



T.C.

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDEN RESİMLİ BİR
ELYAZMASI: NASREDDİN SİVASI'NİN TEZKİRESİ
(PARİS BN, PERSİAN 174)**

Yüksek Lisans Tezi

KÜBRA KARABULUT

DOÇ. DR. SEMİHA ALTIER

Çanakkale - 2019



**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

**ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDEN RESİMLİ BİR ELYAZMASI:
NASREDDİN SİVASI'NIN TEZKİRESİ (PARİS BN, PERSİAN 174)**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Kübra
KARABULUT**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr.
Semiha ALTIER**

Çanakkale-2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Anadolu Selçuklu Döneminden Resimli Bir Elyazması: Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi (Paris BN, Persian 174)” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/11/2019



Kübra KARABULUT



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Kübra KARABULUT'a ait "Anadolu Selçuklu Döneminden Resimli Bir Elyazması: Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi (Paris BN, Persian 174)" adlı çalışma, jürimiz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalı **YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.**

Üyeler

İmza

Doç. Dr. Sema
GÜNDÜZ KÜSKÜ

Doç. Dr. Semiha
ALTIER
(Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf
ACIOĞLU

Tez No : 10310157
Tez Savunma Tarihi : 01/11/2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü

25.11.2019

ÖZET

ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNDEN RESİMLİ BİR ELYAZMASI: NASREDDİN SİVASI'NİN TEZKİRESİ (PARİS BN, PERSİAN 174)

Bu çalışmada 1272-1273 yıllarında Kayseri ve Aksaray'da Nasreddin Sivasi (XIII. yüzyıl) tarafından yazılıp dönemin sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev (1266-1284)'e ithaf edilen Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'nin tasvirleri incelenmiştir. Nasreddin Sivasi'nin hayatı hakkında bildiklerimiz, eser içinde vermiş olduğu bilgiler ile sınırlıdır. Nerede doğduğunu ve nerede öldüğünü bilmediğimiz Nasreddin Sivasi, muhtemelen XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşamış olan bir astrolog ya da müneccimdir. Yazmış olduğu üç bölümden oluşan resimli elyazmasının ilk bölümünün ismi yoktur. İkinci bölümü *Dakaik el-Hakaik (Hakikatlerin Derecesi)*, üçüncü bölümü *Munis el-Havarif* olarak isimlendirilmiştir. Eserin ilk iki bölümü 1272 yılında Aksaray'da, üçüncü bölümü 1273 yılında Kayseri'de yazılmıştır. Büyü ve astroloji konulu eserin bilinen tek nüshası Paris BN'de Persian 174 numarasıyla kayıtlıdır.

Çalışmada ele alınan 51 tasvirde Ay Hanelerinde ve Güneş'in burçlara geçişi esnasında görülen melekler ve cinler; çift başlı hayvan tasvirleri, gezegenlerin görüşleri, kentavros ve grifonların yer aldığı özgün sahneler görülmektedir. Resimler, metin içinde, sayfaların farklı yerinde karşımıza çıkmaktadır. İncelenen bu tasvirler, boyut ve üslup açısından farklılık gösterir. Ortalama 70x110 mm. olan resimlerden 10 tanesi, diğer tasvirlerle oranla daha büyük ölçeklidir. Bu 10 tasvir, tam sayfa ve ortalama 120x220 mm. olarak karşımıza çıkmaktadır. Üslup açısından da farklılık gösteren tasvirlerin üretiminde biri Bizanslı olmak üzere en az iki nakkaşın çalıştığı kanaatine varılmıştır. Bir tasvirin ise 15. yüzyılda Erken Osmanlı döneminde yapıldığı düşünülmektedir.

Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi* gerek konusu, gerek 51 özgün tasviri ile dönemi için ünik bir eserdir. Öte yandan bu eser, Anadolu Selçuklu ve Türk-İslam sanatı için farklı pencereler aralamasıyla da önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Selçuklu tasvir sanatı, büyü kitabı, Nasreddin Sivasi, el yazma, minyatür, Türk-İslam tasvir sanatı, melek, cin.

ABSTRACT

**AN ILLUMUNATED MANUSCRIPT FROM THE ANATOLIAN
SELJUKIAN PERIOD: THE TEZKIRE OF NASREDDİN SİVASI
(PARIS BN, PERSIAN 174)**

In this study, the depictions of Nasreddin Sivasi's *Tezkire*, which Nasreddin Sivasi (XIII. Century) wrote and dedicated to III. Gıyaseddin Keyhüsrev (1266-1284) in Kayseri and Aksaray in 1272-1273, were examined. What we know about the life of Nasreddin Sivasi is limited by the information he has given in the work. Nasreddin Sivasi, whom we do not know where he was born and where he died, probably XIII. he was an seer or astrologer who lived in Anatolia during the century. The first part of the illustrated manuscript, consisting of three parts he had written, has no name. The second part is named *Dakaik Al-Hakaik* (The Degree Of Truth) and the third part is named *Munis el-Havarif*. The first two parts of the work were written in 1272 in Aksaray and the third part in 1273 in Kayseri. The only known copy of the work on magic and astrology is registered in Paris bn under the Persian number 174.

In the 51 depictions discussed in the study, the Moon Digits show the angels and demons seen during the transition of the Sun to the bastions, the depictions of double-headed animals, the views of the planets, the original scenes of kentasvros and griffons. Images appear in different parts of the pages in the text. These depictions vary in size and style. The average is 70x110 mm. 10 of the pictures are larger scale. These 10 depictions are full page and average 120x220 mm. It was concluded that at least two nakkashes, one of them Byzantine, worked in the production of paintings that differ in terms of style. One of the depictions is thought to have been made in the early Ottoman period in the 15th century.

Nasreddin Sivasi's *Tezkire* is a unique work for both its subject and its 51 original depictions. On the other hand, this illustrated manuscript is important for Anatolian Seljuks and Turkish-Islamic art with its different windows opening.

Keywords: Anatolian Seljuks art of depiction, the book of spells, Nasreddin Sivasi, manuscript, miniature, Turkish-Islamic art of depiction, angel, jinn.

ÖNSÖZ

Hayatımın her anında yanımda olan biricik aileme, Sanat Tarihine bir eser çevirisi kazandıran ve yegane destekçim olan sevgili babam Veli Ünal KARABULUT'a, süreç içindeki bir diğer yegane destekçim olan sevgili annem Aysel KARABULUT'a teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca ve hayatımın her alanında bana ikinci bir aile olan sevgili dayım Berat SEZGİN ve ayrıca çalışmamın redaktörlüğünü üstlenen ve desteğini benden hiç esirgemeyen Handan SEZGİN'e tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

Çalışmamda yardımlarını benden hiç esirgemeyen, bilgi birikimi ve donanımıyla beni aydınlatan, bana çalışmamda çıkış yolu gösteren kıymetli hocam Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya teşekkür ederim.

Yüksek lisans sürecimin bana kazandırdığı güzel yürekli hocam Dr. Mürüvet HARMAN'a beni gerek bilgisi, gerek hayatıma katkıları ile desteklemesi sebebiyle tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

Çıktığım bu yolda her elimi uzattığımda yanımda olan, beni her zaman yüreklendiren kıymetli hocalarım Prof. Dr. Nermin ŞAMAN DOĞAN'a ve Prof. Dr. Gülay MİRZAOĞLU'na teşekkür ederim.

Çalışma konumu belirleyen ve bu süreçte heyecanımı benimle paylaşarak sabrını benden hiç esirgemeyen ve hayatıma kattığı birçok şey için danışmanım Doç. Dr. Semiha ALTIER'e teşekkür ederim.

Çalışmamın birçok alanla münasebeti sebebiyle yardım aldığım, çalışmamın gizli kahramanı olan diğer arkadaşlarıma ve hocalarıma ayrıca teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Kübra KARABULUT

Çanakkale, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

III. GYASEDDİN KEYHÜSREV DÖNEMİNDE ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ

1.1. III. Gıyaseddin Keyhüsrev (1266-1284) Dönemi Anadolu Selçuklu Devleti Siyasi Ortamı.....	24
1.2. III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Sosyo-Kültürel Hayat ve Sanat Ortamı.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ'NDE BÜYÜ ve ASTROLOJİ	43
--	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ DÖNEMİ RESİM FAALİYETLERİ

3.1. Anadolu Selçuklu Devleti Döneminde Üretilen Resimli Elyazmalar.....	46
3.1.1. Anadolu Dışında Üretilen Resimli Elyazmalar.....	47
3.1.2. Anadolu'da Üretilen Resimli Elyazmalar.....	75
3.2. Anadolu Selçuklu Devleti'nin Farklı Malzemeler Üzerindeki Tasvirler.....	85
3.2.1. Taş-Alçı Süsleme ve Fresk.....	86
3.2.2. Çini	96
3.2.3. Seramik	108
3.2.4. Maden.....	114
3.2.5. Ahşap ve Tekstil	121

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
NASREDDİN SİVASİ'NİN *TEZKİRE*'Sİ

4.1. Yazarı.....	125
4.2. Eserin Fiziksel Özellikleri	126
4.3. Konusu.....	127

BEŞİNCİ BÖLÜM

KATALOG.....	132
--------------	-----

ALTINCI BÖLÜM

DEĞERLENDİRME.....	240
SONUÇ	264
KAYNAKÇA	266
ÖZGEÇMİŞ	286

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.t.	: Adı geçen tez
Bknz.	: Bakınız
BN	: Bibliotheque Nationale
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör(ler)
Env.	: Envanter
Kat.	: Katalog
mm.	: Milimetre
No.	: Numara
ö.	: Ölüm tarihi
Res.	: Resim
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa aralığı
SYEK	: Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi
TSM	: Topkapı Sarayı Müzesi
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK	: Türk Tarih Kurumu
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Çeşitli Hayvan Tasvirleri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 60a
- Resim 2:** Geyik ve Fil Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1083, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 65a
- Resim 3:** İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1083, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 8a
- Resim 4:** Doktor Asistanı Gözetiminde Tepesinden Ateş ve Duman Çıkan Fırında Ateş Yakmaya Çalışan İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1224, SYEK Ayasofya/3703 (M. Elif Gökçiğdem, a.g.t., s.139)
- Resim 5:** İnsan Tasvirleri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1229, İstanbul TSMK A. 2127, y. 2
- Resim 6:** İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1229, İstanbul TSMK A. 2127, y. 7b
- Resim 7:** Melek ve İnsan Tasvirleri, Pseudo-Galen, *Kitab el-Tiryak*, 1199, Paris BN Arabe 2964, y. 37
- Resim 8:** Hekim Andromakhos, Pseudo-Galen, *Kitab el-Tiryak*, 1199, Paris BN Arabe 2964, y. 22
- Resim 9:** İnsan Figürü, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1009, Oxford Bodleian Library Marsh 144, y. 295
- Resim 10:** Kassiopea (Kürsülü Kadın Yıldızlar Grubu) Figürü, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 27a-b
- Resim 11:** Yengeç Burcu, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 71b
- Resim 12:** Aslan Burcu, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 75b
- Resim 13:** Mars Tasviri, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 30a

- Resim 14:** Yay Burcunu Simgeleyen Kentavros Tasviri, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1224, Vatikan Apostolica Ross.1033, y. 69b
- Resim 15:** Mızrak Tutan Atlı Tasviri, *Kitab el-Baytara*, 1210, İstanbul TSMK A.2115, y. 49b
- Resim 16:** Ata Doğum Yaptıran Veteriner Tasviri, *Kitab el-Baytara*, 1210, İstanbul TSMK A.2115, y. 169b
- Resim 17:** Bazı Düşünürlerin Tasvirleri, *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*, İstanbul TSMK A.3206, y. 2a-b
- Resim 18:** Düşünür Tasvirleri, *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*, İstanbul TSMK A.3206, y. 176a-b
- Resim 19:** Bir Bilgin ve Öğrencisinin Sohbeti, *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*, İstanbul TSMK A.3206, y. 176a-b
- Resim 20:** Ebu Zeyd ve Hacı Adayları, Hariri, *Makamat*, 1222, Paris BN Arabe 6094, y. 103b
- Resim 21:** *Vergilius Romanus*, Roma Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 3867, 5. Yüzyıl, y. 16 (Halide Çelik, a.g.t., s.28)
- Resim 22:** Ebu Zeyd ve Dinleyiciler, Hariri, *Makamat*, 1222, Paris BN Arabe 6094, y. 147a
- Resim 23:** İsa'nın Doğumu, XI. Yüzyıl, Göreme Karanlık Kilise (Halide Çelik, a.g.t., s.28)
- Resim 24:** İnsan Tasvirleri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y. 90a
- Resim 25:** Gizemli Ada, Hariri, *Makamat*, 1237, Paris BN Arabe 5847, y. 121a
- Resim 26:** Doğum Sahnesi, Hariri, *Makamat*, 1237, Paris BN Arabe 5847, y. 122b
- Resim 27:** Gemi Yolculuğu, Hariri, *Makamat*, İstanbul SYEK, Esad Efendi 2916, y. 154a.
- Resim 28:** İnsan Tasvirleri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y. 60a
- Resim 29:** İnsan Tasviri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y. 61b
- Resim 30:** Hükümdar ve Maiyeti, Ebu'l Ferec el-İsfehani, *Kitap el-Agani*, 1218-19, İstanbul Yazma Eserler Kütüphanesi, Takdim Sayfası

- Resim 31:** Hükümdar Tasviri, Ebu'l Ferec el-İsfehani, *Kitab el-Agani*, 1218-19, İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi, Takdim sayfası
- Resim 32:** Üç İnsan Tasviri, *Beyad ve Riyad*, Vatikan Apostolica Vat. Ar.368, y. 19a
- Resim 33:** İnsan Tasvirleri, *Beyad ve Riyad*, Vatikan Apostolica Vat. Ar.368, y. 10a
- Resim 34:** Fil Saati, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 46a
- Resim 35:** Çalar Saat, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 6b
- Resim 36:** Hakem İsimli İçki Makinası, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 89b
- Resim 37:** İçki Sunan Adam Makinası, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 110b
- Resim 38:** İbrikli Köle, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 122b
- Resim 39:** Kapı Tokmağı Tasarımı, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 169a
- Resim 40:** Tavus Kuşu Fıskiye, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 136a
- Resim 41:** Elinde Balık ve Kadeh Tutan Otomat, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 108a
- Resim 42:** Rabi b. Adnan'ın Varka ve Gülşah'ın Düğününe Baskın Yapması, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H. 841, y. 6a
- Resim 43:** Beni Şeybe Kabilesinin Günlük Yaşantısı, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H.841, y.3b
- Resim 44:** Varka'nın Rabi'nin Çadırında Gösterilmesi, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H. 841, y. 8b
- Resim 45:** Bağdaş Kurup Oturan İnsan Tasviri, Konya Kalesi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.57)

- Resim 46:** Kadın Büstü Şeklinde Ay Tasviri ve Çizimi, İzzeddin Keykavus Şifahanesi (Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.168)
- Resim 47:** Kadın Büstü Şeklinde Güneş Tasviri ve Çizimi, İzzeddin Keykavus Şifahanesi (Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.169)
- Resim 48:** Arslan ve Güneş Tasviri, İncir Han (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)
- Resim 49:** Üç Ejder Tasviri, Konya Kalesi (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.437)
- Resim 50:** Ejder Tasvirleri, Konya Alaeddin Sarayı (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.185)
- Resim 51:** Ejder Tasviri, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.185)
- Resim 52:** Terazi ve Satürn Tasviri (1. Pano) ve Yengeç ve Jüpiter Tasviri (2. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)
- Resim 53:** Mars ve Oğlak Burcu Tasviri (3. Pano) ve Arslan Üstünde Güneş Diski Tasviri (4. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)
- Resim 54:** Balık ve Venüs Gezegeni Tasviri (5. Pano) ve Başak Burcu ve Merkür Tasviri (6. Pano) (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)
- Resim 55:** Boğa Burcu ve Ay Tasviri (7. Pano) ve Yay Burcu Tasviri (8. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)
- Resim 56:** Melek Tasvirleri, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220'ler, (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.62)
- Resim 57:** Siren Tasviri, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.64)
- Resim 58:** Balıklı Kitabe Örneği ve Konya'da Bulunan Fil ve Gergedan Tasviri, Konya Kalesi (Mehmet Önder, 1962, a.g.e., s.18)
- Resim 59:** Tavus Kuşu, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.88)
- Resim 60:** Av Sahnesi, Kubadabad Sarayı, 1236 (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.90)
- Resim 61:** Melek figürü, Kubadabad Sarayı, 1236 (Yusuf Acioğlu, a.g.m., s.7)
- Resim 62:** Ejder Öldüren Atlı Süvari Tasviri Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.231.)
- Resim 63:** Bağdaş Kurup Ud Çalan ve Bağdaş Kurup Oturan İnsan Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.235)

- Resim 64:** Çeşitli İnsan Yüzü Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.237)
- Resim 65:** Atlı Süvari Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.236)
- Resim 66:** Bağdaş Kurup Oturmuş İnsan Tasvirlerine Ait Çini Parçaları, Keykubadiye Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.251)
- Resim 67:** Diz Çöküp Oturan İnsan Tasviri Alanya Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.273)
- Resim 68:** Kuş ve Lale Tasviri, Akşehir Müzesi (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.284)
- Resim 69:** Geyik ve Tavşan Tasviri, Antalya Müzesi (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.267-268)
- Resim 70:** Çift Başlı Kartal Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.302)
- Resim 71:** At Tasviri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.294)
- Resim 72:** Tavus Kuşu Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.304)
- Resim 73:** Köpek, Kurt ve Keçi Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.308-311)
- Resim 74:** Grifon, Ejder ve Siren Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.312-313)
- Resim 75:** Sfenks Tasviri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.313)
- Resim 76:** İnsan Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.314-315)
- Resim 77:** Elinde Kadeh Tutan, Bağdaş Kurup Oturmuş İnsan Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.374)
- Resim 78:** Ördek Tasviri, Huand Hatun Hamamı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.256)
- Resim 79:** Köpek Tasvirleri Huand Hatun Hamamı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.256)

- Resim 80:** Diz Çöküp Oturan İnsan Tasviri, Huand Hatun Hamamı, (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.255)
- Resim 81:** Balık Figürlü Kâse, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.111.)
- Resim 82:** İnsan Figürlü Selçuklu Kâsesi (Yıldız Meriçboyu, a.g.m., s.210)
- Resim 83:** Tavşan, Fil, Kuş Tasvirleri, Ahlat Seramik Buluntuları (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.144, 146)
- Resim 84:** Ahlat Seramiği (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.141)
- Resim 85:** İnsan Yüzü Tasvirli Seramik Parçaları, Ahlat Seramik Parçaları (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.145)
- Resim 86:** Üç Kulaklı Cin ve Boynuzlu İnsan Tasvirleri, Ahlat Seramik Parçası (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.150)
- Resim 87:** Ahlat Seramik Parçası (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.150)
- Resim 88:** Sıraltı Kâse, Samsat Buluntusu (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.175)
- Resim 89:** 904-4508 Numaralı Bronz Aplik, Sadberk Hanım Müzesi (Fulya Bodur, a.g.e., s.89)
- Resim 90:** Bronz Kilit Parçaları, Sadberk Hanım Müzesi, XIII. Yüzyıl, Selçuklu (Fulya Bodur, a.g.e., s.93)
- Resim 91:** Bronz Kemer Tokaları, Sadberk Hanım Müzesi, XIII. yüzyıl, Anadolu Selçuklu (Fulya Bodur, a.g.e., s.94)
- Resim 92:** Pirinç Şamdan, Sadberk Hanım Müzesi (Fulya Bodur, a.g.e., s.95)
- Resim 93:** Mine İşlemeli Bronz Kap, Avusturya Insburk Ferdinand Müzesi, XII. Yüzyıl, Anadolu (Ülker Erginsoy, 2002, a.g.e., s.387)
- Resim 94:** Çelik Ayna, TSM, XII. Yüzyıl, Anadolu (Ülker Erginsoy, 2002, a.g.e., s.394)
- Resim 95:** I. Mesud'un Sikke Örneği (Ön ve Arka Yüz), Yapı Kredi Bankası Müzesi (Env. No. 8202), XII. Yüzyıl (Gündegül Parlar, a.g.e., s.28)
- Resim 96:** Malatya Meliki Kayser Şah'ın Sikke Örneği (Ön Yüz ve Ön Yüz Çizimi), Yapı Kredi Bankası Müzesi (Env. No. 8325), XII. Yüzyıl (Gündegül Parlar, a.g.e., s.46)

- Resim 97:** I. Alaeddin Keykubad'ın Figürlü Sikke Örneği (Ön Yüz ve Ön Yüz Çizimi), XIII. Yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Env. No. 1106) (Gündegül Parlar, a.g.e., s.63)
- Resim 98:** II. Gıyaseddin Keyhüsrev Figürlü Sikke Örneği, (Ön Yüz), XIII. Yüzyıl, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Env. No. II-1712-35/6)
- Resim 99:** Ankara Hacı Hasan Cami'sinin Arslanlı Kapısı, Ankara Etnografya Müzesi (Kübra Karabulut Arşivinden)
- Resim 100:** Çift Başlı Horoz ve Ejder Figürlü Ahşap Kapı, Akşehir Kileci Mescidi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.150)
- Resim 101:** Çift Başlı Kartal, İpek Kumaş Örneği (Canby, Sheila R. vd., a.g.e., s.240)
- Resim 102:** Koç ve Boğa Burcu, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 47b
- Resim 103:** Burç Sembolleri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 48a-b
- Resim 104:** Vefk, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 1b
- Resim 105:** Tılsım, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 4b
- Resim 106:** Yedinci Hanenin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 3a
- Resim 107:** İkinci Hanenin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 8a
- Resim 108:** Yaradılışın Şekli: İki Kurbağa Arasında Ay Tutan Yengeç, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 8a
- Resim 109:** Süreyya Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 9a
- Resim 110:** Haleli Grifon, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 9b

- Resim 111:** Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 10a
- Resim 112:** Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Cini, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 10b
- Resim 113:** Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 11b
- Resim 114:** Nesre Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 13a
- Resim 115:** Nesre Hanesi'nin Cini, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 13b
- Resim 116:** Cephe Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 15a
- Resim 117:** Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 15a
- Resim 118:** Zebra Hanesi'nin Cini, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 17a
- Resim 119:** Erreşa Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 18a
- Resim 120:** Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 45b
- Resim 121:** Ay'ın 28. Hanesi'nin Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 46a
- Resim 122:** Ay'ın 28. Hanesinin Cini, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 46b
- Resim 123:** İslam Şehri Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 67a
- Resim 124:** Melek Ahmer, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 69a
- Resim 125:** Dahneş Meleği, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 72a

- Resim 126:** Melek Meyt-terun, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 73b
- Resim 127:** Melek Meymun, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 78a
- Resim 128:** Melek Şehmureş, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 83a
- Resim 129:** Melik Ahnaf, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 86a
- Resim 130:** Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 92a
- Resim 131:** İskender'in Seddi, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 100b
- Resim 132:** Sahrelnar'ın Şeması, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 101a
- Resim 133:** İskender'in Çadırı, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 103b
- Resim 134:** Kaf Dağı, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 107a
- Resim 135:** Zühre (Venüs)'nin Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 108a
- Resim 136:** Utarid (Merkür)'nin Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 108b
- Resim 137:** Zühal (Satürn)'nin Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 109a
- Resim 138:** Müşteri (Jüpiter)'nin Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 109b
- Resim 139:** Merih (Mars)'nin Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 110a
- Resim 140:** Güneş'in Görünüşü, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 110b
- Resim 141:** Çift Başlı Geyik Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 111a

- Resim 142:** Güneş'in Başak Burcundan Terazi Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 111b
- Resim 143:** Çift Başlı Tavus Kuşu Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 112a
- Resim 144:** Güneş'in Terazi Burcundan Akrep Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 113a
- Resim 145:** Güneş'in Akrep Burcundan Yay Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 115a
- Resim 146:** Kentavros Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 115b
- Resim 147:** Güneş'in Yay Burcundan Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 116b
- Resim 148:** Güneş'in Yay Burcundan Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 117a
- Resim 149:** Güneş'in Oğlak Burcundan Kova Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 118a
- Resim 150:** Üst Üste Betimlenmiş İki Hayvan Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 118b
- Resim 151:** Güneş'in Boğa Burcundan İkizler Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 121b
- Resim 152:** Güneş'in Boğa Burcundan İkizler Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 122a
- Resim 153:** Güneş'in İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 123a
- Resim 154:** Güneş'in İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 123b

Resim 155: Güneş'in Yengeç Burcundan Aslan Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 125a

Resim 156: Güneş'in Aslan Burcundan Başak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, 1272-1273, Paris BN (Persian, 174), y. 126b

Resim 157: Baş Melek Mikhael'in Mucizesi, XII. Yüzyıl, Denizli/Honaz (Popular Imagery, s.119)

Resim 158: Melek Gabriel, Çarıklı Kilise, XII-XIII. Yüzyıl (Aysu Bütünay, a.g.t., s.61)

Resim 159: İsa'nın Vaftiz Sahnesi, Elmalı Kilise, XIII. Yüzyıl (Aysu Bütünay, a.g.t., s.43)



GİRİŞ

Antik kitapların çevirisi ile İslam sanatına sirayet eden resimli elyazmalardan Anadolu'da üretildiği bilinenler sadece üç tanedir¹. Bu yazmalar El-Cezeri'nin *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*'sı, Ayyuki'nin *Varka ve Gülşah*'ı, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'dir.

XII ve XIII. yüzyıllarda Selçuklu sultanlarının patronluğunda gelişen kitap resmi, Antik gelenekle Bizans resminin sentezlendiği tasvirlerde Türk tipinin de görülmeye başlamasına vesile olmuştur². Bu tespit *Varka ve Gülşah* ile *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*'da görülmektedir. İki eser de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde anlatılmış olması sebebiyle bu kısımda ayrıntıları aktarılmayacaktır.

Anadolu Selçuklu'nun hüküm sürdüğü dönemde Anadolu'da resim faaliyetleri; çini, taş süsleme, duvar resmi, maden gibi farklı malzemeler üstünde görülmektedir. Anadolu'da, Selçuklulardan önce var olan resim gelenekleri ile Orta Asya kökenli ve İslami inançların sentezlendiği yeni kültürel bellek, Anadolu Selçuklu Devleti'nin sınırları içinde üretilmiş olan sanat eserlerine yansımıştır. Anadolu'nun yeni çehresini oluşturmak için başlayan bu üretim sürecinde yerli Rum ve Ermeni ustaların da çalıştığı bilinmektedir³. Aynı durum kitap resminde de karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan XI. yüzyılda Selçuklular'ın hâkimiyeti altına aldıkları yerlerde var olan Bizans kültürü ya bıraktığı sanat eserleri vasıtasıyla ya da Anadolu Selçuklu hâkimiyetinde yaşamaya devam eden Hıristiyan sanatçıların üretimlerine devam etmesiyle varlığını hissettirmiştir⁴. Anadolu'nun çok kültürlü ortamı ve çeşitli etnik kökenlere sahip sanatçıların ortak üretimi neticesinde, Anadolu Selçuklu Sanatı kendine has bir tarz oluşturmayı başarmıştır. Bu noktada kuşkusuz sultanların ve diğer sanat patronlarının kültürel etkileşime karşı hoşgörülü olmasının etkili olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Araştırmamızın konusu olan Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi* bahsedilen tüm bu etkilerin hissedildiği, konusu ve resimleri ile ünik bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹ Oya Pancaroğlu, "Resimli ve Tasvirli El Yazmaları", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, II, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006, Ankara, ss.575-585.

² Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, YKY, İstanbul, 2002, s.360.

³ A.g.e., s.5.

⁴ Vahit Macit Tekinalp, "Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Bizans Sanatı'nın İzleri ve Hıristiyan Topluluğunun Bu Oluşuma Katkısı", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları*, 2, 2004, s.96.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin XIII. yüzyıldaki hayal dünyasını yansıttığı gibi aynı zamanda bu dönemin astroloji bilgisinin ve ilgisinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın Amacı

Araştırma konumuz olan esere ilişkin sınırlı sayıda çalışma bulunmakla birlikte hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmamış olması çıkış noktamız olmuştur. Yapılan ön çalışmada pek çok açıdan ilgimizi çeken eserin 51 özgün tasvirinde görülen farklı üslup özellikleri, konusu ve elyazmaya ilişkin kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olması araştırmaya başlamamıza sebep olmuştur. Öte yandan eserin tanınırlığını sağlamak da çalışmamızın önemini arttırmaktadır.

Eserin, 51 özgün tasviri toplu bir şekilde mevcut çalışmamızın neticesinde ilk kez dönemi ile birlikte ele alınmıştır. Bu bağlamda yegâne ve öncelikli amacımız; eseri tanıtmak, tasvirleri resim-metin ilişkisi çerçevesinde incelemek ve metnin tasvirlerle nasıl yansıdığını saptamaktır. Bir diğer amacımız 51 tasvirin farklı üslup özelliklerini belirlemek ve nakkaş önerisinde bulunmaktır. Çalışmadaki bir diğer ve esas amacımız, eserin dönemi ile bağı kurmak, ortaya çıktığı dönemde farklı malzeme türlerinde görülen resim programlarında benzer örneklerini tespit ederek resimlerin üslup özelliklerinden yola çıkıp mevcut yazmanın birden fazla nakkaşın ortak çalışması sonucunda üretildiğini göstermektir.

Araştırmada İzlenen Yöntem

Araştırmamıza geniş bir literatür taraması ile başladık. Bunun neticesinde yerli ve yabancı kaynaklarda esere ilişkin ayrıntılı bir çalışma bulunamadığını tespit ettik. Araştırmada eserin dönemiyle bağlantısını, resimlerin metinle uyum halinde olup olmadığını saptayabilmek için herhangi bir dile çevirisinin yapıp yapılmadığı kontrol edilmiştir. Ancak özgün dilinden, modern herhangi bir dile çevirisinin bulunmaması sebebiyle araştırmacının ailesi tarafından eserin noter onaylı ilk Türkçe çevirisi yaptırılmıştır. Bu mevcut araştırmamızın en önemli kısmını oluşturmaktadır.

Amacımıza uygun bir araştırmayı ortaya çıkarabilmek adına eserin ortaya çıktığı dönemin siyasi ve sosyo-kültürel ortamı araştırılmıştır. Ardından eser ile bağ kurabileceğimizi düşündüğümüz Anadolu Selçuklu döneminin resim faaliyetleri incelenmiştir. Bu bağlamda karşımıza çıkan resimli el yazmalardan Selçuklu Devleti döneminde üretildiğini bildiğimiz elyazmalar, Anadolu dışında üretilenler ve Anadolu'da

üretilemler olmak üzere incelenmiş ve aktarılmıştır. Resim faaliyetlerinde ayrıca Anadolu Selçuklu döneminin farklı malzeme türleri üstünde gördüğümüz figürlü örneklere ilişkin araştırma yapılarak benzer örneklere tespit edilmiş ve çalışmaya eklenmiştir.

Eserin yazarı, konusu ve fiziksel özelliklerine ilişkin elimizde olan bilgiler paylaşılmıştır.

Katalog bölümünde 51 tasvir resim-metin ilişkisi içinde irdelenmiştir. Ayrıca bu başlık altında, farklı nakkaşlara atfettiğimiz dört üslup özelliği belirtilmiştir.

Değerlendirmemizi yaptığımız bölümde tasvirler kategorize edilmiş ve tespit edilen benzer örneklere ile aktarılmıştır. Ayrıca bu bölümde resimlerde tespit ettiğimiz ortak özellikler paylaşılmıştır. Öte yandan 51 tasvirde belirlemiş olduğumuz üslup özelliklerinden yola çıkarak nakkaş önerisinde bulunulmuştur.

Araştırmamızın sonuç kısmında çalışmamız hakkındaki genel görüşlerimizi aktararak nakkaş önerimizi yinelemiş bulunmaktayız.

Konuyla İlgili Kaynak ve Yayınlar

Bu araştırma sürecinde birinci ve ikinci el kaynak kullanılmıştır.

Birinci el kaynaklar arasında Nasreddin Sivasî'nin *Tezkiresi* hakkında öncelikli olarak elimizde bulunan ve kontrolü yapılmış olan Türkçe çeviri metnimiz temel başvuru kaynağımızdır. 51 tasvirin metinle bağlantısını kurmak, eserin tanıtımını yapabilmek için kullandığımız çeviri metni çalışmamız için oldukça önem taşımaktadır.

Diğer birinci el kaynaklar arasında dönemin siyasi ve sosyo-kültürel tarihini yazarken yararlandığımız İbni Bibi (ö.1272)'nin *El Evamirü'l-Alaiyye Fi'l-Umuri'l-Ala'iye* (*Selçukname*) adlı eseri ve Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı (ö.1332/33)'nin *Müsameretü'l-Ahbar* adlı eseri yer almaktadır. Bu eserlerin dışında İbn Şeddad (1145-1234)'ın *Baybars Tarihi* de dönemin siyasi tarihini incelerken sıkça başvurduğumuz bir eser olmuştur. Bahsi geçen yayınlar çalışmamın siyasi ve sosyo-kültürel tarihini yazmamızda büyük fayda sağlamıştır.

Temel aldığımız birinci kaynakların yanı sıra objektif bir bakış açısıyla siyasi tarih aktarabilmek için çalışmamızda ikinci el kaynakları da kullanmış bulunmaktayız. Siyasi olayları anlamamızda ve doğru aktarabilmemizde Osman Turan'ın *Selçuklular Zamanında Türkiye* adlı eseri oldukça fayda sağlamıştır.

YÖK Ulusal Tez Merkezi'nden yaptığımız taramalarda III. Gıyaseddin Keyhüsrev ve dönemi hakkında yazılan iki tez bulunmuştur. Konuya katkı sağlaması sebebiyle kaynakçaya eklenerek faydalanılmıştır. Bunlar Senem Yıldırım'ın *Sultan III. Gıyaseddin Keyhüsrev Devri Selçuklu Tarihi (1266-1284)* ile Yasemin Çatal'ın *Anadolu Selçuklu Devleti'nde III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi (1266-1284)* isimli yüksek lisans tezleridir. Bu iki tezden III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i ele aldığımız bölümde yararlanılmıştır.

Bahsi geçen yayınların dışında siyasi tarih, sosyo-kültürel tarih, Anadolu Selçuklu Devleti'ne ilişkin ve araştırma konusuna fayda sağlayacak birçok kaynaktan yararlanılmış olup hepsi için dipnot verilmiş ve kaynakçaya eklenmiştir.

Çalışmamızın temel konusu olan Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi* hakkında Emel Esin'in *Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması* makalesi; Marianne Barrucand'ın *the Miniatures of the Daqa'iq Al-Haqa'iq (Bibliothèque Nationale Pers. 174): A Testimony to the Cultural Diversity of Medieval Anatolia* makalesi; Francis Richard'ın *Catalogue des manuscrits persans: Ancien fonds* isimli kataloğu ve Macit Tekinalp'in *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Bizans Sanatı'nın İzleri ve Hıristiyan Topluluğunun Bu Oluşuma Katkısı* isimli makalesi yol haritamızı belirleme hususunda oldukça fayda sağlamıştır.

Ele aldığımız diğer elyazmalar hakkında Güner İnal'ın *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)* ve *Başlangıcından 14. Yüzyıla Kadar Türk-İslam Tasvir Sanatı* isimli yayınları oldukça kapsamlı ve spesifik bilgiler içermesi sebebiyle sıkça kullanılmıştır.

Dönemin çinileri hakkında; Mehmet Önder'in yayınları ile Oluş ve Rüçkan Arık'ın *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini* kitabından yararlanılarak kaynakçaya eklenmiştir.

Seramikler ile ilgili Gönül Öney ve Zehra Çobanlı'nın *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* adlı kitabı konu hakkında sıkça başvurduğumuz yayındır.

Maden sanatı hakkında Ülker Erginsoy'un *İslam Maden Sanatının Gelişimi* ve Fulya Bodur'un *Türk Maden Sanatı* isimli kitaplarına ek olarak Muharrem Çeken'in *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Koleksiyonlarındaki Örnekler)* adlı tezi çalışmamızda yol almamızı sağlayan kapsamlı araştırmalar olması sebebiyle sıkça başvurduğumuz yayınlar arasında yer almaktadır. Anadolu maden sanatına ilişkin bu üç yayından daha kapsamlı bir çalışmanın henüz yapılmamış olduğu görülmüştür.

Dönemin Bizans resmi ve melek tasvirleri ile ilgili olarak: *The Glory of Byzantium Art and Culture of the Middle Byzantine Era* adlı yayından yararlanılmıştır. Bu yayında Bizans Sanatı'na ilişkin kronolojik bilgilerin verilmesi ve hemen her sanat dalına ilişkin görselin yer alması oldukça fayda sağlamaktadır. Ayrıca bu konuyla alakalı olarak Yıldız Ötüken'in *Kappadokia Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kaya Kiliselerinde Resim Programı* adlı makalesi bu bölgedeki resimler hakkında oldukça ayrıntılı bilgiler içermesi yönüyle faydalandığımız yayınlar arasında yer almaktadır. Bizans resmi ve melek tasvirlerine ilişkin Sacit Pekak'ın danışmanlığındaki tezlere başvurulmuş ve yararlanılan tezler kaynakçaya eklenmiştir. Konuyla ilgili olarak Ayşegül Canverdi'nin *Kapadokya Bölgesi Güzelöz (Mavrucan) ve Ortaköy Mevkiindeki Kiliselerin Duvar Resimlerindeki Sahnelerin İkonografisi* isimli yüksek lisans tezi konuyla ilgili görüşlerimizin netleşmesini sağlama açısından önem teşkil etmektedir.

Çalışmamızda yer verdiğimiz elyazmalara ait resimler, eserlerin orijinal nüshalarından alınmış olup; İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi'nden aldığımız izinler neticesinde kullanılmıştır. Yurtdışındaki kütüphaneler için yine gerekli izinler alınmış ve elyazmaları anlatırken kullandığımız resimler bu izinlerin neticesinde çalışmaya eklenmiştir.

Çalışmamızda kullandığımız diğer yayınlar dipnotlarda belirtilmiş ve kaynakçaya eklenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

III. GIYASEDDİN KEYHÜSREV DÖNEMİNDE ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ

Nasreddin Sivasi tarafından yazılıp III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilen eserin döneminin siyasi ve sosyal ortamı ile bağıntı kurabilmek için bu bölümde III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminin siyasi ve sosyo-kültürel ortamı incelenmiştir. Ayrıca bu dönemin öncesi de aktarılarak Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasi tarihi özetlenerek bu dönemde yaşanan Moğol baskısının, devlet işlerindeki aksamanın net bir biçimde görülmesi sağlanmıştır.

Türklerin Anadolu'ya geliş serüveni oldukça eskiye dayanmaktadır. M.S. IV. yüzyılda Türkler tarafından Anadolu'ya yapılan ilk akın Hunlar (M.Ö.220-M.S.469) döneminde, ikinci akın Sabar Türkleri (M.S. V.-VI. yy) döneminde, üçüncü akın ise Selçukluların yurt arayışında oldukları Çağrı Bey (989-1060) döneminde görülmektedir. Türklerin Anadolu'yu yurt edinip, Anadolu'da ilk Türk devletini kurmaları ise XI. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşmiştir.

Bilindiği gibi Anadolu Selçuklu Devleti, 1040 yılında Dandanakan Savaşı neticesinde resmen kurulan Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun en uzun ömürlü koludur⁵. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun kurulduğu dönemde Ortadoğu'da Bizans İmparatorluğu, Büveyhoğulları, Mısır ve Abbasi halifelikleri gibi güçlü devletler bulunmaktadır. Büyük Selçuklu İmparatorluğu, bu güçlü ve büyük devletlerin arasında varlığını sürdürebilmek adına kurulduğu tarihten itibaren fetihlere büyük önem vermiştir. Bu doğrultuda Doğu'da ve Batı'da sefer düzenleyerek sınırlarını genişletmiştir. Bu bağlamda Türkler için oldukça önem atfeden ve Türkler'in Anadolu'yu yurt edinmesine vesile olan Büyük Selçuklu İmparatorluğu Alparslan (1063-1072) komutasında, 1071 yılında, Anadolu'nun hâkimi konumunda olan Romanos Diogenes (1068-1072)'i Malazgirt Savaşı ile ağır bir yenilgiye uğratmıştır⁶. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun bu galibiyeti neticesinde Anadolu'nun

⁵ Büyük Selçuklu İmparatorluğu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Erdoğan Merçil, *Büyük Selçuklu Devleti Siyasi Tarih*. Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2005; İbrahim Kafesoğlu, *Selçuklu Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1972.; Mehmet Altay Köymen, *Büyük Selçuklu Tarihi*, C.I/II/III, TTK, Ankara, 2016.

⁶ Bu yenilgi hakkında Georg Ostrogorsky, Bizans askerlerinin sayıca üstün durumda olmasına rağmen Bizans ordusunun imha edilircesine bir yenilgiye uğradığını aktarır. Bknz. Georg Ostrogorsky, *Bizans Devleti Tarihi*,

kapıları Türklere açılmıştır. Galibiyetin ardından Alparslan'ın verdiği emir doğrultusunda Anadolu'da fetihlere başlayan Selçuklu kumandan ve beylerinin fethettikleri yerlerde kendi beyliklerini kurmasıyla birlikte Anadolu, Türkleşmeye ve İslam kimliği kazanmaya başlamıştır. Aldıkları emir doğrultusunda Anadolu'ya gelen beylerin arasında Anadolu Selçuklu Devleti'nin ilk hükümdarı Kutalmışoğlu Süleymanşah (1075-1086) da yer almaktadır⁷.

I. Süleymanşah (1075-1086)⁸, Selçuklu hanedan üyesi olan Kutalmış'ın dört oğlundan biri olup 1072 yılında Anadolu'ya gelerek burada fetihlere başlamıştır⁹. I. Süleymanşah, Anadolu'ya gelişinden kısa bir süre sonra, 1075 yılında, İznik'i alarak Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurmuştur. Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulduğu ilk yıllarda Bizans'ın yaşamakta olduğu iç karışıklık ve isyanlardan istifade eden I. Süleyman Şah, 1080 yılına kadar Anadolu Selçuklu devletinin sınırlarını İstanbul'a kadar genişletmiş

(Çev. Fikret Işıltan), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999, ss.318-319. Ayrıca 1071 yılında Malazgirt Savaşı'ndan sonra zafer kazanan Alp Arslan ve yenik düşen Bizans İmparatoru Romanos Diogenes (1068-1072) arasında bir anlaşma yapılmıştır. Yapılan anlaşma hükümlerine göre Diogenes, kurtuluş akçesi olarak 1,5 milyon altın ödeyecek, Bizans Devleti Selçuklu Devleti'ne her yıl 360 bin altın verecek, Bizans Antakya ve Antakya'nın doğusunda kalan kent ve kaleleri Selçuklu Devleti'ne bırakacak, Bizans elinde bulunan Müslüman esirleri serbest bırakacak ve gerekirse Selçuklu Devleti'ne askeri yardım da bulunacaktır. Fakat bu anlaşma gerçekleşmemiştir. Çünkü Diogenes savaşı kaybetmesi sebebiyle öldürülmüş yerine Bizans tahtına VII. Mihail Dukas (1050-1078) getirilmiştir. Diogenes'in tahtına oturan VII. Mihail Dukas'ın anlaşmayı tanımaması sebebiyle Alparslan, kumandanlarına bütün Anadolu'nun fethedilmesini emretmiştir. Konu ile ilgili daha kapsamlı bilgi için bkz. Tuğrul Kihitir, *Selçuklu'dan Osmanlı'ya Bu Toprağın Öyküsü 1000 Yıl*, T Yayın, İstanbul, 2011, ss.24-27.; Ali Sevim, *Anadolu'nun Fethi Selçuklular Dönemi*, TTK Basımevi, Ankara 1993, ss.91-92.

⁷ Bu dönemde Kutalmışoğlu Süleyman Şah ile birlikte Anadolu'yu fethetmeye gelen diğer beyler; Artuk Bey, Mengücek Bey, Saltuk Bey, Danişmend Bey, Bozan Bey, Tutak Bey, Afşin Bey, Dilmaçoğlu Bey, Serhenoğlu Bey, Duduoğlu Bey, Karatekin Bey ile birlikte Anadolu Alparslan'ın emri ile fethedilmiştir. Bknz. Mustafa Kafalı, *Anadolu'nun Fethi ve Türkleşmesi*, Berikan Yayınevi, Ankara, 2013, ss.30-31.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.33.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.99-102.; Süleyman Şah'ın Anadolu'ya gelişi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Sevim, *Anadolu Fatihisi Kutalmışoğlu Süleymanşah*, TTK Yayınları, Ankara 2015, ss.21-25.; Hakkı Dursun Yıldız, Süleyman Şah'ın Anadolu'ya gelişi hakkında iki farklı görüşün olduğunu aktarmaktadır. İlki Süleyman Şah'ın babası Kutalmış'ın Alparslan'a karşı başlatmış olduğu saltanat mücadelesinde yenik düşüp hayatını kaybettikten sonra oğullarının Bizans tarafına sürgün edildiğidir. Sürgün edilen Süleyman Şah ve kardeşleri bir süre Urfa, Birecik yöresinde fetih hareketlerine devam ederken 1074 yılında öncelikle Güneydoğu Anadolu'da daha sonra Orta Anadolu'da fetihler yaptıklarına dairdir. Diğer bir görüş ise İlk zamanlar Melikşah'a karşı muhalif bir tutum sergileyen Süleyman Şah ve kardeşleri halife vasıtası ile Anadolu'nun fethine dahil olarak Melikşah'tan Anadolu'da fethettikleri yerlerin hükümdarlığını yapacak menşuru aldıklarına ilişkindir. Bknz. Hakkı Dursun Yıldız, "Anadolu Selçuklu Devleti", *Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Tarihini Araştırma Enstitüsü, Ankara 1976, s.832.

⁸ Süleymanşah hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Sevim, 2015, a.g.e.

⁹ Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.33.; Ali Sevim, 2015, a.g.e., s.115. Salim Koca, Süleyman Şah'ın kardeşlerinin adının Alp İlek, Devlet ve Mansur olduğunu aktarır. Bknz. Salim Koca, "Türkiye Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu ve I. Süleyman-Şah", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt I, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s.23.; Mehmet Altay Köymen ise Süleyman Şah'ın dört kardeşi olduğunu söyler ve üçünün – Alp İlek ya da Alp Yülük, Mansur, Devlet ya da Dolat- adını vermektedir. Bknz. Mehmet Altay Köymen, "Süleyman Şah ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu", *TTK Belleten*, C. LVII., Sayı 218, Ankara, 1993, s.71.

ve İstanbul şehrinin Anadolu kıyısında gümrük dairesi kurarak boğazdan geçen gemilerden vergi almıştır¹⁰. Bu ilerleyişin karşısında rahatsız olan ancak yaşadığı iç karışıklıklar sebebiyle müdahalede bulunamayan Bizans Devleti hükümdarı Aleksios Komnenos (1081-1118), I. Süleymanşah ile 1081 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'nin bilinen ilk anlaşması olarak geçen Dragos Suyu Antlaşması'nı yapmıştır¹¹. Aleksios Komnenos bu anlaşma ile ülkesini Türk istilalarından korumayı amaçlarken I. Süleymanşah ise bu anlaşma ile hem Batı sınırını güvence altına almış hem de yeni kurmuş olduğu devletin hukuken tanınmasını sağlamıştır. I. Süleymanşah, yeni fetihler için Güneydoğu Anadolu'ya doğru harekete geçerek; 1082 yılında Tarsus'u almış, 1082 yılını takip eden bir yıllık süreçte ise Adana ve çevresinin fethini gerçekleştirmiş, Malatya'yı vergiye başlamış ve son olarak bu bölgede 1085 yılında Antakya'nın fethini gerçekleştirmiştir¹². Aynı yıl içinde fetih hareketlerine devam eden I. Süleymanşah, Halep sınırına kadar ilerlemiş ve Halep'i almak için Suriye'ye doğru harekete geçmiştir¹³. Ancak bu durum Suriye Selçuklu Devleti¹⁴ hükümdarı Tutuş (1079-1095) ile aralarında husumete sebep olmuştur. 1086 yılında Ayn Seylem yöresinde gerçekleşen savaşta I. Süleymanşah yenik düşerek hayatını kaybetmiştir¹⁵. I. Süleymanşah'ın ölümünün ardından oğulları Kılıç Arslan ve Kulan Arslan (Davud), Melikşah (1055-1092) tarafından İsfahan'a götürülmüştür.

I. Süleymanşah, son seferine çıkmadan önce devletin sınırlarını koruması ve devlet işlerinin aksamaması amacıyla; yerine bakması için İznik ve çevresine vekil olarak Ebu'l Kasım (ö.1092)'ı atamış, devletin sahil bölgelerini de Türk kumandanlara emanet etmiştir¹⁶. Ancak I. Süleymanşah'ın ölümünden sonra oğullarının İsfahan'da olması sebebiyle Anadolu Selçuklu Devleti tahtı boş kalmış, bu süreçte Ebu'l Kasım ülke içinde istediği şekilde hüküm sürerek kardeşi Ebu'l Gazi'yi Kapadokya yöresinde görevlendirmiştir. Bunun yanı sıra I.

¹⁰ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, *Türkiye Tarihi*, Cilt I, TTK, Ankara 1990, s.76; Salim Koca, 2006a, a.g.m., s.27.; Ali Sevim, 1993, ss.117-118.

¹¹ Salim Koca, 2006a, a.g.m, s.28.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.77-78.; Ali Sevim, 2015, a.g.e., s.31.

¹² Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.78-79.; Salim Koca, 2006a, a.g.e., ss.28-29.

¹³ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Altay Köymen, *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, TTK Basımevi, Ankara 1989, ss.107-108.

¹⁴ Suriye Selçuklu Devleti hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Sevim, *Suriye-Filistin Selçuklu Devleti Tarihi*, TTK, Ankara, 1989.

¹⁵ Münecimbaşı Ahmed b. Lütfullah, *Camii'd-Düvel Selçuklular Tarihi*, Cilt II, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2017, s.18.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.126. Ancak Süleyman Şah'ın, savaş esnasında öldürülmediği, savaşta yenik taraf olduğunu fark etmesi sebebiyle bıçakla, hançerle veya kılıçla kendisini öldürmüş olduğu bilgisi de bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Züriye Çelik, "Selçuklu Hükümdarlarının Ölümleri Hakkında Dönemin Kaynaklarında Verilen Bilgiler", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyum Selçuklu Siyasi Tarihi* (Bildiriler), TTK, Ankara, 2014, ss.659-686.

¹⁶ Hasan Karaköse, *Ortaçağ Tarihi ve Uygarlığı*, Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul 2004, s.172.

Süleymanşah'ın sahil bölgesini emanet ettiği kumandanlar kendi başlarına hareket etmeye başlamıştır¹⁷. Bu dönemde Büyük Selçuklu Devleti hükümdarı olan Melikşah'ın, Anadolu'da Selçuklu hanedan mensubu olmayan bir kişinin yönetiminden rahatsız olması sebebiyle duruma müdahale etmiş ve Ebu'l Kasım'ın görevlendirdiği bir emir tarafından öldürülmesini sağlamıştır¹⁸. Ebu'l Kasım'ın ölümü üzerine ise yerine devlet işlerini yönetmek için kardeşi Ebu'l Gazi geçmiştir.

Devletin kuruluş devrinde yaşadığı bu zorlu süreç esnasında, 1092 yılında, Melikşah'ın hayatını kaybetmesi üzerine **I. Kılıç Arslan (1092-1107)**¹⁹, İsfahan'dan Anadolu'ya gelerek İznik'te Anadolu Selçuklu Devleti tahtına geçmiştir²⁰. I. Kılıç Arslan, saltanatının ilk yıllarını bozulan devlet düzenini yeniden düzenlemekle geçirmiştir. I. Süleymanşah'ın ölümü üzerine Anadolu'da Türk siyasi birliği bozulmuş ve Bizans Devleti'nin güç kaybetmeye devam etmesi sebebiyle bu dönemde Anadolu'da güçlenen başka beylikler görülmeye başlamıştır. Bu beyliklerden biri olan Çaka Beyliği, İzmir bölgesinde hâkim konumdadır²¹. I. Kılıç Arslan, Çaka Beyliği ile önce Çaka Bey'in kızıyla evlenerek dostluk ilişkisi kurmuş, daha sonra tehlike olarak gördüğü Çaka Beyliği'ni Bizans ile iş birliği yaparak ortadan kaldırmıştır²².

I. Kılıç Arslan saltanat süresince, Haçlılar ile mücadele etmiştir. İlk Haçlı ordusu ile 1096 yılında Drakon Savaşı'nda karşılaşmış ve Haçlı ordusunu yenilgiye uğratmıştır²³. I. Kılıç Arslan, kazandığı bu zaferden sonra Haçlı Ordusu'nu küçümseyerek ülkesi için bir tehdit olarak görmemiştir. Bu düşüncesi sebebiyle Malatya'ya sefere çıkmış ancak bu sırada Haçlı Ordusu tarafından kuşatılan İznik, 1097 yılında kaybedilmiş ve bunun üzerine Konya, Anadolu Selçuklu Devleti'nin yeni başkenti seçilmiştir²⁴. I. Kılıç Arslan, uğradığı yenilgiden sonra; Danişmendli Gümüştekin Ahmed Gazi (ö.1104) ve Kayseri'deki Selçuklu emiri

¹⁷ Ebu'l Kasım yönetimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1998, ss.83-95.

¹⁸ Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.833.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.81.

¹⁹ I. Kılıç Arslan ve dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Işın Demirkent, *Türkiye Selçuklu Hükümdarı Sultan I. Kılıç Arslan*, TTK, Ankara 2014.

²⁰ Işın Demirkent, "Kılıçarslan I", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 25., s.396.

²¹ Çaka Beyliği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Işın Demirkent, a.g.e., ss.6-8.

²² Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.833.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.82-84.; Işın Demirkent, a.g.e., ss.19-20.

²³ Drakon Savaşı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Işın Demirkent, a.g.e, ss.22-23.

²⁴ Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., ss.36-37.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.84-85.; Erdoğan Merçil, *Müslüman-Türk Devletleri Tarihi*, TTK Basımevi, Ankara 1993, ss.116-117. Konya'nın başkent yapılması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Ali Hacıgökmen, "Türkiye Selçukluları Zamanında Konya'nın Devlet Merkezi Oluşu", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, TTK, Ankara 2014, ss.287-305.

Hasan'dan yardım alarak kurmuş olduğu ittifak sayesinde Haçlı Ordusu; Danişmendli Gümüştekin Ahmed Gazi tarafından Malatya ve Amasya yörelerinde, I. Kılıç Arslan tarafından Ereğli bölgesinde, Kayseri Selçuklu emiri Hasan tarafından Hasan Dağı civarında yenilgiye uğratılmıştır²⁵. Bu şekilde bir daha Haçlı Ordusu karşısında yenik düşmeyen I. Kılıç Arslan'ın ve Bizans imparatoru Aleksios Komnenos arasında Marmara, İzmir kıyıları ile Antalya'nın Bizans'a verilmesine karşılık Anadolu'da Bizans'ın eline geçen yerlerin yeniden Anadolu Selçuklu Devleti'ne verilmesi esasına dayalı bir anlaşma yapılmıştır²⁶. Yaşanan bu gelişmelerden sonra I. Kılıç Arslan, Haçlı baskısı sebebiyle yardım talep eden Elbistan Ermenilerinin çağrısı üzerine Maraş ve çevresini Haçlılardan almış; Gümüştekin'in ölümü üzerine Malatya'yı kuşatıp ardından Musul'u alması üzerine Büyük Selçuklu emiri Çavlı ile arası bozulması üzerine 1107 yılında Habur Irmağı civarında iki taraf arasında bir savaş yaşanmıştır²⁷. Emir Çavlı karşısında yenik duruma düştüğünü fark eden I. Kılıç Arslan, atını Habur Irmağı'na sürmüş ve burada zırhının ağırlığıyla boğularak hayatını kaybetmiştir²⁸.

I. Kılıç Arslan'ın ölümünden birkaç yıl sonra Anadolu Selçuklu Devleti tahtına oğlu **Şahinşah (1110-1116)** geçmiş olduğu bilinmektedir²⁹. Şahinşah hakkında kaynaklarda fazla bilgi bulunmamaktadır³⁰. Sultanın kısa süren saltanat dönemini kardeşi I. Mesud (1116-1155) ile taht mücadelesi yaşayarak geçirmiştir³¹.

I. Mesud³², kardeşi Şahinşah'a karşı Danişmendliler ile ittifak kurarak 1116 yılında Konya'da Anadolu Selçuklu'nun yeni sultanı olarak tahta oturmuştur³³. I. Kılıç Arslan'ın ölümünden, I. Mesud'un tahta geçişine kadar geçen sürede Anadolu Selçuklu tahtının üç yıl

²⁵ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.101.; Tuğrul Kihtir, 2011, a.g.e., s.37.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.132.

²⁶ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.85.

²⁷ Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.24.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.109-110. Işın Demirkent, a.g.e., ss.62-63.

²⁸ Züriye Çelik, a.g.m., s.665.

²⁹ I. Kılıç Arslan öldükten sonra Şahinşah'ın Çavlı tarafından Büyük Selçuklu hükümdarına gönderildiği bilinmektedir. Şahinşah'ın Anadolu'ya gelişi hakkında da kaynaklar iki ayrı rivayetten bahseder. Bunlardan biri Büyük Selçuklu hükümdarının Anadolu'da kötüye giden siyasi ortamı düzeltmek için Şahinşah'ı Anadolu'ya göndermiş olduğudur. Diğeri ise Şahinşah'ın Büyük Selçuklu hükümdarından kaçarak Anadolu'ya gelmiş olduğudur ki iki durumda da Şahinşah'ın tahta Anadolu'ya gelerek tahta geçmesi I. Kılıç Arslan'ın ölümünden birkaç yıl sonra gerçekleşmiş olduğunu göstermektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.118-119.; Osman Turan, a.g.e., ss.148-149.

³⁰ Şahinşah dönemi hakkında bilgi için bkz. Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.153-158.

³¹ A.g.e., ss.158-159.

³² I. Mesud dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Muharrem Kesik, *Türkiye Selçuklu Devleti Tarihi Sultan I. Mesud Dönemi (1116-1155)*, TTK Basımevi, Ankara 2003.

³³ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.90.; Hasan Karaköse, a.g.e., s.175.; Tuğrul Kihtir, 2011, a.g.e., s.38.; Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.834.

boş kalması, ardından Şahinşah ve I. Mesud'un taht kavgası yaşanması Anadolu'da otorite boşluğunun oluşmasına sebebiyet verdiği görülmektedir. I. Mesud, tahta geçişine yardım eden ve Anadolu'daki otorite boşluğundan istifade ederek güçlenen Danişmendlilerle evlilik yoluyla dostluk kurmuş ve 1134 yılında Danişmendli Emir Gazi (1104-1134) hayatını kaybedene kadar Danişmendlilerin etkisinde kalmıştır³⁴. Emir Gazi'nin ölümünden sonra Danişmendlilerin arasındaki saltanat mücadelelerinden yararlanan I. Mesud, Danişmendli hâkimiyetinde olan Sivas'ı 1143 yılında almış; 1144 yılında Elbistan yöresini alarak bölgenin yönetimini oğlu Kılıç Arslan'a vermiş; 1152 yılında Malatya'da hüküm süren Danişmendlileri itaat altına almıştır³⁵. Böylece I. Mesud, Danişmendlilerin güç kaybı yaşamasını ve Anadolu'da Selçuklu hâkimiyetinin yeniden hissedilmesini sağlamıştır. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, bu konu hakkında Anadolu'da Danişmendliler ve Anadolu Selçuklu arasında birçok mücadelenin yaşandığını ancak I. Mesud'un durumu kontrol altına alarak Anadolu'da istikrarı sağladığını aktarmaktadır³⁶. I. Mesud bu yıllarda Bizans imparatoru Manuel Komnenos (1143-1180) ile de mücadele halindedir³⁷.

Anadolu Selçuklu Devleti'nde bu olaylar yaşanırken 1144 yılında İmadeddin Zengi (1084-1146)'nin Urfa Haçlı Kontluğunu ortadan kaldırması üzerine 1147 yılında II. Haçlı Seferi düzenlenmiş ve I. Mesud, Eskişehir civarında Haçlı ordusunu yenilgiye uğratmıştır³⁸. I. Mesud bu zaferi takip eden yıllarda Maraş ve çevresini fethetmiş, ayrıca 1153 ve 1154 olmak üzere iki kez Kilikya Ermenileri'ne karşı sefer düzenleyerek Ermenileri vergiye bağlamıştır³⁹. Ermeni Seferi'nden döndükten sonra hastalanarak hayatını kaybeden I. Mesud, ölümünden bir süre önce devletini; "*Devlet, hanedan üyelerinin ortak malıdır.*" anlayışı ile üç oğlu arasında paylaşmıştır⁴⁰.

³⁴ Emine Uyumaz, "Türkiye Selçuklu Sultanları, Melikleri ve Melikelerinin Evlilikleri", *I. Uluslar Arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri II*, S.Ü. Selçuklu Araştırma Merkezi, Konya, 2001, s.400.

³⁵ Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.142-145.; Hasan Karaköse, a.g.e., s.175.

³⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Cilt I, TTK Basımevi, Ankara, 2011, s.2. Ayrıca konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.92- 94.

³⁷ Bizans ile bu dönem yaşanan olaylar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Muharrem Kesik, a.g.e., ss.50-76.

³⁸ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.122.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.143.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.39.; Muharrem Kesik, a.g.e., ss.83-85.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.180-186.

³⁹ Muharrem Kesik, a.g.e., ss.112-113.; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s.2.

⁴⁰ Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.834.; I. Mesud'un ölümü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Züriye Çelik, a.g.e., ss.678-679.

I. Mesud'un 1155 yılındaki ölümünden sonra yerine Elbistan meliki olan ve veliaht tayin ettiği oğlu, **II. Kılıç Arslan (1155-1192)**⁴¹ geçmiştir⁴². II. Kılıç Arslan, tahta çıkar çıkmaz başlayan taht kavgası sebebiyle önce kardeşi Dolat'ı ortadan kaldırmış daha sonra diğer kardeşi Şahinşah'la ve Danişmendlilerle mücadele etmiştir⁴³. II. Kılıç Arslan yaşanan bu olayları fırsat bilen Manuel Komnenos'un kendisine karşı Danişmendli Yağubasan (ö.1164), Ankara meliki Şahinşah, Kayseri Danişmendli emiri Zünnun ve Zünnun'un kardeşi Malatya emiri Zülkarneyn ile kurduğu ittifakı bozmak için İstanbul'a gitmiş ve Manuel Komnenos'la bir anlaşma yapmıştır⁴⁴. Anadolu'ya dönen II. Kılıç Arslan, kendisini güvence altına almasıyla birlikte ülke içinde daha rahat bir tavra bürünerek 1163/1164 yıllarında Çankırı, Ankara bölgesini; 1165 yılında Darende, Elbistan ve Kayseri'yi; 1171 yılında Malatya'yı; 1175 yılında Sivas, Niksar, Tokat yörelerini Anadolu Selçuklu sınırlarına dâhil etmiştir⁴⁵. II. Kılıç Arslan'ın devletin sınırlarını genişletmesi Anadolu'da, Anadolu Selçuklu Devleti hâkimiyetinin yeniden güçlenmeye başlamış olduğu göstermesi açısından önemlidir. II. Kılıç Arslan'ın, Manuel Komnenos ile yaptığı anlaşma Bizans sınırlarına yapılan Türkmen akınları sebebiyle bozulmuştur. Bu sebeple Manuel Komnenos komutasında aralarında Macar, Peçenek, Sırp ve Frank askerlerinin de bulunduğu güçlü bir Bizans ordusu, 1176 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'ne karşı harekete geçmiştir⁴⁶. İki ordu dar ve sarp olan Myrokephalon vadisinde karşılaşmış ve savaştan II. Kılıç Arslan galip ayrılmıştır⁴⁷. II. Kılıç Arslan'ın bu galibiyeti ile Anadolu'nun Türk vatani olduğu kesinlik kazanmıştır. II. Kılıç Arslan bu zaferinden sonra Batı'da ve Doğu'da toprak sınırlarını genişletmeye devam etmiştir. 1178'de Malatya'yı alarak Danişmendlilerin Malatya'daki

⁴¹ II. Kılıç Arslan dönemiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Abdulhaluk Çay, *II. Kılıç Arslan*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

⁴² Müneccimbaşı Abmed b. Lütfullah, a.g.e., s.26.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.197.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.40.

⁴³ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.96.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.124.;

⁴⁴ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.125.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.97.; Ayrıca II. Kılıç Arslan'ın İstanbul'da Manuel Komnenos'un yanında üç ay kaldığı bilinmektedir. İki hükümdar arasında yapılan anlaşma gereğince; II. Kılıç Arslan Bizans Devleti'ne askeri yardımda bulunacak ve son yıllarda aldığı Bizans topraklarını geri verecek ve Bizans Devleti'ne yapılan Türkmen akınlarını engelleyecektir. Bknz. Georg Ostrogorsky, a.g.e., s.361.

⁴⁵ Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.147-148.

⁴⁶ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.98. Osman Turan ve Hakkı Dursun Yıldız ise Bizans Devleti'nin Anadolu Selçuklu Devleti'nin ilerleyişinden rahatsız olması sebebiyle böyle bir durumun doğduğunu belirtir. Bknz. Osman Turan, 1998, a.g.e., s.207.; Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., ss.834-835. Georg Ostrogorsky ise 1176 yılında Bizans Devleti'nin bu hareketinin sebebi olarak II. Kılıç Arslan'ın anlaşma hükümlerinin yerine getirmemesini gösterir. Bknz. Georg Ostrogorsky, a.g.e., s.361.

⁴⁷ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.98.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.127.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.207-209.; Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.835.; Georg Ostrogorsky, a.g.e., s.361.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.149. Ayrıca Myrokephalon Savaşı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Abdülhak Çay, a.g.e., ss.68-88.

koluna son vermiş ve Myrokephalon Savaşı'ndan sonra Manuel Komnenos'un güç kaybına uğramış olmasından istifade ederek 1182 yılında Uluborlu, Kütahya, Eskişehir çevresinin fethini gerçekleştirmiştir⁴⁸. Ardından Antalya kuşatılmış ancak alınamamıştır. II. Kılıç Arslan'ın Akdeniz Bölgesi'ne doğru yapmış olduğu bu fetihler Kuzey-Güney yönünde gelişen ticaret yolunda hâkimiyet kurma çabasını göstermesi açısından önem arz etmektedir⁴⁹. II. Kılıç Arslan'ın yaşlanması sebebiyle artık fetihlere çıkamaması ve oğulları arasında ortaya çıkan sultan olma isteğinin belirmesi sebebiyle 1186 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'ni, "*Devlet, hanedan üyelerinin ortak malıdır.*" anlayışı ile on bir oğlu arasında paylaşmıştır⁵⁰. 1186 yılında II. Kılıç Arslan'ın yaptığı bu paylaşım göre, Kutbettin Melikşah'a Sivas ve Aksaray; Rükneddin Süleymanşah'a Tokat ve yöreleri; Nureddin Sultanşah'a Kayseri ve yöreleri; Mugiseddin Tuğrulşah'a Elbistan; Muizzeddin Kayserşah'a Malatya; Muhyiddin Mesud'a Ankara, Çankırı, Kastamonu, Eskişehir; Gıyaseddin Keyhüsrev'e Uluborlu ve Kütahya yöreleri; Nasrüddin Berkayarukşah'a Nıksar ve Koyluhisar; Nizameddin Argunşah'a Amasya; Arslanşah'a Niğde; Sancarşah'a Niğde ve güney uç bölgesi verilmiştir⁵¹. Ülkenin bu şekilde paylaşılmasıyla beraber Anadolu Selçuklu Devleti; Konya'da II. Kılıç Arslan'a bağlı, hutbe okutabilen, sikke bastırabilen, yaptırdığı mimari eserlere adını yazdırabilen ancak sultan adını kullanamayan on bir yönetime ayrılmıştır⁵².

Dönem kaynakları, II. Kılıç Arslan'ın küçük oğlu Uluborlu meliki Gıyaseddin Keyhüsrev'i veliaht tayin ettiğini aktarmaktadır⁵³. Bu durum ülke içinde sultan olma arzusunu taşıyan melikler arasında taht mücadelesine sebep olmuştur. Bu dönemin bir diğer olayı ise Selahattin Eyyubi (1138-1193)'nin, Kudüs'teki Haçlı hâkimiyetine son vermesinin ardından düzenlenen III. Haçlı Seferi'dir⁵⁴. II. Kılıç Arslan, oğulları arasındaki taht mücadelesi yaşanıyor olması sebebiyle ülkesini bir de Haçlı Ordusu tehlikesine maruz bırakmamak için ülkesini korumak amacıyla Alman imparatoru Friedrich Barbarossa (1122-1190) ile III. Haçlı Ordusu'nun Anadolu'dan serbestçe geçmesine dayanan bir anlaşma

⁴⁸ Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.150-151.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.214.

⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Koray Özcan, "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekansal Kademelenme", *METU JFA*, 23/2, 2006, ss.21-61.

⁵⁰ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.216.

⁵¹ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.100.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.129.; Münecimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., ss.31-32.

⁵² Osman Turan, 1998, a.g.e., s.217.

⁵³ Münecimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.33.; İbn Bibi, *El Evamirü'l-Ala'ie Fil'l-Umuri'l-Ala'ie (Selçukname)*, Cilt I, (Çev. Mürsel Öztürk), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1996, ss.31-37.

⁵⁴ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.129.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.220.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.152.

yapmıştır⁵⁵. Neticede yapılan anlaşmaya rağmen Haçlı Ordusu ile Ankara meliki Muhyiddin Mesud ve Uluborlu meliki Gıyaseddin Keyhüsrev'in başında bulunduğu Selçuklu ordusu önce Akşehir'de, daha sonra Konya'da karşı karşıya gelmiştir⁵⁶. II. Kılıç Arslan, mücadelelerle geçirmiş olduğu uzun saltanat süresinin sonunda, 1192 yılında, hayatını kaybetmiştir⁵⁷.

II. Kılıç Arslan'ın ölümü üzerine veliaht olan, Uluborlu meliki **I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1196/1205-1211)**⁵⁸, Konya'da tahta geçmiştir⁵⁹. Ancak bu durumun bütün kardeşleri tarafından kabul görmemesi, I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ilk saltanat dönemini taht kavgaları ile geçirmesine ve dokuz yıl aradan sonra ikinci kez tahta geçmesine sebep olmuştur. İlk saltanat dönemi oldukça kısa sürmesine rağmen bu dönemde Bizans hükümdarı olan III. Aleksios (1195-1203)'un Konya-İstanbul arasında ticaret yapan tüccarları esir alıp mallarına el koyması sebebiyle I. Gıyaseddin Keyhüsrev, Menderes Irmağı'na kadar olan Bizans topraklarını fethetmiş ve fethettiği yerlerden aldığı beş bin kadar Hıristiyan esiri Akşehir'e yerleştirerek onların tarım yapabilmeleri için toprak, çift aletleri, tohum vererek bu bölgede yerleşmelerini sağlamıştır⁶⁰. I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ilk saltanat dönemi II. Rükneddin Süleymanşah (1196-1204)'ın Konya'yı kuşatması ve Anadolu Selçuklu tahtına geçmesi ile 1196 yılında son bulmuştur⁶¹.

II. Rükneddin Süleymanşah⁶², tahta geçişinden sonraki birkaç yıl saltanatını güvende tutmak amacıyla kardeşlerinin hâkimiyetinde olan bölgeleri almış, daha sonra Anadolu Selçuklu Devleti'nin iç karışıklığından yararlanan Ermeni Prensi II. Leon (1187-1219) ile mücadele etmiştir⁶³. Saltanatının ilk yıllarında Bizans ile yaşanan bir sorunu diplomatik yolla halleden II. Rükneddin Süleymanşah daha sonra kardeşi Muizzeddin Kayserşah'tan 1200 yılında Malatya'yı almış, daha sonra II. Kılıç Arslan zamanındaki

⁵⁵ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.221.

⁵⁶ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.222-224.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.152-153.; Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.129-130.

⁵⁷ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.228.

⁵⁸ I. Gıyaseddin Keyhüsrev dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncer Baykara, *I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1164-1211) Gazi-Şehit*, TTK Basımevi, Ankara 1997.

⁵⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.239.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.130.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.43.; Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.835.; İbn Bibi, 1996a, a.g.e., s.39.

⁶⁰ Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.130-131.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.155.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.102.; Tuncer Baykara, a.g.e., s.18.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., ss.43-44.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.239-241.

⁶¹ Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.155.; Tuğrul Kihitir, 2011, a.g.e., s.44.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.241.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.131.

⁶² II. Rükneddin Süleymanşah dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Selim Kaya, *I. Gıyaseddin Keyhüsrev ve II. Süleymanşah Dönemi Selçuklu Tarihi (1192-1211)*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2006.

⁶³ Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.131-132.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.156.

Fırat'a kadar olan devlet sınırlarını genişletmesinin ardından önce Divriği ve Erzincan Mengücekliler sonra Harput Artuklu kolu sultana bağlılığını bildirmiştir⁶⁴. Bu dönemde Erzincan bölgesinde hüküm süren Saltuklular'ın Gürcü istilasına uğraması sebebiyle II. Rükneddin Süleymanşah, Gürcistan seferine çıkmış sonrasında Saltuklu hükümdarı ile ters düşmesi sebebiyle Saltuklular'a son vermiştir⁶⁵. Anadolu Selçuklu ve Gürcü ordusu Micingerd Kalesi civarında karşılaşmış ve bu karşılaşmadan Anadolu Selçuklu Devleti büyük bir yenilgiyle ayrılmıştır⁶⁶. II. Süleymanşah, alınan bu yenilgiden sonra Gürcü tehlikesini ortadan kaldırmak amacıyla Gürcüler üzerine ikinci bir sefer düzenlemiştir. Başarısız olunan sefer dönüşünden sonra 1204 yılında, hayatını kaybetmiştir⁶⁷. Yerine küçük yaştaki oğlu III. Kılıçarslan (1204-1205) Konya'da tahta geçmiştir⁶⁸. Ancak I. Gıyaseddin Keyhüsrev'e bazı devlet büyüklerinin Anadolu'da yaşanan durumu bildirmesi sebebiyle III. Kılıç Arslan'ın saltanatı çok kısa sürmüştür.

I. Gıyaseddin Keyhüsrev, II. Rükneddin Süleymanşah'ın ölüm haberinden sonra Bizans Devleti'ndeki dokuz yıllık gurbet hayatına son vererek Konya'ya gelmiş ve burada 1205 yılında yeğeni III. Kılıç Arslan'ın saltanatına son vererek ikinci kez Anadolu Selçuklu Devleti tahtına geçmiştir⁶⁹. I. Gıyaseddin Keyhüsrev, ikinci saltanat döneminde ilk olarak oğlu I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)'u Malatya'ya, diğer oğlu I. Alaeddin Keykubad (1220-1237)'ı Tokat'a göndererek bu yerleri onlara ıkta olarak vermiştir⁷⁰. Bu dönemde Bizans Devleti, Latin istilasına maruz kalmış ve Bizans ileri gelenleri istiladan kaçarak henüz Latinler tarafından ele geçirilmemiş yerlerde yeni devletler kurmuştur⁷¹. Bu yeni devletler arasında yer alan İznik İmparatorluğu ve Pontus Rum Devleti ile Karadeniz ticaret yolunun güvenliğini sağlamak amacıyla mücadele eden I. Gıyaseddin Keyhüsrev, bu mücadeleyi Karadeniz ticaret yolunun güvenliğini sağlayarak sonlandırmıştır⁷². Bu olayın ardından Akdeniz'in önemli liman kentlerinden biri olan Antalya'nın fethini 1207 yılında gerçekleştirmiş ve ardından Çukurova Ermenilerinin Anadolu-Suriye kervanyolunu

⁶⁴ Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.156-157.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.132.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.241-242.

⁶⁵ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.251.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.157.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.104.

⁶⁶ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.104.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.132. II. Rükneddin Süleymanşah'ın Gürcistan seferi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.254-259.

⁶⁷ II. Rükneddin Süleymanşah'ın ölümü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Züriye Çelik, a.g.m., ss.679-680.

⁶⁸ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.265.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.133.; İbn Bibi, 1996a, a.g.e., s.96.

⁶⁹ Tuncer Baykara, a.g.e., s.29.; İbn Bibi, 1996a, a.g.e., s.108.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.274.

⁷⁰ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.275.; Tuncer Baykara, a.g.e., s.32.; İbn Bibi, 1996a, a.g.e., s.114.

⁷¹ Bizans Devleti'nin Latin istilasına uğradığı dönem hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Georg Ostrogorsky, a.g.e., ss.387-430.

⁷² Tuncer Baykara, a.g.e., ss.33-34.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.134. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.278-282.

tehlikeye düşürmesi üzerine 1208 yılında Çukurova Ermenileri ile Anadolu Selçuklu Devleti'ne bağlı olmaları koşuluyla anlaşma yapmıştır⁷³. İznik Rum imparatorunun güçlenmesini istemeyen I. Gıyaseddin Keyhüsrev, Denizli-Ladik arasında Laskaris (1174-1222)'in ordusu ile savaşmış ve 1211 yılında girdiği bu savaşta şehit düşerek hayatını kaybetmiştir⁷⁴.

I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümünden sonra devlet erkânı, tahta kimin geçeceğine karar vermek için toplanmış ve alınan karar neticesinde **I. İzzeddin Keykavus**⁷⁵ 1211 yılında Kayseri'de tahta geçmiştir⁷⁶. Tahta geçişinin ardından saltanatını tanımayan kardeşiyle taht mücadelesine girdiği ve kendisi için tehlike olarak gördüğü I. Alaeddin Keykubad'ı Malatya bölgesindeki Minşar Kalesi'ne hapsedirmiştir⁷⁷. I. İzzeddin Keykavus, kardeşini etkisiz hale getirdikten sonra babasının yapmış olduğu gibi ülkede kültürel gelişimi ve imar faaliyetlerini devam ettirmiştir. Ayrıca ülke içinde ve komşu devletlerle olumlu ilişkiler yürüten I. İzzeddin Keykavus, ülkesinin ekonomik gelişimi devam ettirmek amacıyla; Avrupa-Anadolu arasında ticari bir köprü gibi olan Kıbrıs kralı ile anlaşma yapmış, Venedikliler ile bir ticaret anlaşması imzalamış, Akdeniz'de Anadolu ticaretini güvence altına almış, uluslararası ticarete önemli bir liman kenti olan Sinop'un fethini gerçekleştirmiştir⁷⁸. I. İzzeddin Keykavus, Sinop'un fethinden sonra Ulukışla, Ereğli, Karaman bölgelerini istila eden Ermenilerden bu bölgeleri 1216 yılında geri alarak bölgede yeniden hâkimiyet kurmuştur⁷⁹. I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in 1207 yılında Antalya'yı fethetmesi ile birlikte Anadolu Selçuklu hâkimiyeti altına giren Hıristiyanlar bu dönemde şehri ele geçirmiş ancak I. İzzeddin Keykavus şehri karadan ve denizden kuşatarak 1216'da Antalya'yı yeniden fethetmiştir⁸⁰. I. İzzeddin Keykavus Antalya seferindeyken Çukurova Ermenilerinin Antakya'yı işgal etmiş olması sebebiyle 1216 yılının ilkbaharında Ermeniler üzerine sefere çıkarak Çınçın ve Saimbeyli kalelerini fethetmiş daha sonra Ermenileri Keban

⁷³ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.284.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.134.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.161-162. I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Antalya'yı fethi ve Ermenilerle olan ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncer Baykara, a.g.e., ss.36-40.

⁷⁴ İbn Bibi, 1996a, a.g.e., s.130.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.162-163. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Tuncer Baykara, a.g.e., ss.40-44.

⁷⁵ I. İzzeddin Keykavus dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Salim Koca, *Sultan I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997.

⁷⁶ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.136.; İbrahim Kafesoğlu, a.g.e., s.98.

⁷⁷ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.301.; Enver Behnan Şapolya, a.g.e., s.159.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.137.

⁷⁸ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.137.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.110.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.164-165.

⁷⁹ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.111.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.137.

⁸⁰ Salim Koca, "Gelişme Dönemi: I. İzzeddin Keykavus", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt I, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006b, s.96.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.138.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., ss.165-166.

bölgesinde ağır yenilgiye uğratarak 1218 yılında bir barış anlaşması imzalamıştır⁸¹. Yapılan bu anlaşma ile hem Ermeniler üzerinde bir üstünlük kazanılmış hem de Anadolu-Suriye kervanyolunun güvenliği sağlanmıştır. Seferlerinden sonra Antalya’da inzivaya çekilip bir süre orada kalan I. İzzeddin Keykavus, Artuklular ve Eyyübiler ile mücadele etmiştir. Bu mücadele sonucunda İbni Bibi’den öğrendiklerimize göre Eyyübilerin kurmuş olduğu tuzak neticesinde emirlerinden şüphe duyan I. İzzeddin Keykavus bazı emirlerini bir evde toplayarak yaktırmıştır⁸². Bu olayın neticesinde emirlerinin suçsuz olduğunu öğrenmiş ve duyduğu derin üzüntü sebebiyle verem hastalığına yakalanarak 1220 yılında hayatını kaybetmiştir⁸³.

I. İzzeddin Keykavus’un tahtını bırakacağı bir oğlu olmaması sebebiyle devlet erkânının kararıyla **I. Alaeddin Keykubad**⁸⁴, Mişar Kalesi’ndeki hapis hayatından sonra, 1220 yılında, Sivas’ta tahta geçmiştir⁸⁵. I. Alaeddin Keykubad’ın saltanatı, Anadolu Selçuklu Devleti’nin ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan zirveye ulaştığı bir dönemi ifade etmektedir. Komşu devletlerle barışçıl bir politika izleyen I. Alaeddin Keykubad, Doğu’da beliren Moğol tehlikesine karşı önlem almak amacıyla Kayseri, Sivas, Konya gibi önemli ve büyük şehirlerin kale surlarını yeniden inşa ettirmiştir⁸⁶. Aldığı bu önlemden sonra I. Alaeddin Keykubad ilk seferini Isparta’ya yapmış daha sonra Antalya’ya doğru ilerleyerek 1223 yılında o dönemki adı Kalonoros olan ve daha sonra verdiği emirle adı Alaiyye olarak anılacak şehri, Alanya’yı, fethetmiş ayrıca şehirde kale ve imar faaliyetlerini başlatarak Alanya’ya bir tersane kurdurtmuştur⁸⁷. Alanya’nın fethinden sonra sultan ve devletin emirleri arasında anlaşmazlıklar yaşanmış ve emirlerin devlet yönetimine karışmak, hatta tahta geçen sultanı belirlemek gibi birçok işe karışmaları sebebiyle sultan I. Alaeddin Keykubad, Seyfeddin Ayaba başta olmak üzere birçok Selçuklu emirini öldürtmüştür⁸⁸. Devlet içi huzursuzlukların ortadan kaldırılmasından kısa bir süre sonra Anadolu-Suriye ticaret yolunun güvenliğini tehlikeye sokan Ermenilerle mücadele eden I. Alaeddin

⁸¹ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.138.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.166.

⁸² İbn Bibi, 1996a, a.g.e., ss.213-214.

⁸³ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.139.; I. İzzeddin Keykavus’un ölümü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Züriye Çelik, a.g.m., ss.680-681.

⁸⁴ I. Alaeddin Keykubad dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Uyumaz, *Sultan I. Alaeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1257)*, TTK Basımevi, Ankara, 2003.

⁸⁵ Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.139-140.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.326-327.

⁸⁶ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.331.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.140.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.113.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.169.

⁸⁷ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.114.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.335-338.

⁸⁸ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.339-342.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.114-115.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.141.

Keykubad, Ermenileri itaat altına alarak 1225 yılında barış anlaşması yapmıştır⁸⁹. Yapılan bu anlaşma neticesinde Anadolu-Suriye ticaret yolunun güvenliği sağlanmıştır. I. Alaeddin Keykubad, 1225 yılının kış ayında ordusunu hazırlamış; 1226 yılında hazırladığı orduyla Artuklu ve Eyyübiler ile mücadele etmiş böylece Kâhta, Adıyaman ve Çemişkezek bölgelerini fethetmiştir⁹⁰. Ardından I. Alaeddin Keykubad, 1228 yılında Divriği kolu dışında Mengüçüklü Beyliğini ortadan kaldırarak oğlu Gıyaseddin Keyhüsrev'i buraya melik olarak atamıştır⁹¹. I. Alaeddin Keykubad döneminin önemli bir diğer olayı ise 1227 yılında gerçekleşen Suğdak'ın fethidir⁹². Kaynaklarda bu olayı önemli kılan ise Suğdak seferinin, Anadolu Selçuklu Devleti ordusunun deniz aşırı sefer yapacak kadar güçlü olmasının bir göstergesi olarak değerlendirilmiş olmasıdır⁹³. Anadolu Selçuklu Devleti itaatinden çıkan Harzemşah Devleti'nin hükümdarı Celaleddin Harzemşah (1199-1231)'ın 1229 yılında Ahlat şehrini tahrip etmesiyle iki Türk devleti arasında anlaşmazlık ortaya çıkmış akabinde 1230 yılında iki devletin ordusu Yassıçemen Savaşı'nda karşı karşıya gelmiştir⁹⁴. Bu savaştan galip ayrılan Anadolu Selçuklu Devleti için bu galibiyetin bir kazanç olmadığı ilerleyen süreçte açıkça görülecektir. Çünkü Harzemşah Devleti, Anadolu Selçukluları ve Moğollar arasında adeta bir tampon bölge iken savaştan sonra Harzemşah Devleti yıkıldığı için artık Anadolu Selçukluları ve Moğollar komşu iki devlet halini almıştır. I. Alaeddin Keykubad'ın bu durum karşısında gereken önlemleri almış olduğu bilinmekle birlikte; Celaleddin Harzemşah'ın yenilgisinin Moğollar tarafından duyulması Anadolu'da Moğol tehlikesinin belirmesine sebep olmuş hatta 1231 yılında Celaleddin Harzemşah'ın ölümünden sonra bir tehlike unsuru olmaktan çıkan Moğol istilalarının Malatya ve Sivas'a kadar ulaştığı bilinmektedir⁹⁵. I. Alaeddin Keykubad, ülkesini korumak için Moğollarla diplomasi yoluyla uzlaşma sağlamayı başarmıştır⁹⁶. Bu anlaşmanın ardından I. Alaeddin

⁸⁹ Ali Sevim, *Genel Çizgileriyle Selçuklu Ermeni İlişkileri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, ss.36-38.

⁹⁰ Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.142-143.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.115-116.; Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., ss.61-63.

⁹¹ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., ss.115-116.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.143.; Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.66.

⁹² Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.117.; Ayrıca Suğdak'ın fethi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkzn. Beyhan Asma, "Rusları ve Selçukluları Karşılaştıran Bir Sefer: Suğdak", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 2014, ss.175-181.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.357-360.

⁹³ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.359. Ayrıca Anadolu Selçuklu Devleti'nin denizcilik faaliyetleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkzn. Burak Gani Erol, "Türkiye Selçukluları Zamanında Denizcilik Faaliyetleri", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 2014, ss.183-201.

⁹⁴ Yassıçemen Savaşı hakkında ayrıntılı bilgi için bkzn. Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.369-374.

⁹⁵ Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.177.;

⁹⁶ Enver Behnan Şapolyo, *Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*, Güven Matbaası, Ankara, 1972, s.173.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.120.

Keykubad, 1232 yılında Doğu Anadolu bölgesine sefer düzenleyerek Ahlat, Van, Bitlis, Adilcevaz yörelerini Anadolu Selçuklu Devleti sınırlarına dâhil etmiştir⁹⁷. Eyyübiler ile mücadele eden I. Alaeddin Keykubad bu mücadeleyi de başarı ile sonlandırarak Harput Kalesi'ni; 1235 yılında Urfa, Siverek, Harran ve Rakka'yı da fethetmiş ardından Amid (Diyarbakır)'i almak istemesine rağmen başarılı olamamıştır⁹⁸. Osman Turan, yapılan bu fetihlerin ardından 1236 yılının kışını Alanya'da geçiren I. Alaeddin Keykubad'a bu süreçte Moğollardan bir elçi geldiğini ve bu elçi vasıtasıyla Moğolların Anadolu Selçuklu Devleti'ne dostluk teklif ettiğini aktarmaktadır⁹⁹. Karşılıklı gidip gelen elçilerin yanı sıra I. Alaeddin Keykubad, bu sırada Amid (Diyarbakır)'i alma arzusundan vazgeçmeyerek bu konuda hazırlıklar yapmaya devam etmektedir. Sultanın Kayseri'de Meşhed Ovası'nda büyük bir ordu hazırladığını ve I. Alaeddin Keykubad'ın Ramazan Bayramı için ordusuna resmigeçit yaptığı, ardından devletin ileri gelenleri ile birlikte bütün yabancı elçileri bir araya topladığı bir tören düzenlediği ve bu törende sultanın, oğlu İzzeddin Keykavus'u veliaht tayin ettiği bilinmektedir¹⁰⁰. Devletin en parlak devrinin yaşandığı I. Alaeddin Keykubad dönemi bu törenle son bulmuştur. Çünkü sultan, bu tören esnasında yediği yemekten zehirlenerek hayatını kaybetmiştir¹⁰¹.

I. Alaeddin Keykubad'ın düzenlediği törende İzzeddin Kılıçarslan'ı veliaht tayin etmesine rağmen devlet erkânı ve bu dönemde adından sıkça söz ettiren Sadeddin Köpek¹⁰²'in girişimleri sonucunda tahta **II. Gıyaseddin Keyhüsrev (1237-1246)**¹⁰³ geçmiştir¹⁰⁴. Sultan, tahta çıkışının ardından huzuruna gelen elçileri kabul etmiş, Moğolistan'da bulunan Ögeday Han (1185-1241)'a elçi göndermiş ayrıca Halep hükümdarıyla evlilik vasıtasıyla dostluk kurmuştur.¹⁰⁵ Birçok kaynakta sultanlık için uygun vasıflara sahip olmadığından bahsedilen II. Gıyaseddin Keyhüsrev, saltanat döneminin ilk

⁹⁷ Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.178.

⁹⁸ Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.179.; Hakkı Dursun Yıldız, a.g.m., s.836.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.382.

⁹⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.384-386.

¹⁰⁰ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.388-389.; Ali Sevim, 1993, a.g.e., s.180.

¹⁰¹ Züriye Çelik, a.g.m., s.671-672.; Ayrıca I. Alaeddin Keykubad'ın zehirlenmesi konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Salim Koca, "Türkiye Selçuklu Tarihine Damgasını Vuran Menfur Bir Cinayet: I. Alaeddin Keykubad'ın Zehirlenmesi", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 2014, ss.537-559.

¹⁰² Sadeddin Köpek hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Karakoç, Türkiye Selçuklu Devlet Adamlarından Sadeddin Köpek ve Faaliyetleri, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013.

¹⁰³ II. Gıyaseddin dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nejat Kaymaz, *Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Gıyasü'd-din Keyhüsrev ve Devri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2009.

¹⁰⁴ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.122.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.148.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.404.

¹⁰⁵ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.405-406.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.122. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in yapmış olduğu bu evlilik hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Uyumaz, 2001, a.g.m., s.413.

yılına Sadeddin Köpek'in etkisi altında geçirmiştir¹⁰⁶. İbni Bibi'nin tabiatı kötü olarak nitelendirdiği ve ülkeyi ele geçirme arzusundan bahsettiği Sadeddin Köpek'in kışkırtmaları sonucunda II. Gıyaseddin Keyhüsrev, Harezmliilerin önde gelenlerinden biri olan Kayır Han'ı 1237 yılında hapse attığından ve Kayır Han'ın hapiste iken hastalanarak ölmüş olduğundan bahsetmektedir¹⁰⁷. Yaşanan bu olay üzerine Harezmli Bey ve askerler Selçuklu hizmetinden çıkarak Urfa civarına yerleşmiştir¹⁰⁸. Devlet içinde yaşanan karışıklıklarda etkili olan ve sultanın önüne geçen devlet adamı modeli bu dönemde görülmeye başlamaktadır. Sadeddin Köpek, II. Gıyaseddin Keyhüsrev'i kontrol altına alarak Şemseddin Altunaba, Taceddin Pervane, Kemaleddin Kamyar, Hüsameddin Kaymeri gibi birçok önemli Selçuklu devlet adamının öldürülmesine sebep olurken aynı zamanda Selçuklu hanedan mensuplarından İzzeddin Kılıçarslan ile annesinin ölümüne de sebep olmuştur¹⁰⁹. Bu olaylardan sonra, 1238 yılında, Samsat'ın fethini gerçekleştiren Sadeddin Köpek, Eyyubilere karşı kazandığı bu zaferin ardından Selçuklu hanedan mensubu olduğunu ileri sürerek Anadolu Selçuklu Devleti tahtını ele geçirmek istemiş ancak II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in bu olaydan haberdar olması üzerine onu Kubadabad Sarayı'nda öldürterek cesedini kafesleyip sarayın burcuna astırmış olduğu bilinmektedir¹¹⁰. İbni Bibi'nin hayırlı bir olay olarak nitelendirdiği Sadeddin Köpek'in ölümünden sonra, kıymetli devlet adamlarının öldürülmüş olması sebebiyle devlet erkânı geriye kalan devlet adamlarına göre düzenlenmiş olduğu bilinir ve bu bilgiye göre vezirlik makamına Mühezzibüddin Ali, naibliğe İsfahanlı Şemseddin Muhammed, hassa hazinesine Celaledin Karatay, tercümanlık makamına ise İbni Bibi'nin babası olan Mecdüddin Muhammed getirilmiştir¹¹¹. II. Gıyaseddin Keyhüsrev, bu olaydan sonra Gürcü Kraliçe Rosudan'ın kızı olan ve kaynaklarda Gürcü Hatun olarak geçen Thamara ile evlenmiştir hatta bu evlilik dönemin sikkelerine dahi yansımıştır¹¹². Öte yandan Anadolu Selçuklu Devleti'ne yüz çeviren Harezmliiler Güneydoğu Anadolu'da kervan yolunun güvenliğini bozmaları sebebiyle Mecdüddin Muhammed'in Harezmliiler'e

¹⁰⁶ Enver Behnan Şapolyo, a.g.e., s.180.

¹⁰⁷ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.123.; İbni Bibi, Sadeddin Köpek'i tabiatı kötü, kalbi bozuk, yaradılışını uğursuz olarak nitelemektedir. Bknz. İbni Bibi, *El Evamirü'l-Ala'ıye Fil'l-Umuri'l-Ala'ıye (Selçukname)*, Cilt II. (Çev. Mürsel Öztürk), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996, s.23.

¹⁰⁸ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.408.

¹⁰⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.409-410.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.123.

¹¹⁰ Muharrem Kesik, "Sadeddin Köpek", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 35, s.393.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.33-36. Osman Turan, 1998, a.g.e., s.413. Erdoğan Merçil, a.g.e., s.149.

¹¹¹ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.36.

¹¹² Erdoğan Merçil, a.g.e., s.149.; İbni Bibi, 1996b, ss.36-38. Bu dönemde basılan sikkeler hakkında ayrıntılı bilgi için bknz. Gündegül Parlar, *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

elçi olarak gönderilmesiyle Harezmîliler sultana itaatlerini bildirmişlerdir¹¹³. Sadeddin Köpek'in faaliyetleri sebebiyle zarar gören Anadolu Selçuklu Devleti, bu devlet adamının ölmesi üzerine biraz toparlanmış ve bu dönemde belki de sultana ait olan tek başarı olarak kabul edebileceğimiz 1240 yılında Amid'in fethi gerçekleşmiştir¹¹⁴. Devlet istikrarı; önemli devlet adamlarının öldürülmesine, baştaki sultanın yetersiz olmasına rağmen korunmuştur. Ancak 1240 yılında ortaya çıkan Babai İsyanı devletin düzenini bir daha toparlanmamak üzere bozmuştur¹¹⁵. Anadolu Selçuklu Devleti isyanı güçlükle bastırmıştır ki bu da Moğollar'a, Anadolu Selçuklu Devleti'nin eski gücünü kaybetmiş olduğunu göstermiştir. 1241 yılında Moğol ordularının başına Baycu Noyan (1201-1260) geçmiş ve 1242 yılında Erzurum şehrini yağmalamıştır¹¹⁶. Bunun karşısında II. Gıyaseddin Keyhüsrev, Kayseri'de topladığı emirlerle birlikte diğer devletlerinde desteğini alarak büyük bir ordu kurmuştur¹¹⁷. İbni Bibi'nin aktarımına göre Gürcü, Frank ve Kıpçakların da aralarında bulunduğu yetmiş bin kişilik olan Anadolu Selçuklu Devleti ordusu, Sivas'ta diğer orduların yardıma gelmesini beklerken Baycu Noyan komutasındaki Moğol ordusunun harekete geçtiği haberi II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ulaşmış ve sultan diğer yardımcı orduları beklemek yerine ordusunu Moğollara karşı harekete geçirmiştir¹¹⁸. Osman Turan, II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in bu hareketini bir hata olarak nitelerken Anadolu Selçuklu ordusunun Sivas'ta beklemesinin daha uygun olacağını aktararak Köseadağ Savaşı'nın yenilgi ile sonuçlanmasını bu stratejik hataya bağlamaktadır¹¹⁹. Velhasıl Anadolu Selçuklu ordusu Sivas'tan Köseadağ'a gelirken Moğol ordusu Köseadağ yakınındaki Akşehir yöresine ulaşmıştır ki bu esnada deneyimli emirlerin savunmada kalınmasını teklif etmesine rağmen başka bir askeri hata yapılarak Moğol ordusuna saldırıya geçmesi için yirmi bin kişilik öncü bir kuvvet gönderilmiş ve bu öncü kuvvet Moğollar tarafından yenik düşürülmüştür¹²⁰. Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in durumu öğrenince Antalya'ya kaçması üzerine Anadolu Selçuklu ordusu 1243 yılında Moğollar karşısında savaşmadan dağılmaları sebebiyle ağır bir yenilgiye imza atmıştır¹²¹. Bu tarihi yenilgi, Anadolu Selçuklu Devleti açısından bir dönüm noktası olmuştur. Bu tarihten itibaren Moğol istilası tüm varlığı ile Anadolu'da kendini

¹¹³ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.149.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.417.

¹¹⁴ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.124.

¹¹⁵ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.420-427.

¹¹⁶ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.125.; Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.80.

¹¹⁷ Enver Behnan Şapolyo, a.g.e., s.190.; Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.80.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.151.

¹¹⁸ İbni Bibi, 1996b, ss.68-69.;

¹¹⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.433-435.

¹²⁰ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.126.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.70.

¹²¹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.437.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.71-72.

hissettirerek Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılış sürecini başlatmış olması açısından önem taşımaktadır. Moğollar kazandıkları zaferin ardından Kayseri'ye ilerlemiş ve burayı üç gün yağmalayıp işgal ettikten sonra Baycu Noyan kumandasında yeniden Azerbaycan'a gitmek üzere yola çıkmıştır¹²². Vezir Mühezzibüddin Ali, Amasya kadısı ile birlikte Moğollara kıymetli hediyeler hazırlayarak barış sağlamak amacıyla Moğolların arkasından giderek, Erzurum'da Baycu Noyan'a bu isteklerini iletmeleri üzerine Anadolu Selçuklu Devleti'nin her yıl vergi ödemesi karşılığında teklifleri kabul edilmiştir¹²³. Anlaşmanın Batı Moğolların başı olan Batu Han (1207-1255) tarafından onaylanması amacıyla naib Şemseddin İsfahani görevlendirilmiş ve anlaşma onaylatılmıştır¹²⁴. Bu başarısının ardından ülkesine dönen Şemseddin İsfahani, Mühezzebiddün Ali'nin ölmesi ile boş kalan vezirlik makamına geçirilerek ödüllendirilmiş ve tüm ülke işlerini yönetebilme yetkisine sahip olmuştur¹²⁵. Şemseddin İsfahani, vezir olmasının ardından, Anadolu Selçuklu Devleti'nin Köseadağ yenilgisinden sonra Ermenilerin taraf değiştirmiş olması sebebiyle Ermeniler üzerine bir sefer düzenlemiştir. Ancak bu sefer esnasında II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölüm haberinin gelmesi üzerine Şemseddin İsfahani, Ermenilerle yeniden Anadolu Selçuklu Devleti'ne tabi olmaları şartıyla anlaşma yaparak seferini sonlandırmıştır¹²⁶.

II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in, ölümünden sonra tahta veliaht tayin ettiği oğlu **II. Alaeddin Keykubad (1249-1254)**'in dışında; İzzeddin Keykavus ve Rükneddin Kılıçarslan adında iki oğlu daha bulunmaktadır¹²⁷. Veliyaht tayin edilen bir şehzadeye rağmen Celaleddin Karatay (ö.1254) başta olmak üzere devlet ileri gelenleri toplanıp üç kardeşi tahta geçirmekte hemfikir olmuşlardır¹²⁸. Bu durum Celaleddin Karatay'ın ölümüne kadar devam etmiştir¹²⁹. Celaleddin Karatay'ın ölümü ile birlikte üçlü saltanat dönemi son bulmuştur.

¹²² Osman Turan, 1998, a.g.e., s.442.İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.72-75.

¹²³ Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.444-445. ; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.75-78.

¹²⁴ Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.127.

¹²⁵ Erdoğan Merçil, a.g.e., ss.152-153.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.127.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.84.

¹²⁶ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.153.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.127; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.452-453. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in ölümü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Züriye Çelik, a.g.m., s.681.

¹²⁷Emine Uyumaz, II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Gürcü prensesi ile yapmış olduğu evlilikten II. Alaeddin Keykubad'ın doğduğunu; bunun dışında biri Konya'da yaşayan zengin bir ailenin kızı diğeri muhtemel bir Rum asıllı papazın kızı olan iki Hıristiyanla evlenmiş olduğunu aktarırken bunlardan adı Berduliye olanın II. İzzeddin Keykavus'un annesi olduğunu diğerinin adının bilinmemesiyle birlikte IV. Rükneddin Kılıçarslan'ın annesi olduğunu aktarmaktadır. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in bu evlilikleri dışında bir de Eyyübi melikesi ile evlenmiş olduğu bilinmektedir. II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in yaptığı evlilikler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Uyumaz, a.g.m., ss.411-414.

¹²⁸ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, *Müsameretü'l-Ahbar*, TTK, Ankara, 2000, s.28.

¹²⁹ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.154.; Aksarayı, bu olay hakkında tarih vermemekle birlikte üçlü saltanatın devlet düzenini koruduğunu ve ülkenin gelişim gösterdiğini aktarır. Kardeşlerin arasının bozulmasına Alaeddin Keykubad'ın tek başına tahta geçmesi gerektiğini söyleyen bazı emirlerin sebep olduğunu aktarır. Ayrıca bu

II. İzzeddin Keykavus (1246-1262)¹³⁰, kardeşleri ile oluşan anlaşmazlıklar ve düşmanlıklardan galip ayrılarak Anadolu Selçuklu Devleti tahtına geçmiştir¹³¹. Bu dönemde Moğolların yapılan anlaşma dışında isteklerinin olması sebebiyle Sahip Ata, Baycu Noyan'a gitmeden Batu Han'ın yanına gitmiş ve Moğolların bu isteklerini engelleyen bir menşur alarak geri dönmüştür ancak bu durum Baycu Noyan'ın hoşuna gitmemiştir¹³². Baycu Noyan, Sahip Ata'nın almış olduğu menşura rağmen talepkar tavrından vazgeçmeyerek kendisine Anadolu'da yaylak ve kışlak verilmesini istemiştir¹³³. 1256 yılında Baycu Noyan, askerleri ile birlikte Erzurum'dan Aksaray'a gelmiş, iki taraf da barış düşüncesinde iken II. İzzeddin Keykavus'un dönemin kadısının sözünü dinlemesi üzerine Anadolu Selçuklu Devleti ve Moğollar arasında bir savaş yaşanmış ve savaştan Moğol ordusu galip çıkmıştır¹³⁴. II. İzzeddin Keykavus, bu yenilgiden sonra ailesi ve yakın adamlarını alarak önce Alanya'ya gitmiş daha sonra Bizans'a sığınmıştır¹³⁵. Bizans'taki sürgün hayatına Kırım'da devam eden ve on yedi yıl burada yaşamış II. İzzeddin Keykavus, bir daha ülkesine dönememiş burada hastalanarak hayatını kaybetmiştir¹³⁶.

II. İzzeddin Keykavus'un ülkeden ayrılması üzerine yerine kardeşi, **IV. Rükneddin Kılıç Arslan (1249-1254/1257-1266)**, saltanatın yeni sahibi olmuştur¹³⁷. Anadolu Selçuklu hükümdarı kim olursa olsun; yönetimde sultanlardan daha fazla ön plana çıkan Muineddin Süleyman Pervane sebebiyle 1262 ve 1277 yıllarını kapsayan ve bazı tarihçiler tarafından "Pervane Dönemi" olarak adlandırılan dönem başlamıştır¹³⁸. IV. Rükneddin Kılıç Arslan döneminde, 1266 yılında, Sinop yeniden Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyeti altına

dönemde Baycu Noyan'ın Anadolu'ya dönmesi sebebiyle kardeşleri de Alaeddin Keykubad'ın Batuhan'a gitmesini uygun görmüştür. Bunun üzerine yola çıkan II. Alaeddin Keykubad, Kıpçak Ovasına vardığında kardeşlerinin verdikleri karardan pişman olmaları sebebiyle yolda zehirlenerek öldürülmüştür. Bu olaydan sonra İzzeddin Keykavus ve Rükneddin Kılıç Arslan arasında düşmanlık ortaya çıkmıştır. bkz. Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., ss.29-30. II. Alaeddin Keykubad'ın ölümü hakkında bilgi için bkz. Züriye Çelik, a.g.m., ss.673-674.

¹³⁰ II. İzzeddin Keykavus dönemi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Suat Bal. II. İzzeddin Keykavus Dönemi (1246-1262), Ankara Üniversitesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara 2004.

¹³¹ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.155.; Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.128.

¹³² Ali Sevim ve Yaşar Yücel, a.g.e., s.130.; Erdoğan Merçil, a.g.e., s.155.

¹³³ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.479.

¹³⁴ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., ss.31-32.

¹³⁵ Tuğrul Kihitir, *XI-XIII. Yüzyıl Kaynaklarıyla Anadolu'da Bizans, Haçlılar, Selçuklular*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2017, s.350.

¹³⁶ Züriye Çelik, a.g.m., s.682.

¹³⁷ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.33.

¹³⁸ 1262-1277 yılları arasında geçen süre Osman Turan tarafından Pervane Dönemi olarak aktarılırken; Claude Cahen, bu dönemin bir kısmını Pervane Yönetimi başlığı altında anlatmıştır. Bknz. Osman Turan, 1998, a.g.e., 505-557.; Claude Cahen, *Osmanlılardan Önce Anadolu*, (Çev. Erol Üyepazarcı), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2000, ss.267-282.

alınmıştır¹³⁹. Ancak bu olay, IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın sonunu getirmiştir. IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın ölümü ile ilgili dönem kaynakları hemen hemen aynı olayı aktarmaktadır¹⁴⁰. Bu kaynaklara göre; Muineddin Süleyman, IV. Rükneddin Kılıç Arslan'dan Sinop'un mülkiyetini istemiş; sultan ise bu isteği yerine getirmiştir. Ancak Muineddin Süleyman'ın ünü Sinop'un mülkiyetini aldıktan sonra artmaya başlar. Öyle ki Muineddin Süleyman'ın yanında IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın bir önemi kalmamıştır. Sultan, bu durumdan oldukça rahatsız olmaya başlar ve bir içki meclisinde, Muineddin Süleyman'ın yakın adamları varken -ki bu adamlardan biri de Emir Şerefeddin b. Hatir'dir- bu durum karşısındaki rahatsızlığını dile getirirken Moğol Hanı'na giderek Muineddin Süleyman'ı şikâyet edeceğini, Muineddin Süleyman'ın ülkesi için çok tehlikeli bir hal aldığını anlatacağını söylemiştir. Emir Şerefeddin b. Hatir ise duyduklarını Muineddin Süleyman'a anlatır. Bunun üzerine Muineddin Süleyman, sultanı öldürtmeye karar verir ve Emir Şerefeddin b. Hatir ile Moğollara haber gönderir. Gönderdiği habere göre Muineddin Süleyman, sultanın Suriye ve Mısır'la ittifak yaparak asker toplamaya başladığını fark etmesiyle kendisinin sultanı uyarılmış olduğunu ve bunun üzerine sultanın kendisini ölümle tehdit ettiğini iletmiştir. Moğollar bu haberi ciddiye alarak Muineddin Süleyman'ı yanlarına çağırırlar ve daha sonra birlikte Aksaray'a giderek sultan IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ı da mühim bir mesele görüşmek için Aksaray'a davet ederler. Sultan geldiğinde ise bir rivayete göre içkisine zehir konularak, bir başka bir rivayete göre içkisine zehir konulduktan sonra yayının kirişi ile boğularak öldürülmüştür¹⁴¹.

1.1. III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Anadolu Selçuklu Devleti Siyasi

Ortamı

IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın yerine 1266 yılında küçük yaştaki oğlu III. Gıyaseddin Keyhüsrev¹⁴² Konya'da tahta geçmiştir¹⁴³. IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın

¹³⁹ Erdoğan Merçil, a.g.e., s.157.

¹⁴⁰ IV. Rükneddin Kılıç Arslan'ın ölümü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.169.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., ss.65-66.; Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., ss.112-113.

¹⁴¹ Züriye Çelik, a.g.m., s.677.

¹⁴² III. Gıyaseddin Keyhüsrev dönemi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Senem Yıldırım, Sultan III. Gıyaseddin Keyhüsrev Devri Selçuklu Tarihi (1266-1284), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Manisa, 2009.; Yasemin Çatal, Anadolu Selçuklu Devleti'nde III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi (1266-1284), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Bölümü, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tokat, 2009.

¹⁴³ III. Gıyaseddin'in tahta çıktığında kaç yaşında olduğuna dair dönem kaynaklarında farklı bilgiler bulunmaktadır. İbni Bibi, Müneccimbaşı Ahmed ve Mehmed Neşri iki buçuk yaşında olduğunu aktarmıştır. Bkz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.170.; Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.113.; Mehmed Neşri, *Aşiretten İmparatorluğa Osmanlı Tarihi (1288-1485)*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s.35. Abû'l Farac'a

yaptığı üç evlilik bilinmekle birlikte bu üç eşten hangisinin III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in annesi olduğu bilinmemektedir¹⁴⁴.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev, tahta çıktığı ilk yıllarda divandan çıkan menşur ve fermanları ahşap kalıpla damgalamıştır¹⁴⁵. Sultan, eğitim alacak yaşa geldiği zaman onun eğitimi ile Sahip Ata ve Muineddin Süleyman ilgilenmiş hatta Muineddin Süleyman, küçük yaştaki sultanın eğitimi için hocalar tayin etmiştir¹⁴⁶. Sultan ile ilgilenen bu hocalardan Kadı Nureddin Yenbu'i, sultana yazma usullerini ve her türlü bilgiyi öğretirken Emir-i dad Eminateddin İsfehani de sultanın eğitimi ve terbiyesi ile ilgilenmiştir¹⁴⁷. Sultanın eğitimi ergenlik çağına geldiği döneme kadar devam etmiştir. Kaynaklardan edinilen bilgilerden ergenlik çağlarına gelen sultanın orta boylu ve yakışıklı olduğu ve aldığı eğitimi yansıttığı öğrenilmektedir¹⁴⁸.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahta geçişinden sonra devlet makamları yeniden düzenlenmiştir. Bu dönemde; Sahib Ata Fahreddin Ali vezir, Emüniddin Mikail saltanat naibi, Mecdeddin Muhammed bine'l-Hüseyn istifa¹⁴⁹, Celaledin Mahmud bin Emirü'l-Hacc işraf-ı memalik¹⁵⁰, Şerefeddin b. Hatir beylerbeyi¹⁵¹, Arslandoğmuş atabeg olarak makamlarında değişiklik olmadan görevlerine devam etmiştir¹⁵². Ayrıca bu dönemin bir diğer beylerbeyi Seyfeddin Torumtay'dır. IV. Rükneddin Kılıç Arslan döneminde devlet üzerindeki nüfuzunu arttıran Muineddin Süleyman ise pervanelik¹⁵³ unvanı ile emirlik

göre 4 yaşında sultan ilan edilmiştir. Bknz. Gregory Abu'l Farac, *Abû'l Farac Tarihi*, Cilt II, (Süryaniceden İngilizceye Çev.: Sad A. Wallis Budge, Türkçeye Çev.: Ömer Rıza Doğrul), TTK. Yayınları, Ankara, 1999, s.587. Aksarayı altı yaşında olduğunu aktarmıştır. Bknz. Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.66.

¹⁴⁴ Yasemin Aktaş, "Anadolu Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev ve Saltanatının İlk Yılları", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 55, 2015, s.200.

¹⁴⁵ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.170.; Nejat Kaymaz, *Anadolu Selçuklularının İnhitatusunda İdare Mekanizmasının Rolü*, TTK Basımevi, Ankara, 2011, s.155.

¹⁴⁶ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.170.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.532.

¹⁴⁷ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.66.; Enver Behnan Şapolyo, a.g.e., s.200.

¹⁴⁸ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.67.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.170.; Osman Turan, *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul,1994, s.32

¹⁴⁹ İstifa, devletin bütün mali işlerinin yürütüldüğü istifa divanına başkanlık eden kişidir. Bknz. Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.364.

¹⁵⁰ İşraf-ı memalik, devletin askeri adliyesi dışında devletin mali ve yönetim işlerinin kontrolünü sağlayan işraf divanının başkanlık eden kişidir. Bkz. Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.365.

¹⁵¹ Dönem kaynaklarında emirü'l-ümera olarak da geçen beylerbeyinin divan üyesi olduğu düşünülmektedir. Anadolu Selçuklu Devleti'nde üç beylerbeyinin bulunduğu bilinmektedir. Bunlardan ilki merkezde divan üyesi olan ve sulh dönemlerinde orduya başkumandanlık edenidir. Beylerbeyi ordunun başı olması sebebiyle divanda ağırlık sahibidir. Ayrıntılı bilgi için bknz. *Selçuklu Tarihi El Kitabı*, (Ed.: Refik Turan), Grafiker Yayınları, Ankara, 2014, s.463.

¹⁵² Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.67.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.532.

¹⁵³ Anadolu Selçuklu Devleti'nin ilk yıllarından itibaren büyük divanda bulunan arazi defterlerinde yer alan has ve dirliklerle ilgili kararları düzenleyen kişidir. Pervane, divan üyesi değildir. Ayrıntılı bilgi için bknz. Refik Turan (Ed.), a.g.e., s.464.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.365.

makamındaki görevine devam etmiştir. Bu dönemde Moğollar adına olan vergilerden sorumlu kişi ise Taceddin Mutez'dir¹⁵⁴.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in tahta çıktığı zaman küçük yaşta olması sebebiyle bu dönemde Muineddin Süleyman'ın, Anadolu Selçuklu devletinde ön plana çıktığı görülmektedir. Bu dönemde sultanın sadece ismen varlığı kalmıştır. Bunun dışında ülke içinde ve ülkenin dışişlerinde etkin olarak Muineddin Süleyman görülmektedir. IV. Rükneddin Kılıç Arslan döneminden itibaren Moğollara karşı tutumu, devlet makamlarına kendi yakınlarını ya da yetiştirdiği kişileri getirmesi bu konuda belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Muineddin Süleyman'ın kendine rakip gördüğü ya da engel teşkil eden kişilere karşı ittifaklar kurarak tek adam olma çabalarına bu dönemde sıkça rastlanmaktadır¹⁵⁵.

Sultanın tahta çıktığı zamanlarda Sahip Ata ve Muineddin Süleyman'ın uzlaşma içinde devlet işlerini yürütmektedir. Dönem kaynakları 1266 yılından itibaren ülkede huzur ve güven ortamının sağlanmış olduğunu aktarmaktadır¹⁵⁶. Ancak ülkedeki bu durum fazla uzun sürmemiş; ülkedeki huzur ve güven ortamı uzun süre korunamamıştır. Anadolu Selçuklu Devleti'nde 1271 yılından itibaren bazı karışıklıklar ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bu karışıklıklara sebebiyet veren durumlardan birincisi devlet makamlarındaki kişilerin Muineddin Süleyman'la olan yakın ilişkileridir. Devlet adamları arasındaki ilişki Muineddin Süleyman'a karşı bağlılık yaratırken, Konyalı eski bir aileye mensup olan Sahip Ata'nın yabancı görülmesine neden olmuş ve devlet adamlarının Sahip Ata'nın görevinden azledilmesi için bahane arayışı içinde girmiş oldukları görülmektedir¹⁵⁷.

1271 yılında II. İzzeddin Keykavus'tan Sahip Ata'ya bir mektup geldiği bilinmektedir¹⁵⁸. Dönem kaynakları Sahip Ata'nın mektubu aldıktan sonra Muineddin Süleyman'a verdiği; Muineddin Süleyman'ın mektubu iki kere okuduktan sonra Sahip Ata'yla birlikte divanda, II. İzzeddin'e ne cevap verilmesi gerektiği hakkında konuştuklarını, Muineddin Süleyman'ın II. İzzeddin'in durumunu Büyük Selçuklu Sultanı II. Tuğrul'a benzettiğini ve eğer bu mektup kendisine gelmiş olsa ona tereddüt etmeden yardım edeceğini

¹⁵⁴ Osman Turan, a.g.e., s.532.

¹⁵⁵ Muineddin Süleyman'ın kişiliği ve devlet içinde izlediği politika hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nejat Kaymaz, *Pervane Mu'inu'd-din Süleyman*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1970, ss.180-188.

¹⁵⁶ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.71.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.170.

¹⁵⁷ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.71.; Osman, Turan,1998, a.g.e., ss.532-533.

¹⁵⁸ II. İzzeddin Keykavus mektubunda gurbet hayatından, gelirinin az oluşundan, yaşadığı sıkıntılardan bahsetmiştir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.171-174.; Yazıcızade Ali, *Tevarih-i Al-i Selçuk*, (Haz.: Abdullah Bakır), Çamlıca, İstanbul, 2009, ss.785-789.

dile getirdiğini aktarmaktadır¹⁵⁹. Sahip Ata, Muineddin Süleyman'ın onayını aldıktan sonra, eski sultana kaynaklara göre altın bir maşrapa, beş yüz altın ve bazı eşyalar göndererek mektubuna cevap vermiştir¹⁶⁰. Ancak Muineddin Süleyman, kendisine rakip gördüğü Sahip Ata'ya karşı devlet adamlarının da ılımlı olmayan tavrını dikkate alarak durumu fırsata çevirerek önce divanda mektup meselesini gündeme getirip Sahip Ata'yı, II. İzzeddin taraftarı olmak ve III. Gıyaseddin Keyhüsrev yönetimine ihanet etmekle suçlamış daha sonra durumu Moğol emirlerinden Acay ve Samagar Noyan'a bildirip aynı suçlamaları yineleyerek Sahip Ata'nın öldürülmesini talep etmiştir¹⁶¹. Ancak Moğol emirleri durumun Abaka (1234-1282) tarafından bilmemesini sebep göstererek Sahip Ata'nın ölümüne izin vermemiş ve Sahip Ata'yı görevinden azledip Osmancık Kalesi'ne hapsedmişlerdir¹⁶². Sahip Ata'nın azledilmesi sebebiyle devlet makamları yeniden düzenlenmiştir. Sahip Ata'nın boş kalan vezirlik makamına dönemin müstevfisi¹⁶³ Meceddin Muhammed, boş kalan müstevfi makamına dönemin işraf makamında olan Celaledin Mahmud, boş kalan işraf makamına Zahireddin Mütevvec getirilmiştir¹⁶⁴.

Bu yıllarda ülkede başka hareketlilikler de gözlenmektedir. 1272 yılında Samagar Noyan ve Muineddin Süleyman, Şam'da bulunan Baybars(1260-1277)'a Devlethan ve Sadeddin Tercüman'ı elçi olarak göndermiştir¹⁶⁵. Elçiler Baybars'a, Abaka ile görüşmesini ve bir anlaşma yapılmasını iletmış; Baybars ise iyi niyetle karşılamış olduğu bu iki elçiyi kabul ederek karşılığında Emir Fahreddin Ayaz el-Makri ile Emir Mübarizeddin el-Turi'yi

¹⁵⁹ İbn Şeddad, *Baypars Tarihi*, C.II, Çev. M. Şerefüddin Yaltkaya, Maarif Matbaası, İstanbul, 1941, ss.22-23.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.171-172.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.71.

¹⁶⁰ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.173.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.71.; Osman, Turan, 1998, a.g.e., s.533.

¹⁶¹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.533.

¹⁶² A.g.e., s.533.; İbn Şeddad, a.g.e., s.24. Ayrıca İbn Şeddad ve İbni Bibi bu olaya ilişkin diğer kaynaklardan farklı bir ayrıntı anlatarak Sahip Ata'nın azledilmesine Şerefeddin Hatiroğlu'nun da yardım ettiğini yazar ki bu Sahip Ata'nın devlet adamları tarafından azledilmesinin istendiğini göstermesi ve bu hususta Muineddin Süleyman'ın iş birliği yaptığını göz önüne sermesi açısından önem arz etmektedir. ayrıntılı bilgi için bkz. İbn Şeddad, a.g.e., ss.22-24.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.171-172.

¹⁶³ Müstevfi, Sahib-i Divan-ı İstifa olarak da bilinen divan üyesi mansıb-ı istifa, istifa isimleri ile de bilinmektedir. Devletin mali işlerinin yürütüldüğü divana başkanlık eden kişidir. Anadolu Selçuklu Devleti'nde IV. Kılıç Arslan'a kadar müstevfi sultan tarafından atanmıştır. Ancak Moğol İstilasası döneminde bu makamın başına gelecek kişiye Moğol Han'ı karar vermiştir. Bknz. Refik Turan (Ed.), a.g.e., s.465.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.364.

¹⁶⁴ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.174.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.72.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.534.

¹⁶⁵ Abdülkadir Yuvalı, *İlhanlı Tarihi*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, 2017, s.231.; Faruk Sümer, *Anadolu'da Moğollar*, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, I, 1969'dan Ayrıbasım, TTK Basımevi, Ankara, 1970 s.38.; İbn Şeddad, a.g.e., s.5.

Abaka'ya elçi olarak göndermiştir¹⁶⁶. Muineddin Pervane, Baybars'ın gönderdiği elçilerle birlikte Abaka'nın yanına gitmiştir. Baybars'ın elçileri; Abaka'ya bir zırh, Samagar Noyan'a ise bir ok hediye ederek Abaka'ya, Baybars'tan elçi gelmesini arzu etmiş olması sebebiyle Samagar'ın elçi göndererek Baybars'la iletişim kurduğunu bunun üzerine Baybars'ın kendilerini gönderdiğini, elinde bulunan Müslüman topraklarından çekilmesi gerektiğini bildirmiştir¹⁶⁷. Ancak Abaka bu iki elçiye sinirlenerek hoş olmayan sözler söylemiştir¹⁶⁸. Muineddin Pervane, bu durumu fırsata çevirerek Anadolu'da kendisini baskı altında tutan, sert ve paraya düşkün olduğu söylenen Acay Noyan ile Samagar Noyan'ı Baybars'la iş birliği yaparak ülkeye hâkim olmak istediklerini düşündüğünü söyleyerek suçlamış ve gelen elçileri de bu suçlamaya kanıt olarak telkin ederek onların Anadolu'dan alınmalarını istemiştir¹⁶⁹. Muineddin Süleyman, kendisine rakip gördüğü devlet adamlarını ya da kendi yetkilerini kısıtlayarak kendisine engel teşkil eden kişileri ya II. İzzeddin taraftarı olmakla ya da Baybars ile iş birliği yapmakla suçlayarak tek adam olma stratejisi izlemiştir¹⁷⁰. Muineddin Süleyman'ın; önce Sahip Ata'yı II. İzzeddin Keykavus taraftarı olarak suçlanması ve görevinden azledilmesine yol açması akabinde Acay ve Samagar Noyan'ın Baybars ile iş birliği yapmakla suçlanması ve onları da Abaka'ya şikâyet etmesi bu durumu ispat eder bir nitelik taşımaktadır. Muineddin Süleyman'ın şikâyeti, tıpkı IV. Rükneddin Kılıç Arslan ve Sahip Ata hakkında söyledikleri gibi Abaka'da kuşku uyandırmış ve bunun üzerine Acay ve Samagar Noyan'ın Anadolu'dan alınma talebi kabul edilmiştir¹⁷¹. Bu durumun Abaka ile Muineddin Pervane'nin arasında kalması şartıyla ikili arasında anlaşma sağlanmış ve Muineddin Süleyman Anadolu'ya dönmüştür. Ancak Muineddin Süleyman'ın yaptığı hatanın farkında olması ve Anadolu'da Acay'ın baskıcı tutumunu arttırarak devam ettirmesi; Muineddin Süleyman'da Acay'ın şikâyetten haberi olduğunu hatta Abaka'nın kendisine inanmayarak bu durumu Acay'a söylemiş olabileceği kanısı uyandırmıştır¹⁷². Muineddin Süleyman'ın yaşadığı bu güvensizlik onu, mutlak otoritesini kurmasına engel teşkil eden kişileri suçlamak için öne sürdüğü Baybars ile iş birliği yapmaya sevk etmiştir.

¹⁶⁶ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.53.; Ayrıca İbn Şeddad, Baybars'ın elçilere iyi davrandığı hususunda Baybars'ın meydana çıkışlarında (Top oyunu oynamak için yıldan yıla büyük hazırlıklar ile yapılan merasim) Samagar'ın gönderdiği elçilerinde ata binerek kendisi ile gelmesine müsaade ettiğini aktarır. Bkz. İbn Şeddad, a.g.e., s.6.

¹⁶⁷ İbn Şeddad, a.g.e., s.7.; Osman Turan,1998, a.g.e., s.536.

¹⁶⁸ İbn Şeddad, a.g.e., s.7.

¹⁶⁹ Osman, Turan,1998, a.g.e., s.536.

¹⁷⁰ Nejat Kaymaz, 1970, a.g.e., ss.180-181.

¹⁷¹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.536.

¹⁷² Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.159.

Velhasıl yaşanan bu gelişmelerden sonra 1275 yılının ilkbaharında Muineddin Süleyman, Baybars'a bir elçi göndererek; kendisine ve III. Gıyaseddin Keyhüsrev saltanatına dokunulmaması şartıyla Baybars'ın askerleri ile birlikte Moğol tahakkümüne karşı Anadolu'ya yardıma gelmesini istemiştir¹⁷³. Muineddin Süleyman'ın bu yardım çağrısından kısa bir süre sonra, 1275 yılının yazında, Abaka, Acay ve Samagar Noyan'ı Anadolu'dan geri çekerek yerlerine daha geniş yetkilere sahip olan Toku Noyan'ı görevlendirerek -Toku Noyan'dan habersiz hiçbir karar alınmaması emriyle- Anadolu'ya göndermiştir¹⁷⁴. Faruk Sümer, Taku Noyan'ın bu geniş yetkiyle görevlendirilmesinin sebebi olarak Abaka'nın Muineddin Süleyman'a güveninin eksilmesi ile açıklamaktadır¹⁷⁵. Anadolu'da yaşanan bu değişiklikten sonra Muineddin Süleyman, Abaka'dan kuşkulandığı ve Baybars'ı Anadolu'ya çağırdığı için pişman olup Baybars'a ikinci bir elçi göndererek ondan Anadolu'ya bir sonraki yıl gelmesini istemiş ve bu isteği Baybars tarafından olumlu karşılanmıştır¹⁷⁶.

Toku Noyan Anadolu'ya geldiği zaman III. Gıyaseddin Keyhüsrev ile Muineddin Süleyman'ı ziyaret etmeden önce Sahip Ata'yı ziyaret etmiş ve Abaka'yla görüşerek Sahip Ata'nın vezirliğini geri almasına, Sahip Ata'nın oğulları Taceddin ve Nasreddin'in iktalarının geri verilmesine vesile olmuştur¹⁷⁷. 1275 yılında Sahip Ata'nın serbest bırakılmasıyla devlet makamları yeniden düzenlenerek; Sahip Ata'nın yeniden vezir tayin edilmesinden sonra onun yokluğunda vezir olan Meceddin Muhammed istifasını istemiş ancak ona Celaleddin Karatay'ın atabeglik makamı verilerek diğer devlet adamlarının görevinde değişim yapılmamıştır¹⁷⁸. Yaşanan bu gelişmelerden sonra Muineddin Süleyman ve Sahip Ata yeniden uzlaşma sağlamış eskisi gibi devlet işlerini birlikte yürütmüştür.

Abaka, 1275 yılında Taku Noyan'ı Bire'yi kuşatmakla görevlendirirken Muineddin Süleyman'ın da Selçuklu askerlerini alıp kuşatmada Moğollara yardım etmesini emretmiştir¹⁷⁹. Kuşatma için otuz bin kişilik bir ordu hazırlayan Toku Noyan Moğol birliklerinin başında yer alırken, Selçuklu birliklerinin başında Muineddin Süleyman ve bazı

¹⁷³ İbn Şeddad, a.g.e., s.50.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.133.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.536.

¹⁷⁴ İbn Şeddad, a.g.e., s.50.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.160.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.537.

¹⁷⁵ Faruk Sümer, "İlhanlı Hükümdarlarından Abaka, Argun Hanlar ve Ahmed-i Celayir", *TTK Belleten*, Cilt LIII, Sayı 206, Ankara, 1989, s.180.

¹⁷⁶ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.160.

¹⁷⁷ 1273 yılına kadar hapis hayatı yaşayan Sahip Ata, bu dönemde Abaka Han'ın huzuruna çıkarak durumunu anlatmıştır ve bunun üzerine Osmancık Kalesi'ndeki hapis hayatı sonlanmış ve Konya'ya geri dönmüştür. Sahip Ata'nın hapis hayatının son bulmasından sonra Konya'da bir süre halktan ayrı yaşadığı sürdürüğü bilinmektedir. Bknz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.175-176.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.72. Toku Noyan'ın Anadolu'da görevlendirilmesi ile ilgili bknz. İbn Şeddad, a.g.e., s.57.

¹⁷⁸ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.176.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.73.

¹⁷⁹ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.160.

diğer Selçuklu Beyleri bulunmaktadır¹⁸⁰. Moğollar ile bu sefer gönülsüz olarak iş birliği halinde görünen Muineddin Süleyman, Baybars'a ulaşarak kuşatma sırasında Moğol ordusunu yok etmeyi teklif etmiştir¹⁸¹. Baybars, bu teklifi olumlu karşılayarak Muineddin Süleyman'a elçisiyle bir mektup göndermiş ancak mektup keşif için gönderilen öncü Moğol askerleri tarafından yakalanarak Abatay Noyan'a teslim edilmiştir¹⁸². Muineddin Süleyman, mektuba rağmen bu olayın kendisine karşı bir komplo olduğunu savunarak elçiyi öldürmüştür. Abatay, Muineddin Süleyman'a inanmamasına rağmen Bire Kalesi'nde bulunanların ve Baybars'ın Muineddin Süleyman'a yardım edebileceği düşünerek bu olayın üstüne gitmeyerek kuşatması kaldırmış ancak mektubu Abaka'ya göndermiştir¹⁸³. Yakalanan mektup sebebiyle oldukça endişelenen Muineddin Süleyman, Anadolu'ya döner dönmez Konya'da kendi yakın adamları ve devletin diğer beylerini de toplayıp Anadolu'da Moğol tahakkümüne karşı Baybars'la ittifak yapma hususuna dayanan ve birçok devlet adamının imzaladığı ortak bir metin hazırlanmıştır¹⁸⁴. Bu ortak karar metni, Baybars'a gönderilmiş ancak Baybars, Muineddin Süleyman'ın sürekli yardım talep edip akabinde sürekli bu talebini ertelemesini sebep göstererek bu yıl sefere çıkmasının imkânsız olduğunu, bir sonraki seneyi beklemelerini bildirmiştir¹⁸⁵. Baybars'ın bu cevabı Anadolu'da yaşanan korku ve endişe ortamını arttırmıştır.

Anadolu'daki gergin bekleyiş sürerken, 1276 yılında III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kız kardeşi Selçuk Hatun'un Abaka'nın oğlu Argun ile evlenmesine karar verilmiştir¹⁸⁶. Evlilik akdinin gerçekleşmesi için Selçuk Hatun'un Muineddin Süleyman, Sahip Ata ve Naib Mikail tarafından Azerbeycan'a götürülmesi konusunda anlaşılmıştır. Muineddin Süleyman yola çıkmadan evvel III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i, Baybars'a gönderilen ortak karar metnine imza atanların yokluğunda Baybars'la iş birliği yaparak kendisini saf dışı bırakacaklarını düşünmesi sebebiyle bu ortak karardan haberi olmayan kişilere emanet

¹⁸⁰ Faruk Sümer, Muineddin Süleyman'ın yanında bulunan Selçuklu beylerinin Hatiroğlu Şerefeddin, Arslan Doğmuş, Emini'd-Din Mikail olduğunu aktarmaktadır. Bknz. Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.39.

¹⁸¹ İbn Şeddad, a.g.e., s.58.

¹⁸² Abatay Noyan, Nejat Kaymaz'ın aktarımına göre Bire Kuşatması'nda görevlendirilmiş Moğol kumandandır. Bknz. Nejat Kaymaz, 1970, a.g.e., s.142.

¹⁸³ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.233.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.160.

¹⁸⁴ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.161.

¹⁸⁵ İbn Şeddad, a.g.e., ss.60-61.

¹⁸⁶ Kaynaklarda bu evliliğe dair iki görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden biri Muineddin Süleyman'ın Abaka'nın gözünde kaybettiği itibarı yeniden kazanmak için bu evliliğe vesile olduğudur. Bknz. Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.40; Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.233. Diğer görüş ise bu evliliği Abaka'nın istediğidir. Bknz. Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.162.; Mustafa Uyar, "Moğol İstilas Döneminde Selçuklular", *Selçuklu Tarihi El Kitabı*, s.427.

etmiştir¹⁸⁷. Bu durum başta Şerefeddin b. Hatir olmak üzere imza atan devlet adamlarında kuşku uyandırmıştır. Gelin alayı ülkeden ayrıldıktan sonra Şerefeddin b. Hatir, Moğollara karşı isyan başlatmış ve durumu öncelikle Baybars'a bildirerek onu Anadolu'ya çağırmıştır¹⁸⁸. Bu sırada Baybars'ın emirlerinden Bektut ittifak sağlamak için Anadolu'daki beylere mektuplar getiriyor ve bu mektupların tercüme edildiği esnada Baybars'ın Anadolu'ya geleceğini bilgisi bir ulak aracılığı ile duyuruluyordu¹⁸⁹. Şerefeddin b. Hatir bu durum üzerine Anadolu'daki beylere elçi gönderip durumu bildirerek, beylerin askerleriyle birlikte kendisine destek vermelerini istemektedir. Kendisi de bu sırada Kayseri'de bulunan III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i de yanına almış ve ıktası olan Niğde'ye giderek Moğollara karşı isyan başlatmıştır¹⁹⁰. Niğde'de geçen süre zarfında Şerefeddin b. Hatir ve kardeşi Ziyaeddin b. Hatir, kendilerine destek verecek kişilere ulaşmaya çalışmıştır. Destek vermeyeceğini düşündükleri kişilerin de desteğini almak adına Şerefeddin b. Hatir, bu kişilerin yakınlarından birer kişiyi esir alarak, Baybars'tan yardım istemeye giden Ziyaeddin b. Hatir'e teslim etmiştir¹⁹¹. Baybars'ın yanına ulaşan Ziyaeddin b. Hatir, Baybarstan istediği cevabı alamamıştır. Baybars, ona bu yıl sefere çıkmasının imkânsız olduğunu söylemesine rağmen ısrar etmeye devam etmiş ve Anadolu'ya Baybars'ın yardım çağrısını kabul ettiğine dair bir haber göndermiştir¹⁹². Düğün merasiminden dönen Muineddin Süleyman, Sahip Ata ve yanlarında bulunan bazı Moğol emirleri Anadolu'daki durumu öğrenmiştir¹⁹³. İsyanı bastırmak için gerekli hazırlıkların başladığını duyan Şerefeddin b. Hatir Lulua Kalesi'ne kaçmış ancak bu kalenin komutanı, Şerefeddin b. Hatir'i tutuklayarak Muineddin Süleyman'a göndermesinin ardından Muineddin Süleyman, Şerefeddin b. Hatir'i Moğollara teslim etmiştir¹⁹⁴. Şerefeddin b. Hatir tutuklandıktan sonra Moğollar tarafından sorgulanmış

¹⁸⁷ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.162.

¹⁸⁸ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.234.

¹⁸⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.539.; İbn Şeddad, a.g.e., s.76.

¹⁹⁰ Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.134.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.180.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.78.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.537-539.; Münecceimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.115.

¹⁹¹ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.163.

¹⁹² Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.79.; İbni Bibi, 1996, a.g.e., s.182.

¹⁹³ İbni Bibi; Pervane Süleyman ve Sahip Ata'nın isyanı Erzurum'a geldikleri zaman öğrendiklerini ve korkup geri dönerek Abaka Han'dan yardım istediklerini, Abaka Han'ın da Tadavun ve Toku Noyan'ı Sahip Ata ve Pervane ile gönderdiğini aktarır. Bknz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.183. Aksarayı ise Pervane Süleyman ve Sahip Ata'nın haberi nerede aldıklarını aktarmazken ikisinin de Moğol emiri Kongurtay'ın yanında yer aldığını aktarır. Bknz. Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.80. Bir diğer dönem kaynağında ise Pervane Süleyman, Sahip Ata, Meceddin ve yanlarında bulunan Moğol emirleri ile Anadolu'ya döndükleri zaman isyanı haber aldıklarını aktarır. Bunun üzerine Anadolu'da bulunan Moğol emirlerinden yardım istemişlerdir. Bknz. Münecceimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.115.

¹⁹⁴ İbn Şeddad, a.g.e., s.79.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.541.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.184.; Münecceimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.115.

ve sorguda bu olayın asıl sorumlusunun Muineddin Süleyman olduğunu söylemiştir¹⁹⁵. Şerefeddin b. Hatir sorgudan sonra Moğollar tarafından öldürülürken, ona destek verenlerin birçoğunu ise Muineddin Süleyman öldürmüştür¹⁹⁶. Olaya karışanların cezalandırıldığı sırada Moğollar yaklaşan kış sebebiyle kışlaklarına çekilmiştir.

Şerefeddin b. Hatir'in öldürülmesini ve isyanın bastırılmasını haber alan Baybars, ordusunu hazırlayarak 1277 yılının baharında Anadolu'ya gelmeye karar vermiştir¹⁹⁷. 1277 yılının nisan ayında Elbistan'a otuz bin kişilik ordusu ile ulaşan Baybars'ın karşısında, gelişini haber alan Toku ile Tudavun Noyan'ın beraberinde Pervane komutasında yaklaşık on altı bin kişilik ordu hazırlanmıştır¹⁹⁸. Baybars'ın ordusu Moğollar karşısında, Elbistan'da, büyük bir galibiyet kazanırken savaş alanında Moğol askerlerinin Toku ve Tudavun Noyan başta olmak üzere neredeyse tamamı ölürken Moğol askerlerine destek vermesi gereken Selçuklu birliği gönüllü olarak Baybars'ın ordusuna tutsak olmuş, Muineddin Süleyman ise savaş alanından kaçmıştır¹⁹⁹. Kayseri'ye gelen Muineddin Süleyman, Moğolların uğramış olduğu ağır yenilgiyi haber vererek III. Gıyaseddin Keyhüsrev, Sahip Ata ve devlet erkânından birkaç kişiyi daha yanına alarak Moğollardan kaçmak için Tokat'a doğru yola çıkmıştır²⁰⁰. Muineddin Süleyman Tokat'a gittikten sonra savaş esnasında Tebriz'de bulunan Abaka'ya, Seyfeddin Erbey'i elçi olarak gönderip durumu bildirmiştir²⁰¹. Bu sırada Baybars, ordusu ile birlikte Kayseri'ye gelmiş ve hâkimiyet sembolü kabul edilen her eylemi gerçekleştirerek Muineddin Süleyman başta olmak üzere birçok devlet adamını yanına davet etmiştir²⁰². Muineddin Süleyman bu davete karşılık vermek için on beş gün süre isterken, davet edilen diğer devlet adamları Baybars'ın yanına gitmemiştir²⁰³. Kayseri'de Baybars'ın

¹⁹⁵ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.162.

¹⁹⁶ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.185.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.135.; İbn Şeddat, a.g.e., s.81.

¹⁹⁷ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.234.; İbn Şeddat, a.g.e., s.84.

¹⁹⁸ İbn Şeddat, a.g.e., s.85.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.164.; Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.42.

¹⁹⁹ Esir alınanlarla ilgili İbn Şeddat bir liste vermiş ve bu listeyi savaşta ölen Baybars'ın askerleri, Rum büyüklerinden alınan esirler, Tatarların binbaşı ve yüzbaşlarından alınan esirler şeklinde ayırmıştır. Burada dikkat çeken bir ayrıntı ise Tudavun'un savaş alanında ölmediğini gösteren Tatarların binbaşı ve yüzbaşlarından alınan esirler listesinde adının bulunmasıdır. Ancak bu kaynak dışında Tudavun'un esir alındığına dair herhangi bir bilgiye rastlanmamış olup genel görüş Tudavun'un Toku Noyan ile savaş alanında ölmüş olduğudur. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İbn Şeddat, a.g.e., s.86.; Faruk Sümer, 1970, a.g.m., ss.42-43.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.135.

²⁰⁰ İbn Şeddat, a.g.e., ss.86-87.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., ss.164-165.; Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.235.; İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.196.

²⁰¹ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.196.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.165.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., ss.165-166.; Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.236.

²⁰² Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.235.; Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.43.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., ss.88-89.

²⁰³ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.235.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.135.; Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.43.; İbn Şeddat, a.g.e., s.88.

yanına gelenlerden Hatiroğlu isyanını destekleyen ve bu şehirde tutsak olan Karamanoğlu Ali Bey'in Baybars'tan kendisi ve kardeşleri için menşur ve sancaklar aldığı bilinmektedir²⁰⁴. Muineddin Süleyman'ın ve diğer devlet adamlarının Kayseri'ye gelmemesi üzerine beş gün sonra Baybars, Halep'e gitmeye karar vermiş, Muineddin Süleyman ise bu haber karşısında gönderdiği elçiyle Baybars'ın Anadolu'da kalmasını istemiřtir²⁰⁵. Ancak Baybars, bu isteğin kendisini birçok kez Anadolu'ya davet edip daha sonra vazgeçen, savaşta galip gelmelerine rağmen yanında olmayan Muineddin Süleyman'ın oyunu olduğunu anladığı için Anadolu'da kalmaktan vazgeçerek geri dönmüştür. Baybars ülkeden ayrılırken Muineddin Süleyman'ın Abaka'ya göndermiş olduğu elçiden önce, Abaka'ya ulaşıp durumu bildiren Tudavun'un askerlerinden biri olan Bukday ulaşmıştır. Abaka, Anadolu'ya gelip Elbistan'a gittiğinde savaş alanında Moğol askerinden başka kimsenin ölmeyişini görmesi sebebiyle bu savaşta Baybars'ın ordusuna destek verenlerin cezalandırılmasını ve tüm Anadolu şehirlerinin yağmalanmasını emretmiřtir²⁰⁶. Abaka'nın Anadolu'ya geldiğini haber alan Muineddin Süleyman da Sahip Ata ve III. Gıyaseddin Keyhüsrev ile birlikte Abaka'nın yanına gitmiştir. Abaka, Sahip Ata ve III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i Anadolu'nun yeniden düzenlenmesi için görevlendirdiği kardeşi Kongurtay ile birlikte Konya'ya giderek şehirdeki karışıklığı engellemelerini istemiřtir²⁰⁷. Kendisi de Elbistan'dan Kayseri'ye giderek şehrin yağmalanmasını ve halkının öldürölmesini emretmiştir. Moğol askerlerinin öldürölmesi karşısında duymuş olduğu üzüntü sebebiyle birçok şehir için aynı emri veren Abaka'ya rağmen Moğol veziri şemseddin Cüveyni Sivas ve birkaç şehri daha satın alarak bu şehirlerin korunmasını sağlamıştır. Abaka, Anadolu'dan ayrılırken yanına Muineddin Süleyman'ı da alarak, Muineddin Süleyman'ın iktası olan şebinkarahisar'a yönelmiştir; bu kaleyi almak için hamle yapması karşısında kale komutanı savunmaya geçince Muineddin Süleyman müdahale etmiş ancak kale komutanı savunmadan vazgeçmemiřtir²⁰⁸. Abaka'nın Muineddin Süleyman'a duymuş olduğu güvensizlik bu olay ile artarken Muineddin Süleyman'a muhafızlar tayin edilmiřtir²⁰⁹. Abaka, Muineddin Süleyman ile Aladağ'a

²⁰⁴ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.166.; İbn şeddad, a.g.e., s.88.

²⁰⁵ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.235.; Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e., s.135.; Faruk Sümer, 1970, a.g.m, s.43.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.165.

²⁰⁶ Faruk Sümer, 1970, a.g.m., s.43.; Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.236.; İbni Bibi, 1996b, s.196. Abaka'nın savaş alanında Moğollardan başka ölen asker görmemesi ve özellikle Tudavun ve Toku Noyan'ın cesetlerini görmesi üzerine ağladığını, bu sebeple birçok şehrin yağmalanmasını ve destek olanların cezalandırılmasını istediğini aktarır. Bknz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., ss.196-199.

²⁰⁷ Abdülkadir Yuvalı, a.g.e., s.237.

²⁰⁸ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.90.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., ss.170-171.

²⁰⁹ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.198.

ulaştığı sırada Abaka'nın, Baybars'a göndermiş olduğu elçiler de yanlarına gelmiştir. Bu esnada Muineddin Süleyman'ın Baybars'a yazdığı mektuplar Abaka'ya teslim edilmiş ve Abaka mektupları tamamını okumuştur. Abaka, birçok Moğol askerini özellikle Toku ve Tudavun Noyan'ın hayatını kaybettiği Elbistan savaşında durumu önceden bildirmeyen, savaş alanından kaçan ve ivedilikle yanına gelmeyen Muineddin Süleyman'ı suçlu bulmuş ve neticede Muineddin Süleyman Pervane, 1277 yılının Ağustos ayında öldürülmüştür²¹⁰.

1277 yılında görülen bir diğer olay ise Baybars'ın Anadolu'ya gelmiş olmasını fırsat bilen Karamanoğlu Mehmet Bey, III. Gıyaseddin Keyhüsrev'i tanımadığını açıklayarak Moğol tahakkümüne karşı ayaklanma başlatmış, Aksaray'dan batı uç bölgelerine kadar olan yerleri denetimi altına alarak Anadolu Selçuklu Devleti'nin başına II. İzzeddin Keykavus'un oğullarından birini geçirmeyi planlamıştır²¹¹. Bu planı mümkün olmayınca Babailik tarikatı çevresinden bir meczup dervişi II. İzzeddin Keykavus'un oğlu Gıyasü'd-din Siyavüş olarak tanıtıp, sultan yapma ve onun veziri olarak ülke yönetimini ele geçirmeye çalışmıştır²¹². 1277 yılının Mayıs ayında yaşanan bu gelişmedeki ilk adım, Mehmet Bey'in Konya'ya harekete geçmiş fakat istediği gibi şehre girememiştir²¹³. Bunun akabinde Mehmet Bey, kendisine karşı gelen ve onay vermeyenlerin -ki bunların arasında Eminateddin Mikail de bulunmaktadır- evlerini ve Konya şehrini yağmalayarak, Siyavüş'ü Konya'da zorla tahta oturtup adına hutbe okutmuş, sikke darp ettirmiştir²¹⁴. Bu sahte sultanı tahta çıkaran Mehmet Bey, Siyavüş'ün veziri olarak bir divan toplamıştır. Divan toplantısında ise ilk işi Türkçe'yi resmi dil yapmak ve başka bir dil konuşulmasını yasaklamak olmuştur²¹⁵. Bu olaylar yaşanırken Konya'nın savunmasına Moğollar destek verememiş bu sebeple Siyavüş olayı ile Sahip Ata'nın oğulları ilgilenmek zorunda kalmıştır. Kozağaç yöresinde Sahip Ata'nın oğulları olan Taceddin Hüseyin ve Nasreddin Hasan ile Mehmet Bey ve Siyavüş taraftarları karşı karşıya gelmiştir²¹⁶. Bu karşılaşmada Sahip Ata'nın oğulları mağlup edilerek ikisi de öldürülmüş; bunun üzerine Siyavüş ve Mehmet Bey, Sahip Ata'nın ıktası olan Afyonkarahisar'ı kuşatmış ancak şehri alamadan Konya'ya geri dönmüştür²¹⁷. Bu sırada Abaka, Anadolu'da görevlendirdiği kardeşi Kongurtay ve Moğol veziri Şemseddin

²¹⁰ Faruk Sümer, 1970, a.g.e., s.44.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.171.; Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.117.

²¹¹ Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e.,s.137.; Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.166.

²¹² Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.166.

²¹³ Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e.,s.137.

²¹⁴ İbn Şeddat, a.g.e., s.90.

²¹⁵ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.562.

²¹⁶ Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e.,s.137.;

²¹⁷ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., ss.166-167.

Cüveyni'yi; III. Gıyaseddin Keyhüsrev, Sahip Ata'yı da yanlarına alarak ayaklanmayı bastırmakla görevlendirmiştir. Görevlendirilen birlik Konya'ya doğru harekete geçerken, Aksaray'da ayaklanma başlatan Kızıl Hamit adlı kişiyi öldürmüş ve onunla beraber hareket eden birçok Türkmeni köle yaparak ayaklanmayı bastırmayı başarmış olarak Konya'ya ulaşarak şehri kontrol altına almıştır²¹⁸. Moğollar Kayseri'ye çekilirken Mehmet Bey ve Siyavüş Konya'ya giremedikleri için kaçmak zorunda kalmıştır. Daha sonra Konya'yı almak için girişimlerde bulunmalarına rağmen başarısız olmuşlar ve birbirlerinden ayrılarak kaçmaya karar vermişlerdir. Mehmet Bey bu ayrılıktan sonra Mut Ovası'nda öldürülmüştür²¹⁹. Daha sonra Selçuklu ve Moğol ordusu Siyavüş'ün peşine düşmüş ve Siyavüş, 1278 yılının Haziran ayında III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in emriyle derisi yüzülerek öldürülmüştür²²⁰.

Tahta çıktığında küçük yaşta olması sebebiyle saltanatının ilk yıllarının ahşap kalıplarla menşur ile fermanları damgaladığından söz edebildiğimiz ve 1277 yılına kadar yaşanan siyasi gelişmelerde adına rastlayamadığımız III. Gıyaseddin Keyhüsrev, Siyavüş olayında aktif bir rol oynamıştır. Ayrıca Anadolu'ya yeni gelen Kongurtay ile arasını iyi tutarak hükümdarlık koltuğuna sahip çıkmaya çalışması da gözden kaçırılmamalıdır.

Anadolu'da böylesine hareketli olaylar yaşanırken; Kırım'da yaşamakta olan II. İzzeddin Keykavus'un 1279'daki ölümünden bir sene sonra oğlu Gıyaseddin Mesud (1284-1297) Anadolu'ya dönmüştür; bu haberi alan Abaka Sivas, Erzincan, Erzurum'u Mesud'a tahsis etmiştir²²¹. Moğollar tarafından destek gören ve iyi karşılanan Mesud, Anadolu'da yaşamaya başlamıştır.

Faruk Sümer'in aktarımına göre; Abaka, 1277 yılında yaşadığı Elbistan mağlubiyetini unutamamış ve bu sebeple Suriye'ye kardeşi Mengü Timur komutasında bir Moğol ordusu göndermiştir²²². Suriye'ye yönelen Moğol ordusunun 1281 yılında Memlukler tarafından bir kere daha mağlup edilmesi karşısında kendisini duyduğu derin üzüntü sebebiyle içkiye ve eğlenceye adayan Abaka, 1282 yılında hayatını kaybetmiştir²²³. Abaka'nın ölümünden sonra yerine geçen kardeşi Ahmed Tekudar, saltanatını tebrik etmesi

²¹⁸ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., ss.167-168.; Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.97.

²¹⁹ Nejat Kaymaz, 2011, a.g.e., s.168.

²²⁰ Kerimüddin Mahmud-i Aksarayı, a.g.e., s.103.

²²¹ Ali Sevim, Yaşar Yücel, a.g.e.,s.131.; Osman Turan, 1998, a.g.e., s.582.; İbni Bibi ise Diyarbakır, Harput ve Malatya'nın Mesud'a verildiğini aktarmaktadır. Bknz. İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.249.

²²² Faruk Sümer, 1970, a.g.m.,s.56.

²²³ A.g.m.,s.56.

için III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e elçi göndermiştir²²⁴. Gelen davetin üzerine sultan, III. Gıyaseddin Keyhüsrev, hediyelerle Ahmed Tekudar'ın yanına gitmiştir. Ahmet Tekudar saltanatının ilk icraatı, Anadolu Selçuklu Devleti'ni III. Gıyaseddin Keyhüsrev ve II. İzzeddin Kılıçarslan'ın oğlu Mesud arasında ülkeyi yönetimini paylaştırmak olmuştur. Ancak III. Gıyaseddin Keyhüsrev, bu durumdan hoşnut kalmamış ve Ahmet Tekudar'ın yanından ayrılarak Anadolu'ya dönmüştür. Ahmet Tekudar, III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in habersizce yanından ayrılmasını bahane ederek Anadolu Selçuklu Devleti'nin idaresini Mesud'a vermiştir²²⁵. III. Gıyaseddin Keyhüsrev, bu durum karşısında çok üzülen hastalığa yakalanmıştır. Kaynaklarda ölüm sebebi ile alakalı farklı bilgiler bulunan III. Gıyaseddin Keyhüsrev, 1284 yılında hayatını kaybetmiştir²²⁶.

1.2. III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi Sosyo-Kültürel Hayat ve Sanat Ortamı

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu I. Süleymanşah, Anadolu'ya gelip devletini kurmadan önce köyleri, kentleri ile Hıristiyan kültürünün oluşturmuş olduğu mimari, plastik sanatlar ve diğer sanat dalları Anadolu'da bulunmaktaydı²²⁷. Anadolu Selçuklu Devleti, kuruluş devrinde yoğun fetihlere yönelmesi ve yine bu devirde gerçekleşen Haçlı Seferleri sebebiyle imar ve kültür faaliyeti gösterememiştir. Bu durum I. Mesud'un kurmuş olduğu Simre şehri ile kırılmış olup II. Kılıç Arslan'dan itibaren Anadolu'da iktisadi ve kültürel alanda gelişmeler yaşanmaya başlamıştır²²⁸. I. Alaeddin Keykubad döneminde her alanda zirveye ulaşan Anadolu Selçuklu Devleti, 1243'ten itibaren yaşamış olduğu Moğol tahakkümü altında dahi imar faaliyetlerini sürdürmüş ve Anadolu'da Selçuklu varlığını çeşitli değişimlerle de olsa korumayı başarmıştır.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla birlikte farklı kültürlerin özellikle Hıristiyan halk ve Türklerin ilk zamanlarda bir arada yaşamaya alışmalarının zaman almış olabileceğini, daha sonrasında senkretik bir hayat kurduklarını öngörmek mümkündür. Osman Turan, Müslüman ve Hıristiyan halk arasındaki uyumun Moğol istilasının yaşandığı dönemde dahi bozulmadığını ifade ederken en fazla Türkleşmenin yaşandığı Orta Anadolu'da özellikle Konya ve Kayseri'de oldukça fazla Hıristiyan'ın yaşadığını ifade

²²⁴ Münecimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.122.

²²⁵ Münecimbaşı Ahmed b. Lütfullah, a.g.e., s.123.

²²⁶ Züriye Çelik, a.g.m., ss.677-678.

²²⁷ Doğan Kuban, *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, YKY, İstanbul, 2005, s.90.

²²⁸ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e., s.22.; Osman Turan, 1998, a.g.e., ss.233-234.

etmektedir²²⁹. Doğan Kuban bu görüşü desteklemekle birlikte söz konusu halkların ahenk içinde yaşamalarına rağmen Hıristiyanların, toplum hayatında askeri ve idari alanlarda görev almadığını, onları genellikle zanaat ve ticaret alanlarında gördüğümüzü aktarmaktadır²³⁰. Bu hoşgörü ortamının yaratılmasının temeli olarak sadece İslamiyet'i görmek kanaatimizce yanlıştır. Çünkü Türkler, Orta Asya'dan itibaren farklı kültürlerle -Şaman, Budist, Maniheist, Hıristiyan, Musevi halkla- bir arada yaşama tecrübesine sahiptir ve bunu Anadolu'da da devam ettirmişlerdir²³¹. Anadolu'daki bu huzur ortamının kurulmasında şüphesiz hoşgörü sahibi sultanların varlığı da belirleyici olmuştur. Anadolu'nun Türkleşmesi, İslam kimliği kazanmaya başlaması ve Anadolu'da ilk kez Türk sanatından bahsetmeye başladığımız Anadolu Selçuklu dönemi birçok açıdan önem taşımaktadır. Anadolu Selçuklu sultanları, Anadolu'ya Türk-İslam kimliği kazandırmak adına Doğu'dan âlim, şair ve sanatçıları kendi ülkesine getirmiş ve onlara çeşitli imkânlar sunmuştur²³². Ayrıca Anadolu'da II. Kılıç Arslan ile başlayan ve I. Alaeddin Keykubad döneminde zirveye ulaşan ekonomik, kültürel gelişim Anadolu'yu bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Bu durum Batı'dan ve Doğu'dan âlim, şeyh ve sanatçıların Anadolu'ya gelmesine sebep olmuştur²³³. Sultanların bu tutumu XIII. yüzyılın ilk yarısında görülmeye başlanan Moğol istilasının yaşandığı dönemde de devam etmiş olması sebebiyle birçok âlim, sanatçı, bilim insanı Anadolu'ya kaçmıştır²³⁴. Moğollardan kaçarak Anadolu'ya gelen sanatçı, âlim ve şeyhlerin sultanlar ve onların vezirleri tarafından himaye edilerek desteklenmiş olduğu bilinmektedir. İbni Bibi; Selçuklu hükümdarlarının, kültür ve edebiyat ile ilgilenenleri yoksulluktan kurtarıp onların isteklerini yerine getirdiklerini aktarmaktadır²³⁵. Ayrıca âlim ve şeyhlerin de para yardımı almış oldukları bilinmektedir²³⁶. Anadolu'ya gelerek bir süre Anadolu'da kalan ya da yerleşen âlim, şeyh ve sanatçılar XIII. yüzyılda Anadolu'da çok renkli bir kültür ortamının oluşturmaya vesile olmuştur. Anadolu Selçuklu sultanları ve

²²⁹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.351.

²³⁰ Doğan Kuban, *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2010, ss.208-209.

²³¹ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.350.

²³² A.g.e., s.353.

²³³ Anadolu Selçuklu hükümdarlarının özellikle şairleri desteklediği dönem kaynaklarından öğrenilmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Ahmet Kartal, hükümdarların adlarının anılmasını, kalıcı olmasını istekleri için ve bunun da en önemli yol olarak gördükleri şiirler vasıtası ile olabileceğine olan inançlarının olduğunu öne sürmektedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Kartal, "Anadolu Selçuklu Devleti Döneminde Dil ve Edebiyat", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 1*, İstanbul, 2008, ss.95-168.

²³⁴ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.354.

²³⁵ İbni Bibi, 1996a, a.g.e., s.241.

²³⁶ Eflaki, IV. Kılıçarslan'ın Mevlana'ya beş kese sim-i sultani gönderdiğini aktarmaktadır. Bknz. Ahmed Eflaki, *Ariflerin Menkıbeleri*, (Çev. Tahsin Yazıcı), Kabcacı, İstanbul, 2006, s.325.

devlet adamlarının âlimlere saygı duyup onları himaye etmiş olmaları sultanlar, vezirler, şehzadeler etrafında şair, âlim ve filozoflardan oluşan yüksek bir kültür ortamının oluşmasına katkı sağlamıştır²³⁷. Ortaçağ Anadolu panoramasının metropollerinden biri ve devletin başkenti olan Konya, sufi ve şeyhlerin merkezi halindedir²³⁸.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde; Mevlana²³⁹ (1207-1273), Hacı Bektaş (1209-1273), Fahreddin Iraki (1209-1283), Sadreddin Konevi (1209-1275), Kutbeddin Şirazi (1236-1311), Müeyyedüddin el Cendi (1230-1291) gibi âlimlerin yaşadığı bilinmektedir. Ayrıca bu dönemin mimari yapılarından adını öğrendiğimiz mimar Kaluyan-ül Konevi dönemin kültür ve sanat ortamına katkıda bulunan kişiler arasında yer almaktadır. Burada dikkat çeken bir konu ise Mevlana, Konevi gibi âlimlerin medreselerin olduğu şehir ve kasabalarda medrese eğitimi alanlar ile daha çok elit kesime -hükümdara, devlet adamlarına- hitap ederken; Hacı Bektaş'ın göçebe kültürün görüldüğü köylerde etkili olduğudur²⁴⁰. Anadolu'da yaşayan âlimlerinin birbirlerini tanıdığı ve çoğunun arasında hoca-öğrenci ilişkisi ile süregelen bir tanışıklıktan bahsedilebilir²⁴¹. Anadolu'da XIII. yüzyılın sonlarına doğru oldukça hareketli geçen siyasi olayların da etkisiyle tasavvuf bu dönemde insanları etkisi altına alırken dönemin ilmi ve fikri hayatını da geliştirmiş olduğunu göz önünde tutmak gerekmektedir²⁴². Dönemin âlimleri arasında yer alan Mevlana, yaşadığı dönemin her kesiminden insanı etrafına toplamayı başarmıştır²⁴³. Mevlana'nın Anadolu Selçuklu ileri gelenleri ile ilişkisinin temelleri I. Alaeddin Keykubad döneminde atılmıştır²⁴⁴. III.

²³⁷ Doğan Kuban, 2010, a.g.e., s.254.

²³⁸ Seyfullah Kara, "Türkiye Selçuklularında Dini Hayat", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.311.

²³⁹ Mevlana ile ayrıntılı bilgi için bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlana Celaleddin Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1959.

²⁴⁰ Doğan Kuban, 2010, a.g.e., s.255.; Mehmet Necmeddin Bardakçı, "Türklerin Sosyal ve Kültürel Hayatında Tasavvuf ve Tarikatlar", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.452.

²⁴¹ 1215'te I. Gıyaseddin döneminde Anadolu'ya gelen Muhyiddin ibn Arabi'nin I. İzzeddin Keykavus'a hocalık yaptığı bilinmekle birlikte aynı zamanda Sadreddin Konevi'nin de hocası olduğu bilinmektedir. Ahmet Yaşar Ocak, Arabi'ye Anadolu'da prestij sağlayan kişinin Konevi olduğunu aktarmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Yaşar Ocak, "Selçuklular ve Beylikler Devrinde Düşünce", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, ss.429-447. Ayrıca bu dönem alimleri arasında adını bildiğimiz Müeyyedüddin el Cendi de Sadreddin Konevi'nin öğrencisidir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hasan Bahri Öcalan, "Anadolu Selçukluları Zamanında Tasavvuf Düşüncesi", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.464.

²⁴² Mehmet Necmeddin Bardakçı, a.g.m., s.453.

²⁴³ Ahmed Eflaki, a.g.e., s.127.

²⁴⁴ Osman Nuri Küçük'ün aktarımına göre; Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled, I. Alaeddin Keykubad zamanında Anadolu'ya gelmiş ve I. Alaeddin Keykubad'ın Larende naibi Emir Musa'nın yaptırmış olduğu medreseye yerleşmiştir. Burada yedi yıl yaşadktan sonra I. Alaeddin Keykubad'ın alim ve sanatçılara destek vermesinin bilinmesi üzerine Konya'ya gittikleri bilinmektedir. I. Alaeddin Keykubad'ın Bahaeddin Veled ve ailesini törenlerle karşılamış olduğu ve daha sonra Bahaeddin Veled'e "Sultanu'l Ulema" unvanının verildiği bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Nuri Küçük, "Selçuklu Toplumundaki Sufi Panorama ve Bir

Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde de Muineddin Süleyman'ın Mevlana ile ilişki içinde olduğu bilinmektedir. Muineddin Süleyman, kendi sarayında düzenlemiş olduğu dini toplantılarda Mevlana'nın da bulunduğu bilinmektedir²⁴⁵. Ayrıca Mevlana etrafındaki insanların Muineddin Süleyman'ı övgü ile anlattığı, "Onun zamanında bilginler, şeyhler ve faziletli kişiler medrese ve hankahlarda refah ve huzur içinde yaşıyor" olduğundan bahsettikleri bilinmektedir²⁴⁶.

Anadolu'nun çeşitli ırk ve milliyetten oluşan bu yapısı Anadolu'da kullanılan dillerin sayısını da kuşkusuz etkilemiştir. İbni Bibi'den edindiğimiz bilgiye göre Anadolu'da beş dil kullanılmaktadır. Osman Turan'a göre bu diller; Türkçe, Farsça, Rumca, Ermenice ve Süryanice'dir²⁴⁷. Anadolu Selçuklu Devleti, bu dillerden Farsçayı resmi dil olarak kullanırken Arapçayı da bilim dili olarak kullanmıştır²⁴⁸. Zeki Velidi Togan, Anadolu Selçuklu hükümdarlarının hepsinin Farsçayı çok iyi bildiğini, bazılarının ise Farsçanın yanı sıra Arapça da bildiğini aktarmaktadır²⁴⁹. III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde durum aynı idi. Ancak bu dönemde yaşanan Cimri Olayı esnasında Karamanoğlu Mehmet Bey, bir fermanla Türkçeyi resmi dil ilan etmiştir²⁵⁰. Kaynaklarda olaydan sonra nasıl bir değişim yaşandığı konusunda bir bilgiye rastlanmamış olup muhtemel yeniden Farsça resmi dil, Arapça bilim dili olarak kullanılmaya devam edilmiştir.

Anadolu Selçuklu Devleti, 1243 yılında yaşanan Köseadağ yenilgisinden sonra Moğol tahakkümüne rağmen sanatsal alandaki faaliyetlerini sürdürmeyi başarmıştır²⁵¹. Bu dönemde değişim gösteren önemli bir nokta banilerde yaşanan değişimdir. 1243 öncesi dönemdeki yapı inşalarında daha çok sultanların bani olduğu, 1243 sonrası dönemde sultanlardan daha çok vezirler ile dönemin ileri gelenlerinin bani olduğu ve hatta XIII.

Mutasavvıfın Selçuklu Devlet Erkânı ile İlişkileri -Mevlana Örneği-, *I Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet Bildiriler II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2014, ss.507-536.

²⁴⁵ Ahmed Eflaki, a.g.e., ss.134, 146,

²⁴⁶ A.g.e., s.140.

²⁴⁷ Osman Turan, "Ortaçağ Türkiye'sinde Türkler ve Yerliler", *Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt I, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s.471.

²⁴⁸ Mustafa Özkan, "Selçuklular ve Beylikler Devrinde Türk Dili", *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.598.

²⁴⁹ Zeki Velidi Togan, *Umumi Türk Tarihine Giriş*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1981, s.215.

²⁵⁰ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.562.

²⁵¹ Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Sanatı, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.808.

yüzyılın ikinci yarısında genellikle Selçuklu vezirlerinin medreselere banilik yapmış olduğu görülmektedir²⁵².

Bu döneme bakıldığı zaman, XIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren medrese inşasının yoğunlaştığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu medreselerinde dini ilimlerden Kur'an, hadis, fıkıh, kelam, tefsirin yanı sıra Arapça, Farsça, şiir, tarih, tıp, astronomi, astroloji, simya, coğrafya gibi dersler verilmiş olduğu görülmektedir²⁵³. III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminin ilk medresesi; 1267 yılında Kayseri'de Sahip Ata'nın banisi olduğu Sahibiye Medresesi'dir²⁵⁴. Bu medreseden başka; Sivas'ta 1271 yılında Selçuklu veziri Sahip Ata tarafından Kaluyan-ül Konevi'ye yaptırılan Gök Medrese, Moğol veziri Şemseddin Cüveyni'nin banilik yaptığı Çifte Minareli Medrese, İranlı tüccar olduğu bilinen Muzaffereddin Burucirdi'nin banilik yaptığı Buruciye Medresesi görülmektedir. Bu medreseler, dört eyvanlı anıtsal medreseler olup Selçuklu ve Moğolların mimari alanda adeta bir yarış içinde olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir²⁵⁵. Nermin Şaman Doğan, bunu Moğol tahakkümünde yaşanan devingenliğin bir göstergesi olarak yorumlamakta ve aynı şehirde, aynı tarihlerde yapılan üç medreseyi Selçuklular ile Moğollar arasında bir güç gösterisi olarak okuyabileceğimizi aktarmaktadır²⁵⁶. Dönemin bir diğer yapısı ise 1272 yılında Kırşehir'de Nureddin Caca Bey tarafından yaptırılan Caca Bey Medresesi, dönemin bilim dünyasına ışık tutması açısından önem arz etmektedir²⁵⁷. Bu dönemin en etkili devlet adamı olan Muineddin Süleyman Pervane'nin 1270 yılından sonra yapılmış olduğu düşünülen Tokat Gök Medrese²⁵⁸'ye banilik yapması bu etkin devlet adamının dönemin kültür-sanat ortamına da katkı sağladığını göstermesi bakımından önemlidir.

Türk-İslam sanatının en önemli yapılarından biri olan ve Türk-İslam geleneklerince inşası önemsenen camiler bu dönemde de karşımıza çıkmaktadır. III. Gıyaseddin Keyhüsrev

²⁵² Nermin Şaman Doğan, "Bezemeye Bakış: Anadolu'da İlhanlı İzleri", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, Ankara, 2003, s.154.

²⁵³ Güray Kırpık, "Anadolu Selçuklularında Medreselerin Kuruluşu, Yapısı ve İşleyişi", *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu, Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet (Bildiriler I)*, Konya, 2014, s.484.; İhsan Fazlıoğlu, "Selçuklular Döneminde Anadolu'da Felsefe ve Bilim (Bir Giriş)", *Cogito*, Sayı 29, YKY, İstanbul, 2011, ss.152-167.

²⁵⁴ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.148.; Doğan Kuban, 2002, a.g.e., s.183.

²⁵⁵ Yapılarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nermin Şaman Doğan, 2003, a.g.m., 155-157.; Oktay Aslanapa, 1993, a.g.e., ss.148-150.; Nermin Şaman Doğan, "Anadolu Selçuklu Sanatından Örnekler", *Selçuklu Tarihi El Kitabı*, (Ed. Refik Turan), Grafiker Yayınları, Ankara, 2014, ss.741-745.; Doğan Kuban, 2002, a.g.e., ss.185-193.

²⁵⁶ Nermin Şaman Doğan, 2014, a.g.m., s.745.

²⁵⁷ Aydın Sayılı ve Walter Ruben, "Türk Tarih Kurumu Adına Kırşehir'de Caca Bey Medresesinde Yapılan Araştırmanın İlk Kısa Raporu", *TTK Belleten*, Cilt XI, Sayı 44, 1947, s.673.

²⁵⁸ Fazilet Koçyiğit, "Üslupsal Özellikleri Temelinde Tokat Gök Medrese'ye Yeniden Bakış", *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 7, No.2, 2015, ss.243-260.

döneminde yapılmış olduğu bilinen ilk yapı, en eski kitabesine göre 1266 yılında, Muineddin Süleyman Pervane tarafından yaptırılan Sinop Ulu Cami'dir²⁵⁹. Bunun dışında Amasya valisi Seyfeddin Torumtay'ın, tutmuş olduğu vakfiye kaydına göre 1266-67 yılında Amasya Gökmedrese Camisini yaptırmış olduğu bilinmektedir²⁶⁰. Bu dönemin ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin son mimari eseri olarak bilinen Kayseri'deki Develi Ulu Cami, kitabesine göre 1281 yılında Göçer Arslan ve eşi Sivasti Hatun tarafından yaptırılmıştır²⁶¹.

Anadolu Selçuklu devleti ekonomik yönden gelişiminin ve ticaretin canlılığının bir göstergesi olan kervansaraylardır²⁶². Doğan Kuban, Moğolların yaratmış olduğu siyasi yıkımın halkın sosyal hayatını ve ekonomisini olumsuz etkilemediğini hatta Moğolların Anadolu'yu elinde tutmasının dönemin ekonomisine katkı sağlayacak olan Avrupa-İran transit ticareti için Anadolu'nun kullanılmasının olumlu etkiler yaratmış olduğunu öne sürmektedir²⁶³. Bu görüşü destekler nitelikte III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde üç kervansaray yapıldığı bilinmektedir. Oktay Aslanapa bu hanlardan Boyabad Vezirköprü arasında sultan hanı plan şemasına Doruk Han'ın Muineddin Süleyman Pervane tarafından 1266 tarihinde yaptırıldığını ve mimarının Gevherbaş bin Abdullah olduğunu ayrıca kitabesine göre III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in adının ve unvanlarının kitabede kullanılmış olduğunu aktarmaktadır²⁶⁴. Aynı plan şemasına sahip fakat daha küçük ölçekli olan Kesikköprü Han 1268 yılında Kırşehir valisi Caca Bey tarafından Kırşehir'de yaptırılmıştır.²⁶⁵ Bu dönemin son hanı ise kitabesine göre 1278-79'da Ebül Mücahit Yusuf bin Yakub tarafından yaptırılan Afyon Akşehir yolunda bulunan Çay Han'dır²⁶⁶. Bu han diğer iki hana göre daha büyük ölçeklidir. Yapılan hanların kitabelerinde dönemin hükümdarı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in adı ve unvanlarının verilmiş olduğu bilinmektedir.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminin kültür-sanat ortamı ve bu dönemde yapılan mimari eserleriyle Selçukluların Anadolu'da hala varlık gösterebildiklerinin bir göstergesidir. Bu dönemin Anadolu'suna dair bildiklerimiz üretilen eserlere, dönem kaynaklarına dayanmaktadır. Bu dönem hakkında Anadolu'nun genel görünümü hakkında

²⁵⁹ Oktay Aslanapa, 1993, a.g.e., s.128.

²⁶⁰ Doğan Kuban, 2002, a.g.e., s.144-145.; Nermin Şaman Doğan, 2014, a.g.m., ss.740-741.; İsmet Kayaoğlu. "Turumtay Vakfiyesi", *Vakıflar Dergisi*, 12, 1978, ss.91-112.

²⁶¹ Develi Ulu Camii hakkında ayrıntılı bilgi için bknz. Tahsin Öngüç ve Mahmut Akok, "Develi Abideleri", *TTK Belleten*, Cilt XIX, Sayı 75, 1955, ss.377-391.

²⁶² Doğan Kuban, 2002, a.g.e., s.227.

²⁶³ Doğan Kuban, 2010, a.g.e., s.253.

²⁶⁴ Oktay Aslanapa, 1993, a.g.e., s.184.

²⁶⁵ A.g.e., s.184

²⁶⁶ A.g.e., s.184.

bilgi veren seyahatnameler dikkat çekicidir. 1271’de Sivas’a gelmiş olduğu bilinen Marco Polo’nun, Ayas kasabasında başlayan Anadolu gözlemleri bu dönem için önemlidir²⁶⁷. Marco Polo, seyahatnamesinde Anadolu’da üç grup insan -Türkmen, Ermeni, Yunanlılar- olduğunu ve Türklerin daha çok tarım hayvancılıkla uğraşırken Ermeni ve Yunanlıların neredeyse tamamının zanaatkâr olup ticaretle uğraştığını kent ve kasabalarda yaşadığını aktarmaktadır. Ayrıca, Anadolu’da birçok büyük kent olduğunu ve bunların başında Konya, Sivas, Kayseri geldiğini paylaşmıştır²⁶⁸.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde sultanı yapılarda bani olarak göremediğimiz ancak Anadolu Selçuklu devlet adamlarının hala güç gösterisi halinde yapı faaliyetlerini sürdürmüş olduğu bir süreçtir. Moğol baskısına rağmen Anadolu’da varlığını yaptığı mimari eserlerle ve kültür faaliyetleri ile göstermeye çalışan Anadolu Selçuklu devletinin bu dönemde de sanatsal faaliyetlerin sürdürmüş olduğu görülmektedir. Öte yandan III. Gıyaseddin Keyhüsrev’in saltanat yılları, Selçukluların Anadolu Sanatına katkı sağladığı son dönemi ifade eder. Bu sebeple III. Gıyaseddin Keyhüsrev dönemi mimari, kültürel ve sanat açısından önem teşkil etmektedir dememiz yanlış olmayacaktır.

²⁶⁷ Marco Polo’nun gözlemleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Marco Polo, *Marco Polo Seyahatnamesi*, (Ed. Filiz Dokuman), Cilt I, Tercüman Yayınları, İstanbul, 1980.

²⁶⁸ A.g.e., ss.20-21.

İKİNCİ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ'NDE BÜYÜ ve ASTROLOJİ

“Ne denli ilkel olursa olsun dini, büyüsü olmayan hiçbir topluluk yoktur”²⁶⁹.

Bu başlık altında, Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'nin büyü ve astroloji konulu olması sebebiyle bahsi geçen iki konu Anadolu Selçuklu Devleti sınırları dâhilinde irdelenmiştir.

Ortaçağ Türk dünyasında ilm-i nücum olarak da bilinen astroloji, en temel anlamıyla yıldızların, insanları ve olayları etkilediğine dair inanç esasına dayalı ilim olarak tanımlanabilir. Bir ilim olduğu ise Anadolu Selçuklu medreselerinde verilen ilm-i nücum dersleri ile ispatlanabilir niteliktedir. Ortaçağ'da sultanlar tarafından rağbet gören bu ilim aslında genellikle askeri amaçla ve gelecekte haber almak için kullanılmıştır²⁷⁰. Daha yalın bir ifadeyle; hayatı savaşlarda geçen sultanların akıbetlerini bilme isteği ve olabilecek her türlü şeyi öngörme arzusu kendilerince büyük önem taşıdığı için sultanların müneccimlere ilgisinin artmasına sebep olmuştur²⁷¹.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu I. Süleyman Şah'ın babası olan Kutalmış hakkında kaynaklarda bu konuyla ilgili oldukça dikkat çekici bilgiler bulunmaktadır. İbnü'l Esir, Kutalmış'ın astrolojiye olan ilgisi hakkındaki bu görüşleri göz önünde tutulmaya değerdir:

“... Kutalmış Türk olduğu halde astroloji(ilm-i nücum)ye vakıftı ve bu ilmi mükemmel derecede biliyordu. Onun ölümünden sonra çocukları da astroloji tahsil etmeğe bu ilmin üstatlarını yanlarında barındırmağa devam ettiler bu sebeple dinlerine zarar verdiler”²⁷².

Müneccimbaşı da Kutalmış'tan bahsederken astrolojiyi (ilm-i nücumu) ve diğer ilimleri iyi bildiğinden bahsetmektedir²⁷³.

Anadolu Selçuklu Devleti sultanlarının sarayında bulunan birçok müneccimin olduğu kabul edilmektedir. II. Kılıç Arslan zamanında Azerbeycan'dan getirtilen Tiflisli Hubeş İbn İbrahim (ö.1232)'in müneccimlik görevi üstlendiği ve bu dönemde hakkında

²⁶⁹ Bronislaw Malinowski, *Büyü Bilim ve Din*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1964, s.3.

²⁷⁰ İhsan Fazlıoğlu, a.g.m., s.158.

²⁷¹ Tülay Metin, “Selçuklular Zamanında Müneccimliğe Dair Bazı Tespitler”, *History Studies*, 6/3, s.246.

²⁷² İbnü'l Esir, *İslam Tarihi el-Kamil fi't-Tarih Tercümesi*, (Çev. Dr. Abdülkerim Özaydın), Cilt 10, Bahar Yayınları, İstanbul, 1987, s.49.

²⁷³ Ahmed b. Lütfullah Müneccimbaşı, a.g.e., s.16.

bilgi bulunamayan Mevlana Bahaeddin Şenge-i Müneccim adında bir kişinin daha varlığı bilinmektedir²⁷⁴. I. Alaeddin Keykubad'ın da bu ilme dair ilgisinin olduğu bilinmektedir. İbni Bibi'nin annesi olan Müneccime Bibi'nin mükemmel derecede astroloji bilmekte olduğu ve bu özelliğinin ailesinden geldiği dönem kaynağından öğrenilmektedir²⁷⁵. Müneccime Bibi'nin yıldızları okuma, gelecekte haber verme ve gizli bilgilere sahip olmak gibi özelliklerinin I. Alaeddin Keykubad tarafından duyulması üzerine Şam'dan Konya'ya getirtilerek himaye edilmiş ayrıca ona büyük makamlar verilmiştir²⁷⁶. I. Alaeddin Keykubad ile saltanat mücadelesi veren I. İzzeddin Keykavus'un da müneccimlere karşı ilgi duyduğu bilinir. İbni Bibi'nin aktarımına göre Sinop'un fethinde müneccimlerin öngörüsünden güç alan ve müneccimlerinin doğru kehanette bulunması ile sultanın mutlu olduğu bilgisi aktarılmaktadır²⁷⁷. Bir diğer Anadolu Selçuklu sultanı, II. İzzeddin Keykavus da işlerini müneccimlerine göre ayarlamıştır²⁷⁸.

Anadolu Selçuklu Devleti sultanlarının birçoğu astrolojiyle ilgilenmiştir. Bu ilginin sadece sultanlara has olmadığını tahmin etmek güç değildir. Halk arasında da rağbet gören astroloji, Ortaçağ dünyası için yadırganmayan bir ilim olmanın ötesinde adeta ihtiyaç gibi görülmektedir.

XIII. yüzyıl Anadolu'sunda Türkmen halkın bir kısmının Ay, Güneş, Yıldız ve doğayı kutsal saymaları; yine bu dönemde Kayseri'de yaşamaya başlayan bir bilginin Anadolu'da yaşayan herkesin astrolojiyle uğraştığını söylemesi oldukça önemli ve dikkat çekicidir²⁷⁹. Bu ayrıntılar, astrolojinin halk tarafından da ilgi duyulduğunu göstermesi açısından önem taşımaktadır. Sultanların ve halkın astrolojiye duyduğu ilgi sebebiyle müneccimlik Ortaçağ Anadolu'su için en itibarlı mesleklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu panoramaya baktığımız zaman sultanın, halkın gelecekte haber alma merakının üst seviyelere ulaştığı görülmektedir. Böyle bir ortamda çok yüksek ihtimalle doğaüstü güçlere de başvurulmuş olmalıdır. En genel ifadeyle müneccimlerin bu denli saygı gördüğü ve halkın da merakının olduğu bu alana yakın olan büyü'nün es geçilmediğini öngörmek mümkündür. Bu bağlamda öncelikle büyü'nün amacından bahsetmemiz gerekir. Büyü

²⁷⁴ Tülay Metin, a.g.m., s.248.

²⁷⁵ İbni Bibi, 1996a, a.g.e., s.439.

²⁷⁶ A.g.e., s.440.

²⁷⁷ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İbni Bibi, 1996a, a.g.e., ss.168-173.

²⁷⁸ İbni Bibi, 1996b, a.g.e., s.159.

²⁷⁹ Tülay Metin, a.g.m., s.247.

genellikle; hastalık, doğal afet, kişisel veya toplumsal kötülüklerden sıyrılmak, yıkıntılardan kurtulmak, iyi ve mutlu olmayı amaçlayarak yapılmaktadır²⁸⁰. Elbette bunun aksi de mümkündür ancak insan, doğası gereği iyiyi, güzeli kendine çekmeyi amaçlar ve bu doğrultuda bazen mübah görülmeyen yollara başvurabilir. Elimizde bu döneme ilişkin çalışma konumuzu oluşturan eserimizden başka kaynak yoktur. Bu sebeple konunun hala araştırmaya muhtaç olduğu aşikardır.

XIII. yüzyılda sultanlar ve halk tarafından yoğun ilgi duyulan astroloji bu dönem insanının geleceğe yön verme, geleceği merak etme arzusunu görmemize olanak vermesi bakımından oldukça önemlidir. Bu dönemin siyasi olaylarının yoğunluğu, toplumsal hayatın çöküş evresinde olması, sultanın silikleşmesi ve devletin son demlerini yaşıyor olması, yoğun ve sürekli artan Moğol baskısı göz önünde tutulduğu zaman bu ilgilerini normal ya da makul karşılamak isabetli olacaktır. Astroloji, bir ilim olmanın ötesinde bu dönem için ihtiyaca dönüşmüş ve Ortaçağ'dan günümüze kadar uzanarak çeşitli değişimlerle de olsa hala varlığını korumayı başarmıştır. İnsan, var olduğu müddetçe hayatın bir adım önünde olma arzusu tüm bu alakanın en geçerli açıklaması olarak kabul edilecektir.

²⁸⁰ Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990, s.154.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU SELÇUKLU DEVLETİ DÖNEMİ RESİM FAALİYETLERİ

Anadolu Selçuklu Devleti, kuruluşundan yıkılışına kadar geçen iki yüzyılı aşkın süre içinde, Anadolu'da çeşitli imar ve sanat faaliyetlerine patronluk yapan sultan, vezir, çeşitli devlet adamları; sultanların eşleri, kızları ve kardeşlerine sahip olmuştur. Sanat patronlarının böyle çeşitlilik gösterdiği Anadolu Selçuklu Devleti sanatı, Orta Asya kökenli inançlarının izlerini taşımasının yanı sıra İslamiyet'in ve yeni tanıştığı kültürlerin de izlerini görebildiğimiz eserlerin ortaya çıktığı tam manasıyla, bir gelişim sürecinin sonuçlarını yansıtır nitelikte eklektik yapıya sahiptir. Bu sebeple tez konusu olarak seçilen eserin, daha iyi tahlil edilebilmesi ve farklı kültürlerle ait olan izlerin tespitinin yapılabilmesi açısından bu bölümde Selçuklu dönemi resimli elyazmalar, Anadolu Selçuklu Devleti sınırlarında üretilen dokuma, çini, seramik, alçı, taş ve maden gibi farklı malzemeler üzerindeki süslemeye değinmek mecburiyeti doğmuştur. Ele alınan bu konularda resimli elyazmalar Selçuklu ile diğer resim faaliyetleri Anadolu Selçuklu Devleti ile sınırlandırılmış olup çalışmaya yol göstereceğini düşündüğümüz figürlü örneklerle açıklanmıştır.

3.1. Selçuklu Devleti Döneminde Üretilen Resimli El Yazmalar

İslam sanatı dâhilinde görmeye başladığımız kitap resimleri, IX. yüzyılda, Abbasiler Devri (750-1258)'nde Halife Memun (813-833) zamanında başladığı bilinen, antik eserlerin çevirisi ile ortaya çıkmıştır²⁸¹. Bu tarihten önce İslam sanatında, Emeviler Devri (661-750)'nde gördüğümüz resim sanatı, yapıları süslerken IX. yüzyıl itibariyle kitaplara sirayet etmiş ve kendisine yepyeni bir yaşam alanı bulmuştur²⁸². Abbasi devrinde çevirisi yapılan Antik eserlerin, aynı zamanda resimlerinin de kopya edilmesiyle birlikte İslam sanatında ilk sistemli elyazmalar ortaya çıkmaya başlamıştır²⁸³. Antik eserlerin resimli nüshalarına XI. yüzyılda, Selçuklu Devri'nde, rastlanmaktadır ancak bu dönemden günümüze ulaşan resimli

²⁸¹ Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995, s.17. Ayrıca bahsi geçen çeviri hareketleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Dimitri Gutas, *Yunanca Düşünce Arapça Kültür*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.

²⁸² Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, YKY, İstanbul, 2005, s.10.

²⁸³ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.17.

elyazmaların bir kısmının kim için, kim tarafından ve nerede yapıldığının bilinmemesi sebebiyle ortaya çıkan eserler “Selçuklu Resim Okulu” adı altında incelenmektedir²⁸⁴. Bu çerçevede dâhilinde oluşturulan resimli elyazmalar; Anadolu dışında üretilen resimli elyazmalar ve Anadolu’da üretilen resimli elyazmalar olarak sunulmuştur. Buradaki amaç; Selçuklu devrinde üretilen resimli elyazmaların konularını saptamak, çalışmamızın konusunu oluşturan eseri sağlıklı değerlendirebilmek adına ortaya çıkan eserlere ilişkin bilgiye haiz olmak ve aktarabilmektir. Bu amaç doğrultusunda Anadolu dışında ve Anadolu’da üretilen resimli elyazmalar genel hatlarıyla, seçilen resim örnekleri üzerinden sunulmuştur.

3.1.1. Anadolu Dışında Üretilen Resimli Elyazmalar

IX. yüzyılda Antik eserlerin çevirisi neticesinde üretilmeye başlanan resimli elyazmalar arasında Anadolu dışında üretilen en eski tarihli eser, **Dioskorides’in *Materia Medica***’sı olarak tanıdığımız ***Kitab el-Haşaîş***’tir²⁸⁵. M.S II. yüzyılda Anadolu’da, Anavarza’da, doğmuş olan Dioskorides hayatı boyunca hastalıkların tedavi yöntemlerini araştırmış ve tıpta uzmanlaşmış bir hekimdir²⁸⁶. Dioskorides tarafından yazılan tıp, botanik, zooloji konularına ışık tutan eserin aslı Yunanca’dır²⁸⁷. IX. yüzyıldan itibaren çevirisinin yapıldığı bilinen eserin, Arapça tercümesinin serüveni, Huneyn b. İshak tarafından Yunanca’dan Süryanice’ye, sonrasında İstefan b. Basil tarafından Arapça’ya yapılan çevirisi ile başlamıştır²⁸⁸. Günümüzde bilinen on üç İslami çevirisi bulunmaktadır²⁸⁹. Bu çeviriler arasındaki en eski tarihli nüsha Leiden Universitätsbibliothek’te Or.289 numarasıyla kayıtlıdır. Bu nüshadan başka, Bologna Biblioteca Universitaria’da Arab/2954 numarasıyla kayıtlı bir nüsha; Meşhed İmam Rıza Türbesi Müze Kitaplığı’nda bir nüsha; Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi’nde Ayasofya/3702, Ayasofya3703, Ayasofya/3704 numaralarıyla kayıtlı üç nüsha; TSMK Ahmed III Koleksiyonu’nda A.2127, A.2147

²⁸⁴ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.18.

²⁸⁵ Dioskorides’in *Materia Medica* adlı esere ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Ernst J. Grube, “Materialien Zum Dioskorides Arabicus”, *Festschrift für E. Kühnel*, Berlin, 1959, ss.163-194.; Pedanus Dioskorides, *Kitab’ül-Haşaîş Fi’t-Tıb De Materia Medica (Tıpkı Basım)*, (Ed. Abdulkadir Coşkun, Yasin Coşkun), T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2012.

²⁸⁶ İbrahim Hakkı Konyalı, “Kitab’ül Haşayîş (Materia Medica)”, *Sanat*, Sayı 6, 1977, Ankara, s.19.; Güner İnal, a.g.e., s.18.; Dioskorides ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Pedanus Dioskorides, a.g.e., s.9-10.

²⁸⁷ İbrahim Hakkı Konyalı, a.g.m., s.19.; Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *İslam Minyatürleri*, Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, İstanbul, 1979, s.10.; Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1996, s.3.

²⁸⁸ Pedanus Dioskorides, a.g.e., s.11.

²⁸⁹ Seyfi Başkan, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002, s.53.

numaralarıyla kayıtlı iki nüsha; Oxford Bodleian Library’de Or. d/138 numarasıyla kayıtlı bir nüsha; Paris BN’de Arabe 2849, Arabe 2850, Arabe 4947 numaralarıyla kayıtlı üç nüsha ve Londra British Museum’da bir nüshası bulunmaktadır²⁹⁰.



Resim 1: Çeşitli Hayvan Tasvirleri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Hasaiş)*, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 60a

Leiden’de bulunan nüsha, bahsi geçen eserler arasında bilinen minyatürlü ve en eski tarihlidir²⁹¹. Güner İnal, bu nüshanın kolofonunda 990 tarihli başka bir nüshadan, 1083 yılında kopya edilmiş olduğu bilgisini paylaşır²⁹². 227 varaktan oluşan eserin içinde yer alan

²⁹⁰ Pedanus Dioskorides, a.g.e., s.11.

²⁹¹ Güner İnal, *Başlangıcından 14. Yüzyıla Kadar Türk-İslam Tasvir Sanatı*, 1978, s.90.

²⁹² Güner İnal, 1995, a.g.e., s.19.

620 minyatürde; Antik yazmalardan kopya edilmiş bitki, hayvan ve insan tasvirleri görülmektedir (Res.1 – Res.3)²⁹³.



Resim 2: Geyik ve Fil Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Hasaiş)*, 1083, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 65a

Antik yazmalardan kopya edilen bitki ve hayvan resimleri, metin içinde çerçevesiz olarak yer almaktadır. Figürlerdeki tiyatral duruşlar, Antik resim izleri gibi ayrıntılar metnin yanı sıra resimlerin de kopya ediliyor olmasından kaynaklanmaktadır.



Resim 3: İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Hasaiş)*, 1083, Leiden Universitätsbibliothek Or.289, y. 8a

²⁹³ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.91.; Dioskorides'in *Materia Medica*'sında yer alan minyatürler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kurt Weitzmann, "The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations", *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, 1952, ss.144-166.

Paris BN Arabe 2850 nüshası, İspanya’da bulunarak Fransa’ya getirilmiş olup 135 varaktan oluşan eserin içinde 101 bitki tasvirinin yer aldığı bilinir. 124 varaklı ve 160 minyatürlü Paris BN Arabe 4947 nüshası, Behnam b. Musa b. Yusuf el-Mavsili el-Mutatabbi tarafından kopya edilmiştir²⁹⁴. Meşhed nüshası, Artuklu Emiri Necmeddin Alpi (1152-1176) için Mihran b. Mansur tarafından Süryanice’den Arapça’ya çevrilmiş olup 284 varaktan oluşan eserin içinde 677 bitki ve 284 hayvan tasviri yer almaktadır²⁹⁵. *Materia Medica*’nın Oxford nüshası 1239 tarihli ve 210 varaklı; Bologna nüshası 1244 tarihli ve 274 varaklı; Paris’te bulunan bir diğer nüsha parça halinde; Londra nüshası 1334 tarihli olup Memluk dönemine aittir²⁹⁶.



Resim 4: Doktor Asistanı Gözetiminde Tepesinden Ateş ve Duman Çıkan Fırında Ateş Yakmaya Çalışan İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaış)*, 1224, İstanbul SYEK Ayasofya/3703 (M. Elif Gökçiğdem, a.g.t., s.139)

Dioskorides’in *Materia Medica*’sının Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi’nde yer alan üç nüshanın çevirileri İstefan ve Huneyn tarafından yapılmıştır²⁹⁷. Bu nüshalardan biri olan Ayasofya/3704 numaralı eserin nerede, ne zaman yapıldığı bilinmemekte olup resimlerinde Antik resim geleneği izleri fark edilir²⁹⁸. Ayasofya/3702 numaralı eser, 185 varaklı ve tarihsizdir²⁹⁹. Güner İnal, bu nüshanın kolofonunda Süleyman b. El-Hac Mu’min el-Haramhi adının yer aldığı bilgisini paylaşır³⁰⁰. Diğer kopyalardan içerdiği bilgilerle

²⁹⁴ A.g.e., s.19.

²⁹⁵ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.91.

²⁹⁶ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.22.

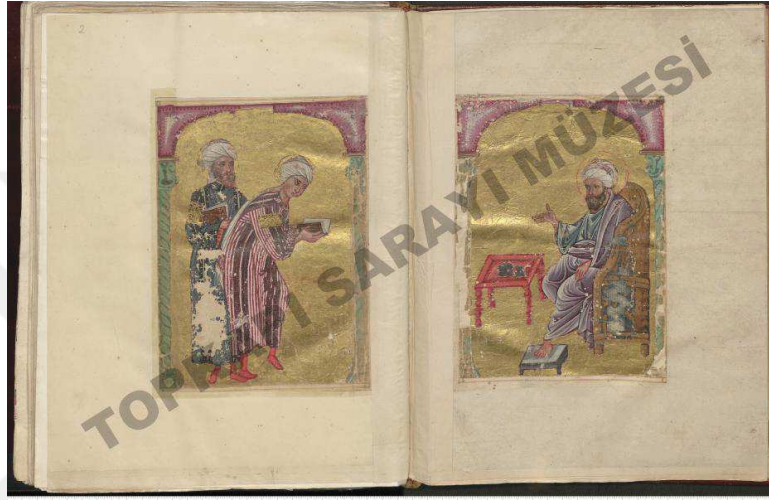
²⁹⁷ Pedanus Dioscorides, a.g.e., s.12.

²⁹⁸ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.92.

²⁹⁹ Bu nüshanın ayrıntılı bilgisi için bkz. Pedanus Dioscorides, a.g.e.

³⁰⁰ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.21.

ayrılan Ayasofya/3703 nüshasının kolofonunda; yazar, nakkaş ve tarih bilgisi yer alması sebebiyle eserin, 1224 yılında Abdullah b. Fadl tarafından yapılmış olduğu bilgisine ulaşılmıştır³⁰¹. Tam nüsha olarak hazırlanan ve zengin minyatürlere sahip olduğu bilinen eserin insan tasvirli minyatürlerinin neredeyse hepsinin çalındığı, bu nüshada sadece bir tane insan tasvirinin kalmış olduğu bilinmektedir (Res.4)³⁰². Tasvirde, doktorun asistanı gözetiminde tepesinden duman ve ateşin yükseldiği bir fırında ateş yakmaya çalışan insan gösterilmiştir³⁰³.



Resim 5: İnsan Tasvirleri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*, 1229, İstanbul TSMK A. 2127, y. 2

Dioskorides'in TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda yer alan A.2127 numaralı nüsha, 1229 tarihli olup Behnam b. Musa b. Yusuf el-Mavsili tarafından kopya edilmiştir³⁰⁴. Bu nüshadaki minyatürler, Ayasofya/3703 nüshasında yer alan minyatürlerden üslup olarak farklılıklar gösterir. A.2127 numaralı nüshanın, dikkat çeken bir diğer özelliği ise eserin hem Antik resim geleneklerini barındırıyor olması hem de bu geleneğinin giderek İslami bir çehreye bürünüyor olmasıdır. Nüshanın 2. Varağında yer alan figürler, giyimleri ve başlıkları ile İslami bir üslubu yansıtırken, 7. varakta yer alan kırmızı, kısa elbiseli figür Antik geleneğin hala devam ettiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar (Res.5 – Res.6).

³⁰¹ A.g.e., s.20.

³⁰² M. Elif Gökçiğdem, Selçuklu Devri Taşınabilir Objelerinde Figürlü Süslemeler, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s.27.; Güner İnal, 1978, a.g.e., s.92.

³⁰³ A.g.t., s.27.

³⁰⁴ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.21.



Resim 6: İnsan Tasviri, Dioskorides, *Materia Medica (Kitab el-Haşaîş)*, 1229, İstanbul TSMK A. 2127, y. 7b

Arapça tercümelelerin hız kazandığı ve resimli elyazma üretimlerinin popülerleştiği bu süreç içinde gördüğümüz ikinci el yazma; Johannes Grammatikos adındaki genç antik yazarın hayal ürünü olan Hekim Andromakhos'un maceralarını anlattığı, İslami dünyaya *Kitab el-Tiryak* adıyla geçen eserdir³⁰⁵. Eserin XII. yüzyılın sonlarına tarihlenen iki nüshası olduğu bilinir³⁰⁶. Bu nüshalar; Paris BN'de Arabe 2964, Viyana Nationalbibliothek'te A.F.10 numaralarıyla kayıtlıdır. Eserin, kimliği belli olmayan bir kişi için 1199 tarihinde hazırlanmış Paris nüshasının minyatürleri, gösterdiği çeşitlilik ile dikkat çeker³⁰⁷.



Resim 7: Melek ve İnsan Tasvirleri, Pseudo-Galen, *Kitab el-Tiryak*, 1199, Paris BN Arabe 2964, y. 37

³⁰⁵ Seyfi Başkan, a.g.e., ss.53-54.

³⁰⁶ Richard Ettinghausen, *Arab Painting*, Skira, Milano, 1977, ss.83-87. Yazmayla ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. B. Fares, *Le Livre De La Theriaque: Manuscrit Arabe A Peintures De La Fin Du XII Siecle Conserve A La Bibliotheque Nationale De Paris*, Le Caire, 1953.

³⁰⁷ Seyfi Başkan, a.g.e., s.54.

İki ejderin oluşturduğu madalyonun içinde; bağdaş kuran insan figürü ve yanındaki maiyetini gösteren minyatürde, köşelerde yer alan dört tane melek figürü görülmektedir (Res.7). Madalyonu oluşturan ejderlerin ağzı resmin üstünde birbirine bakar vaziyette gösterilmiştir. Çerçeve içindeki resimde, Ay ve ejderin sembolik anlamlarına atıf yapılmıştır. Hilal tutan figürün Ay sembolü, ejderlerin ise bulut sembolü olarak tasarlandığı resimde, yağmurun yağması ile gelecek berekete bir gönderme yapılmış olduğu düşünülmektedir³⁰⁸. Resmin ön sayfada yer alışıyla bu sav güçlenir ve bu tılsımın/duanın kitabın sahibine bereket getireceği varsayılır.



Resim 8: Hekim Andromakhos, Pseudo-Galen, *Kitab el-Tiryak*, 1199, Paris BN Arabe 2964, y. 22

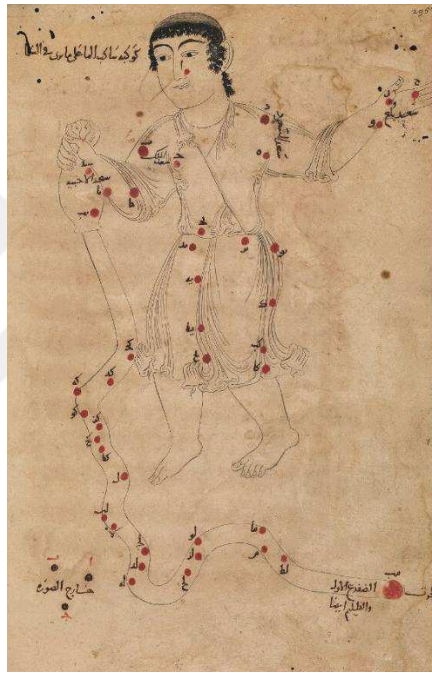
Eserin içindeki bir diğer resimde; sol üst köşede eserin başkahramanı Hekim Andromakhos, onun hemen yanında başında tepsisi ve elinde tuttuğu testi ile bir hizmetli görülmektedir (Res.8). Güner İnal, bu hizmetlinin elinde tuttuğu testinin içinde cüzzam hastalığına iyi gelen bir yılanın saklı bulunduğunu aktarır³⁰⁹. Minyatürün geri kalanında tarımsal faaliyette bulunan kişiler gösterilmektedir. Resim yine çerçevesizdir. Figürlerin başında haleler yer alır. Birçok olay resim içinde eş zamanlı verilmiştir. Eserin Viyana nüshası ise tarihsiz olup Musul'da hazırlanmış olabileceği düşünülmektedir³¹⁰.

³⁰⁸ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.25.

³⁰⁹ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.98.

³¹⁰ Eserin Viyana nüshası ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Güner İnal, 1978, a.g.e., ss.99-100.

Anadolu dışında üretildiğini bildiğimiz bir diğer resimli elyazma; El-Sufi'nin *Sabit Yıldızlar Kitabı* olarak tanıdığımız *Kitab Suver el-Kevakib es-Sabite*'dir³¹¹. *Sabit Yıldızlar Kitabı*, Büveyhi sultanının El-Sufi'den yıldız ilmiyle ilgili bir eser yazmasını istemesi üzerine 960 civarında Büveyhi sarayında yazılmıştır³¹². Eser II. yüzyıldan, Batlamyus'un eserinden, IX. yüzyıla kadar olan yıldız ilmine dair bilgileri ihtiva eder³¹³. Eserin; XI, XII ve XIII. yüzyıllardan kalma beş nüshası vardır. Bunlar; Oxford Bodleian Library'de Marsh 144, TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda A.3493, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu'nda Ayasofya/2595 ve Vatikan Apostolica'da Ross.1033 numaralarıyla kayıtlıdır³¹⁴.



Resim 9: İnsan Figürü, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1009, Oxford Bodleian Library Marsh 144, y. 295

Eserin Oxford nüshası, El-Sufi'nin oğlu tarafından 1009 tarihinde yazılmış olup eserin orijinalini temsil etmesi bakımından önem taşır. Bu nüshanın resimlerinde burç ve yıldız tasvirleri yer almakta ve eserin insan tasvirlerinde Orta Asya resim üslubu

³¹¹ El-Sufi'nin *Sabit Yıldızlar* yazması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. J.M. Upton, "A Manuscript of 'The Book of The Fixed Stars' by Abd ar-Rahman as-Sufi", *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1933, ss.179-197.

³¹² Güner İnal, 1978, a.g.e., s.88.

³¹³ A.g.e., s.88.

³¹⁴ Nurhan Atasoy, "İslam Minyatürleri", *İslam Kültürü (Çeşitli Konuları İle)*, (Ed. Eklemeddin İhsanoğlu), Cilt 5, Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.677.

görülmektedir³¹⁵. Bu insan figürlerinin karakteristik bir diğer özelliği ise köşeli dolgun yüzleri ile başlarını çevreleyen saçlarıdır (Res.9)³¹⁶.



Resim 10: Kassiopea (Kürsülü Kadın Yıldızlar Grubu) Figürü, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 27a-b

TSMK A.3493 numaralı nüshanın, 1131 yılında Musul'da yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Bu nüshada yer alan insan tasvirleri arasında Güner İnal'ın "Kassiopea (kürsülü kadın yıldızlar grubu) figürü" diye bahsettiği resimde, arslan kaideli bir tahtta oturan kadın figürü görülmektedir (Res.10)³¹⁷. Bu kadın figürü, Oxford yazmasında yer alan insan tasvirlerine benzer bir şekilde, köşeli yüz hatlarıyla resmedilmiştir. Figürün örgülü saçları Selçuklu tipini yansıtır³¹⁸.

³¹⁵ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.23.

³¹⁶ A.g.e., s.24.

³¹⁷ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.89.

³¹⁸ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.23.



Resim 11: Yengeç Burcu, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 71b

Eser içinde verilen gezegen ve burç tasvirleri bir asır sonra göreceğimiz astrolojik sembollerin öncülü niteliğindedir (Res.11 – Res.12).



Resim 12: Aslan Burcu, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 75b

Burçlar astral anlamlarına uygun olarak ya da ismini aldığı hayvanlarla tasvir edilmiş olduğu görülür. Yengeç ve aslan burcu bakan kişinin anlayacağı şekilde sade, ikonografiden uzaktır.

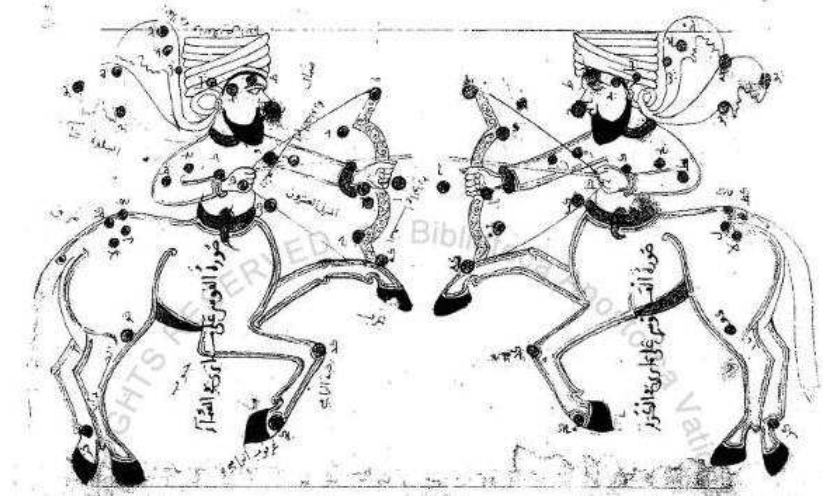


Resim 13: Mars Tasviri, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar (Kitab el-Kevakib es-Sabite)*, 1131, İstanbul TSMK A.3493, y. 30a

Bu tasvirler arasında bir elinde kılıç, diğer elinde kesik baş tutan figür ise Mars'ı simgelemektedir (Res.13). Mars'ın öfkeli mizacı resme yansıtılmıştır. Gördüğümüz figür bakmanın ötesinde bilmeyi gerektirmesi ile diğer burç tasvirlerinden ayrılır. Çünkü bu tasvirde Mars, astral anlamına uygun atıflarla tasvir edilmiştir. Savaş ve savaşla ilgili şeylerin sembolü olan Mars, bu resimden sonraki Mars görünüşlerine de kuşkusuz etki etmiş olmalıdır³¹⁹. Figürün kılıç tutan eli başının hemen üstünde görülür, sanki kılıcıyla işi henüz bitmiş gibi hareket halinde resmedilmiştir. Figürün giysi ayrıntılarının, Oxford nüshasındaki figürlerini anımsatıyor olması bu yazmanın, eserin orijinal tasvirlerini yansıtmaya devam ettiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir³²⁰.

³¹⁹ Mars tasvirleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasviri*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, ss.83-85.

³²⁰ A.g.e., s.89.



Resim 14: Yay Burcunu Simgeleyen Kentavros Tasviri, El-Sufi, *Sabit Yıldızlar* (*Kitab el-Kevakib es-Sabite*), 1224, Vatikan Apostolica Ross.1033, y. 69b

Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi'nde yer alan nüsha; daha sade figür tiplerine sahip olup 1135'te Mardin'de kopya edilmiştir³²¹. Vatikan'da bulunan nüsha ise diğer nüshalardan daha farklı bir figür üslubu ile diğerlerinden ayrılmaktadır. 1224 yılında hazırlanan bu nüshada dolgun yüzlü ve çizgisel üslup görülen figürler yerini ince ve uzun bir figür anlayışına bırakır (Res.14)³²². Paris BN'de yer alan nüsha ise tarihsiz olup figür üslubu açısından XIII. yüzyıla tarihlenmektedir³²³.

Atçılık, veterinerlik konulu olan aslı Yunan Hippiatrika'sına dayanan ve Ahmed b. El-Hüseyin b. El-Ahnaf'ın *Kitab el-Baytara* yazmasının günümüze ulaşan dört nüshası bilinmektedir³²⁴. Eserin nüshaları, TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda A.2115; Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Fatih Koleksiyonu'nda 3609 ile Ayasofya Koleksiyonu'nda 4197 ve son olarak Kahire'de Milli Kitaplık'ta Halil Ağa No. 8f numaralarıyla kayıtlıdır³²⁵. Kahire nüshası 1209, TSMK'da bulunan nüsha 1210 tarihli olup ikisi de Ali b. Hasan b. Hibetullah tarafından kopya edilmiştir³²⁶.

³²¹ Richard Ettinghausen, a.g.e., ss.130-131.

³²² Güner İnal, 1978, a.g.e., s.90.

³²³ A.g.e., s.89.

³²⁴ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.28. Ayrıntılı bilgi için bkz. Richard Ettinghausen, a.g.e., ss.97-100.

³²⁵ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.101.

³²⁶ A.g.e., s.101.



Resim 15: Mızrak Tutan Atlı Tasviri, *Kitab el-Baytara*, 1210, İstanbul TSMK A.2115, y. 49b

Eserin Fatih nüshası, minyatürleri açısından Bizans resim geleneklerini yansıtırken, Ayasofya nüshasının geç döneme ait olabileceği, muhtemelen Mısır'da üretildiği düşünülmektedir³²⁷. TSMK A.2115 yazmasının minyatürleri, metin içinde, çerçevesiz ve fonsuzdur. Ayrıca minyatürlerin tamamında zemin, yeşil çimdir.



Resim 16: Ata Doğum Yaptıran Veteriner Tasviri, *Kitab el-Baytara*, 1210, İstanbul TSMK A.2115, y. 169b

Tek başına at figürleri ya da seyisler ile gösterilen at tasvirlerinin yer aldığı minyatürlerde görülen insan figürleri, yüz şekli, kıyafet açısından Bizans resim sanatı izlerini yansıtır (Res.15)³²⁸. Ancak bazı sakallı ve kemerli burun yapısına sahip tipler dönemin insanını yansıtmaktadır (Res.16)³²⁹.

³²⁷ Seyfi Başkan, a.g.e., s.56..

³²⁸ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.102.

³²⁹ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.28.

XIII. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir başka elyazma, Ebu'l Vafa el-Mübaşir'in derlemesi olan *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem* adlı eserdir³³⁰. Eserin Türkçe anlamı, en seçme hikmetler ve en seçme konuşmalardır³³¹. Bu eser, Homer, Solon, Hipokrat, Sokrates, Aristoteles, Pisagor, Galen gibi eski Yunan düşünürlerinin söylemlerine dayanan felsefe, tarih ve tıp konularına değinmektedir³³².



Resim 17: Bazı Düşünürlerin Tasvirleri, *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*, İstanbul TSMK A.3206, y. 2a-b

Eserin bilinen tek nüshası TSMK'de Ahmed III Koleksiyonu'nda A.3206 numarasıyla kayıtlıdır³³³. Bu nüsha tarihsiz olup, Güner İnal'ın aktarımına göre kimliği tespit edilemeyen Atabek Yılmay'ın bir sekreteri için hazırlanmıştır³³⁴. Eserin başında ve sonunda, birbirinden farklı geometrik şekillerin çerçeve oluşturduğu ve içlerinde insan figürlerinin yer aldığı minyatürler göze çarpmaktadır (Res.17 – Res.18). Güner İnal bu figürleri, Tevrat peygamberlerine benzer bilgin resimleri olarak tanımlamaktadır³³⁵. Eser içindeki diğer minyatürler ise çerçevesiz ve fonsuzdur olarak metin içinde yer alır. Bilginlerin öğrencileriyle sohbetlerini gösteren diğer resimlerde oldukça ilginç ayrıntılar bulunur.

³³⁰ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.133.

³³¹ Seyfi Başkan, a.g.e., s.56.

³³² Güner İnal, 1978, a.g.e., s.105.; Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Richard Ettinghausen, a.g.e., ss.74-80.

³³³ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.28.

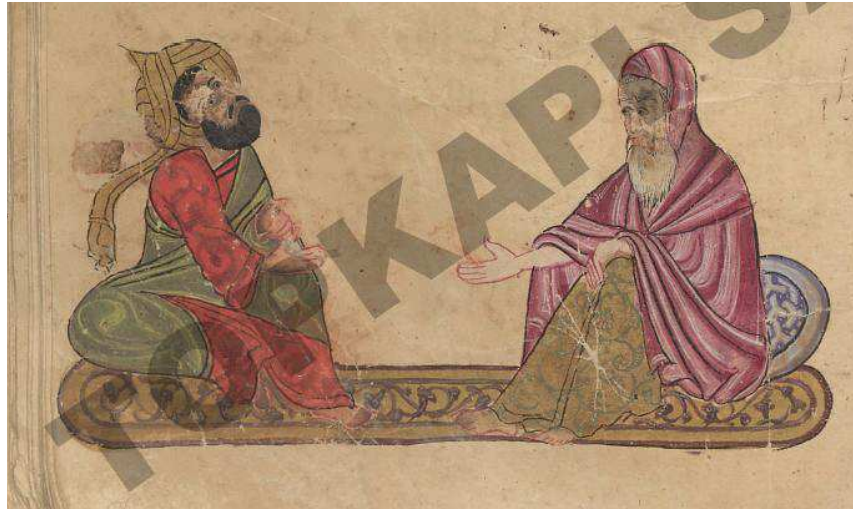
³³⁴ A.g.e., s.28.

³³⁵ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.106.



Resim 18: Düşünür Tasvirleri, Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem, İstanbul TSMK A.3206, y.176a-b

Bu minyatürlerde figürler kısmen Bizans ve kısmen yerli Arap tipinde görülür ki bu da bize bahsi geçen eserin, ilmi konulu eserler ile edebi konulu eserler arasında bir geçiş özelliği taşıdığı gösterir³³⁶.



Resim 19: Bir Bilgin ve Öğrencisinin Sohbeti, *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*, İstanbul TSMK A.3206, y.176a-b

Bu ayrımı yapabildiğimiz en net örnek, bir bilgin ve onun öğrencisini gösteren tasvirdir (Res.19). Genellikle bilginler Bizanslı tipte, öğrenciler ise Arap tipinde görülür. Bu

³³⁶ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.29.

resimde, erguvan renkli pelerini ve gölgeli boyanmış elbise ayrıntısı, beyaz sakalları ve uzun yüzü ile Bizanslı tipte bir bilgin görülmektedir. Figürün hemen karşısında siyah sakallı, başında sarıklı figür ise Arap tipini yansıtan öğrencidir. Bu resimlerdeki asıl önemli ayrıntı, nakkaşın artık konuları betimlerken kendinden de bir şeyler katarak figürü kendi tercih ettiği insan tipolojisine uydurmaya başlamasıdır. İlim konulu eserlerde hem bu sanata yabancı olmaları hem de konunun sınırlarından çıkmamak, bilmediği bir alana ekleme yapmamak diğer bir deyişle konuya müdahil olmadan olanı aktarmayı amaçladıkları öngörülebilir. Ancak bu geçiş eserinin resimleri, bundan sonra nakkaşların kendinden olanı da eserlere yansıtacağına bir işareti olarak değerlendirilebilir bir nitelik taşımaktadır.

Mazhar İpşiroğlu'nun "Okuyanlara hoş vakit geçirten, eğlenceli olduğu kadar da düşündüren" diyerek nitelediği edebi konulu yazmalar arasında, dilinin inceliği, benzetmelerin ve mecazların sıkça kullanıldığı aydın kesim ve halk tarafından sevilen Hariri'nin *Makamat* adlı eseri yer almaktadır³³⁷. Gerçek adı Osman b. Muhammed olan Hariri, lakabını ipekçilikle uğraşması sebebiyle almıştır³³⁸. Hariri'yi doğduğu toprağın sınırlarının ötesine taşıyan, Dünya çapında ün kazandıran *Makamat* elli öyküden meydana gelmektedir³³⁹. Bu öyküler, döneminin en parlak fesahat ve belagat örneği olup içinde oldukça fazla şiir de bulunmaktadır³⁴⁰. Eserin başlıca iki kahramanı vardır. Bunlar Ebu Zeyd ve el-Haris olup Ebu Zeyd'in aslında Basralı Mutahhar b. Selam adlı bir kişi olduğu, el-Haris'in ise Hariri olduğu bilinmektedir³⁴¹. Eserdeki öykülerde, Ebu Zeyd bazen seyyah, bazen vaizdir³⁴². Her öyküde; Ebu Zeyd amacına ulaşmak uğruna türlü yalanlara, hilelere, düzenbazlıklara başvurur ve her öykünün sonunda el-Haris, Ebu Zeyd'e bu yaptıkları için sitem eder ancak o hep özür dileyerek kendini affettirir³⁴³. Selçuklu döneminde oldukça popüler olan bu eser, edebi değeri dışında döneminin ahlak yargılarını ve ortamını yansıtması açısından da önem taşımaktadır³⁴⁴. İçindeki minyatürler çerçevesiz ve düz fonlu olarak metnin içinde yer alırken Güner İnal, bu figürlerin gölge oyunlarını anımsattığını aktarır ayrıca bu figürlerin dönemin gölge oyunlarından esinlenilmiş olabileceği hususuna

³³⁷ Mazhar Ş. İpşiroğlu, a.g.e., s.26.

³³⁸ Seyfi Başkan, a.g.e., s.60.

³³⁹ Hariri'nin *Makamat* adlı eseri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hariri, *Makamat*, (Çev. Sabri Sevsevil), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1986.

³⁴⁰ A.g.e., s.5.

³⁴¹ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.30.

³⁴² Robert Hillenbrand, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev. Çiğdem Kafescioğlu), Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s.133.

³⁴³ Hariri, a.g.e., ss.6-7.

³⁴⁴ Güner İnal, 1978, a.g.e., ss.123-124.

değindir³⁴⁵. Eserin bilinen minyatürlü nüshaları XIII. yüzyıldan kalma olup bunlar Paris BN’de Arabe 3929, Arabe 6094, Arabe 5847; Leningrad Asya İlimler Akademisi’nde No.23; Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu’nda 2616 numaralarıyla kayıtlıdır³⁴⁶. Bu nüshaların nerede, kim için hazırlandığı bilinmemekle birlikte XIII. yüzyılda yaşanan Moğol tehlikesinin yaratmış olduğu sıkıntılar içinde Güner İnal’ın tanımıyla “... teselli gibi okunduğu ve resimlendiği ve o dünyanın en canlı tasvirleri ...” yansıttığı görülür³⁴⁷.

Eserin Paris BN’de bulunan Arabe 6094 numaralı nüshası, 1222 tarihli olup minyatürleri, insan tasvirlerindeki üslup ayrımlarını çok açık şekilde göstermektedir³⁴⁸.



Resim 20: Ebu Zeyd ve Hacı Adayları, Hariri, *Makamat*, 1222, Paris BN Arabe 6094, y. 103b

Bu nüsha, Bizans etkisinin en yoğun hissedildiği eserdir ve üslup bakımından bize oldukça net veriler sunmaktadır³⁴⁹. Halide Çelik, *Makamat* nüshalarını değerlendirdiği çalışmasında; Paris BN Arabe 6094 nüshasının 103b sayfasında yer alan figürlerin V.

³⁴⁵ Güner İnal, 1995, a.g.e., ss.31-32.

³⁴⁶ Mazhar Ş. İpşiroğlu, a.g.e., ss.26-27.

³⁴⁷ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.124.

³⁴⁸ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.33.

³⁴⁹ A.g.e., s.41.

yüzyılda görülen benzer örneğini sunmuştur (Res.20, Res.21)³⁵⁰. Bu benzerlik XIII. yüzyıl sanatının girift kompozisyonlarına ve eklettik yapısına vurgu niteliği taşır. Öte yandan nakkaş ne kadar kendine benzeyeni -etnik kökenini yansıtan figürleri- göstermeye çalışsa da yeni tanıştığı kültürün cazibeli bilinmeyen yönleri, tüm ihtişamıyla etkileşimi kaçınılmaz kılmaktadır.



Resim 21: *Vergilius Romanus*, Roma Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 3867, 5. Yüzyıl, y. 16 (Halide Çelik, a.g.t., s.28)

³⁵⁰Halide Çelik, Paris Bibliotheque Nationale'deki Resimli Makamat Yazmaları, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2016, ss.27-28.



Resim 22: Ebu Zeyd ve Dinleyiciler, Hariri, *Makamat*, 1222, Paris BN Arabe 6094, y. 147a

Güner İnal'ın işaret etmiş olduğu bir diğer benzerlik ise Ebu Zeyd'in dinleyenleri ile gösterildiği tasvirde karşımıza çıkmaktadır (Res.22)³⁵¹. Kubbeli bir mekânda gösterilen beş insan figürünün karşısında Ebu Zeyd durmaktadır. Sezer Tansuğ, mimari dekorasyonla oluşturulan mekân algısının aslında figürleri mekânın içinde görmek gayesiyle değil resmi sınırlamak maksadıyla yapıldığı görüşündedir³⁵².



Resim 23: İsa'nın Doğumu, XI. Yüzyıl, Göreme Karanlık Kilise (Halide Çelik, a.g.t., s.28)

³⁵¹ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.34.

³⁵² Sezer Tansuğ, a.g.e., s.134.

Ebu Zeyd ve ona dönük tasvir edilen figürler, Bizans tipini yansıtır. Güner İnal, bu figürler arasında özellikle Ebu Zeyd'i gösteren mavi pelerinli figürün, Meryem'in nişanlısı Yusuf'u anımsattığına dikkat çekerken; Halide Çelik, XI. yüzyılda Anadolu'da görülen bir Hıristiyan tasvirine benzetip *Kelile ve Dimne*'nin de aynı Bizans etkisini yansıttığına dikkat çekmektedir (Res.23, Res.24)³⁵³.



Resim 24: İnsan Tasvirleri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y.90a

Bu nüsha ve verilen benzer örnekler; İslam ve Hıristiyan kültürü nezdinde Bizans resim geleneği ve Selçuklu resim geleneğinin etkileşimini açıkça göstermektedir. Bundan da ötesi bu etkileşimin dönemin diğer elyazma eserlerde de okunuyor olabilmesi ve bu etkileşimin XIII. yüzyılın sonlarına kadar sürmüş olma ihtimalini düşündürmesidir.

Eserin Paris BN Arabe 5847 numarasıyla kayıtlı olan ve Schefer Hariri'si olarak bilinen nüshasının 1237 yılında Yahya b. Mahmud el-Vasiti adlı bir nakkaş tarafından yapılan doksan dokuz minyatürü vardır³⁵⁴.

³⁵³ Halide Çelik, a.g.t., s.28; Güner İnal, 1995, a.g.e., s.33.

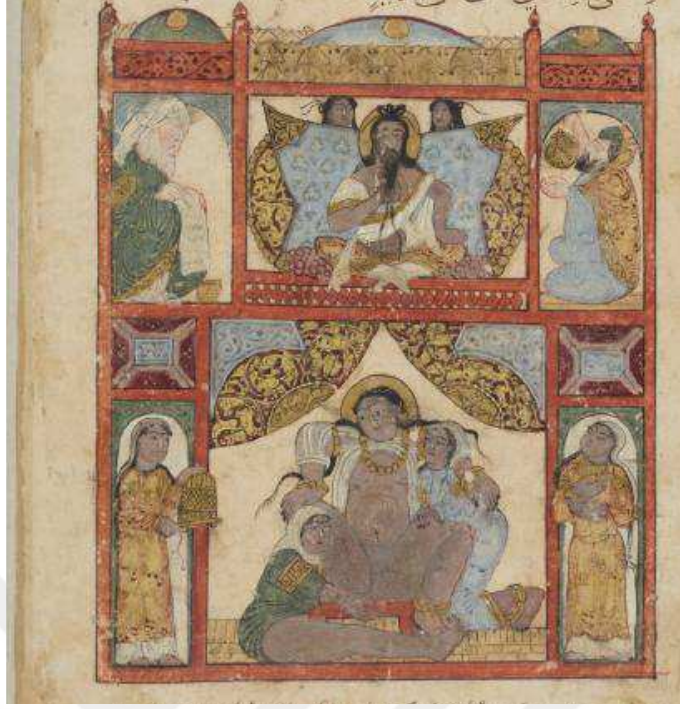
³⁵⁴ Halide Çelik, a.g.t., s.18.



Resim 25: Gizemli Ada, Hariri, *Makamat*, 1237, Paris BN Arabe 5847, y.121a

Bu yazmayı önemli kılan husus, nakkaşı belli olan sayılı nüshalardan biri olmasıdır. Bu yazmada bulunan minyatürler yine çerçevesiz olarak metnin içinde karşımıza çıkmaktadır. Metindeki otuz dokuzuncu öykünün tasvir edildiği iki minyatür oldukça etkileyicidir³⁵⁵. Öyküde el-Haris ve Ebu Zeyd'in aynı gemiye bindiği esnada kopan bir fırtına sebebiyle gemi batmaya başlar. Gemideki yiyecek içeceğin azalmasıyla Ebu Zeyd, el-Haris'e adaya gitmeyi teklif eder. Bunun üzerine Ebu Zeyd ve el-Haris, adaya çıkar ve adayı dolaşmaya başlar. İkisi de adayı dolaştıkları esnada gördükleri kölelerin yüzlerinin üzüntü içinde olduğunu fark ederler. Nedenini sorup, hükümdarın eşlerinden birinin doğum yapmakta zorlandığını öğrenirler. Bunun üzerine Ebu Zeyd bir hekim olduğunu söyler. Köleler durumu hükümdara bildirir ve Ebu Zeyd ile el-Haris'i hükümdarın yanına götürür. Ebu Zeyd; deniz köpüğü, amber ve gülsuyu ile bir tılsım yazar. O bu işlemi yaptıktan sonra hükümdarın eşi doğum yapar. Eserde bu öykünün canlandırıldığı iki minyatürden ilki hayali bir doğa tasvirini yansıtırken, ikinci minyatür metinde anlatılan olayı yansıtır (Res.25 – Res.26). İlk minyatürde karşımıza çıkan su kenarında bir kıyı gibi görünen ada tasviri görülür. Bu tasvirde, harpi ve sfenks figürleri dikkat çeker. İkinci minyatürde ise hükümdarın eşinin doğumu metne uygun olarak canlandırılmıştır.

³⁵⁵*Makamat*'ın otuz dokuzuncu öyküsü için bkz. Hariri, a.g.e., ss.283-291.



Resim 26: Doğum Sahnesi, Hariri, *Maqamat*, 1237, Paris BN Arabe 5847, y.122b

Tarihsiz olan Leningrad nüshasında yer alan minyatürlerin, Schefer nüshası minyatürlerine benzemesi sebebiyle aynı devirde yapılmış olabileceği düşünülür³⁵⁶. Eserin Oleg Grabar tarafından 1963 yılında tanıtılan³⁵⁷ Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu'nda 2916 numarasıyla kayıtlı olan nüshası, Schefer ve Leningrad nüshalarıyla birtakım farklılıklar göstermesine rağmen Güner İnal tarafından aynı gruba dâhil edilebileceği aktarılmıştır³⁵⁸. Güner İnal, bu savını Süleymaniye nüshasında yer alan minyatürlerin Leningrad nüshasına benziyor olmasına rağmen aynı mekân tasarımı içinde daha sade figürlerin bulunmasına ayrıca bahsi geçen bu üç eserin perspektif kaygısı gözetmiyor olmasına dayandırırken, 1237'de üretilen Schefer nüshasını baz alarak üç eser arasında en gelişmiş üslubun görüldüğü Leningrad nüshasını 1240-50'ye tarihler ve Süleymaniye nüshası minyatürlerinin, bu iki eserin karma bir kopyası olarak görmesi sebebiyle mevcut yazmayı 1250 dolaylarına tarihlemektedir³⁵⁹. Süleymaniye nüshasında yer

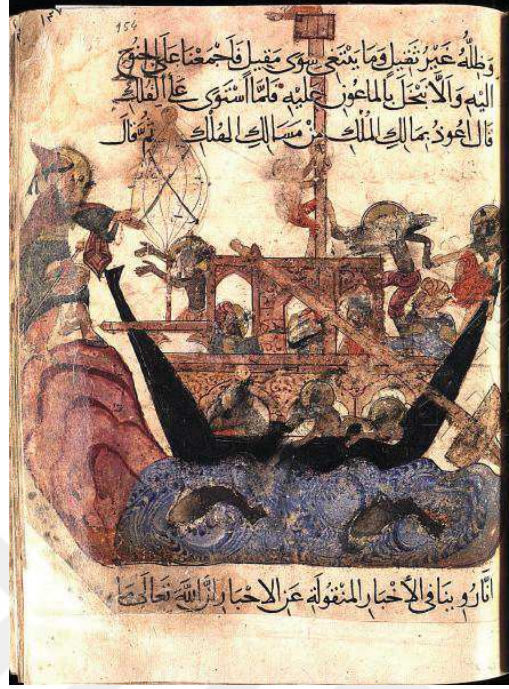
³⁵⁶ Bu nüsha hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. O. Georgi Bolshakov, "The St. Petersburg Manuscript of The Maqamat by Al-Hariri and Its Place in The History of Arab Painting", *Manuscripta Orientalia*, Vol. 3, 1997, ss.59-66.

³⁵⁷ Oleg Grabar, "A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri", *Ars Orientalis*, Vol. 5, 1963, ss.97-103.

³⁵⁸ Güner İnal, 1995, a.g.e., ss.39-40.

³⁵⁹ A.g.e., s.41. Ayrıca *Maqamat*'ın nüshalarında yer alan minyatürler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Oleg Grabar, *The Illustrations of The Maqamat*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984.

alan minyatürlerin sayfaların ortasında yer aldığı, minyatürlerin altında ve üstünde iki satır metin olduğu görülmektedir³⁶⁰.



Resim 27: Gemi Yolculuğu, Hariri, *Makamat*, İstanbul SYEK, Esad Efendi 2916, y.154a.

Bu nüshada, Schefer nüshasında yer alan ada hikâyelerinin başlangıcı olan Ebu Zeyd ve el-Haris'in gemiye binmelerinin konu edildiği bir minyatür görülür (Res.27). Ancak bu nüshada ada ve hükümdarın eşinin doğum sahneleri canlandırılmamıştır.

XIII. yüzyıla tarihlenen edebi konulu bir diğer eser, Bidpay'ın hayvan masallarını konu edinen *Kelile ve Dimne*'sidir. Eserin aslı IV. yüzyılda Brahman olduğu bilinen Bidpay (Beydeba) tarafından Sanskritçe yazılmıştır³⁶¹. Eserin yazılma sebebinin Hintli bir hükümdarın oğlunu eğitmek olduğu bilinir ki bu sebeple eser içinde anlatılan masallarda ailevi ve sosyal hayat için öğütler verilmiştir. Kısa zamanda popüler olan eserin, VI. yüzyılda Sasani hükümdarı Anuşirvan (531–579)'ın isteği üzerine Pehlevi diline çevirisinin ardından

³⁶⁰ Hayrunnisa Turan, "Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2916 Numarada Kayıtlı *Makamat* Nüshasının Bazı Minyatürleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 48, 2017, s.352.

³⁶¹ Seyfi Başan, a.g.e., s.59.; *Kelile ve Dimne* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. C. Brockelmann, "Kelile ve Dimne", *MEB İslam Ansiklopesi*, Cilt 6, 1997, ss.552-558; *Kelile ve Dimne*'nin Türkçe çevirisi için bkz. Beydeba, *Kelile ve Dimne*, (Çev. Ulvi Murat Kılavuz), İz Yayıncılık, İstanbul, 2019.

570 yılı civarında Süryanice'ye, 750 yılında İbn Mukaffâ tarafından Arapça'ya, 1150 yılında ise Nasrullah tarafından Farsça'ya çevirisinin yapıldığı bilinmektedir³⁶².



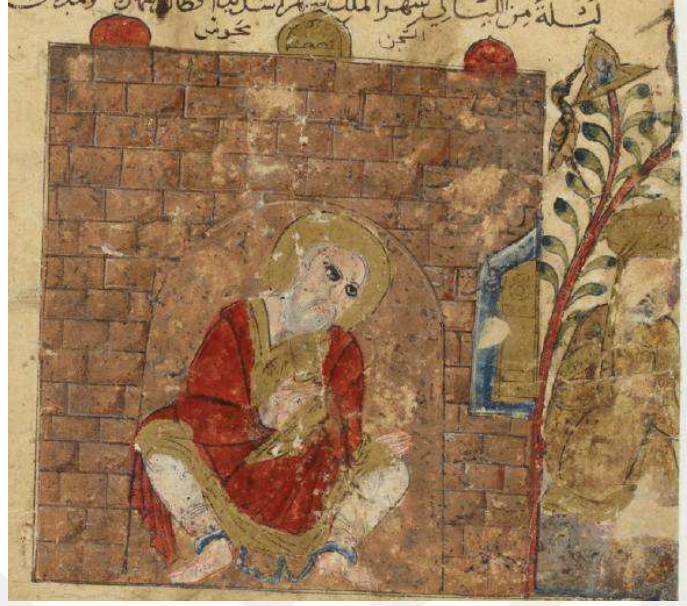
Resim 28: İnsan Tasvirleri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y.60a

Kelile ve Dimne'ye ait XIII. yüzyıldan kalma bazı sayfalar özel koleksiyonlarda yer alırken, yine XIII. yüzyıla ait minyatürlü bir *Kelile ve Dimne* nüshası Paris BN'de Arabe 3465 numarasıyla kayıtlıdır. Bu popüler yazmanın bir kopyasının da el-Tusi tarafından II. İzzeddin Keykavus için yapılmış olduğu bilinir³⁶³. Eserin Paris nüshası tarihsiz olup, Paris BN'de bulunan 6094 numaralı *Makamat* nüshası ile benzerlik gösteren minyatürlerinde Bizans etkisi açıkça görülür (Res.28, Res.29)³⁶⁴.

³⁶² Güner İnal, 1978, a.g.e., s.119.

³⁶³ M. Elif Gökçığdem, a.g.t., s.39.

³⁶⁴ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.44.



Resim 29: İnsan Tasviri, *Kelile ve Dimne*, Paris BN Arabe 3465, y.61b

Bu minyatürlerde görülen figürlerin giysisi, gözlerinin sürmesi, uzun boyunları, uzun ince yüz hatları ve duruşları sebebiyle Bizans resmi ile ilişkilendirilir. *Kelile ve Dimne* ile Paris BN Arabe 6094 numaralı *Makamat* nüshası, Bizans etkisinin İslam resmindeki tezahürleridir. Bu iki eser vasıtasıyla, kitap resmine giren Antik figürlerin yanı sıra Bizanslı tiplere ilişkin de oldukça önemli veriler elde edebiliyoruz.

Selçuklu döneminin bir diğer minyatürlü yazması ise X. yüzyılda Bağdat'ta Ebu'l Ferec el-İsfehani (897-967) tarafından yirmi cilt halinde yazılan *Kitab el-Agani* olarak tanınan *Şarkılar Kitabı*'dir³⁶⁵. Eserin günümüze ulaşan altı cildi bulunmakta ve bu altı cildin 1217-1219 yıllarında kopya edildiği bilinmektedir³⁶⁶. Eserin günümüze ulaşan XVII. ve XIX. cildi İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi'nde Feyzullah 1565-1566 numarasıyla kayıtlıdır. Eserin II., IV. ve XI. cildi Kahire Milli Kitaplığı'nda Adab 579 numarasıyla, XX. cildi Kopenhag Krali Kitaplığı'nda Ar. 168 numarasıyla kayıtlıdır³⁶⁷.

³⁶⁵ Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Richard Ettinghausen, a.g.e., ss.61-65.

³⁶⁶ Seyfi Başkan, a.g.e., s.62.

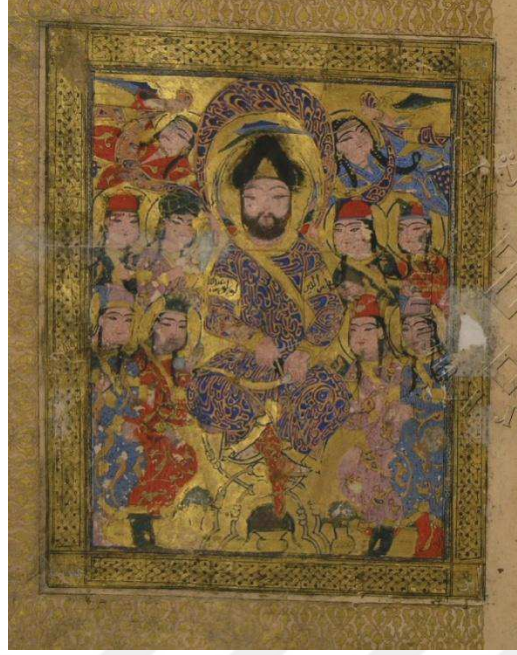
³⁶⁷ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.46.



Resim 30: Hükümdar ve Maiyeti, Ebu'l Ferec el-İsfehani, *Kitap el-Agani*, 1218-19, İstanbul Yazma Eserler Kütüphanesi, Takdim Sayfası

İstanbul Millet Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan eserin XVII. cildi, 1218-1219 yılları arasına tarihlenir ve bu ciltte yer alan iki minyatür dikkat çeker. Bu minyatürlerden ilki tam sayfa olup, hükümdar atının üstünde yer alırken maiyeti tek sıra halinde hükümdarın atının hemen önünde gösterilmiştir (Res.30). Resmin sağ ve sol üstünde yer alan iki melek figürü hükümdarın başının üstünde hilal şekli oluşturan bir eşarp tutmaktadır. İki meleğin de kırmızı elbiseli olduğu görülür. Bu minyatürün benzerinin Kopenhag nüshasında da yer aldığı bilinmektedir³⁶⁸.

³⁶⁸ A.g.e., s.47.; Canby, Sheila R. vd., *The Great Age of the Seljuqs. In Court and Cosmos*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2016. s.61.



Resim 31: Hükümdar Tasviri, Ebu'l Ferec el-İsfehâni, *Kitab el-Agani*, 1218-19, İstanbul Millet Yazma Eserler, Takdim sayfası

Eserin bir diğer minyatürü takdim sayfasında yer alır ve bu tasvirde tahtta oturan hükümdar figürü görülmektedir (Res.31). Bu resimde ortada tahtta oturan hükümdar figürü ve iki yanında –resmin sol ve sağ üst köşesinde- yer alan iki melek figürü hilal şekli oluşturan bir eşarp tutmaktadır. Hükümdarın elinde egemenliği sembolize eden ok ve yay bulunur³⁶⁹. Resmedilen hükümdar köşeli ve dolgun yüzü, sakalları ile Selçuklu-Türk tipini temsil eder ve bu figürün benzerleri *Kitab el-Tiryak* ile *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el- Hendsiye)* eserlerinde görülür³⁷⁰. Figürlerin başında bulunan ve Hıristiyan kökenli olduğunu bildiğimiz haleler bu eserde dekoratif amaçla kullanılmıştır. Hükümdar figürünün elbisesindeki tirazda Bedreddin Lulu (1233-1259) adı yazılı olup, bu ayrıntı eserin yazıldığı yerin Musul olma ihtimalini güçlendirmektedir³⁷¹.

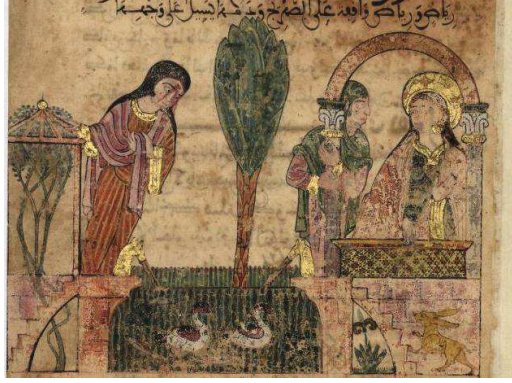
Bu dönemde Anadolu dışında üretildiği bilinen son eser Vatikan Apostolica'da Vat. Ar. 368 numarasıyla kayıtlı olan *Beyad ve Riyad* adlı eserdir³⁷².

³⁶⁹ Ok ve yayın sembolik anlamı için bkz. Erkan Göksu, “Ok ve Yayın Türk Devlet Geleneği ve Hâkimiyet Anlayışındaki Yeri”, *Turkish Studies*, 5, 2, 2010, ss.986-1011.

³⁷⁰ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.111.

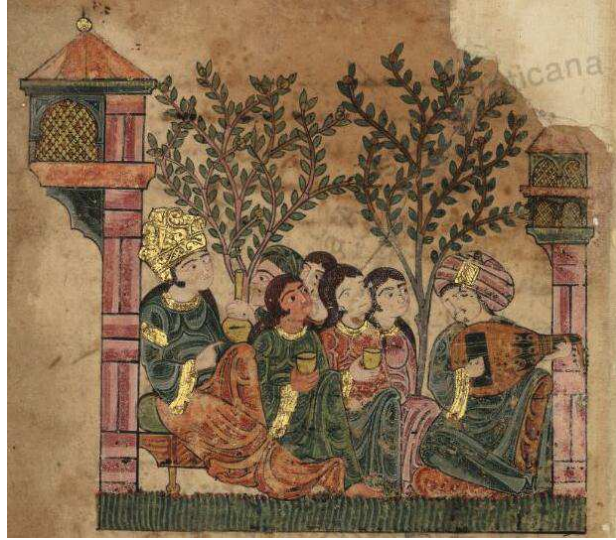
³⁷¹ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.47.; Eserin minyatürleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Bishr Fares, “Une Miniature Nouvelle De l'Ecole De Baghdad, Daree 614, Heg./1217-18, Figurant Le Prophere Muhammad”, *Bulletin De l'Institut d'Egypt*, XXVIII, 1947, ss.259-262.; D.S. Rice, “The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam”, *Burlington Magazine*, XLV, 1953, ss.128-134.; S. M. Stern, “A New Volume of The Illustrated Aghani Manuscript”, *Ars Orientalis*, II, 1957, ss.501-503.

³⁷² Richard Ettinghausen, a.g.e., s.125.



Resim 32: Üç İnsan Tasviri, *Beyad ve Riyad*, Vatikan Apostolica Vat. Ar.368, y. 19a

Birçok sayfasının eksik olduğu bilinen eserin konusu, Kuzey Mezopotamya’da Tartar Nehri dolaylarında geçen bir aşk hikâyesidir³⁷³. Eserin konusu hakkında Güner İnal, konunun kahramanlarından olan Beyad’ın Şamlı bir tüccar ve şair olduğunu, bu kişinin bir asilzadeye ud çalmaya götürüldüğü gün orada bulunan cariyelerden biri olan Riyad’a âşık olduğunu, eser içinde çeşitli entrikaların, ayrılıkların, hastalıkların, aşk acısının anlatıldığını aktarır³⁷⁴. Bu nüshada yer alan minyatürlerin İspanya’da yapıldığı düşünülmeyle birlikte yuvarlak yüzlü figürler, mimari kompozisyonlar Selçuklu Resim Okulu’nun devamı niteliğinde olması sebebiyle eser, XIII. yüzyıl Selçuklu resim üslubunun Batı’daki temsilini gösterir (Res.32, Res.33)³⁷⁵.



Resim 33: İnsan Tasvirleri, *Beyad ve Riyad*, Vatikan Apostolica Vat. Ar.368, y. 10a

³⁷³ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.55.

³⁷⁴ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.148.

³⁷⁵ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.47.

Buraya kadar ele alınan eserlerin hepsi “Selçuklu ya da Bağdat Resim Okulu” olarak adlandırılan döneme bağlı gelişen resim üslubunu yansıtır. Edebiyat, fen, tıp, veterinerlik gibi konulara sahip olan eserlerin bir kısmında Antik çevirilerin yapıldığı esnada, eserlerin orijinal resimlerinin de kopya edilmesi sebebiyle yoğun Antik resim geleneği ve Bizans resim geleneği izleri görülmektedir. Öte yandan Selçuklu döneminde üretilmiş olan bu eserlerin konularının fen, tıp gibi alanların dışına kaymaya başlamasıyla nakkaşların resimlerde kendi etnik kökenini ya da kendi çevresinde gördüğü insan silüetlerini yansıttığı fark edilmektedir. Antik resim geleneği ya da Bizans etkisi bu eserlerin tamamında görülür. Ancak bir süre sonra bu etkiler yerini Selçuklu nezdinde İslamlaşmaya, figür tipleri Bizans’tan Türk tipine dönmeye başlar. Anlatılmış olan bu eserler; İslam kitap resmi sanatında izlenen gelişimi/değişimi göstermesi açısından oldukça önemlidir.

3.1.2. Anadolu’da Üretilen Resimli El Yazmalar

Mevcut bilgilerimiz dâhilinde Anadolu’da üretilen üç resimli el yazma olduğu bilinmektedir. Bu yazmalar resim üslubu, üretildiği dönemler sebebiyle “Selçuklu Resim Okulu ya da Bağdat Okulu” olarak adlandırılan dönem içinde yer almaktadır.

Bahsi geçen yazmalardan ilki 1181 yılından itibaren yirmi beş yıl Diyarbakır Artuklu hanedanı hizmetinde olduğu bilinen El-Cezeri’nin, 1205-1206 yılları arasında tamamladığı eser olan *Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiyeh*’dir³⁷⁶. Artuklu hükümdarı Nasreddin Mahmud (1200-1222)’un isteği üzerine altı bölüm halinde yazılan eserin; ilk dört bölümü kendi içinde on kısma, son iki bölümü kendi içinde beş kısma ayrılır³⁷⁷. Artuklu hizmetinde saray mühendisi olduğu bilinen El-Cezeri, eserin hem yazarı hem nakkaşıdır. Eser, mekanik tasarımları konu edinir. Bu bağlamda eserin birinci bölümü çeşitli saatlere, ikinci bölümü içki partileri için tasarlanan kap ve figürlere, üçüncü bölümü ibrik, kan ve abdest alma otomatlarına, dördüncü bölüm fiskiye ve sürekli çalan flüt otomatlarına, beşinci bölüm göl ya da ırmaklardan akan suların yukarı çıkarılmasını sağlayan otomatlara ayrılmıştır³⁷⁸. Konu açısından Arşimed gibi Yunan âlimlerinin fizik ve matematik bilgisini feyz almasının yanı sıra İskenderiyeli Heron ve Bizanslı Philon’un bu konulardaki eserlerinden de

³⁷⁶ Zeren Tanındı, a.g.e., s.4.; Yavuz Unat, “El-Cezeri’nin Makine Yapımında Yararlı Bilgiler ve Uygulamalar Adlı Eseri”, *Türkler*, Cilt 7, 2002, s.569. *Otomata* hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sevim Tekeli vd., *El-Câmi` Beyne`l-`İlm Ve`l-`Amel En-Nâfi` Fi Eş-Şınâ`ti`l-Hiyel*, TTK, Ankara, 2002.

³⁷⁷ Saadettin Ökten, “Cezeri, İsmail b. Rezzaz”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 1993, s.505.

³⁷⁸ Yavuz Unat, “13. Yüzyılda Yetişmiş Bir Türk Mühendis El-Cezeri ve Teknoloji Tarihindeki Yeri”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı: 297, 2019, ss.54-55.; Filiz Çağman, “Anadolu Türk Minyatürü”, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5, 1982, s.930.

faydalanarak yazılmış olmalıdır³⁷⁹. Sezer Tansuğ, bu eseri fizik kurallarının masallaştığı, hayali makinelerin yaratımını gösterdiğini aktarır³⁸⁰. *Otomata* olarak da tanınan eserin bilinen nüshaları; TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda A.3472, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu'nda 3606, Kahire Milli Kitaplık'ta Rigada No.487 numaralarıyla kayıtlı olup bunun dışında eserin bazı sayfaları New York Metropolitan Museum, Washington Freer Gallery of Art, Boston Museum of Fine Arts gibi bazı özel koleksiyonlarda bulunmaktadır³⁸¹.

TSMK, Ahmed III 3472 numaralı 1206 yılına tarihlenen nüsha, El-Cezeri'nin orijinal eserinden kopya edilmiş olup bu nüshadaki resim ve planlar El-Cezeri tarafından yapılmıştır³⁸². Eserin resimleri, Anadolu'nun XIII. yüzyılda üretilen aletlerini göstermesinin yanı sıra insan ve hayvan tasvirlerini göstermesi açısından da oldukça önemlidir. Altı bölümden oluşan bu nüshanın ilk bölümü saatlere, ikinci bölümü içki kaplarına ayrılmıştır ve her bölümün başında yer alan tasvir bölümünde anlatılmış olan otomatların son halini göstermektedir³⁸³. Eserin içindeki resimlerin tamamında çerçeve ve fon görülmez. Resimler metin içinde, sayfaların değişik yerlerinde karşımıza çıkmaktadır.

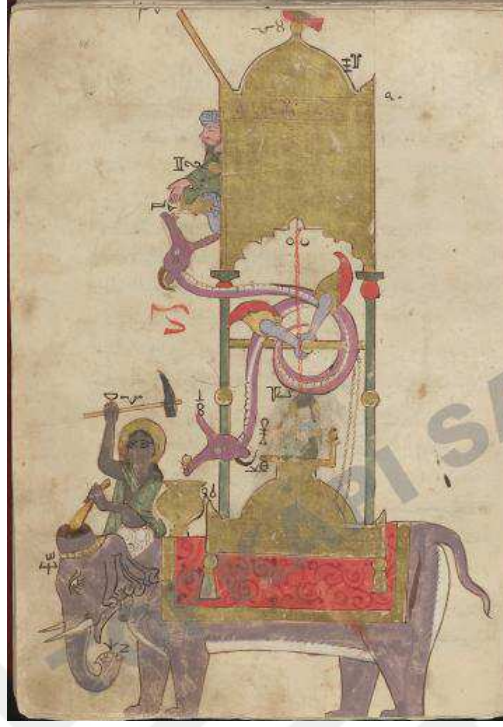
³⁷⁹ Güner İnal, 1995, a.g.e., ss.26-27.

³⁸⁰ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.134.

³⁸¹ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.27.

³⁸² Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Richard Ettinghausen, a.g.e., 93-96.; Harold W. Glidden, "A Note on The Automata of al-Jazari", *Art Islamica*, Vol. III, 1936, ss.115-116.

³⁸³ Oya Pancaroğlu, a.g.m., ss.581-582.



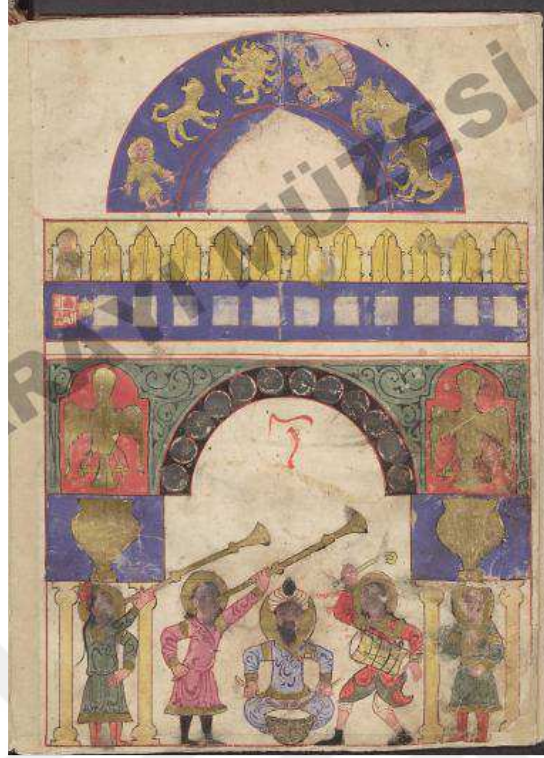
Resim 34: Fil Saati, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y.46a

Eser içinde bir saat tasvirinde, Hintli bir sürücüsü olan filin üstünde yükselen saat mekanizması görülmektedir (Res.34)³⁸⁴. Oldukça realist fil tasvirine karşın saat aksamında kullanılan ve Oya Pancaroğlu'nun ikiz-ejder olarak tanımladığı masalsi kurgu, XIII. yüzyılın figür dünyasına dair oldukça ilgi çekici bir ayrıntıdır³⁸⁵. Filin üstünde oturan figür, tirazlı giysisi ile Selçuklu tipine uygun resmedilmiştir³⁸⁶. Bu tasvirde saat, mimari bir tasarımla birlikte sunulmuş olup bu kurgu diğer saat tasvirlerinde de görülmektedir.

³⁸⁴ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.102.

³⁸⁵ Oya Pancaroğlu, a.g.m., s.582.

³⁸⁶ Özden Süslü, *Tasvirler Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, AKM Yayınları, Ankara, 1989, s.54.



Resim 35: Çalar Saat, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 6b

Benzer saat kurgusunun bir başka versiyonu, kubbeli bir mimari kesitin içinde gösterilen çalar saat tasviridir (Res.35)³⁸⁷. Bu resimde mimari dekorasyon; mavi kubbeli bir yapı kesiti gibi görünmektedir. Kapının hemen iki yanında üst köşelerde çift başlı kartal, hemen altlarında ikişer sütunun taşıdığı birer küp resmi yer alan mavi renkli alanlar yer almaktadır. Mimari dekorasyonun içinde ise beş insan figürü görülmektedir. Bu insan figürlerinden ortada bağdaş kurup oturan kişi muhtemelen hükümdar olmalıdır ve bu figürün başında kavuk ile hale görülmektedir³⁸⁸. Bu figürün sol tarafında borazan, sağ tarafında davul çalan figürler görülmekte olup bu figürlerin de başlarında hale olduğu görülür.

³⁸⁷ Bu resmin bulunduğu sayfaya Güner İnal ve Oya Pancaroğlu 5v demiş ancak resim TSMK A.3472 numaralı eserde 6b sayfasında yer almaktadır. Güner İnal, 1978, a.g.e., s.101.; Oya Pancaroğlu, a.g.m., s.582.

³⁸⁸ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.53.



Resim 36: Hakem isimli İçki Makinası, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fî Marifat el-Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 89b

Eserin bir diğer resminde, içki kapları bölümünde yer alan *Hakem* ismiyle tanıtılmış bir tasarım yer alır (Res.36)³⁸⁹. Resimde yine kubbeli bir yapı dekorasyonu göze çarpmaktadır. Bu kubbenin hemen üstünde atlı bir figür yer alırken resmin en altında bağdaş kurup oturmuş, başı haleli, elindeki sürahiden kadehe içki dolduran figürün üstünde darbuka, tef, tambur ve ney çalan dört figür yer almaktadır. Bu figürlerin de başında hale olup aynı zamanda hepsinin bağdaş kurup oturmuş olduğu görülür. Bu dört figürün üstünde ise üst bedeni çıplak dans eden bir figür görülür ancak bu sefer figürün başında hale bulunmaz. Bu figürlerin giysileri dansöz ve süvari dışında benzerlik gösterir³⁹⁰.

³⁸⁹ Güner İnal, 1978, a.g.e., s.102.

³⁹⁰ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.55.



Resim 37: İçki Sunan Adam Makinası, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el-Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 110b

Eserin bir diğer tasvirinde ise içki servis eden adam makinası görülmektedir (Res.37). Bu figürün bir elinde kadeh, bir elinde şarap şişesi bulunur. Giysisinin sağdan sola doğru kapandığı ve mavi kaftanının mor bir kemerle belinde toplandığı görülür³⁹¹



Resim 38: İbrikli Köle, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el-Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 122b

³⁹¹ A.g.e., s.58.

Güner İnal'ın *İbrikli Köle Cihazı* olarak tanımladığı resim oldukça dikkat çekicidir (Res.38)³⁹². 122b numaralı sayfada yer alan resimde, başı haleli, kırmızı ve mavi giysili bir figür yer alır. Bu figür, emirin abdest alırken su dökmesi için tasarlanmıştır³⁹³. Figürün bir elinde havlu ve tarak, diğer elinde ise ağzı ejder, kapağında kuş figürünün bulunduğu bir ibrik tuttuğu görülür. Yay kaşlı, badem gözlü ve küçük ağızlı figür, tipik bir Selçuklu emirini göstermektedir.



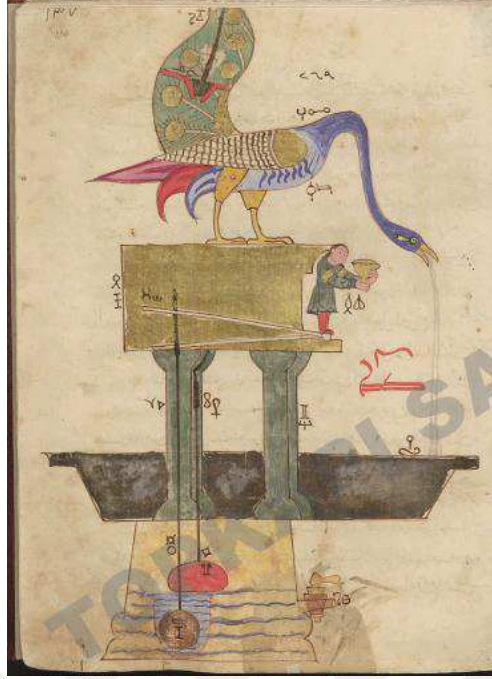
Resim 39: Kapı Tokmağı Tasarımı, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el-Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 169a

Eserin sonunda ise Artuklu için üretilen bir kapı tasarımı, kapıyı oluşturacak parçaların ayrıntılı çizimleri ile birlikte verilmiştir ki bu tasarımlardan en dikkat çeken parça arslan başını çevreleyen iki ejder figürüdür (Res.39)³⁹⁴.

³⁹² A.g.e., ss.103-104.

³⁹³ A.g.e., s.104.

³⁹⁴ Oya Pancaroğlu, a.g.m., ss.582-583.



Resim 40: Tavus Kuşu Fıskiye, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 136a

El-Cezeri'nin *Otomata*'sı, tavus kuşu şeklindeki otomatları, elinde balık ve kadeh tutan içki otomatları, saat tasarımları ile hem XIII. yüzyılda sahip olunan mekanik bilgisini göstermesi hem de dönemin figür dünyasının masalsı düş gücünü göstermesi açısından oldukça önemlidir (Res.40, Res.41).



Resim 41: Elinde Balık ve Kadeh Tutan Otomat, El-Cezeri, *Otomata (Kitab fi Marifat el- Hiyel el-Hendesiye)*, 1206, İstanbul TSMK A.3472, y. 108a

Selçuklu döneminde Anadolu’da üretildiği bilinen bir diğer eser ise *Varka ve Gülşah*’tır³⁹⁵. Ayyuki’nin Konya’da yazmış olduğu bu eser, Gazneli Sultan Mahmud (971-1030)’a ithaf edilmiştir³⁹⁶. Ahmet Ateş, eserin başında Ayyuki’nin bu eseri Arap edebiyatından almış olduğunu belirtirken aynı zamanda bu yazmanın İran edebiyatındaki en eski mesnevi oluşunu aktarır³⁹⁷. XI. yüzyılda Ayyuki’nin yazmış olduğu aşk hikâyesi, XIII. yüzyılda el-Hoyi tarafından resimlenmiştir³⁹⁸.



Resim 42: Rabi b. Adnan’ın Varka ve Gülşah’ın Düğününe Baskın Yapması, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H. 841, y. 6a

Bu yazmanın bilinen tek minyatürlü nüshası TSMK Hazine Koleksiyonu’nda 841 numarasıyla kayıtlıdır. 70 varaklı nüshanın hemen her sayfasında bir minyatür yer aldığı ve bu minyatürlerin yatay bir düzende sayfanın dörtte birini ya da üçte birini kaplayacak şekilde tasarlandığı görülür³⁹⁹. VII. yüzyılda Arap bir şairin başından geçen acıklı bir aşk hikâyesine dayanan *Varka ve Gülşah*, iki kardeş çocuğunun aşk hikâyesini anlatır⁴⁰⁰. Anlatılan hikâyeye göre; Beni Şeybe kabilesinin reisleri olduğu bilinen iki kardeş olan Hilal ve Humam’ın çocukları Varka ve Gülşah birbirine çocuk yaştan itibaren âşıktır. Gülşah on altı yaşına geldiğinde Varka ile evlenmesine karar verilir. Ancak Gülşah o kadar güzeldir ki Beni Dabya kabilesinden Rabi b. Adnan da ona âşıktır ki Rabi b. Adnan önce Gülşah’la evlenmek için onu ister reddedildiğinde ise Gülşah’ı kaçıırır (Res.42)⁴⁰¹.

³⁹⁵ Suut Kemal Yetkin, “Bir Selçuki Elyazması Üzerine”, *Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi*, TTK, Ankara, 1962, ss.411-412.; Varka Gülşah’ın konusu için bkz. Ahmet Ateş, “Farsça Eski Bir Varka ve Gülşah Mesnevisi”, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, 5, 1954, ss.33-50.

³⁹⁶ Ahmet Ateş, 1954, a.g.m., s.41.

³⁹⁷ A.g.m., s.42.; Eserin kaynakları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Ateş, “Varaka ve Gülşah Mesnevisinin Kaynakları”, *Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, 2, 1-2, 1953, ss.1-19.

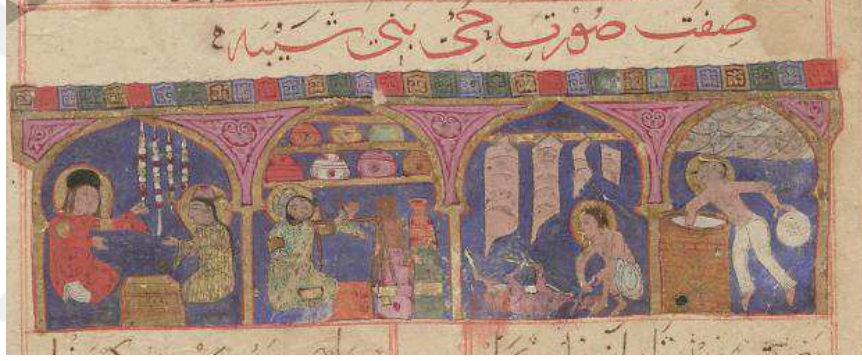
³⁹⁸ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.52.; Kemal Özergin, “Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü’min El-Hoyi Hakkında”, *Belleten*, XXXIV, 134, 1970, ss.219-229.

³⁹⁹ Oya Pancaroğlu, a.g.m., s.576.

⁴⁰⁰ Güner İnal, 1995, a.g.e., s.49.

⁴⁰¹ Ahmet Ateş, 1953, a.g.m., ss.47-48.

Böylece asıl hikâye başlar ve iki kabile arasında savaş çıkar. Bu savaşta Varka'nın babası Humam, Rabi b. Adnan ile teke tek bir dövüş yapar ancak yenilerek ölür, ardından Varka ile de dövüşen Rabi b. Ahmed bu karşılaşmadan galip çıkamaz⁴⁰². Bu sefer de Rabi'nin oğulları intikam almak için dövüşmek ister ancak bu sırada Rabi'nin oğlu Galib de Gülşah'a âşık olur ve Gülşah yine kaçırılır. Varka, Gülşah'ı kurtarır ancak bu sefer de iki âşık arasına Varka'nın tüm servetini kaybetmiş olması girer. Varka, para bulmak için Yemen'e gider. Varka'nın Yemen'de bulunduğu sırada Gülşah, Şam hükümdarı ile evlenir. Tam bu sırada Varka zengin olarak döner ancak gerçek ondan saklanarak, Gülşah'ın öldüğü söylenmiştir. Aradan bir süre geçince gerçeği öğrenen Varka, Şam'a gidip Gülşah'ı görür ve buradan ayrılmak üzere çıktığı yolda ölür. Gülşah ise Varka'nın acısına dayanamayarak onun mezarının başında ölür.

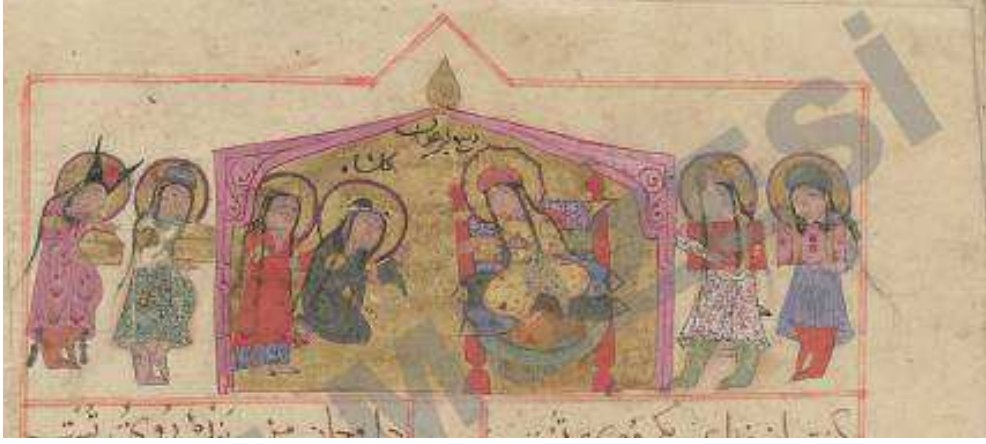


Resim 43: Beni Şeybe Kabilesinin Günlük Yaşantısı, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H.841, y.3b

Eserin minyatürleri, metin içinde çerçevesiz olarak bulunur. Bu minyatürlerde olay neredeyse tamamen resmedilmiştir. Minyatürler dönemin halk yaşantısına ışık tutması açısından önem taşır. Beni Şeybe kabilesinin günlük yaşantısını gösteren ve şehir hayatı ile dönemin mesleklerini gösteren minyatür bu anlamda örnek teşkil eder (Res.43). Dört bölümden oluşan resimde sağdan sola doğru fırın, kasap, aktar, kuyumcu dükkânları yer almaktadır⁴⁰³.

⁴⁰² A.g.m., ss.47-49.

⁴⁰³ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.16.



Resim 44: Varka'nın Rabi'nin Çadırında Gösterilmesi, Ayyuki, *Varka ve Gülşah*, İstanbul TSMK H. 841, y. 8b

Çadır yaşantısını aktaran minyatürde Gülşah, Rabi'nin çadırında gösterilmektedir (Res.44). Bu resimde Gülşah'ın iki yanında ikişer figür yer almaktadır. Rabi ise resimde tahtta bağdaş kurup otururken gösterilmiştir. Figürlerin yüz şekli, dönemin diğer sanatsal faaliyetlerinde denk geldiğimiz yüz şekli ile benzerlik gösterir.

Metinde oldukça hareketli geçen olaylar, eserin minyatürleri ile adeta okuyucunun olayları seyredebilmesini sağlamıştır. Canlı renkler, hikâyeci bir tavırla resimleme, ifadeli figürlerin bulunduğu minyatürler, XIII. yüzyıla dair önemli birer belge niteliği taşıyor olmaları bakımından da oldukça önemlidir.

Anadolu'da üretilmiş olan bu iki resimli iki yazma; Anadolu'nun kültürel zenginliğini ve resim sanatındaki varlığını ispatlar niteliktedir. Birbirinden konu ve üretildikleri merkezler açısından farklı olan bu iki yazma, 1272-1273 yıllarında üretilen Nasreddin Sivasî'nin *Tezkiresi'ne* adeta öncülük etmiştir.

3.2. Anadolu Selçuklu Devleti'nin Farklı Malzemeler Üzerindeki Tasvirler

Anadolu Selçuklu sanatının figür dünyasına ışık tutan en önemli veriler bu dönemde; farklı malzeme türlerinden üretilen farklı eserlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bazen bir hamamın duvarında gördüğümüz bir çinide, bazen bir seramikte, bazen sikke üstünde karşımıza çıkan bu figürler, Anadolu Selçuklu devletinin sahip olduğu kültürel belleğin bir yansımasıdır. Öyle ki bu bölümde değindiğimiz her alt başlık, başlı başına bir araştırma konusu olup bu bağlamda ele alacağımız duvar resmi, çini, seramik, alçı, taş, maden, ahşap ve tekstil eserlerinin anlatımında sınırlama gerektirmiştir. Ele aldığımız bu konuların

sınırları Anadolu olup Selçuklu Devleti'nin üretmiş olduğu eserler içinde figürlü örnekler ile sınırlandırılmıştır.

3.2.1. Taş-Alçı Süsleme ve Fresk

Anadolu'ya gelmelerinden bir süre sonra imar faaliyetlerine başladığı bilinen Selçuklular, ana malzeme olarak taş kullanmıştır. Bu durum da mimari süslemede yine taş kullanmayı tercih etmelerine yol açmıştır. Dini ve sivil yapılarda karşımıza çıkan taş süsleme, özellikle XIII. yüzyılda Selçuklu nezdinde büyük gelişme göstermiştir⁴⁰⁴. Böylelikle taş süslemede, Anadolu'da kendini hissettiren Selçuklu figür üslubu mimariye de yansımıştır. Taş süsleme, XIII. yüzyılda ateşli bir barok karakter kazanmıştır, bu tarihten öncesinde kullanılan geometrik formlar artık yerini dolgun, hareketli ve dışa taşan bir bitkisel forma bırakmıştır⁴⁰⁵. Bu süslemede kökeni Orta Asya olan Şamanist inanışlara dayanan yırtıcı kuş figürleri, arslan, ejder, hayali hayvanların yanı sıra; bağdaş kurmuş oturan ve elinde çeşitli nesnelere tutan insan tasvirleri de görülmektedir⁴⁰⁶. Bu hususta Konya Kalesi bize birkaç örnek sunmaktadır⁴⁰⁷.



Resim 45: Bağdaş Kurup Oturan İnsan Tasviri, Konya Kalesi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.57)

⁴⁰⁴ Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1992, s.9.

⁴⁰⁵ Nermin Şaman Doğan, 2003, a.g.m., s.151.; Anadolu Selçuklu dönemi taş süsleme hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Semra Ögel, *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, TTK, Ankara, 1966.

⁴⁰⁶ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.34.

⁴⁰⁷ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Önder, *Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Sektörüne Rehberi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1962.

Bu örnekler içinde Konya Kalesi'nden Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilerek sergilenen bağdaş kurmuş figür, elinde bereket ve sonsuzluğu sembolize eden nar tutmaktadır (Res.45)⁴⁰⁸. Selçuklu sanatında görmeye alışkın olduğumuz bağdaş kurarak oturan insan figürüne, elinde tuttuğu nesnelere göre farklı anlamlar yüklenmektedir. Bu süsleme örneğinin Konya Kalesi'nde yer aldığını da göz önünde tutarsak figürün, şehre bolluk bereket getirmesi için tasarlandığını düşünebiliriz.



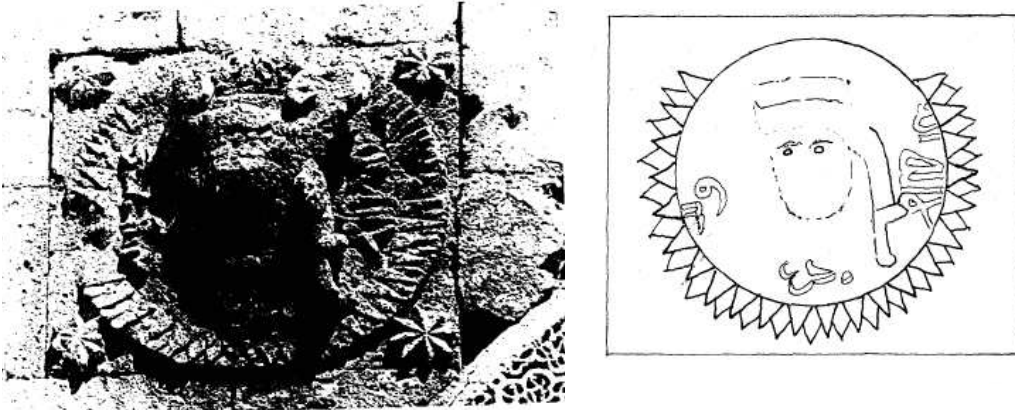
Resim 46: Kadın Büstü Şeklinde Ay Tasviri ve Çizimi, İzzeddin Keykavus Darüşşifası (Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.168)

İnsan figürleri büst ya da rozet şeklinde kullanımları ile astrolojik anlamda da kullanılmıştır⁴⁰⁹. Bu bağlamda karşımıza çıkan örnekler Sivas İzzeddin Keykavus Darüşşifası, Niğde Hüdavent Hatun Cami ve İncir Han portalinde karşımıza çıkmaktadır. Sivas İzzeddin Keykavus Darüşşifası'nın portalinin batısında yer alan nişin iki yanında bulunan alçak kabartma rozetlerin içinde insan büstlerine rastlanır (Res.46, Res.47)⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Mehmet Önder figürün elinde tuttuğu nesneyi tam olarak tanımlayamamış ancak Gönül Öney figürün elinde bir nar tuttuğunu belirtmiştir. Bknz. Mehmet Önder, 1962, a.g.e., s.21.; Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.35.

⁴⁰⁹ Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde kullanılan rozetlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. Nermin Şaman Doğan, Turgay Yazar, "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari Süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 2013, ss.221-244.; Semra Ögel, a.g.e., ss.94-95.

⁴¹⁰ Ahmet Çaycı, 2002,a.g.e., s.43.



Resim 47: Kadın Büstü Şeklinde Güneş Tasviri ve Çizimi, İzzeddin Keykavus Darüşşifası (Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.169)

Bu insan figürlerinden örgülü saçları olan ve bir kadın olduğu anlaşılan figürün Ay'ı, erkek figürünün de Güneş'i simgelediği bilinmektedir⁴¹¹.

Niğde Alaeddin Cami'sinin portal kemerinin köşeliklerinde simetrik olarak yerleştirilmiş olan yüksek kabartma halinde görülen; örgülü saçları başının yanından sarmakta olan iki figür yine Güneş ve Ay'ı simgelemektedir⁴¹².



Resim 48: Arslan ve Güneş Tasviri, İncir Han (Mehmet Ali Yakşi Arşivinden)

İncir Han'ın kapalı bölümünde yer alan portalde ise hem burç sembolü hem arma olan Şir-i Hurşid motifi görülür. Arslanın üstünde yükselen Güneş diski Selçuklu sanatında

⁴¹¹ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.36.

⁴¹² Gönül Öney, "Sun and Moon Rosettes in The Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture", *Anatolica*, III, 1969-1970, ss.195-198; Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.43; Özden Süslü, 1989, s.112.

özellikle II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in arması oluşuyla sıkça rastlanan bir motiftir (Res.48)⁴¹³.

Taş süslemede karşımıza sıkça çıkan bir diğer grubu ejder tasvirleri oluşturmaktadır. Türk sanatına Uzak Doğu'dan sirayet eden ejder figürü, Anadolu Selçuklu sanatında sıkça kullanılmıştır⁴¹⁴. Bu figürlerin ortak özelliği ejderlerin uzun gövdelerinin oluşturduğu düğümler ile gösterilmesi ve her iki uçta birer başının bulunmasının yanı sıra ejderlerin yüz tipleridir⁴¹⁵. Bu ortak özelliklerle gösterilen ejderlerin, sivri kulakları, iri badem gözleri, ağızlarında görünen çatal dilleri olduğu görülür. Bu bağlamda karşımıza çıkan tasvirlerle dini ve sivil yapılarda rastlanmaktadır.



Resim 49: Üç Ejder Tasviri, Konya Kalesi (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.437)

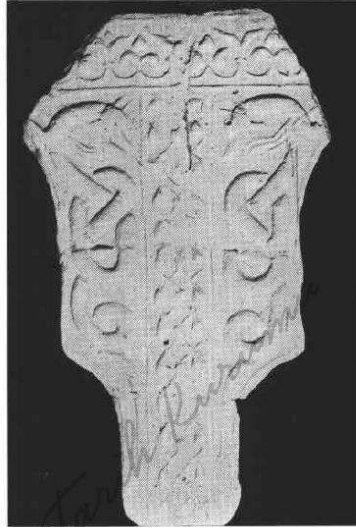
Konya Kalesi'nden Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilerek sergilenen üç adet ejder tasviri bulunmaktadır (Res.49)⁴¹⁶. Üç ejder figürünün de yukarıda belirtilen tanımlamaya uygun olarak yapılmış olduğu görülür.

⁴¹³ İncir Han'da yer alan rozetler için bkz. Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., ss.44-45.; Semra Ögel, a.g.e., s.90.; İncir Han ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Abdullah Şevki Duymaz, Isparta-Antalya Arasında Yer Alan Anadolu Selçuklu Dönemi Hanlarından "İncir Han", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996.

⁴¹⁴ Anadolu Selçuklu sanatında görülen ejder figürleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *TTK Belleten*, XXXIII, 130, Ankara, 1969, ss.171-192.; Türk kültüründe ejderin yeri için bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Kömen Yayınları, Konya, 2014, ss.30-51.

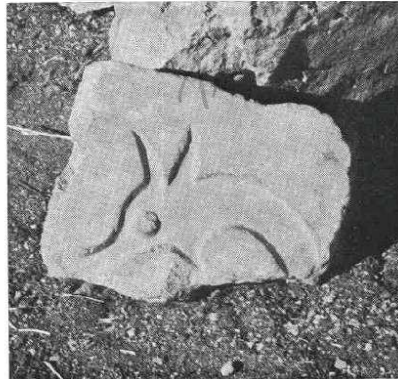
⁴¹⁵ Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, 1993, s.171.

⁴¹⁶ Mehmet Önder, 1962, a.g.e., s.15.



Resim 50: Ejder Tasvirleri, Konya Alaeddin Sarayı (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.185)

Bu tasvirlerin benzerlerine Konya Kılıç Arslan Köşkü ya da Alaeddin Sarayı'nda ve Kubadabad Sarayı'nda rastlanır (Res.50, Res.51). Kubadabad ve Alaeddin Sarayı'ndaki bu ejder figürlerinin bulunduğu yeri kötü ruhlardan, düşmanlardan koruğu ve saadet, bereket sembolü olarak kullanıldığı düşünülmektedir⁴¹⁷.



Resim 51: Ejder Tasviri, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney, 1969, a.g.m., s.185)

Astrolojik anlamıyla Cizre Köprüsü'nde karşımıza çıkan ejder tasvirinde, kentavrosun geriye dönüp ağzı açık olan ejdere ok atması şeklinde gösterilmiştir (Res.55)⁴¹⁸. Bu tür tasvirlerin temelinde Orta Asya inancında ejderin, gök kubbenin idaresini sağladığı ve eski inanışlara göre ejderin bir burç, aynı zamanda hayali bir gezegen olduğu kanısının yattığı öngörülür⁴¹⁹. Yafes Köprüsü olarak da bilinen Cizre Köprüsü, Anadolu'da astrolojiye olan ilginin adeta bir yansımasıdır. Cizre Köprüsü, Anadolu'da Selçuklular'ın egemen olduğu

⁴¹⁷ A.g.e., s.17.; Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.49.

⁴¹⁸ Gönül Öney, 1993, a.g.m., ss.179-180.

⁴¹⁹ Gönül Öney, 1992., a.g.e., s.48.

devirde yapılmıştır⁴²⁰. Artuklu bölgesinde yer alan köprünün, sekiz panosunda çeşitli burç ve gezegen sembolü yer alır⁴²¹.



Resim 52: Terazi ve Satürn Tasviri (1. Pano) ve Yengeç ve Jüpiter Tasviri (2. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşi Arşivinden)

Bağdaş kurup oturan figürün yer aldığı ilk panoda Satürn ve Terazi burcu tasviri; ikinci panoda bağdaş kurup oturan Jüpiter ve yengeç tasviri görülmektedir (Res.52)⁴²².



Resim 53: Mars ve Oğlak Burcu Tasviri (3. Pano) ve Arslan Üstünde Güneş Diski Tasviri (4. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşi Arşivinden)

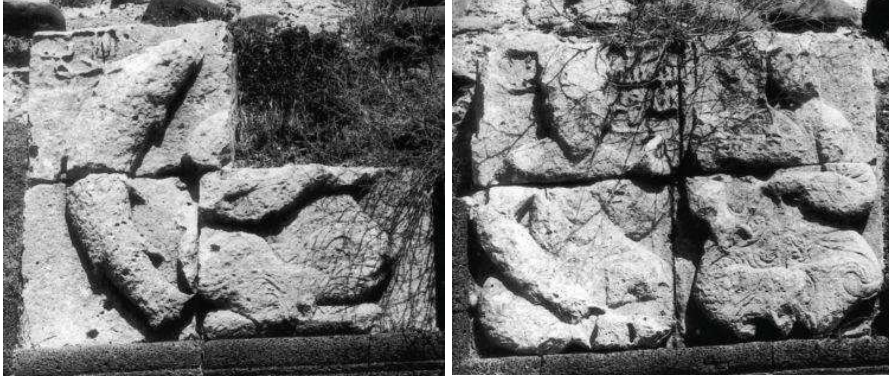
Üçüncü panoda Mars ve oğlak tasviri; dördüncü panoda, arslan üstünde Güneş diski tasviri yer alır (Res.53)⁴²³.

⁴²⁰ A.g.e., ss.60-63.

⁴²¹ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.59.

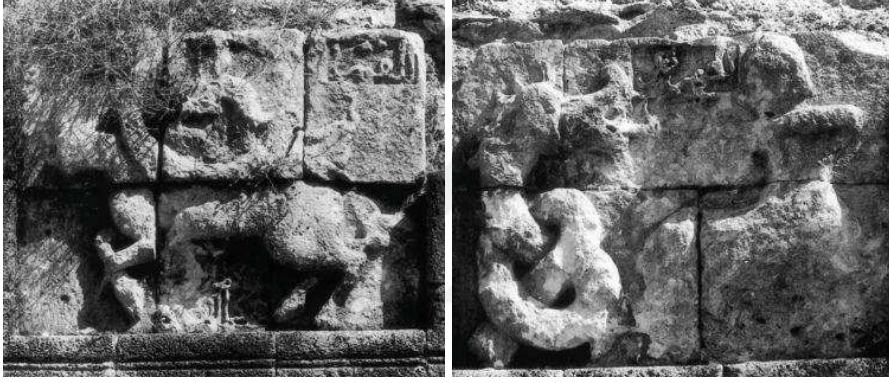
⁴²² Ali Uzay Peker, Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1996, s.22.; Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.60.

⁴²³ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.60.



Resim 54: Balık ve Venüs Gezegeni Tasviri (5. Pano) ve Başak Burcu ve Merkür Tasviri (6. Pano) (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)

Beşinci panoda Venüs ve balık burcu tasviri; altıncı panoda bağdaş kurup oturan Merkür ve başak burcu tasviri yer alır (Res.54)⁴²⁴.



Resim 55: Boğa Burcu ve Ay Tasviri (7. Pano) ve Yay Burcu Tasviri (8. Pano), Cizre Köprüsü (Mehmet Ali Yakşı Arşivinden)

Yedinci panoda Boğa burcu ve Ay tasviri; sekizinci panoda kentavrosun sembolize ettiği yay burcu tasviri yer alır (Res.55)⁴²⁵.

⁴²⁴ Gönül Öney, “Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 2, 1968, ss.152-154.

⁴²⁵ Gönül Öney, 1993, a.g.m., ss.179.-180.; Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. M. Zahir Ertekin, Cizre’deki Mimari Eserler, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2005, ss.60-64.



Resim 56: Melek Tasvirleri, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, 1220'ler, (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.62)

Konya Kalesi Larende Kapısı'nda bulunan yüksek kabartma olarak yapılan iki tane kanatlı melek figürü ise iyiliği sembolize eder (Res.56)⁴²⁶. Ayrıca bu figürler Anadolu Selçuklu sanatının masalsi yönünü taş süslemede de görmemizi sağlar. Bu figürler hareket halinde gösterilmiş olup, Anadolu Selçuklu insan tipini yansıtmaları açısından da önemlidir.



Resim 57: Siren Tasviri, Niğde Hüdavent Hatun Türbesi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.64)

⁴²⁶ Mehmet Önder, 1962, a.g.e., s.15.

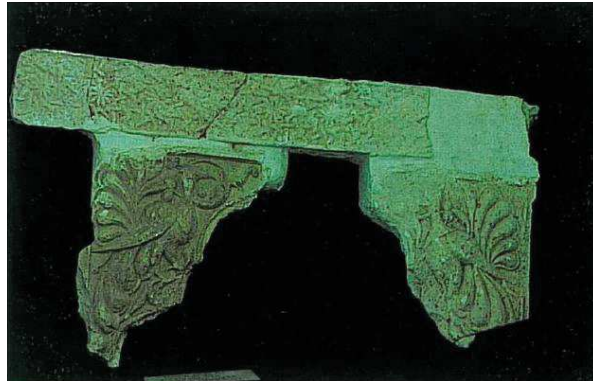
Tılsımlı anlamıyla karşımıza çıkan bir diğer tasvir örneğini, koruyucu olduğuna inanılan sfenks ve sirenler oluşturur. Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'nde görülen siren tasviri, gezegen sembolü olan rozetler arasında gösterilmiştir (Res.57)⁴²⁷.



Resim 58: Balıklı Kitabe Örneği ve Konya'da Bulunan Fil ve Gergedan Tasvirleri, Konya Kalesi (Mehmet Önder, 1962, a.g.e., s.18)

Taş süslemede fil, balık, gergedan gibi figürler de görülmektedir (Res.58). Oldukça geniş bir figür skalası sunan taş süsleme dönemin inaniş, üslup ve sanattaki gelişimleri göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Taş süslemede görülen figür zenginliğini, az sayıdaki alçı süslemelerde de bulabiliyoruz⁴²⁸. Bu dönemde yapılan alçı süslemeler genellikle saray buluntularıdır. Konya Alaeddin Köşkü'nde bulunan ve Konya İnce Minareli Medrese Müzesi'nde sergilenen çift başlı kartal, siren, tavus kuşu, ejder kabartmaları koruyucu anlamlarıyla karşımıza çıkar⁴²⁹.



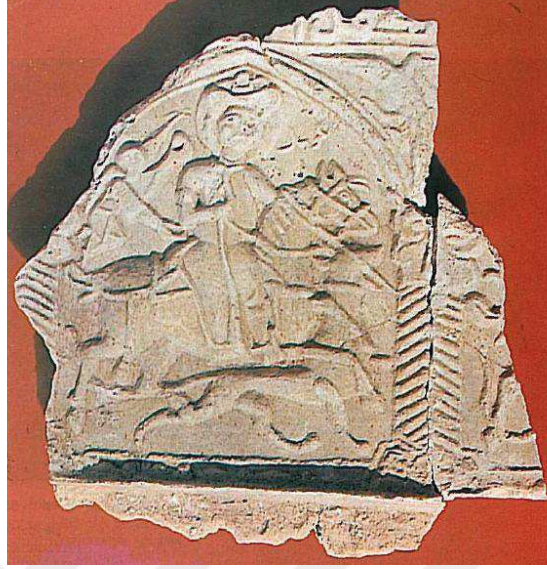
Resim 59: Tavus Kuşu, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.88)

⁴²⁷ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.52.

⁴²⁸ Anadolu sanatında alçı süslüme ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Lale Yüksel, Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Sanatında Alçı Süsleme (12.-14. Yüzyıllar), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1986.

⁴²⁹ Gönül Öney, 1992, a.g.e., ss.83-84.

İhtişamın göstergesi olan tavus kuşu ise Kubadabad Sarayı'nda bulunan nadir alçı eserlerden biridir (Res.59).



Resim 60: Av Sahnesi, Kubadabad Sarayı, 1236 (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.90)

Bu dönemin alçı süslemeleri oldukça az olmasına rağmen süslemede kullanılan konuların ve figür üslubunun, diğer malzemelerde görülen figür üslubu ile gösterdiği paralellik izlenebilmektedir. Kubadabad Sarayı'nda görülen atlı süvari figürü bu paralelliğin göstergesidir (Res.60).



Resim 61: Melek figürü, Kubadabad Sarayı, 1236 (Yusuf Acioğlu, a.g.m., s.7)

Öte yandan taş süsleme de gördüğümüz melek figürleri, bu paralelliğin bir göstergesi olarak alçı süslemede de karşımıza çıkmaktadır (Res.61)⁴³⁰.

Bu dönemin en nadir ve üstünde en az durulan konusu kuşkusuz fresklerdir. Şerare Yetkin'in tanıttığı Alara Kalesi'nin hamamındaki kubbenin içinde bulunan figürlü freskler oldukça önemlidir⁴³¹. Bu fresklerin çok fazla tahrip olduğu bilinir. Ancak buna rağmen iki insan figürünün tespiti yapılmıştır. Şerare Yetkin, bu iki figürden bir tanesinin çenesine kadar eksik olduğunu, sarı zemin üstüne siyah kontür çizgileriyle yapılan figürün, zengin süslemeli tirazlı bir kaftan giydiğini ve bir kolunun belinde, diğer kolunun yanındaki diğer figüre uzandığını belirtirken freskteki diğer figürün ise, uzun ve bol kollu olan giysisinde tirazın seçilemediğini, belki de bu iki figürün el ele tutuşup dans ettiğini aktarır⁴³². Saray hayatının ve eğlencenin resmedildiği bir diğer freskte yine sarı zemin üstüne siyah kontürle yapılmış olan ancak tahribat sebebiyle ayrıntı verilmemiş olan figürdür. Şerare Yetkin bu freskleri bir gezi esnasında incelediğini, gerekli koruma önlemleri alınmaması sebebiyle resimlerin oldukça hasar gördüğünü sıkça yinelemiştir.

Fresklerin görüldüğü bir diğer yapı ise Ahlat Boğatay/Şirin Hatun Kümbeti'dir. Bu yapının freskleri Yılmaz Önge tarafından tanıtılmıştır⁴³³. Yılmaz Önge, bu yapıda çiçek ve yapraklardan oluşan bir demetin iki yanında yüzü birbirine dönük iki tavus kuşunun oldukça ayrıntılı resmedildiğini, ancak bu yapıda bulunan fresklerin oldukça eksik olduğunu belirtmiştir⁴³⁴. Her iki yapının da resimlerine erişilememiş olup yapılan betimlemelere göre bu resimlerin de dönemin diğer figür üslubuyla hem konu hem de resimlenmeleri açısından paralellik gösterdiğini öngörebilmemiz mümkündür.

3.2.2. Çini

Anadolu Selçuklu Sanatı için geniş bir figür repertuarı sunan çini sanatı, Anadolu'ya Selçuklular ile birlikte gelmiştir⁴³⁵. Mimariye bağlı olarak gelişen çini, Anadolu Selçuklu sanatında dini ve sivil mimaride kullanılmıştır⁴³⁶. Dini mimaride kullanılan çini örnekleri

⁴³⁰ Yusuf Acioğlu, "Kubad Abad Sarayı Alçı Buluntuları", *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt XXIII, Sayı 2, 2014, s.7.

⁴³¹ Şerare Yetkin, "Sultan I. Alaeddin Keykubad'ın Alara Kalesi Kasrının Hamamındaki Freskler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Cilt 3, Sayı 3, 1970, ss.69-88.

⁴³² A.g.m., ss.84-85.; Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.108-109.

⁴³³ Yılmaz Önge, "Ahlat'ta XIII. Yüzyıl Nakışlarıyla Süslü Bir Eser Boğa-tay Aka-Şirin Hatun Kümbeti", *Önasya*, 6, 72, Ankara, 1971, ss.8-9, 21.

⁴³⁴ A.g.m., s.10.

⁴³⁵ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.93.; Çini sanatının İslam sanatındaki gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.; Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1986.

⁴³⁶ Dini mimaride kullanılan çiniler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, 1992, a.g.e., ss.94-99.

figürsüz olup, Anadolu'nun Selçuklu devrinde gök rengi ışıltılarla bezenmesine sebep olurken sivil yapılarda kullanılan çiniler, dönemin figür dünyasına ışık tutmaktadır. Anadolu Selçukluları, geçmişte sahip oldukları kültür birikimi ve Anadolu topraklarının kadim medeniyetlerden itibaren sahip olduğu kültür mirası ile birlikte yepyeni bir sentez oluşturmuştur⁴³⁷. Bu sentezin neticesinde ise sivil mimaride -saray, hamam ve köşklerde- karşımıza çıkan ve adeta gerçeğe masal diyarının birbirine karıştığı figürlü çiniler oluşmuştur⁴³⁸.

Konya'da Alaeddin Tepesi'nde yükselen Kılıçarslan Köşkü ya da bilinen bir diğer adıyla Alaeddin Köşkü, minai çini süslemeleri ile dikkat çekmektedir⁴³⁹.



Resim 62: Ejder Öldüren Atlı Süvari Tasviri Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.231.)

Bu köşkte yer alan çinilerde bağdaş kurmuş oturan insan figürleri, atlı süvari figürü, genellikle altı köşeli yıldız çinilerde karşımıza çıkmaktadır (Res.62-Res.65). Bu çiniler arasında özellikle atı üstünde ejder öldüren süvari figürü, oldukça ayrıntılı aktarımı ile dikkat çekicidir (Res.62).

⁴³⁷ M. Oluş Arık, "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.29.

⁴³⁸ Rüçkan Arık, *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000, s.74.

⁴³⁹ II. Kılıçarslan Köşkü çinileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Rüçkan Arık ve Oluş Arık, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, ss.225-238. Kılıç Arslan Köşkü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Friedrich Sarre, *Konya Köşkü*, (Çev. Şahabeddin Uzlu), TTK, Ankara, 1989.



Resim 63: Bağdaş Kurup Ud Çalan ve Bağdaş Kurup Oturan İnsan Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.235)

Yıldız çininin etrafını ise açık veya koyu mavi renkli zemin üstünde arabesk motiflerin yer aldığı geometrik formlu diğer çiniler ve haç formlu çiniler çevreler⁴⁴⁰.



Resim 64: Çeşitli İnsan Yüzü Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.237)

Bu çini örneklerinde yuvarlak yüzleri, çekik gözleri ile Türk tipini yansıtan figürler görülür (Res.63, Res.64). Bu tasvirlerde gördüğümüz yüzler tipik Selçuklu insanını gösterir.



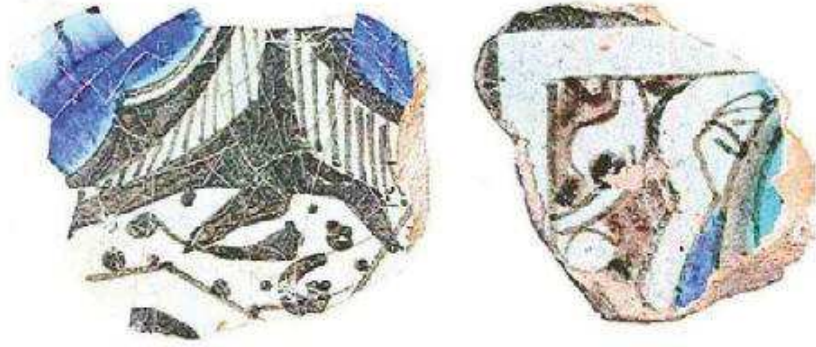
Resim 65: Atlı Süvari Tasvirleri, Kılıçarslan Köşkü (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.236)

⁴⁴⁰ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.235.

Ayrıca Konya Karatay Müzesi'nde sergilenen bir başka örnekte görülen atlı süvari figüründe; atın kuyruğunun bağlı olması, atın hareket halinde gösterilmesi ve figürün ayrıntılı aktarılmış olması Anadolu Selçuklu'nun çini sanatındaki gelişmişliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Res.65).

Bu sarayın çinileri, Selçuklu devrinin Anadolu'daki ilk çini örnekleri olması sebebiyle oldukça önem taşır⁴⁴¹. Öte yandan duvar çinisinde minai tekniğinin kullanıldığı tek yapının II. Kılıçarslan Köşkü olması da bu çinilerin önemini arttırmaktadır⁴⁴².

1224-1226 yılları arasında I. Alaeddin Keykubad'ın Kayseri'de yaptırmış olduğu Keykubadiye Sarayı, büyük bir havuz etrafındaki küçük yapılardan meydana gelmektedir⁴⁴³. Zeki Oral'ın yüzey çalışmaları sonucunda çini buluntulara rastlanmıştır⁴⁴⁴. Bu yapının ilk kazısı Oktay Aslanapa tarafından yapılmıştır⁴⁴⁵.



Resim 66: Bağdaş Kurup Oturmuş İnsan Tasvirlerine Ait Çini Parçaları, Keykubadiye Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.251)

Sarayın çinileri, dönemin taş tezyinatı ile benzerlik gösteren örgü ve geçme motiflidir. İlerleyen çalışmalar sonucunda bağdaş kurup oturmuş olan insan tasvirlerine ait kırık çini buluntuları elde edilmiştir (Res.66)⁴⁴⁶. Bu ayrıntı, Anadolu Selçuklu dönemindeki çinilerde belli bir resim programının varlığına işaret eder. Moğol tahakkümünde bu sarayın yıkılmasına rağmen dönemine ışık tuttuğu görülmektedir⁴⁴⁷.

⁴⁴¹ Mehmet Önder, *Konya Müzesi Çini Eserler Seksiyonu (Karatay Medresesi) Rehberi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961.

⁴⁴² Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.238.

⁴⁴³ Rüçkan Arık, 2002, a.g.m., s.253.

⁴⁴⁴ Zeki Oral, "Kayseri'de Kubadiye Sarayları", *TTK Belleten*, XVII, 68, 1953, ss.514-515.

⁴⁴⁵ Oktay Aslanapa, "Kayseri'de Keykubadiye Köşkeri Kazısı (1964)", *Türk Arkeoloji Dergisi*, XIII, 1, 1964, ss.19-40.

⁴⁴⁶ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.251.

⁴⁴⁷ A.g.e., s.253.

I. Alaeddin Keykubad tarafından 1221-1223 yıllarında yaptırdığı bilinen Alanya Sarayı'nın çini buluntularına ilk olarak bu alanda yapılan kazılar esnasında rastlanmıştır⁴⁴⁸, Alanya'da yazlık saray olarak kullanılan bu yapıda, sıraltı tekniğiyle yapılmış figürlü ve soyut desenli çiniler bulunmuş ancak bunların büyük kısmı kırılmış durumdadır⁴⁴⁹.



Resim 67: Diz Çöküp Oturan İnsan Tasviri Alanya Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.273)

Saraydan elde edilen buluntuların çoğu sıraltı ve bazıları ise lüster tekniği ile yapılmış yıldız ve haç formlu çinilerde; bağdaş kurup oturan insan figürleri, ayakta duran ve elinde balık tutan insan figürleri, diz çöküp oturan insan figürleri, çeşitli kuş ve hayvana rastlanır (Res.67)⁴⁵⁰.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin büyük saray komplekslerinin yanı sıra küçük ölçekli av, eğlence, konaklama amacıyla yaptırdıkları köşklerin varlıkları bilinmektedir⁴⁵¹. Bahsi geçen sebeplerle I. Alaeddin Keykubad'ın Akşehir'de bir kışlık köşk yaptırdığı düşünülür ve buradan elde edilen çiniler, bu köşkün bir av köşkü olmasını mümkün kılan veriler sunar⁴⁵².

⁴⁴⁸ Kazı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. M. Oluş Arık, "Alanya İçkale Kazıları (1985-1991)", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 1993, ss.13-27.

⁴⁴⁹ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.273.

⁴⁵⁰ Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.80.

⁴⁵¹ Rüçkan Arık, "Selçuklu Saray ve Köşkleri", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, YKY, İstanbul, 2002, s.263.

⁴⁵² Gönül Öney, "Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler", *Sanat Tarihi Dergisi*, XVI-I, 2005, s.228.



Resim 68: Kuş ve Lale Tasviri, Akşehir Müzesi (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.284)

Elde edilen çini buluntular arasında muhtemel çift kemerli bir nişe ait olan parçanın üstünde yer alan lale motifi, Selçuklu döneminde ender görülmesi sebebiyle önem taşır (Res.68)⁴⁵³. Gönül Öney, bu ender rastlanan durumu o dönemde Akşehir’de yabancı lale tarlalarının oluşuna ve bunun çini repertuarına yansıtılmış olabileceği şeklinde açıklar⁴⁵⁴. Bu yapının çoğunluğu sıraltı, bir tanesi lüster tekniğiyle yapılmış olan çinilerinden sekiz köşeli yıldız formlu olanlar Kubadabad Sarayı çinileri ile küçük nüans farklılıkları göstermesine rağmen benzerlik gösterirken; altı kollu yıldız şeklinde olanlar Aspendos Sarayı çinileri ile benzerlik gösterir⁴⁵⁵.



Resim 69: Geyik ve Tavşan Tasviri, Antalya Müzesi (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.267-268)

Antalya Müzesi’nde bulunan bir grup çini ise I. Alaeddin Keykubad’ın, Aspendos’taki Roma döneminden kalan antik tiyatroyu saray haline dönüştürdüğü yapıya

⁴⁵³ Şerare Yetkin, “Türk Çini Sanatından Bazı Örnekler ve Teknikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 1, 1965, s.72.

⁴⁵⁴ Gönül Öney, 2005, a.g.m., s.227.

⁴⁵⁵ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.282.; Şerare Yetkin, 1986, a.g.e., s.122.

aittir⁴⁵⁶. Sıraltı tekniğiyle yapılmış altı ve sekiz köşeli yıldız çinilerde, kuş figürleri, fantastik yaratıklar, çift başlı kartal, geyik, balık gibi figürler dikkat çeker (Res.69)⁴⁵⁷.

Kuşkusuz Anadolu Selçuklu dönemi çinilerinin en güzel örneklerinin yer aldığı Kubadabad Sarayı, 1949-1952 yılları arasında yapılan çalışmalar neticesinde bulunmuştur⁴⁵⁸. Bu çalışmanın ardından 1965 yılında Mehmet Önder, K. Otto-Dorn, Oluş Arık, Gönül Öney'in araştırmaları neticesinde saray tamamen ortaya çıkarılmıştır⁴⁵⁹. Büyük sarayı süsleyen çinilerin bir kısmı insitu olarak ortaya bulunmuştur⁴⁶⁰. Bu buluntuda çinilerin alt kısmının bir sıra halinde turkuaz renkli dikdörtgen çinilerden oluşurken, üst kısmın arabesk süslemeye sahip, sıraltı ve sırtüstü teknikte yapılmış çok renkli yazılı ve figürlü sekiz köşeli yıldız ile bu yıldızları bağlayan haç formundaki çinilerden oluşan zengin repertuarlı çini süsleme programı ortaya çıkmıştır⁴⁶¹. Küçük Saray'ın çinilerine ise yapının dışında rastlanmıştır⁴⁶². Rüçkan Arık'ın masal dünyası olarak tanımladığı çinilerde, çok çeşitli hayvan tasvirleri, fantastik yaratıklar, sultan arması, portre özelliğinde insan figürleri ve bitkisel bezemeler ile eğlence hayatı, saray hayatı gibi pek çok alana ait bilgi edinme şansı buluyoruz. Bu çinilerde çift başlı kartalın birçok versiyonu ve beraberinde birçok kuş türü; Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar izlenebilen hayvan üslubuna örnek teşkil edecek olan stilize tavus kuşu, kartal, boğa, pars, keçi, geyik tasvirleri karşımıza çıkmaktadır⁴⁶³.

⁴⁵⁶ Şerare Yetkin, 1986, a.g.e., s.121.; Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.83; Yapı ve çinileri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Oktay Aslanapa, "Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri", *Reşid Rahmeti Arat İçin, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1966, ss.5-25.*

⁴⁵⁷ Oktay Aslanapa, 1966, a.g.m., ss.11-14.; Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.265-269.; Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.83.

⁴⁵⁸ Kubadabad Sarayı'nın bulunması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Zeki Oral, "Kubad-abad Nasıl Bulundu?", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2, 2, 1953, ss.171-194.*

⁴⁵⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. K. Otto-Dorn ve Mehmet Önder, "Kubad-abad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu", *Türk Arkeoloji Dergisi, 14, 1-2, 1965, ss.237-248.*

⁴⁶⁰ Mehmet Önder, "Selçuklu Devri Kubad-abad Sarayı Çini Süslemeleri", *Sanat, Cilt V, 1977, s.104.*

⁴⁶¹ Mehmet Önder, "Selçuklu Kubad-abad Sarayı Çinileri", *Selçuk Dergisi, I. Alaeddin Keykubad Özel Sayısı Ayır Basım, 1988, s.32.*; Haç formu çiniler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Derya Serin, Kubad-Abad Sarayının Haçvari Çinileri Üzerindeki Bitkisel Süsleme, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2008.

⁴⁶² Rüçkan Arık, 2000, a.g.e., s.73.

⁴⁶³ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.300-301.



Resim 70: Çift Başlı Kartal Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.302)

Sarayın çinileri aynı zamanda Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınmış olan Şamanist inançları da içinde barındırır. Bu bağlamda Şamanizm'de koruyucu ruh olduğuna inanılan kartallar kimi zaman bu anlamıyla genellikle yıldız çinilerde karşımıza çıkmaktadır (Res.70)⁴⁶⁴. Gövde ve kanatları cepheden ve iki başı yana bakar şekilde profilden gösterilen çift başlı kartal figürleri, yıldız çinilerin üstünde sıkça tasvir edilmiş olan figürler arasında yer alırken bazen göğsünde yazan “Es-Sultan” yazısıyla I. Alaeddin Keykubad'ın arması olarak karşımıza çıkar⁴⁶⁵.



Resim 71: At Tasviri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.294)

Kökeni Orta Asya'ya kadar uzanan at figürü, Kubadabad Sarayı'nın çinilerinde de görülür. Hareketli bir şekilde tasvir edilmiş olan figürün koşum takımının ayrıntılı gösterilmiş olması çini ustalarının harekete duyduğu ilgi ve gözlemlerini yansıtmaktadır (Res.71)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Rüçkan Arık, 2000, a.g.e., s.79.

⁴⁶⁵ Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., ss.85-86.

⁴⁶⁶ Kubadabad çinilerindeki at figürü için bkz. Koza Kurt, Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Hayvan Figürlerinin Farklı Bir Yaklaşımla Seramik Yüzeylerde Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel



Resim 72: Tavus Kuşu Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.304)

Hristiyan sanatında cenneti, Antik dönemde sonsuzluğu/ölümsüzlüğü, İran'da tüyleri ile iktidarı sembolize eden tavus kuşu, birçok kültüre ait inançların izlerini taşıyarak sekiz köşeli ya da yıldızlardan elde edilen kare çinilere konu olmayı başarabilmiştir (Res.72)⁴⁶⁷.



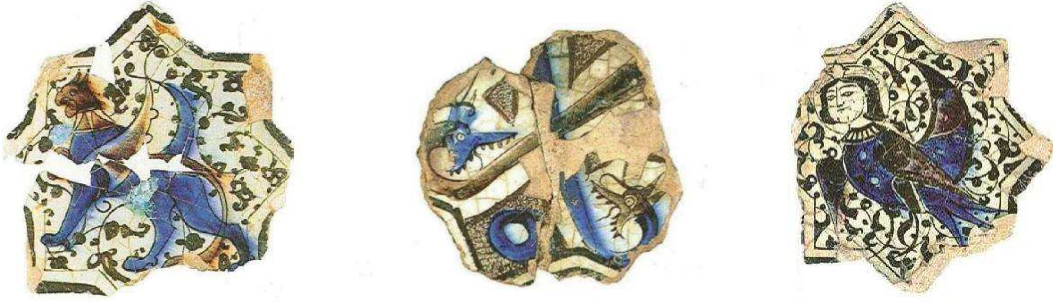
Resim 73: Köpek, Kurt ve Keçi Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.308-311)

Genellikle aynı duruşta gösterilmiş olan köpek figürleri, hareket halinde gösterilen kurt figürleri, keçi figürleri, bolluk bereket simgesi olan balık figürleri gerçek dünyanın sarayın çinilerine yansımaları gösterir (Res.73)⁴⁶⁸.

Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2012, ss.20-22.

⁴⁶⁷ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.304.; Rüçkan Arık, 2000, a.g.e., ss.95-96.; Koza Kurt, a.g.t., ss.57-58.

⁴⁶⁸ Rüçkan ve Oluş Arık, a.g.e., ss.306-312.



Resim 74: Grifon, Ejder ve Siren Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.312-313)

Sarayı bir masal diyarına çeviren siren, sfenks, grifon ve ejderler ise bize Anadolu Selçuklu sanatının bambaşka bir yönünü gösterir (Res.74)⁴⁶⁹.



Resim 75: Sfenks Tasviri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.313)

Siren figürlerinin genelinde kompozisyon ortaktır. Yüz tipi; oval suratlı, çekik gözlü, küçük ağızlıdır ve bu figürler sultanın sahip olduğu vasıflarla ilişkilendirilir (Res.75)⁴⁷⁰. Sfenks figürlerinin tıpkı sirenlerin sahip olduğu gibi olağan üstü güçleri olduğuna ve sarayı kötü ruhlardan, düşmanlardan, hastalıklardan koruduğuna inanılır ve bu figürlerin sirenlerin yüz tipinden tek farklı yüzlerinde görülen beneklerdir ⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Önder, "Kubadabad Harpi ve Simurg'ları", *Türk Etnografya Dergisi*, X, 1967, ss.5-17.; Lale Avşar, "Kubadabad Çinilerindeki Harpi-Şiren Figürünün İzini Sürerken", *Akademik Bakış Dergisi*, 31, 2012, ss.1-21.

⁴⁷⁰ Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.312.

⁴⁷¹ Rüçkan Arık, 2000, a.g.e., ss.122-125.



Resim 76: İnsan Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.314-315)

Saray çinilerinin bir diğer önemli grubunu insan figürleri oluşturur. Çiniler öyle ustalıklarla yapılmıştır ki söz konusu bu çinilerde dönemin eğlence hayatı, kılık kıyafet tarzı ve hatta sultanı görmek dahi mümkün kılınmıştır. İnsan figürü içeren çinilerde en geniş grubu cepheden gösterilen, bağdaş kurup oturan ve bazen elinde çeşitli nesnelere tutan insan figürleri oluşturur (Res.76, Res.77)⁴⁷².



Resim 77: Elinde Kadeh Tutan, Bağdaş Kurup Oturmuş İnsan Tasvirleri, Kubadabad Sarayı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.374)

Bu figürlerin elbise kollarının tirazlı oluşu, ellerinde dünya egemenliğini, sonsuzluğu işaret eden kadehi tutarken gösterilen figürlerin, o dönemin sultan ya da saray ileri gelenleri olduğuna işaret eder (Res.77)⁴⁷³.

Mevcut örneklerden yola çıkarak bu figürlerin yüz tiplerinin portre özelliği göstermiyor olması, pozlarıyla birbirlerine benzeyen ancak hiçbir zaman birebir aynı tasvir edilmemeleri sebebiyle çinilere zenginlik kattığını söyleyebiliriz. Dönemin her ayrıntısı

⁴⁷² Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.315.

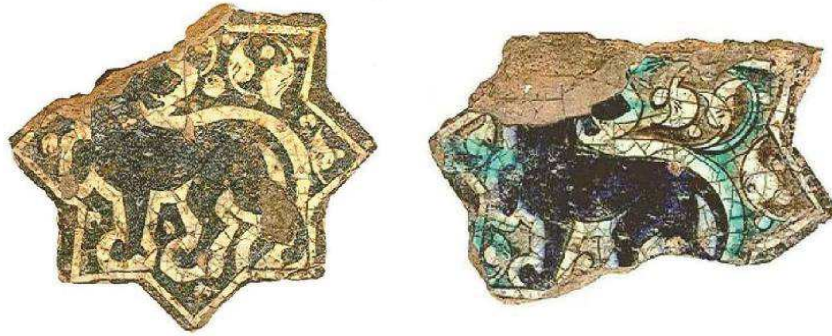
⁴⁷³ Rüçkan Arık, 2000, ss.131-135.

hakkında bilgi veren çinilerin saraylarda bu kadar yoğunlaşması sarayların, sultanın yaşam alanı olmasının yanı sıra onun bilgelik ve kudretini göstermesi sebebiyle bu yapılara önem verilmesinden kaynaklanmaktadır⁴⁷⁴.



Resim 78: Ördek Tasviri, Huand Hatun Hamamı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.256)

Kayseri’de I. Alaeddin Keykubad’ın eşinin 1236 yılında Kayseri’de yaptırdığı bilinen Huand Hatun Hamamı, çinilerle süslenmiş olması açısından farklı bir örnek teşkil eder (Res.78 – Res.80)⁴⁷⁵. Hamamın kadınlar bölümünde, ılıklık kısmında; dikdörtgen, haç şekilli ve sekiz köşeli yıldız şeklinde olan çiniler teknik form ve üslup açısından Kubadabad Sarayı çinileriyle benzerlik gösterir⁴⁷⁶.



Resim 79: Köpek Tasvirleri Huand Hatun Hamamı (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.256)

⁴⁷⁴ Ahmet Çaycı, *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Palet Yayınları, Konya, 2017, s.95.

⁴⁷⁵ Rüstem Bozer, “Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı XIV/I, 2005, ss.1-27.

⁴⁷⁶ Yılmaz Önge, “Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı”, *Önasya*, IV, Ankara, 1969, s.11.; Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., ss.255-256.

Çinilerde fil, insan, kuş, kaplan, köpek, ördek siren tasvirleri yer alır⁴⁷⁷. Bu buluntular arasında karşımıza çıkan diz çöküp oturan insan tasviri oldukça ilgi çekicidir (Res.80). Kubadabad Sarayı'nda bağdaş kurup oturan figür üslubu bu hamamda yerini diz çöküp oturan insan figürüne bırakmıştır.



Resim 80: Diz Çöküp Oturan İnsan Tasviri, Huand Hatun Hamamı, (Rüçkan Arık ve Oluş Arık, a.g.e., s.255)

Sema Gündüz, bu figürün elbise ayrıntılarından yola çıkarak bir saraylıyı gösterdiğini ancak bağdaş çökerek oturma şeklinin sultana özgü olması sebebiyle figürün diz çökmüş vaziyette tasvir edilerek bir saray mensubunu gösterdiğini aktarır⁴⁷⁸.

3.2.3. Seramik

Çini ile seramik temelde aynı hamur ve teknikle yapılıyor olmasına rağmen çini mimariye bağlı duvar seramiğini ifade etmesi; seramik diye adlandırdığımız bu tür eserlerin kullanma seramiği olarak taşınabilir küçük el sanatını ifade etmesi yönüyle birbirinden ayrılır⁴⁷⁹. Anadolu Selçuklu döneminden günümüze ulaşan zengin çini buluntularına kıyasla seramik sanatının gelişimini izleyebilecek kadar seramik buluntunun var olmadığı aşikârdır⁴⁸⁰. Diğer bir deyişle çini sanatının Anadolu'da, XII. ve XIII. yüzyıllarda, yaşadığı

⁴⁷⁷ Yılmaz Önge, a.g.m., s.11.

⁴⁷⁸ Sema Gündüz Küskü, "Hamamlara Taşınan İmgeler: Kayseri Huand Hatun ve Bursa Yeni Kaplıca Hamamlarındaki Çini Kullanımları Üzerine Düşünceler", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 11, 2013, ss.14-15.

⁴⁷⁹ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.93.

⁴⁸⁰ Yıldız Demiriz, "Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar", *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5, 1982, s.889. Türk-İslam seramikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Can Kerametli, "Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı", *Türkiyemiz*, 9, 1973, ss.11-20.

parlak ve özgün süreç seramik sanatında yaşanmamıştır⁴⁸¹. Anadolu Selçuklu dönemi seramikleri sırlı ve sırsız olarak üretilmiştir⁴⁸². Bu dönemin seramikleri sgraffito, slip, lüster, sıraltı ve minai teknikleri kullanılarak üretilmiştir⁴⁸³.



Resim 81: Balık Figürlü Kâse, Kubadabad Sarayı (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.111.)

Çeşitli tekniklerle üretilen seramik buluntuların süslemelerinde hayvan ve insan figürlerine, bitkisel bezemeye rastlayabiliyoruz. Bu hususta vereceğimiz ilk örnek, Kubadabad Sarayı buluntuları arasında karşımıza çıkmaktadır (Res.81). Eserde gördüğümüz balık figürü, kâsenin iç yüzünü tamamen kaplamaktadır. Balık figürlerinin arasında ise haşhaş ya da nar bitkisini anımsatan dallar bulunur. Kâsenin ağız kısmında çift sıra halinde yapraklı dal motifi görülür⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ Gönül Öney, “Selçuklu Seramik Sanatı”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, YKY, İstanbul, 2002, s.375.

⁴⁸² Çini teknikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hüsnüye Hilal Büyükçanga Eren, *Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2006, ss.19-22.

⁴⁸³ Gönül Öney, 1992, a.g.e., ss.105-107.

⁴⁸⁴ Muharrem Çeken, “Kubadabad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.113.



Resim 82: İnsan Figürlü Selçuklu Kâsesi (Yıldız Meriçboyu, a.g.m., s.210)

Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan bir başka seramik kâse örneğinde ise iki insan figürü görülür (Res.82)⁴⁸⁵. Figürlerden biri kâse yüzeyinin ortasında diğeri ise sağ tarafta durmaktadır. Yüz tipleri dönemin figür üslubuna uygundur. Sağ tarafta yer alan figürün başındaki börtün tepesi dörtgen şeklinde olup tepesinde mücevhere benzeyen süsleme yer alır⁴⁸⁶.

Dönemin diğser seramik örneklerine Ahlat buluntuları arasında rastlanmaktadır. Ahlat seramikleri süsleme açısından oldukça zengindir.



Resim 83: Tavşan, Fil, Kuş Tasvirleri, Ahlat Seramik Buluntuları (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.144, 146)

⁴⁸⁵ Yıldız Meriçboyu, "Figürlü Bir Selçuklu Kasesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, 1981, s.197.

⁴⁸⁶ A.g.m., s.198.

Bitkisel motifler, hayvan ve insan tasvirlerinin yanı sıra fantastik figürlerin de görüldüğü nadir örneklerdir. Hayvan figürleri açısından oldukça zengin olup bu figürlerin arasında kuş, fil, at, balık, ördek gibi tasvirler görülür (Res.83)⁴⁸⁷.



Resim 84: Ahlat Seramiği (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.141)

Ahlat'ta bulunan seramik ibrik örneğinde ise dönemin diğer resim faaliyetlerinde de karşımıza çıkan bağdaş kurup oturmuş şekilde gösterilen insan figürlerine rastlanmaktadır (Res.84).

Sekizgen bir gövdeye sahip, yüksek ince boyunlu ibrik lüster tekniği ile yapılmıştır⁴⁸⁸.

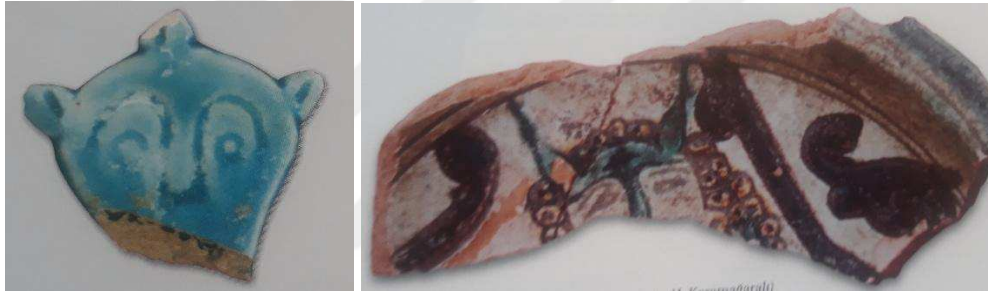
⁴⁸⁷ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nakış Karamağaralı, "Ahlat Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, ss.135-153.

⁴⁸⁸ Nakış Karamağaralı, a.g.m., s.141.



Resim 85: İnsan Yüzü Tasvirli Seramik Parçaları, Ahlat Seramik Parçaları (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.145)

Ahlat buluntuları arasında yer alan seramik parçalarda görülen yüzler ve seramik ibrikte yer alan insan figürlerinin yüzlerinin yuvarlak çehreli, yay kaşlı, çekik gözlü ve küçük ağızlı oluşuyla dönemin figür üslubunu yansıttığı görülmektedir (Res.84, Res.85).



Resim 86: Üç Kulaklı Cin ve Boynuzlu İnsan Tasvirleri, Ahlat Seramik Parçası (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.150)

Seramik örneklerde siren ve sfenks figürlerine oldukça ender rastlanmaktadır⁴⁸⁹. Fantastik figürlü örneklerden Ahlat seramik buluntuları arasındaki en ilginç olanlar üç kulaklı cin, boynuzlu insan şeklinde gösterilen iki tasvirdir (Res.86)⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Gönül Öney, "Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri", *Sanat Tarihi Dergisi*, 2, 2, 1983, s.88.

⁴⁹⁰ Nakış Karamağaralı, a.g.m., s.149.



Resim 87: Ahlat Seramik Parçası (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.150)

Ahlat kazısında bulunan bir kâseye ait parçada insan yüzlü bir Güneş tasviri görülmektedir (Res.87)⁴⁹¹. Bu figürün tam olarak neyi ifade ettiği bilinmemekle birlikte çinilerde gördüğümüz fantastik kompozisyonların, seramik eserlere de yansıdığını göstermesi açısından önemlidir. Bu kâsedeki Güneş figürünün yüzünde görülen ayrıntılar - çekik gözleri, birleşik kaşları ve yanağındaki beni- göze çarpar⁴⁹².



Resim 88: Sıraltı Kâse, Samsat Buluntusu (Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, a.g.e., s.175)

Akşehir Kurtarma Kazısı'nda bulunan seramiklerde ise yine birçok figürlü süslemenin yer aldığı buluntu ortaya çıkarılmıştır⁴⁹³. Samsat Kazısı buluntuları arasında bir

⁴⁹¹ Nakış Karamağaralı, "Ahlat Seramikleri", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt 1, 1995, s.37.

⁴⁹² Lale Bulut, "Anadolu Selçuklu Sanatında Maske Şeklinde İnsan Başı Tasvirleri ve İkonografik Kaynağı Üzerinde Düşünceler", *Sanat Tarihi Dergisi*, 10, 10, 2000, s.28.

⁴⁹³ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sevinç Gök-Gürhan, Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir, 2007.; Sevinç Gök-Gürhan, "Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, ss.157-170.

kâsenin iç yüzünde yer alan ve iki ayrı yöne bakan iki kuş figürü karşımıza çıkmaktadır (Res.88)⁴⁹⁴.

Söz konusu eserler bize Anadolu Selçuklu dönemi seramiklerinin diğer sanat eserlerinde gördüğümüz resim faaliyetleri ile paralel bir üslubun varlığını gösterir. Bu bağlamda malzeme değişse bile figür üslubu tutarlılığını muhafaza etmektedir.

3.2.4. Maden

Anadolu Selçuklu sanatının figür dünyasına kapı aralayan bir diğer alan maden eserlerdir. Bu eserlerde figürlü ve bitkisel bezemelerin kullanıldığı bilinmektedir⁴⁹⁵. Anadolu Selçuklu döneminden bilinen maden eser sayısı oldukça azdır⁴⁹⁶. Altın, gümüş, bakır, kurşun, tunç, pirinç gibi çeşitli madenlerden, çeşitli tekniklerle üretilen eserler önceleri sultanların lüks hayatlarında var olurken XII. yüzyılda yaşanan ekonomik kalkınma ile beraber kendisine yeni alıcılar/patronlar bulmaya başlamıştır. Böylece maden eser üretiminde artış yaşanmıştır⁴⁹⁷. XII. yüzyıl Anadolu’da Selçuklu sanatının en yoğun olduğu süreci gösterir ve maden sanatı yine Selçuklular ile birlikte bir yükseliş yaşar. Bu dönemin türleri ve formları açısından farklılık gösteren maden eserleri arasında kandil zarfları, şamdanlar, ibrikler, kazanlar, tabaklar, tavalar yer almaktadır⁴⁹⁸. Maden eserlerin oldukça süslü olduğu bilinmekte olup bu süslemelerde ise Anadolu Selçuklu sanatında sıkça karşılaştığımız insan figürleri, kuşlar, atlı süvari figürleri, ejder, siren, arslan, sfenks, grifon figürlerine rastlanmaktadır⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ Lale Bulut, “Samsat Kazısı Seramikleri”, *Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, s.175.; Samsat seramikleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Lale Bulut, Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir, 1991.

⁴⁹⁵ Maden eserler ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Esin Atıl, “İslam Maden Sanatı”, *İslam Kültürü (Çeşitli Konuları İle)*, Cilt 5, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.871- 892.; Ülker Erginsoy, *İslam Maden Sanatının Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1978.

⁴⁹⁶ Muharrem Çeken, “Maden Sanatı”, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, II, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2006, s.543.

⁴⁹⁷ Maden eserlerin üretildiği madenler ve teknikleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ülker Erginsoy, 1978, a.g.e., ss.7-49.

⁴⁹⁸ Muharrem Çeken, *Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Koleksiyonlarındaki Örnekler)*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999, s.134.

⁴⁹⁹ Muharrem Çeken, 1999, a.g.t., s.173.



Resim 89: 904-4508 Numaralı Bronz Aplik, Sadberk Hanım Müzesi (Fulya Bodur, a.g.e., s.89)

Sadberk Hanım Müzesi'nde 904-4508 envanter numarasıyla kayıtlı olan apliğin ortasında akik taşı, taşın iki yanında bağdaş kurup oturan insan tasvirleri yer almaktadır (Res.89)⁵⁰⁰. Taşın sol tarafındaki figür sol elinde nar, sağ taraftaki figür sağ elinde kadeh tutarken gösterilmiştir⁵⁰¹.



Resim 90: Bronz Kilit Parçaları, Sadberk Hanım Müzesi, XIII. Yüzyıl, Selçuklu (Fulya Bodur, a.g.e., s.93)

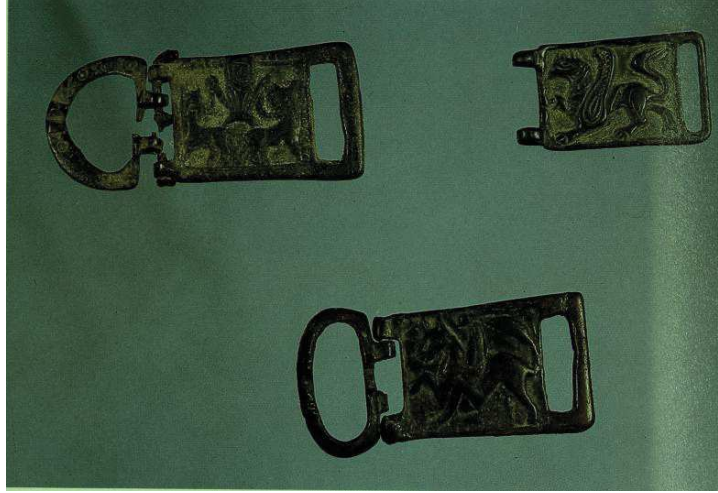
Sadberk Hanım Müzesi'nde İ.912-921 numaralarıyla kayıtlı olan kilit parçaları, farklı hayvan figürlerinden oluşmaktadır (Res.90). Richard Ettinghausen; keçi, at, pegasus, kentavros figürlerinin üstündeki yazı ve süslemeden yola çıkarak bu eserleri İran Selçukluları'nın yapmış olduğunu aktarır⁵⁰². Ancak bu eserlerin XIII. yüzyılda Anadolu'da kullanımda olduğu bilinmektedir⁵⁰³.

⁵⁰⁰ Fulya Bodur, *Türk Maden Sanatı*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, İstanbul, 1987, s.89.; Ülker Erginsoy, 1978, a.g.e., ss.434-436.

⁵⁰¹ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.134.

⁵⁰² Richard Ettinghausen, *Metalwork from Islamic Countries* University of Michigan, USA, 1943, s.12.

⁵⁰³ Fulya Bodur, a.g.e., s.93.; Ülker Erginsoy, 1978, a.g.e., s.347.



Resim 91: Bronz Kemer Tokaları, Sadberk Hanım Müzesi, XIII. yüzyıl, Anadolu Selçuklu (Fulya Bodur, a.g.e., s.94)

Sadberk Hanım Müzesi'nde yer alan kemer tokalarında ise grifon, pegasus gibi fantastik/masalsı figürlerin yanı sıra insan tasvirlerinin de yer aldığı görülmektedir (Res.91). XIII. yüzyılda üretildiği bilinen eserler Anadolu Selçuklu'ya atfedilir⁵⁰⁴.



Resim 92: Pirinç Şamdan, Sadberk Hanım Müzesi (Fulya Bodur, a.g.e., s.95)

Sadberk Hanım Müzesi'nde 3625 envanter numarasıyla kayıtlı olan pirinç şamdanın gövdesinde yer alan üç madalyonun içinde bağdaş kurup oturmuş, bir elinde kadeh tutan insan tasvirleri görülmektedir (Res.92)⁵⁰⁵. Fulya Bodur, eseri XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu'ya mal eder ve bu figürlerden birinin elinde balık tutmuş olduğunu, bu sebeple

⁵⁰⁴ Fulya Bodur, a.g.e., s.94.

⁵⁰⁵ Muharrem Çeken, 1999, a.g.t., ss.42-43.

Şubat ayını temsil ettiğini aktarmaktadır⁵⁰⁶. Üç insan tasvirinin yer aldığı şamdanın zemini bitkisel bezeme ile süslenmiştir.



Resim 93: Mine İşlemeli Bronz Kap, Avusturya Innsbruck Ferdinand Müzesi, XII. Yüzyıl, Anadolu (Ülker Erginsoy, 2002, a.g.e., s.387)

Avusturya Innsbruck Ferdinand Müzesi'nde bulunan ve kitabesindeki Artuk Emiri Rüknüddevele Davud (1114-1144) adından yola çıkarak XII. yüzyıla tarihlenen mine işlemeli bronz kap, ikonografisi bakımından ele alınan eserler içinde farklılaşmaktadır (Res.93)⁵⁰⁷. Bu eserin ortasında yer alan madalyonun içinde İskender'in göğe çıkışı gösterilmiştir⁵⁰⁸. Ortadaki figürü çevreleyen altı madalyonun içinde de çeşitli tasvirler yer almaktadır. Kabın içindeki madalyonlarda kartal, akbaba, arslan, kutsal ağaçlar görülürken madalyonların arasında dans eden insan tasvirleri ve stilize ağaçlar görülmektedir⁵⁰⁹. Bu eser, Bizans sanatının etkisini taşıdığını hem teknik hem de ikonografisi ile gösterir. Richard Ettinghausen bu eserde ortada görülen İskender figürünün, Artuklu emirini gösterdiğini ve bu emirin İskender ile bağdaştırılarak ona bir anlamda ölümsüzlük atfedildiğini aktarır⁵¹⁰. Ülker Erginsoy, bu kabın ya Anadolu'ya Horasan'dan gelen bir usta tarafından ya da

⁵⁰⁶ Fulya Bodur, a.g.e., s.95.

⁵⁰⁷ Ülker Erginsoy, "Maden Sanatı", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, YKY, İstanbul, 2002, s.387.

⁵⁰⁸ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.132.

⁵⁰⁹ Ülker Erginsoy, 2002, a.g.m., s.388.

⁵¹⁰ Richard Ettinghausen, "The Islamic Period", *Treasures of Turkey*, New York, 1966, s.167.; Canby, Sheila R. vd, a.g.e., ss.56-57.

Horasan'da görülen türdeki yazıyı başarıyla kopyalayabilen Anadolu'lu hatta belki ikonografisi sebebiyle Bizanslı bir usta tarafından yapılmış olabileceğine dikkat çeker⁵¹¹.



Resim 94: Çelik Ayna, TSM, XII. Yüzyıl, Anadolu (Ülker Erginsoy, 2002, a.g.e., s.394)

Bu dönem için tasviriyle dikkat çeken bir diğer eser, TSM'de 2/1792 envanter numarasıyla kayıtlı olan altın kakmalı aynadır (Res.94)⁵¹². Aynada Orta Asya kökenli atlı avcı figürünü çevreleyen bordürde gezegen ve burç sembolleri ile fantastik yaratıklar –ejder, grifon, siren- görülür⁵¹³. Yuvarlak yüzü, çekik gözleriyle Türk tipini yansıtan avcı figürünün başı halelidir. At figürünün koşum takımı ve kuyruğunun bağlı olarak gösterilmesi ile ayrıntılı tasvir edildiği anlaşılan kompozisyonda avcı figürü sağ eliyle atın dizginlerini tutarken, sol elinde bir doğan kuşu tutmaktadır⁵¹⁴. Atın karşısında duran ejder figürü ve avcının elindeki doğan kuşunun aynı tasvirde yer alması Orta Asya orijinli kompozisyonun Bizans kültüründeki St. George tasviri ile sentezlendiğini gösterir⁵¹⁵.

Maden eserler arasında adından en az söz edilen ancak döneminin ekonomisini, sanatsal anlayışını yansıtan bir diğer alan ise sikkelerdir. I. Süleyman Şah'tan itibaren gördüğümüz sikke üretiminde gelişen bir sanat anlayışı karşımıza çıkmaktadır⁵¹⁶.

⁵¹¹ Ülker Erginsoy, 2002, s.388.

⁵¹² Richard Ettinghausen, 1966, a.g.m., ss.166-167.

⁵¹³ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.123.

⁵¹⁴ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.67.

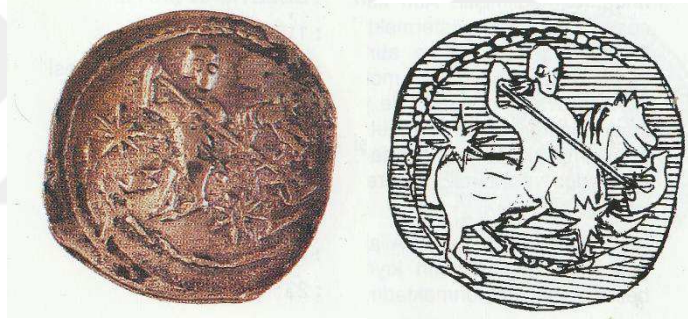
⁵¹⁵ Ülker Erginsoy, 1978, a.g.e., s.458. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, "İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anatolia*, XI, Ankara, 1969, ss.121-138.

⁵¹⁶ Anadolu Selçuklu dönemi sikkeleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Şevki Nezih Aykut, *Türkiye Selçuklu Sikkeleri I, I. Mesud'dan I. Keykubad'a Kadar (510-616/1116-1220)*, Eren Yayıncılık, İstanbul, 2000.; Oğuz Güler ve Halit Erkiletlioğlu, *Türkiye Selçukluları ve Sikkeleri*, Erciyes Üniversitesi Basımevi, Kayseri, 1996.



Resim 95: I. Mesud'un Sikke Örneği (Ön ve Arka Yüz), Yapı Kredi Bankası Müzesi (Env. No. 8202), XII. Yüzyıl (Gündegül Parlar, a.g.e., s.28)

Figürlü sikke basımı I. Mesud ile başlamıştır. Bu dönemin sikkesi ekonominin yeterince güçlü olmaması sebebiyle bakırdan yapılmıştır. I. Mesud'a ait sikkenin ön yüzünde, başı inci dizisi boncuk şeklinde haleli atlı süvari figürü; arkasında sultanın unvanının verildiği yazı bulunur (Res.95)⁵¹⁷.



Resim 96: Malatya Meliki Kayser Şah'ın Sikke Örneği (Ön Yüz ve Ön Yüz Çizimi), Yapı Kredi Bankası Müzesi (Env. No. 8325), XII. Yüzyıl (Gündegül Parlar, a.g.e., s.46)

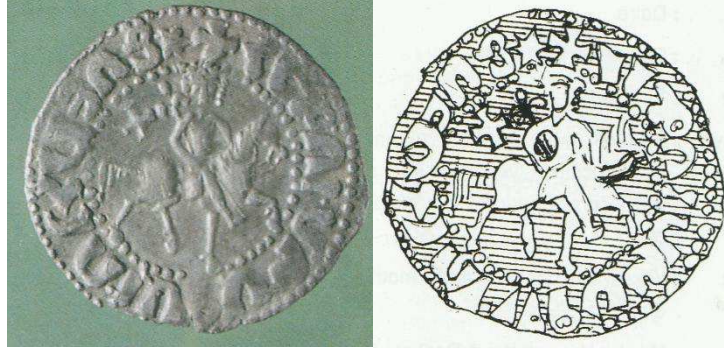
Bizans etkisinin izlenebildiği bir tasvir örneği II. Kılıç Arslan'ın oğlu Malatya Meliki Kayser Şah'ın sikkesi üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Res.96). Sikkede süvari figürü ve bu figürün atının ayakları altında yer alan ejder figürü görülür⁵¹⁸. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde 1068 envanter numarasıyla kayıtlı olan sikkenin deformasyonu sebebiyle kompozisyon net görülmez ancak at üstündeki figür, elindeki mızrağı ve hedef aldığı ejder bellidir⁵¹⁹. St. George kültürünün yansıması olan kompozisyon sikke üstünde de karşımıza çıkmasıyla tutarlı bir resim/sanat varlığının izini sürebilmemize olanak tanır.

⁵¹⁷ Gündegül parlar, a.g.e., s.30.

⁵¹⁸ Özden Süslü, "Figürlü Bir Taş Üzerine Düşünceler", *Sanat Tarihi Dergisi*, 3, 3, 1984, s.171

⁵¹⁹ Gündegül Parlar, a.g.e., s.46.

Anadolu Selçuklu döneminin sikkelerinde genellikle Bizans ve İslam sentezinin görüldüğü figürlü sikkelerde sıkça rastlanır. Bu sikkelerin ön yüzü genellikle figürlü olup arkasında halife ile sikkeyi kestiren sultanın isim ve unvanları yer almaktadır.



Resim 97: I. Alaeddin Keykubad'ın Figürlü Sikke Örneği (Ön Yüz ve Ön Yüz Çizimi), XIII. Yüzyıl, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Env. No. 1106) (Gündegül Parlar, a.g.e., s.63)

Selçuklu döneminin her anlamda altın çağını yaşadığı I. Alaeddin Keykubad döneminin sikkeleri ise altından olup atlı süvari figürünün devamlılığını göstermesi açısından önem teşkil eder (Res.97). Elinde üç çatal mızrak tutan süvari figürünün bulunduğu sikkede figürün başı inci dizisi boncuk şeklinde halelidir⁵²⁰.



Resim 98: II. Gıyaseddin Keyhüsrev Figürlü Sikke Örneği, (Ön Yüz), Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Env. No. II-1712-35/6), 13. Yüzyıl

Figürlü sikkelerin en sanatsal örnekleri belki de II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in büyük aşkının yansımaları da ihtiva eden Şir-i Hurşid motifli sikkelerdir (Res.98)⁵²¹. Arslanın

⁵²⁰ A.g.e., s.62.

⁵²¹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hayrunnisa Turan, "Şir u Hurşid Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 51, 2017, ss.445-475.

üstünde, insan yüzüyle gösterilen Güneş diski İran kökenlerinin yanı sıra Ortaçağ Anadolu kültüründe astrolojik anlamıyla, Güneş ve aslan burcuyla ilgili olarak, yer edinmiştir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi İslami Sikke Seksiyonu'nda II-1712-35/6 envanter numarasıyla kayıtlı olan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in sikkesinde; ön yüzünde hareket halinde bir arslan figürü ve hemen üstünde insan yüzlü Güneş ve bu motifi çevreleyen yazı şeridi bulunur. Arka yüzünde ise hükümdarın adının, unvanının yazılı olduğu bilinir⁵²².

Bu dönemin maden sanatı, diğer sanat alanlarında gördüğümüz tasvirlerle paralellik göstermesi açısından oldukça önemlidir.

3.2.5. Ahşap ve Tekstil

Anadolu Selçuklu sanatı dâhilinde figür yansımalarının bir diğer kolunu ise dönemin kumaş, halı, ahşap süslemelerinde bulmaktayız. Selçuklu döneminin ahşap sanatı hakkında oldukça az çalışma olmasına rağmen, Anadolu'da var olduğu bilinen bu sanatın günümüze ulaşan örnekleri sınırlı sayıdadır⁵²³.

Ahşabın başlıca kullanım alanı kapı ve pencere kanatları, camilerde minberler – bazen mihraplar- olarak karşımıza çıkar⁵²⁴. Bu örneklerde ahşap üstünde geometrik ve bitkisel bezemelerin işlendiği ve nadiren insan ve hayvan figürlerine yer verilmiş olduğu bilinmektedir⁵²⁵. Bu örnekler, geleceğe aktarılabilmesi amacıyla çeşitli müzeler tarafından muhafaza edilmektedir. Ankara Etnografya, İstanbul Türk ve İslam Eserleri, Konya İnce Minareli Medrese, Doğu Berlin Devlet müzelerinde bahsi geçen eserlerin yer aldığı bilinir⁵²⁶.

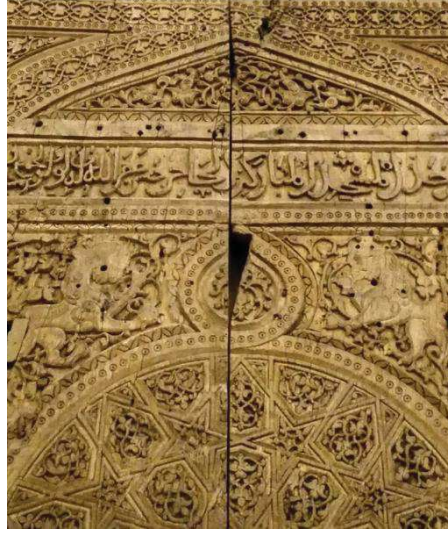
⁵²² Kübra Karabulut, Anadolu Selçuklu Dönemi Sikkelerinden Örnekler, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, Ankara, 2016.

⁵²³ Rüstem Bozer, "Ahşap Sanatı", *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt II, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s.533.

⁵²⁴ Yıldız Demiriz, a.g.m., s.904.

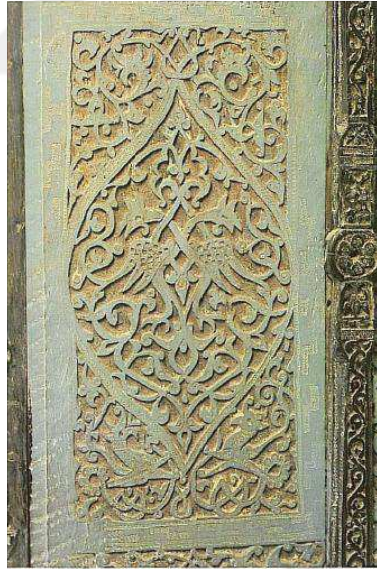
⁵²⁵ Ayla Ersoy, *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1993, s.5.

⁵²⁶ Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.137.



Resim 99: Ankara Hacı Hasan Cami'sinin Arslanlı Kapısı, Ankara Etnografya Müzesi (Kübra Karabulut Arşivinden)

Ankara Etnografya Müzesi'nde yer alan Ankara Hacı Hasan Cami'sinin kapısında arslan figürleri, Akşehir Kileci Mescidi'nin kapısında ise horoz ve ejder kabartmaları görülmektedir (Res.97, Res.98)⁵²⁷.



Resim 100: Çift Başlı Horoz ve Ejder Figürlü Ahşap Kapı, Akşehir Kileci Mescidi (Gönül Öney, 1992, a.g.e., s.150)

⁵²⁷ Ayla Ersoy Akşehir Kileci Mescidi'nin kapısında yer alan çift başlı hayvanın kartal olduğunu söylemektedir. Bknz. Ayla Ersoy, a.g.e., s.5.; Ancak Turgay Yazar bu figürün çift başlı horoz olduğunu belirtmektedir. Bknz. Turgay Yazar, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu", *Bilgi Dergisi*, Sayı 42, s.8.; Aynı görüşü bir diğer makalesinde de belirtmiştir. Bknz. Turgay Yazar ve Abdülkadir Dündar, "Türk-İslam Sanatında 'Horoz' İkonografisi", *Kök Araştırmalar Dergisi*, Cilt II, Sayı I, 2000, s.220.

Marco Polo, seyahatnamesinde Anadolu’da dünyanın en güzel halılarının dokunduğunu aktarmaktadır⁵²⁸. Halı dokumanın Orta Asya’dan itibaren Türkler tarafından rağbet gördüğü bilinmektedir⁵²⁹. Türkler tarafından yapılmış halıların genelinde Gördes/Türk Düğümü görülmektedir⁵³⁰. Bu halılar arasında günümüze ulaşmış ve Anadolu Selçuklu’ya atfedilen sınırlı sayıda örnek bulunmaktadır. Bu alanda karşımıza çıkmayan figürlü örnekler kumaş dokumalarında görülmektedir.



Resim 101: Çift Başlı Kartal, İpek Kumaş Örneği (Canby, Sheila R. vd., a.g.e., s.240)

Anadolu’da üretilen kumaşlar hakkında bilgilerimizin yetersiz olmasına karşın bu dönemden kalan örnekler üstünde iri madalyonlar içinde yer alan figür uygulamalarına rastlanmaktadır⁵³¹. Bu bağlamda karşımıza çıkan ipek bir kumaş örneğinde çift başlı kartal figürü görülür (Res.99).

Anlatılan tüm resim faaliyetlerinin yanı sıra Anadolu’da XIII. yüzyılda Mevlana çevresinde de resim faaliyetinin varlığını biliyoruz⁵³². Ayrıca XIII. yüzyılda Anadolu’da yaşamış olan iki Hıristiyan ressamın adını da bilmekteyiz. Bunlar Eflaki’nin “Resim sanatı ve tasvirde eşleri benzerleri yoktu.” dediği Kaluyan ve Aynüddevedir⁵³³. Kaluyan ve

⁵²⁸ Marco Polo, a.g.e., s.20.

⁵²⁹ Gönül Öney, 1992, s.155.

⁵³⁰ Yıldız Demiriz, a.g.m., s.908.; Anadolu’da üretilen halılar ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bekir Deniz, “Anadolu-Selçuklu Halıları”, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, YKY, İstanbul, 2002, ss.369-373.

⁵³¹ A.g.m., s.915.; Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, 1992, a.g.e. ss.165-168.

⁵³² Mevleviler’in resim faaliyetleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Şahabettin Uzluç, *Mevlevilerde Resim Resimde Mevleviler*, T.C. İş Bankası Yayınları, Ankara, 1957.

⁵³³ Ahmed Eflaki, a.g.e., s.429.

Aynüddeve'nin Mevlana'nın çevresinde yaşadığı bilinir⁵³⁴. Gürcü Hatun, Kayseri'ye gitmeden önce Aynüddeve'ye Mevlana'nın yirmi portresini yaptırmıştır⁵³⁵. Gürcü Hatun'un yanında taşıdığı bilinen bu yirmi resim, Aynüddeve'nin portredeki başarısını da ispat etmektedir. Dönemin diğer ressamı Kaluyan ise İstanbul'da Meryem ve İsa'nın bir resmini görür. Kaluyan'ın bu resmi eşsiz olarak nitelemesi üzerine Aynüddeve resmi görmek için İstanbul'a gider ve bir sene resmin bulunduğu manastırda kalır⁵³⁶. Aynüddeve, manastırdan resmi çalarak Konya'ya getirip Mevlana'ya gösterir; Mevlana resmi beğenir ancak Aynüddeve'nin resme âşık olmasını eleştirir⁵³⁷. Anlatılan bu ayrıntılar Anadolu'da resim faaliyetlerinin yoğunluğunu ve saray çevresinden ayrı resim faaliyetinin varlığını gösteriyor olması bakımından önemlidir. Öte yandan Kaluyan ve Aynüddeve'nin İstanbul'a bir resim görmeye gitmesi ise oldukça önemli bir ayrıntıdır. Bu durum dönemin ressamlarının birbirinin yaptığı işleri takip ettiğini, Bizans sanatında var olan tasvirleri görme imkânı bulduklarını gösterdiği gibi dönem ressamlarının Anadolu Selçuklu sanatı için çalışıyor olmalarına rağmen Bizans sanatı/resmi ile ilişkilerini kesmediklerini gösteriyor oluşuyla da önem taşımaktadır.

Aktarılmış olan tüm bu bilgiler ışığında Anadolu Selçuklu'nun figür dünyası özetlenmiştir. Farklı malzeme türleri üstünde tespit edebilen örneklerin birbirine benzer şekilde tasvir edilmiş olması bu dönemin kendi içinde tutarlı ve gelenekselleşmiş bir figür dünyası yarattığı kanısına varmayı mümkün kılmaktadır. Öte yandan Selçuklular'ın önceden sahip olduğu inanç ve kültür yapısını Anadolu'ya taşıdığı ve burada yeni kültürler ile etkileşime girmiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Anadolu'da Selçuklu dönemi, bu coğrafyanın çok çeşitli ve çok kültürlü yapısının sentezini yansıtan sanatsal üretimlerin gerçekleşmesine vesile olmuştur.

⁵³⁴ Haşim Karpuz, "Kaluyan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 24, İstanbul, 2001, s.269.; Kaluyan'ın Mevlana'yı tanıdıktan sonra Müslüman olduğunu biliyoruz. Bknz. Şahabettin Uzluç, a.g.e., s.29. Kaluyan hakkında ayrıntılı bilgi için bknz. O. Cezmi Tuncer, "Mimar Kölük ve Kaluyan", *Vakıflar Dergisi*, 19, 1985, ss.109-118.

⁵³⁵ Ahmed Eflaki, a.g.e., ss.348-349.Şahabettin Uzluç, a.g.e., ss.20-22.; Mehmet Başbuğ ve Fatih Başbuğ, "Mevlana ve Mevlevilik Felsefesinin Resim Sanatı'na Etkisi", *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik Ulusal Sempozyumu Bildiriler*, Konya, 2007, ss.490-491.; Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. Hamit Arbaş, "Mevlana ve Resim: Gürcü Hatun'un Kayseri Yolculuğu ve Ressam 'Aynü'd-Devle-i Rumi'", Gürcü Hatun ile ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. Ömer Subaşı, "Selçuklu Devleti'nde Güçlü Bir Kadın: Gürcü Hatun Tamara", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 33, 2016, ss.384-401.

⁵³⁶ Ahmed Eflaki, a.g.e., s.429.

⁵³⁷ Emine Yeniterzi, "Mevlana'nın Gayrimüslimlerle Dialogu", *III. Uluslararası Mevlana Kongresi Bildiriler*, Konya, 2003, s.165. Aynüddeve, Mevlana ile yaşadığı bu olaydan sonra Müslüman olmuştur. Bknz. Şahabettin Uzluç, a.g.e., s.24.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

NASREDDİN SİVASI'NİN TEZKİRESİ (PARİS BN, PERSİAN 174)

Bu başlık altında çalışmanın konusu olan esere ilişkin elimizde olan bilgiler paylaşılmıştır.

4.1. Yazarı

Eserin yazarına ilişkin kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır⁵³⁸. Nasreddin Sivasî'ye ait bilgilerimiz sadece eser içinde kendisine ait paylaştığı bilgilerle sınırlıdır. Nasreddin Sivasî'nin nerede doğduğu, nerede büyüdüğü, ailesi ve eğitimi hakkında hiçbir bilgiye rastlanamamıştır.

Eser içinde kendisini İbni Ali Sicistani olarak tanıtan yazar, kendisinin bir remmal olduğundan bahseder. Remmal, remil falı bakan kimseye verilen addır. Remil, sözlükte kum, kumlu arazi anlamına gelmekte olup Ortaçağ'da yaygın olarak bakılan bir fal türünü ifade eder⁵³⁹. Remil falı; remmallerin kayıp eşyayı bulmak, geleceğe dair merak edilen sorulara cevap verebilmek, bir işin sonucunun hayırlı olup olmayacağı konusunda bilgi verebilmek maksadıyla kum, un, tahta ya da kâğıda çizdikleri çizgilerle bakılan bir fal çeşididir⁵⁴⁰. Ortaçağ'da bir ilim olarak kabul edilen ve bu süreçten itibaren yaygın bir kullanım alanı bulan remilin kökeni İbni Haldun'un aktarımına göre; "Peygamberlerden biri çizgiler çiziyordu, her kimin çizgisi onun çizgisine benzer ise, bu çizgi o peygamberin çizgisi sayılır." hadisi ile Danyal ve İdris peygambere dayandırılarak remil falı, bir anlamda meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır⁵⁴¹. Nasreddin Sivasî'nin de kendisini remmal olarak tanıtmayı Ortaçağ'da bir ilim olarak kabul edilen ve oldukça yaygın şekilde uygulanan remil falı ile gelecekte haber verdiği kanısını oluşturmaktadır. Ancak eser içinde bu özelliğine

⁵³⁸ Eserin yazarı hakkında, dönem kaynaklarına bakılmıştır. Yazarın ismi sadece İran Edebiyatı Tarihi adlı yayında geçmekte olup bu yayında sadece ismi bulunmakta yine hakkında bir bilgi verilmemektedir. Bknz. Zibunullah-i Safa, *İran Edebiyatı Tarihi*, (Çev. Hasan Almaz), Cilt 2, Nüsha Yayınları, İstanbul, 2005. Erzurum Atatürk Üniversitesi Fars Dili Edebiyatı Bölümü'nde Prof. Dr. Nimet YILDIRIM ile de görüşme sağlanmış olup, yazar hakkında bir bilgi edinilememiştir.

⁵³⁹ İlyas Çelebi, "Remil", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 34, İstanbul, s.555.; Sennur Sezer, *Osmanlıda Fal ve Falnameler*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1998, s.43.

⁵⁴⁰ İlyas Çelebi, a.g.m., s.555. Bu falın nasıl bakıldığına ilişkin ayrıntılı bilgi için bknz. Sennur Sezer, a.g.e., ss.43-73.; İbni Haldun, *Mukaddime*, Cilt I, (Çev. Zahir Kadiri Ugan), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1997, ss.278-283.

⁵⁴¹ İbni Haldun, a.g.e., s.279.

vurgu yapan bir ayrıntının olmaması ve bu fal çeşidine ait herhangi bir bilgi bulunmaması sebebiyle hakkında söyleyeceklerimiz bundan öteye gitmemektedir.

Nasreddin Sivasi'nin, eserin 129b sayfasından, mahlasının Nesir olduğunu öğrenmiş bulmaktayız.

Yazar; *Hakikatlerin Derecesi* olarak yazdığı bölümün başında, sayfa 51a'da, eserin 10 Nisan 1272 yılında Aksaray'da kaleme aldığını belirtmiştir. Eserin 133a sayfasından başlayan *Munis el-Havarif* adını verdiği bölümün başında bu eserin 1273 yılının Mayıs ayının ortalarında Kayseri'de kaleme aldığını aktarmıştır. Bu noktada Nasreddin Sivasi'nin Anadolu'ya nereden geldiğini ya da Anadolu'da mı doğduğunu bilmiyor olmamıza rağmen 1272 ve 1273 yıllarında kesin olarak Anadolu'da yaşadığı sonucuna varmamız mümkündür. Eser içinde kendisine dair başka bilgiye yer vermeyen Sivasi'nin nerede ve ne zaman öldüğü bilgisine de vakıf değiliz.

4.2. Eserin Fiziksel Özellikleri

Eser, Paris Milli Kütüphanesi'nin Farsça el yazmalar bölümünde Persian, 174 numarası ile kayıtlıdır. Eser, Paris Milli Kütüphanesi'ne M. Thevenot'nun (no.175) kütüphanesinden gelmektedir (Eski tasnif numarası Regius 1553). Eserin 1a sayfasında; esere Fransızca not düşüldüğü görülmektedir. Bu notta “*Bir Fars Kralı'nın Hikayesi*” yazmaktadır. Yine aynı sayfada “*Armain*” imzası bulunmaktadır⁵⁴². Bu yazı ve imza muhtemel eserin kütüphane kaydını gerçekleştiren kişiye aittir.

146 varaktan oluşan eserin, edinilen bilgiye göre kütüphaneye gelmeden önce ıslandığı ve eserin sayfalarının birbirinden ayrılmış olduğu bilinmektedir. Bu sebeple eserin deforme olduğu ve birçok resminin silindiği gözlemlenmektedir. Kütüphaneye girdikten sonra eserin sayfaları birleştirilmiş ve eser koyu kahverengi modern ciltle kaplanarak muhafaza edilmiştir. Mevcut haliyle eserin eni 170, boyu 255 milimetredir. Yazılı alanların ise genellikle 113x195 milimetre olduğu bilinmektedir. Eserin yazıları genellikle koyu kahverengi ve siyah mürekkeple yazılmıştır. Sülüs ve nesih hatla yazılmış olan eserin içindeki başlıkların; mavi, yeşil, kırmızı, sarı renkle yazılmış olduğu görülür.

Eser, incelendiğinde önce metnin yazıldığı daha sonra resimlerinin yapılmış olduğu kanısına varılmıştır. Eserin sayfaları arasında, muhtemelen resim için ayrılmış boş kısımlar

⁵⁴² Francis Richard, *Catalogue des manuscrits persans: Ancien fonds*, Bibliothèque Nationale, France, 1989, s.195.

görülmesinin yanı sıra, metinde bahsedilen bazı figürlere ilişkin resimlerin bulunmayışı bu savı güçlendirir niteliktedir.

4.3. Konusu

Nasreddin Sivasi tarafından, 1272 ve 1273 yıllarında yazılmış olan eser Arapça ve Farsça olmak üzere iki dil kullanılarak yazılmıştır. Eser, üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün adı bilinmemekle birlikte bu bölüm dışında eserin, *Hakikatlerin Dereceleri (Dakaik el-Hakaik)* olarak adlandırılan ikinci bölümü ve *Munis el-Havarif* olarak adlandırılan üçüncü bölümü bulunmaktadır.

Eserin ilk bölümünden *Hakikatlerin Dereceleri* bölümünün sonuna kadar eserin konusunu büyü ve astroloji oluşturur. Elyazmanın konusu 1a sayfasından, 132b sayfasına kadar bir bütünlük sağlamaktadır. Bu bölümler nesir olarak yazılmıştır. *Munis el-Havarif* bölümünde, Nasreddin Sivasi'nin şiirleri bulunmaktadır. Bu bölüm nesir ve nazım şeklinde yazılmıştır. Ayrıca ithaf sayfası bu bölümde yer almaktadır. Bu noktada dikkat çeken bir husus eserin ithaf sayfasında III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ait unvanın bulunmamasıdır.

Eserin ilk sayfasından itibaren melekler (Kat.1, Kat.2, Kat.4, Kat.6, Kat.9, Kat.11, Kat.12, Kat.14-Kat.16, Kat.19-Kat.23, Kat.25, Kat.37, Kat.39, Kat.40, Kat.42, Kat.43, Kat.44, Kat.46, Kat.48, Kat.50, Kat.51), cinler (Kat.3, Kat.7, Kat.13, Kat.17, Kat.47, Kat.49) esere konu olmaya başlar. Bu melekler, bazen Ay hanesinin meleği olarak, bazen de herhangi bir görevi olan ancak kategorize edilmemiş haliyle karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca eserin içinde büyük meleklerin hizmetinde olan, birçok meleğin ismi sıralanmaktadır.

Eser, Ay haneleri ile başlamaktadır. Ay hanesi ya da Ay menzili olarak bilinen astrolojik kavram, Ay'ın Dünya'nın çevresindeki dönüşünü yirmi sekiz günde tamamlamasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Ay, yirmi sekiz gün boyunca farklı açılar oluşturur ve bu esnada sabit yıldızların hizasına denk gelir. Bir diğer deyişle, bu döngü esnasında Ay ve sabit yıldızların açısı kesişir. Esasında Ay haneleri de bu kesişim noktalarını ifade eder. Yirmi sekiz gün boyunca Ay, bir haneye uğramış kabul edilir ve Ay haneleri isimlerini, Ay'ın kesiştiği sabit yıldızdan almaktadır. Bu haneler; Şarteyn, Buteyn, Süreyya, Dübran, Hak'a, Hena, Zira, Nesre, Tarfa, Cephe, Zebra, Surfa, Ava, Semmak, Gufur, Zibana, İklil, Kalp, Şevle, Neaim, Belde, Saaddüzzabih, Saudbela, Saaddüssud, Saadulahbiyye,

Ferülmukaddem, Ferülmüahhir, Erreşa olarak adlandırılmaktadır⁵⁴³. Eserde, bu hanelerin melekleri ve bu meleklerin tılsımları işlenen konular arasında yer almaktadır.

Eserin 1a sayfasından 133a sayfasına kadar melekler ve cinler eserin konusu olmuştur. Kur'an'da ateşten yaratıldığı aktarılan ve Allah'a ibadet etmediği söylenen cinler (Kat.3, Kat.7, Kat.10, Kat.13, Kat.17, Kat.47, Kat.49), metin içinde kötülüğün saf hali olarak beyan edilmemiştir.

Metin içinde, altı gezegen ve bu gezegenlerin görüşleri konu olarak işlenmiştir. Eserin üretildiği dönemde ve İslam astrolojisinde gezegenler; Kamer (Ay), Müşteri (Jüpiter), Merih(Mars), Zühal(Satürn), Şems(Güneş), Utarid/Atarud (Merkür), Zühre (Venüs) olarak bilinmekteydi. Eserde bu isimlerle yer alan gezegenler ve bu gezegenlerin etki alanlarından bahsedilmiştir. Ayrıca bu gezegenlerin etkisinin hissedildiği dönemlerde yapılacak hayırlı işler sıralanmıştır. Bu konulara tezin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir. Metin içinde bu gezegenlerden biri olan Ay hakkında bilgi verilmemiş olması dikkat çekmektedir. Ancak, eserde Ay'ın burçlara olan etkisinin işlendiği bir bölüm yer almaktadır. Bir tablo halinde verilen burçların Ay'ın etki alanına girdiğinde insanların yapacağı hayırlı işler sıralanmıştır. Bunlar birer resim halinde değil burçların simgesi olarak verilmiştir (Res.102, Res.103).



Resim 102: Koç ve Boğa Burcu, Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi, Paris BN (Persian, 174), 1272-1273, y. 47b

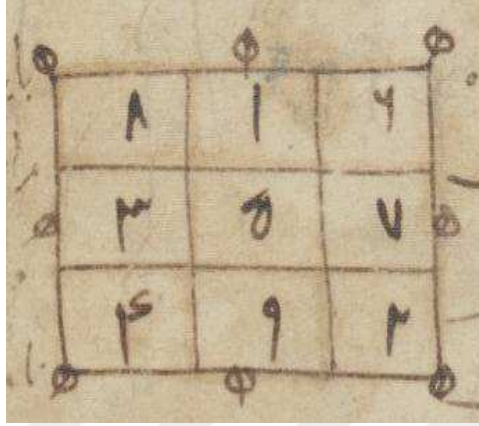
⁵⁴³ Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, s.348.



Resim 103: Burç Sembolleri, Nasreddin Sivasî'nin Tezkiresi, Paris BN (Persian, 174), 1272-1273, y. 48a-b

Eserin metninde verilen bilgiye göre Ay, koç burcunda iken; bir işe başlamak, savaşa girmek, silah yapmak, seyahat etmek hayırlıdır. Ay boğa burcunda iken; bir işe başlamak, bina yapmak, evlenmek, mücevher almak ya da yapmak, mülk ya da hayvan almak hayırlıdır. Ay, ikizler burcunda iken; kitap, şiir, mektup okumak; vezirleri sorgulamak hayırlıdır. Ay, yengeç burcunda iken; yeni elbise diktirmek ya da giymek, mektup ya da elçi göndermek, gemiye binmek ve denizde avlanmak hayırlıdır. Ay, aslan burcunda iken; önemli işlere başlamak, büyükler ve padişahla görüşmek, şehirleri gezmek, yemin etmek hayırlıdır. Ay, başak burcunda iken; ilim, yazı, geometri öğrenmek; büyüklerle görüşmek, mektup yazmak, resim yapmak, bina yapmak hayırlıdır. Ay, terazi burcunda iken; seyahat etmek, yeni elbise almak, mektup yazmak, elçi göndermek, büyükler kişilerle ve hâkimlerle görüşmek hayırlıdır. Ay, akrep burcunda iken; yıkanmak, saç açmak, savaşa girmek, avlanmak; bina, su deposu yapmak hayırlıdır. Ay, yay burcunda iken; âlim, kadı ve büyüklerle görüşmek, altın ya da gümüş mücevher almak hayırlıdır. Ay, oğlak burcunda iken; büyüklerin işlerini yapması için, köy ve bina yapmak, tarla işiyle uğraşmak, seyahat etmek ve avlanmak, mektup yazmak, elçi göndermek hayırlıdır. Ay, kova burcunda iken; bir işe başlamak, bina ya da tarla yapmak, büyüklerle görüşmek, ağaç dikmek, yemin etmek ve söz vermek hayırlıdır. Ay, balık burcunda iken; ilaç almak, yıkanmak, saç açmak, büyükler

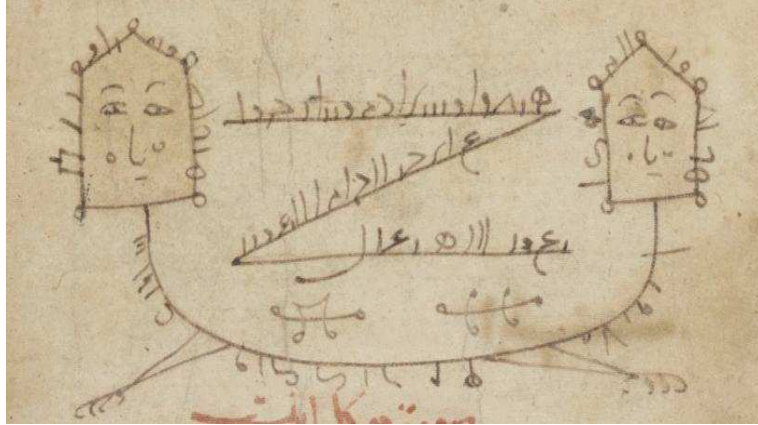
ve evliyalarla görüşmek, yeni binalar yapmak için hayırlıdır. Bu rivayetlerin sıralandığı bölümde dikkat çeken unsur; günümüz astrolojisine uygun olarak burçların sırasının takip edilmiş olmasıdır. Eserin ilerleyen bölümlerinde bu konuya değinmeyeceğimiz için konu burada paylaşılmıştır.



Resim 104: Vefk, Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi, Paris BN (Persian, 174), 1272-1273, y. 1b

İslam astrolojisi ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin Ortaçağ astroloji bilgisinin bir yansıması olarak kabul edebileceğimiz bu eserde aynı zamanda büyü konusu da işlenmiştir. Özellikle savaştan galip çıkmaya yönelik büyü uygulamaları, vefk ve tılsımlarla ilgili bilgi paylaşılmıştır. Vefk harf, kelime, ayet ya da sayıların belirli bir düzen içinde yazılması esasına dayanan bir çeşit tılsımdır⁵⁴⁴. Eserde bir tane vefk paylaşılmıştır (Res.104). Bu vefk, üçe üçlük karenin içine yazılmış rakamlardan meydana gelmektedir. Günün ilk ışıklarında iki eline birer mum alarak bu vefki yapan kişinin hiç durmadan ve yorulmadan yürüyeceği rivayet edilir.

⁵⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. İlyas Çelebi, "Vefk", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 42, 2012, ss.605-607.



Resim 105: Tılsım, Nasreddin Sivasi'nin Tezkiresi, Paris BN (Persian, 174), 1272-1273, y. 4b

Emel Esin'in de bahsetmiş olduğu bir diğer tılsım ise kişinin işlerinin açılması için yapılmaktadır (Res.105)⁵⁴⁵. Tılsımda, iki beşgen şeklin içinde yer alan insan yüzleri görülür. Bu beşgenler alt kısımlarından birbirine bağlantılı olup, aralarında “z” şeklinde bir simgenin yer alır. Bu tılsımda çeşitli harfler yazılı olup, okunduğunda herhangi bir anlama karşılık gelmez. Eğer kişi bu tılsımı yapıp sağ koluna bağlarsa ya da evin temiz bir köşesine asarsa kişinin işlerinin açılacağı rivayet edilir.

İslam kültüründe büyü ve tılsımla ilişkilendirilen birçok olayın işlendiği eser, *Munis el-Havarif* olarak adlandırılan bölümü ile son bulmaktadır. Bu bölüm nesir, nazım karışık olarak yazılmıştır. Yazarın kendisine ait olan şiirlerine yerdiği bölümde; yazarın tanıdığı isimlere yer vermiş olduğu görülür. Konumuzun dışına çıkmamak adına eserin bu bölümü mevcut çalışın konusuna dâhil edilmemiştir.

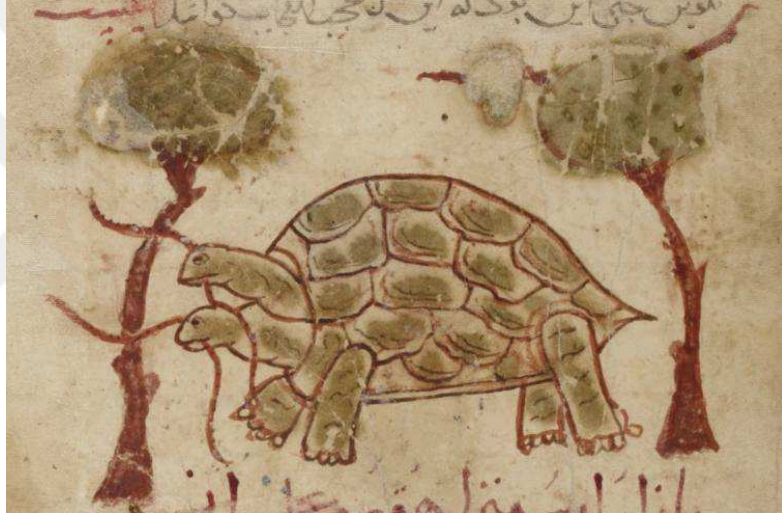
Özetle; büyü, burçlar, gezegenler ve çeşitli tılsımların konu edildiği eser, Ortaçağ Anadolu'sunun büyü, astroloji ilgisinin ve bilgisinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Eseri, konusu ve resimleri itibariyle ünük olarak nitelemek kanaatimizce yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

⁵⁴⁵ Emel Esin, “Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması”, Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, I, İstanbul, 1963, s.8.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KATALOG

Bu bölümde Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'nin resimleri tanıtılmıştır. Resimlerin ayrıntılı bilgisi – isimleri, yer numaraları, ölçüleri – aktarılmıştır. Resim-metin ilişkisi ve ikonografi altında, resimlerin metin içinde nasıl betimlenmiş olduğu açıklanmıştır. Ayrıca resim metin uyumuna ve resimlerin ikonografik anlamlarına ilişkin görüşlerimize yer verilmiştir. Öte yandan 51 tasvirde belirlemiş olduğumuz üslup özellikleri aktarılmıştır.



- Katalog No.** : 1
Resim No. : 106
Sahnenin Adı : Yedinci Hanenin Meleği
Sayfası ve Yeri : 3a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.
Resmin Ölçüsü : 80 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Birbirine simetrik olmayan iki ağaç arasında resmedilmiş olan çift başlı kaplumbağa figürü resmin ana konusunu oluşturmaktadır. Kaplumbağa figüründe ilk dikkat çeken unsur oldukça ayrıntılı ve görece gerçekçi bir üslupla çizilmiş olmasıdır. Tek bağada çift başlı resmedilen figürün iki ağzında ipi andıran kahverengi nesnelere göze çarpmaktadır. Figürün iki yanında birbirine benzeyen ancak simetrik olmayan ağaç motifleri bulunmaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde bir melek olduğu belirtilen figürün yaratılışıyla ilgili bilgi resimle aynı sayfada yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, bu figürün adının Homaagi'l-band olduğunu aktarmaktadır. Ardından “*Hak Teâlâ onu dört elli, kafası kaplumbağa gibi ve ayaklarını deve ayakları gibi olan bir şekilde yaratmıştır. Bir elinde zurna, bir elinde süpürge, bir elinde tarak, bir elindeyse hançer bulunmaktadır.*” diyerek figürü metin içinde betimlemiştir. Ayrıca bu meleğin yanında kırk melek bulunduğu bilgisini de paylaşan Nasreddin Sivasi, bu meleklerin adının “*Maharabil, Mahatahail, Matail, Tarail, Gabataail, Safhatail, Gatbartail, Udail, Falatamail, Aziatail, Valalasail, Falaturail, Famagarail, Gamahail, Samatagail, Varamcabail, Tugaragail, Famatarail, Aflatarail, Fugarlail, Sumalabil, Nuranail, Tabkarail, Kamakail, Kobrakail, Morgakail, Huraail, Falakail, Cabtabail, Safmatail, Duhamail, Micail, Mihamail, Zonatahail, Tabatahail, Varatalaail, Gamatarail, Salamabecail, Alaykail, Alatamail*” olduğunu belirtir⁵⁴⁶.

Türk sanatında Orta Asya’dan itibaren gördüğümüz ve çeşitli inançları ihtiva eden kaplumbağa, uzun ömrün ve sonsuzluğun sembolüdür⁵⁴⁷. Öte yandan astrolojik bir simge olan kaplumbağanın birbirini takip eden dört ayağı, dört mevsimi; sırtındaki desenler bir takımyıldızını; sol gözü Güneş’i, sağ gözü Ay’ı simgeler⁵⁴⁸. Yer ve gök unsurlarını simgeleyen bu figürün; sırtı ile göğü, altı ile yeryüzünü sembolize ettiği bilinmektedir. Resimde; nakkaşın, metinde verilen bilgilere birebir sadık kalmadığı açıkça görülmektedir. Metinde tasvir edilen kaplumbağa figürünün, dört elli olduğu ve ayrıca elinde zurna, süpürge, tarak, hançer taşıdığı bilgisi bulunurken resimde bu ayrıntılarla karşılaşmamaktadır. Üstelik nakkaş burada kaplumbağayı çift başlı resmetmiş olmasıyla da metinden uzaklaşmıştır. Nakkaşın kendi hayal dünyasını da dâhil ederek ortaya çıkardığı figürü, çift başlı olması dışında oldukça gerçekçi bir üslupla resmetmiş olduğu görülmektedir. Ancak burada kaplumbağa figürünün ikonografik anlamının hep ikilikler, tezatlar oluşturmasını göz önünde tutarsak resimdeki figürün çift başlı oluşu aslında kaplumbağa figürünün bu düalist yapısına bir vurgu oluşturmak maksadıyla yapılmış olabileceği önerisinde bulunabiliriz.

Üslup ve Nakkaş: Resme yeşil ve kahverenginin hâkim olduğu ve bu renklerden başka bir rengin kullanılmamış olması dikkat çeker. Figürün iki yanında bulunan ve

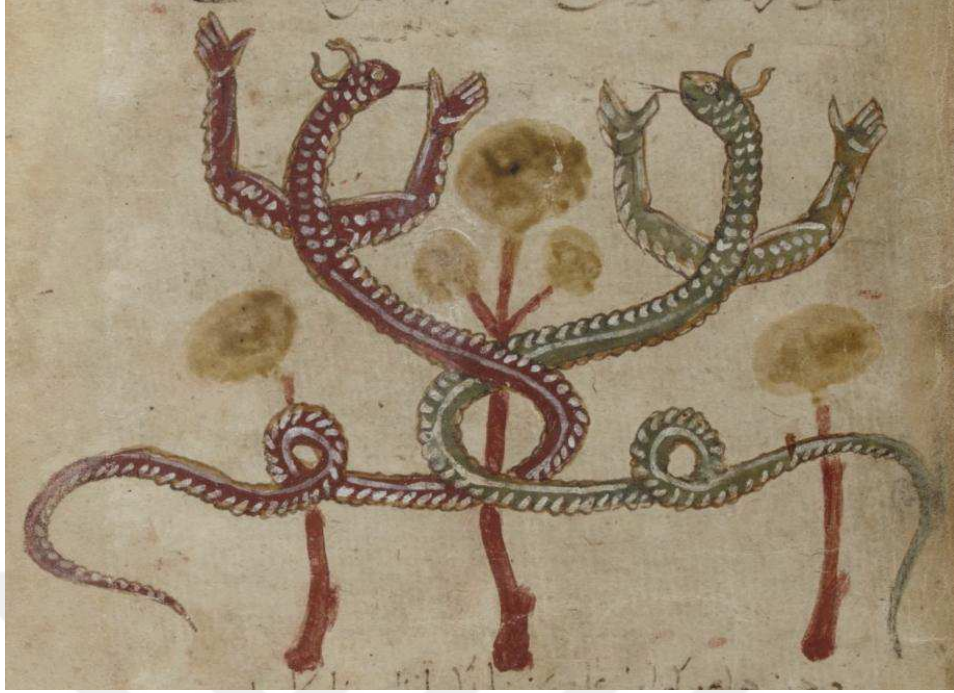
⁵⁴⁶ Metinde adı geçen bu melek isimleri hakkında araştırma yapılmış olup haklarında herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Kıymetli hocam Ahmet Çaycı ile yapmış olduğumuz görüşmelerde Nasreddin Sivasi’nin bu isimleri Batlmyus’tan esinlenerek yazmış olduğu kanaatine varmış bulunuyoruz.

⁵⁴⁷ Cengiz Alyılmaz, “Türk Kültüründe Kaplumbağa”, *Leyla Karahan Armağanı*, Ankara, 2013, s.148.

⁵⁴⁸ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı, İstanbul, 2011, s.190.

kaplumbağaya adeta doğal bir çerçeve oluşturmak istenircesine içe doğru kavisli şekilde çizilmiş ve birbirine simetrik olmayan iki ağaç motifinin; gövde kısımları kahverengi olup yeşil kısımları düzgün olmayan ovalerden meydana gelmektedir. Bahsi geçen bu ağaçların türü bilinmemektedir.

Kalın kontürlerle belirginleştirilmiş olan resimde, basit ama ayrıntılı tasvir yapılmış olduğu görülür. Resimde fırça darbelerinin keskinliği göze çarpar. Öte yandan kompozisyonu oluşturan figür ve nesnelerin katı/donuk, kuklavari bir duruş sergilediği görülür. Anadolu Selçuklu dönemi resim geleneğinin izini sürebildiğimiz bu üslup, A olarak isimlendirilmiştir. Öte yandan, bu veriler A üslubuna bağlı olarak çalışan bir nakkaşın varlığından söz etmeyi mümkün kılmaktadır. Diğer resimlerde tekrar edecek üslup özelliklerinde yeniden tanımlama yapılmayacak sadece resmin, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapıldığı belirtilecektir.



- Katalog No.** : 2
Resim No. : 107
Sahnenin Adı : İkinci Hanenin Meleği
Sayfası ve Yeri : 8a sayfanın üst yarısında yer almaktadır.
Resmin Ölçüleri : 105 x 145 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resim yılanların kıvrılma hareketiyle birlikte üst üste iki düzlem oluşturur gibi tasarlanmıştır. Resmin ana konusunu oluşturan yılanlar ön düzlemi, yılanlara doğal bir fon görevi gören türünü tespit edemediğimiz ağaçlar arka düzlemi oluşturur gibi gösterilmiştir. Birbirine simetrik olmayan şekilde tasvir edilen ağaç motiflerinden ortada yer alan ağacın, sağda ve solda bulunan ağaçlardan daha uzun resmedilmiş olduğu göze çarpmaktadır. Resmin solunda ve sağında birbirine neredeyse simetrik resmedilmiş iki yılan figürü gözü çarpar. Bu yılan figürlerinin vücutları ortada bulunan ağaçta birbirine dolanmış vaziyette gösterilmiştir. Figürlerin kuyruk kısımlarının ise resmin aşağı kısmında bir daire şeklini alarak yanlardaki ağaçlara doğru uzanmış olduğu görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinden, Ay'ın ikinci hanesini yöneten melek olduğunu öğrendiğimiz figür hakkında metinde başka bir bilgi bulunmamaktadır. Metnin eksik sayfalarının olduğu bilgisini göz önünde tutarsak eğer; Nasreddin Sivasî'nin bu melek

figürünün en azından yaratılışı ya da nasıl görüldüğü hakkında bilgi paylaşmış olduğunu öngörmemiz mümkündür.

Bu resim için nakkaşın hayal dünyasının yansımalarını izlememiz mümkün değildir. Mevcut metnin eksik sayfalarının olması ve elimizdeki bilgilerin bu resim için söyleyebileceklerimizi kısıtlıyor olması sebebiyle figürün ne kadarı metinle bağlantılı, ne kadarı nakkaşın hayal dünyası bilemiyoruz. Öte yandan figürün ikonografik anlamını tespit etmemiz de metnin tam olmaması sebebiyle çok mümkün değildir.

Ancak Türk kültürüne Çin'den girdiği kabul edilen ejderha ve yılan figürlerinin bereket, güç simgesi haline geldiğini söylemek mümkündür. Büyüsel anlamıyla; falcı, büyücü, her şeyi bilen ve insana dost bir ruhun yansıması olarak karşımıza çıkan yılanlar, bu bağlamda değerlendirildiği zaman birer yer ilahı olarak kabul edilmektedir⁵⁴⁹. Ayrıca birçok kültürde deri değiştirmesi ile yenilenmeyi, ölümsüzlüğü, yeniden dünyaya gelmeyi sembolize eden yılan figürü genellikle Ay ile bağdaştırılır⁵⁵⁰. Bu açıdan ele aldığımız figürün Ay hanesinin yöneticisi olarak karşımıza çıkması, Orta Çağ Anadolu'sunda da yılan ile Ay arasında bir bağlantı kurulduğunu gösterir niteliktedir.

Üslup ve Nakkaş: Resmin solunda kırmızı renkli, kolları ve boynuzları olan, başı sağa dönük vaziyette gösterilmiş bir yılan figürü bulunmaktadır. Sağ tarafta ise yeşil renkli, kolları ve boynuzları olan, başı sola dönük vaziyette gösterilmiş başka bir yılan figürü bulunmaktadır. Nakkaşın gerçekten tamamen sıyrılmadan, yılanları oldukça ayrıntılı ve görece gerçekçi bir üslupla resmetmiş olduğunu söylememiz mümkündür. Kırmızı ve yeşil renkli yılanların derisindeki ayrıntılar beyaz renkle gösterilmiştir. Kolları ve her birinde beş parmağı bulunan elleri, yine oldukça ayrıntılı şekilde tasvir edilmiştir. Resimde arka düzlem gibi görünen ağaç motifleri soluk yeşil renkli ve birbirinden farklı boyuttur. Ağaçlar, kahverengi gövdeli olup, yeşil kısımları düzgün olmayan ovalardan meydana gelmiştir. Ağaç motiflerinin rengi, yılanların belirgin verilen renklerine oranla daha soluktur. Bu ayrıntı da bize nakkaşın resimde bir anlamda uygulamaya çalıştığı perspektif arayışını göstermektedir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁴⁹ Yılanın büyüsel anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cemal Anadol, *Tarihten Günümüze Kadar Doğu ve Batı Kültürlerinde Halk İnanışları Büyü (Sihir, Tılsım, Cin Çarpması)*, Bilge Karınca Yayınları, İstanbul, 2006, ss.172-181.; Tahir Alangu, "Sihir ve Mitolojide Yılan", *Tarihten Sesler*, Sayı 4, 1943, ss.31-35.

⁵⁵⁰ Necati Sümer, "Dinsel ve Mitolojik Bir Sembol Olarak Yılan", *The Journal of American Social Science Studies*, 43, 2016, ss.276-279.



Katalog No. : 3

Resim No. : 108

Sahnenin Adı : Yaradılışın Şekli: İki kurbağa Arasında Ay Tutan Yengeç

Sayfası ve Yeri : 8a sayfanın altında yer almaktadır.

Resmin Ölçüleri : 65 x 135 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde ilk göze çarpan resmin merkezinde yer alan kısıkaçları arasında, insan yüzlü Ay diskini tutan yengeç tasviridir. Resimde göze çarpan diğer ayrıntı, yengeç tasvirinin iki yanında sırt üstü vaziyette gösterilen kurbağalardır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Eserde Ay'ın ikinci hanesinde görülen cin olarak betimlenen bu figür, aynı zamanda Nasreddin Sivasî tarafından “*yaratılışın şekli*” olarak nitelendirilmiştir. Bu iki bilgi dışında metinde, resme ilişkin başka bir bilgi bulunmamaktadır.

Metinde oldukça sınırlı bilgi verilmiş olmasına rağmen nakkaşın neden bir cini böyle tasvir etmiş olduğu, resimde cin olarak gösterdiği figürün hangisi olduğu, mevcut bilgilerimizle cevaplandıramayacağımız sorular olarak kalacaktır. Ancak Arabî'nin Ay gezegeninin ilgili olduğu burcun yengeç olduğunu aktarması bize bir çıkış kapısı aralamaktadır⁵⁵¹. Astrolojide Güneş ve Ay'ın sadece bir burcu yönettiği ve Ay'ın yöneticisi olduğu burcun ise yengeç burcu olduğu bilinir⁵⁵². Ay ve yengecin eş zamanlı, aynı resimde,

⁵⁵¹ Muhyiddin-i Arabî, *Saatlerin Hazinesi*, (Çev. Selahaddin Alpay), Sümer Kitabevi, İstanbul, 1978, s.97.

⁵⁵² Metin And, a.g.e., s.312.

gösteriliyor olması ise nakkaşın hayal dünyasından öte Ay ve yengeç burcunun astrolojik ilişkisinden haberdar olduğunu ispatlar niteliktedir. Resimde Ay ve yengeç motifinin iki yanında ters vaziyette duran iki kurbağa figürünün ise ne anlamda resmedildiği bilinmemektedir.

Üslup ve Nakkaş: Resimde gördüğümüz yengeç tasviri, ne kadar gerçekçi gösterilmeye çalışılmış olsa da ayaklarından ikisinin eksik resmedilmiş olduğu fark edilir. Figür kıskaçları arasında kırmızı çeperli halesi olan insan yüzlü Ay diskini tutmaktadır. Ay, mavi resmedilmiş olup yüzü siyah ve beyaz boya kullanılarak oldukça ayrıntılı biçimde tasvir edilmiştir.

Ay ve yengeç tasvirinin solunda yer alan kurbağa figüründe görebildiğimiz kadarıyla ayrıntılı bir çizimin yapılmış olabileceği düşünülebilir ancak eserin deformasyonu sebebiyle renkler oldukça silikleşmiştir. Sağ tarafta yer alan kurbağa figürünün ise neredeyse gövdesinin tamamının yine bu deformasyon sebebiyle silinmiş olduğu görülür.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



- Katalog No.** : 4
Resim No. :109
Sahnenin Adı : Süreyya Hanesi'nin Meleği
Sayfası ve Yeri : 9a sayfanın ortasında yer almaktadır.
Resmin Ölçüleri : 105x120 mm.

Resmin Tanımı :Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resmin ana konusunu oluşturan figür, birbirinden farklı iki ağaç arasında gösterilmektedir. Ağaç motiflerinin arasında ise bir elinde asa, bir elinde beyaz şerit halinde kâğıt tutan kanatlı bir insan figürü yer alır. Figürün asasının hemen önünde ise saksı içinde bir süs bitkisi görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Resimde görülen bu figürü Nasreddin Sivasî, “bir başı, iki eli; arkasında kanatları var. Bir elinde kova, bir elinde baston var” diyerek betimlemektedir. Metinde anlatılan melek figürü; resimde gördüğümüz bir başı, iki eli ve kanatları olan melek figürü ile uyum sağlamaktadır. Resim ve metin uyumunu bozan tek ayrıntı melek figürünün bir elinde olması gereken kova yerine taşıdığı, yazılı beyaz şerittir.

Metinden melek olduğunu öğrendiğimiz figürün başında kırmızı çeperli bir hale bulunur. Halelerin Hıristiyan sanatından, İslam resmine sirayet ettiği düşülür ve Ernst

Kühnel, bu halelerin azamet ve güç sembolü olduğunu öne sürmektedir⁵⁵³. Figürün yüz şekli, giysisi Bizanslı tipi anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Resimde görülen ağaçların türü tespit edilememiş olup figürün solundaki ağacın, kurumuş gibi verilen görüntüsüyle, sol taraftaki ağacın yeşil ve canlı görüntüsü tezatlık oluşturmaktadır. Ağaç motifleri arasında görülen melek figürünün, mavi iç giysisi ve yakası kapalı kırmızı ikinci bir giysisi vardır. Figürün giysisini, belini sarıp arkasına doğru uzanan pembe/mor renkli kuşak tamamlar. Burada dikkat çeken ayrıntı kumaş kıvrımlarının gölgelendirme ile yapılmış olmasıdır. Dizleri hafif bükülmüş ve parmak uçlarında gibi gösterilen figür adeta yere yeni inmiş gibi gösterilmiştir. Figürün bu uçuşan duruşunu; omuzlarının arkasından görülen, birbirine simetrik olmayan açık kanatları tamamlar. Melek figürünün bir elinde asa, bir elinde beyaz yazılı bir şerit bulunmaktadır. Ayakları çıplak olan figürün dizlerini kırmış vaziyetteki duruşunun resme hareket kazandırdığını da söylemek mümkündür.

Resmi yapan nakkaşın, oldukça ayrıntılı tasvir ettiği melek figürü adeta canlı gibidir. Şematik yüz şeklinde belli belirsiz hissedilen tebessüm, izleyicinin figürün büyüüne kapılmasını sağlar. Öte yandan kompozisyonu oluşturan figür ve nesnelerin tezatlıkları, ayrıntıları resme ahenk katmıştır. Resimdeki fırça darbelerinin oldukça yumuşak olduğu ve renkler arasındaki geçişin ışık-gölge ile ustaca yapılmış olduğu fark edilir. Giysi kıvrımlarının gölgelendirme ile yapılmış olduğu görülür. Tespit edilen diğer üsluplardan oldukça belirgin farklılıkların görüldüğü ve Bizans resim geleneğine ait etkilerin izini sürebildiğimiz bu üslup, B olarak isimlendirilmiştir. Öte yandan, bu veriler B üslubuna bağlı olarak çalışan bir nakkaşın varlığından söz etmeyi mümkün kılmaktadır. Diğer resimlerde tekrar edecek üslup özelliklerinde yeniden tanımlama yapılmayacak sadece resmin B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapıldığı belirtilecektir.

⁵⁵³ Ernst Kühnel, *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, (Çev. Suut Kemal Yetkin ve Melahat Özgü), TTK, Ankara, 1952, s.11.



Katalog No.	: 5
Resim No.	: 110
Sahnenin Adı	: Haleli Grifon
Sayfası ve Yeri	: 9b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.
Resmin Ölçüsü	: 65 x110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Birbirinden farklı türdeki iki ağaç arasında grifon tasviri görülmektedir. Figürün arkasında yer alan ağaç, çam ağacına benzemekte olup diğer ağacın türü bilinmemektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi aynı sayfada verilmiştir. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Bu meleğin yaratılışı kuşlar gibidir. İki kanadı, atlar gibi dört ayağı, bir de kuyruğu var.*” diyerek betimlemiştir. Resimde görülen figürün adı Tamaginuraş’tır. Ayrıca Nasreddin Sivasi, metinde bu meleğin görev tanımını da yapmıştır. Paylaştığı bilgiye göre; eğer bir insan, düşmanlarının ve kıskanç insanların kurduğu tuzaklardan, bu insanların şerrinden korunmak isterse bu figürün resmini yanında taşıması gerekir. Bu sayfada bir de tılsım verilmiştir. Nasreddin Sivasi’nin “*Gümüş renkli çelik bir kalemlle, Pazar gününün altıncı saatinde yazılmalı. Bir kesede saklanmalı.*” diyerek paylaştığı tılsımın, kişiyi kurt, arslan ve panterden koruyacağı bilgisi verilmiştir. Ayrıca aynı tılsımın, koyu renkli ipek kumaşa sarıldıktan sonra üstüne misk sürülüp suya atılması halinde delirmiş bir insanın şifa bularak iyileşeceği rivayet edilmiştir.

Grifonlar, Anadolu Selçuklu sanatında görmeye alışkın olduğumuz tasvirlerdir. Genellikle arslan gövdeli, kartal başlı olarak gösterilen grifonlar, koruyucu ve kötü ruhları kovan, şifa veren uğur getirdiğine inanılan fantastik figürlerdir⁵⁵⁴. Sembolik anlamının yanı sıra kozmolojik olarak Güneş'e işaret eden arslan ve kartalı aynı bedende taşıması, figürün sembolik anlamını kuvvetlendirir. Bu durum aynı zamanda grifonlara kuvvet anlamını da yüklemektedir. Nakkaşın, arslanı andıran bir bedenün üstünde kulakları dik, kartal gagası şeklinde başla oluşturduğu grifonun kuyruğunu oluşturan ejder figürü, yine bu dönemde gördüğümüz ejderleri anımsatır şekilde tasvir edilmiştir. Diğer bir deyişle, gövdesi düğümlü halde görünen ejderin, iri gözleri ve dik kulakları tipik Selçuklu ejderini yansıtmaktadır⁵⁵⁵.

Üslup ve Nakkaş: Resimde biri çam ağacı olduğu anlaşılan fakat diğerinin türü tespit edilemeyen iki ağaç motifi görülür. Doğal çerçeve oluşturan ağaçlar arasında sarı renkli grifon tasviri yer almaktadır. Kırmızı çeperli halesi olan figürün, ejder şeklindeki kuyruğu oldukça ayrıntılı gösterilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁵⁴ Grifon ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Jale Özlem Oktay, Türk Sanatında Grifon Tasvirleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

⁵⁵⁵ Ejder tasvirleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, 1993, a.g.m., ss.171-197.



- Katalog No.** : 6
- Resim No.** : 111
- Sahnenin Adı** : Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Meleği
- Sayfası ve Yeri** : 10a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.
- Resmin Ölçüsü** : 110 x 105 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resmin, eserin ıslanması sebebiyle deformasyona uğramış olduğu görülmektedir. Resmin solunda, orta kısmı silikleşmiş ve sağ taraftaki ağaçla simetrik olmayan iki ağaç motifi görülmektedir. Bu motiflerin ortasında bir kuşun sırtında sadece üst bedeni resmedilen bir figür yer almaktadır. Figürün iki eli havada olup bir elinde küçük bayrak ve diğer elinde metal görünümlü, kapaklı bir kap tutmaktadır.

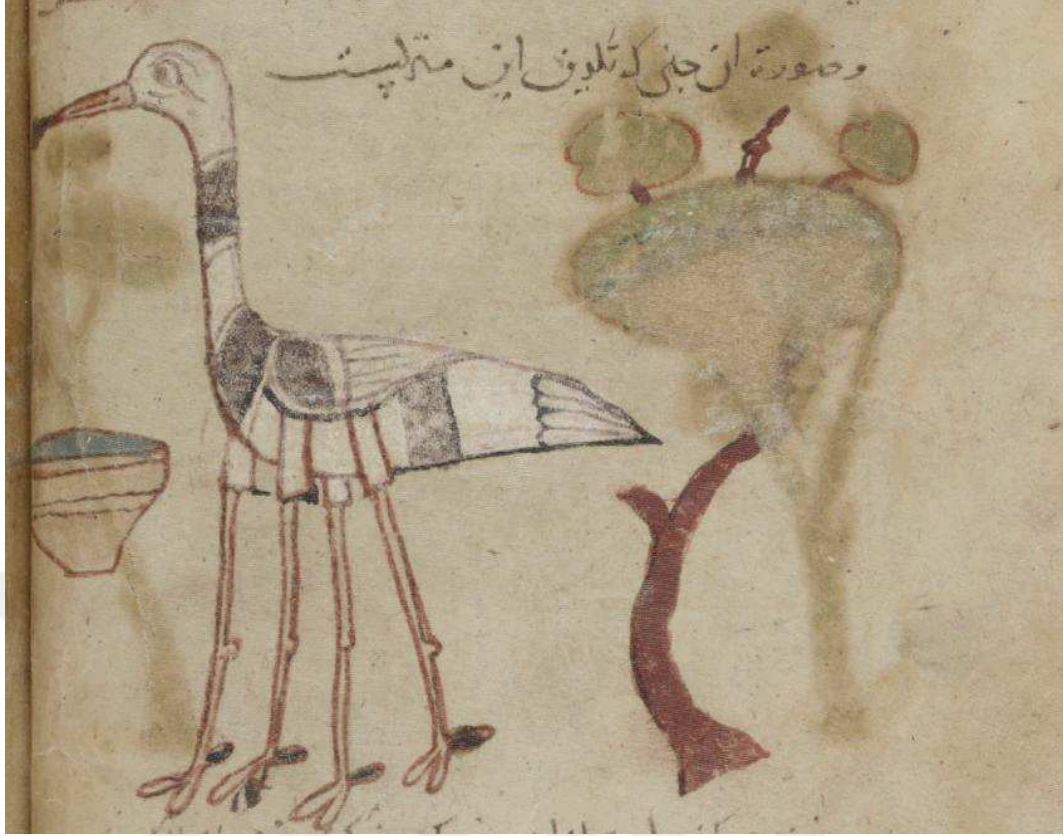
Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resimde görülen figürün, Ay'ın üçüncü hanesinin meleği olduğu ve Ay'ın gezegenlere katılmasını temsil ettiği bilgisi paylaşılmıştır. Nasreddin Sivasi, bu meleğe ilişkin betimleme yapmamıştır. Metinde meleğin görevleri ya da yaratılışı hakkında bilgi de yer almamaktadır. Bu sayfada sadece, bu meleğin bir cini olduğu bilgisi paylaşılmıştır.

Metinde melekle ilgili bir bilgiye rastlanmamış olması bu figürün nakkaşın hayal dünyasına ait olabileceği kanısını oluşturmaktadır. Nakkaşın bir meleği neden bu şekilde gösterdiği, bu gösterimin kaynaklarının neler olduğu ne yazık ki elimizdeki mevcut bilgilerle cevaplanabilir nitelikte olmayan sorulardır. Öte yandan figürün şakaklara doğru çekik gözleri, taysanlı sarığı Türk tipini yansıttığını gösteren ayrıntılardır⁵⁵⁶. Figür, iki elinde tuttuğu nesnelere dönemin figür üslubunu anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Figürün kırmızı, uzun kollu ve yakası kapalı giysisi vardır. Çekik gözlü, yay kaşlı figür, başında bir sarı ile resmedilmiştir. Beyaz renkli kuşun, siyah çizgilerle verilen ayrıntıları görülürken; kuşun baş kısmı, muhtemelen deformasyon sebebiyle silinmiştir. Resmin üslup özellikleri Anadolu Selçuklu resim geleneğini işaret eder. Beyaz kuşun tüm ayrıntıları çizgiseldir. Resimde gölgelendirmenin kullanılmamış olması, dikkat çeken bir diğer ayrıntıdır.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁵⁶ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.149-158.



Katalog No. : 7

Resim No. :112

Sahnenin Adı : Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Cini

Sayfası ve Yeri : 10b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 100 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resmin, eserin ıslanması sebebiyle deformasyona uğramış olduğu görülmektedir. Resme ilk bakışta ağaç motifi önünde gösterilmiş, leyleği andıran kuş figürü dikkat çekmektedir. Ayrıntılı baktığımız zaman kuş figürünün dört ayaklı olduğu dikkat çeker. Figürün hemen önünde bir kısmı görünmeyen bir kâse yer almaktadır.

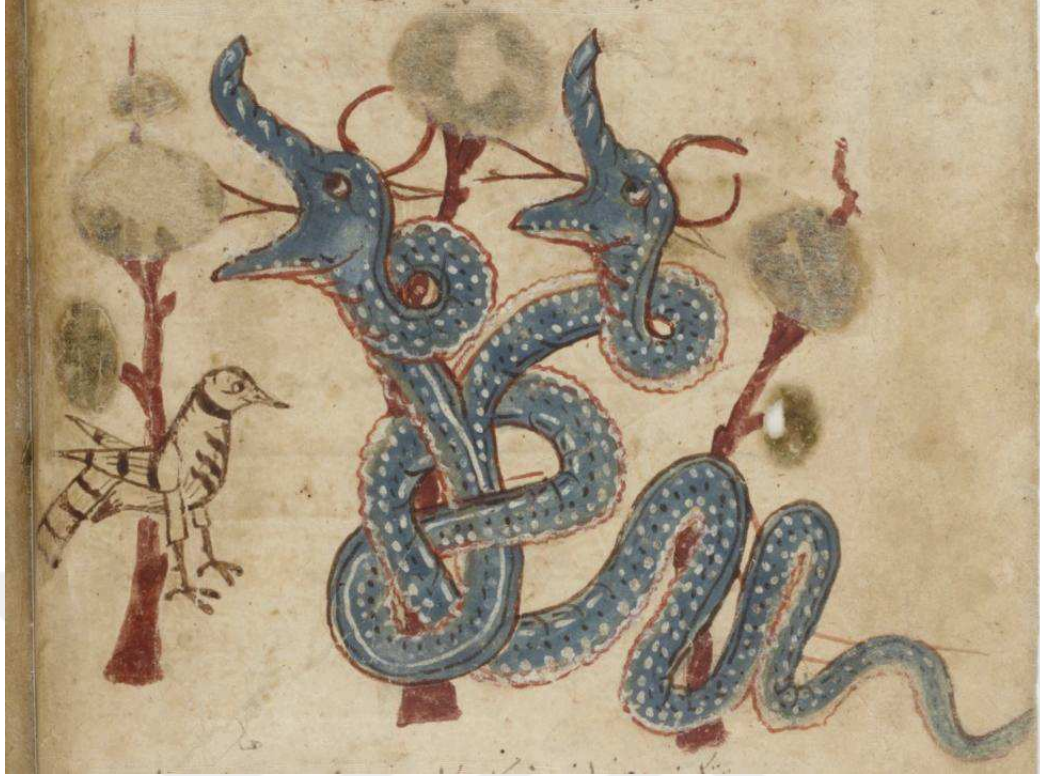
Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resimle ilgili bilgi 10a sayfasında paylaşılmıştır. Nasreddin Sivasî, bu figürün Kat.6'da tanıtmış olduğumuz meleğin cini olduğu bilgisini paylaşır. Ayrıca bu cinin dört ayaklı olduğunu ve elinde bir su kâsesi olduğunu aktarır. Figürün adı, Safutan'dır. Yine aynı sayfada Nasreddin Sivasî "*Bunun suretini büyük bir kâğıda yazıp, arıların kovanına bıraksınlar*" diyerek cinin görevine atıfta

bulunmaktadır. Eserin bir sonraki sayfasında arıları yediği belirtilmiştir. Ayrıca Nasreddin Sıvasi, bu cinin insanları beladan ve düşmandan koruduğunu rivayet etmektedir.

Figür, dört ayaklı bir kuş olmasıyla metinle kısmen uyum sağlamaktadır. Dönemin diğer resim faaliyetlerinde gördüğümüz kuş figürleri arasında böyle bir tasvirin yer almaması figürün, ikonografisine dair bir yorum yapmamıza engel teşkil eder. Nakkaşın, metindeki betimlemeye uygun resmettiği bu figürün dönemin inanç ve düşünce yapısındaki yeri tespit edilememiştir.

Üslup ve Nakkaş: Uzun bacakları ile leyleği anımsatan figür, beyaz renklidir. Ayrıntıları siyah boya ile verilmiştir. Bacaklarında ise kırmızı kontür çizgileri dikkat çeker. İri gözleri, uzun gagasıyla oldukça ayrıntılı ve görece gerçekçidir. Metinde figürün elinde bulunduğu aktarılan su kâsesi figürün hemen önünde gösterilmiştir. Geniş ağızlı, krem rengi kâsenin kontür çizgileri kırmızı renklidir. İçinde su dolu olduğu anlaşılсын diye kâsenin içinin mavi resmedilmiş olduğu görülür.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



- Katalog No.** : 8
- Resim No.** : 113
- Sahnenin Adı** : Melek Tasviri
- Sayfası ve Yeri** : 11b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.
- Resmin Ölçüsü** : 115 x 155 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde çift başlı ejder tasviri görülmektedir. Hemen önünde ise küçük bir kuş figürü bulunur. Ayrıca resimde türü tespit edilememiş üç ağaç motifi yer almaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde, resme ilişkin bilgi aynı sayfada bulunmaktadır. Nasreddin Sivasi, “*Meleğin sureti budur*” diyerek metnin içinde resme yer ayırmış olduğu anlaşılmaktadır. Ancak figürle ilgili melek olduğunun aktarılması dışında başka hiçbir bilgi paylaşmamıştır.

Uzak Doğu kökenli olan ejderler, Anadolu Selçuklu sanatında oldukça yaygındır⁵⁵⁷. Ejderler; tipik Selçuklu ejderine uyumlu bir şekilde resmedilmiştir⁵⁵⁸. Tipik Selçuklu

⁵⁵⁷ Gönül Öney, 1993, a.g.m., ss.171-197. Ejder hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Abbas Daneshvari, *Of Serpents and Dragons in Islamic Art*, Mazda Publishers, Colifornia, 2011.

⁵⁵⁸ A.g.m., s.171.

ejderinden farkı, iki başının da aynı yerde olmasıdır. Ejderlerin, yer ve gök unsurlarına bağlı olarak ortaya çıkmış olduğu bilinir⁵⁵⁹. Orta Asya inancında gök kubbenin idaresi bir çift ejder tarafından sağlanmaktadır. Bu inanç doğrultusunda ejder çifti iki zıt kutbu, iki ayrı kuvveti sembolize ederken gövdesinde yer alan düğümler Güneş ve Ay tutulmalarını sembolize etmektedir⁵⁶⁰. Bir gezegen olarak tasvir edildiklerinde genellikle kentavros ile birlikte gösterilirler. Ejderin tüm bu anlamları göz önüne alındığında nakkaşın, iyiliğin sembolü olarak bu meleği, ejder şeklinde resmetmiş olduğunu düşünebiliriz. Böylelikle bereket, refah ve yeniden doğuşun simgesi olarak kitabın sahibine iyilik getirmesi temenni edilmiş olabilir.

Üslup ve Nakkaş: Resimde görülen çift başlı ejder, mavi renklidir. Ejderin gövdesinin düğümlü olduğu ve ağızlarından çıkan çatal dilleri görülmektedir. Ejderin iki başında da boynuz bulunmaktadır. Figürün kıvrımlar oluşturarak uzanan bedeni, kuyruk kısmına doğru incelmektedir ve figürün kuyruğu tamamlanmamış gibi görünmektedir. Ayrıntıları siyah ve beyaz renkle verilmiş olan ejderin, kırmızı kontür çizgileri bulunur. Resimdeki türü tespit edilememiş olan kuş figürünün, siyah-beyaz renkte olduğu görülmektedir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁵⁹ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.172.

⁵⁶⁰ Gönül Öney, 1993, a.g.m., s.190.



Katalog No.	: 9
Resim No.	: 114
Sahnenin Adı	: Nesre Hanesi'nin Meleği
Sayfası ve Yeri	: 13a sayfasının ortasında yer almaktadır.
Resmin Ölçüsü	: 75 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resmin sol tarafında keçi ve üstünde başını geriye çevirmiş olan leylek tasviri görülür. Resmin sağında ise bir ağaç motifi yer almaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 12b sayfasında verilmiştir. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Nesre Hanesi'nin yöneticisi olan meleğin adı Serhabil'dir. Şekli bir koçtur; bir leylek arkasına oturmuş, kuyruğuna dönmüştür.*” diyerek tanıtır. Ayrıca yazar, yine bu sayfada meleğin bir cini olduğu bilgisini paylaşmıştır.

Nakkaşın metinde paylaşılan bilgilere sadık kalarak tasvirini yaratmış olduğu, melek figürünün, koç ve onun arkasında oturup başını geriye çevirmiş olan leylek figüründen anlaşılmaktadır. Koç figürü ile ilgili olarak, Eski Türkler tarafından Gök Tanrı'ya beyaz koç kurban edildiği bilinmektedir⁵⁶¹. Ayrıca İslamiyet'te de koç, kurban ritüelinin bir parçasıdır. Koç figürü, bolluk, bereket, güç, kuvvet sembolü olarak değerlendirilir ve genellikle gökle

⁵⁶¹ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.192.

ilişkilendirilir. Ancak koç, İslam minyatürlerinde genellikle İbrahim'in İsmail'i kurban etme sahnelerinde karşımıza çıkar⁵⁶². Bu bağlamda değerlendirdiğimiz zaman, bu resmin sembolik bir anlam taşımaktan öte nakkaşın, metinde betimlenen meleği yansıttığını söyleyebiliriz. Nakkaş bu anlamda resme herhangi bir müdahalede bulunmamış, metinde aktarılanı resmetmiştir demek yanlış olmayacaktır.

Üslup ve Nakkaş: Resimde, soluk pembe renkli keçi figürü ve bu figürün üstünde resmedilmiş olan leylek figürü görece gerçekçi bir üslupta tasvir edilmiştir. Keçi figürünün boynuzları kahverengidir. Koşar halde gösterilen figürün üstünde uzun bacaklı olmasıyla leylek olduğu anlaşılan başka bir figür yer alır. Leylek figürünün arkaya dönen boynu ile resimde yine bir hareket hissi oluşturulmuştur. Figürlerin arkasında kahverengi gövdeli yeşil bir ağaç yer almaktadır. Resimde, bir anın gösterilmesi ve hareket hissinin verilmesi Anadolu Selçuklu dönemi içinde görebildiğimiz bir ayrıntıdır. Figürlerdeki çizgisel ayrıntılar yine bize bu dönemin resim geleneklerini anımsatır. Işık-gölgeden uzak ama ayrıntılı çizimler bu dönemin resimlerinde gördüğümüz üslup özelliklerini anımsatır niteliktedir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁶² A.g.e., s.194.



Katalog No. : 10

Resim No. : 115

Sahnenin Adı : Nesre Hanesi'nin Cini

Sayfası ve Yeri : 13b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 75 x 95 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde bağdaş kurmuş bir insan bedeninin boynundan çıkan renkli yılanlar görülür. Figürün elinde balık ve bayrak bulunur.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 12b sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Adı Seglatu olan cin ise, insana benzer. Dört yılan boynundan çıkmıştır, iki eli var. Bir elinde balık, bir elinde yelpaze tutuyor.*” şeklinde tanımlamaktadır.

Resimde nakkaşın hayal dünyasından izlere rastlanmamaktadır. Metinde verilen bilgiler resmin kompozisyonunu belirlemiştir. Resim metin uyumu sadece yılanların sayısı ile bozulmuştur. Bağdaş kurup oturan figürün elinde nesne tutmasına en çok dönemin çinilerinde rastlanır. Figürün oturuş şekli, Orta Asya kökenli olup Anadolu Selçuklu

döneminin diğer resim faaliyetlerinde de karşımıza çıkmaktadır⁵⁶³. Türk sanatında, Selçuklu döneminin sonuna dek, önden görünen bağdaş kurup oturmuş figür ya hükümdar ya da hükümdarın çevresindeki insanlara işaret eder ancak hocaların ve âlimlerin de bağdaş kurup oturması bu oturuş şekline dini bir anlamın da yüklendiğini gösterir⁵⁶⁴. Bu oturuş şeklinin, alegorik anlamları kuşkusuz dönem içinde biliniyordu. Buna rağmen bir cin tasvirinin ne sebeple bu şekilde gösterilmiş olduğu tartışmaya açık bir konudur. Belki cinler arasında, bu cin tasvirinin yüksek mertebesine işaret ediliyor olabilir. Elimizdeki bilgiler, tasvire ilişkin kesin tespitte bulunmamıza yetmediği için sadece öneride bulunabiliyoruz.

Figürün elbisesinin kollarında görülen tirazlar ise Selçuklu geleneğine işaret eden ayrıntıdır⁵⁶⁵.

Üslup ve Nakkaş: Bir elinde beyaz bayrak, bir elinde beyaz balık tutan bu ilginç figürün açık kahverengi ve yakasında sarı bant bulunan giysisi vardır. Resmin en ilgi çekici ayrıntısı figürün, bedeninin üst kısmında baş değil beş farklı renkte yılan figürünün bulunmasıdır. Soldan sağa bu yılanların renkleri; kahverengi, kırmızı, sarı, mavi ve pembe. Öte yandan, resimde giyside oluşan kıvrımları tamamen çizgilerle belirginleştirilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁶³ Emel Esin, "Bağdaş ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Araştırmaları III*, Ayır Basım, İstanbul, 1970, ss.231-242.; Balık figürü için bkz. Gönül Öney, 1968, a.g.m., ss.142-168.

⁵⁶⁴ Emel Esin, 1970, a.g.m., s.238.

⁵⁶⁵ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.171-172.



Katalog No. : 11

Resim No. : 116

Sahnenin Adı : Cephe Hanesi'nin Meleği

Sayfası ve Yeri : 15a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 110 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resmin arka planı boş ve çerçevesizdir. Birbirine simetrik olmayan iki ağaç arasında fantastik bir figür yer almaktadır. Bağdaş kurup oturmuş insan bedeni görünümüne sahip olan dört kollu ve üç başlı figür görülmektedir. Figürün dört elinde de birer nesne bulunmaktadır.

Resim-Metin İlişkisi : Metinde bu resme ilişkin bilgi eserin 14a sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Cephe Hanesi'nin yöneticisi olan meleğin adı Hicatayil'dir. Şemali insana benzer. Üç başı vardır. Bir başı yılan, biri kurt ve biri simurg. Dört eli var. Bir elinde insan saçı, bir elinde elma, bir elinde bıçak ve diğer elinde orak var.*” diyerek tanıtmaktadır.

Nakşanın söz konusu olan meleği, metinde verilen bilgilere uygun olarak tasvir ettiği görülür. Hayal dünyasından ziyade metinde verilen bilgilere uyulmuş ve böylelikle resim

metin uyumu sağlanmıştır. Bağdaş kurup elinde çeşitli nesnelere tutan figürler, dönemin diğer resim faaliyetlerinde, özellikle çinilerde sıkça görülür. Ancak bu figür, kuşkusuz dönemin en ilginç tasviridir. Figürün kurt olan başı, en temel anlamıyla Türk milliyetçiliğinin bir simgesi olarak bilinir. Türklerin en eski inançlarının da dahi karşımıza çıkan kurt, hayvan-ata kültürüyle ilişkilendirilir⁵⁶⁶. Ayrıca Türk kozmolojisinde gök unsuru ile ilişkilendirildiği ve rengine göre farklı anlamlar kazandığı bilinmektedir⁵⁶⁷. Bu bağlamda resimde görülen koyu renkli kurt figürünün, yeraltı unsurlarına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Ancak bu anlamının dışında kurtla ilgili olarak Anadolu'da koruyucu olduğuna, uğur ve bereket getirdiğine dair inançlar da mevcuttur⁵⁶⁸. Yılan figürünün, Anadolu'da Hititler döneminden itibaren görüldüğü ve Türk kültürüne Çin sanatından girdiği kabul görmektedir. Ejderha/yılan figürleri bereket, güç simgesi haline gelmiştir. Büyüsel anlamıyla; falcı, büyücü, her şeyi bilen ve insana dost bir ruhun yansıması olarak karşımıza çıkan yılanlar, bu bağlamda değerlendirildiği zaman birer yer ilahı olarak kabul edilmektedir⁵⁶⁹. Farsça'da simurg, Arapça'da Anka, Türkçe'de Zümrüdüanka olarak isimlendirilen kuş figürü, Kaf Dağı'nda yaşar ve bu kuş uçtuğu zaman hava kararmakta, gök gürültüsüne benzer sesler çıkmaktadır⁵⁷⁰. Gerçeküstü bu kuş tasviri, Kaf Dağı'nı aşabilmenin tek yolu olarak bilinir. Oldukça girift anlamlara sahip bu figürlerin bir bedende toplanması, meleğin gücüne bir atıf olabilir. Figürün çok kollu olması ise Hint kültürünün bir yansımasıdır⁵⁷¹.

Üslup ve Nakkaş: Figür, iki ağaç arasında gösterilmiştir. Ağaçlar resme, doğal bir çerçeve oluşturur. Figürün giysisi, yeşil renkli olup kollarında ve yakasında sarı bantları bulunur. Resim, görece gerçekçi ve ayrıntılı tasvir edilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁶⁶ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.175.

⁵⁶⁷ Mustafa Gürbüz Beydiz, *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2016, s.240.

⁵⁶⁸ A.g.e., s.246.

⁵⁶⁹ Yılanın büyüsel anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Cemal Anadol, a.g.e., ss.172-181.; Tahir Alangu, a.g.m., ss.31-35.

⁵⁷⁰ Oya Kızıldağ Atila, "Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri", *Sanat ve Tarım Dergisi*, 1-2, 2011, s.36.

⁵⁷¹ Emel Esin, 1963 yılında kaleme aldığı makalesinde eserin Hint/Budist etkilerine işaret etmektedir. Bknz. Emel Esin, 1963, a.g.m., s.9.



Katalog No. : 12

Resim No. : 120

Sahnenin Adı : Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 15a sayfasının alt yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 65 x 85 mm.

Resmin Tanımı : Resmin arka planı boş ve çerçevesizdir. Tek figürden oluşan resimde, başı geriye doğru uzanmış bir hayvan tasviri bulunmaktadır.

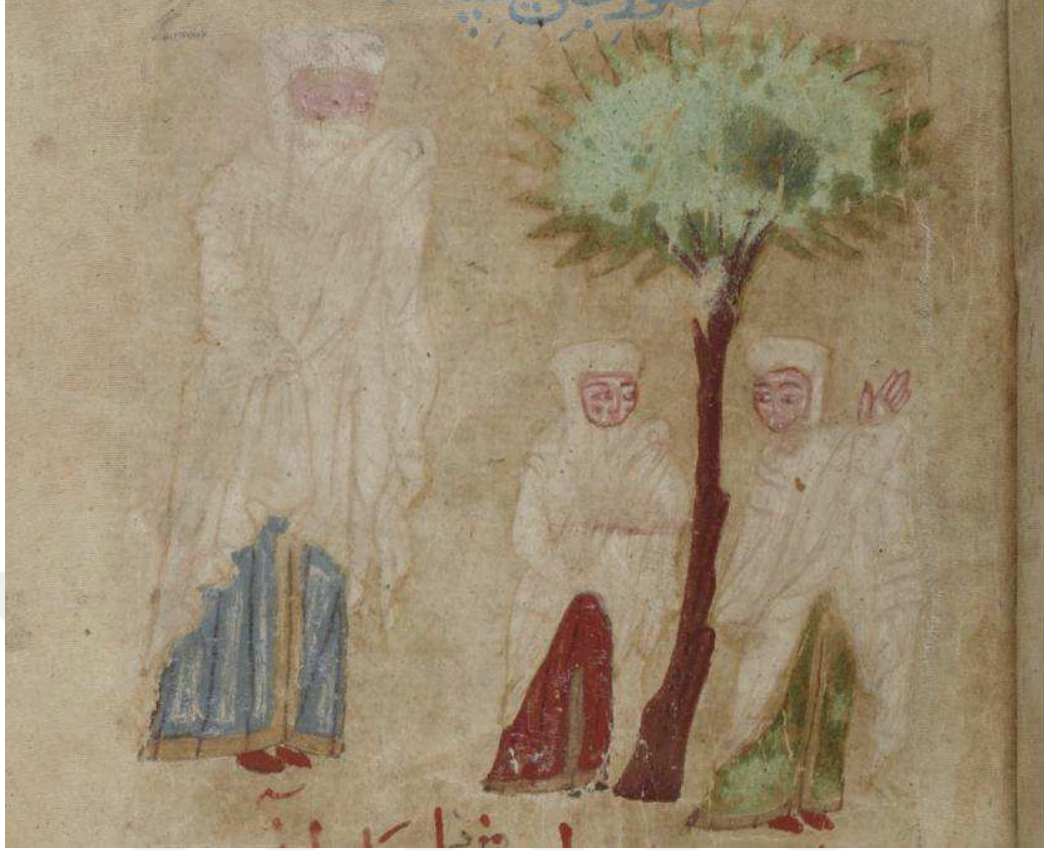
Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Resme ilişkin bilgi, resmin olduğu sayfada verilmiştir. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Bu meleğin yaratılıştaki ismi Tamatuhureş’tir. Şemali, zürafa şemalidir ve başı arkaya dönüktür.*” diyerek tanıtır.

Bu resimde nakkaşın, metinde verilen bilgilere uygun olarak melek figürünü resmettiği görülmektedir. Hayal dünyasından izleri resmine eklememiştir. Ancak resimde uzun boyunlu olması dışında gerçek bir zürafa ile ilgisi olmayan figür, nakkaşın zürafayı gözlem yoluyla yapmamış olduğuna işaret eder. Anadolu Selçuklu sanatının figür dünyasında rastlamadığımız bir hayvan figürünün karşımıza çıkması oldukça ilginç bir durumdur. Bu resmin nakkaşı belli ki sadece metinde yer alan bilgiyi aktarma gayesindedir. Bunun dışında gerçeği yansıtmak gibi bir gayesi yoktur ya da hiç zürafa görmemesi sebebiyle duyum yoluyla bu resmi yapmış olması nakkaşı gerçekçilikten ayırmıştır.

Üslup ve Nakkaş: Karşımıza çıkan bu zürafa tasviri, nakkaşın hiç zürafa görmediğine işaret eder. Uzun boyunlu olması dışında gerçekle bağı olmayan figürü gerçeklikten uzak oluşundan bağımsız olarak değerlendirdiğimiz zaman ayrıntılı bir tasvir olduğu görülür. Başını geriye çevirmesi, gözleri, kulakları net şekilde görülmektedir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 13

Resim No. : 118

Sahnenin Adı : Zebra Hanesi'nin Cini

Sayfası ve Yeri : 17a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 100 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve fonsuzdur. Resimde, üç insan figürü görülmektedir. İki figür, resmin sağında yer alan ağacın altında yer alırken diğer figür ise karşılarında durur vaziyette gösterilmiştir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Resme ilişkin bilgi, eserin 16a sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî resimde gördüğümüz figürleri “ ... cinin ismi Aturaş'tır. Şemali bir kadın şemalidir ki çarşaf ve peçe ile yüzünü kapatmıştır. Çarşafli iki kız çocuğu da yanındadır.” diyerek tanıtır. Böylece resimde gördüğümüz büyük ve mavi elbiseli kadın figürünün, ağacın altında duran çocuk figürlerinin annesi olduğunu öğrenmekteyiz. Metinde cin figürüne ilişkin başka bir bilgiye rastlanmamıştır.

Resim, nakkaşın bu verilen bilgileri uygulaması sonucunda metin ile uyum sağlamaktadır. Üç figürün de metinde betimlendiği gibi çarşafı olduğu görülür. Çocuk, yetişkin ayrımı figürlerin boyut farkı ile gösterilmiştir. Figürler, yüz şekilleri itibariyle Bizanslı tipi anımsatırlar.

Üslup ve Nakkaş: Resimde görülen üç figürün de giysisi çift katmanlıdır. Soldan sağa doğru; ilk figürün mavi renkli, sarı bantlı; ikinci figürün kırmızı renkli, sarı bantlı; üçüncü figürün yeşil renkli, sarı bantlı giysisi vardır. Bu üç figürün hepsinde giysilerini örten beyaz çarşaf bulunur.

Anne figürü diğer iki figüre oranla daha büyüktür ve yüzü peçe ile kapalıdır. Figürlerin yüzleri oldukça basit çizilmiştir. Ağacın altında sol tarafta duran figürün eli yukarıyı işaret etmekte olup sanki diğer iki figürde o yöne doğru bakıyor vaziyette resmedilmişlerdir. Bunun dışında yüzlerinde herhangi bir mimik vb. ayrıntı bulunmamaktadır.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 14

Resim No. : 119

Sahnenin Adı : Erreşa Hanesi'nin Meleği

Sayfası ve Yeri : 18a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 140 x 160 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde mavi at üstünde süvari görülür. Figür; bir elinde bayrak, bir elinde kılıç tutarken gösterilmiştir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 17a sayfasında bulunur. Bu sayfada Nasreddin Sivasi “*Bu hane yükselince Alatafail adlı melek yönetici olur. Şemali zırhlı bir insandır. Silah taşır.*” diyerek bize bir melek tanıtmaktadır.

Nakkaşın, metinde verilen bilgiye uygun bir melek figürü resmetmiş olduğu görülmektedir. Atının üstünde, başında miğferi, elinde kılıcı, yanında taşıdığı okuyla figür adeta bir süvariye yansır. Resimde bir hareket anının verildiği, atın dört nala koşar gibi gösterilen ayaklarından ve figürün kılıcının havada gösterilmesinden anlaşılır. Yay şeklinde kaşları, yanağındaki kırmızı benekleri ile Türk tipini yansıtmaktadır. Figürün elinde kargıya takılı kenarı dişli bayrak/batruk, Orta Asya’da zırh giyen Alplerin elinde bulunmaktadır⁵⁷². Başındaki serpuş tipi başlık yine Türklerde sıkça rastlanan bir başlıktır. Ayrıca atın kuyruğunun bağlı olması eski bir yine eski bir Türk geleneğinin yansımasıdır⁵⁷³. Bu eski Türk geleneği, yiğitlik, yas sembolü olarak karşımıza çıkar. Orta Asya’dan itibaren izini sürebildiğimiz at kültürü Ortaçağ’da Selçuklular döneminde de devam etmektedir⁵⁷⁴. Resimdeki bu ayrıntılar, nakkaşın Türk adetlerini bildiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün iki katmanlı giysi ile gösterilmiştir. Figürün kolları olmayan dış giysisi yeşil renkli olup; bu giysinin altından kahverengi uzun kollu iç giysisi görünmektedir. Ayrıca figürün açık renkli pantolonu ve koyu kahverengi çizmeleri, pantolonunun yanında gösterilen kılıcının kını ve oku oldukça ayrıntılı tasvir edilmiştir. Atın üstünde bir eliyle kırmızı bayrağın asılı olduğu uzun nesneyi tutan süvarinin diğer elinde kılıcı yer almaktadır. Figür kılıcını henüz yeni çekmiş gibi gösterilmiştir. Atın havadaki ayakları ise resimde bir anın gösterildiğini düşündürür. Mavi renkli, siyah yeşil atın; yine siyah renkli olan kuyruğu düğümlüdür. Figürün yay şeklinde kaşları, iri kahverengi gözleri vardır. Sakalları ve bıyıkları olan süvarinin iki yanağında kırmızı noktalar bulunmaktadır. Resim oldukça ayrıntılı ve ışık-gölgeden uzak tasvir edilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁷² Özden Süslü, a.g.e., s.61, 182.

⁵⁷³ Osman Turan, 1998, a.g.e., s.29.

⁵⁷⁴ Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi”, *Türk Araştırmaları Dergisi*, 98, 1995, ss.171-219.; Emel Esin, “Türk Sanatında At”, *Türkler*, IV, 2002, ss.125-143.



Katalog No. : 15

Resim No. : 120

Sahnenin Adı : Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 45b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 80 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. İki silik ağaç motifi arasında; pembe renkli çift başlı bir kuş figürü resmedilmiştir. Figürün bir başı ön tarafa bakarken diğer başının arkaya dönük olduğu dikkat çekmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Resme ilişkin bilgi eserin 45a sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasî, bu figürü “... adı *Afinahan*’dır.” ve “Onun şemali iki başlı bir *turnadır*.” diyerek tanıtmıştır. Ancak yazar, bu meleğin görevleri hakkında bilgi paylaşmamıştır.

Bu tasvirde resim metin uyumunun sağlanmış olduğu görülmektedir. Kuş figürleri, Anadolu Selçuklu döneminde karşımıza sıkça çıkmaktadır. Ancak turna kuşu ve bu kuşun çift başlı olması karşılaştığımız tasvirler arasında görülmemiştir. Öte yandan, nakkaşın metinde verilenlere uygun hareket etmesi, turna kuşunu döneme paralel bir şekilde gösterme gayesini belki de ötelemektedir. Bu kuşun, Anadolu Selçuklu sanatında neyi simgelediği bilinmemektedir. Ancak resimdeki figürün bir melek olduğunu göz önünde tutarak bir

değerlendirme yapacak olursak, kuşun Tanrı'nın elçisi olarak kabul edilmesi bilgisinden yola çıkarak meleğin belki bir haberci olabileceğini varsayabiliriz⁵⁷⁵.

Üslup ve Nakkaş: Resimde görülen çift başlı turna kuşunun sağ ayağı önde sol ayağı geride gösterilmesi, resimde hareket anının yansıtılmış olduğuna işaret eder. Bu bağlamda resim, Anadolu Selçuklu sanatında sıkça karşılaştığımız kuş figürleri ile benzerlik gösterir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁵⁷⁵ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Cilt II, TTK, Ankara, 2014, s.694.



Katalog No. : 16

Resim No. : 121

Sahnenin Adı : Ay'ın 28. Hanesi'nin Meleği

Sayfası ve Yeri : 46a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 85 x 120 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde iki silik ağaç motifi arasında, elinde bir kâse tutan insan figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 45b sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, bu figürü “*Bu haneye yönetici olan meleğin adı Katinatail'dir. Şemali bir erkektir. Elindeki bir kâsedan su serpiyor.*” diyerek tanıtır. Devamında ise bir kişinin kuraklığın son bulması için yapacağı bir tılsım paylaşır. Metinde verilen bilgilerden anlaşıldığı gibi bu melek yağmurla ilişkilidir.

Resim, metinde verilen bilgilerle uyumludur. Figürün yüz şekli ise, şakaklara doğru çekik gözleri, yay kaşları ve başındaki başlığı ile tipik bir Türk figürünü yansıtır⁵⁷⁶. Kâinatta, insan için vazgeçilmez unsurlardan biri olan su, çeşitli kültürlerde kült haline gelmiştir. Türkler'in de eskiden yüksek dağlar ve pınarları iyi ruhların makamı olarak kabul etmiş

⁵⁷⁶ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.149-158.

olduğu bilinmektedir⁵⁷⁷. Anadolu'da da var olan su kültü, ayrıca bu topraklarda görülen yağmur duası ritüellerinin yapılması suya atfedilen önemi gösterir⁵⁷⁸. Bu bilgiler de göz önüne alındığında melek figürünün kâsedan su serperek bolluk, bereket getirdiğine inanılan yağmur yağışına vesile olduğunu varsayabilmemiz mümkündür.

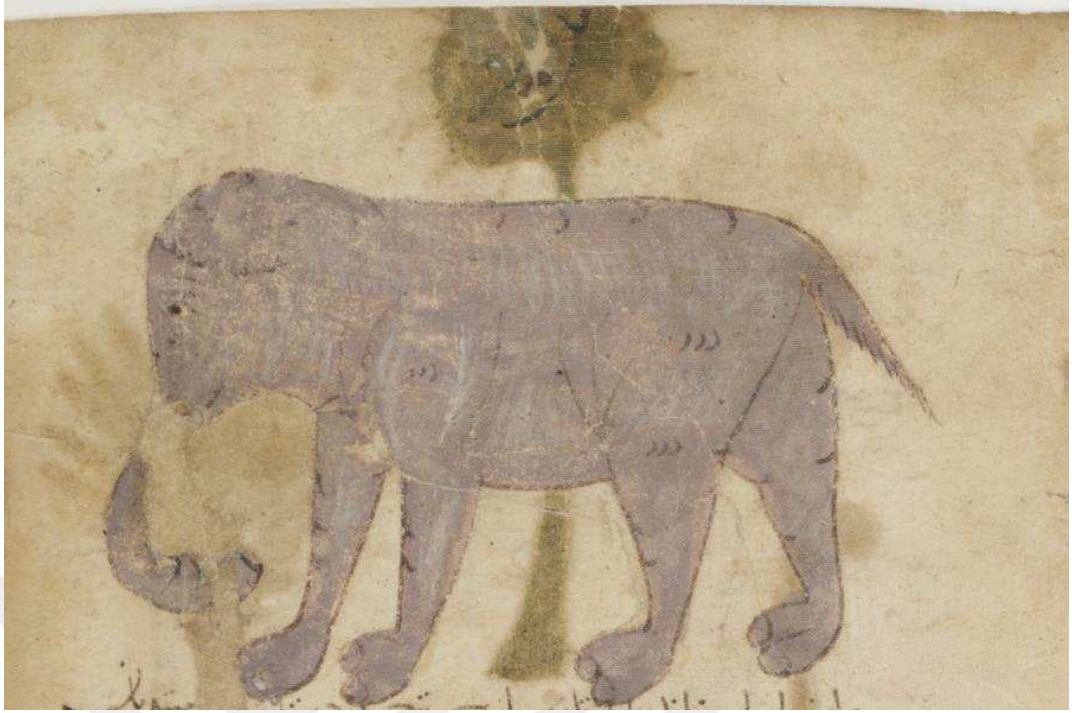
Üslup ve Nakkaş: Oldukça silik yeşil renkli olan iki ağaç resme doğal bir çerçeve oluşturur. Birbirinden farklı olduğu görülen iki ağaç motifi arasında gösterilen figürün bedenindeki orantısız uzuvlar dikkat çekmektedir. Ayrıca duruşu da oldukça ilgi çekicidir. Bu duruş adeta kuklayı anımsatır. Kırmızı giysili figürün, başında Türk tipi başlık bulunmaktadır. Figürün giysi kıvrımlarının ise çizgisel olduğu görülür.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁵⁷⁷ Eski Türk inançlarında su kültü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Oymak, "Anadolu'da Su Kültünün İzleri", *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/1, 2010, ss.38-44.

⁵⁷⁸ Anadolu'da yağmur duası hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Orhan Acıpayamlı, "Türkiye'de Yağmur Duası ve Psiko-sosyal Metotla İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXI, 1-2, Ankara, 1963, ss.1-39.; Orhan Acıpayamlı, "Türkiye'de Yağmur Duası", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXII, 1-2, Ankara, 1964, ss.221-250.



Katalog No. : 17

Resim No. : 122

Sahnenin Adı : Ay'ın 28. Hanesinin Cini

Sayfası ve Yeri : 46b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 95 x 120 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve fonsuzdur. Resmin ön düzleminde sola yönelmiş fil bulunmaktadır. Arkasında ise bir ağaç motifi yer alır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 46a sayfasında yer almaktadır. Metinde bir önceki resme konu olan melekle aynı haneye ait olduğu ve bir cin olduğu anlatılmıştır. Ayrıca Nasreddin Sivasi, bu figürü “... *adı Afratail'dir. Şemali bir şemalidir.*” diyerek tanıtmıştır.

Nakkaş bu figürü, metinde anlatılanlara uygun olarak resmetmiştir. Fil figürü, Türk sanatına Budizm'den sirayet etmiştir⁵⁷⁹. Hint mitolojisinde görülen fil, Buddha'nın Dünya'ya fil kılığında geldiği inancı sebebiyle yer etmiştir. Türk sanatında görülen fil figürleri ise, güç, kuvvet, hükümdarlık, yiğitlik gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir⁵⁸⁰. Fil,

⁵⁷⁹ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.188.

⁵⁸⁰ Resul Çatalbaş, “Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi”, *TURAN-SAM Dergisi*, 3, 12, 2011, s.53.

gri rengi ile bulutların sembolü olarak karşımıza çıkar ve ayrıca Orta Çağ'da bilgeliğin de sembolüdür⁵⁸¹

Üslup ve Nakkaş: Gri renkli fil figürü ve arkasında tek renk –yeşil renkli- ağaç motifi görece gerçekçi bir üslupla resmedilmiştir. Anadolu Selçuklu sanatında benzer örnekleri ile karşılaştığımız figür, gerçek bir fili anımsatması sebebiyle gerçekçi olarak nitelenmiştir ancak ayrıntıdan uzak oluşu da gözden kaçmamaktadır.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁵⁸¹ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Routledge, London, 2001, s.96.



Katalog No. : 18

Resim No. : 123

Sayfası ve Yeri : 67a sayfasının tamamını kaplamaktadır.

Resmin Ölçüsü : 130 x 245 mm.

Sahnenin Adı : İslam Şehri Tasviri

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde dört yanı surlarla çevrili, ortasında cami bulunan bir şehir tasviri görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Resme ilişkin bilgi metinde resmin olduğu sayfada verilmiştir. Nasreddin Sivasi bu şehrin temelini, Ay yengeç burcuna geçtiğinde atılmış olduğunu aktarır. Devamında eğer bir insanın muradı varsa bu şehrin resmini; Ay, yay burcuna geçtiğinde yakarsa muradına kavuşacağını rivayet etmiştir.

Nakkaş, metinde verilen bilgiler doğrultusunda bir İslam şehri tasviri yapmıştır. Ancak metnin 1272-1273 yılına ait olduğu bilgisi göz önüne alındığı zaman, resim metin uyumundan söz etmemiz söz konusu değildir. Çünkü XIII. yüzyıl minarelerinin sırlı tuğla, mozaik ve çini mozaikle süslediği bilinmektedir⁵⁸². Resimde gördüğümüz minarenin üç şerefeli olması Erken Osmanlı dönemine işaret etmektedir. Bu ayrıntıdan yola çıkan Marianne Barrucand, bu tasvirin Erken Osmanlı döneminde yapılmış olabileceğini aktarır⁵⁸³. XIII. yüzyıla tarihlenen eserin metninde, Nasreddin Sivasi'nin bahsettiği İslam şehrinin bu şehir tasviri olması, verilen bilgilerin ışığında mümkün görülmemektedir.

Üslup ve Nakkaş: Resimde görülen şehir tasvirinde; beden duvarlarına sahip olan şehrin ortasında üç şerefeli bir cami yer almaktadır. Caminin minaresinin çini süslemeye sahip olmaması dikkat çeker. Şehrin dört köşesinde beden duvarından yüksek inşa edilmiş köşe kuleleri bulunmaktadır. Bu köşe kulelerinin üst örtüsü muhtemelen yarım kubbedir. Şehrin ortasında yükselen cami ise tek kubbelidir. Mavi, kahverengi, yeşil ve kırmızının hâkim olduğu şehir tasviri oldukça ilgi çekicidir. Burada gözden kaçırılmaması gereken önemli bir ayrıntı ise; resimde kullanılan renklerin eserin diğer resimlerinde kullanılan renklerle uyum sağlamıyor olmasıdır.

İnce fırça izlerinin ve ayrıntılı süslemelerin görüldüğü resim, Anadolu Selçuklu döneminden sonraki bir süreçte yapılmış olmalıdır. Verilen ayrıntılardan yola çıkarak, bu üslup, C olarak isimlendirilmiştir.

⁵⁸² Ali Osman Uysal, "Anadolu Selçuklularından Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeler", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIII, 1-2, 1990, s.523.

⁵⁸³ Marianne Barrucand, a.g.m., s.119.



- Katalog No.** : 19
Resim No. : 124
Sahnenin Adı : Melek Ahmer
Sayfası ve Yeri : 69a sayfasının tamamı kullanılarak resmedilmiştir.
Resmin Ölçüsü : 150 x 230 mm.

Resmin Tanımı: Resim çerçevesiz ve fonsuzdur. Resmin merkezinde kanatlı bir insan figürü görülmektedir. Figürün iki yanında, kendisinden daha küçük boyutta olan iki insan figürü yer alır.

Resim-Metin İlişkisi: Metinde resme ilişkin ilk bilgiye, eserin 68b sayfasında sadece Melek Ahmer ismi geçer. Resmin bulunduğu sayfada ise meleğin ismi tekrar edilmiştir. Melek figürünün üstündeki üç satırlık yazıda, Melek Ahmer'in kişinin isteklerine yerine getirdiği bilgisine ek olarak, Melek Ahmer'den istekte bulunacak kişinin o gelmeden önce silahını sallayarak dileğini belirtmesi gerektiğini ve melek geldikten sonra silahı sallamaması gerektiği bilgisi verilmiştir. Meleğin yanında yer alan figürlerden sağda olanının üstünde “*casusun şeması*”, solda olanın üstünde “*tercümanın şeması*” yazmaktadır. Melek figürünün iki yanında ise meleğin hatemi/işareti yer alır.

Metinde betimlenen figürün, giysisi ile değerlendirildiği zaman Türk tipini yansıtır. Figürün, giysisinde bulunan tirazlar/kol bantları, Selçuklu döneminde kişinin toplum içindeki mevkisini göstermektedir⁵⁸⁴. Ayrıca figürün başında bulunan, kenarlı börk tipi başlık Selçuklu eserlerinde genellikle hükümdarların başında görülmektedir⁵⁸⁵.

Üslup ve Nakkaş: Resmin merkezindeki figürün, kırmızı giysisindeki sarı ve mavi bant ayrıntıları görülür. İki kolunda ise sarı renkli tirazlar dikkat çekmektedir. Sağ elinde kalem gibi bir nesne, sol elinde ise mızrak tuttuğu görülen figürün omuzlarının arkasından yukarıya doğru uzanan sivri kanatları açık vaziyette gösterilmiştir. Figürün yüzündeki ayrıntılar; kalın kaşları, uzun ince burnu ve uzun sakallı oldukça ayrıntılı verilmiştir. Figürün sağında ve solunda sadece siyah kontür çizgileri ile yapılmış iki insan figürü bulunmaktadır. Soldaki figür profilden gösterilmiştir. Sağdaki figür ise cepheden resmedilmiştir.

Resimde gördüğümüz melek figürü, Selçuklu-Türk tipine sahip olup giysi, başlık gibi ayrıntılarla Anadolu Selçuklu dönemini yansıtmış olduğu görülmektedir. Öte yandan resimde gördüğümüz gölgelendirme kalın fırça darbeleri ile yapılmıştır. Esasen bunlar gölgelendirmeden ziyade adeta ışık huzmesini anımsatmaktadır. Figürün Selçuklu-Türk tipini yansıttığı ve boyama anlamında Bizans resmine öykünen bu üslup, AB olarak isimlendirilmiştir. Bu ayrıntılar göz önüne alındığında resimlerde hem Anadolu Selçuklu hem de Bizans resim geleneklerinin izini sürebilmemiz sebebiyle bu üsluba bağlı bir ya da birden fazla nakkaşın çalıştığından söz etmek mümkündür. Diğer resimlerde tekrar edecek üslup özelliklerinde yeniden tanımlama yapılmayacak sadece resmin, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapıldığı belirtilecektir.

⁵⁸⁴ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.171.

⁵⁸⁵ Nurhan Atasoy, “Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, 1970-1971, s.139.



- Katalog No.** : 20
- Resim No.** : 125
- Sahnenin Adı** : Dahnesh Meleği
- Sayfası ve Yeri** : 72a sayfasının tamamı kullanılmıştır.
- Resmin Ölçüsü** : 155 x 220 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resmin merkezinde kanatlı insan figürü görülmektedir. Tahtın sağında ve solunda oldukça değişik iki figür yer alır. İki figürün de geometrik şekillerle oluşturulduğu dikkat çeker.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 71a sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada adının Dahneş olduğu belirtilen meleğin nasıl davet edileceğine ilişkin bilgi verilmiştir. Verilen bilgiye göre; Ay'ın Sur burcuna geçtiği vakitte bu meleği davet etmek isteyen çöle giderek İsfahan ağacına tılsım yapması ve bunu yaparken de kibleye dönük oturması gerektiği anlatılır. Bu meleğin davetinin hayırlı olduğu özellikle kadınlar ve hizmetçiler için yararlı olduğu rivayet edilmiştir. Resmin yer aldığı sayfada ise meleğin kanatları arasında “*Dahneş meleğinin şemali*” yazmaktadır. Melek figürünün iki yanında ise hatemleri/mühürleri yer alır. Bunlar herhangi bir mana taşımamaktadır. Tahtın yanında bulunan iki figürden sağda olanın üstünde “*casusun şeması*”, solda olanın üstünde “*tercümanın şeması*” yazılıdır.

Figürün yay kaşları burun hizasında birleşmiş olup, sivri burnu, yanaklarındaki kırmızı benekler, şakaklarına doğru çekikleşen gözleri dikkat çeker. Figür, bir elinde nar diğer elinde uzun bir mızrak tutmaktadır. Nar, Hıristiyan inancında evrenin birliğinin bir sembolü olarak görülür ve ayrıca bu motif yapısı itibarıyla doğurganlığın da sembolüdür⁵⁸⁶. Türk sanatında ise bolluk, bereketin sembolüdür. Resimde görülen melek figürü giysisi ve yüz şekli ile Türk tipini yansıtır⁵⁸⁷. Figürün başında bulunan börk şeklindeki başlık dönemin diğer resim faaliyetlerinde de karşımıza çıkmaktadır⁵⁸⁸. Yine figürün kollarında bulunan tirazlar, tipik Selçuklu dönemi giysilerini anımsatmaktadır.

Üslup ve Nakkaş: Resimde beş ayaklı sarı ve kırmızı renkli bir tahtta oturan melek figürünün kanatlarının ardında beş dilimli gibi algılanan, kırmızı çeperli hale görünmektedir. Tahtın yanında yer alan figürler, sadece kontür çizgileri ile geometrik şekillerden oluşturulmuştur. Soldaki figürün başı kare, sağdaki figürün başı üçgen biçimlidir. Gövdeleri yine kare ve su damlası şeklinde görünen figürler oldukça dikkat çekicidir. Ayrıca melek figürün mavi renkli, yakası kapalı giysisinin kıvrımlarının gölgelendirmesi bir önceki melek figüründen daha başarılı verilmiştir.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁵⁸⁶ J. E. Cirlot, a.g.e., ss.260-261.

⁵⁸⁷ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.149.

⁵⁸⁸ A.g.e., s.155.



- Katalog No. : 21
- Resim No. : 126
- Sahnenin Adı : MelekMeyt-terun

Sayfası ve Yeri : 73b sayfasının tamamı resim için ayrılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 155 x 240 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde kanatlı insan figürü görülmektedir. Figürün bir elinde levha, bir elinde asa tuttuğu fark edilir

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 72b sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasî bu sayfada, İskender'in veziri Belinas Hekim'in rivayeti üzerine bu figür için “ *Meyt-terun büyük bir padişahdır. Makamı göktedir.* ” der. Kar ve yağmurun yağmasının onun fermanıya gerçekleştiğini aktarır. Akabinde bu meleği davet etmek için belirli şartlar sıralamıştır. Bu şartlar: kırk gün takvalı olmak yani Kur'an'ın buyurduğu gibi yaşamak; orucunu arpa ekmeği, bal ve zeytinyağı ile açmak; ardından kişi daveti gerçekleştirmek için bir dağın başına çıkmalıdır. Melek geldiği zaman yedi kere Kulhu suresini okuyarak namaz kılmaya başlamalı ve sonrasında bir kuşu kurban etmelidir. Bu kuşun cinsi ise rivayete göre turna olmalıdır. Meleğe; yiyecek, içecek, hurma, şeker badem sunup meleğin yerine oturduktan sonra dileğini dilerse gerçekleşeceği rivayet edilmiştir. Resmin bulunduğu sayfada ise meleğin başının üstünde “Meyt-terun Meleğinin şemali” yazmaktadır. Meleğin kanatlarının yanında hatemleri/işaretleri bulunur. Bunlar herhangi bir mana taşımamaktadır. Resimdeki diğer yazılarda ise meleğin elinde tuttuğu levhada Süleyman b. Davut'un ahitnamesi taşıdığı bilgisi verilmiştir.

Nakkaşın metinde verilen ayrıntıları gösterdiği melek figürü, şakaklarına doğru çekikleşen badem gözleri, sivri burnu ve giysileri ile Türk tipini yansıtır. Figürün başında bulunan kenarlı börk tipik Selçuklu tarzı bir başlıktır⁵⁸⁹. Ortaçağ'da Süleyman'ın cinlere hükmettiği ve sihir ilmini bildiğine dair inancın Anadolu'da da devam ettiğini gösteren bir ayrıntıdır⁵⁹⁰. Miladi dönemde başlayan bu inanç çerçevesinde Süleyman'ın, bu özellikleri ile şifa dağıtmak, kötü ruhlarla mücadele etmek için kullandığı bilinir⁵⁹¹. Ayrıca, Tanrı Süleyman'a rüzgâra hükmetme yetisi vermiştir⁵⁹². Nasreddin Sivasî'nin anlattığı meleğin de hava olayları ile ilişkisi göz önüne alındığında figürün elinde tuttuğu ahitname ve sahip olduğu bazı özellikler ile Süleyman b. Davud ile özdeşleştirilmesi dolayısıyla bu meleğin bir

⁵⁸⁹ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.156. ; Nurhan Atasoy, 1970-1971, a.g.m., s.139.

⁵⁹⁰ Süleyman b. Davud hakkında ayrıntılı bilgi için bknz. Ömer Faruk Harman, “Süleyman”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38, 2010, ss.56-60.

⁵⁹¹ Ömer Faruk Harman, a.g.m., s.58.

⁵⁹² A.g.m., s.59.

anlamda meşrulaştırılması ve metinde anlatılanların temellendirilmesi hedeflenmiş olmalıdır.

Üslup ve Nakkaş: Melek figürünün üstünde yakası kapalı, yeşil giysi görülmektedir. Giysinin kollarından ve etek kısmından içindeki kırmızı iç giysisi olduğu fark edilir. Sol kanadı havada duran figürün, sağ kanadı aşağı doğrudur. Oldukça ayrıntılı gösterilen figürün, yay şeklindeki kaşları burun hizasında birleşmiştir. Elinde tuttuğu ahitname ise açıkça belli edilmiştir.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 22

Resim No. : 127

Sahnenin Adı : Melek Meymun

Sayfası ve Yeri : 78a sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 160 x 230 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde çift başlı kanatlı bir insan figürü görülmektedir. Figür, bir elinde kitaba benzer bir nesne, diğer elinde uzun bir mızrak tutar. İki yanında ise kanatlı figüre oranla daha küçük gösterilen iki insan tasviri yer alır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 77b sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, bu sayfada; İskender'in veziri Belinas Hekim'den rivayetler paylaşmıştır. Bu rivayetlerden edindiğimiz bilgilere göre adı Meymun olan bir melek kim ne dilerse kabul etmektedir. Eğer biri bu meleği görmek isterse; yedi gün oruç tutarak ezandan sonra çöle gidip kimsenin olmadığı bir yerde kendi etrafına on tane ok atmalıdır. Kişinin bunları yapması halinde önce tercüman, sonra casus, daha sonra Melek Meymun gelir. Resmin bulunduğu sayfada meleğin hemen başının üstünde "*Meymun Azam Meleğin Şeması*" yazmaktadır. Resmin sol kenarında meleğin hatemleri/işaretleri görülmektedir. Bunlar herhangi bir mana taşımamaktadır. Resimde yer alan iki küçük figürden solda olanın üstünde "*casusun şeması*", sağda olanın üstünde "tercümanın şeması" yazar. Resmin altında yer alan iki satırlık yazı da ise "önce casus, sonra tercüman gelir" yazmaktadır. Eserin 79a sayfasında; bu meleğin makamlarının bulunduğu ve bu makamların: kitap, hurma, koku, yazar, silah, def, ney, reyhan, su ve ayakkabı makamı olduğu sıralanmıştır. Nasreddin Sivasi, eserin 80a sayfasında bu meleği davet eden bir kişinin hikâyesini paylaşılır. Bir gün Muhammed b. Munsif Gafrullah adında biri, bu meleği davet edip ondan mal ve para istemiştir. Kapıdan içeri bir adam girip selam vermiş ve bir kişinin onu beklediğini iletmiş. Muhammed b. Munsif Gafrullah, yerinden kalkıp tılsım aletlerini yanına alarak hocanın (onu çağıran kişinin hoca olduğunu ayrıca belirtilmemiş) yanına gitmiş. Hoca ona bir talebi olduğunu söylemiş ve hikâyenin kahramanı Gafrullah, hocanın define peşinde olduğunu görmüştür. Hoca, Gafrullah'ı onaylayıp eğer defineyi bulmasına yardım ederse yüzde onunu kendisine bağışlayacağını söylemiş. Muhammed b. Munsif Gafrullah, bunun üzerine defineyi bulup çıkarmış ve payını almıştır. Bu hadisede meleğin geldiği açıkça belli değil ancak öyle görünüyor ki melek gelmiş ve kişinin dileğini gerçekleştirmiştir.

Metinde figürün görüntüsüne, ne giydiği, nasıl görüldüğü gibi bir bilgi yoktur. Nakkaşın hayal dünyasını kompozisyona dâhil ederek oluşturduğu melek figürü, yüz şekli -

şakaklarına doğru çekikleşen badem gözleri, yay şeklindeki kaşları, sivri burnu- ile Türk tipini yansıtmaktadır. Meleğin giysisinde yer alan tirazlar yine tipik Selçuklu görüntüsü yansıtmaktadır⁵⁹³. Figürün başlarında yer alan başlık kenarlı börk biçimindedir ki bu da yine figürün Selçuklu tarzını yansıtmayı açısından önem taşımaktadır⁵⁹⁴.

Üslup ve Nakkaş: Melek figürünün, kırmızı giysisinin etek ucu, kol kenarları ve yakası mavi bantlıdır. Omuzlarının arkasından dört adet kanat görünür. Bu kanatlardan yukarı doğru gösterilen iki kanat yeşil renkli, aşağı doğru gösterilen iki kanat sarı renklidir. Figürde en dikkat çekici ayrıntı, ayaklarının kuş ayağı şeklinde tasvir edilmiş olmasıdır. Çift başının üstünde başlık bulunur. İki yüzü de oldukça ayrıntılı ve birbirinden farklı resmedilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁵⁹³ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.171-172.

⁵⁹⁴ Nurhan Atasoy, 1970-1971, a.g.m., s.139.



Katalog No. : 23

Resim No. :128

Sahnenin Adı : Melek Şehmureş

Sayfası ve Yeri : 83a sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 160 x 210 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde ilk göze çarpan ayrıntı; mavi at üstünde gösterilen insan figürüdür. Figür bir eliyle atının eyerini

tutarken diğ er elinde havaya kaldırmış olduğu kılıcını tutar. Ayrıca resimde, atın ayaklarının altında bir ejder yer aldığı görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi eserin 81a sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi bu sayfada “*Muhammed b. Sistani, Ebu Ali Dakak’tan rivayet eder: şehmureş melek hayli büyük bir melektir. şeması ejderi kılıcıyla ikiye bölmüş bir savaşçı şemasıdır. Ejderha atın göğsünü ısırmıştır.*” diyerek hem bize figürü tanıtmış hem de kendisini bu sefer Muhammed b. Sistani olarak tanıtmıştır. Ardından melek ile ilgili bütün bilgiyi eserin 81a ile 83b sayfaları arasında paylaşmıştır. Paylaştığı bilgilere göre, iki ordu karşı karşıya gelirse Allah, bu meleğe kendisinin nimetlerinden yararlanan orduyu galip çıkarmasını emretmiştir. Eğer bir kişi bu meleği, ordu için davet edecekse hatasız olmalı ve davetini Güneş’in akrep burcunda olduğu zaman yapmalıdır. On iki gün oruç tutup meleğin buhurunu yaptıktan sonra ahitname okumalıdır. Sonrasında meleğe ait mendeli yüksek bir dağın tepesine çizerek, mendelin ortasına oturan kişi yine üç kere ahitnameyi okumalıdır. Gerekli şartlar yerine getirilip davet edildiğinde meleğin geleceği rivayet edilir. Resmin bulunduğu sayfada meleğin hemen üstünde “*şehmureş meleğin şeması*” yazar. Figürün solunda ilk hatemi/işareti bulunurken, sağ tarafta ikinci hatemi/işareti bulunur. Resmin altında yer alan iki satırlık yazıda bu meleğin casusu ve tercümanının bulunmadığı aktarılmıştır.

Nakkaşın metinde anlatılanlara uygun olarak tasvir ettiği melek figürü, Bizans sanatından tanıdığımız St. George ile neredeyse birebir benzerlik gösterir. Kapadokyalı Gregorios olarak da tanınan figür, hızlı ve gizemli hareket etmesi ve geleceği önceden sezip bilmesi ile tanınmıřtır⁵⁹⁵. St. George, Hıristiyan sanatı içinde oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Beyaz atlı, savaşçı bir aziz olarak Hıristiyanlığın yayılabilmesi için ağır işkencelere maruz kalıp hayatını kaybetmesi, M.S. IV. yüzyıldan itibaren kültleşmesine sebep olmuřtur⁵⁹⁶. Bu kültün Anadolu’da Türklere nasıl sirayet ettiği merak konusudur. Rivayetlere göre Kapadokya’da doğan ve orada yaşayan St. George, Kapadokya’da putperest bir kralın kızını kaçırmıştır. şehrin suyunu kesen bir ejderha ile bu esnada savaşan aziz, ejderhayı yenerek hem kendi hayatını hem de kızın hayatını kurtarır⁵⁹⁷. Bu durumun sonucunda putperest kral ve halkı minnettarlığını göstermek için Hıristiyanlığı kabul

⁵⁹⁵ Hanspeter Tiefenbach, *Anadolu’nun Azizleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2012, s.127.

⁵⁹⁶ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Yaşar Ocak, “13.-15. Yüzyıllarda Anadolu’da Türk-Hıristiyan Dini Etkileşimleri ve Aya Yorgi (Saint Georges) Kültü”, *İslamın Ayak İzleri: Selçuklu Dönemi Makaleler-İncelemeler*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2011, ss.52-68.

⁵⁹⁷ Ahmet Yaşar Ocak, a.g.m., ss.55-59.

etmiştir. Genellikle at üstünde ve ejderha ile tasvir ediliyor olması bu rivayetten kaynaklanır. Ahmet Yaşar Ocak, bu kültün Hıristiyanlaşan Anadolu efsanelerinden ortaya çıktığını ve Türkler'e IX. Yüzyıldan önce sirayet ettiğini; Türk kültüründeki Hızır kültüyle özdeşleştiğini aktarmaktadır⁵⁹⁸. İki kültürün etkileşimini gösteren bu figürün, atının renginin mavi olması dışında St. George'dan ayrılan pek fazla özelliği olmadığı dikkat çekmektedir. Öte yandan ejder tipik Selçuklu ejderidir; gövdesi düğümlü, ağzı açıktır. Üst çenesi kıvrılarak yukarı uzanır. Figürün başındaki üç dilimli taç, erken dönem Türk sanatında görülmektedir⁵⁹⁹. Atın kuyruğunun düğümlü olması ise yine bir Türk geleneğinin yansımasıdır. Figürün giysisinde gördüğümüz tirazlar ise Selçuklu dönemine işaret eder⁶⁰⁰. Figürün başında üç dilimli taç ise Türk tipini yansıtır⁶⁰¹.

Üslup ve Nakkaş: Meleğin, yeşil giysisinin omzundan uzanarak belini saran kuşağı/kemeri figürün arkasından geriye doğru uçuşur vaziyette gösterilmiştir. Bu ayrıntı ve atın iki ayağının havada gösterilmesi, resimde bir anın tasvir edildiğini vurgular. Meleğin omzunun arkasında görünen kanatları yine geriye doğru uzanmaktadır, nakkaş hareket unsurunu oldukça ayrıntılı şekilde tasvir etmiştir. Mavi atın siyah yeleleri ve koşum takımı ayrıntılı gösterilmiştir. Atın gövdesinin altında düğümlü vücudunu görünen bir ejder, yine hareket halindedir.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁵⁹⁸ A.g.m., s.56.

⁵⁹⁹ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.154.

⁶⁰⁰ Özden Süslü, 1984, a.g.m., s.171.

⁶⁰¹ Nurhan Atasoy, bu başlığın İran kökenli olduğunu aktarır. Bknz. Nurhan Atasoy, 1970-1971, a.g.m., s.139.



Katalog No. : 24

Resim No. : 132

Sahnenin Adı : Melik Ahnaf

Sayfası ve Yeri : 86a sayfasının alt yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 118 x 118 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçeve içine alınmış ve arka planı boştur. Resimde arslana binmiş figür; sağ elinde yılan, sol elinde taç tutmaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi aynı sayfada yer almaktadır. Nasreddin Sivasî, bu figürü “*Melik Ahnaf’ın şemali bir arslanın sırtına binmiş, bir elinde yılan ve diğerinde taç tutan bir adam şemalidir.*” diyerek tanıtır.

Nakkaşın, metinde verilen bilgilere uygun olarak resmettiği Melik Ahnaf, oval yüzü, yay şeklindeki kaşları ile Türk tipini yansıtır. Öte yandan başındaki kenarlı börk yine Türk tipini yansıtmaktadır. Giysinin kolundaki tirazlar, Selçuklu dönemine işaret etmektedir⁶⁰².

⁶⁰² Özden Süslü, 1984, a.g.m., s.173.

Figürün elinde tuttuğu taç ve ejder ise hâkimiyet sembolü olarak bilinir⁶⁰³. Elindeki taç ve başındaki tacın birebir benziyor olması figürün Selçuklu ya da Türk kültüründe bir hâkimiyeti simgeliyor olabileceğini düşündürür. Ayrıca ejderin tipik Selçuklu ejderini yansıtmaması da resmin dönemine işaret eden bir diğer ayrıntıdır.

Üslup ve Nakkaş : Mavi elbiseleri ve kırmızı çizmeleri bulunan figürün üst bedeni cepheden gösterilmiştir. Başında bir tacı bulunan figürün kırmızı çizmeleri dikkat çeker. Bir elinde başındaki tacın aynısını, bir elinde vücudu düğümlü ejder tutar.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁶⁰³ Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.43.



Katalog No. : 25

Resim No. : 130

Sahnenin Adı : Melek Tasviri

Sayfadaki Yeri : 92a sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 130 x 230 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde, beyaz giysili diz çöküp oturan insan figürü görülmektedir. Figür; sağ elinde baston, sol elinde beyaz rulo şeklinde bir kâğıt tutar.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 91a sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasi bu figürü “*Tahtta oturmuş nur yüzlü melektir. Başında taç ve önünde karga var.*” diyerek tanıtır. Bu meleğin ne için çağrılacağı konusunda bilgi verilmemiş olup meleği çağırarak isteyen kişinin renkli elbiseler giymesi ve akik yüzük takması gerektiği söylenmektedir.

Nakkaş, aynı sayfada yer alan bilgileri resme aktarmıştır. Ancak bir önceki sayfada yer alan bilgiler tasvirde görülmemektedir. Bir diğer deyişle resim, metin ile uyum göstermez. Nakkaşın, neye göre bu figürü oluşturmuş olduğu bilinmemektedir. Figürün tirazlı elbisesi Selçuklu resim geleneğini yansıtır⁶⁰⁴. Ancak figürün yüz şekli Bizans resim geleneğine uygun olarak yani burun çizgisinin sağ kaşı ile birleşerek gösterilmiş olduğu fark edilir⁶⁰⁵. Başındaki taysanlı sarığa ise dönemin diğer resim faaliyetleri içinde de rastlanmaktadır⁶⁰⁶.

Üslup ve Nakkaş: Figürün ayrıntılı gösterilmiş olmasına rağmen, resim durağandır. Figürün, başındaki sarık oldukça büyük ve gösterişlidir. Resim oldukça ayrıntılı ancak çizgiseldir.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁶⁰⁴ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.171-172.

⁶⁰⁵ Ayşegül Canverdi, a.g.t., s.216.

⁶⁰⁶ Özden Süslü, 1989, a.g.e., ss.156-157.



Katalog No. : 26

Resim No. :131

Sahnenin Adı : İskender'in Seddi

Sayfası ve Yeri : 100b sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 135 x 165 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde kaleye benzer yapıda üç insan figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi aynı sayfada yer alır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî “*İskender’in seddi budur.*” bilgisini paylaşır. Bu seddin ne zaman yapıldığı, neden yapıldığı gibi bilgilere yer verilmemiştir.

Metinde verilen bilgilerin sınırlı olması resim hakkında söyleyeceklerimizi kısıtlamaktadır. Ancak genel bir kanıya varabilmek için, resimdeki ayrıntılarda Türk geleneklerinin izini takip etmek mecburiyetinde kalıyoruz. Burçlarda görülen atlı figürlerinin, atlarının kuyruğunun bağlı olması, figürlerin başındaki Türk tipi başlıktan yola çıkarak dönem saptamak oldukça güçtür. Ancak figürlerin gösteriliş tarzı Selçuklu döneminde yapılmış olma ihtimalini arttırır. Selçuklu döneminde Anadolu’da İskender mutlaka tanınıyor olmalıydı. Ancak bu seddin neyi ifade ettiğini bulmak oldukça güçtür. Ancak yeryüzünde huzursuzluk çıkarıp diğer kavimlere eziyet eden Yecüc ve Mecüc adında iki kabileye ait rivayetler bilinmektedir⁶⁰⁷. Kur’an’da bu iki kabileye ait olaylardan biri geçmişte gerçekleşmiş olup diğer olay kıyamete yakın bir zamanda gerçekleşecektir⁶⁰⁸. Doğuya ve batıya hükmeden İskender, Güneş’in doğduğu yere geldiğinde Yecüc ve Mecüc’ün eziyet ettiği ilkel bir kabile ile karşılaşır⁶⁰⁹. Bu kabile İskender’den Yecüc ve Mecüc’den korunmak için bir set inşa etmesini ister⁶¹⁰. Rivayete göre İskender, bu istek üzerine Hazar Denizi’nin kuzeyindeki bir bölgeye demir, taş ve katrandan oldukça yüksek ve kendi adıyla anılan İskender Seddi’ni inşa ettirmiştir⁶¹¹. Muhtemelen gördüğümüz bu resim, anlatılan hikâyelerin neticesinde ortaya çıkmış olmalıdır.

Üslup ve Nakkaş: Resimde mavi renkli bir kaleyi anımsatan ayrıntılar görülür. Bu kaleye benzer yapının üç burcunun hemen üstünde, sur üfleyen üç tane atlı süvari figürü yer almaktadır. Figürler birbirine benzemekte olup atlarının kuyruğunun bağlı olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca resimde burçların ardında gibi gösterilmek istenen ağaç motifleri bulunmaktadır. Bu ayrıntı resme doğal bir fon oluşturmuştur.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁶⁰⁷ Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008, s.720.

⁶⁰⁸ İlyas Çelebi, “Yecüc ve Mecüc”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 2013, s.374.

⁶⁰⁹ Metin And, a.g.e., s.196.

⁶¹⁰ Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.434-435.; İlyas Çelebi, 2013, a.g.m., s.374.; Metin And, a.g.e., s.196.

⁶¹¹ İskender’in Seddi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İskender Pala, “Sedd-i İskender”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 2009, ss.276-277.



Katalog No. : 27

Resim No. : 132

Sahnenin Adı : Sahrelnar'ın Şemâsı

Sayfası ve Yeri : 101a sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 115 x 235 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resim eserin ıslanması sebebiyle deformasyona uğramıştır. Küçük bir bölümünün korunabildiği resimde; birbirinden farklı boyutlardaki dairelerin içinde insan yüzleri görülür. Bu yüzlerin ifadelerinde bir farklılık gözlenmemektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 101a sayfasında sadece “*Sahrelnar’ın şeması imamlar*” ibaresi yer almaktadır. 104a sayfasında Nasreddin Sivasi’nin paylaştığı bilgiye göre, insan ayağına benzer iki ayağı olan ve bir başı bulunan ancak başından ayaklarına kadar dört bin gözü ve ağzı olan bir yaratık vardır. Allah, bu yaratığı toprak ve su kullanmadan ateşten yaratmıştır. Dokuz bin yıl böyle yaşayan ve daha sonrasında Allah’a “*Tek olmak sadece sana mahsus. Artık benim için tek olmak çok zor.*” demiş. Allah, bunun üzerine bu canlıyı hapsedilmiş ve bu esnada canlının ağzından ışıklar saçılmaya başlamış. Saçılan ışıklardan kendisine benzeyen ancak dişi olan Sahrelnar oluşmuş. Sahrelnar, hamile kaldığında her doğumda dört bin tane çocuk doğurmuştur. Böylelikle dokuz bin sene daha Sahrelnar korunmuştur. Rivayete göre oluşan kabile, ufukları fethetmiştir. Günlerden bir gün Allah, göğün yedi katındaki meleklerine bu kabileyi yok etmelerini emretmiştir. Ancak meleklerin gücü bu kabileyi yok etmeye yetmemiş bunun üzerine Allah, “*havh ve kuvvet*” isimli iki meleği göndererek kabileyi yok etmiştir. Nasreddin Sivasi ardından “*Sadece bir dişi ve bir erkek kalmıştır.*” diyerek hikâyeyi sonlandırmıştır. Kabilenin geriye kalan bir dişi ve bir erkek üyesi hakkında başka bir bilgi paylaşılmamıştır.

Nakkaşın metinde verilen bilgilerden yola çıkarak, resme hayal dünyasını da yansıtmış olduğunu gördüğümüz resmin ikonografik yorumu yapılamamaktadır. Bu tasvir, dönemi içinde ne ifade ediyordu bilemiyoruz. Ancak resimde, daire içindeki insan yüzleri dönemin farklı malzemelerinde gördüğümüz birkaç ögeyi anımsatır özelliktedir.

Üslup ve Nakkaş: Siyah kontür çizgilerinden ibaret olan tasvirde görülen yüzler şematiktir. Aynı yüz şekli, farklı boyutlardaki dairelerin içine resmedilmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 28

Resim No. : 133

Sahnenin Adı : İskender'in Çadırı

Sayfası ve Yeri : 103b sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 155 x 210 mm.

Resmin Tanımı: Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde çadır olduğu anlaşılan yapının içinde üç insan figürü görülmektedir. Çadırın yanında ise başka bir insan figürü görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 102b sayfasında yer almaktadır. Eserde anlatılanlara göre İskender bir yere gittiği zaman İskender'in çadırının yere sağlam oturması için toprağın sulanması gerekmektedir. Metinde çadır betimlenmemiştir.

Nakkaşın yaptığı çadır tasviri ve içindeki figürler bu dönemde üretilmiş olan resimleri anımsatmaktadır. Çadır, ne olduğu anlaşılamayan açık pembe renkli bir kaide üstünde gösterilmiştir. Üstünde arslan/keci gibi görünen bir figür yer almaktadır. Resimde görüldüğü üzere çadırın içi kırmızı olup içinde biri bağdaş kurup oturmuş, biri tabure gibi bir nesne üstünde oturan, diğeri ayakta duran üç figür dikkat çeker. Çadır içinde taburede oturuyor gibi gösterilen figürün kenarlıklı börtü giydiği, diğer figürlerin başında sarık olduğu dikkat çeker. Oturuşları itibarıyla çadırın içinde yer alan iki figürün saray mensubu şeklinde gösterilmiş olduğu fark edilir. Tüm bu ayrıntılar, dönemin Selçuklu resim geleneğini anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Nakkaşın yaptığı çadır tasviri ve içindeki figürler oldukça ayrıntılı gösterilmiştir. Birbirinden farklı renkte giysileri, duruş ve oturuşları ile muhtemelen figürlerin statülerinin farklılığı gösterilmek istenmiştir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 29

Resim No. : 134

Sahnenin Adı : Kaf Dağı

Sayfası ve Yeri : 107a sayfasının tamamı kullanılmıştır.

Resmin Ölçüsü : 135 x 225 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Mavi bir kaideden yükselen kırmızı masalsı bir dağ betimlenmesi görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 105a sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasî, “*Allah Kaf Dağı’nı bir yakut tanesinden yaratmıştır. Bu dağın birçok harikası var. Bu harikaların hepsi olmasa da bir kısmına kitapta yer vermeye çalışıyoruz.*” diyerek Kaf Dağı hikâyelerini anlatmaya başlar. Hikâyelerden ilki Ali b. İsrail adında bir padişahla ilgilidir. Bu padişahın babası öldükten sonra, bütün mal varlığı ona kalmıştır. Haznedar, padişaha bir altın anahtar vermiştir. Ali b. İsrail, anahtarın ne olduğunu sormuş, haznedar ona; babasının Güneş çıktığı vakitte bu anahtarı alarak bir eve gittiğini biraz bekledikten sonra dışarı çıktığını ve yirmi yıl boyunca her gün bunu yaptığını anlamıştır. Ancak kendisinin bu eve hiç girmediğinden de bahsetmiştir. Ali b. İsrail, bu hikâyeyi dinledikten hemen sonra anahtarı alarak eve gitmiştir. Evin içinde sadece bir tane sandık, sandığın içinde ise birçok defter bulmuş. Defterleri açan padişah, bunların Muhammed-i Mustafa’nın hikâyeleri olduğunu anlamıştır. Bunun üstüne padişah, halkını toplamış ve onlara okuduğu hikâyeleri anlatmıştır. Bu hikâyeleri dinleyen herkes kâfirlerden nefret etmiştir. Padişah ise hikâyeleri anlattıktan sonra bütün malını annesine teslim ederek yedi yıl karada, daha sonra denizlerde yolculuk yapmıştır. Yolculuğu sırasında yılanların padişahı ile konuşmuş ardından Demeşk’e geçerek Efan adlı hekimi görmüştür. Hekime yılanların şahıyla konuştuğunu anlatan padişah, giderek daha da büyümüş ve yolculuğu esnasında bir ejderhayı yakmıştır. İki yüz yirmi dört sene süren bu uzun yolculuk Kaf Dağı’na varmıştır. Amacı Muhammed Mustafa’yı görmek olan padişah, burada Kaf Dağı’nın harikalarını görmüştür. Hala yolculuk yaptığı rivayet edilen padişahın Muhammed Mustafa’yı gördüğü ve Muhammed Mustafa’nın, padişahın ömrünün kıyamete kadar sürmesi için dua ettiği aktarılmıştır.

106a sayfasında yeni bir hikâye başlamaktadır. Farslı Selman adlı yazarın, Şatibi adındaki kitabında Kaf Dağı’nın büyük bir dağ olduğundan bahsedilmektedir. Kaf Dağı’nda bulunan cinlere ait bir şehirden bahsedilir. Hikâyeye göre şehirde “*sehrulacayip*” adında bir ağaç varmış. Rivayete göre bu ağacın meyveleri her gece yere düşer ve orada bulunan hayvanlar yere düşen meyveleri yedikten sonra ertesi gece yine aynı şeyler devam edermiş.

Bu ağacın öyle çok meyvesi olurmuş ki dünyadaki tüm canlılar bu meyveleri toplasa yine de bitmezmiş. Bu ağacın uzunluğu dört yüz mil, genişliği yüz yirmi beş mildir. Bu şehirde bir de çeşme bulunurmuş. Çeşmenin suyunu içen sarhoş olur ve kırk gün kendine gelemezmiş.

106b sayfasında; Kaf Dağı'nın başının gökyüzüne vardığından ve yedi perinin makamının burada bulunduğu bahsedilmektedir. Kehf sahabelerinin burada uyuduğu, Hz. Hamza'nın on sekiz yıl bu dağda gezdiği rivayet edilmiştir. Hz. Hamza bu dağda gezerken bu dağda koyunlar bulunurmuş. Hz. Hamza bu koyunlara elini uzattığı an koyunlar ölmüş. Ölen koyunların kanı misk ve safran kokan bala dönüşürmüş. Hatta oluşan bu bal insanı kırk gün tok tuttuğu rivayet edilir. Ayrıca Hz. Hamza'nın gezip geldikten sonra, Kaf Dağı'nda simurg ve ejderhayı gördüğünü bir de uçan yunus balığı gördüğünü anlattığı rivayet edilmiştir.

107b sayfasında *Beyan-ülAcaib* adlı bir kitapta bazılarının Kaf Dağı'nın inciden, bazılarının yakuttan yaratılmış olduğunu; bazılarının ise Kaf Dağı'nın diğer dağlar gibi olduğunu sadece taşlarının renginin kırmızı olduğunu ve bu dağda altın, gümüş, yakut, lal madenlerinin bulunduğunu söyledikleri aktarılmıştır. Rivayete göre; dağda İsrail oğullarından biri olan *Mehrabil* adlı bir adam yaşamaktadır. Bu adam Kaf Dağı'nda hayat suyunu içtiği için kıyamete kadar yaşayacaktır. Bu sayfada *Belukiya* adında birinden daha bahsedilmektedir. Bu kişi, *Mehrabil* ile konuşup dağın tepesine çıkmıştır. *Belukiya*, yaşlı bir adama burasının neresi olduğunu sorduğunda yaşlı adam “*Burası göğün birinci katıdır, ben de meleğim*” demiştir. *Belukiya*, içeri girmek istediğini söylemiştir. Allah, onu içeri almış ve Cebrail'i yanına göndermiştir. Adam, girdiği yerde balıkların ve çekirgelerin padişahını görmüş sonra Hz. Muhammed'i sormuştur. Eserde hikâye insanların “*bizim de selamımızı söyle*” cevabı ile sonlandırılmıştır. Ardından Nasreddin Sivasi “*Bu kattaki harikalar çoktur. Lakin yorucu olmaması için hepsi yazılmamıştır*” diyerek Kaf Dağı hikâyelerini sonlandırmıştır.

Nakkaşın resimde verilen tasvirlerden yola çıkarak yaptığı Kaf Dağı oldukça ilgi çekicidir. Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Kaf Dağı, pek çok kaynakta karşımıza çıkmaktadır. Bu dağın yeşil zümrülden olduğu ve göğün mavi-yeşil renginin bu dağın yansımasından kaynaklandığı düşünülmektedir⁶¹². Ayrıca Metin And, Selman Farisi (ö. 656)'nin Hz. Ali ile Kaf Dağı'na gittiğini anlatmış olduğu hikâye eser içindeki metnin

⁶¹² Nimet Yıldırım, a.g.e., s.444.

doğruluğunu da destekler nitelikte olmasıyla önemlidir⁶¹³. Resmin olduğu sayfada “gökyüzünün sureti dünyanın kendisidir” yazmaktadır⁶¹⁴. Dünya’daki bütün dağların kökeni sayılan, büyük kısmının okyanusun altında olduğuna inanılan, Anka kuşunun yuvası olan Kaf Dağı betimlemesi için Oya Pancaroğlu, “... okyanus, kara ve gökyüzünün birleşmesi olarak tasarlanmıştır”⁶¹⁵ tanımını yapmaktadır. Resmin önemini vurgulayan bu tanımın ardından resmi, dönemin en masalsı, en sıra dışı tasviri olarak nitelemek yanlış olmayacaktır. Nakkaş bu tasviri nasıl oluşturdu? Kaynakları neler? Mevcut bilgilerimiz bunları tartmaya ve cevaplamaya yetmemektedir. Ancak Ali Uzay Peker bu tasvirin, göksel şehir kavramında; dönemin kozmolojik tasavvurları ve yersel şehir imgesinin birleştirilmiş olduğunu aktarır⁶¹⁶. Oya Pancaroğlu’nun öngördüğü gibi “... uç ve hudut kavramını irdeleyen bir tasvir olan bu resim, normal insan deneyimi ve görüşü ötesinde var olduğu düşünülen olguları ve varlıkları izah eden metnin ve tasvirlerinin temel karakterini yansıtmaktadır.”⁶¹⁷.

Üslup ve Nakkaş: Resmin alt kısmındaki maviliğin/okyanusun içinden yakut renginde yükselen Kaf Dağı için fikir üretmek, nakkaş önermek oldukça zordur. Dağ, okyanusun içinden göğe doğru yükselmektedir. Dağın üstünde ağaçlar ve kaleyi andıran bir yapı görülür. Resmin en üstünde ise mavi renkli ve kapısı olan bir yapı daha bulunur. Bu mavi yerin kapısı iki kanatlı olup dışarıya doğru açık vaziyette gösterilmiştir. Resimde, çizgisel ve gölgesel ayrıntılar yer alır. Resmi yapan nakkaşın Kaf Dağı’nın tüm masalsı yönlerini bildiği, tasvirin eşsiz kompozisyonundan anlaşılmaktadır.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁶¹³ Metin And, a.g.e., s.28.; Selman Farisi, İslamiyet’i kabul eden ilk İran asıllı kişi olarak bilinir. Ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim Hatiboğlu, “Selman-ı Farisi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 2009, ss.441-443.

⁶¹⁴ Ali Uzay Peker, a.g.t., s.218.

⁶¹⁵ Oya Pancaroğlu, a.g.m., s.584.

⁶¹⁶ Ali Uzay Peker, a.g.t., s.218.

⁶¹⁷ Oya Pancaroğlu, a.g.m., ss.584-585.



- Katalog No.** : 30
- Resim No.** :135
- Sahnenin Adı** : Zühre (Venüs)'nin Görünüşü
- Sayfası ve Yeri** : 108a sayfasının ortasında yer almaktadır.
- Resmin Ölçüsü** : 90 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Türü tespit edilemeyen iki ağaç motifi arasında tahtta bağdaş kurup oturan kadın figürü görülmektedir. Figür dört kolludur. İki eliyle bir müzik aleti çalarken bir elinde def, diğer elinde ise flüt tutar.

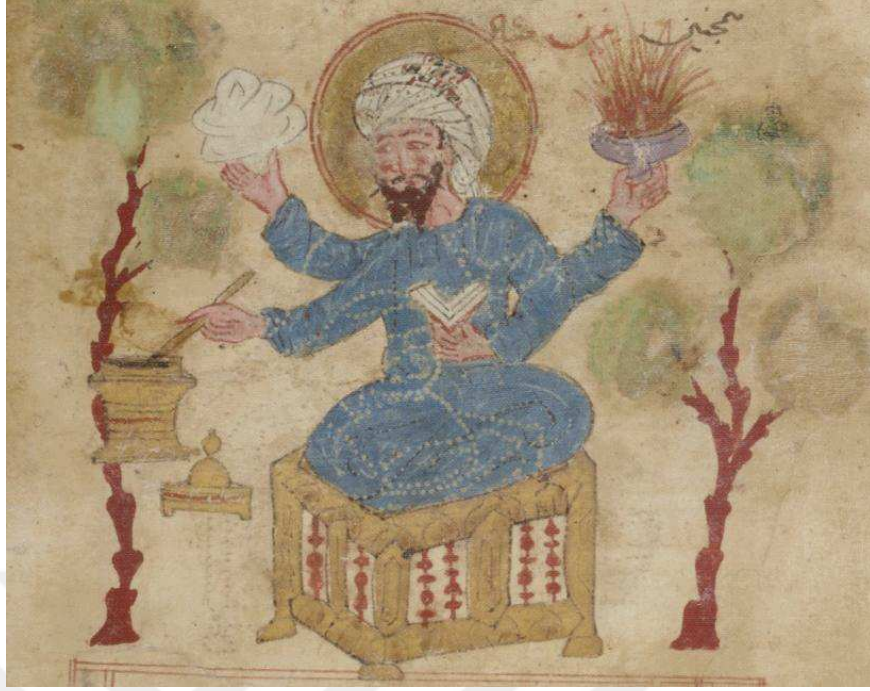
Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, resimle aynı sayfada verilmiştir. Nasreddin Sivasi bu sayfada “*Mevlana Ebu Ali Dakak, Beyan-ı nücum*” adlı kitabından yola çıkarak Tanrı'nın lütfundan dolayı Zühre'nin yaratılmış olduğunu rivayet eder. Ayrıca bu sayfada “*Zühre'nin dört eli vardır. Bir elinde ney, birinde saz, birinde def tutar*” bilgisiyle bir gezegenin görüntüsünü aktarmıştır. Akabinde Zühre'nin egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işlerden bahsetmiştir. Bu hayırlı işler; kadınlara ve hizmetçilere yardım etmek, köle almak, düğün yapmak; bina, çizim ve mücevher yapmak, bağ satın almak, misafir ağırlamak ve yeni elbise almak olarak sıralanmıştır.

Ortaçağ'da Zühre olarak bilinen Venüs'ün görevi çalgıcılıktır⁶¹⁸. Eğlencenin, sevginin tezahürü olan bu gezegen derin tutkuların, şehvetli duyguların yöneticisidir. Günümüz astrolojisinde de güzel olan her şey Venüs ile ilişkilendirilir. Bu bağlamda nakkaşın, Venüs'ün astral anlamından haberdar olarak bu tasviri yaptığını öngörmek mümkündür. Öte yandan dönem içinde karşılaştığımız ud çalan kadın tasvirlerini anımsatır. Ayrıca figürün yüz şekli dönemin Selçuklu tipini anımsatmaktadır.

Üslup ve Nakkaş: Birbirinden farklı iki ağaç motifi resmi adeta çerçevelemek için tasvir edilmiştir. Ağaç motiflerinin arasında görülen pembe giysili figürün başında kırmızı çeperli hale bulunur. Figürün oturduğu yerin hemen yanında saksıda bir bitki görülmektedir. Figürün giysi kıvrımları gölgeli boyanmıştır.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁶¹⁸ Metin And, a.g.e., s.345.; Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.539-541.



Katalog No. : 31

Resim No. : 136

Sahnenin Adı : Utarid (Merkür)'in Görünüşü

Sayfası ve Yeri : 108b sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 110 x 130 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde, birbirine benzeyen iki ağaç arasında tabureyi andıran bir tahtta bağdaş kurarak oturan dört kollu erkek figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi aynı sayfada verilmiştir. Nasreddin Sivasi “*Utarid gökyüzünün ikinci katındadır. Aşağıdan yukarıya yarısı ateş, yarısı kardır. Dört eli vardır. Birinde kalem, birinde kitap, birinde ateş, birinde kar vardır.*” diyerek bir gezegenin görünüşünü betimlemektedir. Ayrıca yine bu sayfada Utarid’in egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işlerden bahsetmiştir. Bu hayırlı işler; köle almak, kuş veya balık avlamak, vezirleri mülakat etmek, geometri öğrenmek, şiir ve hassas bilimleri tartışmak, mektup ve elçi göndermek, hat öğrenmek olarak sıralanmıştır.

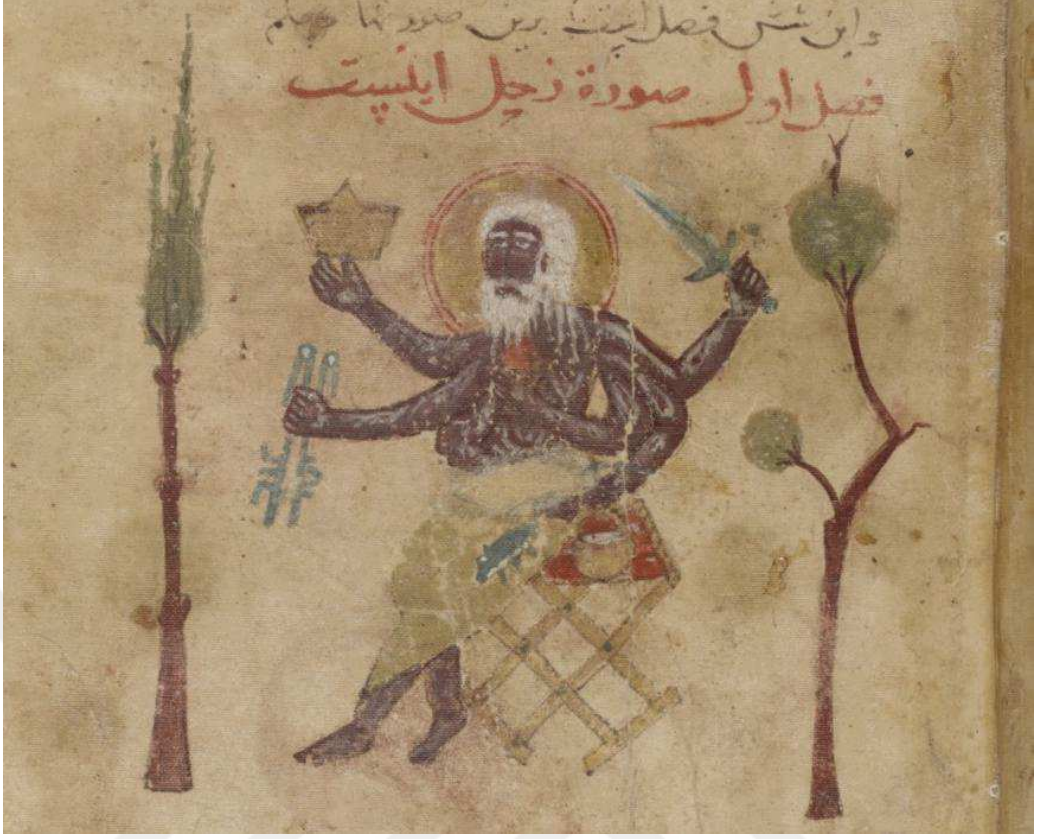
Ortaçağ'da Utarid olarak bilinen Merkür, yer aldığı tasvirlerde genellikle kitap ya da kalem tutan kâtip şeklinde görülür⁶¹⁹. İyiyi ve kötüyü içinde barındıran bu gezegen, zıtlığın tezahürüdür. Bu sebeple bir elinde kar tutarken bir elinde ateş tutmaktadır. Öte yandan resimdeki Selçuklu resim geleneği figürün başlığında, yüz hatlarında fark edilir. Merkür'ün astral anlamının da resme yansıtılmıştır.

Üslup ve Nakkaş: Figürün mavi giysisi, başındaki sarığı ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Giysi kıvrımları gölgeli boyanmasına karşın; yay kaşlı, çekik gözlü figürün sakalları çizgiseldir. Metinde verilen tezatlıklar, nakkaş tarafından ayrıntılı olarak resme aktarılmıştır.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.



⁶¹⁹ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.108.; Canby, Sheila R. vd., a.g.e., s.210.; Nimet Yıldırım, a.g.e., s.686.



Katalog No. : 32

Resim No. : 137

Sahnenin Adı : Zühal (Satürn)'in Görünüşü

Sayfası ve Yeri : 109a sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 110 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde birbirinden farklı iki ağaç motifi arasında siyahi, dört kollu bir erkek figürü tabure tarzında bir iskemlenin üstünde oturur vaziyette görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, aynı sayfada yer almaktadır. Nasreddin Sivasi, Zühal'ın sureti olarak tanıttığı figürün betimlemesini yapmamıştır. Ancak Zühal'in egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işlerden bahsetmiştir. Bu hayırlı işler; bina yapmak ya da satın almak, büyükleri ziyaret etmek olarak sıralanmıştır.

Ortaçağ'da Zühal olarak bilinen Satürn, tasvirlerde genellikle siyahi, ak saçlı ve Hintli olarak karşımıza çıkmaktadır⁶²⁰. Astrolojide bu gezegenin rengi siyah, madeni kurşundur⁶²¹. Astral manada pasifliği sembolize eden gezegen dönem içinde de karşımıza çıkan tasvirdir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün başındaki kırmızı çeperli halesi ve beş kollu oluşu ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Ak saçlı, aksakallı figürün belinden dizlerine kadar sarı bir giysisi olduğu görünmektedir. Satürn gezegeninin astral anlamının resme yansımalarının görülmesi, nakkaşın üretilen diğer Satürn tasvirlerinden haberdar olduğunu düşündürür. Resim, nakkaşın hayal dünyasından öte, belleğinin yansımasıdır.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁶²⁰ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.109.

⁶²¹ Matin And, a.g.e., s.342.; Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.747-748.



Katalog No. : 33

Resim No. : 138

Sahnenin Adı : Müşteri (Jüpiter)'nin Görünüşü

Sayfası ve Yeri : 109b sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 110 x 120 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Birbirine benzeyen, farklı boydaki iki ağaç motifi arasında tahtta oturan bir erkek figürü görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, aynı sayfadan yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sıvasi'nin "*Müşteri'nin şemali*" ve "*Dört elinde; baston, tespîh, kitap ve maşrapa var*" diyerek gezegenin görünüşünü betimlemektedir. Ayrıca bu sayfada Müşteri'nin egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işler sıralanmıştır. Bunlar; kadı, vezir ve büyükleri ziyaret etmek; din konularını tartışmak, bina yapmak ve mülk satın almak, tartışmak ve yakın mesafe yolculuk yapmak, cami ve okul yaptırmak olarak rivayet edilmiştir.

Ortaçağ'da Müşteri olarak bilinen Jüpiter, uğurlu sayılması sebebiyle aynı zamanda büyük kutluluk manasına gelen "*Sad-i ekber*" ismiyle de anılır ve renginin mavi olduğu

kabul edilir⁶²². Tasvirlerde genellikle elinde kitap ya da rulo taşıırken gösterilir⁶²³. Bilgeliğin timsali olması sebebiyle elinde tuttuğu nesnelere biri genellikle bu özelliğine atıf yapacak olan kitaptır. Aynı zamanda barışın, mutluluğun, sevginin sembolü olan gezegen nakkaş tarafından hem metinde anlatılanlara uygun hem de diğer Jüpiter tasvirleri ile uyumlu şekilde gösterilmiştir. Başındaki taysanlı sarığı, yuvarlak çehreli, şakaklarına doğru çekikleşen yüz şekliyle Türk tipini anımsatan figürün giysi ayrıntıları gölgelendirme ile gösterilmiştir.

Üslup ve Nakkaş: Dört kollu olan figürün, mavi giysisi ve başında beyaz sarığı, başında kırmızı çeperli halesi ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Gölge boyanan giysi kıvrımları ve Türk tipini yansıtan özellikleri dikkat çeker.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.



⁶²² Metin And, a.g.e., s.342.; Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.537-538.

⁶²³ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.111.



Katalog No. : 34

Resim No. : 139

Sahnenin Adı : Merih (Mars)'in Görünüşü

Sayfası ve Yeri : 110a sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 100 x 120 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Birbirinden farklı iki ağaç motifi arasında kırmızı giysili, savaşçı görünümünde bir insan figürü yer alır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resimle ilgili bilgi, aynı sayfada yer almaktadır. Bu sayfada, Nasreddin Sivasî “*Allah onu kendi öfkesinden yaratmıştır. Bir elinde kılıç, bir elinde arslan, bir elinde kesilmiş baş, bir elinde kalkan tutar.*” diyerek gezegenin görünüşünü betimlemiştir. Ayrıca Mars’ın egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işlerden bahsetmiştir. Bunlar; ordu göndermek ve ordu komutanlarını ziyaret etmek, orduya katılmak olarak sıralanmıştır.

Nakkaş Mars figürünü, metinde verilen bilgilere ve gezegenin astral anlamına uygun olarak resmetmiştir. Ortaçağ’da “*Cellad-ı felek*” gibi isimlerle anılan Mars gezegeninin

uğursuz olduğu inancı vardır⁶²⁴. Günümüz astrolojisinde de hala uğursuzluk atfedilen bu gezegen, tasvirlerde genellikle elinde kesik baş ve kılıç ile gösterilir⁶²⁵. Rengi kırmızı olan gezegen savaşı, yıkımı sembolize ederken aynı zamanda yeniden onarım gibi anlamlarla da karşımıza çıkar. Genellikle eril özellikleri barındırması sebebiyle bu gezegen erkek ile özdeşleştirilir. Dört kollu olduğu görülen figür; bir elinde kılıç, bir elinde ejder başlı baston, bir elinde arslan, bir elinde kesik baş taşmasıyla metinle uyum sağlar.

Üslup ve Nakkaş: Figürün iki katmanlı giysisi vardır. Zırh gibi verilmiş olan ilk giysisinin altından içindeki kırmızı renkli giysi görünür. Başında miğferi anımsatan bir başlık ve siyah çeperli hale bulunur.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



⁶²⁴ Metin And, a.g.e., s.342.; Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.363-364.

⁶²⁵ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.99.



Katalog No. : 35

Resim No. : 140

Sahnenin Adı : Güneş'in Görünüşü

Sayfası ve Yeri : 110b sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 105 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde birbirine benzeyen iki ağaç motifi arasında, arslanın üstündeki insan bedenine sahip Güneş diski görülür.

Resim-Metin İlişkisi: Metinde resme ilişkin bilgi aynı sayfada yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî “Allah, Güneş’i bir melek olarak, yüzü Güneş şeklinde ancak dört kollu olarak yaratmıştır. Bir elinde taç, bir elinde bıçak, bir elinde kese ve bir elinde mum tutar. Bir arslanın sırtına oturmuştur.” diyerek gezegenin görünüşünü betimlemiştir. Ayrıca Güneş’in, egemen olduğu vakitlerde hayırlı olabilecek işlerden bahsetmiştir. Bunlar; tahta oturmak, kimya ile uğraşmak, emanet ve borç vermek hayırlı olarak sıralanmıştır.

Ortaçağ’da dördüncü gezegen olarak bilinen Güneş, sadece disk şeklindeki betimlemelerinde daire formunu saran şua motifinden; insan şeklindeki tasvirlerde ise

genellikle bağdaş kurup oturan ve Güneş diskini tutan kompozisyonda karşımıza çıkmaktadır⁶²⁶. Arslan ve Güneş diskinden oluşan tasvirlerin de bulunduğu bilinir. Aslan burcunun Güneş'in evi olması sebebiyle genellikle bir arada gösterilen iki figür; bazen hükümdarlık sembolü olarak da kullanılmaktadır⁶²⁷. Güneş gezegeninin rengi sarıdır ve güç ile bağdaştırılır. Nakkaşın metinde anlatılanlara ve Güneş'in astral anlamına uygun olarak ortaya çıkarmış olduğunu gördüğümüz tasvir dönemin farklı malzeme türlerinde de görülmektedir ve kompozisyon olarak benzerlik gösterir.

Üslup ve Nakkaş: Mavi giysili Güneş, dört kollu gösterilmiştir. İnsan bedeninin üstüne yerleştirilen Güneş diskinin ışık huzmeleri ayrıntılı biçimde resmedilmiştir. Arslanın hareket halinde olduğu görülür.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.

⁶²⁶ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.105.

⁶²⁷ A.g.e., s.106.



Katalog No. : 36

Resim No. : 141

Sahnenin Adı : Çift Başlı Geyik Tasviri

Sayfası ve Yeri : 111a sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 75 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde birbirinden farklı iki ağaç motifi arasında çift başlı geyik figürü görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde bu resme ilişkin bilgi, resimle aynı sayfada yer almaktadır. Nasreddin Sivasî bu sayfada “*Adı Kostakuhinureş. Şemali, iki kafası olan bir ceylan şemalidir. Bir başı ceylan gibi, diğer başı yaşlılar gibi beyaz sakallıdır. İki eli vardır. Birinde ney, diğerinde def tutar*” diyerek anlattığı figürün, melek mi cin mi olduğuna dair bir paylaşım yapmamıştır. Ayrıca bu sayfada yazar, bir kimsenin bu sureti misk ve safranla yazıp bir bağa gömdüğünde o yerde dolu, çekirge, fare, karınca, arslan bulunmayacağını rivayet etmiştir. Metinde bu resme ilişkin başka bilgi yer almamaktadır.

Nakkaş, metindeki bu bilgilere neredeyse hiç uyum sağlamayan bir tasvir yapmıştır. Metinde ceylan olduğu söylenen figür, resimde geyik olarak karşımıza çıkar. Bir başı ceylan, diğer başının aksakallı olması gerektiği bilgisine rağmen resimdeki figürün iki başı da birbirine benzeyen geyik başı şeklinde gösterilmiştir. Elinde tuttuğu nesnelere ise metinde belirtilen nesnelere anımsatır ancak ayrıntılı bir aktarım söz konusu değildir. Geyik figürü,

Türk mitolojisinde mezolitik çağdan itibaren karşımıza çıkmaktadır⁶²⁸. Gök ve yer unsurlarına bağlı oluşuyla çok erken devirlerde totem olabileceği düşünülürken, aynı zamanda Göktürk döneminde hükümdarlıkla ilgili olduğu ve Müslüman Türk toplumlarında da geyiğin simgesel bir yer tuttuğu bilinmektedir⁶²⁹. Bazen hükümdarlıkla ilgili sahnelerde de yer aldığı zaman adalet, refah gibi sembolik anlamları da karşılamaktadır⁶³⁰. Orta Asya kökenli olan geyik figürünün, bolluk bereketi de sembolize ettiği bilinmekle birlikte, metinde anlatılanların yetersiz olması sebebiyle resmin sembolik anlamını çözmek güçleşmektedir. Dönem içindeki tasvirleri de anımsatan figür, Anadolu Selçuklu sanatının hayvanları stilize edip, gerçekten uzaklaştıran yönüyle uyum gösterir.

Üslup ve Nakkaş: Soluk mor/pembe renkli çift başlı geyik figürünün bir başı öne doğru bakarken diğer başı geriye doğru bakar şekilde gösterilmiştir. Ayrıca figürün iki kolu olduğu fark edilir. Ayaklarının duruşundan, başlarının gösterilişinden figürün, hareket anında gösterildiği anlaşılır. Figürün arka ayaklarının altında gösterilen ve türü tespit edilememiş olan bir bitki bulunur.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁶²⁸ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., ss.183-184.; Geyik figürü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, 18, 1995, ss.33-42.

⁶²⁹ Resul Çatalbaş, a.g.m., s.52.

⁶³⁰ Oya Kızıldağ, a.g.m., s.39.



Katalog No. : 37

Resim No. :142

Sahnenin Adı : Güneş'in Başak Burcundan Terazi Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 111b sayfasının altında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 90 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Birbirinden farklı ağaç ve bitki motifleri arasında kanatlı, dört kollu ve dört başlı bir figür yer almaktadır. Figürün arkasında saksı içinde bir bitki görülürken, figürün önünde başka bir bitki motifi görülür.

Resim-Metin İlişkisi : Metinde resme ilişkin bilgi, aynı sayfada yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi, "Allah'ın izniyle Güneş gibi ışık saçan melek görünür. İki kafası ve dört yüzü var. Her yüzünde dört gözü var. Dört eli, iki kanadı ve iki ayağı var. Bir elinde terazi, bir elinde tepsi, bir elinde şiş, diğer elinde maşrapa var. Adı Tehmaturail'dir." diyerek tanıttığı meleğe ilişkin ayrıntılı bir betimleme yapmıştır.

Meleğin çok başlı ve çok kollu tasvir edilmesi figürü, "uhrevi harikaların ve tuhaf şeylerin yansıması haline getirir."⁶³¹. Metinde verilen bilgilerin, nakkaşları oldukça kısıtladığı

⁶³¹ Oya Pancaroğlu, a.g.e., s.584.

ve hatta onu metnin dışına çıkmaya sevk ettiği fark edilir. Nasreddin Sivasî'nin iki baştaki, dört yüzü bulunur diyerek tanıttığı melek, resimde dört başlı ve haliyle dört yüze sahip biçimde görülür. Ancak figürün her yüzünde dört gözü olduğu ayrıntısı resimde görülmemektedir. Ayrıca figürün her yüzü oldukça şematiktir. Bahsedilen farklılıklar dışında figürün, metne uyum sağladığı söylenebilir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün dört başını çevreleyen, kırmızı çeperli bir halesi ve iki katmanlı giysisi ayrıntılı şekilde gösterilmiştir. Yakası kapalı, uzun kollu mavi giysi dizlerine kadar uzanır ve dizlerinden itibaren içindeki kırmızı renkli giysisi görünür. Figürün omuzlarından çıkan kanatları iki yanda, açık vaziyette gösterilmiştir. Elinde tuttuğu nesnelere terazi ve ibrik net olarak anlaşılırken diğerlerinin ne olduğu anlaşılabilir. Figürün solunda kahverengi gövdeli, yeşil türü tespit edilememiş bir ağaç, sağında çam ağacı olduğu görülür. Ayrıca figürün sağında yerde saksı içinde bir bitki, solunda zeminden çıkan başka tür bir bitki motifi olduğu görülür. Melek figürünün giysi kıvrımları ve geriye doğru uçuşur vaziyette gösterilen etek ucu, açık kanatları resme hareket katar. Öte yandan figürün uzun boyunları, yüz şekli bu dönem içinde üretilen resimlerde gördüğümüz Selçuklu döneminin insan tipine benzerlik göstermez.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 38

Resim No. : 143

Sahnenin Adı : Çift Başlı Tavus Kuşu Tasviri

Sayfası ve Yeri : 112a sayfasının altında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 60 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boşdur. Resim eserin ıslanmış olması sebebiyle deformasyona uğramıştır. Buna rağmen figürün iki kolu olan bir tavus kuşu olduğu anlaşılmaktadır.

Resim-Metin İlişkisi : Metinde resme ait bir bilgi yer almamaktadır.

Tavus kuşu, Antik dönemde etinin çok geç çürümesi sebebiyle ölümsüzlük simgesi olarak kabul edilmiştir⁶³². Ölümsüzlüğünün yanı sıra güzelliği ile zenginlik, soyluluk sembolü haline gelen figür, iyi ruhları ve yeniden doğuşu da simgeler⁶³³. Ayrıca bu figürün, yelpaze şeklinde açılan kuyruğu Hint mitolojisinde yıldızlarla kaplanmış yeryüzünü simgelemekte olup, tavus kuşunun Yezidi inancıyla da bağlantılı olduğu bilinir⁶³⁴. İslam ve Hıristiyan mitolojisinde de kendine yer edinen tavus kuşu, bu iki kültürde cenneti simgelemektedir⁶³⁵. Eski İran'da ise tavus kuşunun tüyleriyle, iktidarın tezahürü olarak karşımıza çıkar⁶³⁶. Çeşitli kültürlerde karşımıza tavus kuşu Anadolu Selçuklu döneminde de

⁶³² Ebru Parman, "Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner Inal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1993, s.387.; J.E. Cirlot, a.g.e., s.251.

⁶³³ Koza Kurt, a.g.t., s.57.

⁶³⁴ Yezidi inancı ve bu inanç çerçevesinde tavus kuşu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Aydın, "Yezidiler ve İnanç Esasları", *TTK Belleten*, Cilt LII, Sayı 202, TTK, Ankara, 1988, ss.33-74.

⁶³⁵ Rüçkan Arık ve M. Oluş Arık, a.g.e., s.366.

⁶³⁶ Rüçkan Arık, 2000, a.g.e., s.94.

sıkça kullanılan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bulduğu yere iyilik getireceği inancı, etkileyici görüntüsüyle oldukça sık kullanılmış olduğu bilinir. Metinde bir bilgi verilmemiş olmasına rağmen, resmi bulunan figüre benzer anlamlarla yer verilmiş olmalıdır.

Üslup ve Nakkaş: Resimde oldukça küçük ölçekli resmedilen çift başlı tavus kuşu görülür. Figürün bir başı öne doğru bakarken, bir başı geriye doğru bakmaktadır. Tepesindeki tüyler, kuyruğundaki nazar boncuğunu anımsatan desenler oldukça ayrıntılı resmedilmiştir. İki kolu olduğu görülen figür, bir elinde kâse, bir elinde kaşık tutar.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 39

Resim No. :144

Sahnenin Adı : Güneş'in Terazi Burcundan, Akrep Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 113a sayfasının alt yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 95 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde birbirine benzeyen iki ağaç motifi arasında kanatlı, üç başlı ve altı kollu bir figür görülmektedir. Figürün önünde saksı içinde bir bitki yer almaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi 112b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi “*Güneş, Terazi’den Akrep’e geçerken Allah-ü Teâlâ’nın emriyle kerrubilerden bir melek iner.*” diyerek tasvir etmiş olduğu meleğin emrinde dört yüz bin kırk dört melek bulunduğu bilgisi de aktarmıştır. Ayrıca emrindeki meleklerin de emri altında üç yüz bin otuz üç meleğin bulunduğunu rivayet eder. Ardından bu baş meleğin insanları beladan koruduğu bilgisi, resimle aynı sayfada verilmiştir. Ancak meleğin görünüşü hakkında bir bilgi verilmemiştir.

Nakkaş, metindeki betimlemeye uygun olabilecek melek tasvirini altı kollu ve üç başlı göstermiştir. Her elinde de bir nesne tutar vaziyette göstererek onun metindeki önemini

gözler önüne seren bir görüntüye bürünmesini amaçlamış olmalıdır. Öyle görünüyor ki çok başlı ve çok kollu tasvirler figürlerin önemine bir atıf niteliğinde tasarlanmıştır⁶³⁷. Nakkaşın hayal dünyasının izlerini de taşıyan melek figürü, bir önceki meleklerle benzerlik gösterir. Ancak bu figüre, bu dönem içinde nasıl bir anlam yüklendiği bilinmemektedir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün üç başını çevreleyen kırmızı halesi vardır. Omuzlarının arkasında yanlara doğru uzayan kanatları açık vaziyette gösterilmiştir. Çift katmanlı giysisi vardır. Yakası kapalı, ayak bileklerine kadar uzanan mavi giysinin üstünde, figürün belinden dizlerine doğru uzanan pembe giysi yoğun kumaş kıvrımlarına sahiptir. Figürün başındaki yüzler oldukça şematik olup, portre gibi görünmez. Altı kolu olan figür bir elinde ibrik, bir elinde rulo şeklinde kâğıdı anımsatan nesne tutar. Diğer nesnelerin ne olduğu anlaşılamamaktadır. Figürün hemen önünde, sol tarafta yerde saksı içinde bir bitki resmin başka bir ayrıntıdır. Figürün giysi kıvrımlarının boyanma şekli, şematik yüzleri ve Bizanslı tipi yansımasıyla dikkat çeker.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁶³⁷ Oya Pancaroğlu, a.g.m., s.584.



Katalog No. : 40

Resim No. : 145

Sahnenin Adı : Güneş'in Akrep Burcundan Yay Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 115a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 130 x 100 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve fonsuzdur. Resim eserin ıslanmış olması sebebiyle deforme olmuştur. Buna rağmen resimde silikleşen iki ağaç motifi görünmektedir. Ağaç motiflerinin arasında ise kanatlı bir insan figürü yer almaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 113b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi "*Allah-ü Teâlâ'nın izniyle Güneş'in akrep burcundan yay burcuna geçişinde gökyüzünün yedinci katından bir melek iner.*" diyerek resimde gördüğümüz figürü tanıtır. Aynı bilgi metinde, 114a sayfasında da verilmiştir. Ancak bu sayfada verilen bilgiye ek olarak, meleğin emrindeki sekiz bin seksen meleğin olduğu ve bu meleklerin de emrinde olan iki bin yirmi iki meleğin var olduğu bilgisi verilmiştir. Metinde, 114b sayfasında, betimlenen meleğin; insan suretinde olduğu ve bu melekten daha uzun boylu, korkunç olan başka bir melek olmadığı rivayet edilir. İki eli olan melek, bir elinde ayna, diğer elinde silah tutmaktadır. Ayrıca bir insanın, bu meleğin

tılsımının, eşlerin birbirini sevmesi için kullanabileceği bilgisi metinde yer alan bilgiler arasındadır.

Resim, metinde verilen bilgilerle tam olarak uyum göstermez. Meleğin uzun boylu olduğuna ilişkin bir ayrıntı görülmez. Korkunç olduğuna dair bir ayrıntı da bulunmamaktadır. Bu durum oldukça ilginçtir. Öte yandan nakkaşın metinden tamamen bağımsız olmadığı da fark edilir. Tasvirin metinle uymayan yönleri, nakkaşın hayal dünyası olarak yorumlanabilir. Ancak ayna taşıdığı bilgisine rağmen figürün insan yüzlü Ay diski tutuyor olması oldukça ilginç bir ayrıntıdır. Resimde akrep ya da yay burcuna işaret eden bir sembol, işaret görülmez. Figürün elinde tuttuğu Ay ise muhtemelen bu burçların etki alanında yapılması hayırlı olarak nitelenen işlere bir göndermedir. Figür uzun boynu ve şematik yüz şekli ile Bizanslı tipi anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Başını çevreleyen kırmızı çeperli halesi, uzun boynu olan figürün; iki katmanlı giysisi vardır. Yakası kapalı, uzun kollu giysisi ayak bileklerine kadar inerken, belinden dizlerine kadar kahverengi bir başka giysi görünür. Figürün omzundan aşağı inerek belini saran kuşağı arkasından geriye doğru uzanmaktadır. Omuz hizasındaki kanatları iki yana açıktır. Dizleri bükük vaziyette gösterilen figür, parmak uçlarında duruyor gibi görünür. Bu ayrıntılar resme hareket kazandıran unsurlardır.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 41

Resim No. : 146

Sahnenin Adı : Kentavros Tasviri

Sayfası ve Yeri : 115b sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 75 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde; alt bedeni arslan, üst bedeni insan şeklinde gösterilen kentavros tasviri görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, resimle aynı sayfada yer almaktadır. Bu sayfada bir ejderin önünde dolu bir yayı elinde tutan bir kimseden bahsedilmektedir. Bu kişinin ejdere iki ok attığını ve bu okların ejderin ağzına saplandığı belirtilmektedir. Metinde resme ilişkin başka ayrıntı bulunmamaktadır.

Yay burcunu simgeleyen kentavros, bu anlamıyla her tasvirde aynı şekilde gösterilir. Arslan üstündeki insan bedeninin, yayı ile kuyruğundaki ejdere ok atması alışılmış bir yay burcu sembolüdür. Ayrıca astral manada kentavros ve ejder, sekizinci gezegen olduğuna inanılan Cevzahir'i de sembolize eder⁶³⁸. Ancak genel kabul yay burcunun simgesi olduğudur. Bu sebeple metinde belirtilmemesine rağmen, bu figürün yay burcunu sembolize ettiği görüşünderiz. Ejderin tipik Selçuklu ejderini yansıtması ve dönemin diğer resim

⁶³⁸ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.112.

faaliyetleri arasında da sıkça gördüğümüz tasvirleri anımsattığı fark edilir. Ancak resim, Ortaçağ Selçuklu insanı tipinden öte, antik geleneği anımsatan şekilde gösterilmiştir⁶³⁹.

Üslup ve Nakkaş: Figürün geriye doğru dönüp yay atma anı gösterilmiştir. Burada dikkat çeken bir ayrıntı figürün bu yayı kendi bedeninin ejdere şeklindeki kuyruğuna yöneltmiş olmasıdır. Ejderin ağzı açık, vücudu düğümlüdür. Bu girift kompozisyon bizi nakkaşı hakkında da yönlendirmektedir.

Resim, AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmıştır.



⁶³⁹ Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.137.



Katalog No. : 42

Resim No. : 147

Sahnenin Adı : Güneş'in Yay Burcundan, Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 116b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 115 x 115 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Bir türü tespit edilemeyen bir ağacın karşısında kanatlı bir insan figürü görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 115b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî “*Allah-ü Teâlâ'nın izniyle Güneş kavs burcundan, cedi burcuna geçerken gökyüzünden bir melek iner.*” diyerek tanıttığı meleğin betimlemesini bir sonraki sayfada yapmaktadır. 116a sayfasında “*Bu meleğin şemali bir kafası ve iki eli olan bir insan şemalidir. Bir elinde anahtar, diğer elinde elek tutuyor.*” diyen Nasreddin Sivasî, aynı zamanda meleğin bir cini olduğu bilgisini de aktarmaktadır.

Metinde melek ile ilgili verilen bilgiler resimde görülmektedir. Meleğin elindeki elek ve anahtar bunu gösteren ayrıntılardır. Öte yandan figür giysisi ve yüz şekli itibariyle Bizanslı tipi anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Figürün başını çevreleyen kırmızı çerperli halesi ve omuzlarından iki yanına uzanan açık vaziyette gösterilmiş kanatları vardır. Figürün iki katmanlı giysisi dikkat çeker. Yakası kapalı, dizlerine kadar inen giysinin altında, ayak bileklerine inen mavi giysisi görünmektedir. Figürün omzundan inen kuşak, belini sararak arkasına doğru uzanır. Figür ve ağaç arasında ise saksı içinde bir bitki görülmektedir. Metindeki bilgiler olmasa figürün elindeki nesnelere anlamlandırılmazdı. Bu sebeple figürün elindeki nesnelere gerçekçi gösterilmemiş olduğu kanısına varabiliriz.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 43

Resim No. : 148

Sahnenin Adı : Güneş'in Yay Burcundan Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 117a sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 60 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resim eserin ıslanmış olması sebebiyle deforme olmuştur. Ancak buna rağmen resim anlaşılmaktadır. Silik ve birbirinden farklı iki ağaç arasında oldukça ilginç fantastik bir figür görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 116b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi'nin, "*Meleğin şemali, iki kafalı bir keçi şemalidir. Bir kafası keçi şeklinde, diğeri insan kafası şeklindedir.*" diyerek tanıttığı figürün ayaklarının kuş ayağı şeklinde yaratıldığı bilgisi de aktarılmıştır.

Nakkaş, figürün ayaklarının kuş şeklinde olmaması dışında metinde anlatılanları olduğu gibi resmetmiştir. Bu açıdan resim metinle uyum sağlamaktadır. Ayrıca bu figüre iki kol eklemesi de yine nakkaşın resmin kompozisyonuna hayal dünyasını dâhil etmiş olduğunu gösterir. Melek figürünün, yüz ve saç şekliyle Bizanslı tipi anımsattığı fark edilir. Güneş'in yay burcundan oğlak burcuna geçişini gösteren tasvir, sembolik anlamlı değil tamamıyla astral anlamlıdır. Kentavrosun, yay burcunu simgelediği göz önüne alındığında; bu geçiş anında görülen melek figürünün kompozisyonu; yay burcuna, oğlak burcunun da simgesinin eklenmesi yoluyla oluşturulmuş olmalıdır. Pratik bir çözümleme ile resmin astral anlamda her iki burca da gönderme yapması sağlanmıştır.

Üslup ve Nakkaş: Bir başı insan, bir başı keçi olan ve iki kolu bulunan figür, koşar vaziyette gösterilmiş bir bedene sahiptir. Figürün insan şeklindeki başında kırmızı çeperli hale bulunurken, keçi şeklindeki başında hale görülmez. Ayrıntılı tasvir edilen figürün iki yanında yer alan ağaç motifleri resme adeta doğal bir çerçeve oluşturmuştur.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 44

Resim No. : 152

Sahnenin Adı : Güneş'in Oğlak Burcundan Kova Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 118a sayfasının alt yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 110 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Eserin ıslanmış olması sebebiyle resim deforme olmuştur. Ancak buna rağmen resim anlaşılmaktadır. Birbirinden farklı iki ağaç motifi arasında altı kollu bir insan figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi : Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 117b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî'nin "*Hak Teâlâ'nın gücüyle Güneş on bir derece ve yirmi iki dakikada Oğlak burcundan kova burcuna geçtiğinde Zühal'den adı Hipatakail olan bir melek iner. Şemali, insan şemalidir. Üç kafası ve altı eli vardır. Bir elinde kova, birinde taç, birinde ateş,(okunamamıştır), bir sandalyeye oturmuştur.*" diyerek tanıttığı figürün bir tılsımını, "*Eğer bir kişi, birinin bahtını kapatmak isterse bu meleğin tılsımını yapmalıdır*" diyerek paylaşmıştır. Metinde resimle ilgili başka bir bilgi bulunmamaktadır.

Nakkaşın, verilen bilgilerle çok fazla örtüşmeyen melek tasvirinin metinde anlatılanlardan farkı; üç başlı olmaması ve bir sandalyede oturmamasıdır. Elinde tuttuğu

nesneler tam anlaşılmasına rağmen, bunların resmedildiği fark edilir. Bu sebeple resim metin uyumu görülmez. Tasvire nakkaşın hayal dünyasını da yansıttığını söylemek mümkündür. Melek figürünün, elinde tuttuğu taç hâkimiyet sembolüdür. Diğer nesnelere ise kova burcu ile ilişkilendirilebilir. Öte yandan figürün elindeki nesnelere, metindeki meleğin gücünü de simgeliyor olabilir. Figürün giysisi ve yüz şekliyle Bizanslı tipi anımsattığı fark edilmektedir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün başında kırmızı çeperli bir hale bulunur. Giysisi iki katmanlıdır. Yakası kapalı olduğu anlaşılan kırmızı giysisi ayak bileklerine kadar inmektedir. Figürün belinden dizlerine kadar uzanan yeşil bir giysi daha görünür. Ayrıca omzundan uzanan pembe renkli kuşağı, belini sararak arkasına doğru uçuşur vaziyette gösterilmiştir. Meleğin kanatları iki yana doğru açık şekilde gösterilmiştir. Altı kollu olan bu figürün elinde tuttuğu nesnelere ne olduğu anlaşılmamaktadır. Uçuşan giysisi, açık kanatları ile meleğin bir anı gösterilmiş gibidir.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 45

Resim No. : 150

Sahnenin Adı : Üst üste Betimlenmiş İki Hayvan Tasviri

Sayfası ve Yeri : 118b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 80 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde birbirinden farklı boyda olan iki ağaç motifi arasında kurt figürü ve üstünde türü tespit edilemeyen başka bir hayvan figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde bu resme ilişkin bilgi yer almamaktadır.

Nakkaşın hayal dünyasının izini süremediğimiz ve resim metin uyumunu gözetemediğimiz tasvirde yer alan kurt figürü, en genel sembolik anlamıyla Türk milliyetçiliğinin simgesidir ve kökleri oldukça eskiye dayanmakta olup hayvan-ata kültü ile ilişkilendirilmektedir⁶⁴⁰. Orta Asya Türk kültüründe beliren kurt kültü, Türkler için devlet, yiğitlik, güç simgesi olarak kabul edilmektedir⁶⁴¹. Astral anlamıyla, Büyükayı burcunun 7 kurt olmasını anımsatır⁶⁴². Ancak metinde bir bilgiye rastlanmamış olması ve kurdun üstündeki hayvanın türünü tespit edemiyor oluşumuz resmin alegorik anlamına ilişkin yorum yapmamızı engellemektedir. Nakkaşın bu figürü, metinden mi yola çıkarak

⁶⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.174.

⁶⁴¹ Kurt figürünün anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Gürbüz Beydiz, a.g.e., ss.237-246.

⁶⁴² Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.55.

tasarladığı yoksa kendi hayal gücüyle mi yaptığını tartışmamız, metinde resme ilişkin bir bilgi bulamamış olmamız sebebiyle mümkün değildir.

Üslup ve Nakkaş : Resimde görülen kurt figürünün ayrıntılı aktarımı, bahsi geçen figüre resim faaliyetlerinde rastlıyor olmamız bu tasvirin Selçuklu resim geleneklerine bağlı bir nakkaş tarafından yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. Öte yandan kurt figürünün ayaklarının at ayağına benziyor olması oldukça ilgi çekicidir.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 46

Resim No. : 151

Sahnenin Adı : Güneş'in Boğa Burcundan İkizler Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 121b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 100 x 110 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde çift başlı, kanatlı insan figürü görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 120a sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi “Güneş’in boğa burcundan, ikizler burcuna geçişi esnasında ve aynı zamanda Güneş’in, Zühre’den Müşteri’ye geçtiği esnada bir melek iner.” diyerek tanıttığı meleğin emrinde olan beş bin melek bulunduğunu rivayet eder. Metinde, 121a sayfasında, bu meleğin iki kafası, iki kolu olan bir insan şeklinde olduğu paylaşılmıştır. Bir elinde taç, bir elinde levha taşıdığı ve bu levhada, altı adın yazıldığı bilgisi bulunmaktadır. Bu adların ne olduğu bilgisi ise verilmemiştir.

Metinde verilen bilgilerin, tasvir edilen figürle uyumlu olduğu görülmektedir. Melek figürü, şematik yüz şekli ve giysisi ile Bizanslı tipi anımsatır.

Üslup ve Nakkaş: Figürün iki başını çevreleyen kırmızı çeperli halesi vardır. Melek figürünün üstünde, iki katmanlı bir giysi görülmektedir. Yakası kapalı olan pembe renkli giysi, figürün ayak bileklerine kadar iner. Belinden dizlerine kadar mavi renkli bir başka giysi görülür. Belini saran, sarı renkli kuşağı arkasından uçuşur vaziyette resmedilmiştir. Omuzlarından iki yana açılan kanatları ve figürün ayaklarının yere tam basmaması resme hareket katar.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 47

Resim No. : 152

Sahnenin Adı : Güneş'in Boğa Burcundan İkizler Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri

Sayfası ve Yeri : 122a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 60 x 100 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde çift başlı koç figürü görülmektedir. Figürün hemen arkasında ise üstünde dört kuşun yer aldığı ağaç motifi yer almaktadır.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 121b sayfasında yer almaktadır. Nasreddin Sivasî'nin "... şemali iki kafalı bir koyundur. Ayakları, kuş ayağına benzer. Önünde bir ceviz ağacı bulunur. Dört güvercin de ağacın üstünde durur. Adı ise Ataguhinuraş'tır." şeklinde betimlemiş olduğu cin figürü hakkında metinde başka bilgi bulunmamaktadır.

Metinde iki kafalı koyun olarak anlatılan melek figürü, resimde iki kafalı bir koç şeklinde görülmektedir. Bunun dışında metne bağlı kalındığı, melek figürünün arkasında duran ağaç motifi ve dört kuş figüründen anlaşılır. Koç figürü İslam sanatında kurban ritüelinin bir parçası olmakla birlikte, Türk sanatında güç, kuvvet ve bazen de hanedan sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır⁶⁴³. Resimde görülen kuş figürleri ve cin figürü arasında bir bağ kurulmamıştır. Bu sebeple neyi simgelediklerini öngörmek mevcut bilgilerimizle mümkün değildir.

⁶⁴³ Resul Çatalbaş, a.g.m., s.53.; Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., ss.192-194.

Üslup ve Nakkaş: Melek figürü, pembe renkli çift başlı koç görünümündedir ve üstünde mavi bir lekesi vardır. Ayrıca figürün başlarından biri öne bakarken, diğeri arkasına doğru bakmaktadır. Koşar vaziyette resmedildiği dikkat çeken çift başlı koç figürünün arkasında bir ağaç yer almaktadır. Ağacın yeşil dalları üstünde; sarı, kırmızı, siyah ve beyaz renkli üç kuş tasvir edilmiştir. Fantastik bir figürün, görece gerçekçi tasviri oldukça ayrıntılı olarak aktarılmıştır.

Resim, A üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 48

Resim No. : 153

Sahnenin Adı : Güneş'in İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 123a sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 125 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde kanatlı, üç başlı, iki kollu bir figür görülür. Bir elinde nar, bir elinde kâse tutan figürün karşısında bir ağaç motifi yer almaktadır. Ayrıca ağacın hemen yanında saksı içinde bir bitki görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 122b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasî “Allah-ü Teâlâ'nın emriyle Güneş'in ikizler burcundan yengeç burcuna geçişi esnasında yeryüzüne bir melek iner. Bu

meleğin emrinde bin melek ve bu bin meleğin emrinde de yirmi bin dört yüz melek bulunmaktadır.” şeklinde betimlemiş olduğu meleğin bir de cini olduğunu rivayet etmektedir. Yeryüzüne inen bu meleğin adı Sancatahail’dir. Yazarın “*Bu meleğin şemali üç kafalı ve iki eli olan insan şemalidir. Bir elinde nar, diğerinde kâse tutar.*” diyerek meleğin görünüşüne dair bilgi aktarmıştır.

Nakkaşın, metinde verilen bilgilere sadık kalarak oluşturulduğu anlaşılan melek tasviri ile resim metin uyumunun sağlanmış olduğu görülmektedir. Yüz şekli şematik olup portre özelliği göstermez. Elinde tuttuğu nar ile bolluk ve bereketi simgelediği bilinmekle birlikte elinde tuttuğu bir diğer nesne olan kâsenin sonsuzluğu simgelediği bilinmemektedir⁶⁴⁴. Melek figürü, dönemin resim faaliyetlerinde de gördüğümüz bir elinde nar, bir elinde kadeh tutan figürleri anımsatır. Figürün karşısındaki ağacın kurumuş gibi resmedilmesi belki de narın sembolik anlamına tezatlık oluşturmak ya da bu anlamı vurgulamak için yapılmış olabilir. Öte yandan figürün uzun boynu, saç ve yüz şekli ile Bizanslı tipi anımsattığı fark edilmektedir.

Üslup ve Nakkaş: Meleğin üstünde, iki katmanlı giysi olduğu görülmektedir. Yakası kapalı, mavi renkli giysisi dizlerine kadar uzanır ve içindeki kırmızı renkli giysi görünür. Figürün belini saran pembe renkli kuşağı arkasına doğru uçuşur vaziyette gösterilmiştir. Omuzlarının iki yanındaki kanatlarının açık olduğu görülür. Melek figürünün, yere yeni inmiş vaziyette gösterilmesi ve giysisinin uçuşması resme hareket kazandırır.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

⁶⁴⁴ Narın ikonografik anlamı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ebru Şenocak, “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2016, ss.228-251.



Katalog No. : 49

Resim No. : 154

Sahnenin Adı : Güneş'in İkizler Burcundan Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri

Sayfası ve Yeri : 123b sayfasının ortasında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 70 x 105 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde; bedeni balık şeklinde olan insan figürü görülmektedir

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi eserin 123a sayfasında verilmiştir. Bu sayfada rengi koyu olan cinin bir elinde yengeç, diğer elinde bir buket çiçek tuttuğu bilgisi yer almaktadır. Metinde resme ilişkin başka bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Resim, figürün elinde tuttuğu nesnelerin metinde verilen bilgilere uyması sebebiyle uyum sağlamaktadır. Ancak balık bedeninde bir insan başı oldukça fantastik bir kurgudur. Metinde başka bilgi yer almamasına rağmen bu durum muhtemelen nakkaşın hayal dünyasını yansıtmaktadır. Nakkaşın bu kompozisyonu nasıl ortaya çıkarmış olduğu ise muammadır. Mevcut bilgilerimiz bu konuya net bir cevap vermemize imkân tanımamaktadır. Farklı kültürlerde görülen balık figürü, Türk kültüründe de karşımıza çıkmaktadır. Kökeni Orta Asya'ya dayanan bu figür, kimi zaman astral anlamıyla kimi zaman da kelimenin etimolojik kökeniyle kullanıldığı düşünülen haliyle karşımıza çıkar⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ Koza Kurt, a.g.t., s.24.; Balık figürü hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Gönül Öney, 1968, a.g.m., ss.142-168.

Metindeki bilgilerden figürün astral anlamıyla kullanılmış olduğu anlaşılır. Figürün elindeki yengeç, burç simgesidir. Ancak resimde ikizler burcuna bir gönderme bulunmamaktadır. Figür, yüz ve saç şekli ile Bizanslı tipi anımsatır.

Üslup ve Nakkaş : . Resimde, insan başı şeklindeki kafasında kırmızı çeperli hale bulunan figür görülmektedir. Bedeni yere paralel olan figürün, iki kolu vardır. Bir elinde yengeç, diğer elinde bitki dalı tutar. Figüre ilişkin her ayrıntılı oldukça ustaca verilmiştir. Figürün bedenindeki pul ve yüzgeçlerin de oldukça ayrıntılı tasvir edilmiş olduğu görülmektedir.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.





Katalog No. : 50

Resim No. : 153

Sahnenin Adı : Güneş'in Yengeç Burcundan Aslan Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 125a sayfasının alt yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 100 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde solda büyük bir ağaç, sağda küçük bir ağaç motifi bulunmaktadır. Bu iki ağaç motifi arasında kanatlı, dört kollu insan figürü görülür.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin ilk bilgi, eserin 124a sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi “Allah-ü Teâlâ'nın emriyle Güneş'in yengeç burcundan, aslan burcuna geçişi esnasında bir meleğin iner. Meleğin emrinde dokuz yüz doksan dokuz bin melek bulunur. Bu meleğin şemali, bir kafası, dört eli bir ağız olan insan şemalidir.” bilgisini paylaşır. Nasreddin Sivasi ayrıca kim girdiği savaşta kâfirlerin arasından sağ çıkmak isterse bu meleğin tılsımını uygulaması gerektiğini aktarır. 125a sayfasında bu tılsımın yapılabilmesi için gerekli şartlar sıralanır. Bunlar; tılsımı

yapmadan önce kırk gün oruç tutmak ve dört kırmızı koç kurban etmektir. Gerekli şartlar yerine getirilerek tılsım yapıldığında savaştan sağ çıkılacağı rivayet edilmiştir.

Resmin, metinde verilen bilgilere uygun olarak tasvir edilmiş olduğu görülür. Figürün elinde tuttuğu nar bolluk ve bereketi, kitap bilgeliği simgeler. Burçlara bir gönderme yapılmamış olması dikkat çekicidir. Melek figürü, yüz şekli ve giysisi ile Bizanslı tipi anımsatır. Öte yandan meleğin çok kollu olmasını figürün uhreviliğine bir gönderme olarak düşünebiliriz.

Üslup ve Nakkaş: Melek figürünün başında kırmızı çeperli hale bulunur. İki katmanlı olduğu anlaşılan giysinin, yakası kapalı olduğu görülen bordo renkli giysi figürün dizlerine kadar uzanır. Dizlerinden ayak bileklerine kadar inen pembe bir giysisi daha olduğu görülen figürün, mavi renkli kuşağı omzundan inerek belini sarmış ve öne doğru uçuşur vaziyette resmedilmiştir. Kanatları omzunun arkasından iki yana açık şekilde durmaktadır. Figür; bir elinde nar, bir elinde kitap, bir elinde asa, bir elinde sarı kâse içinde yer alan kırmızı bir nesne tutar. Figüre ilişkin bu özellikler oldukça ayrıntılı şekilde verilmiştir.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.



Katalog No. : 51

Resim No. : 156

Sahnenin Adı : Güneş'in Aslan Burcundan Başak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri

Sayfası ve Yeri : 126b sayfasının üst yarısında yer almaktadır.

Resmin Ölçüsü : 120 x 125 mm.

Resmin Tanımı : Resim çerçevesiz ve arka planı boştur. Resimde iki ağaç figürü arasında kanatlı, çift başlı ve dört kollu bir figür görülmektedir.

Resim-Metin İlişkisi ve İkonografi: Metinde resme ilişkin bilgi, eserin 125b sayfasında yer almaktadır. Bu sayfada Nasreddin Sivasi “*Allah-ü Teâlâ'nın emriyle Güneş'in aslan burcundan, başak burcuna geçişinde yeryüzüne bir melek iner. Bu melekle birlikte beş yüz elli beş bin melek bulunur.*”, “*Birinci meleğin adı Hamahabinail'dir ve şemali bir insan şemalidir ki iki başı, dört eli ve iki de kanadı vardır.*” şeklinde meleği betimleyerek görevi hakkında bilgi vermiştir. Bir sonraki sayfada ise “*Bir elinde kalem*

tutmuş, bir elinde orak, bir elinde kâse, bir elinde mızrak tutuyor.” bilgisini aktarmıştır. Ayrıca bu meleğe ait tılsımın yapılması halinde kişinin kitap ve bilim ehlinin gözünde aziz sayılacağı rivayet edilmiştir.

Resmin, metinde verilen bilgilere uygun olarak tasvir edilmiş olduğu görülür. Melek iki başlı ve dört kolludur. Elinde tuttuğu nesnelere, metinde verilen nesnelere ayındır. Resimde figürün astral görevine, burçlara bir atıf yoktur. Ayrıca melek figürünün, duruşu ve şematik yüz şekli ile Bizanslı tipi anımsattığı fark edilmektedir.

Üslup ve Nakkaş: Figürün iki başını kırmızı çeperli bir hale çevreler. Omuz hizasından yükselen kanatları iki yanda açık vaziyette görülür. İki katmanlı giysisi olan figürün yakası kapalı, dizlerine kadar inen mavi giysisinin altın mavi renkli ikinci giysisi görünmektedir. Figürün arkasında görünen kuşağı, beline görünmez. Figürün ayakuçlarında, dizleri bükük duruşu sanki yere henüz inmiş hissi uyandırır. Bu figür; bir elinde mızrak, bir elinde kâse, bir elinde orak, bir diğer elinde ise kalem tutmaktadır.

Resim, B üslubunda çalışan bir nakkaş tarafından yapılmıştır.

ALTINCI BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Bu başlık altında 1272-1273 yıllarında Anadolu'da üretildiği bilinen Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi* döneminin siyasi, sosyal ve kültür-sanat ortamı bağlamında değerlendirilmiştir. Eserin dönemi ile bağlantıları kurulup, resimlerde görebildiğimiz yerel ve yabancı etkiler hakkındaki görüşlerimizin yer aldığı bu bölümde çalışmamızın konusu olan esere ilişkin önerilerimiz paylaşmıştır.

I. Süleymanşah'ın XI. yüzyılda kurmuş olduğu Anadolu Selçuklu Devleti, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun en uzun ömürlü koludur. Selçuklular Anadolu'ya geldiklerinde bu coğrafyada etkin olan Bizans Devleti'nin Hıristiyan kültürü çerçevesinde oluşturduğu mimari, plastik sanatlar, resim sanatı gibi unsurlarla tanışma imkânı bulmuşlardır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin kuruluş devrinin, yoğun fetih hareketleri ve Haçlılar ile mücadeleyle geçmesi bu dönemde sanatsal bir üretimden, kültür ve imar faaliyetinden bahsedilmesine olanak sağlamamaktadır. Ancak ülkede refah düzeyinin artmasıyla birlikte bu alanlarda gelişmeler görülmeye başlanır. Esasında bu gelişme süreci, I. Mesud'un kurduğu Simre şehri ile başlamış, II. Kılıç Arslan ile devam ederek I. Alaeddin Keykubad zamanında doruk noktasına ulaşmıştır. Öyle ki XIII. yüzyılın ilk çeyreğinde I. Alaeddin Keykubad döneminde, ekonomik ve kültürel alanda ulaşılan nokta Anadolu'yu adeta bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Anadolu, bu çehresiyle Doğu ve Batı'dan birçok âlim, şeyh ve sanatçıyı kendisine çekmeyi başarmıştır. Bu durum, Anadolu Selçuklu Devleti'nin zirvede olduğu dönemde beliren Moğol tehlikesinin de etkisiyle birlikte XIII. yüzyılın ortalarına doğru yoğunlaşmış ve Moğolların önünden kaçan âlim, şeyh ve sanatçıların Anadolu'ya gelmesine sebep olmuştur. Kuşkusuz bu noktada Anadolu Selçuklu sultanlarının kültür ve sanata ilgi duymaları; sanatçıları koruyup himaye altına almaları da etkili olmuştur.

Anadolu Selçuklu Devleti, II. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde ilk kırılma noktasını yaşamış ve Moğol tahakkümü altına girmiştir. Yaşanan bu vahim durum, Anadolu

Selçuklu Devleti'nin sanatsal üretimini sonlandırmamıştır. Bilakis süreç içinde mimari yapı üretimi devam etmiş hatta daha büyük ve gösterişli yapı inşaları başlamıştır⁶⁴⁶.

Moğol baskının en şiddetli olduğu XIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra, 1266 tarihinde, tahta geçen III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde ülkeye kaos hâkim olmuştur. Sultanın yaşının küçük olması, bu dönemde devlet adamı olan Muineddin Süleyman'ın ön plana çıkmasına bir anlamda sultanın ikinci planda kalmasına sebebiyet vermiştir. Süreç içinde yaşanan şiddetli savaşlar, Moğol baskısının giderek artması, devletin gündün güne zayıflamasına sebep olmuştur. Ancak bu dönemde dahi mimari üretim süreci devam etmiştir. Moğollara karşı adeta güç gösterisi olan anıtsal medrese inşası devam etmiştir. Bu dönem içinde sultanın yapılara banilik yapmadığı görülmektedir. Karşımıza çıkan bu durum sultanın yaşının küçük olmasıyla ilişkilendirilebileceği gibi, 1243 yılından sonra banilerde yaşanan değişimle açıklanabilir⁶⁴⁷. Bu dönemde inşa edilen yapılara devlet adamı, tüccarların banilik etmiş olması yine bu değişimle açıklanabilir niteliktedir. Öte yandan III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in eğitimiyle, Sahip Ata gibi bir sanat patronunun ilgilenmiş olduğu göz önüne alınırsa, sultanın sanat ve kültüre ilgisiz olmadığını var saymak mümkündür. Bu dönemde Nasreddin Sivasi tarafından yazılan ve Anadolu Selçuklu Devleti sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilen resimli elyazmasının üretilmesi bu savı destekler niteliktedir.

III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiş olan bu resimli elyazmasının konusunu büyü ve astroloji oluşturmaktadır. Eser içindeki bu konuların Anadolu Selçuklu'da oldukça ilgi çektiği bilinmektedir. Bu ilginin I. Süleymanşah'ın babası Kutalmış zamanında başladığı ve diğer sultanlara sirayet ettiği bilinir. Bu bilginin doğruluğunu İbnü'l Esir'in, Kutalmış'ın ölümünden sonra onun çocuklarının astroloji ilminin ustalarını yanlarında barındırmaya devam etmiş olmaları bilgisini aktarmış olması desteklemektedir⁶⁴⁸. Öte yandan Anadolu Selçuklu Devleti sultanlarından II. Kılıç Arslan ve I. Alaeddin Keykubad'ın bu ilme merakı nedeniyle saraylarında münecimlerinin olması ayrıca II. İzzeddin Keykavus'un da bu ilme kayıtsız kalmaması, yüzyıllar boyunca bu ilginin sultanlar nezdinde devam ettiğini gösterir. Anadolu'da kadim medeniyetlerden itibaren rağbet gören astroloji ve büyü uygulamalarının sadece sultanlara has olmadığını öngörmek güç değildir. Söz konusu ilginin XIII. yüzyılda

⁶⁴⁶ Doğan Kuban, 2002, a.g.e., s.8.

⁶⁴⁷ Nermin Şaman Doğan, 2003, a.g.m., s.154.

⁶⁴⁸ İbnü'l Esir, a.g.e., s.49.

halk arasında da var olması ve Ortaçağ'da müneccimliğin itibarlı bir meslek olduğu göz önünde tutulmalıdır.

XIII. yüzyılda üretilmiş olan Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'nin yüzyıllar boyunca süregelen bu ilgi doğrultusunda ortaya çıkmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca bu eser, devletin içinde bulunduğu kaotik ortama da bir anlamda ışık tutup, fayda sağlamayı amaçlamış olmalıdır. Bu sav, eser içinde savaştan galip çıkmaya yönelik tılsımların var olmasıyla, metinde anlatılan bazı meleklerin savaştan galip gelmeye yardımcı olmasıyla desteklenebilir. Tüm bu bilgiler eserin üretiminin mevcut ortam şartlarında ortaya çıkmasının tesadüfi olmadığını ya da bir diğer deyişle radikal bir konunun işlenmemiş olduğunu gösteren yegâne ayrıntıdır. Bu verilerin ışığında, Nasreddin Sivasi'nin, III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in astroloğu ya da müneccimi olduğunu var saymak isabetli olacaktır. Eser içinde ele alınan konulardaki yönlendirmeler ve eserin III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiş olması buna işaret eder.

İslam sanatında, IX. yüzyılda çevirisi yapılan Antik eserlerin resimlerinin de kopya edilmesi ile birlikte sistemli elyazmalar üretilmeye başlar ve resim, kitap sanatında yer edinir. Bu elyazmaların resimli nüshalarına XI. yüzyılda, Selçuklular döneminde rastlanmaktadır. Kim için, kim tarafından, nerede yapıldığını bilmediğimiz bu elyazmalar "Selçuklu Resim Okulu" adı altında incelenmektedir. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun patronluğunu üstlendiği resimli elyazmalar Anadolu dışında bilinen örnekleri ile çalışma konumuzu oluşturan esere kadar geçen sürede, bu alanda çeşitli gelişim ve değişimlerin yaşandığını gösterir niteliktedir. Antik resim geleneğinin etkilerini ihtiva eden Dioskorides'in *Materia Medica (Kitab el-Haşaiş)*'sı, Pseudo-Galen'in *Kitab-el Tiryak*'ı, El-Sufi'nin *Sabit Yıldızlar (Kitab Suver el-Kevakib es-Sabite)*'ı, Ahmed b. El-Hüseyn b. El-Ahnaf'ın *Kitab el-Baytara*'sı, Ebu'l Vafa el-Mübaşir'in *Muhtar el-Hikem ve Mehasin el-Kilem*'i, Hariri'nin *Makamat*'ı, Bidpay'ın *Kelile ve Dimne*'si, Ebu'l Ferec el-İsfehani'nin *Şarkılar Kitabı (Kitab el-Agani)*, *Beyad ve Riyad* gerek resimleri gerek konuları ile Anadolu Selçuklu Devleti zamanında, Anadolu'da üretilmiş olan yazmalara adeta öncülük etmiştir.

XIII. yüzyılda Anadolu'da üretildiğini bildiğimiz üç resimli elyazma bulunmaktadır. Bunlardan ilki El-Cezeri'nin *Otomata (Kitab fi Marifat el-Hiyel el-Hendesiyeh)* isimli eseridir. Artuklu hükümdarının isteği üzerine üretilen resimli elyazma, çeşitli alet tasarımlarını gösteren resimleri ile dikkat çeker. TSMK Ahmed III Koleksiyonu'nda yer alan ve Diyarbakır'da Artuklu sarayında üretildiği bilinen bu nüsha, 1206 yılına tarihlenmektedir.

Bir diğ er el yazma ise XI. yüzyılda Ayyuki tarafından yazılan ve XIII. yüzyılda el-Hoyi tarafından Konya'da resimlendiğ i düşünölen *Varka ve Gülşah*'tır. Bu iki eser konuları ve üretildiğ i merkezler açısından farklılık göstermekle birlikte Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*'ne öncölük etmeleri bakımından önem taşımaktadır.

Anadolu Selçuklu Devleti, XI. yüzyılda Anadolu'ya geldiğ inde Bizans költürü ve bu topraklarda kadim medeniyetlerden itibaren oluş an költürel bellek ile kendisinin sahip olduğu költürel belleğ in sentezlendiğ i, kendine has özellikleri olan bir sanat yaratmayı başarmıştır. Dönemin farklı malzeme türleri üstünde gördüğ ümüz tasvir örnekleri, bunu açıkça gösterir niteliktedir. Ayrıca bu tasvirlerin birbirini anımsatması Anadolu Selçuklu'nun belirli bir figür üslubu oluşturmuş olduğunu da göstermesi açısından oldukça önemlidir. Burada tez içinde konu sınırlımızın dışına çıkmamak adına değ inemediğ imiz ancak 51 tasvir içindeki bazı resimlerin benzer örneklerini tespit ettiğ imiz Bizans Sanatı'nda görölen melek tasvirlerine değ inme mecburiyeti hissedilmiştir. İslam resminde Antik kitap çevirileri ile ortaya çıkan Bizans etkisi, Anadolu'da iki komş u devlet olan Bizans ve Anadolu Selçuklu arasındaki költürel etkileş imin kaçınılmaz etkisiyle çeş itli sanat faaliyetlerine kuş kusuz yansımıştır. Oldukça kapsamlı olan Bizans resmine ait aktaracaklarımız birkaç örnekle sınırlandırılmış olup bu örneklerin ikonografisinden bağımsız olarak odak noktamız, resimdeki figürlerin giysi, duruş, yüz şekli gibi üslup özellikleri olacaktır⁶⁴⁹. Seçtiğ imiz örnekler ise sadece melek figürlerine aittir. Bizans sanatında melek tasvirleri ve tasvir ediliş biçimleri konumuz açısından önem taşımaktadır. Melek tasvirleri, Hıristiyan melek inancı neticesinde ortaya çıkmıştır. Bu inanç sistemindeki, melek inancı Yahudi kökenli olup Tanrı inancından sonra geldiğ i bilinir⁶⁵⁰. Melekler, hiyerarş ik düzende üç gruba ayrılır ve bunlardan ilki Tanrı'ya en yakın olan grup Serafım, Kerubim ve Taht Koruyucuları; ikinci grup yıldız, gezegen ve element yöneticileri olan Egemenler, Erdemliler, Güçlüler; üçüncü grup ise geleceğ i müjdeleyen, haberci melekler; Soylular, Başmelekler, Koruyucu Melekler olarak tanınır⁶⁵¹. Hıristiyan sanatında başlangıçtan itibaren görölen melek tasvirleri Bizans

⁶⁴⁹ Bizans resmi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. David Buckton, *Byzantium Treasures of Byzantine Art and Culture*, British Museum Press, London, 1994.; Andre Grabar, *Byzantine Painting*, New Jersey, 1980.; Marcell Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, I-III, Shannon, 1967.

⁶⁵⁰ Gülçin Pehlivan, Kappadokia Kaya Kiliselerindeki Melek Tasvirleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005, s.57.

⁶⁵¹ Melek hiyerarş isi hakkında ayrıntılı bilgi için bknz. Pseudo-Dionysius Areopagite, *Dionysius the Pseudo-Areopagite: The Ecclesiastical Hierarchy*, (Çev. Thomas L. Campbell), Univesity Press of America, Washington DC, 1981.

sanatında da görülmekte ve XIII. yüzyılda da resim sanatındaki yerini korumaya devam etmiş olduğu bilinmektedir⁶⁵².

Bu bağlamda ele alacağımız ilk örnek Bizans sanatında melek inancına ışık tutması ve melek tasvirlerine dair fikir edinmemize imkân tanınması açısından önemlidir (Res.157).



Resim 157: Baş Melek Mikhael'in Mucizesi, 12. Yüzyıl, Denizli/Honaz (Popular Imagery, s.119)

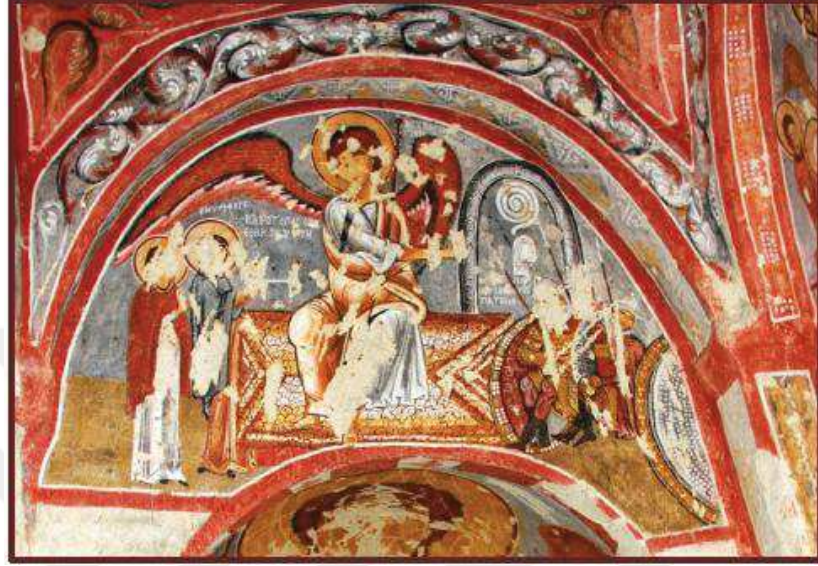
Verilen bu örnekteki tasvir, Başmelek Mikhael'in bir mucizesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Başmelek Mikhael ve onun mucizelerine ait inançlar IV-V. yüzyıldan itibaren Doğu ve Batı Hristiyan dünyasında yaygın olarak görülmekte ve Konstantinopolis'te bu meleğe VI. yüzyılda ithaf edilen on kilisenin varlığı bilinmektedir⁶⁵³. XIII. yüzyılda gördüğümüz bu tasvirde; şeytanın, iyi huylu ve dindar bir keşişin kulübesinin önüne bir su baskını düzenlemesi üzerine Mikhael'in gelip suyun yönünü çevirerek keşişi kurtarması olayı resimlenmiştir⁶⁵⁴. Tasvirdeki meleğin iki katlı giysisi, omuzlarının iki yanında açık

⁶⁵² Bizans sanatındaki melek tasvirleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Işıl Özalan, *Bizans Sanatında Melek Tasvirleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

⁶⁵³ Ebru Parman, *Ortaçağ'da Bizans Döneminde Frigya (Phrgia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2002, ss.27-28.

⁶⁵⁴ Annemarie Wely Carr, "Popular Imagery", *The Glory of Byzantium*, (Ed. Helen C. Evans and William D. Wixom), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, s.118.

duran kanatları ve duruşu oldukça dikkat çekicidir. Meleğin mavi giysisinin üstünde, beyaz/krem rengi ikinci bir giysi yer alır. Giysinin drapeleri gölgeli boyanmıştır. Uzun boyunlu meleğin başında halesi bulunur. Keşiş ise meleğin tam karşısında durmaktadır. İki katlı giysisi olduğu görülen keşiş figürünün giysisinin drapeleri yine gölgeli boyanmıştır.



Resim 158: Melek Gabriel, Çarıklı Kilise, 12-13. Yüzyıl (Aysu Bütünay, a.g.t., s.61)

Anadolu’da XII-XIII. yüzyıla tarihlenen melek figürü tasvir örneklerinin, Bizans figür üslubunu gösteren resimlerin, özellikle Kapadokya bölgesinde yoğunlaşmış olduğu fark edilir⁶⁵⁵. Bu melek tasvirlerinden Çarıklı Kilise’de yer alan resimlerden birinde melek Gabriel görülmektedir (Res.158)⁶⁵⁶. Resmin ortasında duran Gabriel’in kanatları açık durmaktadır. Oturur vaziyette gösterilen meleğin, iki katlı giysisi dikkat çeker. Mavi iç giysisini, omzundan ayaklarına uzanan kırmızı bir üst giysi tamamlamaktadır. Başı haleli

⁶⁵⁵ Kapadokya bölgesi resim programı ve melek tasvirleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Marcell Restle, “Kappadokien”, *Reallexikon zur Byzantinischer Kunst*, 3. Band, 1981, ss.968-1115.; Yıldız Ötüken, “Kappadokia Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kaya Kiliselerde Resim Programı”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 3, 1984, ss.143-159.; Nergis Ataç, Kappadokia’da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Köşe Mekanları Resim Programı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.; Buket Coşkun, Göreme Kılıçlar Kilisesi Duvar Resimlerinin İkonografisi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.; Nilüfer Peker, Kappadokya Bölgesinde 13. Yüzyıl Duvar Resimleri ve Karşı Kilise, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1997.; Ayşegül Canverdi, Kapadokya Bölgesi Güzelöz (Mavruca) ve Ortaköy Mevkii’ndeki Kiliselerin Duvar Resimlerindeki Sahnelerin İkonografisi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2005.

⁶⁵⁶ Aysu Bütünay, Kapadokya Kaya Kiliselerindeki İslami Yazı Karakterlerinin Bizans Sanatına Yansımaları, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, İzmir, 2016, s.61.; Çarıklı Kilise için bkz. Yıldız Ötüken, a.g.m., ss.157-159.

gösterilen melek figürüne duruş, giyim tarzı ile benzerlik gösteren bir diğer resim Elmalı Kilise’de karşımıza çıkmaktadır (Res.159)⁶⁵⁷.



Resim 159: İsa’nın Vaftiz Sahnesi, Elmalı Kilise, 13. Yüzyıl (Aysu Bütünay, a.g.t., s.43)

İsa’nın vaftiz sahnesi görüldüğü resmin ortasında İsa; sağında iki melek figürü; solunda Vaftizci Yahya yer almaktadır⁶⁵⁸. Vaftizci Yahya ve melek figürlerinin iki katlı giysisi diğer resim örnekleri ile benzerlik göstermektedir. Figürlerin iç giysilerini, omuzlarından ayaklarına kadar uzanan ikinci bir giysi tamamlamaktadır. Meleklerin kanatları, duruşları bu dönem Bizans resminin figür üslubunu yansıtır.

Bizans resmine dair verilen örnekler üzerinden Anadolu’da bu dönemin figür üslubuna değinilmiştir. Bu melek tasvirlerinin ortak özelliği; duruş, giysi ve şematik yüz şekilleridir. Bu konudaki tespitimiz aynı dönemde yapılan duvar resimlerinde görülen Bizans figürlerinin oval yüz hatları, ince burun, saç ve sakallarda çizgisellik, bazı figürlerde dudakların ince çizgi ile belirtildiği ve figürlerin giysilerinde gölgelendirme yapılmış olduğu tespitine dayanmaktadır⁶⁵⁹.

Anadolu’nun çok kültürlü yapısını gözler önüne seren, bazen döneminin tasvirleri ile benzerlik gösteren bazen kendine has tarzını ortaya çıkaran, XIII. yüzyıla ait Anadolu’da üretildiğini bildiğimiz üçüncü el yazma Nasreddin Sivasi’nin *Tezkiresi*’dir. Anadolu’nun kaotik ortamında halkın refah seviyesinin düştüğü, geleceğe muhtemelen kaygı ile bakıldığı

⁶⁵⁷ Yıldız Ötüken, a.g.m., ss.156-157.

⁶⁵⁸ Aysu Bütünay, a.g.t., s.42.

⁶⁵⁹ Ayşegül Canverdi, a.g.t., s.216.

bir dönemde üretilen, konusu ve resimleriyle dikkat çeken bu resimli elyazması, üç bölümden oluşmaktadır. Söz konusu resimli elyazmasının ilk bölümünün ismi yoktur. *Hakikatlerin Derecesi* olarak isimlendirilen ikinci bölümü 1272 yılında Aksaray'da; *Munis el-Havarif* olarak isimlendirilmiş üçüncü bölümü Kayseri'de Nasreddin Sivasi tarafından yazılmıştır. Paris BN'de Persian 174 numarasıyla kayıtlı olan eser, 146 varaktan oluşmaktadır. Astroloji ve büyü konulu olan eserin metninde bu bağlama uygun olarak ay haneleri, gezegenler ve burçlara ilişkin bilgiler yer almaktadır. Eserde, Ay ve Güneş'in burçları etkisi altına aldığı yapılmamasının hayırlı olduğu rivayet edilen işler sıralanmıştır. Ay hanelerinde bulunduğu inanılan ve Güneş'in burçlara geçişinde görüldüğü rivayet edilen melek ve cinler anlatılmıştır. Ayrıca bazı tılsım uygulamaları ve etkileri hakkında bilgi verilmiştir (Res.104, Res.105).

Çalışmada ele alınan 51 tasvirde; Yedinci Hanenin Meleği, İkinci Hanenin Meleği, Yaradılışın şekli: İki Kurbağa Arasında Ay Tutan Yengeç, Süreyya Hanesi'nin Meleği, Haleli Grifon, Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Meleği, Ay'ın Üçüncü Hanesi'nin Cini, Melek Tasviri, Nesre Hanesi'nin Meleği, Nesre Hanesi'nin Cini, Cephe Hanesi'nin Meleği, Zebra Hanesi'nin Cini, Erreşa Hanesi'nin Meleği, Ay'ın 28. Hanesi'nin Meleği, Ay'ın 28. Hanesinin Cini, İslam Şehri Tasviri, Melek Ahmer, Dahneş Meleği, MelekMeyt-terun, Melek Meymun, Melek Şehmureş, Melik Ahnaf, İskender'in Seddi, Sahrelnar'ın Şeması, İskender'in Çadırı, Kaf Dağı, Zühre (Venüs)'nin Görünüşü, Utarid (Merkür)'in Görünüşü, Zühhal (Satürn)'in Görünüşü, Müşteri (Jüpiter)'nin Görünüşü, Merih (Mars)'in Görünüşü, Güneş'in Görünüşü, Çift Başlı Geyik Tasviri, Güneş'in Başak Burcundan Terazi Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Çift Başlı Tavus Kuşu Tasviri, Güneş'in Terazi Burcundan, Akrep Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Güneş'in Akrep Burcundan Yay Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Kentavros Tasviri, Güneş'in Yay Burcundan, Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Güneş'in Yay Burcundan, Oğlak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Güneş'in Oğlak Burcundan, Kova Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Üst üste Betimlenmiş İki Hayvan Tasviri, Güneş'in Boğa Burcundan, İkizler Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Güneş'in İkizler Burcundan, Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Güneş'in İkizler Burcundan, Yengeç Burcuna Geçişinde Görülen Cin Tasviri, Güneş'in Yengeç Burcundan, Aslan Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri, Güneş'in Aslan Burcundan, Başak Burcuna Geçişinde Görülen Melek Tasviri görülmektedir (Kat.1-51).

Bu resimler genellikle sayfaların üst ya da alt yarısında metin içinde çerçevesiz olarak tasvir edilmiştir. Ancak bazı resimlerde gördüğümüz ağaç motifleri ile resmin sınırlandırıldığı, resme adeta doğal bir çerçeve oluşturma gayesi açıkça görülür (Kat.1,Kat.4, Kat.56, Kat.11, Kat.15, Kat.16, Kat.30-45, Kat.50-51). Bazı resimlerde ise ağaç motifi görülmemektedir (Kat.3, Kat.10, Kat.12, Kat.18, Kat.19-25, Kat.27, Kat.28, Kat.41, Kat.46, Kat.49). Ele alınan bu tasvirlerden sadece bir tanesinde, siyah çizgilerden oluşan çerçeve görülür (Kat. 24). Tüm resimlerin ortak özelliği arka planlarının boş olmasıdır.

Eser içindeki 51 tasvir, konularına göre farklılık gösterir. Sayıca fazla olan ilk grubu **melek tasvirleri** oluşturmaktadır. Melek tasvirlerini de kendi arasında gruplandırmak mümkündür. Çünkü eser içinde görülen bazı melek tasvirlerinin, metinde görev tanımı yapılmamış sadece melek olduğu bilgisi paylaşılmıştır. Bu özellikteki resimler, sadece melek tasviri olarak isimlendirilmiştir (Kat.8, Kat.12, Kat.15, Kat.25). Bu melek tasvirleri, üslup ve kompozisyon açısından benzerlik göstermez. Kat.8’de gördüğümüz melek tasviri, gövdesi düğümlü çift başlı ejderdir. Bu ejder tasviri, *Kitab el-Tiryak*’ta ve Anadolu Selçuklu döneminde farklı malzeme türleri üzerinde karşımıza çıkan ejderleri anımsatmaktadır. *Kitab el-Tiryak* ve *Otomata*’da görülen ejder figürlerine açık ağızdan dışarı çıkan dili ve üst çenesinin kıvrımlı gösterilişi ile benzerlik gösterir (Res.7, Res.34, Res.39-40). Taş süslemede gördüğümüz ejder tasvirleri, genellikle ejderin sonunda ve başında görülen iki başlı haliyle karşımıza çıkmaktadır (Res.49). Kubadabad ve Alaeddin Köşkü’nün alçı süslemelerinde görülen ejder figürleri yine ejderin baş kısmının gösterilişi ile eser içindeki tasvirle benzerlik gösterir (Res.50-51). Öte yandan bu ejder figürünü anımsatan bir diğer tasvir dönemin ahşap süslemesinde de karşımıza çıkmaktadır (Res.100). Çini, maden ve ahşap süslemede de gördüğümüz ejderler, bazen koruyucu bazen burç sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak dönem içinde gördüğümüz hiçbir ejder tasviri, melek olarak tanıtılmamıştır. Bu sebeple eserde gördüğümüz çift başlı ejder, gösteriliş şekliyle dönemine benzemekle birlikte konusu itibariyle görülen tüm bu figürlerden farklıdır. Kat.12’de gördüğümüz bir diğer melek tasviri, zürafa görünümündedir. Dönem içinde hayvan figürlerinin farklı malzeme türlerine yansıdığı bilinir. Ancak bu dönem içinde zengin figür repertuarı ile döneminin hayvan çeşitliliğini de gösteren Kubadabad Sarayı çinilerinde dahi, bu figüre rastlanmaz. Nakkaşın gözlem gücünden yararlanamadığını düşündüğümüz bu tasvir, açıkça duyum yoluyla yapılmıştır. Figürün gerçekle tek bağı, uzun gösterilen boynudur. Kat.15’de görülen melek tasviri ise çift başlı bir turna kuşudur. Bir önceki tasvir için aktardıklarımız bu melek figürü için de geçerlidir. Kuş figürü Anadolu Selçuklu sanatı

süslemelerinde görülmekle birlikte çift başlı turna kuşu, bir meleğin sembolü olması sebebiyle farklılık gösterir. Öte yandan dönemin kuş tasvirleri arasında da turna kuşuna rastlanmaz. Kat.25'te başında taysanlı sarığı, tirazlı giysisi ve elinde bastonuyla gösterilen melek tasviri görülür. Çekik gözleri, ince burnu ile Selçuklu insan tipini anımsatan figür, yerde diz çöküp oturmaktadır. Bu oturuş şekline Huand Hatun Hamam'ı çinilerinde rastlamaktayız (Res.80). Resim faaliyetlerinde görülen değişik oturuş biçimleri, kişilerin sosyal statülerine işaret eden ayrıntılardır. Bağdaş kurup oturan figür, genellikle hükümdarla; diz çöküp oturan figür saray erkânından olduğu düşünülen kişi ile özdeşleştirilir. Buradan yola çıkarak bir melek tasvirinden bahsettiğimizi de göz önünde tutarsak, meleğin büyük melekler arasında olmadığına işaret edebileceğini söyleyebiliriz.

Bir diğer grubu ise **Güneş'in burçlara geçişinde görülen melek tasvirleri** oluşturur (Kat.37, Kat.39, Kat.40, Kat.42, Kat.43, Kat.44, Kat.46, Kat. 48-50). Kat.43'te gördüğümüz melek figürü dışında kalan meleklerin bazıları tek başlı ve tek kollu (Kat.40, Kat.42), bazıları ise çok başlı ve çok kollu gösterilmiştir (Kat.39, Kat.44, Kat.46, Kat.48-50). Meleklerin ortak özelliği giysileridir. Figürlerin iki katlı giysileri bulunur. İki katlı giysilerini genellikle omzundan uzanıp belini saran ya da belinden ayaklarına kadar uzanmış olan kuşakları/kemerleri tamamlar. Duruşları ve yüz şekilleriyle bu figürler dönemin Anadolu Selçuklu resim geleneği ile benzerlik göstermez⁶⁶⁰. Şematik yüz şekilleri, giyim ve duruşları ile bu dönemin Bizans resim geleneğini hatırlatmaktadır (Res.157-159). Kat.43'te ise oldukça yaratıcı bir kompozisyon karşımıza çıkar. Bu melek figürünü; bir başı koç, diğer başı insan şeklinde olan bir kentavrostur. Güneş'in yay burcundan oğlak burcuna geçişine atıf olarak bir başı koç, bir başı insan şeklinde gösterilmiştir. Bu nakkaşın tasarısı değil metinde yer alan bilgiden kaynaklanır. Bu figürün insan başı şeklindeki yüz tipi Bizans resim geleneğini hatırlatması açısından diğer meleklerle benzerlik gösterir.

Bir diğer grup **Ay hanelerinde görülen melekler tasvirleridir** (Kat.1-2, Kat.4, Kat.6, Kat.9, Kat.11). Ay haneleri, Ay'ın Dünya etrafındaki yirmi sekiz günde tamamladığı turu esnasında oluşturduğu açılarının sabit yıldızlara denk gelmesi esasına dayalı astrolojik bir ifadedir. Eser içinde sadece altı haneye ait melek tasviri görülür. Bu tasvirler; üslup ve kompozisyon açısından benzerlik göstermez. Kat.1'de gördüğümüz çift başlı kaplumbağa, dönem içinde rastlamadığımız bir hayvan figürüdür. Orta Asya kökenli olan figür, sonsuzluk

⁶⁶⁰ Bizans resmiyle ilişki kurduğumuz bu örneklere ilişkin Blochet, açıkça Bizans resimleri veya mozaiklerinin kopyası olduğu görüşündedir. Bknz. Edgard Blochet, *Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs de la Bibliotheque Nationale*, Paris, 1957, s.8.

ve uzun ömrün sembolü olmasının yanı sıra astrolojik anlamlarını da bulunur. Dört ayağı mevsim döngüsünü, desenleri takımyıldızını, sol gözüyle Güneş'i, sağ gözüyle Ay'ı simgeleyen bu figürün ihtiva ettiği anlamlar hep ikilikler, tezatlıklar şeklindedir. Metinde figürün çift başlı olduğu söylenmemesine rağmen nakkaşın çift başlı olarak resmettiği melek tasviri, figürün düalist anlamına vurgu olmalıdır. Kat.2'de görülen çift yılan tasviri şeklindeki melek, yine sembolik ve astrolojik anlamıyla karşımıza çıkar. Yılanlar, Çin kökenli olup Türk sanatında ölümsüzlüğü, yenilenmeyi gücü simgeler. Büyüsel anlamıyla falcı, her şeyi bilen yer ilahı olarak kabul edilen yılanlar, Ay ile ilişkilendirilir. Muhtemelen Ay ile ilişkilendirilmesi Ortaçağ'da da devam eden ve bilinen bir husustu. Bu sebeple melek figürü, bir çift yılanın birbirine dolanması şeklinde karşımıza çıkmış olmalıdır. Kat.4'te bir başı, iki kolu olan kanatlı bir melek figürü görülür. Figürün elbisesi, duruşu, yüz şekli hem Bizans resim geleneklerini hatırlatır hem de Güneş'in burçlara geçişi esnasında görülen melek tasvirlerine benzerliği ile dikkat çeker. Kat.6'da bir kısmı silinmiş olan resimde kuş üstünde üst bedeni görünen insan tasviri yer alır. Figürün başındaki başlık ve yüz şekli Türk tipini anımsatmaktadır. Öte yandan figürün elinde birer nesne tuttuğu görülür. Ancak metinde yer alan bilgiler yetersizdir bu sebeple meleğin alegorik anlamına ilişkin yorum yapmamız pek mümkün değildir. Kat.9'da koç üstünde leylek figürü şeklinde gördüğümüz melek, oldukça ilginç bir örnektir. Metinde verilen bilgiler ışığında oluşturulan resim, oldukça ayrıntılı ve çizgiseldir. Ancak melek figürleri arasındaki en ilgi çekici tasvir, Kat.11'de gördüğümüz simurg, kurt ve yılanbaşına sahip, dört kollu figürdür. Bu figür kompozisyonu – bağdaş kurup oturma ve elde nesne tutma – dönemin farklı malzeme türlerinde görülen figürleri anımsatmaktadır (Res.45, Res.63, Res.76, Res.77, Res.84). Ancak eser içindeki figür, dört kollu ve üç hayvan başına sahip oluşu ile dönemindeki bu tasvirlerden ayrılır. Oldukça fantastik olan bu tasvir, buna rağmen oturuş şekli ile Anadolu resim geleneği ile paralellik göstermektedir.

Meleklerin son grubu genellikle **tam sayfada gösterilen melek tasvirlerinden** oluşmaktadır (Kat. 14, Kat.19-23). Kat.14'te mavi atının üstünde; elinde bayrak ve kılıcı ile gösterilen melek tasviri yer alır. Atının kuyruğunun düğümlü olması eski bir Türk geleneği olup yiğitlik ve yasin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Melek figürü başındaki başlığı ve yüz şekli ile Türk sanatından izler taşır. Oldukça ayrıntılı gösterilen melek figürü, metinle uyumludur. Anadolu Selçuklu döneminde üretilen ve XII. yüzyıla tarihlenen süvari figürünü anımsatır (Res.94). Farklı döneme tarihlenen ve farklı malzeme türünde gördüğümüz iki figür; yüz şekilleri ve atlarının kuyruğunun bağlı olmasıyla birbiriyle benzerlik

göstermektedir. Benzer bir sahne, Kubadabad Sarayı'nın alçı panosunda görülür (Res.60). Ancak bu melek figürü en çok; Kılıçarslan Köşkü çinileri arasında karşımıza çıkan ve bir kısmını görme imkânı bulduğumuz; mavi at üstünde gösterilen iki atlı figürle benzerlik göstermektedir (Res.65).

Kat. 19-21 arasında gördüğümüz melek figürleri; giysilerinin tirazları, başlarındaki kenarlı börtükleri ile Selçuklu -Türk tipini yansıtır⁶⁶¹. Kat.22'de karşımıza çıkan melek tasviri, çift başlı olmasıyla ve ayaklarının kuş şeklinde oluşu ile diğer melek tasvirlerinden farklıdır. Melek figürünün iki başındaki yüz şekilleri ve kenarlı börtükleriyle Selçuklu-Türk tipini yansıtır. İki yanında yer alan küçük insan figürleri ise Kat.19-20'de gördüğümüz siyah kontür çizgileri ile oluşturulan iki figürden farklıdır. Bu sefer küçük figürlerin, giysileri ve yüz şekilleri boyanmıştır. Adeta iki küçük insan şekline bürünmüştür.

Kat.23'te gördüğümüz melek tasviri ise Bizans Türk sanatından, diğer bir deyişle Hıristiyan ve İslam kültüründen izler taşır. At üstünde elinde kılıcıyla gösterilen figür, Bizans sanatında görülen St. George kültünün bir yansımasıdır⁶⁶². Hıristiyan sanatında beyaz at üstünde, savaşçı bir aziz olarak karşımıza çıkan figür, Anadolu sanatına da sirayet etmiştir. Yılanlı Kilise'de de bulunduğu bilinen St. George tasviri iki kültürün etkileşimini göstermektedir. Kapadokya'da yaşadığı rivayet edilen St. George, şehrin suyunu kesen bir ejderha ile savaşmıştır. Olay sonrasında efsaneleşen St. George, Hıristiyan sanatındaki tasvirlerinde beyaz at üstünde, ejderha ile savaşırken gösterilmiştir. Anadolu Selçuklu döneminde farklı malzeme türlerinde de rastladığımız St. George kültünün en ihtişamlı hali Nasreddin Sivasî'nin *Tezkiresi*'nde görülür. Konya Kılıçarslan Köşkü'nün çinisinde yer alan figür, muhtemelen bu kültün ilk yansımasıdır (Res.62). Maden eserler içinde de atlı figürün, ejder öldürme sahnesine yer verilmiştir. II. Kılıç Arslan'ın oğlu Malatya Meliki Kayser Şah'ın sikke örneğinde benzer bir tasvir yer alır (Res.96)⁶⁶³. Ancak hiçbir tasvir hareket ve hız unsurlarını Kat.23'te olduğu gibi ayrıntılı göstermez. Bu resim, bu kompozisyonun en başarılı örneği sayılabilir; meleğin uçuşan giysisi, havaya kaldırdığı kılıcı, atının şahlanması oldukça ustaca verilmiş ayrıntılardır.

Ele alınan melek tasvirleri eser içinde belli bir şablonun kullanılmadığını, nakkaşların belirli bir kurala bağlı olmadığını gösteren ayrıntılardır. Bu melek figürlerinin

⁶⁶¹ Nurhan Atasoy, 1970-1971, a.g.m., s.139

⁶⁶² Ahmet Yaşar Ocak, 2011, a.g.e., ss.52-68.; Hanspeter Tiefenbach, a.g.e., s.127.

⁶⁶³ Özden Süslü, ,1984, a.g.m., s.171.

farklı gösterilme sebebi; bazen metinde verilenlerin uygulanması olurken, bazen de nakkaşın resme müdahalesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Her iki ihtimalde de nakkaşların resimleme açısından bir nebze özgür kaldığı kanısına varmak mümkündür. Antik kitap çevirilerinden itibaren görmeye başladığımız melek tasvirleri muhtemel konu açısından öncülük etmiştir. Ancak *Kitab el-Tiryak* ve *Kitab el-Agani*'de gördüğümüz melek figürleri gösteriliş açısından eser içindeki diğer melek figürleri ile benzerlik göstermez (Res.7, Res.30-31). Konya Kalesi'nde 1220'li yıllara tarihlenen melek tasvirleri ve Kubadabad Sarayı'nın alçı buluntuları arasında yer alan melek tasviri, eser içinde gördüğümüz melek figürlerine yine çok benzememekle birlikte Anadolu Selçuklu sanatında melek figürünün farklı malzeme türünde de görüldüğünü ve yer ettiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır (Res.56, Res.61).

Eser içinde karşımıza çıkan ikinci resim grubunu **cin tasvirleri** oluşturur. Melek figürlerinde olduğu gibi cinleri de kendi arasında gruplamak mümkündür. Bu bağlamda ilk grubu **Ay hanelerinde görülen cin tasvirleri** oluşturmaktadır (Kat.7, Kat.10, Kat.13, Kat.17). Kat.7'de dört ayaklı leylek şeklinde bir cin figürü ile karşılaşmaktayız. Figür, metinle uyumlu gösterilmiş olup, hemen önünde bir kâse bulunmaktadır. Ayrıntılı tasvir edilmiş figür dört ayaklı olması dışında gerçekçi tasvir edilmiştir. Kat.10'da yer alan bir elinde balık, bir elinde bayrak tutan figür sadece bu haliyle Anadolu Selçuklu döneminde farklı malzeme türleri üstünde görülen, bağdaş kurup elinde nesne tutan, insan figürlerini anımsatır (Res.45, Res.63, Res.76, Res.77, Res.84). Ancak figürün başının beş farklı renkte yılandan oluşması sebebiyle bu örneklerden ayrılır. Kat.13'te beyaz çarşafli ve peçeli, yanında iki kız çocuğu olan cin tasviri görülür. Resimde görülen figürler, giyimleri ile dönemin diğer resim faaliyetleriyle uyum sağlamaz. Beyaz çarşafli figür örneğine, Selçuklular dönemi yazmaları arasında yer alan ve XII. yüzyıla tarihlenen *Kitab el-Tiryak*'ın Paris BN'de Arabe 2964 nüshasında rastlanır. Ancak iki resim konu bakımından birbirinden farklıdır. Verilen bu bilgi, beyaz çarşafli figürlerin Kat.13'te yer alan tasvirde önce görülmeye başladığını göstermesi açısından önemlidir. Dönemin seramik buluntuları arasında görülen cin tasviri ile eser içinde gördüğümüz tüm cin tasvirlerinden ayrı biçimde gösterilmiştir (Res.86). Verilen bu örnek dönem içinde cinlerin de farklı malzeme türünde rastlanabildiğini göstermesi açısından önem taşır.

Kat.17'de gördüğümüz cin tasviri ise fil figürü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dönemin farklı malzeme türlerinde de gördüğümüz figürün en erken örneğine

Dioskorides'in *Materia Medica*'sının Leiden nüshasında rastlamaktayız (Res.2). Anadolu'da üretilen elyazmalardan biri olan El-Cezeri'nin *Otomata*'sının saat tasarımları arasında da rastladığımız figür, dönemin taş ve seramik örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır (Res.34, Res.58, Res.83). Eser içindeki bu tasvir, durağan ve donuk hali ile bahsedilen bu figürler arasında en çok Konya'da bulunan taş süslemeyi anımsatır (Res.58).

Bir diğer cin grubunu ise, **Güneş'in burçlara geçişi esnasında görülen cin tasvirleri** oluşturur (Kat.47, Kat.49). Kat.47'de gördüğümüz cin figürü, çift başlı bir koç şeklinde görülür. Metinde koyun olduğu söylenen figürün koç şeklinde gösterilmesi dikkat çeker. Ayrıntılı ve görece gerçekçi resmedilen figürün benzer örneğine rastlanmamaktadır. Kat. 49'da ise yine oldukça fantastik bir cin tasviri yer almaktadır. Figürün balık bedeni ve insan şeklinde başı vardır. Bir elinde yengeç, bir elinde bitki tutan figür, yüz şekli ile Bizans resim geleneğini anımsatmaktadır.

Eser içinde gördüğümüz yedi cin tasviri birbirinden farklı kompozisyonlara sahiptir. Bu farklılık metinde anlatılanların, resme aktarılmasıyla ilişkili olduğu kadar; nakkaşların da hayal dünyasını resimlerine dâhil etmelerinden kaynaklanmaktadır. Çoğu zaman metin ile uyum sağlayan tasvirler, nakkaşların belli bir şablonu cin tasvirlerinde de kullanmamış olduklarını ve bir nebze özgür olduklarını göstermesi açısından önemlidir.

Eserdeki üçüncü grubu **gezegenlerin görünüşlerine ait tasvirler** oluşturmaktadır (Kat.30-35). Kat.30'da eğlencenin, sevginin tezahürü olan ve derin tutkuların, şehvetin yönetici Zühre/Venüs görülür. Dört kollu figür; bir elinde ney, bir ellinde def, diğer iki eliyle ud çalmaktadır. Astral anlamlarına atıf yapıldığı anlaşılan figürün benzer örneklerine rastlanmaktadır. Cizre Köprüsü'nde yer alan 5. panoda, Venüs görülmektedir. Astral anlamda aynı ve benzer şekilde görülen figürler, Ortaçağ'da Anadolu'da astrolojiye olan ilginin birer yansıması olarak tanımlanabilir (Res.54). Öte yandan ud çalan kadın tasvirine Kılıçarslan köşkünün çinileri arasında rastlanmaktadır (Res.63). Kılıçarslan Köşkü'nde görülen tasvir, eğlence hayatını yansıması sebebiyle bu iki örnekten ayrılır. Ancak oturuş şekliyle de benzerlik gösterir. Kat.31'de yer alan Utarid-Merkür zıtlığın tezahürüdür. Tasvirlerde genellikle elinde kitapla gösterilen gezegenin astral anlamındaki zıtlıklar bir elinde ateş bir elinde kar tutması ile gösterilmiştir. Cizre Köprüsü'nün 6. panosunda görülen figürle bağdaş kurup oturmaları ile benzerlik gösterir (Res.54). Kat.32'de renginin siyah olduğu bilinen ve pasifliği sembolize eden Zühal/Satürn gezegeninin görünüşü karşımıza çıkmaktadır. Yer aldığı tasvirlerde siyahi bir insan şeklinde gösterilen gezegen tasviri Cizre

Köprüsü'nün 1. panosunda karşımıza çıkmaktadır (Res.52). Kat.33'te bilgeliğin timsali olan Müşteri/Jüpiter gezegeni görülmektedir. Yer aldığı tasvirlerde genellikle elinde kitap ile gösterilen figür, eser içindeki tasvirde de aynı şekilde gösterilmiştir. Benzer tasvir örneğine Cizre Köprüsü'nün 2. panosunda rastlanır (Res.52). Kat. 34'te savaşı, yıkımı sembolize eden Merih/Mars gezegeni görülmektedir. Yer aldığı tasvirlerde genellikle elinde kesik baş ile gösterilen tasvir örneklerine dönem içinde rastlanmaktadır. Bir örneği El-Sufi'nin *Sabit Yıldızlar* adlı eserinin TSMK A.3493 nüshasının 30a sayfasında görülür (Res.13). Bu örnek muhtemelen sonrasındaki Mars tasvirlerinin gösteriliş tarzına öncülük etmiştir. Yine bir diğer benzer örneğe Cizre Köprüsü'nün 3. panosunda rastlanır (Res.53). Tasvirlerden eser içindeki örnek ile El-Sufi'nin *Sabit Yıldızlar* eserinde yer alan tasvir kompozisyon açısından ellerinde kesik baş tutmaları ve savaşçı bir insan şeklinde gösterilmeleri ile ortak özellik gösterir. Kat.35'te Güneş gezegeni görülür. Tasvirlerde disk şeklinde gösterildiğinde daire formunu saran şua motifinden; insan şeklinde gösterildiğinde bağdaş kurup oturan insan bedeni üstünde tasvir edilen Güneş diski şeklinde gösterilir⁶⁶⁴. Eserde, arslan üstünde bağdaş kurup oturan insan bedeni üstündeki Güneş diskinin benzer örneklerine dönem içinde rastlanmaktadır. Özellikle II. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde karşımıza çıkan bu kompozisyon, İncir Han'da ve sultanın sikkeleri üstünde görülmektedir (Res.48, Res.98)⁶⁶⁵. Aynı kompozisyon Cizre Köprüsü'nün 4. panosunda da yer almaktadır (Res.53). Güneş, Disk şeklindeki formu ile İzzeddin Keykavus Darüşşifası'nda taş kabartma şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Res.47)⁶⁶⁶.

Eserde görülen altı gezegen tasviri, Ortaçağ'da popüler olan astroloji bilgisinin birer yansıması olmasının yanı sıra, aynı şekilde tasvir edilmiş olmaları oldukça dikkat çekicidir. Bu ayrıntı bize gezegen tasvirlerinin malzeme türü fark etmeksizin belirli bir şablona veya kritere göre yapıldığını, kültürel bellekte yer etmiş olan bir imgeye dönüştüğünü ve bunun sonucunda da benzer tasvirlerin ortaya çıktığını gösterir. Bu noktada farklılaşan tek ayrıntı II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in bir gezegen imgesini kendisi ile özdeşleştirmiş olmasıdır. Bunun dışındaki tasvirler astral anlamı ile karşımıza çıkmaktadır.

Eserin dördüncü resim grubunu ise **İskender konulu tasvirler** oluşturmaktadır. Kat. 26'da metinde İskender'in Seddi olarak tanımlanan resim yer almaktadır. Bu resmin benzer

⁶⁶⁴ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.105.

⁶⁶⁵ Gündegül Parlar, a.g.e., ss.123-124.

⁶⁶⁶ Ahmet Çaycı, 2002, a.g.e., s.43; Özden Süslü, 1989, a.g.e., s.112.; Gönül Öney, 1969-1970, a.g.m., ss.195-198.

örneklerine dönem içindeki tasvir örneklerinde rastlanamamıştır. Bu tasvirin kompozisyon düzeni ve ismi, İskender'in Yecüc ve Mecüc için inşa ettirdiği seddi anımsatır⁶⁶⁷. Kur'an'da da bahsi geçen Yecüc ve Mecüc, başka kavimlere zulmeder ve İskender bu iki kavimin zulmünü önlemek için bir sed inşa ettirir. Kıyamet alametleri arasında olan bu iki kavimin eziyet ettiği insanlar Yecüc ve Mecüc'den korunmak için İskender'den set yapmasını isterler. Bunun üzerine İskender, kendi adıyla anılan seddi inşa ettirir. Bu anlatılan hikâye Anadolu Selçuklu dönemi resimlerinde görülmez. Ancak tasvirin benzer örneklerine, Osmanlı dönemi minyatürlerinde rastlanır⁶⁶⁸. Tasvirlerde seddin genellikle önden gösterildiği bilinmekle birlikte benzer kompozisyon düzenine, Osmanlı dönemine tarihlenen bir minyatürde rastlanır⁶⁶⁹. Figürlerin at üstünde verilmesi ve surların üstünde göstermesi oldukça dikkat çeken benzerliklerdir. Kat. 26'da gördüğümüz İskender'in seddi çok büyük olasılıkla bu minyatürlerin öncülüdür.

İskender konulu bir diğer resim ise Kat.28'de karşımıza çıkmaktadır. Metinde İskender'in Çadırı olarak isimlendirilen bu tasvir Anadolu'da üretilen bir diğer eser olan *Varka ve Gülşah*'ın çadır sahnesini anımsatır (Res.44). *Varka ve Gülşah*'ın çadır sahnesi daha ayrıntılı ve kalabalıktır. Kat.28'de ise kompozisyonda üç insan çadır içinde, biri çadırın yanında olmak üzere dört insan figüründen oluşur. İki resimde de tahta benzer bir yerde oturan insan figürü ve yanında biri ayakta, diğeri diz çöküp otururken gösterilen iki insan bulunur. Çadırın içinde gösterilen bu üçlü kompozisyon düzeninin benzerliği dikkat çekicidir. Öte yandan Anadolu'da üretilen ve XII. yüzyıla tarihlenen mine işlemeli bir kabın süslemesinde İskender'in göğe çıkışının gösterilmiş olduğu bilinir (Res.94)⁶⁷⁰. Bu kabın Artuklu emiri için yapıldığı ve eserin süslemesinde görülen İskender'in bu emir ile özdeşleştirip ona ölümsüzlük atfetmek için tasarlanmış olduğu düşünülür⁶⁷¹. Anadolu'da XII. ve XIII. yüzyıllarda gördüğümüz bu üç tasvir örneği, İskender'e öykünen sultan ve emirlerin varlığına işaret eder. Bu sebeple eser içindeki tasvirlerin yapılmış olması şaşırtıcı değildir.

⁶⁶⁷ İskender'in Seddi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Nimet Yıldırım, a.g.e., ss.434-435.; İskender Pala, a.g.m., ss.276-277.

⁶⁶⁸ İskendername minyatürleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Serpil Bağcı, Minyatürlü Ahmedi İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 1989.; Serpil Bağcı, "Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", *Anadolu Sanat*, Sayı 3, 1995, ss.35-50.

⁶⁶⁹ Metin And, a.g.e., s.310.

⁶⁷⁰ Ülker Erginsoy, 2002, a.g.m., s.388.

⁶⁷¹ Richard Ettinghausen, 1966, a.g.m., s.167.

Eserin gruplandırılabilen son tasvir örnekleri **çift başlı hayvan tasvirlerine** aittir (Kat.36-38). Kat.36'da görülen çift başlı geyik figürü oldukça fantastiktir. Çift başının olmasının yanı sıra iki kolu olan figür, bir elinde ney, bir elinde def tutarken gösterilmiştir. Orta Asya kökenli olan figür, yer ve gök unsurlarını simgeler⁶⁷². Dioskorides'in *Materia Medica*'sında ve dönemin çinilerinde karşımıza çıkan geyik tasvirleri gerçekçidir (Res.2, Res.69). Ancak Kat.36'da görülen figür, dönem içinde görülen geyik tasvirlerinden çift başlı ve kollarının olmasıyla -gerçeği yansıtmayan fantastik kurgusuyla- farklılaşır. Kat.38'de birçok kültürde gördüğümüz ölümsüzlüğün, zenginlik ve soyluluğun sembolü olan çift başlı tavus kuşu yer almaktadır⁶⁷³. Figür yine çift başlı ve kolları olan fantastik bir kompozisyona sahiptir. El-Cezeri'nin *Otomata* adlı eserinde gördüğümüz tavus kuşu tek başlıdır (Res.40). Kubadabad Sarayı'nın çini ve alçı süslemelerinde ise yine tavus kuşu tek başlı haliyle karşımıza çıkmaktadır (Res.59, Res.72). Anadolu Selçuklu döneminin fresklerinde de yer aldığı bilinen tavus kuşu, oldukça sık tasvir edilmiştir⁶⁷⁴. Konu itibariyle dönemi ile uyuşan çift başlı tavus kuşu, tasvir ediliş biçimiyle farklılık gösterir. Ele alınan bu iki tasvire ilişkin metinde bilgi yer almaması ya da az olması figürlerin ne sebeple bu şekilde gösterildiğini bilmemize engel teşkil eder. Ancak bu tasvirlerin, Anadolu Selçuklu sanatının fantastik figür dünyasının ilgi çeken örneklerine yani dönemin figür dünyasına bir anlamda paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür. Öte yandan çift başlı olmalarının yanı sıra ikisinin de kollarının olması, söz konusu iki tasvirin ortak özelliği olarak değerlendirilebilir.

Eser içinde gruplandıramadığımız farklı konulu sekiz tasvir yer almaktadır. Bu tasvirler ayrı ayrı değerlendirilecektir.

Kat.45'te **kurt üstünde türü tespit edilemeyen bir hayvan tasviri** bulunmaktadır. Bu tasvir hakkında metinde bilgi yer almamaktadır. Resmin iki ağaç ile sınırlandırılmış olması eserin içindeki diğer tasvirler ile benzerliğini ortaya koymaktadır. Orta Asya kökenli olan bu figür dönemin Kubadabad Sarayı çinilerinde de görülür (Res.73). Ancak Kat.45'te gördüğümüz kurt tasvirinin üstünde bir hayvan bulunması ve ayaklarının farklı gösterilmiş olması iki tasvir arasında figürün gösterilme biçimi açısından farklılık yaratır.

Kat.3'te **Yaratılışın Şekli** olarak tanımlanan tasvirin merkezinde kıskaçları arasında insan yüzlü Ay diski tutan yengeç figürü görülür. Ay ve yengeç arasındaki astral ilişkinin

⁶⁷² Geyik figürü beyaz renkli iken gök unsuruna, ala renkli iken yer unsuruna işaret eder bkz. Yaşar Çoruhlu, 2011, a.g.e., s.183.

⁶⁷³ J.E. Cirlot, a.g.e., s.251.; Koza Kurt, a.g.t., s.57.

⁶⁷⁴ Freskte görülen tavus kuşu için bkz. Yılmaz Önge, 1971, a.g.m., ss.8-9, 21.

tasvire yansması olarak kabul edebileceğimiz resimde gördüğümüz ters duran kurbağa figürlerinin ise astral bir anlamı bulunmamaktadır. Metinde tasvire ilişkin ayrıntılı bilginin yer almıyor olması bu konu hakkında yorum yapmamıza engel teşkil eder.

Kat. 24'de eserin **çerçeve içinde görülen tek tasvir örneği** karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirde, arslanın üstünde oturan figür, bir elinde taç, bir elinde yılan tutmaktadır. Hâkimiyet sembolü olarak bilinen tacın aynısı figürün başında da görülmektedir. Giysisi ve yüz şekli ile Selçuklu-Türk tipini anımsatan figürün benzer örneğine dönem içinde rastlanmamaktadır⁶⁷⁵.

Kat.27'de ise **Sahrelnar'ın Şeması** konulu resim tasvir edilişiyle oldukça farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Resme konu olan bu fantastik yaratığın öyküsü, insana benzer şekilde yaratılan ama başından ayaklarına kadar dört bin gözü ve ağızı bulunan bir canlının yaratılmasıyla başlar. Bahsedilen bu canlı, dokuz bin yıl bu şekilde yaşamış ve yalnızlığından sıkılıp Allah'a durumu bildirmesi üzerine, kendi hapşırmasından bu fantastik yaratığın dışısı olan Sahrelnar yaratılmıştır. Sahrelnar her hamileliği sonunda dört bin çocuk doğuruyormuş. Rivayete göre hızla artan bu kabile ufukları fethetmiştir. Hikâyenin sonunda Allah, bu kabileyi bir dişi ve bir erkek üyesi dışında yok ettirmiştir. Tasvirdeki figür, metinde anlatılanların yansıdığı ama aynı zamanda nakkaşında hayal dünyasını zorladığı fark edilir. Belli ki nakkaş bir bedene dört bin göz yapmak yerine birçok baş ve haliyle birçok göz resmetmeyi uygun görmüştür. Oldukça farklı olan bu tasvir, boya kullanılmadan siyah kontür çizgilerinden yapılmıştır. Resimde her daire içinde gördüğümüz yüz şekli dönem içinde seramikte gördüğümüz bir yüz şeklini anımsatır (Res.85, Res.87). Bu iki resim örneğinde figürlerin çekik gözleri, küçük ağızları dönemin figür üslubunun bir yansımadır. Bu bağlamda resimde görülen insan yüzlerinin gösterilme biçimi dönemi ile paralellik gösterir.

Kat.5'te gördüğümüz **grifon tasviri**, Anadolu Selçuklu döneminde sıkça rastlanan figürler arasında yer alır⁶⁷⁶. Koruyucu olduğuna, kötü ruhları kovduğuna inanılan figür dönemin farklı malzeme türlerinde de görülmektedir. Kubadabad Sarayı'nın çini buluntuları arasında, Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan kemer tokalarından bir tanesinin üstünde, XII. yüzyılda Anadolu'da yapıldığı bilinen ayna üstündeki süslemeler arasında grifon figürüne rastlanmaktadır (Res.74, Res.91, Res.94). Bu farklı malzeme türlerinin içinde

⁶⁷⁵ Özden Süslü, 1984, a.g.m., s.173.

⁶⁷⁶ Türk sanatında görülen grifon tasvirleri için bkz. Jale Özlem Oktay, a.g.t.

gördüğümüz örnekler giyim eşyası, kullanım eşyası ve mimari süsleme örnekleri olması ile grifon figürünün kullanım alanının ne denli yaygın olduğunu gösterir. Tılsımlı özelliği ile insanın var olduğu yerlerde kişiyi koruması için yapılan figürler ufak farklılıklar göstermekle birlikte içerik ve anlam bakımından benzerlikler gösterir.

Kat.41’de gördüğümüz **kentavros tasviri** ise yay burcunun sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentavrosun bu şekildeki gösterilişi El-Sufi’nin *Sabit Yıldızlar* eserinde yay burcu sembolü olarak karşımıza çıkan kentavros, elinde yayı ile at üstünde gösterilmiştir (Res.14). Cizre Köprüsü’nün 8. panosunda da görülen kentavros ise Kat.41’de gördüğümüz tasvirle birebir benzerlik gösterir (Res.55). İki tasvirde de alt bedeni arslan, üst bedeni insan şeklinde gösterilen kentavros, ejder şeklindeki kuyruğuna ok atarken gösterilmiştir. Ancak köprünün aşınan panosunda bu sahnenin detayları belli olmamaktadır. Öte yandan Kat.41’de yer alan figür, antik figür üslubunu yansıtmaması ile verilen iki örnekten farklıdır⁶⁷⁷.

Kat.29’da eserin en masalsı ve en ilgi çekici tasviri olan **Kaf Dağı tasviri** yer almaktadır. Nasreddin Sivasî, metinde “*Allah, Kaf Dağı’nı bir yakut tanesinden yaratmıştır.*” diyerek bu tasvire ilişkin hikâyelerini paylaşır. Bu tasvir; masalsı figürlerin, kompozisyonların yer aldığı Anadolu Selçuklu sanatı için ünik bir örnektir. Nakkaşın dönemin kozmolojisinden de yararlanıp, yer ve gök unsurlarını bir araya getirmiş olduğu kompozisyon düzeninde suların içinden yükselen Kaf Dağı, içindeki kale şeklindeki şehir tasviri ve en üstte dışarıya açılan kanatlı kapısı olan göksel şehir gösterilmiştir. Girift kompozisyona sahip resim, uç ve hudut kavramlarının irdelendiği ilginç bir tasvir⁶⁷⁸.

Kat.18’de **İslam şehri tasviri** yer almaktadır. Resimde gösterilen İslam şehrinin ilk dikkat çeken ayrıntısı, Anadolu Selçuklu dönemini yansıtmıyor oluşur. Bu dönemin minarelerin, sırlı tuğladan yapıldığı ve en fazla iki şerefeli olduğu bilinir⁶⁷⁹. Bir şehir tasviri olarak sur duvarlarıyla çevrili şehrin merkezinde caminin görüldüğü resim Türk sanatı için de oldukça önem taşımaktadır. Çünkü bilinen şehir tasvirleri 16. Yüzyılda Matrakçı Nasuh’a atfedilmektedir⁶⁸⁰. Matrakçı Nasuh’un ayrıntılı şehir tasvirlerinin belki de öncüsü olarak

⁶⁷⁷ Selçuk Mülayim, a.g.e.,s.137.

⁶⁷⁸ Oya Pancaroğlu, a.g.m., ss.584-585.

⁶⁷⁹ Ali Osman Uysal, a.g.m., s.523.

⁶⁸⁰ Serpil Bağcı ve Günsel Renda vd.,*Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları*, Ankara, 2012, ss.69-82.

değerlendirebileceğimiz bu tasvirin, Türk sanatına başka bir pencere aralamamıza ve mevcut bilgilerimizin değişmesine/yenilenmesi sebep olması mümkündür.

Ele alınan 51 tasvirin Orta Asya kökenli inançların Anadolu'da da sürdürülüyor olduğunu gösteren tasvirler görülmektedir. Atının kuyruğunun bağlı olması gibi ayrıntılarla bize Orta Asya kökenli inançları anımsatan tasvirler arasında Kat.14, Kat.23'teki figürler bu bağlamda örnek teşkil etmektedir.

Antik çeviriler esnasında başlayan kitap resimleme geleneğinin Antik resim geleneğinden beslenen figürleri (Res.3, Res.6.), iki yüzyıllık süreç içinde değişime uğramış ancak tamamen kaybolup İslami çehreye bürünmemiştir. Bunu Antik resim geleneğinin izlerini taşıyan Kat.41 ve Kat.43'te görülen kentavros tasvirlerinde görmekteyiz. Sürecin bir sonraki adımı Anadolu Selçuklu ve Bizans kültürlerinin benimsemiş olduğu ortak inancın yansımaları Kat.38'de görülen tavus kuşu tasvirinde fark edilmektedir. Bu bağlamda bir diğer örnek Kat.23'te karşımıza çıkan melek tasviridir. St. George kültürünün XIII. yüzyıl yansımasını ve Bizans ile Anadolu Selçuklu sanatının etkileşimini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Anadolu Selçuklu döneminde koruyuculuğuna inanılan grifon tasvirine (Res.74, Res.91, Res.94), eser içinde Kat.5'te de yer verilmiş olması, benzer inançların farklı malzeme türlerine yansımalarını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Öte yandan Türk sanatına Çin'den sirayet ettiği düşünülen ve bereket, güç sembolü olan ejderlerin, eser içinde Kat.8 ve Kat.31'de görmemiz eski kültür izlerinin hala sürdüğünü gösterir niteliktedir.

Eser içindeki çok başlı, çok kollu figürlerde; Emel Esin'in de işaret ettiği gibi Türk sanatında Uygur ve Hint sanatının etkisi görülmektedir (Kat. 11, Kat.22, Kat. 30-35, Kat.37, Kat. 39, Kat.44, Kat.46, Kat.48, Kat.50-51)⁶⁸¹. Bu veriler Anadolu'da üretilen sanat eserlerinin tek bir kültüre atfedilemeyeceğini ifade eden ayrıntılardır. İncelenen 51 tasvirde görülen farklı kültürlere ait izler, Anadolu Selçuklu sanatının birçok kültürün sentezi ile ortaya çıkardığı kendine has sanatsal tarzıyla açıklanabilir. Ayrıca verilen bu örnekler Anadolu Selçuklu döneminde farklı inanç türlerinin sentezlenmesi neticesinde belirli bir figür üslubunun oluşturulduğunu göstermesi açısından oldukça önem taşımaktadır.

Ele alınan 51 resim kendi içinde gruplar ve alt gruplar halinde incelendiğinde oldukça değişik ve farklı kompozisyonların bir araya geldiği açıkça görülmektedir. Bu resimler

⁶⁸¹ Emel Esin, 1963, s.9, 12.

dönemi ile çoğu zaman paralellik gösterirken bazı resimler kompozisyon düzeni ile farklılıklar gösterir. Bazı resimler ise dönemi içinde ünük olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan boyut açısından da farklılıklar gösteren tasvirler, sayfaların farklı alanlarında görülmektedir. Ortalama 70x110 mm. olan resimlerden en küçük ölçeklisi Kat. 10'da görülen Nesre Hanesi'nin Cini'dir. Eserin en büyük ölçekli resmi ise tam sayfa olarak karşımıza çıkan tasvirler arasındadır. Bu tam sayfa tasvirler ortalama 120x200 mm. arasındadır. İçlerinden en büyük ölçeklisi ise Kat. 29'da görülen Kaf Dağı tasviridir.

Resimlerde genellikle pembe, yeşil, mavi, kırmızı renkler kullanılmıştır. Kullanılan renk tonları çoğunlukla benzerlik göstermektedir. Bu renk tonundaki uyumu sadece Kat. 18'de gördüğümüz İslam Şehri tasviri bozmaktadır. Bu tasvirde görülen mavi ve kırmızı renk tonu eser içindeki diğer mavi ve kırmızı renklere benzememektedir.

Eserin incelenen 51 resminde belirgin bir şekilde **üslup farklılıkları** görülmektedir. Çalışmada söz konusu tasvirlerle ilişkin dört üslup belirlenmiştir. Birinci üslupta, kalın kontürlerle belirginleştirilmiş olan resimlerde basit ama ayrıntılı tasvir yapılmış olduğu görülür. Tasvirlerde fırça darbelerinin keskinliği göze çarpar. Öte yandan kompozisyonu oluşturan figür ve nesnelerin katı/donuk, kuklavari bir duruş sergilediği görülür. Anadolu Selçuklu resim geleneğiyle ilişkilendirilen bu üslup, A olarak isimlendirilmiştir. İkinci üslup da, yumuşak fırça darbeleri ve gölgeli boyamanın görüldüğü resimlerde figürlerin şematik yüz şekilleri, uzun boyunları, yuvarlak yüz hatları ve duruşlarıyla, Anadolu Selçuklu resim geleneğinden farklı olmakla beraber, açıkça Bizans resim geleneğini işaret eden ayrıntılar bariz bir şekilde görülmektedir. Bahsedilen özelliklere sahip olan bu üslup, B olarak isimlendirilmiştir. Üçüncü üslupta ise A ve B üsluplarının özelliklerinin bir sentezi olarak değerlendirdiğimiz resimlerde, Selçuklu-Türk tipinin oldukça ayrıntılı tasvir edildiği görülmektedir. Öte yandan resimlerde görülen gölgelendirme kalın fırça darbeleri ile yapılmıştır. Boyama anlamında Bizans resmine öykünen bu üslup, AB olarak isimlendirilmiştir. Dördüncü üslupta ise ince fırça izlerinin, ayrıntılı süslemelerin görüldüğü ve birtakım özellikleri sebebiyle, Anadolu Selçuklu döneminden sonraki bir süreçte yapılmış olduğu kanaatine vardığımız bir resimde görülen bu üslup, C olarak isimlendirilmiştir. Tespit edilen bu dört üslup söz konusu 51 tasvirin farklı nakkaşlar tarafından yapıldığına işaret etmektedir. Belirlenen bu üslup özelliklerinden yola çıkarak A, B ve C üslubunda çalışan birbirinden farklı birer nakkaş olduğu kanaatine varmış bulunmaktayız. Öte yandan AB üslubunda çalışan nakkaşın ya A ya B üsluplarında da çalışmış olabileceği ya da

Anadolu Selçuklu ve Bizans resim geleneğini çok iyi bilen ve sentezleyen farklı bir nakkaşın olduğu görüşünderiz.

Bunlar arasında **A olarak isimlendirdiğimiz üslupta çalışan nakkaşa** atfettiğimiz resimler; Kat. 1-3, Kat.5-12, Kat. 14-17, Kat. 22, Kat.24, Kat.26-28, Kat. 32, Kat.34, Kat.36, Kat.38, Kat.45, Kat.47 olarak belirlenmiştir. A üslubunda çalışan nakkaş tarafından yapıldığını düşündüğümüz 26 resimde; kalın kontürlerle belirginleştirilmiş, basit ama ayrıntılı tasvir yapılmış olduğu görülür. Resimde fırça darbelerinin keskinliği göze çarpar. Öte yandan kompozisyonu oluşturan figür ve nesnelerin katı/donuk, kuklavari bir duruş sergilemektedir. Resimlerin tamamı ışık-gölgeden uzak, çizgisel özellik gösterir. Bu nakkaşın, Anadolu Selçuklu resim geleneğine bağlı yerli bir ressam olduğunu düşünmekteyiz.

B olarak isimlendirdiğimiz üslupta çalışan nakkaşa atfettiğimiz resimler; Kat.4, Kat.13, Kat.37, Kat.39-40, Kat.42-44, Kat.46-49, Kat.51 olarak belirlenmiştir. B üslubunda çalışan nakkaş tarafından yapılmış olduğunu düşündüğümüz 13 resimde; figürlerin şematik yüz şekilleri, uzun boyunları, yuvarlak yüz hatları ve duruşları açıkça Bizans resim geleneğini işaret etmektedir. Bu dönemde Anadolu’da yapıldığını bildiğimiz melek tasvirlerinde; oval yüz hatları, ince burun, saç ve sakallarda çizgisellik, bazı figürlerde dudakların ince çizgi ile belirtildiği ve figürlerin giysilerinde gölgelendirme yapılmış olduğu görülür (Res.157-159)⁶⁸². Eserin 13 resminde gördüğümüz bu ayrıntılara ek olarak, fırça darbelerinin oldukça yumuşak ve renkler arasındaki geçişin ışık-gölge ile ustaca yapılmış olduğu fark edilir. Oldukça belirgin farklılıkların görüldüğü bu nakkaşın Bizans resim geleneğine bağlı ve Macit Tekinalp’in önerdiğinden biraz farklı olarak Bizanslı bir nakkaş tarafından yapıldığını düşünmekteyiz⁶⁸³.

AB olarak isimlendirdiğimiz üslupta çalışan nakkaş/nakkaşlara atfettiğimiz resimler; Kat.19-21, Kat.23, Kat.25, Kat.29-31, Kat.33, Kat.35, Kat.41 olarak belirlenmiştir. AB üslubunda çalışan nakkaş/nakkaşlar tarafından yapılmış olduğunu düşündüğümüz 11 tasvirde; Selçuklu-Türk tipine sahip olan figürlerin giysi, başlık gibi ayrıntılarla Selçuklu dönemini yansıtmış olduğu görülmektedir. Öte yandan resimde görülen gölgelendirmenin kalın fırça darbeleri ile yapılmış olması ve boyama anlamında Bizans resmine öykünen üsluba sahiptir. Bu üslupta çalışan ya A ve B üslup özelliklerini sentezlemeye çalışan bir

⁶⁸² Ayşegül Canverdi, a.g.t., s.216.

⁶⁸³ Macit Tekinalp, a.g.m., s.105.

nakkaşın var olduğunu ya da A ve B üslubunda çalışan nakkaşların ortak üretimi sonucunda Selçuklu ve Bizans resim geleneğini tek resimde gördüğümüz kanaatine varmış bulunmaktayız.

C olarak isimlendirdiğimiz üslupta çalışan nakkaşa attettiğimiz tek resim Kat.18'de görülen İslam şehri tasviridir. Açıkça Erken Osmanlı dönemini işaret eden tasvirin, Barrucand'ın da önerdiği gibi 15. Yüzyılda yapılmış olduğunu düşünmekteyiz⁶⁸⁴. Bu durumda da söz konusu resmin, 16. yüzyılın ilk şehir tasvirlerini yaptığını bildiğimiz Matrakçı Nasuh'un resimlerinin öncülü olarak tanımlamak akla yatkın bir görüştür.

Burada ayrıca değinme ihtiyacı hissettiğimiz bir diğer konu ise Kat.29'da görülen Kaf Dağı tasvirine ilişkin Barrucand'ın 16. Yüzyılı önermiş olmasıdır⁶⁸⁵. Ancak Kaf Dağı tasvirinde yer alan göksel şehrin girişinde Anadolu Selçuklu mimarisinde gördüğümüz ve genellikle yapının giriş bölümünün iki yanında yer alan, rozetlerde karşımıza çıkan Ay ve Güneş betimlerini anımsatan; sağ taraftaki insan yüzlü Güneş diski ve sol taraftaki Ay diski, söz konusu resmin XIII. yüzyılda yapılmış olduğunu kabul etmenin akla daha yatkın bir tutum olduğunu gösterir.

Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, konusu ve resimleri ile oldukça ilgi çekicidir. XIII. yüzyılın siyasi ve sosyo-kültürel ortamıyla gösterdiği paralelliğin neticesinde dönemin ilgisini, beğenilerini ortaya koymasıyla hem Anadolu Selçuklu dönemi için hem de Türk-İslam sanatı için oldukça önem taşıyan ünik bir eserdir. Eser içinde yer alan 51 tasvirin Anadolu Selçuklu ve Bizans resim örnekleri ile göstermiş olduğu benzerlik, ortak üretimin sonucudur. Öte yandan 16. Yüzyılda yapılmış olduğunu düşündüğümüz Kat.18'de yer alan resim, bu eserin Osmanlı dünyasında da tanındığını ve dolaşımında olduğunu gösteren yegâne kanıt niteliğindedir. Bu sebeple Osmanlı resmine de yeni bir çalışma alanı açan Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, önemini bir kere daha ortaya koymaktadır.

Nasreddin Sivasi'nin *Tezkiresi*, özgün konusunun yanı sıra girift kompozisyonlara sahip 51 özgün tasviri ile hem Anadolu Selçuklu sanatı hem de Türk-İslam sanatı açısından ünik bir örnektir. Meleklerin, gezegenlerin görünüşlerini, cinlerin, masalsı Kaf Dağı'nın yer aldığı tasvirler söz konusu edilen bu iki sanat dalı için de oldukça önemli veriler sunmaktadır.

⁶⁸⁴ Marianne Barrucand, a.g.m., s.119.

⁶⁸⁵ Marianne Barrucand, a.g.m., s.121.

Sonuç olarak; 1272-1273 yıllarında III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in astroloğu ya da müneccimi olduğunu düşündüğümüz Nasreddin Sivasî tarafından yazılıp dönemin sultanına ithaf edilmiştir. Eserin resimleri, biri Anadolu Selçuklu resim geleneğine bağlı yerli bir nakkaş; biri Bizans resim geleneğinden gelen ve belki de Bizans resimlerinin üretim aşamasında da çalışmış olan Bizanslı bir nakkaş olmak üzere en az iki nakkaşın ortak üretimi sonucunda ortaya çıkmıştır. AB üslubunun yaratıcısı olan nakkaş ise fikrimizce iki resim geleneğini de bilen ve iki resim geleneğini sentezlemeye çalışan başka bir nakkaş/nakkaşları işaret etmektedir. Ancak bu konuya ilişkin yeterli veriye sahip olmamız sebebiyle nakkaş önerimizi en az iki olarak belirlemiş bulunmaktayız.



SONUÇ

XI. yüzyılda kurulan Anadolu Selçuklu Devleti, Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun en uzun ömürlü koludur. Anadolu'da hüküm sürmeye başladıkları topraklarda Bizans sanatını dâhilinde mimari, resim ve birçok farklı sanatsal üretimle karşılaşmışlardır. Anadolu Selçuklu Devleti, bu topraklara gelmeden önce sahip olduğu kültürel belleği, Anadolu'nun kadim medeniyetlerden, XI. yüzyıla kadar biriktirmiş olduğu kültürel bellek ile sentezleyerek yeni, kendine has özellikleri olan bir sanat yaratmıştır. Bu sanatın en gelişmiş örneklerine XIII. yüzyılın ilk yarısında rastlanır. Ülkede refah seviyesinin artması Batı'daki sanatçı, âlim, düşünürleri cezbederken; Moğol tehlikesi de Doğu'daki sanatçı, âlim, düşünür ve şeyhler Anadolu'ya gelmeye başlamasına vesile olmuştur. XIII. yüzyılın ilk yarısında Anadolu; kültürel, sanatsal ve ekonomik anlamda zirveye ulaşılmış bir sürecin önemli merkezlerinden biridir. Ancak bu yüzyılın sonunda yaşanan vahim Köseadağ Savaşı neticesinde, Anadolu Selçuklu Devleti Moğol tahakkümü altına girmiştir.

1266 yılında küçük yaşta tahta geçen III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in on sekiz yıllık saltanatında Moğol tahakkümü giderek şiddetlenmiştir. Pek çok şiddetli savaşın da yaşanmış olmasına rağmen Anadolu Selçuklu Devleti, sanatsal üretimini sonlandırmamıştır. Aksine sanatı bir güç gösterisi olarak algılamış ve anıtsal medreseleriyle süreç içinde var olmaya devam etmiştir.

Bu kaotik ortamda 1272 ve 1273 yıllarında Anadolu'nun Kayseri ve Aksaray şehirlerinde Nasreddin Sivasi tarafından yazılan eser, dönemin sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilmiştir. Büyü, astroloji konulu eserin içinde savaştan galip çıkmak için yapılacak olan tılsımlara, Ay hanelerine, burçlara, gezegenlere ilişkin bilgiler yer almaktadır. 146 varaklı eser konusuyla olduğu kadar özgün 51 tasviriyle de dikkat çekmektedir.

Çerçevesiz ve fonsuz olarak görülen 51 resimde cinler, melekler, çeşitli çift başlı hayvan tasvirleri görülür. Yapılan çalışmanın neticesinde metinde anlatılan bazı melek figürlerinin resimlerinin olmaması ve eserin sayfaları arasında resimler için bırakılmış olduğu düşünülen alanların olması; eserin yarım kaldığını gösterir. Öte yandan bu ayrıntı resimlerin metin yazımı esnasında resimlenmediğini de gösterir.

İncelemiş olduğumuz 51 tasvirde Orta Asya kökenli, Çin ve Hint sanatı etkili ikonografik etkiler görülmüştür. Ayrıca Ortaçağ'ın inanç yapısının izlerini sürebildiğimiz,

İslami ve Hıristiyan kökenli inanç yansımaları, Anadolu Selçuklu devletinin oluşturduğu sanatın çeşitliliğini göstermektedir.

Ele aldığımız 51 tasvir, dönem içinde görülen farklı malzeme ile üretilmiş sanat eserlerinde görülen Anadolu Selçuklu figür üslubu ile paralellik göstermektedir. Resimlerin bazıları ise Anadolu'da üretilen Bizans resimleriyle benzerlik taşımaktadır. Bu noktadan yola çıkarak eserin 27 tasvirinin A olarak isimlendirdiğimiz üsluba bağlı, Anadolu Selçuklu resim geleneğine bağlı bir nakkaş tarafından, 13 tasvirinin Bizans resim geleneğini yansıtan B olarak isimlendirdiğimiz üsluba bağlı Bizanslı bir nakkaş tarafından yapıldığı kanaatine varmış bulunmaktayız. Her iki üsluba dair izler taşıyan 10 tasvirin üretiminde farklı bir nakkaş/nakkaşlar tarafından yapıldığı ya da iki üslubu sentezlemek isteyen A ya da B nakkaşı tarafından yapıldığı öngörülmektedir. Öte yandan eserin içinde yer alan bir tasvirin, eser içindeki diğer tasvirlerle uyum sağlamaması ve dönemin özelliklerini taşımayan olması sebebiyle 15. yüzyılda Erken Osmanlı döneminde C olarak isimlendirdiğimiz üsluba bağlı başka bir nakkaş tarafından yapıldığı kanaatine varmış bulunmaktayız. Bu da XIII. yüzyılda yazılan Nasreddin Sivasî'nin *Tezkiresi*'nin Osmanlı döneminde de dolaşımda olduğunu gösterir niteliktedir.

Sonuç olarak eser dönemin ihtiyaçları, ilgisi ve beğenisi neticesinde III. Gıyaseddin Keyhüsrev'in astroloğu veya müneccimi olan Nasreddin Sivasî tarafından yazılıp sultana ithaf edilmiştir. Elyazmasının resimlerinin üretiminde ise biri kesinlikle Bizanslı olmak üzere en az iki nakkaş çalışmıştır.

KAYNAKÇA

- Abdülbaki Gölpınarlı (1959). *Mevlana Celaleddin Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Abu'l Farac, Gregory (1999). *Abu'l Farac Tarihi*. Cilt II. (Çev. Rıza Doğrul), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Acioğlu, Yusuf (2014). Kubad Abad Sarayı Alçı Buluntuları, *Sanat Tarihi Dergisi*, XXIII, 2, 1-11.
- Acıpayamlı, Orhan (1963). Türkiye'de Yağmur Duası ve Psiko-sosyal Metot'la İncelenmesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXI, 1-2, Ankara, 1-39.
- Acıpayamlı, Orhan (1965). Türkiye'de Yağmur Duası. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXII, 1-2, Ankara, 221-250.
- Aksarayı, Kerimüddin Mahmud-i (2000). *Müsameretü'l-Ahbar*. (Çev. Mürsel ztrk), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aktaş, Yasemin (2015). Anadolu Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev ve Saltanatının İlk Yılları, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, 197-211.
- Alangu, Tahir (1943). Sihir ve Mitolojide Yılan, *Tarihten Sesler*, 4, 31-35.
- Ali, Yazıcızade (2009). *Tevarih-i Al-i Selçuk*, (Haz.: Abdullah Bakır), İstanbul: Çamlıca.
- Alyılmaz, Cengiz (2013). Türk Kültüründe Kaplumbağa, *Leyla Karahan Armağanı*. Ankara, 141- 164.
- Anadol, Cemal (2006). *Tarihten Günümüze Kadar Doğu ve Batı Kültürlerinde Halk İnanışları Büyü (Sihir-Tılsım-Cin Çarpması)*. İstanbul: Bilge Karınca.
- And, Metin (1998). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- Arabi, Muhyiddin-i (1978). *Saatlerin Hazinesi*, (Çev. Selahaddin Alpay), İstanbul: Sümer Kitabevi.

- Arbaş, Hamit (2009). Mevlana ve Resim: Gürcü Hatun'un Kayseri Yolculuğu ve Ressam Aynü'd-Devle-i Rumi, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 111-126.
- Areopagite, Pseudo-Dionysius (1981). *Dionysius the Pseudo-Areopagite: The Ecclesiastical Hierarchy*, (Çev. Thomas L. Campbell), Washington DC: Univesity Press of America.
- Arık, M. Oluş (1993). Alanya İçkale Kazıları (1985-1991), *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, 13-27.
- Arık, M. Oluş (2007). "Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney-Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, Rüçkan (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arık, Rüçkan (2002). Selçuklu Saray ve Köşkleri, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* İstanbul: YKY.
- Arık, Rüçkan; Arık, M. Oluş (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Aslanapa, Oktay (1964). Kayseri'de Keykubadiye Köşkleri Kazısı (1964), *Türk Arkeoloji Dergisi*, XIII, 1, 19-40.
- Aslanapa, Oktay (1966). Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri, *Reşid Rahmeti Arat İçin, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü*, Ankara, 5-25.
- Aslanapa, Oktay (1993). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asma, Beyhan (2014). Rusları ve Selçukluları Karşılaştıran Bir Sefer: Suğdak. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 175-181.
- Ataç, Nergis (2015). Kappadokia'da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Köşe Mekânları Resim Programı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Atasoy, Nurhan (1970-1971). Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, 111-151.

- Atasoy, Nurhan (2008). İslam Minyatürleri, *İslam Kültürü (Çeşitli Konuları İle)*, (Ed. Eklemaddin İhsanoğlu), Cilt 5, Ankara: Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları, 673-689.
- Ateş, Ahmet (1953). Varaka ve Gülşah Mesnevisinin Kaynakları”, *Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, 2, 1-2, 1-19.
- Ateş, Ahmet (1954). Farsça Eski Bir Varka ve Gülşah Mesnevisi, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı Dergisi*, 5, 33-50.
- Atıl, Esin (2008). İslam Maden Sanatı, *İslam Kültürü (Çeşitli Konuları İle)*, Cilt 5, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 871- 892.
- Avşar, Lale (2012). Kubadabad Çinilerindeki Harpi-Siren Figürünün İzini Sürerken, *Akademik Bakış Dergisi*, 31, 1-21.
- Aydın, Mehmet (1988). Yezidiler ve İnanç Esasları. *TTK Belleten*, LII, 202, Ankara: TTK, 33-74.
- Aykut, Şevki Nezihi (2000). *Türkiye Selçuklu Sikkeleri I, I. Mesud'dan I. Keykubad'a Kadar (510-616/1116-1220)*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Bağcı, Serpil (1989). Minyatürlü Ahmedî İskendernameleri: İkonografik Bir Deneme, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
- Bağcı, Serpil (1995). Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler, *Anadolu Sanat*, 3, 35-50.
- Bağcı, Serpil; Renda, Günsel vd. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bal, Mehmet Suat (2004). II. İzzeddin Keykavus Dönemi (1246-1262). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Orta Çağ Tarihi) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.
- Bardakçı, Mehmet Necmeddin (2002). Türklerin Sosyal ve Kültürel Hayatında Tasavvuf ve Tarikatlar, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 450-461.
- Barrucand, Marianne (1991). The Miniatures Of The Daqa'iq Al-Haqa'iq (Bibliothèque Nationale Pers. 174): A Testimony To The Cultural Diversity Of Medieval Anatolia. *Islamic Art*, IV. New York.

- Başbuğ, Mehmet; Başbuğ, Fatih (2007). Mevlana ve Mevlevilik Felsefesinin Resim Sanatı'na Etkisi, *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlana ve Mevlevilik Ulusal Sempozyumu Bildiriler*, Konya, 490-491.
- Başkan, Seyfi (2002). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Baykara, Tuncer (1997). *I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1164-1211) Gazi-Şehit*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Beydeba (2019), *Kelile ve Dimne*, (Çev. Ulvi Murat Kılavuz), İstanbul: İz Yayıncılık.
- Beydiz, Mustafa Gürbüz (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bloch, Edgard (1957). *Peintures de Manuscrits Arabes, Persans et Turcs de la Bibliotheque Nationale*. Paris.
- Bodur, Fulya (1987). *Türk Maden Sanatı*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları.
- Bolshakov, O. Georgi (1997). The St. Petersburg Manuscript of The Maqamat by Al-Hariri and Its Place in The History of Arab Painting, *Manuscripta Orientalia*, 3, 59-66.
- Bozer, Rüstem (2005). Kayseri Huand Hatun Hamamı Çinileri, *Sanat Tarihi Dergisi*, XIV/I, 1-27.
- Bozer, Rüstem (2006). Ahşap Sanatı, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, II, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 533-541.
- Brockelmann, C. (1997). Kelile ve Dimne, *MEB İslam Ansiklopesi*, 6, 552-558.
- Buckton, David (1994). *Byzantium Treasures of Byzantine Art and Culture*, London: British Museum Press.
- Bulut, Lale (1991). Samsat İslami Devir Sırsız ve Tek Renk Sırlı Seramikleri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.
- Bulut, Lale (2000). Anadolu Selçuklu Sanatında Maske Şeklinde İnsan Başı Tasvirleri ve İkonografik Kaynağı Üzerinde Düşünceler, *Sanat Tarihi Dergisi*, 10, 10, 21-41.

- Bulut, Lale (2007). Samsat Kazısı Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 173-197.
- Bütünay, Aysu (2016). Kapadokya Kaya Kiliselerindeki İslami Yazı Karakterlerinin Bizans Sanatına Yansımaları, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, İzmir.
- Büyükçanga Eren, Hüsnü Hilal (2006). Anadolu Selçuklu Seramiklerinde Figürlerin Dili ve Resim Eğitimi Açısından İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Cahen, Claude (2000). *Osmanlılardan Önce Anadolu*, (Çev. Erol Üyepazarcı), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Canverdi, Ayşegül (2005). Kapadokya Bölgesi Güzelöz (Mavrucan) ve Ortaköy Mevkiindeki Kiliselerin Duvar Resimlerindeki Sahnelerin İkonografisi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- Carr, Annemarie Wely (1997). Popular Imagery, *The Glory of Byzantium*, (Ed. Helen C. Evans and William D. Wixom), New York: The Metropolitan Museum of Art, 113-182.
- Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*, London: Routledge.
- Coşkuner, Buket (2002). Göreme Kılıçlar Kilisesi Duvar Resimlerinin İkonografisi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çağman, Filiz (1982). Anadolu Türk Minyatürü, *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, 5, 930-951.
- Çağman, Filiz; Tanındı, Zeren (1979). *İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Çatal, Yasemin (2009). Anadolu Selçuklu Devleti'nde III. Gıyaseddin Keyhüsrev Dönemi (1266-1284), Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Tokat.
- Çatalbaş, Resul (2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3/12, 49-60.

- Çay, Abdulhak (1987). *II. Kılıç Arslan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çaycı, Ahmet (2002). *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasviri*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çaycı, Ahmet (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*, Konya: Palet Yayınları.
- Çeken, Muharrem (1999). Anadolu Selçuklu Dönemi Maden Sanatı (Türkiye Müze ve Koleksiyonlarındaki Örnekler), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Çeken, Muharrem (2006). Maden Sanatı, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt II, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 543-552.
- Çeken, Muharrem (2007). Kubadabad Sarayı Kazısı Selçuklu Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çelebi, İlyas (1998). Remil, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 34, İstanbul, 555-556.
- Çelebi, İlyas (2012). Vefk, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 42, 605-607.
- Çelebi, İlyas (2013). Yecüc ve Mecüc, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43, 373-375.
- Çelik, Halide (2016). Paris Bibliotheque Nationale'deki Resimli Makamat Yazmaları, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
- Çelik, Züriye (2014). Türkiye Selçuklu Hükümdarlarının Ölümleri Hakkında Dönemin Kaynaklarında Verilen Bilgiler. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 659-687.
- Çoruhlu, Yaşar (1995). Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 98, 171-219.
- Çoruhlu, Yaşar (1995). Türk Sanatında Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi, *Toplumsal Tarih Dergisi*, 18, 33-42.
- Çoruhlu, Yaşar (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı.
- Çoruhlu, Yaşar (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Konya: Kömen Yayınları.
- Daneshvari, Abbas (2011). *Of Serpents and Dragons in Islamic Art*, California: Mazda Publishers.

- Demiriz, Yıldız (1982). Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar, *Anadolu Uygarlığı Ansiklopedisi*, 5, 882-928.
- Demirkent, Işın (1996). *Türkiye Selçuklu Hükümdarı Sultan I. Kılıç Arslan*. Ankara: Türk Tarih kurumu Basımevi.
- Demirkent, Işın (2002). Kılıçarslan I, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 25., 396-399.
- Deniz, Bekir (2002). Anadolu-Selçuklu Halıları, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY, 369-373.
- Dioskorides, Pedanus (2012). *Kitab'ül-Haşaîş Fi't-Tıb De Materia Medica (Tıpkı Basım)*, (Ed. Abdulkadir Coşkun, Yasin Coşkun), Ankara: T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Duymaz, Abdullah Şevki (1996). Isparta-Antalya Arasında Yer Alan Anadolu Selçuklu Dönemi Hanlarından "İncir Han", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Eflaki, Ahmed (2006). *Ariflerin Menkıbeleri*. (Çev. Tahsin Yazıcı), İstanbul: Kabcacı.
- Erdoğan Merçil (1993). *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Erdoğan Merçil (2005). *Büyük Selçuklu Devleti Siyasi Tarih*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Erginsoy, Ülker (1978). *İslam Maden Sanatının Gelişimi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erginsoy, Ülker (2002). Maden Sanatı, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY, 381-400.
- Erol, Burak Gani (2014). Türkiye Selçukluları Zamanında Denizcilik Faaliyetleri. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 183-201.
- Ersoy, Ayla (1993). *XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Ertekin, M. Zahir (2005). Cizre'deki Mimari Eserler, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van.

- Esin, Emel (1963). Selçuk Devrine Ait Resimli Bir Anadolu Yazması, *Güzel Sanatlar Akademisi Türk San'atı Tarihi Enstitüsü Yayınları, I, İstanbul, 3-16.*
- Esin, Emel (1970). *Bağdaş ve Çökme, Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi.* Sanat Tarihi Araştırmaları III'den Ayrı Baskı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 231-242.
- Esin, Emel (2002). Türk Sanatında At, *Türkler, IV, 125-143.*
- Ettinghausen, Richard (1943). *Metalwork from Islamic Countries, USA: University of Michigan.*
- Ettinghausen, Richard (1966). The Islamic Period, *Treasures of Turkey, New York.*
- Ettinghausen, Richard (1977). *Arab Painting, Milano: Skira.*
- Fares, Bishr (1947). Une Miniature Nouvelle De l'Ecole De Bagdad, *Daree 614, Heg./1217-18, Figurant Le Prophere Muhammad, Bulletin De l'Institut d'Egypt, XXVIII, 259-262.*
- Fares, Bishr (1953). *Le Livre De La Theriaque: Manuscrit Arabe A Peintures De La Fin Du XII Siecle Conserve A La Bibliotheque Nationale De Paris, Le Caire.*
- Fazlıoğlu, İhsan (2011). Selçuklular Döneminde Anadolu'da Felsefe ve Bilim (Bir Giriş), *Cogito, 29, İstanbul: YKY, 152-167.*
- Glidden, Harold W. (1936). A Note on The Automata of al-Jazari, *Art Islamica, Vol. III, 115-116.*
- Gökçığdem, M. Elif (1999). Selçuklu Devri Taşınabilir Objelerinde Figürlü Süslemeler, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Gök-Gürhan, Sevinç (2007), Akşehir Kurtarma Kazısı Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 157-170.*
- Gök-Gürhan, Sevinç (2007). Akşehir Taş Medrese Müzesi'ndeki Türk Dönemi Seramikleri, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.
- Göksu, Erkan (2010). Ok ve Yayın Türk Devlet Geleneği ve Hâkimiyet Anlayışındaki Yeri, *Turkish Studies, 5, 2, 986-1011.*
- Grabar, Andre (1980). *Byzantine Painting, New Jersey.*

- Grabar, Oleg (1963). A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri, *Ars Orientalis*, 5, 97-103.
- Grabar, Oleg (1984). *The Illustrations of The Maqamat*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Grube, Ernst J. (1959). Materialien Zum Dioskorides Arabicus, *Festschrift für E. Kühnel*, Berlin, 163-194.
- Gutas, Dimitri (2003), Yunanca Düşünce Arapça Kültür, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Güler, Oğuz; Erkiletlioğlu, Halit (1996). *Türkiye Selçukluları ve Sikkeleri*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Basımevi.
- Gündüz Küskü, Sema (2013). Hamamlara Taşınan İmgeler: Kayseri Huand Hatun ve Bursa Yeni Kaplıca Hamamlarındaki Çini Kullanımları Üzerine Düşünceler, *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 11, 11-30.
- Hacıgökmen, Mehmet Ali (2014). Türkiye Selçukluları Zamanında Konya'nın Devlet Merkezi Oluşu. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu*, Siyasi Tarihi Bildiriler, Ankara, 287-305.
- Hariri (1986). *Makamat*, (Çev. Sabri Sevsevil), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Harman, Ömer Faruk (2010). Süleyman, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38, 56-60.
- Hatiboğlu, İbrahim (2009). Selman-ı Farisi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 441-443.
- Hillenbrand, Robert (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev. Çiğdem Kafescioğlu), İstanbul: Homer Kitabevi.
- İbn Şeddad (1941). *Baypars Tarihi*. Cilt II (Çev. Şerefüddin Yaltkaya), İstanbul: Maarif Matbaası.
- İbni Bibi (1996a). *El Evamirü'l-Ala'ie Fil'l-Umuri'l-Ala'ie (Selçukname)*. Cilt I. (Çev. Mürsel Öztürk), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İbni Bibi (1996b). *El Evamirü'l-Ala'ie Fil'l-Umuri'l-Ala'ie (Selçukname)*, Cilt II. (Çev. Mürsel Öztürk), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İbni Haldun (1997). *Mukaddime*, Cilt I, (Çev. Zahir Kadiri Ugan), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- İbnü'l Esir (1987). *İslam Tarihi el-Kamil fi't-Tarih Tercümesi*, (Çev. Dr. Abdülkerim Özeydin), Cilt 10, İstanbul: Bahar Yayınları.
- İnal, Güner (1978). *Başlangıcından 14. Yüzyıla Kadar Türk-İslam Tasvir Sanatı*.
- İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul: YKY.
- İsmet Kayaoğlu (1978). Turumtay Vakfiyesi, *Vakıflar Dergisi*, 12, 91-112.
- Kafalı, Mustafa (2013). *Anadolu'nun Fethi ve Türkleşmesi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kafesoğlu, İbrahim (1972). *Selçuklu Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kara, Seyfullah (2002). Türkiye Selçuklularında Dini Hayat, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 308-319.
- Karabulut, Kübra (2016). Anadolu Selçuklu Dönemi Sikkelerinden Örnekler, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Lisans Tezi, Ankara.
- Karakoç, İsmail (2013). Türkiye Selçuklu Devlet Adamlarından Sadeddin Köpek ve Faaliyetleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Karaköse, Hasan (2004). *Ortaçağ Tarihi ve Uygarlığı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karamağaralı, Nakış (1995). Ahlat Seramikleri, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, 1, 1995, 35-46.
- Karamağaralı, Nakış (2007). Ahlat Seramikleri, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, (Ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 135-153.
- Karpuz, Haşim (2001). Kaluyan, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 24, İstanbul, s.269.
- Kartal, Ahmet (2008). Anadolu Selçuklu Devleti Döneminde Dil ve Edebiyat. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1, 95-168.
- Kaya, Selim (2006). *I. Gıyaseddin Keyhüsrev ve II. Süleymanşah Dönemi (1192-1211)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Kaymaz, Nejat (1970). *Pervane Mu'inü'd-din Süleyman*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Kaymaz, Nejat (2009). *Anadolu Selçuklu Sultanlarından II. Gıyasü'd-din Keyhüsrev ve Devri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kaymaz, Nejat (2011). *Anadolu Selçuklularının İnhitatında İdare Mekanizmasının Rolü*, Ankara: TTK Basımevi.
- Kerametli, Can (1973). Asya'dan Anadolu'ya Türk Çini ve Seramik Sanatı, *Türkiyemiz*, 9, 11-20.
- Kesik, Muharrem (2003). *Türkiye Selçuklu Devleti Tarihi Sultan I. Mesud Dönemi (1116-1155)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kesik, Muharrem (2008). Sadeddin Köpek, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35, 392- 393.
- Kırpık, Güray (2014). Anadolu Selçuklularında Medreselerin Kuruluşu, Yapısı ve İşleyişi. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet (Bildiriler I)*, 477-492.
- Kızıldağ Atila, Oya (2011). Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1-2, 35-44.
- Kihtir, Tuğrul (2011). *Selçuklu'dan Osmanlı'ya Bu Toprağın Öyküsü 1000 Yıl*. İstanbul: T Yayın.
- Kihtir, Tuğrul (2017). *XI-XIII. Yüzyıl Kaynaklarıyla Anadolu'da Bizans, Haçlılar, Selçuklular*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Koca, Salim (1997). *Sultan I. İzzeddin Keykavus (1211-1220)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koca, Salim (2006a). Türkiye Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu ve I. Süleyman-Şah, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt I, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 23-35.
- Koca, Salim (2006b). Gelişme Dönemi: Sultan I. İzzeddin Keykavus, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt I, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 91-105.

- Koca, Salim (2014). Türkiye Selçuklu Tarihine Damgasını Vuran Menfur Bir Cinayet: I. Alaeddin Keykubad'ın Zehirlenmesi. *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Siyasi Tarihi (Bildiriler)*, 537-559.
- Koçyiğit, Fazilet (2015). Üslupsal Özellikleri Temelinde Tokat Gök Medrese'ye Yeniden Bakış, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 7, 2, 243-260.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1977). Kitabü'l Haşayış (Materia Medica), *Sanat*, 6, 19-29.
- Köymen, Mehmet Altay (1993). Süleyman Şah ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kuruluşu, *TTK Belleten*, C. LVII., Sayı 218, Ankara: TTK.
- Köymen, Mehmet Altay (2016). *Büyük Selçuklu Tarihi*. Cilt I. Ankara: TTK.
- Köymen, Mehmet Altay (2016). *Büyük Selçuklu Tarihi*. Cilt II. Ankara: TTK.
- Köymen, Mehmet Altay (2016). *Büyük Selçuklu Tarihi*. Cilt III. Ankara: TTK.
- Köymen, Mehmet Altay (1989) Selçuklu Devri Türk Tarihi, Ankara: TTK Basımevi.
- Kuban, Doğan (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY.
- Kuban, Doğan (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. İstanbul: YKY.
- Kuban, Doğan (2005). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*, İstanbul: YKY.
- Kuban, Doğan (2010). *Batiya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurt Weitzmann (1952). The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations, *Archacologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*, 144-166.
- Kurt, Koza (2012). Anadolu Selçuklu Çinilerindeki Hayvan Figürlerinin Farklı Bir Yaklaşımla Seramik Yüzeylerde Değerlendirilmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Küçük, Osman Nuri (2014). Selçuklu Toplumundaki Sufi Panorama ve Bir Mutasavvıfın Selçuklu Devlet Erkanı ile İlişkileri -Mevlana Örneği-, *I. Uluslararası Selçuklu Sempozyumu Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet Bildiriler II*, Ankara: TTK Basımevi, 507-536.
- Kühnel, Ernst (1952). *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, (Çev. Suut Kemal Yetkin ve Melahat Özgü), Ankara: TTK.

- Malinowski, Bronislaw (1964). *Büyük Bilim ve Din*. (Çev. Ender Gürol), Ankara: Varlık Yayınları.
- Merçil, Erdoğan (2013). *Müslüman Türk Devletleri Tarihi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Meriçboyu, Yıldız (1981). Figürlü Bir Selçuklu Kasesi, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, 197-214.
- Metin, Tülay (2014). Selçuklular Zamanında Münecimliğe Dair Bazı Tespitler. *History Studies*, 6/3, 239-252.
- Mülayim, Selçuk (1999). *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Müneccimbaşı Ahmed b. Lütfullah (2017). *Camiu'd-düvel Selçuklular Tarihi*. Cilt II. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Neşri, Mehmed (2011). *Aşiretten İmparatorluğa Osmanlı Tarihi (1288-1485)*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2002). Selçuklular ve Beylikler Devrinde Düşünce, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 429- 438.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2011). 13.-15. Yüzyıllarda Anadolu'da Türk-Hıristiyan Dini Etkileşimleri ve Aya Yorgi (Saint Georges) Kültü, *Ortaçağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri: Selçuklu Dönemi Makaleler-İncelemeler*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 52-68.
- Oktay, Jale Özlem (2006). Türk Sanatında Grifon Tasvirleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Oral, Zeki (1953). Kayseri'de Kubadiye Sarayları, *TTK Belleten*, XVII, 68, 501-517.
- Oral, Zeki (1953). Kubad-abad Nasıl Bulundu?, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 2, 1953, 171-194.
- Ostrogorsky, George (1999). *Bizans Devleti Tarihi*. (Çev. Fikret Işıltan), Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Otto-Dorn, Katherina; Önder, Mehmet (1965). Kubad-abad Kazıları 1965 Yılı Ön Raporu, *Türk Arkeoloji Dergisi*, 14, 1-2, 1965, 237-248.

- Oymak, İskender (2010). Anadolu'da Su Kültünün İzleri, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15/1, 35-55.
- Öcalan, Hasan Bahri (2002). Anadolu Selçukluları Zamanında Tasavvuf Düşüncesi, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 462-470.
- Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi*. Cilt II. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, Semra (1966). *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara: TTK.
- Ökten, Saadettin (1993). Cezeri, İsmail b. Rezzaz, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, 505-506.
- Önder, Mehmet (1961). *Konya Müzesi Çini Eserler Seksiyonu (Karatay Medresesi) Rehberi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Önder, Mehmet (1962). *Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu Rehberi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Önder, Mehmet (1967). Kubadabad Harpi ve Simurg'ları, *Türk Etnografya Dergisi*, X, 5-17.
- Önder, Mehmet (1977). Selçuklu Devri Kubad-abad Sarayı Çini Süslemeleri, *Sanat*, V, 104-107.
- Önder, Mehmet (1988). Selçuklu Kubad-abad Sarayı Çinileri", *Selçuk Dergisi*, I. Alaeddin Keykubad Özel Sayısı Ayrı Basım, 31-39.
- Öney, Gönül (1968). Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 2, 142-168.
- Öney, Gönül (1969). Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, *TTK Belleten*, XXXIII, 130, Ankara, 171-192.
- Öney, Gönül (1969). İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri, *Anatolia*, XI, Ankara, 1969, 121-138.
- Öney, Gönül (1969-70). Sun and Moon Rosettes in The Shape of Human Heads in Anatolian Seljuk Architecture, *Anatolica*, III, 195-203.
- Öney, Gönül (1983). Bir Grup Selçuklu Seramiğinde İnsan Tasviri, *Sanat Tarihi Dergisi*, 2, 2, 86-105.
- Öney, Gönül (1987). *İslam Mimarisinde Çini*, *Ada Yayınları*, İstanbul: Ada Yayınları.

- Öney, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları*, Ankara: T.C. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öney, Gönül (1993). Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Aramağan Dizisi: 4, Ankara, 171-197.
- Öney, Gönül (2002). Anadolu Selçuklu Sanatı, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 807-819.
- Öney, Gönül (2002). Selçuklu Seramik Sanatı, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: YKY.
- Öney, Gönül (2005). Akşehir Sarayaltı Mahallesinde Bulunan Selçuklu Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler, *Sanat Tarihi Dergisi*, XVI-I, 225-240.
- Öney, Gönül; Çobanlı, Zehra (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Önge, Yılmaz (1969). Kayseri Huand (Mahperi Hatun) Külliyesinin Hamamı ve Yeni Bulunan Çini Tezyinatı”, *Önasya*, IV, Ankara, 10-11.
- Önge, Yılmaz (1971). Ahlat'ta XIII. Yüzyıl Nakışlarıyla Süslü Bir Eser Boğa-tay Aka-Şirin Hatun Kümbeti, *Önasya*, 6, 72, Ankara, 8-9, 21.
- Öngüç, Tahsin; Akok, Mahmut (1955). Develi Abideleri, *TTK Belleten*, XIX, 75, 377-391.
- Ötüken, Yıldız (1984). Kappadokia Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kaya Kiliselerde Resim Programı, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 3, 1984, 143-159.
- Özalan, Işıl (2010). Bizans Sanatında Melek Tasvirleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özcan, Koray (2006). Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekansal Kademelenme, *METU JFA*, 23/2, 2006, 21-61.
- Özergin, Kemal (1970). Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min El-Hoyi Hakkında, *Belleten*, XXXIV, 134, 219-229.
- Özgüç, Tahsin; Akok Mahmut (1955). Develi Abideleri. *Belleten*, XIX, 75, 377- 391.
- Özkan, Mustafa (2002). Selçuklular ve Beylikler Devrinde Türk Dili, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 593-608.

- Pala, İskender (2009). Sedd-i İskender, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 276-277.
- Pancaroglu, Oya (2006). Resimli ve Tasvirli El Yazmaları, *Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi*, Cilt II, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 575-585.
- Parlar, Gündegül (2001). *Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Figüratif Ögeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parman, Ebru (1993). Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Aramağan Dizisi: 4, Ankara, 387-405.
- Parman, Ebru (2002). *Ortaçağ'da Bizans Döneminde Frigya (Phrgia) ve Bölge Müzelerindeki Bizans Taş Eserleri*, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Pehlivan, Gülçin (2005). Kappadokia Kaya Kiliselerindeki Melek Tasvirleri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Peker, Ali Uzay (1996). Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Peker, Nilüfer (1997). Kappadokya Bölgesinde 13. Yüzyıl Duvar Resimleri ve Karşı Kilise, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Polo, Marco (1980). *Marco Polo Seyahatnamesi*, (Ed. Filiz Dokuman), Cilt I, İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Restle, Marcell (1967). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, I-III, Shannon.
- Restle, Marcell (1981). Kappadokien, *Reallexikon zur Byzantinischer Kunst*, 3. Band, 968-1115.
- Rice, D.S. (1953). The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, *Burlington Magazine*, XLV, 128-134.;
- Richard, Francis (1989). *Catalogue des manuscrits persans: Ancien fonds*, Bibliothèque Nationale, France.

- Safa, Zebihullah-i (2005). *İran Edebiyatı Tarihi*, (Çev. Hasan Almaz), Cilt 2, İstanbul: Nüsha Yayınları.
- Sarre, Friedrich (1989). *Konya Köşkü*, (Çev. Şahabeddin Uzluk), Ankara: TTK.
- Sayılı, Aydın; Ruben, Walter (1947). Türk Tarih Kurumu Adına Kırşehir’de Caca Bey Medresesinde Yapılan Araştırmanın İlk Kısa Raporu, *TTK Belleten*, XI, 44, 673-681.
- Selçuklu Tarihi El Kitabı (2014)*. (Ed.: Refik Turan), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Serin, Derya (2008). Kubad-Abâd Sarayının Haçvari Çinileri Üzerindeki Bitkisel Süsleme, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Sevim, Ali (1983). *Genel Çizgileriyle Selçuklu-Ermeni İlişkileri*. Ankara: TTK Basımevi.
- Sevim, Ali (1989). *Suriye-Filistin Selçuklu Devleti Tarihi*, Ankara: TTK.
- Sevim, Ali (1993). *Anadolu’nun Fethi Selçuklular Dönemi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sevim, Ali (2015). *Anadolu Fatih Kutalmışoğlu Süleymanşah*. Ankara: TTK.
- Sevim, Ali; Yücel, Yaşar (1990). *Türkiye Tarihi*. Cilt I. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sezer Tansuğ, Sezer (1993). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sezer, Sennur (1998). *Osmanlıda Fal ve Falnameler*, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Sheila R., Canby; Beyazit, Deniz; Rugiadi, Martina (2016). *The Great Age of the Seljuqs, In Court and Cosmos*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Stern, S. M. (1957). A New Volume of The Illustrated Aghani Manuscript, *Ars Orientalis*, II, 501-503.
- Subaşı, Ömer (2016). Selçuklu Devleti’nde Güçlü Bir Kadın: Gürcü Hatun Tamara, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 33, 384-401.
- Sümer, Faruk (1970). *Anadolu’da Moğollar*. Selçuklu Araştırmaları Dergisi-I, 1969’dan Ayırbasım, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sümer, Faruk (1989). İlhanlı Hükümdarlarından Abaka, Argun Hanlar ve Ahmed-i Celayir, *TTK Belleten*, Cilt LIII, 206, Ankara: TTK, 175-197.

- Sümer, Necati (2016). Dinsel ve Mitolojik Bir Sembol Olarak Yılan, *The Journal of American Social Science Studies*, 43, 276-279.
- Süslü, Özden (1984). Figürlü Bir Taş Üzerine Düşünceler, *Sanat Tarihi Dergisi*, 3, 3, 169-181.
- Süslü, Özden (1989). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Şaman Doğan, Nermin (2003). Bezemeye Bakış: Anadolu'da İlhanlı İzleri, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20, 1, 150-166.
- Şaman Doğan, Nermin (2014). Anadolu Selçuklu Sanatından Örnekler, *Selçuklu Tarihi El Kitabı*, (Ed. Refik Turan), Ankara: Grafiker Yayınları, 741-745.
- Şaman Doğan, Nermin; Yazar, Turgay (2013). Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Mimari Süslemesinde Küre, Küre ve Koni Kesiti/Kabara, Rozet, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 19, 221-244.
- Şapolyo, Enver Behnan (1972). *Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*, Ankara: Güven Matbaası.
- Şenocak, Ebru (2016). Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4, 8, 228-251.
- Tanıncı, Zeren (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: T.C. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tekeli, Sevim; Dosay, Melek; Unat, Yavuz (2002). *El-Câmi` Beyne`l-`İlm Ve`l-`Amel En-Nâfi` Fî Eş-Şinaâ`ti`l-Hiyel*, Ankara: TTK.
- Tekinalp, Vahit Macit (2004). Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Bizans Sanatı'nın İzleri ve Hıristiyan Topluluğun Bu Oluşuma Katkısı, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları*, 2, 95-125.
- The Glory of Byzantium Art and Culture of yhe Middle Byzantine Era* (1977). (Ed. Helen C. Evans and William D. Wixom), New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Tiefenbach, Hanspeter (2012). *Anadolu'nun Azizleri*. (Yayın. Nezhil Başgelen), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Togan, Zeki Velidi (1981). *Umumi Türk Tarihine Giriş*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tuncer, O. Cezmi (1985). Mimar Kölük ve Kaluyan, *Vakıflar Dergisi*, 19, 109-118.

- Turan, Hayrunnisa (2017). Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2916 Numarada Kayıtlı Makamat Nüshasının Bazı Minyatürleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 48, 345-370.
- Turan, Hayrunnisa (2017). Şir u Hurşid Tasvirinin Kökeni ve İçeriğine Dair Düşünceler, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 51, 445-475.
- Turan, Osman (1994). *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Turan, Osman (1998). *Selçuklular Zamanında Türkiye*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Turan, Osman (2006). Ortaçağ Türkiye'sinde Türkler ve Yerliler, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı Ansiklopedisi, Cilt I, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 467-471.
- Turan, Şerafettin (1990). *Türk Kültür Tarihi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Unat, Yavuz (2002). El-Cezeri'nin Makine Yapımında Yararlı Bilgiler ve Uygulamalar Adlı Eseri, *Türkler*, 7, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 569-575.
- Unat, Yavuz (2019). 13. Yüzyılda Yetişmiş Bir Türk Mühendis El-Cezeri ve Teknoloji Tarihindeki Yeri, *Bilim ve Ütopya*, 297, 48-54.
- Upton, J.M. (1933). A Manuscript of "The Book of The Fixed Stars" by Abd ar-Rahman as-Sufi, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 179-197.
- Uyar, Mustafa (2014). Moğol İstilasası Döneminde Selçuklular, *Selçuklu Tarihi El Kitabı*, (Ed. Refik Turan), 409-438.
- Uysal, Ali Osman (1990). Anadolu Selçuklularından Erken Osmanlı Dönemine Minare Biçimindeki Gelişmeler, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIII, 1-2, 505-533.
- Uyumaz, Emine (2001). Türkiye Selçuklu Sultanları, Melikleri ve Melikelerinin Evlilikleri, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri II*, S.Ü. Selçuklu Araştırma Merkezi, Konya, 397-421.
- Uyumaz, Emine (2003). *Sultan I. Alaeddin Keykubad Devri Türkiye Selçuklu Devleti Siyasi Tarihi (1220-1237)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Uzluç, Şahabettin (1957). *Mevlevilerde Resim Resimde Mevleviler*, Ankara: T.C. İŞ Bankası Yayınları.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (2011). *Osmanlı Tarihi*. Cilt I. Ankara: TŒrk Tarih Kurumu.
- Yazar, Turgay (2007). Ortaçağ Anadolu TŒrk Mimari Bezemesinde Vakvak Őslubu, *Bilig Dergisi*, 42, 1-33.
- Yazar, Turgay; DŒndar, AbdŒlkadir (2000). TŒrk-İslam Sanatında ‘‘Horoz’’ İkonografisi, *Kök Araştırmalar Dergisi*, II, I, 213-235.
- Yeniterzi, Emine (2003). Mevlana’nın GayrimŒslimlerle Dialogu, *III. Uluslararası Mevlana Kongresi Bildiriler*, Konya, 161-167.
- Yetkin, Suut Kemal (1962). Bir Selçuki Elyazması Őzerine, *Milletlerarası Birinci TŒrk Sanatları Kongresi*, Ankara: TTK, 411-412.
- Yetkin, Şerare (1965). TŒrk Çini Sanatından Bazı Örnekler ve Teknikleri, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1, 60-102.
- Yetkin, Şerare (1970). Sultan I. Alaeddin Keykubad’ın Alara Kalesi Kasrının Hamamındaki Freskler, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 3, 69-88.
- Yetkin, Şerare (1986). *Anadolu’da TŒrk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Őniversitesi Edebiyat FakŒltesi Yayınları.
- Yıldırım, Nimet (2008). *Fars Mitolojisi SŒzluđŒ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yıldırım, Senem (2009). Sultan III. Gıyaseddin KeyhŒsrev Devri Selçuklu Tarihi (1266-1284), Celal Bayar Őniversitesi Sosyal Bilimler EnstitŒsŒ Tarih BŒlŒmŒ, Ortaçağ Tarihi Bilim Dalı, YŒksek Lisans Tezi, Manisa.
- Yıldız, Hakkı Dursun (1976). Anadolu Selçuklu Devleti, *TŒrk DŒnyası El Kitabı*, Ankara: TŒrk Tarihi Araştırma EnstitŒsŒ, 832-837.
- Yuvalı, Abdulkadir (2017). *İlhanlı Tarihi*. İstanbul: Bilge KŒltŒr Sanat.
- YŒksel, Lale (1986). Osmanlı Öncesi Anadolu TŒrk Sanatında Alçı SŒsleme (12.-14. YŒzyıllar), Ankara Őniversitesi Sosyal Bilimler EnstitŒsŒ, YŒksek Lisans Tezi, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : KARABULUT Kübra
Uyruğu : TC
Doğum Tarihi ve Yeri : 1992, Ankara
Telefon : 530 223 9277
E-mail : karabltkbra.92@gmail.com

Eğitim

<i>Derece</i>	<i>Eğitim Birimi</i>	<i>Mezuniyet Tarihi</i>
Yüksek lisans	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sanat Tarihi	2019
Lisans	Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi	2016
Lise	Kayabayazıtöğlü Anadolu Lisesi	2010

Yabancı Dil

İngilizce, Farsça (Orta)