçuklu ülkesine gelmiştir. Sanatçı sözleşmeleri, iş saatleri, çalışma ücretleri ve ödeme tarzları, yapı maliyeti, yapı malzemesinin temini şekilleri ve bunlarla ilgili masraflar vs. gibi bilgilere ait kayıtlar bugün bulunmamaktadır. İnşaatlarda kullanılan malzemenin başlıca unsuru taş ve mermerdir ki buda çoğunlukla Anadolu'daki taş ve mermer ocaklarından elde edilmektedir (Ögel, 1986:33-36).

Sırsız tuğlaların derz aralarındaki dekoratif alçı dolgular ve firuze çinilerle yapılan bu süsleme şekillerinin orijinini Büyük Selçukluların İran'daki mimari eserlerinin süslemesinde bulmamız Anadolu'daki Türk mimari süslemesinin Büyük Selçukluların eserleri ile olan köklü bağlantısını açıklamaktadır. Kemah'taki Mengücek Gazi Türbesi bu bağlantının Anadolu'daki ilk örneklerinden biridir (Mülayim, 1982:50).

XII. yüzyıldan başlayarak, bütün Müslüman dünyasında olduğu gibi, medreselerin çoğu kez kurucularının türbelerini çevreleyen bir camiden meydana geldiğini unutmamak gerekir. Ayrıca, Orta Asya'dan ve Kuzey İran'dan gelen ve çok köşeli ya da yuvarlak bir yapıya konik bir damın tamamladığı yapı türleri de gelişmekteydi. Cami ve medreselerin içini süslemek için Anadolu'da da çininin kullanılmış olduğundan daha önce söz etmiştik. Cami ve medreseler için mavi ve yeşil deyiminin o kadar çok kullanılmış olmasının nedeni budur (Cahen, 1979:259).

Ahmet Eflâki Dede'nin 'Menakıb ül Arifin' inde sanatçılara dair birkaç sözü de, belge azlığında devamlı başvuru olan hiç şüphe yok ki değerli, fakat gereksindiğimizden azını söyleyen kayıtlardır. Ne ressam Aynüddeve'nin resimleri, ne de Mevlâna türbesi mimari Bedreddin Tebrizi'nin başka eserleri bugüne gelebilmiştir. Ressam Kaluya'nın adının geçmesi ise, kimliği ve Gök Medrese'de imzası bulunan Kaluyan-ı Konevi ile aynı şahıs olup olmadığı sorusuna bir açıklama getirmemektedir. Devir sadece iki büyük mimar değil, birçok adı bugüne gelememiş mimar çıkarabilecek güçtedir. Yapı sayısı göz önünde tutulursa, bilinen mimarların oranı azdır. Medrese ve kervansarayların çoğu 'imzasız' dır. Anadolu'da çok eskilere giden yapı geleneği içinde mükemmel ve görkemli eserler gerçekleştiren kadrolar her devirde mevcut olmuştur. Selçuklular Anadolu'ya geldiklerinde, bir yapı faaliyeti alanı ile karşılaşmamışlar Haçlı seferlerinin de sebep olduğu bir gecikme ile ancak XII. yüzyıl sonunda bir mimari çevre yaratmasına girişebilmişlerdir. Anadolu eserlerinde çalışan ustaların alıştıkları ve becerilerinin gelişmiş olduğu alanda, mekan yaratımında, fonksiyon ve anlatımda uyum sağladıkları taş örüler kullanılmış olması Anadolu Selçuklu sanatının özelliklerindedir. Selçuklu yapı safhalarında çalışanlar şöyle toplanabilir: Mali hesapları yapanlar, tasarımı yapan mimar ve projeyi çizenler (teknik ressamlar, mimarın yanında yetişen genç mimar adayları). Uygulama safhasında kaba inşaat için işçiler ve kalifiye ustalar, taş, tuğla, çini

sanatçı ve ustaları, tasarımı yapan ve uygulayanlar (mimarla işbirliği veya doğrudan doğruya mimarın tasarımı olabilir), yazı için özel ihtisas sahibi ustalar (ketebe) (Ögel, 1986:41-50).

Claude (1979:258-259) Selçuklu mimarisi yapıları üzerine şöyle yorum getirmektedir;

Sivil mimari ile ilgili pek az şey bilinmektedir ve daha fazlasını öğrenmek de güçtür. Konya, Kubâdiyye (Kayseri yakınlarında) ve Beyşehir/Kubâdabâd saraylarında yapılan kazılar ve ilk dönemden kalma örnekler, Selçukluların konutları üzerinde bir fikir edinebilmemize olanak veriyor. Hem saraylar, hem de surlarla çevrili bahçelerin içindeki pavyonlar, bazı farklılıklara karşın, İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nı andırmaktadır. Bunlar ya sur biçimindedir (en iyi durumda günümüze ulaşmış olanlar Alanya surlarıdır) ya da tek tek çeşitli yörelerde görülen kalelerdir. O çağlardan günümüze tam olarak ulaşmış hiçbir kamusal yapı bulunmamaktadır. Sivil amaçlarla kullanılan kervansaraylar, hamamlar, hastaneler ve benzeri yapılar da bir dereceye kadar dinsel yapıların kapsamına girmektedir ve bunlar daha iyi bilinmektedir. Tam anlamıyla dinsel yapılar camiler, medreseler ve türbelerdir. Bu yapılar genellikle orta büyüklükteki kentlerde yapıldıklarından, öncelikle ulaşılacak istenen ve her zaman da ulaşılmış olan sonuç, heybetten çok zerafetti. Moğol egemenliğinin tamamen yerleşmesinden önce yapılmış belli başlı camiler, XII. yüzyılın ikinci yarısında yapılan Sivas ve Kayseri camileri, Mesud tarafından başlatılan ve ondan sonraki bütün sultanlarca yapımına devam edilen ve bu nedenle planı biraz çok yönlü olan Konya'daki Alaaddin Keykubat camii, Niğde, Divriği ve 1247'de tamamlanan Malatya'daki camilerdir. En eski ünlü medreseler, XII. yüzyılın ortalarında Danişmendli Yağlıbasan tarafından Niksar'da yaptırılan medrese ile, gene aynı yüzyılın sonlarında Konya'da Altun-Aba tarafından yaptırılan medrese, Amasya'da 1240 yılında yaptırılan Gök Medrese, Konya'da 1251 yılında yaptırılan Karatay Medresesi ve 1258'de vezir Fahreddin Ali (Sahip Ata) tarafından yaptırılan İnce Minare'dir. Bu yapıtların başlıca özellikleri bunlarda bolca taş kullanılmış olması ve antik sütunların yeniden ortaya çıkmasıdır. Oysa kuzey hudutlarının dışında bütün Arap ve İran dünyasındaki yapılarda tuğla kullanılmaktaydı. Düz çatılarda ağaç kullanılmış ve kubbelere daha az yer verilmiştir. Ayrıca iklim koşulları yönünden camiler genellikle kapalı ve avlusuz yapılmakta, hatta bazen abdest almak için kullanılan çeşmeler bile yapının içine alınmaktaydı. XII. yüzyılda bütün minareler, İran tipi olan ince ve yuvarlak biçimde yapılmaktaydılar. Dıştaki donanım, genellikle ana giriş kapısının çevresini

süslemekte kullanılmakta ve okunması çok güç, iç içe geçmiş yazılardan meydana gelmekteydi. Kapıların üstü ve aynı zamanda kubbelerin altı, o dönemde bütün Müslüman dünyasında yaygın olan mukarnas biçimindeydi (Cahen, 1979:258-259).

Altun'a göre ise (2002:1229-1231) XIII. yüzyıl Selçuklu sanatı mimarisi özellikleri hakkındaki görüşü şöyledir;

XIII. yüzyıl Anadolu'da Selçuklu sanatının muhteşem üslubunun yaratıldığı devirdir. Kesme taş anıtsal mimari ve yaratılan mekan etkisini zenginleştiren ölçülü çini mozaik mihrap ve kubbe içleri, geometrik ve bitkisel süslemeli ağaç minber ve kapı-pencere kanatları bu devrin mimarisine ayrı bir özellik, mimari tarihi içinde seçkin bir yer kazandırır. Konya'da Alaeddin Camii, XII. yüzyıl ortasından muhteşem ağaç minberinden anlaşıldığı gibi Sultan Mesud ve Kılıçarslan Devri'nden başlayıp, 1220'de İzzeddin Keykavus'tan sonra Alaeddin Keykubat tarafından tamamlanmış bir yapıdır. Anadolu Selçuklularının siyasi ve askeri faaliyetlerinin en yoğun devrine işaret eden bu süre içinde yapı, geniş ve iki ana bölümlü olarak ortaya çıkmıştır. Doğuda çeşitli sütunlara dayalı düz çatılı bölüm vardır. Ortada iki paye ve duvarlara dayalı kemerler üzerinde Türk üçgenleriyle geçilmiş kubbeli bölümün arkasında düz çatılı bir eyvan yer alır. Bunun batısında ise, bir kısmı düzgün örme payelere oturan yine düz çatılı fakat sivri kemerli bölüm görülür. Bunun güneybatı köşesinde payeler arasındaki sivri kemerler iki katlıdır ve burada yanındaki kapısıyla bir "özel mahfil" söz konusudur. Kuzeyde, kubbeli bölümün hemen arkasında avluda yer alan iki kümbet vardır. Piramit çatısı ile dışardan da yapıya hakim bir görünüşü olan on kenarlı kümbet, mimar Hocendli Yusuf bin Abdülgaffar tarafından yapılmış olan II. Kılıçarslan Kümbeti'dir. Diğeri ise, tamamlanmamıştır ve muhtemelen İzzeddin Keykavus için yapılmaya başlamış sekizgen bir mezar anıtıdır. Avlunun kuzeyinde, iki portali, üst kısmında sütunlarla elde edilen galeri görünümüyle yüksek bir duvar, batıdan, doğudaki çok sütunlu bölümün başlangıcına kadar devam eder. Burası, hareketli portalden başka, çeşitli nişler içindeki kitabelerle adeta bir kitabeler müzesi halinde olmakla birlikte, yapım sırasına kesin açıklık getirilememektedir. Dört Selçuklu sultanı ve dört ustanın isimlerini veren kitabelere bakınca: Minberde Sultan Mesud ve II. Kılıçarslan ile usta, Ahlatlı el-Hac Mengümberti ve 1155 tarihi görülür. Kılıçarslan Kümbeti'nde Yusuf bin Abdülgaffar el Hoceni adı vardır. Kuzey avlu duvarının doğusunda yıldız biçimli kitabe nişinde, Alaeddin Keykubat'ın camiye tamamlatma emri görülür. Bunun yanında iki satırlı bir kitabede, mütevellî olarak Atabek Ayaz ve mimar olarak Muhammed bin Havlan el Dımışki (Şamlı) adı vardır. Zigzaglı kemerli kitabe nişinde, 1219 tarihiyle birlikte İzzeddin Keykavus'un

emri ve Mütevellî Atabek Ayaz adı tekrarlanır. İki renkli taş geçmeli portaldeki üç satırlık kitabede, caminin Alaeddin Keykubat'ın Atabeyi ve Mütevellî Ayaz eliyle tamamlandığı yazılıdır. Batıda üç dilimli niş içinde, İzzeddin Keykavus'un "mescit" ve "türbeyi" Atabek Ayaz'a 1219'da emrettiği şeklinde bir kitabe vardır. Batıdaki daha basit portalde çini üzerinde Alaeddin Keykubat'ın adı ile birlikte muhtemelen çini ustası olarak Kerimeddin Erdişah adı ve 1220 tarihi görülür. İçteki şahane çini mozaik mihrap ile üçgen geçişlerin çini mozaik kaplamaları Alaeddin Keykubat Dönemi'ne uygundur. Kitabelerde adı tekrarlanan Atabek Ayaz, Artuklu bölgesinden Selçuklu hizmetine gelmiş, Konya Alaeddin Camii'nden başka, Alaeddin Keykubat'ın Sultan Hanı'nda ve Sinop Kalesi'nin onarımında da mütevellî olmuştur. Şamlı mimar ve Zengi bölgesi özelliği olan iki renkli taş geçmeler ile Sinop Ulu (Alaeddin) Camii'nin plan özelliklerinde bu bakımdan çeşitli ilişkiler bulmak mümkündür. 1223 yılında Alaeddin Keykubat, Başere bin Abdullah'a, Sıddık ve Gazi bin Mahmud adındaki iki kardeş mimara Niğde Alaeddin Camii'ni yaptırdı. Kesme taştan yapı, mihrap duvarına dikey üç neften meydana gelir. Plan üzerinde görülen bu özellik, yapının içine girildiğinde çok farklı algılanır. Mihrap önünde yan yana üç değişik çapta kubbe ile örtülü bölüm, silmeli kemerlerle diğer kısımlardan ayrılıp enine bir nef meydana getirmiştir. Diğer bölümler, üzeri açık bırakılarak küçültülmüş bir iç avlu niteliğini kazanan merkezin etrafında yer almıştır. Sadece bu örnek bile, Anadolu Türk mimarisinde yapıları yorumlarken, planlarla sınırlı kalmamak gerektiğini ortaya koymaktadır. Anadolu Türk mimarisinin devamlılık çizgisi içindeki arayışlarını kavrayabilmek için yapıları, içlerine girerek yaşamak gerekir. Ana portal doğu yanındadır. Süslemeleri, taş işçiliğinde figürlü kabartmalarıyla yapının yüksekliğini aşar. İlk orijinal Anadolu Selçuklu minarelerinden biri olan kesme taştan silindir biçimindeki minarenin arkasında, kuzeyde, özel mahfile açılan ikinci giriş yer alır. Yine Alaeddin Keykubat'ın yaptırdığı Malatya Ulu Camii ise, kesme taş ve tuğla bir yapı olup, 1224'te tamamlanmış, daha sonra onarımlar görmüştür. Malatyalı usta Yakup bin Ebubekir'in bu eseri, şaşılacak bir biçimde İran Büyük Selçuklu camilerine benzemektedir. Mihrap önünde kubbe ve arkasında revaklı iç avluya açılan eyvan dışında diğer taraflar tonozlarla örtülüdür. Bu yapı ve mimarı, Anadolu Türk ustalarının İran Büyük Selçuklu mimarisine yabancı olmadıklarını, fakat yepyeni bir yaratma heyecanı ile yeni denemeleri tercih ettiklerini gösteriyor. Yapıda, eyvan ve revaklardaki çini mozaik ve sırlı tuğlanın ayrı bir önemi vardır. Çeşitli devirlerde onarım ve eklemeler görmüş olmakla beraber ana hatları ile orijinal görünümünü

korumuş bir yapıdır. 1247 tarihli batı portalinde geometrik süslemeler, 1273 tarihli doğu portalinde ise, bitkisel süslemeler taş işçiliği olarak dikkati çeker. Bu portallerde usta Hüsrev adı görülür. Çini mozaik kitabelerin dibinde ayrıca mimar adı ile birlikte Hattat Ahmet bin Yakup adı da iki kez tekrarlanır (Altun, 2002:1229-1231).

Anadolu Türk mimarisinde konut olarak kullanılan tüm yapılarda evren simgesi canlıdır: Medresede, kervansarayda, hatta “ölü konutu” türbede. Bir kozmos imajı olarak yorumlanan dört eyvanlı ve merkezi avlulu plan, bilindiği gibi çok eskilere giden bir geçmişe sahip olup, Selçuklularla da bağlantısı yoğun, hatta onlarla başlayan bir medrese ve cami planı olarak kabul edilen bir mekan düzenidir. Anadolu Selçuklu kervansaraylarında en yaygın plan tipi, Sultan Hanı tipi dediğimiz avlulu ön kısım, yazlık ve kapalı bir kısım, kışlıktan oluşan düzende, kapalı kısmı genellikle tonozla örtülü geniş ve yüksek bir orta sahnin ile ona dik tonozlu, daha alçak ve dar yan sahninlerden oluşur. Tüm Selçuklu yapıları incelendiğinde, ana yönler üstünde yer alma, büyük bir kısım için geçerli olabilir. Ana yönlerin, yapıyı “evrene yerleştirme” çabasında geleneksel önemini koruduğu sonucuna varabiliriz. Dört eyvanlı planda yönlerin “yerleştirilmiş” olması bizim için önemlidir ve kozmik diyagramı güçlendirir (Ögel, 1986:60-84).

Selçukludan kalan görsel malzemenin incelenmesi ve yaşatılması için hattat, müzehhib ve diğer sanatçıların emekleri de yok sayılmamalıdır. Genelde doğunun, özelde Selçuklunun dıştan okunuşu böyle olunca yerli çalışmaların evrensel bilgiye dayanan bir anlayışla konuyu sahiplenmesi gerekmekte eleştiri ve hamaset ölçüsünü bu düzeyde yapmalıdır (Ayan, 2012:19).

Anadolu Türk mimarisinin Selçuklu Döneminden başlayarak yapılmış pek çok seç-kin örneği ve mimariyi bezeyen zengin süsleme sanat dalları vardır. Çeşitli dönemlere ait, kitabeli veya kitablesiz bu yapıların bir kısmı yıkılarak yok olmuş, bu yapıların bir kısmı ise Selçuklu, Beylik, Osmanlı veya Cumhuriyet Döneminde onarımlar geçirmiştir. Bazı yapılarda kitabeler bulunmakta, bazı yapılarda ise yapı ya da süslemelerle ilgili bilgi veren kitabelere hiç rastlanmamaktadır (Barışta, 1994:115).

2.5. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Süsleme (Geometrik ve Bitkisel Motifler)

Anadolu'daki mimari yapılardaki süsleme ve bezemelerde ise; özellikle İslam ve Anadolu öncesi Türk mimari süsleme ve bezeme motiflerini geliştirerek, Selçuklu ve Beylikler döneminde taş işçiliğinin gelişimi sürmüştür. Büyük Selçuklular yoluyla Anadolu'ya gelen bir diğer mimari bezeme, çini ve sırlı tuğladır. Ancak sırlı tuğlanın kullanılması çini kadar uzun ömürlü olmamış, özellikle XV. yüzyıldan sonra çok azalmıştır. Taş işçiliği, çini ve sırlı tuğla kullanımı, bazı mimari ürünlerde İran'dan getirilen alçı işi bezemeye yer verilmiş, kalem işi dediğimiz boyalı bezeme de birçok yapıda kullanılmıştır. Yapıların değişik yerlerinde karşımıza çıkan tahta oymacılığı, sedef kakma işçiliği, maden, dokuma ve cam işçiliği, yüzyıllara göre ağırlıkları değişerek mimaride kullanılma olanağı bulmuştur (<https://tr.wikipedia.org/wiki/ErkendönemAnadoluTürkmimarisi>).

Süsleme genel anlamda; Resim sanatının bir kolu olup, belirli bir yerin, eşyanın, abidenin daha da güzelleştirilmesi için üslûplanmış şekil, renk ve motiflerle değerlendirilmesidir. Demek ki ana teması desen, deseni de oluşturan motiflerdir. Türk Süslemesinin zenginliği motif çeşitlerinin bolluğu ve motiflerinin son derece estetik bir yapıya sahip oluşlarından ileri gelmektedir (Akar ve Keskiner, 1978:71).

Türk dil kurumu sözlüğünde ise Süsleme;

1. Süslemek işi, bezeme, donama, tezyin
2. Süsleri yerleştirme biçimi veya sanatı
3. Sanat eserlerinin yüzeyini süslemek için kullanılan motif, oyma vb. olarak tanımlanmaktadır.

Şimşir'e göre (1990:7) süsleme, ya başlı başına bir bütün olarak ya da motif denilen bir birimin ya da birimlerin beraberliğinden oluşmuştur. Belirli bir yerin, eşyanın, abidenin daha güzelleştirilmesi için usluplaştırılmış şekil ve motiflerle değerlendirmeye süsleme denilmektedir. Süslemenin ana teması desendir. Deseni de oluşturan motiflerdir.

İslamiyet sonrası Türk sanatkârları toplumsal düşünce, geleneksel anlayış ve inanca bağlı olarak yüzyıllar boyunca gelişerek devam etmiş olan sanatlarımızı, dini yasaklar nedeniyle resim ve heykel sanatlarında kısıtlanması sebebiyle, sanatsal düşünce ve tasarımlarını süsleme sanatları kanalıyla korumaya çalışmışlardır.

Akar ve Keskiner'e göre Türk süsleme sanatının gelişimi (1978:71);

Bu denli bir oluşumun enderlerinden birini de Hayal gücünü bu sahalarda sürdürerek bazen ileri derecede bir stilizasyona, bazen ise soyutlamaya kadar giden, modası geçmeyen yapıtlar meydan getirmiştir. Örneğin: Selvi ağacı motifinin yanı sıra, aynı büyüklükte bir gül motifini işleyerek ölçü birimini ortadan kaldırası gibi. Ayrıca süslemede, doğanın güzelliği ve verdiği ilhamı göz önüne alınacak olursa, yüzyıllar boyu kendilerine en güzel yöreleri yurt edinen Türk insanın, gerçek bir sanatçı olarak, doğayı aynen taklit etmek yerine onu üslûplandırarak uygulamayı doğru bulduğu görülür...

düşüncesi ve anlayışı ile Türk sanatı içinde gelişmiş olan süsleme, sanat alanında yüzyıllardır kabul görmüş, kullanımı devam eden birer sanat harikalarıdır. Türk motifleri oluşturdukları desenleri itibari ile çeşitli kollara ayrılrsa da mimari ve dekoratif zeminler üzerinde en çok kullanımı olanları Bitkisel motifler, Hayvansal Motifler, Geometrik ve sembolik motiflerdir.

2.5.1. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Geometrik Süsleme

Süslemeciliğin yer aldığı her alanda sık sık karşılaştığımız geometrik bezeme türünün tamamlanması, bu kompozisyonları oluşturan parçaların sağlam bir analizini yapmaya ve bu parçaları tanımaya bağlıdır. İslam sanatında kullanılmış olan geometrik süslemeleri seyreden kişi, bu kompozisyonların bütünlüğüne formlar halinde ve bir anda görür. Karmaşık yapı ilk bakışta algılanamasa bile kompozisyonun türü ve ana çizgileri tanınır. Geometrik şeritlerin zemin üstünde ayırdığı kapalı bölmeler form ifadesinde, kompozisyonun ayrılmaz parçaları halinde belirir. Böyle bir bakışla, gerek bütün İslam dünyası gerekse Selçuklu ve Osmanlı eserlerinde görülen bu kompozisyonlar, çokgenler, yıldızlar ve haçlardan oluşan topluluğun karmaşık görsel etkisine sahiptirler. Bu tür düzenlemelerde, çeşitli ait öğeler bünyeleşmiş bütünü entegre parçaları olduğundan ilk bakışta, görülemez. Çözümleme yapıldıkça ortaya çıkar. Çözümlemede, temel ilke, kompozisyonu oluşturan parçaların sistematik olarak ayrıştırmaktır. Bu işlem yapılırken ortaya çıkan parçalar önce çoğalır sonra giderek azalır ve en sonunda bir ya da birkaç temel yapı elemanına kadar iner (Kuban, 1975:44).

Tarihin hemen her döneminde kullanılmış olan geometrik süslemeler, İslam sanatında Emevi, Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemlerinde geliştirildi, coğrafi yöre ve kullanılan malzemenin türüne bağlı olarak farklı tipler

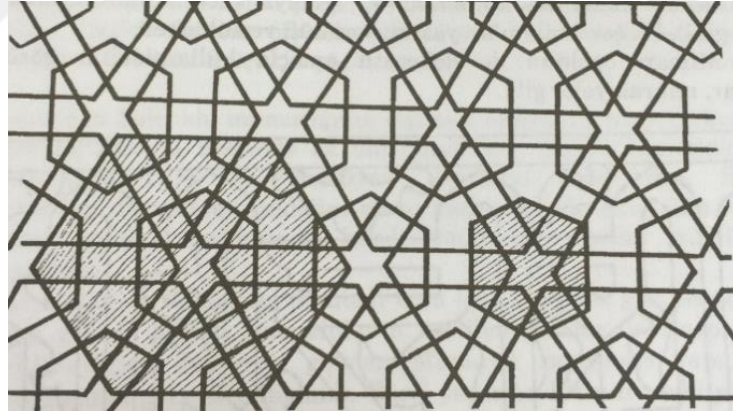
ortaya çıktı. İnan çevresinde özellikle tuğla malzemeyle uygulanan kompozisyon türleri, Anadolu'ya yansırken daha çok taş malzemeyle uygulanmış, bu arada çini ve ahşapta da önemli örneklerle zenginleşerek devam etmiştir. Hemen her malzemeyle ve bezemenin her alanında uygulamasını gördüğümüz geometrik kompozisyonlar, öteki süsleme konuları olan bitkisel, yazı ve figürlü kompozisyonlar yanında, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı çağları boyunca varlığını kesintisiz olarak sürdürmüştür (Mülayim, 1982:52).

Anadolu Selçuklu Dönemi, Beylikler Dönemi ve Osmanlı devleti mimarisinde süsleme çeşitleri Bitkisel, Geometrik, Figüratif ve Hattî (yazı) olmak üzere dört gruba ayrılmaktadır. Bu süslemelerin tamamı Anadolu Selçuklu Devleti tarafından kullanılmıştır. Beylikler Dönemi ve Osmanlı Devleti döneminde ise figüratif süslemeye hemen hemen hiç yer verilmemiştir.

Geometrik örnekler diğerleri arasında evren imgeleri olarak, yapı planlarında varlığını ortaya koyan kozmik diagramlara anlamca en yakın ve destekleyici olanlardır. Geometrik düzenler, yapı düzeni içinde var olup kendini duyuran ve keşfettiren evren diagramları gibi, strüktürlerinde mevcut temel geometrik biçimlerle “gizlenmiş” bir anlatım yüküne sahiptirler. Ayrıca görünümdeki hitapları da vurgulamak istedikleri mesajları taşımaktadır. Geometrik sistemlerin hepsi, kuruluşlarında kapalı geometrik figürlere dayanmakta, yani daire, üçgen, altıgen, sekizgen gibi şekiller tarafından oluşturulmaktadır. Bu temel figürlerin çağlar boyunca yüklendiği anlamlar vardır ki, gerilere gittiğimizde kendimizi Platon'un temel geometrik figürleri ile karşı karşıya buluruz. Diğer temel geometrik şekiller olan üçgen, altıgen ve kare, bir temel daire ve onun etrafında kesişen dairelerden kurulabilir. Daireden hareketle “sonsuz” motifler üretilebilir. Bütün İslâm sanatının başlıca ifade aracı olan geometrik düzenlerdeki devamlı tekrar etme prensibi buna dayanır. İnsan bilincini simgeleyen üçgen, ahengin prensibi, iki varlık ve aralarındaki bağlantının geometrik ifadesi, daireye yakın altıgen gök sembolü, yeryüzünü ve maddeyi ifade eden kare, daireden elde edilebilen temel geometrik figürlerdir. Kozmik şemanın, yıldız sistemleri dediğimiz geometrik düzenlerle çarpıcı bir yakınlığı vardır. Geometrik örnekleri yalnız biçimsel oluşumu ile değil, tam bir rekonstrüksiyon denemesi ile meydana geldikleri felsefî ve mistik ortamla birlikte, yani kaynağı içinden ele alıp izleyen çalışmalar da vardır. Aslında bu, geçmişte bu

kompozisyonlara karşı var olan ilginin canlanması ve teknik açıdan daha gelişmiş ürünlere dönüşmesidir. Bizim yıldız sistemi veya yıldız örgüsü dediğimiz bu geometrik kompozisyonların yıldız motifleri, bitkisel olarak da adlandırılmaktadır. Bir çiçekten diğerine akış, çiçeklerin açması gibi tariflerle anlatılmaktadır. Motifler papatya, yıldız çiçeği gibi organik dünya şekillerini andırmaktadır. Nitekim yıldız merkezlerin ortasını sık sık bitkisel motifli rozetler doldurur. Her ne kadar sistemlerin kesin açılı çizgileri, hemen yanlarında yer alan bitkisel motifli kompozisyonların yumuşak, kavisli akışlarından çok farklı ise de böyle bir benzerlik örneklerin “çoklu içinde birlik” anlamını desteklemektedir, evrenin her türlü görüntüsünü tayin eden yasaların yansıtılması güçlenmektedir (Ögel, 1986:93-100).

Mimari süsleme dış cephede, taç kapı, minare ve pencere silmelerinde; içte mihrap, minber ve eyvanlar üzerinde görülür. Geometrik süsleme, bordürler veya değişik şekilde panolar içerisinde, kesişen, iç-içe geçmiş, tekrara dayanan zengin düzenlemelere sahiptir. Değişik geometrik şekiller, yıldızlar belirli bir geometrik kurguya dayanarak kompozisyon içinde bütünlük kazanır (Karpuz, 2004:17).



Şekil 13. : Geometrik Süsleme Örneği (S. Mülayim'den s:17)

Anadolu'da tuğla mimarının geometrik tezyinatı, daha çok Azerbaycan yoluyla gelen İran Büyük Selçuklu kültür çevresinin etkisindedir. Taş bezemelerde görülen bazı geometrik örneklerin bile söz konusu çevrenin tuğla tezyinatını örnek aldığı artık kesin olarak kabul edilen bir husustur. En zengin geometrik örnekleri yaratan bu malzeme, zamanla belirli mimari elemanlara inhisar eder. 13. Yüzyıl sonuna kadar İran bölgesinden kaynaklanan geometrik tuğla uygulamalar, 14. Yüzyılla birlikte yön değiştirerek batıya bir ölçüde Bizans örneklerine yönelecektir. Sayıca da azalan tuğla örnekler Osmanlı döneminde minarelerde, konstrüktif gayelerle duvar örgüsünde ölçülü bir kullanma alanı bulur (Mülayim, 1982:51).

Erken devrin önemli taş türbelerinden Amasya'daki Halifet Gazi Türbesi (1145/H.590) sekizgen planlı, geometrik geçmeler ve plastik silmeler yanında bitki örgü motifleri, rozetlerle bezenmiş cephe çok yoğun bir süsleme programıyla dikkatleri çekmektedir (Şekil, 14-15). Başka bir benzeri bulunmayan bu tezyinat erken devir Anadolu'sunda uygulanan geometrik örnekler bakımından ayrı bir önem taşır. Bütün cephe en dışta birkaç kademeli, farklı örnekte bordür ve frizlerle çerçevelenmiş, bundan sonra bir sütunla ayrılmış pencere, bunun altında ise zikzak yapan şeritlerle mukarnaslı kapı nişine kadar inen türlü geometrik bordürler ve rozetlerle teşkilatlandırılmıştır. Anadolu'da çok erken tarihli bir örnek olmasına rağmen, bitki ve geometrik süslemelerin yan yana kullanılmış olması dikkat çekicidir. Geometrik örneklerin ağır bastığı cephe tezyinatında ahenksiz oranlarla, gelişigüzel kararlanmış tezyini taksimat karışık ve kararsız bir düzene işaret etmektedir. Yer yer sathi üsluba ve derin oymalara da başvurmuş olan bu tezyinat programı birçok geometrik kompozisyonun değişik işçilik ve üsluplarda ele alınması bakımından (tezyini taksimattaki acemiliğe rağmen) 12. Yüzyılın ortalarında önemli özelliklere sahiptir denilebilir (Mülayim, 1982:22).



Şekil 14 Amasya Halifet Gazi Kümbedi Portali.
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim Geo. Süsl. s:118)

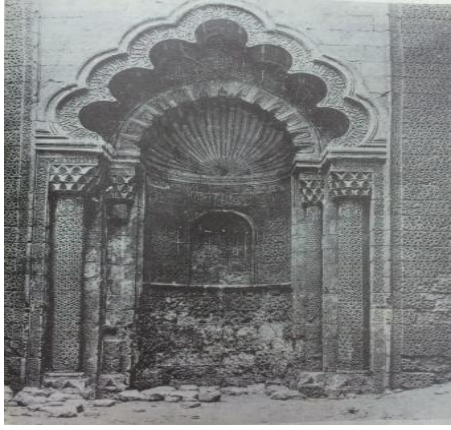


Şekil 15. Amasya Halifet Gazi Kümbedi (detay)
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim.Geo.Süsl. s:119)

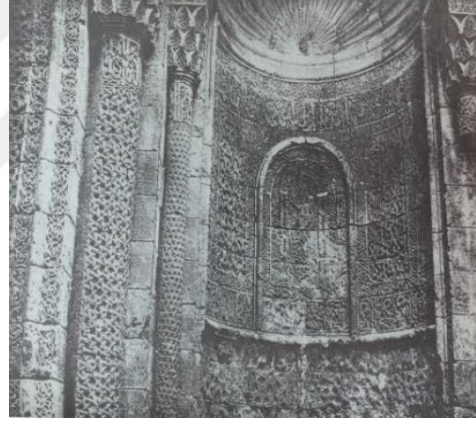
Kayseri Kölük Camii ise XII. yüzyılda yapılmış bir Danişmendli yapısıdır. I. İzzeddin Keykavus zamanında 1210 yılında Mahmut Bin Yağlıbasan'ın kızı Atsız Elti tarafından tamir ettirilmiştir. Süsleme bakımından caminin portalı ve mihrabı çok önemlidir. Portalı klasik Selçuklu portallerinin bütün özelliklerini taşır: Geometrik yıldızlı geniş bordürleri, mukarnaslı kavsarası yanında mihrabiyeleri vardır. XIII. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen çini mozayik mihrap Selçuklu çini mihraplarının en iyi örneğidir. Ana bordür geometrik, yan bordür bitkisel motiflere

sahiptir. Kayseri Hunad Hatun Camiinde de mihrap ve taç kapılar caminin süsleme bakımından önem verilen bölümleridir. Mihrap üç köşeli bir nişe sahip, her köşesinde yarım daire nişler yer almaktadır. Köşelerde korint başlıklı burmalı sütunlar üzerine sivri kemer gelmektedir. Ana bordür girift geometrik bir süslemeye sahiptir. Kesişen şeritler arasında beşgen, yıldız ve sekizgen şekiller oluşturmaktadır (Karpuz, 2004: 32-33).

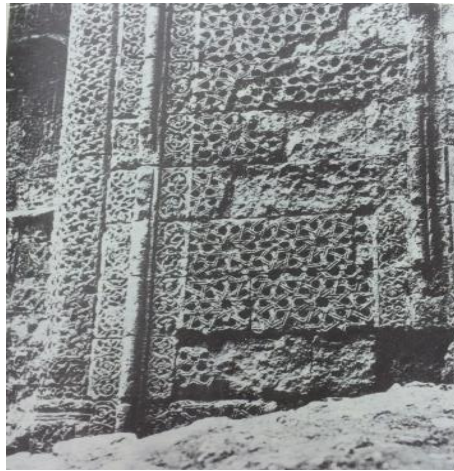
XIII. yüzyılın en erken ve dikkat çekici örneklerinden biri olan Mardin Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii (1204/601) mihraplarında zengin ve yoğun bir geometrik programla karşılaşılır (Şekil, 16-17-18). Bu yapı taş süslemeleri bakımından, en ileri adımların atıldığı adeta geometrik bezemelerde altın çağı yaşamıştır. Dilimli kemerle taçlandırılan ana mihrabın geniş bordürünü on kollu yıldızlardan enli bir kompozisyon doldurmaktadır (Mülayim; 1982:28).



Şekil 16.: Dunaysır Ulu Camii İç Mihrabı
(S.Mülayim, Anad. Türk Mim. Geo. Süsl. s:127)



Şekil 17.: Dunaysır Ulu Camii İç Mihrap(detay)
(S.Mülayim, Anad. Türk Mim. Geo. Süsl. s:128)



Şekil 18. : Dunaysır Ulu Camii İç mihrabı (detay)
(S.Mülayim, Anad. Türk Mim. Geo. Süsl. s:129)

Geometrik ve bitkisel süslemelerin en yoğun olduğu Selçuklu eseri Divriği Külliyesindeki taç kapılarında bulunmaktadır.

Kubbeli bir medrese ve camiden oluşan Divriği Külliyesi'nde ise (1228/626) taç kapılarındaki yoğun dekorasyonu ile Selçuklu motif repertuarının bütünü sergilenmektedir. Şifahane kısmının gotik karakterli taç kapısı bütün cepheye hakimdir (Şekil, 19). Zengin örneklerle bezenmiş taç kapı, geometrik kompozisyonların bolluğu ve üslup özellikleri bakımından dikkat çekicidir. Zemin çok ince işlenmiş bitki bezekleriyle dolgulanmıştır. İç kısımdaki disklerin içi bütünüyle bitkisel dolgulu, dıştakiler ise sekiz köşeli yıldızdan gelişen kompozisyonlara sahiptir. İlk bakışta kufi yazıyı andıran kompozisyon, geometrik kıvrımların bitki motifleriyle zenginleştirilmesinden oluşur (Mülayim, 1982: 30).



Şekil 19. : Divriği Şifahane portalı (S.Mülayim, Anad. Türk Mim. Geo. Süsl. s:147)

İzzeddin Keykavus II. zamanında Şehabeddin İlyas bin Şahab Ebubekir'in 645 de (1247) yaptırdığı Malatya Ulu Camii'nin ise yanları geometrik geçmelerden geniş bordürler uzanmaktadır. Kible duvarına bitişik olan doğu portalı, diğerinden farklı bir üslupta ve daha sade olarak yapılmıştır. Mukarnaslı portal nişini kavrayan hafif sivri kemerin üst kısmı dökülmüş, cephe yine birbirini kesen yivli küçük yuvarlak kemerlerden fakat diğerinden farklı bir kompozisyonla yapılmıştır. Burada

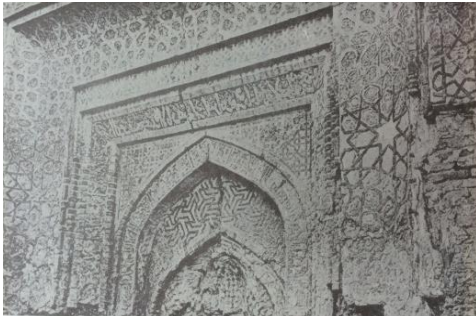
geometrik geçmeler yanında yüzeyde işlenmiş damarlı rumi palmet ve lotuslardan bitki motiflerinin de bolca yer alması dikkati çekmektedir. (Aslanapa, 1973:48-49)



Şekil 20. : Malatya Ulu Camii cephesi (detay)
(S.Mülayim, Anad. Türk Mim. Geo. Süsl. s:195)

Van Ulu Camii'nin (1399-1400) bugün ayakta kalan ve kazılar sonucunda elde edilen görüntülerin yanı sıra 1913 yıllarında çekilmiş fotoğraflar cami hakkında fikir vermektedir (Şekil, 21-22).

Mihrap duvarı ve mihrabı süsleyen birbirinden farklı örneklerle geometrik kompozisyonlar özellikle İran-Anadolu bağlantısını göstermektedir. Van Ulu Camii, geometrik örneklerinin bolluğu bakımından Anadolu tezyinatındaki birçok yeniliğin başlangıcı olarak kabul edilir. Sadece mihrap duvarında en az yedi farklı düğüm örneği, beş tane sonsuz karakterli kompozisyon, iki şerit örneği bulunmaktadır. Mihrabı çevreleyen dört bordürden üçünde geometrik örnek tamamen hakimdir. Ayrıca kazı sırasında ele geçen parçaların pek çoğu da sırlı-sırsız tuğla ve stuko dolgulu geometrik örneklerle dayanmaktadır. Bazı araştırmacılara göre bu dekor özellikleri Moğol devrinden çok 12. Yüzyılın ilk yarısı gibi erken bir tarihe konmaktadır (Mülayim, 1982:39).



Şekil 21.: Van Ulu Camii Mihrabı
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim.Geo.Süsl. s:269)



Şekil 22.: Van Ulu Camii mihrap duvarı(detay)
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim.Geo.Süsl. s:270)

2.5.2. Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Bitkisel Süsleme

İslam inancında yasak meyve ile başlayan ve bitki yada ağaç olarak tasvir edilen motifler Türk kültürü, sanatı ve mimarisinde de yerini almıştır.

Anadolu Selçuklu mimarisinde, bitkisel, geometrik, yazı ve nadir olarak da figürlü süsleme ile yüzeyler tezyin edilmiştir. Erken dönemlerde doğudan getirdikleri süsleme türlerini ve motifleri kullanmışlardır. Hiçbir sanat köksüz ve desteksiz düşünülemez. Ağacın kökü üzerine büyüdüğü ve geliştiği gibi, Selçuklu Sanatı da öncü sanat çevrelerinden Orta Asya, Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve diğer İslam sanatlarından etkilenmiştir. Anadolu'ya yerleştikten sonra motifler zamanla dolgun ve tek başına Selçuklu Şahsiyetini kazanmıştır (Şimşir, 1990:7).

I- Bitkisel Motifler

Süslememizin en yaygın bir kolu olup çok zengin ayrıntılar halinde bulunurlar.

Başlıca dört grup altında toplanabilirler.

A- Çiçekler: Yine üç alt gruba ayrılırlar:

1-Hataî (Hatâyiler): Bunlar süsleme sanatının başlıca desenleri arasında en önemli türlerinden biri olarak çoğu kez çiçeğin kökeni belli olmayacak derecede stilize edilmişlerdir.

2-Doğaya yakın olarak stilize edilmiş çiçekler: Uyguladıkları sahaların zorunlu kıldığı tekniklere göre uygun özellik taşıyanlar. Örneğin kalem işlerindeki çiçekler ile tahtaya, taşta oyulan veya kumaşa işlenen, halıya dokunan çiçek motiflerinde belli ayrıcalıklar görülür.

Çiçek çeşitleri: Özellikle lâle, karanfil, haşhaş, gül, sümbül, hasekiküpesi, menekşe, nergis vs. gibileri, gelmiş geçmiş sanatkarların elinde bin bir şekle bürünmüşlerdir. Örneğin lâle motifini ele alalım: İstanbul'da bulunan abidelerimizin yalnız duvar çinilerinde 312 çeşit lâle motifi saptanmıştır. Eski mezar taşlarında bulabildiğimiz değişik lâle formları 350'nin üzerindedir. Kumaşlarda ve işlemlerde ise 585 çeşit sayılmıştır.

Kullanılan teknik üslûblara göre değişik görünüm kazanmaları. Örneğin: gül motifi taş oymada üç buutlu oyulduğu ve natüralist bir görünüme sahip olabildiği gibi, tek düzeyde oyulup geometrik bir şekile de bürünmüştür. Örneğin: gül, kâğıda tezhiplendiği zaman, akıtma, noktalama veya tarama üslûblarına göre farklı görünüştedir.

3- Minyatür çiçekler: Eskilerin "Şükûfe tarzı" olarak adlandırdıkları ve natüralist özellikleri olan bu üslûp, özellikle onsekiz ve on dokuzuncu

yüzyıllarda benimsenmiş bir süslemedir. Vazolu, vazosuz buketler, tek çiçekler gibi birçok kısımlara ayrılırlar.

B- YAPRAKLAR: Stilize yapraklar, doğal görünüşte olanlar, tek dilimler, üç dilimli olanlar (Seberk), beş dilimli olanlar (Pençberk), çok dilimli olanlar, birbirlerine sarılmış yapraklardan meydana gelen terkipler (Sadberk), tatbik edildiği sahalarn teknik zorunluluğuna uygun özellikleri olanlar, hançer ve geometrik yapraklar gibi pek çok kısımlara ayrılırlar.

C- AĞAÇLAR: Yapraklarda ve çiçeklerde olduğu gibi pek çok çeşitleri olan ağaç örneklerinin Türk süslemeciliğinde önemli bir yeri vardır. Özellikle beş çeşit ağaç süslemesine çok sık tesadüf edilmektedir. 1) Selvi ağacı 2) Hurma ağacı 3) Hayat ağacı 4) Meyveleri belirtilen meyve ağaçları 5) Çiçek açmış ağaçlar.

D- YEMİŞ VE MEYVELER: Diğer bitki motiflerinde olduğu gibi bu grup da çok zengindir. On sekizinci yüzyıla kadar nispeten seyrek, daha sonraları çok yaygın şekillerde kullanılmışlardır. Bunların arasında özellikle üzüm ve nar motiflerini, sembolik anlam kazanarak çok benimsenmiş oldukları görülür.

(Kaynak: www.turkislamsanatlari.com adresinden 14.03.2017 saat:14:15, Azade Akar – Cahide Keskiner'in "Süslemenin Oluşumu ve Motiflere Şematik Bir Bakış" makalesinden)

Erken devirde ince, basit şeritler halinde görülen bitkisel süsleme, XIII. yy ikinci yarısından itibaren karmaşıklaşma eğilimi göstermektedir. Geç devir bitkisel süslemelerinde gölge ışık etkisinin arttığı, alışılmadık yerlerde iri palmet ve rumilerin yüksek kabartma şeklinde işlendiği görülür (Ünal, 1982:94).

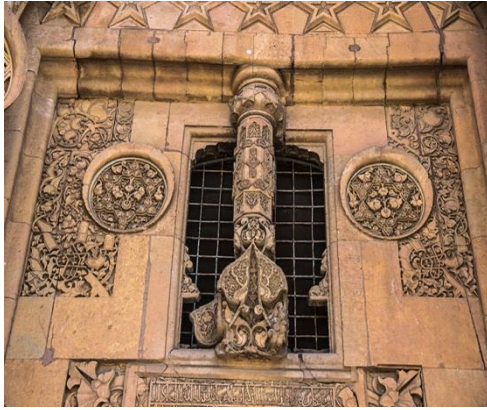
Bitkisel süsleme, geometrik bordürler ve rozetlerle birlikte kullanılan stilize bitki motiflerinin, Rumi ve palmetlerin oluşturduğu bir programa sahiptir (Şekil 23). Her dönemde uygulanmasına rağmen bazı yapılarda görülmez. XIII. yüzyılın sonlarında yüksek kabartmaya doğru bir gidiş vardır. İlhanlı dönemimde bitkisel süsleme plastik bir ifade kazanmıştır (Sivas yapılarında olduğu gibi). Bu yüzyılın başında yapılmış Divriği külliyesi bu bakımdan tek örnektir (Karpuz, 2004: 17).



Şekil 23. : Akşehir Kileci Mescidi Rumi Süsleme Örneği(Y. Demiralp'den)

XII. yüzyılın ikinci yarısında, ilk yarıda Divriği’de başlayan yüksek kabartma bitkisel motifler Selçuklu eserlerini sarmıştır. Çoğunlukla hayal ürünleri olmakla birlikte, tasavvuf coşkusu benzer bir coşkunlukla ve daha “somut” bir şekilde yeryüzü görüntülerinin zenginliği kutlanmaktadır. Merkezi düzenli I. Keykubad devrinin dengeli geometrik kompozisyonlarından sonra bu taşkınlık, belki sanatın şaşırtıcı bir inanç gösterisidir ve Yunus’un dizelerinde yankı bulmaktadır: Ben Ay’ımı yerde gördüm / ne isterim gökyüzünde / benim yüzüm yerde gerek / bana rahmet yerden yağar (Ögel, 1986:7).

Türk dünyasının İslâm dinine geçmesi ile başlayan ve toplum içerisinde varlığı kabul gören tasavvufun, İslâm sanatının oluşumunda etkili olduğu kabul edilebilir. Anadolu Selçuklu Sanatı içinde tasavvuf, kendine yer bulmuş kendine özgü yorum getirmiş ve inandığı güzellik anlayışını Divriği Şifahanesinde, Sivas Buruciye Medresesi kapılarındaki yüksek kabartma yuvarlak levhalarda, Divriği Ulu Camii Kuzey kapısı çerçevesindeki saplı dairesel biçimlerde, Sivas Çifti Minareli Medresesinin cephesinde yer alan bitkisel motiflerde kendini göstermiştir (Şekil, 24-25-26-27).



Şekil 24.: Divriği Şifhanesinde



Şekil 25.: Sivas Buruciye Medresesi



Şekil 26.: Divriği Ulu Camii



Şekil 27.: Sivas Çifti Minareli Medrese

Selçuklu mimarisi süslemelerinde atölyelerin, özellikle taşçı ustalarının akıl dağarcıklarının zengin ve çok çeşitli motiflerle dolu olduğunu yapılan Selçuklu eserlerinde görülmektedir. Ögel'e göre (1986: 45-46);

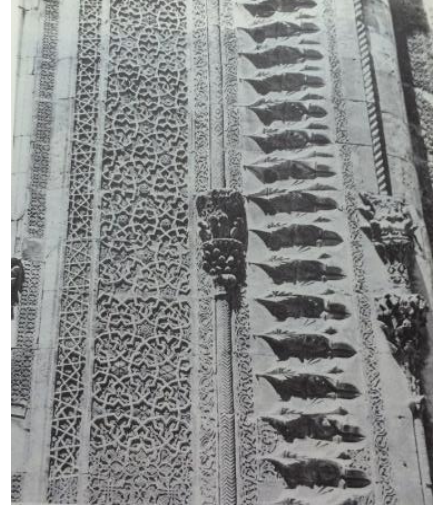
Yaygın ve bilinen motifler Asya, İran, Mezopotamya, Kafkas bölgeleri, İslâm dünyası ve İslâmiyet öncesinden kalma biçimler ve örnekler kalabalığından kompozisyonların şekillenerek ortaya çıkması, mimarlarla taş ustaları arasında bir işbirliği sonucudur. Belki Ortaçağ Avrupa'sında görüldüğü gibi mimarlar diğer plastik sanatlarla da uğraşan kişilerdi ve sonuçta bir seçici ve bütünleyici sorumluluğunu onlar yükleniyordu veya taşçı ustaların başının kompozisyonunu, diyelim taç kapıyı onaylıyorlardı. Değişik kökenli motifler ve sanatçılar çokluğu içinden bütünlük sahibi, "bir dökümde tasarlanmış" yapıların doğuşu ancak böyle mümkün görünüyor. Belki sanatçılar bildikleri motifleri, işlemekte beceri sahibi ve alışkın oldukları örnekleri teklif ediyor ve bunlar beğeni kazanınca uygulanıyorlardı. Önemli olan, kompozisyonun anlatım amaçlarına bunların uygun düşmesi idi. Dışarıdan gelen sanatçıların da Anadolu sanat ortamı ile bir yakınlık kurabilmeleri gerekiyordu veya ancak bu bağı kurabilenler gelip işe katılıyordu. Bunun için Selçuklu ülkesi kompozisyonlarında çarpıcı, değişik gelen motiflerle karşılaşabiliyoruz ama "yabancı" kalan, aykırı düşen biçimler bulmuyoruz. Bir motif, anlamı ile birlikte geliyorsa, etkiden bahsedebiliriz, yoksa sadece bir eserin kendi amacı için kullanılmıştır.

Anadolu Selçuklu yapılarının cephelerindeki biçim zenginliği, çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Tüm anlatımın cepheye yüklenmesi, başlıca ifade aracı taş işçiliği olan Selçuklu sanatının buralarda taşla işlenmiş bir dünya yaratması, gösteriştense çok bir gösteri niteliğindedir. Cephelerde taşla işlenmiş yazı, geometrik örnekler, bitkisel örnekler, hayvan figürlü anlam yükleri ile herkese bir şey anlatabilmektedir (Ögel, 1986:88-89).

Sivas Çifte Minareli Medrese (1271/670) ilerleyen devrin yeni özelliklerini getirir (Şekil, 28-29). Taç kapıyı en dıştan çevreleyen bordür stilize bitki örnekleriyle zenginleştirilmiş düğümlü geçmelerdir. Enli olan ikinci bordür, alttan 2 m. yüksekliğe kadar **bütünüyle bitkisel motifli bir kompozisyondur**. Taç kapıyı yanlardan destekleyen silindirik payeler, altı köşeli yıldızlarla bunlara bağlı üç kollu fıncaklarla başlar, üstte bir örgü motifiyle son bulur (Mülayim, 1982:36)



Şekil 28. : Sivas Çifte Minareli Medrese Portali
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim.Geo.Süsl. s:219)



Şekil 29:Sivas Çifte Minareli Med.(detay)
(S.Mülayim, Anad.Türk Mim.Geo.Süsl. s:220)



III. BÖLÜM

3. ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ MİMARİSİNDE KULLANILAN GEOMETRİK VE BİTKİSEL MOTİFLERİN (HAYAT AĞACI, YILDIZ MOTİFİ) HALIYA YANSIMASI

Mimaride süsleme içinde bulunduğu toplumun maddi-manevi geleneksel düşünce ve inancından doğan, gelişen, kabul gören kültürünün maddi unsurlar üzerine yansyarak görselliğe dönüştürülmesi, toplumsal algı ve beğeniye sunulmasıdır. El sanatları, bir topluma ait olan geçmişi ile günümüz arasında bağ kurucu tarihi, kültürel gözle görülen ve elle tutulabilen birer belge niteliğindeki gerek günlük kullanımı olan gerek süs eşyası niteliğindeki maddi unsurlardır.

Bu çalışmada Türk milli kültürü olan el sanatlarımızdan halı ve kilim gibi kirkimli dokumaların Anadolu Selçuklu mimari eserlerdeki hayat ağacı ve yıldız motiflerinin Anadolu Selçuklu öncesi geçmişle olan bağlantılarını ve Anadolu Selçuklu devrindeki benzerleri bazı örnekleriyle araştırılmıştır.

Atlı göçebe kültür yaşantısında olan Türkler köklü bir tarihi geçmişin içinde halının da mucitleridir. Türkler, MÖ. 5000 ile 3000 yıllarına ait olduğu düşünülen, bazı araştırmacılarca MÖ. 500'ler olarak belgelendirilmeye çalışılan düğümlü halıların ortaya çıktığı bölgelerde yaşayan topluluklar olarak tarihi belgelerle kanıtlanmış olan Altayların- Pazırık kurganlarının sahipleridir.

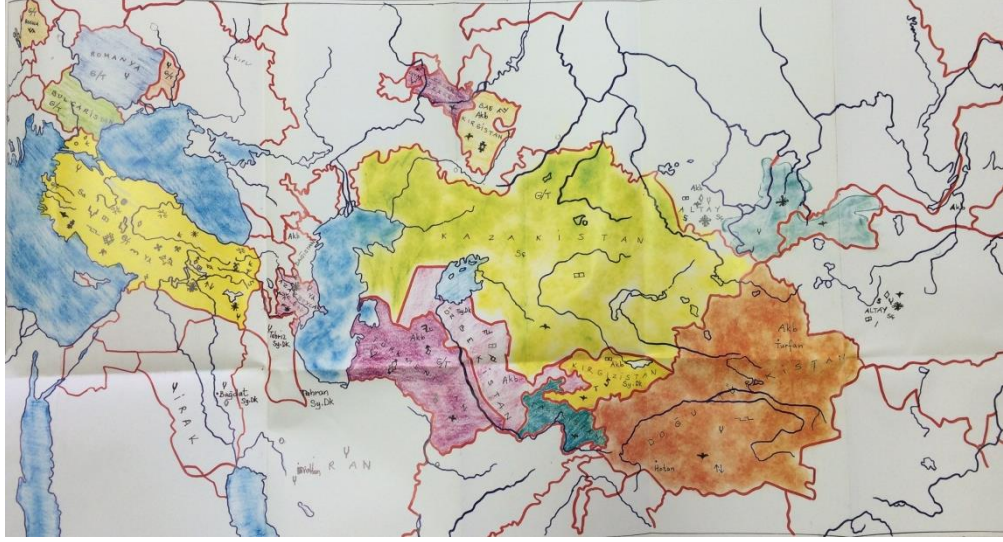
Kırzioğlu (1993: 161-162); halının Türk kültürü ve tarihi ile ortaya çıktığı savunusu üzerine, halının tarihsel sürecini şöyle değerlendirmektedir.

İlk defa burada atlı göçebe halinde yaşayan Türk soyundan kavimler, hayvanlarından elde ettikleri yünlerle dokumalar yapmışlar; dokumalar üzerine düğümler yaparak post benzeri yaygılar elde etmişlerdir. Böylece, halının iptidai şekli ortaya çıkmıştır. Bu post benzeri yaygıların ne zaman halıya dönüştüğü bilinmemektedir. Altay Dağlarının 3500 m. yükseklikte Pazırık yaylasındaki 5.nci kurgandan çıkarılan ve M.Ö. V. yüzyıla tarihlendirilen Pazırık halısı, bugün bilinen ilk Türk halısıdır. 1906-1908'de Doğu Türkistan'da Lop gölü batısında Lou-Lan'da III. ve IV. yüzyıllardan kalma halı parçaları ile 1913'de Uygur ülkesi olan Turfan'da Kuçanın batısında Kızıl'da düğümlü bir halı parçası daha bulunmuştur. Bu halı parçasının V. ve VI. yüzyıllardan kaldığına inanılmaktadır. Bugün, en eski Türk halısı olarak bilinen Pazırık halısı ile bu halı parçalarına dayanarak halı sanatı ile

ilgili yayınlarda düğümlü halı tarihinde Pazırık halısı ile III. ve VI. Yüzyıllar arasında uzun bir boşluk, Mısır'da bulunan örnekler dışında VI. yüzyıldan XIII. yüzyıla (yani Selçuklular'a) kadar ikinci bir büyük boşluk olduğu yazılıdır. Halı ve keçe, atlı göçebe hayatının ayrılmaz bir unsurudur. Ancak bu yüzyıllarda dokunmuş halılardan örnekler elimize geçmemiş olsa da, Milattan önce ve sonraki çeşitli devirlerde bazı Türk devletlerinde halının bir taht olarak kullanıldığı, Milattan sonra ilk yüzyıllarda, İç Asya'da bilinen bir halı merkezi bulunduğu, VII. ve XII. yüzyıllarda Türkistan-Oğuzellerinde, Anadolu'da, Türkistan Buhara'da Uygurlarda ve Hazarlarda halı dokunduğu eski tarihi belgeler ve yayınlardan öğrenilmektedir.

Şöyle ki: M.Ö.1050-M.Ö.247 yıllarında Çin'e hakim ve Türk soyundan gelen, Choular devrinde Tanrıya kurban sunarken hükümdar halı üzerinde otururdu. Türk olduğu bilinen Tabgaç devletinde (M.S.385-556) ve Göktürkler'de (M.S.552-745) seçilen hükümdar, halı üzerinde kaldırılırdı. Göktürk kağanları ve Uygur kağanları devrinde Koçu bölgesi kilim ve düğümlü halı merkezi idi. Türkistan'da bir Uygur şehri olan Hotan'da VII. yüzyılda halı dokunduğu, Doğu Türkistan'da keçe yapıldığı VIII. Yüzyılın ilk çeyreğinde Buhara'da güzel halılar dokunduğu, Buhara'nın halıcılıktaki şöhretinin X. Yüzyılda da sürdüğü Çin kaynaklarından öğrenilmektedir. Aynı yüzyılda Maverai'n-Nehr bölgelerinde Çağaniyan'a bağlı Darzenli kasabasında, Aran (Karabağ) ve Doğu Anadolu'da kilim ve halı dokunduğu Doğu Türkistan'da Uygurlar devrinde XI-XIII. Yüzyıllarda halı yapıldığı yine, Çin kaynaklarından anlaşılmaktadır. Oğuzlar'ın/Türkmenler'in İslâmiyetten önce "Oğuz-Ellerinde yani şimdiki Azerbaycan ve Doğu Anadolu'da (Başkentleri İğdir'da Sürmelü ve Arpaçay sağında Ağca-Kala) halı dokunduğu" Dede-Korkut destanlarından öğreniyoruz.

Bugün bağımsızlıklarına kavuşmuş bulunan Türk Cumhuriyetleri halkı, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar ve Büyük Selçuklular'ın ülkeleri olan bu yerlerde, yüzyıllardan beri yaşamaktadırlar. Bunlar da atalarından gelen halı ve kilim dokuma geleneği ve geleneksel motiflerini günümüze kadar devam ettirmişler, motiflerinde Türk damgalarını yaşatmışlardır.



Şekil 30. : KIRZIOĞLU Görgünay Neriman Prof.Dr. Altaylar'dan TunaBoyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001:10



Şekil 31. : KIRZIOĞLU Görgünay Neriman Prof.Dr. Altaylar'dan TunaBoyu'na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001:10

Abbasiler (Samarra) devrinden, Karahanlılar'a ve Selçuklular'a kadar Türk mimari eserlerinde, Pazırık Halısı ve bu bölge Kurganlarından çıkan keçe ve gıysiler ile Selçuklu halılarında görülen yanışlardan bazı örneklerin, Anadolu dokumalarında da kullanıla geldiğini tespit edilmiştir. Semerkand'da Ulubey ve Tilla-Kari medreseleri Özbekistan'da Nadir Divan Begi Medresesi ile öteki mimari eserlerde de, benzer motiflerin işlendiği görülmüştür. Bu motiflerin bir kısmı, en eski Karasuk Kültüründe (M.Ö. 1200-800) görülen motifler, Türk damgalarından gelmiş olup İslâm Türk paralarında işlenmiş bakır ve gümüş kapları da süslemiştir (Kırzioğlu, 2001:4).

Selçukluların Anadolu'ya yerleşmeleri ile halı sanatında bir canlanma görülür. Bu canlılık, geldikleri bölgelerdeki üstün zevk ve kabiliyetlerini, gelenek ve göreneklerini Anadolu'da yaşatmalarındandır. XIII. yüzyıl Selçuklu kültürü ve sanatı içinde halı sanatının da yüksek bir seviyede olduğunun en büyük delili, bugün müzelerimizi süsleyen Selçuklu devri Konya halılarıdır (Bodur, 1988:107).

3.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hayat Ağacı Motifi

Hayat ağacı, "axis mundi" (Evren'in Direği), cennet, gök, bereket gibi kavramların yanı sıra evrenle yaşam arasındaki tüm ilişkileri simgeleyen evrensel bir motiftir (Kuban, 1999:85).

Bütün inançlarda, hayat ağacına referans verilir. Zerdüşt dininde hayat ağacının (beyaz homa) meyveleri cennette mukaddes ruhları beslemektedir. Tevrat'ta cennetin merkezinde olup, bunun bir asma dalı olacağı yazılmaktadır. Kur'an'da ise Sidre Ağacı'nın (Sidretü'l- mümtehâ) yedinci kat gökte Allah'ın tahtının sağında olduğu bu da cennetin sınırı kabul edilip, meleklerin daha öteye geçemedikleri anlatılmaktadır (Kuban, 1999:87).

İnsan daima metafiziğe ilgi duymuş, tabiattaki bir çok objeye anlam yüklemişlerdir. Dağ, kaya, ağaç, su gibi nesnelere, bazı hayvanlara, kare, yuvarlak gibi işaret ve şekillere anlamlar izole etmiştir. Kişiyi Tanrı'ya ulaştıran hayat ağacı (Şekil, 32-33-34-35-36-37), ölümsüzlüğe kavuşturan hayat suyu, insanları bir ülke altında toplayan bayrak, gücü temsil eden boynuz, saflığı, verimliliği, uğru ve evliliği temsil eden inci, doğurganlığı, dişiliği, yeniden doğuşu ima eden istiridye, sihri ve hayafı gücü ifade eden düğüm motifleri kozmik anlamlar ihtiva etmektedirler ve kutsaldırlar. Mesela bizatihi su kutsal değildir, o ancak dört köşe bir şekil içinde kozmik olarak düşünüldüğü zaman veya hayat ağacı altındaki su ise o zaman dünyamız dışında bir olgudur ve kutsaldır (Karamağaralı, 1993:249- 270).



Şekil 32. : Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)



Şekil 33. : Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)



Şekil 34.: Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)



Şekil 35.: Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)



Şekil 36.: Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)

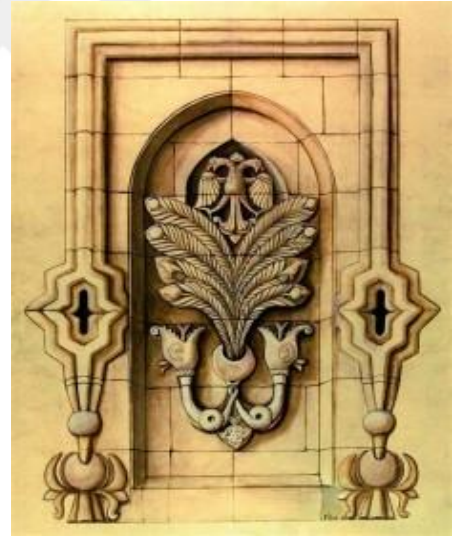


Şekil 37.: Beyşehir Kubadabad Sarayı
(1219-1236)

Hayat ağacı sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın, dikey sembolizmini oluşturur. Geniş anlamda, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Evrenin üç elementinin, toprağın derinine inen kökleriyle yeraltını, alt dallarını ve gövdesi ile yeryüzünün ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Kökleriyle topraktan aldığı suyla, dallarının ve hava alma organı olan yapraklarını besler. Yeni yağmurlar getirerek evrensel döngüyü sağlar. Ateş onun dallarının birbirine sürtünmesi ile oluşur. Selvi, sedir, incir, zeytin, asma, hurma, palmye, kayın gibi ağaçlar değişik tohumlarda hayat ağacının sembolüdürler (Büyükçanga, 2006).

Anadolu motiflerinde hayat ağacı “can ağacı” olarak da nitelendirilir; ölümsüzlüğün sembolüdür. Birçok yörenin dokumalarında hayat ağacının üzerinde görülen kuşlar, zamanı gelince uçacak olan can kuşlarıdır. Can, ruh ile eş anlamlıdır. Özellikle servi ağacı ölümsüzlüğü simgeler. Ağaç, “yeşil elmas” adıyla anılmaktadır. Mevlana Celaleddin Rumi’nin Mesnevisi’ndeki “Bu ağaçlar, ellerini topraktan çıkarıp halka doğru yüz türlü işaretlerde bulunurlar, duyana söz söylerler, yeşil dilleriyle, uzun elleriyle toprağın içindeki sırları anlatırlar” beyitleri, ağaçların maddesel varlıklarının yanında ruhsal bir içerikleri de olduklarını göstermektedir (Erberk, 2002:166).

Hayat ağacı insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde en fazla kullanılan simgesel temadır. Çeşitli toplumların mitolojilerinde sözü geçen ağaç, kimi zaman yaşamı kimi zamanda evreni betimlemek için kullanılır. Ağaç, yeraltındaki kökleriyle ölümü, yer üstündeki gövde, dal ve yapraklarıyla da yaşamı tasvir etmektedir. Orta Asya inançlarına göre hayat ağacı, dünyanın merkezini temsil eder. Şaman, gökyüzüne ve yeraltına yaptığı seyahatlerde yapraklarını merdiven olarak kullanır. Bir inanca göre şaman doğmadan önce hayat ağacının dallarında kuş olarak bulunur. Süslemelerde tek başına kullanılabilirdiği gibi aslan, ejder, kartal veya insan gibi koruyucu unsurlarla birlikte kullanılabilir. Türk-İslam süsleme sanatlarında hurma ve benzeri ağaçlara bu ad verilirken, cenneti sembolize eden resimlerde ya da süslemede simetri eksenini olarak çokça görülür. Cennetin ortasındaki hayat ağacı, aslan veya ejderha tarafından korunmaktadır (Özkan, 2007:10- <https://www.atauni.edu.tr/saltuklu-baskentinde-figuratif-susleme-beyazdogu-dergisi-s11-erzurum-2007-s5-10>).



Şekil 38. : Erzurum Yakutiye Medresesi Şekil 38a. : Erzurum Çifte Minareli Medrese
(<http://hayatagacidergisi.com/hayat-agaci>)

Hayat ağacı sembolü selvi, sedir, incir, palmiye, hurma ağaçlarının yanında nadiren de olsa nar ağacı ile de sembolize edildiği görülmektedir. Nar ağacı ebedi hayatın yanında kudret sembolü olarak da betimlenmekte, anlamlandırılmaktadır. Nar ağacı formu, “Mevlevi mezar taşlarının ayak şahidelerinde yer almıştır. Hz. Mevlana'nın türbesinin güney duvarında pencerenin iki yanında nar ağaçları resmedilmiştir. Bu kompozisyon ebedi hayatı cenneti ve kudreti sembolize

etmektedir. Nar cennet meyvesi olduğu, sayısız çekirdekleriyle de üreme sembolü olarak düşünülmüş çoğunlukla da bolluğu bereketi simgelemiştir” (Bakırcı, 2006:106).

İslamiyet öncesi Türk kültüründe de hayat ağacı olarak nar ağacının simgelendiği görülmektedir. “Çin’de dört yönün ve merkezin simgesi olan ağaçlar hakkında bazı düşünceler vardır. Yön ağaçları birer hükümdar makamıydı. Merkezi ağaç ise gök tanrısının simgesi olan en büyük hükümdarın makamı ve onu göğe inip çıktığı merdiveniydi...” Hakanların İslamiyet’ten sonraki ağaç simgesinin nar ağacı olduğu hakkında işaretler vardır (Esin, 2004).

Türk sanatında bitkisel motifler Orta Asya’dan itibaren sıkça kullanılmıştır. Ancak hayvansal ve figürlü motiflerin Selçuklu sanatında daha yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Figürlü semboller gibi bitkisel sembolere de Şaman inanç geleneklerinin yansıtıldığı görülmektedir. İslam dininin kabulü ile bu motiflerin içeriklerinde bir takım değişimler olmuştur. Örneğin hayat ağacı motifi Şamanın yer altı ve gökyüzü yolculuklarında merdiven olarak kullanıldığına inanılan bir sembolken İslamiyet’ten sonra cennet ağacı olarak tanımlanmış ve bu şekilde süslemelerde kullanılmaya devam edilmiştir. Yeni dinin etkisiyle zamanla azalan figürlü sembollerin yerini bitkisel semboller almıştır (Mülayim, 1999).

Hayat ağacı motifi kumaş, taş işçiliği, mezar taşlarında da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 11. yy. İran’a ait bir ipek kumaş bilinen en erken tarihli örnektir. Büyük bir rozet içinde hayat ağacı etrafında ejder kuyruklu kanatlı aslan ve kuş rozetin bordüründe ise kartal ve grifon figürleri görülür (Öney, 1988).

Anadolu Selçuklu mimarisinin eşsiz eseri şüphesiz Mengüceklî Ahmet Şah tarafından 1229 yılında yaptırılmış olan Divriği Ulu Camii’dir. Ulu cami güney yönündeki Darüşşifa ile birlikte dikdörtgen bir alanı kaplar. Muntazam bir taş işçiliğine sahip duvarları ve taş süslemeleri ile doruk noktasındadır. Yapıda birbirinden farklı süslemeler, motif ve kompozisyonlarla süslü beş taç kapı, mihrap, sütunlar ve tonozlar yer alır. Kuzey portalı dıştaki parçalı sütunceler ve silmelerle çevrilmiş, iç içe iki kemere sahiptir. Bütün yüzey serbest bir anlayışla yerleştirilmiş, bitkisel ve geometrik motiflerle süslenmiştir. Yoğun süsleme ana bordürde iri yapraklara sahip stilize ağaçlar, vazodan çıkan çiçekler, çifte yapraklar, palmet ve lotuslar, Rumiler, Kuban tarafından “hayat ağacı çelenk” olarak tanımlanır. Bu taç

kapıda yer alan taşkın, plastik etkili süslemeden dolayı bu kapı “barok kapı” olarak da tanımlanmıştır. Caminin batı portalı, kuzey portaline göre daha sade ve yumuşak bir ifade taşır. “Tekstil Kapısı” olarak adlandırılmıştır. Cepheyi bitkisel ve geometrik motiflerle süslü beş tezyinat şeridi dolaşır. Kapının iki yanında plastik sütunlar üzerine mukarnaslı kavsara ve atnalı kuşatma kemeri gelmektedir. Taç kapının beden duvarıyla birleştiği yerde nişler oluşturulmuştur. Solda kuzey taraftaki niş içinde iki kuş figürü, sağda güney taraftakinde çift başlı bir kuş figürü yer alır (Karpuz, 2004:39-41).

Anadolu Selçuklu türbelerinde süsleme daha çok dış yüzeylerde yoğunlaştırılmıştır. Kapı nişi ve çevresi, pencereler saçak ve külah üzerinde geometrik, bitkisel bezemeli bordürler, kaval silmeler, mukarnaslar görülür. Yanlarda oluşturulan boşluklara rozetler gülbezekler yerleştirilir. Bu süsleme programı (kalın kaval silmeler, halat silmeler) Türk çadırlarını hatırlatır. Dışta **hayat ağacı** ve figürlü süslemeye de yer verilmiştir. İçte mihrap, kubbeye geçiş unsurları ve sandukalar süslüdür. Süsleme daha çok taş malzemeyle gerçekleştirilmiştir. Çini mozayik, sırlı tuğla ve stuko daha az kullanılmıştır. Sandukaların daha çok ahşap ve çiniden yapıldığını görüyoruz (Karpuz, 2004:39-68-69).

3.1.1. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Hayat Ağacı Motifi Örneği (Erzurum Çifte Minareli Cami ve Medrese)



Şekil 39. : Erzurum Çifte Minareli Medrese.

Dallarında kuşlar bulunan hayat ağaçlarına Selçuklu sanatında en ilginç iki örnek Sivas'taki Gök Medrese ve Erzurum'daki Çifte Minareli Medresenin cephelerinde bulunmaktadır. Ünlü Erzurum kabartması dibindeki bekçi ejder çifti, tepesindeki gök temsilcisi çift başlı kartal olan hayat ağacı ile eşsiz bir evren ifadesidir. Kabartmayı çevreleyen silme, ay halkaları ile iki yana çekilmiş bir perdeyi andırır (Ögel, 1986:8).

Çifte Minareli Medrese'nin bugüne kadar inşa tarihini, kurucusunu veya mimarını belirten herhangi bir kitabesi bulunamamıştır (Karamağaralı, 1971:209). Medresenin batısında ve aynı zamanda paralelinde Ulu Camii, doğusunda Osmanlıların son dönem eserlerinden olan Narmanlı Camii, kuzeyinde kale ve sur duvarları, takriben 400–500 m. ilerde Üç Kümbetlerle çevrilidir (Konyalı, 1960:338).

Erzurum'daki Çifte Minareli Medrese (1271) yüzyıl içinde beliren dekoratif eğilimleri toplayan bir yapıdır (Şekil, 40-41). Minare kaidelerinde mozik çini ve tuğlalarla; kırık çizgilerle bir bordür, köşeliklerde XIII. yüzyıl çini mihraplarında görülen fırıldak motifler, sivri kemerin içinde altı kollu yıldız ve üç kollu yıldızlar yer almaktadır. Taç kapı süslemelerinde, ejder, hayat ağacı, çift başlı kartaldan oluşan bir arma ve iri kaval silmelerden oluşan iğ biçimi geometrik bir form yer alır. Taç kapı yan nişlerinde, bütün yüzeyi genişçe kaplayan oniki kollu yıldız Kayseri yöresinin keskin sırtlı oyma tekniğine yaklaşmaktadır (Mülayim, 1982:36).



Şekil 40. : Erzurum Çifte Minareli Medrese Portal tezyinatı detayı



Şekil 41. : Erzurum Çifte Minareli Medrese portal yan nişlerinin tezyinatı

Çifte Minareli medrese, Anadolu'nun Selçuklu özelliklerine sahip açık avlulu, iki katlı, dört eyvanlı medrese tipinin en abidevi misalini teşkil eder. Portal

nişi oldukça derindir ve üzeri mukarnaslı bir kavsara ile örülmüştür. Kapıyı palmet motifli beş silme çevrelemiştir. Sağda ve solda iki gömme sütuncuk yer alır. Geniş silmelerden en dıştakinde bir vazocuk içerisinden çıkan stilize bir hayat ağacı bulunmaktadır. Taç kapının sağında ve solunda, iki taraflı olmak üzere dört tane pano ele alınmıştır. Kalın birer silmenin çevrelediği bu panolardan sadece sağdaki çift başlı kartal panosu tamamlanmıştır. Çifte Minareli Medresede kullanılan süslemeler geometrik ve bitkisel olmak üzere iki grupta ele alınabilir. Geometrik süslemeler daha çok avludaki sütun gövdelerinde, eyvanların cephelerinde, talebe odalarının kapı silmelerinde ve taç kapının yan niş yüzeylerinde görülür. Bitkisel bezeme ise taç kapıda, avlu sütunlarını birbirine bağlayan kemerlerin yüzeylerinde ve kümbetin içinde karşımıza çıkıyor. Son araştırmalara göre medresenin 1285-1290 yılları arasında İlhanlı'lar zamanında yaptırılmış olduğu kabul edilmektedir. Medreseler, kaliteli malzeme kullanımı, tasarımı ve taş süslemeleriyle Anadolu Selçuklu mimarlığının en dışa dönük, en önemli yapı grubunu oluşturmaktadırlar. Anıtsal taç kapıları, eyvanları, taş ve çini süslemeleriyle sanatın estetiğinin simgesel yapıları oldukları aşikardır (Karpuz, 2004:63:64).

Minare kürsülerinin kuzey yüzlerinde de tuğla hamuru ve mozaik çinilerle meydana getirilmiş birer pano mevcut olup, her iki panonun ortası da yer alan Arapça "Allah" kelimesi açık biçimde okunmaktadır. Allah kelimesini çerçeveleyen sekiz sivri kollu yıldızın etrafında gelişen karmaşık örgü tamamen dekoratif amaçlıdır (Ünal, 1989:47).

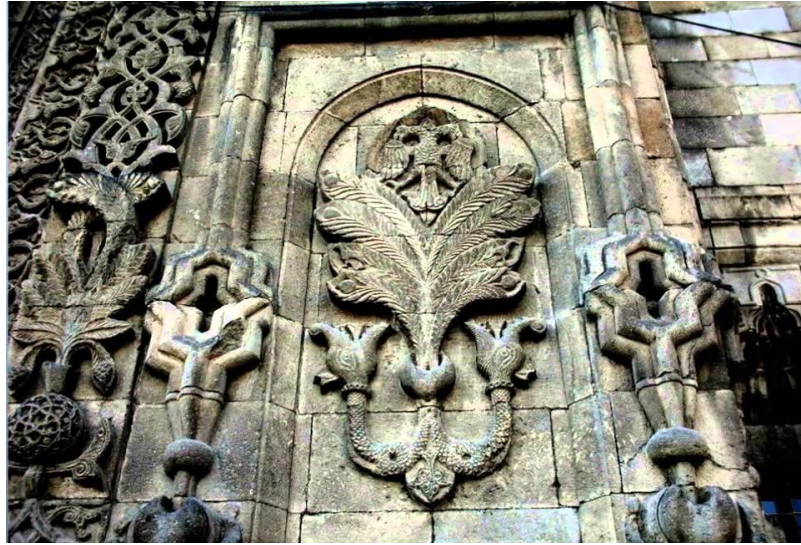
Ögel'e göre (1966:47), Erzurum Çifte Minareli Medrese'de hayat ağacı motifi yalnız olarak görülmektedir. Ögel bu anlamda şöyle demektedir;

"Erzurum Çifte Minareli Medrese'de yalın bir zemin gösteren minare kaidelerinde, alt kısımlarda silmelerle çerçevelenmiş birleşik bir şekil olan büyük kabartmalar oturmaktadır. Taç kapının dış bordüründe simetrik olarak yerleştirilmiş hayat ağacı, rozet gibi işlenmiş ve boyun kısmı süssüz küçük bir vazodan çiçek buketi şeklinde yükselmektedir. Hurma ağacından uzanan büyük bir yaprak demetinde, tek tek uzun yaprakların ucunda meyveler ve ufak kuşlar görülür. Demetin ikiye ayrılan tepesinde ayaklarını yapraklara dayamak üzere çift başlı kartal figürü oturur. Demetin sapı, kalın bir ay halkasından geçer ve iki ejder başı olarak çatallaşır. Yukarıya bakan bu ejderlerin başlarının uzunca boyunları yuvarlak bir ilmek olarak yükselir. Pul pul işlenmişlerdir. Başları yukarı olan bu ejderlerin beyzi

gözleri gösterilmiş olup dilleri de çatallıdır. Bu kabartma az derinlikte sivri kemerli bir saha içindedir. Bu sahayı sınırlayan çerçeve üç kalın silmedendir ki ejder başları hizasında sivri tepeli bir kartuş meydana getirirler. Oradan sonra toparlanarak önce kabarık yuvarlak halkalardan, sonra kalın ay halkasından geçerek perde gibi bir püskülle nihayetlenirler.” (Ögel, 1966:47).

Aslanapa (1973:117-119) ise Erzurum Çifte Minareli Medresenin özelliklerini ve hayat ağacını şöyle tarif etmektedir;

Erzurum’da sur duvarlarına dayalı olarak yapılan Çifte Minareli veya Hatuniye Medresesi, Anadolu Selçuklularını medrese mimarisini bütün unsurlarını içinde toplayarak, gerek yüksek cephesi, gerek iç mimarisi bakımından en ihtişamlı ve en büyük ölçüde gerçekleştiren iki katlı dört eyvanlı bir yapıdır. Revak sütunlarının bazıları rölyef işlemelidir. Tamamen nebati süslemelerle portal kompozisyonu ve cephenin sol yanındaki çeşmesiyle Sivas’da Gök Medreseye benzer. Oradaki büyük damarlı palmiyeler, burada daha sağlam bir plastik anlayışla işlenmiş, sapları ejder başı şeklinde nihayetlenerek, üstüne de çift başlı kartal arması yerleştirilmiştir. Yalnız bir tarafı sura dayandığından, köşe takviye kulesi biraz içe alınarak süslemesiz halde bırakılmıştır. Erzurum’da Çifte Minareli yalnız Anadolu’nun en büyük medresesi (35x48) olmakla kalmaz, aynı zamanda mimarisi planı ve süslemeleri bakımından da tamamıyla ahenkli bir bütün halinde tek bir üsluptan doğmuştur. Erzurum’da bu en ihtişamlı Selçuklu medresesinin de 1277 den önce ve Sivas’da olduğu gibi, tam bir Selçuklu üslubu ile yapıldığı anlaşılmaktadır. Sivas Gök Medrese portalı ve cephesinin gelişmiş ve zenginleştirilmiş kompozisyonu Erzurum’da sadeleşmiş haldedir.



Şekil 42. : Erzurum Çifte Minareli

Medresehttps://www.google.com.tr/search?q=erzurum+%C3%A7ifte+minareli+medrese+pdf&

Öney'e göre (1972:45) bu yapı; *“Bir bütün olarak bu pano incelendiğinde, eski Türklerin İslamiyeti kabullerinden sonra, inançlarında devam eden sembolleri yansıtması bakımından ilginçtir. Kompozisyondaki hayat ağacının çıkış noktasındaki hilal motifi yeryüzünü, hayat ağacı, gökyüzünün direğini temsil eder. Selçuklu arması özelliğindeki çift başlı kartal, baş kısmı kıvrık gagalı, yuvarlak patlak gözlü, küçük sivri kulaklı olarak heraldik duruşta tasvir edilmiştir”* .

3.2. Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Hayat Ağacı Motifinin Halıya Yansıması

Dünden bugüne tüm kültür ve inançlarda kutsanan ağaçtır. Musevilikte Cennet veya Adem bağlarında yetişen hayat ağacı inancı vardır. İslâm kültüründe de Tuba ve Sidre ağaçları olarak anılan hayat ağacı inancı vardır. Hint inançlarında da ilim-irfan, bilgi ağacı olarak anılan kutsal ağaç inancı bulunur. Orta Asya'da Şaman inançlarına göre hayat ağacı, dünyanın eksenidir. Yer ile gök arasında bağlantıdır (Kardeşlik, s.202.-2007:88 <http://istanbulavrupa.vgm.gov.tr/editor/file/Vak.22.02.2017>).

Tanrı kutunu temsil eden kutsal ağaç, hayat ağacıdır ve hayatın kaynağıdır. Kutsal ağacın yok olması ile orada hayatın biteceğine inanılmıştır. Kutsal ağaçlar insanların tanrıdan kut aldıkları araçlardır. Altay Türk kültüründe insan dokuz dallı Tanrı Ülgen'in yarattığı ağacın dokuz kökünden dokuz kişi olarak yaratılmıştır. Ağaç insanın türediği bir araçtır. Tanrı tarafından kut verilmiş ve Türk inancında yalnız ağaçlar kutsal kabul edilmiştir. Şamanların dinsel törenlerinde Tanrıya ulaşma aracı olarak gökyüzüne yükselirken kullanılan, merdiven ve yol vazifesi gören bu ağaç, ejder, aslan, kartal gibi yaratıklar tarafından korunur. Hayat ağacı üzerinde tasvir edilen kuş figürleri, ölen kişilerin ruhlarının öte dünyaya yükselmesini temsil eder. Eski Türk mitolojisi ve kozmolojisinde hayat ağacından türeme inancı da vardır (Çoruhlu, 2002).

Bilindiği gibi Selçuklu mimari eserlerinde: Bitkisel ve geometrik motifler; tam ve yarım palmetlerden oluşan arabeskler, geometrik geçme örgüler ve bunlar arasında meydana gelen çokgenler, kufi yazı benzeri yanışlar, âyetler, hadisi şerifler, insan arslan, çiftbaşlı kartal figürleri ve hayatağacı dikkati çeken örneklerdir. Taş ve tahta işçiliğindeki geometrik geçmeler yazılar ve arabesk gibi bitkisel motifler adeta bir dantel gibi işlenmiştir (Kırzıoğlu, 2001:172).

Türk kültüründe evreni sembolize ettiği düşünülen hayat ağacı, kökleriyle yeraltını, gövdesiyle yeryüzünü ve dallarıyla da cenneti birleştirdiğine inanılmaktadır. Türk kültüründe ve Anadolu'da ölümsüzlüğün, ebedi hayatın sembolü olan hayat ağacı, üzerinde betimlenen kuş figürleri ile de insanın ruhunu temsil etmektedir. Ejder figürünüm hayat ağacı ile betimlenmesi ise, koruyuculuk işlevindedir. Hayat ağacı, sonsuz hayatın sembolü olarak Anadolu mezar taşlarında da sık kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu mimarisinde ilginç kompozisyonlarla karşımıza çıkan hayat ağacı motifi halı ve kilimlere de yansımış, stilize edilmiş formlar şeklinde betimlenmiş sonsuzluğun, sonsuz yaşamın sembolü olmuştur.

Bütün bunlar Anadolu mimarlık eserlerinin de kozmik ölçüler içinde planlandığını düşündürmektedir. Bu sembollerin eserler üzerinde bulunması onları kötülüklerden korumak, tanrıya ait olan bu yerlere gereken saygının gösterilmesi amacını gütmektedir (Karamağaralı, 1993).

Ancak bazı halı ve kilimlerde veya özellikle mezar taşlarına ömrü uzun bir ağaç olan servi ağacı motifi işlenir ki, ruhun Allah'a yükselişini, ölümden sonraki sonsuz yaşamı ve ebedi hayatın simgesidir. Servi, diğer ağaçlara göre mitolojik efsanelerde konuştuğu, insanoğlunun uzun ömür sürme arzusunu simgelediği, ölümsüzlük, sonsuzluk ve özgürlük simgesi olduğu belirtilir (Kardeşlik, 2007:88-<http://istanbulavrupa.vgm.gov.tr/editor/file/Vak>)



Şekil 43. : E.1 numaralı halı detayında Ejderin korumasında tasvir edilmiş Hayat ağacı (İ.T.İ.E.M.Halı Müzesi Arşivi)



Şekil 44. : A. 344 numaralı halının detayında servi ağacı ve lotus-palmet (Halı Müzesi Arşivi)

Selvi ağacı, halı ve kilimlerdeki hayat ağacı motifleri arasında en güzel örneklerinden biridir. Şekil 43'teki halı detayından da anlaşılacağı üzere iki ejderha motifi arasında tasvir edilen stilize hayat ağacının gövde ve dalları mavi, kökleri de yeşil renkte tasvir edilmiştir. Burada da sonsuz yaşamı simgeleyen hayat ağacı, hayat ağacını iki taraflı koruyuculuğunu üstlenmiş ejderha motifleri kilim üzerindeki dokuyucunun kültürel anlayışının yanı sıra kozmolojik ve ikonografik anlatımın zengin bir ürünüdür. Daha önce örnekleri verilen Erzurum Çifte Minareli Medrese'de bunun en güzel örneğini görmekteyiz (Bakınız şekil 40-41-42).

Halk sanatlarının geleneksel karakterini millî sanat zevkini, ruhunda taşıdığı yaratıcılık fikrini, his ve arzularını bazen figüratif motiflerle sembolize ederek, bazen soyut formlar içinde kullanılarak, en güzel renklerle anlatılır (Akbiç, 1970).

Motifler kültür ve sanat alanında çoğu kez toplulukların gelenek ve göreneklerinin, zevk, anlayış ve inançlarının ifadesidir. Bu kavramlar içinde gelişip üsluplaşarak o milletin sanat simgesi ve temsilcisi olmuştur. Anadolu Selçuklu döneminden itibaren meydana getirilen sanat eserlerinin bütün ürünlerinde etkili, ortak bir üslup anlayışı dikkati çeker (Keskiner, 1991).



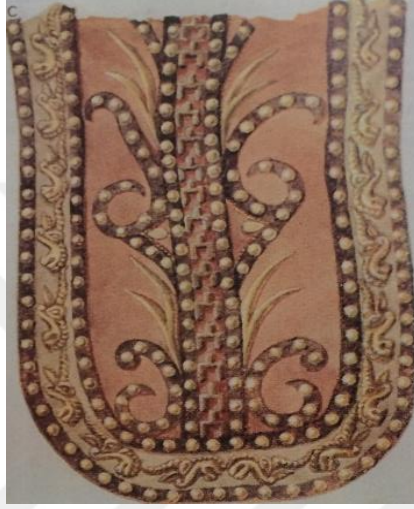
Şekil 45. : E.1 envanter nolu Ejder figürlü Halı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)



Şekil 46. : A-344 nolu halı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Hayat ağacı yüzyıllar boyu mimaride ve çeşitli el sanatlarında kullanılan bir form olmakla beraber çoğunlukla Tiflis-Çıldır Gölü arasındaki Kuruktaş Kurganından çıkan M.Ö. 2000 yıllarından kalma gümüş kadehte, kabartma işlemler arasında (Urartular'ın ataları Hurriler'in eseri) yer almaktadır. Altaylardaki Pazırık 7.

Kurganından çıkan bir çocuk önlüğünde, applike işi ile altın yapraklı ve altın kabarıklarla süslü deri bir hayatağacı işlenmiştir (Şekil, 47). Hayatağacı, Anadolu Selçuklu mimarisinde ilginç kompozisyonlarda, ağacın tepesinde her şeye hakim durumda kartal motifleri ile birlikte karşımıza çıkmaktadır. Bazı kompozisyonlarda ise ağacın alt tarafında ejder ve arslan figürleri yer alırken, bazılarının dallarında kuşlar ve narlar dikkati çekmektedir. Bazı kompozisyonlarda ise hayvan figürlerine yer verilmeden sadece hayatağacı süslemeleri görülmektedir (Kırzioğlu, 2001:237).



Şekil 47. : Pazırıkta 7. Kurgandan çıkarılmış bir çocuk önlüğü. Önlük deri applike hayatağacı, altın yaba yanlışları ve altın ceylan kafaları ile süslü. Rudenko (1977) (N.Görgünay, s.176)

Kırzioğlu (2001:237) Selçuklu mimari eserleri ve halı -kilimler arasındaki motifsel benzerlikleri ve farklılıkları şu şekilde dile getirmektedir;

Günümüzde Eşme'de ve öteki bölgelerde işlenen hayatağacı motifleri, Selçuklu Mimari eserlerinde ve eskiden yapılmış dokumalarda görülen örneklerden oldukça farklıdır. Bununla beraber yaptığım araştırmalar sırasında çok eskiden kalmış halı ve kilimlerde bazı Selçuklu mimari eserlerindeki hayatağacı ile çok yakın benzerlik gösteren örnekler görülmüştür. Manisa-Demirci yöresinde bulduğum XIX. yüzyıla ait olduğu öğrenilen ve çok yıpranmış olmasına rağmen, renklerdeki canlılığını korumuş olan, Şekil 48'te görülen namazlağı bunlardan biridir. Ele alınan bu halı namazlağıda açık renkli tek ve geniş bordür çeşitli renklerde lale ve öteki çiçeklerle süslenmiştir.

Mihrap zeminin ortasına uzun, geniş ve kenarları girintili yapraklardan meydana gelen palmye biçiminde büyük bir hayat ağacı yerleştirilmiştir (Şekil 48). Bunun üst kısmında bir üçlü kandil asılıdır. Halının mihrap zeminindeki büyük hayatağacının altında, ikinci bir küçük hayatağacı daha vardır (Şekil 48a). Ayrıca, mihrap üstü zeminin iki tarafına da birer hayatağacı işlenmiştir. İki taraftaki bu hayatağaçlarının üzerine, birer çiçekli vazo yerleştirilmiştir. Böylece, bu halı

üzerinde ikisi uzun gövdeli vazo, ikisi geniş yapraklı olmak üzere dört hayatağacı bulunmaktadır.

Aynı halıda, zeminin taban kısmında yer alan hayat ağacı (Şekil 48a) ise, Kayseri’de Döner Kümbetteki (Şekil 49) hayatağacına benzemektedir. Bu halıda dikkati çeken diğer bir özellik halı zemini ile mihrap zeminin az bir ton farkı ile aynı renkte olması ve Selçuklu renk geleneğini yansıtmasıdır. Bu halı üzerindeki hayatağaçları, XIII. Yüzyıl mimari eserlerimizdeki hayatağaçlarının benzerleridir. Şöyle ki:

Halının mihrap zemininde ortada yer alan palmiye biçimindeki geniş yapraklı hayatağacı H.710/M. 1310 tarihli Erzurum-Yakutiye Medresesinin çıkıntılı giriş kapısının iki yanında bulunan taş oyma işlemeli hayatağacına (Şekil 50) benzemektedir. Erzurum-Yakutiye Medresesi taç kapısı çıkıntısının iki yanında palmiyeye benzer hayatağacının üstünde çift başlı kartal, altında da karşılıklı iki aslan kabartması vardır. Her iki panodaki çiftbaşlı kartallar, Selçuklu stilindedir (Kırzioğlu, 2001:237-239). (Şekil 50)

Selçuklu mimari eserlerinde kullanılan hayat ağacı motiflerinin Devletin ve milletin devamlılığı ve kalıcılığı adına yapılan eserler üzerinde “dünya durdukça devlet ve milletin dursun” mantığı, inancı ve vurgu ile yapıldığı söylenebilir. Hayat ağacı, hayatın simgesi ise devletinde kalıcı olması amacıyla büyüsel nitelikten yapılmış kozmogonik ve mitolojik simgelerdir denilebilir.



Şekil 48. : Hayatağacı Motifi Anadolu Halısı (XIX. yüzyıl) Erzurum-Yakutiye Medresesi ve Kayseri-Döner Kümbetteki hayatağaçlarına benzer örnekleri ile Manisa-Demirci(Orij.1987)



Şekil 48a. : Resim 205'teki Demirci halısından detay. Küçük hayat ağacı



Şekil 50. : Erzurum Yakutiye Medresesi taç kapısı yanında hayatağacı, Arslan ve çift başlı kartal figürleri.

Buradaki hayat ağacı ile Resim 45'te görülen halı arasında yakın benzerlik vardır.



Şekil 49. : Kayseri-Döner Künbette çiftbaşlı kartal ve arslan ile hayatağacı figürleri. (Orij. 1993)

3.3. Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yıldız Motifi

Birbirinden çok uzak, binlerce km. mesafelerdeki bölgelerde ve değişik ortamlarda, çeşitli dönemlerde, ayrıca, dokuma, mimarî, madenî eşya ve paralarda aynı ve benzer motifler geniş bir coğrafyada kullanılmıştır. Halı ve benzeri dokumalardaki motifleri dokuyan kadınlarımız, eli kalem tutmamış, ömründe desen çizmemiş kişilerdir. Fakat atalarından gelen yetenek, görenek, beceri ve renk görüşleri ile şaheserler yaratmışlardır. Nineden toruna geçen bu milli motifler,

yüzyıllar boyu sürmüş ve günümüze kadar gelmiştir. Dokumalarla mimarî eserlerdeki motif benzerliklerinde ilk defa akla gelen, hangisinin ötekinden etkilendiği sorusudur. Buna hemen şu karşılık verilebilir. Bu motiflerin, dokumalardan mimari eserlere geçmiş olması mantığa uygun gelir. Çünkü eski Türkler atlı-göçebe olarak yaşamış ve çadırlarda barındıktan, binlerce yıl sonra yerleşik hayata geçmiş, mimarî eserlere sonra başlanmıştır. Dokumalar mimarî eserlerimizden çok önce yapıldığına göre, mimarîdeki geometrik motiflerin dokumalardaki örneklerden etkilenmiş olduğu gerçeğini, kabul etmek gerekir (Kırzioğlu, <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/22.05.2017>).

Taşa işlenen geometrik ve bitkisel örnekler ortak özelliklere sahiptir. Sonsuz örneklerin kesiti olarak sınırsızdırlar, kendilerine ayrılan alanı sınır kabul etmezler. Motifler birbirine dolanarak, kesişerek devamlı yeni görüntülere, aynı anda çeşitli görüntülere yol açarlar. Bir motif diğerleri ile girdiği ilişkilerde değişik görünüm alır. Biçimler bir an göze çarpıp yerlerini diğer biçim görüntülerine bırakarak anlam kazanırlar. “Yıldız sistemleri” dediğimiz açık çizgi örgütleri “sonsuz” görüntülemeye en iyi örnektir. Çizgiler belli aralıklarla yıldız merkezler oluşturup etrafında dairesel bir dönüşle, dönen felek misali, toplanarak geleneksel gök ve yıldız imgelerini taşımakla beraber, bu düzen yüksek matematiğe dayanan gruplaşma sistemlerindedir (Ögel, 1986:5-6).

XIII. yüzyılın ilk yarısında Anadolu Selçuklularının yapıyı dışa karşı temsil eden anlamını dile getiren ve içeri davet eden taç kapılarında, ana motif geometrik örnekler ve özellikle yıldız sistemleri dediğimiz düzenlerdir. Merkezi idarenin güç varlığı ile ilginç bir paralellik gösteren bu durum için, merkezden kontrol edilen bir yaratma ortamını açıklama olarak anlamlandırılmaktadır. Yıldız sistemlerinde esas olan, daire ve içine çizilebilen temel geometrik şekillerin kesişmesidir. Bu şekiller, tıpkı bir resmin gizli geometrik strüktür gibi, göze gizlenmektedir. Daire ise çok daha göze çarpıcı olarak kendini belli etmektedir. Bu örneklerin kuruluşunu çözmeye uğraşanlar, sonsuz devamı belirtmekle beraber daha çok tek yıldız motifi ve onu oluşturan dairenin içindeki geometrik kapalı şekiller ve kesişmeleri üstünde durmaktadırlar. Hâlbuki sonuçta, strüktürü nasıl oluşursa oluşsun, örneğin göze hitabındaki mesaj iletişimi önemlidir. Bu niteliği ile göze ilk planda görünen, motiflerin sürekli tekrarlarla devamlılığı, sonsuz hareketi, tekrardaki zorunluluk yani

görünümler üstünde bir merkeze bağlı olmaktır. Sonsuza dek devam edermişçesine tekrar “sonsuz bir örnekten kesit”, bitkisel örneklerin de bütün İslâm sanatı süslemesinin de bilinen temel özelliğidir. Ancak böylesine bir hareketi belki de en sürükleyici bir anlatımla bize açıklayan, bu yıldız sistemleridir. Yıldızları oluşturan kolların (ışınların) hiçbiri kapalı değildir, hepsi bir yıldızdan ötekine atlamakta, sonsuza yol almaktadırlar. Amaçlanan “çokluk içinde birlik” ifadesini sağlayan da bu devamlı harekettir. Bu düzen evrensel düzendir. Evrenin yasaları sonsuz ve zorunlu, değişmez yasalardır. Yıldız merkezler etrafındaki ritmik ahenk, evrensel düzenin ritmidir. Devamlı tekrar içinde iki hareket vurgulanmaktadır. Birisi çizgilerin yoludur, yani yıldız kollarını oluşturan şeritlerin, bir yıldızdan ötekine atlayarak devam eden yol ki, “sonsuza” giden bu yollardır. Bu dairesel yıldızlar, ikinci hareket olarak merkez etrafındaki dönüşü devamlı tekrarlarlar. Evrendeki dairesel dönüş hareketi dönen çark, çark-ı felek misali tekrarlanmış olur. Konsantrik dairelerle dünya ve gezegenlerin dönüşünü anlatan şemayı çağrıştırır. Kutadgu Bilig’de (5. bap başında) dendiği gibi... “Bakınız: (Tanrı) Cihanı yarattı, durmadan dönmektedir. Onunla beraber bütün seyyareler muttasıl hareket etmektedir...” (Ögel, 1986:93-99). (Şekil, 51-52-53-54)



Şekil 51 .: Selçuklu Yıldız Motifi Örneği



Şekil 52.: Selçuklu Yıldız Motifi Örneği

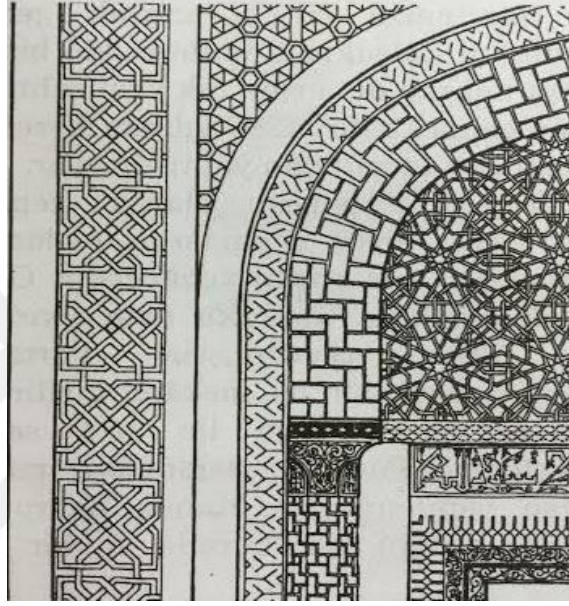


Şekil 53.: Selçuklu Yıldız Motifi Örneği



Şekil 54.: Selçuklu Yıldız Motifi Örneği
(Kubadabat Sarayı Yıldız Çinisi Üzerinde
Çift Başlı Kartal)

Divriği Kale Camii: Mengüceklî Şehinşah bin Süleyman tarafından 1181 yılında yaptırılmıştır. Mimarı Meragalı Üstad Hasan bin Firuz'dur. Portal süsleme bakımından çok önemlidir. Taş, tuğla süslemelerin yanı sıra firuze çini süslemeler de görülür. Kuşatma kemeri ve köşeliklerde geometrik geçmeler ve yıldız motifleri yer alır. Kapı söğeleri ve köşe sütunları üzerinde ise bitkisel süslemelere yer verilmiştir. Mihrap süslemesi sadedir, paye başlıklarında stilize aslan başları bulunmaktadır (Karpuz, 2004:38:39)



Şekil 55. : Divriği Kale Camii Portalı (G. Schneider'dan)

Doğubayazıt -Kars yolu üzerindeki XIII. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen Iğdır Han'da portal süslemelerinden hareketle, üç bölümlü bir girişe, sekizli iki ayak dizisi ile üç sahına ayrılmış orta sahını daha yüksek ve geniş tutulmuş büyük boyutlu bir yapıdır. Sivri kemerli portal süsleme bakımından zengindir. Kapı aynalığı üzerinde rumi ve kıvrık dallarla süslenmiş yıldız kompozisyonları yer alır. Yandaki geniş bordür geometrik geçmeler ve yıldızlarla süslenmiştir (Karpuz, 2004: 82).

Konya Beyşehir'deki Kubadabat Sarayı'da (1236) çinileri ile çok eski tuğla örneklerini çini alanında sürdürür. Sarayın yapıldığı tarihlerde çağdaş olan bu çiniler uçları sivri dört kollu haçla sekiz köşeli yıldız biçimindeki yıldızlardan meydana gelen levhaların birleştirilmesi ile panolar yapılmakta idi (Mülayim, 1982:32).

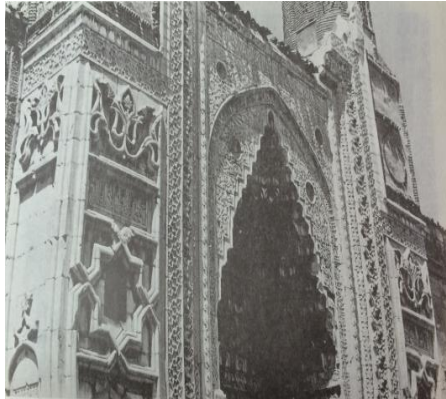
Alâeddin Camii'nin doğu cephesinde beden duvarlarından yüksek 6.93 m. genişliğinde, 10.70 m. yüksekliğinde, 1.34 m. derinliğindeki anıtsal taç kapının yedi sıra mukarnas kavsaralı taç kapı nişleri zeminden 0.53 m. yükseklikte, 0.70 m.

genişlik, 1.50 m. yükseklik, 0.30 m. derinliğinde, sıralı ve kademeli altı bordürün çevrelediği taç kapı dışbükey profilli konsollara oturan basık kemerli kapıyla harime açılır. Dıştaki iki bordür bezemesiz, üçüncü bordür altı kollu yıldız kesiti, dördüncü bordür daire kesiti/yarım daire, beşinci bordür yıldız örgü, altıncı bordür dörtgen ve üçgen kesitli süslemelere sahiptir. Geniş olan beşinci bordürü kırık çizgilerle biçimlenen sekiz kollu yıldız motifleri, kavsara köşeliklerini yıldız ve palmetlerle bezeli olduğu anlaşılan delik işi kabaralar ile üzerlerini örgülü saçlı insan başları süslemektedir (Doğan, 2013:121). (Şekil 56)



Şekil 56. : Alaeddin Camii ve Bordürdeki Yıldızlardan detay

Sivas'ta (1271) yıllarında yapılmış olan Gök Medrese özellikle abidevi mermer taç kapısı ve cephesiyle yüzyılın karakterini bir kez daha vurgular. Minare gövdelerinde, iri eşkenar dörtgenlerle eski gelenek sürerken, cephe yan kanatlarındaki iri sekiz köşeli yıldız dikkati çeker. Bu iri motif, gerçekte uzun ve sürekli bir gelenek halinde sık sık karşımıza çıkan yıldız-haç örneğinin kapalı bir kompozisyona çevrilerek uyarlanması başka bir şey değildir (Mülayim, 1982:36). (Şekil, 57-58)



Şekil 57. : Sivas Gök Medrese portalı



Şekil 58. : Sivas Gök Medrese portalı detay

Barışta (1994:115); Anadolu Selçuklu devletinin en güzel eserlerinden olan Eğirdir Dünder Bey medresesi taş işçiliği süslemeleri ve yıldız motifleri için şöyle söylemektedir;

Sivri kemer tonozlu eyvanın bugün giriş olarak kullanılan ana duvarındaki kapının üstünde: Silmeli, kareye yakın dikdörtgenden oluşan bir çerçeve içine sivri kuşatma kemeriyle sınırlanmış bir pencere boşluğu oturtulmuştur. Şebekeli ajur işçiliğiyle, taştan yapılmış bir kafesle dolgulanmış bu pencerenin kemer köşelerindeki üçgen boşluklar süslemesiz bırakılmıştır. Kafesteki kompozisyonu- nu üstten kuşatan bu sivri kuşatma kemerinin üstündeki boşluklar, dolu ve oyularak açılmış yüzeyler arasında sert bir kontrast oluşturmaktadır. Bu pencere kafesi: Altı kollu yıldızdan sonsuza doğru altı kolla gelişen motif; sekiz kollu yıldızdan gelişerek, dört geçmeli kolla, altındaki sekiz, sonsuza açılan kola bağlanan motif ve sekizgen bir çekirdeğin dört köşesine yerleştirilen altıgenler ile aralarına oturtulan ok biçimleriyle bezenmiş, sekizgen motiflerinin çakışmak bir kurguyla düzenlenmesiyle tasarlanmıştır. Kompozisyonun ana motifleri olarak görünen sekiz kollu yıldızdan sonsuza doğru gelişen motifle içi dolgulanmış sekizgen üçer defa kullanılmıştır. Altı kollu sonsuza açılan yıldız motifi ise yardımcı motif niteliğindedir.

Kompozisyon aşağıdan yukarı doğru: Ortada yarım kesilmiş, sekiz kollu bir yıldız motifi ve iki tarafta birer yarım sekizgen motifi ile başlamaktadır, ikinci sırada ortada tam bir sekizgen motifi, iki tarafında birer tane tam sekiz kollu, sonsuza açılan yıldız motifi bulunmaktadır. Üçüncü sırada ortada sekiz kollu, sonsuza açılan tam bir yıldız motifi ve iki tarafında birer sekizgen motifi vardır. En üstte kompozisyon yarımından biraz büyük tutulmuş bir altıgen motifiyle son bulmaktadır. Dikey ekseninde böyle gelişme gösteren tasarım, yatay ekseninde incelendiği zaman: Birinci sırada dört altı kollu yıldız motifi sayılmaktadır. Böylece kompozisyonda yatay ve dikey ekseninde şebekelerin çakışmasıyla farklı görüntüler oluşmaktadır. Bu durum dikey ekseninde aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı karşılıklı oturtulan, üçgen oluşturan sekiz kollu yıldızlardan gelişen motiflerle, içi dolgulu sekizgen motifleriyle güçlendirilmiştir. Temelde geometrik birimlerin yardımıyla oluşturulan kompozisyonun sekiz kollu yıldızdan gelişen motiflerinden bitkisel bezemeyi çağrıştıran bir estetik tat alınmaktadır. Bir lento üzerine yerleştirilen bu kafesin medresenin dış cephesinde eşi ikinci kere kullanılmıştır. 50 cm. arayla oturtulan ikinci lentonun üstünde dış kapıyı oluşturan girişte aynı kafesin eşi vardır. Böylece oldukça geniş olan duvar eti içinde geniş bir kapı bulunmaktadır. Medresenin avlusunun çevresindeki odaların kapı üstlerinde de sivri kuşatma kemerleriyle

çerçevlenmiş pencere boşlukları bırakılmıştır. Bu pencere boşlukları ortada sekiz kollu yıldızdan başlayan dört geçmeli kolla altındaki sonsuza açılan yıldızla bağlanan motiften gelişen birer kafesle doldurulmuştur. Şebekeli ajur işçiliğiyle yapılmış bu kafeslerdeki kompozisyon yardımcı motiflerle tamamlanmıştır.



Şekil 59-60. : Eğirdir Dündar Bey Medresesi ve detayı (Ercan Çerçive, Mart-2016)

Niğde Sungur Bey Camisinin dışa taşkınlığı az, yüksekliği hiç olmayan ve kavsarasız düzenlemesi ile farklılaşan taç kapısının bezemeleri çok yoğundur. Kapıda kademeli dizilen farklı genişlikteki bordür ile silmeleri geometrik ve bitkisel motifler süsler. 0.50 m. genişliğindeki (dıştaki geniş) bordürü on kollu yıldızlar ve aralarındaki beş kollu yıldızlar ile 0.52 m. genişliğindeki (içteki en geniş) bordürü on iki ve sekiz kollu yıldızların kollarının sap oluşturduğu ters ve düz palmetler süsler (Şekil, 61). Kapı sövesinden başlayan içteki bordürün yüzeyi altıgenlerle biçimlenen altı kollu yıldızlarla süslenerek kapının üzerine yaklaşık eksene çift başlı kartal motifi işlenmiştir (Doğan, 2013:125).



Şekil 61. : Niğde Sungur Bey Camii kuzey cephe taç kapı süsleme detayı
(<https://www.google.com.tr/search?q=Ni%C4%9Fde+Sungur+Bey+Camii&source=lnms&tbm>)

Çakmakoğlu Kuru (1999:133), Kayseri’de bulunan Çift Kümbet’teki (Melike Adile Kümbeti) taç kapı ve mihraptaki yıldız motifi süslemeleri için şöyle söyleşmektedir;

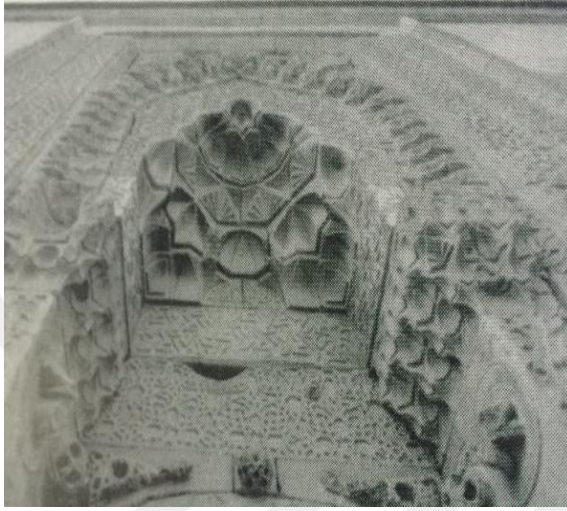
Kümbette en çok karşımıza çıkan süsleme çeşidi geometrik süslemedir. Taçkapının bordürlerinde, dış bordür taşa oyularak meydana getirilen üç kolu görülen yarım yıldızların belirli aralıklarla birbirini takip ettiği görülmektedir. Kapının geniş bordüründe, dokuz kollu yıldızlar birbirlerine geçmeler yapmaktadırlar. Kapı nişinin iki yanında yer alan sütunçeler de geometrik süslemeye sahiptir. Mihrapta; mihrabı yanlarda ve üstte çevreleyen geniş bordürde kabartma olarak onbir kollu yıldızlar geometrik geçmeler yaparak birbirini kesmektedir. Bu yıldız örgü Niğde Alâeddin Camii taç kapısının süslemelerine benzemektedir. Kümbetin sekizgen duvarlarının kenarlarında yer alan sütunçelerde; mukarnas başlıklı sütunçelerin gövdelerinde bir süsleme birliği görülmez. Bazılarının gövdelerinde kabartma olarak yıldızlardan gelişen ve birbirine geçmelerle bağlanan bir süsleme bulunurken, bazen de sekiz kollu yıldızlara benzeyen motiflerden gelişen geometrik geçmeli bir başka bezeme görülmektedir. Sütunçelerin bir kısmında da sekiz kollu yıldızların ortalarına yerleştirilen rozetler yer almaktadır (Çakmakoğlu Kuru, 1999:133).



Şekil 62.: Kayseri Çifte Kümbetin taçkapı bordürleri ve detayı

Kayseri’de bulunan Şah Kutluğ Hatun Türbesi’de Anadolu Selçuklu dönemi türbelerindedir. Kayseri’deki kümbetler içinde taçkapısı ve üzerindeki bezemelerden dolayı ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Portali yanlardan sınırlayan bordürlerden birincisinde altlı-üstlü geçmeler yapan şeritlerin oluşturduğu “yürek” biçimli geometrik bezeme uygulanmıştır. İkinci bordürde, oniki kollu yıldız deseninin yarısının Rumili kıvrım dallarla birleştirilerek uygulandığı bir kompozisyon vardır. Üçüncü bordürde ise kırık çizgi sisteminden gelişen ve

merkezleri kayrılmış sekiz kollu yıldız ağlarının olduğu bir geometrik kompozisyon yer alır. Merkezleri kaydırılmış sonraki sekiz kollu yıldız formu, kompozisyonun kenarına uygulanmış ve yarım sekiz kolu yıldız formu oluşturulmuştur. Bu düzenleme aynen birbiri ardına tekrar ederek bordür tamamlanmıştır (Erkaya; 2016:142-143). (Şekil: 63-64-65)



Şekil 63.: Şah Kutluğ Hatun Türbesi "portal üst"



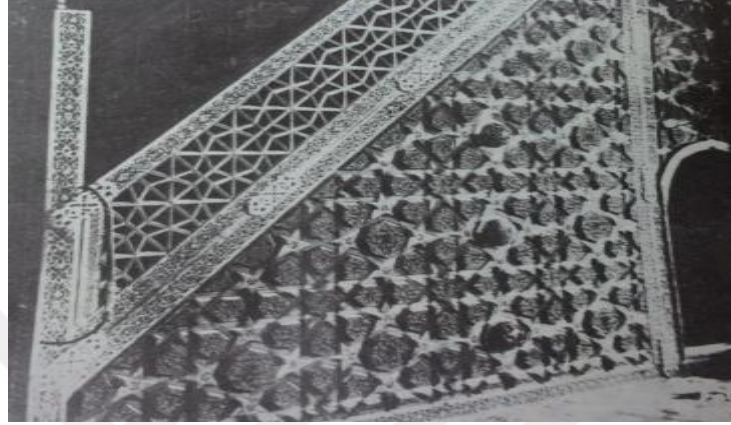
Şekil 64.: Şah Kutluğ Hatun Türbesi



Şekil 65.: Şah Kutluğ Hatun Türbesi

Selçuklu sonrası hayat ağacı ve yıldız motif motiflerinin kullanımı devam etmiş, beylikler döneminde ve Osmanlı imparatorluğunda da geleneksel motiflerin mimaride kullanımları sürmüştür. Örneğin, Birgi Ulu Camii (İzmir-Ödemiş) buna çok güzel bir örnektir. "Birgi Ulu Camii (1312) bir kısırlık devrinin sayılı ve ender eserlerindedir. Caminin günümüze kadar iyi korunmuş, büyük

boy minberi Beylikler dönemi oymacılığının güzel bir örneğidir. Sonradan çirkin bir şekilde cila ve yaldızla örtülmesine rağmen çok ince detaylı kıvrık mallar, rumi ve palmetler, geometrik yıldız geçmelerden nefis örneklerle işlenmiştir. Camiden birkaç yıl sonra yapılan bu minber klasik Selçuklu proporsiyonları içinde dikkatli bir tezyini taksimat gösterir” (Mülayim, 1982:38). (Şekil, 66).



Şekil 66. : Birgi Ulu Camii Minberi (S. Mülayim, s.262)

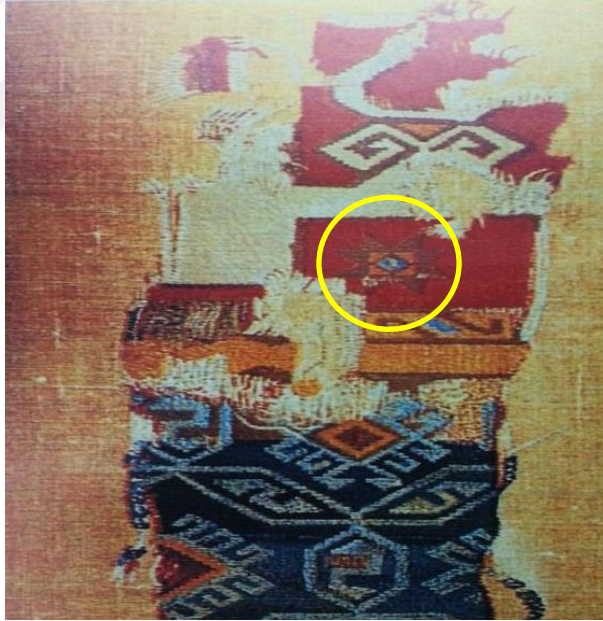
3.4. Anadolu Selçuklu Mimarisindeki Yıldız Motifinin Halıya Yansıması

Orta Asya bölgesinde göçebe yaşantı sürmüş toplulukların genel yer örtüsü ve süs eşyası olarak kullanılan halı, kilim ve keçe ürünlerinin, Türk kültüründe MÖ. 500 ile MÖ. 5000 yılları arasında (belki de daha eski olma ihtimali de vardır) ortaya çıktığı düşünülmektedir. Türk kültürünün temel el sanatları ürünlerinden olan halı, kilim, keçe gibi yer sergi malzemeleri üzerindeki şekil, form, biçimlerin yani modellerin yani motiflerin çeşitliliği, Türk milletinin öz benliğinden, duygu ve düşüncelerinden çıkmış, şekillenmiş, halı, kilim üzerine geometrik motifler ve doğanın stilize edilmiş görüntüsü olan bitkisel motifler olarak yansımıştır. Yani doğanın iz düşümü olarak görselleşmiştir. Selçuklu halılarının genel yapısında da Türk kültürünün benliğinden ve sanat anlayışından doğan geometrik motiflerin yoğunlukta kullanıldığı görülmekle beraber, stilize edilmiş bitki motiflerinin de dokumalarda geometrik motifler kadar çok kullanıldığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinde en çok kullanılan motifler olan beş köşeli, sekiz köşeli, on köşeli, oniki köşeli yıldız motiflerinin Anadolu Selçuklu halı ve kilimlerinde de kendine çokça yer bulduğu ve bolca kullanılmış motiflerden olduğu görülmektedir.

Kırzioğlu, (2001: 131) Selçuklu halılarının karakteristik, biçimsel ve motifsel özelliklerini şöyle dile getirmektedir;

Selçuklu halılarında sık kullanılan motifler: Baklavalar, sekiz köşeli yıldızlar, kenarları düz veya çengellerle süslü altıgen ve sekizgenler “Çakmak” denilen “S” şekilleri, koçboynuzları U ve V şekillerinin yerleştiği dörtgenler eli belinde kız motifleridir. Zemin kompozisyonu ise, sade şekillerden ibaret olan motiflerin kaydırılmış eksende yerleştirilerek sonsuzluk ifade eden sıralanmaları ile meydana gelmiştir. Selçuklu halılarının en karakteristik özelliği, uçları ok başını andıran sivri üçgenlerle nihayetlenen iri ve dik kufi yazıya benzer örneklerle süslü göz alıcı bordürleridir. Bu bordür şekli Selçuklu halıları içinde örgülü kufiden, çiçekli kufiye kadar gelişme göstererek şekillenir. Gelişen örgülü ve çiçekli kufi benzeri bordürler 14. Ve 15. Yüzyıl halı tasvirlerinde, İspanya (Endülüs) ve erken Kafkas halılarına kadar etkisini göstermiştir.

Konya'daki Kılıçarslan Kümbetinden İstanbul T.İ.E.M.'sine getirilen (Env. 678) 13. Yüzyıl Konya Selçuklu halısının zemin ve bordüründen çok küçük bir parça kalmıştır. (0,77x0,17 cm). Bu küçük parça halının bordüründe eli belinde kız, çakmak ve sekiz köşeli yıldız yanırları görülmektedir (Kırzıoğlu; 2001:139-140). (Şekil, 67)



Şekil 67.: Çengelli baklava, çakmak, sekiz köşeli yıldız ve eli belinde kız yanırları ile Konya Selçuklu halısı. 13. Yüzyıl (0,77x0,17). İstanbul Türk İslâm Eserleri Müzesi. (Env. 678) (Aslanapa Oktay, Türk Halı Sanatının Bin yılı-1987)

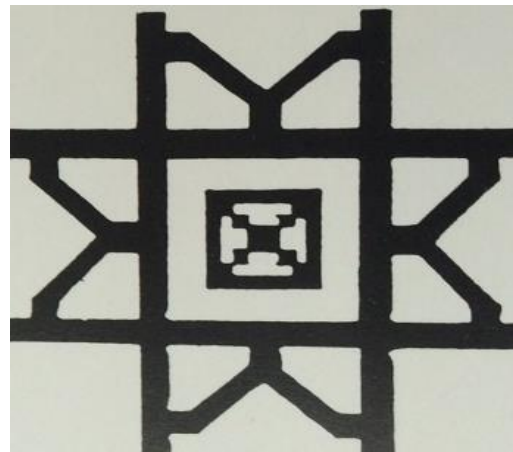
Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinde sıklıkla karşılaşılan sekiz köşeli yıldız motifi, iki karenin aynı merkez etrafında döndürülmesi ile elde edilen bir motiftir. Anadolu Selçuklu öncesinde de bu motifin Türkler tarafından kullanıldığı mimari örneklere rastlanılmaktadır. Örneğin;

Mimari eserlerde kullanılmaya başlayan sekiz köşeli yıldız motifleri Karahanlılar zamanında başlayıp, Selçuklular'da da devam etmiş ve günümüze kadar gelmiştir. Motifler ya tek olarak, ya da geçmeler arasında sıra sıra kullanılmış veya yan yana üst üste gelecek şekilde yerleştirilmiş. Karahanlılar'ın türbe mimarisi en canlı olarak, Kırgızistan'da Fergana Vadisi'nin doğusuna düşen Özkent'te görülür. Burada, yan yana sıralanmış üç türbeden en eskisi ve en büyüğü, Nas bin Ali'nin H. 403 (1012) tarihli türbesidir. Bu türbenin ana kapısının iki yanında geometrik süslemeli bordürler dikkati çeker. Geniş bordürler üzerinde yukarıda aşağıya dörtlü düğüm ve sekizköşeli yıldızlar alternatif olarak sıralanmıştır. Burada geometrik motiflerin yanı sıra, bitki süslemeleri de göze çarpar. Böylece, bitki motifleri Müslüman Türkler'de ilk defa bu eserde ortaya çıkmıştır Türk mimari eserlerinde sekiz köşeli yıldızlar, Karahanlılar'dan günümüze kadar tek olarak ya da geçmeler arasında sıra sıra, yan yana ve üst üste bir veya birden fazla sıralar halinde kullanılmış, yan yana ve üst üste sıralanan, köşeleri uç uca gelen sekiz köşeli yıldızların aralarında, dört kollu dört yönlü haça benzeyen şekiller oluşmuştur (Büyükçanga, 2008:1230-1234).

Mimaride görülen bu sekiz köşeli yıldız motifi Anadolu Selçuklu devleti dönemi halı kilimlerinde de kendini göstermektedir. Selçuklu halılarında işlenmiş olan sekiz köşeli yıldız motifleri, Anadolu'da halı, kilim ve özellikle zili, sarma yanışlı cicim dokumalarda, çoraplarda sık sık kullanılmıştır. Şekil 68 ve 68 a'da Uşak-Eşme'den altıgenler içinde yerleştirilmiş sekiz köşeli yıldız yanışlı zili görülmektedir (Kırzıoğlu; 2001:162).



Şekil 68.: Sekizköşeli yıldız yanışlı Zili.
Uşak-Eşme (orij. 1993)



Şekil.:68 a Sekiz köşeli yıldız yanışlı
zili dokumadan Uşak-Eşme (orij. 1994)

Kırzioğlu'na göre (2001:234); Şekil 69-70'de görülen halıda mihrabın üstünde iki taraflı dokunduğu tarih (H. "Sene 1323") yazılıdır. 1905 yılında yapılmış olan bu halı, (araştırma yılında) 90 yıllık olmasına rağmen, renkler canlılığını korumaktadır. Canlı ve tatlı kırmızı halı zemininde, üç adet (iki köşesi küçük) sekiz köşeli yıldız halı boyunca sıralanmıştır. Yüzyıllar ötesinde Selçuklu halıları ve mimari eserlerinde görülen sekiz köşeli yıldız motifleri, Anadolu halılarında da sevilerek dokunan örneklerdendir. Anadolu halı ve kilimlerinde görülen sekiz köşeli yıldız motifleri zeminde tek tek işlenmekle beraber genelde mimaride görüldüğü gibi büyük madalyonlar halinde kullanılmış; köşeleri uç uca gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Böylece, aralarında "Dört kollu" şekiller oluşmuştur. Doğu ve Batı Anadolu'da çeşitli illerimizdeki dokumalarda kullanılan bu kompozisyon sadece Anadolu'da değil, Türk Cumhuriyetleri'nde de işlenmiştir. Sekiz köşeli yıldız motifleri, halılarda da, mimari eserlerde olduğu gibi ya tek olarak işlenmiş, ya da sıralar halinde dokunmuştur (Kırzioğlu; 2001:234).



Şekil 69.: H. 1323 (1905) tarihli sekiz köşeli yıldız madalyonlu, U ve V benzeri yanışlı halı Kars (orj. 1988)



Şekil 70.: Sekiz köşeli yıldız madalyonlu halı Kars (orj. 1990)

Aslanapa ve Durul (1973: 18-19) XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu halılarını özelliklerini şöyle tarif etmektedirler;

"Onüçüncü yüzyıl Anadolu Selçuklu halısı; kompozisyon, açık kırmızı zemin üzerine diyagonal sıralanmış ok başını andırır, koyu kırmızı stilize kartal

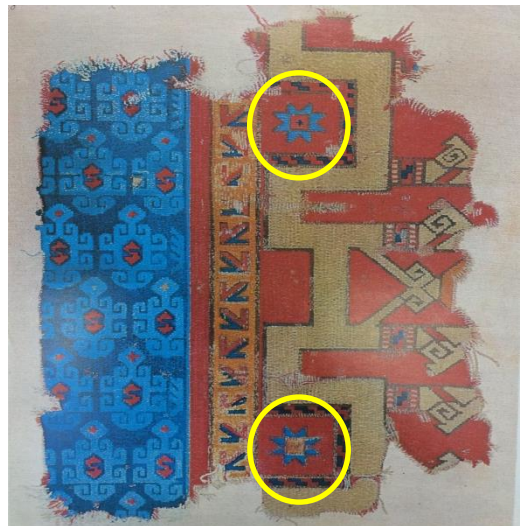
motiflerinden meydana gelmiştir. Motifler, kahverengi konturlarla belirtilmiş ortaları açık mavi küçük bir baklava dolgu ile canlandırılmıştır. Koyu üzerine açık mavi kufi bordürde beyaz konturlu harflerin içi sarı kancalar ve kırmızı şeritlerle bezenmiştir. İç dar bordürde kırmızı kare içine sekiz köşeli mavi yıldızlar sıralanmıştır” (Aslanapa ve Durul; 1973: 18-19). (Şekil, 71)

Aslanapa ve Durul (1973: 18-19) Anadolu Selçuklu halılarının kompozisyon ve renk özellikleri hakkında ise;

On üçüncü yüzyıl Anadolu Selçuklu halısı; kompozisyon, lacivert (koyu mavi) üzerine açık mavi olarak sık ve dikine diyagonal sıralanmış etrafı kancalarla çevrili altıgenlerden meydana gelmiş olup, bunların bir ucu ok biçiminde bir baklava ile sonuçlanıyor. Ortalarında kaşık boynu veya çakmak denilen kırmızı renk köşeli (S) motifi görülür. Sivri uçtaki baklavaların ortasında kırmızı bir benek vardır. Kırmızı zemin üzerine beyaz iri kufi bordürde harflerin dört köşe boşlukları iç taraftan mavi kırık hatlarla süslü olup, ortada her kenarından çıkan mavi renkte ikişer küçük üçgenle sekiz kollu yıldız şeklini almış kırmızı karelerden dolgular vardır. Kahverengi kalın konturlarla belirtilen kufi harflerin uçları iri çengellerle birbirine bağlanmıştır. Halı parça halinde olduğundan daha yukarıya doğru bu bordürün nasıl geliştiği belli değildir. Belki ortada bir yarım ay motifi vardır. Geniş bir şerit halinde uzanan iç bordürde sarı zemin üzerine bir tarafı mavi, bir tarafı kırmızı kazayağı veya kuş denilen köşeli şematik bir çiçek motifi bir aşağıya bir yukarıya dönük olarak sıralanmıştır (Aslanapa ve Durul; 1973: 26-27). (Şekil, 72)



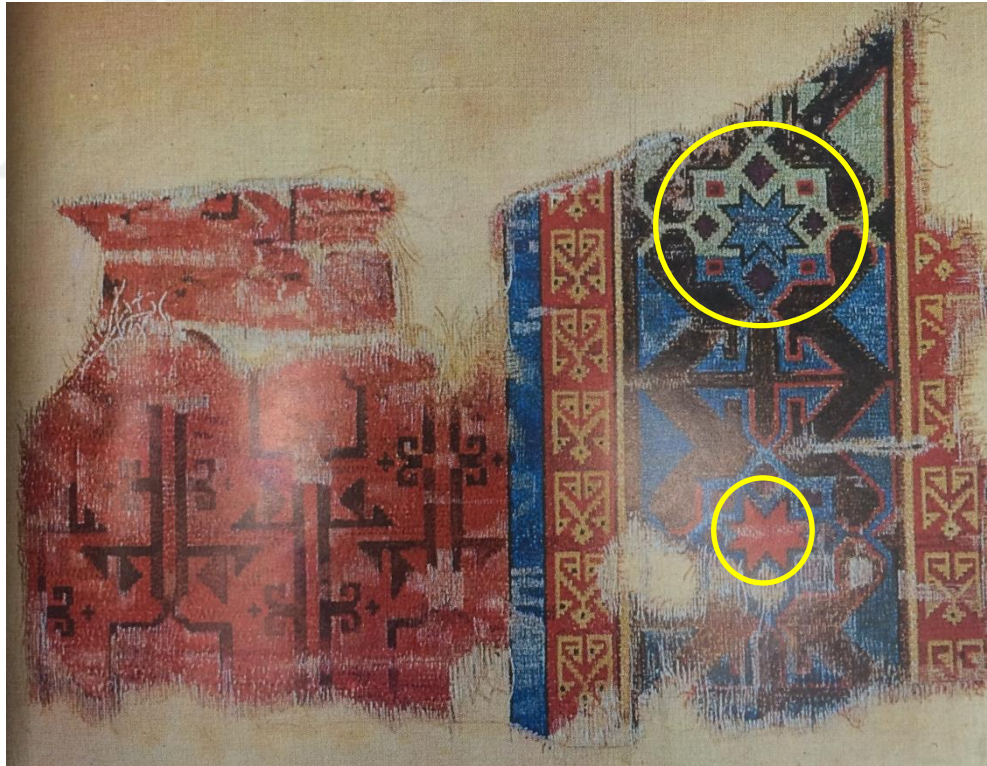
Şekil 71.: Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu- İstanbul
İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi.



Şekil 72.: Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu-
Türk ve İslâm Eserleri Müzesi

Aslanapa ve Durul (1973: 18-19), Anadolu Selçuklu Devleti dönemindeki halı kompozisyonlarında, renk ve motif anlayışında bölgesel olarak da değişkenlik gösterdiğini söylemektedirler.

Beyşehir Selçuklu Halıları; kompozisyon, açık kırmızı zemin üzerine açık kahverengi olarak ikinci Konya halısının kompozisyonu renk farkları ile tekrarlanmıştır. Sekiz köşeli iç içe yıldızlardan sadece kenarlar kalmıştır. Fakat bunları birbirine birleştiren çengellerle zenginleştirilmiş açık kahverengi çift şeritler iyice belli olmaktadır. Bordürde koyu kahverengi zemin üzerine firuze renkte, iç içe sekiz köşeli çift yıldızların dört tarafından kanat şeklinde kufi harflere benzer uçlar çıkmaktadır. Ortadaki yıldızın içi kırmızı olarak doldurulmuştur. Motiflerden biri yarısı firuze, yarısı yeşil olarak iki renklidir. Birbirinin aynı olan iç ve dış bordür kırmızı zemin üzerine sarı olarak kufi yazıdan gelişmiş, üç sivri uçlu bir üçgen motifin yatık olarak sıralanmasından meydana gelmiştir (Aslanapa ve Durul; 1973:30-31). (Şekil, 73)



Şekil 73.: Yün Halı XIII. Yüzyıl Anadolu- Konya Mevlâna Müzesi

Kardeşlik, (2010: 116) Aslanapa ve Durul gibi, Anadolu Selçuklu Dönemi Selçuklu halılarının yoğunluklu olarak iç Anadolu bölgesinde ağırlıklı olarak dokunduğunu ve en güzel örneklerinin bu bölgede dokunan halı örneklerinden kalma

eserlerde görüldüğünü söylemektedir. Halılardan bir tanesi (Şekil, 74) güneş sistemi, gezegen ve yıldızları tasvir ettiği düşünülen bezemeleriyle tanınan örneklerindendir olup halıların özelliklerini şöyle dile getirmektedir;

Anadolu halı sanatının ilk önemli eserleri ise 13 ve 14. yüzyıllarda Anadolu Selçukluları döneminde Konya, Beyşehir, Aksaray ve Sivas'ta dokunur. Selçuklu halıları, renk ve dekor bakımından oldukça göz kamaştırıcıdır. Renkler az kullanılmış olmasına rağmen aynı rengin farklı tonları bir arada uyumlu bir şekilde uygulanmıştır. Mavi ve kırmızı, halılardaki ana renklerdir. Bezen de sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Selçuklu halılarının en karakteristik özelliği geniş bordür ve iri kûfi yazı dekorudur. Selçuklu halılarına anıtsal bir nitelik kazandıran bu kûfi yazı, başlangıçta uçları ok başı biçiminde üçgenlerle sonlanan katı bir biçimde iken, daha sonra değişimlere uğrayarak 14. yüzyılda örgülü ve çiçekli kufi olarak devam eder. Kûfi bordür dışında Selçuklu halılarında baklavalılar, sekiz köşeli yıldızlar ve uçları çengelli sekizgenler gibi motifler zemin kompozisyonunu oluşturur. Ana zemini dolduran bu motifler sonsuzluğu ifade edecek şekilde yan yana ve üst üste sıralanmıştır. Venedikli tüccar Marco Polo, İslam tarihçisi Ebul Fida ve ünlü seyyahlardan İbn-i Batuta, 13.yüzyılda Konya, Beyşehir, Aksaray ve Sivas'ta dokunan Selçuklu halılarından övgüyle bahsederler ve bu halıların dünyanın dört bir tarafına ihraç edildiğini belirtirler. Dünyada çok az sayıda kalmış olan Anadolu Selçuklu halılarının en önemli grubu, Konya Grubu'dur. Bu grup, Konya Alâeddin Camii'nden gelen ve bugün Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen 8 adet halıdır. Bu grubun dışında Mısır Fustat (eski Kahire)'ta küçük parçalar halinde bulunan ve dünyanın değişik müzelerinde sergilenen 7 adet Anadolu Selçuklu halı parçaları vardır. Bu iki grup dışında bir de Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde bulunan 4 adet halı, Anadolu Selçuklularından günümüze kalabilmiştir. Beyşehir grubundan 3'ü Konya Etnografya Müzesinde 1'i de 'Keir' adı verilen özel koleksiyondadır. 'Tibet Grubu' adı verilen ve 13-14. yüzyıllarda Anadolu'da dokunup Orta Asya'ya ihraç edildiği kabul edilen 5 adet Anadolu Selçuklu halısı da dünyanın değişik müzelerinde sergilenmektedir. Ayrıca 'Sivas Grubu' olarak adlandırabileceğimiz 5 adet Anadolu Selçuklu halısı, Vakıflar Halı Müzesinde bulunmaktadır (Kardeşlik; 2010:116).



Şekil 74.: A-344 Envanter numaralı 13.yy. Selçuklu Halısı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

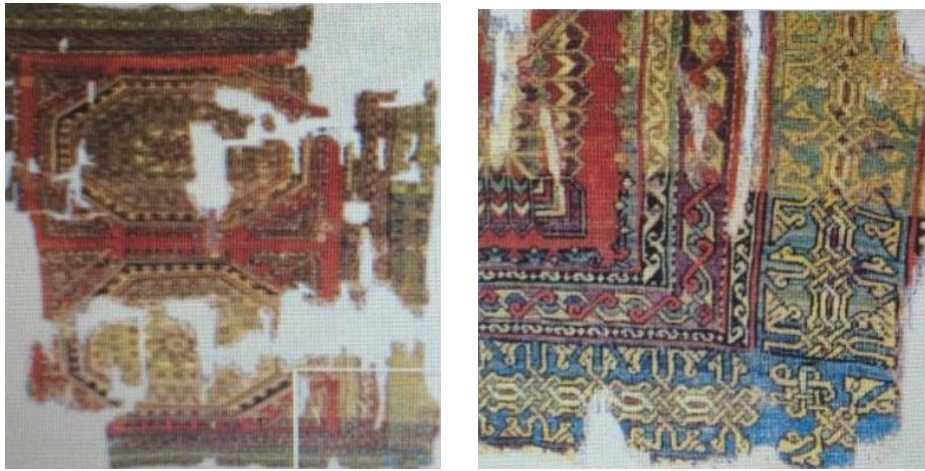
Aslanapa (2005; 205-211) şekil 75'deki halı için şu yorumu yapmaktadır. Güneş sistemi, gezegen ve yıldızları tasvir ettiği düşünülen bezemeleriyle tanınan örneklerinden biri olan halı, XIII. yy'da Doğu Anadolu'da dokunmuş olduğu kabul edilmektedir veya XIII. yy'da Sivas'tan geçen Marco Polo'nun halılarını methettiği eski bir yerleşim merkezinde dokunmuş olabilir. Kiremit kırmızısı zeminde büyük ve küçük sekizgenler kaydırılmış eksenler üzerinde sonsuzluğu ifade edecek şekilde sıralanır. Sekizgenlerin içine de sekiz köşeli örgülü yıldızlar işlenmiştir. Sekizgenlerin etrafında ise stilize servi ağacı ve stilize lotus motifleri radial ve simetrik olarak sıralanır. Halının bordüründe ise köşe dönüşleri gayet başarılı, Selçuklu karakterinde örgülü kufi dekor bulunur. Halının motif ve kompozisyonu, karakteristik Selçuklu mimari süslemeleri ve çini bezeme unsurlarıyla benzer özellikler taşır.

Bu anlatım Anadolu Selçuklu mimarisi üzerindeki taç kapılarında, duvar süslemelerinde, mihrabında, minberinde süsleme olarak kullanılan mantık ve anlayışı ile aynı olduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Bu durum halı motiflerinin de halı üzerinde anlam ve işlemi bakımından aynı karakterde, aynı düşüncede ve şekilde kullanıldığının bir göstergesidir.

Kardeşlik (2010; 118:119); Müzedeki ikinci önemli halının A. 217 envanter numaralı XIII. yüzyılda Doğu Anadolu'da dokunan bir halı olduğunu ve Divriği Ulu

Camii'nden söylemektedir. Halının kompozisyon ve motif özelliklerini izah ederken anlam ve anlayış bakımından o dönem dokuyucularının kullandıkları motiflerin anlamları hakkında da bize bilgiler sunmaktadır. Dokuyucu ve toplumun gözündeki her motifin, rengin anlayış ve anlamını şöyle dile getirmektedir.

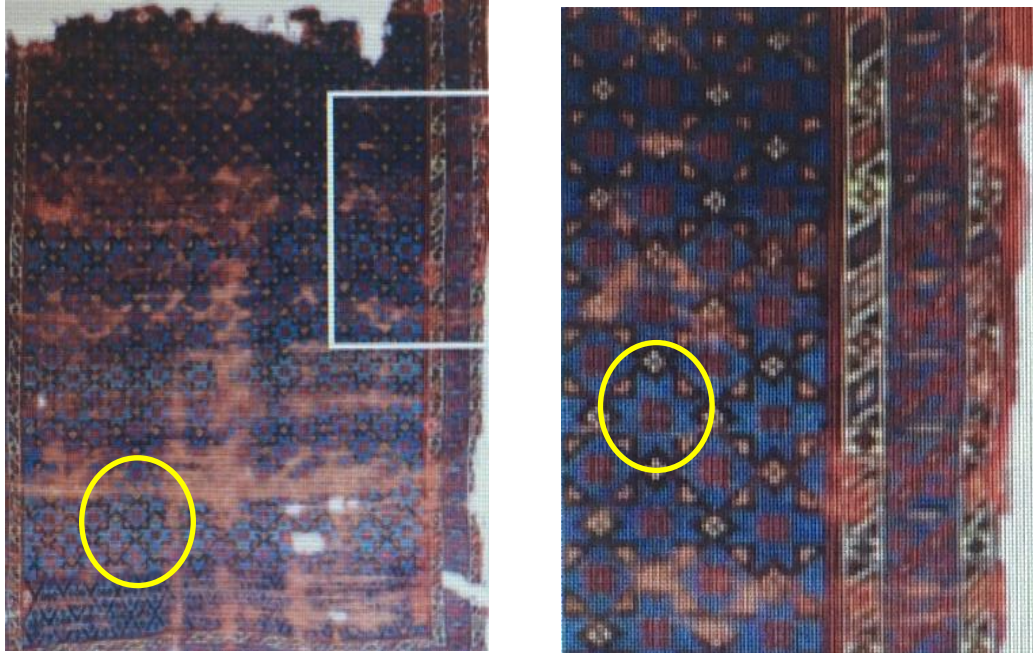
Kırmızı zemin üzerinde iki adet büyük sekizgen madalyon yer alır. Köşelerini kareye tamamlayan köşebentler vardır. Büyük sekizgen madalyonun tam merkezinde sekiz kollu bir yıldız bulunur. (Şekil,75) Yıldızın kolları uzatılarak çarkifelek oluşturulmuştur. Bunların etrafında yine bir sekizgen ve bunun dışında iki sıra yörüngesinde dönen sekiz kollu yıldızlar bulunur. Burada da güneş ve etrafında yörüngelerinde dönen yıldızların oluşturduğu diagramla “Allah” anıldığı düşünülmektedir. Daha dıştaki sarı-lacivert şaşkırtmalı olarak yapılmış palmete benzer uzantılar Orta Asya'da Salur gölünde de bulunur. Sembolik anlam taşıyan Orta Asya etkili bu motif kaynak olarak, mimariden etkilenmektedir. Belki de mimarların çizimleri halıya uyarlanmıştır. Burada kare planlı bir yapıda sekizgen kasnak ve kubbe ile köşelerdeki dolgularla tromplu geçişler anlatılmaktadır. Halıda dikkati çeken en önemli özellik, Selçukluların karakteristik özelliği olan kûfi yazı dekorudur. Halını bordüründe görülen kûfi yazı dekorunun aynı ve benzerlerini, Konya, Sivas, Tokat, Erzurum ve Kayseri'deki Selçuklu mimari bezeme unsurlarında da görmek mümkündür. Şimdiye kadar 15 ve 16.yüzyıllara tarihlendirilen bu halının, son yıllarda yapılan araştırmalar neticesinde Selçuklu halılarıyla renk, motif ve dokuma tekniği ile Selçuklu mimari bezemeleriyle paralel karakteristik özelliğiyle yeniden değerlendirilerek araştırmacılar tarafından Selçuklu halısı olduğuna karar verilmiştir



Şekil 75.: A 217 envanter numaralı 13. yy Selçuklu Halısı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Kardeşlik (2010: 119); diğer bir önemli eserin yine Divriği Ulu Cami- inden gelme A.85 envanter numaralı XIII.- XIV. yüzyılda Doğu Anadolu’da dokunan bir halı olduğunu söylemekte ve aynı yüzyıl mimarisinde görülen sırlı tuğla ve çini mozaik süslemelerde görülen dolgu sisteminin halının dokumasında da verildiğini ve diğer özelliklerini şöyle anlatmaktadır (Şekil, 76).

Halının iç dolgusunda mavi renkli, sekiz kollu yıldızlar ve aralarında kalan boşluklarda mavi renkli baklavalılar yer almakta, İnce bordürlerinde köşeli -S- ler, ana bordüründe ise iki yana kancalı, kûfi yazı da denilebilecek geometrik motifler bulunur. İç dolguda görülen motifler 13-14.yüzyılda mimaride sırlı tuğla ve çini mozaik süslemelerde görmekteyiz. 13.yüzyıldaki Selçuklu halılarında iri kûfi yazı dekorunun yerini 14.yüzyılda dar bordürde geometrik şekle uydurulmuş motifler alır. Bu halının bordüründeki motifler de Selçuklu kûfi geleneğinin devamında geç dönemde uyarlanmıştır. Daha önceleri müze envanter bilgileri ve yayınlarda 14 ve 15.yüzyıllara tarihlendirilen halı, Selçuklu mimari bezeme unsurları ve diğer dünya müzelerindeki benzer halı örnekleriyle karşılaştırma yapılarak yeniden değerlendirilmiş ve 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başına tarihlendirilmesi uygun görülmüştür. Nitekim halının zemin kompozisyonu Konya Etnografya Müzesinde bulunan 13. yüzyıl Beyşehir Selçuklu halısıyla benzerlik gösterir (Kardeşlik; 2010:119). (Şekil, 77-78)



Şekil 76.: A.85 envanter numaralı 13-14.yy. Selçuklu Halısı (İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)



Şekil 77.: Konya Etnografya Müzesinde bulunan 13-14.yy. Beyşehir Selçuklu halısı.

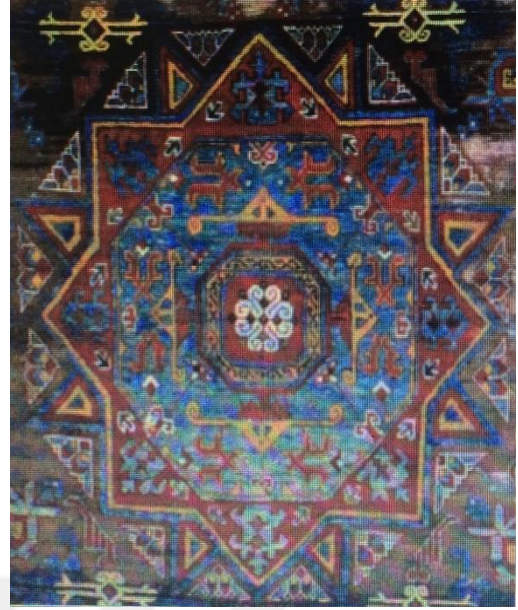


Şekil 78.: Selçuklu çini örneğinde güneş-yıldız kozmolojisi
(Türk İslâm Eserleri Müzesi Foto: S. Kardeşlik)

Yıldız-gezegen motiflerinin yer aldığı diğer bir örnek (Şekil,79) 15.yy'da Doğu Anadolu'da dokunduğu tahmin edilen kahverengi ana zeminin merkezinde on altı kollu yıldız madalyon yer alırken, içinde de iç içe iki sekizgen bulunmaktadır. Köşelerde de daha küçük dört sekizgen yıldız madalyon bulunmakta ve ana bordür dört yapraklı çiçek formundadır. Dıştaki ince bordür zikzak dal ve çiçek desenli, çift mihraplı küçük madalyonlu olup kompozisyonun kozmolojik ve astrolojik anlatımla, yörüngelerinde dönen yıldızlar ile gökyüzünü veya güneş sistemini sembolize ettiği araştırmacılarca öne sürülmektedir. Mimari yüzeydeki bazı bezeme unsurlarının küçük sanatları etkilediği bilirse de, bu tür geometrik motiflerin anlamsal boyutu, ne yazık ki bir öne sürümden öteye gitmemektedir (Bayraktaroğlu-Özçelik; 2007:47).



Şekil 79.: A-119 nolu halı
(İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)



Şekil 79a.: A-119 nolu halıdan detay
(İstanbul Vakıflar Halı Müzesi Arşivi)

Sonuç olarak; Anadolu Selçuklu süsleme sanatlarının (mimari ve el sanatlarında) vazgeçilmezlerinden olan yıldız motifi, mimaride olduğu kadar özellikle halı ve kilimlerde de çok yoğun bir şekilde motif olarak dokumalarda işlenmiştir. Dokuma üzerinde bazen doldurucu unsur olarak kullanıldığı kadar, ana motif olarak da çokça uygulanmıştır.

Bu tür hayat ağacı ve yıldız motifli halıların geçmişimizden gelen bir özellikle dokunduklarını bilmek, modern halıcılıkta da bu motiflerin yeniden kullanımını sağlamak halıcılık sektörünün buna özendirilmesi gerekmektedir. Beş bin yıllık bir birikimle (belki de daha eski olan) günümüze kadar gelen hem mimari süslemede hem de el sanatları ürünlerinde kullanılan bu motiflerin yeniden hayatımızda yerlerini almaları sağlanmalıdır. Her ne kadar el sanatlarında da kaybolmaya yüz tutmuş olan bu motifler bir parçada olsa kullanılmaktadır. Fakat günümüz mimarisinde kullanımının tamamen yok olduğu birer tarihi miras olarak kalan Anadolu Selçuklu mimarisindeki bu motiflerin mimari alanda da kullanımının sağlanmalı ve gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Türk kültürünün hem mimaride hem de el sanatlarında kullanılan hayat ağacı ve yıldız motiflerinin kültürümüzün birer ürünü olduğu unutulmamalıdır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu Selçuklu devleti Türk kültürüne ve sanatına en fazla katkıda bulunan eser bırakan Türk devletidir. Selçuklu öncesi ve sonrası Osmanlı İmparatorluğu döneminde Selçuklu devleti dönemi kadar Anadolu'ya mimari alanda yayılarak hakim olan bir devlet olmamıştır. Gerek cami ve kümbetler gerek kervansaraylar ile Anadolu'nun dört bir yanını mimari eserler ile donatmış, bu mimari eserler ile Anadolu'nun her yerinde iz bırakarak mührünü vurmuş, Anadolu topraklarının resmi tapusunu Selçuklu Devleti olarak yazdırmıştır. Selçuklu devleti mimari alanda yaptırdığı eserlerde kendi inancını, duygu, düşünce ve anlayışını eserlerinin yüzeyinde görünür olarak işlemiş her motifinde Türk düşünce ve anlayışını sergilemiştir.

MÖ. 10.000 ile 15.000 yılları arasında Saymalıtaş kaya resim başlayan sanat, düşünce, inanç anlayışı ve doğa sevgisi Tüm Türk tarihi boyunca yaptığı eserlerinde yerini almış ve devamını getirmiştir. Orta Asya'nın muhtelif bölgelerinden dünya üzerine yayılan Türkler, Altay bölgesindeki Saymalıtaş, Sibirya'nın Irkuts bölgesinde yer alan Lena kaya resimleri gibi kültür unsurlarını da gittikleri yerlere götürmüşlerdir. Altaylar'da, Moğolistan' da, Sibirya'da işledikleri kaya resimlerini, gittikleri yerlerde de çizmişler, Asya'dan Avrupa'ya, Arap Yarımadası'ndan Amerika'ya ve Afrika'ya kadar dünyanın hemen her köşesinde bulunan kaya resimleri ile İskandinav ülkelerinde bulunan kaya resimleri arasındaki benzerlikler, şaşırtıcı düzeyde ve aynı kültür temelli bir çıkışa ait olduğuna işaret etmektedir. Bugün İtalya'da, Almanya'da, Kırgızistan ve hatta Hakkâri'de bulunan kaya resimlerinin üstünde çizilen figürlerinin aynı oluşu, mutlaka açıklanması gereken değerlerdir. Kaya resimleri üzerinde işlenen motiflerin diğer sanat eserleri üzerinde işlenmesi (at koşumları, keçeler, halılar, kilimler, duvar resimleri, kabartmalar, rölyefler vb.) tarihin akışı içinde düşünce, anlayış ve inançtan doğan kültürel aktarımın olduğunu göstermektedir. Örneğin yıldız motifinin kaya resimlerindeki sadeliği, tarihsel süreçte, teknik ve teknolojik gelişme ile karmaşıklaşarak gelişmiş hemen her sanat alanında yoğun bir şekilde işlenmiş, geometrik bir ağ içinde tekrarlanarak yıldız motiflerinin gezegenleri ve güneş sistemini simgelediği kompozisyonlar yapılmıştır. Ayrıca bir sanat eserinin yüzeyine işlenen kompozisyonun evrenin yüzeyini sembolize ettiği kabul edilir. Bu açıdan

bakıldığında göre yıldız –gezegen tasvirleri, sanat eserine özel bir anlam ve kozmolojik, astrolojik bir boyut kattığı söylenmektedir.

Geniş bir coğrafyada, binlerce km. mesafelerdeki bölgelerde ve değişik ortamlarda, çeşitli dönemlerdeki madenî eşya ve paralarda dokumalarda, mimarîde, aynı ve benzer motifler kullanılmıştır. Halı ve benzeri dokumalardaki motifleri dokuyanlar atalarından gelen gelenek - görenek, beceri, yetenek ve renk anlayışları ile şaheserler yaratmışlar, milli kültürüne ait olan bu motifleri yüzyıllar boyu işlemişler ve günümüze kadar getirmişlerdir. Halı, kilim, cicim, seccade, duvar örtüsü gibi dokumalarında kullandığı motifleri mimarî eserlerde de motif olarak da kullanmışlardır. Kullandığı bu motiflerin önceliğine bakacak olursak, göçebe hayat yaşayan bir millet olan Türklerin dokumalarda kullandıkları motiflerini yerleşik hayata geçinde mimari eserlerine geçmiş olması akla ve mantığa daha uygun gelmektedir. Çünkü atlı-göçebe olarak yaşamış ve çadırlarda barındıktan binlerce yıl sonra yerleşik hayata geçmiş olan Türkler, (Kurganlar mimari eser olarak tanımlanmadığına göre) mimarî eser yapımına sonra başlamışlardır. Kullandığı taşınabilir el sanatları eşyaları ve dokumaların mimarî eserlerimizden çok önce yapıldığı düşüncesine göre, mimarîdeki resimsel, bitkisel ve geometrik motiflerin kullandığı dokumalarından yola çıkarak örneklendirdiği ve bu etkilenmiş olduğu örneklerini mimari anlayışına ve mimari eserlerine yansıttığı söylenebilir. Örneğin; “Hayat Ağacı motifi bütün Türk Dünyası’nın müştereklerindedir. Türkler ata yurdunda Hayat Ağacını önem verdikleri hemen her şeyin üzerine işlemeye devam ederken göç edenler de gittikleri her yere taşımışlardır. Sivas’ta 1271’de Selçuklular zamanında yapılan Gök Medrese’nin üzerindeki Hayat Ağacı bütün haşmetiyle dururken günümüzde Orta Karadeniz Bölgesi’nde Çepni Türkmenleri hâlâ kilimlerinin üzerine aynı motifi nakşetmektedirler” (Demir-Yerli;1999:101-110).

Günümüzde birçok el sanatlarımız, teknolojinin hızlı gelişimi ile kaybolma noktasına gelmiş ve kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel eserler olarak müzelerde ve hatıralarda yaşatacağımız duruma gelecektir. Geleneksel motifli halı ve kilimlerimizin yerine yenilerini konmadığımız, bu eserlerimizin devamını sağlamak ve kültürümüzü korumak için yenilerini yapmadığımız ve öğretmediğimiz sürece milli kültürümüze sahip çıkamadık demektir. Halı, kilim, cicim ve sumak gibi dokumalarımız ve birçok el sanatlarımızı korumak ve geliştirmek adına kamu kurum

ve kuruluşlarının desteği ile kooperatifler kurulmalı her bölgenin üreteceği kendine özgü el sanatlarını geleneksel motiflerine önem vererek canlandırılmalı, böylece, binlerce yıl ötesinden, atalarımızdan gelen, bizi geçmişimize bağlayan millî motiflerimiz ortadan kalkmamalıdır.

Beş bin yıllık şanlı bir tarihe sahip olan Türk milleti, Türk millî kültürü yaşatmak ve kuşaktan kuşağı aktararak, uçsuz bucaksız Asya topraklarından, Tanrı Dağları'ndan Anadolu'ya kadar yaşadığı tüm bölgelerde kendinden bir eser bırakmış, kullanılan ve yaşatıla gelen motiflerini dokumalarında ve mimarisinde kullanarak kalıcı birer anıt halinde yeryüzüne bırakmıştır. Şu unutulmamalıdır ki; Millî kültürümüze sahip çıkmak ve kaybolmasını önlemek her Türk evladının millî vazifesidir.



KAYNAKÇA

- AKBİL, F. P. (1970). Türk El Sanatlarından Örnekler, İstanbul.
- ALTUN, A. (2002). Türkiye Selçuklu Mimarlığı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türkler Ansiklopedisi Cilt-7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ASLANAPA, O. (1972). Türk Sanatı-I Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ASLANAPA, O. (1973). Türk Sanatı-II Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonuna Kadar, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ASLANAPA, O.(2005). Türk Halı Sanatının Bin Yılı, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- ASLANAPA, O. (1984). Türk Sanatı, Remzi Kitapevi. İstanbul
- ASLANAPA, O. ve DURUL, Y. (1973). Selçuklu Halıları: Başlangıcından Onaltıncı Yüzyıl Ortalarına Kadar Türk Halı Sanatı, Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi 2, Akbank Yayınları, İstanbul.
- AYAN, D. (2012). Selçuklu Mimarisi Üzerine Orhan Cezmi Tuncer İle Söyleşi, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- AZADE, A. ve KESKİNER, C. (1978). "Süslemenin Oluşumu ve Motiflere Şematik Bir Bakış" makalesinden Tercüman Gazetesi.
- BALABAN, A. (2006). İskit, Hun ve Göktürklerde Sosyal ve Ekonomik Hayat, T.C. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Çağ Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- BARIŞTA, H. Örcün. (1994): "Eğirdir Dünder Bey Medresesi ve Ajur Tekniği ile Yapılmış Taş İşçiliği Üzerine." Vakıflar Dergisi, 23.
- BAYRAKTAROĞLU, S. (2006). Halı Sanatı. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, Cilt II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BÜYÜKÇANGA, H. (2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- BAYRAKTAROĞLU, S. ve ÖZÇELİK, S. (2007). Halı Müzesi İle Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar Müzesi Kataloğu, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

BİLİCİ, Z. K. (2009). Sanat Tarihi Anadolu Öncesi Türk Kültür ve Sanatı, İslam Kültür Dünyasına Geçiş ve Türkler, (Kasım-2009), TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara

BÜYÜKANGA, M. (2008). Türk Mimarisinde Sekiz Köşeli Yıldız Motifleri, 6.Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Kongresi. (s. 1230-1234). Kırgızistan: Calalabat, 25-28 Mayıs 2008

CAHEN, C. (Çev:Yıldız Moran), (1979). “Osmanlılardan Önce Anadolu’da Türkler”, E yayınları, İstanbul

ÇAKMAKOĞLU KURU, A. (1999). “Fetihden Osmanlı Dönemine Kadar Kayseri’de Türk Devri Mimarisi.”, Ankara.

ÇAYCI, A. (2002). Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ÇORUHLU, Y. (2010). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

DEMİR, M. (2004) Büyük Selçuklular Tarihi, Sakarya Kitabevi, Adapazarı.

DEMİR, N. ve YERLİ, M. (1999). “Ordu Yöresi Çepni Kilimleri”, Erdem Dergisi, C. 10, S. 28, Ankara DİYARBEKİRLİ, N. (1972). Hun Sanatı, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları, Ankara

DURMUŞ, İ. (1993). İskitler, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

DURMUŞ, İ. (1993). “Hun Devletinin Ortaya Çıkışı ve Oluşumunun Temel Unsurları” Prof.Dr. Abdulhaluk M. Çay Armağanı, (399-414).

DURUKAN, A. (1993). “Ak Hanın Süsleme Programı” Sanat Tarihinde İkonografi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

EBERHARD, W. (2000). Çin Simgeleri Sözlüğü, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ERBEK, M. (2002). Çatal höyükten Günümüze Anadolu Motifleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ERGİN, M. (1978). “Orhun Abideleri”, 7. baskı, Boğaziçi Yayınları,

ERKAYA, H. (2016). Kayseri’de Bulunan İki Hatun Türbesinin Dış Cephe Tezyinatının Değerlendirilmesi “Döner (Şah Cihan Hatun) Kümbet ve Şah Kutluğ Hatun Türbesi”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,Cilt Vol.6/No. Özel Sayı (Special Edition), Malatya.

ESİN, E. (2004). Türk Sanatında İkonografik Motifler, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

GÖKALP, Z. (2006). Türkçülüğün Esasları. Elips Yayınları, Ankara

GÜRSU, N.(1988). Türk Dokumacılık Sanatı, Redhouse Yayınları, İstanbul.

İBRAHİMGİL, M.Z., (2008). Lise sanat Tarihi Ders Kitabı 2 Koza Yayın Dağıtım Anakara

KARDEŞLİK, S. (2010). Arkeolog Vakıflar İstanbul I. Bölge Müdürlüğü Halı ve Kilim Müzeleri, İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde Konservasyon Çalışmaları Ve Yeni Keşfedilen Selçuklu Halıları, Vakıf Restorasyon Yıllığı, Sayı 1. İstanbul.

KARAMAĞARALI, B. (1993). “İç İçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında” Sanat Tarihinde İkonografi, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

KARAMAĞARALI, B. (1997). Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine, Arış Dergisi 3, AKM, Ankara.

KARPUZ, H. (2004). “Anadolu Selçuklu Mimarisi” (2.Baskı), Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Kampüs-Konya.

KESKİNER, C. (1991). Türk Motifleri, Turing ve otomobil kurumu, İstanbul

KIRZIOĞLU, G. N. (2001) “Altaylar’dan Tuna Boyu’na Türk Dünyasında Ortak Yanışlar (Motifler), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

KUBAN, D. (1975). Sanat Tarihimizin Sorunları, Çağdaş, Yayınları, İstanbul.

KUBAN, D. (2008). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MERÇİL, E. (2002). Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türkler Ansiklopedisi Cilt-4 (1021-1022), Yeni Türkiye Yayınları. Ankara

ÖĞEL, S. (1986). Anadolu Selçuklu Sanatı Üzerine Görüşler, İstanbul

ÖNDER, M. (1969). Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri II, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

ÖNEY, G. (1992). Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara.

ÖNEY, G. (2008). Selçuklu Figür Dünyası, Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, İstanbul.

ÖNEY, G. (2002). Anadolu Selçuklu Sanatı, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türkler Ansiklopedisi Cilt-7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara MÜLAYİM, S. (1982). Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım (Niğde Sungur Bey Camii Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir Deneme) Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi, S.1.

MÜLAYİM, S. (1982). Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi: 1 Ankara.

ROUX, J.P. (1999). Altay Türklerinde Ölüm, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

SARI, İ. (2016). Türk Sanatı Tarihi, Net Medya Yayıncılık. Antalya

SCHİMMEL, A. (2004). Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞİR, Z. (1990). Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler, Yükseköğretim Kurulu Dökümantasyon Merkezi, Konya.

ÜNAL, R. H. (1982). Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarisinde Taç Kapılar, Ticaret Matbaacılık, İzmir.

ŞAMAN DOĞAN, N. (2013). “Niğde’deki Türk Dönemi (13-15. Yüzyıl) Yapılarında Taç Kapı-Mihrap Tasarımı ve Bezeme İlişkisi.”, Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters Cilt / Volume 30 Sayı / Number 1 (Haziran / June 2013).

YETKİN, Ş. (1972). Yeni Bulunan Hayvan Figürlü Halıların Türk Halı Sanatındaki Yeri, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı V, İstanbul.

YETKİN, Ş. (1991). Türk Halı Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

YILDIRIM, N. (2008). Fars Mitolojisi Sözlüğü, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

- 1- <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.838252662910969>.(18.09.2016)
- 2- https://tr.wikipedia.org/wiki/ErkendönemAnadoluTürk_mimarisi
- 3- Théma Larousse Milliyet Matbaası İstanbul 1994) (<http://www.alasayvan.net/her-telden-egitim-konulari/376823-anav-kulturu-akkinda-bilgi.html>, 17.10.2016
- 4- <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?kategori=1&post=589>
- 5- http://istanbulavrupa.vgm.gov.tr/editor/file/Vak_Kardeşlik_s.202.-2007:88
- 6-<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/22.05.2017>,KIRZIOĞLU, N. G. “Türk Cumhuriyetleri ile Anadolu’daki Mimari Eserler ve Dokumalarımızda Bulunan Milli Motiflerimizden Örnekler
- 7- <http://sanatokuma.blogspot.com.tr/p/turk-sanat.html>
- 8- <http://www.tamsanat.net/yayinlar/sanattarihi.php?post=527>
- 9- <https://www.google.com.tr/search?q=2-+Afanasyevo+k%C3>
- 10- <https://www.google.com.tr/search?q=orta+asya+orhun+abideleri+kaplumba%C4>
- 11- <http://www.grafikerler.org/forum/konu/gokturkler-devrinde-sanat.19904>
- 12- Karasu, Türk Sanatı Tarihi Ders Notları, <https://www.ogu.edu.tr/images/birimduyuru/2012109133723.pdf>
- 13- (<https://prezi.com/ylidgaos-kue/kok-turkler>
- 14- <http://haldundomac.com/turizm/divregi-ulu-cami.html>