



T.C.

DİCLE ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

**DİYARBAKIR SURLARINDAKİ BELLİ BAŞLI
KABARTMALARIN PANOFSKY'NİN İKONOĞRAFİK
ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah MEŞE

DİYARBAKIR 2025



T.C.

DİCLE ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

**DİYARBAKIR SURLARINDAKİ BELLİ BAŞLI
KABARTMALARIN PANOFSKY’NİN İKONOĞRAFİK
ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE ANALİZİ**

HAZIRLAYAN

Abdullah MEŞE

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Abdulsemet AYDIN

DİYARBAKIR- 2025

T.C
DİCLE UNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
DİYARBAKIR

Abdullah MEŞE tarafından yapılan “Diyarbakır Surlarındaki Belli Başlı Kabartmaların Panofsky’nin İkonografik Çözümleme Yöntemi ile Analizi” konulu bu çalışma, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesinin

Unvanı Adı Soyadı

Danışman : Doç. Dr. Abdulsemet AYDIN

Başkan : Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Lütfi AKDENİZ

Tez Savunma Sınavı Tarihi: 12/06/2025

Yukarıdaki bilgilerin doğruluğunu onaylarım.

30/06/2025

Doç. Dr. İsmail KİNAY

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ V.

(MÜHÜR)

BİLDİRİM

Tezimin içerdığı yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı ve bu tezi DÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsünden başka bir bilim kuruluşuna akademik gaye ve unvan almak amacıyla vermediğimi; tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Abdullah MEŞE

12/06/2025

ÖNSÖZ

Bilgi, birikim ve deneyimleriyle araştırma sürecinde değerli zamanı ve düşünceleriyle bana yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Abdulsemet AYDIN hocama teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma ve son olarak yaşamım boyunca beni maddi ve manevi olarak destekleyen aileme teşekkür ederim.

Araştırmamın sanat eğitimi alanına katkıda bulunmasını temenni ederim.

Abdullah MEŞE

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	1
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	3
1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	3
1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	4
1.5. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI.....	4
2. DİYARBAKIR SURLARINDAKİ BELLİ BAŞLI KABARTMALARIN PANOFSKY’NİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE ANALİZİ.....	7
2.1. DİYARBAKIR’IN TARİHÇESİ.....	7
2.2. DİYARBAKIR SURLARI.....	8
2.3. DİYARBAKIR SURLARINDAKİ FİGÜRATİF KABARTMALAR.....	9
2.3.1. Diyarbakır Surlarındaki Belli Başlı Kabartmalara Yönelik Veriler....	11
2.4. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	14
3. YÖNTEM.....	20
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ.....	20
3.2. ARAŞTIRMA GRUBU.....	24

3.3.	VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI.....	25
3.4.	VERİLERİN ANALİZİ.....	25
3.4.1.	Hayat Ağacı Kabartmasının Analizi.....	26
3.4.2.	52 Nolu Burçtaki Kartal Kabartmalarının Analizi.....	32
3.4.3.	Büyük Selçuklu Burcu Kabartmalarının Analizi.....	36
3.4.4.	Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartmasının Analizi.....	44
3.4.5.	Akrep Tutan Adam Kabartmasının Analizi	49
3.4.6.	Kartal Av Sahnesi Kabartmasının Analizi.....	53
4.	BULGULAR.....	57
5.	TARTIŞMA	60
6.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	64
6.1.	SONUÇLAR.....	64
6.2.	ÖNERİLER	65
7.	KAYNAKLAR.....	67
8.	EKLER.....	72
9.	ÖZGEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

ÖZET

Diyarbakır Surlarındaki Belli Başlı Kabartmaların Panofsky'nin İkonografik Çözümleme Yöntemi ile Analizi

Toplumsal ve kültürel hafıza oluşturan Diyarbakır Surları, üzerinde pek çok medeniyetin izlerini taşıyan kabartmalarıyla çok kültürlülük örneğidir. Bu kabartmaların taşıdığı anlamların ikonografik açıdan ele alınması bilimsel, sistematik ve sanat eğitimi alanında kabul görmüş yöntemlerin kullanılmasıyla mümkündür. Şekil ile anlam arasındaki bağın daha doğru anlaşılacağı Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemi ile Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik daha sağlıklı bir okuma sağlamak ve bu yolla tanınırlık, duyarlılık ve koruma bilincinin oluşumuna katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Diyarbakır Surlarında yer alan belli başlı figüratif kabartmalardan, ikonografik özellikte, yapıldığı dönemdeki medeniyeti temsil eden ve kurgu-kompozisyon bakımından ne olduğu seçilebilen kabartmaların ikonografik açıdan ele alındığı bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş, alan yazın taraması yapılmış, surlar gezilerek gözlem yapılmış ve yerinde fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Elde edilen bu verilerle kabartmaların taşıdığı anlamlar araştırılırken, betimsel araştırma, fenomenolojik, etnografik, tarihsel analiz desenleri kullanılmış ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemine göre analiz edilmiştir.

Her biri yapıldığı döneme özgü anlamlar taşıyan kabartmalar, Diyarbakır'da hüküm sürmüş medeniyetlerin hâkimiyetlerinin sembolü niteliğinde olup, bu medeniyetlerin kültürel formlarının kimi zaman yan yana kimi zaman da üst üste gelmesiyle oluşmuş kültür mozaiğidir.

Bu araştırma Diyarbakır Surları ve üzerindeki kabartmaların daha kapsamlı araştırmalara ve korumaya ihtiyaç duyduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır Surları, Kabartma, Panofsky, Kültürel Miras, İkonografi.

ABSTRACT

Analysis Of Major Reliefs On Diyarbakır Walls By Panofsky’s Iconographic Analysis Method

The Diyarbakır Walls, which create social and cultural memory, are an example of multiculturalism with their reliefs that bear the traces of many civilizations. Analyzing the meanings carried by these reliefs from an iconographic perspective is possible through the use of scientific, systematic, and widely accepted methods in the field of art education. By applying Panofsky’s iconographic analysis method, which provides a more accurate understanding of the connection between form and meaning, a healthier interpretation of the reliefs on the Diyarbakır Walls can be achieved. Through this approach, the goal is to contribute to recognition, awareness, and the formation of a consciousness for preservation.

In this research, which examines certain figurative reliefs on the Diyarbakır Walls from an iconographic perspective specifically those that possess iconographic features, represent the civilization of their time, and whose composition and narrative can be identified—a qualitative research method has been preferred. A literature review has been conducted, the walls have been visited for observation, and the reliefs have been photographed on-site and documented. While investigating the meanings carried by these reliefs with the obtained data, descriptive research, phenomenological, ethnographic, and historical analysis patterns have been utilized, and the analysis has been conducted according to Panofsky’s iconographic interpretation method.

Each relief, bearing meanings unique to the era in which it was created, serves as a symbol of the dominance of civilizations that once ruled Diyarbakır. The coexistence and sometimes superimposition of these civilizations’ cultural forms have shaped a rich mosaic of cultures.

This research has demonstrated that the Diyarbakır Walls and the reliefs on them require more extensive studies and conservation efforts.

Keywords: Diyarbakır Walls, Panofsky, Relief, Cultural Heritage, İconography.



GÖRSEL LİSTESİ

GÖRSEL 1. DİYARBAKIR SURLARI BURÇ NUMARALANDIRMA SİSTEMİ (GABRİEL, 1940/2014, s. 159).....	9
GÖRSEL 2. DAĞ KAPI, ROMA DÖNEMİ (4. YY), DİYARBAKIR.....	26
GÖRSEL 3. HAYAT AĞACI MOTİFİ KABARTMASI, ABBASİ DÖNEMİ, (9. YY) BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, 105CM X 90 CM, DAĞ KAPI, DİYARBAKIR.	27
GÖRSEL 4. 52 NOLU BURÇ, MERVANİ DÖNEMİ (11. YY.), DİYARBAKIR.	32
GÖRSEL 5. 52 NOLU BURÇTAKİ KARTAL KABARTMALARI, MERVANİ DÖNEMİ (11.YY.), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, 52 NOLU BURÇ, DİYARBAKIR.....	33
GÖRSEL 6. BÜYÜK SELÇUKLU BURCU, BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ (11. YY.), DİYARBAKIR.	36
GÖRSEL 7. BOĞA BAŞINA BASAN KARTAL VE DİZ ÇÖKMÜŞ BOĞA KABARTMALARI, BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ (11. YY.), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, BÜYÜK SELÇUKLU BURCU, DİYARBAKIR	37
GÖRSEL 8. CEYLAN KABARTMALARI, BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ (11. YY), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, BÜYÜK SELÇUKLU BURCU, DİYARBAKIR.....	38
GÖRSEL 9. ASLAN KABARTMALARI, BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ (11. YY), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, BÜYÜK SELÇUKLU BURCU, DİYARBAKIR.....	39
GÖRSEL 10. KARTAL KABARTMALARI, BÜYÜK SELÇUKLU DÖNEMİ, (11. YY), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, BÜYÜK SELÇUKLU BURCU, DİYARBAKIR.....	40
GÖRSEL 11. ARTUKLU KEMERİ, ARTUKLU DÖNEMİ (12. YY), İÇ KALE, DİYARBAKIR.	44
GÖRSEL 12. ASLAN-BOĞA MÜCADELESİ KABARTMASI, ARTUKLU DÖNEMİ (12. YY), KALKER TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, 130 X 100 CM., ARTUKLU KEMERİ, İÇ KALE, DİYARBAKIR.....	45
GÖRSEL 13. AKREP BURCU, EYYUBİ DÖNEMİ (13. YY), DİYARBAKIR.	49
GÖRSEL 14. AKREP TUTAN ADAM KABARTMASI, EYYUBİ DÖNEMİ (13. YY), BAZALT TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, ÇAP 30 CM., AKREP BURCU, DİYARBAKIR.	50
GÖRSEL 15. OĞRUN KAPI, OSMANLI DÖNEMİ (16. YY.), İÇ KALE, DİYARBAKIR.	53

GÖRSEL 16. KARTAL AV SAHNESİ KABARTMASI, OSMANLI DÖNEMİ (16. YY.), BAZALT
TAŞ ÜZERİNE YÜKSEK KABARTMA, OĞRUN KAPI, İÇ KALE, DİYARBAKIR. 54



TABLÖLAR LİSTESİ

TABLO 1. İKONOGRAFİK ÇÖZÜMLEME AŞAMALARI (PANOFSKY, 1967, s. 14).	23
TABLO 2. İKONOGRAFİK ÇÖZÜMLEME İÇİN GEREKLİ DONANIM (PANOFSKY, 1967, s. 15).	24



1. GİRİŞ

MÖ 3000’lerde Hurriler tarafından kurulan Diyarbakır, Osmanlılara kadar birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin izlerini hala taşımaktadır (Boran, 2011). Toplumsal ve kültürel hafıza oluşturan Diyarbakır Surları, bir açık hava müzesi niteliğinde olup, üzerinde taşıdığı figür ve motiflerde pek çok medeniyetten izler taşımasıyla çok kültürlülük örneğidir. Kültür ve sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Diyarbakır Surları, kitabe ve kabartmalarıyla kültür tarihine tanıklık etmiştir.

Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların ikonografik çözümleme bağlamında analiz edilmesi bilimsel, sistematik ve sanat eğitimi alanında kabul görmüş yöntemlerin kullanılmasıyla mümkündür. Sanat tarihinde yer edinen sanat eserlerinin analizinde başvuru yöntemlerinden biri olan Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemi, Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların analizinde kullanılmıştır. Bu analiz yöntemi ile Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik daha sağlıklı bir okuma sağlanması ve bu yolla tanınırlık, duyarlılık ve koruma bilincinin oluşumuna katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Diyarbakır’da hüküm sürmüş medeniyetlerin hakimiyetlerinin nişanesi olan kabartmalarda birçok medeniyetten izler görmek mümkündür. Yapıldığı döneme özgü anlamlar taşıyan Diyarbakır Surları üzerindeki kabartmaların daha kapsamlı araştırmalara ihtiyaç duyduğu görülmüştür. Tezin ileride yapılacak olan araştırmalara bir kaynak olması amaçlanmıştır.

1.1.ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların ikonografik çözümleme bağlamında analiz edilmesi, bilimsel, sistematik ve sanat eğitimi alanında kabul görmüş yöntemlerin kullanılmasıyla mümkündür. Amaca (ikonografik çözümlemeye) uygun analiz yönteminin kullanılmaması durumunda peşin değerlendirmeye dayalı sonuçların ortaya çıktığı, ancak Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemi ile yapılan analizin daha sağlıklı bir okuma oluşturduğu görülmüştür. Diyarbakır Surları ve ikonografik çözümleme bağlamında yapılan literatür araştırma sonucunda elde edilen veriler; Max Berchem (1910/2015) “Amida” isimli kitabında Diyarbakır ve surları hakkında araştırmalar yapmış ve özellikle kitabelerin

çevirileri ile ilgilenmiştir. Kitabında surlardaki eserlerden birkaçını yorumlayan Berchem, bu kabartmaları yapıldığı dönem Diyarbakır'da hüküm süren hanedanlığın arması niteliğinde olduğu kanısındadır. Ancak bu alanın uzmanı olmadığını ve anlamlarının çözümlenmesi konusunda alan uzmanlarınca daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Gabriel (1940/2014) “Şarki Türkiye’de Arkeolojik Geziler” adlı kitabında Diyarbakır Surları üzerine kapsamlı bir araştırma yapmıştır. Burçların konumu, üzerindeki kitabelerin çevirileri ve Diyarbakır tarihi hakkında bilgilere verdiği görülmektedir. Kitapta kabartmaların birkaçının yapıldığı dönem, konum ve görsellerine dair bilgiler yer almaktadır. Beysanoğlu (1997) “Anıtları ve Kitabeleriyle Diyarbakır Tarihi” adlı iki ciltlik kitabında Diyarbakır’ın tarihini ve surlarındaki kitabelerini incelemiştir. Beysanoğlu, bazı kabartmaların konum ve anlamları hakkında bilgiler vermektedir. Editörlüğünü Yıldız’ın (2011) yaptığı ve Diyarbakır Valiliğinin yayınladığı “Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi” adlı kitapta, Diyarbakır’ın tarihi ve mimarisi üzerine yapılan detaylı araştırma ve incelemeler dikkat çekmektedir. Surların mimarisi, üzerinde yer alan kitabeleri ve burç yapılarının detaylı bir şekilde ele alındığı kitapta kabartmaların anlamları hakkında çeşitli yorumlamalara yer verildiği görülmektedir. Diyarbakır Valiliğinin 2016 yılında yayınladığı “Diyarbakır Surları” isimli kitapta Diyarbakır Surlarının tarihçesi, kapı ve burçları, kitabeleri, seyyahların yazdıkları ve figürlü kabartmalar ele alınmıştır. Figürlü kabartmaların sadece dekoratif amacının olmadığı, simgesel amacın süsleme amacından daha fazla önem arz ettiği dile getirilmektedir. Yıldız ve Öztürk’e (2016, s. 105) göre kabartmalarda iki sembolik anlam öne çıkmaktadır; biri kalenin korunması maksadıyla tılsım niteliğinde iken diğeri siyasi mesajlar içeren anlamlar taşıdığı şeklindedir. 2012’de Diyarbakır Valiliğince yayınlanan “Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu” kitabında Diyarbakır Surları hakkında detaylı araştırmalar yapılmış ve Daşdağ (2012) tarafından sembolik motifler gruplandırılarak anlamları açıklanmaya çalışılmıştır. Daşdağ bildirisinde anlamlar yüklediği motiflerin geleneksel el sanatlarında kullanılıp kullanılmadığını araştırmıştır. “Diyarbakır’daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme” başlıklı doktora tezi Baş (2006) tarafından hazırlanmıştır. Tezde Diyarbakır Surları hakkında detaylı inceleme ve araştırmalara yer verilmiştir. Kabartmaların konumları, tarihleri ve ebatları hakkında incelemelerin yapıldığı araştırmada taşıdığı anlamlara da değinilmiştir. “Diyarbakır Surlarındaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizi” başlıklı yüksek lisans tezi E. Kaya (2019) tarafından hazırlanmış olup kabartmalar plastik sanatlar açısından analiz edilmiştir.

“Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları” isimli kitap Öney (1992) tarafından hazırlanmış olup Anadolu Selçuklularına ait mimari süsleme ve el sanatları araştırılmıştır. Kitapta figürlü kabartmalar Türk ikonografisine göre çözümlenmiş olup Diyarbakır Surlarında yer alan kabartmalara özgü bir çözümleme bulunmamaktadır. Yariş (2024) tarafından yayınlanan “Diyarbakır Surlarında Yeni Figürlü Kompozisyonun İkonografik Yorumları” başlıklı makalede Oğrun Kapının solunda yer alan kartal mücadele kompozisyonun ikonografik yorumlaması yapılmıştır. Parla’nın Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik ikonografik çözümlemelerde bulunduğu makaleleri bulunmaktadır. “Diyarbakır Surlarının Artuklu Dönemi Figürlü Kabartmaları” (2016), “Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah’ın Diyarbakır’da Yaptırdığı Zafer Anıtı İki Burca İkonografik Yaklaşım” (2014), “Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı’nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım” (2015) başlıklı makalelerinde kabartmalar Türk ikonografisine göre çözümlenmiştir. Ancak bu araştırmalardaki analizlerde Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemi kullanılmamıştır.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Panofsky’nin ikonografik çözümleme aşamalarına göre analiz edilen Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların taşıdığı anlam ve mesajların daha sağlıklı okunmasına katkı sunmak amaçlanmıştır. Diyarbakır Surları ve üzerinde yer alan kabartmaların ikonografik çözümleme yöntemiyle tanınırlığını arttırmak, kültürel mirasa ilişkin duyarlılığın artmasına katkıda bulunmak ve koruma bilincine katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Diyarbakır Surlarındaki kabartmalar, kültürel miras bağlamında bugünkü medeniyetimizi borçlu olduğumuz, geçmiş uygarlıkları anlama bakımından önem arz etmektedir. Diyarbakır Surlarında yer alan kabartmaların taşıdığı anlam ve mesajlara yönelik, sanat eğitiminde başvuru olan yöntemlerden biri olan Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemi ile analiz edilerek daha sağlıklı bir okuma sağlanmış ve bu metotla şekil ile anlam arasındaki bağ daha doğru çözümlenmiştir. Sanatın bu eğitici yönüyle daha sağlıklı bir okumanın yapıldığı, anlamının ve değerinin daha doğru anlaşıldığı kabartmalara yönelik koruma bilincinin, duyarlılığın, tanınırlığın artacağı ve turizme katkı sağlanacağı

düşünülmüştür. Bu araştırmanın alan yazına katkı sağlaması, bu yolla sanat eğitime ve ilerde yapılacak çalışmalara kaynak teşkil etmesi amaçlanmıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Yapıldığı dönem Diyarbakır'da hüküm sürmüş medeniyetleri temsil eden ve Diyarbakır Surları üzerinde ikonografik çözümlemeye uygun kompozisyon oluşturan belli başlı figüratif kabartmalardan, basılı ve online kaynaklardan elde edilebilen veriler ışığında yerinde incelenip fotoğraflanan, kurgu-kompozisyon bakımından halihazırda ne olduğu seçilebilen kabartma örnekleri araştırmanın sınırlılığını oluşturmaktadır.

1.5. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların, ikonografik çözümlemeye uygun plastik niteliklere sahip olduğu, araştırma için başvurulacak kaynakların ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme yönteminin araştırmanın konusuna hizmet eder konumda olduğu, araştırmacı tarafından seçilen kabartma örneklerinin üretildiği dönemdeki medeniyeti temsil ettiği ve bu kabartmaların taşıdığı anlam ve mesajların Panofsky'nin yöntemiyle ele alındığında daha doğru anlaşılacağı varsayılmıştır.

2. DİYARBAKIR SURLARINDAKİ BELLİ BAŞLI KABARTMALARIN PANOFSKY’NİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ İLE ANALİZİ

2.1.DİYARBAKIR’IN TARİHÇESİ

Yukarı Mezopotamya bölgesinde yer alan Diyarbakır, yapılan arkeolojik kazılarda ortaya çıkan bilgilerle uygarlık tarihi açısından önem arz ettiği anlaşılmıştır. Tarımcı ilk köy topluluklarının ortaya çıktığı Geç Neolitik çağda, Diyarbakır’ın yoğun bir şekilde iskân edildiği, Çayönü Tepesi ve Körtik Tepe kazılarıyla MÖ 10.000’lere tarihlendiği görülmüştür (Tekin, 2016).

Coğrafi konumunun ve Dicle nehrinin beslediği Hevsel Bahçelerinin doğal ve zengin bitki örtüsüyle getirdiği avantajlar, Diyarbakır’ı tarih boyunca medeniyetlerce elde edilmek istenen bir merkez haline getirmiştir. Binlerce yıllık tarihinde Diyarbakır’a birçok medeniyet hâkim olmuş ve izler bırakmıştır. MÖ 3000’lerde İçkalede bir kent inşa eden Hurriiler, kente hâkim olmuş daha sonra MÖ 14. yüzyılın sonlarında Asurlular, Hurri-Mitanni egemenliğine son vererek şehirde hakimiyet kurmuşlardır. MÖ 1200’lerde Hurri, Arami ve Hatti toplulukları bölgeye hâkim olmakla birlikte Bit-Zamani kabilesi Diyarbakır’a yerleşip başkent olarak kullanmıştır. Asur kralı II. Adad-Nirari zamanında (MÖ 883-859) Diyarbakır tekrar Asurluların eline geçmiştir. İslam dönemine kadar şehre sırasıyla Urartular, Asurlular, İskitler, Medler, Persler, Makedonya Krallığı, Partlar, Armenia Krallığı, Roma İmparatorluğu ve tekrar Persler hâkim olmuştur. Şehir Persler ve Romalılar arasında savaş ve anlaşmalarla birkaç kez el değiştirmiştir. Şehir, İslami Dönem hakimiyeti ise Halife Hz. Ömer döneminde fetih hareketleriyle başlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar şehre birçok beylik, devlet ve imparatorluklar hâkim olmuştur. Bu devletler; Emevîler, Abbasiler, Şeyhoğulları, (II. defa) Abbasiler, Hamdaniler, Büveyhiler, Mervaniler, Büyük Selçuklular, Suriye Selçukluları, İnaloğulları, Nisanoğulları, Artuklular, Eyyubiler, Anadolu Selçukluları, İlhanlılar, Mardin Artukluları, Timur, Akkoyunlular, Safeviler ve Osmanlılar olarak sıralanabilir (Parla, 1990).

Diyarbakır tarih boyunca birçok isimle anılmıştır; Amedi, Augusta, Amida, Amid, Amide, Kara Amid, Karaca Kale, Diyar-ı Bekr, Diyarbekir gibi isimlerle anılan şehir, 1937’de Atatürk’ün şehri Diyarbakır olarak adlandırmasıyla bugünkü ismini almıştır. Şehrin ismi ilk olarak Asur Kralı Adad-Nidari’ye ait bir kılıç kabzasında bulunan Amedi veya Amidi yazısıyla karşımıza çıkmaktadır. Asurlara, Romalılara, Bizanslılara, Süryanilere ve Araplara ait birçok kaynakta şehrin ismi yine Amedi veya Amidi olarak geçmiştir. Bu ismin şehrin kurucuları olarak bilinen Hurrilerden kalma olduğu tahmin edilmektedir (Beysanoğlu, 1997).

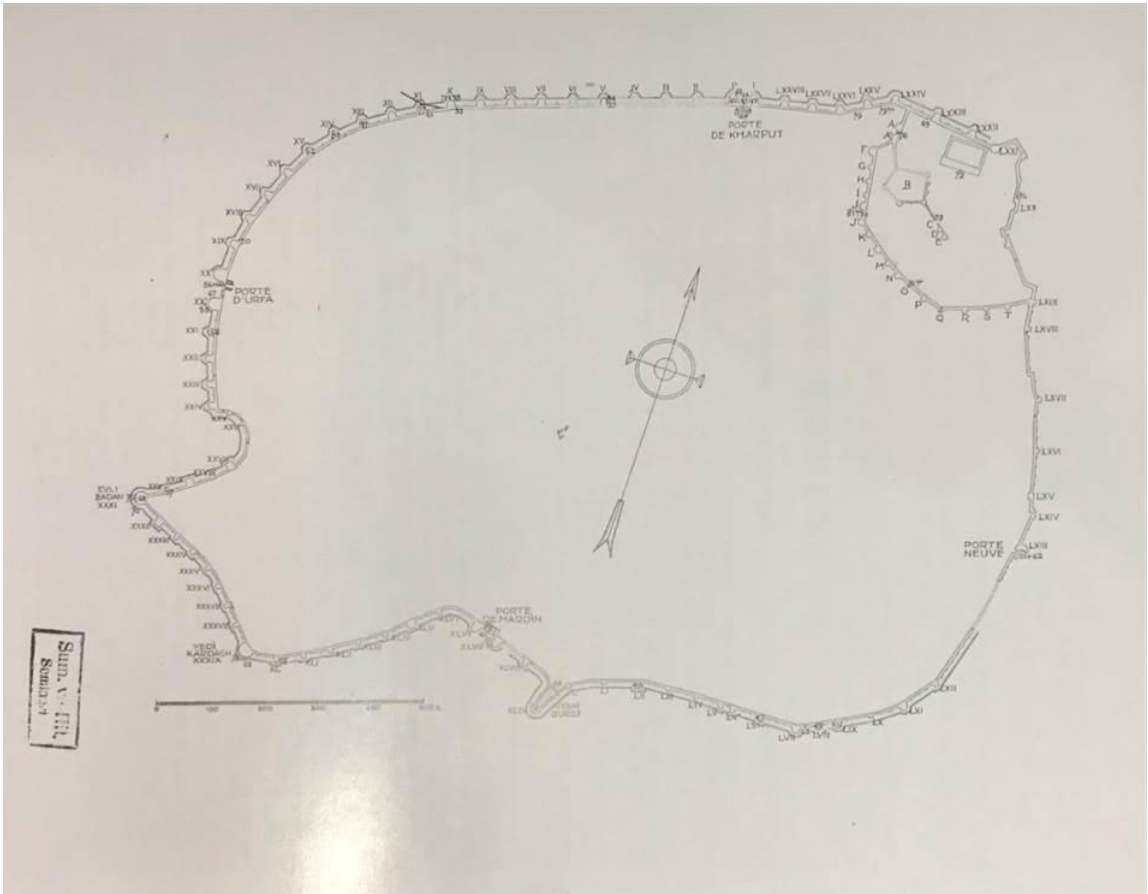
2.2.DİYARBAKIR SURLARI

Kaleler, çoğunlukla İçkale, Dışkale, ahmedek ve şehristan denilen bölümlerden oluşur. Şehrin asıl bölümünü oluşturan ve şehrin etrafını çevreleyen sura Dışkale denir. İç kale ise surlarla çevrelenmiş olan kentin en yüksek ve şehre hâkim bölümünde hükümdar, bey, komutan veya yönetici için ayrılmış olan bölümden oluşur (Boran, 2011). İç kale ve Dışkalede dörder ana kapıya sahip olan Diyarbakır Surları; İçkale (Fetih Kapı, Öğrun Kapı, Saray Kapı, Küpeli Kapı) ve Dışkale (Dağ Kapı, Mardin Kapı, Urfa Kapı, Yeni Kapı) olmak üzere iki bölümden meydana gelmiştir (Yıldız ve Öztürk, 2016).

İç kale: Diyarbakır şehir merkezinde ilk yerleşim Amida Höyük’te 9.000 yıl önce başladığı görülmüştür (Coşkun, 2023). İç kale MÖ 3000 sonlarında Hurriler tarafından surlarla çevrilmiştir. Roma döneminde (MS 330-363) surların genişletilip Dışkalenin oluşturulmasıyla kentin içinde kalan İçkale, şehrin asıl çekirdeğini oluşturup her dönemde yönetim merkezi olarak kullanılmıştır (Soyukaya, 2012). Mervani döneminde ekleme ve onarımların yapıldığı bilinen İçkale, Artuklular döneminde yönetim merkezi olarak kullanılmış olup, surları onararak güçlendirilmiş ve kemerli bir giriş eklenmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde genişletilerek surlarla çevrilmiştir. 16 burç ve dört kapısı vardır. Osmanlı döneminde de yönetim merkezi olarak kullanılan İçkale burçları, silah deposu, tahıl deposu ve hapisane olarak kullanılmış ve 19. yy.’a kadar bakım ve onarıma tabi tutulmuştur (Yıldız ve Öztürk, 2016).

Dışkale: Şehri ve İçkaleyi içine alan Dışkale, üzerindeki kitabe ve kabartmalarıyla, yüzyıllardır Diyarbakır’da hüküm sürmüş medeniyetlerin sanatını ve kültürünü geleceğe taşıyan evrensel bir kültür mirası ögesidir. Roma dönemi MS 349 yılında II. Constantius zamanında yapılan Dışkale, MS 367-375 yıllarında surların batı kısmı yıktırılıp

genişletilerek bugünkü halini almıştır. Eyyubiler döneminde Dışkalenin etrafındaki hendekler yıktırılmış ve bu taşlar ana surun onarılmasında kullanılmıştır. Günümüzde bu hendeklerin kalıntılarını surların kuzeydoğu ve güney kısımlarında görmek mümkündür. Uzunluğu 5 km'yi bulan surlar, doğu-batı yönünde 1700 metre, kuzey-güney yönünde 1300 metre genişliğindedir. Yüksekliği 8-12 metre, kalınlığı 3-5 metre arasında değişiklik gösterir. Kalenin ana yapı malzemesi siyah bazalt taş olmakla birlikte kalker taşı, tuğla, ahşap ve demir kullanılan alanları da vardır. 82 burçtan meydana gelen Dışkale, 4 ana kapıya sahiptir (Yıldız ve Öztürk, 2016). Diyarbakır Surlarındaki burçlar Gabriel'in burç numaralandırma sistemine göre numaralandırılmıştır.



Görsel 1. Diyarbakır Surları burç numaralandırma sistemi (Gabriel, 1940/2014, s. 159).

2.3. DİYARBAKIR SURLARINDAKİ FİGÜRATİF KABARTMALAR

Diyarbakır Surları, üzerinde yer alan figüratif kabartmalarla bir askeri savunma duvarı olmanın ötesindedir. Üzerine işlenmiş olan binlerce yıllık medeniyetlerin izlerini geleceğe taşıyan kabartmalar, ona bir kültür mirası ve açık hava müzesi niteliği

kazandırmıştır. Her biri yapıldığı dönemden özgün anlamlar taşıyan kabartmalar, yapılış amacına ve zamanına göre, yapıldıkları dönemden izler taşımış ve kültür aktarımına hizmet etmiştir. Diyarbakır Surlarındaki figüratif öğelerin sembolik içeriklerini açıklayıcı yazıt veya kitabelerin bulunmamasını, sembolik anlatımların halk tarafından anlaşıldığına ve sembollerin ortak bir dile sahip olduğuna kanaat getiren Daşdağ (2012), günümüzde anlamı unutulmuş öğelerin aynı dönemde sur duvarlarına işlenen kitabelerle birlikte incelendiğinde daha kolay anlaşılacağını belirtmiştir. Daşdağ, Diyarbakır Surları üzerinde yer alan sembol ve motifleri şu şekilde sınıflandırmıştır; bitkisel motifler, geometrik motifler, astrolojik semboller, insan figürü, hayvan figürü ve üsluplaştırılmış hayvan figürü.

Diyarbakır Surlarında yer alan kabartmalar genellikle burçlar ve kapılar üzerine işlenmiştir. Bu kabartmalar, astrolojik ve dekoratif amaçlarının yanında siyasi mesajlar içermiş ve efsanevi nitelikteki figürleriyle kalenin korunulacağına inanılmıştır. İnsan figürüne az rastlanan kalede genellikle hayvan ve düşsel yaratık figürleri işlenmiştir. Bazalt ve kalker taşı üzerine oyma, kabartma ve eğri kesim teknikleriyle işlenen figürler, biçimsel olarak Anadolu'nun yerli kültürü ile Sasani, Bizans ve Avrasya hayvan üslubunun etkilerini taşımıştır. Birçok kültürde karşılaşılan hayvan mücadele sahnelerinde zafer-yenilgi, aydınlık-karanlık gibi kavramlar işlenmiş ve politik mesajlar verilmek istenmiştir. Ayrıca kabartmalar koruyucu tılsım, kuvvet, kudret, nazarlık gibi semboller olarak kullanılmıştır (Yıldız ve Öztürk, 2016).

Diyarbakır Surları 2024 yılında yerinde incelenmiş ve araştırmacı tarafından fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Diyarbakır Surlarının restorasyonda olan kısımları araştırmaya dahil edilmemiştir. Surlarda toplam 85 adet figüratif kabartma tespit edilmiştir.

Diyarbakır Surlarındaki figüratif kabartmalar: İçkalede toplam 6 kabartma bulunmaktadır. Artuklu kemerinde karşılıklı işlenmiş aslan-boğa mücadelesi ve Oğrun Kapının solunda kartal av sahnesi kabartması bulunmaktadır. Dağ Kapıda toplam 17 kabartma bulunmaktadır. Bir el, bir koşan at, hayat ağacının iki yanına işlenmiş kuş ve hayat ağacının altında iki aslan, bir ceylan, bir aslan-boğa mücadelesi, bir niş içerisine işlenmiş iki aslan, iki boğa ve bir kartal, şehre bakan tarafında ise iki aslan kabartmaları bulunmaktadır. Tek Beden'de bir geyik kabartması bulunmaktadır. Akrep Burcu'nda

(Eyyubi Burcu) akrep tutan adam kabartması bulunmaktadır. 10 Nolu Burç'ta bir sfenks/grifon kabartması bulunmaktadır. Urfa Kapıda toplam 7 kabartma bulunmaktadır. Boğa başına basan kartal, iki ejder, iki halkalı boğa başı ve Urfa Kapının sağındaki burcunun üst kesimlerinde bir kuş kabartması bulunmaktadır. Büyük Selçuklu Burcu'nda toplam 11 adet kabartma bulunmaktadır. Burcun en üst kısmında bir kartal ve kartalın ayakları altında bir boğa başı, kartalın sağ ve sol alt kısmında karşılıklı işlenmiş diz çökmüş iki boğa, kitabenin sağında ve solunda yer alan iki adet kartal ve iki adet aslan, kompozisyonun merkezinde karşılıklı işlenmiş iki ceylan ve bu kompozisyonun bağimsız burcun sağ kenarının üst tarafında tek işlenmiş bir sfenks kabartması bulunmaktadır. Ulu Beden Burcu'nda toplam 9 adet kabartma bulunmaktadır. Burcun en üst kısmında çift başlı kartal, kitabenin sağında ve solunda iki adet aslan, burcun solunda ve sağında iki adet sfenks, burcun sağ ve solunda iki adet grifon, burcun etek kısmında iki adet astrolojik burç sembolü olan yay ve kova burcu kabartmaları bulunmaktadır. Yedi Kardeş Burcu'nda toplam 3 adet kabartma bulunmaktadır. Bir çift başlı kartal ve alt kısmında sağ ve solunda iki adet kanatlı aslan kabartması bulunmaktadır. Nur Burcu'nda toplam 15 adet kabartma bulunmaktadır. Burcun en üst kısmında bir kartal, altında karşılıklı ve birbirine dönük iki adet koşan at, burcun sağında ve solunda olmak üzere iki adet kartal-tavşan av sahnesi, kitabenin sağında ve solunda iki adet aslan, iki adet kartal, iki çıplak kadın ve karşılıklı işlenmiş iki ceylan kabartması bulunmaktadır. Mardin Kapıda toplam 10 kabartma bulunmaktadır. Bir aslan-geyik mücadelesi, bir aslan-boğa mücadelesi, karşılıklı işlenmiş iki aslan, iki adet tanımlanamayan dört ayaklı hayvan kabartması, kapı girişinde tek işlenmiş bir aslan ve yakın zamanda tahrip edildiği anlaşılan bir kuş türü olduğu tahmin edilen bir kabartma bulunmaktadır. 52 Nolu Burç'ta toplam 3 adet kabartma bulunmaktadır. Niş kenarlarına karşılıklı işlenmiş iki kartal ve bir kitabenin başlangıç kısmında insan kabartması bulunmaktadır.

2.3.1. Diyarbakır Surlarındaki Belli Başlı Kabartmalara Yönelik Veriler

Diyarbakır Surlarında yer alan belli başlı figüratif kabartmalardan, ikonografik özellikte, yapıldığı dönemdeki medeniyeti temsil eden ve halihazırda kurgu-kompozisyon bakımından çıplak gözle ne olduğu seçilebilen kabartmalara yönelik yapılan alan yazın taraması sonucunda elde edilen veriler:

Hayat Ağacı; dünyadaki en yaygın inançlardan olan hayat ağacı miti, ağaç kültüyle ilgili bütün inançların kökeninde yer alır. Hayat ağacına ilişkin ilk izler MÖ 3000’lerde Mezopotamya’da Sümerlerde görülür. Sümer, Babil, Hurri, Hitit, Asur, Frigler, Mitanni, Urartu gibi pek çok kültürde hayat ağacına rastlamak mümkündür (Güneş, 2012).

52 nolu burçtaki kartal kabartmaları; kuvvet, kudret, asalet ve aydınlık sembolü olan kartal, Mervaniler tarafından bir nişin üzerine işlenmiştir. Nişin Bizans mimarisinde sıklıkla kullanıldığını, Hristiyan ve İslam sanatlarında benzer ikonografik anlamlarının olduğunu dile getiren Demir (2019), kutsallıkla ilişkili olan kişi ve varlıkların çoğunlukla bir niş içerisinde verildiğini ifade etmiştir.

Selçuklu burcu kabartmaları; aslan, Anadolu ve Mezopotamya’da neolitik dönemden itibaren görülmeye başlanmıştır. En eski örnekleri MÖ 8500 yıllarına tarihlenen aslan kabartması Göbekli Tepe’de görülmüştür. MÖ 7000 yıllarına tarihlenen başka bir aslan figürü ise Çatalhöyük’te ana tanrıçanın her iki yanında yer almıştır. Hititler döneminde Hattuşa kentinin kapısındaki iki aslan kabartması MÖ 2000 yıllarına tarihlendirilmiştir. MÖ 1000’lerden itibaren Kuzey Suriye’deki kent kapılarına işlenen aslan figürü, saray kapılarında da görülmüştür. Çoğunlukla Tanrıça İştâr’ın ayaklarının alt kısmında çift olarak işlenen aslan figürü, tarih boyunca birçok medeniyet tarafından işlenmiştir. Boğa, ilk olarak Prehistorik dönemlerde mağara duvarlarına yapılan resimlerde görülmüştür. Boğa figürü aslan figürü ile aslan-boğa mücadelesi olarak MÖ 4000’lerde Sümerlerle görülmeye başlanmıştır. Ancak Sümerlerle başlayıp Mısır ve Anadolu’da da görülen boğa figürü, kutsallık ve tanrısallıkla ilişkilidir. Tarımın önemli olduğu Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında boğa figürü erillikle, toprak ise dişilikle ilişkilendirilmiştir (Mutlu, 2019). Kartal, Çelik ve Albayrak (2019) Neolitik dönemden itibaren görüldüğünü belirtmiş ve örneklerini şöyle özetlemiştir; MÖ 10.000’e tarihlenen Göbekli Tepe’de pek çok kartal figürüne rastlanmıştır. Kalkolitik döneme ait Değirmentepe’de Obeyd evresinde kartal-tavşan tasviriyle bir mühür bulunmuştur. Kültepe’de mühür baskısı üzerinde çift başlı kartal figürü görülmüştür. Alaca Höyük’te güneş kursuna tünemiş kartal figürü bulunmuştur. Asur Ticaret Kolonileri döneminde de kartal figürleri kullanılmıştır. Ceylan, ilk defa Paleolitik Çağ’da mağara duvarlarında, kutsal alanlarda ise Geç Neolitik ve Erken Kalkolitik dönemlerde görülmüştür. Anadolu’da Çatalhöyük ve Köşk Höyük’te bulunan kabartmalı kaplar üzerine işlenmiştir. Anadolu’da MÖ 3000’lerde Hititler, Hattiler ve Asur Ticaret Kolonileri döneminde bir

kült haline gelen geyik/ceylan figürü MS 3. yüzyıla kadar önemini korumuş, av tanrısı ve kırların koruyucu tanrısı olarak görüldüğü anlaşılmıştır (Otlu, 2022).

Aslan-Boğa Mücadelesi; kompozisyon olarak birçok kültür tarafından kullanılmıştır. Yıldırım'ın (2003) yaptığı araştırmaya göre aslan-boğa mücadele sahnesi MÖ 4000'lerde Sümerlere ait bir vazoda ilk olarak görülmüştür. Sümerlere ait bir oyun tahtası üzerinde de benzer bir kompozisyona rastlanılmıştır. Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen ve MÖ 8. yüzyıla tarihlenen Asur dönemi bronz bir disk üzerinde, 11. yüzyılın sonlarında Diyarbakır Ulu Camii'nin doğu girişinde, 12. ve 13. yüzyıllara tarihlenen Cizre'den Diyarbakır Müzesi'ne getirilmiş olan bir taşta, Harput İçkalede, Nusaybin'den Şam Milli Müzesi'ne, Konya Kalesi'nde İnce Minareli Medrese Müzesi'ne getirilmiş olan taş kabartmalarda, 12. yüzyıla tarihlenen ve Innsbruck Ferdinandum Müzesi'nde bulunan Artuklu dönemi eseri olan bir bakır tasta, Suriye ve Irak'ta hüküm sürmüş olan Zengiler döneminde Bedrettin Lulu'ya ait bir kale duvarı üzerinde stilize edilmiş aslan-boğa mücadele sahnesi yer almıştır. 6000 yıllık bir geçmişi olan bu kompozisyon birçok medeniyet tarafından kullanılmış olup üslup ve biçimsel olarak benzerlikleri de vardır. Ayrıca Anadolu dışında İran, Musul, Mısır gibi yerlerde de özgün kompozisyonlar vardır.

Akrep Tutan Adam; Mezopotamya'da akrep figürlerine ilk defa MÖ 4000'lerde rastlandığını dile getiren Florioti (2014), dini sembol olarak kullanıldığını, tanrıça, kraliçe ve koruyuculuk ile ilişkilendirildiğini bildirmiştir. MÖ 4000'lerden başlayarak Samarra, Sümerliler, Akadlar, Mısırlılar, Huriler, Hititler, Kasitler, Mitanniler, Asurlar, Babilliler ve eski çağ Akdeniz kültürleri tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Çoğunlukla dini bir sembol olarak kullanıldığını, tanrıça ve doğurganlıkla ilişkilendirildiğini dile getirmiştir. Bunun yanında tılsım olarak da kullanılmış ve kötü ruhlardan korunulacağına inanılmıştır. Parla'ya (2016) göre akrep tutan adam figürü, kozmolojik bir unsur olup Evli (Ulu) Beden Burcu'ndan bilinmeyen bir zaman ve nedenden dolayı sökülüp Akrep Burcu'na yerleştirilmiştir.

Kartal Av Sahnesi; İ. Kaya (2021), ilk uygarlıklar kadar eski bir tasvir olan kartal figürünün Yakın Doğu'da güneş sembolü olduğunu, binlerce yıl bu anlamını koruduğunu ifade etmiş ve kartal figürü örneklerini şöyle sıralamıştır; Babil, Elam ve İndus Vadisi'ndeki medeniyetler kartal figürünü işlemişlerdir. Neolitik dönemde Göbekli Tepe'de birçok kartal figürüne rastlanılmış olup Kalkolitik dönemde kartal-adam olarak

kendini göstermiştir. Yariş (2024) benzer kartal mücadele sahnelerinin örneklerini şu şekilde sıralamıştır; Van Akdamar kartal-üveyik mücadele sahnesi, Haho Kilisesi kartal-üveyik mücadele sahnesi, Boston Güzel Sanatlar Müzesinde sergilenen Stuko tekniğiyle işlenmiş Büyük Selçuklu dönemi eseri olan kartal-ördek/yaban kazı mücadele sahnesi bulunmuştur.

2.4. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmanın bu bölümünde Diyarbakır Surlarındaki kabartmalar, Panofsky, ikonografi, kültürel miras gibi konuları içeren tez ve makalelerin incelenmesine yer verilmiştir. Alan yazın taramasında, Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik Panofsky'nin geliştirdiği yöntemle uygulanmış bir ikonografik çözümlemeye rastlanmamış ancak bazı burçlarda yer alan figürlere yönelik Panofsky'nin yöntemi kullanılmadan uygulanan ikonografik çözümlemelere rastlanmıştır.

Parla (2024) tarafından hazırlanan “Diyarbakır Dağ Kapısı'nın Figürlü Kabartmaları” başlıklı makalede, Diyarbakır Dağ kapıda bulunan figüratif kabartmalara yönelik, tek tek ve birlikte oluşturdukları anlamları üzerine ikonografik bir yorum yapılmıştır.

“Diyarbakır Surları” başlıklı yüksek lisans tezi Uğuş (2023) tarafından hazırlanmıştır. Sanat tarihi ve görsel sanatlar bağlamında Diyarbakır'ı ele alan araştırmacının tezi üç aşamada incelenebilir. İlk aşamada Diyarbakır'ın kuruluşundan günümüze kadar olan tarihi sürecini ortaya koyan araştırmacı ikinci aşamada, tarih boyunca sanatçıların Diyarbakır üzerine yaptığı çalışmaları ele almıştır. Üçüncü ve son aşamada ise kendi eserleri üzerinden Diyarbakır'ı ele almış ve eserlerine yönelik görsel çözümlemeye bulunmuştur. Bu araştırmada Diyarbakır Surlarının kültürel mirası sanatsal açıdan irdelenmiştir.

Diyarbakır'ın tarihini ele alan “Diyarbakır Tarihi ve Kitabeleri (vii. ve xvi. Yüzyıllar Arası)” başlıklı yüksek lisans tezi Culum (2023) tarafından hazırlanmış olup VII. – XVI. yüzyıl tarihleri arasında şehre hâkim olan medeniyetlerin Diyarbakır'a katkılarını ortaya koymuştur. İki bölümden meydana gelen çalışmanın ilk bölümünde Diyarbakır hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümünde ise Diyarbakır'ın belirtilen

tarihler arasındaki ekonomik, sosyal ve kültürel faaliyetlerine değinilip mimari eserleri incelenmiştir.

“İkonografik İnceleme Bağlamında Selçuklu Çinilerindeki Mitolojik Figürler” başlıklı yüksek lisans tezi Özyurtsever (2023) tarafından hazırlanmıştır. Araştırma kapsamında 11. ve 13. yüzyılda Selçuklu çini ve seramik sanatında işlenmiş olan mitolojik figürlerin öykü ve alegorilerinin saptanması amaçlanmıştır. Dönemin kültürel durumu göz önünde bulundurularak eserlerdeki mitolojik figürlerin anlamları irdelenmiş ve elde edilen veriler ışığında yeni tasarım ve uygulamalar yapmak amaçlanmıştır. Üç bölümden oluşan araştırmada ilk iki bölümde konu ile ilgili bilgilendirmeler yapılmış olup üçüncü bölümde ise uygulama ve sergi düzenlenmiştir.

Düzgün (2022) tarafından hazırlanan “Artuklu Mimarisinde Figürlü Süslemeler” başlıklı yüksek lisans tezinin amacı, kaynağı Orta Asya’ya dayanan figürlü süslemelerin Artuklu sanatına tezahürünü açıklamaktır. Nitel araştırma yöntemine göre hazırlanan bu yüksek lisans tezinde 12. ve 15. yy. aralığında Artuklu yapıları üzerinde bulunan figürler üzerine bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak Artuklu sanatının figüratif öğeleri, bazen sultanın arması olarak görünürken bazen de gökyüzünün kozmolojik karmaşasına anlam katan bir özellik olarak karşımıza çıkmıştır.

Çoraklı (2022) tarafından hazırlanan “Sfenks Figürünün Selçuklu Çini ve Seramiğindeki İkonografik Yolculuğu” başlıklı makale, sfenks figürünün tarihte hangi medeniyetlerde kullanıldığı ve tarih boyunca hangi anlamları taşıdığı özetlenmiştir. Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklularında kullanılan sfenks figürünün hangi alanlarda kullanıldığı ve anlamlarının ne olduğu üzerinde durulmuştur. Çoraklı, makalesinde ikonografik olarak ele aldığı sfenks figürlerinin Selçuklularda ne tür değişimler gösterdiğini ortaya koymuştur.

Diyarbakır Surlarındaki figürleri konu alan bir diğer yüksek lisans tezi olan “Diyarbakır Surlarındaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizi” başlıklı çalışma E. Kaya (2019) tarafından hazırlanmıştır. Araştırmada dikkat çekici nokta Diyarbakır Surlarındaki figüratif öğelerin çağdaş anlamda sanat eleştirisi yöntemiyle plastik analizinin yapılmış olmasıdır. Temel amacı Diyarbakır Surlarındaki figürlerin estetik açıdan değerlendirilmesi olan araştırmada, surdaki figüratif eserlerin anlamlı mesajlar içerdiği ve estetik nitelik taşıdığı sonucuna varılmıştır. Araştırma öğrenci, yetişkin veya sanat

tüketicilerine Diyarbakır Surlarındaki figüratif öğelere estetik açıdan bir bakış açısı sunmaktadır.

Türk kültür ve sanatları üzerine yapılan bir ikonografik çözümleme tezi de Saraçoğlu'na (2019) aittir. Saraçoğlu'nun hazırladığı “Ortaöğretim Müzik Derslerinde Müzikal İkonografinin Kullanılabilirliğinin, Öğrenci Davranışları ve Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi” başlıklı yüksek lisans tezi, İkonografi ve bir sanat dalı olan müziğin orta öğretim kurumlarında birlikte kullanılabilirliğini incelemiştir. Saraçoğlu'nun araştırmasının amacını; öğretmen görüşlerine dayanarak müzikal ikonografinin kullanılabilirliğini yorumlamak olarak değerlendirilebilir. Araştırmacı, nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve görüşme tekniklerini kullanmıştır. Sonuç olarak araştırma kapsamında öğretmenler müzikal ikonografik çözümlemelere olumlu dönüt vermiş ve derslerde kullanımının yararlı ve işlevsel olduğunu dile getirmişlerdir.

“Unesco Dünya Miras Listelerinin Turizme Etkisi: Diyarbakır Surları ve Hevsel Bahçeleri Örneği” başlıklı yüksek lisans tezi Çağlar (2018) tarafından hazırlanmıştır. Nitel araştırma yöntemine dayanan araştırmada literatür taraması, görüşme ve örnek olay yöntemi kullanılmıştır. Üç bölümden oluşan tezin ilk bölümünde Unesco dünya kültür mirasına değinilmiş ve gerekli bilgilendirmeler yapılmıştır. İkinci bölümde Diyarbakır Surları ve Hevsel Bahçeleri hakkında tezin konusu kapsamında bilgilendirmeler yapılmıştır. Üçüncü bölümde ise Unesco konusunda farkındalıkların artması ve turizmin geliştirilmesi için çeşitli öneriler sunulmuştur.

Diyarbakır Surlarına yönelik bir yüksek lisans tezi olan “Diyarbakır Surları Üzerindeki Motiflerin Araştırılması ve Seramiğe Uyarlanması” başlıklı araştırma Bilmez (2018) tarafından hazırlanmıştır. Amacı Diyarbakır Surlarındaki figürlerin önemini ortaya koymak olan araştırmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Diyarbakır kenti ve Diyarbakır Surları hakkında bilgi verildikten sonra Diyarbakır Surlarına işlenmiş olan figür ve motiflerin seramiğe uyarlanmasıyla günümüz sanatına katkıda bulunması amaçlanmıştır.

Kanay, Arslan ve Oruç (2017) tarafından hazırlanan “Diyarbakır Surları ve Ulu Camii’nde Bulunan Geyik Figürü Üzerine” başlıklı makalede, Surlara işlenmiş pek çok figürden geyik figürü ele alınmıştır. Birçok çalışmada bazı hayvan figürlerinin yanlış

tanımlanmış olma ihtimali üzerinde durulan makalede ilerde yapılacak olan çalışmalara katkı sunmak hedeflenmiştir.

Daşdağ'ın (2017) hazırladığı “Görsel İletişimin Tarihi, Kültürel ve Estetik Nesnesi Olan Diyarbakır Surları ve Sembolik Motifleri” başlıklı makalesinde, surlarda yer alan figür ve motiflerin taşıdığı mesajlar üzerinde durulmuştur. Diyarbakır Surlarının görsel iletişimin estetik nesnesi olduğuna ve bu figürlerin kültür aktarımında oynadığı role değinilmiştir.

Göksu (2016) tarafından hazırlanan “Çift Başlı Kartal ve Selçuklular” isimli makalede, Türkiye Selçuklu dönemine ait mimari eserlerde, sikkelerde ve sanat eserlerinde görülen çift başlı kartal figürleri ve özellikle İbn Bibi'nin kayıtlarından hareketle çift başlı kartalın Selçuklular dönemindeki anlamı ve devlet sembolü niteliği incelenmiştir. Göksu, makalesinde çift başlı kartal figürünün birçok eski çağ medeniyetlerinde kullanıldığına dikkat çekmiş ve Türk sanatında da kullanıldığını gösteren birçok çalışmanın varlığından söz etmiştir. Sonuç olarak çift başlı kartal ve kartal sembollerinin ikonografik bir öge olarak birçok toplumda olduğu gibi Türklerde de kullanıldığını ifade eden Göksu, Selçuklular tarafından devlet veya hakimiyet sembolü olarak kullanıldığı düşüncesinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiği kanısına varmıştır.

“Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısının Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım” başlıklı makale Parla (2015) tarafından hazırlanmıştır. Üzerinde yer alan figür ve motiflerin tahrip olduğuna değinen Parla çalışmasında Urfa Kapının tarihçesinden, kullanılan malzemesi ve inşa sürecinden, kitabesinden ve üzerinde yer alan figür ve motiflerden yola çıkarak ikonografik çözümlemeye bulunmuştur.

“Diyarbakır Surlarının Günümüzdeki Durumuna Yeni Bir Bakış” isimli makale Nabikoğlu ve Dalkılıç (2015) tarafından hazırlanmış olup makalede bilinçli bir koruma çalışması için ilk ve en önemli basamağın tespit ve belgelemelerin olduğu belirtilmiştir. Bu çalışmada; Diyarbakır Surlarının tarihsel süreçteki gelişimi de göz önüne alınarak mimari özellikleri incelenmiş ve günümüzdeki durumunu belgeleyen tespit çalışmaları sunulmuştur. Yapılan çalışmalar ışığında elde edilen veri ve bulgular ilgili kurumlara sunulurken gelecekte yapılması planlanan çalışmalarda bu sistemin kullanılması hedeflenmiştir.

“Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah’ın Diyarbakır’da Yaptırdığı Zafer Anıtı İki Burca İkonografik Yaklaşım” başlıklı makale Parla (2014) tarafından hazırlanmıştır. Parla çalışmasında Büyük Selçuklu ve Melikşah Burçlarını ele almıştır. Zafer anıtı olarak inşa edilen burçlardaki figürlerin eski Türk kültür ve inanışları çerçevesinde ikonografik çözümlemesinin yapıldığı görülmüştür.

Turan’ın (2014) hazırladığı “Artuklu Dönemi Tarihi Yapılarındaki Figürlü Süslemeler ve Orta Asya Kültürünün Etkileri” başlıklı yüksek lisans tezinde Artuklu sanatında Orta Asya göçebe kültürünün etkilerini araştırmıştır. Artuklu sanatı, Orta Asya göçebe kültürünün izlerini taşımakla beraber İslam sanatından, yerli etkilerden, Eyyubi sanatından ve kendinden önceki sanat üsluplarından etkilendiği görülmüş, bu nedenle karmaşık bir görünüm ortaya koyan Artuklu süslemeleri belirli bir üslupsal çerçeveye oturtulamamıştır.

“Diyarbakır Surlarında Hayvan Figürleri” başlıklı yüksek lisans tezi Çelik (2008) tarafından hazırlanmış olup, dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kentin tarihi incelenmiş ve Diyarbakır’ın isimleri ele alınmıştır. İkinci bölümde burçların konumları ele alınmış ve ilerde yapılacak olan onarımlara kaynak olması amaçlanmıştır. Üçüncü bölümde surlardaki figür ve motifler anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Dördüncü ve son bölümde ise alanında uzman araştırmacıların konu hakkındaki görüşleri bir araya getirilmiştir.

Baş (2006) tarafından hazırlanan “Diyarbakır’daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme” başlıklı doktora tezinde, Diyarbakır’ın İslami dönem mimari yapıları ve bu yapılardaki süslemeler detaylıca incelenmiştir. Bu alanda yapılmış en detaylı araştırmaların başında gelmektedir. Konunun önemine vurgu yapan araştırmacı, Diyarbakır’ın tarihi, fiziki, dini, etnik ve ekonomik yapısına bir bakış attıktan sonra İslami dönem mimari yapılarında kullanılan süslemeleri ele almıştır. Araştırmacı Diyarbakır’da bulunan Cami, Medrese, Türbe, Han, Köprü ve Kaleleri detaylıca incelemiş, bu mimari yapılarda süslemelerin hangi bölümlerde yoğunlaştığını ve ne tür süslemelere yer verildiğini ortaya koymuştur.

Parla (2005) tarafından hazırlanan “Diyarbakır Surları ve Kent Tarihi” adlı makalede başlangıçtan 16. yüzyıla kadar geçen süre zarfında kent dokusunun ve surların

nasıl biçimlendirildiği, tekrar okunan kitabeler ve bina konumları dikkate alınarak saptanmaya çalışılmıştır.

Parla (1990) tarafından hazırlanan “Türk-İslam Şehri Olarak Diyarbakır” başlıklı yüksek lisans tezi birçok araştırma için kaynak niteliği taşımıştır. 1990’lı yıllara kadar üzerine yeterince araştırma yapılmamış olması Parla’yı Diyarbakır üzerine araştırma yapmaya sevk etmiştir. Araştırma kapsamında seyahatnameler, şehrin konumu ve adları incelenmiş, şehrin tarihçesi hakkında İslam öncesi ve İslam sonrası şeklinde bilgiler sunulmuştur. Diyarbakır Surları hakkında detaylı ve sistemli bir şekilde bilgi verilen tezde surların dokusunun büyük oranda korunduğuna değinilmiştir.

Flury (Islamische Schriftbänder Amida Diarbekr X. Jahrhundert: Anhang: Kairuan, Mayyâfârîqîn, Tirmidh, 1920) tarafından hazırlanan makale, Diyarbakır Surları üzerindeki 10. Yy. kufi yazılı kitabeleri ele alan ilk bilimsel araştırmalar arasında yer almaktadır. Araştırmada üç ana kufi yazısına odaklanan araştırmacının en çok örgülü kufi dikkatini çekmiştir.

Diyarbakır Surları, üzerinde yer alan kabartmalar ve ikonografi konularını içeren akademik çalışmalar incelenmiş ancak Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların ikonografik çözümleme bağlamında Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemine göre analiz edildiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Araştırmaların önemli bir kısmında Diyarbakır Surlarının mimari yapısı, üzerindeki kufi yazılı kitabelerin biçimsel yönü ve çevirileri ele alındığı görülmüştür. Bununla birlikte kabartmaların anlamlarına da değinilmiş ancak ikonografik çözümleme düzeyinde bir analiz yapılmamıştır. Son yıllarda Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik ikonografik çözümlemelerin yapıldığı makaleler yayımlanmıştır. Ancak bu ikonografik çözümlemelerde Panofsky’nin yöntemi gibi sanat eğitimi alanında kabul görmüş yöntemlerden birinin kullanılmadığı görülmüştür. Bu araştırmada kabartmaların yapıldığı dönemdeki toplumların genel hayat görüşü, felsefi, dini ve politik görüşleri de göz önüne alınarak, Panofsky’nin sistematik bir analiz imkânı sunduğu yöntemiyle, Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik daha sağlıklı bir okuma elde edilmiştir.

3. YÖNTEM

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup betimsel, fenomenolojik, etnografik ve tarihsel analiz desenleri kullanılmıştır. Araştırmada alan yazın taraması yapılarak gerekli bilgiler edinilmiştir. Diyarbakır Surları gezilerek gözlem yapılmış ve halihazırda var olan kabartmalar yerinde fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Kabartmalar incelenirken fenomenolojik desen kullanılmış, edinilen izlenimlerden yola çıkılarak üretildiği dönemdeki insanların bu kabartmaları nasıl deneyimlediği, eserlerdeki estetik ve sembolik unsurların insanlarda nasıl bir duygusal ve zihinsel etki yarattığı, insanların bu sembolleri nasıl algılamış olabileceği anlaşılmaya çalışılmıştır. Tarihsel analiz deseni kullanılarak kabartmaların yapıldığı dönemin kültür ve medeniyeti araştırılmış ve o medeniyetin kültürünü anlamak amacıyla etnografik desen kullanılmıştır. Kabartmaların anlamlarının çözümlenebilmesi için elde edilen veriler Panofsky'nin ikonografik çözümleme aşamalarına göre analiz edilmiştir.

Betimsel içerik analizi: verilerin olduğu gibi, herhangi bir yoruma yer verilmeden incelenerek sistematik biçimde raporlandığı nitel bir analiz yöntemidir. İçerik adım adım, şeffaf ve tekrarlanabilir bir biçimde tanımlanmalıdır. Seçilen yayınlar sistematik olarak sunulmalı, analiz süreci ayrıntılı şekilde raporlanmalı ve bulgular açıkça sunulmalıdır (Ültay, Akyurt ve Ültay, 2021). Fenomenolojik desen: araştırmacının bir olgunun temel yapısını kavramak amacıyla katılımcının algı ve tepkilerini derinlemesine inceleyerek bu deneyimleri ortaya çıkardığı yaklaşımdır. Fenomenolojik desende araştırmacı, farklı bireylerin benzer deneyimlerini yorumlamaya ve tanımlayıp anlamlandırmaya odaklanır (Yalçın , 2022). Etnografik desen: araştırmacının bir topluluk veya kültürün yaşamına uzun süreli katılımıyla, gözlem, görüşme ve doküman incelemesi gibi nitel yöntemleri dahil ederek, o topluluğun dinamiklerini ve anlam dünyasını bütüncül biçimde betimlemeyi amaçlar (Çarpar, 2020). Tarihsel analiz deseni: geçmişteki olay ve olguları kavrayabilmek için birincil ve ikincil belgelere dayalı, araştırmacının doğrudan gözlem yerine dolaylı kanıtlarla yola çıktığı bir nitel araştırma desendir. Bu desende veri toplama

süreci, korunmuş olan belgelerle sınırlı olup, araştırmacının nesnel değerlendirme yapabilmesi için etik ilkelere dikkat etmesi gerekir (Orak, 2020).

Sanat eserlerinin analizinde biçimsel, formal veya ikonografik gibi bilimsel yöntemler kullanılır. Akademik alanda yaygın olarak kullanılan bilimsel analiz yöntemleri bulunmaktadır. Bunlardan yaygın olarak kullanılan bazı yöntemler; Terry Barrett'in "Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak" (2012) adlı kitabında ele aldığı yöntem, Edmund Burke Feldmann'ın "Görsel Deneyim Varyasyonları" (Varieties of Visual Experience, 1992) adlı kitabında ele aldığı yöntem, Heinrich Wölfflin'in (1973) "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" kitabında ele aldığı yöntem, Aby Moritz Warburg'un "Bellek Atlası" (Atlas Mnemosyne) projesinde ele aldığı ve pathosformel diye adlandırdığı yöntem (Güleryüz, 2023), Warburg'un yöntemini geliştiren Saxl'ın (Reading the Stars of the Renaissance, 2011) kültürel süreklilik ve görsel hafıza yöntemi, Edgar Wind'in (Tononi & Branca, 2022) somutlaştırma (embodiment) kavramı, Arnold Hauser'in, Şahin'e (2022) göre, realist temsil şekilleri ile soyut üsluplar arasında bir gerilim olan yöntemi ve Erwin Panofsky'nin "İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar" (Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, 1967) kitabında ele aldığı yöntemlerdir.

Barrett (2012), kitabında ele aldığı sanat eleştirisi ve yorumlama yöntemiyle, eserlerin sosyo-kültürel bağlamda ele alınması gerektiğini, tek bir doğru yorumun olmadığını ve çoklu yorumlara açık olduğunu belirtmektedir. Feldmann (1992), kitabında dört aşamalı sanat eleştirisi yöntemini ele almaktadır; betimleme (description), çözümleme (formal analysis), yorumlama (interpretation) ve yargı (judgment) olmak üzere dört aşamadan oluşan yöntem, sanat eserlerine yönelik sistematik bir yaklaşım sunmaktadır. Wölfflin (1973), sanat tarihine sistematik bir analiz yöntemi kazandırdığı kitabında, eserlerin görsel ve yapısal özellikleri bakımından değerlendirmesini sağlayacak beş temel karşıtlık ortaya koymuştur; çizgisel ve gölgesel, düzlem ve derinlik, kapalı form ve açık form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik. Güleryüz, Aby Moritz Warburg'un "Bellek Atlası" (Atlas Mnemosyne) projesini şöyle tanımlamıştır;

"Kronolojik bir sırayla ilerleyen, tarihselci bir sanat tarih yazımının dışına çıkarak sanat tarihini bellek aracıyla imge temelli oluşturulan anakronik bir zamansallık üzerinden inşa etmeye çalışır. Warburg'a göre sanat tarihi; başat bir sanat akımının öncül olmadığı, büyük sanatçıların ve kanonik yapıtların ön plana çıkarılmadığı ve belirli bir coğrafya ve zamanın merkez kabul edilmediği bir biçimde yazılmalıdır" (Güleryüz, 2023, s. 45).

Warburg'un yöntemini geliştiren Saxl'ın yöntemi makalesinde şöyle ifade bulmuştur;

"Warburg'un gölgesi inkâr edilemez şekilde büyük bir etki yaratırken, Saxl'ın konu üzerindeki ardışık yayınları, Warburg tarafından ortaya konan bazı sorunlara ve sorulara yönelik kendi yaklaşımını nasıl geliştirdiğini ve bunların giderek onun özgün yöntemi haline geldiğini de ortaya koymaktadır." (Reading the Stars of the Renaissance, 2011, s. 1).

Tononi ve Branca (Edgar Wind: Art and Embodiment , 2022) makalesinde, Wind'in somutlaştırma (embodiment) kavramını Ernst Cassirer'in sembolik formlar teorisi üzerine geliştirdiğini belirtmektedirler. Aby Warburg'un Pathosformeln (duygusal formüller) kavramını geliştiren Wind, geçmişten gelen sembollerin eserlerde yeniden somutlaştığını ifade etmiştir. Şahin'e (2022) göre, Hauser'ın Marksist bir yaklaşıma sahip olduğu için eleştirilen "Sanatın ve Edebiyatın Toplumsal Tarihi" (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur) isimli kitabındaki yöntemi şöyle özetlenebilir;

"Kitabının merkezine yerleştirdiği sanat ve temsil ilişkisini, geniş bir tarihsel ve toplumsal koşullar çerçevesinde inceler. Temel varsayımına göre sanat tarihinde natüralist (ya da realist) temsil şekilleri ya da stereotip ve soyut üsluplara meyilli formalist (yani biçimci) eğilimler arasında bir gerilim vardır." (Şahin, 2022, s. 1566)

Araştırmacı tarafından, Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların analizinde kullanılmak üzere, şekil ile anlam arasındaki bağın daha doğru okunması bakımından Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik çözümleme yöntemi tercih edilmiştir.

Çalışmalarında sanatın, dış görünüşlerin ardında yatan anlamsal yanıyla ilgilenmiş ve eserin üretildiği çağda yaşayan insanların eylemlerinin bütünü içinde ele almış olan Panofsky'e (1967/2012, s. 25) göre ikonografi, sanat yapıtlarının görünüşleri dışında konuları ve anlamları ile ilgilenen sanat tarihinin bir kolu konumundadır. Sanat eserlerini analiz ederken başvuru ve sanat eğitiminde kabul görmüş bir yöntem olan Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemi üç aşamadan oluşmaktadır. Bunlar; birincil veya doğal anlam, ikincil veya uzlaşım alan ve içsel anlam veya içeriktir.

Birincil veya doğal anlam (primary or natural subject matter); bu aşamayı olgusal ve ifade olarak ikiye ayıran Panofsky bu anlamın, saf biçimlerin, insan, hayvan, bitki, alet vb. gibi olağan nesnelerin tespit edilerek ve bir duruşun, bir hareketin matem havası veya sıcak bir ortamı gibi ifade niteliklerle algılanarak kavranacağını dile getirmiştir. Bu saf biçimlere sanatsal motifler diyen Panofsky, bu motiflerin tek tek ortaya dökülüp sayılmasını sanat eserinin ön-ikonografik aşaması olarak belirlemiştir.

İkincil veya uzlaşımsal anlam (secondary or conventional subject matter); ikincil veya uzlaşımsal anlamın motiflerine imgeler diyen Panofsky, sanatsal motifleri temalar ve kavramlarla birleştirir. Birbirine benzeyen hikâye, imge ve alegorilerin tespiti ile beliren özgül temalar ikonografinin ikincil veya uzlaşımsal anlamı alanına girmiş olur. Bu anlamda, biçim ve görünüşlerin karşısında konu ve temalar yer alır.

İçsel anlam veya içerik (intrinsic meaning or content); bu anlam, bir ulusun veya bir felsefi görüşün, o çağda yaşayan insanların genel hayat görüşünü ve temel tutumunu açığa vuran temel ilkelerin bir bütün olarak ele alınmasıyla anlaşılır. Bu ilkeler hem kompozisyon hem de ikonografik anlam ile açığa çıkarılabilir. Hikayeler ve alegoriler yerine sembolik değerlerin ön plana çıktığı aşamadır. İkonografik çözümleme, günlük hayattaki pratik bilgilerle edinilen nesneler ve olaylara aşinalıktan fazlasını gerektirir; yazınsal kaynaklardan edinilen özgül temalara ve kavramlara ihtiyaç duyulur.

Panofsky, İkonografik çözümleme için belirtilen üç aşamanın da özenle saptanılması gerektiğini ve hangi aşamada olursak olalım yorumlamalarımızın kendi donanımımıza bağlı olduğunu belirtmiştir. Üç ayrı anlam alanından oluşan ikonografik çözümleme aşamalarını bir çizelge ile özetleyen Panofsky, her aşamanın sanat eserinin farklı bir yanını ele aldığını ama somut bir çalışmada tek bir organik yapıya dönüşeceğini dile getirmiştir (Panofsky, 1967/2012, s. 25-30).

Tablo 1. İkonografik Çözümleme Aşamaları (Panofsky, 1967, s. 14).

Yorumlamanın Objesi	Yorumlama Etkinliği
1-Birincil veya doğal konu. (A) olgusal, (B) anlatımsal, sanatsal motifler dünyasını oluşturur.	Ön-ikonografik betimleme (görünüşe göre sözel-biçimsel analiz).
2- İkincil veya uzlaşımsal konu. İmgeler, hikayeler ve alegoriler dünyasını oluşturur.	Dar anlamda ikonografik analiz.
3- İçsel anlam veya içerik ‘sembolik değerler’ dünyasını oluşturur.	Derin anlamda ikonografik yorumlama (ikonografik sentez).

Tablo 2. İkonografik Çözümleme İçin Gerekli Donanım (Panofsky, 1967, s. 15).

Yorumlama İçin Gerekli Donanım	Yorumlama Denetim Prensipleri
Pratik deneyim (nesne ve olaylara aşinalık).	Stil tarihi (değişen tarihsel koşullar altında nesnelerin ve olayların formlar tarafından nasıl ifade edildiğine dair içgörü).
Edebi kaynaklara dair bilgiler (belirli temalara ve kavramlara aşinalık).	Tiplerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında, belirli temaların veya kavramların nesneler ve olaylar tarafından nasıl ifade edildiğine dair içgörü).
Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimlerine aşinalık), kişisel psikoloji ve “Weltanschauung” tarafından şartlandırılmıştır.	Genel olarak kültürel semptomların veya sembollerin tarihi (değişen tarihsel koşullar altında, insan zihninin temel eğilimlerinin belirli temalar ve kavramlarla nasıl ifade edildiğine dair içgörü).

3.2. ARAŞTIRMA GRUBU

Diyarbakır Surları üzerinde yer alan belli başlı figüratif kabartmalardan, yapıldığı dönem Diyarbakır’da hüküm sürmüş medeniyeti temsil eden, günümüzde kurgu-kompozisyon bakımından ne olduğu çıplak gözle seçilebilen ve ikonografik çözümlemeye uygun kompozisyon oluşturan kabartmalar araştırmanın grubunu oluşturmuştur.

3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI

Basılı ve online kaynakların taranmasıyla Diyarbakır Surları üzerindeki kabartmalar hakkında bilgiler edinilmiş, araştırmacı tarafından yerinde gözlemlenip halihazırda var olan kabartmalar tespit edilmiş ve fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Gözlem esnasında önceden hazırlanmış olan gözlem formu, edinilen bilgiler dahilinde doldurulmuş ve ek olarak sunulmuştur.

3.4. VERİLERİN ANALİZİ

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, alan yazın taraması yapılarak Diyarbakır Surlarında yer alan belli başlı medeniyetlere ait kabartmalar hakkında bilgiler edinilmiştir. Diyarbakır Surları gezilerek gözlem yapılmış ve ikonografik çözümlemeye uygun kompozisyon oluşturan figüratif kabartmalar yerinde fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Tarihsel analiz deseni kullanılarak eserlerin yapıldığı dönemdeki medeniyetler araştırılmış ve fenomenolojik desen kullanılarak üretildiği dönemdeki insanların bu kabartmaları nasıl deneyimlediği anlaşılmaya çalışılmıştır. Etnografik desen kullanılarak yapıldığı dönemin kültür ve medeniyeti araştırılmıştır. Elde edilen bu verilerle Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik çözümleme yöntemi kullanılarak Diyarbakır Surlarındaki kabartmalar analiz edilmiştir.

3.4.1. *Hayat Ağacı Kabartmasının Analizi*



Görsel 2. Dağ Kapı, Roma dönemi (4. Yy), Diyarbakır.



Görsel 3. Hayat Ağacı Motifi Kabartması, Abbasi dönemi, (9. Yy) bazalt taş üzerine yüksek kabartma, 105cm x 90 cm, Dağ Kapı, Diyarbakır.

Abbasi dönemi eseri olan kompozisyonda, iki kuş figürünün arasında bir ağaç, alt kısmında ise iki tane aslan figürü bulunmaktadır (Baş, 2006). Merkezde yer alan kök, gövde ve dallardan oluşan ağaç kabartması geometrik formlarla stilize edilerek bazalt taş üzerine işlendiği görülmektedir. Üç çıkıntıdan oluşan kök kısmı aşağı doğru uzanmaktadır. Gövde kısmının sağında ve solunda üçer dal bulunmakta ve aşağı doğru uzanmaktadır. Dallların ortasında yuvarlak bir motif göze çarpmaktadır. Ağacın üst kısmının her iki yanında üçer dal yukarı doğru hareket etmekte ve bu dalların kök ve gövdedekilerden daha kısa olduğu görülmektedir. Ağacın üst ve gövde kısmındaki dalların arasında, ağacın sağında ve solunda yanlara uzanan dörder meyvesi dikkat çekmektedir.

Ağacın iki yanına işlenmiş olan kuşlardan sol taraftaki bağımsız bir taş üzerine işlenmiş, kanatları açık ve bacakları düz bir şekilde zemine doğru uzanmaktadır. Kuş figürünün ayak parmakları ve göz detayı dikkat çekmektedir. Kompozisyonun solunda yer

alan kuş figürünün gagasının önünde tam olarak ne olduğu belli olmayan ama ağacın meyvelerine benzer bir nesne bulunmaktadır. Sağ taraftaki kuş figürünün ise ağaçla aynı taşa işlendiği görülmektedir. Sağdaki kuş figürü soldakine benzemekle beraber baş kısmında bir tahribat gözlenmektedir. Sağdaki kuş figürünün soldakine göre biraz daha yüksekte olması ve ağız kısmının ağaçta olması, onun uçmakta olduğu hissini uyandırmaktadır. Kuş figürlerinin vücutlarındaki tüyler oyularak verilmiştir. İki kuş kabartmasının da geometrik formları andıracak bir yöntemle stilize edildiği ve profilden verildiği görülmektedir.

Ağacın alt kısmında yer alan iki aslan figürü bazalt taş üzerine yüksek kabartma tekniği ile vücutları profilden baş kısımları ise cepheden olacak şekilde işlendiği görülmektedir. İki aslan figürü de birbirine benzer yapıda olup ön ayakları öne atılacak şekilde hareketli bir duruş sergilemektedir. Kuyruk kısımları yukarı doğru hareket edip sırt kısmının üzerine devam etmektedir. 85x45 cm ebadında olan aslan figürlerinin vücutları üzerindeki ayrıntıların (yele, kaburga ve yüzdeki detaylar) oyularak verilmiş olduğu görülmektedir. Cepheden verilen baş kısmında ağız, burun, göz ve kulak dikkat çekici detaylardır. Figürlerin geometrik formları andıran bir biçimde stilize edildiği görülmektedir.

Yatay bir kompozisyon oluşturan figürlerin üç ayrı bazalt taş üzerine işlendiği görülmektedir. Arka planda yatay ve dikeylerden oluşan düz çizgiler göze çarparken, figürlerde oval geometrik ve diyagonal çizgiler görülmektedir. Işık-gölge ve hacim yüksek kabartma tekniği kullanılarak elde edildiği izlenmektedir. Renk ve ton değerleri eserin sert gözeneksiz bazalt taş üzerine işlenmesiyle oluştuğu görülmektedir. Eserdeki figüratif öğelerin oval hatlarla stilize edilmesiyle bazalt taşın sert dokusunun verdiği izlenim yumuşatılmıştır. Eserdeki zıtlık unsuru, hayat ağacı motifinde kullanılan düz çizgilerle verilen dikey gövdesi ve yatay dallarının oluşturduğu durgunluk hissine karşın, kuş ve aslan figürlerinde kullanılan oval geometrik çizgilerin figürlerde oluşturduğu hareketlilik ile verildiği görülmektedir. Aslan figürlerinin öne doğru atılmış ayakları ve sırt üzerinden başa doğru kavisli bir şekilde uzanan kuyruğu eserde hareket unsurunu desteklemektedir. Ayrıca bir diğer hareket unsuru kuş figürlerinin kanatlarının hareketli ve uçar pozisyonda oluşudur. Solda yer alan kuş figürü duruşu ve kanatlarının açık oluşu ile uçmaya hazırlanıyor izlenimi vermekte iken sağdaki kuş figürü vücudunun eğimi, konumu ve kanatlarının açıklığı ile uçuyor vaziyette olduğu izlenimi vermektedir. Bu durum esere

hareket ve canlılık katmakta ve izleyiciyi eserin odak noktası olan hayat ağacı motifine doğru sürüklemektedir. Aslan ve kuş figürlerinin merkezde yer alan hayat ağacına doğru yönelmiş olması odak noktasını belirlemeye katkı sağlamaktadır. Ancak figürlerin üç ayrı taşa işlenmesi ve altta yer alan aslan figürlerinin hayat ağacını ortalamaması odağı ve bütünlüğü bozmaktadır. Hayat ağacının sağına ve soluna düşen dal ve meyvelerin tekrarı, iki kuş figürü ve iki aslan figürünün karşılıklı, birbirine benzer ve tekrar edecek şekilde işlenmesi eserde ritim duygusunu oluşturmaktadır. Denge ve düzen unsuru özellikle kuş figürlerinin büyüklük ve konumu ile elde edilmiş ancak aslan figürlerinin (kendi içinde orantılı olmasına rağmen) diğer figürlere göre büyüklük ve konumu oran unsurunu bozmaktadır.

Doğada, ağaçlarla sürekli iç içe olan insanların, ürettikleri sanata hayat ağacı motifini birçok kez konu ettikleri görülmüştür. İnsanlar ağaçların meyvesinden, gölgesinden, dallarından, yapraklarından, tohumlarından, yakacak olarak kullanılmasından vb. birçok durumundan faydalanmışlardır. Birçok kültürde görülen hayat ağacı motifi, bulunduğu kültüre göre çeşitli ağaç türleriyle karşımıza çıkmıştır. Bu hayat ağacı motifi kesin olmamakla birlikte Abbasîlerin coğrafyasında bol bulunan hurma ağacını anımsatmaktadır. Kuş figürlerinin tam olarak hangi cins ve tür kuş olduğu belirlenememiştir. Sol tarafta yer alan kuş figürünün pençe ve gaga kısmı incelendiğinde yırtıcı bir hayvanı işaret etmemektedir. Çift işlendiği düşünülen, baş kısmı tahrip olan sağ kısımdaki kuş figürü ile soldaki kuş figürünün benzerliği vardır. Altta yer alan aslanların da cinsi ve türü hakkında kesin bir yargıya varmak zordur.

Eserdeki kabartmalar tek tek incelendiğinde ağacın, kuşun ve aslanın cinsi veya türü belirlenememiştir. Hayat ağacı kökü, gövdesi, dalları ve meyveleriyle kuşkuya yer bırakmayacak şekilde izleyici tarafından ağaç olarak isimlendirilebilir. Ağaç, türü belirlenemeyecek kadar yalın ve detaydan arındırılmış bir şekilde geometrik formlarla stilize edilerek işlenmiştir. Bu durum sanatçının detay işleyememesinden veya bazalt taşın yapısındaki sertlikten oluştuğu yorumunu yapmak, eserin vermek istediği mesajı basite indirgemeye sebep olabilir. Malzeme olarak kullanılan bazalt taşın yarattığı imkanlar ile esere uygulanan stilizasyon arasındaki uyum dikkat çekicidir. Sanatçı kasıtlı olarak ağacın kuşun veya aslanın türü ve cinsini belirlememiş olmalıdır. Çünkü ağacın meşe, servi veya hurma ağacı olması, kuşun kartal, kaz, güvercin veya serçe olması, aslanın dişi veya erkek

olması durumunda anlam değişecektir. Dolayısıyla sanatçı eseri üretirken yalın halde bir hayat ağacı motifi ile vermek istediği mesajı iletmek istemiştir.

Evren ile yaşam arasındaki ilişkiyi belirleyen hayat ağacı, cennet, gök, bereket gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Şamanizm’de dünyanın eksenini belirlediğine inanılan hayat ağacı aslan ve kuş figürleri tarafından korunur (Yıldız ve Öztürk, 2016). Hayat ağacının kuş veya aslan gibi başka hayvanlarla birlikte verilmesi sıklıkla işlenen bir kompozisyonudur. Abbasiler tarafından tekrar yorumlanarak kullanıldığı düşünülen hayat ağacına ilişkin ilk izler MÖ 3000’lerde Mezopotamya’da Sümerlerde görülür. Şaman kültüründe de benzeri görülen ve İslam sanatına tekrar yorumlanarak geçen hayat ağacı motifi; kökleri ile yer altını, gövdesi ile yeryüzünü ve meyvelerinin de bulunduğu üst kısmı ile gökyüzü veya cenneti temsil etmiştir. Özellikle meyvelerin görüldüğü üst kısım cennet ile ilişkili olabileceği düşünülmüştür. Ayrıca meyvesi olan ağacın, tohumları yoluyla tekrar yeşermesi sonsuz bereketi ve baki olan öteki dünyayı temsil etmiştir. Nitekim kuş figürlerinin de meyvelere doğru uçtuklarını hatta sağdakinin o meyvelerden yediği izlenmiştir. Dolayısıyla kuş figürlerinin yeryüzünden cennete doğru yükseldikleri yorumu yapılabilir. Ayrıca hayat ağacının meyvelerinin olması ve bu tohumları aracılığıyla yeniden yeşerecek olması, sürekli bir döngüye işaret etmiş ve Abbasi hakimiyetinin sürekli olacağı yönünde bir mesaj taşımıştır. Ağacın türünü belirlemek güç olmakla beraber Abbasi coğrafyasında bolca bulunan hurma ağacı olma ihtimali vardır. Bu durum Abbasîlerin ele geçirdiği yerlere kendi kültürlerini de taşıdığı yorumunu oluşturur. Politik bir sembol olarak kullanılmasına rağmen burada karşımıza yırtıcı veya avcı bir kuş yerine izleyicide sakinlik hissi uyandırabilecek naiflikte yırtıcı olmayan iki kuş figürü gözlenmiştir. Alt tarafta yer alan aslan figürlerinin ön pençeleri havada, savaş pozisyonunda ve izleyici ile göz göze gelerek tehdit unsuru olacak şekilde baş kısmı cepheden işlendiği görülmüştür. Hayat ağacının kök kısmı yeraltı veya cehennemle ilişkili iken, aslan figürlerinin koruyucu unsur olarak okunması hem eski Mezopotamya dinlerindeki hem şaman kültüründeki hayat ağacı motifinde yer alan aslan figürlerinin rolüyle uyuşması bakımından hem de aslan figürünün kuvvet ve kudret ile ilişkili olmasından dolayı daha doğru olacağı düşünülmüştür. Diyarbakır’daki en erken tarihli kuş kabartmaları olan bu figürlerin benzer örnekleri, Emevî dönemi mühürlerinde karşımıza çıkmış ve Abbasi döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. Siyasi gücün simgesi olan bu mühürlerin benzerlerinin Diyarbakır Surlarına işlenmesi, bu kuş ve aslan figürlerinin

siyasi gücün simgesi olarak yer aldığıın göstergesidir (Baş, 2006). Ayrıca cennetle ilişkili olabileceği düşünülen hayat ağacı motifinde koruyucu unsur olan aslan figürleri aynı zamanda kendilerini dinin koruyucusu konumunda gören Abbasîlerle ilişkilendirilmiştir.

Birçok araştırmacının eski Mezopotamya dinleri ve şaman kültürüyle ilişkilendirdiği hayat ağacı motifini Diyarbakır Surlarına halifeliği elinde bulunduran ve İslam'ı yayma amacıyla hareket eden bir devlet tarafından işlenmesi dikkat çekicidir. İlk örneklerine Sümerlerde rastlanan kompozisyon kendinden sonra gelen medeniyetlerce tekrar edilerek ve yeniden yorumlanarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Mezopotamya halkları tarafından zaten bilinen bu sembolün, Abbasiler tarafından şehrin 4 ana kapısından biri olan Dağ Kapının girişine yakın burcun üzerine göz hizasında kullanılması; şehre girip çıkan herkes tarafından görülmesi ve Abbasîlerin dini ve politik yönünün gösterilmesi amacı ile işlenmiştir. Halifeliği de elinde bulunduran Abbasi devleti politik yönlü hareketlerini inanç temeline dayandırdığı söylenebilir. Hayat ağacı motifi bir taraftan Abbasi hakimiyetinin sembolü iken diğer taraftan inanç konularının işlendiği bir kompozisyon olarak mesajlar içermiştir. Abbasîlerin inanç konulu bir hakimiyet sembolü kullanması, siyasi hakimiyetlerini İslam dinine dayandırdıklarına dair mesajı olarak okunmuştur. Ayrıca hayat ağacının meyveleri yoluyla tekrar yeşerecek olması sürekli bir döngüye vurgu yapmış ve Abbasîlerin devamlılığına işaret etmiştir.

3.4.2. 52 Nolu Burçtaki Kartal Kabartmalarının Analizi



Görsel 4. 52 nolu burç, Mervani dönemi (11. Yy.), Diyarbakır.



Görsel 5. 52 Nolu Burçtaki Kartal Kabartmaları, Mervani dönemi (11.yy.), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, 52 nolu burç, Diyarbakır.

52 Nolu Burç'taki Mervani dönemi eseri olan, bir monolit üzerine oyulan nişin sağ ve sol üst köşelerine karşılıklı olarak işlenen kuş figürlerinin geometrik anlayışla stilize edildiği ve yüksek kabartma tekniğiyle işlendiği görülmektedir. Profilden verilen kuş figürleri birbirlerine dönüktürler. Kuş figürlerinin baş kısımları öne eğik, gözleri çukur, gagaları çengel biçimindedir. Gövde kısmı, baş gibi öne doğru eğiktir. Kanatlar ve kuyruklar dikey ve yatay dilimlere bölündüğü görülmektedir. Kanatlar iki dikey, üç yatay dilime, kuyruk iki dikey dilime ayrılmış olup kuyruğu ortadan ikiye ayıran kare bir form ve bu kare formun içinde bir nokta göze çarpmaktadır. Bacaklar kuşun duruşuna uygun düşecek şekilde kıvrılarak ve kuyruğa paralel olacak şekilde aşağı yönde hareket etmektedir. Pençeler yarım daire üzerinde sonlanmaktadır. Solda yer alan kabartmanın sol üst köşesinde bir tahribat söz konusudur. İki kuşun arasında yarım daire oluşturan bir kemer bulunmaktadır. Kemerin beş dilimden oluşan tarak tonozla bezendiği görülmektedir. Beş dilimden oluşan tarak tonozu kuşlardan ayıran, elipslerin art arda sıralanmasıyla yarım daire oluşturan bir süsleme görülmektedir. Kuşların altına hizalanan iki sütun ve arasında nişin içbükey oluşturan boş kısmı görülmektedir. Sütunlar ile boşluğu birbirinden ayıran ve elipslerden oluşan birbirine paralel iki süsleme üstteki yarım daire oluşturan süslemenin devamı niteliğindedir. Sütunların kare ve dikdörtgenlerden oluşan sütun başlıkları ve payeleri bulunmaktadır. Sağ taraftaki sütunun alt kısmında Arap alfabesiyle yazılmış yazıtın kalıntısı göze çarpmaktadır. Yazının devamında eserin tahrip olduğu görülmektedir. Gabriel'e (1940/2014, s. 151) göre "Al- hamdu lillahi wa salamin ala..." yazısının okunduğu yazıtın sadece baş kısmı kalmıştır.

Dikey yönlü bir dikdörtgen oluşturan kompozisyonda figürlerin profilden verildiği ve geometrik formlarla stilize edildiği görülmektedir. Eserin genelinde dikey ve yatay çizgiler görülürken sütunların orta kısmı, nişin içbükey oluşturan boşluk kısmı, üstündeki yarım daire oluşturan kemerin beş dilimden meydana gelen taraklı tonozu ve onun da üstündeki sıralı elipsler oval hatlar çizmektedir. Boşluk derinlik hissi oluştururken ışık-gölge, hacim ve ton değerleri eserin geri kalanının daha dışta olmasıyla oluşmaktadır. Bu durum zıtlık, doluluk-boşluk unsurlarını da desteklemektedir. Hareket unsuru kuşların eğilmiş vaziyetteki duruşları ile elde edilmektedir. Eserin odak noktası kuşların ortasında yer alan kemerdur. Kemerin tarak tonozunun beş dilime ayrılarak tekrar etmesi, sütunlar ve kuşların karşılıklı paralel işlenmesi, yarım daire ve iki paralel çizgi oluşturan elipslerin tekrarı ritim duygusunu oluşturmaktadır. Bu durum denge, düzen ve oran unsurlarını da desteklemektedir.

Eserdeki kuş kabartmalarının geometrik formlarla stilize edilerek izleyiciye sunulduğu görülmektedir. Yapılan stilizasyonun İslam sanatındaki geometrik soyut anlayışla uyduğu yorumuna varılabilir. Sanatçı, eserin izleyici tarafından yalın haliyle eğilmiş yırtıcı bir kuş türü olarak algılanmasını istemiş olmalıdır. Daha fazla ayrıntı verilerek kuşun türünün net olarak sunulması, eserde verilmek istenen mesajın dışında yorumlara sebebiyet verebilir. Yırtıcı kuş türleri olan kartal, doğan, atmaca veya akbaba birbirinden farklı özelliklere ve anlamlara sahiptirler. Araştırmada kartal olarak isimlendirilmesinin iki sebebi bulunmaktadır; bunlardan biri Diyarbakır Surlarında sıkça kartal kabartmasına rastlanması, diğeri ise kuşun kanat ve kuyruğunun uzun, göğsünün şişkin ve genel olarak vücudunun iri verilmesi, gagasının yırtıcı kuşlara özgü çengel oluşturan yapısı, kaslı olduğunu hissettirecek kalın bacak yapısı ve yarım daireyi kavrayan pençeleridir.

Kompozisyonun merkezinde yer alan niş, İslam ve Hristiyan mimarisinde kutsallıkla ilişkili olan korunaklı bir alandır (Demir, 2019). Kartallar ise göklerin hâkimi, güç, kuvvet ve kudreti temsil etmiştir. Kartalların arasında yer alan ve yarım daire oluşturan beş dilimli tarak tonozuyla kemer, gök kubbeyi temsil etmektedir.

Nişin içindeki boşluğun hükümdarı temsil etmesi, hükümdarın aşırı yüceltilmesi ve hükümdarı veya Mervanileri temsil edebilecek bir sembolün olmaması anlamına gelir. Bu durum Mervani hükümdarının kendini İslam inancına göre tasviri yasak olan kutsal sayılan varlıklar ile bir tutması sonucunu doğurabilir. Dolayısıyla Niş, içindeki boşluk ve altta yer alan Arap alfabesiyle yazılmış olan “Al-hamdullilahi” (Allah’a hamdolsun) yazısı da göz önüne alınınca Mervanileri temsil etmesi uzak bir ihtimaldir. Niş, kullanım yerine göre anlamı değişen, genellikle mimari yapıdaki tekdüzeliği bozup bir hareket katan ve dikkati çekip odak noktası oluşturan bir süsleme unsurudur. İslam mimarisinde kiblenin yönünü göstermek üzere mihraplarda kullanılmaktadır. Araştırmaya konu olan nişin Diyarbakır Surlarının güney kısmına, kible yönüne bakacak şekilde işlenmesi kutsallıkla ilişkili bir okumaya kapı aralamıştır. Göklerin hâkimi olarak kabul gören, güç, kuvvet ve kudret sembolü olan kartallar Mervanileri, niş ise inanç ile ilgili kutsallığı temsil etmiştir. Kartalları nişin ve yarım daire oluşturan tarak tonozuyla kemerin sağına ve soluna işleyerek İslam inancının kendi korumaları altında olduğu mesajını vermişlerdir. Güçlü kartal imgesinin kutsallıkla ilişkilendirilen nişe doğru eğilmesi, Mervanilerin İslam dininin hizmetinde olduğu mesajını içermektedir. Sanat eserlerinin söyledikleri,

söylemediklerine de göndermede bulunur. Kompozisyona dahil ettiklerinden yola çıkarak neyi dışarda bıraktıkları eserin anlamını çözümlemek bağlamında önem arz eder. Mervaniler güçlü kartal imgesini kutsallıkla ilişkilendirilen bir nişe boyun eğmiş bir vaziyette işlediklerinde, kutsal olmayan hiçbir şeye de boyun eğmeyeceklerinin mesajını vermek istemişlerdir.

Bu kabartma konumlandığı yer bakımından ele alındığında, sur duvarlarının alt kısmına yakın göz hizasında olması, düşman unsurlarına yönelik iletmek istedikleri mesajın herkes tarafından rahatlıkla görülmesi ve anlaşılması olarak okunmuştur.

3.4.3. *Büyük Selçuklu Burcu Kabartmalarının Analizi*



Görsel 6. Büyük Selçuklu Burcu, Büyük Selçuklu Dönemi (11. yy.), Diyarbakir.

Dikdörtgen plana sahip olan Büyük Selçuklu Burcu'nun tamamı üzerindeki 10 kabartma ve 3 satırlık kitabenin aynı kompozisyon içinde işlendiği görülmektedir. Burçtaki kabartmaların en üst kısmında bir kartal ve kartalın pençelerinin altında bir boğa başı kabartması bulunmaktadır. Hemen altında diz çökmüş vaziyette işlenen iki boğa kabartması birbirlerine ve ortalarındaki nişe dönüktürler. Bu kabartmaların altında burcun üç satırlık kitabesi başlamaktadır. Kitabenin birinci satırını sağ ve sol taraftan sınırlandıran

karşılıklı iki aslan kabartması bulunmaktadır. Birinci ve ikinci satır aralığında kitabenin başı ve sonuna hizalanan karşılıklı iki kartal kabartması bulunmaktadır. Kompozisyonu ortlayan, burcun merkezinde yer alan, birbirine dönük ve baş kısımları birbirine değmek üzereymiş izlenimi oluşturan iki ceylan kabartması bulunmaktadır.



Görsel 7. Boğa başına basan kartal ve diz çökmüş boğa kabartmaları, Büyük Selçuklu Dönemi (11. Yy.), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, Büyük Selçuklu Burcu, Diyarbakır

Baş kısmı tahrip olan kartal kabartmasının vücudu cepheden verilmiş olup bazalt taş üzerine yüksek kabartma tekniği ile işlendiği görülmektedir. Bacaklarının arka tarafında yelpaze biçiminde açılmış genişçe bir kuyruk bulunmaktadır. Tahribattan dolayı daha fazla detayı seçilemeyen kartalın, pençelerini küçük bir niş üzerindeki boğa başı kabartmasına yerleştirdiği görülmektedir. Kartalın pençelerinin altındaki boğa başı kabartmasının baş kısmı tahrip olmuş geriye hilal şeklindeki boynuzlarının kaldığı görülmektedir. Büyük Selçuklu Burcu'ndaki kabartmaların en üst kısmında yer alan boğa başına basan kartal kabartmasının geometrik anlayışla stilize edildiği görülmektedir.

Diz çökmüş bir vaziyette birbirlerine ve ortalarında bulunan nişe dönük olan boğa kabartmalarının yüksek kabartma tekniğiyle işlendiği görülmektedir. Profilden verilmiş olan boğa kabartmalarının bacakları içe doğru çekilmiş bir vaziyette olup kuyruklarının aşağı doğru sarkıtıldığı görülmektedir. Baş kısmında ağız, burun ve göz detayları göze çarparken, boynuzların uçları birbirine değecek şekilde hilali anımsatan bir formda verildiği görülmektedir. Boğa başına basan kartal kabartmasının altında verilen diz çökmüş boğa kabartmalarının geometrik anlayışla stilize edildiği görülmektedir.



Görsel 8. Ceylan kabartmaları, Büyük Selçuklu dönemi (11. Yy), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, Büyük Selçuklu Burcu, Diyarbakır.

Büyük Selçuklu Burcu'nun üç satırlık kitabesinin birinci ve ikinci satırlarının arasında bazalt taş üzerine yüksek kabartma tekniği ile karşılıklı işlenmiş olan iki geyik/ceylan kabartması bulunmaktadır. Figürlerin bulunduğu düz taş satır, daha yukarıda işlenen kartal ve boğa kabartmalarını ortalayacak şekilde hizalandığı görülmektedir. Profilden verilen figürlerin ayakları hareketli ve öndeki ayakları birbirine değer vaziyettedir. Birbirine yakın işlenen kabartmalar, kafalarını tokuşturmak üzeriymiş izlenimi uyandırmaktadır. Kas yapıları ve anatomileri işlenmiş olan figürlerin, başları geriye yaslanmış ve göğüsleri önde olacak bir şekilde dik bir duruşa sahiptirler. Baş kısmında, uzunca verilen boynuzlar göğsün üzerine yumuşak bir kavisle inerken, boynuzun altında kulak, badem şeklinde gözler, ağız ve burun detayları göze çarpmaktadır. Baş kısmından yumuşak bir kavisle kalça kısmına geçilen kabartmada arka

ayaklar hareketli ve koşar vaziyettedir. Profilden verilen figürlerin doğal yanlarını da hissettirecek şekilde geometrik bir anlayışla stilize edildiği görülmektedir.



Görsel 9. Aslan Kabartmaları, Büyük Selçuklu Dönemi (11. Yy), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, Büyük Selçuklu Burcu, Diyarbakır.

Aslan kabartmalarının kitabenin ilk satırını sınırlandırarak verildiği görülmektedir. Vücutları profilden, baş kısımları ise cepheden verilen aslan kabartmalarının ayakları yürür pozisyonundadır. Vücutta yer alan adalelerin geometrik formlarla verildiği görülmektedir. Kuyruk yukarı doğru hareket edip kalça kısmında kıvrılmış vaziyettedir. Sol tarafta bulunan aslan kabartmasının kuyruk kısmı net olarak görülmekte, ancak sağ taraftaki aslan kabartmasının kuyruk kısmı tahribata uğramış olup sırt kısmındaki çıkıntının kuyruğun bir parçası mı yoksa başka bir figür olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Baş kısımlarında kulak, göz, burun ve ağız detayları dikkat çekmektedir. Gözler yuvarlak bir çukurlukla belirlenmiş olup yanaklar sarkık bir vaziyettedir. Aslan kabartmalarının geometrik bir anlayışla stilize edildiği görülmektedir.



Görsel 10. Kartal kabartmaları, Büyük Selçuklu Dönemi, (11. Yy), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, Büyük Selçuklu Burcu, Diyarbakır.

Üç satırlık kitabenin birinci ve ikinci satırlarının arasındaki taş dizisinin sonlarında karşılıklı işlenmiş olan kartal kabartmaları geometrik anlayışla stilize edilmiş olup, profilden verilmiş ve bazalt taş üzerine yüksek kabartma tekniği ile işlenmiş olduğu görülmektedir. 5 dilimli verilen kuyruk detayı, kanadın alt kısmında, bacağın üstünde yer alıp vücuttan yay şeklinde bir çıkıntıyla ayrılmaktadır. Kartal kabartmalarının kanatları, kuyruk detayında olduğu gibi 5 dilimli ve açık verilmiş olup bacak ve pençeleri adaleli bir şekilde işlendiği görülmektedir. Baş kısmında, yanak kısımları dolgun olan kartal kabartmalarının gözleri badem şeklinde, gaga kısmı ise aşağı doğru bir çengel oluşturmaktadır.

Dikdörtgen plan oluşturan burç ve kabartmaların arka planını oluşturan dikdörtgen bazalt taşlar dikey ve yatay çizgiler ile durağanlık oluştururken kabartmalar oval hatları ve diyagonal çizgileri ile hareketlilik oluşturmaktadır. Kartal kabartmasının boyun kısmından başlayarak kuyruk ve kanat kısmının sonuna kadar takip eden diyagonal çizgiler dikkat çekmektedir. Alta yer alan boğa kabartmalarında baş kısmından başlayan, sırtında devam edip kuyruğunda son bulan diyagonal çizgiler görülmektedir. Geometrik bir anlayışla stilize edilen boğa kabartmalarının bacakları eklektik ve robotik bir hissiyat yaratmaktadır. Ceylan kabartmalarında baş kısmından başlayan, sırtında devam edip kuyruğunda son bulan diyagonal çizgiler görülmektedir. Kartal kabartmasının baş kısmından başlayarak kuyruk ve kanat kısmının sonuna kadar takip eden diyagonal çizgiler bulunurken, kanat ve kuyruğu dilimlere ayıran düz çizgiler dikkat çekmektedir.

Bazalt taşın gözenekli yapısından dolayı doğal bir ışık-gölge, doku ve derinlik kendiliğinden oluşmaktadır. Gözenekli bazalt taş üzerinde renk skalası ve ton değerlerinin doğal dağılımı dikkat çekmektedir. Zıtlık unsuru, figürlerin yatay ve dikeylerden oluşan kare taşın üzerine, oval geometrik stilizasyon ile verilmesiyle desteklenmektedir. Hareket unsuru, kartalın niş üzerinde boğa başına basması ve boğaların diz çökmesi, ceylanların birbirleri ile kafa tokuşturacakmış izlenimi ile verilmesi, ceylanların bacaklarının koşuyor vaziyette olması, aslanların bacak ve kuyruğunun hareket halinde olması ve kartalların kanat ve kuyruğunun açık bir vaziyette olması ile elde edilmektedir. Eserin odağında boş satır aralığında verilen ceylan kabartmaları bulunmaktadır. Kartal ve aslan kabartmaları merkezde bulunan ceylan figürlerinin etrafında bulunmasıyla odağı desteklemektedir. Odağı destekleyen bir diğer unsur ise üstte yer alan boğa başına basan kartal ve altında yer alan diz çökmüş boğa kabartmalarıdır. Kartalın kuyruk ve bacaklarındaki tekrar, boğaların boynuz ve bacaklarındaki tekrar ve boğa kabartmalarının birbirine dönük ve karşılıklı işlenmesi, kartal ve aslan kabartmalarının birbirine ve merkezde yer alan ceylan kabartmalarına dönük tekrar edecek şekilde karşılıklı işlenmesi ritim duygusunu oluşturmaktadır. Denge ve düzen unsurları, ortada ceylanların olması, üstte kartal ve boğaların, sağ ve solda ise aslan ve kartalların olması ile desteklenmektedir. Kompozisyondaki kabartmaların birbirlerine olan uyumlu büyüklük ve anatomileri oran unsurunu desteklemektedir.

Kompozisyonda yer alan kabartmaların türü veya cinsini net olarak belirten gerçekçi bir form ile tasvir edilmemiştir. Eserin sanatçısı kabartmalarda başka yorumlara ihtimal verecek detaylardan uzak durmuş ve figürleri yalın haliyle stilize ederek izleyiciye sunmuştur. Kartal olarak isimlendirilen kuş türünü, yırtıcı diğer kuş türlerinden ayıran bir form gözlemlenmemiştir. Sanatçı vermek istediği mesajı bir yırtıcı kuş işleyerek vermiştir. Aynı durum aslanın ve boğanın erillik veya dişilik ile ilişkilendirilecek bir anatominin işlenmemesinde de görülmüştür. Bu durumda sanatçı, izleyicinin aslanın ve boğanın cinsi üzerinden değil genel veya ortak özelliklerinden yola çıkarak bir yoruma varmasını istemiştir. Merkezde yer alan ceylan diye isimlendirilmiş olan geyik türü için de aynı durum geçerlidir. Ceylan kabartmaları yalın halde ve farklı yorumlara yer vermeyecek bir form ile tasvir edilmiştir.

Kartal güçlü pençeleri, çengel gagası, iri cüssesi ve besin zincirinin tepesinde yer alması ile insanların dikkatini çekmiş ve ürettikleri sanata pek çok kez konu olmuş, gücün,

zafer kazanmanın ve üstünlüğün sembolü olarak görülmüştür. Kartal, altındaki diz çökmüş boğalar, burçtaki diğer kabartmalar ve kitabe ile ele alındığında hükümdarın gücünün yüceliğine göndermede bulunduğu anlaşılmıştır. Baş'a göre (2006), kartal kompozisyonun en üstünde yer alarak hükümdarın bizzat kendisini simgelemiştir. Ayrıca kartalın pençelerinin altında baş kısmı tahrip olmuş geriye hilal şeklinde boynuzları kalmış boğa başı kabartması vardır. Bu bağlamda bu kabartma aynı zamanda kartal-boğa mücadele sahnesi olarak işlenmiştir.

Bir sığır cinsi olarak işlenen ve boğa olarak isimlendirilen kabartmada erkek veya dişi olduğuna dair anatomik bir özelliğe rastlanmadığından türünü belirlemek oldukça güçtür. İnsanların ürettiği ilk sanat eserlerinden günümüze kadar boğa figürü sıkça işlenmiş olup her kültürde farklı anlamlara sahip olabilmektedir. İlk duvar resimlerinde av ritüelleri için yapılmış olduğu söylenebilir. Göbekli Tepe'de ortaya çıkan boğa figürü ise kutsallık içeren tapınma ile ilişkilendirilebilir. Mezopotamya ve Mısır gibi tarımın önemli olduğu medeniyetlerde ise bolluk, bereket, güç ve erillikle ilişkilendirilmiştir (Mutlu, 2019). Tarımsal yaşama geçişle üretim yapıp yerleşik hayata geçen insanlar, vahşi yaşamdan ayrıştırıp evcilleştirdiği boğaya anlamlar yüklemişlerdir. Bu kabartmada kartalın bir tarım hayvanı olan boğaya karşı üstünlüğü izlenmiştir. Doğada bir av hayvanı olarak görülen boğa, iri yapısı, güçlü kasları ve boynuzları ile alt edilmesi ve avlanması zor hayvan olarak karşımıza çıkmakta iken, bu kompozisyonda kartalın altında diz çökmüş vaziyettedir. Kartalın hükümdarı temsil ettiğini dile getiren Parla'ya göre (2014) boğa figürlerinin duruşu, hükümdara saygı ve tabi olmakla ilgilidir.

Anadolu ve Mezopotamya'da aslan ve kartal figürleri neolitik dönemden itibaren görülmüştür. Aslan ve kartal kabartmaları Diyarbakır Surlarında en çok kullanılan figürlerdir. Büyük Selçuklu Burcu'nda da görülüyor olup kompozisyonda bulundukları konum itibarıyla koruyuculuk ile ilişkilendirilmiştir. Büyük Selçuklu Burcu'ndaki aslan ve kartal kabartmalarının kitabenin ilk satırını sınırlandırması, izleyiciyi kitabeyi figürlerle birlikte okumaya zorlamaktadır.

Bir antilop türü olan kabartmanın geyik veya ceylan olduğu tahmin edilmiştir. Parla'ya göre (2014) geyik figürü, Mezopotamya ve Orta Asya'da masumiyet, zarafet ve güzelliğin sembolü olup, İslamiyet ve Türk mitolojilerinde yol gösterici rolündedir. Doğal güzelliğiyle dikkat çeken ceylan genellikle bir av hayvanı konumundadır. Kimi veya neyi

temsil ettiğini tam olarak kestirmek güç olsa da Diyarbakır'ın doğal güzellikleriyle ilişkilendirilmiştir.

Üç satırlık kitabesi ve burcun geneline yayılmış olan on adet kabartmasıyla bir bütünlük oluşturan Büyük Selçuklu Burcu tek bir kompozisyon olarak ele alınarak bütüncül bir anlam ve ikonografik analiz elde edilmeye çalışılmıştır.

Doğal yapısından kaynaklı olarak kartal gücün, zafer kazanmanın ve üstünlüğün sembolü olarak görülmüştür. Bu durumda kartalı Büyük Selçuklu hükümdarı ile ilişkilendirmek yerinde bir yorum olacaktır. Ancak kartalın altında yer alan niş Büyük Selçukluları temsil etmekten ziyade mabetlerde kullanılmasından yola çıkılarak inanç temasıyla ilişkilendirilmiştir. İnsanların evcilleştirerek tarım ve üretimde kullandığı ve etinden, sütünden vb. yönlerinden faydalandıkları boğanın medeniyet ve uygarlığa katkısı bilinmektedir. Dolayısıyla kartalı savaşıyla ilişkilendirmek, boğayı tarım, üretim ve yerleşik hayatla ilişkilendirmek mümkündür. Kartalın altında yer alan boğa kabartmalarının diz çöküyor olması Diyarbakır'daki yerleşik kültürün veya askeri gücün Büyük Selçuklular tarafından biat ettirildiğine yönelik politik bir mesajdır. Askeri bir duvarın üzerine işlenmesi düşmana yönelik bir mesaj taşıdığı algısı oluşturmuştur.

Kitabenin sağını ve solunu sınırlandıran aslanların kendinden emin yürüyüşleri, dik duruşları ve izleyiciye dönük bakışları ile bir tehdit unsuru oldukları ve merkezde yer alan ceylanı korudukları izlenimi vermiştir. Kitabenin boş satırının sağını ve solunu sınırlandıran kartalların duruşundan yola çıkarak, açık kanat ve kuyruklarıyla heybetli bir görünüm vererek merkezde yer alan ceylanı korudukları izlenimi vermiştir. Kanatları açık olmasına rağmen, vücudunun dik duruşu ve ayaklarının yere dik ve sağlam basmasıyla kartalın uçmakta olmadığı veya savaş halinde olmadığı, ancak savaşa hazır oldukları ve düşmana yönelik tehdit unsuru olduğu izlenimi oluşmuştur.

Tarih boyunca dünyanın birçok yerinde farklı biçimlerde görülen ceylan figürü, Anadolu'da da işlenmiş ve bölgenin yerel sanatında önemli bir yer almıştır. Tarih boyunca insanlar tarafından farklı biçimler ve anlamlarla işlenen ceylan figürü Diyarbakır Surlarına da kendine has anlamlarıyla işlenmiştir. Doğal yaşamda güzelliği ve zarafetiyle tanınan ceylan, ele geçirilmek istenen bir av hayvanı konumundadır. Büyük Selçuklu Burcu'nda kompozisyonun odağında bulunan ceylan kabartmalarının etrafı aslanlar ve kartallarla çevrilidir. Bu durumda güzellik, zarafet ve elde edilmek istenenin sembolü olan ceylanları

Diyarbakır ile ilişkilendirip, etrafındaki aslan ve kartalları gücün ve orduların sahibi, savaşçılarıyla ünlenmiş olan Büyük Selçuklularla bağdaştırmak mümkündür. Bu kabartma ile Büyük Selçuklular, Diyarbakır'ın kendi himayelerinde olduğu mesajını vermişlerdir. Sonuç olarak Büyük Selçuklu Burcu üzerindeki kitabe ve kabartmalarıyla, Büyük Selçukluların Diyarbakır üzerindeki egemenliğinin nişanesi ve kanıtı konumundadır.

3.4.4. *Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartmasının Analizi*



Görsel 11. Artuklu kemeri, Artuklu dönemi (12. Yy), İç Kale, Diyarbakır.



Görsel 12. Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartması, Artuklu dönemi (12. Yy), kalker taş üzerine yüksek kabartma, 130 x 100 cm., Artuklu Kemer, İç Kale, Diyarbakır.

Diyarbakır Surlarının İçkale kısmındaki giriş kemeri olan Artuklu Kemerinin sağ ve sol duvarına simetrik ve birbirine dönük vaziyette işlenmiş aslan-boğa mücadele kabartması bulunmaktadır. Beyaz kalker taşı üzerine işlenmiş olan aslan-boğa mücadelesi kabartması 1.30 x 1.00 m. ölçülerinde yüksek kabartma olup Artuklu Dönemi eseridir (Düzgün, 2022). Kabartma kalker taşı üzerine işlenmesinden dolayı zaman içinde tahribata uğramış ancak figürler günümüzde de seçilebilmektedir. Figürler kitabeleri olduğu tahmin edilen ancak tahribattan dolayı ne olduğu tam olarak anlaşılamayan yazıtlarıyla aynı kompozisyon içinde yer almaktadır.

İç kalede yer alan Artuklu Kemerindeki aslan-boğa mücadelesi kompozisyonunda figürlerin doğal yapılarını da yansıtacak şekilde geometrik bir anlayışla stilize edildiği görülmektedir. Ayakları hareketli ve koşar vaziyette olan boğanın baş kısmı tahribattan dolayı seçilememektedir. Ancak sağ taraftaki boğanın net olarak seçilemeyen geriye dönük bir baş şekli görülmektedir. Aslanın baş kısmında kaş ve göz bulunmakta ve ağzını boğanın ense kısmına geçirmiş vaziyettedir. Aslanın kuyruğu boğanın vücudunu arka kısmından hareket ederek çevrelemektedir. Arka ayakları boğanın üzerinde olan aslanın ön ayakları boğayı kavrar biçimdedir. Baş kısmı öne doğru eğik olan aslan, vücudunun genel duruşuyla boğa figürünü sağ, sol ve üstten çevrelemiş biçimdedir. Aslanın vücudu profilden, baş kısmı ise cepheden verildiği görülmektedir.

Kare plan içine oturtulmuş olan eserde figürler yatay bir kompozisyona sahiptirler. Arka planda özenle dizilmiş olan siyah bazalt taşlar düz çizgiler oluştururken kabartmada diyagonal çizgiler görülmektedir. Ancak iki yatay kalker taşın birleşmesiyle oluşturulan kabartma, kompozisyonu ikiye bölmüş ve figürlerin geometrik anlayışla stilize edilen vücut yapılarının meydana getirdiği; aslan figürünün baş kısmından başlayarak boyun ve sırt kısmından devam edip kuyruğunda son bulan ve hareket yaratan diyagonal çizgilerin bölünmesine sebep olmaktadır. Yüksek kabartma tekniği kullanılmasından ve kalker taşın zaman içinde yıpranmasından dolayı hacim, derinlik hissi, doku ve doğal bir ışık-gölge olduğu görülmektedir. Zemini oluşturan siyah bazalt taş üzerine beyaz kalker taşının kullanılması eserde siyah-beyaz kontrastı oluşturmaktadır. Eserin arka planına düzenli bir şekilde yerleştirilen siyah taşlar, boğa figürünün ayaklarındaki düzenli hareketlilik ve kemerin iki yanına işlenmesi eserdeki tekrar duygusunu desteklemekte ve ritim duygusu oluşturmaktadır. Kabartmaların sağında ve solunda yer alan kitabeler figürlerin kompozisyonun odağında yer almasını engellemekte ve bütünlüğü bozmaktadır. Ancak kemere bir bütün olarak bakıldığında her iki aslan-boğa mücadele kabartması da kompozisyonda bütünlük, denge ve düzen oluşturmaktadır. Figürlerin birbirleri ve kendi aralarındaki oranı-orantısı eserde uyum ve denge oluşturmaktadır. Aslan figürünün baş kısmının cepheden verilmesi izleyici ile doğrudan göz göze gelmesini sağlamakta ve eserin odağı haline gelmesini sağlamaktadır. Bu durum verilmek istenen mesajın etkisini güçlendirmektedir. Altta yer alan boğa ise can havliyle kaçır pozisyonundadır. Bacaklarının süratle kaçıyor ve avcıdan kurtulmaya çalışıyor biçiminde oluşu, kompozisyonda aslana oranla zıt bir hareket oluşturmaktadır. Hareketten kaynaklanan bir diğer zıtlık durumu da aslan figürünün üstte pençeleri, başı ve kuyruğuyla avını kavrar biçimi onda ağırlık ve güç hissi uyandırmakta iken, boğa figürünün havada süzülürmüşçesine yere sağlam basmayan ve kaçır pozisyonundaki bacakları onda hafif olduğu ve hatta yere yığılacakmış hissi uyandırmaktadır.

Kabartmadaki figürlerin cinsi net olarak belirlenememiştir. Üstte yer alan aslan figüründe yele benzeri erkek veya dişi olduğunu belirtecek herhangi bir anatomik özelliğe dikkat çekilmemiştir. Bu durumda aslanın doğadaki erkek ya da dişi özellikleri ile ilişkili olabilecek bir yoruma varmak zordur. Aynı zamanda altta yer alan ve boğa olarak isimlendirilmiş hayvan figürünün erkek veya dişi olduğuna dair herhangi bir anatomik özelliğe dikkat çekilmemiş, sadece bir sığır cinsi olarak işlenmiştir. Dolayısıyla sığırın da

erkek ya da dişi özelliğinden yola çıkarak bir yoruma varılamamıştır. Figürlerin cinsiyeti hakkında bir yoruma varılamazken tahribattan dolayı detayların yok olmasıyla hangi coğrafyaya özgü olduğu belirlenememiştir. Dolayısıyla çözümleme yapılırken herhangi bir tür veya cinse göndermede bulunmadan genel anlamda aslan ve boğaya atıfta bulunulmuştur.

Tarih boyunca birçok medeniyetin işlediği bu kompozisyon, Diyarbakır Surlarında da işlenmiş olup sembolik anlamlar içermiştir. Aslan figürünün bir totem olarak da düşünülebileceğini dile getiren Öney (1992) aslanın boğayı yener vaziyette verilmesinin Yakın Doğuda MÖ 4000'den beri astrolojik bir olayın sembolü yani Zoroastrien ve Asur takviminin en önemli günü; tarım yılının başlangıcı olan 21 Mart'ı işaret ettiği kanısındadır. Aydınlık sembolü olarak da kullanılan aslan figürünün boğayı yener vaziyette verilmesi, güneşin aya veya karanlığa galip geldiği zıt prensipleri çağrıştırır. Aslan-boğa mücadelesi, tarım yılının başlangıcının sembolü olmasından dolayı zorlu, soğuk ve karanlık kış günlerinin geride kaldığı, ilkbahar ile aydınlık ve bereketli günlerin başladığı astrolojik bir olayı sembolize etmiştir. Kışın getirdiği yokluk ve ölüm; kaosu temsil etmekte iken, baharın getirdiği bolluk ve yaşam; istikrar ve öngörülebilirliği temsil etmiştir. Bu durumda aslanın güneşi ve aydınlığı, boğanın ise ayı ve karanlığı temsil ettiği görüşü politik olarak değerlendirilirse; aydınlık siyasi iktidar, istikrar ve öngörülebilirlik ile, karanlık ise kaos ve düzensizlikle ilişkilidir.

Birçok kültürde kuvvet ve kudret sembolü olan aslan, sarayları, tahtı, şehri, kaleyi kötülük ve düşmandan koruyan bir unsur gibi kullanılmıştır. Aslan imgesi avcı, zafer kazanan, güç ve kudret sahibi bir varlık olarak karşımıza çıkmıştır. Aslanın zafer kazanan pozisyonu güçlünün zayıfa galip geldiğini sembolize etmiştir (Öney, 1992). Kompozisyonun üst kısmında, aslanın bacaklarının katı ve avını kavrar biçimde olması, ağzını avının boynuna geçirmiş olması, kuyruğunun boğanın arkasına doğru dönmüş olması aslana muzaffer bir duruş vermekte iken aslana yakalanmış ve hızla kaçıp kurtulmaya çalışan boğa mağlup konumdadır. Bu durumda aslan zafer ve kralla, boğa ise yenilgi ve düşmanla ilişkilendirilmiştir.

Doğal yapısından kaynaklı olarak aslan besin zincirinin tepesindeki yeri ile gücün, zafer kazanmanın ve üstünlüğün sembolü olarak görülmüştür. Boğa ise iri cüssesi ve güçlü yapısına rağmen doğada bir av hayvanı olarak görülmüştür. Aslanın avcılığı ve üstünlüğü,

boğanın bu güçlü yapısıyla bir av hayvanı olması tarih boyunca insanların dikkatini çekmiş ve ürettikleri sanata pek çok kez konu olmuştur. Boğa doğal yaşamdan ayrıştırılıp evcilleştirilmiş ve üretim yapıp yerleşik hayata geçen insanların vazgeçilmezi olmuştur. Bu kabartmada aslanın bir tarım hayvanı olan ve insanların etinden, sütünden, derisinden, gücünden vb. yararlandığı bir hayvan olan sığıra karşı üstünlüğü işlenmiştir.

Sümerlerden beri görülen aslan-boğa mücadelesi zamanla sadece tarım yılının başlangıcı veya bolluk bereketin sembolü olmanın ötesine geçmiş, zafer kazanan medeniyetlerin sembolü haline gelmiş, aydınlığın karanlığa karşı zaferini sembolize etmiştir. Aslan-boğa mücadelesi binlerce yıllık Mezopotamya kültüründe doğal veya estetik görünümün ötesinde politik mesajlar içeren ve ikonografik anlamlar taşıyan zıt prensiplerin sembolü niteliğindedir. Aslan-boğa mücadele sahnesinin işlendiği kompozisyonlar politik mesajlar içeren iktidar sembolüdürler.

Kabartmayı politik bir mesaj olarak ele almak için bu hayvan imgelerinin doğadaki yapıları da göz önüne alarak değerlendirilmiştir. Boğanın doğadan koparılıp evcilleştirilmesi insanın doğaya karşı bir zaferi niteliğindedir. Tarım devrimi ve hayvancılık, uygarlık tarihinin mihenk taşlarından olduğu için boğayı yerleşik hayatın, üretmenin, uygarlığın sembolü olarak okumak mümkündür. Aslanın ele geçirilemezliği, evcilleştirilememesi ve vahşiliği ise daha çok savaşıklıkla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla aslanın avcılığı savaşıclığa, boğanın evcilleştirilmesi ve tarımda kullanılması ise yerleşik hayata ve tarıma işaret etmiştir. Aslan-boğa mücadelesi kabartması savaşçı kültürün yerleşik kültüre karşı zaferi ve hakimiyeti olarak okunmuştur.

12. yy. Artuklu dönemi eseri olan bu kabartma bulunduğu yer bakımından politik bir mesaj niteliği taşımıştır. Kabartma kralın, komutanın veya yöneticinin yaşadığı yer olan İçkaleye açılan Artuklu Kemerinin sağına ve soluna simetrik ve birbirine dönük olarak işlenmiştir. Dolayısıyla siyasi veya askeri bir yönetim merkezinin kapısına işlenen bu aslan-boğa mücadelesinin politik bir mesajı vardır. Aslan imgesi zafer kazanan konumda olması o dönem şehrin yöneticileri olan Artukluları temsil etmiş, yenik vaziyette olan boğa imgesi ise yenilen düşmanlarını temsil etmiştir. Artuklular, saraya giren herkesin kemerin altından geçerken, savaşçı kültürün tarım yapan yerleşik kültüre galip geldiğini temsil eden kabartmayı her açıdan görmelerini ve dolayısıyla peşin bir itaat kabulüyle girmeleri gerektiği mesajını vermek istemiştirler. Aydın'a (2019, s. 207) göre

“kabartma, diğ er örneklerin yapılış m lahazalarıyla benzer amaçla, Selçukluların da fethettikleri topraklarda tesis ettikleri hükümranlığın nişanesi olarak, galebe  alan erkini temsil eder mahiyettedir.” Diyarbakır Ulu Camii doğı girişindeki aslan-boğ a mücadelesi rölyefi ile benzer kompozisyona sahip olan Artuklu Kemerindeki aslan-boğ a mücadelesi kabartması, Artukluların Diyarbakır  zerindeki hükümranlık nişanesi ve erkinin temsilidir.

3.4.5. Akrep Tutan Adam Kabartmasının Analizi



Görsel 13. Akrep Burcu, Eyyubi Dönemi (13. Yy), Diyarbakır.



Görsel 14. Akrep Tutan Adam Kabartması, Eyyubi Dönemi (13. Yy), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, çap 30 cm., Akrep Burcu, Diyarbakır.

İsmi üzerindeki kabartmadan alan Akrep Burcu Eyyubi dönemi eseri olup, bazalt taş üzerine yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiş, 30 cm çapındaki dairenin içine bağdaş kurarak oturmuş bir insan ve bir akrep kabartması bulunmaktadır (Baş, 2006). Cepheden verilmiş olan figürün yuvarlak bir madalyon içine işlendiği görülmektedir. Figürün sağ elinde omuzunun üzerinden çapraz bir şekilde yükselen bir asa veya sopa bulunmaktadır. Asanın ucundaki koni şeklindeki nesnenin ne olduğu tanımlanamamaktadır. Figürün sol elinde kuyruğundan tutularak aşağı doğru sarkıtılan bir akrep bulunmaktadır. Akrebin kuyruk kısmındaki boğumlar seçilememekte, sağ ve solunda 3'er ayak bulunmakta ve aşağı yönde yay biçiminde iki kısıp göze çarpmaktadır. İnsan kabartmasının baş kısmındaki detaylar seçilememekte ve başının üstünde saç veya ince bir başlığa benzer bir çıkıntı bulunmaktadır. Gövdesi, bağdaş konumundaki bacaklarından yay gibi bir çukurluk ile ayrılmakta, ayakları ise tam olarak seçilememektedir. Akrep tutan adam kabartmasının geometrik formlarla stilize edildiği görülmektedir.

Yatay yönlü dikdörtgen bir bazalt taş içine oturtulmuş olan kabartmanın yuvarlak bir madalyon içine işlendiği görülmektedir. Yatay ve dikey taşların dizilişiyile oluşan arka plandaki bazalt taşların düzensizliği ve bakımdan uzak kalmış olması kırık ve kesik

Çizgiler oluştururken kabartmanın yuvarlak bir madalyon içine işlenmesi ve kabartmadaki geometrik stilizasyon oval çizgiler oluşturmaktadır. Dikdörtgen plan oluşturan bazalt taş ve yuvarlak madalyon figürleri sınırlandırmaktadır. Eserin yuvarlak bir madalyon ile çıkıntı verilerek sınırlandırılması, yüksek kabartma tekniğinin kullanılması ve bazalt taşın doğal gözenekli yapısından kaynaklı doku, renk, hacim, derinlik, ton değerleri ve ışık-gölge taşın doğal dokusunda kendiliğinden oluşmaktadır. Eserdeki zıtlık unsuru, figürlerin yatay ve dikeylerden oluşan dikdörtgen taşın üzerine, yuvarlak bir madalyon içinde verilmesiyle desteklenmektedir. Eserdeki hareket unsuru insan figürünün akrebi en tehlikeli yeri olan kuyruğundan tutarak aşağı doğru sarkıtmasıyla verilmektedir. Eserin odağında akrep ve onu kuyruğundan tutup sarkıtan insan kabartması bulunmaktadır. Odağı destekleyen en önemli unsur yuvarlak madalyon içine işlenmesidir. Bu durum aynı zamanda bütünlüğe de katkı sağlamaktadır. Akrebin bacaklarının sağda ve solda 3'er tane olacak şekilde tekrar etmesi ve insan kabartmasının bağdaş pozisyonundaki bacakları ritim duygusunu desteklemektedir. Denge ve düzen unsurları insan kabartmasının bağdaş kurarak bazalt taşın merkezinde oturması, sağ elinde asa tutması ve sol elinde akrep tutması ile verilmiştir. İnsan kabartmasının kendi içindeki uyumlu anatomik yapısı oran unsurunu desteklemekte iken akrep kabartmasının insan kabartmasına göre daha büyük verilmesi oran unsurunu bozmaktadır.

İnsanlar doğada ve günlük hayatta sık sık karşılaştıkları akrebi ürettikleri sanata birçok kez konu etmişlerdir. Genellikle korkulan ve sakınılan bir hayvan olan akrebin zehrinden ilaç olarak da faydalanılmıştır. Diyarbakır'da günümüzde de akrebe rastlamak mümkündür. Muhtemeldir ki Eyyubilerin Diyarbakır'da hüküm sürdüğü dönemlerde de akrep ile karşılaşılmış ve bu sebeple vermek istedikleri mesajlar için akrep burcuna işlemişlerdir. Daha çok geometrik ve soyut sanatların görüldüğü İşlam sanatında insan figürüne sıkça rastlanmaması ve eserin etrafında bir kitabe olmamasından dolayı bu insan kabartmasının kimi veya hangi statüyü temsil ettiğini kestirmek oldukça güçtür.

M 4000'lerden başlayarak birçok medeniyetin işlediği akrep figürü genellikle dini bir sembol olarak ve kötü ruhlardan korunmak için kullanılmıştır (Floriotı, 2014). Ancak Diyarbakır Surlarında dini sembol olarak kullanıldığı düşüncesini destekleyecek bir veriye rastlanmamıştır.

Parla'ya (2016) göre kozmolojik bir unsur olan akrep tutan adam kabartması, Evli (Ulu) Beden Burcu'ndan bilinmeyen bir zaman ve nedenden dolayı sökülüp Akrep Burcu'na yerleştirilmiştir. Bu durumu destekleyecek kanıt olarak Evli (Ulu) Beden Burcu'nda altı tane daha astrolojik kabartmanın olduğunu ve bu kabartmaların birbiri ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Ancak bu varsayımı destekleyecek başka bir yazıt, kalıntı veya kanıta rastlanmamıştır.

Kabartmanın Eyyubiler tarafından başka yerlerde kullanılmaması onun bir devlet sembolü olmadığını göstermiştir. İslam inancına uzak düşmesi bakımından dini bir sembol olmadığı kanısı ağır basmıştır. Askeri bir duvarın üzerine işlenmesinden dolayı düşmana yönelik bir mesaj niteliğindedir. Bu durumda tehdit sembolü olan ve genellikle doğada besin zincirinin tepesinde yer alan aslan veya kartal gibi hayvan kabartmaları kullanılmıştır. Ancak akrep ise bu güçlü hayvanlara göre oldukça küçük ve beklenmedik bir anda zehrini kullanmasıyla daha ölümcül olabilir. Eğer düşman unsurlarına karşı verilen bir mesaj niteliği taşıyorsa, gizlice yapılacak saldırılara karşı hazırlıklı olduklarını göstermek amacıyla surlara işlenmiştir.

İnsan kabartmasının dönemin geleneksel kıyafetleri içinde verildiği düşünülmüştür. Bir eliyle akrebin en tehlikeli yeri olan kuyruğundan tutuyor olması ve bir eliyle de asa tutuyor olması, bir yetkiye veya bir meziyete sahip olduğu izlenimi vermiştir. Kompozisyonda asa kullanılması bu insan figürünün önemli bir kişi veya konuma sahip olduğuna işaret etmiştir. Sağ elindeki asa ve ucundaki koni benzeri çıkıntının akrebi yakalamak üzere kullanılan bir araç olduğu, insan kabartmasının ise bir akrep avcısı olduğu yorumuna varılabilir. Sol eliyle akrebin en tehlikeli yeri olan kuyruğundan tutmuş ve bir nevi izleyiciye teşhir etmiştir. Ne zaman saldıracağı belli olmayan, tekinsizlik yaratan ve öldürücü zehre sahip olan akrebe karşı, efsunlu denilebilecek kadar bağışık olduklarını ve onu çıplak elle yakalayabilecek korkusuzluğa sahip olduklarını göstermek istemişlerdir. Bu durum Eyyubilere dair bir politik mesaj olarak değerlendirilirse; Eyyubilerin tehlikelere karşı gözü pekliğine, tehlikeli ve gizlice saldıracak düşmanlarla yüzleşebileceğine ve onları yenebileceğine işaret etmiştir. Eyyubiler bu eserle hakimiyetin, kontrolün ve gücün kendi ellerinde olduğunu ifade etmişlerdir.

3.4.6. *Kartal Av Sahnesi Kabartmasının Analizi*



Görsel 15. Oğrun Kapı, Osmanlı Dönemi (16. Yy.), İç Kale, Diyarbakır.



Görsel 16. Kartal Av Sahnesi Kabartması, Osmanlı Dönemi (16. Yy.), bazalt taş üzerine yüksek kabartma, Oğrun Kapı, İç Kale, Diyarbakır.

İç kalenin doğu kısmında Dicle Vadisine bakan tarafında, Oğrun Kapısının solunda, Kanuni Sultan Süleyman'ın Bali Paşa'ya sur duvarlarını büyüttüğünü yazan tek satırlık kitabenin başlangıç kısmına yüksek kabartma tekniği ile işlenmiş olan kabartma Osmanlı Dönemi eseridir (Yarış, 2024). Kompozisyonda üst üste işlenmiş; üstte yer alanın alttakine göre daha irice işlendiği ve kartal olduğu düşünülen, altta yer alanın ise tam olarak türü belirlenemeyen ve kafasının arkasında ibik benzeri bir çıkıntı bulunan iki kuş kabartması bulunmaktadır. Profilden verilen figürlerden kartalın kuyruk kısmı zemine doğru kavisli bir şekilde derinlik verilerek dört dilime ayrılmakta ve alttaki kuş figürünü arkadan çevrelemektedir. Kuyruğun üstünde yine kuyrukta olduğu gibi dört dilime ayrılmış olan kanat kapalı bir vaziyette, zemine doğru kavisli bir şekilde derinlik verilerek oyma tekniği ile işlendiği görülmektedir. Kuyruğun önünde ise altta yer alan kuş figürüne basmak üzere olan pençeleri yer almaktadır. Kartal kabartmasının baş kısmında göz ve yırtıcı kuşlara has kanca şeklindeki gaga göze çarpmakta ve kartalın başı altta yer alan kuş kabartmasının üzerine eğilmiş, boğazından yakalamak üzere iken işlendiği görülmektedir. Kartalın kanat, kuyruk ve baş kısmı kompozisyonu sınırlandıran kare çerçeve ile bitişik

olacak şekilde işlendiği görülmektedir. Alta yer alan kuş kabartmasının baş kısmında göz detayı görülürken, gaga açık ve üstte yer alan kartal figürünün boğaz kısmına geçirir vaziyette işlendiği göze çarpmaktadır. Baş kısmında dikkat çekici olan bir diğer detay ise kafasının arkasında yer alan ibiktir. Kanatları kapalı, göğsü önde ve başı yukarı yönde olan kuşun ayakları çerçevenin üzerine oturtulmuş, kuyruk kısmı ise üstteki kartalın kuyruğu ile bitişik işlendiği görülmektedir.

Kare çerçeve ile sınırlandırılan kabartmanın profilden verildiği ve kısmi bir şekilde geometrik anlayışla stilize edildiği görülmektedir. Kabartmayı sınırlandıran kare çerçeve düz çizgiler oluştururken kartal ve kuş kabartmalarının duruşlarından kaynaklı diyagonal çizgiler oluşmaktadır. Kartal kabartmasının baş kısmından başlayarak kuyruk ve kanat kısmının sonuna kadar takip eden diyagonal çizgiler dikkat çekmektedir. Alta yer alan kuş kabartmasında baş kısmından başlayan, göğsünde devam edip kuyruğunda son bulan diyagonal çizgiler görülmektedir. Kare plan içerisine oyularak işlenmesinden, yüksek kabartma tekniği kullanılmasından ve gözenekli bazalt taşın yapısından dolayı hacim, derinlik, doku, ton değerleri ve ışık-gölge eserde doğal yollarla oluşmaktadır. Eserdeki zıtlık unsuru, figürlerin yatay ve dikeylerden oluşan kare taşın üzerine, oval geometrik stilizasyon ile verilmesi ile oluştuğu görülmektedir. Eserdeki hareket unsuru, kartalın ve avının birbirlerini boğaz kısmından ısırır vaziyette verilmesi ile elde edilmiştir. Eserin odağında kartalın avını boğazından yakaladığı kısım bulunmaktadır. Odağı destekleyen en önemli unsur kare plan içine işlenmesidir. Bu durum aynı zamanda bütünlüğe de katkı sağlamaktadır. Kartal ve kuş kabartmaları eserdeki doluluğu oluştururken, kare plan içinde kabartmadan geriye kalan ve arka planı oluşturan çukurdaki kısımlar boşluk hissini vermektedir. Kartalın kuyruk ve kanat kısmının dört dilime ayrılması ve kartal ve kuş kabartmalarının gagalarını birbirlerinin boğazına geçirir vaziyette olması ritim duygusunu oluşturmaktadır. Denge ve düzen unsurları, kuş kabartmasının ayaklarının, kartal kabartmasının ise baş, kuyruk ve kanat kısımlarının kompozisyonu sınırlandıran kare çerçeveye bitişik işlenmesi ile verilmektedir. Denge ve düzeni destekleyen bir diğer unsur ise kabartmaların birbirine geçen ve sarmal bir düzene sahip olan duruşlarıdır. Kartal ve kuş kabartmalarının birbirlerine olan uyumlu büyüklük ve anatomileri oran unsurunu desteklemektedir.

Kartal olarak belirtilen kuşun, türü veya cinsi net olarak ortaya koyulamamıştır. Ancak kuşun yırtıcı kuş türlerine has çengel şeklindeki gagası, pençeleri ve üstte yer

alması yırtıcı kuş türü olduğu fikrini desteklemiştir. Altta yer alan kuş kabartmasının türü tam olarak belirlenememiştir. Kafasının arka kısmında yer alan çıkıntıdan yola çıkarak ibikli bir tür kuş olduğu söylenebilir. Yırtıcı bir kuş türü olmadığı yorumu büyüklüğü, pençeleri, gagası ve kompozisyonda bulunduğu yer itibari ile yapılmıştır.

Öney'e (1992) göre kartallar, kudret ve asalet sembolü olarak kullanılmıştır. Kalelerde işlenmiş olmasını şehri kötülük ve düşmanlardan koruyan, iyi-kötü, zafer-yenilgi gibi zıt prensiplerin işlendiğini koruyucu unsur olarak değerlendirmiştir. Doğal yapısından kaynaklı olarak kartal, besin zincirinin tepesindeki yeri ve avcılığıyla gücün, zafer kazanmanın ve üstünlüğün sembolü olarak görülmüştür. Çoruhlu (2000) kartal figürlerinin hükümdarı, beyi ve koruyucu ruhu temsil ettiğini, güç ve kudreti ifade ettiğini belirtmiştir. Kartalın altında ve görece daha küçük olan kuşun kartalın avı konumunda olduğu gözlenmiştir. Osmanlıların imar faaliyetleri sonrasında işlenen kabartmadaki kartal güç, kuvvet ve kudret sembolü olup Osmanlıları temsil etmiş, küçük kuş ise yenilen düşmanı temsil etmiştir.

Hükümdarın, beyin ya da yöneticinin bulunduğu yer olan İçkale şehrin yönetim merkezi konumundadır. Askeri bir duvar olan surların İçkale kısmının doğuya bakan tarafına işlenen kabartma bulunduğu yer itibariyle politik mesajlar içeren bir kompozisyonudur. Kompozisyonda üstte yer alan kartal figürü, altta yer alan av konumundaki ibikli kuşu üstten pençeleriyle, arkadan kuyruğuyla, önden ise gagası ile kavraması, sonucu başarıyla biteceğine dair kuşku uyandırmayacak bir av sahnesini canlandırmıştır. Kabartmanın yönetim merkezi olan İçkaleye işlenmesinden ve kitabesinde Osmanlı hükümdarı Kanuni Sultan Süleyman'dan bahsetmesinden yola çıkarak, kartal kabartması Osmanlılarla ilişkilendirilmiştir (Yarış, 2024). Merkezi yönetimi İstanbul'da olan Osmanlıların Diyarbakır'da olup bitenleri görebileceği algısı oluşmuştur. Saldırı ihtimalinin az olduğu, Fiskaya şelalesinin solunda, uçurumun kıyısında yer alması da dikkat çekici bir unsurdur. Diyarbakır Surlarında karşılaşılan mücadele kompozisyonlarının farklı bir versiyonu olan kabartma, Osmanlıların Diyarbakır üzerindeki hakimiyetinin sembolü olup, Mezopotamya'da kullanılagelen kompozisyon örneklerinden olduğu görülmüştür.

4. BULGULAR

Hayat ağacı motifi kabartmasına dair bulgular: Eski Mezopotamya dinlerine ve Şamanist kültüre dayanan temelleriyle hayat ağacı motifini birçok kültürün tarihinde görmek mümkündür. İslam inancından önceki medeniyetlerde de görülen hayat ağacı motifi, Abbasiler tarafından tekrar yorumlanarak kendini göstermiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan hayat ağacı, kökleri ile yer altını, gövdesi ile yeryüzünü ve meyvelerinin bulunduğu üst kısmı ile gökyüzü ve cenneti temsil etmiştir. Bu yoruma kuş figürlerinin konumları ve hareketlerinden yola çıkılarak da varılabilir. Hayat ağacının meyveleri aracılığıyla tekrardan yeşererek sürekli bir döngüye işaret etmesiyle Abbasi hakimiyetinin sürekli devam edeceği mesajı verilmiştir. Altta yer alan aslan figürleri pençelerini kaldırarak ve izleyiciye dönük bakışlarıyla tehditkâr bir duruş yaratmıştır. Abbasîler aslan kabartmaları ile kendilerini dinin koruyucuları olarak göstermişlerdir. Hayat ağacı motifi kompozisyonunda inanç teması işlenmekle beraber Abbasi devletinin hakimiyet sembolü konumundadır. Genellikle mücadele veya av sahnelerinin hakimiyet sembolü olarak kullanıldığı Diyarbakır Surlarında Abbasîlerin inanç temalı bir hakimiyet sembolü kullanması, siyasi hakimiyetlerini İslam inancına dayandırdıklarına dair bir mesaj olarak okunmuştur.

52 nolu burçtaki kartal kabartmalarına dair bulgular: mimari yapılarda tekdüzeliği bozup hareket katan niş, Hristiyan ve İslam mimarisinde de görülmektedir. İslam mimarisinde kibleyi göstermek üzere minberlerde kullanılmıştır. Dolayısıyla kutsal olanla ilişkilendirilmiştir. Bu durumu destekleyen bir diğer unsur altta yer alan yazıttır. Yarım daire oluşturan kemer, beş dilimli tarak tonozuyla gök kubbeyi temsil etmektedir. Güç, kuvvet ve kudret sembolü olan kartal kabartmaları ise kendilerini İslam'ın koruyucuları ve hizmetkârı olarak gören Mervanileri temsil etmiştir.

Büyük Selçuklu Burcu kabartmalarına dair bulgular: Büyük Selçuklu Burcu'ndaki kompozisyonun en üstünde yer alan boğa başına basan kartal ve altında yer alan diz çökmüş boğalar savaşçı kültürün tarımcı kültüre karşı zaferi ve hakimiyetinin sembolüdür. Kompozisyonun merkezinde doğal güzelliği ile bilinen ve ele geçirilmek istenen ceylanlar Diyarbakır'ı temsil etmiştir. Ceylanların etrafına düzenli yerleştirilen aslan ve kartallar

tehditkâr duruşları ile güçlü orduları temsil etmiştir. Büyük Selçuklu Burcu'nun kitabesi ve kabartmaları, Büyük Selçukluların Diyarbakır üzerindeki egemenliğinin nişanesidir.

Aslan-boğa mücadelesi kabartmasına dair bulgular: Hemen her kültürde benzer anlamlar taşıyan kompozisyon, tarım yılının başlangıcı veya bolluk bereketin sembolü, aydınlığın karanlığa karşı zaferini temsil etmiştir. Bu durumda aydınlık öngörülebilirlik ile, karanlık ise kaosla ilişkilendirilmiştir. Aslanın avcılığı savaşıyla, boğanın evcilleştirilmesi ve tarımda kullanılması ise yerleşik hayata ve üretkenliğe işaret etmiştir. Bu durumda aslan-boğa mücadelesi kabartması, savaşçı kültürün tarımcı kültüre karşı zaferi ve hakimiyeti olarak okunmuştur. Aslanın boğaya galip geldiği kompozisyonda, aslan üstte, galip konumda, kendinden emin ve izleyiciye dönük bakışları ile tehditkâr bir pozisyonda iken boğa can havliyle kaçmaya, kurtulmaya çalışan ve ayakları yere sağlam basmayan duruşuyla mağlup konumdadır. Aslan-boğa mücadelesi kabartmasını yönetim merkezinin giriş kemerinin sağına ve soluna, siyah bazalt taş üzerine beyaz kalker taş kullanarak dikkat çekici bir şekilde yerleştiren Artuklular, saraya giren herkesin kemerin altından geçerken aslanın boğaya galip geldiğini görmelerini ve dolayısıyla peşin bir itaat kabulüyle girmelerini istemişlerdir. Artuklu Kemerindeki aslan-boğa mücadelesi kabartması Artukluların Diyarbakır üzerindeki hükümlerlerinin nişanesidir.

Akrep tutan adam kabartmasına dair bulgular: insan figürünün sağ eliyle asa tutuyor olması önemli bir kişi veya konuma işaret ederken onun bir yetkiye veya bir meziyete sahip olduğu algısı oluşturmuştur. Sol eliyle akrebin en tehlikeli yeri olan kuyruğundan tutuyor olması akrebe karşı efsunlu ve bağışık olduğuna dair bir izlenim oluşturmuştur. Eyyubiler ne zaman saldıracağı belli olmayan, zehri ile ölümcül olabilecek ve tekinsizlik yaratan akrebe karşı bir güce ve donanıma sahip olduklarını göstermişlerdir. İzleyiciye teşhir ettiği akrebi çıplak elle yakalayabilecek kadar korkusuz olduklarını göstermişlerdir. Bu durum Eyyubilerin tehlikelere karşı gözü pekliğine, gizlice saldırarak düşmanlarla yüzleşebileceğine ve onları yenebileceğine işaret etmektedir. Bu kabartma ile Eyyubiler, gücün ve kontrolün ellerinde olduğunu göstermişlerdir.

Kartal av sahnesi kabartmasına dair bulgular: bir mücadele sahnesinin işlendiği kompozisyonda kartal, alta yer alan av konumundaki ibikli kuş figürünü kuyruğu, gagası ve pençeleri ile her taraftan kavrayan duruşuyla galip ve hâkim bir konumdadır. Kompozisyon da yer alan, Kanuni Sultan Süleyman'ın da isminin geçtiği kitabeden yola

ıkılarak, kartal Osmanlılarla, alttaki kuş ise yenilen dūşmanla ilişkilendirilmiştir. Osmanlılar merkezi olan İstanbul'dan, Diyarbakır'da olanları görebileceğı ve hâkimiyet kurabileceğı izlenimi vermişlerdir. Diyarbakır Surlarında karşılaşılan mücadele kompozisyonlarının farklı bir versiyonu olan kabartma, Osmanlıların Diyarbakır üzerindeki hakimiyetinin sembolü olup, Mezopotamya'da kullanılagelen kompozisyon örneklerindendir.

Kabartmalar yapıldığı dönemin kültürünü yansıtırken düşünme ve algılama biçimine de ışık tutmuştur. Kabartmaların her birinin farklı anlamları olsa da yapıldığı dönemki medeniyetin Diyarbakır üzerindeki hakimiyetlerinin kanıtı niteliğindedir. Akrep tutan adam kabartması ile Eyyubiler dūşmanlarına hakimiyetin ve gücün ellerinde olduğu mesajını göstermişlerdir. Mervaniler ise 52 nolu burçtaki kartal kabartmalarında, kartallar ile dinin koruyucuları ve hizmetkarı olduklarını iletmek istemişlerdir. Abbasîlerin hayat ağacı motifi ile hükümlerlerinin sürekli devam edeceği ve inanç temeline dayandırdıkları mesajını vermişlerdir. Hayat ağacı motifi Abbasîlerin Diyarbakır üzerindeki hakimiyetlerinin nişanesi konumundadır. Artuklular, Büyük Selçuklular ve Osmanlılar işledikleri av sahneleri ile Diyarbakır üzerindeki hakimiyetlerini kanıtlamak istemişlerdir. Eserlerin geometrik formlarla stilize edilip izleyiciye sunulduğu ve bu yolla verilmek istenen mesajın yalın haliyle iletilmiş olduğu görülmüştür.

5. TARTIŞMA

Sanat eserlerine yönelik yapılan çözümlemelerde kabul gören yöntemlerin kullanılmaması durumunda peşin değerlendirmeye dayalı anlamların ortaya çıktığı ve asıl değerinin anlaşılmadığı görülmüştür. Kabartmaların anlamları çözümlenirken yapıldığı dönemin toplumsal, ekonomik, politik, dini, kültürel vb. bakış açıları ve kabartmalara konu olan figüratif öğelerin tarihsel süreçleri de göz önünde bulundurularak analiz edildiğinde daha doğru bir okuma elde edilmiştir. Bu bağlamda bilimsel araştırma tekniklerinin kullanılmasının önemi tekrar görülmüştür. Kabartmalar üretildiği medeniyetin kültürünü yansıtmış ve Diyarbakır üzerindeki hükümlerliliğlerinin nişanesi konumundadır. Her eser yapıldığı dönemin özelliklerini taşıyan kendine özgü anlamları olduğu görülmüştür.

Birçok araştırmada kabartmalar betimlenirken bazalt taşın işlenmesinin zorluğundan dolayı kabaca işlendiği yorumu yapılmıştır. Bu yorum eserlerin anlamlarının tam anlaşılamamasına ve dolayısıyla değerinin yeterince bilinmemesine sebebiyet verebilir. Kabartmalar soyut anlayış ve geometrik form biçimi kullanılarak stilize edilmiştir. Kullanılan malzemenin (kalker ve bazalt taş) yapısına ve yarattığı imkanlara uyumluluğu dikkat çekmiştir. İşlenen kabartmalarda başka yorumlara ihtimal verecek detaylardan uzak durulmuş ve figürler yalın haliyle stilize edilerek izleyiciye sunulmuştur.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup araştırma sürecinde betimsel, fenomenolojik, etnografik ve tarihsel analiz deseni kullanılmıştır. Alan yazın taraması yapılarak araştırma için gerekli bilgiler edinilmiş, surlar gezilerek gözlemde bulunulmuştur. Gözlem esnasında edinilen deneyimlerden yola çıkılarak eserlerin yaratıldığı dönemdeki insanların üzerinde bıraktığı etkiler fenomenolojik desen kullanılarak anlaşılmaya çalışılmıştır. Tarihsel analiz deseniyle yapıldığı dönemin kültür ve medeniyeti araştırılmış ve etnografik desenle anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilerle kabartmalar Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemine göre analiz edilmiştir.

Diyarbakır Surlarındaki kabartmaların ikonografik çözümleme bağlamında birçok araştırmanın konusu haline gelmesine rağmen yeterince ele alınmadığı ve araştırma

konusu olmadığı, yapılan araştırmaların sanat eğitimi alanında kabul görmüş olan Panofsky'nin yöntemi kullanılmadan yapılan çözümlemeler olduğu görülmüştür. Panofsky'nin yöntemiyle analiz edilen kabartmalara yönelik yapılan okuma ile tanınırlık duyarlılık ve koruma bilincine katkı sunulması amaçlanmıştır. Diyarbakır Surları üzerindeki ikonografik yorumlamaya uygun kabartma örneklerinden, yapıldığı dönemdeki medeniyeti temsil eden ve kurgu-kompozisyon bakımından halihazırda ne olduğu çıplak gözle seçilebilen eserler, Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Hayat ağacı motifi; yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü ile öteki dünya ve bu dünya arasındaki bağı temsil eden bu kompozisyon genellikle şaman kültürüyle ilişkilendirilmiştir. Kuş ve aslan figürleri için şaman kültürüne göndermede bulunarak koruyucu unsur oldukları yönünde yorumlar mevcuttur. Ancak eser, kompozisyon olarak şaman kültürüne dayansa da bir İslam devleti olan Abbasîlerin yorumlamasıyla tekrar işlenmiştir. Eserdeki kuş figürü koruyuculukla ilişkilendirilebilecek yırtıcı bir kuş türü olmadığı görülmüş olup hayat ağacının meyvesinden yemek üzere uçar pozisyonundadır. Savaş pozisyonunda olan aslanlar ise Abbasîleri temsil etmiştir. Hayat ağacının meyvelerinin olması ise sürekli bir döngüye işaret etmiş ve Abbasi hakimiyetinin sürekli olacağı yönünde bir mesaj taşımıştır. Ayrıca bu sürekli döngü sonsuz bereketin olduğu cennetle de ilişkilendirilmiştir. Cennet ile ilişkili bir kompozisyonun tercih edilmesi Abbasi devletinin siyasi hakimiyetlerini İslam dinine dayandırdıklarına dair mesajdır.

52 nolu burçtaki kartal kabartmaları; kompozisyonun merkezinde yer alan nişi Mervaniler, kenarlarına işlenen kartalları ise ordular ile ilişkilendirmek Mervanilerin inancına uygun düşmeyeceği kanısı oluşmuştur. Niş İslam mimarisinde genellikle mabetlerde kullanılmasından dolayı kutsal olan ile ilişkilendirilmiştir. Mervaniler güç, kuvvet ve kudret sembolü olan kartallar ile kendilerini inancın koruyucuları ve hizmetkari olarak görmüşlerdir.

Büyük Selçuklu burcu kabartmaları; kartal Büyük Selçuklularla, niş ise inançla ilişkilendirilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan ceylanlar Diyarbakır'ı, etrafındaki aslan ve kartallar ise güçlü orduları temsil etmiştir. Kompozisyon savaşçı kültürün tarımcı kültüre karşı hakimiyetinin sembolü ve Büyük Selçukluların Diyarbakır üzerindeki egemenliğinin nişanesidir.

Aslan-boğa mücadelesi; kabartmayı sadece zıt prensiplerin işlendiği bir kompozisyon veya şehri düşmanlardan koruyan bir totem olarak okumanın çok genelleyici bir yorum olacağı düşünülmüştür. Sümerlerden beri kullanılan bu kompozisyonu, Artuklular yönetim merkezinin giriş kemerine aslanın boğaya galip geldiği kabartmayı işleyerek saraya girenlerin peşin bir itaat kabulüyle girmeleri gerektiği mesajını vermişlerdir. Bu kabartma Artukluların Diyarbakır üzerindeki hükümdarlığının temsili konumundadır.

Akrep tutan adam; araştırmalarda astrolojik bir figür veya bir tılsım niteliğinde değerlendirildiği görülmüştür. Ancak bu yorumların, şekil ile anlam arasındaki bağın çözümlenmesi konusunda, peşin değerlendirmeye dayalı ikonografik çözümler olduğu ve yapıldığı dönemin kültürüne özgü olmadığı kanısı oluşmuştur. Eyyubilerin surlara işlediği akrep tutan adam kabartmasındaki insan figürünün sağ elinde taşıdığı asa ve sol elinde tuttuğu akrep ile bir meziyete sahip olduğu izlenimi oluşmuştur. Kurguda, İzleyiciye teşhir edercesine en zehirli yerinden tutup sarkıtarak, efsunlu denilecek kadar bu zehir ve saldırılara bağışık olduklarını ve korkmadan çıplak elle yakalayabileceklerini göstermişlerdir. Kabartma, Eyyubilerin tehlikeli ve gizlice saldıracak düşmanlarla korkmadan yüzleşebileceklerine, onları yenebileceklerine ve gücün ve kontrolün ellerinde olduğuna dair bir mesajdır.

Kartal av sahnesi; bir av sahnesinin işlendiği kompozisyonda kartalın altta yer alan ibikli kuşa galip geldiği, kuyruğu, gagası ve pençeleriyle derdest etmiş ve zafer kazandığı görülmüştür. Kitabede yer alan yazıt göz önüne alındığında, kartal Osmanlıları, alttaki kuş ise yenilen düşmanı temsil etmiştir. Uzakları görebilen gözleri ile Osmanlıları temsil eden kartalın her yere ulaşabileceği ve sonunda ele geçirebileceği algısı oluşmuştur. Diyarbakır ve çevresinde benzer kompozisyonlarına rastlanılan kartal av sahnesi kompozisyonu Osmanlıların Diyarbakır üzerindeki hakimiyetinin sembolüdür.

Bilimsel yöntemlerin kullanıldığı ve Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemi ile analiz edilen kabartmaların anlamlarına yönelik daha sağlıklı bir okuma elde edilmiştir. Anlam ve değeri daha doğru anlaşılan eserlere yönelik aidiyet duygusu, farkındalık ve koruma isteği oluşacağı düşünülmüştür.

Kültürel miras birçok medeniyetin tarih boyunca geriye bıraktıklarının birikmesiyle meydana gelir. Bu birikim kendini sanat ürünü olarak da gösterir. Diyarbakır Surlarındaki

kabartmalar birçok kültürün eserlerinin yan yana veya üst üste gelmesiyle oluşmuş çok kültürlülük örneğidir. Kabartmalar, yapıldığı dönemin medeniyetine özgü anlamlar taşımış ve o medeniyetin hakimiyetinin sembolü olarak değerlendirilmiştir.



6. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

6.1. SONUÇLAR

İnsanlık, tarih boyunca ürettiği sanatta, doğadan aldığı ilhamla birçok eser yaratmıştır. Hayvan ve mücadele imgelerini birçok medeniyetin kültüründe görmek mümkündür. İnsanlar vahşi yaşamdan yola çıkarak ve kendi hayal dünyalarında kurgulayarak bir araya getirdikleri figürleri stilize ve kompoze edip, vermek istedikleri mesajların sembolü olarak kullanmışlardır. Diyarbakır Surlarına işlenen kabartmalar, estetik yönüyle beraber taşıdığı anlam ve mesajlar vardır. Şüphesiz kültür ve medeniyet binlerce yıllık birikimin sonucu olarak tezahür eder. Birçok medeniyetin getirdiği kültürlerin mozaikçi olan eserler, bir açık hava müzesi niteliğinde olan Diyarbakır Surlarına işlenmiştir

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, kabartmalar araştırılırken alan yazın taraması ile ilgili kaynaklar taranmış, yerinde gözlem yapılmış ve fotoğraflanarak kayıt altına alınmıştır. Elde edilen verilerle araştırma, Diyarbakır Surlarında yer alan, yapıldığı dönemdeki medeniyeti temsil eden, kurgu-kompozisyon bakımından halihazırda ne olduğu seçilebilen, figüratif ve ikonografik özellikte belli başlı kabartmalar ile sınırlandırılmıştır. Bu kabartmaların analizinde fenomenolojik, etnografik, betimsel ve tarihsel analiz desenleri kullanılmıştır. Panofsky'nin ikonografik çözümleme yöntemi ile analiz edilen Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik daha sağlıklı bir okumanın elde edildiği, şekil ile anlam arasındaki bağın daha doğru bir şekilde çözümlendiği ve her eserin üretildiği dönemi yansıtan kendine has anlamları olduğu görülmüştür.

Abbasiler, hayat ağacı motifi ile egemenliklerinin sürekli olacağına dair bir mesaj vermişlerdir. Hayat ağacı kabartması ile inanç temalı bir kompozisyonu hakimiyetlerinin sembolü olarak kullanmışlardır. Askeri veya politik eylem ve amaçlarını İslam inancına dayandırmışlardır.

Mervaniler, 52 nolu burçtaki kartal kabartmalarında, ortadaki nişe doğru hafifçe eğilmiş olan kartallar ile inancın koruyucuları ve hizmetkârları olduklarına dair bir eser ortaya koymuşlardır.

Büyük Selçuklular, savaşçı kültürün tarımcı kültüre karşı zaferini konu aldığı kabartma kompozisyonunda Diyarbakır'ın kendi hakimiyetlerinde olduğu mesajını vermişlerdir.

Artuklular, şehrin yönetim merkezi olan sarayın giriş kemerinin iki yanına işledikleri, savaşçı kültürün tarımcı kültüre karşı zaferi ve hakimiyetinin temsili olan, aslan-boğa mücadelesi kabartmasıyla, kemerin altından geçerek saraya girenlere, peşin bir itaat kabulüyle girmeleri gerektiği mesajını vermişlerdir. Kabartma, Artukluların Diyarbakır üzerindeki hükümlerinin nişanesidir.

Eyyubiler, akrep tutan adam kabartmasıyla tehlikeli düşmanları yenebileceklerini, güç ve kontrolün ellerinde olduğunu göstermişlerdir.

Osmanlılar, uzakları görebilen ve yırtıcı bir kuş türü olan kartalı ve altta yer alan daha küçük boyutlu kuş türünü bir av sahnesi kompozisyonunda bir araya getirerek Diyarbakır üzerindeki hakimiyetlerinin nişanesi olarak kullanmışlardır.

Panofsky'nin ikonografik yöntemine göre analiz edilen kabartmalara yönelik okumalarda peşin değerlendirmeye dayalı yorumlardan ziyade, yapıldığı dönemin medeniyetine özgü anlamların çıktığı ve her birinin vermek istediği özgün mesajları olduğu görülmüştür. Bu durum bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanılması ile daha doğru sonuçlara ulaşılabileceğini tekrar göstermiştir. Diyarbakır Surlarındaki kabartmalar, Wölfflin'in üslupsal analiz yöntemine, Feldman'ın sanat eleştirisi yöntemine, Barrett'in sanat eleştirisi ve yorumlama yöntemine veya sistematik bir analiz yöntemi kullanılmadan yapılan ikonografik çözümlemelere göre analiz edildiğinde, şekil ile anlam arasındaki bağın tam olarak çözümlenemeyeceği görülmüştür. Dolayısıyla kabartmalara yönelik, yapıldığı dönemin şartları da göz önüne alınarak Panofsky'nin yöntemiyle yapılan çözümlemeler daha sağlıklı bir okuma sunmuştur.

6.2. ÖNERİLER

Evrensel değerde kültürel miras örneği olan Diyarbakır Surlarının üzerinde yer alan kabartmaların, insani veya doğal sebeplerden kaynaklı tahribata uğradığı görülmüştür. Eserlerin günümüz teknolojileri kullanılarak sanal ortamda yeniden tamamlanması ile yeni bir okuma gerçekleştirilebilir. Yenilenemeyen nitelikte kültür mirası niteliğiyle zaten yasal koruma altında olmasının yanı sıra, ayrıca UNESCO tarafından 2015 yılında tescillenerek koruma altına alınan Diyarbakır Surlarının yalnızca

kanun ve yönetmeliklerle yeterli ve uygun şekilde korunamadığı görülmüştür. Bu bağlamda kamu bilincinin oluşması adına kültürel mirasın, eğitimin her kademesinde örgün ve yaygın olarak dahil edilmesi gerekir. Örneğin bu ve benzeri araştırma sonuçlarının Milli Eğitim Bakanlığına bağlı kurumlarda okutulan görsel sanatlar ve sanat tarihi gibi derslerinin kültürel miras ile ilişkili ünitelerinde değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

52 nolu burçtaki kartal kabartmalarının alt kısmında yer alan kitabenin yakın zamanda tahrip olduğu görülmüştür. Beysanoğlu'nun (1997) "Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi, Başlangıçtan Akkoyunlulara Kadar" isimli kitabının 1. Cildinde kapak fotoğrafı olarak kullanılan kabartmanın alt kısmında yer alan yazıtın günümüzde sadece başlangıç kısmı kaldığı tespit edilmiştir. Bu kaynakların bir araya getirilmesi ile kaybolan veya kırılan eserlerin yeniden inşası için güncel teknolojilerin kullanıldığı yeni araştırmalar yapılabilir. Bu araştırmanın ilgili kurumlarca restorasyon aşamalarında kullanılmak üzere bir kaynak niteliğinde olması temenni edilmiştir. Tanınırlığın artması için ilgili turizm kurumlarınca kampanyalar düzenlenebilir. Bu bilgiler ışığında kültürel mirasın yerli ve yabancı turistlere tanıtılması ekonomik fayda sağlayacaktır. Bu araştırmadaki veri ve bulgular kullanılarak aidiyet duygusu, farkındalık ve koruma isteği oluşup oluşmadığı bağlamında Diyarbakır'da yaşayan insanlarla nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bir araştırma yapılabilir.

7. KAYNAKLAR

- Aydın, A. (2019). Bir Plastik Sanat Analizi Örneği Olarak Diyarbakır Ulu Camii Doğu Girişi Kapısı Üzerindeki Aslan-Boğa Mücadelesi Rölyefi. G. Gürçay (Dü.), *Anadolu Kongreleri 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi* içinde (s. 204-211). Diyarbakır: Ubak Yayınevi.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak*. (G. Aldoğan, Dü., & G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baş, G. (2006). *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme*. (Yayınlanmış Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Berchem, M. V., Strzygowski, J., & Bell, G. L. (1910/2015). *Amida*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi.
- Beysanoğlu, Ş. (1997). *Anıtları Ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi Başlangıçtan Akkoyunlular'a Kadar* (Cilt 1). Diyarbakır: Diyarbakır Belediyesi Diyarbakır Tanıtma Yayınları:.
- Bilmez, M. M. (2018). *Diyarbakır surlarındaki motiflerin araştırılması ve seramiğe uyarlanması*. (Yayınlanmış Yüksek lisans tezi). Dicle Üniversitesi.
- Boran, A. (2011). Diyarbakır Kalesi. İ. Yıldız (Dü.) içinde, *Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi* (s. 77-120). Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları-3.
- Coşkun, A. (2023). Diyarbakır Tarihi: İslam Öncesi Dönem. Y. Demirhan (Dü.) içinde, *Peygamberler, Sahabiler Ve Medeniyetler Şehri Diyarbakır* (s. 36-67). Diyarbakır: Diyarbakır Büyük Şehir Belediyesi Yayınları.
- Culum, A. (2023). *Diyarbakır Tarihi ve Kitabeleri (VII,ve XVI. Yüzyıllar Arası)*. Malatya: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi.
- Çağlar, Z. (2018). *Unesco Dünya Miras Listesilerinin Turizme Etkisi: Diyarbakır Surları ve Hevsel bahçeleri Örneği*. Batman: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Batman Üniversitesi.
- Çarpar, M. C. (2020). SOSYOLOJİDE İKİ TEMEL NİTELİKSEL DESEN: FENOMENOLOJİK ve ETNOGRAFİK ARAŞTIRMA. *The Journal of Social Science*, 4(8), 689-704. doi:https://doi.org/10.30520/tjsosci.750923

- Çelik, B., & Albayrak, Y. (2019). Soğmatar'dan Ele Geçen Bir Kartal Figürü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(42), s. 76-83. 12 21, 2024 tarihinde <https://doi.org/10.17498/Kdeniz.573504> adresinden alındı
- Çelik, Y. (2008). *Diyarbakır Surlarında Hayvan Figürleri*. Diyarbakır: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dicle Üniversitesi.
- Çoraklı, B. (2022). Sfenks Figürünün Selçuklu Çini Ve Seramiğindeki İkonografik Yolculuğu. *AKRA Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, 10(27), s. 213-232. 11 02, 2024 tarihinde <https://doi.org/10.31126/Akrajournal.1073456> adresinden alındı
- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayımevi.
- Daşdağ, F. E. (2012). Diyarbakır Surlarındaki Sembolik Motiflerin Geleneksel El Sanatlarına Yansıması. M. Temel (Dü.), *Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu* içinde (s. 169-184). Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları:8.
- Daşdağ, F. E. (2017). Görsel İletişimin Tarihi, Kültürel Ve Estetik Nesnesi Olan Diyarbakır Surları Ve Sembolik Motifleri. *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi*, s. 307-318.
- Demir, H. (2019). İslam Mimarisinde Mihrap Bizans Resim Sanatında Meryem'in Tapınakta Melek Tarafından Beslenmesi Sahnesi Üzerinden Bir Değerlendirme. *İsrailiyat*, 4(31-55). 04 09, 2025 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/israiliyat/issue/51554/668730#article_cite adresinden alındı
- Düzgün, S. (2022). *Artuklu Mimarisinde Figürlü Süslemeler*. Konya: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan üniversitesi.
- Feldmann, E. B. (1992). *Varieties of Visual Experience* (4 b.). (J. Greenspun, Dü.) new jersey: New York a Times Mirror Company.
- Florioti, H. H. (2014). Arkeolojik Ve Yazılı Kaynaklar Işığında Eski Mezopotamya'da Akrep Sembolü. *Journal Of History School*(19), s. 347-370. doi:<http://dx.doi.org/10.14225/Joh560>
- Flury, S. (1920). Islamische Schriftbänder Amida Diarbekr X. Jahrhundert: Anhang: Kairuan, Mayyâfâriqîn, Tirmidh. *Getty Research Institute*. 2025 tarihinde <https://archive.org/details/islamischeschri00flur> adresinden alındı
- Gabriel, A. (1940/2014). *Şarki Türkiye'de Arkeolojik Geziler*. (İ. Çetin, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Göksu, E. (2016). Çift Başlı Kartal Ve Selçuklular. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*(5), s. 117-141.

- Güleryüz, B. (2023). Aby Warburg ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(60), 44-55.
doi:<https://doi.org/10.53568/yyusbed.1258569>
- Güneş, D. Y. (2012). Protohistorik Dönemde Anadolu'da Hayat Ağacı Motifi. 3. *Uluslararası Arkeoloji Öğrencileri Sempozyumu*, (s. 1-3). Antalya. 12 21, 2024 tarihinde
https://www.academia.edu/1481180/PROTOH%C4%B0STOR%C4%B0K_D%C3%96NEMDE_ANADOLUDA_HAYAT_A%C4%9EACI_MOT%C4%B0F%C4%B0 adresinden alındı
- Kanay, Z., Arslan, R., & Ergin Oruç, Ş. (2017). Diyarbakır Surlarında Ve Ulu Camii’de Bulunan Geyik Figürleri Üzerine. *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi*, s. 327–334.
- Kaya, E. (2019). *Diyarbakır Surlarındaki Figüratif Öğelerin Plastik Analizi*. Diyarbakır: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dicle Üniversitesi.
- Kaya, İ. (2021). Trabzon’daki Ayasofya Kilisesi’nin Kayıp Omphalionu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(45), s. 260-275.
doi:<https://doi.org/10.52642/Susbed.929883>
- Mutlu, G. (2019). Antikçağ Kolkhis’te Boğa Figürü. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, s. 62-79. doi:<https://doi.org/10.17498/Kdeniz.481712>
- Nabikoğlu, A., & Dalkılıç, N. (2015). Diyarbakır Surlarının Günümüzdeki Durumuna Yeni Bir Bakış - A New Perspective On The Current Status Of The Diyarbakır City Walls. *Restorasyon Ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*(15), s. 23-35. 12 21, 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/restorasyon/issue/48722/619947> adresinden alındı
- Orak, F. (2020). *Tarihsel Araştırma Yöntemi*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi. 2025 tarihinde
https://www.academia.edu/41897895/Tarihsel_Ara%C5%9F%C4%B1rma_Y%C3%B6ntemi adresinden alındı
- Otlu, Ö. (2022). Eskişehir’de Geyik Kültü. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, s. 273-289. doi:<https://doi.org/10.58608/Augsfd.1175322>
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi Ve El Sanatları* (3. Baskı b.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özyurtsever, F. Ş. (2023). *İkonografik İnceleme Bağlamında Selçuklu Çinilerindeki Mitolojik Figürler*. İzmir: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Panofsky, E. (1967). *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. A Member of the Perseus Books Group.

- Panofsky, E. (1967/2012). *İkonoloji Araştırmaları, Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar* (1. Baskı b.). (O. Düz , Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Parla, C. (1990). *Türk-İslam Şehri Olarak Diyarbakır*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Parla, C. (2005). Diyarbakır Surları Ve Kent Tarihi. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 22(1), s. 57 - 84. 12 21, 2024 tarihinde <https://jfa.arch.metu.edu.tr/uploads/docs/sayilar/sayi-22-1/57-84.pdf> adresinden alındı
- Parla, C. (2014). Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah'ın Diyarbakır'da Yaptırdığı Zafer Anıtı İki Burca İkonografik Yaklaşım. (S. Üst, Dü.) *Journal Of Turkish Studie*, 9(10), s. 867-884. doi:Https://Doi.Org/10.7827/TURKISHSTUDIES.7476
- Parla, C. (2015). Diyarbakır Artuklu Dönemi Urfa Kapısı'nın Figürlü Kabartmalarına İkonografik Yaklaşım. *Journal Of Turkish Studies*, 10(6), s. 763-788. 05 12, 2024 tarihinde https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=18669 adresinden alındı
- Parla, C. (2016). Diyarbakır Surlarının Artuklu Dönemi Figürlü Kabartmaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(33), s. 1-23. 05 12, 2024 tarihinde https://asosjournal.com/?mod=makale_tr_ozet&makale_id=33933 adresinden alındı
- Parla, C. (2024). Diyarbakır Dağ Kapısı'nın Figürlü Kabartmaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(12), 1-18. doi:10.16992/ASOS.654
- Saraçoğlu, H. (2019). *Ortaöğretim müzik derslerinde müzikal ikonografinin kullanılabilirliğinin, öğrenci davranışları ve öğretmen görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi*. Bursa: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi.
- Saxl , F. (2011). Reading the Stars of the Renaissance. *Journal of Art Historiography*(5). 2025 tarihinde https://www.academia.edu/64431198/Reading_the_Stars_of_the_Renaissance_Fritz_Saxl_and_Astrology?form=MG0AV3 adresinden alındı
- Soyukaya, N. (2012). Diyarbakır İç Kale Müze Projesi. M. Temel (Dü.), *Uluslararası Diyarbakır Surları Sempozyumu* içinde (s. 185-193). Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 8.
- Şahin, D. (2022). Arnold Hauser, “Sanatın Toplumsal Tarihi” ve Eserin Türkçeye Çevirisi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 2(31), 1563-1569. doi:0000-0002-3294-4124
- Tekin, H. (2016). Geç Neolitik Dönemde (Mö 7.000-5.000) Diyarbakır. U. Bircan, A. Coşkun, M. Temel , & G. Kılıç (Dü) içinde, *Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu* (s. 89-110). Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları: 18. 12 21, 2024 tarihinde

https://www.academia.edu/35647576/Ge%C3%A7_Neolitik_D%C3%B6nemde_M%C3%96_7_000_5_000_Diyarbak%C4%B1r_Diyarbak%C4%B1r_in_the_Late_Neolithic_Period_7_000_5_000BC_pdf adresinden alındı

- Tononi , F., & Branca , B. (2022). Edgar Wind: Art and Embodiment . *The Edgar Wind Journal*(2), 1-8. doi:<https://doi.org/10.53245/EWJ-00007>
- Turan, Ç. (2014). *Artuklu Dönemi Tarihi Yapılarındaki Figürlü Süslemeler ve Orta Asya Kültürünün Etkileri*. Batman: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Batman Üniversitesi.
- Uğuş, Ö. (2023). *Diyarbakır Surları*. Şırnak: (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Şırnak üniversitesi.
- Ültay, E., Akyurt, H., & Ültay, N. (2021). Sosyal Bilimlerde Betimsel İçerik Analizi. *BAD Sosyal Bilimler Dergisi*(10), 188-201. doi:<https://doi.org/10.21733/ibad.871703>
- Wölfflin, H. (1973). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Örs, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yalçın , H. (2022). Bir Araştırma Deseni Olarak Fenomenoloji. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 213-232. doi:<https://doi.org/10.18037/ausbd.1227345>
- Yariş, S. (2024). Diyarbakır Surlarında Yeni Figürlü Kompozisyonun İkonografik Yorumları. *Sanat Ve Yorum*(43), s. 84-93. doi:<https://doi.org/10.47571/Sanatyorum.1443604>
- Yıldırım, S. (2003). Aslan-Boğa Mücadelesi Kompozisyonu. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 43(2), s. 1-18. 12 21, 2024 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66766/1044051> adresinden alındı
- Yıldız, İ. (2011). Medeniyetler Mirası Diyarbakır Mimarisi. Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları-3.
- Yıldız, İ., & Öztürk, Ş. (2016). *Diyarbakır Surları*. Ankara: Diyarbakır Valiliği.

8. EKLER

YÖNERGE

Bu Gözlem Formu, “Diyarbakır Surlarındaki Belli Başlı Kabartmaların Panofsky’nin İkonografik Çözümleme Yöntemi ile Analizi” başlıklı Yüksek Lisans tezine veri toplama amacıyla hazırlanmıştır.

Gözlem esnasında elde edilen verilerle, Panofsky’nin ikonografik çözümleme yöntemi ile Diyarbakır Surlarındaki kabartmalara yönelik daha sağlıklı bir okuma sağlamak ve bu yolla tanınırlık, duyarlılık ve koruma bilincinin oluşumuna katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Toplanan bilgiler sadece bu araştırmada kullanılacaktır.

Ek 1:**Hayat Ağacı Motifi Kabartması Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 14.05.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: Dağkapı, 1 nolu burç
- Kabartmanın İsmi: Hayat Ağacı Motifi Kabartması
- Görsel no: 2-3

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Bazalt taş
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Az
- Konu: Hayat ağacı motifi
- Figür Sayısı: Bir Ağaç, iki kuş, iki aslan.

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 9. yüzyıl
- Medeniyet: Abbasi dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

Ek 2:**52 Nolu Burçtaki Kartal Kabartmaları Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 17.05.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: 52 nolu burç
- Kabartmanın İsmi: 52 Nolu Burçtaki Kartal Kabartmaları
- Görsel no: 4-5

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Bazalt taş
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Az
- Konu: Kartal kabartmaları
- Figür Sayısı: Bir niş, bir tarak tonoz, iki kartal.

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 11. yüzyıl
- Medeniyet: Mervani dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

Ek 3:**Büyük Selçuklu Burcu Kabartmaları Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 21.05.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: Büyük Selçuklu Burcu
- Kabartmanın İsmi: Büyük Selçuklu Burcu Kabartmaları
- Görsel no: 6-7-8-9-10

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Bazalt taş
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Az
- Konu: Zafer anıtı
- Figür Sayısı: Üç kartal, iki boğa, bir boğa başı, iki aslan, iki ceylan

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 11. yüzyıl
- Medeniyet: Büyük Selçuklu Dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

Ek 4:**Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartması Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 28.05.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: Artuklu Kemer, İç Kale
- Kabartmanın İsmi: Aslan-Boğa Mücadelesi Kabartması
- Görsel no: 11-12

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Kalker taşı
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Orta
- Konu: Mücadele kompozisyonu
- Figür Sayısı: İki boğa, iki aslan.

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 12. yüzyıl
- Medeniyet: Artuklu dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

Ek 5:**Akrep Tutan Adam Kabartması Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 03.06.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: Akrep Burcu
- Kabartmanın İsmi: Akrep Tutan Adam Kabartması
- Görsel no: 13-14

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Bazalt taş
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Az
- Konu: Akrep
- Figür Sayısı: Bir insan, bir akrep, bir asa

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 13. yüzyıl
- Medeniyet: Eyyubi Dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

Ek 6:**Kartal Av Sahnesi Kabartması Gözlem Formu****1. Gözlem Bilgileri**

- Gözlem Tarihi: 05.06.2024
- Gözlemci: Abdullah MEŞE
- Surların Bölümü: Oğrun Kapı, İç Kale
- Kabartmanın İsmi: Kartal Av Sahnesi Kabartması
- Görsel no: 15-16

2. Kabartmanın Temel Özellikleri

- Malzeme: Bazalt taş
- Teknik: Yüksek kabartma
- Bozulma Durumu: Yok
- Konu: Av sahnesi
- Figür Sayısı: Bir kartal, bir ibikli kuş

3. Kültürel / Tarihsel Değerlendirme

- Tarih: 16. yüzyıl
- Medeniyet: Osmanlı Dönemi
- Daha Önce Belgelenmiş mi? Evet

