

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**AFRASYAB DUVAR RESİMLERİNİN İKONOĞRAFİK**  
**ÇÖZÜMLEMESİ**

**HALİT YABALAK**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ**  
**ANTALYA – 2019**

**T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**AFRASYAB DUVAR RESİMLERİNİN İKONOĞRAFİK  
ÇÖZÜMLEMESİ**

**HALİT YABALAK**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ  
ANTALYA – 2019**



T. C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



## BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Halit Yabalak



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**SANATTA YETERLİK TEZ KABUL FORMU**

Halit Yabalak tarafından hazırlanan “Afrasyab Duvar Resimlerinin ikonografik Çözümlemesi” başlıklı bu çalışma .../.../..... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından sanatta yeterlik tezi/eser raporu olarak kabul edilmiştir.

Dr.Öğr.Üyesi	MEHMET SAĞ	Danışman	İmza
Doç. Dr.	Mehmet ÖZKARTAL	Üye	İmza
Doç. Dr.	Serkan İLDEN	Üye	İmza
Doç. Dr.	Aydın ZOR	Üye	İmza
Doç. Dr.	Ömer ZAIMOĞLU	Üye	İmza

Tez Konusu: Afrasyab Duvar Resimlerinin ikonografik Çözümlemesi

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 05.11.2019

Mezuniyet Tarihi: ..../..../.....

Enstitü Müdürü



## ÖNSÖZ

Duvar resimleri üretim yapan sanatçının ilk tercih ettiği ve ilk resim örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanoğlunun çok farklı amaçlar ile duvar yüzeyine yaptığı resimler yapıldıkları dönem hakkında bilgi sağlayan görsel belgeler onlamasının yanında günümüze ulaşmış eşsiz sanat ürünleridir. Orta Asya kültürüne ait Afrasyab duvar resimleri gerek konuları gerekse biçimsel özellikleri ile günümüz sanatçılara ilham vermektedir. Duvarda yer alan kompozisyonların oluşturulma biçimleri, kullanılan renk ve formlar yaklaşık olarak 1300 yıl önce yapılmış olmalarına rağmen bu gün de aynı estetik duyguları barındırmaktadır.

Bu çalışmada günümüz imge ve sanat anlayışı ile yeniden özgün tasarımlarının yapıldığı Afrasyab duvar resimlerinin ifade biçimi, renkleri ve formları dönemin sanatçılara atfedilerek yeniden tasarlanmıştır. Tasarım sürecinde resimlerin orijinallerinin tarihsel süreçte yaşadıkları bozulmalar ve tahribatlar biçimsel olarak verilmeye çalışılmıştır. Resimlerin anlatımsal aktarımında günümüz göstergelerinden yararlanılmıştır.

Çalışmamın tüm aşamalarında bilgi ve tecrübesi ile rehberlik yapan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ'a, Prof. Dr. İbrahim ÇEŞMELİ'ye, Doç. Dr. Ruhi KONAK'a, Dr. Öğr. Üyesi Handan TUNÇ'a, Öğr. Üyesi Süleyman ERATALAY'a, Dr. İrfan POLAT'a ve Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde hem tez aşamasında hem de sanatsal çalışmalarında her daim fikir aldığım ve bana destek olan hocalarıma ve mesai arkadaşlarıma,

Gerek eğitim gerekse sanatsal çalışmalarında bugünlere gelmemde desteğini esirgemeyen babam İbrahim ve annem Zinet YABALAK'a ve kardeşlerime,

Ayrı ayrı Teşekkür Ederim...



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Halit YABALAK
	Numarası	Sanat ve Tasarım
	Anasanat Dalı	20155306004
	Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi. Mehmet SAĞ
Tezin Adı		Afrasyab Duvar Resimlerinin ikonografik Çözümlemesi

### ÖZ

Antik dönemden günümüze insanoğlu, yaşadığı mekânlar başta olmak üzere çevresini güzelleştirme kaygısı içinde olmuştur. Mağara duvarlarına yapılan karalamalardan günümüz çağdaş sanat ürünü işlerine kadar yapılan bu sanatsal üretimlerin tamamı, insanlığın estetik ihtiyaçlarına cevap vermek için yapılmıştır. İnsanlığın Genel olarak birbiriyle benzerlik gösteren duvar resimleri, kullanılan malzeme, teknik ve betimlenen temalarda farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar arasında sanatçıların kullandıkları boyalar, elde edilme yöntemleri ve kullanılan teknikler oldukça önemlidir. Kullanılan boyalar teknik özelliklerinin dışında taşıdıkları anlamlarından dolayı dikkatli bir şekilde seçilir ve temayla anlamsal bütünlüklerine dikkat edilerek kullanılır.

Mağara duvarlarına yapılan ilk resimden başlayarak bütün toplumlar, kültürel kodları doğrultusunda duvar resimleri örnekleri gerçekleştirmiştir. Bu toplumlar arasında Orta Asya'nın kadim halklarından olan Soğdara ait Afrasyab duvar resimleri, görsel belgeler olarak Orta çağ Asya toplumları hakkında geniş bilgiler içermektedir. M.Ö. VI. ile M.S. X. yy tarihleri arasında yaşamış olan Soğdların ticari ve inanç merkezlerine yaptıkları sayısız sanat ürünü arasında yer alan Afrasyab duvar resimleri, konu ve teknik bakımdan aynı döneme tarihlendirilen resimlerden oldukça farklıdır.

Soğdu hükümdar Varkhuman'un sarayının duvarlarında bulunan Afrasyab duvar resimlerinde, farklı konular bir arada bulunmaktadır. Batı duvar resimlerinde yabancı krallık elçilerini kabulünün temsil edildiği, güney duvarında Kral liderliğindeki atalarına saygı yeni gün (Nevruz) geçit töreninin temsili bulunmaktadır. Doğu duvarında, günlük yaşamdan sahneler ve kuzey duvarında ise Çinli prensesler, av sahneleri ve hayvan betimlemeleri yer almaktadır. Farklı olayların aynı kompozisyonda birbirinden bağımsız şekilde betimlendiği duvar resimlerinde yer alan tüm unsurlar ustaca resmedilmiş ve resimlerde kültürel kodlara yönelik ipuçlarına yer verilmiştir. Bir dönemin sanat anlayışını yansıtan bu resimlerin ikonografik çözümlenmeleri gerçekleştirilerek, resimlerde yer alan semboller, renkler ve betimsel imgeler; dönemin dini, kültürel ve siyasi özellikleri doğrultusunda açıklanmıştır.

İnsanlık kültürünün ortak mirası sayılan sanat ürünleri, çağdaş sanatçıların gerçekleştirdikleri üretimlere esin kaynağı olmuştur. Kendine mal etme ve kültür resmi ekolünü benimseyen sanatçılar, tarihin bir kesitinden etkilendikleri sanat eserlerini kendi çalışmalarına farklı biçimlerde dâhil ederek çağdaş tasarımlar gerçekleştirmektedir. Bu kapsamda ele alınan Afrasyab duvar resimlerinin konu, renk ve biçimlerine sadık kalınarak çağdaş tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Pul şeklinde yapılan tasarımlara; günümüzden damga, evrensel tanınırlığı olan logo ve mühür gibi imgeler eklenerek anlatım desteklenmiştir. Gerçekleştirilen tasarımlar ile geçmişten alınan kültürel ve estetik yargının geleceğe aktarılması amaçlanmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Afrasyab duvar resimleri, İkonografik eleştiri, Soğd sanatı,



**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
 Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	Halit YABALAK
	Number	20155306004
	Department	Art and Design
	Advisor	Asts. Prof. Mehmet SAĞ
Thesis Name		Iconographic Analysis of Afrasyab Mural Paintings

### ABSTRACT

Since ancient times, human beings have been worried about beautifying their environment, especially the places where they live in. All of these artistic productions, from the doodling of the cave walls to contemporary art works, were made to meet the aesthetic needs of humanity. The mural paintings of humanity, which are generally similar to each other, show differences in the materials, techniques and themes portrayed. Among these differences, the paints used by artists, methods to obtain them, and techniques used are very important. Paints used, along with their technical specifications, are chosen carefully for their meanings for that specific culture and used with care by their semantic integrity with the theme.

All societies starting from the first drawings made on cave walls, sample murals have been carried out in line with the cultural codes. Among these societies, Afrasyab mural paintings of Sogdian, one of the ancient peoples of Central Asia, contain extensive information about the Middle Ages societies as visual documents. Afrasyab mural paintings made by Sogdians, who lived between VI B.C. and X. Centuries, which are among the numerous art products they created on to the commercial and sacred building centers, are quite different from the paintings dated to the same period according to the techniques and themes.

In Afrasyab mural paintings on the walls of the palace of Sogdian ruler Varkhuman, different subjects exist together. The mural paintings on the western wall represent the reception of foreign ambassadors, whereas on the southern wall, there is a representation of the New Day (Nevruz) parade to respect the ancestors led by the King. On the eastern wall, paintings feature scenes from everyday life, and lastly, on the northern wall, Chinese princesses, hunting scenes, and animal depictions are represented. All the elements in the mural paintings, where different events are depicted independently from each other in the same composition, are skillfully illustrated and hints of cultural codes are given a place. Reflecting the artistic conception of an era, iconographic analysis of these images are performed and it is explained that the symbols, colors and descriptive imagery used; according to the religious, cultural and political characteristics of the period.

Art products, which are regarded as the common heritage of human culture, have inspired the production of contemporary artists. The artists, who adopt the ecote of painting and cultural art, create contemporary designs by incorporating the works of art, that they are influenced from a section of history, into their works, in different ways. In this context, being faithfully to Afrasyab mural paintings' subject, color and styles, contemporary designs are carried out. The statement is supported by adding images from today such as stamps, logos which has universal recognition, and seal to the designs shaped like postage marks. With the designs realized, it is aimed to transfer the cultural and aesthetic judgment taken from the past to the future.

**Key words:** Afrasyab mural paintings, Iconographic criticism, Sogdian art

## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	i
SANATTA YETERLİK TEZ KABUL FORMU .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
ÖZ .....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ .....	x
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Konusu.....	9
Yöntem.....	9
Tanımlar.....	10
2. BÖLÜM: DUVAR RESMİ .....	11
2.1. Eski Mısır Uygarlığında Duvar Resmi.....	14
2.2. Antik Yunan ve Roma Duvar Resmi .....	16
2.3. Mezopotamya Duvar Resim Sanatı.....	21
2.4. Anadolu’da Duvar Resmi.....	23
2.5. Orta Asya Medeniyetlerinde Duvar Resmi .....	26
3. BÖLÜM: DUVAR RESMİ TEKNİKLERİ .....	30
3.1. Duvar Resimlerinde Kullanılan Malzemeler .....	31
3.2. Renk ve Duvar Resimlerinde Rengin Tarihsel Gelişimi.....	34
3.3. Toplumlarda ve Kültürlerde Renklerin Anlamları .....	36
3.4. Beyaz.....	40
3.5. Yeşil .....	43
3.6. Mavi .....	45
3.7. Kırmızı .....	46
3.8. Sarı .....	48
3.9. Siyah.....	50
3.10. Kahverengi .....	52

4. BÖLÜM: SOĞDLAR .....	53
4.1. Soğd Tarihi ve Kültürü.....	53
4.2. Soğdlarda İnanç Sistemi.....	57
4.3. Soğd Sanatı.....	59
4.3.1. Soğd Mimarisi .....	59
4.3.2. Soğd Dokuma ve Tekstilleri .....	63
4.3.3. Soğd Müzik ve Dans .....	68
4.3.4. Soğd Heykel Sanatı .....	72
4.3.5. Soğd Sanatında Seramik.....	79
4.3.6. Soğd Sanatında Mezar Odaları ve Süslemeleri .....	81
4.3.7. Soğd Metal İşleri .....	85
4.3.8. Soğd Resminin Malzeme ve Teknikleri .....	91
5. BÖLÜM: İKONOĞRAFİK ELEŞTİRİ VE AFRASIYAB DUVAR RESİMLERİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ.....	95
5.1. İkonografik Eleştiri .....	95
5.2. Afrasiyab Duvar Resimlerinin İkonografik Çözümlemesi .....	99
5.3. Duvar Resimlerinin Genel Özellikleri .....	106
5.4. Batı Duvarı .....	109
5.5. Güney Duvarı .....	121
5.6. Kuzey Duvarı .....	129
5.7. Doğu Duvarı.....	133
5.8. Türk Gruplarının Duvar Resimlerinde Yer Alış Biçimi .....	138
6. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ANALİZLERİ .....	146
6.1. Uygulamaların Kuramsal Altyapısı.....	146
6.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözümlemeleri .....	153
SONUÇ.....	184
KAYNAKÇA.....	193

**KISALTMALAR VE SİMGELER LİSTESİ**

Akt. :	Aktaran
Bkz. :	Bakınız
C. :	Cilt
Çev. :	Çeviren
Ed. :	Editör
Fig. :	Figür
M.Ö. :	Milattan Önce
M.S. :	Milattan Sonra
S. :	Sayı
t.ü.y.b.:	Tablo üzerine yağlı boya
TDK :	Türk Dil Kurumu
TKAE :	Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TTK :	Türk Tarih Kurumu
UNESCO :	United Nations Educational Scientific and Cultural (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)
vd. :	ve diğerleri



## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel. 1: At, M.Ö. 15.000 – 10.000 dolayları, Lascaux Mağarası, Fransa.....	12
Görsel. 2: İpuy ve Eşinin Sahnesi, M.Ö. 1275, İpuy'un Mezarı-Deyr el-Medine.....	15
Görsel. 3: Şarap Testi, M.Ö. 1. Yy., Pompeii, Vettii Evi.....	17
Görsel. 4: Efes, Sokrates.....	19
Görsel. 5: Deisis Sahnesi, Ayasofya Müzesi, 13. yy.....	21
Görsel. 6: Zimri-Lim'in Görevlendirilmesi M.Ö. I. yy., .....	22
Görsel. 7: Av Sahnesi, Çatalhöyük.....	24
Görsel. 8: Buda ve İki Müridi, Kızıl Mağaraları-Uygur-Çin, VI-VII. yy., .....	27
Görsel. 9: Samarra dansözleri, (IX. yy.) .....	29
Görsel.10: Asker Freskosu, Gazne Leşker-i Bazar Sarayı Taht Odası, (X-XI. yy)...	29
Görsel. 11: Orta Çağ'da Soğd bölgesi haritası .....	54
Görsel. 12: Ateş Sunağı, İIX. yy. Soğd ossuary .....	58
Görsel. 13: Ateş Sunağı, İIX. yy. Soğd ossuary .....	58
Görsel. 14: Panjikent'te özel bir ev .....	60
Görsel. 15: Varakhsha sokak görüntüsü .....	61
Görsel. 16: B. Marshak tarafından çizilen Panjikent tapınak .....	62
Görsel. 17: Panjikent Tapınağı, A. Gurevich tarafından yapılan çizim .....	63
Görsel. 18: M.S. VII – VIII. yy., 1- At, 2- Aslan motifli Soğd ipek kumaş.....	64
Görsel. 19: V-VIII. yy. Soğd kıyafetleri .....	65
Görsel. 20: V-VIII. yy. Soğd kıyafetleri .....	66
Görsel . 21: VI.yy. Soğdlu kadınlar .....	67
Görsel. 22: Panjikent'te bulunan kabartma ve müzik aleti detay .....	68
Görsel. 23: Müzisyenler .....	68
Görsel. 24: Ud çalan kadın .....	69
Görsel. 25: VI.yy. Soğdlu dansçı .....	70
Görsel. 26: İIX.yy. Panjikent duvar resmi .....	71
Görsel. 27: Tanrı Shiva .....	73
Görsel. 28: Ahşap kadın heykel .....	74
Görsel. 29: Ahşap kabartmalar .....	75
Görsel. 30: Aslan üzerine oturmuş tanrıça .....	76

Görsel. 31: VI.yy. Süslemeli granit mezar yatak .....	77
Görsel. 32: Soğdu dansçı .....	78
Görsel. 33: Zoomorfik biçimli ritüel seramiği .....	79
Görsel. 34: Ritüel seramikleri .....	80
Görsel. 35: Çanak ve testi .....	80
Görsel. 36: Ossuary .....	81
Görsel. 37: Ossuary .....	82
Görsel. 38: Soğd ossuary biçimleri .....	84
Görsel. 39: Soğd Ossuarylarının bulunduğu yerlerin krokisi .....	85
Görsel. 40: Soğd sikkelerinde yer alan tamgalar .....	87
Görsel. 41: Sikke örnekleri .....	87
Görsel. 42: Savaş sahnesi gösterilen kemer plakası .....	88
Görsel. 43: Aslan figürlü gümüş kase .....	89
Görsel. 44: Panjikent duvar resmi detay .....	90
Görsel. 45: Kanatlı deve motifli sürahi .....	90
Görsel. 46: Panjikent 2 numaralı oda duvarı .....	91
Görsel. 47: Soğd duvar resmi uygulaması yapılan Panjikenk 3 numaralı oda görüntüsü .....	92
Görsel. 48: V-VI. yy., Yalpak Tepe Sarayı duvar resmi parçası .....	94
Görsel. 49: Semerkant Afrasyap müzesi .....	100
Görsel. 50: 1968 Afrasyab kazıları sonrası güney duvar resimleri.....	101
Görsel. 51: Afrasyab Müzesi Elçiler Salonun duvar resmi görüntüleri.....	102
Görsel. 52: Batı Duvar Resmi, François Ory tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu .....	110
Görsel. 53: Batı duvarının Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu .....	110
Görsel. 54: Batı duvarının Vaissière tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu.....	111
Görsel. 55: Batı duvarının B. Marshak tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu.....	111
Görsel. 56: Batı duvar resmi .....	112
Görsel. 57: Batı duvarı, elçilerin hateket yönleri, Mode tarafından yapılan çizim ..	113
Görsel. 58: Batı duvarı ‘Elçiler Salonu’ numalaralama .....	114

Görsel. 59: Soğd kumaş detayı .....	116
Görsel. 60: Rekonstrüksiyon detayı .....	117
Görsel. 61: Batı duvarı figür detayı .....	118
Görsel. 62: Batı duvar resmi krokisinden detay .....	120
Görsel. 63: Batı resmi krokisinden detay .....	120
Görsel. 64: Güney duvar resmi rekonstrüksiyonu .....	122
Görsel. 65: Rekonstrüksiyon detayı – güney duvar detayı .....	123
Görsel. 66: Rekonstrüksiyon detayı – güney duvar detayı .....	124
Görsel. 67: Rekonstrüksiyon detayı – güney duvar detayı .....	125
Görsel. 68: Rekonstrüksiyon detayı – güney duvar detayı .....	126
Görsel. 69: IIX. yy., Peçeli Zerdüşt Rahip .....	127
Görsel. 70: Kuzey duvarı resmi, François Ory tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu .....	129
Görsel. 71: Rekonstrüksiyon detayı - batı duvar detayı .....	130
Görsel. 72: Kuzey duvar resmi ve rekonstrüksiyon detayı .....	131
Görsel. 73: Çinli kadın betimlemeleri Afrasyab kuzey duvarı ve Zhang Xiong'un mezar resmi .....	133
Görsel. 74: Üstte doğu duvarı rekonstrüksiyonu .....	134
Görsel. 75: Doğu duvarı rekonstrüksiyon detayı .....	134
Görsel. 76: Trier Mozaiği (III-IV.yy.) .....	135
Görsel. 77: Rekonstrüksiyon detayı .....	136
Görsel. 78: Krishna'nın at iblis ile mücadelesi .....	136
Görsel. 79: Üstte rekonstrüksiyon detayı, (Mode, 2006, s. 109) ; altta batı duvar detayı .....	138
Görsel. 80: VII. yy. batı duvarında Türk kostüm ve aksesuarları .....	139
Görsel. 81: Rekonstrüksiyon detayı .....	140
Görsel. 82: Batı duvarının M. Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu.	141
Görsel. 83: Batı duvar resmi, detay .....	142
Görsel. 84: Batı duvarının M. Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu .....	143
Görsel. 85: Batı duvar resmi, detay .....	144
Görsel. 86: Batı duvar resmi, detay .....	144

Görsel. 87: Carlo Maria Mariani, Lego'nun burcu, roma okulu .....	147
Görsel. 88: Giriye Elveda .....	149



## 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu, VII. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen Afrasyab Duvar Resimlerinin İkonografik Çözümlemesi olarak belirlenmiştir. Geleneksel Orta Asya göçebe kültürü içerisinde farklı bir yaşam tarzına sahip olan Soğdlara ait duvar resimleri, yapıldıkları dönem ve toplumların sanat anlayışları hakkında geniş bilgi içermektedir. Başta Orta Asya olmak üzere özellikle Soğd kültürü için öneme sahip olan bu resimler, Soğd gelenekleri, yaşam biçimleri, siyasi ve toplumsal yaşayışları hakkında bilgi sunan, günümüze kadar ulaşmış görsel ansiklopedi özelliği taşımaktadır. Soğdu hükümdar Varkhuman (Eski Semerkant/Özbekistan) sarayının duvarlarında yer alan Afrasyab duvar resimleri resimlerinin tarihlendirilmesinde farklılıklar bulunmaktadır. Duvar resimleri, Yatsenko tarafından 662 yılına tarihlendirilirken, Grenet bu tarihlendirmeyi 650-655 yılları arasına yapmaktadır (Grenet, 2006, s. 43).

Afrasyab duvar resimleri, 1965 yılında yapılan bir yol açma kazısı sırasında tesadüfen bulunmuştur. Bu tesadüfi keşif, çalışmaların ortaya çıkarılmasına neden olmasına karşın; bilinçsiz yapılan kazı, resimlerin zarar görmesine sebep olmuştur (Compareti, 2009, s. 55). Duvar resimleri bulunduktan sonra birçok araştırmacının ilgisini çekmiş, başta Fransız, Özbek ve Rus bilim insanları olmak üzere resimlerin tarihlendirilmesi, konularının analizi ve resimlerin teknikleri ile ilgili çalışmalar yürütülmüştür. VII. yüzyılın ortalarına tarihlendirilen duvar resimlerinin keşfi, kadim Orta Asya kültürüne ait sınırlı kaynaklar arasında önem arz etmektedir. Dört duvarda yer alan duvar resimleri, yapılan tasnif ve restorasyon çalışmalarından sonra 1975 yılında Afrasyab Müzesi'nde sergilenmeye başlanmıştır.

Duvar resimlerinde yer alan kişilerin kimlikleriyle ilgili; batı duvarında, Kral Varkhuman ve kral tarafından kabul edilen dört yabancı devlet elçiliğine yer verilmiş, güney duvarlarında yeni yıl kutlaması veya ata kültüne saygı yürüyüşünün gerçekleştirilmesi sahnesi betimlenmiştir. Kuzey duvarında, yeni yıl, gelin getirilmesi ve av sahnelerine yer verildiğini, doğu duvarında ise Hint sahnelerinin bulunduğunu ileri sürmüştür (Albaum, 1975, s. 56). Farklı kaynaklarda buna benzer kabuller olmasına rağmen yapılan çalışmalarda ortak kanı bu betimlemelerin kralın elçileri kabul sahnesi olduğudur.

Tez çalışmamızın birinci bölümünde, tarihsel olarak insanlığın ilk belgeleri olan duvar resimlerinin gelişim süreci ele alınmış, duvar resminin ortaya çıkış serüveni kronolojik olarak irdelenmiştir. İnsanlığın barınma ihtiyacını karşılamak için ortaya çıkan duvar bilinci, zaman içerisinde insanlığın estetik duygularına hizmet eden bir yapıya dönüşmüştür. Duvar resmi, geleneksel olarak tüm toplumlarda benzer amaçlar için yapılmıştır. Medeniyetler kendilerini meydana getiren toplumsal, kültürel ve dini kaynaklardan esinlenerek duvar yüzeylerine betimlemeler gerçekleştirmişlerdir.

Mısır uygarlığı duvar resimlerinde, özellikle dinin belirleyici unsur olduğu, yapılan betimlemelerin tanrı-kral inancı ve ölüm sonrası hayat ile ilgili sembollerden oluştuğu görülmektedir. Geleneksel Mısır duvar resimlerinde, yapılan betimlemenin kusursuz olması önemlidir. Sanatçının yaptığı resimlerde, güzellik yerine, resimde bulunan tüm unsurları belirli kurallara uygun biçimde aktarması önemlidir. Bu nedenle Mısırlı sanatçılar konu seçiminde katı kurallara uyarak dini ritüeller etrafında şekillenen, özellikle de ölüm sonrası yaşama dair betimlemeler yapmışlardır (Gombrich, 2007, s. 33).

Antik Yunan ve Roma duvar resimleri, dönemin estetik beğenisi ile gelişen heykel sanatı kadar gelişme göstermemiştir. Antik Yunan ve Roma döneminde resim, genellikle süsleme unsuru olarak ele alınmıştır. Özellikle seramik üzerine yapılan betimlemelerde bu durum görülmektedir. Bu dönemde yapılan sınırlı sayıda duvar resminin, vazolarda yer alan betimlemelere paralellik gösterdiği ve betimlemelerde, günlük hayattan sahneler, mitolojik sahneler ile savaş sahneleri yer almaktadır. Antik Yunan ve Roma geleneğinin devamı sayılan Bizans döneminde yapılan resimlerde, genellikle dini yapının ve Hristiyanlığın anlatılmak istenilmesi ön plana çıkmıştır. Dini anlatımın ön planda olduğu Bizans duvar resimleri, genellikle ıslak sıva üzerine düz bir zeminde iki boyutlu yapılmıştır (Tansuğ, 1993, s. 41-46).

Duvar resimleri konusunda köklü ve çeşitliliğe sahip olan Mezopotamya'da bulunan ilk duvar resimleri, Mari Sarayı'nda M.Ö. 2000–1700 tarihlendirilen duvar resimleridir (Brödner, 1989, s. 80). Bu duvar resimlerinde, geometrik çerçeve içerisinde yer alan stilize bitki formlarıyla sınırlandırılmış, mitolojik hayvan betimlemeleri bulunmaktadır. Neolitik Dönem, Anadolu uygarlıklarına ait duvar resimleri, vazgeçilmez sanat formlarından birini oluşturmuştur. Anadolu

uygarlıklarında, duvar resmi tekniklerinde ve uygulama alanlarında farklılıklar görülmesine karşın özellikle konu anlamında bir bütünlükten bahsetmek mümkündür. Dini içerikli betimlemeler, av sahneleri, insan ve hayvan betimlemeleri, Anadolu uygarlıklarının resimlerinde yer alan temel unsurlardır. Neolitik dönem Anadolu duvar resimleri arasında Çatalhöyük resimleri oldukça etkileyicidir. Kalkolitik dönem Anadolu resim geleneği Neolitik dönem özellikleri devam etmiş konular arasına geometrik süslemeler ve krallık imgeleri yerleşmiştir. Tunç çağı, Anadolu duvar resim örnekleri arasında Alalakh ve Yarim-Lim sarayı duvar resimleri, teknik, kullanılan boyalar ve betimlemeleri ile dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2008, s. 69).

Orta Asya halklarının yaşam biçimleri, sanatsal üretimlerini de şekillendirmiştir. Genel kabul gören, “göçebe toplumların kalıcı sanat üretimleri gerçekleştirmediği” kanısının aksine, Orta Asya halklarında resim çok eski tarihlerden beri yapılmıştır. Kaya üzerine yapılan kazıma resimler başta olmak üzere birçok resim örneği bulunmaktadır. Orta Asya duvar resminde, özellikle Uygur duvar resimleri, gerek konuları gerek teknikleri açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle Budist ve Maniheizt inanç sisteminin etkisinde yapılan Uygur resimlerinin bilinen örnekleri, 856-1368 tarihleri arasında yapılmıştır. Bu duvar resimleri günümüzde, Doğu Türkistan’ın Hoço, (İdikut) Turfan, Kuça, Murtuk, Toyuk, Bezeklik, Yarhoto, Sorçuk, Kumtura, vd. yapılarında bulunmaktadır (Özerdim, 2017, s. 121).

Duvar resimleri teknik açıdan incelendiğinde, özellikle yaş zemin üzerine yapılan “fresk, fresco” ve kuru zemin üzerine yapılan “susuz fresk” (fresco Secco) şeklinde sınıflandırılmaktadır (Özdemir, 1991, s. 59). Antik dönemden beri farklı uygulamaları olan duvar resimleri, ilk olarak mağara duvarlarına direkt olarak uygulanırken saha sonraki süreçte uygulama için özel alanlar oluşturulmuştur.

Duvar resimleri, yapıldığı coğrafyaların karakteristik yapılarına göre değişen malzemeler ile oluşturulan yüzeylere uygulanmıştır. Bu malzemeler arasında doğal kum, toprak, kırma taş ve tuğla parçaları yoğun şekilde kullanılmıştır. Duvar resminin yapılması için hazırlanan zeminlerin uzun süre renkleri muhafaza etmesi ve tahribatlara karşı dayanıklı olması için çeşitli maddelerin katkı olarak kullanılması gerekmektedir. Duvar resmi yüzeyinin hazırlanmasında günümüz teknolojik

malzemelerinin yanında Antik dönemden başlanarak kullanılan, katkı ve bağlayıcılar arasında, organik ve kimyasal maddeler bulunmaktadır. Sıva harçlarının sağlamlığını arttırmak ve yüzeye sürülen boyar maddelerin sıva ile bütünleşmesini sağlamak için sıva harcına, özellikle tutkal, arap zamkı, kan, yumurta akı, şeker, kemik tutkalı, bitkisel sıvılar, idrar, malt ve reçineler karıştırılarak harcın yapıştırıcı özelliği arttırılmıştır. Günümüz teknolojisinden yararlanılarak yapılan araştırmalar sonucunda, Antik dönemden başlanarak duvar resimlerinde, 16 ana gruba ayrılan organik kökenli malzemenin kullanıldığı görülmüştür (Pique ve Verri, 2015, s. 70-72).

Duvar resimlerinde en önemli malzeme olarak karşımıza çıkan boyalar, Antik dönemden günümüze elde edilme yöntemleri ve kullanım özellikleri ile farklılık göstermişlerdir. Doğada doğrudan elde edilerek kullanılan organik pigmentlerinin (kandil isi siyahı, asma siyahı, fildişi siyahı gibi) yanında, maden ve minerallerden elde edilen (azurit, doğal ultramarin, tebeşir) gibi renk pigmentleri bulunmaktadır. İnorganik renk elde edilmesi, Antik Mısır döneminde gelişme göstermiş, elde edilen renk pigmentleri bu dönemden sonra ticari olarak yaygınlaşmıştır (Baines, 1985, s. 284). Renk pigmentlerinin çeşitlenmesi ve kullanım alanlarının gelişmesinde, özellikle renk kalitesi ve korunmasıyla ilgili kullanılan bağlayıcıların etkisi olmuştur. Renk bağlayıcıları rengin birbiriyle ve yüzeyle olan bağlantısını arttırmak ve uzun süre kalıcılığını sağlamak için kullanılmıştır.

Renklerin çeşitli toplumlarda farklı anlamlarda kullanılması, onların kullanım alanlarına da doğrudan tesir etmiştir. Bazı toplumlar için kutsallık atfedilen bir renk başka bir toplum için kötülük olarak kabul edilmiştir. Kültürel yaşamları içerisinde toplumlar, yaptıkları betimlemelerde, renkleri sembolik anlamlarıyla birlikte değerlendirmişlerdir. Antik dönemden günümüze kullanılan beyaz, birçok toplum için benzer anlamda (bilgi, aydınlık, ışık ve sadelik) değerlendirilmiş ve kullanılmıştır. Doğadan doğrudan elde edilen ve birçok çeşidi bulunan yeşil, doğa ile ilgili yapısından dolayı huzur, yaşama aşkı, sakinlik yeniden uyanış şeklinde kabul edilmiştir. Elde edilmesi zor olan ve kullanımı diğer renklere göre daha yeni olan mavi, sakinlik, ferah, özgürlük, uzlaşma, anlaşma ve huzuru temsil etmektedir. Tarih öncesi çağlarda bile “hayat veren renk” olarak bilinen kırmızı, toprak boya (demir oksit), doğal kökenli ya da yapay hazırlanmış ve yoğun şekilde kullanılmıştır. Tarih



boyunca, birçok devlet ve topluluk, kendilerini temsil eden ve tanıtan bayraklarında, ilahi aşkın sembolü, kan, ateş ve güneşin ışıklarını kırmızı ile tasvir etmiştir. Antik dönemde bilinmesine rağmen kullanımında rengin kararmasından dolayı sarı renk, çok fazla tercih edilmemiştir. Sarı renk, batılı toplumlar arasında çok kabul görmemiş olmasına rağmen özellikle Uzak Doğu ve Hindistan'da, bu renge kutsallık atfedilmiştir. Siyah, Antik dönemde bilinen ve kullanımı en eski olan renktir. Batılı toplumlarda karamsarlık ve beyaz karşıtlığı ile olumsuz çağrışımları olan siyah Uzak Doğu kültüründe siyah temsili güven kararlılığı temsil etmektedir. Toprak rengi olarak kabul edilen özellikler dini motifli bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. Birçok toplumda tevazuun simgesi olarak kullanılmaktadır.

Duvar resimleri başta olmak üzere toplumların yaşamlarını biçimlendiren renkler, toplumların coğrafi özelliklerine göre farklılıklar göstermektedir. Özellikle ticari pigment üretimi gerçekleştirilen tarihe kadar, toplumlar, genellikle kendilerinin sahip olduğu renkleri tercih etmişlerdir. Bu tercihler anlatım ile biçimin bütünlüğünü sağlamış, toplumların kültürel, dini ve siyasi yapılarını betimleyen duvar resimlerinde, renklerin coğrafi özelliklere farklılıklar görülmüştür.

Tez çalışmasına konu olan Afrasyab duvar resimlerinin sahibi olan Soğdlar, klasik kaynaklarda Sougdian, Sougdpa ve Sougdi'z şeklinde adlandırılmıştır. İrani dilli olan Soğdlar, M.Ö. VI. ile M.S. X. yüzyıllar arasında, günümüzde; Özbekistan, Tacikistan ve Kırgızistan sınırları içinde kalan Amuderya ile Siriderya arasındaki bölgede yaşamışlardır. Ticari faaliyetleri ile tanınan Soğdlar, çeşitli dönemlerde Türk ve Çin hâkimiyetinde yaşamışlardır. Özellikle ticaretle uğraşmalarından dolayı açık bir toplum özelliği gösteren Soğdlar, başta Türk, İran ve Çin kültür ve sanatlarından etkilenmiştir. Soğdların belirli zamanlarda farklı din tercihleri olmuş, bazı dönemlerde farklı birkaç inanç sistemi bir arada görülmüştür. Zerdüştlük, Manihaizm ve Budizm, Soğdlar arasında görülen başlıca dinlerdir. Soğd kültürünün belirleyici unsurlarından olan Zerdüştlük dini, İran kaynaklı olmasına rağmen Soğdlar, bu dini kendilerine göre yorumlamış ve Zerdüştlük yerine "Soğd dini" şeklinde kabul gören bir inanç sistemi geliştirmişlerdir (Compareti, 2009, s. 269-298; Marshak, 1996, s. 209, 299-314).

Orta Asya toplumları arasında gerek ticaret ile uğraşmaları gerekse yerleşik hayata erken geçmelerinden dolayı Soğdlar, sanat alanında büyük başarılar elde

etmiştir. Soğd mimarisinin gerek sivil gerekse dini mimari örneklerinde, yapılar kerpiç ve sıkıştırılmış kilden yapılmıştır. Soğd mimari yapılarında, iç mekânlarda resimsel süslemeler gerçekleştirilmiştir. Soğd mimarisinde önemli bir yer tutan dini mabetler, Soğd sanatının da eşsiz örneklerini teşkil etmektedir. Güney Soğd bölgesinde yer alan, (M.S. IV-VI.) Er-kurgan ve Panjikent'te bulunan iki tapınak, benzer tasarım ve süslemeleri ile önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 247).

Soğd sanatında dokumacılık ve tekstil, İpek Yolu üzerinde olmalarından dolayı oldukça gelişmiştir. Soğdlu ustalar tarafından üretilen ipek kumaşlar yine Soğdlu tüccarlar tarafından birçok ülkeye satılmış, böylece Soğd ipeğinin tanınırlığı sağlanmıştır. Kumaş üretiminde gelişen Soğdların kıyafetleri, Orta Asya topluluklarından farklılık göstermektedir. Özellikle arkeolojik kazılar sonrası elde edilen buluntulardan ve Soğd duvar resimlerinden, dönemin giyim kuşamı ile süslemeleri bu hususta aydınlatıcıdır. Refah düzeyi yüksek olan Soğdların, müzik alanında geliştikleri eğlence ve kutlamalarda ünlü müzisyenlerinin olduğu bilinmektedir. Soğdlara ait birçok betimleme ve kabartmalarda Soğdlu müzisyenler bulunmaktadır. Penjikent'te yer alan duvar resimlerinde “yeni yıl” kutlamasında çeşitli biçimlerde yer alan dansçılar ve drama yapan figürler ve müzisyenler yer almaktadır (Yatsenko, 2012, s. 1).

Heykel alanında özellikle seramik ve ahşap üretimleri yoğun olan Soğdlara ait taş işçiliği ürünleri oldukça azdır. Mimariye eşlik eden Soğd heykelinde, mimariyi tamamlayıcı süslemelerde ahşap, alçı ve kilden bezemeler ile kabartmalar bulunmaktadır. Panjikent, Ustrushana ve Gardoni-Khisor da bulunan mimari yapılarda ahşap süsleme sütunlar, kapı çerçeveleri, lentolar ve tavanlar, iç dekorasyonu tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmıştır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 248).

Soğd sanatında ossuarylar önemli bir yer tutmaktadır. Ölülerini gömmek için kullanılan bu ossuarylar, seramik malzemedен yapılmış ve yüzeylerinde dini ve gündelik yaşamdan kabartma sahneler bulunmaktadır. Farklı biçim, pişirme ve süsleme özelliklerine sahip ossuarylar bulunmasına karşın, Soğdların yoğunlukta dikdörtgen şeklinde, kapaklı ve yüzeyinde kabartmalar bulunan ossuarylar kullandıkları, yapılan arkeolojik kazılardan anlaşılmaktadır (Çeşmeli, 2010, s. 62).

Türkler ile olan yakın ilişkileri Soğdların, demir işçiliğini erken dönemden öğrenmelerine ve bu alanda ustalaşmalarına imkân sağlamıştır. Özellikle Çinlilere silah yapıp satan Soğdlar, ticari faaliyetlerini gerçekleştirirken kullandıkları paraları da darp etmişlerdir. Soğd metal işçiliğinde, süslemelerde meydana gelen farklılıklar üç ayrı ekolün belirgin şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 243).

Soğd kültür ve sanatının en temel kaynağını Soğd resmi oluşturmaktadır. Soğdların özgün teknik ve tarzda gerçekleştirdikleri resimler, özellikle mimarinin bir parçası olarak görülmüştür. Soğd duvar resimleri arasında, Panjikent'teki Tapınak II'deki resimler ve Afrasyab duvar resimleri büyük önem taşımaktadır. Tapınak II'deki resimlerde, dini motifler ön planda yer alırken, çalışmamızın kaynağını teşkil eden Afrasyab duvar resimlerinde, farklı konular bir arada bulunmaktadır. Batı duvar resimlerinde, yabancı krallık elçileri kabulünün temsil edildiği, güney duvarında Kral Varkhuman'ın liderliğindeki atalarına saygı, yeni gün (Nevruz) geçit töreninin temsili bulunmaktadır. Doğu duvarında günlük yaşamdan sahneler ve kuzey duvarında Çinli prensesler ile av sahneleri ve hayvan betimlemeleri yer almaktadır (Marshak, 2006, s. 5).

Birbirinden farklı tarihlendirme ve betimlemeler olmasına rağmen genel olarak VII. yüzyılın ortalarında yapılan Afrasyab duvar resimlerinde, dönemim siyasi durumunun yansıtıldığı, diplomatik ilişkilerin özellikle Türk, İran ve Çin ve Hindistan ile olan ilişkilere ve gündelik hayata dair betimlemelerin olduğu resimlerde yer alan figürlerin tipolojisinden anlaşılmaktadır.

Çalışmada, Soğd kültür varlığının önemli görsel eserleri arasında yer alan belge niteliğinde Afrasyab duvar resimlerinin sanatsal özelliğinin irdelenmesi ve biçimsel anlatıların ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Afrasyab duvar resimleri ile ilgili farklı alanlarda araştırmacıların incelemeleri ve değerlendirmeleri doğrultusunda resimsel bakış açısı ile yapılmamış olan resimlerin üslup özelliklerinin ve ikonografik çözümlemeleri yapılmıştır. Yapılan ikonografik analiz doğrultusunda dönemin özelliklerinin resimlerdeki yansımaları ve dönemin siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yaşam tarzlarının resimlere yansıma biçimi açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, VII. yüzyılın ortasına tarihlendirilen Afrasyab duvar resimleri, konu bakımından ele alınmış; betimlenen resimler de işlenen konuların analiz ve

değerlendirmeleri yapılmıştır. Konuların içerik ve biçimsel olarak değerlendirilmesi, betimlemelerin yapıldıkları dönem ile ilgili olarak farklı kültür ve inanç topluluklarının duvar resmi üzerine olan etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Duvar resimlerinde yer alan betimlemelerin dönemsel olarak komşu topluluklar ile olan benzerlik ve etkileşimlerinin değerlendirilmesi ile biçimsel geçirgenliklerin belirlenmesi böylece duvar resimlerinin yapıldıkları dönemde aynı coğrafyada farklı inanç ve etnik toplumların etkileri incelenmiştir. Bu bağlamda, duvar resimlerinde yer alan sembol ve imgelerin analizleri kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir. Duvar resimleri ile ilgili yapılan akademik çalışmalar bu minvalde gözden geçirilmiş ve değerlendirmeler sonucunda, yaklaşık olarak 1300 yıl öncesine ait olan duvar resimlerinin günümüz sanatçısı tarafından yeniden algılanma biçimi ve yorumlanması doğrultusunda üretimler gerçekleştirilmiştir.

Geçmiş kültürlere ait imgeler, dönemsel olarak sanatçıların ilgisini çekmiş ve bu imgeler ile betimlemeler sanatçılara konu olmuştur. Sanat ürünleri yapıldıkları dönemin estetiğini ve toplumsal kodlarını taşımalarının yanında, bu estetik anlayışı ve kodları geleceğe aktarmaları nedeniyle bir iletişim aracına dönüşmektedirler. Çağdaş sanatçının geçmiş kültürlerden esinlenerek geçmişe ait sanat eserleri günümüz sanat anlayışı ile sunma arzusu kendine mal etme biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Kültür resminde, günümüz çağdaş sanatçısının, geçmişe ait estetik anlayış doğrultusunda yaptığı yorumlama, geçmişe sadık kalarak avangart bir tavır gerçekleştirilmektedir. Afrasyab duvar resimlerinden etkilenerek yapılan yeni tasarımlarda, kültür resmi ekolü kompozisyon oluşturmada yöntem olarak seçilmiş, duvar resimlerinde yer alan form ve betimlemelere sadık kalınarak, resimler pul şeklinde tasarlanmış, böylece resimlerin çağdaş yorumu sağlanmıştır. Yapıldıkları dönemde hükümdarlık ve saltanat göstergesi olan duvar resimleri günümüz hâkimiyet göstergeleri arasında yer alan pullar ile bütünleştirilmiştir. Duvar resimlerinde yer alan konulara uygun olarak yeniden yapılan resimlerde günümüz sembolleri kullanılarak geçmişten alınan mesajın, günümüzde okunması ve sanatsal bir ifade ile geleceğe aktarılması amaçlanmıştır.

## **Araştırmanın Konusu**

Bu çalışmanın konusu olarak ‐Afrasyab duvar resimlerinin ikonografik çözümlenmesi‐ olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda duvar resimlerinin sanatsal özelliklerinin irdelenmesi, biçimsel anlatıların ikonografik çözümlenmesi amaçlanmıştır. Kadim Orta Asya halklarından Soğdlara ait duvar resimleri, geçmişten günümüze aktarılan kültür mirası olması nedeniyle oldukça önemlidir. Yapıldıkları dönemin özelliklerini yansıtan sanatsal üretimler, günümüz sanat ve araştırmalarına konusu olarak yeniden ele alınarak yorumlanmıştır. Çağdaş sanatçının esin kaynaklarını oluşturan geçmiş döneme ait sanat formları, sanatçının üretimlerinde kendisine zengin bir alan sunmaktadır. Bu nedenle, özellikle Orta Asya kültürünün ve estetik beğenisinin yansıtıldığı Afrasyab duvar resimleri, form, biçim ve renk açısından oldukça etkileyicidir. Çağdaş sanatın esin kaynakları arasında yer alan duvar resimleri, dönemin özellikleri ve günümüzde yapılan akademik çalışmalar doğrultusunda incelenerek, bu sanat formlarının etkileri doğrultusunda yeniden tasarlanan üretimler gerçekleştirilmiştir.

## **Yöntem**

Tez çalışması, belgesel araştırma yöntemi doğrultusunda şekillendirilmiştir. Belgesel (documentary): ‐araştırma problemi hakkında var olan kütüphane, arşiv, müze, internet vb. kaynaklardan derlenen verilere (yazı, resim vs. ) dayalı araştırmalar‐ (Rummel, 1968, s. 448). Araştırma yöntemi doğrultusunda literatürde yer alan kaynaklara ulaşılarak bu kaynakların tasnif edilmesi ve fişlenmesi yapılmıştır. Yapılan literatür çalışması sonrası elde edilen veriler doğrultusunda çalışmanın altyapısını oluşturan alanyazın işlemi gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın konusu olan duvar resimlerinin ikonografik çözümlenmesi bölümünde, elde edilen veriler konu ve biçimsel olarak tasnif edilmiş ve resimlerin ikonografik çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir. İkonografik çözümlenmeler Panofsky’in ikonografik eleştiri yöntemi referans alınarak gerçekleştirilmiştir. Panofsky’e göre İkonografik çözümlenme, ‐sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alarak yapılan betimlemelerde yer alan yapıların bizdeki bilgiler

doğrultusunda incelemesidir”(1995, s. 12). Afrasyap duvar resimlerinin ikonografik çözümlemesi yapılırken dönemin inançsal, toplumsal ve siyasi yapısı göz önüne alınmış ve çözümlenmeler bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirilen araştırmalar ve yapılan çözümlenmeler sonrası elde edilen veriler doğrultusunda özgün sanatsal uygulamalar yapılmıştır. Yapılan özgün tasarımlar, kültür resmi ekolü kapsamında ele alınmış, tasarımlar çağdaş yaklaşım ile pul şeklinde tasarlanmıştır.

### **Tanımlar**

**Duvar resmi:** Kuru sıva üzerine yapılan her türlü resim olarak tanımlanmaktadır.

**İkon (İkon):** Nesnesiyle arasında ilişkisi olan göstergedir (Atabek ve Atabek, 2007, s. 70). Belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır.

**İmge :** “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. psikoloji Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj” (Akalin, vd., 2011, 1972).

**Metop:** “Antik mimaride frizin üstünde, triglifler arasında yer alan (bazen kabartmalı) dikdörtgen ya da kare yüzeylerden her biri.” (<https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/metop-Nedir-17342.html>, erişim tarihi:01.07.2019)

**Rekonstrüksiyon:** Yeniden kurma, tamalama, (Akalin, vd., 2011, 1972).

**Sanat:** "İnsanların doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini çizgi, renk, biçim, ses, söz ve ritim gibi araçlarla güzel ve etkili bir biçimde, kişisel bir üslupla ifade etme çabasından doğan ruhsal bir faaliyettir" (MEB, 2009, s. 263).

**Sembol:** “Duyularla ifadeedilemeyenbirşeyi belirtensomut nesne veya işaret,remiz,rumuz,timsal,simge” (Akalin, vd., 2011, 1972).

## 2. BÖLÜM: DUVAR RESMİ

İnsanoğlunun temel gereksinimlerinin başında yer alan barınma ihtiyacı, insanoğlunun mekân ile olan ilişkisinin de başlangıcını oluşturmaktadır. Mekân ile birlikte yaşam alanına yönelik gelişim ve değişimler, insanı, mekânı güzelleştirmeye itmiş ve insan, mekân içerisinde görsel düzenlemeler gerçekleştirmiştir. İlk çağlardan günümüze insanoğlunun yaşadığı mekâna ait görsel betimlemeler, duvar yüzeyleri üzerinde gerçekleşmiştir. Mekânın ana omurgasını tanımlayan ve dikey yüzeyler oluşturan duvarlar, yapıları ve konumları itibarıyla farklılık gösterebilir, tarih boyunca insanların betimlemelerinin yapıldığı alanlar olmuşlardır. İnsanoğlunun dış dünyadan kendisini koruma ve barınma amacıyla kullandığı duvarları, kendi yaşam biçimi ve estetik kaygıları ile düzenlemesi kendisinin sınırlarını güzelleştirmesi, duvar yüzeyinde gerçekleşmiştir. Duvar, Türk Dil Kurumu [TDK], tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te, "Bir yapının yanlarını dışa karşı koruyan, iç bölümlerini birbirinden ayıran, taş, tuğla vb. gereçlerden yapılan veya örülen dikey düzlem olarak" tanımlanmaktadır (Akalin ve diğerleri, 2011, s. 728). Tarihin farklı dönemlerinde, İnsanoğlu, kendisinin oluşturduğu veya doğal olarak barındığı mekânların duvarlarına (mağara duvarları) çeşitli amaçlar ile resim yapmıştır.

Duvar resmi, duvar yüzeyi üzerine yapılan her tür resim olup, bu iş için çeşitli malzeme ve teknikler kullanılabilir. Resim sanatında görülen en eski tür olan duvar resminin taş çağında görülen mağara resimleri bu türün ilk örnekleri olarak kabul görmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 25).

Tarih boyunca duvar resmi büyük gelişmeler göstermesine rağmen ilk duvar resimleriyle ilgili olarak, Fransız Arkeolog Henri Breuil, buzul çağına ait, yalnızca çizgilerden oluşan mağara duvarına yapılmış resimlerin, ilk resim örnekleri olduğunu öne sürmüştür. Mağara duvarlarına yapılan bu çizgiler, insanlığın estetik gelişimini göstermekle birlikte zaman içerisinde artistik yönelimi de ortaya koymaktadır. İnsanın yaşam alanı olan mekân ile ilgili güzelleştirme, ifade ve düzenleme güdüsü mağara duvarına yapılmış betimlemelerde ortaya çıkmıştır. Bu betimlemeler zaman içerisinde çizginin gücünü arttırmayı, resimlerde renk kullanımını ve daha serbest bir geçişi sağlamıştır. Solütreen Çağında mağara duvarlarına yapılmış resimlerde,

çizgilere ek olarak lekelerin kullanıldığı ve renk kullanımı ile serbestliğe geçişin sağlandığı dikkati çeker. Bu, farklı anlatım araçlarına sahip olunmasıyla duvar resmi, anlatımında ve artistik stiller geliştirmede daha gerçekçi bir dönemi ortaya çıkarmıştır. Valencia ile Dardogne’da yer alan resimler bu döneme ait en önemli eserlerdir. Bu resimlerde, canlı renk kullanımları ve formlara verilen hareketler ön plana çıkmaktadır. Solütreen Çağından sonra ki Magdaleniyen Çağında ise yapılan duvar resimlerinde boya kullanımı ve boyanın özelliği ön plana çıkmıştır. Bu çağa ait resimler Altamira, Lascaux ve Niaux mağara duvarlarında yer almaktadır. Mağara duvarlarına yapılan resimlerde farklı bakış açıları, anlık görüntüler ve ışık – gölge problemleri ele alınmış, yapılan resimlerde plastik değerler ön plana çıkmış ve bu doğrultuda üretimler de gerçekleşmiştir (Turani, 1997, s. 28).



**Görsel. 1:** At, M.Ö. 15.000 – 10.000 dolayları, Lascaux Mağarası, Fransa (Gombrich, 2004, s. 41)

Mağara duvarlarından başlayarak insanlığın mekân oluşturma içgüdüğü ile ortaya çıkan duvar resimlerinde, dönemin ve toplumların imkan ve sanat anlayışlarına göre, farklı teknikler ve malzemeler kullanılmıştır. Duvar resimleri bu teknik ve malzeme farklılıklar doğrultusunda biçimsel ve anlatımsal farklılık göstermiştir. Farklı teknik ve malzemeler kullanılmasına rağmen duvar resimlerinin uygulama biçimlerinde ve ilk dönem anlatımlarda, benzer özellikler bulunmaktadır.



Bu uygulamalar, imgelerin etkisinin en eski örneklerini temsil etmektedir. Başka bir ifadeyle, “Bu ilkel avcılar belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının resimlerini yapmakla gerçekte hayvanların kendi güçlerine boyun eğeceklerine inanıyorlardı” (Gombrich,1980, s. 22). Duvar resmi örneklerine bakıldığında, ilk örneklerin, mağara duvarlarına resmi yapan topluluğun, günlük yaşam biçimlerini, sosyal ve toplumsal yapılarını, törenlerini ve inançlarını gösteren toplumsal içerikleri betimlemek amacıyla yapıldıkları görülmektedir. İnsanoğlunun resim yapma dürtüsüyle ilgili olarak Gezgin;

İnsan, en büyük korkuyla başladı işe; ölümle. Önce kocaman bir ölüm yaptı; genellikle siyah veya kırmızı renkte yapılan ölüm kimi zaman bir boğa kimi zaman bir bizon kimi zaman ise vahşi bir attı. Sonra kendisini ve klanını yaptı ve bizonun yanına koydu; küçücük ölümün karşısında. Daha güçlü olsun diye eline bir mızrak ya da bir yay ile ok verdiler ve hep birlikte hareket ettiler; organize olmak zorundaydılar. Düşman çok büyük ve güçlüydü. Sonra yaşamak için saldırdılar, ölümü temsil eden büyük hayvana. Kimi zaman yaralansalar da öldüremediler onu. Ama bu mücadele hep devam etti (Gezgin, 2008, s. 13).

İnsan, korkularını yenmek, kötülükleri kovmak, iletişim, saygı kazanmak veya hükmetme isteğini tatmin etmek amacıyla duvar resimlerini kullanmıştır. İlkel dönem duvar resimleri dikkatle incelendiğinde, kompozisyonların genellikle av hayvanları ve onları avlayan insanlar oldukları görülmektedir. Mağara duvarlarına yapılan bu resimler kırmızı, siyah, kahverengi ve sarı renklerde yapılmış, yapılan resimler genellikle kontörler ile desteklenmiştir. Mağara duvarlarına yapılan resimlerin ilk örneklerinde, ilk insanlar, renkli çizgilerle oluşturulmuş kompozisyonlar ile yetinilmiştir. “İlk insan, yaşamını sağlayan hayvanı yakalayabilmek için bir mağaraya giriyor ve gördüğü ya da özlemine çektiği avın resmini mağara içinde duvarlara ya da tavana çiziyor ve ancak bu yolla onu kolayca yakalayacağına inanıyordu” (Turani, 1980, s. 6). Farklı amaçlar ile yapıldığı düşünülen duvar resimlerinin tarihsel gelişimine dikkate alındığında, doğa ile olan mücadelede, üstünlük sağlayan insanoğlunun gelişimi ile duvar resimleri paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Toprağı işlemeyi ve alet yapmayı öğrenen insan, basit barınma ve korunma içgüdüleriyle, barınak olarak kullandığı mağaranın dışına çıkmış,

yerleşim anlayışını oluşturan kentlerin temelini atmıştır. Dolayısıyla, yaşam biçimi kent ile değişen insanın, duvar resimlerinde yaptığı değişikliklerde, bu değişen yaşam biçimiyle yeniden şekillenmiştir. İlk dönemlerde, yalın bir şekilde farklı ifade biçimlerine hizmet eden resimler, yerleşik hayatla birlikte kurulan merkezi yönetimler etrafında toplanan yerleşim yerlerinde, mimari bir unsur olarak yer almıştır.

Duvar resimleri, sahip oldukları sanatsal özelliklerinin yanında betimlemenin yapıldığı topluluklara ait dönemsel özellikleri aktaran iletişim araçları olarak görülmektedir. Bu nedenle, duvar resimlerinin dönemsel özellikleri yapıldıkları toplumların örf, adet ve gelenekler ile birlikte yorumlanan formlardır. Tarihsel gelişime göre duvar resimleri, farklı toplumlarda biçimsel ve teknik olarak değişim göstermiştir. Bu nedenle, tarihsel gelişim ve uygulama alanında değişiklikler olmasına rağmen duvar resimleri, rengi, deseni ve betimlenen konular itibarıyla bütünlük sağlayan sanatsal kompozisyonlardır.

## **2.1. Eski Mısır Uygarlığında Duvar Resmi**

Eski Mısır uygarlığında, din, duvar resimlerinin genel karakteristiğinde ve gelişiminde belirleyici olmuş, betimlemeler tamamıyla tanrı-kral inancı etrafında şekillenmiştir. Dini ritüeller etrafında şekillenen özellikle de ölüm sonrası yaşama dair betimlemeler, Mısır uygarlığına ait duvar resimlerinin temelini oluşturmuştur.

“Bu duvar resimleri, Mısır'da binlerce yıl önce nasıl yaşanıldığını bize canlı bir imge olarak sunar. Yine de ilk kez bakan kişiler onları oldukça şaşırtıcı bulabilir. Bunun nedeni, Mısırlı ressamın gerçek yaşamı imgeleştirme tarzlarının bizimkilerden çok farklı oluşudur. Bu belki de onların resimlerinin değişik amaçlara hizmet etmesi nedeniyle. Onlar için önemli olan güzellik değil, resimlerinin eksiksiz olması, sanatçının her şeyi en açık ve kalıcı bir biçimde korumasıdır. Bu nedenle sanatçı, doğayı rasgele seçilmiş herhangi bir görüş açısından resimlemiyordu aynı zamanda resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyarak yapıyordu” (Gombrich, 2007, s. 33).

Sanatçının yaratıcı ifadesinin yerine geleneksel kurallar ile şekillenen Mısır duvar resimlerinde, yapılan betimlemeler farklı teknikler ile desteklenmiştir. Mısır uygarlığına ait duvar resimlerinde, önemli bir yer tutan mezar odalarında farklı teknikler bir arada kullanmıştır.



**Görsel. 2:** Ipuy ve Eşinin Sahnisi, M.Ö. 1275, Ipuy'un Mezarı-Deyr el-Medine (Wilkinson, 1983, s. 30, fig. 32)

Mısır uygarlığına ait Duvar resimleri, duvar yüzeyine uygulanan özel harç ve sıva tabakalarına uygulanmıştır. Mısır duvar resimleri için hazırlanan duvar yüzeyindeki harca, çeşitli malzemeler eklenerek uygulama alanının sağlamlığı arttırılmıştır. Mısırlılar özellikle hazırladıkları harcın içine ot, saman kökenli maddeler, yapışabilme özelliği olan çeşitli toprak türleri, yumurta akı ve kum

karışımları ilave etmişlerdir. Mısır duvar resimlerinin büyük bölümünde görülen rölyef etkisi için Mısırlı sanatçılar, levha altın, mine, pişmiş toprak gibi malzemeleri kullanmışlardır (Özdemir, 1991, s. 6).

Farklı dönemlerin resimlerinde biçimsel ve teknik değişiklikler yaşayan Mısırlıların, yaptıkları figür betimlemelerinde, figürler ve motifler, kontör çizgilerinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Siyah ve kahverengi kontörlerin hâkim olduğu kompozisyonlarda, kadın figürlerinin açık, erkeklerin ise koyu tonlarda resmedilmiştir. Figürlerin portre ve bacak kısımları profilden, omuzlardan kalçaya kadar olan kısmı ve gözler karşıdan betimlenmiştir. Mısır duvar resminde kompozisyon elemanları, birbirini kesmeyecek şekilde perspektif kullanılmadan düz bir yüzey üzerine yapılmıştır. Figüratif betimlemelerin dışında kalan çizimlerde ve çoklu bakış açısıyla yapılmış kompozisyonlarda, betimlenen unsurun işlevsel özelliklerinin en iyi görüleceği şekilde resmedilmesine dikkat edilmiştir. Mısır duvar resimlerinde, sanatçıların yaşadıkları zorlukların başında, yapılan tanrı betimlemeleri bulunmaktadır. Hiyerarşik bir toplum düzeninin olduğu Mısır'da, tüm tanrıların biçimsel özellikleri kesin kurallar ile belirlendiğinden, yapılan betimlemelerde yer alan tanrı tasvirlerinde bu kurallar doğrultusunda betimlemeler yapılmış, bu betimlemeler bazen sembol ve simgeler kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Aytaç, 1981, s. 40-41).

## **2.2. Antik Yunan ve Roma Duvar Resmi**

Antik dönem Yunan sanatının merkezini oluşturan heykelin aksine, resim alanında yapılmış çalışmalar sınırlıdır. Özellikle seramik üzerine yapılmış olan betimlemelerin, Yunan resim geleneği hakkında bilgi vermesine rağmen duvar resimleri ile ilgili günümüze oluşan örneklerin azlığı, bu alandaki bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan duvar resimlerine ait bilgilere, Atina yakınlarında yapılan kazılar sonucunda, bulunan buluntuların analizi sonucunda ulaşılmış ve Antik dönemde, Yunanlıların fresko uygulamaları hakkında bilgi edinilmiştir (Özkarabekir, 2011, s. 28).



**Görsel. 3:** Şarap Testi, M.Ö. I. yy., Pompeii, Vettii Evi (Moormann, 2016, s. 158, fig. 6)

Arkaik Çağ, Yunan sanatında büyük gelişmelerin yaşandığı ve sanat okullarının ortaya çıktığı bir dönemdir. “M.Ö. VI. yüzyılda Yunanistan’da duvar resimlerinin çok sayıda olduğu ancak metinlerden anlaşılmaktadır. Vazo resimlerinden birçoğunun bu prototipleri izlediği de kesinlikle ileri sürülen bir olgudur” (Tansuğ, 1993, s. 43). Antik Yunan’da M.Ö. VIII. yüzyıldan başlayarak oluşturulan sanat okulları ve mimariye bağlı olarak duvar resmi örneklerine rastlanmamasına rağmen metinlerde ve özellikle günümüze ulaşmış vazo resimlerinden Antik Yunanda duvar resimlerinde, mimari süslemenin bir unsuru olarak yaygın bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Teknik özellikleri hakkında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz duvar resimlerinin seramik tekniği ile oluşturulmuş metoplar üzerine yapılmış olduğu bilinmektedir.

Tansuğ, bu konu ile ilgili, Antik Yunan’ın bilinen büyük resim ustaları Klonaili ve Kimon’un büyük duvar resimleri yaptığını belgeleyen metinler bulunmaktadır. Vazo ve duvar resmi ustası Polygnotos’un Atina ve Delfi’de duvar resimleri yaptığını dair bilgilere yine metinlerde yer verilmektedir. Antik Yunan

duvar resminde yapılan betimlemelerin vazolarda bulunan betimlere paralellik gösterdiği düşünülmektedir. Figüratif betimlemelerin yer aldığı tasvirlerde, günlük hayattan sahnelerin yanı sıra, mitolojik sahneler ve savaş sahneleri de bulunmaktadır. Vazo ressamlarının yaygın olarak kırmızı ve siyah betimlemeler yapmalarına rağmen duvar resimlerinde daha özgün renkler kullandıkları düşünülmektedir (1993, s. 41-46).

İlk dönem Yunan resimleri, betimlenen figürlerin duruşlarından dolayı Mısır resmine benzerlik göstermektedir. Yunanlı sanatçılar, duvar resimlerinde renkleri etkili ve canlı elde etmek için boya tabakalar halinde kullanmayı tercih etmişlerdir. Sürülen ilk tabakaya, boyanın üzerine daha parlak bir etki vermesi için balmumu karıştırılmış ve ikinci bir tabaka olarak uygulama yapılmıştır (Aytaç, 1981, s. 92).

Antik Yunan duvar resimlerinin teknikleri hakkında önemli kaynak, Plinius ve Vitruvius'un, resim teknikleri ile ilgili metinleri ve mimari yapılarında bulunan resim örnekleridir. Bu metinlerde, duvar resimlerinde yer alan betimlemelerin konuları ve duvar resmi teknikleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Yunanlıların "stuk" adı verilen sönmüş kireç, alçı, kazein, yumurta akı, tebeşir veya mermer tozu ile işlenmiş kireç suyunu karıştırarak elde ettikleri karışımla sıva yaptıkları metinlerden anlaşılmaktadır. Yunanlıların bu teknikle elde ettikleri duvar yüzeylerine, mitolojik sahneler ile günlük yaşamdan betimlemelerin gerçekçi bir yaklaşımla resmedildiği ve kompozisyonlarda peyzajların da yapıldığı kaynaklardan anlaşılmaktadır (Colledge, 1982, s. 54).

Yunan duvar resmi etkisi ile gelişen Roma duvar resimlerinde, Yunan duvar resmi teknikleri ve kompozisyonları kullanılmıştır. Yunan duvar resmi ile şekillenen Roma duvar resimleri, büyük gelişme göstermiş ve zaman içerisinde teknik bağımsızlık kazanmıştır. Stuk kullanılarak hazırlanan duvar yüzeylerinde farklı arayışlara giden Romalı sanatçılar, toz boyayı yumurta akı ile karıştırarak renk elde ettikleri tempera, yaş sıva üzerine resim yaptıkları fresko ve tempera ile boyaların sıcak balmumuyla karıştırılmasıyla enkaustik tekniklerini geliştirmişlerdir. Romalıların duvar resim tekniklerinin farklılıkları ile ilgili olarak, mermer üstüne



yapılan enkaustik tekniğinin varlığına bilgin ve yazar Pilinus'un metinlerinde rastlanmaktadır. Pilinus metinlerde, tekniğin nasıl kullanıldığını detaylı olarak izah etmiştir. Mitolojik konuların işlendiği Roma duvar resimlerinde, belirli dönemlerde kırmızı zemin üzerine çok fazla renk kullanılmadan yapılan figüratif resimler ile beyaz zemin üzerine açık renklerle yapılmış resimler bulunmaktadır (Colledge, 1982, s. 46).

Roma dönemi duvar resimleri arasında özellikle Efes'te bulunan duvar resimleri büyük önem taşımaktadır. Efes'te zengin sınıfa ait mimari yapıların vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilen duvar resimlerinde, çoğunlukla mitolojik konular işlenmiştir. Efes duvar resimlerinde, işlenen bir diğer konu gündelik hayattan görüntülerdir. M. S. I-III. yüzyıllar arasında mimariye paralel olarak gelişim gösteren bu resimlerde, filozoflar, peyzajlar, tanrılar, musalar, ve farklı biçimlerde tasvir edilmiş Eros örnekleri ön plana çıkmaktadır. Efes duvar resimlerinde genel olarak beyaz, mavi, yeşil, sarı, kahverengi ve kırmızılarının kullanıldığı görülmektedir (Ladstater, 2012, s. 135)



**Görsel. 4:** Efes, Sokrates (Zimmermann-Ladstatter, 2011, s. 84, fig. 127,1).

Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte sanatsal olarak varlık göstermeye başlayan Bizans sanatının kaynağı olarak dini betimlemeler ön plana çıkmaktadır. Bizans duvar resimlerinde sanatçılar, özellikle kilisenin kutsiyetini ve imparatorluğun gücünü göstermeye yönelik çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Bizans döneminde yapılan resimler genellikle Hristiyanlığı anlatmak amacıyla yapılmıştır. Islak sıva üzerine yapılan duvar resimlerinde, betimlemeler düz bir zeminde iki boyutlu yapılmış ve resimlere derinlik etkisi verilmemiştir. Erken dönem (M. S. III-IV. yy) Bizans duvar resimlerinin ilk örnekleri "katakomp" adı verilen yer altı şehirlerinin duvarlarında bulunan dini içerikli betimlemelerdir. Bizans sanatında VIII. ve IX. yüzyıllarda ikonoklazma (tasvir kırıncılık) hareketi etkili olmuştur. Bu nedenle Bizans resim sanatında, tasvir yasağı resmin gelişimini engellemiş ve büyük eserlere bu dönemde zarar verilmiştir. Söz konusu dönemde, kiliselerin duvarlarındaki figürlü resimler yerine; daha çok üzüm, balık, horoz gibi sembolik resimlerle, yalın haç biçimleri kullanılmıştır. Bizans sanatında ikonoklazma dönemi sonunda (843-1204) resim eski gelenekleri ile devam ettirilmiş, bu döneme ait önemli eserler ortaya çıkmıştır. Orta dönem Bizans duvar resimleri örnekleri özellikle Kapadokya bölgesinde bulunmaktadır. Son Bizans döneminde, resim sanatında baskıları nedeniyle resmin gelişimini engelleyen kilisenin kurallarının dışına çıkmış, kompozisyonlarda derinlik etkisi verilerek canlı renkler kullanılmış ve hareketli figüratif yaklaşım ortaya çıkmıştır. İstanbul'daki Kariye Camii duvar resimleri bu döneme ait iyi örneklerle sahiptir (Çömen, 2010, s. 31).





**Görsel. 5:** Deisis Sahnesi, Ayasofya Müzesi, XIII. yy (<https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozdeisis-kompozisyonu>, erişim tarihi: 25.01.2018)

### 2.3. Mezopotamya Duvar Resim Sanatı

Farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmış olan Mezopotamya toprakları, bu uygarlıklara ait sanatsal çalışmalara da ev sahipliği yapmıştır. M.Ö. İXX. yüzyıldan başlayan tarihi geçmişi ile Mezopotamya’da yaşamış tüm uygarlıkların sanat biçimleri, etkileşim içinde olmuştur. Mezopotamya sanatının temelini her ne kadar mimari ve heykel oluştursa da özellikle, mimariyi tamamlayıcı süsleme unsuru olarak kabul gören duvar resimleri, Mezopotamya sanatında önemli bir sanat formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezopotamya duvar resimleri, konuları ve figürlerin biçimsel formları (profilden portreler ve ayakları ile karşıdan betimlenmiş gövde) nedeniyle Antik Mısır duvar resimlerine benzerlik göstermektedir. Ressamlar, savaş sahneleri, dini ve mitolojik unsurları içeren sahnelere kompozisyonlarında yer vermişlerdir. Mezopotamya resimlerinde ayrıca, ressamın hükümdarların başarılarını ve yüceliklerini betimleyen sahnelere yer vermesi Mısır ile olan bir diğer benzerliktir (Gombrich, 2007, s. 43-45).

M.Ö. 2700’lerde Ur şehrinde yapılmış olan bazı resim örnekleri, Mezopotamya resim sanatı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Krallığın savaş ve barış faaliyetlerinin betimlendiği resimlerde, tasvir edilen hayvan figürlerinde yer alan gerçekçilik dikkat çekicidir. Figürler yalın bir stilizasyon ile profilden çizilmiş

portreler, önden görünen gözdeler ve yine aynı perspektiften çizilmiş bacaklardan oluşmaktadır (Tansuğ, 1993, s20)

Yoğun çekişmelere ve savaflara tanıklık eden Mezopotamya topraklarında bulunan ilk duvar resimleri, Mari Sarayındaki yer alan ve M.Ö. 2000–1700 arasına tarihlendirilen duvar resimleridir (Brödner, 1989, s. 80). Mari Sarayında yer alan duvar resimleri, geometrik çerçeveler ile stilize edilmiş bitki motifleri ile çerçevelenmiştir. Eski Babil dönemine ait duvar resimlerinde, geometrik çerçeve içerisinde yer alan stilize bitki formlarıyla sınırlandırılmış ve içeriğinde mitolojik hayvan resimleri bulunan çalışmalar bulunmaktadır (Tansuğ, 1993, s. 37; Frankfort, 1996, 124).



**Görsel. 6:** Zimri-Lim'in Görevlendirilmesi M.Ö. I.yy., (<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mural-painting>, erişim tarihi: 25.04.2018)

Kurigalzu sarayı duvar resimleri ile Mari'nin Eski Babil çağına ait duvar resimleri, erken dönem teknikleri kullanılmaları ile benzerlik göstermektedir. Alçı sıva ve kalın bir balçık sıva tabakasının üzerine eski renkler olan siyah-beyaz-kırmızı kullanılmıştır (Yılmaz, 2008, s. 46-48). Yapıldıkları dönemin şartları, yıkıcı savaflar ve harap edilmiş mimari yapılar nedeniyle Mezopotamya duvar resimlerinin teknik özellikleriyle ilgili bilgiler sınırlıdır.

## 2.4. Anadolu'da Duvar Resmi

Paleolitik döneme tarihlendirilen geçmişi ile Anadolu uygarlıklarına ait resim örneklerine, Anadolu coğrafyasının birçok yerinde rastlanılmaktadır. Anadolu uygarlıklarına ait ilk duvar resmi örnekleri, kazıma yöntemi ile mağara duvarlarına yapılmıştır. Daha sonraki dönemlerde kazıma tekniğiyle mağara duvarlarına yapılan resimlerde, demir oksitten yararlanılarak kahverengi ve kırmızı renkleri kullanılmıştır. Anadolu da bulunan duvar resimlerinin geniş bölgelere yayılması ve resimlerin içeriklerinin benzerlikleri burada yaşayan halkların birbiriyle olan etkileşimlerini de göstermektedir.

Neolitik Dönem'de ise en çarpıcı duvar resimlerine Catalhöyük'te rastlanır. Kalkolitik Dönem'de şimdiye kadar Can Hasan (Karaman), Değirmentepe (Malatya), Norşun Tepe ( Elazığ Keban Barajı Göl Alanı), Arslantepe ve Piroz Höyük'te duvar resimleri tespit edilmiştir. Anadolu'da Tunç Çağında resim sanatı örnekleri yok denecek azdır. Asî Irmağının kıyısında, Antakya-Reyhanlı yolu yakınında olan Tel Açana (Alalakh), nadir merkezlerin en önemlisidir. Demir Çağının resim sanatına ait en iyi örnekler Urartu'da görülmektedir. Bunun yanı sıra Demir çağının büyük bir bölümünde Asur etkisi altında kalmış olan Yukarı Dicle Bölgesi'nde yer alan Üçtepe'den fresko parçaları ele geçmiştir (Yılmaz, 2008, s. 57).

Farklı dönemlerde resim teknikleri ve uygulama alanlarında değişiklik gösteren Anadolu uygarlıklarının ana temaları arasında, av sahneleri, insan ve hayvan figürleri yer almaktadır. Mağara duvarlarına çizilmiş olan hayvan figürleri arasında, boğa, keçi ve yırtıcı kuşlara ait figürlerin çokluğu dikkat çekicidir. Anadolu uygarlıklarına ait Paleolitik dönem resimlerinde, Antalya Karain mağarası, Diyarbakır Sinek Çayı/Kayaaltı Sığınağı ve Van/Tirşin Yaylası ile Kızların Mağarası'nda bulunan insan ve hayvan figürleri betimlemelerinde, kazıma tekniği ile kırmızımsı-kahverengi demir oksit kullanılmıştır. Latmos (Beş Parmak) Dağı eteklerinde yer alan Paleolitik dönem duvar resimleri, konu olarak diğer Anadolu ve Avrupa resimlerinden ayrılmaktadır. Latmos Dağı resimlerinde 500'den fazla insan figürü betimlemesi bulunmuştur. Hem natüralist hem de stilize edilmiş ikili ve üçlü

figürler belirli bir düzen ile kırmızı demir oksit ve bazı yerlerde sarı kullanılarak betimlenmiştir (Yılmaz, 2008, s. 58).

Çatalhöyük duvar resimleri, Neolitik Dönem Anadolu resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Mimari yapılarda duvar yüzeylerine yapılan resimler, mimari yapıların tamamında kullanılan yapışkan beyaz bir kil tabakası üzerine yapılmıştır. Çatalhöyük duvar resimlerinde, çizgisel formlarla betimlenen figürlerde renk kullanıldığı görülmektedir. Yapılan çalışmalar sonrası dini ritüellerin parçası olarak kullanılan duvar resimlerinin bir sonraki tören için kullanılmak üzere beyaz sıva ile kaplandığı, üst üste yapılmış duvar resimlerinden anlaşılmaktadır (Yılmaz, 2008, s. 68).



**Görsel. 7:** Av Sahnesi, Çatalhöyük (<http://users.stlcc.edu/mfuller/catalhuyuk.html>, erişim tarihi: 22.08.2018)

Çatalhöyük'te kullanılan boyalar temelde minerallerden elde edilmişlerdir.  
Demir oksitler: Kırmızı, kahverengi ve sarı aşı boyası,  
Bakır oksitler: parlak mavi azurit ve yeşil malakit  
Cıva oksitler: Koyu kırmızı renkli zincifre.



Kırmızı boya olasılıkla hematitten, leylak rengi veya mor manganezden, kurşuni gri galenadan elde ediliyordu. Zemin rengini oluşturan krem veya mat beyaz renkte sıva göl yataklarından sağlanıyordu. Siyah ise kumdan elde edilmekte idi. Boyalarda hayvan yağı, bitkisel yağ veya yumurta akı gibi bağlayıcı malzemeler kullanılmamış doğrudan doğruya duvar üzerine uygulanmıştır. Bazı resimler üzerindeki ince fırça darbelerinin izleri görülse de genelde düz yüzeylerde boya sürülerek kullanılıyordu. Resimler herhangi bir ön çalışma yapılmadan direkt boyanacak yüzeye yapılıyordu. Aynı desenin birkaç kez kullanılması, geyik avı gibi karmaşık sahnelerin tekrar tekrar yapılabilmiş olması, keçe, deri veya kumaş gibi maddelerin üzerlerine desenlerinin çizildiği düşünülmektedir (Yılmaz, 2008, s. 69).

Kalkolitik dönem Anadolu duvar resimleri, genel olarak Paleolitik dönem özellikleri göstermektedir. Bu dönem yapılan duvar resimlerinde, balçık sıva ile oluşturulmuş duvar üzerine demir oksitten elde edilmiş renkler kullanılmıştır. Kalkolitik dönem Anadolu duvar resimlerinde av sahnelerine, geometrik süslemelere ve krallık imgelerine rastlanılmaktadır (Yılmaz, 2008, s. 69).

Tunç çağı Anadolu duvar resim örnekleri arasında, Alalakh ve Yarım-Lim Sarayı duvar resimleri, teknikleri, kullanılan boyalar ve betimlemeleri ile dikkat çekmektedir. Yarım Lim Sarayı duvar resimlerinde, kırmızı zemin üzerine yeşil tonlarda yapılmış bitkisel süslemeler ve betimlemeler bulunmaktadır. Alalakh Sarayı duvar resimleri, teknik anlamda daha gelişmiş ressamlar tarafından yapılmıştır (Woolley, 1955, s. 91).

Alalakh'taki yatay hatların belirlenmesi ipler yardımıyla mümkün olmuştur. Intonaco tabakasının arkasındaki net çizgiler, bölümlerin ayrılıp boyanmasına hizmet etmiştir. Motifler temelde serbest elle uygulanmıştır. Uygulama "al fresco" tekniğidir. Buradaki intonaco son derece ince bir tabaka halinde, hızlı bir şekilde kuru yüzeye yapılmıştır. Ressam "al fresco" olarak başlamış, tamamlamaları yer yer "al secco" ile yapmıştır. Alt zemindeki dalgalı çizgiler Girit ve Alalakh'ın ortak noktasını oluşturmaktadır. Aradaki fark ise Alalakh'ta "al secco" tekniğinin de uygulanmış olmasıdır (Bingöl, 1997, s. 26)

## 2.5. Orta Asya Medeniyetlerinde Duvar Resmi

Orta Asya toplumları arasında resim geleneği, diğer medeniyetler ile kıyaslandığında, geleneksel yaşam biçimleri etrafında şekillenen sanat biçimleri nedeniyle göçebe kültür çerçevesinde şekillenmiştir. Erken dönem Orta Asya sanatı Uygurların yerleşik hayata geçmesiyle başlamış, bu dönem Türk sanatında, özellikle Budizm ve Maniheizm etkisinde yapılan resimler görülmüştür.

Türk resminin ilk temsilcileri sayılan Uygur Türkleri, Türk resminin gelişmesinin önünü açmış ve gelişmesini sağlamıştır. Bu dönem yapılan duvar resimlerinde, özellikle dini motiflerin yer aldığı betimlemeler çoğunluktadır. Dini konulu resimlerin yanında; günlük hayatı, sosyal konuları, av sahneleri, Türk kahramanları ile bazen de resmini yaptırmak isteyen soylu ve zenginlerin portrelerinden oluşan resimler de bulunmaktadır. Aytaç, Uygur duvar resimleriyle ilgili, Budizm ve Maniheizm'in Türklerin yerleşik hayata geçmelerinde etkili olmuş, Uygur resim sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Bu nedenle Uygur resim sanatında fresk tekniği ile yapılmış duvar resimlerinde çoğunlukla dini konulara yer verilmiştir (1981, s. 108).

Büyük bir çoğunluğu Budist olan Uygurlarda, gerek mimaride gerekse resim sanatında, bu dinin etkisi yoğun olarak görülür. Eski Uygur şehirlerinde VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma Budist ve Maniheizm resimler bulunmaktadır. Özellikle dini temalı betimlemelerin yer aldığı Orta Asya Türk resim sanatında, dini betimlemelerin dışında yer alan resimler, siyasi gelişmeler ve ticaret ile birlikte gerçekleşen etkileşimler ile şekillenmiş ve zenginleşmiştir. Bu etkiler arasında, Tibet'te İskit etkisiyle meydana gelen biçimsel ve tematik değişiklikler gösterilebilir (Ögel, 1991, s. 360-362).

Günümüze ulaşan Türk resim sanatına ait ilk örnekler olan Uygur duvar resimleri, 856-1368 tarihlerinde Uygur hakimiyetinde olan günümüzde "Doğu Türkistan" olarak bilinen tarım bölgesindeki şehirleri Hoço, (İdikut) Turfan, Kuça, Murtuk, Toyuk, Bezeklik, Yarhoto, Sorçuk, Kumtura, vd.) yapılarını süslemişlerdir. Kızıl Kaya mabetlerinde bulunan Uygur duvar resimlerinde, Buda'nın hayatına ait

vakaları temsil eden betimlemeler ile kadın ve erkek vakfiyeci figürleri bulunmaktadır (Özerdim, 2017, s. 121).

Uygur resimlerinde, kompozisyon belirli bir düzen içerisinde figürler simetrik bir şekilde sıralanarak oluşturulmuştur. Kullanılan renklerde parlak kırmızı ve maviler yoğunlukta olup keskin siyahlar kontörle ile figürlerin formları oluşturulmuştur.



**Görsel. 8:** Buda ve İki Müridi, Kızıl Mağaraları-Uygur-Çin, VI-VII. yy. (<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus>, erişim tarihi: 10.06.2019)

Uygur sanatına ait portre örnekleri de bu dönemlerde yapılmış duvar resimlerinde yer almaktadır. Türk sanatının ilk dönemlerinde, insan vücudunun tüm uzuvları şematik olarak betimlenmiş ve altına ismi yazılarak belirtilmiştir. Uygur Türkleri, yaptıkları betimlemelerde, kendilerinden farklı insanları tiplere ayırarak resmetmişlerdir. (Bkz. Görsel 8). Bu dönemde yapılan resimlerde genellikle rahipler, vakıf çalışanları ve müzisyenler görülmektedir (Aslanapa, 1973, s. 14-15).

Uygur Budist resimlerinin günümüze gelebilmiş en iyi örnekleri, fres ve kabartma tekniği kullanılarak yapılmış, Bezeklik Mabretlerinde bulunan duvar resimleridir. Duvar resimlerinde, resmedilen vakıfçılar veya duacılar arasında dönemin yönetici sınıfına ait (asiller ve prensler) betimlemeler ayırt edilmektedir (Diyarbakirli, 1993, s. 47- 48). Uygur sanatı, toplumun dış etkilere açık olmasından dolayı biçimsel olarak değişimlerin olduğu ve başka toplumlara etki eden bir sanat anlayışına sahip olmuştur. 750 yılında Talas Savaşı'ndan sonra sanat alanında geliştirdikleri üslubu duvar resimleriyle batıya taşımışlardır. Bu nedenle, İslam topluluklarıyla olan ilişkileri dolayısıyla İslam topluluklarının Uygur sanatından etkilendiği ve bu etki sayesinde doğululaşmaya başladığı söylenebilir (Berkli, 2010, s.157).

İnal, Uygur sanatının İslam sanatı üzerine etkisini, Orta Asya'dan getirtilen Türk askerlerinin yerleşmesi için, Bağdat yakınlarına kurulan Samarra şehrinde yapılan Cevsek-el Hakani, Balkuvara Saraylarındaki duvar resimleri üzerinden ortaya koymaktadır. Cevsek-el Hakani, Balkuvara Saraylarındaki duvar resimlerini Uygur sanat anlayışı ve biçiminin batıya taşınan ilk örnekleri olarak görmek mümkündür. Saray duvarlarında yer alan fresklerde, figür betimlemeleri Türk tipolojisine uygun olarak yapılmış ve detaylara yer verilmiştir (1976, s. 15).

1036 yılında, I. Mesut döneminde Afganistan'ın güneybatısında Hilmend nehri kıyısında Büst şehrinde, Mimar Abdulmelik tarafından yapılan Leşker-i Bazar sarayında, belge niteliği bulunan duvar resimleri yer almaktadır. Bu resimlerde Sultan Mahmud'un hakimiyetinde bulunan ordular betimlenmiştir (Serin, 2010, s. 22).





**Görsel. 9:** Samarra dansözleri, IX. yy. (Hattstein ve Delius, 2007, s. 107)



**Görsel. 10 :** Asker Freskosu, Gazne Leşker-i Bazar Sarayı Taht Odası, X-XI. yy  
(<http://blog.chughtaimuseum.com/?p=1746>, erişim tarihi: 12.10.2019)

### 3. BÖLÜM: DUVAR RESMİ TEKNİKLERİ

Duvar resmi genel olarak “duvar yüzeyi üzerine yapılan resimler” olarak tanımlanmasına rağmen uygulanış teknikleri nedeniyle farklı şekillerde isimlendirilmektedir. Bunlar arasında fresk, mozaik, enkaustik, stuccolustro, sgraffito ve secco sıklıkla kullanılan tekniklerdir. Duvar resmi tekniklerinde yoğun olarak kullanılan ve kabul gören teknik fresk tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır.

İtalyanca kökenli fresk kelimesi, taze anlamına gelen fresco’dan gelmektedir. Yaş kireç sıvası üzerine, boyanın, suluboya tekniğinde sürülerek uygulandığı zor bir duvar resmi tekniğidir (Canaday, 1958, s. 7). Fresk tekniğinde, boyanın uygulama yapılan yüzeye ıslakken uygulanması, boyanın yüzeye geçerek kalıcı ve dayanıklı renkli bir tabaka oluşmasını sağlarlamaktadır. “Bazen kuru zemin üzerine bir çeşit taklit fresk uygulanır ki buna susuz fresk (fresco Secco) denir” (Özdemir, 1991, s. 59).

Yaş fresk tekniğinde boyanın uygulanacağı yüzeyin hazırlanma aşaması ve bu hazırlık aşamasında kullanılan malzemeler, yapılan resmin kalitesini ve dayanıklılığını etkilemektedir. İyi hazırlanmış yaş sıva üzerine inceltirilerek sürülen boyalar, sıva içerisine geçerek yapının parçasına dönüşmektedir. Duvar yüzeyinde etkili bir uygulama yapmak için kullanılan malzemelerin doğru seçilmesi ve uygulama aşamalarında dikkat edilmesi gerekmektedir. Tarihsel süreç içerisinde fresk tekniğinin dış etkenlerden zarar görmemesi ve kalıcılığının artırılması amacıyla iç mekânlarda kullanıldığı görülmüştür.

Fresk tekniğinde, resmin uzun süre dayanabilmesi için katkı malzemeleri, dolgu maddeleri ve bağlayıcıları iyi seçilmiş ve hazırlık aşamalarına dikkat edilmiş sıva tabakasının hazırlanması gereklidir. Duvar resminde kullanılan ve sıvanın uzun ömürlü olmasını sağlayan bağlayıcı malzemeler, tarihi süreç içerisinde çok fazla değişikliğe uğramamıştır. Tarihi süreç içerisinde kil, jibs ve kireç olarak en sık karşılaşılan bağlayıcılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Duvar resimlerinin yapıldığı coğrafyaların karakteristik yapılarına göre değişen dolgu maddeleri; doğal kum, kırma taş ve tuğla parçalarıdır. Dolgu malzemesi olarak kullanılan bu maddeler, yüzeyde sıva tabakası olarak uygulanan sabitleyicilere uygun olarak

kullanılmaktadır. Özdemir; duvar resimlerinin uzun ömürlü olması, renklerin zaman içerisinde solmaların yaşanmaması ve bozulmaların meydana gelmemesi için dikkat edilmesi gereken bir takım temel unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurların başında, duvar harcı ve sıvasında güherçile (potasyum nitrat) ve rutubet olmaması gelmektedir. Bu nedenle, duvar sıvasında kullanılan sönmüş kireç ve kum özelliklerine göre iyi seçilmeli, kirecin söndürme işlemi standartlara göre yapılmalı ve kullanılan kum iyi yıkanmış olmalıdır (1991, s. 61).

Duvar sıvasında kullanılan kalsiyum karbonat bileşiklerinden oluşan kireç, doğada kalker taşı olarak bulunmaktadır. Doğada bulunduğu hali ile sıvada kullanıma uygun olmayan kireç, kullanılmadan önce söndürme işlemine tabi tutulmalıdır. Kirecin söndürülmesi aşamasında yeterli miktarda su ilavesi yapılmalı ve kirecin homojen bir yapıya gelmesi sağlanmalıdır. Duvar resminde kullanılan kireç, işlem sırasında boya ve diğer malzemeler ile kimyasal reaksiyona girerek boyanın sabitlenmesini sağlamaktadır. Bu nedenle duvar resmi tekniğinde yapılan çalışmanın etkili olması için kirecin iyi seçilmesi ve kullanım kalitesi büyük önem taşımaktadır. Söndürülmüş kirecin saf olması, yağ kalitesi ve içerisinde yabancı maddelerin olmaması uygulama aşamasında ve sonrasında çalışmanın ileri zamanlarda kalitesini ve ömrünü belirlemektedir (Kılıç ve Anıl, 2006, s. 16-17).

Duvar resimlerinde kullanılan boyaların sıva ile etkileşimini ve bütünlüğünü sağlamak için kullanılan boyaların, söndürülen kirecin üzerinde biriken kireç sütü veya kireç suyu ile kullanılması gerekmektedir. Kullanılan kireç sütününün kaliteli olması için, kireç ayran kıvamında hazırlanmalıdır (Özdemir, 1991, s. 63).

### **3.1. Duvar Resimlerinde Kullanılan Malzemeler**

Antik dönemden günümüze farklı teknik ve malzemeler kullanılarak yapılan duvar resimlerinin yapım teknikleri ile ilgili pek çok çalışma bulunmaktadır. Yapılan bu çalışmalarda günümüz teknolojisinden yararlanılarak gerçekleştirilen analizler sonucunda kullanılan malzemeler hakkında bilgi sahibi olunmaktadır.

“FTIR Analysis, Taramalı Elektron Mikroskobu (SEM) ve HPLC Yüksek Performans - Basınç Sıvı Kromatografisi (HPLC); THERMO marka, FINNIGAN surveyor model olup, DDA Plus dedektör kullanılmıştır. Malzemelerin (özellikle boya, astar, bağlayıcı, sıva, harç, sağlamaştırıcı vb.) içeriğinde bulunan organik bileşiklerin hem kalitatif (nitelik), hem de kantitatif (miktar) analizi yapılabilmektedir. Böylece malzemenin içerisindeki basit ve kompleks organik bileşiklerin cins ve miktarlarının analizlerini hassas bir şekilde gerçekleştirerek veriler elde edilir. Bu kromatografi 2 yönteminde sabit faza enjekte edilen, sıvı yada çözelti halindeki malzeme içerisindeki maddeler basınçla gönderilen çözücü tarafından sürüklenerek birbirinden ayrılırlar. Sabit gaz kolonun çıkışında bulunan maddeler, genellikle UV-VIS spektrofotometre tarafından nitelik ve nicelik olarak tespit edilir.” (Rouessac ve Annick, 2007, s. 63).

Bilim insanları, Antik duvar resimleri üzerinde gerçekleştirdikleri incelemeler sonrası, duvar resimlerinin uygulama teknikleri ve kullanılan malzemeler hakkında bilgi verebilmektedirler. Kimyasal analizler sonucunda elde edilen veriler doğrultusunda duvar resimlerinde kullanılan organik malzemeler ile ilgili (Casadio, Gianguialano ve Pique, 2004) çalışmalarında; araştırmacılara özellikle Antik dönemden günümüze kadar kullanılan malzemeler hakkında ayrıntılar sunmaktadır. “Organic materials in wall paintings” isimli çalışmada, araştırmacılar, duvar resimlerinde kullanılan renk ve renklerin uygulanmasında kullanılan diğer malzemeleri sınıflandırmışlardır. Araştırmacılar, yaptıkları analizler sonrası boya elde etme aşamasında, bölgeler arasında farklı malzemelerin kullanıldığını ve bu nedenle dünyanın farklı bölgelerinde farklı renklerde duvar resimleri ile karşılaştıldığını ortaya koymuşlardır. Antik dönemden günümüze kadar kullanılan duvar resmi malzemeleri, boya pigmentlerinin elde edildiği malzemeler ve bu malzemelerin yüzey uygulamasına uygun hale getirmek için hazırlanan karışımlarda kullanılan malzemeler şeklinde sınıflandırma yapılmıştır. Duvar resimlerinde kullanılan malzemeler ile ilgili yapılan 231 farklı analiz sonrası 16 ana gruba ayrılan organik kökenli malzeme grubunun oluşturulduğu bu malzemeler arasında bira, şarap, sirke, yumurta (yumurta akı ve yumurta sarısı), safra, yapıştırıcılar, un ve nişasta, yağlar, sakızlar, reçineler, verniklerin bulunduğu tespit edilmiştir.

Gerçekleştirilen analizler sonucunda 60 farklı teknik ile boyalarda yaldız ve altın renginin taklit edildiği, bunun içinde çeşitli malzeme gruplarından hazırlanan karışımların kullanıldığı görülmüştür (Pique ve Verri, 2015, s. 70-72).

Duvar resimlerinin kalıcılığını arttırmak ve resim yapılan mekânda yer alan duvar ile bütünlüğü sağlamak için özellikle ustaların sıva harçlarının özelliklerini geliştirmesi gerekmektedir. Bu nedenle, sıva harçlarının sağlamlığını arttırmak ve yüzeye sürülen boya maddelerin sıva ile bütünleşmesini sağlamak için sıva harcına tutkal, Arap zankı, kan, yumurta akı, şeker, kemik tutkalı, bitkisel sıvılar, idrar, malt ve reçineler karıştırılarak harcın yapıştırıcı özelliği arttırılmıştır.

Duvar resimlerinde sıva harcının hazırlanması ile ilgili olarak Vitruvius'un bilgileri büyük önem taşımaktadır. Vitruvius duvar harcının hazırlanması ve sağlamlaştırılması aşamalarını tarif ederken, harcın katılaşmasını sağlamak için domuz yağı, kesilmiş süt, incir sütü, çavdar hamuru kullanıldığını, duvar yüzeyine uygulanan harcın katılaşmasını geciktirmek ve harç üzerinde işlem yapmak için yumurta akı kullanıldığını aktarmıştır. Ayrıca duvara uygulanan harcın sağlamlığını arttırmak için sıvalara keten, saman hatta çimen gibi bitki lifleri ve hayvan kılları ilave edilmiştir. Daha hassas olan kireç ve alçı sıvalara yağ ve yüzeyde pürüz kalıntı bırakmayacak şekilde temizlenmiş hayvan kılları ve insan saçı da kullanılmıştır (Güleç, 1992, s. 15-17).

Duvar resimleri, yapıldığı ilk günden itibaren uygulama yapan ustalar tarafından geliştirilmeye, kalıcılığı ve renk kalitesi arttırılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde farklı sınıflamalar ve tanımlamaları olmasına rağmen genel olarak pigmentlerin bağlayıcı özelliğini arttırmak için kullanılan malzemelerin ortak özellikleri, bağlayıcı ve film yapıcı olmalarıdır. Bu maddeler, uygulama yapılan yüzeyde kalıcı bir şekilde malzemenin tutunmasını amaçlamaktadır. Bağlayıcı malzemeler ,boya pigmentlerini birbirine bağlar ve yüzeyde tabaka şeklinde oluşturur.

Film yapıcı özelliği bulunan bağlayıcı maddeler doğal yada yapay olarak bulunabilirler. Bu maddeler yapısal özellikleri ve etkileri nedeniyle farklı gruplar halinde sınıflandırılmaktadır.

Masschelein Kleiner, bağlayıcı maddeleri aşağıdaki şekilde sınıflandırmıştır (1985, s. 35-40-45-51-55).

- a) Lipitler ve yağlı malzemeler; hayvansal yağlar, bitkisel yağlar, kuruyan ve yarı kuruyan yağlar, mineral mumlar (parafin ve mikrokristalin mum gibi petrolden elde edilen mumlar), bitkisel mumlar, hayvansal mumlar, steroidler (yumurta sarısı, ox-gall),
- b) Proteinler veya albuminsi malzemeler; jelatin ve hayvansal tutkallar, balık tutkalı, kazein, yumurta beyazı ve sarısı, temperalar-distemperler,
- c) Glusitler veya şeker bileşimleri; polisakkarit zamklar (arap zımkı gibi), bitkisel musilages (nişastalar, dextrinler), selüloz kökenliler (selüloz nitrat, asetat ve selüloz eterler),
- d) Terpenler, reçinemsiz malzemeler; Kanada balzımı, sandarak, terebentin yağları, mastik, elemi, damar,
- e) Emprenye malzemeler; tars, bitümler olarak sınıflandırılmaktadır.

### 3.2. Renk ve Duvar Resimlerinde Rengin Tarihsel Gelişimi

“Boya” sözcüğü (TDK) tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük’te “Renk vermek, dış etkilerden korumak için eşyanın üzerine sürülen veya içine katılan renkli madde”olarak tanımlanmaktadır (Akalin ve diğerleri 2011, s. 386). Renk verme şeklinde tanımlanan boya, Antik çağdan günümüze farklı amaçlar için kullanılmış, kullanıldığı yüzey ve bileşimlerinden dolayı farklı isimler almıştır. Boya tempera, duvar resmi boyası, yağlıboya, toprak boya, pastel boya, kireç boya veya başka bir renk verici madde ile elde edilen karışımlardan oluşabilmektedir. Boyar maddelerde

boyaya renk veren ana madde (Boyar madde) pigmentlerdir (Akalin ve diğeri 2011, s. 387).

Farklı şekillerde elde edilebilen pigmentler, yapılarına ve özelliklerine bağlı olarak çeşitli şekillerde sınıflandırılabilir. Pigmentler, yapılarına uygun bağlayıcılar ile karıştırılarak farklı tekniklerde yapılan resimlerde boya maddesi olarak kullanılırlar. Tarihsel süreçte kullanılan ilk pigmentler doğal organik pigmentlerdir. Kullanımı insanlık tarihi ile başlayan bu pigmentler, doğada oldukları şekilleri ile kullanılabilirler için ilk renkli betimlemelerde kullanıldığı düşünülen renklendiricilerdir. Doğal organik pigmentlerin çoğu bitkilerin renkli kısımlarından ve böceklerden elde edilmiştir. İlk dönemlerden günümüze kadar kullanımı devam eden organik pigmentler arasında, özellikle insanoğlunun ateşi bulmasından sonra ahşap, reçine veya kemik gibi organik malzemelerin kısmen karbonlaştırarak kullanıma hazırladıkları (kandil isisi siyahı, asma siyahı, fildişi siyahı gibi) siyah boyalar yer almaktadır.

Doğada bulunan minerallerden, maden cevherlerinden veya tortul birikintilerinden (azurit, doğal ultramarin, tebeşir) elde edilen doğal inorganik pigmentler, farklı çağlarda kullanılan saflaştırma ve öğütme teknikleri ile kullanıma hazırlanmıştır. Özellikle Antik Mısır döneminde, inorganik pigment elde edilmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiş ve daha önce kullanılmayan renkler elde edilerek Antik Mısır resimlerinde kullanılmış ve ticareti yapılmıştır (Yılmaz, 2008, s.38-40). Elde edilme şekillerinde farklılıklar gözlemlenmesine ve kullanımında farklılıklar olmasına rağmen boyar maddelerin temel olarak kalıcılığı ön plana çıkmaktadır. Pigmentlerin kalıcılığı, uygulandıkları yüzeyde karşılaştıkları doğal etkenler, ışık ile temas etme ve kimyasal etkenlere karşı dayanıklılıkları ile belirlenir. Bu nedenle boyar maddelerin dayanıklılığını arttırmak için çeşitli işlemler gerçekleştirilerek yapılan resimlerin kalıcılığı sağlanılmaya çalışılmıştır. Yapılan resim tekniklerinde kullanılan boyar madde ve bağlayıcıların seçimine dikkat edilmiş; özellikle güneş etkisi dikkate alınarak, resimler çoğunlukla kapalı alanlara yapılmış, böylece resimlerin uzun süre kalıcılığı sağlanmıştır.

Antik dönemlerde kullanılan ve elde edilme yöntemlerinden, bağlayıcılarına, kullanıldıkları tekniğe ve dayanaklıklarına göre genel olarak pigmentlerin sınıflandırılması bileşen formüllerine göre sınıflandırılması aşağıda yapılmıştır.

- a) Formülü metal oksit (MexO) olan kırmızı ve sarı toprak boyalar (okra), viridian, çinko beyazı, titanyum beyazı, kurşun ve kalay sarısı, kurşun kırmızısı en genel kullanılanlarıdır.
- b) Formülü metal karbonat [Mex(CO<sub>3</sub>)<sub>y</sub>] olan pigmentlerden kurşun beyazı, San Giovanni beyazı, azurit, malahit bu grubun önemli üyeleridir.
- c) Bileşimleri çok farklı olduğu için genel bir formül verilmesi mümkün olmayan sülfür grubu pigmentlerin en genel örnekleri lapis lazuli ve yapay ultra marine, Egyptian blue, toprak yeşilidir. Prusya mavisi, blue verditer gibi inorganik pigmentlerle indigo, kırmızı ve sarı lak gibi organik pigmentler birbirlerinden farklı kimyasal yapılara sahip karmaşık grup olarak sınıflandırılmaktadır (Schmid, 1992'den akt., Dikilitaş, 2005, s. 24).

### 3.3. Toplumlarda ve Kültürlerde Renklerin Anlamları

Toplumlar, yaşam biçimleri ile şekillenen gelenek, görenek ve inanış gibi değerlerini nesilden nesle aktarırken yaşam ve kültürleri için süreklilik arz eden unsurları meydana getirmişlerdir. Toplumların yaşayan unsurlarını temsil eden kültürel yapıları içerisinde önemli bir yere sahip olan sanat anlayışı, içinde yaşadığı kültürün biçimleri ile şekillenerek gelişimine devam etmektedir. Sanatı oluşturan kültürel yapının temel elemanlarından biri renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, renklerin geçmişten günümüze kadar nasıl gelişim gösterdiği, farklı kültürlerdeki algısının ve renge yüklenen anlamların belirlenmesi önem arz etmektedir. İnsanlık tarihi ile eşzamanlılık gösteren renklerin kültürel yapıları, mitlerden çağdaş sanata kadar geniş bir çerçevede ele alınmıştır.

Tarih boyunca değişik coğrafya ve kültürlerde üstlendiği sembolik anlamlar nedeniyle renkler, toplumların büyük ölçüde işlevsel özelliği dolayısıyla kullandığı bir iletişim ve ifade aracı olmuştur. Farklı coğrafyalarda yaşayan toplumların



renklere yükledikleri sembolik anlamlar, birbirleriyle benzerlikler ve zıtlıklar içerebilmektedir. Bazı toplumlar arasında kutsal sayılan renkler, diğer toplumlar tarafından kötü ve kötülükle ilgili olabilmektedir. Renkler, aynı zamanda toplumların yaşadıkları coğrafyalara isim vermelerinde ve yön belirlemede yoğun bir şekilde kullanılmıştır. “Ak”, temizlik, arılık, ululuk, yaşlılık, tecrübe, büyüklük gibi yüceltici sıfatlarının yanı sıra batıyı temsil eder, “kara” ise toprak, güç, kuvvet ve bazen de keder, yas ve alt tabaka anlamlarını da taşıdığı gibi kuzeyi de temsil eder (Ögel, 1991, s. 429-435).

İnsanlık tarihinde, ifade aracı olarak kullanılan resimlerin formlarının oluşturulmasında renklerden yararlanılmıştır. İlk renk örneklerine, Altamira ve Lascaux mağara duvarlarındaki renkli hayvan figürlerinde rastlanmıştır. Bu resimler ile ilk karşılaşıldığında usta bir sanatçını elinden çıkmış gibi betimlenen hayvan tasvirlerinde yer alan renklerin canlılığı dikkatleri çekmiştir(Gombrich, 2007, s. 40).

İnsanoğlu, tarih boyunca renkleri farklı amaçlar ile kullanmış, yaptığı betimlemelerde büyüsel ve inançsal ihtiyaçları doğrultusunda farklı renk seçimlerine başvurmuştur. İlk dönem resimleri dikkatle incelendiğinde kullanılan malzemeler ile betimlemelerin konularının birlikteliği dikkat çekmektedir. Doğa ile mücadele, hayatta kalma gibi zorlukların yanında temel becerilerini geliştiren insanoğlu, yaptıkları ritüelleri, avlanma ve hayvanlar ile mücadele konulu betimlemelerde, doğada ham halde bulunan kolay ulaşılabilir boyar malzemeleri tercih etmiştir. Yılmaz, ilk dönem betimlemelerde kullanılan renkler ile ilgili, özellikle ham olarak doğada bulunabilen kırmızı hematit, karbon siyahı tebeşir, sarı ve kahverengi okr ve mangan oksit siyahı temel olarak kullanılan renkler olmuştur (2008, s. 67). Temel malzeme temin kaynağı doğa olan atalarımız, doğadan doğrudan temin edemedikleri renklere betimlemelerinde yer vermemişlerdir. Bu nedenle insanlık tarihine ait ilk betimlemelerde mavilere rastlanılmamaktadır.

Doğa ile gelişimini devam ettiren insanlığa ait Paleolitik dönem resimlerinde, kullanılan temel renkler, özellikle demir oksitten elde edilmiş olan kahverengi, koyu sarı renkler ile beyaz siyah renkler olmuştur. İnsanlar, bu renkleri elde etmek için doğada sıkça bulunan demir ve mangan oksitler, hematit ve limonitleri

kullanmışlardır. İlkel dönem ressamaları kullanacakları boya pigmentlerini saflaştırarak bunları dönem şartları gereği kabuklarda, taşlarda veya oyuk kemiklerinde muhafaza etmişlerdir. Doğadan elde edilen ilk dönem boyar maddelerin, duvar yüzeyine kalıcı olmalarını sağlamak için boyar maddelere gres, kan serumu, idrar, yumurta ve süt ilave edilerek uygulanmıştır (Mora, vd., 1984, s. 111- 119).

Antik dönemden günümüze kadar ressamaların temel malzemesi olarak kullanılan boyar maddeler, tarihsel süreçte farklı tekniklerde kullanılmıştır. Yapılan ilk resim örneklerinde ressamın, doğadan temin ettiği boyar maddeleri betimlemenin yapıldığı yüzeye direk sürdüğü düşünülmektedir. Duvar yüzeyine doğrudan uygulanan renklerin zaman içerisinde dış etkenler ve malzemenin kimyasal özelliklerinden dolayı uzun süre kalıcı olmadığına farkına varılması, bu maddelerin daha kalıcı şekilde kullanımını zorunlu kılmıştır. Marshack, ilk dönem yapılan betimlemeler ile ilgili, resimleri daha kalıcı kılmak isteyen atalarımız malzemelerde alternatifler geliştirmiş, yapılan betimlemelerde, boyar maddelerin içine hayvansal yağlar ve bitki öz suları ilave ederek yapılan karışımlar sonunda elde edilen boyar maddeleri kullanarak daha kalıcı ve doğa şartlarına dayanabilen betimlemeler gerçekleştirmiştir (1991, s. 55).

Yaşam alanını düzenleme ve ritüelleri yerine getirme çabasıyla, ilk çağda yaşamış insanlar, süsleme dürtüsüyle renkli malzemeleri kullanmışlardır. Süsleme aracı olarak rengi kullanan insan, doğadan elde ettiği renkli toprakları boya malzemesi olarak kullanmış; bu toprakları hem bedenini süslemek (inanç ve dini ritüel) hem de mağara duvarlarına betimleme yapmak için kullanmıştır.

Renk kullanımının gelişimi, medeniyet gelişimine ve insanın çevresine olan hâkimiyetine paralel olarak göstermiştir. Atalarımızın renk kullandığı dönemdeki değişiklikler özellikle MÖ 15.000-10.000 yılları arasında yapılan resimlerde farklılıklar göstermekte ve ilkel insanların renk skalasında çeşitlenmeler görülmektedir. Bu dönemlerde yapılan resimlere bakıldığında daha önce kullanılmayan renklerin mağara duvarlarında kullanılmaya başlandığı da dikkati çekmektedir. Bu renklerin kullanımının artmasında, çevresini tanıyan insanın

özellikle demir oksit içeren toprakları tanımaya ve kullanmaya başlaması etkilidir. Doğada bol miktarda bulunan demir oksit, özellikle kırmızı, kahverengi ve koyu sarı tonlarının elde edilmesi için kullanılmıştır. Lascaux Mağarası'nda bulunan duvar resimlerinde, kireç karbonatı beyazı, kızıl-sarı killi kum, kahverengi ve siyah mangan oksit kullanıldığı görülmüştür. Altamira Mağarası'ndaki (İspanya, -10000) kırmızılar ise iri kristalli bir hematittir (Delamare ve Guineau, 2007, s. 14).

Sanatsal üretimler, insanlığın gelişimi ve medeniyet bilinci oluşturmasıyla hızlı bir serüven yaşamıştır. Doğaya olan hâkimiyet ve insanın tarıma geçişi ile birlikte ihtiyaçlarını karşılayan insanlar yerleşik hayata geçmiştir. Yerleşik hayata geçen insanların, sanatsal üretimlerinde yer alan betimlemelerde ve kullanılan renklerde değişimler olmuştur. Tarım ile uğraşmaya başlayan insanların yaptıkları betimlemelerde, özellikle yaşam biçimi etrafında şekillenen bolluk bereket temaları artmış ve kullanılan renkler de bu betimlemelerin içeriği ile bütünlük göstermiştir.

Yerleşik hayata geçen insanoğlunun resimsel gelişimi ile ilgili Turani, tarım ile birlikte başlayan medeni hayata geçişin temelini oluşturan yerleşik yaşam biçimini, insanı yaşam alanı olan mağaraların dışına çıkarmış ve M.Ö. 10.000. - 4.000. yüzyıllar arasında yapılan resimlerde biçimsel olarak değişiklik görülmüştür. Mağara duvarlarından dış dünyaya çıkarak burada resim yapma sürecinde, mağara dışına kaya yüzeylerine yapılan bu betimlemelerde, yer alan insan ve hayvan figürleri dikkatli bir şekilde kazınan yüzeye demir oksitli boyalar ile yapılmıştır (1997, s. 30).

“Bu dönemde Çatalhöyük'te boya kullanımı, tüm yerleşim tarihi boyunca görülmektedir. En erken duvar boyası parçaları Tabaka X' a ait evin altındaki yapı molozları arasında bulunmuş, en geç örnekler ise Tabaka II duvarlarını kaplamıştır. Kullanılan renkler; kırmızı ve kahverenginin tüm tonları, devetüyü ve sarı, pembe ve turuncu, leylak, gri, siyah ve son olarak da mavidir. Çatalhöyük'te, temelde minerallerden elde edilen oldukça çeşitli boya maddeler (pigment) kullanılmaktaydı. Demir oksitler (kırmızı, kahverengi ve sarı aşı boyları), bakır oksitler (parlak mavi azurit ve yeşil malakit), cıva oksitler (koyu kırmızı renkli zincifre) kullanılıyor, kırmızı boya olasılıkla hematitten, leylak rengi veya mor manganizden ve kurşunî gri galenadan elde ediliyordu. Siyah, kurumdan elde edilmekteydi. Renkler tokmakla havanda iyice dövülüyor, ancak

tümü el altında bulunmasına karşın, belki de hayvansal ya da bitkisel yağlarla veya yumurta akıyla karıştırılmıyordu. Boyalar topaklar veya boya kalemleri biçiminde kurutuluyor ve düz taş paletler üzerine yayılıyor olmalıydı. Duvarlardaki figürler, ana hatları çizilmeksizin, doğrudan boyanarak oluşturulmuştu. Bundan da anlaşılıyor ki, ressamın bu ön çalışmaya gerek duymayacak kadar kendilerinden emindi.” (Mellaart, 2003, s. 101).

Resimlerde, renk kullanımında çeşitliliğin artmasında ve renk kullanımında belirgin değişikliklerin ortaya çıkmasında Mısır medeniyeti büyük rol oynamıştır. Mısırlılar, özellikle bilimsel alanda yaptıkları çalışmaları nedeniyle ataları tarafından Antik dönemden kullanılan bilgiler ışığında, çeşitli renk pigmentleri geliştirmiş ve resimlerde bunları kullanmışlardır. Mısırlılar, yaygın olarak kullandıkları sarı ve kırmızı renklere yeni elde ettikleri, beyaz, altın sarısı, yeşil, mor ile lacivert taşından elde ettikleri maviyi, renk skalalarına ilave etmişlerdir. Mısırlılar elde ettikleri bu renk pigmentlerini geniş ticaret ağları ile ülke dışına taşıyarak diğer medeniyetlerinde bu renkleri kullanmalarını sağlamışlardır (Delamare ve Guineau, 2015, s. 21). Mısırlılar, pigment hazırlama konusunda ustalaşmış, elde ettikleri pigmentleri, bağlayıcı arap reçinesi ile karıştırarak elde ettikleri boyaları kalıplar haline getirerek kullanmışlardır. Mısırlıların, özellikle bakır cevheri (mavi ve yeşil), is ya da mangal kömürü (siyah) demir cevheri (kırmızı ve sarı aşı boyası), ve kireçtaşı (beyaz) gibi minerallerden renk elde ettikleri ve bu renkleri kalıpladıkları bilinmektedir (Nicholson ve Shaw, 2000, s. 115).

### **3.4. Beyaz**

Arapçada “aklık, yumurta akı ve aydınlık” anlamlarına gelen beyaz sözcüğünün Türkçe karşılığı “ak”tır (Ögel, 1993, s. 379). Beyaz ve ak kelimeleri renk belirten sözcükler olarak aynı anlamda kullanılmalarına rağmen mecazi anlamlarında farklılıklar bulunmaktadır. Tarihsel süreçte Antik dönemden günümüze bilinen ve yaygın olarak kullanılan beyaz birçok toplumda ortak değerleri ve anlamları temsil etmiştir.

Toplumların biçimlerinde önemli bir yere sahip olan beyaz renk, süreç içinde farklı tekniklerde kullanılmıştır. Tarihsel olarak kullanılan beyaz boyar maddelerin

tekniklere göre farklılıklar göstermesinin nedeni, beyaz boyar maddeleri oluşturan bazı pigmentlerin farklı özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Çinko beyazı, kurşun beyazı, titanyum beyazı, alçı beyazı ve kireç beyazı, Antik dönemden günümüze kullanımında değişiklikler olmasına rağmen genel olarak kullanılan beyaz renk pigmentleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu pigmentlerin, bağlayıcılarının özelliklerine, ışığa dayanıklı olmalarına ve kullanıldıkları teknikler nedeniyle farklı dönemlerde, kullanım amaçlarında değişiklik görülmüştür. Bu renk pigmentleri arasında kurşun beyazı, duvar resimlerinde kalıcı bir özellik göstermez, diğer beyaz pigmentler ise kalıcılıklarından dolayı duvar resimlerinde kullanılmışlardır. Beyaz boya pigmentlerinde özellikle ışık ile temas sonrası koyulaşma, yüzeyde sabunlaşma ve diğer renk pigmentleri ile karışmama gibi problemler yaşanmaktadır (Dikilitaş, 2005, s. 24-25).

Farklı resim tekniklerinde geniş bir kullanıma sahip olan beyaz, Antik dönemden günümüze birçok medeniyetin ortak ifade aracına dönüşmüştür. Birçok toplum, benzer şekilde sadeliği, temizliği, saflık, doğruluk ve barışı temsil etmek için beyazı kullanmıştır. Uçar; kabul edici ifadeler için kullanılan beyaz, bilgi, aydınlık, ışık, nur toplumlar arasında olumlu anlamına gelen ve erdemli değerler ile örtüşen bir anlama sahiptir (2004, s. 48).

Eski Türkçede, beyaz-ak yerine kullanılan “ürüng” sözcüğü benzer anlamlarda kullanılmıştır. Sıfat olarak maddenin rengini belirten sözcük manevi, ruhsal ve duygusal anlamlara sahiptir (Ögel, 1993, s. 379). Ögel, kelimenin Altay Türkçesinde, cennette oturan tanrıların “Aktu” “ak ruha sahip olanlar, ruhları ak olanlar ”anlamına geldiğini belirtmiştir. Bu tanrılar ile ilgili yapılan betimlemede, bütün insanlığın hayatlarının ve ruhlarının bağlı bulunduğu ve göğün üçüncü katında yer alan “Süt- Ak- Köl” süt renginde olan ak göl bulunmaktadır. Yeni doğan çocukların ruhları yaratıcı tarafından Süt Ak Göl’den alınır ve doğan çocuğa verilir. Ayrıca aktu, Altay Türkçesinde “suçsuz, masum, temiz hislerle dolu kalp” anlamında kullanılır (Ögel, 1993, s. 571; Gürsoy-Naskali ve Duranlı 1999, s. 23).

Türk kültür ve mitolojisinde büyük öneme sahip olan beyaz-ak rengi, tarihsel gelişim içerisinde, Türk kültüründeki yerini ve önemini korumuştur. Saflık, temizlik

ve bereket anlamlarına da gelen kelime, Türk sanatında yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Türk destanlarında da yer alan beyaz-ak kelimesinin şahıs betimlemelerinde, Ak Han-Kara Han, Kır Han, Gök Han devlet ve beylik isimlerinde, Ak Tatarlar-Kara Tatarlar, Ak Koyunlular-Kara Koyunlular, Ak Kalmuklar-Kara Kalmuklar, Ak Süyek Ak Hazarlar-Kara Hazarlar, Akşitler, Ak Hunlar, gibi kullanımları bulunmaktadır (Gabain, 1968, s. 107-108). Benzer şekilde Türk tarihinde, batı Altun Orda Hanlığı'na Ak-Orda, doğu kanadına Gök-Orda denilmiştir (Kafalı, 1996, s. 50).

Beyaz, batılı toplumlar arasında, Türk kültürüne benzer şekillerde karşılık bulmaktadır. Batılı medeniyetlerde beyaz, masumiyetin, saflığın, vaftizin, dine dönüşün, sevincin, dirilişin, mutluluğun ve sonsuz yaşamın rengidir (Pastoureau ve Uysal, 2013, s. 43). Batı kültüründe beyazın anlamı ile ilgili yapılan araştırmalarda, Batı kültüründe ve Uzak Doğu kültüründe karşıtlığın olduğunu, beyaz rengin yaşam ve ölümü temsil ettiğine yer verilmektedir. “Batı kültüründe bir kadının beyaz giyinmesi çoğunlukla saflığı temsil eder ve beyaz rengin tertemiz bir ölümü hayal etmek de kolaydır. Ancak, Çin ve Japonya’da bu renk genellikle ölümü ve hastalığı ve özellikle cenazeyi temsil eder” (Finlay ve Emiroğlu, 2007, s. 109)

Dünyada genel olarak kabul gören ve toplumların mutluluk ve saflık imgesi olarak kabul ettikleri “beyaz gelinlik” yine beyaz rengine yüklenen ve rengin genel kabulüne yönelik bir imgedir.

Beyaz-ak toplumların yaşam ve inançlarında önemli bir yere sahip olmuş, peygamberlik ve kutsal betimlemelerde inanç, güven ve saflığı temsil etmiştir. İslam ve Hıristiyan inancı başta olmak üzere semavi dinlerde, beyaz rengin inançsal sembolizmi görülmüştür (Birren, 1961, s. 60).

Toplumların renklere yükledikleri anlamlar onların yaşam biçimlerini şekillendirmekte, yaşamlarında yer alan biçimlere ve formlara şekil vermektedir. Beyaz renk, toplumlar arasında benzer şekilde yaşamın kaynağından başlayarak insanlığın temel çıkış noktası ve nihayetinde de yaşamın tamamlanması sonrası ölüm ile gelen arınmayı ortaya koymaktadır. Işık rengi olarak kabul edilmesi, doğan bir

çocuğun gözlerini açmasıyla karşılaştığı ilk şey olmasıyla birlikte, ölüm ile beyaz kefene sarılması veya ışığa geri dönmesi toplumlar arasında beyazın önemini ortaya koymaktadır.

### 3.5. Yeşil

Yeşil, Türkçe Sözlük'te, "sarı ile mavinin karışmasından ortaya çıkan, bitki yapraklarının çoğunda görülen renk" olarak tanımlanmaktadır (Akalin ve diğerleri 2011, s. 2582). Yeşil, Antik dönemden günümüze kullanımı devam eden bir renk pigmentidir. Elde edilme yöntemlerinde farklılık gösteren yeşil pigmentler arasında, verdigre, doğal yeşil, mavimsi yeşil, malahit (dağ yeşili), krom oksit yeşili yer almaktadır. Antik dönemde doğandan doğrudan temin edilen veya yapay olarak elde edilen yeşil pigmentleri arasında, doğal yeşil, (mavimsi yeşil) ışıkla temas ettiği zaman bozulmasından dolayı çok fazla tercih edilmemiştir. Bu pigment, yağ temelli bağlayıcılar ile kullanımında iyi sonuçlar vermesine rağmen duvar resminde ve sulu tekniklerin kullanımında kalıcı değildir (Dikilitaş, 2005, s. 25).

Doğal yeşil dışında kalan yeşil pigmentlerin tamamına yakını, Antik dönemden günümüze özellikle ışığa, ısıya, bazlara ve asitlere karşı çok dayanıklı olmaları ve diğer pigmentler ile karıştırılabilmeleri nedeniyle duvar resimlerinde ve sulu tekniklerde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bazik bakır karbonattan elde edilen dağ yeşili, (malahit ) Antik dönemden günümüze kullanılan en parlak ve dayanıklı renk pigmentlerinden biridir. Özellikle Hanedanlık öncesi Mısır'da göz boyası olarak kullanılan malahit yeşiline, Tun Huang'daki Çin resimlerinde rastlanılmaktadır (Gettens ve Stout, 1966, s. 127-128).

Yeşil renk, tarihsel süreç içerisinde kullanım alanı ve temsil niteliğinden dolayı anlamında ve anlam kazandırdığı biçimlerde farklılıklar yaşamıştır. İlk dönemlerde gök ve su betimlemelerinin rengi olarak anılmış ve resimlerde bu şekilde yer verilmiştir.

“Gerçekte su, Antikçağ ve ortaçağ toplumlarında nadiren mavi olarak algılanmış ya da düşünölmüştür. Resimlerde herhangi bir renkte olabilir, ama simgesel olarak özellikle yeşille özdeşleştirilmiştir. Gerçekten de su (denizler, göller, nehirler, dereler), denizcilik haritalarında ve en eski coğrafi haritalarda hemen hemen her zaman yeşildir. Yeşil, yerini ancak on beşinci yüzyılın sonundan itibaren ormanlar da yeşille temsil edilmek istendiğinde- yavaş yavaş maviye bırakır.” (Pastoureau ve Uysal, 2013, s. 194)

Doğanın temel rengi olarak kabul edilen yeşil, toplumların genelinde huzur, yaşama aşkı, sakinlik ve yeniden uyanış şeklinde kabul edilmektedir. Yeşil, ümidi, hayatı ve canlılığı temsil eder (Bigalı, 1999, s. 306). Yeşil, toplumların bağımsızlık simgesi olarak kabul edilmiş; bazı toplumların bayrak rengini oluşturmuştur. Türk toplumları arasında yeşil bayrak kullanımının, özellikle İslamiyet sonrasında arttığı bilinmektedir. Peygamber sancağı olarak kabul gören yeşil bayrak kullanımı, Müslüman toplumların genel karakteristik özelliklerindedir (Köprölü, 1992, s. 248). Yeşil, Türk devletleri arasında yoğun olarak bayrak rengi olarak kullanılmış, Saka Türkleri, Büyük Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun bayrak ve sancakları genellikle yeşil olmuştur (Genç, 1996, s. 28-48).

Kültürel miraslarının kaynağını oluşturan mitolojilerde, yeşilin anlamı, farklı toplumluklarda benzerlik göstermektedir. Batı mitolojisinin ana konularından olan tanrısal yaratım ve betimlemelerde, yeşil, önemli bir unsur olarak görölmektedir. Yunan mitolojisinde, deniz ve deniz ile ilgili betimlemelerin rengi yeşil olarak tasavvur edilmiştir. Antik çağ resimlerinde, denizler Tanrısı Neptün, Poseidon'un oğlu Triton, Zeus'ün kızları olan su perileri ve deniz kızları Nereid'ler yeşil olarak betimlenmiştir. Müslüman toplumlar arasında yeşilin, kutsallık atfedilen ve en yoğun kullanılan renk olduğu dikkati çekmektedir. İslami kaynaklarda, birçok anlamı olan yeşilin, cennetin simgesi olarak tasvir edilmesi, bu rengin Müslüman toplumlar arasında kullanımını arttırmıştır. Daha çok bolluk ve bereket ile anılan yeşil, İslam'ın sancağı, Hz. Muhammed'in mantosunun rengi olarak bilinmektedir (Ersoy, 2007, s. 455).



### 3.6. Mavi

TDK tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te, mavi, “yeşil ile menekşe rengi arasında bir renk, bulutsuz gökyüzünün rengi” olarak tanımlanmaktadır (Akalin vd., 2011, s. 1636). Mavi pigmentler, elde edilme yöntemleri zor ve kaynakları sınırlı olan bir renk pigmenti olması nedeniyle bilinmesine rağmen yaygın olarak kullanılmamıştır. Genel olarak denizin ve gökyüzünün rengi olarak kabul edilen mavi, sakinlik, ferah, özgürlük, uzlaşma, anlaşma ve huzuru temsil etmektedir. Mavi renk ile ilgili Dikilitaş; bazik bakır karbonat kökenli azurit ve sodyum alüminyum silikat ve sülfür kökenli ultramarin mavisi, Antik dönemden beri bilinen ve kullanılan doğal mineral pigmentlerdir. Yağlıboya ve duvar resimlerinde kullanılması, Antik döneme kadar gitmesine rağmen yapay olarak üretildiği XIX. yüzyıla kadar çok yoğun kullanılmamıştır (2005, s. 26).

“Sonsuzluğun, cennetin ve semanın hâkimiyeti, düşünce ve meditasyonun rengi, uzayın ve sonsuzluğun sembolik rengidir” (Gerritsen, 1988, s. 6). Birçok topluluk tarafından benzer şekilde kabul gören mavi, iyiliğin temsili olarak görülmekte, kötü ve fena eylemleri engellediği düşünülmektedir. Mavinin anlamıyla ilgili Ersoy, Ortadoğu ve Orta Asya toplumlarında nazardan kötülüklerden korunmak için özellikle mavi renk objelerin evlerde bulundurulmakta ve nazardan korunduğuna inanılan mavi nazar boncukları kullanılmaktadır (2007, s. 453).

“Mavi, Yakındoğu ile Ortadoğu'nun diğer halkları için olduğu gibi Mısırlılar için de kötü güçleri uzaklaştıran yararlı bir renktir. Ölüyü öbür dünyada korumak amacıyla cenaze törenleriyle ve ölümlle ilişkilendirilmiştir. Yeşil de çoğu zaman benzer bir rol oynamış ve iki renk özdeşleştirilmiştir.” (Baines, 1985'den aktaran Pastoureau, 2013, s. 26). Eberhard'a göre mavi, Çin'de hem iyi hem de kötü anlama gelen bir renktir. Buna göre, saça takılan açık veya koyu mavi kurdele takmak, uğursuzluk getirirken; mavi renk, yüksek devlet memurluğu veya toplumda yükselmenin alameti olarak kabul edilir (2000, s. 211).

Türk kültüründe en önemli renklerden biri olan mavi, gök tanrı inancında betimlenen “Tengri”yi karşılamaktadır. Gökten gelen ulu kutsal anlamında kullanılan Gök tanrı betimlemesinde, gök, mavi olarak kabul edilmektedir (Ögel, 2002, s. 151).

Türk mitolojisinde mavi, birçok betimlemenin rengi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk toplulukları arasında kutsal sayılan hayvan betimlemeleri arasında en önemli karakter olarak kabul edilen kurt, mavi olarak nitelenmektedir. Moğol ve Altay Türklerine ait mavi aslan ve kaplan figürleri, Gök Tengri'nin yeryüzündeki temsilleri olarak kabul edilmektedir (Uçar, 2004, s. 54-55).

Batılı topluluklar arasında, mavi renge yönelik algılar ve tanımlamalar geçmişten günümüze büyük değişiklikler göstermiştir. İlk dönemlerde Batılı topluluklar maviye kötü ve kötülük ile ilgili anlamlar yüklemişlerdir. Batılı toplumların mavi rengi, siyah ile birlikte değerlendirdikleri ve siyah renge atfettikleri ölüm, matem, melankoliyi, kederi, soğuğu ve karamsarlığı mavi için de kullandıkları bilinmektedir. Genel olarak Batılı toplumlar, Doğulu topluluklarının aksine maviyi olumsuzlaştırmışlardır. “Roma’da mavi giyinmek ya küçültücüdür ya da yas işaretidir. Mavi çoğu zaman ölümle ve ölümler diyarıyla ilişkilendirilmiş bir renktir” (Pastoureau, 2005, s. 138).

Batılı toplumlar arasında, mavi ile ilgili zaman içerisinde algılanma biçiminde değişiklik olmuş, mavinin olumlu anlam kazanmaya başladığı görülmüştür. Batılı topluluklara arasında, mavinin karamsarlık ile algılanmasında en önemli faktörlerden biri, gökyüzü ile ilişkilendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Doğulu toplumlar, kültürleri ve yaşadıkları coğrafi özellikler nedeniyle sürekli açık berrak bir gökyüzü ile karşılaşmaktayken, batıda gökyüzü çoğunlukla kapalı yağışlıdır. Bu nedenle, gök ile ilişkilendirilen mavi karamsarlığın temsili olarak kabul görmüştür.

### **3.7. Kırmızı**

Arapça kökenli ve orijinal kullanımı kırmızı olan sözcüğün, Türkçe karşılığı, al ve kızıl sözcükleridir. Roma döneminde, Latince, colaratus (renkli) ve ruber (kırmızı) kelimelerinin eş anlamlı olması, genel olarak tüm renkleri kapsayan bir anlamda kullanılması, kırmızının önemini vurgulamaktadır (Pastoureau ve Uysal, 2013, s. 18). Eberhard'ın kaydettiğine göre; tarih öncesi çağlarda bile “hayat veren renk” olarak bilinen kırmızı, yazın ve güneyin rengi olarak tasavvur edilmiştir (2000,

s. 175). Antik dönemden beri çok yaygın olarak kullanılan kırmızı, toprak boya (demir oksit) doğal kökenli yada yapay hazırlanmış olabilir. Antik dönemden günümüze renklendirmede, yoğun şekilde kullanılmasının nedenleri arasında ışığa, eskimeye karşı dirençli olması ve tüm bağlayıcılar ile etkili kullanılması ön plana çıkmaktadır.

Yaygın şekilde kullanılan kırmızılar arasında bulunan (cıva, sülfür, sülyen) doğal ve yapay pigmentleri, Antik dönemden beri bilinmekte ve renklendirmede kullanılmaktadır. Opaklığı ve kalıcılığından dolayı kullanımı yaygın olan vermilyon, güneş ile doğrudan temas ettiğinde koyulaşmaktadır. Bu nedenle, iç mekân kullanımlarında daha sık kullanılır. Vermilyon kırmızı, farklı tekniklerde kullanımı ve tüm pigmentler ile karıştırılabilmesi nedeniyle tercih edilmiştir (Richardson, 1991, s. 21-26).

Kurşun kırmızısı, Antik dönemden beri bilinen ve XVII. yüzyıldan beri endüstriyel olarak hazırlanan bir renktir. Kurşun kırmızısı, güneş ışığına maruz kaldığında koyulaşır. Bağlayıcı olarak özellikle yağ ile kullanımında etkili sonuçlar elde edilmektedir. Sülfürlere ve sülfür pigmentleri ile kullanıma uygun olmayan kurşun kırmızısı, iç mekân dekorasyonunda yoğun şekilde kullanılmıştır (Brinkmann vd., 2003, s. 195).

Kırmızının, farklı elde edilme yöntemleri ve çeşitleri olmasına karşın genel olarak kolay ulaşılabilir olmasından dolayı bütün toplumlarda yoğun şekilde kullanılmıştır. Kırmızı, tarih boyunca etkileyici ve canlandırıcı özelliğinden dolayı tüm medeniyetler arasında özel bir öneme sahip olmuştur. Rahat elde edilmesi ve doğada insanoğlunun en sık karşılaştığı renk olması, kırmızıya farklı anlamların yüklenmesine de neden olmuştur.

Toplumların simgesel ifade aracı olarak kırmızı rengi, birçok yerde kullandıkları bilinmektedir. Tarih boyunca birçok devlet kendilerini temsil eden ve tanıtan bayraklarında, ilahi aşkın sembolü, kan, ateş ve güneşin ışıklarını temsilinde kırmızıyı kullanmışlardır (Gerez, 1981, s. 20).

Türk kültürünün tarihsel serüvenlerine eşlik eden kırmızı, Türkler arasında, kızıl ve al olarak adlandırılmış ve kırmızı kelimesi nadiren kullanılmıştır. Açık tonda kırmızı, Türkler de al olarak ifade edilirken; koyu kırmızılar, kızıl olarak ifade edilmiştir. Al renk, Türklerin asli rengini ve tercihini oluşturmuştur. “Türk’ün gözü aldadır” ifadesinin kullanımı da bu durumun bir yansımasıdır (Ögel, 1993, s. 401).

Yunan mitolojisinde, göğün ve yerin tanrısı kabul edilen Zeus (Jüpiter), yer altı ateşi ve gök rengi anlamına gelen kırmızı renkle tasvir edilmiştir. Kırmızı, tarihin eski çağlarından beri toplumların yaşamlarının içinde olmasından dolayı farklı kültürlerde sıkça kullanılan ve çeşitli kültürlerde farklı anlamlar taşıyan bir renktir. Kırmızı rengin kullanımı ve anlamı ile ilgili Ersoy; örneklere bakıldığında Hindistan’da, kırmızının özellikle kutlamalarda yoğun bir şekilde kullanıldığını, kutsal nişanların kırmızı ile belirtildiğini ve gelinlere kırmızı giysiler giydirildiğini görmekteyiz. Uzak Doğu toplumlarına bakıldığında, kırmızının özellikle şans ve bereket sembolü olduğu bu nedenle, Çin’de, kırmızının bu özelliklerinden dolayı kullanıldığı bilinmektedir. Kırmızı, Neolitik çağdan başlayarak insanoğlunun yaşamı ile ilişkilendirilerek özellikle, ölü gömme törenlerinde beyazla birlikte kullanılmıştır. Kırmızının yaşam ile ilişkilendirilmesi, özellikle kan rengi olmasına bağlanmış ve bu nedenle yeniden dirilme inancına sahip toplumların, ölü gömme ritüellerinin ana unsurlarından biri olmuştur. Ölümlerin kemiklerinin o dönemde kırmızıya boyanması, toplumların inançlarının sembollere dönüşmesine neden olmuştur. Kırmızı, Anadolu medeniyetleri arasında da sıkça kullanılmış, ana tanrıça Kibele’lerin rengi olarak inançsal bir anlam kazanmıştır. Hıristiyan inancında kırmızı, İbrahim peygamber ve Meryem’in de simgesidir (2000, s. 451).

### 3.8. Sarı

Türkçe Sözlük’te, limon kabuğu rengi olarak kabul edilen sarı rengi, genellikle temsil ettiği imgeler üzerinden toplumlar tarafından kabul görmüş ve bu doğrultuda anlam kazanmıştır (Akalin vd., 2011, s. 2036). Sarı renk, genellikle temsil ettiği imgeler üzerinden adlandırılmıştır. Elde edilme yöntemleri, kullanım alanları,

bağlayıcıları ve toplumların yükledikleri anlamlardan dolayı sarı renk kullanımında tarih boyunca farklılıklar ortaya çıkmıştır.

Bazı sarı renk pigmentleri ve kullanımlarıyla ilgili Dikilitaş;

Kurşun monoksit sarı, kırmızımsı bir kahverengine dönmesinden dolayı Antik dönemden beri bilindiği halde yaygın olarak kullanılmamıştır. Kurşun monoksit sarı, yağlı bağlayıcılarla etkili sonuçlar vermesine rağmen asit ve baz esaslı bağlayıcılara dayanıksızlığından dolayı çok tercih edilmemiştir.

Sarı toprak boya, (sulu demir oksit) Prehistorik Dönem mağara resimlerinden beri kullanılmıştır. Doğal veya yapay hazırlanmış olabilir. Tüm bağlayıcı ve renklere karşı dayanıklıdır. Tüm sanat ve mimari boyalarda yaygın olarak kullanılmıştır.

Kadmiyum sarısı, (kadmiyum sülfür) ilk olarak 1825'te Almanya'da üretilmiştir. Kaliteli sanat boyalarında yaygın olarak kullanılmıştır. Doğrudan gelen ışığa, asitlere ve bazlara karşı dayanımı iyidir. Tüm pigmentlerle ve bağlayıcılarla kullanılabilir.

Kobalt sarısı, (potasyum kobaltinitrit) ilk olarak 1848'de üretilmiştir. 1861'den beri ticari olarak bulunmaktadır. Yağlıboyada zayıf opaklıkta olup, su bazlı boyalarda daha sık kullanılmış, dayanıklı bir pigmenttir (2005, s. 27).

Krom Sarısı (kurşun sülfat-kromat), 1882'den beri Almanya'da ticari olarak bulunmaktadır. Davranışı ve özellikleri diğer kromatlarınki (baryum ve stronsiyum) ile aynıdır (Matero, 1992'den akt. Dikilitaş, 2005, s. 27).

Türk kültüründe ve mitolojisinde, güneş rengi ve tanrı Ülgen'in altından yapılmış tahtını temsil ettiği için sarı renk, kutsal olarak kabul görmüştür (Genç, 1996, s. 42). Genellikle temsil ettiği semboller nedeniyle yeniden doğuşu karanlıktan çıkmayı ve güneş etkisinden dolayı merhamet ve sevgi ile ilişkilendirilmesine rağmen Ögel; sarının Türk kültüründe olumsuzları ve hastalıkla ilgili olan kötü durumları temsil ettiğini söylemektedir (1993, s. 479).

Sarının anlamı ile ilgili:

“Dünya şemasında Türklerde sarı renk, merkezin rengi olarak kabul edilmiştir. Toprağın, yani yaşanan ülkenin rengidir. Bu nedenle yer unsuruyla bağlantılıdır... Hükümdarlık ve hâkimiyet simgeçiliğinde bu rengin önemli olması daha çok Çin mitolojisinden kaynaklanır. Sarı, Çin’de M.S VI. Yüzyıl’da imparatorluk rengi olarak kabul edilmişti. Bundan dolayı sıradan kişilerin sarı renkli giysiler giymeleri yasaklanmıştı; dinsel anlamda egemen kişiler olan din adamları da sarı elbiseler giyebilmekteydiler.” (Çoruhlu, 2002, s. 193-194).

Çin’de, saltanatı simgeleyen sarı, ilkel toplumlarda, sonsuza dek yaşımı simgeler. Çin’de, saltanatın rengi olarak kabul edilmesinin nedeni; Çin hükümdarının, güneşin evrenin merkezinde oturduğu gibi, cennetin merkezinde oturduğuna olan inançtır. Sarı rengin ışınlarının, mavi göğü delerek tanrıların güçlerinin ihtişamının açığa vurduğuna inanılıyordu. Bu nedenle Çin betimlemelerinde tanrı ve tanrıçalar sarışın olarak resmedilmiştir (Finlay, 2002, s. 191).

Hristiyan ikonografisinde, altın yıldız boyanan şelale, İsa’nın göğe çıkışından sonra yeryüzündeki boşluğu dolduran rengi simgelemek için kullanılmıştır (Uçar, 2004: 52-53). Sarı rengin bolluk bereket ve mutluluk ile ilişkilendirildiği Hindistan’da, evliliğin rengi olarak kabul edildiği için özellikle evlilik törenlerinde kullanılan ve gelinler bu nedenle daimi bir mutluluk ve yeni bir ailenin birleşmesinin sembolü olarak gelin ve damadın avuçları sarı boya ile boyanmaktadır (Ellen, 1998, s. 16).

### 3.9. Siyah

Farsça kökenli olan siyah kelimesi, Türkçede, “kara” şeklinde kullanılmaktadır (Akalin vd., 2011, s. 2124). Işıksız, derinlik ve gizemin temsili olan siyah, toplumlar arasında birbirine zıt sayılarak ve çoğu kez beyaz – ak karşıtı olarak kullanılmıştır.

Karbon siyahı, çok erken dönemlerden beri bilinen ve kullanılan bir pigmenttir. Gri-siyah görünümlü olup boyama gücü düşüktür. Odunun fırında yada kapalı

mekânlarda ısıtılmasıyla elde edilir. İs siyahı, mavimsi renktedir, mineral yağların veya reçinelerin yakıldığı yerlerin tuğla duvarlarından toplanan isten elde edilir (Mora vd., 1984, s. 58 ).

İnsanlık tarihi boyunca gizemli ve saklanan imgelerin ve betimlemelerin kaynağını oluşturan mağara resimlerinin (büyü, din, vb.) karanlık yerlere yapıldığı bilinmektedir. Şahinler, siyahın ışık ile ilgisinden dolayı gece ve gündüz karşıtlığında, gecenin dinginliğini, uykuyu ve sakinliği temsil ettiğini ifade etmektedir. Işıktan ayrılmanın ölüm ile tezahür edilmesi siyahın da bu şekilde ölümü simgelemesine neden olmuştur (2002, s. 21). Uzak Doğu kültüründe “Ying-Yang” olarak karşımıza çıkan siyah kullanımı, beyaz ile zıtlığı ve tamamlayıcılığı ile ön plana çıkmakta ve döngüsel olarak sonsuzluk imgesini vermektedir. Siyah beyaz arasında olan ve dairesel olarak birbirini sonsuza dek takip edecek bir sonsuzluk ve devamlılıktır. Sun ve Sun, Uzak Doğu toplumlarında siyah, Batı kültürünün aksine, sevincin, coşkunun ve mutluluğun rengi olarak kabul edilmektedir. Uzak Doğu kültüründe siyah, temsili güven ve kararlılık şeklinde karşımıza çıkmaktadır (1994, s. 171).

İslam dünyasında, siyah renk ile ilgili farklı kabuller bulunmaktadır. Bazı kaynaklarda siyah renk, kutsal olarak kabul edilir. Müslüman topluluklar için kutsal olan Kâbe örtüsü ve Hacerü'l-Esved'in taşı siyahtır (Ersoy, 2000, s. 247). Siyah renk, İslami literatürde kapaticı olması, görme eylemini engellemesi ve belirsizliğin kaynağını oluşturması nedeniyle kutsallık atfedilmektedir. Uludağ, Allah'ın zatı hakkında oluşan herkes tarafından bilinmeyen, görünmezlik ve idrak edilemezlik sıfatları siyah ile temsilden algılanmaktadır. Allah'ın zatında her şey karanlıkta olduğu gibi belirsiz ve birbirinden ayırt edilemez ve seçilemezdir (1995, s. 475).

Türklerde, siyah kullanımı ile ilgili farklı inanışlar ve kabuller bulunmaktadır. Kutsal sayılan durumlarda, özellikle Türklerin bayrak rengi olarak kullanıldığı görülür. Dokuz Oğuzlar ve İran-Turan mücadelesinin büyük kahramanı Efrasiyab (Alp Er Tonga) siyah bayrak kullanmıştır. Aynı şekilde, Selçuklular, Anadolu Selçukluları ile Harezmsâhlar ve Abbasoğulları da siyah hükümdar sancakları ve bayrakları kullanmışlardır (Ögel, 1991, s. 31; Genç, 1997, s. 28). Türklerde, yön

karşılığı olarak kuzey ile anılan siyahın, Türk devlet isimlerinde, Kara Koyunlular, Kara Kalmuklar, Kara Tatarlar, Kara Hunlar, Kara Hazarlar ve Karahanlar gibi kullanımları bulunmaktadır. Türkler, ayrıca yer adları ve tanımlamalarında, siyahı, Kuzey Türklerinde ve Kutadgu Bilig’de ‘kara toprak veya kara yer’ mezar anlamında kullanılmıştır (Ögel, 1995, s. 255).

### **3.10. Kahverengi**

İnsanın doğa ile etkileşiminde karşılaştığı ve genel olarak insanın gelişiminin temsili olan kahverengi, Akalın ve diğerleri tarafından, “kavrulmuş kahvenin rengi ve bu renkte olan” şeklinde tanımlanmıştır (2011, s. 1269). Genel olarak toplumlar arasında toprağın ve toprak ile ilgili üretimlerin rengi olarak kabul edilmektedir. Genel olarak elde edildiği maddelerin özelliklerini taşıyan kahverengi, kullanım alanları ve tonları nedeniyle farklı anlamlara gelebilmektedir. Kahverengi, toprak ile olan ilişkisinden dolayı insan üzerinde rahatlık ve dinginlik etkisi vermektedir.

Toprak rengi olmasından dolayı bereketin, bolluğun ve zenginliğin temsili olan kahverengi, sonbaharda yaprakları temsil etmesi durumunda dalgınlık, üzüntü ve karamsarlığı temsil etmektedir (Chijiwa, 1987, s. 17). Hristiyanlıkta, tevazuun simgesi olarak kabul gören kahverengi, Hristiyan din adamları tarafından giysilerde yoğun şekilde kabul görmüş ve kullanılmıştır (Ersoy, 2007, s. 456). Kahverengi, Çin Budizm’inde, kabul görmüş ve din adamlarının mertebeleri doğrultusunda giysi rengi olarak tercih edilmiştir. Çin de en üst dini rahipler kendilerini renk olarak temsilen kahverengini kullanmaktadırlar (Welch, 1967, s. 113).



## 4. BÖLÜM: SOĞDLAR

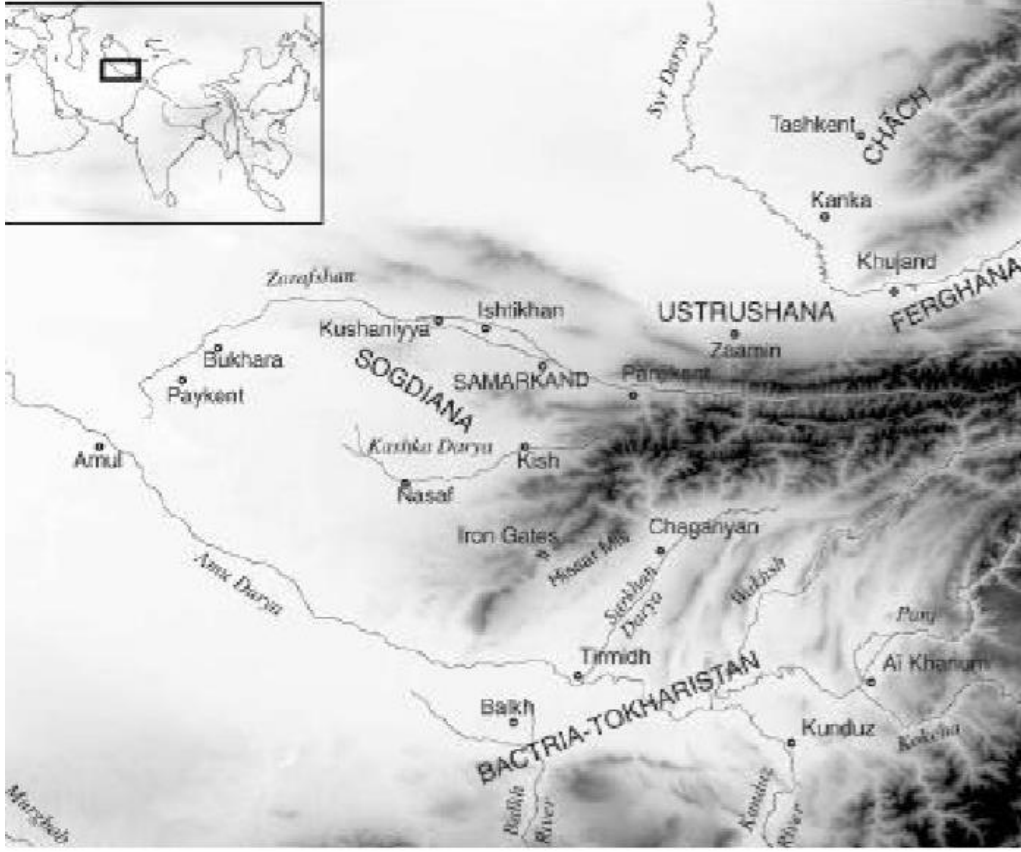
### 4.1. Soğd Tarihi ve Kültürü

Orta Asya'nın eski toplulukları arasında yer alan Soğdlar, tarihi kaynaklarda Soudian ve Soudi şeklinde yer almaktadır. Soğdlar, M.Ö. VI. yüzyıldan, M.S. X. yüzyıla kadar, özellikle Mâverâünnehir bölgesinde hüküm sürmüşlerdir. Kaynaklarda, Soğdların hâkimiyetleri boyunca sınırlarında fazla bir değişikliğin olmadığı, bugün ki, Özbekistan ve kısmen Tacikistan topraklarını da içine alan Semerkant ve Buhara arasındaki Zerefşân ve Kaşkadya nehirleri arasında bulunan bölgede yaşadıkları bilgilerine ulaşmak mümkündür.

“Soğd (klasik kaynaklarda Soudian, Soudpa ve Soudi’z), milattan önce VI. asırdan başlayarak milattan sonra X. asra kadar uzanan ve milattan sonra V. ve VIII. asırlar arasında en parlak dönemini yaşayan; İran kültür ve medeniyetinin geliştiği Orta Asya'nın tarihi bir belgesidir. Klasik yazarlara göre Soğdiyana, Orta Asya'da Amu Derya ya da Oxus Nehri'nin ötesinde bulunan bölge olan Mâverâünnehir dâhildi” (Compareti, 2002, s. 157).

Soğdlar ile ilgili Taşağıl, ismin Eski Farsça “Suguda” olduğunu, Yeni-Avesta metinlerinde de Suğda şeklinde kullanıldığını, Grek kaynaklarına ise “Soğdioi (Soğdianoï)” şeklinde geçtiğini belirtmektedir. Soğdların, ülkelerine Soğdiana denmiştir. Müslümanlar, İrânî dilli bu topluluğu “Suğd” şeklinde kullanmış ve bu kelime ile hem kavim hem ülke adını tanımlamışlardır. Soğd bölgesi, Amuderya ile Sirderya arasında yer alan, döneminin önemli merkezleri, Semerkant ve Buhara olmak üzere, günümüzde Tacikistan, Kırgızistan ve Özbekistan, içine alan bölgedir (2009, s. 348).

Amuderya ve Sirderya nehirleri arasındaki topraklarda yaşayan Soğdlar, merkezi bir yönetim anlayışının dışında prenslikler ve kent devletleri şeklinde yönetilmişlerdir. Özellikle ticari faaliyetlerinin kesintiye uğramaması ve komşu ülkelerden gelebilecek saldırılara karşı durabilmek için, başta Göktürkler olmak üzere farklı dönemlerde, Türk ve Çin hâkimiyetinde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu nedenle Soğd kültüründe, Türk ve Çin etkisi görülmüştür (Marshak, 2002, s. 299).



**Görsel. 11:** Orta Çağ'da Soğd bölgesi haritası (Ashurov, 2013, s. 29).

Yaygın sulama kanallarına sahip olan Soğdlar, tarım alanında gelişme imkânı bulmuş ve bunun sonucunda, Orta Asya bozkırında tarımsal bir ekonominin gelişmesini sağlamışlardır. Soğd bölgesinde yetişen pamuk ve meyveler, özellikle Çin başta olmak üzere komşu ülkelere satılmıştır. Soğdların, tarım alanındaki gelişimlerini gösteren en önemli buluntu, Soğd asillerinin yaşadığı ve inanç merkezlerinden biri olan Pencikent'te bulunan tarım tanrısına atfedilen “zahire ambarlı ev”dir (Marshak ve Raspopova, 1990, s. 153-157).

III. yüzyılın ikinci yarısından sonra Soğdlar, komşu ülkeler ile barış içinde bir yaşam sürdürmüşlerdir. Bu barış döneminde özellikle Orta Asya'dan geçerek, Roma İmparatorluğu ile Çin'i birbirine bağlayan İpek Yolu, Soğd ticaretinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Bilhassa Çinliler, Soğd bölgesinde üretilen, lüks eşya, at, şarap ve silahlar satın almış ve İpek Yolu üzerinden bu malları batıya satmışlardır. Orta Asya bozkırlarında hâkimiyet sürenler ile barış ve işbirliği isteyen Soğdlar, ticaret sayesinde birçok ayrıcalık elde etmişlerdir. Barış içerisinde ticaret

faaliyetlerine devam etmek, ülkede yaşayan, seyahat eden, diğer ülkeler ile ticari faaliyette bulunan tüm Soğdlar için hayati önem taşımaktaydı. Soğdların, ticaret ile İpek Yolu üzerinden elde ettikleri bu avantaj onların savaşmadan uzun yıllar varlıklarını sürdürmelerine imkân sağlamıştır (Brough, 1965, s. 587).

“İslam öncesi dönemde Orta Asya'nın en eski ve en önemli halklarından biri olan İranî dilli Soğdlular, Yeni Tang Tarihi'ndeki ifadeyle, 'Nerede kazanç varsa oraya giden' bir halk olarak nitelendiriliyordu. Soğdlular, bugün İpek Yolu rotalarının seçkin tüccarları, mahir diplomatları, düşünceleri, bilgileri, uygarlıkları ve kültürleri birbirine aşıl原因an 'kültür arıları' olarak nitelendirilmektedir.” (Wiesehöfer'den; Foltz'dan akt. Eker, 2012, s. 83).

Soğdlar, özellikle komşuları olan Türkler, Çinliler ve İranlılar ile ticari faaliyetlerinden kaynaklanan yakın ilişkiler kurmuşlardır. Soğdların, Türkler ile ilk defa ne zaman karşılaştıkları bilinmemesine rağmen demircilikte büyük gelişme gösteren Altay Türkleriyle, demir ticareti nedeniyle iltisaklarının olduğu düşünülmektedir. Marshak, Soğd Türk karşılaşmasıyla ilgili Türklerin, Çinliler için demir ürünleri ürettiklerini ve ticaret yolu üzerinde hâkimiyet süren Soğdların, bu iki toplum arasında ticari faaliyetleri yürüttüğü için, Türkler ile ilişkilerinin yakın olduğu değerlendirmesinde bulunmaktadır (2002, s. 300).

Soğdların, Göktürkler ile yakınlaşmasında VI. ve VII. yüzyıllar arasında süren Göktürk-Eftalit savaşlarının etkisi olmuştur. Göktürk hâkimiyetinin sağlandığı bölgede, Göktürkler, özellikle ticari faaliyetlerinden dolayı Soğdlar ile herhangi bir çatışma içine girmemiş ve Soğdlara ayrıcalıklar tanımışlardır. VI. ve VII. yüzyıllar arasında Orta Asya'da hâkimiyet alanı genişleyen Batı Göktürk Kağanı, kızını Semarkant hükümdarıyla evlendirmiştir. Bu evlilik olayından, Soğdlar ve Göktürkler arasında ilişkilerin üst düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Bu görüşü destekleyen bir diğer unsur, Göktürklerin, Soğd ülkesinde asker bulundurmamış olması ve yönetimlerinde özerklik tanımış olmasıdır. Göktürk Kağanı, 618 yılından sonra, Soğd prensliklerine Kağan temsilcisi atamıştır. “İltebir” unvanına sahip Soğdlu hükümdarlar ile bu temsilciler, birlikte yönetimde söz sahibi olmuştur (Marshak, 2002, s. 302).

İpek Yolu üzerinde etkili bir ticari sistem oluşturan Soğdlar, Türk İmparatorluklarında kabul gören bir topluluk olmuşlardır. Hem doğu hem de batı

Türk İmparatorluğu'nda Soğdlu danışmanlar, asker ve dini otorite olarak görev almışlardır. VI. yüzyılda, Doğu Göktürk Kağanlığının resmi yazılarında Soğdcayı kullanması ve Göktürlere ait Moğolistan'da yapılmış ünlü Bugut taş anıtına ait metinlerin Soğdca olması, Türklerin Soğdlara verdikleri değerin ve ilişkilerinin bir kanıtıdır. 631 yılında Doğu Göktürk Kağanlığı, Çin tarafından yenilgiye uğratılmış, bu tarihten sonra Çinlilerin bölgedeki hâkimiyetinin artmaya başlamasıyla Soğdlar, Göktürklerin denetiminden çıkmıştır. 658 yılında Soğdlar, Çin hâkimiyetine girmiş ve mevcut Soğd hükümdarı “Çin'in Valisi” unvanını alarak sahip oldukları topraklarını koruyabilmiştir (Moriyasu, 2000, s. 122-125).

Soğdların, hâkimiyet sağlayan toplumların himayesine girme nedenlerinin başında, özellikle ticaret merkezli ve süreklilik arz eden bir politika benimsemiş olmaları gelmektedir. İpek Yolu üzerinde güvenli bir şekilde ticari faaliyetlerine devam etmek için bölgenin hâkim devletlerine bağlı olmayı tercih etmişlerdir. VI-VII. asırlarda, Soğd hükümdarlarının bu politikası Soğdların, Türk ve Çin hâkimiyetinde, özerk bir yapı olarak devlet yönetimlerine devam etmesini sağlamıştır.

Soğdların, Göktürkler ile olan ilişkileri VII. yüzyılın sonunda, Doğu Göktürk Kağanlığı'nın yeniden kurulması ve Batı Göktürk Kağanlığı'nın yerinde Türgeş Kağanlığı'nın kurulmasından sonra yeniden başlamıştır. Soğdların, Göktürkler ile olan ilişkileri her iki Kağanlığın yıkıldığı VIII. yy. ortalarına kadar devam etmiştir. Soğd - Göktürk ilişkilerinin devam ettiği bu dönemde, Arap akınlarının yoğunluğu, Orta Asya'da Soğdların Türklere bağlılığını pekiştirmiştir. Göktürk hâkimiyetinde Araplara karşı uzun süre dayanamayan Soğdlar, 710 yılında Arapların egemenliğini kabul etmiştir (Belenitskiy, vd., 1973, s. 143-155).

20 yıl süren Arap - Soğd savaşı döneminde, dönemsel olarak her iki tarafın galibiyetleri olmasına rağmen bir tarafın kesin galibiyeti ile sonuçlanmamıştır. Bu dönemde, çok sayıda Soğdlunun ölmesi veya Yedisu'ya göç etmesi sonucunda, Soğd ülkesi tamamen boşalmıştır. Bir dönem büyük hükümdarlık göstergesi olan Soğd şehri Pencikent, gelişen bu hadiseler neticesinde yıkılmıştır. Ssssoğdlar, Araplar ile olan mücadelelerine Türgeş ordusuyla birlikte devam etmelerine rağmen Türgeşlerle ortak bir hedef doğrultusunda savaşmamalarından dolayı 740/41 yılında Arapların şartlarını kabul ederek anlaşmaya varmışlardır. Soğdlar, varılan anlaşma sonrası

tekrar harabeye dönen Pencikent'e geri dönerek burada yeniden meskûn olmuşlardır (Klyāštormiy, 1964, s. 126-135).

#### 4.2. Soğdlarda İnanç Sistemi

Soğd inanç sistemi, bir din etrafında şekillenmemiş, geleneksel inanış biçimlerinde özellikle komşularıyla olan ilişkilerinin etkisi görülmüştür.

Sogdlar özellikle Sasanilerin resmi inancı olan Zerdüştlük inancını benimsemişlerdi. Bu inanç her ne kadar Sogdlar'ın resmi inancı olmasa da bu inancı güçlü bir şekilde desteklemişler ve sanatın her alanına bu etkiyi yansıtmışlardı. İslamiyet'ten önce Zerdüştlüğün dışında bölgede Hellen, Budizm, Hinduizm, Maniherizm, Şamanizm, Hıristiyanlık ve bazı Ortadoğu inançları da etkili olmuştu. Bu inançlara ait panteonlarda yer alan ilahların bazıları Zerdüş panteonunun içinde yer almıştı. Bu durum Sogdlar'ın dinsel sanatına da yansımış, farklı inançlara ait ilahların bazıları salt veya kimi zaman Zerdüş ilahlarla beraber ya da onlarla bütünleşmiş olarak Sogd sanatında yer almışlardı (Çeşmeli, 2014, s. 52).

Soğd inanç sisteminde, İran'ın etkisi tarihsel süreçte sürekli görülmüştür. Gerek Soğdların İrani dilli olması, gerekse ticari ilişkiler, İran'da yaygın olan Zerdüşlüğü, Soğdlar arasında da kabul görmesini sağlamıştır. Komşuluk ilişkilerinde özellikle ticari faaliyetlerinin sürdürülebilir olmasına özel gösteren Soğdlar, farklı inanışları beraber kabul etmiş, aynı zamanda farklı inanç grupları bir arada yaşamıştır (Belenitskii ve Marshak, 1981, s. 28).

Soğdların, savaşçı bozkır halkları arasında barışçıl bir yönetim anlayışını benimseyerek ticari faaliyetlerine devam etme arzuları, inanç biçimlerinde geçişgenliklere neden olmuştur. Özellikle defin işlemleri, Soğd inanç sistemi, hakkında geniş bilgiler içermektedir. Çin etkisi görülmesine rağmen Soğd cenaze törenlerinde, defin işlemi gerçekleşmeden cesedin vahşi hayvanlar tarafından etten arınmasını sağlamak amacıyla açık alana bırakıldığı ve etten temizlenen kemikler ossuarylara konulduğu, yapılan arkeolojik çalışmalar ile ortaya çıkmıştır (Ramazanhâni, 2008, s. 63).



**Görsel. 12:** Ateş Sunağı, VIII. yy. Soğd ossuary,  
([http://www.turkoteck.com/misc\\_00139/Sogdian.html](http://www.turkoteck.com/misc_00139/Sogdian.html), erişim tarihi: 01.10.2019)



**Görsel. 13:** Ateş Sunağı, VIII. yy. Soğd ossuary,  
([http://www.turkoteck.com/misc\\_00139/Sogdian.html](http://www.turkoteck.com/misc_00139/Sogdian.html), erişim tarihi: 01.10.2019)

M.S. III. yüzyılın ikinci yarısına kadar Kuw#^a imparatorluğu himayesinde oldukça huzurlu bir dönem yaşayan Soğdlar, bu dönemde Budist inancından etkilenmiş ve Budist inancın yayılmasında misyoner olarak etkin rol almışlardır. Kuw#^anın yıkılması, sonrası Sasani Hanedanlığı ile yakın ilişkiler içerisinde giren Soğdlar, Zerdüşlük dinini yaygın şekilde yaşamışlardır. Bu dönemde Soğdlar arasında, Yahudilik inancı ve Zerdüşlük barış içerisinde toplum arasında kabul görmüştür. VII-IX. yüzyıllar arasında Soğdlar, Budizmi ret etmişler ve kutsal Budist mekânlarını yıkmışlardır (Belenitskii ve Marshak, 1981, s. 29). 750 yılından başlayan Arap saldırıları sonrası bölgede Arap hâkimiyeti ile İslam kabul gören din olmuştur.

### **4.3. Soğd Sanatı**

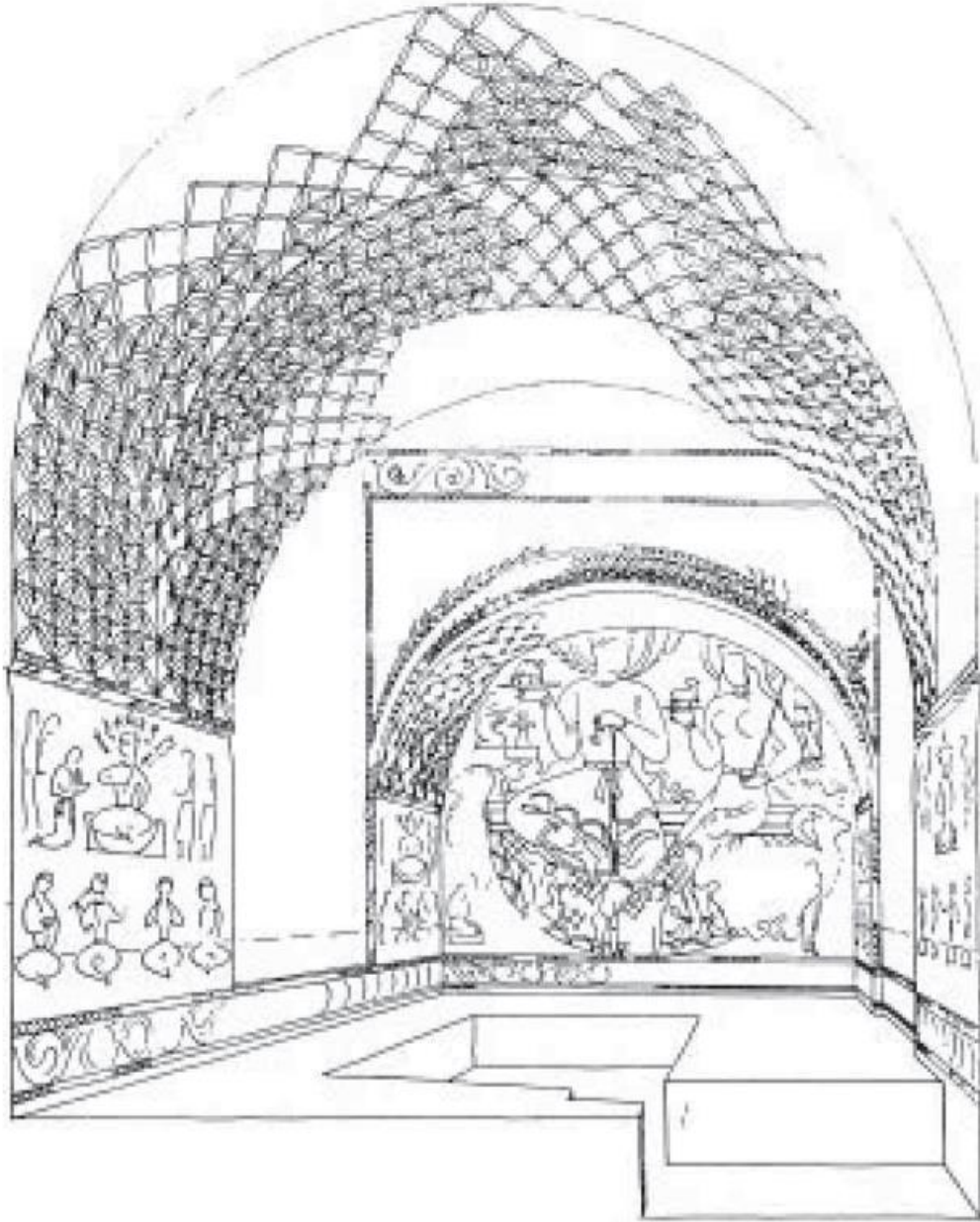
#### **4.3.1. Soğd Mimarisi**

Erken Ortaçağın Orta Asya halklarından biri olan Soğdlar, gerçekleştirdikleri ticari faaliyetler nedeniyle Orta Asya halkları arasında tüccar olarak anılmalarına rağmen gerçekleştirdikleri sanatsal üretimler ile VI. ve VIII. yy. arasında Orta Asya sanatında önemli eserler ortaya koymuşlardır. Semerkant, Panjkent ve Buhara gibi büyük Soğd şehirleri, dönemlerine göre büyük gelişme göstermiş ve sanatsal üretimlerin merkezi olmuşlardır. Mimari alanda gelişimin görüldüğü Soğd şehirlerinde bulunan mimari yapılar, kerpiç ve sıkıştırılmış kilden yapılmış ve mimari yapılar sıvanarak iç mekânlarda resimsel süslemeler gerçekleştirilmiştir.

Soğd şehirlerinde, IV. yüzyıldan başlayarak VII ve VIII. yüzyılda mimari alanında büyük gelişmeler görülmüştür. Yerleşim yerlerinin tamamında geniş alanlara kurulu büyük evlere rastlanılmaktadır. İki ve üç katlı yapıların olduğu Soğd yerleşim yerlerinde, özellikle mimari süslemeler, çok yaygın olarak görülmüştür. Soğdlara ait her üç evden birinde duvar resmi örneklerine rastlanmaktadır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 246).

Panjikent, hükümdarı Divashtich'in sekizinci yüzyılın ilk çeyreğinde refah seviyesine ulaştı). Duvarları olan özel evler altıncı yüzyılın başlarında Panjikent'te inşa edilmeye başlandı; sekizinci yüzyılın başlarında üçte bir evde

duvar resimleri vardı. Süslü mimarisi ve dekorasyonunda, zengin kasaba evleri Panjikent, Varakhsha18 ve haps başına düşen Samarkand'da keşfedilen kraliyet saraylarını andırıyor. Bu, kentsel toplulukların kendi halkları ve gelirleriyle kendileri için önemli bir rol oynadığı belirli bir Soğd sosyal yapısından kaynaklanmaktadır (Litvinsky ve Guangda, 1996, s. 245)



**Görsel. 14:** Panjikent'te özel bir ev, Çizim B.I. Marshak, (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 248, fığ. 8)

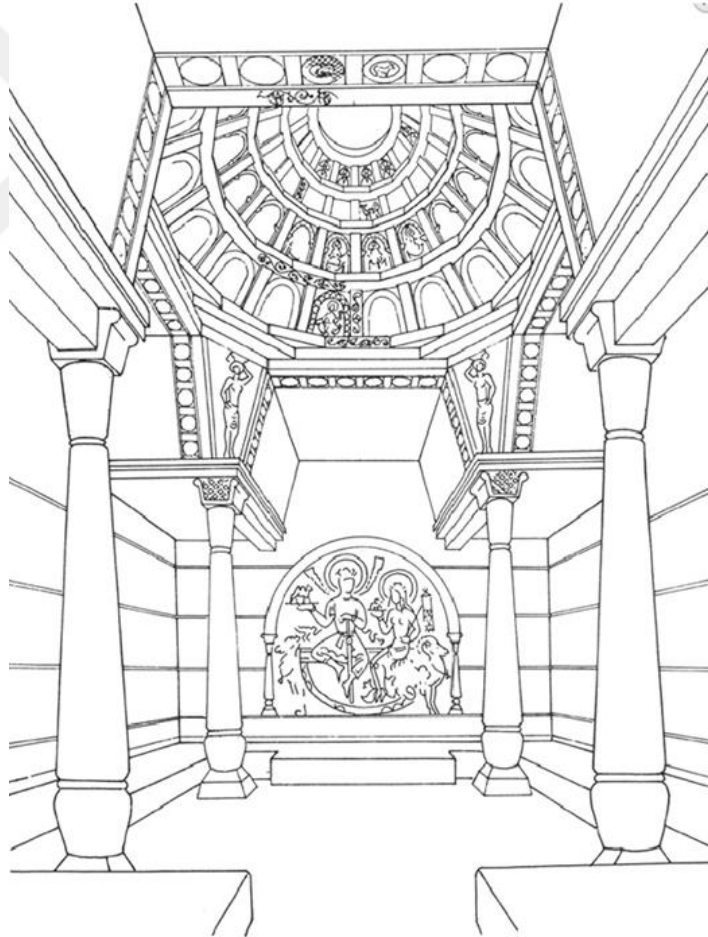




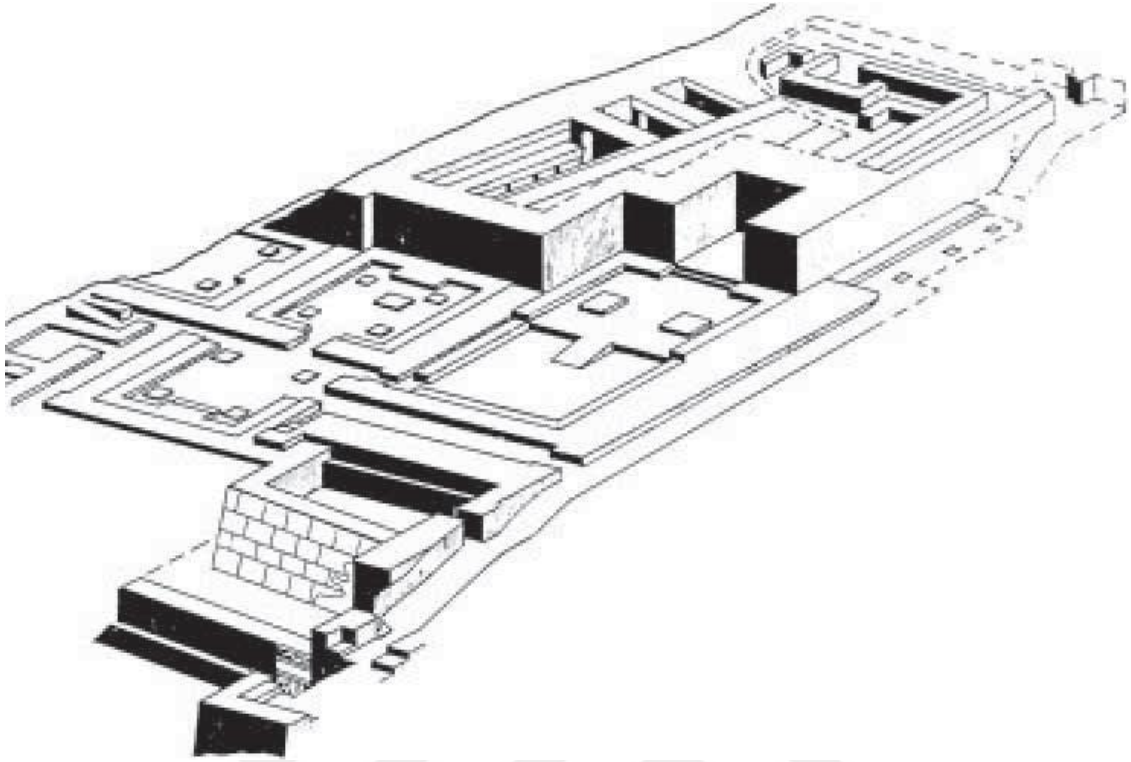
**Görsel. 15:** Varakhsha sokak görüntüsü, (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 246 füğ. 6)

Soğd mimarisinde önemli bir yeri tutan dini mabetler, Soğd sanatının da eşsiz örneklerini teşkil etmektedir. Güney Soğd bölgesinde yer alan (IV-VI. yy.) Er-Kurgan ve Panjikent'te bulunan iki tapınak, benzer tasarım ve süslemeleri ile önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Er-Kurgan'daki tapınak ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen veriler ve betimlenen imgelerden hangi dine mensup oldukları belli değildir. Tapınakların mimari planları benzerlik göstermekte, tapınaklar doğudan batıya giden ve sütunlu giriş portiklerine sahip iki dikdörtgen

avludan oluşmaktadır. Soğd tapınaklarında bulunan yapıların süslemeleri ve kullanım amaçları doğrultusunda farklı amaçlara hizmet etmek için yapılmış bölümleri bulunmaktadır. Tapınaklarda yer alan betimlemelerde, tanrısal motiflerin sıklığı, sıradan Soğd mimari yapılarında da karşılaşılan bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Soğd evlerinde bulunan ve tören salonu olarak kullanılan bölümlerde, ev sahibinin dini inançlarına uygun olarak yapılmış tanrı figürleri ya da kutsal bir tema üzerinde tanrı betimlemesi ve küçük bir Soğd figürü görüntüsü yer almaktadır. Soğd evlerinde betimlenen resimlerin bazılarında; ayrıntılı resimsel süslemeler, tanrı figürleri ve av sahneleri bulunmaktadır. Bu evlerde yapılan resimsel betimlemeler, çoğunlukla ahşap heykeller, kabartmalar ve ayrıntılı ahşap tavan süslemeleriyle tamamlanmıştır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 247).



**Görsel. 16:** B. Marshak tarafından çizilen Panjikent tapınağı, (Marshak, 2002, fig. 10)



**Görsel. 17:** Panjikent Tapınağı, A. Gurevich tarafından yapılan çizim. (Marshak, 2002, fig. 7)

#### 4.3.2. Soğd Dokuma ve Tekstilleri

Soğdlar, özellikle Türkler ve Çinliler ile olan ilişkilerinden kaynaklanan yönetsel rahatlıkları ve savaşmamalarından dolayı, VI. ve VIII. yüzyıllar arasında sanat alanında gelişme göstermiş, bu dönemde Soğd ülkesinde birçok zanaat ustası yetişmiştir. Soğdların yaptırdıkları duvar resimlerinde, Soğd sanat ve yaşam tarzına ait birçok bilgi yer almaktadır. Bu duvar resimlerinden ve yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen veriler doğrultusunda, Soğd dokuma ve tekstilleri hakkında bilgi sahibi olmaktayız. Soğdların, geleneksel olarak ticaret ile uğraşmaları onların farklı kültürler ile etkileşimlerini zorunlu kılmasına rağmen Soğdların kıyafetlerinde özgünlükler görülmektedir. Soğdların ticari faaliyetlerinde, ürettikleri dokuma ve tekstil ürünlerini pazarlandıkları ve üretilen sanat formlarında bu ticari ilişkiden dolayı farklı kültürlerle ait olan örnekler olduğu betimlemelerden anlaşılmaktadır.

Soğdlara ait kıyafetlerin özelliklerine, başta Panjikent ve Afrasyab duvar resimlerinde bulunan betimlemeler, bulunan kabartma örnekleri ve ossuarylarda ki tasvirler ve arkeolojik kazılardan elde edilen buluntular kaynak teşkil etmektedir.

Soğdların kıyafetlerinde, kullanılan süslemeler ve aksesuarlar önemli bir yer tutmaktadır.

İpek Yolu üzerinde hâkimiyet süren Soğdlar, özellikle ipek ticaretinin dünyaya yayılmasında etkili olmuş ve gerçekleştirdikleri üretimler ile ipek kumaşın tanınırlığını sağlamışlardır. Tarihin farklı dönemlerinde kullanılan ipek, sadece kumaş olarak kabul edilmemiş; aynı zamanda statü göstergesi olarak da kültürler arasında kendisine yer bulmuştur. Bu nedenle tüccar olan Soğdlar, ipeğin bu özelliğinden kaynaklı üretimler gerçekleştirmişlerdir. Soğd kumaş ustaları, büyük bir ticari materyal olan kumaşları, farklı biçim ve desenler ile süsleyerek ticari olarak yaygınlaşmasını sağlamışlardır. İpekten yapılan kumaşlar üzerinde, özellikle hayvan ve bitki motiflerine yer veren Soğdlu ustaların, zoomorfik yaratıklar, aslan, keçi vb. betimlemeler yaptıkları bilinmektedir. Soğd kumaşlarında, yer alan kompozisyonlar arasında hayat ağacı motifi, tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır (Gyul, 2012, s. 4-7).



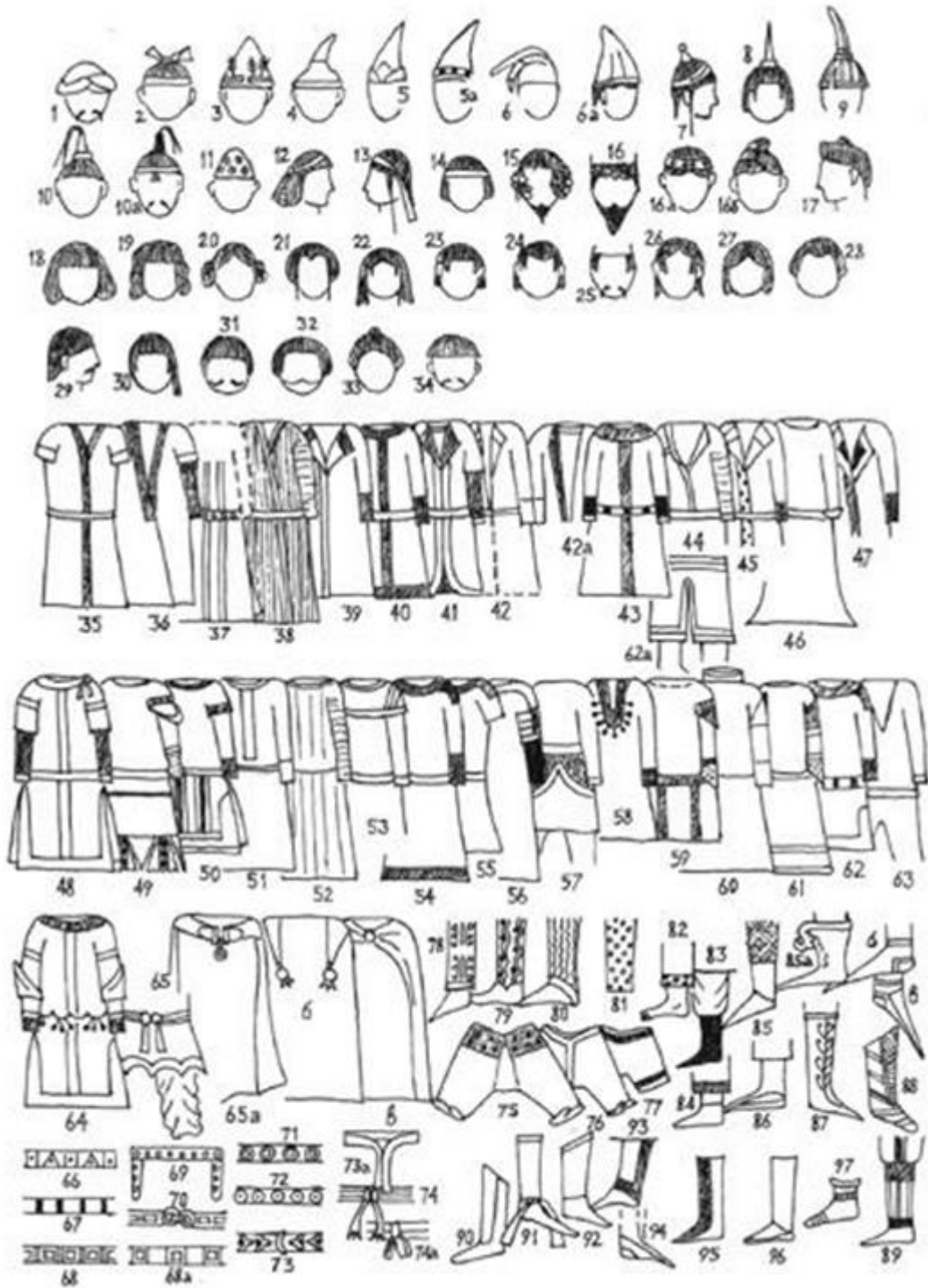
**Görsel. 18:** M.S. VII – VIII. yy., 1- At, 2- Aslan motifli Soğd ipek kumaş, (Gyul, 2012, fig. 5 - fig. 7)



Kumaş üretiminde uzmanlaşan Soğd ustaların üretimleri ile şekillenen kıyafet biçimleri, komşu toplulukların kıyafet biçimlerine benzerlikler göstermekle birlikte özgünlük taşımaktadır. Soğdların kıyafetlerine bakıldığında, pantolonların üzerine giyilmiş iki parçadan oluşan uzun giysilerin olduğu görülmektedir. Soğdların kıyafetlerinde, kırmızı veya pembe, beyaz veya kahverengi ve siyah renklerin hakimiyeti görülmektedir. Türklere özgü giyim özellikleri gösteren Soğdlarda, ayakkabı formları Türklere özgüdür. Soğd betimlemelerinden anlaşıldığı üzere, kıyafetlerde süslemelere geniş şekilde yer verilmiştir (Yatsenko, 2012, s. 104-105).

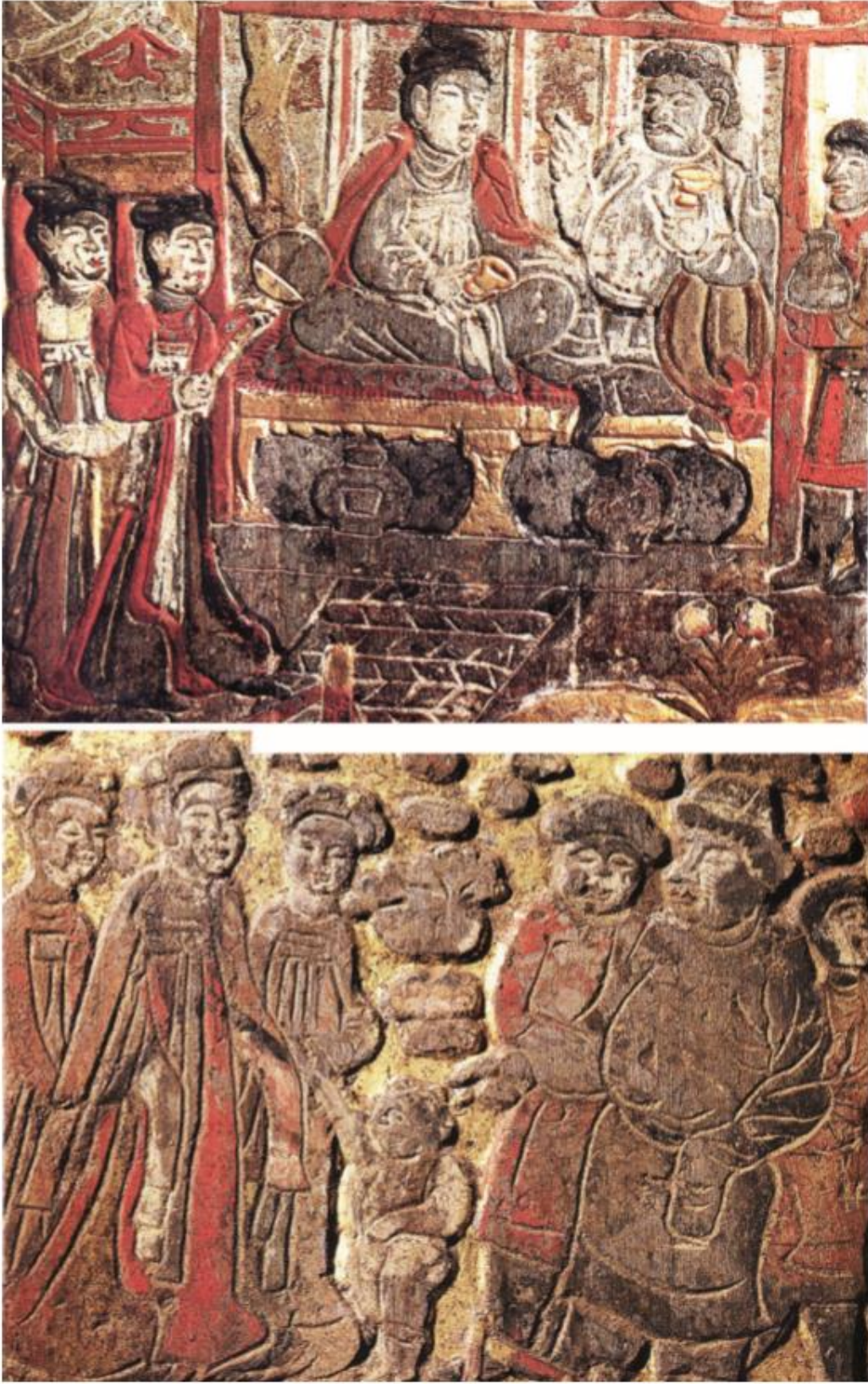


Görsel. 19: V-VIII. yy. Soğd kıyafetleri, (Yatsenko, 2012, fig. 2)



Görsel. 20: V-VIII. yy. Soğd kıyafetleri, (Yetsenko, 2012, fig. 3)





Görsel . 21: VI.yy. Soğdu kadınlar, (Yetsenko, 2012, fig. 5)

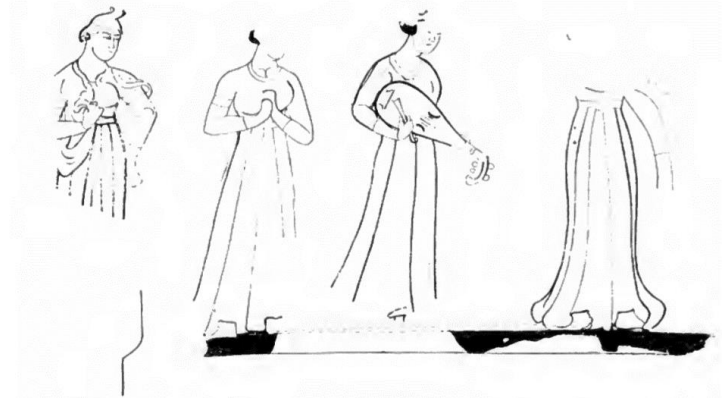
### 4.3.3. Soğd Müzik ve Dans

Soğd sanatının genel hatlarına bakıldığında, sanatın hayatın içinde bir yerinin olduğu ekonomik olarak zengin sayılabilecek bir toplum olmalarından dolayı da sanatın gelişime gösterdiği anlaşılmaktadır. Soğdlar, Erken Ortaçağ'ın ticaret ile uğraşan en ünlü halkları arasında özellikle gerçekleştirdikleri ticaret ve sanat ile tanınmaktadırlar. VI. ve VIII. yüzyıllar arasında Soğdlar arasında, ünlü ressam, müzisyenler, dansçılar ve ustalar yetişmiştir (Yatsenko, 2012, s. 1).

Soğd sanatında sahne sanatları ve müzik ile ilgili betimlemelere bakıldığında, kültürel olarak çevresinde bulunan toplumların yaşam biçimlerinin dışında şekillenmiş ve sosyal hayatın parçası olmuş bir yapıdan bahsetmek mümkündür. Soğd duvar resimlerinde ve kabartmalarında yer alan müzik aletleri ve müzisyenler (Bkz. Görsel. 22-23-24) Soğdların müzik ve müzisyenlere verdiği değeri göstermektedir.



**Görsel. 22:** Panjikent kabartma ve müzik aleti detay (Marshak ve Raspopova, 1994, fig. 16-17)



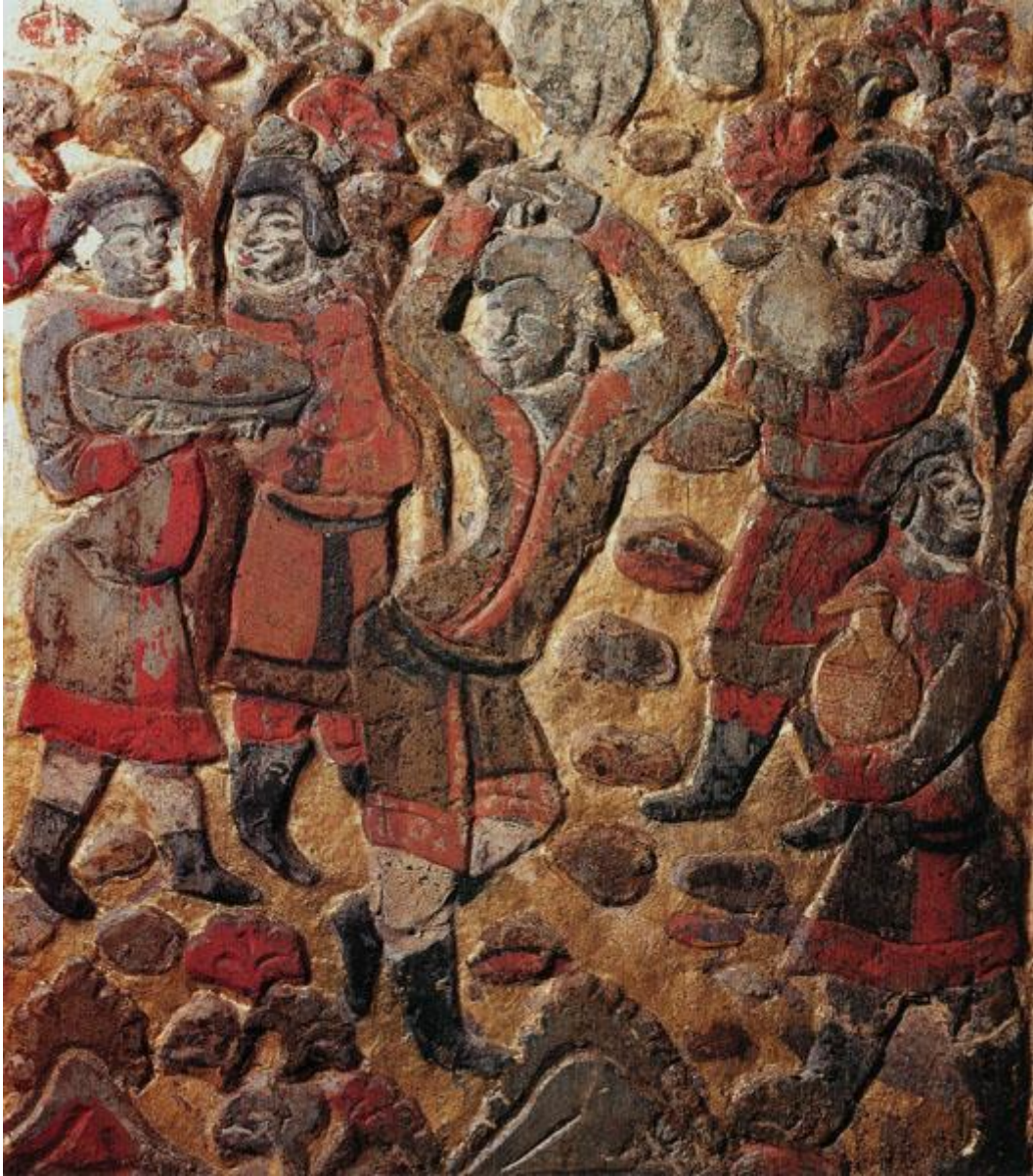
**Görsel. 23:** Müzisyenler, VIII. yy. Panjikent (Azarpay, 1981, fig. 26)





**Görsel. 24:** Ud çalan kadın, Soğd ossuary detayı, (Pugachenkova, 1994, s. 240)

Soğdların, kültürel ve sanatsal özellikleri hakkında, duvar resimlerinde yer alan sahneler bilgi vermektedir. Penjikent Soğd duvar resimlerinde bulunan figürlere bakıldığında, betimlemelerde erkek dansçıların, müzisyenlerin bulunduğu görülmektedir. Penjikent'te bulunan duvar resimlerinde, “yeni yıl” kutlamasında çeşitli biçimlerde yer alan dansçılar ve drama yapan figürler yer almaktadır (Niekum, 2008, s. 160).



**Görsel. 25:** VI.yy. Soğdlu dansçı, (Yetsenko, 2012, fig. 6)

Panjkent'te bulunan duvar resimlerinde, ejderha biçiminde bulunan bir taht üzerinde bir tanrıça betimlemesinin yapıldığı ve tanrıçanın önünde farklı hayvan derileri giyinmiş fantastik biçimlerde yer alan figürlerin varlığı görülmektedir. Bu figürlere ve giyim şekillerine bakıldığında törensel bir ritüelin parçası olduğu görülen giyimlerin, bu ritüeli tamamlayan kostümler olduğu anlaşılmaktadır (Marshak ve Raspopova, 1994, s. 188).

Soğdların inançsal ritüellerinin yer aldığı bazı betimlemelere bakılarak yapılan değerlendirmelerde, Soğd kültüründe, özellikle Türk Şamanizmi niteliği

taşıyan ritüellerin yer aldığı yada şaman inancına ait Antik dönem köklerin olabileceği düşünülmektedir. Yakın ilişkiler nedeniyle kültürel benzerlikler ve geçişgenliklerin olduğu Türk etnik gruplarla etkileşimin tarihsel kanıtlarına betimlemelerde rastlanılmaktadır. Betimlemelerde ritüel katılımcılarının giydiği kostümlerin ayrıntıları ve katılımcıların resimlerde ifade edildiği gibi tanrılarla ilişkilerinde, Türk Şaman ritüel özellikleri bulunmaktadır. Bu betimlemelerde, ritüel katılımcı kostümlerinin şekli ve dekorasyonu, Türk şamanlarının giydiği kıyafetlerde, özellikle çan, maske ve hayvan imgesi gibi detaylarda benzerlikler görülmektedir. Kıyafetli figürlerin, bir ritüelde katılımcılar olarak öne çıkan Soğd tanrıları ile etkileşime girmesi, şamanın ruhlar ve tanrılar dünyasına yolculuk ettiği ve doğrudan bu varlıklarla iletişim kurup etkileşimde bulunduğu, Türk Şamanik deneyiminin bir tasviri olarak yorumlanabilir (Niekum, 2008, s. 160-161).



**Görsel. 26:** VIII.yy. Panjikent duvar resmi, fig. 32,

(<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi: 16.08.2019)

Soğd duvar resimlerinde, toplumunun dini inançlarıyla ve ayinleriyle ilgili betimlemelerin yanında, bu resimlerin aynı zamanda hem yıllık tarım festivalleri hem de tarım tanrıları ve ruhları ile ilişkili olduğu görülmektedir. Panjikent duvar resimlerinde, hem insanlar hem de tanrılar aynı dünya düzleminde etkileşime girmiş

ve ritüelde eşit katılımcılar olarak gösterilmişlerdir. Soğd duvar resimlerinde, maskeli ve kostümlü figürler, Penjikent'teki bir tapınak yada asilin evinde bulunduğu gibi, sıradan halkın konutlarının duvarlarında da karşılaşılan süslemelerde bulunabilmektedir (Marshak ve Raspopova, 1994, s. 202). Özellikle Orta Asya Şamanizmi'nde bulunan kostümlü ve eylem halinde figür betimlemeleri, Soğd ritüellerinde yer alan betimlemeler ile benzerlik göstermektedir. Özellikle şaman ritüellerinde, yer alan ve kullanılan materyaller ile ritüellerde bedensel olarak kendinden geçmeye dair imgelem içeren Soğd resimleri, Soğd kültüründe şamanik etkilerin olduğunu göstermektedir (Mircea, 1964, s. 186).

Kültürel değerler etrafında şekillenen sanatsal formların gelişimlerinin dönemsel olarak etkilerinin net bir şekilde görülmediği Soğd sanatında, özellikle inancın etkisi, çeşitli sanat formlarının oluşmasında etkili olmuştur. Şaman kültürünün, Soğd kültür ve sanatı üzerindeki etkisi, Soğd ritüellerine kullanılan dans içerikli sanatsal formlar ve ritüelleri desteklemek için özel olarak tasarlanan şaman kıyafetleri, takıları ve yardımcı malzemelerin biçimlerinden anlaşılmaktadır.

#### **4.3.4. Soğd Heykel Sanatı**

Soğd sanatının tarihsel gelişiminin teferruatlı bir biçimde anlaşılabilmesi için, ticari ilişkilerinde ele alınması gerekmektedir. Geliştirdikleri ticarete dayanan komşuluk ilişkileri, Soğd sanatının gelişmesine ve Soğd sanatçıların sanat okulları ve stillerini oluşturmasına imkân sağlamıştır. Soğdlara ait sanatsal çalışmalarda, komşu toplumlara ait etkilerin görülmesi, söz konusu çalışmaları yapan sanatçıların başka yerden getirilmiş olabileceği tezi, Soğdların, ticari faaliyetlerinden ve komşuluk ilişkilerinde kaynaklanmaktadır. Soğdlar, farklı dönemlerde çeşitli toplumların yönetimlerinde yaşamış ve bu nedenle bu toplumların kültürel, sanatsal ve inançsal etkilerine maruz kalmıştır. Barış içerisinde ticaret yapmaları ve şehir hayatı yaşamaları, Soğdların sanat alanında kalıcı eserler bırakmasını ve gelişmelerini sağlamıştır. Soğd heykel sanatına ait örnekler incelendiğinde, özellikle mimaride tamamlayıcı süslemelerde, alçı ve kilden bezemeler, kabartmalar ve heykellerin kullanıldığı görülmektedir.



Soğd heykel sanatının dini mimariye eşlik eden inançsal özelliği, özellikle Budizm etkisiyle zengin unsurlar ile süslenmiş, Buddha heykel ve kabartmaları bulunan mimari yapılarda ortaya çıkmaktadır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 248).



**Görsel. 27:** Tanrı Shiva. kil, alçı taşı. Tapınak II, Panjikent, VIII. yy.

( [https://sogdians. si.edu/believers-proselytizers-translators/](https://sogdians.si.edu/believers-proselytizers-translators/), Erişim tarihi: 30.08.2019)

İnanç sistemleri, Soğdların mezar ve tapınaklarında yaptıkları süslemelerini de etkilemiştir. Soğdlara ait mezar ve tapınaklarda, çeşitli malzemelerden heykellerin yapıldığı, arkeolojik çalışmalar ile ortaya çıkmıştır. Yerkurgan'da bulunan III. ve IV. yüzyıla ait kalıntılar, Soğdlara ait erken dönem heykel örnekleri arasında yer almaktadır. Panjikent'te yer alan tapınaklarda yapılan kazılarda, V. yüzyılda yapıldığı düşünülen, II. Tapınağın iç kapısında yer alan bağımsız heykel parçalarıyla su frizleri bulunmuştur. Ayrıca, II. Tapınağın dış kapı alanında, aslanının üzerinde oturan tanrıça (Nana) heykelinin parçaları bulunmuştur. Fargana'daki Kuva Tapınağındaki anıtsal kil heykeller, Budist tanrılarında Ahura Mazda da dahil olmak üzere Soğd panteonunun üyelerini temsil etmektedir (Mode, 1992, s. 185).



**Görsel. 28:** Ahşap kadın heykel, Panjikent, VIII.yy. 115 x 21,5 cm (<https://sogdiansi.edu/charred-wood-caryatid/>, erişim tarihi: 15.07.2019)



**Görsel. 29:** Ahşap kabartmalar, Panjikent, VIII.yy.

([https://sogdians. si.edu/charred-wood-caryatid/](https://sogdians.si.edu/charred-wood-caryatid/), erişim tarihi: 15.07.2019)

Soğdların şehir merkezleri başta olmak üzere, Özbekistan'ın farklı bölgelerinde yapılan kazılarda, tarihi ve biçimsel özellikleri açısından değerlendirildiğinde, Soğdlara ait olduğu düşünülen çeşitli heykeller bulunmuştur. Bu heykeller arasında, Termez yakınlarındaki Kuev-Kurgan'da bulunan bazı boyalı heykeller, Soğd heykel sanatında boyalı örnekler olmasından dolayı önemlidir (Abdullaev, 1984, 393).

Şehir yaşamı süren Soğdlar, dini ve sivil mimari yapılarda, genellikle dini içerikli ahşap kabartmalar ve heykeller ile süslemeler tercih etmişlerdir. Yapılan kazılar sonucunda Soğdlara ait mimari yapılarda, oyulmuş ahşap heykeller, kabartmalar, tanrı figürleri ile mimari yapıyı tamamladığı düşünülen karmaşık ahşap tavan süslerine rastlanmıştır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 247).

Yakubov, mimari yapılarda süsleme olarak biçimlenen Soğd heykel sanatının, kabartma ve özellikle ahşap oymacılığı örnekleri, Panjikent, Ustrushana ve Gardoni-Khisor'da ki mimari yapılarda bulunmuştur. Bu yapılarda bulunan ahşap süslemeler, sütunlar, kapı çerçeveleri ve tavanlar, iç dekorasyonu tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmıştır. Mimari yapıların süslemesinde kullanılan ahşap oymalar, geometrik ve çiçek süslemelerin yanı sıra dini inançları etrafında şekillenen tanrı ve hayvanları betimleyen figüratif sahneleri de içermektedir (1978, s. 85-87).



Soğdlara yönelik yapılan arkeolojik araştırmalarda Tacikistan'daki Fan Dağları'nda bir mağarada tesadüfen bulunan 1 m yüksekliğindeki ahşap heykelin, Soğd heykel sanatına yönelik en önemli buluntulardan biri olduğu tespit edilmiştir. Bulunan heykelin Soğd tanrısını (Mithra) temsil ettiği düşünölmektedir. Heykel gerçekçi olarak deri çizme ve metal aksesuarlar ile betimlenmiştir. Bu durum, heykelin üzerinde bulunan süslemelerin orijinal Soğd kıyafetleri örnek alınarak betimlendiğini kanıtlamaktadır (Yakubov, 1983, s. 85-87).



**Görsel. 30:** Aslan üzerine oturmuş tanrıça, VIII.yy. Panjikent, ([https://sogdians. si.edu/charred-wood-caryatid/](https://sogdians.si.edu/charred-wood-caryatid/), erişim tarihi: 15.07.2019)

Soğd heykel sanatında, Taş heykel geleneği ile ilgili Marshak ve Raspopova, taş heykel fazla gelişmemesine rağmen bulunan bir tanrıça heykeli ve Panjikent tapınaklarda yer alan bazı taş heykel parçaları, Soğd taş heykel örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır (1998, s. 196).

Soğdları, çalışmalarına konu edinen araştırmacılar, farklı yerlerde VI. yüzyıla tarihlendirilen Soğdlara ait çeşitli mezar koltukları ve saray lahitlerinde oyulmuş taş paneller kullandıklarını belirlemişlerdir. Soğdlara ait mezar odalarında yer alan



paneller, cenaze törenleri, yaşam ve mitoloji sahnelerini temel konular olarak ele almışlardır. Günlük yaşamdan sahneler ve mezar sahiplerinin tasvirleri de betimlemeler arasında yer almaktadır ([https://sogdians. si.edu/charred-wood-caryatid/](https://sogdians.si.edu/charred-wood-caryatid/), erişim tarihi: 15.07.2019).



**Görsel. 31:** VI.yy., Süslemeli granit mezar yatak, (Tomp, 2003, s. 140)



**Görsel. 32:** Soğdlu dansçı, yıldızlı bronz, VII-X.yy. ([https://sogdians. si.edu/charred-wood-caryatid/](https://sogdians.si.edu/charred-wood-caryatid/), erişim tarihi: 15.07.2019)



#### 4.3.5. Soğd Sanatında Seramik

Soğdların yaşadıkları bölgelerde yapılan arkeolojik araştırmalarda, Soğdların, dini tapınak ve yaşam alanı olarak kullandıkları yerlerde, ritüel kapları, çanaklar, çömlekler, kaseler, testiler, tepsiler, dinsel ve günlük kullanıma yönelik seramikler bulunmuştur. (Bkz. Görsel. 33-34-35). Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda araştırmacılar, Soğd sanatına ait pişmiş kilden insan ve hayvan heykelleri ile özellikle dini törenlerde kullanılan seramik ossuary bulmuşlardır (Çeşmeli, 2010, s. 62).

Soğd inanç merkezlerinde, dini törenlerde kullanılan seramikler tespit edilmiştir. Bu ritüel seramikleri arasında, Yalpak Tepe sarayında, üzerinde çıkıntılı süslemele unsurları bulunan stilize zoomorfik seramik (Görsel. 33) ile Karşı Vahası'nda bulunan seramikler biçimsel benzerlikler göstermektedir. Bu seramiklere bakıldığı zaman özellikle ağız kısımlarında yer alan testere dişi motiflerin benzerlikleri dikkat çekmektedir (Çeşmeli, 2006, s. 59; Çeşmeli, 2010, s. 63).



**Görsel. 33:** Zoomorfik biçimli ritüel seramiği, (Çeşmeli, 2011, fig. 23)



**Görsel. 34:** Ritüel seramikleri (Çeşmeli, 2011, fig. 24)



**Görsel. 35:** Çanak ve testi (Çeşmeli, 2011, fig. 7)

#### 4.3.6. Soğd Sanatında Mezar Odaları ve Süslemeleri

Farklı toplumların inanç sistemlerinin etkileri görülmesine rağmen Soğdların inançları ile ilgili olarak yapılan arkeolojik kazı sonuçları, Soğdların kendi dinlerine olan bağlılıklarını göstermektedir. Soğdların özellikle cenaze törenlerinin Çin etkisinde olmasının yanı sıra, kendi dini cenaze merasimlerinin de olduğu görülmektedir (cesedin özel sandık yada kutular içinde saklanması için açıkta bir yere bırakılarak hayvanlar tarafından etlerin yenilerek temizlenmesi) (Compareti, 2002, s. 275).



**Görsel. 36:** Ossuary, Mulla Kurganı, VII.yy. 52 × 28 × 69 cm (<https://sogdians.si.edu/believers-proselytizers-translators/>, erişim tarihi: 15.07.2019)





**Görsel. 37:** Ossuary. Yumalak Tepe, VI-VII.yy. 50 × 32 × 40cm (<https://sogdians.si.edu/believers-proselytizers-translators/>, erişim tarihi: 15.07.2019)

Soğdların inançları etrafında şekillenen defin törenlerinde, ölünün etlerinin kemiklerden ayrıldıktan sonra, kemiklerin içine konulduğu “orne-ölü kabı- ossuary” örnekleri, Soğd coğrafyasının çeşitli bölgelerinde bulunmuştur. Bu ossuaryler, yapıları ve süslemeleri ile sanat ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dini inançları ve sahip oldukları sosyal statüler, Soğdların sahip oldukları ossuaryların kalitesinde etki göstermiştir. Yapım zorluğu ve detayları yoğun olan ossuaryların maliyetinin de yüksek olacağı dikkate alındığında toplumun genelinin kullandığı ossuaryların daha basit formlarda olduğu düşünülmektedir. Yapılan arkeolojik kazılarda bulunan kalıntılar daha kaba ve teknik açıdan basit ossuarylara yoğunlukla rastlanmaktadır. Teknik olarak daha hassas işçilik gerektiren ve daha kaliteli ossuaryların sayısının az olması, bunları tercih edenlerin daha küçük bir zümre olduğunu düşündürmektedir.

Kullanım amaçları aynı olan ossuarylar malzeme, kullanılan teknik ve süsleme biçimlerine göre sınıflandırılabilir.

#### 4.3.6.1. Soğd Ossuarylarında Malzeme

Soğd ossuaryları arasında Khwarazm da bulunan kaymaktaşıdan yapılmış ossuary dışında kalanların tamamına yakını seramik malzemedен yapılmıştır. Genel olarak Soğdlu ustalar, seramiklerin ana malzemesi olarak kullandıkları kili Panjikent'ten temin etmişlerdir. Soğdlu seramik ustaları, bu kil ile yapılan ossuarylerin zaman içerisinde çatlamasının önlenmesi için daha önce yüksek sıcaklıkta pişirilmiş seramiklerinin parçalanması ile elde edilen “grog” katkısı kullanılmıştır. Soğd seramikleri hakkında Pavchinskaia, öğütülmüş veya kırılarak parçalanmış pişmiş seramik, kurutma veya pişirme sırasında seramik hamuruna ilave etmek, seramiğin kuruma ve pişirme süreçlerinde buharlaşmayı kontrol ederek çatlamaı engelleyerek sağlamlığını arttırır. Soğd seramiklerinde, grog dışında özellikle çatlamaın önüne geçmek için çeşitli bitkisel katkıları, kuvars ve mica katkı malzemeleri de kullanılmıştır (1994, s. 211).

Soğd ossuarylarının tamamına yakını kapaklı bir şekilde yapılmış ve süsleme işlidir. Pavchinskaia, Soğd ossuarylarını üç tip olarak sınıflandırmaktadır.

1. Tip ossuarylar, kil şeritlerinden ayrı bölümlerde oluşturulmuştur. Bu tip ossuarylar oldukça kalın duvarlara (1.5 ila 2.5 cm) sahip ve çoğunlukla düzgün bir şekilde pişirilmemişlerdir.

2. tip daha az yaygın olan ossuaryların dört duvarın tamamı ile taban ve kapak ayrı plakalarda modellenmiştir. Bu tip ossuarylarda daha ustaca yapılmış ve daha ince (en fazla 1 cm)'dir. Pürüzsüz bir yüzey elde edilen bu ossuaryların pişirilmesi kalitelidir.

3. tip ossuarylar nadir olarak yapılmıştır. Bu tip ossuarylar çeşitli üretim tekniklerinin kombinasyonlarının kullanılması ile elde edilmiştir (1994, s. 209-210).

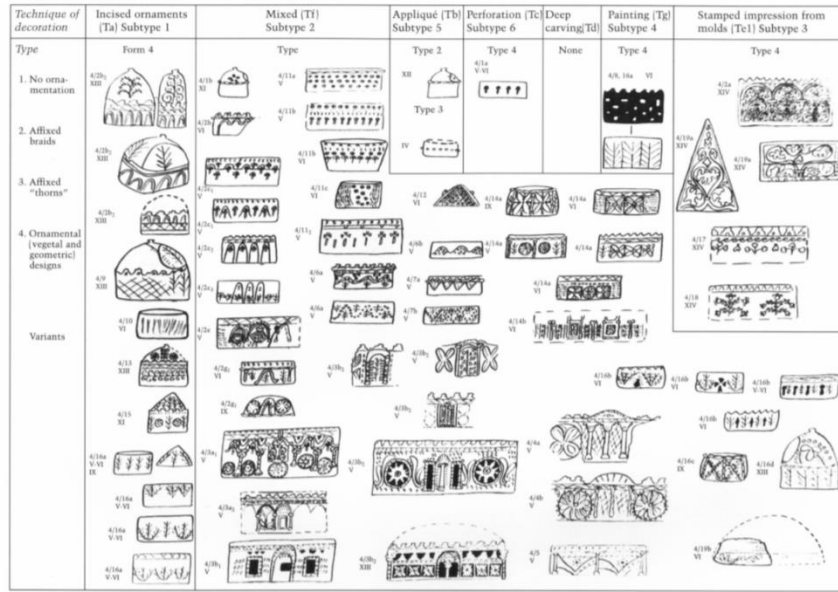
#### 4.3.6.2. Soğd Ossuarylarında Şekil

Pavchinskaia'na göre yapılan sınıflamada, Soğd ossuaryları, zoomorfik gemi şeklinde olan hariç genellikle kutu şeklindedir. Şekil bakımından değerlendirilen Soğd ossuaryları iki alt tipe ayrılmaktadır:

1) Ayrı olarak üretilmiş kapakları olan ossuarylar (15-35 cm yüksekliğinde, 43-85 cm uzunluğunda ve 22-40 cm genişliğinde);

2) İmalat sonrası eklenmiş kapaklı kubbeli ossuarylar (43-50 cm yüksekliğinde, 40-85 cm uzunluğunda ve -15-25 cm genişliğinde).

Soğdları ait at figürlü zoomorfik ossuary, katmanlı şerit tekniği kullanılarak üretilmiş, 56 cm yüksekliğinde, 60 cm uzunluğunda ve 27 cm genişliğindedir. Soğd ossuaryları arasında piramit biçimli ya da tonozsuz olanlarda bulunmaktadır. Soğd ossuaryları arasında şekil özellikleri bakımından tonozlu kapaklı ve yassıdan piramide dönüşen ossuarylar en sık rastlananlardır (Pavchinskaia, 1994, s. 211).

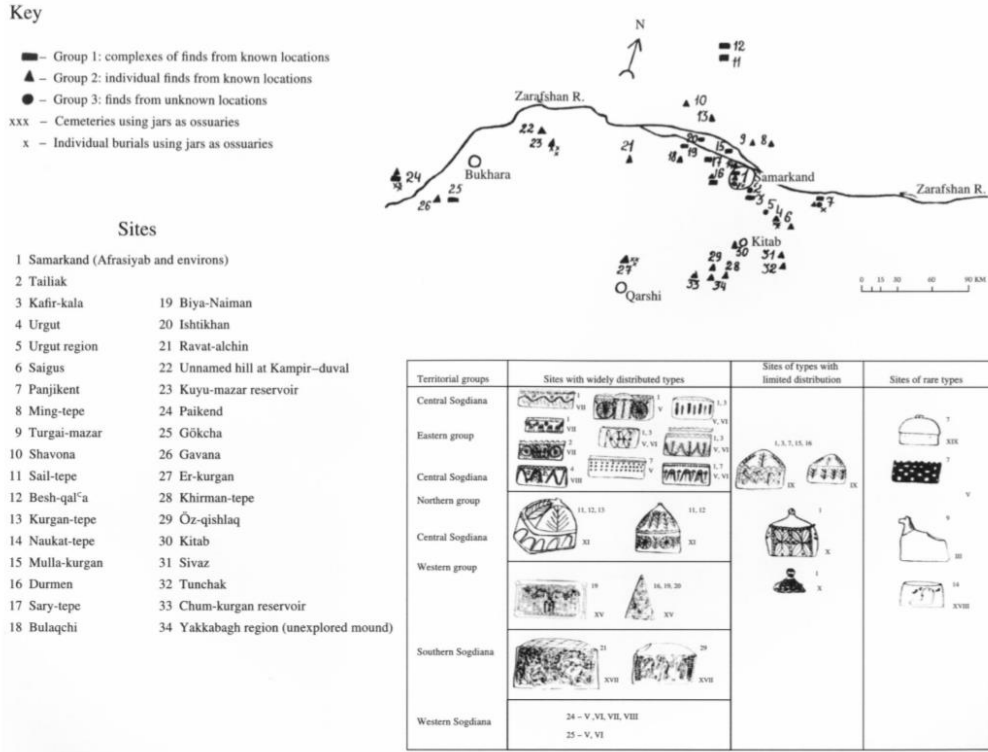


Görsel. 38: Soğd ossuary biçimleri (Pavchinskaia, 1994, fig. 4a)

#### 4.3.6.3. Soğd Ossuarylarında Süsleme

Ossuaryların süslemeleri, genellikle seramikler pişirilmeden önce yapılan eklemelerden oluşmaktadır. Yüzeğe ayrı ayrı uygulanan kazıma süslemeler (aplike), delikler, oymalar, pul izleri, delikli borular ve tarak benzeri bir aletin izleri sıklıkla görülen süsleme örnekleridir. Soğd ossuarylarında boyalı süslemelere nadiren rastlanmıştır. Duvar ve kapak süslemelerinde, sıkıca örülmüş şeritler halinde applike "dikenler", figüratif, bitkisel ve geometrik olan dekoratif tasarımların varyantları ile zoomorfik hayvanlar ve çeşitli karakterlerle süslü karmaşık sahneler kullanılmıştır. Soğd seramik ustaları, ossuary pişirmede büyük özgünlük kazanmış ve bu ustaların gerçekleştirdikleri süslemeli üretimleri, tüm Soğd ülkesinde geniş bir şekilde kullanılmıştır (Pavchinskaia, 1994, s. 210-211).





**Görsel. 39:** Soğd Ossuarylarının bulunduğu yerlerin krokisi (Pavchinskaya, 1994, fig. 2)

#### 4.3.7. Soğd Metal İşleri

Soğdlar, metal işlemeciliğinde özellikle gümüş alanında uzmanlaşmış, başta metal paralar olmak üzere farklı üretimler gerçekleştirmiştir. Ticari faaliyetleri ile tanınan Soğdlar, farklı özellikler gösteren sikkeler kullanmışlardır. Soğd sikkeleri genel olarak incelendiğinde, Soğdların ticari ilişkileri ve hâkimiyet göstergeleri nedeniyle darb edilen sikkelerde farklılıklar görülmektedir.

Soğd sikkeleri, incelendiğinde özellikle darp edildiği yer, şekil ve kullanım dönemlerine göre sınıflandırmanın yapılabildiği görülmektedir. Soğdların özellikle Semerkant, Keş ve Nahşep bölgelerinde, hükümdarlık alameti olarak darp edilmiş sikkeleri bulunmuştur. Bu sikkelerin üzerinde, Soğdca yazılmış kutsal metinler,

hükümdar isim ve portreleri ile hayvan betimlemeleri ve damga, vb. görülmektedir (Babayar, 2009, s. 14).

Soğd hükümdarları tarafından geleneksel hükümdarlık sembolü olarak kullanılan bu sikkeler, merkezi hükümdarlığın gücünü göstermelerinin yanında özellikle Soğd tüccarlar tarafından komşu ülkeler ile ticarete yoğun şekilde kullanılmıştır. Soğdların Türkler, İranlılar ve Çinlilerle gerek siyasi gerekse ticari yakın ilişkiler kurmaları dolayısıyla sikkelerinde de Türk, İran ve Çin etkisi görülmüştür.

Semerkant, Penç ve Nahşep sikkelerinde Türk hükümdarının tasvirlerine yer verildiği (göz ve yüz biçimi, saç tarzı, vs. ), sikkelerin üzerinde Soğdca ve Türkçe hükümdar unvanlarının ve simgelerinin (damga, totem, hayvan, vb.) kullanıldığı görülmüştür. Keş bölgesinde kullanılan sikkelerde inançsal ve ticari ilişkiler nedeniyle Sasanî dönemi İran'a ait etkilerin ve biçimlerin olduğu bilinmektedir (Babayar, 2009, s. 14).

Soğd sikkelerinde, Türk ve İran etkisi figür ve yazı kullanımında görülürken özellikle VI. ve VIII. yüzyılları arasında Çin etkisinde darp edilen sikkeler bulunmaktadır. Bu sikkeler genellikle ortası delikli olup ön yüzünde Soğd hükümdarların adları, unvanları ve arka yüzünde ise Soğdlara ait damgalar ve semboller bulunmaktadır (Marshak ve Negmatov, 1996, s. 243). (Bkz.Gölsel, 40-41)



**Görsel. 40:** Soğd sikkelerinde yer alan tamgalar, (Ashurov, 2013, s. 83)



**Görsel. 41:** 1- Basit formlu sikkeler, 2-Semerkant sikkeleri, 3- Buhara sikkeleri, (Ashurov, 2013, s. 99-100)

Soğd metal sanatında, sikkeler dışında özellikle günlük kullanıma yönelik yapılan kâseler, bardaklar ve tabaklar önemli bir yer tutmaktadır. Genel olarak komşu toplulukların sanat biçimlerinden etkilenen Soğd sanatında, metal işlemeciliği özellikle gümüş işlemeciliği İran ve Çin etkisinde gelişmeler göstermiş ve bundan dolayı üretim gerçekleştiren ustaların biçimlerinde Çin ve İran etkisi görülmüştür.

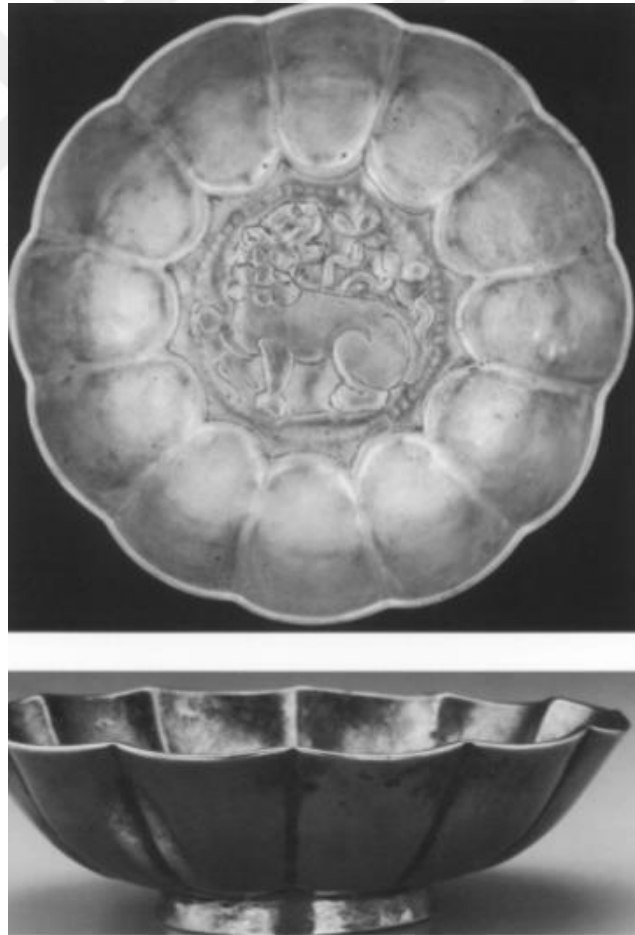
Soğd gümüş işçiliğinde, üç farklı tarzda üretim yapan gümüş okulunun bulunduğu görülmüştür. Bunun sebebinin de komşu kültürlerin etkisi olduğu bilinmektedir. Soğdlarda A Okulu İran, B Okulu bağımsız, C Okulu ise Çin etkisinde üretimler gerçekleştirmiştir. V. ve VI. yüzyılda bilinen Soğd gümüş işçiliğinde sadelik ön plandayken daha sonraki dönemlerde zengin figürlü ve çiçek bezemeli örnekler bulunmaktadır. Özellikle çiçek bezemelerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı gümüş işleri, Çin'deki gümüş eşyalar ile karşılaştırılarak Çin etkisi ve tarihlendirme yapılabilmektedir (Marshak, 1999, s. 103).

Soğd gümüş eşyalarına bakıldığı zaman betimlemeler ve süslemeler dönemin genel özelliklerini göstermektedir. Özellikle kabartmalarda kullanılan hayvan tasvirleri ve Soğdca yazılar dikkat çekmektedir. Süslemelerde betimlenen figürler, yüzeyden dövülerek oluşturulmuş, ekleme yapılan kulp ve tutaklar ise lehimlenmiştir. Soğd gümüş işlerinde yer alan süslemelerde, kullanılan betimlemeler hangi okulun etkisiyle yapıldığı göstermektedir.



**Görsel. 42:** Savaş sahnesi gösterilen kemer plakası, I-IV.yy.  
(<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi: 16.09.2019)

Soğd gümüş işçiliğine ait iyi örneklerden biri Freer Sanat Galerisi tarafından satın alınan bir gümüş kâsedir. (Bkz. Görsel. 43) M.S. VI - VII. yüzyılda üretilen tipik bir Soğd metal işi örneği olan kâse, süslemeleri ve biçimsel özellikleri ile B Okulu etkisi göstermektedir. Gümüş kâsedey, bir aslan figürü betimlemesi bulunmaktadır. Bu tarz figürlü eşyaların yalnızca günlük kullanım için yapılmadığı aynı zamanda bu objelerin tapınaklara hediye olarak sunulduğu bilinmektedir. Soğd toplumunun inanç merkezleri arasında yer alan Semerkant ile Panjikent'te bulunan batımlerde benzer objelerin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Panjikent'te bulunan duvar resimlerinde yer alan bağışçıların ellerinde benzer betimlemelere ait objeler yer almaktadır ([https://Soğdians. si.edu/sidebars/banqueting-in-Soğdiana/](https://Soğdians.si.edu/sidebars/banqueting-in-Soğdiana/) erişim tarihi: 17.08.2019). (Bkz. Görsel. 44)



**Görsel. 43:** Aslan figürlü gümüş kase, VI-VII.yy. ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi: 16.09.2019)



**Görsel. 44:** Panjikent duvar resmi detay, ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi: 16.09.2019)



**Görsel. 45:** Kanatlı deve motifli sürahi, VII-VIII. yy. ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi: 16.09.2019)



### 4.3.8. Soğd Resminin Malzeme ve Teknikleri

#### 4.3.8.1. Zeminin Hazırlanması ve Boyama

Orta Asya duvar resmi tekniklerinde, coğrafi ve kültürel etki alanları nedeniyle bir bütünlükten bahsetmek mümkündür. Orta Asya milletlerinin yerleşik hayata geçmesiyle birlikte bu milletlere ait mimari yapılarda resim sanatının geliştiği ve bu gelişmeler sonucunda önemli eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Soğdlara ait duvar resmi tekniklerine bakıldığı zaman teknik ve malzeme kullanımında Soğdlu ressamların, coğrafyalarında bulunan malzemelerin dışında ticari ve kültürel ilişkilerinden dolayı farklı biçimler ve malzemeler kullanmış olabileceği düşünülmektedir.

Soğdlar, yerleşim yerlerinde bulunan sivil, siyasi ve dini mimari yapılarda duvar resmi örnekleri ortaya koymuşlardır. Soğdların yaptıkları resimlerin tasarımlarında, ortak coğrafyada bulunan kültürlere ait tasarım ve biçimler ile önceden var olan sanatsal formlardan yararlandıkları, yapılan farklı betimlemelerden anlaşılmaktadır. Kostrov, tarafından Panjikent'ten yapılan Soğdian duvar resimlerinin teknik analizi, Soğd duvar resimlerinin yapım tekniği ve kullanılan malzemeler hakkında bilgi vermektedir. Yapılan teknik analizler sonucunda, Soğd ressamların duvar resmi yüzeylerini hazırlamak için kullandıkları malzemeler ve bu malzemelerin kullanılma yöntemleri ortaya çıkmıştır. Kostrov'un yaptığı analizler ile ilgili Azarpay'ın "Sogdian Paintig" isimli çalışmasının, Materials and Techniques of Sogdian Painting bölümü referans alınarak Soğd duvar resimleri hakkında genel bilgiler aşağıda sistematik bir biçimde verilmiştir (1981, s. 159-165).



**Görsel. 46:** Panjikent 2 numaralı oda duvarı, (Fray, vd., 2011, s. 221).

Soğd duvar resimleri, genel olarak pişirilmemiş tuğla duvar yüzeylerine iki kat çamur sıva (hem alüvyon hem de toz haline getirilmiş kayadan oluşan lokumlar) ile kaplanarak yapılmıştır. Yapılan uygulamanın kaba olan ve ham duvar ile resim yüzeyini birleştiren ilk katı (2-25 mm kalınlığında) pürüzlüdür. Uygulanan ilk katın, malzeme olarak daha ulaşılabilir ve ekonomik olmasına dikkat edildiği için bazen saman katkısı ile yapıldığı görülmüştür. “Kaba” olarak nitelendirilen birinci kat sıvada, çakıl taşları gibi kaba malzemeler yapılan araştırmalar sonucunda bulunmuştur. Resim yüzeyini oluşturan ikinci kat sıva, Soğd sanatçıların asıl uygulama alanlarını oluşturduğu için bu katman daha ince işçilik sergilenen bir uygulama alanı olmuştur.



**Görsel. 47:** Soğd duvar resmi uygulaması yapılan Panjikent 3 numaralı oda görüntüsü (Fray, vd., 2011, s. 66)

İkinci kat veya üst kaplama (4-5 mm kalınlığında) yapılmıştır. Soğd duvar resimlerinde, uygulama yapılan duvar yüzeyindeki katmanlar arasında, zaman içerisinde herhangi bir ayrılmanın yaşanmasını önlemek için uygulama yapılan ikinci kat ilk kata sıkıca bağlanması sağlanmıştır. Çamur sıvanın sudaki çözünürlüğü



nedeniyle katmanlar arasındaki bağlayıcılık üst düzeye çıkmıştır. Soğdu ressamı, geleneksel olarak hazırlanan resim yüzeyinde farklı malzemeleri kullanarak resim uygulamaları yapmışlardır. Yapılan resmin etkisini arttırmak için kullanılan farklı malzeme ve uygulamaların en iyi örneklerinden biri Panjikent duvar resimleridir. Panjikent'te yer alan duvar resimlerinin çoğu doğrudan çamur sıva üst katında uygulanmamış, özel olarak hazırlanan yüzeylere uygulama yapılmıştır. Bu yüzeylerin oluşturulmasında alçı sıva, astar boyası (ganch) üzerinde, pürüzsüz ve beyaz bir yüzey oluşturan bir kaolin katkısı ile yapıldığı düşünülmektedir.

Panjiket'te yapılan teknik araştırmalar, duvar resimlerinin uygulanma yüzeylerinde farklılıkların olduğunu göstermiştir. Panjikent'teki II. Tapınak kompleksi içindeki salonun duvar resimlerinde, boyalar direkt olarak çamur üst kat üzerine uygulanmış, teknik incelemelerde orijinal resim katmanının altında beyaz sıva astarının izleri gözlenmemiştir. Soğdu sanatçılar, yaptıkları betimlemelerde etkiyi arttırmak için daha düzgün ve dayanıklı beyaz sıva astarı kullanarak, yaptıkların resimlerin renk kalitesinin görülmesini amaçlamışlardır. Alçı ile oluşturulan parlak ve pürüzsüz yüzey sanatçıya, renklerinin gelişiminde çamur sıvadadan elde edilebileceğinden daha kullanışlı parlak bir yüzey sağlamıştır. Nitekim II. Tapınak'taki Civan ve Tetrastyle salonunun duvarlarındaki ilk resim katmanı üzerinde yapılan tadilat ve onarım çalışmalarında, sonraki Soğdu ressamı tarafından boyanmış alanlara, yeni bir parlaklık ve parıltı katan beyaz sıva astar boyaları eklediği ortaya çıkmıştır. Bu durum, Panjikent'teki II. Tapınak kompleksindeki bir çamur sıva zeminde yapılan resimlerin (ya da görünüşe göre yapılmış) daha önceki bir tarihte yapılmış olduğunu kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, Panjikent duvarlarında zemin hazırlığı hakkında kullanılan iki yöntemden, daha parlak ve daha dayanıklı alçı astar boya kullanımının baskın hale geldiği, Panjikent'teki duvar boyama okulunun gelişiminin başlangıcından itibaren bu tekniğin kullanıldığı yapılan uygulama örneklerinden anlaşılmaktadır.

Soğdu sanatçılarının resim yüzeyini oluşturmaya yönelik çabaları, yaptıkları çalışmaların daha etkili olmasını sağlamış ve farklı sanatsal arayışları sentezlemelerine imkân vermiştir. Sanatçılar, geleneksel Soğd kültürünü biçimlendiren ticari ve siyasi faaliyetlerini sanatsal formlarına aktarmışlardır. Duvar resimlerine yönelik zeminin hazırlanmasında hem sıva üzerine uygulama yapma hem

de sıvayı (kaymak taşı) alçı ile kapatarak beyaz yüzey oluşturma geleneğinin öncüsü olan Soğdların, bu sanatsal arayışları Orta Asya'nın farklı topluluklarına da ilham kaynağı oldukları ve sanatlarını da biçimlendirdikleri düşünülmektedir.



**Görsel. 48:** V-VI. yy., Yalpak Tepe Sarayı duvar resmi parçası, (Çeşmeli, 2011, fig. 6)

Koi Krylgan Kale ve Toprak Kale'deki duvar resimleri, Hwarezmian ressamı tarafından beyaz alçı sıva astar boyasını kullanılarak yapılırken, Kuh-i Khwaja'daki Sistanlı sanatçılar, pigmentlerini doğrudan daha ucuz ve daha az dayanıklı çamur sıva üst kat üzerine uygulamışlardır. Beyaz sıva zeminin kullanımı, bu dönem yapılan Orta Çağ Budist duvar resimleri Bamiyan, Ajina Tepe, Kızıl ve Bezeklik resimlerinde görülmektedir.

Yapıştırıcı maddelerin, " fresk secco " veya tempera tekniği olarak bilinen kuru alçı sıvaya uygulanmadan önce pigmentlere eklenmesi şeklinde uygulama örnekleri bulunmaktadır. Bu teknik uygulama Soğd resim yöntemini, Hindistan ve Akdeniz dünyasında bulunan uygulamalardan ayrılmaktadır. Soğd duvar resmi tekniğinde, Hint Silpa metinlerinde belirtilen pigmentlerde ve alçıda (intonaco) yapışkan maddelerin kullanılması, suda çözünür pigmentlerin nemli alçı zemine bağlandığı gerçek fresk tekniği ("fresk buono") Soğd resminde tespit edilememiştir (Azarpay, 1981, s. 185-161).

## 5. BÖLÜM: İKONOĞRAFİK ELEŞTİRİ VE AFRASIYAB DUVAR RESİMLERİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

### 5.1. İkonografik Eleştiri

İnsanoğlunun sanatsal yaratma süreci sonrası ortaya çıkan ürünler, sanatçıdan bağımsız olarak yapıldıkları dönemin etkileri çerçevesinde biçimlenmesine karşın izleyicisi ve tüketicisi tarafından yapılan yeniden yorumlanma süreci sonucunda sanatsal değerine ulaşmaktadır. Keza tüm dünyaya mal olan sanat eserleri değerlendirilirken, üzerinde durulması gereken en önemli konu, yapıldıkları dönem ve ait olduğu toplumların din, inanç sistemleri, coğrafya, örf-adet gibi çeşitli kaynaklardan beslenen karakteristik özellikleridir. Panofsky'nin "Sanat yapıtı, içinde bulunduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde, yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte ele alınıp incelenmelidir" cümlesi bu görüşü destekler niteliktedir (Akyürek, 1995, s. 11). Bundan dolayı sanat eseri çözümlemelerinde, özelde eser genelde ise eserin yaratıldığı toplumun sosyo-kültürel, siyasi ve dini özellikler bir bütün halinde ele alınmaktadır.

Cömert "Sanat ürünü yaratılıp kullanılmaya başlandığı, yani sanatçı-tüketicisi (okur, seyirci, dinleyici vb.) ilişkisi kurulduğu andan itibaren, eleştiri doğal olarak vardır zaten. Yaratma ve yaratılanı tüketme eylemleri başlı başına eleştirel bir tutumdur" şeklinde ifade etmektedir (1981, s. 287).

Sanat eserinin hem sanatsal anlamda hem de sanatçısının izleyiciye ulaştırmak istediği mesaj bakımından (çoğu durumda izleyici eserin yaratıcısından farklı bir algı ile eseri değerlendiriyor olmasına karşın) algılanabilir olması, eser üzerinde doğru bir eleştirel yaklaşım ile mümkün olabilmektedir. Bu eleştirel bakış, eğitilmiş bir gözün ve ruhun yapabileceği bir tutumdur. Eleştirel bakabilme ve irdeleyebilme konusunda Kırıçoğlu;

"bir sanat eserini oluşturan değerleri görmek, aklın estetik boyutta bir etkinliğidir. Sağlam bir ön bilgilenme, kültür ortamının sunduğu fırsatlarla kazanılan bu deneyim kendi kendine öğrenilmez. Sanat yapıtını eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda yapıtı oluşturan sembelleri estetik anlamda okumak öğretimle gelişir" (2002, s. 130).

Bu ifade, sanat yapıtı karşısında konumlanan izleyicinin ortaya konulan esere dair söylemler oluşturabilmesinin bir ön şartı olduğunu vurgulamaktadır.

Sanat yapıtları, değerlendirilirken günümüzden yapıtın ortaya çıktığı döneme dair arka plan bilgileri ve konunun felsefi bir bakış ile ele değerlendirilmesi zorunluluk arz etmektedir. Geçmişte farklı amaç ve anlamlar doğrultusunda gerçekleştirilen sanatsal üretimler, günümüz bilgi ve sanatsal beğenileri ile değerlendirildiğinde yapıtların anlamlarında eksikliklerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Sanat yapıtları, yapıldıkları dönemde kendilerine yüklenen anlamları zaman içerisinde kaybetmekte bazen de yeni anlamlar kazanarak ilk üretimlerinden farklı bir anlama bürünmektedir. Sanatsal üretimlerin farklı dönemlerde algılanma ve anlamlandırılmasıyla ilgili Ergüven, farklı dönemlere ait sanat yapıtlarının yapılış amaçlarının dışında algılandığını ortaya koymaktadır. Mısır sanatına ait olan betimlemeler yapıldıkları dönemde genel olarak dönemin siyasi ve dini erklerine hizmet eden anlatımsal gücü ön planda olan resimler olmasına rağmen bu resimlerin Platon üzerinde bıraktıkları etkileri, özellikle geometrik biçimlerin yalın halde kullanılması şeklinde ortaya çıkmıştır (1992, s. 27).

Sanat eleştirmeni, sanat yapıtlarını değerlendirirken karmaşık ve organize bir yöntem ile bu eleştiriye gerçekleştirmek zorundadır. Bir sanat yapıtı üzerine ortaya konan düşünceler, yapıtın yaratıldığı kültür alanı içerisinde ki kodlarıyla açıklanmalı ve yorumlar bu doğrultuda gerçekleştirilmelidir. Sanat yapıtının eleştirilmesinde ortaya çıkan bu karmaşık ve arka plan bilgiler ile gerçekleştirilen bir sanat eleştirisi, yapıtı tüm yönleri ile ele alarak irdeler, böylece sanat yapıtının parçası olduğu kültürden ayrılmayarak ele alınması gerçekleştirilmiş olunur. Tükel, sanat eserinin algılanabilmesi için sadece görünen betimlemenin yeterli olamayacağını sanat yapıtının kendi içinde farklı anlamlar ve gerçeklikler barındırdığını söylemektedir (Tükel, 2005, s. 9).

Sanat yapıtının sadece betimlenen yapıları ile değerlendirilmesinin yeterli olmayacağı tezi üzerine ortaya konan ikonografik eleştiri, yapıtın, arka planında yer alan anlamları ve kültürel ve toplumsal kodlar ile değerlendirilmesini önermektedir. İkonografik eleştiride, sanat yapıtı, sadece biçimlerden oluşmaz aynı zamanda betimlemelerin arkasında yer alan öyküye ve kullanılan imgelerin anlamlarına önem vermektedir. İkonografik eleştiri ile ilgili Cömert;

resim eserinin (genel olarak sanat yapıtı da denilebilir) içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir din yada felsefe anlayışının, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur (1999, s. 14).

Temelde sanat yapıtının arka planında barındırdığı ikincil anlamları (dönemim kültürel, dini ve siyasi) ortaya koymayı hedefleyen ikonografi, yapısal olarak yapıtın kökenlerine inerek kökenlerinde bulunan anlamları sınıflandırması, imgeler ve imgelerin anlamlarının ortaya konmasıdır (Panofsky, 1995, s. 32). Panofsky'e göre, ikonografik eleştiri, sanat yapıtını bütünsel olarak ele almakta ve bunu yaparken ikonoloji terimini kullanmaktadır. Yazar ikonolojiyi, "çözümlemeden (analiz) çok birleşime (sentez) dayanan bir yorumlama yöntemidir" şeklinde açıklamaktadır (1995, s. 34).

Erwin Panofsky, ikonografik eleştiri yöntemini temellendiren ve sanat yapıtını değerlendirirken aşamalar halinde geleneksel yaklaşımın dışında, sanat yapıtının biçim, konu ve içerik olarak ele alınmasını önermektedir (Akyürek, 1995, s. 12).

Panofsky'e göre, bir sanat yapıtının anlaşılabilmesi için üç ayrı aşamaya ihtiyaç vardır. Sanat yapıtı bu doğrultuda değerlendirildiğinde imgelerin anlamlarının bu doğrultuda analiz edilmesi gerekmektedir. Panofsky sanat yapıtını ele alırken bu üç aşamayı şu şekilde sıralamıştır (Cömert, 2008, s. 18):

- Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam),
- Anlaşılabilir Anlam
- Asıl Anlam veya İçerik

Tükel, Panofsky'nin ikonografik eleştiri basamaklarını aşağıdaki şekilde sıralamıştır (2005, s. 10),

- Ön İkonografik Betimleme
- İkonografik Çözümleme
- İkonolojik Yorum

Ön İkonografik Betimleme (Doğal Anlam):

Panofsky'e göre; ön ikonografik betimleme aşaması, sanat yapıtının betimlenmesi ile gerçekleşen bir aşamadır. Bu aşamada, kendi içinde iki bölüm

olarak ele alınmaktadır. Olgusal anlam ve İfadesel anlam olarak isimlendirilen bu aşamalarda, sanat yapıtının betimlenmesi yapılarak genel olarak yapıtın biçimsel özellikleri ortaya konmaktadır. Ön ikonografik betimlemede, yapıtın biçimine yönelik olarak sanatın ilke ve elemanlarının (çizgi, renk, bütünlük, ritim, hacim v.b) nasıl kullanıldıkları irdelenmektedir. İfadesel anlam bölümünde ise sanat yapıtının biçimsel betimlemesinde yer alan öğeler ile yapıtta yer alan konu, kavram ve imgeler ile olan ilişkisi ortaya konulmaktadır. Bu aşamada, yapıtta bulunan duyguların izleyicide bıraktığı etkiler ve ifadelerden oluşmaktadır (Cömert, 2008, s. 18; Panofsky, 1995, s. 28).

#### İkonografik çözümleme (Anlaşmalı Anlam):

Sanat yapıtları oluşturulurken kompozisyonlarda yer alan tüm unsurlar belirli bir amaç doğrultusunda betimlenmektedir. Bu nedenle herhangi bir yapıtta yer alan biçimler ile temalar arasında öykü ve anlamsal bağlantılar ortaya çıkarılmalıdır. Cömert, ikonografik çözümleme aşamasında, yapıtta bulunan kompozisyon elemanlarının bir araya getirilmesinin arka planında yer alan felsefi nedenler çözümlemeye çalışılır. Bu aşamada, yapılan çözümleme için sıradan bilgiler yeterli değildir. İkonografik çözümleme aşaması, yapıtın bütüncül olarak değerlendirilmesini amaçladığı için yapıtta yer alan unsurların kullanım amaçları açıklamaya çalışır. Bunu yaparken efsaneler, eleştirel yazılar, tarihi belgeler, kutsal kitaplar, mitolojik kaynaklar, toplumsal ve siyasi olaylarla ilgili kaynaklar ve yapıtı meydana gelmesini sağlayan sanatçı hakkında bilgiler birlikte değerlendirilmelidir (2008, s. 18). İkonografik çözümleme aşamasında, sanat yapıtının ortaya çıkmasında etkili olan siyasi ve kültürel bilgiler, yapıtın algılanmasını sağlayarak, kullanılan kompozisyon elemanlarının bu bilgiler ile ilişkilendirilmesiyle imgeler çözümlenir, böylece bu imgeler ile ortaya konan öykü değerlendirilebilir.

#### İkonolojik Yorum (Asıl anlam-İçerik):

İkonografik eleştirinin son aşaması olan ikonolojik yorum aşaması, yapıtın anlaşılması ve estetik yargıya varılan en önemli aşamadır. İkonolojik yorum aşamasında, yapıtın asıl anlamının özünün belirlenmesi aşamasıdır.

“ikonolojik tanımlama’dır ki, buna sanat yapıtının “içeriğı” demektir. Bu aşamada sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği “anlam”ın da irdelenmesi gerekmektedir” (Akyürek, 1995, s. 13).

İkonolojik yorum, sanat yapıtını meydana getiren tüm bileşenleri bir araya getirerek bütüncül bir yöntem ortaya koymaktadır. Bu aşamada, daha önceki aşamalarda kullanılan bilgiler özellikle yapıt ve sanatçısı ile ilgili bilgiler ile birleştirilerek yapıtın ortaya çıkmasında etkili olan süreç değerlendirilir ve yapıtın asıl anlamı ortaya çıkarılır. İkonolojik yorum aşamasında, yapıtın ortaya çıktığı kültürel ve sanatsal ortamın yapıtın meydana getirilme sürecinde ki etkisi hakkında bilgi veren kaynaklar bir araya getirilerek yapıt hakkında estetik yargıda bulunma imkânı elde edilir. “Bir eserin doğru şekilde yapılmış ön ikonografik tasviri, o eserin doğru ikonografik çözümlemesi için nasıl gerekliyse, aynı şekilde doğru bir ikonolojik yorum için de, doğru bir ikonografik çözümleme gereklidir” (Cömert, 1999, s. 22).

## 5.2. Afrasiyab Duvar Resimlerinin İkonografik Çözümlemesi

Tez çalışmasının konusu olan Afrasiyab duvar resimlerinin ikonografik çözümlemesi, Panofsky’nin ikonografik eleştiri kuramı referans alınarak gerçekleştirilmiştir. Çözümlemeler gerçekleştirilirken, aşamalar basamaklar halinde verilmemiş, bunun yerine çözümlemeler genel olarak metnin akışı doğrultusunda gerçekleştirilmiştir.

1965 yılında yapılan yol çalışması sırasında tesadüfen bulunan Afrasiyab duvar resimleri, yapılan arkeolojik kazılar sonrası parçalar halinde çökmüş alanının altında bulunmuştur. Kazı ekibi, bulunan buluntuları daha önceki Orta Asya duvar resimleri ile karşılaştırdığında, farklı üslup ve renklendirmelerin yapılması dikkatleri çekmiştir.

Kazılarda bulunan duvar resimleri, kral Varkhuman’ın sarayının kuzeydoğusunda keşfedilmiştir. Burada kazı alanındaki temizlik sırasında büyük bir kerpiç binanın panellerine rastlanmıştır. Bu panellerin kırmızı, siyah ve mavi renkteki resim kalıntılarını hala koruyor olması, bulunan duvar resimlerinin anıtsal boyutları hakkında fikir vermiştir. Yapıtın kullanım amacıyla ilgili olarak tarihsel

kaynaklar ve dönemin ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda bu yapının; Semerkand'da Soğdu üst düzey yöneticilerinin ikamet ettiği ve yönetim merkezi olduğu düşünülmektedir. Hukuksal sorunların çözümlendiği, sorumluların cezalandırıldığı bir tapınak binası ya da yönetimi temsil eden bir bina olma ihtimali yapının işlevi ile ilgili ortaya atılan en önemli savlar arasındadır (<http://www.historicus.ru/jivopis-Afrasiaba-Albaum>, erişim tarihi: 20.09.2019).

Yapılan kazılar ve elde edilen veriler doğrultusunda, Elçiler Salonunu olarak adlandırılan yapının bitişiğinde bir tapınak olduğu ve 712 yılında Semerkand'ın Araplar tarafından işgal edildiği dönemde tahribata uğradığı düşünülmektedir. Varkhuman saray kompleksinin duvar resimlerini içeren salon, söz konusu tahribatlardan etkilenmiş olsa da bütünüyle yok edilmemiştir.

Afrasyab'da 1960 sonlarında yapılan kazı ve restorasyon çalışmaları büyük ölçüde duvar resimlerini korumak ve parçalarını birleştirmek üzerine yapılmıştır. Ancak bu çalışmanın ardından çıkarılan parçalar, hızla nemli tuz ortamında kaldığı için tahrip olma tehdidi ile karşı karşıya kalmıştır. Bunun üzerine; Shishkin öncülüğünde çok sayıda kimyager ve arkeolog resimleri korumaya almış ve 1967 den itibaren resimler üzerine başlatılan çalışmalar için muhafaza edilmiştir (Arzhantseva ve İnevatkina, 2006, s. 168).



**Görsel. 49:** Semerkant Afrasyab müzesi, (<https://www.moodyimage.uk/afraziab-museum-of-samarkand/>, erişim tarihi: 12.05.2019)





**Görsel. 50:** 1968 Afrasyab kazıları sonrası güney duvar resimleri, (Azarpay, 2014, s. 50).

Kazılardan sonra bir süre dünya kamuoyuna tanıtılmadan korunan duvar resimleri, ilk kez 1971 yılında yapılan ortak yayınlarla kamuoyuna tanıtılmıştır. Daha sonra hazırlanan kitap; arkeologlar, tarihçiler, sanat tarihçileri, etnograflar, sanatçılar tarafından desteklenerek yayın için taslak oluşturulmuştur. Oluşturulan taslak kitap üzerinde Orta Asya halkları tarihçileri ve Orta Asya kültür tarihçileri eklemeler yaparak 1972 yılında tamamlanarak bilim insanlarına sunulmuştur. Duvar resimleri ile ilgili çalışmalar, UNESCO'nun kazı alanını, koruma alanı olarak kabul etmesinden sonra dünya mirası olarak restorasyonu yapılmış ve bilim insanlarına çalışmaları için açılmıştır (Живопись Афрасиаба. Л. И. Альбаум – Историк, erişim tarihi: 11.9.2019).



**Görsel. 51:** Afrasyab Müzesi Elçiler Salonun duvar resmi görüntüleri  
(<https://www.moodyimage.uk/afrasiab-museum-of-samarkand/>, erişim tarihi: 12.05.2019)

1965'te bulunan, M.S. VII. yüzyıla ait Soğd duvar resimleri, günümüzde Semerkand Afrasyab Müzesinde korunmaktadır. Soğd kralı Varkhuman'ın politik, inançsal ve sosyal etkinliklerinin sahnelendiği duvar resimlerinde, Kral'ın yabancı büyükelçileri kabul etme töreni, yeni yıl kutlamaları, av ve yaban hayat sahneleri ile bilimsel etkinliklerin betimlendiği sahneler bulunmaktadır.

Müzenin merkez salonunda sunulan duvar resimleri, kralın saray yaşantısının görkemli anlarına ve dönemin siyasi ilişkileri ile inanç sistemine tanıklık etmektedir. Duvar resimleri, canlı renklerle boyanarak dekoratif öğeler içermesine rağmen büyük ölçüde olay dizgesini belli bir hiyerarşide sunmayı amaçlamıştır. Bir tür resmi kayıt anlamını taşıyan duvar resimleri, yapıldığı dönemin egemen gücünün propagandası olduğu için tarafsız bir tarih anlayışından söz etmek olanaksızdır. Tarafsız olmamakla birlikte, görsel belge niteliğini taşıyan duvar resimlerinin, çağlar sonrası geçmişi algılama ve anlamlandırma bağlamında önemli işlevleri vardır. Bu nedenle betimlemeler, bir tür resmi belge olarak yorumlanarak, resimlerin detaylarında yer alan kültürel ipuçları, yorumlanan tarihsel dönemin yaşantısı hakkında oldukça geniş bilgi sunmaktadır.

Neolitik Çağda, ilk örnekleri görülen Orta Asya duvar resimlerinin, renkli örnekleri, Antik Orta Asya döneminden başlayarak tapınak ve sarayları süsleyen, dekoratif ve belgesel amaçlı resimlere dönüşmüştür. Orta Asya duvar resimlerinin büyüklükleri, pano bölümlerinin zengin süslemeleri, figür ve nesne görüntülerindeki gerçeklik arayışı ve zengin renk skalası dikkat çekici özellikler olarak ortaya çıkmaktadır.

Farklı dini inançların bir arada yaşadığı Orta Asya topraklarında, duvar resimleri halkların inanç ve yaşama biçimlerini yansıtacak tarzda tasarlanmıştır. Orta çağ Orta Asya topluluklarında, özellikle tapınaklara yapılan duvar resimlerinde Zerdüştlük, Budizm ve Maniciliğin yansıtıldığı, zamanın sosyo-kültürel yaşamına uygun olarak alışılmadık ölçüde şematik çizimler ile geniş renkli boyamalarla yapılmıştır (Comparesi, 2009, s. 11). Bu nedenle, Afrasyab duvar resimleri Orta Asya halklarının kültürel tarihine ışık tutan ve Orta Asya'nın Orta Çağ dönemini somut bilgilerle açıklamalar getiren, dönemin toplum yaşamı hakkında değerli tarihi bilgiler veren önemli bir kaynak olmuştur.

Özellikle Orta çağ Asya duvar resimlerine bakılarak, betimlemesi yapılan toplumun yaşamın ve kültürün görsel tarihi kolayca ayırt edilebilir. Karatepe, Fayaztepe, Dalverzintep, Khalchayan, Balalyktep, Toprak Kale, Gyaurkaly, Varakhshi, Ustrushany, Penjikent, Afrasyab ve Ajinatep gibi alanlarda arkeologlar tarafından yapılan çalışmalarda, elde edilen veriler ışığında dönemin ideolojisi ve yaşama biçimini yansıtan, zaman zamanda yönetim propagandalarını içeren betimlemeler bulunmuştur (Çeşmeli, 2014, s. 20-24)

Afrasyab duvar resimleri, geleneksel Orta Asya resim özellikleri mantığında büyük boyutta ve küçük hikâye duvarlarına ayrılmıştır. Yapının her duvarında, başka bir olay örgüsünü görsel olarak yansıtmıştır. Bu resimlerin bir kısmı tahrip olsa da var olan bölümleri öykünün anlaşılmasına yetecek ipucu sunmaktadır. En önemli duvarlar, Varkhuman'ın gelininin Semerkand'a gelmesini konu alan ata kültüne saygı yürüyüşü (yeni yıl) betimlemesinin olduğu güney duvarı ve elçilerin kabulü seremonisinin tasvir edildiği batı duvarlarıdır. Bu sahneler, parlak renklerle vurgulanarak, resimde yer alan her bir figürün kostüm süslemesi ile öne çıkması sağlanmıştır. Özellikle batı duvarında bulunan elçilerin betimlendiği pano, belirli bir noktada yarım bırakılmış; elçilerin betimlemesi aniden kesilmiştir. Bu durum arkeologlar ve tarihçiler tarafından çeşitli yorumlarla değerlendirilmiş, söz konusu batı duvarının Varkhuman'ın saltanatının son dönemine ait tamamlanamamış bir duvar olduğu kanısına varılmıştır (<http://www.historicus.ru/jivopis-Afrasiaba-Albaum>, erişim tarihi: 26.09.2019).

Çok sayıda araştırmacı duvar resimlerindeki giysi ve aksesuarları, figürlerin ellerinde bulunan hediyeleri tek tek antropolojik bağlamda analiz etmişlerdir. 1975 yılında yayınlanan Afrasyab Albümü'nün de (Painting Afrasiab. L. I. Albaum Hisstorian), duvar resimlerindeki giysi ve aksesuarlar konusunda antropolojik analizler yapmıştır. Yapılan analizlerde, resimde yer alan fark edilir bütün figürlerin kimlikleri arkeolojik kalıntılar ve diğer tarihsel belgeler yardımıyla tanımlanmıştır. Ancak bu çalışma verileri, tez çalışmasının amacını aştığı için tez kapsamında yer almamıştır.

Afrasyab duvar resimleri, hükümdar Varkhuman'ın saldırılar öncesi dost olduğu yöneticileri bir araya toplayarak gelecekte beklenen tehlikeler karşısında dayanışma içinde olmaları talebinin yapıldığı varsayılmaktadır. Duvar resimlerinin

belirli bir kritik tarihi yansıttığına dair güçlü kanıtlar vardır. Her yıl kutlanan yeni yıl kutlaması, tek başına bu salonun resimlenmesine neden olacak büyük bir gereke oluşturmamaktadır. Bu betimlemenin, kritik bir dönem içindeki siyasal gelişmeleri ve dost şehir devletlerinin siyasal projelerini tartıştıkları bölgesel bir konsorsiyum oluşturdukları düşünülmektedir. Başarılı geçen görüşmelerin ardından tarihi bir belge olarak duvarların resimlendiği varsayılmaktadır. Resimlerin sanatsal formüllerinin karma üsluplar göstermesi, farklı kültür alanlarından gelen grupların kültürel kimliklerinin öne çıkarılması, Varkhuman'ın komşular ile problemsiz ticaretin devamlılığı ideolojisiyle açıklanmaktadır. Dolayısıyla duvar resimleri estetik bağlamda, komşu toplumlarında var olan betimlemelerine benzerlik göstermemektedir. Duvar resimlerinin estetik bir süsleme aracı olmanın yanında, tarihsel olaylara atıfta bulunan bir yazıt olarak planlandığı ve yaptırıldığı varsayılmaktadır.

Bayı duvar resimlerinde, dört farklı büyükelçiliğin sembolize edildiği bir resepsiyon görüntüsünün yansımalarını içermektedir. Bu resepsiyonda, Soğd kralı Varkhuman'ın yanında, onunla eşit biçimde betimlenen Türk görevlileri (kıyafet ve tipolojilerine bakılarak yapılan sınıflandırma) siyasal olarak da iki gücün VII. ve VII. yüzyıllarda güçlü bir siyasal dayanışma içerisinde olduklarını göstermektedir.

Kuzey ve güney duvarları, batı duvarına bakacak biçimde tasarlanan figüratif düzenlemelerle siyasal hiyerarşiyi yansıtacak biçimde betimlenmiştir. Duvar resimlerindeki figürlerin detayları, kültürel bağlamda çok sayıda ipucu verirken, duruş pozisyonları da grup içinde bulunma rollerini ve statülerini yansıtmaktadır.

Büyükelçilik üyelerinin katı hiyerarşisinin yansıtılmasının amacının, açıklanamamakla birlikte bilinçli bir siyasal yoruma dayandırılması kuşku görülmemiştir. Genel olarak Afrasyab duvar resimleri, sanatsal hayal gücünün yanısıra, içinde barındırdığı imge zenginliği ile resmi bir belge özelliği taşıyan, görüntü içinde yer alan grupların siyasal kimliğini deşifre eden bir kayıt olarak yorumlanmıştır. Bu yorumu, Araplarla olan ilk savaş sonrası gerçekleşen tahripler güçlendirmektedir. Arap işgalinin yalnızca Varkhuman için değil, duvar resimlerinde betimlenen beş kültürel topluluk için de tehdit oluşturduğu yazılı tarih kaynaklarında görülmektedir. Doğudaki Türklerle yakın diplomatik ilişki içinde olan Kore, Çin ve Hint kökenli

toplulukları bir araya getiren neden büyük olasılıkla bu Arap tehdidi olmuştur (Mode, 2002, s. 22).

Antropologların, 1994'te yapılan yeni rekonstrüksiyonlara dayanarak yaptıkları yorumlar, farklı etnik grupların kostüm analizlerini değiştirirken, bu değişiklik resmin temasında da yorumun değişmesine neden olmuştur. Bazı araştırmacılar, 1994'te yapılan yeni rekonstrüksiyon çalışmasının, duvar resmine genişletilmiş anlam yüklemek için yapıldığını, resimlerin gerçeği yeterince yansıtmadığı halde Semerkant kültürünü yüceltmek adına büyük anlamlar yüklenerek abartıldığını savunmuşlardır. Bu araştırmacılara göre; duvar resimlerinden yalnızca dönemin bazı halklarının birbirleriyle olan siyasal bağlantının kanıtlanabileceği, bunun dışındaki yorumların bütünüyle gerçek dışı olduğu savunulmuştur. Yapılan analizlerin yeni arkeolojik teknolojilerle değişebileceği ya da yakın gelecekte duvar resimlerini toplanan bütün verilerle duvar resminin ikonografisini değiştirecek yeni bilgiler içereceğinden, yapılacak son çalışmanın önceki çalışmaları bir ölçüde değiştireceği varsayılmaktadır. (<http://www.historicus.ru/jivopis-Afrasiaba-Albaum>, erişim tarihi: 26.09.2019).

### 5.3. Duvar Resimlerinin Genel Özellikleri

Afrasyab duvar resimlerinin teknik özellikleri hakkında, özellikle Kosolapov ve Marsak'ın (1999) yaptıkları çalışmalar büyük önem taşımaktadır. Araştırmacıların titizlikle yaptıkları çalışmalar sonucunda duvar resimlerinin renk, çizgi ve formlarında yer alan özgünlükler ortaya konulmuştur. Afrasyab duvar resimleri, Panjikent duvar resmi ile karşılaştırıldığında, Afrasyab duvar resimlerinin sahip olduğu renk yoğunluğunun önemine dikkat çekilmektedir.

Afrasyab duvar resimleri ile ilgili sanatçı, teknik ve malzeme bilgisi hakkında yapılan incelemeler Arzhantseva ve Inevatkina'nın çalışmaları referans alınarak şöyle sıralayabilmiz (2006, s. 190):

1. Albaum'a ve çalışmaya katılan arkeologlara göre duvar resimlerinin, kompozisyonları bir veya iki sanatçı tarafından yapılmıştır. Kompozisyonların boyanmasında 7 çirak çalışmıştır.

2. Sanatçılar ortak bir stili yansıtmaktadırlar. Aynı sanat okulu ve geleneğine bağlı olan sanatçıların çizim tarzında bütünlük bulunmaktadır. Örneğin, yüz özellikleri veya elbise kıvrımları gibi tekrarlayan ayrıntıları uygularken standart fırça darbelerinin ve kontör kullanımının olduğu görülmektedir.
3. Soğdu sanatçılar, özellikle aynı renkte fakat farklı derinlikte olan, siyahtan siyaha veya siyahtan griye olan formlarda tekrarlanan boya kullanımı ile formların daha belirgin olması sağlanılmıştır.
4. Sanatçılar, eskizleri kırmızı renkli ince bir fırçayla oluşturup, boyama sırasında eskizlerde olan hataları düzeltilmiştir.

Afrasyab duvar resimlerinin teknik özellikleri ile ilgili Alix Barbet(2006) tarafından yapılan “Techniques D'exécution Des Peintures Murales Du Palais D'afrasyab À Samarcande” isimli çalışma, duvar resimlerinin geniş analizlerini içermektedir. Bu analizler doğrultusunda çözümlenmeler ve restorasyon çalışmaları yapılmıştır. Arkeolojik kazılar sonrasında bulunan boyalı parçalar üzerinde yapılan analizlerde, sıva tabakasının farklı kalınlıklarda (1.5 cm – 2.5 cm) olduğu, bazı bölümlerde sıva tabakasına 0.2 cm kalınlığında beyaz bir kaplama uygulandığı görülmüştür. Duvar resimleri analizlerinde, özellikle yoğun şekilde kullanılan sarı, mavi, beyaz ve kırmızı renkler ile bağlayıcılar hakkında, Barbet'in çalışması referans alınarak renk ve bağlayıcılar belirlenmiştir.

Afrasyab duvar resimleri, kil sıva üzerine uygulanan, bir tür bağlayıcı solüsyonla hazırlanan tempera bovalarıyla gerçekleştirilmiştir. Bağlayıcı olarak kullanılan bitkisel tutkal “sarchuk” adlı bölgede dağ bitkisi olarak yetişen bitkinin köklerinden elde edilen emisyonun yumurta akı ile karıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Bu madde, bir yandan rengi korurken, diğer yandan kil sıva ile boyanın bütünleştirilmesi sağlanmıştır. Duvar resminin günümüze kadar ulaşması uygulanan teknikle mümkün olmuştur. Yapılan analizler sonucunda, Afrasyab duvar resimlerinin kalıcılığını sağlamak için karbonhidrat, zambak, lipit yağlar ve terpen (reçine) bağlayıcılar hem yüzeyin hazırlanmasında hemde bovalarda kullanılmıştır (Barbet, 2006, s. 214-215). Duvar resimlerinde bu nedenle yapısal bozulmalar azdır. Araştırmacıların savlarına göre zarar gören resimlerin büyük bir kısmı, çeşitli egemenlik dönemlerinde kültürel düşmanlık gerekçesiyle yapılan dış tahribat müdahaleleriyle oluşmuştur.

Sanatçılar, göz kapakları, burun, gözlerin şekli veya üst dudakta kırışıklık gibi yüz özellikleri de kırmızı olarak çizilmiştir. Bununla ilgili olarak bu detayların sembolik bir anlatım amaçladığını, bir tür yapay güzelliğin kabul edildiği düşünülmektedir. Yatsenko, duvar resimlerin yeniden tamamlanması sürecinde özellikle konuyu daha anlaşılır kılan ve dönemim özelliklerini yansıtan elbise, kemer, silah, at koşum takımı, vb. arkeolojik çalışmalar sonucunda elde edilen buluntular ile duvar resimlerinin tamamlanılması sağlanılmıştır (2004, s. 13).

Afrasyab duvar resimlerinin kompozisyon yapısında, doğrusal bir perspektif kullanılmadığı için tek biçimli ve çok yönlü uzamsal mekânlar oluşturulmuştur. Bu mekânlar, planlar biçiminde arka arkaya yerleştirilmiş, sahneler, hiyerarşik bir düzen ile boyanarak birbiriyle olan ayırım vurgulanmak istenmiştir. Afrasyab resimlerindeki figürler, farklı açılardan ele alınarak resimlendirilmiştir. Ancak figürlerin büyük bir kısmı profilden verilmiştir. Kumaş çizimleri olağanüstü detaylarla sunulmuştur. Kumaşın üzerinde oluşturulan dairesel çerçevelerin içine dönemin kültürel sembolleri, kumaş motifleri olarak kompozisyonlara yerleştirilmiştir.

Büyükelçiler meclisi olarak kabul edilen batı duvarı betimlemeleri, Soğd ve komşularının temsilcilerinin yer aldığı bir festival dönemini yansıttığı düşünülmekle birlikte, bu görüş üzerinde fikir birliği sağlanamamıştır. Ancak resmin kompozisyon yapısındaki tören izlenimi ve farklı kültürel yapıdaki toplulukların bir arada gösterilmesi, festival fikrini güçlendirmektedir. Duvar resimlerinin bulunduğu salonun, ortak dini işleve sahip olan saray olmadığı, üst yöneticilere özel bir konutun olabileceği de düşünülmektedir. Binanın küçüklüğü bu fikri güçlendirmektedir. Büyük olasılıkla belli aralıklarla büyükelçiler meclisinin toplandığı, dini ritüellerin de gerçekleştiği, yarı resmi bir mekân olarak düzenlenmiştir. Bu festivalin Nevruz kutlaması (yeni yıl) olduğuna dair yorumlar, antropoloji alanında çalışan bilim insanları tarafından yapılmış olmakla birlikte, ortak bir kanaat bulunmamaktadır.

Afrasyab duvar resimlerinin bulunduğu salondaki büyük tahribat nedeniyle resimlerinin analizleri mevcut resim parçaları ve yapılan rekonstrüksiyonlar üzerinden gerçekleşmiştir. Tez kapsamının içinde yer alan duvar resimleri, antropolog ve arkeoloğların çalışmaları ile ortaya çıkarılan bilgiler ile desteklenmiştir. Batı duvarı dışında kalan duvarın yeni yıl kutlamaları ile ilintili



olduğu düşünölmekle birlikte; kesin yoruma henüz ulaştırılmamıştır. Kazı notlarında batı, kuzey ve güney duvarları hakkında bilgiler verildiği halde, girişin bulunduğu doğu duvarının görüntüsü yoğun tahribatlardan dolayı tam olarak netliğe kavuşmamıştır.

Tez çalışması kapsamında, duvar resimlerinin ikonografik çözümleneleri yapılırken her duvar kendi içerisinde değerlendirilmiştir. Duvar resimlerinde özellikle, batı duvarı olmak üzere, Türkler ile ilgili betimlemeler ve göstergelerin yoğunluğu göz önüne alınarak, Elçiler Salonu'nun tüm duvarlarında yer alan Türk tasvir ve imgeleri için ayrı bir başlık oluşturulmuş ve Türklere ait çözümleneler başlıkta yapılmıştır.

#### **5.4. Batı Duvarı**

Yaklaşık 2.7 m yüksekliğinde bulunan Elçiler Salonu batı duvarı resmi, sıva aşınmalarına ve kasıtlı hasar izlerine maruz kalmış olsa da resim görüntüleri fark edilecek biçimde belirgindir. Duvar resimlerinin hasar görmüş kısımları ile ilgili olarak farklı rekonstrüksiyonlar bulunmaktadır. Bu rekonstrüksiyonlarda alt kısımlarda bulunan bölümler tüm araştırmacılar tarafından aynı şekilde değerlendirilmiş ve çözümleneler bu doğrultuda yapılmıştır. Rekonstrüksiyonlar arasında ki farklılıklar, özellikle yapılan arkeolojik kazılar sonrası elde edilen veriler ve yapılan teknik çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu rekonstrüksiyonlar, 1975 tarihli Albaum L. I. rekonstrüksiyonu, 1999 yılında Masrhak tarafından yapılan rekonstrüksiyon, 2006 tarihli Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyon ve 2006 yılında Vaissière tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonlardır. Bu rekonstrüksiyonlar arasında ilk olması nedeniyle Albaum rekonstrüksiyonu araştırmacılar tarafından sıklıkla referans alınmıştır.





**Görsel. 54:** Batı duvarının Vaissière tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu  
(Compareti, 2009, s. 84)



**Görsel. 55:** Batı duvarının B. Marshak tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu (Compareti, 2009, s. 84)

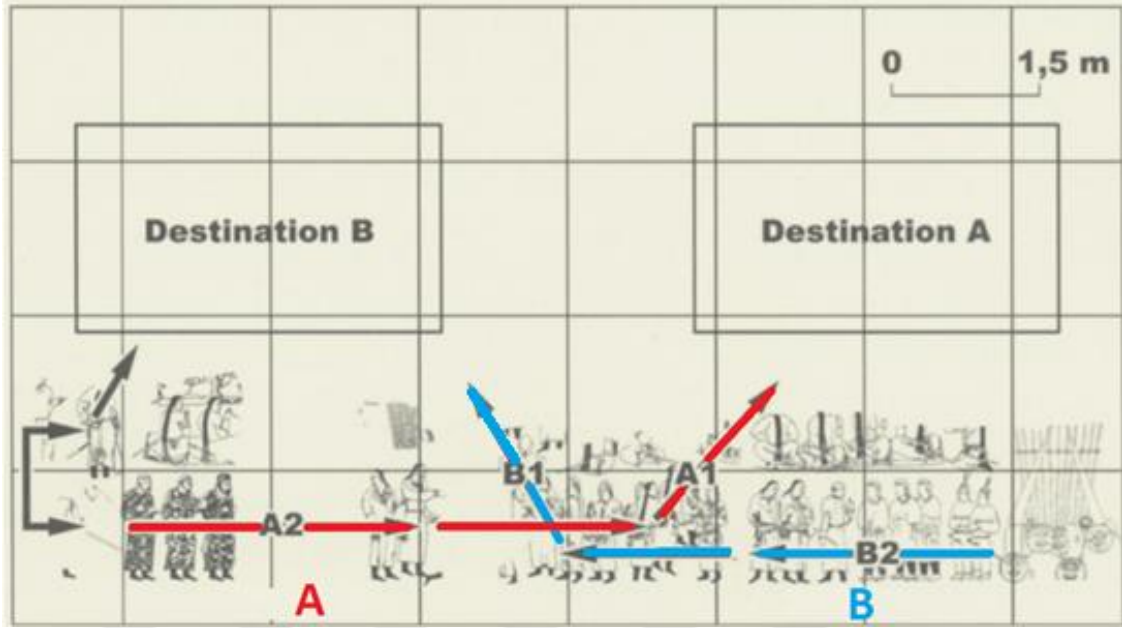
Albaum rekonstrüksiyonu, referans alınarak yapılan çalışmaların fazlalığı ve kaynaklara ulaşılabilir olması nedeniyle çalışmamızda referans rekonstrüksiyon olarak alınmış, fakat diğer üç rekonstrüksiyonda tamamlayıcı kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Elçiler Salonu batı duvarı, mavi arka plan zemini üzerinde üç yatay gruba ayrılarak tasarlanmıştır. Bu tasarım tüm rekonstrüksiyonlarda benzer şekilde yer almaktadır. Dekoratif sınırın en alt kısmında hediyeleri olan elçilerin görüntüleri yer almaktadır. Duvarın orta kısmına doğru sağ ve sol yönlerinden hareket eder biçimde gösterilen elçiler, kralın yakın yönetim çevresi ile buluşur. İkinci grup, izleyiciye sırtını dönmüş biçimde karşılıklı oturan figürlerden oluşmaktadır. Ancak bu grupta yalnızca dört figür korunabilmiştir. Saç stilleri ve en önemlisi ellerinde hediyeler bulunması, ikinci ve üçüncü grubun Semerkand kralının yönetimi paylaştığı resmi yakınları olduğuna ilişkin yorumun yapılmasına neden olmuştur. Resmin solunda, ön planda bulunan figürlerin, kralın ilk karşılama grubunun olduğu düşünülmektedir. Bu bölümün, üst kısımları tahribatlar ve yangından zarar görmüş olmasına karşın; kırmızı boya ile yapılmış figürlerin hatları fark edilmektedir. Semerkand kralının görüntüsünün bulunduğu batı duvarındaki figürlerin yerleştirilmesinde, hiyerarşik bir düzen ile bazı figür grupları diğerlerine göre büyük boyutta betimlenmiştir.



**Görsel. 56:** Batı duvarı, (<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi: 11.9.2019)

Batı duvarında betimlenen elçilik delegasyonları iki ana yönde ilerlerlermektedir. (Bkz. Görsel, 57) Hareketleri aşağıdaki çizimde mavi ve kırmızı ok ile gösterilmiştir. Her figür sırasında iki yada üç delegeden oluşan delegasyon grupları yer almaktadır. Bu gruplar farklı kostümlerle karakterize edilmiş, A1, A2, B1, B2 gruplarının, aynı gruba üye olduğu düşünülmektedir. B1 grubu ile B2 grubunun Çin İmparatorluğundan gelen Kore grubu olduğu tipoloji ve kıyafetlerden anlaşılmaktadır.

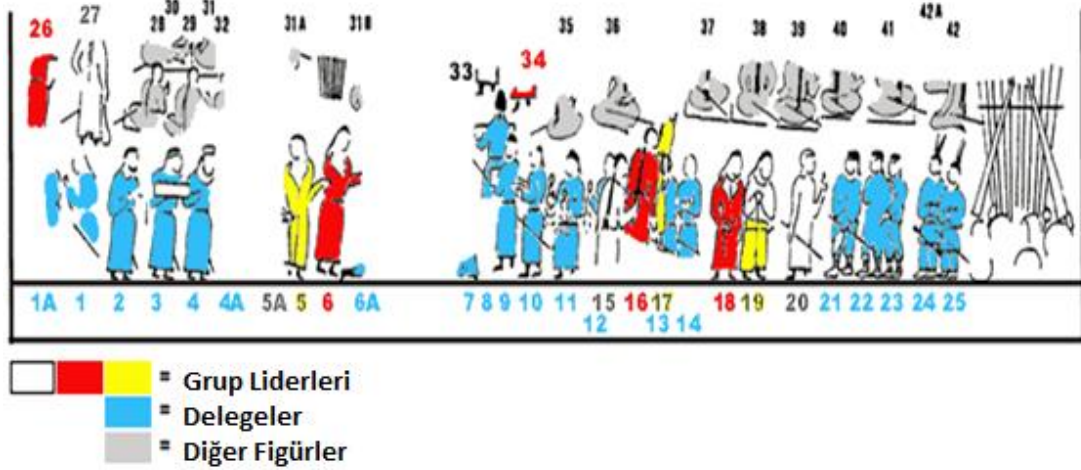


**Görsel. 57:** Batı duvarı, elçilerin hareket yönleri, Mode tarafından yapılan çizim, (Mode, 2006, s. 116)

Kompozisyon tasarımında coğrafi bölünme açıkça yansıtılmıştır. B1 ve B2 delegasyonları, doğu bölgesinden gelmesi duvardaki konumları açısından coğrafi verilerin doğru sembolize edildiğini göstermektedir. A ile ifade edilen delegasyonlar, coğrafi gerçeklikte de batıdan gelen gruplardır. Betimlemede delegasyonlara liderlik yapan figür grupları bulunmaktadır. Türk halklarını temsil ettiği varsayılan ( tipoloji ve kıyafetlerden) bu grup, renkli kaftanlarıyla betimlenmiştir. Liderlik yapan grup üyeleri ile elçilerin dışında kalan figürler yalnız kıyafetlerle yansıtılmıştır (Bkz. Görsel 58).

Sağ alt köşede, farklı rekonstrüksiyonlarda benzer şekilde yer alan, Türklere ait olduğu düşünülen mızrak ve duvallar ile bunların yanında sekiz kişilik bir figür grubu betimlenmiştir. Bu grup, Uzak Doğu delegasyonunu yansıtmaktadır. Figürlerin tanımlamasında tipolojik özellikler, kıyafetler ve süslemedeki farklarından yararlanılmıştır. Yapılan araştırmalar ve betimlemelerden yola çıkarak bu figürlerin Tibetli ve Koreli elçiler olduğu anlaşılmaktadır. Koreli tasvirleri başlarında bulunan tüylü şapkalar ve kıyafetleri ile dönemin kore tipolojisini yansıtmaktadır.





**Görsel. 58:** Batı duvarı 'Elçiler Salonu' Numaralama, Albaum ve Mode 1993, Mode tarafından yapılan çizim, (Mode, 2006, s. 114)

Betimlemede, saç şekilleri ve giyimlerinden tanımlanan Tibetli üç figür, ellerinde hediyeleri ile grup lideri olan figürlerin talimatlarını bekler şekilde konumlandırılmıştır. VII. yüzyılda Tibetlilerin, Tang yönetiminde farklı dönemlerde isyanlar çıkarmış ve anlaşmazlıklar yaşamalarına rağmen Soğlar ile güçlü ticari ilişkiler devam ettirdikleri bilinmektedir (Compareti, 2009, s. 40). Bu bilgiler doğrultusunda gerçekleşen törende, Koreli ticari ortaklara yer verilmesi, Soğd – Kore ilişkilerinin Çin ile olan anlaşmazlıkların dışında değerlendirildiği görülmektedir.

Koreli ve Tibetli grubun önünde, duruşlarından kendilerine refakat ettiği düşünülen farklı tipoloji ve kıyafetler ile betimlenen kamburumsu bir duruş sergileyen üç figür sıralanmıştır. Tibet grubuna yakın olan Soğdlu figür, (tipolojik olarak) Tibetli gruba parmak hareketi ile birşeyler anlatmaktadır. Figürün bu hareketinin protokol kurallarını gelen misafirlere anlatılması şeklinde değerlendirilmektedir. Figürün hareketi ve Görsel: 57'de yer alan tanımlamalardan protokol düzeninde yer aldığı düşünülen diğer iki figürün sağ kulaklarında küpeleri ile kafalarının yarısına kadar tıraşlanmış uzun saçları arkaya atılmıştır. Kompozisyonun ortasında sağ ve sol yönde yukarı doğru hareket eden iki figür grubu yer almaktadır. Sağ tarafa hareket eden grup, üstte oturmuş olan gruba yönelmiştir. Tipolojilerinden ve kıyafetlerinden Türk olduğu düşünülen grup (Görsel 57) de belirtilen grup liderleri arasında yer almaktadır.

Betimlemenin ortasında sol taraftan yukarı doğru hareket eden figür grubunun ellerinde hediyelerin olduğu ve sırasıyla hediyelerin sunulması için bekledikleri görülmektedir. Bu figürlerin tipoloji, kıyafet ve silahlarına bakıldığında Çinli oldukları anlaşılmaktadır. Sunulan hediyeler arasında kumaş ve meyveler bulunmaktadır. Elçilerin, ülkelerini temsil eden bu imgeler; büyük ölçüde Çin kültürünün yansımaları olarak düşünülebilir. Yazıtlarda verilen bilgiler, figürlerin Çinli elçiler olduğu bilgisini güçlendirmektedir (Tanabe, 2006'den akt., Compareti, 2009, s. 75). Çin ve Kore elçilerinin aynı törende yer almalarıyla ilgili Yetsenko, batı duvarında ki yazıtları referansla, Çin ve Kore büyükelçilerinin aynı gün içerisinde kabul edilmelerini gerçekleştiren özel bir tören ile ilişkilendirmektedir. Bu tören aralarında anlaşmazlıklar olan iki topluluğun bir araya gelmesini gerektirecek öneme sahip bir anlaşma veya arabuluculuk olabilir (2004, s. 3).

Sol alt kısımda olan betimleme, sağ kısmında ki betimlemeye benzemektedir. Betimlemede tipolojik özelliklerinde Sasani olduğu düşünülen bir figür Soğlu bir görevliye hediye sunmakta, tasvirlerden hediye sunumunun protokol ile gerçekleştiğini ve ön kabullerden sonra krala sunumun gerçekleştiğini anlaşılmaktadır. Bu betimlemenin devamında protokol görevlisi olan üç figür yer almaktadır. Bu figür grubunu beş kişilik bir elçi grubu izlemektedir. Bu figür grubundan korunabilmiş üç figür (Bkz. Görsel 59) yüzlerini sağa dönmüş, ellerinde armağanlar olduğunu varsaydığımız figürlerdir. Beyaz giysilerinin desenleri, dairesel bölmeli alanları hayvan, bitki ve geometrik motifler ile oluşturulmuştur. Bu motiflerin elçilerin kültürel kimliğini yansıtan imgeler olarak düşünüldüğü varsayılmaktadır. Betimlemede yer alan domuz motifine benzer betimlemeler, Pencikent I. Tapınak (VI. yüzyıl) duvar resminde bulunmaktadır. Azarpay, Sasaniere ait olduğu düşünülen bu sahnede yer alan domuzların Zafer Tanrısı Veretragna'yla ilişkilendirildiği ifade etmektedir. (1981, s. 44).

Sasani elçilerinin kıyafetlerinde süsleme olarak karşımıza çıkan bir diğer unsur hayat ağacı motifidir. Zerdüş dininde kutsanan ve insanı dünyaya bağladığına inanılan ağaç, insanın kardeşi olarak kabul edilmektedir (Rezi, 2014, s. 38). Kıyafet süslemesinde yer alan kuş motifi ile ilgili Çeşmeli, Zerdüşlük inancında kuş motifinin itaat meleği Sroş ile ilişkili olduğunu, cenaze törenlerinde ölümlere refakat ederek ruhların diğer dünyaya ulaşmasını sağlayan Sroş, cenaze töreninde ritüeli



gerçekleştiren rahibi de temsil etmektedir (2014, s. 59). Elçilere ait kıyafet süslemelerinin diğer bir motifi olan zeomorfik köpek motifidir. Çeşmeli, Soğd inanç ve sanatında yer alan köpek motifinin ruhları cennete götürmekle görevli olan vicdan meleği Daena (Den) olduğunu belirtmektedir (2008, s. 89).



**Görsel. 59:** Soğd kumaş detayı, (<http://www.historicus.ru/zapadnaya-stena>, erişim tarihi: 11.09.2019)



**Görsel. 60:** Rekonstrüksiyon detayı, (Mode, 2006, s. 109) – Batı duvar detayı, (Живопись Афрасиаба. Л. И. Альбаум – Историк, erişim tarihi: 11.9.2019)

Mode, batı duvarında betimlemesi yapılan bu elçilerden birinin son Sasani hükümdarı III. Yazdegart (Bkz. Görsel 61) olduğunu ifade etmektedir (Arzhantseva ve Inevatkina, 2006, s. 190). Hiç bir elçinin giysisindeki imge, diğeriyle benzerlik göstermemektedir. Betimlemede yapılan bu farklılık elçilerin farklı statülerde olduğunu ve kimliklerinin bu betimlemeler ile verilmeye çalışıldığını ortaya koymaktadır. Geleneksel Sasani kıyafetleri ve kılıç ve hançer detaylarının yer aldığı figür grubunun ellerinde hediye olarak getirilen kumaş ve değerli taşlardan yapılmış olduğu düşünülen kolyeler bulunmaktadır. Batı duvarının sol atl köşesinde yer alan iki Türk figürü, betimlemenin alt katmanında yer alan son figürlerdir. Alt katmanda figür yerleştirilmesinde sağ köşeye konulan Türklere ait mızrak ve sol köşeye yerleştirilen Türk figürleri ile alanın hâkimiyetinin temsili yapıldığı düşünülmektedir.



**Görsel. 61:** 1-Batı duvarı figür detayı, 2- Sasani hükümdarı III. Yazdegart, (Compareti, 2009, s. 74)

Betimlemenin ikinci bölümü, alt bölüme oranla daha belirgin bir yapı sergilemektedir. Sağ ve sol tarafta grup halinde karşılıklı oturmuş figürler bulunmaktadır. Bu gruplarda yer alan figürler saç biçimleri, silahları, kıyafet ve süslemeleri ile Türk tipolojisini net bir şekilde yansıttıkları görülmektedir. Her iki grupta bulunan figürlerin minder üzerine oturmuş pozisyonları ve genel protokol görüntüsünün dışında ki tavırları bu grupların yönetsel anlamda ayrıcalıklı olduklarını göstermektedir. Sol tarafta oturan figür grubunun yanında betimlemenin en solunda ayakta iki figür bulunmaktadır. Arkası dönük şekilde betimlenen figürün kaftanının üzerinde Soğdça bir metin yer almaktadır. Metinde;

(? Ailesine mensup ) Kral Varkhuman Unaşu (ya da Unşu?) Ona geldiğinde, (büyükelçi) ağzını açtı (ve ona şöyle dedi): ben Sasani diplomat Pükar (veya Pügar?) - zâdag. Buraya Sasani yönetimindeki Turântas'dan şimdiki krala, tüm saygıyla geldim. Ve (Smârkanthian) yazılarında olduğu gibi, kesinlikle farkındayım, Semerkant tanrılarının benimle ilgili korkuları (şüpheleri) yoktur ve ayrıca krala da zarar vermedim. Let you be quite fortunate! Ve (?Ailesinden) kral Avarxumân Un (a) serbest bırakıldı ( Sasani diplomat)). Ve (sonra) Sasani (elçi ya da diplomat?) ağzını açtı.

Tahribatlar nedeniyle tam olarak okunamayan yazıların tercümesi ile ilgili olarak Livsic; bu metinden yola çıkarak Sasani elçisinin kabulünde ve sonrasında yaşananlara yönelik konuşmaların ve alınan kararların vurgulandığını, özellikle de topraklarında çok farklı inanç gruplarının olmasına rağmen Soğdların Zerdüşlük inancına saygı duyduklarını dile getirmiş olduğunu belirtmektedir (2006, s. 62).

Betimlemenin ortasında, kralın önünde bulunan alanda ellerinde hediyeler olan ayakta bekleyen iki figür ile sağ tarafta karşılıklı oturmuş iki Türk figürü betimlenmiştir. Bu figürleri dengeleyen ve sola yerleştirilmiş mızraklar ve oturan bir figür bulunmaktadır. Figürün mızraklar ile birlikte betimlenmesinde yönetsel ve askeri bir anlam bulunduğu düşünülmektedir.

Duvar resminin dikey aksında hiyerarşik sıralamanın ipuçlarını veren bir geometrik planlanma göze çarpmaktadır. (Bkz. Görsel 62). Bu planın üçüncü bölümde Türklere ait izler görülmektedir.





Duvarın geçirdiği tahribatlar nedeniyle ortaya atılan savlar arasında, her iki yönetici imgesinin ortasında, dördüncü katmanda, bir betimlemenin var olduğudur. Bu savlar çeşitli bilgiler ile desteklenmesine rağmen kanıtlanamamıştır. Bu betimlemenin Tanrı imgesi olma olasılığı üzerinde çeşitli araştırmacılar arasında devam eden ve ortak bir kanaate oluşmayan tartışmalar ve varsayımlar bulunmaktadır. Marshak'ın 1999 yılında yaptığı rekonstrüksiyonda, deve figürü üzerinde yer alan betimleme bu savları desteklemektedir. (Bkz. Görsel 54).

Albaum rekonstrüksiyonu, referans ile yapılan çözümlemelerde, dekoratif süslemeleri olan bir taht üzerinde oturan Soğd kralı Varkhuman ve kendisine hediye sunan dört figür bulunmaktadır. Soğd kralının tahtının önünde iktidar ve güç sembolü olan iki aslan figürü yer almaktadır. Soğd kralı kafasında taç ve elinde iktidar göstergesi balta ile betimlenmiş kılıcı ise önünde bulunmaktadır. Hediye sunumu yapan figürlerin tipolojileri Sasani olduklarını anlaşılmaktadır. Sunulan hediyeler arasında kılıç, yay, mızrak ve figürün tutma şeklinden kalkan olduğu düşünülen hediyeler görülmektedir. Batı duvarının sağ alt kısmında yer alan Türklere ait davullar ile kalkan üzerlerinde yer alan motiften dolayı benzerlik göstermektedir.

### 5.5. Güney Duvarı

Güney duvarı resimleri, gerçekleşen yönetimsel festival görüntüsünü belirgin biçimde yansıtmaktadır. Geçmiş ataların onurlandırılması adına gerçekleştirilen festival, Semerkant'a ve kraliyet atalarının kültüne adanmıştır (Marshak, 1994, s. 5-20). Güney duvarı resimleri, genel olarak fil, at ve develerin üzerinde yer alan figür kafilesi ile onları karşılayan figür grubundan oluşmaktadır. Zengin giyimli saray kafilesi at üstünde betimlenmiştir. Kral Varkhuman, kompozisyonun orta bölümünde hiyerarşik olarak daha büyük şekilde at üstünde betimlenmiştir. Hiyerarşik olarak resmin merkezini oluşturan kral, hükümdarlık göstergeleri taç ve elinde balta ile görülmektedir. Duvar resmi yoğun tahribatlar yaşamasına rağmen yapılan çalışmalar sonucunda, kralın kırmızı kıyafetinin üzerinde kuş betimlemelerinin olduğu belirlenmiştir. Bu kuş motiflerinin gerçekleşen törenin içeriğini yansıtmaları nedeniyle dini semboller oldukları düşünülmektedir. Güney duvarında yer alan betimlemeler arasında, krala ait at ile adak olduğu düşünülen binicisiz at süslemeleri ile dikkat

çekmektedir. Bu atlar gerçekleşen dini törenin asli unsurları olarak betimlenmiş ve ayaklarına kurdeler bağlanarak süslenmişlerdir. Çeşmeli, resimlerde yer alan bu süslemeleri, Soğdlara ait benzer dini törenlerde karşılaşılan ve tanrıları onurlandırmayı amaçlayan ritüellerin önemli bir parçasını oluşturduğunu ifade etmektedir(2010, s 54). Kafiide kralın eşleriyle birlikte, kurban edilecek hayvanlarıyla yol alan tören alayı görülmektedir. Grup içerisinde rahip olarak nitelendirilen figürler ve atlı korumalar da yer almaktadır.

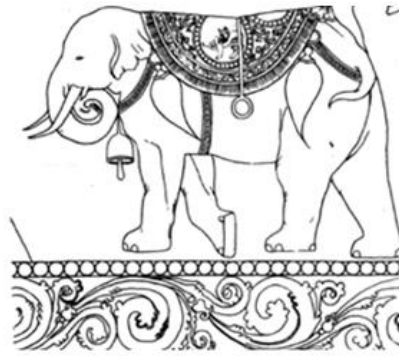


**Görsel. 64:** Üstte güney duvar resmi rekonstrüksiyonu, (Ory, 2006, s. 91, fig. 3); altta güney duvar resmi ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi. 15.09.2019)

Resmin sol bölümünde, tören alayının geçiş anını tapınaktan izleyen dini liderliği temsil eden ve tapınak görevlileri-rahipleri olduğu düşünülen üç figür, parmakları ile gelen konvoyu işaret etmektedir. Konumlandırılma şekli ve diğer üç figürlerden bağımsız olan dördüncü figür ise kıyafetleri ve silahlı durumundan anlaşıldığı üzere tapınak koruyucusudur. Karşılama grubu olduğu varsayılan figürler, dini bir yapı olduğu düşünülen tapınağın seyir alanının içinde yer almaktadır. Bu alanın içinde yer alan figürlerin dekoratif giysileri ve duruşlarından yönetsel olarak ayrıcalıklı üst yöneticiler olduğu düşüncesini öne çıkarmaktadır. (Bkz. Görsel 65) Betimlemede yer alan tapınak koruyucusu Orta Çağ savaşçı rahip modelini yansıtmaktadır.



Kompozisyonda yer alan beyaz filin üzerinde kraliçe ve kendisine eşlik eden çalgıcılar yer almaktadır. Orta Asya coğrafyasında bulunmayan fil figürünün, Soğd betimlemelerine Budizm etkisiyle geçtiği, inanç sisteminde Hindistan etkisi ile yapılmış bir figür olduğu düşünülmektedir. Çoruhlu, fil figürünün Budist inanç sisteminde, beyaz filin kutsallık atfedilen bir imge olarak kabul edildiğini belirtmektedir (2010, s. 168). Fil, Hint kültürüne uygun biçimde süslenmiş olmasına rağmen süslemede yer alan kanatlı aslan imgesi, Mezopotamya inanç sisteminde tanrıça “Nana”yı temsil edilmektedir. Soğdların farklı inançları bir arada yaşamalarından dolayı yapılan betimlemede, Hint mitolojisiyle ilişkili olan fil ile tanrıça Nana’ya atfedilen aslan sembolünü aynı sahnede kullanmaları farklı inanışların birlikte kabul edildiğini göstermektedir (Mode, 1991/1992, s.182).



**Görsel. 65:** Rekonstrüksiyon detayı, (Ory, 2006, s. 91, fig. 3) – Güney duvar detayı, (<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi. 15.09.2019)

Fili izleyen konvoyun arkasında, farklı renklerde atlara binmiş üç kadın figürü, arka arkaya sıralanmış şekilde betimlenmiştir. (Bkz. Görsel 66). Sarı, kırmızı ve gri renkte betimlenen atların, hiyerarji gözetilerek yapıldığı ve soyluluk derecesini sembolize ettiği düşünülmektedir. Yapılan betimlemede yer alan atlı kadınların kimlikleri ile ilgili farklı bilgiler bulunmaktadır. Duvar resminde konumlandırıldıkları yer dikkete alındığında, fil üzerinde betimlenen kraliçenin hizmetçileri olduğu düşüncesi zayıf kalmaktadır. Bu kadınların filde bulunan hizmetçiler ile birlikte betimlenmemesi ve kıyafetlerinde ki süslemelerden kralın cariyesi olabileceği düşünülmektedir.



**Görsel. 66:** Rekonstrüksiyon detayı, Ory, 2006, s. 91, fig. 3) – Güney duvar detayı, (<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi. 15.09.2019)

Atları izleyen grupta kahverengi tek hörgüçlü betimlenen iki deve ve binicileri betimlenmiştir. (Bkz. Görsel 67). Orta Asya toplumları arasında, binek hayvanı olarak adına sık rastlamadığımız deve figürü dayanıklılığı, yün ve derisinin

kullanımından dolayı Orta Asya bozkır hayatı için oldukça önemlidir (Yılmaz, vd., 2014, s. 38). Ticaret ile uğraşan Soğdlar, deveyi, hem dayanıklılığından dolayı yüklerini taşıyan güçlü bir hayvan, hem de inançsal bir motif olarak kullanmışlardır. Çeşmeli, Soğdların Zerdüştlüğün kutsal kitabı Avesta'da yer alan deve figürünün kutsal sayıldığını ve dini ve din dışı betimlemelerde yer aldığını ifade etmiştir. Dini temalı betimlemelerde yer alan deve figürünün, Zerdüştlükte, Zafer Tanrısı Veretragna'yı (Bahram, Varahran) temsil ettiğini belinmektedir (2014, s. 54). Develerin üzerinde bulunan figürlerden esmer tenli olan beyaz kıyafet ile beyaz tenli figür ise kırmızı kıyafetler ile tasvir edilmiştir.



**Görsel. 67:** Rekonstrüksiyon detayı, (Ory, 2006, s. 91, fig. 3) – Güney duvar detayı, (<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi. 15.09.2019)

Figürlerden biri parmağı ile ileriye işaret ederken; her ikisinin elinde savaşta kullanılanlardan farklı yönetimsel işareti olan gürzler vardır. İki figürün kolye aksesuarlarında yine soyluluk ya da yönetimi temsil eden semboller yer alır. Marshak'a göre, zengin kıyafetleri ve kemerlerinden sarkan silahlarından da anlaşıldığı gibi develerin üzerinde bulunan figürler, profesyonel rahipler değildir. Bu kişiler hayvanları feda etmeyi seçen üst düzey sınıfların üyeleridir. Deve üzerindeki



iki adam, Zerdüş kaynaklarında tarif edilen ve hayvanları kan dökülmeden immolate etmek için kullanılan tören gürzlerini tutar. Bununla birlikte, Zerdüş edebiyatında kılıç, hançer, kalkan ve ibadet yerlerinin savunmasında kullanılan kulüpler gibi rahiplerin silahlarından bahsedilmektedir. Bu nedenle deve üzerinde bulunan silahlı figürler normal bir dini gelenek olabilir (Compareti, 2009, s. 104). Devenin üzerindeki koyu tenli yaşlı figür, parmak işaretiyle, tören alayının sona erdirdiği ve kısmen korunmuş olan basamaklı bina ile rahipleri gösteren tek kişidir.

Kompozisyonun devamında üç katmanlı bir figür grubu görülmektedir. İzleyiciye yakın olan planda kraliyet süsleriyle donatılmış koyu mavi renkteki at, bir peçeli bir figür tarafından binicisiz olarak yürütülmektedir. (Bkz. Görsel 68). Betimlemede yer alan yüzü peçeli figür, Soğd sanatında çeşitli formlarda karşılaşılan geleneksel Zerdüş dinine mensup rahip figürdür. (Bkz. Görsel 69). Zerdüştiler dünyada bulunan elementlerin saf olduğuna ve ateşin tanrının ışığı veya irfanı olduğuna inanırlar. “Ateş, Ateşgede denilen tapınaklarda yakılır ve ateşe üfleme öldürülmeyi gerektirecek kadar büyük bir günahdır” ( <https://tr.wikipedia.org/wiki/Zerdüşçülük>, erişim tarihi: 17.09.2019). Betimlenen figür kendine has şapka ve nefesi ile evreni kirletmeme amacıyla kattığı peçeyle görülmektedir.



**Görsel. 68:** Rekonstrüksiyon detayı, (Ory, 2006, s. 91, fig. 3) – Güney duvar detayı, (<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi: 15.09.2019)



**Görsel. 69:** VIII. yy., Peçeli Zerdüşt Rahip, Doğu Sanatı Müzesi (Torino), İtalya  
(<https://en.m.wikipedia.org/wiki/Zoroaster#> erişim tarihi: 12.08.2019)

Zerdüşt olan Soğdlar için tanrı Mitra en önemli dini motiflerden biridir. Tanrı Mitra kutsal metinlerde ruhları yargılayan yargıç, güneş, savaş, koruyucu ve otlakların tanrısı olarak kabul edilmektedir (Boyce, 1977, s. 3). Soğd inancında en

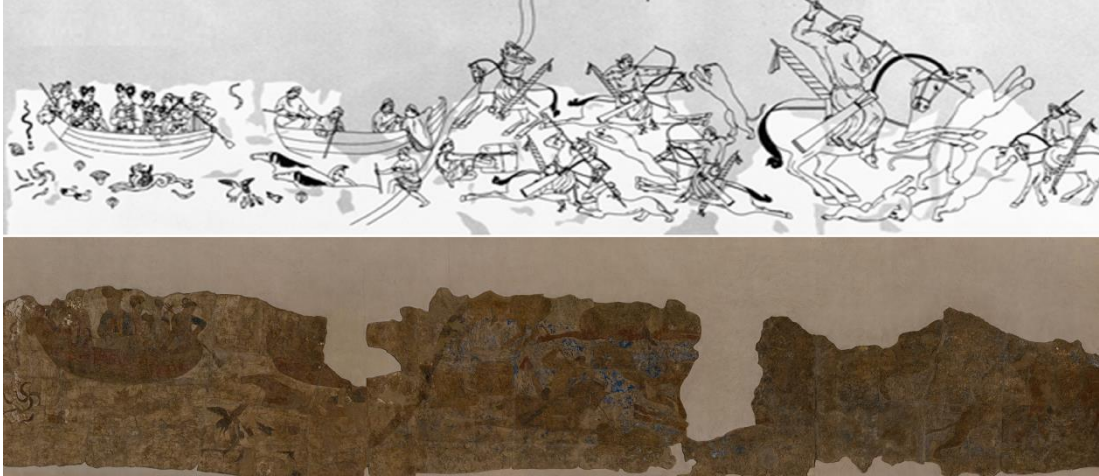
önemli kültlerden biri olan tanrı Mitra, Soğd sanatında da sıklıkla kullanılan bir figür olmuştur. Çeşmeli, betimlemede yer alan at figürü ile ilgili Soğdların tanrı Mitrayı onurlandırmak için eyerinin üzerinde koç figürleri bulunan atı kurban olarak sundukları değerlendirmesinde bulunmaktadır (2014, s. 54). Resmin ikinci planında kurban olarak sunulacağı düşünülen beyaz renkli kaz sürüsü ve bakıcıları yer alır. Dörtlü kuş grubunu izleyen peçeli Zerdüşt rahibin giysi süslemeleri ve konumlandırılması ön planda yer alan rahipten daha düşük bir mevkide olduğunu düşündürmektedir. Tanrı Brahma ile özdeşleşen bazı figürler Soğdlarda, zaman tanrısı Zurvan'a atfedilmiştir. Soğd sanatında, dört kaz imgesi, tanrı Zurvan'ı temsil etmektedir (Grenet, 2007, s. 13). Tanrıları onurlandırmak için yapılan bu betimlemelerde hiyerarşinin gözetilerek, tanrı Mitra ile özdeşleşen atın ön planda, daha az önem atfedilen kaz betimlemesinin geri planda olduğu görülmektedir. Üçüncü sırada binicileri görülmeyen atlı grubun atlarının izleri fark edilmektedir. (Bkz. Resim 68). Yapılan rekonstrüksiyonda anlaşıldığı üzere bu grubun kralın Türk korumalarıdır. Yönetimde Türkler ile yakın ilişkileri ve Türk hâkimiyetinde yaşamaları, Soğd hükümdarların, güçlü Türk askerlerin korumasını tercih etmesini açıklamaktadır.

Semerkant'ta yeni yıl kutlamalarında gerçekleştiği düşünülen Güney duvarı, atalar kültü betimlemesinde yer alan at figürleri, süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Betimlemesi yapılan atların kuyruklarının bağlanma şekilleri, Türkler arasında yaygın bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Erken dönem Türk sanatına ait at tasvirleri ile ilgili Çoruhlu, Ön Asya toplumları arasında görülmeyen at kuyruğunun bağlanması geleneğini, Türkler arasında erken dönemden beri yiğitlik ve yas ile ilişkili bir gelenektir. Atların kuyruklarının kesilmesi, bağlanması veya örülmesi, savaşçı Türkler arasında yas ve yiğitlik göstergesi olarak erken dönemden gelen bir gelenektir (2019, s. 285). Kültürel ve sanatsal olarak Türklerden etkilenen soğdların yaptıkları at betimlemelerinde, kuyrukları bağlanmış ve örülmüş atlar bu etkiyi göstermektedir.

## 5.6. Kuzey Duvarı

Bu duvarda kompozisyon, doğu ve batı olarak iki bölüme ayrılmıştır. Sağ tarafta at üstündeki avcıların mücadelesini konu ederken; sol kısmında yer alan betimlemede, küçük bir gölet üzerinde betimlenmiş tekne içinde ki figürler bulunmaktadır.

Kuzey duvarı, Soğdların Çine atfen yaptıkları olay örüntüsü birbirine bağlı olmakla birlikte, karmaşık içeriğe sahip, Çin kültürünü yansıtan iki parçalı bir duvar resmidir. Kuzey duvarındaki resimler Çin yeni yılı festivalini “Duanwujie” temsil eden tematik betimlemelerle oluşturulmuştur. Kökeni M.Ö. I. yüzyıla dayanan Duanwujie festivali yaz döneminde kutlamaları yapılan, günümüzde, dragon tekne yarışları olarak devam eden bir ritüeldir (Compareti, 2004, s. 68). Duvarın sağ tarafında yer alan av sahnesinde, mızraklarıyla bir leoparı öldürmeye çalışan atlı figürler bulunmaktadır.



**Görsel. 70:** Üstte Kuzey duvarı resmi, François Ory tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyon, (Ory, 2006, s. 91, fig. 2); Altta Kuzey duvarı Resmi ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi. 15.09.2019)

Sol tarafta bir gölet içinde, müzisyenler ve Çinli prenses olduğu düşünülen figürün bulunduğu bir tekne, kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır. Teknede, diğer figürlere göre büyük betimlenen kadın figürü balıkları beslerken, teknenin altında kanatlı bir ejderha, kuşlar ve çiçekler yer almıştır. Kompozisyonun orta bölümünde bir erkek figürü iki atı suya sokmaya çalışırken gösterilmiştir. Bu



kompozisyon antropologlar tarafından bir evlilik ittifakının yapıldığı an olarak yorumlanmıştır. Teknede büyük olarak betimlenen figürün, yerel kralın kızı olduğu varsayımıyla bu yorum yapılmıştır. Çin aristokratlarının, müzisyenler eşliğinde kutsal gölü ziyaret ederek hem evlilik anlaşmasını, hem de yeni yıl kutlamasını yaptıkları, edebi kaynaklarda yer alan ritüel tanımlamalarına dayanarak yorumlanmıştır. Compareti, kuzey duvarı betimlemelerinin genelini Çin ritüeliyle uyum içinde yapıldığını ve betimlemelerde Soğdu sanatçıların Çin yeni yıl festivalini metinler ve anlatımlar üzerine gerçekleştirdiklerini belirtmektedir (2004, s. 65-70).

Atlıların mücadelesinin gösterildiği resimde, at pozisyonları (Bkz. Görsel 71), estetik açıdan duvar resmi bütünündeki diğer atlardan farklı ve daha gerçekçi biçimde ifade edilmiştir. Mızrakla, saldıran bir leoparı vurmaya çalışan avcı karakteri, gerek giysileri gerekse giysi aksesuarlarıyla Tang dönemi hanedanlığını yansıtmaktadır. Av sahnesini oluşturan pano kendi içerisinde hiyerarşik bir düzen barındırmaktadır. Compareti, rekonstrüksiyonda ön planda ve diğer avcılardan daha büyük olarak betimlenen figürün, benzer şekilde Çin betimlemelerinde, İmparator Gaozong (649 -683) tasvirleri ile örtüştüğünü belirtmektedir. Çin yeni yıl kutlamalarında geleneksel olarak düzenlenen av sahnesini, Afrasyab kuzey duvarınabetimleyen sanatçılar, muhtemelen Çin kaynaklarına bakarak betimlemeleri kopyalamışlardır (Compareti, 2004, s. 68-69).



**Görsel. 71:** Rekonstrüksiyon detayı, (Ory, 2006, s. 91, fig. 2) – kuzey duvar resmi detayı, ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi. 15.09.2019)

Kuzey duvarının batı tarafında yer alan bölümde, göl üzerinde hareket eden iki tekne betimlenmiştir. Sol tarafta bulunan teknenin baş kısmı, ejderha şeklinde ve içerisinde Uzak Doğu etnik kimliğini yansıtan dokuz kadın figürü bulunmaktadır. (Bkz. Görsel 72). Sağ tarafta bulunan tekne de koruma ve hizmetkâr olduğu düşünülen dört erkek figürü hareket etmeye hazırlanmaktadır. (Bkz. Görsel 70). Kıyıda bulunan bir figürde tekneye hediye olduğu düşünülen bir yük getirmeye çalışmaktadır. Kpozisyonun merkezini oluşturan sol teknede yer alan kadın figürleri gerek giysi gerekse saç modelleri ile dönemin Çin özelliklerini taşımaktadır. Bu figürler arasında ön planda ve daha büyük betimlenen figürün evlenmek üzere Soğd'a giden prensesin olduğu düşünülmektedir. Mavi ve sarı ağırlıklı kaftanlarla gösterilen figürlerin saç biçimlemeleri, birbirinin benzeri olarak küçük şapkalar altına gizlenmiş topuz şeklinde biçimlendirilmiş, çiçeklerle de süslenmiştir.



**Görsel. 72:** Kuzey duvar resmi ve rekonstrüksiyon detayı, Çinli prensesler, (Grenet, 2006, s. 10, fig. 1)

Ortada bulunan prenses ile sağında ve solunda bulunan figürlerin kıyafetlerinde ki süslemelerden soylu bir sınıfa ait kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Teknenin baş ve arka kısmında tekniyi idare ve hareket ettiren iki figür ile ellerinde telli müzik aletleri bulunan figürler görülmektedir. Bu görüntü teknenin bir düğün konvoyu olduğu izlenimini güçlendirmektedir.

Teknenin bulunduğu göletin içinde; mitolojik imgeler, nilüferler, yılanlar, balıklar ve su kuşları masalımsı bir anlayışla betimlenmiştir. Söz konusu göletin, Çin'den Afrasyab'a ulaşılan yol üstündeki nehirlerden biri olduğu düşünülmektedir. Kuzey duvarı resimleri, Çin Tang dönemi kadın giysileri ve saç tokası gibi aksesuarlar, dönemin belirgin imgeleri içermektedir. Tang İmparatorluğu topraklarında, Zhang Xiong'un mezarı (Turfan'da 688'de) Tang dönemi Çin kadın kıyafetlerinde geniş şeritlere sahip etekler, saç şekillerinde başın bitiminde halka şeklinde toplama ve çeşitli iğneler ile sabitleme görülmektedir. (Bkz. Görsel 73). Kuzey duvarında yer alan Çinli kadın betimlemeleri, Zhang Xiong'un mezarında bulunan tipler uymaktadır (Kageyama, 2006, s. 33). Nehir içinde sembolize edilen lotus çiçeği, ejderha ve kuş betimlemeleri arasında özellikle ejderha motifi ile Duanwujie kutlamasının asli unsurlarından biri gösterilmiştir. Çin mitolojisinde önemli karakterlerden bir olan ejderha, Afrasyab betimlemesinde boynuzlu, ayakları toynaklı, kanatlı ve arka kısmı balığa benzer şekilde yapılmıştır (Compareti, 2004, s. 70). Çin Mitolojisinde, yaygın olarak bulunan ejderha, genellikle (kompozit) birçok farklı özelliğe sahip, kara ve su hayvanı karışımı olarak görülür. Ejderhanın kafa kısmı, bazen boynuzlu kertenkele ya da yılan şeklinde, canavar gözleri, pulları yılan veya balık biçiminde, pençe veya toynakları bolunan kanatlı bir forma sahip olabilir (Mackenzie, 1996, s. 49).

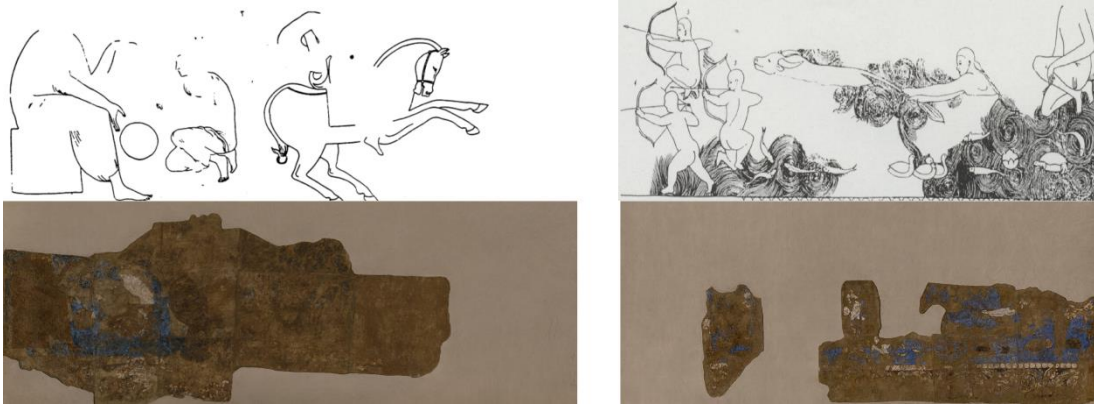


**Görsel. 73:** Çinli kadın betimlemeleri Afrasyab kuzey duvarı ve Zhang Xiong'un mezar resmi (Kageyama, 2006, s. 37).

### 5.7. Doğu Duvarı

Bu duvar diğerler duvarlardan daha fazla tahrip olmuştur. Giriş kapısı ile güney ve kuzey olmak üzere iki eşit parçaya bölünmüş olan duvar, yaklaşık olarak 1.5m yüksekliğinde korunabilmiştir. Doğu duvarı, içerik olarak diğer üç duvardan bütünüyle farklıdır. Yarım metre yükseklikteki kenar süsü şeridinin hemen üstünden başlayan su peyzajı, mitolojik bir dille resimlendirilmiştir. Spiral biçiminde betimlenen dalgaların arasında insanlar, balıklar, kuşlar ve kaplumbağa figürleri görülür. (Bkz. Görsel 74).





**Görsel. 74:** Üstte doğu duvarı rekonstrüksiyonu, (Compareti, 2006, s. 34, fig. 4); Alttta doğu duvar resmi, ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi. 15.09.2019)

Duvar resminin bazı bölümlerinde Helenistik ikonografiye ait semboller betimlenmiştir. Kompozisyonda, astronomik amaçlar için kullanılan bir armilla olduğu düşünülen yuvarlak bir nesneye karşılıklı bakan iki figür yer almaktadır. Bu figürlerin öğretmen ve öğrenci şeklindeki pozisyonları, Klasik Yunan betimlemelerine benzerlik göstermektedir. (Bkz. Görsel 75-76).



**Görsel. 75:** Doğu duvarı rekonstrüksiyon detayı, (Compareti, 2006, s. 34, fig. 4)



**Görsel. 76:** Trier Mozaïği III-IV.yy. (Grenet, 2006, s. 14, fig. 11)

Doğu duvarının sağ bölümünde gizemli üç sahne yer almaktadır. Bu sahnelerin zaman içerisinde yaşadıkları yoğun tahribatlar, tam olarak açıklanmalarını engellemektedir. Bu betimlemelerde, kapının sağında, bir çocuk taşıyan uzun cübbeli bir figür ve iki büyük kanadın arkasında su dalgaları şeklinde tasvirler bulunmaktadır. Grenet'e göre, bu sahne ticari ilişkileri olan Hintlilere atfedilmiş, Hint mitolojisi yer alan Krishna ve onu evlat edinen Yashoda'nın iblis kuşu Putana ile mücadele etmesi olayıdır (2005, s. 128). (Bkz. Görsel 77-78).





**Görsel. 77:** Rekonstrüksiyon detayı, (Mode, 2006, s. 109)



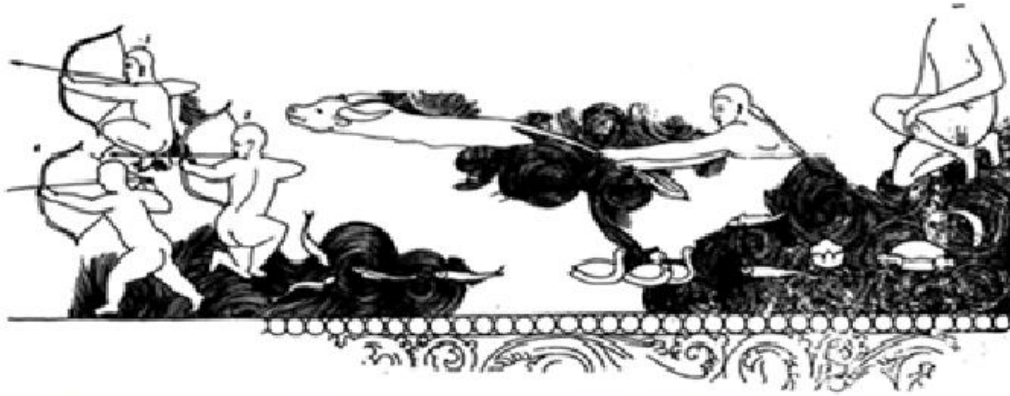
**Görsel. 78:** Krishna'nın At İblis ile mücadelesi, (Grenet, 2006, s. 45)

Doğu duvarında yer alan çıplak okçu figürleri de farklı ikonografik tanımlamalarda bulunulan ve henüz kesinlik kazanmayan sahneler arasında yer almaktadır. Beyaz olarak tasvir edilen üç figür av halinde betimlenmiştir. Mode, betimlemede yer alan bu figürleri su kuşlarını avlamayı amaçlayan pigmeler olarak kesin bir şekilde tanımlamaktadır (1993, s. 98).

Doğu duvarının en sağında bulunan betimlemede, çıplak bir şekilde su kenarında bekleyen bir figür ile su içinde boğa ya da ineğin kuyruğunu tutan çıplak bir kadın figürü ve su içerisinde farklı yerlere konumlandırılmış balıklar, ördekler, lotus çiçekleri ile su kaplumbağası figürleri yer almaktadır.

Betimlemede, Hint metinlerinde geçen Satapatha Brahmana cenaze töreninin ritüellerine benzer bir sahne bulunmaktadır. Satapatha Brahmana cenaze töreninin sonunda, ölen kişinin yakınları, su kenarında yıkanarak yeni elbiselerini giydikten sonra bir öküzle birlikte eve geri giderler (Compareti, 2009 s. 157). (Bkz. Görsel 79). Betimlemede, ölünün yakını olduğu düşünülen kişinin diz çökmüş biçimde hayvanları izlemesi ve öküzsüz kuyruğunu tutmuş şekilde su içerisinde betimlenen figür tasviri, bütünüyle Hint metinlerinde anlatılan ritüellerle benzerlik göstermektedir. Soğdu sanatçılar, Hindistan ile sürdürülen güçlü kültürel ve ticari ilişkilerden dolayı, festival kutlamalarında, farklı kültürlerin gelenekleri ve ritüellerini bir araya getirilerek bütünleştirmiştir.

Doğu duvarında yer alan Uzak Doğu ve Hint kültürüne ait betimlemeler ile ilgili Compareti, doğu duvarındaki görüntü karakterinde, IV. ve VIII. yüzyıllarda Çin yönetiminde yaşayan Hint etnik gruplarının kültürel özellikleri gözlemlenir. Arkeolojik verilere göre, Orta Asya ve Hindistan halkları arasındaki kültürel, ekonomik ve politik bağlar, Erken Orta Çağ başlangıcına kadar sürmüştür. Asya ve Antik Hindistan kültürlerinin, Budizm inancıyla da buluştukları bilinmektedir. Soğd egemenliği döneminde müttefikler arasında yer alan Hint gruplarının, etnik kimliklerini korumakla birlikte diğer Budist topluluklardan etkilendiği bilinmektedir. Hint ve Çin kültüründe, hayvan ile bitkilerin felsefi ve teolojik anlamları bulunmaktadır. Nilüfer çiçeği, Hint ve Çin kültürünün ortak kültürel sembollerinden biridir. (Compareti, 2006, s.36-37).



**Görsel. 79:** Üstte rekonstrüksiyon detayı, (Mode, 2006, s. 109) ; altta doğu duvar detayı, ([https://sogdians. si.edu/the-sogdians-at-home/](https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/), erişim tarihi. 15.09.2019)

### 5.8. Türk Gruplarının Duvar Resimlerinde Yer Alış Biçimi

Afrasyab duvar resimlerinde, Türklerin yer alış biçimleri hakkında birçok görüş ve betimleme bulunmaktadır. Afrasyab duvar resimlerinde, Türk betimlemeleri ile ilgili kabul edilen tipoloji; uzun örgülü ve saçlar, kıvrık burun, çekik gözler ve kafanın yarısına kadar traş edilmesi, genel Türk tiposini göstermektedir. Türklere ait dönem kıyafetleri de diğer Orta Asya halklarından farklılık göstermektedir. Türklere ait VII. yy. geleneksel kıyafet özellikleri duvar resimlerinde, diğer etnik gruplardan farklı olarak gösterilmiştir. Özellikle ayak bileklerine kadar uzun olan kaftanlar bu dönem Türkler tarafından kullanılmıştır. Türklerin bu dönem kullandıkları kaftanlarda yaka ve bilek kısmında süslemeler ile kuşak kullanımı



Asya'daki kadim halklarından kültürel ortaklığı ortağı olan Soğdlar ile olan kültürel ve siyasi ilişkilerinin diğer toplamlara oranla daha fazla geliştiğini ifade etmektedir. Türkler özellikle VI - VIII. yy arasında Soğd asalet ve yönetim sisteminde önemli görevler almışlar ve Türklerin Soğdlar ile olan yakınlaşmasında asalet temsilcisi olan Uttegin'in evliliğinin önemli rolü olmuştur (2002, s. 149).

Afrasyab duvar resimlerinin Türkler ile Soğdlar arasındaki siyasi ve kültürel ortaklığı yansıtan bir belge niteliğini taşıması, günümüz yorumlarında dönemin siyasi tarih bağlamında aydınlatılmasında önemli veriler sunmaktadır. Özellikle Elçiler Salonu batı duvarındaki resimler incelendiğinde, betimlemelerde en büyük figür grubunun, yakın müttefikler olan Türklere ait olduğu görülmektedir. Betimlemelerde ortak biçimlerin yer aldığı duvar resimlerinde, Türk ile Soğd sanatları arasında da karşılıklı etkileşim olduğunu düşündürmektedir. Soğd ve Antik Türk sanatlarının karakteristik özellikleri figür kıyafetlerinde, aksesuarlarında belirgin göstergeler olarak kullanılmıştır.

Batı duvarına ait en ilginç ve Türk hâkimiyetinin en üst şekilde gösterilen rekonstrüksiyonunda, (Bkz. Görsel 81) Türk hükümdarı, bağdaç kurmuş şekilde saltanat simgesi olan bir mekânda betimlenmiştir. Betimlemede, Türk hükümdarının karşısında kendisinden daha küçük betimlenen Soğd hükümdarı bulunmaktadır.



**Görsel. 81:** Batı duvar rekonstrüksiyon detayı (Ory, 2006, s. 105, fig. 10)



Duvar resimlerinde Türklerin Soğdlar üzerinde yönetsel güçleri ile ilgili görüşü destekleyen bir diğer kanıt, Mode tarafından yapılan rekonstrüksiyondur. Bu rekonstrüksiyonda, dört farklı büyükelçiliğin betimlendiği bir resepsiyon görüntüsünün yansımalarını bulunmaktadır. (Bkz. Görsel 82) Bu betimlemede tahtta oturan iki figür yer almaktadır. Betimlemede Soğd kralı Varkhuman'ın yanında, onunla eşit biçimde tasvir edilen Türk yöneticiler siyasal olarak da iki gücün VII. ve VIII. yüzyıllarda güçlü bir siyasal dayanışma içerisinde olduklarını göstermektedir. Bu betimlemede, yönetimin ikili bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır (Marshak, 2002, s. 304). Tahtın alt kısmında, benzer yönetsel betimlemelere yer verilmiş, tasvir edilen iki figür, yanlarında yer alan figürlere göre büyük, fakat tahtta oturanlara göre küçük gösterilmiştir. Günümüz protokol kurallarında, sağ tarafın protokolde daha önemli olduğu ve bayrak, portre, oturma düzeni, vb. bu kurallara göre gerçekleştiği bilinmektedir (Türk Bayrağı Tüzüğü, 1983). Bu bilgiler doğrultusunda, betimlemede sağ tarafta Türk yönetici ve sol tarafta Soğdlu yöneticinin olması Türklerin hâkimiyetinin betimlendiği görüşünü desteklemektedir.

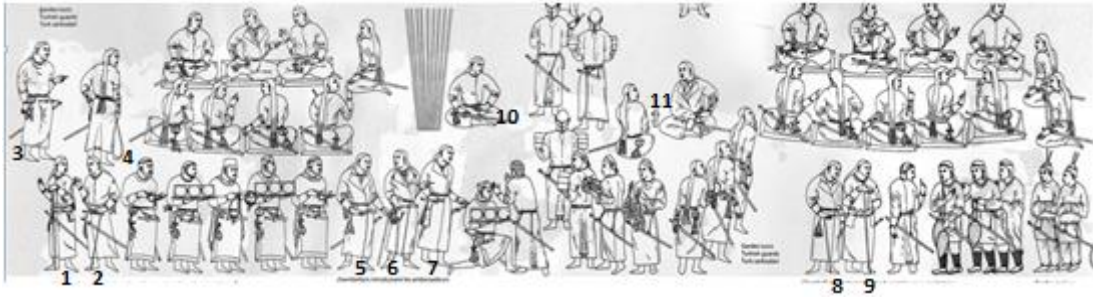


**Görsel. 82:** Batı duvarının M. Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu (Mode, 2006, s. 109)

Batı duvarında yer alan baskın Türk hâkimiyeti, kompozisyonda yer alan figürlerin sayıları ve pozisyonları ile desteklenmiştir. Türk figürler, batı duvarına ait üç mongrafide de minderlerde oturur şekilde betimlenmiştir. Bu figürlerin oturma biçimleri ve kompozisyonun farklı yerlerinde konumlandırılmalarına bakıldığında, toplantıya ev sahipliği yaptıkları ya da ev sahibine eş yönetsel imtiyazları olduğu



anlaşılmaktadır. Kompozisyonda minder üzerinde oturur vaziyette betimlenen tek etnik grubun Türk olması bu düşünceyi desteklemektedir. Batı duvarında yer alan Türk figürleri, genel anlamda toplantının sevk ve organizasyonundan sorumlu gibi hareket etmektedirler. (Bkz. Görsel 83). Betimlemede hediye sunumu yapan diğer etnik grupları organize eden 1, 2, 5, 6, 7, 8 ve 9 numaralı figürler ile genel koordinasyonu ve düzeni sağladığı düşünülen 3, 4, 10 ve 11 numaralı figürlerin pozisyonlarını destekleyen aksesuarı dikkat çekmektedir. Silah dışında ellerinde bulunan bu aksesuarların kullanımı ile ilgili Raspopova, bu bastonları uzun süre ayakta bekleyen Türk askerlerinin, dinlenmek için kullandıkları aksesuarlar olduğu varsaymaktadır (2006, s. 131-133).

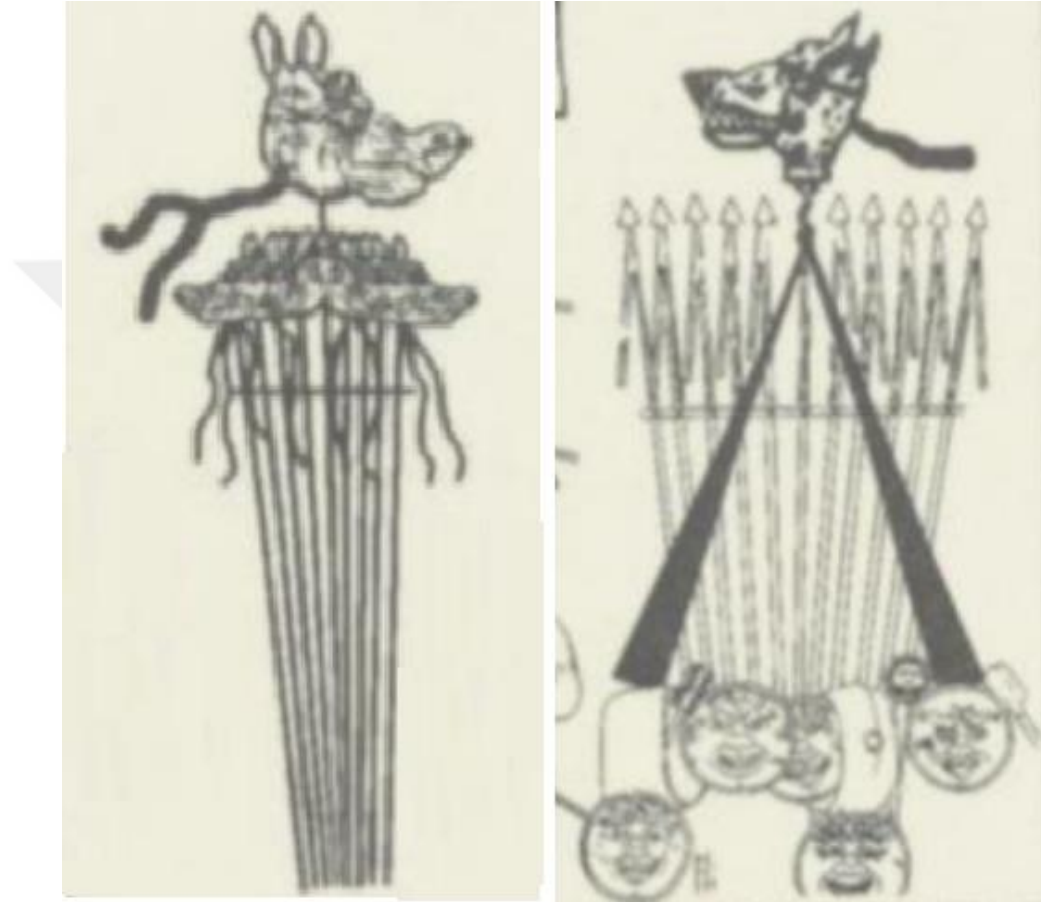


**Görsel. 83:** Batı Duvar Resmi rekonstrüksiyon detayı, (Ory, 2006, s. 91, fig. 1)

Türklerin efsanevi kökenleri, batı duvarında farklı biçimlerde temsil edilmiştir. Bu duvarın, Mode tarafından yapılan rekonstrüksiyonlarda yer alan kurt betimlemeleri, Türk kültürünün karakteristik sembolleri olarak görülmektedir. (Bkz. Görsel 84) Orta Çağ Asyasında kurt tasviri hakkında Savaş:

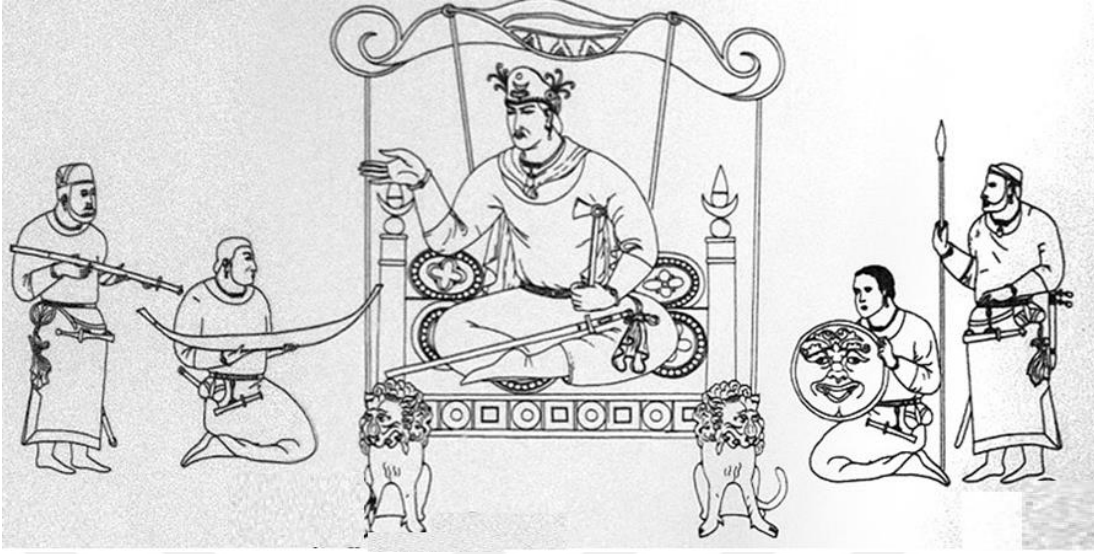
Göktürklerde kağanlık, komutanlık ve yüksek memuriyet âlemeti olarak "Altın Kurt Başlı Bayrak" Çin vesikalarında altından yapılmış bu kurt başlı Türk bayraklar, çok ünlüdür. Ancak, Çin, Göktürk devleti yıkıldıktan sonra da Türkler arasında bu geleneği devam ettirmiştir. "Davul ve bayrak verme" yolu ile kağanlık ve beylik verme yoluyla, onların beyliklerinin tanıması. Göktürk İmparatorluğunu, öz bayrağı altın idi. Bayrak ve davul ile kağanlık tanıma protokollerini, şöyle özetleyebiliriz: Yabgu Kağan, Göktürk tahtına çıktığı zaman, Çin İmparatoruna bir elçi gönderdi ve Göktürk Kağanı olduğunu bildirdi. Çin İmparatoru ona bir davul, bir boru ve bir de bayrak vererek, böylece onun kağanlığını tanıdığını bildirdi (1994, s. 5-6).

Bu bilgiler ve Mode'nin rekonstrüksiyonlarına bakıldığında, Türk kağanın yönetsel gücünün, Soğdlar tarafından tanındığının nişaneleri çok net bir şekilde görülmektedir. Afrasyab betimlemelerinde, Türk kağanlığının tanındığının kanıtları olarak görülen kurt başı betimlemesi, iki rekonstrüksiyon da yer alırken, davullar yapılan tüm rekonstrüksiyonlarda bulunmaktadır.

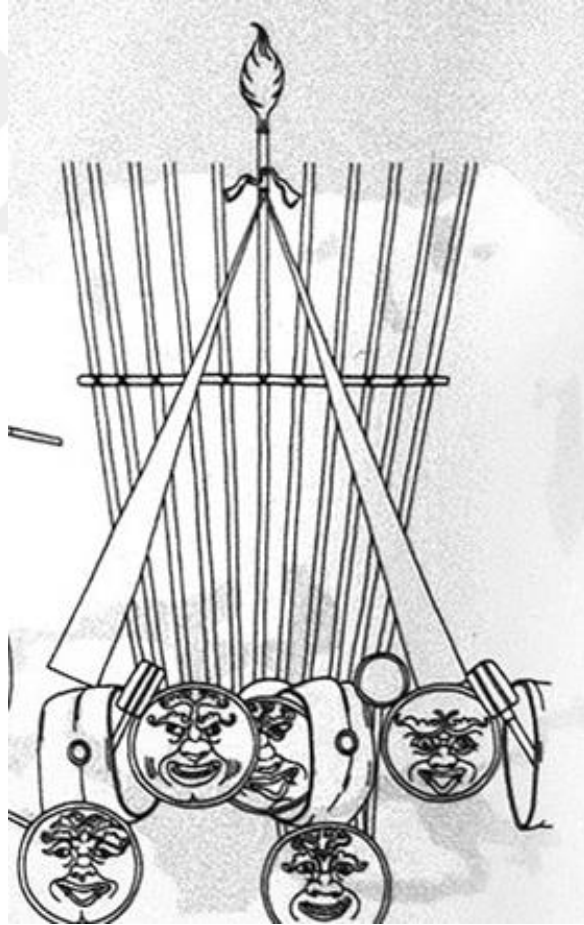


**Görsel. 84:** Batı duvarının M. Mode tarafından gerçekleştirilen rekonstrüksiyonu, detay, (Mode, 2006, s. 109)

Batı duvarı rekonstrüksiyonlarında, davullar sağ alt köşede grup halinde bulunan mızrakların yanında yer almaktadır. Ory rekonstrüksiyonunda ise davulun (biçim olarak kalkana benzemektedir) kılıç ve yay ile birlikte, Soğd hükümdarına sunulduğunu görmekteyiz.(Bkz. Görsel 85) Mode, duvar resimlerinde yer alan mızrakların sayılarının önemine atıfta bulunarak, sağda bulunan beş mızrağın doğu, solda bulunan beş mızrağın ise batı Türk hükümdarlıklarını temsil ettiğini öne sürmektedir (2006, s. 110). (Bkz. Görsel 86)



**Görsel. 85:** Batı duvar resmi rekonstrüksiyon, detay, (Ory, 2006, s. 91, fig. 1)



**Görsel. 86:** Batı duvar resmi rekonstrüksiyon, detay, (Ory, 2006, s. 91, fig. 1)

Türklere ait betimlemelerin yoğun şekilde görüldüğü ve yönetsel iktidar ile ilişkilendirildiği batı duvarının dışında, güney duvarında yer alan Türk tasvirleri, Soğd hükümdarına refakat eden korumalar olarak gösterilmiştir. Bu betimlemelere bakarak, hükümdarın askeri anlamda, Türklere olan güven ilişkisini ve Soğdların, Türk hâkimiyetinde diğer komşularına karşı varlığını devam ettirdiğini anlamaktayız.

Türklere ait Efsanesine gönderme yapan doğu duvarı betimlemeleri hakkında Comparesi, Mode'ye atıfta bulunarak, bu duvarda eksik olan bölüm ile ilgili Türk Efsanesine yer verildiğini ve duvarın üst kısmında bulunan hayvan figürünün efsanevi dişi kurt olduğunu idda etmektedir (2009, s. 157).

Kuzey duvarı betimlemelerinde kaynaklardan ve tipolojiler referans alınarak yapılan çözümlerden Türklere ait tasvirler rastlanılmamıştır. Sadece betimlemede yer alan atların kuyruklarını betimlenmesi yukarıda daha önce değinilen Türk geleneklerine benzerlik göstermesine rağmen bunun Türklere yönelik yapılmadığı biçimsel bir özellik olduğu düşünülmektedir.

VII. yy. ortalarına tarihlendirilen duvar resimlerinin tasvirlerinde Türkler ile Soğdların yönetsel ve kültürel ilişkilerinin izleri çok net bir şekilde yansıtılmıştır. Bilim insanlarının rekonstrüksiyonlara dayanarak yaptıkları yorumlar, farklı etnik grupların kostüm analizlerini değiştirirken, bu değişiklik resmin temasında da yorumun değişmesine neden olmuştur.

## 6. BÖLÜM: UYGULAMALAR VE ANALİZLERİ

### 6.1. Uygulamaların Kuramsal Altyapısı

Tez çalışması; Afrasyab (Semerkant) “Elçiler Salonu” duvar resimlerinin postmodern bir yorumla ele alınan tuval üzerine yağlı boya resimlerden oluşmaktadır. Tasarımlar, duvar resminde yer alan imge gruplarının renk ve kompozisyon yapılarında büyük değişiklikler yapmadan yeniden kurgulanmıştır. Hasar gören figürler tamamlanmış, duvar resmi orijinalinden farklı olarak fırça darbeleri, modern sanat yöntemlerine uygun biçimde gerçekleştirilmiştir. Bunun nedeni, tez çalışmasında güncel resim üslubunun ipuçlarının yeni tasarıma aktarma isteğidir.

Postmodern resim sanatı, yöntemleri ve eğilimleri arasında yer alan “kendine mal etme” ve “kültür resimleri” yöntemi tasarımlarda kullanılmıştır. VII. yy. Orta Asya kültürünü yansıtan duvar resimlerinin kültürel teması, günümüz siyasal temalarıyla bağlantılandırılarak yeniden yorumlamıştır.

Kendine mal etme, İngilizce “appropriation” kelimesi, birşeyi izin almadan kullanma ve kontörülünü ele geçirme anlamında tanımlanmaktadır (Mayor, 2012, s. 71). Sanatsal üretimler ile ilgili olarak kelimenin kullanımı yaygın değildir. Marter, kelimenin sanatsal açıdan tanımlamasını; “Sanatçıların, varolan eserlerin materyallerini, fikirlerini veya betimlemelerini benimsediği bir çağdaş sanat eğilimi” şeklinde yapmaktadır (Marter, 2011, s. 108). Farklı esin kaynakları olan sanatçılar, bazen etkilendikleri bir çalışmanın, tamamını veya bir bölümünü alarak kendi çalışmalarına aktarabilirler. Çağdaş sanatçıların yaptıkları bu eylemde alımtılanan biçimsel veya içeriksel olabilmektedir. Kendine mal etme, Türkçe kullanımda, “temellük”, “sahiplenme”, “iyelenme” şeklinde kullanılmaktadır (Akalin, vd., 1317).

Postmodernist sanat anlayışı, sanatçıların yeni ifade biçimleri aramalarına ve sanatsal anlatımlarında biçim arayışlarına girmelerine neden olmuştur. Sayısız stil arayışı içinde, bir grup resim sanatçısı tarihe atıfta bulunmayı önceleyen ‘kültür resimleri’ denemeleri yapmıştır. Kültür resimleri, kapsamında çalışan sanatçıların tarihe atıfta bulunma yöntemleri değişiklik gösterse de Alberto Abate, Ubaldo Bartolini, Stefano di Stasio, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani, Franco Piruca gibi



sanatçılar farklı teknik ve tasarım yöntemleriyle çeşitli zamanları aynı uzama taşımayı denemişlerdir.

Özellikle ilk çıkış noktası olarak, tarihsel kesitin estetik üslubu seçilip, eklemenecek güncel tarih verileri ile seçilen ilk üslupla ayırt edilebilen fark vurgulanarak, ortak bir zaman dilimine taşınarak tasarımlar gerçekleştirilmiştir. Söz konusu tasarımlarda, seçilen ilk tarihsel dönemin anlatı yöntemini ve biçimi büyük ölçüde korunarak gerçekleştirilir. Bu tarz uygulamalar detaylı bir gözlem yapılmadığında, tasarım geçmiş tarihlere ait bir ürünü veya kopya olarak algılanır. Oysa sanatçı, tasarımlarında birden çok zamanı aynı üründe bir araya getirmiştir. Örneğin; bir Mısır piramidinin yanında Antik Roma döneme ait figürler ya da Rönesans'a ait dini imgeler bir arada verilebilmektedir.



**Görsel. 88:** Carlo Maria Mariani, Lego'nun burcu, roma okulu, (<https://quellodiarte.com/2018/07/25/carlo-maria-mariani-la-tecnica-come-rifiuto-dellaccademismo/>, erişim tarihi: 12.07.2019).

Kültür resmi anlayışı bu bağlamda, postmodernizmin tarih anlayışıyla uyumludur. Modernist anlayışa göre zaman, yalnızca geçmiş, şimdi ve gelecek olarak sınıflandırılarak, doğrusal bir çizgiden hareket ettiği varsayımından yola



çıkılmaktadır. İlerlemeci tarih anlayışı, Aydınlanma dönemi ideallerine uygun olarak aklın ve bilimin rehberliğinde tüm insanlığın Batılı bir medeniyete doğru evrileceğini varsaymaktadır (Şen, 2008, s. 60). Bu türden bir modernist anlayışa karşın, postmodern dönem, yepyeni bir tarih görüşü öngörmektedir. Özellikle sanat alanında ortaya çıkan bu anlayış, geçmişin izini yok sayan modernist ekolün tersine, kuralları hiçe sayarak geçmişi bugüne taşıyarak zamanların birlikteliğine vurgu yapmaktadır. Postmodern anlayışta sanat, zaman ve mekandan bağımsız imge temelli bir anlayış geliştirmiştir. Sanatçı için tarih ve geçmişte olanlar esin kaynağına dönüşmüştür.

“İlerleme fikrinden sakınan posmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve ortada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi mesetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir” (Harvey, 1999, s.57).

Postmodern sanatçı, geçmiş ile şimdi arasında hiç bir kural gözetmeksizin bağ kurma ve geçmişin şimdi içinde yaşanılabilirliği varsayımı sanata taşınmıştır. Geçmiş yeniden kurgulamak; yeni anlatımlar eklemlenerek gerçekleşirken, geçmiş üzerinde ironik bir anlatım yöntemi seçilerek gerçekleştirilebilir. Bu tarz tasarımlarda tarih, bir tür yapı bozuma uğratarak, üzerinde yeniden düşünülen ve yeniden yorumlanan bir hal almaktadır. Modernist anlayışta bilimsel bağlamda tarih değiştirilemez, düzeltilemez ve restore edilemez. Ancak, postmodern anlayışa göre, tarih tekrar yorumlanabilir; tarihi dilimler bir araya getirilerek yeniden farklı tarihi kesit oluşturulabilir.

Biçim ve içerik açısından bakıldığında postmodernizm, vurguyu içerikten form ya da üsluba kaydırır. Düzeni, mantık ve simetriyi önemsemez, çelişki ve zıtlıklardan hoşlanır. Bir ironi duygusuyla birlikte, benlik aklının vurgulanmasını önemser. Sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları kaldırır. Seçkin ve popüler kültürle, farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları yok sayar. Eklektizme, alıntılama, söyleme, ve rastlantısal lığa önem verir. Yazarın yaratıcılığına otorite ve iktidarına meydan okur. Modernliğe karşı güçlü bir eleştiri ve saldırı vardır. Politik, dini veya toplumsal nitelikli bütün global, her şeyi kabullenici dünya ideolojilerine itiraz eder (Erdem, 2019, s.60).

Postmodernist sanatçı ‘zaman- mekân sıkışması’ olarak tanımlanan günümüz dünyasını, bir tür somut görüntüye dönüştürür. Onun bu çabası, kusursuz bir uyum

arayışı yerine, uyumsuzlar arasında uyum inşa etmeyi seçmektir. Böylece kültürel ve ideolojik bağlamdaki çeşitlilik aslında insanın düşünme süreçlerindeki çeşitlilikle açıklanır. Kuşkusuz geçmişe atıfta bulunma, modern sanat ekollerinde de izlenmiştir. Ancak modernizmdeki atıf, temanın vurgulanması için seçilen bir çağrışım yöntemidir. Örneğin; Dali'nin “Çarmıhta İsa” betimlemeleri temanın altını çizmek için seçilen bir yöntemdir. Buna karşın postmodernizmdeki geçmişe atıflar belirli bir dizgede yapılmaz, zaman zaman izleyicinin düzenli tarih algı akışına müdahale etme amacıyla yapılır. Postmodern sanatçı için çelişkileri yan yana getirmek anlatım yöntemi olarak yeniden yorumlamanın bir yolu olarak düşünülmektedir.



**Görsel. 89:** Giriye Elveda”, 1984, M.Morley

(<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=884>, erişim tarihi: 12.07.2019).

Postmodernizmin kültür tasarımlarına verdiği önem, bir ölçüde politik çeşitliliği, kültürel çeşitlilikle açıklama gerekçesine dayandırılabilir. Geçmişin belleklerde kalan güzel anılarına nostaljik bir özlem duyularak gerçekleştirilen tasarımlar, bazen toplumsal belleğin tahrip edilmesi olarak görülmesine karşın, postmodernist sanatçıların bu eylemleri bir tür bellek tazeleme olarak değerlendirmektedir. Kültür resminde geçmişten alıntı yaparken şimdinin en yeni imgelerini kullanarak nostalji açıklamalarını tartışmalı hale getirmektedir. Bu nedenle kültür resimlerine büyük anlamlar yüklemek yerine onları zaman-uzam diyalektiğinde gerçekleştirilen denemeler olarak görmek gerekmektedir. Zaten

sanatçuların kültür resimlerine biçem ve biçimsel açıdan yaklaşım farkları deneme çeşitliliğini gösterir.

Tarihsel değerlere dönüş, dönülen tarihsel dönemi sadece kutsamak ya da yüceltmek amacıyla değil, aynı zamanda, şimdiyi algılayan insanın belleği üzerinde geçmişe dair bir hatırlatma notu eklemek için yapılmaktadır. Bu not, bazen geçmişe yüceltirken bazen de geçmişteki insanın hatalarını sergiler. Böyle bir yöntemle sanatçı, insanlık tarihinin her kesitini ve her coğrafyasını şunda kolayca yeniden yorumlanan bir öykü parçasına dönüştürür.

Kültürü temel alan sanatsal tasarımlarda, izleyici sanatçı kadar önem taşımaktadır. Her hangi bir açıklama içermeyen tarihsel alıntılar, birbirleriyle eklemlenirken ortaya çıkan son görüntünün anlamlandırılması bütünüyle izleyicinin tarih ve kültür birikimine bağlıdır. Bu nedenle kültür ürünlerinin algılanışı, sanatçı tasarımının anlamlandırma amacının çok uzağında gerçekleşebilmektedir. Her izleyici, aynı ürünü farklı geçmiş bilgisiyle yorumlayıp kendisi için farklı bir öykü yaratabilir. Bu nedenle, kültüre gönderme yapan çalışmalar, sunuldukları coğrafyalarla ilintili olarak anlam kazanmaktadır. Örneğin; Orta Asya tarihinden yapılan bir alıntı, batılı izleyici için yüzeysel bir tarih bilgisi ile yorumlanırken; Orta Asyalı bir izleyici için sanatçının tasarım amacını da aşan yoğun anlamlar içerebilir.

Kültürel geçmişin sanat tasarımlarında kullanımı, bazen bazı tarihsel imgeleri popülerleştirmiş, güncelin sıradan imgelerine dönüştürmüştür. Örneğin; Kızılderili kültürünün bazı sembolleri reklam imgeleri arasında sıklıkla kullanılırken; Kızılderili kültürünün tarihsel gerçeklikleri, bugünün toplumsal belleğinde deformasyona uğramıştır. Fakat bazen de zamanda unutulmaya yüz tutmuş tarihsel ve kültürel kesitler bu tür tasarımlarla yeniden toplumsal belleğe katılmış, söz konusu tarihsel dönem üzerine yapılan kültürel ve siyasi tartışmaları yoğunlaştırmıştır. (Orta Asya kültürü, Peru kültürü gibi)

İnanç biçimlerine, dini ve mitolojik konulara hoşgörüyle bakma, kültüre atıfta bulunma, sanatçının katı bilimsel kabullerin dışına çıkarak özgür üretimler gerçekleştirmesine imkan sağlamıştır. Sanatçular kültür resimleri tasarımında, özellikle pastiş ve kolajı teknik bir yöntem olarak yoğun şekilde kullanmıştır. Bazı sanatçılar dijital ortamda bu yöntemleri uygularken, bazı sanatçılar da atıfta buldukları ilk tarihsel dönemin teknik yöntemlerini kullanırlar. Sanatçının

belirlediği temalar çerçevesinde gerçekleştirdiği tasarımlar, sanatçının günümüzden tarihsel döneme olan öykünmesiyle ve estetik beğenisiyle şekillenmektedir.

Tez çalışmasına konu olan Afrasyab duvar resimleri, dönemin siyasi olgularını, güçler arasında sağlanılmaya çalışılan erk ve dayanışma ilişkilerini kapsayan içeriği ve arka planda yer alan mistizmi tasarımların ana çıkış noktasını oluşturmuştur. Tüm tasarımlar, tarihsel vurgularını ve kültürel değerini öne çıkaran “posta pulu” biçiminde çerçevelenmiştir. Bu çerçevelenimin seçiminde posta pullarının evrensel işlevleri dikkate alınmıştır. Posta pulu görüntüleri tarihsel ve kültürel önemi olan olayların toplumsal belleklerde kalıcı hale gelmesi işlevini üstlenmektedir. Çoğunlukla maddi bir değerle de ifade edilen pullar, yaygınlaşma özelliği nedeniyle görsel propagandanın önemli taşıyıcılarından birisi olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı ve Almanya’da Doğu-Batı Berlin arasında pullar propaganda aracı olarak kullanılmış, mektuplar da erk propagandası yapılmıştır. Pullar ayrıca kültürlere uluslararası posta yoluyla belli bir kültürün unutulmaması istenilen değerlerini, tarihsel olay ve olguları bir tür kültürel tanıtım unsuru olarak aktarmaktadır. Devlet politikalarının belirlediği skalada basımının planlandığı pullar, gündelik posta işlevlerinin dışında arşivlenerek uluslararası tarihsel belge niteliğini de taşımaktadır (Stopzer, 1953, s. 1-2). Estetik bağlamda da bir değer olarak kabul edilen posta pulları, koleksiyonerler, tarih ve kültür bilimciler tarafından analiz nesneleri olarak da kullanılmaktadır. Bu nedenle tarihsel kesitlerin tanıklık belgesi niteliği taşıyan pulların anlam içeriği, gerçekleştirilen sanatsal tasarımlar ile belgelenecek kültürel bir değer olarak aktarımı hedeflenmektedir.

Gerçekleştirilen tez çalışmalarında, posta pullarını tamamlayan damga ve mühür sembolleri eklenmiştir. Seçilen semboller birleşmiş milletler uluslararası konsorsiyumları, uluslararası olimpiyat karşılaşmaları, uluslararası ekoloji anlaşmaları, ekonomi ve bilim dayanışma günlerini ifade eden dönem damgalar ile anlaşma logoları ve mühürlerden oluşmaktadır. Bazı çalışmalarda, pulun somut değerini de ifade eden rakamlar kullanılmakla birlikte, bu rakamlar herhangi bir para birimi ile tamamlanmamış, pulların hangi ekonomik değerleri ve hangi devlete ait olduğu bilgisinin belirsiz bırakması amaçlanmıştır.

Tez çalışması tasarımlarıyla, tarihe yönelik özgün bir yorumunu sunulması amaçlanmıştır. Bu yorum; dünya kültürlerinin siyasal varoluşlarının süreçler içinde

önemli değişiklikler gösterse de benzer politik yöntem ve ritüellerle toplumlar arası bağ kurduklarına ilişkindir. Bu yorumda, siyasal gücü olan ülkelerin tarihe yön verme konusunda avantajlı rolleri vurgulanmış, geçmişten günümüze devletlerarası ilişkilerde kullanılan yöntemlerin, görünenin dışında anlamlar taşıyan ritüellerle düzenlendiği düşüncesi vurgulanmıştır. Tasarımlarda, duvar resimlerindeki kompozisyon ve renk gerçekliğine sadık kalmakla, dönemi içinde siyasal öneme sahip görsel belge niteliğindeki görüntülerin sanatsal müdahaleyle bile tahrip edilmemesi gereken değer ve prestijini kabul edildiğinin vurgulanmasıdır.

Resim çalışmalarının içeriğini oluşturan kaynakta yer alan Soğd inanç ve kültürüne ait sahneler ile Türk kültürünün Orta Asya dönemindeki gücü ve saygınlığını yansıtan bölümler ve Soğdların diğer komşularına atfedilen betimlemeler seçilerek yeniden ele alınmış, böylece güçlü bir kültürün tarih karşısındaki dayanıklılığına yeni bir not düşülmüştür. Kültür resimleri ekolü, söz konusu not düşmeleri bir amaç olarak ele almaktadır. Bu ele alış biçimi, sanatçının ideolojik seçkisi olarak düşünülse de aynı not düşmeler tüm çağdaş kültürler için de sıklıkla yapılmaktadır. Özellikle küresel politikaların etki merkezlerinden biri olan Orta Asya önemli bölgedir. Günümüz dünyasında güçlü devletlerin yönlendirmeleriyle Antik Semerkant bölgesinde gerçekleştirilen kimlik politikaları, geçmiş kültürlerin, kültürel geçmişini silmek üzere programlar içermektedir. Gerçekleştirilen tez çalışmalarıyla, VII. yüzyıl Orta Asya'sının görsel kültür belgelerine dayanarak, günümüz politikalarında tanık olunan gizli amaçlar deşifre etmek istenmiştir. Özellikle yapılan tasarımlarda, uluslararası misyonlara sahip logo, damga, mühür ve parmak izi barkotla kullanımı, sermaye ve insan çelişmesini vurgulayan bir imge olarak kullanılmıştır. Bu çelişkinin vurgulanması ile küresel dünyanın siyasal ekonomik projeleri karşısında direnen sanatsal, kültürel ve tarihsel geçmiş anlatılmak istenmiştir.

## 6.2. Uygulama Çalışmaları ve Çözümlenmeleri



Resim 1. Batı Duvarından Alıntı



<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Kompozisyonda, tahtta oturan Soğd hükümdarına sunum yapılmaktadır. Sol tarafta kılıç ve yay sunulurken sağ tarafta davul ve mızrak sunumu yapan figürler bulunmaktadır. Kompozisyonun ön kısmında, bağdaç korarak oturmuş iki figür tasvir edilmiştir. Betimlemenin sağ alt köşesinde kırmızı bir mühür ve sol alt köşede parmak izi ile sol üst köşede 10 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Pul şeklinde tasarlanan kompozisyonda, kompozisyon elemanları hiyerarşik özelliklerine göre yerleştirilmiştir. Tahtta oturan figür, diğer figürlere göre daha büyük ve kompozisyonun merkezine yerleştirilerek vurgu buraya yapılmıştır. Kompozisyonda hükümdarın sağında ve solunda yer alan figürler birbirlerine eşit büyüklükte resmedilmiş, ön tarafta oturan figürler, hiyerarşik olarak hükümdardan daha küçük fakat diğer figürlerden büyük olarak betimlenmiştir. Hükümdarın hakimiyetini simgeleyen taht ve aslan figürleri, ikonografik imgeler olarak kompozisyona eklenmiştir. Koyu mavi tonlarda oluşturulmuş fonda, duvar resminin yaşadığı tahribatlara dokular kullanılarak göndermede bulunulmuştur. Figürlerin renklendirilmesinde orijinal duvar resimlerinde kullanılan renklere sadık kalınmış, çağdaş yorum getirilen resimde, arka plan içerisinde hükümdar betimlemesi transparan bir şekilde yeniden kompozisyona dahi edilmiştir. Transparan betimleme, Afrasyab duvar resimlerinin çok uzun süre toprak altında kalmış olmasına gönderme amacıyla gerçekleştirilmiştir.</p> <p>Kompozisyona eklenen kırmızı damga ile dönemsel olarak farklı uygulama biçimleri olmasına karşın günümüz dünyasında serbest dolaşımın belirli kurallara ve izinlere bağlı olarak gerçekleştirildiği vurgulanmıştır. Pasaport damgası şeklinde sıklıkla karşılaştığımız imge, günümüz dünyasında tanınma ve kabul edilme anlamını taşımaktadır. Kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan parmak izi şeklindeki barkod ile uluslararası tanınırlık ifade edilmiştir. Günümüzde, bireyler kendilerine verilen sembolik numaralar ile tanımlanmaktadır. Tüm dünyada kullanılan veri</p>	

tabanlarında yer alan ve parmak izleri ile kişilere yeni bir tanımlama getirilmiş ve bu tanımlama bilgi çağında insanların yeni kimlikleri olmuştur. Sol üst köşede yer alan “10” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.

Kompozisyonda renk dengesi zıt renklerin kullanımı ile sağlanmış, kompozisyonun merkezini oluşturan kırmızı leke açık beyaz ve sarılar ile desteklenmiştir. Resimde kullanılan kırmızılar gözün kompozisyonun tamamında dolaşmasını sağlamıştır.





**Resim 2:** Batı Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Batı duvarı referans alınarak gerçekleştirilen kompozisyonda, grup halinde oturmuş sekiz figür ile oturan figürlere göre daha büyük şekilde ayakta betimlenmiş bir figür görülmektedir. Grup halinde oturan figürlerin arkasında davul ve mızrak tasvirleri ile fonda yazı formları bulunmaktadır. Betimlemenin sağ üst köşesinde kırmızı bir mühür ile sol alt köşesinde 5 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Kompozisyon, mavi zemin üzerine kompozisyon elemanlarının yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Resim yüzeyinde hareket sağlanması amacıyla yatay olarak yerleştirilen oturan figür grubu, dikey olarak yerleştirilen figür ile dengelenmiştir. Üst kısımda bulunan boşluk, yazı formu ve mızrakların yerleştirilmesiyle doldurulmuş kompozisyonda bütünlük sağlanılmıştır. Figürlerin tipoloji ve formları orjinalleri esas alınarak gerçekleştirilmiş, renkler bu doğrultuda kullanılmıştır. Duvar resminde oluşan tahribatlar dokular ile verilmiş, hiyerarşik olarak büyük resmedilen figürün merkezi dengelemesi sağlanılmıştır. Ayakta beyaz olarak betimlenen figürün kaftanının alt kısmında orjinalinden esinlenerek yazı formu eklenmiş, bu yazı formu ile üstte bulunan yazı formunun bütünlüğü sağlanılmıştır.</p> <p>Figürlerin orjinallerinde yer alan silahlarına kompozisyonda yer verilmemiş bu grubun askeri ve yönetsel güçlerine üst kısımda bulunan mızrak ve davullar ile göndermede bulunulmuştur. Dönemin askeri gücü olarak kabul edilen grubun toplantı anını çağrıştıran kompozisyonu güçlendirmek amacıyla pul olarak tasarlanan resmin sağ üst köşesine kırmızı “SECURITY” damgası yerleştirilmiştir. Güvenlik ile ilgili uluslararası tanınırlığı ve kabulü olan bu imge ile dönemsel güvenlik imajı yeniden yaratılmaya çalışılmıştır. Sol alt köşede bulunan “5” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.</p> <p>Kompozisyonda renk dengesi, zıtlık ile sağlanılmış, soğuk mavi zemin</p>	

üzerinde zıtlık, figürlerin betimlemelerinde bulunan sarı ve kırmızılarla sağlanılmış, sağ üst köşede bulunan kırmızı damga ile denge ideal hale getirilmiştir. Figürlerin hareketleri kompozisyonun algılanır olmasını sağlamış, beyaz figürler ile koyu zemin dengelenmiştir.





**Resim 3:** Batı Duvarından Alıntı



<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Batı duvarı elcilerin kabulü sahnesinden esinlenerek yapılan kompozisyonda, hediyelerin sunumu için bekleyen figürler üç grup halinde betimlenmiştir. Betimlemenin orta kısmında kırmızı bir mühür ve sol üst köşede 10 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Koyu mavi zemin üzerinde oluşturulmuş kompozisyonda, beyaz ve açık kahverengi figür betimlemeleri ile resim yüzeyinde hareket sağlanılmıştır. Figürler hiyerarşik bir düzen ile yerleştirilmiş, sol alt köşede büyük olarak betimlenen ikili figür grubu, resmin merkezi olarak tasarlanmıştır. Bu figür grubunu dengelemek için sağ tarafa dörtlü bir grup ve tekli figür yerleştirilmiştir. Karşılıklı figür gruplarının yerleştirilmesiyle sağlanan denge, ortaya yerleştirilen figürler ile idael hale getirilmiştir. Figür formları ve süslemelerde orijinal resimlere sadık kalınmış, resmin orijinalinin zaman içerisinde yaşadığı tahribatlar, oluşturulan dokular ile verilmiştir. Figürlerin ellerinde, dikgörtgen şeklinde betimlenen kumaşların üzerinde yer alan dairesel formlar, renk ve biçim olarak ön plana çıkarılmaya çalışılmış, diğer figürlerin hediyeleri betimlenmeden duruş şekilleri ve el hareketleri ile bu imaj verilmiştir. Kompozisyon, açık koyu renk dengesi ile oluşturulmuş, koyu mavi zemin, açık renk figürlerin yerleştirilmesiyle dengelenmiştir. Kompozisyonda bulunan soğuk renk hâkimiyeti, sağda bulunan kahverengi figürler ve altta yer alan kırmızı mühür ile dengelenmiştir. Orijinal resimlerin yapıldığı dönemin ticari faaliyetleri ve toplulukların gerçekleştirdikleri uluslararası anlaşmalara, çağdaş bir yaklaşımla, kompozisyona yerleştirilen Dünya Ticaret Örgütü sembolü ile döneme gönderme yapılmıştır. Günümüz devletlerarası ticari ilişkilerin düzenlenmesinde, başrolde bulunan uluslararası yapının, dönemsel değişimi resimde kullanılan sembol ile verilmiştir. Sol üst köşede bulunan “10” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.</p>	



**Resim 4:** Kuzey Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Kuzey duvarında yer alan av sahnesinin yeniden tasarlanmış kompozisyonunda, biri büyük diğeri küçük olarak betimlenen iki atlının yaban hayvanlar ile mücadelesi betimlenmiştir. Betimlemenin sağ üst köşesinde kırmızı bir mühür ve sol at köşşede 10 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Koyu kahverengi ve mavi zemin üzerine oluşturulan kompozisyonda, hiyerarşik bir anlatımın ile figürlerden biri büyük diğeri ise küçük betimlenmiştir. Figürlerin orijinal resim rekonstrüksiyonlarında kullandığı silahlara tasarımda yer verilmemiş, bunun yerine hareketler ile sahne yeniden canlandırılmıştır. Duvar resimlerinde yaşanan bozulmalar, özellikle mavi at üzerinde yapılan doku arayışları ile verilmiştir. Betimlemeye konu olan av sahnesinin yeniden canlandırılmasında, günümüz toplumlarının değişen eğlence ve spor anlayışını simgeleyen olimpiyatlara gönderme yapılarak kompozisyonun sağ üst köşesine, olimpiatlar için tasarlanak kullanılan bir damgaya yer verilmiştir. Betimlemede yer alan insan ile hayvan mücadelesi kullanılan damgada, insana karşı insan şeklinde tasarlanarak günümüz dünyasının eğlence ve spor anlayışının, izleyiciye aktarılması amaçlanmıştır. Tarihsel olarak mücadele eden figürlerde değişimler olmasına rağmen yapılan bu mücadele izleyicilere spor ve eğlence şeklinde sunulmaya devam etmiştir.</p> <p>Açık koyu dengesi ile oluşturulan kompozisyonda, kompozisyon elemanları, koyu zemin üzerine açık olarak tasarlanarak algılanabilir olmaları sağlanılmıştır. Renklerin zıt kullanımı, figürlerde vurguyu arttırmış ve merkezi pekiştirmiştir. Mavi at ve beyaz binici kompozisyonun hiyerarjik merkezini oluştururken, kırmızı damga ile ikinci bir merkez sağlanılmaya çalışılarak çoklu anlatım gerçekleştirilmiştir. Figürlerin hareketli duruşları ile kompozisyona kompozisyona hareket kazandırmıştır. Sol alt köşede bulunan “10” sayısı bir para birimine atıfta bulunulmamış, bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.</p>	



**Resim 6:** Kuzey Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Kuzey duvarı referans alınarak yapılan betimlemede, tekne içinde yer alan kadın figürleri ve arka planda sülület şeklinde içinde ekeklerin olduğu bir tekne betimlemesi yapılmıştır. Kompozisyonun sağ üst köşesinde kırmızı bir damga ve sol köşesinde koyu bir sembol ve sol alt köşede 25 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi zemin üzerine oluşturulmuş kompozisyonda; orijinal resimde yer alan renkler ile figür formları kullanılmıştır. Kompozisyonda çoklu anlatımı gerçekleştirmek için orijinal resimde farklı bir sahne olarak bulunan tekne görüntüsü, kompozisyona mor renk ile transparan şekilde aktarılmıştır. Gerçekleştirilen kompozisyonda, orijinal resimlerin yaşadığı tahribatlara, dokular ve figürlerin özellikle portlerinin yapıları yarım kalmışlık etkisi ile göndermede bulunulmuştur. Figürlerin orijinal betimlemelerde kullandıkları müzik aletleri ve tekne kontrolünü sağlayan araçlara betimlemede yer verilmemiştir. Bunun yerine figür hareketleri ile eylemsellik sağlanılmaya çalışılmış, izleyicinin bilişsel olarak kompozisyonu tamamlamasına imkan verilmiştir.</p> <p>Kompozisyonun sol üst köşesine yerleştirilen Çin yeni yılını temsil eden görsel imge, orijinal resmin ikonografisinde bulunan yeni yıl kutlamasına atfen yapılmıştır. Resmin sağ üst köşesine yerleştirilen damgayla benzer şekilde günümüzden izlerin resme dahil edilmesi amaçlanmıştır. Damgaya yer alan yazıların karakteri, etnik bir gönderme içerirken tarih ile yeni yıla atıfta bulunulmuştur. Sol alt köşede bulunan “5” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir. Soğuk sıcak renk zıtlığı üzerine oluşturulan kompozisyonda, soğuk hakimiyeti mavi fon ile sağlanmış figürlerde kullanılan mavilerle, soğuk renk hakimiyeti pekiştirilmiştir. Renk dengesi, kahverengi sandal ve figürlerde kullanılan kırmızı ile sarılar yardımıyla sağlanmış, kırmızı damga ile denge idael hale getirilmiştir.</p>	





**Resim 11:** Kuzey Duvarından Alıntı



<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Kuzey duvarından ilham alınarak oluşturulan kompozisyonda, balıklar, yılanlar, ördekler, ejderha benzeri bir yaratık ve iki at ile su içinde bir figür bulunmaktadır. Kompozisyonun solunda bir mühür ve sitilize bir kaplumbağa figürü ile sağ üst köşede 11 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi zemin şeklinde oluşturulan resim yüzeyinde, betimlenen hayvanlar aynı düzlemde yer almaktadır. Hem kara hemde su canlılarının aynı düzleme yerleştirilmesinin nedeni kullanılan kaynakların ortak olmasından kaynaklanmaktadır. Bu döngü içerisinde merkeze yerleştirilen zeomorfik yaratık, kanatlı, balık yüzgecine sahip ve toynaklı şekilde betimlenmiştir. Yapılan betimleme ile farklı yaşam biçimlerinin birlikteliği ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun sağ tarafında bulunan iki at ve yanında yer alan figür ile insan hayvan ilişkisinde, insanın doğaya müdahalesi ve doğanın insan kontrolüne geçmesi ifade edilmeye çalışılmış, sol tarafta kullanılan mühür ile hayvan hakları ve yaban hayvanlarının korunmasına yönelik çağrı dile getirilmiştir. Bu mühür üzerinde yer alan panda figürü, uluslararası alanda vahşi hayat ile ilgili yapılan çalışmalarda kullanılan en tanınır sembol olması nedeniyle tercih edilmiştir. Günümüzde, başta küresel iklim değişiklikleri olmak üzere, insan eliyle gerçekleşen ve tüm canlıları tehdit eden problemlere yapılan betimleme ile göndermede bulunulmuştur.</p> <p>Sol üst köşede yer alan kaplumbağa figürü, kullanılan damgayı desteklemek amacıyla yerleştirilmiş, özellikle denizlerde yaşanan problemler sonucunda nesli tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan, kareta karettalara, göndermede bulunulmuştur. Sağ üst köşede bulunan “10” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış, bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.</p> <p>Kompozisyonda yer alan soğuk sıcak renk zıtlığı, soğuk mavi zemin üzerine sıcak tonlar ile yerleştirilen figürler ile denge sağlanılmıştır. Figürlerin renklerinde kullanılan beyazlar ile kompozisyonda figürler ile sağlanan hareketin desteklenmesi ve gözün kompozisyonda dolaşması amaçlanmıştır.</p>	



**Resim 7:** Güney Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Güney duvarında yer alan Nevruz kutlamasına atfedilen çalışmada, ata kültürü ziyareti gerçekleştiren beyaz fil üzerinde tören alayı ve tapınak görevlileri betimlenmiştir. Betimlemede UNESCO yazısı ve 5 rakamı görülmektedir.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi zemin üzerine gerçekleştirilen kompozisyonda, zeminde dokular ile dönemsel tahribatlar ifade edilmiştir. Orijinal duvar resminde tahribata uğrayan fil üzerinde ki figürler, duvar resimlerinin geçirdiği tahribatların etkisini göstermek için, gerçekleştirilen dokular arasında çizgisel olarak betimlenmiştir. Kompozisyon, kendi içinde iki farklı sahne olarak tasarlanmış bu tasarımda orijinal duvar resimlerinde yer alan çoklu sahne kullanımına göndermede bulunulmuştur.</p> <p>Tapınak tasvirinde, renk kullanımında sarı daha parlak tercih edilerek, tapınağa yapılan vurgu arttırılmıştır. Tapınağın girişinde bekleyen figürlerin belden aşağı kısımları orjinallere sadık kalınarak betimlenirken, özellikle yapıldıkları dönemden sonra farklı inanç grupları tarafından gerçekleştirilen tahribatlara göndermede bulunmak için portreler yapılmamıştır. Sol alt köşede bulunan sülület halinde ki tapınak muhafızı figürüne, duvar resimlerinin günümüze ulaşmasını sağlayan koruyucu bir misyon yüklenerek, tapınağın yanında yeniden tamamlanmış şekilde yer verilmiştir. Betimlemede yer alan figür kıyafetlerinde ve filin üzerinde ki süslemelerde, kullanılan motifler orijinal resimden alınmıştır. Dönemim inanç, güç ve yönetsel sembolleri olarak kullanılan kuş, domuz ve keçi figürleri çağdaş sanat anlayışı ile gerçekleştirilen kompozisyonda tamamlayıcı resimsel unsurlar olarak kullanılmıştır.</p> <p>Pul olarak tasarlanan kompozisyonda, yer alan fil ve tapınak figürleri özellikle VII. yy. Soğd inanç sisteminde büyük öneme sahip unsurlardır. Geçmişten günümüze gelen bu kültürel değerler, gerçekleştirilen tasarımda</p>	

tapınak üzerine eklenen “UNESCO” amblemi ile pekiştirilmeye çalışılmıştır. Resimlerin orojinaleri başta olmak üzere dünya kültür mirasına sahip çıkma anlamında çalışmalar yürüten UNESCO’nun misyonuna kompozisyonda yer verilmiştir.

Kompozisyon, zıt renklerin kullanımı ile oluşturulmuş, soğuk mavi fon sıcak kahverengi ve sarılar ile dengelenmiştir. Kompozisyonda hareket, figürlerin yerleştirilmesiyle sağlanılmış, resmin merkezini oluşturmak için beyaz kullanımı tercih edilmiştir. Sağ üst köşede bulunan “5” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış, bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.



Resim 8: Güney Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Güney duvarı referanla gerçekleştirilen kompozisyonun ön planında, yüzü maskeli bir figür bir ata öncülük etmektedir. Resmin arka plnında iki deve ile binicileri ve dört kuş figürü görülmektedir. Kompozisyonun sağ alt ve sol üst köşesinde mühürler ile 25 sayısı bulunmaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi zemin üzerine oluşturulmuş kompozisyonda, güney duvarında yer alan ata kültüne saygı ve kurban töreninin yeniden canlandırılması gerçekleştirilmiştir. Yatay olarak kurgulanan kompozisyonun ön planında, yer alan peçeli Zerdüş rahibi figürü diğer figürlerden daha büyük olarak konumlandırılmıştır. Hiyerarşik olarak büyük çizilen figür ve eşlik ettiği at, kompozisyonun merkezini oluşturmaktadır. Kompozisyonda hiyerarşik olarak merkez olan at ve figür, develi figürlerin yerleştirilmesiyle dengelenmiştir. Figür büyüklüğü ile verilen hiyerarjik düzen, ikinci figür grubuna renk ile verilmiştir. Orijinal resim ikonografisinde, tanrı Mitra'ya adanan at ve tanrı Zurvan'a adanan kazların betimlenmesinde, deve üzerinde bulunan figürler ritüeli gerçekleştirecek kişiler olarak tanımlanmıştır. Bu kişilerin konumlarına yapılan gönderme renkler ile sağlanılmıştır.</p> <p>Tanrılara adanan kompozisyonda, figürler önem sırasına göre betimlenmiş, daha önemli olan at, ön plana yerleştirilirken, daha az önem verilen kazların yerleştirilmesinde ikinci plan tercih edilmiştir. Betimlemede yer alan figür formları ve süslemelerde, orjinallere sadık kalınmış, süslemede yer alan figürlerin ikonografisinin aktarılmasına çalışılmıştır. Süslenen at figürünün üzerinde yer alan dairesel formlar ve kanatlı at, simgesel anlamları nedeniyle daha belirgi olarak resmedilmiştir. Dönemin ticaret merkezi sayılan İpek yolu üzerinde gerçekleşen törene gönderme, kullanılan damgalar ile yapılmıştır. Sağ alt köşede kullanılan "SILK ROAD" damgası, sol üst köşede bulunan ve uzak doğu alfabetine gönderme yapan kırmızı mühür ile desteklenmiştir. Sağ üst köşede bulunan "25" sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin</p>	



kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.

Açık koyu renk dengesi ile oluşturulan kompozisyonda, koyu mavi zemin, açık renk figürler ile dengelenmiştir. Kompozisyonda bulunan sıcak soğuk renk dengesi, mavi zemin üzerinde kahverengi turuncu develer ile kırmızı giyimli binici ile sağlanmış, kırmızı mühürün kompozisyona yerleştirilmesiyle, resimde soğuk sıcak renk dengesi ideal hale getirilmiştir. Beyaz lekeler ile gözün kompozisyonun tamamında dolaşması sağlanmıştır.





Resim 9: Güney Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Güney duvarı referans alınarak tasarlanan kompozisyonda, hiyerarşik düzenleme ile sarı at üzerinde bir erkek figürünün önünde, dikey olarak sıralanmış atlı üç kadın figürü görülmektedir. Kompozisyonun sağ üst köşesinde stilize dairesel bir şekilde kuş figürü ve sol alt köşede 5 sayısı bulunmaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Kompozisyon, mavi zemin üzerine yerleştirilen figürlerden oluşturulmuştur. Hiyerarşik bir düzen ile Soğd hükümdarı, diğer figürlerden daha büyük bir şekilde merkeze yerleştirilmiştir. Merkeze yerleştirilen figürün bindiği at sarı turuncu tonlarında fon ile zıtlık oluşturacak şekilde resmedilmiş, bu zıtlık ile figürün algılanırlılığı arttırılmıştır. Kompozisyonda yer alan hükümdarın form ve kıyafetlerinde ki süslemeler, orijinal resimde yer alan ikonografiye uygun olarak yapılmış ve kırmızı kıyafetler ile renk olarak da merkez vurgusu yapılmıştır.</p> <p>Hükümdarın yönetsel gücünün temsili olan taç, kılıç, yay ve elinde bulunan balta, orijinal resim referans alınarak yeniden resmedilmiştir. Kompozisyonun solunda bulunan ve hükümdarın cariyeleri olarak kompozisyona dahil edilen kadın figürlerinin bindiği atlar, farklı renklerde betimlenerek, gözün, renkler aracılığıyla resim yüzeyinde dolaşması sağlanılmıştır. Kompozisyonun ana figürleri olan atlar ile binicilerinin ilişkisinde, yularların betimlemesi yapılmamış, binicilerin pozisyonları ve el hareketleri ile bu eylemsellik kazandırılmıştır. Yatay olarak yerleştirilen hükümdar figürü, dikey olarak yerleştirilen çariye grubu ile dengelenmiş, kompozisyonda hareket idael hale getirilmiştir. Soğuk sıcak renk dengesi ile oluşturulan kompozisyonda, soğuk mavi zemin figürlerin betimlemesinde kullanılan kırmızı, sarılar ile dengelenmiş, kahverengi kullanılarak denge ideal hale getirilmiştir. Figür betimlemelerinde kullanılan beyazlar ile gözün resim alanının tamamında dolaşması sağlanılmıştır. Resmin orijinal ikonografisinde yer alan yönetsel güç sembolleri, resmin sağ üst köşesine yerleştirilen “UN” Birleşmiş Milletler günümüz yönetim sembolü ile</p>	

pekiştirilmiş ve anlam güçlendirilmiştir. Sol alt köşede bulunan “5” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.





Resim 10: Doğu Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Doğu duvarı referans alınarak pul şeklinde oluşturulmuş kompozisyonda, ortada bulunan iki küreye bakan iki figür yer almaktadır. Resim yüzünde yazı formları ile ortada ve sol alt köşede mühür ile 10 sayısı bulunmaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Duvar resimleri arasında konu bakımında farklılığı nedeniyle seçilen kompozisyonda, astronomi çalışması gerçekleştirdiği düşünülen iki figür yer almaktadır. Oluşturulan dokular ile duvar resimlerinde süreç içerisinde meydana gelen tahribatlar vurgulanmıştır. Kahverengi fon üzerine oluşturulan kompozisyonda, figürlerin eylemlerine gönderme yapmak amacıyla zeminde Soğd yazısı formu resim elemanı olarak kullanılmış ve gerçekleşen eylem desteklenmiştir. Kullanılan yazı, biçimsel olarak Soğdçaya benzemesine rağmen herhangi bir içeriğe sahip değildir. Yazı formu, sadece kompozisyon elemanı olarak eklenmiştir. Figürler, hiyerarşi gözetilerek betimlenmiş, sandık benzeri oturağa konumlandırılan büyük figür, öğrencisine ders veren bir hoca olarak gösterilmiş, el hareketleri ile bu vurgu desteklenmiştir. Öğrenci olarak betimlenen figür, daha küçük resmedilmiş ve dizlerinin üstünde bekler şekilde konumlandırılmıştır.</p> <p>Kompozisyona hareket kazandırmak için sağ üst köşeye önde yer alan figürün transparan görüntüsü aktarılmıştır. Küre üzerinde atom ajansı sembolü ve bilimsel çalışmalara atıfta bulunulan semboller bulunmaktadır. Benzer şekilde sol alt köşede, atom ajansına ait bir damga yer almaktadır. Bilimsel çalışmaların dünya üzerinde mutlak düzen için gerekliliğini vurgulamak ve bilimsel çalışmaların geçmişten günümüze takdir edilmesinin gerekliliğine kompozisyonda verilmeye çalışılmıştır.</p> <p>Koyu açık dengesi ile oluşturulan kompozisyonda, açık renk olarak betimlenen figürler koyu zemin üzerine yerleştirilerek algılanır olmaları sağlanılmıştır. Sağ alt köşede bulunan “10” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.</p>	





Resim 5: Doğu Duvarından Alıntı

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Doğu duvarın da yer alan sahnelerin birleşimi ile oluşturulmuş kompozisyonda, ellerinde yayları ile av gerçekleştiren figürler, balıklar, kuşlar ve arka planda öküzün kuyruğundan tutmuş bir kadın figürü bulunmaktadır. Kompozisyonun sağ ve solunda iki damga ile 5 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi zemin üzerine oluşturulan kompozisyonda, doğu duvarında yer alan farklı iki sahne bir arada verilmeye çalışılmıştır. Orijinal resimlerin ikonografisinde, pigme olarak kabul edilen cücü avcılarının tiyatral avları yeniden yorumlanılmıştır. Resim düzleminde farklı konumlandırmalar yapılarak av sahnesinin etkisi arttırılmıştır. Avcı figürleri yeniden kompozisyona yerleştirilirken lider olduğu düşünülen figür hiyerarji oluşturularak daha büyük resmedilmiş diğer avcılar ise resim yüzeyine farklı renk tonunda transparan bir şekilde yerleştirilmiş, fon ile bütünlüğün sağlanılmıştır. Betimlenen hayvanların, resimde av objesi olarak kullanımı tercih edilmemiş ve hayvanlar resim yüzeyine bağımsız şekilde konumlandırılarak, av eyleminden bağımsız kılınmıştır. Betimlenen hayvanların formlarında orijinal duvar resimleri referans alınmış ve deformasyon yapılmamıştır.</p> <p>Kompozisyonun ikinci sahnesi, öküzün kuyruğunu tutan kadın figürü ile orijinal resimlerin ikonografik çözümlemesinde yer alan Budist cenaze ritüelinin gerçekleştirilmesi aktarılmaya çalışılmıştır. Çağdaş yorum ile gerçekleştirilen kompozisyonda, Budizm de kutsallık atfedilen öküz ve günümüzde uluslararası hayvan hakları koruma sembolü olan WWF amblemi birlikte kullanılarak hayvan haklarına yönelik hassasiyet pekiştirilmiştir. Kompozisyonun sağında yer alan WWF damgası ile günümüz dünyasında vahşi hayatın maruz kaldığı sorunlar izleyiciye aktarılmıştır. Sol üst köşeye kırmızı olarak yerleştirilen “ALL ANIMALS HAVE RIGHTS” damgası ile tüm hayvanların sahip olduğu yaşam</p>	

hakkı resimsel olarak ifade edilmiştir.

Koyu açık dengesi ile oluşturulan kompozisyonda, koyu mavi zemin üzerine yerleştirilen beyaz figürlerin algılanmasını sağlamıştır. Soğuk renk hâkimiyetinde olan kompozisyonda, kırmızı mühür kullanımı ile denge sağlanılmıştır. Sol alt köşede bulunan “5” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış, bu konuda izleyicinin kompozisyonu tamamlaması istenilmiştir.





Resim 12: Karma Seçki

<b>Yapım Tarihi</b>	2019
<b>Tekniği</b>	T.Ü.Y.B.
<b>Boyutları</b>	100x120
<b>Kompozisyon ve Tema</b>	
<p>Afrasyab duvar resimlerinde özellikle kıyafet süslemelerinde yer alan hayvan figürlerinden oluşan kompozisyonda, kanatlı at, kanatlı köpek, keçi, domuz ve kuş figürleri görülmektedir. Resmin sağ üst köşesinde mühür formu ve 25 sayısı yer almaktadır.</p>	
<b>Eserin Analizi</b>	
<p>Mavi sarı şeklinde dekoratif olarak düzenlenen kompozisyonda, yer alan figürlerin seçiminde duvar resimlerinin orjinallerinin ikonografisi dikkate alınmış, figür betimlemelerinde orjinal formlara sadık kalınmıştır. Orijinal resimlerde süsleme unsuru olarak yer alan figürler, yapılan çağdaş yorumda, resmin aslı öğeleri olarak yer almıştır. Figürlerin kompozisyona yerleştirilmesinde, hiyerarşik önem ve kompozisyon dengesi gözetilmiştir. Farklı kültürlerde, farklı tanımlamaları yapılan kanatlı at figürü, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş, merkez olarak seçilen figür koyu renk ile betimlenerek vurgu arttırılmıştır. Koyu olarak yerleştirilen at figürü, koyu kuş figürleri ve damga ile desteklenmiştir.</p> <p>At figürünün önünde yer alan kanatlı zeomorfik köpek figürü, renk olarak merkezi desteklemiş ve gözün merkezde kalmasını sağlamıştır. Dekoratif düzenleme ve figürlerin yerleştirilmesiyle, resim yüzeyine hareket kazandırmıştır. Sol üst köşede yer alan domuz figürünün, mavi ile betimlenmesi gözün resim yüzeyinde dolaşması sağlanılmıştır. Mavi yüzeyde, turuncu keçi ve sarı alanda beyaz kuş figürünün yerleştirilmesiyle resim bütün olarak algılanır hale gelmiştir.</p> <p>Geçmiş kültürlerin günümüz mirası sayılan motifler, günümüzde farklı sanat disiplinlerinde kullanımı devam eden biçimlerdir. Bu biçimlerin kullanımında geçmişe atıfta bulunmak, yapıldıkları dönem sanatçılarına ve kültürlerine karşı yapılması gereken bir zorunluluktur. Kompozisyonun sağ üst köşesinde yer alan “MADDE IN ÖZBEKİSTAN” damgası ile motiflerin günümüzde kullanımının uluslararası güncelliği vurgulanılmıştır. Sağ alt köşede bulunan “25” sayısı ile belirli bir para birimine atıfta bulunulmamış bu konuda izleyicinin kompozisyonu</p>	

tamamlaması istenilmiştir.

Soğuk sıcak renk dengesi ile oluşturulmuş kompozisyonda, mavi zemin ve koyu mavi at figüründe bulunan soğuk renkler, dekoratif düzenlemede ki sarı ve hayvan betimlemelerinde bulunan kahverengi ve turuncular ile dengelenmiştir. Sağlanan denge, kullanılan beyazlar ile desteklenmiş, beyaz kullanımı ile gözün resim yüzeyinde dolaşması sağlanılmıştır.





## SONUÇ

Tez çalışmasında, insanlığın resim yapma serüveni başlangıcından ele alınarak incelenmiştir. Yaratma dürtüsüyle, mağara duvarlarına yapılan resimlerden yola çıkarak, dönemsel olarak toplumlari duvar resmi yapmaya iten nedenler irdelenmiştir. Farklı amaçlar ile yapılan duvar resimlerinde kullanılan malzemeler ve teknikler arasında ki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Özellikle Mısırlıların katı dini yapıları ile şekillenen resim geleneklerinde tanrı kral inancı ile yapılmış tanrı betimlemeleri ve ölüm töreni betimlemeleri ön plandadır. Mısırlıların resimlerinin, ele alınan temalar, kullanılan teknik, renk ve semboller bakımından oldukça zengin olduğu görülmüştür.

Antik Yunan ve Roma da heykel sanatının gölgesinde kalan duvar resmi hakkında sınırlı görselin bulunması bu döneme ait örnekler üzerinden yapılan değerlendirmeyi zorlaştıran bir etken olarak karşımıza çıkmıştır. Bu dönemde yapılan seramik işleri ve yazılı metinlerde bulunan referanslar, yapılan duvar resimleri hakkında bilgi kaynağını oluşturmaktadır. Roma dönemi duvar resimleri arasında özellikle Efes'te bulunan duvar resimleri büyük önem taşımaktadır. Hıristiyanlık etkisinde gelişen Bizans duvar resimleri, farklı dönemlerde dini otoritenin baskısı altında kalmış ve biçimsel değişimler yaşamıştır. Bizans sanatında, dini betimlemelerin ön planda olduğu duvar resimleri ikonolazma döneminde, figüratif betimlemelerin yasaklanmasından dolayı resim alanında ki gelişme durmuş olmasına rağmen bu dönemden sonra resim alanında gelişmeler devam etmiştir. İstanbul'daki Kariye Camii duvar resimleri Bizans duvar resmine ait iyi örneklerle sahiptir.

Farklı toplumlara ev sahipliği yapmış olan Mezopotamya, birçok medeniyete ait zengin bir duvar resmi geleneğine sahiptir. Biçimsel olarak birbirine benzerlik gösteren bu resimlerde, konu bütünlüğü ve kullanılan renklerin benzerliği dikkat çekmektedir. Özellikle hükümdarların başarıları, tanrısal motifler ve av sahnelerinin betimlendiği Mezopotamya sanatında, duvar resimlerinde stilize edilmiş formlar dikkat çekmektedir. Yoğun çekişmelere ve savaşlara tanıklık eden Mezopotamya topraklarında bulunan ilk duvar resimleri Mari Sarayındaki yer alan ve M.Ö. 2000–1700 arasına tarihlendirilen duvar resimleridir. Yapıldıkları dönemin şartları, yıkıcı

savaşlar ve harap edilmiş mimari yapılar nedeniyle Mezopotamya duvar resimlerinin teknik özellikleriyle ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır.

İnsanlık tarihinde önemli bir merkez olan Anadolu'da bulunan duvar resimleri, Anadolu toplumlarının yaşam biçimleri ile şekillenmiştir. İnançsal betimlemeler ve hükümdarların yönetsel güçlerinin merkezde olduğu duvar resimlerinde, av sahneleri ortak olarak betimlenen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu uygarlıklarına ait Paleolitik dönem resimlerinde özellikle Antalya Karain mağarası, Diyarbakır Sinek Çayı/Kayaaltı Sığınağı ve Van/Tirşin Yaylası ile Kızların Mağarasında raslanılmaktadır. Çatalhöyük duvar resimleri Neolitik Dönem Anadolu resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Çatalhöyük duvar resimlerinde çizgisel formlarla betimlenen figürlerde kullanılan renkler dikkat çekmektedir.

Kaya yüzeyine yapılan kazıma resimlerden, Budizm etkisinde tapınak duvarlarına yapılan duvar resimlerine geniş bir yelpaze ile karşımıza çıkan Orta Asya duvar resimleri konu ve kompozisyon özellikleri ile oldukça ilginçtir. Özellikle dini betimlemelerin yapıldığı Uygur duvar resimleri, Orta Asya duvar resimlerinin genel karakteristiğini yansıtmaktadır. Bu duvar resimlerinde sıralı biçimde yerleştirilmiş figürler ve hiyerarşik kompozisyon düzeni dikkat çekmektedir. Günümüzde "Doğu Türkistan olarak bilinen bölgede ki Hoço, (İdikut) Turfan, Kuça, Murtuk, Toyuk, Bezeklik, Yarhoto, Sorçuk, Kumtura, vd.) yapılarında önemli duvar resmi örnekleri bulunmaktadır.

Farklı toplumlarda ortak ifade aracı olarak kullanılan duvar resimlerinin toplumların yaşantılarındaki yeri ve önemi günümüzden farklı olarak yapıldıkları dönemlerde özellikle statü göstergesi olarak kullanılmıştır. Genel olarak dini otorite ve yönetici sınıfa atfedilerek yapılan duvar resimleri, günümüzde evrensel değer taşıyan ve tüm insanların ulaşabildiği estetik öğelere dönüşmüştür. Duvar resimleri dönemselsel olarak farklı amaçlar için çeşitli yüzeylere uygulanmış, farklı malzemeler ve teknikler kullanılmıştır. Duvar resmi uygulaması için hazırlanan yüzeylerde, resimlerin kalıcılığını sağlamak için tarihsel süreçte kullanılan malzemeler değişiklik meydana gelmiş, bu nedenle farklı sıva malzemeleri kullanılmıştır. Hazırlanan sıvaların içine sağlamlığı arttırmak için bağlayıcı olarak ot, saman, insan ve hayvan kılları gibi malzemeler eklenmiştir.

Duvar resmi yüzeyine yapılan boya uygulamalarında, teknik ve malzeme açısından çeşitlilik görülmektedir. Yaş sıva üzerine, boya uygulaması yapılarak kalıcı ürünlerin ortaya çıkarıldığı “Al Fresko” fresk tekniği, yaygın olarak kullanılan duvar resmi tekniğidir. Kuru yüzeye yapılan ve fresk tekniğine oranla daha az tercih edilen “fresco secco” tekniği, uygulama rahatlığından dolayı tercih edilmiştir. Duvar yüzeylerine yapılan ilk boya örnekleri, doğadan doğrudan elde edilerek uygulanan boya pigmentleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu pigmentler arasında özellikle bitki ve hayvanlardan elde edilenler ile yanmış odunlardan elde edilen siyahlar kullanılan ilk renk örnekleridir. İnsanlığın gelişmesiyle birlikte zaman içerisinde renk skalası geliştirilmiş ve çeşitlenmiştir. Boya pigmentlerine ilave edilen bağlayıcı malzemeler ile bu pigmentlerin dayanıklılığını ve uygulama alanlarının artmasını sağlamıştır. Böylece yapılan resim uygulamalarında, daha renkli ve anlatımsal gücü yüksek betimlemeler gerçekleştirilmiştir.

Toplumlar farklı yöntemlerle elde ettikleri renkleri, kültürel yapıları doğrultusunda sembolik anlamlarıyla birlikte kullanmışlardır. Bu nedenle yapılan betimlemelerde, renkler, sadece bir betimleme aracı olarak görülmemiş, aynı zamanda bir temsil aracına da dönüşmüştür. Renklere yüklenen anlamlar, bazı toplumlar arasında ortak olmasına rağmen zıt anlamlar da ifade edilebilmektedir. Örneğin Doğu toplumlarında, gökyüzü rengi olmasından dolayı olumlu anlamı bulunan mavi, Batılı toplumlarda siyah ile ilişkilendirilmiş, karamsarlık ve hüznün olarak kabul edilmiştir.

Orta Asyanın kadim toplumlarından biri olan Soğdlar, (M.Ö. VI. - M.S. X. ) bugün Özbekistan ve kısmen Tacikistan topraklarını da içine alan Semerkant ve Buhara arasındaki Zerefşân ve Kaşkadarya nehirleri arasında bulunan bölgede yaşamışlardır. Soğdlar, zengin tarım arazileri ve yaygın ticari faaliyetleri nedeniyle Orta Asya bozkırında oldukça rahat bir yaşam sürmüş ve komşuları ile iyi ilişkiler kurmuşlardır. Askeri alanda çok gelişme göstermemiş olan Soğdlar, yönetsel olarak, Türkler ve Çinlilerin hakimiyetinde kalmışlardır. Yönetsel ilişkileri Soğdların kültür, din ve sanatını etkilemiş, İran da yaygın olan Zerdüşlük Soğd inanç sisteminin temelini oluşturmuştur. Zerdüşlüğün yanında, Budizm ve Maniyelizm gibi dinlerde Soğdlar arasında kabul görmüş ve özellikle sanatsal formlarını etkilemiştir.

Semerkant ve Panjikent olmak üzere Soğd yerleşim yerlerinde dini motif ve süslemelerin yer aldığı dini ve sivil mimari örnekleri bulunmaktadır. Bu yapılar dini içerikli, resim ve özellikle ahşap kabartmalar ile süslenmiştir. İpek Yolu üzerinde bulunan Soğdlar, dokuma alanında uzmanlaşmış, özellikle yaptıkları ipek kumaşları pazarlayarak ipek kumaşının tanınmasında büyük rol oynamışlardır. Kıyafet biçimlerinde özellikle Türk etkisi görülen Soğdların, müzik ve dans alanında gelişmelerine, bu dönemde yapılan betimlemelerde rastlanılmaktadır. Soğd kıyafetleri ile betimlenmiş birçok müzisyen ve dansçı figürü yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır.

Soğd heykel sanatında, taş ve metal işlerine nadiren rastlanılmasına rağmen özellikle dini içerikli ahşap heykel ile kabartmalar Soğd mimarisi ve inancı içerisinde önem arz etmektedir. Yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda, özellikle dini ritüellerde kullanılan seramik malzemeler ve ölü gömmek için kullanılan ossuarylar, Soğd seramik sanatının önemli ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu seramikler, Soğdlu sanatçılar tarafından zaman içerisinde geliştirilerek farklı tekniklerde yapılmış, yapılan çalışmaların üzerinde, özellikle dini motifler süslemelere yer verilmiştir. Soğd metal işleri, ticari faaliyetleri nedeniyle darb edilen sikkeler ile dini ve günlük kullanım eşyaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metal işleri, İran etkisi, Çin etkisi ve bağımsız olmak üzere üç farklı tarzda yapılmıştır. Soğd metal işlerinde özellikle Çin etkisinde yapılmış olan süslemeli örnekler dikkat çekicidir. Yapılan süslemelerde, diğer sanat formlarında olduğu gibi dini içerikler ön plandadır.

Soğd resim sanatı, gelişen mimariye paralellik göstermiş, başta dini ve siyasi mimari olmak üzere, tüm Soğd mimarisinde temel süsleme unsurlarından biri olmuştur. Soğdlu ustalar tarafından hazırlanan iki kat sıva üzerine uygulanan resimler, içerikleri ve kullanılan teknikler bakımından oldukça zengindir. Soğdlu sanatçılar zaman içerisinde geliştirdikleri teknik ve kompozisyonlar ile güçlü betimlemeler gerçekleştirmişlerdir.

Tez çalışması kapsamında, Soğd duvar resimleri arasında önemli bir yere sahip olan Afrasyab duvar resimlerinin ikonografik çözümlemesi yapılırken Panofsky'nin ikonografik eleştiri yöntemi kullanılmıştır. İkonografik çözümleme yapılırken dönemin içinde bulunduğu siyasi, kültürel ve inançsal özellikler dikkate alınmış ve çözümlenmeler bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

Soğd duvar resimlerinin kompozisyon yapısı plakalar biçiminde düzenlenmiştir. Belirli tarihsel olayların zaman akışı, aynı duvarlar üzerinde aralarında ayırım çizgisi olmaksızın oluşturulan panel ya da plakaların yan yana getirilmesiyle kompozisyonlar oluşturulmuştur. Afrasyab duvar resimlerinin kompozisyon yapısında, doğrusal bir perspektif kullanılmadığı için tek biçimli ve çok yönlü uzamsal mekânlar oluşturulmuştur. Bu mekânlarda, planlar biçiminde arka arkaya yerleştirilmiş sahneler, hiyerarşik perpektif kurallarıyla tasarlanmış önemli olan figürler daha büyük tasvir edilmiştir. kompozisyonlarda, yakında olan figürler önde, uzaktakiler ise arkada betimlenmiş, boyamalar bu doğrultuda yapılmıştır. Yüzey resmi olarak tasarlanan duvar resimlerinde derinlik, renklerin etkisi yerine kompozisyon elemanlarının yüzeye yerleştirilmesiyle sağlanılmıştır.

Afrasyab resimlerindeki figürler, farklı açılardan ele alınarak resimlendirilmiştir. Ancak, figürlerin büyük bir kısmı profilden verilmiştir. Kumaş çizimleri olağanüstü detaylarla sunulmuştur. Kumaşın üzerinde oluşturulan dairesel çerçevelerin içine, dönemin kültürel sembolleri motif olarak yerleştirilmiştir.

Bir kısım araştırmacıya göre Elçiler Salonu olarak kabul edilen söz konusu görüntüler, Soğd hükümdarı ve komşularının temsilcilerinin yer aldığı bir festival dönemini (yeni yıl kutlaması) yansıtmaktadır. Bu görüş üzerinde fikir birliği sağlanamamıştır. Ancak, resimlerin kompozisyon yapısındaki tören izlenimi ve farklı kültürel yapıdaki toplulukların bir arada gösterilmesi, festival fikrini güçlendirmektedir.

Güney duvarı, sol alt köşesinde tapmakta rahipler, çeşitli motifler ile süslenmiş tören kıyafetleri ile tören kfilesini beklerken betimlenmiştir. Kafilenin betimlenmesinde kullanılan at renkleri, yönetsel hiyerarşiyi vurgulayacak biçimde gerçekleştirilmiştir. Kafilenin içerisinde yer alan dört beyaz kaz ve süslenmiş at, kompozisyonun içerisinde resimsel elemanlar olarak yer almalarının yanında, tanrılara sunulan değerli hediye olma özelliği ile vurgulanmak istenmiştir. Tanrıları onurlandırmak amacıyla değerli hediyelerin sunulması VII. Yüzyıl Orta Asya kültürlerinde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. At ve fil betimlemelerinin yanında kazların betimlenmesi, yönetimin zenginliğinin ve ihtişamının göstergesi olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Betimlemede cariyelerin ve korumaların bindiği atlar belli bir düzende sıralanmıştır. Semerkant hükümdarı

Varkhuman hiyerarşik olarak diğer figürlerden daha büyük olarak sarı at üzerinde tasvir edilmiş yönetsel pozisyonu bu şekilde verilmiştir. Kafilenin başında bir filin üzerine oturmuş, yanında hizmetçisi bulunan prensesin betimlendiği görülmektedir. At ve filin oluşturduğu kafilenin üçüncü sırasında bir deve üzerinde betimlenmiş iki figür yer alır. Tanrılara adak adamasını gerçekleştirecek bu figürlerin ellerinde bulunan güzlerin kurban töreninin gerçekleştirilmesinde kullanıldığı bilinmektedir. Güney duvarı betimlemesinde hükümdar Varkhuman'a çoğunluğu kıyafet ve tipolojilerinde Türk olduğu anlaşılan korumalar eşlik etmektedir.

En fazla tahribata uğramış doğu duvarı betimlemeleri, tam olarak analiz edilememiş olmasına rağmen betimlemede, astronomi çalışmaları yapan Helenistik bir bilgin ve öğrencisi yer almaktadır. Duvarın tanımlaması yapılamayan bölümleri ile farklı görüşler bulunmaktadır. Pigmelerin av sahnelerine yer verildiği görüşü okçu avcılar ile açıklanmaya çalışılmıştır. Doğu duvarının, Hinli komşulara atfedildiği ve Hint mitolojisinde yer alan Krişna'nın iblis ile mücadelesi bazı araştırmacılar tarafından ileri sürülürken, bu duvarda Türk Türeyiş Efsanesine atıfta bulunan araştırmacılar bulunmaktadır. Duvarın sağ kısmında de Hint metinlerinde geçen Satapatha Brahmana cenaze töreninin ritüellerine benzer bir sahne de bulunmaktadır.

Çinlilere atfedilmiş kuzey duvarı, klasik Çin karakterleri ile düzenlenmiştir. İki bölüme ayrılan duvar resminin sol kısmı Çin yeni yılı festivalini "Duanwujie" temsil eden tematik betimlemelerle oluşturulmuştur. Bu betimlemelerde tipik Çin kıyafet ve süslemeleri ile tekne içerisinde tasvir edilmiş bir prenses ve yanındakiler görülmektedir. Çin kültürüne ait bitki ve ejderha figürleri dikkat çekmektedir. Betimlemenin sağ kısmında atlı Çinlilerin av sahnesi oldukça hareketli bir şekilde yansıtılmıştır.

Afrasyab duvar resimleri arasında araştırmacıların en fazla dikkatini çeken batı duvarı, dönemin bölgesel yönetim ve ilişkilerine görsel bir açıklama sunmaktadır. Soğd hükümdarlarının yönetsel ihtişamı betimlemelerde hiyerarşik düzen ile verilmiş, hükümdar diğer figürlerden oldukça büyük çizilmiştir. Farklı rekonstrüksiyonların olduğu bu duvar betimlemesinin üst bölümü ile ilgili ortak bir kanaat bulunmamaktadır. Betimlemenin alt bölümünde Soğd ülkesine farklı yerlerden gelen elçilere yer verilmiştir. Soğdluların ana ortaklarından biri olan Sasaniler, davetin en belirgin konukları varsayılmaktadır. Duvar resmini yapan



sanatçılar büyükelçilik kafilesinin tüm özelliklerini en mükemmel şekilde yansıtmışlardır. Tipoloji, kıyafet ve süslemelerde bölgesel farklar çok net şekilde görülmektedir. Batı duvarı betimlemelerinde, Çinli, Koreli ve Tibetli elçilerin Sasanili elçiler ile aynı sahnede betimlenmesi ile ilgili olarak olağan dışı bir olayın gerçekleştiği tezi tüm araştırmacılar tarafından kabul edilmiştir. Bu olağandışı olayın, müttefiklik geliştirmeyi zorlayan siyasi bir durum ya da yeni yıl kutlaması olduğu düşünülmektedir. Batı duvarı ile ilgili yapılan çalışmalarda, bu duvarın Türkleri onurlandırmak için yapıldığı tezi öne çıkmaktadır. Betimlemenin farklı rekonstrüksiyonlarında, Türk yöneticilerin Soğd hükümdarına eşit betimlenmesi ve betimlemenin tamamında yer alan Türk karakterlerin pozisyonları bu görüşleri desteklemektedir.

Afrasyap duvar resimleri ile ilgili yapılan tanımlama ve ikonografik çözümlenmelerde, figürlerin tipolojileri, saç şekilleri, kıyafetleri belirleyici bir rol üstlenmiştir. Betimlemelerde yer alan farklı etnik gruplar tipolojilerini yansıtacak şekilde betimlenmiş, özellikle saç şekilleri ve kıyafetler figürlerin tanımlanması sağlanılmıştır. Kıyafetler, Ortaçağ Orta Asya kültüründe kabile ya da toplulukları birbirinden ayırt etmek için kullanılan kültürel göstergelerdir. Aynı coğrafya içinde yaşayan farklı topluluk üyeleri, giyim detaylarındaki değişikliklerle kimliklerini ifade etmişlerdir. Duvar resimlerinde, figürlerin kıyafetlerini tamamlayan öğeler arasında botlar ve süslemeler bulunmaktadır. Betimlemelerde farklı şekillerde betimlenen kıyafetler, botlar, süslemeler ve silahlar bulunmaktadır. Afrasyap duvar resimlerinde, özellikle kılıçlar ve figürlerin tamamına yakınının taktığı küpeler ayırt edici bir şekilde betimlenmemiştir. Genel olarak, figürlerin taktıkları küpeler, bileklikler ve silahlar birbirine benzemektedir.

Batı duvarında yer alan figür gruplarının tasvirinde, kullanılan renkler arasında yönetimsel anlam taşıyan beyaz, sarı ve kırmızının, Türk grubuna ait figür betimlemelerinde olduğu, bu grubun boydan yakalı ve süslemeli kaftanlar giydiği görülmüştür. Elçiler arasında da benzer şekilde büyükelçiliği temsil eden kostümlerin birbirinden farklı süsleme unsurlarıyla betimlendiği görülmektedir. Koreli, Tibetli, Sasanili ve Çinli elçilerde benzer şekilde geleneksel temsil kıyafet renkleri ve aksesuarlarla betimlenerek kültürel kimlik kodları oluşturulmuştur. Elçiler, geleneksel süslemeli yönetici kıyafetleri, başlarında bulunan şapkalar ve soyluluk

göstergesi silah ve aksesuarlarla betimlenmiştir. Bu detaylı kültürel yansımalar Afsiyab duvar resimlerinin analizinde vurgulanmış, kolektif yorumlarla duvar resminin içeriği çözümlenmeye çalışılmıştır.

Duvar resimlerinde kullanılan renkler, dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Resim yapma eyleminde seçilen tüm unsurlar ortaya çıkan ürünün sanatsal değerini arttırmaktadır. Geleneksel bozkır yaşam şekli ile biçimlenen formlar ve renkler kültürel bağlamda taşıdıkları anlamlar ile yalın kullanımlarının ötesine geçerek yapılan resimlerde özel bir yer tutmaktadır. Buna ek olarak duvar resimlerindeki karakterlerin kıyafetleri, oturma düzen ve şekilleri, dönemin kültürel yapısı ile dünya tasavvurunu da yansıtmaktadır. Bilhassa Türklere ait motiflerin kullanılması ve Türk elçi-yöneticilerin Soğd yöneticilerle aynı mevkide betimlenmesi, bu durumun bir ispatı olarak görülebilir.

Dönemsel olarak farklı amaçlara ve göstergelere sahip olan eserler, kültürel miras olarak günümüzde, sanatçıların ve izleyicilerin beğenisini ve ilgisini çekmeye devam etmektedir. Sanatçıların daha önce yapılan sanat eserlerinden etkilenerek kopyalar yapmış olmaları veya resimlerinde öykündükleri eserlerden imgelere yer vermeleri bunun doğal sonucudur. Çağdaş sanatçının önceki dönemlerde yapılmış olan eserlerden etkilenmesinde kültürel bağlar büyük önem taşımaktadır. Sanatçının etkilendiği kültürel kodlar sanatsal ifade biçimlerinde ortaya çıkmaktadır.

Afrasyab duvar resimlerinin ortaya çıktığı kültürel ve sanatsal ortam, günümüz sanatçısının imge dünyasında yeniden şekillenen evrensel sanat anlayışını yansıtmaktadır. Farklı kültür ve inançların bir arada var olduğu bu dönemde, yapılan resimler farklı etnik grupların yaşam biçimleri ve ritüellerini yansıtmaktadır. Duvar resimlerinin biçimleri, geleneksel Orta Asya biçimini yansıtmaması, kompozisyonlarda figürlerin eylemlere katkıları doğrultusunda yerleştirilmeleri tasarım olarak oldukça önemlidir. Bu kompozisyon anlayışı ile yeniden yapılan tasarımlarda, kompozisyon oluşturmadaki özgünlük kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Afrasyab duvar resimlerinde olay örüntüsü ve olayların kurgulanma şekli, anlatımın güçlü olmasını sağlayan temel unsur olarak belirginleşmektedir. Kompozisyonda yer alan figürlerin yerleştirilmesinde gösterilen ustalık, biçimsel olarak günümüz sanatçılarının bakış açalarına yeni bir perspektif getirmektedir.

Resimsel anlatım çoğu kez sanatçıların kompozisyon oluşturmalarında sorun olarak karşılına çıkmakta ve çözüm olarak başvuru perspektif, sanatçının anlatımında kompozisyon elemanlarının biçimlerinde zorunlu değişikliklere sebep olmaktadır. Afrasyab duvar resimlerinde bulunan kompozisyon mantığı, günümüz sanatçısına anlatımına daha fazla imkân sağlayarak olayları bütüncül olarak aktarma imkânı sağlamaktadır.

Tez çalışması ‘kendine mal etme’ ve ‘kültür resimleri’ anlayışı ile duvar resimlerini ele alırken dönem sanatçıların, estetik kaygıları hakkında güncel bir yorum getirmeye çalışmıştır. Ancak bu yorumun spesifik bir sanatsal yorum olduğu unutulmamalıdır. Tez çalışması, Afrasyab’ı ele alırken; sanat çevreleri tarafından bilinmeyen ya da az bilinen bu dönem ve kültürel yapı hakkında farkındalık yaratılmak istenmiştir. Gerçekleştirilen özgün tasarımlarda, günümüz sanat anlayışının izleri gerçekleştirilen tasarımlara posta pulu ve damgalar şeklinde eklenmiştir. Geçmişten günümüze gelen imaj ve mesajların pul şeklinde geleceğe aktarılması amaçlanmıştır. Tasarımlar da kullanılan damga ve mühürlerin dönemsel karşılıklarının olmasına dikkat edilmiş ve içerik ile bütünlük göstermeleri amaçlanmıştır.

Tez çalışması sonucunda, Türkler ile ortak kültür geçmişine sahip olan Orta Asya halkı Soğlar ile ilgili Türkiye’de yapılan akademik çalışmaların yetersiz olduğu görülmüştür. VII. yüzyıl Orta Asya halklarının, siyasal ve kültürel ilişkileri hakkında değerli veriler sunan duvar resimleri, antropolojik ve arkeolojik açıdan çok sayıda araştırma alanının konusu olmakla rağmen güzel sanatlar alanında inceleme konusu olmamıştır. Bu nedenle, Soğdlara ait sanatsal formların farklı sanat disiplinleri ve araştırmacılar tarafından çalışılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Abdullaev, K. (2004). "New Finds of Pre-Kushan and Early Kushan Plastic Art in Northern Bactria and the Khalchayan Reliefs", 27-46.
- Akyürek, E. (1995). Erwin Panofsky ve "ikonografi ve ikonoloji" üzerine". İkonografi ve ikonoloji. İstanbul: Afa Yayıncılık
- Akalın, Şükrü Halûk ve diğerleri (2011). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Albaum, L.İ. (1975). Jivopis Afrasiaba, , Taşkent: FAN.
- Arzhantseva, I., & Inevatkina, O. (2006). Afrasiab wall-paintings revisited: New discoveries twenty-five years old. Rivista degli studi orientali, 78, 185-211.
- Aslanapa, O. (1973). Türk ve İslam Sanatı, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Ashurov, B. (2013). Tarsākyā: an analysis of Sogdian Christianity based on archaeological, numismatic, epigraphic and textual sources (Doctoral dissertation, SOAS, University of London).
- Atabek, G. Ş., & Atabek, Ü. (2007). Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemleri. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Aytaç, K. (1981). Çağdaş Eğitim Akımları. Ankara: AÜ DTC. Fakültesi Basımevi.
- Azarpay, G., Belenickij, A. M., Marşak, B. I. I., ve Dresden, M. J. (1981). Sogdian painting: the pictorial epic in oriental art. Univ of California Press.
- Azarpay, G. (2014). The Afrasiab Murals: A pictorial narrative reconsidered. Silk Road, 12, 49-56.

Babayar, G. (2017). İslâm Öncesi Orta Asya Sikkelerinde Görülen Çin Sikke Darbı Etkileri. *Journal of Old Turkic Studies*, 1(2), 8-37.

Baines, J. (1985). Color terminology and color classification: Ancient Egyptian color terminology and polychromy. *American Anthropologist*, 87(2), 282-297.

Barbet, A. (2006). Techniques D'exécution Des Peintures Murales Du Palais D'afrafiab À Samarcande. *Rivista degli studi orientali*, 78, 213-227.

Baratova, L. S. (2002). Orta Asya'daki Türk Kağanlığı (MS 600-800). *Türkler Ansiklopedisi*, 2, 89-96.

Belenitskiy, A. M., & Marshak, B. I. (1981). The paintings of Sogdiana. Azarpay G. *Sogdian Painting*.—Berkeley, 11-77.

Belenitskiy, A., Bentoviç, İ., & Bolşakov, O. (1973). *Srednevokii Gorod Sredney Azii*.

Berkli, Y. (2010). Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri/Uighur Painting Style Features. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155-166.

Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Bingöl, O. (1997). *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei (Vol. 67)*. Zabern.

Birren, F. (1961). *Color, form, and space*. New York: Reinhold Pub. Corp.

Boyce, M. (1977). A Persian stronghold of Zoroastrianism (p. 154236). Oxford: Clarendon Press.

Brinkmann, V., Ostergaard, J. S., Potts, A., & Collareta, M. (2008). *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*. Getty Publications.

Brödner, E. (1989). *Wohnen in der Antike*. Wiss. Buchges.

Brough, J. (1965). Comments on Third-Century Shan-Shan and the History of Buddhism, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XXVIII, 3, 582-612.

Canaday, J. (1958). *Metropolitan Seminars in Art: What is a painting?* (Vol. 1). Metropolitan Museum of Art.

Casadio, F., Giangualano, I., ve Piqué, F. (2004). Organic materials in wall paintings: the historical and analytical literature. *Studies in Conservation*, 49(sup1), 63-80. doi:10.1179/sic.2004.49.Supplement-1.63

Chijiwa, H. (1987). *Color harmony: a guide to creative color combinations* (Vol. 1): Rockport Pub.

Colledge, M. (1982). *Roma Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.

Compareti, M. (2002). "Soğdiyana Tarihine Giriş", *Türkler Cilt 2*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 269-298.

Compareti, M. (2004). "On the Meaning of the Dragon in the Paintings at Afrasyab (Ancient Samarkand)," *Eurasian Studies*, 6, 2006b, 64-76.

Compareti, M. (2006). "Further Evidence for the Interpretation of the «Indian Scene» in the Pre-Islamic Paintings at Afrāsyāb (Samarkand)," *Silk Road* 4, no. 2, 2006-7, 32-42.

Compareti, M. (2009). *Samarcanda centro del mondo: Proposte di lettura del ciclo pittorico di Afrāsyāb*. Mimesis.

Çeşmeli İ., (2006). "Özbekistan'da Kaşkaderya Bölgesi Guzar Vahası'ndaki 2005 Yılı Kazı Çalışması", İstanbul: *Arkeoloji ve Sanat*, 123, 45-66.

Çeşmeli İ., (2007). "Sogdlularda Sosyo Kültürel Yapı ve Sanat (Sogdiana / 5-8. Yüzyıllar)", İstanbul: *Mimarlık Dekorasyon*, 161 (02), s. 130-141.

Çeşmeli İ., (2010). "Arkeolojik Kazı Çalışması Guzar Vahası Yalpak Tepe Şehri (Özbekistan)", İstanbul: *Toplumsal Tarih*, 196, 60-65.

Çeşmeli, İ., Raimkulov, A. ve Günözü, H. (2011). *Güney Sogdiana Bölgesi Guzar Vahası Yalpak Tepe Şehri Harabesi Özbek-Türk Arkeolojik Kazı Çalışması (Özbekistan/Kaşkaderya)*. *Türkiyat Mecmuası*, 21(1), 233-265.



Çeşmeli, İ. (2014). Bronz Çağından Erken Orta Çağa Orta Asya Tapınakları (Temples Of Central Asia From The Bronze Age To The Early Middle Ages). Art-Sanat Dergisi, (1), 19-33.

Çoruhlu, Y. (2010). Türk Mitolojisinin Ana Hatları, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2019). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, 2, İstanbul: Ötüken.

Çömen, A. (2010). Resim sanatında Rönesans' tan empresyonizm'e renk kullanımı ve kırmızı rengin ifade biçimleri (Doctoral dissertation, DEÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Cömert, B. (1999). Mitoloji ve İkonografi, Ankara: Ayraç Yayınevi.

Delamare, F. ve Guneau B. (2007). Renkler ve Malzemeleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dikilitaş, G. (2005). Duvar Resimlerinin Bozulmasına Neden Olan Etkenler ve Koruma Uygulamaları. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Ana Bilim Dalı,(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Diyarbakırlı, N. (1969). Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru. Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri, (2), 112-204.

Diyarbakırlı, N. (1993). Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Sanat Disisi: 45, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

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

Eker, S. (2012). 'Orta Asya'nın Gizemli halkı': Soğdlular, Soğd ve Soğdca. Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 13(24), 77-92.

Ellen C. (1998). Symbolism of Color, Boston, Kessinger Publ.

Erdem, D.Y. (2019). Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı Ve Postmodern Yönelimler, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*. 3. Baskı. İstanbul: Dönence Yayınları.
- Fray, G., Grenet, F., Khasanov, M., Reutova, M., & Riep, M. (2011). A Pastoral Festival on a Wall Painting from Afrasiab (Samarkand). *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 6, 53-73.
- Finlay, V. ve Emiroğlu, K. (2002). *Renkler: Boya Kutusunda Yolculuklar*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Frankfort, H., Roaf, M., & Matthews, D. (1996). *The art and architecture of the ancient Orient (Vol. 7)*. Yale University Press.
- Gabain, A. (1968). "Renklerin Sembolik Anlamları". *DTCF Türkoloji Dergisi* 1 (3): 107-113.
- Genç, R. (1996). "Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil" *Nevruz ve Renkler, Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni* (Ankara, 19-21 Mart 1996), Yayına Hazırlayanlar: Prof. Dr. Sadık Tural-Elmas Kılıç. Ankara: AtaTürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu AtaTürk Kültür Merkezi Yayını: 116, 41-48,
- Genç, R. (1997). *Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türk Dünyası*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Gerez, J. H. (1981). *Renklerin Dili*. Ankara Sanat Dergisi. 15. 179, 20.
- Grenet, F. É. de la Vaissière, (2002). "The Last Days of Panjikent", *SRAA*, VIII, 155-196.
- Grenet, F. (2005). "An Archaeologist's Approach to Avestan Geography", in: *Birth of the Persian Empire. The Idea of Iran vol. 1*, eds. V. Sarkhosh Curtis, S. Stewart, London, 29-51.

Grenet, F. (2006). "What was the Afrasyab Painting About?", in: *Compareti, de la Vaissière*, 43-58.

Grenet, F. (2007). The 7th Century AD 'Ambassadors Painting' at Samarkand. *Mural Paintings of Silk Road*, 9-19.

Gerritsen, F. (1988). *Evolution In Color*. Pennsylvania: Schiffer Publishing.

Gettens, R. J. ve Stout, G. L. (1966). *Painting materials: a short encyclopaedia*: Courier Corporation.

Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gombrich, E. H., Erduran, E. ve Erduran, Ö. (2007). *Sanatın öyküsü*. İstanbul. Remzi kitabevi.

Güleç, A. (1992). "Bazı Tarihi Anıt Harç ve Sıvalarının İncelenmesi", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Gürsoy-Naskali, E. ve Duranlı, M. (1999). *Altayca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gyul, E. (2012). *Sogdian Textile Design: Political Symbols of an Epoch*.

Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*, (Çeviri: Sungur Savran), 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Hattstein, M., Delius. P. (Ed.). (2007). *İslam: Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul, Literatür Yayıncılık.

İnal, G. (1976). *Türk-İslam Minyatür Sanatı*: Ankara: Başlangıcından Osmanlılara Kadar. Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü.

Kageyama, E. (2006). “Coiffure et v tement des Chinoises sur la peinture d’Afrasiab”, in: Compareti, de la Vaissiere, Roma, 29-41.

Kafalı, M. (1996). Türk Kültüründe Renkler. Nevruz ve Renkler-Türk Dünyasında Renkler İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri (Haz. Sadık Tural, Elmas Kılıç), Ankara: AtaTürk Kültür Merkezi Yayınları,

Kılıç,  ., ve Anıl, M. Kireç Söndürme Şartlarının Söndürülmüş Kireç Kalitesine Etkisi. Bilimsel Madencilik Dergisi, 45(1), s. 15-22.

Kırışoğlu, O. T. (2002). Sanatta eğitim. İstanbul: Pegem A Yayıncılık.

Klyashorniy, S. G. (1964). Drevnetyurkskie Runicheskie Pamyatniki Kak Istochnik Po İstorii Sredney Azii, Moskova.

K pr l , O. F. (1992). “Bayrak”. İslam Ansiklopedisi. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 247-254.

Ladstatter, S. (2012). Ephesos Yamaç Ev 2.  ev. Selma G n. İstanbul: Ege Yayınları.

Litvinsky, B. ve Guang-da, Z. (1996). Central Asia, the Crossroads of Civilizations. HCCA, 3, 473-490.

Livşic, V. (2006). The sogdian wall inscriptions on the site of afrasiab. Rivista degli studi orientali, 78, 59-74.

Mackenzie, D. A. (1996).  in ve Japon Mitolojisi, ( ev.: Koray Akten), Ankara: İmge Kitabevi.

Marshak, B. I. and V. I. Raspopova, (1990). “Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikant, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.”, Silk Road Art and Archaeology, 1.

Marshack, A. (1991). The roots of civilization: The cognitive beginnings of man's first art, symbol and notation: Moyer Bell Ltd.

Marshak, B. I. (1994). "Le programme iconographique des peintures de la «Salle des Ambassadeurs» à Afrasyab (Samarkand)", *ArA*, XLIX, 1-20.

Marshak, B. I., & Raspopova, V. I. (1994). Worshipers from the Northern Shrine of Temple II, Panjikent. *Bulletin of the Asia Institute*, 8, 187-207.

Marshak, B. I. ve Negmatov, N. N. (1996). a, Sogdiana. *History of Civilizations of central Asia*, 3, 234.

Marshak, B. I. ve Negmatov, N. N. (1996). b, Sughd and Adjacent Regions. *History of Civilizations of Central Asia. The crossroads of civilizations*, 250-750.

Marshak, B. I., & Raspopova, V. I. (1998). Les trouvailles dans la chapelle nord-ouest du Temple II de Pendjikent. A propos de l'héritage classique dans l'art sogdien. *Bulletin of the Asia Institute*, 12, 161-169.

Marshak, B. I. (1999). A Sogdian silver bowl in the Freer Gallery of art. *Ars Orientalis*, 101-110.

Marshak, B. I. (2001). La thématique Sogdienne dans l'art de la Chine de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 145(145), 227-264.

Marshak, B. I., Livshits, V. A. (2002). Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana, *Rivista degli studi orientali*, Vol. 76, Fasc. 1/4 (2002), 284-288

Marshak, B. I. (2002). "Türkler ve Soğdlular", *Türkler Cilt 2*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 299-314.

Marter, J. (Ed.) (2011). *The grove encyclopedia of american art*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Masschelein-Kleiner, L. (1985). *Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives*, ICCROM, Rome.

Mayor, M. (Ed.) (2012) Longman dictionary of contemporary english (7. baskı).  
England: Pearson.

MEB, T. C. (2009). Görsel sanatlar dersi (1-8. sınıflar) öğretmen kılavuz kitabı (2.  
baskı). Ankara: MEB.

Mellaart J. M. (2003). Çatalhöyük, Anadolu'da Bir Neolitik Kent.

Mircea, E. (1964). Shamanism: archaic techniques of ecstasy. Paris: Payot.

Mode, M. (1991/92). "Sogdian Gods in Exile-Some Iconographic Evidence from  
Khotan in the Light of Recently Excavated Material from Sogdiana" Silk Road Art  
and Archaeology, 2, 179-214.

Mode, M. (1993). Sogdien und die Herrscher der Welt: Türken, Sasaniden und  
Chinesen in Historiengemälden des 7. Jahrhunderts n. Chr. aus Alt-Samarqand,  
Frankfurt am Main,

Mode, M. (2002) Court art of Sogdian Samarqand in the 7th century ad. Some  
remarks to an old problem, in Online publication at, [www.orientarch.uni-  
halle.de/ca/afras/index.htm](http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/index.htm).

Mode, M. (2006). Reading the Afrasiab murals: Some Comments On  
Reconstructions and Details. Rivista Degli Studi Orientali, 78, 107-128.

Moormann, E. M. (2016). Iconographies of Greek and Roman Wall Painting. Some  
Reflections on the Meaning of Figural Representations and Decorative Systems in  
Mural Decorations.

Mora, P., Mora, L. and Philippot, P., (1984) Conservation of Wall Paintings,  
London: Quartier.

Moriyasu, T. (2000). "The Sha-chou Uighurs and the West Uighur Kingdom", AA,  
78, 28-48.



Nicholson, P. & Shaw, I. (2000). *Ancient Egyptian Materials and Technology*, (Cambridge: Cambridge University Press).

Niekum, M. (2008). *Ethnogenesis, Iconography And Sogdian Shamanism. Culture of Nomadic Peoples of Central Asia*, 22-24 November 2007, *Proceedings of the International Conference*, 155-163.

Ory, F. (2006). *Essai de restitution des parties manquantes de la peinture d'afraziab*. *Rivista degli studi orientali*, 78, 87-105.

Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi*. Ankara: TTK Yayınları.

Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C. VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*, II. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, B. (2002). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) II*. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Özerdim, M. N. (2017). *Uygur'lar Devrinde Turfan-Karahoco Şehrinde Evler*. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 16(3-4).

Özdemir, M. (1991). *Büyük Boyutlu Duvar Resmi (Fresco-Sıva üstü) Teknikleri ve Çağdaş Uygulamaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)

Özkarabekir, N. (2011). *Fresk Tekniğinin Neşet Günal'ın Resmine Etkileri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi)

Panofsky, Erwin (1995). *İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş*, (Çev. Engin Akyürek), İstanbul: Afa Yayıncılık

Pavchinskaia, L. V. (1994). *Sogdian Ossuaries*. *Bulletin of the Asia Institute*, 8, 209-225.

Pastoureau, M. ve Uysal, İ. M. (2013). Mavi: bir rengin tarihi. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Piqué, F. ve Verri, G. (2015). Organic Materials in Wall Paintings. In: Getty Conservation Institute.

Pugachenkova, G. A. (1994). The form and style of Sogdian ossuaries. Bulletin of the Asia Institute, 8, 227-243.

Ramazanhâni, Sıdıka, Ferheng-i Zertoġtîyân-ı Yezd, I. Baskı, Subhân-ı Nur, Yezd 1387/2008.

Raspopova, V. I. (2006). Ethnos and weaponry in the murals of Afrasiab. Rivista degli studi orientali, 78, 129-145.

Rezi, H. (2014). Zerdüş: Hayat, Zaman, Mekân, çev: Erkan Çardakçı, İstanbul, Avesta Yayınları.

Richardson, C. E. V. (1991). Ancient Greek Terracottas. Oxford: Ashmolean Museum Publications.

Rouessac, F., Annick.R. (2007) Chemical Analysis Modern Instrumentation Methods and Techniques , England: John Wiley And Sons Ltd., Second Edition

Rummel, J.F. (1968). Eğitimde Araştırmaya Giriş (Çev:R.Taşçıoġlu). Ankara: Ajans Türk Yayınları.

Savaş, M. (1994). “Bayrak, Tura, Sancak”, Aksu Gazetesi, Yıl: 9, 344-350.

Schmid, W. (1992). Technological Study of Mural Paintings, MPC-Notes, Rome: ICCROM.

Serin, M. (2010). İslam Sanatları Tarihi. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). Sanat kavram ve terimleri sözlüğü: Resim-heykel-mimarlık, geleneksel Türk sanatları, uygulamalı sanatlar ve genel sanat kavramları (Vol. 71). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sun, H. Sun, D. (1994). Renginizi Tanıyın, İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Stoetzer, C. (1953). Postage Stamps as Propaganda, Washington: Public Affairs Press.

Şahinler, N. (2002). Siyah ve Yeşil (Kuran'da Renk Sembolizmi). İstanbul: İnsan Yayınları.

Şen, S. (2008). Modernizmden Post-Modernizme Tarihsel Bilginin Epistemolojisi. Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 7(16), 51-69.

Tansuğ, S. (1993). Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Taşagül, A. (2009). "Soğd", TDV İslam Ansiklopedisi 37. Ankara: TDV, 348-349.

Tomb, A. (2003). Anjia [An Qie] Tomb of Northern Zhou at Xi'an'. Shaanxi Provincial Institute of Archaeology, Beijing (in Chinese).

Turani, A. (1980). Sanat Tarihi Ansiklopedisi, İstanbul: Bateş Yayınları.

Turani, A. (1997). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tükel, U. (2005). Resmin Dili, İkonografiden Göstergebilime. İstanbul: Homer.

Türk Bayrağı Tüzüğü. (1985). TC. Resmi Gazete, Sayı: 18697, 17 Mart 1985, <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/18697.pdf>, Erişim Tarihi: 08.06.2019

Uçar, T. F. (2004). Görsel iletişim ve grafik tasarım, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Uludağ, S. (1995). Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Marifet Yayınları.

Welch, H. (1967). The Practice of Chinese Buddhism, 1900-1950 (Vol. 26): Harvard University Press.

Wilkinson, C. K. (1983). Egyptian wall paintings: the Metropolitan Museum of Art's collection of facsimiles. Metropolitan Museum of Art.

Woolley, L. (1955). Alalakh, An Account of Excavations at Tell Atchana in the Hatay, 1937-1949 , University Press by Charles Batey for The Society of Antiquaries. Oxford.

Yakubov Y. Y. "Gardani Chisor: Der Palast des Herrschers von Pendžikent im Bergland von Buttam," Das Altertum 24, 1978, no. 2, pp

Yatsenko, S. A. (2004). The Costume of Foreign Embassies and Inhabitants of Samarkand on Wall Painting of the 7th c. in the 'Hall of Ambassadors' from Afrasiab as a Historical Source. Transoxiana, 8, 75.

Yatsenko, S. A. (2012). Sogdian Costume in Chinese and Sogdian Art of the 6th–8th centuries. Serica–Da Qin, 101-114.

Yılmaz, F. (2008). Arkaik Dönem Batı Anadolu Resim Sanatı, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Yılmaz, O., Ertürk, Y. E., ve Ertugrul, M. (2014). Türklerde Deve Güreşlerinin Orta Asya'dan Anadolu'ya 4.000 Yıllık Geçmişi. ÇOMÜ Ziraat Fakültesi Dergisi, 2(1), 37-44.

Zimmermann, N. - Ladstätter, S. (2011). Wall Painting in Ephesos from the Hellenistic to the Byzantine Period, İstanbul: Ege Yayınları.

<http://users.stlcc.edu/mfuller/catalhuyuk.html>, erişim tarihi: 22.08.2018

<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685676>

<http://blog.chughtaimuseum.com/?p=1746>, erişim tarihi: 12.10.2019

[http://www.turkotek.com/misc\\_00139/Sogdian.html](http://www.turkotek.com/misc_00139/Sogdian.html), erişim tarihi: 01.10.2019

<http://www.historicus.ru/jivopis-Afrasiaba-Albaum>, erişim tarihi: 20.09.2019

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Zerdüşçülük>, erişim tarihi: 17.09.2019). B

<https://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozdeisis-kompozisyonu>, erişim tarihi: 25.01.2018

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mural-painting>, erişim tarihi: 25.04.2018

<https://sogdians.si.edu/the-sogdians-at-home/>, erişim tarihi: 16.08.2019

