



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇİNİ YÜZEYLERDE GÖRÜLEN VAKVAK ÜSLUBU VE ÖRNEK UYGULAMALARI

Cahide Sena ÖZ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Olcay BORATAV

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

KASIM 2024



**ÇİNİ YÜZEYLERDE GÖRÜLEN VAKVAK ÜSLUBU VE ÖRNEK
UYGULAMALARI**

Cahide Sena ÖZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI SANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada ; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Cahide Sena ÖZ

28.11.2024

ÇİNİ YÜZEYLERDE GÖRÜLEN VAKVAK ÜSLUBU VE ÖRNEK UYGULAMALAR
(Yüksek Lisans Tezi)

Cahide Sena ÖZ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Kasım 2024

ÖZET

Efsaneye göre vakvak adasının yine aynı isimde olağanüstü bir ağacı bulunmaktadır. Arap kaynaklı oluşan bu efsane toplumlar arasında anlatılarak nesillere aktarılmış ve bu geçiş sürecinde her dönem üzerine eklemeler yapılmıştır. Efsanenin gelişimi içinde insanlığın merakını körükleyen, gezgin ve denizcileri seyahat etmeleri konusunda motive eden anlatılar; sanat tarihi ve çeşitli bilim dalları açısından yol gösterir nitelik kazanmıştır. Arap ve Avrupa asıllı kaynakların değişkenlik gösteren anlatımlarıyla vakvak'ın doğuşuna yönelik çalışmaların konusu, ulaşılan eser ve kaynak yönüyle ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Vakvak'ın belirli dönemlerde popülerlik kazanmasıyla o dönem üretilen eser uygulamalarında, üslubu kabul görmüştür. Pek çok sanat alanında kullanılan vakvakın bilhassa çini yüzeylerde dekorlamaları incelenmiştir. Bu sayede vakvak üslubunun farklı kültürlerle etkileşiminin eserlere yansması izlenmiş, Türk kültürünün üsluba etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırma ve incelemeler doğrultusunda vakvak üslubu, tez çalışması içinde gerçekleştirilen yeni çini tasarımı uygulamalara aktarılmıştır.

Bilim Kodu : 41301
Anahtar Kelimeler : Vakvak, üslup, motif, figür, efsane
Sayfa Adedi : 276
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Olcay BORATAV

THE VAKVAK STYLE AND ORIGINAL DESIGNS SEEN ON TILE SURFACES

(M.Sc. Thesis)

Cahide Sena ÖZ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

November 2024

ABSTRACT

According to the legend, the island of Vakvak has an extraordinary tree with the same name. This legend, which originated in Arabia, has been passed down to generations by being told between societies, and in this transition process, additions have been made to it in every period. In the development of the legend, the narratives that fuel the curiosity of humanity and motivate travellers and sailors to travel have gained a guiding character in terms of art history and various branches of science. With the varying narratives of Arab and European sources, the subject of the studies on the birth of Vakvak has been tried to be revealed in terms of the works and sources reached. With the popularity of Vakvak in certain periods, its style has been accepted in the work applications produced in that period. The decorations of vakvak, which is used in many fields of art, especially on tile surfaces, have been examined. In this way, the reflection of the interaction of the vakvak style with different cultures on the artefacts was observed and the effects of Turkish culture on the style were tried to be determined. In line with the research and analyses, the vakvak style has been transferred to the new tile design applications carried out in the thesis study.

Science Code	: 41301
Key Words	: Waq,wak, style, motif, figure, legend
Page Number	: 276
Supervisor	: Assoc. Dr. Olcay BORATAV

ÖN SÖZ

Vakvak konusu, başlangıçta bir ağaçtan ibaretken benim kendime yönelik bir yolculuğum oldu. Şimdiye kadar çini sanatında geliştığım her yıl kendime çok farklı bakış açıları kattım, çini ve vakvak'ın bulunduğu birbirinden uzak müzeler arasında detay detay incelemeler bana babamı ve annemi hatırlattı. Tam anlamıyla ikisinin bu dünyada hedeflerinin bir meyvesi olarak buldum kendimi. Tıpkı bir vakvak yemişi gibi kendine has tarz ve yönelimleriyle değişkenlik gösterdiğim bir süreçti. Vakvak'ın çini serüvenini, değerli sanat severler için hedefledim. Turgay YAZAR ve Oya ATİLA gibi araştırmacıların engin bilgilerinden faydalanarak vakvak varlığını, bilhassa çinide vakvak üslubunun varlığını gözlemledim.

En başta danışmanım Doç. Dr. Olcay BORATAV'a tüm bu süreçte beni desteklediği için; Beni bu yönde şevklendiren ve tasarımlarımı geliştirmemde desteklerini benden esirgemeyen Öğr. Gör. Dr. Nurcan SERTYÜZ'e; maddi ve manevi anlamda bana kol kanat geren, seramik alanında gelişmemi sağlayan Öğr. Gör. Veli TUNA'ya; çini konusunda araştırmalarıyla beni aydınlatan Öğr. Gör. Dr. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU'na, yardımlarından dolayı Dr. Öğr. Gör. Oya ATİLA'ya ve Öğr. Gör. Şennur ATALAY VAROL'a, ilk öğretmenim ve hayatımın her alanında öğretmenim olarak kalan anneme, en detaylı ve vurucu eleştirileriyle babama ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın her döneminde, zor zamanlarımda bana desteğini esirgemeyen sevgili nişanlıma, arkadaşlarıma ve aileme minnettarım.

Cahide Sena ÖZ

Konya, 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLoların LİSTESİ.....	xii
ÇİZİMLERİN LİSTESİ	xiii
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR	xxv
1. GİRİŞ	1
2. ÇİNİ SANATI VE VAKVAK	17
2.1. Çini Terimleri	17
2.2. İslam Öncesi Türk Kültürü	18
2.2.1. Hunlar	18
2.2.2. Göktürkler.....	21
2.2.3. Uygurlar.....	27
2.3. İslam Sonrası	34
2.3.1. Emevîler.....	34
2.3.2. Abbasiler.....	36
2.3.3. Karahanlılar	39
2.3.4. Büyük Selçuklular	42
2.3.5. İlhanlılar.....	50
2.3.6. Timurlular	60
3. AĞAÇ KÜLTÜ	71
3.1. Kutsiyet Kazanmış Ağaçlar	78
4. “VAKVAK”	91

4.1. Vakvak Terimi	92
4.2. Efsane	95
4.3. Ağaç	97
4.4. Meyve	97
4.4.1. Meyvelerin Kadın Formu	98
4.5. Vakvak Efsanesinin Kuşla Bağdaştırılması	101
4.6. Vakvak'ın Uğursuz Algısı	103
4.7. Vakvak Efsanesinin Kur'an'da Bahsi	104
4.8. Vakvak Adası	105
4.8.1. Ada Sakinleri	113
4.9. İskender ve Sarı Saltuk	114
4.10. Bir Üslup Olarak "Vakvak"	117
4.11. Vakvak'ın Bir Üslup Olarak Kabulü	120
5. GELENEKSEL SANATLARA VAKVAK YANSIMALARI	127
5.1. Maden Sanatı Örneklerinde Vakvak Üslubu	127
5.2. Halı ve Kilimlerde Görülen Vakvak Üslubu	132
5.3. Ahşap Sanatında Görülen Vakvak Üslubu	138
5.4. Cam Sanatında Görülen Vakvak Üslubu	143
5.5. Taş Oyma Sanatında Vakvak Üslubu	147
5.6. Minyatür Sanatında Vakvak Üslubu	150
5.7. Tezhip Sanatlarında Vakvak Üslubu	154
5.8. Cilt Sanatında Görülen Vakvak Üslubu	159
6. KATALOG	163
6.1. Çini Sanatında Görülen Vakvak Üslubu	163
6.1.1. Eser 1	163
6.1.2. Eser 2	168
6.1.3. Eser 3	169

6.1.4. Eser 4	170
6.1.5. Eser 5	171
6.1.6. Eser 6	172
6.1.7. Eser 7	173
Şehname'den (Kralların Kitabı) ayetlerin yer aldığı çini	173
6.1.8. Eser 8	174
Şehname'den (Kralların Kitabı) ayetlerin yer aldığı çini	174
6.1.9. Eser 9	175
6.1.10. Eser 10	176
6.1.11. Eser 11	177
6.1.12. Eser 12	179
6.1.13. Eser 13	180
6.1.14. Eser 14	181
6.1.15. Eser 15	183
6.1.16. Eser 16	185
6.1.17. Eser 17	187
6.1.18. Eser 18	189
6.1.19. Eser 19	191
6.1.20. Eser 20	193
6.1.21. Eser 21	195
6.1.22. Eser 22	197
7. BULGULAR VE YORUM.....	199
7.1. Çini Eserlerde Görülen Figürler	199
7.2. Çini Eserlerde Görülen Vücutun Uzunlukları ve Gövde	203
7.3. Çini Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları.....	204
7.4. Çini Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar.....	207
7.5. Çini Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar	209

7.6. Çini Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri	211
7.7. Çini Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları.....	213
7.8. Vakvakların Rumi ve Bitki Formunda Geliştirilmesi.....	214
8. VAKVAK ÜSLUBUNUN GELENEKLİ SANATLAR İÇİNDE KARŞILAŞTIRMALARI	217
8.1. Üslubun Motif Karşılaştırmaları.....	217
8.1.1. Rumi Motifi ve Vakvak Üslubu	222
8.2. Üslubun Maden sanatındaki özellikleri	226
8.3. Üslubun Halı sanatındaki özellikleri	227
8.4. Üslubun Ahşap sanatındaki özellikleri	228
8.5. Üslubun Cam sanatındaki özellikleri.....	229
8.6. Üslubun Taş sanatındaki özellikleri	230
8.7. Üslubun Kitap Sanatlarında Özellikleri.....	231
8.8. Üslubun Cilt Sanatında Özellikleri.....	232
9. ÖZGÜN TASARIMLAR.....	233
9.1. Tasarım1: Bade.....	233
9.2. Tasarım2: Mülhem.....	235
9.3. Tasarım3: Karen	237
9.4. Tasarım4: Vuzuh	239
9.5. Tasarım5: Hilat	240
9.6. Tasarım6: Feza.....	241
9.7. Tasarım7: Âhmâr	243
9.8. Tasarım8: Ahu Nigah	244
9.9. Tasarım9: Ruh-u Revan.....	245
9.10. Tasarım10: Zümra	246
9.11. Tasarım11: Vuslat.....	247
9.12. Tasarım12: Vecd.....	248

9.13. Tasarım13: Munis.....	249
9.14. Tasarım14: Nigah	249
9.15. Tasarım15: Meftun	251
10. SONUÇ VE ÖNERİLER	253
10.1. Sonuç	253
10.2. Öneriler	258
KAYNAKLAR	261
EKLER.....	269
Ek 1. Eser İnceleme Formu	269
ÖZGEÇMİŞ	271
DİZİN.....	273

TABLolarIN LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 7.1. Eserlerde Görülen Figürler	199
Tablo 7.2. Eserlerde Görülen Figürler	200
Tablo 7.3. Eserlerde Görülen Figür Sayıları	200
Tablo 7.4. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analizi.....	203
Tablo 7.5. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analizi.....	203
Tablo 7.6. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analiz Sayıları	203
Tablo 7.7. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları.....	204
Tablo 7.8. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları.....	205
Tablo 7.9. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Nokta Sayıları.....	205
Tablo 7.10. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar.....	207
Tablo 7.11. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar.....	207
Tablo 7.12. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsur Sayıları	207
Tablo 7.13. Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar	209
Tablo 7.14. Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar	210
Tablo 7.15. Eserlerde Görülen Teknik Sayıları	210
Tablo 7.16. Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri	211
Tablo 7.17. Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri	212
Tablo 7.18. Eserlerde Görülen Renk Sayıları	212
Tablo 7.19. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları.....	213
Tablo 7.20. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları.....	214
Tablo 7.21. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Sayıları	214
Tablo 7.22. Vakvakların Geliştiği Formlar	214
Tablo 7.23. Vakvakların Geliştiği Formlar	215
Tablo 7.24. Vakvakların Geliştiği Form sonuçları	215

ÇİZİMLERİN LİSTESİ

Çizim	Sayfa
Çizim 6.1.	168
Çizim 6.2.	177
Çizim 6.3.	179
Çizim 6.4.	180
Çizim 6.5.	181
Çizim 6.6.	183
Çizim 6.7.	185
Çizim 6.8.	187
Çizim 6.9.	189
Çizim 6.10.	191
Çizim 6.11.	193
Çizim 6.12.	195
Çizim 6.13.	197
Çizim 9.1.	233
Çizim 9.2.	235
Çizim 9.3.	237
Çizim 9.4.	239

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 2.1. Mohenjo-doro mühür baskısı. (Esin,2006:3).....	18
Görsel 2.2. (Esin,2006:311) “Hun mezarından taç motifleri”	20
Görsel 2.3. (URL1)	21
Görsel 2.4. (URL2) İskit dönemi “Api, Mixoparthenos” yarı kız	21
Görsel 2.5. (Esin,2004:345) 710 tarihli, Ti'en Şan Türk mezarlarından çıkan bronz levhalar.	22
Görsel 2.6. (Esin,1970:179) Koçrîgar'da bir Türk mezarında 709-710 tarihli sikkelerle birlikte bulunmuş yaldızlı tunç kur, askeri kemer tokası.....	22
Görsel 2.7. (Esin, 1981:146/42)	23
Görsel 2.8. Keçe Yurt Duvarı, “Kut-Alp Motifi”, M.Ö. 6.-3. yüzyıl, Pazırık Kurganı, Altay, Rusya (Sazak,2014:222).....	24
Görsel 2.9. Tabgaçlardan Kalan, millî müze içerisinde yer alan eserler Gansu, Jiayuguan Xincheng M6 kurganında yer alan fresklerden replika edilmiştir. (Canbulat, 2017:245).....	25
Görsel 2.10. Vakıf yapan prensler, Bezeklik, Berlin (Berkli, 2018:157).....	28
Görsel 2.11. Bezeklik duvar resimleri-Berlin (Esin, 1985:39)	29
Görsel 2.12. Avar eserlerine benzer Orta Asya buluntuları muhtemelen Kama kültürüne ait oldukları düşünülmektedir (Ögel, 1984:116).....	33
Görsel 2.13. Özkent Kuzey Türbe'nin taç kapı süslemelerinden detay (Dündar,2018:604).....	34
Görsel 2.14. Kusayru Amre (Berktaş, 2002:461).....	36
Görsel 2.15. Mümine hatun türbesi üzerinde yer alan çinili geometrik kompozisyon (Kanbarova,2024:7)	38
Görsel 2.16. (Ramazanoğlu, 2001:223)	41
Görsel 2.17. Detay (Ramazanoğlu, 2001:223).....	41
Görsel 2.18. Ayşe Bibi türbesi, “Sırsız çini parçaları” (Çoruhlu,2009:258).....	41
Görsel 2.19. Ayşe Bibi türbesi, Sırsız çini parçaları çeşitleri (URL3).....	41

Görsel 2.20. Ayşe Bibi türbesi, Sırsız çini parçaları çeşitleri (URL4).....	41
Görsel 2.21. Oğuz'un karanlık ülkesinden ayrılması, 1314-15 Tebriz, İlhanlı, TSM H.1653, y. 378b A (Çaman,2021:241).....	54
Görsel 2.22. (13.yy) Kalay Emayeli ve Cilalı Çini Kuzeybatı İran'dan Lüster teknikli yıldız çini parçası (URL5).....	55
Görsel 2.23. Taht-ı Süleyman'dan kırık bir parça (Porter,2021:98) Berlin müzesi: Museum für Islamische Kunst Nr. I. 4/67.35.2.....	57
Görsel 2.24. Eghvard Kilisesi: Ermeni kilisesi kubbe altına istiflenen yazılı taht-ı Süleyman benzeri çini panolar (Porter,2021:102)	58
Görsel 2.25. Detay (Porter,2021:102)	58
Görsel 2.26. Vakvaklı Taht-ı Süleyman kaynaklı olduğu (?) düşünülen karo parçası (URL6)	59
Görsel 2.27. Semerkant Şah zinde cami çinilerinin dış cepheden görüntüsü (Khodjoeva, 2020:148)	61
Görsel 2.28. Sultanabad tipi kâse. British müze no: 1952,0214.6 (URL7).....	63
Görsel 2.29. Takht-ı Süleyman çinilerinden, mavi zeminli, altın varaklı kalıp. Tahran, İran Bastan. (Crowe,1991:157).....	64
Görsel 2.30. (Golombek,1992:241).	64
Görsel 2.31. (Golombek,1992:241).	64
Görsel 2.32. Kusem b.Abbas Türbesi (Bakır,2002:462).....	65
Görsel 2.33. Berlin'de yer alan lüsterli çini parçası (URL8)	67
Görsel 2.34. Pamuk-Yün Halı, "Suda Hayat Motifleri", M.S.XVI-XVII. yüzyıl, Babür Halısı, Louvre Müzesi, SSM Kataloğu 2008 (Sazak, 2014:248)	68
Görsel 3.1. (Esin, 2003:45)	73
Görsel 3.2. Elle kopyalanmış el yazması haritasından Fusang adası, 18. yy (Ben-Xi, 2013:5)	77
Görsel 3.3. Yesse ağacı, ismini İsa'dan aldığı düşünülmektedir (Jesus-Jesse-Yesse). URL9.....	80
Görsel 3.4. Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarında yer verilen göstermelik (Kurt, 2021:44)	81
Görsel 3.5. All Saints Anglikan Kilisesinden (1878) Jesse ağacı-Londra (URL10) .	81

Görsel 3.6. “İnsandan doğan ağaç “Yasi”, korku ve panik ağacı, ruhun şüphe ağacı” (Baltrusatis, 1981:119; Taheri,2019:44).	82
Görsel 3.7. On dokuzuncu yüzyıla ait gravür (Ford, 2010:18)	83
Görsel 3.8. On beşinci yüzyıl Firdevsi’nin Şahnamesi İskender ve Vakvak ağacı (Shelton,2020:2).....	84
Görsel 3.9. Bir Çin ansiklopedisinden alınan Fusang ağacı (Shelton,2020:3).....	84
Görsel 3.10. Solda, Kore’de el yazması on sekizinci yüzyıldan bir harita ,Sağda Fusang adası veya ülkesi, haritanın sağında kalan bir detayıdır (Bouton,1875:5-6). 85	
Görsel 3.11. Haritanın sağında ayrıışan adanın detay (Bouton,1875:5-6).....	85
Görsel 3.12. Mandragora örneği (URL19).....	86
Görsel 3.13. (URL20)	87
Görsel 3.14. İskit kuzusu (URL21)	87
Görsel 3.15. Kuş ve kuzu meyvelerinin bulunduğu ağaç, Jean de Mandeville, Augsburg (Baltrustis,1981:115; Taheri,2019:46)	88
Görsel 3.16. Sir John Mandeville’in Voiage ve Travaile’sinin 14. yüzyıl el yazmasına dayanan bir gravürde İskit/ Tatar kuzusu (Lee,1887: B2)	89
Görsel 4.1. Tarih-i Hindi Garbi adlı eserden namıdiğer “kadın” ağacı (And,2007:312)	101
Görsel 4.2. Kökleri ejder başları şeklinde olan zakkum ağacına benzer bir göstermelik (Kurt,2021:46).....	104
Görsel 4.3. Sicilya’daki Kral II. Roger için derlenen El-İdrisi’nin dünya haritası, ada çizimlerinde “al-vaq-vaq” detaylı şekilde görsel-54’te okunmaktadır. (URL22)....	110
Görsel 4.4. Haritanın sol en üst sarı renkli dağlı Arapça yazı detayı.....	110
Görsel 4.5. (Soltani,2017:75)	115
Görsel 4.6. (Uluç, 2006:311-313)	119
Görsel 4.7. (Lentz ,1989:99)	122
Görsel 4.8. Bakır ve gümüş içeren piriñ bir kabın omuz kısmında bulunan bir sırada yer verilen dekoratif kufi yazısının bir kısmı (Walsaror), Horasan 6. Yüzyıl sonu, MS. 7. Yüzyıl başı (Taheri,2019:50)	123
Görsel 5.1. (Eravşar,2014:118).	128
Görsel 5.2. (Eravşar,2014:118).	128

Görsel 5.3. (URL24).	129
Görsel 5.4. Detaylarda vakvaklar.....	129
Görsel 5.5. (URL25).	131
Görsel 5.6. Detaylarda vakvaklar.....	131
Görsel 5.7. Detaylarda vakvaklar.....	131
Görsel 5.8. (Anadol,2008:197).....	133
Görsel 5.9. (Anadol,2008,202).....	135
Görsel 5.10. (Anadol,2008,202).....	135
Görsel 5.11. Kut-güç Alış-veriş Sahnesi (Anadol,2008:199)	137
Görsel 5.12. Kut-güç Alış-veriş Sahnesi (Anadol,2008:199)	137
Görsel 5.13. 13. yüzyıl ahşap rahle (Eravşar,2014:362-371).....	139
Görsel 5.14. 13. yüzyıl ahşap rahle detayları (Eravşar,2014:362-371).....	139
Görsel 5.15. 13. yüzyıl ahşap rahle detayları (Eravşar,2014:362-371).....	139
Görsel 5.16. 1600-1603(11) (URL 32).	140
Görsel 5.17. 1600-1603 Vakvak detayları(URL 32).....	140
Görsel 5.18. (Büyükkaragöz, 2016:46)	142
Görsel 5.19. 1250/1300 (12) (URL 25).....	143
Görsel 5.20. 13-15. Yüzyıl (13) (URL 26).	144
Görsel 5.21. 13. Yüzyıl (14) (URL).....	145
Görsel 5.22. (Al-Hassani,2010:143)	146
Görsel 5.23. 10. Yüzyıl (15-16) (Öney, 1968:51-52).	147
Görsel 5.24. 10. Yüzyıl (15-16) (Öney, 1968:51-52).	147
Görsel 5.25. (Oral, 1953:228) (URL).....	148
Görsel 5.26. (Oral, 1953:228) (URL).....	148
Görsel 5.27. (Ögel,1964:200,201).....	149
Görsel 5.28. (Ögel,1964:200,201).....	149
Görsel 5.29. (Ögel,1964:200,201).....	149

Görsel 5.30. 1330-1450 (19) (URL 39).	150
Görsel 5.31. 17.yüzyıl başı (20) (URL 34).	151
Görsel 5.32. 15. Yüzyıl Minyatürü (24) (URL44)	152
Görsel 5.33. (17-18) (URL 41).	154
Görsel 5.34.	154
Görsel 5.35. 1562/1584 (21) (URL 37).....	156
Görsel 5.36. 1562/1584 (21) (URL 37).....	156
Görsel 5.37. 1414/1435 (22) (URL 38).....	157
Görsel 5.38. 1414/1435 (22) (URL 38).....	157
Görsel 5.39. (Kara, 2018:198).....	159
Görsel 5.40. (Kara, 2018:198).....	159
Görsel 5.41. (Kara, 2018:201).....	159
Görsel 5.42. (Kara, 2018:201).....	159
Görsel 6.1. (29 URL)	163
Görsel 6.2. (30 URL)	168
Görsel 6.3. 13. Yüzyıl ve 14. Yüzyıl arası (31) (URL 2).....	169
Görsel 6.4. (32) (URL 3).....	170
Görsel 6.5. (33) (URL 5).....	171
Görsel 6.6. (URL 6)	172
Görsel 6.7. (URL 7)	173
Görsel 6.8. (URL8)	174
Görsel 6.9. (URL 21)	175
Görsel 6.10. (URL 13)	176
Görsel 6.11. 1408/1417 (39) (URL 14).....	177
Görsel 6.12. 12. 13.yy. sonu (40) (URL 9)	179
Görsel 6.13. Yaklaşık olarak 1270/1280 (41) (URL 10)	180
Görsel 6.14. 13/14. yy (42) (URL 11).....	181

Görsel 6.15. 13/14 yy (43) (URL 12).....	183
Görsel 6.16. 14. yy (44) (URL 15).....	185
Görsel 6.17. 1200/1300 (45) (URL 16) (Büyük Selçuklu Müze,2014:308)	187
Görsel 6.18. (URL 18)	189
Görsel 6.19. (URL 19)	191
Görsel 6.20. (URL 20)	193
Görsel 6.21.	195
Görsel 6.22. (Büyük Selçuklu Mirası:233)	197
Görsel 7.1.	201
Görsel 7.2.	201
Görsel 7.3.	201
Görsel 7.4.	201
Görsel 7.5.	201
Görsel 7.6.	201
Görsel 7.7.	201
Görsel 7.8.	202
Görsel 7.9.	202
Görsel 7.10.	202
Görsel 7.11. (Welsh,1987:145)	202
Görsel 7.12.	202
Görsel 7.13.	204
Görsel 7.14.	204
Görsel 7.15.	204
Görsel 7.16.	205
Görsel 7.17. (Canby,2016:183).....	206
Görsel 7.18.	206
Görsel 7.19.	206

Görsel 7.20.	208
Görsel 7.21.	208
Görsel 7.22.	208
Görsel 7.23.	208
Görsel 7.24.	208
Görsel 7.25.	208
Görsel 7.26.	209
Görsel 7.27.	209
Görsel 7.28.	209
Görsel 7.29.	210
Görsel 7.30.	210
Görsel 7.31.	212
Görsel 7.32.	212
Görsel 8.1.	217
Görsel 8.2.	217
Görsel 8.3.	218
Görsel 8.4.	218
Görsel 8.5.	218
Görsel 8.6. (Atila,2003:170), (Birol, 2008:89)	218
Görsel 8.7.	218
Görsel 8.8.	218
Görsel 8.9.	218
Görsel 8.10.	218
Görsel 8.11.	219
Görsel 8.12.	219
Görsel 8.13.	219
Görsel 8.14.	219

Görsel 8.15.	219
Görsel 8.16.	219
Görsel 8.17.	220
Görsel 8.18.	220
Görsel 8.19.	220
Görsel 8.20.	220
Görsel 8.21.	220
Görsel 8.22.	220
Görsel 8.23.	220
Görsel 8.24.	220
Görsel 8.25.	220
Görsel 8.26.	220
Görsel 8.27.	221
Görsel 8.28.	221
Görsel 8.29.	221
Görsel 8.30.	221
Görsel 8.31.	221
Görsel 8.32.	221
Görsel 8.33. Ahşap dolap (Öney,1988:119).....	223
Görsel 8.34. (Çulpan, 1968:69).....	223
Görsel 8.35. (Öney,1988:119).....	223
Görsel 8.36.	224
Görsel 8.37.	224
Görsel 8.38.	224
Görsel 8.39.	224
Görsel 8.40.	224
Görsel 8.41. Kubadabad saray çinilerinden siren motifi (Arık, 2000:123).....	224

Görsel 8.42. Artuklu sikkesi (ÖZGAN,2020:112).....	224
Görsel 8.43.	225
Görsel 8.44.	225
Görsel 8.45. (URL)	226
Görsel 8.46.	227
Görsel 8.47.	227
Görsel 8.48.	227
Görsel 8.49.	227
Görsel 8.50.	228
Görsel 8.51.	228
Görsel 8.52.	229
Görsel 8.53.	229
Görsel 8.54.	230
Görsel 8.55.	230
Görsel 8.56.	230
Görsel 8.57.	231
Görsel 8.58.	231
Görsel 8.59.	231
Görsel 8.60.	231
Görsel 8. 61.	232
Görsel 8.62.	232
Görsel 8.63.	232
Görsel 8.64.	232
Görsel 8.65.	232
Görsel 8.66.	232
Görsel 9.1.	233
Görsel 9.2.	235

Görsel 9.3.	235
Görsel 9.4.	237
Görsel 9.5.	239
Görsel 9.6.	240
Görsel 9.7.	240
Görsel 9.8.	241
Görsel 9.9.	241
Görsel 9.10.	241
Görsel 9.11.	243
Görsel 9.12.	243
Görsel 9.13.	243
Görsel 9.14.	243
Görsel 9.15.	244
Görsel 9.16.	244
Görsel 9.17.	244
Görsel 9.18.	245
Görsel 9.19.	245
Görsel 9.20.	246
Görsel 9.21.	246
Görsel 9.22.	247
Görsel 9.23.	247
Görsel 9.24.	248
Görsel 9.25.	248
Görsel 9.26.	249
Görsel 9.27.	249
Görsel 9.28.	249
Görsel 9.29.	249

Görsel 9.30.	251
Görsel 9.31.	251



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

M.Ö.

Milattan Önce

M.S.

Milattan Sonra

TDK

Türk Dil Kurumu

YY.

Yirminci Yüzyıl

1. GİRİŞ

Çalışmanın, bu başlık altında oluşturulmasının başlıca sebebi gelenekli sanatlarda anlam bütünlüğüne verilen önemden kaynaklıdır. Bu sebepten dolayı geleneksel sanatların bir kolu olan vakvak efsanesi hakkında bilgi birikimi sağlanarak üslubun farklı alanlarda gelişim süreci, çini sanatı ile karşılaştırılmıştır. Estetik arayışının küçük bir parçası olarak gelişen bu oluşumun hafızalarda tekrar yer edinmesi hedeflenmiştir. Konunun kapsamı, efsanenin bir stil haline dönüşümü esas alınmıştır. Başlangıçta farklı kültürler çevresinde ağacın ve sihirli türlerinin nasıl algılandığına dikkat edilmiştir. Daha sonra stil halini almasında tarihi süreçte dönem özelliklerini taşıyan eser uygulamaları incelenmiştir. Öyle ki araştırmalar neticesinde, İslam öncesi Türk kültürü araştırmalarında vakvak benzeri imgelemelere ulaşılmıştır. Bu sebeple içerikte çini sanatı tarihçesinin yanında Vakvak adlı stilin de Türk kültüründe izlerinin bulunmasından kaynaklı olarak tarihi süzgeçte yer edinmesine kanaat getirilmiştir. Üslubun gelişme evresinde, Türk kültürünün Uygurlarla pek çok dönemde hemhal olması daha eski dönemlere gidildiğinde de temas etmiş olabileceği düşüncesiyle üslubun M.Ö.'sinde kullanımına yönelik bulgular da konuya dahil edilmiştir. İslam devletlerinde izlenen çini ve Vakvak çerçevesinde tekrar Türk kültürüyle karşılaşılması süreci içinde belirgin özellik taşıyan ve o dönemde çini sanatının ve vakvak stilinin gelişme evresine yönelik gelişimler dikkate alınmıştır. Bu gelişmeler o dönemlerde üretilen çeşitli sanatlara ait eserlerle desteklenmiştir. Vakvak üslubuna ait örnekler ve efsane hakkında verilen bilgilerin genişletilmesi adına kültürde ağaç sistematığı göz önüne alınmıştır. Farklı kültürlerde çeşitli imgelemlere maruz bırakılan ağaç sembolünün, devamında olağanüstü algıyı kazanma süreci işlenmiştir. Farklı kültürlerde karşılaşılan bu tip ağaç şekillerinden sonra vakvak efsanesinin neler anlattığı, ada, coğrafi bölgeler, ağaç, meyveler, ada halkı ve kadın kavramlarının yan yana kullanımı, altın vb. gibi söylencelerde geçen konulara eğilim gösterilmiştir. Bu olgulara neden rastlanıldığı hakkında kafa yorulmuştur. Efsanenin anlatımı sonrasında üslubun hangi dönemde ortaya çıktığı, bir yandan M.Ö.'sinde incelenen eserlerle olan benzerliklerinin algılanması ve değişime uğrayan uygulamalarda yeni eklentilerin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bunun bir sebebi de ulaşılan pek çok eserin yurt dışında yer almasından kaynaklı olarak konu yeterince vâkıf olunmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Müze eserleri üzerindeki açıklamalarda yer almayan vakvak üslubunun aslında tarih içinde belirli dönemlerde popülerite kazandığı, yine o dönemlerde

nakkaşlarca tercih edildiği gözlenmektedir. Vakvak konusu hakkında araştırmalarda da Türkçe eserlerin azlığı, araştırmacıları yabancı kaynak çevirilerine yöneltmiştir. Kütüphanelerde ulaşılamayan bu eserler, bazen internet ortamında dahi erişilmez konumlarda yer almaktadır. Bu sebeple vakvak hakkında yazılan bazı tez ve eserlere ulaşım sağlanamamıştır. İncelemelere göre Hun döneminden beri kullanılagelen motif varlığı, o dönemde çok basit bir formdayken geliştirilmiş olabileceği düşünülmektedir. Onuncu yüzyıl ile ön plana çıkmış on ikinci yüzyılda onlarca ürüne sanatçılar tarafından nakşedilerek yürütüldüğü düşünülmektedir.

Arap kökenli bir üslubun motif incelemesinde farklı din etkileri gözlenerek incelemeye dahil edilmiştir. Ayrıca pek çok düşünür vakvak adasının konumunu birden fazla topraklarda göstermesi, o bölgelerde de böyle bir kültür varlığı olup olmadığı sorusunu doğurmaktadır. Bu sebeple yabancı kaynaklarla karşılaştırmalara gidilmiştir. Diğer efsanevi ağaçlardan ayrışan Vakvak anlatıları, Orta çağda hem Araplar tarafından hem de batılı tacir ve araştırmacılar tarafından ilgi çektiği fikri yer almaktadır. Bundan dolayı Arap kökenli seyyahlar tarafından vakvakla ilgili ortak bir fikir dahi oluşturulamamıştır. Geniş coğrafyalara yayılan efsanenin hangi kültürlerden etkilenebileceği, benzer anlatım ve özellik taşıyan ağaçların varlığı merak edilmiştir. Vakvakın çok yönlülüğünden dolayı adlandırmaların tamamına yer verilmesine özen gösterilmiştir. Efsanede geçen adaya, kutsal ağaca ve İslam'la üsluplaşması sürecine değinilmiştir. Devamında çeşitli sanatlara uygulanan üslubun eserler üzerine yerleştirilmesinde özellikle çini yüzeylerdeki tasarımlarıyla karşılaştırmalarından bahsedilmiştir. Ağacın meyve çeşitliliğinde ve rumi gibi motiflerle girift yerleştirildiği alanlarda farklı desenleme özelliklerine gidilmiştir. Analiz edilen çini eser karşılaştırmalarında bazen aynı dönem içinde farklı merkezlerde işlenirken, bazen farklı dönemlerde birbirine benzer üretilen vakvakların özellikleri ortaya konmuştur.

Tezde vakvak araştırmalarına yönelik dokuz yabancı, bir yerli müze ve kütüphaneden çeşitli eserlere yer verilmiştir. Çini alanında yirmi ikiden fazla ürüne ulaşılmasına rağmen plakalar üzerinde benzer dekorların bulunmasından dolayı yalınlaşmaya gidilmiştir. Tarihin tahribatına rağmen günümüze kalan parçalardan ulaşılabilen eserlere göre çıkarım yapılmıştır. Bu kapsamda internet erişimine açılmamış, kaynaklarca görselleştirilmediğinden ulaşılamayan eserler bulunmaktadır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda yabancı kaynakların, efsaneyi irdelediği, ada ve ağacın

konumunu ele aldığı gözlenmiştir. Bu yönüyle İslam öncesinde ve sonrasında Arap ve Türk coğrafyalarda yeşeren bu detayın batılılarca daha fazla merak edilmesi dikkat çekmektedir. Ancak üslup konusuna değinilmediği gözlenmiştir. Yabancı müze açıklamalarında çok nadir vakvak üslubuna değinilmiş, henüz ne olduğu tam anlamıyla bilinmediği düşünülmektedir. Anlatılarda adanın **altın**larından, yerli halkından bahsedilmiştir. Bu da abartılan efsanenin bir parçası olduğu düşünülmektedir. Yine farklı bölgelerde bir yer ismi olarak geçen Vakvak, o bölgede yaşayan halkın ismi olarak da anılmaktadır. Araştırma bu gibi örneklerle hem gerçekçi hem de hayal ürünü bir yolda oluşturulmuştur. Üslubun Oya Atila tarafından tez haline getirilmesi ve Turgay Yazar tarafından bir makale içinde Anadolu topraklarında varlığından söz edilmesi Türk kültürü ve sanatı açısından değerlidir. Çünkü ele alınabilir Türkçe formatta günümüz kaynakları bu alanda yeterli değildir. Bunun sebebinin Anadolu topraklarında taş bezeme dışında çok az vakvaklı eserin yer alması kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Ancak kimi eserlerde sanki üslup varlığına ait hiçbir izi yokmuşçasına konudan uzak açıklamalar yer almaktadır. Oya Atila'nın tezinden hareketle çini eserlerde ve diğer sanat eser bezemelerinde vakvak üslubunun karşılaştırmalı incelenmesi amaçlanmıştır. Ulaşılan müze eserlerinde vakvak üslubuyla bezemeli yirmi iki çiniye ulaşılmıştır. Vakvak üslubu hakkında sadece Türk kaynaklarında değil uluslararası bir bilgi eksikliğinin varlığı dikkat çekmektedir. Ulaşılan eserlerde bazı vakvakların anlaşılması, üründe bulunan tahribattan dolayı zorlaşmıştır. Seçilen her bir vakvak üsluplu eser, üslubun varlığını açıkça kanıtlar nitelikte görüldüğünden araştırmaya dahil edilmiştir.

Bu tezin genel amacı; çeşitli dönemlerin yüzey uygulamalarında rastlanan vakvakın, günümüze ulaşabilmiş Türk-İslam mirasında özellikle çini sanatı çevresinde incelenmesidir. Bezenen üslubun gelişimi çeşitli sanat ürünleri üzerinden de dikkate alınmıştır. Stilin çini sanatına yansımaları, çeşitli sanatlarla karşılaştırılarak daha fazla detaya yer verilmiştir. Ayrıca bu sihirli ağacın dışında farklı kültürlerde karşılığının olup olmadığı veya benzerlik oluşturacağı farklı bir üslup aranmıştır. Böylece efsanenin etkileşimde olduğu kültürlerde üretilen eserlerle benzerliğinin ve ayrımının gerektiğinde sağlanabilmesi hedeflenmiştir. Üslupta kullanılan insan, hayvan ve mitolojik canlıların çizim şekillerinde farklılıklar; figürlerinin desenlenmesinde detaylar, eserler üzerindeki uygulamalarda aldığı yerler incelenerek uygulama alanlarına yer verilmiştir. Türk sanatları içinde çinide vakvak uygulamaları ayrıca

araştırılmamış olup çeşitli akademik çalışmalarda çini ürünlere yer verilmiştir. Bu hususta orijinal konunun aydınlatılması gerektiği düşünülmektedir. Türk sanatında vakvak üslubu içindeki figürlerin İslam ile nasıl şekillenerek başkalaştığı, özellikle çini sanatında kullanılmış olan desenlemeler ışığında aynı konuların sekiz farklı sanat alanlarında karşılaştırmaları yapılmıştır. Üslubun analizi ve buna yönelik özgün tasarımların oluşturulmasıyla on iki ayrı yeni eserlerin ortaya konması da alt amaçlardan biri olarak yer almaktadır. Araştırmada vakvaktan önce yer alan olağanüstü karakter ve ağaç kültü incelenmiştir. Böylece üsluba etki edebilecek seçeneklerin gün yüzüne çıkması amaçlanmıştır. Kültür etkileşiminin kaçınılmaz olduğu göz önüne alınarak farklı devletlerin buna benzer motifleri incelenmiştir. Bu bağlamda ortak noktaları aranmıştır. Günümüz gelenekli sanat kitaplarında tanıtılan motif içeriğinde yer almayan üslubun etraflica ele alınarak ilgililerin her şekilde bilgi edinmesi hedeflenmiştir. Bu sayede geçmişte kullanılıp unutulmuş veya yarıda bırakılan motiflerin hangi doğrultuda nasıl geliştiği, edinilen bilgiler ile farkındalık sağlanarak yeni ürünlerin çalışılması ve gelecek nesillerin ilgisini çekerek farklı araştırmalara kaynaklık etmesi hedeflenmiştir. Geçmiş dönem sanatçılarının üslupları, genel itibarı ile gözlenerek günümüz eserlerine birer ilham ve kaynaklık oluşturmaktadır. Bu nedenle araştırmaya konu olan stilin çalışılması ile terk edilen vakvak üslubunun gün yüzüne çıkarılması amaç edinilmiştir. Çeşitli yabancı müzelerden alınan eserlerin, yerli akademik kaynaklarda daha fazla yer edinmesi ve kolay erişimi sağlanması arzulanmıştır. Büyük Selçuklu dönemi ile görülen çeşitli motifsel bezemelerin çizim ve kompozisyonlarda neye dikkat edildiği, tasvirleri; anlam bakımından önem kazanmaktadır. Bu durumun anlaşılması ve diğer üsluplar gibi çini çalışmalarında yerini alması, vakvak üslubu ve figürlerinin geliştirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca motifler alanında incelemeler sağlanarak, üsluba özgü sanatçı yorumlarının da yansıtılması gerektiği düşünülmüştür. Vakvak üslubunun kavranabilmesi için kullanılan motif gruplarının açıklanması, çeşitli sanatlarda farklılık gözetip gözetmediği konunun anlaşılması yönünden önem arz etmektedir. İncelenen vakvak üslubunda sanata kazandırılmış olan eserler içerisinde pek çok hayvan tipi, geleneksel sanatların çiçeklerinde (hatayi, goncagül, penç) taç yaprakları içine gizlenerek veya bağlanarak sağlandığı gözlenmiştir. Bu nedenle kalıplaşmış üslupların dışına çıkıldığı düşünülen vakvak tipi, serbest motif armonisi oluşturmaya ve hayal gücünün güçlü bir tasarım disiplinine oturtulması ile nadir ve özel bir stil şeklini aldığı düşünülmektedir.

Günümüzde bilinmeyen ve gelişiminin durduğu düşünölen üslupların yeniden geleneksel sanatlara aktarılmasının sağlanması amaçlanmıştır. Böylece başka bir alanda terk edilen bir üslup örneği varsa, onların da günümüz sanatlarına kazandırılması kütür zenginliği yönüyle de dikkate değerdur. Bu hususta yeni nesil araştırmacılara örnek teşkil ederek, Türk motiflerinde keşfedilmemiş üslup ve motiflere yönlenmenin sağlanması amaçlanmıştır. Gelenekli bezeme unsurlarının sınıflandırmasında bitkisel, hayvansal ve efsanevi motif gruplarının yanına “vakvak’ın” eklenebilmesi hedeflenmiştir. Keza vakvak üslubu ne hayvansal ne de tam anlamıyla bitkisel motifler arasına girmektedir. Azımsanamayacak kadar esere işlenen üslubun çeşitli formları, barındırdığı hayvan, mitolojik canlı, insan ve bitkisel motiflerle oluşturulan tasarımlardan sanatçıların istifade etmeleri amaçlanmıştır. Üslubun tarihte araştırmacılar tarafından tercih edilen güçlü bir kesimi olduğu anlaşılmaktadır.

Günümüzde de bunun kabul görmesi ve bu amaç doğrultusunda üslubun kullanımı ve anlatımının gerçekleşmesi üzerine konu ele alınmıştır. Alanla ilgililerin bezeme ve tasarımda başka evrenlerde yer alabilecek olağanüstü ağaç ve mitolojik canlı meyvelerinin yer aldığı tasarımlar oluşturabileceği yönünün öne çıkarılması için havuza bir taş atılmak istenmiştir.

Sanat, insanlığın varoluşundan beri güzellik algısının hayata yansıtılma biçimidur. Hem insanın bedenine hem de kullanım eşyalarına çeşitli şekillerde uygulanan binlerce örneği bulunmaktadır. Dünyadaki her bir sanat türü, doğduğu coğrafyadan beslenerek şekillenmiştir. Tarihte izlenen her olay gibi sanatta da belirli bir yerden doğum ve sonrasında olgunlaştığı gelişim süreci gözlenmektedir. Bu süreçte çeşitli kültürlerden etkileşim kaçınılmazdır. Bazen bir üslup şeklinde oluşabilirken bazen tamamen farklı kültür etkilerinin izinde oluştuğu düşünölen sanat alanları mevcuttur. Yüzyıllar içinde gelişimini tamamlayan sanat dalları dönemin zenginliğiyle paralel doğrultuda en iyi örneklerini çıkarmaya başlamaktadır. Genellikle altın çağı olarak bilinen bu dönemde sanatın en gözde üslupları, en iyi ustaların elinde işlenmektedir.

Sanatsal düşöncenin var olduğu andan itibaren maruz kaldığı ulus ve kültürlerin, ona ne şekilde etki ettiği göz önüne alınarak incelenmelidir. Bu hususta incelenen vakvak efsanesi Arap kökenli olduğu fikrinin yanı sıra Müslöman Türklerin kurduğu devlette altın çağını yaşadığı düşünölmektedir. Buna sebep olan dini yasaklara göre figürden

kaçınma hususunun o dönemde henüz yeni yeni Müslümanlaşan Türklerden kaynaklı olarak figür uygulamalarında artışa etki ettiği fikri yer almaktadır.

Dönemin eser yoğunluğu bu durumu açıklamaktadır. Araştırmalara göre eski Türk kültüründe de vakvaka benzer sihirli ağaç varlığı söz konusudur. Bu sebeple vakvakın gözlendiği ilk dönemden günümüze değin tarihi süreci takip etmek yerinde olacaktır. Öncelikle vakvak nedir? Geçmişte söylenceler, zaman içinde efsanevi bir anlatı halini almasıyla stilin geliştirilmesini sağlamıştır. Doğaüstü karakterlerden ilham alınarak, insan ve hayvan figürünün bitkisel forma oturtulmasıyla sihirli bir ağaç motiflemesi ortaya çıkmıştır. Sürecin devamında döneminin fark yarattığı bir üslup haline gelmiştir. “Hint Okyanusu veya Büyük Okyanus’taki vakvak adı verilen bir adada, ismini yetiştirdiği bu adaya veren, dallarının uçları veya meyveleri (yemişleri) insan ya da hayvan şeklinde olan ve vakvak şeklinde ses çıkaran ağaca “vakvak” denmektedir” (Yazar,2007,14). Vakvak üslubunun en eski kayıtlarına ve bir üslup olarak nakkaşlar tarafından kabul edildiği dönemler incelendiğinde iki Türk asıllı devletle karşılaşılmaktadır. Araştırma konusu gereği çini sanatı da göz önüne alındığında bir Türk sanatı olmasından dolayıyla Türk tarihindeki sanat geçmişine bakılması yerinde olacaktır.

Türk kültürü, Orta Asya bozkırından Maverâünnehir’e, oradan Anadolu’ya uzanan yolculuğunda temaslı olduğu medeniyetlerle etkileşim sağlayarak şekillenmiştir. Orta Asya’da henüz yerleşik yaşam düzenini tam anlamıyla oluşturmadığı düşünülen Türklerin; M.Ö.’sinden beri gelen Avrasya yaşam biçimine ait, köklü bir yapıya sahiptir. Öyle ki Büyük Selçuklu ve Osmanlı dönemine hatta günümüze kadar bu kültürel zenginlik, maddi ve manevi anlamda sürdürülmüştür. Türklerin geçmiş yıllara ait birikimleri, şahit oldukları onlarca çağın eşliğinde geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Bu yelpaze günümüze dek üzerinde pek çok alanda bilgi ve birikim barındırmaktadır. Sanatın şekillenmesinde de bir etkidir. Din, tarihte toplumu ve sanatı kolaylıkla yönlendirebilen en önemli faktörlerden biridir. Türk kültüründe geçmişte pek çok dini inanç gözlenmektedir; Gök tanrı, Budizm, Maniheizm ve İslamiyet Türk halkına etki eden inanç sistemleridir. Toplumun dinindeki bu değişim süreci, her ne kadar yüzyıllar içinde olsa da kültüre müdahil olmuş, günlük yaşamda çeşitliliğe yol açmıştır. Bu sebeple Türkler’in, Müslümanlık içinde bile Şamanizm inancından kalma alışkanlıkları tamamen kaybetmediği gözlenmektedir. Bu durum

sanata da tesir etmiştir. Çam’a (1994:13) göre: “Bir din en iyi ifadesini sanatla bulur; kendisini en iyi sanatla ifşa eder”. Bu bakış açısıyla, dinlerin günümüze dek taşınan motiflere ve sembollere kattığı anlamlar yine inanç çevresinde olduğu hatta anlam kazandığı yorumlanmaktadır. Kullanılan motiflerinden yakın zamanda edindiği anlam, köklü geçmişteki mânâsından ayrışabilmektedir. Türklerin benimsedikleri dinler, onların ilgili sanatlarına bazen destek bazen de köstek olmuştur. Birden fazla dine inanış, kültüre efsanevi varlık yüklemesinde birden fazla karakter oluşturmuştur. Böylece birbirinden farklı anlatıları sanatla birleştirilmesine imkân sağlamıştır. Ancak bir dinden diğerine geçiş evresinde tarih içinde hükümdarların eski dinin kalıntılarını yok etmeleri (Uygur dönemi) gibi hadiseler de gözlenmektedir. Böylece ulus, tarihi süreçte her zaman olumlu yönde ilerleme kaydetmeyip, bazen kopmalar yaşamakta olduğu düşünülmektedir. Türk kültür birikiminin bir sonucu olarak görülen geleneksel sanatlar çevresinde oluşturulan her bir ana sanat dalının kendi disiplinleri içinde, güzeli arayarak bir armoni oluşmasını hedeflediği ve geliştirdiği fikri oluşmaktadır. Tarihte savaş, kıtlık ve deprem gibi olumsuz koşullar sonucunda sanatta büyük boşluklar oluşabilmektedir. İnsan yaşamının kısıtlandığı bu süreçte ilk etkilenen her zaman sanattır. Türklerin uzun soluklu serüveninde ortaya çıkardıkları eserler günümüze kadar onlarca badireler atlatarak gelmektedir. İncelenen geleneksel sanat eserlerinde, özgün ve türlü yönleri ile araştırmacılara çeşitli konularda bilgi vermektedir. Tezde ele alınan üslup üzerine dokuz farklı sanatta sadece üçer ürün belirlenerek toplam kırk bir çeşit ürün seçilmiştir. Hatta seçilen ürünlerin içeriğinde eserlerin farklı yüz ve detayları incelendiğinde birbirinden farklı toplamda 54 ayrı kompozisyon varlığına ulaşılmıştır. Bu yönüyle ciddi anlamda zengin bir sanat varlığı gözlenmektedir.

Türk kültürü, varlığı gereği geçmişten günümüze daima dinamik bir yapı göstermiş, Çin’den Abbasilere, Hindistan’dan Kuzey Avrupa’ya değin farklı coğrafyalara uyum sağlamıştır. Farklı dinler eşliğinde, çeşitli coğrafyalarda bulunsa dahi M.Ö.’sinden beri kültür dinamikleriyle gelişimini sağlam şekilde güden nadir uluslardan biri haline gelmiştir. Gelenekte yer alan çini sanatının anavatanı olarak Orta Asya’ya işaret edilmektedir. Bunun sebebi ilk çini örneklerinin Uygur yer kaplamalarında yer almasıdır. Çini bezemelerinin geliştiği dönemde İslâmlaşma ile birlikte ustalar, ilaha olan saygılarından ötürü natüralizmden uzak durmuştur. Ancak sanatta her zaman, gündelik yaşamda beğenilen öğeler yer almaktadır. Çözümü yaratılana benzerlikten saptırarak, figürlerin stilize edilmesinde bulmuşlardır. Türklerde İslâm’dan önce de

Avrasya kültürü olarak söylenen bir stilizasyon geleneği mevcuttur. Eski Türk kültürü figürlerinin “S” şeklinde tasvirlemeleri buna örnek teşkil etmektedir¹. M.Ö.’sinden bu yana desen unsurları, dönem dönem kendine özgü klasikleşen çizgiler göstermektedir. İnsan tasvirlerinin zamanla detay kazanması, figürlerin durağanlıktan çıkışı, hayvanlarda hareketlilik ve geometrik düzenlere yer verilmesi gibi çeşitlendirmelere gidildiği gözlenmiştir. Bezenen motiflerin güzelliği ve işlenişi kadar; ne anlattığı da geleneksel bir algı ürünüdür. Doğaüstü gücüne inanılan siren, sfenks, grifon, çift başlı kartal gibi yaratıklar, astrolojik ve şaman inanışlarından kaynaklı figürler olup çok yönlü kompozisyonlar oluşturmaktadır. İslamiyet’in kabulüyle, Maverâünnehir’de yıllarca farklı dinlerin kimyaları, sanata eşsiz deneyimler kattığı düşünülmektedir. Türkler tarafından Orta Asya coğrafyasındaki kültürün benimsenmesiyle halka mâl edilen birikim, Orta Doğu’da İslamlarla harmanlanma imkânı bulmuştur. Tamamen değişime gidildiği söz konusu değildir, İslam kültürü de süreç içinde kabul görecektir. Bu durum doğal bir sürecin getirisidir. Tüm bu kanılar, Türklerin Maverâünnehir havzasına indiği dönemde İran ve Arap kültürünün de değişime gidişiyile desteklenmiştir.

Halı, kilim, maden, minyatür, tezhip, cilt sanatlarında elde ettikleri başarılar, çini uygulamalarına da yansımıştır. Seramik ve çini yüzeylerde renk arayışları, farklı şekillendirme yöntemleriyle estetik algı güdülebilmıştır. Erken Müslümanlık döneminde çini sanatı, mimari dekorasyonlarda döneminin yeni kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Zamanla sanat içinde genişleyen bu alan; pek çok ekole, üsluba, tekniğe ve gelişmelere tanık olacaktır. Büyük Selçuklu devletiyle birlikte çini ve seramik sanatlarında pek çok yeni teknikli gelişmeler, Selçuklu bünyesinde sağlanmıştır. Diğer devletlerin kültürleriyle kaynaşarak, eserlerde evrilme gözlenmiştir. Tekniklerin geliştirilmesiyle oluşan perdah, kazıma-kabartma ve mozaik tekniği, çini sanatında mimari ve kullanım eşyalarında kalıcılık sağlamıştır. İslâm dininin Türk tarihine müdahil olmasıyla etkileşen iki kültürde farklı oluşumlar doğmasına sebebiyet vermiştir. Bu nedenle bezemelerdeki değişim Selçukluyu etkilemiş, onuncu ve on birinci yüzyıllar içinde figürlü bezemelere yönelik farklı yorumlara gidilmesine neden olmuştur. Suriye bölgesindeki Hristiyanların ve Uygur Türklerinin etki ettiği düşüncesi yer almaktadır. Farklı bir üslubun oluşumu

¹ Oktay Aslanapa’nın Türk Sanatı adlı eserinde detaylandırılmıştır.

gerçekleşirken, Nusret Çam'ın (1994:95): “Yeryüzünde saf bir sanat mevcut değildir. Başka sanatlardan alınan unsurlar, yerli yerinde kullanıldığı ve yeni bir anlayışla ele alınıp yoğurulduğu takdirde yeni lezzetler, yeni güzellikler kazanabilmektedir” söylemi bu durumda oldukça açıklayıcıdır. Türk kültüründe toplulukların birbirinden bağımsız devlet kurmaları kültürel mirası zengin kılmış, Selçuklular ile çini ve seramik alanında yapılan çalışmalar ün kazanmıştır. Mimaride yapıların dış duvarlarında bulunan kabartmalarda, figürel plastik çalışmalar görülebilmektedir. Dönemin saray bezemelerinde ve sanat okullarında uygulanan eser işlemlerinde; hayvansal figürlere, varlıkların anatomilerine, stilizasyonlarına, çizimlerin gelişimine, böylece genel anlamda detaylandırmanın arttırılması, çini sanatına daha derin bir incelik kazandırmıştır. Selçuklu figür repertuarını lüster, minai, sgraffito (kazıma), sır altı, tek renk sır olarak isimlendirilen çeşitli tekniklerde yapılmış seramik örnekleri izlemektedir. “İran’da Rey, Keşan, Curcan, Save; Suriye’de Rakka kentlerindeki fırınlarda üretilen seramikler, saray duvarlarını bezeyen çiniler hep aynı konu programının çeşitlemelerini sunmaktadır” (Öney, 2004, 62). Araştırmalar sonucu ulaşılan eserlerde de vakvaklı şehname metinlerinin dizelendiği çiniler yine belirli bir grup oluşturduğu düşünülmektedir.

Nakkaşların, İslam dini gereklerine göre figür sınırlandırmasının dışına çıkmasında, Uygur Türklerinin etkisi olduğu düşünülmektedir (Konak,2013:977). Bu durum Moğol istilalarına bağlanmaktadır. Tüm bu süreç boyunca İslam sanatlarına aktarılan vakvak üslubu, yerli kaynaklar yönüyle eksikliği hissedilerek ele alınmıştır. Vakvak üslubu, bilinen bitki türlerinin aksine hayvan merkezli de saplarında canlılar oluşturduğuna ulaşılmıştır.

Efsanede katkısı olan Batılı ve Doğulu tüccarlar ağaca dair çok fazla anlatıda bulunmuşlar, genel anlamda ortaya atılan özelliklerinden, ağaç hakkındaki fikir farklılıklarından ve toplumlarca benimsenen özelliklerinden bahsetmişlerdir. Zamanla tasvir yasağı algısının yitirilmesiyle, sanatçılar tarafından doğadan esinlenme ile yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır. Figürden kaçınmanın yerine motiflerin figürlü varyasyonları bir hazne oluşturmuştur. Buna yönelik helezon sistemleri yer almaya başlamıştır. Onuncu ve on ikinci yüzyıllarda vakvak üslubu popülerleşmiştir. Buna bağlı olarak geliştirilen desenlemeler, farklı sanatlara çeşitli formlarda motif, figür ve kompozisyonlar şeklinde etki etmiştir. Türklerin İslam ile uyumlu ilerlemesi, vakvak

konusunda merak uyandırmaktadır. Yüzyıllar sonra özlerinde barındırdıkları olguları birleştirmeleri neticesinde hazinelerine bir üslup kazandırdıkları düşünülmektedir. Türklerin Müslümanlığından sonra vakvak efsanesinin gelişerek üsluplaşması hatta zirve yapmasını sağlamıştır.

Ağaç kültünün bir uzantısı olan ve anormal yetenekleriyle, efsanevi vakvak ağacı, üsluplaştırıldıktan sonraki dönemlerde saray sanatçılarının motif sınıflandırmasında “Vak” adı altında bir üslup kalıbı halini almıştır. Bu durum “vakvak” stilinin benimsenen ve tercih edilen bir yapı halini aldığını ve ayrıca nakkaşlarca kabul gördüğü kanısı oluşturmaktadır. Kısaca tanınan biçem özellikleri Atila’nın tanımıyla şöyledir: “Vakvak üslûbunun en önemli özelliği, insan, hayvan, hayali yaratık başları ve el motiflerinin, bir helezon üzerine yerleştirilmesidir. Motifler, belli kaideler göz önüne alınarak helezon sistemine dahil olmuşlardır” (Atila,2016,857). Artık stil sadece ilgi çekmekle kalmamış zamanla belirli kurallarla sistemleşmiş bir yapı kazanmıştır. İslâm sanatları çerçevesine dahil olan bu stil, geleneksel sanatlarda doğaya aykırı olarak gelişen ve kabul gören yegâne bir üslup örneği olduğu düşünülmektedir. On birinci yüzyıl eserlerinde yoğunlukla rastlanan biçemin, bilhassa çini sanat dalında nadir örnekler oluşturması ilgi çekicidir. Çini parçalardaki pek çok tarihi kaynakta adı geçen, konuşan ve meyveleriyle farklılığını ortaya koyan ağacın, İslami sanatların sınırlarını zorladığı düşünülmektedir. Vakvakın üslup özelliği yönüyle tarihi sürecine bakılarak; hangi sanatta uygulandığı, gelişim aşamaları, barındırdığı figürlerin nasıl bir kompozisyona oturtulduğu, üslubun bezendiği çinilerde renk armonisi gibi özellikleri vakvak stilini detaylandırılmıştır.

İncelenen yedi çeşit sanat eserinin taşıdığı vakvak üslubundan yola çıkarak, çini sanatı ve onun çevresinde gelişen eserlerin detaylandırılmasına bilhassa ağırlık verilerek diğer gelenekli sanatlarla karşılaştırmaya gidilmiştir. Çalışma, ele alınan konu sınırlılığı dâhilinde eski Türk kültürüne ait buluntular ışığında hem çini sanatı hem de sihirli ağacın bulunduğu ilk örnekler konularının kesiştiği Türk kültürünün geçmişten Büyük Selçuklu devletine ve sonrasında gelişen İlhanlı ve Timurlu dönemine kadar olan süreç gözetilmiştir. Böylece vakvak; her dönemin getirisi, teknolojisi, sanatsal görüşü ile şekillenen çok çeşitli sanatların ürünleri ışığında birbirlerinden farklı ve benzer özellikler göz önünde bulundurularak karşılaştırmalara yer verilerek işlenmiştir. Tez araştırmaları sırasında vakvak olduğu düşünülse de sap varlığının en

ufak sekteye uğradığı eserler dahil edilmemiştir. Vakvak konusunda yazılan bazı yabancı tez ve kaynaklara erişim sağlanamamıştır. Geçmişte pek çok başarılı sanat tarihçinin hayat ağacı olarak ele aldığı tasvirlerde vakvak motifinin gizlendiği gözlenmiştir.

Terimler ve Tanımlamalar

Arabesk: “İslâm tezyinatında ve Avrupa Rönesans mimarisinde görülen stilize bitki, hayvan ve geometrik süs unsurlarıyla yüklü bir şekilde hazırlanmış kompozisyonlar genellikle arabesk olarak adlandırılmaktadır” (Mülayim, 199:246).

Ajur: “seramikte; şekillendirilme işlemi bitmiş forma geçirilen desenlerin, form yaş iken yüzeyden kesilerek çıkarılması ya da delinmesiyle oluşturulan bir dekor yöntemidir. Bu dekor yönteminde genellikle belli bir düzende tekrar eden motiflerin, yan yana gelmesi ve ritmik uyumuyla delikli süslemeler oluşturulmaktadır. Seramik yüzeylere ajur dekor tekniği uygulanırken özellikle ince, sivri uçlu ve keskin aletler tercih edilmektedir” (Gökçe, 2013:213).

Bezeme: “Süsleme, tezyin, süs ve süsleyen şey anlamına gelmektedir” (Anonim,2003:258).

Bezek: “Süslemek, bezemek, donatmak” (Doğanay,2012:79).

Bordür: “Pervaz ve kenar suları şeklinde bir araya gelen motiflere denir. Şerit bezeme” (Keskiner,1978:28).

Budizm: “Budizm kelimesi Batı dillerinde Buda’nın kurduğu dinin adı olarak kullanılmaktadır” (Tümer,1992:352).

Bünye: “Yapı, yapılış, kuruluş: bir bütünün parçaları arasındaki düzen, uygunluk” (Anonim,2003:408).

Cıvalı çini: “Cila ile parlatılmış çini, Mücella çini” (Anonim, 2005:370).

Çini: “Kâşi, sırça” (Doğanay,2012:80).

Çintemani: “Günümüzde tekstil, halı, çini, seramik, tezhip, ahşap ve sedef işlemeciliği gibi sanatlarda hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Tarihte farklı medeniyetlerde çeşitli inançlarda sembol ve dekor amacıyla farklı şekil ve kompozisyonlarda kullanılmış olan motif; Uygur Türklerinin kullanımından sonra Uzakdoğu ‘da kutsal bir hale gelmiş ve daha sonra Osmanlı süsleme sanatında da çoklukla kullanılmıştır.

Bereket, koruyuculuk, güç gibi kavramları temsil eden ve görsel olarak üçgen şeklini hatırlatan Çintemani motifi; ikisi altta biri üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelmektedir. Üç yuvarlak, pars postundaki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetildiğinden Osmanlı döneminde padişah ve şehzade kaftanlarında sıkça kullanılmıştır” (Hayırsever, 2020:9).

Dekor: “Bir yere süsleme amacıyla verilen düzen, görünüş, manzara” (Anonim,2005:487).

Desen: “Renkli veya renksiz, tonlu ya da tonsuz çizgi resimler” (Keskiner,1978:28).

Estetik: “Arapça, İlmü’l-cemal, güzellik bilimi, süslenme, güzelliğin mahiyeti, ilkeleri, sanatla ilgili değer yargıları, güzellik teorileri” (Ayvazoğlu, 2000:146).

Eyvan: “Genel olarak binaların ortasında bulunan ve iç avluya açılan üç tarafı kapalı, üstü tonoz örtülü bir mekândır; özellikle İran ve Orta Asya’da tercih edilmiş ve cami, medrese, bîmâristan gibi binalarla birlikte evlerin planlarında da sıkça kullanılmıştır” (Beksaç,1995:).

Fağfur: “İyi porselenden yapılmış, Çin işi kâse, tabak vb. eşya” (Anonim,2003, C.2:886).

Fağfuri: “Fağfurdan, çini porseleninden yapılmış” (Anonim,2003, C.2:886).

Figür: “Resim ve heykel sanatlarında insan resmi” (Keskiner,1978:28).

Figüratif: “Figürlü, belirtili” (Anonim,2005:700).

Firuze: “Küpe ve yüzük taşı gibi süslemede kullanılan, mavi renkli, saydam olmayan hidratlı doğal alüminyum ve fosfattan oluşan değerli bir mineral” (Anonim,2005:706).

Form: “Şekil, biçim” (Keskiner,1978:28).

Fon: “İç mimaride üstüne başka şeyler eklenen bölüm” (Anonim,2005:711).

Griffon: “Vücudu aslan olup başı ve kanatları ile kartal olan Türk mitolojisinde yer alan bir karakterdir. Gücü temsil etmektedir. Şamanizm ile oluşarak şamana yardımcı olmaktadır.

Hatai: “Orta Asya’dan gelen “Hatay Türklerinin” getirdiği ve “Hatai” olarak adlandırıldığı bir bitkisel bezeme olarak bilinmekle, bunun yanı sıra önce Türkistan’da kullanıldığı, daha sonra tüm İslam ülkelerine geçmiş bir süslemedir. Halı ve çinilerin

süslemesinde çok kullanılmış, bu bezemede şakayık, narçiçeği gibi çiçekler ayırt edilebilmekte ise de bütün motiflerin birer çiçek adıyla anılması pek mümkün değildir” (Keskiner, 2000:5).

Haft Asl: “İslam Sanatında yedi süsleme modu” (Abbas,2018:138).

Hendesi: “Geometri ile ilgili, ölçülü, geometrik” (Anonim,2003, C.2:1226).

Hotoz: “Kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renk ve biçimde yapılmış küçük başlık” (Anonim,2005:901).

Kabartma: “Bir biçimin veya süslemenin düz yüzey üzerindeki çıkıntısı rölyef: bir sanatkar eliyle alçıdan yapılmış, bembeyaz tertemiz bir kabartma” (Anonim,2005:1020).

Kobalt: “Boyacılıkta kullanılan, nikel ve demire benzeyen, gümüş renginde bir element” (Anonim,2005:1192).

Kontur: “Resimde nesneyi belirgin gösteren çevre çizgisi” (Anonim,2005:1221).

Kompozisyon: “Parçaların bir bütün içinde düzenli olarak bir araya getirilmesi, terkip” (Keskiner,1978:28).

Kozmoloji: “Evren bilimi” (Anonim, 2005:1227).

Köşebent: “Birleşen iki kereste vb.ni tutturmaya yarayan, dik aç biçiminde bükülmüş demir, L demiri” (Anonim, 2005:1237).

Köşelik: “Levhelerde kenar uçlara yapılan süslere verilen isimdir” (Keskiner,1978:28).

Kubbe: “Kavisli, bombeli şey; göbek, yuvarlak dam” (Mülayim,2002:300).

Kurgan: “İlk çağda mezar üzerine toprak yığarak yapılan küçük tepe, kale, tepe biçiminde

Mezar, höyük” (Anonim,2005:1259).

Küllie: “Manzume, hey’et, imâret, site, imâret sitesi, kompleks gibi isimler de verilmiştir. Genellikle bir cami etrafında gelişen külliyelerin bazan medrese, ticarî bir yapı veya türbe çevresinde şekillendiği de görülmektedir. Bu sosyal tesisler halka hizmet amacıyla yapılmıştır” (Çobanoğlu,2002:542).

Mangan: “Manganez” (Anonim, 2005:1340).

Manihaizm: “Manicilik” (Anonim, 2005:1341).

Mihrap: “Kelime anlamı çatışmak ve savaşmaktır. Arapça’ da “saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, Hristiyan azizlerinin heykel hücresi, çardak, oda, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı” gibi karşılıkları bulunan mihrap kelimesi, zamanla camilerde imamın durduğu yer için kullanılmıştır” (Erzincan, 2020:30).

Minare: “Namaz vaktinin gediğini bildirmek için camide müezzinin ezan okuduğu, sala verdiği, şerefesi olan, çoğunlukla taştan, yüksek ve ince yapı (Anonim, 2005:1398).

Mitoloji: mitlerin doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim, efsanelerin bütünü” (Anonim, 2005:1403).

Mukarnas: kademeli çıkıntıları olan basamaklı çatma tavan; kubbe, bir başlık türü; rengârenk alacalı işleme (Mülayim, 2020:126).

Motif: Bir tablonun, bir figürün yahut tezyini resmin esasını teşkil eden şekli ve unsur (Keskiner,1978:28).

Mozaik: ince kum, çimento ve küçük mermer parçalarından oluşan karışımla döşeme sıvası (Anonim, 2005:1409).

Musavver: Resimli, resim konulmuş, tasarlamış, tasavvur edilmiş, düşünülmüş (Anonim,2003:2025).

Musavvir: Resim yapan, ressam (Anonim,2003:2025).

Nakkaş: Nakış resim yapan, minyatürist (Keskiner,1978:29).

Nakış: “Osmanlılar ’da motiflere denir” (Doğanay,2012:79).

Nebat: “Bitki” (Anonim, 2005:1463).

Niş: “Duvar içinde bırakılan oyuk, göz, hücre” (Anonim, 2005:1476).

Nüans: “Ayırtı, çalar, fark” (Anonim, 2005:1484).

Oyma: “Oymak işi” (Anonim, 2005:1524).

Palmet: “Palmiye yaprağı şeklinde süsleme motifi” (Anonim,2003:2251).

Plastik: “İlkel ve eski zamanlarda, çanak çömlek için doğal kil kullanımı ile şekil verilmeye elverişli olan, şekil verilebilir, şekillendirilebilir. Organik ve sentetik olan madde” (Anonim,2003:2314-2315).

Porselen: “Kaolinden yapılma, beyaz, sert ve yarı saydam çömlek hamuru; ince toprak işleri, çini, fağfur (Anonim,2003:2314-2319).

Restorasyon: “Tahrip olunmuş, eskimiş, yıkılmış bir sanat eserini aslına uygun olarak onarma, tamir etme” (Anonim,2003:2366).

Revak: “Üstü örtülü, önü açık yer; sundurma, geniş sofa” (Anonim,2003:2367).

Ritm: “Bir mısrada, bir müzik cümlesinde vb.de kuvvetli zamanlar ile zayıf zamanların düzenli aralıklarla tekrarlanması; ahenk, ölçü; tempo” (Anonim,2003:2372).

Satıh: “Bir şeyin dış tarafı, dış yüzü; yüz, yüzey” (Anonim,2003:2455).

Seladon: “Yeşil veya yeşil-mavi sırlı bir Uzak Doğu taş ürünü” (Freestone, 1997:103).

Sembol: “Sözle veya duyularla ifade edilmeyen bir şeyi belirten somut nesne veya şekil, remiz, rumuz, timsal” (Anonim,2003:2487).

Sfenks: “Yunan mitolojisindeki efsanevi canavar” (Anonim ,2003:2522).

Sgraffito: “Seramik ürün üzerine yapılan süslemelerin bir türü olarak uygulanmaktadır. Yapımı çok kolay ve yaygın olarak kullanılan yöntemlerden biridir. Yöntem, seramik ürün süslemeleriyle ilgili sınıflamada yaş çamurlar üzerinde dekorlama türleri arasında geçiyorsa da yerine göre sır, astar, oksit, sır altı boyayla bisküvi ürün üzerine, sır üstü boyayla da sırlı ürünler üzerine kazıma dekorlarında yararlanılan bir süsleme biçimidir” (Sarnıç, 2004:2)

Sır: “Topraktan yapılma çanak çömlek gibi şeylere sürülen parlak boya, vernik, bir cins cila” (Anonim,2003:2535).

Sırça: “Cam, camdan yapılmış” (Anonim,2003:2539).

Simetri: “Simettrili, simetrisi olan” (Anonim,2003:2555).

Stilize: “Karakteri kaybolmadan basitleştirerek tezyini ve şematik hale sokulmuş biçim ya da motif, üsluplandırılmış” (Keskiner,1978:29).

Şema: “Çizim; bir şeyin ana çizgilerini gösteren şekil” (Anonim,2003:2677).

Tahrir: “Boya veya altınla işlenen süsleme şekillerinin çevrelerine daha koyu bir renkle ince olarak geçirilen çizgi, çevre çizgileri” (Keskiner,1978:29).

Tasarı: “Bir kimsenin yaptığı düşündüğü, olması veya yapılması istenen bir şeyin zihinde aldığı biçim, proje” (Anonim,2003:2768).

Tasarım: “Tasavvur, zihinde canlandırma” (Anonim,2003:2768).

Tasvir: “Resim, suret, şekillendirerek işaret edilmiş resim” (Keskiner,1978:29).

Tezhip: “Eskiden el yazması kitapları ve güzel yazı murakka’alarının kenarlarını boya ve altınlı süslemelerle tezyin etmek işine verilen isimdir” (Keskiner,1978:29).

Tezyînat: “Süsleme, dekorasyon. Bir şeyi güzel göstermek için üzerine yapılan süsler, nakışlar ve resimler, bezeme” (Keskiner,1978:29).

Ton: “Bir rengin açıklık veya koyuluk derecesi” (Anonim,2003:2900).

Tonoz: “Tuğla ve harçla örülmüş alt kısmı çukur, yarım silindir biçiminde tavan örgüsü”(Anonim,2003:2900).

Tromp: “Binanın bir kısmını tutmaya yarayan köşe kubbesi” (Anonim,2003:2921).

Tuğla: “Duvar örmekte kullanılmak üzere kalıplara dökülüp güneşte kurutulduktan sonra özel ocaklarda pişirilen kırmızı, sert kerpiç” (Anonim,2003:2923).

Türkuaz(turkuaz): “Yeşile çalan açık mavi, Türk mavisi, firuze; bu renkte olan” (Anonim,2003:2952).

Üslup: “Bir devir, akım, ülke, millet veya sanata ait anlatım şekli” (Anonim,2003:3019).

Vakvak: “Ördek, kurbağa, karga, martı vb. hayvanların çıkardığı ses” (Anonim,2003:3043).

Vezin: “Resim ve mimaride, şekillerin birbirini uyumlu bir şekilde takip etmesi ve bir denge meydana getirmesi; mûsikîde, melodinin ölçülü ve ahenkli düzenlenmesi” (Anonim,2003:3073).

Yaldız: “Eşyaya altın veya gümüş görünüşü vermek için yapıştırılan yaprak veya eriyik halindeki altın, gümüş veya bunların taklidi olan madde” (Anonim,2003:3115).

Zellij: “Çini mozaik” (Toprak,1963:316).

2. ÇİNİ SANATI VE VAKVAK

2.1. Çini Terimleri

Çini kelimesi günümüzde terminolojik anlamda kafa karıştırmaktadır. Bunun nedeni geçmişte uygulanan ürünlerin birbirinden farklı kullanım alanlarına yönelik olarak ayrıştırmaya gidilerek isimlendirilmesidir. Ancak “çini” kelimesi her iki anlamı da karşılar nitelikte ortaya atılmıştır. Osmanlı’nın geç dönemlerinde dahil edilen terime yönelik makale ve tezlerde açıklamalar bulunmaktadır. TDK’ye göre çini: “Duvarları kaplayıp süslemek için kullanılan, bir yüzü sırlı ve genellikle çiçek resimleriyle bezeli, pişmiş, balçık levha” (Faruk Nafiz Çamlıbel) veyahut “Sırlı ve süslü, pişmiş balçıktan yapılan” (Refik Halit Kayan) şeklindedir². Çamlıbel’in tanımladığı kısım için Osmanlı ve öncesinde bahsedilen duvar kaplama ürünlerine “Kaşı” terimi kullanılmaktadır. Kayan’ın genel tanımında ise duvar karolarına ek olarak üç boyutlu tüm vazovari ürünlerinde dahil edilmesi söz konusudur. Bahsi geçen bu üç boyutlu kap kacaklara Osmanlı dönemi tahrir kayıtlarında mutfak takımları olarak adlandırılan sırlı kaplara “Evani” ismi verilmektedir³. Geçmişte kullanım şekillerine göre ayrı isimlere yer verildiği gözlemlenmiştir. Zamanla her iki anlamı da çini terimi karşılar olmuştur (Küçükköroğlu,2021:19). Aslında kimyasal olarak birbirinden pekte farklı olmayan (kil, su, kuvars) seramik ve çini sanatları alan olarak da ayrılmıştır. Sanat tarihçilerce seramik: Mutfak takımlarını da içine alan üç boyutlu çeşitli tabak, vazo, bardak gibi ürünleri karşılamaktadır. Ancak seramik alanında işin bilim kısmıyla da pek çok değişken elde edilmektedir. “Seramik kendisine özgü içeriği olan ve büyük bölümü inorganik, metal dışı maddelerden oluşan katı nesneler yapma bilim ve sanatıdır” (Arcasoy, 2020:26). Çini, duvar kaplama amaçlı üretilen karo ve benzeri parçalar için söylenmektedir. Bunu sağlayan ise konu hakkındaki araştırmalar ve araştırmacıların ortaya koydukları kanılardır. “...Çini genellikle mimaride kullanılan levha şeklindeki dekoratif unsurdur. Keramik (seramik) ise daha çok aynı maddeden yapılan kullanım eşyalarına (evani) verilen isimdir. Ama zaman zaman keramik çanakların mimaride de dekoratif unsur olarak kullanılması söz konusu olmuştur” (Çoruhlu, 2000:48-49). İbn-i Batuta’nın, seyahatnamesine çinili mimari eserler eklemesi, kâşi ve kâşani tabiri kullandığı gözlenmektedir (Yetkin,1986:14). Yüzyıllar boyu kesintisiz olarak çanak

² <https://sozluk.gov.tr/>

³ Daha fazla bilgi edinmek için: Küçükköroğlu, 2021, s.17-22

çömlek üretilen Kütahya’da da çini terimi aynı anlama gelir. Ancak bugün Kütahya dışında çini sözcüğü yaygın olarak duvar çinisi anlamında kullanılmaktadır. “Belgelerde geçen ve sofraya da mutfakta kullanılan kapları tanımlayan “çini evani” deyimini ise aynı belgelerde duvar çinisi anlamında kullanılan “kaşı” kelimesi gibi bugün artık unutulmuştur. Ender olarak duvar çinilerine “sırça” denmiştir. Çini kelimesinin Çin işi anlamına gelmesi, o dönemde “China” (Çinli) ustaların nitelikli mutfak eşya yapımı esnasında ilgi çekmiştir” (Atasoy, 1989:25).

Pek çok sanat tarihçi ve kayıtlara göre “çini” terimi ayrıca ele alınarak incelenmelidir. Çini sanatının tarihine bakıldığında: “Çini sanatının esas anavatanı Orta Asya olarak bilinmektedir. Uygur Türkleri ile başladığı düşünülen çini sanatı Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler ve Anadolu’nun 1071 yılında fethi sonrasında Selçuklular ile Anadolu’ya tanıtılmıştır” (Gülaçtı,2012:3). Yetkin’e göre çini sanatına verilen değeri, Türkler’in yayıldığı coğrafyalarda izlerini taşıması kanıtlamaktadır (Yetkin,1986:1).

2.2. İslam Öncesi Türk Kültürü

2.2.1. Hunlar



Görsel 2.1. Mohenjo-doro mühür baskısı. (Esin,2006:3)

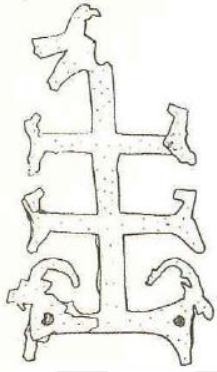
E. Esin’e göre Sind medeniyetine aittir. (M.Ö. 2550)

Günümüz keşiflerine göre çini, Uygurların tarih sahnesinde bulunduğu döneme kadar geriye gitmektedir. Vakvak üslubunda rastlanan ilk eserler M.Ö. 2600'lere atfedilmektedir. Keşif sonucunda ulaşılan eser, M.Ö. günümüz Pakistan’ında, İndus vadisi bölgesinde, mühür üzerine bezenmiştir. Üslubun Asya kaynaklı olması hakkındaki görüşe güç kazandırmıştır. Ancak bahsi geçen efsanenin sanatla ortak paydada buluşması, on ikinci yüzyılda gözlenmektedir. İndus vadisindeki bu buluş halihazırda bulunan üslubun çok daha önceden varlığına işaret etmektedir.

Çini sanatının yüzyıllık gelişim ve değişimi, Orta çağa kadar Türk sanatının etrafında vakvak üslubu içinde yer alan hayvan bitki ve insan figürü gibi motiflerin gözlenmesi ve taşıdığı anlamlar üzerine değinilecektir. Görsel ikide dokuz yapraklı stilize bir ağaç dalı altında oval boyunlarında halkalar taşıyan tek boynuzlu iki başa yer verilmiştir. Bu hayvanların toynaklı hayvan grubuna dahil olduğu düşünülmektedir. Ancak mührün aşağısında ye alan hiyerogliflere göre boğadan bahsedilmektedir. Bu sebeple ağaçtan çıkan vakvak benzeri canlıların boğa olduğu düşünülmektedir. Tölis Türkleri, kaynaklara göre Çinliler tarafından Ting-ling ya da Tie-le diye adlandırılmaktadır. Mühür, M.Ö. yedinci yüzyılda yaşayan Tölislerin geliştirdiği Tagar kültürüne atfedilir. Yazar'a göre: (Baltrušaitis 2001:128; Yazar, 2007:22-23) Erken örnekleri M.Ö. 3. binde İndüs Vadisi'ndeki Mohenco-Daro mühürlerinde tespit edilen üzerinde baş veya figürler bulunan bitki veya dal temasının Antik dönemden itibaren Akdeniz çevresinde bulunduğu, ancak kökeninin Asya kaynaklı olduğu kabul edilir". Görsel-2'de yer alan şekle benzeyen görsel-1'de yer alan mühür, iki kültürün birbiri ile etkileşimde olabileceğini göstermektedir. Mühür, ağaç formuna oturtulmuş bir bezemeden geliştirilmiştir. Mührün iki yanına işlenen bir tür keçi ejderlerin eksenlerinin birleşimine ağaç motifi yerleştirilmiştir. Türklerde keçinin kut sembolizmine katkısından dolayı mühür haline getirildiği düşünülmektedir. "Burada keçi başlarının erken Türk göçebe sanatının çift başlı ejderleri içinde görülen ilk baş türlerinden biri olduğu düşünülmektedir" (Esin,2003:162). En erken örneğinden de anlaşılacağı üzere desen, Türk kültürü kaynaklı ortaya çıktığı ipucunu vermektedir. Görsel-1'de yer alan mühürde ağaçtan yukarı çıkıldığında ortada yuvarlak veya bir halka varlığına dikkat edilmelidir. Bu husus Molina tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: "Her bir Vakvak insansısının başında, ağaç dalının bittiği ve Vakvak figürünün büyümeye başladığı kavşağı gösteren sarı bir yarım daire bulunur. Daha genel olarak hayvan-bitki melezlerini ifade edecek şekilde birleştirilmiştir" (Molina,2016:17). M.Ö. 1500'lü dönemlerinde eski Türk inancına göre su iyesinin varlığı, gök tanrı inancıyla harmanlanarak kültleşmesini sağlamıştır. Mezarlarda, balballarda, bezekliklerde, sikkelerde ve halılarda sanat şekilleri zamanla stillesmiştir. Orta Asya bölgesinde yerleşen pek çok Türk topluluğu bulunmakta olup bunlardan Kazaklar, Urallar, Altay ve Minusinskler, Andronovo kültürünü oluşturmuştur. M.Ö. 1500'lerde Türk sanatının belirginleşmesini sağlamışlardır. O dönemde topraktan çıkarılan madenlerin işlenerek birer sanat eserine dönüşmeleri sağlanmıştır. Bu eserler genellikle Türklerin "kurgan"

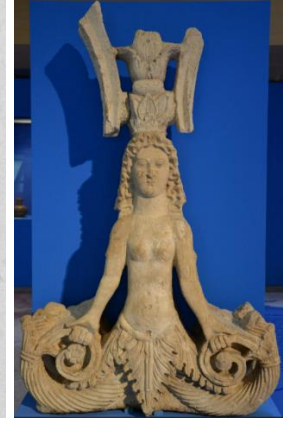
diye bahsettikleri mezar odalarında, ölen kişinin diğer dünyada kullanması amacıyla yerleştirilmiştir (Demirbulak, 2012:5).

“Anav'da, Kazan'da ve Sibiry'a'da Minusink'de yapılan arkeolojik araştırmalar neticesi bulunan Kurgan'larda ele geçen taş, demir, tunç âletler ve tezyini motiflerle icra edilen resimler bu medeniyetin Mezopotamya medeniyetinden daha eski olduğu fikrini vermektedir” (Binark, 1978:274).



Görsel 2.2. (Esin,2006:311) “Hun mezarından taç motifleri”

Tıpkı birinci görselde yer alan keçi ve ağaç birleşmesi gibi ikinci görselde de Türklerin keçi kullanımı ilgi çekicidir. Kurgandan çıkan diğer figürlerde incelendiğinde her hayvanın bacakları ve gövdesi işlenmiş bulunmakta veyahut kırılmış olduğundan eksik görülmektedir. Taç motiflerinden ortaya çıkarılan görsel iki de yer alan parçanın aşağısında yer alan birbirine zıt yönde bakan keçilerde arka bacaklara yer verilmemiştir. Ortada bir ağaç olduğu kesin olmasa da bunları birbirine bağlayan bir olgu olduğu düşünülmektedir. Görsel dört ve beşte yer alan ağaca benzerliği göz önüne alınarak daha basit bir vakvak benzeri yapı olduğu düşüncesi gelişmiştir. Üzerine konan kuş figürü Göktürk ve Uygur dönemlerinde icra edilen görsel dört ve yirmi üçte yer verilen tasarımlarda olduğu gibi bir canlı varlığı olduğu düşünülmektedir.



Görsel 2.3. (URL1)

Görsel 2.4. (URL2) İskit dönemi “Api, Mixoparthenos” yarı kız

Türklerin Avrasya tipi denilen hayvan üslubunun farklı bir formu görsel üçte yer almaktadır. “Orta Asya'nın “gizemli resimleri”, “İskit-Sibirya tarzında” yapılmış diğer eserlerle birlikte, bu bölgede erken İskit zamanlarında gelişmiş olan eşsiz bir “okulun” varlığına işaret etmektedir” (C.C.,1975:12). Görsel üçte yer alan eser, İskitlerin (M.Ö. 645-617) Tuva bölgesinde Moğolistan’ın sanatına işaret etmektedir. Bronz, boynuz ve altın üzerine işlemedir. Hun sanatı ile benzerlik göstermesi ilgi çekicidir. Görselde resmedilen kompozisyonda bir av sahnesi bulunmaktadır. Sağda dağ keçisi, ortada avlanmış olan diğer bir yırtıcı dişlerinin sivrililiğinden dolayı düşünülmektedir. Av ile avcı arasında küçük bir tavşan, sol alta sıkıştırılmış bir keçi ve kuyruk olabileceği düşünülen minik bir ceylan yer almaktadır. Görselin henüz Türklerin tarih sahnesine çıkışlarında hayvan motiflerini istiflediği, birleştirdiği görülmektedir. Burada bitki görülmediği gibi her bir başın bedeni de belirgin bulunmamaktadır. Bu tip çalışmaların o dönemlerde sanatçılar tarafından farklı bakış açıları uyguladığı düşünülmektedir. Kültürün stilizasyonunun istifi, o dönemde oluşturulan olağandışı motiflere yönelik bir adım şeklinde düşünülmektedir.

2.2.2. Göktürkler

Göktürklerden bu yana kalan en değerli kaynaklar Orhun abideleridir. Yazıtlarda pek çok konu ele alınmıştır. Buradan çıkarımla Türk toplumunun geleneksel bir sistem varlığının bulunduğu kanısına varılmaktadır. “Türk Sanatının Orta ve İç Asya’da doğuşunu hazırlayan en önemli kültür devreleri neolitik devirde başlar” (Demirbulak,2014:5). Orta Asya bozkırında tutunan Göktürkler, göçebe yaşam koşullarıyla hareketli bir toplum yapısı kazandırmıştır. Bu hareketlilik, onların tarihe kaydedilmesinde pozitif ve negatif etkiler sağlamıştır. Konar-göçer şekilde toplumun

bozkıra organize olması, Çin tehlikesinden korumanın yanı sıra yerleşik hayata geçişlerini geciktirmiştir. “Sibirya'nın güneyinden Tibet yaylasına, İtil nehrinden Baykal gölüne, Hazer denizinden Çin'e kadar uzanan Orta Asya yaylasının Türklere uzun asırlar sahne olduğu tarihî bir gerçektir. Bu yaylada birçok Türk topluluğu, birbirini takip eden veya aynı zamana rastlayan devletler kurmuşlardır” (Yetkin, 1963:5).

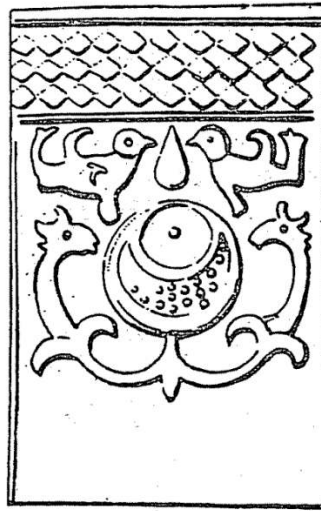
Kalkolitik devirde (M.Ö. 2000-1500) Türk topluluklarının gök-yer-su inançları ve kozmolojisinin başladığı düşünülmektedir. Bu sisteme göre Gök tanrı inancının zamanla Ülgen halini alışıyla beraber, tanrının elçilerinin dünyaya ruhlar şeklinde gelişi yaygınlaşmıştır. Bu ruhların yer altı sularında, tabiatı ve insanı besleyen su kaynaklarında bulunduğu inanılmaya başlanmıştır. M.Ö.'sinde Orta Asya bozkırının yerlilerini oluşturan Çin ve Türklerde, “yer-su” veya “su iyesi” şeklinde inanç sistemleri oluşmuştur. Su iyesinin açık havada bulunduğu fikri, onları doğal yaşama yöneltmiştir. Dağlara, nehirlere, ağaç veya bozkırın sık ormanlarına kutsanmak için ayinler düzenlenmektedir. Ayrıca devletin büyümesi için işgal edilen toprakların, halka ve imparatorluğa şans getirmesi için keşfedilen bölgelerdeki yer altı sularına adaklar ve kurbanlar sunulmaktadır. Bu durum hücum anında özellikle hükümdarın bulunduğu, tarihe geçen önemli savaşlarda önemsenen bir ritüeldir. (Esin, 1979:80-81).



Görsel 2.5. (Esin,2004:345) 710 tarihli, Ti'en Şan Türk mezarlarından çıkan bronz levhalar.

Görsel 2.6. (Esin,1970:179) Koçrîgar'da bir Türk mezarında 709-710 tarihli sikkelerle birlikte bulunmuş yaldızlı tunç kur, askeri kemer tokası.

Görsel dört ve beşte yer alan levhalarda stilize edilmiş bir vakvak benzeri kompozisyon oluşturulmuştur. Esin'nin yer verdiği görsel beşte yer alan çizimle daha da açık olan figürler saplara bağlıdır. En üstte yer alan yırtıcı hayvanın sol yöne doğru oturuşunda ön bacaklarının altında bir çift çanak yaprak yer almaktadır. Orta bağın olduğu kısma yerleştirilen başlar ve başların altında yer alan tepelikler dikkat çekicidir. Ortadaki düğümün her iki yanındaki başlar doğrudan sapa bağlanmış halde tasvir edilmiştir. Levhada en açık anlaşılan kısım en aşağıda yer alan birbirine zıt yönde simetrik yer verilen dışa doğru bakan ve bir helezona bağlanan iki hayvandır. Bir diğer detay ise ağacın ortadan çıkmamış olduğudur. Dikkatle bakıldığında zeminde yer alan orta bağ olarak yerleştirilen baş, havada asılı durumdadır böylece buradaki vakvak tipi bitkisel kaynaklı olduğu konusu biraz şüpheli denebilir. Aynı durum diğeri için de geçerlidir. Görsel dört için bir çizim olmamasına karşın en üstte yer alan sağa dönmüş bir yırtıcı varlığı gövdesinden anlaşılmaktadır. Kafası cepheden bakışla resmedilmiştir. Yine orta bağı kapatan cepheden resmedilen bir kafa ve her iki yöne uzanan sapların devamında birbirine bakan iki leyleğe benzer gagalı kuş yer almaktadır. Burada en altta sadece bir hayvan yer almaktadır. Öyle ki ağacın önünde yer aldığı düşünülmektedir.



Görsel 2.7. (Esin, 1981:146/42)

Özellikle kurganlar, dikilitaşlar, çadır-kaya resimleri, madeni eserler, dokumalar üzerine Türk hayvan üslubu oluşmaya başlamıştır. Göktürk, Uygur gibi ulusların yönetim düzeni içinde halka yönelik hane, askeri kale gibi hizmete açık imarlar inşa edilmiştir. Bulundukları coğrafya geneli Ural Altay dağlarının rakım yüksekliği, bölgenin kuru bozkırı, Türklerin tarımla ilgilenme aşamasına gelmesine kadarlık

süreçte devamlı hayvan otlatmak için farklı mecralar aramasını sağlamıştır. Bu arayış şekli Türklerde zamanla konar göçerlik olarak gündelik hayat şekli halini almış, toplu gruplar halinde göçebe bir düzende kültür ve sanatları icra etmişlerdir. Göçebeliliğin hayat standartlarından dolayı kolay taşınabilir eşya kullanımı o dönemlerde önem kazanmaktadır. Bu sebeple çadırların ağaç merteklerle tutturulması ve taşınmasıyla da ahşap sanatını geliştirmiştir. Araç gereçlerde bu yaşam şekline özgü, kolay toplanabilir, hafif ve kullanışlı eşyalar tercih edilmiştir. Obaları oluşturan çadırların ısını koruyan keçe ve yün kullanımı ihtiyacı zamanla sanatla buluşarak renklenmeye başlamıştır. Atların kuyruk ve saçlarının kullanımı, kolay taşımacılık ve savaşlarda yay yapımında kullanımı avantaj sağlamıştır. At koşum takımlarının dönemin sanatı ile zenginleştirildiği gözlemlenmiştir. Halkın kıyafetleri, coğrafyaya bağlı olarak soğuk ve sıcaktan korunmalarını sağlayacak kalınlıkta ve kullanışlı şekli sayesinde tercih edilmiştir.



Görsel 2.8. Keçe Yurt Duvarı, “Kut-Alp Motifi”, M.Ö. 6.-3. yüzyıl, Pazırık Kurganı, Altay, Rusya (Sazak,2014:222)

Türklerin ilk mimari unsuru olan çadırın gelişimi hayvancılığın sunduğu koyun, keçi vb. postlarının işlenmesiyle halı kilim sanatını doğurmuştur. Ölümünden sonra yaşam inancı ile kurganlar oluşturan Türkler, döşeme için kütük tercih etmiştir. İnanca göre ölen kişi, dirildiğinde kurgandaki eşyaları kullanabilecektir. Bu sebeple gündelik kullanılabilecek her türlü malzeme en ince ayrıntısına kadar yerleştirilmiştir. Özellikle hükümdar ve devlet adamlarının atlarından hizmetkarlarına kadar her türlü değerli eşyası kurgana yerleştirilmektedir. Keşiflerle ulaşılan eşyaların, Türklerin yaşadığı her dönemde çeşitli, kaliteli ve özgün ürün çıkardığı düşünülmektedir. “Türkler’in İslâmiyet’ten önceki dönemlerden itibaren zengin bir mezar anıtı geleneğinin bulunması, İslâmî devirde türbe ve kümbet adı verilen iki değişik forma sahip mezar anıtının geniş ölçüde uygulanmasına yol açmıştır” (Doğan, 2002:547). Hunların tarih

sahnesinden çekilişleri devletin ikiye bölünmesiyle sonuçlanmıştır. Asya Hunları ve devletin diğer kısmı, Kafkasya'dan Hindistan'a kadarlık alana sahiptir. Araştırılan vakvak üslubunun Hindistan ve Çin adaları yakınlarında olduğu efsanesi öncesinde bölgede Türklerin bulunuyor oluşu, efsaneye etki ettiklerini düşündürmektedir. "Orta Asya Türk devletlerinden ikisi sanat tarihinde büyük rol oynamıştır. Bunlardan biri Kuzey Çin'de kurulan Yahut Topa (Tabgaçlar) devleti olup, zamanında Budist sanatı çok gelişmiştir. Orta Asya'da sanat sahasında şöhret kazanan ikinci Türk devletini Uygurlar kurmuşlardır. Sekizinci yüzyıldan dokuzuncu yüzyıla kadar, Hoço vahalarındaki Budist ve Çin kültürünü ele alarak, daha önce Toharlar tarafından işlenmiş olan mabet ressamlığını devam ettirmişlerdir. Üç yüz yıl sonra Uygur ressamları, İlhanlıların Batı İran'daki saraylarına davet edilerek orada minyatür sanatını ilerletmelerinde yardımcı olmuşlardır. Rey ve Sultanabad'daki çini kâseler üzerinde görülen Türk ve Moğol çehreli insan figürlerini de aynı sanatkârlar resmetmiş olmalıdır (Diez,1946:2).



Görsel 2.9. Tabgaçlardan Kalan, millî müze içerisinde yer alan eserler Gansu, Jiayuguan Xincheng M6 kurganında yer alan fresklerden replika edilmiştir. (Canbulat, 2017:245).

Fresklerde ızgarada kebab pişirme safhaları, ekmek ve şarap gibi sofrada tüketilen diğer malzemelere de yer verilmiştir. Türk kültürü, içinde pek çok devletle beraber din çeşitliliğinin etkisiyle değişime uğramıştır. Bunun nedeni konargöçerlik, geniş sahalara yayılma, çevre devletlerle olan ticari yaklaşımlar ve çeşitli komşuların etki alanına girilmesidir. Türkler bu dönemlerde başlıca üç din etrafında faaliyet göstermektedir. Başlıca Türk kültürüne etki eden dinler Gök tanrı, Maniheizm, Budizm ve İslam'dır. Böylece pek çok dinden etkilenen Türk resim sanatı eserleri, sekizinci asırdan on dokuzuncu asra kadar 1.000 seneden fazla bir zaman içerisinde

yayılmaktadır (Diez, 1946:7-8). Türklerin uzun bir süre tercih ettiği inanç türü Gök tanrıcılık, şamanlar vasıtası ile kutsamalar ve dualar yoluyla topluma aktarılmıştır. Günlük yaşamda ateş kullanımı soğuk iklimde ısı kaynağı, ışık kaynağı olarak gündelik yaşamı olumlu yönde etkileyerek Türkler tarafından ilahi bir hale getirilmiştir. Ancak özellikle yer, su ve gök kutsallığı şamanlarla ağaç mitini ortaya çıkarmaktadır. Gök tanrı inancında gökyüzü, yeryüzü ve yer altı katmanlarında kam ve yardımcıları seyahat etmektedir. Hayat ağacı aracılığıyla kam; göğe, yeryüzüne ve kökleriyle yer altına inebilmektedir. İnsanların hayvanlardan ve ağaçtan türediği düşüncesi destanlarda bulunmaktadır. Aynı şekilde Türklerde rüya motiflerinde de ağaç ve hayvanların sembolik anlamları mevcuttur. Sanat eserlerine yansıtılan figürlerde, mit oluşturan canlılara atfedilen kutsiyet, onlara çeşitli anlamlar kazandırmıştır. “Her devlet kurt, ayı, aslan, kartal ve şahin gibi doğada büyük avcılar olarak yer alan hayvanları; gücün ve ilahi bir elçinin temsili olarak görerek, kendileri ile bağdaştırmıştır. Av rolünde olan canlıları ise genellikle tercih etmemişlerdir. Aslında bu da milattan öncesinden beri devletler ve imparatorluklar arasında bir siyasi gösteriş olarak düşünülebilir. Bağdaştırılan canlılarda da coğrafyanın etkisi görülmektedir. Uygurların sanatlarında Çin’den öykünmeleri onlara natüralizm algısını kazandırmıştır (Esin,2003:165). Bezekliklerin varlığı, Türk kurganlarının yapısının dışında, çeşitli konularda figür çalışmalarını gözler önüne sermektedir. Göktürklerin Hunlardan farkı, ortak atanın getirmiş olduğu göçebe kültürünün giderek yerleşik yaşantıya yönelik adımlarıdır. Böylece halk yaşam stili değişerek olduğu yerde daha kalıcı izler bırakabilmesidir.

Göktürkler, kuzey batıda Avrupa’ya, doğuda Çin ve Mançurya’ya, Tibet, Hint ve İran’a komşu olacak şekilde bir sınır oluşturmuştur. Uygur Türklerinin dokuzuncu yüzyılda yıkılmasının ardından, Türklerin yerleştiği yeni coğrafyalara gelerek uzmanlaştıkları alanı yaymaları, son derece önemlidir. “Moğol istilasıyla Uygur-Çin sanatından gelen prototipler, İslâm ve Türk kitap resimlerinde, özellikle Kafdağı tasvirlerinde aynen korunmuştur. Araştırmacıların bu tarz çıkarımları Orta Asya kültürünün Mezopotamya bölgesine akışının birer kanıtıdır” (Esin,2003:53,165).” Uygurlar, sadece resim alanıyla yetinmemiş mimari alandaki gelişmişliği Karahoco’da ortaya çıkmaktadır. Kullandıkları kubbeli çadırları mimariye yansıtmış, o dönemden bu yana yapı kalıntılarında bu oluşum gözlenebilmektedir. Böylece Müslüman Türklerin kubbeyi Uygur döneminden bu yana farklı yapı unsurları içerisinde

kullandığı söylenebilir. M.Ö.'sinde eski Türk kültürü devletlerinin adım adım gelişimi, geleneksel öğretilerinin üzerine ekledikleri sanat alanında yükselişi tetiklemiştir.

2.2.3. Uygurlar

Günümüz keşiflerine göre ilk Türk yazma örnekleri, özellikle Turfan ve Sengim vadisinde görsel içerikli olarak Uygurlar tarafından icra edilmiştir. Uygurlardan kalan bu yazmalarda, metin içinde anlatıyla alakalı simgesel yönde olgunlaşmış tasarıların yansıdığı bezemelere yer verilmektedir. Kaliteli kâğıt ve boya üretimi sağlanmış; altın, mavi, kırmızı, beyaz, erguvan ve yeşil renkler bir armoni içinde yansıtılmıştır. Ağaçlardan çiçeklere, bitki helezonlarının basit çeperlerine ilştirilen motiflere kadar o dönemde detaycılığa yer verilmiştir. Hatta bu helezonlar Özkeçeci'ye göre hatayı üslubunun bir habercisidir (Özkeçeci,2007:32). Uygur Türklerinin bezediği Orhon vadisinde bulunan mağaralar, Türklerin şimdiye kadar ki en eski ressamlığını gözler önüne sermektedir. Uygur Türkleri, erken dönemlerde pek çok sanatsal noktaya imza atmıştır.

“Uygur şehirleri uzun zaman sanat merkezleri olmuştur. Buralarda yetişen sanatçıların Moğollar döneminde çeşitli ülkelere giderek eserler vermesiyle, Uygur sanatı diğer sanat çevrelerini önemli ölçüde etkilemiştir” (Özkeçeci, 2007:32). Moğol baskılarıyla Uygurlar artık sanatçıların çeşitli coğrafyalarda farklı sanatlara etki eden birer etki haline getirmiştir. Bunu sağlayan şey ise döneminden çok daha öte bir sanat anlayışının varlığıdır. “Cengiz Han'ın XIII. asır başlarında bütün Orta Asya'yı hükmü altına alıncaya kadar Uygur'lar ve diğer Türk toplulukları, uçsuz bucaksız Orta Asya yaylasında parçalanmış olarak yaşamışlardır” (Yetkin, 1963:6). Böylece Uygur katipleri, İran ve Tebriz'de olduğu gibi Bağdat'ta da Timur dönemine kadar yöneticilerin himayesinde çalışmıştır. Uygurlar sayesinde sadece Selçuklu değil Çin ve Kore'ye de etkisi bulunmaktadır (Özkeçeci,2007:32). Geleneksel sanatlarda yer alan çekik gözlü, ablak çehreli, küçük ağızlı ve uzun saçlı insan tasvirlerinin yanında bitki bezemelerindeki stilizasyon uygulamalarının hayvan anatomisi için de geçerli kılındığı Uygur tipi süsleme sanatlarından geliştirildiği düşünülmektedir. Maniheizm ve Budist inanç eşliğinde Mabet duvarlarını ve kitaplarda resmetme sanatını icra etmişlerdir. “İslam öncesi Türk sanatında sırlı tuğla, sekizinci yüzyılda Uygurların, mabet zemin kaplamalarında kullanılmıştır” (Öney,1976:7). Bu zemin kaplamaları için Yetkin, sırlı tuğlayı çininin ilk örneği olarak nitelendirmektedir (Yetkin, 1986:15).

Ayrıca çinide tercih edilen firuze rengi onun deyişiyile “Türklerin yeşil renge duyduğu hasret çininin firuze yeşilinde ölümsüzleşmiştir” bu anlatı Türklerin şimdiye kadar sayısız imarlarında, cami, saray ve medreselerinde göz alıcılığı ilk günkü gibi yaşatılmaktadır. O dönemde yıkılan ve halen ulaşılmamış onlarca eser düşünüldüğünde firuze her zaman çini sanatının bir imzası niteliğinde kullanılmıştır (Yetkin,1986:1). İdikut şehrinde yer alan harabelerde çıkarılan gri-mavi sırlanmış çini tuğlalara rastlanmıştır (Yetkin,1986:15). Sırlı tuğla kelime anlamı olarak binaların imar edilebilmesi için kullanılan tuğlanın sadece bir yüzünün tek renk sır tekniği ile sırlanmasıyla oluşturulmaktadır. Bu teknik, Maveraünnehir bölgesinde mimaride dış kaplamada taç kapı, düz duvar ve kubbelere yerleştirilmiştir. Anadolu’da özellikle minarelerde tuğlaların renklerine göre ahenkli şekilde yerleştirilmesiyle geometrik şekiller oluşturmaktadır. “Bezeme açısından tuğla minare, taşıyıcı gövdeye kaplanan mozaik pişmiş tuğlanın olanak verdiği geometrik desenlerle süslenmektedir” (Kuban, 2009:163).



Görsel 2.10. Vakıf yapan prensler, Bezeklik, Berlin (Berkli, 2018:157)

Her ulus gibi Uygurların dini yönelimleri, eserlere yansıtılmıştır. Anlatı, gelenek ve kutlamalarda ilham kaynağı olan etki, sanatsal eserleri etkisi altına almış ve domine etmiştir. Dinin bu yönü sayesinde dönemin görsel sanatlarında, kâğıt ve taş oyma gibi alanlarda sanatçıların ustalaşmasını sağlamıştır. “Özellikle resim, heykel, yazı ve resimlenen eserlerin bir kitap şeklinde saklanması zorunluluğu, bilinen ve sanat değeri yüksek ilk cilt örneklerinin Uygur Türkleri tarafından ortaya konulması ile sonuçlanmıştır” (Berkli,2018:157). Sanatın olgunlaştığı her dönemde bir üslup gelişimi gözlenmektedir. Göçebe yaşam tarzının bir sonucu da sanat alanında hayvanların anatomisinin sanatçılar tarafından idrakını sağlamıştır. Avrasya hayvan üslubunu oluşturan bu gözlem yeteneği, kuşlardan yırtıcı hayvanlara, av hayvanlarından yılanlara hatta mitolojik canlılara kadar esnetilmiştir. Diez’e göre

(Diez, 1946:24): “Asya memleketlerinde tezyinat şekilleri, hayvan, nebat, mücerret veya geometrik çizgi tezyinatı diye üç gruba ayrılmaktadır”. Tezyînat içine yerleştirilen hayvan motifleri: ayı, kaplan, aslan, tavşan, kartal, şahin, yılan, tilki, geyik, ceylan, antilop, keçi, at, leylek, karga, oğlak ve eşektir. Bazen maymun ve fil de buna dahil olabilmektedir. Hayvanların tasvirleri tek başına yer verilebildiği gibi birlikte av ve avcı rolünde, bir çift şeklinde simetrik tasarımlarda bazen de bezeme içine ayrı ayrı şekilde yer verilmiştir. Özellikle avcı türlerin diğerlerini yakaladığı sahneler, stilize edilerek “S” biçimli sanatsal bir şekil çerçevesinde oldukça çarpıcı hale getirilmiştir. Yine hayvanların sadece başlarının kullanımı, günümüzde “mask” tabiriyle anılmaktadır. Hayvan motiflerinde mitolojik, çeşitli tasvirler bulunduğu görülmektedir. Kurgandan çıkarılan pek çok bezemede bulunan hayvan figürü, Avrasya tipi hayvansal motiflerin günümüze kalan en eski örneğidir. Nakledilen hayvanlar, durağan olmayıp, farklı ve orantılı bir üsluba sahiptir.



Görsel 2.11. Bezeklik duvar resimleri-Berlin (Esin,1985:39)

Avrasya tipi hayvan üslubu sonrasında özellikle Uygur dönemi bezekliklerinde yer verilen insan tasvirleri Budist inanç yönüyle Çin sanatının da tesir ettiği bir gelişmedir. “Eski Türk resminin asıl mümessilleri sanat sahasında çok istidatlı olan Uygur Türkleridir (Diez, 1946:7-8)”. Bunun nedeni Çinlilerin “tukyu” adını verdikleri Göktürk devletinin 744’te Uygurlar tarafından yıkılarak, biriktirilen kültürün, barındırılan törelerin yanı sıra Uygurlara aktarmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Türk hayvan üslubunun yanı sıra insan tasvirlerinin on ikinci yüzyıllara kadar belirli bir görünümde sürdürülmesi temelde yoğun bir çalışma geçmişinden kaynaklıdır. Erken dönem Türk insanının antropolojik özelliklerini

yansıtan, belge niteliğinde Tagat ve Taşdik dönemlerinden kalma mezar kalıntılarından ölü maskeleri çıkartılmıştır. Türkler, ilk dönem devletleşmelerinde şekillendirdikleri balbalları, orduları savaşa hazırlamak ve teşvik amacıyla oluşturmaktadırlar. Ancak bu heykeller sadece bu amaca hizmet etmekle kalmamış, heykeltıraşlarca üzerlerine elbise, kemer, başlık, silah ve ellerinde tuttıkları nesnelerle günümüze o dönemden pek çok şey anlatmaktadırlar. Balballar ilk plastik sanat örnekleridir. Türklerde insan tasviri taş, ahşaba ve madeni unsurlara işlenerek dini ve sivil yapılarda kullanılmıştır (Binark, 1978:274). Selçuklu dönemi insan figürlerinin giyim şekli, Türk sanatında başta Hun ve Göktürklerle ortaya çıkmıştır. Milattan sonra dörtyüzlü yıllardan itibaren heykellerin aksesuar ve süslemeleri dönem geçtikçe artmıştır. Uygurların üç dilimli başlık, hotoz; sadece ellerinin, ayaklarının ve başlarının görüldüğü uzun elbiselerin, birbirine oldukça benzerlik göstermesi bu eserlerin benzer kişilerce üretildiği düşündürmektedir. Hint, Yunan ve Çin devletleri ile münasebeti dolayısıyla Uygur sanatı, Buda heykel sanatıyla benzerlikler gösterdiği düşünülmektedir. Göktürklerin balbalları bu dönemde yeni bir çehre kazanmış, Budizm ve Manihaizm ile işlenen figürlerin, Türklerin ilk resim sanatı olma fikri ortaya çıkmıştır. Uygur Türkleri, tarihte edindiği siyasi başarılarının yanı sıra Türk sanatına büyük emek vermiştir. Devletin kurulmasından yüz yıl sonra, farklı Türk devletlerine, içinde barındırdığı sanatı yansıtmıştır. Uygur hükümdarı Gazan Han Müslümanlığı kabul etmiş, öncesinde inanılan dine yönelik sanatsal yapıları yok etmiştir. Moğol istilalarıyla İslamiyet öncesinde yapılan eserler yok olmuştur. Moğolların bölgeye hâkim olmasıyla beraber sanata ve devlete destek verilmiştir. Bunun devamında Moğol akınları, güneye ilerleyerek; Uygur kâtiplerinin Selçuklu devleti ile buluşmasına vesile olmuştur. Selçuklu döneminin önemli merkezlerinde etkileri, İlhanlı ve Timurlu dönemi eserlerine yansımaktadır. Uygur sanatından Selçuklulara aktarılmış olan özelliklere değinilecek olunursa: minyatürlerdeki kırmızı zemin, bezemenin motiflerle çerçevelenmesi, minyatürde kişilerin sıralanma şekli, kırmızı, mavi ve sarı tonlarında özellikle koyu renklerin tercih edilmesi örnek verilebilir. Oysa ki kültürlerin birbirlerine tesirleri yüzyıllar sonrasında da devam edebilmektedir. Bunun sebebinin büyük bir devletten ötürü geldiği değil, güçlü bir milletin izlerinden oluştuğu dolayısıyla değinilmiştir. Eski Türk kültüründe hayvan figürlerinin kullanımı Gök tanrı inancında yer alan koruyucu ruh kavramında da karşılığını bulmaktadır. Türk mitolojilerinde kahramanlara yol göstermesi vb.

unsurlardan ötürü bezemelerde hayvanların genel olarak tercih edildiği düşünülmektedir. Bu hayvan figürlerinin, bozkırdan Asya coğrafyasına yayılması yalnızca süsleme unsuru olmadığının, toplumun olağanüstü kuvvetlere eğilim gösterdiği inancının bir parçasıdır. Günlük yaşamda tarımda kullandıkları sığır ve inekler, ulaşım ve savaşlarda kullandıkları atlar, taşımada kullanılan eşekler; anatomisi bozulmadan değiştirilmiş hayvan tasvirlerinin yoğun olduğu bir anlayış oluşturmıştır. Doğal yaşam içinde bazen avcıken av konumuna düşebilen Türkler, doğaya olan hayranlıklarını, içinde yaşadıkları ekolojik sistemin öncülerini benimseyerek yaşamış ve resmetmişlerdir. Bu hususta aslan, baykuş, kartal gibi yırtıcılar ön plana alınarak sanatlarına eklemişlerdir. Özellikle Hun ve İskitlerde geyiğe olan ilgi oldukça fazladır. Bunu, dönemlerinin pek çok geyik formu belli etmektedir. Stilize edilmelerinin yanında Türklerde sancak ve tuğ formları ile birlikte bulundurulmaları, hanedanın koruyuculuğu, geyiğin onlara yol göstericiliği şeklinde yorumlanmaktadır.

Bunların dışında Kam'a (şamana) eşlik eden hayvanlar kurt, ayı, kaz, ördek gibi hayvanlar veya mitolojik canlılardır. Kam'ın bu görünüme bürünerek toplum problemlerini çözmeye çalıştığı, gerekli görevlerini yardımcı ruhlar sayesinde yerine getirdiği de söylenmektedir. Türkler bu anlayışı, gündelik pek çok malzemeye işlemiş ve kullanmıştır. Bunlar: at koşum takımları, kabzalar, kemer ve tokaları, kamçı ve plakalar, kılıç ve kını gibi farklı materyallerden oluşturulan ürünlerdir. İnanişaya göre kahramanın ölmesi ile hayvanın da can verdiği, aynı şekilde koruyucu ruh olan hayvanın ölümü ile Türk kahramanın da can verdiği söylenmektedir. Türk öykülerinde şekil değiştirmeden ve ruh eşi olan hayvan ile dayanışmasından bahsedilir. Edige ve Toktamış destanlarında bahsi geçen bu duruma karşılık şamanların Türk mitolojilerindeki grifon, siren gibi daha güçlü ve dünya üzerinde her iki bölgede savaşabilecek bir varlığa dönüşmesi söz konusudur. Örneğin grifon kanatları ile göğe çıkabilmektedir ayrıca yarı aslan olduğu için yeryüzünde avcılarının en üstünü olarak yer aldığı söylenebilir. Aslanın gücünden ötürü popülerliğinin yanı sıra kartal figürü de revaçtadır. Bunun nedeninin yeryüzüne şamanları, kartalların getirdiğine inanmaları, Gök tanrının kartallar vasıtasıyla yeryüzünü gözlüyor olduğu düşüncesidir. Kartalın, ataların ruhu olduğu inancının yanı sıra, gök tanrı olan Ülgen'in oğullarından birinin kartal olduğunu unutmamak gerekir. Avcı kuşlar, Avrasya kültüründe göğe seyahatte şamana eşlik eden güçlü figürlerdir. Kartal tasvirleri, Kut'un hakimiyetinin bir simgesidir. Göktürklerde kartal figürü kudret

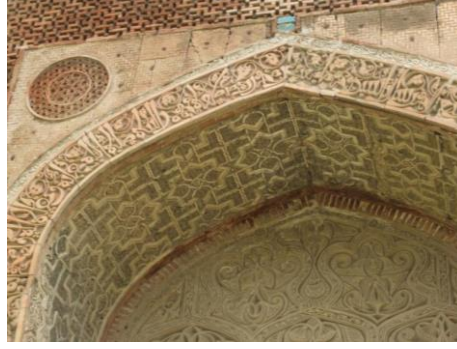
sembolüdür. Bu güçlü kuşların Dede korkut masallarında da sık sık anlatımı, Türk kültüründe sanatsal anlamda figürlerin bezenerek yaşatıldığının bir örneğidir. Türk kültüründe kuş figürü oldukça değerlidir. Şamanizm’de ruha rehberlik etmelerinden, bilgeliklerine, iyileştirici güçlerinden hanedanı sembolize edişine kadar pek çok anlam yüklüdürler. İslam sanatında tavus kuşu tasviri, saray ve taht yanında işlenerek cenneti sembolize etmektedir. Bu dönemde efsanevi hayvanların evrensel anlam temsilcileri oldukları düşünülmektedir. Göktürk ve Uygur gelenekleri Hun kültürüne benzerlik göstermektedir. Ayrıca Göktürklerin, Hun soyundan geldiği yabancı kaynakların isimlendirmelerinden de anlaşılmaktadır. Hunlar için Türuk diye bahsedilirken Göktürlere ilk defa “Köktürk” denmiştir. “Göge, Gök Tanrıya bağlı manasına gelmektedir” (Aslanapa, 1993:9). Runik alfabelere ve Çince metinlere yer verilen Orhun abidelerinden Göktürkler hakkında, Kültüğün abidesinde ruhların kuş şeklinde olduğu şu şekilde belirtilmiştir: “Kül Tigin koyun yılında on yedinci günde uçtu.” Orhun abideleri de ölümden sonra yapılmış birer anıt olmalarından kaynaklı, Göktürklerde ölümden sonra ruhun yanında gitmesi için devlet büyüklerinin kurganlarına atları, hizmetlileri, eşleri, eşyaları, hazineleri vb. kullandığı her ürün yerleştirilmekteydi. Uygurlara gelindiğinde 762 yılında Mani dininin kabulü öncesinde Budizm yer almaktadır. Şamanizm’in etkisinin azaldığı Uygurlarda, hayvanların bu denli kullanımı bulunmamaktadır. Uygurlarda daha fazla insan figüratiline başvurulmuştur. “Uygur sanatında Şamanist etki sınırlı sayıda eserde görülebilmektedir. Mevcut örnekler Uygurların ilk dönemine ait olup çoğu Maniheizm ve Budizm dinine geçiş sürecinde tahrip edilmiştir” (Dalkıran, 2008:388). Türkler kullandıkları her alet ve süs içine figüratif bezemeler ilıştirmişlerdir. Gün geçtikçe sanatçıların gelişmesi döneminin sanatını etkilemiş, basit şekilden çıkarak; mağara içlerinde, din amaçlı toplanılan mekânlar içinde belirli rütbelere yönelik resmetme sanatına dönüşmüştür. Erberk’e (2002:60) göre: “İnsan, çalışmanın ve yaratıcı aklın sembolüdür, ticareti yönetir. İnsan motifi; düşünen ve üreten bu güçlü varlığın betimlemesidir ve çağlar boyu simgesel anlatım yolu ile günümüze dek gelen bir sembol olmuştur.” İnsan figürü dendiğinde milattan öncesinden günümüze kalan özellikle Türk ürünlerinin varlığı pek çok araştırmacıya birebir ve dolaylı yoldan bilimsel çalışmalar yapma avantajı sağlamıştır. Hun dönemi insan tasvirlerine bakıldığında, “Kök-Türk devrinden önce Orta Asya’da Hellenistik, Parthe ve Hun tarzında, kısa, kıvrıcık saçlı ve bazen de gür sakallı erkek başları tasvir ediliyordu”

(Esin,1978:138). Hunlarda sanata bakıldığında Uygurlar kadar çevre faktörlerden etkilenmediği, kendilerine uygun bir şekilde sanat ve teknolojisini ilerlettiği düşünülmektedir. Yabancı unsurun etki alanının çok az olduğu bir kültürün daha iyi olduğu fikrini Yetkin bozmaktadır: “...Volfram Eberhard, vesikalara dayanmak suretiyle, bu görüşün tam aksine, yani Uygur Türklerinin T'ang devrinde Çin kültürünü ve sanatını tesiri altında bıraktığını ileri sürmüştür” (Yetkin,1963:8). Ancak Uygurların, bu etkiye maruz kalması onların sanatta devleşmesine sebebiyet vermiştir. Ayrıca Hun döneminde insan tasvirlerinin bulunması, sonrasında Uygurların bu tecrübe ve ürünlerden faydalanması anlamına gelmektedir.



Görsel 2.12. Avar eserlerine benzer Orta Asya buluntuları muhtemelen Kama kültürüne ait oldukları düşünülmektedir (Ögel, 1984:116).

Çininin, Türk kültürü içinde ilk örneği Uygur dönemine ait tek renk sır tekniğinde görülmüştür. Karahoço’da çıkarılan bulgulara göre rozetler ve köşelerinde süslemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. “Karahoço harabelerinde gri-mavi sırlı tuğlaların, ortalarında rozet, köşelerinde birer çeyrek rozet motifi ile aynı renk sırlı kare levhaların mabetlerde zemin döşemesi olarak kullanıldığı, 1902-1903 kazı ve araştırmalarında anlaşılmıştır” (Aslanapa,1966:317). Uygulardan sonra gelen Karahanlıların, çini sanatını mimari alanda devam ettirdikleri, 1152 senesinde Celaleddin Hüseyin türbesi imarı ile netleşmektedir.



Görsel 2.13. Özkent Kuzey Türbe'nin taç kapı süslemelerinden detay (Dündar,2018:604)

Sanatın gelişimi, tekniğin kullanımı ve uygulamasına bağlı olarak asırlarca devam etmiştir. 8. yüzyıldan beri geldiği açık delillere göre söylenebilen sırlı tuğla tekniği; her bir tekniğin aynı coğrafyada kalmadığı, sanatçılarla birlikte dünyayı gezerek, sivil ve dini yapılarda yerini almıştır. Tıpkı sanatın da ustadan çırağına aktarıldığı gibi, devletler değişse bile millet kendi içinde barındırdığı ruhu ve sanatı uygulamaları üzerinde göstermektedir. Süreci kaydederek daha önceki sanat şekillerini aynı ruh ile sürdürmektedir. Geleneksel sanatın çekirdeğinde yüzyıllık tecrübe ve sanatçı ruhu yatmaktadır. Bu ruhu eserlerden anlamak ve işleyip geliştirmenin maharet istediği düşünülmektedir. “...Hakanî Türkleri, Doğu Türkistan’da, Çinden erken târihte öğrenilen, oymalı ve sırlı duvar kaplamaları tekniğini, İslâm mimârîsine benimsetmiştir” (Esin,1978:425). Türklerin ilgi alanlarının çeşitli olması, bu konuda farklı örnekler verilebilirliğini sağlamaktadır. “Uygurlardan sonra, Uygur kültürü tesirinde kalan diğer iki Türk kavmi de Karluklarla Oğuzlardır” (Yetkin,1963:6). Sonuç olarak Müslümanlıktan önceki süreçte sanat: “Orta Asya’da İslâm’dan önceki sanata bakıldığında heykel, resim sanatı, bitkisel tasvir sanatlarının geliştiği görülmektedir. Günümüze ulaşan İslâm öncesi geometrik bezemeler yapı veya eşyaların üzerinde uygulanan kare, daire, elips, baklava, ters S, meander (aşık yolu), çarkıfelek gibi sade görünümlü şekillerden ibaret olmuştur. Bu geometrik şekiller insan, hayvan ve bitkisel tasvirleri çevreleyen unsur mahiyetinde kullanılmıştır” (Rustamova, 2019:674).

2.3. İslam Sonrası

2.3.1. Emevîler

Emevi eserleri yedinci ve onuncu yüzyıllarda ve sonrasında dönemi gereği ilk Müslüman devleti özelliği taşımasından dolayı erken İslâm sanatının temelini

oluşturmaktadır. Bu dönemlerde Müslümanlığın tanınması sürecinde İslamiyet öncesinde bulunan uygulamalara dönüş görülmektedir. “İslâm’ın ilk büyük devleti olan Emevîlerin yapılarında stuko üzerinde süsleme bolca kullanılmıştır. Hırbet-el Mefcer ve Kasrû-Hayr el-Garbi gibi Emevi sarayları bu süslemenin en zengin örnekleridir” (Yetkin, 1986:13). Emevi dönemiyle henüz başlangıç sürecindeki sanat, Abbasilerle yeni coğrafyalar tanımış, Türklerin asker olarak Abbasi devletinde ordu içinde yer edinmeleri hatta statü kazanmalarıyla iki toplum arasında gelişmeler yaşanmıştır. Sasani ve Arap kültürüne Türklerin dahil olmasının ardından erken İslam bezeme sistemi gelişmekteyken Türk kültürünün dahil olduğu yapılar inşa edilmiştir. Hatta Türk halkı için inşa edilen bir şehir yapılmış, Türk kültürüne özgü tasarlanmıştır. Buraya Samarra denmektedir (Kılıçoğlu, 2017:605). “İslamiyet’ten sonraki Türk keramik sanatı, eski çini sanatına oranla daha yaygın ve daha gelişmiştir” (Çoruhlu, 2000: 50). Bunun sebebinin de cami ve sarayların halka yönelik çoklu kullanım alanlarından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. İslam’da sanat kavramı, Müslümanlık öncesinde putperestliğin varlığından ötürü, Hz. Musa döneminde insanların boş kalınca tekrar put yapıp tapınmaları durumundan dolayı halkta bir çekince oluşturmuştur. Ayrıca bu duruma engel olunması için günah olarak bilinen sınırlar çizilerek halk uzak tutulmuştur. Bu durumun ihtimaline karşı da Peygamberin pek çok hadisi bulunmaktadır. Halkı olabildiğince putperestlikten uzak tutabilmek ve Müslümanlığa yönlendirmek için çaba sarf etmiştir. Yine hadislerde Hz. Cebrail’in figürlü odaya giremediğini söylemesi üzerine figüre karşı olumsuz bir yaklaşım olsa da Hz. Peygamber bu konuda belirgin açıklama yapmamış, Hz. Peygamberin yakınlarının evlerinde figürlü eşyalar bulundurmasında bir sakınca gözetilmemiştir (Çam,1994:61-72). Ancak yine de bazı ayetlerin varlığı figür yasağını ve tasvirlemeyi nitelemektedir. Bu sebeple İslamların Türkler ile karşılaşmasına değin hayvan ve insan tasvirlerine nadir yer verilmekte olup yaratılanı stilize etmek bir gelenek halini almıştır. Emevi döneminde anlaşıldığı üzere, topluma açık yerlere figürden kaçınma devam ederken Kusayru Amre sarayında pek çok figürün bulunduğu fresklere rastlanmıştır. “Bu freskler Erken İslam Sanatı oluşum dönemini yansıtmaktadır. Erken İslam Sanatı dönemi, Bizans ve Sasani sanat kültürleri ve ikonlarından esinlenilerek İslam Sanat kültürünün oluşturulduğu dönemdir” (Vibert -Guigue ve Bisheh 2007, 9; Ziyadin, 1977, 9; Aldeiri ,2022:51).



Görsel 2.14. Kusayru Amre (Berktaş, 2002:461)

Kusayru Amre'deki fresk zanaatkarlar sahnesi- salonun doğu kısmının kasası

İslam sanatı da diğer dinler gibi zamanla kendini geliştirmiş, zaman geçtikçe olgunlaşarak birbirinden farklı alanlar oluşturarak yeni bir karakter ortaya çıkarmıştır. “Eşyayı ve kişileri olduğu gibi resmetmek yerine, onları yorumlayarak, üsluplaştırarak, yani belli prensipler içerisinde değişikliğe uğratarak ya da figürleri bitki veya çizgilerin arasında saklayarak tasvir etme düşü, orijinal bir İslam süsleme tarzının doğmasına zemin hazırlamıştır” (Çam, 1994:65). Buna rağmen Emevi döneminde Roma ve Bizans’a öykünme görülerek Kusayru Amre sarayında fresklere yer verilmiştir (Aldeiri,2022:58). O halde dönem dönem kültürlerin etkileşiminin kaçınılmaz olduğu düşünülebilir. İslam devletlerinin gelişmesiyle birlikte hükümdarın otoritesinin gücünün gözler önüne serilmesi için bu duruma hizmet eden bir yapının yani saray yapısının oluşması ve gelişmesi o dönemlerde önem kazanmıştır. Dini yapılarda yer verilmeyen şeylerin saraylarda bezenmesi, bir sanat ihtiyacı olarak ortaya çıkmış olduğu düşünülmektedir. Böylece Türk kültüründen önce, İslam devleti içinde de figür tasvirlerine bir yönelim söz konusudur. Zamanla İslam sanatında saray yapısı ve teşkilatı ortaya çıkmıştır. Emevi döneminde çiniden ziyade ştuko süslemeler boldur.

2.3.2. Abbasiler

Orta çağda küçük eşyalara dahi detaylı işleme yapılması ile oluşan sanat üslubu, hanedanın otoritesinin ve zenginliğinin göstergesi sayılmıştır. Devletlerin her münasebeti sanatta bazen olumsuz bazense yeni bir ton, yeni bir tarz oluşumunu tetiklemiştir. Siyasi ve sanat alanında büyük başarılarla adım atan Selçuklu devletinin, kuruluş öncesinde Asya bölgesine Türklerin silahlı asker olarak hizmet etmesi, Abbasi döneminden önce Peygamber dönemine kadar geriye gitmektedir. Türkler, bu

bölgedeki askeri başarılarından dolayı yerlilerin güvenini kazanmasıyla unvanlar kazanmış, devlet adam haline gelerek kralın yakın çevresinde güvenilir bir yer edinmişlerdir. Türklerin, Abbasi devleti içinde ordu ve yönetimde sayılarının artmasından dolayı onlara yeni bir şehir inşası sağlanmıştır. Böylece yerli halkla olan arbedenin ortadan kaldırılması sağlanmaya çalışılmıştır. Türk ailelerinde burada bulunmasını uygun gören Harun Reşit döneminde 836-892 yıllarında Samarra kenti inşa edilmiştir (İlden, 2012:65). Dicle kıyısında, 836 yılında günümüzün Irak topraklarında kurulan Samarra kenti, Türk ailelerinin güvenliğini sağlamak amacıyla kurulmuş bir kent olmasının yanı sıra kentin süsleme ve mimari yapı unsurları Türklere özgü işlenmiştir. “İbn Nedim’in Fihrist’de verdiği bilgiye göre (946-967) El Mûti’in halifeliği sırasında Mani dinine mensup 300 ressamın Bağdat’ta çalışmış olduğunu hatırlatarak şu neticeye varmaktadır: Türkistan’daki Manickalılar ile sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda dinin başlıca merkezi olduğu anlaşılan Babil’deki Manickalılar arasındaki sık iletişimin sanata da mutlaka etkisi olmuştur” (Ugo Monneret de Villard, The Relations of Manichaen Art to Iranian Art. (In Pope’s A Survey of Persian Art, Vol. III, p. 1827. Oxford University Press, London 1939: Yetkin, 1963:8). Samarra kentinden sonra Abbasi devleti içinde Türk nüfusunun hızla artması iki taraflı gerilmelere neden olmuş Abbasilerin sonunu getirmiştir. Samanoğulları, Oğuz Yabgu devletleri Türklerin askeri güçleri bölgede yeni bir devlet yapılanmasına teşviki arttırmıştır. Bu devletler Müslümanlığı seçerek, bölgedeki vatandaşlarının İslamı kabul etmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Bu dönem seramikleri de Türk geleneği etkisini doğrudan doğruya taşımaktadır. Yıldız ve haç biçiminde yer alan klasik çinilerin ilk kez Samarra kentinde şuko süslemeler şeklinde yapıldığı bilinmektedir. Ayrıca kare biçimli çiniler de bulunmuştur. Yeşil renklerin yanı sıra Türkler’in ilk defa perdahlı çini tekniğini uyguladıkları düşünülmektedir. Bunun dışında başka çiniye ulaşılamamış olması, çini yönüyle biricik olmasıyla Samarra kentinin sanat değerini de arttırdığı bulunmaktadır (Yetkin, 1986:13).

Ayrıca Selçuklu devletinin İslam’ı seçmesi ve kendi benliğine yedirmesinde büyük etkisi olmuştur. Hem yeni bir devlet hem de konar göçerlikten yerleşik hayata geçiş ile alışageldikleri kültürleri değişime zorlamışlardır. Göktürk inancı ile Müslümanlığın pek çok konuda örtüşmesi bu iki milletin siyasi ve sosyal nedenlerle bir bütün haline gelmesini kolaylaştırmıştır. Abbasî dönemi gereği mimari yapıyı kerpiç ile inşa etmiş, dekor unsuru olarak şuko, ahşap sanatı ve dokumaya ek olarak, çini sanatını icra

etmiştir. Çağın siyaseti ve malzeme dayanıklılığının yetersizliği yönüyle günümüze kadar dayanabilen yapı azdır. Abbasi dönemi sivil mimariyi sembolize eden saraylarda keşfedilen çiniler üzerinde, av sahneleri ve hayvansal figürlere rastlanmıştır. 12. yüzyılda çini kullanımı özellikle mezar yapıları çevresinde zenginlik göstermiştir. Buna örnek olarak 1186 döneminde Nahcivan bölgesinde bulunan Mümine Hatun kümbetidir.



Görsel 2.15. Mümine hatun türbesi üzerinde yer alan çinili geometrik kompozisyon (Kanbarova,2024:7)

Abbasi döneminde, Türkler için yapılan Samarra kentinde çiniler bulunmuştur ve çini örnekler dönemin lüster tekniğinde yapılmıştır. “Abbasi Dönemi’nde başkent Bağdat olmak üzere Samarra ve Rakka’da seramik yapımı asırlarca sürmüş ve Abbasilerle beraber Orta Asya’dan gelen Türklerle hem teknik hem de süslemede çeşitlilik artmıştır” (Aykaç,2017:18; Rice,1993:38; Aykaç,2021:1267). Abbasi döneminde, Emevilerdeki gibi ştuko tekniğinde seramiklere rastlanmıştır. “İslam sanatlarından çininin ilk örnekleri Halife Mutasım tarafından Abbasi ordusunda yer alan Türk askerleri için kurulan Samarra (836 – 883) şehrinde bulunmuştur” (Usta, 2005:8). 9. ve 11. yüzyıllar arasında üretilen çinili eser örnekleri günümüze ulaşamamıştır. İran’da on birinci yüzyılda çini kullanımı devam etmiştir. Mozaik tekniğinin geliştirilmesi on üçüncü yüzyılda gerçekleşmiştir. 1220-70 yılları arasındaki kopukluk yaşanmış, buna Moğol istilaları neden olduğu düşünülmektedir. Bu dönemlerde çini eserlere rastlanmamıştır. Yetkin’e göre: “İran’da ilk çinili abidelerin Büyük Selçuklular zamanında yapılmış olması bu sanatın Türklerle ilgisinin en açık delilidir” (Yetkin,1986:15). Gazne dönemi saray yapılarından biri olan Leşgeri Bazar, içinde ştuko uygulaması ile sanatta çeşit sunmaktadır. Asker tipi figürlerinin rütbelerine göre sıralanışı, Uygur dönemi mabetlerindekiyle benzerlik göstermektedir. Leşger-i Bazar’da yer alan mermer kabartmalarda, mızraklı süvariler bulunmaktadır. Askerlerin kıyafetleri, ayakkabıları, Türk kültürüne uygun tasarlanmıştır. Yüz bölgesi tahrip olmuştur (Öney,1984:127).

Leşgeri bazar sarayı içinde vakvak üslubunda mermer kabartmalı süslemeler bulunmuştur. Ancak sanat tarihi üzerine makalelerde bu mermer plakalar hakkında vakvak üslubunun uygulandığının anlaşılmadığı dikkat çekmiştir (Öney,1968:51). Bu plakalarda sfenkslerin kanatlarının uzayarak saplara dönüşümü, tasarım içerisinde vakvak ağacının meyveleri olan hayvan başları bulunmaktadır. Samarra kentinde çini bezemelerde görülmeyen üslup Gazneliler de çini uygulamalarda mermer plaka üzerine istiflenmiştir. Çini mozaik tekniğinin mimaride ilk örneklerini Kümbet-i Surh'ta uygulanmıştır. İslam sanatının Türkler tarafından benimsenmesi ile çini sanatının dış cephede kullanımı zamanla iç cephe süslemelerine yönelik uygulanmaya başlanmıştır. Artık çini karolarla bezeli duvarlar içeri bakmaktadır. Bunda Türklerin mabetlere çizdiği minyatür kalıntıların dış koşullardan etkilenmesini istemediği gibi, İslamiyet sonrasında da devam ettiği düşünülebilir. Halihazırda kullanılan sarayların yanı sıra, camilerin özellikle toplum için daha çok kullanımı, binalar içindeki odalarda eğitim ve devlet işleri görülmektedir. Çevre devletlerle olan rekabetleri neticesinde Hristiyanlıkta da fresk sanatının yine dış cepheden ziyade içeride kullanımı usulünce, sanatta güç gösterisi olarak da kullanılan süslemede artışa ve abartıya dönüşmüş olabilir. Belki de kültür aktarımından kaynaklı olarak iç yüzey bezemelerine etki etmiş olabileceği de düşünülmektedir. Yine bu dönemde geliştirilmiş diğer bir çini tekniği “sır altıdır”. Selçuklu çinilerinin çoğunluğunda kullanılan bir yöntemdir.

2.3.3. Karahanlılar

Türklerin Orta Asya'dan göçleri Çin tehlikesi, Moğol istilaları gibi tarih içinde pek çok unsurun bir araya gelmesi sonucunda yaşanmıştır. Göktürklerden beri İran coğrafyasına hâkim olan Türkler, paralı askerlik yapmış ve bu bölgeye at ihraç etmişlerdir. Peygamber döneminden beri Türklerden bahsediliyor oluşu, aralarında bir tanışıklık varlığını göstermektedir. “Kaşgar civarında, Çin Türkistan'ında, Gök Türkler zamanında Kara İrtiş Kıyılarında, sonra İli ve Çu vâdilerinde yaşayan Karluklar Karahanlı devletini kurmuşlardır. İlk Türk- İslâm devletini kuran bu Karahanlı'lar, başlıca şehirleri Semerkant ve Buhara olan Maverâün Nehri fethetmişlerdir” (Yetkin,1963:6). Karahanlı devletinin varlığı, Horasan Selçuklularını Müslümanlığın yaygın olduğu bir coğrafya da yeni bir devlet kurma konusunda yapılanmaya teşvik etmiştir. Onuncu yüzyılda Maverâünnehir bölgesinde Karahanlıların Müslüman-Türk haline gelişi, bölgedeki diğer Türkler için öncü

olmuştur. Karahanlı Türkler' inin inşa ettiği mimari unsur, devamında gelen tüm Türk devletlerine örnek teşkil ederek etkilemeyi başarmıştır. İslam'ı seçen Türklerde şehirleşme, cami ve etrafında görülmektedir. Cuma namazının dikkate alınmasından dolayı ilmi öğretiler için cami yapısı veyahut yakınında bir mekân tercih edilmiştir. Yapılar başta maddiyat yetersizliği ile sade bir gelişim gösterse de dinin yayılması ile birlikte kiliselerle gösteriş yarışında bulunmuştur. Bu sebeple şehir planlaması genellikle caminin merkeze yerleşmesi temel alınarak, tüccar ve zanaatkârların bu çevrede yapılanması sağlanmıştır. İslam öncesi Türklerin yerleşmelerinde, belirli bir alanda uzmanlaşan meslek erbabı aynı şekilde teşrif etmekte idi. Böylece aynı meslekten insanların, birbirlerine yardımları dokunduğu gibi birbirlerini geliştirmek adına rekabet ettiği de düşünülmektedir. Tarihte ahilik teşkilatının Osmanlı'da oluşmasından daha önce, ataları Uyguların “Buyan” dediği, Karahanlıların “Muyan” dediği kesimin, kervansaraylarda tüccarların ve ticaretin güvenliğini sağladığı bilinmektedir. Tüccar grupları, bir arada seyahat ederek eşkıyalardan korunmuşlardır. Zaten Türklerde görülen bu uygulamalar, İslam dini ile yapıların daha çeşitli alanlarda kullanılması sağlanmış, bu akış hızlanmıştır. Bunun bir nedeni, din adamlarının tanrının kutsal temsilcisi olarak halktan üstün olmasından ziyade, dini yaymak ve öğretmek amaçlı çalışmaları ışığında ilerlenmesi amaç edinilmiştir. Selçuklularda görülen sivil mimaride eski Türk geleneklerine bağlılıktan kaynaklı ejder, kurt, aslan, kartal gibi hayvan tasvirleri kullanılmıştır. Karahanlı ve Osmanlı kültüründe hayvan tasvirinin görülmemesi nedenine İslami konuda daha koruyucu devlet anlayışına sahip olduğu yönünde yorumlanmaktadır. Merkezi Kaşgar'da on birinci yüzyılda yazılan Kutadgu Bilig, Karahanlı dönemi sanatında devlet 921'de Buğra Han ile Müslümanlığı kabul etmiştir. Türk halkı için Balasagun ve Kaşgar şehirlerine, Semerkant eklenince Maverâünnehir'e ilgi alaka artmış bu bölgeye göçler yaşanmıştır.



Görsel 2.16. (Ramazanoğlu, 2001:223)

Görsel 2.17. Detay (Ramazanoğlu, 2001:223)

Karahanlı 9-11. yüzyıl eseri tuğla “kalan” cami minaresi ve sırlı tuğla istifi

Karahanlı dönemi yapı bezemelerine gelindiğinde 9-11. yüzyıl eserlerinde kalın tuğla ile oluşturulan geometrik süslemeler görülmektedir. Minare yüzeyleri, açık pişirim unsurunun sonucunda renginde farklı tonlarının oluşması, bu alanda sanatsallaşma kazanımlarındandır. Sıralı yerleştirilmeleri ile ahenkli duvar dizilimi sağlanmıştır. Bu dizilimde tuğlaların dikey ve yatay konumlarından faydalanılmıştır. “Kalan” cami minaresi gibi, İslam’ın henüz Türkler için yeni olduğu dönemlerde minare mimarisi yerden yukarı yükseldikçe incelen bir sistem üzerine inşa edilmiştir. Karahanlı dönemi taç kapıları, geometrik bezemeler ve kitabelerle süslenmiştir. 12. yüzyıl yapısı Ayşe Bibi Türbesi örneği Karahanlıların mimari alanlarında geliştiğinin bir göstergesidir. Dönemin kervansaraylarında, taş oyma ile motifsel bezemeler bulunmaktadır. Bu dönem gelişmelerinin her biri Türk kültüründe sanatın ilk versiyonları konumundadır. Camilerinde tuğla malzeme kullanımı, seramik alanında bir başlangıç niteliği taşır. Karahanlı mimarisinin Moğol istilalarıyla tahribatı sonrasında günümüze: saray, cami duvarı, mihrabı, panoları, planları ve bezemeleri kalmıştır. 9-12. yüzyıl içerisinde yapılmış ve günümüze dek ayakta kalan mimariler ise nadirdir.



Görsel 2.18. Ayşe Bibi türbesi, “Sırsız çini parçaları” (Çoruhlu,2009:258).

Görsel 2.19. Ayşe Bibi türbesi, Sırsız çini parçaları çeşitleri (URL3)

Görsel 2.20. Ayşe Bibi türbesi, Sırsız çini parçaları çeşitleri (URL4)

Karahanlı devrinde tuğla kullanımının artması ile birlikte Orta Asya yapılarında boya ve alçının yanında tuğladan yapılan bezemeler kullanılmaya başlamıştır. Genellikle yapıların iç kısmında alçı, ahşap ve boya malzemelerinden oluşan bezemeler yapılırken, mimarinin dış kısmında tuğladan yapılan geometrik bezemeler uygulanmıştır. “Tasavvuf akımlarının düşünceleri ve pratikleri İslam sanatına da yansımıştır. İslam sanatında en girift geometrik desenlerin tasavvuf felsefesinin en zirvede olduğu 11-13. yüzyıllar arasında görülmesinin sebebi budur” (Çam,1994:91). Bezeme unsurlarında geometriye ek olarak bitkisel türde çiçekler, kıvrımlı dallar, ağaç ve rumiler tercih edilmiş, yapılar bu desenlerle sanatlanmıştır. Orta çağın Karahanlı binalarının içeriğinde sütun, paye, mihrap, minare, sikâye, tonoz, tromp ve kubbelerde tuğla ve kerpiç kullanımı yaygındır. Dönemin teknolojisine ek olarak sanat anlayışı incelendiğinde bu yapılarda ahşap sanatı, taş sanatı uygulamaları ile karşılaşmaktadır. Bu dönemle birlikte cami ve benzeri yapılarda kubbe kullanımı geleneği yerleşmeye başlamaktadır. Örtü sisteminde materyal olarak tuğla tercih edilerek yüksek kubbeler oluşturmuşlardır. Köpek figürü, bağdaş kuran insanlar, benekli yırtıcı hayvanlar da bezemelerde yerini almaktadır. Bütün bu bezemelere ek olarak henüz gelişmekte olan yazı sanatı da daha kalıcı bir hal almıştır. “Karahanlılar köşklerini renkli boyalar, ahşap bezemeler, alçı kabartmalar ile süslemişlerdir. Bezemeler genel olarak insan tasvirleri, hayvan tasvirleri, kuş tasvirlerinden oluşmaktadır” (Rustamova, 2019:669, 673, 676). Karahanlı dönemi seramiklerine bakıldığında Uygur tipi etkilerin hâkim olduğu gözlenmektedir. Tabak ve mimari yazı şeritlerinde dikkat çeken bu olgu zamanla yerini geometrik süslemelere bırakmıştır.

2.3.4. Büyük Selçuklular

Selçuk Beyin kurduğu devlet, bir Türk boyundan gelişerek monarşik bir düzende İslam'ın ve Türk kültürünün her alanda kaynaşma fırsatı bulduğu büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. Oğuz Yabgu devletinden ayrılarak Cend'e gelen Selçuk Bey ve yanındaki Oğuzlarla birlikte bulundukları bölgede İslamiyet'in yaygın olduğunu fark eder. Genel anlamda İslamiyet'in yayıldığı bölgede olmalarından kaynaklı dini tanıma fırsatı isteyerek Müslümanlığı siyasi ve sosyal sebepler doğrultusunda kabul etmişlerdir (Merçil,1995:15-16). İlk Nişabur bölgesinde devletleşmeye yönelik faaliyetleri, fetihlerle birlikte hızla büyümelerini sağlamıştır. Merv, Rey, Kaşan, Hemedan, İsfahan, Nişapur, Save, Herat ve daha pek çok şehir feth

edilerek merkezi bölgeler haline gelmiştir. Daha sonra belirli sanat alanlarında da ana üretim merkezlerine dönüşmüştür. Horasan Selçukluları (Büyük Selçuklu) döneminde, farklı boylardan (Uygur olduğu düşünülmektedir) Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle, başta iki devletin gerilerek Moğolların bozgunu sonrasında kültür akışı sağlanmıştır. Soylarının belirginliği, devletlerin yaratacağı etkilerin sadece bir fragmanıdır. Türk toplumları her yeni oluşumda, atalarından gelen töreye bağlı kalarak, geleneğin üzerine farklı alanlarda eklemeler yapmıştır. Bu sayede tarihte her zaman tartışılan konular arasında yer almaktadır. Orta Asya'nın plastik sanat alanında Rönesans'ını, Büyük Selçuklu devletinin sağladığı düşünülmektedir. Bunun sebebi, devlet idaresinde bulunan Çin sınırından günümüz İstanbul'una, Akdeniz kıyılarından Mısır'a hatta Hint sınırlarına kadar olan devletlerde "Selçuklu" tipi mimari ögeler meydana getirmişlerdir. "İslamlıktan önce Uygular abidevi bir Türk sanatı yaratmışlardır. İslamlıktan sonra ise Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sanatları ile Doğu İslam ülkelerinde Türk sanatı kökleşmiştir" (Yetkin,1986:1). bir yandan Büyük Selçukluların karakteristik desenlemerinde yine Uygurların tuzunun olduğu düşüncesi yanlış sayılmamaktadır. Eski Türk yurtlarında uygulanan yöntemleri bu dönemde geliştirerek çağının ötesine uzanan bir düşünce sistemi bulunmaktadır. Böylece Müslümanlığa Türk ve Arap kaynaklı gelişmeler eşliğinde eserler ve yapılar kazandırmışlardır. "Selçuklular, İslam medeniyetine uymakla kalmamışlar, kendi şahsiyet ve zevklerinden bu medeniyete büyük ölçüde katkıda bulunarak, kendi sanat görüşlerini de ortaya koymuşlardır" (Merçil, 1995:522). Türklerin, Doğu Avrupa'ya kadar yayılması ile birlikte ticaretin sağladığı avantajlar, tezyinat şekillerinin dünyaya duyulmasında etkili olmuştur. Öncesinde Helenistik stilden beslenen Avrupa, bu etki ile özellikle kuzey bölgelerinde, sanatta değişim ve gelişim göstermiştir. Bu etkileşim, yeni ticari yolları açmış ve tarihte haçlılar olarak bilinen gruplar ile 12.yy'da Avrasya hayvan üslubu Avrupa'ya taşınmıştır. Devlet, siyasi tarihi başarısı ile uzun zaman ayakta tutunmuş, bunun yanı sıra sanat alanında pek çok teknik ve eser geliştirmiştir. Merçil'e göre İran, Türkistan ve Irak bölgelerinde büyük camilerde edinilen yeni teknikler uygulanmış, böylece "abidevi" bir manzara edinilmiştir (Merçil,1995:522). Merçil'in bahsettiği hem devasa yapı unsurları hem de haznesinde barındırdığı zengin estetik anlayışının varlığıdır. Cami ve saray yapılarından sonra medreselerin genellikle dört eyvan ve revakların çevrelediği avlu tipinin daha sonraki yıllarda kullanışlı yapısından dolayı saray ve kervansaraylara da uygulandığı gözlemlenmiştir. Büyük

Selçuklu döneminde sanat, Türk kültürünün geçmişten beri edindiği tecrübeler doğrultusunda yönelimini önce saraylar ve ibadet alanlarında devam ettirilmiştir. Diğer bölgelere göre saray çevresinden çıkarılan mimari buluntular, ahşap, çini, cam, madeni sanat eserleri daha fazladır. Arkeolojik kazılar ışığında edinilen buluntular, incelenerek zamanında kullandıkları eşyalardan, süslemeye kadar pek çok konu hakkında fikir sahibi olunmasını sağlamaktadır. Bunun dışında “Selçuklu sarayları hakkında en önemli bilgileri dönemin tarihçi ve seyyahlarının kısıtlı yazılarından öğrenilmektedir” (Hacıgökmen, 2019:20). Büyük Selçukluların, Nişabur’da Gazneliler’den kalan sarayı kullanmaları, onların yerleşik yaşama henüz adapte olmadıklarını ancak buna yönelik çalıştıklarını göstermektedir. Devletin idari makamı olan saraylarda eğitim verilmekte, devlet işleri yönetilmekte, kadı vb. devlet erkanının burada görev yaptığı bilinmektedir. Böylece saray sadece yöneticilere tahsis edilmiş olmayıp tamamıyla halka arz edilmiştir. Binanın çoklu kullanımı, herkese yönelik bir süsleme bezeme alanı oluşumunu direkt olarak etkilemektedir. Bundan kaynaklı çok daha estetik ürünlere yer verilmiştir. Gelenekli sanatlar, saray dışında daima cami ve medrese çevresinde gelişim göstermiştir. Selçuklu ibadethanesi olan cami, dış bezemelerden ziyade bu dönemde bina içinin sanatsal bezenmesi geleneğiyle işlenmektedir (Kuban,2009:163). Eserlerin üretimi saray tarafından desteklenmektedir. Bu sebeple dönemin sanatçıları geçim kaygısına düşmeden, yine saraya çalışarak tüm hayal güçlerini ve yeteneklerini bu eserler üzerinde kullanmışlardır. Müslümanlık ile Türk kültürünün birleşimi olan bu yeni oluşum, özellikle Büyük Selçuklu döneminde her sanat alanında olduğu gibi çini alanında da teknik ve üslup açısından gelişmiştir. Özellikle 11.yüzyılda çini alanında gelişmeler zirve yapmış, lüster tekniğinin çeşitli motiflere can verdiği pek çok eser üretilmiştir. Yine bu dönemde siyah tahrir üzerine tek renk sır tekniği uygulaması ve genelde firuze renkli sır ile çini ve seramiklerde farklı bir ahenk oluşturulmuştur. Bu ahenk Rey şehrinde her sanat için bir merkez olmuş, on üçüncü yüzyıla değin ince bir ustalıkla çalışılmıştır. “Rey’de yapılan kazılarda, yıkılmış olan Selçuklu saraylarından çehreleri Türk hatları taşıyan boyanmış heykeller bulunmuştur. XI. yüzyıldan itibaren halı sanatı da Selçuklu Türkleri ile Orta-Asya’dan batıya doğru yayılmıştır” (Merçil,1995:524). İlk İslami minyatür okulu Selçuklu döneminde Bağdat’ta kurulmuştur. Selçuklu hanedanı, sarayda yer edinen Uygur devlet erkani tarafından minyatür sanatının geliştirildiği düşünülmektedir. Bunun sebebi çini ve minyatürlerde

tercih edilen çehrelerde İran tipi değil de Orta Asya üslubuna yönelik olduğudur. “Selçuklular devrinde başta Rey olmak üzere, Musul ve Rakka gibi üç önemli merkezde çinicilik sanatı gelişmiştir” (Merçil,1995:524). Dönemin teknikleri pek çok merkeze yayıldığından, aynı tekniğin farklı şekillerde geliştirilmesi de sağlanmıştır. Ancak bu durum aksine motiflerin de bozulmasına ve ürünlerde farklılık sağlamasına da neden olmuştur. Pek çok tekniğin uygulandığı çini ve seramik örneklerde, Minai tekniğine de rastlanmıştır. “Minyatür sanatı ile yakın ilgisi olan bol figürlü minai keramikleri, Selçukluların kıyafetlerini, tiplerini ve o zamanki bütün hayatını canlandıran konuları ele almıştır” (Aslanapa,1966:328). Selçuklu döneminde ticari ilişkilerin iyi olması ile Çin porselenlerinin dünyaya yayılması sürecinde sultanların porselen cazibesinden etkilendiği görülmüştür. Selçuklu ustaları, Sung porselenleri ile rekabete zorlanmışlardır. Alt yapıda daha sert ve şeffaf sır elde edilerek yerli pazarlar kazanılmaya çalışılmıştır. Yine saray hanedanı, av sahneleri gibi figürlere yer verilmiştir. Günümüzde bilinen tekniklerden farklı isimlerle anılan tekniklere de rastlanmaktadır, örneğin “gabri” keramik tekniği, ismen farklılık gösterse de günümüz kabartma tekniğine denk gelmektedir. “Selçukluların İran sanatının ilkelerini genişletmesi; bu ilkelerin Levant ve Küçük Asya topraklarından Mısır ve Kuzey Afrika'da da kendini göstermesine neden olmuştur. Sanatlanma hareketi kadar büyüktü ki, Selçuklu dönemi İran sanatının (sanatsal rönesans) en parlak dönemi olarak kabul edilir” (Nakui, 1393:114; بررسی تحلیلی نقش, 2017:210). Bir diğer geliştirilen çini adımı ise “kazıma’dır”. “Sır kazıma tekniği uygulanan ürünler, mozaik tekniğine benzerliğinden ötürü sahte çini mozaik te denmiştir. Diğer bir ismi de Kaşıtraştır” (Öney, 1976:11). İşlenecek motifin yüzeyde kazıma yapılarak ortaya çıkarılması, yüksek kalan zeminin sırlanması ile uygulanmaktadır. Daha derin çukurlar hatta ajur denilen açıklıklar da oluşturulabilir. On birinci yüzyıla gelindiğinde geliştirilen sanat eserleri bir anlamda bilimden de payına düşeni almaktadır. Sanatçıların ilhamına ortak olan yöntemler, renkli sırlı seramiklere farklı motiflerin yanı sıra yazının da süsleme unsuru olarak kullanılmasını sağlamıştır. Dönemin mimarisinde çıplak tuğla kullanımı, sırlı tuğla tekniğini olgunlaştırmıştır. Bu gelişim başta büyük tuğlaların geometrik kaplamaları ile oluşan süslü bir duvar oluşturmuş, on ikinci yüzyılda ise hem renklenmiş hem de ebatları küçültülerek sanatlı bir hal almıştır. İran’da sultan ve emirlerin yanı sıra ticarete dayanan bir kent soylu sınıfı ile seramik, maden eşyalar yanında zengin bir dokuma kültürünü de yaratmış ve soylunun kendi adına üretim

sağlayabileceği düzeye getirmektedir (Kuban, 2009:186: Garabar, O.,” the Illustrated makamat of the thirteenth century: The Bourgeoisie and the arts”, The İslamic City, yay, haz. A. Hourani, Oxford, 1970:217 ved). Büyük Selçuklu devleti, döneminin önemli imparatorluklarından biri haline gelerek sanatının altın çağlarını yaşatmıştır. Gelenekli sanatlar alanında atölye ve okulların varlığı bilinmektedir. Sanatın bu denli dallanıp budaklandığı evrede, soylu sınıfa özel, daha nadide ürünlerin çalışılması oldukça normal görülmektedir. Selçuklunun sıkıntıya girdiği dönem Moğol istilalarıyla başlamaktadır. İslam devletleri bulunduğu her coğrafyada özgün seramik eserler ve dekorlamaları ile üsluplar oluşturmuş olmasına rağmen Müslümanlık öncesinde böyle bir karşılaştırma yapılabilecek herhangi bir üslubun varlığı gözetilmemektedir. “Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu mimarisinde, ortaya çıkan rumi ve palmetlerle birlikte yer alan çeşitli geometrik süslemeler, Anadolu’da, Selçuklu ve Osmanlı sanatında 16.yy. başlarına kadar devam etmiştir” (Aslanapa,1966:306).

Uygur Türkleri, Maveraünnehir bölgesine gelerek Selçuklu sanatına katkı sağladığı, geçmişte edindikleri geleneksel motiflerini ve farklı din etkilerini Müslüman coğrafyasındaki eserlere aktarmıştır. “Mısır’da, Fatımi hanedanlığının 1171 yılında yıkılması üzerine buradan ayrılarak Suriye’ye gelen seramik ustaları, Orta Suriye’de, Fatımi atölyeleri ile ilişkili, lüsterlerin üretildiği seramik endüstrisini başlatmışlardır. Aynı zamanda Fatımi hanedanlığının yıkılması ile Büyük Selçuklular, Mısır’dan Rey’e taşınan Kahireli sanatçılardan lüster tekniğini öğrenmişlerdir” (Baysal,2018:274). Böylece Selçuklular sadece Türk sanatçılardan değil, pek çok sanatçıdan kültür ve sanat etkileşiminde bulunmuşlardır. “Türk-İslam kaynaşması, mimaride yeni yapı şekillerine neden olmuştur. İslami etki kaynaklı camilerin yaygın olmasının yanı sıra medrese, tekke gibi yapılarda ilmin öğretilmesi amaçlanmıştır. İslam geleneğinde bulunmayan türbe yapısı, Türklerin eskilerden beri gelen balbal dikimi, önemli kişilerin ardından kitabe yapısı değişim geçirerek türbe halini almıştır. Poligona dayanan kompozisyon İslam süslemesinin esasıdır. Bu kompozisyon,10.yüzyılda Kurtuba camiinde kendini belli eder. 14.yüzyıldan başlayarak İran bu kuralın dışında kalmış, bütün İslam imparatorluğunda, dekorasyona hâkim olmuştur” (Toprak, 1963:46). İslamlıkta var olan unsurların gelişmesinin yanı sıra bazı uygulamaların yönünün tamamen değiştiği fikri güçlenmektedir. Buna bir örnekte figürün sanatlara nakledilmesidir. Selçuklular, İslam’ı kabul etmeleriyle,

kendilerini sanatsal alanda yeni bir sindirme ve özümseme dönemi içinde bulmuşlardır. İslamiyet'in Türk figür dünyasına getirdiği en önemli değişikliklerin başında “tasvir yasağı” gelmektedir. Bu kısıtlama özünde, putlaştırma eğilimlerine engel olmak adına alınmış bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Bu algı, İslamiyet öncesinde toplumların inanç sistematiğinde yer alan eşya ve semboller düzeninde önemli değişikliklere sebep olmuştur. Bu bağlamda “tasvir yasağı” figürden kaçış ya da figürü cansızlaştırma şeklinde gelişen eğilimlerin, Müslüman sanatçıları geometrik ve bitkisel motif soyutlamalarına yönelttiği de düşünülmektedir. Buna soyutlama yani stilize etme de denebilir. Yasağın sanatçılar üzerinde oluşturduğu tutukluk ya da kaygı, figürlerdeki gerilik ve karikatüresü deformasyondan anlaşılmaktadır. Bu bilinçli deformasyonun, daha sonraları bir üsluplaşmaya doğru ulaştığı görülmektedir (Mülayim,1999:38). Büyük Selçuklu sanatı, bölgesindeki siyasi başarılarının yanı sıra çeşitli coğrafyalardan edindiği sanatçı kesimlerle geliştiği yönü mevcuttur. Öyle ki sadece İran kültürüne bağlı kaldığı söylenemez. Hayvan ve nebati desenlemenin bir diğer grubu da insan tasviridir. İnsan çehresi plastik sanatlara nasıl yansdı ise aynı şekillerde çini yüzeylerde, ştukolarda, maden ürünlerde kısacası dini yapılar dışında kullanılabilecek her yerde uygulanmıştır. İslami etki ile tasvir yasağının, dönemin Uygur nakkaşları ve bölgedeki Bizans sanatçıları tarafından esnetildiği düşünülmektedir. Ancak bu algının yumuşaması bir anda olmamış, zamanla sanatçılara baskıların azalması ile insan figürleri çizilmeye başlanmıştır. İnsan tasvirinde kadın, erkek, mitolojik canlılardan simurg, ejder ve Çin aslanı gibi mitolojik desenlemelere yer verilmiştir. Özellikle belirli hareketlerin çoğunlukla çalışılması, pek çok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Burada devreye Türklerin kullandıkları sembol ve anlamları dahil olmaktadır. Örneğin bağdaş kurma şekli, Türk oturuşu olarak adlandırılmıştır. Bağdaş kurma sembolü gökyüzünde yıldızları, ayı ve güneşi sembolize etmek için kullanılmış hatta figürün eline de bu semboller iliştirilen bir yöne sahiptir. “Bağdaş kurarak oturuş, börk tarzı başlıklar, Moğol tipi, şişman yanaklı ve çekik gözlü yüzler, kaftan, kollarda tiraz bantları, zengin at koşum takımları Orta Asya etkilerinin belirgin özellikleridir. Figürlerin başını kuşatan hâre motifi, Hristiyan azizlerinden esinlenilen sentezi yansıtır” (Öney, 2004:63). Resmedilen kadın ve erkek kompozisyonları 13. yüzyıl edebiyatında geçen Hüsrev ile Şirin'in sahnelerini de konu almaktadır. Yüz şekillerinin aynı özellikleri taşıması bu kanıyı desteklemektedir. 9.yüzyılda Moğol akınlarının Büyük Selçuklu üzerine gelmesi ile bölgede tutunan

Moğollar, Selçuklunun gerilemeye başlaması ile güç kazanmış ve Türkmenistan'dan sanatçıların bu bölgelere aktarmışlardır. Selçuklu eserlerinden günümüze kalan özellikle Rey kalıntılarındaki ştuko ve heykeller, ayakta ve oturur vaziyette anlatım bulmuştur. Orta Asya Selçuklularında kullanımının arttığı görülen diyagonal olmayan, belirli prensipler içinde çokgenlerin birbiri ile örtüşmesi sonucu oluşan geometrik desenlemeler, dekorlamaların özünü oluşturmaktadır. Bunun nedeni, dekorlamada dolu ve boş alanların dengelenmesidir. Belirli üsluplara yönelik bu desenlemeler, farklı materyaller yardımıyla çeşitli sanatlarda karşılığını bulmaktadır. Bu sanatlara taş oyma ve kabartma, çini sanatı, ahşap oyma, bakır işlemeciliği ve çeşitli kâğıt sanatları da dahildir. Selçuklu Sultanları, Romalı ve Bizanslı sanatçılarından freskler yaptırmak üzere günlük yaşantıya yönelik figür çalışmaları yapmalarını istemişlerdir. Figürsel çerçevede Büyük Selçuklu ştuko kullanırken, Anadolu Selçuklularında taş bezeme uygun görülmüştür. Özellikle sivil mimaride karşılaşılan sultan ve soylu çizimlerinin elbiselerinde yer alan post tipi benekler, step kültürünün bir uzantısı olduğu düşünülmektedir. Büyük Selçukluların başlattığı bu resmetme tarzı, Anadolu Selçuklularında da kullanılmış, bazı değişimlere uğramış olsa da benzerliğini korumaktadır. Dini mabetlere figürlü çalışmalar kullanılmamış, genelde sivil mimaride yer almıştır. Ancak Anadolu yapılarında özellikle dış bezemelerde pek çok dini mimari unsurda figürsel motifler gözlenmiştir.⁴Selçuklular zamanında özellikle Gök tanrı dininden bugüne gelen efsanevi yaratıkların, nakledildiği yapıyı koruduğuna yönelik inanç ile çift başlı kartalların, grifonların, sfenkslerin tercihi bilinmektedir. Harpilerin ve fantastik hayvanların tasvirlerinin bu dönemde evsel kullanım nesnelerinde popüler bir şekilde görüldüğü belirtilmektedir. Günümüze dek pek çok devletin farklı şekillerde ve renklerde, özgün motifler işlediği çiniler, mekanların iç ve dış yüzeylerini kaplama için kullanılmış, büyük alanların göze hitap etmesinin sağlandığı farklı bir şekli ortaya çıkarmıştır. Sırlı tuğlanın yanında, iç ve dış mekanlarda mozaik uygulama yer almaktadır. Bu dönemde oluşan belirli formlar, genellikle kullanılan figürlerin bir düzene oturmuş şekilde görülmesi, Büyük Selçuklu öncesinde de Gaznelilerde, Abbasilerde bu sahnelerin daha acemice tasvir edilmiş olup gelişim kazanması, Büyük Selçuklu için de gelişiminin hızlanması ile sonuçlanmıştır. Ayrıca farklı kompozisyon formlarının eklenmesi, bitkisel dizaynların ortaya çıktığı

⁴ Turgay Yazar'ın "Orta çağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu" adlı makalesinde pek çok örneği bulunmaktadır.

gözden kaçmamaktadır. Dönemin en ünlü merkezi olan Rakka devamında Rufasa, Şam ve Sincar gelmektedir. Sanatların gelişimini tetikleyen bir olgu da ticarettir. Siparişlerin gelişi, ham maddenin farklı bölgelerden alımının yanı sıra, farklı devletlerin sanatçılarının Fustat gibi bölgelerde imzalarına rastlanmasına neden olmaktadır. Bu şekilde sanat alanında pek çok okulun açılması ve üretilmesiyle çevre bölgelere de burada icra edilen etki yayılmıştır. Uygur sanatı nakış okullarını etkileyerek Bağdat ekolünün oluşmasını sağlamıştır. “Büyük Selçuklular zamanında, İran’da lakabi adı ile tanınan keramiklerde, ‘renkli sır tekniği’ tatbik edilmiştir” (Aslanapa,1966:328). Ayrıca çini sanatına buğday sarısı ve açık bir yeşil tonu eklenmiştir. Tek renk sırlama ve kabartma tekniklerine de sık sık başvurulduğu gözlemlenmiştir. Kabartmalı çinileri genellikle köşk ve sarayların da içinde bulunduğu sivil yapı bezeme unsuru olarak uygulanmıştır. Aynı dönemlerde lüster sanatı, Mısır’da Fatımi devletinin çöküşüyle sanatçıların Maveraünnehir’e ulaşmaları neticesi olduğu düşünülmektedir. Selçukluların zengin sanatçı kitlesiyle minai tekniği bulunmuş, günümüze kalan kısıtlı eserlerden dolayı mimari uygulamaları çok az olduğu düşünülmekte olup yeterince ilgi görülmeyen bir teknik olduğu fikri ortaya çıkmıştır. On ikinci yüzyıl sonunda Moğol istilalarıyla devletin hakimiyeti sarsılmış, pek çok eser yağma edilmiştir. Temsil edilen şahsiyetlerin özellikleri çoğunlukla Moğol tarzıdır, bunlara eşlik eden yazıtlar ise genellikle ya Kur'an'dan ya da şiirseldir. Barber’in Güney Kensington müzesinde yaptığı araştırmalar doğrultusunda İran’daki antik kalıntıların bir kısmının 13. ve 14. yüzyıla atfedildiğini ve kıyafet tasvirlemelerinde Moğol etkisinin olduğundan bahsetmektedir (Barber,1910:24). Çeşitli yazarlara göre göçebe Asya halklarının Mısır, Suriye ve küçük Asya’nın Güney Avrupa’ya fetih hareketleri sonucunda Batıdan etkilendikleri ve özümlediklerinden bahsedilir. Çanak çömleğin Mısır’da veya İspanya’da yapıldığı inancı baz alındığında çeşitli bölgelerde benzer ürünlerin görülmesi, yerli ürünlerden farklarının ortaya çıkışı, bölgeye dışarıdan gelen devletler ve sanatçılar vasıtasıyla gerçekleştiğinin bir kanıtıdır. Çin porselenleri Selçuklu sanatı için cazibe olma fikrini de destekler. Selçuklu sanatı Hristiyanlardan, Fatımilerden ve pek çoklarından etkilenmiştir. Ancak özellikle İlhanlı döneminde Uygur ustalarının İran coğrafyasında bulunmaları ile figürlü çalışmaya teşviki, bölgede ün yapacak kadar büyük bir atılım sağlamıştır. İlhanlılarda tasvirlemeye olan çekincenin ortadan kalkığı düşünülmektedir. Peygamber hayatı ve onun çehresinin stilize edilerek Selçukluların zengin kültür

öğeleri resmedilerek anlatılmıştır. Stilizasyonun klasikleştiği İslam ürünlerinde doğal olanı resmetme tarzı da doğmuştur. Selçuklu minai çalışmalarında figür hareketliliği, günlük yaşamda kullanılan detaylara yer verilmiştir (Diez, 196:12). “Selçukluların İran sanatının ilkelerini genişlettiği düşünülmektedir. Öyle ki bu ilkeler yalnızca Levant ve Küçük Asya topraklarında değil, Mısır ve Kuzey Afrika'da da kendini göstermiştir. Genel olarak bu dönemde sanat alanında Munzeer gibi eserleri Moğol dönemine kadar kalan bir akım yaratılmıştır. Bu hareket o kadar büyüktü ki, Selçuklu dönemi İran sanatının (sanatsal rönesans) en parlak dönemi olarak kabul edilir” (Nakui, 1393:114; نقش بررسی تحلیلی نقش, 2017:210). Vakvak stiline Asya'dan beri gelişimine araştırmacıların düşünceleri şu şekilde yer almaktadır: “Akademisyenler, vakvak motiflerinin, Anadolu Selçukluları tarafından tanıtılan, “Orta Asya Şamanizm'inden kaynaklanan kavramların Orta Doğu'nun eski mitolojileriyle birleştiği” Avrasya hayvan stiline etkisinden kaynaklandığına inanmaktadır” (Ward, 1993; Frick, 1993; Abbas,2018:144).

2.3.5. İlhanlılar

Hülagü Han'ın İran'a 1256'da gelişi ile başlayan İlhanlı dönemi, İmparatorluğun batısında İran'da kurulmuştur. Selçuklulardan sonra bölgeye İlhanlılarla birlikte pek çok Moğol ve Türkmenistan'dan Türk (Uygur) sanatçıların göç ettiği bilinmektedir. Ancak daha öncesinde Melikşah döneminde birer sanat merkezi haline gelen şehirler sanatçıları cezbederek sanatçıların yerleşmeyi veya uğramayı tercih ettiği bir çekim alanı haline gelmiştir. Bu sayede zaten gelişmiş olan Orta çağ sanatı İlhanlılarla birlikte daha çok Türk'ün bölgeye göç etmesi sağlanmıştır. Bu düşüncüyü sağlayan bir nokta da Büyük Selçukluların çini sanatına hali hazırda figür kompozisyonları yaparken tasvir yasağından bir nebze sıyrıldıkları düşünülmektedir. Ancak bu dönemde vakvak üslubunun çini sanatı üzerinde kesinliği görülmemekle birlikte İlhanlı ve Timurlu dönemlerinde vakvak üslubunun yerleşik bir stil halini alışı söz konusudur. “On üçüncü yüzyılın ortalarında Hülagü Han'la birlikte yüzlerce Çinli zanaatkar ve mühendis ailesinin İran'a geldiğini ve bunların arasında çömlekçi veya seramik ressamı olmuşlardır. Bunlardan bazıları kuşkusuz Kuzey İran'a sürüklenerek orada Arap çömlekçilerin getirdiği sanatlara damgasını vurdu. İran'ın bir bölgesinde nispeten kısa bir süre için gelişen ve her tarafı tamamen farklı nitelikteki yerli bir estetik ile çevrelenmiş egzotik bir sanatın varlığını başka hiçbir şekilde tatmin edici

bir şekilde açıklayamayız” (Malcolm,?, s422; Barber,1910:27). Sadece çini sanatı ile kalmamış, halı, madeni, kâğıt sanatları ve ahşap üzeri bezemelerde tercih edilmekle birlikte yaygınlaşmaya başlamıştır. Eserlerin keşfedilmesiyle Çinli zanaatkarların ve mühendis ahalisinin içinde çini sanatçılarının da bulunduğu düşünülmektedir. Esin’e göre “İlhanlı devrinde, bilhassa Budist olan Argun zamanında yakın doğuya resimli Budist mabetleri yapıldığı malûmdur. İlhanlıların İslâm devrinde ise, köle olduklarına göre muhtemelen gayr-i müslim olan Türk sanatkârlar yakın doğuya getirildi. Bu zamanda Yakın Doğu İslâm sanatına Uygurların ve Tun-huang Budist sanatının tesirleri Selçuklu devrinde gözlenmektedir” (Esin, 1966: 117). Burada Arap seramik sanatı ile harmanlanarak ortaya çıkan eserler dönem estetiğinin gelişiminde yeni yollar açmıştır. Vakvak üslubunun da bu dönemde zirve yaptığı, diğer dönemlere kıyasla çeşitli eserlerde kullanımının yoğunlukta olduğu düşünülmektedir. Tarihin bu sürecinde devamlı olarak sanat içinde bir dönüşüm ve gelişimden bahsedilir. Ancak devletin uğraştığı onlarca sıkıntıya rağmen böyle bir atılımın oluşabilmesi daha da ilgi çekicidir. Çünkü devletin sosyoekonomik kalkınma durumu sanata yansımaktadır. Halihazırda varolan bir devletin parçalanması, tarihi süzgeçten geçirildiğinde bir gerileme veya durgunluk dönemini beraberinde getirmektedir. “İdeolojik anlamda da karşılaşılan bazı sıkıntılar bulunmaktadır. İlhanlı idaresi altındakiler, dini ve kültürel açıdan farklı tarihi arka plana sahip birden çok toplumdan oluşmaktaydı. Her bir toplumsal grubun İlhanlı yönetimine tesir etme gayreti vardı” (Şahin,2015:208). İlhanlılar ’da merkezi yönetim düzeni başta dağılmış haldedir. Moğollarla devlet erkânı çatışmaktadır. Kurumlarda hiyerarşi sisteminin söz geçiriyor oluşu halkı ezmektedir. Moğollarla yıpranan şehir ve devlet hazinesi yine baskıyı halk üzerine kurarak vergi almak durumundadır. Böyle bir dönemde istikrarsızlık söz konusudur. Ancak İlhanlılar döneminde bu durum sanat anlamında tersine bir akış izlemiştir. “Ön Asya’da ünlü ilim ve sanat adamlarını tek çatı altında toplayan Hülagü, onların çalışmalarına destek olmuştur. İmar faaliyetlerinin hızlandığı bu dönemde, Bağdat şehri yeniden yapılandırılmıştır” (Bato,2021:91). İnsan figürlerinin yansıttığı orta Asya kültür özellikleri açısından Orta Asya tipi ortaya konmakta olup, dönemin siyasi gelişmelerinin aksine sanata katkısı olarak görülmektedir. “Horasan ile Hindistan arasındaki temas ve yerel atölyelerde Hintli ustaların muhtemel varlığı, vakvâk tasarımlarının kaynaklarından biri olduğu düşünülmektedir (Abbas,2018:158). Hint tesiriyle alakalı olarak Salmani’ye göre: “Babürlü İlhanlılarının istilası, başta çanak

çömlek olmak üzere tüm sanatsal faaliyetleri etkilemiş ve neredeyse sona erdirmiştir. Zarbaft kumaşlarının dokunması, çömlekçilik, metal işçiliği, yorgan yapımı ve resim gibi sanatlar yeniden ele alınmıştır. Bu fırsatla Kaşan gibi bölgelerdeki çömlekçiler, beyaz veya turkuaz sırlar üzerine küçük desenli, çok renkli "mineli" her türlü çömlek üretmişlerdir. Bu kapların hemen hemen tüm desenleri Türkçe ve ince figürlü olup, içi ve dışı resimlerle doludur” (Ettinghausen, 2017:517; بررسی تحلیلی نقش, 2017:210). Pek çok sanat tarihçinin anlatımlarında minyatür sanatının değişim ve gelişiminin nedeni, Selçukluların kendi gelişimlerinden ziyade dışarıdan gelen bir tür yardım, fikir veya zaten Türk kültüründe var olan ancak tekrar gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen bir gelenek sayesinde zenginleşmiştir. İlhanlıların bölgeye hakimiyeti ile birlikte Türkistan’dan göç eden Türkler arasında sanatkarların da bulunduğu bilinmektedir (Yetkin,1986:2). Bu sayede Müslüman olan Türkler, yine Türkler tarafından kendi sanat gelenekleri ile bir gelişmeye daha tanık olmuşlardır. Aynı atalardan gelseler de farklı karakterlerde sanatsal bakış açıları Türkistan ile İran’ı yeni teknik ve üsluplara yöneltmiştir. Yetkin’e göre (Yetkin,1986:2) bu zenginleşme özellikle çini sanatında görülmektedir. Bunun sebebi olarak İran Selçuklularından sonra gelen Anadolu Selçuklularının çini bezeme unsurlarında daha da oturmuş bir mimari unsur süslemesinin yaygınlaştığı düşünülmektedir. Çininin tamamen Türkler tarafından keşfedilmesi ve geliştirilmesi de daha fazla aidiyet hissedilmesini sağlamaktadır. “İran’da İlhanlılar zamanında Sultaniye’de yapılan Sultan Olcayto Hüdebende Türbesinde mozayik tekniğinde çini süslemeler, ancak bir yüzyıl geçtikten sonra Anadolu Selçuklular’ının mimarisini renklendiren çini süslemesi ile yarışabilecek bir duruma erişmiştir” (Yetkin,1986:3). Bu olumlu etkiler kadar Moğolların yakıp yıkıcılığı Büyük Selçuklu döneminin on bir ve on ikinci yüzyıllarında yer alan mimari unsurların çoğunu tahrip etmiştir. Bu sebeple sanatın bu dönemlerde izleri silikleşmiştir. On ikinci yüzyıl ile birlikte Moğol hakimiyetinin, Asya’nın güneyine yönelmesi ve büyük Selçuklunun son bulup İlhanlı dönemine girmesiyle Uygur sanatçılarının eserleri gözlemlenmektedir. Ancak bu sürece kadar Uygurlar durağan bir yapıdadır. “Cengiz Han’ın XIII. asır başlarında bütün Orta Asya’yı hükmü altına alıncaya kadar, Uygur’lar ve diğer Türk toplulukları, uçsuz bucaksız Orta Asya yaylasında parçalanmış olarak yaşamışlardır” (Yetkin, 1963:6). Geleneklerini ve sanatlarını özünü kaybetmeden yaşatmaları oldukça değerlidir. Binark’a göre: “Moğolların İran’ı istilâsından sonra İslâm minyatür sanatında büyük bir değişme

görülür ve Uygurlu nakkaşların üslûbu İslâm minyatürüne hâkim olur. On dördüncü yüzyılın ilk yarısında İran'a hâkim olan İlhanlılar devrinden, günümüze kalan Reşidü'd-din'in, Câmî-u't-Tevarih adlı eserindeki minyatürler, bu ekol ve üslûbun en güzel örneklerindendir” (Binark,1978:275). Şahin’in Moğollarla alakalı saptadığı önemli bir nokta bulunmaktadır: “İran ve Azerbaycan’da İlhanlılar tarafından inşa edilen İslami kurumların varlığı, Moğol hanedanının medeniyetleri tahrip eden çizgiden medeniyet inşa eden bir yönde değişim gösterdiği ortaya çıkmıştır” (Barthold 1963:62-6, Togan 1981:229, 260; Şahin,2015:208). Uygur sanatının Müslümanlar tarafından tahrip edilmesi veya dışlanması söz konusu olmamıştır. “Uygurlarda bu şekilde gelişmiş olan sanat gittikçe kuvvetlenerek devam etmiş, Uygur devleti dağılınca, bu kabiliyetli Türklerin parlak mirası yeni hakimiyeti Moğollarla Batıya ve İslam dünyasına geçmiştir” (Aslanapa,1966:24). Uygurlara olan bakış açılarında sekiz ila dokuz yüzyıl sonra İran bölgesinde kurulmuş olan Selçukluya ve İlhanlı’ya etkileri yine Türklerin İslam’a kazandırdığı yeni bir çehre veyahut sanat akımı olduğu düşünülmektedir. Bunun bir sebebi de kurulmuş olan Rab-ı Reşidi yani Tebriz akademisidir. Burada sanatsal anlamda büyük bir merkez oluşturulmasıyla farklı yerlerden gelen ustaların yeteneklerini toplayarak ortaya “tebriz üslubunu” çıkarmışlardır. Devamında minyatür sanatlarında gelişen minyatür üslupları oluşturulmuştur. Realistik bakış açısını çeşitli renk armonisiyle birleştirmişlerdir. (Bato,2021:91). “Çin ile Bağdat arasındaki etkileşim İslam seramik sanatının kendine özgü üslup özelliğinin oluşmasını sağlamıştır” (Aykaç,2021:1267; Wilkinson, 1973: 180). Her hâlükârda Orta Asya’dan güneye inilmesi, vakvak üslubunu, canlı figür kullanımını desteklemiştir. “Çanak çömlekler ve özellikle “emaye” denilen kaplar üzerindeki motiflerden Selçuklu dönemi resim sanatının özellikleri anlaşılmaktadır. Kaşan, sanatsal çağlardan pek etkilenmemiş, doğulu, özellikle Maniheizt geleneklidirler” (Pakbaz, 2013: 55; بررسی تحلیلی نقش, 2017:210). Bu durumda evani grupta vakvak üsluplu esere daha az rastlanması ibarenin doğruluğunu kanıtlamaktadır. Ancak her zaman yeni kazılar ile edinilen kazanımlar bu çıkarımları boşa çıkarabilmektedir. İncelenen eserlerde evani grupta iki adet ürüne ulaşılmıştır. İlhanlı dönemi sanatında Çin etkisinin İran sanatlarına etkisi mevcuttur. İskender’in vakvak ağacı ile konuşması sırasında panonun arka planında yer verilen bulut ve dağ tasarımları birer Çin etkisi izleri taşımaktadır.



Görsel 2.21. Oğuz'un karanlık ülkesinden ayrılması, 1314-15 Tebriz, İlhanlı, TSM H.1653, y. 378b A (Çaman,2021:241)

“Uygur resim ve minyatür üslubu etkilerinin 15.yy. içlerine kadar devam ettiğini, Doğu Türkistan’ın kuzeyinde geliştirdikleri bu üslubu, yine Türklerin kendileri, Abbasî ve İlhanlı devirlerinde Batı’ya getirmişlerdir” (Aslanapa, 1986:851; Bato, 2021:92). Böylece İlhanlı denilen Moğol tipi bir geçiş üslubu yeni bir resimleme formunu beraberinde getirmiştir. “Moğol hükümdarı Olcaytu Hudabende zamanında 1314 (Hicri 714) de yazılmış olan ve bugün Londra’da The Royal Asiatic Society’de. Bulunan cami al- Tevarih’deki minyatürlerin bir İran ressamı tarafından değil, Batı Asya’ya gelen bir Uygur ressamı tarafından yapıldığı, son yıllardaki incelemeler neticesinde açıklanmış bulunmaktadır” (Ernst Diez, Sino-Mongolian Painting and its Influence on Persian Illumination; Yetkin, 1963:7). Bağdat merkezli okulun inşası ile çizginin önemi renklerle desteklenmektedir. Resmetmede soyutlamaya olan yönelim çizgi ile devam ettirilmiştir. Resimlerde ise figürlerin duygusal durumları ön plana çıkarılmıştır. “Figürlerin, yüzleri ifadesiz, hareketleri donuk ve tutuktur. Yuvarlak ve dolgun yüzleri, çekik gözleri, araları açık ince yay kaşları ve üst dudaklarından aşağıya doğru sarkan karakteristik ince bıyıkları ve tıknaz vücutlarıyla figürler Turfan duvar resimleri ile Şehnamelerden tanınan Doğu Türkü tipini temsil eder” (Karamağaralı, 1968:71-79; Bato,2022:95). Dönem içinde kullanılan renk çeşitliliği bir önceki döneme göre daha sınırlı olup, uygulanan renkler ağırlıklı olarak kahverengi, toprak boyası, sarı ve uçuk mavidir. Bazı resimlerde uygulanan renkler kırmızı, yeşil ve turuncu olsa da kahverengi renklerin önemi daha da vurgulanabilir. Turkuaz mavisi zemin uygulaması Maniheizm ve Selçuklu illüstrasyon geleneğinin bir eseridir. Çini renklendirmelerinde minai, lüster ve Taht-ı Süleyman’daki gibi kimi zaman tek renk sırlı parçalarla karşılaşılmaktadır. “Özellikle İlhanlı illüstrasyonunda uygulanan renkler, eski Pers geleneklerinden ve Moğol ve Çin uygulamalarından etkilenmiştir;

öyle ki, resimlerin yalnızca bazı kısımları boyanmış, diğer bazı kısımları renksiz bırakılmış ve daha az çeşitli tonlar sıklıkla kullanılmıştır. Buna karşılık bir başka grup el yazması resimde ise Maniheizm ve Selçuklu dönemlerine kadar uzanan renklendirmenin izleri görülebilmektedir” (Soltani,2017:76). Şiraz okulunda oluşturulan “Konuşan Ağacın yanında İskender'in illüstrasyonu” gibi el yazmalarında bu şeklin farklı görüntüleri görülebilmektedir” (Soltani, 2017:76).



Görsel 2.22. (13.yy) Kalay Emayeli ve Cilalı Çini Kuzeybatı İran'dan Lüster teknikli yıldız çini parçası (URL5)

Görsel21, Arap-Moğol tipindedir. Daha ziyade İran-İslami'dir. Beyaz kalaylı minesini kalın ve ağırdır. Kahverengimsi sarı tondadır (lüster tekniği kaynaklı) ancak belirli bir açıdan bakıldığında mavimsi bir menekşe rengine dönüşür. Dolayısıyla bu yıldız şeklindeki çinilerin Sarasen⁵ etkisi altında yapıldığı, resimlerde de görüldüğü gibi Moğol tekniğinin getirilmesiyle bir ölçüde değiştirildiği sonucuna varılmaktadır. Çin'de ne kalay emaye ne de gümüş ve bakırdan üretilen cila kullanılmadığından sır ve cila tamamen Sarasenik tarzıdır. (Barber ,1910:27-29). Barber'e göre menşei tam olarak belirlenemeyen çini plakalar pek çok sanat tarihçiye göre Orta Asya tipi özellik göstererek Uygur bezeklikleriyle benzerliğinden dolayı Klasik Türk usulüne uygun üretilmiştir. İslami duvar dekorlamalarında çiniler için bazen direkt olarak merkezden gönderilen çini plakaların yanı sıra geçici atölyelerin yapılarak saray vb. yapıların inşasına dahil edildiği de bilinmektedir. “Belirgin bir ölçüde yabancı etkileri ortaya

⁵ Sarasen: Yabancılar tarafından kullanılan bu kelime Haçlı Seferleri sırasında Avrupalı savaşçılar tarafından "Hristiyan olmayan" anlamında Müslümanlara, Türklere vb. toplumlara verilen genel isimdir.

çıkaran, parlak süslemeli, yıldız ve haç biçimli çinilerden ve az çok eksiksiz çanak çömlek parçaları biraz belirsiz bir soyağacıyla gelerek Bunların kesin menşei az çok sorunludur. Bazıları hepsinin tek bir caminin kalıntılarından alındığına inanılmaktadır. Bazıları ise bunların başka bir yerde yapıldığı ve farklı noktalardaki yapıların süslenmesi için İran'a getirildiği teorisini ileri sürmektedir. Bu parçaların hepsinin sırları az çok kalay içermektedir” (Barber,1910:24). Moğollar ulusun başkentleri olarak; Tebriz, Gazaniye, Sultaniye ve Maraga’yı listelemiştir. Böylece kendileri İsfahan ve Hemedan’dan bölgeye hükmedebileceklerdir. Bağdat’ın yağmalanması, nadir binaları arkasında bırakmıştır. Artık Tebriz, Sultaniye ve Meraga ön plana çıkmıştır. Başkentten yıkılmasından kurtulan Yakut el-Mustasimi sayesinde hat alanında kalitenin oluşması sağlanmıştır. İlhanlıların da arada bir Bağdat’a geldiği bilinmektedir. Ancak henüz burada İlhanlı saray buluntusu görülmemektedir. “Bazı kısa süreliğine kullanılacağı düşünülen konutların ahşap ve tekstil gibi hafif malzemelerle inşa edildiğini, daha “kalıcı” olanların ise tuğla ve taştan yapıldığını ve sıklıkla fayanslarla süslenmektedir. İlhanlı kronikleri Takht-i Süleyman’ın yanı sıra başka birçok kraliyet ikametgahından da bahseder. Wilber, bu konuyla ilgili çeşitli işaretlerin verildiği yalnızca edebi referanslarla bilinen mimari anıtların tamamlayıcı kataloğunda bazı yazlık konutları listelemektedir” (Wilber,1955:190–1; Porter,2021:116).

Araplar haricinde tarihte görülen hiçbir kavimde çinilerinde kalay kullanımı geçmişte Mezopotamya çevresinde görülmekle birlikte kesin değildir. Kalayın çömlek sırlamada ilk kullanımını Sarazenlerin olduğu kabul edilmektedir (Barber,1910:25). Bunun yanında İlhanlıların çini uygulamalarına bakıldığında simurg ve ejderha figürlerinin Türklerle birlikte Çin kültüründe de bulunması genellikle karıştırılmaktadır. Çin ve Türk tipi mitolojik canlıların karşılaştırmaları yapılarak eserlerin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Crowe’a göre (Crowe,1991:159): “Moğol İran’ının da çini dekorlamalar ile dönemin geç Çin dönemi Sung ve Yuan tekstil motifleri benzerlikler göstermektedir”. “Genel olarak Orta Çağ’ın Selçuklu döneminden İlhanlı dönemine kadar olan simetrisi birçok sanatta dönüşüm ve yeniliğe neden olmuştur. Çanak çömlek dahil Selçuklu eserleri ve sanatları bu dönemde Zari-Nafam, emaye, sahte porselen, sırsız, t-carang, ızgara ve sıçratma sır gibi mutfak eşyaları popüler olmuş ve zirveye ulaşmıştır” (2017:210). Dönemin seramik ve çini bezemeleriyle alakalı olarak tezde yer alan vakvaklı çini bezemelerin

çoğunluğu Taht-ı Süleyman ismi verilen bölgedeki bir saraya aittir. “Bu kültürel değişimlere ek olarak, mimarideki en önemli çalışmalardan bir tanesi de Taht-ı Süleyman adı verilen ve Hülagü’nün oğlu Abaka için inşa edilen yazlık saraydır. İnce işçilik ve süsleme detaylarına büyük önem verilen bu sarayda İran’ın kültürü açık şekilde görülmektedir” (Bato,2021:91).



Görsel 2.23. Taht-ı Süleyman’dan kırık bir parça (Porter,2021:98) Berlin müzesi: Museum für Islamische Kunst Nr. I. 4/67.35.2

Karolardan çok çeşitli gruplar oluşturulmuş, her birinde farklı yazı formları ve vakvak süslemelerinde konumu aynı olan hayvanlarda çeşit görülmektedir. Ancak Porter, bunların basma kalıp olabileceğinden bahseder. Tezde bir kısmına yer verilen ve yaklaşık on parça kadar elde edilen ürünlerdeki benzerlik ilgi çekicidir. Ancak üretilen eserler üzerindeki yazılar yönüyle birbirlerinden farklılık arz etmektedirler. Yazıların Gazneli ve Nasrid’in ve Firdevsi’ye ait şiirler olduğu düşünülmektedir (Porter,2021:98). Bu tip parçaların hepsinin aynı merkezden üretildiği düşünülse de hepsi kazılar sonucunda farklı bölgelerden çıkarılmasından dolayı farklı merkezlerde üretilmiş olabileceği düşüncesi de mevcuttur. Görsel xx’de bir Ermeni kilisesinin kubbesini taşıyan bölge süslemesinde çeşitli yazılarla bezenen karolara rastlanmıştır. Ancak menşei belirlenmemiştir. “Bu çinilerin tekrar tekrar Takht-i Süleyman’ın tek mekânına atfedilmesine rağmen, bu topluluğun tipolojisi ve özellikleri üzerine yapılan çalışma, tüm öğelerin aynı yapıya sahip olamayacağını ortaya koymaktadır” (Porter,2021:99).



Görsel 2.24. Eghvard Kilisesi: Ermeni kilisesi kubbe altına istiflenen yazılı taht-ı Süleyman benzeri çini panolar (Porter,2021:102)
Görsel 2.25. Detay (Porter,2021:102)

“... sırlama için kullanılan oksitlerin tam bileşiminin daha ayrıntılı analizleri bazı değişkenler gösterebilir, bu da malzemelerin kökenindeki farklılıkları veya süreçlerdeki değişiklikleri doğrulayabilir” (Porter, 2018:433–6: Porter,2021:99). Eserlerin dini yapılarla alakalı bir bağlantısı veya bulutu olmadığından vakvakların varlığı hasebiyle sivil mimaride kullanıldığı kuvvetli bir ihtimaldir. Taht-ı Süleyman düşünüldüğünde ilk akla gelen saraylarda kullanımlarının tercih edildiğidir. “Melikian-Chirvani, Şahnâme’de geçen ve frizler üzerine yerleştirilen ayetlerin sayısının, yaptığı çalışmada en az yirmi iki çeşit farklılık gösteren versiyonlarından bahseder” (Mélikian-Chirvani,1996; Porter,2021:101). Bunun yanında incelenen çini gruplarının toplamda doksan iki tane oluşu, araştırmaya şevklendirmektedir. Porter’ın Taht-ı Süleyman çinilerinin genel tarifi şöyledir: “Takht-i Süleyman’ın frizi, kobalt ve turkuaz çizgilerle beyaz zemin üzerine parlak bir şekilde kalıplanmış ve boyanmıştır ve neredeyse kare şeklindedir (her biri yaklaşık 30 cm). Üst bantta iki seviyeli bir ağ oluşturan bir dizi çift bölünmüş yaprak ve palmet görüntülenir. Ana alan, çift çizgiden oluşan, turkuaz rengine boyanmış üç loblu bir kemer tarafından işgal edilmiştir; bu satırların arasında hafif kabartma olarak yazılmış ve kobaltla boyanmış nesih

alfabesiyle Farsça metin bulunmaktadır. Köşelikler hayvan başlarıyla biten rulolarla süslenmiştir, çoğunlukla vak-vak motifi olarak nitelendirilir” (Porter,2021:102). Ancak bezemede olduğu gibi boyut yönüyle de değişken sayı yönünden az karoların araştırılması zorlaşmaktadır. “Kazılan diğer parçalar çok daha küçük ve okunabilir bir metin içermiyor. Bu buluntuların son derece az olması ya önceki tahribatlarla ya da bu kiremitlerin 14. yüzyılın başlarında yalnızca diğer seküler binalarda değil, aynı zamanda oldukça uzak bazı yerlerde de yeniden kullanılmış olmasıyla açıklanabilir” (Porter,2021:102). Okunamayışının bir tahribattan kaynaklı olabileceği veya fazlasıyla mekânda kullanımı düşünülmektedir. Uzun mesafe için Ermeni kilisesi ve Taht-ı Süleyman örnek olarak gösterilebilir (Porter,2021:103).

Porter, şehname ayetleriyle ve vakvaklarla süslü kaşı formlarını alt sıra süslemeleri ile ayırmaktadır. Dış çerçevesi olmaksızın alt bordür işlemleri değişkenlik göstermektedir.



Görsel 2.26. Vakvaklı Taht-ı Süleyman kaynaklı olduğu (?) düşünülen karo parçası (URL6)

“Şehir Sarayları Moğol istilasından önce Bağdat, Tebriz ve Hemedan gibi birçok şehir siyasi merkezler olarak önemli roller oynuyordu ve barış sağlandıktan sonra da itibarlarını korudular. Tersine, Gurganj (Curcan) veya Nişapur gibi diğer eski

başkentler de yerle bir edildi. Haneda'nın (1989:293) yazdığı gibi, İlhanlı şehirleri, kabile üyelerinin kamplarını yerleşik şehirlerin dışında kurma arzusu ile onların tebaalarını etkileyen görkemli anıtlar inşa etme arzusu arasında bir "uzlaşma" olarak anlaşılmalıdır” (Porter,2021:113). O dönemlerde tamamen kalıcı mimarinin olmayışı, hareketliliğin ve konar göçerliğin ahşap ve halı kilimlerle çadırlar oluşturarak yer değiştiriyor oluşu yapı oluşmasını olumsuz etkilemiştir. “İlhanlı topraklarının doğu yakası, saray mimarisi söz konusu olduğunda batı yakasından daha az belgelenmiştir” (Porter,2021:118). Argun’un ayrıca Demavand dağı yakınlarında kalan Lar bölgesinde köşkü bulunmaktadır. Safevi dönemi yazlık sarayı olarak düşünülen bu yapı günümüzde herhangi bir buluntu ile karşılaşılmadığından bir ibare olarak kalmaya devam etmiştir. Nasıreddin Şah'ın hükümdarlığa geldiği dönemde çini parçalarının bulunduğu Khoshi-Khaneh yani az önce bahsi geçen bölgenin yakınlarında saray kalıntısına ulaşılmıştır. Yerli çini uygulamalarının genellikle hükümdar ve ailesinin bulunduğu, yönetimin gerçekleştiği şaşalı saraylara aidiyeti yüksek oranlarda yer almaktadır. Ancak İlhanlı döneminde bu aidiyet daha fazladır. Bunun sebebi Müslümanlığa katılmamalarından dolayı o dönemde cami ve mescit türünün inşası bu döneme atfedilmemektedir. “Bu parlak çini frizlerin zaman aralığı ve daha da önemlisi İran saraylarında bir epigrafik programın varlığı ile ilgilidir. Şah Name’den alıntı yapan parlak çini frizlerin varlığı, Taht-i Süleyman'ın inşa edildiği dönemden (c. 1270-5) daha uzun bir süreye ait olabilir. Ancak Ebu Sa'id'in ölümü (1335) ve ardından İlhanlıların gerilemesinden sonra lüminesan⁶ çini üretimi azalmış ve 1339'dan sonra aniden kesintiye uğramıştır” (Watson, 1985: 196-7; Poter,2021:130). Dönemin daha sonra on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda direkt olarak Çinli seramik sanatçıların İran’a etkisi Çin porselenlerinin Şah Abbas döneminde yaygınlaşmaya başlaması ile ortaya çıkmıştır. Klasik görülen mavi-beyaz çini ve seramikler açıkça Çin etkisini vurgulamaktadır. Böylece yerli gelenekler tekrar gelişime muhtaç hale gelerek yeni motifler yerlerini almaya başladı. İşte bu dönemlerde artık vakvak üslubunun yerini hatayi’nin aldığı belirtilmektedir.

2.3.6. Timurlular

“Timur, başkenti Semerkand olan devletini, anlam çanağını İslâm’ın belirlediği; Türk-Moğol-Fars unsurlarının terkiibinden oluşan bir yapı olarak inşa etti”

⁶ Lüminesan: Işıldama, ısıldayan anlamlarına gelmektedir.

(Fazlıoğlu,2003:3). Timurlu rönesansı denilebilecek gelişmeler, Hüseyin Baykara öneminin en kısa halidir. Baykaranın Herat'a hükümdarlığı süresince doğu İslam sanatının zirveye tırmanışını, Ali şir nava'i, Abdurrahman ibn Ahmed ve Kamai el-Din, Bihzad gibi isimler yüklenerek sanatı beraberinde geliştirmeye çabalamışlardır. Ancak bu sanatlar içinde Timur döneminden gelen hiçbir minyatürlü yazma bilinmemektedir (İnal,1995:112). Ancak resim sanatı Herat'ta en önemli eserlerini Şah Ruh ve Baysungur devirlerinde vermiştir. Belirli konulara yönelik minyatürler oluşturulmuştur. Peygamberin miraca çıkışı gibi... baysungur döneminde Şehname çok değerli bir kaynaktır. Bidpai'nin Kelile ve dimnesi, Nizami'nin hamsesi... Harzemşahlar devrinde Moğol istilalarının sebebiyet verdiği durgunluğun ortadan kalkması ile Timur dönemi oluşmuştur. İstilalar sırasında getirilen sanatkârlar ve kâtipler Moğol hizmetinde sanat icra etmiştir. Yazılan eserler yine nakkaşlar tarafından bezenmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda Herat'ın minyatür sanatı merkezi haline gelmesinde İlhanlı dönemi gelişmelerinin etkisinin devam ettiği düşünülmektedir. Timurlenk diye de anılan dönemin eserleri, duvarların gittikçe daha çok seramikle kaplanmasını on beşinci yüzyılda Türkmen sülaleleri devrinde yayılım göstermiştir. Tebriz mavi cami, Timurlenk türbesi (1405), Şah zinde cami (1392) buna örnektir.



Görsel 2.27. Semerkant Şah zinde cami çinilerinin dış cepheden görüntüsü (Khodjoeva, 2020:148)

14.yüzyılda Timur, Maverâünnehir bölgesindeki sanat merkezlerini desteklemiş, gelişmesini sağlamıştır. Binark'a göre: "14. yüzyılın ilk yarısında İran'a hâkim olan İlhanlılar devrinden, günümüze kalan Reşidü'd-dinin, Câmi-u't-Tevarih adlı eserindeki minyatürler, bu ekol ve üslûbun en güzel örneklerindendir" (Binark,1978:275). Bu

gelişmelerin yanı sıra dini konuların da resmedilmesi popülerleşmiştir. Bu iddialara yönelik incelenebilecek bir diğer kitap ise şehnamedir. Şehnamede geçen resmetme sanatı Uygur etkisini kanıtlar niteliktedir. Timur döneminde de resmedilen figürler elbiseleri, hareketleri açısından belirgin Uygur özelliği göstermektedir. Pek çok mabette bulunan Uygur sanatı yedinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Burkan-Sanem mabetlerindeki süslemelerle karşılaştırma yapılabilir. İran’da yeşeren Türk sanatının gelişim nedeni düşünüldüğünde, estetik alanlarda bu kadar ileri gidilmesi ve yaygınlaşması uzun yıllar boyu verilen emeklerin bir ürünüdür. Türk yöneticiler sayesinde kendi sanatlarının gelişimini desteklemeleri kadar normal bir durum görülmemektedir. Ayrıca Moğol sanatçıların, saray himayesinde tutularak, maddi zorluk gözetilmeden serbest çalışabilmesi yapılması için en verimli ortam sağlandığı söylenilmektedir. Uygur sanatının İran’da resim imzaları olarak görülememesinin sebebi de takma isim kullanıyor olmalarından kaynaklıdır. Bu sebeple nakkaşların İranlı olduğu sanılmaktadır. Ancak bu yanlış bir kanı olarak kabul edilmektedir. Bağdat’ta ilk İslami minyatür okulunu açanların Türkler olduğu düşünülmektedir. “Osmanlı Dönemi’nde Timur tarafından Tebriz’den Semerkant’a götürülmüş Tebrizli ustalar, burada çeşitli yapılarda çalışmış, Timur’un 1405 tarihindeki ölümünün ardından Nakkaş Ali ile birlikte Bursa’ya gelmişlerdir” (Baysal, 2018:275). Sanatta ve siyasette Türk-Moğol bozkır yaşamına karşılık Fars-İslam yerleşik toplumunun öğretileri, halkı gelişmeye teşvik etmiştir. Bu denge anlayışını Babür Şah’ın benimsediği Dale’in de bahsettiği gibi (Dale, 1998:45): “Babur, kendisini bir Türk olarak gördü ve Çağatay dilinde yazmayı tercih etti ancak aynı zamanda Farsça yazan Ortodoks bir Sünni Müslüman olarak da yetiştirildi”.

“Timurlu resim sanatı da aynı şekilde her ne kadar bazı el yazmalarının ustaları, Timurlu sanatçıları, İran minyatür resmini yüce bir düzeye yükselttikleri için genel anlamda övse de Safevi topraklarında kısa süreli bir etkisi vardı. On altıncı yüzyılda, o zamanlar Özbek kontrolü altında olan eski Timurlu saraylarından gelen göçmenler, Safevi minyatür resmine tanımlanabilir Timurlu unsurları katmışlardır” (Dale,1998:56). Buna örnek olarak Tebriz’de bulunan kütüphanenin yönetimine Herati nakkaş Bihzad’ın atanmasıdır. Desen ve hat sanatı alanlarında gelişimler sağlamış, buna metal işçiliğinde girift desen tasarımlarının işlenebilirliği de dahildir. Timurlu sanatının yorumlanmasında, 1473 yılı Osmanlı’da çinili köşk inşası, Mehmet Paşa türbesi gibi yapılar Timurlu sanatçıların Anadolu’ya getirilerek yapıldığı algısı

bulunmaktadır. Bunun nedeni Timurlu dönemi yapılarının motifsel stilizasyonlarına sahip oluşlarıdır. 1282’de inşa edilen köşklerde çini dekorlamalar uygulanmıştır. Çinilerde klasik İran kültürünü yansıtan doğa içinde hayvanların avlanma gibi sahnelerine ve geometriye yer verilmiştir. Bu uygulamalar yeni olmamakla birlikte çeşitli evani tipi seramiklerde gözlemlenmektedir. Klasik uygulamaların yanı sıra mitolojik canlılardan ejderha ve simurg figürlerine yer verilmesi, av sahnelerinde değişime gidilmesi, lotus, palmet ve stilize ağaç formlarıyla birlikte uygulamaları ilgi çekmektedir. Crowe, “Pugachenkova’nın Merv ’de yaptığı kazı çalışmalarındaki keşiflerinde bulduğu geometrik desen dizilimlerinin Budist çinilerine benzerliğinden bahsetmektedir” (Crowe,1991:154). Buradan Merv bölgesine Kuzey Asyalı zanaatkarların etki ettiği çıkarımı yapılabilir.



Görsel 2.28. Sultanabad tipi kâse. British müze no: 1952,0214.6 (URL7)



Görsel 2.29. Takht-ı Süleyman çinilerinden, mavi zeminli, altın varaklı kalıp. Tahran, İran Bastan. (Crowe,1991:157)

Lajvardina tekniğinde altıgen detayları çıkıntılı, kalıp ürünü Çin sanatı etkisi özelliği taşımaktadır. Arap kültüründe püsküllü kuyruk yapısı bulunmamaktadır. Bunun aksine Çin kaynaklarında sık görülen bir olgudur. İran'daki bu arkeolojik buluntu olmasaydı, on üçüncü yüzyılın sonlarında İranlı bir çömlekçinin çini işçiliğini canlandırmak için bu beklenmedik modeli seçtiğini bilmenin hiçbir yolu olmayacaktı (Crowe,1991:157).



Görsel 2.30. (Golombek,1992:241).



Görsel 2.31. (Golombek,1992:241).

Çin porselenlerine öykünülmüş veya farklı coğrafyalarda yapılan bu çinilerde ağaç motifi olarak serviler ve çevresinde eğrelti otları bulunmaktadır. Oturan geyik formları Budist manastırlarında, kanun çarkları üzerinde yer almakta, oradan İran çinilerine kadar yol aldığı çıkarımı yapılmaktadır. “Uzak doğu tekstillerinin seramikleri üzerindeki ortak etki ve Tantrik Budizm'inin İran platosunun kuzey bölgelerindeki kısa

sürelî varlığı kabul edilirse, bir dizi başka medyanın da benzer bir muameleye katkıda bulunabileceği açıkça ortaya çıkmaktadır” (Crowe,1991:158). 1400’lü yıllarda Timur’un akrabalarının Semerkant’ta inşa ettiği binalarda, altıgen şekilli çinilere dado denmektedir.⁷ Birbirlerine girift halde beyaz zemin üzerine saks mavisi olarak adlandırılan, o döneme kadar henüz keşfedilmemiş bu renk, natüralist motiflemeleriyle duvarlar süslenmektedir. Yine 1400’lü yıllarda türbe ve mescitlerde beyaz zemin üzerine kobalt renk uygulamaları da görülmektedir. “Aslında bu dönemde Suriye’de seramik dado (altıgen) karoların aniden ortaya çıkışı, yerel bir gelenek olmadığı için açıklama gerektirmektedir. On beşinci yüzyılda Tebriz’de, hatta İran’ın herhangi bir yerinde mavi-beyaz sıraltı altıgen çinilerin yapıldığına dair hiçbir kanıt yoktur” (Colombek,1992:241).



Görsel 2.32. Kusem b.Abbas Türbesi (Bakır,2002:462)

Moğol istilalarına maruz kalmadan önce Semerkant şehrinde Kusam b. Cabbas’ın türbesi on birinci yüzyıla kadar çini sanatının geldiği noktayı, çeşitli şekillerde ortaya koymaktadır. Timur dönemi çini özellikleri simetrik desen çizimlerinde genellikle figürlerin birbirine baktığı, desenlerin çoğu geometrik veya arabesktir. Desende ağaç ve çiçeklerin başlangıç noktasında vazo, su kanalı ve havuz kullanımı ağırlıktadır. Aynı şekilde bu çiçek ve ağaç figürleri çeşitlilik gösterir. Dönemin dikkat çekici diğer özelliği çini de dahil olmak üzere temsilde gerçekçilik uygulanmasıdır. Cennete yapılan atıflarda daima hayat ağacına başvurulduğu görülmüştür. Bu motif eski Türk kültüründen beri stilizasyona uğramakta olup, Timurlu döneminde de bu sistem devam etmiştir. Manzara resimlerinde realistik denemelerle mekân oluşturma sağlanmaya

⁷ Türkiye’de kullanımı bulunmayan bu anlama Colombek makalesi içerisinde karşılaşılmaktadır. (Colombek,1992).

çalışılmıştır. Geometri içerisine bitkisel bezemelere yer verilmiştir. Bunların yanında çiçekle bezeli olan veyahut olmayan ibrik tasvirlerine yer verilir. “Öyle ki Şam ve Kahire çini dekorlamalarında altı çeşit ibriğe yer verilmiştir. Bu ibrikler genelde diğer motiflere nazaran daha vurgulu ve büyüktür. İbriğin bu cennet tasvirlerinin yanında yer veriliyor oluşu, kimilerine göre içerisinde bulunan su haznesinden dolayı cennette akan şelale ve nehirleri tasvir ettiği düşünülmektedir. (Colombek,1992:248-250). İbrik tasvirinin anlamı hakkında akıllara Mevlâna ile Şems-i Tebrizi’nin arasında geçen sohbet gelmektedir. Görüşmelerinde insanlığın, Allah’ın varlığını ve birliğini kavrayabilmesi bağlamında peygamberin Allah’ın sonsuz ilmini kavrayabilmesi için onu algılayabilme kapasitesi büyük olduğundan haznenin içerisini ne kadar doldursa da dolmamaktadır. Bu anlamda kendini yetersiz görüşü ve Bayezid-i Bistami’nin Allah’ın kudretini anlayabilme hususunda haznesinin küçük olması, az bir miktarda dahi tamamlanmaktadır. (Güven,2014:142). İbriğin haznesine göre suyu muhafaza ediyor oluşu insanın Allah’a olan kulluğunu ve onu anlaması olarak da yorumlanabilir. Şam ve Semerkant’taki altıgen çiniler, Anadolu’da ve çeşitli İslam ülkelerinde çini geleneği ile devam etmiştir. Ancak Timur dönemi baz alındığında araştırmalara göre Çin kaynaklarında altıgen çiniler yoktur. Dado olarak anılan şekilden ötürü, İran kökenli olduğu düşünülmektedir. Timur devrinde, eserlerde çokça kullanıldığı gözlemlenmiştir. Dadolar üzerindeki bezemeler, Semerkandlı ustalara ait olup gelenekselden kopmamıştır. Ancak o dönemde popülerleşen Çin’in mavi beyazlarının taklit edilmesi sadece teknik açıdan olduğunu düşündürmektedir. Dokuz ve onuncu yüzyılda eski Türk figürleri incelenerek yarım palmetler oluşturulmuş, hayvan ve kuş figürlerinin çerçeve motifleri yoğunluk kazanmıştır. “Hatta bazen vücudun bir veya daha fazla kısmından büyümüştür. Bu tür yerleşik bitkisel büyümenin, harf mızraklarının, çiçeklerin ve bölünmüş yaprakların büyüdüğü, onuncu ve on birinci yüzyılın yapraklı ve daha sonra çiçekli Kufî yazısıyla bir paralelliği vardır” (Abbas,2018:143; Blair,1998). Timurlu döneminde bahsi geçen yorum vakvak üslubuna ait olup, bazen hayvan vücutlarında kuyruktan sapa bağlanma gözlenirken bazen gövdeden itibaren bir dönüş sağlanmıştır. Vakvak meyvelerinde canlının her uzvunun olma zorunluluğu yoktur. Hatta tezhip ve minyatür sanatı örneklerinde sadece “el” motifinin yeterli olması bu sanat yönüyle oldukça ilgi çekicidir. Ancak bu durum çini yüzeylerde görülmez. Çini sanatının vakvak üslubundaki özelliği canlıları çeşitli şekillerde görebiliyor olmanızdır. Kuyruktan, belden ve boyundan sapa bağlanma

kolaylıkla sağlanır. Hatta bitkinin son bulduğu sapın kalınlaştığı bölgede yuvarlak bir işaretle belirlenmiştir. Bu duruma en uygun görsel-30'dur.



Görsel 2.33. Berlin’de yer alan lüsterli çini parçası (URL8)

On birinci yüzyıl sonu on ikinci yüzyıl başında rumi motifleri tüm İran bölgesine yayılmıştır. Delhi’de bulunan ilk saltanat camisi ve Kuvvet el-İslam mescidi süslemelerinde rumi motifleri görülmektedir. “Bu devirde İlhanlı çini geleneği sürdürülür ve önemli bir yenilik getirilmez. Türkistan’da Samarkand güneyinde Keş şehrinde doğan Timur’un kurduğu Moğol devleti (1370-1404) kısa zamanda Türkistan, Afganistan, İran (Horasan, Azerbaycan, İsfahan, Şiraz) ve Irak’ı hakimiyeti altına toplar. Timur Rusya’da Moskova’ya, Hindistan’da Delhi’ye, Anadolu’da Ankara’ya kadar yürür” (Öney,1987:60). Moğolların bölgedeki hakimiyetinin devam etmesiyle “Timur ülkesini eserlerle donatmak için İran, Suriye ve Anadolu’dan binlerce ustayı, bu arada çiniciyi Samarkand’a götürür. Moğollar büyük savaşçı oldukları kadar sanatı korumak ve geliştirmekle de ün yapar. Özellikle Çin’e karşı büyük ilgi duyarlar. Bu nedenle seramik sanatlarında Yakın Doğu ve Anadolu’nun sentezi kadar Çin etkilerine de yoğun bir şekilde rastlanmaktadır. Samarkand kısa bir sürede görkemli eserlerle donatılmıştır” (Öney, 1987:60). Timur’un ölümünün ardından yerine geçen oğlu Şahruh 1447’ye kadar tahtta kalmış, merkezi Herat’a çekmiştir. “Şahruh ve Samarkand’a vali tayin ettiği oğlu Uluğ Bey zamanında, Horasan ve Türkistan anıtsal eserlerle donanır. Samarkand, Buhara, Herat, Meşhed, Belh, Tebriz, Yezd görkemli eserlerin yer aldığı merkezler olur” (Öney, 1987:60).



Görsel 2.34. Pamuk-Yün Halı, “Suda Hayat Motifleri”, M.S.XVI-XVII. yüzyıl, Babür Halısı, Louvre Müzesi, SSM Kataloğu 2008 (Sazak, 2014:248)

Timur devleti Şeybaniler ile sonlandırılmış olmasına rağmen çini sanatı Semerkant ve Buhara’da yürütülmeye devam eder. Timurlular, İlhanlıların geleneğinin bilhassa çini sanatı üzerine daha fazla çalışarak anıtsallaştırmıştır. Bu dönemde çini mozaik tekniğinin yanı sıra renkli sırlı formların üzerine nebati süslemeler ağırlıktadır. Selçuklu ve İlhanlılardaki alçı sıvanın yerini daha renkli mavi tonuyla ortaya çıkan çiniler almıştır. (Öney,1987:60) “Kastilyalı ikinci Henri’nin elçisi Guy Gonzales de Clavigo’nun anlatımına göre (Clavigo,Guy de. Embassy to Tamerlane. Çeviri: G.le Strange, Lonra 1928) bugün harap durumda olan ,Samarkand güneyinde Keş şehrindeki (bugün Şehr-i Sebz) Aksaray altın yıldızlı ve mavi çinilerle süslüymüş. Bu anlatım bize İlhanlı hükümdarı Abaka Han’ın Taht-ı Süleyman sarayındaki lüster ve altın yıldızlı “lacvardina” çinilerini hatırlatır” (Öney,1987:61). Timurlu döneminde kubbe içerisinde ve dışında, minarelerinde, taç kapılarında, eyvanlarda, binanın iç ve dış cephelerinde çini uygulamaları zirvededir. İlhanlı dönemindeki renk skalasını firuze, kobalt, beyaz ve siyah oluştururken Timurlenk ile birlikte gelişen sanata sarı, kiremit tonları girmeye başlar. Sırlı tuğla ile başlayan bu serüvene mozaik ve renkli sır teknikleri eklenmiştir. Selçuklular zamanında da sık sık başvuru olan geometrisel bezemeler, kufi yazılar, istiflenmiş bitkisel desenler çini tekniklerinde yerini alır (Öney,1987:61). Çinide Timurilerin getirdiği yeniliklere ajur tekniğinde pencerelerin yapımı, kabartma tekniğinin ve sırlı tuğlalı bordürlerinin geliştirilmesi sağlanmıştır. Selçuklu ve İlhanlılara kıyasla desenlemelerde farklılıklar gözlenir. Timurlularla çininin bu kadar dış cepheye çıkma nedeni, çininin diğer sanatlara kıyasla çok daha dayanıklı oluşudur. Yazı arkalarında daima helezonik sarmaşık tipi bitkisel bezemeler görülmektedir. O dönem eserlerinde, kırmızı çamurlu çini örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Ancak sır ile altyapı arasına beyaz astar çekilmektedir. Nadiren

lusterleme ile sır üzeri çalışmalar da yapılmaktadır. Öney'e göre "Timur devrinde, İlhanlı dönemi Taht-ı Süleyman Sarayı'ndan tanıdığımız zengin "lacvardina" ve luster çini yoktur" (Öney, 1987:62). "İran'da Rey, Keşan, Curcan, Save; Suriye'de Rakka kentlerindeki fırınlarda üretilen seramikler Anadolu'da da Konya, Kayseri, Akşehir, Antalya, Alanya saraylarının duvarlarını bezeyen çiniler hep aynı konu programının çeşitlemelerini sunmaktadır" (Öney, 2004:62).





3. AĞAÇ KÜLTÜ

Ağaç motifi dünya var olan tüm kültürlerde farklı ifadelerle vücut bulan, çoğunlukla önemli insanlarla ilişkilendirilen bazen de onlarla ağacın etkileşime geçmesi sağlanarak pek çok öyküde yer almıştır. Ağaç motifi, diğer devletlerde olduğu gibi Türk tarihinde de estetik anlamda çokça çalışılan bir dekorlama unsurudur. İslamların da kültüründe yer alan motifin Dede korkut anlatılarında da rastlanması, ağacın hikayelerden efsanelere doğru geçiş sürecini destekler. İnanç sistemlerinde daima karşılaşılan ağaç motifinin destanlarda yer alması zamanla değişkenlik göstermiş, kutsiyetine yönelik olduğu düşünülen güç ve yetenekler eklenmiştir. Böylece vakvak gibi olağanın dışında anlatılar halk tarafından cazip bulunarak gelişmiş ve zaman süzgecinden bugünlere dek taşınmıştır. Toplum içinde fantastik ağaç söylentileri, o dönemin insanların birbirlerini korkutmak ve ilgisini çekmek gibi niyetlerle abarttıkları anlatılara dayanmaktadır. Kimsenin görmediği ancak sadece söylentilere dayanarak çevrelere yorumladıkları bilgileri aktarmaları sonucunda vakvak ağacı efsanesi doğmuş, gelişmiş ve süreç içinde sadece Büyük Selçuklu dönemi içinde başarılı bir üslup şeklini almıştır. Türk kültüründe ağacın yerine bakıldığında M.Ö.'sinden beri gelen pek çok sanatsal unsura ve destanlarda yer almaktadır. Su, dünyada oluşan her zerre içinde barınan bir madde olup Hunlardan itibaren önem kazanmıştır. Ağaçlar: baharın ve bitkilerin yeniden doğuşunun yılın sembolü olarak ileri sürülmektedir. Uygur destanında ağaç kovuğundan türeme, doğum kozmolojisi açısından dönemin ağaca verdiği değer ve saygısı son derece yüksektir. Oğuz- kağan destanında ağaç kovuğunda bulunan, bu defa Oğuz Han'ın karısıdır. Türklerle alakalı anlatılarda hakan ağacı kavramı da yer almaktadır. Hayat ağacı ile benzer özellikler taşımaktadır.

Eski Türklerde kutsiyet kazanan ağaçlarda başta ardıç, kayın ve karaçam gelmektedir. Türk kültüründe ve dünyanın diğer coğrafyalarında oluşan kültürlerde benzer kullanım, birbirinden etkilenme, düğümlü figürler için de geçerli olduğu düşünülmektedir. Bitkiden hayvan formuna veya tam tersi evrilmede, her kültürde farklı bakış açısı geliştirilmiştir. “Bir efsaneye göre şamanların doğuşu, bir kartalın çayırda bulunan çam, gürgen ve bir de kayın ağacının üzerine bıraktığı yumurtalardan çıkarak olmuş” (And,2007:38). İnsanlık var olduğundan bu yana her coğrafyada çeşitli mitolojik karakter ve canlılar oluşturulmuştur. Dünyada pek çok kültüre göre ağaç

sembolü kutsaldır. Bu kutsiyetin nedeni ağacın yeryüzünde yetişmesine rağmen kökleriyle derinlere ulaşması, gövdesinin yüzeyden uzayan dallarının göğe ulaşmasıdır. Tanrının gökte yer almasına olan inanç doğrultusunda pek çok bina yapımı (zigurat, piramit vb.) ona yaklaşma isteğinden de gelmektedir. Zaten ağaç kelimesi “yığaç veya ığaç” kelimelerinden türemekte ve yerden yüksekliğini belirtmektedir (Hatipoğlu,1972:269). “Eski Türk kültüründe ağaç kültü: manas, ertöştük ve oğuz-kağan destanlarında; dede korkut hikayelerinde başlıca ağaç motiflerinin geçtiği en eski kaynaklar ve nice eserlerde çeşit sunmaktadır. Dünyanın ortasında yer aldığı düşünülen dağ veya ağaç varlığına olan inanç sistemi, insanlığın somutlaştırma algısında olduğu bir anlayış örneğidir. Buna ek olarak merkezde yer alan ağacın gökleri ve yeri birleştiren hayat ağacı olduğuna inanılmaktadır. Ağaç yapısı gereği kökleriyle toprağın altına, gövdesi ve meyveleriyle yüzeye, sülün verdiği dallarıyla göğe uzanmaktadır. Bu sebeple Gök tanrı inancına hizmet etmesi kaçınılmaz olarak düşünülmektedir” (Dilek, 2015: 278). Ayrıca ağaç kültürünün netliğe kavuşmamış olmasına rağmen Ötüken bozkırında ortaya çıktığı ve tanrının birliğinin simgesi olduğu düşünülmektedir (Civili,2017:587). Bu merkeziyetçilik, ağacın konumu için önemli görülmektedir. Bahsi geçen yer/su iyeleri inancının bir parçasıdır. “Göktürklerin, “Ötüken Yış” dedikleri ve kutsal kabul edilen ormanları da bulunmaktadır. Tarih öncesi devirlere ait mitolojik kökenli metinlerde hakanlar ve dünya güzeli eşleri, mukaddes ağaçlardan türemiştir” (Özkan, 1998: 28; İnan, 2013:62). 13. yüzyıla gelindiğinde Sarı Saltuk’un anlatıldığı Saltuknâme’de ağacın dallarına altın gibi değerli eşyaların asılarak ona tapınıldığından bahsedilmektedir. “Bu ağaç insan gibi konuşan olağanüstü vasıflara sahiptir ancak Saltuk Gazi bunun şeytan işi olduğunu düşünerek onu ateşe verip yok eder. Burada ağaca yüklenen anlamın İslamiyet’le bağdaşmaması, dolayısıyla da ortadan kaldırması söz konusudur” (Gümüštepe, 2022:574). Bu durum, toplumun benimsediği dine geçiş sürecinde bir tür adaptasyon olarak algılanabilir. Saltuknâme’de olay, vakvak üslubunda da konuşabilme yetisi şeklinde geçmektedir. Günümüze kadar ağaçlara mendil asma ve dilek dileme inancı devam ettirilmiştir. Saltuk Buğra Han’ın, İslamiyet’i yaymak için Kaf dağına kadar gittiği, bunun yanında mitolojik evrenleri dolaştığı yerlerden biri “Cezire-i Vakvak” diye bahsedilir. “*Saltuknâme*’de yemişi insan şeklinde olan vakvak ağacından bahsedilir. Bu devasa ağacın üzerinde simurg ’un yuvası vardır” (Akalın, 1987:105-106; Gümüštepe, 2022:574). Bu anlatım, Türklerin eski bezemelerinde

bulunan Budizm etkili resmettikleri panoyu akla getirir. Panoda yine ağaç üzerinde “buda” yerleştirilmiştir.



Görsel 3.1. Buda’nın oturduğu bitki formu (Esin, 2003:45)

“Bezeklik'te bulunan Uygur duvar resimlerinde bir dünya simgesi olarak ağaca rastlanmaktadır. Sudan çıkan Sumeru Dağı'na, doğu yöne başlarını çeviren bir çift evren düğümlenmiş vaziyettir. Sumeru'nun tepesindeki ağacın dallarında tanrılar durmakta ve lotus tahtı üzerinde Avalokineşvara oturmaktadır” (Esin, 2003:45). Esin'in anlatımında ağacın ve dağın aynı ismi aldığı gözlenmektedir. Vakvak efsanesinde de ada, ağaç ve söylentiye göre yakınlardaki dağ aynı ismi taşımaktadır. Böylece farklı coğrafya ve din etkileri, Türklerde ağacın var olan kutsallığının tanrı ve mitolojik canlılarla desteklenmesi tekrarlanmıştır. Betimleme ve resmedilmesiyle edebi ve sanatlarda yerini alan tasvirleme, kutsiyetin arttırılma gayreti görülmektedir. Oğuzlar döneminde ağaca olan saygı, hakanların ağaçtan yapılma tahtlarda oturmayı tercih etmemelerine sebep olmuştur. Köktürkler zamanında ağaca tapınma şekli ağacın Türk kağanlığının sembolü halini alışı rastgele oluşmamıştır. Ayrıca Çin kültüründe de ağaç, yer tanrısına yönelik ayinlerde tercih edilmiştir. Ch'ih-yo ve K'ua-fu gibi hikayelerde askerlerden birinin ağaca dönüşümü, ağacın Çin kültüründe yön ve boy kavramlarında kullanımına neden olmuştur. Merkez ağacın gök tanrısı temsil ettiği, göğe ağaç vasıtasıyla ulaştığına inanılmaktaydı. (Esin,2003:29-30). Hun, Tabgaç,

Kagnılı boyu törenlerinde orman, ağaç veya ağaçların kurumasıyla bir dal parçası eşliğinde etkinlikler düzenlemektedirler. Uğursuz olduğunu düşündükleri bölgelere ağaç dikilmesine özen gösterilmiştir. (Esin, 1978:57-102). “İslamiyet’ten önceki gelenekte ağacın altında geyikler bulunurken Uygur Hakanlığı ve Selçuklu motiflerinde Kök Luu ve felek çarkının simgesi olduğu kaydedilen evren (ejder) ile belki bu sülalelerin Ongun’larından olan belli bazı kuşlar ve astrolojik bir hükümdar simgesi olarak Kutadgu Bilig’de beliren güneş tahtı, aslanlı burç görülmektedir” (Esin,2003:49). Yirminci yüzyıla kadar ağaç kullanımında, geleneksel anlamdan çıkılmamış, kutluğun yanında veli, bilgelik anlamı nail olmuştur. Gök ejderin, eski Türk kültüründe ağaç temsilcisi olup ismi kök luu olarak geçmektedir.

Farklı kültürlerde ağaca bahşedilen anlamlar incelendiğinde nerdeyse her antik mitolojide yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Yahudilerde Kenan tapınağında yer alan “Aşera” ismi verilen ağaçtan heykelleri mevcuttur. Kutsiyeti artan tanrıça, İstar’dan esinlenerek “Aştoret” ismini alır. İslam’ın Müslümanları müjdelemesinden önce Kur’an’da Necm suresinde geçen “Lat, Menat ve Uzza” adındaki putlar, akasya ağaçların içinde yer almaktadır. Onlara Kureyşliler “Allah’ın kızları” demektedirler. Uzza denilen put, ağaçtan oluşturulmuştur (And, 1998:31). Bu putların cinsiyeti kadındır. Vakvak ağacının kadın meyveleriyle bağdaştırılması hususunda, Arapların kendi efsanelerinde bu tanrıçalardan izler taşıması olası bir durum olarak değerlendirilmektedir. Ağaçlarla ilgili hikayeler, İran, Çin, Hindistan gibi Doğu ülkelerinde ve Avrupa’da orta çağda ortaya çıkan sanat eserlerinde ortaya çıkan motiflerin kökenidir (Soltani,2017:71). Avrupa kültürlerinde ağaç ruhlarına inanılmıştır. Bölgedeki ormanların çokluğu insanların ilgisini çekmiş ve doğaya olan saygı ağaca evrilen kutsiyetle tamamlanmıştır. Hz. İsa’nın doğumu sırasında annesi Meryem’in yaslandığı ağaç o anda yeşererek meyve vermiştir. Putperestliğin yaygın olduğu dönemlerde, Aşera adı verilen ağaç, Kenanların tapınağında yer almıştır. Eski Roma’da zeytin ağacı kutsaldır ve tanrısı Fagus’tur. Yunan mitolojisinde pek çok tanrı ve tanrıça birer ağaç sembolize etmektedir. Ayrıca tanrıların ağaçta barındığına dair inanışlar bulunmaktadır (And,1998:32). Örneğin Zeus meşe ağacıyken, Athena’nın ağacı zeytindir ve diğer tanrılarda çeşitli ağaçlarla eşleştirilmiş, tanrıların bu ağaçlara yerleştiği inanılmıştır. Hatta Daphne tanrıçasının defne ağacına dönüştüğüne inanılmaktadır. Helena, bir ağaç tanrısıdır ve Isparta’da ona atfedilen bir çınar ağacı bulunmaktadır. Mitolojide tanrıların açılan yaralardan çeşitli bitkilerin çıkması yine

ağacın tanrı ve tanrıçalarla etkileşimde olduğunu düşündürmektedir. Roma’ da ağaç barışken, Yunanlarda iyiliğin sembolüdür. İskandinavlarda, Türklerde, Saksonlarda ve Cermenlerde ağaç, dünyanın merkezidir. İskandinav kültüründe Odin, ilk insan çiftini bir dişbudak kütüğünden ortaya çıkarmıştır. Hindistan’da dünyanın içinde bulunduğu evren bir ağaç olarak tasvir edilmektedir. Hinduizm’de dünya eksenidir. Budizm’de tapılan Buda’yı ağaç temsil etmektedir. Japonlarda şeftali ağacı kötülükleri kovmaktadır. Antik Mısır’da Hathor, hurma incir ağacına atfedilmektedir. İran kültüründe ağaç, gökteki ilk örnek olarak kabul edilir. Alman kültüründe Grimm Kardeşler (Dentsche) tarafından 19. yüzyılda yayınlanan, bir ağaçtan doğan bir adamın tuhaf hikayesini anlatan Sagen'nin 408. Hikayesinde ağaçtan türeyen adamlardan bahsedilmektedir (Ue, 2014:298). Tüm bunların eşliğinde her oluşturulan mit içinde, insanın üremesi ve doğumu ağaç ile bağlantı kurularak, her ulusun kültüründe yer almaktadır. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’te peygamberlerin ağaçlar ile hikayeleri anlatılmaktadır. Örneğin Yahudilikte Adem’in ilk karşılaştığı ağaç, cennettir ve yasak elmayı çaldıkları bilge ağaç, Sidretü’l-Münteha’dır. Efsaneler içerisinde de ağaca sıkça yer verilmektedir. Ağaç, cinsiyeti olmaksızın tohum ve meyve vererek doğurganlığın da bir simgesidir. Her mevsimde dallarında pek çok yemiş barındırması ve bolca ürün vermesiyle türemenin, oluşan meyvelerin sayılarının çokluğu, bereket ve şansın sembolüdür. Ayrıca sonbaharda yaprak dökse de her yıl tekrar yeşermesiyle ölümsüzlüğün, çeşitliliğinden oluşan pek çok meyvesinin insanlara yararından dolayı sağlığın timsali haline gelmiştir. İnsanlığın pek çok kesimine göre tanrı ile iletişim ağaç sayesinde yapılmaktadır. Öyle ki doğaya hükmeden, yağmuru yağdıran ve dinginleştiren, güneş ve ayı dizginleyen, kadınların doğumunu sağlayan bir ağaç veya ağaç motifiyle simgelendiği gözlenmektedir. Bu sebeple ağaca biçilen kutsiyet tek taraflı olmamış, pek çok kültürde çeşitli nedenlerden dolayı ibadet edilen ve saygı duyulan ilahi bir hal almıştır. Mitolojik kayıtlardan bakıldığında Ögel’in söylemi Türk kültüründe ağaca atfedilen yeteneklerin nedenini özetler niteliktedir. “Oğuz Kağan destanında Oğuz Han, ikinci karısını nehir ortasında bir adada bulunan ağaç kovuğunda bulmuştur. Oğuz Kağan destanında Kıpçak Bey de etrafı dağlarla çevrili, nehir ortasındaki adada bulunan bir ağaç kovuğunda doğmuştur. Kıpçakların bu çocuğun soyundan geldiğine inanılır. Uygurların Türeyiş efsanesinde Toğla ve Selenge ırmağının arasında iki ağacın gövdesinden doğan ve daha sonra içlerinden birinin Uygurların hükümdarı olduğu beş çocuktan bahsedilmektedir.

Ağaçtan doğan çocukları doyurmak için de ağaca asılı içi süt dolu emzikler bulunmaktadır” (Ögel, 1993:75,82). Uygur mitologyasında küçük bir adanın ortasındaki bir ağacın kovuğundan insanların türediği anlatısı vakvak efsanesini akla getirmektedir (And,1998:32). Destanda bahsedilen emzikler, ağacın ihtiyaca yönelik meyve üretebilmesi vakvak fikrinin oluşumu yönüyle geçmiş efsanelerden çeşitlenerek daha da geliştirildiği düşünülmektedir. Ağaç, insanın ve onun en derin özlemlerinin gerçek yansıması görevini yansıtmaktadır. Kutsal ağaç, hayat ağacı, konuşan ağaç ve insan ve hayvan meyvelerinin bulunduğu bir ağaç olarak vakvak tanrısal gücün karşılığı olarak ortaya çıkmaktadır. Ağaçtaki meyveler insanlarla aynı şekilde konuşur. Rüzgârın uğultu sesi ve duyulamayan seslerin üretilmesi, ağaçların konuşma potansiyeline dair bir yanılsama yaratır. Yansıma kelime denmesinin nedeni bölgedeki bir canlının sesinden yankılandığı fikridir. “Korkmuş bir köpek havlaması veya çok konuşan bir kişinin sesi olarak da tarif edilir” (Kritz, 2008:1). Ancak Kritz’in atladığı kuş türlerinde kargaların çıkardıkları seslere yakın bir benzerlik taşıdığı düşüncesidir. Bu düşler, hayal ürünü efsane ve masallara ilham kaynağı olabileceği gibi, diğer yandan sanatçının yaratıcı zihnini de etkilemektedir (Soltani, 2017:70-71). Firdevsi'nin Şehname 'de konuşan ağaçtan bahsetmesi, bu efsanenin İranlılar için ne kadar köklü olduğunun bir kanıtıdır. Ağacın insanları oluşturabileceği fikri, bazı kültürlerde ağaç yaprakları veya dalları arasında birer meyve gibi tomurcuğunu aralayarak, asılı duran insanlar şeklinde somutlaşmıştır. Elbette ağacın insan oluşturabilme düşüncesi aynı zamanda çeşitli hayvanların da doğmasına yol açmıştır. Keçi, aslan, yılan gibi gerçek hayvanlardan, ejderha ve iblis gibi efsanevi yaratıklara, çeşitli kuşların da geliştirilen kurguya dahil edilmesi, halk edebiyatında ve sanatlarda ruhani varlık olarak bilinen vakvak ağacından doğduğu efsanesi ortaya çıkmıştır. Selçuklular bu unsurları tekstilden mimari tasarımlara kadar uzanan sanatsal eserlerde yansıtmaya çalışmışlardır. Selçuklu döneminden itibaren sanatsal süslemeler, daha geniş uygulama alanı bulmuştur. İnsanlar ve hayvanlar, çiçekler ve bitkilerle birlikte hoş motif kurguları, idealist şekilde dekoratif sanat terminolojisinde yer almıştır. Ağacın dile gelmesi eski insanların animistik inançlarından kaynaklanmaktadır. Ağacın da insanlar gibi bilinçli, anlayışlı, canlı bir organizma olduğuna inanılmaktadır. Dolayısıyla onların bakış açısına göre ağacın konuşma yeteneği tuhaf ya da şaşırtıcı değildi. Bu animizmi doğanın diğer unsurlarında da görmek mümkündür. Efsanevi Çin halkı, eski selvi ağaçlarının konuşabildiğine inanır. Vakvak hususunda Çin ve Hint

kültürünün büyük önem taşımasından dolayı Asya'nın Doğu kültürleri bu anlamda önem taşımaktadır. Vakvak'a benzer ağaç yapısından bahsedilir. Buna "Fusang" denir. Çin mitolojisinde yer alan Fusang⁸Yazar Cees Nooteboom'un romanında şöyle bahseder: "Çinli bilgin, Qu Yuan'ın tanrılar havuzunu "Dünyanın en batı ucundaki devasa bir ağaç olan Fusang ağacının" yakınına yerleştiren destansı şiirinden satırlar okuyor" (Swinford,2005:279).



Görsel 3.2. Elle kopyalanmış el yazması haritasından Fusang adası, 18. yy (Ben-Xi, 2013:5)

İnsanın ölümden sonraki yaşam hikâyelerinin bir kısmında, her bölgenin folklorunda bulunabilen bitki motifleriyle ilişkili anlatımlarda ve pek çok ortak hikâyede ağaç yer almaktadır (Akiko Ue, 2014:296). Germen halkında da ağaçtan doğma efsanesi kör bir adamın üzerine kalmıştır. Saksonların güzellerinin meyve gibi genç ağaçlarda bahar getirdiği söylenir. Bu anlatı da da vakvak ile benzer ağaç ile meyvelerinin canlı olmasıyla kurgulanan bir durum söz konusudur. Hikâyeye göre küçük bir çocuğun eli ağaçtaki bir düğüm deliğinden çıkıyor ve kanat çırparak insanlara seslenir. Bu hikâyeler farklı coğrafyalarda anlatılsa da hepsinin ortak bir yanı vardır, insan bedeni ağaçta yetişmektedir (Akiko Ue ,2014:297-298). Alman mitolojisinde ağaç kültü, tapınakların ormanla birlikte var olduğuna inanılır. Hatta eski Türk inançlarında geçen su iyesi, Alman ve İskandinavlarda da yer aldığından dolayı ağaçla aynı şekilde bağdaştırılmaktadır (Ue. 2014:300). Tanrıların görüntülerinin kutsal ormanda yetişen ağaçların dal ve yapraklarında saklı olduğu söylenir. Çin rivayetlerine ve çeşitli Türk metinlerine göre Köktürk hanedanlığı nesillerini ağaca benzetmektedir. Atalar köklerden gövdeye, gençlerin ise ağacın dallarını ve yapraklarını oluşturduğu düşüncesi yer almaktadır. "Cüveyni, Uygur Idikut sülalesinin ağacının resmini,

⁸ Kutsiyet kazanmış ağaçlar bölümünde daha detaylı yer verilmiştir.

Fusang

ağacı:

https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=SR2n2YIK8d8C&oi=fnd&pg=PA279&dq=fusang+tree&ots=W7V8Pd2fBv&sig=Q7cR4Nl8G_7C8J1ErVuuHXI9O0&redir_escy#v=onepage&q=fusang%20tree&f=false

Kuran'daki (37:62-65) kötülük simgelerinden sayılan ve dallarında şeytan başları biten zehirli ağaca benzetmektedir. Belki ağacın etrafında veya üzerinde, bazı Uygur eserlerinde görüldüğü gibi tanrıların ve hayvan başlı ruhların tasvirleri vardı” (Esin,2003:37-48). Selçuklu döneminde ağaç hanedanın timsali halinde bulunmaya devam etmektedir. Kişinin devlet adamı halini alabilmesi veya devlet kurabilmesi alameti olarak sayılması tarihte rüya vasıtasıyla bildirilmiştir. Ertuğrul Gazi ve Osman Gazi’nin bu motifleri rüyalarında gördükleri söylenmektedir. Dönemin tarihçisi ibn-i bibi’nin kayıtlarına göre de ağaç, devlettir. Anadolu’nun farklı şehirlerinde çeşitli sanatlarda, devamlı ağaç motifinin işlenişi, devlet ağacı ve onun koruyucuları şeklinde yorumlanmaktadır. Orta Asya’da Türklerin komşusu Çinlilerin ağaca bahşettiği anlam “zamandır”.

3.1. Kutsiyet Kazanmış Ağaçlar

Vakvak ağacının irdelenmesinden önce farklı uluslarda yeşeren çeşitli ağaç efsanelerinin incelenmesi yerinde olacaktır. “Hicri 9. yüzyılda vakvak ağacının sekiz versiyonu bulunmaktadır” (Taheri,2019:42). Sümerlerin inancına göre de yaratılış ağaç ile başlamaktadır. Mezopotamya’da M.Ö.’sinde yaşamış olan devletlere bakıldığında İştâr pek çok toplum tarafından tanrıça kabul edilmiştir. İştâr’a hurma ağacı atfedilmiş ve doğurganlığı sembolize etmiştir. Bu yaklaşıma M.Ö. 7. yüzyılda Ninova’da bulunan bir ilahiden ulaşılmaktadır. Belli ’ye göre (Belli, 1980, 240:13): Asur kültür etkileşiminden Urartular, Sümerler, Babiller ve Hurriler etkilenmiş, bundan oluşan özgün yapıtları bulunmaktadır. Yine Frigler tarafından da kullanılan hayat ağacı, ilahları olarak kabul ettikleri Attis ile ağacı özdeşleştirmişlerdir.13. yüzyılda Snorri Sturlusson tarafından yazılan İskandinav mitolojisinin başlıca kaynaklarından biri olan Nesir Edda’nın ilk şiiri Voluspa’ nın ilk dizesi insanlara “dünya ağacının çocukları” şeklinde hitap etmektedir. Asgard’ın adı Heimdallr’dır. “Heim” dünya, “dallr” ağaç demektir. Heimdallr yani Asgard dünya ağacının kendisidir (Dağ,2021:70-71). Ayrıca bir tür hayat ağacı olan Yggdrasil aynı zamanda pagan dininde de kutsaldır. Hurma ağacının, doğurganlığın ve bereketin simgesi haline gelişi kadına atfedilmektedir (Collins 2006:100,103). Oğuzlara karşın Selçuklu döneminde sembol olarak anılan hurma ağacı eklenmiştir. İslam’da hurma ağacının yeri bir hadis-i Şerif’e göre Peygamber’in hutbe verirken hurma ağacına yaslanmasından bahsedilir. Özetle Peygamberin (sav) zamanla yorulması, onun için

minberin yapılmasına sebebiyet vermiş, hurma ağacını dile getirmiştir. Hurma, sitemlerine karşılık olarak ölümsüz olmak istediğini belirtir. Bunun için ölmesi gerekmektedir ve ikna olur. İkna olmasıyla minare halini alır. “İbn-i bibi döneminde mezar taşlarına hayat ağacı motifleri uygulanmaktadır. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda İslam öncesi kaynaklardan alınan canlı motifler, çoğunlukla yarım palmetler arasında görülür” (Abbas,2018:143). Hristiyan eserlerde olağanüstü ağaç bezemelerinde aynı palmet ve canlı motifler gözlenmiştir. Musevilik ve Hristiyanlık açısından bakıldığında da “Tevrat, İncil ve Kur’an’da cennette yer alan dört ırmaktan söz edilmekte; inanışa göre bu ırmakların kaynağı hayat ağacından doğmaktadır” (Gezgin 2010:89). Tüm bu anlatımların nedeni ağaç motifinin tek bir kültürde fark edilip benimsenmiş olmadığıdır. Her kültürde yer alan, insanın dünyada yaşamının başladığı andan itibaren ona hizmet eden bir varlıktır ağaç. Bu sebeple vakvak efsanesinde de yine farklı kültürlerle etkileşiminin olabileceği veyahut efsaneye pek çok efsane çevresinde bakılmasının konuya hakimiyeti daha da arttıracakı düşünülmüştür. Bir ağaçtan doğum, oluşum, kutsiyetin bir üslup oluşturma düşüncesini Taheri şu şekilde anlatmaktadır (Taheri,2019:45): “Bazı kültürlerde bir ağacın insan üretmesi olabileceği düşüncesi, insanın ağaçtan sarktığı ya da ağaçların meyveleri gibi kabuklarına konduğu imgesiyle ilişkilendirilmiştir”. “Canlı üreten ağaç” kutsiyetine Tikanen şöyle katılmaktadır (Tikkanen, 1895:33; Taheri,2019:45): “İnsan başlı binlerce çiçekle gösterilen cennet imgesi, bu görüntü ve tavrın, M.S. 8. yüzyıldan itibaren, canlı baş üreten ağaçlarla ilgili Müslüman hikayeleri ve efsaneleri tarafından aktarılmış olması gerekir” demektedir. Ancak etraflıca araştırma yapıldığında sadece Müslümanlıkta değil, Çin ve Hindistan’da da yer edindiği gözlenmektedir. Birbirinden etkilenen kültürlerde bu efsane çeşitlenmiştir. Ancak bir üslup halini alışı yalnızca Müslüman kültür çevresinde edindiği söylenilebilir. Hristiyanlıkta vakvak ağacına benzerlik gösteren yine efsanevi bir ağaç bulunmaktadır. Jesse, yesse veya yasi veya işay olarak adlandırılan bu ağaç resmedilmelerinde genelde yerde yatan bir insan figürünün göbeğinden çıkan bir ağaç olarak imgelenmektedir. Ağaç, üretken bir merkezden gelişme ve evrim fikrini bünyesinde barındırır ve bir soy kavramı olarak kabul edilir. Tıpkı Kur’an’da bahsi geçen soy ağacı gibi özellik taşımaktadır. Genel olarak bu ağaç insan gövdesinden büyür ve saplarında akrabaların gövdeleri bulunur. Taheri’ye göre yarı insan ve canavar olan varlık göbekten köke bağlıdır (Taheri,2019:45).



Görsel 3.3. Yesse ağacı, ismini İsa'dan aldığı düşünülmektedir (Jesus-Jesse-Yesse).

URL9

Yesse, insan kaynağından çıkan bir ağaç olmasının yanı sıra, ataların gösterildiği bir aile ağacı formundadır. Ataları olarak aile fertlerinin olabileceği gibi belirgin yüzlerle bu ailenin kutsanması önem taşımaktadır. Bu sebeple genellikle orta alanda veya yukarıda kutsal kişilere yer verilmektedir. Genellikle Hz. Meryem ve İsa'nın tasviri, yine doğumu nitelemektedir. "Bir başka inanışta ise, insanın ağaçtan doğması düşüncesinin tersine, ağacı doğuran adam, insanın gövdesinden büyüyen ağaçtır. Yahudi ve Hristiyan kültüründe de "şecere ağacı" olarak adlandırılan, ağacın ayrılmaz parçaları gibi olan insan başları ve gövdelerinden oluşan bir ağaç vardır" (Taheri,2019:46). Hristiyanlıkta bahsedilen bu iki ağaçta benzer formlarda resmedilmiştir. Yesse ağacının kilise ve katedrallerde vitray sanatıyla uygulandığı çok fazla örneği bulunmaktadır. Avrupa manastırlarında yer alan Jesse ağaçları kendi içinde dahi çeşitlilik barındırmaktadır. En başta iki farklı din çerçevesinde Hristiyanlık ve Yahudilik farklılığından İsa (Jesus), Davut (David) peygamberlerle çeşitlenmektedir. On sekiz kopyasının bulunduğu söylenen ağaç, pek çok anlatı sağlayabilmektedir. İlk grup İsa, Meryem ve beş eski ahit krallarıdır. İkinci grupta Peygamberin ataları yer almaktadır ve totalde on iki krala yer verilir. Üçüncü grupta devreye Davut Peygamberin bulunduğu yine on iki kral dahil olmaktadır. Genellikle on iki şahsın yer alması bazen Peygamberden daha yukarıda, onun büyükleri olarak yer alırken bazen ondan aşağıda yer almaktadır. Paganlarda on bir filozof, yazar veyahut kâhine yer verilirken bazen yerde yatan Jesse'nin baş ucunda ve diğer yanına bölünmektedirler. Bahsi geçen isimler dışında Hz. Meryem'e doğuracağı haberini

verdiği söylenen Gabriel ve Isaias’a yer verilir (Taylor, 1980:125). “M.S. 1425 civarına ait bir Felemenkçe İncil’de, bir bitki, vakvak ağacından farklı olarak yalan söyleyen bir insanın vücudundan çıkıntılı olarak tasvir edilmiştir. İnce gövdelerde on iki tuhaf canlı kafa bulunmakta ve hepsinin kraliyet tacı vardır. Ağacın gövdelerinde Yahuda krallarının başları bulunmaktadır. Büyümüş ve konuşmaktadırlar” (Taheri,2019:43). Yabancı ağaç motiflerinde de vakvak ile örtüşen pek çok nokta gözlenmektedir. Ancak genellikle insan tasviri üzerinden ağırlık verilmiştir.



Görsel 3.4. Karagöz ve Hacivat gölge oyunlarında yer verilen göstermelik (Kurt, 2021:44)

Görsel 3.5. All Saints Anglikan Kilisesinden (1878) Jesse ağacı-Londra (URL10)

İslam sanatlarında yer alan Karagöz ve Hacivat gösterilerinde Jesse formuna benzer bir formda yatan demondan vakvak ağacının çıkışı ilgi çekicidir. İslami kaynaklarda bu şekilde yer almayan vakvak üslubundaki ağaç formu “jesse’ye” oldukça benzer bir şekil almıştır. Burada İslami kültürün yer yer Hristiyan kültürden etkilenmeler yaşadığı söylenebilir. Yerde yatan demon, tıpkı jesse gibi karın bölgesinden bir ağaç çıkarmakta veya sadece sarılmaktadır. Vakvak ağacı hususunda İslami türde hayvan ve insan başlarının çıkmasından ziyade “Yasi” ismi verilen canlının ağacına benzerliği ilgi çekicidir. Vakvak ağacındaki nadir bir betimleme şeklinde düşünülmektedir. Araştırmanın bu aşamada kültürler arasında kutsiyet kazanan ağaçlar aşamasında karşılaştırılmasının yapılabilmesi çalışmanın hedefini karşılar niteliktedir.



Görsel 3.6. “İnsandan doğan ağaç “Yasi”, korku ve panik ağacı, ruhun şüphe ağacı” (Baltrusatis, 1981:119; Taheri,2019:44).

“Yeshi ağacının (Yasi) ünlü görüntüsü bu akrabalığı veya baba-oğlu temsil eder. Yeshi'nin gövdesinden bir fidan büyür, dallar ve kökler uzar” (Yeşaya,1/11; Dubocourt:1373; Taheri,2019:43). Yukarıda yer verilen Hristiyan ve Yahudilerin tercih ettiği sihirli ağaç isimlendirmesinin de oldukça benzer olduğu gözlenmektedir. Burada insan bedeninden çıkan bitki konusunda dikkat edilmelidir. Söylentiye göre filozoflar ruhu üçe ayırmışlardır: birinci ruh yüksekte bulunduğundan insan başını yani mantığı sembolize ederek yaşamı dengelemektedir. Görsel-24'te de Hz. Meryem'in yukarıda yer verilmesi buna örnektir. İkincisi ise sıcak aşk, öfke gibi duyguların yaşandığı kalbi işaret eder. Üçüncüsüne gelindiğinde diğerlerinden daha aşağıda yer alarak belki de insani duygular anlamında görülebilecek ego, şehvet gibi hisleri barındırmaktadır (Taheri, 2019:44). Görsel-36'da yer verilen gravürde ağacın insandan çıkması ruhları nesnelleştirmek için olduğu düşünülmektedir. Testere ile kesilmesi, ruhun alenen saldırıya uğramasıdır. Gravürde anlatılmak istenen kişinin kendi iradesine karşı savaşıdır. Bunun dışında ayakta resmedilen insanların yine göbeğinden çıkan ağacın, ruhun şüphe ağacı olduğunun ve aynı zamanda korku ve paniğin tasviri olarak anlatılmaktadır. Bu ağaç, çevresinde bulunan otlarla beslenmekte ve oldukça saldırgan bilinmektedir. Görselin detaylarında ağacın uçlarında iki figür yer alır. Solda bir insan başı, ortada tüm gövdesiyle küçük bir vücut yer almaktadır. Ağaç sadece insan vücudundan çıkmakla kalmaz aynı zamanda vakvak gibi uçlarında tasvirler taşıması benzer kültür özelliği olarak düşünülmektedir. Bunun yanında kafasında bitki yetiştiren insanlar bulunmaktadır. Hatta adamotlarının ağaç olan insan ailelerinden geldiği varsayılmaktadır (Taheri,2019:42).

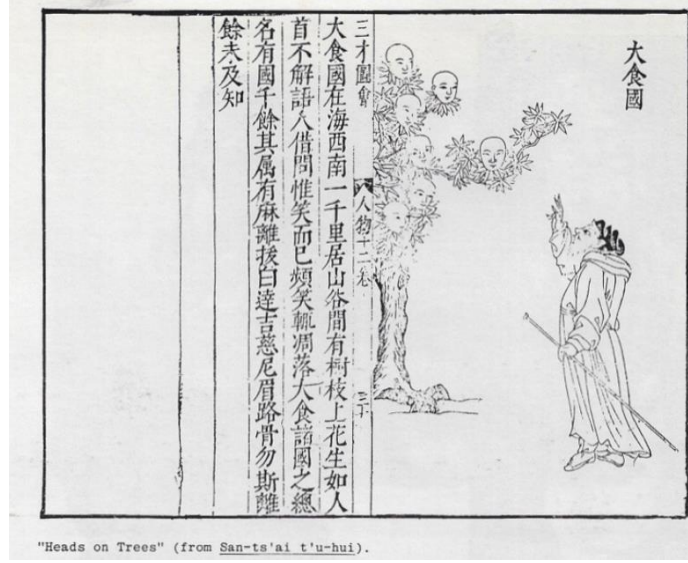


Görsel 3.7. On dokuzuncu yüzyıla ait gravür (Ford, 2010:18)

Batılı anlatılarda yer alan “Goblin ve ağaç gravürü” fantastik sihirli ağaç anlatılarının vakvak’a benzer bir diğer ağaç olduğu düşünülmektedir. Doğulu çizimlerle vakvak’ın birebir karşılaştırmasını yapan araştırmacılar eşliğinde Çin efsanesinde yer alan maymun kraldan bahsedilmektedir. İskender’in (Alexander) tasvirlemelerine benzer şekilde görselde yer alan Sun Wukong (Maymun kral) olarak resmedilmiştir. İskender’e vaad edilen kehanette ölümünden bahsedilirken maymun krala sonsuz yaşamla müjdelendiği anlatılmaktadır. “Efsanenin hem İslami hem de Batılı kaynaklarında İskender, geleceğini öğrenmek için kehanet ağacının önüne getirilir ve ağaç tarafından, yaklaşan ölüm konusunda uyarılır. Ancak kutsal ağacın kendisi çeşitli şekillere bürünür, öyle ki Batı kaynaklarında ağaç aslında güneşe ait bir çift olarak geçmektedir” (Shelton, 2020:1).



Görsel 3.8. On beşinci yüzyıl Firdevsi'nin Şahnamesi İskender ve Vakvak ağacı (Shelton,2020:2)



"Heads on Trees" (from San-ts'ai t'u-hui).

Görsel 3.9. Bir Çin ansiklopedisinden alınan Fusang ağacı (Shelton,2020:3)

Shelton'a göre vakvak ile Fusang'ın pek çok ortak noktası bulunmaktadır. Bunlardan biri ağacı ziyarete giden Büyük İskender veya Hz. Zülkarneyn'dir. Çin kaynaklarında geçen gravürde resmedilen maymun kral Sun Wukong'dur. Görseller karşılaştırıldığında İslam sanatlarında ağaç hayvan kafalarını da barındırmaktadır. Ancak Fusang efsanesinde sadece insan başlarına yer verilmektedir. İki görselde ağaçla karşılaşan insanlar dinleme yönüyle birbirinden farklıdır. İskender daha çekingen ve kulak kabartan bir şekilde resmedilmiştir. Ancak Çin kaynağındaki gravürde kral duruma çok daha hâkim görünmektedir. İki ağaçta kehanette bulunmuştur. Biri ölümü diğeri sonsuz yaşamı dile getirmiştir. Şehnamede resmedilen olayı Soltani "Ağacın insan aklının ötesinde var olan bir kavram olduğunu ve sembolizm yoluyla somutlaştığını gösterdiği" yönünde yorumlamıştır (soltani,2017:70). Japon kültüründe Jinmenju (Ninmenju) ismi verilen ağaçtan bebeğe benzer yüzlerde meyve oluşturduğuna yönelik anlatımlar bulunmaktadır. Görseller dışında da araştırılmaya açık bir karşılaştırma sahası oluşmaktadır. Bunun nedeni: Fusang'ta tıpkı vakvak gibi Çin'in doğusunda yer alan bir ülke olduğuna inanılmaktadır. Yine ağaca da aynı isim verilmektedir. Dahası Fusang'ı da Çinliler haritalarında ayrıca not etmişlerdir. İki farklı kültürün ağacının bu kadar benzerliği dikkat çekicidir.



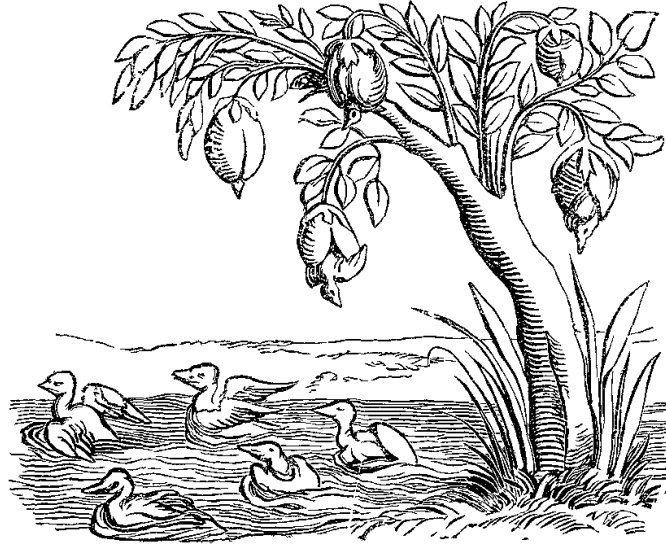
Görsel 3.10. Solda, Kore’de el yazması on sekizinci yüzyıldan bir harita ,Sağda Fusang adası veya ülkesi, haritanın sağında kalan bir detaydır (Bouton,1875:5-6)⁹.
Görsel 3.11. Haritanın sağında ayrıışan adanın detay (Bouton,1875:5-6).

Vakvak ağacı ile Fusang’ın pek çok ortak noktası bulunmaktadır. Örneğin Fusang anlatımlarında da karga figürünün bir rastlantı olmadığı düşünülmektedir. “Her güneş bir karga tarafından taşınıyordu” (Yang,2005:118). Anlatımı buna örnektir. Aynı şekilde güneşin doğuşuyla alakalı anlatımlarının bulunması Fusang’da şöyledir: “Güneş Fusang’ın yanından geçtiğinde buna İlk Şafak deniyordu. Fusang’a tırmanıp yolculuğuna başlamaya hazırlandığında buna Şafak adı verildi” (Yang,2005:118). Vakvak efsanesinde de güneşle birlikte meyvelerin bağırdığı, ses çıkardığı ve güneşi selamladığından bahsedilmektedir. Çin mitolojisinde Doğu’da büyük bir ağaç olarak anlatılan Fusang, yalnızca bir ağaç olmakla kalmayıp efsanevi olduğundan bahsedilir. Binlerce mil uzaklığı ile vakvak gibi kolayca varılabilecek bir ada olmadığına altı çizilmektedir. Vakvak adasının da bir türlü bulunamaması, onun dünyanın sınırında bir ütopyaaya dahil olduğu şeklinde inanışlar söz konusudur. Kaynakta Fusang efsanesi için ağacın cennet tavuklarının ağaçta bulunduğundan bahsedilmesi yine vakvak ile bir ortak nokta olarak görülebilir. İbareye göre: “Tavuklar efsanevi ağacın tepesine yuva yaptılar ve gece yarısı öttüler” (Yang,2005:118). Eski Türk eserlerinde ağacın üstüne inanılan tanrı ve aslan gibi motiflerin oturtulması da bir klasik olarak ele alınmaktadır. Fusang hakkında oluşturulan ütopyalardan birisi Japonya’yı göstermektedir (Kabbani,1986:2). Hatta özellikle Çin’nin daha doğusunda kalan şehir için kullanıldığına yönelik söylenceler bulunmaktadır. Dokuzuncu yüzyılda yazan İbn Khurdadbi’h’e göre: Çin’in doğusunda yer alan bir adada vakvak adı verilen bir ülke bulunur (Kabbani,1986:2). Bu bölgeye bazen Fusang’da denilebilmektedir.



Görsel 3.12. Mandragora örneği (URL11)

Mandragora (mandrake, adamotu), *polygonum multiflorum* ve ginseng gibi bitki kökleri genellikle insana benzer özellikler taşıyarak efsaneleştirilmiştir. Vakvak ile benzer bir özelliği bulunan adam otu efsanesi için “Mandragora” denmektedir. “Bitki dünyasındaki iki tür özellikle etkileyicidir: Meyvesini almaya kalkınca “vak-vak” diye bağırın vak-vak ağacı ve adamotu. İkinci bitki, insana benzeyen köklerinin doğasında bulunan harika tıbbi özelliklere sahiptir, ancak onu hasat etmek çok tehlikelidir çünkü kökünden sökülen bitki ölümcül olabilecek bir ses çıkarır. Hadassi, adamotunu çıkarmanın tercih edilen yönteminin bir ip kullanmak ve bir ucunu diğer tarafa bağlamak olduğunu kaydetti” (Lasker,2011:434). Adamotu diye bilinen Mandragoraların çıkardığı sestten dolayı iple bağlanarak çekip çıkarılması detayı ilgi çekicidir. Vakvak bitkisinin de anlaşılabilir denebilecek şekilde çıkardığı sesler bazen kuşlara, bazen insan konuşmalarına bazense küçük bir köpek sesidir.



Görsel 3.13. (URL12)

Avrupa’da anlatılan masallarda yer alan “kazlarla” alakalı hikâye Kinzelbach’e göre vakvak ile karıştırılmıştır (Kinzelbach,2013:42).



Görsel 3.14. İskit kuzusu (URL13)

İskit kuzusu, Doğu Tatarlarının topraklarında oluşmuş bir mitolojidir. Meyveyle alakalı çeşitli anlatımlar bulunmaktadır. Hatta Henry Lee’nin bu konuda çıkardığı bir kitap bulunmaktadır. Agnus Scythicus yani İskit kuzusunun, baştan ayağa kadar gerçek bir kuzuyu yansıttığı, toynaklarından, yününden bahsedilmektedir. “Pepones agniferi” Kuzu veren balkabakları olarak da bilinir. 17. yüzyıla kadar Batı Avrupa için egzotik bir bitki olarak kalan, genel olarak karpuzla benzeyen bir meyveyle "İskit kuzusu" imajı bu şekilde ortaya çıkmıştır. Kuzunun etinin tadı balığa benzetilirken, kanı bal kadar şireli olduğu aktarılmıştır. (Lee,1887:6-7). İbranice ’de “feduah” olarak adlandırılan, şeklen kuzuya benzetilen, göbek kordonundan toprağa bağlı İskit kuzusu;

bir tür zoofit (bitki hayvanı) olarak görülmektedir. “Çin'den gelen bir Tatar hikayesi ve anlatısında Kudüs Talmud'u bu hikâyede bir değişiklik yapar: Haham Simon de Sens'in (Simeon, MS 1235) yazılarına göre, dağlarda Jadua adında bir yaratık yetişmektedir” (Taheri, 2019:45). Barometz, Baranets, boramets (kuzu), sebze kuzusu diye de anılmaktadır. “Bu kuzu, aynı zamanda hem gerçek bir hayvan hem de yaşayan bir bitki olarak tarif edilmektedir” (Lee, 1887:1). Bu tarifler Tataristan'a yapılan yolculukların kayıtlarında geçmektedir. 1314'te İtalyan bir misyonerin, 1360'ta John Mandeville gibi gezginler İskit kuzusundan bahsetmektedir. Bu kuzunun başta kavuna benzer bir bitkiden çıktığı, meyvenin olgunlaşınca kadar büyüyerek sonunda patlamasıyla içindeki kuzunun artık yere basar hale gelmesiyle oluşmaktadır.



Görsel 3.15. Kuş ve kuzu meyvelerinin bulunduğu ağaç, Jean de Mandeville, Augsburg (Baltrustis, 1981:115; Taheri, 2019:46)

Kuzunun, çevresindeki otları yiyerek beslenmesine karşın, kordonun kopması halinde can verdiği sanılmaktadır. Bu olağanüstü ağacın, eskiden “İskit” olarak adlandırılan “Doğu Tatarları” topraklarında yetiştiği sanılmaktadır ve söylenceye göre, bu "ağaç kuzularının" olağanüstü beyazlıktaki postlarından, bulundukları ülkenin yerlileri, giysileri ve "başörtüleri" için malzeme dokumuşlardır (Lee, 1887:2). Bu meyvenin varlığı ilk kez İngiltere'de kamuoyuna sunulmuş, üçüncü Edward dönemi tıpkı vakvak üslubu gibi on dördüncü yüzyıla tekabül etmektedir. Çeşitli ülkelerden ve cemiyetlerden insanlar, seyahatlerinde, bölgede duyduklarını kayıtlar vasıtasıyla aktarmışlardır. Sens'li yorumcu Haham Simeon'ın yorumu “Kudüs Talmud'unda geçen canlının dağların insanı olarak benimsendiği, göbek kordonu vasıtasıyla yaşamını sürdürdüğü ve kordonun kesilmesiyle yaşamının son bulduğunu

eklemektedir” (Lee,1887:6). İskit kuzusu hakkında da farklı dillerde yine Hint ve Çin kaynaklı çeşitli isimlendirmelere gidilmiştir.



Görsel 3.16. Sir John Mandeville'in *Voiage ve Travaile*'sinin 14. yüzyıl el yazmasına dayanan bir gravürde İskit/ Tatar kuzusu (Lee,1887: B2)

Su kabağına benzetilen canavarın, tıpkı bir insan veya kuzu gibi vücuda sahip olduğu söylenmektedir. Canlının bir hayvandan eksikliğinin olmadığı hatta fazladan bir kordona sahip olduğu aktarılmaktadır. Aslında yırtıcılar tarafından, kordon “Jadua” için açık bir tehlikedir ancak hiçbir canlıyı yanına yaklaştırmayacak kadar vahşi olduğundan bahsedilmektedir. Kordonun uzanabildiği alandaki bitkilerle beslenmektedir. İskit kuzusuyla vakvak’ın pek çok ortak özelliği bulunduğu düşünülmektedir. En başta diğer olağanüstü ağaç formlarına göre insan ve hayvan meyvesi şekliyle ortaya çıkmalarıdır. Vakvak ağacına benzer eski Türk kaynaklı eserler düşünüldüğünde, Tatar dağlarında yetiştiği söylencesi, Türk kökenlerine dayanması yönüyle kanıtlanabilir ortak bir haznede bulunduğu düşünülmektedir. Ortaya çıkan bitki meyvesi, sapla bağlantı koparıldığında ölmektedir. Görünen o ki, surette canlılık özelliği hayvansal olduğu düşünülse de bitki özelliği taşımaktadır. Bu durum şaşırtıcı değildir ancak başında yaprak taşıyan melekler düşünüldüğünde ve vakvak halkının ağaçtan geldiği anlatıları göz önüne alındığında, bunun mümkün olmadığı ortaya çıkmaktadır. Canlı, açıkça sap bağlantısı ile topraktan beslenmektedir.

Efsanelerin uyuştugu diğer bir konu ise döneme daha realistik bir bakış açısı getirildiğinde ortaya çıkmaktadır. Vakvak ve İskit kuzusunun bulunduğu coğrafyalar, on dördüncü yüzyıl içerisinde ipek ve baharat yolu vasıtasıyla bu bölgelere gelen seyyahlar tarafından söylentiler yayılmıştır. Öyle ki İrlanda gibi farklı coğrafyalarda da görüldüğü aktarılmış, kuzunun dışında kuşlara dönüşen ağaçların varlığından bahsedilmiştir. “On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda “İskit Kuzusu”, o dönemin en ünlü yazarlarından bazıları tarafından araştırma ve tartışma konusu haline getirilmiştir” (Lee,1887:8). Yine 16. Yüzyılda İmparator I. Maximilian ve V.

Charles'ın “Büyük  ar veya Moskova D k ’n n büyükelçisi olan Sigismund, eserinde Hazar denizi civarında İran bölgesinde, Tahran yakınında Caspius dağının bulunduğunu, burada Tatarların yaşadıklarından söz etmektedir. Tatarların kavuna benzer tohumlar bulundurduğu, burada da “Boramets” diye adlandırıldığını aktarmıştır.



4. “VAKVAK”

Orta Çağ’da devletler, gezginlerini çevre ülkelere yaymaktadır. Bunun nedeni, orada bulunan değerli madenleri, var olan toplumu ve özellikle askeri yapılarını, genel anlamda komşu devletler hakkında yararlı bilgi edinebilme amaçlıdır. Araplarda devlet güçlendikçe dönem dönem dış ticaret hareketlerinin artmasıyla birçok elden çeşitli kaynaklar oluşturulmuştur. Buna dahil olan Seyahatnamelerin revaçta olma nedeni hem kendi medeniyetlerini hem de komşu medeniyetlerin Arapları ilgilendiren ekonomik yapısı hakkında bilgi vermesi yönüyle değerlidir. Devletin toprak miktarının genişlemesiyle komşuları ve siyasi dengeler değişmektedir. Hangi devlete sınır çizildiğinin bilgisi son derece önemlidir. Dönemin tarihçileri, devleti etkileyen pek çok siyasi unsur ele almakla birlikte, emrinde bulunduğu sultanları da yüceltmektedir. Bu değerli araştırmalar içinde daha fazla okuyucuya hitap edebilmek için bazı sayısal verilerde mübalağa sanatına gidildiği düşünülmektedir.

Efsaneye göre: İnsan, hayvan ve gerçek olmayan türlü canlılara ait baş ve vücutlarının meyve olarak meydana geldiği, böylelikle canlıların çeşitli uzuvlarının görüldüğü bir ağaçtan söz edilmektedir. Ağacın meyveleri tamamen bu canlılardan oluşarak “vakvak” şeklinde sesler çıkarmaktadır. Vakvak, el-Vakvak, el-Vak, vak vak, vak el-Vak, el-Vakvak ve vakvak, köken yönüyle Arap coğrafyasına ait olduğunu düşünülmektedir (Kritz, 2008:10). Arapça kaynaklarda sıklıkla tasdik edilerek ticari amaçlar doğrultusunda diyar diyar gezen tüccarların tuttuğu günlüklerde, seferler için görevlendirilen askerlerin yanlarında gezdirdikleri ve bir dolu bilgi karaladıkları defterlerinde, dönemin önemli adamlarının bizzat gezerek oluşturduğu haritalarda vakvak imgelemi yer almaktadır. Pek çoklarının hevesle yer verdiği anlatılarında “vakvak” pek çok anlama gelmektedir. Ayrıca pek çok yer işaret etmektedir. Böylelikle “her zaman aynı şeye gönderme yapmayan vakvak, radikallerinin varyasyonlarıdır” (Kritz, 2008:1). Söylentilere göre bu olağandışı kabiliyete sahip meyve ve ağaca “vakvak” denmektedir, sadece bir hikâye şeklinde kalmayan anlatılar zamanla efsaneleşmiştir. “Vakvak (Vāqwāq Wâq al-wâq, wek, wak, waqwaq, waq Vak, vakvak veya el-vakvak) on üçüncü yüzyıla ait Al Baheth al-Arabi (wāk, tarihsiz) modern İslam Ansiklopedisi'nde (Tibbetts ve Toorawa, 2002:5 Wākwāk) ve Lughat-nāmeḥ Dehkhudā'da geçmektedir. Vakvak yansıma bir kelime olup uğultu, guguk kuşunun ve diğer kuşların büyümlü sesleri, kurbaganın vırlaması, karganın ötüşü veya

bir köpeğin havlaması anlamına da gelebilir (Tibbets ve Toorawa, 2002:5 “Wākwāk; Abbas,2018:143). Vakvak ağacının bahsinin geçtiği ilk kaynak günümüz bulgularına göre Tu Huan’ın (766-801) kaleme aldığı T’ung-tien, Çince kayda geçmiştir. Onun betimlemesine göre: Arap Sultanı (Ta-şeler), deniz keşiflerindeyken kare olarak bahsedilen bir kayaya rastlamıştır. Adanın bu kısmında, kayanın üstünde yer alan bir ağaç ilgilerini çeker. Taş kütlesi üzerinde yükselen bir ağacın kızıl saplı ağacın dallarında canlılar fark eder. “Bunların hem elleri, ayakları hem de başları ağaca yapışık haldedir. Hareket edebilirler, gülerler fakat konuşamamaktadırlar. Dalından koparılan bu yemişler kuruyup siyahlaşırlar. Bu yemişler bazen çocuk bazen bir kadını andırır” (Kurt,2021:44; And, 2020:310- 313). Ağacın oldukça küçük canlı insancıklar oluşturduğu, bu meyvelerin gülerek sesler çıkardığından bahsedilmektedir. Bazen boyunlarından, bellerinden ve başlarından saplara bağlanan yemişlerin ağaca olan bağlantısının koptuğu andan itibaren iki gün sağ kalabilen cariyelerin güzellikleri ölünce kuruyup ve siyahlaşarak kaybolduğu söylenir. Kralın elçileri, meyveleri koparmakla kalmayıp saraylarına bir dal götürdükleri anlatılmaktadır (Ferrand 1986:174; Toorawa 2002:107-108; Yazar,2007:12,13).

Orta Çağ’da söylentilere göre vakvak sihirli ağaç özellikleri taşımaktadır. Ağacın pek çok yetisi bulunmaktadır. Bunlar: Başta ağacın insan ve hayvan formunda meyveler olgunlaştırabilmesi, meyvelerinin konuşma ve kehanette bulunabilme gibi oldukça hayali yetileri bulunmaktadır. Ayrıca vakvak, pek çok anlama gelmektedir. Konuşan meyvelere, ağaca, adaya ve bunların çevresinde olduğu düşünülen dağ gibi yerlere bazen toplumlara bu isim verilmiştir. Öncelikle vakvak efsanesinde bulunan başlıca ağaç, meyve ve adadan bahsedilmesi yerinde olacaktır.

4.1. Vakvak Terimi

Vakvak (Vāqwāq) kelimesi uğultu anlamı barındırarak (Soltani,2017:71) Arapça ’da (Al-vakvak) guguk kuşu anlamına gelmektedir. Vak-vak motifi stilize edilmiş hayvan başlı arabesk bir ağaç olup helezonik formlar oluşturabilen, animasyonlu motifler bütününe denir. Şehname ’deki gibi dini konuların dışında çeşitli kaynaklara konu ve süsleme yönüyle malzeme olduğu gözlenmektedir. Osmanlı döneminde bir çınar ağacına saray ağalarının asılarak cezalandırılması vakası, ağaçta insan tasvirinden ötürü vakâ-i Vakvakiye (Çınar vak’ası) şeklinde isimlendirilmiştir. Böylece vakvak terimi geçmişte bir olay ismi olarak ta anılır hale gelmiştir. Bir yansıma sözcük grubu

olan “vak-vak” kargadan geliyor olabilir. Her ne kadar haritada gösterilen bir ada olsa da canlı meyveleri bulunan bir ağaca hiçbir zaman rastlanmamıştır. “Hicri 372 yılında bilinmeyen bir müellif tarafından yazılan “Hood al-Alam Man Maghrib al-Mashrek” coğrafya kitabında vakvak hakkında şöyle yazılıdır: “Vak, badem ve salatalığa benzeyen, meyveleri insan yüzü gibi bir Çin ağacıdır. Bu ağacın meyvesi olgunlaştığında birkaç kez ses çıkarır” (Bina, 1340:?: Taheri,2019:44). İslami eserlerde sihirli ağacın “vak” diye sesler çıkardığı bilinmektedir. Genel anlamda konuşmasındansa sadece bu sesi devamlı şekilde söylemektedir. Seslerin ağacın meyvelerinden geldiği öne sürülmektedir. Ayrıca ağacın “vak” şeklinde seslendiği söylense de Farsça kaynak çevirilerinde “yürüyün” diye bağırıldığı da aktarılmıştır (Taheri,2019:44). Bunun dil farklılığı nedeni ile çeşitli coğrafyalarda farklı yorumlara mâl olduğu düşünülmektedir. Vakvak ağacının, Süleyman şah türbesinin olduğu yerde bulunduğu rivayetler arasındadır. Vakvak kelimesi bahsi geçtiği gibi sihirli meyvelerin olduğu çevredeki pek çok somut unsuru nitelemektedir. Bir ada ismi olabileceği gibi birden fazla yeri de belirtmek için kullanımı düşünülmektedir. Kelime; kimi zaman bir toprak parçası, o topraklarda yaşayan bir grup insan, bu insanların iletişimde kullandığı bir dil, bölgede yükselen bir dağ veya bölgede yaşayan bir kuş türüdür. Yine o kuşun konduğu veya parçası olduğu bir ağaç ve son olarak bir meyveyi tanımlamaktadır. Kimi kaynaklara göre bölgede görülen kuşların vak sesi çıkarıyor oluşu mitolojiye girmiştir. Böylece meyveler fantastik olduğu gibi seste çıkarmaktadır. Vakvak kelimesi TDK’da karşılığını üslup anlamında ne yazık ki bulmamaktadır. Bunun nedeninin sanatsal bir terim olmasından dolayı olduğu düşünülmektedir. Ancak Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğünde Pakalın Vakvak’a yer vermiştir. Vakvak ağacı veya Şecer-i vakvak: Farsça korkak adam anlamına gelmektedir. Hindistan’da bir ağaçken Çin’de bir yer adıdır. Osmanlı’da bir çınar ağacının bu ismi alma tarihi 1655’e tekabül etmektedir (Pakalın,1993:581). Fars dilinde oluşturulan kaynaklara göre El-Cezire¹⁰ (vakvak’ın günümüz Sudan bölgesinde yer aldığına yönelik aldığı isimlendirme), şafak söktüğünde taç yapraklarını açan bir ağaçtır. Yemişlerinin konuşan canlı türlerinden olduğu anlatılmaktadır. Tıpkı vakvak gibi konuşabilme yetisi bulunan ağaçların varlığından da bahsedilmektedir. “Hoogervorst, yer adının daha makul bir şekilde "insanlar, klan, kabile" (Malayca awak-awak,

¹⁰ (Kritz, 2008, s.10)

"insanlar, mürettebat" anlamına gelir) anlamına gelen Madagaskar dilindeki vahoak kelimesinden türetildiği görüşündedir. Ki fikir verilere göre oldukça mantıklıdır. Aslında Vak-vak diye bir yerin hiçbir zaman var olmadığı anlamına gelmektedir" (Kumar,2011:78). Bir yandan da efsaneleşerek büyüyen olgunun, sadece bir kabile olduğu ve vakvak diye konuşma yerine Madagaskar dili içindeki kelimelerin seçildiği fikri de doğmaktadır.

Vakvak üslubunun aslında "garip veya acayip" denmesi mantıklı sayılabilmektedir. Acayip kelimesi arapça "acaib" şaşırma ve afallama manasında kullanılmaktadır. Acib kökünden gelmektedir. Şaşırtıcı, ilginç, tuhaf gibi anlamlara gelir. Garip kelimesi ile "garaib" yabancı gelme, tuhaf olmak gibi anlamlara gelmektedir. "...Houari Touati, Eski Yunanlara benzer şekilde Orta çağ Arapça seyahatnamelerde de acâibin hem içerik hem de bir anlatım üslubu olarak çok önemli bir rol oynadığını kaydeder" (Yazar,2014:100). Acâibü'l-Hind, yazarı olan Gırnati'nin ifadesi ile eseri yazma amacının, seyahat ettiği bölgelerde garipsediği, ona göre acayip denilecek olay ve durumları bir eser altında toplamaktır. Böylece gezindiği kara ve denizlerde acayip bulduğu şeyleri eserinde yer vermiştir. Yazar'a göre: "Acâibin yoğunlukta olduğu bazı yazın türlerinden de bahsetmek mümkündür. Bu türlerden ikisini, IX. yüzyıldan itibaren Arap yazınında görülmeye başlanan doğa tarihinin yoğunlukta olduğu ansiklopedik eserler ile seyahatnameler oluşturmaktadır" (Yazar,2014:100).

"Gırnâtî, bizzat kendi gözlemlerinde değil de yazılı ve sözlü kaynaklardan derlediği acâibin sonunda genellikle "Allah en iyisini bilir" gibi bir ifade kullanır. Bu ifadeyle derlediği bu rivayet ve hikâyelerin gerçek olmayabileceğine de işaret eden yazar, böylece von Hees'in Orta çağ ansiklopedi yazarlarının gerçek olmayan daha ziyade sözlü kültürün bir parçası olan şeyin farkında olduklarına dair tezini de güçlendirmiş olmaktadır" (Hees, 2005:111; Yazar,2014:101). Geçmiş tarihte yazılan eserler incelendiğinde, acaibül mahlukat gibi, garaibül mevcudat gibi pek çok benzer ve farklı dillere çevrilmesi uygun görülmüş eser bulunmaktadır. Bunun pek çok sebebinin olduğunu düşünen araştırmacılara göre, Allah'ın doğa üzerindeki çeşitli hakimiyeti ve insanı şoka sokması, Yunan filozoflarından etkilenen düşünürlerin ortaya attığı mitler gibi pek çok çıkarım yapılmıştır. Çeşitli seyahatnameler ile de eser çeşitliliği bulunmaktadır. Bu durum, dönemin tercih ettiği bir konu olarak görülmektedir. Garip olarak görülen bu anlatıların sanata yansımalarından biri olarak vakvak üslubu olduğu

düşünülmektedir. Bunun nedeni eserler içerisinde vakvak adası ve ağacına da değinilmesidir. Vāq vāq ve varyantları, insan ve hayvan başlarının işçiliği ve İslam seramiklerinin, özellikle yüzyılın İran ve Süryani-Mezopotamya seramiklerinin geliştiği sürgünler ve bitkisel spirallerle bezeme temasını konu almaktadır. 12.Yüzyılda Batı’da hancı ve gezginler tarafından, doğuya yaptıkları seyahatler neticesinde edindikleri bitki-hayvan efsaneleri, Arapça ve Yahudi eserlerden Latinceye çevrilerek aktarılmıştır. Odorico da Pordenone’un 1331’de Çin seyahatlerinden anlatılarında kadın ve erkek üreten aynı zamanda kuzu içeren başka bir bitkiden bahsetmektedir. Kökeninin Hindistan ve Çin bölgeleri arasında mandeville’e gittiğinden bahsetmektedir.

4.2. Efsane

Onuncu yüzyıla gelene dek evrimleşen efsane, Avrupalı seyyahlarında ilgi odağına oturmuştur. Anlatıların artması, seyyahların adayı bulmak amacıyla yaptıkları seyahatler halkı heyecanlandırmaktadır. Birbirine karşı farklı sözler söylemek yerine herhangi bir konu üzerine olağanüstü özelliği onun da gözlemlediğini söyleyerek var olmayan unsurların gerçekçiliğini sağlamışlardır. Aslında istemsiz şekilde konuyu genişletmişlerdir. Bir diğer örnek El-İdrisi’dir. Kendisi Asya’nın güney bölgelerini yazmış ve Kabbani’ye göre “Üç yüz yıllık olan malzemeyi bünyesine katmıştır” (Kabbani,1986:2). Belki de seyyahların devamlı farklı anlatılarla yanlış yönlendirmelerinden dolayı El-İdrisi haritada vakvaka yer vermeyi uygun bulmuştur. Tüccarlar bu meşakkatli yollarda başlarına gelen olayları anlatırken tutarlı olmak isteseler dahi, toplumun ilgisini çekebilmek için halkın istediği ve tercihinin ağır bastığı noktalara yönelik ağırlık verilmiştir.

Mitolojik canlıların barınabildiği bir mekân olarak tanıtılan vakvak konusunda, Uygur döneminden beri gelen tanrıların ağacın en üstünde yer aldığına yönelik inanışın etkisinin sürdürüldüğü gözlenmiştir. Dallarında hayvanlar oluşturduğu, şahin veya kartala ev sahipliği yaptığına inanılan vakvak ağacında, ağaç köklerini yılan veya ejderhanın yediği,¹¹ kartal ve yılan çarpışmasının yaşandığı bir senaryo ortamı oluşturulmaktadır. Buna uygun olarak Hacivat ve Karagöz göstermeliklerinde yer verilen görsel-25’te tanıma uygun bir resmetme bulunmaktadır. Böylece mitolojik

¹¹ Detaylı bilgi için: Medine Sivri ve Canan Akbaba’nın Dünya Mitlerinde Yılan adlı makalesinden bilgi edinebilirsiniz.

canlıların dünya üzerinde bir araya gelebildiği bir ortam hayal edilmiştir. Buna örnek olarak görsel-4-5-23 gösterilebilir. İran mitolojisinde ağacın dibinde yılan yaşayarak evine bekçilik yapmaktadır. Yahudilik ve Hristiyanlıkta âdem, yılanın kurnazlığına aldanmış ve meyveyi yemiştir. İskandinav kültüründe de böyledir. Türk kültüründe kartal daha güçlü gösterilmek istendiğinden çift başlı tasvir edilmektedir. Ayrıca kartal motifi gökyüzünün hâkimi, tanrının insanı gözetlediği bir araç olarak da düşünülmüştür. Hayat ağacı motiflerinde genel olarak onu koruyan muhafız niteliğinde yırtıcı canlılarla karşılaşmaktadır. Böylece ağaçta yaşayan ruh veya ağacı kullanan şamanın korunması sağlanmaktadır. Vakvak ağacının tasvir edildiği eser incelemelerinde, bu koruyuculara ayrıca yer verilmektedir. Meyve olarak, bitkinin içinde yer almasının yanı sıra siren, yılan ve kuş formlarının ağacın dışında ona eşlik ettiği eserler bulunmaktadır. Ağacın kültür içinde gelişimi, dönemin tarihçileri tarafından günümüze dek taşınmasında bazı engellerle karşılaşmıştır. Çünkü vakvak efsanesinin oluşumunda araştırmacıların bu söylentiye göz ardı edişi, günümüzde daha karmaşık bir hale gelmiştir. Vakvak, tıpkı geçmişte olduğu gibi gölgede kalmış, cılız bir bitki gibidir. Ancak vakvak efsanesi basit bir anlatımın ötesinde haritalarda ve metinlerde yer bildirimleri yapılan bir yer oluşuyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Tarihe mâl olan Büyük İskender ve Sarı Saltuk'un anlatılarında yer almasının dışında haritada somut bir varlık gibi gösterimi söz konusudur. Şimdiye dek efsanelerin hangi bölgede olduğunun bilinmesi bir kenara, savaşlar dahi bölge olarak anlatılmaktadır. Oysa vakvak, İdrisi'nin yer bildirimi ile çok daha somut bir hale bürünmüştür. Bu yönüyle hem üslup hem de efsaneler yönüyle açıkça yeri verilen nadir bir yapı kazanmaktadır. Efsane, orta çağda olduğu gibi yakın çağda da insanı, dünyanın somut varlığından çekip alarak hayal diyarlarına seyahat ettirmektedir. Efsaneden bahseden tarihte pek çok araştırmacı bulunmaktadır. Bunlardan ulaşılan pek çok isim¹² ve eseri¹³ aşağıda yer almaktadır. Vakvak güçlü bir coğrafi efsane olarak değerlendirilmektedir.

¹² el-Amadi, ibn el-'Arabi, el-Ezhari, el-Bihqi, el-Birûni, el-Demiri, ibn Durayd, el-İazâlî , ibn Ebî el-Hadid, ibn Haldûn, Yakut el-Ĥamavi, el-Himayri, ibn Hurdâdbih, el-İbşihî, el-İdrisi, el-İsfahânî, el-İştâhri, el-Jâhid, el-Cevheri, ibn el-Cevzi , ibn Jinni, ibn Mandûr, el-Makdisi (aynı zamanda el-Mukaddasi), el-Makrizi, el-Marzuki, el-Mesûdi, ibn el-Mutahhar el-Makdisi, el-Meymani, el-Nuveyri, el-Kalqaşandi, el-Kazvini, ibn Kuteybe, el-Razi, ibn Said, el-Suyuti, ibn Tagribirdi, ibn Sufayl, el-'Umari, ibn el-Vardi, el-Watwat, el-Yakubi ve el-Zabidi

¹³ el-Ezheri'nin Tabdib el-Luġa'sı; Kitâb al-Maĥâsin wa al-Masawi, Al-Bihqi; el-Hadid'in Şarah nahj al-Balaġa'sı; Kitâb al-Rawġ al-Mu'tar fi babar al-Aqtar, el-Himayri; El-İsfahani'nin Muĥâdarât al-'Udaba'; Al-Muntaĥam fi târîĥ al-Muluk wa al-'Umam, İbnü'l-Cevzi; Kitâb al-Mibhaj, ibn Jinni; İbn Mandûr'dan Târîĥ dimaşaġ; el-Meymani'nin yazdığı Sama't el-Lali; Kitab al-Bad' wa al-Tarih, İbn el-Mutahhar el-Makdisi; el-Jugrafiya, İbn Sa'id; Nibayat al-'Arab fi funun al-Adab, el-Nuwayri; Hayy İbn Yaqdan, İbn

4.3. Ağaç

Genel olarak geçmişten günümüze araştırmacılar, vakvak adı altında bir ada veya adalar topluluğuna, orada yaşam süren ada sakinlerine, çeşitli suretlerde oluşan meyvelere detaylı bir şekilde ilgi duymuşlardır (Burnham, 2012:204-205). Dallarında insan başları bulunan ağacın bir adada bulunduğu, güneş doğduğunda ve battığında “yürüyün” diye bağırdığı ve şarkılar söylediği çeşitli kaynaklarda geçmektedir (Taheri, 2019:44). And’a göre vakvak ağacının çeşitleri bulunmaktadır (And,2007:310). “Bu adadaki olağanüstü şeylerden biri de ceviz ağacına benzeyen vakvak ağacıdır, insan şeklinde meyveler taşır ve olgunlaştığında 8litt. Donel, onlardan vak vak diye bir ses duyar, sonra yere düşerler)” (8el-İbşihi:199,el-Kazvini:33:Kritz,2008:22). “The Hudūd al-‘Ālam” (Pishabouri, 982) coğrafya kitabında vaghvagh ile ilgili olarak ağacın badem ve salatalık ağaçlarına benzeyen, meyveleri insan yüzüne benzeyen bir Çin ağacı olduğu söylenmektedir. Ağacın meyveleri vermeye başladığında birkaç kez vagh vagh'a benzer sesler duyulabilir” (Anonim, 1967:?: Soltani,2017:72). Kinzelbach’e göre "Meyve" olarak kızların olduğu vak-vak ağacı bir Rhizophora mangrov ağacının yemişleridir (Kinzelbach, 2013:43).

4.4. Meyve

Ağacın yemişlerinin ağırlığı, insan ağırlığına denk olduğu söylenmektedir. Bu ağır meyvelerin “vak” diye konuştuğu pek çok kaynakta geçmektedir (Burnham, 2012:204-205). Hood al-Alam Man Maghrib al-Mashrekh” coğrafya kitabında (372) vak hakkında şöyle yazılıdır: “Vak, badem ve salatalığa benzeyen, meyveleri insan yüzüne benzeyen bir Çin ağacıdır. Bu ağacın meyvesi olgunlaştığında birkaç kez ses çıkarır. Gerçekler gibi ondan da duyulmaktadır” (Bina,1340:?: Taheri,2019:44). Meyvelerin üç gruba ayrılması uygun görülmektedir. Birinci grupta insan formundaki meyveler erkek ve kadın silüetindedir. İkinci grubu hayvanlar oluşturmaktadır. Avcı ve av konumunda olması dikkat edilmeksizin, birbirini yiyebilen aynı ağaca mensup hayvanların (kuzgun) bahsi geçmektedir. Üçüncü grubu genellikle Doğu Asya kaynaklı mitolojik canlılar oluşturmaktadır. Ejder, simurg, siren gibi güçlü canlılar hem ağaçta bir meyve olarak yer almakta hem de ağaca koruyucu görevini

Tufeyl; el-'Umari tarafından Kitāb masālik al-'Abṣār fī mamalik al-'Amṣār ve el-Waṭwāt tarafından Menābij al-Fikar wa mabābij al-Thar. Bu, el-Varraq

üstlenmektedir. Bu hayvanların varlığı genellikle resmedilerek aktarılmıştır, anlatımlarda meyveler çoğunlukla kadın formundadır.¹⁴ Merak Kitabının yazarı şöyle bahseder: “Zenc adalarından Sofalah'a komşu olan vakvak adasında, meyveleri birbirine benzeyen bir ağaç vardır. İçlerinden biri kesildiğinde yere düşer ve bir daha konuşmaz. Bu meyve kesilirse, konuşmayı ve çığlık atmayı bırakana kadar bir gün veya günün bir kısmı hayatta kalır” (Molina, 2016:18). Böylece meyveler sadece hareket etmek ve konuşmakla kalmayıp, beslendiği bitkiden koparıldığında çürümeye yüz tutmaktadır. Meyvelerin canlılık özelliği gösterdiğine dikkat edilmektedir.

Meyvelerin olgunlaştığı döneminin detaylıca ele alınması çarpıcıdır. Zamanlama yönüyle üç ayrı kaynağa rastlanmaktadır. Ayrıca hepsinde Çin'e vurgu yapılması da kaynaklarının ortak olduğunu düşündürmektedir. Ebu Bekir Abdullah Muhammed ve Ebu Bekir ez-Zühri'nin anlatımlarına göre: Ağacındaki canlı haziran ayında saçlarından sarkmaya ayın ortasında başlamaktadır. Düştüğünde havada iki çığlık atar: “Vak-vak”. Bazen üç kere ağladığı söylenir. Yere düştüğünde etten kemikten ibarettir. Bu, Çin'in harikalarının en büyüğüdür” (Maqbul, “Appendix I: Waqwaq,”361; Molina, 2016:19). Bir diğer kaynakta meyvenin evriminin aylara göre değişimi: Meyveleri mart ayının başından itibaren büyümeye başlar ve genç kızların bacakları ortaya çıkmaya başlar. Onlar olurlar Nisan ayında gövdeler tamamlanıyor. Bu kızlar çok güzel ve takdire şayan. Haziran ayının başında düşmeye başlarlar ve ayın ortasında onlardan hiçbir şey kalmaz. Ne zaman Düşüklerinde ‘Yürüyün’ diye bağırlar. Çin denizinde yer alan ağaç incire benzemektedir” (Taheri,2019:43). Al-Zuhri'nin keşfedilen yerler arasında en güzel adanın inanılmaz canavarları olarak tanımladığı vakvak: “Yere düştüklerinde üç defa “Vak-vak!” diye bağırlar. Kadınlar haziran ayında (yuniyu) düşmeye başlayana kadar saçlarından ağaçlara asılırlar. Yere düştüklerinde hızla (mita - ölü şey, leş) ölmektelerdir” (Burnham, 2012:205).

4.4.1. Meyvelerin Kadın Formu

Batılı kaynaklarda meyveler genelde kadın formunda anlatılmıştır (Burnham, 2012:204-205). Uzza denilen put, ağaçtan oluşturulmuştur (And, 1998:31). Bu putların cinsiyeti kadındır. Vakvak ağacının kadın meyveleriyle bağdaştırılması hususunda, Arapların kendi efsanelerinde bu tanrıçalardan izler taşıması olası bir durum olarak değerlendirilmektedir. Hayvan ve insan başlarının yanı sıra vücutlarının tamamının

¹⁴ Meyvelerin kadın şeklinde olgunlaşması 80. sayfada yer almaktadır.

veya belirli kısımlarının bazen çıplak tasvirlemeler şeklinde (genelde kadın) oluşturulmuş resimler bütünü, efsanenin üsluba evriminin bir kanıtıdır (Canby,2016:322). Çeşitli toplumlara göre yemişlerinde dolgun vücutlu kadınlar olduğu gibi farklı konularda özellikler taşımaktadır. (Ferrand,1986:174-1; Yazar,2007:12). “Çin kültürüne ait olduğunu düşünen farklı bir görüş¹⁵ ise: “Kitāb al-Coğrafya (on ikinci yüzyıl) isimli anonim bir yazmada vakvak yemişleri hakkında yere düştükleri zaman kemiksiz et hâlinedirler. Ölü veya ruhsuz olmaları dışında sözle ifade edilemeyecek kadar güzeldirler” (Ferrand 1986:174-1; Yazar,2007:12). “El-hayevan” adlı eserde yemişlerin oluşum safhalarına yer verilmiştir (Soltani,2017:71). Vakvak ağacının en çok anlatılan özelliği olağanüstü meyveleridir. İbnü'l-Vardi, vakvak mitine şöyle açıklık getirmektedir: “Kadınlar gibi meyve veren, şekilleri, bedenleri, gözleri, elleri, ayakları her yönüyle gerçek bir canlı gibi meyve veren ağaçlardır” (Semerdjian,2006:120). “Ez-Zührî'nin anlatımı kadınların fizikselliğini vurgular ve ayların ilerlemesiyle kadınların ayaklarının, baldırlarının, uyluklarının ve kalçalarının ortaya çıkışını detaylandırır” (Burnham, 2012:206). Yere düştüğünde oluşan leşlerin boğucu kokusu, bazen anlatımlarda meyvenin kötü koktuğuyla da ilgilidir. “Tüm rivayetler ağaçların meyvesinin kadın olduğu konusunda hemfikiridir” (Burnham, 2012:206). Bir diğer araştırmacı için ağacı şu şekilde tanımlanmaktadır: “Vak Vak adalarında genç kadınlara benzeyen meyveleri olan ve ağaca saçlarından tutturulmuş muhteşem vakvak ağacı bulunurdu” (Khazeni,2020:23). Meyvelerin genellikle kadın olarak görülmesinin bir nedeni de insan tasvirlerinin saçlarından ağaca bağlanmasından kaynaklıdır. Sapın uzun oluşu saçın da uzamasına neden olmaktadır. Vücut yapısı yönüyle kadın olduğu düşünülmesi de uzun bir saç varlığı dişi figür düşündürmektedir. Kadınların saçları cinsiyetini belirtme veya cinselliğin sembolü olarak görülebilmektedir. Çekicilik ve zarafet temsilcisi kadının, güzelliğini saçları çevrelemektedir. Dişinin bir tür makyajı olarak görülebilir. Vakvak anlatılarında ve tasvirlerinde saç, meyve ile ağaç arasındaki bağlantı noktasını görünür kılarak olduğundan farklı bir amaca hizmet etmektedir.¹⁶ İbnü'l-Vardi ise on beşinci yüzyılda vak mitini şöyle detaylandırır: Kızlar gibi meyve veren; şekilleriyle tüm bedensel detaylara sahip ağaçlardır. Burada yeşeren kadınların yüzleri şahanedir ve

¹⁵ Çin kültüründe Fusang adası ve ağacından bahsedilmektedir. Bir Çin ansiklopedisinde vakvak’a benzer bir ağaç tasviri görsel-30’da yer verilmiştir.

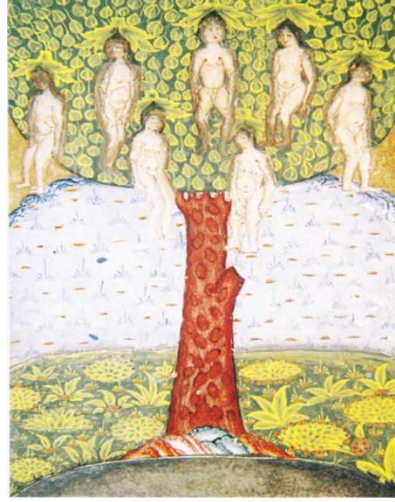
¹⁶ Burnham, 2012, s.207

saçlarından aşağı doğru sarkmaktadırlar. Ne zamanki saçları yırtılır, o zaman hayatları son bulur (Fedwa Malti-Douglas,1991:88; Semerdjian,2006:120).

Adada bahsedilen yüzlerce kadın varlığı, İslam anlatılarında cennette yer alan hurileri akla getirmektedir. Klasik Arap edebiyatının Avrupa seyyahlarında oluşturduğu algı durumu vakvak efsanesi için de geçerlidir. Rivayetler, Arap coğrafyasında diğer dünyadaki huri tasvirini güçlendirir nitelikte abartı bulunduğu düşünülmektedir. Kur'an-ı Kerim'de anlatılara yönelik yorumlarla karşılaştırılırsa: Müminler için hazırlanan ahiret mutluluğunun dünyada hiç kimse tarafından bilinemeyeceği:(es-Secde 32/19), iri kara gözlüler (ed-Duhan 44/ 55; et-TOr 52/20; el-Vakıa 56/22) ve iyi huylu güzel kadınlar (er-Rahman 55/70) vakvakta aranan anlam yönüyle yer almaktadır (Topaloğlu,1998:388). Bu durum şaşırtıcı değildir çünkü toplumun istek ve arzularına yönelik mitin değişkenlik gösterme özelliğinden bahsedilmiştir. Adanın aranışı ancak bulunamayışı, toplumun inancı yönüyle çok daha özel görülmüştür. Meyvelerin kadına benzetilmesinin bir diğer yönü de adanın yer aldığı ütopyanın cennete benzetilmesinden geldiği düşünülürse, adada kadın çoğunluğundan bahsedilmesi, ağacın erkekten ziyade kadın meyveleri oluşturması fikri kaçınılmazdır. Yabancı kaynaklara göre İslami sanatlarda erkek meyvelere yer verilmesi gözlenmektedir. Bu durumun fikri zedelediği düşünülmektedir. Minyatürlerin topluma mâl edilmesinden dolayı, toplumsal etik ve ahlaki bakış açısının ön planda yansıtılmasının amaçlandığı düşünülmektedir.

“Meyveleri çoğunlukla olağanüstü güzelliğe sahip, dişi insan kafaları veya hatta bütünüyle antropoidlerin vücutları olan, kokusuyla rakipsiz görülen bir ağaçtır. Bu yerin en olağanüstü özelliği, meyveleridir” (Bacque-Grammont,2007:1).

Ada, meyvelerinden sonra en çok kadın yönüyle ilgi çekmektedir. Amazonlara benzer anlatılar bulunmaktadır. “Kadın veya insan ağacı diye de bilinen vakvak ağacının bulunduğu adada altı bin kadının oluşturduğu bir ordunun varlığından bahsedilir (And 2003:66).



GörSEL 4.1. Tarih-i Hindi Garbi adlı eserden namıdiğer “kadın” ağacı (And,2007:312)
“Bir örnekte vakvak ehli'nden sonra Ummatun Bahriyatun'dan (deniz halkı) geldiğinden söz edilir, onlara “ala” denir. (Nisa' al-hissan sabıtu al-šu ūri nawahid al-şuduri) Düz saçlı, genç, güzel bir kadına benzerler, onlara deniz kızları da denir. (El-Himayri W:555; Krits, 2008:16). Bu anlatım vakvak için pek doğru ve tutarlı görülmesi de kaynaklarda konunun çekilebileceği alanlar yönüyle ele alınmıştır.

Adada kadın çoğunluğundan bahsedildiği gibi bir kralçe varlığından da bahsedilir. “Basra Körfezi'nden Çin'e ve Hindistan'a, Ebu Zeyd el-Hasan el-Sirafi, vakvak adalarının kraliçesi "Arjun" ile oturduğunu anlatmaktadır. Onun, Akhbar al-Sin wa'l Hind seyahat hikayeleri tahtta oturan ve yalnızca bir taç takan, etrafı benzer giyimli dört bin hizmetçiyle çevrili olan vakvak efsanesinin bir çeşitlemesinde el yazması, adalardaki büyümlü ağaçların meyve olarak hayvan başları taşıdığını tasvir etmektedir” (Khazeni,2020:23). “Kazvini, Şirafı El-Mübarek'in adaya bastığını, adanın kraliçesinin tahtta oturduğunu, etrafında pek çok kadın olduğunu anlatmaktadır” (Suàrez, 1999, p. 53). Yine Kazvini'nin metninin 18. yüzyıldan kalma el yazmasında kadın bir padişah tarafından yönetildiği yazmaktadır (Khazeni,2020:23). Efsanede genellikle kadın anlatımlarının oluşu, Kumar'ında kadın ağacı olarak bahsetmesi gibi pek çok araştırmacıda akıllara dişi cinsiyetli meyveler üreten bir ağaç kalıbı oluşmuştur.

4.5. Vakvak Efsanesinin Kuşla Bağdaştırılması

Efsanenin, tıpkı ay çiçeklerinin güneşe döndüğü gibi vakvak'ın da sabah olduğunu bir horoz gibi haber vermesi, vakvak'a bahşedilen pek çok özellik arasında yer almaktadır. (Ferrand 1986:174-1; Yazar,2007:12). Efsanenin oluşturulma şeklinin daha realistik

şekilde açıklamasıyla da karşılaşmıştır. Vakvak söylentilerini günümüz düşünce şekliyle vakvak ağacının konuşuyor oluşu, düşünür ve araştırmacılara göre, vakvak sesinin sahibi Kinzelbach'e göre bu efsanenin ardındaki gerçek bir kuştan geçmektedir. Wallace'ın Aru adalarını ziyaretiyle kaydettiklerine göre vakvak burada cennet kuşu olarak anılmaktadır. Bağırان kuşun müstesna çığırtısı oldukça baslı ve tek düze ritimde tanımlanmıştır. Taheri'nin aktarımına göre ise (Taheri,2019:44): “Dehhoda kültüründe Vak veya vak aynı zamanda kuşların adı ve sesleri şeklinde yer alır”. Ormanda çınlayan kuş sesi daha gün ağarmadan sürekli yönünü değiştirerek büyük cennet kuşunun kahvaltısını aramaya gittiğini belirtmektedir (Wallace,1869: 340; Kinzelbach,2013:43). Bu sava karşın efsaneye inanan pek çok araştırmacı da bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Muhyiddin-i Arabî'nin vakvak'ı diğer bitkilerle karşılaştırarak onlara üstün geldiğı savını öne sürmesi vakvakı gerçek olarak düşünmesinden geçmektedir (Muhyiddin-i Arabî 1993: 359; Yazar, 2007,:12). Vakvakın yetiştiğı bölgede ve ağaçta yaşayan kuşlardır. Vak diye adlandırılan ögelerden biri yine kuştur. Taheri'nin vakvak'a bakış açısında “belki de hayvanlarla insanların bitki ve ağaçlarla birleşimi, ağaçların yapraklarında yaşayan veya görünen kuşların ve hayvanların, ağacın bir parçasıymış gibi göründükleri inancından kaynaklandığı” düşüncesi yer almaktadır (Taheri,2019:42). Rüzgârın ağaçlar arasındaki hışırtısıyla hayalperestlere belki de zihinlerinde var olanı görmek istedikleri için somutlaştırmaya gittikleri düşünülmektedir. Vakvak'ın bir kuş olarak bahsinde Kinzelbach, Aru adalarının kuşlarına atıfta bulunmaktadır. Aslında olağanüstü bir ağacın olmadığını ancak “vak” seslerini bölgedeki kuşların çıkardığını ima eder. Wallace'ın Aru adalarını ziyaretinde kuşlar hakkında epey bilgi edinmiştir. Adalar ve kuşlar hakkındaki yazılarında (Wallace,1869:340): “Seslerini olağanüstü bulmaktadır. Sabahın erken saatlerinde, güneş doğmadan önce, 'Wawk-wawk-wawk', 'Wok, wok-wok' gibi yüksek sesli bir haykırış duyulmaktadır. Ormanda çınlayan, sürekli yönünü değiştiren büyük bir cennet kuşu geçmektedir” (Kinzelbach ,2013:43). Vakvak bazen (أصوات الطيور- aswat al-tuyûr) kuş karışımının sesleri anlamına gelir.¹⁷ Bu durumda hangi kuş olduğu bilinmeksizin tıpkı Türkçe'de yer “cık cık” gibi bir kullanımı olduğu düşünülmektedir. Vakvak'ın özellikle güneş doğduğunda ve battığında “yürüyün” diye bağırان meyvelerinin şarkılarda söylediğı çeşitli kaynaklarda geçmektedir

¹⁷ El-Zabidî s.91; ibn Durayd W:81, el-Cevheri s.536; el-Demiri W:739; ibn Kuteybe s.212; Kritiz,2008:23

(Taheri, 2019:44). “Sabahın erken saatlerinde, güneş doğmadan önce, ‘Wawk-wawk-wawk’, ‘Wok, wok-wok’ gibi yüksek sesli bir haykırış duyulmaktadır (Wallace,1869: 340; Kinzelbach,2013:43).

4.6. Vakvak’ın Uğursuz Algısı

Bazı özellikleriyle vakvakın yetenekleri toplumca kötüye alamet gösterilmiştir (Ferrand 1986:174-1; Yazar,2007:12). Kimine göre ağaçtan gelen seslerin kaynağı meyveler değildir. “Meyve olgunlaştığında ağacın yaprakları büyüleyici bir vak vak sesi çıkarmaktadır” (Khazeni,2020:23). Bu durum efsanenin bulunduğu bölgede duyulan kuş cıvıltılarının, maceracı seyyahları yanıltığının bir kanıtı olarak varsayılmaktadır. Vakvak ağacının uğursuzluğu konusu, ağacın kuzguna benzer bir kuşu bazen bir kargayı yapısında meyvesi olarak barındırmasından dolayıdır. Kuşun toplumca dışlanması ağaca da etki ettiği düşünülmektedir. Kendi tüylerini yolan, diğer kuşlara dehşet salan ve birçok kuştan daha yırtıcı olan kuzgun veya karga, Türk kültüründe de hoş karşılanmamaktadır. Yol kesici dört kuş hikayesinin anlatımında Mevlâna, mesnevide şöyle anlatmaktadır; hikâyenin dört ana karakteri kaz, tavus kuşu, kuzgun ve horozun; çok yemek yemesi, devamlı lider olma çabası, gösteriş, tûl-i emel gibi çeşitli kötü alışkanlıkların simgeseleştirilmiştir (Küçük,2023:204). Bahsi geçen kuşun “el-gurab” oluşu araştırmalara göre karga ile eşleştiği kaynaklarla karşılaşılmıştır.¹⁸ Ayrıca karga türünden olduğu bilinmektedir. Ancak kargadan ziyade kuzgunun tüylerini yolması ve iyiye alamet olmadığı düşünülen bir inanç sistemi oluşturmuştur. Bu kuşların varlığından bahsedilmesinin nedeni ağacın ses çıkarması hususu pek çok araştırmacının savı olan, bölgedeki ekosistemde bulunan bir hayvanın sesi olduğu fikridir. Böyle bir şeyin ortaya atılma nedeni, efsanenin ayağının tıpkı diğerleri gibi yere basmaması gerekirken bugün vak hakkında pek çok adalardan, okyanus isimlerinden, haritalarda ciddiyetle “vakvak” isimlendirilmesinin geçiyor oluşudur. Vakvaktan kuş ve köpek sesi veya korkan adam¹⁹ sesi olarak bahsedilmektedir. “Bir uğursuzluk alameti olarak bir kaynakta, söz edilmektedir. Vakvak meyvesinin düşmesi durumunda “adanın yerlileri tarafından uğursuzluğa işaret olduğu düşündürür” (El-Kazvini: 33; Kritz,2008:22).

¹⁸ “Hz. Peygamber, iki karganın (gurâb) birbirine benzemesi kadar Hz. Ali’ye benzediği için Cebrail’in vahyi yanlışlıkla Ali yerine Muhammed’e indirdiğini iddia eden aşırı Şîî bir grup” (DİA, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gurabiyye>).”

¹⁹ Cengiz,1993:37

4.7. Vakvak Efsanesinin Kur'an'da Bahsi

Vakvak hakkındaki araştırmalarda zakkum ağacına rastlanmaması mümkün değildir. Öncelikle Kur'an-ı Kerim'de zakkum, cahiliye döneminden beri kullanılan "hurma ve kaymak karışımına verilen isimdir. Bu yönüyle Arap coğrafyasında çok uzun yıllar toplumlarca duyulan ve kullanılan bir terimdir. Kur'an-ı Kerim'de günahkarların yemeği olduğunu belirten ayetler ile (*Lisânü'l- 'Arab*, "zkm" md.; *Kāmus Tercümesi*, IV:325-326), Âhirete varıldığında Müminlere yapılan mükafatlandırmada da bu terim geçmektedir (el-Bakara 2/25; Sâd 38/51; er-Rahmân 55/11-12, 52, 68; el-Vâkıa 56/20-22). Gayrimüslimler ve zalimler cehenneme vardığında zakkum ağacı ile beslenecektirler. Bu da onların cezalandırılma şeklidir. "Âyetlerde bu ağacın yakıcı ateşin ortasında veya cehennemin derinliklerinde gelişip büyüdüğü, meyve yahut tomurcuklarının şeytanların başlarına benzediği, zalimlerin onu yemeye ve onunla karınlarını doldurmaya mahkûm edildiği belirtilmiştir (Öz,2013:108).

Tarihçiler bu olayı bilinmeyen bir diyarda insan şeklinde çiçek açan bir ağacın yemişlerinin insan suretinde olup 'vak vak' demeleri ile tanımaktadır. Sakaoğlu'na göre: "Din bilginleri bu çınarı bir telmih sanatı yaparak "cehennemin meyveleri insan başı olan ünlü vakvak ağacına" benzeterek bu olayı Vak'a-i Vakvakiye olarak anmışlardır (Sakaoğlu,1994:500; Yazar, 2007:11).



Görsel 4.2. Kökleri ejder başları şeklinde olan zakkum ağacına benzer bir göstermelik (Kurt,2021:46)

Yine Hacivat ve karagözün göstermeliklerinde yer alan vakvak ağacında, köklerden çıkan veya önde tasvir edilen yedi başlı ejderin meyveleri yemesi zakkumu hatırlatmaktadır.

“Ey sapkın ve yalanlayıcılar gürûhu (kâfirler)! Muhakkak ki (cehennemde) bir ağaçtan, zakkumdan yiyecek kimselersiniz. Öyle ki karınlarınızı onunla dolduracaksınız. Şüphesiz ki o (ağaç), çılgın ateşin dibinde çıkacaktır. Tomurcukları da sanki şeytanların başları gibidir. Onlar (cehennem ehli) ondan yiyecekler ve onunla karınlarını dolduracaklardır” (Gördük,2017:58,59)

4.8. Vakvak Adası

Vakvak ağacı tanımı bittikten sonra bulunduğu alanla ilgili eleştiriler yapmak yerinde olacaktır. Kimilerine göre ada Çin denizinde, Kimlerine göreyse Hint okyanusundadır. Bu iki ağırlıklı grup için detaylara da yer verilecektir. Bunun dışında bir tek ada mı yoksa adalar topluluğu şeklinde mi yer almaktadır? “Hindistan'ın ekvatorun altında yer alan adalarda bulunan yerli halkın annesiz babasız yaratıldığını anlatmışlardır. Ağaçların meyve olarak kadınları taşıdığı yerdir. Burası El Mes'udi'nin Vakvak Adası dediği adadır” (Kritz,2008:27). Molina'ya göre Çin'in doğusunda yer almaktadır. Burayla alakalı Fusang adlı adadan da bahsedilmiştir. Belki de vakvak adası Fusang'ın varlığı ile karıştırılmaktadır. Belki de iki kültür de aynı adadan bahsetmektedir. “Merak kitabında” da yer alan vakvakın, Doğu Afrika'da Sofalah topraklarında olabilme ihtimali mevcuttur. Yerlilerin kullandığı dilin vakvaka benzerliği ile kullanılan dilin yansımali olduğu söylenmektedir (Burnham, 2012:204). “Ağaç, Çin memleketinin bir harikasıdır. Ada denizdeki meskûn dünyanın sonunda Büyük Okyanus'a bitişik olan sahilin doğusundadır” (Ferrand 1986:174-1; Yazar,2007:12). Adanın kadın yönünden zenginliğinin yanı sıra bölgede altın yataklarının bulunması her insanın gitmek isteyeceği zenginliği onlara vaat etmektedir. “Vakvak ağacına ilişkin en eski anlatımlardan biri, İbn Khordadbeh'in Kitab al-Masalik w'al-Mamalik veya Yollar ve Krallıklar Kitabı'nda (9. yüzyıl) bulunabilir: “Çin'in doğusu, al-vakvak adı verilen bir ülkedir; Altın zengini olan bu bölgede yöre halkı altından köpekleri için zincir, maymunları için tasmalar üretiyor. Altın işlemeli tunikler satıyorlar. Orada mükemmel kalitede abanoz bulunur” (Maqbul, “Appendix I: Waqwaq,” 361; Molina, 2016:19). Adanın önemli bir özelliği altındır. “Altın açısından zengin olduğu ve dili "Vak-vak" çığlıklarıyla noktalanan garip bir halk veya ırkın yaşadığı söyleniyordu. Bazı rivayetlerde, elleri yiyecek isteyen gemileri takip eden ve kendilerine yaklaşan olduğunda kaçan, perdeli kanatlı insanlara benziyorlar” (Burnham, 2012:33). İbn Hurdadbeh'e göre değerli madenlerin bol

bulunduğu vakvak adasının efsanesi kişiden kişiye eklenerek büyütüldü (Kritz,2008:2). “Bahru'z-Zinc (Zinc denizi) ve Bahru'z-zulumat (karanlık denizi). Arapça kaynaklarda yer alan Vak-vak hakkındaki hikayeler, erken dönemde akademik ilgiyi artırdı. Altın açısından zengin olduğu ve dili "Vak-vak" çığlıklarıyla noktalanan garip bir halk veya ırkın yaşadığı söyleniyordu” (Burnham, 2012:33). “Adaya zengin hurma ağaçları ve meyve ağaçları ya da altın bolluğu açısından büyük bir zenginlik atfetmektedirler” (Burnham, 2012:204-205. Kabbani’ye göre vakvak’ın altın yönü: “burası altın bakımından o kadar zengin ki yerliler bu metalden köpekleri için zincirler ve maymunları için tasmalar üretiyorlar” (Kabbani,1986:2).

Vakvak mitinin oluşum evresinde, Araplar Asya’da henüz Batılıların gelmediği toprakları keşfetmeyi amaçlamışlardır. Ancak yavaş yavaş topluma mâl olan efsane, Arap kaynaklarında detaylıca anlatılmıştır. Vakvak’ın Arap kaynaklı oluşu isim yönünün yanı sıra tarihte bu sürecin doğruluğundan dolayı kanıtlamaktadır. Güneydoğu Asya hakkında en eski keşif bilgilerini Arap anlatıları oluşturmaktadır. Avrupalıların o bölgeye gelişlerinden önce yedinci yüzyılda Arapların, bölgede baharat ve ilaç araştırmaları mevcuttur. Bu amaç doğrultusunda tüccarların bölgenin fiziki geçmişi, üretim gücü ve yetişen bitki ekosistemi hakkında bilgi alışı o dönemde değerli bir kayıt niteliği taşımaktadır. Buna yönelik en eski derlemeler dokuzuncu yüzyılda gerçekleşmiştir (Suárez, 1999: 50; Kumar,2011:75). “Arap coğrafyalarında ve denizcilik kaynaklarında adı geçen yerlerin çoğu kesin olarak tanımlanamamaktadır ve yer isimlendirmeleri her denizci veya yazar için ayrı bir bölge anlama gelmektedir” (Kumar,2011:75). Araştırmacılar o dönemde birbirleri ile münakaşa ederek bölgelere ortak adlandırmaya gitmediğinden kafa karışıklığı sürmektedir. Bu durum bölgede yedinci yüzyıldan beri dolaşan pek çok gezginin adres olarak verdiği küçük adaların olmasının yanında, pek çok kişinin birbirinden farklı yerleri göstermesi de bilginin akışına epey engel teşkil etmektedir. On ve on ikinci yüzyıllarda popüler hale gelen adaya olan ilgi ile pek çok kaynak ortaya çıkmıştır. Bu kaynakların vakvak hakkında yazılabilmesi için insanlar, gemiler vasıtasıyla denizlere açılmıştır. Ancak dünya üzerinde onlarca ada bulunmakta olup, aradaki mesafe oldukça fazladır. Bu zor süreçler içinde Asya’yı gezen seyyahlar gerek İpek yolu vasıtasıyla gerek elçilerle birbirlerini yönlendirmişlerdir. Ancak varlığından emin olunamayan bu adanın araştırılması samanlıkta iğne aramak gibidir. Bu gibi sebepler doğrultusunda haritacılığın Araplarca gelişmesi sağlanmıştır. Ancak yine de herhangi bir adaya

birden fazla isim verilmesinin önüne geçilememiştir. Gezinler, hem kullanabileceği materyalleri doğadan sağlamak amacıyla hem de başka diyarlardaki gelişmeleri takip etmek maksadıyla gezmektedir. Tarihte bu hep böyle devam etmiştir. Mimlenen yerler olduğu gibi, uğrak mekanlarda tüccarlar tarafından öğrenilmiştir. İpek yolu dahi düşünüldüğünde yol üzerindeki pek çok kültür birbirini etkilemektedir. Böylelikle keşfedilen yerler belirlenmiş, sefer oluşturulacak yerler için de araştırmalara devam edilmiştir. Sadece Araplar değil, Doğu Asya'ya gelen batılı seyyahlar için de durum aynıdır. Araplarda vakvak adası, Batı'da yerini kadın ağacına bırakmıştır. (Kumar,2011:77). Buzurg ve İbn Şehriyar'ın (Al- Ramhormuzi) Çin denizinin altında yer alan “Malayu” adlandırması denizde fırtına etkisi ile bilinmeyen bir adanın hikayesini anlatmaktadır. “Bu ada beyaz bir kaleye sahiptir ve çeşitli şekillerde oraya ayak basanlara güvenlik, kâr ve iyi şanslar getirdiğine yönelik rivayetlerin yanında yalnızca orada yetişen belirli bir meyveyi yiyerek iyileştirilebilecek talihsizlik ve delilik getirdiği şeklinde tanımlanmaktadır” (Kumar,2011:78). Hayy ibn Yakzan'ın yaşadığı veya bulunduğu düşünülen evrenin izole bir şekilde yaşam sürdüğü rivayet edilir. Bu ütopya vakvak adasına tekabül etmektedir (Semerdjian,2006:120).

Vakvak efsanesinin tek ada olduğunu savunanlar, birden fazla adadan oluştuğunu savunanlar ve farklı yerlerde bulunan vakvak gruplarından bahseden araştırmacılar toplamda üç çeşit durumdan bahsetmektedir. Şimdiye kadar bahsedilen yalnız ada ve ada gruplarının yanı sıra farklı coğrafyalarda yer alan vakvak grupları için ilk tanımlama: “Vakvak adalarının sayısının birden fazla yer tanımını ilk defa belirtilmesi İbn al-Faḳīh tarafından yapılmıştır (Tibbetts & Toorawa 1999: “Wakwāk” Hedquist,2008:3). “El-Bekri, Ez-Zühri ve İbn Sa'îd'in Vak-vak'ın tek bir ada olduğunu söylemesi, İdrisî ise birkaç ada olduğunu belirtmektedir” (Burnham, 2012:204-205). Ancak Mauny: “Vak-vak” aslında iki farklı grup için kullanılan bir isimdir. Biri “Uzak Doğu'dan, diğeri Güney Doğu Afrika'dan olmak üzere iki ana vakvak kategorisinin bulunduğunu belirtmektedir (Kumar,2011:77). Arapça yazarlar tarafından bahsi geçen ilk gruba göre: Vak-vak Adaları'nın Arapça yazan yazarlar (İbn Kurdadbiḥ, İbn el-Fakih, Mefatih el-Ulum) tarafından doğuda, arkada ve Çin'in ucunda yer aldığı söylenir. Karanlığın Denzinde Sumatra adalarına yakın olduğunu düşünen Kazvini'ye karşı Çin denizinden ulaştıklarını savunan Dimasqi'nin düşüncesi yatmaktadır. Vakvakın yer aldığı çeşitli eserlerde, adaların toplamda 100'den 30.000'e kadar olduğu bildirilmektedir. Bu durumda kaşifler, ağacı bulamasa da adaya vakvak demiş olabilir.

Goeje ve Ferrand, Sumatra'nın ve komşu adaları Madagaskar bölgesini işaret etmektedir. Bu yönüyle Madagaskar'da vakvak isimli bölgenin oluşu fikri desteklemektedir (Burnham, 2012:34). Ancak Mauny, vakvak takımadalarının Edonezya bölgesine kaydığını böylece hem Hint hem de Pasifik okyanusu içinde yer aldığından bahsetmektedir. Dahl ve İbnü'l-Fakih ise Çin'in çevresinde Filipinler'de olduğunu düşünmektedir. Bunun bir sebebi de pek çok takım adanın orada bulunmasından dolayı arananlardan birinin muhakkak orada olduğu fikridir. "Coğrafi gerçekliğe daha uygundur ve "Vak-vak" teriminin Arap yazarlar tarafından belirsiz bir şekilde "Uzak Doğu'nun bilinmeyen takımadalarını" temsil etmek için de kullanılmıştır" (Kumar,2011:78).

Genel anlamda: Habecht, Goeje ve Ferrand Japonya bölgesini, Louis-Mathieu Langles Güneydoğu Asya adalarını, Ibn Khaldun Seyşeller'i ve Doğu Afrika kıyılarını, Buzurg, ibn Şehriyar'ın (Malayan)Maluya takımadalarını, El-Biruni Qmair adalarını İbn Khurdadbih, Dahl ve İbnü'l-Fakih, Mefatih el-Ulum Çin'i, Maksudi ve El Mes'udi'nin Hindistan'ı, Ebu Zeyd el-Hasan el-Sirafi, El Maksudi Çin veya Hindistan'ı, El-idrisi, ekvatorun kuzeyinde yedi iklimden bahseder, ibn sa'id ise ekvatorun güney ve kuzeyinde yer alan iki şık öne sürmektedir. Mısır'a da atıf yapılmaktadır. Edward Lane ise Borneo bölgesini vakvak için uygun görmektedir. Genel olarak sadece bir vakvak adasının olmadığını, kıyıda bulunan bölgenin efsaneye hâkim olduğu görüşünü öne sürmektedirler.

Gezgin ve kralların elçileri, vakvakın genel olarak bulundukları coğrafyanın doğu yönünde kolayca ulaşabilecekleri, denizlerin hemen ötesindeki bir ülkede vakvakın ve onun nimetlerinin bulunduğunu düşünmeye başladılar. Ancak topraklar keşfedildikçe vakvaki bulmaya olan inanç zamanla yavaş yavaş gerilemiş ve her zaman düşündükleri doğu ufkunun hemen üzerindeki keşfedilmemiş son adada vakvakın olduğu fikri yerleşmeye başlamıştır. Aynı şekilde, bir tür olarak orta çağ ve rönesans seyahat anlatıları, olağanüstünün tasvirini arzulayan yerleşik izleyicilerin ihtiyaçlarını karşılarken, kasıtlı ve bilinçli bir tuhaflık içeren yolculukları tasvir etmeye başladı. "İster Marco Polo gibi bir tüccar, ister Pigafetta gibi bir denizci olsun, gezginin kişiliği, kendisini popüler hayal gücüne büyük bir güçle dayattı." (Kabbani,1986:3).

Vak-vak'ın günümüze kadar somutlaştırması yapılarak toplumlarca bilinen bir ada veya bölge ile ilişkilendirilmesi, fiziksel bir konuma gönderme yapması yönüyle

terimselleşmiştir. “Vak-vak literatürü, Orta Çağ coğrafya yazılarını modern coğrafya kategorileriyle analiz etmeye yönelik süregelen bir çabayı sürdürmektedir; buna göre, bir ada olarak etiketlenen herhangi bir kavram, hatta vakvak kadar muhteşem bir kavram bile harita üzerinde yeri tam olarak belirlenebilen fiziksel bir varlığa atıfta bulunmuştur. Vak-vak'ın incelenmesine yönelik daha verimli bir yaklaşım, onu mekânsal olarak ifade edilen bir dizi fikir veya soru olarak analiz etmek yerinde olacaktır.” (Burnham, 2012:35). Vak-vak'ın önemi Madagaskar veya Sumatra ile özdeşleşmesinde değil, değişen konumunun sadece bir yönü olduğu sınır niteliğinde doğasında yatmaktadır. “Her zaman erişilemez olması ve ticaret, diplomasi ve keşif yolları nasıl gelişir ve değişirse ve değişsin, Vak-vak'ın uzak ve erişilemez kalması, kaptanların doğu okyanuslarına daha aşına hale geldikçe adanın geri çekildiği algısının kilit bir rol oynadığını göstermektedir” (Burnham, 2012:36). Böylece oluşturulan hikayeler, bir tür vakvak'a ulaşma arzusu içinde yapılan yolculukta geçilmesi gereken yerleri ve tehlikeleri konu almaktadır. Mauny, vakvak'ın gerçekte bir pandanus ağacı olabileceğini düşünüyor: Batak adı Bakkuwan'dır ve vakvak adı verilen Madagaskar'da yetişir. El-Biruni, vakvak'ın hikayelerini engellemeye çalışmış ve ağacı, Qmair adalarında varsaymıştır. Kitab al-Jughrafiya'ya göre ise ağacın kadın yemişlerinin oluşma evrelerinden, önce ayaklarının oluştuğunu ve aşağı sarktığını anlatmaktadır. Ancak bu ağaç dünyanın sonunda yer almaktadır bu sebeple konumu önem kazanır. (Suárez, 1999:53). “İbn Lakis'in Vakis adaları hakkında Çin'in önünde yer aldığını; muhtemelen birinin Çin'e ulaşmadan önce onlara rastladığı anlamına geldiğini belirtmektedir” (Mauny, “The Wakwak,” p. 8.). Kazvini'nin metninin 18. yüzyıldan kalma el yazmasına göre, “Vakvak'ın bin yedi yüz adadan oluşan bir zincirden oluştuğu bilgisi verilmektedir” (Khazeni,2020:23).

İşaret edilen Hint okyanusu ve Çin denizini kapsayan alanın dünyanın sonu olarak sınırlandırılması, Sumatra ve Java adalarına karşılık gelmektedir. Bunların çeşitli kaynaklarda karşılığı Ramni ve Zabaj olabilmektedir. Hint-Pers dünyasının kültürlerinin birbirine karışımı, vakvak efsanesini de etkilemiş, güneydoğu Asya ile Orta Asya bağlantılarını kuvvetlendirmiştir. Bu bağlantı soncunda merak ve büyü hikayelerinin paylaşılması sağlanmıştır.



Görsel 4.3. Sicilya'daki Kral II. Roger için derlenen El-İdrisi'nin dünya haritası, ada çizimlerinde “al-vaq-vaq” detaylı şekilde görsel-54’te okunmaktadır. (URL14).

Görsel 4.4. Haritanın sol en üst sarı renkli dağlı Arapça yazı detayı

El-İdrisi'nin on ikinci yüzyılda oluşturduğu atlas içeriğinde vakvak adası da geçmektedir. Haritada Madagaskar'da ye almaktadır. Ona göre bu ada Mala’i diye de isimlendirilmektedir. Ahmad’ın yazılarına göre: El-idrisi, Batlamyus’un haritasını değiştirerek “vakvak” adasını eklemiştir. Hatta Vakvak adalarından “ül-Cüzur el-Vukvûk” olarak İbn Hurdaşbih'in eseri olan “Kitabu'l-Musulik wu'al-Memulik'inde” bahsedilmektedir (Ahmad,1995:102). Adanın Hint ve Çin denizinde, Afrika, Madagaskar, Çin veya Sumatra yakınlarında olduğu düşünülmüş, bir ada veya daha fazla adalardan bahsedilmiştir. Irak’ın güneyinde Komor adası yakınlarında bulunmaktadır. Kinzelbach’in yaklaşımının diğer yazarlara göre daha realistik olduğu düşünülmektedir. Sicilya'daki Kral II. Roger için derlenen El-İdrisi'nin dünya haritası, Güneydoğu Asya'nın adalar dünyasındaki “Nil'in kaynağını gösterir ve eski modeller gibi, Güneydoğu Afrika'yı yumuşak bir geçiş sürecinde gösterir. Avustralya'daki duruma karşılık gelen alanı belirtmektedir. Orada, wakwak ağacının yeri olan "al-uaquaq” açıkça yazılmıştır. Aynı zamanda Aru Adaları'nı da ifade eder” (Kinzelbach,2013:42).

Kazvini’ye göre ada sayısı binden fazladır. Bir diğer vakvak ağacı hakkındaki bilgi ise: “Vakvak Adası ve ağacı hakkında 1583 yılında Osmanlı Sultanı III. Murad’a (Sal. 1575-1595) sunulan “Tarih-i Hind-i Garb-î el Müsemma bi Hadis-i Nev” isimli Amerika kıtasını tanıtan yazmada da benzer bilgiler verilir. Yerleşimin olmadığı, gemilerle ulaşılan, şiddetli rüzgârların estiği bir adada bulunduğu” (yazar,2007:13) şeklinde yer almaktadır. Fernand’a göre vakvak efsanesi, Madagaskar’da Vahoaka

bölgesindeki, vakwa isimli ağaçlardan ileri gelmektedir. “T'ang dönemine ait bir Çin eseri olan Tou Yeou'nun 752 ile 801 yılları arasında yazdığı T'ong-Tien'de yer almaktadır. Hikâye, muhtemelen esir alındığı 751'deki Talas savaşından sonra on yıl boyunca Arapların ülkesinde kalan Tou Huan adında birinden yurt dışında öğrenildi” (Scerrato,1991:1). İbn Lâkis'in, Wakwak Adaları'nın Çin'in karşısında yer aldığını iddia eder. İbnü'l- Fagih ile birden fazla adadan oluştuğu algısı yerleşti (Kritz,2008:2). Artık basit bir ada olmaktan çıkmaya başladı. Stresemann'a göre: “Yağmur ormanlarının yemyeşil meyvelerinden ve kuş taşıyan ağaçlarından aralıksız ve yüksek sesle çıkan ısrarlı sesi duyulabiliyordu. Bu durum önceki tartışmada gözden kaçırılmıştır” (Stresemann, 1914: Kinzelbach, 2013:44). Cennet kuşu hikâyede bir yandan bir peri masalı formunda, eşit derecede tüylü bir mahiyete sahip tüylü bir peri prensesi olarak, diğer yandan son derece gerçekçi bir şekilde, Aru Adaları'na “Wákwák Adaları” adı verilmiştir. Aru Adaları, Avrupa'da 16. yüzyıldan beri kuşlar için bir ticaret merkezi olarak bilinmektedir. Oradan cennet kuşları Amboina'ya veya Banda fide Antonio GALVÃO'ya (Portekiz'in Moluccas valisi 1536-40) getirildi. Bu, canlı ve ölü kuşlar için önemli bir kaynak ve bilgi kaynağı olarak Aru Adaları'na yapılan küçük referansların kesişmesine neden olur (KINZELBACH,2013:43).

Kaynaklara göre Hindistan yakınlarında, Çin'e yakın bölgelerde varlığı düşünülen belki inanılan mitolojik yer veya yerler için çok fazla söylenti var. Yerlilerinin siyah derili oluşu akla ekvatorial bölgeleri getirmektedir. Ayrıca Filipinler gibi çok adalı bölgelerde akıllara gelmektedir. Hint okyanusu içinde çok fazla yer söylendiğinden burada olma ihtimalinin yüksek olduğunun düşünülmesi, Çin denizinin de içerisinde bulunması, madagaskarda wakwak halkının bulunması vb. bulgular efsanenin bu bölgeye atfedildiğini göstermektedir. Toorawa'ya göre Filipinler'de vakvak'ın olma düşüncesi ağır basmaktadır. (Tibbets & Toorawa 1999) yine hint denizi içerisindeki Sumatra veya Zanzibar'da tercihler arasındadır.” her ne kadar çağdaş Arap kaynakları üçüne de isim verse de2 (Tibbetts & Toorawa 1999: "Wakwāk")”(Kritz,2008:2). Madagaskar'a El-Kumr, Sumatra'ya Zabaj ve Zanzibar'a Janbal denmektedir (Kritz,2008:2).

Kaynaklar vakvak'ın Çin'in yakınında, ABD topraklarına, Sufala (Afrika'nın doğu yakasında) ve dünyanın sonunda yer aldığı savunulmaktadır. Ayrıca, bazı çağdaş yazarların adalara ve ada sakinlerine atfettiği bir özellik olan adaların çokluğu ve koyu

tenli insanları nedeniyle Filipinler'in vāqwāq olduğu yönünde spekülasyonlar da olmuştur (Tibbets & Toorawa 1999;"Wakwāk"). “Orta çağ coğrafya yazımı araştırmacıları, Vak-vak'ı günümüzün Hint ve Pasifik Okyanuslarındaki çeşitli adalarla özdeşleştirmeye çalışmışlardır, ancak son zamanlarda Vak-vak üzerine yapılan araştırmalar onun sürekli olarak bilinen dünyanın sınırlarında bulunan eşik statüsüne odaklanmıştır” (Vire, Francois.2010; Burnham, 2012:288). Tüm bu bilgilere göre vakvak ağacının yeri her kaynakta değiştiğinden “bu efsanevi ağacın nerede bulunduğu konusunda İslam tarihçi ve coğrafyacıları arasında ortak bir görüş birliğine gidilmemiştir” (Yazar, 2007:11). Kinzelbach'e göre adanın yerinin saptanamaması aktarılan diğer diğer seçeneklerden dolayı değil, bilerek takınılan bir tutumdur. Bunun sebebi değerli madenlere kimsenin sahip olmasının istenmemesidir (Kinzelbach, 2013:43).

Yer olarak Çin ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Bilad-al-sin ismi ile karşılaşılmıştır. Çin'in sınırında, parçası veya içerisinde olan yerleşmeler oluşmuşçasına isim verilmiştir. Afrika'daki Sufala ülkesiyle vakvak'ın bağdaştırılması İbn Haldun'dan el-İdrisi'ye kadar devam etmiştir (Kritz,2008:10). “Ez-Zenc, (Afrika)vakvak ile ilgili haritalarda ve metinlerde de yer alan, siyahlardan oluşan bir millettir. Sufala gibi Afrika'nın doğu kıyısında yer almaktadır” (Kritz,2008:10).Tıpkı Çin yakıştırması yapıldığı gibi Hindistan'a atıflar ile yer isimlendirmesi de yapılmıştır. “Bilad,al, Hind” tanımı ile sınır toprakları içinde yer aldığı anlaşılmaktadır. En-Nuveyri'ye göre ekvator da yer alan bu adalar, Hint okyanusu içerisinde tanımlanmaktadır. El-Himayri 'de Hint okyanusu konusunda fikri desteklemektedir. O halde “Al-hind” ismi ile okyanusta bir yarımada ismini de almaktadır. İndus ırmağı bölgesine dendiği bilinmektedir. Bu kadar farklı isim alma nedeni bölgeye dönemin araştırmacılarının bu kadar farklı isimler vermesinin sebebi, denize kıyısı olan yerlerden okyanusa bile pek çok isim verilmiştir. Faris, babr el-hind, bahr el-Zanj gibi. Bu terimler tek anlam taşımayıp, Bahr al-hind için Çin denizine kıyısı olan Kamboçya ve Vietnam içinde kullanıldığı görülmüştür. (Kritz, 2008:11). Bahr al-waq ve larwa denilen denizlerden bahsedilmektedir (Kritz,2008:12). Adanın dört bin fersah ötede yer aldığı yazılmıştır. Vakvak adası olarak işaret edilen bir ila bin yedi yüze kadar çeşitli yerlerin olduğu ve hepsinin vakvak adını taşıdığını “kazvini” anlatmaktadır. “Vak-vak, orta çağ İslam coğrafya literatüründe adı geçen, genellikle Uzak Doğu'da Bahr el-Hind (Hint Okyanusu), Bahr el-Habaşa (Habaşa denizi) suları arasında

bulunan bir ada, adalar grubu veya kıyı ülkesidir” (Burnham, 2012:33). Vakvak’ın tarih ve coğrafyada ilgi çekici oluşunun bir sebebi de dünyanın sınırında var sayılıyor oluşudur. Yani efsane varlığı itibarıyla pek çok alana dahil edildiği söylenebilir.

Adanın uzaklığına dikkat çeken pek çok açıklama yer almaktadır. “Meyveler yere düştüklerinde ölmeden önce yaklaşık bir gün yaşarlar. Çevredeki denizin en uzak kara parçası olması nedeniyle bu adada başka halkın yaşamadığını ancak denizcilerin adayı görüp meyve ve hurma ağaçları açısından zengindir” (Al-Bakrī, *Mamalik*, 307; Burnham, 2012:205). Aynı zamanda çok doğuda olması nedeniyle adalara ve buradaki zenginliklere erişilemez olduğunu da açıklamaktadırlar” (Burnham, 2012:204-205). Bazen de uzaklığı yolculuğun uzunluğu ile kaleme almaktadırlar. İbn el-Vardi’ye göre Nias, Vak-vak takımadalarının bir parçasıdır ve Campa’dan yaklaşık kırk beş saatlik bir yolculukla ulaşılan bir ada da Vak-vak’ın bir parçasıdır” (Kumar,2011:77).

4.8.1. Ada Sakinleri

Ada sakinlerine gelindiğinde İbn Tufayl, insanların annesiz babasız doğduğu bir adaya gönderme yaparak ve bu 'insanları' saçlarından bir ağaca vakvak ağacına asılı olarak tanımlamaktadır. Ayrıca vakvak halkı sadece balık yemektedir (Kritss,2008:15). Konuşkan ağaç, bulunduğu adasında koyu benizli ve farklı dil konuşulan bir toplum içinde varlığını korumaktadır. “Bir grup adaya, adalarda yaşayan küçük, koyu tenli insanlardan oluşan bir ırka ve kadınları meyve olarak üreten ağaca çeşitli şekillerde atıfta bulunan Vak-vak rivayetleri arasında ayırım yapmışlardır” (Burnham, 2012:204-205). Biruni’ye göre Vakvakların siyah tenli grupları mevcuttur. Diğerleri ise Hint ve Türklere benzemektedir. Biruni’nin bahsettiği vakvaklar bölge halkıdır.

Vakvak ağacının birden fazla anlam taşıması kimi araştırmacılar için melezlik olarak tanımlanmıştır. Vak-vak’ın epistemolojik statüsünde de bir melezlik vardır; bilinen ile bilinmeyen arasındaki bağlantıyı temsil eder. Bilinen ile bilinmeyen arasındaki ağı sembolize etmektedir. Hem bitki hem hayvan meyve verisi onu ikisini de barındıran yeni bir sınıf haline getirmektedir. Vakvak diye çıkarılan ses için birçok fikir bulunmaktadır. Bunlardan biri: “Hesaplar aynı zamanda dile de vurgu yapmaktadır. Garip ve anlaşılmaz dil, melez ırkların bir özelliğidir. Vak-vak kadınları ya ağaçta kaldıkları süre boyunca ya da yere düştüklerinde sadece bu iki kelimeyi veya heceyi konuşmaktadırlar. Kelimelerin dil olarak belirgin bir anlamı yoktur, bu da onları diğer melez ırkların anlaşılmaz diline benzetmektedir. Bunların önemi, kadınlar/meyveler

tarafından defalarca dile getirilerek adanın adı ve dolayısıyla melezliklerinin mekânı veya mekânı haline gelmelerinde yatmaktadır. Vak-vak melezliği, flora ve faunayı birleştirmesi bakımından kadın adaları ve melez ırkların anlatımlarından farklıdır, diğer melez ise ya insan özelliklerini çarpıtır ya da insan ve hayvan özelliklerini birleştirir” (This may reflect different cultural traditions, in that Waq-waq is one of the few accounts of a hybrid; Burnham, 2012:207).

4.9. İskender ve Sarı Saltuk

Saltukname ve Şahname’de ele alınan konularda Saltuk Gazi ve Büyük İskender’in var olmayan ütopyalara dahi erişimine yer verilmiştir. Böylelikle uydurulan yerler, canlılar ve pek çok özellikleri abartılarak gezginler arasında yaygınlaşmıştır. Toplumun ilgisini çeken bu maceralarda seyyah ve tüccarlar sefer dönüşlerinde birbirlerinin ifadelerine katılarak var olmayan bir ütopya oluşturmalarına ve bunun inanılmasına neden olmuştur. Kabbani’ye göre: Mas’udi ve El-Sirafi gibi seyyahların imparatorluğa her dönüşlerinde çarpıcı şeyler anlatırken, birbirlerine de destek çıkmaları ile ilerlemiştir (Kabbani, 1986: 2). Büyük İskender’in karşılaştığı, insan başlı konuşan ağaç söylentileri, vakvak’ı dönemi içinde popüler kılmıştır (Canby, 2016:322,356). Firdevsi’nin anlatımında, Şehname’de konuşan ağaç ve Büyük İskender efsanesini dramatize ettiği vakvakın meyvelerinde erkek meyveler, gündüzleri konuşurken dişi meyveler ise gece konuşmaktadır.

Dünyayı etkisi altına alan adamların efsanevi karakterlerinden bahsedilmektedir. Bunlardan bir Büyük İskender’dir. “Başlangıçta gerçeğe dayanan yerler sıklıkla mitolojik statü kazanmıştır ve bazı hayal ürünü yerler, Büyük İskender’in hikâyesinden veya belki de Ptolemaik coğrafyayı Kuran ile uzlaştırma girişimlerinden kaynaklanabilir. MS 1000’den sonra Arap coğrafya bilgisinin iki büyük sorunu vardı. Birincisi, Araplar genellikle güncel bilgileri dahil etmekte başarısız oldular; hatta İbn Battuta’nın seyahatleriyle ilgili ilk elden tek Arap seyahat anlatısı olan raporları bile kullanılmadı. İkincisi, Batlamiyus coğrafyasının tanıtılması, Güneydoğu Asya’ya ilişkin Arap verilerine uygulandığında onarılamaz bir kafa karışıklığı yarattı. Bu kafa karışıklığı, Arap coğrafyacıların bu fikri kabul etmemesine rağmen, Endonezya bölgesinden (al-Zabaj) gelen bilgilerin Doğu Afrika’dan (al-Zanj) gelen materyalle karıştırılmasına yol açan Ptolemaios’un kapalı bir Hint Okyanusu fikriyle daha da kötüleşti” (Suàrez, 1999: 55; Kumar, 2011:76).

“Fırdevsî’nin 11. yüzyıl başlarında yazdığı İran Destanı Şehnamede İskender çölde güzel bahçelerle donanmış bir şehre varır. Şehirde dünyada eşi olmayacak kadar büyük, iki gövdeli, dalları süslü bir ağaç olduğunu öğrenir. Ağacın erkek ve dişi konuşan iki gövdesi vardır. Ağacın erkek gövdesi günün dokuzuncu saati geçince, dişi gövdesi ise gece konuşmaktadır. Ağacın erkek gövdesi, İskender’e bunca güzelliğe sahip olmasına rağmen neden dünyayı dolaştığını sorar ve tahtını bırakmasını öğütler. Ağacın gece yarısı konuşan dişi gövdesi ise, İskender’in dünyayı gezerek ruhuna eziyet ettiğini, fazla bir ömrünün kalmadığını ve ölümün yabancı topraklarda geleceğini söyler” (Warner-Warner 1909: 166-169; Yazar, 2007:13).“Konuşan Ağaç efsanesi tarihsel bir derinliğe sahiptir. Aslında en az dört bin yıl öncesine dayanır ve bize Hindistan’da “sorulara cevap verebilecek bir kehanet ağacına” götürüldüğü söylenen Büyük İskender’e atıfta bulunularak bahsedilmiştir. Ona hitap eden herhangi bir yalnızın dilidir” (Lanny 1971: xxv; Kachru,1995:6).



Görsel 4.5. (Soltani,2017:75)

Örneğin İskender’in beyaz atı, kritik bir unsur olarak beyaz renkle boyanarak İskender’in kıyafetinin rengiyle birlikte somut bir form elde edilmekteydi. İllüstrasyonun temel görsel unsuru olan İskender’in etkileyici bölümü kırmızı renkle temsil edilebilir. Özellikle İskender’in yoldaşları ve atları, Büyük İskender’in statüsünü ve görsel öznellik açısından öne çıkan rolünü vurgulayacak şekilde grimsi kahverengi ve krem tonlarında boyanmıştır ve ortamla aynı tansürtonlara sahiptir. Ayrıca renk koordinasyonu ve uyumu, görüntüde daha fazla huzura, inceliğe ve hassasiyete katkıda bulunabilir.

İskender'le olan anlatılarda değişkenlik oldukça fazla gözlenmiştir. İslami kaynaklarda yanında Hz.Hızır ve İskender olarak Hz. Zülkarneyn şeklinde anlatımlar da yer almaktadır. Detaylar İskender'le alakalı bölümde yer almaktadır. İsfahan Mektebi'nin oluşmasına kadar olan bu döneme ait tüm eserlerde illüstrasyon unsurlarını çevreleyen bir tür hareketlilik ve hareketlenme görülmektedir. Tıpkı İskender gibi, büyük devlet adamlarının da masalları bulunmaktadır. Örneğin Saltuknamedir. Saltukname'de geçen vakvak adası, Saltuknamenin üç bölüme ayrılması neticesiyle ikinci grup menkıbelerde bahsedilen “Sarı Saltuk’un masal diyarlarında efsanelere ve masal diyarlarına has varlıklarla olan savaşlarının, mücadelelerinin anlatıldığı bölümler” kısmına dahil edilmiştir (Gümüštepe, 2022:570). Eserde Saltuk Gazi ile “Menucher cinnîn” gezdiği diyarlardan biri vakvak adasıdır. Adaya vardıklarında, Saltuk Gazi nerede olduğunu sorar, cevabı “Cezi-re-i Vakvak’tır”. Anlatıya göre ağacın tepesinde tıpkı Budist resmetmelerdeki gibi simurg’un yaşadığı anlatılmaktadır (Akalin, 1987: 105-106; Gümüštepe 2022:574).

Arap anlatıların yer alan Bin bir gece masalları anlatılarında, kültürün izleri bulunmaktadır. “Bu döneme ait coğrafi incelemelerin çoğu, Vakvak'ın varlığını gerçek olarak bildirmektedir. Diğerleri bunu sahte bir efsane olarak değerlendiriyor, tıpkı el-İdrisi'nin Roger'ın Kitabı'nda yaptığı gibi: "Mes'udi'nin bize hakkında anlatmaya değer olmayan inanılmaz hikayeler anlattığı bir ağaç var."El-İdrisi ise bu efsaneyi göz ardı edebilir. Bir kurgu olarak Vakvak, birçok orta çağ okurunun zihninde hem gerçek hem de akıl almazdı” (Rapoport and Savage-Smith:519). Bu ikililik coğrafi imalarla netlik kazanmaktadır. “Birbiri ardına gelen kaynaklar sürekli olarak ulaşılmaz haldedir. Bu fikri, Vak-vak'ın diğer Arap edebiyatı türlerinde nasıl temsil edildiğine bakarak desteklemektedir; Binbir Gece Masalları'nda bir karakter, kayıp bir eşin yerini bulmak için çok önemli ama nafîle bir çabayı Vak-vak'a ulaşma girişiyle ilişkilendirir. Vak-vak adalarına cinlerin yardımıyla bile ulaşamayacağını, çünkü onunla dünyanın geri kalanı arasında yedi vadi, yedi deniz ve yedi dağ bulunduğunu iddia ediyor” (Burnham, 2012:36). Sinbad karakterinin çevresinde oluşturulan hikayelerde Güneydoğu seferleri, yolculukları Arapların gözü ile yansıtılmaktadır. Vakvak efsanesinden bahsedilirse, kafa karıştırıcı seyyah bilgilerine göre maşeyinin net bir şekilde oluşturulması çok güçtür. “El-Kazvini'nin merak tanımını bilinmeyenle karşı karşıya kalındığında oluşan şaşkınlık olarak hatırlarsak, bir okuyucunun Vakvak'ı aynı

anda hem gerçek hem de uydurma olarak anlayabilmesi makul görünmektedir. Bu bağlamda fabular, folklordan çıkan ancak genel olarak tarihsel olarak doğru kabul edilmeyen hikayeleri ifade eder” (Molina, 2016:20).

Vakvak meselesi hem efsaneye hem masallara açılan kapılarıyla gerçeklikten sıyrıldığı olduğu kadar gerçek olduğuna dair pek çok ipucu barındırmaktadır. Orta çağın vermiş olduğu sis bulutunun aralanması o dönemlerde tamamiyle oluşmamış ancak bu anlatıyı taşıyan bezeme unsurları gelişmiştir. “Efsaneler aynı zamanda acaib örneği olarak Vakvak’ı da vurgulamaktadır. Vakvak ile ilgili diğer yazılar, Kitab Aja’ib al-Hind veya Buzurg Shahriyar’ın The Book of India of Wonders of India gibi denizcilik harikalarıyla ilgili kitaplarda bulunabilir. Fantastik literatüre taş atan araştırmacılardan biri kazvinidir. 1203/1283 yılları arasında hakkında yazdığı ve bezemelerinde de aynı üslubun yansıtıldığı eseri “Yaratılışın Harikaları ve Varoluşun Tuhaflıkları” pek çok dervişin, gezginin, tüccarın, dünyayı dolaşan insanların aktardığı hikayeler silsilesidir. Bu silsile öyle ki ne mitoloji ne de efsane kadar havada kalır niteliktedir. Vakvak’ın haritalarda yer alması, sadece müslüman furyayı değil dünyayı hikayelerine boğmuştur. Böylece araştırılacak pek çok dilde aktarılmış kaynak oluşmuştur.

4.10. Bir Üslup Olarak “Vakvak”

Sürecin devamında, bitkisel ve hayvansal hayal ürünlerinin efsane halinde ilerleyişi değişim geçirerek sanata tasarımlar eşliğinde yansımalar göstermiştir. Ancak bir efsanenin üsluplaşması için uzun yıllar stilize edilme sürecinin oldukça uzun yıllar geçirdiği düşünülmektedir. Vakvakla alakalı kaynak sayısı artmaya başlamış, onuncu yüzyıl ile birlikte Kazvini’nin 682 ila 1283 yılları arasında kitap haline getirdiği “Acâ’ibü’l-mahlûkât” gibi eserlerde adanın anlatımının dışında sayfa süslemelerinde de vakvak üslubu yer edinmiştir. “Vakvak üslubunun en erken kullanımı on birinci yüzyıla tarihlenen iki eserde görülmektedir. Bunlardan biri Gazne’de bulunan, iki tarafı oyulmuş dikdörtgen mermer panodur. UNESCO tarafından koruma altına alınan mermerin üzerindeki deseni anlatmak için “Vakvak Ağacı motifleri” ifadesi kullanılmıştır” (Atila,2019:262). Ağaçların hayvanlar ile iç içe tasvirleri on-on ikinci yüzyıllar arasında pek çok sanatkâr tarafından ele alınan bir motiflendirme usulü ortaya çıkarılmıştır. “Geçmişte yazılmış olan farklı kaynaklara göre Vakvak ağacı farklı şekillerde ve özelliktedir. Örneğin Cahiz’in (öl. 868), Kitāb al-Hayavân isimli eserine göre Vakvaklar bitki ve hayvanlardan oluşur. Bu görüşe katılan Dimeşkî

(1235), Vakvakların hayvan ve bitki âlemleri arasında yer alan varlıklar olduğunu belirtir” (Yazar,2007:12). İnsan doğada gördüğünü, sembolize etse dahi, ayırıştırma işlemi öncesinde birbiriyle ilişkili şekilde sanatını icra etmiştir. Buna kuşların ağaca tüneyerek orada yuva edinmesi örnek gösterilebilir. Hayvanlarında doğa ile iç içe durumu usulde de devam ettirilmiştir. Hayvan stilizasyonu bariz olsa dahi hayvan uzuvlarında, canlının doğasına uygun tasvirlemeye özen gösterilmiştir. Kutsal sayılan vakvak ağacı, bazı sanat tarihçilerce hayat ağacı olarak tanımlanmıştır (Esin,2003:45). Meyvelerinin şekilleri düşünüldüğünde, “acaibül mahlukat” eserine dahil olacak derecede farklılıklara sahiptir. Zira kadın formunda olduğu yazıldığı gibi, pek çok hayvan kafası şeklinde de yer verilmiştir. Anlatımların aksine vakvak üslubu içeren süslemelerde de sadece baş formunda olmayıp bunun da dışına çıkarak vücudun başla birlikte ön ayakların üsluba eklenmesi, bazen sadece kuyruktan kanatlarından vakvak ağacına bağlı hayvan ve mitolojik canlılar tasarlanmıştır. Vakvak adasının sadece ağaca sahip olmadığı, dev balıkların ve kaplumbağaların bulunduğunu, çeşitli yeteneklerde hayvanlara ev sahipliği yaptığı da aktarılmıştır. Bu durumda garip olan sadece ağaç değil adada yer alan tüm canlılar denebilir.

İçerisinde insan, bitki, hayvan ve mitolojik canlı unsurlarının bulunduğu, genellikle canlının uzvundan itibaren bir sapa bağlanması üzerinden kendini belli eder. Vakvak mitolojisinden gelişerek oluşan bu üslup pek çok kültür izi taşımakta, çeşitli isimlerle anılmaktadır. Bir efsanenin, üslup olarak ele alınabilmesi için pek çok eser üzerinde çalışılmış olması, değişim ve çeşitlilik göstermesi gerektiği düşünülmektedir. Tam da bu konu üzerine Yazar, vakvak mitolojisinin bir bezeme unsuru olarak ele alınması gerektiğini şu şekilde belirtmektedir: “Hayvan seçimlerinde on iki hayvanlı takvimin etkisinin olduğu kabul edilse bile, temanın kökeninin bununla ilişkili olmadığı erken tarihli örneklerden, çeşitliliğinden ve yaygınlığından anlaşılmaktadır. Örneklerde takvim hayvanları dışında figürlerin bulunmasının yanı sıra, cin, dev veya çift başlı mitolojik yaratıkların da resmedilmesi, figürlerin var idiyse bile eski anlamlarını kaybettiklerini, dolayısıyla bir bezeme üslubu olarak ele alınması gereğini ortaya koyar” (Yazar,2007:23). Geçmişte araştırmacılar vakvak’ı günümüzün aksine bir üslup çeşidi olarak ele almıştır. “Safevi Sarayına mensup bir şair, tarihçi ve ressam olan Sadıki Bey de resim sanatının kurallarını anlattığı Kanunü’s-Süvar adlı eserinde, 16. yüzyıl bezeme üsluplarını “islîmi”, “hatayî, “abr”, “nilüfer”, “vak”, “firengî” ve

“band-ı rumi” şeklinde sayarak vak’ı da bir üslup olarak belirtmektedir” (Dickson-Welch 1981:262; Yazar,2007:23).



Görsel 4.6. (Uluç, 2006:311-313)

Vakvak ağacının bir üslup geliştirme durumu hakkında Atila, iki örnek vermektedir. En eski 12.-13. Yüzyıl arasında kitap Gara’nın el-funun ve mulah el-uyun minyatürlerinde görülmektedir. Eserde yer alan Vakvak’ın dalları helezonik şekilde nakledilmiş ve hayvan figürleri eklenmiştir. İkinci minyatürde ise ağaç formundan daha çok çalığı andıran kökten doğruca dal çıkarak insan meyvesini vermiş bir vakvak bulunmaktadır. Bunun yanı sıra eserin bir kopya oluşu, özgün eserin tarihinin daha da geriye gittiğinin bir kanıtıdır (Atila,2019,263). Vakvak Ağacı tasvirlerinin bilinen ilk örnekleri 11. yüzyıla aittir. Bu örneklerden biri, 1490-1500 yılları arasında İbn Said Da’üd Sahdiyâbâdî tarafından Mandu’da (Hindistan) resimlenen Miftâh al-fuzalâ adlı yazmanın 293-a sayfasında yer alır (Titley 1983: 172, görsel: 62). Vakvak efsanesinin farklı anlatım şekillerinden dolayı bazen kadın ağacı olarak ta anılmakta olup, genellikle meyvelerinin kadınlardan oluştuğu kanısı da mevcuttur. Yazar’a göre “nedeni veya kökeni ne olursa olsun bu bezemeler İslam sanatında özellikle 12-15. yüzyıllar arasından popüler olmuş bir türdür” (Yazar,2007:23).14. yüzyıla değin bu stil tasarlanarak farklı şekillerde geliştirilmiştir. Bu gelişim sadece minyatür sanatında kalmamış, dönemin diğer sanatlarında da izlenmiştir. Yine çini sanatında da Vakvak üslubu özellikle bu dönemlerde görülmektedir. Çini ustaları zamanla stil olarak tezyinattaki hatalar içerisine mitolojik canlıları eklemiş, yapraklarından farklı figürler ortaya çıkarmıştır. Bu üslup, doğanın stilize edilmesiyle geliştirilen geleneksel Türk sanatlarının en nadide örnekleridir. Sadece çinide olmaksızın Vakvak üslubu minyatür, tezhip, maden, cam, ahşap, dokuma gibi alanlarda da kullanılmıştır. Bu üslubun kullanımı pek çok araştırmacı tarafından Şamanizm etkili, 12 hayvanlı Türk takvimi gibi farklı nedenlere oturtulmaya çalışılmış olsa da kullanılan hayvan ve insan sembolleri, geniş hayal ürününden türemektedir. Vakvak üslubuna Şamanizm

yönünden bakılacak olunursa, süslemelerde ağacın etrafındaki ruhların şamana eşlik ettiği söylenmektedir ve bu şekilde inanılır. Hayat ağacında olduğu gibi vakvak ağacında da bulunduğu yeri kutsallaştırdığı yorumu yapılabilir. Vakvak üslubu araştırmalarında, orta çağ kaynaklarının da aklı karışık olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni bir araştırmacı tarafından geleneksel sanatlara bir motif şekli olarak eklenebilirken, bir diğerinden “acayip veya garip” başlığı altında yer almaktadır. Vakvak bezemelerinde, efsane anlatılarında bahsedilen detaylı içerikler olduğu gibi yansıtılmamıştır. Belirli filtrelerle daha ölçülü ve estetik şekilde biçimlendirilmiştir. Geleneksel sanatlarda stilize etmeye olan eğilim M.Ö.’sinden beri devam etmektedir. Hayvan tasvirlerine uygulanan üsluplaştırma, zamanla bitkiye yönelik hale gelmiştir. Ancak insan tasvirlemelerinde genellikle kadın figürlerinin yerleştirilmesi de yaygındır. Vakvak efsanesi insanlar için bir yola çıkış, niyet istek ve arzu denilebilmektedir. Yaşamın her anında bir hedef belirleyen bireyler süreç içinde edindikleri bilgiler kadar da zenginleşmektedir. Bu hususta vakvak adasının arandığı süreçte Arap coğrafyasının Asya adalarını dolaşması da buna benzerlik göstermektedir. Bu ütöpik mekân kişiye göre değişkenlik göstererek insanın kendi içinde amacına ulaşma heves ve isteğinin bir yansımasıdır.

4.11. Vakvak’ın Bir Üslup Olarak Kabulü

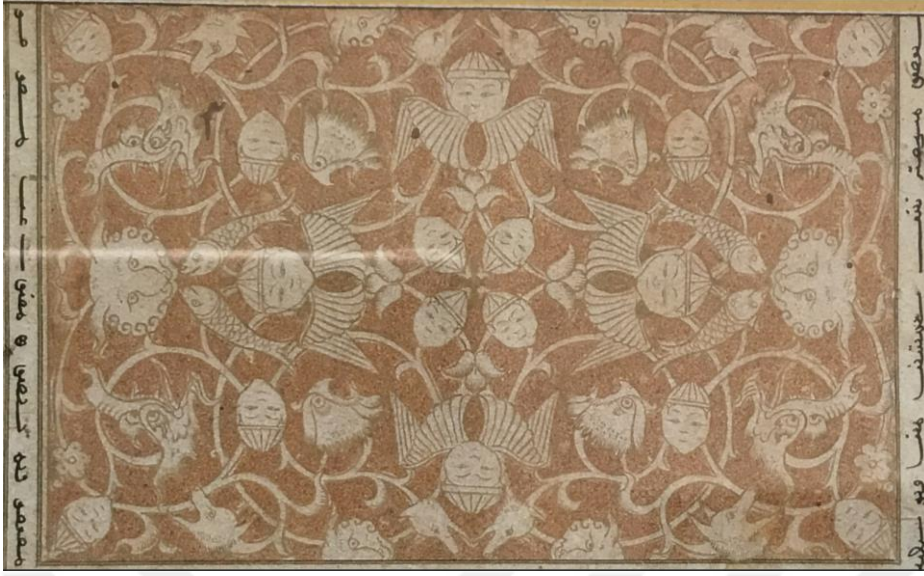
Sarayın nakkaşları tarafından popüler üsluplar yedi çeşit şeklinde belirlenerek eserlere uygulama ve çeşitlendirme amaçlı sınıflandırmaya gitmişlerdir. Vakvak üslubunun geçmişte “vak” adı altında bu yedi sınıflandırma içinde bir başlık halini aldığı kaynaklarda geçmektedir. “Vāqvāqaşl, (yedi üsluptan biri olan vakvak stili) modası geçtiği on dördüncü yüzyıla kadar gelişmiş ve yerini büyük ölçüde Çinli motifler almıştır. Ancak on beşinci yüzyılda yeniden canlandırıldığı gözlenmiştir” (Lentz ve Lowry, 1989; Abbas,2018:144).

Band-i rûmî tarihsel olarak ele alındığında dairesel çizgi sistemlerinin gelişmesi özellikle onuncu ve on ikinci yüzyıl içinde sağlanmış olup üç türü gözlenmektedir. Birinci tip, 862 tarihli Kayrevan Camii kasnağının kemerli panolarından birinde görülen yarım palmetli örgülü asmadır, ikincisi ise en eski tezhipli dokuzuncu onuncu yüzyıl Kur'an'larından bazılarına eklenen karmaşık düğümlü banttır. Ve üçüncü biçim, 706-714/715 tarihli Şam Ulu Camii ve 876-879 tarihli İbn-i Tulun Camii'nin birbirine kenetlenmiş geometrik şekilleridir. (Abbas,2018:142). Abbasilerle birlikte Hira,

Rakka gibi merkezlerde gelişen sanat, ortaya Amr cami'ni 827'de ortaya koymuştur. Rakka ve Samarra'da uygulanan tekniklerle dönem içindeki sanat oldukça geliştirilmiştir. Oluşan üslup çeşitli sanat merkezlerine yayılarak ileriki dönemlerde kitap sanatlarında kendini göstermektedir. Kur'ana çeşitli tezhipler eklenmiş, on birinci yüzyıl ile sanatta bir yerleşiklik oluşmaya başlamıştır. Bu çeşitlilik, bir anda ortaya çıkmamış, farklı Kıpti ve İbrani kaynaklardan tasarlanmıştır.

Oluşturulan üslup, İslam kaynaklarında genellikle “insan başlı” olarak geçmektedir. Ancak üslubun bununla sınırlı kalmayarak spiral dallara insan başlarının ilıştırılmasının yanı sıra, hayvan başları da eklenmiş, bazen bu kafaları tutan boyunları ve ön bacakları da eklenmiş, bazen sadece elleri resmedilmiş, bazen de sadece kuyruklarından vücutlarına bağlı süslemelerden bitkiye bağlanmış mitolojik çiçekler olarak desenlemeye bir yenilik eklenmiştir. “Vakvak motiflerinin, Anadolu Selçukluları tarafından tanıtılan, “Orta Asya Şamanizm’inden kaynaklanan kavramların Orta Doğu'nun eski mitolojileriyle birleştiği” Avrasya hayvan stiline etkisinden kaynaklandığına inanmaktadır” (Abbas,2018:144). Vakvaklı eserlerden Tarih-i Hind-i Garb-i el Müsemma bi Hadis-i Nev’de yer almaktadır. Acaibül mahlukat gibi anlatılanları destekler nitelikte çevresi süslenmiştir. Bu süslemeyi vakvak ağacı üstlenmektedir. M.S. 13. yüzyılda Kazvini’nin yazdığı, Nizami’nin hamse’sinde, Firdevsi’nin Şehname’sinde karşılaşılan ağacın halka mâl olduğu düşünülmektedir. Şehname kitabında destanlar, krallar anlatıldığı gibi resmedilerek döneminin en değerli işlerinden sayılmaktadır. Böylece eser hem vakvak efsanesinden bahsetmiş hemde gerçek hayatta yaşayan Büyük İskender’i o coğrafyalara giderken anlatmıştır böylece tıpkı vakvak süreci gibi soyuttan somuta bir köprü kurmuştur. Vakvak Ağacı tasvirleri, konuşan ağaç imgesi ile birleştirilerek bazı Şehname nüshalarında da yer alır. 1330’lu yıllarda Tebriz’de resimlendiği düşünülen Büyük Moğol Şahnamesi’ndeki Büyük İskender’in ağaçla konuşmasıyla ilgili resim bu örneklerden biridir (Grabar-Blair 1980:132-133; Titley 1983:23; Yazar,2007:23).

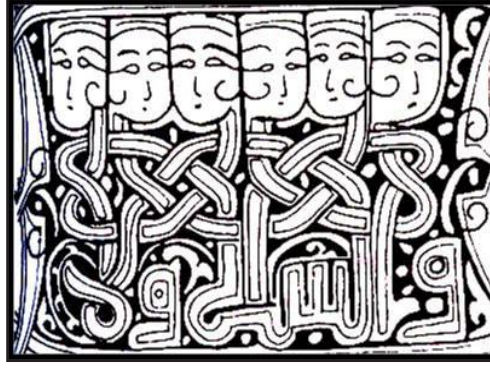
Vakvak üslubu gerek ağaç üzerinde gerek kıvrımlı dallar ile yardımcı süsleme unsurunda bir üslup olma özelliği taşımaktadır. Üslup yönüyle vakvak’ın geçmişte motif sınıflandırılması dahil edilmesine göre: “vāq, sarmal asma ve hayvan başlarının yer aldığı bir stildir. Bazen islīmī veya islīmī -hatā’ī terimlerinin yedi modun tümünü belirtmek için kullanıldığına rastlanır” (Abbas,2018:158).



Görsel 4.7. (Lentz ,1989:99)

Belirlenen yedi ana motiflerin (Haft aslların) açıklamaları risalelerde geçmektedir. Ancak yedisini birden belirtir şekilde olmayıp parça parça verilmiş, kimi zaman değişmiştir. Bunlar islīmī, khata'ī, band-i rūmī, dagh, nīlufer, abr, faşşālī ve firangī ve vaq'tır. İslimi hem bir grup olarak belirlenmiş hemde çoğunu kapsayan bir motif olarak görülmüştür. Dokuzuncu yüzyılda "arabesk" ile batılı düşünceyle adlandırmaya gidilmiş ancak tarihi kaynak süzgeciyle İslimi asl olarak isimlendirilmiştir. İkinci sınıflandırma grup için onuncu yüzyılda birbirine yumuşak şekilde geçmeli çizilen “band-irūmī” oluşturulmuştur. On birinci- on ikinci yüzyıllık süreçte Selçukluların devletleşmesiyle birlikte vakvak aslı (vaq sınıflandırılması) eklenmiştir. Çin porselenlerinin şöhreti vāqwāq asl'ın yerini bulut bantları (abr) ve khata'ī (hatayiler) grubunu getirmiştir. (Abbas,2018:138).

“Khata'ī, band-i rūmī, dāgh, nīlufer, abr, faşşālī ve firangī gibi terimler İslami süslemenin temellerini açıklamaktadır. Her ne kadar yedi mod olarak anılsa da gerçekte, çeşitli yazarların aynı yediye değil, yedisini seçtiği daha çok mod vardır. Yaklaşık yedi yüz yıllık bir süre içinde yavaş yavaş ortaya çıkmışlardır. Haft asl'den, on altıncı yüzyılın ikinci yarısının çeşitli Fars kaynaklarında toplu olarak bahsedilmektedir: 1556-1557'de, Kutub el-Din Muhammed Qissa Khvan tarafından kaleme alınmıştır.



Görsel 4.8. Bakır ve gümüş içeren pirinç bir kabın omuz kısmında bulunan bir sırada yer verilen dekoratif kufi yazısının bir kısmı (Walsaror), Horasan 6. Yüzyıl sonu, MS. 7. Yüzyıl başı (Taheri,2019:50)

“Yerleşik bitkisel büyümenin, harflerin mızraklarından çiçeklerin ve bölünmüş yaprakların büyüdüğü, onuncu ve on birinci yüzyılın yapraklı ve daha sonra çiçekli kufi yazısıyla bir paralelliği vardır” (Blair, 1998; Abbas,2018:143).

Veya bu süsleme bir vakvak mıdır? Yazı üzerinde vak üslubunun kullanımı söz konusu mudur? “On birinci yüzyılda kök salan haft asllardan biri vak vak idi. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda İslam öncesi kaynaklardan alınan canlı motifler, çoğunlukla yarım palmetler arasında görülür. Hayvan veya kuş motifinin etrafındaki bitkisel büyüme giderek yoğunlaşmış, hatta bazen vücudun bir veya daha fazla kısmından büyümüştür. Bu tür yerleşik bitkisel büyümenin, harflerin mızraklarından çiçeklerin ve bölünmüş yaprakların büyüdüğü, onuncu ve on birinci yüzyılın yapraklı ve daha sonra çiçekli Kufi yazısıyla bir paralelliği vardır (Blair, 1998:? ; Abbas,2018:143).

Efsanevi bir motifin, özellikle figür yasağının bulunduğu bir coğrafyada, kutsal görülen yazılara dahil olması oldukça şaşırtıcıdır. Buna görsel52 önemli bir örnektir. Motifin bu kadar çok kullanılması ve sınırlarını aştığı düşünülmektedir. Bu sebeple yazıtların değişmesine veya esnemesine neden olduğu düşünülebilir. Ancak tam anlamıyla vakvak denebileceği fikri, yeterince kanıt sunmadığından askıda kalmaktadır. Bunun için bitkiye bağlanan bir sap ihtiyacı veya ona benzer bir oluşum gerekmektedir. Yazılarda silüet eklemeleri vakvak üslubunun kültüre getirdiği bir tür yenilik olarak düşünülebilir. Böylece vakvaktan da farklı bir üslup varlığına neden olabilir. Bu duruma örnek olarak Yazar şöyle demiştir (2007:10): 13. yüzyıl ortalarından itibaren farklılaşan ve yaygınlaşan figür kullanımı, Moğollar sonrasında sanat ortamında bir değişim ifade eder. Çin, Hint, Orta Asya, Orta Doğu veya Akdeniz çevresiyle ilişkili birçok motif ve figür Anadolu Türk sanatında yer edinir. Kıvrım dal veya yapraklara bağlı olmalarına değinilmemiştir. Ortak özellikleri, figürlerinin

kıvrım dal veya yapraklara bağı tasvir edilmesi olan bu bezemeler, figürleri esas almayan bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde farklı sonuçlara ulaşılmaktadır. “On beşinci ve on altıncı yüzyıl İslam sanatında az sayıda örnek bulunmasına rağmen vakvâk, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında hâlâ İslami süslemenin yedi tarzından biri olarak sayılmaktadır” (Abbas,2018:144).

“Tasarım kökenlerinin çeşitliliği nedeniyle Timurlu dekoratif stili bazen “Uluslararası Stil” olarak anılır (Blair ve Bloom, 1995; Brend, 1991,?; Abbas,2018:154). İslimi ve hatai şeklinde hepsini kapsayabilen grup sistematığı Timur, Babür ve devamında Osmanlı’yı hatta günümüz tezhip sanatı çalışmalarında sürdürülmektedir. Vak sınıflandırması on yedinci yüzyıla değin bu gruplara dahil edilmeye devam etmiştir. Böylece sekiz yüzyıllık süreç içinde kanlı canlı figürlerin tasvirlenmesiyle İslam sanatlarına hizmet etmiştir. Bazı düşünürlere göre harflerdeki mızrak veya zülfede çiçek oluşumlarıyla paralellik göstermektedir. “Necipoğlu (1995), yedi aşl’ın adlarının muhtemelen Timurlu-Türkmen taksonomisi (gruplandırmanın oluşumu) olup on beşinci yüzyılda sağlanmış. Ancak bu iddia sorgulanabilir. Bilinen hiçbir metin kaydı, terimlerin ne zaman tasarlandığını belirtmez veya onlar için bir etimoloji vermez; Hayatta kalan tek kaynak görsel olanlardır. Bu yedi terimin hem tarihsel hem de teknik açıdan birbirine karşılık gelecek şekilde açıklanmasıyla, İslam süsleme sanatının başlıca üsluplarının evrimine ilişkin değerli bilgiler bulunabilir” (Abbas,2018:140).

Vakvak üslubu, on bir ve on ikinci yüzyıla gelindiğinde rumi motifinin de gelişimiyle birlikte çeşitlilik göstermeye başlar. On dördüncü yüzyıla kadar farklı alan ve tasarımlarla özellikle Ön Asya’da çeşitliğini devam ettirmiş olsa da yüzyılın sonunda kopmalar yaşanır. On üçüncü yüzyılda Asya’da geliştirilen hatayi ve bulut gibi desenlemeler, geniş sahalara yayılarak İslam’da da yerini almıştır. İki yüzyıl içinde gelişim gösteren bu motiflerde özellikle sap, yaprak ve çiçeğin kıvrılmalarında daha estetik bir bakış açısının yerleştiği gözlenmektedir. On beşinci yüzyıl içinde palmet, sap ve yaprakların çeşitleri, kıvrık dalların şekillendirdiği yuvarlak ve sivri formlara yönelme gözlenmektedir. Soltani’ye göre üslubun biçimlendiği yedi, on üç ve on dördüncü dönemlerde Moğol ekolü, İlhanlıları destekleyen bir kaynak haline gelmiştir. Böylece vakvak’ın da İslam sanatlarına dahil olmasına kadar, bünyede korunması sağlanmıştır. Ona göre vakvak, eski kavramların bir tür simge niteliğinde motif

özelliği göstermektedir. “Kitapta resmedilen resimlerde Moğol Öncesi Pers ve Mezopotamya geleneklerinin Uzakdoğu gelenekleriyle bütünleştiği görülmektedir. Bazı durumlarda birinin diğerine üstünlüğü vardır ve İlhanlı resminin doruklarını temsil edebilir” (Soltani,2017:70). Vakvak’ın dünyanın sonunda yer almasına olan inanç düşünürlere göre Vakvak adalarının ötesine geçilmediği, bir sınır şeklinde düşünüldüğü ve dünyanın sonunda yer aldığı fikrine kapılmışlardır.

Karagöz ve Hacivat oyunlarında da sahneyi süsleyen vakvak ağaçlarına yer verilmiştir. “Vak-Vak ağacının Binbir Gece Masalları’ndaki “Bulukiye’nin Serüvenleri” ve “Basralı Cevahirci Hasan” masallarına bir araştırma yaptığını da ifade etmektedir. Ağacın, Asya ülkelerinin oyunlarında yer alan hayat ağaçları ile bazı ortaklıklar gösterdiği muhtemeldir” (Nergiz Demir Solak, Yunus Berkli, 2023:8). Bin bir gece masallarında vakvak ağacının tarifi de değişkenlik gösterir. “Bana haber verdi, ey mutlu kral, yaşlı kadın Hasan, senin karının olduğunu söyledi. Vâkvak adasının yedinci adasındadır ve onunla aramızda tam bir yıl mesafe vardır”. Binicinin yolculuk sırasında derisi vardır ve bu nehrin kıyısında Cebel Vak adında başka bir dağ vardır ve bu isim Dalları Ademoğullarının başlarına benzeyen bir ağaç üzerindeki bayraktır; üzerine güneş doğarsa, bütün başlar onun selamında Vak Vak Sübhan Allah der, dolayısıyla onun selamını duyarsak güneşin doğduğu anlaşılmaktadır. Doğdu ve aynı şekilde güneş battığında bu başlar bağırır ve haykırılarıyla "Vak Vak, Yüceler olsun Kral, Yüceler olsun Tanrı" derler, dolayısıyla güneşin battığını ve hiçbir insanın bunu başaramayacağını biliyoruz. Bizimle kalmak, bize ulaşmak veya topraklarımıza ayak basmak için ve bu toprakları yöneten kraliçe ile aramızda bu topraklardan ve içindeki tüm tebaadan bir aylık mesafe var” (Lane 1838:427 ;Kritz, 2008:1) diye anlatımlar yer almaktadır.

Semerdjian, binbir gece masallarında kralın her gece bir kadın vahşetine neden oluşu ile vakvak’ın kadın meyvelerinin koparıldığında ölümü arasında Araplar tarafından bir bağlantı kurmaktadır.



5. GELENEKSEL SANATLARA VAKVAK YANSIMALARI

5.1. Maden Sanatı Örneklerinde Vakvak Üslubu

Türklerin Altay'ın demircileri olarak bilinmelerinin sebebi bu alanda ortaya konulan işçilik örneklerinden ileri gelmektedir. Yine Türk-Müslüman birleşiminin birbirine etkilerinden birisi maden sanatında ince işçiliğin icra edilebilir oluşudur. Büyük Selçuklu maden sanatının seramik ürünlerle dekoratif olarak yoğunluğu benzerlik göstermektedir. Keza ince işliğı ile sanatçılar her iki alanda da göze hitap etmesini sağlamıştır. ‘‘Selçuk maden işleri eskiden beri büyük bir şöhet kazanmış olup bütün İslam ülkelerinin en iyi, kaliteli eserleri olarak kabul edilir. Selçuklular devrinde maden sanatının merkezi Horasan olmuştur (Diez:287).’’ Saray hanedanının günlük olarak kullandığı maden sanatı ürünleri, halktan çok zenginlere yönelik işçiliktir. Maden sanatı da bu dönemlerde Merv ve Nişapur gibi merkezlerde gelişim kaydetmiştir. Günümüzde bulunan maden sanat eserlerinin nadirliği, her dönemde kolayca yağmaya uğramaları ve eritilerek farklı merkez ve eserlerde kullanılabilirliğinden ötürüdür. Genellikle bakır madeni tercih edilmiştir. Kazıma, oyma ve kakma teknikleriyle gittikçe ince işçiliğe yer verilen sanata zamanla değerli madenler de eklenmiştir. 12. yüzyılda dekorlarla birlikte yazı da ürünler üzerine nakledilmiştir. Maden sanatında künyelere yer verilmesi, dönemini ve sanatçısını açıkça günümüze taşımaktadır. Vakvak üslubu örneklerinin en bol olduğu sanat alanıdır. Bazı örneklerde aynı sembolün çeşitli formlarda tekrar tekrar uygulandığı saptanmıştır.





Görsel 5.1. (Eravşar,2014:118).

Görsel 5.2. (Eravşar,2014:118).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan Müzesi, New York
2. Envanter numarası	44.15
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	İbrik
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran veya Afganistan, Horasan veya Herat'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	1180-1210
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Y. (40cm) Çap. 7 1/2 inç (19,1 cm)
9. Eserin teknik özellikleri	Pirinç; yükseltilmiş, repoussé, gümüş ve siyah bileşikle kaplanmış
10. Eserin renk özellikleri	Altın ve gümüş

İslam sanatlarında metal kullanımı oldukça yaygındır. Dünya genelinde pek çok müzede çeşitli şekillerde görülmektedir. Kandillerden şamdanlara, ibriklerden, kaplara kullanım eşyalarında farklı türleri bulunmaktadır. Döneminin üsluplarını yansıtmak kadar ince işçilikle yapıldığından, vakvak üslup özelliklerini barındıran pek çok ürün bulunmaktadır. Bunlar içerisinde belirlenen üç eser örnekleri desen yönüyle incelenecektir. Fotoğraf53'te 1180–1210 dönemlerine tarihlenen ibriğin ağız kısmının kenarlarından, boyun kısmına ve çevresine vakvak işlemeler göze çarpmaktadır. Helezon dairelerin içlerine ve kenarlarından çıkarılan benzer başların bir kısmı tavşana bir kısmı keçiye benzetilmiş, boynuzlarının yanında küçük kulakları göze

çarpmaktadır. Boyun boğumları, irili ufaklı kûfi yazı formlarına ayrılmıştır. “İnsan başlı nesih yazı” olarak da adlandırılmaktadır. İbriğin üst cepheden görünümünde gövdeye geçişte yine büyük bir kûfi formu dönmektedir. Eser kabartmalı aslan ve siren figürleriyle göze çarpmaktadır. Gövdeye doğru karşılıklı pek çok taçlı sirenin (harpi) aralarında tıpkı tepelik formu gibi birbirine dolanmış vakvakların ilâştirildiği gözlenmiştir. İstiridye gibi bölümlere ayrılan gövdenin her bir kısmının ortasında farklı bir tema bulunmaktadır. Burç olduğu düşülen bu kısımlarda kimisinde vakvak varken kimisinde yoktur. Burçların dış bezemelerinde ve son olarak vazanın dışa kavisli ayak kısmı vakvak bezemeler ile doldurulmuştur. Pirinç zemin üzerine altın tonunda saplar çekilmiş, yer yer figürlerin yüzleri gümüş tonda uygulanmıştır. İbriğin çeşitli yerlerinde gümüş kakmaların düştüğü fark edilmiştir. İbriğin sapını oluşturan kısmında ince figürlere yer verilmiştir. Eserin bütünü ele alındığında, desen yoğunluğu vardır. Maden sanatlarının çoğunda yazı formunu vakvak ile birlikte kullanımı gözlenmiştir. Ayrıca yerleştirilen bu yazının baş kısımlarının insan başı formunda yer verilmesine sadece maden sanatı eserlerinde rastlanmaktadır. Buna vakvak üslubunun etkisi olduğu düşünülmektedir. Döneminin metal ürünlerine nazaran oldukça yoğun bezemesi ve kakmaları ile büyük bir emek ürünü olması değeri arttırmaktadır. Vakvaklarını oluşturan figürler genellikle profilden ele alınan tavşan ve kaplan figürleridir. Sapların yan yana geldiği kısımlarda geleneksel usule uygun cepheden başlar yer almaktadır.



Görsel 5.3. (URL15).

Görsel 5.4. Detaylarda vakvaklar

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Victoria ve Albert müzesi, Londra
2. Envanter numarası	M.716-1910
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Şamdan
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Mısır/Suriye
6. Eserin üretildiği dönem	1260/1309 Sultan 1. Veya 2. Baybars hükümdarlığı
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 35,7 cm Çap: 32,4
9. Eserin teknik özellikleri	Pirinç dövülmüş ve gümüş kakma
10. Eserin renk özellikleri	Pirinç, gümüş

Şamdan dini mekanlardan ziyade ev içi kullanımda tercih edildiğini düşündürmektedir. Bunun sebebi hayvan figürleri “vakvak” barındırmasıdır. Memlük dönemi eseridir.

Şamdan üzerindeki kompozisyona bakıldığında dikey simetri ekseninde 6 ayrı vakvak yemişi dallara yerleştirilmiştir. Dikey simetri eksenine yerleştirilen cepheden açı ile resmedilen başların yanı sıra gövdeleriyle her iki yana doğru uzanan hayvanlar yer almaktadır. Gövdeyle birlikte ön kollar veya kanatlarla da debelenme sağlanmıştır. Ebatları birbirinden farklı olan vakvaklar, birbirine doğru dönen spiraller üzerine ilıştırılmıştır. Boşluk alanlar küçük yapraklara benzer formlarda doldurulmuş olup kalan bölgelerde yazı sistemine yer verilmiştir.



Görsel 5.5. Madeni kap (URL16).

Görsel 5.6. Madeni kapta detaylarda vakvaklar

Görsel 5.7. Madeni kapta detaylarda vakvaklar

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan müzesi, New York
2. Envanter numarası	44.131
3. Müzenin edinme tarihi	1944
4. Eserin adı	On İki Zodyak Madalyonlu Mürekkep Kuyusu
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	12. yüzyılın sonu – 13. yüzyılın başı
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Çap: 8,3 cm Uzunluk: 6 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Pirinç; döküm, gümüş ve bakırla kakma
10. Eserin renk özellikleri	Metal üzeri gümüş ve bakır

Fotoğraf 5'te on 12-13. yy. arasına tarihlenen eserin, İran kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Burçların madalyonlar halinde yer aldığı ürünün bir mürekkep hokkası olduğu düşünülmektedir. Hokkanın bir kapağa sahip olduğu, üzerinde oluşturulan çıkıntılardan anlaşılmaktadır. Alanı at ve şahinin yanında yer aldığı insan figürleri yuvarlak düğümlü sınırlar içerisine alınmıştır. Düğümün dalları figürel meyveler vermektedir. Genellikle tavşan başlarının yer aldığı gözlemlenmiştir. Pirinç

üzeri bakır kakmanın renginin cepheden tasviri, gümüş kakmalar ile başların yer almasıyla renkte vurgu sağlanmıştır. Fotoğrafın sağ tarafında kalan boş alan içindeki üç bakır çivi başının tıpkı kakmalar gibi o bölgeden düşen bir bölüm parçası olduğunu düşündürmektedir. Vakvakların çoğunlukla tavşan ile sağlandığı söylenebilir. Sol üstte terazi, aşağısında akrep, sağ üst aslan olup altında başak burcu yer almaktadır. Orta yuvarlaklarda av sahnesi gibi gündelik işler olduğu düşünülmektedir. Kıvrım dallarla oluşturulan bu örgü formlarının birbirine değdiği noktalarda aslan benzeri ve bakır ile farklı renkle belirtilen figürün varlığı dikkat çekmektedir. Madeni ürünlerde genellikle tavşan ve keçi grubu sapların uçlarında yer alırken, helezon sisteminin dönüşlerinin yan yana gelmesinde ortaya avcı gurubunda figürler yerleştirildiği görülmektedir.

5.2. Halı ve Kilimlerde Görülen Vakvak Üslubu

Tarihte, duygu ve düşüncelerin yansıtıldığı, Türklerin yün ve iplik kavramını oluşturmasından itibaren dokudukları, çeşitli teknik ve materyaller ile kendine özgü motifleri ile halılar, günümüzde kullanılan kültürü en eski taşıyan sanatlardan birisidir.

Dokuma-halı sanatı, Bizans, Sasani, Kıpti dokuma türlerinden etkilenmiştir. Türk halıları 9.yy'da Abbasi devrinde etkili olduğu gözlemlenmektedir. Fustat kazılarında çıkarılan halılar Türkistan yöresindekilerle benzerlik göstermiştir. Memluk döneminden kalma keşfedilen halıların, Osmanlı'nın Kahire'yi alması ile Osmanlı dönemi halı sanatını etkilediği, bu sebeple iki dönem arasında benzerliklerin oluşturduğu düşünülmektedir. Neolitik çağa ışık tutan Çatalhöyük'te, bez ayağı denilen dokumalar bulunmuştur. Bu da halının kadim bir sanat olduğunun göstergesidir. Halı, dokunduğu bölge hakkında bilgiler barındırmaktadır. Araştırmacılar tarafından hangi bölgede, hangi kök boyalardan yapıldığı, üzerindeki motiflerden neler anlattığı, hatta döneminin ekonomik durumunu gözler önüne serdiği gözlemlenmiştir. Her dönemde olduğu gibi halı sanatı da savaş ve doğal afetlerden tıpkı insan gibi etkilenmiş ve sekteye uğradığı zamanlar olmuştur.

İpeğin ilk bulunduğu zamanlarda bu materyal ile dokunan halıların ipek yolunda büyük rağbet gördüğü bilinmektedir.



Görsel 5.8. (Anadol,2008:197)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	AD 5212
3. Müzenin edinme tarihi	14/12/1889
4. Eserin adı	Grotesk veya vak-vak ile süslenmiş dört halı parçası
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Fatehpur Sikri Hindistan veya İran
6. Eserin üretildiği dönem	1485- 1700
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Genişlik: 84 cm (Parça 1; Maks); Genişlik: 27,5 cm (Parça 2); Genişlik: 33 cm (Parça 3); Genişlik: 20 cm (Parça 4); Uzunluk: 104 cm (Parça 1); Uzunluk: 103 cm (Parça 2); Uzunluk: 104 cm (Parça 3); Uzunluk: 80 cm (4. Parça)
9. Eserin teknik özellikleri	Çözü, atkı: ipek, hav: yün, asimetrik düğüm

10. Eserin renk özellikleri	Mavi, pembe, kırmızı, gri, sütlü kahve, krem, yeşil, sarı
------------------------------------	--

15-17. yy.'larda yapıldığı düşünülen lacivert zeminli halının menşei Hindistan, İran veya Orta Asya olduğu düşünülmektedir. İpek havlı malzeme İran düğümüyle sabitlenmiştir. Halının kenarlarında söküklerinin kendi yapısı ile restore edilmiştir. Dış kısmında halıyı koruması için olsa gerek pudra tonunda halının arkasını kapladığı düşünülen parça detayları görünmektedir. Serbest tasarım, içinde büyük bir helezon barındırmaktadır. Dönemine göre lacivert kullanımıyla farklılık göstermesinin yanı sıra motiflerin renk seçimlerinde de farklılığı gözetilmektedir. Sağ üst köşesinde penç bezemeleri bulunan, halının bütünü düşünüldüğünde krem ve açık turuncu tonlu bölgenin halının orta kısmında bir alan barındırmaktadır. Kısıtlı da olsa eğilimin çevresindeki vakvak süsleme desen özelliği gereği nefes payı ile o bölgeye dahil olmamaktadır. Çeşitli havanların görüldüğü motifler demon, kurt, aslan, geyik, kaplan, fil, kuş ve yırtıcıgillerden iki tane olmak üzere toplam 9 baş bulunmaktadır. Demon kulak ve kıvrık tüylerinden fark edilmekte ancak zeminle benzer bir renktedir. Ağzında tuttuğu fiyonk ile İran tipi halı özelliğinden ziyade yukarı Asya özelliği taşıdığı düşünülmektedir. Fil motifinin de bulunması bu kanıyı biraz olsun desteklemekte olup, Orta Asya vakvaklarında fillerinde böyle başlık detaylarına yer verilmemektedir. Renklendirmeler doğal yapılarına yakın olsa da halının altında yer alan kırmızı yırtıcı farklılık bu fikri bozmaktadır. Figürler ağızları açık, kapalı ve yaprak tutar şekilde tasvir edilmiştir. Motiflerde yuvarlak yapraklı goncagüller ve hatayiler bulunmaktadır. Yaprak şekillerinde çeşit görülmektedir. Asma, gül, lotus tipi ve basit yapraklar görülmektedir. Renk olarak da farklılık göstermektedirler. Sarı tonda sapsar vakvak ağacına aittir. Koyu yeşil sap ve yaprakların içinde asma yaprağı sarı ile renklenmiş, lotus tipinde daha koyu çizgilerle belirtmeler bulunmaktadır. Çiçek seçimlerinde de çeşit görülmektedir. Sağ alt köşede pembe tomurcuk, goncagüller, minik pençler, bir hatayi ve lotus tipi çiçeklerle vakvak ağacına eşlik edilmiştir. Küçük parça da figürler değişmiş, horoz ve keçiye lotus ve goncagüller bezemektedir.



Görsel 5.9. (Anadol,2008,202)

Görsel 5.10. (Anadol,2008,202)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan Müzesi, New York
2. Envanter numarası	Galeri 462, The Met Fifth Avenue
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	İmparatorun Halısı
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	16.yüzyılın ikinci yarısı
7. Restorasyon durumu	Müze restore edilen bölgeleri fotoğraflamıştır.
8. Ebatları	U.299 inç (759,5 cm) G.133 1/2 inç (339,1 cm) Ağırlık. 10" tüpte: 144 lbs. (65,3 kg)
9. Eserin teknik özellikleri	İpek (çözgü ve atkı), yün (tüy); asimetrik düğümlü
10. Eserin renk özellikleri	Kırmızı, siyah, turuncu, sarı, mavi, yeşil, sarı, bordo, beyaz, gri ve ara tonlar

16. yy'ın ikinci yarısında, Safevi saray atölyelerinde oluşturulan eser Habsburg imparatorlarının yazlıklarından müzeye taşınmıştır. Halı bezemeleriyle oldukça

zengindir. Çiçekleri, büyük palmetleri, bulut uzantılarının düzeni içinde mitolojik canlılar ve hayvanlar detaylara iliştilmiştir. Ejderha, Çin antilobu, aslan, bufalo, kaplan, leopar, ördek ve sülünler bulunmaktadır. Talik ve divaniye benzer yazı unsuru da bulundurmaktadır. Halı bütünüyle korunmuş, sökükleri zemine uygun şekilde restore edilmiştir. Çerçevesi ile oluşturulan desen dikey ve yatay olmak üzere iki simetri eksenine ayrılmıştır. En dışta çerçeveyi bulut dönüşleri kaplamakta olup penç ve hatayı ile desteklenmiştir. Kırmızı zemin üzerine mavi bulutlar beyaz renk ile konturlanmıştır. Çiçeklere sarı renkler tercih edilmiştir. Orta çerçeve alanı daha geniş olmakla birlikte zemini siyahtır. Halının genelinde kullanılan serbest dolantı bulutlar burada kırmızı renk içine sarı ile hatayiler çevresinde dönmektedir. Tepelik formunda yer verilen sarılma bulutlar desenin tekrarlarının birleşimlerine yerleştirilmiştir. Bulut üzerine çıkan vakvaklar çok çeşitli verilmiş küçük başlar şeklindedir. Bulutun bir serbest dolantısında simetrik dört farklı çeşit ile toplam sekiz figürden halı genelinde sadece çerçevesinde 172 buluta bağlı irili ufaklı vakvak başları yer almaktadır. Bunlar her bölgede farklılık göstermekte olup Aslan, kurt, kaplan, simurg, at, oğlak, domuz, tavşan, deve, demon, çakal ve antilop olduğu düşünülmektedir. Ayrıca büyük hatayilerin içindeki aslan ve bulutun başlangıç noktasında taçlı insan başı olduğu düşünülen figüre yer verilmiştir. Çerçeveyi dolduran helezonik çiçeklerin büyük hatayilerinde göbeğe yerleştirilen vakvakları demon, aslan başları bulunmaktadır. Dıştan içeri üçüncü aşama çerçevede yazı formuna yer verilmiş ve ana desene çıkılmaktadır. Serbest hayvan figürlemelerinde av sahneleri çeşitli hayvanlarla birkaç kez işlenmiş, Hun tipi “S” formuna yakın av hayvanlarının tek başına duruşları, hatayilerin içine karışmış ejderler ve yürüyen formlarda hayvanlar yer almaktadır. Burada da büyük hatayilerin içine demon, kurt ve aslan yerleştirilmiştir. Halı sanatında bu kadar ince detaylara tekrar tekrar yer verilmiş olması oldukça zor işlenmiş bir zenginlik olduğu düşünülmektedir.



Görsel 5.11. Kut-güç Alış-veriş Sahnesi (Anadol,2008:199)

Görsel 5.12. Kut-güç Alış-veriş Sahnesi (Anadol,2008:199)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	OA6741
3. Müzenin edinme tarihi	1914
4. Eserin adı	Şah Tahmasp'ın İpek Taht Halısı
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Kâşan
6. Eserin üretildiği dönem	16. Yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	124x109 cm
9. Eserin teknik özellikleri	İpek çözgü ve atkılar
10. Eserin renk özellikleri	Bordo,turuncu,sarı,siyah ve kırmızı

“Bu halının, Safevi Hanedanı'nın beşinci şahı Şah Abbas I (hükümdarlık dönemi 1588/-1629) döneminde, sanat ve zanaatın en üst düzeyde olduğu dönemde yapıldığı sanılmaktadır”²⁰

Tasarımın içinde vakvak adına bir şey olmasa da halının ince dış çerçevesinde Çin aslanları ağızlarının her iki yanına yapraklar çıkararak, cepheden resmedilmiştir. Bitkisel bezemelerin arasında koyu zemine sarı tonda ortaya çıkan figür bilindik cepheden aslan yansıtsa da ağızında yapraklar halı üzerinde seçici bir örnektir.

“Her bölmede, avlanmaktan ve müzikten keyif alan saraylıların sahneleri, cennet melekleri (huriler), aslan ve koyunların, geyiklerin ve gerçek hayattaki kuş ve hayvanların muhteşem dövüş sahneleri vardır. Uğurlu önemi olan tavus kuşu ve balıkların yanı sıra ejderha, Anka kuşu ve qilin gibi Çin'e ait mitolojik hayali hayvanlar da bulunmaktadır. Savaş halindeki çeşitli hayvanlar alanı ve geniş sınırı doldururken, bir dizi hayvan maskesi dış sınırı süslüyor. Efsanevi hayvanlar ve kuşlar arasındaki bu kadar şiddetli savaşlar, ejderhaların ve Anka kuşlarının göksel imparator ve imparatoriçenin sembolleri olduğu Çin sanatında asla yaşanmazdı. Bu motifleri savaşlarda kullanmayı seven İranlı sanatkârlar, geleneklerine uygun olarak kendi tasarımlarını yaratmışlardır. Arka planda mümkün olan her mekânda arabesk kullanılmış. Bu halıdaki pek çok sahne, İslam'a inananlara vaat edilen cenneti tasvir etmektedir.”²¹

5.3. Ahşap Sanatında Görülen Vakvak Üslubu



²⁰ Miho müzesinden alıntılanmıştır. <https://www.miho.jp/en/collection/s063/>

²¹ <https://www.miho.jp/en/collection/s063/>



Görsel 5.13. 13. yüzyıl ahşap rahle (Eravşar,2014:362-371).

Görsel 5.14. 13. yüzyıl ahşap rahle detayları (Eravşar,2014:362-371).

Görsel 5.15. 13. yüzyıl ahşap rahle detayları (Eravşar,2014:362-371).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Mevlevi Dergahı, Konya
2. Envanter numarası	332
3. Müzenin edinme tarihi	1279-80
4. Eserin adı	Ahşap Rahle
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran
6. Eserin üretildiği dönem	Şah Abbas dönemi (1588/1629)
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	42.5 x 97,5 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Ahşap oyma, Kalemîşi
10. Eserin renk özellikleri	Altın, kırmızı, mavi ve turuncu

Anadolu Selçuklu sanatına dahil olan bu eser on beşinci yüzyılın sonları on altıncı yüzyıl başlarında Mevlâna türbesine vakfedildiği bilinmektedir. Rahlenin dış kısımlarının rumi oymalar ile bezemesi yer yer ajur tekniği ile de desteklenmiştir. Cevizden yapılma rahle, dişli geçme sistemine sahiptir. Rahlenin dış oymaları palmet ve rumi kompozisyonu oluşturmaktadır. Dış kısmın üst bölümünde yine rumili çerçeve içinde dikey simetrik kompozisyon oturtulmuştur. Kanatlı, tepelik, dilimli ve sarılma rumiler kendi içinde bir düzene sahiptir. Rumilerin içleri yuvarlak girinti ile hareketlilik kazandırılmıştır. Aşağı indikçe ortada büyük bir tepelik formu ile şema değişmektedir. Daha büyük rumilerin aralıklarının ajur tekniği ile çıkarılışı bezemede

canlılık sağlamıştır. Kitabın yerleştirildiği iç yüzey vakvak bezemelerinin yer aldığı kısım olup, iki parça da aynıdır. Kırmızı zemin üzerine altın renklerle bezenen dış çerçevesi kanatlı rûmînin o dönemde görüldüğü gibi tombul ve kısa formunda devam etmiştir. Kısa aralıklarla kendini tekrar eden tepelikler üzerine tasarım oturtulmuştur. Köşe bentleri firuze zeminli olup, içinde iri palmet yapraklar bulunmaktadır. Vakvak bezemelerin istiflendiği yuvarlak kısım dikey şekilde simetri oluşturularak tasarlanmıştır. Ortadaki çift başlı kartalın boyun kısmının dönerek tepelik oluşturmasıyla vakvak saplarının çıkış noktası sağlanmıştır. Vakvak deseni çeşitli pozisyonlarda oturan aslanlar ile sağlanmıştır. Tasarım, dilimli, tepelik ve sarılma rumiler ile desteklenmiştir. Kuyruklarından bitkiye bağlanan aslanlar, üstte iki ön patisinin üzerinde otururken aşağısında arkasına bakan şekilde tasvir edilmiştir. Kartalın hizasında bulunan aslanlardan biri otururken diğeri ise hareketsiz bezenmiştir. Aşağıda kalan üç tasvir duruş açısından birbirlerine benzer olup, tüm başların açılı şekilde yerleştirildiği dikkat çekicidir. Aslanların tüylerinin belirtilmesi maksadıyla iri taramalar bazen alnından arkaya, bazen kakül gibi görülmektedir. Kimisinde bu saç şekli ortadan ikiye ayrılmış, yüzlerinde şaşkın bir ifade okunmaktadır. Kulaklarının uçları hafif sivri olabildiği gibi yuvarlak tahrirlendiği de görülmektedir. Patileri bacağın ortasından çekilen tek çizgiyle sağlanmış, eklem bölgelerine süsleme unsurları eklenmiştir. Aslanlar, otururken ve ayakta başını farklı açılardan tasvirlenmiştir. Ortada tüm sapların bağlandığı kısma oturtulan çift başlı kartal formuna pek çok yerde rastlanmaktadır. Bir tepelik formu edasıyla sola ve sağa ayrılan başları hayvan formunun stilizasyonuna en iyi örneklerden biridir. Vakvaka dahil edilmeyen çift başlı kartal buna rağmen stilize edilerek çevresindeki deformasyondan oluşan stilizasyona ayak uydurmuştur.

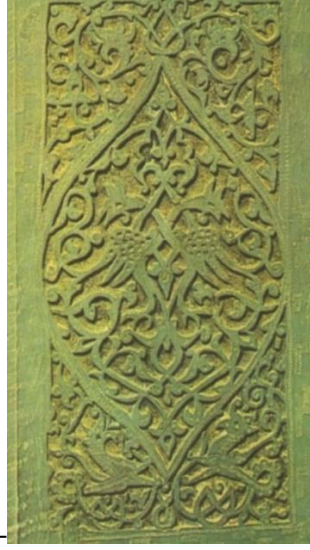


Görsel 5.16. 1600-1603 (URL17).

Görsel 5.17. 1600-1603 Vakvak detayları (URL17)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Berlin Müzeleri, İslam sanatları müzesi
2. Envanter numarası	I.2862
3. Müzenin edinme tarihi	1912
4. Eserin adı	Halep odası, Duvar kaplaması
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Suriye/ Halep
6. Eserin üretildiği dönem	1600-1603
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Halep odası Yükseklik: 2,95 m Genişlik: 7,45 m Uzunluğu: 10,98m
9. Eserin teknik özellikleri	Sedir, ceviz, şimşir, kesme, oyma, delinmiş, boya ve yaldızlı
10. Eserin renk özellikleri	Vakvaklı parçası baz alındığında: altın, kiremit, lacivert, açık mavi, beyaz, pembe, yeşil

Halep odasının menşei Suriye'dir. Döneminin Hristiyan tüccarı İsa ibn Butrus'un misafir kabul odasında bulunmaktaydı. Ağaç paneller sedirden, kapı ve panjurlarında şimşir kaplamalı cevizdir. Boyutları 2.95 yükseklikte olup genişliği 10.98m'dir. İçinde yazıtlar da bulunan bezemelerde İsa, Meryem, son akşam yemeği, İshak'ın kurbanı, leyla ile mecnun sahneleri, av sahneleri ve birçok havan tasvir edilmiştir. Sahneler dini yönden büyük anlamlar barındırmasının yanında hayvanlar, huzur ve saadet sembolleri olarak yer almaktadır. Tasvirler tasarımları ve renk tercihleriyle simetrik dağılım sağlamıştır. Bu tipte bilinen ve bütünüyle korunabilmiş en eski ahşap duvar kaplamasıdır. Bu devasa sanat işlemelerinin bulunduğu alanların küçük bir alanda vakvak üslubuna yer verdiği görülmektedir. Kiremit kırmızısı zemin üzerine çeşitli renklerin işlenişi, siyah ve beyaz tahrirle ortaya çıkarılmıştır. Bezeme de kazların üzerinde kıvrak yaprakların çevrelediği hatayı ortasına insan başı yerleştirilmiştir. Renk olarak da altına gidilmesi vurgu sağlamış, figürü daha da ortaya çıkarmıştır. Çevresindeki minik penç ve tomurcuklara nazaran büyük hatayı desenin odak noktasını oluşturmaktadır.



Görsel 5.18. (Büyükkaragöz, 2016:46)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	-
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Çift başlı horoz- Dolap kapağı
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Akşehir
6. Eserin üretildiği dönem	13.yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	
9. Eserin teknik özellikleri	Ahşap oyma ve kabartma, Kazıma
10. Eserin renk özellikleri	Kahverengi

Dolap kapağı şeklinde kullanım için işlenen eser dikey simetri sistemine oturtulmuş bir tasarımdan oluşmaktadır. Şemse formundaki orta alan tasarımı üçe bölmüştür. Şemse formunun içine çift başlı kartal yerleştirilmiş olup oldukça stilizasyona uğramıştır. Kartalın gövdesinde, boyun bölgesinin devamında ve kuyrukta tepelik formları yer almaktadır. Rumi tepelik formu ile iç içe gibi gözlenen bir ilişkisi gözlenmektedir. Şemsenin dışında yer alan kısımlarda dalların oluşturduğu düğümler ve helezonların yanı sıra vakvak meyveleri yer almaktadır. Dikkatle bakıldığında tasarımın altında her iki yönde ön ayaklarıyla birbirine doğru bakan iki toynaklı canlı varlığı dala bağlanmıştır. Yine tasarımın üst bölgesinde rumi veya bitkisel olduğu

düşünülebilecek dönüşlerle bitirilmiştir. Ancak ortada yer alan çift başlı kartalda da başların detayları belirgin değildir. Üst bölgede de yine vakvak meyveleriyle bitişe gidildiği düşünülmektedir. Meyvenin canlı varlığı göz oyması ile sağlandığı fikri tasarım içindeki diğer canlılarla benzerlik göstermektedir.

5.4. Cam Sanatında Görülen Vakvak Üslubu



Görsel 5.19. 1250/1300 (URL18).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	MAO 490/49
3. Müzenin edinme tarihi	1974
4. Eserin adı	Hayvan başları ile süslenmiş bir kadeh parçası
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Suriye
6. Eserin üretildiği dönem	1250/1300
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 0,3 cm; Genişlik: 4cm (Maks.); Uzunluk: 8cm; Ağırlık: 0,018 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Cam üfleme, yaldızlı dekorasyon
10. Eserin renk özellikleri	Altın, beyaz,

Menşenin Suriye olduğu düşünülen kadeh parçasının genişliği 4 cm, uzunluğu 8cm'dir. Üfleme tekniğin zeminde beyaz bezemesinin ne olduğu bilinmemekle birlikte tahrirleri altınlama ile yapılmıştır. Helezon uçlarından tavşana dönüşen bezeme vakvak üslubu dışında yaprak veya çiçeğe gitmemiştir. Parçada bulunan dört tavşan

tasvirinin üçü profilden resmedilirken biri cepheden resmedilmiştir. Bu yönüyle tavşan tasvirlerinde cepheden resmedilmesi nadirdir. Renklendirmede figürlerde altın kullanımı görülür.



Görsel 5.20. 13-15. Yüzyıl (URL19).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	MAO 490/37
3. Müzenin edinme tarihi	1974
4. Eserin adı	Üzerinde tavşan kafası bulunan vazo, kap parçası
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Suriye
6. Eserin üretildiği dönem	1200/1400
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 0,3 cm; Genişlik: 4cm (Maks.); Uzunluk: 8cm; Ağırlık: 0,018 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Cam üfleme, yaldızlı dekorasyon
10. Eserin renk özellikleri	Mavi, kırmızı, altın

Menşenin Suriye olduğu düşünülmektedir. Genişliği 3,1 cm-4,9 cm'dir. Camın malzeme bir vazo veya kabın parçası olduğu düşünülmektedir. Renksiz üfleme üzerine emaye ve altın dekorlamalarla vakvak üslubu oluşturulmuştur. Mavi zemin üzerine kırmızı renkte spiraller hayvan başları oluşturmaktadır. Parçada iki tavşan görülmektedir. Bazı vakvak bezemelerinde dalların ayırımlarında boncuk gibi yuvarlakların yerleştirilmesine rastlanmaktadır. Koyu kahve tahririn özensiz sayılabilecek şekilde helezonların çevresine çekildiği görülmektedir. Başarılı bir bezeme şekli olmamasına rağmen parçanın cam sanatında nadir görülen üslubu taşıyor

olması önem kazanmaktadır. Renklere bakıldığında yer yer altın görünmesi boya içinde altın karıştırıldığı fikrini ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 5.21. 13. Yüzyıl (URL20)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Staatliche Museen zu Berlin/ Berlin Müzeleri
2. Envanter numarası	I. 2464
3. Müzenin edinme tarihi	1982
4. Eserin adı	Sultan Hüseyin Baykara Divanı,sayfa 19-20
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Suriye veya Mısır'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	13.yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 4,3 cm, Genişlik: 3,6 cm, Kalınlık: 0,2
9. Eserin teknik özellikleri	Şeffaf renksiz cam, serbest üflemler, beyaz ve kırmızı emaye ve altın boyama
10. Eserin renk özellikleri	Gül kurusu, çagla yeşili, turuncu, siyah, mavi, kırmızı

Fotoğraf65’de uzunluğu 4,3 cm-3,6 cm olan şeffaf cam zemin üzerine kırmızı emaye ve altın renklerle bezenen kabın ağız kenarı görülmektedir. Menşeinin Suriye ve Mısır olduğu düşünülmektedir. Ağız kısmına yakın ince bir bordür çekilmiş bordürün çizgileri daha koyu görülmektedir. Muhtemelen açık kahve ile görünen kısımlar tıpkı çinilerde ki gibi altın karışımı bir boya olup, zamanla solmalar yaşayabilmektedir. Veya boya içindeki altın oranı azdır. Parçada küçük bir helezon parçasının dönüşüne yerleştirilen vakvak olarak adlandırabileceğimiz çakal, sanki bağırır gibi ağzını açmaktadır. Bezemenin altında kırık beyaz gibi görünen bezemenin ne oluşu tam

olarak anlaşılamamaktadır. Helezonun devam ettiği ve parçada çakaldan daha uzun bir kulak parçasının olması tahminen devamında bir tavşan kafasının çıkacağını düşündürmektedir. Bezeme pek dikkatle yapılmamış olup, birden fazla fırça veya akıtma izi bulunmaktadır. Fotoğraf65’de parçanın arkadan görünümüne yer verilmiştir.

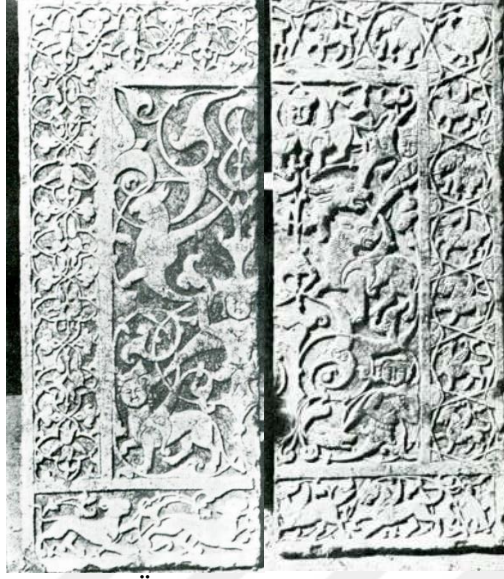


Görsel 5.22. (Al-Hassani,2010:143)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Calouste Gulbenkian Museum, Lizbon
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Cam vazo
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Mısır
6. Eserin üretildiği dönem	14. yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	-
9. Eserin teknik özellikleri	Yaldız ve mine süslemeli cam şişe
10. Eserin renk özellikleri	Altın, mavi, sarı, yeşil, beyaz ve bordo renkler yine bordo bir tahrirleme ile belirtilmiştir

Altın renklerle bezenmiş üfleme cam vazunun ön madalyonunda yer alan vakvak üslubu, ortada insan başına eşlik eden çakal grubu şeklinde yorumlanmaktadır. Mavi zemin üzerine belirginleşen figürler, bazı kısımlarla daha belirgin bezenirken diğer bölgelerde daha anlaşılır suretler ortaya konmuştur. Verilen örnekler içindeki tek madalyon tipidir.

5.5. Taş Oyma Sanatında Vakvak Üslubu



Görsel 5.23. 10. Yüzyıl (15-16) (Öney, 1968:51-52).

Görsel 5.24. 10. Yüzyıl (15-16) (Öney, 1968:51-52).

Mermer panonun kabartma tekniğinde oluşturulan kompozisyonlar Gazne sarayına ait olup Öney'e göre: "hayat ağacı barındırmaktadır" (a.g.e.). "Gazne kabartmasında (Resim. 11, 12) ejder başı söz konusu hayat ağacının kıvrımlı dalları arasında, başka koruyucu sembolik hayvanlarla birlikte yer alır" (a.g.e.). Fotoğraf 9'da üç farklı kompozisyon gözlenmiştir. Üstten sola çerçeve içinde sfenks ve çift başlı kartalların dört köşeli yumuşak eğrili yıldızlar içinde yer almaktadır. Hatta sırt sırta veren sirenlerin kanatlardan yukarı doğru yıldız formuna bağlandığı görülmektedir. Çift başlı kartalın bacakları doğrudan yıldız formuna bağlanmıştır. Yıldız yerleştirilişinden arta kalan kısımlarda palmetler bulunmaktadır. Ana bölüme gelindiğinde dikey simetrik olduğu düşünülen panonun sol yarısı görünmektedir. Rumi kıvrımların irili ufaklı oluşturduğu düzen orta kısımlarda figür barındırmaktadır. Kısmen uzun kulaklı hayvanın gövdesinin aşağısından sapa bağlandığı görülmektedir. Bağlantı kısmını tutan, simetri çizgisi üzerine yerleştirilen Selçuklu başlığı bulunan insan tasvirinin gövdesinden aşağısı tepelik formuna dönüşmektedir. En altta yer alan sfenks ise zemindeki rumilerle bağlantılı değildir. Panonun en altında yer alan kısımda fonda bezemeler bulunup hayvan figürleri ilerlemektedir.

Fotoğraf 67'de gelindiğinde tıpkı dokuzdaki gibi en altta bezeme üstünde figürler yürümektedir. Sağdan yukarı dönen çerçevede efsanevi karakterler yer almaktadır. Grifon, sfenks gibi kanatlı hayvanlara yer verilmiştir. Sekizgenler ile sınırlandırılan

canlıların dışı geometrik bezemelerle devam ettirilmiştir. Ana pano dikey şekilde simetrik olup sağ yarısı görülmektedir. Sol üstte simetri ekseninde yer alan sfenks figürü Selçuklu yapılarında da geçen iki vücutlu ancak tek başta birleşen bir tasvir formundadır.

Figürün sağında kalan siren, oraya tünemiş gibi görülmektedir. Kuyruğu kısa kalmamış ancak sapla birleştiği tam olarak anlaşılamamaktadır. Sirenin altında yer alan kanatlı aslan formu kanadından rumiye bağlı olup, sol üstünde boynundan kırılmış aslan kafası görülmektedir. Tahminen kırıl boyun, sirenin kuyruğuna doğru bir helezon oluşturmaktadır. Panonun altında yer alan iki vakvaka gelindiğinde eksene yakın hayvan başı doğrudan sapa bağlıdır. Yanında yer alan gövdesinden bitkiye bağlı insan figürü görülmektedir.



Görsel 5.25. (Oral, 1953:228)

Görsel 5.26. (Oral, 1953:228)

Eser Oral'ın çalışmasında yer almasıyla ilgi çekmiş olup vakvak ve tepelik formuna yönelik yapısına dikkat edilmiştir. Eser dikey simetri sisteminde iki yana oturtulan kuş başlarıyla son bulmuştur. Üst kısmının oval yapısına karşılık alt bölümde tepelik formunda bitkisel bir görünüm kazandığı düşünülmektedir. Rumi tepelik formlarında da rastlanması, tasarımın stilize edildiğinin bir kanıtı olarak dikkate alınmıştır. Detaylar incelendiğinde her iki yandaki kuş figürleri tavus kuşunu andırmış olup, başların üstünde birer ibiğin olduğu gözlenmiştir. Başların açıkça görülen kabartmalı gözler, boyun kısımlarındaki çizgisel geçişler yer almaktadır. Kendi içinde ayrıca ele alınması gerektiği düşünülen eserde dal, daldan hayvana geçiş adımları vb. görülmemiş olup bir bütün şekliyle nakşedilmiştir. taş oyma sanatının Anadolu'da vakvak stilinde örneklerinin yanında bu örnek vakvak içinde dahi ayrı yer almaktadır.



Görsel 5.27. (Ögel,1964:200,201)

Görsel 5.28. (Ögel,1964:200,201)

Görsel 5.29. (Ögel,1964:200,201)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Karatay Han Portalı
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Karatay Han Portalı detayı
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Kayseri/Türkiye
6. Eserin üretildiği dönem	1240, II. Gıyâseddîn Keyhüsrev dönemi
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	

Gazneli dönemi ile Selçuklu eserlerinde taş kullanımının yaygınlığı ortak bir sanat ürünüdür. Sonrasında motif benzerliğiyle karşılaşılmaktadır. Ögel'e göre de portallı süsleyen rumi unsurları içindeki başlar, nebati forma bağlı olup, rumi helezon giriftlerini bozmamaktadır (Ögel, 1964:199). Karatay Han'da yer alan bezemelerde, ilk fotoğrafta aslan başı açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Rumi dalların birleşim noktalarına yerleştirilen baş vakvak özelliği taşımaktadır. Eserin aşağısında karşılıklı resmedilen iki figürün, daha net bir fotoğraf üzerinden incelenmesi, buna yönelik yorumda bulunulması önerilmektedir. İkinci portalda yer alan boğa figürü ve insan başı yine rumi motifinin saplarının üst üste geldiği noktalara iliştilmiştir.

5.6. Minyatür Sanatında Vakvak Üslubu



Görsel 5.30. 1330-1450 (URL21).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Bodleian Kütüphaneleri, Oxford Üniversitesi
2. Envanter numarası	fol.41b, resim: 88/366, raf: 133
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Kitāb al-Bulhān ('Harikalar Kitabı') ve diğer eserler: Vak-vak ağacı
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	-
6. Eserin üretildiği dönem	1330–1450
7. Restorasyon durumu	Restore edildiği görselde alt bölümlerde fark edilmektedir ancak kaydına ulaşamamıştır
8. Ebatları	245x160 mm.
9. Eserin teknik özellikleri	Kağıt üzeri boyama
10. Eserin renk özellikleri	Kahve, yeşil, turuncu, kırmızı

Kitāb al-Bulhān, (harikalar kitabı, şaşılacak şeyler) Abd al-Hasan Al-İsfahani tarafından oluşturulmuştur. Kitap içeriği Jeomantik, astroloji ve astronomi olup içeriğinde kehanet eserleri vardır. Eser 176 yapraktan oluşmaktadır. Kitapta minyatür dahil olmak üzere 83 illüstrasyon bulunmaktadır. Arapça, Türkçe ve Latince dillerde yazılmıştır. Kitabın 41. folyosunun b kısmına dahildir. Sayfanın ortasında yer alan ağaç sayfa içinde oluşturulan altın çerçeve ile başlamakta olup çerçevenin dışına

çıkacak şekilde sayfayı aşmıştır. Ağaca yüzeyde üç fidan eşlik etmektedir. Boş alanlar minyatür sanatında sıkça görülen çimen ve minik çiçeklerle hafif dolgu sağlamıştır. Restorasyona uğrayan sayfa vakvak'ın yemişlerinden birinin düşme esnasına denk gelmiştir. Henüz ayakları yere değmeyen figürün düştüğü düşünülmektedir. Turuncu meyvelerinden yer yer büyümüş görülen bedenlerin cinsiyeti tam anlaşılmamakla birlikte kadın anatomisine daha yakın olduğu düşünülmektedir. Meyvelerde aşama aşama gösterilen insan meyvenin gelişimi, anlatıldığı gibi ayaklardan başa, saçından itibaren bitkiye bağlı olduğu şekliyle doğru yansıtılmıştır.



Görsel 5.31. 17.yüzyıl başı (URL22).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Cleveland Müzesi, Ohio
2. Envanter numarası	2013.319
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Hayvan ve kuşların çiçeksi bir fantezisi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Babür/ Hindistan
6. Eserin üretildiği dönem	1600'lerin başı
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 37,6 cm, Genişlik: 26,6 cm (Sayfa)
9. Eserin teknik özellikleri	Kâğıt üzerine zamk tempera ve altın

10. Eserin renk özellikleri	Kırmızı, kahve, sarı, mavi, gri, yeşil, beyaz, siyah ve kâğıt rengine yakın pek çok ton barındırmaktadır
------------------------------------	---

Sayfa boyutları 37,6x26,6 ebatlarındadır. Hindistan'da oluşturulan şaheser içeriğinde büyümlü bir bitki olduğuna inanılan vakvak barındırmaktadır. Efsanenin etkileri seçilen hayvanlardan anlaşılmaktadır. Vakvakların hepsi, filin yemek üzere olduğu saplara bağlıdır. Filin bulunduğu sap ile dağ keçisinin ağzında yenmek üzeredir. Hindistan menşei olan yapılarda fil tasvirinden önceki eser incelemelerinde bahsetmiştik. Eserdeki filin dişlerine yerleştirilen belli belirsiz altın bileziğe benzer süsleme unsuru da Hindistan kültüründe bulunmaktadır. İçerikte toplam kırk beş figür bitkiye bağlıdır. On dört kuş ise figürlerle yakın durduğu gibi tasarımın boşluklarını doldurmaktadır. Saman rengi kâğıt üzerinde koyu yeşil ve parlak kırmızı vurgusu göze batmaktadır. Bunun dışında renk skalası oldukça yoğun olmakla birlikte hayvan tasvirleri zeminle benzer tonlarda gitmiş, fil renk ve ebat olarak ön plana çıkarılmıştır. Yukardan aşağı tasvirler: kaz, ördek, serçe, keçi, ördek, horoz, dağ keçisi, oğlak, domuz, ejder, aslan, kaplan, çakal, çita, tilki, eşek, at, deve, simurg, sığır, kunduz, vaşak, sıçan, gergedan, kanguru ve fil. Bu eserde, ortada birbirlerini ısırarak aslan ve kaplanlar bütünü vakvak açısından da nadirdir. Simurgun kırılan dalından dönüşü, avladığı kuşun arkasında gövdesini saklamış bir tasarıma sahiptir. Oldukça akıllıca ve eşsiz bir forma sahiptir.

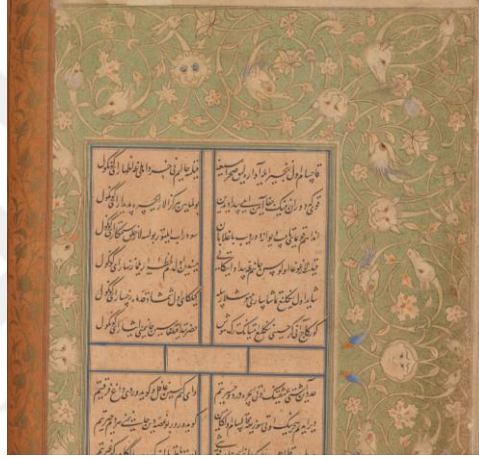
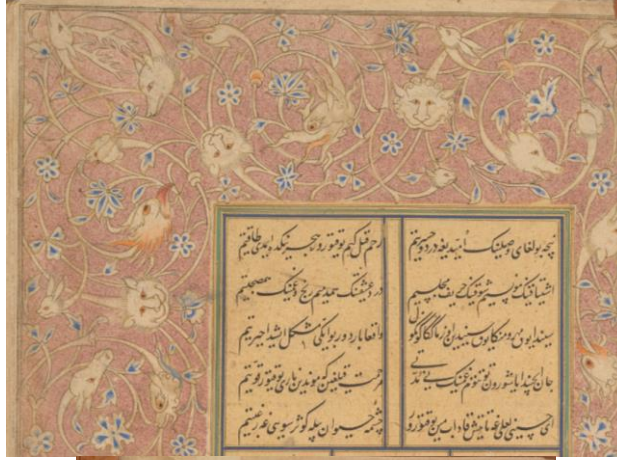


Görsel 5.32. 15. Yüzyıl Minyatürü (URL23)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Bodleian Kütüphanesi, İngiltere
2. Envanter numarası	fol.311b, Katolog: Eté 501, resim 632/953
3. Müzenin edinme tarihi	1953
4. Eserin adı	Shāhnāmah-'i Firdawsī
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran, Şiraz'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	1420-40
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Uzunluk: 25 cm x 22,5 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Kâğıt üzerinde boyama
10. Eserin renk özellikleri	Mavi, kahve, siyahi beyaz, yeşil boya

Orta Doğu'nun İran'ında oluşan eser parşömen üzerine çalışılmıştır. Serbest tasarı şekli oturtulmuş, üzerine insan figürü ve ortada tezhipte daha ince çalışılmış birer pencere açılmıştır. Yirmi dört kafadan oluşan vakvak üsluplu eser, içinde el motifleri de barındırmaktadır. On sekiz figür profilden bakarken altı demon ve aslan figürü cepheden resmedilmiştir. Vakvaklar zemile yakın tonlarda bırakılarak öndeki kişi vurgulanmıştır. Kenarlarından yıpranan eserde dekorlamada birden fazla noktadan çıkan bitkisel görülmektedir. Eserde: demon, aslan, çakal, horoz, ejder, at, insan, tavşan, kuş gibi canlılar yer almaktadır.

5.7. Tezhip Sanatlarında Vakvak Üslubu



Görsel 5.33. (URL24).

Görsel 5.34. (URL24).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan müzesi, New York
2. Envanter numarası	1982.120.1
3. Müzenin edinme tarihi	1982
4. Eserin adı	Sultan Hüseyin Baykara Divanı, sayfa 19-20
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Günümüz Afganistan'ında, Herat'ta yapılmıştır
6. Eserin üretildiği dönem	1470-1506
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 26,7 cm (sayfa); Genişlik: 18,4 cm (sayfa)
9. Eserin teknik özellikleri	Kâğıt üzerinde mürekkep, opak sulu boya ve altın; lake bağlama

10. Eserin renk özellikleri	Gül kurusu, çağla yeşili, turuncu, siyah, mavi, kırmızı
------------------------------------	--

Eser, Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara'ya (1470-1506) şiir kitabı olarak derlenmiş, Çağatay Türkçesi kullanılarak Herat 'ta yapılmıştır. Tezhip uygulamalarına göre mürekkep ve sulu boya ve altın uygulamaları bulunmaktadır. Metnin renkli kâğıt üzerine çalışılması dikkat çekicidir. Saray hattatı Sultan Ali el-Meşhadi'nin o dönemde yazılan üç el yazmasından biridir. Kaynağın içerisinde diğer sayfalarda da vakvak uygulamaları farklı renk kâğıtlara işlenmiştir. Bezeme özellikleri incelendiğinde incecik vakvak sapları üzerinde mutlu tasvir edilen hayvan başları taşımaktadır. Süslemede kontrastlığı oluşturan krem üzerine mavilerdir. Küçük detaylarda mavi ve turuncu zıtlığının bilgece uygulanması gözlenmiştir. Gözü yormayan kâğıt rengi ile helezonlar içinde bitki sapıyla çift dönen vakvak başları profilden, cepheden ve açılı şekilde tasvir edilmiştir. Başlarını boyutları eşit olmayıp, desenin helezon boşluklarına küçük başlar eklendiği düşünülmektedir. Yer yer vakvak oluşturacak sapların ayırımında boncuk gibi halkaların sapa eklentisi, geleneksel usûle göre sapın figürler ile kapatılması ilkesinden ötürü kullanılmasından dolayı uygulandığı düşünülmektedir. Molina'ya göre bu durum daha net bir yöne hizmet etmektedir: “Her bir Vakvak insansısının başında, ağaç dalının bittiği ve Vakvak figürünün büyümeye başladığı kavşağı gösteren sarı bir yarım daire bulunur. Daha genel olarak hayvan-bitki melezlerini ifade edecek şekilde birleştirilmiştir” (Molina,2016:17). Desenin aynı tip devam etmeyip daha salaş bir tarz ile ilerlemesi, eseri daha estetik gösterdiği düşünülmektedir. Sayfanın köşelerinde geyik, sap dönüşlerinin tekrarlarında aslanlar, helezon içlerinde kartal, at, kaz, ejderha, yırtıcılar ve kâğıt ortasında insan başı ile desen simetrisi oluşturmaktadır.

Fotoğraf74'te alanın kullanımı simetrik olup figürlerde değişmelere gidildiği dikkat çekmektedir. Solda yer alan aslanlara göre sürmeli veya göz kapakları vurgulanan bir tür dikkat çekmektedir. Her iki sayfadaki aslanların yelelerinin yuvarlak dönüşlerle gösterimi genellikle kâğıt sanatlarında karşılaşılmaktadır. Vakvakların çevrelerinin goncagül ve küçük asma yapraklarına benzer yapraklar oluşturmaktadır. Burada yeşil zemine vurgu olarak turuncu renk daha ağırlıktadır. Kâğıdın köşelerinde uzun boynuzlarıyla geyikler yer almış, yine helezon içinde yırtıcı hayvanlar, simurg, at ve ejder vardır. Küçük hayvanları genellikle kaz ve tavşanlar karşılamaktadır. Kâğıdın

ortasına gelen helezonik desenin simetrisi ile sap birleşimine insan başı tutturulmuştur. Hemen altında diğer motiflere oranla daha mavi doldurulmuş kaz bulunmaktadır. Eserin alt kısmında restorasyon izleri bulunmaktadır. Motiflerin tüylerinin yer yer tarama tekniği ile gösterimi bulunmaktadır. Saplar bazen hayvanın ağzından çıkarılırken bazen canlının altında yer almıştır. İçerikte altın renk kullanımı olduğu düşünülmektedir. Fotoğraf 18’e göre daha yumuşak bir insan suratı uygulanmıştır.



Görsel 5.35. 1562/1584 (URL25).

Görsel 5.36. 1562/1584 (URL25).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre müzesi, Paris
2. Envanter numarası	OA 7145 Verso
3. Müzenin edinme tarihi	1916
4. Eserin adı	“Kralların kitabı”ndan metin sayfası
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Şiraz/İran
6. Eserin üretildiği dönem	1562/1584
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 42,4 cm (sayfa); Genişlik: 26,7 cm (sayfa)
9. Eserin teknik özellikleri	Kâğıt üzerinde mürekkep, renkler ve altın, Altın üzerine renkler

10. Eserin renk özellikleri	Altın, lacivert, beyaz, saks mavisi, kırmızı, siyah turuncu
------------------------------------	--

Muhammed el-Kivam el-Şirazi Muhammed Taceddin Haydar Firdevsi tarafından yazılan “kralların kitabından” bir metin sayfasıdır. İran’da şiraz bölgesinde oluşturulan eserin minyatür bezemeleri arasında vakvak üslubunda bir figür bulunmaktadır. Genelde üslup tüm tasarım içinde benimsenerek yayılmaktadır. Burada tasvirden sadece bir tane yer edinmesi özellikle örnek alınmıştır. Bu gibi uygulamalar bulunabilmektedir. Bezeme altın üzerine lacivert tahrir ile oluşturulmuştur. Minyatürde hayvan tasvirlerine yer verilmektedir. Vakvakı oluşturan goncagül ile hatayi arasında aslanın tam ortadan ısırması veyahut uyur halde duruşu ile kafa karıştırmaktadır. Yer yer bitkisel bezemeye vurgu oluşması için çiçeğin ara yaprakları lacivert ile doldurulmuştur.



Görsel 5.37. 1414/1435 (22) (URL26).

Görsel 5.38. 1414/1435 (22) (URL26).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan müzesi, New York
2. Envanter numarası	34.109
3. Müzenin edinme tarihi	1934
4. Eserin adı	Aja'ib al-Makhlūqāt wa Ghara'ib al-Mawjūdāt'tan (Yaratılışın Harikaları ve Varoluşun Tuhafıkları) Çift Başlık Sayfası

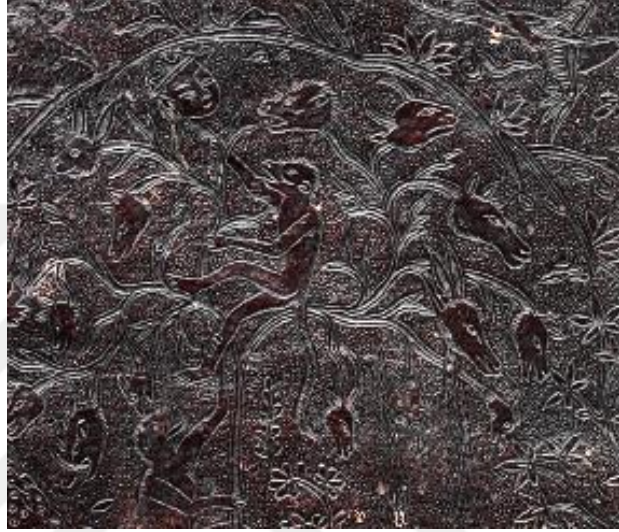
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran, Şiraz'a atfedilir
6. Eserin üretildiği dönem	1414–35
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	29,8 x 22.5 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Kağıt üzerinde mürekkep, opak sulu boya ve altın
10. Eserin renk özellikleri	Altın, kobalt,

Yazar Zakaria bin Muhammed bin Mahmud Abu Yahya Qazvini -Aja'ib al-Makhlukat wa Ghara'ib al-Mawjudat'tan (Yaratılışın Harikaları ve Varoluşun Tuhaflıkları) Menşei İran Şiraz'dır. Eser boyutları 29,8x22,5 cm'dir. "Kazvini Arapça kozmografi yazan ilk yazardı ve eseri İslam dünyasında defalarca kopyalandı. 'Aja'ib al-makhlukat' adlı eserinin bu ön kısmı, eserin ele aldığı efsanevi yaratıklardan bazılarının çevrelediği iki yuvarlak içinde yazarın adını ve eserin başlığını içermektedir" (Welch, 1987:79)

Eser nûhudi kâğıt üzerine altın ve lacivert renkler ile bezenmiştir. Tezhibin kitabesini çevreleyen kısmında vakvak bezemelerine yer verilmiştir. Yoğun ve çeşitli bir yapıya sahiptir. Yer yer turuncu tonunda küçük eklemeler yapılmıştır. Vakvak helezonlarının içinde lacivert saplarla dönen bitki formu bulunmaktadır. Vakvak helezonu yapısında sadece hayvan başlarını barındırmaktadır. Eserde vakvak içinde seksen iki figür tasvirlenmiştir. Bunlar: leylek, kaz, çakal, kaplan, dağ keçisi, keçi, serçe, fare, deve, tavşan, kanguru, horoz, ejder, insan, ceylandır. Yemiş tasvirlerinde hepsi kafadan bitkiye bağlanmaktayken sol sayfanın sol altında uçan kuş tasviri kuyruk kısmından bitkiye bağlıdır. Sağ sayfa tamamen başlardan oluşmaktadır. Tasvirlerin altın rengi ile verilmesi, dışında siyah hatlarla sınırlandırılmıştır. Hayvanların gagaları, boyunları, dalların ayrılma noktalarına yerleştirilen penç ve yuvarlaklar içinde turuncu renk eklenmiştir. Genel olarak başlar belirli ebatlarda olsa da yer yer büyüyüp küçülmektedir. Kimi figürler özenliken çoğunda hızlıca yapıldığı kanısı oluşmaktadır. Arapça eser El-İdrisi'nin oluşturduğu 'Uzak diyarlara keyifli yolculukların kitabı' veya 'Roger'ın Kitabı diye bilinmektedir. Ekvatordan Baltık denizinin enlemlerine, Atlantik'ten Sibirya'ya kadar bilinen dünyanın Orta çağ Arap

coğrafyasını göstermektedir. Haritanın tez için önemi kendisinin vakvak için bahsettiklerinin yanı sıra vakvak adasının yerini harita veriyor oluşudur.

5.8. Cilt Sanatında Görülen Vakvak Üslubu



Görsel 5.39. (Kara, 2018:198).

Görsel 5.40. (Kara, 2018:198).



Görsel 5.41. (Kara, 2018:201).

Görsel 5.42. (Kara, 2018:201).

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Mevlâna müzesi, Konya
2. Envanter numarası	2857
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Mesnevi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	-
6. Eserin üretildiği dönem	1471
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 17 cm Genişlik: 24,5
9. Eserin teknik özellikleri	Deri işleme mıklep ve dış kapak
10. Eserin renk özellikleri	Deri kahverengidir

“Kütüphanede 2857 envanter numarasına kayıtlı olan Mesnevî, Mevlâna Celâleddin-i Rûmî’nin eseridir. “Mesnevî’nin kapaklarının hem dış hem de iç kısımları koyu kahverengi deriyle kaplanmıştır. Cildin dış kapakları ve mıklebi soğuk kalıp baskı tekniğinde birbirinden farklı figürlü kompozisyonlarla süslenmiştir. Ön dış kapağında içinde çok sayıda figürün bulunduğu bir orman manzarası, arka dış kapağında Zümrüdüanka kuşu ve mıklebinin dışında Vakvak Üslubunda bir süslemeye yer verilmiştir. Bu süslemelerin tamamı soğuk cilt tekniğinde yapılmıştır” (Kara,2018:182). Cilt üzerindeki bezemede: “Tepenin orta bölümünde uzun boylu iki adet söğüt ağacı, sol tarafta ise bir Vakvak Ağacı yer almaktadır. Uzun ve ince bir gövdeye sahip olan bu fantastik ağacın gövdesinde yukarı doğru tırmanan iki maymun figürüne ve dallarının uç kısımlarında insan ve farklı türden hayvanların başlarına rastlanmaktadır. Bu hayvanlar kuş, tavşan, aslan, ceylan, gergedan, at, eşek ve maymun gibi figürlerin başlarıdır.

Ağaçtaki tek insan başında ise çekik gözler ve bir taç bulunmaktadır. Vakvak Ağacı’nın dibindeki otların arasında kıvrılarak ilerleyen bir yılan, yine aynı ağacın sol yanındaki tepede yatar vaziyette duran, başını arkaya çevirmiş ve ağzı açık halde bulunan bir pars (leopar) görülmektedir” (Kara,2018:183). Ayrıca eserin “Mıklep kapaklarda olduğu gibi zencerekli cetvellerle çerçevelenmiştir. Burada büyük bölümü silinmekle birlikte altın cetvellerin arasında mavi cetveller görülmektedir. Vakvak

Üslubu'nda süslenen miklebin ortasında münhanilerden oluşan bir motif bulunmakta, bu motifin iki yanında uzanan kıvrım dalların üzerinde beline kadar olan vücudu resmedilmiş iki insan figürü yer almaktadır. Miklebin iki ucunda uçar vaziyette birer kaz figürü, diğer kıvrım dalların uçlarında ise çok sayıda değişik hayvan başı ve beş yapraklı çiçek bulunmaktadır” (Kara,2018:184). Bir diğer Mesnevî olarak geçen,311 b sayfasındaki ketebe kaydına göre Kâtip Hasan ibn Muhammed tarafından 1 Receb 876/14

Aralık 1471 tarihinde yazılan eserin miklebinde yine vakvak işlemleri bulunmaktadır. Eserin yazıldığı tarihlendirmeye göre cilt yapımı ve süslemeleri zamanlamasının tarihlendirilmesi kaynak içerisinde bulunan mührü göre yıl 1120'de sanatçıları ile nakledilmiştir.” (Kara,2018:185)

Mimari, ahşap, maden, cam, dokuma, kitap vb. türden birçok farklı malzemenin üzerine uygulanmış örnekleri bulunmaktadır²⁵. Ancak cilt sanatında Vakvak Üslubu'ndaki bezemelerle nadiren karşılaşılmaktadır (Kara,2018:190)

Kaynak incelemelerinde vakvak üslubunun kâğıt sanatları içeriğinde ve ciltlerinde rastlanmaktadır. Örnek olarak Emir Hüsrev Dehlevi Dîvânı için süsleme unsurları incelendiğinde kaynağın deri ciltli kapağında ve miklebinde Vakvak Ağacı'nın yer aldığı gözlemlenmiştir. Kara'ya göre (Kara,2018:186) “Bahsi geçen eserin ketebe kaydı bulunmadığından tarihi bilinmemekle birlikte, süsleme özelliklerinden dolayı 15. yüzyılda Timurlu Dönemi'nde Herat'ta hazırlandığı belirtilmektedir”. Ayrıca o dönemde süslemelerin çeşitli merkezlerde yapılıyor oluşundan dolayı yola çıkan kara, şunları eklemektedir: “Emir Hüsrev Dehlevi Dîvânı'yla olan benzerliklerinden yola çıkarak eserin Dîvân'la aynı çevrede üretildiği ya da bu çevrede yetişen sanatkârlar tarafından Osmanlı ülkesinde üretilmiş olabileceği ihtimaller arasındadır. Ancak Vakvak Ağacı'nın Anadolu'da yaygın bir biçimde kullanılasına bakılırsa cildin ön dış kapağı ile miklebinin yüzeyinde de Vakvak Ağacı işlenmiştir., cildin Anadolu'da yapıldığı da ileri sürülebilir.” Bu durumda vakvak üslubunun 15. Yüzyıl'da Anadolu sınırları içerisinde yaygınlaşarak eser üretiminde yeterli bir hale geldiği söylenebilir.



6. KATALOG

6.1. Çini Sanatında Görülen Vakvak Üslubu

“İnsan ve muhtelif hayvan uzuvlarını karışık olarak birleştiren hayâlî şekillerin, ongunları ve rûhları tasvir ettiği sanılır (Esin, 1985:413).”

Araştırmalarda çini alanında ulaşılan eserlerin, vakvak üslubunda bezenmiş olanların yarısından fazlası İran-Hamedan’da Taht-ı Süleyman adı verilen yerde, zerdüş ateş tapınağının yanı sıra İlhanlı devrinde inşa edilen kalede keşfedilmiştir. Ortaya çıkan çini eserler, 13. yy. sonu, 14.yy. başına tekabül etmektedir. 30x28’cm ebatlarında dikdörtgen forma sahip karolar aynı tip olup bazen oldukça bozuk bir boyama veya çizim şekli barındırmaktadır. Kimisinde de hayvanları çok net bir şekilde ayırt edebilme imkânı sağlayacak kadar inceliklidir.

6.1.1. Eser 1



Görsel 6.1. (URL27)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	British Müzesi, Londra
2. Envanter numarası	00800163001, referans no: 1878,1230.573.2
3. Müzenin edinme tarihi	
4. Eserin adı	
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Kaşan (muhtemelen) / İran Taht-ı Süleyman
6. Eserin üretildiği dönem	İlhanlı Hanedanlığı 1270’ler
7. Restorasyon durumu	-

8. Ebatları	30,48 x 27,37 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Kalıplanmış, cilalı taş macun
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, firuze, kobalt

Boyutları benzer bu grup karoların kalınlığı üç cm olup, 30x28 boyutlara sahiptir. Menşei İran²² olan Taht-ı Süleyman adlı yerde yirmiye yakın, çeşitli yazı formlarıyla bezeli, figür şekilleri ve işleme özeni farklılık gösteren ürün bulunmaktadır. Ancak her bir eser farklı müzelerde, müzayedelerde yer almaktadır. Burada her birine değinilmeyecek olup, belirli ve anlaşılır özellik taşıyanlar üzerinde durulacaktır. Kabartma tekniğinin uygulandığı karoların renklendirilmesi opak beyaz sırlanmış olup sır üstüne boyama tekniği uygulanmış, sır üzerine lüster(perdah) tekniği uygulanmıştır. Siyah tahrirleme dışında firuze, kobalt ve altın rengin verdiği kahverengilik göze çarpmaktadır. Karonun fırınlama esnasında üzerine firuze sır damlaması, yüzeye istenerek yapılmadığı düşünülen, bezemeler üzerinde dağılmış firuze renkler bulunmaktadır. Karo tasarım olarak dört bölüme ayrılmıştır. Üst kısımda bulunan şerit bölümünde rumi palmetler göze çarpmaktadır. Şerit tasarım dikey olarak birbirine simetrik iki parçadan oluşur. Tasarımın ikinci bölümünü yazı oluşturmaktadır. Yazı için oluşturulan alan ile köşe bent ve yazının çevrelediği orta alan oluşmuştur. Yazı kobalt ile renklendirilirken şeridin çevresinde paftalar halinde firuze renk vurgulu görünmektedir. Genel olarak zemin tamamen kaplı olmayıp noktalar halinde küçük açıklıklara sahiptir. Selçukluların çiniye uyguladığı klasikleşmiş nokta vb. minik motiflerle zemin doldurmaları yer almaktadır. Köşebentlere gelindiğinde vakvak üslubu bezemeleri istiflenmiştir. Yukarıdan tasarıma dahil olan bitki, üzerinde: tavşan, at, kaz, zürafa, kaplan ve kartal taşımaktadır. Yazının alt kısmında bulunan dördüncü bölümde, üst şeridi oluşturan rumiler tepelik halinde dikey simetriye sadık kalmıştır. Bezemelerin genellikle ortalarında, noktalar halinde çizgiler oluşturulmuştur. Vakvakların bazılarında yapım aşamasında olduğu düşünülen deformeler bulunmaktadır. Yine bir “vakvak” klasiği olarak hayvanlar diğer bezemelerden farklı olarak beneklidir. Kaplan ve tavşanlarda daha büyük benekler bulunmaktadır. Fotoğraf 11, 5, 8 diğerlerine göre daha net görülmektedir. Değişken hayvan başları açıkça seçilebilirken 4, 6, 5’te netlik bulunmamaktadır. “Çini, Takht-i Süleyman’dan 1270’lere tarihlenen benzer

²² Daha fazla bilgi için <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010333435>

dekorasyona sahip bir serinin parçasıdır.”²³“Bu fayanslar (bitişik değildi), kuzeybatı İran'ın dağlarının yükseklerinde, göl kenarında mevsimlik bir saray olan Takht-i Süleyman'a ait büyük bir frizin parçasıydı. Takht-i Süleyman, 1270'li yıllarda İlhanlı hükümdarı Abaka Han tarafından yaptırılmıştır. Moğol İlhanlılar (1256-1353) Pers değildi ve onların Şehname'yi kullanmaları, kendilerini güçlü Pers krallık geleneğine bağlamanın bir yolu olarak yorumlandı.”²⁴“Temsil edilen şahsiyetlerin özellikleri çoğunlukla Moğol tarzıdır, bunlara eşlik eden yazıtlar ise genellikle ya Kur'an'dan ya da şiirseldir” (Barber,1910:24).“Firdevsi'nin şiirleri İlhanlı döneminde (1258-1335) üretilen çeşitli çinilerde (kare veya yıldız şeklinde) yer almasına rağmen, yalnızca her biri Şah-nâme'den bir hemistik gösteren, parıltıyla süslenmiş tek bir kare çini türü vardır. bu çini grubu genellikle İran Azerbaycan'ındaki İlhanlı Takht-i Süleyman sarayı ile ilişkilendirilir, ancak yalnızca bazı parçalar yerinde bulunmuştur (Porter,2021:98).

Karoların üretim şekilleriyle alakalı soru işaretlerine yönelik Porter'ın çalışması aydınlatıcı niteliktedir. Bunun sebebi o dönemde sır altı tekniğin yanı sıra lüster gibi sır üzeri hatta minai gibi sır içine uygulanan tekniklerin de gelişmiş olmasından kaynaklıdır. Altyapı, astar ve sır uyumunun yanı sıra bu katmanların renklendirilerek bir teknik olarak yer aldığı bilinmektedir. Bu konuyla alakalı olarak: “Tüm çinilerin genel olarak kalıplanmış frit hamurundan yapılmış olduğu anlatılmaktadır; her bir dize, bir macun bobini ile ayrı ayrı elle şekillendirilmiştir; tamamı kobalt ve bakır oksitlerle vurgulanan beyaz kalay bazlı bir sırla kaplanmıştır. Fırınlamadan sonra fayanslar, indirgeyici atmosferde son fırınlamaya tabi tutulmadan önce parlak bir şekilde boyanır” (Porter,2021:99). Böylece opak beyaz sır özellikle bakır ve kobalt oksitlerle renklendirilerek panoya uygulanır. Genellikle zemin beyaz, çerçeve genellikle firuze, yazılarda kobalt renk tercih edilmiştir. Beyaz sır üzerine lüster ile boyanarak bezeme tamamlanmıştır. Çeşitli panolarda özellikle firuze ve kobalt renklerin akışından renkli sır olarak kullanıldığı kanısına varılmaktadır. Boş bırakılan alanların da opak beyaz sırlı şekilde kaldığı açıktır. Siyah tahrir kullanımına rastlanmaz. Hatta lüsterli sır üstü boyası henüz yapılmamış karo görsel-64'te yer alarak bunun bir kanıtı niteliğini taşımaktadır. Görsel-66'da yer alan yoğun lüsterlenmiş bir

²³ https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1878-1230-573-2

²⁴ <https://searchcollection.asianart.org/objects/13214/tile-with-verses-from-the-shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=116>

karo diğerlerine göre çok daha acemice fırça hareketleriyle belirgindir. Hatta firuze rengin oldukça aktığı, lüsterli kısımların altında kaldığı da dikkat çekmektedir. Porter'ın araştırmalarına göre Şahname'den tam alıntılara göre doksan iki karo katologlanarak sınıflandırmaya gidilerek sekiz ayrı grup oluşturulmuştur. Ancak porter'ın araştırmasında vakvaklı çini parçalar ayrıştırılmamıştır. Taht-ı Süleyman olarak bilinen bu grup çinilerin üretim merkezi olarak Kaşan'la ilişkili olduğu kanısına varılmaktadır (Graves (2014); Porter,2021:99).

Araştırmalara göre Berlin, British, Louvre, Asya Sanat müzelerine ve koleksiyonlara dağılan çini plakalar, hepsinin birbirinden farklılıklar gösterdiğini belli etmektedir. Yazılarıyla, hayvanların konumları, eser üzerinde fırça inceliği ve sırın katman sayısı ile fırın derecesini ayarlayan deneyimin farklılığı ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında birebir aynı ürüne rastlanmaması da oldukça ilginç görülmektedir. Ancak tüm bu farklılıklar aynı kökenlere sahip olduklarını ve benzer merkezlerde üretildiği gerçeğini değiştirmemektedir. Porter'ın bu hususta bir çıkarımı da “Bu serilerin her biri farklı saray konumlarının varlığına işaret ediyor olabilir” (Porter,2021:99) şeklinde yer almaktadır. Şahnameden alıntılarının bulunduğu bu karolar pek çok müzede, parçalar halinde yer almaktadır. Porter'ın bunların tamamını bir araya getirerek sınıflandırması ile doksan iki karoya ulaşmış olması oldukça çarpıcıdır. İçlerinde aynı metne sahip gruplar bulunmaktadır. Müze kataloglarında da genellikle İran/Kaşan yapımı gruplar bulunmaktadır veyahut hepsi aynı kaynağı kullanmaktadır.²⁵ Karoların saray dekorasyonunda kullanıldığı düşünülmektedir. Bunun İslami fikri, dini yapıların iç yüzeylerinde figürel bezemeye izin verilmeyişidir. Ancak dini yapıların dış dekorlamalarında yer alabileceği Ermeni bir kilisede yer almaktadır.²⁶

Ancak karoların keşfedildiği kazı alanlarında birer yapı varlığı şüphesiz düşünülmektedir. Tah-ı Süleyman seçeneğine yönelmede bir yanlışlık olmamakla birlikte çini bezemelerin imal edilişi devlet ileri gelenleri tarafından sağlanabileceği de bir gerçektir. Ancak yine onlara ait mevsimlik ziyaret ettikleri Kılıç Arslan köşkü vb. resmi olarak kullanmadıkları hanelerinin de varlığı gözetilmelidir. Porter'ın çalışmasında karolarda yer alan şiirin devamlılığı da gözetilmiştir. Ancak Firdevsi'nin Şehnamesinde yer alan cümleler birbirini tamamlayamamıştır. Porter'a göre farklı

²⁵ Graves (2014): “The hypothesis that Kashan was the only site of luster production within the medieval Iranian lands is still under discussion.” More recently, see Amirhajloo et al. (2020); Porter,2021,s. 99)

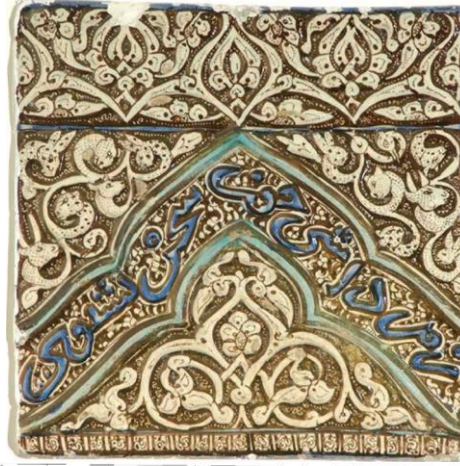
²⁶ Görsel-18 Ermeni kilisesi

şahıslara ait bestelenen methiyelerde “yok olmuş bir saraya bir övgü” yer almaktadır (Porter,2021:101). İncelenen karolar üzerine araştırmalara bakıldığında ise: Watson Pers parıltılı seramiklerine dahil etmiş, Mélikian-Chirvani Şah-nâme alıntılarına yönelmiştir. Masuya ise Takht-i Süleyman’a dayandırmıştır. Kesin kökenini saptamanın imkânsız olduğunu düşünen Porter, Taht-ı Süleyman’a ait olduğu düşünülen çift karoların iki farklı saraya işaret etmektedir. İki karo frizlerinin aynı olması yakın iki bina varlığına işaret etmektedir. “Dvin, Garni ve hatta Ani yakınlarında, lüminesan çini parçalarının ele geçirildiği bir İlhanlı sarayı mevcut olabilir” (Porter,2021:104). Birbirinden ayrışan frizler üç farklı desenleme unsuruyla da birbirinden ayrıştırılmıştır. “Üç loblu kemer şemasına sahip tüm çinilerin Şahname'den ayetler sergilediği varsayılmaktadır” (Porter,2021:108).

Taht-ı Süleyman’da çoğunluğu bulunduğu düşünülen eserlerin benzerleri nadir de olsa Ermeni kilisesinde kubbe altında rastlanmıştır.²⁷ Karolardan yola çıkıldığında birincil kazıda elde edilen bulgular ışığında yıkılmış farklı bir yere methiyeler oluşu, o eserlerin aslında farklı bir yere aidiyetini belirtmektedir. Bu sebeple ikinci derecede önemli olan yoruma açık kazı alanları oluşturmaktadır. Araştırmalar neticesinde buradaki karolar gibi yeni bir serinin oluşmasıyla ihtimalin en yüksek olduğu bölgelere yönelim tercih edilir. Bazı karoların kalıpla değil el ile şekillendiği gözlenmiştir. “Melikyan-Çirvani, Şahname'den ayetler içeren frizlerin birkaç farklı saraydan geldiğini kanıtlamıştır. Dolayısıyla çini dizileri, başka türlü bilinmeyen bu sarayların varlığının ilk kanıtını temsil eder. Ancak dağınık çiniler ile İlhanlı sarayları arasındaki eşleşmenin doğrulanması için hem yazılı kaynaklarda hem de arkeolojik alanlarda daha fazla araştırma yapılması gerekmektedir” (Porter,2021:120).

²⁷ Gyuzalyan, L.T. (1984). Iranskie Izratsi na Barabane Khrama v Egvarde. *Istoriko filologicheski Jurnal* 1, pp. 153–74; Porter,2021,s.98

6.1.2. Eser 2



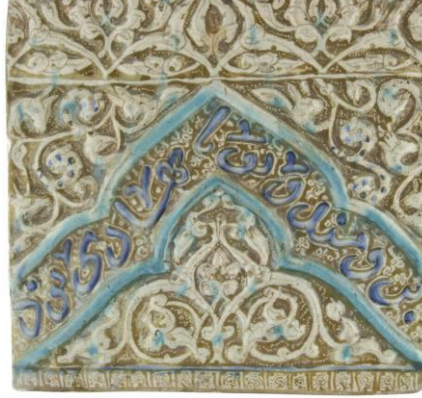
Görsel 6.2. (URL28)

Çizim 6.1. Esra Büyükdinç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Shangri la, seramikler, Doris Duke İslam Sanatı Vakfı'nın izniyle
2. Envanter numarası	48.346.2
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Şehname Yazılı ve Arabesk Desenli Turkuaz ve Kobalt Mavisi Sırlı Kalıplı Lüsterli Çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	-
6. Eserin üretildiği dönem	İlhanlı dönemi
7. Restorasyon durumu	

8. Ebatları	29,8 x 29,8 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Taş macunu, polikrom pigmentler, parlaklık
10. Eserin renk özellikleri	Kobalt, firuze,lüster, opak sırn beyaz tonu

6.1.3. Eser 3



Görsel 6.3. 13. Yüzyıl ve 14. Yüzyıl arası (URL29)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre müzesi, Paris
2. Envanter numarası	AD 7641 b/UCAD 7641 b
3. Müzenin edinme tarihi	17.06.1893
4. Eserin adı	Taht-ı Süleyman çinisi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran/Taht-ı Süleyman
6. Eserin üretildiği dönem	1275 – 1300
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlığı: 3 cm, 30x28 cm , ağırlık: 3.27 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Opak sır üzerine metalik uygulama
10. Eserin renk özellikleri	Opak sır, altın, firuze, kobalt

6.1.4. Eser 4



Görsel 6.4. (URL30)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Xavier Guerrand-Hermès Koleksiyonu
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Üç loblo kemer kiremit
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Kaşan
6. Eserin üretildiği dönem	13. yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	29,5 x 29,5 cm.
9. Eserin teknik özellikleri	Kavislenmiş niş içine kalıplanmış , kabartma yazıt ve palmetlerle süslenmiş köşeliklerle çevrelenmiş dikdörtgen silisli seramik kaplama karosudur. Üst şerit palmet ve fleuronlardan oluşmaktadır
10. Eserin renk özellikleri	Opak sır, firuze ve kobalt renk

6.1.5. Eser 5



Görsel 6.5. (URL31)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	AD 7641 a / UCAD 7641 a
3. Müzenin edinme tarihi	17,06,1893
4. Eserin adı	Taht-ı Süleyman kaplama karosu
5. Eserin üretildiği yer /Menşei	İran/ Taht-ı Süleyman
6. Eserin üretildiği dönem	1275-1300
7..Restorasyon geçirme durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 2,7 cm ,12x12” (Maks) Ağırlık: 3,26 kg
9. Eserin teknik özelliği	Opak sır üzeri metalik renk
10. Eserin renk özellikleri	Altın, Firuze, Kobalt renk uygulamaları, altta opak beyaz sır rengi

6.1.6. Eser 6



Görsel 6.6. (URL32)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Oryantal Sanat Müzayedeleri, Hollanda
2. Envanter numarası	ART3002886
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	İlhanlı Kobalt, Turkuaz ve Parlak Kalıklı Çömlek Çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran
6. Eserin üretildiği dönem	13. Yüzyıl Sonu-14. Yüzyıl Başı
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	30 x 28 cm.
9. Eserin teknik özellikleri	Opak beyaz sır, sır üstü, parıltılı
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, firuze, kobalt, altın

6.1.7. Eser 7



Görsel 6.7. (URL33)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Asya Sanat Müzesi, California, Avery Brundage Koleksiyonu
2. Envanter numarası	B60P2145
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Şehname'den (Kralların Kitabı) ayetlerin yer aldığı çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran; muhtemelen Takht-i-Süleyman'dan
6. Eserin üretildiği dönem	1270-1280 İlhanlı dönemi
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 2,5 cm 28,9 cm x 27,9 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Sır üstü tekniği “Sır altı boyalı sırlı fritware” ²⁸
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, firuze, kobalt, altın

²⁸ <https://searchcollection.asianart.org/objects/13215/tile-with-verses-from-the-shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=117>

6.1.8. Eser 8



Görsel 6.8. (URL34)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Asya Sanat Müzesi, California, Avery Brundage Koleksiyonu
2. Envanter numarası	B60P2146
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Şehname'den (Kralların Kitabı) ayetlerin yer aldığı çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran; muhtemelen Takht-i-Süleyman'dan
6. Eserin üretildiği dönem	1270-1280 İlhanlı dönemi
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 2,5 cm 28,6 cm x 27,9 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Sır üstü tekniği “Sır altı boyalı sırlı fritware” ²⁹
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, firuze, kobalt, altın

“Bu fayanslar (B60P2145 ve B60P2146), şair Firdevsi tarafından 1000 yılı civarında bestelenen İran ulusal destanı Şehname'den ayetlerin bölümlerini içerir. Şehname, antik İran'ın yedinci yüzyıldaki Arap-İslam istilasına kadar olan hikayesini anlatır. Tarih ve efsaneye dayanan kahramanlık hikayeleri dizisi. Hikayeleri herkes tarafından biliniyordu ve her hükümdarın en iyi sanatçılar tarafından hazırlanmış kendi lüks

²⁹ <https://searchcollection.asianart.org/objects/13214/tile-with-verses-from-the-shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=116>

Şehname el yazması vardı. Bu hikayeler çok iyi bilindiğinden, bu ikisi gibi yazıtlı çinilerin, izleyiciye hikayenin tamamını hatırlayabilmesi için bir ipucu olarak yalnızca uzun bölümlerin açılış dizelerini verdiği ileri sürülmüştür”³⁰

6.1.9. Eser 9



Görsel 6.9. (URL35)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Berlin'deki Devlet Müzeleri/ Staatliche Museen zu Berlin
2. Envanter numarası	I.4/67.35.2
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Parça (fayans)
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran, Tacht-e Soleiman (Takht-i-Süleyman'dan)
6. Eserin üretildiği dönem	1270-1280 İlhanlı dönemi
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Kalınlık: 3,6 cm 36,3 cm x 18,4 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Kuvars frit, kabartma modeli, opak sır üzeri turkuaz(firuze) ve lüster(altın)
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, firuze, kobalt, altın

³⁰ <https://searchcollection.asianart.org/objects/13214/tile-with-verses-from-the-shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=116>

6.1.10. Eser 10



Görsel 6.10. (URL36)

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre müzesi, Paris
2. Envanter numarası	MAO 2134
3. Müzenin edinme tarihi	05/
4. Eserin adı	Taht-ı Süleymandan epigrafik bezemeli kaplama karosu
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Taht-ı Süleyman/ İran
6. Eserin üretildiği dönem	1275/1300
7. Restorasyon durumu	Restore edilmiş ancak dört parça halinde görülmektedir.
8. Ebatları	Yükseklik: 28,5 cm; Genişlik: 30cm; Ağırlık: 3.084 kg (Restorasyondan önce)
9. Eserin teknik özellikleri	Seramik (silisli macun), kalıplanmış dekorasyon ve opak sır üzerine metalik parlaklık, renk vurguları
10. Eserin renk özellikleri	Opak sır, firuze, kobalt, altın

6.1.11. Eser 11



Görsel 6.11. 1408/1417 (URL37)
Çizim 6.2. Esra Büyükdinç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	OA 6694
3. Müzenin edinme tarihi	06/26/1913
4. Eserin adı	Parçalı duvar kaplama, çini paneli
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Granata/ İspanya Albaicin bölgesi
6. Eserin üretildiği dönem	1408/1417
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 26,6 cm (Maks); Genişlik: 19,7 cm (Maks); Kalınlık: 3,7 cm; Ağırlık: 2.578 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Sır üstü tekniği
10. Eserin renk özellikleri	Opak sır ve altın

15. yy.'ın ilk çeyreğine tekabül eden lüsterli eserin menşei Granata'dır. (Batı Avrupa-İspanya) Albaicin bölgesinden gelmektedir. 26,6x19,7 cm ebatlarındaki eser opak sır üzerine sır üstü tekniği ile lüster (perdah) uygulanmıştır. Yazıt üzerinde kobalt

renklerinin izleri bulunmaktadır. Tasarım yukarıdan sağ köşeden aşağı doğru çerçeve bölümüyle ikiye ayrılmaktadır. Çerçevesinde yazılara yer verilen birbirine geçmeli düğümlerle alanlar oluşturulmuştur. Bu alanlar yazı için büyük, köşede sembol barındıran kısım için kare formata uygun istiflenmiş, altında bezeme için yuvarlak olarak dönmekte olup devamında yazı formu ile ilerlemektedir. Yazı aralarında minik bezemelere yer verilmiş, düğümlerin oluşturduğu boşluklara henüz oturmamış rumi formu oturtulmuştur. Tasarımın ana kısmında bitkisel daire oluşturan helezonlar göze çarpmaktadır. Geleneksel Türk motiflerinden daha farklı yaprak ve çiçek formlarının görüldüğü paftada köşeye doğru saat yönünün tersine dönen ejderhaya bağlı rumi formu vakvak ilk vakvak belirtisidir. Ejderin rumi oluşturmada önce saptan oluşmuş olması ikinci bir kanıt niteliği taşımaktadır. Ejderin iki başlı olduğu düşünülmektedir. Aşağısında yer alan minik tavus kuşu, yine ejderle aynı çizgisel özellik ve eğime sahip bir yapı üzerinde durmaktadır. Yine ortasında penç benzeri motif barındırmasıyla ejderin dönüşünün bir versiyonunu oluşturmaktadır. Diğer vakvaklarda olduğu gibi dalların ayrılma noktalarında boncuğa benzer yapı ile burada da karşılaşmaktadır. Renklendirmesi sadece lüster ve beyaz renkten oluşmaktadır. Opak sır üzeri uygulanan teknik, desenin saplarının inceliği yönünden fırçası iyi görülmektedir ancak yazı ve bezemelerde bozulmalar daha fazladır. Paftanın yukarısındaki kobalt renk varlığı fırında minik bir damlanın veya sırlama yapılırken hafif bir renk karıştığını düşündürmektedir. Ejderli paftanın devamı olduğu açıktır ancak çok fazla darbe alan parçadan üslubun çıkarıla bilirliği kayda değerdir.

6.1.12. Eser 12



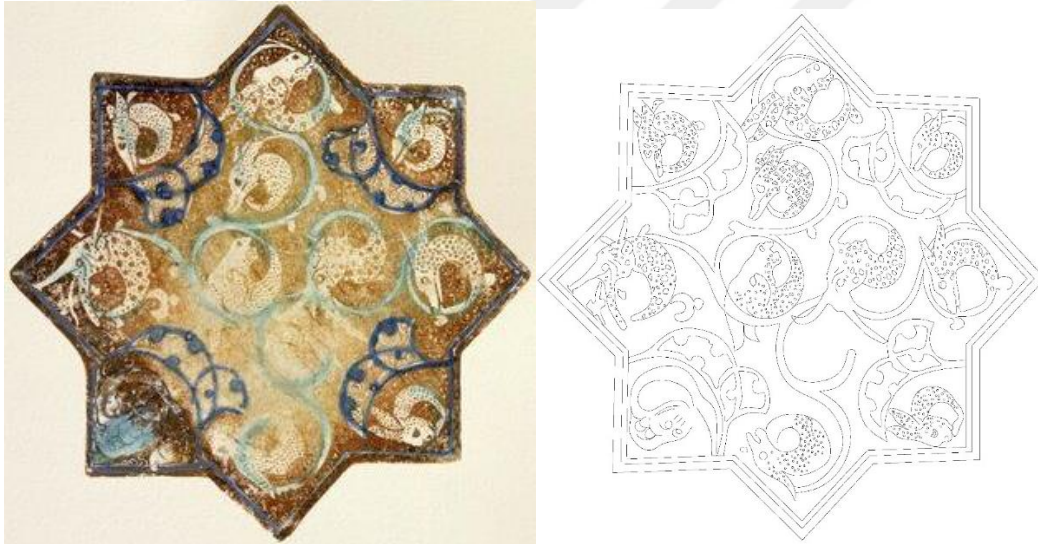
Görsel 6.12. 12. 13.yy. sonu (URL38)
Çizim 6.3. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Khalili Koleksiyonu, New York
2. Envanter numarası	POT 509
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Sekiz köşeli yıldız döşemesi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran /Kaşan
6. Eserin üretildiği dönem	MS 13.yüzyıl sonları
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Çap: 21 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Taş macunu gövde, opak sır üstü tekniği
10. Eserin renk özellikleri	Altın, firuze, kobalt

Kaşan meşeli eser 21 cm çapında oluşturulmuştur. Vakvak üslubuyla sekizgen yıldız bezemelerde dört farklı şekil bulunmuştur. Desen sekizgenin orta çıkıntısında köklerinden yukarı uzanmaktadır. Desen dikey simetri alınarak tasarlanmıştır. Ağaç üç dala ayrılmış, ortada daha önce karşılaşılmamış ters bir kafa olduğu düşünülen, çatık kaşlı, kulakları olan bir varlık bulunmaktadır. Ağız kısmının olduğu düşünülen kısımda uzunca yukarı doğru bir çıkıntı bulunmaktadır. Diğer iki dal yuvarlak oluşturarak gövdesinden itibaren benekli birer tavşan oluşturmaktadır. Tavşan

yemişinin biraz üzerinde ejder olduğu düşünölen minik başlar sekizgen yıldızın üç tarafını kollamaktadır. Simetrik dallara bağlanan rumi formundan dönen yemiş kurt formundadır. Biri diğferinden daha farklı olan, kurt diye düşünölen vakvak meyveleri kuyruklarından bitkiye bağli olup vakvak'ın çiniler üzerinde hayvanın tüm vücut anatomisinin kullanıldığı farklılığı ile öne çıkan bir parçadır. Ejderlerin aksine diğfer yemişler noktalarla doldurulmuştur. Karonun renklendirilmesi Ejder ve ağaçta kobalt, kurt ve tavşanlarda firuze, zemin ve dış çerçevede lüsterlidir. Karonun dışı üçgenler ile çevrilmiş olup kobalt çizgi ile netleştirilmiştir. Desenlemenin arkasında beyaz alanları palmet bezeme istifleri ile sağlanmışır. Zemin yine tamamen kaplı olmayıp yaprak, palmet, minik yuvarlaklar ile doldurulmuştur. Firuze renginde genel bir dağılma söz konusudur.

6.1.13. Eser 13

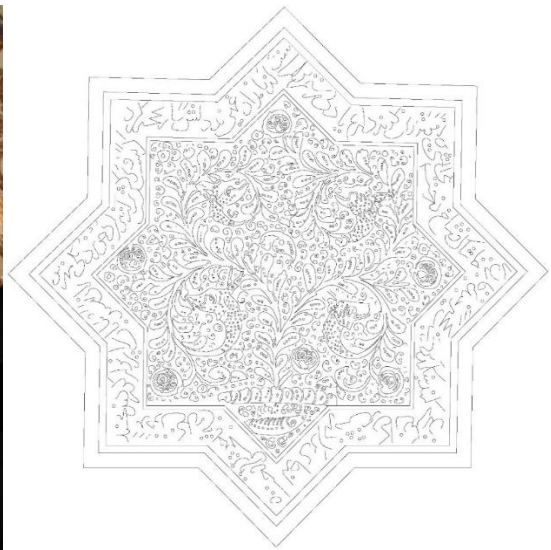


Görsel 6.13. Yaklaşık olarak 1270/1280 (URL39)
Çizim 6.4. Esra Büyökdinç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Los Angeles County Museum of Art (LACMA) collections
2. Envanter numarası	M.68.22.8
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Yıldız döşemesi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran/ Muhtemelen Taht-ı Süleyman
6. Eserin üretildiği dönem	1270/80
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 1,27cm Genişlik: 20 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Seramik, Fritware, sır üstü parıltılı
10. Eserin renk özellikleri	turkuaz ve kobalt mavisi ile boyanmış

İran'da muhtemelen Taht-ı Süleyman'a ait olduğu düşünülmektedir. Çapı 20cm'dir. Eser dışından nefes payı ile ince bir çerçeveden oluşmaktadır. Karşılıklı köşelere gelen kısımlara rumiler kapatılmıştır. Ortada sekiz, rumi altında dört hayvan bezemesi vakvak ile oluşturulmuştur. Rumi ve dış çerçeve kobalt, figürlerin saplarına firuze, zeminde lüster boyama görülmektedir. Tavşan, çakal, bukalemun, eşek, ejder, kaplan ve at anlaşılabilir. Üç silinik figür fark edilmiştir. Deforme olmamış eser hayvan suratlarıyla ilgi çekicidir.

6.1.14. Eser 14



Görsel 6.14. 13/14. yy (URL40)
Çizim 6.5. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Metropolitan Müzesi, New York
2. Envanter numarası	41.165.11
3. Müzenin edinme tarihi	1941
4. Eserin adı	Yıldız Şeklindeki Çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran yapımı, muhtemelen Kaşan
6. Eserin üretildiği dönem	13. – 14. Yüzyıl
7. Restorasyon durumu	kırık hali fotoğraflanarak onarılmıştır.
8. Ebatları	Y.8 inç (20,3 cm) G.8 inç (20,3 cm) T. (Tüm döşeme paneli): 51 lb. (23,1 kg)
9. Eserin teknik özellikleri	Taş macunu; opak beyaz sır üzerine mavi ve turkuaz boyalı ve parlak boyalı
10. Eserin renk özellikleri	Altın, Firuze, kobalt, opak sır

İlhanlı dönemi binalarını süsleyen yıldızlar, Kaşan olduğu düşünülen merkezlerde oluşturulmuştur. Çerçevesinde Farsça metin bulunduran eserin boyutları 20,3 x 20,3'tür. Tasarım vakvak'ın karonun ortasını baz alarak aşağıdan başlamıştır. Ancak kökleri görülmeyen, onun yerine altta bir balık olduğu düşünülen dekorun üzeri diğer köşelerde görülmeyen yuvarlak pullar gibi kapatılmıştır. Bunlar, ağaçtan düşen yapraklar diye düşünülerek yapılmış olabileceği gibi asıl amacının su ve toprağın bir katman gibi ayrılmak istenmesinin vurgulandığı fikri de akla mantıklı gelmektedir. Ağaç sola ve sağa ayrılan daireler şeklinde devam eder. Ucunda kurda dönüşen meyvesi dışarı doğru bakmaktadır. Ağacın üst kısmına bakıldığında içe dönen helezonlara dahil vakvaklarda aynı yönlüdür. Dört yemişi hayvan başı olan ağacın beş tane çiçek olduğu düşünülen yuvarlak uzantıları bulunmaktadır. Kalan dallarını basit yapraklarla bezemiştir. Zemin yine tamamen kaplı olmayıp, Selçuklu tipi doldurmalarla yer verilmiştir. Renklendirilmesi kobalt, lüster ve firuzeden geçmektedir. Dış çerçeve kobalt ile çevrelenmiş, ana kısımda ağaç ve su kobalt ile ayrılmıştır. Yazı ve zemin, perdah teknikli olup firuze rengin hayvanlar ve ağacın üzerindeki yemişlere kondurulduğu fark edilmiştir. Formu saklanmış olsa da orta

çaprazdan kırıldığı düşünülmektedir. Sır üzerine uygulanan teknik ile renklendirmeler yapılmıştır.

6.1.15. Eser 15



Görsel 6.15. 13/14 yy (URL41)
Çizim 6.6. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Honolulu Sanat müzesi
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	İran'dan yıldız karosu
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran
6. Eserin üretildiği dönem	İlhanlı dönemi 13-14. Yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	-
9. Eserin teknik özellikleri	“Sırlı taş hamuru, sır altı boyalı, sır üstü cila” 31
10. Eserin renk özellikleri	Altın, firuze, kobalt, opak beyaz sır

İlhanlı döneminde yapılan eser, fotoğraf 14'e çok benzemektedir. Büyük ihtimalle aynı bölgeden, benzer ellerden çıkmıştır. Özellikle çini eserlerde bu duruma çok rastlanmaktadır. Sekizgen yıldız, dış hatlarını yazılar ile bir çerçeve sınırlandırılması ile iç bezeme alanı küçültülmüştür. Yazı bordürü çini yüzeyin kenar sınırlarına dayanmaktadır. Çininin diğer yüzeylerinde kobalt renkler görülmektedir. Sınır çizgisini genelde tahriri siyah olmaktadır ancak burada tahrir niyetine altın renk bu kısımlarda da görülmektedir. Kobalt, tasarımın dış hatlarını ve ağacı belirtmektedir. Firuzeler yemişler için tercih edilmiştir. Orta alana tasarlanan vakvak, yine ortada aşağıdan bağlanmaktadır. Burada balığa daha fazla benzeyen figür, suyun altında olup, balığın üzeri su dalgaları ile gösterilmiştir. Ağaç yine sola ve sağa dışarı doğru dairelerinin meyvelerinde yine dışarı doğru bakış bulunmaktadır. Burada vakvak kafa sayısı artmış, bu dala iki tane daha eklenmiştir. Ayrıca yukarı uzanan dalların helezonları aşağı kısımdakilerin simetri şekillileridir. Sol daldan çıkan fazladan bir baş, tasarımın en üst kısmında yer almaktadır. Başlar benzer olup çakal türü bir canlı olduğu düşünülmektedir. Yer yer ağzını açan figürler kimisinde daha stilize kimisinde daha inceliklidir. Fotoğraf 14 ile benzer yaprak örgüsü bulunup zeminde Selçuklu tipi minik motifler yer almaktadır. Eserde deformasyon çok az olup sol üst köşe ve sağ alt yüzeyde minik dökülmeler vardır.

6.1.16. Eser 16

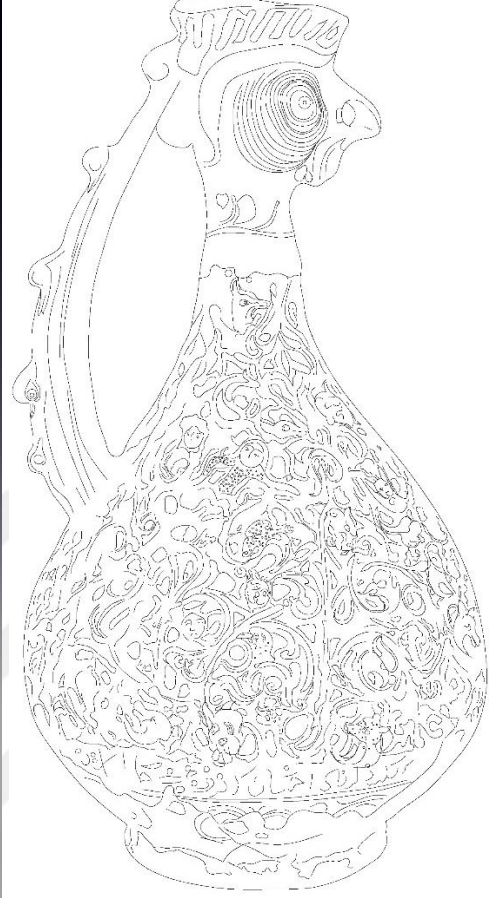


Görsel 6.16. 14. yy (URL42)
Çizim 6.7. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	David Samling Müzesi
2. Envanter numarası	Isl 36
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Şeffaf sır altında firuze, mavi ve siyah boyalı fritli maldan oluşan tabak. Sultanabad tipi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran
6. Eserin üretildiği dönem	14. yüzyıl başı
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Çap: 34 cm, tabandan tabak kenarına yükseklik: 8,5 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Sır altı
10. Eserin renk özellikleri	Kobalt, firuze, zemin astar rengi,

Eserin çapı 34 cm olup İlhanlıların Sultanabad çanak çömlekleri grubundadır. Çin etkisinin hissedilmediği bu eser İslam'da antropomorfik bitkiler bilinmekte ve uygulamıştır. Dıştan içe dört aşamalı tasarım, en dışta kalın bir çizgi ile tasarımı sonlandırmıştır. Kobalt üzerine firuze renkler akmış görünmektedir. Tabağın çukur kısmını oluşturan eğimli kısma gelen çerçeve, 30 bölüme ayrılmış birer sıra arayla kobalt rengi yuvarlaklara karşı daha bitkisel beyazlı mavili gruplar bulunmaktadır. İç çerçevede yine bitkisel oldu düşünülen ancak oldukça stilizeye maruz kalmış firuze, kobalt ve beyaz açmamış çiçek gündeme gelmiştir. Tabağın ortasında on baştan oluşan ağacın oldukça serbest bir tasarımı mevcuttur. Zeminde kobalt, yapraklar firuze rengindedir. Ağaç alçının rengindedir. Tasarım serbest işlenmiştir. Oldukça stilize olmuş meyveler, tavşan, kaplan ve çakala benzetilmiştir.

6.1.17. Eser 17



Görsel 6.17. 1200/1300 (Eravşar,2014:308)

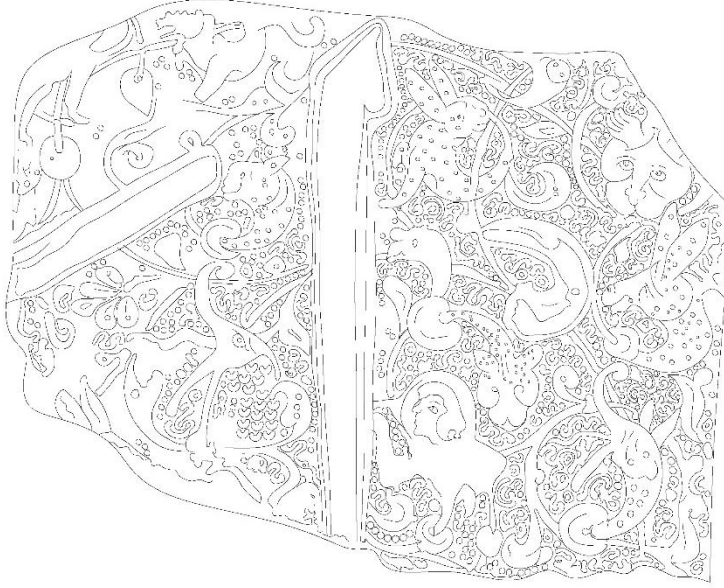
Çizim 6.8. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre müzesi, Paris
2. Envanter numarası	MAO 442
3. Müzenin edinme tarihi	1970
4. Eserin adı	Horoz başlı ibrik
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran
6. Eserin üretildiği dönem	1200/1300
7. Restorasyon durumu	Eser üzerinde çatlaklardan birleştirildiği düşünülmektedir.
8. Ebatları	Çap: 8" (Maks); Çap: 12,3 cm (Min); Kalınlık: 0,2 cm (dudaktan); Yükseklik: 39,5 cm (Maks);

	Genişlik: 13,8 cm (saplı yakadan itibaren); Ağırlık: 1.546 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Ajur, tek renk sır ve sır altı tekniğı
10. Eserin renk özellikleri	Siyah tahrir, firuze

Horoz başlı ibrik olarak değeriendirilen eserin menşei İran'dır. Vazo Selçuklu çinilerinde sıkça kullanılan bir forma sahiptir. Horoz tipi formda çok çeşitli bezemeler işlenmiş olup, bu örnekteki gibi çift cidarlı olanlarının yanı sıra düz tipte olanları da mevcuttur. Vazo bombe kısmının altında ve horozun boynunda yazı şeridi bulunmaktadır. Siyah zemininden kolayca fark edilen yazının altında bezeme var mı görülmemektedir. Eserde tek renk sır tekniğı kullanılmıştır. Astarlı zemin üzerine önce siyah tahrirle bezemeler eklenir, ardından renkli sırlaması yapılır. Tahrirlenen horozun üst ibiğı, gözünün daireleri, boyunda yazı kısmına kadar devam eder. Boyun kısımandaki alan pek anlaşılır değildir. Yazı şeridinden itibaren vakvak meyveleri serbest bir kompozisyonda işlenmiştir. Vazoda figürlerin arasında kalan boş alanlar ajur tekniğı gereğı henüz ürün ıslakken kesici bir alet yardımı ile çıkarılmıştır. Vazo üzerindeki canlılar: tilki, kaplan, insan, çakal, ceylan, kedi, ejder, simurg, kartal, at, tavşan... Eserde sadece başlar görölse de insan figürlerinin belden aşağısının bitkiye bağlandığı görülmektedir. Bezemenin üst kısmında tepelik formları dönmekte olup içine tilkiler yerleştirilmiştir.

6.1.18. Eser 18



Görsel 6.18. (URL43)
Çizim 6.9. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Staatliche Museen zu Berlin
2. Envanter numarası	I. 3898
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Parça (Fayans)
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran/ Kaşan
6. Eserin üretildiği dönem	13/14. yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik: 16,8 cm Genişlik: 22,3 cm Derinlik: 3,6 cm
9. Eserin teknik özellikleri	Kuvars frit, model-kabartmalı, opak beyaz sır, mavi boya, cila boyası
10. Eserin renk özellikleri	Altın, kobalt, opak beyaz sır

İlhanlı dönemine ait olduğu düşünülen eser figür barındırması gereği sivil mimaride tercih edildiği düşünülmektedir. Lüster ile sır üstü tekniği uygulanmıştır. Serbest tasarım oluşturulmuş, sağ ve sol taraf birbirinin devamı niteliğindedir. Eserde astar rengi, sır üzeri altın ve kobalt renkleri bulunmaktadır. Yazı şeridinin zeminine girift işlenen desen içeriğinde çeşitli vakvak figürleri bulundurmaktadır. Eserde bulunan figürler: Ejder, insan, kaplan, aslan, balık, eşek, tavşandır. Vakvakların aralarında kalan boşluklar Büyük Selçuklu seramiklerinin boşlukları doldurma usulüne gidilerek yapılmıştır. Figürlere kıvrılan dallar oldukça muntazam olmasının yanında çini üzerine diğer vakvak bezemelere göre incelikle çalışıldığı gözlenmiştir. Yine çini üzerinde vakvaklarda görülen beneklemeler devam ettirilmiştir. Burada bulunan insan figürü ilgi çekicidir. İnce bir detay olmasına karşın kıyafeti desenlendirilmiş, hareket hali döneminin durağanlığının dışında olup burnu oldukça küçük ve küt resmedilmiştir. Farklılıklarına rağmen başının etrafındaki hare, diğer insanı yansıtan figürlerde olduğu gibi devlet büyükleri için kullanılmıştır. Burada vakvaklarda sadece kafalara yer verilmemiş aynı zamanda insan ve tavşan figüründe olduğu gibi gövdesi yansıtıldıktan sonra sapa bağlanmıştır. Vakvak figürleri dışında küçük yapraklar yer yer rumiler ve goncagüller eklenmiştir. Burada diğer bir farklı gözlem: figürlerin sapa bağlandığı kısım sap yedirilmeden oraya yuvarlaklar atılarak vurgulandığı düşünülmektedir. Bu

yuvarlakların yine bir sapın ikiye bölünmesinde eklem kısımlarında da uygulandığı görülmektedir.

Gövdesi aktarılan hayvanların ön patileri oldukça ince ve narin görünmektedir. Vakvaklarda gözlerin işlenmesi de çeşitlilik göstermektedir. Sağ tarafta bulunan ejderin gözü belli değilken, soldaki ejderin gözleri, dişleri ve pulları bulunmaktadır. Aynı şekilde sağ üst köşede yer alan aslan figürünün eli andıran yeleleri, göz yapısı ve kaşı detaylıdır. Bezemenin bir diğer çeşitliliği başların profilden, cepheden ve açılı resmedilmesidir.

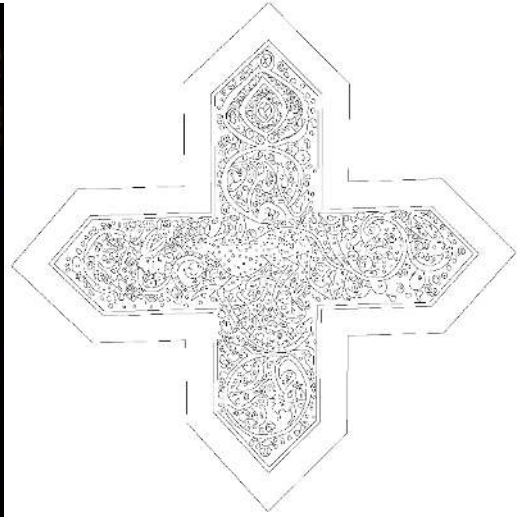
Açıkça görülen on bir vakvak meyvesi, sadece uzuvları görünen üç figür kırılmadan dolayı anlaşılamamaktadır. Figürlerin dokuz tanesi profilden bakmaktadır. Bir açılı bir de cepheden resmedilen baş bulunmaktadır. İnsan figürü dışında sadece bir tane kuşa benekleme yapılmamıştır. (Yarım görünenler dahil) Beş tane figür dairesel dönüş içinde olmayıp, figür sonu dairesi olmayan bir tek tavşan göze çarpmaktadır. Selçuklularda köpek duruşu olarak bilinen tavşanın bir patisini kendine çekip geriye bakması emir aldığı ve sadakat göstergesi olarak değerlendirilir.

6.1.19. Eser 19



Görsel 6.19. (URL44)

Çizim 6.10. Esra Büyükdinç'e aittir.



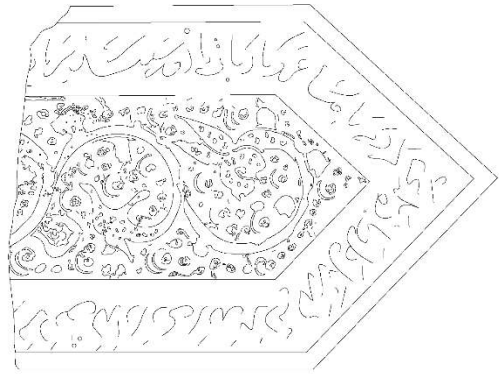
1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Barakat Galerisi, California
2. Envanter numarası	JB.1189
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Sırlı Kaşan Çini
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Orta Asya
6. Eserin üretildiği dönem	MS 12. Yüzyıl
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Yükseklik :27,4cm x Genişlik 27,4cm
9. Eserin teknik özellikleri	Sırlı seramik
10. Eserin renk özellikleri	Opak beyaz sır, altın

Eser görülen tüm vakvak figürlemelerinden ayrıışmaktadır. Bu sebeple oldukça ender ve değerlidir. Eser sekizgen yıldız karoların bir araya geldiğinde arada oluşan, çarpı formunu almıştır. “Sekizgen yıldız ve haç” şekli Anadolu Selçuklu döneminde de Kubadabad ve Keykubadiye saraylarında kullanılmıştır. Büyük Selçuklu dönemi en çok rastlanan formlar arasında bulunan alt yapı şeklidir. Eser yazı şeridi ile çerçevelenmiştir. Lüster tekniği uygulanmış olup, opak sır üzeri teknik ile düşük pişirim ile gerçekleştirilmiştir. Tasarım serbest kompozisyonludur ancak karşılıklı form kolları birbirine benzerlik gösterecek şekilde tasarlanmıştır. Figürde sekiz figür bulunmakta olup yedisi yemiş olarak görülmektedir. Geleneksel Türk sanatları eserlerinde bitkiler toprağa bağlıdır. Genellikle taşın, yaprakların, vazoun ardında resmedilirler. Ancak bu eser tezde incelenen yabancı kaynaklı mitlerde görüldüğü gibi bir canlı içinden çıkan bitki temelli oluşturulmuştur. Bu yönü de oldukça çarpıcıdır. Eserin ortasında yer alan ceylan figürünün üç bacağı ve kuyruğu vakvak üslubu gereği dönüşmüş görülmektedir. Sağ bacağı üzerine bakıldığında tavşan ve ejder başlı yemişler oluşturmuştur. Sol bacağına bakıldığında yine ejder ve tavşan figürünü oluşturduğu, formun karşı ucuna benzer olacak şekilde helezon oluşturmuştur. Ceylanın sağ arka ayağı küçük bir helezonla tavşan meyvesi oluşturmuş, kuyrukta yine ejder ve tavşan takımı devam ettirilmiştir. Figürlerde benekleme uygulanmıştır. Ceylanın üzerinde yer alan yuvarlak helezon üzerinde şemse formu verilmiştir. Eser bezemeleri orta figürde ayrıntılıyken uçlardaki sap kalınlıkları ve figürler daha özensiz

görülmektedir. Helezonların yönlerine pek dikkat edilmediği fark edilmiştir. Dekorlama, basit rumi benzeri iri yaprak olduğu düşünülen formlarla desteklenmiştir. Eserde toplam dört tavşan, üç ejder bulunmaktadır. Figürlerin tamamı profilden resmedilmiştir. Yemişleri oluşturan kafaların büyüklükleri değişkendir.

Eserde vakvaklar, bitki kaynaklı olmayıp hayvandan meydana gelmektedir. Figürün bir uzvundan farklı bir hayvan başı oluşması, eski Türklerde de görülmektedir ancak vakvak olarak sayılmamaktadır. Eserde durumu değiştiren bir detay mevcuttur. Hayvan kaynaklı oluşan bağlantıların yaprak oluşturmaları bitki özelliği gösterdiği anlamına gelmektedir. Üslubun nadir örneğine gelindiğinde, ceylan kaynaklı bir vakvak ağacına rastlanmaktadır. Eserde ağaç bir tane olmayıp ceylanın kuyruk ve ön bacaklarından oluşarak kompozisyonu tamamlamaktadır. Hayvandan oluşan bitki, yabancı efsanelerde de yer verilmiştir. Ancak bir canlıdan sadece bir ağacın çıkması tasvirlenmektedir. Lüsterli ceylan bu yönüyle de nadir özellik taşımaktadır.

6.1.20. Eser 20



Görsel 6.20. (URL45)

Çizim 6.11. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	MAO 449/526
3. Müzenin edinme tarihi	05/24/1972
4. Eserin adı	Çapraz parça / Haç parçası
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	Kaşan/İran/ Taht-ı Süleyman'dan gelmektedir.³²
6. Eserin üretildiği dönem	1250/1300
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	Genişlik: 9,3 cm (Maks); Uzunluk: 11,7 cm; Ağırlık: 0,236 kg
9. Eserin teknik özellikleri	Sır üstü tekniği
10. Eserin renk özellikleri	Altın

İlhanlı dönemi eserlerindendir. Selçuklu sekizgen yıldızlarının boşluklarına denk gelen çarpı formundaki çinilerin dört kolundan bir parçası elimize ulaşmıştır. Yazı şeridi ile çerçevelenen parçaya lüster tekniği uygulanmıştır. Eser, üzerinde iki vakvak meyvesi olan tavşan ve ejder yemişlerini barındırmaktadır. Sağdan helezonik gelen saptan birinci dönüşte ejder, ikinci dönüşte tavşan ile tasarım tamamlanmıştır. Vakvakların sadece başlarına yer verilmiş, benekleme yapılmıştır. Tavşanın başı açılı görülmekteyken ejder profilden ele alınmıştır. Tavşanın tasarımında ejdere göre daha detaylı izler görülmektedir. Ayrıca tavşan figürünün gözlerden aşağı çekilen çizgisiyle diğer çinilerdeki tavşanlardan farklıdır. Tasarım doldurulmak için helezon içine ve dışına yedi iri noktalar eklenmiştir. Geleneksel sanatlardaki salyangozların ilkel hali olduğu düşünülmektedir. Zeminde yine dönem özelliklerinden küçük virgül ve nokta gibi dekorda hareketlilik sağlanmıştır.

³² Detaylı bilgi için: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320692>

6.1.21. Eser 21



Görsel 6.21. (Anadol,2008,43)
Çizim 6.12. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	Louvre Müzesi, Paris
2. Envanter numarası	OA 7880/83
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Hayvan ve Bitki kompozisyonlu tabak
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İznik/Bursa
6. Eserin üretildiği dönem	16. yy. sonu-17.yy. başı Osmanlı dönemi
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	31,2
9. Eserin teknik özellikleri	Sır altı tekniği
10. Eserin renk özellikleri	Duru mavi, kırmızı, yeşil

Eser dönemi itibariyle oldukça nadide görülen bir parçadır. Bunun sebebinin Osmanlı döneminde daha stilize edilerek bitkisel motiflerin ağırlıklı yer verilmesinden kaynaklıdır. Ancak “Baba nakkaş” üslubu denebilen bu tarz döneminin özelliklerini taşımaktadır. Baba nakkaş üslubunda yer verilen vakvak, o dönemde de başvurulan bir stil olduğunun açık bir göstergesidir. İznik işi tabak dikey simetri eksenine yönelik oluşturulmuştur. Ortada yer alan nara benzer bitkisel motif duru mavi içinde kırmızı ve petrol yeşili tonlarına sahiptir. Nar denilebilen motifin altında yer alan iki kuşun

başı yukarı doğru izlendiğinde diğer rumilerden değişkenlik gösteren rumi boğumları, tüyleri varmış gibi çıkıntılara sahiptir. Sapa bağlı bu rumi boğumları merkezden dışa doğru eğilerek rumi bir çıkıntıya doğru gittiği düşünülmektedir. Kuşun veyahut kuşların bacakları, narın her iki yanından başlara doğru saptan daha ince bir şekilde yer verilmiştir. Şah kulunun çizdiği gibi bir bitkinin ardına saklanan kuş motifinden oldukça farklı olduğu gözlenmektedir. Bunun bir nedeni kuşun boynunun incelmesi, bir diğer kanı çıkınları olan rumi boğumları ve bir hayvan vücudunun bitki ardında gösterilmeyişi ayakların anatomiye aykırı yapısıyla göz önüne çıkmaktadır. Bu tabak sayesinde Osmanlı dönemi çinilerinde de vakvak üslubunun devam ettirildiği düşünülmektedir. “İki başlı kuşun gövdesi soyut bir bitkiye dönüşmektedir” (Kitap:43 nurcan hoca).

6.1.22. Eser 22



Görsel 6.22. (Eravşar,2014:233)
Çizim 6.13. Esra Büyükdinç'e aittir.

1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	David Samling Müzesi, Kopenhag
2. Envanter numarası	-
3. Müzenin edinme tarihi	-
4. Eserin adı	Minai Testi
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	İran/ Kaşan
6. Eserin üretildiği dönem	13. yy
7. Restorasyon durumu	-
8. Ebatları	-
9. Eserin teknik özellikleri	Sır üstü tekniği
10. Eserin renk özellikleri	Altın, kırmızı, Mavi

Eserde, opak sırlama üzerine altın ve kırmızı renklerle işleme yapılmıştır. Ürünün pek çok baş ve siren figürü göze çarpmaktadır. Rumilerin içine yerleştirilen kafalar, penç formu içine yerleştirilen başlar, siren figürleri ile iç içe bir örgü gibi çapraz şekilde istiflendirilmiştir. Kuşların kuyruklarından rumi formuna bir bağlantı gözlenmiştir. Bazı başların boyun kısmından yine rumi tepelikler oluşturulmuştur. Bu nedenle vakvak sisteminin bulunduğu fikrini desteklemiştir. Testinin kulp işlevini her iki yanda birbirine doğru hareketli kaplan figürleri karşılamaktadır. Testinin boyun kısmında vakvaktan bağımsız debelenen hayvanlar birbiri ardına yerleştirilerek bitkisel tasarım içine yerleştirilmiştir.

Kafalarda kaşlar, gözler ve ağız ön plandadır. Çoğunda burun detayı silik gözlenmiştir. Kafaların saçları ortadan ayrılmış şekilde resmedilmiştir. Sirenlerde başın etrafında penç gibi çiçek formu olması da testiye oturtulan tasarımın kendi içinde uyumunu desteklemektedir. İncelenen çini grubunda en fazla vakvak üslubunda meyve işlenen ürün olarak yer almaktadır. Yine siren figürünün vakvak üslubunda çini örneği yalnızca bu üründe karşılaşılmıştır. Kafaların çevresinde penç sistemi de diğer ürünlerde görülmeyen nadir bir özelliktir.

7. BULGULAR VE YORUM

7.1. Çini Eserlerde Görülen Figürler

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Çin Aslanı											
Kaplan	X	X	X		X		X	X	X	X	
Kurt		X			X						
Tavşan	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Geyik/Ceylan	X		X					X	X		
Eşek	X	X	X	X	X		X				
At						X			X	X	
Kuş	X	X	X		X			X			X
Keçi/Oğlak	X				X				X		
İnek/Boğa	X	X	X	X	X	X	X				
Tilki/Çakal	X	X			X			X	X		
İnsan											
Ejder								X			X
Anlaşılamayan	X		X	X		X	X	X	X	X	
Siren											
Balık											
Simurg											

Tablo 7.1. Eserlerde Görülen Figürler

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Çin Aslanı						X	X				
Kaplan		X			X	X	X				
Kurt			X	X	X	X					
Tavşan	X	X			X		X	X	X		
Geyik/Ceylan							X	X			
Eşek		X					X				
At		X				X					
Kuş		X				X	X			X	
Keçi/Oğlak						X					
İnek/Boğa											
Tilki/Çakal	X	X	X	X		X					
İnsan						X	X			X	
Ejder	X	X					X	X	X		
Anlaşılmayan		X			X		X				X
Siren										X	
Balık		X									
Simurg						X					

Tablo 7.2. Eserlerde Görülen Figürler (Devamı)

Çin Aslan	Kaplan	Kurt	Tavşan	Geyik	Eşek	At	Kuş	Keçi	İnek	Tilki	İnsan	Ejder
3	12	6	16	6	8	5	10	4	7	10	6	8
Anlaşılmaz	Siren	Balık	Simurg									
11	1	1	1									

Tablo 7.3. Eserlerde Görülen Figür Sayıları

Belirlenen yirmi iki çini eserde iki yüz otuz dokuz adet anlaşılır durumda figür incelenmiştir. Çeşitli kuş figürleri, yırtıcı grubu yönüyle incelenen çinilerde, toplam on dört çeşit hayvan izlenmiştir. Ayrıca eserlerde oluşan tahribattan dolayı anlaşılamayan kısımlar da mevcuttur. Bezemelerde en çok tercih edilen figürler

tavşan, kaplan ve tilkidir. En az tercih edilen grupta aslan ve siren tasvirleri yer almaktadır.



Görsel 7.1.

Görsel 7.2. (Eravşar,2014:308)

Görsel 7.3.

Görsel 7.4.

Görsel 7.5.

Çini bezemelerde nadir görülen figür örnekleri

Vakvaklarda yirmi biri ağzı açık, iki yüz on sekizi ağzı kapalı şekilde tasvir edilmiş hayvan ve mitolojik canlıların oluşturduğu figür incelenmiştir. Ağzı açık olan grupta genellikle ejder figürlerinin tercih edildiği gözlenmiştir.



Görsel 7.6.

Görsel 7.7.

İşlenen vakvak örnekleri

Hayvanların en belirgin özellikleri göz, kulak ve benekleridir. Bazen farklı renklerde benekler de eklenmiştir. Bu renkli eklemelerin genellikle kaplanlar üzerine tercih dildiği anlaşılmaktadır. Ancak pek çoklarında tercih edildiği gözlenmiştir. Noktalanmış figürler, diğer bezemelerden ayırt edilebilme yönüyle kolaylık sağlamaktadır. Ancak tasvirlerde genel bir anatomi bozukluğu mevcuttur.



Görsel 7.8.

Görsel 7.9.

Görsel 7.10.

Farklı hayvanlar üzerinde benek örnekleri

Katalogda eser1 ila 10 arasında yer alan, Taht-ı Süleyman bölgesine atfedilen çinilerde farklılıklar gözlenmiştir. Benzer kalıplarda birden çok üretim yapılmıştır. Eserlerde aynı tasarıma farklı figürlerin yerleştirilmesi, astar ve boya renginde, bezeme detayında ve yazıda değişime gidilmiştir. Bu durum araştırmacılar tarafından dikkat çekmiş ve bezemelerde sınıflandırmaya gidilmesini sağlamıştır.³³ Üslupta, desen çizim geleneği gereği sap görünürlüğü kırılmaya çalışılmıştır. Bitkisel bezemelerde yaprağın sap üzerine getirilmesi farkındalığı, vakvak için hayvan başları ile sağlanmıştır.



Görsel 7.11. (Welsh,1987:145)

Görsel 7.12.

Rumi motifinin hayvansal olduğuna yönelik düşünceye göre vakvak üslubunun sapından hafif bir eğimle kalınlaşması, vakvakta da baştan sapa bağlantı noktasında vakvaka benzerlik göstermektedir.

³³ Porter,2021:99-131.

7.2. Çini Eserlerde Görülen Vücudun Uzuvarları ve Gövde

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Baş	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Gövde											X
Tüm Vücut											

Tablo 7.4. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analizi

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Baş	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Gövde	X					X	X				X
Tüm Vücut	X							X		X	

Tablo 7.5. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analizi (Devamı)

	Baş	Gövde	Tüm vücut
Sayı	22	5	3

Tablo 7.6. Eserlerde Görülen Figürlerin Vücut Analiz Sayıları

Vakvak ağacının meyvelerinin kafa olarak stilize hali çini eserlerde en çok başvurulan kısmı oluşturmaktadır. Direkt sapa bağlanan kafa, çinilerde yirmi iki eserden biri hariç hepsinde uygulanmıştır. Eserlerde toplam kafa sayısı 214'tür. Figürlerin ön ayak ve patilerinin görüldüğü gövde kısmı, beş eserde bulunmaktadır. On ayrı gövdeye ait canlı yer almaktadır. Kuyruğundan sapa bağlı, tüm vücudu görülen hayvan sınıfını üç eser oluşturmaktadır. Bu grupta toplam 25 canlının vücut anatomisi gözler önüne serilmektedir.



Görsel 7.13.

Görsel 7.14. (Eravşar,2014:308)

Görsel 7.15.

7.3. Çini Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Sudan çıkış											
Hayvandan çıkış											
Kenardan çıkış	X	X	X	X	X		X	X	X	X	
Anlaşılmayan çıkış						X					X

Tablo 7.7. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Sudan çıkış			X	X							
Hayvandan çıkış								X			
Kenardan çıkış	X	X			X	X					
Anlaşılmayan çıkış						X	X		X	X	X

Tablo 7.8. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Noktaları (Devamı)

	Sudan çıkış	Hayvandan çıkış	Kenardan çıkış	Anlaşılmayan çıkış
Sayı	2	1	13	7

Tablo 7.9. Eserlerde Görülen Üslûbun Başlangıç Nokta Sayıları

Çini desenlerin bazılarında başlangıç olarak su kullanılmıştır. Bu grup eserlerinde vakvak'ın ağaç formu korunmuştur. Ağacın köklerinin su ile beslenmesi işlenmiştir. Özellikle tek bir örnekle hayvandan çıkış örneği olan Görsel215 örneğinde ceylanın uzuvlarından vakvak oluşan nadide bir eser yer almaktadır.



Görsel 7.16.



Görsel 7.17. (Canby,2016:183).

Görsel 7.18.

Çinilerde sapın çıkışı hususunda, tasarıma kenardan dahil olma durumu bulunmaktadır. Hayvandan vakvak'ın oluşma durumu **fotoğrafX'te** açıklanmıştır. Deforme olan ve teknik hata oluşan eserlerde çıkış noktası netleştirilememektedir.



Görsel 7.19.

Altı bölgeden kırılan çini bloğun desenlemesinin kaynağın nerede olduğu bilinmemektedir.

7.4. Çini Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Yazı	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Palmet	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rûmî	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Yaprak	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Bulut											
Hayvan											X

Tablo 7.10. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Yazı			X	X		X	X	X	X		
Palmet	X					X	X				
Rûmî		X					X	X			X
Yaprak	X		X	X	X		X				X
Bulut										X	
Hayvan			X	X						X	

Tablo 7.11. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsurlar (Devamı)

	Yazı	Palmet	Rumi	Yaprak	Bulut	Hayvan
Sayı	17	14	13	16	1	4

Tablo 7.12. Eserlerde Görülen Bütünleyici Unsur Sayıları

Vakvak üslubu çini yüzeylerde genellikle yazı formları ile yer verilmiştir. Bazen yazıların zeminini süslerken bazen sadece yazı panosundan kalan boşluk kısımları doldurmak maksatlı ile kullanılmıştır. Döneminin rumi tepelikleri ve palmetlerinin

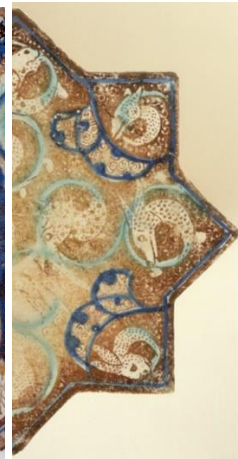
oluşturduğu girift formlar genellikle vakvak üslubundan ayrı yer almaktadır. Rumi motifi ile tasarım oluşturabilen vakvaklar, farklı saplar gözetilerek oluşturulmaktadır. Tasarımlarda az sayıda yer olsa da yaprak motifi vakvaklar için olmazsa olmazlardan biridir. Çünkü canlının bitkiye dönüştüğünün kanıtını vermektedir. Vakvakta tercihen basit yaprak şekli uygulanmıştır. Palmet seçeneğinin ayrıca yer verilmesinde, incelenen eserlerde hem rumi ile yan yana hem de yapraklar ile birlikte kullanımından dolayı net bir ayrıma gidilmemiştir. Palmet hakkındaki tartışmalardan ve dönemi gereği motifin gelişim sürecinde oluşu göz önüne alınmıştır.



Görsel 7.20.

Görsel 7.21.

Yazı gruplarına örnekler



Görsel 7.22.

Görsel 7.23.

Görsel 7.24.

Görsel 7.25.

Palmetlere örnekler

Rumi çeşitlerine örnekler



Görsel 7.26.

Görsel 7.27.

Görsel 7.28.

Vakvak saplarında yaprak

7.5. Çini Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Ajur											
Sır Altı											
Kabartma	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tek Renk Sır	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sır üstü	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Minai											
Lüster	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Tablo 7.13. Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Ajur						X					
Sır Altı					X	X				X	
Kabartma							X			X	
Tek Renk Sır	X	X	X	X		X	X	X	X		X
Sır üstü	X	X	X	X			X	X	X		
Minai											X
Lüster	X	X	X	X			X	X	X		X

Tablo 7.14. Eserlerde Görülen Teknik Uygulamalar (Devamı)

	Ajur	Sır Altı	Kabartma	Tek Renk sır	Sır Üstü	Minai	Lüster
Sayı	1	3	12	20	18	1	20

Tablo 7.15. Eserlerde Görülen Teknik Sayıları



Görsel 7.29.

Görsel 7.30.

Lüster tekniği örnekleri

Pek çok tekniği bulunan çini sanatında en çok uygulanan sır üstü tekniği ile altın renginin vakvak desenine uygulamaları görülmektedir. Bazı eserlerde birden fazla teknik uygulamalar görülmektedir. Sır üstü tekniğinin yanı sıra kabartma tekniği alt yapıya uygulanabilmektedir. Buna eser1-10 örnektir. Eser Y’de ajur tekniği uygulamasında tek renk sır tekniğinin yanında sır altı uygulamaları görülmektedir.

7.6. Çini Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Altın	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Firuze	X	X	X	X	X		X	X	X	X	
Kobalt	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Duru Mavi											
Kırmızı											
Petrol yeşili											
Mavi											

Tablo 7.16. Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Altın	X	X	X	X	X		X	X	X		X
Firuze	X	X	X	X	X						
Kobalt	X	X			X		X				
Duru Mavi										X	
Kırmızı										X	X
Petrol yeşili										X	
Mavi											X

Tablo 7.17. Eserlerde Görülen Renk Çeşitleri (Devamı)

	Altın	Firuze	Kobalt	Duru Mavi	Kırmızı	Petrol Yeşili	Mavi
Sayı	20	14	14	1	2	1	1

Tablo 7.18. Eserlerde Görülen Renk Sayıları



Görsel 7.31.

Görsel 7.32.

Altın, Firuze ve kobalt renklerinin bir arada kullanımı

En çok tercih edilen 20 eserde yer alan altın rengidir. Bu durum 20 eserde sır üstü teknik uygulandığını, bunun ayrıca bir isminin olduğu lüster (perdah) tekniği uygulandığını ortaya çıkarmaktadır.

7.7. Çini Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Evani Form											
Kâşî Form	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Köşebent	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tüm Yüzey											
Çerçevesi											X
Simetrik Form	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Serbest Form											X

Tablo 7.19. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Evani Form					X	X				X	X
Kâşî Form	X	X	X	X			X	X	X		
Köşebent											
Tüm Yüzey							X				
Çerçevesi	X	X	X	X	X			X	X	X	
Simetrik Form			X							X	X
Serbest Form	X	X		X	X	X	X	X			

Tablo 7.20. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Alanları (Devamı)

	Evani	Kaşı	Köşebent	Tüm yüzey	Çerçeve	Simetrik form	Serbest form
Sayı	4	18	10	1	9	13	8

Tablo 7.21. Eserlerde Görülen Form ve Bezeme Sayıları

Vakvak üslubunun ağırlıklı olarak uygulandığı kaşı grubu, genele bakıldığında simetrik bir düzene oturtulmuştur.

7.8. Vakvakların Rumi ve Bitki Formunda Geliştirilmesi

	Eser 1	Eser 2	Eser 3	Eser 4	Eser 5	Eser 6	Eser 7	Eser 8	Eser 9	Eser 10	Eser 11
Bitki											
Rumi	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Diğer											

Tablo 7.22. Vakvakların Geliştiği Formlar

	Eser 12	Eser 13	Eser 14	Eser 15	Eser 16	Eser 17	Eser 18	Eser 19	Eser 20	Eser 21	Eser 22
Bitki	X		X	X	X		X				
Rumi		X								X	X
Diğer						X		X	X	X	

Tablo 7.23. Vakvaktarın Geliştiiği Formlar (Devamı)

Bitki	Rumi	Diğer
5	14	4

Tablo 7.24. Vakvaktarın Geliştiiği Form sonuçları



8. VAKVAK ÜSLUBUNUN GELENEKLİ SANATLAR İÇİNDE KARŞILAŞTIRMALARI

8.1. Üslubun Motif Karşılaştırmaları

İnsan figürünün çini yüzeylerdeki vakvak üslubu formatı genellikle burun ve gözlere odaklıdır. İncelenen çini yüzeylerde insan yüzünün dört ayrı motifinin ikisinde ağız detayı bulunmamaktadır. Yine ikisinde saçlar omuz hizasındadır. Başlık veya hotoz varlığı net olmayıp iki figürde saçlardan daha yukarıda hotoz olmasa da başlık formunun olduğu düşünülmektedir. Gövdeleriyle birlikte resmedilen insan tasvirlerinde diğer hayvanlar gibi noktalanması vakvak'ın tüm meyvelerinin çini yüzeylerde bir tür “belirtilme şekli” olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Karşılaştırmada yer alan diğer sanatlarda vakvak üslubuna dahil insan figürleri, çinilerdeki gibi göz ve burun çizimlerinde vurgu bulunmaktadır. Vakvak bulunan diğer tüm eserlerde insan figürü toplam on üç tanedir. Ancak insan motiflemesinde gövde ve beden resmedilişi vakvak'ın anlatımlarına benzer ağaç formunun yansıtıldığı düşünülen yazmalarda geçmektedir. Çini sanatında ağaç formunda insan tasvirine henüz rastlanmamıştır.



Görsel 8.1.

Görsel 8.2. (Eravşar,2014:308)

Bunun dışında vakvak konusunda ilgi çekici bir diğer tasvirleme yaprağın şapka şeklinde figürlere oturtulduğu tasarımlardır. Bu bazen meyve olarak da yerleştirilmiştir. Ancak meyve grubundan sonra Şah kulunun tasarımlarında yer alan görsel234'de vakvak olmayan bir figürün başında ve kanat uçlarında çanak yaprakların yer alması, sondaki stilizasyonun başka bir boyutuyla örtüştüğü fikrini ortaya çıkarmaktadır. Meyveden oluşmasının tasvirinden etkilendiği düşünülmektedir. Vakvak'ın meyve oluşumu anlatımlarında ayakta başa doğru insan meyvesinin oluştuğu anlatımı neticesinden meyvenin çanak yapraklarının başın üstünde yer almaktadır.



Görsel 8.3. (Eravşar,2014:308)

Görsel 8.4.

Görsel 8.5. (URL) <https://tr.pinterest.com/pin/110338259617599563/>

Görsel 8.6. (Atila,2003:170), (Biro, 2008:89)



Görsel 8.7. (Eravşar,2014:308)

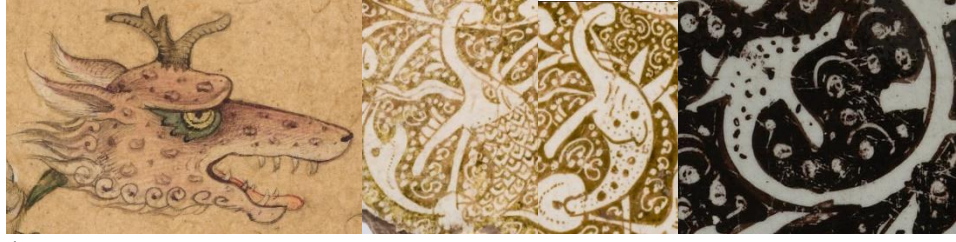
Görsel 8.8. (Eravşar,2014:308)



Görsel 8.9. (Kara,2018:198)

Görsel 8.10.

Vakvak üslubunda mitolojik unsuru ejder, simurg ve Çin aslanı karşılamaktadır. Çini yüzeylerde vakvak bezemelerine dahil olarak sadece ejder ve Çin aslanı motiflerine rastlanmakta olup on üç tane ejdere bir tane Çin aslanına rastlanmıştır. İncelenen tüm ejder figürleri ağız açık şekilde tasvir edilmiştir. Sivri dişli kâğıt sanatları ejderleri daha yırtıcı ve hırçın görüntü vermektedir. Gözlerinin üzerindeki çatık kaşlarda bu detaylar arasındadır. Çini yüzeylerdeki ejderler bazen dişsiz bazen dişli şekilde yer almaktadır. Bunun da stilizasyonun daha yoğun yansıması kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Çini ejderlerinde öğütücü türde daha az keskin dişleri figürde daha yumuşak sima oluşturmaktadır. Bunda kaşların çatık olmamasının da etkisi mevcuttur. Minyatürlerdeki ejderlere kıyasla daha yuvarlak ve şaşkın bir ifade oluşturduğu düşünülmektedir. Ayrıca çinilerdeki ejderlerin burnunun katlanarak gösterimi stilizasyonun daha ön planda olduğu fikrini oluşturmaktadır.

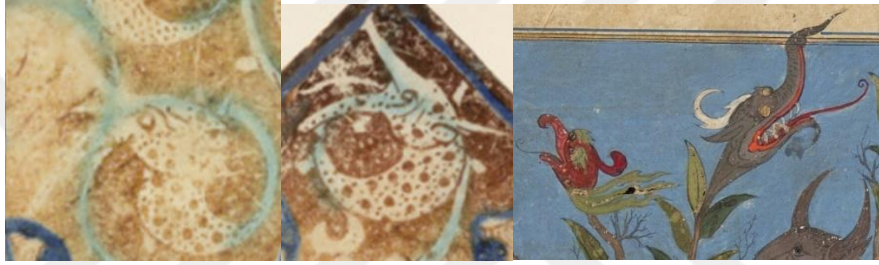


Görsel 8.11.

Görsel 8.12.

Görsel 8.13.

Çini bezemelerde anlaşılmayan desenlerin, çevresinde oluşturulan diğer motiflerle karşılaştırılmaları yapılarak incelemeye gidilmiştir. Görsel 244'te başta fark edilmeyen ejderin, tasarım içindeki ejder ile karşılaştırmalarıyla bu sonuca gidilmiştir.



Görsel 8.14.

Görsel 8.15.

Görsel 8.16.

Her iki ejderin alt çenesinde benekleri devam etmektedir, ikisinde de sap farklı renklidir,göz hizasında kulak bulunmaktadır. Hatta görsel244'te dişleri de bulunmaktadır. Görsel249'da vakvak üslubunda görülmeyen figürel bir farklılık söz konusudur. Sapa bağlı ejder iki kafaya ayrılmaktadır. Meyvelerin böyle iki başlı görülmesi hiçbir eserde karşılaşılmayan bi durumdur. Bunun eserin menşeyinin farklılığından yani kültürel değişimden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Ancak ejderin yukarı doğru oluşturduğu kavisi içindeki rumi oluşumu stilizasyonun, vakvak,rumi ve bitkisel motifin bir bütün oluşturduğunun göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Aynı örnekte ejderin, ruminin ve yaprağın aynı saptan çıkması değerlendirmeyi haklı çıkarır niteliktedir.



Görsel 8.17.

Görsel 8.18.

Görsel 8.19.

Kâğıt sanatlarında iri ufaklı av gurubuna dahil kuş figürlerinin, desenin sıkıştığı kısımların doldurulmasında minik serçe benzeri kuşların kullanımı diğer sanatlara nazaran daha fazladır. Çinide genellikle aynı ebat figürler tercih edilmektedir.



Görsel 8.20. (Eravşar,2014:308)

Görsel 8.21.

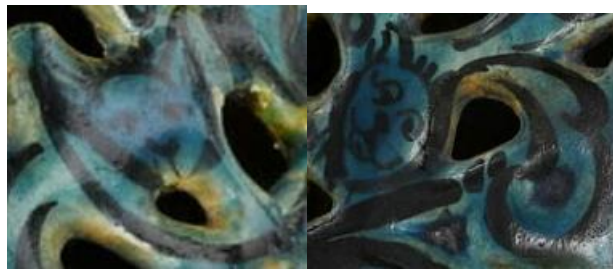
Görsel 8.22. (Eravşar,2014:308)

Görsel 8.23.

Görsel 8.24.

Bazı minyatür eserlerinde çok çeşitli kuşlar görülmektedir. Bazen vakvakların yanlarına, helezona dahil olmayan kuşlar da eklenmiştir. Bu tıpkı sirenlerin meyvenin ucuna konması gibi tasvirilenmiştir.

Bezemelerde en çok karşılaşılan hayvan motifleri av ve avcı grupları halinde ele alınmıştır. Av grubuna; tavşan, geyik, eşek, at, kuş, balık, keçi, inek dahildir.



Görsel 8.25. (Eravşar,2014:308)

Görsel 8.26. (Eravşar,2014:308)

Zodyak maden eserinde helezonların ortasına yerleştirilen cepheden resmedilen kedigillerden olduğu düşünülen figür dışındaki gümüş kakmalı vakvakların av grubuna dahil olduğu düşünülmektedir. Bunlar tavşan ve keçi sınıfından uzun boynuz ve kulaklı tasvirlemelerdir.



Görsel 8.27.

Üslupta nadir görülen avcılardan biri domuz figürüdür. Kâğıt sanatı eserlerinde daha sık rastlanmaktadır. Çini uygulamalarında görülmemiştir. Genellikle Hint kaynaklı eserlerde uygulandığı fark edilmiştir. Avcılardan biri olan kurt figürü çakal ve tilki ile karıştırılmaktadır. Hayvanların tasvirde benzer çalışılması kaynaklı olduğu düşünülmektedir.



Görsel 8.28.

Görsel 8.29.



Görsel 8.30.

Görsel 8.31.

Görsel 8.32.

Vakvak bezemelerde Çin aslanı motifleri yukarıda verilmiştir.

Çini yüzeylerde yer alan çeşitli canlıların kendi içinde farklılıkları gözlemlendiğinde Aslan motifi: üçü de cepheden ele alınmıştır. Bunlardan birinin çocuk motifi barındırması önemlidir. Yelelerinin çizgi halinde yer alması, çene altında da tek tük tel şeklinde belirtilmiştir. Biri benekli olup diğer ikisinde gözlenmemiştir. Göz burun ve ağız kısımlarında farklılığa gidildiği düşünülmektedir. Yüzün tasvirinde de gülümseyen aslanın aksine diğerlerinde daha donuk bir hava bulunmaktadır.

Kaplanlarda benekleme her zaman mevcut olup ekstra büyük ve farklı renkli ve büyük benekleme yapısı bulunmaktadır. Yuvarlak göz, küçük burun, ağız ve yuvarlak kulakları ile ayrılmaktadır. Bazen sivri dişleri bulunmaktadır. Kaplanın fitratının çatık kaşlarla avcı şekli sivri dişle de sağlandığı düşünülmektedir. On iki kaplanın sadece ikisi cepheden ele alınmış, gözlerden yanaklara çizgilerle stilizasyonda farklı çizgilere yer verildiği fark edilmiştir. Kalan on tanesi profilden ele alınmıştır.

Kurt tasvirlerinde hem başları hem de vücuda yer verilmesi daha fazla inceleme alanı oluşturmuştur. Avcı grubu anatomisine dikkat edilen vücutlarında ince bel, kalın arka bacaklar, patilerle eğik başla yürüme hali resmedilmiştir. Sadece başlarda ise yine gözlerden ağıza veya ön dudak ayırımına bağlanmaktadır. Genellikle kurtlar daha sivri kulak yapısıyla ayrılmaktadır. Tavşan tasvirinde gövdenin ve başın yer aldığı bezemelerde çinide oldukça çok tercih edilen türdür. Açılı bir resmetme ile on beş profilden ele alınmıştır. Geyik ve ceylan olarak ele alınan grupta uzun bir ağız yapısı, profilden resmedilmiştir. Ayrımı boynuz ile kulaklara yer verilmesidir ancak her zaman bu boynuz yağısı oluşmamaktadır. Bazen iri benekli bezenmiştir. Eşek ve at grubu çok benzerdir. Bazen atın kulakları bile fazla uzun resmedilebilmektedir. Mutlu ve nötr şekilde mimiklerine yer verilmiştir. Profilden ve açılı şekilde resmedilmiştir. İnsan tasvirlemelerinde cinsiyetine bağlı olmaksızın uzun saçlar, benekli kıyafetli, bazen başı hareli, birleşik kaş tipi ile dikkat çekmektedir.

8.1.1. Rumi Motifi ve Vakvak Üslubu

Rumi motifinin bitkisel ve hayvansal kaynaklı olduğu fikri günümüz araştırmacıları tarafından tartışma konusudur. Bu hususta vakvak eserlerin çevresinde rumi varlığı, vakvakların bu rumilere benzerliği ve farklılığı önem arz etmektedir. Bazı kaynaklarda rumi formundan bozma şekle başların eklenmesi ile bitki formu vakvak üslubuna kaydırılmaktadır. Figürlerin stilize versiyonları değişkendir. Her eseri kendi dönemi içinde ele almak gerekir. Rumi ile benzerliği yüksek eserlerden biri Anadolu kaynaklı

görsel62'dir. Bunun sebebi figürlerin diğer eserlerden çok daha fazla stilize edilmesidir. Vakvak oluşturan tasarımların ortasında yer alan çift başlı kartal motiflerinde boyunların ters tepelik oluşturmaları ve uzuvlarının uçlarının dallara bağlanması gözlenmiştir. Buradan, vakvak üslubu üzerine yerleştirilen motiflerde bir stilizasyona gidildiği görülmektedir.



Görsel 8.33. Ahşap dolap (Öney,1988:119)

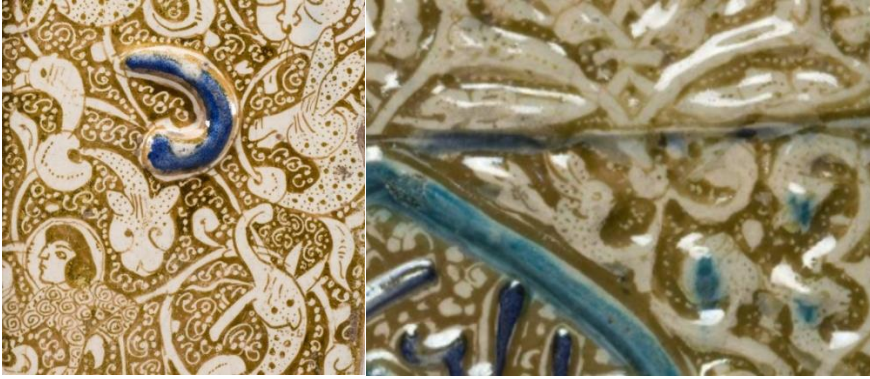
Görsel 8.34. (Çulpan, 1968:69)

Görsel 8.35. (Öney,1988:119)

Yukarıda verilen çift başlı kartallarda kuyrukta bir stilizasyona rastlanmamaktadır. Buna bağlı olarak çini yüzeylerdeki mitolojik canlıların vakvak olmayan figürlemelerinde, yalın simgelerin kuyruklarında tepelik oluşturduğu gözlenmiştir. Başta verilen fotoğrafta bulunan stilizasyonda göz faktörü pek çok rumi grubunda figür bulunup bulunmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir ancak gaga veya hayvan uzvunun bulunması halinde vakvak'a yorulmaktadır.

Buradan çıkarımla rumi motiflerinin vakvak kaynaklı olabileceği ancak vakvak için belirli özellikleri taşıması gerektiği algısı oluşmaktadır. Canlının başının veya kafa ile vücudun herhangi bir bölümünün bitki formuna ve yöne göre bağlanması gerekmektedir. Tıpkı bitkisel desenlemelerde olduğu gibi saptan çıkarak devam ettiği anlaşılabilir olmak zorundadır. Ancak sapta oluşturdukları çıkıntılar zamanla daha da üsluba yedirilerek bombe oluşturmuş ve sapa yedirilmiş şeklinde yorumlanabilir. Bu sav için bir diğer incelenen nokta vakvak üslubunda ilgi çeken figürlerin sapa bağlandığı noktada yerleştirilen boncuk ve salyangoz benzeri harelerdir. Araştırmacılara göre hayvanın bitkiden ayrıştığı noktanın belirtildiği halka veya

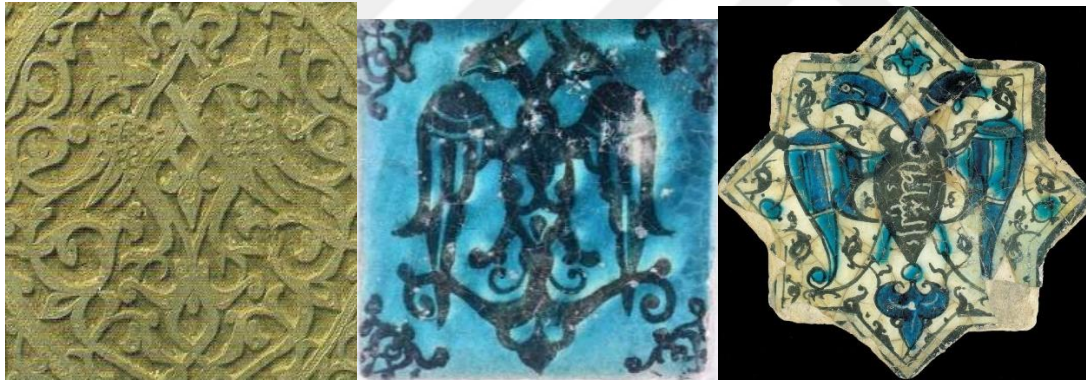
yuvarlak formu belirtmektedir. Vakvak üslubundan itibaren çeşitli formlarda rastlanılmaktadır.



Görsel 8.36.

Görsel 8.37.

Bu şekil bir rastlantı sonucu oluşturulmamaktadır. Hayvanın ve bitkinin sapta belirtilmesi yalın hayvan tasvirlerinde, uzuvlarında da yer verilmektedir. Burada hayvandan bitkiye sembolik bir geçiş dahi olsa “boncuğa” yer verildiği gözlenmiştir.



Görsel 8.38. Akşehir kileci mescidi ahşap penceresi (Öney,1988:119)

Görsel 8.39. Çini yüzeyde çift başlı kartal (Özgan,2020:112)

Görsel 8.40. Diyarbakır Artuklu sarayı çinilerinden (Özgan, 2020:112)



Görsel 8.41. Kubadabad saray çinilerinden siren motifi (Arık, 2000:123)

Görsel 8.42. Artuklu sikkesi (Özgan,2020:112)



Verilen örneklerde kartalların kuyruk kısmına geçişte bir yuvarlak alan oluşturulmuştur. Molina’nın bahsettiği halka bitkiden hayvana veyahut hayvandan

bitkiye dönüşün bir simgesidir. “Her bir Vakvak insansısının başında, ağaç dalının bittiği ve Vakvak figürünün büyümeye başladığı kavşağı gösteren sarı bir yarım daire bulunur. Daha genel olarak hayvan-bitki melezlerini ifade edecek şekilde birleştirilmiştir” (Molina,2016:17). Sonrasında tepelik, rumi motifi şeklinde bir salınmaya yer verilmiştir. Solda başta yer verilen fotoğrafta kanat uçlarında da başvurulmuştur.



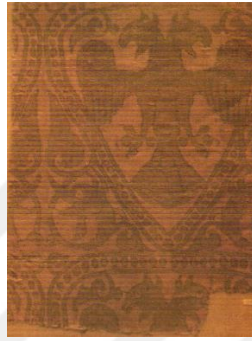
Görsel 8.43. (Nouri,2018:216)

Görsel 8.44.

Çok fazla çeşidine rastlanan eser bezemelerindeki bu durum akla pek çok şey getirmektedir. Birincisi hayvandan bitkisel bezeme çıkması vakvak olduğunun bir kanıtı mıdır? Yoksa vakvak olması için meyve oluşturmak zorunda mıdır? Hayvan uzuvlarından oluşan ejder vb. başlar vakvak üslubuna mı girmektedir? İkicisi Molina’nın bahsettiği canlı ile bitkinin ayrımını yapan bölge olan “boncuk” varlığı bir vakvak göstergesi midir? Boncuk olarak tasvir edilen bezeme unsurunun olmadığı vakvak gruplarının bulunması bir kesinlik oluşturulamayacağını gösterdiği düşünülmektedir. Vakvak üslubu dışında bitki ve hayvanın bir arada kullanımı söz konusu değildir. Bu sebeple araştırmacıların da söylediği “boncuk” faktörü, hayvandan bitki oluşumu tamamen bir vakvak üslubu oluşturmaya da buna bir adım şeklinde düşünülmektedir. Tasvirde bir başkalaşım söz konusudur. Stilizasyona başvurulduğunun göstergesidir. Meyvenin olduğu andan itibaren o bir vakvak üslubudur.

Yukarıda yer verilen ahşaplar üzerindeki çift başlı ejderler dışındaki tasvirlerde yoğun stilizasyon vardır vakvak olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda Molina’nın açıkladığı bitkiden hayvana geçiş aşamasında bir hare varlığı vakvak oluşumunun da bir göstergesidir. Aşağıda yer alan görsel274. vakvak örneği çift başlı kartalın kanatlarının uçlarından oluşturduğu ejder başları ile vakvak örneğidir. Bu konuda da

ikileme düşölmektedir. İslam öncesi Türk költüründen bu yana gelen eserlerde, Selçuklularda da hayvan ve mitolojik canlılarda uzuvların ucunda yer alan daha küçük tasvir edilen genellikle ejder başlarının dönüp ana canlıyı ısırması bir vakvak örneğı olarak görölmemektedir. Hayvandan hayvan oluşumu vakvak tarifine kısmen uymaktadır. Hayvan kaynaklı oluşabilecek yabancı kaynaklardan bitki anlatıları vardır. Hayvandan sap oluşarak tekrar hayvan oluşumu daha batılı tarza ait olduğı fikrini desteklemektedir. Hayvan oluşan bitkinin meyvesi aranmaktadır. Bu sebeple incelenen kartalın kanadından oluşan ejder başının çevresinde oluşan rumiler vakvak varlığını belirtmekte olduğı düşünölmektedir.



Görsel 8.45. (Öney,1988:119)

8.2. Üslubun Maden sanatındaki özellikleri

Aynı üslup içinde, çeşitli sanatların bezeme detaylarında farklılık görölmüştür. Maden sanatı örneklerinin çinilere menkuş edilen vakvak üslubu içinde karşılaştırılması esnasında çeşitli değışkenlikler gözlenmiştir. Maden sanatında üslubun yer aldığı pek çok eser içinde yazılar yer almaktadır ve baş kısımlarında özellikle “elif ve lam” harflerinin zülfeleri tasvirlidir. Madeni eserler bu yönüyle diğör tüm sanatlardan ayrılmaktadır. Ağırlıklı görölen bir diğör desenleme unsuru ise şöyledir: Bir yuvarlak oluşturacak şekilde iki helezonun zıt kutuplardan, birbirine ters yönde hareket sistemi (ying yang gibi) bütünleyici hale gelir. Karşılıklı helezonların sap uçlarında, hayvan başlarına yer verilerek bezeme sağlanmaktadır. Bu helezon sistemine diğör sanatlarda rastlanmamaktadır. Özellikle kuş figürlerinde kuyruğun sapa bağlanması maden sanatı içinde pek çok eserde rastlanmaktadır. Oluşturulan desen diziliminde burç ve avlanma gibi sahnelerin ayrıca resmedilmesinin ardında kalan kısımları vakvak üslubuyla doldurmalar görölmektedir. Bu bezemelerde tavşan veya keçi gibi uzun kulaklı veya boynuzlu hayvanların tercihi üç eserde benzerlik göstermektedir. Figürler genel anlamda kulak, göz ve ağız ile belirgin olup burunlarda bazen belirgin olmayan

çizgiler eklenmiştir. Maden sanatındaki vakvaklarda gözün ardına ve çevresine çekilen çizgiler, çehreye hareket ve estetik kazandırmıştır. Figürlerin büyüklü küçüklü kullanımına yer verilmiş olup tam simetri dengesi aranmamaktadır.



Görsel 8.46.

Görsel 8.47. (Eravşar,2014,118)

8.3. Üslubun Halı sanatındaki özellikleri

Halı kilimlerden Metropolitan müzesinde yer alan fotoğraf PE’de hatayilerin meşime kısmına yerleştirilen başlar, önemli bir detay oluşturmaktadır. Bunun sebebi her sanat çeşidinde görülmeyen ve halı içinde dört çeşidiyle estetik oluşturmalarıdır. Meşimeye kafaların yerleştirilmesi hususunda çinide karşılığı bulunmamaktadır. Halep odası kalemişlerinden olan fotoğraf X de meşimeye yerleştirilen figür benzerlik göstermektedir. Ahşap üzerine uygulamada hatayı içinde insan tasvirlerken halılarda çeşitli aslan figürlerinin yerleştirildiği görünür. Genellikle üslubun çinilerde ağaç ve sapa bağlı oluşu bellidir. Ancak halılarda bulut ve rumi motiflerine arkadan sarılarak sadece başın görünürde olduğu, boyun kısmıyla birlikte incelendiği ve dolaşarak çıktığı eserler görselleştirilmiştir. Bunun dışında vakvak unsurlarının dal ayrımlarında ve sap uçlarında yerleşimi üslup içinde bir klasiktir.



Görsel 8.48.

Görsel 8.49.

Louvre müzesinde yer alan eser PE’de vakvak helezonunun oluşturduğu boşluk oluşturan alanların doldurulması ve tasarım yönüyle tamamlanması, bitki grubunun bir helezonla çevrilmesiyle sağlanmıştır. Tıpkı maden örneğindeki gibi karşılıklı zıt gelen gruplarla bir denge oluşturulmuştur. Böylece vakvakın da bir bitki olup ayrı köklerden oluştuğu düşüncesiyle iki farklı bitki yapısı desenlemesi yer almaktadır. Bitki grubunun vakvaklara yakın şekilde diziliminin bir nedeni de tasarımda fazla uzun görünen sapların önüne gelerek motif ve özellikle yapraklarla bir ahenk içinde alan doldurulmasıdır.



Görsel 8.50.

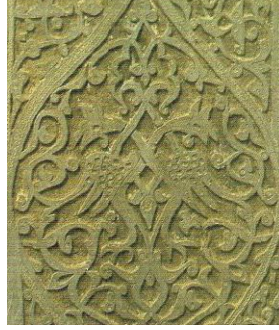
8.4. Üslubun Ahşap sanatındaki özellikleri



Görsel 8.51.

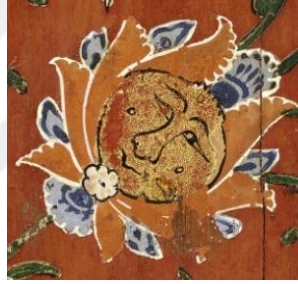
Kalemişi örneklerinde Mevlâna müzesine vakfedilen rahlenin iç yüzeyinde tamamen aslan figürlerinin doldurduğu ve kuyruklarından bitkiye bağlandıkları tasarım eşsizdir. Çinilerde genellikle farklı hayvan formları yan yana resmedilir. Bu vakvak üslubu için de geçerlidir. Rahle yüzeyindeki aslanlardan rumi motiflerinin çıkması veyahut rumi motiflerinden vakvak oluşumu dışında, vakvak ve rumi grubu birbirine karıştırılmadan tasarım içine yedirilmiştir. Burada ayrıca bir ağaç veya helezon sistemi güdülmemiş, rumi motif grubu veya vakvak sap sistemine her iki türlü şekilde zenginleştirilerek bir arada işlem görmüştür. Rahlenin ortasında yer alan kartal figürü bir diğer ağaç oyma sanatında yer verilmiştir. Ancak fotoğraf D’de 13.yüzyıl eseri kartalın çok daha stilize

oluşu, Konya'daki kalemişinde görülmez. Kalemişinde kartal arkadaki süslemeye bağlı olmayıp, helezonların başlangıç noktalarının ve dönüşlerinin önüne yerleştirilmiştir.



Görsel 8.52.

Burada Halı kilimdeki gibi meşimeye yerleştirilen tasvirleri bulunmaktadır. Bulgulara göre aranan tüm vücut uzuv gruplarını oluşturmakta ve stilizasyon yönüyle üslubu geliştirdiği düşünülmektedir.



Görsel 8.53.

8.5. Üslubun Cam sanatındaki özellikleri

Ürünlerin çok küçük parçalar halinde keşfinden kaynaklı helezon ve tasarım sistemi görülememektedir. Tavşan figürleri ağırlıklı kullanılan hayvanlardır. Genellikle profilden resmedilen figürlerin yanı sıra cam grubu önemli kılan bir tasvir barındırmaktadır. Tez kapsamında bulunan ve cepheden resmedilen tek keçi figürü cam sanatında yer almaktadır. Nadir görülen keçinin cepheden resmedilmesi değerlidir. Tavşana benzer çehresi başının üstünde ve yanlarında oluşturulan kulak yapısı ile değişmektedir. Üslupta cepheden resmetmeye en çok rastlanılan kısım, özellikle karşılıklı iki sapın dönüş kısımlarının birbirine değmesi veya yakın geçmesi durumunda rastlanır. Hem sap uzunluğunu kısaltma hem de oluşan boşluğu doldurulması amacıyla kullanılmıştır.



Görsel 8.54.

8.6. Üslubun Taş sanatındaki özellikleri

Desen istifinin yüksek olabildiği gibi vakvak tasvirlerinin ayrı ayrı belirgin olduğu çeşitli taş işçiliğine rastlanmaktadır. Anadolu’da vakvak üslubunun kalıntılarına sadece taş üzerinde rastlanmaktadır. **Fotoğraf X’e** göre girift desenler içinde dikkat isteyen vakvakların önemli detayları bulunmaktadır. Diğer hiçbir sanatta görülmeyen şekilde bezenen insan figürünün bir tepelik formuna oturtulması çok istisnai görülmektedir. Gövdesinden itibaren çanak yaprağa bağlanmış figür, aynı zamanda solda diğer bir vakvağı tutmaktadır.



Görsel 8.55.

Görsel 8.56.

Vakvak süslemelerinde genellikle mitolojik canlılar ağacın yanında, hayat ağacında olduğu gibi koruyucu bir görev üstlenirler. Bu sebeple ağacın bir meyvesi şeklinde dala bağlanmaz helezonun üstünde yer verilmektedir. Kalemışı örneğinde olduğu gibi.. ancak taş işlemesi detaylandırıldığında grifo ve sfenksin kanatlarından sapa bağlandığı gözlenmiştir. Bu durumda ağacın birer meyvesi halini almıştır. Aşağıda gösterilen tasvirlerde sırt sırta tasvir edilen mitolojik canlılar yine sapa bağlıdır. Kanatlarının birleşerek yukarıda bağlanması sol ve sağ köşelerdeki tepeliklere yönelir. Figür ve tepelik arasında sapta yer alan yuvarlak “boncuk” vakvak üslubu anlatımında da geçtiği gibi bitkinin artık son bulduğu ve figürün başladığı kısmın sınırını belirlemektedir.



Görsel 8.57.

Görsel 8.58.

Tasarımda tüm figürlerin sapa bağlandığı görülmektedir. sağdaki siren ve en üstte yer verilen tek başlı iki açıdan resmedilen Selçuklu tipi sfenks tasviri ağacın üzerinde yer verilmiştir. Bu durum akla budist mabetlerde yer alan, tezin anlatımında yer verilen fotoğraf X'i anımsatmaktadır. İnanılan veya gücüne inanılan tasvir ağacın üstünde yer almaktadır.

8.7. Üslubun Kitap Sanatlarında Özellikleri

Cilt, tezhip ve minyatür alanlarında dini olmayan, toplumsal konuları ele alan eserler içinde vakvak uygulamalar görülmektedir. Sultan Hüseyin Baykara örneğinde de gelenekli sanatların dışında cepheden veya profilden resmedilişin yanında açılı şekilde başlar bulunmaktadır.



Görsel 8.59.

Görsel 8.60.

Profil ve cepheden resmetmeye göre iki boyutun ötesinde kalan açılı ifadelerde üç boyuta geçiş gözlenmektedir. Kâğıt üzerine uygulanan vakvak figürlerinde çin aslanı tipi yüzlere rastlanmaktadır. Her sanatta figürlerin ebatları tasarıma göre değişkenlik göstermektedir. Tezhiplerde genellikle irili ufaklı figürler iç içe tercih edilmiştir. Vakvak ağacının en çok tasvirlemelerinin karşılaştığı minyatür sanatı örneklerinde

efsanenin anlatımlarında olduğu gibi yansıtmalara rastlanmıştır. Vakvakla ilgili kadın meyvelerinin anlatımlarından ileri gelen minyatürde meyvenin aşamalarına da dikkat çekilmiş bazen kendi içinde sansüre başvurulduğu olmuştur. Tezhip sanatında daha fazla helezon tipine yerleştirme söz konusudur. Minyatürlerde, helezona yerleştirme sistemi örtü, kıyafet vb. eşya süslemelerinde tercih edilmiştir.



Görsel 8. 61. URL

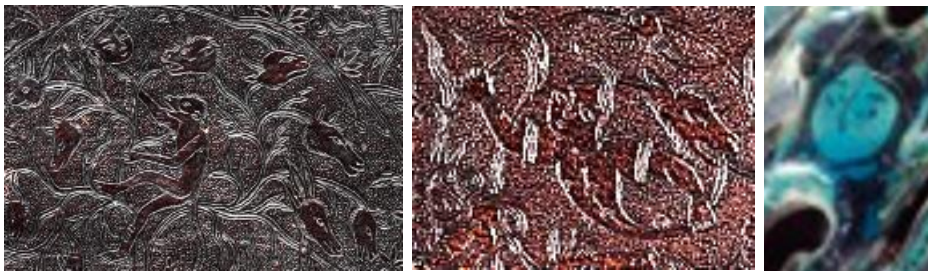
Görsel 8.62. URL

Görsel 8.63. URL

Baykara'nın eserinde yer alan tezhiplerde vakvaktan bitkilerin çıkarılmasına rastlanır. Genellikle ayrı çiçeklerin ayrı tohumdan oluşmasından kaynaklı birden fazla başlangıç noktası eklenerek tasarıma devam edilir ancak burada oluşturulan tasarımın sürdürülebilirliği açısından olduğu düşünülen bir sisteme gidildiği fikri oluşmuştur.

8.8. Üslubun Cilt Sanatında Özellikleri

Cilt yüzeylerinde çinilerin aksine domuz figürü görülmektedir. Cilt sanatı alanında az sayıda ulaşılan esere rağmen kaynağın kapak ve mıklep bölümleri hem vakvak üslubunu bir ağaç olarak ele almış hem de helezon içinde stilizasyona uğratmıştır. Kapak kısmında ağaçta resmedilen insan figüründe hotoz başlığının bulunması diğer üsluplu resmetmelerde nadirdir. Çinilerde vakvak grubu içinde bulunmazken Anadolu yapılarında özellikle Kubadabad grubu çinilerinde görülmeye alışılan insan tasvirlemelerinde üç bölümlü hotoza rastlanmaktadır.



Görsel 8.64. (Kara,2018:198)

Görsel 8.65. (Kara,2018:201)

Görsel 8.66. (Eravşar,2014:308)

9. ÖZGÜN TASARIMLAR

İncelenen çeşitli sanatların gözlenmesiyle oluşan algılar harmanlanarak motiflere aktarılmış belirli süzgeçlerden geçirilerek toplamda yedi eser ortaya çıkarılmıştır. Yapılan özgün tasarımlarda incelenen eserlerin detaylarından ilham alınmıştır. Eserlerin renklendirmesinde farklılıklara gidilmiştir. Vakvak motifinin de değişkenliği renklerle devam ettirilerek, çini sanatı içinde farklılaşmaya gidilmiştir. Sır altı tekniği ile hazırlanan eserler seramik ve çini çamurunun çeşitli şekillendirmeleriyle biçimlendirilmiştir. Bunlar merdane yardımıyla karo oluşturma, döküm çamuru oluşturma, tabak basma şeklinde üç evani grubuna dört kaşı eser eklenmiştir.

9.1. Tasarım1: Bade

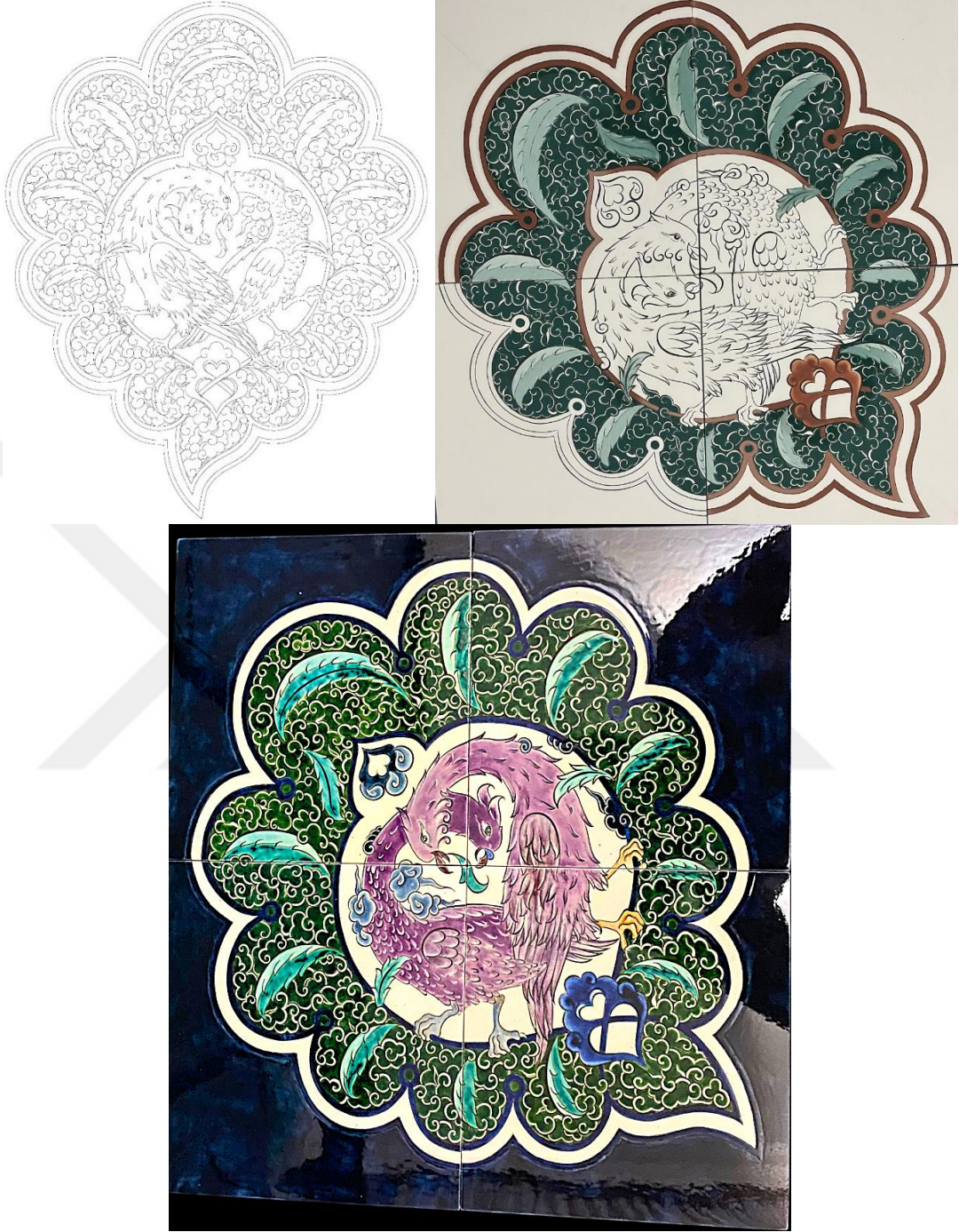


Görsel 9.1. Bade adlı eserin detayları
Çizim 9.1. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eser adı	Bade/Aşk şarabı
2. Ebatı	40x40
3. Çalışmanın türü	Karo
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubunda saz yolu ve baba nakkaş harmanlanması
5. İçeriğindeki tasvirler	Ceylan, yırtıcı hayvan, çakal
6. Renk	Lacivert, firuze, duru mavi, saks mavisi, kırmızı, yağ yeşili, açık yeşil, zeminde beyaz astar
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest simetri, ulama desen
9. Uygulanan Motifler	Yaprak, hatayi, katmerli penç, goncagül ve figürler

Eser hakkında: Bade ismi verilen büyük ebatlarda karo tasarımı ulama desenle devam ettirilebilir formda tasarlanmıştır. Şah kulunun saz yolu ve baba nakkaşın boğumları harmanlanarak klasik desenin zenginleştirilmesiyle desen oturtulmuştur. Boşluk ve doluluk sisteminin düzeni için yaprak ve salyangoz eklemeleri yer almaktadır. Siyah tahrir çekilerek nüansla kıvrımlara boyut kazandırılmıştır. Her iki yanında karşılıklı dönen hatayilere yer verilmiştir. Aynı şekilde diğer yanlara üç ve iki katmerli penç motifi yerleştirilmiştir. Bu motiflere ek olarak çapraz köşeleri goncagüller doldurmaktadır. Tasarımın genel görünümünün detaylandırılmasında tohum kısımlarına vakvak figürleri eklenmiştir. Ancak oluşturulan sistemin merkezinde yer alan pençler sade bırakılmıştır. Bunun sebebi ortada yer alan büyük yaprağın vurgulanmasıdır. Uygulamada hayvanların özellikle av ve avcı grubundan olmasına dikkat edilerek bir denge sağlanması istenmiştir. Desenlemede dallar geleneksel usule uygun şekilde yaprak dönüşleri ve goncagüllerle kısıtlandırılmıştır. Çini sanatında klasik renklendirmeye gidilerek yeşil, kırmızı ve mavi renklerine yer verilmiştir. Bu renklerin tonlarının karo içinde çeşitlenmesiyle daha özgün bir bakış açısı elde edilmiştir. Renklendirmede tonlama, düz boyama ve havalı boyama teknikleri uygulanmıştır.

9.2. Tasarım2: Mülhem



Görsel 9.2. Mülhem adlı eserin boyanırken detayları

Görsel 9.3. Mülhem adlı eserin fırın sonrası detayları

Çizim 9.2. Esra Büyükdinç'e aittir.

1. Eser adı	Mülhem/gönlüne dolmuş ilham almış
2. Ebatı	40x40
3. Çalışmanın türü	Kaşı
4. Bezeme Unsurları	Hatayi tasarım içinde bulut sistemi, meşimeye yerleştirilen ku kuş
5. İçeriğindeki tasvirler	Hüma/ cennet kuşları
6. Renk	Koyu yeşil, firuze, mor, lacivert
7. Teknik	Sır altı
8. Simetri Algısı	Dikey simetrinin serbest motiflerle kırılması
9. Uygulanan Motifler	Bulut (yığma, tepelik, serbest, ortabağ), hatayi, kuş figürleri, ortadan katlı, kıvrımlı, dişli yaprak, salyangoz

“Ne erenler gelip geçti

Bular yurdu kaldı göçtü

Pervâz urup Hakk’a uçtu

Hümâ kuşudur kaz değil” Yunus Emre

Eser hakkında: Dört ayrı karo parçasının birleştirilerek pano haline getirilmesiyle oluşan alan üzerine çapraz bir simetri düzeninde desen oturtulmuştur. Hatayi formunun stilize edilerek daha yuvarlak hatlara yerleştirilmesi sağlanmıştır. Hatayi çevreleyen yapraklar inceltirilerek taç yaprak sistemi genişletilmiş, yığma bulutlar ile kaplanmıştır. Her iki yanda Çift taraflı yerleştirilen yapraklar, hatayinin üst kısmında asimetric bir kırılma ile sonlandırılmıştır. Ayrıca dıştan içe ilişkin küçük yapraklar, karşılıklı yer alarak meşimeye yönelmiş formuyla aykırılık göstermektedir. Tam simetrinin kırıldığı hatayi formunun alt kısmında asimetric bir bitiş sağlanması desene estetik görünüm kazandırmıştır. Çerçevenin yukarıdan aşağı doğru sapların akışının birbirine bağlandığı ortabağ bulut üzerinden meşimeyi sarmasıyla girift olmadan ince detaylarla desteklendiği görülmektedir. Meşime kısmında sırt sırta yer alan diş ve erkek hüma kuşları, birbirine dönerek bir bütünü ifade etmektedirler. Bu eserde denge karşıtlıkların iç içe yer verilmesiyle sağlanmıştır. Diş kuşun daha yuvarlak hatları ve süsünün bulunmasına ek olarak pamuklara sarılır gibi bulutlarla desteklenmiştir.

Dişisinin önünde duran erkek hüma, daha keskin hatlarla tasvirlenmiştir. Renklerde farklılığa gidilerek soğuk renkler içinde kahve tonunun gözü doyurduğu düşünülmektedir. Koyuluk ve açıklık göz önüne alınarak renklendirilmiştir. Hatayı dışında kalan kısımlar lacivert renk ile vurgulanmasını sağlamıştır. Eserde havalı, tonlamalı, modern ve zemin boyama yer almaktadır. Siyah tahrir kullanımıyla düz ve nüanslı çizgi tercih edilmiştir. On beşinci yüzyılda Timuri döneminde bulut kullanımından ilham alınmıştır. Kuş tasvirine başvurulma nedeni şiirden ilham alınması kaynaklıdır.

9.3. Tasarım3: Karen



Görsel 9.4. Karen adlı eserin detayları
Çizim 9.3. Esra Büyükdiñç'e aittir.

1. Eser adı	Karen/ Cennet meyvesi, doğal
2. Ebatı	27x35
3. Çalışmanın türü	Karo
4. Bezeme Unsurları	Saz yolu yaprak ve vakvak figürleri
5. İçeriğindeki tasvirler	Vakvak başlarında ejder, kaplan, tavşan, keçi, çakal
6. Renk	Duru mavi, firuze, saks mavi, mavi tahrir
7. Teknik	Sır altı teknik
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım
9. Uygulanan Motifler	Saz yolu yaprakları, vakvak motifleri

Eser hakkında: Çininin klasik mavi beyazlarına yönelik mavi rengin vurgulanması sağlanmıştır. Serbest kompozisyonlarda şah kulunun özellikle yukarı doğru çıkan bir yaprağın sapla devam ederek dönüp tekrar içeriden yaprağı aştığı tasarımdan ilham alınmıştır. Birbirinden farklı tasarım ve motif hareketlerine gidilmiştir. Burada vakvak figürlerinin sadece başlarından faydalanma durumu, araştırmada yer alan halılar içinde vakvak bezemelerindeki gibi motifin altından önüne doğru çıkarılmıştır. Ayrıca bir çini parçasında bulunan tavşan motifi birebir işlenmiştir. Sarmal şekilde konumlanan kafalarla serbest algının fazla dağıtılmadan yerleştirildiği düşünülmektedir. Mavi tahrirle özellikle şah kulunun kalınlaştırdığı hançer yaprakların sap çizgileri vurgulanmıştır. Karoda beyaz zemin çerçevede yer verilen çarpıcı bir saks mavisi ile öne çıkarılmıştır. Bu sebeple yaprak renklerinde daha hafif tonlara gidilmiştir. Panoda üç ayrı mavi renk kullanımıyla aynı ton içinde geçiş sağlanmıştır. Tonlama, zemin boyama teknikleri ile renklendirmelere gidilmiştir.

Tasarım şeklinde vakvaklar zakkum gibi değil de cennetten birer meyve gibi düşünülerek ele alınmıştır. Şah kulu dönemi göz önüne alındığında bitki yoğunluklu yaklaşıma rağmen, nakkaşın defter ve çizimlerinde vakvak üslubunu unutmamış olması önemli bir noktadır. Geçmişini araştıran bir sanatçı varlığı, aranan bir özellik olarak görülmektedir. Bu sebeple saz yolunda kullanılan çeşitli motiflere yer verilmiştir.

9.4. Tasarım4: Vuzuh



Görsel 9.5. Vuzuh adlı eserin detayları
Çizim 9.4. Esra Büyükdinç'e aittir.

1. Eser adı	Vuzuh/ aydınlık, aşıkâr
2. Ebatı	30x30
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak, zencerek, rumi
5. İçeriğindeki tasvirler	At, eşek, çakal, ejder, tavşan, balık, sincap
6. Renk	Siyah tahrir, beyaz zemin
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest motif, çerçevelerde aynı desen dönmüştür
9. Uygulanan Motifler	Vakvak üslubu, zencerek, salyangoz

Eser hakkında: Eserin bu ismi alma nedeni, renk kullanılmaksızın siyahın desenlemeler içinde tercih edilerek beyaz zeminin göz önüne çıkarmasından kaynaklıdır. Tabak formuna yerleştirilen tasarımda ortada yer alan vakvaklar, çalışmada incelenen yıldız çinilerden birinin değiştirilerek yerleştirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Beş ayrı noktadan rumi gibi çıkan stilize ağaç, ucunda figürleri taşımaktadır. Yuvarlak helezonların üzerine dönen vakvak kafaları, siyah zemin üzerine Gölgelemlerle bezenmiştir. Merkezden dışarı doğru çıkıldıkça kurtçuk zencerek kullanımı yine Selçuklu döneminde tercih edilen bir bezeme unsudur. Yine sade olmasına ve daha beyaz tonlar içermesine dikkat edilmiştir. Tahrirleme ile

Çizgiler nanslanarak kurtukların boğumları kalınlaştırılmıştır. Aralarda yer alan nefes payları ve daireyi vurgulayan eperlerle desteklenmiştir. En dışta yer alan balık ve sincapların yer aldığı vakvak bezemesi daha sık şekilde yerleştirilmiştir. Araştırmalar sırasında maden bir eserden ilham alınarak tasarlanmıştır. Zemini yine siyah verilen çeperde, sarmal motif beyaz bırakılmıştır. Figürler sapların birleşim noktalarına yerleştirilerek sarmal br görüntü elde edilmiştir. Ara boşluklara salyangozlar eklenmiştir. Rölyef kısımlar doldurularak çalışma tamamlanmıştır.

9.5. Tasarım5: Hilat



Görsel 9.6. Hilat adlı eserin n detayları

Görsel 9.7. Hilat adlı eserin arka detayları

1. Eser adı	Hilat/ stlk
2. Ebat	20x7
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak slubu
5. İçeriğindeki tasvirler	İnsan, ejder, yırtıcı hayvan, kuş, horoz, kaplan, aslan, ördek, leylek,
6. Renk	Kırmızı, lacivert,beyaz, gl kurusu,mavi tahrir
7. Teknik	Sır altı tekniğİ
8. Simetri Algısı	Serbest desen
9. Uygulanan Motifler	Vakvak slubu, yaprak

Eser hakkında: Eser serbest tasarımla işlenerek kaftanın her bölgesine aksettirilmiştir. Mavi, kırmızı ve beyazın uyumundan yola çıkılarak kaftanın iç kısmı kırmızı renkte yer verilmiştir. Kolluk ve kumaş kenarlarının çıkıntılı yapısı lacivert ile çevrelenmiştir. Kaftanı bel kısmından saran kuşak, daha hafif bir tonda yapılmıştır. Kuşağa işlenen bezeme, araştırmalar sırasında maden eserlerde gözlenen sarmal ördeklere benzer bir silüet şeklinde tasarlanmıştır. İrili ufaklı vakvak tasvirleri mavi tahrirle uygulanmıştır. Boşluk doluluk dengesine dikkat edilmiştir. Bu hususta eksik yerlere yaprak motifleriyle doldurulmuştur.

9.6. Tasarım6: Feza



Görsel 9.8. Feza adlı eserin tahrir detayları

Görsel 9.9. Feza adlı eserin boyama detayları

Görsel 9.10. Feza adlı eserin fırın sonrası detayları

1. Eser adı	Feza/ gök, gökyüzü
2. Ebat	20x20
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Yarı üsluplaştırılmış çiçek ve bulut grupları, vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Keçi, ördek, horoz, kedi, güvercin, çakal
6. Renk	Bulut firuzenin açık tonu, havalı,lale boncuk mavi tonlu,ortadaki yaprak ve karanfiller lacivert, yapraklar petrol ile mavi karışık ,vakvakları en sona bırak
7. Teknik	Sır altı
8. Simetri Algısı	Ortadan simetri algısı yitirilmiştir.
9. Uygulanan Motifler	Lale, karanfil, bulut, vakvak üslubu,yapraklar, yığma ve sarmal bulut

Eser hakkında: Birbirine simetrik şekilde yerleştirilen yarı üsluplaştırılmış lale ve karanfil demetleri arasına yerleştirilen stilize dolantı bulut sayesinde simetrik yaklaşım kırılmıştır. Bu sebeple serbest desen denilebilmektedir. İnce saplar üstünde benzer tonlarda yer alan çiçek grupları kendi içinde bir ahenk oluşturmuştur. Klasik bulut sisteminden çıkılarak daha basit hatlarıyla ele alınan dolantı bulut sistemi deseni ortadan ikiye ayırmaktadır. Dolantı bulut üzerinde yerleşen vakvak üslubunda hayvan başlarına yer verilmiştir. Belirlenen desen çevresine Osmanlı dönemi çinilerindeki gibi desenin dışına nefes payıyla birlikte spirallerle bir sınır belirlenmiştir. İçi yığma bulut ile doldurulmuştur. Mavi beyaz klasiğinin dışına çıkılan eserde özellikle çiçekler lacivert ile koyu renklendirilmiştir. Karanfilin taç yapraklarında kazıma tekniği ile havalı boyama yapılmıştır. Lalelerde tonlama tercih edilmiştir. Çiçeklerin yaprakları da kalın tutulmayıp ince ve maviye yakın tonlarda gözü yormayacak şekilde yeşil ile renklendirilmiştir. Dolantı bulut vurgulu kullanılmış olup burada düz boyama tekniği uygulanmıştır. Vakvaklar yine duru mavi ile daha hafif şekilde bulut çevresinde yer almaktadır. Desenlemenin dış kısmını serbest şekilde bulutların çevrelemesiyle dışa doğru ton geçişi verilmiştir.

9.7. Tasarım7: Âhmâr



Görsel 9.11. Âhmâr adlı eserin tasarım detayları

Görsel 9.12. Âhmâr adlı eserin tahrir detayları

Görsel 9.13. Âhmâr adlı eserin ön detayları

Görsel 9.14. Âhmâr adlı eserin cepheden detayları

1. Eser adı	Âhmâr/Kızıl
2. Ebat	35x10
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Ejder, çakal, horoz, kuş, kaz, şahin, ceylan, kaplan, filamingo, at, ördek, domuz, tilki, çita, salyangoz
6. Renk	Gri ve kırmızı
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Eser hakkında: Eserin dikkat çekmesi amacıyla kırmızı tahrir kullanılmıştır. Kırmızı renge uygun olarak gri zemin tercih edilmiştir. Renk kullanımında sadeliğe gidilmiştir. Zemine gri tonda belli belirsiz çizgiler eklenmiştir. Birbirine bağlı vakvak sarmalı vazounun her iki yanına yerleştirilmiştir. Figürlerin stilize halde tasarımından dolayı gözleri ve yüz detayları eklenmemiştir. Kulak burun ve ağız çizgileri ile hayvanların basit tasvirleri istiflenmiştir. Yer yer saptan çıkarılan rumi benzeri küçük motiflemelerle boşluklar doldurulmuştur. Genel anlamda aynı büyüklüklerde tercih

edilen başlarda küçük alan doldurmaları için kuş kafaları kullanılmıştır. Figürlerin vurgulu olmaması için içleri gri tonlarla doldurularak sadelik sağlanmıştır. Vakvak ağacı aşağıdan başlayarak spiraller üzerine yerleştirilen meyveleriyle figürlerin birbiri üzerine gelmeden, çeşitli şekillerde tasvirlenmesi sağlanmıştır. Gri boyamalarda tonlama uygulanmıştır. Vazonun diğer bölgeleri daha koyu tonlarda eskitme tekniğiyle desenlenmiştir. Uygulamanın tasarımı tezyini sanat eserlerinden ilham alınarak yerleştirilmiştir. Geleneksel usulde görülmeyen kırmızı tahrir uygulamalarına istinaden, modern renklerin kullanımına gidilmiştir.

9.8. Tasarım8: Ahu Nigah



Görsel 9.15. Ahu Nigah adlı eserin çeşitli yönlerinin detayları

Görsel 9.16. Ahu Nigah adlı eserin çeşitli yönlerinin detayları

Görsel 9.17. Ahu Nigah adlı eserin çeşitli yönlerinin detayları

1. Eser adı	Ahu Nigah-Ceylan bakışlı
2. Ebat	15x15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Keçi, horoz, kaplan, çakal, kuş, kartal
6. Renk	Mavi ve beyaz
7. Teknik	Sır altı tekniği, çift tahrirli
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Eser tasarımı tıpkı tasarım15'te yer alan meftun adlı eser gibi figürlere yer vermektedir. Orada yer alan figürlerin kalıp büyüklüğü, dönüş ve geçişlerin çift tahrirle farklı bir forma oturtulması üzerine yeni renklerle ortaya çıkışıdır aslında. Mavi beyazın yoğun çalışıldığı tasarım eserlerinde her birinde değişik form ve ebatlara gidilmiştir. Dar bir saptan oluşan büyük başların birbirine uyumu ve çini kutu üstüne

istifi oldukça yoğun bir desen formu olmasına karşılık 6 ayrı baştan oluşmaktadır. Kutuyu çevreleyen tekli ve çiftli vakvak bezemeleri kapaktan farklı olarak yer almıştır. Çift tahrir ve yer yer beyaz çizgileri ile aydınlatılmış başlara yer verilmiştir. Desenin benzersiz istiflenişi ve hareketli şık yapısından dolayı Ahu-nigah ismi ile ceylan bakışlı, çekinik ve parlak bakışların gözlenebilmesi kaynaklıdır.

9.9. Tasarım9: Ruh-u Revan



Görsel 9.18. Ruh-u revan adlı eserin ön detayları

Görsel 9.19. Ruh-u revan adlı eserin arka detayları

1. Eser adı	Ruh-u Revan: ruhun zuhuru, ruhun ferahlığı, ruhun akışı
2. Ebat	15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Kuş
6. Renk	Hafif mavi, mavi tahrir
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Bulutlar içinden çıkarılan figürler kuş tasvirinde tercih edilmiş olup ördeğin su da yüzmesinden feyz alınmıştır. Bulut motifleriyle yakıştırılan vakvak üslubu için birbirinden farklı tüm bulut formatları çalışılmıştır. Minyatüristik gözlenen bulutların içleri boş olup, kupa üzerinde daha fazla yer kaplayarak büyüklü küçüklü bulut demetleri tercih edilmiştir. Küçük bulutların tıpkı suyun ördeğe değmesi gibi onu sarması düşünülerek tasarım ortaya çıkarılmıştır. Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir.

9.10. Tasarım10: Zümra



Görsel 9.20. Zümra adlı eserin ön detayları

Görsel 9.21. Zümra adlı eserin arka detayları

1. Eser adı	Zümra- güzel, iyi, ahlaklı, cesur, yiğit, yürekli, zeki ve bilgili kadın
2. Ebat	15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Çakal, kuş
6. Renk	Mavi, beyaz
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Kupada serbest desen yukarıdan başlatılarak aşağı doğru meyvelerini vermektedir. Geçişli duru mavi kullanımı ile figürler ortaya çıkarılmıştır. Daha yuvarlak bir form tercih edildiğinden desenlerde de keskin dönüşlere gidilmemiştir. Vakvaklar ile birlikte yapraklara yer verilmiştir. Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir. Tahrirleri nüanslı bir şekilde işlenmiştir.

9.11. Tasarım11: Vuslat



Görsel 9.22. Vuslat adlı eserin ön detayları

Görsel 9.23. Vuslat adlı eserin arka detayları

1. Eser adı	Vuslat- sevgiliye ulaşma, erişme, kavuşma.
2. Ebat	15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Ejder, köpek
6. Renk	Duru mavi, lacivert
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir. Tahrirleri nüanslı bir şekilde işlenmiştir. Diğer kupalara göre daha koyu mavi tonlarına gidilmiştir. Vurgunun daha fazla sağlandığı eserde bulutlarda ve vakvaklarda lacivert kullanılmıştır. Salyangoz ve bulutların çeşitli kullanımları gözlenmektedir. Eserin vuslat ismini almasında genellikle sevgiyle ilgili anlamlardan gidilmesi, sudan çıkışla bulut motifinin uygulamalarına gidilmiştir. Bu sebeple bulutlarda veya meyvelerde bir kavuşma arzulananmıştır. Çıkışının nereden olduğu bilinmeyen bu meyvelerde kavuşmak istediği herhangi bir şey olduğu fikri yer almaktadır. Sonuçta bitkiden de çıksalar onlar birer canlıdır.

9.12. Tasarım12: Vecd



Görsel 9.24. Vecd adlı eserin ön detayları

Görsel 9.25. Vecd adlı eserin arka detayları

1. Eser adı	Vecd- bir şey karşısında sonsuz heyecan duymak
2. Ebat	15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Ejder, kuş, çakal, kaplan,at
6. Renk	Mavi beyaz, mavi tahrir
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Diğer tasarımlara göre vakvakların alt sınırda ilerlediği bir istif sağlanmıştır. Bu sebeple üst yüzeyi minyatürlerde gözlenen bulutlar kaplamaktadır. Boşluk doluluk dengesinin sağlanarak uygulandığı kupada, duru mavi uygulanmış olup yer yer bulutlara beyaz çizgilerle aydınlık sağlanmıştır. Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir. Tahrirleri nüanslı bir şekilde işlenmiştir. Bir heyecanla oluşturulan tasarım sonucunda vecd ismini almıştır.

9.13. Tasarım13: Munis



Görsel 9.26. Munis adlı kupanın ön detayları

Görsel 9.27. Munis adlı kupanın arka detayları

1. Eser adı	Munis: cana yakın, sevimli, uysal, yumuşak.
2. Ebat	15 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Çakal, horoz
6. Renk	Lacivert ve mavi
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir. Tahrirleri nüanslı bir şekilde işlenmiştir. En ince işlemeli bulut yapısının istiflendiği tasarımda yukarıdan ve aşağıdan bitki kaynaklı vakvaklar oluşturulmuştur. Kupanın kulp ve ağız kısımlarında daha koyu renk tonlarına yer verilmiştir.

9.14. Tasarım14: Nigah



Görsel 9.28. Nigah adlı kupanın ön detayları

Görsel 9.29. Nigah adlı kupanın arka detayları

1. Eser adı	Nigah-Bakış, nazar
2. Ebat	15 cm

3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Simurg ve diğer kuş tasvirleri
6. Renk	Duru mavi
7. Teknik	Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Kalıp tekniği ile elde edilen kupa çeşitlerinden biridir. Tahrirleri nüanslı bir şekilde işlenmiştir. Simurgun daha gösterişli tasvirinden dolayı nigah ismi tercih edilmiştir. Kuşların şahı olarak bilinen simurg, diğerlerinin sadece başlarının yer aldığı bitki formlarında kanatlarıyla heybetli gösterilmesi amaçlanmıştır. Bulut sisteminde küçük dönüşlere gidilmiştir. İnce beyaz çizgilere yer verilmiştir.

9.15. Tasarım15: Meftun



Görsel 9.30. Meftun adlı ajurlu vazonun ön cepheden detayları

Görsel 9.31. Meftun adlı ajurlu vazonun yandan detayları

1. Eser adı	Meftun: gönül vermiş, tutulmuş.
2. Ebat	30 cm
3. Çalışmanın türü	Evani
4. Bezeme Unsurları	Vakvak üslubu
5. İçeriğindeki tasvirler	Keçi, tavşan, kuş, papağan, çakal, horoz, çita
6. Renk	Siyah tahrir üzerine açık turuncu, kırmızı ve yeşil
7. Teknik	Ajur, Sır altı tekniği
8. Simetri Algısı	Serbest tasarım

Meftun, iki eserin ajurlama tekniği ile kesilmesinden geriye kalan eserdir. Tasarım7’de yer alan Ahmar için de bir ajurlama tasarlanmıştır. Ancak kırılması sonucu ahmar’ı düz kalıp alınan esere işlenmesi tercih edilmiştir. Meftun’un figürleri ajurlu sisteme

göre büyütölmüş olup vazunun kesileceğı alanlar belirlenmiştir. Çamur yaşken bisturi yardımıyla kesilen eserin diğör bölgelerinde daha yuvarlak ancak ince geçişli bir oyma sistemine gidilmiştir. Kuruma ve kesme esnasında su yardımıyla yumuşatılarak bisküvi fırınlanmasından önce kesme işlemleri sağlanmıştır. Daha sonra tahrirleri yapılan meftunun bu renkler için siyah tahrirle doldurulması tercih edilmiştir. Eserler içinde en özgün ve yorucu işlemlerden biridir. Tahrirlendikten sonra figürlerin kazınması, boynuz ve kulakların belirgin hale gelmesi sağlanmıştır.



10. SONUÇ VE ÖNERİLER

10.1. Sonuç

Vakvak efsanesi yüzyıllar boyunca insanların meraklarını uyandıran, onları harekete geçiren söylenti ve masallardan oluşmaktadır. Ancak vakvak'ın diğer efsanelerden oldukça farklı yanları vardır. Dünyanın kıyısı olarak adlandırılan bir ada olduğu düşünülerek seyyahlarca aranmıştır. Gerçek hayatta yaşayan önemli kişilerin gittiği anlatılan bu adada zamanla olağanüstü varlıklar, altınlar ve konuşan meyvelerin varlığı gibi detaylar eklenmiştir. Arap kültüründe doğan efsanenin cazibesine Batılı tacirlerde düşmektedir. Bu sebeple pek çok denizcinin haritası, günlüğü ve tuttukları defterlerinde anlatımlar bulunmaktadır. Haritalarda yeri belirlenen bu ada, ağacıyla ünlenerken bir üslup haline evrilmiştir. Evrilen üslup İslam sanatları çerçevesinde pek çok sanat içinde karşılık bulmuştur. Stil yaklaşık sekiz yüzyıl boyunca bir üslup çeşidi olarak Türk-İslam sanatlarına hizmet etmiştir. Çini sanatı çerçevesinde incelenen vakvak üslubuna istinaden Hun döneminden Selçuklulara değin bir araştırma yapılmıştır. Araştırmada çini eserlerin azlığı nedeniyle detayda değişikliklere gidilse de belirli bir kalıp ölçüsüne sahip birden fazla esere ulaşılmıştır. Eserlerde Vakvak olarak tasvirlenen figür sayısı tüm sanatlar dahil edildiğinde toplam iki yüz on beş tanedir. Ancak deformasyon sonucu anlaşılamayan figürler çıkarıldığında yüz doksan üç tanedir.

Çini sanatı içinde karşılaştırmalarla yirmi iki ayrı eser incelenmiştir. İki yüz beş adet vakvak tasvirlemesi uygulamalar içinde yer almaktadır. Canlı çeşitliliği yönüyle on altı farklı gruba rastlanmıştır. Buna mitolojik canlılar ve insan da dahildir. En çok başvurulmuş tasvir on altı adetle tavşanken en az kullanılan ise üç tane ile Çin aslanıdır. Bu canlıların resmedilme şekilleri de çeşitlilik göstermektedir. Figürlerde ağız açık gözlenen on dokuz çehreyi genel anlamda ejderler oluşturmaktadır. Yüz seksen tanesinde ağız kapalı yer almaktadır. Üslupta yüz doksan üç tanesi profilden, sekiz tanesi cepheden ve dört tanesi açılı şekilde bezenmiştir. Çini sanatında tasvirlerin en belirgin özellikleri göz kulak ve benekleridir. Tüm canlılarda farklı renklerde beneklendirme, postu olsun veya olmasın insan tasvirlerinde de uygulandığı gözlenmiştir. Bunun sebebinin daha rahat görülebilmesi amaçlı yapıldığı düşünülmektedir. Ancak çini yüzeylerde yer alan canlılarda anatomik olarak çizimleri, dönem şartlarına göre iyi olsa da bozukluklar mevcuttur. Tasvirlerde iki yüz beş adet

baş, on gövde ve en nadir üç vücut gözlenmiştir. Vakvak üslubunun genellikle başlama şekli kenardan uzatılarak on üç defa sağlanmıştır. Kenar rumi bezemelerinden devam eden bir hareket şeklinde örnekleri incelenmiştir. Geriye kalan iki eserde sudan çıkan ağaç ve su iyesine yönelik anlamlı bir tasarım oluşturmaktadır. Hayvan kaynaklı oluşturulan vakvak en çarpıcı eser olarak ortaya çıkmaktadır. Bu hususta jesse ağaçlarından yani batılı anlamda etkilenildiği düşünülmektedir. İslam sanatlarının hiçbirinde vakvak üslubunda hayvan kaynaklı bir çıkış söz konusu değildir. Üslubun yanında bütünleyici unsur yönüyle eserlerde on yedi kez görülerek en çok yazı tercih edilmiştir. Sonrasında bitkisel formda yaprak on altı, palmet on dört ve en az rumi on üç defa eşlik etmiştir. Çinilerde teknik uygulama çeşitlerinde en çok tercih edilen on sekiz uygulama ile lüster tekniğidir. Aynı zamanda kabartma tekniği de on bir eserle buluşarak tercih edilenler arasındadır. Geriye ajur ve tek renk sır tekniği ile nadide eserler göze çarpmaktadır. Eserlerde birden fazla teknik uygulamalar, kaşıgar veya kaşıgeranların ustalığını göstermektedir. Çini renklendirmelerine gelindiğinde lüster tercihinin on dokuz, firuze renginin on dört ve kobalt boyamaların yine on dört defa tercih edildiği ortaya çıkmaktadır. Lüster kahverengi gibi de görülebildiğinden ayrıca ele alınmamıştır. İncelenen çini formlarının on sekizi kaşı, iki tanesi evani tipindedir. Tasarımlarının oluşturulma şekillerinde simetriye oturtulan on bir desene karşılık serbest düzende sekiz uygulama yer almaktadır. Vakvakların tercihen on tanesi köşebentlere iliştilirirken çerçevede ise sekiz tanesi bulunmaktadır. Tüm yüzey kaplamasında yine nadide bir örnek ile karşılaşılmaktadır.

Çalışmada çini sanatı çerçevesinde vakvak üslubunun tanıtılması amacıyla çeşitli gelenekli sanatlardan elde edilen eser sayısı: Maden sanatında üç uygulama, Halı sanatında üç uygulama, Ahşap sanatında üç uygulama, Cam sanatında dört uygulama, Taş sanatında beş uygulama, Minyatür sanatında dört uygulama, Tezhip sanatında iki uygulama, Cilt sanatında iki uygulama, Çini sanatında yirmi iki eser uygulaması yer almaktadır.

Çeşitli sanat eserlerinin bezeme detayları, çini sanatı ile karşılaştırmalar yapılarak farklılıkları ortaya çıkarılmıştır. Vakvak üslubunun çini yüzeylerde ağız detayının azlığı dikkat çekmektedir. Tasvirlerin elli dördünde ağız gözlenmemiştir. Çinide beş insan tasvirine bakıldığında birinin başlığı olup diğerlerinin saçları benzerdir. Mitolojik canlı olarak ejderden on iki tane yer alırken, Çin aslanına bir defa rastlanmış

ve simurg olduğu düşünölen iki tasvire yer verilmiştir. İncelenen çinilerdeki ejderler çatık kaşlı olmayıp bazen dişsiz bazen sivri olmayan dişler eklenerek daha yumuşak bir çehreye sahiptir. Ayrıca bu ejderlerin burun tasvirlerinde daha yuvarlak hatlara yer verilmesiyle oluşturulan stilizasyonu bir derece daha arttırmış bulunmaktadır. Çini eserlerde silik hale gelmiş motiflerin bazılarında, eser içinde tekrara gidilebileceğinden dolayı karşılaştırılarak ortaya çıkarılmıştır. Çini sanatında yer alan figürlerde çoğunluk aynı ebat gözlenirken, aralarda minik canlıların vakvak üslubuna dahil edildiğı fark edilmiştir. İncelenen diğör sanatlarda figür sayısı dikkate alınmamıştır. Çini sanatıyla karşılaştırmaları yapılarak vakvak üslubunun her sanat içinde farklı karakteristik özellikler gösterdiği ortaya çıkarılmıştır. Maden sanatında vakvakların çok daha küçük ebatlarda daha girift şekillerde esere yansıtılmasıyla sağlanmıştır. Vakvak üslubunun en bol gözlendiğı tür maden sanatıdır. Bazı vakvak motifleri farklı eserlerde tekrar tekrar kullanılmıştır. Maden sanatının en önemli özelliğı araştırmacılar tarafından vakvak'ın en geliştiğı kısımdır. Yazıda zülfe kısımlarının ve küçük harf başlarının dahi insan yüzü şeklinde yer verilmesi diğör sanatlarda gözlenmeyen nadir bir özelliktir. Her madeni eserde de yer almamaktadır. Çini ve maden sanatlarında yazı ile vakvak iç içe yer alabilmektedir. Maden sanatında da serbest tasarımlara yer verilirken iki kafanın helezon çevresinde dönüşlerine sıkça rastlanmaktadır.

Halı sanatında ise çini sanatıyla ayrıştığı hatayi motiflerinin içinde özellikle meşime kısmında vakvak kafalarının yer alması diğör sanatlara göre nadir karşılaşılan bir özelliktir. Tezhip, minyatür ve kaleminde başvurulmuş bu durum, tasvirleri oldukça gizlemektedir. Çinide gözlenmeyen bu duruma ek olarak, bazı halılarda çanak yapraklara yer verilmeksizin hayvan başları doğrudan sapa bağlanmıştır. Bitkiden hayvana geçiş aşamasında çini ve diğör sanatlarda halka ve yapraklara yer verilmektedir. İncelenen halılarda hayvan uzuvlarına yer verilmediğı dikkat çekmektedir. Bazı halı türlerinde dış çerçevede meşime içinde hatayilerde vakvak sürdürölmüştür. Diğör sanatlarda vakvak üslup varlığı tasarıma dağıtılarak çeşitli yerlerde aranırken halıda, sadece çerçevede yer alabilmektedir. Başlar açılı, cepheden ve profilden bakış açılarıyla yer verilmiştir. Ayrıca halı detaylarında bulut rumi gibi değişken yapıllı motifleri aşağıdan sararak üzerine düşen birer detay şeklinde yer alması vakvakın pek çok şekilde tasvirlendiğı ve kullanıldığı farkedilmiştir.

Ahşap üzerine işlemlerde kalem işi ve ahşap oyma sanatlarında karşılaşılan bezemelerde tamamen aslan motiflerinin oluşturduğu vakvak tipi, tüm eserde stil içinde tek hayvan kullanımına nadir bir örnektir. Yine bitkisel bir daldan bir tek vakvak çıkışı da tercih edilmiştir. Canlı varlığının bitki içinde uyumu üsluba aykırı değildir. Ahşap içinde iki ayrı çift başlı kartal motifi, kendi içinde stilize edilmişken bir diğerinde boyun kısmının rumilere bağlanması vakvak üslubuna dahil olduğu anlamını çıkarmaktadır. Ayrıca kuyruk kısımları incelendiğinde de biri rumi biri normal bir kuyruk şeklinde yapılan stilizasyonu destekler niteliktedir. Sanat içinde iki örnekle stilizasyonun bir ileri aşamasına gidildiği ortaya çıkarılmıştır. Ahşap üzeri vakvak uygulamalarında tüm vücut ve sadece baş kullanımı bulunmaktadır.

Cam sanatına gelindiğinde dört ayrı parça incelenerek sapa bağlı on beş hayvan tasviri açıkça gözlenmektedir. Genellikle tavşan veya çakal tipi hayvan başları, kulakların büyüklüğü ile öne çıkmakta olup helezonik sistem varlığı dikkat çekmektedir. Cam kandil formlarında madalyon içine yerleştirilen bitkisel bezeme içinde yer alan başlar daha bozuk olsa da ayırt edilebilir kıvamdadır. Bu sayede sadece baş olarak yer verilen vakvak üslubunda insan figürünün de kullanıldığı dikkat çekmektedir. Çini sanatında madalyon tipi içinde vakvak üslubu gözlenmemektedir. Camlar içinde tasvirlenen cepheden ele alınan büyük kulaklı tavşan olduğu düşünülen tasvir, incelenen tüm canlılar içinde cepheden açıyla resmedilen tek tavşandır.

Taş işleme sanatı incelemelerinde karışık verilen tasvirlerde vakvaklar bitkiye bağlanmış olanlardır. Sfenks gibi mitolojik canlıların da vakvak üslubuna dahil edilmesi çini sanatında gözlenmemektedir. Orta bağda gövdesiyle ortaya çıkan insan tasviri, incelenen diğer eserlerde nadirdir. Taş üzeri vakvak işlemlerinde simetrik bir yaklaşımla motiflerin ve desenin yerleştirildiği gözlenmektedir. Çini sanatında buna ek olarak serbest formlarda yer alır. Taş örneklerinden birinde bitkisel form içinde hayvana dönüşüm ilgi çekici görülmektedir. Yine taşta boğa başının yer alması çinilerde de gözlenmekte olup palmet ve rumilerle girift formlara sahiptirler.

Minyatür sanatında vakvak ağacına realistik şekilde yaklaşılarak resmedilmesi, anlatılara yönelik kadın vücutlarının gelişim şekli aşamalı olarak kâğıda aktarılmıştır. Minyatürlerde insan başlarının saçtan ağaca bağlanması bazen başın üzerinde bir şapka gibi çanak yapraklar yer verilerek, bazen de meyvenin ortasından açılarak insan vücudunu oluşturduğu kanısını bırakmaktadır. Şah kulunun da vakvak kullanımlarında

bu şapkavari desenlemeleri görülmektedir. Minyatür sanatında insanın dışında hayvanlarında tüylerine kadar incelikle işlenmesi diğer sanatlarda karşılaşılmayacak derecede incelik içermektedir. Kuşlarda pek çok türün yer aldığı gibi otlak hayvanlarında da oğlak, koyun, keçi vb. yer verilmiştir. Bu sebeple tek eserde en çok türü barındırma özelliği minyatür sanatındaki vakvak eserlerinde barınmaktadır. Efsanevi hayvanlarından pek çok hayvanı baz alan panoları üsluba çeşit kazandırmıştır. Minyatürlerin anlatımları da önemlidir. Diğer sanatlarda rastlanmayan bir özelliği ise İskender ile ağacın konuşmasını konu edinmesidir. Bazen Hz. Zülkarneyn ve Hz. Hızır'ın ona eşlik ettiği çeşitleri de yer almaktadır. Çini sanatında minyatür gibi ağaç formu gözlenmemektedir. Aynı şekilde ağacın yanında önemli kişilerin tasvirine de rastlanmamıştır.

Tezhip sanatına gelindiğinde Garib'ül-Acayip gibi farklı konulara yönelik kitap süslemelerinde vakvak bezemelerine yer verilmiştir. Konuyla alakalı süsleme detayı yer almaktadır. Yoğun gözlenen vakvak aslında düzenli bir helezon sistemi içine oturtulmuştur. Genellikle kafalara yer verilerek cepheden, açılı ve profilden yerleştirilmişlerdir. Helezonlar içinde küçük çiçekleri olan bitkisel helezonlarla desteklenmektedir. Bu örnekte halılarda bulunmaktadır. Ancak çini sanatında vakvak helezonu içinde ayrıca bitkisel helezon dönüşleri gözlenmez.

Cilt sanatında minyatür gibi ağaç tipine yerleştirilen vakvaklarda kafanın yanında uzuvlarında yer aldığı gözlenmektedir. Tüm vücudun görülebildiği sanat eserlerinde serbest ağaç formuna ek olarak helezon sistemine de yer verilmiştir. Cilt sanatında ayrıca renk gözlenmemektedir. Çini sanatında yazı formlarıyla birlikte pek çok hayvan başı tasvirleri, bazen vücut bazen de uzuvlarıyla birlikte ortaya çıkan canlılar bezemede yer almaktadır.

Vakvak üslubu bezemelerinde özellikle hayvan üsluplarında bozulmalar görülmektedir. Gerek sanatçıların yeteneği gerek dönem teknolojisi kaynaklı anatomik orantı sisteminin oturtulmasında sıkıntılar yaşandığı düşünülmektedir. Bazı anlaşılmayan hayvan figürlerinde ayırt edici uzuvlarından tahminler yürütülebilmektedir. Ancak çoğu çini eserlerde yırtıcı hayvan gruplarında karmaşa gözlenmiştir. Bir diğer dikkat edilen nokta, çini eserlerde hayvan vücutları diğer sanatlara oranla daha fazla gözlenmektedir. Vakvak meyvelerini oluşturan kafaların

yanı sıra figürlerin belden yukarısı veyahut tüm vücudunun işlenmesi gözlenmiştir. Bu durumun anatomik açıdan daha fazla hata payı oluşturduğu sonucuna gidilmiştir.

Belirlenen hedeflere yönelik araştırma yapılmış olup, orijinal ürün oluşturma ve tasarlama, efsane hakkında bilgi birikimi ve üslup yönünün detaylıca analiz edilmesi sağlanmıştır.

Bireysel olarak konuya yönelik özgün çalışmalarda gelenekselin dışına çıkma isteği göz önüne alınmıştır. Günümüzde çoğu çini eserlerinde reproduksiyon çalışmalarına yer verilmektedir. Vakvak konusunda on iki özgün eserle farklı bir bakış açısı ortaya konulmuştur. Bu eserlerde öğretilerin izinden gidilerek bezemede vakvak detaylarına yer verilmiştir. Figürlerde daha gerçekçi yüz yapıları ve tonlamalara yer verildiği gibi tasvirlemelerden göz detayının kaybedildiği daha fazla stilizasyonla estetik dönüşler vurgulanmıştır. Vakvak üslubunda gelişmiş güzel hayvan seçimleri yerine belirlenen kuş türleri, erkek ve dişi motiflerinin yerleştirmeleri gibi hususlara dikkat edilmiştir. Vakvak üslubunda tasvirden bitkiye geçiş aşamalarında da değişime gidilmiştir. Renk seçimlerinde de klasik çini usulüne uygunluk görülürken eserlere ayrı tonlarda dahil edilerek zenginleştirilmiştir. Geleneksel usulden tamamen kopma olmayıp yer yer motiflerde değişimlere gidilmiştir. Bunun sebebi geçmişten gelen motifleri günümüz estetik anlayışıyla harmanlamaktır. Ayrıca vakvak üslubu da geleneksel sanatlar içinde yer alan bir husus olduğundan figürlerde aykırılığa gidilmeden çini sanatı ile uyumu devam ettirilmiştir. Çini sanatının, günümüz uygulamalarında küçük katkılarla değişimlere gidilerek gelişmesine katkı sağlanmıştır.

10.2. Öneriler

Vakvak üslubunu konusunda ulaşılamayan kitap ve tezler bulunmakta olup, efsane daha detaylı ele alınabilir.

Metal, taş bezeme, halı ve cam sanatlarında vakvak dekorlamaları ayrıca incelenebilir. Bu sanatlarda yer alan vakvak dekorlamaları tasarım yönüyle ayrı bir sanat içinde ortaya çıkarılabilir.

Vakvak konusu veriler ışığında Arap kaynaklıdır ancak çeşitli kültürlerin etkisinin bulunduğu bir üsluptur. Çevre kültürlerde mitolojik ağaç konusunun ele alınmasıyla vakvak ile karşılaştırmaları sağlanabilir.

Araştırmalar sonucunda İran ve Asya bölgesinde yeterince esere ulaşılamamıştır. Bunun bir nedeninin Batıdaki müzeler kadar gelişmemiş olması veya henüz koleksiyonlar oluşturulmaması diye düşünölmektedir. İran'ın İlhanlı döneminde merkezleşen bölgelerinin araştırma kapsamında taranması gerektiğı düşünölmektedir.

Fusang-Vakvak ile benzerliğine daha ayrıntılı araştırılabilir. Araştırılan diğér ağaç konularında Fusang ağacı ile benzerliği üzerine gidilebilir.

Çin kaynaklarında yer alan kehanet ağacı tasvirlemelerinin devamı var mı, benzerlerine bakılabilir.

Vakvak adası hakkında buna benzer adalar ile eşleştirmelerde bulunulabilir.





KAYNAKLAR

- (Akiko Ue. (2014). İnsanın Büyüdüğü Ağaç: Alman Efsaneleri Koleksiyonunda Gelenek ve Efsanevi Ağaçlar, *Alman Edebiyatı*, (148), 296-305.)
- (Salmani, A.& Naşı, E. & Pooqar B. (2017). “Kil eserlerdeki aslan başının analitik incelenmesi” *İsfahan Sanat Üniversitesi Sanat Araştırmaları dergisi*, 207-224)
- (Taheri, A. R. (2019). “Kutsal ağaç, konuşan ağaç ve Vak karakterinin oluşma süreci”, *Üç ayda bir bilimsel araştırma dergisi*, Şehir Planlama Araştırma Merkezi S.19, 37-48)
- (Черников, С. С. (1975). К вопросу о хронологических периодах в эпоху ранних кочевников (по археологическим материалам Восточного Казахстана). *Первобытная археология Сибири. Л.: Наука*, 132-137.)
- Abbas, M. (2018). Haft Aşl: The Seven Modes of Ornamentation in Islamic Art. *Journal of Arts and Social Sciences*, C.IV, S.V .
- Ahmad, S. M. (1995). A history of Arab-Islamic geography: 9th-16th century AD. *The American Journal of Islamic Social Sciences*, 14:4, 102-103
- Akgün, B. (2007). “Türk Süsleme Sanatında Hatailer”, 38. *ICANAS*, 45.
- Aldeiri, S. (2022). “Kusayr Amra Sarayı Fresklerinde Zanaatkâr Sahneleri”. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 17(1), 48-72.
- Al-Hassani, S. (2010). 1001 İcat, Dünyamızda İslam Mirası, Çeviren Salih Tahir. *Foundation for Science, Technology and Civilization*, Sabah yayınevi, İstanbul
- Anadol, A. (2008). Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının 3 başkenti; İstanbul, İsfahan, Delhi. *AKBANK Sergi Katalogları, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, MAS Matbaacılık, İstanbul*.
- And, M. (1998). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası. Akbank kültür ve sanat kitapları:65
- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası* (İkinci Baskı), İstanbul: YKY Yayınları.
- Arcasoy, A. (2020). *Seramik Teknolojisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Arık, R. (1986). “Günümüz Türkiye’inde Güzel Sanatlara Genel Bir Bakış”, *Erdem*, 2(5), 373-404.
- Arık, R. (2021). “Selçuklu Saraylarının İç Asya’daki Kökeni” *Selçuklu Dönemi Saraylar ve*
- Arık, R. (2021). “Selçuklu Saraylarının İç Asya’daki Kökeni” *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler*, Ed. Ali Düz, Konya: Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Enstitüsü, 130-189.
- Aslanapa, O. (1973). *Türk sanatı* (İkinci Baskı), İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı El Kitabı*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Atasoy, N., Raby, J. (1989). *İznik Seramikleri*, Londra: Alexandria Press London.
- Atila, O. (2016). “Vakvak Üslubu”, *III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiri Kitabı*, Ed. Duygu Ulusoy Yılmaz, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Atila, O. K. (2003). *Şah Kulu’Nun Motif ve Desen Üslubu:16. Yüzyılda Saray Nakkaşhanesinin Sernakkaşı*, Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi.
- Avşar, L., Avşar, M. (2017). *Selçuklu Seramik Sanatında Kalıp Kabartma*, Konya: Kömen Yayınları.
- Aydın, Ö. (2013). “Çin ve Türk İşlemelerindeki Ejderha Motifi”, *Akdeniz Sanat*, 6(12).

- Aykaç, R. (2021). "Suriye Şam Milli Müzesindeki Türk İslam Dönemine Ait Eserlerden Örnekler", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 10(3), 1246-1270.
- Ayvazoğlu, C. (2000). "İlmü'l-cemal", TDV İslam Araştırmaları Merkezi, s.146-148
- Bacque-Grammont, J.L., Bernardini, M., Beradi, L. (2007). *L'Arbre Anthropogène du WaqWaq: Les Femmes-Fruit et les Iles des Femmes*, Napoli: Università Degli Studi Di Napoli "L'orientale" Dipartimento Di Studi Asiatici.
- Bakır, A. (2002). Kusem b. Abbas. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 26, 462-463.
- Barber, E. A. (1910). "The Lustered Tiles of Persia", *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, (30), 24-29.
- Bato, Z. (2022). "ASYA'DAN ESEN BİR RÜZGAR: CÂMIU'T-TEVÂRÎH MİNYATÜRLERİNDEKİ HÜKÜMDARLAR" (TSMK H. 1653). *Lale*, (5), 90-99.
- Beksaç, E. (1995). "Eyvan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 12, 12-14.
- Belli, O. (1980). "Urartular 'da Hayat Ağacı İnancı", *Anadolu Araştırmaları*, (8), 237-247.
- Ben-Xi, LIU, Heng, LI, Chun-Lin, LONG, Sheng-Ji, FEI, Shang-Yu, LI ve Xiao-Ming, LI (2013). "Dağlar ve Nehirler Efsanesindeki İlâhi Ağaçların Botanik Doğrulaması". *Bitki Çeşitliliği*, 35 (4), 487.
- Berkli, Y. (2018). "Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri/Uighur Painting Style Features", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(45), 155-166.
- Berksaç, E. (2002). "Kusayru Amre". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2002, 461-462
- Binark, İ. (1978). "Türkler' de Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289.
- Biol, İ. A. (2008). *Türk tezyini sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri*. Kubbealtı.
- Bouton, J.W. (1875). "The Discovery of America by Chinese Buddhist Priests in the Fifth Century" Çev. C.G. Leland, New York, 1-26.
- Bozer, R. ve Çeker, M. (2016). *Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri*, Arkadaş basım, C.2, Ankara.
- Bulduklı, E. (2018). *Anadolu Selçuklu Dönemi Kubadabad Sarayı çini figürlerinin göstergebilimsel açıdan incelenmesi* (Master's thesis, Necmettin Erbakan University, Konya).
- Büyükkaragöz, H. O. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk resminde horoz imgesi üzerine çağdaş yorumlar* (Master's thesis, Güzel Sanatlar Enstitüsü), Ankara.
- Canbulat, İ. (2017). "Tabğaçları Han-Türk Sentezinde Sosyal Yaşam ve Yemek Kültürü", *Karabük Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 238-264.
- Canby, S. R., Beyazit, D., Rugiadi, M., & Peacock, A. C. (2016). *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. Metropolitan Museum of Art.
- Cengiz, H. E. (1993). "Vakvâk Ağacı", *Tarih ve toplum*, S.111, C.19, İstanbul.
- Collins, P. (2006). "Trees and Gender in Assyrian Art", *British Institute for the Study of Iraq*, (68), 99-107.
- Crowe, Y. (1991). "Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles", *Bulletin of the Asia Institute*, (5), 153-161.
- Çalışıcı, P.İ. (2015). "Bazı Belge ve Tanımlarla "Çini" Kelimesinin Değerlendirilmesi", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24.
- Çam, N. (1994). *İslam'da sanat, Sanatta İslam*, Ankara.

- Çernikov, S.S. (1975). Erken göçebeler döneminde kronolojik dönemler konusu üzerine (Doğu Kazakistan'ın arkeolojik materyallerine dayanarak). *Sibiry'a'nın ilkel arkeolojisi. L.: İlim*, 132-137.
- Çobanoğlu, A. V. (2002). "Küllüye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 26, 542-544.
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2009) "Kazakistan/Taraz Yakınında Ayşe Bibi Türbesi", X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler, yay. Haz. Muhammet Görür, Ankara, s.241-262
- Çulpan, C. (1968). *Rahleler*, Millî eğitim basımevi, İstanbul
- Dağ, Ü. (2021). "Türk ve İskandinav Mitolojisinde Ağaç Sembolizmi", *Milli Folklor*, 33(132).
- Dale, S. F. (1998). "The Legacy of The Timurids", *Journal of the Royal Asiatic Society*, 8(1), 43-58.
- Dalkıran, A. (2008). "İslamiyet Öncesi Türk Sanatı'nda Şamanizm'in Etkisi", *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi* (25), 371-390.
- Demirbulak, A. (2012). "Erken Devir Türk Sanatının Kaynakları", *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3), 1-11.
- Diez, E. (1946). *Türk Sanatı*, Çev. Oktay Aslanapa, İstanbul: Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Dilek, İ. (2021). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, S. (2002). "Kümbet", *TDV İslam Araştırmaları Merkezi*, 547-550.
- Doğanay, A. (2012). "Tezyinat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 41, 79-83.
- Dündar, A. (2018). Özkent Türbeleri ve Minaresinin Türk İslâm Sanatları ve Mimarisindeki Yeri ve Önemi. *Uluslararası Ali b. Osman el-Üşî Sempozyumu Bildirileri*, 581-612.
- Eravşar, O. (2014). Büyük Selçuklu mirası: müzeler, Kristal matbaacılık, ikinci baskı, C.1, Konya
- Eroğlu, T., Kılıç, H.Ç. (2005). "Türk İnançları ve İnanışlar", *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi* (49).
- Erzincan, T. (2020). Mihrap. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 30, 30-37.
- Esin, E. (1966). "İsra Gecesi- Uygur Mi'râc-Nâmesi'nde Cennet Tasvirleri", *Türk Kültürü*, (47).
- Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş* (İkinci Cilt), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (1979). *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Esin, E. (1981). "Selçuklulardan Önce, Proto-Türk ve Türk Keramik Sanatına Dair", *Sanat Tarihi Yıllığı*, (9-10), 107-154.
- Esin, E. (2003). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fazlıoğlu, İ. (2003). Osmanlı felsefe-biliminin arkaplanı: Semerkand matematikastronomi okulu. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (14), 1-66.
- Ford, H. J., & Menges, J. A. (2010). *Maidens, Monsters and Heroes: The Fantasy Illustrations of HJ Ford*. Courier Corporation.
- Freestone, I. (1997). *Pottery in the making: world ceramic traditions*. British Museum.
- Gezgin, D. (2010). *Bitki Mitosları* (Birinci Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Golombek, L. (1992). "The Paysage as Funerary Imagery in The Timurid Period", *Muqarnas Online*, 10 (1), 241-252.

- Gökçe, E. (2013). “Mısır’da Üretilmiş Ajurlu (Delikli) Seramik Süzgeçler”, *Akdeniz Sanat*, 6(12).
- Gülaçtı, N. (2012). “Selçuklu Dönemi Figüratif Dekorlu Seramik ve Çini Örneklerinin Cumhuriyet Dönemi Kütahya Figüratif Çinileriyle Karşılaştırılması”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 1(1), 33-48.
- Gülensoy, B. (1997). “Kaya-Duvar Resimleri, Fresk ve Balballarda Eski Türk Tipi Figürler”, *Erdem*, 9(27), 1111-1118.
- Gümüştpe, P. N. (2022). “Mitolojiden Destana: Saltuknâme Destanında Halk Anlatıları Arasındaki Etkileşimin İzleri” *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), 568-589.
- Gürer, L., Gürer, G. (2004). *Temel Tasarım*, İstanbul: Birsan Yayınevi.
- Güven, R., ve Arpağuş, S. (2014). “Mevlana Cealettin ve Şems-i Tebriz”, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (27), 135-148.
- Hacıgökmen, M. (2019). “Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler”, *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler*, Ed. Ali Düz, Konya: Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırmaları Enstitüsü, (1), 20-23.
- Halıcı, G. (2014). “Gök Tanrı’nın Temsilcileri: Koruyucu Kuşlar, Folklor/Edebiyat, 20(77), 71-81.
- Hatiboğlu, V. (1972), “Ağaç” ve “Su”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 20, 267-273. (25.01.2024) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/509169>
- Hayırsever, B. (2020). “Geleneksel El Sanatlarında Kullanılan Çintemani Motifi ve Seramik Sanatına Yansımaları”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (50), 9-22.
- İlden, S. (2012). “Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslamiyet’in) Etkisi”, *Akdeniz Sanat*, 5(9), 60-72.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İzgi, Ö. (1979). “Kao-ch'ang Uygurları Hakkında”, *Tarih Dergisi*, (32), 1-10.
- Kachru, B. B. (1995). The speaking tree: A medium of plural canons. *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics (GURT)*, 6-22, Washington.
- Kara, H. (2018). “Konya’da Üretilen Osmanlı Ciltleri”, *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 18(18), 161-196.
- Keskiner, C. (2002). *Türk Süsleme Sanatında Stilize Çiçekler: Hatai* (İkinci Baskı), Ankara.
- Keskiner, C., Akar, A. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul: Tercüman Gazetesi Topkapı-Londra Asfaltı.
- KINZELBACH, R. (2008). Modi auium–Die Vogelarten im Falkenbuch des Kaisers Friedrich II. *Ausstellung Mensch & Natur, Oldenburg*, 2, 63-135.
- KINZELBACH, R. (2013). Die Vögel im Falkenbuch von Kaiser Friedrich II. (1194–1250), Rostock Universität, Institut für Biowissenschaften, Allgemeine & Spezielle Zoologie, Vortrag auf der wissenschaftlichen Sitzung, *Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde*, 21-48
- Konak, R. (2013). İSLAM’DA TASVİR YASAĞI SORUNU VE MİNYATÜR SANATI. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(6 Issue 1), 967-988.
- Kuban, D. (2009). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Kurt, C. (2021). *Türk gölge oyununda demonik varlıklar* (Master's thesis, Bartın Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).
- Küçük, S., & Nurgül, Y. Ü. C. E. (2023). Mesnevi’de Geçen “Yol Kesici Dört Kuş” un Hikâyesi. *Sufiyye*, (14), 203-236.
- Lee, H. (1887). *The Vegetable Lamb of Tartary*, London.
- Lentz, T.W. (Ed.) (1989) Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Nissha baskı, Kyoto, Japonya
- MEB, (2003). Örnekleriyle Türkçe sözlük, C.1, *Saray matbaacılık*, Ankara
- MEB, (2003). Örnekleriyle Türkçe sözlük, C.2, *Saray matbaacılık*, Ankara
- MEB, (2003). Örnekleriyle Türkçe sözlük, C.3, *Saray matbaacılık*, Ankara
- MEB, (2003). Örnekleriyle Türkçe sözlük, C.4, *Saray matbaacılık*, Ankara
- Merçil, E. ve Sevim, A. (1995). *Selçuklu Devletleri Tarihi, Siyaset, Teşkilat ve Kültür*, TTK yayınları, XXIV(19), Ankara
- Mülayim, S. (1991). “Arabesk”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 3, 246-248.
- Mülayim, S. (2002). "Kubbe", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.26, s.300-303
- Mülayim, S. (2020). “Mukarnas”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.31.s.126.
- Oral, E. (2018). “Hunlarda Hayvan Üslubu”, *SSSJournal*, 4(15), 1053-1058.
- Oral, M. Z. (1953). Kubad Âbâd Çinileri. *Belleten*, 17(66), 209-223.
- Ögel B. (1984). *İslamiyet’ten önce Türk kültür tarihi*. TTK Yayınları, dizi 7, Sa.42a
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi* (İkinci Baskı), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, S. (1964). Anadolu Selçuklu Sanatının Önemli Bir Kaynağı: Gazne Sanatı. *Türk Kültürü Araştırmaları*, C, 1, 2.
- Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi. *Belleten*, 32(125), 25-36.
- Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: YPK Yayınları.
- Öney, G. (1984). “Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri”, *Sanat Tarihi Dergisi*, (3),3.
- Öney, G. (2004). Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu, *Sanat Tarihi Dergisi*, (13)1, 61-82.
- Öney, G., & Erginsoy, Ü. (1988). Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları= Architectural decoration and minor arts in Seljuk Anatolia. (*No Title*).
- Öz, M. (2013). Zakkum, *DİA*, C. 44, s.108. (E.T. 27.06.2024) <https://islamansiklopedisi.org.tr/zakkum>
- Özgan, R. (2020). Antik Çağ’dan Günümüze Çift Başlı Kartal: Anlamı, Yorumu ve Propagandası Double-Headed Eagle from Antiquity to Present: Its Meaning, Interpretation and Propaganda. *Arkhaia Anatolika*, 97.
- Özkan, İ. (1998). Halk Edebiyatımızda Ağaç. Kendini Yazan Ağaç. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 26-34.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci Ş.B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul,
- Öztürk, Ç., Baysal, Z. (2018). “Çini Sanatının Medeniyetler Arası Etkileşimdeki Rolü”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 6, 269-301.
- Pakalın, M. Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü. *Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları*, C.3.
- Piyadeoğlu, C. (2019). “Büyük Selçuklular Dönemi Saraylarına Genel Bir Bakış”, *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkleri*, Ed. Ali Düz, Konya: Selçuk Üniversitesi, *Selçuklu Araştırmaları Enstitüsü*, (1), 68-79.

- Porter, Y. (2021). "Talking" Tiles from Vanished Ilkhanid Palaces (Late Thirteenth to Early Fourteenth Centuries): Frieze Luster Tiles with Verses from the Shah-nama. *Journal of Material Cultures in the Muslim World*, 2(1-2), 97-149.
- Rustamova, M. (2019). *Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Sazak, G. (2014). *Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansıması*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doctoral dissertation, Doktora Tezi).
- Semerdjian, E. (2006). İslam Dünyasında cinselliğin tarihi yeniden yazılıyor. *Havva*, 4 (2-3), 119-130.
- Shelton, M. (2020). "On the Speaking Tree in Twin Peaks"
- Soltani, S.H., Saadatmand, A. (2017). "Aesthetic and Symbolic Analysis of the Manuscript Illustration Alexander the Great (Sikandar) in Conversation with WakWak Tree (Talking Tree) in Shahnameh Demot", *International Journal of Applied Arts Studies (IJAPAS)*, 2(2), 69-78.
- Sözen, M. (1986). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sümer, G. (1992). Ensüstüriyel Seramikler Cilt-I, *Anadolu Üniversitesi basımevi*, Eskişehir
- Swinford, D. (2005). "Where The Fusang Grows: A Response to Cheryll Glotfelty", Ed. Dobrin, S. & Keller C.J., New York Press
- Şahin, H. (2015). Câmîu 't-Tevârîh'e Göre Gâzân Hân'ın Müslümanlığı ve Bunun İlhanlı Toplumuna Yansımaları. *bilig*, (73), 207-230.
- Şimşek, İ. (2014), "Antikçağdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellik", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (41), 329-346.
- Tan, Ş. N. (2023). Continuity and Boundaries in Human-Animal Comparison in the Context of al-jahiz's Kitab al-Hayawân. *Felsefe Arkivi*, (59), 97-110.
- Taylor, M. D. (1980). A Historiated Tree of Jesse. *Dumbarton Oaks Papers*, 34, 125-176.
- TDK, (2005). TDK Türkçe Sözlük, Haz. Şükrü Haluk Akalın, Türk dil kurumu yayınları:549,4. Baskı, Ankara
- Topaloğlu, B. (1998). Hûri. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 18, 387-390.
- Tümer, G. (1992). "Budizm", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 6, 352-360.
- Uluç, L. & Sakar, L. (2006). Türkmen valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz elyazmaları. (No Title).
- Usta, S. (2005). *Selçuklu Çini ve Keramik Sanatında İnsan*
- Welch, S. C. (1987). *The Metropolitan Museum Of Art*, New York
- Yazar, S. (2014). "XVI. Yüzyıl Türkçe Seyahatnamelerinde Acâib", *Millî Folklor*, (103), 98-110.
- Yazar, T. (2007). "Orta çağ Anadolu Türk Mimari Bezemesinde Vakvak Üslubu", *Bilig*, (42), 1-33.
- Yetkin, S. K. (1963). "Türk Resim Sanatının Menşei Hakkında", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11(1-4), 5-10.
- Yetkin, Ş. (1986), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (İkinci Baskı), İstanbul.
- Лефелдт, В., Бондарь, Л. Д. (2021). "Gaudet Mundus noster lactari mendaceis: ИФ Брейне, ДГ Мессершмидт и загадочный Agnus Scythicus", *Историко-биологические исследования*, 13(4), 89-111.
- (19) طاهری. (2019). درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق. باغ نظر، کیان مهر، قباد، سلمانی، ناصحی، پور وقار، & بشیر. (2017). بررسی تحلیلی نقش مایه‌ی شیر در آثار سفالی سده های پنجم تا هشتم هـ. ق. پژوهش های باستان شناسی ایران، 7 (13)، 224-207.

植朗子. (2014). ドイツ伝説集』における< 人間が生る木> 伝承と神話的樹木, ドイツ文学, (148), 296-305.

İNTERNET ERİŞİMLERİ

- URL1: <https://tr.pinterest.com/pin/664773594976784992/> (12.02.2024)
- URL2: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-20306/religion-escita/> (05.01.2024)
- URL3: <http://www.modernsilkroadtour.com/tr/guzergahlar/kazakistan/ayse-bibi-turbesi> (10.06.2024)
- URL4: <http://www.modernsilkroadtour.com/tr/guzergahlar/kazakistan/ayse-bibi-turbesi> (10.06.2024)
- URL5: <https://tr.pinterest.com/pin/311944711689556759/> (25.10.2024)
- URL6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kushan,_iran,_piastrella_facente_parte_di_un_fregio,_1350-1400_ca.JPG (02.09.2024)
- URL7: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1952-0214-6 (04.08.2024)
- URL8: <https://recherche.smb.museum/detail/1522105/fragment-fliese> (23.05.2022)
- URL9: <https://thejesusquestion.org/2015/12/18/jesus-as-the-rootshootbranch-of-jesse/> (22.10.2024)
- URL10: <https://www.manuelcohen.com/image/I00003bcxW0xK2aY> (12.09.2024)
- URL11: <https://tr.pinterest.com/search/pins/?q=mandragora&rs=typed> (11.12.2023)
- URL12: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barnacle_Geese_Fac_simile_of_a_n_Engraving_on_Wood_from_the_Cosmographie_Universelle_of_Munster_folio_Basle_1552.png (Erişim Tarihi 28.10.2022)
- URL13: https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=hDQUAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=vegetable+lamb&ots=xxVu535XEE&sig=joGNrf_PR2T5rl-LjRod5SaADXA&redir_esc=y#v=onepage&q=vegetable%20lamb&f=false
- URL14: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Al-idrisi_world_map.jpg (09.05.2023)
- URL15: <https://collections.vam.ac.uk/item/O91037/candlestick-unknown/> (Erişim Tarihi: 18.03.2024)
- URL16: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450536> (13.02.2024)
- URL17: <https://recherche.smb.museum/detail/1528427/aleppo-zimmer> (01.02.2023)
- URL18: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321051> (Erişim Tarihi: 18.03.2024)
- URL19: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321038> (Erişim Tarihi: 18.03.2024)
- URL20: https://recherche.smb.museum/detail/1861108/fragment-gef%C3%A4%C3%9F?language=de&question=I.+2464&limit=15&sort=relevance&controls=none&collectionKey=ISL*&objIdx=0 (30.08.2023)
- URL21: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5c9da286-6a02-406c-b990-0896b8ddbbb0/surfaces/af324969-dd23-48a6-b294-40b389631431/> (22.02.2024)
- URL22: <https://www.clevelandart.org/art/2013.319> (23.02.2024)
- URL23: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/bcbfd832-086b-4874-80f8-87500e0de704/surfaces/18bdc16e-7fc8-49ed-997e-ce39d6b84260/>
- URL24: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453164> (16.02.2023)

URL25: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329601> (23.03.2023)
URL26: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449012> (24.03.2023)
URL27: <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00800163001> (07.07.2023)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450509> (Erişim Tarihi: 18.03.2024)
URL28: <https://collection.shangrilahawaii.org/objects/5847/turquoise-and-cobalt-blueglazed-molded-lusterware-tile-with> (27.04.2023)
URL29: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010333435> (17.08.2023)
URL30: <http://www.alaintruong.com/archives/2014/05/12/29856409.html> (02.02.2023)
URL31: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010333434> (09.02.2023)
URL32: <https://www.orientalartauctions.com/object/artisla71863-an-ilkhanid-cobalt-blue-turquoise-and-lustre-moulded-pottery-tile-iran-late-13th-early-14th-century> (30.07.2023)
URL33: [https://searchcollection.asianart.org/objects/13215/tile-with-verses-from-the-%20\(Eri%C5%9Fim%20Tarihi%2011.04.2022\)shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=117](https://searchcollection.asianart.org/objects/13215/tile-with-verses-from-the-%20(Eri%C5%9Fim%20Tarihi%2011.04.2022)shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=117) (11.07.2023)
URL34: <https://searchcollection.asianart.org/objects/13214/tile-with-verses-from-the-shahnama-book-of-kings?ctx=90bea9455b534b3c4efd2f988611468067ed2e63&idx=116> (17.03.2023)
URL35: <https://recherche.smb.museum/detail/1522111> (18.08.2022)
URL36: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010319620> (Erişim Tarihi 10.02.2022)
URL37: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329434> (11.01.2022)
URL38: <https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-eight-pointed-star-tile-pot509/> (28.03.2022)
URL39: <https://collections.lacma.org/node/236271> (22.02.2022)
URL40: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450427> (06.07.2022)
URL41: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Star_tile_from_Iran,_Ilkhanid_period,_Honolulu_Museum_of_Art_VI.JPG (01.07.2023)
URL42: <https://www.davidmus.dk/art-from-the-islamic-world/ceramics/item/1112> (Erişim Tarihi 20.04.2024)
URL43: <https://recherche.smb.museum/detail/1522105/fragment-fliese> (12.02.2022)
URL44: <https://se.pinterest.com/pin/528469337494382557/> (08.07.2022)
URL45: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010320692> ()
<http://www.alaintruong.com/archives/2014/05/12/29856409.html> (Erişim Tarihi 23.04.2022)

EKLER

Ek 1. Eser İnceleme Formu

İncelenen Eserin Görseli

ESER İNCELEME FORMU	
1. Eserin bulunduğu yer, koleksiyon	
2. Envanter numarası	
3. Müzenin edinme tarihi	
4. Eserin adı	
5. Eserin üretildiği yer/Menşei	
6. Eserin üretildiği dönem	
7. Restorasyon durumu	
8. Ebatları	
9. Eserin teknik özellikleri	
10. Eserin renk özellikleri	



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Cahide Sena ÖZ

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	AHBV Üniversitesi	2024
Lisans	Selçuk Üniversitesi	2020
Lise	Göksun Anadolu Lisesi	2016

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
.....		

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

.....

Hobiler



DİZİN

(İsteğe Bağlı)

A

Abstract · 25, 66, 68

Alıntılar · 14

Alt Bölümler · 10

APA · 35, 45

Araştırma · 30

Arial · 6

B

Bakınız · 23

Baskı · 36, 42

başlık · 10, 15, 20, 29, 31, 34, 40, 47

bölüm · 6, 31, 47

C

CD · 3

Cilt · 8

Ç

çizelge · 4, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 47, 81

Çizelge · 9, 27, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77

D

Dipnot · 18

Dizin · 50

Doğrudan aktarma · 15

Dolaylı aktarma · 16

E

EKLER · 6, 20, 47, 49, 51, 69

Eşitlik · 20, 21

Etik · 9, 25

F

Format · 4, 5

formül · 20, 25

G

Giriş · 2, 4, 5, 9, 29, 31, 80

Görüntü · 4

grafik · 4, 20, 25

H

Harita · 9

Haritalar · 27

İ

İlk kontrol · 3

indis · 6

İspat · 11

K

Kabul ve Onay · 25

Kaynak · 11

Kenar Boşlukları · 7

Key Words · 25, 65, 66

Kılavuz · 1

L

Lemma · 11

literatür · 11, 14, 29

N

Numaralandırılma · 9, 11, 20

O

Onay · 2, 9

Ondalık Sayılar · 19

Ö

Özet · 10, 25, 64, 68

Özgeçmiş · 10, 49, 69, 76

P

patent · 5

pdf · 1, 3, 4

program · 4, 47

punto · 6, 9, 10, 18, 24, 25, 26

R

Referans · 5, 18

resim · 2, 4, 20, 21, 28, 47

Resimle · 27

Resimlemelerin Açıklamaları · 21

S

savunma · 1

sembol · 25, 40

simge · 6, 25, 28

Simgeler ve kısaltmalar · 28, 75

Sonuç ve öneriler · 31

Ş

şekil · 4, 20, 21, 23, 25, 28, 47

Şekil · 27, 68, 71

Şekille · 9, 27

T

Tanım · 11, 19

Teşekkür · 9, 10, 26, 67, 68, 70, 71, 73, 74

Tetkik · 75

Times New Roman · 6

U

Unvan · 34



