

**T.C.  
BATMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANA BİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ARTUKLU DÖNEMİ TARİHİ YAPILARINDAKİ  
FİGÜRLÜ SÜSLEMELER VE ORTA ASYA KÜLTÜRÜNÜN ETKİLERİ**

**HAZIRLAYAN  
Çimen TURAN**

**DANIŞMAN  
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM**

**BATMAN 2014**

**YEMİN BELGESİ**  
**BATMAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

BATMAN

BATMAN Üniversitesi. Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmenliğine göre hazırlamış olduğum “Artuklu Dönemi Tarihi Yapılarındaki Figürlü Süslemeler ve Orta Asya Kültürünün Etkileri" adlı yüksek lisans tezinin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı ve bu tezi BATMAN Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü'nden başka bir bilim kuruluna akademik gaye ve unvan almak amacıyla vermediğimi beyan ederim.

03.07.2014

Çimen TURAN





T.C.  
BATMAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAY FORMU

Prof. Dr. Abdüsselam Uluçam danışmanlığında, Simen TURAN tarafından hazırlanan bu çalışma 03.06.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Tarih Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Danışman:

Başkan Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM

İmza

Üye Doç. Dr. M. Emin ŞEN

İmza

Üye Yrd. Doç. Dr. A. Mesut AOK

İmza

Yukarıdaki sonucu onaylıyorum

Yrd. Doç. Dr. M. Kuri TÜRKMEN  
Enstitü Müdürü V.

Not: Bu tezin bütünlüğü, özgün ve başka kaynaklarda yapılmış değişiklikler, gizliliği, hak ve diğerlerine bağlı olarak kütüphanemizin, 5846 sayılı Bilgi ve Sıra İşleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

## ÖZET

Çağlar boyunca hemen her kültürde ve farklı malzemelerde görülen figürlü süslemeler, bir yandan bulunduğu yere estetik bir görünüm kazandırırken diğer yandan içerdiği sembolik manalarla zengin ve gizemli bir dünyayı gözler önüne sererler. İnsan figürleri, doğada yer alan çeşitli hayvanlar ve fantastik yaratıklar sanatçının ustalığıyla birleşerek değişik biçimlerde karşımıza çıkar. Kimi toplumlarda daha yoğun ve sevilerek kullanılan bu süsleme türü, bazılarında dini kuralların etkisiyle geri planda kalmış ve daha az kullanılmıştır.

İslam sanatında figür kullanımına çok sıcak bakılmamasına rağmen zaman zaman figürlü süslemelerle karşılaşılmaktadır. Kullanılan figürler, İslam sanatının yayıldığı uzun zaman dilimi göz önüne alınca, çok az sayıda yer kaplamaktadır. Bunda İslam'ı kabul eden toplulukların sanat geleneklerini sürdürmeye devam etmeleri etkili olmuştur.

Selçukluların İslamiyet'i kabulünden sonrasında İslam kültüründe tasvir alanında ciddi bir atılım yapılmıştır. Anadolu-Türk Sanatında kabul gören genel kanı, figürün mimari süslemede kısıtlı kullanıldığı ve mevcut örneklerin de daha ziyade din dışı yapılarda uygulandığı yolundadır. Ancak zaman zaman İslam mimarisinin odak noktası olarak görülen camilerde de figüre yer verilmiştir. Figürlerin yapının iç mekânına değil de dış cephelere yerleştirilmesi, dini yapılara figür işlenmemesi kuralına kısmen de olsa uyulduğunu göstermektedir.

Anadolu coğrafyasında gelişen Selçuklu kültür ve medeniyetinin; yaşam biçimi İran kültürü ile Orta Asya Türk geleneklerinin etkisine, dinsel inancı ise Hıristiyanlıkla kaynaşmış ve eski Şaman inancının izlerini taşıyarak İslâm dinine dayandığı söylenebilir. Anadolu'ya yerleşen Türkler bu dönemde Orta Asya geleneksel yaşam biçimlerinden tam olarak kurtulamadığı için tam anlamıyla İslâmlaşmamıştır. Orta Asya gelenek ve yaşam biçimlerini bir süre daha koruyarak devam ettirmişlerdir. Bu durum Anadolu Selçuklu sanatına da yansarak İslam sanatından farklı bir şekilde gelişmesine neden olmuştur.

Anadolu'nun fethiyle bu coğrafyaya yerleşen Artuklular, Hasankeyf – Diyarbakır, Mardin ve Harput gibi önemli merkezlere yerleştikten sonra göçebe kültüründen yavaş yavaş kurtularak yerleşik kültüre geçmeye başlamıştır. Buna rağmen göçebe etkilerini kültürel yaşamda

uzun süre devam ettirmişlerdir. Yaşadıkları kentlerde önemli mimari yapılar inşa ederek kendilerinden sonraki dönemlere öncülük eden Artuklu Sanatı'nda göçebe kültürün etkileri özellikle süslemede kendini hissettirmektedir. İslam inancının henüz tam olarak yerleşmediği bu dönemlerde özellikle figürlü süslemelerin yoğunlukta kullanıldığı görülür. Diyarbakır, Silvan, Mardin, Cizre ve Hasankeyf'te karşımıza çıkan gerek mimari gerekse günlük yaşamda kullanılan eserlerdeki figürlerin büyük bir bölümü Artuklu dönemine aittir. Biçimsel ve içeriksel bakımdan İslam öncesi örneklerle güçlü bir benzerlik gösteren figürler, göçebe geleneğinin etkinliğinin devam ettiğinin kanıtıdır. Artuklu sultanlarının Anadolu'da uzun yıllar alp, kutlug, yabgu gibi İslam öncesi Türk ünvanlarını kullanmaları söz konusu geleneğin devam ettiğini göstermektedir.

Artuklular Anadolu'ya getirdikleri sanat geleneklerini, hâkim oldukları bölgelerin etkileşim içinde bulunduğu kültür alanlarının yansımaları ile karıştırarak sanatsal anlayışlarını geliştirmişlerdir.

Dini mimaride figüre yer verilmezken, kale, köprü, saray gündelik yaşamda kullanılan eşyalarda yoğun bir figür kullanımı söz konusudur.

Figürler içinde kartal, aslan, boğa başta gelmektedir. Bunlar ya taht ve av sahnelerinde yer almış ya da mücadele eder şekilde tasvir edilmişlerdir. Artuklu dönemi süslemeleri, siyasi bağlantılar ve coğrafi yakınlığa da paralel olarak, Zengi ve Eyyubi sanatıyla benzer bir görünüm sunmakta ve Anadolu dışında Suriye ve Irak'la birlikte düşünülmesi gereken bir nitelik taşımaktadır. Bunun yanı sıra yerli etkiler ve Anadolu öncesi Türk etkilerinin de görüldüğü Artuklu süslemeleri belirli bir üslupsal çerçeveye oturtulamamıştır. Bu nedenle etki alanlarını açıkça belli eden unsurların bir arada kullanılması, karmaşık bir görünüm ortaya çıkarmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Artuklu, Orta Asya, İslam Sanatı, Figür, Şamanizm

## ABSTRACT

Throughout the ages, the figurative ornaments, which were seen in different materials and in almost every culture, bring an aesthetic view to their surrounding. In addition, they show a rich and mysterious world with their symbolic meaning. Combining with the skill of the artist; human figures, various kinds of animals in the nature and fantastic creatures confront us in different shapes. This kind of ornaments which were loved and used intensely in some societies; with the impact of the religious rules, they remained in the background and used less in other societies.

In Islamic art, although it is not looked warmly to the using figures, we can sometimes encounter ornaments with pattern. The figures used, take little place when it is taken into consideration of the long period of Islamic art. In this, continuing their art tradition of the communities that accepted Islam had been effective.

After Seljuks' acceptance of Islam, a serious leap had been done in the area of description of the Islamic culture. The general belief that is accepted in Anatolia-Turc art is that : figure is used limitedly in the architectural decoration and that existing examples are applied mostly to the non-religious structures. But, from time to time, in the mosques that are seen as a focus point of Islamic art, were given place to the figure. That the figures, placed to the exterior of the buildings instead of the interior of the buildings, shows obeying the rule of not manipulating figures to the religious structures.

It can be said that, the lifestyle of Seljuks' culture and civilization that developed in Anatolian geography rely on the impact of Iranian culture and Central Asian-Turc traditions and their religious belief relies on Islamic religion with the bear of the stamp of Christianity fused old Shaman belief. Turcs that settled in Anatolia, couldn't become totally Islamization because of not getting totally rid of the Central Asian traditional lifestyle. They kept to continue the traditions and lifestyle of Central Asia for a while. This case, reflecting to the art of Anatolian-Seljuk, caused to develop in a different way from Islamic art.

Artukids, who settled in this geography with the conquest of Anatolia, after settling important centers as Hasankeyf, Diyarbakır, Mardin and Harput, they began to pass to the

established culture, getting gradually rid of the nomad culture. Despite this, they continued the nomadic effect in cultural life for a long time. By building important architectural constructions in the cities they live and pioneering the periods after themselves, the effects of nomadic culture in Artukid art, make themselves felt, especially in ornament. In these periods that Islamic belief didn't completely settle, it is seen that, especially figural ornaments were used intensely. Most of the figures that confront us in Diyarbakır, Mardin, Silvan, Cizre and Hasnakeyf and are used both in architectural and in daily life, belong to Artukid art. Figures that strongly resemble to the pre-Islamic samples in terms of the shape and content, are the evidence of the continuation of the nomadic tradition activity. Artukid sultans' using pre-Islamic titles as "yabgu, kutlug, alp" for long years, shows the continuation of the tradition at stake.

Artukids developed their artistic conception by mixing the reflection of the cultural areas that they interact with the regions they dominate and the art traditions they brought to Anatolia. While, it wasn't given place to the figures in religious architecture, using figure intensely in castles, bridges, palaces and in the goods that are used in daily life, is at stake.

Eagle, lion and bull are in the lead in the figures. These took place either in throne and hunting scenes, or they were depicted as fighting form. Artukid period ornaments, in parallel with political connections and geographical closeness, exhibit a similar view with Zengi and Ayyubid art and they have a qualification that must be considered with Syria and Iraq besides Anatolia. Besides this, Artukids ornaments in which domestic effects and also pre-Anatolia-Turkish effects are seen, couldn't be seated in a specific stylistic frame. Therefore, using a combination of elements which obviously evince the domain, brings out a complex view.

**Keywords:** Artuks, Central Asia, Islamic Art, Figure, Shamanism



## ÖNSÖZ

Türk İslam Süsleme Sanatlarında kullanılan motifler arasında geometrik ve bitkisel motiflere oranla insan tasviri ve hayvan motiflerinin, özellikle de mitolojik konulu hayvan figürlerinin azlığı, beni bu konu üzerinde araştırma yapmaya yöneltti. Araştırmanın konusu mevcut eserleri kronolojik sırada incelemekten çok, figürlerin eserlerde uygulanış tarzı ve etkilenmiş olduğu kültürlerin saptanmasına yöneliktir. Söz konusu figürlerin en yoğun uygulandığı dönem olan Bozkır Kültüründen Artuklu Dönemi Sanatı'nın sonuna kadar olan dönem ile sınırlandırılmıştır.

Artuklu Sanatı'nda figüratif süslemeleri incelerken, figürlerin kaynağı ve mitolojik anlamları üzerinde durulmuştur. Hâkimiyet kurdukları coğrafyada, buldukları zaman diliminde, başta taş olmak üzere, metal, seramik, cam ve kumaş gibi pek çok malzeme üzerine uygulanan bu figürler Osmanlı Döneminde kullanılmamaya başlanmıştır.

Tez konumun tespitinden, araştırma safhasına, bilgilerin derlenmesinden, uygulanışına kadar çalışmamın her safhasında desteğini esirgemeyen, günün her saatinde gerek bilgisiyle gerekse vermiş olduğu moral ile çalışmalarımın daha hızlı ilerlemesini sağlayan değerli hocam Sayın Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM'a şükranlarımı sunarım. Yine araştırmalarım sırasında geniş bilgi kaynağını kullanmam ve araştırma sahasını belirlememde desteğini esirgemeyen özellikle de vermiş olduğu dersler ile konuya olan ilgimi arttıran değerli hocalarıma teşekkürlerimi bildiririm. Konuyu yerinde inceleyebilmek amacıyla yapmış olduğum çalışmalar sırasında, her zaman yanımda olan ve beni destekleyen değerli dostlarım; Zeynep İSEN, Aliye YILMAZ, Güler YILMAZ ve tez çalışmamın her aşamasında sabırla beni destekleyen sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

Çimen TURAN  
BATMAN / 2014

## İÇİNDEKİLER

|   |    |
|---|----|
| ÖZET.....   |    |
| ABSTRACT.....   |    |
| ÖNSÖZ .....   |    |
| KISALTMALAR.....  |    |
| 1. GİRİŞ .....  | 1  |
| 1.1. Tanım ve Çerçeve .....   | 1  |
| 1.2. Yöntem .....   | 4  |
| 2. ARTUKLU SİYASİ TARİHİ ve YERLEŞİM ALANLARI.....                                  | 5  |
| 2.1. Artuklular'ın Siyasi Tarihi .....  | 5  |
| 2.2. Artuklular'da Etnik Gruplar, İnanç ve Kültürel Yapı.....                       | 7  |
| 2.2.1. Din ve Devlet.....   | 8  |
| 2.2.2. Ekonomi.....   | 10 |
| 2.2.3. İlim ve Eğitim.....  | 11 |
| 2.2.4. Farklı Din ve İnançlar Arası İlişkiler.....                                  | 13 |
| 2.3. Coğrafi Doku ve Yerleşim Alanları.....   | 15 |
| 2.3.1. Artuklu Devletleri.....  | 15 |
| 2.3.1.1. Hısn-ı Keyfa Artuklu Devleti.....  | 15 |
| 2.3.1.2. Mardin Artuklu Devleti.....  | 18 |
| 2.3.1.3. Harput Artuklu Devleti.....  | 21 |
| 3. ARTUKLU SANATINDAKİ FİGÜRLÜ SÜSLEMİYİ ETKİLEYEN KÜLTÜR<br>ÇEVRELERİ.....         | 24 |
| 3.1. Şamanizm ve Türk Kültüründeki Yeri.....  | 24 |
| 3.2. Orta Asya Türk Kültüründe İnsan ve Hayvan Üslubunun Doğuşu ve Özellikleri..... | 25 |
| 3.2.1. Hayvan Üslubu ve Özellikleri.....  | 25 |
| 3.2.2. İnsan Figürünün Kaynakları.....  | 33 |

|  |     |
|--|-----|
| 4. TÜRKLERİN İSLAMİYETİ KABULÜ ve SONRASINDA MÜSLÜMAN TÜRKLERDE ŞAMANİZMİN İZLERİ..... | 39  |
| 4.1. Şaman Türklerin İslamiyet’i Kabul Etmesi.....                                     | 39  |
| 4.2. Müslüman Türklerde Şamanizm’in İzleri.....  | 40  |
| 4.3. Tasavvuf Anlayışı ve Türk İslam Kültürüne Etkileri.....                           | 43  |
| 5. TÜRK İSLAM SANATINDA FİĞÜR VE TASVİR.....   | 46  |
| 5.1. İslam Coğrafyasında Süslemenin Tarihi Gelişimi .....                              | 46  |
| 5.2. İslam Sanatında Figüratif Süsleme Anlayışını Şekillendiren Etkenler .....         | 50  |
| 5.3. Anadolu Selçuklu Dönemi.....  | 52  |
| 5.3.1. Selçukluların Anadolu’yu Fethi ve İslamlaştırması.....                          | 52  |
| 5.3.2. Anadolu Selçuklu Çağı Sanatı.....   | 54  |
| 5.3.3. Anadolu Selçuklu Sanatında Figürlü Süslemeler.....                              | 55  |
| 5.3.3.1. İnsan Figürlü Kompozisyonlar.....   | 59  |
| 5.3.3.2. Hayvan Figürlü Kompozisyonlar.....  | 64  |
| 6. ARTUKLU DÖNEMİ SANATINDA FİĞÜR VE TASVİR.....                                       | 81  |
| 6.1. Artuklu Dönemi Mimarisi.....  | 82  |
| 6.1.1. Figürlü Süslemenin Kullanıldığı Mevcut Eserler.....                             | 84  |
| 6.1.1.1. Kale Surları ve Burçlar.....  | 84  |
| 6.1.1.1.1. Diyarbakır İç Kale.....   | 84  |
| 6.1.1.1.2. Diyarbakır Ulu Beden (Evli Beden) Burcu.....                                | 85  |
| 6.1.1.1.3. Diyarbakır Yedikardeş Burcu.....  | 90  |
| 6.1.1.1.4. Silvan Kalesi.....  | 94  |
| 6.1.1.2. Medreseler.....   | 97  |
| 6.1.1.2.1. Diyarbakır Zinciriye Medresesi.....   | 97  |
| 6.1.1.2.2. Diyarbakır Mesudiye Medresesi.....  | 98  |
| 6.1.1.3. Köprüler.....   | 99  |
| 6.1.1.3.1. Diyarbakır / Silvan Malabadi Köprüsü.....                                   | 99  |
| 6.1.1.3.2. Batman / Hasankeyf Köprüsü.....   | 102 |
| 6.1.1.3.3. Cizre Köprüsü.....  | 105 |
| 6.1.1.4. Saray ve Köşkler.....   | 109 |

|   |     |
|---|-----|
| 6.1.1.4.1. Diyarbakır Artuklu Sarayı.....                       | 109 |
| 6.1.2. Artuklu Yapısı Olduğu Düşünölen Eserler.....             | 110 |
| 6.1.3. Kaynaklarda Bilinen Artuklu Eserleri.....                | 110 |
| 6.2. Metal Objeler.....   | 111 |
| 6.2.1. Sikkeler.....  | 112 |
| 6.2.1.1. Gezegen ve Burç Tasviri Taşıyan Artuklu Sikkeleri..... | 113 |
| 6.2.1.2. Hristiyanlık İmgeleri Taşıyan Artuklu Sikkeler.....    | 118 |
| 6.2.2. Madeni Eserler.....                                      | 120 |
| 6.2.2.1. Aynalar.....   | 120 |
| 6.2.2.2. Kapı Tokmakları.....                                   | 122 |
| 6.2.2.3. Mineli Tabak.....                                      | 123 |
| 6.2.2.4. Şamdan.....  | 123 |
| 6.3. Çini ve Seramik Objeler.....                               | 124 |
| 7. KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRME.....                          | 127 |
| 7.1. Artuklu Sanatında Figürlü Süslemelerin Yeri ve Önemi.....  | 127 |
| 8. SONUÇ.....   | 139 |
| 9. KAYNAKÇA.....  | 142 |
| 10. EKLER.....  | 149 |
| 10.1. Resim Listesi.....  | 149 |

## KISALTMALAR

- a.g.e. :Adı geçen eser  
a.g.m. : Adı geçen makale  
a.y. : Aynı yazar  
ASA: Anadolu Sanatı Araştırmaları  
A.Ü. : Ankara Üniversitesi  
Bkz.: Bakınız  
BTDD: Belgelerle Türk Tarihi Dergisi  
ev. : Çeviren  
d.n. : Dipnot  
E.S.A. : Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi  
Fig. : Figür  
GTT: Genel Türk Tarihi  
İA: İslam Ansiklopedisi  
MBTSK: Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi  
Res. : Resim  
Sos. Bil. Enst: Sosyal Bilimler Enstitüsü  
STY: Sanat Tarihi Yıllığı  
TDA: Türk Dünyası Araştırmaları  
TDVİA: Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi  
T.L.: Thema Larousse  
VD: Vakıflar Dergisi  
Y.T.Ü. : Yıldız Teknik Üniversitesi  
v.d. : Ve diğeri

# 1. GİRİŞ

## 1.1. TANIM VE ÇERÇEVE

Tez konumu “Artuklu Döneminde Figürlü Süslemeler ve Orta Asya Kültürünün Etkileri” olarak belirlememde en önemli faktör, bu figürlerin İslamiyet’in kabulünden sonra Türk Sanatı’nda, bitkisel ve geometrik figürlere oranla daha nadir kullanılmış olması ve uygulanan örneklerin koruma bilincinin yeterli olmaması nedeniyle yok olmaya yüz tutmasıdır. Tezin ana teması; İslam inancında figür ve tasvir yasağının olmasına rağmen Anadolu Türk Sanatı’nda, özellikle Artuklu Dönemi eserlerinde daha yoğun uygulanan örneklerin farklı inanç ve kültürler içinde nasıl bir gelişim ve değişim geçirdiğini tespit etmek; bu gelişim ve değişime neden olan etkenleri belirlemektir.

Konuyu Orta Asya’dan Artuklu Dönemi Sanatı sonuna kadar olan dönem içerisinde incelememin sebebi ise, Türk İslam Sanatı’nda figüratif süslemenin en sık kullanıldığı dönemlerden biri olmasından kaynaklanmaktadır. Bu figürlerin kullanımı Asya’dan başlayıp Anadolu’ya kadar uzanan geniş bir coğrafya üzerinde, bazı küçük bölgesel değişikliklerle ancak kesintisiz bir şekilde sürmüştür. İslamiyetten önce göçebe toplumun özelliklerini yansıtan figürlerinin uygulandığı örnekler, İslamiyetin kabulünden sonra da kesintiye uğramadan devam etmiştir. Anadolu Selçuklu Sanatı’nda başta çift başlı kartal olmak üzere geniş bir uygulama alanı bulmuş, Beylikler sanatında önemini kaybetmiş, Osmanlı sanatında ise adeta yok olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümde Artukluların, Anadolu’nun fethine katılarak bu coğrafyaya yerleşmeleri ve üç kol halinde bölgelere ayrılarak siyasi yapılanmalarını oluşturmaları incelenmiştir. Bu bölümde Artuklular’ın hâkim oldukları bölgelerdeki etnik gruplar, inanç ve kültürel yapıya değinilmiştir.

Artuklu Tarihi ile ilgili kaynak taraması yapılmıştır. Bu konu ile ilgili Mardin Valiliği’nin yayınlamış olduğu I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri incelenip kaynak olarak

kullanılmıştır. Bunun dışında artuklu siyasi tarihi ile ilgili makale, tez ve elektronik ortamda yer alan yayınlar incelenmiştir.

Artuklu sanatındaki figürlü süslemeyi etkileyen kültür çevrelerinin başında Orta Asya Türk kültüründe yer alan Hayvan Üslûbu gelmektedir. Üslûbun çıkış noktası, üslûbun doğuşuna dair görüşler ve üslûbun genel özellikleri incelenmiştir. Yine Hayvan Üslûbuyla bağlantılı olarak Şamanizm ve Türk kültüründeki yeri, Şaman toplumlarında hayvan üslûbu ve insan figürünün kaynakları, üçüncü bölüm içerisinde yer almaktadır.

Dördüncü bölümde Türklerin İslamiyeti kabul etmesi ve Müslüman Türklerde Şamanizmin izleri incelenmiştir. Hayvan Üslûbu ve Şamanizm ile ilgili pek çok kaynak taranmıştır. Bu konu ile ilgili Nejat Diyarbekirli'nin, Hun Sanatı ve İslamiyetten Önce Türk Sanatı: Hunlar-Göktürkler- Uygurlar isimli kitaplarında konu ayrıntılı ve oldukça açık bir şekilde incelenmiş. Yaşar Çoruhlu'nun, Erken Devir Türk Sanatının ABC'si, Türk Resim Sanatında Hayvan Sembolizmi adlı kitapları ve İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri, Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar, Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine Gök ve Yer Sembolizmi Açısından Bir Bakış, İslamiyetin Kabulünden Sonraki Türk Sanatında Hayvan Üslûbunun İzleri adlı makalelerinde Hayvan Üslûbu daha ayrıntılı ve örnekler çerçevesinde anlatılmıştır. Emel Esin'in Orta Asya'dan Anadoluya Türk Sanatında İkonografik Motifler adlı kitabında bölgesel ve kronolojik olarak detaylı bir şekilde anlatılmıştır. İbrahim Kafesoğlu'nun Türk Bozkır Kültürü isimli kitabında da tarihsel olarak bozkır kültürünün tarihini ve Hayvan Üslûbunun, Bozkır tarihi içerisindeki yeri incelenmiştir. Şamanizm ile ilgili kaynakların çokluğu ve konuyu ele alış biçimindeki farklılık dikkat çekicidir. Abdülkadir İnan'ın Tarihte ve Bugün Şamanizm adlı eseri incelenmiştir.

Beşinci bölümde, Türk İslam sanatı'nda figür ve tasvir konusu incelenmiştir. İslam coğrafyasında süslemenin tarihi gelişimi ele alınarak, figüratif süsleme anlayışını şekillendiren etkenler incelenmiştir. Bu bölüm içerisinde yer alan en önemli konulardan bir diğeri ise, Anadolu Selçuklu Çağı Sanatında figürlü süslemelerin ikonografik açıdan incelenmesidir. İnsan ve hayvan figürlü kompozisyonlar tek tek ayrıntılı olarak incelenmiş, hayvan figürlerinin

mitolojik anlamları üzerinde durulmuştur. Türk Mitolojisi konusunda bugüne kadar yazılan kaynakların içerisinde en önemlilerinden biri olan Bahaeddin Ögel'in Türk Mitolojisi adlı eserinde ejder, çift başlı kartal, simurg ve sirenin Türk Mitolojisindeki yeri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Emel Esin'in İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş ve Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler adlı eserlerinde de bu konuya ayrıntılı yer verilmiştir. Emel Esin'in, Türk Kozmolojisi adlı eserinden kozmik bir simge olan ejderin fiziksel biçimi ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Evren, "Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri" adlı makalesinde ejderin Türk Mitolojisindeki yerine değinilmiştir. Yaşar Çoruhlu'nun Türk Mitolojisinin Ana Hatları adlı kitabında ise tüm bu mitolojik hayvanlar ayrı ayrı incelenmiştir.

İnsan ve hayvan figürlü kompozisyonların Anadolu Türk Sanatları'nda uygulanması ele alınmıştır. Ejder, çift başlı kartal, simurg ve sirenin İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrasında uygulanmış olduğu örnekler incelenmiştir.

Gönül Öney'in Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları, Engin Beksaç'ın Demir Çağı ve Büyük Göçler Devri Sanatında Dinsel ve Sosyal Sembolizm, Erken Ortaçağ Avrupa Sanatında Takılara ve Minyatürlü Yazmalara Yansıyan Etkileşim, Değişimlerin Tanıkları isimli makaleleri, Semra Ögel'in, Anadolu Sanatı Üzerine Görüşler, Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, Anadolu'nun Selçuklu Çevresi, İnci Birol ve Çiçek Derman'ın birlikte hazırlamış olduğu Türk Tezyini Sanatlarında Motifler isimli eserleri incelenmiştir.

Ejder konusunda yazılan, Mehmet Önder'in Selçuklu Ejderleri, Gönül Öney'in Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürü isimli makaleleri ve kartal ile ilgili yazılan; Bahattin Ögel'in Tek ve Çift Başlı Kartal Arması, Gönül Öney'in Anadolu Selçuklu Mimarisinde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift Başlı Kartal, isimli makaleleri konunun daha ayrıntılı incelenmesine yardımcı olmuştur.

Tezin altıncı bölümünde, Artuklu dönemi sanatında figür ve tasvir konusu detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Türkler'in Anadolu'yu fethinden sonra Güney Doğu Anadolu Bölgesi'nde



Hasankeyf- Diyarbakır, Mardin ve Harput gibi önemli merkezlere yerleşen Artuklular bu bölgelere yerleştikten sonra birçok mimari eser yaptırmışlardır. Bunlar; mevcut eserler, Artuklu yapısı olduğu düşünülen eserler ve kaynaklarda bilinen Artuklu eserleri olarak üç grup halinde incelenmiştir. Ayrıca bu yapılar, yapım ve kullanım amaçlarına göre kendi içlerinde gruplandırılmıştır. Yine bu bölümde Artuklu dönemine ait metal ve seramik objeler ele alınmıştır.

Yaşadıkları kentlerde önemli mimari yapılar inşa ederek kendilerinden sonraki dönemlere öncülük eden Artuklularda, gerek mimari gerekse günlük yaşamda kullanılan eserlerde yer alan figürlerde İslam öncesi göçebe Türk kültürünün etkileri incelenmiştir.

Anadolu'daki Türk İslam Sanatındaki süslemeler üzerine çok sayıda makale ve kitap bulunmaktadır. Semra Ögel'in Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı, isimli eseri dönemin taş bezemesinin karakterini saptayan önemli bir yapıttır. Yazarın, Anadolu'nun Selçuklu Çehresi isimli eseri; Selçuk Mülayim'in "Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme" isimli çalışması, Anadolu Selçuklu dönemi eserlerindeki geometrik süslemeleri ayrıntılı olarak işleyen kaynaklardan biridir. Selçuk Mülayim'in "Değişimin Tanıkları" isimli kitabı, Ortaçağ Türk sanatı süslemelerinin, açıklığa kavuşmamış sorunlarına değinmekte, aynı zamanda bezemenin ikonografik boyutuna da dikkat çekmektedir.

Gönül Öney'in "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları" isimli eseri süslemeyi malzeme ve konularına göre ayrı bölümler halinde ele almaktadır. Yazarın farklı figürleri ayrı ayrı incelediği makaleleri, figürlü süslemelerle ilgili önemli kaynaklar arasında yer alır.

## **1.2. YÖNTEM**

Öncelikli olarak konunun planlı ve belirli bir düzen içerisinde incelenebilmesi amacıyla çeşitli bölümlere ayrılmıştır. Tezin başlangıç olan giriş kısmında; konunun seçiliş amacı, araştırma kapsamına giren ayrıntılar, konunun içerikleri, çerçevesi, tezi hazırlarken en sık başvurulan kaynaklar ve her bölüm hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

Tezin konusu, Artuklu Dönemi Eserlerindeki Figürlü Süslemeler ve Orta Asya Kültürünün Etkileri olmakla birlikte, konunun daha iyi algılanabilmesi ve araştırmanın sınırlarını daha da genişletebilmek adına, figüratif süslemenin mimaride ve diğer sanat eserlerinde uygulanışından önce, figürlerin mitolojik ve farklı kültürlerdeki kaynakları incelenmiştir.

Çalışmaya konuyla ilgili literatür taramasıyla başlanmıştır. Bu amaçla çeşitli kütüphanelerde, konuya ışık tutacak ulaşılabilen eserlerle ilgili yoğun bir yayın taraması yapılmıştır. Başlangıçta çok fazla kaynak bulabileceğime dair olan inancım, araştırmanın ilerleyen safhalarında kaybolmuştur. Mevcut kaynaklarda sadece diğer konularla ilgili bağlantılı olarak değinilmiş. Özel olarak bu konu üzerinde yazılmış olan ana kaynağın bulunmaması, çalışmanın planlanandan daha uzun bir sürede tamamlanmasına neden olmuştur. Konu içerisinde yer alan eserler imkânlar dâhilinde yerinde incelenmiş, görsel malzemeler ile tespit edilmiştir.

## 2. ARTUKLU SİYASİ TARİHİ ve YERLEŞİM ALANLARI

### 2.1. ARTUKLULAR'IN SİYASİ TARİHİ

Oğuzların Döğer ya da Kayı boyuna mensub olduğu düşünülen Artuk bin Eksük et-Türkmâni'nin Alp Arslan'ın maiyetine katılmadan önceki faaliyetleri elde bulunan kaynakların yetersizliği nedeniyle bilinmemektedir. Tarih sahnesine çıkışı Alp Arslan'ın son yıllarına denk gelen Artuk Bey, 1063 yılında emrindeki kalabalık Türkmen birliğiyle beraber Azerbaycan'da Sultan Alp Arslan'a katılmıştır.

Artukluların Oğuz soyundan geldiği kesinlikle kabul edilmişse de, hangi boydan geldikleri konusu tartışmalıdır. Tarihçilerin bir kısmı, Artukluların Kayı, bir kısmı da Döğer boyundan geldiklerini savunmaktadırlar.

İbnu'l-Ezrak; Artukluların soy kütüğü bölümünde, Emir Artuk'un neslinden kalanları saydığı için, öncesi hakkında bir bilgiye rastlayamıyoruz. Artuk Bey'den sonrası gelişmeleri anlatan eser kronolojik ve bazen karışık olarak Artuk'un evlatlarını saymaktadır. Ülkemizde Artukluları çalışan ve bu hususta eserler kaleme alan Remzi Ataoğlu, söz konusu kaynağa göre yazdığı makalede, yine Artuk Bey sonrası nesle değinmiştir.<sup>1</sup>

Fuad Köprülü; Artukluların Döğer boyuna mensup olamayacağını şu cümlelerle ifade etmiştir; “Bu sülalenin, büyük Oğuz boylarından Döğer (Töğer) boyuna mensup olduğunu Şemseddin el- Cezeri tasrih ederse de, bu rivayetin doğru olmadığı söylenebilir. Artuk sikkelerinin üzerinde Oğuzların Kayı boyuna ait damgaya tesadüf edilmesi, bu sülalenin Oğuz boyunun en mühimlerinden olan Kayı boyuna mensup olduğuna en kat'i bir delildir.”<sup>2</sup>

Ancak bazı tarihçiler Artukluların Kayı boyuna değil, Döğer boyuna mensup olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin Faruk Sümer; Döğerlerin İslamiyet'ten önce mühim bir Oğuz boyu

<sup>1</sup> Remzi Ataoğlu, “İbnu'l-Ezrak'a Göre Artukluların Nesebi”, *Tarih İnceleme Dergisi*, IX, İzmir 1994, s. 407-413.

<sup>2</sup> M. Fuad Köprülü, “Artuk Oğulları, Artuklular”, *İslam Ansiklopedisi*, I, MEB., İstanbul 1965, s. 617.

olduğunu ve Selçukluların Anadolu fethinde, aktif olarak yer aldığını belirtmektedir. Sümer, Şemsed-din Muhammed bin İbrahim (1260-1339)'e dayanarak, Artukluların bu boya mensup olduğunu belirtir.<sup>3</sup>

Ara Altun; Döğer boyuna mensup olan Artuk Bey'in 1063 yılında Sultan Alp Arslan'ın önemli bir komutanı olduğunu belirtir.<sup>4</sup>

Artuklu sikkeleri üzerinde çalışan İbrahim ve Cevriye Artuk, Bütün bu görüşlerden hareketle; "Artuklular'ın soyunu sikkelerdeki damgaya göre değil, Cezeri'nin kaydına göre ve ikinci bir araştırmaya kadar, Döğerlerden kabul etmek zaruretindeyiz" demektedirler.<sup>5</sup>

Artuklu Devleti'nin kurucusu olan Artuk Bey Eksük ya da Eksik adında bir Türkmen beyinin oğludur. Alparslan ve Melikşah döneminin önemli bir komutanıdır. Tarih sahnesine çıkışı 1063'te kendisine bağlı Türkmenlerle Sultan Alp Arslan'ın hizmetine girmesiyle başlamıştır. 1064'te Alp Arslan'ın Kafkasya ve Doğu Anadolu seferlerine katılmıştır.

Alp Arslan, Malazgirt Muharebesi sonrası Bizans'la imzalanan antlaşmanın yerine getirilmemesi üzerine önemli komutanlarına Anadolu'nun fethi emrini verip, Artuk Bey'i Türk kuvvetlerinin komutanı olarak tayin etmiştir. Ancak Alp Arslan'ın ani ölümü ve kardeşi Kavurt'un saltanat iddiasıyla isyan etmesi üzerine, Nizamü'l-Mülk, Artuk Bey'i Rey'e çağırmıştır.<sup>6</sup> Kavurt'un bertaraf edilip Melikşah'ın saltanatta kalmasında önemli rol oynamıştır. Daha sonra 1079 tarihinde Sultan Melikşah tarafından Anadolu'daki fetih görevinden alınıp Ahsa ve Bahreyn'de isyan eden Karmatiler üzerine gönderilmiş ve Karmatiler'i itaat altına almıştır.<sup>7</sup>

3 Faruk Sümer, *Oğuzlar (Türkmenler)*, İstanbul 1999, s. 258.

4 Ara Altun, "Artuklular", *İslam Ansiklopedisi*, III, TDV., İstanbul 1991, s. 415.

5 İbrahim Artuk - Cevriye Artuk, *Artuk Oğulları Sikkeleri*, İstanbul 1993, s. 14.

6 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul 1993, s. 134.

7 Ali Sevim, "Artukluların Soy ve Artuk Bey'in Siyasi Faaliyetleri", *Makaleler*, Ankara 2005, I, s. 127.

Anadolu'nun fethine katılarak, Yeşilirmak vadisini ele geçirmiştir. Daha sonra Süleyman Şah tarafından Melikşah'a şikâyet edilip, Anadolu'dan alınmıştır. Fethettiği yerler Danişment Gazi'ye verilerek Danişmentli Ülkesi olmuştur. Artuk Bey'in 1086- 1091 tarihleri arasında Selçukluların Kudüs valisi olduğu dönemde Umman'ı fethettikten sonra Tutuş tarafına geçerek Süleyman Şah'ın ölümünde rol oynadığı bilinmektedir.<sup>8</sup>

Artuk Bey, Tutuş'la beraber Suriye'de Anadolu Selçuklu Sultanı Süleyman Şah'ın ordusu ile savaşıp tecrübesiyle savaşın kazanılmasını sağlamıştır. Sonuçta mağlup olan Süleyman şah 1086 yılında intihar etmiştir. Artuk Bey, bundan sonra Kudüs'e çekilmiş ve 1091 tarihinde Kudüs'te ölmüş.<sup>9</sup>

Artuk Bey, Kudüs'te 1091 yılında öldüğünde Tutuş, Artuk'un oğlu Sökmen'i vali olarak tayin etmiştir. Sökmen ile birlikte kardeşi Necmeddin İlgazi'yi de tayin ettiği rivayet edilir.<sup>10</sup> 1097 yılında Fatimi halifesi Mustansır, Kudüs'ü almak istemiştir. 40 gün direnen Sökmen ve İlgazi, şehri anlaşma yoluyla teslim etmişlerdir.

1098 de Kudüs'ün Bedr-el Cemali tarafından fethi üzerine Artuk Bey'in iki oğlundan Sökmen Ruha (Urfa) civarındaki topraklarına, Necmeddin İlgazi ise Irak'daki topraklarına çekilmişlerdir. 1101 tarihinde Büyük Selçuklu Sultanı Ebu Şücaa Muhammed, Necmeddin İlgazi'yi Selçuklu egemenliğinin en önemli görevlerinden biri olan Bağdat Şahnalığı'na atamıştır.

Büyük Selçuklu Devleti'nde yaşanan hanedan kavgaları ve devlet yönetimindeki zayıflama nedeniyle, Artuklular Anadolu ve Kuzey Suriye'nin fethi ve Haçlı Seferlerinde göstermiş oldukları başarı sayesinde bu bölgede tutunabilmişlerdir.

---

8 Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişimi*, İstanbul 1978, s. 3.

9 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul 2004, s. 151-154.

10 Çoşkun Alptekin, "Artuklular", *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, VIII*, Konya 1994, s. 173.

Daha sonra, Selçukluların hâkimiyetini ve Abbasi halifesinin nüfuzunu kabul etmeleriyle beraber kendi ülkelerinde siyasi, iktisadi ve sosyal gelişmeyi sağlayarak önemli kilit noktalarına sahip olmuşlardır.

Gittikçe büyüyen Zengiler ve Eyyubiler zamanında üçüncü bir devre geçen Artuklular, Moğol istilasından hemen sonra, diğer Türkmen beyliklerinin, özellikle Akkoyunlu ve Karakoyunlular'ın baskısı altında çökmüş, son merkezleri olan Mardin'i Karakoyunlulara terk ederek siyasi sahneden çekilmişlerdir.

Genellikle Fırat'ın çizdiği kavis içinde ve doğusunda egemen olan, Güneydoğu Anadolu ile Kuzey Suriye bölgelerine yerleşen Artuklular'ın tarihi, en uzun süre ellerinde bulundurmuş oldukları üç merkez etrafında incelenir. Hasankeyf (Hısnı Keyfa) 1101- 1231; Harput 1185- 1233; Amid (Diyarbakır) 1183- 1232 ve Mardin 1108 – 1408 tarihleri arasında merkez olmuş ve günümüze kadar Artuklu egemenliğinin etkilerini bıraktıkları sanat eserlerinde devam ettirmişlerdir.

Sökmenler diye adlandırılan Hasankeyf Artuklularından bir kol, daha sonra Harput Artuklular'ını kurmuş İlgazi'ler diye adlandırılan Mardin Artukluları ise XV. Yüzyıl başlarına kadar bölgede tutunmuşlardır.

## **2.2. ARTUKLULAR'DA ETNİK GRUPLAR, İNANÇ VE KÜLTÜREL YAPI**

Artuklular döneminde, İslam dini topluma damgasını vurmuştur. Ancak toplum tarihsel birikimi, anlayışı ve kültürü doğrultusunda İslamî bir anlayış ortaya koymuştur. Genel olarak din-toplum ilişkileri hakkında ifade edilen hususları Artuklularda din-toplum ilişkileri için de söylemek mümkündür.

Artukluların hâkim oldukları bölgelerde Müslümanların dışında Ermeni, Süryani ve Rum Hıristiyanları yaşıyorlardı. Büyük şehir ve ticaret merkezlerinde Yahudi cemaatleri de yaşıyordu. Müslümanlar arasında özellikle de köylerde az da olsa Harici etkisinde kalanlar,

ayrıca batıniler, İsmaililer ve Yezidiler vardı. Fakat Selçuklular gibi Artukluların da çabasıyla büyük çoğunluğu Hanefî ve Şafîî olmak üzere Sünnilik, bölgede temel İslamî yoldu. Artukluların idaresi altında bulunan Türk, Kürt, Arap gibi farklı etnik kökenden olan Müslümanların büyük çoğunluğu Sünnî mezhebine mensuptu. Artuklular Müslüman olup Ehli Sünnet mezhebine bağlı idiler. Bölgede din anlayışında medreselerin ağırlığından söz edilebilir. Ayrıca tasavvuf ve tarikatların belli bir ağırlığı da vardı. Şeyhlere karşı halk arasında hatırı sayılır bir saygı ve sevgiden söz edilebilir.<sup>11</sup>

Artuklular zamanında bazı istisnalar dışında toplumun huzur ve refah içinde olduğu söylenebilir. Artuklu yöneticileri siyaset anlayışlarındaki adalet gereği, halka adaletle hükmetmeye önem vermişlerdir. Baskı yapmamış, vergileri mümkün mertebe az almaya çalışmışlardır. Örneğin Necmeddin İlgazi, yönettiği yerlerde, Mardin’de, Meyyafarikin’de vs. halka adaletle yaklaşmış, halkın üzerindeki baskı ve korkuları kaldırmış, evlerine rahatça gidip gelmelerine uygun ortamı hazırlamış ve vergi yükünü hafifletmiştir. Aynı şekilde Necmeddin Alpî da halka adaletle hükmetmiş ve halk onun döneminde en huzurlu dönemlerinden birini yaşamıştır.<sup>12</sup>

### 2.2.1. Din ve Devlet

Artuklular, Sökmen’in Hısn Keyfa Beyliği (1101-1231), İlgazi’nin Mardin Beyliği (1108-1409) ve Belek’in Harput (Hısn Ziyâd) Beyliği (1113-1134) gibi ayrı beylikler halinde kurulmuş siyasal yapılanmalar olup tek bir devlet çatısı altında birleşmemişlerdir. Haçlılara karşı cihadıyla meşhur olmuş ve İslam dünyasında hayranlık uyandırmış İlgazi ve Belek gibi Beyler, Artukluları kendi otoriteleri altında toplamış olsalar bile devletin bünyesinde hukuki bir birlik meydana getirememişlerdir. Burada, eski Türk devletlerinde var olan siyasal egemenliğin şehzadeler arasında taksim geleneğinin bir şekilde devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu gelenekte hanedan, üyelerinin ortak malıydı. Aslında bu durum, Osmanlı Devleti’ne kadar sürmüştür.<sup>13</sup>

11 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, Nakışlar Yay., İstanbul 1980, s. 226.

12 İbnu'l-Ezrak, *Meyyâfârikîn ve Âmid Târîhi (Artuklular Kısmı)*, Çev. Ahmet Savran, Atatürk Üniv. Fen-Edebiyat Fak. Yay., Erzurum 1992, s. 108.

13 M. Fuad Köprülü, “Artuk Oğulları, Artuklular”, *İslâm I*, (MEB), Eskişehir 1997, s. 617-625.

Artukoğulları, başlangıçta aşiret kültürüne dayalı hâkimiyet ve siyaset anlayışına sahip olmuşlardır. Göçebe Türk kabileleri üzerinde büyük nüfuz sahibi olan Artukoğullarının, siyasal güçlerinin artması ve hâkimiyet alanlarının genişlemesine paralel olarak gittikçe aşiretçilikten uzaklaştıkları görülebilmektedir. Mardin, Hısn Keyfa, Amid ve Halep gibi büyük ve zengin merkezlere yerleştikten sonra yavaş yavaş Artukoğulları'nın siyasal yapılanmasının eski aşiret düzeninden kurtulduğu ve yalnız göçebelere değil, yerleşik ve şehirli unsura dayandığı söylenebilir. Bu süreçte Selçukluların yüksek hâkimiyetini ve Abbasi halife-sultanlarının ruhani nüfuzunu teorik olarak kabul etmekle beraber Artukoğullarının bağımsız bir siyasal yapılanma şeklini almış gibi hareket ettikleri de görülebilmektedir. Artuklular, çeşitli zamanlarda Büyük Selçuklular, Atabegler, Eyyubiler, Türkiye Selçukluları, İlhanlılar ve Memluklulara tabi olmuş olup daha çok emir, melik ve meliku'l-umera ünvanlarını kullanmışlardır. Fakat Gazan Han'ın II. Necmeddin Gazi'ye sultanlık ünvanını verdikten sonra resmen bu ünvanla tanınmışlardır. Artuklu hükümdarları, Kutbuddin, Necmuddin gibi İslamî içerikli ünvanların yanı sıra İslamiyet öncesi Türk ünvanlarından Alp, Sagun, İnanç, Kutluğ ve Yabgu gibi eski Türk ünvanlarını da kullanmışlardır. Bunların dışında Pehlivan-ı Cihan, Hüsrev-i İran gibi ünvanlar da kullanmışlardır.<sup>14</sup>

Genel olarak Artuklular, daha çok Büyük Selçuklu Devleti'ne tabi olduklarından, devlet teşkilatı, müessesesi ve idare tarzı Selçuklulara benziyordu. Artuklular'da adlî, malî, askerî, siyasî ve idarî yapılanma Selçuklu yapılanmasının bir devamı gibidir. Devlet idaresinde Selçukluları örnek almışlardır. Saray teşkilatında da aynı durum söz konusudur. Din eğitimi de Selçuklularda olduğu gibi Ehl-i sünnet merkezli olarak düzenlenmiştir.

Artuklularda adliye işlerine kadılar bakardı. Kadılar, verdikleri hükümlerde oldukça serbesttiler. Dâru'l-Adl olarak adlandırılan adliye teşkilatının baş kadısına Kadı'l-Kudâd denilirdi. Baş kadıya bağlı diğer kadılar adlî, hukukî ve şerî işlere nezaret ederlerdi. Ordu içinde de askerî kadılar vardı.

---

14 M. Fuad Köprülü, age., s. 622.



Artuklular, manevi otorite olarak Halife'ye bağılıdırlar, ama kendi alanlarında aslında İslamî prensipler doğrultusunda toplumu idare ederler. Artuklularda yönetime gelen hükümdar, Selçuklularda olduğu gibi toplumun temsilcileri konumunda bulunan kişi ve zümrelerden yetki alır. Yönetimleri boyunca Ehl-i Sünnet çizgisine bağılı kalmaya ve o çizgiyi yaymaya özen göstermişlerdir. Selçukluları izleyerek Sünniliğin, farklı inanç ve gruplar karşısında İslam toplumlarında egemen olması için mücadele etmişlerdir.

Artuklular, hükmettikleri yerlerde devlet olarak bağılı oldukları İslam dinine önem vermiş, camiler yaptırmışlar; hem Müslümanların haklarını gözetmiş, hem de Müslüman olmayanlara adaletle yaklaşmaya çalışmışlardır. İslam düşmanlığı söz konusu olduğunda ise cihad anlayışı ile hareket ederek Müslümanlara saldıranlara karşı savaşmışlardır.<sup>15</sup> Artuklular, Haçlı savaşlarına katılarak Hıristiyan dünyasına karşı önemli başarılar elde etmişlerdir. Haçlılarla mücadelede Artuklular önemli bir yere sahiptir.

Artuklularda hükümdarlar, Selçuklu ve diğer Türk İslam devletleri gibi Cuma günleri toplumla buluşma noktası olarak diğer bazı devlet erkânı ile birlikte Cuma namazlarına gitmişlerdir. Bu tür bir davranışın o zaman için devletle inanan toplum arasındaki ilişkilerde önemli sembolik anlamı olduğu açıktır.

### **2.2.2. Ekonomi**

Artuklular, toplum-din ilişkilerinde olduğu gibi ekonomik alanda da dinle sıkı ilişkiler kurmuşlardır. Ekonomide de temelde İslam'a göre hareket etmeye çalışmışlardır. Örneğin topraktan şerî öşür vergisi almışlardır. Mümkün olduğunca fazla vergi yükü getirmemeyi prensip etmişlerdir. Şehirlerde ticari malların vergilerini kaldırmışlardır. Önemli bir ticarî kavşak noktası olarak Mardin'de ve diğer pek çok yerde ticaretin gelişmesi nedeniyle refah düzeyi oldukça yüksekti. Bu nedenle halk Artuklulardan son derece memnundu.<sup>16</sup>

---

15 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, (2. Bs.), İstanbul 1980, s. 201.

16 Osman Turan, *age.* s. 206-212.

Artuklu yönetimi altında vergi düşük olduğu için başka Müslüman halklardan bir kısmının Diyarbakır ve Mardin gibi merkezlere göç ettikleri ve Artuklu egemenlik alanlarında ekonomik hayatın canlandığı söylenebilir. ortaya konan imar ve inşaa faaliyetleri, yapılan köprüler, kervansaraylar, camiler, medreseler, su kanalları vs. Artuklu yönetiminin ekonomik gücünün birer göstergesidir. Ayrıca Artuklular zamanında Diyarbakır ve çevresindeki dağlık arazilerden demir ve bakır madenleri çıkarılmıştır. Madencilğin yanında dericilik ve el sanatları da çok gelişmiştir. Mardin’de pamuk ekimi yapıldığı, dokumacılığın çok geliştiği de bilinmektedir. Bu devirde Ahlat, büyük bir ticaret merkezi olup Van Gölü üzerinden gemilerle yapılan ticarî nakliyat ile de meşhur bir yerleşim birimidir. Ayrıca Suriye, İran ve Anadolu’dan gelen tüccarlar Kızıltepe’deki pazarda mallarını satabilmişlerdir. Artuklular dönemindeki ekonomik canlılık, özellikle Moğolların istilasına kadar sürmüştür. Artuklular, ekonomik hayatın canlılığının bir sonucu olarak elde edilen gelirlerin büyük bir kısmını ülkenin imarına harcamış; ilmî, dinî ve toplumsal hayata hizmet eden pek çok eser inşa etmişlerdir.<sup>17</sup>

### 2.2.3. İlim ve Eğitim

Artuklular, din alanında oldukça önemli ve etkileri günümüze kadar gelen hizmetler yapmışlardır. Cami ve mescitler yaptırmışlar, Vakıflar tesis etmişlerdir. Medreselere önem vererek İslam âlimlerinin ve büyüklerinin önünü açmışlardır. Hükümdarlar medreselerin, bilim ve medeniyetin ilerlemesi ve devamında temel unsurlar olduğunu düşünerek hareket etmişlerdir.

Artuklular döneminde Mardin ve çevresinin bir ilim ve kültür merkezi haline geldiği söylenebilir. Mesela Necmeddin İlgazi zamanında Mardin’de tıp alanında önemli hekimler yetişmiştir. İlk Mardin Artuklu hükümdarı İlgazi’nin oğlu Hüsameddin Timurtaş (1123-1153), başka imar ve inşaa faaliyetlerinin yanı sıra büyük bir kütüphane yaptırmış ve önemli vakıflar kurdu muştur. Eğitime büyük önem verdiği anlaşılan Hüsameddin Timurtaş, ilmin yükselmesi için âlimleri himayesi altına almıştır. Hüsameddin Timurtaş zamanında Mardin, âlimler ve şairler kenti olmuştur. Artukluların ilk medresesi İlgazi zamanında 1123 yılında Halep’te yapılmıştır. Bu sırada İlgazi’nin kardeşi Süleyman burada vali idi. Medreselerin kurulmasının, İslamî ilimlerin öğrenilmesi yanında Ehl-i Sünnet’in güçlenmesi açısından da işlevleri

---

<sup>17</sup> M. Fuad Köprülü, “Artuk Oğulları, Artuklular”, *İslâm Ansiklopedisi*, I. Eskişehir, MEB, 1997, s.622-623, Coşkun Alptekin, “Artuklular”. *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi*, VIII., Çağ Yay., İstanbul 1992. s. 189-190.

olduğundan bahsedilebilir. Necmettin Alpi'nin de (1153-1176), ilim ve eğitime önem veren bir Artuklu hükümdarı olduğu bilinmektedir. Kızıltepe (Koç Hisar), Necmettin Alpi (1153-1176) tarafından inşa edilen cami mescit, medrese, kervansaray, hamam ve çarşılar ile kültür ve ticaret merkezi haline gelmiştir. Mardin Ulu Camii onun eseridir. Camiyi kendisi başlatmış, oğlu Kutbeddin İlgazi bitirmiştir. İlgazi tarafından 1177 Ramazan'ında tanzim edilen vakfiyesi bu eserinin camii, medrese ve diğer binaları ile bir külliye olduğunu gösterir. Bu külliye Şafii ve Hanefi müderrisler ve pek çok kişi de istihdam edilmiştir.<sup>18</sup> Bunların dışında Mardin Artuklu hükümdarlarından II. İlgazi'nin oğlu Artuk Arslan zamanında Mardin'de Hatuniye medresesi (1205), Harezmi'de Şeyh Taceddin Mesud Medresesi (1212) ve Koçhisar'da Ulu Cami (1204) yaptırılmıştır.

Artukluların kurduğu medreselerde İslamî ilimlerin yanında tıp, matematik ve felsefe dersleri okutulmuştur.

Artuklular, sanatsal çalışmalarla da dine hizmet etmişlerdir. Artuku sanatı, o dönemde ve sonrasında İslam'ın yerleşmesi bakımından diğer alanlardaki faaliyetler kadar işlevlerde bulunmuştur. Cami, minare, medrese, köprü gibi yapılarda geçerli Artuklu sanatı, kendine has özellikleriyle İslam kültürünü yansıtmaktadır.<sup>19</sup>

Artuklular, din, ilim, eğitim ve kültür hizmetleriyle toplumda çok temel ihtiyaçların karşılanmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Onların kurdukları ilim merkezlerinde İslam dünyasında hep anılacak önemli âlim ve düşünürler yetişmiştir.

Din, ilim ve eğitim alanındaki faaliyetlere ve hareketliliğe bakıldığında hem yönetimin hem de başta Ulema olmak üzere toplumun önde gelenlerinin ve hem de toplumun genelinin bu alanlara ihtiyaç duyduğu ve de itibar ettiği anlaşılmaktadır. O dönemde camilerin, bir sosyal kurum olarak toplumun birçok ihtiyacının, özellikle örgütlenme, toplanma, yetişkinlerin eğitimi, sosyalleşme ve askeri ihtiyaçlarının karşılandığı bir merkez olduğu düşünülmektedir. Bu

<sup>18</sup> Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul 1980, s. 212-224.

<sup>19</sup> Ara Altun, "Artuklu Sanatı", *İslâm Ansiklopedisi, III*, TDV, İstanbul 1991, s. 418-419.

yönüyle cami gibi merkezler, hayatın temel ihtiyaçlarının karşılandığı kurumlar olarak düşünülmüştür.

Artuklular devrinde Müslüman toplumda Ulemanın çok yüksek bir statüsünün olduğu anlaşılmaktadır. Hükümdarlar ilim adamlarına büyük önem vermişlerdir. Örneğin Hüsameddin Timurtaş, ilimle uğraşan insanları seven, her çeşit sanat ehline izzet ikramda bulunan, din ve ilim insanlarına sahip çıkan, onların bütün ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan bir yönetici olmuştur.<sup>20</sup>

Artuklular dönemi, savaşların ve çatışmaların sıklıkla gerçekleştiği bir zaman dilimini ifade etmektedir. Ayrıca farklı dinden insanların ve aşırı uç olarak nitelendirilebilecek olanlar da dâhil çeşitli İslamî akım ve grupların kültürel olarak karşılaştıkları, birlikte yaşadıkları bir dönemdir. Moğol istilasıyla birlikte Artuklu hâkimiyet bölgelerinde halkın huzursuzluğunun arttığı bilinmektedir. Bütün bunların da etkisiyle halkın sufiliğe eğiliminde artış olduğu görülmektedir.<sup>21</sup>

Artuklularda Selçuklulardaki gibi günlük konuşma ve yazı dilinde din dilinin ağırlığının olduğu görülmektedir. Geleneksel Müslüman bir toplum olarak Artuklu toplumu, siyasette ve sosyal hayatın hemen her alanında Türkçe'de Arapça ve Farsça kökenli din dilini kullanmıştır.

#### **2.2.4. Farklı Din ve İnançlar Arası İlişkiler**

Artuklular, Müslüman olmayan unsurlara, siyasal, ekonomik, dinsel vs. konularda adaletle yaklaşmayı esas almışlardır. Kaynaklara göre Artuklular, başlıca Ermeni, Rum ve Süryanilerden oluşan Hıristiyanlara dinsel özgürlüklerini tanımışlardır. Artuklular, diğer İslam toplumlarında olduğu gibi sosyolojik anlamda dinler arası uyum diyebileceğimiz hoşgörüye ve farklılıklarla birbirini kabul etmeye dayalı ilişkiyi kurmaya çalışmışlardır. Örneğin Timurtaş, dinî taaasuptan çok uzak bir siyasal kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Davud b. Sökmen zamanında Yakubi

---

20 İbnu'l-Ezrak, *Mayyâfârikîn ve Âmid Târîhi (Artuklular Kısmı)*, Çev. Ahmet Savran, Erzurum 1992, s. 96-97.

21 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, 2. Bs. İstanbul 1980, s. 226-228.

ve Ermeni patriklerinin önemli nüfuzu vardı.<sup>22</sup> Hatta bazı hükümdarlar Hıristiyan ve Yahudi âlimlerle iyi diyalog ve dostluklar geliştirmişlerdir.

Müslüman halk Hristiyanlarla birlikte yaşamış ve iyi ilişkiler kurmuşlardır. Hıristiyanlar, özgürce ibadethanelerini inşa etmiş ve ibadetlerini yapmışlardır. Haçlı seferlerinin oluşturduğu olumsuz psikoloji, bir ara (Atabeg Nureddin Mahmud zamanı) halk arasında Hıristiyan karşıtı bir hava yarattıysa da bu hava görece kısa sürmüş ve Hıristiyanlar hürriyet ve refah içinde yaşamışlardır. Belirtmek gerekir ki Müslümanlarla en iyi uyum ve diyalog halinde olan Hıristiyanlar Süryanilerdi.

Müslümanlarla Hıristiyanlar arasındaki ilişkilerde Artuklu hükümdarlarının ilmî faaliyetler çerçevesinde, bazı Hıristiyanlarla ilişkide bulunduğu görülmektedir. Mesela Necmeddin Alpı, Dioskorid'in Süryanice tıp kitabını Malatyalı Süryani cemaatinden Selim'e Arapça'ya tercüme ettirmiş, fakat bu tercüme eksik bulunduğundan Mansur bin Mihran tarafından yeniden çevrilmiştir.<sup>23</sup>

Artukluların Müslüman olmayan unsurların ibadethanelerini de gözettileri anlaşılmaktadır. Örneğin Alpı, kiliselerle oldukça yakından ilgilenmiştir.<sup>24</sup> Necmeddin Gazi (1239-1259) Mardin'e bağlı Kılık'taki Süryanilere ait iki manastırı onarmış ve dört taş üzerine adını ve tarihlerini yazdırmıştır. Nureddin'in yaptığı gibi (1171-74) bazı istisnalar, yani kilise yıkımı vs. olmuşsa da bu genel bir durum olmamıştır.<sup>25</sup>

Artuklular zamanında Yezidiler de sosyal ve siyasal olarak varlıklarını hissettirmişlerdir. Şeyh Adi b. Musâfir'e bağlılıktan doğan Yezidilik, özellikle 14. Yüzyılda bölgede Hakkâri, Musul ve Sincar ile çevresinde özellikle dağlık bölgelerde yaşayan Kürtlerin bağlı bulunduğu mezheptir. Yezidiler, Moğollara karşı Türkmenlerin yanında yer almışlardır.<sup>26</sup>

22 M. Fuad Köprülü, "Artuk Oğulları, Artuklular", *İslâm Ansiklopedisi*, I, Eskişehir 1997, s. 623.

23 İbrahim Artuk, *Mardin Artukoğulları Tarihi*, İstanbul 1944, s. 94.

24 Suavi AYDIN – Kudret EMİROĞLU – Kudret ÖZEL – Süha ÜNSAL, "Mardin, Aşiret- Cemaat, Devlet", *Tarih Vakfı*, İstanbul 2001, s. 95.

25 Hana Dolapönü, *Tarihte Mardin*, İstanbul 1972, s. 50.

26 Osman Turan, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, 2. Bs. İstanbul 1980, s. 228-231.

Bâtıniler, Hariciler ve Şiilerin, Artukluların bölgesinde Sünni çoğunluk tarafından önemli bir sorun olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Fakat medreselerin tesis edilip Sünni öğretinin eğitimde esas olması ve Sünni din adamlarının çabalarıyla Sünnilik bölgede hâkim olmuştur. Yine de Bâtınilerin zaman zaman saldırılarda buldukları görülmüştür. Bâtıniler, Müslüman devlet ve din adamlarına suikastlar düzenlemiş ve bazı önemli şahsiyetleri öldürebilmişlerdir. Diyarbakır'da halk, Bâtınileri 1124 yılında kovmuştur.<sup>27</sup>

Türk, Kürt ve Arap etnik kökenlerinden olan Müslümanların kendi aralarındaki ilişkileri, genelde kardeşlik duygusu içinde gerçekleşmiştir. Moğollarla savaşlarda veya başka savaşlarda bazen Müslüman Kürt unsurlardan bazılarının İslam toplumuna karşı diğerlerinin yanında yer aldıkları da vakidir.<sup>28</sup>

Artukluların egemenlik alanı içinde yaşayan toplumda hâkim unsurun Müslümanlar olduğu açıktır. Müslümanlar dışında Ermeni, Rum ve Süryani Hıristiyanlar, gayr-i Müslimler arasında çoğunluğu oluşturmaktadır. Müslüman olmayan unsurlardan Yahudilerin de Artuklular döneminde bazı yerlerde yaşadığı bilinmektedir.

Artuklular zamanında Müslüman toplumun genelde Ehl-i Sünnet mezheplerine bağlı bulunduğu görülmektedir. Bazı toplum kesimleri Bâtıniliğe, Şiiliğe ve Yezidiliğe tabi olmuşlardır. Bu durumun bazen genel çoğunluk tarafından Ehl-i Sünnet'e tehdit olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle de hem sosyal ve siyasal hem de dinî faaliyetlerle bunların tehlikesine karşı toplum korunmaya çalışılmıştır. Artukluların hâkimiyet alanındaki bölgelerde yaşayan Müslümanların daha ziyade Ehl-i Sünnet mezheplerine, özellikle de Şafii ve Hanefî mezhebine yönelmelerinde başka faktörlerin, özellikle verilen din eğitiminin yanı sıra Artuklu yönetim mekânlarındaki o insanların kendi toplumsal özelliklerinin, yaşayış biçimlerinin de etkisi olmuştur.

---

27 Osman Turan, a.g.e., s. 225-226.

28 Osman Turan, a.g.e., s. 236-37.

Artuklu toplumunda, aile, devlet, ekonomi, ilim, eğitim, dil gibi hayatın temel kurum ve boyutlarında dinin güçlü varlığı söz konusudur. Dinlerarası ilişkilerde gerek Artuklu yönetiminin gerekse genel olarak Müslüman toplumun gayri Müslimlerle uyum içinde ilişki esasında birlikte yaşamaya dikkat ettikleri anlaşılmaktadır. Günümüze kadar bölgede hatırı sayılır bir gayr-i Müslim nüfus varlığını korumuşsa, bunda Artuklular zamanındaki uyumlu, hoşgörülü ilişkilerin büyük payı olduğu düşünülmektedir.

Müslümanlar, Artuklu yönetimi altında geleneksel dinî toplumsal özelliklere sahip olup hayatın hemen her alanında din ile iç içe olmuşlardır. Onların hayat tarzında sosyolojik olarak bugünkü anlamda “dinî olan ve olmayan” ayrımını göremiyoruz. Din, toplumsal ve siyasal hayatın her alanında etkili, hatta belirleyici olmuştur. Aynı zamanda din de, toplumun geleneksel hayat tarzından ve kültüründen etkilenmiştir. Yani din, toplumsal hayatın hemen hemen bütün boyutlarında belirleyici bir varlık gösterse dahi toplumdan, toplumun sosyo-kültürel yapısından da etkilenmiştir. Yani algılanan ve yaşanan din, toplumun kendine has sosyal, siyasal, ekonomik, eğitimsel, hukuki, ailevi vs. özelliklerinin etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Yani toplum belli düzeylerde dini kendine göre uyarlamıştır.

## **2.3. COĞRAFİ DOKU VE YERLEŞİM ALANLARI**

### **2.3.1. Artuklu Devletleri**

Artuklular, Hısn-ı Keyfâ, Âmid, Mardin ve Harput şehirlerinde ayrı ayrı yönetimde bulunmuş bir Türkmen sülalesidir. Türkmen kumandanı Artuk Bey'in Müineddin Sökman adlı oğlu tarafından 1091 yılında Hısn-ı Keyfâ'da ilk Artuklu Beyliği kurulmuştur. Bu kola kurucusunun adından dolayı Sökmaniye Kolu da denilmiştir.<sup>29</sup> 1106 yılında, Necmeddin İlgâzî, yiğeni İbrahim'in elinden Mardin'i alarak, burada İlgâzîye Kolu da denilen Artuklular'ın Mardin kolunu kurmuştur.<sup>30</sup> 1186 yılında ise, Hisn-ı Keyfâ Hükümdarı Nureddin Muhammed'in oğlu İmadeddîn Ebubekr, Harput ve çevresine hâkim olarak, beyliğini ilan etmiştir.

<sup>29</sup> Ali Sevim, "Sökmen", *İslam Ansiklopedisi*, X., İstanbul 1993, s. 762.

<sup>30</sup> Ali Sevim, "Artukoğlu İlgâzî", *Belleten*, XXVI, 1962, s. 649.





ibn Ömer'in sahibi Çökürmüş'ün tabiliğine geçmek isteyince, Mardin Nâibi Sökmen'i çağırarak zorunda kalmış. Bunun üzerine Sökmen, Mardin'i de hâkimiyeti altına almıştır<sup>35</sup>.

Haçlılara karşı önemli savaşlar kazanan Sökmen difteri hastalığından ölmüştür (1104)<sup>36</sup>. Sökmen'den sonra yerine oğlu İbrahim(1104-1108) geçmiş, fakat babası kadar başarılı olamamıştır. Hâkimiyeti çok kısa sürmüş, amcası Mardin Emiri İlgazi'ye tabi olmak zorunda kalmıştır. 1108'de ölünce yerine kardeşi Rukneddin Davud geçmiştir.

Başarılı bir hükümdar olan Davud (1108-1144), Sınırlarını genişletmiştir. Öncelikle Harput ve Palu'yu, sonra da Siirt'i ele geçirmiştir. Buna rağmen ilk etapta, Artuklu ailesinin lideri konumunda bulunan, Mardin Emiri amcası İlgazi'nin hâkimiyetini kabul etmiştir<sup>37</sup>.

Davud'un Türkmenler arasındaki etkinliği ve yayılcı politikası, İlgazi'den sonra Mardin'e sahip olan Timurtaş'ı endişelendirmiştir. Bu nedenle Timurtaş, Atabeg Zengi ile ittifak yolunu seçmiştir<sup>38</sup>. Bu ikili ittifak ile mücadele eden Davud, başarısız olarak, Âmid önlerinde ikisine karşı ağır bir yenilgi alarak 1144'te hayatını kaybetmiştir<sup>39</sup>. Davud'un ölümünden sonra yerine oğlu Fahreddin Kara Arslan (1144-1167) geçmiştir.

Davud'un Arslan Doğmuş adında bir büyük oğlu daha olmasına rağmen, hâkimiyetin Fahreddin Kara Arslan'a geçmesinin, vasiyet gereği olduğu düşünülmektedir<sup>40</sup>. Arslan Doğmuş, bu durum karşısında Atabeg Zengi'nin yardım almıştır. Kara Arslan zor duruma girmemek için, Anadolu Selçuklu Sultanı I. Mes'ud'un yardımını talep etmiştir. Aynı zamanda, Mardin Artuklu Hükümdarı Necmeddin Alpi ile arası açıldığı için savaşın eşiğinde iken anlaşma sağlanmıştır. Zengi'nin 1146 yılında öldürülmesi, Artuklular açısından olumlu bir gelişme sayılır. Çünkü Zengi'nin yerine geçen Nureddin Mahmut ile anlaşma sağlandı. Bu gelişme hemen bölgeye yansımış ve Mardin Artukluları ile dost olunmuştur. Hatta Nureddin Mahmud'un ordusu

35 Coşkun Alptekin, "Artuklular", *Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, VIII*, İstanbul, s. 176-177.

36 Ali Sevim-Yaşar Yücel, "Artuklular", *Türkiye Tarihi*, I, Ankara 1990, s. 165.

37 Abdülkerim Özyayın, Fehmettin Başar, *İslam Tarihi*. İstanbul 1994, s.250.

38 Erdoğan Merçil, "Sultan Salahaddin Eyyubi'nin Anadolu'daki Türk Devletleriyle Münasebetleri", *Belleten*, LIV/209, Ankara, 1990, s.244.

39 Başar, Özyayın, a.g.e., s. 250.

40 Remzi Ataoğlu, a.g.e., s. 73.

içerisinde, haçlılara karşı birlikte mücadele etmişlerdir. Kara Arslan 23 yıllık bir hükümdarlıktan sonra 1167'de ölmüştür<sup>41</sup>.

Kara Arslan'ın ölümünden sonra yerine oğlu Nureddin Muhammed (1167-1185) geçmiştir. Döneminin en önemli olayı; Türkiye Selçuklu Sultanı'nın damadı olması ve kayınpederi ile arasının açılmasının ardından yaşanan gelişmelerdir. Bu nedenle zor durumda kalmamak için, Eyyübî Sultanı Selâhaddin'e yakın durmuştur.

Âmid'i ele geçiren Selâhaddin, burasını Nureddin Muhammed'in hâkimiyetine bırakmıştır<sup>42</sup>. Nureddin Muhammed 1185 yılında ölmüştür.

Nureddin Muhammed'den sonra yerine geçen oğlu Kutbeddin II. Sökmen (1185- 1200), küçük yaşta olduğu için devleti bir süre vezirler idare etmiştir. Kendisi yönetimi ele alınca, Eyyübîler ile iyi geçinmiştir. Aynı zamanda toprak kazanma politikası ile sınırlarını genişletmeye çalışmıştır. Eyyübîlere yakınlığı arttırmak için, Melik Adil'in kızı ile evlenmiş. Ancak genç yaşta ölmüştür<sup>43</sup>. (1200)

Genç yaşta ölen II. Sökmen'in yerine geçen kardeşi Nasreddin Mahmud'u (1200- 1222), F. Köprülü : "Mutaassıp ve müfrit Sünniler tarafından, filozof ve râfîzî olmak töhmeti ile lekelenmiş" olarak anlatmıştır<sup>44</sup>. Nasreddin Mahmud, feylesofların mezhebine mensup idi. Öldükten sonra dirileceğine inanmıyor, bu bakımdan ahali onu inanç bozukluğu ile itham etmiştir<sup>45</sup>.

O da Eyyübîlerle iyi geçinmeyi dış politika olarak benimsemiş. Ancak, Anadolu Selçuklularının korumasında kalmayı tercih etmiştir<sup>46</sup>. Nasreddin Mahmud'un 1222'de

41 Ali Sevim, Yaşar Yücel, *Türkiye Tarihi*, Ankara 1990, s.166.

42 Abdülkerim Özaydın, Fehamettin Başar, *İslam Tarihi*. İstanbul 1994, s.251.

43 Ali Sevim, Yaşar Yücel, *Türkiye Tarihi*, Ankara 1990, s.166.

44 Fuat Köprülü, "a.g.m."s. 618.

45 İbrahim Artuk-C.Artuk, *Sikkeler*, s.18-19

46 Başar, Özaydın, *İslam Tarihi*, s.252.

ölümünden sonra yerine geçen Melik Mes'ud (1222- 1232), Hısn-ı Keyfâ'nın son hükümdarıdır. Bu dönem karışıklıklarla geçmiştir. Bir ara Mardin Artuklularına tabi olan Hısn-ı Keyfâ, 1231 yılında Eyyübî hükümdarı Melik Kâmil tarafından alınmış. Daha sonra Âmid'i de alan Eyyübîler, Artukluların Hısn-ı Keyfâ şubesine son vermişlerdir<sup>47</sup>.

### 2.3.1.2. Mardin Artuklu Devleti (1106? -1409)

Artuk Bey, ikta bölgesi Kudüs'te öldükten sonra, oğulları Sökmen ve İlgazi'nin şehri yönetmeye devam ettikleri sürede, Mısır Fatımî Halifesi Mustansır Kudüs'ü ele geçirmek istediğinde, Sökmen Harput'a, İlgazi ise Bağdat'a çekilmişti. Bir süre Muhammed Tapar adına, Bağdat'ta şihnelik yapan İlgazi, 1105 yılında bu görevinden alınmıştı. Necmeddin İlgazi (1106?-1122), Sökmen'den sonra Yakutî'nin ölmesi üzerine 1108? yılında kolayca Mardin'i ele geçirmiştir<sup>48</sup>.

Mardin'i ele geçirdiğinde, şehir Hısn-ı Keyfâ Artukluların'dan Sökmen'in oğlu İbrahim tarafından idare ediliyordu. Ancak şehri Şems adlı bir nâib ile yöneten İbrahim, Hısnı Keyfâ'da ikamet ediyordu.

Bu dönemin en önemli özelliği, Necmeddin İlgazi'nin Haçlılara karşı cihatta başarılar elde etmesidir.<sup>49</sup>. Haçlılara karşı pek çok başarı elde eden İlgazi, B.Selçuklularla inişli çıkışlı bir ilişki içindeydi. Dönem dönem Selçuklularla çatışan İlgazi'nin, Haçlılara karşı elde ettiği başarıları onu B. Selçuklular nezdinde de yüceltmıştır. Bu nedenle, B. Selçuklular Ahlatşah ve Meyyâfarikîn'i 1120'de İlgazi'ye vermiştir<sup>50</sup>.

Haçlılara karşı yaptığı başarılı mücadele sonucunda, 1112'de Harran ve Nusaybin'i de alan İlgazi, Mardin Artuklularını önemli bir noktaya getirmiştir<sup>51</sup>. Bu genişlemeyi Abdulgani Bulduk Efendi şu şekilde tespit eder: “Artuki Devleti bu Necmeddin zamanında Birecik, Suruç, Menbiç-

47 Komisyon, “Artukoğulları”, *İnönü Ansiklopedisi*, Ankara, 1949, s.417

48 Osman Turan, *Doğu Anadolu*, s.145.

49 Kâtip Ferdî, a.g.e., s. 9-10.

50 Osman Turan, *Doğu Anadolu*, s.147-148.

51 Umay Türkeş, *Türklerin Tarihi Geçmişten Geleceğe*, Ankara 2006, s. 313.

Münbiç, Sümeysat, Hısn-ı Mansûr, Kâhta, Urfa, Harran, Haleb, Re'sü'l-Ayn, Sincar, Cezîre, Nusaybin, Diyarbekir, Meyyâfarikîn, kal'alarıyla bunlara bağlı Harput gibi sâir kal'alara mâlik olmak üzere genişledi".<sup>52</sup>

Sultan Mahmud tarafından Gürcistan seferine tayin edilen İlgazi, ilk defa mağlup olmuştur. Yine de mücadeleden vazgeçmeyen İlgazi, yeğeni Belek ile haçlılara karşı Zerdana kalesi seferine çıkmıştır. Ancak yolda hastalanarak Meyyâfarikîn'e gelen Necmeddin İlgazi, burada ölmüştür. (1122) Necmeddin İlgazi ölünce, oğullarından Hüsâmedin Timurtaş (1122-1154) Mardin'e, Süleyman Meyyâfarikîn'e, yeğeni Süleyman ise Haleb'e hâkim olmuştur. Kardeşi Süleyman'ın ölümünden sonra Meyyâfarikîn'e sahip olan Timurtaş, İmadeddin Zengi ile yaptığı mücadele sonucunda Nusaybin'i ona bırakmak durumunda kalmıştır. Ancak Hısn-ı Keyfâ Artuklu hükümdarı Davud ile anlaşmazlığa düşünce, Zengi'ye yaklaşarak Davud tehlikesinden kurtulabilmiştir. Zengi'nin ölümünden sonra, serbest hareket etme fırsatını yakalayan Timurtaş, kaybettiği yerleri yeniden ele geçirmeye başlamış, 1154 yılında Mardin'de ölmüştür.

Timurtaş'ın ölümünden sonra, kendisine oğlu Necmeddin Alpı (1154-1176) halef oldu. Kardeşlerinden sonra Cemaleddin'i Hani, Silvan ve Kulp bölgelerine, Behram'ı ise Dara'ya atamıştır. Haçlılara karşı, İslam orduları içinde yerini alan Necmeddin Alpı, başarılı sonuçlar almıştır.

Alpı dönemi, Mardin açısından epey refah içinde geçmiştir. Halk onun idaresinde refah içinde yaşamıştır. 1176 yılında ölen Necmeddin Alpı'nın yerine geçen II. İlgazi (1176-1184), 8 yıl hükümdarlık yapmıştır. Döneminin en önemli yanı, Eyyûbîler'e karşı, Anadolu Selçuklu Sultanı II. Kılıç Arslan'ın himayesini kabul etmesidir. Buna rağmen II. İlgazi; Harran, Habur, Darâ ve Nusaybin'i Eyyûbîlere kaptırmıştır.

II. İlgazi'nin ölümünden (1184) sonra yerine oğlu Hüsameddin Yavlak Arslan (1184-1201) geçmiştir. Kendisi küçük yaşta olduğu için ülkeyi vezir Nizameddin Alpkaş (Alpkuş) yönetmiştir.

Bu dönemde Meyyâfarikîn tekrar geri alındıysa da, uzun süre muhafaza edilememiştir. Eyyûbî tehlikesi devam ettiği için Artuklular, Eyyûbîlerle anlaşıp hâkimiyetlerini tekrar tanımak zorunda kalmışlardır.

Yavlak Arslan, 1201 yılında öldükten sonra yönetimi kardeşi Artuk Arslan (1201- 1239) aldı. Uzun süreden beri devlet yönetiminde etkili olan, vezir Nizameddin Alpkuş'u 1204'te öldürerek yönetime tek başına hâkim oldu.

Artuk Arslan 1239 yılında ölünce, yerine oğlu Necmeddin (1239-1260) geçmiştir. Bu dönemde Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyâseddin'in desteği ile Eyyûbî baskısından kurtulmuşlardır. Ancak bölgede artan Moğol tehdidine rağmen Necmeddin Gazi, Moğol hâkimiyetini red etmiştir. Bu nedenle Moğollar Yaşmut komutasında Meyyâfarikîn ve Mardin'i kuşatmışlar. Meyyâfarikîn'i ele geçiren Moğollar, Mardin'i uzun süre kuşatma altında tutmuşlar.

Babasının 1260 yılında ölümünden sonra başa geçen Kara Arslan (1260-1292) döneminin en önemli özelliği, Mardin Artuklu Devleti'nin, Moğol hâkimiyetini tanınmasıdır. Bu şekilde Mardin'i büyük bir katliamdan kurtararak, Moğolların güdümüne girmemiştir.

1292 yılında babasının yerine geçen Şemseddin Davud, kısa bir süre sonra ölmüştür. Yerine kardeşi Melik Mansur Necmeddin Gazi (1292 1312) geçmiştir. Bu dönemde, Mardin Artuklularının Moğollara tabiyeti daha da arttığı için Memluklulara karşı, Moğolların yanında yer almışlar.

Mansur'un ölümünde sonra yerine geçen oğlu İmaduddin Ali Alpi, sadece 13 gün tahtta kalabilmiştir. Yerine geçen Melik Salih, 50 yıldan fazla hüküm sürmüştür. Melik Salih zamanında Memluklular, Moğollara sürekli saldırıda bulunmuşlar. Moğollara tabi olan Mardin Artukluları da, bu saldırılardan zarar görmüş. Bu arada yıkılan İlhanlı Devleti (1336) bölgede yeni

oluşumlara zemin hazırlamış, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenleri etkin olmaya başlamışlar. Melik Salih'in ölümü üzerine (1364) yerine geçen Melik II. Mansur Ahmed, 3 veya 4 yıl hükümdarlık yapmıştır. Onun yerine geçen oğlu Mahmud, 4 ay kadar tahtta oturduktan sonra yerine amcası Şemseddin II. Davud geçti. Hem II. Davud hem de yerine geçen oğlu Mecdüddin İsa zamanında, Karakoyunlularla mücadeleye devam edilmiş. Ancak Timur Mardin'i istila etmiştir. Mecdüddin İsa, ihtilafli olduğu Karakoyunlulardan ve hatta Memlûklulardan yardım istemiş. Ancak Timur tehlikesi çok daha öncelikli olduğu için İsa, Timur'a bağlılığını arz etmiştir. Bu itaat kısa bir süre sonra bozulmuştur. Memlûklar'a karşı savaşa katılması beklenen İsa, söz konusu savaşa katılmadığı için Timur, Mardin'i kuşatmıştır. Mardin'in cezalandırılması işini, müttefiki Akkoyunlu hükümdarı Kara-Yülük Osman'a devretmiştir. Akkoyunlularla Akmataş civarında tutuştukları savaşta Akkoyunlular galip gelmiştir. Savaştan sonra tekrar surlara kapanan Mardinlilere İsa'nın oğlu Şehabeddin Ahmed hükümdar oldu. Ahmed, Akkoyunlulara karşı Mardin'i koruyamayacağını anlayarak, Karakoyunlulardan Kara Yusuf'a şehri teslim etmiş. Böylece Artukluların Mardin kolu son bulmuştur. (1409)

### **2.3.1.3. Harput Artuklu Devleti (1112–1124 ve 1185–1233)**

Artuklu ailesinin Mardin ve Hısn-ı Keyfâ'dan sonra üçüncü merkezi olan Harput 515/1112'de Belek b. Behram'ın elinde bulunuyordu. Belek, Palu merkez olmak üzere burada kendi adına beyliğini kurmuştur. Belek'in 518/1124'de Menbic kalesini kuşattığı sırada şehit edilmesi üzerine, Harput kısa bir süre İlgazi'nin oğullarından Süleyman'ın eline geçti. Onun da ölümünden sonra Harput ve Palu, Hısn-ı Keyfâ Artuklu hükümdarı Davud'un topraklarına katılmıştır. Harput 581 / 1185'e kadar hanedanın bu kolunun yönetiminde kalmış.<sup>53</sup> Hısn-ı Keyfâ Artuklu hükümdarı Nureddin Muhammed'in 581'deki ölümünden sonra, oğlu II. Sökmen, Salahâddin Eyyûbî'nin de onayı ile tahta geçmiştir. Nureddin Muhammed'in kardeşi İmadüddin Ebu Bekir ise bu sırada kardeşi II. Sökmen adına Musul'da Salahâddin Eyyûbî'nin yanında bulunuyordu. Kardeşinin ölümü üzerine Hısn-ı Keyfâ'ya geldiyse de yeğeninin kendisinden önce davrandığını görünce Harput ve civarında kendi adına bir beylik kurmuştur (581/1185).<sup>54</sup> Böylece Belek'in 1124'deki ölümünden yaklaşık 60 yıl sonra Harput'ta hanedana bağlı üçüncü bir beylik yeniden kurulmuş. Hısn-ı Keyfâ Artuklularının, Harput'a olan ilgisi

53 Fuat Köprülü, "Artuk Oğulları", *İ.A. I.*, .., 619 s. 417

54 İbnü'l-Esir, el - *Kâmil fi't - tarih*, (trc. Abdülkerim Özeydin, İslâm Tarihi İbnü'l - Esir El - Kâmil Fi't Tarih Tercümesi), XI, İstanbul 1985 – 87, s. 407

devam etmiş Nâsireddin Mahmud 601/1205'de Eyyûbîlerden Melik Âdil'in de onayı ile bu şehri kuşatmıştır.<sup>55</sup> Aynı tarihlerde Harput'ta Ebu Bekir'in oğlu Nizameddin başta bulunuyordu. Nâsireddin'e karşı Doğu Anadolu'da gücünü ve nüfuzunu arttırmış olan Türkiye Selçukluları'ndan yardım istemiş. Selçuklu Sultanı I. Gıyâseddin Keyhüsrev, kendine tâbi olan Sümeysat Eyyûbî hâkimi Melik Efdal'ı 6000 süvari ile yardıma göndermiş. Bunun üzerine Nâsireddin Mahmûd kuşatmayı kaldırıp Âmid'e dönmek zorunda kalmıştır.<sup>56</sup> Nizâmeddin İbrahim'in ölüm tarihi belli olmamakla beraber, kendisinin Hızır ve İzzeddin Ahmed adlarında iki oğlu olduğu bilinmektedir. Hızır'ın oğlu olan Nureddin Artuksah Harput Artuklularının son hükümdarı olarak tahta geçmiştir.<sup>57</sup> Türkiye Selçukluları'nın gücünün zirvesinde olduğu Alâeddin Keykubad'ın hâkimiyeti döneminde, Kemâleddin Kâmyâr idaresindeki Selçuklu kuvvetleri Eyyûbîleri, Harput ovasında yapılan çarpışmada mağlup etmişler. Eyyûbî emirlerinin ve askerlerinin bir kısmının Harput kalesine sığınması üzerine şehir Selçuklu kuvvetlerince kuşatılıp ele geçirilmiş. (632/1234)<sup>58</sup> Alâeddin Keykubâd, Nureddin Artukşah'ın hayatına dokunmamış ona Batı Anadolu'da bir tımar verilerek oraya gönderilmiştir. Harput'un Selçuklu topraklarına katılmasıyla Artuklular bundan sonra Mardin merkez olmak üzere varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Harput Artuklu kolunun temellerini atan Belek (1112-1124), İlgazi ve Sökmen'in yeğenidir. Bu üçlü Haçlılara karşı büyük zaferler kazanmıştır. Haçlılara karşı amcası İlgazi'nin yanında yer alan Belek, amcasıyla cihada katılarak başarılar elde etmiştir.

B. Selçuklu Sultanı Melikşah, Diyarbekir'i Fahru'd-Devle'ye verdiğiğinde, Harput'u Çubuk Bey'e vermiştir. Çubuk Bey'in ölümünden sonra yerine oğlu Mehmed (Muhammed) geçmiş. Mehmed'in ölümünden sonra 28 yıllık Çubuk Beyliği'ne son veren Belek, Palu merkez olmak üzere Harput Beyliğini kurmuştur.

---

55 İbnü'l-Esir, a.g.e., XII, s. 170.

56 İbnü'l-Esir, a.g.e., XII, s. 170-171.

57 Fuat Köprülü, a.g.m. s. 620.

58 İbn Bibî, *El-Evâmirü'l - Alâiyye f'l - Umûri'l - Alâiyye*, (Türkçe tercümesi Mürsel Öztürk, El - Evamirü'l - 'Ala'iye fi'l - Umuri'l - 'Ala'iye (Selçuk Name) ), Ankara 1996, I, s. 437- 443.

Belek bin Bahram, I. Kılıç Arslan'ın ölümünden sonra dul eşi ile evlenmiş. Tuğrul-Arslan'ın annesi sıfatıyla Malatya'yı idare eden hatun ile evlenen Belek, Atabeg sıfatıyla söz konusu şehir ve çevresini yönetmeye başlamıştır.

Bütün bu başarılarda, hep amcası İlgazi'nin yanında yer alan Belek, İlgazi'nin 1122'de ölümünden sonra, Artuklu sülalesinin liderliğini eline almıştır. İslam dünyasını Haçlılara karşı savunan ve önemli zaferler elde eden, önemli bir kişilik olmuştur.

Ali Sevim, Belek ile Sökmen'in beraberce yürüttükleri faaliyetler hakkında şunları söylemektedir: "Suriye'de bulunan Tutuş, büyük sultan olma hayaliyle Berkyaruk ile giriştiği mücadelede, aleyhine taraf tutan Emir Bozan'ı öldürdükten sonra, ikta bölgesi olan Suruç'u Sökmen'e verdiğini, Sökmen'in burayı alarak kardeşinin oğlu Belek'e verdiği anlaşılıyor".

Amcaları İlgazi ve Sökmen ile birlikte hareket eden ve onlar sonrası Artukluların ailesel liderliğine geçen Belek; Harput, Palu, Çemişkezek, Dersim ve Hanzit yörelerinde Beyliğini kurmuş. Bütün ömrünü Haçlılarla mücadeleye adanmış Belek, yine aynı amaçla gittiği Membic Kalesi kuşatmasında, atılan bir ok ile ölmüş. (1224)

Belek'in 1224'te ölümünden sonra, Artuklular arasında ihtilaflar başlamış. Hısn-ı Keyfâ Emiri Davud ile Mardin Emiri Timurtaş arasında, Harput toprakları için mücadele başlamış. Davud, Harput ve Palu civarını ele geçirmiş. Uzun süre Hısn-ı Keyfâ Artukluları elinde kalan bu topraklarda, yine bu hanedandan Ebu Bekir b. Kara Arslan (1185-1233) tarafından ikinci bir beylik kurulmuş.

Yörede beyliğini kuran Ebu Bekir, zamanının güçlü devleti Eyyûbîlerin hâkimiyetine girmiş. 1204 yılında Ebu Bekir ölünce yerine oğlu Nizameddin İbrahim geçmiş. Bu sırada Hısn-ı Keyfâ Artukluları, Harput'u almaya çalışmışlar ancak Nizameddin, Anadolu Selçuklularının himayesine girerek, bu durumdan kurtulmuştur. 1223 yılında ölümünün ardından, yerine oğlu İzzeddin Ahmed geçmiş. Onun da yerine önce oğlu Hızır sonra da onun oğlu Nureddin geçmiştir. Bu son hükümdarlar Eyyûbî hâkimiyetini tanıyorlardı. Nureddin zamanında, Anadolu Selçukluları ikbal devirlerini yaşıyorlardı. Alâeddin Keykubad, Harput ve civarını ele geçirip 1233'te Artukluların bu koluna son vermiştir.



### 3. ARTUKLU SANATINDAKİ FİGÜRLÜ SÜSLEMİYİ ETKİLEYEN KÜLTÜR ÇEVRELERİ

#### 3.1. ŞAMANİZM VE TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Şamanlık geleneği binlerce yıldır farklı coğrafi bölgelerde ve farklı kültürlerde var olmuştur. Kaynaklarda Orta Asya, Sibiryaya, Hint, İran, Germen, Çin, Babil Şamanizmlerinden söz edilmektedir. Şaman kelimesine ilk olarak Tunguz-Mançu kayıtlarında rastlandığı için, kelimenin Tunguz dilinden geldiği kabul edilmektedir.<sup>59</sup> Asya'nın ortalarında ve kuzeyinde konuşulan öteki dillerde de buna karşılık gelen terimler yer alır: Yakutça *ojun*, Moğolca *böğü*, ve *udagan*, Türkçe-Tatarca *kam* terimleri bunlardan bazılarıdır.<sup>60</sup> Şamanizm kelime olarak Şaman sözcüğünden türemiştir.

Kimilerine göre Türklerin eski inancı olarak kabul edilen Şamanizm; Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların, İç Asya ve Orta Asya'da yaşadıkları bölgelerde milattan önceki yıllardan bu yana uyguladıkları *Şaman* ya da *Kam* olarak isimlendirilen din adamları aracılığı ile gerçekleştirdikleri bir inanç ve uygulamalar bütünüdür.

Şamanizm'in Türk kültürü üzerindeki varlığı çok eski zamanlara dayanmaktadır. Binlerce yıl süren göç sonucu Asya'yı boydan boya kat ederek Anadolu'ya yerleşen Türklerin yaşamlarının birçok alanında Şamanizm'in etkileri varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Türk kavimlerinin kullandığı "Kam"; kâhin, tabip, filozof, âlim anlamına gelmektedir. Kam yeryüzü ve ölümlerin gittiği yer arasında, ölümlülerin sahip olmadığı bir güçle onlara aracılık yapmaktadır.

Mezopotamya ve Sümerlerden 20.000 ile 25.000 yıl öncesine dayanan Şamanlık geleneğinin herhangi bir kurucusu veya kutsal kitabı bulunmamaktadır. Bazı araştırmacılara göre bir dini ifade eden Şamanlığın karşılık geldiği inanç sistemi, gerçekte İslamiyet,

59 Andrzej Rozwadowski, "İlk Çağ Orta Asya Şamanizminin Dinamikleri Ve Taş Sanatı", Çev. Evren Çelik, *Türkler*, III, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 915.

60 Mircea Eliade, *Şamanizm İlk Esirime Teknikleri*, Çev. İsmet Birkan, Ankara 1999, s. 22.

Hıristiyanlık, Budizm gibi bir din değildir. Şamanizm; Tanrılar, ruhlar ve insanlar arasında iletişim sağlayan bir sistemdir.<sup>61</sup>

Orta Asya'da oluşan Şaman inancı göçlerle dünyanın farklı alanlarına yayılarak küçük ya da büyük toplumların inanç sistemi haline dönüşmüştür.

Bazı kaynaklarda Şaman sözcüğü gelecekte haber verme, büyü yapma, ruhlarla ilişki kurma, hastalıkların iyileştirilmesi olarak tanımlanmıştır. Şamanlığın doğaya tapma, doğaüstü ruhlara inanmaya yönelik bir din olduğu da belirtilmiştir. "Doğa dini" olarak adlandırılan şamanlığın felsefesi, doğa olaylarına ve doğaüstü varlıklara bağlanmaktadır. Şamanın görevi doğaüstü gücünü kullanarak ruhlarla veya gözle görülmeyen varlıklarla iletişim kurarak nedeni açıklanamayan olayları tercüme etmektir. Sıradan bir insan olmayan şaman; toplumun inanç ve görüntüler dünyasını düzenler, öteki âlemlerle yaşanan dünya arasında aracı olur ve bunları kendine özgü bir metodla topluma iletir. Şamanın asıl misyonu, toplumu gizli ilimlerle tanıştırmaktır. Bunların yanında şamanın diğer işlevleri de vardır.

1. Hastaları iyileştirmek,
2. Ölen adamın ruhunu öteki dünyaya götürmek,
3. Kısırlığı tedavi etmek,
4. Avın bol olmasını sağlamak,
5. Fal bakarak gelecekte haber vermek,
6. Evi kötü ruhlardan temizlemek,
7. Kurban sunmak ve bazı dinsel törenler düzenlemek,
8. Sığırlara ve atlara zarar veren ruhları kovmak

Sözü edilen işlevler şamanlığın eski Türklerin dini olduğu düşüncesini doğurmuştur. Fakat şamanlık dinle, tıpla, folklorla ilgili olsa da bütün noktalarda onlarla aynı olduğu söylenemez.

---

61 Ahmet Dalkıran, "İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi," *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Konya 2008, Sayı 25, s. 375.

Günümüzde şamanlığın, bir din olmadığı ancak dinsel ve toplumsal işlevleri olan, toplumsal talebe cevap veren ve dini öğretisi olmayan bir sistem olduğu düşünülmektedir.<sup>62</sup> Şamanizm, Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra tasavvuf ve Sufizm’e uyarlanmıştır. Şamanizm geleneklerinin birçoğu İslam inancından gelmiş gibi, yüzyıllar boyunca günümüze kadar devam ettirilmiştir. Kültür, edebiyat ve sanatın birçok alanında şekil değiştirerek temel düşünceyi oluşturmaktadır.

## 3.2. ORTA ASYA TÜRK KÜLTÜRÜNDE İNSAN VE HAYVAN ÜSLÛBUNUN DOĞUŞU VE ÖZELLİKLERİ

### 3.2.1. Hayvan Üslûbu ve Özellikleri

Türk süsleme sanatlarında mitolojik kaynaklı hayvan figürleri “bozkır üslûbu” olarak adlandırılmaktadır. Bu üslup Orta Asya’nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlanmış, Ön Asya’ya ve Orta Avrupa’ya kadar yayılmıştır. Bu üslûbun içine giren eserler Avrupa’nın doğusundan, Asya’nın doğusuna kadar uzanan bozkır kuşağında yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.<sup>63</sup>

Millattan önceki çağlarda, İç Asya’da yaşayan Türklerin sanatı kahramanlıkla ilgiliydi. Hayatları, savaş ve avcılıkla geçen göçebe sanatkârlar, hayvanları yakından tanımış ve ustaca resmetmiştir. Üslupları gerçekçi olmakla beraber, heyecanlı olayları anlatırken şekilleri tabiat dışı görünüşlerle ifade etmişlerdir.<sup>64</sup>

Eski Türkler hayvan figürüne tabu olarak bakmıştır. Her kabilenin kendine ait bir totemi vardı. M.Ö. VII. yüzyıldan sonra belirli bölgelerde kazanmış olduğu şekil ve stil özellikleri birbirinden kolayca ayırt edilebilmekle birlikte, bu tarzın ikonografik kaynağı henüz aydınlanmış değildir.<sup>65</sup>

62 Fuzuli Bayat, *Türk Şaman Metinleri*, Ankara 2004, s. 18-19.

63 Yaşar Çoruhlu, “Erken Devri Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar” *Türk Kültürü Araştırmaları*, Prof. Dr. Muharrem Ergin’e Armağan, Ankara 1991, s. 357.

64 İnci Birol, & Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul 1991, s. 129.

65 Selçuk Mülayim, “Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi”, *Değişimin Tanıkları*, İstanbul 1999, s. 110.

Hayvan Üslûbunun çıkış noktası ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Bu görüşlerden en önemlisi Hayvan Üslûbunun, Türklerin ilk yerleştikleri yerler olarak bilinen, Tanrı Dağları ve Altay Dağlarından, Baykal Gölü çevresine kadar olan bölgede görüldüğüdür. Orta ve İç Asya'da Hayvan Üslûbu'nun ve hayvan tasviri geleneğinin Atlı Göçebe Kültürü'nün doğduğu çağlara kadar geri gittiğini kabul etmek mümkündür. Asya'da bu kültürün M.Ö. III. binde hatta daha erken dönemlerde meydana geldiği ileri sürülmektedir.

Çin sanatında karışımıza çıkan hayvan motiflerinin Asya kökenli olduğu savunulmakla birlikte motiflerin bazılarının Ortaçağ'da Kuzey Avrupa'da da görüldüğü tespit edilmiştir. Stilize edilmiş hayvan motifleri çeşitli formlar üzerinde dekoratif unsur olarak kullanılmıştır. Çin sanatında koşum takımlarında, arabaların madeni kısımlarında Hayvan Üslûbunun uygulandığı görülmektedir. Zamanla bu üslup Çin'den Hindistan'a kadar ilerlemiştir.

Hayvan Üslûbu, Eski ve Ortaçağ boyunca, Britanya adalarından Mezopotamya'ya kadar uzanan bir kuşak üzerinde sık sık kullanıldıldığı gibi, Güneydoğu Asya, Çin ve İskandinav ülkelerinde de önemli örnekler vermiştir. Daha iç bölgelerde Karadeniz'in kuzey kıyıları, Urallar ve Sibirya'daki buluntu merkezlerini oluşturduğu istasyonlar da dikkate alınırsa, yayılma alanlarının tarihsel konumu, bu üslûbun Orta Asya kökenli olabileceği izlenimini vermektedir. Bir veya birkaç merkezde çıkarak, M.Ö. VIII. ve VII. yüzyıldan sonra; kavimler göçü, ticaret veya bazı faktörlerin etkisiyle çevre ülkelere yayılmıştır.<sup>66</sup>

Hayvan Üslûbu göçebe kültürünün hâkim olduğu Orta Asya'dan Çin, Japon, Hint kültürleri, Moğalistan, Doğu Avrupa, Tibet ve Türkistan gibi atlı göçebe kültürünün hâkim olduğu çok geniş topluluklarda görülmüştür. Göçebe topluluklarının ortak özelliği ev yerine çadır kullanmaları ve başta at olmak üzere hayvanların hayatlarında vazgeçilmez yaşam unsuru olmasıdır.

Hayvan Üslûbunun Hun kavimleriyle doğrudan doğruya ilgili olduğu kabul edilmektedir; yalnız şimdiye kadar gelişmiş Hayvan Üslûbunun tarihi çok yeni, yani M.Ö. II. yüzyıla yahut daha sonraya koymaktadır. Fakat B. Karlgren tarafından yapılan yeni araştırmalar, bu üslûbun

<sup>66</sup> Selçuk Mülayim, "Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubunun Doğuşu", *Sanat Tarihi Dergisi VII*, İzmir 1983, s. 163.

M.Ö. 600'lerde doğrudan doğruya bronz sanatına temsil edebilecek kadar gelişmiş olduğunu göstermektedir. Shang devrinden en yeni buluntular, Hayvan Üslûbunun, M.Ö. XIV. yüzyılda tamamen gelişmiş olarak mevcut olduğuna şüphe bırakmamaktadır. Avrupa literatüründe Hayvan Üslûbu “İskit üslûbu” olarak adlandırılmıştır.<sup>67</sup>

Türk sanatının asıl başlangıcı olarak genellikle milattan birkaç yüzyıl öncesine tarihlenen Hun çağı gösterilir. Ama yapılan araştırmalar, son derece gelişmiş formlardaki ünlü kurganlara birdenbire ulaşılmadığını, daha önce bir hazırlık döneminin yaşandığını ortaya koymuştur. Hayvan Üslûbunun ilk örneklerinin de görüldüğü bu hazırlık döneminin başlangıcı M.Ö. VI. bin yıla, bitişiyse M.Ö. 700'lere dayanır.<sup>68</sup>

Hun, Göktürk ve diğer Türk topluluklarında sıkça kullanılan hayvan motifleri, Uygurların devlet kurduğu döneme kadar geçen sürede çeşitli değişiklikler göstermiş. Uygurlar döneminde ise artık eski Türk geleneğinde sürdürülen Hayvan Üslûbundan ayrılmıştır. Eski gelenekte yapılmış örnekler de rastlanmakla birlikte, bu dönemde daha özgün örnekler verilmiştir. Bu farklılaşmanın sebepleri ise, Uygurların yerleşik düzene geçerek, Budizm ve Maniheizm dinini kabul etmiş olmalarıdır. Uygur Sanatı'nda yer alan hayvan tasvirleri zaman zaman da Budist ikonografiyi aksettiriyordu. Sanat eserlerinde hayvan tasviri geleneğini zaten beraberinde getiren Uygurlar kabul ettikleri yeni dinin Budizmle ilgili sembolik manalarla yüklü hayvan tasvirlerini de uygulamakta bir sakınca görmemişlerdir. Bu tasvirlerde bazen Budist sanat geleneği ile eski Türk sanat geleneğinin kaynaşarak yeni bir senteze ulaştığını gözlenir. Budist sanat tarzının etkileri Uygur Türklerine kısmen Hint yoluyla daha ziyade ise Çin sanatından aktarılacak gelmiştir. Bununla birlikte Çin sanatı etkilerinden bahsedilirken Uygurlardan önceki Türk sanatının Çin üzerindeki etkilerini de göz önüne almak gerekir.<sup>69</sup>

Hayvancılıkla geçinen ve göçebe hayatı yaşayan Hunlar Hayvan Üslûbunun en güzel örneklerini vermişlerdir. Gündelik yaşamda hayvanlara olan bağımlılık sanatta da kendini göstermiş, dokumalarda, keçelerde, kılıç, mızrak ve bıçaklarda, at koşum aletlerinde, kupaların

67 Hatice Aksu, *Rumi Motifin Kökeni*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1998, s. 21.

68 Selçuk Mülayim, “İlk İzler”, *Thema Larousse*, İstanbul 1993, s.185.

69 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar*, Türk Kültürü Araştırmaları, Prof.Dr.Muharrem Ergini Armağan, Yıl XXVIII/1-2 (1990), Ankara, .s. 359.

gövde ve kulplarında, çadırlarında kısaca ellerinin değdiği her nesneyi Hayvan Üslûbunun örnekleriyle bezemişlerdir. Batıda gelişen İskit Hayvan Üslûbu ile ortak yönleri görülmekle beraber, Altaylarda Hun sanatı kişisel özelliği ve daha tabiatçı üslûbu ile güney Rusya'dan büyük Çin Seddi'nin bitişiğindeki Ordos'a kadar uzanır. Pazırık ve Noin-Ula gibi önemli merkezleri içine alarak oldukça muntazam üniform bir üslup tarzında yaygınlaşır. Hun sanatçıları yırtıcı hayvanların geyik, antilop, keçi, koyun, inek nadiren deve gibi çift tırnaklı hayvanlara saldırma sahnelerine hiçbir yerde görülmemiş bir tarzda rağbet göstermişler, bıkmadan aynı temaları tekrarlamışlardır.<sup>70</sup>

Göktürklerin sanatında, Hayvan Üslûbunun özelliklerini gösteren taş plastik eserler ve resimler kurganlarda ve açık arazide ele geçmiştir.<sup>71</sup> Göktürk dönemine ait kurganlardan çıkarılan eserlerden, Hayvan Üslûbuna verilen önem anlaşılmaktadır. Göktürlere ait eyer başlarında, av hayvanları, kaplan, geyik, ayı tasvirleri ve insan figürüyle bir arada yer alan kartal figürleri bulunmaktadır. Selenga nehrinin doğu kıyısında Göktürk'lere bağlı olarak yaşayan Uygurlar 745'te Göktürklerin yerine geçerek, Uygur devletini kurmuşlardır. Uygurlar, bugünkü Doğu Türkistan ve çevresinde yer alan bölgede şehirler kurarak yerleşik düzene geçmişler ve böylece şehircilik, mimarlık kavramlarını Türk Sanatına sokmuşlardır. Sorçuk'ta, Hoço'da bulunan sanat eserleri Hayvan Üslûbunun önemli örneklerini vermektedir. Özellikle Hoço'da bulunan bir freskte yer alan atın vücudunun uzatılması ve kuyruğunun düğümlenişiyle Türk geleneklerini yansıtmaktadır.

Bütün Orta Asya'ya yayılan ve bilhassa Türk hâkimiyetlerinde daima kendini gösteren hayvan stili Çin'e kadar da uzanmıştır. Hun devleti, Volga ve Tuna Hunları, Macaristan'da Avarlar, Göktürk Devleti, Karluklar, Karahanlılar Avrasya hayvan stilini devam ettiren Türk devletleridir. İskit, Sarmat hayvan stili etkileri Orta Avrupa'ya kadar yayılmıştır. Roma devri kabartma ve plastiklerinin de kaynağı olmuştur.

---

<sup>70</sup> Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 123-124.

<sup>71</sup> Yaşar Çoruhlu, *Anadolu Selçuklu Taş Tezminatında Orta Asya İle Bağlantılar*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988, s. 47.

Erken dönem Türk Sanatında önemli bir yeri olan Hayvan Üslûbu bazen gerçekçi, bazen de stilize edilmiş olarak verilir. Belirli bir estetik kaygısıyla uygulanan bu üslup, son derece ritmik ve güçlü bir desen tasarımıyla seyirciye iletilir. Hayvan Üslûbuna giren hayvan tasvirlerini farklı tiplere veya kategorilere ayırmak mümkündür. Kısacası bu üslup içerisinde ele alınabilecek eserler arasında ortak özelliklere sahip tasvirlerin bulunduğu eserlerin yanında, Hayvan Üslûbu özelliklerine tam olarak uymayan fakat aynı kültürün ve aynı coğrafyanın ürünü olan hayvan figürlerinin bulunduğu eserler de vardır.<sup>72</sup> Göçebe bir toplumun yaşam tarzını yansıttığından dolayı konuları doğada yer alan yabani hayvanlar ve fantastik yaratıklardır. Geyik, kartal, kurt, at, dağ keçisi, yırtıcı kuşlar, doğan, pars, kaplan, boğa, başlıca konuları arasında yer alır. Tabiatta yer alan hayvanların dışında mitolojik hayvanlar, yarı insan yarı hayvan tasvirler de yer alır. Çift başlı kartal, grifon, simurg, siren, ejderha en sık rastlanan mitolojik konulu figürlerdir. Üslûbun en önemli özelliği her bir figürün canlı, hareketli ve dinamik olarak verilmesidir. Hayvanların hareketlerindeki denge ve uyum desene, kıvrımlı, yuvarlak ve uyumlu hatlar olarak yansımıştır. Hayvan vücudu hareket hissini güçlendirmek amacıyla, uzamış ve kıvrılmış olarak verilir. Hayvanlar bazen tek tek bazen de bir arada tasvir edilmiştir. Bazen de hayvanlar iç içe geçerek, ya da üst üste istiflenerek kompozisyonlar oluşturulmuştur.

Figürlerin simetrik olarak yerleştirildiği hayvan tasvirleri, uzun yıllar boyunca hatta Selçuklu döneminde bile farklı malzemeler üzerinde uygulanmıştır. Bir hayvan tasvirinin, bir başka hayvana ait uzvu ile birleştirildiği örnekler de karşımıza çıkar. İkili ya da çoklu guruplarda bazen sakin ve durağan bir kompozisyon oluşturulurken, çoğunlukla da iki hayvanın mücadele sahnesi en sık rastlanan konudur. Vahşi hayvanların saldırısına uğrayan çift tırnaklı hayvan, büzülmüş acı, çaresiz, tedirgin korkulu ve kimi zaman da öfkeli bir ifade takınmıştır. Saldıran ve saldırıya uğrayan hayvanın psikolojik özellikleri sanat eserine olduğu gibi aktarılır. Saldırıya uğrayan hayvan çoğunlukla ön ayakları üzerine çökmüş olarak ve arkadan gelebilecek herhangi bir saldırıya karşı kendisini koruyabilmek amacıyla, başı düşmana doğru olarak çevrili bulunur.

---

<sup>72</sup> Yaşar Çoruhlu, *Erken Devri Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar*, s. 357.

Boğuşma sahneleri son derece canlı ve hareketlidir. Bu üslup içinde şekillendirilmiş bir kompozisyonu izlemeye çalışan insan gözü, formların hızla kayan çizgilerini ve sürekli değişen hareketlerini yakalamak ister. Bu tür sahnelerin çevresinde oluşan çizgiler ve iç ayrıntılar akışkan bir biçimde birbirine bağlanmış ve böylece tasarımda etkileyici bir bütünlük sağlanmış olur. Bu özellikleri göz önüne aldığımızda, herhangi iki hayvanın mücadele halinde aynı sahneyi paylaşıyor olmaları, o örneği Hayvan Üslûbu çerçevesine sokabilmek için yeterli değildir. Aranılan özellik; animistik mücadelenin özünü şekil yapısına sindirmiş bir mantığın, grafik yapıdaki çizgisel tasarıma hâkim olması, ikili mücadele sahnesindeki dramatik gerilimin biçim ve öz olarak dışa vurmasıdır. Bu duyarlılık görülüyorsa; herhangi iki canlının statik bir konumda mücadele durumu almalarıyla söz konusu üslûbun ortaya çıkması pek mümkün değildir. Hayvan Üslûbu bir konu veya olaydan çok, sahneyi oluşturan figürün yansıttığı bir stil özelliğine bağlı olduğundan tek figürlü sahnelerde bile kendini hissettirir, herhangi bir mücadeleye gerek yoktur. Tek figürlü örneklerde yine bir hareket; koşma veya kaçma eylemi, buna bağlı olarak akışkan bir hız kavramı hayvan formunun bütününe hâkim olur.<sup>73</sup>

Hayvan figürlerinin hareketleri tesadüfi olmaktan çok kendi doğal hareketlerini yansıtır. Geyiğin dizlerini kırarak ileriye fırlayışı, kaplanın çevik hareketi, dağ koyununun duruş şekli tamamen gerçekçi olarak verilmiştir. Bu gerçekçi tasvirler bir nevi Türk sanatında gelenekçi bir gerçekçilik akımının temelini attığını söyleyebiliriz. Tarihi çağlardan önce bir oluşum süreci yaşadığı anlaşılan, M.Ö. VII. yüzyıla doğru ise kendi klasiğine ulaştığı kabul edilen Hayvan Üslûbunda ana tema; birbiriyle boğuşmakta olan iki hayvan veya hayvansı görüntü veren iki fantastik unsurdur. Bazen bilinen hayvan türleri bazen de mitolojik yaratıklar bu kavga taraf olmaktadır. Birisi saldırmakta olan; diğeri ise altta kalan ve kaybetmekte olan iki güç, bu üslûbun ikonografik temel unsurları halinde, bu tür sahnelerin kuruluşunda adeta ön şart olarak yer almaktadırlar. Kazanan taraf kartal, doğan, şahin gibi yırtıcı kuşlar yahut pars, kaplan gibi yırtıcı memelilerden biridir. Bunlardan başka sfenks, grifon, türlü tipler gösteren ejderler veya benzeri hayali yaratıklar sık sık bu konumda yer almaktadırlar. Mücadelede alta düşmüş hayvanlar ise geyik, dağ keçisi veya koyun gibi hayvanlardır. At, deve, köpek gibi evcil

---

73 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, "Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi", Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 113.



hayvanlarla kümes hayvanlarının bu tür sahnelerde yer almaları oldukça seyrek rastlanan bir durumdur.<sup>74</sup>

Hayvan figürlerinin oluşturmuş olduğu kompozisyon yalnız Hayvan Üslûbunun özelliklerini taşımakla kalmaz, aynı zamanda Türklerin yaşayış biçimini, inanç ve mitolojisini de yansıtır. Figürler adeta mitolojik olayların simgeleri olarak düzenlenmekte ve natüralizm ve idealizasyonun en güzel uyumunu bir arada bulundurmaktadır. Hatta bazen idealizasyon abartılarak tabiattan tamamen ayrılan örneklerle de rastlanır. Hayvan mücadele sahnelerindeki ritmik hareketi figürlere yansıtılabilmek amacıyla, hayvanların gövdelerinin üzerinde mutlaka noktalar ve virgüller bulunur. Türk mitolojisinde insan ve hayvanların bir arada ilişkileri çok sık karşılaşılan temadır. Hunların atalarına geyiklerin yol göstermesi, Oğuz Han'ın fiziki yapısının çeşitli hayvan özelliklerine göre tasvir edilmesi, bacaklarının boğaya, kalçalarının kurda, omuzlarının ayıya benzetilmesi ve tüm vücudunun kıl ile kaplı olması gibi tasvirler Hayvan Üslûbunu yansıtır. Bunlara birçok örnek verilebilir.

İç Asya'da birçok uruk, köklerinin belirli bir hayvandan türediğine inanıyordu. Erken dönemlerde özellikle Hunlarda karşılaşılan kurt figürleri çok kere bozkır mensuplarının bellerine taktıkları sarkıntılı kemerler, madenden plaka ve tokalar, at koşum süsleri, kılıç kabzaları ve kamçılar üzerine yapılmış. Bunlar arasında yırtıcı hayvanın bir başka hayvana saldırış sahnesi sık sık tekrarlanmıştır.<sup>75</sup>

Avrupa kaynaklarında ata yapışık kavim olarak isimlendirilen Hunların hayatında, hatta ölümden sonraki hayatlarında atın önemli bir yeri vardır. Ölümden sonra yaşama inanan Hunlar ölümlerini mumyalayarak gerekli eşyaları ve atları ile birlikte gömerlerdi. Kurganlarda yapılan kazılarda ölümlerin yanında atların da olduğu belirlenmiştir. Büyük kurganlarda mumyalanmış olarak sahibinin yanında yatan at, binicisine her iki dünyada yoldaşlık eden tek hayvandır.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Selçuk Mülayim, a.g.e., s. 112.

<sup>75</sup> Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s. 119.

<sup>76</sup> Selçuk Mülayim, "Hun Süvarisi", *Thema Larousse*, İstanbul 1993, s. 190.

Sibirya'nın güney bölümünde yer alan Pazırık bölgesindeki 1 numaralı kurganda 10 kadar mumyalanmış ata rastlanmıştır. Atlar bezeli koşum takımlarıyla cenaze töreni için hazırlanmış gösterişli atlardı. Ahşaptan oyulmuş koşum takımlarının üzerinde, eğri kesim tekniğiyle yapılmış, geyik, dağ keçisi, grifon başları ve kartal motifleri Hayvan Üslûbunun en güzel örneklerini verir. Pazırık kurganından çıkarılan ve Türk düğümüyle dokunan Pazırık halısı grifon, süvari, geyik motifleriyle bezenmiştir. Halının yüzeyi içe doğru küçülen dörtgenlerden oluşmuş olup, her dörtgen farklı motif ile süslenmiştir. En dıştaki bordürde grifon motifleri yer alır. Kalın bordürde yer alan süvarilerin bindikleri atların kuyukları düğümlüdür. Bir sonraki bordürde ise birbirini izleyen geyikler atların ters istikametinde yer alır. Geyiklerin gövdelerinde benekler olup, Hun mitolojisinde kutsal sayılan ren geyikleridir. 1929 yılında Rudenko tarafından açılan 2 numaralı kurganda da atlar, savaş baltasıyla başlarına vurularak kurban edilmiş ve başları doğuya gelecek şekilde sıralar halinde yatırılmışlardır. Buz altında kaldığı için oldukça iyi durumda günümüze ulaşan atlar, kuyukları saç örgüsü şeklinde örülmüş olarak bulunur. Demir ve tunç döküm tekniği ile yapılan at koşum takımlarının içerisinde en önemli yeri, uç bölümlerine yaban kedisi, kaz ve koyun şeklinde biçimler işlenen dört çift ahşap gem alır. Bir diğer önemli buluntu ise, sarı ve kırmızı renklerde boynuz ve deriden yapılan, geyik, kuş ve dağ keçisi başının birleştirilmesiyle meydana gelen at maskesidir. Hun süvarilerinin at koşum takımları içerisinde en önemli yeri teşkil eden gem çubukları çoğunlukla yayvan bir S biçiminde olup, uçları bitki ve hayvan motifleriyle bezelidir. Eyer örtüsü olarak kullanılan keçe yaygıların üstüne, hayvanlar arasındaki mücadele sahnelerini yansıtan değişik renklerde desenler applike edilmiş, ayrıca örtünün yanlardan sarkan uçlarına hayvan figürleri işlenmiştir.<sup>77</sup>

Pazırık kurganında yer alan ve Hayvan Üslûbunun en önemli örneklerinden biri olan bir diğer buluntu ise cesetler üzerindeki dövmelerdir. Bu dövmeler hayvan figürlerinden oluşan desenlerin deri altına işlenmesiyle meydana getirilmiştir. Bir erkek cesedinin sağ kolunda kanatlı bir at, geyik, sfenks, grifon ve yırtıcı hayvanlar, omuzdan sol bileğe kadar yer alır. Sol kolda ise yine yoğun bir şekilde yapılmış geyik, dağ keçisi ve grifon figürleri bulunur.

Kurgandan çıkartılan eyer örtülerinin üzerinde, kaplanın hücumuna uğrayan sığın, vahşi hayvanın pençelerinin ağırlığından ve korkusundan dört ayağının üzerine çökmüş, boynuzları

---

77 Selçuk Mülayim. a.g.e. s.190.

geriden gelecek tehlikeye karşı geriye doğru uzanmış bir şekilde, başı kalkık, uzun kulakları, vücudundaki nokta ve virgüllerle tipik hayvan mücadele sahnesini yansıtır. Hun sanatında, hayvan mücadele sahnelerine ek olarak en sık uygulanan tasvirler fantastik ve hayali yaratıklardır. Özellikle grifon figürleri İç Asya'da çok sık uygulanıyordu. Figürler bazen tek başlarına tasvir edildiği gibi bazen de tabiatın alınan hayvanlar ile birlikte yer alabiliyorlardı. Tabiatçı bir hayvan ile grifon mücadelesi sahnesi Altaylarda, Hun kurganlarında çok sık rastlanan temalardan biridir. Birinci Pazırık kurganından, gün ışığına çıkartılmış bir eyer örtüsü üzerinde; sığının bir kartal griff ile ümitsiz mücadelesi resmedilmiştir. Sığın, ağır ve sakallı başı, gaga burnu, büyük kulakları, tipik yassı ve geniş boynuzu ile inceden inceye işlenmiş ve büyük bir ustalikle ortaya konmuştur. Sağlam vücudu ve kuvvetli arka bacakları, griffin pençelerini sırtına geçirmesi ile yukarıya doğru ters dönmüştür. Sığın vücudunda noktalar, virgüller ve yarı nal biçiminde ajurlar, diğerlerinde olduğu gibi tamamlanmıştır. Aynı tema Noin-Ula'nın işlemeli örtüsünde ve daha sonraları Avrupa'nın merkezine kadar göçler ve akınlar yapan Türk uruklarının eserlerinde karşımıza çıkar.<sup>78</sup>

Pazırık Kurganından çıkartılan, applike tekniğiyle yapılmış keçeler, Hayvan Üslûbunun en güzel örneklerini sergiler. Çoğunlukla ikili mücadele sahnelerinin görüldüğü bu desenlerde bazen grifon, bazen de sfenks görünümündeki fantastik bir hayvan bir dağ keçisine veya koyuna saldırırken tasvir edilmiştir. Hayvanların kanat ve yeleleri, boynuzları stilize edilerek yapılmıştır.

Aynı kurganda parçalar halinde bulunarak birleştirilen başka bir yaygıda gene çok hareketli bir mücadele sahnesi yer alır. Ayakta dövüşen iki figürden soldaki fantastik bir kuştur; güçlü pençeleri ve mahmuzları, açılmış kanatları ve ağaç dalları gibi yayılmış kuyruğuyla bir kartalı andırır. Ama başının üzerinde, geriye doğru uzanan geyik boynuzu gibi kıvrımlar vardır. Çok daha karmaşık olan sağdaki figür, boynuzlu bir sfenks olarak yorumlanabilir. Pars gibi benekli bir postu, kanatları ve geyiğinki gibi çatallı boynuzları olan bu dört ayaklı figürün başı bıyıklı bir erkek portresi şeklinde tasarlanmıştır. Böylece, fantastik bir yaratıkla insan figürünün birleştirilmesiyle ortaya olağanüstü garip bir figür çıkmıştır.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Nejat Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, s. 129.

<sup>79</sup> Selçuk Mülayim, "Pazırık Keçeleri", *Thema Larousse*, İstanbul 1993, s. 193.

Baykal yakınlarında Noyun-Ula kurganlarında bulunan keçe yaygılarında da mücadele sahneleri çok sık işlenen konular arasındadır. Bir grifonun bir ren geyiğine saldırışı, hayvanın can havliyle kaçmaya çalışması, korku ve panik, bağırarak üzere olan ağzı, grifonun uzun kulaklı başını öne doğru uzatarak hayvanı ısırışı tüm canlılığı ile verilmiş. Alma-Ata ve Isık Kul arasında bir kurganda yer alan baştan aşağı altın ile bezenmiş elbise ve başlık Hun hükümdar ailesine ait olup, dönemin giyim ve zenginliği hakkında bilgi vermektedir. Külaha benzer başlığın alt bölümünün önünde, simetrik olarak yerleştirilen boynuzlu ve kanadı bulunan iki at figürü, yanlarındaysa, bağımsız olarak yerleştirilmiş dağ keçileri, parslar ve grifonlar bulunur. Elbisenin ise sağ el parmaklarında bulunan yüzük ve silahlarda küçük kabartma levhalar değişik hayvan figürleriyle bezenmiştir.<sup>80</sup> Tüm bu buluntular Hun sanatında Hayvan Üslûbunun gelişimi açısından oldukça önemlidir.

Hayvan Üslûbu, İslamiyetin kabulünden sonra da bazı değişikliklere uğrayarak devam etmiştir. Sözelimi Zümrüd-ü Anka ve Simurg kuşu ile benzerlik gösteren Huma kuşu İslamiyetten sonra da talih ve cennet kuşu özelliklerini sürdürmüştür. Yine geyik, kartal, ejder gibi hayvanlar ile ilgili inançlar kısmen değişim göstermekle birlikte İslamiyetten sonraki dönemde de kullanılmış motiflerdir.

### 3.2.2. İnsan Figürünün Kaynakları

Tarih boyunca değişik sanat çevrelerinde, insan figürünün ortaya çıkışı ve bunun farklı tarzlarda anlatımı dikkat çekmektedir.<sup>81</sup> İslamiyet'ten önceki dönemlerde, çeşitli sanat eserlerinde görülen insan figürleri, yalnızca insanı göstermek amacıyla ele alınmamış, çeşitli tanrılar, cinler ve ruhlar da insana benzer şekilde tasvir edilmişlerdir. Yani insan figürleri, insanların yaptığı herhangi bir eylemi anlattığı gibi, bazı inançlarla, din ile ilgili unsurları veya burçları temsil etmek gibi bir göreve de sahip olabilmektedir. Bu nedenle “insan figürü” deyimi, insanın fiziki görünüşü ile ilgili özelliklerinin yer aldığı bütün figürlere işaret etmektedir.<sup>82</sup>

80 Selçuk Mülayim. a.g.e. s. 191.

81 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, "Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi", İstanbul 1999.

82 Yaşar Çoruhlu, "Kültigin'in Baş Heykeli'nin İkonografik Bakımdan Tahlili", *MSÜ. Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 1, İstanbul 1991, s. 118.

Orta ve İç Asya'da milattan önceki bin yıllardan itibaren, ana tip olarak birden fazla insan tipi seçilmektedir. Bu insan tiplerinden ilk grubu, Mongoloid denilen tip oluşturur. Bu tip kısa boylu, geniş ve dar ya da yassı yüzlü, basık burunlu az tüylü ve çekik gözlüdür. Diğer bir tip uzun başlı, beyaz tenli, geniş yüzlü olan bu tipten başka bir de İranlılara benzeyen kısa boylu, badem gözlü, iri gaga burunlu, tüylü vücutlu olarak tasvir edilen bir insan tipi söz konusudur.<sup>83</sup>

Hind – Avrupai ve İrani boylar M.Ö. IV. yüzyılda Doğudan gelen Mongoloid'lerle karışarak şimdiki Türk boylarının atalarını oluştururlar.<sup>84</sup> Dördüncü tipi oluşturan “Türk tipi” her ne kadar hep Mongoloid tip ile karıştırılmışsa da ondan özellikle yassı yüz yerine çıkıntılı yüz, köseliğe mütemayil bir vücut yerine kıllı bir beden ve sarı ırk yerine beyaza yakın veya beyaz ırk gibi özelliklerle kesin bir şekilde ayrılır.<sup>85</sup>

Altay dağları ile Sayan dağlarının güney – batı kısımları, Taş devrinin ilk çağlarından beri brakisefal beyaz bir ırk tarafından iskân ediliyordu. Türk ırkının proto tipini teşkil eden bu ırk bir yandan Tanrı dağları bölgesine yayılırken diğer yandan da bugünkü Kazakistan içlerine doğru sızmıştır.<sup>86</sup> “Türk Tipi” olarak kabul edilen bu ırk doğuya ve batıya olan yakınlığı dolayısıyla “Batı Türkü” ve “Doğu Türkü” denilebilecek Europeoid ve İrani tipe yakın bir insan tipi ile Mongoloid tipe yakın bir diğer insan tipinden meydana gelir. Birbirinden çok da farklı olmayan bu iki tip Hun ve Göktürk imparatorluklarının “kültür birleştirici” rolü ile ortaya çıkmıştır.<sup>87</sup>

Hunlar Çinliler tarafından, daha sonraki Türklerde ve Moğollarda gördüğümüz karakteristik esaslarıyla “ Kafaları yuvarlak ve çok iri, yüzleri geniş, elmacık kemikleri çıkık, burun kanatları yayık, oldukça sık bıyıklı, çenede bir tutam kıl hariç tutulursa sakalsız, delinmiş ve halka geçirilmiş uzun kulaklıydılar. Saçları tamamen kesilmiş olup, tam tepelerinde bir perçem saç bulunurdu. Kaşları kalın, gözleri badem gibi, gözbebekleri çok kıızıldı”<sup>88</sup> tasvir edilmişlerdir.

83 Emel Esin, *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, İstanbul 1978

84 Emel Esin, “İslamiyetten Evvel Orta Asya Türk Resim Sanatı”, *Türk Kültürü El Kitabı, İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, cilt: 2, İstanbul 1972, s. 186.

85 Yaşar Çoruhlu, “Kültürün Baş Heykelinin İkonografik Bakımdan Tahlihi”, *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, İstanbul, s. 126.

86 Bahaeddin Ögel, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi* ( Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre ), Ankara 1991, s. 5.

87 Yaşar Çoruhlu, “a.g.m.”, s. 126.

88 Rene Grousset, *Bozkar İmparatorluğu*, çev: M. Reşit Uzmen, İstanbul 1993, s. 39.

Türk tipi bulunduğu coğrafi bölgeye göre etkilenen ve karışarak değişik özellikler kazanan bir ırktır. Bu nedenle Türklerin çok bilinen esmer tenli olanları yanında, buğday tenli sarışın ve yeşil – mavi gözlü olanlarına rastlamakta mümkündür. Sonuç olarak beyaza çok yakın veya beyaz ırk, köse olmayan az kıllı bir vücut, yassı olmayan çıkıntılı bir yüz, çoğu kez orta boy fakat kuvvetli beden, gerçekte çekik olmayan, ama çekik izlenimi veren gözlere sahip insanlar Türk tipini meydana getirmektedir. Türk tipi, sanat tarihinde özellikle Göktürk ve Uygurlardan itibaren belli bir ikonografik şema meydana getirmiştir.<sup>89</sup>

Hun devrinin en önemli kurganları arasında ilk sırayı alan Pazırık kurganlarından V numaralı Pazırık kurganından çıkarılmış keçe düz yaygı üzerindeki kompozisyonda Tanrıça önünde atının üzerinde oturan asilzade görülüyor.<sup>90</sup> Dönemin figür anlayışını yansıtan örnekler arasında aynı kurgandan çıkan tören yapan soylu kadınları gösteren kilim parçası<sup>91</sup> ile üzerinde yaya ve süvari figürlerinin görüldüğü ünlü Pazırık halısı<sup>92</sup> yer almaktadır. Hun dönemine ait Noın – Ula kurganlarından ( M.Ö II. – I. Yüzyıl) altıncı kurganda bulunan bir işlemede atlarıyla Hun süvarileri canlandırılmaktadır.<sup>93</sup> 25 numaralı mezardan çıkarılan yün işleme örtüde Avrupalı tipe yakın hatlarla tasvir edilmiş bir Hsiung – nu( Hun) Türkünün portresi görülmektedir.<sup>94</sup>

Hunların teşkil ettiği büyük siyasi birlik neticesinde geniş alanlarda kurulan ilk kültür ve sanat birliğinden sonra, Göktürk devrinde meydana getirilen yeni Bozkır İmparatorluğu ( M.S 552 – 745/753 ) ikinci kez çok geniş bir coğrafi bölgede kültür ve sanat birliği meydana getirmiştir.<sup>95</sup>

Miladi VI. yüzyılda Göktürk kağanı Mukan mavi gözlü ve uzun, kırmızı yüzlü bir Europeoid olarak tasvir edilmiştir. Fakat Çinlilerle karışma neticesinde olsa gerek Miladi VIII. yüzyılda Bilge Kağan'ın veya Göktürk sülalesine mensup başka birinin tasviri ve özellikle Kültigin Mongoloid yüz tipine sahip olarak görülür.<sup>96</sup> Daha sonraları “ay yüzlü” olarak

89 Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul 1998, s. 14.

90 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul 1998, s. 59, R. 2. ; Yaşar Çoruhlu, “Hun Sanatı”, *Türkler*, IV, Ankara 2002, s. 68.

91 Yaşar Çoruhlu, “Hun Sanatı”, *Türkler*, IV, Ankara, 2002, s. 69.

92 Nejat Diyarbakırlı, “Pazırık Halısı”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, sayı: 32, İstanbul 1984, s. 1 -8. ; E. Fuat Tekçe, *Pazırık: Altaylardan Bir Halının Öyküsü*, Ankara 1993. ; S. I. Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia, The Pazyryk Burials of Iron Age Horsemen*, İngilizceye çeviren M. W. Thompson, Londra 1970.

93 Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı I – II*, İstanbul 1984, s. 5.

94 Nejat Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s. 62.

95 Yaşar Çoruhlu, “Göktürk Sanatı”, *Türkler*, IV, Ankara 2002, s. 91.

96 Emel Esin, “İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş”, *Türk Kültürü El Kitabı*, II, İstanbul 1978, s. 106.

tanımlanan bu yüz tipinde, geniş yüzde, gözler, kaşlar, burun ve ağız bir hayli küçültülmüş çizgi ve noktalar halinde gösterilmekte, yüzün üst kısmında, uçları birbirine yaklaşan iki yatay çizgi kaşları işaretlemektedir. Hemen bunun altında gözler; çok küçük iki nokta veya basık iki üçgen ya da iki paralel çizgi halinde yer alır. Adeta iki paralel çentik halinde belirtilen gözler bazen badem biçiminde verilir. Burun, tek veya iki düşey çizgi halinde kaşlar arasından başlar, ince yapılı olarak ağza kadar yaklaşır. Ağız iki küçük paralel çizgi veya bir noktacıktan ibarettir. Dolgun çene bazen küçük bir çıkıntı halinde, bazen de baş kütesinden ayrılmayan bir belirsizlik içindedir.<sup>97</sup>

Göktürk döneminde genel olarak saçlar kalın bir örgü halinde toplanmış veya kulakların üstündeki ve şakaklardaki saçlar tıraş edilmiş, geriye kalan saçlar başın tepesinde toplanmıştır.<sup>98</sup> Hükümdarlar ise saçlarını örmeden bırakmışlardır.<sup>99</sup>

Göktürkler döneminde insan tasvirleri kaya resimlerinde, heykelerde, çok yaygın olarak görülen balballarda, kabartmalarda ve keramik<sup>100</sup> eserler üzerinde karşımıza çıkarak zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Türk tarihine damgasını vuran devletlerden biri olan Göktürkler döneminde Türk ikonografisinin özelliklerini taşıyan heykellerle karşılaşmaktayız. Bu dönemde heykel sanatı alanında önemli bir gelişme görülmektedir.

Geniş Göktürk coğrafyasında pek çok sayıda, genel olarak taş baba ve taş nine denilen heykeller bulunmaktadır. Bu heykellerin çoğu vasıfsız taşlardan yapılmıştır. Heykeller arasında genel ikonografik bir birlik bulunmakla birlikte bazı yöresel farklar da vardır. Ayrıca anısına dikildiği değerli kişinin bazı kendine özgü özelliklerini yansıtmak için bir çeşit portre anlayışının geliştiği düşünülebilir.<sup>101</sup>

97 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı", *Antalya 3. Selçuklu Semineri (10 – 11 Şubat 1989) Bildirileri*, İstanbul 1989, s. 92.; *Değişimin Tanıkları*, "Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi", İstanbul 1999, s. 134 – 135.

98 Dmitriy D. Vasilyev, "Güney Sibiry'a'da Göktürk Taş Heykellerinde Saç, Bıyık ve Sakal Şekilleri", *Saç kitabı*, Editör: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul 2004, s. 54.

99 Mihail Gorelik, "Moğol Öncesi Dönemde Türklerin Saç Şekilleri", *Saç kitabı*, Editör: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul 2004, s. 58.

100 Yaşar Çoruhlu, *Göktürk Devri Keramik Sanatı Üzerine Bir Deneme*, Kayseri 2002, s. 299 – 319.

101 Yaşar Çoruhlu, "Göktürk Sanatı", *Türkler*, C. IV., Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s. 96 – 97.

Göktürk Devri heykellerinin en önemli örnekleri arasında Kültigin (732) , Bilge Kağan (735) ve Tonyukuk (725) gibi mezar külliyelerinden çıkan eserler sayılabilir. En ünlü örneklerden birisi de Kültigin'e ait olduğu sanılan kaftanlı ve oturur durumdaki bir heykel gövdesi ve buna ait olduğu kabul edilen alt kısmı kırık ve yukarısına darbe almış taş heykeldir.<sup>102</sup> Baş heykelinin yüz tipi daha sonraları ay yüzlü deyiimiyle şemalaşmış ikonografik özellikleri yansıtmaktadır.

Göktürk çağında Güney Sibirya'da Aşağı Yenisey kıyılarında yaşayan Kırgızlar da çoğunlukla yeşil – mavi gözlü ve kırmızı saçlı olarak tanıtılır.<sup>103</sup> Kırgızların eyer kaşı gibi kullanılan eşyaları ile kaya resimleri üzerinde de Göktürk dönemi eserlerine paralel olarak insan figürlü kompozisyonlar görülür.

Le Cog ve Grünwedel, Orta Asya portre ressamlığının merkezi Orhon kıyıları olmak üzere 744 yılında devlet kuran Uygurlar devrinde başladığını kaydederler. Uygur Sanatı resimlerinde figürler Türklere öz olan üslup da birer canlı fert olarak tasvir edilmiştir. Ay yüzlü badem gözlü olarak tanımlanan İslamiyet'ten sonra da etkili olacak Uygur tipleri dikkati çekmektedir.<sup>104</sup>

Bu yüz tipine “ay yüzlü” denilmesi anlamsız değildir. “Ay yüzlü” terimine eski metinlerde rastlanmaktadır. Şinasi Tekin, Uygurca “Altun Yaruk”un 20. bölümü ile ilgili çalışmasında, Sanskritçe'deki “soma” kelimesinin manalarından birisinin “ay, ay gibi güzel” olduğunu ve Moğolca'daki güzellik kelimesinin de buradan gelmiş olabileceğini belirtmektedir. Bu noktadan hareketle Budizmi kabul eden Uygurlar vasıtasıyla, Türklerin de “soma” kelimesinin bu anlamından haberdar olmaları gerekir. “Ay yüzlü” deyiminin ifade ettiği anlamın Uygurlarda yerleşmesinde Manihaizm'deki “güneş ve ay tanrısı” ile bir tutulan Uygur hükümdarlarının “kün ay tengride gut ülüg bulmuş...” ( güneş ve ay tanrısında ikbal ve taht bulmuş) şeklinde anılmasının da etkisi olabilir. Hatta belki bu hususun Uygurlardan önce devlet kurmuş olan Türk topluluklarındaki ay ve güneş kültü ile de ilgisi vardır. Bilindiği gibi Altaylılarda güneş ana, ay

102 Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, İstanbul 1997, s. 98.

103 Emel Esin, “İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve Islama Giriş”, *Türk Kültürü El Kitabı, Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar*, 1/b-II, İstanbul 1978, s. 105 – 106.

104 Emel Esin, “Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk Sanatı ( Doğu Türkistan ve Kansu'da )”, *Türk Kültürü El Kitabı İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, II, İstanbul 1972, s. 382.



ise atadır. Altay yaradılış destanları ile ilgili olarak, ilk yaratılan erkeğin “Ay Atam” ve ilk yaratılan kadınında “Ay – va” ( ay yüzlü) adını aldığı şeklinde, İslamiyet’ten sonraya ait bir rivayet bu konuyu desteklemektedir.<sup>105</sup>

Uygur sanatında alın perçemi ve zülüfler bu yüz tasvir şeklinin elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Uygur sanatı kapsamına giren resim ve heykelerde proto – Türk veya Hunlardan bu yana karşımıza çıkan bütün saç şekilleri görülebilmektedir.<sup>106</sup> Uygur sanatında yer alan figürlerin birçoğunun başında hâle görülür. Genel anlamıyla dini hüviyeti olan önemli şahısların, çok tanrılı dinlere sahip toplumlarda tanrıların, ayrıca hükümdarların ve kahramanların başları ile vücutlarının etrafını çeviren hâleler, Orta Asya’da geniş anlamlara sahip kozmolojik ve mitolojik tasavvurlar içinde yer almakta, onlarla bütünleşmektedir.<sup>107</sup>

Uygurlar döneminde, tapınakların duvar yüzeylerindeki fresklerden kumaş, ahşap, metal ve kitap resmi olmak üzere birçok alanda insan figürlü tasvirler yer alır. Uygur devri resimleri eski Türk geleneklerinin izlerinin devam ettiği, Maniheizm ve daha yaygın bir şekilde yerleşen Budizm’in ikonografisinin yansıdığı bir sentezin ürünüdür. Ancak yine de Uygur resim sanatının genel ifadesinin daha çok İç Asya Türk sanatının etkisiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir.<sup>108</sup>

Tapınakların veya değişik malzemeler üzerinde yer alan resimlerde çeşitli konular yer alır ve bu konular arasında ilk sırayı dini sahneler almaktadır. Uygur resim sanatında görülen lokapala (alp – mabud ) tasvirleri de eski Türklerdeki Alplik kavramına dayanmaktadır.<sup>109</sup>

Günlük yaşantıyla ilgili sahneler, çeşitli destan ve efsaneler, din adamları, süvariler, prens ve prenseslerde Uygur resimlerinin konu repertuarı içinde yer alır. İslamiyet’ten önceki Türk Sanatında Hunlar, Göktürkler, Kırgızlar ve Uygurlar dışında bu devletlerin sınırları dışındaki

105 Yaşar Çoruhlu, “Kültügin’in Baş Heykeli’nin İkonografik Bakımdan Tablili”, *Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Mimar Sinan Yayınları, İstanbul 1991, s. 119-127.

106 Yaşar Çoruhlu, “Uygur Sanatında Saçın İkonografik Tertibi”, *Saç kitabı*, Haz. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul 2004, s. 66.

107 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatı’nda Hâle”, IX. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1995, s. 577.

108 Yaşar Çoruhlu, a.g.e. , s. 115.

109 Emel Esin, “Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü, Buddhist ve Manihai Türk Sanatının Türkistan’daki eserlerinde Alp Şahsiyeti”, *Türk Kültürü*, sayı: 70, Ankara 1968, s. 775– 803.

Avrupa Hunları, Avarlar, Hazarlar, Tuna Bulgarları, Peçeneklerin eserlerinde de insan figürü en önemli konulardan birini oluşturur.<sup>110</sup>

Avrupa Hunlarının, Europeoidler ile karışık Mongoloidler olduğu kabul edilmektedir. Tuna'daki Türk proto – Bulgar'ların göç yolları üzerinde yer alan Marcianopol'de bulunan kubbeli otağ modelinin üstüne çizilmiş insan başı, hafif mongoloid hususiyetleri ve sivri sakalı ile Kudirge ( Altay ) petroglifleri ve diğer İç Asya Türk eserlerinde görülen başları hatırlatır.<sup>111</sup>

## **4. TÜRKLERİN İSLAMİYETİ KABULÜ ve SONRASINDA MÜSLÜMAN TÜRKLERDE ŞAMANİZMİN İZLERİ**

### **4.1. ŞAMAN TÜRKLERİN İSLAMİYET'İ KABUL ETMESİ**

İslam orduları Türklerle ilk defa Kafkasya üzerinden Hazarlarla, Horasan üzerinden Sasanilerle veya Göktürlere bağlı Badgis, Tohoristan ve Dihistan beylikleriyle temasa geçmişlerdir. Badgis'te Nizak Tarhan, Tohoristan'da Karluk yabgusu, Dihistan'da Sul – Türk hâkimdi. O devirde İran-Turan sınırını teşkil eden bu bölgede Arap hâkimiyeti ancak Kuteybe b. Müslim'in emirliği zamanında yerleşebilmiştir. İran-Turan sınırında bulunan bu beyliklerdeki ahalinin çoğunluğunu Mazdaistler ve Budistler teşkil etmektedir. Dihistan beyi Sul-Türk'ün de Ateşperest olduğu, sonra İslam dinine girdiği kaynaklarda belirtilmiştir. Badgis beyi Nizak Tarhan'ın yeğenlerinden biri Müslüman ismi olan Osman adını taşıyordu. Nizak Tarhan ve yeğenlerinin 709 yılında Kuteybe'nin emriyle öldürülmeleri dini düşünce ile değil, siyaset icabı olmuştur. Nizak Tarhan'ın yaklaşık 50 yıl kadar Araplarla münasebette bulunması Müslüman olduğunu düşündürmektedir.<sup>112</sup>

Müslüman medeniyetinin hudut vilayetlerinden biri Harizm'dir. Üç tarafı bozkırlarla çevrili olan Harizm göçebe kavimlerle geniş ölçüde ticaret yapıyordu. Hazar memleketinde ve

110 Bahaeddin Ögel, *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 95 – 108. ;

111 Emel Esin, *İslamiyettten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*, s. 78- 81.

112 Abdülkadir İnan, "Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar", Ankara 2000, s. 204.

özellikle İdil ağzında ki İtil şehrinde kalabalık sayıda Müslüman tüccarlar bulunuyordu.<sup>113</sup> Hazar denizi ile Karadeniz arasındaki bozkırları dolduran Türk boylarının hepsi Şamanist idi. Bu Türkler Gök Türk kültürü tesiri altında bulunuyorlardı. Kafkasya üzerinden gelen İslam orduları bu sahada Hazarlarla temasa geçmiştir. Emevi Mervan b. Muhammed kumandasındaki İslam ordusu 80 yıldan beri sürüp giden Hazar hâkimiyetini 737 yılında kırarak, Hazar Hakanı'nı barış istemeye mecbur kılmıştır. Hakanın İslamiyet'i kabul etmesi şartı ile barış yapılmıştır. Fakat Hazarlar arasında Müslümanlık yerleşmemiş, VIII. yüzyılın sonlarına doğru Hazar Hakanlığı Yahudiliği kabul ederek, Etil şehrindeki Caminin minaresini yıktırıp müezzinlerini öldürmüştür. Ancak Hazar ordusu Müslümanlardan ibaret olduğu için Müslümanlara karşı fazla baskı yapamamıştır. Böylece İslamiyet ışığı Kafkas dağlarını aşarak Hazar-Kıpçak bozkırlarına kadar uzanmıştır. Bununla beraber İslam dini bu sahada Kafkasya üzerinden değil, Harezmi yoluyla yayılmaya başlamış ancak Özbek Han zamanında yerleşebilmiştir.<sup>114</sup>

751 de Müslümanları Orta Asya'dan kovmak için gelen Çin ordusu ile İslam ordusu Talas'ta savaşmışlardır. Bu savaşta Türkler Müslümanların tarafında savaşmış ve savaş sonunda Müslümanlığı seçmişlerdir. Bu yakınlaşma gittikçe ileri bir boyut kazanarak IX. Yüzyıldan itibaren Abbasi sarayı ve ordusunda Türk askerler görünmeye başlamıştır.<sup>115</sup>

Hazar Hakanlığı Yahudiliği kabul ederken Bulgarlar İslam dinini kabul etmiştir. Bu yeni Müslüman devlet Altaylardan Karadeniz'e uzanan Bozkırı dolduran Şamanist Türk boyları ile kuzeydeki Şamanist Fin – Ogur ulusları arasında bir ada durumunda bulunuyordu. İslam nüfuzunun sınırları Hazar Denizinin batısında Kafkasya'da, Hazar denizinin doğusunda ise Üstyurt bozkırı ile Sırderya boyuna kadar uzanıyordu. Üstyurt'un Kuzey bölgesini ve aşağı Sırderya boylarını kalabalık Şamanist Oğuz boyları, Yedisu ülkesini de Şamanist Türgeş ve Karluklar idare ediyorlardı.

113 V.V Barthold, *Orta Asya Türk Tarihi Hakkında Dersler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara – 1975, s. 76.

114 Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, TTK, Ankara 2000, s. 204.

115 Mehmet Dikici, *Türkler de İnançlar ve Din*, Ankara 2005, s. 419

Bulgar hanlığında İslamiyet yerleştikten sonra kalabalık Oğuz boyları ve başka Şamanist boylar iki İslam devleti olan Samaniler ile Bulgarlar arasında kalmıştır. Bu tarihten itibaren Karluk, Oğuz ve başka Türkler arasında İslam dini süratle yayılmaya başlamıştır. İbn Fadlan'ın 922 yılında gördüğü Şamanist Oğuzların büyük kısmı yarım asır içinde İslamiyet'i kabul etmiştir.

İbn Fadlan'ın seyahatinden 25–30 yıl sonra İslam yurdu dışında Karahanlılar devleti ilk Müslüman Türk devleti olarak meydana çıkmıştır. İlk Müslüman Türk hakanı Satuk Buğra Han olmuştur. Türklerin hepsi aynı tarihte Müslümanlığı kabul etmemiştir. Oğuzların İslamlaşması iki asır, Kıpçak bozkırlarının İslamlaşması X. Yüzyılın başlarından XIV. Yüzyılın başlarına kadar sürmüştür. Böylece bir müddet önce Müslüman olmuş uluslara sonradan Müslüman olan Şamanistlerin katılması Şamanizm unsurlarının canlanmasına sebep olmuştur. Hicretin İlk yüzyılında İslamlaşan Maverâün –nehir ve Horasan Müslümanlarında bile birçok Şamanist geleneklere rastlamak mümkündür.

Müslüman Türklerde Altay Şamanlığının izleri yüzyıllar boyunca unutulmamıştır. X. Yüzyıl başlarında ve XI. Yüzyılının ilk yarısında tamamiyle Müslüman olarak Horasan'a geçen Selçuk Oğuzları, Dede Korkut hikâyelerinden anlaşıldığına göre, XV. Yüzyılda birçok Şamanizm geleneklerini muhafaza etmişlerdir. Oğuzların torunları olan bugünkü Anadolu Türklerinde de eski inanç ve göreneklerin derin izine rastlanmaktadır.<sup>116</sup>

## 4.2. MÜSLÜMAN TÜRKLERDE ŞAMANİZM'İN İZLERİ

İslam dinini kabul etmiş olan Türkler ve diğer kavimler eski dinlerinden kalan birçok inanç, gelenek ve ayinleri yeni dinlerine katmışlardır. Şamanizm geleneklerinin birçoğu İslam inancından gelmiş gibi, yüzyıllar boyunca sürüp gelmektedir.<sup>117</sup> İslamiyet'ten önceki kültürün temel taşlarını oluşturan Şamanlık, bir sistem gibi Türklerde, özellikle Altay-Sayan ve Sibirya Türklerinde yaygın olmuş ve daha çok gelişmiştir. Özellikle Sibirya olarak betimlenen bölgede

116 Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, TTK, Ankara 2000, s. 204,207.

117 Abdülkadir İnan, a.g.e., s.204.

Türk Şamanlığı ile beraber diğer Şamanlık olguları da mevcut olmuş ve zamanla bu sistemler arasında güçlü bir etkileşim yaşanmıştır.<sup>118</sup>

Türklerin batıdaki Müslüman ülkelere doğru göçü X. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar sürmüştür. İslamlaşma süreci yüzlerce yıl sürdüğü için, Şamanizm etkileri aynı şekilde yenilerek Türk kültüründeki etkisi hiçbir zaman tam olarak kaybolmamıştır. Bu yüzden XIII. yüzyılda Harzemşah sarayında bazı geleneksel Eski Türk büyülerinin varlığına rastlıyoruz. Irak, Azerbaycan, Anadolu ve hatta Altın Ordu'nun birkaç merkezine yayılmış olan eski adıyla Ahmediyye güncel adıyla Rifaiyye tarikatının dinsel törenlerinin, Moğol Şamanizm'i gibi diğer dış oluşumlardan etkilendiği görülmüştür. Yesevilik tarikatı, XII. yüzyılda aslen Yesi'li olan ve Ahmed Yesevi olarak tanınan bir Türk tarafından kurulmuş olup yüzyıllar boyunca Türk kabilelerinin arasında varlığını sürdürmüştür ve Kuzey Seyhun civarında yaşayan göçebe Türk kabilelerinin Müslümanlaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Peçesiz kadınların Ahmet Yesevi'nin zikir ayinlerinde erkeklerle saf tutmalarının Horasan ve Transoxian sufilerinin ve ulemaların hararetli protestolarına neden olduğu söylenir.<sup>119</sup>

İslamiyet'in kabulünden sonra da kadınların erkeklerle beraber halk toplantılarına katılmaları, geçmişteki Türk toplum yapısının devam ettirildiğini göstermektedir. Bu gelenek, halen göçebe hayatını sürdüren Türklerde korunmuştur. Peçe kullanımıysa İslamiyet'in kabulünden hemen sonra, doğal olarak İslami kuralların daha fazla kendisini hissettirdiği şehir ve kasabalarda yaygınlaşmıştır. Türk sufizmin ilk dönemi üzerine bilgilerimiz arttıkça, bunun üzerindeki Şamanizm'in izleri daha net gözlenebiliyor. Örneğin günümüzde Anadolu'da hala rastlanan ve Orta Asya efsanelerinde sıkça belirtilen kutsal ağaçlar bunlardan biridir.<sup>120</sup>

Mehmet Eröz Orta Asya Kültürü ile İslamiyet'in tanışmasından sonra ortaya çıkan durumu şöyle anlatıyor, “göçebe Türkler eski dinlerinde olduğu gibi şimdi de kadın erkek bir arada bulunuyor ve ayinlerini büyük bir vecd ve heyecan içinde, müzik raks ve sema ile yapıyorlardı. Bu durumu çok iyi bilen Yesevilik Orta Asya kavimlerinde yayılma başarısı gösterdi. Yani

118 Fuzuli Bayat, *Anahatlarıyla Türk Şamanlığı*, Ötüken, İstanbul. 2006, s. 26.

119 Fuat Köprülü, *İnfluence Du, Chamanisme Turco Mongol Sur Les Ordres Mystiques Musulmans*, TDV, İstanbul 1929, s. 16.

120 Fuat Köprülü, *İnfluence Du, Chamanisme Turco Mongol Sur Les Ordres Mystiques Musulmans*, TDV, İstanbul 1929, s. 15.

Mehmet Eröz 'e göre Anadolu da karşımıza çıkan Alevilik ve Bektaşilik 'in kaynağı Eski Türk dini olan Şamanizm'dir.<sup>121</sup>

Her kam kendisinin özel bir ruhu veya ruhları olduğuna inanır. Altaylı kamlar bu özel ruha töz, Yakut oyun'ları emeget, Türkistan ve Kırgız Baskıları arvak derler. Töz, emeget ve arvak ataların yahut büyük Şamanlardan birinin koruyucu ruhudur. Yakutların "ije kil" dedikleri izahı güç bir konudur. İje kil, şamanın herhangi bir hayvanda tecessüm ettiği canlıdır.

Şaman kendi canının bir hayvanda, kurtta, ayıda tecessüm ettiğine inanır. İje kil 'i kurt ve ayı olan şamana "böröölöh eseleh oyun" denir. Bu hayvanın hayatı ile şamanın hayatı birbirine bağlıdır. İje kil ölürse şamanda ölür. Kırgız –Kazakların inancına göre yalnız baskıların değil büyük adamlarında arvak'ı bulunur.<sup>122</sup>

Şamanizm inançlarından olan bu ije kil ve arvak hikâyesinin İslam meşayiklerinin menkıbelerine de muhtelif şekillerde girmiş olduğunu görüyoruz. XII. Yüzyıl Orta Asya şeyhlerinden meşhur Hekim Ata menkıbelerini toplayan bir eserde Seyit Ata hakkında şöyle bir menkıbe vardır. Seyit Ata ölürken "ben öldükten sonra tabutumu bir arabaya koyup hayvanın başını boş bırakınız, kendiniz evlerinize gidip rahat oturunuz!" diye vasiyet etmiş. Dediği gibi yapmışlar, Gece yarısı müthiş bir gürültü kopmuş. Görmüşler ki Seyit Ata'nın tabutu mezarının yanında duruyor. Gürültünün sebebi o imiş Kâbe'den birçok ruh gelip Seyit Ata'nın ölüsünü Mekke'ye götürmek istemişler. Bakırhan beldesinin yerli ruhları ise ölüyü vermek istememişler ve savaşa tutuşmuşlar. Kâbe ruhları yenilerek kaçmışlar.<sup>123</sup>

Bu menkıbede ruhlarm, tıpkı Şamanizm'de olduğu gibi kavga ettikleri anlatılır. Anadolu Türkmen dervişlerinden Orhan Gazi'nin çağdaşı geyikli Baba'nın geyiklerle beraber yürüdüğü ve geyiklere bindiği, "Bektaş Veli'nin şahin kıyafetine girerek uçup gitmesi", "Karaca Ahmet Ağaoğlu Hacı Doğrul'un doğan kuşu suretine girmek istemesi, güvercin suretine giren Sultan

121 Mehmet Eröz, *Eski Türk Dini(Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik Bektaşilik*, İstanbul 1992, s.10; Cemal Şener, *Şamanizm, Türklerin İslamiyet'ten önceki Dini*, Ant yayınları, İstanbul 2000, s. 91.

122 Abdülkadir İnan, *Tarihte ve bugün Şamanizm, Materyaller ve araştırmalar*, TTK, Ankara 2000, s. 81.

123 Abdülkadir İnan, a.g.e. s. 82,83.

hacim'i yakalamak istemesi" gibi efsanelerin hepsi arvak ve ije kil menşeli Şamanizm unsurlarıdır. Geyikli Baba'nın binerek gezmesi hakkındaki menkıbe Altaylı kamların okudukları dualarda "bindiğim hayvan geyik-sığın" sözlerini çağrıştırmaktadır.<sup>124</sup>

### 4.3. TASAVVUF ANLAYIŞI VE TÜRK İSLAM KÜLTÜRÜNE ETKİLERİ

XII. – XIII. yüzyıllar Anadolu'da Türkleşme ve İslamlaşmanın gerçekleştiği dönemlerdir. Anadolu'nun Türk ve İslam yurdu haline gelmesinde pek çok etken vardır. Bunlardan biri de tasavvuf ve tasavvufi zümrelerdir. Ahmed Yesevî, Mevlana, Hacı Bektâş-ı Veli ve Yunus Emre gibi sufiler Anadolu insanına rehberlik etmişlerdir. Yeseviyye, Mevleviyye, Kübreviyye, Sühreverdiyye ve Rufâiyye gibi tarikatlar ise zaviyeleri ile Anadolu'nun yapılanmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Zaviyeler Anadolu insanının sıkıntılı anlarında sığındığı yerler olmuştur. Toprağın işlenmesinde, sanat dallarının gelişmesinde, sosyal barışın sağlanmasında, dinî eğitimin verilmesinde önemli roller üstlenmişlerdir.

XI.- XIII. yüzyıllar, tasavvuf tarihinin en önemli dönemleri olarak değerlendirilir. Bu yüzyıllar, daha sonraki asırların tasavvuf düşüncesini büyük çapta etkisi altında bulunduran Kâdiriyye, Rifâiyye, Mevleviyye, Ekberiyeye ve Kübreviyye gibi İslâm dünyasının önemli tarikat zümrelerinin kulduğu ve kurucularının yaşadıkları dönemdir. Özellikle tarikatlara ait tasavvufî fikir, âdâb ve erkân bu dönemler içinde doğup gelişmiştir. Böylesi bir yapılanmanın zirvede bulunduğu bu dönemden sonra, tasavvuf düşüncesi yeni hamleler gerçekleştirememiş ve gelişme sağlayamamıştır.

Anadolu Selçuklu Devletinin kurulması, Anadolu'da siyâsî ve sosyal hayatın sağlam bir zemine oturmasına yol açmıştır. Anadolu Selçuklu devleti, bölgeyi Türkler için yeni vatan ilan etmiş ve burayı kültür coğrafyası konumuna büründürmüştür. . Türkler, Anadolu'yu fethettikten sonra çok çeşitli oluşumlara zemin hazırlamış, değişik müesseseler inşa etmişlerdir. Bu müesseselerin en önemlileri cami, medrese, tekke, zaviye, kervansaray, hastane, hamam, türbe, suyolu ve askerî gayeyle yapılan ribatlardır. İşte bu tür geniş amaçlı kuruluşlarla, Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması hızlanmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin sıkıntılı ve buhranlı

124 Abdülkadir İnan, a.g.e. s.83.

dönemlerinde, özellikle tekke ve zaviyeler insanların en önemli sığınak yeri olmuş ve insanlar teselliye buralarda aramaya koyulmuşlardır. XI. yüzyılın sonlarından itibaren göçebe Türkmen kabileleri Türkistan ve Horasan yöresinden gelerek Anadolu'ya yerleşmişler. Harezm, Horasan ve Azerbaycan üzerinden batı istikametinde Anadolu'ya kitleler hâlinde göç eden zümreler arasında çok sayıda mutasavvıf, âlim ve sanatkâr yer almıştır.<sup>125</sup>

Bu kültür transferi ile XIII. yüzyıl Anadolu kültürü yeni bir oluşum safhasına girmiştir. Göçebe Türkmen kabileleri Anadolu topraklarına yayılırken, aynı tarihlerde stratejik önemi bulunan bazı noktalara tekkesini kurup doğru yolu göstermeye koyulan şeyh ve dervişler de Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlar.<sup>126</sup> Onların olumlu katkıları sonucu, bir yandan Anadolu'da Türk devleti sağlam temellere oturtulurken diğer yandan İslâm'ın yayılması, milli birlik ve bütünlüğün korunması gerçekleştirilmiştir. Şehir ve kasabalara yerleşen tarikat zümreleri, yönetici ve halk kitleleri ile yakın temas kurmuştur. Tarikat zümreleri gibi medrese ve diğer sosyal müesseselerin de daha çok şehirlerde yoğunlaşması, şehir halklarının göçebe ve köy halklarına oranla daha yüksek dinî kültüre sahip bulunması sonucunu doğurmuştur. Şehir merkezlerinden uzak yerlerde ikamet eden ve dinî bilgileri oldukça zayıf, ancak kültür ve geleneklerine bağlı Türkmenler ise kendilerinden olan şeyh ve dervişleri örnek almışlardır.

Selçuklu Devleti, Alaaddin Keykubat (616/1219)'tan sonra, dağılmaya yüz tutmuş, saltanat kavgaları, Moğol istilası, komşu devletlerle yapılan savaşlar halkı tedirgin etmiş, huzur ve refaktan mahrum olan halk, uhrevî hayatı kazanmak arzusuyla tekke ve şeyhlere yönelmiştir.

I. İzzeddin Keykubâd, kendi döneminde önemli nüfuza sahip olan Mevleviyye, Kübreviyye, Sühreverdiyye tarikatlarının şeyhlerine zaviye inşa ettirip, buralarda vakıflar temin etmiştir. Selçuklu hükümdarları sûfilere karşı samimi bir tutum sergileyip fethettikleri bölgelerde onlar için tekkeler inşa etmişlerdir.

Anadolu ve Rumeli'de kurulan zaviyelerin pek çoğu, terk edilmiş köylerde, derbent mahallerinde yahut devletin lüzumlu gördüğü bölgelerde kurulmuştur. Bu tekkelerin hizmetine

125 Zeki Velidi Togan, *Umumi Türk Tarihi'ne Giriş*, İstanbul 1981, s. 206-222.

126 Barkan, Ömer Lütfi, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler: I, İstilâ Devrinde Türk Dervişleri ve Zaviyeler", *Vakıflar Dergisi*, II, İstanbul 1974, s.281.



sunulan, onlara tahsis edilen veya vakfedilen arazilerden çoğu zaman öşür ve avarız alınmamıştır. Bu gelirler ile dervişlerin buldukları yerlerde köyler tesis etmeleri, köprü, cami, değirmen kurlmaları, gelene gidene hizmet etmeleri istenmiştir.

Hayırseverler tarafından bu zaviyelere zengin vakıflar tahsis edilmiş, devlet tarafından ise dervişlere “cihetler” verilmiştir. Edinilen bu tür ekonomik desteklerle zaviyeler, fukaraya yemek veren müesseseler, yolcuların barınabilecekleri misafirhaneler; göçmenlerin yerleşik hayata geçmesine öncülük eden sivil kuruluşlar ve kimsesizlerin korumasını üstlenen hayır kurumları özelliğine sahip olmuştur. Bu tür gayeler için kurulan bu mekânlar, daha sonra devletin kontrolünde ve desteğinde, “bir umûmî hizmet müessesesi” şeklini almış ve zaviye şeyhlikleri resmî bir memûriyet hâline gelmiştir. Ülkenin ticarî etkinliklerini kolaylaştırması ve ulaşım imkânlarını sağlaması, yol emniyetini gerçekleştirmeleri nedeniyle zaviyelerin ülke ekonomisine, halkın refah düzeyinin artmasına katkıda bulduklarını” görmekteyiz.<sup>127</sup> Bu zaviyelerin sayısı bir dönem, Karaman’da 272, Rûm vilayetinde 205, Diyarbakır’da 57, Zülkâdiriyye’de (Maraş) 14, Paşa Livâsı’nda 67, Silistre Livâsı’nda 20 olmak üzere 600’ün üzerine çıkmıştır.<sup>128</sup>

127 Mehmet Akkuş, “Tasavvufun Anadolu’ya Girişi ve İslâmlaşmada Rolü”, *Tanımı, Kaynakları ve Tesirleriyle Tasavvuf*, İstanbul 1991, s.138.

128 Ömer Lütfi Barkan, “Kolonizatör Türk Dervişleri”, *Vakıflar Dergisi*, II, Ankara 1942, s. 301.

## 5. TÜRK İSLAM SANATINDA FİĞÜR VE TASVİR

### 5.1. İSLAM SANATINDA SÜSLEMENİN TARİHİ GELİŞİMİ

İslam Sanatı'nda farklı coğrafyalarda değişik zaman dilimlerinde ortaya konulan süsleme anlayışları bu sanatın çeşitliliğini yansıtmaları açısından önem taşımaktadır. İslam'ın ortaya çıktığı Arabistan'da mimari süsleme geleneği çok fazla gelişmemiştir. Din dışı mimari konusundaki bilgiler sınırlıdır. El sanatları ile uğraşmanın onurlu bir meslek sayılmadığı Arabistan'da bu işlerin Musevîlere bırakıldığı bilinmektedir. Araplar ancak Arabistan dışında karşılaştıkları kültürlerle etkileşimleri sonucu mimari süsleme konusunda bir gelişim ortaya koymuşlardır. Çok kısır bir çöl ortamında gelişen formlar zamanla Helenistik motiflerin etkisi altına girmiştir. Akant ve palmetin yanında çok az geometrik süslemenin yer aldığı bu gelenek kısa zaman sonra etkilerin farklılaşmasıyla gelişmiştir. Böylece her bölgede temeli çok eskilere dayanan bir gelişim gerçekleşmiştir.<sup>129</sup>

İslam sanatının Emevi ve Abbasi dönemlerini kapsayan 661-1258 yılları arasındaki yaklaşık 600 yıllık dönem erken İslam devri olarak isimlendirilir. Bu dönemde Müslümanlar, Akdeniz ve İran'ın zengin sanat gelenekleriyle karşılaşmışlardır.<sup>130</sup> İslam sanatı Helenistik, Bizans, Sasani gibi büyük sanat geleneklerinin içinden kendi yapısına uygun formları seçerek kullanmıştır.<sup>131</sup>

Emevi dönemi mimari süslemesi mozaik, duvar resmi, heykel olarak uygulanmıştır. Figüratif sanata karşı güçlü bir eğilim söz konusu olmamakla birlikte bunlar sivil mimarinin din dışı kullanım amacıyla yapılan bölümleri üzerinde yer almaktadır. Dini mimaride bitkisel düzenlemelerin yanında şehir ve manzara tasvirlerine yer verilmiştir. Süsleme İran, Mezopotamya, Grek, Roma ve Bizans medeniyetinden alınan unsurların İslam kültürüyle birleşmesi sonucu oluşmuştur.<sup>132</sup>

129 Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara, 1982, 16; Oleg Grabar, *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul 1988, s. 62.

130 Selçuk Mülayim, "Türk Süsleme Sanatlarında Arabesk Problemi", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, II, İzmir 1983, s. 55,74.

131 Selçuk Mülayim, a.g.e., s. 153, 171.

132 Engin Beksaç, "Emeviler (Sanat)", *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, XI, İstanbul 1995, s. 107.

Abbasi devrinde (750-1258) siyasal ve ekonomik nedenlerden ötürü yönetim merkezinin Suriye ve Filistin'den Mezopotamya'ya taşınması, sanatın da gelişim çizgisini değiştirmiştir. Yönetim yerinin doğuya kaydırılmasıyla önceki dönemde söz konusu olan etkiler yerini İran ve Orta Asya etkilerine bırakmıştır.<sup>133</sup>

Abbasi halifesi Mutasım'ın Türk askerlerden oluşan ordusuyla birlikte yaşamak için kurduğu Samarra kenti IX. yüzyıl Abbasi sanatının süsleme alanındaki gelişimini yansıtan örnekler içermektedir. Samarra yapılarının iç mekânlarında yer alan alçı bezemeler Herzfeld tarafından yapılan incelemelere göre üç ayrı üslup göstermektedir. Bu süslemelerde motif ve teknik açıdan Orta Asya etkileri görülmesi İslam sanatında Türk etkilerinin öncelikli olarak süslemede görüldüğünü göstermesi bakımından önemlidir.<sup>134</sup>

İslâm mimari süslemesinde Türklerin etkileyici konumda olmaları IX. yüzyılda Abbasi sanatına etki etmeleri ile başlamıştır.<sup>135</sup> Samarra kenti bu etkiye yön verici bir niteliğe sahiptir. Bu etki sonraki Türk-İslam Devletleri döneminde artarak devam etmiştir. 840-1212 tarihlerinde Türkistan'da hüküm süren ve ilk Türk-İslâm devleti olma vasfını taşıyan Karahanlılar tuğla, tuğla-mozaiik, sırlı tuğla, alçı ve terakota baskı işçiliğini kullanarak süslemede yeni bir dönem başlatmıştır.<sup>136</sup>

Afganistan ve Hindistan'da hüküm süren Gazneli dönemine (963-1186) ait mimari süsleme örnekleri Gazneli sanatının sonraki dönemler üzerinde önemli etkileri olduğunu göstermektedir. Özellikle figürlü ve stilize bitkisel motifler Anadolu Selçuklu Çağı sanatına kaynak teşkil etmektedir. Bu döneme ait minareler taş ve mermerin yanı sıra tuğla mozaik işçiliğinin de ileri düzeyde olduğunu göstermektedir.<sup>137</sup>

İslâm dönemi Türk Sanatı'nda önemli bir aşamayı teşkil eden Büyük Selçuklu sanatı İran, Maverâünnehir ve Horasan bölgelerinde yayılmıştır. Bu sanat Abbasi ve Karahanlı dönemi sanat geleneklerini geliştirerek klasik formlara ulaştırmıştır. Yayılan bölgelerde önceki dönemlerde

133 Şerare Yetkin, "Abbasiiler" (Sanat), *TDVİA*, I, İstanbul 1988, s. 49.

134 Gönül Öney, "İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı", *İslam Sanatında Türkler*, İstanbul 1976, s. 119.

135 Tolga Pelin, *Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı*, İstanbul 1986, s. 1.

136 Gönül Öney, "İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı", *İslam Sanatında Türkler*, İstanbul 1976, s. 119.

137 Ayla Ödekan, "Gazneli Mimarlığı ve Sanatı" *E.S.A. I*, İstanbul 1997, s. 649.

başlayan gelişme, Selçuklu egemenliği, sırasında geniş çaplı denemeler ile zenginleşmiş ve ortak özellikler gösteren bir üslup belirmiştir.<sup>138</sup>

Büyük Selçuklu mimarisinde tuğla ve alçı süsleme gelişmiştir. Yapı malzemesi oluşunun yanı sıra süsleme amaçlı kullanılan tuğla, farklı dizilişlerde kullanıldığı gibi terakota kaplama olarak da kullanılmış, böylece yapıların biçimsel etkileri zenginleştirilmiştir. İran'da Sasani döneminden beri bilinen alçı süsleme Büyük Selçuklu sanatında da sevilerek kullanılmıştır. Geometrik düzenlemeler tuğla ile oluşturulurken alçıdan daha ziyade bitkisel süslemeler yapılmıştır. Az miktarda kullanılan çini mozaik parçaları ve çini levhalar mimariye renk katan öğeler arasında yer almaktadır.<sup>139</sup>

Büyük Selçuklu, süslemede Karahanlı ve Gazneli mimarisinde bulabileceğimiz bir geleneği devam ettirirken, aynı zamanda Anadolu'da gelişen Selçuklu süsleme sanatının da başlıca kaynağını oluşturmuştur.<sup>140</sup> Suriye ve Irak'ta Büyük Selçukluların bir kolu olarak hüküm süren Atabegler (Zengiler) döneminde (XII-XIII. yüzyıl) mimari süsleme, bölgenin geleneksel malzemesi taş üzerine uygulanmıştır. Büyük Selçuklu sanatındaki tuğla, terakota, alçı ve çiniden oluşan süslemeler yerini taş bordürler, mukarnaslar ve çok renkli mermer işçiliğine bırakmıştır. Bu dönem için karakteristik olan bu bölgesel üslup, Eyyubi ve Artuklu mimarisinde de devam ettirilmiştir. Bu özellikler Anadolu Selçuklu yapılarında da etkili olmuştur.<sup>141</sup>

Kuzey Afrika, Mısır, Hicaz, Yemen ve Ortadoğu'da 1171-1462 yılları arasında hüküm süren Eyyubi döneminde sanat bulunduğu yerlere göre Fatımi, Mağrip, Selçuklu, Artuklu ve Zengi üsluplarından etkilenmiştir. Bu döneme ait eserlerin az sayıda olması, mevcut olanların da onarım ve eklemelerle orijinal özelliğini kaybetmiş olması mimari süsleme konusunda fikir edinmemizi güçleştirmektedir. Dış cephelerde Fatımi geleneğinin devamı olarak istiridye motifi yoğunluktadır. Anadolu, Orta Asya ve İran'la bağlantılı alçı süslemeler ve mukarnasa ağırlık verilmiştir.<sup>142</sup>

138 Selçuk Mülayim, "Selçuklular İran'da", İstanbul 1993, s. 210.

139 Ayla Ödekan, "Büyük Selçuklu Mimarlığı ve Sanatı" *E.S.A. I*, İstanbul 1997, s. 310.

140 Şerare Yetkin, "Anadolu Selçukluları'nın Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", *STY*, II, İstanbul 1966 – 1968, s. 41.

141 Ayla Ödekan, "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi*, II, İstanbul 1997, s. 444.

142 Engin Beksaç, "Eyyubiler (Sanat)", *TDVİA*, XII, İstanbul 1995, s. 20, 32.

Eyyubi mimari süslemesinin en önemli özelliklerinden biri çok renkli mermer kakmalarla süslenen mihraplardır. Bu tür kaplamalar Suriye Zengî sanatı etkilerini göstermektedir.<sup>143</sup>

Türk ve Çerkez olmak üzere iki kol halinde Mısır'da hüküm süren Memluk döneminde (1250-1517), mimari süslemede renk unsuruna önem verildiği görülmektedir. Mimaride çok renklilik taş ve tuğlanın tabii renklerinin yanı sıra renkli sıvaların da kullanımıyla oluşturulmuştur. Dış duvarlar koyu grinin, siyahın ve kırmızının hâkim olduğu renklerle zenginleştirilmiştir. Kemerlerde, farklı şekil ve renkteki taşların kullanılması dikkat çekmektedir. Mukarnas yoğun olarak kullanılmıştır.<sup>144</sup> Eyyubi ve Zengi örneklerinde görülen renkli mermer kaplamalı mihraplar dikkat çekmektedir.<sup>145</sup> Dış cephelerde profilli nişler, gotik pencereler, mukarnaslı friz ve kavsaralar, renkli mermer mozaikleri ile İslam süslemeciliğine yeni bir yön verilmiştir.<sup>146</sup>

Anadolu Selçuklu sanatında süsleme, bölgenin ana malzemesi olan taş üzerine uygulanmıştır. İçerik ve motif düzenlemesi açısından önceki dönemlerle bağlantı kurulurken malzeme ve tekniğin değiştiği, yerli özelliklerin de süslemede etkisini zaman zaman gösterdiği görülmektedir.

Osmanlı sanatının hazırlayıcısı olarak kabul edilen XIV. yüzyıl Anadolu Beylikleri döneminde mimari süsleme, zaman zaman Selçuklu geleneklerini sürdürürken, bazı yeniliklerle de Osmanlı sanatının başlangıcını teşkil etmektedir.<sup>147</sup>

Beylikler döneminde, çeşitli bölgelerin farklı etkilerinde kalarak mimari eserlerin ortaya çıkardıkları görülmektedir. Doğu ve Kuzey Anadolu çevresi Selçuklu geleneğini sürdürürken, Azerbaycan-Kafkasya-İran etkilerine açıktır. Güneydoğu Anadolu ise Suriye-İran-Irak etki alanı

---

143 Engin Beksaç, a.g.m., s. 32.

144 Şerare Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul 1984, s. 196.

145 Ahmet Ali Bayhan, "Mısır'da Memluk Sanatı", *Türkler*, VI, Ankara 2002, s. 121.

146 Şerare Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul 1984, s. 169-170.

147 Gönül Öney, "İslam Süsleme ve El Sanatlarına ...", İstanbul 1976, s. 123.

içerisinde kalır. XIV. ve XV. yüzyıllarda Batı Anadolu Beylikleri taş süslemede yeni bir dönem başlatmıştır. Bu dönemde; bir taraftan Selçuklu'nun geleneksel düzeni yeni katkılarla devam ederken, diğer taraftan ileriye dönük, hareketli bir yapılanma dikkat çekmektedir.<sup>148</sup>

Erken ve klasik devir, Osmanlı mimarisinde natüralist karakterdeki motiflerin zamanla artan bir incelikle bütün mimari elemanları kapladığı bir dönemdir. Taş malzeme üzerine yapılan geometrik bezemeler ise giderek yapıların ikinci derecedeki elemanları üzerine uygulanmıştır.<sup>149</sup>

16.yüzyıl sonlarında gelişmiş bir bezeme üslûbuna sahip olan Osmanlı mimarisinde mermer ve taş oymalar ve çok renkli kemer taşları yapı öğelerini vurgulamaktadır.<sup>150</sup>

Osmanlı mimarisinde çini, iç mekâna yönelik ana süsleme unsuru olarak karşımıza çıkar. XV ve XVIII. yüzyıllar arasında zengin örnekler görülmektedir. İznik ve Kütahya da üretilen çinilerde renk ve tekniklerde değişimler görülür. Bitkisel kompozisyonların yer aldığı çinilerde, renkli sır ve sır altı teknikleri kullanılmıştır.<sup>151</sup>

1526-1707 yılları arasında Hindistan ve Pakistan'da hüküm süren, Babürlü döneminde kırmızı kum taşı ve ak mermerle yapılan mimari süslemede freskler, alçılar, renkli taşlar ve renkli camlar bölgesel bir üslup geliştirilerek kullanılmıştır. Bunun yanında az da olsa Timur ve Safevi etkili çini süslemeye de yer verilmiştir.<sup>152</sup>

İran'da hüküm süren Safevi döneminde (1502-1736) çini, mozaik, duvar resmi ve mukarnas öğeleriyle mimarinin iç ve dış görüntüsü zenginleştirilmiş ve renklendirilmiştir. Yoğun görülen duvar resimlerinin konularını bitkisel süslemelerin yanında tavus kuşu, geyik

---

148 Ayla Ödekan, Mimarlık ve Sanat Tarihi', *Türkiye Tarihi*, II, İstanbul 1997, s. 354.

149 Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara 1982, s. 42-43.

150 Jale Nejedt Erzen, *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz*, İstanbul 1996, s. 6.

151 Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı*, Ankara 1996, s. 63.

152 Gönül Öney, a.g.e., s. 142.

sürüleri, tilki, simurg, bülbül gibi çeşitli hayvan figürleri teşkil etmektedir. Ayrıca mermer kaplamalar ve mukarnaslar arasına yerleştirilen ayna parçaları dikkat çekmektedir.<sup>153</sup>

Timur döneminde başlayan, yapıları hiç boş yer bırakmadan çini ile süsleme geleneği Safevi döneminde daha da abartılarak devam etmiş, mihrablar, kubbe içleri, mukarnaslar, minareler, oldukça zengin çinilerle süslenmiştir.<sup>154</sup>

## 5.2. İSLAM SANATINDA FİGÜRATİF SÜSLEME ANLAYIŞINI ŞEKİLLENDİREN ETKENLER

Çağlar boyunca hemen her kültürde ve farklı malzemelerde görülen figürlü süslemeler, bir yandan bulunduğu yere estetik bir görünüm kazandırırken diğer yandan içerdiği sembolik manalarla zengin ve gizemli bir dünyayı gözler önüne sererler. İnsan figürleri, doğada yer alan çeşitli hayvanlar, fantastik yaratıklar sanatçının ustalığıyla birleşerek değişik biçimlerde karşımıza çıkar. Kimi toplumlarda daha yoğun ve sevilerek kullanılan bu süsleme türü, bazılarında dini kuralların etkisiyle geri planda kalmış ve daha az kullanılmıştır.

İslam sanatında figür kullanımına çok sıcak bakılmamıştır. Kuran’da tasvir yapımını açık ve kesin olarak yasaklayan bir ifade bulunmasa da bazı hadislerin içerdiği sert ifadeler böyle bir kanının oluşmasına sebep olmuştur. İslam inancına göre yaratma ve biçim verme eylemleri Allah’a mahsustur. Bu nedenle yaratılan varlıkların benzerini tasvir etme, Allah’ı taklit sayılmıştır. Hadislerde Allah’la boy ölçüşmeye kalkışma olarak nitelendirilen tasvir yapımının kötü şekilde cezalandırılacağı belirtilmektedir. Bu ifadelerin dinde gelişecek sapmaları önleme adına alınan tedbirler olduğu düşünülmektedir.<sup>155</sup>

İslam sanatında her şeye rağmen zaman zaman figürlü süslemelerle karşılaşılacaktır. Örnekler tasvir yasağının başından beri çok ciddi şekilde benimsenmediğini gösterir. Kullanılan figürler, İslam sanatının yayıldığı uzun zaman dilimi göz önüne alınca, genel eğilimi

<sup>153</sup> Ayla Ödekan, “Safevi Mimarlığı ve Sanatı” E.S.A. III, İstanbul 1997, s. 1597.

<sup>154</sup> Gönül Öney, *İslam Mimarisinde Çini*, İzmir 1987, s. 98.

<sup>155</sup> Gönül Öney, “Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar”, *Selçuklu Sanatı Araştırmalar*, I, Ankara, 1969 – 1970, s. 187.

yansıtmayan münferit örnekler olarak kalmaktadır. Bunda din âlimlerinin, dindeki figür yasağını hafifletici açıklamalarının yanı sıra İslam'ı kabul eden toplulukların sanat geleneklerini sürdürmeleri de etkili olmuştur.<sup>156</sup>

İslam sanatında figürlü tasvirler ilk olarak VIII. yüzyılda Emeviler döneminde antik ve Erken Hristiyan, Sasani etkisi ile karşımıza çıkmaktadır. Emevi sarayları Kasr'ül Hayr el Garbi ya da Hırbet'ül Mefcer'de heykeller, Kuseyr Amra'daki kadın freskoları çarpıcı tasvir uygulamaları olarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Cevsekü'l Hakani Sarayı'ndaki fresko örnekleri, Abbasilerdeki tasvir anlayışının Emevilerle benzerliğini sunar. IX. yüzyılda Abbasiler döneminde Orta Asya üslûbunun önemli motifleri sanatta uygulanmıştır. Bu dönemden itibaren farklı zaman ve mekân kesitlerinde figür kullanımında hep bu stilin ağır bastığı görülmektedir. Abbasi Hayvan Üslûbunun kökeni İskit üslûbuna dayanmaktadır. En çok kullandıkları figürler yırtıcı kuşlar, arslan, kaplan, geyik, kurt, ejder ve masal hayvanları olmuştur. Ermeni ve Gürcü sanatında da etkili olan bu figürler zengin bir biçim ve sembol dünyası sunmaktadır.<sup>157</sup>

Selçuklu hâkimiyeti sonrasında İslam kültüründe tasvir alanında ciddi bir atılım yapılmıştır. Önceleri saray duvarları içinde yer alan tasvirler, sınırlı ve belli bir izleyici kitlesi tarafından paylaşılırken, Selçukluklar ile tasvir bir anda dış dünyaya açık hale gelmiş ve tasvirlerin yer aldığı kültürel ortam toplum tarafından benimsemiştir. Konya Kalesi cephesindeki rölyefler, Tuzhisarı Sultan Han köşk mescit kemer yüzündeki ejderli kompozisyon, Kayseri Sahabiye Medresesi çörten ve taç kapının iki yanındaki sütuncenin başlığındaki hayvan figürleri, yapıların halka dönük yüzündeki tasvir uygulamalarından bazılarıdır.

Anadolu-Türk Sanatında kabul gören genel kanı, figürün mimari süslemede kısıtlı kullanıldığı ve mevcut örneklerin de daha ziyade din dışı yapılarda uygulandığı yolundadır. Ancak zaman zaman İslam mimarisinin odak noktası olarak görülen camilerde de figüre yer verilmiştir. Figürlerin yapının iç mekânına değil de dış cephelere yerleştirilmesi, dini yapılara figür işlenmemesi kuralına kısmen de olsa uyulduğunu göstermektedir.

<sup>156</sup> Beyhan Karamağralı, "İslam'da Tasvir Meselesi", *Önasya*, VII, 76, Aralık 1971, s. 14.

<sup>157</sup> Lale Bulut, "Anadolu Selçuklu Sanatında Maske Seklinde İnsan Başlı Tasvirleri ve İkonografik Kaynağı Üzerinde Düşünceler", *Sanat Tarihi Dergisi*, X, İzmir 2000, s. 21.



Karahanlılar döneminde (992-1211) özellikle doğan, atmaca gibi av kuşlarını elinde tutan insan tasvirleri tunç aynalarda uygulanmıştır. Asya kültüründe karşımıza çıkan ileri derecede stilizasyon, spiral şekiller, figürlerin deformasyonu, S kıvrımlar, birbiriyle birleştirilmiş hayvan motifleri, hayvan mücadele sahneleri ve insan figürüyle bir arada kullanılan hayvan motifleri Gazne, Büyük Selçuklu ve Karahanlı sanatında da uygulanmıştır. Karahanlı taş süslemelerinde Hayvan Üslûbunun sürdürüldüğüne dair en güzel örnekler 1129- 1130 tarihlerinde, Ebul Muzaffer Behramşah tarafından yaptırılan Tirmiz Sarayında görülmektedir. Tuğla hamurundan yapılmış kuşlar, süvariler, iki gövdeli tek başlı arslan gibi tasvirler ile bilhassa öküze saldıran arslan ve grifon figürleri Hayvan Üslûbu özellik ve etkilerini devam ettirmektedir. Gazneliler (963-1186) döneminde XII. yüzyıl başında yapılmış, III. Sultan Mesut Sarayında, gerçekleştirilen kazılarda çıkarılan mermer levhalarda, dört ayaklı hayvanlar, masal hayvanları, kuş ve kartal figürleri gibi hayvan tasvirleri yer almaktadır.<sup>158</sup>

1036 Tarihinde yaptırılan Leşker-i Bazar Sarayının taht salonunda yer alan fresklerde, elinde yırtıcı bir av kuşu tutan insan tasvirlerine rastlanmaktadır. Gazne'de yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkan kabartma motifli çinilerde de çift başlı kartal ve yürüyen hayvan figürleri karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir örnekte kanatlı bir hayvan figürünün kuyruğu S şeklinde kıvrılarak palmetle son bulmuş, yine bir başkasında yürüyen bir hayvanın kuyruğu ejder başı ile sonlandırılmıştır. Kalıp ile kabartma tekniğinde yapılan bu çiniler bugün New York Metropolitan Müzesi'nde bulunmaktadır. Orta ve İç Asya Hayvan Üslûbunun örneklerini Büyük Selçuklu Sanatında Doğu Türkistan, İran, Hint ve Çin Sanatıyla kaynaşmış bir şekilde görüyoruz. Özellikle maden, minyatür, keramik, kumaş ve mimari süslemelerde karşımıza çıkmaktadır.

### **5.3. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ**

#### **5.3.1. Selçukluların Anadolu'yu Fethetmesi ve İslamlaştırması**

---

<sup>158</sup> Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetin Kabulünden Sonraki Türk Sanatında Hayvan Üslubunun İzleri" *Doğu Türkistan'ın Sesi*, sayı.26, İstanbul 1990, s.12.

Abbâsîler döneminde başlayan Arap-Türk münasebetleri sonucu, Türkler, Abbâsîlerin “Hâssa Ordusu”nu oluşturmuştur. İslâm’ı kabul edip cihad aşkına bürünen Mâverâunnehir ve Horasan yöresindeki Türkler, batıya doğru akınlar yaparak, Anadolu içlerine kadar ulaşmayı amaçlamışlardır. XI. yüzyıldan itibaren Anadolu toprakları, siyasî açıdan önemli değişikliklere sahne olmaya başlamış, bölgeye yerleşen Türkler, sürekli olarak Horasan ve Orta Asya’dan gelen yeni kabilelerle desteklenmişlerdir. Önceleri bağımsız Türkmen grupların başlattığı akınlar, sonraları Selçuklular tarafından, özellikle Anadolu’ya yönelik olarak 1016-1021 yıllarında yoğunluk kazanmıştır. Bunun sonucu olarak, Anadolu’nun siyasî gücü Türklerin eline geçmeye başlamıştır.

Anadolu Selçukluları, Büyük Selçuklu İmparatorluğu’nun bir uzantısı olarak, Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Şah’ın askerî ve siyasal politikalar gereğince Anadolu’nun fethi ile görevlendirdiği komutanlardan Kutalmışoğlu Süleyman Şah tarafından kurulmuştur. XI. yüzyıl sonundan XIV. yüzyıl başına dek, Anadolu coğrafyasında egemenlik kuran ve Anadolu-Türk siyasal tarihinde Anadolu Selçuklu Devleti olarak tanımlanan siyasal-yönetmel yapılanmadır.

1071 Malazgirt zaferi ile birlikte Anadolu’ya büyük bir Türk nüfusu göçü yaşanmıştır. Bizans’ın askeri gücü zayıflamış ve artık Türkler karşısında güç oluşturacak ordusu kalmamıştır. Böylece Anadolu’nun daha kolay bir şekilde Türkleşme ve İslamlaşma dönemi başlamış ve bu süreç birkaç asır sürmüştür. Malazgirt savaşı sonrası yaşanan ve aralıksız olarak XIV. Yüzyıla kadar devam eden bu göç dalgaları ile Anadolu’ya gelen Türklerin büyük çoğunluğunu Maveraünnehir, Horasan, Azerbaycan ve Erran bölgelerinden gelen topluluklar oluşturmuştur. Orta Asya ve İran-İslâm kökenli göçebe, yarı-yerleşik ve yerleşik, farklı dinsel ve etnik unsurlar ile Anadolu’nun Türkleşme-İslâmlaşma süreci başlamıştır.<sup>159</sup>

Anadolu Selçuklularının en parlak dönemi ise XIII. yüzyılın başlarıdır. Çünkü bu dönemde Anadolu Selçuklu Devleti, siyasî, askerî, bilim, düşünce ve iktisadî alanlarda ilerleme göstermiş,

---

159 Koray Özcan, “Ortaçağda Anadolu’nun İdari Coğrafyasına Bakış Anadolu’da Selçuklu İdari Birimleri”, *Coğrafi Bilimler Dergisi*, III, 2005, s.75

özellikle I. Alâeddin Keykûbâd'ın saltanatı döneminde (1219-1237), bu ilerleme en yüksek seviyeye ulaşmıştır.<sup>160</sup>

I. Alâeddin Keykubâd'ın ölümünden sonra yerine geçen II. Gıyâseddin Keyhüsrev'in, hükümdar olmasıyla durum değişmeye başlamıştır. Moğol akınları, iç karışıklıklar, saltanat kavgaları Selçuklu saltanatını sarstığı gibi Anadolu'nun siyâsî, sosyal ve bilim hayatında da önemli etkiler bırakmıştır. Yakın doğunun en büyük devleti konumunda bulunmasına rağmen, Anadolu Selçukluları, 1243 Köseadağ savaşında, kendisinden sayıca az olan Moğol ordusuna karşı koyamayarak yenilgiye uğramıştır. Sonraki süreçte Moğollara bağlı hâle gelen Selçuklu Devleti'nin idaresi, 1277 yılında fiilen İlhanlıların eline geçmiştir.<sup>161</sup>

### 5.3.2. Anadolu Selçuklu Çağı Sanatı

Anadolu, Selçuklular tarafından fethedildiği dönemden itibaren karmaşık bir siyasi yapılanmaya sahne olmuştur. 1071 sonrası Artuklu, Saltuklu, Mengücekli, Danişmentli, Anadolu Selçuklu gibi devletleri tarafından idare edilen Anadolu'da XIV. yüzyıla kadar oluşturulan sanat anlayışı "Anadolu Selçuklu Çağı" adı altında incelenmektedir. Zaman zaman farklı bölgesel etkilerin ortaya çıkmasıyla birlikte sanat siyasi yapılanmanın çok parçalı görünümüne karşın ortak bir kültürel çerçevede oluşmuştur. Türklerin Anadolu gibi kültürel alt yapısı zengin ve karmaşık bir bölgeye gelmesi, Selçuklu kültürünü melezleştirmiştir. İslam'ın özünden kaynaklanan unsurlarla, Orta Asya ve Anadolu'nun yerli kültürlerinden gelen etkiler kaynaşmıştır. Bu etkiler tam olarak yerli yerine oturtulamadığı için iki yüz yıl kadar süren bir arayış ve deneme evresi geçirmiştir.<sup>162</sup>

XI. yüzyılın ortalarından başlayarak Anadolu'ya gelmeye başlayan Türk boyları, Selçuklu sultanı Alp Arslan'ın 1071'de Anadolu kapılarını Türklere açmasından sonra yeni bir kültür ve

160 Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, İstanbul 1993, s.382-402.

161 Kronolojik olarak XI.yüzyıldan XIII. yüzyılın sonuna kadar Anadolu'nun hayatına yön veren Anadolu Selçuklu hükümdarlarını şu şekilde sıralayabiliriz: Süleyman b. Kutalmış (470/1077), Fetret Devri (479/1086), I. Kılıç Arslan (485/1092), Melikşah (500/1107), Rükneddin I. Mes'ud (510/1116), İzzeddin II. Kılıç Arslan (551/1156), I. Gıyâseddin Keyhüsrev (588/1192), Rükneddin II. Süleyman (592/1196), İzzeddin II. Kılıç Arslan (600/1204), I. Gıyâseddin Keyhüsrev (601/1204), I. İzzeddin Keykâvus (607/1210), I. Alâeddin Keykûbâd (616/1219), II. Gıyâseddin Keyhüsrev (634/1237), II. İzzeddin Keykâvus (644/1246), II. Keykâvus (646/1248), IV. Kılıç Arslan (655/1257), II. Gıyâseddin Keyhüsrev (663/1265), Gıyâseddin II. Mes'ud (681/1282), III. Alâeddin Keykûbâd (683/1284), II. Mes'ud (683/1284), III. Keykûbâd (692/1293), II. Mes'ud (693/1294), III. Keykûbâd (700/1301), II. Mes'ud (702/1303), III. Keykûbâd (704/1305) ve Gıyâseddin III. Mes'ud (707/1307).

162 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı" *Antalya 3. Selçuklu Semineri Bildirileri*, 10-11

sanat ortamı oluşturmaya başlamıştır. Anadolu'nun fethinde bulunan Türkmen komutanlar, kısa sürede aldıkları bölgelerde beylikler kurarak imar faaliyetine girişmişler. Amasya, Tokat, Sivas, Kayseri ve Malatya yöresinde Danişmend (1071-1174); Hasankeyf, Mardin, Diyarbakır ve Harput'ta Artuklu (1101-1302); Erzurum'da Saltuklu (1081-1202); Erzincan, Kemah, Şebinkarahisar ve Divriği'de Mengücek (1171-1252) Beylikleri Anadolu Selçuklu Birliği Devletini oluşturmuştur. XII. Yüzyılın sonunda, sultan II. Kılıçarslan Konya'yı merkez seçerek hızlı bir yapılaşmaya başlamış, Sultan I. Alaeddin döneminde ise bu yapılaşma hareketi doruğa ulaştırarak İslam dünyasına yeni bir soluk getirmiştir. Selçuklu sultanları ve vezirleri bütün İslam âleminin, Doğu Türk devletlerinin, Ermenistan ve Bizans'ın sanatçılarını Anadolu'ya getirerek onları korumuştur. Bu dönemde Konya, Akşehir, Beyşehir, Sivas, Tokat, Amasya, Kayseri, Malatya, Antalya, Alanya, Sinop, Erzurum, Diyarbakır, Mardin, Hasankeyf gibi illerde camiler, medreseler, şifahaneler, türbeler, hamamlar, külliyeler, köprüler ve köşkler yaptırılmıştır. Bu eserlerde görülen Selçuklu sanatına özgü üslup, İslam sanatına yeni bir özellik getirmiştir.<sup>163</sup>

Anadolu coğrafyasında örgütlenen Selçuklu kültür ve medeniyetinin; yaşam biçimi İran kültürü ile Orta Asya Türk geleneklerinin etkisine, dinsel inancı ise Hıristiyanlıkla kaynaşmış ve eski Şaman inancının izlerini taşıyarak İslâm dinine dayandığı söylenebilir. Anadolu'ya yerleşen Türkler bu dönemde Orta Asya geleneksel yaşam biçimlerinden tam olarak kurtulamadığı için tam anlamıyla İslâmlaşmamıştır. Yerleşik ya da yarı göçebe Türkler süreç içinde çiftçi sınıfı olarak köylere ya da asker, tüccar ve zanaatkâr sınıflar olarak kentlere yerleşerek kentlileşmiş ve İran-İslâm kültür ve medeniyeti etkisine girmişlerdir. Buna karşılık, Orta Asya gelenek ve yaşam biçimlerini koruyan ya da sürdüren göçebe Türkler ise Uc olarak adlandırılan sınır bölgelerdeki verimli yaylak-kışlak alanlarına yerleşerek orta Asya Türk geleneğini devam ettirmişlerdir. Böylece Türk egemenliğindeki alanlarda kültürel ve ekonomik farklılıklar görülmüştür.<sup>164</sup> Bu durum Anadolu Selçuklu sanatına da yansiyarak İslam sanatından farklı bir şekilde gelişmesine neden olmuştur.

163 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu sanatı", *Türkler*, VII, Ankara 2002, s. 807-808.

164 Koray Özcan, "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademelenme", *Metu Jfa*, 2, 2006, s. 21.

### 5.3.3. Anadolu Selçuklu Sanatında Figürlü Süslemeler

Figür yasağı, İslam Sanatının genelinde olduğu gibi, Selçuklu Sanatında da varlığını göstermiştir. Orta Çağda İslam Sanatı çevresinde ve Türk Sanatında canlı varlıkların, hayvan ve özellikle insan resimlerinin yapılmasından kaçınılmıştır.

Orta Asya'da insan ve hayvan tasvirleri daha çok sembolik gayelerle işlenmiştir. Şaman kültürü, totemizm ve astroloji bu figürleri ortaya koyan asıl ilham kaynağı olmuştur. Orta Asya'nın bozkırlarında göçebe hayatı yaşayan topluluklarda görülmeye başlayan hayvan üslûbu bozkır üslûbu olarak nitelendirilebilir. Bu üslup Ön Asya'ya ve Orta Avrupa'ya kadar yayılmıştır. Asya Türklerinin yaygın inancı olan Şamanizm, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra tasavvufa ve sufi inanca adapte edilerek Anadolu'ya özgü bir üslupla sanata yansıtılmıştır. İslam sanatında diğer süsleme gruplarına göre daha az kullanılan figür, IX. Yüzyılda Abbasilerle birlikte başlayarak, Artuklu ve Eyyubi dönemlerinde yoğunlaşarak maden sanatında, çinilerde, seramiklerde, taş kabartmalarda ve alçılarda sembolik bir üslupla kullanılmıştır. Özellikle köprülerde, kalelerde, kervansaraylarda ve hatta medrese ve türbelerde de kullanılan kartallar, kuşlar, arslanlar, sfenksler, sirenler, ejderler, hayat ağaçları ve insan figürleri İslamiyet'e rağmen tasavvufun etkisiyle var olan hoşgörüyü Selçuklu sanatında kullanılmıştır. Bu durum Şamanizm inanç ve geleneklerine bağlılığın da korunmasını sağlamıştır.<sup>165</sup> Süsleme sanatında kullanılan insan ve hayvan figürleri İslamiyet öncesi ve sonrasında Orta Asya'da ve Anadolu Selçuklu Döneminin sonuna kadar geniş bir uygulama alanı bulmuş, Anadolu Beylikleri döneminde azalarak Osmanlı döneminde son bulmuştur.

İslam sanatında figür kullanımına sıcak bakılmadığı için Anadolu Türk mimarisinde din dışı yapılarda kısıtlı olarak kullanılmıştır. Ancak zaman zaman İslam mimarisinin odak noktası olarak görülen camilerde figüre yer verilmiştir. Diyarbakır Ulu Camii, Niğde Alaaddin Camii, Anamur Ak Mescit ve Kayseri – Sivas yolunda Sultan Hanı Mescidi figürlü süslemelerin yer aldığı Anadolu Selçuklu dini yapılarıdır. Fakat figürlerin iç mekâna değil de dış cephelere yerleştirilmesi, dini yapılara figür işlenmemesi kuralına kısmen de olsa uyulduğunu

---

<sup>165</sup> Gönül Öney, a.g.e., s. 807 -808.

göstermektedir. Figürlerin yoğun olarak kullanıldığı mimari yapılar özellikle köprüler ve kalelerdir. Artuklu döneminde inşa edilen köprülerde figürün sıkça kullanıldığı görülmektedir. Artuklu köprüleri içerdikleri figürlerle astral sembolik anlamlara işaret etmekte ve siyasi gücü ön plana çıkarmaktadır. Kaleler üzerindeki figürlü kabartmalar ise özellikle kapılar ve burçlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Kale kapıları ve önemli burçlar üzerinde yer alan figürlü kabartmaların sadece basit bir süsleme gereksinimi sonucunda yapıldığını düşünmek yanlış olur. Bu figürlerdeki simgesel mesaj içeriği, süsleme işlevinden daha ağır basar. Figürler efsanevi niteliklere büründürülmüş ve bu yaratıkların o yapıyı ve yapı içindeki insanları koruyacağına inanılmıştır. Figürlü kabartmalar üzerinde simgesel içeriklerini açıklayıcı yazılara yer verilmemesi bu tasvirlerin toplum tarafından anlaşılan ortak bir dile sahip olduğunu da gösterir.<sup>166</sup>

Anadolu Selçuklu sanat eserlerinde görülen insan figürleriyle, önceki dönemlerde Orta Asya'da yaşamış olan Türklerin, Uygurların ve Gazneliler'in yaptığı insan figürlerinin bulunduğu sanat eserlerinde kompozisyonda kullanılan konu ve biçimler benzerlik göstermektedir. Türk sanatında, Uygurlar ve Gazneliler gibi eski Türk medeniyetlerinin kullandığı geleneksel insan figürü anlayışı Anadolu'ya, Anadolu Selçuklular yönetimi döneminde getirilmiş ve gelişmiştir. Güç ve iktidar sembolü olan taht ve av sahneleri (Resim 1-2), XII-XIII. Yüzyıl Selçuklu dönemi süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. El sanatlarında yaygın olarak görülen bu sahneler Orta Asya Türk sanatındaki örneklerinde görüldüğü gibi taht üzerinde bir elinde kadeh, bağdaş kurarak oturan insan figürü şeklinde yer alır. Bazı kompozisyonlarda oturan hükümdarın çevresinde aslan, kuş ya da düşsel yaratıklardan oluşan figürlere de yer verilmiştir. Madeni eserler üzerinde hükümdar genelde bir madalyon içinde yer almaktadır. İslam dünyasına hükümdar imgesi Orta Asya'dan aktarılmıştır. Hükümdar Orta Asya Türk toplumlarında toplum yaşamının üç temel işlevi olan kutsallık, mücadele ve üretkenliği üzerinde toplayan kişi olarak Tanrı'nın altında, toplumun üstünde yer alır. Dolayısıyla onun tahtı toplum yaşamının merkezini temsil eder.<sup>167</sup>

---

166 Gülsen Baş, *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*, Yüzüncü Yıl Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van 2006, s. 286-287.

167 Gülsen Baş, a.g.e., s. 289.



Resim 1: Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcu'nda Yer Alan Av Sahnesi



Resim 2: Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcu'nda Yer Alan Av Sahnesi

Orta Asya ve Anadolu Selçuklu sanatında sıkça karşılaşılan ejder figürü, koruyuculuk, ahenk, hareket, gökyüzü, evren, bereket, bolluk verici, hükümdarlıkla ilgili olarak, kudret, güç, iktidar gibi çeşitli sembolik anlamları taşır. Çift başlı kartal figürü, Türk sanatında genel olarak dini, astrolojik ve hukuki bir sembol olarak kullanılmıştır. Tanrı'nın yeryüzündeki temsilci olarak görülen hükümdara ve onun yeryüzü hâkimiyetine işaret etmek için kullanılmış. Aslan figürü, hükümdar, yiğitlik, kuvvet ve şecaatin simgesi olarak kullanılmıştır. Boğa figürü,

yenikliği ve güçsüzlüğü sembolize eder. Anadolu Türk sanatında boğa tek başına değil, farklı figürlerle bir arada kullanılmıştır (Resim 3- 4).<sup>168</sup>



Resim 3 - 4: Kale Burçları Üzerinde Yer Alan Çift Başlı Kartal ve Aslan Figürleri

İslamiyet öncesi ve sonrası Türk Sanatında yaygın olarak tek veya çift başlı kartal, ejder figürü daha nadir olarak da simurg ve siren figürleri kale, saray gibi sivil mimaride kullanıldığı gibi, cami, medrese, türbe ve mezar taşlarında süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Taş, alçı, ahşap gibi pek çok malzeme üzerine bolca işlenmiştir.

XI. yüzyılın ortalarından itibaren Anadolu'ya göç eden Türklerin İslamiyeti kabul etmelerine rağmen şaman kültür ve geleneklerini, kabul ettikleri yeni dini inançlarıyla bütünleştirerek korumaya devam ettikleri, yapmış oldukları sanat eserlerinde görülmektedir. İslam dininde yasak olmasına rağmen Anadolu Selçuklu sanatında kullanılan çini, maden ve taş kabartmalarda görülen insan ve hayvan figürlü süslemelerin Şamanizm inancından beslendiği düşünülmektedir.

Mimari eserler üzerindeki figürlü kabartmaları üç grup altında incelemek mümkündür. Bunlar figürlerin belli bir programla yerleştirildiği sahneler (taht ve av sahneleri), genelde iki figür ile anlatılan mücadele sahneleri ve tek başına tasvir edilen bağımsız kullanımlardır. Figürler içinde aslan, boğa ve kuş önde gelmektedir. Bunun yanı sıra iki farklı figürün değişik uzuvlarının birleştirilerek kullanıldığı doğada örnekleri görülmeyen ejder, sfenks ve grifonlara

<sup>168</sup> Şenay Aslan, "Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri", *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı*, İstanbul 2005, s.57-79.



da yer verilmiştir. Taht- Av Sahneleri Belirli bir süsleme programının parçası olarak ele alınan sahneler genelde üç ve daha fazla figürden meydana gelmektedir. Bunlar işledikleri konulara göre taht, saray ve av sahneleri olarak isimlendirilmektedir.

### **5.3.3.1. İnsan Figürlü Kompozisyonlar**

İslamiyet'ten önceki dönemde insan figürü tek veya bir kompozisyon içinde karşımıza çıkmaktadır. İnsan figürünü içeren kompozisyonlar av, savaş, dini ve günlük yaşam sahneleri olarak görülür. İslamiyet'ten önceki Türk sanatında insan tasvirlerinin görüldüğü devirleri Hun, Göktürk ve Uygur olarak sınırlayamayız. Bu devletlerin dışında diğer Türk toplulukları olan Avrupa Hunları, Avarlar, Hazarlar, Tuna Bulgarları ve Peçeneklerin eserleri üzerinde de benzer tasvirler yer almaktadır.

İnsan tasviri, İslamiyet'ten sonraki Türk sanatında Karahanlı, Gazneli, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu devirlerinde, İslamiyet'ten önceki ikonografik özelliklerini kısmen devam ettirmiştir. Selçuklu sanatında çoğunluğu çini ve keramik eserlerde olmak üzere, minyatür, taş ve alçı tezyinata, maden ve az da olsa kumaş sanatında insan figürü tasvir edilen başlıca konulardan birini oluşturmaktadır (Resim 5 - 6).



Resim 5: Hasankeyf Kazılarında Ortaya Çıkarılan Büst (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)



Resim 6: Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcunda Yer Alan Kadın Figürü

Selçuklu maden sanatında görülen insan figürleri, tek ya da çift olarak madalyonlarda veya frizlerde yan yana dizilerek, bazen ise kalabalık sahnelerin içinde, yuvarlak yüzlü, çekik badem gözlü, örgülü saçlı olarak gösterilmişlerdir. Taht sahneleri, polo oyunları sahneleri, müzisyenler, rakkaseler, hizmetkârlar, avlanan şehzadeler ile ilgili sahneler insan figürlerinin görüldüğü kompozisyonlar arasındadır<sup>169</sup>. Bunlara örnek olarak bazı pirinç şamdanlar üzerinde görülen insan figürlü örnekler verilebilir. Saray yaşamından sahnelerin bulunduğu bu örneklerde, atlı avcı figürleri ve polo oynayan figürler, kolları tirazlı, uzun tunikler giymişlerdir. Bu figürlerin başlarında sarıkları ve haleleri bulunmaktadır. Kollarını çapraz şekilde tutup, yanındaki figürler ile el ele tutuşur durumda gösterilmiş figür grupları bulunmaktadır<sup>170</sup>. Seramik sanatında görülen figürler ile benzer duruş ve yüz biçimlerine sahip insan figürlerine sikkeler üzerinde de rastlanmaktadır. Tahtta oturan ya da bağdaş kurarak oturan figürler, atlı figürler, at ile av yapan ya da atlı avcı ejder mücadeleleri sahnelerinde ve portre niteliğinde görülen figürler, konu ve üslup açısından Anadolu Selçuklu figürlerinin genel özelliklerini yansıtmaktadır<sup>171</sup>.

İnsan figürünün İslam süsleme sanatlarına Orta Asya resim geleneğinden aktarıldığı günümüze gelen örneklerden anlaşılmaktadır. İran, Hint ve Çin'de yaygınlık kazanan inanç sistemleri ile çevrili Türk kültür ortamında insan figürünün üslupsal ve anatomik özellikleri bu çevrelerin etkileri ile şekillenmiştir.<sup>172</sup>

Uygur sanatındaki insan figürlerinin tipik olarak kabul edilebilecek bazı özelliklere sahip olduğu dikkat çekmektedir. Yüz şekli kalıplaşmış olarak tekrar edilen figürlere duruş şekli, kıyafetler ve saç biçimi eklenince, Türk ve İslam sanatının hemen her evresinde karşılaşılabileceğimiz bir tipoloji ortaya çıkmıştır. Bu figürlerde yuvarlak yüz üzerinde hafif çekik badem gözler yer almaktadır. Kaşlar, burun ve ağız küçültülerek çizgi ve noktalarla belirtilmiştir. Burun düz ve basık, ağız ise ufak ve dolgundur.<sup>173</sup>

169 Ülker Erginsoy, "Türk Maden Sanatı", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara 1993, s. 346.

170 Elif Gökçığdem, "Selçuklu Figürlü Süslemelerine Konu Yönünden Bir Yaklaşım: Bir Grup Pirinç Şamdan Üzerinde Görülen Dans Eden Figürler", *Sanat Tarihi Defterleri, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 2, İstanbul 1998, s. 53.

171 Adil Özme, "Anadolu Selçuklu Sikkelerinde Figür Programı", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler*, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2001, s. 437- 440, 445.

172 Selçuk Mülayim, "Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı", *Antalya 3. Selçuklu Semineri Bildirileri*, Antalya 1989, s. 94.

173 Esleşuk Mülayim, a.g.m., s. 93; Aydın Taşçı, "Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi", *VD*, Ankara, 1998, s. 48.

Anadolu Selçuklu sanatında insan figürüyle oluşan kompozisyonlar içerisinde taht sahneleri oldukça önemli bir yere sahiptir. Taht, Türklerin tarih boyunca kullandıkları hâkimiyet ve hükümdarlık sembolüdür. Taht sahnelerinin birçoğunda hükümdar tahtında bağdaş kurup otururken etrafında maiyeti ile birlikte gösterilmiştir. Türk sanatında, Selçuklu devrinin sonuna kadar, önden görünen bağdaş kurmuş kişi, hükümdar, bey veya emir gibi önemli bir şahsı simgelemektedir.<sup>174</sup>

Taht ve av sahnelerinin temel amacı hükümdarı yüceltmek olmuştur. Hükümdarın toplum içindeki konumunun yüceltilmesi Erken İslam döneminden itibaren karşılaşılan bir durumdur. İslam dünyasında hükümdar imgesi Orta Asya'dan aktarılmıştır. Hükümdar Orta Asya Türk toplumlarında toplum yaşamının üç temel işlevi olan kutsallık, mücadele ve üretkenliği üzerinde toplayan kişi olarak Tanrı'nın altında, toplumun üstünde yer almaktadır. Dolayısıyla onun tahtı toplum yaşamının merkezini teşkil etmektedir.<sup>175</sup>

Orta Asya geleneklerine göre toplumun üst kademesinde yapılan toplantılarda belirli bir oturma düzeni hâkimdir. Buna göre ortada bağdaş kurarak oturan hükümdarın iki yanında ve simetrik bir düzende diğer şahıslarla çevrilmektedir. Bu düzenin İslam sonrasındaki taht sahnelerinde de devam ettirildiği dikkat çekmektedir. Hükümdar imgesi genelde taht üzerinde bağdaş kurmuş şekilde oturan bir insan figürü halinde tasvir edilmiştir. Hükümdar bir elinde kadeh tutmaktadır. Bazı kompozisyonlarda oturan hükümdarın çevresinde aslan, kuş ya da düşsel yaratıklardan oluşan figürlere yer verilmiştir. Madeni eserler üzerinde hükümdar genelde bir madalyon içinde yer almaktadır.<sup>176</sup>

Büyük Selçukluların hâkimiyet kurdukları İran ve Türkmenistan'daki örneklerde taht sahneleri zengin bir kompozisyon içerisinde yer alır.

Anadolu Selçukluları döneminde de taht sahnesi kapsamına giren birçok çini ve seramik örneği yapılmıştır. Taht sahnelerinin yer aldığı kompozisyonlarda hükümdar figürü, diğer

174 Emel Esin, "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, İstanbul 1970, s. 239.

175 Sencer Divitçioğlu, *Oğuzdan Selçuklu'ya* (Boy, Konat, Devlet), İstanbul 1994, s. 190.

176 Çetin Kemal Sarıkartal, *Ortaçağ İslam Dünyasında Hükümdar İmgesi*, Hacettepe Ün. Sos. Bil. Enst., yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 1995, s. 85.

figürlere oranla daha uzun yüz hatları ile bıyık ve sakala sahiptir. Yay şeklindeki kaşlar, çekik gözler, ince uzun burun ve ufak ağız figürlerin ortak özelliğidir. Figürler Uygurlardan itibaren “ay yüzlü, badem gözlü” olarak şemalaşmış yüz tipini yansıtır. Kompozisyondaki figürler, Proto Türkler ile Hunlardan itibaren karşılaştığımız giyim tarzının devamını yansıtmaktadırlar.

Türkler arasında İslamiyet’ten önceki dönemden itibaren bir rütbe işareti olan kemer, giysi üzerinde görülmektedir. Dizlerine uzanan kaftanın altına uzun çizme giymiştir. Selçuklular zamanında olduğu gibi, Selçuklulardan önce de erkeklerde uzun saç âdetinin Türkler arasında çok yaygın olduğu bilinmektedir.<sup>177</sup>

İnsan figürüyle oluşan kompozisyonlar arasında, karşılıklı oturan figürlerden oluşan kompozisyonlar ve tek figürlerin bir araya getirilmesiyle oluşmuş kompozisyonlarla da sıklıkla karşılaşmaktadır.

İslamiyet’ten önceki Türk sanatında av sahneleri en çok tasvir edilen konular arasında yer alır. Buna paralel olarak İslamiyet’ten sonra da av sahneleri zengin kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır.

Selçuklu veziri Nizamülmülk, padişahın yapması gereken işleri dünya işleri ve ahret işleri olarak ikiye ayırmakta, dünya işleri arasında avlanmayı da saymaktadır.<sup>178</sup> Selçuklu sanatında av sahnelerinin büyük bir çoğunluğunu atlı avcıdan oluşan çeşitli kompozisyonlar oluşturmaktadır. Atlı olarak canlandırılan avcı kompozisyonları içerisinde tek başına avlanan avcı önemli bir yer tutmaktadır.<sup>179</sup> Bu tasvirlerde Orta Asya Türk kıyafeti tarzında zengin desenli bir kaftan giymiş olan avcının giysisinin kollarında tiraz bordürü, ayaklarında çizme vardır. Figürlerin başında değişik biçimlerde ki başlık dikkati çeker. Yüz tipi dolgun yanaklı, keman kaşlı, çekik badem gözlü ufak ağızlıdır. Saçlar genellikle omuzlar üzerine dökülür. Başı hale çevirir. Yüzde genellikle sakal yoktur.<sup>180</sup> Selçuklu çini ve keramiklerinde tek başına avlanan avcının yanı sıra grup halinde avlanan avcılar da çok sık işlenmiştir.

177 Mehmet Altay Köymen, *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, III, Alp Arslan ve Zamanı*, Ankara 2011, s. 462.

178 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, *Arkeoloji ve Sanat*, sayı: 76, İstanbul 1997, s. 22.

179 Gönül Öney, “İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri”, *Anadolu (Anatolia)*, c. XI, Ankara 1969, s. 123.

180 Gönül Öney, a.g.m., s. 123

Atlı kompozisyonların ana unsuru atlar, İslamiyet'ten önceki ve sonraki Türk destanlarında kahramanın zafer ortağı, en sadık arkadaşı, sahibini ölümden kurtaran cesur ve kahraman bir varlık olarak tasavvur edilir.<sup>181</sup> Tasvirlerde atların kuyruklarının zaman zaman düğümlü, örülmüş veya kesilmiş olduklarını görürüz. Selçuklu sanatı ve diğer Türk – İslam sanatlarındaki kuyruğu düğümlü ya da kesilmiş at tasvirleri esasında İslamiyet'ten önceki Türk sanatından kaynaklanmaktadır.<sup>182</sup> Atların kuyruğunun bağlanması veya örülmesi ölüme hazırlanma ve ölüm anlamına gelmektedir. Atın kuyruğunun düğümlenmesi veya örülmesi ölümlle sonuçlanabilecek bir mücadeleye girmeden önce yapılmaktadır. Bazı tasvirlerde henüz mücadele sürerken, atların kuyruklarının ölüm vuku bulduğunda kesilmesi gerektiği halde daha önceden kesik olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumda ölüm kesin surette kabul edilmiş anlamındadır. Böylece temelde ölümlle ilgili bir alegorik sembolizm ön plana çıkmış oluyor. Bu bakımdan bu konunun savaş, yiğitlik sembolizmiyle de ilgisi vardır.<sup>183</sup>

Büyük Selçuklu av sahnelerinin bir kısmında avcılarının etrafında sfenks, siren, grifon figürlerinin yanında avcılarının arkasında kanatlı bir melek figürü dikkati çekmektedir. Selçuklu dönemine ait av sahnelerinde avlanan atlılar ve çalgıcılarla birlikte burç tasvirleri de görülür. Rozetler halinde verilen burçlar yine bağdaş kurarak oturan ve ellerinde burç sembolü tutan kaftanlı figürlerle sembolize edilmişlerdir.

Eğlence konulu kompozisyonlarda müzik ve raks tasvirleri dini ve dünyevi olmak üzere iki sınıflamaya ayrılır. Dünyevi tasvirler hem saray geleneklerini, hem de halk geleneklerini yansıtır. Bütün dönemlerde ve bütün yörelerde en çok resimlenmiş olan, dindışı müzik ve raks geleneğidir.<sup>184</sup> Selçuklu dönemi çini ve keramikleri üzerinde bu eğlencelerin izlerine rastlanmaktadır.

Mücadele sahnelerinde güçlü olan doğru olandır ve kazanan taraftır. Zayıflık istenmeyen bir husustur. Erken Türk inanışları ve mitolojisinde insan ve hayvan kavramları birbirinden

181 Ahmet Caferoğlu, "Türk Onamastiğinde At Kültü", *Türkiyat Mecmuası*, X, 1953, s. 201.

182 Yaşar Çoruhlu, "Selçuklu Sanatı'nda Görülen Kuyruğu Düğümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti", *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri* (16 – 17 Mayıs 1996) *Bildirileri*, Konya 1997, s. 231.

183 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 228 – 229.

184 Emel Esin Atıl, "İslam Sanatlarında Müzik ve Raks Tasvirleri", çev. Celâl Üster, *P Dergisi*, sayı: 7, İstanbul 1997, s. 13 – 14.

farklı görünen ama aslında birbirini bütünleyen iki unsurdur. Eğer insan güçlüyse Gök ilkesi içindedir ama hayvan güçlüyse tersi durum söz konusudur. Yani hayvan gök ilkesine girer. Burada güçlü olan hayvan ilahi güç konumuna geçer. Bu durumda insan gücünü arttırarak hayvanı altetmeye ve bir başka deyişle onun gücünü elde etmeye çalışır. Hayvan gücünü elde etmenin önemli bir yolu ise biçim değiştirme yani hayvanın biçimine girmedir.<sup>185</sup>

En erken devirlerden beri yapılan kaya veya mağara yüzeylerindeki av tasvirlerinde insan hayvan mücadelesi görülür. Bu tasvirlerin büyü amacı ile ve avda başarılı olmak için yapıldığı iddia edilmiştir.<sup>186</sup>

İnsan – hayvan mücadelesini içeren sahneleri İslamiyet'ten sonraki çeşitli sanat dallarında da yaygın bir biçimde yer aldığını görürüz. Sembolizm temel olarak aynıdır.<sup>187</sup>

Yırtıcı hayvanlar veya ejderha, simurg gibi gerçeküstü yaratıklar yiğitler veya hükümdarlar tarafından gücün, iyiliğin veya hâkimiyetin sembolü olarak avlanırdı.<sup>188</sup>

Selçuklu çini ve keramik örneklerinin bir kısmında yaya veya atlı bir süvari, bir hayvanla mücadele ederken tasvir edilmiştir.

Selçuklu sanatında sfenks ve siren dışında karşımıza çıkan diğer sembolik unsurlardan biri, insanın gövdesi ile bir atın ayaklarına sahip yay burcunun simgesi kentavros figürü diğeri ise melek figürüdür.<sup>189</sup>

### 5.3.3.2. Hayvan Figürlü Kompozisyonlar

185 Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya Türk Tasvir Sanatı'ndaki Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri", *Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı Semineri (03 Aralık 1999) Bildirileri*, İstanbul 2003, s. 64 – 65.

186 Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatı'nda Hayvan Mücadele Sahneleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara 1993, s. 119.

187 Yaşar Çoruhlu, "Orta Asya Türk Tasvir Sanatı'ndaki Mücadele Sahneleri ve Sembolizminin Osmanlı Minyatürlerindeki Yeri", *Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı, 03 Aralık 1999 Seminer Bildirileri*, Sanat Tarihi Demeği Yayınları, İstanbul 2003, s. 66 – 67.

188 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 73.

189 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi", *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.98, Ekim 1995, s.171-219.

Anadolu'da Hayvan Üslûbu, İ.Ö. 1700 yıllarında bölgeye gelen Hititler ile birlikte görülmeye başlamıştır. Bu coğrafyada daha öncesinde böyle bir üslûbun izlerine rastlanmamıştır. Ayrıca Ortadoğu'da görülen hayvan motifleri tarımsal kültürde görülen hayvanlar olup bozkır ya da step kültürünün hayvan motiflerinden farklıdır. Hayvan konularının resmedilmesi M.Ö. 3000 ile 2000 arasında Mezopotamya'da mühür silindirler üzerinde başlar.<sup>190</sup>

Türk Sanatı'nın başlangıcından itibaren sembolik amaçlarla işlenen hayvan tasvirleri, Anadolu Selçuklu Sanatında da devam etmiştir. Özellikle Avrasya göçebe kültürünün hayvan stili, Şamanizm etkisiyle doğmakla birlikte, İslamiyet'i kabul eden Anadolu topraklarında etkisini devam ettirmiştir. Hayvan Üslûbunun en güzel örnekleri Selçuklu seramiklerinde görülmektedir. Küçük objelerin süslemesinde kullanıldığı gibi, mimaride de bu üslûbun önemli uygulamaları bulunmaktadır. Taç kapılarda, konsollarda ve tek figür olarak heykelde uygulanmıştır (Resim 7). Ahşap, maden, kumaş, taş, altın, gümüş, tuğla gibi malzeme üzerinde de çeşitli tekniklerle işlenmiştir.

---

190 Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 125-126.





Resim 7: Hasankeyf Kalesi Küçük Saray Pencere Konsolünde Yer alan Aslan Figürleri

Erken dönem Türk Sanatında önemli bir yeri olan Hayvan Üslûbu bazen gerçekçi, bazen de stilize edilmiş olarak verilir. Belirli bir estetik kaygıyla uygulanan bu üslup, son derece ritmik ve güçlü bir desen tasarımıyla uygulanmıştır.

Asya bozkırlarında başlayıp Anadolu'ya kadar uzanan bir coğrafya üzerinde, ufak bölgesel değişikliklerle fakat kesintisiz bir şekilde süregelen Hayvan Üslûbu, Beylikler sanatında önemini yitirmiş, Osmanlı sanatında ise yok olmuştur.

Hayvan üslûbu konusu içerisinde incelenen bütün hayvanların simgesel bir anlamı olup, mitoloji de önemli yerleri bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu Sanatı'nda önemli bir yer alan hayvan figürlü kompozisyonların anlamları ve kaynakları üzerinde durmak gerekir.

Güç ve iktidar sembolü olarak yorumlanan taht ve av sahneleri Selçuklu dönemi süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. XII.- XIII. yüzyıl Büyük Selçuklu el sanatlarında yoğun görülen bu sahnelerde, Orta Asya Türk sanatındaki örneklerinde görüldüğü gibi bağdaş kurarak oturan hükümdar maiyetiyle birlikte yer almaktadır.<sup>191</sup> Taht ve av sahnelerinde üç karakterin sergilendiği tespit edilmiştir. Bunlardan ilki yönetimi ulusal ve uluslar arası platformda güç ve iktidar sembolü olarak vurgulayan örneklerdir. Diğer iki grup ise hükümdarı dünyevi zevk ve eğlence sahneleri içinde gösteren örneklerdir.<sup>192</sup>

Anadolu-Türk sanatındaki av ve taht sahneleri Büyük Selçuklu tasvirlerine oranla sadeleştirilmiş kompozisyonlara sahiptir. Bunlarda İslam öncesi Orta Asya geleneklerinin yanı sıra Sasanî geleneklerinin de etkili olduğu düşünülmektedir.<sup>193</sup>

Doğu sanatlarından Asur ve Sasanîler’de sıkça rastlanan aslan – boğa mücadelesi sahneleri Anadolu Selçuklu Sanatı’nda da görülmektedir. Ancak Anadolu Selçuk çağında karşılaşılan aslan-boğa mücadelelerinin üslup bakımından yakın benzerleri, Orta Asya Hayvan üslûbunda görülmektedir. Orta Asya’da değişik hayvanlarla canlandırılan bu sahnelerde aynı üslup tekrar edilmiştir. Aslan kazanan taraftır. Mağlup olan boğanın yerini ise zaman zaman dağ keçisi ya da ren geyiğinin aldığı görülmektedir. Bu mücadele sahneleri iki zıt unsurun birbiri ile mücadelesi olarak yorumlanmaktadır. Özellikle aslan-boğa mücadelelerinde aslanın aydınlık ve güneşi simgelediği ve bu hayvan karşısında yenilen boğanın ise karanlık ve ayı sembolize ettiği düşünülmektedir. Söz konusu bu kompozisyonlarda, kötünün iyiye, karanlığın aydınlığa, güçsüzün güçlüye yenilmesi ifade edilmektedir. Boğanın boynundaki yelpaze biçimli süsleme ile gövdelerdeki çizgiler Orta Asya etkilerinin yansımaları olarak değerlendirilmektedir.<sup>194</sup>

---

191 Gönül Öney, “İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri”, *Anadolu*, 11, Ankara, 1969,

192 M.Elif Gökçığdem, *Selçuklu Devri Taşınabilir Objelerinde Figürlü Süslemeler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sos. Bil. Enst. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1999, s. 59.

193 Gönül Öney, “İran Selçukluları ile Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri”, *Anadolu*, XI, Ankara 1969, s. 128,138.

194 Gönül Öney, “Anadolu Selçuk Mimarisinde Boga Kabartmaları”, *Belleten*, XXXIV-133, Ankara 1970, s. 90 - 91.

Hayvan mücadele sahnelerinde zafer kazanan hayvan durumundaki aslan, savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret sembolü olarak yer almaktadır. Bununla birlikte aslan alplik, yiğitlik ve hükümdarlık sembolü olarak da kullanılmıştır.<sup>195</sup>

Aslan-boğa mücadelesini işleyen kabartmalara, Nusaybin, Musul, Konya kaleleri ile Harput İç Kale'de de rastlamak mümkündür.

Mücadele Sahneleri Türklerin de ortağı olduğu bir kültür ortamının oluşturduğu bir tarzdır. Bu mücadele sahneleri İslam öncesi Türklerin çeşitli inanç ve davranışlarının bir ürünüdür. İnsanların güçlü hayvanlara saygı duyması ve onların kalıntılarını kötü ruhlara karşı kullanmaları, sanatta hayvan üslubunu ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biri olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra hayvanların bu dünya içindeki konumu insanda hayvan gibi güçlü olabilme isteğini doğurmuş ve hayvan kılığına girildiğinde bu hayvanın özelliklerinin insana geçtiğine inanılmıştır. Bu nedenle mücadele sahnelerinde galip hayvanın bu konumda olmak isteyerek hayvan kılığına girmiş bir insanı sembolize ettiği düşünülmektedir.<sup>196</sup> Göktürk hükümdarı Kültigin'in kitabesinde Tanrı tarafından güç alan babasını kurt, karşısındaki düşmanı ise koyun olarak nitelendirmesi dikkat çekmektedir.<sup>197</sup> Vahşi bir hayvanın evcil hayvanları alt edişinin canlandırıldığı mücadele sahneleri gök-yer, zafer yenilgi, erkek-dişi, aydınlık- karanlık gibi kavram çiftlerinin simgeselliğine işaret etmektedir.<sup>198</sup>

Kovalama ve kovalanma teması da mücadele sahnelerinin tipik özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle saldırıya uğrayan hayvanın çökük vaziyette başını geriye çevirmesi bu kovalama anının sona erdiği anı başarı ile tasvir etmektedir. Figürlerdeki dinamik ve canlı anlatım iyi bir tabiat gözlemine işaret ederken, stilizasyon ve galip hayvanın bazen efsanevi bir nitelik kazanması, tabiata aykırı uygulamalardır.<sup>199</sup>

195 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul, 1995, 114.

196 Yaşar Çoruhlu, "İslamiyet'ten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, Ankara 1993, s. 118 - 120.

197 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Koyun, Koç Keçi Figürlerinin Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, İstanbul 1995, s. 53.

198 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2001, s. 97.

199 Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, Ankara 1993, s. 121, 125.

Hayvan mücadelelerini konu alan kabartmalar İslam sonrası Türk sanatında daha çok politik gücün sembolü olarak kullanılmışsa da zaman zaman astrolojik anlamlar da içermektedir. Bu tasvirler İslam öncesinde olduğu gibi sanatın ana teması olmaktan çıkmış ancak temel sembolik anlamını muhafaza ederek kullanılmaya devam etmiştir.<sup>200</sup>

Londra Victoria-Albert Müzesi'nde XI. Yüzyıl sonundan kalma Büyük Selçuklu kumaşında, büyük dairelerde bir ağacın iki tarafında atmaca, grifon, küçük daireler içerisinde kanatları açık kartal, grifon, küçük kuşlar ve aradaki boşluklarda karşılıklı duran güvercinler bulunmaktadır. Bu ipek kumaş parçası Orta ve İç Asya'da Şamanist inançlar ve yaşayış ile şekillenen hayvan figürlerinin çeşitli çevrelerden etkilenecek ulaştığı son durumu göstermektedir. Büyük Selçuklu döneminde, XI-XII. Yüzyıllarda kazıma dekorlu tunç Horasan işleri arasında yer alan buhurdanlıklarda görülen yırtıcı hayvan ve kuşlu süslemeler ve diğer bazı maden işleri Hayvan Üslubu özellikleri göstermektedir. 1067 tarihli Sultan Alparslan'a (M. 1063-1072) sunulan madeni tepside keçi ve leyleğe benzer iki kuş yer almaktadır. Belki bu motiflerin eski Türk hayvan tasviri geleneği ile (sembolik bakımdan) bağlantıları vardır.<sup>201</sup>

İran'da Kazvin ve Hemedan arasında yer alan Harrekan bölgesinde 1067-68 tarihli birinci kümbetin içerisinde yer alan kalem işi süslemelerde Şamanizmde görülen hayat ağacı üzerinde yer alan kartal sembolizmini görüyoruz. Burada da bir hayat ağacının dallarına tünemiş kuşlar yer almaktadır. İslamiyet öncesi örnekleriyle benzerlik teşkil etmesi açısından oldukça önemli bir örnektir. Sembolik amaçlarla işlenen hayvan tasvirleri, Anadolu Selçuklu Sanatında da devam etmiştir. Özellikle Avrasya göçebe kültürünün hayvan stili, Şamanizm etkisiyle doğmakla birlikte İslamiyeti kabul eden Anadolu topraklarında etkisi sürmüştür. Hayvan Üslubunun en güzel örneklerini yansıtan Selçuklu keramikleri bulunmuştur. Mimaride de bu üslubun önemli uygulamalarını görüyoruz. Özellikle Hun Sanatında madeni, ahşap ve kemik üzerine uygulanan eğri kesim tekniği Anadolu Selçuklu figür tasvirlerinde ise taşla uygulanmıştır.

---

200 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 130

201 Yaşar Çoruhlu, "İslamiyetin Kabulünden Sonraki Türk Sanatında Hayvan Üslubunun İzleri", *Doğu Türkistan'ın Sesi*, İstanbul 1990, s. 12-13

Anadolu Selçuklu Sanatında heykel arslan figürleriyle sınırlanmıştır. Figürlerin heykele uygulandığı örnekleri çok fazla göremiyoruz. Daha çok, el sanatları, mimaride alçı ve taş kabartmalarda, ahşap, seramik, çini, halı, kilim, kumaş ve maden üzerinde uygulamaları karşımıza çıkar. Heykelde uygulanmama nedenini, İslamiyet'teki put yasağına ve Orta Asya'da balbal dışında çok fazla heykele rastlanmamasına bağlayabiliriz.

XII. – XIII. Yüzyıllara tarihlenen Dağıstan-Kubaçe'de bulunan taş kabartmalar da yer alan av sahnesi de Türk Hayvan Üslûbunun en güzel örneklerindedir. Minyatür alanında da hayvan tasvir geleneğinin önemli özelliklerini yansıtan eserler verilmiştir. Firdevsi'nin Şehnamesi'nde minyatürlü nüshalarda, Kelile ve Dimne nüshalarında ve Baburname gibi yazmaların minyatürlerinde hayvan tasvirlerinin en güzel uygulamalarını görüyoruz. Bu örneklerde hayvanlar tek tek resmedildiği gibi, gruplar halinde de verilmektedir.

Minyatürler arasında, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine kitaplığında bulunan 2152, 2153, 2154 ve 2160 numaralı albümlerde yer alan kitap resimlerinde rastlıyoruz. İkonografik özellikleri bakımından Türkistan'da yapılmış olması gereken bu resimler tamamıyla Orta Asya Türk resim geleneğine bağlıdır. Özellikle arslan, ayı, kurt, geyik, sırtlan, dağ keçisi, tavşan, maymun, kaplumbağa ve kuşlar gibi hayvanlar yanında ejder ve simurg gibi efsanevi hayvanların tasvirleri doğrudan doğruya Doğu Türkistan bölgesindeki benzeri tasvirler ile ilişkileri açısından karşılaştırılabilirler. Bazı hayvan figürlerinin tasvir tarzı ve özellikle hayvan mücadele sahneleri ise Uygurlardan daha eski bir sanat geleneğine Orta ve İç Asya'da gelişen Türk Hayvan Üslûbuna işaret etmektedir. İran bölgesinde Büyük Selçuklulardan itibaren büyük aşamalar kateden Türk minyatür sanatı örneklerinde, eski Türk hayvan tasviri geleneğine dayanan tasvirler arasında av sahneleri, ejder veya başka bir hayvanın öldürülmesini gösteren sembolik sahneler, hayvan mücadele sahneleri ve atlı insan figürleri belirtilebilir.<sup>202</sup>

Hayvan figürleri, dönemlere ve bölgelere göre büyük değişiklikler göstermekle birlikte, Asya bozkırlarından Anadolu topraklarına kadar uzanan süreçte hemen hemen kesintisiz bir

---

202 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 13.

çizgi izlemiş ve Beylikler dönemine doğru hızla azalarak Osmanlı sanatında tamamen yok olmuştur.<sup>203</sup>

**Aslan;** Hitit, Urartu, Frig, Lidya, Yunan, Roma Bizans sanatlarında değişik biçim ve üslup özellikleri ile hâkimiyet ve güç simgesi olarak kullanılan aslan, her dönem ve bölgede koruyucu, kuvvet ve kudret sembolü ve hükümdarı her türlü kötülükten koruyan nazarlık, tılsım yerine de geçmektedir.<sup>204</sup>

Yapıların genelde dış cephelerinde yer verilen kabartmalar hâkimiyet ve güç simgesi yanında koruyucu nitelikleriyle birer bekçi hayvan konumundadır. Aslanın bu konumu tarihi süreçte pratik yaşamda da zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Tulunoğullarında hükümdarlara ehlileştirilmiş aslanların bekçilik yaparak onların koruyuculuğunu üstlendikleri bilinmektedir. Samanoğlu İsmail'in geceleri kapısında bekleyen bir aslan bulunduğu belirtilmektedir.<sup>205</sup>

Aslan figürü Anadolu'da özellikle kalelerde yaygın olarak kullanılmıştır. Diyarbakır, Gaziantep, Halep, Mardin, Hasankeyf, Urfa, Kayseri, Divriği ve Konya kaleleri aslan figürüne yer verilen kaleler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte Pazırık ve Altay kurganlarından çıkan buluntular üzerindeki aslangrifonlar bu figürün Türklerde erken dönemlerden beri kullanıldığını göstermektedir. İslamiyet sonrası döneme de aktarılan bu figür İslam döneminde daha ziyade hükümdar ve yiğitlikle ilgili bir sembol olarak kullanılmıştır. Türk İslam sanatında bayrak, sikke ve armalarda hukuki bir sembol olarak kullanılan aslan Türk Edebiyatında da kuvvet ve şecaatin simgesi olarak görülmüştür. Büyük Selçuklu dönemi bayrak ve amblemleri üzerinde aslan figürünün kullanıldığı İranlı şairlerin şiirlerinden anlaşılmaktadır.<sup>206</sup>

Aslan figürü ile güneş motifinin bir arada kullanıldığı örnekler Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Keyhüsrev'e ait sikkeler ile yine onun yaptırdığı İncir Hanı taç kapısında yer almaktadır.

203 Selçuk Mülayim, Candan Ülkü, "Hayvan Figürü", *Thema Larousse*, İstanbul 1993, s. 228.

204 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 113.

205 Fuat Köprülü, "Arslan", *İA*, I, İstanbul 1946, s. 604.

206 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2001, s. 131.

Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesindeki İslam eserlerinde kullanılan aslan figürleri yöredeki Hristiyan mimarisi üzerinde de etkili olmuştur. Selçuklu örneklerine göre daha kaba ve daha stilize şekilde resmedilen aslanlar Diyarbakır Kalesi üzerindeki Abbasi aslanları ile benzeşmektedir (Resim 8 - 9).



Resim 8 - 9: Diyarbakır Kalesi Burçlarında Yer Alan Aslan Figürleri

**Ejder;** Türk sanatında temel olarak iki sembolik anlama sahiptir. Gök ve yer tasavvurları ile ilişkili olan bu anlamlar birbirine zıt olmayıp birbirini tamamlayan bir karşıtlık sunmaktadır. Bu kavramlardan ötürü ejder güneş ve ay sembolizmiyle ilgili de görülmüştür. Çin kültüründe bereket ve kuvveti simgeleyen bu figür İslam öncesi ve sonrasında kötülüğün sembolü olarak da kullanılmıştır.<sup>207</sup> İslam sonrasında yeni dinin kural ve ilkeleri ile uyum sağlayarak kullanımını sürdüren bu figür Anadolu ve Mezopotamya'nın yerli kültürlerinde daha ziyade kötülüğü simgelerken mimari eserler üzerinde kötülüklerden koruyucu, yardımcı, şifa veren bir sembol olarak yer almıştır. Bunun yanı sıra bazı metinlerdeki ifadelerden ejderin alplik, yiğitlik ve kuvvet sembolü olduğu da anlaşılmaktadır.<sup>208</sup> Çift ejder motifi kozmik bir simge olarak hanedan arması niteliğinde kullanılmıştır (Resim 10). İslam öncesi Türklerde zaman çarkını çift ejderin çevirdiği inancı Karahanlılarda da sürdürülmüştür.<sup>209</sup>

207 Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s. 91.

208 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 58, 65.

209 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2001, s. 91.



Resim 10: Çift başlı Ejder Figürü (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Oğuz döneminde ejderlerin yılan ya da balık kuyruğu ile at başından oluştuğu belirtilmektedir. Yandan gözüken ejderin sırtı dikenlidir. Çin ve İran kültürlerinde kalıpsal çizgilerle tasvir edilen ejder, Türk sanatında canlı bir ejder şeklini alır. Karma bir hayvan olarak resmedilen figürün vücudunun her bölümü doğadan esinlenerek işlenmiştir. İslam öncesinde dalgalı hatlarla hareket hissi uyandıran ve sınırlandırılmamış alanlara işlenen ejder İslam döneminde bir çerçeve içine sığacak düzende ele alınmıştır. Bununla birlikte ejder motiflerinin hareketlilikten bütünüyle yoksun olduğunu düşünmek yanlış olur. İslami döneme ait ejder figürleri de içinde yer aldıkları çerçeveyi her an zorlayıp çıkacak gibidir.<sup>210</sup>

Çeşitli hayvanların özelliklerini bünyesinde toplayan ve bundan dolayı bu hayvanların gücünü üzerinde barındıran bir hayvan olarak çok ilgi gören ejder Asya toplumlarında farklı mitolojik ve kozmolojik anlamlar içermektedir. Orta Asya kökenli olduğu varsayılan figür, yılan kültürünün değişerek gelişmiş bir versiyonu olarak da görülmektedir. Orta Asya Türk toplumları,

<sup>210</sup> Emel Esin, "Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menseleri", *Selçuklu Sanatı Araştırmaları*, I, Ankara 1969- 1970, s. 173.



Sasaniler, Sümerler ve Uzakdoğu toplumlarında önemli bir konuma sahip olan ejder figürü uzun dili, keskin dişi ve öldürücü zehriyle insanoğlunun karşısındaki düşman gücü ya da tam tersine insanları düşmanlardan koruyucu güç olarak simgelenmiştir. Karanlıkları aydınlığa çıkaran, yağmur yağdırarak insanlığa mutluluk ve bereket getiren ejder uzun ömür, mutluluk, bolluk, sembolü olarak kullanılmıştır.<sup>211</sup>

Göktürk dönemi bayraklarında tasvir edilen bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilen hayvanlarla birlikte işlenen çift ejder dünya hâkimiyetinin simgesi olarak değerlendirilmiştir.<sup>212</sup> Ejder motifi Anadolu'da Kubadabad sarayı'nda Anadolu dışında ise Gazneli sanatında yoğun olarak kullanılan bir motiftir. Bunlar biçimsel olarak tipik özellikler göstermektedir. Genelde çift olarak düzenlenen ejderler düğümlü gövdeli açık kıvrık çeneli sivri dişli ve çatal dillidir.<sup>213</sup>

Ejderin farklı bir kullanımı aslan ve sfenks kuyruklarının ejder başı şeklinde sonuçlanmasıdır. Bu şekilde tasvir edilen ejder figürlerinin egemenlik, güç ve aydınlığı simgelediği ileri sürülmektedir. Birbirini takip eden hayvanlardan arkadakinin önde gidene ısırma hareketi hayvan üslûbunda sık karşılaşılan bir durumdur. Ejder başı şeklinde sonlanan kuyruklarda ejderin hayvanı ısırır şekilde tasviri bu geleneğin bir uzantısı olarak ikilik anlamına gelmektedir. Aslanların kuyruklarının ejderle sonlanması geleneği Gaznelilere kadar uzanmaktadır.<sup>214</sup>

**Boğa;** Anadolu Türk sanatında boğa genelde tek başına değil, farklı figürlerle bir arada kullanılan bir figürdür. Bu nedenle boğanın zıt prensiplerden birini simgelediği düşünülmüştür.<sup>215</sup>

**Kuşlar;** Kuş, Anadolu-Türk sanatında aslandan sonra en yaygın kullanılan figürdür. Bunlar için bazen kartal, bazen de doğan, karakuş, şahin, ya da simurg, anka, gibi isimlendirmeler yapılmışsa da bu kuşların kendine özgü tipik özelliklerini belirlemek mümkün olmamaktadır. Bunun sebebi ise bu figürlerin doğadan birebir alınarak taklit edilen modeller

211 Emel Esin, "Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri", *Selçuklu Sanatı Araştırmaları*, I, Ankara 1969-1970., s. 162.

212 Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 156.

213 Gönül Öney, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, III, İzmir 1984, s. 131.

214 Emel Esin, "Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri", *Selçuklu Sanatı Araştırmaları*, I, Ankara 1969-1970, s. 177.

215 Hamza Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1979, s. 468

olmamasından kaynaklanmaktadır. Çift başlı kartal gibi bazı kuş tasvirleri doğada örneği görülmeyen gerçeküstü uygulamalardır.

İslam sonrasında da popülerliğini koruyan kuş, İslam öncesindeki efsanevi kuşlarla ilişkili olarak devam ettirilmiştir. Genelde aynı kuşun değişik kültürlerdeki çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkan kuşlar anka, zümrüd-ü anka, simurg, garuda, karakuş, tuğrul ve kartaldır.<sup>216</sup>

**Kartal;** Türklerin milli sembollerinden biri olan kartal Türk sanatında genel olarak dini, astrolojik ve hukuki bir sembol olarak kullanılmıştır. Kuşların şahı olarak nitelendirilen kartal daima yükseklerde uçan, erişilmez yuvalarda yaşayan niteliği ile insanlar tarafından ulaşılmaz ideallere ulaşan canlı olması nedeniyle hep imrenilen ve saygı duyulan ve zaman zaman da korkuyla anılan bir hayvan olmuştur.<sup>217</sup>

Kartal ve benzeri yırtıcı kuşlara şamanist inançla ilgili sembolik anlamlar yüklenmiştir. Farklı amaçlarla Gök tanrı ve çeşitli ruhlarla ilişki kurmak için törenler düzenleyen Şaman, tören sırasında çeşitli hayvanların kılıklarına girerek ruhları çağırır. Bu hayvanlar içinde yırtıcı kuşlar da bulunmaktadır. Ayrıca Şaman'ın göğe çıkarken kullandığı hayat ağacının tepesinde yer verilen kartal, Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini simgelemektedir. Kartal İslam sonrasında Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görülen hükümdara ve onun yeryüzü hâkimiyetine işaret etmek için kullanılmıştır.<sup>218</sup>

Göktürk ve Uygur devrinde kartal ve diğer yırtıcı kuşlar hükümdar ya da beylerin simgesi durumundadır. Hükümdarın kuvvet ve kudretini simgeleyen bu kuşlar Türk devlet teşkilatında önemli bir yeri olan hükümdar avlarında avcı kuş olarak da kullanılmıştır.<sup>219</sup> İbn-i Bibi Anadolu Selçukluları hükümdarlarının ele geçirdikleri yerlere hâkimiyetlerinin göstergesi olarak tepesinde kartal bulunan çadırlarını kurduklarını belirtmektedir.<sup>220</sup>

216 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 15.

217 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 73.

218 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2001, s. 29, 73.

219 Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s. 111.

220 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 166.

Çift başlı kartalın Anadolu'daki tarihsel izlerine ilk kez İ.Ö. ikinci bin yılda Hitit kültüründe rastlanmaktadır. Ancak Hitit çift başlı kartallarının Selçuklu kartalları ile bağlantısını gösterecek örnekler olmadığı gibi bu dönemler birbirini etkileme açısından oldukça uzak evrelerdir.<sup>221</sup>

Anadolu'da Selçuklu çağında kartal kaleler başta olmak üzere saraylar, hanlar, medreseler ve mezar taşlarında da süsleme programları içinde yer almıştır. Anadolu Türk Sanatındaki çift başlı kartalların üslupsal ve teknik açıdan olduğu kadar sembolik anlam bakımından da Avrasya Hayvan Stili ile bağlantılı olduğu görülmektedir.<sup>222</sup> Kartalın Orta Asya mitolojileri ile Şaman kültüründe önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Şamanı üst âleme taşıdığına inanılan iki şahin ya da kartal da çift başlı kartal figürüne öncülük teşkil etmiş olmalıdır. Aynı zamanda insanları kötü ruhlardan koruyacağı düşünülen kartalın, kuvveti, dövüşkenliği, yırtıcılığı ve ömrünün uzun olması hükümdar ile eşini simgelediği, dolayısıyla neslin devamı anlamına geldiği de ileri sürülmektedir.<sup>223</sup> Çift başlı kartalın göklerin hâkimi ve kuvvet, kudret sembolü olarak ikili bir kuvveti temsil ettiği belirtilmektedir. Hun döneminde Tanrıların en üstünde yer alan Gök Tanrı'yı simgeleyen kartal Göktürk döneminde Kültigin'in tacında bir arma olarak işlenmiştir.<sup>224</sup> İslam öncesi Türk mitolojisinde önemli bir konuma sahip olan kartala duyulan saygı aynı zamanda dinsel bir gelenektir. Arma olarak kullanılan uygulamalar dahi kaynağını bu dinsel geleneklerden almaktadır. Ancak zamanla dini içeriğini kaybeden bu figür arma olarak kullanılmaya devam etmiş ve uğur getiren bir simge haline gelmiştir. Müslüman Türk devletlerinde bu figürün yaygın şekilde kullanılmasında dini bir anlamdan çok sembol mahiyeti bulunmaktadır. Kartal figürünün çift başlı olarak tasvir edilmesi ise simgelediği gücün böylelikle iki katına çıkarılacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra kartalın iki başlı tasvir edilmesinin sanattaki simetri tutkusuyla ilgili olduğu da düşünülmektedir.<sup>225</sup>

221 Doğan Kuban, "Selçuklu Sanat Dünyası", *Alâeddin'in Lambası, Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubat*, İstanbul 2001, s. 31.

222 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 160-161

223 Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, III-8, İstanbul, Ağustos 1990, 73.

224 Bahattin Ögel, *Türk Mitolojisi*, I, Ankara 1971, s. 109-110

225 Bahaettin Ögel, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", *Türk Kültürü*, 10-118, Ankara, Ağustos 1972, s. 215-217.

Orta Asya Şamanist inanışlardan gelen ve kartal-puhu kuşu karması bir figür olarak karşımıza çıkan çift başlı kartal İslam sanatında ilk kez X. yüzyıla ait bir Büveyhi kumaşında karşımıza çıkmaktadır. Fatimi ve Büveyhi gibi Türk olmayan devletlerin hanedan simgeleri arasında yer alan çift başlı kartal, X.-XV. yüzyıllar arasında Orta Asya'dan Mısır'a kadar uzanan geniş bir bölgede çeşitli devletlerin hanedan armalarında görülmektedir. Bu motif, Fatimiler aracılığı ile Sicilya'ya, Selçuklular aracılığıyla Bizans'a, oradan Avusturya Macaristan, Rusya gibi çeşitli Avrupa devletlerine geçmiştir.<sup>226</sup>

Kuş figürlerinin İslam sanatında Abbasilerden itibaren, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Büveyhiler, Fatimiler, Eyyubiler, Memlükler'de kullanıldığı görülmektedir.<sup>227</sup> Bu figürün İslam sanatında bu derece benimsenmesinin nedenlerinden biri olarak Hz. Muhammed'e ait sancağın "kartal, şahin, atmaca" anlamlarına gelen "ukab" adını taşıması gösterilmektedir.<sup>228</sup>

Çift başlı kartal figürünün Anadolu'ya Kuzey Irak yoluyla Artuklular tarafından getirildiği belirtilmektedir. Anadolu'da en yoğun Artuklu sanatında görülen bu figür Anadolu Selçuklu ve Mengücekliler tarafından da kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu sanatında kartal Alaaddin Keykubat'ın kişisel arması olarak sanat eserleri üzerinde yer almıştır. Kubadabad Sarayı'nda yer alan bir çift başlı kartal tasvirinin gövdesi üzerinde "es-sultani" ibaresinin yazılı olması bu figürün resmi devlet arması niteliği taşıdığını göstermektedir.<sup>229</sup> Çift başlı kartalın zaman zaman simurg ya da anka olduğu ileri sürülmüştür. Önasya mitolojilerinde önemli bir yere sahip olan bu kuş çok geniş bilgi ve hünere sahiptir. Bu nedenle kendisine danışan kahraman ve hükümdarlara akıl hocalığı yapar. Boynunun çok uzun olduğuna ve boynunda beyaz tüylerden bir halka taşıdığına inanılmaktadır. Anadolu'daki çift başlı kartal tasvirlerinin bir bölümünde halka bulunmaktadır. Bu durum bu iki kuşun kimi tasvirlerde karıştırılarak betimlendiğini göstermektedir. Bunun yanında İran'da Simurgun iki çehresi olduğuna inanılmaktadır. Başkurt geleneklerinde de simurg iki başlı bir kuş olarak betimlenmiştir. Bir başı insan şeklinde olup, bu kuşun insan gibi konuştuğuna inanılır.<sup>230</sup>

226 Doğan Kuban, "Selçuklu Sanat Dünyası", *Alâeddin'in Lambası, Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alaeddin Keykubat*, İstanbul 2001, s. 31.

227 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 160- 161.

228 Bahaettin Ögel, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", *Türk Kültürü*, Ankara Ağustos 1972, s. 208.

229 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 167.

230 Ergun Candan, *Türklerin Kültür Kökenleri*, İstanbul 2002, s. 55.

Nazarlık, tılsım, koruyucu unsur, kuvvet ve kudret sembolü olarak kullanılan kartal ve kuş figürlerinin, üzerinde yer aldığı yapıyı kötülüklerden koruyacağına inanılmıştır. Kalelerde ise hem şehri müdafaasını sağlayan koruyucu ruh hem de şehre kötülük, düşman ve hastalık girmesini önleyecek tılsım olarak kullanılmıştır.<sup>231</sup>

**At;** figürlerinin Türk sanatındaki sembolik içeriklerini İslam öncesi Türk dünyasında Şamanist inanç sisteminde kozmolojik, astrolojik ve mitolojik düşüncelerde ve Budizm’de bulmak mümkündür.<sup>232</sup>

Orta Asya’da gökten indiği kabul edilerek kutsallaştırılan at, göğe yükselmede vasıta olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra at İslam öncesi Türklerde politik güç ve taht sembolü olarak da kullanılmıştır.<sup>233</sup> At Ortaçağ İslam dünyasında farklı simgesel anlamlarını sürdürmüştür. Bunlardan biri atkuyruklarının düğümlenmesiyle vurgulanan yas alameti, savaş ve yiğitlik sembolüdür. Bunun yanı sıra hükümdar ve beylerin yaşamında taşıdığı önem nedeniyle zaman zaman hükümdarlık ve taht, kuvvet, kudret, simgesi olarak da kullanılmışlardır.<sup>234</sup> Geniş alanlara yayılmalarını ve bu alanlardaki güçlerini ata borçlu olan Türkler bu figürü hâkimiyetlerinin ve güçlerinin simgesi olarak eserlerinde kullanmışlardır. Türk toplumlarında savaş ve av amacıyla kullanılacak atların kuyruklarının düğümlendiği bilinmektedir. Düğümlü atkuyruğu aynı zamanda galibiyetin simgesi olarak da görülmektedir. Hun kurganlarında kuyukları düğümlü çok sayıda at cesedi bulunmuştur. Bu atların ölünün cennete giderken bineceği hayvanlar olduğuna inanılmaktadır. Şamanizm’de atın kuyruğunu düğümlenmek yine ölümle ilişkilidir. Çünkü at Şamanist dünyada ölünün cesedini bu dünyadan ötekine taşıyan hayvan konumundadır.<sup>235</sup> Atkuyruğunun yiğitlik, alplik, kahramanlık gibi anlamları vurgulamak amacıyla düğümlenmesi Uygurlarda devam etmiştir. Buda’nın kuyruğu düğümlü ve dörtnala koşan at üzerinde tasvir edildiği dikkat çekmektedir.<sup>236</sup>

231 Gönül Öney, “Anadolu Selçuk Mimarisi’nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal”, *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 166.

232 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi”, *TDA*, 98, İstanbul, Ekim 1995, s. 171.

233 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi”, *TDA*, 98, İstanbul, Ekim 1995, s. 171, 182.

234 Emel Esin, “Türk Sanatında At”, *Türkler*, IV, Ankara 2002, s. 125.

235 Emel Esin, “Alp Şahsiyetinin Türk Sanatında Görünüşü”, *Türk Kültürü*, 34-III, Ankara, Ağustos 1965, s. 775.

236 Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında At Figürlerinin Sembolizmi”, *TDA*, 98, İstanbul, Ekim 1995, s. 182, 192.

İslam öncesi Türk kültüründe olduğu gibi Ortaçağ Türk dünyasında da atın kuyruğunun düğümlemesinin bir mücadeleyi gerektiren konular ve ölümle ilgili olduğu, ölüme hazırlanma ve ölüm gibi anlamlar taşıdığı belirtilmektedir. Atın kuyruğu ölümle sonuçlanabilecek bir mücadeleye girmeden önce düğümlemektedir. Bu uygulama günümüze ulaşan eserlerden anlaşıldığı kadarıyla bir savaş, iki alpin çarpışması, yırtıcı hayvanla mücadele, av, gerçek üstü hayvanlarla karşılaşma anlarında gerçekleştirilmiştir.<sup>237</sup> İslam sonrasında özellikle minyatür sanatında betimlenen at figürlerinde söz konusu olan bu kullanım Selçuklu döneminde olduğu gibi Osmanlı döneminde de devam ettirilmiştir. Bu düğümlemenin savaş ve yiğitlik sembolizmiyle de ilişkisi bulunmaktadır.<sup>238</sup>

**Geyik (Antilop);** Soğuk iklim şartlarına karşı dayanıklı olması, neslini tüketmemek için büyük göçleri göze alabilmesi ve peşine düşülmesi gereken cazip bir av olması nedeniyle efsanevi bir hayvan niteliğine bürünen geyik, göçebe toplumların hayatında seçkin bir yere sahiptir. Zaman zaman atın bile önüne geçen geyik kahramanlara öncülük ederek önemli bir totem kisvesine bürünmüştür. Doğru yola götüren, yeni yurtlar gösteren manevi bir hayvan olarak Hunlardan başlayarak Uygurlarda devam eden bu inanış Budizm’de de mevcuttur.<sup>239</sup> Geyik aynı zamanda ölümsüzlük otu yediği için ölümsüzlük simgesi sayılan bir hayvandır.<sup>240</sup> Geyiğin güçlü ve hızlı bir yapıya sahip olması da İç Asya topluluklarında bu hayvana büyümlü güçlerin atfedilmesine neden olmuştur. Geyik göçebe ekonomisinde özel bir yere sahip olmamakla birlikte insanların ruhsal dünyasında önemli bir yer edinmiştir. İslam öncesinde geyiğe duyulan saygının İslam sonrasında da devam ettiği gözlenmektedir. Uygur metinlerinde Budist efsaneler içindeki geyik hikâyeleri İslam’la birlikte İslami efsanelere dönüşür. Hz. Muhammmet’in amcası Hz. Hamza’ya peygamberin zor durumda bulunduğu bir geyik tarafından haber verilir. Bu hikâye özellikle yeni Müslüman olanlar arasında gelenekselleşmiş bir öyküdür.<sup>241</sup>

---

237 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 175.

238 Yaşar Çoruhlu, “Selçuklu Sanatında Görülen Kuyruğu Düğümlü At Tasvirlerinin İkonografik ve İkonolojik Mahiyeti”, *VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1997, s. 231.

239 Selçuk Mülâyim, *Değişimin Tankları*, İstanbul 1999, s. 153.

240 Emel Esin, *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 38.

241 Selçuk Mülâyim, *Değişimin Tankları*, İstanbul 1999, s. 153-154.

**Koç-Keçi-Koyun;** Koç figürü gücü, hâkimiyeti, bolluk ve bereketi simgelemektedir.<sup>242</sup> Ancak bu figüre bir medresede yer verilmesi ilginçtir. Ortaçağ İslam dünyasında medreselerin hâkim siyasi güç açısından taşıdığı önem dikkate alınır, bu figürün sembolik anlamı daha rahat yorumlanabilir. Dönemin dini ve siyasi görüşünün öğretildiği bir medresede derslerin okutulduğu eyvanın kemer kilit noktasında yer alan koçbaşı Artuklular'ın gücünü simgeliyor olmalıdır. Dağ keçisi ve koç hayvan mücadele sahnelerinde ilk dönemlerden itibaren yenilen hayvanı simgelemektedir. Bu nedenle dağ keçisi ve koç figürleri mücadele sahnelerinde biçimsel açıdan da benzeştikleri boğanın taşıdığı sembolik anlamları devam ettirmektedir. Buna göre ayı, karanlığı, kötülüğü, düşmanı, güçsüzlüğü simgeleyen bu figürler zıt güçler karşısında yenilmeyi temsil etmektedir.<sup>243</sup>

**Gergedan;** İslam sanatında mimariden ziyade el sanatları ürünlerinde yoğun olarak kullanılan bir figürdür. XII. yüzyılda Suriye, İran ve Irak el sanatlarında yaygın şekilde görülen gergedan Anadolu Selçuklu sanatındaki örnekler ile çok yakın bir üslupta ele alınmıştır.<sup>244</sup> Konya Kalesi üzerinde de gergedan tasvirlerine yer verilmiştir.

Gergedan İslam sanatında gücü simgeleyen bir hayvan olarak tasvir edilmiştir. Kazvini'nin (XIII. yüzyıl) eserinde gergedandan sık sık güçlü bir hayvan olarak söz edilir.

**Güneş;** Güneş kültüne tarih öncesi dönemlerden itibaren rastlanmaktadır. Tapınılan bir nesne durumundayken, din sistemlerinin gelişmesi ile birlikte soyutlaşan güneş sembolik bir kavram halini almıştır.<sup>245</sup>

İslam öncesi Türk kozmolojisinde güneş kültüne yer verilmemişse de güneş, Göktaarı inancına dayalı sistemin önemli bir parçasıdır. Hunlar'dan itibaren kutsal görülen güneş dişi, ay ise erkek olarak nitelendirilmiştir. Güneş ve ayın, insanın ölümlü olmasına karşın ebedi olduğuna inanılmıştır.<sup>246</sup>

242 Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Koyun, Koç Keçi Figürlerinin Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 100, İstanbul 1995, s. 55.

243 Yaşar Çoruhlu, a.g.m., s. 55.

244 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, XXXIV-133, Ankara, Ocak 1970, s. 93.

245 Ahmet Güç-Celal Yeniçeri, "Güneş", *TDVİA*, XIV, İstanbul 1996, s. 288.

246 Ahmet Güç-Celal Yeniçeri, "Güneş", *TDVİA*, XIV, İstanbul 1996, s. 290.

İç Asya 'da ve ilk Türklerde güneş ve yıldız motifleri hem tematik, hem ikonografik bakımdan birbiri ile eşanlı kullanılmıştır.<sup>247</sup> İnanışa göre gök, yerin üzerinde duran yirmi sekiz dilimli bir kubbeydi. Her dilimde bir yıldız grubunun bulunduğu gök kubbenin tepesindeki kutup yıldızının Gök tanrısının makamı olduğuna inanılmaktaydı. Bunun yanında insan biçiminde tasvir edilen gök, güneş ve ay tasavvurları da mevcuttu. Güneş Orta Asya'da hükümdar ve alpin simgesi sayılmıştır. Gücünü tanrıdan aldığına inanılan hükümdar Göktürk devrinde güneşe benzetilmekteydi.<sup>248</sup> Buda'nın ay ve güneşle simgelenmesi Budist kültür ortamında da yaygın bir uygulamadır. Astral içeriğe de sahip olan güneş tasvirlerinin aslan figürleri ile birlikte kullanımı özellikle Mezopotamya, Suriye ve İran'daki pirinçten yapılmış eşyaların üzerinde yaygındır.<sup>249</sup>

Çin ve Türk kozmolojilerinin Budizm ve İran etkilerinden geçerek aldığı güneş motifi İslamiyet'e göre şekil değiştirerek kullanılmaya devam etmiştir. Güneş yine hükümdarın işaretidir. Güneşin ışıklarının her yere ulaştığı gibi, hükümdarın adaleti de insanlar arasında fark gözetmemektedir.<sup>250</sup>

İslam öncesi Türk kültüründe büyük bir öneme sahip olan güneş İslam inancında da Kuran'ın en çok üzerinde durduğu iki gök cisminden biri olup Allah'ın üzerine yemin ettiği nesnelere arasında yer alır. İslam, güneşe Allah'ın varlığının bir belgesi ve insanlığın hizmetinde bir varlık olarak bakmıştır.

Güneş gezegeninin aslan burcunun evi olduğuna inanılmaktadır. Bu nedenle güneş bazı tasvirlerde aslanla birlikte tasvir edilmiştir. Aslan ve güneşin birlikte ele alındığı ikili tasvirler Şir-i Hurşid olarak bilinen eski bir geleneğe işaret etmektedir.<sup>251</sup> Orta Asya ve İran'da kullanılan bu düzenleme Anadolu öncesi özelliklerin Anadolu'da devam ettirildiğini göstermektedir. Bu tasvirler burç-gezegen birlikteliği olarak nitelendirilmektedir.<sup>252</sup>

247 Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 60.

248 Emel Esin, a.g.e., s.75.

249 Doğan Kuban, *Divriği Mucizesi*, İstanbul 1999, s.70.

250 Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 97-98.

251 Doğan Kuban, "Selçuklu Sanat Dünyası", *Alâeddin'in Lambası, Anadolu'da Selçuklu Çağı Sanatı ve Alâeddin Keykubat*, İstanbul 2001, s. 31.

252 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü", *Anadolu (Anatolia)*, XIII, Ankara 1971, s. 27.



Selçuklu dönemi edebiyatında da hükümdarı güneş ya da aslana benzeterek güç ve iktidar temasının altını çizen benzetmeler sayısızdır. Anadolu-Türk mimarisindeki bazı insan figürlerinin güneş ve ayı simgelediği kabul edilmektedir. Sivas İzzetin Keykavus Şifahanesi'nde güneş tasviri içinde yer alan insan başı ve altında yer alan “suret-i şems” ifadesi bu yorumların güçlenmesine neden olmuştur. Bu kullanımların Anadolu'da Mezopotamya ve Anadolu'nun yerel inançları arasındaki ay ve güneş tasvirlerini Roma ve Yunan sanatından son şeklini aldığı ve anlamını kaybetmiş olarak Selçuklu sanatına girerek süs ya da bir tılsım olarak kullanılmaya devam ettiği düşünülmektedir.<sup>253</sup>

Orta Asya sanatındaki özellikler, İran senteziyle birlikte Anadolu'ya aktarılmıştır. Figürlerin bir bölümü doğada örneği görülmeyen efsanevi yaratıklardır. Gerçek dünyada örneği görülmeyen ve bilinen dünyanın dışında, insanların düş ve kâbuslarında yaşayan varlıklar “fantastik varlıklar” olarak nitelendirilmektedir. Olağan dışı görünümle sanata yansıyan bu figürler genellikle başka varlıkların vücut parçalarının birleştirilmesi ile oluşmuştur. Bu nedenle olağan dışı, tuhaf, şaşırtıcı görünümlere sahip olan fantastik yaratıkların insanın dış dünya karşısında duyduğu çaresizlik sonucu geliştiği kabul edilmektedir. İnsanın zihniyle kavrayamadığı metafizik dünya, psikolojik bir gerilim yaratarak karanlık ve bilinmeyen yönleri ile sanatın doğaüstü yönünün gelişmesine katkı sağlamıştır. Çevresindeki hayvana doğanın sırlı yaşamının bir simgesi olarak bakan insanoglu hayvanda başlayıp doğaüstüne uzanan bir anlayışa sahip olmuştur.<sup>254</sup>

Selçuklu çağında figürlü betimlemelerde asıl amaç, sevimli ve yararlı olanı resmetmek değil, olağan dışı olanı anlatabilmektir. Bu nedenle Asyatik toplulukların avcı göçebe ruhunun yansıması olan korkutucu ya da saygı ve kuvvet duygusu uyandıran efsanevi figürler sıklıkla kullanılmıştır.<sup>255</sup>

253 Ali Haydar Bayat, “Sivas ve Divriği Darüşşifalarındaki İnsan Figürleri”, *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, 25-26 Nisan 1994, Konya 1995, s. 76-86.

254 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, İstanbul 1999, s. 159.

255 Selçuk Mülayim, a.g.e., s. 41.

## 6. ARTUKLU DÖNEMİ SANATINDA FİĞÜR ve TASVİR

Anadolu'da başlangıçta bir göçebe kabile niteliği taşıyan Artuklular, Hasankeyf - Diyarbakır (1101-1231), Mardin (1108 -1408) ve Harput (1185 -1233) gibi önemli merkezlere yerleştikten sonra yavaş yavaş aşiret niteliğinden kurtularak yerleşik unsura dayanmaya başlamıştır.<sup>256</sup> Buna rağmen göçebe etkilerinin kültürel yaşamda uzun süre devam ettirildiği gözlenmektedir. Yaşadıkları kentlerde önemli mimari yapılar inşa ederek kendilerinden sonraki dönemlere öncülük eden Artuklu sanatı'nda, göçebe kültürün etkileri özellikle süslemede kendini hissettirmektedir. İslam inancının henüz tam olarak yerleşmediği bu dönemlerde özellikle figürlü süslemelerin yoğunlukta kullanıldığı görülür. Diyarbakır, Silvan, Mardin, Cizre ve Hasankeyf'te karşımıza çıkan gerek mimari gerekse günlük yaşamda kullanılan eserlerdeki figürlerin büyük bir bölümü Artuklu dönemine aittir. Biçimsel ve içeriksel bakımdan İslam öncesi örneklerle güçlü bir benzerlik gösteren figürler, göçebe geleneğinin etkinliğinin devam ettiğinin kanıtıdır. Artuklu sultanlarının Anadolu'da uzun yıllar alp, kutlug, yabgu gibi İslam öncesi Türk ünvanlarını kullanmaları söz konusu geleneğin devam ettiğini göstermektedir.<sup>257</sup>

Artuklular Eski Türk devlet anlayışına paralel olarak devleti hanedan mensuplarının ortak malı kabul etmişlerdir. Bu yüzden merkeziyetçi bir sistem kurup tek devlet haline gelememişlerdir.<sup>258</sup> Bu durum zaman zaman güçlü devletlerin hâkimiyetini tanımak zorunda kalan Artuklu döneminde sanatın, coğrafi benzerlik ve siyasi ilişkilerin etkisiyle Suriye Selçukluları ve Eyyubi dönemiyle yakın özelliklerin görülmesine neden olmuştur. Bu döneme ait eserlerde kullanılan süslemelerde, Anadolu'nun diğer bölgelerinden farklı olarak Arap –

<sup>256</sup> Fuat Köprülü, "Artuklular" mad. *İA*, 1, İstanbul 1941, s. 617-618.

<sup>257</sup> Fuat Köprülü, "Artuklular" mad. *İA*, 1, İstanbul 1941, s. 622.

<sup>258</sup> Coşkun Alptekin, "Artuklular", *TDVİA*, III, İstanbul 1991, s. 417.

İslam ve Türk unsurları bir arada kullanılmıştır.<sup>259</sup> Artuklu sanatında Suriye, Kuzey Mezopotamya, İslam, Orta Asya Türk ve Hristiyan etkilerini bir arada görmek mümkündür.<sup>260</sup>

Artuklular Anadolu'ya getirdikleri sanat geleneklerini, hâkim oldukları bölgelerin etkileşim içinde bulunduğu kültür alanlarının yansımaları ile karıştırarak sanatsal anlayışlarını geliştirmişlerdir.<sup>261</sup>

Artuklu Dönemine ait sanatı, siyasi tarihinde olduğu gibi bölgelere ayırarak incelemeye gerek görülmeyle bir bütün halinde ele alınmaktadır.

## 6.1. ARTUKLU DÖNEMİ MİMARİSİ

Devlet yönetim biçimi ve kurumlarıyla Büyük Selçuklu geleneğini devam ettiren Artuklular'ın Güneydoğu coğrafyasındaki varlıkları, Anadolu Selçukluları dönemi ve sonrasında her alanda etkin olmuştur. Siyasal güçlerini dinsel, sosyal, eğitsel, sağlık, ulaşım, ticaret ve savunma yapılarıyla pekiştirmişlerdir. Yönetimlerini Hasankeyf, Mardin, Amid, Harput, Silvan (Meyafarkin) ve Urfa'da sürdürürken Kuzey Suriye ve Irak çevrelerine kadar uzanmışlardır.<sup>262</sup> Ancak hâkimiyet kurdukları bölgelerin tamamında yapı faaliyeti gösterecek kadar uzun süreli kalmamışlardır. Uzun süre ellerinde bulundurdukları merkezlerde ise önemli yapı faaliyetleri göstermişlerdir.<sup>263</sup>

En uzun süre Artuklu merkezi olan Mardin'de Artuklu mimarisinin önemli eserleri günümüze ulaşabilmiştir. Fakat ilk Artuklu merkezi olan Hasankeyf'te Artuklu dönemi eserlerinin çok az bir bölümü tespit edilebilmiştir. Harput'ta Ulu Cami dışında Artuklu devri eserleri iyi korunmamıştır. Kısa süreler Artuklu egemenliğinde kalmış olan Diyarbakır'da ise bu döneme ait sayılı eserler bulunmasına rağmen Artuklu yapı geleneği kuvvetle yerleşmiştir. Fırat ve kollarının meydana getirdiği kavisin doğusunda ve içinde kalan bütün yerleşmelerde Artuklu devri yapısının kalıntılarına rastlamak mümkündür. Fırat'ın batısına pek geçmeyen ve

259 Orhan Cezmi Tuncer, "Diyarbakır, Mardin ve Dolaylarında Bazı Hristiyan Dini yapılarında Türk-İslam Mimari Unsurları", *STY*, V, İstanbul 1973, s. 225.

260 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s. 27, 72.

261 Zafer Bayburtluoğlu, "Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı yapılarında Ön Yüz Düzeni", *VD XI*, Ankara 1976, s. 72.

262 Orhan Cezmi Tuncer, "Artuklu Yapıları (Yapıran, Yöneten ve Yapanlar)", *Artuklular*, Mardin 2008, s. 137.

263 Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1978, s. 12.

Fırat'ı sınır kabul etmiş olan Artuklular iktisadi bakımdan sağlam bir devlet kurarak başta köprüler olmak üzere önemli mimari eserler ortaya koyabilmişlerdir.<sup>264</sup>

Artuklu devri yapılarında üzerinde en fazla durulmuş olanı camilerdir. Özellikle XII. yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinin az sayıdaki eserleri içinde, özgün bir gelişmeye sahiptirler. Fırat kavisinin doğu ve güneydoğusunda, birkaç merkez halinde gelişme gösteren Artuklu camii mimarisi, XII. Yüzyıl Anadolu camii örneklerinden ayrılmaktadır. Danişmentliler'in Sivas Ulu Camii dışında, bu döneme kadar Anadolu Cami mimarisinin dikine bir plana sahip olmasına karşılık, Artuklu Camilerinin Harput Ulu Camii dışındaki örneklerinde enine plan uygulanmış ve geliştirilmiştir. Artuklu Cami mimarisinin özellikle doğuya bağlı formları değişik bir mimari sentez halinde denemeleri ilgi çekicidir. Silvan Ulu Camii genel hatları ile XII. yüzyıl başlarına kadar kısa bir sürede gerçekleştirilen cami formunun en sağlam denemelerinden biridir.<sup>265</sup>

Anadolu Türk Mimarisinin ilk örneklerinden Mardindeki Maristan'ı medresei, mescidi, hamamı ve çeşmesiyle birlikte bir bütün olarak düşünülmüş ve planlanmış olan Artuklu Külliyesi, bir avlu etrafında toplanmış yapılarıyla bir birlik gösteren ilk yapı topluluğudur.

Anadolu Türk Mimarisinin yerleşmiş plan ve yapı tiplerinin erken örneklerini bulmanın mümkün olduğu Mardin'de Emir Necmeddin, özellikle Eminateddin Külliyesi XII. yüzyılın başında Anadolu'da bilinen ilk külliye olmaktadır. XII. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarisinde geniş anlamı ile uygulanabilmiş bu yapı topluluğu, Selçuklu Külliyelerinin anıtsal mimarisine ve etkileyici mekân düzenlerine karşılık, daha çok içe dönük, dışarıdan gösterişsiz fakat dönemin önemli bir yapısıdır.

XII. yüzyıl sonunda Güneydoğu Anadolu'da çeşitli örnekler ve denemelerle karşımıza çıkan Artuklu Dönemi medreseleri genellikle avlu düzenine dayanmaktadır. Ancak avlu bazen İran ve Anadolu Selçukluları ile Beylikler Devri Medreselerinde rastladığımız anlamda karşımıza çıkmakla beraber, bazende sadece yapının bir kısmının merkezi olarak görülmektedir.

---

264 Ara Altun, a.g.e. s. 12.

265 Ara Altun, a.g.e., s. 268-269.

Artuklu Medreseleri içinde, Anadolu'daki gibi kubbeli medreseye yani, avlusunun üzeri kubbe ile örtülü medreseye rastlanmamıştır. Artuklu Medrese Mimarisini en önemli özelliği, açık avlulu medreselerde gösterdikleri gelişmelerdir.

Artuklu Devri mimari faaliyetlerinin önemli bir kısmını da köprüler ve kervansaraylar meydana getirmektedir. Artukluların sağlam bir ekonomik siyasete sahip olmaları, onların güneydoğudaki kervan yollarının zaman zaman bir kısmını zaman zaman da tamamını ellerinde buldurmalarına dayanmaktadır. Köprüler ve hanlar sistemini gerçekleştirmeye çalışmış olsalar bile, bu faaliyetleri hiçbir zaman XII. Yüzyıl Anadolu Selçuklu yol ve kervansaraylar sistemiyle kıyaslanamaz. Özellikle hanlardan bugün için ayakta kalanı yok gibidir. Bunlara karşılık, Artuklu devrine mal edilebilen, bir kısmı kitabeli köprüler mimaride önemli yer almaktadırlar.

Günümüze ulaşabilen Artuklu yapıları:

**Kale Surları ve Burçlar;** Diyarbakır İç Kale, Diyarbakır Ulu Beden (Evli Beden) Burcu, Diyarbakır Yedikardeş Burcu, Silvan Kalesi, Harput Kalesi

**Külliyeler;** Mardin Eminateddin Külliyesi, Mardin Necmeddin (Câmi'ül Asfâr) Külliyesi

**Camiler;** Mardin Ulu Camii, Meyyâfarikîn (Silvan) Ulu Camii, Harput (Elazığ) Ulu Camii, Kızıltepe (Dunaysır) Ulu Camii, Mardin Latifiye Camii, Mardin Melik Mahmûd (Babu's-Sûr) Camii, Harput Alacalı Camii, Mardin Şehidiye Camii

**Medreseler;** Mardin Sultan İsâ (Zinciriye) Medresesi, Mardin Hatuniye (Sitti Radviyye) Medresesi, Diyarbakır Zinciriye Medresesi, Diyarbakır Mesudiye Medresesi, Mardin Marufiye Medresesi, Mardin Şehidiye Medresesi, Mardin/ Harzem Tâceddin Mesud Medresesi, Mardin Melik Mansur Medresesi, Mardin Altunboğa Medresesi, Hasankeyf Zeynel Bey Külliyesi Artuklu Medresesi

**Hamamlar;** Maristan (Eminateddin) Hamamı, Hatuniye (Sitti Radviyye) Hamamı, Elazığ-Harput Hamamı, Mardin Yenikapı Hamamı, Mardin Ulu Camii Hamamı, Hasankeyf (Hısn-ı Keyfâ) Artuklu Hamamı

**Köprüler;** Diyarbakır / Silvan Malabadi Köprüsü, Batman / Hasankeyf Köprüsü, Çermik ( Haburman) Köprüsü, Diyarbakır Devegeçidi Suyu Köprüsü, Cizre Köprüsü,

**Saray ve Köşkler;** Diyarbakır Artuklu Sarayı, Mardin Firdevs Köşkü, Hasankeyf Artuklu Köşkü

### **6.1.1. Figürlü Süslemenin Kullanıldığı Mevcut Eserler**

#### **6.1.1.1. Kale Surları ve Burçlar**

##### **6.1.1.1.1. Diyarbakır İç Kale**

Dış Kale'nin kuzeydoğu köşesindeki İç Kale ayrı bir sur duvarı ile sınırlandırılarak Dış Kale'den ayrılmıştır. Bizans döneminde kullanılan İç Kale, Artuklu ve Osmanlı dönemlerinde önemli değişiklikler geçirmiştir.<sup>266</sup> İç kaleyi dış kaleden ayıran sur üzerinde burç bulunmaktadır. Kalenin dört kapısı Oğrun Kapı, Küpeli Kapı, Saray Kapısı ve Fetih Kapısı adlarını taşımaktadır.<sup>267</sup>

İlk yapım tarihi kesin olarak bilinmeyen İç Kale, Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1524-1526 yıllarında surla çevrilerek genişletilmiştir.<sup>268</sup> Kalede Osmanlı valilerinin ikamet ettiği bir saraydan bahsedilmektedir. Evliya Çelebi'nin de sözünü ettiği saray günümüze ulaşamamıştır. İç Kale, Osmanlı döneminde XIX. yüzyılda onarılmış ve Osmanlı valileri tarafından savunma merkezi olarak kullanılmıştır.<sup>269</sup>

**Aslanlı Kapı;** İç Kale'nin orta kesiminde sivri kemerli geniş bir açıklık şeklindeki giriş kitabesinden hareketle Artuklu sultanı Mahmud döneminde 1207-1208 (H.603) tarihine ait olduğu belirtilmektedir.<sup>270</sup> İç Kale'yi kuzeybatıdan güneydoğuya doğru ikiye ayıran girişin yönetici kesimin oturduğu asıl kesimi ayırdığı ifade edilmektedir. Yaklaşık 10.00 m genişliğindeki bu kemerli girişin bir savunma amacı taşımaktan ziyade yönetimin gücünü simgeleyen ve vurgulayan bir nitelik taşıdığı düşünülmektedir. Kemerli girişin iki kenarında birbirini tekrar eden mücadele sahnelerine yer verilmiştir. Beyaz kalker taşı üzerine işlenen kabartmalar büyük oranda tahrip olmuştur. Üstte galip durumdaki aslan, ayakları ile alttaki figürü kavramış, ağzıyla başından yakalamış durumdadır. Alttaki yer alan boğa olması muhtemel

<sup>266</sup> Nazmi Sevgen, *Anadolu Kaleleri*, I, Ankara 1959, s. 102.

<sup>267</sup> Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 215.

<sup>268</sup> Metin Sözen, *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971, s. 20.

<sup>269</sup> İbrahim Yılmazçelik, "XVIII.ve XIX.yüzyılda Diyarbakır Kalesi ve Diyarbakır Surları", *I. Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu*, 27-28 Ekim 2000, Ankara 2001, s.39.

<sup>270</sup> Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, XXXIV-133, Ankara, Ocak 1970, s. 88; Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 215.

figür aslan karşısında yenilen hayvanı temsil etmektedir. Ayakları ve gövdesi dışında figüre yönelik hiçbir ayrıntı söz konusu değildir. Günümüze ulaşan kitabe kısmının sağ yanında ne olduğu tam olarak anlaşılamayan nesnelere ait kabartmalar dikkat çekmektedir.

#### 6.1.1.1.2. Diyarbakır Ulu Beden (Evli Beden) Burcu

Dış kale surlarının güneybatı kesiminde yer alan Ulu Beden Burcunun kitabelerindeki kayıtlardan Artuklu eseri olduğu kesinleşmiştir. Burcun üzerinde bulunan kitabelerin birinde Kur'an'dan Ayetler ve "... bin Kara Arslan bin Dâvud bin Sökmen bin Artuk şeklinde Melik Muhammed'in (562–581/1166-1185) adı" yer alır. Burcu çeviren kuşak içindeki kitabede Melik el Salih Ebû'l-feth Mahmud bin Muhammed bin Kara Aslan bin Davud bin Sökmen bin Artuk'un emri ile 605 (1208/9) yılında İbrahim bin Cafer tarafından yapıldığı belirtilmektedir.<sup>271</sup> Silindirik planlı burç dört kat halinde düzenlenmiştir. Üst kesimleri tahrip olmuş durumdadır. Çapı 25.00 – 50.00 m olan burcun yapımında bazalt kesme taş ve tuğla kullanılmıştır (Resim 11).<sup>272</sup>



Resim 11: Diyarbakır Kalesi Ulu Beden (Evli Beden) Burcu

<sup>271</sup> Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 230.

<sup>272</sup> Ara Altun, a.g.e., s. 228

Figürlü süslemeler açısından zengin olan burcun ön yüzündeki süslemeler kitabenin, ortada kalınlaşan dörtgen bölümünün etrafında simetrik olarak gelişmektedir. Enine kademeli silmelerle çerçevelenmiş kitabe kuşağı, burcu zemin kat ile birinci kat arasına rastlayan yerden çevirir. Kitabe kuşağı alttan ve üstten silmelerle çerçevelenmiş, tam ortada üç satır halinde dikdörtgen biçimde kalınlaşmıştır. Orta kesimde üç satır, kenarlarda tek satır halinde devam eden kitabe celi sülüs hatla yazılmıştır. Dikdörtgenin hemen üzerinde kabartma şeklinde çift başlı kartal yer alır (Resim 12). Dilimli bir sivri kemer nişi içine yerleştirilen figürde vücut cepheden, baş kısmı ise profilden verilmiştir. Kuyruk iki yana doğru bitkisel kıvrımlarla devam ederek kartalın ayaklarına kaide teşkil etmektedir. Açık vaziyetteki kanatlar ve kuyruk kademeli oymalarla belirtilmiştir. Başlar, açık kanatlara doğru eğik durumdadır. İki baş arasında bir mazgal penceresi yerleştirilmiştir. Yanaklar sarkık, yanakların üzerindeki gözler daire çukurlar şeklinde verilmiştir. Uzun sivri gagalar kanatlarla birleşir şekildedir. Figüre çerçeve teşkil eden dilimli sivri kemerin üst bölümünde tek sıra küçük konsola yer verilmiştir. Üst ve yanlarda düz silme şeklinde olan konsolun alt kesiminde yan yana dizilmiş damla formlu yuvalar yer alır.<sup>273</sup>



273 Gülsen Baş, *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*, Yüzüncü Yıl Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Van 2006, s. 218 – 220.



Resim 12: Ulu Beden (Evli beden) Burcu'nda Yer Alan Çift Başlı Kartal Figürü

Kartalın bir kademe altında, yanlara, iki figür yerleştirilmiştir (Resim ). Figürler silmelerin oluşturduğu dikdörtgen çerçeveler içine, yüzleri birbirine bakacak şekilde yüksek kabartma tekniğinde işlenmiştir. Sfenks olarak düzenlenen figürlerin vücutları aslan, başları insan şeklindedir. Vücutlar profilden, baş cepheden verilmiştir. Kuyruk arka ayakların arasından geçerek kıvrılmaktadır. Ön ayakların arasından gelişen kanatlar, sırt kısmını aşarak başın yanında sonlanmaktadır. Başın üstünde başlığı anımsatan basık bir bölüm bulunmaktadır. Yüzde kaşlar, gözler, burun ve ağız belirtilmiştir. Gözler badem formundadır. Burun iri tasvir edilmiştir. Ağız kıvrımı kabaca betimlenmiştir. Güneydeki figürün başı kırılmıştır. Figürlerin üst kesiminde, dıştaki dikdörtgen çerçeve ile aynı genişlikte birer konsol dizisine yer verilmiştir. Sfenkslerin alt kesiminde kitabe kuşağının altında ikişer hayvan figürü yerleştirilmiştir (Resim 13-14). Silme çerçeveler içindeki figürlerden güneydekinin başı kırılmıştır. Başı kuzeye dönük şekildeki figürün ön ayakları sağlam, arka ayaklardan biri kırılmıştır. Kuzeydeki sfenks olarak tasvir edilen figürün vücudu profilden verilmiştir. Cepheden işlenen baş insan-aslan karışımı bir görünüme sahiptir. Basık tutulan yüzde gözler çukur, burun iridir. Figür ağzında tuttuğu oval formulu belirsiz nesneyi yukarı kaldırdığı ön sağ ayağı ile de desteklemektedir. Gövdeye bitişik kuyruk, arka ayakların arasından geçerek altta sonlanmaktadır.<sup>274</sup>



Resim 13: Kartal Figürünün Altında, Karşılıklı Duran Sfenksler

274 Gülsen Baş, a.g.e. s. 218- 220.



Resim 14: Kitabe Kuşağının Altında Yer Alan Hayvan Figürleri

Kitabe kuşağının dörtgen orta bölümünün altında, çift başlı kartal kabartması ile aynı eksen üzerinde mazgal pencere bulunmaktadır. Pencerenin üstünde tek satırlık kitabe kuşağı yer almaktadır. Kitabe kuşağının sonlandığı yan kenarlarda birer sfenks bulunmaktadır (Resim 15). Kitabeye dönük olarak tasvir edilen kabartma figürler silmelerin oluşturduğu çerçeveler içinde yer almaktadır. Ayakta durur şekildeki sfenkslerin vücutları profilden, başları cepheden verilmiştir. Ön ayakların arasından gelişen rumi formulu kanatları bulunan sfenkslerin kuyrukları arka ayakların arasından geçerek sırtın son bölümünde ejder başı şeklinde sonlanmaktadır. Profilden verilen ejder başında göz yay şeklinde çekik olarak islenmiştir. Ağız açık durumdadır. Yüzün üst bölümü daha dar, alt bölümü daha geniş tutulmuştur. Geniş burnu oluşturan kabartı üste doğru devam ederek yüzün üst bölümünü meydana getirmektedir. Gözler derin yuvarlak çukurlar şeklinde betimlenmiştir. Başın iki yanında gözlerle aynı seviyede sivri kulaklara yer verilmiştir (Resim 16). Figürlerin üstünde sfenkslerin yer aldığı çerçeve ile aynı genişlikte birer konsol bulunmaktadır. Üstte düz silmelerden oluşan konsolun alt kesimi farklı boyut ve formda “S” kıvrımları meydana getiren bir yapı göstermektedir.



Resim 15: Burcun Ön Yüzünde Bulunan Mazgal Pencereler, Kitabe Kuşağı ve Sfenks Figürü



Resim 16: Kitabe Kuşağının Bitiminde Yer Alan Sfenks Figürleri

Burcun yan kesimlerinde kitabenin hemen üstündeki mazgal pencereler kademeli silmelerin oluşturduğu çerçevelerle vurgulanmıştır. Figürlü düzenlemelerin üstünde gövde kaval, oluk ve düz silmelerden oluşan bir kuşakla yatay olarak sarılmıştır. Burç en üstte mukarnaslı yedi konsolla sonlanmaktadır. Yedi sıradan oluşan mukarnaslar iki grup halinde gelişmektedir. Bu motifler beşinci sıraya kadar yukarıya doğru geliştirilerek yıldız planlı devam ettirilmiştir. Bu sıralar üste doğru genişleyerek yayvanlaşan sivri kemer formu yuvalardan oluşmaktadır. Üstteki üç sıra ön kesimde yüzeysel yuvalardan meydana gelmektedir. Yedinci sıraya kadar iki grup halinde devam eden sıraların arasında dilimli kemer formunda oyuk

bölümler oluşmuştur. Bu bölümlerin alt kesimlerine küçük birer mazgal yerleştirilmiştir. Yedinci sıra tüm konsol yüzeyinde devam ettirilerek iki grup mukarnas bu sırada birleştirilmiştir. Mukarnas yuvalarının yüzeyi sade tutulmuştur. Ortada yarım oluk, kenarlarda ince düz silmelerin meydana getirdiği bir silme dizisi mukarnas yuvalarının şekline uygun kademeler yaparak konsolları çevrelemekte ve konsollar arasında da kademeli şekilde devam ederek burcu taçlandırmaktadır. Konsollardan bir bölümü tahrip olmuştur.<sup>275</sup>

### 6.1.1.1.3. Diyarbakır Yedikardeş Burcu

Kalenin güneybatısındaki Yedi Kardeş Burcu, kitabesine göre 1208-1209 (H.605) tarihinde Artuklu sultanı Melik Salih Mahmut tarafından Cafer oğlu İbrahim'e yaptırılmıştır. Burç üzerindeki tarih içermeyen bir kitabede İbrahim es-Sarafi adı geçmektedir. Burcun banisi olan Artuklu hükümdarı Mahmut'un ölüm tarihinden hareketle bu kitabe 1222 (H. 619) yılına tarihlendirilmektedir.<sup>276</sup>

Kalenin en büyük burçlarından biri olan Yedi Kardeş Burcu silindirik planlıdır. Bazalt kesme taştan inşa edilen burç iki katlıdır. Burcun üst kesimi yıkılmış durumdadır. Burcun ilk bölümü niş şeklinde içeri çekili vaziyetteki genişçe bir kemerden ibarettir. Bunun hemen önünde iki sütunlu ve üç kemerle ayrılmış dar dikdörtgen bir bölüme geçilir. İkinci kata dar bir merdivenle ulaşılır. Ortası açık olan bu bölüm çok kenarlı bir revaktan oluşmuştur.<sup>277</sup>

Figürlü süslemeler açısından zengin bir görünüme sahip olan burçta süslemeler ön yüze uygulanmıştır. Gövdeyi orta kesimde yatay olarak bir kitabe kuşağı sarmaktadır. Kenarlarda tek sıralı düzenlenen kitabe, ortada üç satır halinde dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır. Celi sülüs hatla yazılan ve süsleme unsuru taşımayan kitabe üstten bir silme dizisi ile çevrelenmiştir.<sup>278</sup> Burcu kuşatan kitabede, iri nesih yazıyla ve ortada ki dikdörtgen şekilli üç satırda; Melik el-Salih Ebû'l-feth Mahmud b. Muhammed b. Kara Arslan b. Davud b. Sökmen b. Artuk ile Yahya

<sup>275</sup> Gülsen Baş, a.g.e., s. 217 – 218.

<sup>276</sup> Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 236.

<sup>277</sup> Ara Altun, a.g.e., s. 235.

<sup>278</sup> Gülsen Baş, a.g.e., s. 217-218.

b. İbrahim el-Sarafi tarafından Melik el-Salih'in plânı üstünde (tersim-i el- Melik el-Salih) yapıldığı yazılıdır (Resim 17).<sup>279</sup>



Resim 17: Yedi Kardeş Burcu

Kitabenin orta bölümünün üstüne çift başlı kartal kabartması yerleştirilmiştir. Figürde vücut cepheden, başlar profilden verilmiştir. Kuyruk bölümü kenarlarda bitkisel kıvrımlar yaparak son bulmaktadır. Kuyruğun bu kısımları kartalın pençelerine de kaide teşkil etmektedir. Geniş pençeleri ile kuyruğu üzerinde duran figürün kanatları iki yana açılmıştır. Kanatların üst uçlarından gelişen rumiler kanatları üstten sınırlandırmaktadır. Kartalın gövdesi üzerinde, çift görünümünü vurgulayan, kenarlarda “S” kıvrımları yapan ince bir açıklığa yer verilmiştir. Başların üst kesimindeki sivri kulaklar üstte birleşmektedir. Boyunlar bir halka ile birbirine bağlanmıştır (Resim 18).<sup>280</sup>

279 Ara Altun, a.g.e. s. 236.

280 Gülsen Baş, s. 217-218.



Resim 18: Yedi Kardeş Burcu'nun Ön Yüzünde Yer Alan Kartal Figürü

Kartal figürünün bir kademe altında, karşılıklı iki grifona yer verilmiştir. Yüksek kabartma tekniğinde yapılan aslanların vücutları profilden, başları cepheden verilmiştir. Sol figürde ön ayakların arasından gelişen kanat rumi formundadır. Ruminin alt yaprağı gövdenin aşağı kesimine doğru inmektedir. Üst yaprağı ise bir ejder başı şeklinde düzenlenmiştir. Profilden verilen ejdere çekik bir göz işlenmiştir. Açık tutulan ağızda yer alan dört diş figürün vahşi görünümünü artırmaktadır. Sağdaki figürde hilal formunda düzenlenen kanatta ejder uygulamasına yer verilmemiştir. Yüzler her iki figürde küçük farklar dışında aynı şekilde tasvir edilmiştir. Alt ve üstte aynı genişlikte tutulan yüz ortada genişletilmiştir. Sağ figürde gözler oval çukurlar şeklindedir. Kaşlar, gözlerin şekline uydurulmuştur. Kaş hatlarının aşağıya doğru devam ettirilmesiyle oluşturulan burun kalın tutulmuştur. Ağız iki çeyrek dairenin üçgen alan oluşturacak şekilde birleşmesiyle oluşturulmuştur. Kartal ve aslanlardan oluşan düzenleme üstte, ortası üç dilimli kemer şeklinde kademeli bir silme dizisi ile çevrilmiştir (Resim 19 - 20).<sup>281</sup>

281 Gülsen Baş, a.g.e. s.,217-218



Resim 19: Burcun Ön Yüzeyinde Yer Alan Figürler ve Kitabe Kuşağı



Resim 20: Karşılıklı Yer Alan Grifon Figürleri

Burçta kitabe kuşağının üstünde kalan mazgal pencereler kademeli silmelerle dikdörtgen çerçeveler içine alınarak vurgulanmıştır.

Burcun üst kesimi yıkıktır. Ancak gövdenin üzerinde bir bölümü günümüze ulaşabilen konsollardan burcun sekiz mukarnas konsolla taçlandırıldığı, anlaşılmaktadır. Konsolların alttan yalnızca iki sırası sağlam olduğundan toplam kaç sıradan oluştuğu bilinmemektedir. Altta iki topaçlı yelpaze bulunmaktadır. Bunların üstündeki ikinci sıra yelpazelerin üstündeki sivri kemer

formlu ikişer yuvadan meydana gelmektedir. Konsolları iç ve dıştan farklı yükseklikte kademeler yaparak yuvaların şekline uygun çevreleyen silme devam ettirilmemiş ve belli bir yükseklikte yuvarlak kemer formunda sonlandırılmıştır.

#### 6.1.1.1.4. Silvan Kalesi

Silvan ilçe merkezinde bulunan kale günümüze ancak birkaç kalıntı ile ulaşabilmiştir. Silvan Kalesi'nin inşa tarihi hakkında kesin bilgiler mevcut değildir. Mevcut surlar üzerindeki kitabe ve süslemelerin yer aldığı bölümlerin tarihleri hakkında fikir yürütülebilmektedir.

İbnü'l-Ezrak'ın verdiği bilgilere göre Silvan Kalesi, Hamdani hükümdarı Seyfüddeve tarafından 967 yılı öncesinde onarılmış ve güçlendirilmiştir.<sup>282</sup> Mervaniler'e ait bir kitabe burçlardan biri üzerinde yer almaktadır. Kitabe Mümehidüddeve Ebu Mansur dönemine 1001 (H.391) yılına tarihlenmektedir. Burçlar üzerinde Mervani dönemine tarihlenen diğer kitabeler Nasırüddeve döneminde 1014-1015 (H. 405), 1025-1026 (H. 416) ve 1071-1072 (H. 464) yıllarına tarihlenmektedir.<sup>283</sup> Kulfa Kapısı'nın kuzeyindeki burç üzerinde Artuklu Beyi Necmettin Alpi' ye ait 1165-1166 (H.561) tarihli bir kitabe bulunmaktadır.<sup>284</sup> Kale bu nedenle Artuklu hükümdarı Necmettin Alpi dönemine tarihlendirilmektedir.<sup>285</sup> Doğu cephedeki son burç üzerinde Eyyubi dönemine ait bir tamir kitabesi yer almaktadır. 1203-1204 (H.599) tarihli kitabede Eyyub oğlu Ebubekir'in adı geçmektedir.<sup>286</sup>

İbn'ül Ezrak ve Kazvini, Nasır-Hüsrev gibi gezginler Silvan Kalesi'nin sekiz kapılı bir kale olduğunu belirtmekte ve bu kapılar ile surlar üzerindeki burçların isimleri hakkında bilgi vermektedirler.<sup>287</sup>

Kale A. Gabriel'in çıkardığı plana göre kare bir alanı çevreleyen surlardan meydana gelmektedir. Kare çokgen ve dairesel burçlarla desteklendiği görülen kaleden günümüze sur

282 Şevket Beysanoğlu, "Kuruluşundan Günümüze Kadar Diyarbakır Tarihi", *Diyarbakır: Müze Şehir*, İstanbul 1999, s. 54.

283 Şevket Beysanoğlu, *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*, Diyarbakır 1998, s. 236.

284 Aynur Durukan, "Selçuklu Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit", XII. Yüzyıl", *Türkler*, 7, Ankara 2002, s. 739.

285 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü", *Anadolu (Anatolia)*, XIII, Ankara 1971, s. 13.

286 A. Ali Bayhan, "Diyarbakır ve Çevresindeki Eyyubi Eserlerinden Örnekler", *I.Uluslararası Oğuzlardan Osmanlıya Diyarbakır Sempozyumu Bildirileri*, Diyarbakır 2004, s. 287.

287 Hüseyin Kayhan, "İbnü'l Ezrak'ın 'Târîhu Meyyâfarîkin ve Amid' inde geçen XII. Yüzyıla Ait Artuklu Eserleri", *Ortaçağ'da Anadolu Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan*, Ankara 2002, s. 352.



duvarlarının çok az bir bölümü ile kaleye geçit veren Kulfa Kapısı ve iki burç ulaşmıştır. Burçların büyük bölümü bugün ev olarak kullanılmaktadır. Süslemeler kalker taşı üzerine oyma, kabartma ve sgraffito teknikleriyle oluşturulmuştur.<sup>288</sup>

**Burçlar;** Bugün Zembil Froş Sokağı olarak bilinen yerde batı surlardan dairesel bir burç günümüze kısmen sağlam şekilde gelmiştir. Burcun ön yüzünde altta bir kitabe bulunmaktadır. İki kesme taş yüzeyi üzerine dörderden sekiz satır olarak yazılan kitabe kûfi hatlıdır. Son dört satırın yazıldığı taş, bir kademe içe kaydırılarak kitabeye iki bölümlü bir görünüm kazandırılmıştır. Kitabenin yaklaşık 1.30 m üstünde, üç figürlü kabartma bulunmaktadır. Aynı taş sırasına yerleştirilen kabartmalar 1.00 m mesafe ile yan yana sıralanmıştır. Yanlarda yer alan aslan figürlerinde gövde profilden, baş cepheden verilmiştir. Yürür şekilde tasvir edilen ayaklarda pençeler zikzak çizgiler şeklinde verilmiştir. Kuyruk ince olarak arka ayakların arasından geçerek sırtın üstünde kalın olarak sonlanmaktadır. Gövde üzerinde oyularak oluşturulan değişik şekiller dikkat çekmektedir. Ön ayakların üst kesiminde üçlü “S” kıvrımına yer verilmiştir. Yüzde gözler yuvarlak, burun ve ağız iridir. Yüzde gözlerin üst kesiminden başlayarak gövdenin ortasına kadar devam eden yeleler kademeli kabartmalar şeklinde düzenlenmiştir. Yelelere işlenen düz ve “S” kıvrımlı oyuk çizgiler anlatıma canlılık kazandırmıştır.<sup>289</sup>

Ortadaki figür üç değişik hayvanın farklı uzuvları kullanılarak oluşturulmuş karmaşık nitelikte gerçek dışı bir görünüme sahiptir. Figür aslan gövdeli, kuşkanatlı ve insan yüzlüdür. Çift düzenlenen gövde tek başta birleşmektedir. Profilden verilen gövdeler arka ayakları üzerine oturmaktadır. Ön ayaklardan gelişen kanatlar yukarıya doğru yükselmektedir. İki gövdenin ön ayakları orta eksende tek parça olmaktadır. Boyundan itibaren birleşen gövdeler, cepheden verilen başa bağlanmaktadır. Yüzde badem gözler, kemerli buruna bağlanmaktadır. Ağız küçüktür. Başta üç dilimli sonlanan bir başlığa yer verilmiştir. İki yandan çıkan saçlar küt şekilde başın iki yanına bağlanmaktadır.<sup>290</sup>

---

288 Gülsen Baş, a.g.e., s. 224-226.

289 Gülsen Baş, a.g.e., s.224-226

290 Gülsen Baş, a.g.e., s.,224-226

Kalenin doğu cephesindeki son burç günümüze sağlam ulaşmıştır. Çokgen gövdeli burcun ön yüzünde uygulanan süsleme programı burcun üst kesiminde yer almaktadır. Altta kitabe, üstte figürlü süslemeler bulunmaktadır. Kitabe dört satır olarak düzenlenmiştir. Satırlar yukarıya doğru daralan dört kademe yapmaktadır. Örgülü kûfi ile yazılan kitabede harfler bitkisel karakterli formlarla sonlandırılmıştır. Bunun yanında aradaki boşluklar ince rumili kıvrık dallar girift bir görünüm oluşturacak şekilde dolgulanmıştır. Kitabenin alt satırının sol tarafı sonraki dönemlerde yenilenmiş ve bu bölüme genel ile uyuşmayan bitkisel süslemeli sülüs yazılar ilave edilmiştir. Kitabenin üstündeki düzenlemenin ortasında güneş tasviri yer almaktadır. İç içe üç daireden oluşan tasvirde dıştaki iki daire güneş ışınlarını temsil eden on altı sivri dilimle çevrelenmiştir. İç dairenin dilimleri dışa doğru uzatılarak, dış daireyi çevreleyen dilimlerin arasına ardışık olarak yerleşmektedir. Böylece dıştaki dilimlerin sayısı otuz ikiye yükselmektedir. İçteki dairenin yüzeyi insan yüzü görünümündedir. Bugün deforme olan yüzeyde yüz hatları kısmen takip edilebilmektedir. Yay formlu kaşlara bağlı olarak gelişen burun hafif topaktır. Ağızda çift dudak ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Kasların belirlediği alanlara yerleştirildiği tahmin edilen gözler belli olmamaktadır. Günesin iki yanında karşılıklı aslan kabartmalarına yer verilmiştir. Sol figür büyük ölçüde deforme olduğu için ancak genel hatları ile belli olmaktadır. Yürür şekilde tasvir edilen aslanlar profilden verilmiştir. Sağdaki figür daha sağlam şekilde günümüze ulaşmıştır. Gövde üzerinde ön ve arka ayaklara denk gelecek şekilde küçük birer çarkıfelek motifi islenmiştir. Aşağı sarkan kuyruğun başlangıç kısmı kırılmıştır. Baş vücuda göre büyük tasvir edilmiştir. Açıkağızda dil belirtilmiştir. Göz yuvarlak çukur seklindedir. Çevresi sgrafitto tekniğinde oval çizgilerle çevrelenmiştir. Gözlerin üst kesiminden başlayan yeleler sırta doğru uzanmaktadır. Yeleler dalgalı hatlara sahip oymalarla basit şekilde islenmiştir (Resim 21 - 22 ).<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> Gülsen baş, a.g.e., s.226



Resim 21: Silvan Kalesi Zembilfiroş Burcu



Resim 22: Burç Kitabesinin Üzerinde Yer Aslan ve Güneş Figürleri

## 6.1.1.2. Medreseler

### 6.1.1.2.1. Diyarbakır Zinciriye Medresesi

Diyarbakır Ulu Camii külliyesi içinde caminin güneybatı tarafında bulunmaktadır. Mesudiye Medresesi'ni tamamlayacak şekilde yapıldığı düşünülür.<sup>292</sup> Gösterişli taş işçiliği Zengî mimari üslûbunu anımsatır. Kur'an'dan ayetler ve çiçekli nesih yazılı kitabesinde yapım tarihi yoktur. Medresenin inşa tarihini belirten kesin bir kayıt mevcut değildir. Bazı araştırmacılar yapının Eyyubi ve Akkoyunlu dönemlerine ait olabileceğini düşünmüşlerdir. Ancak, medresenin avlu revaklarının güney yüzünde, batıda kitabe kuşağının hemen altında tek bir taşın üstünde “ El bennâ İsa ebu Dirhem” yazılıdır. Diyarbakır kalesi surlarında da adı geçen ve Artuklu döneminde yaşadığı bilinen Mimar İsa Ebu Dirhem'den dolayı Zinciriye Medresesi'ni I.Sökmen döneminde 1199 (H. 595) yılına tarihlendirmek mümkündür.<sup>293</sup>

Yapının mimari ve süsleme özellikleri bakımından Artuklu dönemine ait Mesudiye Medresesi ile taşıdığı benzerlik Zinciriye Medresesi'nin de aynı döneme ait olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.<sup>294</sup>

Birinci Dünya Savaşı'na kadar medrese olarak kullanılan yapı, 1934'te onarılarak Arkeoloji Müzesi haline getirilmiştir.<sup>295</sup> Günümüzde Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından kullanılmaktadır.

Kare planlı yapı, açık avlulu ve tek katlıdır. Kare bir avlu etrafına sıralanmış bölümlerden meydana gelen medresede avlunun her kenarında üç gözlü revakların gerisine güneyde büyük boyutlu bir eyvan, diğer kenarlarda odalar yerleştirilmiştir.

### 6.1.1.2.2. Diyarbakır Mesudiye Medresesi

Ulu Cami'ye bağlı yapılar topluluğunun bir parçası olan medrese, caminin kuzeyinde bulunmaktadır.

<sup>292</sup> Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 122.

<sup>293</sup> Metin Sözen, *Anadolu Medreseleri*, I, İstanbul 1970, s. 72.; Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişimi*, İstanbul 1978, s.124.

<sup>294</sup> Metin Sözen, *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*, İstanbul 1971, s. 137.

<sup>295</sup> Şevket Beysanoğlu, *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi*, I, Diyarbakır 1998, s. 333.

Birçok kitabesi bulunan medrese, belirli aralıklarla uzun bir inşa ve onarım devresi geçirmiştir. Kitabelerin birinde bozuk vaziyette çiçekli kuffi yazıyla “Dört Sünnî mezhep için 590 (1193) tarihinde Artuklu II. Sökmen tarafından vakf edildiği” yazılıdır. Bir diğerinde ise yapının inşa tarihi 595 (1198–99) olarak yazılmış, medresenin banisinin “Sultan el-Melik el Mesud Kutbeddin Ebu’l Muzaffer Somken b. Muhammed b. Kara Arslan b. Davud b. Artuk” olduğu kaydedilen kitabede Kur’an’dan ayetlerin bulunduğu yazının tamamı çiçekli nesih yazıyla yazılmıştır.<sup>296</sup> Taçkapı üzerindeki 1200 (H.596) tarihli kitabe kapının bitiş tarihi olarak kabul edilmektedir.

Medresenin tamamlanması, Hısn-ı Keyfa Artukluların son hükümdarı Melik es-Mesud lâkabı taşıyan Mevdud döneminde gerçekleşmiştir.

Yapının değişik bölümleri üzerinde yer alan bu kitabelere göre medresenin yapımına Artuklu hükümdarı II. Sökmen tarafından başlanmış, II. Sökmen’in 1200 yılında ölümü üzerine yapıma, Artuklu hükümdarı Mahmut tarafından devam edilmiştir. Mahmut’un da 1222 yılında ölümüyle Mevdud zamanında 1223 yılında tekrar gözden geçirilerek bugünkü şeklini almıştır.<sup>297</sup>

Bu kitabelerin dışında giriş kapısı üzerine cas harcı ile işlenen 1811(H.1226) ve 1910 (H.1328) tarihleri, Osmanlı dönemine ait onarım ve ilavelere işaret etmektedir. 1962 yılına kadar büyük kısmı harap durumda olan medrese bu tarihte Ulu Cami onarımları ile birlikte onarılmıştır.<sup>298</sup>

Yapının Melik’ül-Mesud unvanını taşıyan II. Sökmen’den dolayı Mesudiye ismi ile anıldığı belirtilmektedir.

---

<sup>296</sup> Altun, a.g.e., s. 132.

<sup>297</sup> Ara Altun, *Anadolu’da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişimi*, İstanbul, 1978, 130; Doğan Kuban, “Medreseler”, *Selçuklu Çağı Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s. 177.

<sup>298</sup> Ara Altun, a.g.e., s. 131.

Kare bir alanı kaplayan medrese İki katlı avlulu tek eyvanlı bir yapıdır. Düzgün bir planlama göstermektedir. Kuzeydeki eyvan şeklindeki kapıdan geçilen avlu revaklarla çevrilmiştir. Doğuda iki kat boyunca devam eden ana eyvan yer almaktadır. Diğer kenarlarda revakların gerisinde medrese odalarına yer verilmiştir. Batıda mescit bölümü bulunmaktadır. Yapının bütününde kesme bazalt taş kullanılmış, örtülülerde, revaklarda ve eyvan tonozlarında tuğla kullanılmıştır. Kemerleri taş işçiliği ile dikkat çekmektedir. Yapı 1198-1223 tarihleri arasında tamamlanmış, Diyarbakır Ulu Camii kuzey-doğu tarafını tamamladığından Ulu Camii külliyesiyle birlikte ele alınmıştır.<sup>299</sup>

### **6.1.1.3. Köprüler**

#### **6.1.1.3.1. Diyarbakır / Silvan Malabadi Köprüsü**

Silvan'ın doğusunda, Malabadi köyünün bulunduğu yerde, Batman Çayı üzerindedir. Köprü'nün yapım tarihi hakkında değişik görüşler ileri sürülmüştür. Üzerinde bulunan kitabesine göre 1147 (H.542) yılında Artuklu Beyi Hüsamettin Timurtaş (1122-1154) tarafından yaptırılmıştır.<sup>300</sup> Timurtaş, köprü'nün masraflarını kendi mallarından karşılanmasını emretmiş, köprü'nün yapımı Necmeddin Alpi zamanında 550 (1155) tarihinde tamamlanmıştır. 549 ( 1154) tarihinde meydana gelen büyük sel sonucu 150 metre uzunluğundaki köprü ağır hasara uğramış, Necmeddin Alpi'nın Evkaf Nâzırı tayin ettiği Zâhid el- Tavli yönetiminde yeniden başlanan çalışmalar Ebul Hayr Fazl tarafından bitirilmiştir.<sup>301</sup>

Doğu – batı yönünde Batman Çayı'nı aşan köprü tamamen kesme kalker taştan yapılmıştır. Batdan doğuya doğru iki kademeli bir eğimle yükselen ilk kısım büyük bir kemerle suyu geçen asıl köprü hacmine bağlanır. Doğuya doğru iniş ise yine bu asıl hacimle bağlantı teşkil edecek şekilde düzenlenmiş ve ilk bölüme hemen hemen paralel olan üçüncü bir bölüme biter. Farklı uzunluklarda kırık hatlar yaparak üç bölümden meydana gelen beş gözlü köprü'nün orta kemeri 38.60 m genişliğindedir. Diğer gözler daha küçük tutulmuştur. Güney ve kuzeydeki selyaranlar farklı formlar taşımaktadır (Resim 23).<sup>302</sup>

299 Ara Altun, a.g.e., s. 130.

300 Doğan Kuban, "Surlar, Kaleler, Köprüler ve Hamamlar Üzerine Notlar", *Selçuklu Çağı Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s. 268.

301 Ara Altun, a.g.e. s.130.

302 Ara Altun, a.g.e., s. 200.



Resim 23: Silvan Malabadi Köprüsü Kuzey ve Güney Cephelerden Genel Görünüş

Tamamen sarı kalkerden inşa edilen köprüde, süslemeler de aynı malzeme üzerine oyma ve kabartma tekniklerinde yapılmıştır. Köprü'nün kuzey ve güney yüzünde farklı kabartmalar yer almaktadır. Düzenli bir program içinde yerleştirilmediği anlaşılan kabartmalar genelde selyaranların üst kesimlerine yerleştirilmiştir.

Güney yüzde ortadaki sivri kemerli büyük göz, bir silme grubu ile üst kesimden çevrelenerek vurgulanmıştır. Kemerin iki yanında muhafız odalarına açılan basık kemerli birer küçük pencere yer almaktadır. Orta gözün doğu tarafındaki selyaranlardan dıştakinin üst kesimine yerleştirilen kabartma dikkat çekicidir. Çokgen planlı selyaranı örten pramidal külahın bitiş seviyesinden itibaren ayakta tasvir edilmiş bir insan figürüne yer verilmiştir. Genel hatları ile kabaca belirtilen figürün ayakları, gövde kısmı ve başı işlenmiştir. Gövde bölümü, üzerinde yer alan kaftan benzeri kıyafetle verilmiştir. Yukarıya doğru kaldırdığı sol kolu kırılmış durumdadır. Bir başlıkla tasvir edildiğini tahmin edilen baş kısmında yüzle ilgili hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Bu kabartmanın üst kesiminde iki insan figüründen oluşan ikinci düzenleme yer almaktadır. Alttaki figüre oranla daha fazla tahrip olan düzenlemede özellikle alt kısımların belirlenemeyecek derecede bozulduğu görülmektedir. Kabaca tasvir edilen figürlerde ayrıntılı bir anlatıma yer verilmemiştir. Başlarında sivri sonlanan başlıklarla tasvir edildikleri anlaşılan figürlerden doğu tarafta yer alanı oturmuş vaziyette, diğeri ise ayakta durmaktadır. Oturan figür, elinde tuttuğu ne olduğu belli olmayan nesneyi ayakta duran figüre doğru uzatmıştır. Ayakta duran figür de bu şeyi almak üzere ellerini oturan figüre doğru uzatmıştır. Bu figürler üst kesimde yuvarlak kemer formu ile çevrelenmiştir. Kemer köşeliklerinde yer verilen yarım

palmet motifleri, uçları kemerin kilit noktasında birleşecek şekilde yerleştirilmiştir (Resim 24-25).<sup>303</sup>



Resim 24: Köprünün Güney Yüzünde Yer alan Figürler

---

303 Gülsen Baş, a.g.e., s .201-203.





Resim 25: Köprünün Güney Yüzünde Yer alan Figürler

Kuzey yüzde büyük gözün doğusundaki selyaran yarım silindirik formda olup konik bir külahla kapatılmıştır. Külahın üst kesimindeki düzenlemede külahın bitiş noktasından itibaren başlayan ve köprü yüzeyinden dörtgen prizmal formda çıkıntı teşkil eden bir bölüme yer verilmiştir. Bölümün ön yüzünde dörtgen niş oluşturulmuştur. Bu niş içine yerleştirilen düzenlemede üstte bir güneş kabartması ile bunun altında bir aslan kabartmasına yer verilmiştir. Kabartmanın yüzeyi büyük ölçüde tahrip olmuştur.<sup>304</sup> Üstteki güneş tasviri, bir daire ile bu daireyi güneş ışınlarını simgeler tarzda çevreleyen 36 sivri dilimden meydana gelmektedir. Alttaki aslan kabartması bugün sadece ana hatları ile anlaşılabilir. Batıya doğru yürür vaziyette tasvir edilen figürün baş bölümüne işlenen göz kısmen belli olmaktadır.

#### 6.1.1.3.2. Batman / Hasankeyf Köprüsü

Hasankeyf'in batısında, Dicle Nehri üzerinde yer alır. Ortaçağ'ın en ihtişamlı yapılarından olan bu köprünün yapım tarihi üzerinde herhangi bir kitabe olmadığından bilinmemektedir. Köprüdeki taşçı işaretleri ve ayakları üzerine yerleştirilen figürlerden hareketle, eserin

<sup>304</sup> Ahmet Çaycı, Anadolu Selçuklu Sanatındaki Gezegen ve Burç Tasvirleri, Ankara 2002, s. 37.

Artuklular'a ait olabileceği düşünülmektedir. Hasankeyf'in Müslümanların eline geçmesini anlatan bir kaynakta burada açılıp kapanan bir köprüden bahsedilmesi, köprü'nün antik veya Roma dönemlerine ait olabileceği veya bu köprü'nün temelleri üzerine Artuklular tarafından yeniden yapılmış olduğu ihtimalini düşündürmektedir.<sup>305</sup>

Ayrıca Mardin Artuklu hükümdarı Timurtaş'ın Batman Suyu üzerinde yaptırdığı Malabadi Köprüsü ile benzerliği, bu yapının Hasankeyf Artukluları'ndan kalma bir eser olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.

Dicle Nehri'nin iki yakasını birbirine bağlayan köprü'nün yapımında günümüze ulaşan ayaklar ve kemerden anlaşıldığı üzere, moloz taş, kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Bu yapının XVII. yüzyılın başlarında yıkılarak, kullanılamaz hale geldiği ve o tarihten sonra onarım görmediği bilinmektedir.<sup>306</sup>

Anıtsal ölçülere varan köprü Orta Çağ'da, Dicle Nehri üzerine kurulmuş olan köprülerin en büyük ve en gösterişlisi olarak kabul edilmektedir. Köprü, beş ayak tarafından taşınan dört sivri kemer gözünden meydana gelmiştir. Uzunluğu 100 m'yi aşan köprü'nün kemerleri, doğudan batıya 22, 40, 22, 15 m."lik genişliktedirler.<sup>307</sup> Şimdiki su seviyesinin yaklaşık 6-7 m. altında kalan zeminin kayalık oluşu köprü ayaklarının dayanıklılığını artırmaktadır. Doğudaki kemerin batı kesimi yıkılmış durumdadır. Köprü'nün doğudan ikinci ayağı yaklaşık 16 m. genişliğiyle büyük bir kütle oluşturur (Resim 26).

305 Abdüsselam Uluçam, "Hasankeyf'in Mimarlık Tarihi", I. Uluslararası Batman Tarih ve Kültür Sempozyumu, İstanbul 2010,

306 Ali Mıynat, Bir Ortaçağ Kenti: Hasankeyf, Muğla Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilimdalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, 2008, s.190.

307 Ara Altun, a.g.e., s. 194.



Resim 26: Hasankeyf Köprüsü

Doğu ve batısına uzanan kemerlerin yıkılmış olması, bağlantıların sağlanmasında zorluk çıkıncıdır. Ayağın güneyindeki sel yaran büyük bir mahmuz şeklindedir. Figürlü süslemelerin birkaçı burada yer alır. Köprü ayağında, selyaran ve topuk üzerindeki pilonlarda meydana getirilen boşluklar, hem mekân kazanmak, hem de ağırlığı, hafifletmek gayesine yöneliktir. Üst örtüsünde kullanılan tuğla malzeme, köprünün yapım evreleriyle ilişkin görüşlere de açıklık getirecek niteliktedir.

Hasankeyf Köprüsü'nün üçüncü ayağı, batı yakasına yakın olan su içindeki ikinci büyük ayaktır. Bir önceki ayakla aynı ölçülere sahiptir. Fakat batı yönünün kaplaması tamamen döküldüğü gibi, dolgu malzemesi büyük ölçüde tahrip olmuştur. Sel yaranın doğu tarafı üzerinde yer alan dayanma kemeri daha geç tarihli onarımlara aittir. Ayaklardan dördüncüsü nerdeyse tamamen yok olmuştur. Dördüncü ayakla beşinci ve son ayak arasındaki kemer, önemli bir ipucunu işaret eder. Kemerin kavisini belirli bir yüksekliğe kadar (yaklaşık 6 m.) kesme taş malzeme ile devam eder. Bu yükseltiden sonra malzeme tuğlaya dönüşür. Fakat tuğla da, her iki yüzeyde sadece kemer ağızındaki belirli bir kesimde kullanılmıştır. Geri kalan kemer malzemesi karışık biçimdeki taştır. Tuğla bölümü de Artuklu Dönemi'ne aittir. Kemerin batı

yüzünün, ayakla birleştiği noktada; diğer ayaklarda da gördüğümüz eğimli taş sıralarının tuğla malzemeyle organik bir bağlantıya girmiştir. Kemer yüzeyinde görüldüğü söylenen sırlı malzemenin de Artuklular Dönemi'nde kullanıldığı (Diyarbakır yöresi) bilinmektedir.<sup>308</sup>

Büyük kemeri taşıdığı anlaşılan ortadaki iki iri ayak, birbirinin benzeridir. Bunların üçgen selyaranları ile yarım daire destekleri ana bünyeden yedi metre kadar ileriye taşmaktadır. Tamamen kesme taş kullanılan bu ayakların selyaranlarında, üçgenin iki cephesinde üçerden altı, iki ayakta toplam oniki figüre rastlanmaktadır. Büyük oranda aşınmış olan ayakta ve profilden verilmiş figürlerin, kaftanlı ve ellerinde bir şeyler bulunduğu anlaşılmaktadır (Resim 27-28). Bu figürlerin Cizre Köprüsü'nde olduğu gibi burçları simgelediği düşünülmektedir.<sup>309</sup>



Resim 27: Köprü Ayağında Bulunan Karşılıklı İnsan figürleri

308 Hüseyin Yurttas, "Hasankeyf'te Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri", Türkler, VIII, Ankara, 2002, s.100-113

309 Ara Altun, a.g.e., s.195



Resim 28: Köprü Ayağında Bulunan İnsan figürü

#### 6.1.1.3.3. Cizre Köprüsü

XII. yüzyıla tarihlenen yapının günümüze ulaşmış herhangi bir kitabesine rastlanılmamıştır. Ancak, güneydeki batı ayağında makili hatla Arapça olarak yazılmış “Yemliha” ismi okunmaktadır.

Köprü bugün Suriye sınırları içinde yer almaktadır. Yakınındaki köyden dolayı “ Yafes Köprüsü” olarak bilinmektedir.<sup>310</sup> İbn Ömer Köprüsü, Dicle Köprüsü ve Bafid Köprüsü gibi isimlerle de anılmaktadır. H. Aksu, köprünün Sasaniler devrinde yapıldığını belirtmektedir.

M. Yusuf Gandur, Cizre’deki tarihi eserlerin özellikle Sâsâni ve Roma dönemlerine ait olduklarını belirttikten sonra bazılarının Selçuklular ve Atabegler zamanında yapıldığını, özellikle bazı köprülerin inşasında Artuklu sanatının izlerinin açıkça görüldüğünü, buradaki renkli taş işçiliği ile mimaride figürlerin kullanımı Zengi-Artuklu sanatlarının tipik özelliklerini yansıttığını kaydetmektedir.

<sup>310</sup> Cevdet Çulpan, Türk Taş Köprüleri, Ankara 1975, s. 44.

İbn-i Esir, köprünün 6./12. yy'da Musul Hakimi Kutbüddin (566/1170) adına Cemaleddin İsfahani (559/1164) tarafından yapıldığını söylemektedir.<sup>311</sup> Gandur, İbni Esir'in inşa tarihi olarak verdiği bu bilgilerin köprünün onarım tarihi olduğu belirtmektedir.

Ancak köprünün, gerek mimari özellikleri, gerek coğrafi konumu, gerek kabartmalar ve figürlerin üslupları bakımından bir Artuklu yapısı olduğu anlaşılmaktadır. Mimari özellikleri yanında, özellikle köprünün süslemeleri arasındaki gezegen motifinin, Artuklu el sanatlarında çok görülmesi, köprünün Artuklular'a ait olabileceğini desteklemektedir.<sup>312</sup>

Çok gözlü ve iki yöne meyilli köprüler grubundandır. Oldukça harap olan yapıdan günümüze kalanlar; batıda bir ayak, onu izleyen orta ayaklar ve aralarındaki kemer ve daha ilerdeki bir ayaktır. İki renkli düzgün kesme taş malzemenin inşa edilmiştir. Köprünün ayaklarından birinin üzerinde burç ve gezegen tasvirleri ile makili hatla yazılmış Arapça ibareler görülmektedir. Batıdaki ilk ayağın üst kısmındaki düzgün kesme taş kaplamaları dökülmüş olup moloz taş kalıntıları görülmektedir (Resim 29).

Köprü ayağında yer alan sekiz figürün burçlarla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Tasvirler taş eserler içinde bütünlük arz eden nadir parçalardır. Kullanılan taş malzemenin kalker türünden oluşu, kompozisyonun çok fazla tahrip olmasına neden olmuştur. Sekiz gezegen ve burcun tasvir edildiği figürler sağdan sola doğru şöyle sıralanır; 1. Satürn – Terazi Burcu, 2. Jüpiter – Yengeç Burcu, 3. Mars – Oğlak Burcu, 4. Güneş – Aslan Burcu, 5. Venüs – Balık Burcu, 6. Merkür – Başak Burcu, 7. Ay – Boğa Burcu, 8. Cevzahir – Yay Burcu'dur. Cizre Köprüsü figürlerini önemli kılan etmen, sembolik bir dil ile ifade edilen astrolojik tasvirlerin, sülüs yazı ile belgelenmiş olmasıdır. Yani hem görsel hem de tescil mahiyetindeki yazılar, süslemedeki ikonografik görüş açısını destekleyen unsurlardır. Cizre Köprüsü'nde gezegen ve burç dizileri arasında yer alan yazılı ibarelerde gezegenlerin burçları şereflendirmesi yanında, burçların da gezegenleri şereflendirdiği belirtilmiştir.

311 İbn-i Esir, *el-Kâmil fi't-Tarih*, Beyrut 1979, s. 308.

312 Fügen İlter, *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*, Ankara 1978, s. 61.

Köprünün güney bölümündeki batı ayağı 1.00 x 1.20 m. boyutlarında uzanan dikdörtgen sekiz panoya bölünmüştür. Kabartma tekniğindeki her bir panoda bir gezegen ve bir burç tasviri yer almaktadır.

**Batıdan 1. pano;** bu panoda Satürn gezegeni ve Terazi burcu betimlenmiştir. Panoda iki figür yer alır. Her iki figür de bağdaş kurarak oturmuş şekilde betimlenmiştir. Cepheden verilen sağdaki Figürün başının üstünde yer alan terazinin kefeleri, sağ ve solundan aşağı doğru sarkarak dizlerinin üzerine kadar ulaşmaktadır. Profilden verilen soldaki figürün ise gür saçları ve çenesinden aşağı doğru sarkan sakalı seçilmektedir. Göğüs hizasında yukarı doğru kaldırmış olduğu kollarıyla bir obje tutmaktadır. Panonun üst bölümüne metoplar içine “el-mizan şerrefe zuhal ” ( Terazi burcu, Satürn’ü şerefendirir) ibaresi sülüs yazıyla yazılmıştır. Bu panoda Satürn gezegeni ve Terazi burcu betimlenmiştir.

**Batıda 2. Pano:** Panonun sağında başı aşağıya doğru yerleştirilmiş yengeç figürü, solunda ise bağdaş kurarak oturan sakallı bir figür yer almaktadır. Figürün örgülü saçları aşağıya doğru sarmaktadır. Cepheden tasvir edilen figürün elleri belindedir. Panonun bölümüne sülüs yazı ile “es-Seratanü şerref’el- müşteri ” ( Yengeç, Jüpiter’i şerefendirir ) ibaresi yer almaktadır. Panoda, Yengeç burcu ile Jüpiter gezegeni betimlenmiştir.

**Batıda 3. Pano:** Panonun sağında atlı bir süvari, solunda ise boynuzlu bir hayvan figürü yer almaktadır. Cepheden tasvir edilen süvari figürü sağ elindeki kılıcı başının üstünde, sol elindeki kesik insan başını ise göğüs hizasında tutmaktadır. At ise öne doğru hamle yapar vaziyette tasvir edilmiştir. Süvarinin önündeki ikincifigür, ön ayaklarını havaya kaldırarak, arka ayakları üzerine şahlanan, boynuzları geriye doğru uzanan keçi veya oğlak figürüdür. Panonun üst bölümünde sülüs yazı ile “el- Kahr şerref’el-Cüda” (Mars gezegeni, Oğlak burcunu şerefendirir) ibaresi yer almaktadır.

**Batıdan 4. Pano:** Panoda aslan, güneş diski tasvir edilmiştir. Aslan ileri doğru hareket halindedir. Aslanın arka bacakları arasından yukarıda doğru kıvrılan kuyruğu dikkati çekmektedir. Aslan figürünün gövdesi profilden, başı cepheden verilmiştir. Dolgun yüz

detayları ve başından çıkan yeleleri savrulmaktadır. Aslan gövdesinin üstüne Güneş diski yerleştirilmiştir Diskin içinde kollarını yukarıya kaldırarak güneşi kavrayan bir figür yer almaktadır. Panonun üst bölümünde sülüs yazı ile “eş-Şemsü şerref el-Esede” (Güneş, aslanı şereflendirir) cümlesi yer almıştır.

**Batıdan 5. Pano:** Panonun sağında bağdaş kurarak oturan bir figür, solunda ise balık figürü yer almaktadır. Bağdaş kurarak oturan figürün üst kısmı tahrip olmuştur. Figürün kolları yandan kıvrık vaziyettedir. Balık figürü “C” şeklinde bir kıvrım oluşturur. Panonun üst bölümünde sülüs yazı ile “el- hut ” (Balık burcu) ifadesi yer almaktadır. Kırık olan bölümde ez-Zehra şerrefehâ ( Venüs, onu şereflendirir) tabirinin hakedildiği belirtilmektedir. Bu bilgiye göre, Venüs gezegeni ile Balık burcu tasvir edilmiştir.

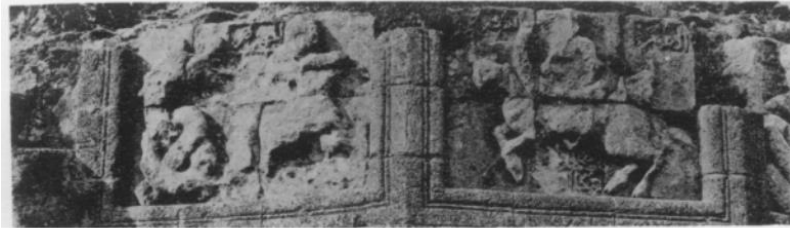
**Batıdan 6. Pano:** Panoda bağdaş kurarak oturan iki figür yer almıştır. Figürlerin yüzeyle çok net seçilememektedir. Figürlerin her ikisi de aynı pozisyonda ve cepheden tasvir edilmiştir. Figürlerin koldan hafif bükülen sağ elleri dizlerinin üstündedir. Sol kolları ise dirsek seviyesinden 90 derece kıvrılarak göğüs altına yerleştirilmiştir. İki figürün kafaları arasında kalan boşluğu sülüs yazı ile “ es- Sünbüle şerrefe utarid ” (Başak burcu, Merkürü şereflendirir) açıklaması işlenmiştir.

**Batıdan 7. Pano:** Panoda yürüyen bir boğa figürü ve üzerinde hilal yer almaktadır. Profilden verilen boğanın başı ve kuyruğu tahrip olmuştur. Hilal diliminin içinde bir insan büstü yer almaktadır. Kompozisyonun sağ üst köşesinde sülüs yazı ile “ el- kamer ”(Ay) ibaresi yazılmıştır. Yazının devamının “ el- Kamer şerrefehâ’s-Sevr” (Ay, boğa burcunu şereflendirir) şeklinde olduğu belirtilmektedir. Bu bilgilere göre, Boğa burcu ile Ay gezegeni tasvir edilmiştir.

**Batıdan 8. pano:** Panonun sağında kentaur, solunda ise ejder figürü yer almaktadır. Gövdesi ve ayakları çok iyi seçilmeyen kentaurun başı daha iyi durumdadır. Başı geriye dönük, yay geren figür profilden verilmiştir. Ejder figürü bağımsız, yekpare bir figür gibi algılanmaktadır. Sivri kulaklı, açık ağzından ateş çıkan ejderin gövdesi düğüm yapmıştır. Panonun üst bölümünde sülüs yazı ile “ elcezahir ” ibaresi okunmaktadır. Panonun devamı



okunmamaktadır. Köprünün batıdaki orta ayağında, aynalı kufi yazıyla “ yemliha ” ibaresine yer verilmiştir. Bu isim Ashab- Kef’teki Yemliha ismini çağrıştırmaktadır.<sup>313</sup>



Resim 29: Cizre Köprüsü (XII. Yüzyıl) Burç ve Gezegen Kabartmaları

313 Ahmet Çaycı, Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri, Kültür Bakanlığı, Ankara 2002,

#### 6.1.1.4. Saray ve Köşkler

##### 6.1.1.4.1. Diyarbakır Artuklu Sarayı

Diyarbakır surlarının kuzeydoğusunda yer alan iç kalede halkın topteye ya da virankale olarak adlandırdığı yığının üstündedir. Diyarbakır'a hâkim bir tepe üzerine kurulan sarayın, surlarla çevrili olduğu günümüze ulaşan sur duvarı kalıntılarında anlaşılmaktadır. Saray kapısı olduğu düşünülen iki yuvarlak kuleye sahip girişin sonunda geniş bir kemer halinde açılan ve kemer ayağının yanında 10.00 m eninde ikinci bir surun kalıntısına ulaşılır. Savunmadan çok gösterişli bir giriş olarak tasarlanan bu kuleleriyle saray ve sarayı çevreleyen surlar hükümdarın asıl oturduğu bölgenin sınırlarını belirlemektedir. Harap durumdaki kitabesindeki nesih yazıdan anlaşıldığı kadarıyla sarayın yapım tarihi 603 (1206/1207) tarihidir. Bu tarihte Diyarbakır'da Artuklulardan Melik Salih Nâsireddin Mahmûd bin Muhammed (1200-1222) hüküm sürmektedir. Sultan Melik Salih Mahmûd'un bazı kısımlarını hapisane olarak kullandığı kalenin kuzeybatısındaki kapısında 1203, 1206 ve 1222 tarihli onarım kitabeleri vardır.<sup>314</sup> Hapisane olarak kullanılan kısım Saint Corc Kilisesi olarak bilinmektedir. Kilise olarak bilinen yapının saraya ait olabileceği yönünde bir görüş vardır.

Yapının en dikkat çekici yanlarından biri, bulunduğu tepenin batı kısmında yapılan kazılar sonucu ortaya çıkarılan zengin çini ve mozaik süslemelerle bezeli selsebil havuzlu kısmıdır. Cam küp, renkli taş mozaik ve çini kaplama olarak üç çeşit süsleme tekniği ile bezenmiştir. Havuzun çevresi ördek ve balık gibi hayvan figürleri ile süslenmiştir. Yapılan kazılar sonucu çıkarılan çiniler tarihlendirmede yardımcı olmuştur. Özellikle çift başlı kartal figürlerinden yararlanılmıştır. Ayrıca sarayda bir hamamın olduğu ortaya çıkmış ve sarayın bazı mekânları ve bu mekânları bağlayan koridorlar ile merdivenleri orta çıkmıştır.<sup>315</sup>

İç kalede bulunan sarayın 603 (1206/1207) tarihli nesih yazıyla yazılmış kitâbesinde boğaya saldıran aslan figürü dikkati çekmektedir. Bu tasvir İslâm süsleme sanatında birbirine karşıt kavramları belirtmek için simgesel olarak kullanılmıştır. Aslan-boğa mücadelesinde aslan galibiyeti ve zaferi aynı zamanda güneşin ve aydınlığın temsilcisidir; boğa ise yenilgiyi,

---

314 Ara Altun, a.g.e. s. 215

315 Ara Altun, a.g.e. s. 216-218

düşmanı, karşı kuvveti ve ayı temsil eder.<sup>316</sup> Sarayın tarihlendirilmesinde kullanılan firuze sır altına çift başlı siyah kartal figürü XIII. yüzyılda Diyarbakır'da Melik Salih Mahmud'un 614, 615 ve 617 tarihlerinde darp ettiği paralardaki kartal armasına benzerliği yapının bu melik döneminde düşünülmesinde kolaylık sağlamıştır. Ayrıca onun döneminde yapılan Diyarbakır'daki Ulu Beden ve Yedi Kardeş burçlarındaki kartal armaları kitabelerdeki tarihi ve yukarıdaki görüşü destekler niteliktedir.<sup>317</sup>

### **6.1.2. Artuklu Yapısı Olduğu Düşünülen Eserler**

Diyarbakır'a bağlı Çermik İlçesi'nde bulunan Çermik Ulu Camii, Artuklu yapısı olduğu düşünülen ama bu konuda kesin bir şey söylenemeyen yapılardan biridir. Caminin mihrabında bulunan kitabede okunabilen iki satırda "Fahreddin Kara Arslan"ın adı yer almaktadır. Caminin Moğol istilasından sonra tahrip olduğu, Türkiye Selçuklu Sultanı III. Alâeddin (1297–1302) devrinde onarıldığı yönünde bir görüş vardır.<sup>318</sup>

Diyarbakır'da bulunan Eğil Taciyan Camii, Eski Camii veya Ulu Camii olarak bilinen yapı, üslup olarak Artuklu eseri görüntüsü vermekte, yapının, XII. Yüzyılın sonu ile XIII. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlendirilmesi mümkündür.<sup>319</sup>

Diyarbakır Hani Camii, Lice Ulu Camii, Diyarbakır Hatuniye Medresesi (Hani Medresesi), Mardin Kayseriyye veya Bezesten'i, Elazığ Han İbrahim Şah Kervansaray'ı mimari üslup yönünden Artuklu yapılarına benzemelerine rağmen kesin olarak Artuklu devri yapısı olduğu söylenememektedir.

### **6.1.3. Kaynaklarda Bilinen Artuklu Eserleri**

Artuklu topraklarının, sık sık istalaya uğraması veya zaman aşımı nedeniyle tahrip olup zamanımıza kadar gelmeyen kimi Artuklu eserlerinin varlığından adları kaynaklardan geçtiği kadarıyla haberdar olmaktadır. Bu yapıların başlıcaları; Diyarbakır Amadiye Mescidi, Melik

<sup>316</sup> Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara 1992, s. 40,

<sup>317</sup> Ara Altun, a.g.e. s. 218.

<sup>318</sup> Ara Altun, a.g.e., s. 242.

<sup>319</sup> Ara Altun, a.g.e., s. 245.

Salih'in oğlu İmadüddin (İmadeddin) tarafından yaptırıldığı söylenir. Diyarbakır Hüsameddin Camii ve Hüsamiye Medresesi Mardin Artuklularından Hüsameddin Timurtaş devrinde yapılmıştır. Melik Mansur II. Necmeddin Gazi de burada gömülüdür.<sup>320</sup> Mardin Muzafferiyeye Medresesi, Melik Muzaffer Kara Arslan (1258/1259–1286) döneminde yaptırılmış, ama günümüze kadar ulaşmamıştır.<sup>321</sup>

İbn Elalmıs'ın *Tarihi Dunaysır* adlı eserinde Dunaysır'da yer alan birçok yapının varlığından haberdar olmaktadır. Günümüze kadar ulaşmayan bu yapılar Kutbiyye, Sihâbiyye ve Harzem Medreseleri, ilmi alanda eğitim veren Ğazi, Nâsırî, Nizamî, Atik ve Cuma camileri ile Amr b. Handif türbesi ile Tacî ribatı ve Hanû's- Sebîl es-Sihabî adlı eserlerinin Dunaysır/Kızıltepe gibi küçük bir şehrin canlı bir sosyal yaşantısına sahip olduğunu görmekteyiz.<sup>322</sup>

## 6.2. METAL OBJELER

İslam sanatında, Hristiyan dünyasında olduğu gibi, madenden yapılmış büyük boy heykeller, zafer ve mezar anıtları yoktur. Madenden daha çok sikke, tepsi, tabak, ibrik, şamdan, buhurdan, ayna, kapı tokmağı gibi günlük yaşamda kullanılan eşyalar üretilmiştir. Bunların büyük bölümü dökümle elde edilen ve üstleri kazıma ya da çakma teknikleriyle bezenen sade yapıtlardır.<sup>323</sup>

Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Artuklular döneminde maden işletmeciliği ve işçiliği açısından oldukça gelişmiştir. Günümüze gelen örnekler kullanılan malzeme açısından değerlendirildiğinde Artuklu eserlerinin çoğunluğunun tunçtan yapıldığı görülmektedir.<sup>324</sup>

Günümüze kadar gelebilen Artuklu dönemi madeni eserlerin sayısı sınırlıdır. Sayıları sınırlı, fakat kitabelerinde verilen bilgilere dayanılarak Artuklu dönemine maledilebilen metal

320 Ara Altun, a.g.e., s. 265.

321 Ara Altun, a.g.e., s. 265.

322 Cengiz Tomar, "İbn İlalımıs'ın Hilyetüs-s-Seriyyin min Havâssid-Düneyisiriyyin Adlı Eserine Göre Artuklular Döneminde Düneyisir'de İlim Hayatı", *I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri* 25-26-27 Ekim 2007, Mardin 2008, II, s. 1-7.

323 Doğan Kuban, *Seçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 381.

324 Lütfiye Göktaş Kaya, "Anadolu maden Sanatı İçinde Artukluların Yeri", *I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri* 25-26-27 Ekim 2007, c. II, Mardin 2008, s. 122.

eserler bu bölgede gelişmiş atölyelere işaret etmektedir. Kitabelerinden kesin bilgi elde edilemeyen, ancak formları, teknikleri ve süsleme konuları açısından kesinlikle Anadolu işi oldukları anlaşılan eserlerle yakın benzerlik gösteren eserlerle de bu atölyelerin varlığı desteklenmektedir.

Yarı bağımsız devletler kurmuş olan Artukluların başlıca merkezleri Türk, arap, Kürt, Hristiyan ve XIII. yüzyılın ortasından sonra Moğol gibi çeşitli etnik grupların birbirine karışarak yaşadığı Güneydoğu Anadolu Bölgesi'dir. XII. ve XIII. yüzyıllara ait Artuklu Madeni eserleri dönemin seçmeciliğini ve Selçuklu Kültürünün yaygın karakterini sergiler; Suriye Mezopotamya, İran ve Bizans sanatının etkilerini yansıtır.<sup>325</sup>

Artuklu Dönemi maden ustaları yaptıkları eserlerde çeşitli teknikleri denemiş, bazı yapıtlarda birkaç süsleme tekniğini bir arada kullanmışlardır. Artuklu dönemine maledilen, kakma tekniği ile diğer tekniklerin kullanıldığı yapıtların büyük çoğunluğu İran sanat geleneğine bağlanırlar. Figürlü süslemelerin yer aldığı kompozisyonlarda ise Orta Asya göçebe sanatının etkileri izlenmektedir.<sup>326</sup>

Doğal ve efsanevi hayvan figürlerinin çoğu astrolojik ve simgesellik bağlamında gezegen ve burç işaretleri olarak kullanılmıştır. Sıkça kullanılan güneş ve ay simgelerinin koruyucu amaçla, tılsımla, nazarla ve uğurla ilgili oldukları saptanır. Ayrıca sfenks, ejder, çift başlı kartal gibi efsanevi yaratıklar da çok sık kullanılan figürlerdir.<sup>327</sup>

### 6.2.1. Sikkeler

Sikke, genel anlamıyla bir hükümdarın ya da devletin simge ve yazısının bulunduğu madeni bir para birimidir. Arapça kökenli olan sikke “ damga veya nakış basmak için hazırlanmış kalıp” anlamına gelir.<sup>328</sup> İslâm dünyasında sikke darbı Emevîlerden itibaren egemenliğin ve resmî otoritenin simgesi olarak kabul edilmiş; bu nedenle tahta oturan bir

325 Doğan Kuban, *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 382.

326 Doğan Kuban, a.g.e., s. 382

327 Doğan Kuban, a.g.e., s. 383

328 Oğuz Tekin, “Sikke”, *DİA*, İstanbul 2009, XXXVII, s. 179.

hükümdarın kendi adına sikke kesip, hutbe okutması bir gelenek haline gelmiştir. İslâmî sikke geleneğinde sikke darbında resim kullanılmasa da Selçuklular, Artuklular ve diğer Müslüman Türk devletlerinde resimli sikkeler darb edilerek bu uygulamanın dışına çıkmışlardır. Özellikle Artuklular sikke darbında resim ve tasvirleri en fazla kullanan beylikler arasındadır. Sikkelerin üstünde hükümdarın adı, unvanları yanında Kur'ân'dan ayetler, kelime-i tevhid gibi dinî ibareler yer alırdı.<sup>329</sup>

Artuklular sikke darbında bakır ve gümüş madenlerini kullanmışlardır. Genellikle “melik” olarak kabul edildikleri için altın sikke basmamışlardır.<sup>330</sup> En eski Artuklu sikkesinin, Mardin Artuklularından Hüsameddîn Timurtaş tarafından 542'de bakır kullanılarak darb edildiği<sup>331</sup> kabul edilir; ancak Ali Emîri nâsiri olduğu Kâtip Ferdi'nin “Mardin Mülûk-i Artukiyye” adlı eserinde 502 (1108) tarihli Necmeddin İlgazi'nin bir sikkesinden söz eder.

Artukluların darb ettikleri sikkelerde kullandıkları ünvanlar, Kayı mı yoksa Döğer boyuna mı mensup oldukları hala tartışmalı olan damgaları ve çeşitli süs eşyaları ve kale burçlarında da görülen çift başlı kartal tasviri darb ettikleri sikkelerin üzerine işlenmiştir. Artuklu sikkelerinde görülen çift başlı kartal figürünün, Orta Asya kaynaklı olmaktan çok Irak'a yakın olmaları nedeniyle o bölgenin kültüründen etkilenmiş olabilecekleri, bu etkinin zamanla Artuklular vasıtasıyla Türkiye Selçuklularına geçtiği şeklinde bir düşünce bulunmaktadır.<sup>332</sup>

Artuklular kendi adlarına sikke darb etmelerinin yanında Eyyübîler, Türkiye Selçukluları ve Moğollar adına da sikke darb etmişlerdir. Manevi otoritesini kabul ettikleri Sünnî inancın temsilcisi Bağdat Abbasî halifelerinin adları da darb ettikleri sikkelerde görülmektedir.

Hâkimiyet sembolleri olan sikkelerinde Bizans etkisi görülmesine rağmen, üzerlerinde yer alan insan figürleri nedeniyle ayrı bir yere sahiptiler. İslâmî sikke darbında genel anlamda insan

---

329 Oğuz Tekin, a.g.m., s. 179.

330 İbrahim Artuk-Cevriye Artuk, *Artuk Oğulları Sikkeleri*, İstanbul 1990, önsöz.

331 İbnü'l Ezrak, a.g.e., s. 82.

332 Ahmet Çaycı, *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, s. 279; S. Erdem. “Çif Başlı Kartal ve Anka Üzerine”, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 1990, s. 72- 80.

figürü kullanılmamasına rağmen Artuklu sikkeleri bu yönüyle İslam geleneğinden ayrılmaktadır. Sikkelerin üstünde Salâhaddîn Eyyûbî, Alâeddin Keykûbad ve Hûlagü adlarının yer alması Artukluların varlıklarını korumak için izledikleri barışçı siyasetin kanıtıdır.

Artuklu sikkeleri gerçek ve fantastik figürlerden oluşmaktadır. Bunların büyük bir kısmı Roma ve Bizans dönemindeki portre özelliklerine uygun olarak tasarlanmıştır. Artuklu sikkeleri sadece Antik Yunan ve Roma kökenli motifleri değil, aynı zamanda Sasani ve Mezopotamya figür örneklerini de sunmaktadır.

### **6.2.1.1. Gezegen ve Burç Tasviri Taşıyan Artuklu Sikkeleri**

**Aslan – Güneş;** Şemseddin Salih adına bastırılan sikke 1312 tarihlidir. İstanbul arkeoloji Müzesi'ndeki bakır sikkenin basım yeri mevcut değildir. Sikkenin I. Yüzünde sırt sırta dayanmış, başları insan başı biçimindeki iki aslan figürü yer almaktadır. Oturan gövdeleri profilden, başları cepheden simetrik vaziyette verilen aslan figürlerinin tepe noktasına güneş diski yerleştirilmiştir. Sikkenin II. Yüzünde “fi eyyami Devleti's- Sultani'l-Mlikki's-Salih hallede Allah'u Mülke hu...” (Sultan Melik Salih idaresi zamanında Allah onun idaresini ebedi kılsın) ve “kelime-i tevhid” ibaresi yer almıştır (Resim 30). Şemseddin Salih adına basılan ikinci grup sikkeler arasında, yürüyen aslan figürünün üzerimde yükselen yarım daire formu güneş tasvirleri örneklerine sıklıkla rastlanır. Artukluların geç dönemine ait bir başka sikke örneğini ez- muzaffer Davud (1368) adına basılan aslan ve güneşten meydana gelen örnek oluşturmaktadır.<sup>333</sup>

Aslan ve güneş Antik dönemden beri plastik sanatlarda sıklıkla kullanılmıştır. Bunun temel sebebi bireylerin tabiata yönelişleriyle ifade edilebilir. Bir başka görüş ise bu tür betimlemelerin II. Gıyasettin Keyhüsrev'in arması olabileceği yönündedir. Aslan ve güneşin birlikte tasvir edilmesi kozmik manadaki Güneş Gezegenine işaret etmektedir.

<sup>333</sup> Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 55.



Resim 30: Şemseddin Salih Adına Bastırılan Sikke (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi)

**Aslan – Binici Figürleri;** Binici figürlerinin görüldüğü Artuklu sikkelerinden bir tanesi, Nasreddin Artuk Aslan adına Diyarbakır’da basılan 1209 tarihli sikkedir. Sikkeni I. Yüzünde; sola doğru yürüyen aslan figürü ile kollarını yukarı doğru kaldıran binici figürü mevcuttur. Figürün etrafını çeviren daire formulu yazı kuşağında “el-Melik el-Adem el-Adil Nasreddin Artukaslan Meliki Diyarbekir” cümlesi ifade edilmektedir. Sikkenin II. Yüzünün merkezinde “el-İmamü’n-Nasrü’d-dinillah Emirü’l-Mü’minin sitte ve sitte mie” (İmam Mü’minlerin Emiri Nasreddin 606) yer almaktadır. Yazıyı çevreleyen kuşakta “el-Melik el-Adil Seyfüddin Ebubekr İbn Eyyub Duribe bi-Mardin” (Adil Melik Seyfeddin Ebubekir... Mardin’de basılmıştır) yazılıdır (Resim 31).

Aslan ve binici figürlerinden meydana gelen ikili kompozisyonlar Mars gezegenine işaret etmektedir. Mars gezegeni cesaret, kahramanlık ve askeri unsurları yöneten güç ve savaş sembolüdür.



Resim 31: Nasreddin Artuk Aslan Adına Basılan Aslan – Binici figürlü Sikke (Mardin Müzesi)



**Savaşçı Figürü;** Yavlak Aslan'a ait 1199 tarihli basım yeri tespit edilemeyen sikkenin I. Yüzünde bağdaş kurarak oturan ve sağ elini omuz seviyesinden yukarı doğru kaldırmış durumdaki figür, yere paralel bir vaziyette kılıcını tutmaktadır. Aynı figür sol kolunu omuz hizasında kaldırmış ve kesik insan başı kavramaktadır. Figürlü kompozisyonun çevresinde “Nasruddini’llahi Emirü’l Mü’minin Nureddin Atabek” ibaresi kuşak şeklinde yer alır. Sikkenin II. Yüzünde “el-Melik el-Efdal ala ez-Zahir Gaza b. El-Melik Hüsameddin Yavlak Aslan Melik-i Diyarbakir b.Eyli Gaza b. Artuk. Duribe senete hamse mie sitte ve tis’in” (En İyi Melik Hüsameddin Yavlak Aslan, Diyarbakır Meliki... sene 596) yazısı bulunur.

Bir elinde kılıç, bir elinde kesik insan başı taşıyan figür, savaş ve savaş ile ilgili betimlemelerin yanı sıra Mars gezegenini ifade etmektedir. Mars Orta Doğu mitolojisinde Babil’in savaş tanrısı Ninip ile aynı anlamı ifade etmektedir.

**Ejder ve Kentaur Figürleri;** İmamü’d-din Ebubekr adına basılmış sikkenin I. Yüzünde ayakta duran bir figür ile ejder arasındaki mücadele sahnesi anlatılmıştır. İnsan figürü sol eliyle ejderin kuyruğunu, sağ eliyle başını kavramaya çalışmaktadır. Sikkenin II. Yüzünde “ el-Melikü’l – Umera Muhayyil Adil İmameddin Ebubekr b. Karaaslan b. Artuk Nasrı’l- İmam Nasır li-dinillah senete hamse mie isneyn ve semaneyn” (Emirler emiri Adil İmameddin Ebubekir... sene 582) ibaresi mevcuttur. İmameddin Ebubekr sikkesindeki ejder figürlerine benzeyen bir başka sikke örneği, yine Artuklu Fahreddin Kara aslan sikkesi üzerinde simetrik olarak tasvir edilen ejder şeklinde yer almıştır (Resim 32).



Resim 32: İmamü'd-din Ebubekr Adına Basılmış Ejder Figürlü Sikke (İstanbul Arkeoloji Müzesi)

Ejder figürünün yer aldığı bir başka Artuklu sikkesi ise Nasreddin Artuk Aslan'a ait 1202 tarihli sikkedir. Sikkenin I. Yüzünde at bedenli ve insan bedenli kentaur figürü ile kentaurun kuyruğundan çıkan açıkbaşlı ve dili dışarıya sarkmış ejder tasviri aynı bedende bileşik durumdadır. Kentaurun insan gövdesi geriye dönmüş vaziyette kuyruğundaki ejdere ok atmaktadır. Figürlü kompozisyonun etrafını çeviren yazı kuşağında ise “sene tasıg ve tisene ve hamse miete” (sene 588) yazılıdır. Sikkenin II. Yüzünde ise “en-Nasreddi'n-illah Emiru'l-Mü'minin el-Melikü'l –Adil Ebubekr Melik-i Diyarbekr Nasreddin Artuk Aslan b. Eyyüb” (Mü'minlerin Emiri... Diyarbekir Emiri Nasreddin Artuk Aslan...) bilgileri mevcuttur. Söz konusu her iki sikke de gezegen ve burçlar kuşağını temsil etmektedir.

**Çift Başlı Kartal Figürleri:** Hisn-ı Keyfa Artuklu Hükümdarı Nasîreddin Mahmud'un Hisn-ı Keyfa'da 610 (1213-14) yılında darp edilen sikkesinin ön yüzünde daire içinde açık kanatları helozonik kıvrımlar oluşturan, kuyruğu ile gövdesi arasında hilal motifi yer alan, çift başlı kartal motifi bulunmaktadır. Nasîreddin Mahmud'un bu sikkeden dört sene sonra 614 (1217- 18) yılında bu kez Âmid'de bastırıldığı sikkesi yine çift başlı kartal figürlüdür. Ancak buradaki kartal formu ilkinden biraz farklıdır. Daire içinde görülen çift başlı kartalın kuyruğundan çıkarak kıvrım dallar oluşturan stilize hayat ağacı motifi yer almaktadır. Kanatlarını açmış kartalın kanatlarında ise profilden insan başları görülmektedir (Resim 33). Örneklerden yola çıkarak sikkede görülen çift başlı kartal ve insan başlarından oluşan kompozisyonun, göğe yükseliş teması ikonografisinin bir örneği olabileceğini düşünülmektedir.

Nasîreddin Mahmud, 617 (1220-21) yılında Amid'de çift başlı kartal figürlü sikkesini tekrar bastırmıştır (Resim 34). Yatay ve dikey iki elips formunun kesismesiyle oluşan dört yapraklı yonca formunun merkezinde yer alan çift başlı kartal tasviri sivri kulaklı, kıvrık gagalıdır. Uzun boynu, kısa ve kalın boyunlarıyla gövdeye birleşen Artuklu kartallarından farklı bir özellik göstermektedir. Oldukça iri pençelidir ve iki yana açılmış kanatlarda birbirine paralel çizgilerle tüyler belirtilmiştir. Kuyruğun gövdeden ayrıldığı bağlantı ile gövdesi arasında hilal motifi bulunmaktadır. Kuyruk iki yana doğru helozonik kıvrımlarla, kartalın duruşuna göre tersten oluşturulmuş stilize hayat ağacı meydana getirmektedir.



Resim 33: Nasîreddin Mahmud'un Bastırdığı Çift Başlı Kartal Figürlü Sikke (Ankara Anadolu Medenyetler Müzesi)



Resim 34: Nasîreddin Mahmud'un Bastırdığı Çift Başlı Kartal Figürlü Sikke (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi)

**Çift İnsan Figürleri;** Artuklu sikkelerinde bulunan tasvirler arasında ikili insan büstünün betimlendiği örnekler de mevcuttur. Kutbeddin Sökmen II'ye ait olan sikke bu örneklerden biridir. Sikkenin I. Yüzünde birbirine ters dönmüş sanki tek bedenden çıkan iki insan büstü yer alır. Sikkenin üst kısmında “sene Erbaa ve semanin ve hamsemie” (sene 584) tarihi yer alır. Sikkenin II. Yüzünde “el-Melikü'l-Adil Kudbeddin Sökmen...” şeklindeki cümle devam etmektedir. İkili büst tasvirlerinin diğer örnekleri ise Nejmeddin Alpi'ye ait sikkelerdir. Sikkelerden birinde ayakta duran iki figürden bir tanesi diğerini kutsamaktadır. Meryemin imparatoru kutsama sahnesini anımsatan kompozisyon dikkat çekicidir.

Artuklu sikkelerine ait ikili büst tasvirlerinin geçmişi Roma dönemindeki Augustus ve Agrippa betimlemelerine kadar geri götürülebilir. Ancak bu betimlemelerin ikizler burcunu temsil ettiği de düşünülmektedir.

**Güneş Kursu;** figürlü anlatım öğelerinin yanında doğrudan doğruya güneşin betimlendiği önemli sikkelerdir. Güneş tasvirleri gökyüzünün en büyük gezegeni olan Güneş'in insani ölçülere indirgenerek ifade etme biçimi olarak değerlendirilir. Böyle bir uygulamanın sikke üzerinde gerçekleştirilmiş olması, adına basılan emirlerin Güneş'e eşdeğer düşünüldüğünü gösterir.

**Ay Kadranı Taşıyan Figürler;** Anadolu toprakları dışında Atabeklikler ve Zengi döneminde çok sayıda örneklerine rastlanılan, bağdaş kurarak oturan ve dizleri üzerinde Ay kadranı taşıyan örnekler mevcuttur. Musul Atabeglerinden; İzettin Mesud, Nasreddin Mahmud, Cizre Atabeglerinden; M. Muhammed ve Silvan Emiri Selahaddin'e ait sikkelerde bu örnekler ile karşılaşırız. Mezopotamya bölgesinde Sin (Ay Tanrısı) kültürünün bir devamı olarak yansıyan bu tema, kültürel devamlılığın sürekliliği açısından önemlidir.

#### **6.2.1.2. Hristiyanlık İmgeleri Taşıyan Artuklu Sikkeler**

**İsa İmgeleri;** Pantokrator İsa İmgesi, Mardin Artuklularından Hüsameddin Timurtaş (1122-52) ile Amcaoğlu Şîr Bârîk'in ortak sikkesinde ve Hisn-ı Keyfa Artuklu Meliki Fahreddin Kara Arslan'm (1148-74) Bizans sikkeleri üslûbundaki darp yılı bulunmayan sikkesinde, İsa yarım portre biçiminde, uzun saçlı, sakallı, sol elinde kutsal kitap İncil tutmakta, sağ eliyle ise takdis işareti yapmaktadır. Bilindiği gibi bu kompozisyon Hristiyan sanatında sıklıkla karşımıza çıkan ve İsa'nın duruşlarından biri olarak bilinen "Pantokrator İsa" biçiminde adlandırılan tasviridir (Resim 35).

Artuklu Sikkelerinde Figürlü Süslemenin Dinsel Bir İmge Olarak Vurgulandığı Kompozisyonlar var olan bu tasvir biçimi II. Iustinian döneminde sikkenin ana konusunu oluşturarak belli bir karaktere kavuşmuştur. Bu İsa tipi zamanla II. Iustinian'ın ikinci saltanatıyla (705-711) birlikte daha genç görünümlü, kıvırcık, küt saçlı ve kısa sakallı "Suriye Tipi" denilen tarza bürünerek VII. yüzyıldan sonra Anadolu'da sıkça tasvir edilmeye başlanmıştır.<sup>334</sup> Bu İsa'nın gerçeğin kendisi olduğu inancı kısa zamanda Hristiyan dünyasında yaygınlık kazanmış ve artık ikonanın kendisi bir din biçiminde algılanır olmuştur.

334 Oğuz Tekin, *Yapı Kredi Koleksiyonu Bizans Sikkeleri*, İngilizceye çev. R. Bragner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999, s. 32.

Pantokrator İsa portresi diğer Türkmen devletleri tarafından da kopya edilerek sikkelerinde uygulanmıştır. Artuklulardan önce Âmid'e hükmeden İnaloğulları Beyliği'nden, Cemaladdin Mahmud'un (1141-83) anonim Bizans sikkesinde başı haleli İsa tasviri; Danişmendli Beyliği'nden Emir Gazi'nin (1104—34) sikkesinde iki yanında IC ve XC harfleri bulunan İsa büstü görülmektedir. Şam Zengi Meliki Nureddin Mahmud'un (1146-73) sikkesinin ön ve arka yüzünde Bizans İmparatora X. Konstantin ve Eudocia'nın birlikte bastırıldığı follislerden kopya edilmiş İsa tasviri bulunmaktadır.<sup>335</sup>



Resim 35: Pantokrator İsa İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi)

**Tahtta İsa İmgesi;** Fahreddin Kara Arslan'm tarihi anlaşılamayan, Bizans sikkelerinden kopya edilmiş ikinci İsa tipindeki sikke örnekleri, "Senzata" ya da "Tahtta İsa" figürleri biçiminde isimlendirilen tasvirlerden oluşmaktadır (Resim 36). Fahreddin Kara Arslan'm sikkesinde görülen Tahtta İsa formu, Bizans sikkelerinde İsa tasvirleri arasında en çok kullanılan imgelerden biridir. İsa'nın değişik bir duruşu olan tipte, İsa uzun saçlı, sakallı, kolobion ve himation giyerken, sağ eliyle bazen takdis yapmakta, bazen de elini göğsü hizasında tutmaktadır. Sol elinde ise, genellikle İncil bulunmaktadır<sup>336</sup>.

335 Ramazan Uykur, "Artuklu Sikkelerinde Figürlü Süslemenin dinsel Bir İmge Olarak Vurgulandığı Kompozisyonlar" *AKVAD, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ, IV.*, Ankara 2010, s.162.

336 Ramazan Uykur, a.g.m., s.162.



Resim 36: Tahtta İsa İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)

**Meryem İmgesi;** Mardin Artuklu Hükümdarı Necmeddin Alpi'nin (1152-76) darp yılı ve yeri bulunmayan sikkesinin arka yüzünde Bizans sikkelerinden kopya edilmiş bir figür programı gözükmektedir. Kompozisyonun ana temasını oluşturan Meryem, Bizans İmparatorunu ayakta takdis etmektedir. Meryemin başı haleli, üzerine pallium ve maphorium giymiş; sol elinde küre ya da labarum tutan İmparator ise saccos ve loros giymektedir (Resim 37).



Resim 37: Meryem İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)

**Viktorya İmgesi;** Hisn-ı Keyfa Artuklu Hükümdarı Fahreddin Kara Arslan'm tarihsiz sikkesinde daire içinde sola doğru hareket halinde Bizans sikkelerinden kopya kanatlı Viktorya figürü, sağ elinde üzerinde "VOT XXX" yazan levha/tablet tutmaktadır (Resim 38).



Resim 38: Viktorya İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)

Bir pagan kültü olarak, Roma sikkelerinde sıkça görülen Viktoryya, ayrıca Yunan mitolojisindeki Kanatlı Zafer Tanrıçası Nike'nin de sembolüdür. Roma İmparatorluğunda Viktoryya, imparatorun kazandığı zaferlerin bir simgesi olarak resmedilmekteydi.

Antik çağda imparatorun zaferini sembolize ettiğini belirttiğimiz Viktoryya bu anlamıyla Artuklu hükümdarının zaferi yanında, adalet, barış, hikmet/bilgelik ve egemenlik gibi erdemlerin de kendisinde toplandığı imgesini vurgulamaktadır.

Bu konuda araştırmacı Lowick, kabul edilebilir bir görüş ileri sürmektedir: İslam dünyasındaki hakim görüşün Artuklu sikkesi üzerindeki Viktoryya figürünün Müslümanlar tarafından Kur'an taşıyan (ya da mesaj getiren) Cebrail biçiminde anlaşıldığını belirtmektedir.

## 6.2.2. Madeni Eserler

### 6.2.2.1. Aynalar

Artuklu dönemi maden sanatına ait örneklerden bir bölümü tunçtan ve bronzdan yapılan aynalardır. Oldukça yaygın olan bu grup küçük çaplı aynaların üzerinde, astroloji ile ilgili gezegen ve burç tasvirleri, hayvan figürleri ve yazı kuşağı yer alır.<sup>337</sup>

<sup>337</sup> Giovanni Curatola, *Türkiye: Selçuklulardan Osmanlıya Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s.108-112.

Artuklu Dönemi aynalarında bir tanesi, Öttingen Wallerstein koleksiyonunda yer alan 24 cm çapındaki aynadır (Resim 39). Tunçtan döküm tekniğinde yapılan aynanın kitabesinde Harput Artuklularından Nureddin Artukşah'ın adı geçmektedir. Harput'un son Artuklu Meliki İzzeddin Ahmed'in yiğeni olan Nureddin Artukşah 1262 yılında ölmüştür. Bu bilgiye dayanarak Öttingen aynası XIII. Yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedir. Aynanın ortasında kartal figürü, kartal figürünün çevresindeki kuşakta gezegenleri simgeleyen yedi tane büst bulunmaktadır. Büst kuşağının çevresindeki geniş kuşakta daire biçimli 12 burç sembolü ve en dış kuşakta ise nesih kitabe yer almaktadır.<sup>338</sup>



Resim 39: 1262 Tarihli Nureddin Artuk Şah'ın Aynası (IIX. Yüzyıl) (Gönül Öney)

Artuklu dönemine ait olduğu düşünülen bir diğer ayna Victoria ve Albert müzesinde bulunmaktadır. 5.5 cm çapındaki ayna üzerinde göğe yükseliş sahnesi yer almaktadır. Kabartma tekniğinde süslenen aynada kuyruğu ve kanatları açık kartal figürü, kartal figürünün ortasında kuşun kanatlarına tutunmuş, uçmaya hazır bir insan figürü yer almaktadır. Eserin kufi kitabesinde eserle ilgili bilgi yer almamaktadır. Ancak aynanın XII. Yüzyıla ait Artuklu aynası olduğu düşünülmektedir.<sup>339</sup>

Detroit Sanat Enstitüsü Müzesinde Artuklu Dönemine ait olduğu düşünülen aynanın üzerinde çift gövdeli ve tek başlı bir harpi figürü yer almaktadır. XI. Yüzyıl ortalarından itibaren

<sup>338</sup> Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2002, s. 64-65.

<sup>339</sup> Lütfiye Göktaş Kaya, "Anadolu maden Sanatı İçinde Artukluların Yeri", *I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri*, 25-26-27 Ekim 2007, c. II, Mardin 2008, s. 127.



maden eserler üstünde yer alan Harpi figürünün XIII. Yüzyıl başından itibaren Anadolu ve Mezopotamya eserleri üzerinde kullanıldığı izlenmektedir. Tek ya da çift Harpi figürlerinin astrolojik sembol olarak kullanıldığı ve ikizler burcunu simgelediği bilinmektedir. İran Selçuklu maden eserleri üzerinde sürekli takım halinde karşılaşılan gezegen ve burç sembolleri, Mezopotamya ve Anadolu'da özellikle XII. Yüzyıldan sonra Zengi ve Artuklu Bölgesine ait mimari eserler ve sikkeler üstünde bağımsız olarak kullanılmıştır. Kahire İslam Eserleri Müzesinde Artuklu Dönemine ait bir ayna bulunmaktadır. 1276 tarihini taşıyan 18 cm çapındaki ayna üstünde gezegen ve burç sembolleri betimlenmiştir (Resim 40). 12 burç sembolleriyle süslü üçüncü ayna Victoria ve Albert müzesindedir. Eser üzerinde kabartma tekniğinin yanında altın kakma tekniği de kullanılmıştır.<sup>340</sup>



Resim 40: 1153 Tarihli Artuklu Aynası Gezegen sembolleri

#### 6.2.2.2. Kapı Tokmakları

Cizre Ulu Camii'nin kapısına ait olan bir çift kapı tokmağı İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Kopenhag David Koleksiyonunda bulunmaktadır. Caminin bronz kapı tokmağında karşılıklı simetrik olarak yerleştirilen stilize bir arslan ve profilden baş aşağı olarak yerleştirilen ejderler bulunmaktadır. Ejderler, başları sivri kulaklı, iri badem gözlü, sivri dişli açıkgağızlı ve kanatlıdır. Ejderler kanatlarını ısıırır şekilde, bacakları birbirine kavuşmuş, gövdeler pullu ve düğümlü, kuyruk ise sivri gagalı kartal başıyla son bulur. Kartal başları kuyruğu gagalar. Ejder

<sup>340</sup> Lütfiye Göktaş Kaya, a.g.m., s. 127-128.

ve aslan başları, kanatlar eğri kesim tekniği ile işlenmiştir. Menşe olarak Mezopotamya gösterilmektedir. Tokmağın ölçüleri 27,5 x 24 cm'dir. Bu tokmakta yer alan arslan hâkimiyet, güç, aydınlık ve güneş sembolüdür. Kartal da benzer anlamlar içerir. Ejderler ise ay ve karanlık sembolü olarak verilmiştir (Resim 41).<sup>341</sup>



Resim 41: Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı (Türk İslam Eserleri Müzesi)

### 6.2.2.3. Mineli Tabak

Avusturya Innsbruck Ferdinandeum Müzesi'nde yer alan çift kulplu tabak bakırdan yapılmış ve mine tekniği ile süslenmiştir. İç bölümünde yer alan nesihle yazılmış Arapça kitabede Artuklu meliklerinden Rükneddin Davud'un adı geçmektedir. Sökmen oğlu Rükneddin Davud XII. Yüzyılın ilk yarısında Hasankeyf'te hüküm sürmüştür.

Tabağın ortasındaki büyük ve yuvarlak madalyonda İskenderin göğe yükselişi betimlenmiştir. İki tekerlikli bir arabada oturan genç bir hükümdar grifonlar tarafından göğe çekilmektedir. Hükümdarın elinde ucunda et parçaları sallanan sopalar bulunmaktadır. Bu sahnedeki hükümdarın Rükneddin Davud'u simgelediği, tabağı işleyen ustanın Davud'u Büyük İskender ile özdeşleştirerek o anı ölümsüzleştirmek istediği düşünülmektedir.<sup>342</sup>

341 Lütfiye Gökteş Kaya, a.g.m., s. 125.

342 Lütfiye Gökteş Kaya, a.g.m., s. 123.

#### 6.2.2.4. Şamdan

Kudüs'teki Mescidi Aksa Kütüphanesi'nde bulunan şamdan, Artuklu Sultanı Artuk Arslan (1201-1239) adına yaptırılmıştır. Pirinçten yapılmış şamdanın başka bir benzeri yoktur. 14 köşeli olarak yapılmış, süslemelerinde gümüş ve altın kullanılmıştır. Etrafında kakma tekniğinde Artuklu sultanlarını öven yazılar yazılmıştır. Şamdanın boyutları; 31 cm çapında, 39 cm yüksekliğindedir. Şamdanın ana gövdesi 4 kattan oluşmaktadır. Taban kısmında kıvrımlı altın kakma şeritlerinin üzerinde bulunan 14 köşede yarım dairelerde 3 kabartma kullanılmış. Bunun üzerinde ise mihrap olarak tasarlanan 14 kapı bulunmaktadır. 14 mihrabın içinde ise 2 kitabe şeridi bulunmaktadır. Büyük harflerle yazılan ilk kitabede Artuk Arslan'ın sıfatlarını saymaktadır. Şamdanda bulunan ikinci kitabe ise daha küçük harflerle büyük kitabenin üzerine oyma olarak yazılmış ve Artuk Arslan'ın oğlu Necmeddin Gazi'ye aittir. Üzerindeki kitabelerden, şamdanın Artuk Arslan'ın 1239 da ölümünden sonra oğlu Necmeddin Gazi tarafından Kudüs'e getirildiği anlaşılmaktadır.<sup>343</sup>

### 6.3. ÇİNİ VE SERAMİK OBJELER

Türk sanatında iç ve dış mimari süslemenin en önemli unsurlarından biri olan çini sanatının başlangıcını Türklerin yayıldığı bütün bölgelerde takip edilebilmesi onların bu sanata verdikleri değeri ortaya koyar. Bununla beraber mimariye renk katan çini sanatı çeşitli teknik ve motiflerle zenginleşen asıl gelişmesini Anadolu Türk Mimarisinde göstermiştir. XII. yüzyılın ikinci yarısından sonra yapılan eserlerde çini süsleme, Anadolu mimarisinde Selçuklular devrinin en önemli süsleme unsuru olan taşın yanında mimariye renk katan büyük bir zenginlik yaratmıştır. Bu sanat tamamen Türklerin yarattığı bir süsleme olması ile de ayrı bir değer taşır.<sup>344</sup>

XII. – XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu seramik sanatının, mimari dekorasyondaki parlak ve özgün çini kullanımı karşısında daha sönük kaldığı söylenebilir. Anadolu Selçuklu seramikleri, genelde komşu İslam ülkelerinin çağdaş örnekleriyle benzerlik gösterir. Anadolu'daki bütün Selçuklu yerleşme bölgelerinde yapılan yüzey araştırmaları ve kazılarda elde edilen buluntularda XII. – XIII. yüzyıl İran ve Suriye seramiklerine benzer, sırsız veya tek renk firuze,

<sup>343</sup> Mehmet Tütüncü, "Kudüs'te Artuk Arslan'a Ait Bir Şamdan Hakkında", *I. Uluslararası Artuklu Sempozyumu Bildirileri*, 25-26-27 Ekim 2007, c. II, Mardin 2008, s. 115-116.

<sup>344</sup> Şerare Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul 1972.

sarı, yeşil, kahverengi sırlı, sgraffito, derin oyma, slip, sır altı, lüster tekniklerinde işlenmiş seramik parçalarına rastlanmıştır.<sup>345</sup>

Günümüze kadar gelebilen Artuklu dönemi çini ve seramik eserlerin sayısı ise sınırlıdır. Sayıları sınırlı, fakat yapılan kazı ve yüzey araştırmaları sonunda elde edilen bilgilere dayanılarak Artuklu dönemine maledlebilen seramik eserler bu bölgede üretim yapan seramik atölyelerin varlığına işaret etmektedir.

### **6.3.1. Diyarbakır Artuklu Sarayı Figürlü Çini Süslemeler**

Prof Dr. Oktay Aslanapa'nın başkanlığında 1961 yılında İstanbul Üniversitesi'nin Diyarbakır İç Kalesi'nde yaptığı kazılar sonucu XIII. Yüzyıl başlarına tarihlendirilen Artuklu Sarayı'nın kalan kısımları ortaya çıkarılmıştır.<sup>346</sup> Saray Artuklu Sultanı Melik Salih Mahmut tarafından 1200-1220 yıllarında yapılmıştır. Avlu çevresinde dört eyvanlı bir yapı olduğu, orta avlunun ortasında havuzu, güney eyvanında bir selsebili bulunduğu saptanmıştır. Havuz ve selsebilde zengin renkli taş mozaik ve çini dekorasyonun bir kısmına rastlanılmıştır. Renkli taş ve cam küplerden mozaik süslemeler, Türk sanatında ilk kez burada karşımıza çıkmakta, geometrik motiflerin yanı sıra karşılıklı balık ve ördek gibi figürler dikkat çekmektedir. Çeşitli renk ve desende çiniler ortaya çıkarılmıştır. Bu çinilerden birinde, Artuklu Sultanı Melik Mahmud'un arması olduğu düşünülen kare formlu, turkuvaz sır altına siyah desenli çift başlı kartal figürü resmedilmiştir. Bu arma motifi Artuklu sikkelerinde de vardır.<sup>347</sup> Teknik bakımdan çiniler tamamıyla Selçuklu Dönemi özellikleri taşımaktadır. Mavi, yeşil, lacivert, mor ve beyaz renkli çiniler ve renkli sır tekniğinde kazıma bir tavus kuşu figürünün yer aldığı yer aldığı çiniler ele geçen buluntular arasındadır. Bu alanda yapılan kazı çalışmaları bitirilmeden bırakılmıştır.<sup>348</sup>

### **6.3.2. Hasankeyf Kazılarında Artuklu Dönemi Figürlü Seramikler**

<sup>345</sup> Gönül Öney, "Selçuklu Seramik Sanatı", *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul 2002, s. 375.

<sup>346</sup> Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 1997, s. 192.

<sup>347</sup> Gönül Öney, a.g.e. s. 147.

<sup>348</sup> Oktay Aslanapa, a.g.e., s.192.

Orta Çağın önemli merkezlerinden biri olan Hasankeyf'te, İlsu Barajı sularının altında kalması muhtemel alanlarda 2004 – 2013 yılları arasında yürütülen kazı ve kurtarma çalışmalarında, çok sayıda seramik malzeme ortaya çıkarılmıştır.<sup>349</sup>

Ele geçen seramik buluntular arasında, XII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar uzun bir dönemi kapsayan farklı tekniklerde üretilmiş çok sayıda matara, tabak, kâse, küp, maşrapa, kapak, ibrik, şamdan gibi farklı kap türlerine ait sırlı ve sırsız parçalar bulunmuştur.<sup>350</sup>

Hasankeyf kazılarında ele geçen seramikler, beyaz ve kırmızı hamurlu, sırlı ve sırsız farklı tekniklerde ve formlarda servis, pişirme depolama gibi günlük ihtiyaca cevap veren kaplara ait tüm ya da kırık parçalardan oluşmaktadır.<sup>351</sup>

Hem nehir hem de kara ticaret yolları üzerinde olan Hasankeyf'te, kazılarda açığa çıkarılan seramiklerin büyük bölümü yerli üretim olmakla birlikte ithal parçalar da ele geçmiştir.<sup>352</sup>

Yapılan kazı çalışmalarında Artuklu Dönemi'ne tarihlenen seramiklerin, Mardinike Külliyesi (Sahil Sarayı) ve Büyük Saray olarak adlandırılan alanlarda daha yoğun olarak bulunduğu tespit edilmiştir.

Dicle Nehri'nin güney kıyısında yer alan, Mardinike Külliyesi'nde 2008- 2010 kazı dönemlerinde gerçekleştirilen çalışmalarda, seramik üretiminde kullanılan çok sayıda malzeme ve seramik kap parçaları ortaya çıkarılmıştır. Külliye'nin güney kısmında yer alan ve II. Blok olarak adlandırılan bölümde yoğunluklarına göre, sırsız, kazıma, tek renk sırlı, boyalı kazıma, türkuaz sıraltı siyah boyalı seramiklerin yanı sıra çok sayıda üç ayak ile dairesel formdaki fırınlarda kullanılan silindir çubuklar, plaka, cüruf gibi fırın malzemeleri ele geçmiştir. Buluntular arasında, sırsız kapların üretiminde kullanılan seramik kalıplar, farklı formlarda ve

---

349 Hasankeyf Kazı ve Kurtarma Çalışmalarında ele geçen figürlü seramik buluntular, kazı raporları ve Kazı Başkanlığı Arşivinde bulunan resimlerden faydalanmama izin veren Değerli Hocam Abdüsselam ULUÇAM'a teşekkür ederim.

350 Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, Ankara 2008, s. 16.

351 Nurşen Özkul Fındık, a.g.e., s. 128.

352 Abdüsselam Uluçam, *Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2008 – 2009 Çalışmaları*, Ankara 2013, s.70.

boyutlarda tüm ya da tüme yakın testi yer almıştır. Bu kaplarda süsleme yaygın olarak kabın boyunla gövde arasına, yaklaşık 3- 3.5cm eninde bir şerit halinde yapılmıştır. Gövdenin alt ve boyun kısmının genellikle bezemesiz olduğu ancak az da olsa bazı testi gövdelerinin alt kısmına da süsleme yapıldığı görülmüştür.<sup>353</sup>

Kalıp baskı tekniğinde üretilen bezemeli sırsız seramiklerde yaygın olarak hayvan figürleri, yazı ve bitkisel (palmet-rumi) süslemeler bulunmaktadır. Figürlü süslemelerde, profilden ya da başını arkaya çevirmiş, uzun gagalı-bir şeyler yiyen tek kuş, bir kaptan karşılıklı su içen kuşlar, büyük kuşun küçük kuşu boğazladığı hayvan mücadelesi sahneleri gibi farklı boyutta ve duruşta kuşlar yer almaktadır. Birbirinden farklı türde kuş figürleri yaygın olarak kullanılmıştır. Bu figürler içiçe dairelerden oluşan bordüre sahip madalyonlar içine yerleştirilmiştir. Seramik parçalarında kullanılan süslemeler arasında geyik, keçi, arslan figürleri de bulunmaktadır. Vücutları profilden, başları cepheden verilmiş iki arslan kabın omuz kısmına karşılıklı yerleştirilmiştir. Bunların arkasına tek sıra halinde keçiler dizilmiştir. Aynı kalıbın kullanılarak seri üretim yapıldığı benzer bezemeye sahip parçalardan anlaşılmıştır. Sırsız seramikler arasında karşılıklı ejder figürlerinin bulunduğu kabartma süslemeler de yer almaktadır.<sup>354</sup>

Mardinike Külliyesi kazılarında ele geçen kalıpların bir grubu oldukça kaliteli olup derin oyma tekniğinde motifler çıkarılmış, dış konturları nettir. Bu kalıplarda tek kuş, kartal şeklinde büyük kuşun küçük kuşu yakaladığı hayvan mücadelesi, ince palmet şeklinde bir hayat ağacının iki yanında birer kuş figüründen oluşan kompozisyonlar görülmektedir. Bu sahneler madalyonlar içinde yer almıştır. Diğer kalıplarda ise motifler oldukça yüzeysel oyulmuş, konturlar belirsiz, eğri hatlar, kaba desenler dikkat çekmektedir. Bu kalıplarda yazılı süslemenin ağırlıkta olduğu görülmüştür. Anlamli ifadeler taşımayan yazılı bezemeye sahip bu kalıplarda yazı taklidi diyebileceğimiz harflerin çevresi yani zemin küçük dairelerle dolgulanmıştır. Mardinike kazısında ele geçen kalıp baskı tekniğinde bezemeli sırsız seramiklerin form, figür işlenişi ve işçilik kalitesi bakımından Büyük Saray kazılarında çıkan sırsız baskı tekniğinde

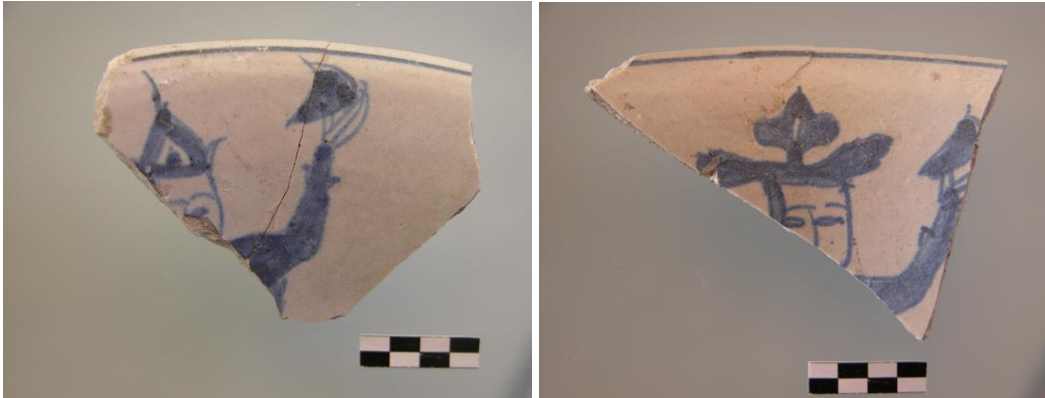
353 Abdüsselam Uluçam, *Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2010 – 2012 Çalışmaları*, Ankara 2013, s.39.

354 Abdüsselam Uluçam, *Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2008 – 2009 Çalışmaları*, Ankara 2013, s.78-79.

bezemeli seramiklere benzedikleri fakat onlar kadar kaliteli hamur, işçilik ve pişirime sahip olmadıkları görülmüştür.<sup>355</sup>

Sırsız seramik parçalar kendinden bezemeli kalıp baskı ya da kil kalıpları ile şekillendirilmiştir. Bu seramiklerle ilgili kalıpların bulunması bu gruptaki seramiklerin, Hasankeyf'te XII. Yüzyıldan itibaren üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir.<sup>356</sup>

Hasankeyf seramiklerinde figür yaygın olarak kullanılmamıştır. Daha çok bitkisel ve geometrik kompozisyonların, sıratlı boyama ve kazıma tekniklerinde uygulandığı gözlenmiştir. Kazılarda sınırlı sayıda figürlü bezemeye sahip seramik parçalar ele geçmiştir (Resim 42). Bu parçalardan birinde İran lüster seramiklerinde olduğu gibi atlı bir figür ile av sahnesi yer almaktadır.<sup>357</sup>



Resim 42: Anadolu Selçuklu Dönemi Seramiklerinde Yer Alan İnsan Figürü (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Sırsız seramiklerde, kalıp baskı ile yapılmış özellikle kuş ve kurt gibi dört ayaklı hayvan figürlerinin bulunduğu bordürler dikkat çekmektedir (Resim 43). Testi parçalarında bordürler halinde figürlü ve yazılı süslemeler yüzeye işlenmiştir.

355 Nurşen Özkul Fındık, "Artuklu – Eyyubi Dönemlerinde Hasankeyf'te Seramik Atölyeleri ve Üretimleri", *Edebiyat fakültesi Dergisi*, C. XXX, 2013, S. 48.

356 Nurşen Özkul Fındık, *Hasankeyf Seramikleri (2004-2006)*, Ankara 2008, s. 129.

357 Nurşen Özkul Fındık, a.g.e., s. 136.

Bunlardan kulplu bir boyun parçasında, boyundan omuza geçişte ince zencerekli bir bordür, onun altında birbirine bakan iki kuş figürü yer almıştır. Uzun buyunlu, uzun kuyruklu kuş figürlerinin çevrelerinde kıvrık dallar ve palmetler işlenmiştir. Bu figürler iç içe daireden oluşan çiçek rozet motifinin içine yerleştirilmiştir. Başka bir testi gövde parçasında ise bezeme, boyundan sonra iki bordür halinde düzenlenmiştir. Alt bordürde küçük yapraklı kıvrık dallar, onların üzerinde yazı, üst bordürde ise kıvrık dallardan oluşan bitkisel zemin üzerinde hayvan figürleri tasvir edilmiştir. Bordürde sivri kulaklı, ağzının üstünde ejder gibi dışa kıvrık, ön ayakları üzerine uzanmış, arkada iki ayağı bulunan, kuyruklu, başı birinde öne, diğerinde arkaya dönük vaziyette iki hayvan figürü yer alır.<sup>358</sup>



Resim 43: Artuklu Dönemi Seramiklerinde Yer Alan Kuş Figürleri (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)

Mardinike kazılarında 2009-2010 kazı sezonlarında toplam 50 kalıp parçası ele geçmiştir. Kendi içinde farklı uygulamaya sahip kalıplar iki grupta incelenmiştir. Birinci grup kalıplarda derin oyma tekniğinde motiflerin oldukça keliteli ve dış konturların net olduğu, ikinci grup kalıplarda ise derin oyma motiflerin oldukça yüzeysel, konturların belirsiz, hatların eğri, desenlerin kaba olduğu tespit edilmiştir. İlk grup kalıplarda tek, kuş, kartal şeklinde büyük kuşun küçük kuşu yakaladığı hayvan mücadelesi, ince palmet şeklinde bir hayat ağacının iki yanında birer kuş figüründen oluşan kompozisyonlar görülmektedir. Bu sahneler kenar bordürü iç içe dairelerle bezeli madalyonlar içinde yer almaktadır. Daha özensiz kalıplarda yazılı süsleme ağırlıkta görülmektedir. Anlamli ifadeler taşımayan bu yazılı bezemeye sahip kalıplarda yazı taklidi diyebileceğimiz harflerin çevresi yani zemin küçük dairelerle dolgulanmıştır. Kuşların ağırlıkta olduğu figürlü, yazı ve palmetlerden oluşan bitkisel bezemeli kalıp baskı tekniğindeki sınırsız testilerde bezeme testilerin boyunla gövde arasına yani omuz kısmına yapılmıştır.

358 Nurşen Özkul Fındık, a.g.e., s.110



Mardinike buluntularında yaygın olarak süsleme omuz kısmına, yaklaşık 3 - 3.5cm. eninde bir şerit halinde yapılmıştır.<sup>359</sup>

2010 yılında Mardinike kazılarında bulunan en önemli parçalardan birisi beyaz hamurlu, türkuaz sıraltı siyah boyalı dip parçasıdır. 115 c-2 Envanter numaralı bu dipte kanatlarını iki yana açmış büyük bir kartal motifi görülmektedir. Kartalın göğsünde kazıma tekniğinde yazılmış “El Melik...” yazısı okunabilmektedir. Anadolu Selçuklu dönemi çinilerinde görülen kartal figürünün benzer uygulamasının (teknik-motif-yazı) seramik tabak dibinde görülmesi ve ünik örneklerden biri olması bakımından önemli bir buluntudur. Bu seramik buluntu Hasankeyf’in erken tarihli XII yüzyıl sonu -XIII. yüzyıl örneklerinden birisidir.<sup>360</sup>

İç Kalede yer alan Büyük Saray’da 2005 yılında başlatılan kazı çalışmaları 2010 yılına kadar devam etmiştir. En zengin buluntuların ele geçtiği Büyük Saray sırsız ve ithal seramiklerin en yoğun çıkarıldığı alan olma özelliğine sahiptir. Ayrıca çok sayıda tek renk sırlı, boyalı kazıma, mavi – beyaz ve turkuaz sıraltı siyah boyama tekniğindeki seramikler de buluntular arasında yer almaktadır.<sup>361</sup>

Büyük Saray kazılarında sınırlı sayıda da olsa figürlü seramikler ele geçmiştir. En önemli iki parça insan figürlü sıraltı mavi-beyaz boyama tekniğinde kâselere ait kenar parçalarıdır. Çekik gözlü, böklü figürler ellerinde birer kuş tutmaktadır. Bu parçalar temiz sır, boya ve hamur yapılarıyla XIII. yüzyıl İran ithal örnekleri olarak değerlendirilmiştir.<sup>362</sup>

İthal buluntular arasında az da olsa lüster tekniğinde küçük seramik parçalar ele geçmiştir. Lüster denilen sırüstü boyama tekniği İslam seramik sanatında IX. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Tekniğin güçlüğü ve masraflı olması nedeniyle Anadolu’da sınırlı üretimi yapılmıştır. Zor ve masraflı bir teknik olan lüster seramikler başta İran olmak üzere diğer İslam üretim merkezlerinde XI-XII. yüzyıllarda yaygın olarak üretilmiştir. Ancak başta İran olmak

359 Abdüsselam Uluçam, *Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2010 – 2012 Çalışmaları*, Ankara 2013, s. 39.

360 Abdüsselam Uluçam, a.g.e., s. 40.

361 Nurşen Özkul Fındık, a.g.e., s.15.

362 Abdüsselam Uluçam, *Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2008 – 2009 Çalışmaları*, Ankara 2010, s. 70.

üzere diğer İslam üretim merkezlerinden ithal edilmiş seramik parçaları diğer Ortaçağ merkezlerinde olduğu gibi Hasankayf'te özellikle Büyük Saray kazılarında karşımıza çıkmaktadır. Ticaret yolları üzerinde bulunan Hasankayf'te ithal seramik parçaların özellikle saray bölgesinde ele geçmesi üst sınıfın kaliteli lüks malzeme kullanma isteğine işaret etmektedir. Lüster seramik parçalarında oturur vaziyette, çekik gözlü, şişkin yanaklı Orta Asya Türk tipli figürler tasvir edilmiştir.<sup>363</sup>

2009 yılı Büyük Saray kazılarında alçıdan yapılmış bir heykel başı ele geçirilmiştir. 10 cm yüksekliğinde, 6,7 cm genişliğindeki büstün yüz detayları tahrip olmuştur. Orta Asya Türk tipi normlarına sahip olan büst ikonografik açıdan önemli bir yere sahiptir.<sup>364</sup>

---

363 Abdüsselam Uluçam, *Hasankayf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2010 – 2012 Çalışmaları*, Ankara 2013, s. 38.

364 Abdüsselam Uluçam, *Hasankayf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi 2008 – 2009 Çalışmaları*, Ankara 2010, s. 79.

## 7. KARŞILAŞTIRMA ve DEĞERLENDİRME

### 7.1. ARTUKLU SANATINDA FİGÜRLÜ SÜSLEMELERİN YERİ VE ÖNEMİ

İslam mimarisinin bütün evrelerinde diğer süsleme gruplarına göre daha az rastlanan figürlü süslemeler, Abbasi döneminden başlayarak Artuklu ve Eyyubi dönemlerinde yoğunlaşarak dış mimaride taş üzerine uygulanmıştır. Artuklu Sarayı kazılarında bulunan çift başlı kartal çini üzerine işlenen tek örnek durumundadır (Resim 44). Çoğunluğu hayvan figürlerinden oluşan kabartmalar içinde insan figürü kısıtlı kullanılmıştır.



Resim 44: Diyarbakır Artuklu Sarayı Çift Başlı Kartal Figürlü Çini

Semboller dünyası ile girift bir bağlantısı olan figürlü kabartmalar, içinde yer aldığı eserin fonksiyonu, yeri ve kompozisyonuna göre değişen semgesel içeriklere sahiptir.

Anadolu'daki İslam dönemine ait eserlerde yer alan figürler biçimsel olarak Avrasya hayvan üslûbunun genel özelliklerini taşımaktadır. Figürler gerçeklikten uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanır. Çok kere bir hayvanın ikinci bir hayvanla veya başka bir hayvana ait parçalarla birleştiği görülür.<sup>365</sup>

Anadolu'da genellikle taş mimari ve taş süsleme olarak bilinen Artuklu devri yapılarının süsleme özelliklerinde Kuzey Suriye etkileri dikkat çekicidir. VII. yüzyılda bölgede hâkim olan İslam Mimarisi sentezinde de payı bulunan geç antik Suriye mimarisinin izlerini bazı yapılarda görmek mümkündür. Yüzyıllar boyunca bütün bölgede Artuklu mimari geleneğinin yerleşmesine yol açan bu gelişmede süslemeler, bölge farklılıklarına bağlı olarak bazı değişik özelliklere sahiptir.<sup>366</sup>

Artuklu devri mimarisinde figürlü taş işçiliğine, sivil ve askeri mimari ile köprülerde rastlanmaktadır. Bunlar içinde ön plana çıkan yapı grubu köprülerdir. Malabadi, Hasankeyf ve Cizre Köprüsü figürlü kabartmaları ile dikkat çekmektedir. Özellikle Malabadi köprüsü aslan ve güneş tasviri, tek ve ikili insan betimlemeleri ile diğer köprüler içinde farklı bir konuma sahiptir. Anadolu'nun diğer bölgelerindeki çağdaş köprüler son derece sade yapılara sahipken, Artuklu döneminde inşa edilen köprülerde yoğun bir figür programına yer verildiği görülmektedir. Artuklu köprüleri, içerdikleri figürlerle astral sembolik anlamlara işaret etmektedir.<sup>367</sup> Ancak köprüler üzerindeki figürler daha çok siyasi gücü ön plana çıkarmaktadır. Figürlü süslemelere sahip bu köprülerin benzerlerini Anadolu'nun diğer bölgeleri de dâhil olmak üzere İran, Irak, Suriye ve diğer hâkimiyet bölgelerinde görmek mümkün değildir.<sup>368</sup>

Kaleler üzerindeki figürlü kabartmalar özellikle kapılar ve bazı burçlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kale kapıları ve önemli burçlar üzerinde yer verilen figürlü kabartmaların sadece basit bir süsleme gereksinimi sonucunda yapılmadığı düşünülmektedir. Hatta kullanılan bu figürlerin simgesel mesaj içeriği, süsleme işlevinden ağır basmaktadır. Artuklu sanatında

365 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", *Selçuklu Sanatı Araştırmalar*, I, Ankara 1969-1970, s. 189; a.y., *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El sanatları*, Ankara 1992, s. 34.

366 Ara Altun, *Andolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişmesi*, İstanbul 1978, s. 283.

367 Fügen İlter, "Güneydoğu Anadolu Erken Devir Türk Köprülerinin Yapısal ve Süsleyici Öğeler Yönünden Değerlendirilmesi", *Anadolu*, 18, Ankara, 1974-1977, s. 43.

368 Fügen İlter, "Anadolu'nun Erken Devir Türk Köprüleri ile İran Köprü Mimarlığı İlişkileri", *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Araştırma Dergisi, In Memoriam, Prof. Dr. Albert Louis Gabriel Özel Sayısı*, Ankara 1978, s. 288.

figürlü kabartmaların iki sembolik anlamı ile öne çıktığı gözlenmektedir. Bunlardan biri figürlerin içerdiği siyasi mesajların iletilmesidir. İkincisi ise figürlerin kale surları ve kapıları üzerine yer alması ile ilgilidir. O dönem toplumunda figürler efsanevi niteliklere büründürülmüş ve bu yaratıkların o yapıyı ve yapı içindeki insanları koruyacağına inanılmıştır. Figürlü kabartmalar üzerinde simgesel içeriklerini açıklayıcı yazılara yer verilmemiş olması, bu tasvirlerin toplum tarafından anlaşılabilir ortak bir dile sahip olduğunu ve bu dilin açıklama gerektirmeyecek şekilde herkes tarafından anlaşıldığını ortaya çıkarmaktadır.

Diyarbakır Kalesi'nde, Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında yer alan Artuklu Dönemi'ne ait figürlerin de bu anlayışla yapılmış olabileceği düşünülebilir. Surun dirsek bölümlerine gelecek şekilde konumlandırılan bu burçlar savunmada önemli bir işleve sahiptir. Burçlar üzerindeki figürlerin simgesel içerikleri, konumları ile ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır. Yedi Kardeş burcunda ön yüzde yer alan üçlü kompozisyon, üstte kartal ve bu kartalın bir kademe altında iki grifondan meydana gelmektedir. Bu figürler kentteki figürlü süslemeler içinde plastik etkisi en güçlü örnekler olarak öne çıkmaktadır. Ulu Beden burcundaki figürlü kompozisyon üstte kartal, yanlarda ikişer grifon ve aslan ile kenarlardaki grifonlarla toplam yedi figürden meydana gelmektedir. Figürlerin genellikle simetrik şekilde yerleştirildiği gözlenmektedir. Yüze yayılmış bu cephe simetrisinin Selçuklu çağında "saray üslubu" olarak düşünülebileceği belirtilmektedir.<sup>369</sup>

Artukluların hâkimiyet kurduğu Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki İslam sonrası eserlerde mücadele sahneleri farklı üsluplarla karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki olan aslan-boğa mücadelesi Diyarbakır Ulu Camii doğu girişi ile Diyarbakır İç Kale Aslanlı Kapı'da yer almaktadır. Kartal-tavşan mücadelesini konu alan diğer örnek Diyarbakır'da sadece Nur Burcu üzerinde bulunmaktadır. Ulu Camii ve Aslanlı Kapı'daki aslan-boğa mücadelesi aynı üslupsal özellikleri göstermektedir. İç Kale'deki kabartmalar ise oldukça tahrip olmuş durumdadır. Simetrik olarak karşılıklı yerleştirilen mücadele sahnelerinde üstte yer alan aslan boğayı yenen galip konumdaki hayvandır. Boğa figürleri ise altta yer almakta ve yenilmiş hayvanı temsil etmektedir. Bu nedenle yenik pozisyonuna uygun olarak ayakları üzerine çökmüş şekilde çaresiz ve güçsüzlüğü vurgulanarak tasvir edilmiştir. İkonografik açıdan Orta Asya ve eski doğu

<sup>369</sup> Bahattin Ögel, "Türk Heykelticiliğinde İnsan Figürü", *Türk Kültürü*, IV, Ankara, Şubat 1963, s. 17.

sanatlarının izlerinin görüldüğü boğa tasvirlerinin işlenişinde gövde altında toplanan ayaklar, basın geriye dönük verilisi ve vücut üzerindeki çizgisel süslemeler Orta Asya Hayvan üslûbunun özelliklerini anımsatmaktadır.<sup>370</sup>

Diyarbakır Ulu Camii doğu girişindeki aslan-boğa mücadelesi, cami girişi üzerinde yer alması bakımından dikkat çekmektedir. Boğanın üzerine binmiş şekildeki aslanın güçlü pençeleri ile boğayı kavrayışı ve boğanın bu yakalanış anı tasvir edilmiştir.

Silvan Kalesi'nden günümüze sağlam ulaşan iki burç üzerinde de aslana yer verilmiştir. Karşılıklı simetrik işlenen arslanlar farklı şekillerde tasvir edilmiştir. Çokgen burçtaki arslanların ortasında güneş, dairesel olan ikinci burçtaki aslanların arasında ise çift gövdeli arslan bulunmaktadır. Silvan'daki aslanlar, ayrıntılı işlenmiş gövde ve yüzleri ile Diyarbakır'daki aslanlardan ayrılmaktadır. Bunlar beneklerle hareketlendirilmiş gövdeleri ile Anadolu öncesi ile güçlü bağlantılar kurmaktadır. Orta Asya hayvan üslûbunda figürlerin benekli olarak resmedilmesi, bu hayvanların tılsımlı yönlerini vurgulamaktadır. Malabadi Köprüsü'ndeki aslan büyük ölçüde tahrip olmuştur. Aslanın sırtında bir güneş tasviri ile resmedilmesi dikkat çekmektedir.<sup>371</sup>

Silvan'daki yapılarda yer alan aslanların güneşle birlikte tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Astrolojik anlamlar taşıyan bu tasvirlerde, aslan burcunun güneş gezegeninin etkisinde olduğu düşünülerek birlikte ele alınmıştır. Böylece bu iki gücün sembolik anlamı artırdığı düşünülmüştür. Astrolojik bir içeriğe sahip olan aslan ve güneşin bir arada ele alındığı betimlemelerin kökeni Eski Mezopotamya kültürlerine kadar uzanan bir geleneğe işaret etmektedir.

Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma, ve Ortaçağ'daki bütün İslam toplumlarındaki astrolojik inanışa göre güneş, aslan burcu ile ilişkili bir figürdür. Eski Mısır'da aslan burcu güneşin evi olarak ifade edilmiştir.<sup>372</sup> Bu nedenle bu iki motif sanat eserlerinde bir arada

370 Nejat Diyarbakırlı, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s. 72-83.

371 Gönül Öney, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, III, İzmir 1984, s. 131; Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul 2004, s. 41.

372 M. Fuat Köprülü, "Arslan", *İA, I*, İstanbul 1946, s. 607.

yansıtılmıştır. Bu tasvir yine Artuklu dönemi taşınabilir objeleri üzerinde de zaman zaman karşımıza çıkmaktadır. Öttingen-Wallerstein koleksiyonu ile Kahire İslam Sanatları Müzesi'ndeki Artuklu aynaları üzerindeki aslan-güneş tasvirlerinin burçlarla ilişkin anlatımlar olduğu belirtilmektedir. Bu kullanımın mimari üzerindeki bir örneği ile Cizre'de İbn-i Ömer köprüsü üzerinde karşılaşılmaktadır.<sup>373</sup>

Artuklu dönemine bugün Kahire İslam Sanatları Müzesi'nde bulunan bir aynanın dış yüzeyinde burç tasvirlerinin çevrelediği yüzeyin ortasında üç halka bulunmaktadır.<sup>374</sup> Bu uygulama halka kullanımının astral bir içeriği olabileceğini akla getirmektedir. Diyarbakır Kalesi'nde Nur, Selçuklu, Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında karşılıklı simetrik aslanlara, Dağ Kapı ve Mardin Kapısı'nda bağımsız aslan figürlerine yer verilmiştir. Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında aslanların kanatlı tasvir edilerek birer grifon niteliği kazandığı gözlenmektedir. Dağ Kapı ve Mardin Kapısı'ndaki Abbasi dönemine tarihlendirilen aslanları benzer örneklerini Cevasakü'l Hakani Sarayı ile Abbasi dönemine ait seramik eserler üzerinde görmekteyiz. Fatimi el sanatları ürünlerinde de bu stili devam ettiren aslanlar yoğun olarak kullanılmıştır. Büyük Selçuklu döneminde de alçı, seramik ve maden eserler üzerinde yaygın olarak islenen aslan figürüne İlhanlı ve Selçuklu paraları ile Memluklu dönemi eserlerinde de rastlamak mümkündür.<sup>375</sup>

F. Köprülü "aslan"ın ünvan olarak kullanılışının Karahanlılar dışında Artuklu devrinde yaygınlaştığını ifade etmektedir.<sup>376</sup> Bu durum Artuklu sanatındaki aslan figürlerinin yoğunluğu ile paralellik gösteren bir tespittir. Aslanlar belirli biçim ve üslup özelliklerine sahiptir. Genelde yüksek kabartma tekniğiyle işlenen figürlerde başlar gövdeye göre daha büyüktür. Gövde kaba işlenmiş, yüzdeki ayrıntılara daha önem verilmiştir. İri badem gözler, büyük yassı burun, burun hattı ile birleşen kaşlar büyük aralık ağız, şişkin yanaklar dikkati çeker. Kuyruk genelde arka ayakların arasından geçerek sırt üzerinde son bulmaktadır. Yele ve adaleler ender olarak belirtilmiştir.

373 Ahmet Çaycı, "Selçuklu Sanatının Önemli Bir Kaynağı: Gazne Sanatı", *Türk Kültürü Araştırmaları*, 1/2, Ankara 1964, s. 204.

374 Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezege ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002, s. 65.

375 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Arslan Figürü", *Anadolu (Anatolia)*, XIII, Ankara 1971, s. 33-34.

376 M. Fuat Köprülü, "Arslan", *IA, I*, İstanbul 1946, s. 604,605.

Hayvan figürlerinin yer aldığı kompozisyonlarda farklı boğa tasvirlerine yer verilmiştir. Bütün boğa tasvirlerinde ortak olan özellik bu figürün yenikliği ve güçsüzlüğü sembolize etmesidir. Genelde boğa başları cepheden işlenmiştir. Yüzde boynuz, göz ve ağız belirtilmiştir. Abbasi dönemine ait boğa tasvirlerinin yakın benzerlerini, Abbasi dönemine ait seramik tabaklar üzerinde görmek mümkündür. Abbasi döneminde kullanılan kaba ve stilize bir üslupla işlenmiş boğa tasvirlerinin Abbasiler'in aracılığı ile Doğu Anadolu Ermeni ve Gürcü mimarisine de yansıdığı görülmektedir. Van Akdamar Kilisesi ve Artvin Ösk Kilisesi'nde Abbasi etkilerinin izlendiği figürlü kabartmalara yer verilmiştir. Abbasi, Ermeni ve Gürcü Mimarisinde zaman zaman karşımıza çıkan bu kullanımlar ana kaynak niteliğindeki Avrasya Hayvan Üslûbundan etkilenen ara örnekler olarak nitelendirilmektedir.<sup>377</sup>

Artuklu dönemi eserlerinde kullanılan hayvan tasvirlerinden birisi de boğadır. Vücutları profilden, başları cepheden verilen boğaların yenik durumları vurgulanır şekilde çökük tasvir edilmeleri bu figürlerin düşman totemi olarak değerlendirilmesine neden olmuştur.<sup>378</sup> Boğa tasvirlerinin işlendiği sahnelerde kartal - boğa mücadelesine de yer verilmiştir. Diyarbakır Urfa kapısında yer alan üstteki kartal bir boğa başına basar şekilde işlenmiştir. Kartalın güçlü şekilde boğa başlarına basar şeklindeki tasviri, boğanın yenilen karşı gücü simgelediğini düşündürmektedir. M.Berchem'in Urfa Kapısı için yaptığı "*bu tasvir ile Artukoğullarının İnaloğullarına galibiyeti belirtilmiştir*" şeklindeki yorumu benzer kullanımın görüldüğü Selçuklu burcu için de tekrarlanabilir. Boğa başlarının akrep figürleri ile birlikte kullanılması koruyucu tılsım olarak işlendiği ihtimalini güçlendirmektedir.

Kartal mimaride ve sikkelerde sık kullanılan bir figürdür. Çift başlı kartal ve tek kartal figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün kartal kabartmalarının kompozisyonların en yüksek noktasına yerleştirilmesi bu figürün sembolik önemine de ışık tutmaktadır. Hükümdarı koruyucu, yol gösterici, kuvvet ve kudret sembolü olan hayvanlarla canlandırılan bu sahnelerde kartal en üstte yer alarak hükümdarın bizzat kendisini simgelemektedir.

377 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları", *Belleten*, XXXIV-133, Ankara Ocak 1970, s. 91.

378 Gönül Öney, a.g.m., s. 83.



Diyarbakır'da çift başlı kartal Yedi Kardeş ve Evli Beden burçları ile Artuklu sarayı olmak üzere üç yerde kullanılmıştır. Her üç eserin de Artuklu dönemine ait olması bu dönemde çift başlı kartalın özel bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Artuklu sikkelerinde de sık sık karşımıza çıkan bu figürün hükümdara yönelik güç sembolü niteliği taşıdığı düşünülebilir.

Artuklu sarayı kazılarında ortaya çıkarılan çift başlı kartalın çini üzerinde yer alması dikkat çekicidir. G. Öney çift başlı kartal tasvirinin bitkisel unsurlarla birlikte resmedildiğinde bu bitkisel motiflerin hayat ağacını simgelediğini ileri sürmektedir.<sup>379</sup> Figürün Anadolu dışındaki öncü örneklerini Pazırık kurganlarından çıkarılan buluntular üzerinde izlemek mümkündür. Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarındaki çift başlı kartallar benzer şekilde tasvir edilmiştir. Figürlerde vücut cepheden, başlar profilden verilmiştir. Kuyruk kenarlarda bitkisel kıvrımlar yaparak son bulmaktadır. İki yana açılan kanatlar sivri dilimlerle hareketlendirilmiştir. Başların üst kesimindeki sivri kulaklar üstte birleşmektedir. Damla formu gözler oyuktur. Yanaklar sarkık tutulmuştur. Boyunlar bir halka ile birbirine bağlanmıştır. Kulaklı kartalların arma olarak kullanılmadığı, kulakların kartala bir özellik verme anlamı taşıdığı ileri sürülmektedir.<sup>380</sup> Kartal figürlerinde yelpaze dilimli kuyruk, pullu gövde, sivri kulaklar Orta Asya'daki örnekler için söz konusu olan ve Anadolu'da tekrarlanan tipik özelliklerdir. Bu figürlerin güç, kuvvet ve hükümdarlık sembolü olduğu ileri sürülmektedir.<sup>381</sup>

İnsan Figürü mimaride, metal objelerde ve seramik eserlerde yer alan kompozisyonlarda kullanılmıştır. Özellikle köprülerde, burçlarda ve bu döneme ait sikkelerde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Diyarbakır Malabadi Köprüsü, Cizre Köprüsü ve Hasankeyf Köprüsü üzerindeki süslemelerde kabartma şeklindeki insan figürleri yer alır. Figürlerin yüz hatları Orta Asya figür kullanımına paralel özellikler taşımaktadır. Dolgun yanaklar, iri badem gözler, ince uzun burun, ufak ağızın işlendiği başlar Orta Asya Türk tipiyle benzerlik göstermektedir. Bağdaş kurarak oturan insan figürlerinin akrep, yengeç, balık gibi figürlerle birlikte tasvir edilmesinin burçlarla

379 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 153.

380 Hamza Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, İstanbul 1979, s. 409.

381 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s. 86.

ilişkili bir anlatım olduğu ileri sürülmektedir. Bu uygulamanın en önemli örneğın Cizre'nin güneyinde bugün Suriye toprakları içinde kalan Artuklu dönemine ait Cizre Köprüsü üzerindeki tasvirlerdir. Köprü üzerinde bağdaş kurmuş insanlar burç işaretleri ile birlikte işlenmiştir.<sup>382</sup> Bu şekilde tasvir edilen insan figürlerinin yanlarındaki hayvanların temsil ettiği burcun tamamlayıcısı olarak kullanıldığı kabul edilmektedir.<sup>383</sup>

Ortaçağda yaşama ilişkin önemli olaylarda astrolojiye danışılmakta ve gezegenlerin durumuna göre geleceğın ne olabileceğı tahmin edilmekteydi. Bazı burçların faydalı ve etkili, bazılarının ise etkisiz ve zararlı olduğu düşünölmekteydi. Gezegen ve yıldızların yaşamı etkileyeceğine inanılması eserler üzerinde iyilik, bereket, sağıık ve başarı getirecek sembolik figürlerin seçilmesine neden olmuştur. Selçuklu yaşamında hem düşünsel hem görsel anlamda yer tutan astrolojik semboller toplumda herkes tarafından tanınan ve kabul edilen bir düşünce yapısının hâkim olduğunu göstermektedir.<sup>384</sup>

Artuklu dönemine ait bir grup sikke üzerinde bağdaş kurarak oturmuş ve elinde akrep, yengeç gibi figürleri ile tasvir edilmiş insan figürleri karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyonda devrin hükümdarının cesur ve güçlü kişiliğinin simgelendiğı düşünölmektedir.<sup>385</sup> Bağdaş kurarak oturmuş şekilde sakin bir duruşla tasvir edilen insan figürlerine İslam sanatlarında yoğun olarak rastlanmaktadır. Özellikle Abbasi, Fatimi, Eyyubi ve Selçuklu el sanatlarında hükümdarla ilgili sahnelerde sık sık karşımıza çıkmaktadır.<sup>386</sup>

Orta Asya hükümdar kavrayışının bir uzantısı olarak nitelendirilen bağdaş kurma, İslam dünyasında da hükümdar imgesinin karakteristik özelliğı durumuna gelmiştir. Bağdaş kurma genelde Buda'nın oturuş biçiminin bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Bunun yanında Orta Asya'da bağdaş kurma hükümdara özgü bir oturuş şeklidir ve hükümdar bu şekilde tasvir edilir.<sup>387</sup>

382 Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara 2002, s. 60.

383 Hamza Gündoğdu, *a.g.e.*, s.447.

384 M.Elif Gökçığdem, *Selçuklu Devri Taşınabilir Objelerinde Figürlü Sistemeler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sos. Bil. Enst. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İstanbul 1999, s. 78, 82.

385 Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisi'nde Avcı Kuşlar, Tek ve Çift başlı Kartal", *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s. 140.

386 Gönül Öney, "Bir Grup Selçuklu Seramiginde İnsan Tasviri", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi,II*, İzmir 1993, s. 90.

387 Çetin Kemal Sarıkartal, *Ortaçağ İslam Dünyasında Hükümdar İmgesi*, (Hacettepe Ün. Sos. Bil. Enst., yayınlanmamış YLT)Ankara 1995, s. 89.

Uygur döneminde Buda'nın ve yüksek rütbeli kimselerin oturuş şekli bağdaş kurarak oturmaktır. Bu gelenek Karahanlı döneminde de söz konusudur. Bağdaş kurma Yusuf Has Hacip tarafından hükümdara yakıştırılan tek duruş biçimidir. Ona göre bu oturma biçimi bir tarafa eğilmemek, dönmemek, doğruluk ve adalet simgesi anlamına gelmektedir.<sup>388</sup> Minyatür sanatında da efsanevi kişilerin bu tarzda resimlenmesi bu oturma şeklinin önemli şahsiyetlere özgü bir duruş olduğunu göstermektedir.<sup>389</sup>

Artuklu dönemine ait köprüler üzerinde yoğun bir figürlü süsleme programı dikkat çekmektedir. Bunlar köprülerin plastik ifadelerini zenginleştirmeden ziyade, simgesel içerikleri ile ön plana çıkan uygulamalardır. Genelde astral sembollerin yer aldığı Artuklu köprüleri üzerinde yer alan insan figürleri ile ayrı bir yer tutmaktadır. Hitit, Asur, Bizans sanatlarında siyasi otoriteye yapılan sembolik sunumların anlatıldığı resimlerin bol miktarda bulunması, bu kabartmaların köprüde devşirme olarak kullanıldığı yorumlarına neden olmuştur.<sup>390</sup> Ancak figürlerin işleniş tarzı ve özellikle üstteki figürlerin yer aldığı panonun köşelerindeki yarım palmetler figürlerin Türk-İslam dönemine ait olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Muhtemelen Artuklu döneminde yerel mimari uygulamalarda bu tür bir anlatımın farkına varan Türkler, yerli sanatçıların da etkisiyle bazı tarihsel olayları bu şekilde betimleyerek ifade etmek istemişlerdir. Köprülerin sınırları belirleyen nitelikleri de göz önüne alınırsa bu tasvirler bir yerin ele geçirilişini ve bu yerin anahtarının hükümdara sunulmasını da anlattığı ihtimali güçlenir.<sup>391</sup>

Malabadi Köprüsü güney yüzünde üç insan figürüne yer verilmiştir. Altta ayakta duruş şeklinde tasvir edilen figürün kabaca ayakları, gövde kısmı ve başı işlenmiştir. Yukarıya doğru kaldırdığı sol kolu kırılmış durumdadır. Bir başlıkla tasvir edildiğini tahmin ettiğimiz baş kısmında yüzle ilgili hiçbir ayrıntıya yer verilmemiştir. Bu figürün üstündeki iki figürden biri diğerine bir şeyler sunar vaziyettedir. Malabadi Köprüsü üzerinde bulunan insan figürlerinin dönemleri konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Bu figürlerin İslam dönemine mi ait olduğu ya da farklı bir yapıdan devşirilerek mi kullanıldığı konusu henüz kesinlik kazanmamıştır.

388 Emel Esin, "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Seklinin Kadim İkonografisi", *STY, III*, İstanbul 1970, s. 234.

389 Emel Esin, a.g.m., 238.

390 Cevdet Çulpan, "XII. Yüzyıl Artukoğulları Devri Taş Köprüler ve Özellikleri", *STY, III*, İstanbul 1969-1970, s. 114.

391 Cevdet Çulpan, a.g.m., s. 114-115.

Araştırmacılar betimlenen konudan hareketle ve benzer örneklerle irtibat kurarak bu figürleri yorumlamaya ve tarihlendirmeye çalışmışlardır.

Kazvini'nin Silvan Kalesi ile ilgili aktardığı bilgiler arasında geçen bazı ifadeler ile köprüdeki figürler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Kazvini'ye göre Silvan'ın sekiz kapısından biri olan Babü's-Sehve tılsımlı bir etkiye sahiptir. Babü'l Ferah ismini taşıyan diğer bir kapı ise gam ve üzüntü etkileri yaratmaktaydı. Farklı kabartmalarla süslendiği belirtilen bu kapılardan tılsım etkisi oluşturanda elleri ile hareketler yapan bir adam, diğerinde ise ayakta duran ve başının üzerinde kaya bulunan bir adam tasvir edilmişti. Silvan Kalesi'nin ne yazık ki çok az bölümü günümüze sağlam ulaşmıştır ve mevcut bölümlerde sözü edilen kabartmalara benzer figürlere ulaşılamamıştır. Köprülerin geçiş noktaları olmaları bakımından kale kapıları ile aynı niteliği taşıdığı düşünülürse, köprüdeki bu kabartmaların Kazvini'nin bahsini ettiği figürler olması muhtemeldir. Belki önceki dönemlerde farklı bir düzenlemede yerleştirilen bu figürler sonraki dönemlerde gerçekleştirilen onarımlar sırasında bugünkü düzenine kavuşmuştur. Aksi takdirde üstteki iki figürün altındaki ayakta bulunan figürü anlamlandırmak güçleşecektir. İbnü'l Ezrak'ın verdiği bilgilere göre Akraman Köprüsü adıyla belirtilen Malabadi Köprüsü'nü yapmakla görevlendirilen Zahid Ebu'l Hasan bu konuda başarısız olur ve tazminat cezası verilerek görevinden azledilir. Onun yerine görevlendirilen Emir Seyfeddin tarafından köprü tamamlanır. Önceki sanatçının tamamlayamadığı bir işi başarıyla tamamlamış olmanın gururu ile Emir Şeref köprüde bu yapının sultana sunulmasını tasvir etmek istemiş olabilir. Artuklu hükümdarı Timurtaş, Babası İlgazi'nin ölümünün ardında Mardin Artukluları'nın başına geçtikten hemen sonra bu köprüyü yaptırmıştır.<sup>392</sup> Bu nedenle köprü üzerindeki betimler daha çok bir sultanın hâkimiyet ve gücünü de simgeliyor olabilir. Ancak bu sahnede ayakta bulunan figürün oturan figüre ellerini uzatarak bir şey sunması ve oturan figürün de bunu almak üzere ellerini uzatması bu sahnenin bitirilen köprünün anahtarının sultana sunulduğu ihtimalini arttırmaktadır.

Ortaçağ Türk Sanatında hükümdarların genelde oturarak tasvir edildiği hatırlanırsa burada da oturmuş şekilde islenerek hükümdar olduğu vurgulanan kişi, muhtemelen köprü çalışmalarından sorumlu olan ayaktaki kişinin kendisine uzattığı şeyi almaktadır.

<sup>392</sup> Hüseyin Kayhan, "İbnü'l Ezrak'ın 'Târihu Meyyâfârikîn ve Amid' inde geçen XII. Yüzyıla Ait Artuklu Eserleri", *Ortaçağ'da Anadolu*, Prof. Dr. Aynur Durukan'a Armağan, Ankara 2002, s. 347, 348.

Bazı eserler üzerinde yer alan güneş tasvirlerinin insan yüzü şeklinde tasarlandığı dikkat çekmektedir. Silvan Ebu Muzafferüddin Minaresi, Silvan Kalesi ve Malabadi Köprüsü olmak üzere üç yerde karşımıza çıkan güneş motiflerinin insan yüzü şeklinde betimlenmesi ve aslan figürleri ile ilişkili bir anlatım içinde verilmesi simgesel içerikli olduğunu düşündürmektedir.

Artuklu Dönemi eserlerinde grifon, sfenks ve ejder gibi efsanevi yaratıklar kullanılmıştır. Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında grifonlar, Silvan Kalesi'nde ise çift gövdeli aslan figürünün tek insan başında birleştiği bir sfenks figürü görülmektedir. Baş ve kanatları kartal, gövdesi aslan olarak betimlenen grifonlar İslam öncesi Türk sanatının erken dönemlerinden itibaren sanat eserlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Pek çok kültürde karşılaşılan grifon, genelde kanatlı aslanın kartalın bazı uzuvları ile birleştirilmesi ile oluşmaktadır. Grifonlar İslam öncesindeki Türk sanatında genelde mücadele sahnelerinde galip gelen hayvanı temsil etmektedir. Bunun yanı sıra bu figürün göğü, şafağın söküşünü, güneşi simgelediği ve gök unsuruna işaret eden bir hayvan olarak hikmet ilim, irfan, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık, kuvvet ve intikamın sembolü olduğu ileri sürülmektedir. Farklı hayvanların değişik uzuvlarının bir araya getirilmesi ile oluşan grifonun bu hayvanların güçlerinin bir araya gelmesinin toplamı olarak görülmüştür.<sup>393</sup>

Aslanların rumi formunda kanatlara sahip olması Avrasya hayvan üslûbunun bir uzantısı olarak nitelendirilmektedir. Bu aslanların en yakın örnekleri Gazneli sanatında karşımıza çıkmaktadır. Kanatların figürün ilahiliğini vurgulama amacıyla yapıldığı belirtilmektedir. Başka bir görüşe göre aslan Şaman kültüründe, şamana gökyüzü ve yer altı seyahatinde yardımcı olan ruhtur. Aslanların kanatlı işlenmesi de bu inançla ilgilidir. Ayrıca hayvan figürlerini güçlü göstermek ve efsanevi bir hız katmak amacıyla figürlerin kanatlı tasvir edildiği ifade edilmektedir.<sup>394</sup>

---

393 Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul 2001, s. 131.

394 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, İstanbul 1995, s.120.

Yedi Kardeş ve Ulu Beden burçlarında bazı aslanların kuyruk ya da kanatları ejder başı şeklinde sonlandırılmıştır. Bu tür tasvirlerin İslam öncesi kozmik mitolojik inanışlarla ilgisi olduğu düşünülmektedir. Ejderlerin duruşları onların tehdit edici yönlerini vurgulamaktadır. Güneş ve aydınlığın karşısında karanlığı temsil eden ejderler güneşi simgeleyen aslan figürünün karşısında zıt gücü sembolize etmektedir.

Artuklu Dönemi eserlerindeki grifon, sfenks ve kanatlı aslanların yakın benzerleri ile Gazne sanatında karşılaşılmaktadır. Bombacci ve Scaretto tarafından yapılan kazılar da çıkarılan mermer levha üzerindeki figürler ile taşıdığı benzerlik dikkat çekicidir. Grifonlar ve kanatlı aslanların yer aldığı levhada figürler sakin bir yürüyüş konumunda ön ayaklarını kaldırmış vaziyette tasvir edilmiştir. Bunun yansısı Gazneli dönemine ait levhada aslanların kanatlarının rumi formunda işlenmesi de Anadolu'ya aktarılan özellikler arasında yer almaktadır. Levhanın ortasındaki çift gövdeli tek başlı sfenks, Silvan Kalesindeki burç üzerine işlenen sfenks tasviri ile birebir benzeşmektedir. Cepheden verilen başta "Selçuk tipi" olarak adlandırılan yuvarlak yüz, çekik gözler, şişkin yanaklar ufak ağız ve baştaki üç sivri dilimle sonlanan taç geleneksel işlenişin devam ettirildiğini göstermektedir. Bu figürün çok yakın bir benzeri bugün Louvre Müzesi'nin İslami Eserler bölümünde sergilenmektedir.<sup>395</sup>

İki farklı yaratığın uzuvlarının birleştirilmesiyle elde edilen sfenkslerin Budizm yolu ile Türk sanatına geçtiği ifade edilmektedir. Meleklerle benzer bir konuma sahip olan bu figürlerin uğurlu yaratıklar olduğuna inanılmıştır.<sup>396</sup> Silvan Kalesi'ndeki çift gövdeli aslan tasviri kanatlı düzenlenmiş olup bir insan başına bağlanmaktadır. Hristiyan sanatında da kullanılan bu motif aslında doğu kökenli bir motiftir.

Gazneli Mimarisi'nde ve İran Büyük Selçuklu kullanım eşyaları üzerinde gördüğümüz sfenks figürleri Anadolu'da da benzer simgesel anlamları ile kullanılmıştır. Doğaüstü sihirli güçleri olduğuna inanılan bu figürlerin her türlü kötülük, düşman ve hastalıktan koruyacağı düşünülmektedir. XII.-XIV. yüzyıllar arasında İslam kültüründe ışıkla ilgili bir sembol olduğu,

<sup>395</sup> Gönül Öney, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, III, İzmir 1984, s.125.

<sup>396</sup> Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatı'nda Yırtıcı Olmayan Kusların Sembolizmi", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, İstanbul Haziran 1995, s. 57.

insanlara yol gösterip yardımcı olan, iyilik niteliği taşıyan bir sembol olduğu düşünülür. Güç ve aydınlığı simgelediği gibi nazara karşı bir tılsım olarak da kabul edilmektedir.<sup>397</sup>

Bazı betimlemelerde sfenkslerin başında taca yer verilmiştir. Taç, bütün toplumlarda farklı biçimsel özelliklere sahip olmakla birlikte genelde iktidarı ve tanrısal gücü simgelemek için kullanılmıştır. Hükümdarın Tanrının vekili olduğuna inanılan Mezopotamya ve Yakınoğu kültürlerinde de taç benzer bir sembolik anlam taşımaktadır. Taç Türklerde de bir hükümdar simgesi olarak görülmüş ve bu simgesel anlamını İslam sonrasında da devam ettirmiştir.<sup>398</sup>

Selçuklular'ın ataları olan Oğuzlarda da taç taht ile birlikte anılmıştır. Büyük Selçuklular hükümdar ve taç anlayışlarını İran'da Sasani etkileri ile birleştirerek kullanmaya devam etmişlerdir. Büyük Selçuklular'ın hüküm sürdüğü İran bölgesinin eski kültürleri olan Part ve Sasaniler'de de köklü bir taç geleneği bulunmaktadır. Krallarını Tanrı'nın yeryüzündeki vekili sayan Sasanilerde her hükümdarın kendine özgü bir tacı bulunmaktaydı. Bunun yanında krallar taht üzerinde tavana asılan asma taçlar kullanmışlardır.<sup>399</sup>

Anadolu'daki figürlerde yer alan üç dilimli taçların yakın benzerlerine Orta Asya Türk ve Çin kültüründe rastlamak mümkündür. Börk adı verilen bu taçların hükümdarın kutsal gücünün yanısıra aynı zamanda soyluluk simgesi sayıldığı da bilinmektedir. Göktürk çağına kadar inen börke özellikle Kubadabad çinilerindeki figürlerde sıklıkla karşılaşılmaktadır.<sup>400</sup>

Silvan Kalesi'nde karşılıklı iki aslan arasında yer verilen çift gövdeli sfenks figürünün benzer örnekleri Karahanlı dönemine ait Tirmiz sarayında ve Anadolu Selçuklu dönemine ait Alay Han portalinde kullanılmıştır. Bu figürlerde çift aslan gövdesi aslanın çifte kudretinin birleştirilmesi şeklinde yorumlanmıştır.<sup>401</sup>

397 Gönül Öney, "Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri", *Arkeoloji Sanat tarihi Dergisi*, III, İzmir 1984, s.129.

398 Zühre İndirkas, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türklerde Taç Geleneği", *Türkler*, IV, Ankara 2002, s.151.

399 Zühre İndirkas, a.g.m., s.153.

400 Selçuk Mülayim, *Değişimin Tanıkları*, s.143.

401 Hamza Gündoğdu, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, İstanbul 1979, s. 452.

## 8.SONUÇ

Çağlar boyunca hemen her kültürde ve farklı malzemelerde görülen figürlü süslemeler, bir yandan bulunduğu yere estetik bir görünüm kazandırırken diğer yandan içerdiği sembolik manalarla zengin ve gizemli bir dünyayı gözler önüne sererler. İnsan figürleri, doğada yer alan çeşitli hayvanlar ve fantastik yaratıklar sanatçının ustalığıyla birleşerek değişik biçimlerde karşımıza çıkar. Kimi toplumlarda daha yoğun ve sevilerek kullanılan bu süsleme türü, bazılarında dini kuralların etkisiyle geri planda kalmış ve daha az kullanılmıştır.

İslam sanatında figür kullanımına çok sıcak bakılmamasına rağmen zaman zaman figürlü süslemelerle karşılaşmaktadır. Kullanılan figürler, İslam sanatının yayıldığı uzun zaman dilimi göz önüne alınca, çok az sayıda yer kaplamaktadır. Bunda İslam'ı kabul eden toplulukların sanat geleneklerini sürdürmeye devam etmeleri etkili olmuştur.

İslam sanatında figürlü tasvirler ilk olarak 8. yüzyılda Emeviler döneminde antik ve Erken Hristiyan, Sasani etkisi ile karşımıza çıkmaktadır. Abbasilerdeki tasvir anlayışın Emevilerle benzerliğini sunar. IX. yüzyılda Abbasiler döneminde Orta Asya üslûbunun önemli motifleri sanatta uygulanmıştır. Bu dönemden itibaren farklı zaman ve mekân kesitlerinde figür kullanımında hep bu stilin ağır bastığı görülmektedir. Selçuklu hâkimiyeti sonrasında İslam kültüründe tasvir alanında ciddi bir atılım yapılmıştır. Önceleri saray duvarları içinde yer alan tasvirler, Selçukluklar ile birlikte dış dünyaya açık hale gelmiş ve tasvirlerin yer aldığı kültürel ortam toplum tarafından benimsemiştir. Anadolu-Türk Sanatında kabul gören genel kanı, figürün mimari süslemede kısıtlı kullanıldığı ve mevcut örneklerin de daha ziyade din dışı yapılarda uygulandığı yolundadır. Ancak zaman zaman İslam mimarisinin odak noktası olarak görülen camilerde de figüre yer verilmiştir. Figürlerin yapının iç mekânına değil de dış cephelere yerleştirilmesi, dini yapılara figür işlenmemesi kuralına kısmen de olsa uyulduğunu göstermektedir.

Türklerin Anadolu gibi kültürel alt yapısı zengin ve karmaşık bir bölgeye gelmesi, Selçuklu kültürünü melezleştirmiştir. İslam'ın özünden kaynaklanan unsurlarla, Orta Asya ve Anadolu'nun yerli kültürlerinden gelen etkiler kaynaşmıştır.



Anadolu coğrafyasında gelişen Selçuklu kültür ve medeniyetinin; yaşam biçimi İran kültürü ile Orta Asya Türk geleneklerinin etkisine, dinsel inancı ise Hıristiyanlıkla kaynaşmış ve eski Şaman inancının izlerini taşıyarak İslâm dinine dayandığı söylenebilir. Anadolu'ya yerleşen Türkler bu dönemde Orta Asya geleneksel yaşam biçimlerinden tam olarak kurtulamadığı için tam anlamıyla İslâmlaşmamıştır. Orta Asya gelenek ve yaşam biçimlerini bir süre daha koruyarak devam ettirmişlerdir. Böylece Türk egemenliğindeki alanlarda kültürel ve ekonomik farklılıklar görülmüştür. Bu durum Anadolu Selçuklu sanatına da yansiyarak İslam sanatından farklı bir şekilde gelişmesine neden olmuştur.

Anadolu'nun fethiyle bu coğrafyaya yerleşen Artuklular, Hasankeyf – Diyarbakır, Mardin ve Harput gibi önemli merkezlere yerleştikten sonra göçebe kültüründen yavaş yavaş kurtularak yerleşik kültüre geçmeye başlamıştır. Buna rağmen göçebe etkilerini kültürel yaşamda uzun süre devam ettirmişlerdir. Yaşadıkları kentlerde önemli mimari yapılar inşa ederek kendilerinden sonraki dönemlere öncülük eden Artuklu sanatı'nda göçebe kültürün etkileri özellikle süslemede kendini hissettirmektedir. İslam inancının henüz tam olarak yerleşmediği bu dönemlerde özellikle figürlü süslemelerin yoğunlukta kullanıldığı görülür. Diyarbakır, Silvan, Mardin, Cizre ve Hasankeyf'te karşımıza çıkan gerek mimari gerekse günlük yaşamda kullanılan eserlerdeki figürlerin büyük bir bölümü Artuklu dönemine aittir. Biçimsel ve içeriksel bakımdan İslam öncesi örneklerle güçlü bir benzerlik gösteren figürler, göçebe geleneğinin etkinliğinin devam ettiğinin kanıtıdır. Artuklu sultanlarının Anadolu'da uzun yıllar alp, kutlug, yabgu gibi İslam öncesi Türk ünvanlarını kullanmaları söz konusu geleneğin devam ettiğini göstermektedir.

Artuklular Eski Türk devlet anlayışına paralel olarak devleti hanedan mensuplarının ortak malı kabul etmişler bu yüzden merkezîyetçi bir sistem kurup tek devlet haline gelememişlerdir. Bu durum zaman zaman güçlü devletlerin hâkimiyetini tanımak zorunda kalan Artuklu döneminde sanatın, coğrafi benzerlik ve siyasi ilişkilerin etkisiyle Suriye Selçukluları ve Eyyubi dönemiyle yakın özellikler göstermesine neden olmuştur. Bu döneme ait eserlerde kullanılan süslemelerde, Anadolu'nun diğer bölgelerinden farklı olarak Arap – İslam ve Türk unsurları bir arada kullanılmıştır. Artuklu sanatında Suriye, Kuzey Mezopotamya, İslam, Orta Asya Türk ve yerel Hıristiyan etkilerini bir arada görmek mümkündür.

Artuklular Anadolu'ya getirdikleri sanat geleneklerini, hâkim oldukları bölgelerin etkileşim içinde bulunduğu kültür alanlarının yansımaları ile karıştırarak sanatsal anlayışlarını geliştirmişlerdir.

Dini mimaride figüre yer verilmezken, kale, köprü, saray gündelik yaşamda kullanılan eşyalarda yoğun bir figür kullanımı söz konusudur. Diyarbakır ve Silvan Kaleleri, Malabadi Köprüsü, Hasankeyf Köprüsü ve Cizre köprüsü özellikle figürlü kabartmalar bakımından önem taşımaktadır. Anadolu-Türk sanatının değişik zaman ve mekân dilimlerinde karşılaştığımız ve çok çeşitli bir repertuar sergileyen figürlerin büyük bölümünü bu kaleler üzerinde topluca izlemek mümkündür. Figürler içinde kartal, aslan, boğa başta gelmektedir. Bunlar ya taht ve av sahnelerinde yer almış ya da mücadele eder şekilde tasvir edilmişlerdir. Figürlerin öncü örnekleri, tarihsel ve mekânsal olarak Anadolu'dan uzak bir bölgede görülmektedir. Orta Asya'daki gelenek, Selçuklular aracılığıyla Anadolu ile birlikte İran, Irak, Suriye'yi kapsayan geniş bir coğrafyada, Türk Sanatının yanı sıra farklı kültürler üzerinde de etkide bulunmuştur. Geçirdiği zaman ve mekân değişimine bağlı olarak bir takım biçimsel farklılaşmalara uğrasa da, figürler büyük oranda ilk örneklerle olan benzerliklerini muhafaza etmiştir.

Bölgede farklı kültür ve inanç ortamında üretilen süslemeler, bugünkü coğrafi sınırlandırmalar göz ardı edilerek geniş çizgiler içinde değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır. Süslemelerde farklı etki alanlarının yanısıra, ana kaynak İslam öncesi Orta Asya sanatı ile Anadolu öncesi Türk İslam sanatıdır. Anadolu'nun yerli gelenekleri de sanatçıların katkısı ve yorumu ile zaman zaman eserlere yansımıştır. Artuklu dönemi süslemeleri, siyasi bağlantılar ve coğrafi yakınlığa da paralel olarak, Zengi ve Eyyubi sanatıyla benzer bir görünüm sunmakta ve Anadolu dışında Suriye ve Irak'la birlikte düşünülmesi gereken bir nitelik taşımaktadır. Bunun yanı sıra yerli etkiler ve Anadolu öncesi Türk etkilerinin de görüldüğü Artuklu süslemeleri belirli bir üslupsal çerçeveye oturtulamamıştır. Bu nedenle etki alanlarını açıkça belli eden unsurların bir arada kullanılması, karmaşık bir görünüm ortaya çıkarmaktadır.

## 9. KAYNAKÇA

- AKSU, Hatice, Rumi Motifin Kökeni, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1998
- ALPTEKİN, Coşkun “Artuklular”, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, III, İstanbul, 1991,415-418.
- ALTUN, Ara, Mardin’de Türk Devri Mimarisi, İstanbul, 1971.
- \_\_\_\_\_, “Safa Camii Medresesi”, Arkitekt, 40, 341, İstanbul, 1971, 30-35.
- \_\_\_\_\_, “Mardin’de İki Artuklu Medresesi”, Sanat Tarihi Yıllığı, 3, İstanbul, 1976, 253- 258.
- \_\_\_\_\_, Anadolu’da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi, İstanbul, 1978.
- \_\_\_\_\_, “Anadolu’da Artuklu Devri Mimarları ve Artuklu Yapıları Üzerine Kısa Notlar”, Arkeoloji ve Sanat, 1/4 İstanbul, 1982, 31-34.
- \_\_\_\_\_, Ortaçağ Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet, İstanbul, 1988.
- \_\_\_\_\_, “Artuklu Sanatı”, Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, III, İstanbul, 1991, 418-419.
- \_\_\_\_\_, VI. Yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri”, Osmanlı İmparatorluğu’nun Doruğu. XVI. Yüzyıl Teknolojisi, İstanbul, 1999, 155-169.
- ASLAN, Şenay, Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri, İstanbul, 2005
- ARTUK, İbrahim, Mardin Artukoğulları Tarihi, İstanbul, 1934.
- \_\_\_\_\_, “ Emevilerden Halife Abdülmelik Bin Mervan Adına Kesilmiş Eşsiz Bir Kurşun Mühür”, Belleten, XVI/61, Ankara, Ocak 1952, 21-25.
- \_\_\_\_\_, “Mardin’de Akkoyunlu Hamza’nın Mezarı”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, 1, 1969, 157-159.
- \_\_\_\_\_, “Diyarbakır ve Mardin’in Bazı Önemli Yapıları”, Tarih Enstitüsü Dergisi, 1, Ankara, 1971, 65-74.
- \_\_\_\_\_, “Diyarbakır’de Ebu Süca Muhammed bin Melikşah Zamanında Yapılan Bir Yapı Kitabesi İle Onun namına Bazı Sikkelerin Mahiyeti”, Türkiyat Mecmuası, İstanbul, 1972, 165-169.
- \_\_\_\_\_, “Mardin’de Zinciriye Medresesi ve Banisi”, Selçuklu Araştırmaları Dergisi, III, Ankara, 1973, 196-202.
- \_\_\_\_\_, Artuklu Sikkeleri, İstanbul, 1993.

\_\_\_\_\_, “Dunaysır’da Artuk Oğullarının Ulu Camii”, Belleten, X/87, Ankara, Ocak 1946, 167-169.

ATAOĞLU, Remzi “İbnu’l-Ezrak’a Göre Artukluların Nesebi”, Tarih İnceleme Dergisi, IX, İzmir 1994, s. 407-413

\_\_\_\_\_, Remzi, Hısn-ı Keyfa Artuklu Devleti, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1989

ATIL, Esin, “İslam Sanatlarında Müzik ve Raks Tasvirleri”, çev. Celâl Üster, P Dergisi, sayı: 7, İstanbul 1997, s. 13 – 14.

AYDIN, Suavi – Kudret EMİROĞLU – Kudret ÖZEL – Süha ÜNSAL, Mardin, Aşiret- Cemaat, Devlet, 2.Bs., Tarih Vakfı, İstanbul, 2001

BARKAN, Ömer Lütfi, “Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, I; İstila Devrinde Türk Dervişleri ve Zaviyeler”, Vakıflar Dergisi, II, İstanbul, 1974, s. 281

BAŞ, Gülsen, Diyarbakır’daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme, Van 2006

BAYAT, Fuzuli, Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar), Ankara 2004

BAYAT, Ali Haydar, “Sivas ve Divriği Darüşşifalarındaki İnsan Figürleri”, IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, 1995, 76-86

BAYHAN, Ahmet Ali, , “Mısır’da Memluk Sanatı”, Türkler, 6, Ankara, 2002, 120-143.

BEKSAÇ, Engin, “Emeviler (Sanat)” ,Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XI, İstanbul, 1995, 104-108.

BEYSANOĞLU, Şevket, “Diyarbakır’da Vakıflar”, Karacadağ, 2, 19, Diyarbakır, 1939, 17- 19.

\_\_\_\_\_, Diyarbakır Coğrafyası, İstanbul, 1962.

\_\_\_\_\_, Kısaltılmış Diyarbakır Tarihi ve Abideleri, İstanbul, 1963.

\_\_\_\_\_, Diyarbakır’da Gömülü Meşhur Adamlar, Ankara, 1985.

\_\_\_\_\_, Kanuni Devrinde Amid (Diyarbakır Şehri), İstanbul, 1986.

\_\_\_\_\_, Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi, I,II,III, Ankara, 1987.

\_\_\_\_\_, “Diyarbakır’ın Tarihine Genel Bir Bakış”, Kültür ve Sanat, 28, Diyarbakır Özel Sayısı, Ankara, Aralık 1995, 5-9.

\_\_\_\_\_, “Diyarbakır Tarihine Genel Bir Bakış”, Kültür ve Sanat, 28, Ankara, Aralık 1995, 5-9.

\_\_\_\_\_, “Kuruluşundan Günümüze Kadar Diyarbakır Tarihi”, Diyarbakır. Müze Şehir, İstanbul, 1999, 38-80.

- \_\_\_\_\_, “Anadolu’nun Kültür ve Medeniyet Tarihinde Diyarbakır”, I.Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu, 27-28 Ekim 2000, Ankara, Ankara, 2001, 152-164
- BİROL, İnci – DERMAN, Çiçek, Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul, 1991
- CANDAN, Ergun, Türklerin Kültür Kökenleri, İstanbul, 2002
- ÇAYCI, Ahmet, Anadolu Selçuklu Sanatındaki Gezegen ve Burç Tasvirleri, Ankara, 2002.
- ÇORUHLU, Yaşar, İslamiyetin Kabulünden Sonraki Türk Sanatında Hayvan Üslubunun İzleri. İstanbul, 1990. Doğu Türkistan’ın Sesi. s.26.
- \_\_\_\_\_, Yaşar, “*Erken devir Türk sanatındaki hayvan tasviri geleneginin Uygurlardaki devamı üzerine notlar*”, Türk Kültürü Araştırmaları, Prof.Dr. Muharrem Ergin’e Armağan, Yıl XXVIII/1-2 (1990), Ankara 1992, s. 357-363.
- \_\_\_\_\_, Yaşar, “Türk Sanatında Av Sembolizmi”, Arkeoloji ve Sanat, sayı: 76, İstanbul 1997, s. 22.
- \_\_\_\_\_, Yaşar, “Anadolu’da Selçuklu Taş Süsleme Sanatında Yıldız Sistemleri” Antika, 3, (34), Subat 1988, 47-53.
- \_\_\_\_\_, Yaşar, Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul, 1989.
- \_\_\_\_\_, Yaşar, “İslamiyetten Önceki Türk Sanatında Hayvan Mücadele Sahneleri”, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, Ankara, 1993, 117-141.
- ÇULPAN, Cevdet, “12.Yüzyıl Artukoğulları Taş Köprüleri ve Özellikleri”, Sanat Tarihi Yıllığı, 3, İstanbul, 1970, 89-97.
- \_\_\_\_\_, “Artukoğulları Devri Taş Köprüleri”, Sanat Tarihi Yıllığı, III, İstanbul, 1969- 1970, 898-120.
- \_\_\_\_\_, Türk Taş Köprüleri, Ankara, 1975.
- DALKIRAN, Ahmet, “İslamiyet Öncesi Türk Sanatı’nda Şamanizm’in Etkisi”, Konya 2008
- DİVİTÇİOĞLU, Sencer, Oğuzdan Selçuklu’ya (Boy, Konat, Devlet), İstanbul, 1994.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, Hun Sanatı, İstanbul, 1972.
- DOLAPÖNÜ, Hana, Tarihte Mardin, İstanbul, 1972, Hilal Matbaacılık
- DURUKAN, Aynur, “Anadolu Selçuklu Sanatında Kadın Baniler”, Vakıflar Dergisi, XXVII, Ankara, 1998, 15-36.
- \_\_\_\_\_, “Artuklu Mimarisinin Düşündürdükleri”, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, 23-27 Eylül 1991, Ankara, 1995, 51-61.
- \_\_\_\_\_, “Silvan Ulu Camii”, Selçuklu Çağı Anadolu Sanatı, İstanbul, 2002, 96-103.

\_\_\_\_\_, “Selçuklu Dönemi Kültür Ortamından Bir Kesit: XII. Yüzyıl”, *Türkler*, 7, Ankara, 2002, 724-742.

ELİADE, Mircea, *Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri*, Ankara 1999

ERZEN, Jale Nejdet, *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz*, İstanbul- 1996, 6.

ESİN, EMEL, Bağdaş ve Çökmek. *Türk Töresinde iki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi*”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, III, İstanbul, 1970, 231-242.

\_\_\_\_\_, Emel, “Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii”, VI. Türk tarih Kongresi, Ankara 20-26 Ekim 1961, Ankara, 1967, 100-130.

\_\_\_\_\_, Emel, “Selçuklu Sanatı Evren Tasvirlerinin Türk İkonografisinde Menşeleri”, *Selçuklu Sanatı Araştırmaları Dergisi*, I, Ankara, 1969, 161-182.

\_\_\_\_\_, Emel, *İslamiyet’ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam’a Giriş*”, *Türk Kültürü El Kitabı. Türk Kültür Tarihinin Erken Çağları Üzerine Araştırmalar*, 1/b-II, İstanbul, 1978,

\_\_\_\_\_, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul, 2001.

\_\_\_\_\_, Emel, “Türk Sanatında At”, *Türkler*, 4, Ankara, 2002, 125-143.

CURATOLA, Giavanni, *Türkiye Selçuklularından Osmanlıya Sanat*, İstanbul, 2010

GÜNDOĞDU, Hamza, *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1979.

GRABAR, Oleg, *İslam Sanatının Oluşumu*, İstanbul, 1988, 62.

İBN BÎBÎ, *El-Evâmîrü’l – Alâiyye fi’l – Umûri’l – Alâiyye*, (Türkçe tercümesi Mürsel Öztürk, *El – Evamirü’l – ‘Ala’iye fi’l – Umuri’l – ‘Ala’iye ( Selçuk Name)* ), Ankara 1996, I-II. Tıpkı Basım; Adnan Sadık Erzi, *El- Evâmîrü’l –Alâ’iyye fi’l – Umûri’l – Alâ’iyye*, Ankara 1956.

İBN-ÜL ESÎR, *el - Kâmil fi’t - tarih*, (trc. Abdülkerim Özaydın, *İslâm Tarihi İbnü'l - Esîr El - Kâmil Fi't Tarih Tercümesi*), X-XII, İstanbul 1985 – 87.

İBN-ÜL EZRAK, *Meyyafarikin ve Amid Tarihi*, (Çev. M.E. Bozarsalan) İstanbul 1975.

İLTER, Fügen, “Erken Devir Türk Medreselerinde Artukoğulları Medreselerinin Yeri”, *Vakıflar Dergisi*, VIII, Ankara, 1969, 197-208

\_\_\_\_\_, *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri*, Ankara, 1978.

\_\_\_\_\_, “Güneydoğu Anadolu Erken Devir Türk Köprülerinden Bir Grubun Yapısal ve Süsleyici Öğeler Yönünden Değerlendirilmesi”, *Anadolu (Anatolia)*, 18, Ankara, 1977, 31-80.

\_\_\_\_\_, “Anadolu’nun Erken Devir Türk Köprüleri ile İran Köprü Mimarlığı İlişkileri”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi in Memoriam Prof. Dr. Albert Gabriel Özel Sayısı*, Ankara, 1978, 275-300.

KAYHAN, Hüseyin, “İbnü’l Ezrak’ın “Târîhu Meyyâfârikîn ve Amid”inde Geçen XII. Yüzyıla Ait Artuklu Eserleri”, Ortaçağda Anadolu. Prof. Dr. Aynur Durukan’a Armağan, Ankara, 2002, 343-354.

KÖPRÜLÜ, Fuat, “Arslan”, İslam Ansiklopedisi, I, İstanbul, 1941, 598-609.

\_\_\_\_\_, Fuat, “Artukoğulları”, İslam Ansiklopedisi, I, İstanbul, 1941, 618-625.

\_\_\_\_\_, “Anadolu Selçuklu Tarihinin Yerli Kaynakları”, Belleten, VII, 27, Ankara, Temmuz 1943, 379-552.

\_\_\_\_\_, “Orta Zaman Türk İslam Feodalizmi”, Belleten, V,19, Ankara, 1941,319-340.

KUBAN, Doğan, Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, İstanbul, 2002.

KURAN, Aptullah, Anadolu Medreseleri, Ankara, 1969.

\_\_\_\_\_, “Sam Süleymaniye Külliyesi”, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarisi ve Sanatı, İstanbul, 1988, 169-174.

MERÇİL, Erdoğan, “Sultan Salahaddin Eyyubi’nin Anadolu’daki Türk Devletleriyle Münasebetleri”, Belleten, LIV/ 209, Ankara, Nisan 1990

MIYNAT, Ali, Bir Ortaçağ Kenti: Hasankeyf, Muğla Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilimdalı, Muğla, 2008 (Yüksek Lisans Tezi)

MÜLAYİM, Selçuk, Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler. Selçuklu Çağı, Ankara, 1982.

\_\_\_\_\_, Selçuk, “Türk Süsleme Sanatında Arabesk Problemi” Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi, 2, İzmir, 1983, 62-85.

\_\_\_\_\_, Selçuk, “Selçuklular İran’da”, İstanbul, 1993, s. 210.

\_\_\_\_\_, Selçuk, “Selçuklu Sanatında İnsan Figürünün İkonografik Kaynağı”, Antalya III. Selçuklu Semineri, Bildiriler,10-11 Şubat 1989, 91-95.

\_\_\_\_\_, Selçuk,“ Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi”, Anadolu (Anatolia), XX, Ankara, 1976-1977, 141-159.

\_\_\_\_\_, Selçuk, “Ortaçağ Anadolu Süslemeciliğinde Geometrik Kompozisyonlar”, Boyut, 2, Ankara, Şubat 1983, 4-5.

\_\_\_\_\_, Selçuk, “Selçuklu Süsleme Sanatı”, Selçuklular Devrinde Kültür ve Medeniyet, Kayseri, 1992, 81-135.

\_\_\_\_\_, Selçuk, Anadolu’da Hayvan Üslubunun Bir Örneği”, Folklor ve Etnografya Araştırmaları, İstanbul, 1984, 325-346.

- \_\_\_\_\_, Selçuk, “Selçuklu Sikkelerinde Yazı Dışı Unsurlar”, V.Selçuklu Semineri, 8-9 Aralık 1998, Antalya, 1999, 12-15.
- \_\_\_\_\_, Selçuk, “Selçuklu Geometrik Süslemeleri”, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, 3/9, İstanbul, Aralık 1990, 47-53.
- \_\_\_\_\_, Selçuk, Değişimin Tanıkları, “Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi”, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999
- ÖDEKAN, Ayla, “Gazneli Mimarlığı ve Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I, İstanbul, 1997, 649.
- \_\_\_\_\_, Ayla, “ Büyük Selçuklu Mimarlığı ve Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, I, İstanbul, 1997, 310.
- \_\_\_\_\_, Ayla, Mimarlık ve Sanat Tarihi”, Türkiye Tarihi, II, İstanbul, 1997, 354;
- \_\_\_\_\_, Ayla, Safevi Mimarlığı ve Sanatı”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III, İstanbul, 1997, 1597.
- ÖGEL, Bahattin, “ Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar”, Yıllık Araştırmalar Dergisi, I, Ankara, 1956, 199-236.
- \_\_\_\_\_, Türk Mitolojisi, Ankara, 1972.
- \_\_\_\_\_, “Türklerde Kartal ve Kartal Arması”, Türk Kültürü, 10/118, Ankara, Ağustos, 1972, 208-226.
- \_\_\_\_\_, İslamiyet’ten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynakları ve Buluntularına Göre, Ankara, 1988.
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatı”, Ankara 2002
- \_\_\_\_\_, Gönül, “İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı”, İslam Sanatında Türkler, İstanbul, 1976, 119-126.
- \_\_\_\_\_, Gönül, İslam Mimarisinde Çini, İzmir, 1987.
- ÖZCAN, Koray, “Ortaçağda Anadolu’nun İdari Coğrafyasına Bakış Anadolu’da Selçuklu İdari Birimleri”, 2005
- \_\_\_\_\_, Koray, “Anadolu’da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademelenme”, 2006
- ROZWADOWSKI, Andrzej, “İlk Çağ Orta Asya Şamanizm’inin Dinamikleri ve Taş Sanatı”, Ankara 2002
- SARIKARTAL, Çetin Kemal, Ortaçağ İslam Dünyasında Hükümdar İmgesi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.
- SEVGEN, Nazmi, Anadolu Kaleleri, I, Ankara, 1959.



- \_\_\_\_\_, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Türk Beylikleri, Ankara, 1982.
- SEVİM, Ali, "Tarih-i Meyyafarikin ve Amid Hakkında", VI, Türk Tarih Kongresi, Ankara, 1967, 172-196.
- \_\_\_\_\_, Ali, "Sökmen", İslam Ansiklopedisi, X, İstanbul, 1993
- \_\_\_\_\_, Diyarbakir Bölgesinin Büyük Selçuklu Topraklarına Katılması", Tarih Dergisi, 23, İstanbul, 1969, 299-307.
- \_\_\_\_\_, "İnaloğulları", Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 22, İstanbul, 2000, 257-258.
- TOGAN, A.Zeki Velidî, Umumî Türk Tarihi'ne Giriş, Enderun Kitabevi, İstanbul 1981, 3.Baskı.
- TOMAR, Cengiz, "İbn İlalî'nin Hilyetüs's-Seriyyîn min Havâssid-Düneysiriyyîn Adlı Eserine Göre Artuklular Döneminde Düneysir'de İlim Hayatı", I. Uluslar arası Artuklu Sempozyumu Bildirileri 25-26-27 Ekim 2007, Mardin 2008, II, 1-8.
- TURAN, Osman, Selçuklular Zamanında Türkiye, İstanbul 1993, s.382-402.
- \_\_\_\_\_, Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi. 2. Bs. İstanbul, Nakışlar Yay., 1980, s.212-224
- ULUÇAM, Abdüsselam: Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi, 2004-2005 Çalışmaları, Ankara 2007.
- ULUÇAM, Abdüsselam: "Hasankeyf Kazısı 2004", XXVII. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, (Antalya, 30 Mayıs - 03 Haziran 2005, Bildiriler), (27. Kazı Sonuçları Toplantısı, II, Ankara 2007, s.147-160.
- ULUÇAM, Abdüsselam: Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi, 2006-2007 Çalışmaları, Ankara 2008.
- ULUÇAM, Abdüsselam: Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi, 2008-2009 Çalışmaları, Ankara 2010.
- ULUÇAM, Abdüsselam: Hasankeyf Tarihi ve Arkeolojik Sit Alanı Araştırma, Kazı ve Kurtarma Projesi, 2010-2012 Çalışmaları, Ankara 2013.
- ULUÇAM, Abdüsselam; "Hasankeyf Kazısı 2004", XXVII. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, (Antalya, 30 Mayıs - 03 Haziran 2005, Bildiriler), (27. Kazı Sonuçları Toplantısı, II, Ankara 2007, s.147-160.
- ULUÇAM, Abdüsselam: "Hasankeyf Kazısı - 2005", XXVIII. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, (Çanakkale, 31 Mayıs - 02 Haziran 2006) Ankara 2007, s. 73-96.
- ULUÇAM, Abdüsselam: "Hasankeyf'te Estetik Su Mimarisi", XV. Türk Tarih Kongresi, (11-15 Eylül 2006, Ankara, Bildiriler), IV-4/D, Ankara 2010, s. 2027-2052.

ULUÇAM, Abdüsselam: "Hasankeyf Kazısı 2006", XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, (İzmir, 17-19 Ekim 2007, Bildiriler), Baskıda.

ULUÇAM, Abdüsselam: "Başlangıcından Bugüne Hasankeyf Kazılan", Konya Kitabı X, Rüçhan Arık-M. Oluş ARIK'a Armağan,Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu Bildirileri, Konya 2007, s. 681 -711.

ULUÇAM, Abdüsselam:"Hasankeyf' ve Türk Kültür Tarihindeki Yeri", /. Uluslararası Batman Tarih ve Kültür Sempozyumu, (Batman, 15-17 Nisan 2008), İstanbul 2010, s, 117-139.

YETKİN, Şerare, "Abbasiler" (Sanat), Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, I, İstanbul, 1988, 49

\_\_\_\_\_, Şerare, "Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler", Sanat Tarihi Yıllığı, 1-2, İstanbul, 1968, 36-48.

\_\_\_\_\_, Şerare, İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul, 1984, 196.

YILMAZÇELİK, İbrahim, XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840), Ankara, 1995.

\_\_\_\_\_, "Osmanlı Hâkimiyeti Süresince Diyarbakır Şehrinde Mahallelerin Tarihi ve Fiziki Gelişim Seyri", Diyarbakır. Müze Şehir, İstanbul, 1999, 194-210.

\_\_\_\_\_, "Osmanlı Hâkimiyeti Süresince Diyarbakır Eyaletinin İktisadi ve Sosyal Durumu", Diyarbakır. Müze Şehir, İstanbul, 1999, 470-512.

\_\_\_\_\_, "Osmanlı Hâkimiyeti Süresince Diyarbakır Eyaleti Valileri", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, X-1, Elazığ, 2000, 233-287.

\_\_\_\_\_, "XVIII. ve XIX. Yüzyılda Diyarbakır Kalesi ve Surları", I.Bütün Yönleriyle Diyarbakır Sempozyumu, 27-28 Ekim 2000, Ankara, Ankara, 2001, 30-49.

YURTTAŞ, Hüseyin, "Hasankeyf'te Artuklu, Eyyubi, Akkoyunlu ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri", Türkler, 8, Ankara, 2002, 100-113.

## 10. EKLER

### 10.1. RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcu'nda Yer Alan Av Sahnesi
- Resim 2:** Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcu'nda Yer Alan Av Sahnesi
- Resim 3 - 4:** Kale Burçları Üzerinde Yer Alan Çift Başlı Kartal ve Aslan Figürleri
- Resim 5:** Hasankeyf Kazılarında Ortaya Çıkarılan Büst (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)
- Resim 6:** Diyarbakır Kalesi Melikşah Burcunda Yer Alan Kadın Figürü
- Resim 7:** Hasankeyf Kalesi Küçük Saray Pencere Konsolünde Yer alan Aslan Figürleri
- Resim 8 - 9:** Diyarbakır Kalesi Burçlarında Yer Alan Aslan Figürleri
- Resim 10:** Çift başlı Ejder Figürü (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)
- Resim 11:** Diyarbakır Kalesi Ulu Beden (Evli Beden) Burcu
- Resim 12:** Ulu Beden (Evli beden) Burcu'nda Yer Alan Çift Başlı Kartal Figürü
- Resim 13:** Kartal Figürünün Altında, Karşılıklı Duran Sfenksler
- Resim 14:** Kitabe Kuşağının Altında Yer Alan Hayvan Figürleri
- Resim 15:** Burcun Ön Yüzünde Bulunan Mazgal Pencere, Kitabe Kuşağı ve Sfenks Figürü
- Resim 16:** Kitabe Kuşağının Bitiminde Yer Alan Sfenks Figürleri
- Resim 17:** Yedi Kardeş Burcu
- Resim 18:** Yedi Kardeş Burcu'nun Ön Yüzünde Yer Alan Kartal Figürü
- Resim 19:** Burcun Ön Yüzeyinde Yer Alan Figürler ve Kitabe Kuşağı
- Resim 20:** Karşılıklı Yer Alan Grifon Figürleri
- Resim 21:** Silvan Kalesi Zembilfiroş Burcu
- Resim 22:** Burç Kitabesinin Üzerinde Yer Aslan ve Güneş Figürleri
- Resim 23:** Silvan Malabadi Köprüsü Kuzey ve Güney Cephelerden Genel Görünüş
- Resim 24:** Köprü'nün Güney Yüzünde Yer alan Figürler
- Resim 25:** Köprü'nün Güney Yüzünde Yer alan Figürler
- Resim 26:** Hasankeyf Köprüsü
- Resim 27:** Köprü Ayağında Bulunan Karşılıklı İnsan figürleri
- Resim 28:** Köprü Ayağında Bulunan İnsan figürü
- Resim 29:** Cizre Köprüsü (XII. Yüzyıl) Burç ve Gezegen Kabartmaları
- Resim 30:** Şemseddin Salih Adına Bastırılan Sikke (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi)

- Resim 31:** Nasreddin Artuk Aslan Adına Basılan Aslan – Binici figürlü Sikke (Mardin Müzesi)
- Resim 32:** İmamü'd-din Ebubekr Adına Basılmış Ejder Figürlü Sikke (İstanbul Arkeoloji Müzesi)
- Resim 33:** Nasîreddin Mahmud'un Bastırdığı Çift Başlı Kartal Figürlü Sikke (Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi)
- Resim 34:** Nasîreddin Mahmud'un Bastırdığı Çift Başlı Kartal Figürlü Sikke (Diyarbakır Arkeoloji Müzesi)
- Resim 35:** Pantokrator İsa İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi)
- Resim 36:** Tahtta İsa İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)
- Resim 37:** Meryem İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)
- Resim 38:** Viktorya İmgesi Taşıyan Artuklu Sikkesi (Mardin Müzesi)
- Resim 39:** 1262 Tarihli Nureddin Artuk Şah'ın Aynası (İIX. Yüzyıl) (Gönül Öney)
- Resim 40:** 1153 Tarihli Artuklu Aynası Gezegen sembolleri
- Resim 41:** Cizre Ulu Camii Kapı Tokmağı (Türk İslam Eserleri Müzesi)
- Resim 42:** Anadolu Selçuklu Dönemi Seramiklerinde Yer Alan İnsan Figürü (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)
- Resim 43:** Artuklu Dönemi Seramiklerinde Yer Alan Kuş Figürleri (Hasankeyf Kazı Başkanlığı Arşivi)
- Resim 44:** Diyarbakır Artuklu Sarayı Çift Başlı Kartal Figürlü Çini