

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

**BEZEKLİK DUVAR RESİMLERİNDEKİ 9.  
TAPINAK PRANİDHİ SAHNELERİNİN DESEN VE  
TASVİR ANALİZİ**

Güneş AYIRTIR

Yüksek Lisans Tezi

İSTANBUL, 2018

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

**BEZEKLİK DUVAR RESİMLERİNDEKİ 9.  
TAPINAK PRANİDHİ SAHNELERİNİN DESEN VE  
TASVİR ANALİZİ**

Güneş AYIRTIR

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi ŞEHNAZ BIÇER ÖZCAN

Yüksek Lisans Tezi

İSTANBUL, 2018



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Güneş AYIRTIR

Anasanat Dalı : Geleneksel Türk Sanatları

Tezin Adı : Bezeklik Duvar Resimlerindeki 9. Tapınak "Pranidhi" Sahnelerinin Desen ve Tasvir Analizi

Jüri Komisyonu tarafından 29 /06/2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje/Esermetni savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Şehnaz BİÇER ÖZCAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	
<b>Asıl Jüri Üyeleri</b>		
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ZEREN	Haliç Üniv. Fen Edebiyat Fak.	
Dr. Öğr. Üyesi Metin Erkan KAFKAS	Marmara Üniversitesi G.S.F	
<b>Yedek Jüri Üyeleri</b>		
Dr. Öğr. Seher AŞICI	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Dr. Öğr. Üyesi Sedat BALKIR	M.S.G.S.Ü G.S.F Resim	

Adı geçen öğrencinin 29/06/2018 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 12/09/2018 tarih ve XVII-5 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Güneş Ayırtır
Anabilim Dalı	: Geleneksel Türk Sanatları
Programı	: Tezhip-Minyatür
Tez Danışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi Şehnaz Özcan Biçer
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans- Temmuz 2018
Anahtar Kelimeler	: Uygurlar, Bezeklik, Bin Buda, Budizm, Fresko.

## ÖZET

*Orhun kitabelerinde, 717 yılında adı geçen Uygurlar, yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğudur ve Uygur sanatı bu yüzden Türk sanat tarihinde özgün bir yere sahiptir.*

*745'te Göktürk hakimiyetini yıkarak, Ötüken'de devlet kuran Uygurlar, yaklaşık 100 yıl kadar süren bir gelişmeden sonra bir kısmı Turfan Uygurları diğer bir kısmı olan Sarı Uygurlar olarak ayrıldılar ve bu gün hala Sincan Özerk Bölgesinde, batı Çin sahasında yaşamaktadırlar.*

*Uygurlar Türkleri Doğu Türkistan 'da Murtuk, Bezeklik, Turfan, Sengim, Karabalsagun ve Kızıl gibi pek çok şehri sanat merkezi haline getirmiştir. Turfan Havzası olarak bilinen bu bölgenin kültürel mirasına 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlarında yapılan arkeolojik kazılar sonucu ulaşılmıştır. Bu kazılarda Uygur kültürüne ait pek çok heykel, duvar resmi, mimari yapı ve belgeler gün ışığına çıkartılmıştır.*

*Klasik Uygur sanatının en güzel örneklerinin bulunduğu Bezeklik Bin Buda Külliyesi, Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşmuştur. Kumda gömülü halde bulunan Bezeklik Tapınaklarının da bulunduğu bu alan, devrin en önemli tarihini gözler önüne sermektedir. Bezeklik Tapınaklarında Uygurların o devrinde mensup oldukları dinlerden en yaygın olan Buda dinine adanmış heykel ve freskolar yer almaktadır. Birçok sembolik, kozmolojik ve mitolojik anlamların yanı sıra bu heykel ve freskolar sanat tarihi için önemli belgeler; sanat nesnesi olarak da orijinal birer eserdir.*

*Alman arkeolog ve Orta Asya kaşifi Albert Von Le Coq'un 20. yüzyılda yapmış olduğu bu kazılar sonucunda, gün ışığına çıkartılan 9. tapınak ve içindeki on üç sunum sahnesi, 8. ve 13. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Bu sunum sahneleri, 8. yüzyılda Asya'nın orta kesiminde yaşayan ve yaşamış oldukları çağın koşullarına göre, farklı dinlerin etkisinde olup, çeşitli yaşayış biçimleri deneyimleyen bir toplum için oldukça zengin bir mirastır.*

*Resim ve yazının aynı karede olduğu bu sahnelerde, imgelerin sonsuzluğu, kutsal sözcüklerle bir kere daha vurgulanmıştır. Söz merkezli metafiziksel vurgular, yapılan resmin ait olduğu düşünsel boyut hakkında bize çeşitli mesajlar iletmiştir.*



## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Güneş Ayırtır
Field	: Traditional Turkish Arts
Programme	: İllumination-Miniature
Supervisor	: Dr. Lecturer Şehnaz Özcan Biçer
Degree Awarded and Date	: Master- july, 2018
Keywords	: Uyghurs, Bezeklik, Bin Buddha, Buddhism, Fresco.

### ABSTRACT

*Uighurs, who were mentioned in Orkhon inscriptions in 717, are the first Turkic community that abandoned nomadic life and settled down. Therefore Uighurs art has a peculiar role in Turkic art history.*

*After overthrowing the dominance of Gokturk's, Uighurs established their own government. Uighurs' government developed in other region for about 100 years until it divided into two parts: Turpan Uighurs and Yugurs(Yellow Uighurs). Nowadays Uighurs are still living in the Xinjiang Anonomous Regon.*

*Many cities in East Turkistan like Murtuk, Bezeklik, Turpan, Sengim, Karabalsagun, and Kızıl have become a center of art by Uighurs. The area that is known as Turpan Basin, has found by archeological excavations in the end of 19th and beginning of 20th century. A large number of sculptures, wall paintings and architectural structures and monuments from Uighurs were found during the excavations.*

*Bezeklik grotto complex located in Murtuk Valley is the most beautiful example of typical Uighurs' art. The complex consisting was found buried in sand, of forty temples. Bezeklik grottoes are significant concerning history and art. There cultural heritage of the area Buddha related sculptures and frescoes in Bezelik temples because Buddhism was the most common religion in Uighurs' community at the time. Besides their symbolic, cosmological and mythological importance, sculptures and frescoes are important documents for art history: they are significant samples as art object.*

*German archeologist and explorer of Central Asia Albert Von Le Coq has excavated the 9th temple and 13 presented scenes inside dated between 8th-13th century. These presented*

*stages are a great heritage for the community which has been under the influence of different religions and living in the Central Asia during the 8th Century.*

*Images and text have presented in the same scenes. Therefore infinity of symbols' was highlighted with sacred words. Word based metaphysical emphasis' are giving us messages about the intellectual dimension of pictures. Today's sacred architectural buildings are a continuation of this tradition.*



## ÖNSÖZ

“Neredeyse insanla yaşattır sanat...”<sup>1</sup>

*İnsan ile doğrudan ilişki halinde olan sanatın tanımını yapmak, herkes için zor olduğu kadar, ilgili kişilerce de net bir tanım ortaya koymak zordur. Bu nedenle bireyin yaşamının her alanında, onun ayrılmaz bir parçası olan güzel, karmaşık ve vazgeçilmez bu olgunun anlamına, sanatçı kavramıyla yani insan ile başlamak gerekmektedir. İnsanlığın, varlığını sanatsal kapasitede sorgulayıp aradığı, hissedip anlamlandırıldığı her eylem onu özgün bir insan ve bir o kadar da özgün bir sanatçı yapar. Özgünlük ise yetenekler doğrultusunda bir anlatıma, bir ifade ediş şekline; yaşanan dünyaya isim koyma çabasına ve bu çabanın sembolik anlatımlara dönüşmesine, duygu ve düş gücünün varlık kazanmasına; anlamların sese, renege veya dokuya yansımalarına denir. Günümüz dünyasında ve teknolojisinde, teknik anlamda malzeme zenginliği, bireyin bu ifade biçimlerinin de aynı oranda zenginleşmesini sağlamıştır. Ama öncelikle bu servetin yapı taşları olan doğal hayatın doğal seyrine dalmak gerekmektedir.*

*Bilindiği gibi insanın doğa ile ilişkisi madde alışverişiyle başlamıştır. Bunun için de öncelikle doğadaki maddeyi öğrenip anlamaya çalışmıştır. Yabansı bir dille başlayan bu ilişki, önce ihtiyaç unsuruyla insan hayatına girerken ve ona tabiyken daha sonra, doğanın ona ne vereceğini beklemeden, insanın her istediğini alma çabasına dönüşmüştür. Ve binlerce yıl önce, insan ataları doğa şartlarından korunabilmenin çeşitli yollarını denemişlerdir. Bazen sığındıkları mağara duvarlarına avladıkları hayvanların resimlerini çizip boyarken, ateş yakmayı öğrenip, tekerleği bulurken, tohum olan her çekirdeğin özünü kavrarken, günümüz sanatını o devre bağlayan öyküyü ve tarihi daha o zamandan yazmayı başarmışlardır. Bu yüzden denilebilir ki, sanat insandır ve şüphesizdir ki, insanlık tarihidir. Bu gün, binlerce yıl önceki yaşam biçimini, kullanılan araç ve gereçleri, giyimi-kuşamı, yaşayış biçimleri, dini ritüelleri, uygarlıkların nasıl geliştiklerini, ülkeler yada kıtalar arası ilişkileri, etki ve tepkileri biliyorsak tüm bunları sanat yapıtlarına, belge niteliği taşıyan resimli pek çok yazmaya borçluyuz.*

*İnsanla doğup, onunla büyüyen ve olgunlaşan sanat, toplumların gelişerek belli bir medeniyet seviyesine erişmesinden sonra, günümüzdeki gerçek kimliğine kavuşmuştur. Evet başlangıçta bir ihtiyaç unsuruydu fakat, zamanla değerli yapıtlarla ebedileştirilerek, geçmişle geleceğin kültür bütünlüğünü koruyan bir yapıya da dönüşmüştür. Bunun yanı sıra; güzele, estetiğe duyulan ilgi, ona sahip olma arzusu, insanların yaradılışlarında var olan bir özleyiştir. Bu özleyişin hamlesi sanatçıyı şu noktada da sosyal ortama ve toplumsal yapıya bağlamıştır. Bundan sonra bir ayna gibi içinde yaşadığı kültürün her bir dokusunu düş gücüne ve becerisine yansıtır.*

*Araştırma konumuz olan Bezeklik Külliyesi'ndeki 9. tapınağın duvarlarında bulunan 13 Pranıdhi sahnesi de, içinde yaşadığı toplumun kimlik belgesi niteliğindedir. Bölge tamamen dağlık bir alandan ibaret olup ve dağlara oyulmuş onlarca mağaradan yani tapınaktan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu belge sadece devrin tarihinin görsel bir sunumu olmadığı gibi,*

<sup>1</sup> Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınları, İstanbul, 2010, s.17.



*dini ritüellerin yapılıp uygulandığı birer mabet de değildir. Tüm bunların yanı sıra her bir sahne duvara yapılmış birer eserdir. Her sahne bir hikaye, hikayeyi de bu kadar uzun süre yaşatacak olan her teknik bilgi ve birikim bu sanat görsellerini ayrıca merak etmemizi sağlamaktadır. Merak ediyoruz, belki yapıldıkları dönem sadece birer hikayeydiler, belki Buda'ya bir onur sunumu yada kurtuluş müjdecisinden şefaet dilenmedir ya da, belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir. Yazılacak her kelime bu ihtimalleri çoğaltmaya yetecek olan yorumlardan ibaret olacaktır.*

*Dolayısıyla her zaman bir anlam taşımalı mıdır sanat dediğimiz şey, belki de bazen sadece üzerinde durduğu yüzeyi, onu seslendiren nefesi ya da taşıdığı duvarı ilgilendirmelidir.*

*Araştırma konumda, bana her türlü gerek insani olarak samimi ve içten davranışları; gerekse bir eğitimci olarak, profesyonel rehberliği ve kaynak sunumu konusunda, zaman zaman dağılıp çıkmazlarıma tecrübeleriyle destek sunan çok değerli tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Şehnaz Biçer Özcan'a, uygun çalışma ortamı ile çeşitli kaynaklarından yararlandığım Tek Esin Vakfı'na, kaynak taraması aşamasında bana büyük yardımları dokunan Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi müdürü İhsan Karakiprik'e, büyük bir özveriyle her zaman yanımda olan aileme çok teşekkür eder, bu çalışmanın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.*

İstanbul, 2018

Güneş AYIRTIR

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>ŞEMA LİSTESİ</b> .....	<b>x</b>
<b>ÇİZİM LİSTESİ</b> .....	<b>xi</b>
<b>TABELA LİSTESİ</b> .....	<b>xii</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>xiii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Konunun Çerçevesi .....	3
1.2. Kaynak ve Araştırmalar .....	6
1.3. Yöntem .....	8
1.4. Terminoloji .....	10
<b>2. UYGUR KÜLTÜR ÇEVRESİ</b> .....	<b>14</b>
2.1. Duvar Resimleri .....	31
2.1.1. Bezeklik .....	45
2.1.2. Dokuzuncu Tapınak .....	54
2.1.3. Pranidhi Sahneleri .....	58
2.2. İnanç Sistemleri .....	60
2.2.1. Budizm .....	65
<b>3. KATALOK</b> .....	<b>72</b>
<b>4. DUVAR RESİMLERİNDEKİ PLAN</b> .....	<b>171</b>
4.1. Konu ve Resim İlişkisi .....	171
4.2. Figürlü Konular .....	173

4.2.1. Buda Figürü .....	173
4.2.2. Diğer Figürler .....	180
4.3. Bitkisel Bezemeler .....	220
4.3.1. Kıyafetlerdeki Bezemeler .....	222
4.3.2. Mekanlardaki Bezemeler .....	226
4.3.2.1. Lotus .....	228
4.3.3. Nesnelerdeki Bezemeler .....	231
4.4. Mimari Yapılar .....	232
<b>5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ .....</b>	<b>238</b>
<b>6.ESER .....</b>	<b>247</b>
<b>7.KAYNAKÇA .....</b>	<b>251</b>

## RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
<b>Resim 1:</b> Etnografya müzesi.....	5
<b>Resim 2:</b> Bezeklik Mağara Tapınakları .....	48
<b>Resim 3:</b> Bezeklik Mağara Tapınakları .....	48
<b>Resim 4:</b> Bezeklik Mağara Tapınakları .....	49
<b>Resim 5:</b> Pranidhi Sahnesi No:1 .....	60
<b>Resim 6:</b> Rahip Sahnesi No:1 .....	72
<b>Resim 7:</b> Pranidhi Sahnesi No:1 .....	77
<b>Resim 8:</b> Pranidhi Sahnesi No:2.....	84
<b>Resim 9:</b> Pranidhi Sahnesi No:3 .....	91
<b>Resim 10:</b> Pranidhi Sahnesi No:4 .....	98
<b>Resim 11:</b> Pranidhi Sahnesi No:5 .....	106
<b>Resim 12:</b> Pranidhi Sahnesi No:6.....	114
<b>Resim 13:</b> Pranidhi Sahnesi No:7 .....	121
<b>Resim 14:</b> Pranidhi Sahnesi No:8 .....	128
<b>Resim 15:</b> Pranidhi Sahnesi No:9 .....	136
<b>Resim 16:</b> Pranidhi Sahnesi No:10.....	143
<b>Resim 17:</b> Pranidhi Sahnesi No:11 .....	151
<b>Resim 18:</b> Pranidhi Sahnesi No:14 .....	158
<b>Resim 19:</b> Pranidhi Sahnesi No:15 .....	165
<b>Resim 20:</b> Beyaz Lotus Nymphaea .....	229
<b>Resim 21:</b> Mavi Lotus Nymphaea .....	230
<b>Resim 22:</b> Pembe Lotus Nelumbo Necifera .....	230
<b>Resim 23:</b> Pranidhi Sahnesi Eser No:1 .....	250

## ŞEMA LİSTESİ

**Sayfa No.**

<b>Şema 1:</b> Pranidhi Sahnesi .....	78
<b>Şema 2:</b> Pranidhi Sahnesi .....	85
<b>Şema 3:</b> Pranidhi Sahnesi .....	92
<b>Şema 4:</b> Pranidhi Sahnesi .....	99
<b>Şema 5:</b> Pranidhi Sahnesi .....	107
<b>Şema 6:</b> Pranidhi Sahnesi .....	115
<b>Şema 7:</b> Pranidhi Sahnesi .....	122
<b>Şema 8:</b> Pranidhi Sahnesi .....	129
<b>Şema 9:</b> Pranidhi Sahnesi .....	137
<b>Şema 10:</b> Pranidhi Sahnesi .....	144
<b>Şema 11:</b> Pranidhi Sahnesi .....	152
<b>Şema 12:</b> Pranidhi Sahnesi .....	159
<b>Şema 13:</b> Pranidhi Sahnesi .....	166

## ÇİZİM LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Çizim 1:</b> Pranidhi Sahnesi .....	79
<b>Çizim 2:</b> Pranidhi Sahnesi .....	86
<b>Çizim 3:</b> Pranidhi Sahnesi .....	93
<b>Çizim 4:</b> Pranidhi Sahnesi .....	100
<b>Çizim 5:</b> Pranidhi Sahnesi .....	108
<b>Çizim 6:</b> Pranidhi Sahnesi .....	116
<b>Çizim 7:</b> Pranidhi Sahnesi .....	123
<b>Çizim 8:</b> Pranidhi Sahnesi .....	130
<b>Çizim 9:</b> Pranidhi Sahnesi .....	138
<b>Çizim 10:</b> Pranidhi Sahnesi .....	145
<b>Çizim 11:</b> Pranidhi Sahnesi .....	153
<b>Çizim 12:</b> Pranidhi Sahnesi .....	160
<b>Çizim 13:</b> Pranidhi Sahnesi .....	167

## TABELA LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
<b>Tabela 1:</b> Duvar Yazısı.....	80
<b>Tabela 2:</b> Duvar Yazısı.....	87
<b>Tabela 3:</b> Duvar Yazısı.....	94
<b>Tabela 4:</b> Duvar Yazısı.....	101
<b>Tabela 5:</b> Duvar Yazısı.....	109
<b>Tabela 6:</b> Duvar Yazısı.....	117
<b>Tabela 7:</b> Duvar Yazısı.....	124
<b>Tabela 8:</b> Duvar Yazısı.....	131
<b>Tabela 9:</b> Duvar Yazısı.....	139
<b>Tabela 10:</b> Duvar Yazısı.....	146
<b>Tabela 11:</b> Duvar Yazısı.....	154
<b>Tabela 12:</b> Duvar Yazısı.....	161
<b>Tabela 13:</b> Duvar Yazısı.....	168

## TABLO LİSTESİ

### Sayfa No.

<b>Tablo 1:</b> Pranidhi Sahnesi Buda .....	175
<b>Tablo 2:</b> Pranidhi Sahnesi Buda .....	176
<b>Tablo 3:</b> Pranidhi Sahnesi Buda .....	177
<b>Tablo 4:</b> Pranidhi Sahnesi Buda .....	178
<b>Tablo 5:</b> Pranidhi Sahnesi Buda .....	179
<b>Tablo 6:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	181
<b>Tablo 7:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	182
<b>Tablo 8:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	183
<b>Tablo 9:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	184
<b>Tablo 10:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	185
<b>Tablo 11:</b> Pranidhi Sahnesi Rahip .....	186
<b>Tablo 12:</b> Pranidhi Sahnesi Vajrapani .....	188
<b>Tablo 13:</b> Pranidhi Sahnesi Vajrapani .....	189
<b>Tablo 14:</b> Pranidhi Sahnesi Vajrapani .....	190
<b>Tablo 15:</b> Pranidhi Sahnesi Brahman .....	192
<b>Tablo 16:</b> Pranidhi Sahnesi Brahman .....	193
<b>Tablo 17:</b> Pranidhi Sahnesi Bodhisattva .....	195
<b>Tablo 18:</b> Pranidhi Sahnesi Bodhisattva .....	196
<b>Tablo 19:</b> Pranidhi Sahnesi Bodhisattva .....	197
<b>Tablo 20:</b> Pranidhi Sahnesi Bodhisattva .....	198
<b>Tablo 21:</b> Pranidhi Sahnesi Bodhisattva .....	199
<b>Tablo 22:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	201
<b>Tablo 23:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	202



<b>Tablo 24:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	203
<b>Tablo 25:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	204
<b>Tablo 26:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	205
<b>Tablo 27:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	206
<b>Tablo 28:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	207
<b>Tablo 29:</b> Pranidhi Sahnesi Devata .....	208
<b>Tablo 30:</b> Pranidhi Sahnesi Şemsiye Taşıyıcı .....	209
<b>Tablo 31:</b> Pranidhi Sahnesi İlahe.....	210
<b>Tablo 32:</b> Pranidhi Sahnesi İlahe.....	211
<b>Tablo 33:</b> Pranidhi Sahnesi Bağışçı.....	212
<b>Tablo 34:</b> Pranidhi Sahnesi Bağışçı.....	213
<b>Tablo 35:</b> Pranidhi Sahnesi Bağışçı.....	214
<b>Tablo 36:</b> Pranidhi Sahnesi Tapınma .....	215
<b>Tablo 37:</b> Pranidhi Sahnesi Tapınma .....	216
<b>Tablo 38:</b> Pranidhi Sahnesi Avludaki Atlar .....	217
<b>Tablo 39:</b> Pranidhi Sahnesi Adak Taşıyan Yük Hayvanları.....	218
<b>Tablo 40:</b> Pranidhi Sahnesi Adak Taşıyan Yük Hayvanları.....	219
<b>Tablo 41:</b> Pranidhi Sahnesi Bitkisel Bezemeler .....	221
<b>Tablo 42:</b> Pranidhi Sahnesi Kıyafetlerdeki Bezemeler .....	223
<b>Tablo 43:</b> Pranidhi Sahnesi Kıyafetlerdeki Bezemeler .....	224
<b>Tablo 44:</b> Pranidhi Sahnesi Kıyafetlerdeki Bezemeler .....	225
<b>Tablo 45:</b> Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar.....	234
<b>Tablo 46:</b> Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar.....	235
<b>Tablo 47:</b> Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar.....	236
<b>Tablo 48:</b> Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar.....	237

## 1. GİRİŞ

Orhun Kitabelerinde, 717 yılında adı geçen Uygurlar, yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğudur ve Uygur sanatı bu yüzden Türk sanat tarihinde özgün bir yere sahiptir. 745'te Göktürk hakimiyetini yıkarak, Ötüken'de devlet kuran Uygurlar, yaklaşık 100 yıl kadar süren bir gelişmeden sonra dağılmaya başladılar. Bir kısmı Turfan Uygurları diğer bir kısmı Sarı Uygurlar olarak Kansu Uygur Devletini kurdular. Bu gün hala batı Çin sahasında Sincan Uygur Özerk Bölgesinde yaşamaktadırlar. Araştırmanın ilk bölümlerinde Uygur kültür çevresi, dini inanışları, yerleşim alanları ve ticari ilişkileri, Bezeklik Vadisi, coğrafi konumu ve tapınakları, duvar resimleri ve Uygur sanatının tarih sahnesindeki konumu, genel hatlarıyla ele alınmıştır. Bundan sonraki bölüm araştırmanın ana konusu olan Bezeklik Külliyesi'ndeki 9. tapınağın, on üç Prandhi duvar sahnesi, analiz ve yorumlarının giriş kısmını teşkil etmektedir.

Bezeklik Külliyesi de Klasik Uygur sanatının en güzel örneklerinin bulunduğu, Murtuk Vadisi'nde kayalara oyulmuş kırk tapınaktan oluşmaktadır. Bezeklik tapınakları, Uygurların o devrinde mensup oldukları dinlerden en yaygın olan Buda dinine adanmıştır. Tapınakların genel görünüşleri ise Buda veya diğer başlıca mabudun heykelinin bulunduğu hükümdar sayılan mabudlara tahsis edilmiştir. Tezimizdeki sahnelerde, genellikle Buda'nın cennet tasvirleri, etrafında yer alan hayvan ve insan figürleri ve mimari öğeler üzerinden klasik Uygur bezemeciliğinin belirgin özellikleri üzerinde durulmuştur. Dünya sanat tarihine kazandırılan bu nadide koleksiyonun 9. Mağaranın gün ışığına çıkarılmasıyla birlikte, tarih atlasında önemli bir keşif gezisi daha yapılmış oldu.

Uygur hakimiyetindeki adı geçen bu bölgede yaklaşık 100 yıl önce Albert Van Le Coq tarafından düzenlenen bir keşif sonucunda adı geçen 9. tapınak ortaya çıkartıldı. Kumda gömülü halde bulunan diğer Bezeklik tapınaklarının da bulunduğu bu alan, devrin en önemli tarihini gözler önüne sermektedir ve ikinci bölümde ele alınmıştır.

Budizm inancının yoğun etkilerinin görüldüğü tapınaklarda, Budist sanatının yegâne örneklerinin olduğu çok sayıda fresk bulunmaktadır. Bütün duvarı kaplayacak şekilde sahnelendiği bu tasvirler, dördüncü bölümde "duvar resimlerindeki plan" ana başlığı altında kategorize edilerek anlatılmıştır. Genel görüntünün on üç fresk boyunca kısmen aynı kalıp yapılar üzerine oturtulduğu bu cennet tasvirleri detaylarla birbirinden ayrılmaktadır.

Fresklerde Buda'nın başının arka fonunda çeşitli desenlerle süslenmiş bir hale, gövde kısmını ise aynı deseni görebildiğimiz oval bir fon (mandorla) görülmektedir. Üst üste giyilmiş olarak görülen ve ayak bileklerini açığa bırakan yoğun kumaş kıvrımlı

elbisede, kırmızı ve mavi renk hakimiyeti bulunmaktadır. Genellikle Buda biri havada, diğeri kumaş kıvrımlarının arasındaki elinde, boynundan itibaren zincir şeklinde aşağıya sarkan bir süs tutmaktadır. Ruhani lotus çiçeklerle süslenmiş bir sandalet giymiştir. Hafif öne eğik başıyla, tepeden toplu saç, ince kaşlarının arasındaki damla sembolü, ince kıvrımlı bıyık ve ağır küpelerden sarkan kulak memeleriyle birlikte, sadece baktığı yönü değişen Buda genellikle aynı pozisyonudadır. Göğsünün tam ortasındaki damla formu, göğsünü açık bırakan elbisede görülmektedir. 9. tapınağın on üç sahnesinde de Buda'nın bu genel tasviri geçerliliğini korumaktadır.

Çok çeşitli kaynakların ışığında, genel yargıları destekleyici öğeler üzerinde durulmuş ve değerlendirme-sonuç bölümü bu zemine oturtulmuştur. Ciddi yargılardan kaçınılmış, bölge üzerinde derin araştırmalar yapan araştırmacıların analiz ve yorumları dikkate alınarak genel değerlendirmeler yapılmıştır. Pranidhi sahnelerinin çizimi ve sunumu konusunda da aynı hassasiyet korunarak, aydınlar üzerine is mürekkebiyle fırçaya çekilmiştir.

Sonuç olarak da, Pranidhi Sahnelerinin nizamına uygun dikey bir kompozisyon oluşturularak, murakka üzerinde akrilik, suluboya ve altın ile 100 cm x 70 cm ölçüsünde bir uygulama yapılmıştır.

## 1.1. Konunun Çerçevesi

Tezimizin konusunu teşkil eden Bezeklik duvar resimlerindeki 9. Tapınak "Pranidhi" sahnelerinin desen ve tasvir analizi başlığı altında, A. Von Le Coq'un yapmış olduğu kazılardan sonra ortaya çıkan on üç parça eser incelenmiştir. Neredeyse yarısı kuma gömülü halde bulunan bu mağaralar, Turfan'ın 50 km doğusunda bulunan Bezeklik bölgesini kapsamaktadır ve bu bölgede bulunan mağara tapınaklarının eserleri, Le Coq'un **Chotscho (Koço)** adlı kitabında ilk olarak yayınlanmıştır.

Uygur dilinde, "**bezemek** fiilinden **beze-k+lik** olarak türetilmiş ve **süs ve tezyinatın, nakışların bol olduğu yer** anlamına gelen ismini, Budist ve Maniheizt mağara tapınakların içlerini süsleyen resimlerden alan"<sup>1</sup> Bezeklik Tapınaklarının bu kadar uzun süre toprak altında neden kaldığı ile ilgili kesin yargılarımız bulunmazken, Alman arkeologların yapmış oldukları kazılar ve mağara içinde biriken kum katmanlarını temizlemeye başlamalarıyla birlikte, dönemin belki de en renkli ve en nadide örnekleri gün yüzüne çıkmış oldu. Tezimizde genişçe yer verdiğimiz bu bölümde, dönemin pek çok özelliğine ayna tutan her bir örnek, Uygurların yaşadıkları dönemin, sosyo-ekonomik, politik ve dini anlayışlarını anlamamıza imkanlar sunmuştur.

Bezeklik Bin Buda Mağaraları özellikle 9. tapınaktaki Pranidhi sahneleri olarak incelediğimiz bu konu, ne yazık ki çeşitli kaynaklarca önümüze sunulan görseller ve döneme ilişkin yapılan araştırmalar neticesinde bir araya gelmiş notların bir derlemesi olarak oluşturulmuştur. Çünkü bu nadide duvar resimlerinin artık günümüzde var olmadıklarını üzüntü ile belirtmek gerekmektedir. Bölgeye keşif amaçlı giden araştırmacıların çalışma yöntemleri sonucunda hiç bir orijinalinin bulunmadığı bu eserleri, bizler sadece bu eserlerin basıldığı Le Coq'un yukarıda da adı geçen Koço adlı eserinden ve bu eserle birlikte çeşitli kaynakların ele aldıkları araştırmalarla oluşturmuş bulunmaktayız.

Çeşitli yabancı kaynakların yanı sıra, farklı sahalardaki Türk araştırmacıları tarafından da çalışılan Uygur dönemi duvar resimleri, Uygur yazmaları, din ve inanç biçimleri, tezimizin bir bütünlük dâhilinde sunulmasına büyük olanaklar sağlamıştır. Bu anlamda tezimizin yapılacak yeni çalışmalara zemin teşkil edeceğine ve ışık tutacağına inanıyoruz.

Tezimizin giriş bölümünde, Konunun Çerçevesi, Kaynak ve Araştırmalar, Yöntem ve Terminoloji kısımlarından oluşurken, ikinci bölümde, Uygur Kültür ve Çevresi başlığıyla, Uygur dönemine ve ondan sonrasına kadar olan tarihi süreci anlatmaktadır. Uygur döneminin sanatsal faaliyetleri, dili, özellikle inanç sistemleri ve

---

<sup>1</sup> Münevver Ebru Zeren, "Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri", (Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 626.

bu sistem paralelinde gelişen sosyal yaşam biçimleri titizlikle incelenmiştir. Araştırmamızın temel niteliğini ortaya koyan sanat faaliyetleri de bizi inanç hususunu ve bunun neticesinde gelişen mimari dokuyu incelememize yol açmıştır. Katalog bölümünde bu tapınakların duvarlarına işlenmiş olan her bir Pranidhi sahnesi, birden on üç numaraya kadar, desen ve kompozisyon, renk ve ebat, figür dağılımı ve ana karakter Buda, Le Coq'un bu sahneler hakkında yazmış olduğu notlar dâhilinde incelenerek yazılmıştır.

İncelenen her Pranidhi sahnesinin daha anlaşılır olabilmesi için, görsellerin genel fizyolojik formatlarının yanına, ayrıntılı çizimlerle parça parça anlatımlarla, Katalog bölümünde yer verilmiştir. Turfan Bölgesi'ndeki Bezeklik hakkında bilgiler de yine Bezeklik başlığı ile genişçe yer verilerek anlatılmıştır. İnanç sistemlerinin de anlatıldığı bu başlıkta, Budizm ve Buda'nın Uygur kültüründeki yeri ve önemine ışık tutacak nitelikte kaynaklar seçilmiş olup, buna uygun anlatımlara yer verilmiştir.

Katalog bölümünün devamında, Duvar resimlerindeki plan olarak dördüncü bölümde, incelenen her bir sahnede, Figür Dağılımları, Kıyafet Biçimleri, Saç şekilleri, Mimari Unsurlar, Bezeme Unsurları, Geometrik Düzenlemeler ve Buda'nın üzerinde durduğu Nilüfer Çiçeği olmak üzere tasnif edilmiştir.

İncelediğimiz bu eserlerin orijinaleri şuan ait oldukları yerde bulunmamaktadırlar. "Le Coq bu mağarayı keşfettiğinde hem iç tapınak, hem dehliz dev boyutta duvar resimleri ile kaplıydı. Ancak ne yazık ki, iç tapınağın kubbeli örtüsü ve dehlizin tonoz örtüsü yıkıldığı için resimler zarar görmüştü, yinede Almanlar mevcut kalmış çoğu duvar resmini Berlin'e götürdüler ve korunması amacıyla götürülen bu duvar resimlerinin çoğu ikinci Dünya Savaşı'nda tahrip olmuştur."<sup>2</sup> Ancak bir kısmının Berlin Etnografya müzesinde sergilenmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden katalogta yer alan her bir sahne, Le Coq'un tarif ettiği ve sunduğu biçimi ile buraya taşınmıştır. Genel olarak anlatımını yaptığı bu sahnelerde, desen ve figür analizleri, eserlerin ebatları ve renk üzerinde durmuş olduğunu anlamaktayız.

---

<sup>2</sup> Münevver Ebru Zeren, Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 626-627.



**Resim 1: Etnografya Müzesi**

**Berlin Etnografya Müzesi, Bezeklik kazılarında çıkartılan Bezeklik duvar resimleri sergisinden bir görünüş** (Albert Von Le Coq, *Buried Treasures of Chinese Turkestan* s.86)

**Kaynak:** Şehnaz Biçer Özcan, “Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi TÜRKİYAT Araştırmaları Enstitüsü, 2010), s.14.

Araştırmamızda bulunan on üç Pranidhi sahnesinin bazılarında bir takım dökümler mevcut olduğu için, bu hasarlı bölümler çizimlerimizde eksik bırakılmışlardır. Mevcut eserlerin genel bilgileri yine Le Coq'un anlatımları doğrultusunda buraya aktarılmıştır. Her bir sahnedeki düzen, küçük farklarla birbirinden ayrılmak üzere, genel bir kanı oluşturabilecek düzeyde ve benzerlikte oldukları açıkça görülmektedir.

Bu sahnelerin hepsi dikey konumdadır, Buda figürünün bedeni oval yapıda aşağıya inen arka bir fonun önünde ve başının arkasını yine bu fonun devamı olabilecek dairesel bir harenin içinde resmedilmiştir. Harenin üzerinde Le Coq'un Uygurca olduğunu ifade ettiği tek satırlık yazılar bulunmaktadır. Sahnelerde yoğun bezeme unsurlarını görebileceğimiz perde detayları bulunmakta ve genel olarak sahnenin etrafında bu bezemelerin yoğunluğu yine dikkat çekecek kadar fazladır. Her bir figürün saç stili, başlıkları ve kıyafet detayları, sahnelerde yer aldıkları konuma göre değişmektedir. Bu bölüm kataloğumuzda sahnelerin görselleri, şemaları ve çizimleri olmak üzere üç aşamada gösterilerek anlatılmıştır.

## 1.2. Kaynak Ve Araştırmalar

Farklı bakış açıları ve ölçülerin yan yana geldiğinde, her zaman uyumlu bir görünüü çıkarmadığını biliyor ancak, bunun önemli bir duyarlılık olduğunu önemsemiş olduğumuzu belirtmek isteriz. Sanat tarihi bilimi, estetik ve ön yargıyla bir ayıklamaya gidemezken, sahada çalışan bilim insanları ve araştırmacıların kaynak taramaları neticesinde geleceğimize ışık tutacağı konusu, her bir araştırmacının ortak çabası olarak bir çeşit hizmet gibi karşımıza çıkmaktadır. Heyecan ve gururla belirtmek lazım ki, kalın kum tabakalarının altından çıkan her bir doku, geçen yüzyılların alın teri ve insan neslinin muazzam bir birikimidir.

Öncelikli olarak genel bir profil çizerek başladığımız araştırmamız, özele ve dolayısıyla esas konumuza doğru homojen bir geçiş sağlayarak devam etmiştir. Uygur Türklerine gelene kadar, Türk sanatını incelerken, ilişkilerin, göçlerin, dinlerin ve yerleşim zincirlerinin "doğa, toprak ve su kadar, bunların ve daha pek çok etkenlerin ortaya koyduğu, bir ölçüde sosyal bilimlerin aydınlattığı detaylara da dayanmakta olduğunu"<sup>3</sup> görmekteyiz. Dolayısıyla insanlık tarihi, kazıldıkça derinleşen çeşitli katmanların ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden tezimizin ilk bölümü Uygur Kültür Çevresi başlığı altında Hun'larla ve hemen akabinde Göktürk'ler ile başlamaktadır.

Bu bölümde çeşitli kaynakların yanı sıra esas metnin oluşumunu sağlayan ana kaynaklar ( Koço) ve araştırma eserleri kullanılmıştır. Jean-Paul Roux 'un *Orta Asya Tarih ve Uygarlık ile Türklerin ve Moğolların Eski Dini* adlı kaynakları, Hans Wilhem Haussig'in *İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi*, Sadrettin Karatay'ın *Bilinmeyen İç Asya* adlı kaynaklar tez boyunca çok sık müracaat edilen önemli birer yapıttır. Yaşar Çoruhlu'nun *Erken Devir Türk Sanatı, Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, Emel Esin'nin pek çok kaynağından yararlanılmış olup bu bölümde *Türk Kültür Tarihi, İç Asya'daki Erken Safhalar ve İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar* adlı kaynakları araştırmamızda geniş bir yer kaplamıştır. Yine Celal Esad Arseven'in *Türk Sanatı Tarihi* tez boyunca ana kaynaklardan olmuştur. Bahaeddin Ögel'in pek çok önemli kaynaklarından ikisi olan *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi* ve *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı kaynakları bu sahada, her araştırmacının ihtiyaç duyabileceği nitelikler taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Yine bu bölümde Fikri Salman'ın *Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri*, sadece kıyafetleri değil, genel bir tarih incelemesiyle başladığı ve akıcı bir anlatımın sergilendiği bu kaynak da tezimizin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Medeniyetlerin inanç biçimleri ve bu inançların sosyal hayata dair etkilerini anlamaya çalışırken, bu konudaki çıkmazlar aşağıdaki kaynaklarca aşılmıştır. Mircea Eliade'nin *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi*, Emel Esin'in *Türklerde Maddi*

<sup>3</sup> Selçuk Mülayim, *Araştırmacıya Notlar*, İstanbul: Copyright, 2008, s.71.

*Kültürün Oluşumu ve İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*, Şinasi Gündüz'ün ve Ali İhsan Yitik'in *Yaşayan Dinler* kitabındaki, Maniheizm ve Budizm maddeleri, bu bölümü başlayıp, geliştirip ve nihayete erdirmek konusunda büyük bir kaynak teşkil ettiğini belirtmemiz gerekmektedir. Walter Ruben'in *Eski Metinlere Göre Budizm* ve Jo Durden Smith'in *Budizmin Gizli Öğretisi* diğer önemli kaynaklardır. Münevver Ebru Zeren'in *Maniheizm ve Budizm'in Uygurların Kültür Hayatına Etkileri* adlı doktora tezi ve araştırmamızın danışmanı Sayın Şehnaz Biçer Özcan'ın *Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni* adlı doktora tezi de yine araştırmamıza rehber ve ışık olmuştur.

Tezimizin esas bölümü olan Bezeklik ve 9. Tapınak ile ilgili yukarıda saydığımız pek çok kaynak, bir giriş ve başlangıç vazifesi görmüştür; ancak diğer önemli detayları Emel Esin'in ayrıca bütün kaynaklarından ve özellikle de Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak adlı kaynağından yararlanılarak hazırlanmıştır. Konumuzun diğer önemli bölümlerinden olan Pranidhi sahneleri, aslında en temel kaynak olup, diğer kaynaklarda da kullanılmış olan A. Von Le Coq'un Chotscho (Koço) adlı kitabıdır. Bölgenin coğrafik yapısının genişçe yer aldığı bu kitapta Pranidhi sahneleri katalog biçiminde baskıya alınmıştır. Renkli baskılarının yanı sıra, siyah-beyaz birkaç görselin de bulunduğu bu sahnelerde, Le Coq zaman içinde tahribata uğramış kısımları görmemize yardımcı olmuştur.



### 1.3. Yöntem

Türk sanat tarihinin, mimari eserleri arasında kayalara oyulmuş bu mağara tapınaklarının yeri ve öneminin ehemmiyeti, tezimizin ikinci kısmından itibaren anlatılmaya başlanmıştır. Klasik tarzdaki Uygur resimlerin bulunduğu pek çok mağaraya ev sahipliği yapan Bezeklik, yumuşak kaya içlerine oyulmuş pek çok sayıdaki tapınaktan oluşmaktadır. Duvarları pek çok sayıda freskoyla süslenmiş bu mabetler "8 ila 13. yüzyıllar arası bir dönemden kalma Uygur klasik üslubunun en güzel örnekleri"<sup>4</sup> olarak bilinmektedir. İlk defa Le Coq tarafından ortaya çıkartılan bu bölgedeki tapınaklar, kimsenin dikkatini çekmeyecek planda yapılmış oldukları ifade edilmektedir. Le Coq'un çalışmaları ve emekleri sonucunda, çeşitli sanat tarihçilerinin fresk dediği, kiminse sadece duvar resmi olarak nitelediği bu Pranidhi sahneleri, dünya tarihine ışık tutan bir keşif niteliğindedir.

Araştırmamızın temel konusunun anlatıldığı Pranidhi sahnelerinin incelendiği bir sonraki katalog bölümünde, tamamen Le Coq'un Koço adlı eserinden yararlanılmıştır. Her bir on üç sahne ve bu sahnelerin grafik düzenini ortaya koyan şematik çizimleri; ardından fırça ve mürekkeple yapılan detaylı çizimleri, Le Coq'un anlatımlarına dayanılarak parçalar halinde sunulmuştur. Kimi hasar görmüş yerler döküldüğü için, tahmin edilemez durumdadır ve bu yüzden çizimlerimizde bu alanlar özellikle boş bırakılmış olup, diğer yarı net bölgeler ise, resimlerin bütünlüğünün bir devamı ve çizilmesi zaruri parçalar olduğu için, tahminlerden öte bir netlikle sürdürülerek tamamlanmıştır.

Resimlerin baştanbaşa kapladığı duvarlarda din ve dine dair sahnelerin anlatıldığı bu kurganların, mimariye organik bir bütünlük yaratma amacını aştığını söyleyebiliriz. Adından da anlaşılacağı üzere Bezeklik duvar resimleri çok detaylı süsleme unsurları taşımaktadır. Çizimlerimizde özellikle üzerinde durduğumuz bu süslemecilik, sadece 9. tapınağın değil, bölgede bulunan diğer tapınakların da paylaştığı ortak bir özelliktir. Karakteristik yüz hatlarından da takip ettiğimiz kadarıyla, Buda dahil, her bir figürün kendine has bir giyim tarzının ve yüz ifadelerinin niteliği, sahnelerde süslemeci unsurlardan sonra gelen diğer bir önemli özelliktir. İnsan, hayvan ve çiçeklerin bir arada çizildiği tüm bu sahnelerin Bezeklik tapınaklarındaki bezemeci unsurlarla benzer özellikte olduğunu söylemek mümkündür. Tezimizde bu dikkat çeken unsurlar, Le Coq'un anlatımlarına dayanarak, parçalar halindeki çizimlerle desteklenerek anlatılmıştır.

---

<sup>4</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (Doktora Dersi Seminer Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) , [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAĞARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESİMLERİ](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAĞARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESİMLERİ) (22.07.2016), s.3.

Sahnelerde uygulanan stil belirli bir tarzda resmedilmiş olup, tapınak boyunca bu stilin aynı teknikle yapılmış oldukları dikkat çekmektedir. Stilizasyon unsurlarının (yalınlaştırma, üsluplaştırma yöntemi) süsleme resimlerinde çok kullanılan bir yöntem olduğunu ifade etmekte yarar vardır. Doğadan alınan nesne, karakterine bağlı olarak, amaca uygun bir şekilde yalın halde çizilir. Böylelikle nesnenin mevcut anlamı korunmuş olup, sanatçının yorumuna bağlı olarak yeni bir tarz ortaya çıkmış olur. Duyarlı bir gözlem sonucunda kazanılan izlenimlere dayanılarak, benzerlerinden ayrılan özelliklerinin çizgisel bir sunumu bu duvar resimlerinde yoğun süslemeler olarak karşımıza çıkmış olduğunu görmekteyiz. Bir çeşit minyatür olarak gördüğümüz bu resimler, bir inancın gerekliklerini açıklamak amacıyla yapılmaktadır. Yoğun olarak işlenen bu görsel sunumlar, bezeme ve minyatürel çizgiler, espas, renk, doku, armoni, leke ve ritim açısından değerlendirilmiştir.



#### 1.4. Terminoloji

Bu bölüm tezde çok sık tekrarlanan bazı teknik terimlerin ve ifadelerin daha net anlaşılabilmesi amacıyla hazırlanmıştır. Bu bir metnin, bir eserin veya bir araştırmanın ortaya çıkmasında kullanılan ortak bir dildir. Dönemin terminolojik alt yapısı hakkında, bu gün geniş bir bilgi yelpazesine sahip olmamız durumunda, terminolojiye ihtiyaç duyabilmekteyiz.

**Anjali Mudra:** Buddha'ya tapınma pozisyonu.

**Arhat:** Ağır başlı layık kişi anlamına gelen Sanskritçe bir kelimedir. Budizmde kin, nefret, cahillik gibi duygulardan arınmış kusursuz kişiler için kullanılan bir ünvanıdır. Kişi nedensellik çemberinin on zincirini almıştır. Samsar'a geçmeden Nirvana'ya ulaşmayı hedefler. Samsar Nirvana'ya ulaşmanın evrelerinden biridir.

**Avalokiteşvara:** Budist Mabutlardan biri. Bodhisattvalardan biri.

**Astekizm:** Tutumlu olmanın ibadet sayılması. Çilecilik.

**Basamana:** Alp mabutlardan biri olan kuzey muhafızı.

**Bodhisattva:** Tüm duyarlı canlıları ızdıraptan kurtarmak amacıyla Buddha olmak isteyen biri.

**Brahman:** Din adamları kastından olan kimselere verilen addır. Bu kimseler hem evrende hem de kendilerinde, var olan en yüksek varlığa kendisi ile birleşmenin en yüksek hedef olduğunu öne sürmektedir.

**Buddha:** Uyanmış, idrak etmiş, bilinçlenmiş.

**Burkan:** Buddha.

**Cella:** Küçük oda, hücre. Tapınaklarda kült heykelinin bulunduğu iç oda.

**Cauri:** Sineklik.

**Demon:** Cin, kötü ruh, şeytan, iblis.

**Devata:** Budacılıkta ikinci derece tanrılara verilen addır.

**Drape:** Kıvrımlardan meydana gelmiş.

**Ediz ev:** Kule, tapınak.

**Fresk:** Yaş duvar sıvası üzerine kireç suyundan eritilmiş, madeni boya ile resim yapma yöntemi.

**Garuda:** Hindu ve Budist mitolojilerinde yer alan kuş ve insan melezi yaratık.

**Grifon:** Genellikle aslan vücutlu, kartal kanatlı ve kafalı mitolojik yaratık.

**Hinayana:** Budizm'de iki mezhepten biridir. Güney Budizm'i olarak bilinir.

**İçgek:** Kan içen.

**Kalık:** Yüksek köşk.

**Kargu:** Haberleşmek için kullanılan gözetleme kulesi.

**Karız:** Sulama kanalları ağı.

**Keşiş:** Kendini dine adanmış, yaşamını manastırda geçirmiş.

**Kozmoloji:** Evren bilimi.

**Körk:** Portre.

**Kurgan:** Mezar.

**Külliyeye:** Medrese, sebil, kitaplık, hastane gibi çeşitli yapıların tümüne verilen ad. (Mimarlık)

**Leke:** Bir zemin üzerindeki karanlık kısım veya nokta.

**Mabud:** Kendisine ibadet edilen varlık.

**Mahayana:** Budizm'de iki mezhepten biridir. Kuzey Budizm'i olarak bilinir.

**Mandala:** Mandal. Hindistan kökenli dinlerde metafizik veya sembol bakımından meta veya mikro kozmosu gösteren şekillere verilen ad.

**Mandor:** Kutsal kişilerin vücudunu saran badem biçimli ışık halesi.

**Mani:** Eski Türkçede Mengü, Çağatay Türkçesi'nde Tanrı olarak geçmektedir. Mani, ismini bu dinin kurucusundan almaktadır.

**Maniheizm:** Kuruluş ve oluşum safhaları 3. yüzyıla dayanan bir din türü.

**Ming-öy:** Bin-ev. Dini yerleşim merkezleri. (Bin Buda Mağaraları için kullanılır.

**Mongoloid:** Moğolların dahil olduğu ırk grubu.

**Misyoner:** Mensubu olduğu dini yaymaya çalışan kimse.

**Nirvana:** Budizm'de, her türlü isteklerden ve tutkularından arınıp en yüksek ruh durumuna erişme. Nihai kurtuluş.

**Ordubalık:** Karabalgasun. (Orhun Uygurlarının başkenti)

**Orta Yol:** Aydınlanmaya kavuştuktan sonra, Buddha'nın kendi öğretisine verdiği isim.

**Pagoda:** Uzakdoğu ülkelerinde, genellikle çokgen planlı kuleler biçiminde olan tapınaklara verilen ad. Yüksek ev.

**Pranidhi:** Sanskritçe'de Gizli özne, faili gizli. İnsanların Buda'nın öğretisini izleyerek Buda olma dileğini bildiren ve bu yola baş koyduğunu gösteren "yemin, adak" anlamındadır.

**Prehistorik:** (Sıfat) Tarih öncesinden kalma ya da tarih öncesiyle ilgili.

**Proto-Türk:** İlk Türkler atası.

**Rölik:** Kutsal eşya veya parçalar.

**Sanskrit:** Hint-Avrupa dilleri öbeğinden olan, klasik Hint din ve yazın dili.

**Siddhartha:** Budizm'in kuruyucusu.

**Soteriyoloji:** İlahiyatta kurtuluş bilimi.

**Stüpa:** Mimari bir yapı geleneği. (Budist mimari yapı)

**Sukhavati:** Buda Amıtabha'nın Cenneti.

**Tabgaçlar:** Çin'de hanedan kuran Türkler.

**Tempera:** Bir çeşit boyama tekniği.

**Tengrilik:** Kubbeli tapınak. (Eski Türklerde)

**Toym:** Başı tıraşlı rahip.

**Tun-huang:** Güneybatı Asya'da, Batı Kansu'daki Budist mabetlerin bulunduğu yerleşim.

**Urna:** Budacılıkta kutsal işaretlerden biri.

**Usnisa:** Budacılıkta kutsal işaretlerden biri. Buda'nın başında bilgeliği simgeleyen çıkıntı.

**Vajrapani:** Buddha muhafızı.

**Yağışlık:** Kurban yeri. (Eski Türklerde)

**Yek:** Budacı Alplerin karşılarında cenk ettiği kötülük simgesi. (Cin)

**Zoomorfik:** Hayvan tarzı. Hayvan şeklinde olan.



## 2. UYGUR KÜLTÜR ÇEVRESİ

Toplumların maddi ve manevi varlıkları, sanatları, düşünce ve bilimleriyle ilgili niteliklerin tamamı uygarlığı ifade eder. Bu toplumsal nitelikler tarih boyunca süregelmiş ve pek çok uygarlığın yan yana yaşamasına, birbirlerini takip etmesine veya birbirlerinin yerini almasına kadar devam etmiştir. Uygarlık, binlerce yıl devam eden gelişmeler sonunda, insan aklının, bilim ve teknolojisinin katkısıyla ortaya çıkar ve tüm insanlığın eseri olup evrenselliği haline gelir. Bu evrensellik toplumların kültür bileşenlerinden doğar. Bir toplumun kültürünü anlayabilmek için, bu kültüre katkıda bulunmuş olan diğer kültürleri bilmek gerekir. Bu sebeple Uygur kültür oluşumunda katkısı olan Hun ve Göktürk etkileri ilk adım olmuştur. Bundan önce Türklerin manevi serveti olan mitolojilerinden biraz bahsetmek gerekir. Ortak kültürel mirasın ürünü olan mitlerden hareketle, milli kültürün bugünkü haliyle en eski zamanlar arasındaki ilişkiler tespit edilebilir. Mitler yaratıldıkları toplumların dünyaya ve olaylara bakış açısını ve bu toplumların karakterini yansıtır.

Düşünce unsurunun öyküleme unsuruyla birleşmesinin sonucunda mitler ortaya çıkmıştır. Bu anlamda mitoloji, dini inanışların, siyasi oluşumların, güzel sanatların, felsefi bilgilerin ve her türlü etnik medeniyetlerin, bütün katmanlarını toplayabilmiş bir sistem oluşturur.

"Toplumda kutsal olarak nitelendirilen güçlerle ilişkiyi sağlayacak bir düzen oluşturduğu için mitoloji ilk ideolojidir, aynı zamanda sosyo-kültürel açıdan insanı iyi ve kötü olarak sınıflandıran unsurlar çerçevesinde ilk siyaset bilimidir. İlkel toplumların varoluş sürecinde ortaya çıkan kaosu kozmosa dönüştürme öyküsüdür, bundan dolayı milli kültürün, en eski zamanda başlayarak günümüzdeki durumuyla ilişkilendirebildiği için, o toplumun karakterini de yansıtır."<sup>5</sup>

Bu sebeple gelenek ve inanışların büyük kaynağının mitlere bağlı olması, araştırma boyutunun çerçevesini netleştirmektedir. Tören ve büyüyle ilgili çeşitli uygulama ve ritüeller mitlerin oluşumunu besleyen en önemli kaynaklardandır. Küçük büyük her dinin yarattığı bir mitoloji vardır. Kültürün insanlar arasındaki bağlantıyı sağlayan bu önemli unsur, doğal olarak kendi sanat üslubunu da yaratacaktır. Bu sebeple Türk sanat tarihinin, Türk mitolojisiyle ilgili çalışmalar yapılmadan aydınlanabilmesi mümkün değildir<sup>6</sup>.

Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar arasındaki mitolojik bağlantılar da, temelde insan neslinin yapmış olduğu gibi, deneyim ve mücadelelerinin soyut olarak kavramsallaşması ve somut sembollerle nesnelere dönüşmesiyle ilgilidir. Tarih içinde zamanla, bu inanç sistemlerinin nasıl değişip devam ettiği araştırmalarda ortaya

<sup>5</sup> Necati Gültepe, **Türk Mitolojisi**, 3. Basım, İstanbul: Rese Yayınları, 2013, s.19.

<sup>6</sup> Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojisi**, 3. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.27.

çıkıştır. Bu bağlamda Uygur sanatının anlaşılması Hun mitolojisinin kurganlardaki bulgular ve kedinden sonra gelen Göktürklerin inanış sistemleri içinde gizlidir.

Hunlara, Göktürlere ve Uygurlara ait mitolojik ve sembolik açıdan önemli her nesne, o toplumların oluşumlarının en belirgin yansımasıdır. Hunlardan günümüze yazılı bir belge ulaşmamıştır. "Bu döneme ilişkin çalışmalar 17. yüzyıldan itibaren başlamaktadır. Orhun-Selenga ırmakları ve Ötüken havalisi, Ongin Irmağı üzerindeki Karakurum ile Ordos bölgesi arasında olduğu anlaşılan Hun siyasi birliği zamanla bütün orta ve İç Asya'yı egemenliği altına almış ve bu geniş bölgede ilk defa bir kültür ve sanat birliği oluşmuştur. Zamanla genişleyen Hun toprakları doğuda Kore'ye, kuzeyde Baykal Gölü, Ob, İrtiş, İşim nehirlerine, batıda Aral Gölü'ne, güneyde Çin'de Wei Irmağı, Tibet Yaylası-Karakurum Dağları hattına ulaşmıştır."<sup>7</sup>

"Türk sanatı ve arkeolojisi kaynak olarak Orta ve İç Asya'da prehistorik devirlerden itibaren meydana çıkan sanat unsurlarını içeren ve çeşitli isimlerle anılan kültürlerle dayanır. Orta ve İç Asya'nın erken devirlerinde oluşan materyaller bozkır kültürünü meydana getirdikten sonra, önce Hunların atalarının ve diğer Proto-Türklerin sanat ve arkeolojisini oluşturmuş, ardından da Hun sanatı ve arkeolojisini meydana getirmiştir. Bütün İç ve Orta Asya'yı bir birlik haline getiren Hunlar bu birliği kültür ve sanat alanında da gerçekleştirmişlerdir."<sup>8</sup> Her sanat çevresinde olduğu gibi, burada da sanatı yönlendiren şekil ve nesnelere tabanındaki temel düşünce toplumsal ve etnik alışkanlıklara dayanıyor. Türk topluluklarının etnik kökeninde saptanan bu taban, onların hareketli bir yaşam tarzlarına sahip olmalarının sonucudur. Hayatının gerektirdiği koşullarda ortaya çıkan her ihtiyaç nesnesi, zamanla sanatın birer parçası olmuştur.

Bu parçaya bakıldığında, Türk kültüründe hiç bir şeyin olduğu gibi taklit edilmediği, yapılan seçimlerin ve yaşam koşullarının, kültürlerinde özgün bir biçim yaratmayı başardıklarını ortaya koymaktadır. Anlamının henüz sökülmediği motifleriyle soyutlama ve insan figürünü reddetmeden hayvan tasvirlerine ayrı bir önem vermiş, yüzeysel dokular yaratarak aslında sembolik mesajlarla gerçekçiliği ve üsluplaştırmayı birleştirerek hayvanları üstün, yüce varlıklar olarak işlemişlerdir<sup>9</sup>.

Karmaşık, çok işlevli, çeşitli düşünce parametreleriyle örülmüş bu insanların hayatlarının sanata yansması, hem mimaride hem de objelerde ve süsleme sanatında, aynı şeylere bakıp farklı şeyler görmek ve gördüğünü taş, topağa yansıtmak gibi yine çok işlevli ve karmaşık bir birikim ortaya çıkarmaktadır. Çünkü insanın çevresini daha derinden kavraması, bilgece gelişmesi, el ile beyin arasındaki işbirliği, teknik becerinin artması, önce çok basit çizgileri daha sonra hayvan şekilleri ve bitki formları, en son

<sup>7</sup> Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatı**, 1. Basm, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007, s.70-71.

<sup>8</sup> Yaşar Çoruhlu, **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998, s.17.

<sup>9</sup> Jean-Paul Roux, **Orta Asya Tarih ve Uygurluk**, Lale Arslan (çev.) 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006, s.52.



olarak da insan figürünü gündeme getirmiştir<sup>10</sup>. Bu çizgilerin erken devir Türk sanatındaki genel yapısını öncelikle Hun sanatının açıklanmasıyla başlanabilir.

Hun mitlerine ait bulgular yapılan arkeolojik kazılar sonucunda kurganlarda ortaya çıkmıştır. Türk sanatı ve arkeolojisi bakımından önemli materyallerin bulunduğu bu kurganlarda, ruhların ölümsüz olduğuna inanan Hunların, ölüleri için pek çok hediye koymuş oldukları görülmektedir.

Özellikle asil soydan olan ölü bir bedeninin mumyalanma işlemine tabi tutulmak üzere, bir çadırda bekletildiği ve cesedin kokması için de iç organlarından arındırılarak bekletildiği bilinmektedir. Bundan sonra yapılan her işlemde, ölen kişinin bu dünyadaki hayata benzer ebedi bir hayat yaşayacağına dair emareler de göstermektedir ki, kurganlar son derece sağlam ve kalıcı yapılar olarak inşa edilmiştir. Mezar, içinde yaşanılması mümkün birer ev atmosferi gibi, bir iç dizayna da tabi tutulmaktadır. Ölen kişi değerli eşyalarıyla, savaşçı bir kişilikse atı ve silahlarıyla, kimi zaman sehpa tipi küçük masalarıyla ve üzerindeki yiyecekleriyle, kimi zaman da kendilerine sunulmuş hediyelerle birlikte gömülmüş oldukları görülmektedir<sup>11</sup>.

Çeşitli silahlar, deri kaplamalı ahşap kalkanlar, ağaçtan yontulmuş hayvan süslemeli sanatsal nitelikli eşyalar, geyik kılından doldurulmuş keçeler, asil soydan oldukları düşünülen atlar ve başlarındaki maskeler(geyik, koç, dağ keçisi), at eyerleri, kamçıları ve süslenmiş koşum takımları da yine kurganlarda bulunan önemli nesnelere aittir.

Arkeolojik kazılar sonucunda sanat veya gündelik yaşama dair bulguların yanı sıra, bu kurganlar vesilesiyle saptanan gelenekler, uygarlığın kendinden önceki kültürleri devam ettirmekte veya kendisinden sonra gelecek olan uygarlığa büyük ölçüde miras teşkil etmektedir. Bu da tarih kronolojisinde araştırmacıya kanıt sunabilecek anahtar bağlantılar niteliğindedir. Örneğin; "Kozmolojik kavramlar, mimari ifadeler ve bunlarla bağlantılı diyagram ve kriptografi, geçen zamana, yer değiştirmelere ve yeni kültürel akınlara karşın, Türk tarihi boyunca şaşırtıcı biçimde çok az değişiklik göstermiştir. Türklerin VI.-VIII. yüzyıllardaki katkısı, *kerekü* veya *otağ* denilen çadır ve çadır biçimindeki küçük odanın eski konik tavanına ek olarak kümbeti getirmeleriydi. Kurban yeri (yağışlık) aynı şekilde silindirik biçimindeydi."<sup>12</sup> Diğer bir kaynağa göre yine; "Kurganlar yurt tipi çadırlarla birlikte, İslamiyet'ten sonraki Türk mimarisinin en önemli yapı tiplerinden olan kümbetlerin kaynağını teşkil etmektedir."<sup>13</sup> Görüldüğü gibi zaman içinde bu yapı geleneğinin, kendi coğrafi ve zamanı koşullarında çok az bir farkla değişip devam ettiği görülmüştür.

<sup>10</sup> Selçuk Mülayim, **Değişimin Tanıkları**, İstanbul: Kaktüs Yayınları, 1999, s.11.

<sup>11</sup> Çoruhlu, s.74-75.

<sup>12</sup> Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, 1.Basım, İstanbul: Kocabı Yayınları, 2006, s.120.

<sup>13</sup> Çoruhlu, s.87.

Dini inanışlar, mitoloji ve sanat için örnek verilecek olursa; Hun, Göktürk Uygur ve genel olarak Türk sanatında ve destanlarında sıkça kullanılan hayvan formlarının, Türklerin inanç sistemlerine ve bununla bağlantılı olarak günlük yaşamlarına ne kadar yansıdığı görülmektedir. Türklerin yaşam ve inançlarının anlatıldığı bu destan ve hikayelerde hayvanlar, bazen hayvan-ata olarak destanlarına girmiştir, bazen de av, avcı ve koruyucu güç olarak kullanılan hayvanların çoğunlukla güçlü, zeki ve korkusuz olmaları onları kutsallaştırmış ve sembolik bir anlatıma dönüşmüştür.<sup>14</sup> İslamiyetten önceki İç Asya uygarlığının dini hayatında hayvan unsurunun, insandan daha güçlü, daha hızlı ve kimi zaman üstün oluşu bu hayvanların, büyülü güçleri de bünyelerinde barındırdığı inancını doğurmuştur. Hun sanatçıları yırtıcı hayvanların geyik, antilop, keçi, koyun, inek nadiren deve gibi çift tırnaklı hayvanlara saldırma sahnelerine hiç bir yerde görülmemiş bir tarzda işlemişler, gerçekçi bir dünya görüşü ile bazen de üsluplaştırarak defalarca tekrarlamışlardır<sup>15</sup>. Hun kurganlarında özellikle Pazırık kurganlarında gün ışığına çıkartılan pek çok nesnenin, bu tarz sembolik hayvan figürleriyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu figürlerin asil soydan geldiğine inanılan kişilerin bedenlerinde de dövme olarak işlendiği de dikkat çekmektedir.

"Bu bağlamda Pazırık kurganında, ölçüleri 4,2x0, 87-0, 95x0, 72 m olan ağaç lahitte yer alan ölülerden yaşı 50-60 civarında olan erkeğin vücudundaki dövmeleri dikkat çekicidir. Her iki omuz, sağ alt bacak ve her iki kol üzerindeki bu tasvirler **Hayvan Üslubuna** uygun olarak tasvir edilmiş olup, çok daha sonraları Rus arkeolog Natalia Polosmak'ın Ukok'da kazdığı kadın asilzade Ukok Prenses (Buz Prenses) in gövdesinde bu hayvan resimlerin benzerleri bulunmuştur."<sup>16</sup> Pazırık kazılarında elde edilen pek çok eşyanın üstünde hayvan tasvirlerinin olduğu tespit edilmiştir. Bunlardan bazıları: tahtadan geyikler, grifon figürleri, çeşitli kuşlar, kartal başı, kaplan, domuz, öküz, kurt, aslan ve hayvan figürlü plakalardır. Günümüze ulaşan diğer önemli parçalardan bazıları da, Pazırık kurganlarındaki mezar odalarında bulunan at kalıntılarıyla birlikte altınla kaplanmış deri parçalar, kamçılar, ahşap ve bronz gibi çeşitli maddelerle yapılmış koşum takımlarıdır. **Hayvan Üslubunun** güzel ve çok çeşitli parçaları buradaki mezarlardan çıkmıştır<sup>17</sup>. Yine bu üsluba verilebilecek diğer bir önemli bulgu Pazırık Halısıdır. Pazırık kurganlarından çıkartılan bu halı, soğuk coğrafyanın buz kütleleri altında korunarak, günümüze kadar ulaşabilmiş kültürel bir mirastır. Halı, atlı süvari figürlerinden geniş bir bordür, geyik figüründen ikinci geniş bir bordür, grifonlardan bir iç ve bir dış dar bordür olmak üzere pek çok renk ve

<sup>14</sup> Selçuk Mülayim, "Anadolu'da Hayvan Üslubunun Bir Örneği", **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, B.6, 1984, s.334.

<sup>15</sup> Nejat Diyarbekirli, "Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri", **İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul: Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 2, 1969, s.158.

<sup>16</sup> Çoruhlu, s.92.

<sup>17</sup> Çoruhlu, s.95.

detaylarla işlenmiş olup, çeşitli anlamlara gelebilecek olan bitkisel motiflerle kompoze edilmiştir<sup>18</sup>.

"Hayvan üslubu, M.Ö. 7. yüzyıldan sonra belirli bölgelerde kazanmış olduğu şekil ve stil özelliklerini birbirinden kolayca ayırt edilebilmekle birlikte, bu tarzın ikonografik kaynağı henüz anlaşılmış değildir. Bu üslup, Eski ve Orta Çağ boyunca, Britanya adalarından Mezopotamya'ya kadar uzanan bir kuşak üzerinde sık sık karşımıza çıktığı gibi, Güneydoğu Asya, Çin ve İskandinav ülkelerinde de önemli örnekler, adeta bir coğrafi alanlar zinciri tamamlar. M.Ö. 8. ve 7. yüzyıldan sonra, kavimler göçü, ticaret veya başka bazı faktörlerin etkisiyle çevre ülkelere yayılmıştır. Bu üslubun, Avrupa Bizans ve Doğu sanatının geneli üzerindeki etkileri yanında, Anadolu Türk sanatı açısından ayrıca önemli bir yere sahiptir."<sup>19</sup>

Çünkü bozkır halkları göçebe bir hayat tarzı yaşamakta ve çeşitli gereksinimlerini de hayvancılıkla sürdürmektedir. En önemli geçim kaynakları olarak gördükleri hayvanları, doğal olarak kutsal kabul etmiş ve hayatlarının çoğu zaman merkezine koyduğunu hissettirebilecek efsanelerine taşımış, kimi zaman da günlük kullanım eşyalarında sembolik çeşitli anlatımlarına dönüştürmüştür.

Her ne kadar Türklerin bozkırdaki ilerleyişinin hayvan sanatını yok ettiği ileri sürülse de, Jean Paul Roux'a göre hayvan üslubunun Türk ilerleyişi sırasında, VI. ve VII. yüzyılda gelişmeye devam ederek ve dönem sonuna kadar daha büyük bir esneklikle kendini sürdürdüğü görülmüştür. Atlıların sanatsal tasviri, özellikle büyük ölçeklerde işlenmemiştir; bozkır sanatında daha çok koşum takımlarında, mücevherlerde, silahlarda, aynalarda, iki kulplu şarap testilerinde, kupalarda, vazolarda; baston ve yüksüklerde; bayrak ve flamaların tepesine dikilen sembollerde; levhalarda ve ne işe yaradıkları henüz çok anlaşılmayan, ama mobilyalarda süs eşyası olarak kullanıldıkları sanılan apliklerde, kalkanlarda, eyer takımlarında, giysilerde ve özellikle kemerlerde uygulanmıştır. Bunun yanı sıra bozkır halkının en önemli sanat ürünlerinden biri olan **mücadele sahneleri** de bu gelişimin doruğa çıkmış örneklerindedir. Genellikle, bir çift hayvanın kuyruklarının ve boynuzlarının birbirine karışmış halde resmedildiği ve birbirleriyle mücadele halinde olduğu levhalar betimlenmiştir<sup>20</sup>.

Betimlemeler eril ve dişi öğeleri birleştirme esasına dayanmamakla birlikte, ortaya yaşamsal dinamizmin düzenine uygun mesajlara temas etmektedir. Zıtlıkların mücadele dolu boğma sahneleriyle kompoze edilmesi, evrenin ikili düzenine göre hissedilmiş bir bakış açısidir. Ölüm doğum için zıt bir anlam ifade ederken, aslında yaşamın ve yaşamanın bir karşıtı yoktur; dolayısı ile yaşam bu noktada paha biçilmez bir değer taşımaktadır. Bu noktada yine Jaun-Paul Roux'a göre, evrenin ikili düzeninin,

<sup>18</sup> Oktay Aslanapa, vd. **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, 1.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.3.

<sup>19</sup> Mülayim, s.110-112.

<sup>20</sup> Roux, s.52-54.

yani hayat ağacının varlığı, ölüm-yaşam, yaz-kış, erkek-dişi gibi kelimeleri ve Gök ile Yeryüzü temasının gösterdiği oranda yaşamsal bir dinamizm ortaya konulmaktadır<sup>21</sup>.

Yaşar Çoruhlu'ya göre de Erken Devir Türk Sanatı Tarihi'nin **Hayvan Üslubu** kapsamına giren bu sahnelerde canlandırılan, yırtıcı bir hayvanın vahşi ya da evcil türden hayvanları alt edişi, yenen hayvanların Gök unsuruna ve bunun temsil ettiği aydınlığa, zafer gibi kavramlara; yenilen hayvanların ise Yer unsuruna ve bu unsurun temsil ettiği olumsuz kavramlara işaret edebildiğini ifade etmektedir<sup>22</sup>.

İnanç veya ihtiyaç nesnelere üzerindeki süsleme sanatlarındaki gelenek, bir anlamda geleceğe aktarma demektir. Bütün olarak her zaman yepyeni bir yaratmanın mümkün olmadığı durumlarda taşınma ve aktarma buna bağlı olarak da coğrafyanın yaşam koşulları ve inanç benzerlikleri, bu aktarma ve taşınmanın kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Fakat geleneğe rağmen, tasarım ve işleme aşamasını oluşturan sanatçının bir düşüncesi ve düşüncelerini yorumlayarak ifade etme hakkı vardır ve bu yoruma rağmen bir devamlılık vardır<sup>23</sup>. Bu yüzden görülen her şey büyümlü bir şekilde birbirine bağlıdır, bu bağlılık daha çok içerik olarak bir anlam bütünlüğünü korumaktadır. Çünkü uygarlıkların yayılması kültürlerin birleşmesinden meydana gelmekte ve başlangıçtaki basit çizgilerin sanat formuna dönüşmesine sebep olmaktadır. Bu evrim, şüphesiz ki toplumların yaşadığı farklı inanç sistemlerin kaynaşması sonucunda ortaya çıkmış bir zenginliktir. Bu zenginliğin bir parçası olan Göktürkler, bu kültürü geliştirerek devam etmişlerdir. Nitekim "Hunlara ait yirmi ikinci kurganda duvarda asılı halde bulunan yün işlemede, çok canlı, kuvvetli bir portre özelliği olan bıyıklı iki insan başı dikkat çekmektedir. Bunlar daha sonra Göktürkler ve Uygurlar'da görülecek portre sanatının ilk örnekleri olarak görülebilir."<sup>24</sup>

"Göktürkler VI. yüzyıl ortalarında Orhun nehri batısındaki yayla bölgesinde (Ötügen) kurulup, Mançurya'dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan büyük Türk imparatorluğu, devlet ve millet olarak Türk adını kullanan ilk büyük siyasi birliktir. Çin kaynakları Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiğini açıkça belirtir.<sup>25</sup> "Ataları olan Hunlar gibi ifadesi, her iki kültür çevresinin birbiriyle olan akrabalığını kanıtlıyor."<sup>26</sup>

Hunlardan sonra, kültür ve sanat birliğini devam ettiren Göktürkler, büyük bir devletle ikinci kez bölgede, kültür ve sanat birliğini kurmuşlardır. İç Asya dışında kalan, özellikle de Orta Asya ve onun batı kesimindeki Türk nüfusunun artmasını ve sonuçta buralarda da Türk kültürü ve sanat hattı içine alabilecek veya bu hatta paralel bir

<sup>21</sup>Jean-Paul Roux, **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Aykut Kazançgil (çev.), 2.Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011, s.189.

<sup>22</sup> Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, S.87, (Aralık 1993), s.19.

<sup>23</sup> Mülayim, 1999, s.32.

<sup>24</sup> Aslanapa, s.7.

<sup>25</sup> Aslanapa, s.7.

<sup>26</sup> Mülayim, s.108.

çerçevede değerlendirebilecek ürünlerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır.<sup>27</sup> Göktürk sanatı ve arkeolojisi üzerindeki çalışmaların çıkış noktası da Orhun Yenisey kitabelerinin çözülmesiyle mümkün olmuştur. "Onlarda yine Hunlar gibi asker, göçebe, örgütçü, savaşçı ve dinamik yapısıyla yaşayan bir topluluktur. Zamanla genişleterek büyüttükleri sınırlarında, dönemin güçlü devletleriyle politik, ekonomik ve ticari temaslar kurmayı başarmışlardır. Başta İpek Yolu olmak üzere Çin'den batıya giden bütün ticaret yolları Onlar'ın himayesinde olmuştur. Kültür alış verişine olanak tanıyan bu stratejik ticaret ağları, Göktürklerin sosyo-kültürel ve sanat hayatlarının zengin bir şemasını ortaya çıkarmıştır<sup>28</sup>.

Göktürk döneminde de kurganların varlığının sürdürüldüğü görülmektedir. Hunlarda görülen genel kurgan geleneğine uyan, ancak daha basit olan ve kimi farklılıklarla ayrılan mezarlar, çok sayıda yapılmıştır. İçinde insan ve at naaşlarının bulunduğu bu kutsal anıtlarda çeşitli ince altın levhalar, koşum takım süsleri ve maskelerin yanı sıra taş heykellerin çok fazla işlendiği dikkat çekicidir. Göktürk heykel sanatının ve taş işlemeciliğinin özelliklerini yansıtan bu heykeller, kimi zaman kadınlı-erkekli çiftler halinde, kimi oturur biçimde veya ayakta, eller genellikle göğüs üzerinde birleştirilmiş halde betimlenmişlerdir<sup>29</sup>.

Balbal adı verilen bu taş heykeller, yayıldıkları bölgelere göre bütünüyle bozkır kültürünün özgün ve yeni bir ürünü olarak Asya'nın büyük bir kısmında ortaya çıkmaktadır. M.S. 6. ve 7. yüzyıllardan Kırgızistan, Kazakistan, Altay bölgesi, Sibiry, Tuva ve Kuzeybatı Moğolistan gibi geniş bir alana yayılmış olan insan şeklindeki bu dikili taşlar, öldürülen düşmanın heykeli olabileceği gibi, ölen kişinin kendi betimlemesi olarak da yorumlanmıştır. Vücudun ve yüzün anatomik işlenişi dönemlere ve bölgelere göre farklılık göstermekle birlikte, şematik olarak bakıldığında insan figürü esas alınmıştır. Estetik dokunuşların çok hissedilmediği bu dikili taşların en erken örneklerinde, kübik ve masif yapıdaki kütleler dikkat çekmektedir. Bu dönemin zengin çeşitliliği çok daha sonra farklı aksesuar ve figürler üzerinde devam etmiştir. Araştırma konusu gereği üzerinde çokça durulacak olan Uygur duvar resimlerindeki minyatürler, bir kısmına değinilecek olan alçı kabartmalar, metal işleri ve taş süslemelerinde dikkat çeken figürler, Göktürklerden bu yana ortalama bir portre kimliğini korumuştur. Genel tipolojiye hakim olan ve kalıp gibi tekrar eden oval yapıdaki bu yüz hatları, Uygurlarda çok daha net betimlenmiştir. Gerek kılık kıyafet, gerekse takılarıyla, Asyatik olarak adlandırılan bu ay-yüzlü çehrelerde, geniş yüz hatları, oldukça küçük ağız, burun ve kaşlar; bunun da altında çok küçük iki nokta veya basık iki üçgen yada birbirine paralel iki çizgi halinde badem biçiminde gözler yer almaktadır.

---

<sup>27</sup> Çoruhlu, s.151.

<sup>28</sup> Nejat Diyarbakirli vd, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, 1. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993. s.31.

<sup>29</sup> Çoruhlu, s.159-169.

Kaşlar arasında iki düşey çizgiyle inen burun, iki küçük baş paralel çizgi veya bir noktadan ibaret bir ağız, derin bir belirsizlik içinde olan ya da hafif çıkıntısı hissedilen bir çene ile genel olarak tipik bir tipoloji formu kendini korumuştur<sup>30</sup>. Uygur sanatında, bu betimlerin gelişmiş örnekleri üzerinden, tasvir geleneğinin nasıl devam etmiş olduğu görülmektedir.

Uygurlar yerleşik hayata geçen ilk Türk topluluğudur ve Uygur sanatı da bu yüzden Türk sanat tarihinde özgün bir yere sahiptir. Yarı yerleşik yaşam tarzının yerini tam yerleşik bir tarza bırakması, sanatlarına yansımış ve devrim niteliğinde gelişmeleri beraberinde getirmiştir.

Uygurların kökenleri hakkında tarihçiler, dil bilimcileri ve günümüz arkeologları yapmış oldukları çalışmalar sonucunda çeşitli görüşler ortaya atmışlardır. Örneğin 19. yüzyılda yaşamış olan âlim Molla Musa Sayramî (1836-1917) Tarihî Hamîdi adlı kitabında Uygurların kökeninin Hz Nuh'un oğlu Yafes'e dayandığını ileri sürmektedir. Diğer bir görüşe göre ise M.Ö. 4. yüzyılda Uygurlar Çin kaynaklarında Tili diye yazılmış, dolayısıyla bu kelime Uygurları ifade eden bir terim olmuştur. Tang Hanedanı dönemindeki kaynaklara göre doğudaki Tili'ler On Oğuz, Guz diye adlandırılırken, batıdaki Tili'ler ise Uygur adıyla adlandırılmışlardır. M.S. 6. yüzyıllardaki kaynaklarda ise, resmen Uygur adıyla kaydedilmiştir.<sup>31</sup>

"Orhun kitabelerinde, ilk defa 717 yılında ayaklanmalar dolayısıyla zikredilen Uygurlar, Çin kaynaklarında çok eski zamanlardan beri türlü adlarla anılmışlardır. Hoei-ho, Veho, Hui-ho, Huehu, Wei-wu v.b. adının anlamı, 974'te tamamlanan Çince Kiu Wu Tai adlı eserde "şahin sür'ati ile dolaşıp saldıran diye açıklanmaktadır. Etimolojik olarak da Uy+gur tarzında meydana geldiği ileri sürülmüş ise de, o tarihlerde Türkçede takip etmek anlamındaki fiil kökünün ud+ olduğu belirtilerek, Uygur adının Oy+gur şeklinde açıklanması gerektiği dolayısıyla On-Uygur deyiminin de on müttefik anlamına gelebileceği bildirilmektedir."<sup>32</sup>

"Doğu Türkistan, kendisi ile Moğolistan ve Çin arasında Akdağ Altay dağları, Karlık dağ, Altın dağ ve Bukalık dağı ile Tibet ve Kaşmir ile arasında Kuenlûn, Karakum ve Togdunbaş dağları ile; Batı Türkistan ve Sibirya ile arasında Tanrı dağları, Cungar Aladağı, Tarabagatay ve Altay dağlarıyla çevrilmiş bölgedir."<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Mülayim, s.133-134.

<sup>31</sup> Bumairimu Abudukelimi, "Uygur Türklerinin Dini İnanışları", (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s.5-7.

<sup>32</sup> İbrahim Kafesoğlu, "Türkler", **İslam Ansiklopedisi**, Cilt 12/2, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.s.179.

<sup>33</sup> Şehnaz Biçer Özcan, "Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi TÜRKİYAT Araştırmaları Enstitüsü, 2010), s.13-14.



**Harita 1: Uygur Devleti**

**Kaynak:** *Uygur Devleti*

Şehnaz Biçer Özcan, **Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni**, İstanbul: (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi TÜRKİYAT Araştırmaları Enstitüsü, 2010), s.14.

"745'te Göktürk hakimiyetini yıkarak, Ötüken'de bir devlet kuran Uygurlar, Yağlakır, Hu-tu-ko, Hu, Mo-ko-si-ku, Ko-sa, Hu-vu-su, Hi-ye-vu, Aymur dokuz boydan meydana gelen bir devlet kurdular. Bu dokuz Oğuz birliğine, dokuz boydan kurulu Uygur boyunun ilavesiyle boy sayısı ona yükselmiş ve böylece On-Uygur diye anılan birlik meydana gelmiştir."<sup>34</sup>

"740 yılında Göktürk Hakanlığının tahtındaki iktidar boşluğu, Basmıl, Karluk, ve Uygur üçlü ittifakı ile 745'te Gök-Türk idaresini yıkarak Orhun Uygur Devleti'ni kurmuşlardır. Bunun ardından Ötüken'de kurucusunun Kutluk Bilge Kül Kağan olduğu Uygur Hakanlığı(744/745/840) da dokuz boydan meydana gelen bir birlik ile Karluk ve Basmıllar'ı da kendilerine bağlamışlardır. İlk başkentleri Ötüken, ikinci başkentleri Ordubalık (Kara-balgasun) olan Uygurlar, 745 yılında Çin imparatoru tarafından da tanınır, böylece Çin kuzeyindeki bozkırlarda Gök-Türk hakimiyeti son bulmuş ve hakimiyet bütünüyle Onlar'ın eline geçmiştir"<sup>35</sup>

"Genel olarak Bozkır Uygur krallığı döneminde Uygurlar sırasıya; ilk hakan Kutluk Bilge Kül Kağan, Uygur devletini kurduktan kısa bir süre sonra ölünce

<sup>34</sup> Kafesoğlu, s.180.

<sup>35</sup> Fikri Salman, **Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri**, Erzurum: Zafer Ofset Yayıncılık, 2013, s.162.

(744/747), yerine oğlu Bayan Çur geçti. Babasının devrinde yabguluk (kağandan sonra gelen) yapmış olan Bayan Çur Kağan, batı sınırında bulunan Türkes devletini yenerek ülkesini Seyhun ırmağına kadar genişletti. Doğu Türkistan'daki ticaret şehirlerini ele geçirmiş olan Tibetlileri, Doğu Türkistan'dan çıkardı ve böylece ticaret hayatına atılan Uygurlar Turfan, Beş Balıg, Kuça ve Karaşar gibi şehirlere yerleşmeye başladılar. Bayan Çur Kağan ölünce (759) Uygur tahtına çıkan küçük oğlu Bögü Kağan Çin'deki karışıklıktan yararlanarak yaptığı akınlar sonucunda Kuzey Çin bölgesini Uygur sınırlarına kattı. Çin'de yapılan savaşlar sırasında Mani'ci rahiplerle karşılaşan Bögü Kağan bu dini kabul ederek Mani rahipleri ülkesine çağırdı ve Uygurlar arasında yayılmasını sağladı. Mani'cilik Uygurların savaşçılığını azalttı, buna karşılık bilim, sanat ve ticaret hayatında ilerleme sağladı."<sup>36</sup> "Ancak Bögü Kağan'ın Mani dinini kabul etmesi ve göçebe kültüründen kendini yalıtılmış olan Soğdlu unsurların da Bögü Kağanın yanında geleneğe muhalif tutumları, Kağana karşı bir isyanın çıkmasına sebep olmuştur. Bu isyan sonucunda Kağanın baş veziri Tun Baga Tarkan, Kağanı ve iki oğlunu öldürerek Soğdlara karşı bir tür soykırım yapmıştır. (779)"<sup>37</sup>

"Vezir Tun Baga Tarkan daha sonra Alp Kutluk Bilge Kağan adıyla tahta geçmiştir. Sırasıyla yerine Kütlü Bilge Kağan (789-790) ve sonra O'nun oğlu Kutluk Bilge (790-795), Kutluk Kağan (795-805), Ay Tangride Ülüg Bulmuş Alp Kutlug Bilge Kağan, (789-790) ve sonraki Ay Tangride Kut Bulmuş Külüg Bilge (805-808) hakan olmuşlardır. Onların ardından Ay Tangride Kut Bulmuş Alp Külüg Bilge Kağan (821-824), Hakan Alp 832 yılında öldürülmüş ve Alp Kutluk Bilge Kağan da (832-839) yine bir isyan sonucunda öldürülmüştür."<sup>38</sup>

"Çıkan isyanlar Uygur devletinin zayıflamasına sebep oldu. Gittikçe yoğunlaşan Manihaizm etkisiyle Uygurlarda görülen gevşemeye karşılık, Yenisey bölgesinde yeni bir güç olarak kendini gösteren Kırgızlar 840 yılında kalabalık kuvvetlerle Uygur topraklarına girerek başkent Ordu Balıg (Kara-Balgasun)'ı ele geçirip hakanı öldürdüler. Devletleri yıkılan Uygurlar topluluklar halinde yurtlarını terk ederek çeşitli ülkelere göç ettiler: 15 Uygur boyu, batıda Karluklara sığındı; bazı Uygur boyları Doğu Türkistan'daki Turfan ve Karaşar şehirlerine yerleşti, boylardan bazıları Çin ile Doğu Türkistan arasındaki Kansu bölgesine gitti; 13 boydan meydana gelen dördüncü topluluk Güney Çin'e indi; küçük bir topluluk ise Moğol kabilelerine sığındı, Doğu Türkistan'a göç eden Uygurlar başlangıçta Turfan ve Beş Balıg bölgelerine yerleşti. Turfan'a göç eden Uygurların başında bulunan Menglik Tegin Uygur boylarını çevresine toplayarak siyasi bir birlik meydana getirdi ve Turfan Uygurları 856 yılında Çin'in desteği ile kağanlıklarını ilan ettiler. 866'da devletin batı sınırları Tanrı dağlarındaki Urumçi (Beş Balıg) şehrine kadar uzanmıştı. IX. yüzyılın sonunda eski

<sup>36</sup> Uygurlar, **Meydan Larousse**, Cilt.12, İstanbul: Meydan Yayınevi, 1992, s.453.

<sup>37</sup> Roux, s.202.

<sup>38</sup> Salman, s.164-165.



dinleri olan Mani inancı tekrar canlandı. X. yüzyılda Çin ile ticari münasebetler kurarak, sanat ve edebiyatla ilgilenerek, askeri güçlerine önem verdiler.

932 yılında Çin'in kuzeyinde kurulan Hitay devleti, gelişen dostluk münasebeti sebebiyle Uygur alfabesini kabul ettiler ve Uygurlar bu ilişkilerden yararlanarak Hitay sınırları içindeki madenleri ele geçirdiler."<sup>39</sup>

"Sonuç olarak, Kök Türklerden sonra Turfan vahasına sahip olan Uygurlar, yaklaşık 100 yıl kadar süren bir gelişmeden sonra Kırgızların baskısı altında kalan Orhun Vadisindeki Uygur devleti çökerek (840), göçebe geleneğine uygun olarak dağılmaya başladılar."<sup>40</sup> "Bir kısmı Turfan Uygurları (Kara Uygurlar) batıya giderek Tanrı Dağları, Beşbalık, Turfan, Hoço, Kaşgar taraflarına yerleştiler. Diğer bir kısmı olan Sarı Uygurlar ise Kan-su bölgesine gelerek, buranın merkezi Kançou'da yerleşerek X. asrın başında bir devlet (Kan-çou Uygur Devleti) kurdular. Kansu bu gün hala batı Çin sahasında yaşayan bu Uygur toplulukları Sincan Uygurları olarak da adlandırılmaktadır."<sup>41</sup>

"Sarı Uygurlar, siyasi olarak 940'tan sonra Hitay (Ki-tan, Liao)'ların 1028'den sonra Tangutluların, 1226'dan sonra Cengiz devletinin nüfuz sahası içinde yer aldılar. Turfan Uygurları 1209'da Cengiz Han'a bağlanıp, 1368'e kadar Moğol idaresinde varlıklarını sürdürdüler."<sup>42</sup>

"Doğu Türkistan Uygur Devleti'nde, doğu Uygur kolunda olduğu gibi, Budizm çok yayılarak Manihaizm'den üstün bir nitelik kazanmıştır, bunun yanında Nasturi Hristyanlık ve başlangıçta pek az olmak üzere İslamiyet'in etkileri görülmektedir. Doğu Türkistan Uygur Devleti 1209'da Cengiz Han'a bağlandığı zaman, o tarihe kadar Kara - Hitaylar'a tabi durumunda olan Iduk-kut Barçuk Art-Tegin bulunuyordu. İslam kaynaklarında daima Dokuz-oğuz diye bahsedilen Uygurların hakimiyeti fiilen sona ermekle beraber, Moğollar egemenliğinde olmak koşuluyla Uygur sülalesi, İdikut unvanı ile Çin'de Ming devrinin başlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Son Uygur İdikut'u Ho-şang, Ming sülalesi kurucusuna teslim oluncaya kadar (1368) devam ettiği gibi birçok Uygur kumandanı Cengiz Moğolları devletinde yüksek idari vazife almıştır. Bu zaman zarfında Uygur medeni tesirleri, Asya'nın doğusu ve batısında asırlarca hissedilmiştir."<sup>43</sup>

Moğolların Uygur hakimiyetine son vermeleriyle birlikte, diğer yandan kısa bir süre içinde Türkleşmeye başlamış oldukları görülmüştür. Çünkü kültürlerinin tesirinde kalarak Uygur yazısını almış, Uygur katipleri ve devlet adamları da bu vesileyle bütün

<sup>39</sup> Uygurlar, s.453.

<sup>40</sup> Liğeti, Louis, **Bilinmeyen İç Asya**, Sadrettin Karatay (çev.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986, s. 246.

<sup>41</sup> Kafesoğlu, s.182.

<sup>42</sup> Şehnaz Biçer Özcan, "Bir Uygur Varağının Başlık Süslemesindeki Mavi Lotus Çiçeği", **İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu**. Konya: Selçuk Üniversitesi, 02-07 Kasım 2011, s. 489.

<sup>43</sup> Kafesoğlu, s.183.

sivil iradeyi ellerine geçirmişlerdir. Uygurca Orta Asya'nın ekonomik, ticari, diplomatik ve günlük alış-verişin dili ve aracı olmuştur. XV. yüzyıl sonuna kadar görülen devlet yazışmalarında, paraların üzerinde Uygur yazısı kullanılmış, Timur'un tüzüğü ve Altın Ordu yazıları da hep bu şekilde kaydedilmiştir. Tüm bu gelişmeler neticesinde yazıda ve baskıda farklı üretim modelleri gelişmiş, kamyş kalemin yanı sıra fırça kullanımı da artarak devam etmiştir. Budist metinlere duyulan ihtiyaçla da daha sonra baskı da gelişmiş olup, tüm bu özelliklerden ötürü, Çin kâğıdından tamamen farklı kağıtlar yazı aracı olarak kullanılmıştır. Çinlilerin blok baskı ile çoğaltma tekniğinden farklı olarak, sert ağaçtan oyulan tek tek hareketli Uygur harfleri ile kitap basmayı ilk olarak o zaman gerçekleştirmişlerdir.<sup>44</sup> Moğol imparatorluğu döneminde Uygur dilinin yaşadığı saha oldukça genişlemiş, hatta Asya'nın ortak dili haline gelmiştir. 13. yüzyılda yaşamış olan Alâeddin Atâ Melik Cüveynî' ye göre Uygur dilinin bilgisi, eğitimin ve bilginin zirvesi demek olduğunu kaydetmiştir. O dönemin önemli bir diğer gelişmesi de yine Uygur dilinin döneme hâkimiyetini kanıtlar niteliktedir ki, İspanyol Fransisken papazı Pascal de Vittoria, kurduğu mezhebi genişletmek adına göçebeleri Hristyanlaştırmak için yola çıkmaya hazırlanırken Uygurca'yı incelemek üzere Volga üzerindeki saraya gelmiştir. Bilinen tek el yazmasının bu gün Fransa Ulusal Kütüphanesi'nde olan Batı Türklerin büyük destanı Oğuzname de Turfan Uygurcasıyla yazılmıştır<sup>45</sup>.

Şinasi Tekin'e göre Türk tarihinin ilk İslami edebiyat dili olan Karahanlı Türkçesi'nin temeli Uygur metinlerine dayanır. Dil, alfabe, imla şekli bakımından Uygur metinleri bu dönemde verilen yapıtları beslemiştir<sup>46</sup>. Yerleşme unsuru olarak değerlendirilen bu gelişmelerle birlikte Uygurlar, bozkır kültürünün vermiş olduğu dinamik yaşam geleneklerinden ötürü siyasi olarak da bir güç dengesi oluşturmaya başlamışlardır. Güven ve refah ortamı onları şehirleşmeye ve yerleşik bir medeniyete doğru yöneltmiştir.

Medeni yaşam koşullarının temellerinin atıldığı bu ortamda, daha sonra dikkatimizi çekecek olan Musevilik, Hıristiyanlık, Mani, Buddha ve İslam dinlerinin yanı sıra İran kökenli bir düalizme dayanan Zerdüştlüğün de katılmasıyla zenginleşen bu yapı, sanat tarihindeki kaderini de tayin etmiştir. Bu inanç mekanizmasına ilişkin ayrıntılar katlanarak, sonraki yüzyılların prototipleri olarak dikkatimizi çekmiştir. Bu noktada dilin metinlere dönüşmesi ve bezenmesiyle birlikte el yazmacılığın önem kazanması, yine günümüze ulaşan en önemli zenginliklerdendir.

Özellikle Uygurların 763 yılında Mani dinini, devletin resmi dini olarak kabul etmesi, bu dinin kurucusunun, Süryani ve Pehlevi dillerinde yazmış olduğu öğretilerinin günümüze ulaştığını bilmekteyiz. Öğrencileri ve takipçileri tarafından Kiptice,

---

<sup>44</sup> Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984,s.11.

<sup>45</sup> Roux, , s.221.

<sup>46</sup> Şinasi Tekin, "Uygurca Yazmalar Arasında", **Milliyet Sanat Dergisi**, İstanbul: Milliyet Gazetecilik ve Yayıncılık, S.28, (1 Temmuz, 1981), s.33.

Süryanice, Uygurca, Çince, Farsça ve Latince kaleme alınan bu yazmalar, Mani dininin ilk elden kaynaklarını oluşturmaktadır. Bir ressam olduğu bilinen Mani'nin kaynaklara göre kitap resmettiği de bilinmektedir. Bu dinin yanı sıra 981 yılında Çin'in resmi elçisi Wang Yen'te'nin raporunda Uygurların şehir hayatları ve kültürlerinden bahsederken tahminen elli Budist tapınağından ve bu tapınaklarda bulunan pek çok Budist kitaptan bahsetmiştir. Tez konumuzun da geçtiği Uygur Özerk Bölgesi'nde 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eden arkeolojik kazılar sonucunda, gün yüzüne çıkan pek çok eserin yanında, çok sayıda yazılı belgelerin de çıkartıldığı bilinmektedir. Kültürler arası geçişin yazma eserler üzerindeki şüphesiz etkisine göre Uygurlar, İran ve Süryani'lerden kitap formatını alırken, el yazması eserlerde malzeme olarak kullandığı ipeği Çin'den, Pustaka formatını ise Hint kültüründen almışlardır. Kağıt üzerine yazı yazmayı, İran ve özellikle Soğdlulardan öğrenmişlerdir. Mani dini sanatının kökleri İran, Mezopotamya ve Pers etkileriyle tanımlanabilir ve yazmalarında en çok Farsça, Soğdça ve Partça kullanılmıştır. 9. yüzyıl ortalarında, Tang ve Song imparatorlukları zamanında Çin etkilerinin izleri görülmektedir. Dolayısıyla 3. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar farklı coğrafya, kültür ve dinlerden etkilenen Uygur yazmaları zengin bir kültür hazinesidir<sup>47</sup>.

"Doğu Türkistan'ın pek çok şehrinde yerleşik hayata geçen Uygurların en önemli şehir ve sanat merkezleri; Barkul, Kuça, Beşbalık (Uygurların yazlık başkenti Urumçi), Lukşun, Turfan, Toksun, Aksu, Sengim, Canbalık, Yengi Balık, Kum-Tura, Karaşar, Yar-Hoto, Hoço (Koçu veya Koço), Murtuk, Toyuk, Bezeklik, Karaşehir, Sorçuk, Sulmi, Yutoğ, Kızıl, Hoten (Kotan), Niya, Miran, Lou-lan ve Dunhuang, Karabalgasun'dur. (Ordu-Balık)"<sup>48</sup>

Uygurların savaşçı ve göçebe bir toplumdaki gelmiş oldukları bilinmektedir. Dolayısı ile kültürel değer yargılarına yerleşik hayata geçerken de bağlı kaldıkları bir gerçektir. İnanç ve uyarlık anlayışları meydana getirdikleri kutsal tapınaklarını ve manastırlarını güven altına almak için şehirlerinin çevresini yüksek duvarlarla kuşatma ihtiyacı hissetmişlerdir. "Mimari olarak surlarla çevrili şehir veya kale "balık", içinde hükümdar kalesi "ordu"nun bulunduğu surlarla çevrili Ordu-Balık veya Ordu-örgin vardı. "Uluş" köy, "ködüş" veya Sanskritçe Punya'dan değişme, "buyan" denen (dini külliye) "Burkan-orun" Budist mabed, "ediz ev" kule tapınak, "kalık" yüksek köşk gibi tesisler vardı. Göller ve akarsular çevresinde bulunan bahçeler de Uygur şehirlerinin özelliğidir."<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Şehnaz Biçer Özcan, "Bazı Uygur Varaklarında Başlık Süslemeleri 8/11 Yüzyıl Bitkisel Örnekler Üzerine Analitik Bir Yaklaşım", **Türk Sanatları Kongresi**, Paris: 14th International Congress of Turkish Art Paris, College de France 19-21 Eylül 2011, s.164-175.

<sup>48</sup>Çoruhlu, s.237-238.

<sup>49</sup>Aslanapa, **Türk Sanatı**, s.11.

Uygur mimari eserlerde özellikle de Türk "otağ" ve "ordu" geleneğinde Türkistan ve Çin etkileri oldukça dikkat çekici olmuştur. Sağlam yapıların mimarisinde yapı malzemesi olarak aşı boyalı ve yaldızlı ağaç, balçık, tuğla ve taş, oymalı seramik ve sır tuğla da kullanılmıştır. Uygur mimarisinde dikkat çeken gelişme, Budist külliyelerin, "ordu-balık" yapı gibi iç içe iki surlu kısımdan oluşmasıdır. Korunaklı ve güvenli anlamlarına gelen bu yapı biçimi aynı zamanda kale köşelerinde "kargu" denen, ateş yakarak işaret vermek için inşa edilen müstakil kuleler de Budist mimarinin izlerini taşıması bakımından önemli olmuştur. Daha önce de adı geçen Türkçe "ediz-ev", yüksek tapınak, pagoda olarak adlandırılan ve tapınak köşelerinde ya da müstakil yapılar olarak inşa edilen ve dini amaçlı olarak kullanılan bu yüksek yerler mimari yapılarda özellikle inşa edilen bir öge olmuştur<sup>50</sup>. Bu çok katlı kule şeklindeki pagodaların nişlerinde bazı kaynaklara göre ya Buddha heykelleri, kimi kaynaklara göre de, eski Türk geleneğine uygun olarak hayvan-kurt yani hayvan üslubu olarak daha önce de bahsi geçen sembolik anlatımların heykelleri yapılmıştır. Bu pagodaların Turfan bölgesinde Sikrip'te bulunan, 7 katlı tuğladan yapı bilinen tanınmış örneklerinden biri olmuştur<sup>51</sup>.

Yukarıda bahsedildiği üzere İslamiyet öncesi Türk mimarisinin izlediği yol ve bir halkın da yaşayarak edindiği bir disiplin söz konusu olmuştur. Yaşanılan bölgelerin askeri ve mimari özellikleri, stratejik hesaplarla oluşturulmuştur. Bu bazı yerlerde karaul, İran bölgesinde mil, Çin'de ise t'ing denilen Karguy ya da Kargu gözetleme kuleleri sınır bölgelerinde, stratejik açıdan önemli noktalarda, surlar üzerinde veya sur içindeki alanlarda yer almışlardır. Bu kuleler daha çok Türkler ve Çinliler tarafından inşa edilmiş olup, Uygurlara da Göktürk mimarisinden geleneğinden intikal etmiş olduğu bilinmektedir. İlk defa Tonyukuk kitabesinde geçen Kargu sözü daha çok kerpiçten yapıma, bazı yerlerde tuğla veya taştan inşa edilmiş olup, genellikle dört köşe veya yuvarlak planlar üzerine oturtulmuş yapılardır. Kimi örneklerinin yukarıya doğru incelererek yükseldiği bu mimari eserler, bazen de yukarıda darlaşan, düz bir bölümle sona eren tepesi kesik piramitleri andırmıştır. Genel olarak 6-7 metre yüksekliğe sahip bu yapıların iç kısmı katlara bölünmüş olabilir, çoğu zaman iki katlı olurlar ve zemindeki odanın ardından bir orta eksen etrafında dönen merdivenler bir üst katta son bulur. Bir platform oluşturan üst kat kimi zaman gözetleme için yada bazılarında ateş yakmak amacıyla tehlike anlarını içteki bölgelere haber vermek için kullanıldığı bilinmektedir. Gözetleme ve ateş kulelerinin ateşgedeler ve pagodalarla bağlantılı olduğu düşünülmüştür<sup>52</sup>.

Yerleşik hayatın bu kadim halkı büyük bir medeniyete sahip oldukları günümüzce de bilinmektedir. Kendi kasaba, saray ve yerleşim yerlerini inşa etmişlerdir.

<sup>50</sup> Emel Esin, "İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş", **Türk Kültürü El Kitabı**, Ayır Basım, C.II/Ib, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1987, s.140-141.

<sup>51</sup> Çoruhlu, s.249.

<sup>52</sup>Çoruhlu, s.257-259.

Yaşar Çoruhlu'nun Erken Devir Türk Sanatı kitabında İbn Hurdadbih'in fikirlerine yer vermiştir. İbn Hurdadbih'e göre, Uygur kağanından bahsederken onun büyük bir şehirde oturduğunu, şehrin on iki büyük kapısının olduğunu ve içinde 900 kişinin oturduğunu söylemiştir.

Doğal su bariyerlerine sahip nehirler, adalar ve vadiler üzerine Uygur kasabaları inşa edilmişlerdir. Kasabalar kare şeklinde olup, askeri garnizonlar için konaklama alanı olarak ve savaşlarda da şehrin dışında yaşayan göçebe kabileler tarafından sığınak olarak kullanılmıştır. Uygur şehirleri aynı zamanda buğday değirmen kalıntıları, değirmen taşları ve taş ocaklarından da anlaşılacağı üzere, gelişen tarımla birlikte, yerleşik hayatın, el sanatlarının, üretimin ve ticaretin de merkezi konumuna gelmiştir<sup>53</sup>. Bu yerleşim zamanla ihtiyaç unsurlarının dışında artık biraz daha bezemeci ve estetik nitelikler taşımaya başlamıştır. İnançla birlikte gelen bu anlayış, tapınaklarda en belirgin haliyle ortaya çıkmaktadır. Araştırma konusu olarak özellikle anlatılacak olan Bezeklik Külliyesi, adından da anlaşılacağı üzere bezeme veya süslemecilikten ileri gelmektedir.

Klasik Uygur tarzının en güzel ve dönemin en olgun örneklerinin içinde bulunduğu Bezeklik mağara tapınakları, Sengim koyağında Murtuk Vadisi'nde, Kızıl Dağ mevkiinde kayalara oyulmuş çok sayıda tapınaktan meydana gelmektedir. Bunlar dikdörtgen veya kare şeklinde, çoğu beşik tonozlu, bazıları kubbeli olarak yan yana inşa edilmiş Budist tapınaklardır. Söz konusu tapınakların genel planı en içte yer alan, sadece rahiplerin girebildiği ve Buda yada diğer bir ilahın bulunduğu iç tapınak ile bunun etrafındaki dehliz ve ikinci dereceden mekanlardan oluşmaktadır. Bu mabetlerin duvarları çok sayıda freskoyla süslenmiştir. Bunlar VIII ila XIII. yüzyıllar arası bir dönemden kalma Uygur klasik üslubun -geç tarihli olanları Lamaist etkili- en güzel örneklerdir. Bezeklik adı bu yoğun süslemelerden ileri gelmektedir<sup>54</sup>. Bu bölüm ilerde ayrıca ele alınacaktır.

"VI. yüzyıldan beri Kök ve Batı Türklerinin ve özellikle Uygurların Budacılığı kabul etmeleri bazı Türk "ordu"larına mukaddes Budacı şehir görünümü vermiş, Manicilik ise Part ve Soğd, kuhandize benzerliği de İran etkileri olarak görülmüştür. Türk tarihinde "ordu"yla ilgili dağ adı çok geçmektedir, efsanelerde de "ordu"nun dağ veya dağa benzer set üzerinde bina edilmesinin geleneksel mahiyeti üzerinde durulmuştur. Orta Asya'da gelişen Mahayana mezhebinin betimlemelerindeki mandala (mandal) *cakravartin*'in şehri olarak makrokozmosun modelini oluşturuyordu. Tunhuang'da bulunmuş, kimisi Uygur devrinden kalma *mandal*'ar makrokozmosun modeli olan kral ve Buda şehrinin planının, Chou devri dört köşe hükümdar şehri planına yakın olduğunu gösterir. Ancak *mandal*'ın dört yöndeki giriş kapıları çıkıntı oluşturmaktadır. Buda Sakyamuni'nin babası olan kralın şehri Kapilavastu, Budacı sanatın çeşitli kollarında tasvir edilir. VII. yüzyıla ait bir Dunhuang resminde, Kansu'nun Türklerin ve

<sup>53</sup> Biçer Özcan, s.19.

<sup>54</sup>Çoruhlu, s.250.

Tibetlilerin işgali altında olduğu devride yapılmış bir Kapilavastû tasviri, benzerlerinden çok farklıdır ve mahali saraylardan esinlenilmiştir. Dunhuang'da yapılan Kapilavastû tasviri, Uygur avlulu ordu resimlerine benzemektedir."<sup>55</sup>

Budist Uygur mimarisinde gelişen kümbet biçimli stupaların ilhamını yurt tipi çadırlardan almış olduğu bilinmektedir. Hint kökenli olarak da bilinen Stupa şekli, yurt tipi çadırlar ve kurganlar -daha önce ifade edildiği gibi- İslamiyet'ten sonraki Türk mimarisinde mezar anıtlarının yani Türk türbe mimarisinin temelini oluşturmaktadır. Budist tapınakları olarak kullanılan stupaların içi dolu, Uygur stupaları ise kubbeli otağa benzer bir yapıdadır. İslamiyet'ten sonraki Türk mimarisinde görülecek olan soğan kubbe denilen yüksek kasnaklı, çift cidarlı kubbenin kökeni ise lotus kubbeye dayanmaktadır. Bu kubbe tipi ilk kez Uygur stupalarıyla beraber kullanılmıştır. Türklerden önce stupalar bir dini şahsın kemiklerinin veya eşyalarının korunduğu kubbeli yapılardan ibaretti. Türklerle birlikte bunlar naaşın yatırıldığı kubbeli yurt tipi çadır şeklini alarak iyice mezar anıtı kimliğine bürünmüşlerdir<sup>56</sup>.

Genellikle bir iç avlu etrafında düzenlenen Uygur tapınaklarında, avlunun ortasında tapınağın adandığı ilahın heykeli ve bu ilahla ilgili resimlerin bulunduğu cella adı verilen kutsal bölüm yer almaktadır. Bu yapıların üst örtülerinde kubbe ve tonoz kullanılmış olup, kubbeli odaların bazılarının Türk çadırı şeklinde olduğu ifade edilmiştir. Bu yüksek kasnaklı ve piramit biçimli kubbeler İslamiyet'ten sonra açığa çıkan Türk kümbet mimarisini hatırlatmaktadır.

Söz konusu yapılarda, balçık, tuğla, ahşap -bazı aksamlarda- ve nadiren taş malzeme kullanılmıştır. Resim ve heykel yanı sıra ahşap ve alçı süslemeler de yaygındır. Sivri at nalı ve yuvarlak kemerler çok kullanılmış, sütunlar lotus, kadeh veya çan biçiminde bazen de sarmal biçimli kıvrımlardan oluşan başlıklardan yapılmıştır.

Uygurlar veya daha önceki Türkler, ya da başka topluluklar tarafından inşa edilmiş mağara tapınakları, yaşanan yer ve coğrafi koşullar sebebi ile mimari bakımdan farklılıklar gösterebilmektedir. Bu mağaraların en basit hali Kızıl'daki Gemiciler Mağarası'ndaki uzun dikdörtgen, beşik tonozlu bir mekandır. Burada kare plan üzerine kurulu, üstü yarım daire biçiminde kubbeye kaplı tapınaklar da bulunmaktadır. Kubbeli mabetlerin bazılarında, sütun veya heykellerin bulunduğu bir alandan sonra ibadet mekânına geçilmektedir, Kızıl'daki Tavus Kuşu Mağarası buna örnektir. Kızıl'daki Ressam Mağarası merkezi ana taşıyıcı tarafından taşınan, ön ve arka tarafı tonozlu, bazen de kubbeli ve zemin seviyeleri farklı olan bu önemli yapı tipinin de

---

<sup>55</sup> Esin, s.40-44.

<sup>56</sup> Çoruhlu, s.255.

farklı örnekleri bulunmaktadır. Genel olarak Bezeklik ve diğer mağara tapınakları da mimari plan ve tipi açısından benzer paralellikler göstermektedir<sup>57</sup>.

Maniheist mabetler, İran ateşgahları gibi kubbe ve köşe trompları ile yapılmışlardır. Uygurlarda ise yapı geleneği biraz farklılık göstermekle birlikte, genellikle iki kanatlı yapı ile açılan ve küçük bir evcik şeklinde giriş yeri olan etrafı yarı yükseklikte duvarla çevrili evlerde oturmuşlardır. Yarım metrelik bir tuğla duvar üzerinden yükselen evlerde, yukarıya bir merdiven ile çıkılmaktadır. Çoğu zaman tek katlı, masif duvar örgülü, pencereler ilk zamanlarda yuvarlak kemerli, daha sonraları dört köşeli olmuştur. Çin evlerini andıran ağır, kiremitle, dik sırtlı çatının iki ucu, ateş kuşu olarak bilinen bir kuş biçiminde yapılmıştır. Çatılar süslü ve kırmızı olmakla beraber, Çin'deki gibi ağır dekorlarla süslenmemiştir. Çevre duvarları ile ev arasında ağaçlarla bahçe, binek ve yük hayvanları için yer bulunuyordu. Odalarda renkli döşeme veya halılar bulunmaktaydı. Uygurlar 30cm yükseklikte alçak banklar üzerinde veya yerde oturmuşlardır<sup>58</sup>.

Genel olarak Uygurlarda sivil mimarinin en önemli ürünleri saraylar, köşkler ve evlerdir, bunlar genellikle duvar resimlerindeki tasvirler olarak benzer özellikler göstermektedir. Saraylar köken olarak eski ordu-kent veya ordu-balık denilen yapılarıyla ilgili olduğu daha önce belirtilmiştir. Çünkü sonraları ordu-kentler hükümdarın yaşadığı bir iç kaleye dönüşmüştür. Bazen bu iç kale saray olarak nitelendirilirken, bazen de sur içinde saraylardan ve köşklere söz ediliyordu<sup>59</sup>.

Görüldüğü üzere Uygurların tarihinde yerleşik hayata geçmeleriyle beraber, bağımlı veya bağımsız pek çok kategorinin rol aldığı görülmektedir. Uygur kültürünün yüksek varlığını gösteren birçok yazma kitaplar, türlü sanat eserleri; heykeller, minyatürler, çiniler, kumaş parçaları, mabet duvarlarındaki freskler, gerek atalarının - Göktürk, Hun- gerek dini - Musevilik, Hıristiyanlık, Mani, Buda ve İslamiyet- öğretilerinin, gerekse coğrafi koşullarının etkileriyle çeşitlenmiştir.

Bu şekillenmeyle beraber Uygurlar hayvancılıkla da ilgilenmiş ve bunun yanı sıra ziraatı geliştirmişlerdir. Şehir suları yapımında büyük başarı gösteren Uygurlar, kurdukları sulama kanallarıyla topraktan verim alarak tarla ve bahçeciliği, sebze ve meyve yetiştiriciliği meydana getirdiler. Toprağı verimli bir hale getirerek, bu verimden istifade etmenin ticari boyutunu da geliştirmişlerdir. Demir-çelik üretiminin yanı sıra, maden kömürü kullanmasını da bilen Uygurlar boraks ve bakır oksit gibi mineralleri işletmişlerdir. İpekli kumaşlarda Çinlilerle yarışacak kadar gelişen Uygurlar, kürk ve süslü şapkalar, samur kürkleri, beyaz keçeler ve Turfan'da dokunan çiçekli kumaşlarıyla nam salmışlardır. Çin, Hint ve İran kültürünün etkisinde kalan Uygurlar, bu

---

<sup>57</sup> Çoruhlu, s.249-250.

<sup>58</sup> Aslanapa, s.12-14.

<sup>59</sup> Çoruhlu, 256.

medeniyetlere kendi özelliklerini de katmışlardır. Ve bu medeniyetlerin kültürlerini de öğrenme çabasına girmişlerdir. Mani'cilige ve Buda'cılığa ait birçok dini eser, kendilerine has alfabeleri olan Uygurcaya çevrilmiştir. Günümüze ulaşan pek çok edebiyat, felsefe ve dini içerikli eserler ve metinler bulunmaktadır<sup>60</sup>.

Daha önce de belirtildiği üzere heykelcilik, resim, duvar resmi, kumaşçılık, halıcılık, çinicilik gibi önemli gelişmelerin yanı sıra; Göktürk alfabesinden daha karmaşık olmamakla beraber Uygur alfabesi, Asya sahasında büyük ilerleme kat etmiştir. XV. yüzyılda Osmanlı divan kâtipleri içinde bile bu alfabeyi bilen ve kullananlar olmuştur. Cengizogulları ve Timuroğulları bu alfabeyi kullanmış oldukları bilinmektedir. Uygurcanın uzun vadede varlığını sürdürmesinin sebeplerinden biri, yazının Göktürklerden farklı olarak ağaca değil kağıda yazmış olması, sade ve açık Türkçe ile edebiyat, felsefe, din ve ilim alanlarında önemli eserler bırakmış olmalarındandır. Bunun yanı sıra duvar resimlerindeki freskolardan günümüze ulaşmış numunelerden anlaşılacağı üzere, Türk musikisinin ve danslarının, Bezeklik bölümünde detaylıca anlatılacak olan kılık kıyafet zenginliği, kuaförlük gibi da en az diğer alanlardaki gelişmeler kadar ileri seviyede olduğu anlaşılmıştır<sup>61</sup>.

## 2.1. Duvar Resimleri

Uygur sanatı, resim, heykel, yazma eser ve mimari sanatlarının en erken dönemlerindeki örneklerini kapsamaktadır. Manihaizm ve özellikle Budizm gibi dinlerin de getirdiği yeni düzen üzerine kurulmuş ancak; Türk kültürünün ve geleneğinin izlerinin de devam ettiği, yerleşik hayatın yeniliklerinin yansıdığı bir sentezin ürünüdür.

Kayalara oydukları mağara tapınaklarıyla dikkat çeken Uygurlar; dinlerin etkisiyle inşa ettikleri tapınaklara ve mabetlere resimler, Manihaist kitapları süslemek için ise minyatürler yapmışlardır. Duvar resimlerinde çoğunlukla Buddha ve Mani'nin hayatlarına ilişkin sahnelerin yer aldığı, bunun yanı sıra din adamları, vakıfçılar müzisyenler, kâtipler gibi karakterler de bulunmaktadır.

Pranidhi sahnelerinde, özellikle ele alınacak duvar resimlerinden de anlaşılacağı üzere, Uygur sanatında kişilerin farklı ifade ve niteliklerle tasvir edilmesine dayanan bir portre anlayışının olduğu görülmüştür. Göktürklerdeki taş balballardan sonra, Uygur duvar resimlerinde görülen portre anlayışı, kompozisyonlarda neredeyse hiç birbirine benzemeyen kişiler olarak, kendi başına birer karakter veya birer rol üstlenmiş gibi yansıtılmışlardır. Bu realist portrelerin yanı sıra, cin veya doğaüstü gibi hayali

<sup>60</sup> Uygurlar, s.453.

<sup>61</sup> Yılmaz Öztuna, **Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi**, 1.Cilt, İstanbul: Hayat Yayınları, s.187.



karakterlerin tasvir edildiği bu sahnelerde neredeyse karikatürist bir anlayış sezilmektedir.

Başta Bezeklik mabetleri olmak üzere, diğer mabetlerin duvarlarında da, duvar resimleri hiç boş yer kalmayacak şekilde, belirli bir plana göre yerleştirildiği anlaşılmıştır. Tapınakların koridor duvarlarından başlayarak, tonoz ve kubbe iç yüzeyleri, rahiplerin dışında kimsenin giremediği kutsal iç tapınağın zemininde bile resimler bulunmuştur<sup>62</sup>.

Bu yüzden, Uzak Doğu duvar resmi, geleneksel Asya medeniyeti boyunca hemen hemen dine bağlı kalmıştır ve genellikle yukarıdaki açıklamalarda da belirtildiği üzere, mabet ile manastır sarayların duvarlarına yapılmıştır. Emel Esin'e göre Orta Asya'nın baş sanatı duvar resmi: "Miladi üçüncü ila on dördüncü yüzyıllar arasında, duvar resmi bakımından, Orta Asya dünyanın en zengin bölgelerinden biridir. Alçı sıvanın zemin teşkil ettiği duvar resimlerinde, alçı içine, paçavra, kıl, ot, saman gibi malzemeler ile harç yapılmıştır. Daha sonra üzeri ince bir alçı şerbeti ile düzleştirilen bu duvar yüzeye, delikli kâğıttan desen aktarılarak duvar resmi yapılmıştır."<sup>63</sup>

Bu duvar resimlerine fresko denilmektedir ancak Erol Eti'nin "Yüzyıllar Boyunca Duvar Resmi" araştırmasındaki ifadeleri buraya kaydetmek gerekir. Erol Eti batı sanat tarihçilerinin açıklamalarına karşılık, Asya medeniyetindeki bu duvar resim geleneğinin gerçek fresko tekniğinde yapılmamış olduğunu söyler. Zamanla çeşitli tahribatlara uğramış olan bu nadide örnekler, Uzak doğuyu da kapsayan Hindistan'daki duvar resimleri Brahma, Buda, Hristiyan ve İslam dinlerinin etkisinde gelişmiştir. Mabet, manastır, stupa, mağara mabetleri ve saraylara yapılmış olup duvar resimlerinde en önemli etken din ve dine dair sahnelerin anlatıldığı hikâyelerdir. Bu nedenle mimariyle organik bir bütünlük yaratma amacı dışına çıkmıştır. Süsleyicidir, kişilerden çok tipler ve karakterize edilmiş modeller anlatılmıştır. İnsan, hayvan ve çiçeklerin bir arada çizildiği tüm bu sahnelerin Bezeklik tapınaklarındaki bezemeci unsurlarla benzer özelliktedir.

Çin duvar resimleri de dinsel ve efsanevi bir yönde gelişmiş olup batıdan gelen akınlar dolayısıyla çeşitlenmiştir. Özellikle Türkler, Hint kültürleri ile, Hristiyan ve İslam dinleri bu etkilerin en önemli ayağını oluşturmuşlardır. Konfüçyüs dini, Budizm ve Taoizm ile birlikte, Çin'de ilk mabetler, pagodalar ve stupalar üzerine yapılmaya başlanmış ve daha sonra da Budist büyüklerinin gömüldüğü pagoda ve stupa duvarlarına zengin resim ve heykel kompozisyonlar da yapılmıştır. Tapınılan mabuda

---

<sup>62</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (Doktora Dersi Seminer Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010), [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAĞARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESİMLERİ](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAĞARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESİMLERİ) (22.07.2016). s.9.

<sup>63</sup> Emel Esin ve Diğerleri, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar", **Türk Kültürü El Kitabı**, 1. Basım, C.II/Ia, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1972, s.365-366.

yapılan sunum ve cennet tasvirleri genellikle tüm duvarları kaplayacak cinsten olmuştur. Bu duvar resmi geleneği sadece bölgesel olmayıp, etkisinde bıraktığı coğrafyalarda da hissedilmiştir. Bu yüzden Budist yapılarının duvar resimleri Hint ve Çin resim geleneğine bağlı olarak Japonya'da da aynen devam etmiştir<sup>64</sup>.

Hunlardan sonra Orta Asya Türk siyasi birliği, 178 yıl devam edecek olan Tabgaç iktidarı döneminde, Hun kültürünün varlığını devam etmiştir. Çin etkileri ile Budist olan Tabgaçlar, Hun çağında görülen ve daha sonra Göktürklerde devam edecek olan tek tanrı ve bozkır dini inançlarının ortaya çıkardığı kültürleri terk ederek yaşamlarını Budist öğretilere ve inanç gerekliliklerine göre düzenlemişlerdir. Budizmle birlikte tapınak yapıları veya bu amaçla kullanılan mağaralar yapılmıştır. Yüz yıl içinde Gandhara bölgesi yoluyla Çin'i bile etkileyen Türk-Tabgaç resim heykel sanatı ortaya çıkmıştır. Budist Tabgaç kültürü, Gök Tanrı dinine dayalı bir Göktürk inanç geleneğinden sonra Kuzey Çin ve Batı Türkistan'da yoğunluk kazanmıştır. 8. yüzyılda dahi, Budist ikonografisinin sanatsal bir diyalektiği söz konusu olmuştur. Bu diyalektiğin en karakteristik ve en belirgin merkezi, Güney Batı Asya'da Türk resmi için çok önemli bir merkez olan Batı Kansu'daki Tun-Huang mağaralarıdır<sup>65</sup>.

Dunhuang resimlerinde değişmeyen ve giderek gelişen Çin etkileri bariz bir şekilde görülmüştür. Resimlerin grafik düzeni Orta Asya tarzından farklı olup, çizgi ile resim düzeninden tamamen uzak, tezyini ve yazı tarzında süslemecilik hakim olmuştur. İnsan tasvirlerinde sınıf kademeleri belirgin bir şekilde resmedilmişlerdir. Ölçülü ve ihtiyatlı renkler, peri ve kadın figürlerindeki zarafet, erkekler ise, gürbüz ve kuvvetli olarak tasvir edilmişlerdir.

Batı Kansu'da yaşayan Uygur soydaşları, Çin ile çeşitli dostluklar ve ticari ilişkiler kurarak burada bir süre yaşamış ve Çinin bir bölgesi olan bu Tun-Huang sahasında önemli eserler vermiştir. "Budist ve Manihaistler tarafından da kullanılmış olan Tun-Huang mağaraları 6. yüzyılda Tabgaçlar, 8. ve 11. yüzyıllar arasında da Uygurlar tarafından kullanılarak içlerindeki 3000 den fazla olan fresklerin önemli bir kısmını yapmışlardır. Kansu'daki bu Tun-Huang mağaraları ile Uygurlara ait Turfan, Koço, Bezeklik ve Kızıl, Kumtura, Sengim, Sorçuk, Tumsuk, Toyuk, Murtuk, Hami ve Kara-Hoto gibi merkezlerdeki duvar resimleri birbirleriyle olan ilişkiyi ortaya koymuştur. Mağaralardaki erken döneme ait Tabgaç resimleri de 8. yüzyıldan itibaren görülen Uygur resmiyle gelenek ilişkilerinin ipuçlarını vermektedir. Erken dönem Orta Asya Türk resmi için çok önemli bir merkez olan Dunhuang mağaralarındaki resimlerin ilk yapılmaya başlandığı tarih konusunda kesin bir belirleme yoktur. Kansu vadisindeki Tang nehri yakınlarında iki buçuk kilometre uzunluğundaki vadinin yüksekte kalmış

---

<sup>64</sup> Erol Eti, "Yüzyıllar Boyunca Duvar Resmi", (Asistanlık Yeterlilik Tezi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü), s.38-40.

<sup>65</sup> Seyfi Başkan, **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, 1. Baskı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 384, Araştırma-İnceleme. 73, 2009, s.22.

yamaçlarında yer alan Dunhuang 492 mağaradan oluşmaktadır ve 20. yüzyılın başında keşfedilen mağaralarda üçbinden fazla fresk vardır. Resmi Çin kaynaklarının İ.Ö. birinci yüzyılda imparator Han Wu-ti döneminde yapımına başlandığının belirtilmesine karşın Çinli araştırmacı Tan Chung İ.S. 366 yılından itibaren mağaralara rahiplerin yerleştiğini belirtmiştir."<sup>66</sup>

Dunhuang Bin Buda Mağaraları Türk, hatta dünya sanat ve edebiyat tarihi bakımından büyük önemler taşımaktadır. İçinde birçok Uygur yazmalarının, yüzlerce heykel ve fresklerin bulunduğu bu mağaralar, Macar asıllı İngiliz arkeolog ve coğrafyacı olan, Sir Mark Aurel Stein tarafından bulunmuştur. Luis Ligeti'ye göre, birbirinin altına üstüne sıralanmış yaklaşık beş yüz kadar mağaradan oluşan Dunhuang Bin Buda Mağaralarının çoğunun, İ.S. V-XI. yüzyıllar arasında Budist hacıların bağışlarıyla yapılmıştır. A. Stein çok büyük müzakere ve çeşitli mücadeleler sonucunda ne yazık ki yüzlerce el yazmasının bir kısmını kurtarabilmiş ve ancak pek çok ihtisas görmüş ilim insanının araştırmasıyla neticelenmesinin mümkün olacağını ifade etmiştir. Ayrıca Turfan'da bulunan Uygur basma kitaplarının çok ötesinde ve üst seviyesinde olduğunu belirtmiştir. Bulunan eserlerde sadece Budizm değil, Manihaizm ile ilgili umulmadık eserlerde ortaya çıkmıştır. Buradaki freskler ya da tempera boyası ile yapılmış duvar resimleri Budizm konulu olmalarının yanı sıra, ipek veya kağıt üzerine yapılmış küçük resimlerde, din dışında başka konuların da işlenmiş olduğu görülmüştür<sup>67</sup>.

Seyfi Başkan'ın, Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim Araştırma- İnceleme yazısında, Dunhuang mağaralarına değinmiştir. Mağaraların yapımının J.Gaston-Mahler'e göre Tabgaçlar döneminde başladığını belirtilmiş, J. Strzowski de Dunhuang mağara resimlerinin ilk örneklerinin 568 yılına tarihlendirildiğini ifade edilmiştir. Yine bu kaynakta Nejat Diyabekirli ise, söz konusu mağara resimleri için 763-820 gibi geç bir tarih vermiştir. Emel Esin ise bu resimlerin Göktürklerin ataları olarak kabul ettiği Tsük'ülerce 421 yılında yapımına başladığını yazarak özellikle Dunhuang'daki resimlerin Turfan kentlerindeki duvar resimlerinde görülen murakabe halinde aziz tasvirlerindeki tiplere benzerlikleri nedeniyle Uygur resmi daha erken tarihli Orta Asya Türk resim geleneğine bağlamıştır. Çin sanat uzmanı Margaret Medle de Kansu Bölgesindeki Uygur Sanatının etkinliğinin 11. yüzyıla kadar sürdüğünden söz ederek Dunhuang'daki mağaraların bu dönemde de Uygurlarca resimlendiğini belirtmiştir<sup>68</sup>.

Çin'in batısında bulunan Dunhuang şehri, Çin'in Orta Asya'ya açılan en önemli kapısı olması bakımından önemli olmuştur. Çin askeri garnizonlarının konakladığı bu şehre, Orta Asya Vadisi gözüyle bakılmıştır ve Çin orduları ile ticaret yollarını besleyip

---

<sup>66</sup> Başkan, s.23.

<sup>67</sup> Louis, s.262-266.

<sup>68</sup> Başkan, s.23.

korumak için, kalabalık Çin kolonileri kurulmuştur. Bin Buda Mabetleri denilen mağara mabetlerinin de bulunduğu bu bölge, Orta Asya ve Çin kültürünün kaynaşıp, zaman zaman ayrışan çeşitli kültürlerin de sanat portföyünü çok net ortaya koymaktadır<sup>69</sup>.

Uygur resimlerinde görülen dil, Orta Asya Türk sanatının temel yapısını, grafik üslubu arasındaki farkı çok net ortaya koymuş olduğu buradaki duvar resimlerinde de görülmektedir. Karakteristik tasvirler, ifadeleri abartılmış yüzler, bol kıvrımlı kumaş dokuları, canlı renk kullanımı, çerçeveler içinde çizgisel ifadelerle zoomorfik (hayvan şeklinde yazı) tasvirler de kullanılmıştır. "Dunhuang resimlerinde değişmeyen ve giderek gelişen Çin etkileri bariz bir şekilde görülmüştür. Resimlerin grafik düzeni Orta Asya tarzından farklı olup, çizgi ile resim düzeninden tamamen uzak, tezyini ve yazı tarzında süslemecilik hakim olmuştur. İnsan tasvirlerinde sınıf kademeleri belirgin bir şekilde resmedilmişlerdir. Ölçülü ve ihtiyatlı renkler, peri ve kadın figürlerindeki zarafet, erkekler ise, gürbüz ve kuvvetli olarak tasvir edilmişlerdir."<sup>70</sup>

Dönemsel farklılıklarının da hissedildiği resimler, İlk dönem Uygur resminde (745-840) beyaz, siyah, mavi, yeşil, sarı ve kahverengi tercih edilmiş; buna karşın Koço merkezli ikinci dönemde çok renklilik azalmış, ancak kırmızı renk öne çıkmıştır. Bu dönemde hem duvar hem de kitap resminde varak çokça kullanılmış olduğu da görülmüştür. Her ne kadar Manihaist bir inanç geleneğinden gelmiş olsalar bile, Uygur resimlerinde Mani dini yalnız başına bırakılmamıştır. Mani dininin savaşa karşı ideolojik tutum ve inancına rağmen, bir zamanlar ait oldukları bozkır kültürü ve alp tiplerine resimlerinde yer vermiş oldukları görülür. Yok, olarak değil, dönüşerek gelişen Uygur resimlerinde Türk mitolojisine ait karakterlere de rastlanır. Altay efsanelerinde adı geçen Demirci tiplmesi, Göktürk ve Uygur bayrak ve tuğlarındaki kurt başı şeklindeki âlem de Uygur duvar resimlerinde yine çok görülür. Uygur çağı duvar ve kitap resminde Budist Çin ve Budist Hint Gandhara kültür ve sanatının etkin izlerine de rastlanır. Ancak bazen bu etki, 3. ve 4. yüzyıllarda Tabgaçlar döneminde olduğu gibi Tabgaçların ve Sha-to'ların dillerini, kültürlerini ve geleneklerini kaybettirerek Çinlileşmelerine yol açacak ölçüde olabilmıştır. Doğu Türkistan'a yerleşen Uygurlar arasında 9. yüzyılı takip eden yüzyıllarda Mani dini yanı sıra Budizm de oldukça yaygındı. 13. yüzyılın ikinci yarısında bile bu dinin Nesturilik ve Müslümanlık yanı sıra Uygurlar arasında önemli ve yaygın olduğunu yazan kaynaklar olmuştur. Turfan havzasında Budist adetlerin yaşadığı bilgileri de Türkistan'daki Uygur sanatında Budist etkilerin devamlılığını ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra ilk inşa ve tezyin dönemine ait mabet süslemeleri, Hindistan'ın güzellik ölçüleri ve oranları, Çin'in getirdiği değişiklikler ve Çin motifleri ilavesiyle Orta Asya etkilerinin katılmasıyla zenginleşmiştir. Doğu Türkistan'daki Uygur kentleri olan Kızıl, Sorçuk ve Kumtura da ise Çin etkilerinin yanı sıra Batı Türkistan yoluyla İran etkileri de kendine yer

<sup>69</sup> Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 4. Basım, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, C. 3, s.68.

<sup>70</sup> Esin v.d, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.368-369.

bulmuştur. Özellikle Kızıl ve Kumtura freskleri, Gandhara sanatı yoluyla Helenistik sanatın bol drapeli kumaş kıvrımlarının imkân sağladığı yüzey şematizmini ve bedenlerin plastik hacim değerlerini, ışık gölge gibi resimsel derinlik öğelerinin kazanması gibi belirgin özellikler yansıtmıştır. Greko-Romen etkileri 6. ve 7. yüzyıl örneklerinde görülmüş, Nesturi etkisi de daha çok başkent Koço da belirgin olmuştur. Koço ve esas araştırma konumuz olan Bezeklik resimleri, İslami dönemde, İran ve Hindistan'da gelişen minyatür sanatını etkileyen ana kaynaklardan biri olmuştur. Resimlerdeki grafik düzen, şematizm ve anlatımdaki yorum minyatür şemasına uyan bir anlayışı yansıtmıştır. Çin ve Hint etkisinin yoğunluğuna, 9. yüzyıldaki Hint mitolojisine ait konulara rağmen, resimlerde bir taklide dönüşülmediği ve hatta Buda figürünün yüzünün bir Hintliden çok Orta Asyalı bozkır insanına benzemiş olması özellikle dikkat çekmiştir<sup>71</sup>.

Emel Esin'e göre, Orta Asya resimlerinin motifleri, kıyafet ve şahıs özellikleri, alp görünümleri gelişerek yeni görünümlerine kavuşmuştur. Savaşa hazır şekilde giyinmiş, gürbüz yapılı, hamasi tavrılı alp tasvirlerin dikkat çektiğini ifade etmiştir. Uygur sanatında tekrar edilen savaş sahneleri, temsili olup Budacı alpin kötülük simgesi **yeklere** karşı cengini gösterdiğini belirtmiştir<sup>72</sup>.

Uygur resimlerinde giyim-kuşam ve figürlerin bazı proporsiyon özellikleri gibi Helenistik unsurlar da Türk sanatına **Gandhara\*** ile geçmiştir. Türk tipinin giyim-kuşam özellikleri bu araştırma metninin kaynağında geçen Emel Esin'e göre, Batı Türkistan'da 5. yüzyılda belirmeye başlamıştır. 5. yüzyıla kadar, sivri çeneli, toparlak yüzlü büyük gözlerin, basık bir burnun ve küçük bir ağzın dikkati çektiği yumuşak ifadeli yüz tipleri zamanla değişmiştir. Yüzler genişlemiş, burunlar keskin ve uzun, ifadeler ise sertleşmiştir. 6. yüzyıldan sonra ise Çinliler ve Tibetlilerle olan yoğun ilişki ile tasvirler tekrar bir değişikliğe uğramış, mongoloid hatlı geniş yüzlü tasvirlerde çeneler büyüyerek, gözler çekikleşmiştir. Hint etkisiyle peştamallara bürünmüş yarı çıplak, esmer figürler de azalarak yerine mintan, kaftan, çakşır ve çizme giymiş uzun saçlı alp figürleri resmedilmeye başlanmıştır.

Uygur duvar ve kitap resimlerinde perspektif olmasa da, resmedilen kişilere verilen önem derecesine göre, karakterlerin duruşları, tasarımda parlak renklerle boyanarak ön plana çıkartılmıştır. Dolayısıyla burada bir derinlik yakalanmıştır. Türk resminde portre resminin de Uygurlar döneminde 750 yılından sonra başladığı bilinmekte ve bu portrelerin modellere bakılarak yapıldığı tespit edilmiştir. Özellikle 6. ve 13. yüzyıllar

<sup>71</sup> Başkan, s.24.

<sup>72</sup> Esin, s.281.

\* **Gandhara:** Budha dini milattan önceki yüzyıllardan beri, Gandhara yani bu günkü Peşaver ve Belh üzerinden, Kuşan medeniyetiyle birlikte Türkistan'a girmişti. Bazı Güney Hunları ve bu arada Göktürklerin ecdadı sayılan Çinlilerin Tsü-k'ü adını verdiği Hun grub, 4. yüzyılda Budha dinine girmiş bulunuyordu. Detaylı bilgi için bkz. Emel Esin, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, 1.Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 276.

arasında, Turfan'ın kuzeyindeki Alev dağı eteklerinde kurulmuş olan ve esas araştırmamızda bahsinin çokça geçeceği Bezeklik kentinde resmedilen Uygur tasvirlerindeki gerçekçi tavır dikkat çekmektedir. 6. ve 13. yüzyıllar arasında önemli bir Uygur kenti olan Bezeklik, duvarları süsleyen fresklerle Uygur çağı Türk resmi için bir açık hava müzesini oluşturmuştur."<sup>73</sup>

Genel bir bakış açısıyla Uygurların şehircilik, mimarlık, heykel ve minyatür sanatı alanında parlak eserler vermiş oldukları belirtilmişti. Bu dönemde göçebe-savaşçı topluluk yerini artık tarım ve ticarete dayalı bir şehir kültürüne bırakmış, yerleşen bu kültürde Budizm ve Mani dinlerinin etkileri sonucunda inançlarını kitaplara aktarmaya, kitaplarını ve tapınaklarının duvarlarını çeşitli resimlerle süslemeye başlamışlardır. Bunun sonucunda özellikle resim sanatında zengin bir sentez ortaya çıkmıştır. Kuzey İpek Yolu üzerindeki verimli topraklarda özellikle akarsu ve göl kıyılarında gelişen tarım hayatı, Balık adı verilen kentlerin canlanmasında en büyük rolü oynamıştır. Kurulan bu kentlerin bazılarında tapınaklar, mezarlar. Buda'nın evi sayılan stupalar ve mimari mekânları bezeyen duvar resimleri bütün canlılığıyla Uygur sanatını yansıtmıştır. Uygurların Tengrilik adını verdikleri kubbeli tapınakları ve mezar anıtları, daha sonraki dönemlerin Türk mimarisinde karşımıza çıkacak kümbetlerin ilk örnekleri olduklarını ifade etmiştik. Bu yapılarıdaki figüratif tasvirler ise Türk giyim tarihi açısından oldukça önemli malzemeler olmuştur<sup>74</sup>.

"Uygurların, inşa ettikleri sulama kanalları ağı (karız) sayesinde, elde ettikleri verimli topraklar üzerinde sağlam ve yüksek duvarlarla çevrili şehirlerde yaşamaya başladıkları görülmüştür. Bu şehirlerin etrafında din adamları için "Ming-öy"ler yani "bin-ev" dedikleri Bezeklik, Kızıl, Sangım-ağız ve benzeri dini yerleşme merkezleri meydana getirilmiş ve buralarda da kayaları oyarak mağara tapınakları ve manastırların mekânlarını ortaya çıkarılmıştır. Bu mekânların duvarlarında dini konulu tasvirlerin yanı sıra, alçak kabartma ve yüksek kabartma olarak heykel anlayışında eserler meydana getirilmiştir. Alçak-yüksek kabartma ve heykeller, taş malzemenin yontularak değil, toprak malzemenin içine saman ve kimyevi malzemenin karıştırılarak elde ettiği sağlam form ve biçimlerden oluşmuştur. Üzeri ince alçı tabakasıyla örtülü bu sert toprak daha sonra boyanmıştır. Uygurlar gerek bir mühendislik harikası olan karızlarla, gerekse, sanatsal niteliklerinin yanı sıra teknik bilgi ve beceri kapsamında değerlendirilebilen; kumaş desenleri, resim, heykel, mimari ve yazı alanlarında sayısızca eser ortaya koymuşlardır."<sup>75</sup>

İç Asya'nın Budacı anıtlarına egemen olan anlayış sadece inşaat kurallarındaki doğallık yada estetikte değil; ayrıca fikirlerin mimariye yansımada da görülmüştür. Bu yüzden mimari unsurlar heykelcilik yoluyla belli simgesel formlara dökülmüş ve

<sup>73</sup> Başkan, s.28-33.

<sup>74</sup> Salman, s.170.

<sup>75</sup> Diyarbakirli, s.46-47.

böylece ideolojik bir mimari oluşmuştur. İç Asya'nın inşaat malzemeleri, yontulmaya müsait toprak, kolayca bükülebilen esnek ahşap bu amaca uygundur. Çeşitli mimari özellikler taşıyan stupalar şunlardır: Ahşap Türk Stupası, Ahşap Türk Stupası, Türk Pagodası, Mağara-Hücre, Türk Mimarisinde Klasik Budacı Stupa, Türk Stupalarında Çan Kubbe ve Lotus, Dikey Çift Kubbeli Türk Stupası, Türk Budacı Kubbe Kuleciğidir. Ahşap Türk Stupası, Stupanın çadırla olan benzerliği özellikle ahşap köşklere belirgindir. Uygur hükümdar şehri İdikut-şahri'nin duvar resminde görülen çok yüzeyli ahşap stupa çatısı ve üzerindeki ahşap sütunlarla desteklenen piramit biçimli sivri uzantısı ve ahşap kafes yapısıyla, Altay Türklerine özgü tepesi piramit biçiminde sivrilen kütük kulübeden farklı olmamıştır. Uygur harabelerinde görülen çok yüzeyli kasnaklar Uygur stupalarının en belirgin özelliği olmuştur. Yivli Kasnaklı Türk Stupası, Budacı Türk şehirlerinde girintili zemini ve buna uygun yivli tek ya da çift kasnağı olan stupaları, Le Cog Hindu kuleciklerinin oluklarına ve bu olukları çadır kumaşı ve çiçek motifli süsleme frizini çadır perdesine benzetmiştir. Türk Pagodası, Klasik olmayan bir başka Türk stupa formudur. Çin'in Han dönemine ait olan ve modellerine adak nesnelerin konulduğu gözcü kulelerine ve Tibet pagodalarına benzeyen bir kuledir. Bu yapılarda, üzeri çatıyla kaplı kat kat kübik padillonlar, tabaka tabaka üst üste bindirilmiştir. Mağara-Hücre, Kurganlarla bağlantılı olarak Türklerin Kuzeyli çoban atalarının kubbeli mağara-evleri ve kubbeli mezar tepecikleri silindir biçimli kubbeli çadırlara benzemektedir. Wolfram Eberhard, Budacı mağara-hücrelerin silindir biçimli ve kubbeli çadırları Uygur duvar resimlerinde, şehzadelere özgü görülen yüksek tavanlı türler ile bağlantı olduğunu belirtmiştir. Mağara-hücreler ya da taştan yapılan parabolik dikey bölümlü diğer hücreler Uygur harabelerinde çok fazla sayıda yapılmıştır. Türk Mimarisinde Klasik Budacı Stupa, Klasik Budacı stupa ile bir rölik üzerine yerleştirilmiş yarıküre biçimli kubbeden oluşan Hint tipi klasik Budacı stupaya Türk harabelerinde pek rastlanmamıştır. Bunun yanında, yarıküre ya da beyzi bir kubbenin dörtgen taban ve belli bir yükseklikteki üçlü bir kaide üzerine oturduğu daha gelişmiş Gandhara biçimi, Uygur külliyyelerinde sık görülmüştür. Türk Stupalarında Çan Kubbe ve Lotus, Lamacı Budacı mimaride sonradan yaygınlaşan çan kubbe ve soğan biçimli kubbe, Budacı Türk mimaride genel olarak kullanılan unsurlardan olmuştur. Lotus denilen soğan kubbe, ahşap kafesten yapılmıştır. Dikey Çift Kubbeli Türk Stupası, Yıkıntıları görülebilen ve Uygur resimlerinde tasvir edilen Uygur çift kubbeli stupalar, Lamacı Buda stupalar arasında bir ara biçim olarak yer almıştır. Türk Budacı Kubbe Kuleciği, Stupalarda dikey duran bir şemsiye gibi konik ya da piramit biçimindeki kubbe kuleciklerinin yanı sıra, yatay olarak üst üste gelen kademeli büyüklükteki çeşitli şemsiyelerden oluşmuş çatı kuleleri, bir tepe kuleciği oluşturmuştur. Türklerin, kütük kulübelerinin çatısına benzeyen konik ya da piramit şeklindeki kubbe kulecikleri tercih etmişlerdir."<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Esin, s.133-138.

"Eski Türk resim sanatı Budizm, Manihaizm ve İslamlık devri olmak üzere üç din çerçevesi içindeki eserleri içerir. Böylece 8. yüzyıldan 19. yüzyıl sonuna kadar bin yıldan fazla bir zamana yayılmıştır."<sup>77</sup> Eski Türk resminin asıl temsilcileri, sanata çok istidatlı olan Uygur Türklerinin resim sanatı, duvar freskleri ve minyatürlerden oluşmuştur.

Minyatür sanatı ileride İslam dönemindeki Türk minyatür sanatının da başlangıcı olmuştur. Resim sanatındaki gerçek Uygur üslubu, 9. asrın sonundan itibaren görülmeye başlamıştır. 10. yüzyılda gelişmiş, 11. ve 12. yüzyılda da tam bir olgunluğa kavuşmuştur. 150 sene kadar hâkimiyetleri altında kaldıkları Göktürklerin inançlarına, törelerine ve kültürlerine bağlı kalan Uygurlar, daha sonra 670-760 yılları arasında Çinlilerle ve Tibetlilerle çeşitli münasebetler sonucunda, bu toplumların da dinlerinden ve kültürlerini kendi kültürlerine aktarmış olduklarını ifade etmiştik. Göktürk hâkimiyeti altında olan Uygur döneminde daha çok mavi, yeşil renkleri ve siyah kullanılmış, bağımsızlıklarının ardından 7. yüzyıl ve sonrasında kırmızı, açık pembe, açık sarı ve açık kahverengi, turuncu gibi sıcak renkler tercih edilmiştir. Budist ve Manihaist Uygur Sanatının karakteristik özelliği ile görülmüştür<sup>78</sup>.

Uygur sanatı Türk resim heykel sanatlarının da erken dönemlerindeki en zengin ürünlerini kapsamaktadır. Çok çeşitli kültür bileşenlerinden nasibini alan heykelcilik, özellikle Orta Asya'nın Turfan, Kuça, Kandbar, Hotan gibi eski Uygur şehirlerinde keşfedilen bazı heykel kabartmaların bir kısmı Arkaik, bir kısmı da Budistlik devrine ait olup, bunların bir kısmının da Greko Budilik denilen ve Yunan etkisi ile meydana gelmiş eserlerden oluşmuştur. Gerçekçi bir üslupla yapıldığı ifade edilen bu kabartmalarda Çin ve Hint etkileri de görülmüştür<sup>79</sup>. Edinilen her etki zamanla olgun birer üsluba dönüşerek, çok sesli ve renkli bir kültür ortamı yaratmıştır.

Tam olarak bu zengin ve çok sesli kültürün 4.- 5. yüzyıllarda Doğu Türkistan ve bütün Orta Asya'da gelişen eklektik bir resim tarzına ulaşması ve sonrasında, VI-VII. yüzyıllar arasında Türklerle yakından ilişkili bir resim dilini ortaya çıkıştır. Ardından MS 7. yüzyıldan itibaren Uygurların Doğu Türkistan'a iyice yerleşmeleriyle birlikte Uygur duvar resimleri devri ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylece Uygur resim üslubu zamanla bütün Orta Asya ülkelerinde etkili hale gelmiştir<sup>80</sup>.

Öncelikle Uygur sanatının toplum yapısı ile ilişkisi özetle ele alınacak olursa; Böğü Kağan'ın hükümdarlığı sırasında, kesin olmayan ancak; Budizm'e inandıkları düşünülen Uygurlar, Mani dinine bir geçiş yaşamış ve hükümdarın emriyle eski dini tasvirler yakılmıştır. Dağılma dönemlerine kadar tekrar benimsenen Budizm ile Uygurların yaşadıkları dinsel değişimler, toplum yapılanmasında, giyimle de ifade

<sup>77</sup> Aslanapa, **Türk Sanatı**, s.15.

<sup>78</sup> Salman, s.167.

<sup>79</sup> Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi**, Maarif Basımevi, İstanbul: MFV Yayınevi, s.6.

<sup>80</sup> Çoruhlu, s.259.



edilen hiyerarşide önemli bir etken olmuştur. Toplumdaki bir takım sınıf ve rütbelere Mani dininin etkisiyle yerleşmiş olduğu bilinmektedir. Uygur giyim kuşamı hakkındaki bilgilerin çoğu, duvar fresklerinden elde edilmiştir.

Fikri Salman, Albert Grünwedel'in Uygur sanatını üç devre ayırdığını kısaca belirtmiştir.

"1. Greko-Budist Devir,

2. İran (Sasani) Etkisindeki Devir,

3. Uygur Devri.

Albert Von Le Coq ise MS. 840 yıllarında Turfan'da ortaya çıkan Uygur sanatından bahsederken Karışık Karakter adını kullanmıştır."<sup>81</sup>

Emel Esin Orta Asya Türk resim sanatının bu üç devrini, Türk Kültürü El-Kitabında şöyle dile getirmektedir: Albert Grünwedel'in 7. yüzyılına tarihlendirdiği, adını verdiği Stilart 2 veya "Eski Türk Tarzı" na, Orta Asya Türk A resmi adı verilmiştir. Mongoloid yüz hatlarının çokluğu bu devrin hususiyetleri arasındadır. Albert Le Coq'a göre de, şekillerin kara çizgilerle çevrelenmiş olmaları, hem de ışık ve gölge tezatları ile hacim vurgusunun ön plana çıkarılmış olmasıdır. Grünwedel'in Stilart adını verip VIII. yüzyıldan tarihlendirdiği ve Uygurların Orta Asya'ya yeni geldiği bu döneme, Emel Esin Orta Asya Türk B resmi adını vermiştir. Bu dönemde Uygurlar Soğd yazısını kullanmışlardır. Orta Asya Türk C devri de, al rengin hakimiyeti ile diğer dönemlerden ayrılmıştır. Orta Asya Türk B ve C de grafik üslup hakim olmuş, ışık lekeleri ve gölge neredeyse hiç kullanılmamıştır<sup>82</sup>.

"IX. yüzyılda ortaya çıkan ve XIII. yüzyıla kadar varlığını sürdüren klasik Uygur resim üslubuyla başlayan ve XV. yüzyıla kadar uzanan dönemde yabancı etkiler özellikle Lamaist üslup etkileri artmış ve eski özellikleri kaybolmuştur. Doğu Türkistan'da resim ve heykel sanatlarının geliştiği merkezlerin daha çok İpek Yolu'nun geçtiği bölgelerde ve mabetlerin yanı sıra mağara tapınaklarında olduğu görülmüştür. Uygur duvar resimleri eski Türk geleneklerinin izlerinin devam ettiği, Manicilik ve daha çok yerleşen Budizm'in ikonografisinin yansıdığı bir sentezin ürünü olarak sürmüştür; ancak Uygur resim sanatının genel hatları daha çok İç Asya Türk sanatının etkisiyle şekillenmiştir. "Buna nispetle, Uygurları Orta Asya kültür kılavuzluğuna hazırlayan, Mani dini olmuştur."<sup>83</sup> Dönemsel olarak her yabancı unsurun ve normların bu sahada yarışma imkanı bularak, incelenen çeşitli edebi ve plastik kültür havuzunda varlığını araştırmacıya hissettirdiği bir gerçektir. Hellenistik üslupla gelen ışık-gölge,

<sup>81</sup> Salman, s.167.

<sup>82</sup>Esin v.d, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.199-200.

<sup>83</sup>Ahmet Caferoğlu, **Türk Dili Tarihi**, 2. Basım, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970, s.156.

hacimli ve boyutlu bir yüzey etkisi kazandırmış ancak Batı ve Doğu Türkistan'da bu kısa bir süre varlığını korumuştur.

Daha sonra İç Asya'dan Orta Asya'ya geçen üslup baskın hale gelmiştir. Bu gelenek özellikle kökenleri kaya resimlerine dayanan grafik tarzının yani çizgi unsurunun ilk yüzeysel hareketinin hâkimiyetini ifade etmiştir. Bazen altının da kullanıldığı bu renkte resimlerde, özellikle klasik Uygur devrinde kırmızı, gök rengi ve yeşili kullanılmıştır. Çeşitli kumaş, ipek ve kâğıt zeminlere yapılan kompozisyonların kaya tapınaklarının ve öteki tapınakların, duvarlarındaki kompozisyonlar kadar yaygın olduğu görülmüştür. Yaş zemin ya da düzleştirilmiş duvar zemine yapılan resimlerde, çok çeşitli konuların yanında dinsel konular ağırlıklı olarak, belirli bir plan ve proporsiyona göre kompozite edilmiştir. Genellikle Buda'yı, öğretisini, hayatına dair bir hikayeyi ya da cennet tasvirli bir kompozisyonu ele almış olduğu görülür. Bunun yanında Budizm'in yayıcıları olarak bilinen rahipler, çeşitli müzik aletleri ile sanat icra eden musikişinaslar da zaman zaman bu kompozisyonlarda dikkat çekecek kadar işlenmişlerdir. Buna göre "eski Uygur şehir harabelerinde bulunan 7. ve 9. yüzyıllardan kalma Budist ve Manihaist duvar resimleri ile minyatürler Türk resminin bu güne kadar bilinen en eski örnekleridir. Bunlarda rahipler, vakıf yapanlar, müzisyenler tasvir edilmiştir. Kompozisyon, sıralama halinde ve simetrik bir düzene göredir."<sup>84</sup>

"Eski Türk resminde öncü niteliği taşıyan Uygur resim sanatı, kompozisyon olarak düzgün sıralı ve simetrik figürlerle kurgulanmıştır. Koyu mavi ve kırmızı gibi parlak renklerin kullanılması, dönemin giysi renklerini yansıtması açısından ayrı bir önem arz eder. İnsan yüzüne bir ferdiyet kazandırılması, 750'lerden sonra Türk duvar fresklerinde bariz bir şekilde görülür."<sup>85</sup> "Fakat bu tarihe kadar insan vücudunun diğer kısımları gibi yüz de şemalara göre çizilmiş ve resmin altına adı yazılarak ayırt edilmiştir. Fresklerde, resimlerini yaptırmak isteyen çeşitli insan grupları olmuştur (Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar). Uygurların kendilerinden farklı bu tiplerini belirgin bir tarzda resmetmeye başlamaları, onlara portre sanatında yeni yaratımlar kazandırmış ve bu kazanımlar da yeni bir gelişime imkân sağlamıştır."<sup>86</sup>

Uygur duvar resimlerinin en olgun örnekleri, Bezeklikte içinde pek çok anlamlar barındıran ve Buda'nın şahsına ithaf edilen freskolar olmuştur. Araştırmamızda geniş yer alacak olan 9. tapınaktaki duvar resimlerine geçilmeden önce, diğer tapınaklardaki genel sembolik anlatımlar, konuya homojen bir geçiş sağlayacaktır. Genellikle Buda'nın kadrajdaki duruşu, kıyafet biçimi, aksesuar detayları, arka fon ve etrafındaki kompozisyon; anlatılmak üzere kurgulanmış hikâye veya efsaneye uygun olarak resmedilmiştir. "Buddha figürü lotus bir kaide üzerine diz çökerek, giydiği mavi elbise,

---

<sup>84</sup> Aslanapa, **Türk Sanatı**, s.15.

<sup>85</sup> Salman, s.167-168.

<sup>79</sup>Aslanapa, **Türk Sanatı**, s.16.

yeşil renkli üst giysi ve tipik Budist dini kıyafetiyle 12. tapınakta resmedilmiştir. Bu resimde arkada kalan fon belirgin bir şekilde ayrılmıştır, genellikle bu net ayrımı bütün duvar resimlerinde görmek mümkündür. Bezeklikteki 19. tapınakta bulunan diğer örneğe göre ise, ziller ve incilerle düzenlenmiş iki gölgeğin altında, stilize büyük lotuslar üstüne bağdaş kurup otururken tasvir edilen iki Buda bulunmaktadır. Elleri birbirinden farklı olan bu iki mabut, Haleler ve mandorlarla (Kutsal kişilerin vücudunu saran ve badem biçimli ışık halesi) betimlenmiş Çin tarzının etkileri ile resmedilmiş oldukları aşikârdır. Buda'nın ölümünün anlatıldığı tasvirler de bulunmuştur. Bazı yas sahnelerinde insanların bıçakla yüzlerini çizdiği ve yakalarını çekiştirdiği ağlama pozisyonları yine belirli bir plana göre resmedilerek yapılmıştır. Olayın merkezindeki figürlerden biri bıyığını, bir diğeri yüzünü kesmekte, ortada ayakta duran figür ise diğerleri gibi bir yandan ağlarken bir yandan da bıçak darbeleriyle göğsünü yaralamaktadır. Bu yas pratiğinin Türk toplumundaki kronolojisi günümüze kadar devam etmiş bir davranış biçimi olmuştur. Özellikle Pranidhi sahnelerinde sunu yapan, bunların içinde de çiçek veya meyve adağı yapan insan tasvirleri kompoze edilmiştir. Sunusu yapılan çiçeklerin en önemlisi lotustur. Birçok sembolik, kozmolojik ve mitolojik anlamının yanı sıra Buda'nın şahsının ve vasıflarının sembolü olması lotusun bu sahnelerde sıkça tasvir edilmesine sebep olmuştur. Buda genellikle cennettedir ve bu lotus yaprağının üzerinde ya bağdaş kurmuş ya da lotus yaprağından bir kayık üstünde denizin üzerinde durmuş olarak resmedilmiştir. Uygur sanatında gerçeküstü veya gerçekçi hayvan tasvirleri yoğun olarak işlenmiştir. Resimlerde karşılaşılan örneklerde, ait oldukları kültür daireleri ve üslupları bağlamında temel olarak iki gruba ayrılmıştır. Bunlardan ilki Türk bozkır kültürüne uygun olarak ele alınmış hayvanlardır; diğeri ise Budizm'e ait çeşitli efsanelerde veya hikâyelerde tasvir edilen hayvanlar olmuştur. Hayvan üslubu geleneğinden uzaklaşma Uygur sanatında yaygın olmakla birlikte eski Türk hayvan tasviri geleneğine uyan hayvan figürlerine de rastlanmıştır. Bunun temel sebebi Budizm'i ve Maniciliği kabul ederek yerleşik hayata geçmiş Uygurlarda hayvan üslubunu doğuran yaşayış tarzının, inançlarının yani Türk kültürünün etkilerinin devam etmiş olmasıdır. Uygur sanatında yer alan hayvan tasvirleri belirtildiği üzere bazı durumlarda Budist ikonografiyi yansıtmış bazen de eski Türk geleneğinin kaynaştırılarak yeni bir senteze ulaşmış oldukları görülmüştür<sup>87</sup>.

Genel olarak Türk kozmolojisinde, Çin'dekine benzer şekilde bir evren-dünya tasarımı, bu tasarımla ilgili hayvanlar etrafında oluşan anlayış ve dolayısıyla bunların sanata yansması konusu daha önce Hayvan Üslubu olarak araştırmamızda kaynaklarca belirtmiştik. Konunun burada tekrar etmemizin sebebi, Uygur duvar resimlerine yansıyan sembolik hayvan tasvirleri ve Uygur toplumunun inançlarıyla paralel olarak şekillenen anlatımlar olmuştur. Döneme ilişkin çeşitli hayvan tasvirleri, "Budizm ile birlikte ortaya çıkan aslan figürleri, daha sonra kurganlarda zafer kazanan hayvan olarak

---

<sup>87</sup> Çoruhlu, s.260-265.

çıkılmış, aslandan daha yoğun bir şekilde erken devir ve Türk kültür ve sanatında yer alan kaplan, özellikle Budist devirden sonra bu üstün yerini aslana bırakmış olmasıdır. Genellikle Gök unsuruna atfedilen hayvanlardan olan erkek deve, erken devirlerde kutsal ve bereketli olarak kabul edilmiş, hükümdarlık ve beylik sembolizmiyle ilgisi olduğu bir Uygur yazması olan Irk Biting'de, atın ve devenin yavrusunun, beyin erkek çocuğunun doğması ile kıyaslanmıştır. Fil figürü Budizm'deki sembolik anlamları Gök unsuruna giren değerlere uygun olarak Uygurlarda görülmüş ve filler Budist Türk Sanatı'nda bu anlayışa uygun olarak canlandırılmışlardır."<sup>88</sup>

Bunun yanında Budacılar çeşitli masallarla, halkın anlayabileceği bir dille yüzlerce masal anlatarak, Budacılık öğretisini aktarma görevini üstlenmişlerdir. Çoğunun düzyazı biçiminde yazıldığı bu masalarda genellikle Buda'nın yaşadığı döneme ilişkin olaylar anlatılır. Budacı bakış açısıyla Hint kültürünün temelini oluşturan yeniden doğum inancına göre "yeni bir bedene giriş biçimimiz daha önceki durumumuza yaptığımız eylemlerin sonucuna göre oluşacak olmasıdır."<sup>89</sup> Tam olarak buna eylemlerimizin iyi ya da kötü oluşunun, ödülü ya da cezası sonradan daha iyi ya da daha kötü bir bedene giriş biçiminde kendini göstermiştir. Budacılar da masalarda aktarılan dünya görüşüne ve tarih anlayışlarına uygun bir dünya tarihi düzenlemişlerdir. Yukarda duvar resimlerinde anlatılan ikonografik hayvansal figürlerin manzumeleri, bu hikâyelerde oldukça geçmektedir. Emel Esin'e göre; "Hayvan tasvirlerinin Budist geleneği ile hiç bir ilgisi bulunmayıp, bunları doğrudan doğruya göçebe sanatına bağlıdır"<sup>90</sup> ifadesi geçmektedir.

Altı dişli fil masalı, Ceylan Buda, Kutsal Geyik, Kaplan, Kuş ve daha pek çok hayvanın konu olarak geçtiği Budacı masalarda, yeniden doğuşun öğretisi yanı sıra, üstün ve nitelikli vasıfların bir gerekçesi olarak da hayvanlar kullanılmıştır<sup>91</sup>.

Yiğitlik ve hükümdarlık kavramlarına sembol olan hayvanlardan biri kurttur. Gök unsuruna ithaf edilen ve Göktürklerden itibaren Türk sanatında çokça geçen kurt, Uygur devri freskolarındaki kurt başlı bayrak tasvirlerinde görülmüştür. Kartal ve avcı kuşların sembolizmi genel olarak efsanevi kuşların stilizasyonuna benzer özellikler ihtiva etmiştir. Bu yüzden Türk mitolojisinde bu da genel olarak Gök unsuruna tabi hayvanlar olarak yer almış ve çeşitli şekillerde resmedilmişlerdir. Budist Türk Sanatı'nda yer alan Kızıll ve Koço'da çift başlı yırtıcı kuş tasvirleri veya heykeller ya da taş üzerine yapılan tasvirler ile ilgili kartal figürleri de buna misal teşkil etmiştir<sup>92</sup>.

Yaradılış efsanesinde, İslamiyet ve Hristiyanlık etkileriyle, yılan şeytanın simgesi olup, lanetlenerek yeraltında yaşamaya mahkûm edilmiştir; buna rağmen

<sup>88</sup> Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", s.20.

<sup>89</sup> Walter Ruben, **Eski Metinlere Göre Budizm**, Lütfü Bozkurt (çev.), İstanbul: Okyanus Yayınları, 1995, s.33.

<sup>90</sup> Esin vd, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.192.

<sup>91</sup> Ruben, s.35.

<sup>92</sup> Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", s.21.

Türklerin girdiği kültür çevrelerinden biri olan Budizm'de ise yeraltı ile ilişkisi olmakla birlikte çoğu kez kutsal bir yaratık olarak kabul edilmiş ve Budist ikonografiyi yansıtmak için resmedilmiştir. Genel olarak Türk mitolojisinde, çeşitli yüzeylerde çokça rastlanılan at figürü de, Buda'nın önemli sembollerindendir bu yüzden duvar resimleri ve minyatürlerde kullanılmıştır. Göktürklerde, Yer-Gök-Su unsuruna atfedilen, Budist ve Manihaist mitolojide güç, kudret ve bereket timsali ve aynı zamanda ölüm tanrısı Yama olarak ifade edilen bir diğer ikonografik hayvan figürü boğa olmuştur. Budist sanatta ve Uygur sanatında özellikle tasvir edilen tavşan ve tilkinin yanı sıra, Doğu Anadolu'dan Orta Asya'ya doğru bütün Türk dünyasında yaygın olan diğer önemli hayvanlar da geyik, koç, koyun ve kaplumbağa olmak üzere pek çok kere tasvir edilmiştir. Doğuşun bir timsali, yer-gök unsuru olarak ortaya çıkan Ejder tasviri; su, bolluk, bereket ve tabiatın yenilenmesini simgelemiştir. Hun, Göktürk ve Uygur devirleri sanatında kendine yer bulan önemli bir anlatım olmuştur. Uygur devrinde, Koço'da 9. Bezeklik tapınağındaki bir freskoda simetrik olarak yerleştirilmiş bir ejder çiftinin tasviri kullanılmıştır<sup>93</sup>.

"Türk mitolojisi, sembolizmi ve sanatında önemli yeri olan ejder tasvirinin Uygur sanatındaki en bilinen örneği IX-X. yüzyıllarda inşa edilmiş olan 19. tapınakta bulunan Bezeklik freskosundaki kanatları rumi şekilde kıvrılan ejder tasviridir. Suyun altından çıkan; boynuzları, pulları ve kanatlarıyla betimlenen bu ejder göğe yükselmek üzere resmedilmiştir. Orda bulutların arasına yerleşerek yağmurun yağmasına, bolluğa ve berekete vesile olmuş simgesel bir anlatımla ifade edilmiştir. Bu sahnede ejder figürü yalnız olmamakla birlikte, kompozisyonda ceylan ve benzeri hayvanlar da resmedilmiştir.

Uygur resimlerinde bütün bu kompozisyonların yanı sıra günlük yaşamla ilgili sahneler, çeşitli destanlar ve efsaneler, din adamları, adak yapanlar, hayır işleri yapanlar, süvariler, prens ve prensesler de bu resimlerde yer almışlardır. Resimlerin bir bölümünde farklı şahısların farklı ifade ve özelliklerle tasvir edilmesine dayanan bir portre anlayışının çıkması Türk sanatı tarihi için, daha önce de ifade edildiği üzere önem taşımıştır. Zülüflü, ay yüzlü, badem gözlü- İslamiyet'ten sonra etkili olacak Uygur tipleri dikkat çekmiştir."<sup>94</sup>

Yukarıda anlatılan duvar resmi konularında, hayvan sembolizminin gerek Budacı hikâyelerde Budist rahiplerce anlatılan hikayelerde yeniden doğuşu simgelemiş olsun, gerekse çeşitli güç ve kudreti temsil eden sembollerle resmedilsin, hiç bir inanç veya dinin kendi doğasının içinde varlığını uzun süre devam etmesini sağlayacak her hangi bir öge bulundurmamaktadır<sup>95</sup>. Dinler tarihine bakıldığında zamana adeta ayna vazifesi görebilecek olayların cereyan ettiği görülmekte, çeşitli savaş ve yıkımların yaşanmasına sebep olduğu da aşikârdır. Dolayısı ile, Budizm inancına bakıldığında ise,

<sup>93</sup> Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış", s.22-26.

<sup>94</sup> Çoruhlu, s.267-270.

<sup>95</sup> Jo Durden Smith, **Budizm Gizli Öğretisi**, Nilüfer Dinç (Ed.), 1. Baskı, İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2010, s.326.

hâkim olduğu bölgelerde, ortaya çıkan şeyler dikkat çekicidir. Sanatsal üretim alanları, hikayeci geleneği, yazma eserleri, her metinde huzuru ve mutluluğun formülünü amaç edinmesi, yaşanmış ve yaşanmakta olan diğer dinlerin yanında inşası mümkün sofistike bir dünya görüşü sunmaktadır.

Sonuç olarak Göktürk hâkimiyetinden sonra, tarih sahnesine yerleşik bir düzen kurarak devlet kuran Uygurlar, yaşam tarzı ve inanç sistemleriyle yeni bir düzen üzerine kurulmuş bir uygarlıktır. Bu yeni düzen üzerinde ortaya çıkan sanat, "Asya Türk hazırlık kültürleri dönemlerinden beri gelişen dinamiğinin kökeni duvar resmine bağlı olan önce 8. ve 9. yüzyıl Abbasi dönemi Irak ve Mısır'daki İslam sanatına önemli etkiler yapmış, İran'da da Minyatürün temelini atarak, Erken dönem Türk resim sanatını 13. yüzyıl Anadolu Türk resim dünyasına kaynak olarak ulaştırmıştır. Aslında siyasi kronoloji düşünüldüğünde 10. yüzyılda sona erdiği belirtilen Uygur sanatı, kimi araştırmalara göre 8. ve 9. yüzyıldaki klasik mükemmeliyetini 10. yüzyılda kaybederek, 15. yüzyıla kadar Turfan'da devam etmiştir. Daha sonra tezyini, süslemeci bir üsluba yönelerek Türk sanatı içindeki misyonunu Selçuklu sanatına devretmiştir."<sup>96</sup>

### **2.1.1. Bezeklik**

Türk sanat tarihinin mimari eserleri bakımından, kayalara oyulmuş mağaraların yeri ve önemi oldukça büyüktür. Klasik Uygur tarzının en önemli örneklerinin bulunduğu Bezeklik mağara tapınaklarının yanı sıra; Sengim, Toyuk, Kızıl ve Tun-Huang da tanınmış diğer önemli örneklerdir.

Resim, heykel ve yazma kitap gibi sanatların geliştiği merkezler, İpek Yolu'nun geçtiği bölgelerde bulunuyor olmaları dikkat çekmektedir. Aynı nitelikteki eserler normal mabetlerde olmalarının yanı sıra, mağara tapınaklarında da görülmektedir. Uygur devrine ait eserlerin bulunduğu Bezeklik mağara tapınakları duvar resimleri, dönemin klasik örneklerini kapsamaktadır ve Bezeklikle birlikte; Hami ve Beşbalık, Yar-noto, ile Koço, Kuça, Dunhuang çevrelerinde de görülmektedir. Bezeklik mağara tapınaklarına yapılmış en önemli klasik Uygur resim örnekleri 9. ve 13. yüzyıllar arasına tarihlendirilmiştir. Türk resim sanatının olgunluğa ulaştığı Uygur klasik üslupta, 15. yüzyıla kadar uzanan dönemde başta Lamaist üslup etkileri olmak üzere çeşitli yabancı etkilerin görüldüğünü ifade etmişik<sup>97</sup>.

Bunun yanı sıra Türk mitolojisinin şahıslarına, genel olarak Uygur duvar resimlerinde çokça kullanılmış olduğu görülmektedir. Türkçe ibareleriyle birlikte duvarlara resmi yapılan efsanevi karakterler oldukça ilgi çekici olmuştur. Bu efsanevi karakterlerden Altay menkıbelerinin demircisi ve on iki hayvanlı Türk takvimin cinleri de Bezeklik duvarlarına tasvir edilmiş örneklerdendir<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> Başkan, s.33.

<sup>97</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (Doktora Dersi Seminer Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) , [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAGARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESIMLERI](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI) (22.07.2016), s.6.

<sup>98</sup> Esin vd, *Türk Kültürü El Kitabı*, s.381.

Buradan da anlaşılacağı üzere büyük bir bölümünün dini konularla sahnelendiği Bezeklik duvar resimlerinde genel olarak çeşitli dini konular işlenmiştir. Özellikle Buddha ve öğretisinin tasvir edildiği, adak yani Pranidhi sahneleri, mabetlerde en çok işlenen konu olmuştur. Buda ve proporsiyonuyla ilgili zengin bir ikonografyaya sahip olan bu sahnelerde, Buddha kimi zaman oturup bağdaş kurmuş, kimi zaman da ayakta resmedilmiştir. Kendisine atfedilen rol gereği, daima başı hafif öne eğik bu ilahi karakter, bütün tasvirlerde diğer figürlerden daha irice yapılmıştır. Tüm bu detayların yanı sıra doğaüstü varlıkların ve çeşitli efsanelerin de betimlendiği bu sahnelerde, reenkarnasyona dair ayrıntılar ile günlük hayat ilişkin sıradan konuların da işlenmiş olduğu dikkat çekmiştir<sup>99</sup>.

Gerek coğrafi konum olarak, gerekse mimari yapılar olarak net bir şekilde bakanın dikkatini çekmeyecek şekilde inşa edilen bu bölgede, Turfan ovası Tanrı dağlarının eteklerinde ve Bogdo-Ola dağlarının Bulayık yamaçlarına yakın bir yerde, Bezeklik ise Turfan'ın 50 km kuzeydoğusunda bulunmaktadır. Turfan ovasını, doğu-batı istikametinde küçük ve aşınmış tepelikler kesmektedir ki, Uygurlara ait eserler, Kızıl adı ile adlandırılan bu bölgede bulunmuştur. Bu tepelik silsilesinin Karahoca denen kısımlarının eteğinde, Karahoto ve Hoço şehir harabeleri bulunmuştur<sup>100</sup>.

Birkaç yüz tapınağın varlığından bahseden ve burada bir seyyahın dahi hemen gözüne çarpmayacak biçimde inşa edilen bu yapıları, Le Coq çeşitli eserlerinde de dile getirmiş olduğunu Yaşar Çoruhlu ifade etmektedir. Le Coq'a göre kubbeli iki binadan sadece bir tanesi ziyaret edilebilir durumda olduğunu ifade etmiştir. Dağlardan gelen kum ve lös tabakalarıyla kaplanan bu tapınakların önemli bir kısmının yumuşak kaya içine, diğer bir bölümünün de kısmen kaya oyulmuş olup, geriye kalanınınsa da taştan veya tuğladan yapılmış olduğunu kaydetmiştir. Araştırmacı, bölgede keçi çobanlarının bu tapınakların içini zaman zaman barınak olarak kullandıklarını ve içerde resimlerin üzerindeki sonradan yakılan ateş islerinin izlerinden bahsetmektedir. Yapılan temizliklerden sonra ekip, asıl tapınağın koridorlarındaki yeni yapılmış gibi duran freskoların heyecanını özellikle dile getirmiştir. Rahiplere ait portrelerin bulunduğu bu bölümde, Hintli, Asyalı, Türk veya Çinli rahipler yer almış, bunların isim levhalarında da Uygur Türkçesi veya Çince olarak isimler yazılmıştır<sup>101</sup>.

Bezeklik Budist mağaralarını ilk kez keşfeden Grünwedel ve ekibi, mağaraların fotoğraflarını çekmiş ve konumlarına ilişkin genel bir plan çizmiştir. Fakat, Bezeklik

<sup>99</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (**Doktora Dersi Seminer Çalışması**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) , [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAGARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESIMLERI](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI) (22.07.2016), s.10.

<sup>100</sup> Bahaeddin Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, Seri 7, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1962, s.351-357.

<sup>101</sup> Çoruhlu, s.253-254.

mağaralarının gerçek zenginliği ve esas gizemi, Alman arkeolog A. Von Le Coq başkanlığındaki ikinci seferi esnasında ortaya çıkmıştır<sup>102</sup>. Arkeolog Le Coq, Turfan-Karahoço kazılarında elde ettiği buluntuların görsellerini hazırladığı bir albüm altında toparlayarak yayınlamıştır. Konumuz olan Bezeklik Bin Buda Mağaraları Pranidhi sahnelerinin bu kataloktaki diğer görselleri, Pranidhi Sahneleri başlığı altında bir sonraki bölümde detaylı olarak bu sahneler ele alınacaktır.

Pek çok Türk sanatı eserinin bulunduğu Bezeklik mağara tapınakları, kısmen restorasyonu yapılmış halde, bu gün Çin'e bağlı Uygur Özerk Bölgesi'nde bulunmaktadır; ancak bahsedeceğimiz duvar resimlerinin pek çoğu ne yazık ki bu mağaralarda bulunamamaktadır. Berlin, Yeni Delhi, Tokyo, St. Petersburg ve Hong Kong'taki müzelere gitmek gerekmektedir<sup>103</sup>.

Bunun yanında, ziyarete açık halde bulunan tapınakların bu görselleri ise, Uygur Türklerinin Doğu Türkistan'daki mucizelerine bir kanıt oluşturmaktadır. Her bir kubbeli yapı, programlı bir mimari düzeni gözler önüne sermektedir. Derin kum katmanlarının altından zamana meydan okuyan bu mimari tapınakların içinde, her türlü olumsuz faaliyetten korunmuş olarak gün yüzüne çıkartılan duvar resimleri, günümüzde ne yazık ki tek parça halinde bırakılamamıştır.

---

<sup>102</sup> Münevver Ebru Zeren, "Maniheizm Ve Budizm'in Uygurların Kültür Hayatına Etkileri" (**Yayımlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s.626.

<sup>103</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (**Doktora Dersi Seminer Çalışması**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010), [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAGARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESIMLERI](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI) (22.07.2016), s.5.

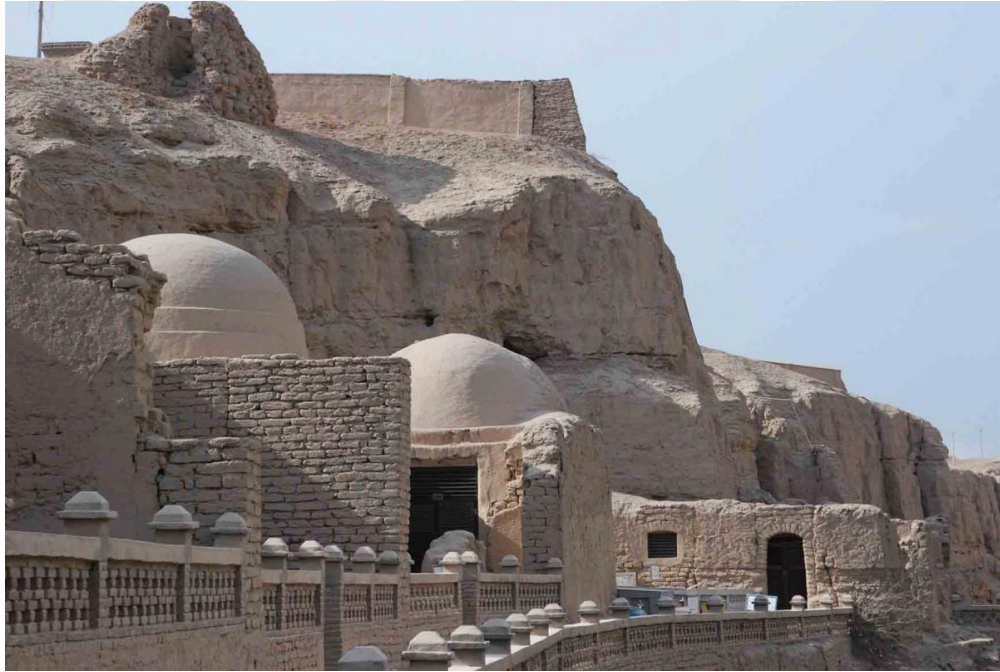


Kuzeydeki bölümün genel görünüşü



**Resim 2 : Bezeklik mağara tapınakları**

**Kaynak:** <https://www.google.com.tr/search?q=bezeklik> (22.07.2016).



**Resim 3 : Bezeklik mağara tapınakları**

**Kaynak:** <https://www.google.com.tr/search?q=bezeklik> (22.07.2016).

Güneydeki bölümün genel görünüşü.



**Resim 4 : Bezeklik mağara tapınakları**

**Kaynak:** Fikri Salman, **Başlangıcından Anadolu Selçukluların Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri**, 1.Basım, Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık, 2016, s. 174.

Duvar resimlerinde, dönemin sanatı hakkında pek çok fikre ve analize sahip olmak mümkün olmuştur. Gerek kıyafet, gerekse saç şekilleri, günlük kullanım malzemeleri ve süs eşyaları, müzik aletleri, kumaşlar, takılar, desenler, çeşitli aletler ve sosyal statüyü niteleyen bir takım duruş ve pozisyonlar net bir şekilde gözler önüne serilmiştir.

Pranidhi sahnelerinde, Buda ve diğer karakterlerin resimlerdeki duruş ve pozisyonları ile ilgili çeşitli bilgiye, diğer bir bölümde geniş bir yer verilecektir. Öncelikle A. Von Le Coq tarafından yapılan kazılar sonucunda gün yüzüne muazzam bilgilerin çıktığı İdikut şehri denilen Hoço'ya (Koço) bakmak gerekmektedir. Bu şehirde, Manihaizm'e ait Uygur yazma ve basma eserlerin olduğu bir saray bulunmuştur. Hoço şehri kadar önemli olan Sengim harabeleri de Grünwedel'in kazıları sonucunda ortaya çıkmıştır. Burada dokuz tane harabe keşfedilmiş olup, zengin buluntularıyla 7 numaralı harabenin tam manasıyla Uygur çağına ait önemli bir merkez olduğu ifade edilmiş ve Türk kültür tarihi için ehemmiyeti vurgulanmıştır. Türk kültürü ve sanatı için son derece önemli olan ve esas konumuzun anlatılacağı Bezeklik buluntuları, Le Coq tarafından gün yüzüne çıkartılmıştır. Deprem ve yağmurlar sonucunda harap olmuş bu bölge, kayalar arasına yapılmış, muazzam mimari bir heyetin içinde karakteristik Uygur eserlerine ev sahipliği yapmıştır. Heykel ve el yazmalarının dışında Uygur devrine ait olmayan hatta onlardan önce yapılmış olan mabetlerin

bulduğu Çıkkın-gölü ve Turfan vadisinin en zengin ve güzel yeri olarak ifade edilen Toyok vadisi de yine keşfedilen yerler arasındadır. Burada İslami devre ait eserler bulunmuş ve Göktürk harfleri ile yazılmış el yazmasının bulunmuş olması ayrıca önem arz etmektedir<sup>104</sup>.

Orhun ve Selenga bölgelerinden gelen Uygurlar için bu bölge yerleşmeye ve bu suretle yerleşik hayat sürmeye teşvik edici nitelikte sunmuştur. Orta Asya ile münasebeti kolaylaştıracak geçitlere sahip bu bölge, Uygurlara maddi zenginliklerin yanı sıra manevi inançlar kazanmasını sağlamış olduğu, buluntulardan çıkartılan önemli eserlerden anlaşılmıştır. Buluntuların hangi dönemlere ait oldukları ile ilgili özellikle Grünwedel ve Le Coq'un çalışmaları araştırmamız için ayrıca temel kaynak niteliğindedir. Buna göre arkeologların topladıkları bu dokümanları dikkatlice ele alıp, bu hassasiyetle, çeşitli kaynaklardan derlenen bilgileri bir araya getirerek anlatmaya çalışacağız.

Duvar resimlerinin anlatıldığı yukarıdaki bölümde, Grünwedel'in 3 döneme ayırarak kategorize ettiği Uygur Türk sanatı evrelerini, Emel Esin, Orta Asya Türk A, Orta Asya Türk B ve Orta Asya Türk C olarak ifade etmiş olduğunu belirtmiştik. Altıncı ve yedinci yüzyıllarda, Uygur resim tekniğinde herhangi bir değişiklik olmamış; ancak kompozisyon ve konularda tercihen bir değişim yaşanmıştır. Grünwedel'in Erken Türk Devri dediği bu döneme Emel Esin de dönemi Türk A olarak ifade etmiştir. Göktürklerden itibaren kısmen de olsa bazı hususiyetler değişmeden bu dönemin duvar resimlerinde de ortaya çıkmaktadır. "Bu hususiyetler, figürlerin askeri intizamla tek dizide sıralanıp, dik durmaları Hun ve Türk saraylarının protokolünü hatırlatmış; kimi duvar resimlerinde göçebe hayatının canlanması, hayvan sembolizmi ve totemik hayvan tasvirleri, bayraklar, töslar, mongoloid yüz çehreleri, bunun yanı sıra çekik gözlü ve geniş yüzlü, sarı veya kızıl saçlı karma tipler de hayret edilebilecek derecede benzemiş olduğu görülmüştür. Bu şekilde duvara resmedilmiş bu karma kültür, ırkların karışması şeklinde ifade edilmiştir."<sup>105</sup>

Yoğun süslemelerin yapıldığı ve bu yüzden Bezeklik adını alan bu bölgenin, Türk kültürü ve sanatı için önemi daha önce de ifade edilmişti. Emel Esin'in Bezeklik külliyesi ile ilgili çalışmalarından derlediği bilgiler, esas konu başlığımız olan Bezekliği genel hatlarıyla anlatmaya yetecek niteliktedir.

Doğu Türkistan, miladi sekizinci yüzyıldan itibaren, Uygur medeniyetinin ve uygarlığının en derin kanıtlarına ev sahipliği yapmıştır. Turfan ovasında, Koço'nun az kuzeyinde bulunan Bezeklik külliyesi de, bu devrin hatırası olarak, Uygurların başkentlerinden biri olmuştur. Bezeklik külliyesi, Murtuk deresi vadisini takiben, Kızıltağ'ın çıplak kayalardan ibaret silsilesi arasındaki boğazdan ilerlenince, sol tarafta,

<sup>104</sup> Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, s.351-357.

<sup>105</sup> Esin, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.372-373.

yüksekte, kayalara ustalıkla oyulmuş kırk tapınaktan oluşmuştur<sup>106</sup>. Doğu Türkistan'ın batısında bulunan bazı eserlerin Uygurlardan çok daha eski devirlere ait oldukları ve Greko-Budist sanatı olarak adlandırılan bir üslup ile yapılmış oldukları ifade edilmiştir. Bunun sebebi Büyük İskender'in zapti sırasında, Kuzey İran'da kalan bir kısım Yunanlının, burada Yunan sanatını ve kültürünü yaşatarak, yerli sanatlardan da beslenerek Greko-Budist adı ile anılan üslubu yaratmış olmalarıdır<sup>107</sup>. Buradan da anlaşılıyor ki, Batı Türkistan'da Uygurlardan ve Çinlerden önce, geç devirlere kadar fresk geleneğinin devam etmiş olduğu görülmektedir. Duvar resimlerinin teknik üslupları ile ilgili başta Grünwedel'in verdiği ve onu takiben Emel Esin'in kullandığı sınıflandırma ile devam edeceğiz.

Eski Türk üslubuna Batı Türk ile Türgiş devirleri arasında kalan dile Türk A ve erken Uygur adını verdikleri diğer iki kola Emel Esin'in dediği Türk B ve Türk C, sadece Batı Türkistan'da değil, Yeti-su'da bulunmuş ve yedinci ila sekizinci yüzyıllarda başlamış olduğunu ifade etmektedir. Teknik olarak Türk A'da ışık-gölge ve grafik yöntemleri kullanılırken; Türk B ve Türk C'de, resim kuvvetle çizilmiş ve boya şeffaf bir cila halinde bir kerede sürülmüştür. Böylece daha parlak, net ve ferah duvar resimleri meydana gelmiştir. Türk B ve Türk A da görülen mavi, yeşil, kahverengi, siyah renklerine, Türk B de beyaz ve sarının eklenmiş olduğu, Türk C'de ise kırmızı renklerin hâkimiyetinin olduğu görülmüştür<sup>108</sup>. Bu analiz edilmiş teknik üsluplar sebebiyle, yukarda bahsettiğimiz Dunhuang resimlerinin Çin sanatıyla ilgili olmadığı, Göktürk, Uygur ve Tibet etkilerine bağlı olduğu aşikâr olmuştur. Bezeklikteki 9. tapınağın duvar resimlerindeki adak sahnelerinde ve Buda tasvirlerinde, bu grafik tekniklerinin çokça uygulanmış olduğu ve kırmızı rengin de kullanılmış olduğu ayrıca ele alınacaktır.

Çin etkilerinin çokluğu ve İran ile Tohar tarzlarının gayet sezildiği Türk A, yukarıda da ifade edildiği gibi en eski Türk tarzının özelliklerini yansıtmıştır. Daha genç olarak tasvir edilebilen Türk B tarzı, Uygur eserlerini bir araya toplamaktadır ve daha ziyade, Turfan'da, Murtuk vadisi yakınlarındaki Bezeklikteki her bir sanat nesnesi bu tarzın en belirleyici numuneleri olmuştur. Sadrettin Karatay'ın en genç devre olarak tarif ettiği Türk C ise, Tibet'te, Budist tarikatının, lâmaizmin sanat etkileriyle dikkat çekmiştir<sup>109</sup>.

Bu sonuçlara varmanın birkaç tespitini buraya yazmak isabetli olacaktır. Çünkü Emel Esin'e göre "aynı grafik usullerin Türkistan, Türk illeri ve Batı Türkistan'da, M. üçüncü yüzyılda toprak-kale duvar resimlerinde, Batı Türk idaresindeki Afrasiab duvar resimlerinde, Türgiş devrinden, başkent Tokmak yanındaki Ak-Beşim mabedinin duvar

<sup>106</sup> Emel Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **Türkiyemiz Dergisi**, İstanbul, Apa Ofset Basımevi S.37, (Haziran, 1982), s. 1.

<sup>107</sup> Ögel, s.357.

<sup>108</sup> Esin, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.374.

<sup>109</sup> Louis, s.250.

resimlerinde, Turfan'da Göktürk yazıları ile Manihai metnin resminde ve yine Turfan'da Türk C ve Türk B tarzına uygun eserler bulunmuştur<sup>110</sup>. Uygur Budizminin yaşadığı Turfan sahasında, birbirinin devamı niteliğindeki bu üç devir, gerek sanat eserleriyle, gerekse de Uygurca yazılmış metinlerle de belgelenmektedir. Zira Uygur duvar resimleri ile Budizm inancına ait metinli kitaplarda kullanılan resim teknikleri dahi aynı üslupla yapılmıştır. Başta Dunhuang olmak üzere, Turfan vahasına da içine alan, mağara mabet ve mağara evlerinin duvarlarında resim yapma geleneğini daha iyi anlamak adına Bahaeddin Ögel'in açıklamalarına bu noktada ihtiyac duymaktayız.

Uygur mağara evlerinin içlerinin birer mabede dönüşmesi, Buda inancının bir gereği olarak ortaya çıkmış ve bu geleneğin ilk basamağını, Çin'in batısındaki Dunhuang ile başladığını daha önce ifade etmiştik. Yani Turfandan başlayan Buda dini, ilk olarak Bin Buda Mabetlerinin bulunduğu Dunhuang'da konaklamıştır, daha sonra da Çin'in içlerindeki Yün-kang çevrelerindeki mağara mabetleri ile en üst gelişme seviyesine ulaşmıştır. Turfan'daki mağara evlerinin yapımına ise arazi uygunluğunun sebebiyet vermesi, buraya yapılan mağara evlerini yazın sıcaklığından ve kışın soğuklarından koruyan bir hassasiyete sahip olmasından ötürü önemli olmuştur. "X. yüzyılın sonunda, göçebe bir hayat yaşayan Uygurlar, yazın Tanrı dağlarının kuzeyindeki bölgede yaşamış, soğuklar gelince kışlamak için güneylere, Turfan bölgesine inmişlerdir."<sup>111</sup>

Ayrıca bu mağara evlerinin içleri, çeşitli freskler ve tablolarla süslenmiştir, daha ziyade Buddha inancının girmiş olduğu her yerde, mağara ev yapımı geleneği var olmuştur. Bu geleneğin, Tanrı dağlarından başlayıp, Batı Türkistan ve Afganistan'a kadar devam etmiş olduğunu görmekteyiz. Bu mağara evleri Kerem adıyla anılıyor ve XI. yüzyıl Türklerine göre Kerem, yer altına kazılmış olan bir mağara veya izbe anlamını taşımaktadır<sup>112</sup>.

Buda inancının girdiği Turfan bölgesindeki Bezeklik mağara tapınakları ise, Uygurların o dönem inandıkları dinlerden en yaygın olan Buda (Burkan) dinine adanmıştır. Genel görünüşleri köşeli dehlizlerden oluşmuş tapınakların merkezinde Buda'ya ait heykel bulunmakta ve tapınakların tüm duvarları resimlerle süslenmiştir. Adını süslemecilikten alan Bezeklik resimleri Budist sanatının ünik numunelerine sahne olmuş ve 8. yüzyıl ile 13. yüzyıllara tarihlendirilmiştir<sup>113</sup>.

Türk B veya Türk C tarzına uygun olarak resimlerde zamkla hazırlanan şeffaf, canlı ve parlak renklerin kullanımı, kuvvetli çizgiler, boyanan merkezindeki şahısın daha fazla ön planda tutulmasını sağlamış ve bu yüzden perspektif etkisini uyandırmıştır.

<sup>110</sup> Esin, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.375.

<sup>111</sup> Ögel, **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, 361.

<sup>112</sup> Ögel, s. 69-72.

<sup>113</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s. 1.

Bunun yanı sıra resimlerde kullanılan renkler zamanla değişerek, sekizinci yüzyılda beyaz zemin üzerine yeşil, sarı ve kara renkler; dokuzuncu yüzyılda ise kırmızı ve yeşil renklerin hakimiyeti görülmüştür. Kutsal karakterlerin tasvirleri çeşitli milletlerin kanunlarına göre yapılmış olup; Uygurlarda Buddha veya benzeri azizlerde bu tasvirler net bir şekilde sınıf farkını da ortaya koymuştur. Doğu Türklerini andıran Uygur resimlerinde Buddha, çok beyaz bir cilt, çekik gözler, uzun ve büyükçe burun ve ağır küpeler takmış, kulak memeleri sarkmış olarak resmedilmiş, ayrıca bollukla geçen bir hayatın işareti olarak da şişmanca kimseler olarak tasvir edildikleri görülmüştür. Budist rahipler de toyn dedikleri bir kıyafet ile resmedilmişlerdir<sup>114</sup>. Kişilere ait tek tonozlu tavan ile yapılmış mağara evlerinin, çokça görüldüğü Turfan bölgesindeki yerler, genellikle mabet olarak kullanılmıştır. Bu evlerde de yine yukarıda bahsi geçen duvar süslemeciliğinin yapıldığı ifade edilmişti.

Duvarlarda, Buddha dinine ait çok çeşitli hikayeleri konu alan sahnelerin yapıldığı daha önce belirtilmişti. Bezeklikteki mağara evlerinin yanı sıra, mağara mabetlerinde bu tasvirlerin yoğun bir şekilde yapılmış olduğu da ifade edilmişti. Emel Esin'in 9. tapınakla ilgili notlarında, duvarlara doğaüstü bazı karakterlerin betimlemelerinin yapılmış olduğu da görülmüştür.

Orta Asya'dan itibaren devam eden bir inancın emaresinin okunduğu bu sahnelerde, alp mabud denilen, kötü ruhları kovduğuna inanılan gözetici betimlemeleri yapılmıştır. "Gözeticiler ve onların ordusu sayılan alp ruhlar, Orta Asya ve Türk kıyafetlerinde zırlı, tulgalı, tuğ taşıyan şahsiyetler gibi tasvir edilmişlerdir. Alp tanrılar, ellerinde silahlar ve yılanlar, ateşler saçarak korkutucu bir kompozisyonda resmedilmişlerdir. Yek ve içgek (kan içen) gibi adlar ile anılan kötü ruhlar hayvani görünümünde, bazen de hayvan başı olarak gösterilmiştir. Dini resimlerde kitabeler, Uygur harfleri ile Türkçe veya Sanskrit bazen de Çince yazılmıştır."<sup>115</sup> Hayvan betimlemelerinin daha önce Hun ve Göktürk dönemlerinde de çokça kullanıldığına dair bilgilere yer verilmişti. Uygurlarda da, bu hayvan üslubunun devam etmekte olduğu görülmüştür.

Özellikle Yaşar Çoruhlunun Türk hayvan tasvirlerinin Uygurlardaki durumu üzerine yazmış olduğu denemeye göre; Garunda adı verilen, karmaşık vücutlu, yarı ilan pozisyonundaki mitsel varlıkların Uygur sanatında kullanılmış olduğudur. Bunun yanı sıra, kartal, av kuşları, fil, geyik, maymun, yılan ve deve gibi Türk Budist kültüründe yaygın olarak görülen figürlerden bahsetmiştir. Bu figürlerin içinden en çok, **Garuda**, (Hindu ve Budist mitolojilerinde yer alan kuş ve insan melezli yaratık. Hindu mitolojisinde genellikle tanrı bineği olarak tasvir edilir. Yaşam ağacının dalları arasında bir yuvada bulunan yumurtadan çıkar) fil, geyik, maymun, yılan ve at tasvirlerinin

<sup>114</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s. 1-2.

<sup>115</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s. 1-4.

Budist ikonografyasını yansıtmak için kullanılmış olduğunu ifade etmiştir<sup>116</sup>. Uygurların Budist sanatına şüphesiz ki en önemli katkılarından biri de, portre sanatıdır.

İslamiyet'ten önceki Türk sanatı hakkında yapılan araştırma notlarında, Le Coq ve Grünwedel'in, Orta Asya portre ressamlığının Türk devrinde başladığını ifade etmişlerdir. Uygur ressamlarının da modele bakarak portre yaptıklarının delili olarak, portresi yapılan şahısların görünüşlerinin hızlı eskizlerinin de bulunmuş olmasıdır<sup>117</sup>.

Türkçe adı ile körk olan portre, Türklerde bir gelenek halini almıştır. Önemli veya kutsal olarak saydıkları şahısların tasvirleri, tapınak duvarlarında abartılı betimlemelerle yapılmış olup, resimde bir perspektif algısı ve hacim dokusunu da ortaya koymuşlardır. Tanrılara benzetilen hükümdar ailesi mensupları dışında, Uygur beylerinin ve eşlerinin yüzleri ve makamlarına göre ayarlanmış kıyafetleri ile resmedilmişlerdir. Kişilerin farklı ifade ve betimlemelerle tasvir edilmesine dayanan bu portrecilik, daha sonra Türk sanatı tarihi için, bu Uygur tipleri etkili ve ayırıcı nitelikler olarak dikkat çekecektir<sup>118</sup>.

Portrelerin yanına, Uygur harfleri ile Türkçe adlar da kitabelere yazılmıştır. Ve 8. yüzyıldan itibaren Türk mimar, ressam, heykeltıraş ve süsleme sanatçıların adları, çok sayıda olarak, kitabe ve metinlerde geçmiştir<sup>119</sup>. Uygurların Bezeklikteki bu duvar resimlerinde uyguladıkları bir grafik düzeninden kısmen bahsedilmişti. Burada iki önemli durum dikkat çekmektedir.

Bunlardan biri, adak sahnesi olarak adlandırılan Pranidhi sahneleri, diğeri ise cennet tasvirleri anlamını taşıyan Sukhavati tasvirleridir. İlk olarak Uygurlar devrinde, Bezeklikte görülen bu sahneler mistik merkez algısını yaratan mandala-mandal tertibine uygun olarak yapılmıştır. Bu sahnelerde ortada duran ve dünyanın kutbunu işaret eden merkezi bir şahsın etrafında tasvir edilen ikinci ve üçüncü kişiler, mütevazi bir duruşla karşılıklı oturmuşlardır<sup>120</sup>.

### **2.1.2. Dokuzuncu Tapınak**

Bezeklik külliyesi, Uygurların diğeri bir önemli baş şehirlerinden olan Koço'nun 89 derece 30 Doğu, 43 derece az Kuzeyinde bulunmaktaydı. Kayalara oyulmuş tapınlardan oluşan külliye varmak için, Emel Esin'e göre yalçın kayalardan tırmanıp gitmek gerekmektedir<sup>121</sup>.

<sup>116</sup> Çoruhlu, 269.

<sup>117</sup> Esin vd, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.382.

<sup>118</sup> Çoruhlu, 269.

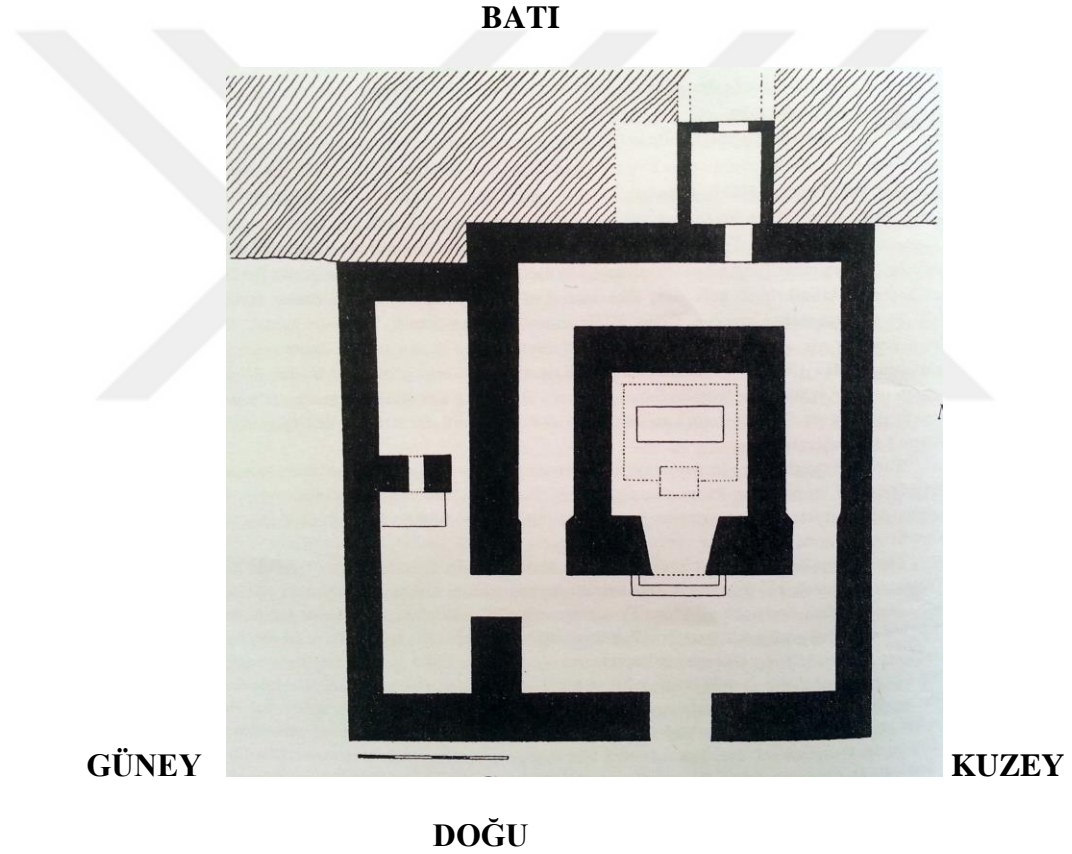
<sup>119</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s.4.

<sup>120</sup> Esin vd, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.378-380.

<sup>121</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s.1.

Genel olarak çeşitli sahnelerde Buddha figürünün resmedildiği Bezeklik tapınaklarında, en çok işlenen konu Pranidhi sahneleri olmuştur. Daha önce de açıkladığımız Pranidhi yani sunum-adak sahneleri, belli bir formatın ve kalıbın nizamına uygun olarak yapılmış oldukları dikkat çekici olmuştur. Genel olarak tapınaklarda mabudun heykelinin bulunduğu bir merkez olur ve tapınaklar dört köşe bir planda kubbeli yapılardır.

Çok sayıda Pranidhi sahnelerininse işlendiği tapınaklardan, 9. tapınak ise bu anlamda zengin örneklere ev sahipliği yapmıştır. Aşağıda genel planının çizilmiş olduğu, 9. tapınak da Le Coq tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır.



**Kroki 2: IX. Bezeklik Tapınağının Planı**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz:1979, s.14.

Bezeklik tapınaklarının anlatıldığı yukarıdaki bölümden devam edilecek olursak eğer; resimlerin teknik yapımları ve kullanılan renklerle ilgili, Grünwedel'in tespitlerini kaydeden Emel Esin'e göre 9. tapınak olan Bezeklik külliyesinin ikinci döneminde, al rengin hakim olduğu 9.-10. yüzyıllardan kalmış olduğu sanılmaktadır. Uygur resim



sanatının geç devri, yani Emel Esin'nin dediği Türk C ve kısmen Türk B dediği bu dönemde Lamaist etkilerinin çokluğundan bahsedilmiştir. Buna ilaveten Turfan Uygurlarındaki duvar resmi geleneği Dunhuang resim geleneğinden bir takım farklarla ayrılır. Buradaki Uygur resim sanatı klasik mükemmeliyetin dışına çıkarak, sabit kaidelere bağlı kalmıştır. Şekil ve tezminatın ön planda olduğu resimlerde, şekillerin kenarlarında tek çizgi çerçevesi kullanılmış ve motifler patron kullanılarak kendini tekrar etmiştir<sup>122</sup>.

Bezekli 9. tapınağın iki ayrı safhada inşa edildiği bilinmektedir. İlk önce Budist mabutlardan Avalokiteşvara\*ya ithaf edilmiş bir tapınak, çift duvar içinde, kubbeli ve dört-köşe planda bir yapı olarak bina edilmiştir. İç tapınağın sahtı 5,6x7 metre ve beş metreden yüksek duvarları bulunmaktadır. Avalokiteşvara tapınağının çift tarafının güney tarafına, sonradan 13x2,20 metre sahasında bir koridor daha ilave edilmiş, Buddha dini Tantra kolunun mabudlarına adanmıştır. 9. tapınağın resimleri de çok sayıda büyük ve kalabalık sahneleri temsil etmiştir<sup>123</sup>.

Bezekli külliyesinin 9. tapınağı, Budizm inancının ilginç diğer taraflarının bize sunulduğu, adeta antik bir galeri alanıdır. Tapınağın duvarlarında her bir resim detayı, kendi unsurları içinde efsanevi bir hikayeyi anlatmaktadır. Fiziki koşullarına göre

---

<sup>122</sup> Esin vd, **Türk Kültürü El Kitabı**, s.380.

\***Avalokiteşvara**: Çift duvarlı tapınakta takdis edilen Avalokiteşvara, batı yönüne mensup sayılmıştır. Çünkü Budist mitolojiye göre Avalokiteşvara'nın manevi babası, dünyanın batı tarafındaki denize nazır bir cennetin sahibi olmuştur. İç tapınakta bu batı cenneti tasvir edilmiş ve Avalokiteşvara'nın heykeli binanın batı yönünde bulunmuştur. Yerdeki resimde, ölen Budistlerinin ruhlarının batı cennetinde, lotuslar arasında çocuk şeklinde tekrar doğduğu tasvir edilmiştir. Avalokiteşvara heykelinin arkasındaki duvarda da yine aynı mabudun, kainat hakimi olarak resmi bulunmuştur. Kainatın muhtelif kısımları Uygur sanatında kullanılan bazı işaretler ile ifade edilmişlerdir. Buddha dini kozmolojisinde, dünyanın merkezinde bir deniz bulunduğu ve bu denizden altın bir dağ üzerinde, kainatın mihreri olan bir ağacın yükseldiğine inanılmıştır. İç tapınağın batı duvarındaki resimde, dünyanın merkezindeki deniz, bir havuz şeklinde temsil edilmiştir. Havuzun içinde yüzen ve havuzdan çıkan iki ejder çifti, merkezi denizden dünyanın dört yönüne aktığı sanılan ırmakların işaretini oluşturmuştur. Mihrer ağacının dallarında Avalokiteşvara'nın tasvirleri sayılan üç çift mabud küçük çapta resmedilmiştir. 9. tapınağın resminde de üç çift mabudun ilki, havuzun iki tarafında durmuştur. Elinde mücevher dolu tabak tutan ve bir Uygur hatunu kıyafetinde çizilen kadın, yeryüzü ve toprak mabudesi Vasundhara olmuştur. Havuzun diğer tarafındaki Brahman kıyafetindeki yaşlı adam tasviri, Avalokiteşvara sayılan mabutlardan Brahman olarak resimlenmiştir. Ağaç şeklindeki dünyanın mihrerinin tepesinde, lotus çiçeği tahta oturmuş büyük boyda bir Avalokiteşvara tasviri bulunmuştur. Emel Esin, "Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **İstanbul: Türkiyemiz Dergisi**, S.37, (Haziran, 1982), Apa Ofset Basımevi, s. 4-5.

<sup>123</sup> Esin, "Bezekli Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s.4.

yapılan resimlere bakılacak olursa, neredeyse boş alanın hiç kalmadığı görülmüştür. Buna göre iç tapınağın detaylarıyla devam edilecek olursa:

İç tapınağın güney kısmındaki sahnede, Uygur hükümdarının atlı alay merasimi silinen resme göre kısmen gözükmektedir. Uygur hükümdarının Mani dinine mensup olmasına rağmen, Buda tapınaklarında da, bizzat resmedilmiş olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra hükümdarın nitelikleri ile çiçek veya altın saçan kadın tasvirleri görülmüştür. Levhanın iki ucunda, insanüstü boyda iki gözetici, hayvani görünümlü kötü ruhları kovalamıştır. Her normal bir sahnede bile doğa üstü varlıkların da görüldüğü duvar resimlerinde aynı zamanda, Alp mabudlardan birinin ayağı hizasında resimleri yapan sanatkar, elinde boyaları ve fırçası ile diz çökmüş halde kendisini de ilave etmiştir. Kuzey yönündeki iç duvarda usta bir avcının kara-kuşu yakalama sahnesi tasvir edilmiştir. Bu resimdeki büyük boyda alp mabudlardan biri, kuzey yönü muhafızı Basamandır.\*

Mabedi yaptıran beyler ve hanımların portreleri, iç tapınağın doğusunda bulunan kapısının iki yanında, üst üste dizilmiş sıralar halinde yer almışlardır. Hiyerarşik statülerin çok net hissedildiği bu duvar resminde erkekler mabud heykelinin şerefli tarafı olan solda, hanımlar ise sağında ve hepsinin elinde çiçekler ile tasvir edildikleri görülmüştür. Merasim sahnesinde yere serilen uzun halılardan birinde ayakta duran Uygur beylerinin uzun saçlı olmaları özellikli bir görev durumunu akla getirmektedir. Merasim elbiseleri kur denen ve mertebeye işaret eden kemerler ve çizmelerle resmedilmişlerdir. Başlıklar belirli bir mertebeye mahsus şekilde, yüzler kapıya doğru çevrilmiştir. Resimlerin yanındaki isim kitabelerinden ancak okunabilen ve öndeki beyin, Koço'nun ileri gelen ailelerinden Salı soyundan, Bugra Salı Tutuk olduğu anlaşılmıştır. Kapının diğer tarafında yine halı üstünde, kol kovuşturmuş hanım resimlerinden ancak ikisi kalmış ve tek bir kitabe okunabilmiştir. İç tapınağın etrafını çepçe çevre saran dehlizin yerleri kurşuni renkte, pişmiş tuğlalar ile döşenmiştir. Dehlizde bulunan resimlerden, dehlizin iki uçtaki giriş kısmında rahip portreleri yan yana ve üst üste dizilmiştir<sup>124</sup>.

Buradaki duvar resimlerindeki insan tasvirleri, efsanevi varlıkların şahsiyetlerini ifade etmek üzere, birer numune olarak kullanılmış olduğunu söylemek mümkündür. Üstün nitelikli şahsiyetlerin betimlemeleri belirli bir tertip ve nizamla göre yapılmış olup, buna uygun kompozisyonlarda kullanılmışlardır.

---

\* **Basaman;**Türkler kuzey kavimlerden sayıldığı için, Uygurlar kendilerini Basaman'a mensup bilip, en çok onun resimlerini yaparlardı. Dokuzuncu tapınağın duvarlarındaki resimde Basaman'ın bayraktarı da gözükmekte ve kotuz (tüylü yabancı boğa) ile kaplan kuyruklarından bir tuğ tutmaktadır. Emel Esin,"Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", **İstanbul: Türkiyemiz Dergisi**, S.37, (Haziran, 1982), Apa Ofset Basımevi, s. 5-6.

<sup>124</sup> Esin, "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak", s. 6.

Pranidhi sahnelerinde daha detaylı olarak ele alınacak olan Buda'nın bu on üç duvar resminde de, karakterlerin yüz ifadelerindeki çeşitlilik dikkat çekici olacaktır. Buda'nın neredeyse on üç sahnesi boyunca, huzura ermiş sakin duruşunun yanında, çeşitli tiplmelerin ve ifadelerin varlığına değineceğiz. Nazan ve Mahzar İpşiroğlu'nun ifadelerine özellikle yer ayırmak isabetli olacaktır.

"Pek çok etkileri yakalamanın mümkün olduğu duvar resimlerinde; sadece somut detaylar değil, soyut sembolleri de yakalamak mümkün olmuştur. Huzura kavuşmuş, sakin duruş, maske gibi tek çizginin kıpırdamadığı yüz, ağırlaşmış göz kapakları altındaki içe dönük bakış ve hafif bir gülümsemesiyle ile, insanları mutluluğa götürecek tek yolun meditasyon olduğunu öğreten Buda'nın hareketsizliği, ölümsüzleşmenin ifadesi olarak yorumlanmıştır."<sup>125</sup>

### 2.1.3. *Pranidhi Sahneleri*

Tapınaklarda en çok işlenen konulardan birinin Pranidhi sahneleri olduğu daha önce ifade edilmişti. "Sanskritçe olan Pranidhi kelimesi, Buda'nın öğretilerini takip ederek aydınlanmaya ulaşabilecek fanilerin yemini anlamına gelmektedir."<sup>126</sup>

"**Pranidhi** Sanskritçe'de sözlük anlamıyla **gizli özne, faili gizli** anlamına gelmektedir. Budist sanat dahilinde Pranidhi sahnelerinin ise bir Bodisattva Efsanesini yansıttıkları, sanat tarihi uzmanları arasında yaygın bir görüştür. Önceleri henüz bir Bodhisattva olan Şakyamuni Buda, başka bir çağın Buda'sına rastlar ve ona Buda olmayı dileyerek tapınır. Buda olma dileğinin ismi Sanskritçe'de **pranidha**, gelecekte Buda olacağını bildirilmesi ise **vyakarana** olarak isimlendirilir. Dolayısıyla Pranidhi, insanların Buda'nın öğretisini izleyerek Buda olma dileğini bildiren ve bu yola baş koyduğunu gösteren yemin, adak anlamındadır. Buda'nın geçmiş yaşamını anlatan jatakalar ve Budist menkıbelerde pranidhi isteği, her zaman vyakarana ile sonuçlanmayabilmektedir. Bu nedenle Konczak, vyakarana ile sonuçlanan diğer bir deyişle Buda olma kehanetinin alındığı alıntıları, Kehanet Efsanesi olarak adlandırmakta; bunun görsel temsillerini de Pranidhi sahneleri olarak tanımlamaktadır. Buda tarafından kutsanmak isteyen kişinin Buda karşısında diz çöküp ona sunu ve adaklarda bulunduğu; kast sınıfına göre ise sahnenin diğer tarafında Buda tarafından dileğinin kabul edilip edilmediğinin yer aldığı belirtilir. Bu sahnelerde ise Devatalar,

<sup>125</sup> Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, **Sanatın Tarihi**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, s. 31.

<sup>126</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezekli Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", (**Doktora Dersi Seminer Çalışması**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) , [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAGARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESIMLERI](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI) (22.07.2016),s.11.

Bodisattvalar; bazen Vajrapani ve mutlaka bir veya iki Arhat veya Rahip şehadet etmektedirler.<sup>127"</sup>

Uygur Türklerinin idaresinde yapılan bu tapınaklardaki resimlerin suretlerindeki ferdi özellik ve kim olduklarına dair yazıların yazılmış olması, araştırma boyunca pek çok kaynakta geçmiş olduğunu burada özellikle ifade etmek gerekmektedir.

Uygurlardaki duvar resmi ile alakalı bilgilere genişçe bir yer vermiştik ancak; Pranidhi sahnelerine geçmeden önce Mahmut Kaşgarî'nin notlarını derleyen Emel Esin'in şu notlarını buraya yazmamız gerekmektedir. Tartışma konusu olarak zaman zaman gündeme gelmiş bu tarihi duvar sahnelerinin, Uygur duvar resimlerindeki üslup birliği ve kompozisyonlardaki tutarlılık bakımından örtüşüğünü belirten araştırmacılara göre, buradaki resimler klasik ve Uygurlara mahsus tekniklere göre yapılmıştır.

Genel olarak Uygurlar gerek kâğıt, gerekse duvar üzerine, bazen Çinliler gibi fırça ile bazen de kamyş kalem kullanarak mürekkeple resim yapmışlardır. Bu kullandıkları mürekkepli resim üstüne, son derece sulu kıvamda şeffaf bir boya tabakası sürer ve altındaki mürekkepli dokunun görünmesini sağlamıştır. Parlak renklerin kullanıldığı resimlerde, özellikle kırmızı ve altın varak kullanımı yoğun olmuştur.<sup>128</sup>

Pranidhi sahnelerinde kompozisyonu çevreleyen bitkisel tezyinatlı sahnelerin üst kısmında mimari öğeler kullanılmıştır. Ortada lotus yaprağının üstünde dünyanın kutbunu teşkil eden ve hiyerarşik düzene göre daha büyük tasvir edilen Buddha figürü, kompozisyonda ana tema olarak resmedilmiştir. Etrafındaki hayali veya gerçek kişileri temsil eden diğer figürler ise karşılıklı olarak belirli bir düzene göre alçak gönüllü duruşlarla tasvir edilmişlerdir. Buddha, bağdaş kurduğu çeşitli Pranidhi sahnelerinde, 9. tapınakta ayaktadır ve başı öne hafif eğik, dingin bir ruh haliyle resmedilmiştir. Kompozisyonda yer alan figürlerin bazıları, masumiyeti ve kutsiyeti ifade eden ışık halkasıyla gösterilmişlerdir. Diğer figürler Uygur, Hintli, Çinli, İranlı gibi çeşitli milletlerden ve soylu, asker, tüccar ve din adamı gibi çeşitli zümrelerden kimselerdir. Kompozisyonun sağ ve sol alt bölümlerinde yer alan bu figürlerin bazıları, ellerindeki tepsilerle Buddha'ya sunum yapmakta; diğer figürler ise genellikle ellerini anjali-mudra pozisyonunda tutmak üzere tapınma halindedir.<sup>129</sup>. Görsellerini tek tek işleyeceğimiz bu sahnelerin bazılarında, at deve ve eşek gibi hayvanların yere çömelmiş ve sırtında yükü ile resmedildiğini göreceğiz.

<sup>127</sup> Münevver Ebru Zeren, Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri, **(Yayınlanmamış Doktora Tezi** İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 662-663.

<sup>128</sup> Esin, 281.

<sup>129</sup> Mustafa Murat Bozcu, "Bezekli Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", **(Doktora Dersi Seminer Çalışması,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) , [www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\\_MAGARA\\_TAPINAKLARINDAKI\\_DUVAR\\_RESIMLERI](http://www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK_MAGARA_TAPINAKLARINDAKI_DUVAR_RESIMLERI) (22.07.2016),s.11.

Bu bölümde genel olarak bahsettiğimiz Pranidhi sahnelerinden, dokuzuncu tapınakta yer alan bu ilk görsel, tapınaktaki diğer resimlerle aynı şemadadır. Genel olarak kompozisyonlarda Buddha ortada bulunmakta ve etrafını çeşitli figürlerden oluşan tasvirler oluşturmaktadır. Katalog bölümünde her bir sahnenin ayrı ayrı ele alınacağı bu on üç duvar resminde, çeşitli detayların ve Buddha dinine ait hususiyetlerin yer aldığı noktalar, bu mağarayı keşfeden Van Le Coq'un tespitleriyle anlatmaya çalışacağız.



**Resim 5 : Pranidhi Sahnesi No: 1**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz:1979, s.17.

## 2.2. İnanç Sistemleri

Din, genellikle olağanüstü kutsal ve ahlaki öğeler taşıyan, çeşitli ritüel, ayin ve uygulamalara tabi olan inanç ve ibadetlere dayanan toplumsal bir yapıdır. Dinler tarihine bakıldığında, farklı coğrafyalarda farklı toplum ve bireylerde din kavramının

çok çeşitli biçimlere sahip olduğunu, her çağda ve yaşanılan coğrafya ve kültür öğelerine göre yeniden tasarlandığı ve boyut değiştirdiği kaçınılmaz bir gerçektir. Bu yüzden denilebilir ki; "Din, insan doğasının en yüksek, en çekici yansımalarından biridir."<sup>130</sup>

Bunun yanı sıra dinlerin tarihsel süreçleri mercek altına alındığında, aslında insanın yaşamış olduğu her bir zaman diliminde dinin varlığından söz etmek mümkün olmuştur. İnsanlar değer yargılarına göre birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da, mutlaka bir inanç mekanizması etrafında bir araya gelme tutumu sergilemişlerdir. Bu tutuma göre bir yaşayış biçimi sergilenmiş ve çoğu zaman üretim potansiyelinin de bu doğrultuda işlediğini görmemiz mümkün olmuştur.

Teknoloji çağındaki insanlığın, geriye dönüp sadece tarihi ve geçmişi araştırmanın ötesinde bir merakla irdelediğini, değişen toplum yapılanmalarını anlamak üzere özellikle de metafizik değerlerin ve dinlere yönelik sorgulamaların bilhassa yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Dinler tarihine bakıldığında, milletlerin yaşayış biçimlerine yön veren en önemli etnik unsurlar olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Pek çok dinle karşılaşmış Türk tarihinde ise, Türk topluluklarının çeşitli zaman dilimlerinde farklı dinleri kabul ettiklerini ve buna uygun olarak da yaşayış biçimlerini de değiştirmiş oldukları bilinmektedir. Bu nedenle İslamiyet'ten önceki Türk topluluklarında din birliğinden söz etmek mümkün değildir.

Orta Asya'da, Türkistan kavramının sınırları arttıkça, buna karşılık, Orta Asya'nın kozmopolit şehirlerinde, Türk kültürünün de yeni bir yöne ve milletler arası dinlerle kaynaşma ve sahip olduğu bu kültürü yansıtmaya olanağı söz konusu olmuştur."<sup>131</sup>

Bu güçlü yansımayı, çeşitli dinlerle karşılaşmış olan ve çeşitli kültür öğeleriyle zenginleşmiş olan Türk tarihinde görmek mümkündür. Yerleşim alanlarının da bu yansımanın en önemli ayağını oluşturduğu ve yaşam standartları üzerindeki etkisinin kaçınılmaz olduğu bir gerçektir. Bu yüzden ki, Türkistan'a büyük üstünlük kazandıran jeopolitik durumu çeşitli yönlerden gelen göç dalgalarının yerleşme ve etnik değişimlerine sahne olduğu bilinmektedir.

"Türk Uygur Devleti'nin de kurulduğu bu bölgede, çeşitli siyasi olaylar sonucunda, yüz yıllık ömrü boyunca Türk tarihine zengin bir kültür mirası bıraktığı söylenebilir. Bölge, IX. yüzyılda Kırgızların elinden geçip, daha sonra Moğol istila ve ayaklanma çemberinden geçmiştir, XV. ve XVI. yüzyıllarda kısmen Çin, kısmen Moğol'lar tarafından idare edilmiş, altı şehir havalisine yani; Kaşgar, Yarkent, Yengi-

<sup>130</sup> Samih Tiryakioğlu, **Dinler Tarihi**, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960, s.5.

<sup>131</sup> Emel Esin, "Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar", **Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi S.3**, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1985 s.10.

Hisar, Aksu, Kuça havailerine ayrılmıştır."<sup>132</sup> Dolayısıyla geniş bir coğrafi alanın söz konusu olduğu bu bölgelerde, pek çok etnik kültürün tesirinden geçmiş olduğu görülmektedir. İnanç hadisesinin de bu dalgalardan nasibini almış olduğu söylenebilir.

Konumuz gereği Bezeklik Külliyesi'ndeki Uygur dönemi mağaralarından 9. tapınakta bulunan çeşitli nesnelere, heykeller, yazma eserlerin yanı sıra; bilhassa duvar resimlerinin üzerinde durmaktayız. Duvar resimlerinde Buddha ve Budizm öğretilerine dayanan konular burada çokça işlenmiştir. Fakat önce bölgenin inanç sistemleri üzerinde durmak gerekmektedir.

Bilindiği gibi Böğü Kağan diye adlandırılan Uygur hükümdarı Çin'in başkentinde Manihaizmlili öğrenerek bu dini kabul etmiş ve bu dini tabasına da kabul ettirmek için, yanında bu dinin dört papazını da götürmüş ve Mani dinini devletin resmi dini haline getirmiştir<sup>133</sup>. Hayvani gıda tüketimini yasaklayan, savaşçılık duygusunu azaltan ve her türlü ölümü günah sayan bu din, Hristiyanlık-Mazdeizm-Budizm karışımı bir inanç sistemi olarak ortaya çıkmıştır. Resmi bir mahiyet kazanıp, her ne kadar devletin resmi dini haline gelmiş olsa da, Uygurların bir kısmının hala Budist olarak hayatlarına devam ettikleri ifade edilmiştir. Tabii bu süreçte Avrupa'ya gidenler olmuş hatta bunlardan bir kısmı olan Hazarlar Musevi ve Avrupa'daki diğer Türk kavimleri ise Hristiyanlaşarak milli benliklerini kaybettikleri ileri sürülmüştür<sup>134</sup>.

Ancak her ne kadar çeşitli coğrafyalarda, farklı boylar halinde yaşayan Türk toplulukları, zaten buldukları bölgelerin inanç ve geleneklerinden her ne kadar etkilenmiş olsalar da, yine de Gök Tanrı inancını benimsemekten vazgeçmemiş olanlarının varlıklarını bilinmiştir. Siyasi liderlerinin empoze ettiği bu evrensel dini kabul edip, milli kimliklerine ve yaşam biçimlerine dönüştürme süreçleri gayet zor olduğu ifade edilebilir<sup>135</sup>.

Bir gnostik dualizm fikrine dayanan Mani dini, iyi ve kötü, ışık ve karanlık, dünya ve ışık gibi zıt usurları temel prensip haline getiren bir anlayışa dayanmaktadır. Ancak bu anlayış Türklerin Gök Tanrı inancının unsurlarının dışında kalmaktaydı ve yaşayış biçimlerine uymamaktaydı<sup>136</sup>.

Tarihçilerin ileri sürdüğü bir görüşe göre, Mani dinini kabulünün Türkleri atalete sürüklediği ve savaşçı ruhu öldürdüğü ve bu yüzden bu dinin yalnız sarayın ileri gelenleri tarafından benimsenmiş ve aydınların dini olarak kabul görmüş olduğunu bilmekteyiz. Bu sebeple Uygurlar (Sarı Uygurlar), Mani dinini bırakıp uzak doğunun en büyük dinini olan Buddha dinini kabul etmişlerdir. Doğu Türkistan'daki Uygurlar

<sup>132</sup> Ahmet Caferoğlu, **Türk Kavimleri**, Seri 2, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1983, s.16.

<sup>133</sup> Louis, s.252.

<sup>134</sup> Salman, s.164.

<sup>135</sup> Esin, s.43.

<sup>136</sup> Şinasi Gündüz, "Maniheizm" **Yaşayan Dünya Dinleri**, Şinasi Gündüz (drl.), 1.Basım, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, s.495-496.

arasında da Mani dini yanında, Buda dini, hatta bir Hıristiyan mezhebi olan Nasturilik inancı da yayılmıştır. Bunun yanı sıra canlı ticari temaslar sonucunda, bölgenin batı yakasında Müslüman dini ile temas artmış ancak Doğu Türkistan'daki Türkler bu dine henüz yabancı kalmışlardır<sup>137</sup>.

Manihaizm etkileri sebebiyle her ne kadar yaşamlarına uymasa da, yine de Uygurlarda savaşçı kimliğin yerini, gevşeme ve gereğinden fazla olan bir rahatlığa bırakmıştır. Tam o zamanlarda Yenisey bölgesinde bir kudret olan ve Orhun bölgesini baskı altında tutan Kırgızların 840 yılında burayı zapt ederek hakani öldürmeleri ve Ötüken'de devletleri yıkılan Uygurların ise burayı terk ederek Çin'e veya zengin ticaret merkezlerine yerleştikleri dönem olarak bilinmektedir. Daha öncede araştırmamızda ifade ettiğimiz bu bölümde, bu gün hala Çin sınırın yaşayan ve Sincan Uygurları olarak da anılan Uygurlardan bir bölümü o dönem dağılarak Turfan Uygur, Sarı Uygur ve Kansu Uygur devletleri olarak Çin sınırında yaşamış olduklarını belirtmiştik. Buraya yerleşerek Budizm inancını benimsemiş, dolayısıyla Manihaizm'in etkisi azalmış, Nasturi, Hristiyanlık ve biraz da İslamiyet'in de tesirleri de görülmeye başlanmıştır<sup>138</sup>.

Bu yüzden genel olarak Uygur resimlerinde Manicilik, Hristiyanlık, Taoculuk ve Nesturilik gibi farklı dinlere ait ikonografinin yansımaları ve bu dinlerin kozmik mesajları dikkat çekmektedir. Bu yüzden sanatçıların duvar resimlerinde yoğun olarak resmettikleri en yaygın konular da, Budizm ve Manici rahiplerin ve öğrencilerinin tasvir edildikleri kompozisyonlardan oluşmaktadır<sup>139</sup>.

Uygur medeniyetinde Budizm'den önce Bumin Kağan'ın devrinde kabul edilen Mani dini hakkında daha önce biraz bilgi vermiştik. Burada tekrar etmemizin sebebi, Maniciliğin tesirlerinin Uygur sanatında ve tasvirlerinde karşımıza çıkmasıdır.

Türlere batıdan gelen Mani dini, bu günkü Türkmenistan'dan Irak-i Acem'e kadar uzanan Part İmparatorluğu hudutlarında doğmuş ve 3. yüzyıldan itibaren gelişmiş ve Hindistan'da da ilerlemiştir. Mani'nin kurduğu Budacılık ve Hristiyanlık karışımı mezhepler de Gandhara yoluyla Türlere ulaşmıştır. Beşbalık ve Turfan'da hâkim olan Basmıl Türleri, 720 civarında Mani dini ile tanışmış ve hatta bu sayede yerleşme de Çin'e de tanıtılmıştır. Her türlü ölümü ve hatta bir çiçeği dahi dalından koparmayı yasaklayan bu inanç, Türlerin yaşayışına uymamaktaydı. Fakat buna rağmen Kansu ve Turfan'a sürülen Türleri, bu iki merkezde Mani ve Buda mezheplerine bağlı devletler kurmuşlardır<sup>140</sup>.

Uygurların Manihaizm'le tanışmalarına zemin hazırlayan sosyal, ticari, iktisadi ve dini faaliyetlerin yanı sıra siyasi sebeplerin de büyük rol oynadığı söylenebilir.

---

<sup>137</sup> Yılmaz Öztuna, s.186-187.

<sup>138</sup> Salman, s.166.

<sup>139</sup> Çoruhlu, s.272-274.

<sup>140</sup> Esin, s.278-279.



Özellikle Türkler, bizzat kendilerinin Türkistan'da sağlamış oldukları siyasi istikrar ve güven ortamıyla her türlü ticari faaliyetlerini sürdürmelerine olanak verdiği ve Manihaizm'i benimseyen Soğdlular ile iç içe yaşamışlardır. Ancak Soğdlular ile Türkler arasındaki ilişkiler, aslında İpek Yolu'nda ticaretin başlamasından beri Çin ve batı arasında kervan taşıyan Soğdlular'ın Türk yurduna teması ve oradaki varlıkları sebebiyle çok önceden başlamış olduğu sanılmaktadır. VIII. yüzyılın ikinci yarısında ise tarım bölgesini ele geçirmelerinden dolayı Uygurların Soğdlularla olan temaslarını daha da arttırmıştır. Özellikle de Manihaizm'i kabul ettikleri o dönemde, henüz devlet kurmuş olan Uygurlar, yerleşik hayatın kültür öğelerine ulaşmak ve yerleşik bölgelerle bağlantı halinde olmanın arayışı içinde, Çin modeli dışında bir kültürel model benimsemeleri gerekiyordu. Dolayısıyla sosyal, ekonomik, ticari ve kültürel unsurlar sebebiyle Türkler Soğd modelini seçmişlerdir<sup>141</sup>. Ayrıca bozkır hayatından şehir hayatına geçen Uygurlar için Tazoizm ve Budizm gibi Çin'de yerleşen, gelişen ve yaşayan dinler dışında bir dini benimsemiş olmaları, Çin kültür ve etkisinden uzak kalmalarını sağlamıştır.

Politik unsurları içinde barındıran bu tercih, her ne kadar Türklerin savaşçı kimliklerini olumsuz etkilese de, aslında kısa sürede Türk kültür ve etnik yapısında olumlu bir takım gelişmelerin de yaşanmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin en önemli ayağı ve sebebi olan, hiç bir baskıya maruz kalmadan burada yaşayan Soğdlular'ın oluşturduklarını söylemek mümkündür.

Farklı kültür ve dinlerin taşıyıcısı olan Soğdlular'ın aynı zamanda çok farklı diller bilmeleri, Türklerin sadece Budizm ve Mani dinlerini öğrenmelerini sağlamakla kalmamış aynı zamanda yaptıkları tercümelemlerle bu dinlerin kutsal metinlerini İran dillerinden Türkçeye çevirmişlerdir. Dini eğitim ve ibadetlerle birlikte çeşitli müesseseler kurulmuş, bunu yanı sıra bu dinin manastırlarda devam edilmesi üzerine kurumsal faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Bundan dolayı Orhun Uygur dönemi ile başlayan Mani dini; Turfan ve Kansu Uygurları döneminde devam eden Budizm, Soğdlular'ın çeşitli faaliyetleri sonucunda Uygur alfabesini ortaya çıkarmış, bu sayede de Türk dili, kültürü ve edebiyatı yüksek bir mertebeye ulaşmıştır. Ancak bütün bunların yanında devlet adamları, Hristiyan, Müslüman, Budist ve Gök Tanrı inancına mensup pek çok insanı karşılıklarına almış olsalar da, Uygurların dini hoşgörülerini sayesinde her inançtan millet ve kavimlerin, bir arda kendi inançlarıyla özgürce yaşadıkları ifade edilmiştir<sup>142</sup>.

Mani dininin, Uygur siyasi liderlerinin dayatması sonucunda, halkın içinde uzun soluklu olmadığını daha önce ifade etmiştik. Ancak inanç düzeyinin dışında, dinin geliştirilip yayılması sırasındaki faaliyetlerin sonucunda, yukarıda Türk edebiyatına ve

---

<sup>141</sup> Münevver Ebru Zeren, "Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri", **(Yayınlanmamış Doktora Tezi** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s. 99-100.

<sup>142</sup> Münevver Ebru Zeren, "Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri", **(Yayınlanmamış Doktora Tezi** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), s.100-101.

sanatına katkılarından bahsettik. Sonuç olarak, Uygurların bu dini benimsemelerinde tek bir sebep aramak, kanaatimizce yanıltıcı olmaktadır, dolayısıyla pek çok sebep neticesinde bu din, her türlü inanca hoşgörüyü yaklaşan bu insanlar içinde olumlu pek çok durumlar yaşamasına olanak sağlamıştır.

Yukarda başta Mani dini olmak üzere, bahsi geçen inanç sistemlerine bağlı olarak gelişen Uygur resimlerinde, dönemin etnik ve kültürel dokusunun kısmen ortaya çıktığına şahit olmak mümkün olmuştur. Tezimizde Uygur duvar resimlerinin daha çok üzerinde duracağımız için, Mani dininin tarihi süreçler üzerinden değerlendirildiği bilgilere son vermek durumundayız.

Ancak emek verilerek analizleri yapılmış bu duvar resimlerinden de anlaşılacağı üzere, resimlerde Buddha dinine mensup olanların sakalsız, Mani dinine mensup resimlerde ise, kağanları ve tanrıları hareler içinde gösterildiği sakallı alplara da rastlanmaktadır<sup>143</sup>, bilgisi, yukarıda bahsedilen hoşgörüyü kanıtlar niteliktedir.

### 2.2.1. *Budizm*

"Budizm, MÖ 6. yüzyılda kuzey Hindistan'da yaşadığı kabul edilen Siddhartha Gautama Sakyamuni'nin öğretilerine dayalı olarak gelişen inanç sistemlerini ifade etmektedir. Budizm, Hint kültürünün yanı sıra Orta ve Doğu Asya'nın yerel kültürleriyle de karşılaşmış ve sonuçta bu bölgelere ve kültürlerine egemen olmuştur. Hristiyanlık öncesi dönemde Orta Doğu'ya, Helen dünyasına ve Mısır'a kadar yayıldığı bu kültürleri de derinden etkilemiş, fakat tek yönlü olmayan bu etkileşim Budizm üzerinde de etkili olmuştur. Budizm'in Çin ve Japonya'ya yayılması Çin veya Zen Budizm'i gibi yeni ekollerin doğuşuna imkan sağlamıştır."<sup>144</sup> Budizm'i anlayabilmek için, öncelikle bu inanın kuruyucusu Siddhartha'yı, hayata bakışını ve özgün yorumlarını bilmek gerekmektedir.

Budizm, kurucusu olarak bilinen Siddhartha, kendini ne tanrının bir elçisi, ne de onun bir temsilcisi olarak ilan etmemiştir. Hatta bu inancın temel dayanağında Tanrı-Yüce varlık düşüncesini reddeden tek din olarak bilindiği ifade edilmektedir. O 'Uyanmış' (Buddha) olduğunu söyler ve bu noktadan hareketle ruhani rehber ve üstat olduğunu ileri sürmektedir. Onun tebliği insanlığın kurtuluşunu ve bunun neticesinde mutluluğunu amaçlamaktadır. Bu soteriolojik çağırışı bir din haline getiren ve tarihsel Siddhartha kişiliğini oldukça erken bir dönemde tanrısal bir varlığa dönüştüren de, onun bu kurtarıcılık ünüdür.<sup>145</sup> Buddha'nın davranış ve olağanüstü yaklaşımlarının tek tanrılı

<sup>143</sup> Çoruhlu, s.282.

<sup>144</sup> Ali İhsan Yitik, "Budizm", *Yaşayan Dünya Dinleri*, Şinasi Gündüz (drl.), 1. Baskı, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, s.307.

<sup>145</sup> Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi*, C.2, Ali Berktaş (çev.), İstanbul: Kocabalı Yayınevi, 2012, s.86.

dinlerin peygamberlerin yaşamlarını anlatan öykülerde de rastlanmaktadır. Musa peygamberin su kaynağı oluşturması, İsa peygamberin suyun üstünden yürüyerek karşıya geçmesi, Hint tanrıları içersinde ise Krişna'nın aynı olağanüstü davranışlarının anlatıldığı öykülerin anlatılmış olmasıdır<sup>146</sup>.

"Araştırmaların çoğu Buddha'nın M.Ö. 558 (veya diğer bir rivayete göre M.Ö. 567) Kapilavastu'da doğduğunu kabul etmektedir. Onaltı yaşında evlenip, yirmi dokuz yaşında yaşadığı saraydan ayrılmıştır. Yüce ve tam Uyanış'a M.Ö. 523 (veya M.Ö. 532) de erişmiş, hayatının geri kalanında çağrısını yaydıktan sonra, M.Ö. 478 (veya M.Ö. 487) hayata gözlerini yummuştur. Üstat henüz hayatayken, yaşam öyküsü ve bilgeliği mitolojik boyutlarda anlatılmaya başlanmış ve bu masalsi yaşam öyküsü dikkate alındığında, Budist teoloji ve mitolojide, gerekse sofuluk edebiyatı ve plastik sanatlarda asıl yaratıcılığın bundan kaynaklandığı anlaşılmaktadır."<sup>147</sup>

Tarihi ve çağdaş kaynaklarda Buda'nın hayatına dair iki farklı anlatım dikkat çektiği görülmektedir. Buddha her türlü maddi imkana sahip olmasına rağmen, özlemine duyduğu mutluluk için sürekli arayış içinde olan bir genç olarak tanımlanmaktadır. Sakya krallığında prens olmak için dünyaya gelen bu gencin ası Siddhartha, soyadı Gautoma, unvanı ise Sakyamuni'dir. Yirmi dokuz yaşından sonra saraydan ayrılarak inzivaya çekilmiş ve münzevi bir hayat tarzını benimsemiştir. Altı yıl katı hayatı sürdüren Siddhartha, katı riyazetin, hayatın acı ve sıkıntıları için çözüm olmadığı sonucuna ulaşmaktadır. Bunun üzerine kendisinin *orta yol* olarak tanımladığı, aşırı rahatlık ve katı münzevilikten uzak *sekiz dilimli yolu* keşfetmiştir. Otuz altı yaşına kadar, hayatındaki acı ve ıstırabın kaynağını keşfetmiş ve bundan sonra *eren* veya *ermiş* anlamındaki Buddha lakabıyla anılmıştır. Ömrünün geri kalan kırk beş yılını da edindiği tecrübeleri Ganj havzasındaki her sınıftan insana anlatarak geçiren Buddha seksen yaşında hayata gözlerini kapatmıştır<sup>148</sup>.

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere aslında Budizm, farklı bakış açılarına göre din veya felsefe olarak tanımlanabilmektedir. Amaç ızdırıp ve tatminsizliğin nedenlerine ulaşip bunları gidermenin yolları için mücadele etmeyi sürdürmek olmalıdır. Bu zenginliğe ulaşmanın yollarını arayan biri olarak kendi gören Siddhartha, aydınlanmanın ve huzuru bulma arayışlarının bu kadim yolculuğunda, hayatı boyunca etrafındaki insanlara anlatmayı amaç edinerek yaşamış olduğunu anlamaktayız. Şimdi Buddha'nın hayatına ilişkin mitolojik olan ve Budistler arasında yaygın olan diğer diğer öğretiyeye bakmak gerekmektedir.

İnsanlara doğru yolu göstermek amacıyla bir süre insan bedeninde yaşayan Buddha, dünyaya gelemeden önce Tusita Cennetinin otuz üçüncü katında yaşayan

---

<sup>146</sup> Ruben, s.106.

<sup>147</sup> Mircea Eliade, s.86.

<sup>148</sup> Yitik, s. 308.

tanrısal bir varlık olarak anlatılmıştır. Annesi Mahamaya'nın gece rüyasında semavi varlıklarca Himalaya'lardaki Anavatapa gölüne götürülerek ve orada semavi varlıklarca yıkatıldıktan sonra, hortumunda nilüfer çiçeği taşıyan bir fil, ışıklar saçarak yanına inerek karnından içeriye girmiştir. Rüyasının evrensel hükümdara hamile olduğu yorumunu alan Mahamaya, gerçekten hamile kalmıştır ve dokuz ay sonra Siddharta'yı dünyaya getirmiştir. Siddharta'nın doğar doğmaz yaşadığı topraklara bereket getirdiği ve pek çok mucizeyi de gerçekleştirmiş olduğu söylenen rivayetler arasındadır<sup>149</sup>.

Buradan da anlaşılacağı üzere, Buddha ruhani bir gücün yeryüzündeki gölgesi, tecellisi konumundadır. İnsan suretindeki bu yüce varlık, gerçekte tanrısal bir varlık olup, insanlığın kurtuluşu ve kefareti için aralarında bulunmaktadır. Ancak bu dini, farklı inanç noktaları üzerinden değerlendiren ve varlığı evrim süzgecinden geçiren düşünce sistemi, bizleri çok başka kozmik durumları düşünmeye ve hissettirmeye sevk etmiştir.

Gautama- Buda'nın dinsel bir öğretisi olan Budizm, diğer bir kaynağa göre de yine temel yapısında özdekçi (duygularla hissedilebilen) ve tanrısız bir inanç olduğu görüşü yatmaktadır. "Yaratılmamış ve yok olmayacak bir ilk özdek vardır; bu ilk özdek, mekanik bir yasayla evreni ve evrensel olan her şeyi oluşturmuştur. Her şey doğar, yaşar ve ölür; tek deyişle, evren evrimseldir ve sonsuzca gelişmektedir. Canlıların ruhu sürekli olarak dünyaya gelir (Karma öğretisi) ve kimi hayvan kimi insan bedenlerinde cisimleşerek gittikçe daha az kusurluluğu gerçekleştirip sonunda tüm kusursuzluğa ulaşmaktadır. (Nirvana öğretisi) Toplumdaki sınıfı (kast'ı) ne olursa olsun her insan bu aşamaya ulaşabilir. Mutluluğa erişmek isteğinden vazgeçen mutluluk içinde yaşamaktadır. Evrim süresince çeşitli biçimler alan Budizm, özellikle Çin'de, Japonya'da, Tibet'te ve Türklerde bölgesel öğelerle kaynaşmıştır. Temel felsefesinden iki önemli görüş noktasında ayrılmaktadır: Bireysel mutluluğu amaçlayan Hinayana görüşü ve toplumsal mutluluğu amaçlayan Mahayana görüşüdür."<sup>150</sup>

Bu iki mezhebin ilk olarak ne zaman ortaya çıktıkları belli olmamakla birlikte, miladın ilk yıllarında var oldukları bilinmektedir. Buddha'nın öğretilerine en sadık kalanların kendileri olduğuna inananlar, bu anlama gelen Theravada ismiyle ve Güney Budizm'i diye anılan Hinayana mezhebinin sadakat ehliendir ve bireysel kurtuluşu savunmuşlardır. Sri Lanka, Birmanya, Tayland, Vietnam ve Laos gibi Güney Doğu Asya ülkelerinde yayılmış bu mezhep, bu güne de gelebilmiştir. Tibet, Çin, Japonya ve Kore gibi ülkelerde varlığını sürdürmüş olan diğer mezhep Mahayana ise, Kuzey Budizm'i olarak anılmıştır. Bünyesinde Lamaizm, Çin Budizm'i ve Zen Budizm gibi çok farklı anlayışları barındırarak, Hinayana Budizm'inden bu yönüyle ayrılmıştır. Ayrıca bu mezhep yayıldığı bölgelerin yerel kültürlerine kolayca adapte olabilmüş ve insanların refahı ve mutluluğu için çalışmayı en önemli dini ibadet olarak kabul etmiştir.

<sup>149</sup> Yitik, s.308-309.

<sup>150</sup> **Dünya İnançları Sözlüğü**, "Budizm", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975, s.113.

Hinayana ekolüne göre bağımlı varoluş yasası eşyayı oluşturan atomların ortaya çıkmaları ve yok olmalarını düzenleyen bir çeşit nedensellik yasası olarak algılanırken; Mahayana ekolüne göre ise bu, iki bin beş yüz yıl önce dile getirilmiş bir çeşit izafiyet teorisi. Yani eşyayı ve onu oluşturan temel unsurların varoluşun gerçek sahibi değil; bilakis geçici ve göreceli olduğunu ifade ettiği<sup>151</sup>. Tezimizde inceleyeceğimiz duvar resimlerinde, kanaatimizce içerik olarak çok zengin duran her bir freskin Mahayana ekolünün etkisini taşıdığıdır. Bu kısmı özellikle resimlerin içeriğini oluşturan kompozisyonları tek tek ele alırken değineceğiz.

Çin Budizm'i daha çok Tao mezhebinin mahiyetinde ve Japonya'da daha fazla milli bir din olan Şinto mezhebinin etkisi altında kalmıştır. Nasturi misyonerlerin faaliyetleri, daha sonra da Protestan misyonerlerin çalışmaları sayesinde Hıristiyanlıkla temas etmiş, Tibet'teki Buddha mezhebi, Hıristiyanlıkta hac gibi, buhurdanlık gibi mukaddes su teknesi sistemi ile devam etmiş, Türklerde ise Uygur döneminde geniş bir inanç kitlesine kavuşarak, parlak bir dönem yaşadığı ifade edilmiştir<sup>152</sup>.

Yokluğu, boşluğu tanımak, hakikate varmak, kötü bir rüya sayılan hayattan kurulmak için nirvanaya, yani benliği söndürmeye çağıran bu felsefe, Taoizm'e yakın bir görüşe, kâinatın külli ruhuna varmaya inanmıştır. Buradaki sönmek, dünyevi anlayışın üstünde bir hayata varmak anlamında kullanılmıştır. Kainatın bütün tezahürleri Taoizm'de olduğu gibi iki ilkeye değil, tek bir ilkeye hükmeder ve Taoizm'de hâkim olan iki ilkeli kozmoloji yerine, kainatın tezahürlerini tek asıldan bilen görüşe yer vermiştir<sup>153</sup>.

Öncelikle, Hintli misyoner keşiflerinin ve tarım havzasında etkili olan Hint tüccarlarının Orta Asya sahasında Budizm inancının yayılışındaki etkilerine bakmak gerekmektedir. Kuzey İpek Yolu göçebelerin doğudan batıya yaptıkları göçlere sahne olup, dolup taşıdığı sıralarda, Güney İpek Yolu ve karayolu bağlantılı deniz güzergâhlarının Orta Asya'ya giden yolları ise Budizm'in yayılışına tanık olmuştur. İlk olarak batının misyonerleri, daha sonra ise doğunun hacıları İpek Yolu'nda sahneye çıkmıştır. Misyonerler hem Gilgit'ten başlayan, Karakurum dağları üzerinden tarım havzasına giren, Asma Köprüler yolu adıyla andıkları yolu, hem de Pamir üzerindeki Vahdir dağları üzerinden geçen yolu kullanmışlardır. Hacılar ise bunun tersine seyrek olarak Asma Köprüler yolu ve daha çok diğer yolları tercih etmişlerdir.

Misyonerlerin ilk başlarda kullandıkları Sanskritçe daha sonra, Tarım Havzasındaki vaazlarında önceden tüccarların ve sivil memurların kullandıkları Prakrit lehçesiyle olmuştur. Buddha inancının yayılmasında Buda'nın sözlerinden bir derleme olan *Dammapada* kutsal kitabından yararlanılmış, bu dönemde kullanılan yazı,

<sup>151</sup> Yitik, s.337-338.

<sup>152</sup> Ömer Rıza Doğrul, *Yeryüzündeki Dinler Tarihi*, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1947, s. 130.

<sup>153</sup> Esin vd, *Türk Kültürü El Kitabı*, s.130.

Kharoshi olmuştur ve o dönemden kalan huş ağacı kabuğu üzerinde yazılması yaygınlaşmış olan el yazısı, birinci yüzyılın ilk yarısına kadar indirilmiştir. Bu çok sınırlı ve özel malzemenin bulunduğu bölge aynı zamanda Gilgit vadisindeki misyonerlerin bazılarının memleketi olan Ladakh'ın dağlık yöresinde bulunmaktadır. Kutsal el yazmalarının yazıldığı malzemelerinin yurdu olarak bilinen Gilgit'te aynı malzeme üzerine yazılmış olan bu el yazıları, Stupalara din büyüklerinin hatırası olarak asılmıştır. Merv'deki bir Stupada beşinci yüzyıldan kalmış, huş ağacı kabuğu üzerine yazılmış Budist yazılar bulunmuştur. Din ulularının hatıralarının yerini tutması için, bu tarz Budist el yazmalarının toplanması buralarda yaygınlaşmıştır. Gilgit'te bulunan eserler bu toplama âdetinin M.S. altıncı yüzyılı da aştığını göstermiştir. Bu âdetin misyonerlikle görevlendirilen din yayıcılarında kaldığı belli olmuştur. Hindistan'da Budizm'i benimsemiş olan ve oralarda tüccar olarak bulunan misyonerler Tarım Havzası şehirlerine Budist kutsal el yazmalarıyla birlikte girmişlerdir. Büyük bir Hint kolonisinin bulunduğu Kuça'da bu yazmaların örnekleri çokça bulunmaktadır. İçeriğini dini esasların oluşturduğu bu yazmaların, Hindistan el yazmalarından farkı, bunların palmiye yapraklarına yazılmış olmalarıdır. Budist metinler Tarım Havzası şehirlerinde farklı lehçelere çevrilmişlerdir. Bu lehçeler Toharcanın iki lehçesinden, A-lehçesine Kuça'da ve B lehçesine ise Karaşar'da denilerek tercüme edilmesine başlanmıştır. Bu el yazmalarını Toharcaya tercüme Hint kolonisi üyeleri, ticarete konuşulan bu iki lehçeyi de kullanmışlardır ve bu üyeler Tohar şehirlerine, yani Kuça ve Karaşar'a M.S. altıncı yüzyıl da gelmişlerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere Hint tüccarları Budizm'in ilk taraftarları ve yayıcıları olmuştur<sup>154</sup>. Şimdi tezimizde, bu dinin gelişim ve dönüşüm tarihini üç ana devre ayıran anlayışla devam edelim.

Genel bir bakış açısıyla Budizm'in gelişim ve dönüşüm tarihini üç devre ayırmak mümkün olmaktadır. İlk Budizm dönemi; Buda'nın aydınlanmaya kavuşmasından Maurya kralı Asoka'nın M.Ö. 3. yüzyılda Budizm'i, krallığın resmi dini olarak kabul ettiği dönemdir. Asoka döneminde belirlenen ahlaki ilkelere ve bunların bireysel uygulamalarına yoğun vurgunun yapıldığı Hinayana Budizm'i, devresi ve kral Asoka'dan Kuşhan kralı Kanişka'ya kadar geçen dönemde ve sonrasında yerel kültürlerle etkileşim sonrasında gelişen, Mahayana Budizm'i safhaları olarak adlandırılmıştır<sup>155</sup>. Bu iki mezhebi yukarıda özetle yazmıştık.

Bu kısmı Yaşayan Dünya Dinleri kitabında, Ali İhsan Yitik'in detaylıca emek vererek yazmış olduğu notlarından, özetle konumuza ışık sunacak miktar kadar yazmaya gayret göstereceğiz.

Budizm ilk dönemde, Ganj havzasındaki manastırlarda keşişlerin yaşadığı, halk arasında çok yaygın bir din haline gelmemiş olsa bile bazı yerel yöneticilerin desteği ile

---

<sup>154</sup> Hans Wilhem Haussig, **İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi** Müjdat Kayayerli (çev.), İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2001, s. 205-209.

<sup>155</sup> Yitik, s.308-309.

geniş katılımlı toplantılar eşliğinde gerçekleşmiştir. Rajagrha konsili olarak bilinen ilk toplantı M.Ö. 5 yüzyılda yaklaşık 500 arhatın (Nirvana durumuna ulaşmış Budist) katılımıyla Buddha'nın öldüğü yıl gerçekleştirilmiş ve Buddha'nın öğretileri topluluk önünde okutulmuştur. Budist kutsal literatürün oluşum sürecinin başlangıç toplantısı olarak kabul edilmektedir. İkinci toplantı M.Ö. 383 yılında yaklaşık 700 keşişin katılımıyla gerçekleşmiş olup, konsilde değerli eşyaların manastır yaşamıyla alakası üzerine çeşitli tartışmalar yaşanmıştır. Bu tartışmalar beraberinde ilk bölünmeyi de getirmiştir. Budizm'in tarihindeki üçüncü konsil, bu bölünmenin neticesinde tartışmalı olarak kaynaklarda geçmektedir (Asoka dönemindeki II. Pataliputra toplantısı M.Ö. 350) Kral Asoka dönemi Budizm'in sapkın bir Hindu mezhebi görünümünden kurtulup ayrı bir din konumuna ulaştırdığı devre olarak dikkat çekmektedir. Asoka, Budizm'i benimsedikten sonra M.Ö. 250 yıllarında II. Pataliputra Konsili'ni toplamış ve yönetmiştir. Toplantı farklı ekoller arasında uzlaşmanın sağlanması, temel Budist öğretinin ve kutsal literatürün belirlenmesinin yanı sıra Budist düşüncelerin yayılması için dört bir yana gönderilecek misyonerlerin örgütlenmesi gibi amaçlar taşımıştır. Kral Asoka dönemi (M.Ö. 260-218) kaya kitabelerinden de anlaşılacağı üzere, bu dönemde Orta Asya, Afganistan, Sri Lanka ve Burma'nın yanı sıra Helen dünyasının dört bir yanına Suriye, Yunan ve Mısır'a bile Budist misyonerlerin gönderildiği anlaşılmaktadır. Doğuya ve güneye gönderilen misyonerlerin gayreti ile Budizm, o dönemde Burma ve Sri Lanka'da egemen din konumlarına yükselmiş diğer bölgelerde de iyice tanınmaya başlanmıştır. Diğer taraftan Kral Asoka imparatorluğun dört bir yanına stupalar inşa ederek Budizm'i imparatorluğun yegane dini olarak göstermek istemiştir. Ancak Kral Asoka'nın ölümünden sonra Maurya Krallığı, Sunga Hanedanı'nın eline geçmiştir. (M.Ö. 185) Katı bir Brahman olan kral Sunga, ülkesindeki bütün stüpalarn yıkılmasını, viharaların Hindu mertebesine dönüştürülmesini ve buralarda yaşayan Budist keşişlerin öldürülmesini emretmiştir. Bunun üzerine Budistler Keşmir ve Afganistan gibi bölgelere sığınmışlardır. Hint yarımadasının kuzey-batı bölgeleri ve Afganistan ise o tarihlerde, Orta Asya'dan gelen göçebe topluluklar (İskit ve Kuşanlar) veya Grek ordularının hâkimiyeti altında kalmıştır. Dolayısıyla bu dönemde, Budizm'in Hint kültürü dışında yabancı bir kültürle etkileşime girdiği, hatta bu günkü Mahayana Budizm'ine özgü anlayışın başladığı veya kökleştiği ifade edilmiştir. Klasik devre olarak tanımlanan ve miladi 1. ve 6. yüzyılları kapsayan dönem ise Budizm, İpek Yolu güzergâhını izleyerek önce Orta Asya ve Çin'de, 4. asırdan sonra da Kore ve Japonya'da yayılmış, güneyde ise Sri Lanka ve Burma'da kökleşmiştir. Günümüzde ise Budizm artık Hint yarımadası veya Doğu Asya'ya özgü değil, dünyanın hemen her yerinde taraftarı bulunan bir inançtır. Karşılaşılan her yeni kültür, aynı zamanda yeni bir Budist mezhebinin doğmasına sebep olmuştur. Budizm'in yerel kültürlerle uyumundaki gösterdiği başarı, onun yayılmasını kolaylaştıran en önemli faktör olmakla birlikte, kendi içinde çok farklı düşünce ve uygulama barındırması, ilk formundan oldukça uzaklaşmasına da sebep olmuştur. İlk formlarına bakıldığında ise, Buddha aydınlanmaya kavuştuktan sonra, kendi öğretisini *orta yol* olarak tanımlamış ve dindar

bir kimsenin iki aşırılıktan uzak durmasını söylemiştir. Bunlardan ilki, mutluluğu, arzu-istek, özellikle şehvetin tatmin edilmesinde aramaktır ki bu basit, yararsız ve sadece dünyayı düşünenlere uygundur, diğeri ise basit, değersiz ve sıkıntılarla dolu asketizm yoludur. (tutumlu olmanın bir ibadet sayılması) Günümüzde Budist kutsal literatürü birçok dil ve lehçelerde olmasına rağmen Pali dilindeki metinler en sahih metinler olarak kabul edilmiştir. Bu yazılara Pali Kanon (M.Ö. 350- M.Ö. 90) ismi verilmiştir. Bu metinlerin yanı sıra Mayahana ve Tibet ekolü ise kutsal literatüre Pali Kanon da yer alan öğreti ve fikirlerin tefsiri veya gelişmiş biçimlerini içeren yeni bazı metinler de ilave eder. Mayahana mezhebine bakılacak olursa eğer; öğreti ve uygulamaları bakımından birbirinden oldukça farklı Madhyamika, Lamaizm, Yogacara, Çin ve Japon Budizm'i gibi muhtelif alt mezheplerin genel adıdır. Bundan dolayı Mayahana kutsal literatürü Sanskritçe, Tibetçe ve Çince olarak kaleme alınmış çoğu Pali metinlerinin yorumu niteliğindeki yüzlerce eserden oluşmuştur.<sup>156</sup>

Bu noktaya kadar anlatılmış olan, bir inancın veya inançların evreni anlamaya çalışan insanların yaşadığı dönemin koşulları ve ait oldukları toplumun kültürüne göre şekillenmesinin öyküsü gibidir. Öğretileri bakımından Hinduizm'den daha dolaysız ve daha zorlayıcı olan Budizm'inde yaşadığı evre budur.

Oldukça geniş bir kitleye hitap etmiş bu dinin derin felsefesi ve inanç hususundaki hassasiyetleri, Uygurların hayatının belirli bir zamanında büyük rol aldığını inceleyeceğimiz duvar resimlerinden anlayacağız. Gerek edebiyat, gerek sanat ve gerekse duvar resimleri için her bir inanç duygusu bu toplumlarda kendine nefes alacak özgürlüğü bulmuştur.

---

<sup>156</sup> Yitik, s.310-317.



### 3. KATALOG

Pranidhi sahnelerine başlamadan önce, Bezeklik'teki 9 numaralı tapınağın koridorlarındaki rahip grupları ile başlayalım. Bu bölümde yer alan bütün bilgiler, Albert Von Le Coq'un Koço adlı eserinin 16-29 sayfaları arasından alınmıştır.<sup>157</sup>



**Resim 6 : Rahip Sahnesi No:1**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz:1979, s.16.

Cella'yı törenle dolaşabilmek için kutsal makana yapılmış dar koridorun iki giriş kapısı da binanın doğu tarafında, salonun sağında ve solunda yer almaktadır. Her iki girişte yan duvarlar koridorun başlangıcından itibaren 1.40m uzaklıktadır; payandadan yoksun olduğu için koridorun bu ön kısmı gitgide 1.15 m ye kadar daralmıştır. Her iki girişin duvar yüzeyleri rahip resimleriyle kaplı; muhtemelen bunlar resmi görevleri

<sup>157</sup> Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz: 1979. s. 16-29.

sırasında tapınağın inşa edildiği ruhbanilerin ya da dünyadan el etek çektikten sonra buraya sığınan, irtibat kuran soylu kimselerin portreleridir.

Her bir girişin iki yanında üç ruhbaninin resimleri bulunmaktadır. Tablonun sol tarafında (a) sağdaki (kuzeydeki) girişten bir grup, sağ tarafında (b'de) ise soldaki (güneydeki) girişten bir grubu görmekteyiz.

a. Menekşe renkte giysiler içindeki sağdaki (kuzeydeki) koridorun girişinin sol (güney) duvarında bulunmakta idiler (planda a). Yüzleri girişe dönük; bu grubun bir sonraki rahibi, girmekte olanın karşısındaki ilk rahip olarak tasvir edilmiştir. Başının üst tarafına bir tabela çizilmiş; tabelanın üzerinde Çince karakterler ve bunun sağında Uygurca, aynı içerikte yazı çizilmiş: bu Uygurca olanı şöyledir: "*vapqui tutung bag ning idug köri bu arür* = Bu, tutung bag Vapgut'un Kutsal Resmi (dir)."

Gerçek insan resmi büyüklüğündeki bu resim cilt rengi açık, yine kendisi gibi büyük resmedilmiş bir adamın karşısında yer alıyor; epey büyük burnu hafifçe kavisli, gözleri ve kaşları Doğu Asyalı karakteri göstermektedir. Dolgun yanakları ve biraz şişkin dudakları yüze yumuşak bir ifade vermektedir. Gözlerin rengi temiz bir açık kahverengi; saçlar tamamen tıraş edilmiş olduğu için rengini belirlemek imkânsızdır. Her üç rahibin kostümleri de aynı; en alt astar kenarı siyah olan doru renk bir alt giysiden oluşmaktadır. Bunun üstünde menekşe renginde, astarı yeşil bir üst giysisi bulunmaktadır. Dik açılı biçimde birbirini kesen parçalara bakılacak olursa, düzenli çok sayıda yama parçasından oluşmuştur. Mor kumaştan oluşmuş geniş bir üstlük, bu parçalı iç giysinin, ceket ve eteğin üzerine giyilmiş benzemektedir. Sadece sağ kol, geniş, beyaz dolgu astarlı, iç kenarı yeşil süslenmiş kolun içinde durmaktadır.

Üstlüğün sadece küçük bir parçası görülmekte; göğsün sol tarafından kol omza uzanmakta; burada bir tür kapsül içinde toplanmış bir uç var, sırttan gelip omuzdan geçen bir çifte bağ bu ucu tutmaktadır. Alt giysinin kolunun açık görülebildiği sol kol, örgü ceketin bir kısmıyla örtülmüş, ayaklarında alçak topuk ayakkabılar var ve ellerinde de bir çiçek dalı tutmaktadır.

Diğer iki rahip de aynı tarz ve giysilerle tasvir edilmiş; üç figürün de ayakları sarı, "*su deseni*" taşıyan bir halının üzerinde durmaktadırlar.

Ortadaki rahibin ad tabelası Uygur yazısıyla ve Türkçe şu başlığı taşımaktadır:

"....." = Bu Tutung Singui'nin kutsal resmidir." Yanında duran Çin karakterli yazılar da aynı anlamı taşımaktadır.

En sonda duran sağdaki rahibin tabelasında şöyle bir ibare yer almaktadır: (...) "Bu Tutung Bag Çitung'un kutsal resmidir." Yanında Çince aynı içerikli sözcükler durmaktadır.

Aynı koridor girişinin sağdaki duvarında çizilmiş sarı roplar içindeki üç rahibin sadece vücutlarının üst kısmı geri kalmış; buradaki sıva rahiplerin kemerlerinin hizasından aşağıya dökülmüştür.

Yüzler girişe doğru bakıyor; duruşları ve giysileriyle tablodaki sarı giysili rahiplerin aynısıdır. İsim levhasında Orta Asya Brahmi yazısıyla yazılmış yazılar soldan sağa doğru yazılmıştır.

1. (...) çevirisi yapılmamış.
2. (...) çevirisi yapılmamış.
3. (...)..., ten sonrası imha olmuş.

Gerçek boyutlar: 1,70 x 1.11 m.

b. Cella'nın soluna düşen koridorun girişinde yer alan portre grupları her iki duvarda da oldukça iyi korunmuşlardır. Buradaki çizimde girişin sağındaki duvarda yer alan grubu yukarıda görmekteyiz. (bkz. plan b).

Rahipler ilk betimlenenlerden başka bir tipi temsil ediyor; suratları, ötekiler gibi yuvarlak olan ve Hintli olma ihtimalleri olan bu rahiplerin ifadelerinin daha erkeksi olduğu görülmektedir. Tıraş edilmiş saç diplerin siyah rengi, saçların siyah olduğunu göstermektedir. Biraz eğik gözler koyu renk; çok şematik resmedilmiş kulakların memelerinin delikleri küpelerin ağırlığı ile henüz deforme olmamış olduğu görülmektedir. Çok gür olmayan sakalın tıraş edilmiş olduğu hissedilmektedir. Giysi, göğsü açık bırakan kırmızı, kolsuz bir alt giysiden oluşmakta, bunun üzerinden bol kıvrımlı bir manto-pelerin sarkmaktadır. Üç figürün her birinde farklı olan süslü, geniş, kırmızı bir bant sarkmaktadır, bu bantın kırmızı astarı bu grubun soldaki üçüncü

figüründe Ying-yang sembolünü, yatay beyaz çizgilerin arasında iki kez taşıyor gibi görünmektedir. Pabuçların burunları kıvrık ve beyaz bağcıklarla bağlanmış olup bu ayrıntıdan sonra ilk tasvirlerle benzerdir. Aynı olan yer halısı ile birlikte rahiplerin ellerinde bulunan çiçek sapları başka bir çiçeği ve çayır mavisi yapraklar yansıtmaktadır.

Boyanmış tabelanın üzerinde Orta Asya Brahmi yazısıyla soldan sağa bu figürlerin isimleri şöyle verilmiştir.

1. (...) çevrilmemiş.

2. (...) çevrilmemiş

3. (...) çevrilmemiş

Girişin sol duvarındaki buna karşılık gelen grubun adları da soldan başlayarak şöyle:

1. (...) çevrilmemiş.

2. (...) çevrilmemiş

3. (...) çevrilmemiş

Koridorun zemini düz, pişmiş gri kilden karolarla satranç tahtası biçiminde döşenmiş olup, karoların bir kenarı 32 cm olan karelerden oluşmaktadır.<sup>158</sup>

Gerçek boyut: 1,68 x 1,04 m.

---

<sup>158</sup> Le Coq, s.16.

Kat No: 1 Prnidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam olmayan) Sanskritçe.

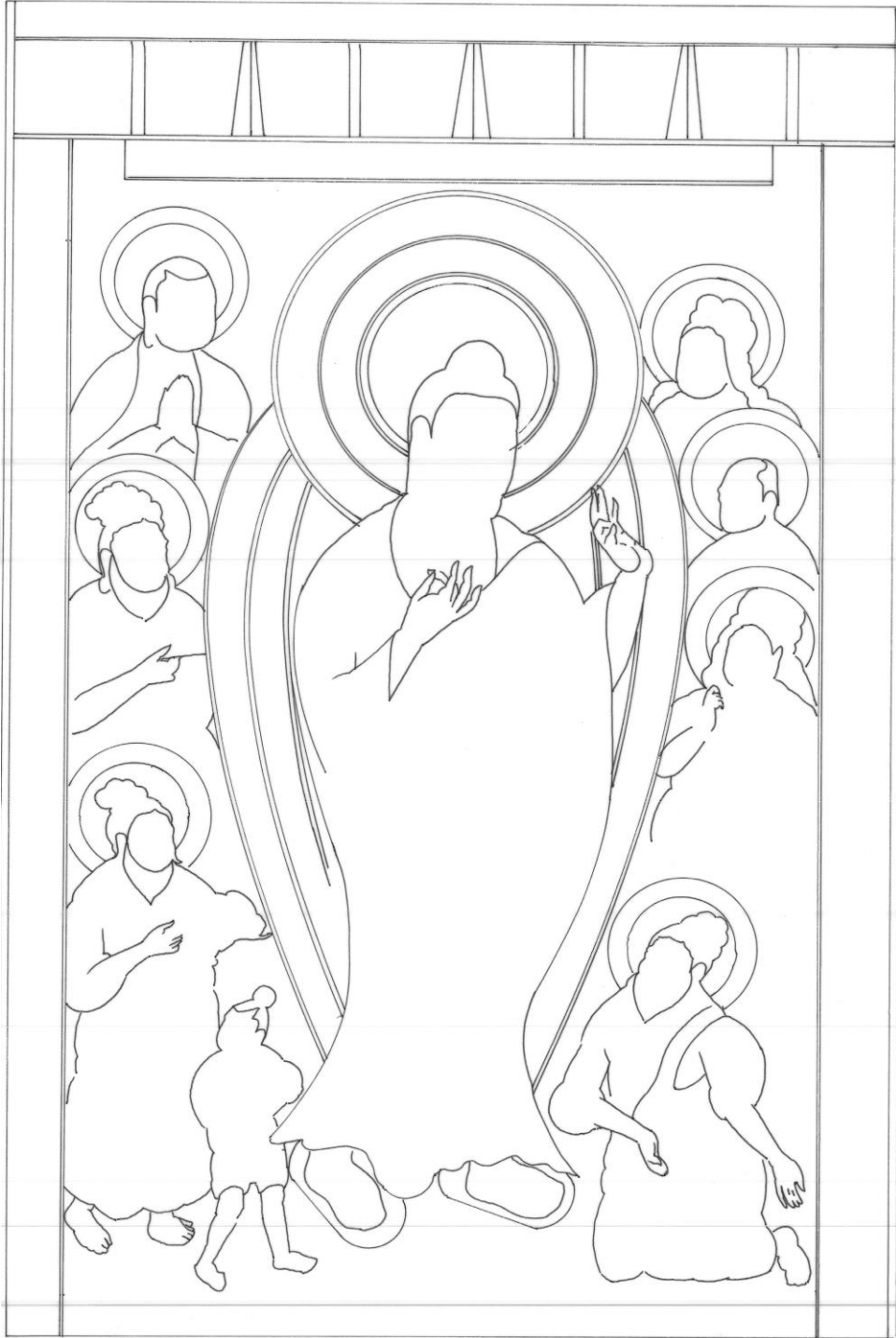
Ebat: 3,25 x yaklaşık 2 m.





**Resim 7 : Pranidhi Sahnesi No: 1**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s. 17.



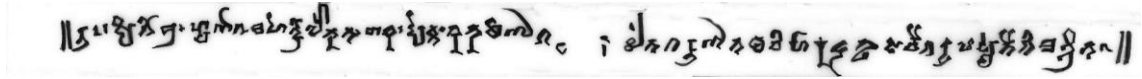
**Şema 1: Pranidhi Sahnesi**



Çizim 1: Pranidhi Sahnesi



Üç koridordaki sayıları toplam on beşi bulan resimler (girişlerdeki rahip resimleri hariç) Pranidhi sahneleridir. Uzun koridorların dış duvarlarının her birinde üç, daha kısa iç duvarlarda ise ikişer sahne bulunmaktadır. Bir sonra ki tabloda daha iyi korunmuş, küçük küçük kıvrılmış mücevherlerle süslenmiş kırmızı ve beyaz incilerle kaplı bir astar, koridor boyunca süs pervazı olarak kullanılmıştır. Pervazın hemen alt kısmında Orta Asya Brahmi ve tam olmayan Sanskritçe tabela bulunmaktadır.



**Tabela: 1**

Çevirisi: Dünyanın hükümdarı Mahendra Brahmanlar tarafından terleme banyolarında (?), güzel kokularla ve kara Agallochum'la (öd ağacı esansı) ona hizmet edildi ve bu kimse bir manastıra ulaştığında, olanca hürmetle oraya davet edildi.

Resimler, aşağıya doğru açık kahverengiden koyu kahverengine doğru, 30 cm yüksekliğinde bir duvar resmiyle bitmekte; aynı zamanda yan taraflarda sarı renkte, yaklaşık 13cm genişliğinde bir sarmaşık, çiçek süsleriyle bezeli şeritlerle süslenmiş; fazlasıyla ince sarmaşıklar ise çoğu resmin üzerinden ancak fark edilebilmektedir.

Arka fonun sağ ve sol taraflarında asma türü lotus saplarının ve lotus çiçeklerinin, alanı doldurmak üzere kullanıldığı bol ışıklı, parlak bir kırmızıdan oluştuğu görülmektedir. Resmin toprak düzlemini birkaç büyük yabancı otun yer aldığı bir çayır olarak görmek mümkündür. Yeşile boyanmış bu çayırılık alan, perspektifi belli etmek için çekilmiş basit, tek ya da çift dalgalı çizgilerin, üzerine çekildiği bir alandır. Kendisine adakların sunulduğu Buda, Bütün resimlerin ortak figürüdür. Bu duvarın üç Buda'sı, başlarını ve vücutlarını girişin aksi yöne çevirmişlerdir.

Bu tablo sahnesinde röprodüksiyonu bulunan Buda, siyah bir üst ve kırmızı bir alt giysi taşımakta; üzerinde de, Buda'nın göğsünü ve kolun dirsekten aşağıya kadar olan bölümünü çıplak bırakmış, dizlerine kadar uzanan bir pelerin bulunmaktadır. Giysinin kıvrımları ve duruşu oldukça katı ve sert görünümlüdür. Ying ile Yang'ın çifte sembolünü taşıyan zengin, bolca mücevherden oluşmuş zincirler, omuz ve kollardan aşağıya sarkmaktadır. İlginç bir tarzda bağlanarak, akla bir zincirin halkalarını getiren mavimsi ve kırmızı kaytanlar Buddha'nın bütün sahnelerde giydiği sandaletlerdir.

Ten rengi, içinde kahverengi gölgelerin hissedildiği sarı bir renktedir. İnce kırmızı çizgilerden oluşan konturların yanı sıra, gerdandaki kırışıklıklar dikkat çekecek kadar belirgindir. Doğu Asya tipinin sezildiği gözlerin tam ortasında ise *Uşnişa*'nın altında küçük bir spiral çizgi resmedilmiş; *urna*, Buda'nın altındaki üçüncü göz, alev çerçevesi beyaz bir renkte; şakaklarda, ışıklardan oluşmuş yarım bir çelengi andıran bir dövme (?) görülmektedir. İki lotus çiçeğinin üzerinde duran Buda'nın ellerinde

yüzgeçler yoktur. Çiçeklerin üzerinde durduğu tomurcuk zemini yeşil, yaprakları sivri uçlu kırmızı ve beyazımsı renkte olup, geniş, ucu beyaz bir daireden oluşmaktadır. Fonu zikzak çizgilerle sınırlandırılmış halelerin dış çerçeveleri Pranidhi sahnelerini birbirinden ayıran süsleme şeritlerini hatırlatmakta; iç çerçeve şeridi ise bir asma süslemesi taşımaktadır. Her bir tarafta dört tane olmak üzere sekiz kişi ana figüre eşlik etmektedir. Sağ alt köşede davet edici bir el hareketiyle Hint giysili, sakallı, bir düğüm topuzu halinde bağlanmış saçlı, arkasında görülen kamyş kulübe ve üzerine itinasız atılmış kaplan postu (kuyruğu) ile dizlerinin üzerinde durmakta olan bu adamın, bir Brahman olduğunu ifade edilmektedir. Ayakları çıplak ve kulak takıları nedeniyle genişleyip sarkmış kulak memeleri bu kulak takıları olmaksızın resmedilmiştir. Zor görülmekte olan Çin işaretleri ve hacı çizikleri, kol ve baldırların da görünüşlerini bozmuştur. Brahman'ın üst tarafında Buda refakatçisi Vajrapani görülmektedir. Patlak gözleriyle, sivri satir kulaklarıyla ve azı dişleriyle şeytani başı, yele gibi dağınık saçlarıyla çevrilmiş ve tuhaf bir erkek domuz başını miğfer olarak taşımaktadır. Kulak halkasının üzerinde değindiğimiz o çifte sembol görülmektedir. Semavi varlık tepeden tırnağa silahlı ve donanımlı; metal süslü kemerinden, önde tuhaf kısa bir kılıç sarmakta, sol eli örtük ve bir taş balta tutuyor gibidir ve sağ elinde ise bir sineklik (*cauri*) bulunmaktadır.

Vajrapani'nin halesinin üst tarafında yüzü muhtemelen portre olan ve dua eden bir rahibin vücudunun üst tarafı görülmektedir; ama Doğu Asya tarzında değil de daha Avrupai tarzda resmedilmiştir. Kırmızı saçlar, kangalak kavisli burnu, yeşil gözler ve sık sakal topuzu onu diğer figürlerden ayırmaktadır. "Belki bu tipi, her yerde, Toharcada karşılaştığımız el yazmalarıyla ilişkilendirebiliriz." (yazarın notu) Bu Arhat siyah ve sarı kumaş parçalarından oluşturulmuş bir giysi taşımaktadır.

Bunun üst tarafında bir Devata figürünün başı görülmektedir. Kahverengi saçlı altın bir bantla tuhaf bir tarzda örülmüştür. Üstteki köşe bir Çin evinin temsiliyle kaplanmıştır. Evi çevreleyen duvar gibi ev de açık ve koyu gri tuğlalardan bir temelin üstünde durmakta, pencerelerin özel, dikkat çekici biçimi göze çarpmaktadır. Evi çevreleyen duvar, kırmızımsı fonun üzerinde sarımsı sarmaşıklarla süslenmiş, bir dizi eğik konmuş tuğla da duvarı üstten sınırlamıştır.

Sol alt köşe, biri yetişkin diğeri çocuk olmak üzere iki Brahman figürüyle kompozite edilmiştir. Çocuk panter kürkünden bir önlük taşımakta, ayrıca kalçalarında da kırmızı bir tülbent ile sarmalanmış olduğu görülmektedir. Boynunda ve kollarında bir şal ve altın mücevherler görmekteyiz ancak kulaklarında her hangi bir takı bulunmamaktadır. Alnında, şakaklarında iyice tıraş edilmiş siyah saçları ve başının tam ortasında fiyonk gibi bağlanmış üç ince saç demeti dikkat çekmektedir. Çocuk siyah saçları ilginç bir biçimde örülmüş ve içi sunak armağanlarıyla dolu bir sepet taşıyor gibidir. Yetişkin olan Hint tarzı bir ilah giysisi içinde, fakat bu, Brahman tövbe-kârının kaplan kürküdür. Kendine özgü bir süsleme modeliyle işlenmiş bir altın tabağın içinde,

O da kurban armağanları getirmektedir. Arkasındaki süs şeridinin sarı çerçevesinde Uygur yazısıyla okunamayan sgrafitti (karalamalar) bulunmaktadır. Bu Brahman ve arkadaşlarının Doğu Asyalı yarı Avrupalı yüz hatları dikkat çekicidir. Bu figürün üst tarafında sıkça görülen bir süslemeyle işlenmiş tabakta benzer armağanlarla dördüncü bir Brahman görülmektedir. Altın zincirlerinin üzerindeki diskte, çifte sembol yer almaktadır. Mücevher kulak süslerinin olmadığı bu figürde, saçların koyu kahverengi olduğu görülmektedir.

Üstteki sol köşede genç bir rahip tamamen konvansiyonel resmedilmiş bir yüzle, dua eder halde resmedilmiştir.<sup>159</sup>

Gerçek boyutlar: 3,25 x yaklaşık 2 metre.



---

<sup>159</sup> Le Coq, s.17.

Kat No: 2 Prnidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve Sanskritçe.

Ebat: 3,23 x 1,90 m.





**Resim 8 : Pranidhi Sahnesi No: 2**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s.18.



Şema 2: Pranidhi Sahnesi



Çizim 2: Pranidhi Sahnesi

Pervazların alt tarafındaki yazı tabelası Orta Asya Brahmi ve Sanskrit diliyle şu sözleri içermektedir:

Çevirisi: "Çok yüce Tamonuda kral tarafından onurlandırıldı ve sayısız mücevherle işildayan bir yelpaze ( ? =tüla! ) armağan edildi."



### Tabela: 2

Buda'nın başı vücuduyla birlikte hafif öne eğik, bir çift lotus yaprağının üzerinde durmaktadır. Kökü yeşil olan çiçeğin iç yaprakları koyu kırmızı ve beyaz çizgilerle çevrelenmiştir.

Buda'nın kıyafetinde siyah ve kırmızı olan iç eteğin üst kısmında görüldüğü üzere göğüsler dışarıda kalmıştır. Ayaklarındaki sandaletler ve bağcıklar iki renkli olup ayak tabanında birleşmiştir.

*Usnisa*'nın kıvrımları izsiz, şakaklardaki dövme geri dönüşüm formundadır. El parmak aralarındaki perdeler çok net görüldüğü gibi ten beyaz ve gölgesizdir. Tüm süslemelerin yanı sıra Yin ve Yang sembolünü mücevher zincirlerinin süsleme plakalarının üzerinde sıkça görmek mümkündür.

Vücudu ve deriyi çevreleyen hale, geniş bir parça halinde sergilemekte olup, içine palmye ağaçları işlenmiş yana ve üstte doğru alev dilimleri gibi yükselmekte ve zemin sarı kenar çizgileri arasında kahverengi fon olarak belirgin bir şekilde görülmektedir. İç kenar, gri-mavi dış ve yeşil iç çerçeve çizgisinin arasında kahverengi, dört köşeli, haç biçimli sayıları oldukça fazla olan yıldızlardan oluşturulmuş bir model sunmaktadır. Yatay konumdaki saçların kolları arasında, kahverengi yuvarlak bir nokta görülmektedir. Halelerin arka zemini sivri ovallerden oluşmuş, tüylü çizgilerden bir ağ modeliyle alanı kaplamaktadır.

Buda'yı çevreleyen altı kişi üçer kişi olarak, sağlı ve sollu yerleştirilmiştir.

Sol alt köşede; Le Coq'un bir prens olduğunu düşündüğü bir figür olan ve yere diz çökmüş Buda'ya tapan bir Bodhisattva'da saçlar arkaya doğru taranmış, yarısı baştaki taçla geriye sıkıştırılmış, kalan yarısı da arkaya sıkıca bağlanarak serbest bırakılmıştır. Saç diplerinde ince kırmızı hatlarla gölgelendirilerek çevrelenmiştir. Kulak kenarında sonradan çıkartılmış bir lüle gözden kaçmamakta, yine dikkat çeken bir unsurda kaşının sonradan itinasızca boyanmış olmasıdır. Ten rengi sarımtırak hafif kahve tonları ile gölgelendirilmiş olup saçların birbirine göre sınırları ise kahve-kırmızı çizgilerle belirtilmiştir.



Kompozisyonun sağ alt köşesinde görünmekte olan genç bir figür giydiği zırhla dikkat çekmektedir. Dirsek ve el arasında bir zırhın olup olmadığı net olarak gözlemlenememekte ancak; kalçaları çevrelemiş olan gümüş renkli siyah şekillerle (savatlama?) bezenmiş kılıç kemerinin boş olduğu görülmektedir. Üst baldırı örten yeşil, uzun kenarlık zırhlı noktalarla bezenmiş (ya da delikler, zırhtaki ipliklerin geçirilmesi için yapılmış olabilir.) ve burası siyah noktalar olarak görülmektedir. Zırhın detaylarıyla kuşatılan bacaklar, geniş ve beyaz renktedir ve üst kısmı yine bu zırhın etek detayıyla örtülmüştür. Genel olarak, kahve-kırmızı ve altın işlemeli ayakkabılar, giysiye ihtişam katmıştır.

Bodhisattva'nın arkasında şemsiye taşıyıcısı, kendine ait tacı, ağır küpeleri ve kolyesiyle görülmektedir. Konvansiyonel siması sarı-beyaz renklerde görülmekte, hassas elleriyle taşımakta olduğu şemsiyenin sapı, gözlemlendiği üzere iki katlıdır. Şemsiye taşıyıcısının üstünde ya da arkasında duran genç bir rahip saygı dolu bir ifade ile resimlenmiştir. Koyu kırmızı giysisi, ince bir işçilikle işlenmiş elbise detaylarının üstünü gri ve kırmızı renkli, uzun olduğu anlaşılan bir manto ile görülmektedir. Le Coq bu figür için şu detayı özellikle kaydetmiştir: Kısa saçlı bu keşişin göğsü açıktır ve göğüs kıllarının koyu kırmızı-kahverengi ile belirgin olarak resmedilmiş olmasına dikkatimizi çekmektedir.

Üst sağ köşe bir evin temsiline ayrılmış beyaz bir yapıdır. Taraklı bir çatı ve tuğla ile örülmüş alt kat ve dışarıya çıkışı sağlamak üzere küçük bir merdiven bulunmaktadır. İlginç kırmızı perde detayları binanın köşesine bağlanmıştır. Yan duvarlar ahşaplarla kaplanmış ve kırmızı çizgilerle bezenmiş, ortasında da dokuz adet çivi ile tutturulmuş kapalı bir pencere sürgüsü görülmektedir. Yeşil renkteki tuğlaların yanı sıra sarı-kırmızı sarmaşıklarla bezenmiş binanın zemini beyaz renktedir. Ana kapıda dokuz çivi görülürken, mantar görünümüne sahip bir ağaç avlu kapısının sağ tarafında görülmektedir. Sadece dallar değil, şematik olarak temsil edilmiş yapraklar da kahve-kırmızı renklerle boyanmıştır.

Sol alt köşede, sağ alt köşede görülen zırhlı figür gibi, zırhlarla kaplı bir diğer figür göze çarpmaktadır. Boyun ve bacak kısmındaki zırh detayının farklı olduğu bu figürde, dirsek ve el bileği hizasını yarım zırhlı bir korumayla görmek mümkündür. Omuz ve dirsek arasındaki daireler mücevher görüntüsündedir. Burada figür şemsiye taşıyıcısından farklı olarak sanırız bayrak belki de yine şemsiye tutmaktadır ve bu tutuş diğer şemsiye taşıyıcısından biraz farklı bir tutuş haliyle resmedilmiştir.

Bayrağın üst tarafında beşinci dua eden bir figürün üst yarısı görülmektedir. Bunun bir ilaheyi temsil etmekte olduğu ifade edilmiştir. Çünkü istisnai bir şekilde olağanüstü süslenmiş altın tacı dikkat çekmektedir. Tacın altında görülen siyah saçlar iki düz bukle halinde yanlardan sarkıtılmıştır. Muazzam yerleştirilmiş inciler, adeta saçla birlikte örülmüş gibidir. Dikkat çekecek kadar beyaz boyanmış bir ten, alın, kulak

hizası ve şakaklarda olmak üzere yapılmış minik kırmızı dövme detayları bu figürü diğerlerinden ayırmaktadır. Bol işlemelere bezenmiş bir pelerin, kulak kenarlarından göğse doğru inen örgüler zarif bir imaj yaratmaktadır. Göğüs kısmında yeşil işlemlerin görüldüğü bu kıyafette yine zırh görmekteyiz. Fresklerde zırlı kıyafetlerin sıklıkla işlenmiş olması, geleneksel günlerin kıyafeti olma ihtimalini yükseltmiştir.

Sakin görünömlü ilahenin üst sol kısmında, Vajrapani'nin biraz itici, çirkince şeytani ve öfkeli görüntüsüyle bulunmaktadır. Sivri kulakları, kötü bakışları, ağzını kenarlarında yırtıcı dişleri, kıvrık bıyıkları ve sık saçlarıyla kompozisyonun aslında en ilginç parçasını oluşturmaktadır.

Kafasının tam ortasında sinek raketi ve taş balta gibi yer alan dört sivri kenarlı acayip sivri kepi, bu figürün ayrılmaz parçaları gibi görölmektedir. Elinde tuttuğı ve kolunu kaldırmak suretiyle havada tuttuğı o püsküllü nesne ile sanki her an hareket halindeymiş gibi görüntü vermektedir.<sup>160</sup>

Gerçek Boyut: 3,25 m x 1,90 m.

---

<sup>160</sup> Le Coq, s.18.

Kat No: 3 Pravidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

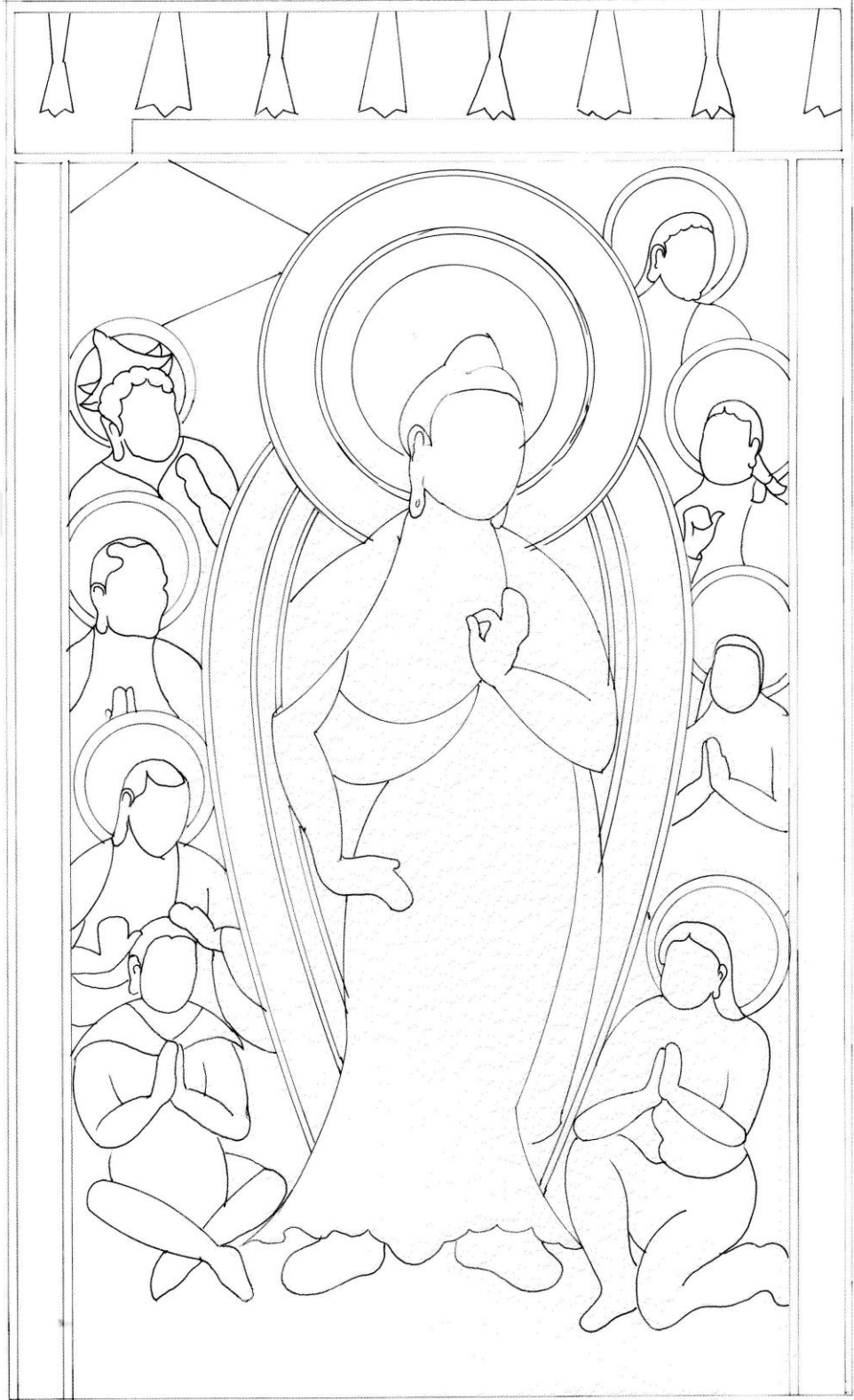
Ebat: 3,23 x 1,95 m.



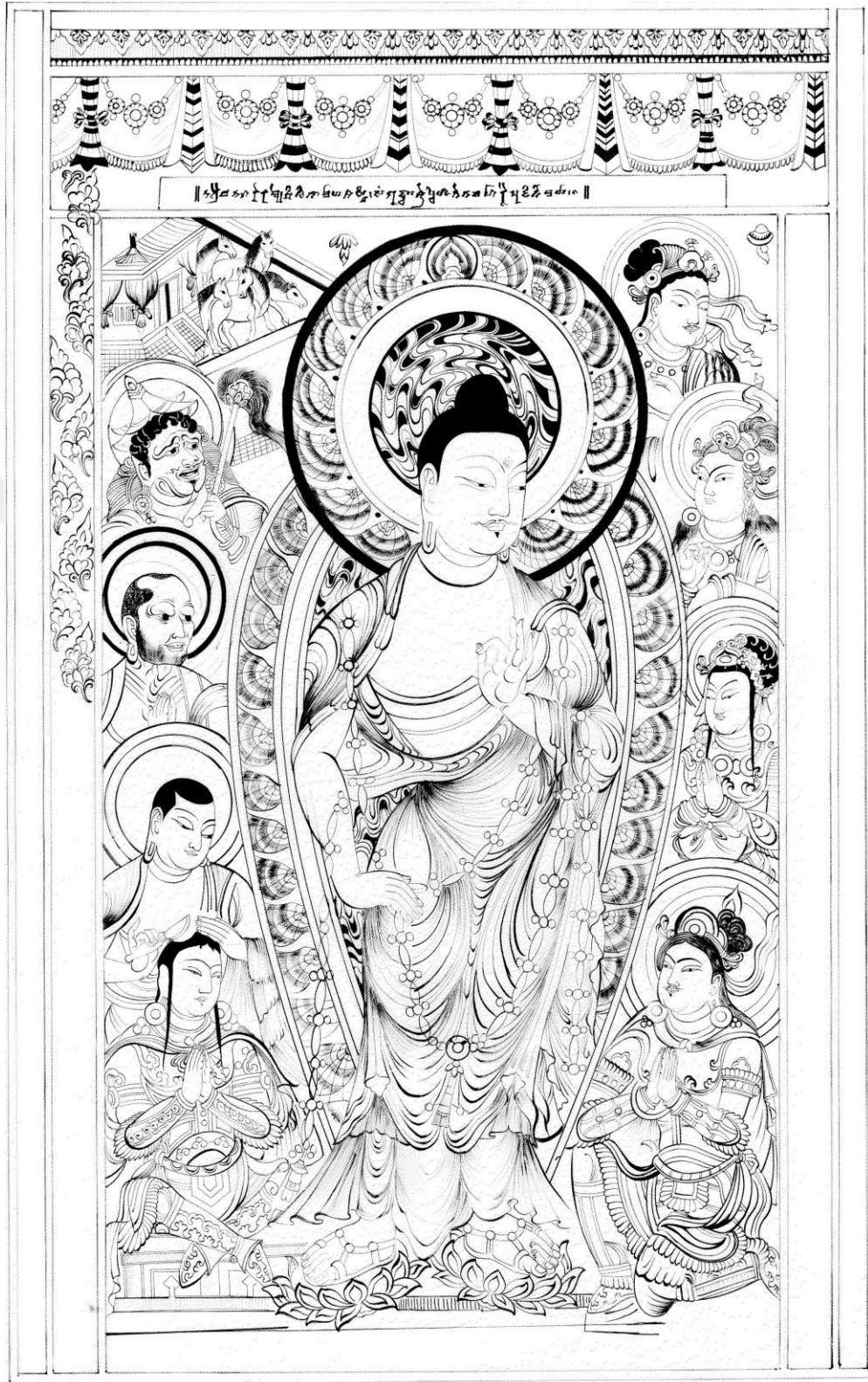


**Resim 9 : Pranidhi Sahnesi No: 3**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz:1979, s.19.



**Şema 3: Pranidhi Sahnesi**



Çizim 3: Pranidhi Sahnesi

Resmin üst tarafında görülen yazı tabelası Orta Asya Brahmi dilinde ve tam doğru olmayan Sanskritçe şu sözleri taşımaktadır.

Tatravia nagare ramye sikhinümü yasaol

Sambuddhah srethibhütena vaharai pujito maya

Oradaki cazibeli kentte adı Sikhin (olan) şanlı Buda

Tüccar olan benim tarafımdan manastırlarla onurlandırıldı.



### Tabela: 3

Başı ve vücudu aksi yönüne dönük Buda figürü, meyve zemini sarı lotus çiçeklerinin üzerinde duruyor; çiçeğin iç yaprakları koyu kırmızı, dış yaprakları açık kırmızı renktedir. Ayaklarında birbirinden farklı sandaletler bulunmaktadır, altın düğmeciklerle ya da perçinlerle tutturulmuş sandalet kayışları her iki ayakta da aynı; sağ ayaktaki sandaletin kayışı daha belirgin kıvrımlar göstermektedir. Sol ayağın üzerinde bir hacı ya da avare birinin eli, anlamı meçhul Uygurca bir kaç harfin kazınmış olduğu görülmektedir.

Buda'nın giysisi altından bir kırmızı bir de siyah alt giysinin görüldüğü sarı bir üst parçadan oluşmaktadır. Alttaki siyah etek, kırmızının üzerinde gözükürken, göğüs kısmında siyah giysi parçası altta kalmış kısmı oluşturacak şekilde gösterilmiş ve yeşilimsi bir çizgiyle ya da kenarla alttaki giysiden ayrılmıştır. Bu arada mücevher zincirleri de yine bu sahnede de elbiseden aşağıya sarkmaktadır.

Cildin rengi, kahverengi gölgelerin olduğu sarıya yakın bir beyaz ten rengi üzerindedir. *Urna* ile şakaklardaki işaretler bu üslubun bildik bir biçimini temsil etmektedir. *Usnisa* şimdiye kadar ki resimlerde karşımıza çıkan çizgilerle olduğu gibi sınırlanmaksızın başın orta kısmında yükselmektedir.

Sağ elini üst baldırının üstüne koymuş, sol elini açıklama yapar gibi kaldırmış; parmaklık gibi resmedilmiş parmak arası yüzgeçleri net bir şekilde görülmektedir.

Bedenini ve başını saran kutsal haleler, küçük ve büyük halelerin geniş kenarları kırmızı bir zemin üzerinde, çok renkli, palmiye ucu biçiminde lotus (?) çiçekleri taşımakta, ince ve çeşitli renkteki çizgilerin oluşturduğu iç kenar kırmızı renktedir, sağ ve sol tarafı da küçük sarı çiçeklerle süslenmiştir. Halelerin fonu etkileyici bir şekilde sert ve dalgalı görünen renkli ince şeritlerle doldurulmuştur.

Her bir yanda dört tane olmak üzere sekiz refakatçi Buda'yı kuşatmışlardır. Sağdaki alt köşede Bodhisttava diye tahmin edebileceğimiz silahlı bir figür dua eder tarzda sol dizinin üzerine çökmüş; üzerinde daha önce de tasvir ettiğimiz donanım görünmektedir. Parçalardan oluşmuş bir üst beden zırhı; kolun üst kısmı küçük plakalı parçalardan ibaret bir zırhla donanmış; kalçaları ve üst baldırı, kolları dirsekten aşağıya bölümü de görülebildiği kadarıyla küçük parçalı zırhlara sarılıdır. Sağ dizinin üzerinde Uygurca kazınmış bir sözcük bulunmaktadır, muhtemelen **tngrida** diye okuyabiliriz. Resimleri birbirinden ayıran kurdelenin oluşturduğu çerçevenin üzerindeki birkaç kez "bu" sözcüğü geçmektedir ve yaklaşık bel kayışı yüksekliğinde "*tarzan körü bu*" = bu Tarchan'ın resmidir yazısı bulunmaktadır.

Bodhisattva'nın üst kısmında bir kadın figürünün bedeninin üst kısmı görülmektedir. Başında zengince bir taç, başörtüsü ve süslemeler görülmekte ancak, bu figür de bir zırha bürünmüş, sadece kollarının dirsekten aşağıya uzanan kısmı giysinin kolları içinde kalmıştır. Zırhın alt kısmı bir tür korse, iç yelegeği gibi düşünülmüştür. Saç biçimi uzun, kulaklardan aşağıya büküm büküm sarkmış, sol alt köşedeki figürün gösterdiği gibi bu biçimdeki saç bükümleri aynı zamanda erkeklere de özgüdür. Bembeyaz ten rengi ve özellikle kırmızı süs dövmeleleri ya da alnının, şakaklarının ve yanaklarının üzerindeki çizimler bu figürün yine de bir kadına ait olduğunu kabul etmekte haklı olduğumuzu göstermektedir.

Bu dua eden figürün üst kısmında sakalsız, genç, taçlı, altın mücevherli ve kısa başörtüsüyle muhtemelen bir Devata figürü yer almaktadır. Gri-kahverengi arası saçlar bukleleler halinde alnına yayılmış ve yan tarafta belirgin bir örgü biçiminde kulaktan aşağıya sarkmıştır. Saçın geri kalan kısmı bir topuz oluşturulup tacın üzerine taşmış olduğu görülmektedir. Bu sahnede de yine Buda'nın ten rengi sarımsı tonlarla karışık bir beyaz renktedir.

Üst sağ köşede bir başka Devata figürü görülmektedir. Bu figür sağa, yukarıda tarif edilen figüre doğru aşağıya bakmaktadır. Kahverengi saçı küçük kavisler halinde bir çelenk gibi asıl tacın altında alnın üzerinden uzanıyor. Bu figürün boynundaki minik çingirakların dizili olduğu gerdanlık dikkat çekicidir. Bu kişinin alnında *urna*'ya benzer bir işaretin olduğu görülmektedir. Küçük bıyığı ve kahverengine yakın ten rengi, bu figürün erkek olabileceğine işaret edildiği kaydedilmiştir.

Sol alt köşe alçak bir tahtta bağdaş kurmuş halde oturan, donanımlı, zengin görünümlü yüksek rütbeli ya da unvanlı biri olabileceği düşünülmüş bir figür görülmektedir. Rahip olma yolunda olan ve kutsal halelerinin bulunmadığı bu figürün, henüz seçilmiş kişiler arasında yer almadığını görülmektedir. Hemen arkasında saçlarını kesmekle meşgul olan başka bir rahip bulunmaktadır. Kullanılan saç kesme usturası, günümüzde hala arka Hindistan'da yaygın olarak kullanılan alet biçimindedir.



Saç kesen rahibin üst kısmında kaba resmedilmiş bir portre başı görülmektedir. Bu baş, keskin, biçimli bir burun ve belirgin sakal biçimi ile diğer figürlerden çok net ayrılan bu figür, bir Hint-Avrupalı olabileceğini işret etmekte olduğu ifade edilmiştir. Bu figür kırmızı sarı parça kumaşlardan örülmüş hırkasıyla, dua eder pozisyonda resmedilmiştir.

Bu portre başının üzerinde Vajrapai'nin başı ve gövdesinin üst sol kısmı yükselmekte, sol elinde sinek kovma yelpazesi ile endişe içinde kasılmış bir yüzle resmin sağ tarafına bakmaktadır.

Sahnenin sol üst köşesinde bir Çin evi görülmektedir. Etrafı duvarla çevrili ve pişmiş tuğlalardan yapılmış bir alt yapının üzerinde yükselmektedir. Duvarlarında sarmaşık süslemesi bulunmayan aradaki avlu alanında, üzengisiz, eğersiz beş at görülmektedir<sup>161</sup>.

Gerçek boyutlar: Yaklaşık 3,25 x 1,95 m.

---

<sup>161</sup> Le Coq, s.19.

Kat No: 4 Praniidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

Ebat: 3,23 x 2,27 m.





**Resim 10 : Pranidhi Sahnesi No: 4**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz: 1979, s.20.



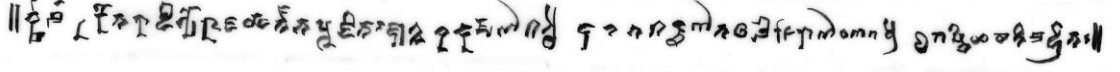
**Şema 4: Pranaidhi Sahnesi**



Çizim 4: Pranidhi Sahnesi

Freskin yazıtında Orta Asya Brahmi alfabesi kullanılarak, net olmayan bir Sanskritçeyle şu dize yazılıdır: (Sanskritçe)

"Ksemankara, insanlığın güneşi, kral tarafından hamamlar, baharatlar, siyah öd ağacı ve 60000 manastırla onurlandırıldı."



#### Tabela: 4

Buda tasvirde gövdesi sola dönük halde, yeşil gövdeli iki lotus çiçeği üzerinde gösterilmiş, çiçeklerin mat kırmızı yapraklarının çevreleri sarı renktedir. Üzerinde sarı bir rahip kostümü ile çizilmiş, kıyafetin altında siyah, onun da içinde kırmızı bir iç giysisi görünmektedir. Omzundan aşağıya oldukça zengin mücevherden dizili kemerler sarmakta, ayağında da kırmızı ve yeşil iplerle ayağına sarılı sandaletler bulunmaktadır. Başının üzerindeki hale bir çeşit dalgalı desenle dolu, halenin içinde, kiremit rengi geniş bir şeritten bulunup bu şeridi içten dar, sarı ve boz mavi renkli şeritler çevrelemektedir. Halenin dış çevresinde ise kahverengi zemin üstüne palmiye tacı şeklinde lotus yapraklı desen görülmektedir. Alt kısımları yonca yaprağı benzeri kıvrımlarla bezelidir. Aradaki boşluğu doldurmak için her yapraktan sonra küçük sarı ve kırmızı halkalar çizilmiştir. Vücudunu çevreleyen hale için de aynı tasvir geçerlidir.

Buda'nın ten rengi kırmızı renkle gölgelendirilmiş beyaz bir renktir. *Usnisa*'nın fonuna beyaz bir sarmal çizilmiştir. Alında *Urna* işareti, şakaklarda yarım daire şeklinde ışıktan bir çelenk bulunmaktadır. Sağ el sol alt köşede diz çökmüş Bodhisattva'ya uzanmıştır.

Bodhisattva tüm silah ve teçhizatını kuşanmış, yüzeyleri sarmaşık desenli yüksek, dar bir çadırın önünde diz çökmüştür. Çadırın tepesinde baca deliği (?) doru renkle çevrelenmiş, bu çerçeveyi de dıştan aynı renk lotus yapraklardan bir çelenk çevrelemiştir. Çadırın içinde bir rafta, balık ağı ve deri mataraya benzeyen aletler asılıdır. Burada Bodhisattva'nın bu çadırı adak olarak sunduğu anlaşılmaktadır.

Figürün kıyafetinin göğsü yeşil, kendisi demir grisi, pullu kolçağı kahverengi bir zırhtan oluşmaktadır. Boğazının etrafında kırmızı bir yeleğin yakası görülmekte, zırhın geri kalan kırmızı ve sarı, bakır kemerli (savatlama), kasık kısmı yeşil renktedir.

Yeşil ve sarı renkle çevrili beden halesi kırmızı, tasvirin alnında *urna*'ya benzeyen bir çizim görülmektedir. Resmin sol tarafında bu figüre iki farklı figür daha onlara eşlik etmektedir. Bunlardan biri Vajrapani, diğeri biraz daha üst üstte dua eden bir Devata figürüdür. Bu figür Hint kıyafetleri içinde resmedilmiş, üst gövdeye giydiği kıyafet kırmızı, astarı boz mavi renkli bir şaldan ibaret, kalçasını örten kumaş ise sarı,

bu kumaş ise gövdeye yeşil bir kemer ile tutturulmuştur. Vücudun alt kısmını ve bacakları örten kumaş ise kırmızı renktedir. Figürün ten rengi kırmızı renkle gölgelendirilmiş beyaz, saçlar ise açık kahverengidir. Başının üstündeki yeşil renkli hale kırmızı, boz mavi ve sarı çizgilerle çevrenmiştir.

Eserdeki ilginç Vajrapani'nin sağ elinde bir sineklik (*cauri*), solda ise çadırın altında kaybolmuş bir *vajra* tutmaktadır. Görünen alt ve üst uçları kırmızı ve yeşil, geri kalan kısmının her kıvrımı sırayla kırmızı ve siyah renklidir. *Camara*'nın tutamacı kahverengi, sarı, çiçek biçiminde bir kılıfın içinde de at ya da yak kuyruğundan yapılmış bir yelpaze bulunmaktadır. Figürün başı şeytani bir ilahın karakterini sergilemekte, sivri satir kulakları, öfkeyle yuvasında büyümüş gözleri, ağzının yanlarından dışarı çıkmış sivri köpek dişleri bulunmaktadır. Tuhaf saç modeli ve sakal da şeytani ilahlara, özellikle de bu ilaha özgüdür. Beyaz cildi kahverengi ile gölgelendirilmiş, saçlar boz mavi ve göz rengi ise yeşildir. Çok köşeli beyaz miğfer ise dikkat çekici, tepe ucunda kırmızı bir süs bulunmakta bu, antik Gandhara sanatından alınmış bir miğfer formudur. Miğferin etrafını saran sırasıyla koyu kırmızı, yeşil, tekrar koyu kırmızı ve sarı halkalarla çevrili hale kırmızı renklidir.

Zırhın yeşil renkli göğüs parçası altın rengi yakaya ve altın rengi püsküllere sahip, zırhın ortasının altında yeşil bir mücevher parçası görülmektedir. Bu mücevherden püskül benzeri, düz bir parça aşağıya zırhın alttaki altın çerçevesine doğru sarmaktadır ve toka benzeri iki altın kayış bu alt parçadan çıkıp biri sağ diğeri sol yönden vücudu sarmaktadır.

Zırhın alt kısmı açık mavi, kırmızı konturlu, üzerine de kırmızı bir kemer bağlanmış, kemer koyu mavi mazgal deseniyle süslenmiştir. Göğüs üstünde çok hoş bağlanmış kırmızı pelerin omuzlardan sırtta sarmaktadır. Kolların üst kısmını örten zırh parçası koyu kahverengi parçalardan oluşmakta, alt kısmı ise mavi, kırmızı, yeşil ve altın renklerle süslenmiştir. Kalçayı saran kendisi kırmızı, dikişleri yeşil olan kumaşın altında, kırmızı şeritle süslü altın rengi, uzun zırhın kırmızı renkli ve altın sarısı konturlu uzunca bir parça olan kasık bölgesi parçası uzanmakta, bu parça boz mavi renk zırh parçalardan oluşmaktadır.

Tasvirin sol üst kısmındaki iki katlı Çin stilinde bir ev görülmektedir. Ev boz mavi renkte, kırmızı renkli bir çitle çevrili zemin üstünde yükselmektedir. Alt katın duvarları beyaz renkli, balkonu kırmızı, yeşil ile çerçevelenmiş çatısı ise gri renktedir. Pencereler yeşil çerçeveli, önünde sarkan lata perdeleri gri, perdelerin her birinin ortasında kırmızı, yer yer de beyaz renkle çerçeveli, yeşil renkli bir kalkan resmedilmiştir.

İkinci katın duvarları kırmızı, pervazlar beyaz ve balkonlar kırmızı renkte, perdeler alt kattakilere benzemekle beraber yeşil, kırmızı veya boz mavi kırmızı

şeritlerle çevrilidir. Boz mavi renkli çatının yeşil mahyasının önünden sarkan kalp şekilli kırmızı süsün iki yanında bir çift yeşil, grotesk kuş kafası bulunmaktadır.

Resmin sağ tarafında beş figür daha bulunmaktadır. Sağ tarafın alt ucunda ellerinde altın kaplar tutan genç bir çift insan durmakta, bu kapların içinde adak olarak sunulacak yemeklerin bulunduğu tabaklar tasvir edilmiştir. Erkek figür kahverengi tenli ve üzerinde yukarıda tasvir ettiğimiz türden bir zırh bulunmaktadır.

Yanıdaki kadının ise teni oldukça parlak beyaz ve alından geriye doğru gerilmiş saçıda yine son derece siyahtır. Alnında ve yanağında küçük kırmızı birer dövme görülmektedir. Kendine has biçimli Hint tacı üç saç iğnesiyle dikkat çekmektedir. İğnelerin kırmızısı ve siyah süslü sapları tacın kıvrımlarının arsında toplanan saçtan dışarı uç vermektedir. Başının etrafındaki halenin çevresi kırmızı ve sarı, kendisi de yeşil renktedir.

Figürün üst kısmını örten kıyafet, hatalı bir şekilde korse gibi tasvir edilmiş, yaka kısmı yeşil göğüslükleri hala seçilebilir durumda olan bir zırhtan oluşmaktadır. Zırh göğüs kısmının altında kırmızı dar bir ceket gibi çizilmiş, kalça hizasında beyaza dönen yeşil bir şal bağlanmıştır. Kalçayı saran kumaşın çevresi yeşil, kuşağı ise boz mavi, iç giysisi kırmızı, ayakkabılar su desenli ve sarı kırmızı renktedir.

Bu iki figürün üzerinde bulunan iki Devata figüründen sağ tarafta olanı dua eder-tapınır- pozisyonunda tasvir edilmiştir. Üst gövdesi neredeyse çıplak, yalnızca kırmızı, içi yeşil bir şalla sarılıdır. Beyaz bir şal, kuşağının üstüne renkli dörtgenlerden oluşan ikinci bir kemer takılı, en altta sarı renkli, kenarları yeşil, peştamala benzeyen giysi görülmektedir.

Boz mavi bir kuşak, kalçayı örten peştamalı tutmakta, iç eteğin ise kırmızı renk olduğu görülmektedir. Figürün ten rengi beyaz, saçları boz mavi renktedir. Başın etrafındaki hale kırmızı renkte ve yeşil ile sarı konturludur.

Neredeyse aynı kostüme sahip ikinci Devata figürünün tek farkı kalçayı saran peştamalin boz mavi ve kuşağı ise yeşil renklidir. Saçlar açık mavi, ten rengi beyaz üstüne kahverengi gölgelidir. Halesi yeşil; yeşil, kırmızı, boz mavi ve sarı renkle çevrelenmiştir.

En tepede bulunan üçüncü bir diğer Devata figürü, yukarıda bahsedilen ilk figürle tamamen aynı özellikte resmedilmiştir. Alnında *urna* çizimiyle birlikte, ilah çiçek fırlatmakla meşgul görülmektedir.



Resmin çerçevesine bir kaç yazı karalanmış olup, bunlardan biri Sali ailesinin ismini taşımaktadır. Yazı muhtemelen resimden oldukça geç bir dönemde eklenmiş olmalıdır<sup>162</sup>.

Gerçek boyutlar: Yaklaşık 3,25 x 2,27 m.



---

<sup>162</sup> Le Coq, s.20.

Kat No: 5 Praniğhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

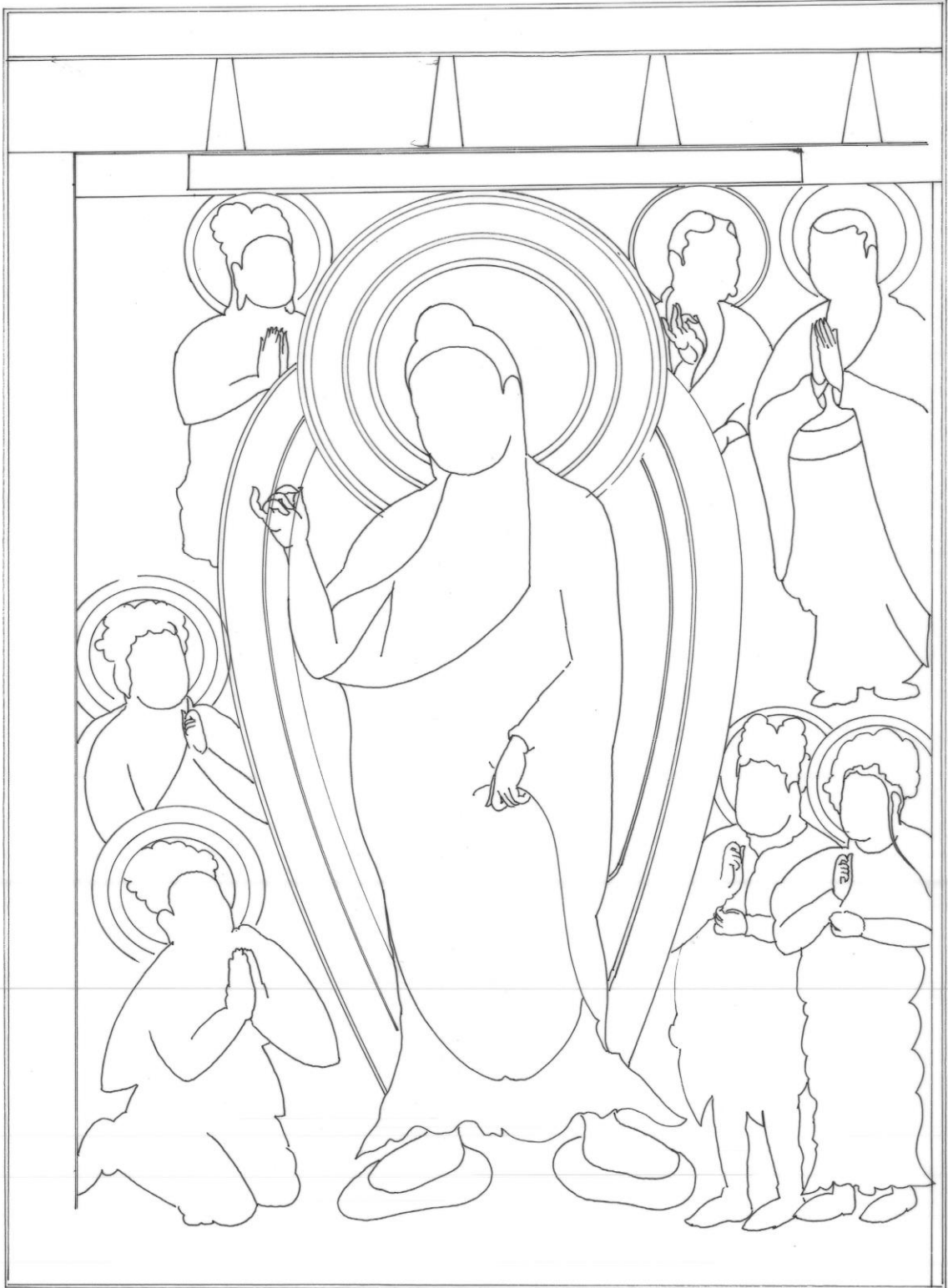
Ebat: 3,25 x 2,36 m.



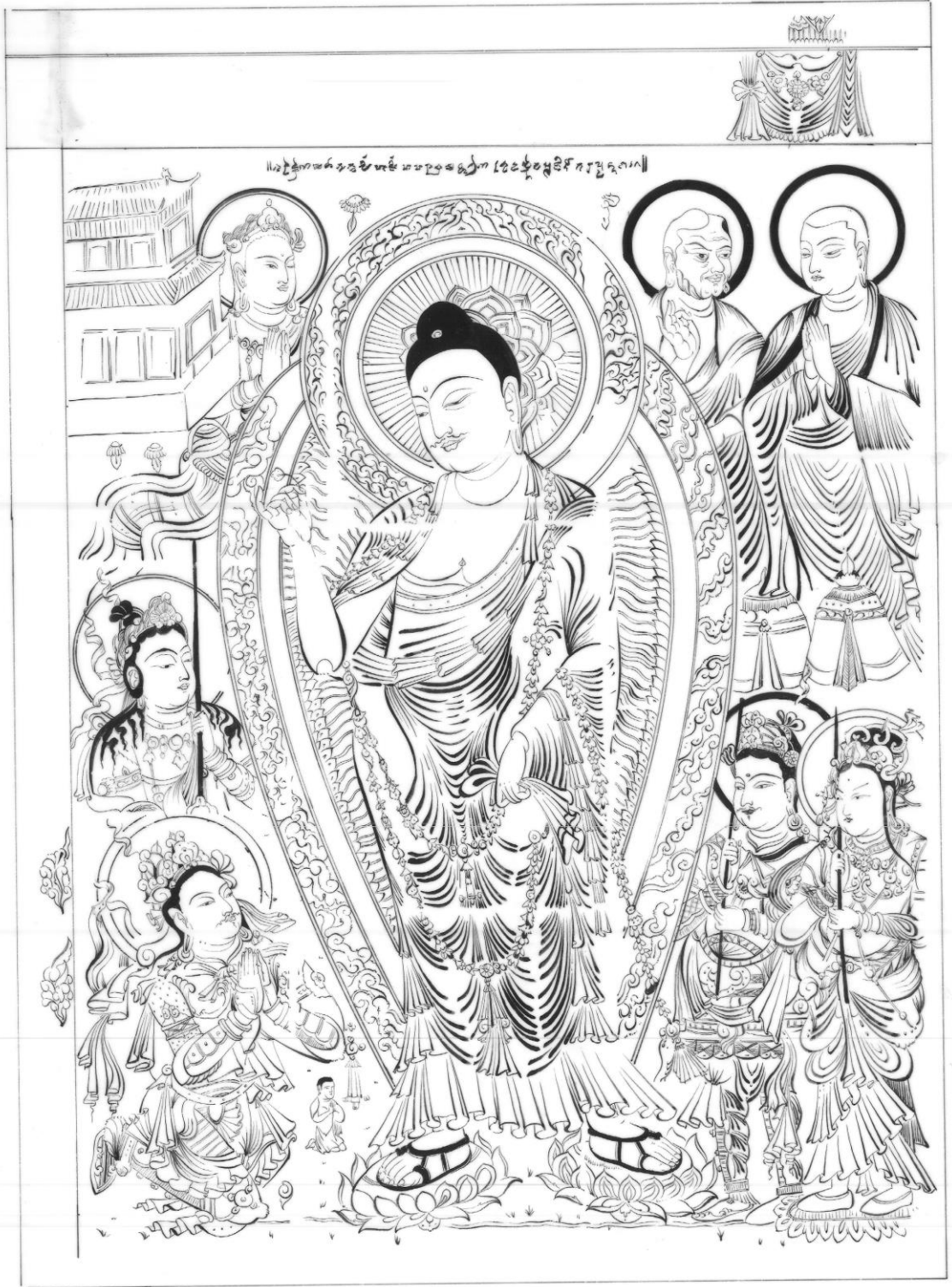


**Resim 11 : Pranidhi Sahnesi No: 5**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2.Basım, Graz:1979, s.21.



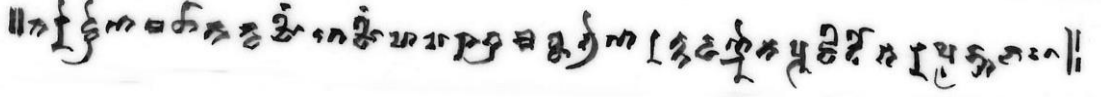
**Şema 5: Pranidhi Sahnesi**



Çizim 5: Pranidhi Sahnesi

Buda tasvirinin Orta Asya Brahmi harfleri kullanılarak, net olmayan bir Sanskritçeyle aşağıdaki cümle yazılmıştır. (Sanskritçe)

"Ben, prens, aslan biçimli Anandasimha'ya (?), boğa insana, sapı mücevherlerden yapılmış bir şemsiye ile hürmetlerimi sundum.



### Tabela: 5

Baş ve vücudu girişten ön tarafa dönük olarak Buda iki büyük lotus çiçeği üzerinde çizilmiştir. Bu çiçeklerin gövdesi yeşil ve üzerlerinden altın rengi süsler sarmaktadır. Çiçeğin iç sıradaki yaprakları kırmızımsı beyaz ve kırmızı, dış sıradakiler kırmızı, en dış sırada ise dışı beyaz, içi yeşil yapraklarla çevrilidir. Sandaletler iki renkli kayışlarla ayağa bağlanmıştır. Buda, sağ kalçası bir miktar öne çıkmış, sağ eli aydınlatıcı bir biçimde havaya kalkmış, sol eliyle ise kıyafetinin sarı üst parçasından çıkan bir püskül tutmaktadır. Açık göğsünün içinden dörderli beyaz nokta gruplarıyla süslü bir içlik görülmektedir. Bu içlik ince koyu kırmızı ve sarı çizgilerle çevrelenmiş olup, onun da altında kırmızı bir başka içliğin kırmızı parçası görülmektedir. Bu iç kıyafetin alt parçası, biraz farklı bir renkte, siyah ve sarı kıyafetin altından ayaklara yakın bir yerde görülmektedir.

Buda'nın başının tepesinden yukarı çıkan *usnisa* beyaz bir spiral ile süslenmiş, alnında *urna* işareti, şakağında ışık demetinden oluşan yarım daire şeklinde çelenk, göğsünde ise *urna* ile yakın boyda bir cintamani çizimi bulunmaktadır. Buda'nın elleri perdesiz, teni kahverengi gölgelendirmelerin üzerinde bulunduğu sarımsı bir beyaz renktir.

Baş ve vücut hale ile çevrelenmiş olup, baş halesi arka plan dolgusuyla bu resimde vücudu çevreleyen haleden ayrılmaktadır. Baş halesi aslında Buda'nın başının arka planındaki bir lotus çiçeği, lotustan yeşil, ışık huzmesine benzeyen şeritler yuvarlak çevre çizgilerinin oluşturduğu çembere doğru uzanmaktadır. Çiçek halenin tam ortasına denk gelmediği gibi, ışık huzmeleri de dağınık çizilmiştir. Farklı renklerde fakat ortak merkezli çemberlerin arasındaki geniş kırmızı çember, halenin iç yuvarlağını oluşturmakta ve çeşitli yerlerinde sarı süslemelerle bezenmiş olduğu görülmektedir. Halenin dış kenarı ise renkli, kıvrır kıvrır, dalgalı bir desen ile süslenmiştir. Vücudu çevreleyen hale, başı çevreleyen hale ile benzer özellikler taşımakta ancak; vücut halesinin iç cephesi boyunca lotus yaprakları çizilmiş, iç daire düzensiz dağılmış dalgalı çizgiler halinde yayılmış şeritlerle dolu olduğu görülmektedir.

Buda'ya bu sahnede yedi yan figür eşlik etmekte, hatta muhtemelen resim için bağış yapan kişi olarak düşünülen sekizinci bir figür olan rahip görünmektedir.

Dört figür sağ tarafta, diğer üç figür ve bağışçının küçük tasviri sol tarafta resmedilmiştir.

Sağ alt tarafta görülen kadın ve erkek hale içindedir ancak, başında çok sayıda ucu olan bir taç ve siyah saçlarının içine sokulmuş üç büyük iğnesi olan kadın figürü, bir lotus tahtın üzerinde durmaktadır. İncilerin bağlı olduğu açların yanı sıra, başındaki tacın her çıkıntısının arası her biri dört adet daha küçük inciden oluşan süslerle bezenmiştir. Saç tacın ortasında görülmekle beraber bir kısmı da iki uzun, düz perçem halinde kulakların üzerine düşmüş, bir kısmı da tacın içine toplanmışken kalan kısmı da enseye salınmıştır. Figürün ten rengi oldukça beyaz, alın, şakaklar ve yanaklarda kırmızı (dövme?) süsler görülmektedir. Kıyafetin üst kısmı bol altın süslemeli korse biçiminde bir zırhtan oluşmaktadır, vücudun alt kısmı ise Hint tanrılarının giydiği türden bir kıyafet giydirilmiş olup, ayaklarda sandalet değil, "dalga desenli" ayakkabıların olduğu görülmektedir. Ayakların altında bulunan lotus çiçeğinin sarı konturlu tohumluğu yeşil, aşağı ve dışarıya doğru sarktığı görülen yapraklar kırmızı ve beyaz renktedir. Bu ilahe görünüşe göre sanatsal kaygılarla sapı şemsiyenin ortasında değil de yan tarafa doğru yerleştirilmiş bir şemsiye tutmaktadır.

İlahenin biraz yan ve arkasında kalacak şekilde resmedilmiş şemsiye taşıyan erkek figürü de aynı özelliklere ait bir şemsiye tutmaktadır. Alında *urna* benzeri bir işaret taşıyan bu figürün ilah olması muhtemeldir. Daha önce ifade edildiği üzere, miğferi bulunmayan tam teçhizatlı bir zırh, oldukça zengin görümlü bir tacı bulunmaktadır. Ayrıca küçük, yonca yaprağı biçimli bir kalkan savatlama kemerin altında asılı durmakta ve kalkanın altından sarkan, pullardan yapılmış önlük biçimindeki zırh, muhtemelen vücudun alt bölümünü korumak için düşünülmüştür.

Şemsiyeler çok sıradan olmamakla beraber, sert malzemedir, yuvarlak biçimli, yukarı bakan lotus taç yapraklarından oluşan bir çelenkle alt kenarı çevrelenmiş tepe kısımları bulunmaktadır, tepe kısmının ortasını bir lotus çiçeği üzerinde resmedilmiş bir mücevher (?) süslemektedir. Tepeliğin alt kenarına genişçe bir şerit kumaş asılı, çok kıvrımlı bu kumaş, şemsiyenin kenarından sarkan mücevher zincirleriyle süslüdür.

Şemsiyenin üstüne iki rahip tasviri bulunmaktadır. Sağda bulunan rahip Doğu Asya'ya özgü bir şablona uygun resmedilmiş genç bir erkektir. Farklı renklerden birkaç alt giysi ve bunların üzerine de kırmızı çizgili, yamalardan oluşan yeşil bir üstlük giymiştir. Kısık gözleriyle dua pozisyonunda sola dönmüş, ayakta durmakta ve huşu içinde kulak kesilmiş yanındaki figürün aydınlatıcı sözlerini dinliyor gibi görünmektedir.

Yamalardan oluşan sarı ve kahverengi bir üstlkle duran yaşlıca erkek, şablon dışı, Doğu Asyalı demeyeceğimiz bir baş yapısına sahiptir. Kırmızı saç ve sakallı, ve çenenin sağ ve sol yanları çıplaktır. Öne doğru çıkık burnu büyük, berrak mavi renkli gözler verev değil düz çizilmiştir. Yüzünü yanındaki genç figüre dönmüş, elini öğretici ve ya aydınlatıcı bir pozisyonda havaya kaldırmış ve aynı zamanda ayakta durmaktadır.

Resmin sol alt köşesinde iki dizi üzerine çökmüş duran tamamen silahlı ve zırhlı genç bir erkek figürü bulunmaktadır. Bu genç de bir Bodhisattva olsa gerek, bu figürün de alında kast sistemi olarak açıklanması mümkün *urna* benzeri bir işaret ile vecd halinde ibadet eder gibi resmedilmiştir.

Sol kolunun altında resmin başışçısının bir tasviri yer almaktadır. Söz konusu kişi genç bir rahip, Hintçe isminin "silasante sila vande" \* başının üzerine resmedilmiş Orta Asya Brahmi dilindeki levhalardan öğrenmekteyiz. Figürün kıyafetinin orijinal renginin yeşil olduğu anlaşılmakta ama aşınma yüzünden rengini kaybetmiş, iç giysi ise kırmızı rengini korumuş olduğu görülmektedir.

Diz çökmüş silahlı figürün üstünde, cinsiyeti belirsiz bir Devata figürünün vücudunun üst kısmı görülmektedir. Boz kahverengi saçları dalgalı kıvrımlarla alnına düşmüş, iki tutam halinde kulakları çevrelemiş ve ilginç bir stilde çizilmiş ve bukleleri omuzlarını örtmektedir. Yüzünde sakal ya da bıyık bulunmuyor, alında ise *urna* benzeri bir işaret vardır. Bu ilah figürü ellerinde kırmızı bir direk tutuyor, direk üstte doğru hafiften incelerken yay biçiminde öne doğru kıvrılmakta, yukarıya çıkmaya çalışan tuhaf bir ejderha başıyla son bulmaktadır. B u başın rengi sarı, dişlerle dolu ağzı açık haldedir. Çenesinin altında aşağıya doğru sakal uzanmaktadır. Kafada göz ile kulak arasında bir yarık var gibi görünmekte, bu açıklıktan yalnızca sola doğru dalgalanan bir tanesini gördüğümüz bağlandığı bir deliğin varlığı hissedilmektedir. Aynı bölgede bulduğumuz sayısız tapınak flaması gibi bu bayrak da, bağlanmasına yarayan ipin bulunduğu üçgen bir üst parça ve bu parçaya bağlı dikdörtgen bir flamayla iki yandan sarkan ince, yan flamalardan oluşmaktadır. Flamanın alt ucunda, bulduğumuz diğer tapınak flamalarının aksine, boyuna uzanan, bir ya da daha fazla çizim içeren dikdörtgen kumaş parçalarına rastlanmamakta, ancak üçgen parçanın yanından sarkanlara benzer iki ince kumaş şeridi dikili bulunmaktadır. Flama taşıyıcısının üstünde doru renk saçlarıyla ikinci bir Devata figürü, diğer Devata figüründen pek farklı olmamakla birlikte, ellerini dua eder pozisyonunda resmedilmiştir.

Resmin sol üst köşesinde Çin stili bir ev tasviri görülmekte, bu ev üstteki Devata figürünün vücudunu kısmen kapatmıştır. İki katlı bu sapı, siyah, beyaz ve gri renk pişmiş tuğlalardan örülmüş, perspektifi hatalı yüksek bir temelin üstünde duruyor. Alt katı kırmızı renkli alçak bir çit çevrelemekte, pencereler sarı hasır ile perdelenmiştir.

---

\* Tam olarak, Silasantah silavan? Sondaki e bu yazıyı yazan kişinin bir Toharlı olduğuna işaret etmektedir.



Mahyanın üstünde 19,23 ve 24 numaralı tablolarla karşımıza çıkan kuş kafası şeklinde tepelikten görülmektedir<sup>163</sup>.

Gerçek boyutlar: 3,25 x 2,36 m.



---

<sup>163</sup> Le Coq, s.21.

Kat No: 6 Praniğhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

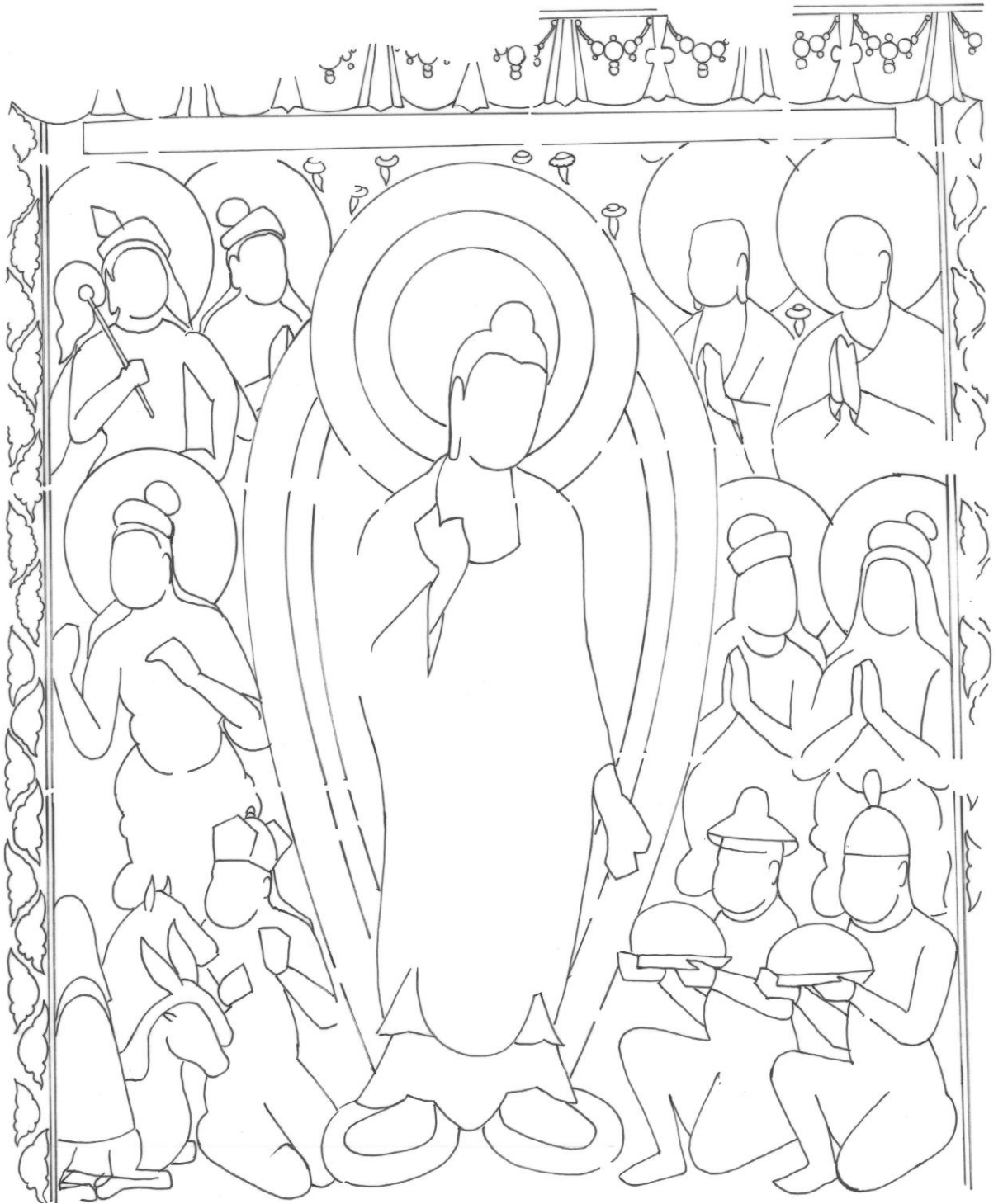
Ebat: 3,25 x 2,80 m.



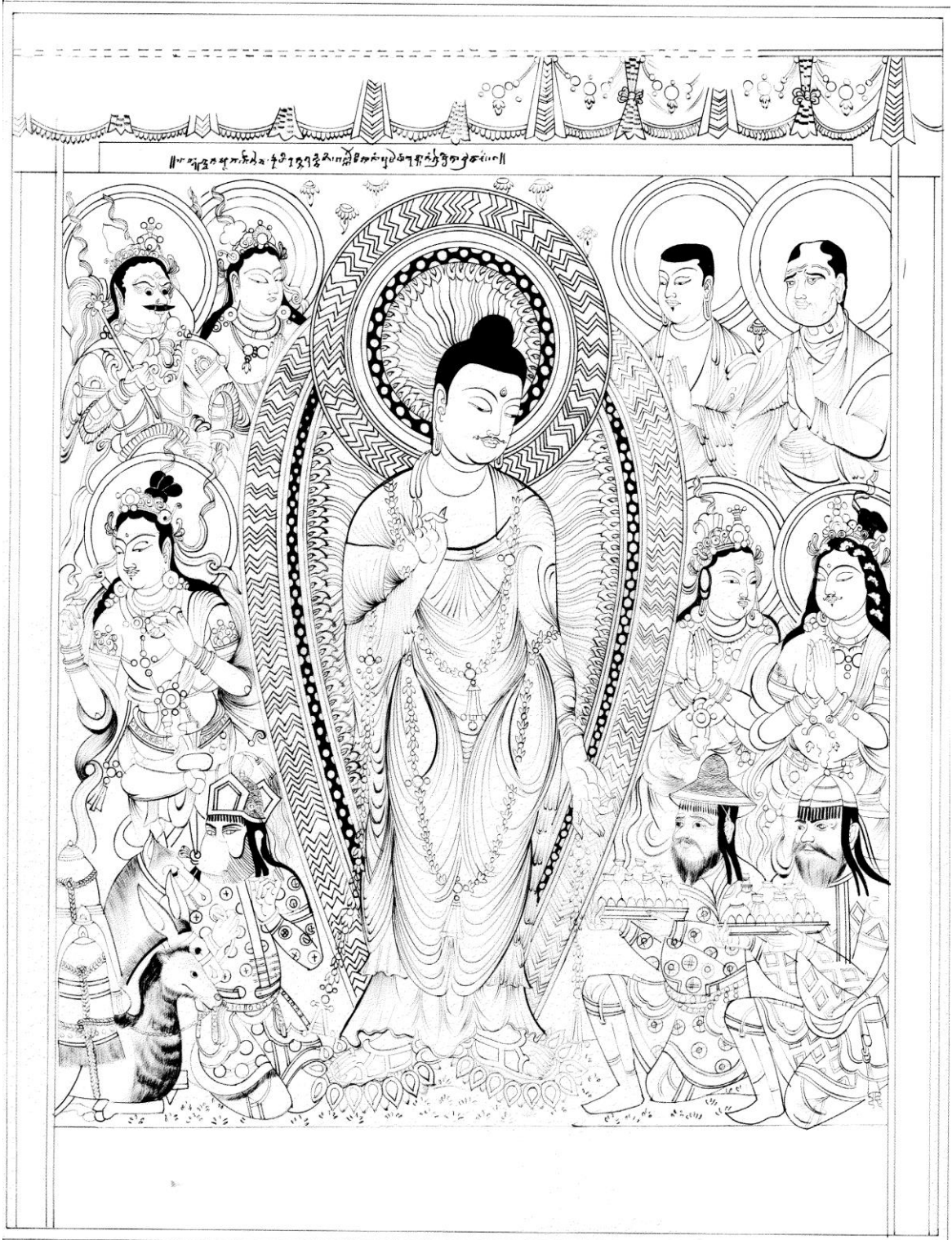


**Resim 12 : Pranidhi Sahnesi No: 6**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s. 22.



Şema 6: Prāṇidhī Sahnesi



Çizim 6: Pranidhi Sahnesi

Resmin üstünde bir hayli hasar görmüş friz bulunmaktadır, altındaki yazıtta Sanskritçe şu cümle yazılıdır: (Sanskritçe)

"Fil, at, altın, kadınlar, mücevherler ve inciler ile 6. Jina'yı onurlandırmak için tacir başı tarafından bir park yapıldı (=bağışlandı )."



**Tabela: 6**

Buda figürü başı sola yatık şekilde iki lotus yaprağı üzerinde tasvir edilmiştir. Elleri açıkça perdeli şekilde resmedilmiş, kıyafeti mücevher bir zincirle süslenmiş, sarı üst kısmının altında bir tane kısa, siyah, bir tane de uzun, koyu kırmızı iç giysi görülmektedir.

Oval beden halesi ve yuvarlak baş halesi temel olarak zikzaklarla ve dalgalı çizgilerle süslenmiştir. *Usnisa*'da spiral formlu süslemenin yanı sıra çoğu Buda tasvirinde göğsün üstünde görülen *urna* benzeri kırmızı işaret de bulunmamaktadır. Buda'nın çevresini, altısı sağında, kalan dördü ise solunda olacak şekilde sarmış on insan figürü görülmektedir. Figürlerin sonuncuları üç binek hayvan olan at, deve ve eşektir.

Figürlerden dördü portre olarak resmedilmişken geri kalan altı figür mitolojik kişiliklerin şematik birer tasvirinden ibarettir. Ön planda altta sağda ve solda diz çökmüş vergi sunan üç figür ve dördüncü olarak da sağ üst köşedeki kadın Arhat figürünü de figür olarak kabul edebiliriz.

Resmin sağ alt köşesindeki iki diz çökmüş, Buda'ya tapınmaktadır. Ellerinde, kakma yaprak süslemeli alçak bir kenarı olan sarı (altın) kaplar sunmaktadırlar. Kaplardan her biri yedi adet, ( altın tozu gibi) parlak bir şey dolu, farklı renklerde keseler ve keseleri çevreleyecek şekilde dizilmiş, ağ desenli yahut renkli beneklerle süslenmiş çeşitli boylarda konik cisimler bulunmaktadır. Lamaist adak piramitlerinin örnek aldığı modeller bu koniler olabilir.

En ilginç de en sağ tarafta diz çökmüş erkek figürü, geniş, oldukça kaba ifadeli yüzünü sık ve kırmızı bir sakalın çevrelediği görülmektedir. Gür bıyıkları hafif açık duran ağzını üst dudaklarını örterken, parlak yeşil gözlerinin üstünde çalimsı, hafif dalgalı kaşları yükselmektedir. Kırmızı saçlarının önü, kaşlara kadar sarkan ince, şerit benzeri bir sıra tutam halinde düzenlenmiş, kulakların önünde, daha kalınca iki tutam saç göğse kadar inmektedir. Saçın arka kısmı düz, ağır bir kütle olarak omza ve sırtta dökülüyor gibi görünmektedir. Kırmızımsı kahverengi gölgelerin üzerinden olduğu ten rengi açık tondadır. Başında yarım daire şeklinde siyah bir takke, takke üstünde altın bir şerit,

tepesinde de bir elmas taşıyan bir ek bulunmaktadır. Takkeden iki bağcık sarkmakta, bunlardan önde olup görüneni takkenin üzerindeki altın bir rozete tutturulmuştur. Figürün kıyafeti yeşil, desenli ve kürklü bir elbiseden oluşmaktadır. Kıyafet bedeninin ortasında iliklenmiş ve göğüsle omuz kısımlarına sarı çerçeveli kırmızı bir parça dikilidir. Kalçanın üstünde siyah renkli, kırmızı çerçeveli, sarı ipe dikilmiş cep benzeri başka ekler bulunmakta, bunların üstünde de bir tokayla tutturulmuş, kalp biçiminde gümüş süslemelere sahip kemer takılıdır. Kemere bir kırbaç sıkıştırılmış, kırbaçtan bacağına bağlı bir bez sarkmaktadır.

Kıyafetin bacak kısımları beyaz, siyah çizmelerin konçları uyluk üzerinde çaprazlaşan, muhtemelen kemere kıyafetin içinden bağlanmış bir çift bağcık tarafından tutturulmaktadır.

Bu figürün hemen solunda duran diğer bir figürün de önce çıkık bir burnu, sarkık kaşları, siyah göz ve iki sivri uca ayrılan sakalları bulunmaktadır.

Kıyafeti yukarıda tarif edilen figüre benzemekte, ancak kıyafetin yaka gibi ayırık duran kısmı sol tarafa doğru açılmaktadır. Yandaki figürden farklı duran şapkasının içi siyah renk ve yeşil konturlu, zincirleme kalp deseniyle bezeli altın sarısı bir şerit taşıyan dışı ise pul veya dalgalı desenlidir.

Sol taraftaki tapınan figürün giyim kuşamı da son tasvir edilen figür gibi, fakat başlık farklı türden, açık durumda bir alınlığa ve enseliğe sahip koni biçimli bir tepe kısmı var gibi görülmektedir. Figür elinde, sırtlarında sunulacak adakları taşıyan üç binek hayvanının dizginlerini tutmaktadır. Adaklar ustaca bağlanmış koni biçimli balyalar halinde hayvanların sırtlarında yer almaktadırlar.

Bir kişinin yüzü tapınaktaki kumun tasfiyesi sırasında bir kazıma darbesi alarak hasar gördüğü görülmektedir. İki ruhban dışında diğer figürlerin hepsinin kıyafetleri mitolojiktir. Diz çökmüş tapınan üç figürün kıyafetleri ise ülkede geleneksel olan kıyafetlerdir.

Sağ köşedeki tapınan iki figürün üstünde (arkasında) iki Bodhisattva, Hint tanrı kıyafetleri içerisinde tasvir edilmişlerdir. İkisinin de elleri ibadet eder biçimde önde kovuşmuş, kıyafetleri ve süsleri aynı tip olmakla beraber renk yönünden ayrılmaktadır. Diğer yandan sağdaki, yüzü Buddha'ya dönük Bodhisattva'nın saç modeli alışlageldik şemadan ayrılan bir düzenleme sergilemektedir. Kahverengi gür saç, örgü gibi görünecek şekilde arkaya doğru üst üste atılmış büyük tutamlar halinde toplanmış, tutamlar aralara sokulmuş çiçeklerle süslenmiştir. Açık kırmızı taramaların üzerinde olduğu ten rengi beyazdır. Başını Buda'dan öte tarafa çevirmiş olan figür ise sık rastlanan bir saç modeline sahiptir. Ten rengi ise kahverengi tonlardadır.

Buddha figürünün solunda, hayvanları tutan figürün üstünde (arkasında) açık teni ile öne çıkan diğer bir ilah figürü sola doğru eğilmiştir. Kolları göğüs hizasına kadar kaldırmış, duruşu sanki bir şaşkınlığı ifade etmektedir. Bu hizada resmedilmiş üç ilah figürünün ince bıyıkları bunların mahluklara ait tasvirler olduğunu göstermektedir.

Resmin sağ alt köşesinde dört portre figürden sonuncusu yer almaktadır. Ortası kazınmış saçta sahip başın biçimi bozuk, kıllar siyah ve gözler açık mavi renktedir. Kaşların dış köşeleri hafif aşağı sarkmakta, kısmen tıraşla şekillendirilmiş sakal sık rastlanan bir şematik tasvirin örneği, burun öne çıkık ve elmacık kemikleri kulağına yakın bölümde dikkat çekici bir biçimde resmedilmiştir. Kıyafetin sarı iç giysisi ve kırmızı çizgili, yeşil bir peştamaldan oluşmaktadır. Ten rengi sarı, taramaları ise kırmızımsı bir kahverengi tondadır. Üzerinde sol tarafta, aynı dua pozisyonunda daha genç, şematik tasvirli bir rahip bulunmaktadır. Bu figürün iç giysisi kahverengi, üstündeki cüppe ise sarı renktedir. Bu son iki figürün taramaları da tıpkı sarı kostümlerde olduğu gibi kırmızımsı kahverengidir.

Resmin sol üst köşesinde sol eli kalçanın altına dayalı, zırhlı bir Buda muhafızı, Vajrapani görülmektedir. Bu figür büyük siyah saç öbeği, sivri kulakları, dışarıya fırlamış kahverengi gözlerinden ve ağız kenarlarından dışarı çıkmış köpek dişleriyle, şeytan olarak tasvir edilmiştir. Sakalı yalnızca kulakların altında ve çenenin iki yanında yer alan sivri uçlu dört tutamdan oluşmaktadır. Üzerinden kırmızı ve beyaz çizgilerle süslü, lacivert çelikten, göğsü yeşil bir zırh bulunmakta, kolları pullu zırh içinde ve kolların alt kısmının üzeri ek zırhla kaplıdır.

Bu tasvirde *vajra* görülmemekte ancak belki ilah bu silaha yaslanmış ve önünde (altında) duran figürün halesinin arkasında kaldığından görünmemektedir. İlah sağ eliyle omzunun üzerine yasladığı bir sineklik (*cauri*) tutmaktadır.

Bu figürün solunda yine dua pozisyonunda bir ilahın başıyla vücudunun üstünün bir kısmı görülmektedir. Bıyığının bulunmaması belki de bu figürün bir ilahe olduğuna işarettir.

Resmin sağ köşesindeki tapınan figürlerin altında tapınağın koridorlarının hepsindeki Prānīdhi resimlerinin altına çizilmiş olan kaidenin bir kısmı bulunmaktadır. Kaide koyu ve açık kahverengi tuğladan (?) örülmüş bir duvar olarak tasvir edilmiştir<sup>164</sup>.

Gerçek boyutla: 3,25 x 2,8 m.

---

<sup>164</sup> Le Coq, s.22.



Kat No: 7 Pravidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ( Sanskritçe )

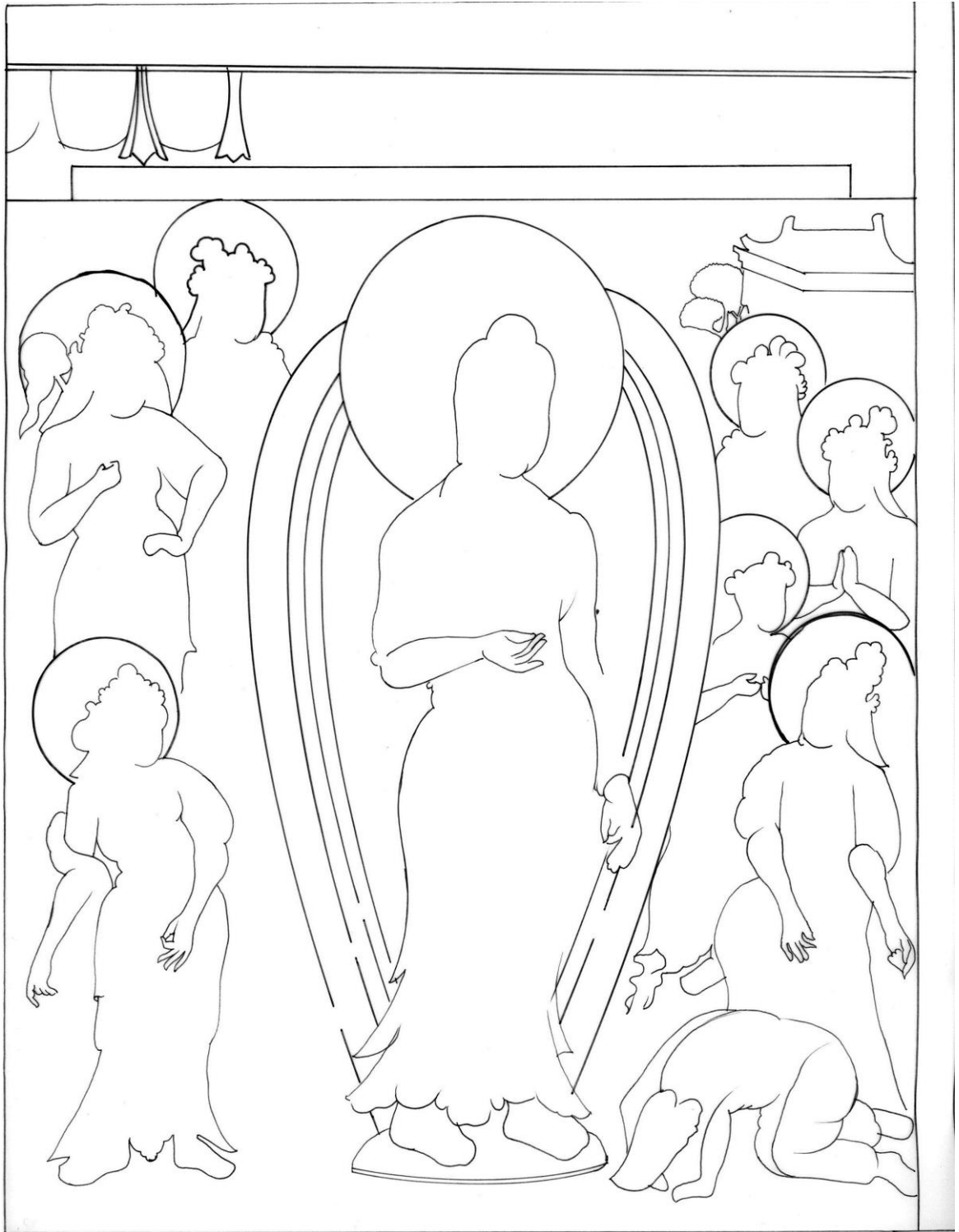
Ebat: 3,25 x 2,75 m.





**Resim 13 : Pranidhi Sahnesi No: 7**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s.23.



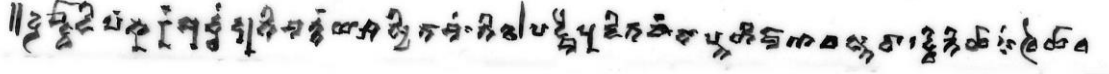
Şema 7: Pranidhi Sahnesi



Çizim 7: Pranidhi Sahnesi

Resmi üstten sınırlayan lamberkin tarzı frizin altında, Orta Asya Brahmi alfabesiyle Sanskritçe şu dize yazmaktadır : (Sanskritçe)

"Brahmi gençleri, ışık saçan, şanlı Dipankara'ya baktıklarında yedi -şey ile?- susam ve lotus çiçekleri sunarak ona bağlılıklarını göstermektedir.



### Tabela: 7

Buda hafifçe sağa dönük şekilde, alt çevresi sarı, kendisi yeşil büyük bir tahtın üstünde resmedilmiş, bu platformun yüzeyinde birkaç lotus çiçeği bulunmaktadır. Kıyafetinin dış parçası sarı bir kumaştan, içi ise bir uzun kırmızı, bir de kısa siyah parçadan oluşmaktadır. Kıyafetin göğüs altı kısmında bir kahverengi, onun içinde de boz mavi renk birer şerit kumaş sarıdır. Eller perdeli resmedilmiş olup; sağ elinde, yeşil yapraklı kırmızı bir lotus çiçeği tutmaktadır. Oval beden halesi ve yuvarlak baş halesi geniş birer çerçeveye çevrelenmiş; bu katman palmiye yaprağı deseniyle dolu olduğu görülmektedir. Her palmiye yaprağının altında büyükçe, sarı birer daire bulunmaktadır. İçteki daha dar olan çerçeve sarı karo desenlerle süslenmiş ve arka planı da kahverengi boyanmıştır. Halelerin iç alanı dalga deseniyle bezenmiştir.

Buda'ya sol tarafta üç tane figür eşlik etmekte, sağ tarafta ise beş tane figür bulunmaktadır. Sağ alt tarafta, Buda'nın ayaklarının dibine diz çökmüş genç Bodhisattva, gür saçlarını Buddha üzerine basıp yürüyebersin diye yere sermiştir. Hint kıyafeti ve naif bir tarz ile resmedilmiş bu figürün kıvrım kıvrım saçlarına, lotus tahtını terk etmeksizin iki ayağıyla aynı anda Buda adım atmaktadır. Bacaklarını örten kıyafet kırmızı, kalçayı saran kısım sarı, kuşağı yeşil ve içindeki peştamal lacivert rengindedir. Vücudunun üst kısmını astarı yeşil, kendisi kırmızı bir kumaş ile benzere benzer bir siyah şal sarmaktadır.

Kollar ve boyun altın takılarla süslenmiştir.

Bu diz çökmüş gencin arkasında, elinde iki lotuz çiçeğini atmaya hazır halde tutan bir insan figürü bulunmaktadır. Bu figürde Hint kıyafetleri içerisinde olup, bacalarını örten kumaş kırmızı, kenar işlemeleri yeşil bir kumaş ise kalçasını sarmaktadır; bunun üstüne de lacivert bir şal bağlanmıştır. Vücudunun üst kısmını içi yeşil, dışı da kırmızı bir şal hafifçe örtmektedir. Şık tacın konturları altın sarısı, kendisi kahverengi, halenin içi yeşil, bu haleyi çevreleyen şeritler ise kırmızı ve sarı renktedir,

Solda, bu figürün biraz yukarısın da benzer bir diğer figür bulunmakta; üzerinde ise yaprak desenleri ile bezeli altın rengi bir şal vardır. Bir önceki tasvir ile tamamen

aynı kostüme sahiptir. Baş halesinin içi kırmızı, dışında da bir yeşil, bir siyah, bir de sarı halka ile çevrilidir. Bu figür grubunun üzerinde iki dua eden insan figürünün üst vücutları görülmekte, yüzleri Buda'ya dönük ve diğer figürlerle aynı renk Hint kıyafeti giymektedirler. Bu figürlerden altta olanın halesinin içi yeşil, dışı kırmızı, sonra da geri kalanın ise sarı bir halka ile çevrili olduğu görülmektedir. Görüldüğü kadarıyla tüm bu tasvirlerin ayaklarının çıplaklığı göze çarpmaktadır.

Resmin üst sağ köşesinde bir Çin evi tasviri bulunmakta, bu ev beyaz ve boz mavi boyanmış taş bir temel yapının üzerinden yükselmektedir. Temelin hemen üstünde kırmızı ve sarı renkli bir çitin uzandığı görülmektedir. Evin duvarları yeşil ve aşağıya sarkan yeşil perde (muhtemelen yarılmış bambudan) ile örtülmüş çok sayıda perdesi bulunmaktadır. Köşelerden aşağıya, toplanıp bağlanmış olarak sarkan kırmızı perdeler yapının kenarlarını örtmektedir.

Çatı beyaz renkli, kırmızı süslemelere sahip resmedilmiş balkon yapısının üzerinden yükselmekte, çatının kanatları da boz mavi renk olmasına karşın ön cephesi beyaz renktedir. Uçları çıkık ağaç kirişler ve balkon başlarından oluşan mahyası yeşil; tuhaf biçimli kuş kafaları ve çatı mahyasının üzerini süsleyen kalp şekilleri de yeşil renktedir. Evin önünde gövde ve kökü kahverengi, yaprakları yeşil, çiçekleri ise kırmızı bir ağaç stilize edilmiştir. Boşlukları süslemek için de bir kaç lotus çiçeği ve sarmaşık deseni de kullanılmıştır.

Buda figürünün sol yanında, lotusun hemen dibinde, dua eder vaziyette diz çökmüş başışının küçücük, yeşil kıyafetli bir tasviri bulunmaktadır. (Yazarın notu: Resim taşınırken - tam yirmi ayı yolda geçirdi eser- bu kısım hasar gördü ancak milli kıyafeti ve bunu tamamlayan nadide saç stili ayırt edilebiliyor)

Sol alt köşede, elinde bir lotus çiçeği tutan bir erkek figürü görülmekte, üzerinde yine Hint kıyafeti bulunmaktadır. Sağda karşı köşesinde bulunan figür ile tamamen aynı olan bu figürün yalnızca başında ki taç farklıdır ve genel itibariyle yeşil renkli, çevresi altın kakmalı olup, üç altın çiçek motifi ile süslü yonca yaprağı biçimli mücevherlerden meydana gelmektedir.

Halesi kırmızı ve çevresini açık gri, koyu gri ve sarı halkalar sarmaktadır. Yüzünde birkaç tane ağız kenarlarından çıkıp yukarıya ve aşağıya uzanan boz çizgi bulunmakta, bu çiçeklerin neyi nitelediği bilinmemektedir.

Bu figürün arkasında (üstünde) silah ve zırh teçhizatı tam bir Vajrapani figürü bulunmaktadır; ancak *Vajra*' sı yok, sağ elinde yalnızca *cauri* tutmaktadır. Yüzü şeytani bir karakter taşıyan bu figürün eli kalçasına dayalıdır. Zırhı yeşil renkli, çevresi altın şeritle kaplı göğüs parçası metalik gri renktedir. Zırhın kollarının üst yarısı kahverengi, alt yarının altı altın rengi, üst kısmı ise kırmızı, yeşil ve boz mavi renkli dikdörtgenlerle süslüdür.

Kemeri siyah-beyazdır (savatlama?). Kasıkları koruyan parçanın çevresi altınla bezeli olup, etekliyi ise üst üste eklenmiş dört sıra zırh plakasından meydana gelmiş, plakalarında üst yarısı doru, alt kısmı ise sarı resmedilmiştir. Bu plakalar birbirlerine boz mavi renkte ve kırmızı çerçevelenmiş kumaşlar ile bağlanmıştır.

Etekliğin içinde dizlere kadar uzanan açık yeşil kumaştan bir kıyafet görülmektedir. Bacakları örten kıyafet beyaz, baldırlar alt kolları saran zırha benzer bir zırhla kaplıdır ve ayakkabılar siyah, altın süslemelerle applike edilmiştir. Figürün halesi kırmızı, etrafını ise yeşil, koyu yeşil ve sarı halkalar çevrelemektedir.

En yukarıda Hint kıyafetleri içinde tapınan bir figür yer almaktadır. Lotus tahtanın üstünde ayakta duran bu figür diğer figürlerle aynı olup, halesinin içi yeşil, çevresi kırmızı ve sarı halkalıdır. Bu figür de bu resimde ki diğerleri gibi bıyıklıdır ancak Buddha' nın ayakları altına saçlarını seren genç figürde bu erkeklik işareti bulunmamaktadır<sup>165</sup>.

Buddha Dipankara efsanesi.\*

Gerçek boyutlar: 3,25 x 2,75 m.

bkz. yazarın notu\*\*

---

<sup>165</sup> Le Coq, s.23.

\* Gandha sanatında sık sık işlenen, Buddha Guatama'nın erken dönem renkarnasyonlarından Brahman Sumetha'nın Buddha Dipankara ile karşılaşması efsanesidir. Krş. Foucher, *L' Art du Gandhara*, s.273 ve Warren, *Buddhism in Translation*, Cambridge, Mass. , 1900, Bölüm 1, *The storyof Sumedha*, s. 5.

\*\* Söz konusu efsaeyi ele alan, anck günümüze ne yazık ki kısmen gelebilmiş bir Ganddhara eseri DAMES koleksiyonun bir parçası olarak Halk Müzesi'nde bulunmaktadır.

Kat No: 8 Praniidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

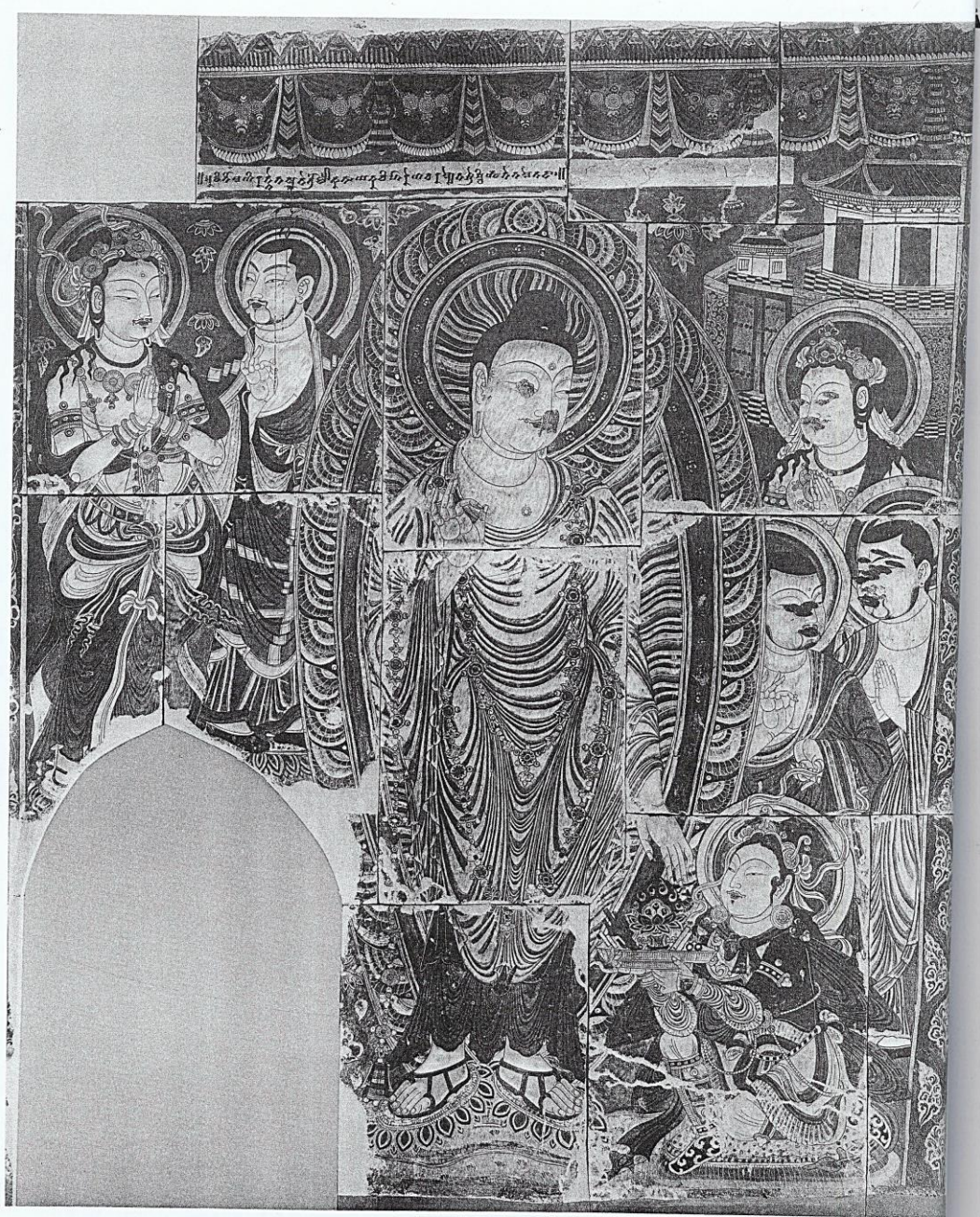
Tarih: 9-13. yũzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

Ebat: 3,23 x 2,75 m.

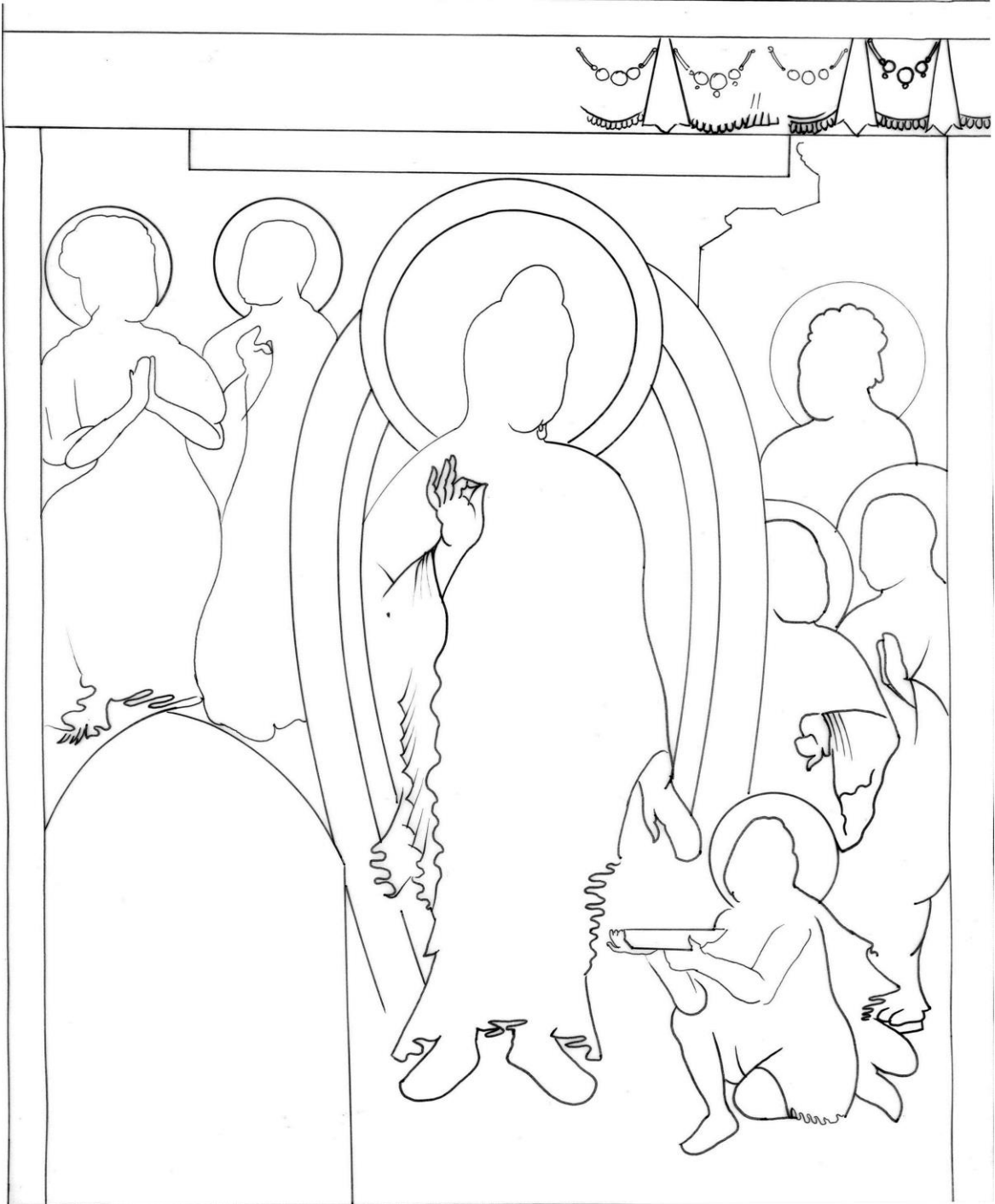




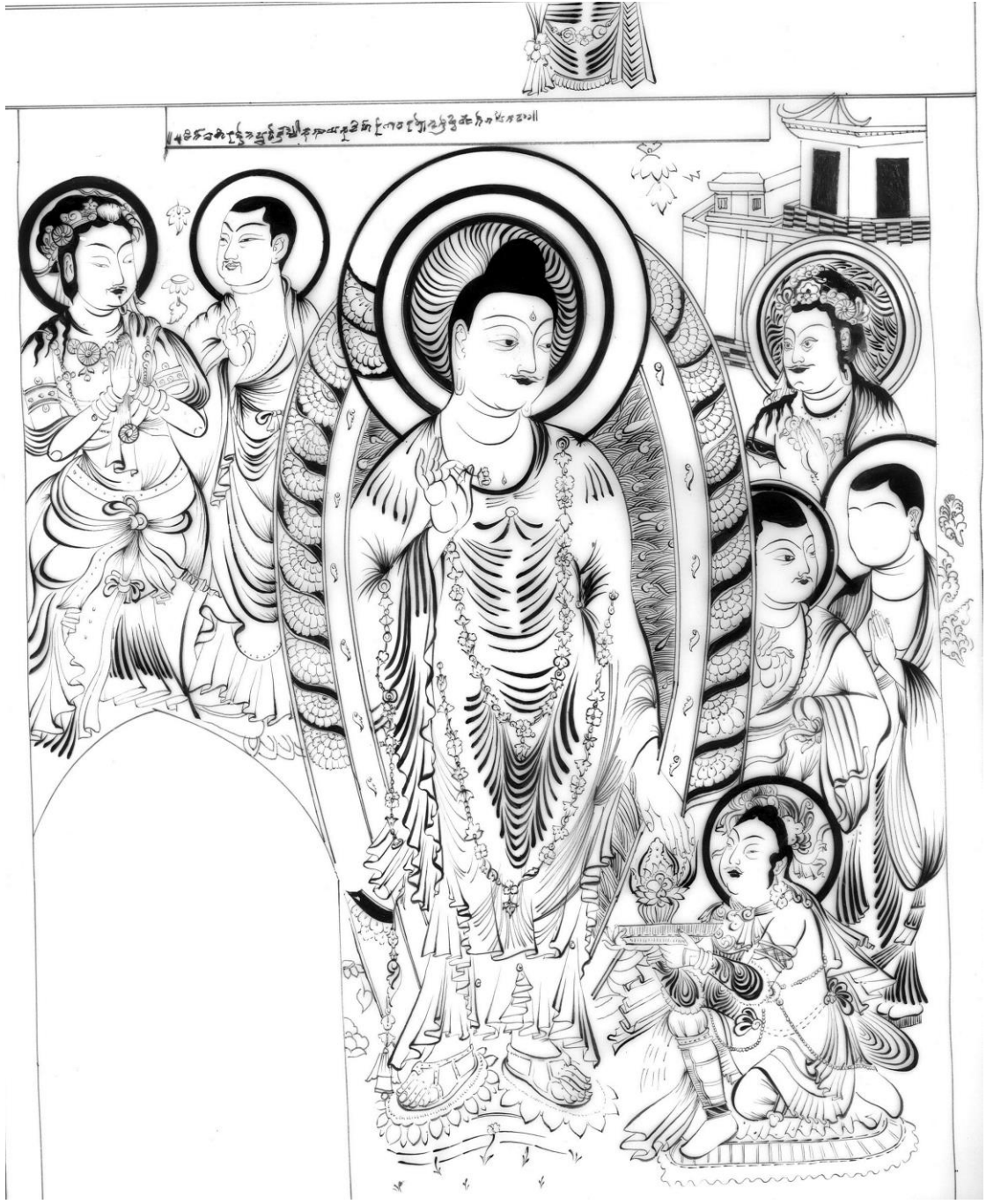


**Resim 14 : Pranidhi Sahnesi No: 8**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz: 1979, s.24.



Şema 8: Pranaidhi Sahnesi



**Çizim 8: Pranidhi Sahnesi**

Brahmi harfleri kullanılarak doğru olmayan bir Sanskritçeyle yazılmış yazıtta şu ifadeler yer almaktadır. (Sanskritçe)

"Dünyaların hâkimi Sunetra, ben tacir başı tarafından mücevherler ve göz alıcı bir tapınakla onurlandırılıyor."



### Tabela: 8

Yüzü sağ yöne (kuzeye) dönük olan Buda, bir çift lotus çiçeği üzerinde resmedilmiştir. Ten rengi konturu olan yapraklar koyu kırmızı renktedir.

Buda'nın kıyafeti, içte siyah ve kırmızı bir elbise üzerine sarı bir elbiseden oluşturmaktadır. Taban rengi kırmızı olan sandaletler ayağına yeşil ve kırmızı kayışlarla bağlanmıştır. Mücevher zincirlerinde oluşan zengin takı bu Buda'nın üstünde de karşımıza çıkmaktadır.

Figürün yüzü açık kahverengi, yüzünde ve göğsünde bilindik işaretler bulunmakta ağız ve gözler muhtemelen bir Türk köylüsünün kazma darbesiyle hasar almış ne yazık ki, benzer kırıklar resim de sağ tarafta yer alan diğer üç figürde de görülmektedir. Diğer bir ihtimal olarak çizimleri yüzyıllardır koruyan kum yığının bir fırtına tarafından bir zamanlar kaldırıldığını ve bu kısımların ortaya çıkıp gelip geçenlerin ilgisine maruz kaldığı söylenmektedir. Her halükarda bu resim tapınak tahliyesi sırasında bu şekilde bulunmuştur.

Buda'nın elleri perdeli tasvir edilmiş sağ eli aydınlatıcı bir tavırla havaya kalkmış bir gül sol el ise kendisine adağını sunan figüre doğru uzanmaktadır.

Baş halesi ve oval beden halesi aynı süslemelere sahip, ikisi de dalgalı biçimli, zarafetten uzak değilse de sıradan renklerin karışık sıralandığı şeritlerden oluşmaktadır. Bu renkler -farklı tonlarda tekrarlanan- sarı, yeşil, kahverengi, boz mavi, kırmızı ve gri renklidir. Halenin iç halkası genişçe, doru renk bir şeritten oluşmaktadır. Bu şeridin üstünde dağınık şekilde küçük beyazımsı çiçekler görülmektedir. Bu şeridi içerden ve dıştan çevreleyen ince sınır çizgileri dışa doğru sırayla gri, boz mavi ve sarı, içe doğru ise yeşil ve sarıdır. Halenin çevre halkası doru renk zemin üzerinde çok renkli palmye yaprağı formunda resmedilmiş lotus yapraklarından oluşmaktadır. Her yaprağın arasında, kahverengi fon üstünde küçük sarı bir noktayla spiral olarak işlenmektedir.

Resimde altı tane yan figür kalmış; eski odalara açıldığı kanıtlanabilir olan alçak kapı anlaşılan 9 numaralı tapınağın yapılışı sırasında duvar örülerek kapatılmış ve

sonradan bu Praniğhi sahnesinin duvarın üzerine gelen kısmı dikkate alınmaksızın tekrar açılmıştır. Duvar kalınca resme dahil bir yada iki figür parçalanıp gitmiş olduğu ifade edilmiştir. Kapı 1,62 metre yüksekliğinde ve 94 santimetre genişliğindedir.

Sağ tarafta tapınan figürlerin altında bulunan ana figür genç bir erkek, bir Bodhisattva, diz çökmüş halde sağ alt bölümü kaplayan tam zırhlanmış olmasına karşın miğferi bulunamamaktadır. Elllerinde Buda'ya sunduğu alçak, altın bir kap tutmakta, kabın üzerinde gravür ya da kakma yaparak süslemelerin yapılmış olduğu görölmektedir. Kabın içinde bir lotus çiçeğine benzer kırmızı, küçük bir sehpa üzerinde yeşil renkli bir mücevher görölmekte, bunun sol yanında mercan benzeri bir cismin yanı sıra iki beyaz dikdörtgenden meydana gelen bir kristal (?) bulunmaktadır. Kabın sağ tarafında ise benze bir kristalin yanında ikide yuvarlak, sarı, çerçeveleri kahverengi, küçük cisim (mücevher ?) daha durmaktadır. Bu mücevherlerin üzerinde kırmızı bir alev dalgalanmaktadır.

Bodhisattva'nın zırhı metalik gri, göğsü koruyan, çerçevesi altın işlemeli parçalar yeşil, kollarının üst kısmını örten zırh kahve renktedir. Alt kollara ise sarı kumaş kolçaklar geçirilmiş, ayrıca uyluğun görünen kısmında belli olan pantolon gibi kalçaya sarılı, peştamal benzeri elbise uzantısı da sarı, peştamalin alt kenarı yeşil püsküllü, kırmızı çizgilerle bezenmiştir. Bedeni saran takı zincirleri sarı iken (altın) üzerindeki mücevherler kırmızı renktedir.

Bacak zırhı baldırın ön kısmında kırmızı, ancak iç kısmı (yukarıdan aşağıya sırayla) yeşil, kırmızı ve boz mavi dikdörtgenlerle süslenmiş, siyah ayakkabıları ise altın nakışlıdır.

Konturları kırmızı renkle belirlenmiş yüz Asya tipi, başının altında bir taç taşımakta, saçları boz mavi, kulaklarının üstünden dökülen bukleleri ise dikkat çekicidir.

Figürün küpesi gerçek bir zenginlik göstergesi, kulağa asılı büyük bir altın üzerine kırmızı ve yeşil mücevherlere sahiptir.

Bu Bodhisattva yeşil gövdeli, oldukça büyük bir lotus tahtın üstüne diz çökmüş, bitkinin siyah, yuvarlak tohumları seçilebilmektedir. Stilize yaprakların üstü soluk kırmızı, altınları ise ten rengindedir.

Figürün halesi koyu kırmızı, halenin çerçeve şeritleri kırmızı, yeşil ve sarı renklerindedir.

Bodhisattva'nın sol üstünde görülen rahip aydınlatır, öğretir bir pozda tasvir edilmiş olup kırmızı renkli, yeşil nakışla çevrelenmiş kumaştan bir kıyafet bulunmaktadır. Kırmızı halesi yeşil ve sarı şeritlerle çevrelenmiştir. Bu figürün yanında ikinci bir rahip durmakta, bu rahip sarı rahip kıyafeti giyinmiş, göğüs kısmında kahverengimsi kırmızı

iç kıyafetinin ucu bir şerit olarak görünmektedir. Siyah bir ayakkabı içindeki ayağında bir de beyaz çorabı bulunmakta, halesi gri, iki kat boz mavi renk şeritler, bir kırmızı, bir de sarı şeritle çevrelenmiştir.

Resmin bu tarafında ki üçüncü figür tapınma pozisyonunda bir Devata, figür Hint kıyafetleri içerisinde altından şık bir taç takmaktadır. Tacın üstü kırmızı mücevherden yapılmış çiçek şeklinde süslerle bezenmiştir. Figürün kırmızı halesi yine kırmızı, yeşil ve sarı şeritlerle çevrilmiştir.

Sağ üst köşede, etrafı duvarlarla çevrili bir Çin evi bulunmaktadır. Üzerini kaplayan sarmaşık ile aynı, yani doru renk duvar, tıpkı evin kendisi gibi, gri ve boz mavi renk taşlardan bir araya getirilmiş temel üzerinden yükselmektedir. Açık kahverengi kapıyı koyu kahverengi bir süslemektedir, üstündeki çivilerde aynı renktedir.

Girişin üzerinde resmedilmiş küçük, salon benzeri yapı da aynı türden bir temel üzerinde durmaktadır. Bu yapı beyaz renkte; pencerelerin pervazlarıyla balkon çıkıntısı kırmızı, çatı siyahımsı gri olup, kirişleri gibi kenarları da yeşil renktedir.

Çatının tepedeki uzun kirişinin üzerinde yeşil renkli grotesk kuş kafası, arkalarına, çatıya doğru bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Kirişin ortasında beyaz, küçük bir piramidin üstünde kalp şeklinde kırmızı bir süsleme bulunmakta, duvarlarla çevrili alanın içinde yükselen asıl ev içinde benzer durum söz konusudur. Tek fark buradaki kalp biçimli parçanın, kırmızı çevreli yeşil bir malzemedir (mücevher?) yapılmış olmasıdır. Çatı üzerindeki kuş kafaları açıkça seçilebilmektedir.

Sol tarafta bulunan figürlerden alt yarıdakiler, bahsettiğimiz kapı açılırken kırılmıştır ifadesi yer almaktadır. Yukarı kısımda, dua pozisyonunda bir Devata tasviri, sağında ise öğretici bir ifadeyle, diğerleriyle aynı şekilde duran bir rahip bulunmaktadır.

Devata'nın başı yeşil bir haleyle çevrelenmiş olup, bunu saran şeritler, yeşil, kırmızı ve sarı renktedir. Tanrısal figürün omzundan aşağıya yeşil çizgilerle işlenmiş kırmızı uzanmaktadır. Kemerini yeşil, kırmızı, boz mavi ve sarı dikdörtgenlerden oluşmakta, kemerden aşağıya bir takım renkli ipler yay şeklinde sarmaktadır.

Kalçasını, bele sarılı sarı bir şal örtmekte, bu şal boz mavi bir kuşakla toparlanıp bağlanmıştır. İç giysisi kırmızı, üzerinde durduğu lotus tahtın tohumluğu yeşil ve yaprakları boz mavi rengindedir.

Diğer figür, yani rahip kırmızı işlemeli, boz mavi bir iç giysisinin üzerine, sarı çapraz çizgili, kırmızı bir peştamal giymiş, bu kıyafetin yeşil astarı koyu kırmızı bir çizgi ile çerçevelemiştir. Ayakkabıları siyah ve çıplak ayak üzerine giyilmiş gibi görünmektedirler. Yeşil lotus taht kırmızı yapraklı olup, yüzünde ince kahverengi bir sakal bulunmaktadır. Saçları ise, siyaha yakın, kahverenginde olup, başın etrafını boz

mavi bir hale çevrelemektedir. Halenin, kendisi ile aynı renk taramalara sahip, biri kırmızı, diğeri sarı renk eş merkezli iki şeritle çevrili iki halkası bulunmaktadır.<sup>166</sup>

Gerçek boyu: 3,25 x 2,75 m.



---

<sup>166</sup> Le Coq, s.24.

Kat No: 9 Praniidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

Ebat: 3,23 x 2,05 m.

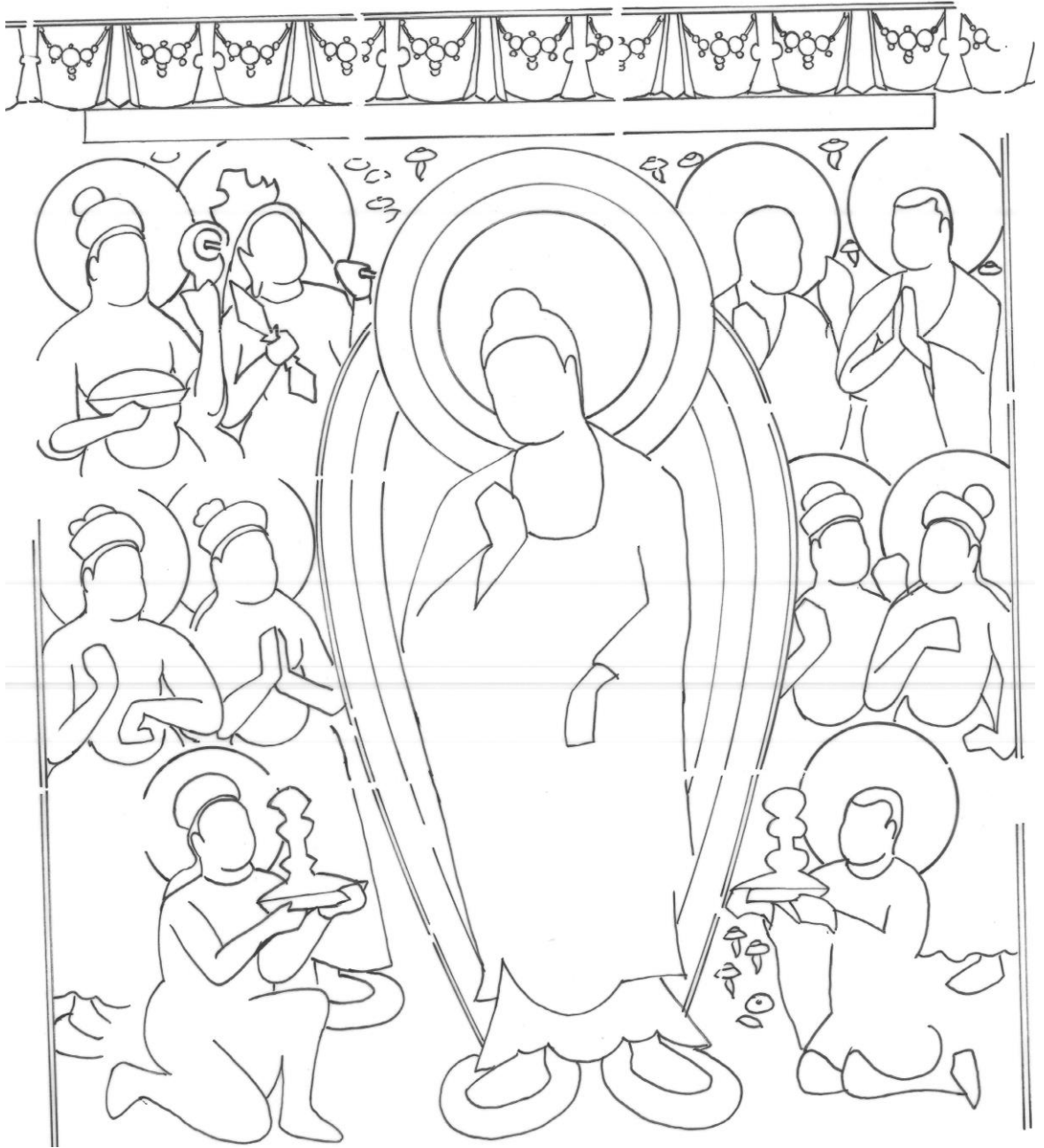




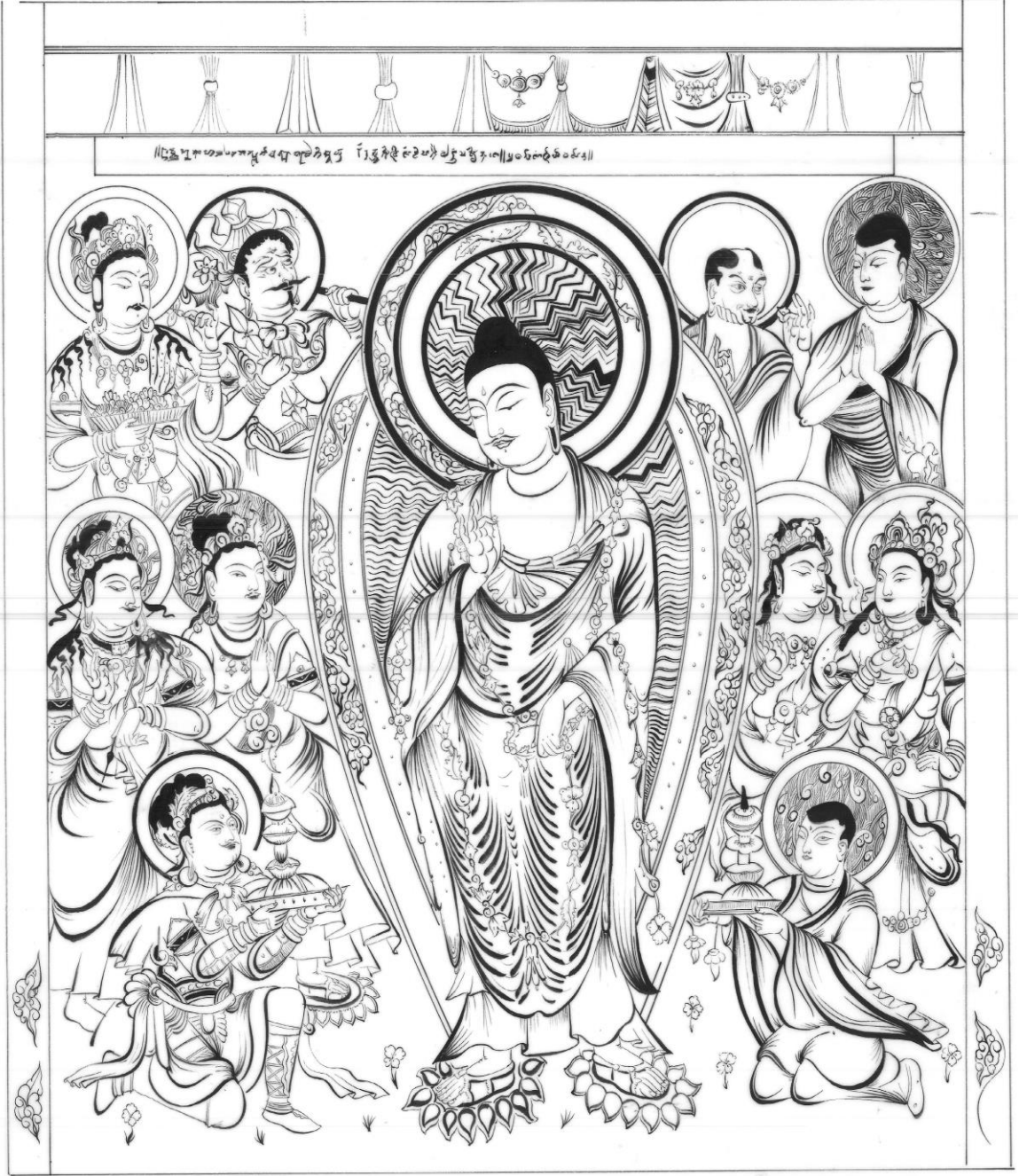


**Resim 15 : Pranidhi Sahnesi No: 9**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz: 1979, s.25.



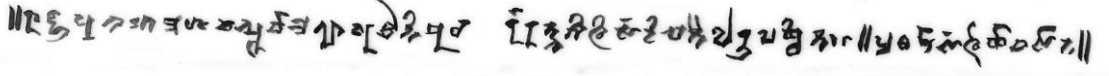
Şema 9: Pranidhi Sahnesi



Çizim 9: Pranidhi Sahnesi

Frizin altındaki yazıtta Orta Asya Brahmi alfabesiyle şu Sanskritçe dize yer almaktadır: (Sanskritçe)

Ne yazık ki bu cümlenin tercümesi Sanskritçe hata dolu olduğu için yapılamamıştır.



### Tabela: 9

Resimdeki sola dönük duran Buda, yeşil tohumluğu sarı çizgilerle çevrili bir çift lotus çiçeği üzerinde resmedilmiş olup, çiçeğin çevresine dizilmiş yaprakların içi pembe ve taramaları pembenin, açık ve koyu tonlarında, çevreleri ise beyaz konturlarla çerçevelenmiştir.

Buda'nın ten rengi kahverengi taramalı pembe ve elleri ise perdelidir. Elbisesi, içine giydiği siyah ve kırmızı renkli kıyafetin üzerindeki sarı rahip giysisinden oluşmakta, kırmızı tabanlı sandaletleri, beyaz benekli, boz mavi ve kırmızı renkli iplerle ayağa bağlı, ipleri sabitleyen tokalar ise sarı resmedilmiştir.

Halelerin içi renkli zikzaklarla dolu, iç halka genişçe, boz mavi bir şeritle; şeridin birkaç beyaz çiçek deseni ile süslenmiştir. Bu şerit hem iç, hem de ince kırmızı bir çizgi ile bunun da üstünde sarı bir hatla çevrelenmiştir. Daha dışta ve geniş olan hat dıştan sarı bir çizgi ile sınırlandırılmış ve sarmaşık çiçek desenlerle bezenmiş olan bu süslemeli hat, iç ve süslemeleri birbirinden ayıran dikine çizgiler içerisinde kalmaktadır.

Resmin her iki yanında beşer yan figür bulunmakta, sağ tarafta ayrıca bağışçıkların tasviri yer almaktadır. Bu, huşu içinde diz çökmüş Uygur kıyafetleri içindeki (yeşilbaşlık ve yeşil elbise) erkek ve (kırmızı elbise, siyah başörtüsü, alev benzeri kırmızı kurdeleli) eşinin tasvirleri çok küçük ve resmin köşesine sonradan çizilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Yan figürlerden en önemlisi sol alt köşedeki, tam teçhizat donanmış halde Buddha'nın önünde diz çöküp, çerçevesi altın kakmalı, göğüs parçası yeşil, metalik gri zırhı ve kıyafetleri oldukça zengin olan, kendisine değerli bir altın tütsülü kabı sunan prens, bir Bodhisattva figürü bulunmaktadır.

Bu soylunu uyluklarına kırmızı ve sarı renklerle çevrili gri kumaştan (?) eteklik örtmekte, üzerinde de yanlardan kırmızı ve yeşil kayışlarla bağlanmış savatlama kemer takılıdır. Kemerin üst kısmında, iki eteğin arasından görülen zırh parçası kırmızı renkli,

kaplaması ve perçinleri ise sarı renktedir. Kemerin hemen altında, yeşil plakalarla çevrili kırmızı haya zırhı sarkmakta, zırhın alt kenarları kırmızı ve mavi enine çizgilerle, birbirinden ayrılmış üç plakadan meydana gelmektedir. Bacakları örten kıyafet kırmızı ve diz kapaklarında çaprazlama dört kayışa asılı takılarla süslenmiş olup baldırın önü altın parçalarla, yanları ise renkli dikdörtgenlerle kaplanmış ve bolca mücevherlerle süslenmiştir.

Bu Bodhisattva'nın oldukça koyu ten rengi pembe, saçları siyah, gözleri kahverengi, ağzının çevresine, fırçayla serpilmiş (?) soluk gri noktalardan oluşan tuhaf bir sakal çizilmiştir.

Figür elinde, derin bir kap içinde yükselen çok parçalı bir tertip içinde, altın bir tütsü kabı tutmakta, bu kabın üst kısmında kırmızı noktalar olarak resmedilmiş bir kaç kömür közü ve beyaz çekirdekleri durmaktadır. Kaptan hafif, gri bir duman spirali yükselmektedir.

Bodhisattva'nın arkasında ( üstünde) iki Devata figürü Hint kıyafetleri içerisinde tasvir edilmiş, bu figürler birbirlerinden ten ve saç rengiyle, ayrıca taç, takı ve halelerindeki renklerin farklı dizilişleriyle ayrılmaktadır.

Soldaki figürün ten rengi pembe, tenin taramaları kırmızı ve saç siyahımsı gri renktedir. Kırmızı halesi üç kırmızı, bir boz mavi rengi, bir kırmızı ve bir de sarı halka ile çevrilidir. Altındaki lotus tahtın boz mavi yaprakları var olup, sandaletlerinin tabanı kırmızı ve bağcıkları kırmızı ile yeşil renklindedir.

Bu figürün sağındaki ilahe buğday tenli olup, tenin taramaları aynı rengin biraz koyu tonlarında yapılmıştır. Saçları kahverengi, yeşil haresi gri, kırmızı, boz mavi ve sarı ile çevrilidir.

Bu figürün lotus tahtı ise (tıpkı yanındaki figür gibi) boz mavi renk yapraklara sahip yeşil lotus renkli, sandaletleri gri tabanlı, bağcıklar ise kırmızı ve mavi renklidir. Üzerindeki benekler ise, dikiş yerleri için bir nişane olabilir.

İki Devata figürünün arkasında (üstünde) benzer üçüncü bir figürün Hint kıyafetleri içinde tasviri yer almakta, bu figürün saçları kahverengi, yüzü açık pembe, halesi, altında kalan iki ilahla benzer özellikler taşımaktadır. Bu figürün de alnın *urna* işareti çizilidir.

Bu figürün yanında zırhlı *Vajrapani* ayakta durmakta, zırhı ise renk dağılımındaki bir takım farklar dışında, diz çökmüş Bodhisattva ile benzer özellikler taşımaktadır. Başında birden fazla sivri ucu olan altın bir mihver ellerinden birinde *cauri*, diğerinde ise, bu tasvirde açıkça seçilebilen bir *vajra* tutmaktadır.

*Vajra*'nın yeşil, figürün eli tarafından örtülen miğfer biçimli, iki ucunda üç yeşil yaprakla biten bir tutamacı bulunmakta, ayrıca üst ve altında uzanan, dörtgen (rhombus), sivri uçları görülmektedir. Üst uç yeşil, kırmızı ve boz mavi, alt kısım ise yeşil ve kırmızı resmedilmiştir.

Resmin sağ alt köşesinde genç bir rahip diz çökmekte ve elinde bir tütsü kap tutmaktadır. Ten rengi sarımsı pembe olan rahibin gözleri kahverengi, saçları ise boz siyah renktedir. Halesi yeşil, ayrıca aynı renk sarmaşık deseniyle süslü, üstünde ise yeliş, kırmızı, boz mavi ve sarı şeritlerle çevrilidir. Figürün, önden ilikli, dar, uzun kollu ceketi, kırmızı şeritlerle süslenmiş olup, bunun üzerinde ise boğaz kısmı yeşil nakışlı, dizlere kadar uzanan kırmızısı bir elbise bulunmaktadır. En üstte giyilmiş karmen rengi pelerin yeşil çizgilerle süslenmiş ve boz mavi renkli kumaşla astarlanmıştır. Kıyafetin bu çık sayıda parçasının bir düzeni olduğu resimden nasıl olduğu çıkarılamıyor.

Rahibin arkasında (üstünde) iki Devata figürü bulunmakta, soldakinin ten rengi kahverengi, saçları ise siyahken; sağdaki beyaz tenli ve kahverengi saçlı olarak resmedilmiştir. Tam karşılarında duran Devata'larinkine benzer, Hint kıyafetleri içersinde görülmektedir. Soldaki figürün halesi kırmızı, etrafını kırmızı, yeşil ve karmen kırmızısı şeritler çevrelemekte, sağdakinin yeşil halesini ise yeşil, kırmızı, boz mavi rengi ve sarı halkalar çevrelemektedir.

Resmin sağ tarafının en üst bölümünü iki rahip doldurmakta, bunlardan soldaki, diğerine nazaran daha ilginç, en güçlü çağında kızıl saçlı, kızıl sakallı, ser hatlı burunlu, Hint-Avrupa stili bir karakteristik özelliklere işaret eden bir erkek figürüdür. Gözlerinin irisi açık kahverengi olup, sol elinde burnuna götürdüğü küçük mavi ve kırmızı çiçekler tutmaktadır.

Kırmızı, yamalı elbisesinin üzeri sarı çizgili, yeşil halesinin üzerinde yeşil, kırmızı, boz mavi ve sarı halkalar sıralanmaktadır.

Bu figürün yanında dua eder pozisyonunda duran daha genç figürün ise boz siyah saçları, kahverengi gözleri ve kırmızısı bir ten rengi bulunmaktadır. Kıyafeti sarı bir rahip elbisesi ve onun altına giydiği göğüs bölgesinde görülebilen siyah bir alt giysiden oluşmaktadır.<sup>167</sup>

Gerçek boyut: 3,25 x 3,05 m.

---

<sup>167</sup> Le Coq, s.25.

Kat No: 10 Praniidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (muğlak) Sanskritçe.

Ebat: 3,23 x 3 m.

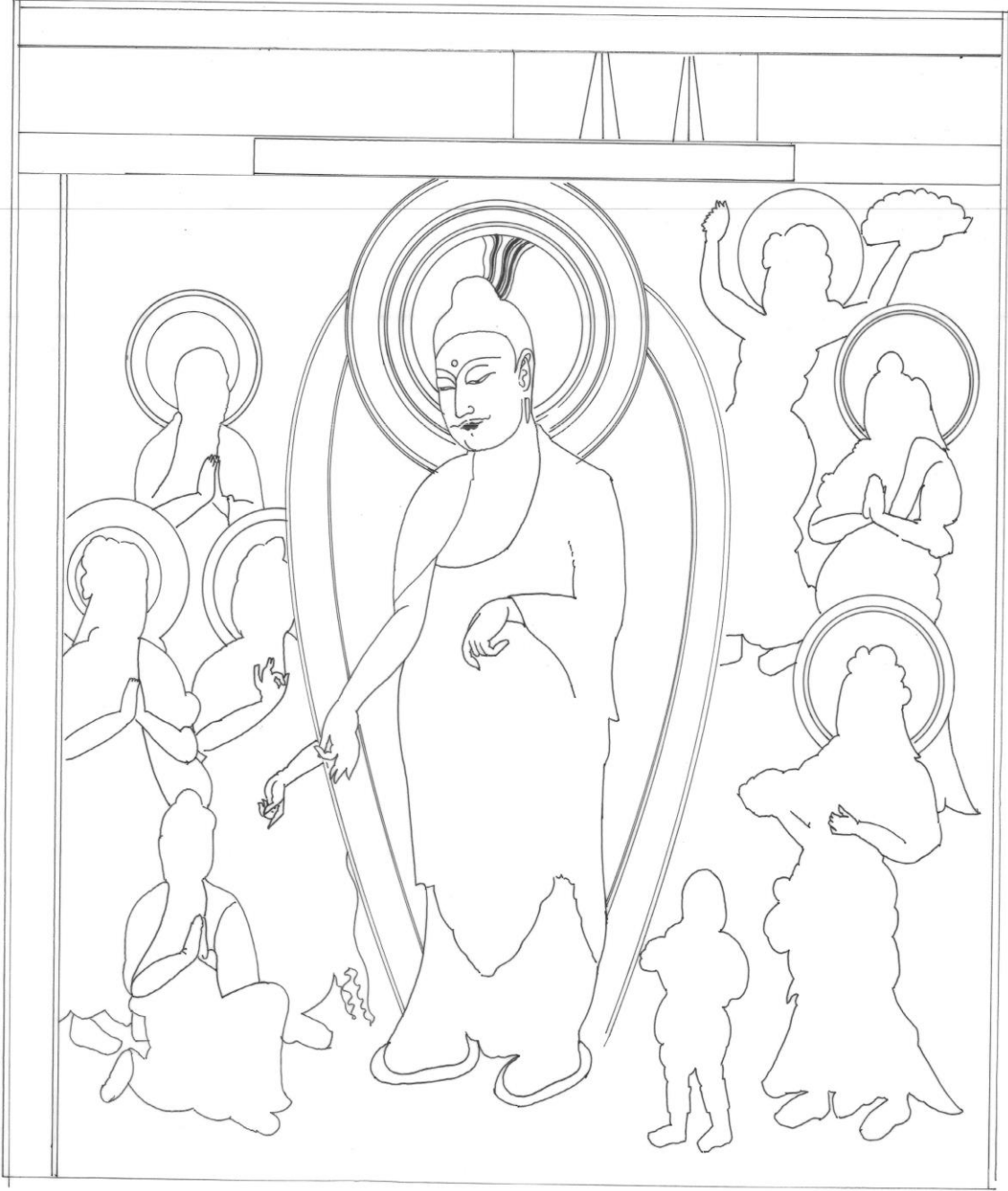




**Resim 16 : Pranidhi Sahnesi No: 10**

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s.26.





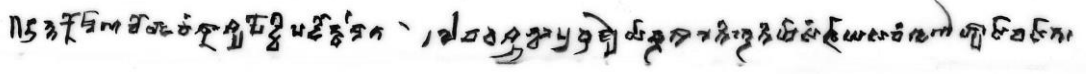
**Şema 10: Pranidhi Sahnesi**



Çizim 10: Pranaidhi Sahnesi

Yazı tabelasının içinde Orta Asya Brahmi harfleyle, şu muğlak Sanksritçe ifade yer almaktadır: (Sanksritçe)

Yazının Sanksritçe'sinin bozukluğu nedeniyle tercümesi verilememiştir.



### Tabela :10

Buda bu resimde kuzeye dönük yüzüyle, yeşil tohumlukları bir sıra pembe yaprakla çevrili iki lotus çiçeği üzerinde ayakta durmaktadır. Bu sıranın altında görülen yapraklar kırmızımsı turuncu; taramaları aynı rengin açık ve koyu tonlarıyla yapılmıştır.

Buda'nın kıyafeti, bir siyah bir de kırmızı iç giysisi üzerine sarı rahip elbisesinden oluşmaktadır. Ayaklarında sandalet bulunmakta, bu sandaletlerin kayışları yeşil, taban kırmızı; kayışlar birbirine sarı ya da yeşil renkli perçin veya düğmelerle tutturulmuş gibi görülmektedir. Diğer resimlerde karşımıza çıkan mücevher zincirleri bu Buddha'nın üstünde de karşımıza çıkmaktadır.

Ten rengi kırmızımsı bir beyazdır ve hafif mavi taramalar yapılmıştır. Yüzünde *urna* işareti bulunsa da, normalde göğsüne resmedilen *Cintamani* işareti Buda'da bulunmamaktadır.

Figürün elleri perdesiz resmedilmiş, sağ eli aydınlatıcı pozisyonda, büyük Buda figürünün hemen solunda diz çökmüş olarak resmedilen küçük Buda figürüne doğru uzanmıştır.

Baş ve vücudu çevreleyen haleler aynı tip dalgalı ve renkli şeritlerle doldurulmuş, iki hale arasındaki tek fark etraflarını saran renkli şeritlerin sıralamasındadır. Baş halesinin iç yüzeyinde kiremit rengi bir hale bulunmakta, bunun da içine iki gölgelendirme konturu içinde boz mavi renkli, daha da içerde, dış yüzeyi sarı ve yeşil halkalarla çevrilmiş, yeşil bir hat resmedilmiştir. Geniş dış çevre halkası kahverengi fon üzerine palmye tacı benzeri bir formda işlenmiş alev desenleriyle kaplı, ayrık süslemelerin arasına desenleri birbirinden ayırmak amacıyla küçük beyaz ve kırmızı noktalar döşenmiştir. Haleler dıştan, kırmızı çerçevesi sarı bir şerit tarafından çevrelenmiştir.

Yan figürler arasında en önemlisi Buda'nın soluna diz çökmüş pozisyonda resmedilmiş olan ikinci Buda figürüne ait sahnenin ne anlama geldiği tespit edilememiştir.

Tapınan genç figür Buda'ya ait tüm işaretleri taşımakta, *usnisa*, *urna*, kıyafet, bu genç figürü Buda olarak tanımlayabilmek için gereken tüm sembolleri üzerinde taşımaktadır. Figür, sarı çerçevesinden uzanan pembe yaprakları uca kadar bükülen büyük, yeşil bir lotus tahtın üstüne diz çökmüştür. Kostümü büyük Buda figürününkiyle tamamen örtüşmekle beraber, şu tuhaf mücevher zincirlerden yoksundur. Ayrıca sarı kıyafetin altında siyah bir iç giysisi de görünmektedir.

Figürün cildi sarımsı; doru renk gözleri tamamen kısık ve çekiktir ve saçları boz mavidir.

Bu resimlerin yapılma biçimi, bu küçük Buda figürünün orijinalinde gayet iyi görülebilmekte, duvarın sıvası pürüzsüzleştirildikten sonra üzeri çok ince bir alçı tabakayla kaplanmış olduğu tespit edilmiştir. Bu beyaz veya açık gri yüzey üzerine kâğıttan yapılmış şablon koyulup muhtemelen içi odun kömürü tozuyla doldurulmuş bir kesecikle defalarca bu şablon üzerine uygulanan darbeler sayesinde resim (sonradan kolayca silinebilen) tüm konturları duvara geçirilmiş olduğu ifadesi özellikle belirtilmiştir.

Bu kontur çizgileri küçük Buda figürünün parmak uçları, ağzı, çenesi ve boynunda açıkça görülebilmektedir.

Buda'nın arkasında (üstünde) iki Davata figürü Hint kıyafetleri içerisinde resmedilmiş olup, soldaki figür ellerini dua eder pozisyonda birleştirmişken, kahverengi saçlarıyla öne çıkan sağdaki figür aydınlatıcı veya öğretici bir pozisyonda tasvir edilmiştir. İki figürün kıyafeti birbirinden yalnızca bir kaç noktada ayrılmakta, ikisinin de omuzlarında kırmızı yeşil birer şal almış, üst vücutlarını örten kıyafet sarı, bacaklarını örten kıyafet ise kırmızı renktedir. Üst vücudu çevreleyen renk ve kıyafeti üstelerine sabitleyen kuşakların rengi ise yeşil ve boz mavi renktedir.

Bu ilah figürlerinden soldakinin halesi kırmızı, yeşil, kırmızı ve sarı şeritlerle çevrelenmiş olup, diğer figürün ise; yeşil ve etrafının kırmızı, koyu ve açık boz mavi ile sarı şeritler çevrelemektedir.

Bu iki figürün arkasında (üstünde) tapınır vaziyette bir rahip figürü yükselmekte, görünüşe göre bir portre ve kesinlikle Sami ırkıdan bir erkeği tasvir etmektedir. Bu figür inancı olan Nestoryanik Hristyanlıktan Buda'nın dinine geçmiş bir Suriyeli olabilmektedir.

Figürün saçları siyah ve tıraş edilmiş olmasına rağmen açıkça görülecek, siyah bir sakala sahiptir. Koyu kahverengi, taramaları ten rengi, gözleri ise doru renkte olup, üzerinde çapraz kavuşan, yeşil kenarları bulunan kırmızı yamalı bir üstlük bulunmaktadır. Yeşil renkli halesi, iki farklı tonda taramanın yanı sıra kırmızı ve sarı çevre halkalarına sahiptir.

Sol üst köşede bir Çin evi dairesel bir duvarla çevrelenmiş olup, bahçesi içerisinde gösterilmiştir. Duvar açık ve koyu yeşil renkli tuğlalardan örülmüş bir temel üzerinden yükselmekte, ayrıca üzeri aynı renklere sahip bir parmaklıkla süslenmiş (bahçenin zemininde de aynı süslerin görülmesi ender rastlanan bir durum) duvarın tepesine çekilmiş yeşil çizgi, eğik dizilmiş sarı tuğlalardan oluşan ön ve yan duvarın tepesine çeviren, arka duvar üzerindeki frizin rengi yeşil ve zemini sarı friz için temel bir görev üslenmiştir. Duvarın ön kısmı, resmin sol kenarında, kırmızı konturlu sarı, dikine bir direk tarafından sınırlandırılmış ve ön duvarın sağ tarafın tepesinde, kırmızı temel üzerinde yeşil bir yarımküre formu bulunan bir köşe direğiyle bitmektedir. Yarımküre, iki tarafı beyaz bir çizgi ile sınırlandırılmış, eğik, boz mavi bir şeritle süslenmiştir. Duvarın arkada kalan yan cephesinin ortasında koyu kahverengi çevrelenmiş kahverengi bir kapı görülüyor; duvar arka köşede tepesinde bir öncekiyle aynı parçadan bulunan boz mavi tuğlalardan örülmüş bir köşe sütunuyla bitirilmiştir. Kırmızı renkli girişin üzerinde boz mavi taşlardan bir temel üstüne yerleştirilmiş beyaz, açık bir salon görülmektedir ve yapının kırmızı bir balkonu ve daha önce bahsedilen formda, yeşil çevrelenmiş lacivert bir çatısı da bulunmaktadır. Çatının tepe kirişinin ortasındaki cisim kırmızı renktedir.

Bahçenin ortasındaki temeli boz mavi renk taşlarla oluşturulmuş, ev kahverengi çevrelenmiş basamaklardan oluşan ve yine kahverengi bir kapıya çıkan merdivenin olduğu görülmektedir. Duvarlar beyaz, balkon pervazı kırmızı; bu pervaz üzerindeki yuvarlak korkuluk kafaları ise yeşil renktedir. Lacivert renkli çatının mahyası ve çatıyı çevreleyen konturlar da yeşil renktedir.

Bir miktar lotus bitkisi tomurcuğu ve sürgünü motifiyle, bu serideki diğer resimlerde de aynı olan göz alıcı parlak kırmızı renkteki arka plan boşlukları süslenmiştir. Resmin sağ tarafında dört figür bulunmakta, en alt ve dışta da bunların dışında iki bağışçının tapınır halde çok küçük tasvirleri yer almaktadır. Figürlerden biri yeşil, Türk ceketi (çapan) içerisinde yaşlıca bir adam, diğeri ise boz mavi benzer bir kıyafet içerisinde resmedilmiş bir genç figürdür. Bu figürler belki baba ve oğul olabilmektedir ve konu dışı figürler olarak, ancak dini temalı tasvirin dışına resmedilmeleri uygun görülmüştür.

Bu figürlerin hemen önünde Buda'ya dönük olarak bir Bodhisattva ya da Devata figürü Hint kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir. Kırmızı sandaletler içindeki ayakları çim zemin üzerine basmakta, Buda'ya elinde tuttuğu çiçek dolu ayakları çok kısa altın bir kap sunmaktadır. Vücudunun üstü sıradan bir kırmızı (içi yeşil) şal ile sarılmış, bağrını ise yeşil nakışlı sarı bir kumaş örtmektedir. Bu örtü, boz mavi bir kuşakla bağlıdır. Bilindik halde resmedilmiş pantolon benzeri etekliği kırmızı renktedir. Dikdörtgenlerden oluşan kemer uzantısı ayaklara kadar sarkan beyaz bir sargının üzerine bağlanmıştır.

Tacı ve takıları altından ve yeşil mücevherlerle bezeli, halesinin içi kırmızı, hale kırmızı, yeşil ve tekrar kırmızı ile sarı şeritlerle çevrenmiştir.

Bu figürün önünde başı arkaya doğru genç bir erkek, elinde çiçek dolu altın bir kapla durmakta, başı, alt kısmı kırmızı ile çevrenmiş siyah bir örtü ile örtülmüştür. Bu başörtüsünün üzeri, altın yuvalar içinde beş yeşil mücevherle (?) süslenmiştir. (Benzer başörtüleri hala günümüzde Kuçar bölgesinde kullanılmaktadır)

Tüm kıyafeti uylukları örten giysiye bağlı bir kaç yeşil kuşak ve bu giysiyi tutan boz mavi kuşak dışında tamamen kırmızı renktedir. Alt baldırları ise balede kullanılabilecek benzer ayaksız birer parça örtmekte, bu çorap benzeri parçaları sarı panter postuyla kaplanmış, alt ve üstü ise kırmızı bir kürkle (?) süslenmiştir.

Devata'nın hemen üzerinde yine dua eder pozisyonda bir figür yükselmekte, bu figürün giyiminin diğerinden tek ayıran şey bağrını örten şalın siyah olması ve başındaki tacın ön cephesinin kırmızı renkli, çevresi altın kaplı ve yeşil mücevherlerle bezeli bir parçadan oluşmuş olmasıdır. Ayrıca bu figürün halesi de diğer figürün halesiyle benzer ancak bu Devata diğerinden farklı olarak lotus taht üzerinde durmaktadır. Bu taht, yeşil gövdeli, pembe, sarı çerçevesi yapraklara sahip bir lotus tasviri olup, dördüncü birazcık daha solda yer alan figürün tahtına benzemektedir.

Söz konusu dördüncü figürde yeni bir Devata tasviri kıyafeti bahsettiğimiz diğer figürlerin kıyafeti işle benzer ancak tek farkı göğsüne sarılı örtünün boz mavi nakışları ve koyu kahverengi olmasıdır. Bu figürün saçları kahverengi, ten rengi ise bu gruptaki diğer koyu saçlı figürde olduğu gibi kahverengi taramalı bir ten rengindedir. Halesi yeşil ve çevresini yeşil kırmızı sarı halkalar çevrelemektedir.

Bu figür havaya kaldırıldığı kısa ayaklı, altın kap içerisinde bulunan renkli çiçekleri Buddha'ya doğru atmakla meşguldür

Bu ilginç resmin açıklamasını ne yazık ki yapılabilmiş değildir <sup>168</sup>.

Gerçek boyutlar: 3,25 x 3 m.

---

<sup>168</sup> Le Coq, s.26.

Kat No: 11 Praniidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

Ebat: 3,32 x 1,80 m.





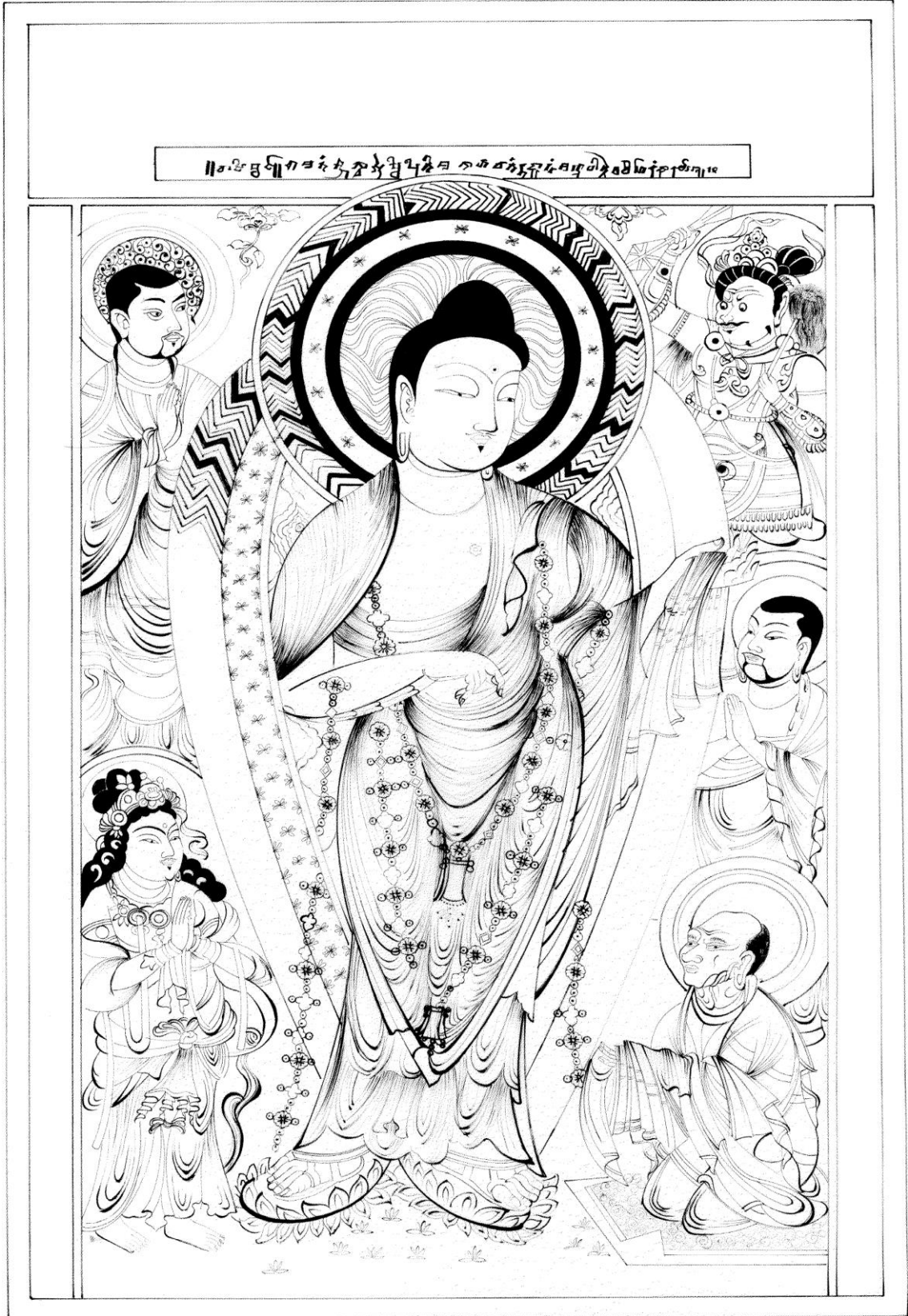
Resim 17 : Pranidhi Sahnesi No: 11

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basım, Graz: 1979, s.27.





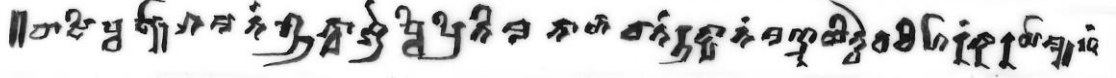
**Şema 11: Pranidhi Sahnesi**



Çizim 11: Pranidhi Sahnesi

Buddha'nın başının üzerindeki levhaya Orta Asya Brahmi alfabesiyle yanlış bir Sanskritçe kullanılarak şu ifade yazılmıştır : (Sanskritçe)

"Tacirbaşı Vasistha'nın gelişine nail olduktan sonra içi mutlulukla doldu (ve konuştu), bir park kurup donattıktan sonra; bir manastır yapacağım, dedi."



### Tabela:11

Bu resmi, tapınaktaki diğer resimleri yapan ressamdan başka birinin yaptığı anlaşılmaktadır. Örneğin Buda figürünün boyun bölgesindeki gerdan kıvrımları diğer resimlerden farklıdır ayrıca resim renkleri de diğerlerinininkinden daha mat olduğu anlaşılmaktadır.

Buda figürü yüzü girişe dönük şekilde iki lotus çiçeğinin üzerinde ayakta durmakta, Sandaletleri, yan kayışların sabitlendiği kısımda başka resimlerde de karşımıza çıktığı gibi yarım dairesel bir kesime sabittir.

Elbisesi siyah ve kırmızı renkli iç giysi üzerine sırdan sarı bir örtüden oluşmakta, üzerindeki mücevher zincirleri bir hayli zengin olduğu anlaşılmaktadır. Kafasında *usnisa* görülmekte, şakaklarında küçük kırmızı ve beyaz süslemeler bulunmaktadır. Ayrıca göğsünün üzerinde *urna* benzeri kırmızı bir işaret bulunmaktadır.

Sağ kolu kıyafetinin göğüs açıklığı üzerinde, rahat ve sakin bir duruşta resmedilmiş bu evde perde görülememektedir. Buda, sağ tarafta diz çökmüş Arhat'ın sunduğu bezlerden birkaçını sol eliyle kavramış, kontrol etmek ister gibi hafifçe havaya kaldırmış, sol elin parmakları arasında kırmızı deriden perde açıkça görülmektedir.

Baş ve beden haleleri aynı çerçevelerle çevrelenmiş olsa da, içlerini dolduran fon desenleri birbirinden farklı olup, baş halesinin arka planı, Buda'nın kafasında birleşen ve dıştan içe yaklaştıkça incelen düzensiz dalga desenleriyle doluyken, badem şekilli beden halesi baklava dilimli dizlerinden oluşan desenle süslenmiştir. İki halenin de dışı, zikzak süslemeleriyle bezeli geniş birer şeritle çevrili, iç şerit, ince, renkli hatlar arasında kalan, üzeri yıldızimsı desenlerle bezeli kırmızı bir şeritten oluşmaktadır. Bu yıldız süslemeleri üzerlerine beyaz noktalar atılmış, her biri küçük boz mavi renkli dairelerden oluşmaktadır ve siz konusu beyaz noktalar çemberlerin merkezine yapılmış daha büyükçe beyaz noktalara, ince beyaz çizgilerle bağlanmıştır.

Yan figürler bu resimde sayıca az; resmin sağ tarafında üç, solda ise iki figür bulunmaktadır.

Sol alt köşede, Budist rahip kıyafeti kuşanmış bir ihtiyar diz çökmüş, dizleri tuhaf, kırmızı üzerine sarı sarmaşık deseni ile kaplı dikdörtgen bir halı üzerine dayalıdır. Gösterişsiz, koyu renk bir hat halıyı çevrelemekte, halının önünde, kenarlarını çevreleyen hattan içeriye, desenli kısma doğru giren iki üçgen dikkat çekici niteliktedir. Bu üçgenlerin, halının arka yüzüyle aynı renkte olması muhtemel bir zemin üzerinde durması yüzünden karışıklığa yol açan, içeriye kıvrılmış köşeler olup olmadığı ise soru işareti olarak kalmaktadır.

Arhat'ın başı bir portre; tipi Doğu Asya tipi olmaktan uzak, figürün kafatası arkaya doğru çıkık, burnunun dibi ve üstü oldukça kemerli ve çenesi öne doğru sivri çıkıntılıdır. Kır saçları makasla kesilmiş görülen figürün çenesinde daha önce de sıkça görülen stilde sakal bulunmaktadır. Figürün yaşının getirdiği, deri altındaki kas yapısını görmemize izin veren cılızlığı, boyun bölgesindeki ayrıntılarla amatörce tasvir edilmiştir. Rahibin göz rengi mavidir.

Figür, öne uzattığı ellerinde Buda'ya sunduğu sarı çizgilerle süslenmiş kırmızı başörtülerini tutmakta, yukarıda söylediği gibi adağın bir kısmını Buda eline almıştır.

Yaşlı rahip figürünün üzerinde başı biraz arkaya yatık genç bir rahip tapınır vaziyette resmedilmiş, yuvarlak yüzü, yalnızca aynı duvarda bulunan bu ve bir sonraki resimde karşımıza çıkan, kendine has bir tip sergilemektedir. Sakalının çene ile dudak arasındaki kısmı neredeyse tamamen tıraşlıdır yalnızca çene sınırını belleyen bu ince bir çizgi halindeki sakal özenle ve yaşlı rahibin yüzünün böylesi yabancı görülmesine sebep olan stilin dışında resmedilmiştir. Figürün boynunda şeffaf cam ya da nefes taşı, tespih benzeri bir kolye asılıdır. Alnında ise *urna* benzeri (tilika?) bir işaret bulunmaktadır. Kıyafeti mavi ile çevrelenmiş kırmızı bir şal için de siyah iç giysisinden oluşmaktadır. Boş alanları sık bir sarmaşık deseniyle oldukça canlı görünür bir hale getirilmiş halesinin yeşil fonu öne çıkmaktadır.

Sağ üst köşede hareketli *Varjrapani* çizimi görülmekte, bu çizimde altın bir taçla örtülü başına kadar tamamen zırlı olduğu görülmektedir. Sol elinde *cauri* tutarken, sağ elinde açıkça görülecek şekilde resmedilmiş bir şeytan minaresini sallamaktadır. Ancak bu Vajra'nın tasviri diğer resimlerdekinden biraz farklılık göstermektedir.

Resmin sol alt köşesi ayakta duran, Hint tanrı kıyafetleri içinde bir Bodhisattva çizimi ile doldurulmuştur. İki ayağı da (ikisi de sol ayak olarak çizilmiş !) şematik çizimli bir lotus tahtın üzerine basmaktadır. Figürün yüzü ve yumuşak vücut hatları dışı bir tanrı olduğuna işaret etmekte, aynı şekilde yanlardan omuzlarına inen, tam seçilemeyen çokça süse sahip buklelere sahip gür, kahverengi saçları da aynı sonucu doğurmaktadır. Yine ince bıyığı ve çenesi altındaki kıvrımlar bu çıkarımı güçlendirmekte, bu figürden alnında *urna* benzeri bir çizgi bulunmaktadır.

Sol üst köşeye ve hale ile yan yana duran iki Pranidhi sahnesini birbirinden ayıran, sarmaşık desenleriyle bezeli geniş şeridin arasını ikinci bir genç rahip figürü kaplamakta, bu figür de dua pozisyonu almıştır. Figürün altında *urna* benzeri bir işaret bulunmakta, kulak memeleri delik, ancak ağır küpeler yüzünden aşağıya doğru sarkmamıştır. Tipi, sağ taraftaki figürlerden ortadaki ile hatırı sayılır benzerlikler taşımakta, halesinin boz mavi fonu, sağdaki figürün halesine benzer şekilde, sarmaşık deseniyle süslenmiştir.

Kıyafetinin altında iki tane iç giysisi bulunmakta; bunlardan birincisi sarı renkli olup, göğüs bölgesinde görülürken, kırmızı olan diğeri vücudun alt kısmından sarmaktadır. Bu içliklerin üstüne giyilmiş olan kahverengi bir hatla çevrelenmiş mavi elbise, açık ve koyu mavi çizgili astara sahiptir. Rahip, bu üç kıyafetin üzerine bir de mavi astarlı, kırmızı ve sarı renkli bir şal almış, yine de bu resimlerde gösterilen kıyafet detaylarının güvenilir birer kılavuz olup olmadığı tartışmalıdır

Bu duvardaki diğer iki resim büyük oranda kırılıp kaybolmuş, günümüze ulaşmayı başarmış parçalarının tasvirini giriş bölümünde yer alan Bezeklikteki 9. nolu tapınağa ilişkin anlatımlarda bulabilmekteyiz. (bk. s.14-18. Albert Von Le Coq, Chotscho)<sup>169</sup>.

Bize kendi araştırmamızda bu kısım ile ilgili anlatımları, başta Le Coq olmak üzere çeşitli kaynaklarca anlatmış bulunmaktayız. (bk. s.44.)

Gerçek boyut: 3,32 x 1,80.

---

<sup>169</sup> Le Coq, s.27.

Kat No: 14 Pranidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

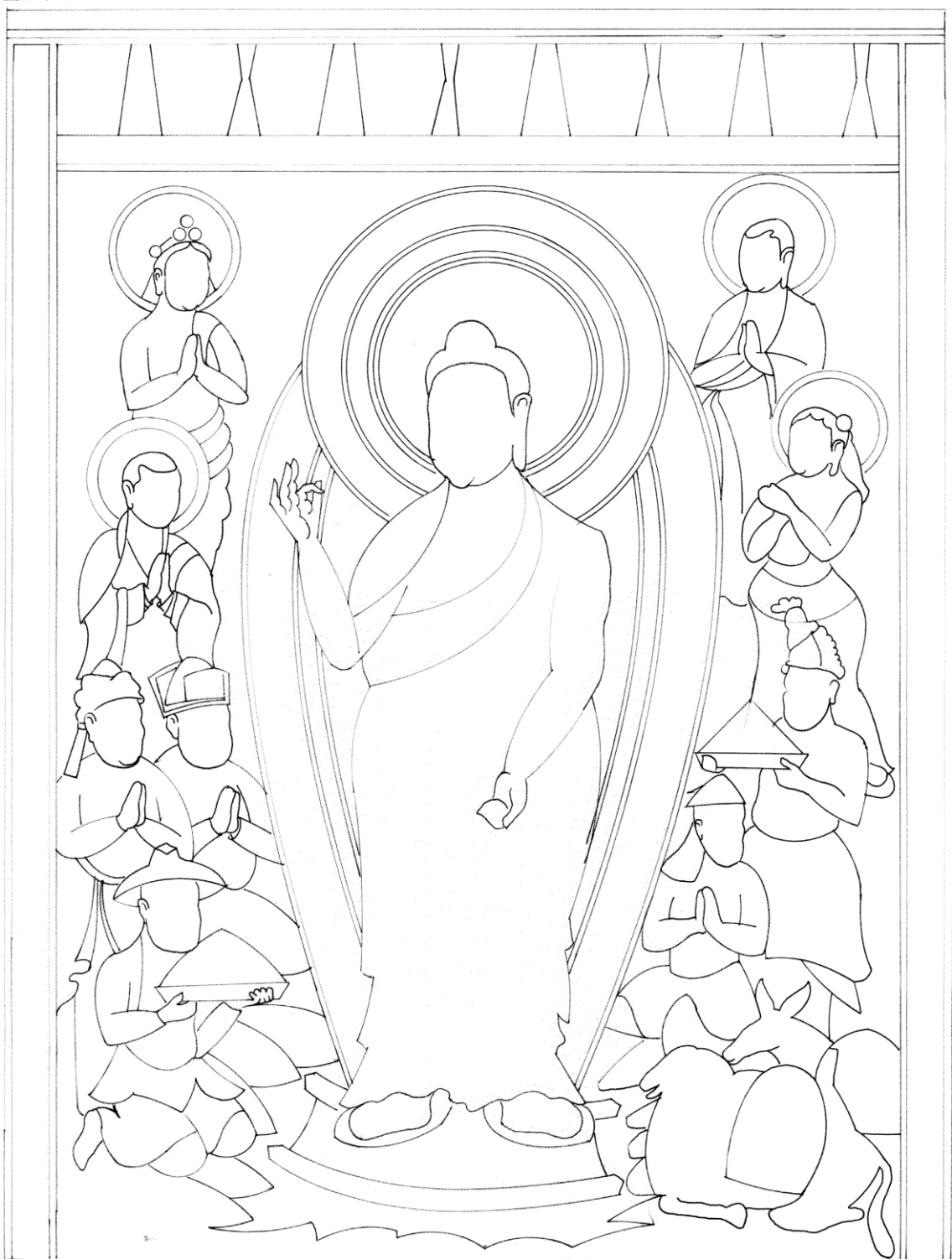
Ebat: 3,60 x 2,30 m.





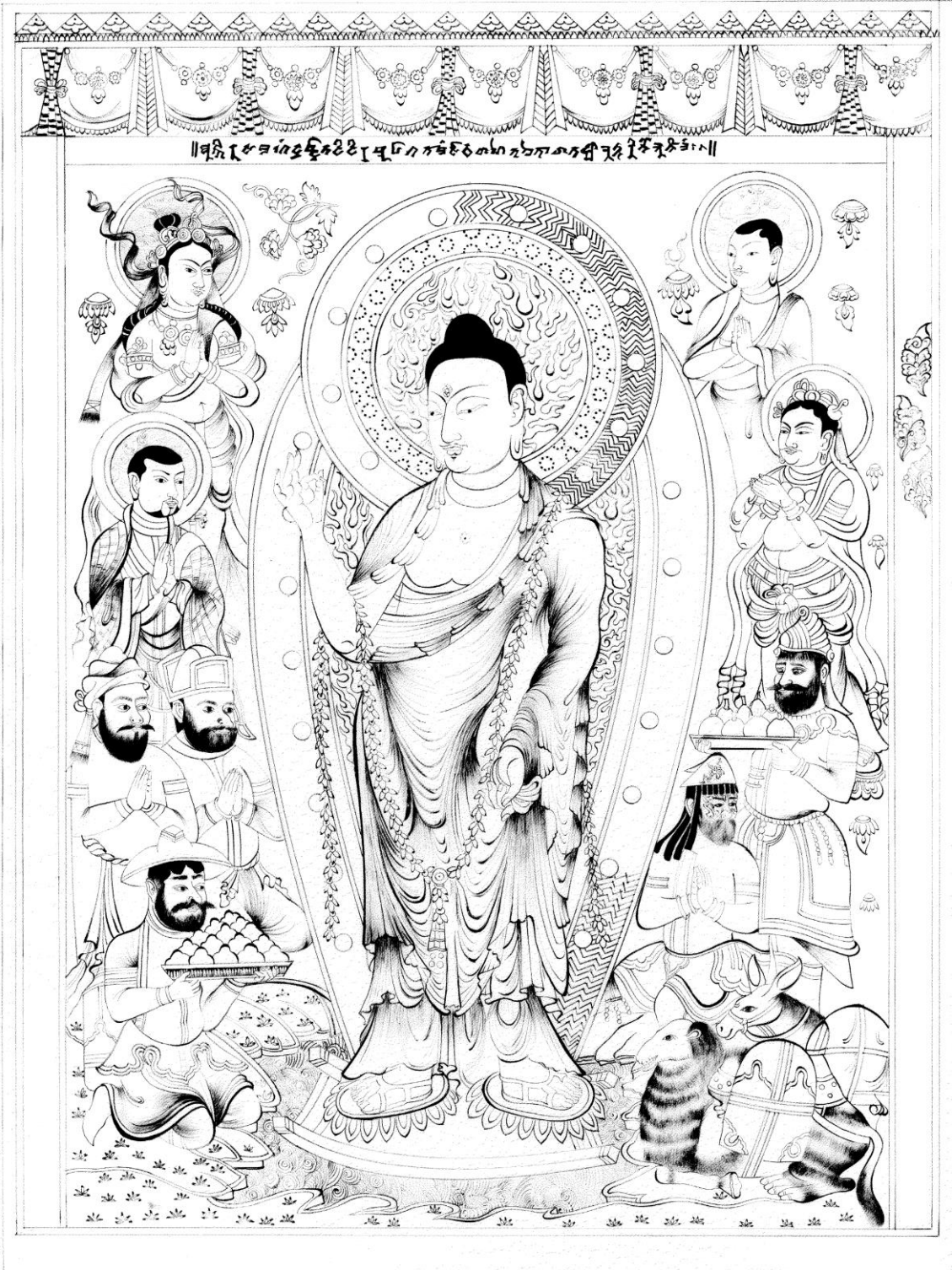
Resim 18 : Pranidhi Sahnesi No: 14

Kaynak: Albert Von Le Coq, Chotscho, 2. Basim, Graz: 1979, s. 28.



Şema 12: Pranidhi Sahnesi 14

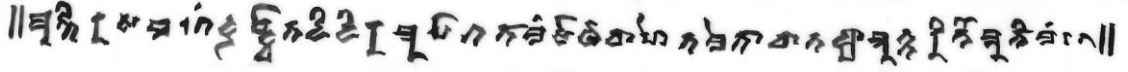




Çizim 12: Pranaidhi Sahnesi 14

Yazıtta Orta Asya Brahmi harfleriyle şu bozuk Sanskritçe cümle yazmaktadır:  
(Sanskritçe)

"Nehir kıyısına varan Angiras'ı gördüğümde ben, tacir başı, Muni'yi tekneyle nehirlerden geçirdim.



#### Tabela (14): 12

Resimdeki Buda figürü sağına doğru dönmüş, perdesiz çizilmiş sağ eli aydınlatıcı pozisyonda havada, diğer eli ise üzerindeki sarı rahip elbisesinden çıkan bir püskül tutmaktadır. *Usnisa*'nın dibinde beyaz ve kırmızı süslemeler görülmekte, *urna* ve göğüs üzerine resmedilmiş kırmızı işaretler de buna benzer bir stilde resmedilen *Cintamani*, yani mücevher tasvirine benzemektedir. Figürün üzerindeki kıyafet sarı bir üst ile boz mavisi ve kırmızı renklere sahip bir iç giysisinden oluşmaktadır. Tüm Pranidhi sahnelerinde olduğu gibi bu resimde de Buda'nın üzerinden mücevher zincirler sarkmaktadır.

Buda'nın sandalet giymiş ayakları lotus çiçekleri üzerine basmakta, figür eğik yamaçlı kıyıları olan küçük bir suda yüzen düz bir sal ya da teknenin (bir çeşit su aracı) üzerinde görülmektedir.

Buda'nın etrafında dokuz yan figür görülmekte, bu figürlerin beşi portre olmalı, geri kalanlar ise az ya da çok, şematik tasvirlerden oluşmaktadır.

Buda'nın ayakları dibinde diz çökmüş halde adaklar sunan portre figürlerin İran ırkından oldukları görülmektedir.

Bu portrelerin iki tanesi Buda'nın sağ tarafında kalkmakta, bu figürlerden önde kalanı diz çökmüş ve başının tapınma yönünün aksine çevirmiştir. Kıyafeti, kenarları kürklü, yeşil bir kaftan, bir kemer, takılar ve paçalar yüksek çizmeler içine sokulmuş, duru renk bir binici pantolonundan oluşmaktadır. Beyaz tenli yüzü gür, siyah saç ve sakallarla kaplı; saçları, bazısı uzun bazısı kısa, şerit benzeri perçemler halinde boyun üstünde, yanlara ve alna sarkmıştır. Başiboş bir hacı ya da kötü niyetli eller tarafından, figürün başındaki, arkaya doğru iki sivri uçla sonlanan başlığın üzerine anlamsız çizgilerin karalanmış olduğu görülmektedir.

Bu figürün önünde ikisi de yüklü bir eşek ile çift hörgüçlü bir deve durmakta, devenin burnunda, ucundan dizgin kayışı sarkan halka titizlikle işlenmiş gibi görülmektedir.

Diz çökmüş figürün arkasında, ayakta duran öfkeli bakışlı bir adam, yeşil, kürklü bir kaftan içerisinde, içi parlak bir şeyle (altın tozu?) dolu bir kese sunarken resmedilmiştir. Bu figürün yüzü, Avrupa karakteristiği göstermektedir. Gözleri açık yeşil, sakal ve saçları siyah, giydiği kartal kanatlı, dikkate değer başlık figürün, bir Sasani soylusu olduğunu işaret etmektedir. Bacakları örten gri kıyafet, geniş, konçlu çizmenin içine sokulmuş ve iç kıyafetinin uç kaftanının altından görülmektedir.

Sol tarafta üç tapınan figürden oluşan bir grup resmedilmiş, ön plana elinde, çevresine ince bir işçilikle yaprak desenleri işlenmiş, içerisindeki pirinç, tereyağı gibi (?) sunulardan oluşan birbirinden farklı formlarda piramitlerle dolu olan güzel bir kap sunan, diz çökmüş bir erkek resmedilmiştir. Üzerindeki yandan ilikli kaftanın kesimi diğer figürlerin kaftanına benzemektedir. Özel birer kıyafet sayılabilecek kalça üzerindeki örtüler ince, yuvarlak süslemelerle bezeli deri kemerin altında görülmektedir. Bu deri kemer de, pantolon ve çizmede olduğu gibi, önceki figürlerin üstündekilerle benzer özellikler göstermektedir. Ancak kâse biçimli başlığı, farklı saç stil ve seyrek sakalıyla bir figür diğer dört tapınağın figürlerinden ayrılmaktadır.

Bu figürün arkasında görülen yaşlı figür, sağındaki diz çökmüş diğer figür gibi, Batı Asya tipi bir yüze sahiptir. Başında türbanı olan, kaftanın kesiminin yanındaki figürün kesimiyle benzediğini yazabiliriz. Ancak ortadan ilikli ve bele bağlanmış bir kuşaktan ibaret kemerinin altından, yan taraftan açıktır. Figürün bir de kırmızı iç giysisi giymiş olduğu görülmekte, bacakları örten beyaz kıyafetin parçaları süslü ve yüksek bir konçlu çizmenin içine sokulmuştur. Sağındaki diz çökmüş figür, sık kahverengi sakallı genç bir erkek, üzerinde diğer figürünkünden daha uzun, kürklü bir elbise bulunmakta, bu kıyafet kemer olarak bağlanmış kırmızı bir kuşakla sıkılmıştır. Kolların eklem yerlerinin dibinde altın halkalar görülmekte, başındaki konik şapkanın ön ve arkasında dik duran kantlar bulunmaktadır. Bu ek parçalar muhtemelen güneşten korunmak için açılıp kapanabilen gölgeliklerdir.

Sağdaki tapınağı figürleri üstünde dua eder halde Buda'ya bakan bir Bodhisattva değerli, Hint tarzı tanrı kıyafeti içinde resmedilmiş, bu figürün hizasına karşılık gelen sol tarafta, yeşil, sarı nakışlarla işlenmiş bir yamalı elbise ayrıca sarı iç giysisi giyinmiş genç bir rahip bulunmaktadır. Kıyafet düzeni net olarak seçilmese de bu tür kıyafetin rastlandığı Japon yontuları üzerine bir araştırma buna bir açıklama getirebilir. Zayıf bir sakal hattıyla çevrelenmiş yüzü yabancı bir tip sergilemektedir. Resmin en üst sağ köşesini dua eder pozisyonda bir genç tasviri kaplamakta ve bu figür yeşil çerçevelenmiş kırmızı bir üstlük giyinmiş, tasvir ettiğimiz son iki figür gibi bir lotus tahtın üzerinde durmaktadır. Boşlukları doldurmak için de stilize lotus çiçekleri ile süslenmiştir.

Sol üst köşede ise yine bir lotus taht üzerinde duran Hint tanrı kıyafetleri içerisinde, tapınır bir ilah görülmekte, Buddha ve bu Bodhisattva'nın haleleri arasında

kalan alanı sarmaşığimsı, üçer çiçekli lotus gövdeleri doldurmaktadır. Bu resimde gördüğümüz dört halenin hepsi, sarmaşık desenleriyle süslü halkalarla çevrelenmiş birer dairedir. <sup>170</sup>

Gerçek boyutlar: 3,60 x 2,30 m.



---

<sup>170</sup> Le Coq, s.28.

Kat No: 15 Pranidhi sahnesi.

Bulunduğu Yer: Bezeklik.

Tarih: 9-13. yüzyıl.

Yazı Çeşidi: Orta Asya Brahmi ve (tam doğru olmayan) Sanskritçe.

Ebat: 3,25 x 2,35 m.



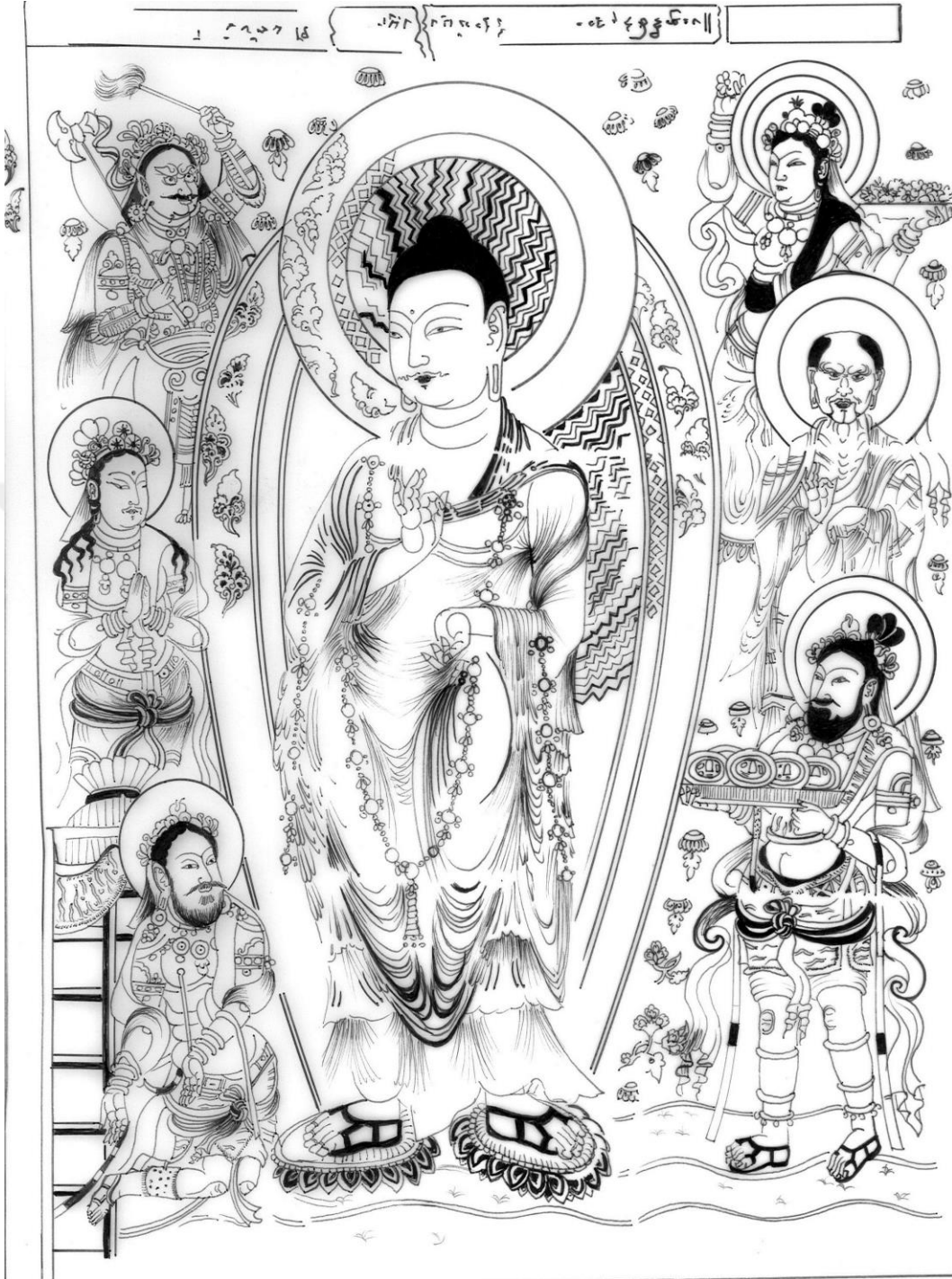


Resim 19 : Pranidhi Sahnesi No: 15

**Kaynak:** Albert Von Le Coq, **Chotscho**, 2. Basım, Graz: 1979, s.29.



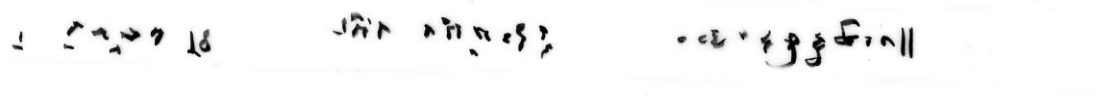
Şema 13: Pranidhi Sahnesi 15



Çizim 13: Pranaidhi Sahnisi 15



Bu duvar resminin lambrekin frizleri büyük oranda kırılmış, aynı şekilde yazıtın bulunduğu kısım da üzerine Sanskritçe dizelye beraber yok olmuştur.



**Tabela (15): 13**

Resimdeki Buda figürü sola dönük halde, bir çift, yeşil renkli, çevresi sarı gövdeye sahip, ten rengi, koyu kırmızı taramalı yaprakları olan lotus çiçeğinin üzerinde durmaktadır. Figürün sandaletlerinin tabanı kahverengi, bağcıkları kırmızı ve yeşil renktedir. Bu ilah sarı bir rahip elbisesi ve bunun içinde, göğüs kısmı üzerinde fark edilen kahverengi bir iç giysi giymiş; ancak rahip elbisesinin eteğinin altından bir siyah bir de kırmızı iç giysinin uçları sarkmış görünmekte ve bu figür zengin mücevherlerle süslenmiştir.

Figürün ten rengi kahverengi taramaların üzerinde olduğu ten rengidir, alnında, göğsünde ve şakakta sıkça bahsedilen işaretlerle çizilmiştir. Aydınlatır pozisyon almış ellerin parmakları kırmızı, file görünümlü perdelerle birbirine bağlanmıştır.

Halenin arka planı resimlerin tümünde karşımıza çıkan renklerde zikzak deseniyle dolu, haleyi içten çeviren halka kahverengi üzerine çok hoş sarmaşık desenleriyle süslenmiştir.

Sol alt köşede kıyafetinden bir Brahman olduğu anlaşılan erkek figür, kamıştan örülmüş yeşil bir tövbekar barakasının önünde, hizmetkar bir ifadeyle diz çökmüş olarak tasvir edilmiştir.

Bu Brahman, çevresi kırmızı ve sarı hatlı bir kapıda diz çökmüş, tasvire süreklilik kazandırmak için kamış barakanın çevresi de belirli aralıklarla aynı türden enine şeritlerin olduğu görülmektedir. Siyah çizgili sarı bir hayvan postu girişin üst kısmından arkaya, barakanın üzerine doğru uzanmaktayken, bir diğer kırmızı post ise tövbekarın altında halı olarak serilidir.

Bu Hintli figürün ten rengi sarımsı beyaz, gözleri, saçları ve biraz seyrek duran sakalları ise siyah, vücudunun üst kısmı yeşil astarlı şal dışında çıplak ancak altın takılarla kaplıdır. Kemerin altına, kalça ve kasıkları örtecek bir kumaş sarılmış, bunun üzerine de kaplan postu üçgen parçalardan yapılmış bir peştamal, boz mavi rengi bir kuşak bağlanmıştır. Alt baldırlarda panter kürkünden, kırmızı süslemeli, ayak kısmı olmayan çoraplar görülürken, çıplak ayaklar kırmızı ve sarı kayışlarla bağlanmış, kahverengi tabanlı sandaletler içindedir. Baş halesi kırmızı, açık ve koyu boz mavi, bir de sarı renk halkalarla çevrelenmiştir. Resmî solda sınırlandıran dikine ince çizgiler üzerinde, hacılar tarafından karalanmış, içeriği önemsiz, Çince ve Uygurca yazıların

yazılmış olduğu görülmektedir. Sali prensliğinin ismi, resme daha sonra eklenmiş bu yazılarda da karşımıza çıkmaktadır.

Brahman figürünün üzerinde Hint kıyafeti giymiş bir Devata figürü tapınır pozisyonda tasvir edilmiştir. Ten rengi beyazımsı pembe olan figürün, saç ve gözleri kara, alnında *urna* benzeri bir işaretin olduğu görülmektedir. Beyaz bir örtü ve altın taçla süslenmiş başının etrafında yeşil ve sarı çerçevesi kırmızı bir hale yer almaktadır. Beyaz bir örtü ve altın taçla süslenmiş başının etrafında yeşil ve sarı çevreli kırmızı bir hale yer almaktadır. Takıyla süslenmiş çıplak vücudu, biri kırmızı diğeri yeşil olmak üzere ince şallarla bir kaç kez sarılmış olduğu görülüyor. Kalça üzerinde boz mavi renk nakışlı sarı bir örtü sarılmış, bu örtü yukarıda beyaz bir kuşak üzerine bağlanmış renkli bir kemer ile bele bağlanmıştır. Ayrıca kalça üzerinde, boz mavi başka bir kuşak daha görülüyor.

Resmin sol üst köşesini Vajrapani figürü kaplamakta, yüzü Buddha'ya dönük bu figür havadaki, *vajra* değil de *cauri* tutan sol elini, vurmak üzere havaya kaldırmış, öfkeli bir eylem pozisyonunda resmedilmiştir.

Vajrapani'nin şeytani karakteri saçının ve sakalının düzeninden, sivri uçlu kulaklarından, diğeri elindeki baltadan ve yuvalarından fırlamış gözlerinden anlaşılmaktadır. Kıyafeti bilindik tarzda, sarı çerçevesi, yeşil renkli göğüs parçası, metalik gri gövde ve kahverengi kol zırhından oluşan tam teçhizat bir zırhtan oluşmuş, üzerine ise kırmızı bir pelerin bağlanmıştır. Göğsün ortasında birleşen kalp desenli birkaç altın kuşağın ortasında bir de altın mücevher görülmektedir. Alt kolu koruyan zırh parçası (alt yapısı) altın pullardan ve (üst yarısı) renkli plakalardan oluşmaktadır. Zırhın alt gövdesini koruyan kısmı çevresi altın bezeli, kırmızı,, gri ve karmen kırmızı renklere sahip bir halkadan oluşmaktadır. Bu parça ön kısmındaki dış bükey (yuvarlak) çıkıntıdan, yukarıya, mücevher zincirlerinin altına tutturulmuştur.

Uyluklar ve kalça kırmızı çerçevesi sarı bir zırh parçasına örtülmüş, bunun altında yeşil bir deriden örülmüş ikinci bir koruma bulunmaktadır.

Bu yeşil şeytani figürü, her ne kadar bir *vajra* taşımasa da, Vajrapani ailesine dahil edildiği özellikle ifade edilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi figür sol elinde bir *cauri* tutarken sağ eli de kahverengi saplı özgün bir çift taraflı baltayla takviye edilmiştir. Baltanın metal kafası mavimsi renkte ve keskin uçlara doğru beyaza kaçmaktadır. Kırmızı baş halesi yeşil ve sarı ile çevrelenmiştir.

Resmin sağ tarafında yalnızca üç yan figür durmaktadır. Bu figürlerden em altta bulunanı, elinde büyük bir altın kap içinde adak kekleri dolu tabaklar taşıyarak yürüyen bir Brahman bulunmaktadır. Figürün ten rengi sarımsı beyaz olup, saçları ve iki sivri ucu aşağıya uzanan sakalları grimsi bir siyah rengindedir. Baş halesi boz mavi ve sarı çevrelenmiş kırmızı renkte, vücudunun üst kısmına işlemeyle süslenmiş kaplan kürkü

bir şeritle sarılmıştır. İnce, içi yeşil, dışı kırmızı bir kumaş şal ise kollarından sarmaktadır, alt gövdeyi ve uylukları örten kırmızı kumaş dikdörtgenlerden yapılmış alelade bir kemer tarafından tutturulmuştur. Renkli dokuma olması muhtemel bir süs kordonu tokasına bağlı ve iki ucu, iki kolun bilekleri ile pazı arasında kalan kısmının üstünden geçip aşağıya sarmaktadır. Brahman'ın kalçasına sarılı kırmızı kıyafetin üzerinde, üst kenarı kırmızı süslemeli, alt kenarı yeşil şeritli, dikdörtgen kaplan kürkü parçalarından yapılmış bir etek bulunmakta, etrafına da boz mavi bir kuşak sarılmıştır.

Alt baldırları, kenarları boz mavi süslemeli panter kürkünden ayaksız bir çorap örtülü bileklerin üzerinde ise çevresine ziller asılı altın birer halka bulundurmaktadır. Figür ayaklarına tabanı doru, bağları ise kahverengi ve gri sandaletler giymiştir.

Bu tarafta bulunan bir sonraki figür Brahman'ın üzerine resmedilmiş bir Arhat figürdür. Bir portre çizimi olan portre kafası, ressamın figürü tam ön cepheden resmetmiş olmasından dolayı da ilginç bir pozisyonda görünmektedir. Aslında bu sanat üslubunda tasvir gibi tam profil insan yüzünden kaçınılmaktadır. Yaşlılık emarelerinin çok net belli olduğu bu çehrede, kemerli bir burun dikkat çekmektedir. Tıraşlı saç ve sakal açık boz mavi, koyu kahverengi gözler ve yine kahverengi tonların olduğu ten rengi ile resmedilmiş bu yüzün, kırmızı ve sarı çizgilerle çevrelenmiş halesinde, yeşil sarmaşık motifleri bulunmaktadır.

Figürün kıyafeti kenar işlemleri kahverengi olan, çok açık gri astarlı, yeşil bir iç giysisi üzerine sarı kenar işlemleri ve aynı renk çapraz çizgilerle süslü doru renk bir yamalı elbisedir. Bu üst elbisenin astarı boyun, sol kol ve özellikle sol omuzda görülmektedir. Pelerinin uçlarından biri arkadan çıkarak sol omuz üzerine birleşmektedir. Aydınlatıcı-öğretici bir duruşla bize bakar halde tasvir edilmiş bu ilahı, Hint Avrupa menşeli yerleşimcilerden bir karakter olarak görmekteyiz.

Bu yaşlı figürün arkasında, sağ üst köşede bir Devata tasviri yer almakta, figür altın bir kap içinde tuttuğu çiçekleri Buddha'ya atmaktadır. Ten rengi beyaz, tenin taramalarının ten rengi olduğu bu yüzde göz ve saç rengi siyah olarak boyanmıştır. Üst kısmı çıplak olan vücut, yalnızca kırmızı bir şal ile bir kere sarılmıştır. Aynı şalın (?) kolları üzerinden dolandığı yerlerde yeşil arka yüz görülmekte; kalçasını saran yeşil sarı giysisinin kuşakları boz mavi ve bacakları örten kıyafet de kırmızı renktedir. Beyazımsı baş halesi boz mavi, kırmızı ve sarı şeritlerle çevrelenmiştir<sup>171</sup>.

Gerçek boyutlar : 3,25 x 2,35 m.

---

<sup>171</sup> Le Coq, s.29.

## 4. DUVAR RESİMLERİNDEKİ PLAN

Budizm, diğer dinlerle yapısal olarak aynı olmamasına ve sofistike öğretilerine rağmen 2.500 seneden bu yana girdiği tüm ortamlara uyum sağlayabilmiş olduğunu, gerek yazılı metinlerinden gerekse de varlığını korumuş olduğu tespit edilen coğrafyalardaki buluntularından anlayabilmekteyiz. Jo Durden Smith'e göre; O, Sutralarından Hinayana'sına kadar, Mahyana'sından Tantra Zen'ine kadar, sürekli olarak yeni bir çevreye veya değişen sosyal şartlara uyum sağlayabilmenin yolunu, kendine özgü hedefi olan Aydınlanma'yı odağının dışına itmeden ve merhamet unsurunu da göz ardı etmeden yapabilmiş olmasından ileri geldiğini önemle vurgulamıştır. "Doğru inançlar, doğru bilgi, doğru davranış..."<sup>172</sup> İlkelerini kendine en yabancı ortamlarda bile özenle korumuş olduğunu bildiğini görmekteyiz.

Katalog bölümünde sunulan bazı duvar resimlerindeki kültürel doku, dikkatle incelendiğinde, her bir planın şematik olarak da bir düzeni korumak üzere tasarlanmış olduğunu anlamak mümkün olmuştur.

Farklı unsurların, yukarıda bahsedilen ilkeler neticesinde yan yana gelmiş olduğunu söyleyebilmek klasik bir iddiadan öteye geçmemize olanak sağlamaktadır. Aşağıda inceleyeceğimiz her bir resmin planındaki tertip ve düzende, yaratıcı bir tanrının varlığı ile hiç de ilgilenmeyen bir doktrin olduğunu görmemizi güçlü kılan mizansenler bu inancın hoşgörü tabanını hissetmemizi de sağlamaktadır.

### 4.1. Konu ve Resim İlişkisi

Toplam on üç resim planında genel olarak "sunum sahnesi" konu olarak ele alınmıştır. Bu sunum çeşitli yaş ortalamalarına sahip figürlerin Buda'ya dönen yüz ifadelerinin yanı sıra, mitolojik kişiliklerin şematik tasvirleri, Hint tanrı kıyafetleri içerisindeki, tüm duyarlı canlıların Buddha'ya ulaşmasına yardımcı olmaya kendini adanmış Bodhisattva figürleri ibadet eder vaziyette resmedilmişlerdir.

Diğer figürlerin de çeşitli formlara sahip kaplarda bir takım yiyeceklerin de el üstünde tutularak Buda'ya sunumu yapılmak üzere yöneltilmiş olduğunu görmekteyiz. Saygı

---

<sup>172</sup> Smith, s.327.

unsuruna dayanan el hareketleri ve bedenlerdeki pozisyonlar da buna uygun olarak resmedilmişlerdir.

Yerleşik düzenin geleneğini hatırlatan mimari dokular genellikle sahnenin üst kısmında yer almakla beraber, bu mimari dokuların taş işlemleri çok yoğun olmamakla birlikte özellikle yapılmış olduğunu da sahnelerin detaycı bir bakış açısıyla ele alınmış olduğunu göstermektedir. Bu noktada dikkat çeken diğer bir unsur da, yer yer bu mimari dokuların hemen ardında görülmekte olan at çizimleri, gerçekçi bir resim dokunuşunu hatırlatmaktadır. Sahnelerde atın yanı sıra genellikle sırtlarında ustaca bağlanmış koni biçimli sunulacak adakları taşıyan binek hayvan çizimleri görmekteyiz.

Sunu sahnelerinde yine genellikle sıralamada üst kademelerde, Buda'yı koruyan zırlı figürler kendine yer bulmuştur. Bu keskin bakışlı ve elinde her bir sahnede görüntüsü çok da değişmeyen püskülüyle dikkat çeken bu Vajrapani, bu sahnelerde klasik bir figür pozisyonunda yer almaktadır. Sivri kulakları ve köpek dişleriyle diğer figürlerden ayrılan ve fizyolojik olarak daha donanımlı görünen detayları ile adeta bir demon görüntüsünü akla getirmektedir.

Yüz hatları ve az sayıda özgün, sivri buklelere sahip seyrek sakallı Doğu Asya karakterli bazı figürlerin cüce gibi çizilmiş olmaları da bu sahnelerde kendine yer bulmuş oldukları görülmektedir. Baştan ayağa stilizasyonun hâkim olduğu bu figürlerde yoğun kıyafet işlemleri dikkat çekmektedir. Özgün saç modelleri, çeşitli başlıklar ve yüz ifadeleri, bu ifadelere uygun duruş pozisyonları, figürlerin konumlarına ilişkin maddesel donanımlar, başka kültürlerin, örneğin Japon ve Pers minyatürlerinde görülen minyatür özelliklerini taşımaktadır. Dolayısıyla bu sunum sahnelerinde evrensel ilkelerin ünik dokunuşlarına sahne olduğunu söyleyebilmek yerinde bir tespit yapmamıza olanak sağlamıştır.

Sahnelerdeki Buda figürü bir halenin önünde, genellikle hafifi öne eğik başı, mütevazı duruşuyla ve bir çift lotus çiçeğinin üzerinde, aydınlatır pozisyonundaki el işareti ile ayakta durmaktadır. Genellikle göğsünün bir tarafını açık bırakan, yoğun kumaş katlarına sahip rahip elbisesinin üzerinden, aşağıya sarkan çeşitli işleme detaylarına sahip, çok zarif sarmaşık desenleri göze çarpmaktadır.

Dikdörtgen yapılarıdaki bu sahnenin en üst kısmını yoğun bir perde detayı almakta ve hemen altında, her biri kazı esnasında hasar görmüş Orta Asya Brahmi alfabesi ile yazılmış yazılar bulunmaktadır.

Tapınakta ebatları genellikle 3,25 x 2 metreyi bulan her duvar resmi Le Coq'un tespitine göre birbirinden ufak farklarla tarz ve yorum bakımından ayrılmaktadır ki, bu da resimlerin farklı kişiler tarafından yapıldığını akla getirmektedir. Fakat her resimde konu bütünlüğü açısından genel görünüş ve sunum sahnelerine uygun içerikte duvarlara yapılmış olduğu kesindir.

## **4.2. Figürlü Konular**

Tapınakta toplamda bulunan 13 adet duvar resimlerinde her figür, içerik olarak bir yer temsil etmekle birlikte, genel olarak sunum sahnesi olarak ifade edebileceğimiz birer Pranidhi sahnesidir. Koridorların uzun dış duvarlarının her birinde, üçer tanesinin bulunduğu bu sahnenin, daha kısa iç duvarlarında ise ikişer sahne olarak yer aldığını görmekteyiz.

Kendisine sunaklar sunulan ve bütün resimlerin ortak figürü olan Buddha, bu sahnelerde orta kısımda yer almaktadır. Dikdörtgen yapıdaki bu kompozisyonun sağ ve sol taraflarında Buda'ya eşlik etmek üzere çeşitli figürler ve binek hayvanları bulunmakta olduğunu daha önce de ifade etmiştik. Şimdi bu kompozisyonu oluşturan her bir figür ve detayları daha yakından incelemek üzere ele alalım.

### **4.2.1. Buda Figürü**

Sunum sahnelerinde yer alan her bir Buda figürü yan yana geldiğinde, genel olarak değişmeyen ve ortak paydada yer alan pozisyonları ile aynı konu bütünlüğünü kurmamıza yardımcı olmaktadır.

**Buda:** Uyanmış, idrak etmiş, bilinçlenmiş.

Üç koridordaki sayıları toplamı, on beşi bulan, ancak incelemeye aldığımız on üç resmin hepsinde, (girişteki rahip resimleri hariç) Pranidhi yani "sunum" sahnesi yapılmıştır. Bu sahnelerin ortak figürü, kendisine adaklar sunulan Buda tasviridir. Genel renk hakimiyetinin kırmızı olduğu bu figürün kıyafetinde, çok yoğun kumaş kıvrımlarının olduğunu görmekteyiz. Her bir kıvrım detaylı bir şekilde kırmızı renginin

değişen ton değerleri ile çizilmiş olup, çizgilerde de nüansların yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Buda'nın yedi tasvirinde sağ göğsünün açık, diğer altısında ise kısmen kapalı olduğunu görülmektedir. Göğsünün açık olduğu tasvirlerinde, Buda'nın iki göğsünün arasında, Budacılıkta kutsal sayılan işaretlerden biri bulunmaktadır. Üçüncü göz olarak yorumlanan ve adına *urna* denilen bu işaretlerden biri de bütün sahnelerde Buda'nın alnında görülmektedir. Omuz ve kollardan aşağıya sarkan yoğun süslemeli zincirler de yine bütün sahnelerin en belirgin ortak özelliklerindedir.

Sahnelerde Buda'nın başı hafif öne eğik, saçlar yukardan topuz yapılmış, bir elinde elbisesinin kumaş kıvrımlarını tutan, diğeri ile aydınlanır pozisyonunda duran bir vaziyette, ayağında sandaletleri ile bir çift lotus tahtının üzerinde durmaktadır. Başının arkasında çeşitli detaylarla süslenmiş haleler, bütün bedeninin etrafını saran başka bir çerçeve ile devam etmektedir. Üzerinde durduğu lotus taht su üzerinde tasvir edilmiştir.

**Tablo 1: Pranidhi Sahnesi Buda**

		
<p><b>Çizim 1: Buda (Sahne 1)</b></p>	<p><b>Çizim 2: Buda (Sahne 2)</b></p>	<p><b>Çizim 3: Buda (Sahne 3)</b></p>



**Tablo 2: Pranidhi Sahnesi Buda**

		
<p><b>Çizim 4: Buda (Sahne 4)</b></p>	<p><b>Çizim 5: Buda (Sahne 5)</b></p>	<p><b>Çizim 6: Buda (Sahne 6)</b></p>


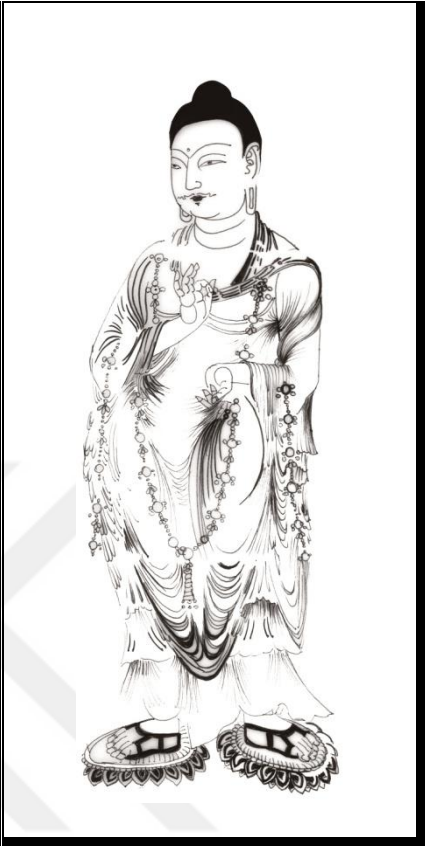
**Tablo 3: Pranidhi Sahnesi Buda**

		
<p><b>Çizim 7: Buda (Sahne 7)</b></p>	<p><b>Çizim 8: Buda (Sahne 8)</b></p>	<p><b>Çizim 9: Buda (Sahne 9)</b></p>

**Tablo 4: Pranidhi Sahnesi Buda**

	
<p><b>Çizim 10: Buda (Sahne 10)</b></p>	<p><b>Çizim 11: Buda (Sahne 10)</b></p>

**Tablo 5: Pranidhi Sahnesi Buda**

		
<p><b>Çizim 12: Buda (Sahne 11)</b></p>	<p><b>Çizim 13: Buda (Sahne 14)</b></p>	<p><b>Çizim 14: Buda (Sahne 15)</b></p>




#### 4.2.2. *Diğer Figürler*

**Rahip:** Din adamı.




Rahip figürleri sahnelerde genellikle cüppelidir ve dua eder, aydınlatır, öğretir pozisyonlarda resmedilmişlerdir. Ancak rahip figürlerinin bu kompozisyonlarda farklı evrelerde olduklarını anlıyoruz. Bu rahipler bazen birer başışçı, bazen huşu içinde dua eden genç ve yaşlı tasvirlerden oluşmaktadır. Ortası kazınmış saça sahip, tıraşla şekillendirilmiş ince sakallı ve öne çıkık burunlu, kulağına yakın elmacık kemikli yaşlı rahipler, gerek yüz ifadeleri gerekse de başlarının arkasında bulunan haleleri ile, rahip olma yolunda olan diğer rahiplerden net bir şekilde ayrılmaktadırlar. Henüz seçilmiş kişiler arasında yer almayan diğer genç rahipler, sahnelerde zengin görünümlüdür ve bu yüzden yüksek rütbeli oldukları düşünülmektedir.



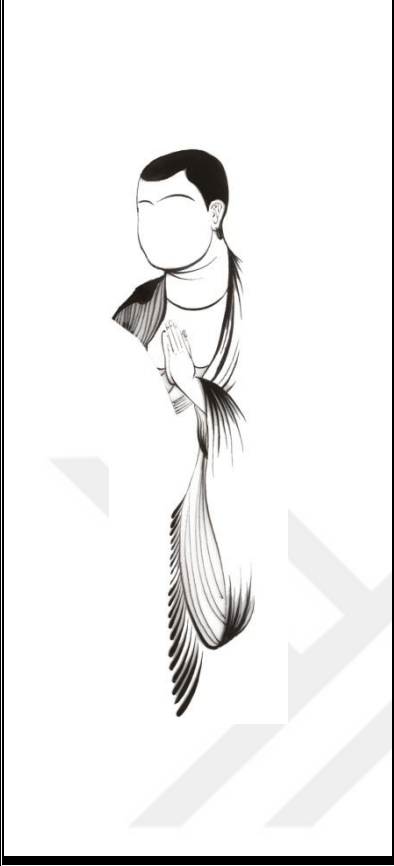
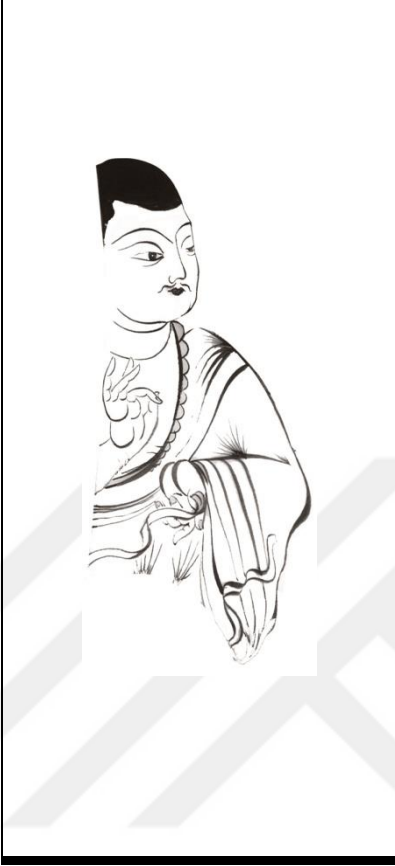

**Tablo 6: Pranidhi Sahnesi Rahip**

		
<p><b>Çizim 15: Rahip (Sahne 1)</b></p>	<p><b>Çizim 16: Rahip (Sahne 1)</b></p>	<p><b>Çizim 17: Rahip (Sahne 2)</b></p>

**Tablo 7: Pranidhi Sahnesi Rahip**




		
<p><b>Çizim 18: Rahip (Sahne 3)</b></p>	<p><b>Çizim 19: Rahip (Sahne 5)</b></p>	<p><b>Çizim 20: Rahip (Sahne 6)</b></p>

**Tablo 8: Pranidhi Sahnesi Rahip**




		
<p><b>Çizim 21: Rahip (Sahne 8)</b></p>	<p><b>Çizim 22: Rahip (Sahne 8)</b></p>	<p><b>Çizim 23: Rahip (Sahne 8)</b></p>






**Tablo 9: Pranidhi Sahnesi Rahip**

		
<p><b>Çizim 24: Rahip (Sahne 9)</b></p>	<p><b>Çizim 25: Rahip (Sahne 9)</b></p>	<p><b>Çizim 26: Rahip (Sahne 9)</b></p>

**Tablo 10: Pranidhi Sahnesi Rahip**

		
<b>Çizim 27: Rahip (Sahne 10)</b>	<b>Çizim 28: Rahip (Sahne 11)</b>	<b>Çizim 29: Rahip (Sahne 11)</b>

**Tablo 11: Pranidhi Sahnesi Rahip**

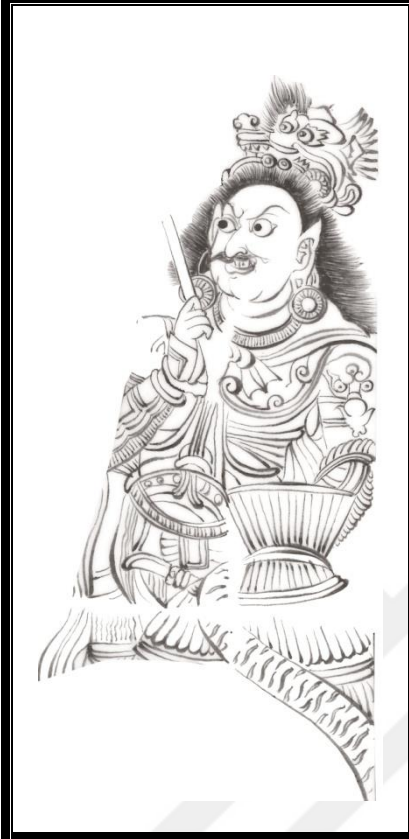
		
<p><b>Çizim 30: Rahip (Sahne 11)</b></p>	<p><b>Çizim 31: Rahip (Sahne 14)</b></p>	<p><b>Çizim 32: Rahip (Sahne 15)</b></p>

### **Vajrapani:** Buddha muhafızı.

Buda refakatçisi Vajrapani on üç duvar resminin dokuzunda tasvir edilmiştir. Neredeyse tüm sahnelerde aynı ifade ve pozisyonda resmedilmiştir. Patlak gözleri, sivri satir kulakları, köpek dişleri, şeytani bakışı, yele gibi dağınık saçları ve çeşitli başlık türleri ile beraber üzerinde taşıdığı her bir nesneyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Tepeden tırnağa zırha bürünmüş bu şeytani ilahın bir elinde genellikle *cauri* yani sinek raketi ( sinek kovma yelpazesi ), diğerinde ise zaman zaman bir *vajra* tutmuş olduğunu görmekteyiz. Sahnelerdeki diğer figürlerde görülen işlemlerin yanında, Vajrapani'nin zırhında çok daha fazlasının yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilahın kompozisyonlardaki diğer figürlerle olan en önemli ortak noktası, başının arkasında bulunan halesi ve diğer ilahlar gibi bu sahnede bir yerinin olmasıdır.



**Tablo 12: Pranidhi Sahnesi Vajrapani**



**Çizim 33: Vajrapani (Sahne 1)**

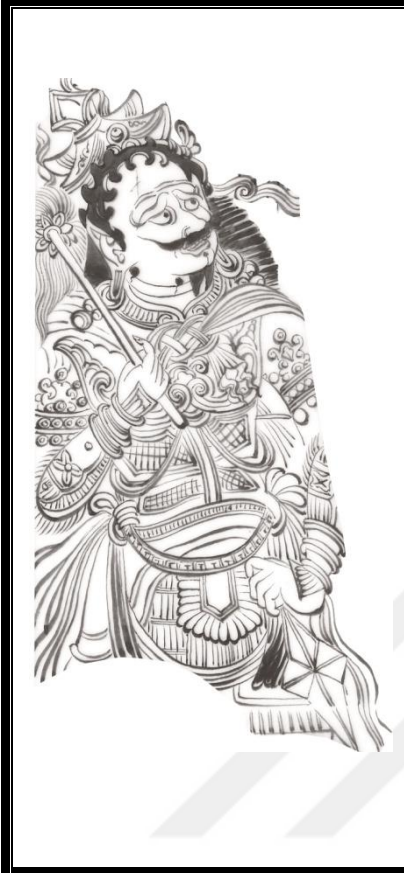


**Çizim 34: Vajrapani (Sahne 2)**



**Çizim 35: Vajrapani (Sahne 3)**

**Tablo 13: Pranidhi Sahnesi Vajrapani**



**Çizim 36: Vajrapani (Sahne 4)**



**Çizim 37: Vajrapani (Sahne 6)**



**Çizim 38: Vajrapani (Sahne 7)**

**Tablo 14: Pranidhi Sahnesi Vajrapani**

		
<p><b>Çizim 39: Vajrapani (Sahne 9)</b></p>	<p><b>Çizim 40: Vajrapani (Sahne11)</b></p>	<p><b>Çizim 41: Vajrapani (Sahne 15)</b></p>

**Brahman:** Hinduizm'de Din adamları kastından olan kimselere verilen addır. Bu kimseler hem evrende hem de kendilerinde, var olan en yüksek varlığa kendisi ile birleşmenin en yüksek hedef olduğunu öne sürmektedir. Budizm'de ise Brahmanların çok önemi yoktur.

Din adamları kastından olan Brahmanlar, hem evrende hem de kendilerinde var olan o en yüksek varlığa, kendileri ile birleşmekte bulur ve bu duyguyu yüksek bir hedef olarak görür. Toplam on üç sahnenin tamamında yer almamışlardır ancak; bu inancın hiyerarşik düzeninin bir evresinde yer almaktadırlar.




Sahnelerde en az diğer ilahlar kadar süslüler ancak genel olarak kulaklarda küpe bulunmamaktadır. Çoğunlukla ellerinde çeşitli kaplar içinde Buda'ya adaklar sunmak üzere resmedilmişleridir. Saçlarda farklı örgü modelleri, yoğun kıvrımları olan tülbentler, yetişkin ve çocuk olmak üzere çeşitli yaş gruplarını içine alan bir basamak olarak sahnelerde dikkat çekmektedir.



**Tablo 15: Pranidhi Sahnesi Brahman**



**Tablo 16: Pranidhi Sahnesi Brahman**

		
<p><b>Çizim 45: Brahman (Sahne 1)</b></p>	<p><b>Çizim 46: Brahman (Sahne 15)</b></p>	<p><b>Çizim 47: Brahman (Sahne 15)</b></p>

**Bodhisattva:** Tüm duyarlı canlıları ızdıraptan kurtarmak amacıyla Buda olmak isteyen biri.

Başkalarının aydınlanmaya ulaşmasını sağlamak amacıyla kendini sorumlu tutan bir bu yardımcı, Nirvanaya ulaşmayı ertelemiş bu ilahdır.

Pranidhi sahnelerinde Bodhisattva figürü neredeyse hep karşımıza çıkmaktadır. Bazen tepeden tırnağa metal bir zırh giymiş olarak, tamamen silahlı resmedilmiştir, bazen de dizlerinin üzerine çökmüş ve tam teslimiyet halinde bir tapınma pozisyonunda betimlenmiştir. Kimi zaman da Hint tanrı kıyafetleri içinde, eller dua eder vaziyette ibadet halindedir ya da bir şemsiye taşıyıcısıdır.

Alnında *urna* işaretiyle ve genellikle genç delikanlı olarak karşımıza çıkan Bodhisattva, Buda'ya çeşitli adaklar da sunar. Teni beyazdır ve çok gür olan saçlar bazen farklı örgü modelleri ile bağlanmış olup kimi zaman da yerlere, Buda'nın ayakları altına serilmiştir. Çok süslü bir taç taşır başında, pürüzsüz cildinde sakal yoktur, çok ince ve karakteristik bir bıyık ile çene altında nadir görüle bir tutam sakalı bulunmaktadır. Bütün sahnelerde diğer figürler gibi, Bodhisattva da değişmeyen yüz ifadesini ve Buda'sına olan sadakatini net bir şekilde ortaya konulmuş olduğunu görüyoruz.

**Tablo 17: Pranidhi Sahnesi Bodhisattva**



**Çizim 48: Bodhisattva (Sahne 2)**



**Çizim 49: Bodhisattva (Sahne 2)**

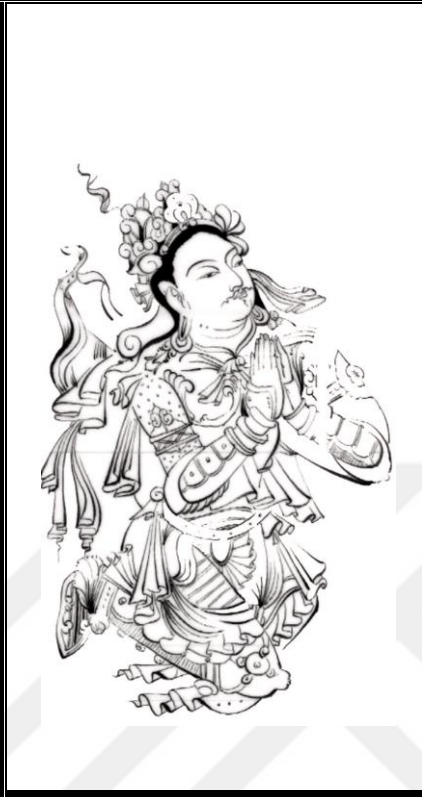


**Çizim 50: Bodhisattva (Sahne 3)**

**Tablo 18: Pranidhi Sahnesi Bodhisattva**



**Çizim 51: Bodhisattva (Sahne 4)**



**Çizim 52: Bodhisattva (Sahne 5)**

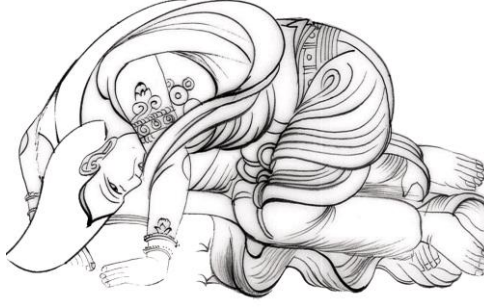


**Çizim 53: Bodhisattva (Sahne 6)**

**Tablo 19: Pranidhi Sahnesi Bodhisattva**



**Çizim 54: Bodhisattva (Sahne 6)**



**Çizim 55: Bodhisattva (Sahne 7)**

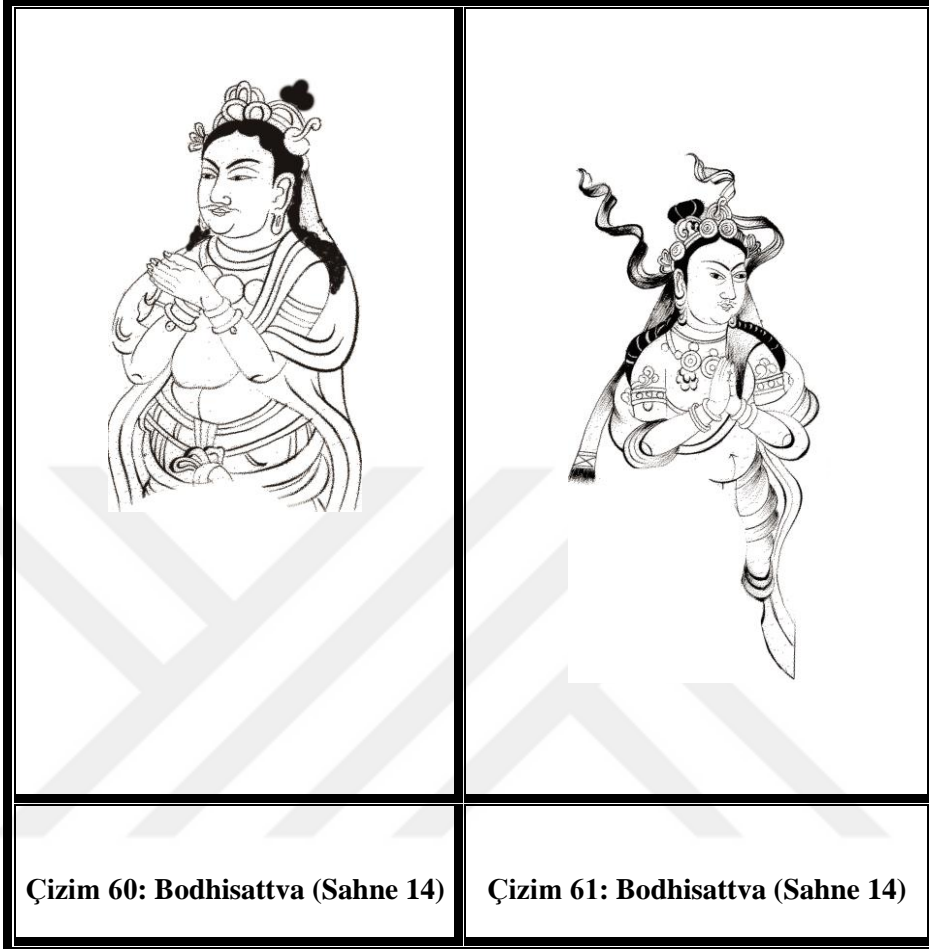


**Çizim 56: Bodhisattva (Sahne 8)**

**Tablo 20: Pranidhi Sahnesi Bodhisattva**



**Tablo 21: Pranidhi Sahnesi Bodhisattva**





**Devata:** Budacılıkta ikinci derece tanrılara verilen addır.

Sakalsız, genç, taçlı, altın mücevherli ve alnında urna işaretiyle Devata figürü Bodhisattva göre daha çok bu sahnelerde resmedilmiştir. Saçlar bazen bukleler halinde ayrılmış, bazen yan tarafta belirgin bir örgü biçiminde kulaktan aşağıya sarkıtılmış yada topuz oluşturup tacın üzerine taşmıştır. Sarımsı tonlarla karışık bir beyaz ten rengine sahiptir. Minik çingiraklarının olduğu gerdanlıklar boynunda bulunmaktadır. Bedenini genellikle şallar örter, üst gövde bazen çıplaktır, bazen Hint kıyafetleri ile bezelidir. Aynı kompozisyonda birden çok Devata figürü bulunmaktadır ve hepsinin başlarının arkasında haleleri bulunmaktadır. Dua eder, tapınır, adak sunar ve diz çöker vaziyettedir.



**Tablo 22: Pranidhi Sahnesi Devata**

		
<p><b>Çizim 62: Devata (Sahne 1)</b></p>	<p><b>Çizim 63: Devata (Sahne 3)</b></p>	<p><b>Çizim 64: Devata (Sahne 3)</b></p>

**Tablo 23: Pranidhi Sahnesi Devata**

		
<p><b>Çizim 65: Devata (Sahne 4)</b></p>	<p><b>Çizim 66: Devata (Sahne 4)</b></p>	<p><b>Çizim 67: Devata (Sahne 4)</b></p>

**Tablo 24: Pranidhi Sahnesi Devata**



**Tablo 25: Pranidhi Sahnesi Devata**



**Tablo 26: Pranidhi Sahnesi Devata**

		
<p><b>Çizim 72: Devata (Sahne 9)</b></p>	<p><b>Çizim 73: Devata (Sahne 9)</b></p>	<p><b>Çizim 74: Devata (Sahne 9)</b></p>

**Tablo 27: Pranidhi Sahnesi Devata**



**Tablo 28: Pranidhi Sahnesi Devata**

		
<p><b>Çizim 77: Devata (Sahne 10)</b></p>	<p><b>Çizim 78: Devata (Sahne 10)</b></p>	<p><b>Çizim 79: Devata (Sahne 10)</b></p>



Tablo 29: Pranidhi Sahnesi Devata

		
<p>Çizim 80: Devata (Sahne 10)</p>	<p>Çizim 81: Devata (Sahne 15)</p>	<p>Çizim 82: Devata (Sahne 15)</p>

**Tablo 30: Pranidhi Sahnesi Şemsiye Taşıyıcı**



**Çizim 83: Şemsiye Taşıyıcı (Sahne 2)**



**Çizim 84: Şemsiye Taşıyıcı (Sahne 9)**

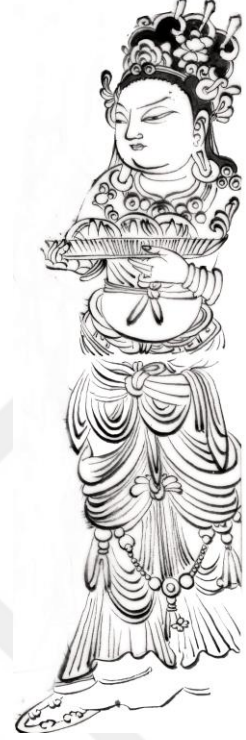
**Tablo 31: Pranidhi Sahnesi İlahe**



**Çizim 85: İlahe (Sahne 2)**



**Çizim 86: İlahe (Sahne 3)**



**Çizim 87: İlahe (Sahne 4)**

Tablo 32: Pranidhi Sahnesi İlahe






**Tablo 33: Pranidhi Sahnesi Bağışçı**

		
<p><b>Çizim 90: Bağışçı (Sahne 4)</b></p>	<p><b>Çizim 91: Bağışçı (Sahne 6)</b></p>	<p><b>Çizim 92: Bağışçı (Sahne 6)</b></p>

**Tablo 34: Pranidhi Sahnesi Bağışçı**

		
<p><b>Çizim 93: Bağışçı (Sahne 7)</b></p>	<p><b>Çizim 94: Bağışçı (Sahne 7)</b></p>	<p><b>Çizim 95: Bağışçı (Sahne 7)</b></p>

**Tablo 35: Pranidhi Sahnesi Bağışçı**




		
<p><b>Çizim 96: Bağışçı (Sahne 10)</b></p>	<p><b>Çizim 97: Bağışçı (Sahne 14)</b> <b>İranlı</b></p>	<p><b>Çizim 98: Bağışçı (Sahne 14)</b> <b>Sasani Soylusu</b></p>

**Tablo 36: Pranidhi Sahnesi Tapınma**

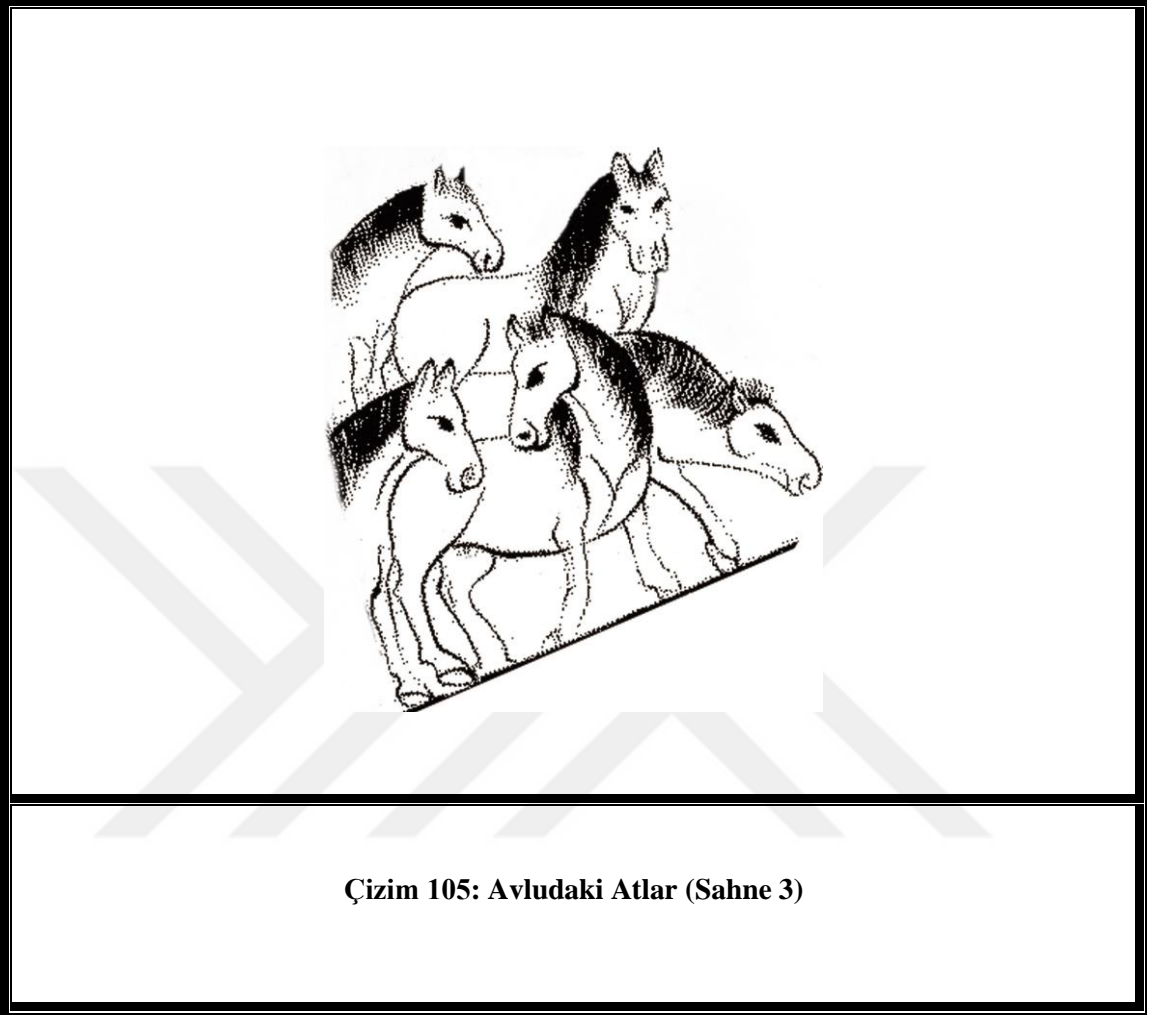
		
<p><b>Çizim 99: Tapınma (Sahne 7)</b></p>	<p><b>Çizim 100: Tapınma (Sahne 7)</b></p>	<p><b>Çizim 101: Tapınma (Sahne 7)</b></p>



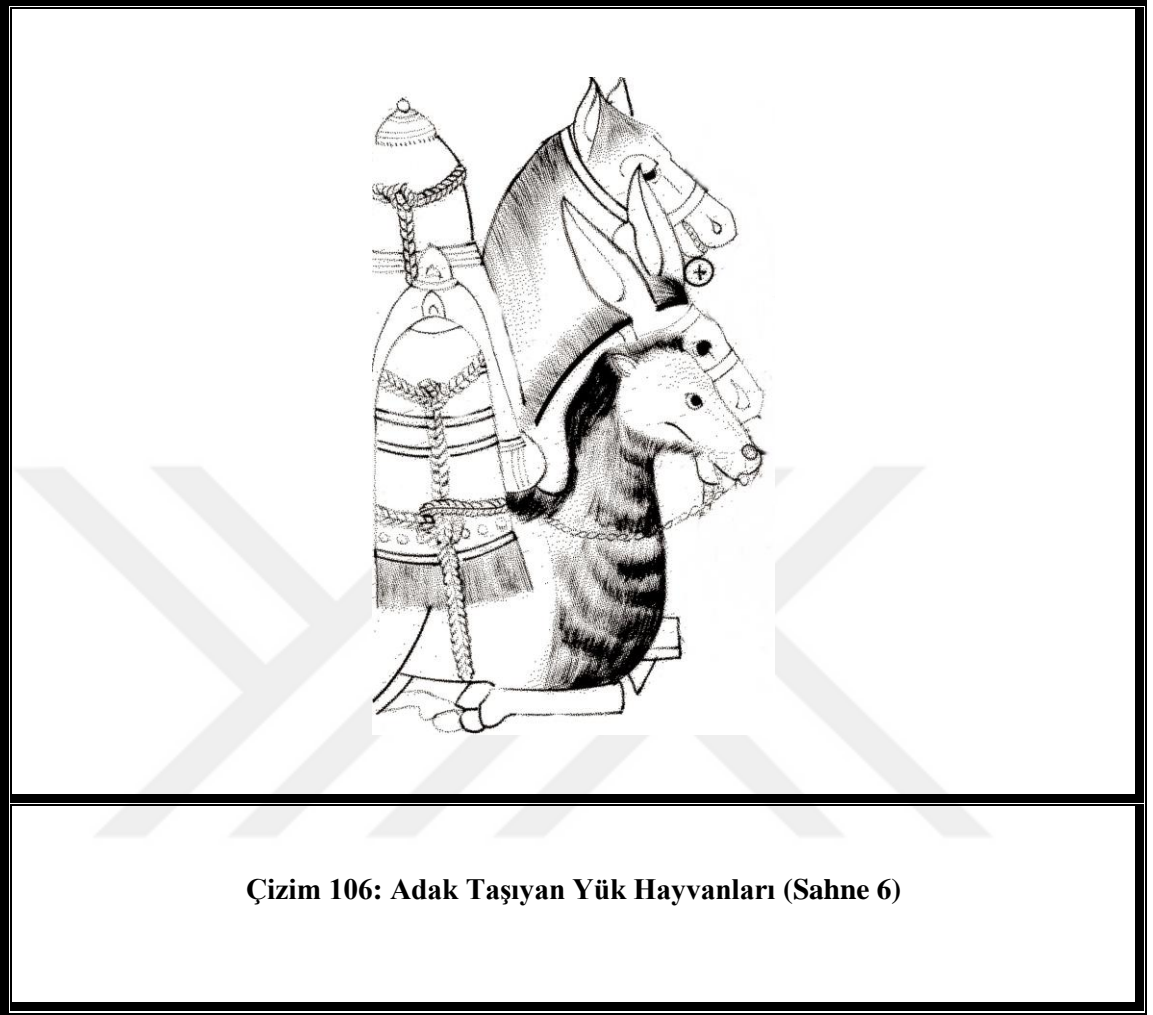
**Tablo 37: Pranidhi Sahnesi Tapınma**

		
<p><b>Çizim 102: Tapınma (Sahne 14)</b></p> <p><b>İranlı</b></p>	<p><b>Çizim 103: Tapınma (Sahne 14)</b></p> <p><b>Batı Asya</b></p>	<p><b>Çizim 104: Tapınma (Sahne 14)</b></p> <p><b>İranlı</b></p>

**Tablo 38: Pranidhi Sahnesi Avludaki Atlar**

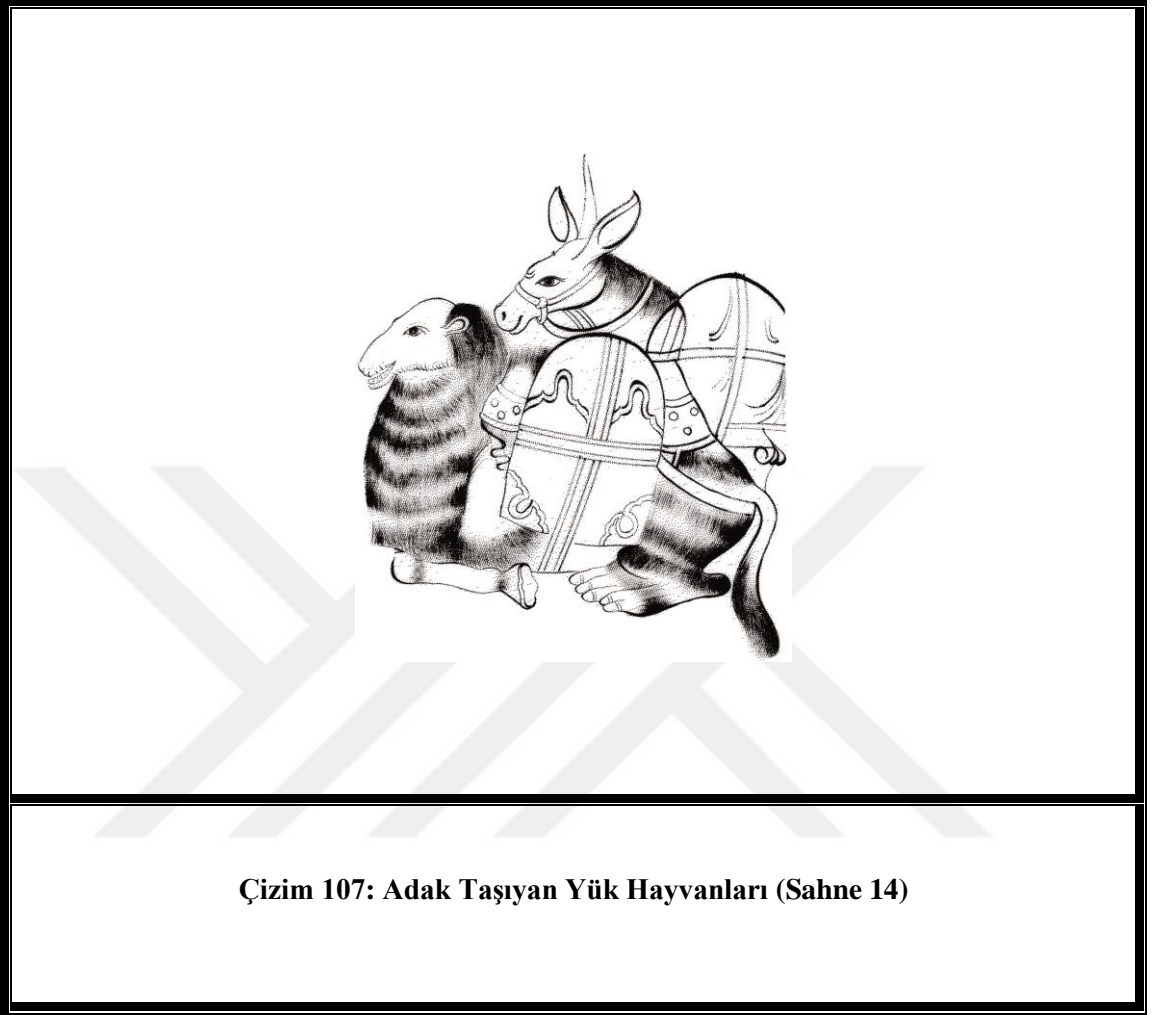


**Tablo 39: Pranidhi Sahnesi Adak Taşıyan Yük Hayvanları**



**Çizim 106: Adak Taşıyan Yük Hayvanları (Sahne 6)**

**Tablo 40: Pranidhi Sahnesi Adak Taşıyan Yük Hayvanları**



### 4.3. Bitkisel Bezemeler

Tüm Pranidhi sahnelerinde Sanskritçe yazılı tabelanın üstünde, mekan algısı yaratan bir perde detayı bulunmaktadır. Kıvrımlı hatlara sahip bu perdelerde bitkisel bezemelerin işlenmiş olduğu görülmektedir. Üzerinde detaylarının kısmen yapıldığı ve ebatları değişen çiçek kanaviçelerinde hakim rengin kırmızı olduğu, bunun yanında bu sıradanlığı bozan kurdele ile bağlanmış olan ara perdelerin hareketli bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir.

Sahnelerin yan taraflarında aşağıya doğru inen sarmaşık ve çiçek süslerinin bezeli şeritleriyle sınırlandırıldığını görmekteyiz. Sağ ve sol yanlardan aşağıya doğru sarkan sarmaşık detaylarında lotus çiçeğine ait formların hakimiyeti dikkat çekmektedir.

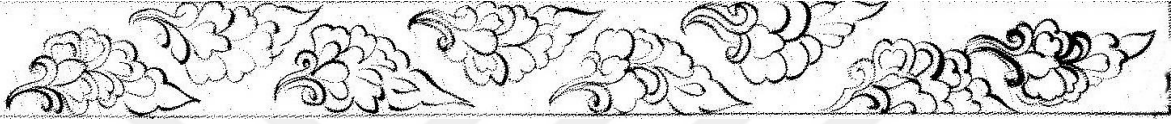
Bu sahnelerde Buda, stilize edilmiş lotus tahtının üzerinde durmaktadır.

Lotus çiçeği bu duvar resimlerinde, zaman zaman diğer figürlere de taht vazifesi görmüş, kimi zaman kıyafetlerde bir detay bazen de boşlukları doldurmak üzere ressamın elinde yardımcı bir elemana dönüşmüştür. Bununla ilgili detaylı bilgiyi Lotus başlığımızda inceleyeceğiz.

**Tablo 41: Pranidhi Sahnesi Bitkisel Bezemeler**



**Çizim 108: Perde**



**Çizim 109: Sarmaşık**



**Çizim 110: Nilüfer Çiçeği Lotus Taht**

#### 4.3.1. Kıyafetlerdeki Bezemeler

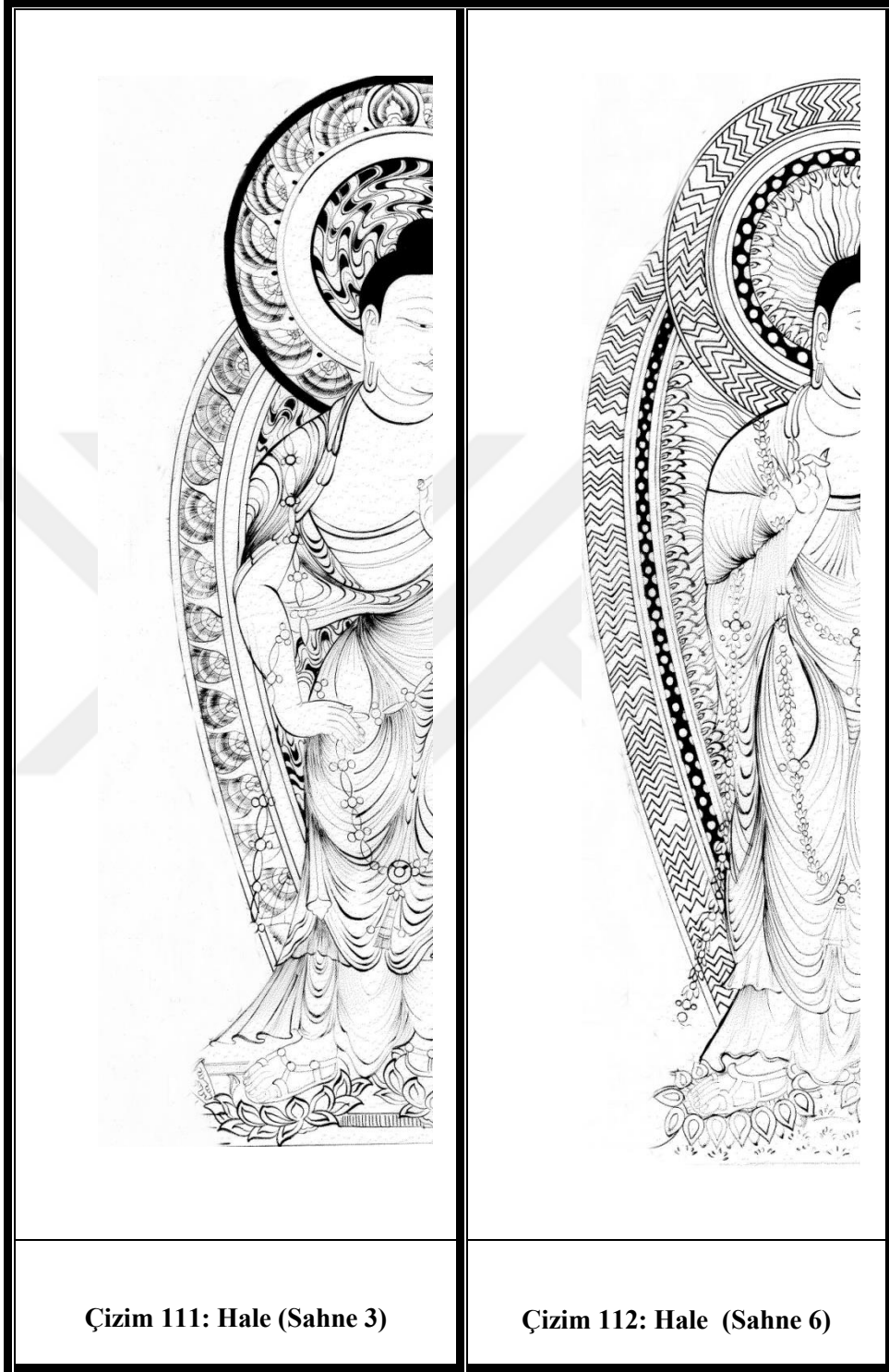
Bu başlıkta, Buda'nın kıyafet bezemesinde çokça işlenmiş olan ve dikkatimizi çeken detaylar üzerinde duracağız. Özellikle bazı sahneler üzerinden hareket etmemizin sebebi, kazı işlemi esnasında resimlerin aldığı hasardan ötürü en net detayların görülebildiği görsell üzerinden anlatmamızın daha doğru olacağı kanısını taşımamızdan ötürü olacaktır. Çünkü genel olarak Buddha bütün sahnelerde aynı kıyafet bezemesini üzerinde taşımaktadır.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi genellikle Buda figürümüzün kıyafeti, bir kolunu açıkta bırakan bol kıvrımlı, hakim rengin kırmızı olduğu; biri altta diğeri üstte olmak üzere iki veya daha çok parça kumaştan oluşmaktadır. İçlik olarak kullanılan parçalarda işleme ve ince kıvrımlardan detaylar göze çarpmaktadır. Süsleyici unsurların çoğu yerde Yin ile Yang'ın çifte sembolünü taşıyan, bolca mücevherlerden oluşmuş, bazen yalın kimi zaman da zenginlikleriyle kendini belli eden zincirlerin ve kemerlerin kol veya omuzlardan sarkmış olduğunu görüyoruz.

Vücudu ve başı çevreleyen kutsal hale ve çerçeveler geniş bir kenar vazifesi görerek, figürün dış konturları gibi kıyafet bezemesi ile uyum içinde yapılmıştır. Bu halelerin içindeki bezemeler, Buda'nın zengin süsleriyle bazen takım gibi işlenmiş olduğu dikkat çektiği için; bu kısmı kıyafet bezemesinin içinde anlatmayı uygun gördük. Çünkü bu halelerin içinde bazen yapılmış olan lotus detayları ile ayak altındaki lotus tahtıyla, bazen de sert dalgalı görünümündeki renkli şeritler ile de kıyafet üzerindeki kıvrımlarla aynı uyumu taşıdığını görüyoruz.

Bu kompozisyonlarda, Buda ve onun çevresinde yer alan kişilerin başlarının arka fonlarında haleler bulunmaktadır. Tasvirlerin ilahi veya dünyevi kudrete sahip figürlerin başını kuşatan bu haleler, karakterlerin önemini belirterek diğerlerinden farklılaştırıp vurgulamak amacıyla yapılmış olduğunu anlamaktayız.

**Tablo 42: Pranidhi Sahnesi Kiyafetlerdeki Bezemeler**

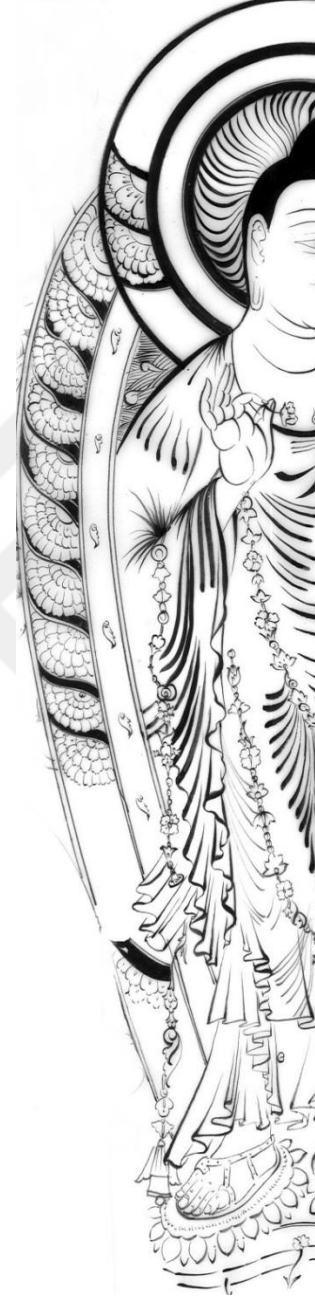




**Tablo 43: Pranidhi Sahnesi Kıyafetlerdeki Bezemeler**

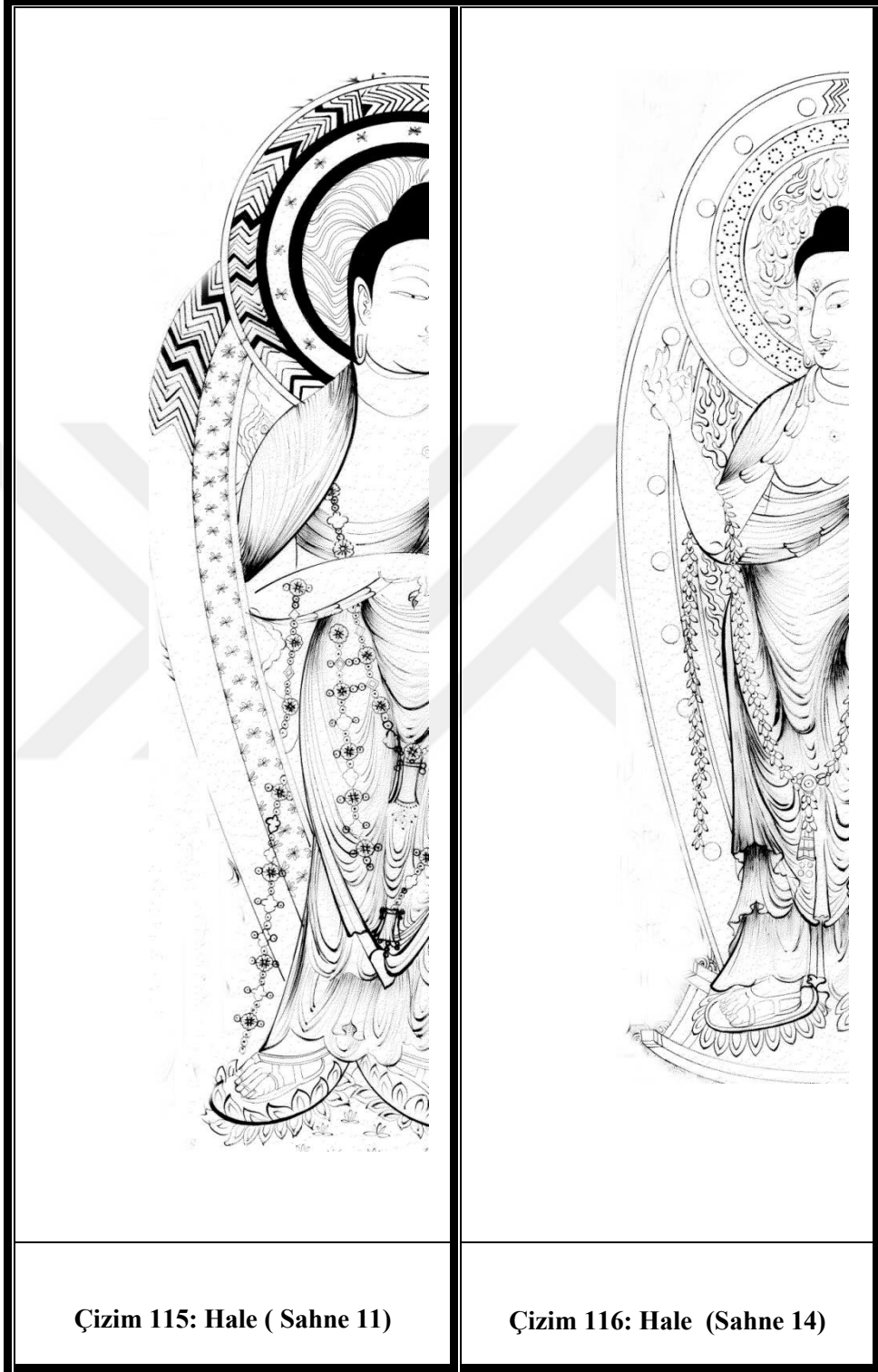


**Çizim 113: Hale ( Sahne 7)**



**Çizim 114: Hale (Sahne 8)**

**Tablo 44: Pranidhi Sahnesi Kıyafetlerdeki Bezemeler**



Tapınakta bulunan bu resimler, katalogta yer aldığı numaralandırma düzenine uygun olarak koymuş bulunmaktayız. Toplamda incelediğimiz bu on üç sahnede de daha önce açıkladığımız ortak paydayı daha net görmüş olmak adına böyle bir karşılaştırma yapmak, genel fotoğrafı daha objektif analiz etmemize olanağı sağlamıştır. Dökülmelerden dolayı her görseli net bir şekilde yorumlayamazsak da, tüm duvar resimlerinde aynı pozisyonda olan Buda'nın kıyafetinin en net olduğu görselleri kullanmış olduk.

Kıyafet bezemesi, görüntü olarak figürün arkasındaki hale ile uyum içinde, ancak nitelik olarak da daha çok figürün ruh haline uygun normlarda yapılmış olduğunu söylememize imkan veren önemli noktalar bulunmaktadır. Bu yapmış olduğumuz analiz daha sonra tezimizde yer alacak olan eser ve eser metni ile tekrar dile getireceğiz.

Ayaklarda bulunmakta olan, kimi zaman altın düğmeciklerle ya da perçinlerle tutturulmuş kayışlı- bağcıklı sandaletler, bir çift stilize edilmiş lotus tahtı üzerine tüm sahnelerde olmak üzere, özellikle resimlenmiştir.

Çizgi ve rengin temel ifade aracı olduğu bu sahnelerde, çizgilerin çok yoğun bir anlatım biçimine dönüştüğünü görmekteyiz. Neredeyse resimsel doku ve gölgeler çizgisel dokunuşlarla sürdürülmüş, rengi sınırlamış, daha ayrıcalıklı, muteber varlıkların ise diğer canlı ve nesnelere ayrılmasını sağlamıştır.

#### **4.3.2. Mekanlardaki Bezemeler**

Mekan bezemelerinden bahsetmeden önce, Budist topluluklarda, Budist ilahlarla ilişkilendirilen evren şemasının tanımlanan formlarına değinmemiz gerekmektedir. Kare, dikdörtgen ve daire olarak tasvirleşen şemaların içinde en çok mandala denilen daire örneğini bilmekteyiz. Yaşar Çoruhlu'nun belirttiği Eliade'ye göre "mandala bir *imago mundi*yi tanımladığı kadar simgesel bir panteonu da temsil etmektedir. Bu bakımdan bir tapınak da *merkezi vurgulama* ve mikrokozmos olma bakımından bir mandaladır. Ruhsal büyüünün diyagramı olarak tarif edilen bu şemanın, Budist öğretilerinde öneminin daha çok kavranmasını beklemek şimdilik aklımıza gelen ilk beklenti olmaktadır<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, 2. Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s.95.

Eski Vedik öğretmenler (Hinduizm'in bir kolu olan Veda'ya inanan insandır.) yani Nada Brahma anlayışını, evrenin titreşimden ibaret olduğunu öğretmişlerdir. Son yüzyıllarda Hubble uzay teleskopundan gelen görüntüler, evrenin hızlanarak genişlemeye devam ettiğini ortaya koymuştur. Tüm gerçek spritüel deneyimler ile bilimsel araştırmaların kökeninde titreşimsel bölgenin olduğunu, Azizlerin, Budaların, yogilerin, mistiklerin, rahiplerin şamanların, kahinlerin kendi içlerine bakarak gözlemledikleri ve buna da kendi düş güçleriyle çeşitli isimler verdiklerini görmekteyiz.<sup>174</sup> Bu gün bilimsel dayanaklar sonucunda ancak ortaya çıkabilen fakat o zaman düş ve his gücüyle isimlendirilen bu titreşimlerin gerçek mistik öğretilerini anlatmamız veya anlayabilmemiz sanırım kolay olmayacaktır. Şüphesiz ki en zor olan da, hiç bir teknolojik materyalin daha keşfedilmemiş olduğu dönemlerde, yukarıda bahsi geçen ve çeşitli inançlara yoğunlaşmış insanların başarabilmiş oldukları bu alan günümüzün ileri seviye fiziğinden çok da uzak olmayan kozmolojinin tanımını yapabilmiş olmalarıdır.

İncelediğimiz duvar resimlerinde evren/dünya ile ilgili anlamlar içeren çeşitli semboller yer almaktadır. Dikdörtgen yapıdaki genel sahnede yer alan her bir figürün baş arkalarında görülen haleler ile bazı figürlerin lotus tahtı üzerinde durmakta olduğunu görmekteyiz. Bu noktada samsara yani dünyayı ve dünyeviliği, doğum ve ölüm okyanusunu anlatan, insanınsa bu dünyevi yaşantıyı aşarak nirvanaya ulaşmayı hedefleyen arzusunu, Le Coq'un tespitleriyle, bu sahnelerde de görmekteyiz. Yaşam tekerleği denilen Budist samsara simgesi olarak başka kaynaklarda karşımıza çıkan bu simge, şema itibarıyla karşımıza çıkmamış olup ancak incelediğimiz resimlerde nirvanaya ulaşmayı hedef haline getiren figürlerin ortak yaşam algılarından tespit edebiliyoruz.

Mekan bezemesinin önemli bir sembolü olarak karşımıza çıkan diğer bir felsefik öğreti ise Yin ve Yang felsefesidir. Bu kısmı, alternatif akım elektriğini ve günlük hayatımızın bir parçası olmuş pek çok icadın arkasındaki isim, 20. yüzyılı icat eden bilim adamı olarak bilinen Nikola Tesla'dan devam edelim. Eski Vedik geleneklerine olan ilgisinden dolayı, bilimi algılayış biçimi açısından hem doğu hem de batı

---

<sup>174</sup> Daniel Schmidt (Yapımcı), Daniel Schmidt (Yönetmen), Inner Worlds Outer Worlds [ Belgesel Film],Kanada, REM PUBLISHING LTD, 2012.

prensiplerine göre benzersiz bir konumda durmuş ve dış dünyanın gizemleriyle derinden ilgilenmiş olduğu bilinen Tesla, her şeyi kapsayan bu eterik alanı tarif etmek için Akaşa terimini kullanmıştır. Akaşa evrende meydana gelen hiç bir hareketin yok olmadığını, hepsinin iz bıraktığını ve kaydolduğunu ileri süren teozoflarca kullanılan bir kelimedir. Vedik öğretilerinde Akaşa, boşluğun kendisidir, titreşimle eş zamanlı olan diğer elementlerin doldurduğu bu boşluk birbirinden ayrılamaz. Akaşa Yin, Prana ise Yang'dır.<sup>175</sup>

Sonuç olarak mekandaki bezemelerde evrenin şematik birer tasviri söz konusu olmuştur.

#### **4.3.2.1. Lotus**

İnsan hayatının sonuçları, dünyada pek çok yaşam biçimlerinin ve inanışlarının ortaya çıkmasına büyük ölçüde sebep olduğunu söyleyebiliriz. Sonuç dediğimiz durum; doğmak ile ölmek arasında kalan çizginin üzerinde yaşanan her şeydir. Dünyada insanların yaşadıkları coğrafya ve bu coğrafyanın gerektirdiği; beslenme, barınma, giyinme, inanış ve ideoloji gibi ihtiyaca yönelik her türlü hayat koşullarıdır. Bu koşulların yarattığı sonuçlardan biri olan ve daha önce de çokça ifade ettiğimiz mitoloji konusuna, bu başlık altında da yine lotus çiçeğiyle anmamız gerekmektedir.

Binlerce yıl öncesinden, bazı anlamlar taşıyan sembollerin, hayatın her alanında, bilhassa sanatın her dalında kullanılmış olduğunu görürüz. Beş bin yıldan fazla bir geçmişe sahip olan lotus (yada bazen nilüfer çiçeği de denilen ) da; belli bir kültürün kökeninden başlayıp, gelişerek yayılan ve zaman içinde farklı toplumlarda sembolleşerek yada kutsiyet arz ederek kullanılmış olduğunu görmekteyiz.

On üç taç yapraklısının şansızlık getirdiğine inanılan lotus yaprağının, on iki taç yapraklısı ise çoğunlukla kutsal olduğuna inanılmıştır. Gün ışığıyla büyüyen bitki, koyu renkli, bulanık veya çamurlu sularda yaşayan temiz bir bitki olarak dikkat çekmektedir. Bonn Üniversitesi'nden Dr. Wilhelm Barthlott'un mikroskop altındaki incelemesine

---

<sup>175</sup> Daniel Schmidt (Yapımcı), Daniel Schmidt (Yönetmen), Inner Worlds Outer Worlds [ Belge Film],Kanada, REM PUBLISHING LTD, 2012.

göre; bitkinin üzerinde çivi yatağı şeklinde bulunan küçük noktaların varlığı, her hangi bir toz zerresinin tutunamayacağını, bu sebeple bir yağmur damlasında dahi kendini temizlenebileceğini ortaya koymuştur. Sembolleşen bitki, bu sebeple ruhsal temizliğin idolü olarak tercih edilmiş olabilir.

Pranidhi sahnelerimizde çokça kullanılan lotus formuna bakmadan önce, lotusun dünya kültüründeki profiline genel bir bakışla bakmamız gerekmektedir.

Bitkinin Mısır kültüründe de önemli bir sembol olarak kullanıldığı ifade edilmiştir. İki yerel lotus cinsinin yetiştiği Mısır'da beyaz lotus, (*Nymphaea*) ve mavi lotus (*Nymphaea cerulea*) , bir de Helenistik dönem sanatında kullanılan ve sıklıkla rastlanılan pembe lotus (*Nelumbo nucifera*) türü. Aşağıdaki görseller bu bilgileri aldığımız güvenilir web sayfasının görselleri olup kaynak olarak kullanılmak üzere bilgileri ve güvenilirliği incelenmiştir.



**Resim 20 : Beyaz Lotus Nymphaea**

**Kaynak:** Aynur Civelek, "Sonsuz Yaşamın Simgesi Lotus Çiçeği", *Apelasyon*, 2015, S.24, <http://www.apelasyon.com/Yazi/358-sonsuz-yasamin-simgesi-lotus-cicegi> (19 Şubat 2017).



**Resim 21 : Mavi Lotus Nymphaea Cerulea)**

**Kaynak:** Aynur Civelek, "Sonsuz Yaşamın Simgesi Lotus Çiçeği", *Apelasyon*, 2015, S.24, <http://www.apelasyon.com/Yazi/358-sonsuz-yasamin-simgesi-lotus-cicegi> (19 Şubat 2017).



**Resim 22 : Pembe Lotus Nelumbo Necifera)**

**Kaynak:** Aynur Civelek, "Sonsuz Yaşamın Simgesi Lotus Çiçeği", *Apelasyon*, 2015, S.24, <http://www.apelasyon.com/Yazi/358-sonsuz-yasamin-simgesi-lotus-cicegi> (19 Şubat 2017).

Geceleri kapanıp su altına batan, gündüzleri ise su üstüne çıkıp yeniden çiçek açan bu bitki, güneşin doğal yaratılışın simgesi haline gelmiştir. Antik Mısır cenazelerinde okunan metinleri içeren Ölüler Kitabı'nda yine "kendini lotusa dönüştürmek" deyiminden bahsedilir, yine Horos'un dört oğlu bir lotus üzerinde oturur şekilde gösterilir. Mavi lotus tanrıça Hathor ile ilişkilendirilir. Bunun yanı sıra,

mimaride bilhassa sütun başlıklarında, çeşitli nesnelere güzel kokusundan ötürü spiritüel geleneklerde, yeniden doğuş ve şifacılıkta kullanılmıştır.

Önemli bir sembol haline gelmiş ve çok sevilmiş bu bitki, Fenike, Mezopotamya, Pers, Grek ve Romalılara da geçmiştir. Hindu geleneğinde de tanrısal bir sembol olarak karşımıza çıkan bitki, Türk sanatında da palmet-rumi-lotus bezemesi olarak, bir tek su bitkisinin boyuna kesitinin soyut bir yorumu olarak kullanıldığı düşünülmektedir<sup>176</sup>.

Pranidhi sahnelerinde de gördüğümüz en belirgin lotus bitkisi, Buddha'nın ayaklarının altında stilize edilerek net bir şekilde kullanılmış olup, genel sahnede bezeme unsuru olarak da detaylarda kullanılmış olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü bitkinin hatlarına yönelik özel detaylar, sahnede hem boşluk doldurma hem de süs eşyalarındaki bezemelerde dikkat çekmektedir.

Temizliğin önemli olduğu Budizm'de, kişilerin en iyiye ulaşması amacıyla hedefle, temizlik, saflık ve yeniden doğuş gibi ifadelerle, Buda formu genellikle lotus çiçeğine benzetilmiştir, adak sahnemizde de keza yine lotus ve Buda formu bir bütün olarak resmedilmiştir.

#### **4.3.3. Nesnelereki Bezemeler**

Nesnelereki bezemeleri, on üç sahnenin genel profili üzerinden hareketle ifade etmemiz gerekirse; kompozisyonlarda nesnelere çok ön planda tutulmadığını söyleyebiliriz. Çokça kullanılan figür ve yoğun perde detayından sonra, üçüncü sırayı bezeme unsurlarında detay olarak gördüğümüz ve Buda'lık sembolü olarak da kullanılan lotus bitkisi almaktadır. Ardından binek hayvan çizimleri ve mimari öğeler gelmektedir.

Bu noktadan sonra sahnelerde nesnelere; kimi zaman figürlerin (zırhlı) kostümlerinde takı, mücevherat, metal süslü kemerler, kimi zaman bu figürlerin ellerinde taşıdıkları semsiye ve savaş aletleri (balta, vajra, sinek raketi, miğfer...), balık ağı, matara (?), kimi zaman da yine figürlerin içinde Buddha'ya, üstünde adakları sunmak üzere tuttıkları tepsi veya tabak diye adlandırdığımız altın kaplardır. Bol bezeme içeren takıların yanında bu sunum kapları kısmen sade resmedilmişlerdir. Bezemeye ilişkin detaylar elbette ki bu nesnelere üzerinde de uygulanmıştır, ancak yoğun ve karakteristik bir

<sup>176</sup> Aynur Civelek, "Sonsuz Yaşamın Simgesi Lotus Çiçeği", *Apelasyon*, 2015, S.24, <http://www.apelasyon.com/Yazi/358-sonsuz-yasamin-simgesi-lotus-cicegi> (19 Şubat 2017), s.6.



doku üzerinde çok durulmamış olduğunu gözlemlediğimiz için, bu konuda hayale dalıp hataya yer vermemek adına genel olarak gözlemlerimizi ifade etmeyi uygun görmekteyiz.

Ayrıca Le Coq'un ifadesiyle ve bizzat kendi emeğiyle gün yüzüne çıkarmış olduğu bu ebatları büyük bu sahnelerin çok zorlu çalışmalar neticesinde toprak altından çıkartıldığı ve bundan sebeple, değişen doğa koşullarıyla birlikte, birtakım hasarlarla ortaya çıkarıldığını öğreniyoruz. Söz konusu bezeme ve detaylarına ilişkin püf noktaları mecburen dikkatimizden kaçmaktadır.

Merkezde yer alan kutsal varlık (veya varlıklar), muteber kişiler, sahnelerde yerleştirildikleri yerden bağımsız olarak, en önde gibi her zaman resmedilmişlerdir. Başka kişiler ve nesnelere, onların bütünlüğünü, tamamlanmışlığını gölgeleyecek şekilde önünü kapatamamıştır. Çizgiler kutsal varlığın kudretini gölgeleyemez, hakim gücün varlığını savunur, hatta başka çizgi ve renklerin araya karışmasına engel olmaktadır. Dolayısıyla, yapılmış olan hiç bir bezeme, kısmen de olsa uygulanan perspektif bile, figürlerin önüne geçmemekte, esas konunun ve kompozisyonun bütünlüğünü bastırmamaktadır.

#### **4.4. Mimari Yapılar**

8. yüzyılda Asya'nın orta kesiminde yaşayan Uygurlar, yaşamış oldukları çağın koşullarına göre çeşitli dinlere inanma ihtiyacı hissetmişlerdir. Her türlü yaşayış biçimlerini etkileyen bu dinler (Musevilik, Hıristiyanlık, Mani, Budizm, İslamiyet) elbette ki en çok da yerleşme ve barınma biçimlerinde farklı algılar yaratmıştır. Bu başlıkta anlamaya çalışacağımız şey ise, bu sahnelerdeki mekan algısıdır. Uygur minyatürlerinde çevre ve mekan algısı, çevrenin bir sınır ile belirlenmesinden sonra mekan seçimi söz konusu olabilmektedir. Çevreye bağlı bu ilişki; iç, dış ve birleşik mekanlar olarak ayrılmaktadır. Maniheizt Uygur minyatürlerinde görülen bu özelliğe göre; iç ve dış mekanlar tanımlanabilir mekanlardır ve kompozisyon da buna uygun normlarda, bir takım pervazlar ile ayrılmışlardır. Gerçekçi anlatımların söz konusu olduğu bu kompozisyonlarda, mekanı vurgulayan nesnelere bulunur, ancak esas anlatımın önüne geçmemektedirler. İç ve dış mekan ayrımında tam olarak safi

belirlenmeyen mekanlar ise birleşik mekanlar olarak tanımlanmış<sup>177</sup> olup sahnelerimizde bu üç özelliği, bu başlık altında mimari öğeler üzerinden anlamaya çalışacağız.

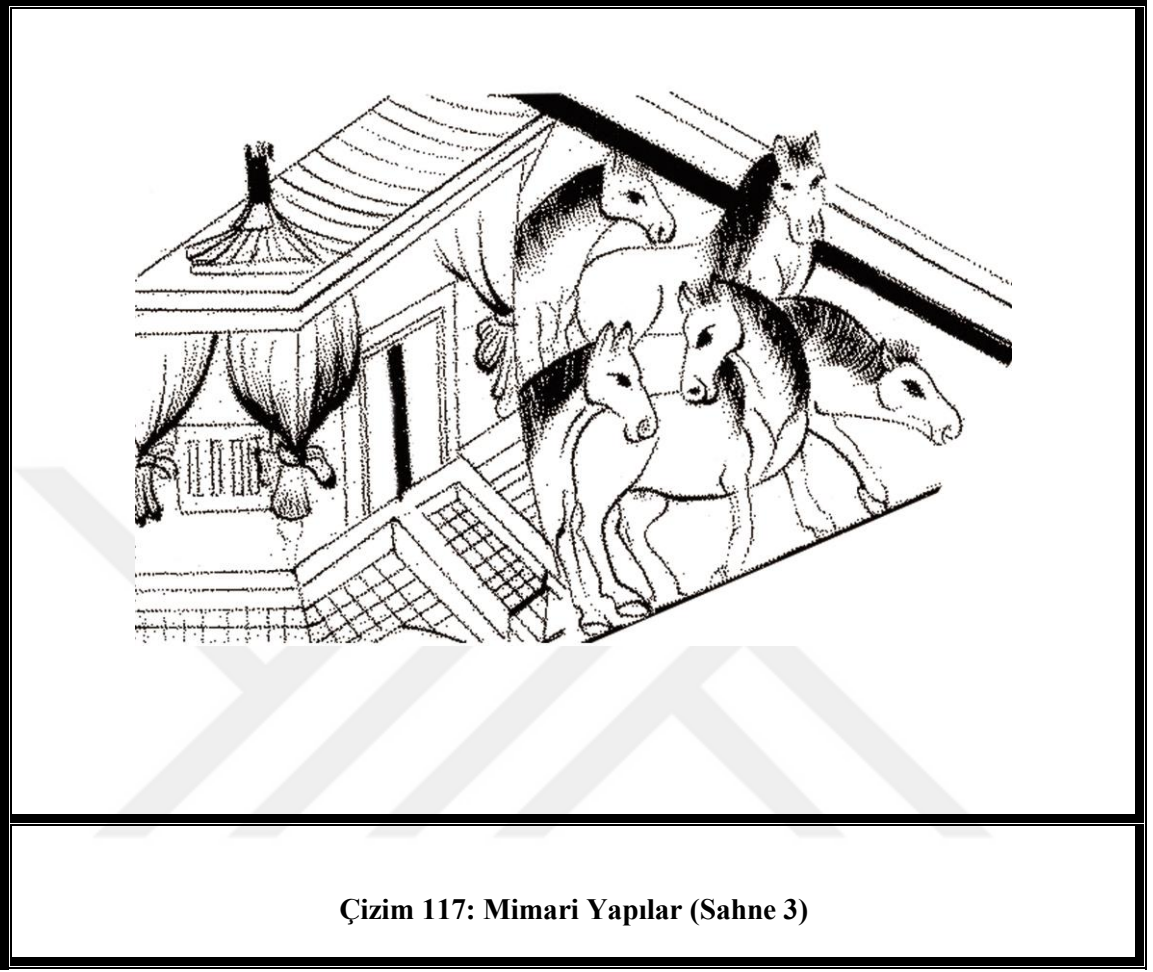
Sahnelerde verilmek istenen "sunum, arz, adak" gibi mesajlar net bir şekilde hissedilmektedir. Ancak bu mesajlar karma bir mekan anlatımı tercih edilerek resmedilmişlerdir. Çizgisel sınırlar ile belirlenen kalıplar tanımlanabilir çeşitli resimsel vurgular ve bezemeci tavırlar ile süslenmiş olup; birleşik mekan algısı yaratan nesnelere ve kişiler hem gerçekçi, hem de hayal mahsulü olarak fantastik bir anlatım yaratmaktadırlar.

Bunun yanında bize doğrudan mekan ve yerleşme mesajını veren mimari dokular bulunmaktadır. Bu dokular Çin evlerine benzeyen, bir kaç kattan oluşan, avlusunda atların da yaşadığı geniş çaplı ve oldukça sağlam yapılar olduğu kanaatini uyandıran yapılara benzemektedirler. Sahnelerdeki çarpıcı vurgular sanatkarların hayal güçleri veya gözlemleri neticesinde ortaya çıkmış olsa da, bu detaylar birleşik mekan algısını oluşturmaktadır. Sonuç olarak, mağara duvarlarından bize, günümüze kendi diliyle kendi zamanını anlatan bu hayali resimler, o dönemin en önemli aynasıdır. Dikkate değer her bir detay, izleyeni etkileyebilecek düzeyde karma anlatımlar ile karşımızda durmaktadır.

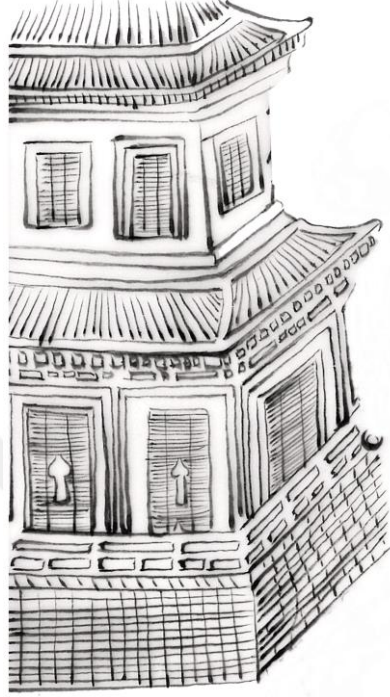
---

<sup>177</sup> Şehnaz Özcan Biçer, "Maniheizt Uygur Tasvirlerinde Çevre Ve Mekan Algısı", **Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri**, İstanbul Pendik Belediyesi Kültür Yayını, 24-25 Eylül 2016, s.11-22.

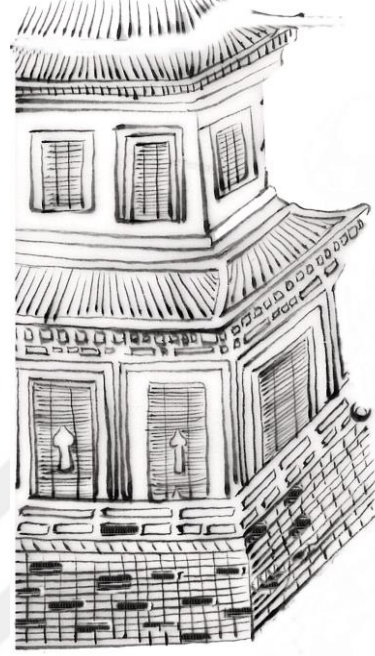
**Tablo 45: Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar**



**Tablo 46: Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar**

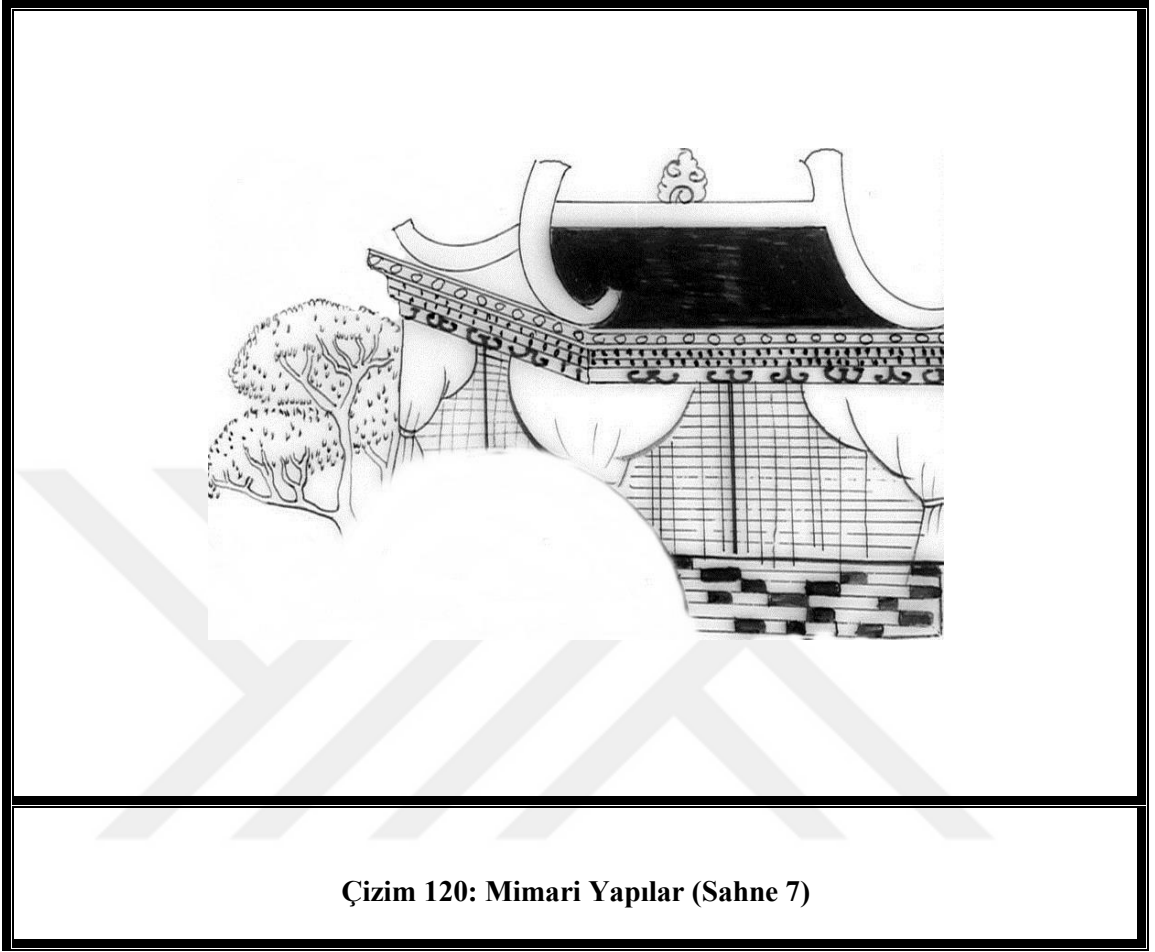


**Çizim 118: Mimari Yapılar (Sahne 4)**



**Çizim 119: Mimari Yapılar (Sahne 5)**

**Tablo 47: Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar**



**Çizim 120: Mimari Yapılar (Sahne 7)**

**Tablo 48: Pranidhi Sahnesi Mimari Yapılar**



**Çizim 121: Mimari Yapılar (Sahne 8)**



**Çizim 122: Mimari Yapılar (Sahne 10)**

## 5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bireyden ötede bir şey olmak insanoğlunun özünde olmasaydı eğer, gerçekten bu istek boş veya anlamsız olurdu. Çoğalma ve bir bütünün parçası olma aşaması da gösteriyor ki, insan bireyden ötedir. Bir birey olarak insan, başından geçebilecek her şeyi içine alır; sanatı da, bütünlü kaynaşması noktasında araç olarak kullanır. Aynı zamanda sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır. Sanat bu noktada, görünen dünyanın gizli gerçekliğini, bireyin kendi dışındaki evrene açılan yolu, o entelektüel tavrın tanımını, çocuksu çizgilerin özgür ve özgün yorumunu manidar kılan bir araçtır. Bu evrenselliğe insan, içinde taşıdığı o özle ulaşabilmiş ve geçmişimizle geleceğimiz arasında kurduğu köprüyle tarihe büyük hizmet vermiş, doğayı ve hayatı daha anlamlı bir hale getirerek de, insanlığa sunmuştur. Efsaneler, mitolojik hikayeler, gerçek olaylar, sıra dışı deneyimler, olağan şeyler, bir sanatkar için her an malzeme olabilir. İnsan da o malzemeyi kimi zaman doğrudan alır; kimi zaman da dolaylı algılar ve bunun metotlarını da ona göre geliştirip, neticesinde de kendi menfaati doğrultusunda yine kullanır. İhtiyaca yönelik tutumlar tezimizde de yer yer ifade ettiğimiz temel yaşam koşullarına yönelik tutumlardır. Ancak sanatın bu noktada temas ettiği şey, başta gözle görülemeyen; ancak hissedilen, sonra da estetik yönü keşfedilerek çeşitlenen ve büyük bir enerji dalgasıyla evrene yayılan, daha sonra da bir meta olarak yaşamaya devam eden bir durumdur. Bu aşamada sanatın çeşitli dallarında artık dolaylı, gayet imalı sözler girmeye başlar, anlatım dili bazen karmaşık bazen de yalınlaşarak üsluplaşır. Ve her buluş bir akıma dönüşür, bahsi geçen yalınlaşma tavrı, sanatta bir evre yaratırken sanatçıya da başka bir manevra alanı yaratır.

Toplamda biz sadece on üç sahneyi incelemedik. Asya sahasında yaşamış ve birbirlerine kültürlerini aktarmış o kadim halkların birikimlerine seyre daldık. Onların hayatı anlama ve yaşama biçimlerine, biz yaşadığımız çağın literatürüne göre bu gün isimler verdik.

Çünkü "imge, resim, söz, yazı ve edininim, uyumlu ve ölçülü olduğu kadar, rastlantısal, zamana ve değişime açık şekillerde birleşmesiyle yaratılırlar"<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> Özgür Taburoğlu, **Resim Söz Ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları**, Doğu Batı Yayınları, Ankara: Kızılay, 2016, s. 11.

Resim ve yazının aynı karede olduğu bu sahnelerde, imgelerin sonsuzluğu, kutsal sözcüklerle bir kere daha vurgulanmıştır. Söze ayrıcalık tanınmış, söz merkezli metafiziksel mevcudiyetler, yapılan resmin yanında hakikatin telaffuzu olarak görülmüş gibidir. Günümüzdeki kutsal mimari yapılar, bu nedenle geleneğin bir devamıdır diyebilmekteyiz.

Stilizasyon, bir yalınlaştırma yöntemidir. Nesneyi karakterine bağılı olarak, amaca uygun bir şekilde dönüştürme işidir.

Farklı coğrafyalarda, her sanatçı bu stilizasyonu kendi kültür değerlerine ve yetiştiği ortamın atmosferine göre farklı yansıtır. İncelediğimiz on üç Pranidhi sahnesinde de hem bitkisel çıkışlı bezemeler, hem de insan tasvirlerinde bu stilizasyonun yapılmış olduğunu görmekteyiz.

8. yüzyılda Asya'nın orta kesiminde yaşayan Uygurlar, yaşamış oldukları çağın koşullarına göre çeşitli dinlere inanma ihtiyacı hissetmişlerdir. Her türlü yaşayış biçimlerini etkileyen bu dinler (Hıristiyanlık, Mani, Budizm, İslamiyet) elbette ki en çok da yerleşme ve barınma biçimlerinde farklı algılar yaratmıştır.

Bu gün bilimsel dayanaklar sonucunda ancak ortaya çıkabilen fakat o zaman düş ve his gücüyle isimlendirilen bu titreşimlerin gerçek mistik öğretilerini anlatmamız veya anlayabilmemiz sanırım kolay olmayacaktır. Şüphesiz ki en zor olan da, hiç bir teknolojik materyalin daha keşfedilmemiş olduğu o dönemlerde, yukarıda bahsi geçen ve çeşitli inançlara yoğunlaşmış insanların başarabilmiş oldukları bu alan günümüzün ileri seviye fiziğinden çok da uzak olmayan kozmolojinin tanımını yapabilmiş olmalarıdır.

İncelediğimiz duvar resimlerinde evren/dünya ile ilgili anlamlar içeren çeşitli semboller yer almaktadır. Özellikle sahenin merkezinde yer almakta olan Buda kainatın bizlere mesajını doğrudan iletmektedir. Resmetme sanatının, inançların kendini ifade etme metotlarından biri olduğunu, incelediğimiz duvar resimlerinde de görmekteyiz. Bu his ve algıdan bahsetmeden önce, bölgede yaşayan Uygur kültürünün tarih sahnesindeki yerinden de bahsetmek gerekmektedir.

Tezimizin konusunu teşkil eden Bezeklik duvar resimlerindeki 9. Tapınak "Pranidhi" sahnelerinin desen ve tasvir analizi başlığı altında, A. Von Le Coq'un yapmış olduğu



kazılardan sonra ortaya çıkan on üç parça eseri kapsamaktadır. Neredeyse yarısı kuma gömülü halde bulunan bu mağaralar, Turfan'ın 50 km doğusunda bulunan Bezeklik bölgesini kapsamaktadır ve bu bölgede bulunan mağara tapınaklarının eserleri, Le Coq'un **Chotscho (Koço)** adlı kitabında ilk olarak yayınlanmıştır.

Budizm inancının yoğun etkilerinin görüldüğü tapınaklarda, Budist sanatının en ünik örneklerinin olduğu çok sayıda fresk bulunmaktadır. Bütün duvarı kaplayacak şekilde sahnelenen bu cennet tasvirleri, on üç fresk boyunca, kısmen aynı kalıp üzerine detaylarla birbirinden ayrılmaktadır.

Fresklerde Buda'nın başının arka fonunda çeşitli desenlerle süslenmiş bir daire, gövde kısmını ise aynı deseni görebildiğimiz oval bir fon görülmektedir. Üst üste giyilmiş olarak görülen ve ayak bileklerini açıkta bırakan yoğun kumaş kıvrımlı elbisede, kırmızı ve mavi renk hakimiyeti bulunmaktadır. Genellikle Buddha biri havada, diğeri kumaş kıvrımlarının arasındaki elinde, boynundan itibaren zincir şeklinde aşağıya sarkan bir süs tutmaktadır. Buddha çiçeklerle süslenmiş bir sandal ile deniz üzerindedir. Hafif öne eğik başıyla, tepeden toplu saç, ince kaşlarının arasındaki damla sembolü, ince kıvrımlı bıyık ve ağır küpelerden sarkan kulak memeleriyle birlikte, sadece baktığı yönü değişen Buda genellikle aynı pozisyondadır. Göğsünün tam ortasındaki damla formu, göğsünü açık bırakan elbisede görülmektedir. 9. tapınağın on üç sahnesinde de Buda'nın bu genel tasviri geçerliliğini korumaktadır.

Çok çeşitli kaynakların ışığında, genel yargıları destekleyici öğeler üzerinde durulmuş ve değerlendirme-sonuç bölümü bu zemine oturtulmuştur. Ciddi yargılardan kaçınılmış, bölge üzerinde derin araştırmalar yapan araştırmacıların analiz ve yorumları dikkate alınarak genel değerlendirmeler yapılmıştır. Pranidhi sahnelerinin çizimi ve sunumu konusunda da aynı hassasiyet korunarak, aydinger üzerine is mürekkebiyle fırçaya çekilmiştir.

Uygur dilinde, tablo ve güzel eşyaların bulunduğu yer veya güzel dekore edilmiş yer anlamına gelen Bezeklik tapınaklarının bu kadar uzun süre toprak altında neden kaldığı ile ilgili kesin yargılarımız bulunmazken, Alman arkeologların yapmış oldukları kazılar ve mağara içinde biriken kum katmanlarını temizlemeye başlamalarıyla birlikte, dönemin belki de en renkli ve en nadide örnekleri gün yüzüne çıkmış oldu. Tezimizde genişçe yer verdiğimiz bu bölümde, dönemin pek çok özelliğine ayna tutan her bir örnek, Uygurların yaşadıkları dönemin, sosyo-ekonomik, politik ve dini anlayışlarını anlamamıza imkanlar sunmuştur.

Bezeklik Bin Buda Mağaraları özellikle 9. tapınaktaki Pranidhi sahneleri olarak incelediğimiz bu konu, ne yazık ki çeşitli kaynaklarca önümüze sunulan görseller ve döneme ilişkin yapılan araştırmalar neticesinde bir araya gelmiş notların bir derlemesi olarak oluşturulmuştur. Çünkü bölgenin günümüzde güvenliğinin tartışmalı olduğunu

belirtmekle kalmayıp, aynı zamanda bu nadide duvar resimlerinin artık günümüzde var olmadıklarını bilmekteyiz. Bölgeye keşif amaçlı giden araştırmacıların çalışma yöntemleri sonucunda hiç bir orijinalinin bulunmadığı bu eserleri, bizler sadece bu eserlerin basıldığı Le Coq'un yukarıda da adı geçen Koço adlı eserinden ve bu eserle birlikte çeşitli kaynakların ele aldıkları araştırmalarla oluşturmuş bulunmaktayız.

Çeşitli yabancı kaynakların yanı sıra, farklı sahalardaki Türk araştırmacıları tarafından da çalışılan Uygur dönemi duvar resimleri, Uygur yazmaları, din ve inanç biçimleri, tezimizin bir bütünlük dahilinde sunulmasına büyük olanaklar sağlamıştır. Bu anlamda tezimizin yapılacak yeni çalışmalara zemin teşkil edeceğine ve ışık tutacağına inanıyoruz.

Araştırmamızda bulunan on üç Pranidhi sahnesinin bazılarında bir takım dökümler mevcut olduğu için, bu hasarlı bölümler çizimlerimizde eksik bırakılmışlardır. Mevcut eserlerin genel bilgileri yine Le Coq'un anlatımları doğrultusunda buraya aktarılmıştır. Her bir sahnedeki düzen, küçük farklarla birbirinden ayrılmak üzere, genel bir kanı oluşturabilecek düzeyde ve benzerlikte oldukları açıkça görülmektedir.

Bu sahnelerin hepsi dikey konumdadır, Buddha figürünün bedeni oval yapıda aşağıya inen arka bir fonun önünde ve başının arkasını yine bu fonun devamı olabilecek dairesel bir harenin içinde resmedilmiştir. Harenin üzerinde Le Coq'un Uygurca olduğunu ifade ettiği tek satırlık yazılar bulunmaktadır. Sahnelerde yoğun bezeme unsurlarını görebileceğimiz perde detayları bulunmakta ve genel olarak sahnenin etrafında bu bezemelerin yoğunluğu yine dikkat çekecek kadar fazladır. Her bir figürün saç stili, başlıkları ve kıyafet detayları, sahnelerde yer aldıkları konuma göre değişmektedir. Bu bölüm kataloğumuzda sahnelerin görselleri, şemaları ve çizimleri olmak üzere üç aşamada gösterilerek anlatılmıştır.

İncelediğimiz bu eserlerin orijinalleri şuan ait oldukları yerde bulunmamaktadırlar. Ancak bir kısmının Berlin Etnografya müzesinde sergilenmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden katalokta yer alan her bir sahne, Le Coq'un tarif ettiği ve sunduğu biçimi ile buraya taşınmıştır. Genel olarak anlatımını yaptığı bu sahnelerde, desen ve figür analizleri, eserlerin ebatları ve renk üzerinde durmuş olduğunu anlamaktayız.

Üç koridordaki sayıları toplamı on beşi bulan resimlerin hepsi (girişteki rahip resimleri hariç) Pranidhi sahnesidir. Koridorların uzun dış duvarlarının her birinde üçer Pranidhi sahnesi, daha kısa iç duvarlarda ise ikişer Pranidhi sahnesi bulunmaktadır. Yukarıya doğru resmedilmiş bir süs pervazı bütün bir koridor boyunca uzanmakta, bu süs pervazı, küçük küçük kıvrılmış, mücevherlerle süslenmiş kırmızı, beyaz, uzunlamasına giden incilerle kaplı resimlerden ibarettir. Pranidhi sahnelerinden önce girişteki rahip tasvirlerine bakılacak olunursa:

Cellayı törenlerde dolaşabilmek için kutsal mekana yapılmış dar koridorun iki giriş kapısı da binanın doğu tarafında, salonun sağında ve solunda yer almaktadır. her iki girişte yan duvarlar koridorun başlangıcından itibaren 1.40 metre uzaklıktalar; payandadan yoksun olduğu için koridorun bu ön kısmı git gide 1.15 metreye kadar daralmıştır. Her iki girişin duvar yüzeyleri rahip resimleri ile kaplanmıştır, muhtemelen bunlar resmi görevleri sırasında tapınağın inşa edildiği ruhbanilerin ya da dünyadan el etek çektikten sonra buraya sığınan, irtibat kuran soylu kimselerin portreleri olduğu düşünülmektedir.

Her bir girişin iki yanında üçer ruhbaninin resimleri bulunmaktadır. Gerçek insan büyüklüğündeki bu iki ruhbanî tasvirlerinin kostümleri aynıdır.

Girişten sonra, Pranidhi sahneleri ile devam eden tapınak, kutsal ifadeler içeren yazılarla birlikte devam etmektedir.

Sahnelerin tamamı neredeyse ebat olarak aynı ölçüyü taşımaktadır, her sahne kendi kutsal yazısını taşımak üzere toplamda on üç tabela yazısını bulunduruyor. Buda genellikle atmosferini sekiz figürle paylaşmakta ancak yer yer bu rakam değişebilmektedir.

Bütün on üç resimde, ana kalıp dışında ortak çok fazla detay yer almaktadır. Buda bütün sahnelerde, kayık işlevini gören bir miktar su üzerinde duran lotus çiçeğinin üstünde ve ayakta. Ayaklarında, ayak parmaklarını açıkta bırakan sandaletler bulunmaktadır. Kırmızı ve tonlarının yoğun olduğu sahnelerde, boşta kalan alanların asma türü lotus sapsarı ve lotus çiçekleri ile doldurulmuş olduğunu görmekteyiz. Bütün resimlerin ortak figürü , kendisine sunaklar sunana figürlerce çevrelenmiştir. Elbisesinin üstünde Yin Yang sembolünü taşıyan zengin zincirler, boynundan aşağıya sarkmakta, aynı bezemeci öğelerin yer yer boş alanları doldurmak suretiyle kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Ten renginin çok açık resmedildiği Buda'da urna adı verilen üçüncü göz, alnının ortasında bulunmakta ve kimi sahnelerde de ona benzer kırmızı renkli bir işareti de göğsünde taşımaktadır. Kimi sahnede eller perdeli veya perdesiz olmak üzere iki farklı şekillerde resmedilmiştir. Onuncu sahnede Buda'nın yanında diz çökmüş ikinci bir Buda figürü yer almaktadır. Budacılık sembollerini taşıyan bu figür, lotus tahtı üzerinde durmaktadır.

Brahman, birinci sahnede Hint giysili, sakallı, topuz halinde bağlanmış saçıyla, kaplan postu giymiş, kulak takıları olmaksızın çizilmiş Brahmanlardan biri olup, diğerlerinden birinin de bu sefer panter kürküyle yine kulaklarında takı olmaksızın resmedilmiş olduğunu görüyoruz. Diğer bir üçüncü Brahmanda görülen tek farkı da üzerinde herhangi bir kürk taşıyor olmasıdır. On beşinci sahnede, kamıştan örülmüş yeşil bir tövbekar barakasının önünde, hizmetkar bir ifadeyle diz çökmüş olarak tasvir edilmiştir.

Diğer Brahman ise elinde adak kekleri dolu tabaklar taşıyarak Buda'ya sunum yapmak üzere resmedilmiştir.

Vajrapani, tasvir bütün sahnelerde tek bir figür olarak çizilmiştir. Brahman figürünün üstünde, Buda refakatçisi olarak bildiğimiz figürün iri gözleri, sivri satır kulakları ve azı dişleriyle şeytani başı, yele gibi dağınık saçıyla bir erkek domuz başını miğfer olarak taşımaktadır. Tepeden tırnağa silahlı ve donanımlı, metal süslü kemerinden kılıç bulunmakta, bir elinde muhtemelen bir balta, diğerinde *cauri* denilen bir sineklik taşımaktadır. İkinci sahnede bu figürün başının tam ortasında sinek raketi ve taş baltası yine görünmektedir. Beşinci sahnede Vajrapani bulunmamaktadır. Altıncı sahnede değişmeyen karakteristik özellikleriyle yine Vajrapani sahnedeki yerini almıştır. Yedinci sahnenin Vajrapani'si sağ elinde *caurisi* ile şeytani yüzünde iri gözleri her zamankinden daha iri görülmektedir. Dokuzuncu sahnede bir elinde **vajra**, diğerinde *cauri* olmak üzere, başının üzerindeki sivri ucu olan altın bir miğfer ile yer almaktadır. On birinci sahnede Vajrapani'nin altın bir taçla örtülü başı tamamen zırhlıdır. On beşinci sahnede Buda muhafızı, yuvalarından neredeyse çıkmış gözleriyle tamamen aynı özellikleriyle bu sahnede de yerini almıştır.

Rahip, birinci sahnede dua eder vaziyette, Avrupai tarzda resmedilmiş olup, kırmızı saçları, kavisli burun, yeşil gözler ve sık sakal topuzu ile diğer figürlerden ayrılmaktadır. Bu sahnedeki dua eden ikinci rahip daha genç olup tamamen konvensiyonel resmedilmiştir. Üçüncü sahnede iki tane rahip bulunmaktadır. Biri kutsal hale taşımıyor ki bu da kişinin henüz seçilmemişler arasında olduğu anlamına gelmektedir. Arkasında duran diğer bir rahip de, bu rahip olma yolunda ilerleyen genç rahibin saç tıraşını yapmaktadır. Beşinci sahnede iki rahip bulunmaktadır. Biri Doğu Asya'ya özgü bir şablonla resmedilen kısık gözlü genç bir erkektir. Diğeri ise, kırmızı saçlı ve sakallı, öne doğru çıkık büyük burun, berrak mavi gözleri, kırmızımsı cildi ile yanındaki genç rahibe elini öğretici ve aydınlatıcı bir pozda havaya kaldırmış yaşlı bir diğer rahip olarak yer almaktadır. Altıncı sahnede sağ üst tarafta saçlarının ortası kazınmış, açık mavi renk gözleriyle yaşlı olan figür, kendisi gibi dua eder vaziyette bulunan daha genç rahip ile yan yana durmaktadırlar. Sekizinci sahnenin kompozisyonunda üç tane rahip tasviri bulunmaktadır. Bu üç rahip de aydınlatır, öğretir vaziyetlerde görülmektedirler. Dokuzuncu sahnede iki rahip yine yan yanalar. Hint-Avrupa stili karakteristik özellik taşıyan yaşlı rahip, kızıl saçlı ve kızıl sakallı, sert burnuyla, elinde tuttuğu mavi kırmızı çiçekleriyle görülmektedir. Genç olan ise siyah saçları, kahverengi gözleri ve kırmızı bir ten rengine sahiptir. Onuncu sahnenin Rahibi tapınır vaziyette resmedilmiş Sami ırkından bir erkek figürü olarak tasvir edilmiştir. On birinci sahnede ikisi genç, biri yaşlı olmak üzere üç tane rahip yer almaktadır. yaşlı olan rahipler bütün sahnelerde aynı özelliklerde resmedildiği üzere, burada da yine aynıdır, zira genç rahiplerde, yine dua eder tapınır vaziyette yönleri Buda'ya bakar vaziyettedirler. On beşinci sahnede Arhat olarak da ifade edilen Rahip figürünün yüzü

yaşlılık emareleri taşıyacak kadar ustalikle çizilmiştir. Portrede gölge ve ışık oyunlarının yapılmış olduğu görülmektedir.

Devata, birinci sahnede arka fonunda bir Çin evi bulunan Devata, altın bir bantla örölmüş saçıyla görölmektedir. Üçüncü sahnede, sakalsız, bukleleri ayrılmış ve net bir örgü ile arkadan topuz yapılmış saçıyla ilk sahnedeki haliyle karşımıza çıkmaktadır. Aynı sahnede sadece yönü değişen diğere Devata figürü bu sefer alnında bir tane urna benzeri bir sembol taşımaktadır. Dördüncü sahnede iki devata figürü yan yanadır ve biri tapınır pozisyonda tasvir edilmiş, üst gövdesi neredeyse çıplak, yalnızca kırmızı bir şalla sarılı olduğu görölmektedir. Neredeyse aynı kostüme sahip ikinci Devata figürünün farkı, kostümdeki renk detaylarında görölmektedir. Bu sahnenin üçüncü Devata tasviri yine aynı nitelikleri taşımaktadır. Beşinci sahnede cinsiyeti belirsiz Devata figürün kahverengi saçları dalgalı kıvrımlarla alnına düşmüştür. Bu figür bu sahnede ejder başı flaması taşımaktadır. Hemen üstünde yer alan diğere Devata figürü de biçimsel olarak aynı özelliklerle resmedilmiştir. Sekizinci sahnenin Devataları yine şık tacları, işlemeli kıyafetleri ile bu kompozisyonda tasvir edilmişlerdir. Dokuzuncu sahnede toplamda beş tane Devata figürü bulunmaktadır. Hint kıyafetli bu Devata figürleri yan yana ve karşılıklı olmak üzere kompoze edilmişlerdir, ancak birbirlerinden ten ve saç rengiyle, taç, takı ve halelerindeki renklerin farklı dizilişleriyle ayrılmaktadırlar. Diğere bir Devata figürü de hemen bu iki figürlerden bir tanesinin üzerinde tasvir edilmiştir. Onuncu sahnede klasik özelliklerini taşıyan dört tane Devata'dan bir tanesi, ayakta ve lotus tahtı üzerinde durmuş olmasıyla diğerelerinden ayrılmaktadır. On beşinci sahnede iki tane karakteristik özelliklerini taşıyan Devata çizimine daha yer verilmiştir.

Bodhisattva, ikici sahnede tepeden tırnağa zırhlarla ve silahlarla kaplı bu figür bir prens olarak ifade edilmiştir. Aynı sahnedeki ikinci Bodhisattva yine teçhizatlı bir şekilde resmedilmiş ancak bu sefer elinde tek katlı bir şemsiye taşımaktadır. Üçüncü sahnede aynı detaylarla gördüğümüz bu figürün sağ dizinin üzerinde Uygurca kazılmış bu Tarchan'ın resmidir yazısı bulunmaktadır. Dördüncü sahnede yüzeyleri sarmaşık desenli yüksek, dar bir çadırın önünde diz çökmüş Bodhisattva, bu gösterişli çadırı Buda'ya adak olarak sunmaktadır. Beşinci sahnede iki dizi üzerine çökmüş, alnında urna işareti ile vecd halinde ibadet eder vaziyette resmedilmiş yine zırhlı genç bir Bodhisattva görmekteyiz. Altıncı sahnede iki Bodhsattva figürü elleri dua eder vaziyette resmedilmişlerdir. Diğere ise hemen Buda'nın solunda başı Buda'ya dönük değildir. Yedinci sahnenin Bodhisattvası, gür saçlarını Buda'nın ayaklarının dibine, üzerine basıp yürüyebilsin diye yaymıştır. Sekizinci sahnede Bodhsattva elinde Buda'ya sunduğu, üzerinde gravür yada kakma yaprak süslemeleriyle altın bir kap tutmaktadır. Saçları mavi, kulakları üstünden dökölen bukleleri ve zenginlik göstergesi olan küpesi oldukça dikkat çekici bir şekilde resmedilmiştir. Dokuzuncu sahnede Buda'nın önünde diz çöküp, kendisine değerli bir altın tütsü kabı sunan prens, bir Bohsattva figürüdür.

Onuncu sahnede klasik özelliklerini taşıyan bu figür pantolona benzer bir etek ile tasvir edilmiş bir erkek figürdür. On birinci sahnede Bodhisattva lotus bir tahtın üzerinde tapınır vaziyettedir. On dördüncü sahnede bu figür Hint tarzı kıyafeti ile yine karşımıza iki yerde çıkmaktadır.

Şemsiye Taşıyıcı, ikinci sahnede, beyaz tenli bu figür iki katlı bir şemsiye taşımaktadır. Beşinci sahnede, elinde şemsiye taşıyan bir İlahe ile birlikte resmedilmiştir. Şemsiye taşıyıcısı olan bu erkek figür, Budacılıkta kutsal işaret olarak bilinen, alnındaki *urna* işareti ile burada bir İlah olarak yer almaktadır.

Ev, ikinci sahnede detaylı ve iki katlı ev avlusu ile arkada derin bir ayrıntı oluşturmaktadır. Üçüncü sahnede de karşımıza çıkan ev kompozisyonu, bu sefer daha ayrıntısız ancak avlusunda beş eğersiz at ile resmedilmiştir. Dördüncü sahnede yine Çin stili iki katlı ev karşımıza çıkmaktadır. Beşinci sahnede, perspektifi oldukça hatalı bu iki katlı ev siyah, beyaz ve gri renk pişmiş tuğladan örülmüş bir evdir. Yedinci sahnede de beyaz ve boz mavi boyalı duvarlarıyla bir Çin ev resmi görülmektedir. Sekizinci sahnenin Çin evi doru renk duvar, tıpkı evin kendisi gibi gri ve boz mavi renk taşlardan bir araya getirilmiş temel üzerinden yükselmektedir. Açık kahverengi kapıyı, koyu kahverengi bir hat süslemektedir. Balkon çıkıntıları kırmızı, çatı gri, kirişleri de yeşil renktedir. Onuncu sahnede, dairesel bir duvarla çevrelenmiş Çin evi, oldukça detaylı ve mimari yapısıyla göz doldurur bir tarzda resimlendirilmiştir.

İlahe, ikinci sahnede olağanüstü zengin ayrıntılı altın tacı, alnındaki yuvarlak perçemler halindeki saçının arasında, saçıyla birlikte örülmüş incilerle, bembeyaz teni, kulağının yanında bulunan kırmızı dövmelemleri ile resmedilmiştir. Uzun saç örgüsü göğsüne kadar inmektedir. Bol mücevherli ve bol bezeli takılarıyla görülen İlahenin iç yeleşti zırh olarak karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü sahnede yine ilahe aynı biçimsel özelliklerle resmedilmiştir. Dördüncü sahnede, yanında bir başışçı ile birlikte çizilmiş İlahe, simsiyah saç Hint tacı ve üç saç iğnesi ile dikkat çekmektedir. İç zırh göğüs kısmının altında dar bir ceket gibi çizilmiş, kalça hizasında dönen yeşil bir şalla bağlanmıştır. Beşinci sahnede lotus tahtı üzerinde, başında çok sayıda ucu olan bir taç ve siyah saçlarının için sokulmuş üç büyük saç iğnesi ile bir şemsiye tutmaktadır.

Arhat, altıncı sahnede kadın Arhat figürü bulunmaktadır. Sanskritçede ağırbaşlı, layık kişi anlamına bir kelimedir. Budizm'de kin, nefret cahillik gibi duygulardan arınmış kusursuz kişiler için kullanılan bir unvandır. Kişi nedensellik çemberinin on zincirini aşmıştır. Samsar'a geçmeden Nirvanaya ulaşmayı hedefler.

Bağışçılar, altıncı sahnede sağda en alt ve solda binek hayvanlarıyla birlikte resmedilmişlerdir. Yedinci sahnede Buda'ya üç figür eşlik etmektedir. Bunlardan bir hayli küçük resmedilmiş olanlardan biri bağışçıdır. Dokuzuncu sahnede huşu içinde diz çökmüş Uygur kıyafetleri içindeki bir bağışçı tasviri yer almaktadır. Onuncu sahnede

bağışçı elinde altın bir kapla Buda'ya çiçekler sunan cüce bir erkek figürü olarak resmedilmiştir. On dördüncü sahnede görülen bağışçı yüzünde diz çökmüş vaziyette resmedilmiştir. Yüzü Avrupa karakteristiği gösteren kartal kanatlı başlığı ile Sasani soylusu diğer bir figür ise altın tozu sunmaktadır.

Binek hayvanları, sırtlarında ağır yükleriyle resmedilen figürler, altıncı sahneden itibaren başlamaktadır. Buda'ya sunulmak üzere, adak taşımaktadırlar. On dördüncü sahnede yüklü bir eşek ile çift hörgüçlü bir deve sırtında adaklar yüklü halde resmedilmişlerdir.

Yedinci sahnede Hint kıyafetleriyle resmedilmiş bir figür görülmektedir. Bu figürün vücudunu renkli kumaşlar sarmış, şık tacının üzerinde altın konturlar dikkat çekmektedir.

Akademik her adım, tarihin mimarisine uzanan bir tuğla taşı gibidir. Onun hassas ve özenli yapısını güçlendiren ise sanatsal niteliğidir. Tarihe uzanan her küçük adım, bu niteliği yüce bir gayeye ulaştırabilir. Aydınlanan her Uygarlık, gelecek için de bir tuğladır.

## 6. ESER

Bezekli mağaraları, kutsal mekanlardır, ancak bundan ibaret olmayıp, dönemin sanatını öğrenmemizi sağlayan paha biçilmez freskleriyle, dini bir merkez olduğu gibi, sanatsal bir merkez olma özelliğini de taşımaktadır. Çöl kumlarıyla kaplı olan bu mağaralar, bu kumlar sayesinde yüz yıllar boyunca korunmuştur. Gün yüzüne çıkartıldıktan sonra, yapıldığı dönem hakkında bizlere çok önemli bilgiler sunmuştur. İnsanlığın, var olduğu günden bu yana, sorgulayıp, anlamaya çalışmasını sağlayan merak duygusu, onu medeniyetin kalbine taşınmasına yardımcı olmuştur. Bu sayede kendi kendini eğitip, çoğalabilen ve çoğaldıkça da ihtiyaçlarına çözümler bulabilen insanlık, her zaman hakikati arama çabası içindedir. Metotlarının çok çeşitli olduğu bu arayış, bizleri sanat, bilim, felsefe, din, mistik öğretiler ve efsaneler üreten toplumlara dönüştürmüştür.

Anlamaya gayret gösterdiğimiz bu Pranidhi sahnelerinde, saydığımız bütün bu değerleri takip etmek mümkün olmuştur. Engin bilgisi ve sezgileriyle en tepede duran Buda ve onun ışığını kendine rehber edinen ışık yolcuları, bu sahnelerde bize inandıkları bilgeliğin aydınlığını anlatmaktadırlar.

Eserimizde 9. tapınakta bulunan on üç duvar sahnesi boyunca kullanılan kalıba ve oradaki hiyerarşik düzene uygun bir kompozisyon oluşturuldu. Ortada Buda ve etrafında ona dua eden, yahut sunum yapan ve çok çeşitli milletlerin etkilendiği farklı insan tipleri ile hayvanlar yer almaktadır. Budizm dünya üzerinde hala taraftarları olan bir inanç mekanizmasına sahiptir. Dolayısıyla, bu duygu ile insan ve hayvan tiplerinde çeşitlenmeye gidilmiştir. İnanç özgür kaldığında, coğrafyasını ve milli sınırlarını kaybederek evrensel değerlerin ilkelerini taşımaya başlar. Bu ilkeler, yaşanan coğrafyanın da etkisiyle farklı anlayışlara ve ilhamlara konu olur. Bu yüzden, çalışmamızda, ana kalıp üzerinde, farklı insan tiplerine bakıyor olacaksınız. Klasik özelliklerine sahip bir Vajrapani, Bodhisattva, Brahman, Devata, İlah, Rahip, İlahe, Bağışçılar, Şemsiye taşıyıcılar, adak taşıyan hayvanlar veya bir Çin evi göremeyeceksiniz. Bu sahnelerin ve bu okumaların üzerimde bıraktığı etki neticesinde, bu inancın görsel sunumunda sadece ana kalıba bağlı kalmış oldum. Kalıbın dışında kalan bütün ifadeler, hayal ve düş gücümden ziyade, çokça merak ettiğim bu farklı



insan gruplarının aynı sahnede, ne derecede var olacağı duygusudur. Dünya gezegeninin bu kadar renkli bir resim olduğunu biliyor olmak ve bu renklerin bir arada aynı tablo üzerinde görüyor olmak heyecan vericidir.

Daha önce bahsettiğimiz merak duygusunun zihinlerde yarattığı bir mit, paha biçilemez bir hikayeye ve bu sayede de bir nesneye, mimari bir yapıya, edebi bir yazına, kutsal bir inanca veya sanata dönüşür. Dönüşen her şey, hem gelecek için bir öngörü, hem de geçmiş için anlamlı birer izdir. Bu sayede korunmayı hak eden bu miras, bu gün bizleri de etkisi altına almıştır. Bu etki, benimde zihnimde kadim bilgeliklere sahip bir geçmişi anlamaya yöneltmiştir.

Bu okumaların ve bu on üç duvar resminin incelenmesi neticesinde, Budizm felsefesinin ruhumuzda, gönlümüzde ve aklımızda bıraktığı etkilerle, ana kalıp üzerinden yeni bir kompozisyon ile Buda'yı ve mevcudiyetini, O'nun yoluna adanmış olan ışık yolcularını bir kere daha fırçaya aldık. Kırmızı renk elbisesi, etrafını ve başını saran, kutsal amacına kaynaklık eden mavi kristal etkiler ile ortada duran Buda, lotus çiçeği üzerinde durmaktadır. On üç duvar resminin tamamında da Buda, bu çiçeğin üzerinde durmaktadır. Bu çiçeğin altındaki lotus yaprakları, bir miktar su ile resmedilmiştir. Başının üzerinde bulunan kutsal hare, on üç Pranidhi sahnesinin, ikinci duvar resmindeki, Asya Brahmi ve Sanksrit diliyle şu sözler yazılmıştır. " Çok yüce Tamonunda kral tarafından onurlandırıldı ve sayısız mücevherle ışıldayan bir yelpaze (?= tula!) armağan edildi. " Burada adı geçen Tamonunda kelimesinin kökü hakkında bir bilgimiz yoktur. Kutsal mabede layık görüldüğüne göre, ruhani değer taşıyan bir lider olabilir kanısındayız.

Kutsal harenin hemen üstünde duran tabelada da, Orta Asya Brahmi ve Sanksritçe şu yazı bulunmaktadır. " Dünyanın hükümdarı Mahendra Brahmanlar tarafından terleme banyolarında (?), güzel kokularla ve kara Agallochum'la (öd ağacı esansı) ona hizmet edildi ve bu kimse bir manastıra ulaştığında, olanca hürmetle oraya davet edildi. "

Kutsal yazılar dışında kalan her bir figür, daha önce de ifade ettiğim üzere, farklı coğrafyaları temsilen, inancın her toplumda en ihtiyaç duyulan değer olduğunu ve yaşamın temel kaynağının bizzat bu değer üzerinden yaşanabileceğine inandığım için çeşitlendirmiş oldum. Her bir figür ve ifade, başka bir dünya demek, başka bir ritüel,

çok başka bir din demektir. Kompozisyonun tek ve en önemli ortak özelliği ise insanlığın inanma duygusudur. Başarının kaynağı, hayatta kalabilmenin ilk kıvılcımı önce inanmak, sonra çalışmaktır, bu yüzden çoğalıyor, üretiyor ve hayatı anlamlandırmaya devam ediyoruz. Ancak kompozisyonda da net bir şekilde resmettiğim gibi, her irade kendi farklı duygusu ve karakteriyle bir bütünün parçasıdır. Her figür kendi rengiyle sahneye değer katmaktadır. Her bir renk, yeni bir fikir, yeni bir arayış veya arayışın yeni bir yolu demek oluyor. Bütün canlıların bu sahnede, bu evrende kadim bir yerinin olduğuna kalben inanmamız, bizlerin en büyük zenginliği olacaktır.





Resim 23 : Pranidhi Sahnesi Eser 1

## 7. KAYNAKÇA

Abudukelimi, Bumairimu. "Uygur Türklerinin Dini İnanışları". **Yüksek Lisans Tezi**. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

And, Metin. **Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası**.3.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Arseven, Celal Esad. **Türk Sanatı Tarihi**. İstanbul: Maarif Basımevi, MFV Yayınevi.

Aslanapa, Oktay. **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Aslanapa, Oktay. **Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

Başkan, Seyfi. **Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**. 1.Basım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını. 384, Araştırma-İnceleme. 73, 2009.

Biçer Özcan, Şehnaz. "Uygur Yazmalarında Sayfa Düzeni", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul: Marmara Üniversitesi TÜRKİYAT Araştırmaları Enstitüsü, 2010.

Biçer Özcan, Şehnaz. "Bir Uygur Varağının Başlık Süslemesindeki Mavi Lotus Çiçeği". **İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu**. Konya: Selçuk Üniversitesi, 02-07 Kasım 2011, s. 489.

Biçer Özcan, Şehnaz. "Maniheizt Uygur Tasvirlerinde Çevre Ve Mekan Algısı", **Minyatürde Yüzleşme Sempozyum Bildirileri**. İstanbul: Pendik Belediyesi Kültür Yayınları, 24-25 Eylül 2016, s.11-22.

Biçer Özcan, Şehnaz. "Bazı Uygur Varaklarında Başlık Süslemeleri 8/11 Yüzyıl Bitkisel Örnekler Üzerine Analitik Bir Yaklaşım". **Türk Sanatları Kongresi**. Paris: 14thInternational Congress of Turkish Art Paris, College de France 19-21 Eylül 2011, s.164-165.

Bozcu, Mustafa Murat."Bezeklik Mağara Tapınaklarındaki Duvar Resimleri", **Doktora Dersi Seminer Çalışması**. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar üniversitesi, Sosyal BilimlerEnstitüsü,2010.www.academia.edu/19766147/BEZEKLIK\_MAĞARA\_TAPINAKLARINDAKİ\_DUVAR\_RESİMLERİ (22.07.2016).

Caferoğlu, Ahmet. **Türk Kavimleri**. 2.Seri. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1983.

Caferoğlu, Ahmet. **Türk Dili Tarihi**. 2.Basım. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970.

Civelek, Aynur. (2015). Sonsuz Yaşamın Simgesi Lotus Çiçeği. *Apelasyon*. 2015, S.24. <http://www.apelasyon.com/Yazi/358-sonsuz-yasamin-simgesi-lotus-cicegi> (19 Şubat 2017).

Çoruhlu, Yaşar. **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Çoruhlu, Yaşar. **Erken Devir Türk Sanatı**. 1.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.

Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. 2.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Çoruhlu, Yaşar. "Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış". **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, S.87, Aralık 1993, s.19.

Diyarbakırlı, Nejat. "Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri". İstanbul: **İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi**. Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları 2, Milli Eğitim Basımevi, 1969, s.158.

Diyarbakirli, Nejat. "Göktürk Devri ve Sanatı". **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi, 45, 1993. s,31.

Diyarbakirli, Nejat. (vd.). **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**. 1.Basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993.

Doğrul, Ömer Rıza. **Yeryüzündeki Dinler Tarihi**, İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1947.

**Dünya İnançları Sözlüğü**. "Budizm", İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.

Eliade, Mircea. **Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi**. 2.Cilt. Ali Berktaş (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012.

Esin, Emel. "Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak". **Türkiyemiz Dergisi**, İstanbul: Apa Ofset Basımevi, S.37, Haziran, 1982, s. 1-6.

Esin, Emel. **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**. 1.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Esin, Emel. "İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş". **Türk Kültürü El Kitabı**. Ayrı Basım. C.II/Ib, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1987. s.43.279.

Esin, Emel. "Türk Kültür Tarihi İç Asya'daki Erken Safhalar". **Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi**. 3.Sayı. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 1985, s.10.

Esin, Emel (vd.) "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar". **Türk Kültürü El Kitabı**. 1.Basım, C.II/Ia, İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 1972. S.192-369.

Eti, Erol. "Yüzyıllar Boyunca Duvar Resmi", **Asistanlık Yeterlilik Tezi**. İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü.

Fischer, Ernest. **Sanatın Gerekliği**. 11. Basım. İstanbul: Payel Yayınları, 2010.

Gültepe, Necati. **Türk Mitolojisi**. 3. Basım. İstanbul: Rese Yayınları, 2013.

Gündüz, Şinasi. "Maniheizm" **Yaşayan Dünya Dinleri**. Şinasi Gündüz (drl.), 1.Basım. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, s.495-496.

Haussig, Hans Wilhem. **İpek Yolu ve Orta Asya Kültür Tarihi**. Müjdat Kayayerli (çev.). İstanbul: Ötüken Yayınevi, 2001.

İpşiroğlu Nazan, Mazhar. **Sanatın Tarihi**. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012.

Kafesoğlu, İbrahim. "Türkler". **İslam Ansiklopedisi**. Cilt 12/2. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Le Coq, Albert Von. **Chotscho**. 2.Basım, Graz:1979.

Ligeti, Louis. **Bilinmeyen İç Asya**. Sadrettin Karatay (çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986.

Mülayim, Selçuk. **Değişimin Tanıkları**. Ankara: Kaknüs Yayınları, 1999.

Mülayim, Selçuk. **Araştırmacıya Notlar**. İstanbul: Copyright, 2008.

Mülayim, Selçuk. "Anadolu'da Hayvan Üslubunun Bir Örneği". **Folklor ve Etnografya Araştırmaları**. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, B.6, 1984, s.334.

Ögel, Bahaeddin. **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**. 7. Seri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1962.

Ögel, Bahaeddin. **Türk Kültür Tarihine Giriş**. 4. Basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Öztuna, Yılmaz. **Başlangıcından Zamanımıza Kadar Türkiye Tarihi**.1.Cilt. İstanbul: Hayat Yayınları.

Roux, Jean-Paul. **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**. Aykut Kazançgil (çev.). 2.Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.

Roux, Jean-Paul. **Orta Asya Tarih ve Uygarlık**. Lale Arslan (çev.). 2. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006.

Ruben, Walter. **Eski Metinlere Göre Budizm**. Lütfü Bozkurt (çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları, 1995.

Salman, Fikri. **Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar Türklerde Kıyafet Biçimleri**. Erzurum: Zafer Ofset Yayıncılık, 2013.

Schmidt, Daniel. (Yapımcı), Daniel Schmidt (Yönetmen), *Inner Worlds Outer Worlds* [Belgesel Film],Kanada, REM PUBLISHING LTD, 2012.

Smith, Jo Durden. **Budizm Gizli Öğretisi**. Nilüfer Dinç (Ed.), 1.Basım. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 2010.

Taburoğlu, Özgür. **Resim Söz Ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları**. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016.

Tekin, Şinasi. "Uygurca Yazmalar Arasında". **Milliyet Sanat Dergisi**. İstanbul: Milliyet Gazetecilik ve Yayıncılık, S.28, 1 Temmuz, 1981, s.33.

Tiryakioğlu, Samih. **Dinler Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınevi, İstanbul, 1960.

Uygurlar, **Meydan Larousse**. 12.Cilt. İstanbul: Meydan Yayınevi, 1992.



Yitik, Ali İhsan. "Budizm". **Yaşayan Dünya Dinleri**. Şinasi Gündüz (drl.). 1.Basım. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2007, s.307.

Zeren, Münevver Ebru. "Maniheizm ve Budizm'in Uygurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

