T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI ANABİLİM DALI

İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI BİLİM DALI

İSLÂM SANATINDA GÖRÜLEN FİGÜRATİF TEZYÎNÂTIN İSLÂM ÖNCESİ KÜLTÜRLERDEKİ KÖKENLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Dursun ARSLAN

İstanbul 2020

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI ANABİLİM DALI

İSLÂM TARİHİ ve SANATLARI BİLİM DALI

İSLÂM SANATINDA GÖRÜLEN FİGÜRATİF TEZYÎNÂTIN İSLÂM ÖNCESİ KÜLTÜRLERDEKİ KÖKENLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Dursun ARSLAN

Danışman

Prof. Dr. Aziz DOĞANAY

İstanbul 2020

ÖZET

İSLÂM SANATINDA GÖRÜLEN FİGÜRATİF TEZYÎNÂTIN İSLÂM ÖNCESİ KÜLTÜRLERDEKİ KÖKENLERİ

İnsanoğlu ilk nefesten bu yana kendini ifade etmenin gerek fiziksel gerekse zihinsel yollarını arayıp durmuştur. Bu arayış her zaman insanın tabiatıyla ilintili olmuş, tarihsel süreç içinde yaşadığı tecrübeleri hem kültürel hem de kalıtımsal yani gen hafızasında biriktirmiş ve bunları nesilden nesile aktarmayı başarmıştır. Görsel ve yazılı ifade ile hayatta kalmayı başaran insan, kültür dediğimiz adeta canlı olan kavramın oluşumunu bu ifade biçimleri ile gerçekleştirmiştir. Yazının henüz bilinmediği dönemlerde görsel ifade ile iki ya da üç boyutlu anlatımlar meydana getiren insan, yazının icadının akabinde bu görsel ifadeleri destekleyici ya da onları açıklayıcı yazılı ifadeler de kullanmış, böylelikle hiç olmadığı kadar büyük ve hızlı bir iletişim dönemine girmiş, ticaret, savaşlar, salgın hastalıklar büyük kitlelere yayılmıştır. En başından itibaren değindiğimiz ifade biçimi arayışı kendini mistik yönelimlerde de göstermiştir. İnsan yaratıcısını bulmak ve anlamak üzere, iç dünyasından gelen seslere kulak kabartarak bu ifade biçimi arayışını tanrı, yaratılış, kâinat, yaşam ve ölüm gibi tinsel hususları anlama çabasıyla pekiştirmiştir. Nitekim Hz. İbrahim bu hususun İslâm literatüründeki en net misallerindendir. İşte insanın gen hafızasında yer edinen bu arayış tarihsel süreçte Kur'ânî ifade ile hemen her dönem ve her topluma gönderilen peygamberlerin öğretileri ile yayılmış, birbirinden hiçbir şekilde haberdar olmaları mümkün olmayan farklı coğrafyalardaki farklı toplumlar tesadüfü ortadan kaldıracak derecede benzer kültürel, dinsel, sanatsal ve dilsel özellikler göstermişlerdir. Çalışmamızın ana izlencesi tam da bu husus üzerine yoğunlaşacaktır. İnsanlık tarihinde görülen bu ifadesel ortak noktaların İslâm kültürüne etki edenlerinin kökenlerini sistematik bir yol izleyerek bulmayı hedeflediğimiz bu çalışmada arkeolojik bulgular ve multi disiplinel yaklaşım ile tüm bulguların analizi, referanslara dayanarak bilimsel dayanağı olan çıkarımlar yapmak İslâm sanatında ve folklöründe karşılaştığımız figürlerin kökenlerini anlamak noktasında bizlere yardımcı olacaktır.

Anahtar kelimeler: *islâm, sanat, figür, kültür, tarih, insanlık tarihi, köken*.

SUMMARY

THE ORIGINS OF FIGURATIVE ISLAMIC DECORATIONS IN PRE ISLAMIC CULTURES

Humankind has sought different ways to express themselves, in physical and mental forms, since the first breath. This search is related to the nature of humankind, through the course of history managed to pass expriences from generation to genaration that was gained and acumilated, both culturaly and hereditary in the gene pool. Human who were able to survive with visual and textual expression achieve to form with this expression what we call culture, a concept that is alive. In the periods when the writing was unknown humans created visual expression with two or three diomensions, following the invention of writing humans formed expression to support or to explain these visual expression, thus entered an era that has greater and faster communication, spreading trade, wars, epidemics to large masses. The search for form of expression that we mention has showed itself in mystical orientation. In order to find and to understand the creater humankind has made an effort by paying attention to its inner voice and reinforcing it by spitural matters such as god, creation, universe, life and death. Thus Prophet Abraham is the clearest example of this matter in Islamic literature. This search of representation that has made a place in human genetic memory with the historical process spread with the teachings of prophets sent to every era and every community as the Quran states. Different communities live in different areas that could never be aware of each other displays cultural, religious, artistic and linguistic similarities strongly clears away the possibility of coincidence. The main syllabus of this study will be focusing on this matter. In this study we claim to find out the roots of common expression seen in history of humanity that affects Islamic culture by following a systematical way; it is going to help us at the point of understanding the origin of figures in islamic art and folklore by having scientific conclusions based on archaeological finds and analysis of all the findings by multidisciplinary apporoaches.

Keywords: *Islam, art, figure, culture, history, human history, origin.*

ÖNSÖZ

İslâm kültür ve sanatının çok renkli yönünü besleyen figüratif tezyînât bir ayağını geçmişten beslenen kaynağına, kökenlerine diğer bir ayağını ise İslâm medeniyetinin tarihsel süreç içinde ona yüklediği manalara basarak gelişmiş, yaşamış, zenginleşmiştir. İslâm sanatı eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız figürlü tezyînâta yönelik multi disiplinel çalışmaların eksikliği figür dünyamızın ufuklarının anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Kadim kültürlerden bizlere miras kalan bu figürler insanlık tarihinin başlangıcından itibaren hayatımızda yer almaktadır. Bu bağlamda gerek İslâm gerek Türk-İslâm sanatı alanında yapılan çalışmalarda İslâm öncesi kültürlerde figür dünyasının ne anlam ihtiva ettiği daha fazla irdelenmelidir. Sanat tarihi, tarih, arkeoloji, dinler tarihi, sosyoloji vd. alanların ortak bakış açısı ile ele alınacak figürlü tezyînât konuları daha verimli yöntemlerle daha zengin sonuçlar verecektir. Çalışmamızın başlangıcından bitişine kadar kıymetli fikirleriyle desteğini esirgemeyen tez danışmanım Sn. hocam Prof. Dr. Aziz Doğanay'a teşekkürü bir borç bilirim. Aynı şekilde tez çalışmamızın gelişim sürecinde fikir ve tavsiyeleriyle çalışmamızın şekillenmesinde emeği olan kıymetli hocalarım Sn. Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu ve Sn. Prof. Dr. Kadir Pektaş'a şükranlarımı sunarım. Çalışmamız esnasında pek çok konuda yardımını gördüğüm aziz dostum Sn. Aytaç Dolunay'a ayrıca teşekkür ederim. Bu süreçte manevi desteğini bir an olsun eksik etmemiş canım Anneme ve K. Merve Dağcı'ya sonsuz teşekkür ederim.

Dursun ARSLAN

İstanbul, 2020

İÇİNDEKİLER

I. GİRİŞ 1

A. ÇALIŞMANIN ÇERÇEVESİ VE PLANI 1

1. Konunun Mahiyeti 1

2. Kaynak ve Araştırmalar 5

3. Metot ve Düzen 12

4. Terminoloji (Istılahlar) 15

B. İSLÂM ÖNCESİ KÜLTÜRLERDE KONULARINA GÖRE FİGÜR TASNİFİ 20

1. Yaşam 22

2. İnanç 28

3. Güç, İktidar, Hakimiyet 40

II. İSLÂM SANATINDA FİGÜRATİF TEZYÎNÂT VE İSLÂM ÖNCESİ KÖKENLERİ 55

A. İSLÂM SANATI VE FİGÜRÜN KLASİK SINIRLARI 55

1. İslâm Sanatının Kökenleri Üzerine 55

2. İslâm Sanatının Dayanağı Üzerine 63

3. İslâm Kültür ve Sanatına Katılan Farklı Kimlikler 74

B. İSLÂM SANATINDA FİGÜR ANLAYIŞI 111

1. İslâm Sanatında Figür, Konumu ve Mahiyeti 111

2. İslâm'ın ve İslâm Sanatının Tasvire Bakışı 113

3. İslâm Sanatı ve Figüre Yüklenen Anlam 122

4. Figürü Okumak 124

C. İSLÂM SANATINDA GÖRÜLEN BAŞLICA FİGÜRLER VE KÖKENLERİ……...126
1. Arslan 126
a. Tanımı ve Etimolojisi 126
b. Kullanım Alanları 127
c. Kültürel Kökenleri 127
d. Sonuç 157
2. Ay-Yıldız (*Ay-Güneş*) 158
a. Tanımı ve Etimolojisi 158
b. Kullanım Alanları 159
c. Kültürel Kökenleri 159
d. Sonuç 166
3. Boğa 167
a. Tanımı ve Etimolojisi 167
b. Kullanım Alanları 167
c. Kültürel Kökenleri 168
d. Sonuç 178
4. Ejder-Ejderha 179
a. Tanımı ve Etimolojisi 179
b. Kullanım Alanları 179
c. Kültürel Kökenleri 180
d. Sonuç 193
5. İnsan 195
a. Tanımı ve Etimolojisi 195
b. Kullanım Alanları 195
c. Kültürel Kökenleri 196
d. Sonuç 202
6. Kartal-Devlet Kuşu 203
a. Tanımı ve Etimolojisi 203
b. Kullanım Alanları 203
c. Kültürel Kökenleri 204

d. Sonuç 214
7. Kentavros, Siren, Sfenks ve Grifon 216
a. Tanımı ve Etimolojisi 216
b. Kullanım Alanları 217
c. Kültürel Kökenleri 217
d. Sonuç 227
8. Melek 228
a. Tanımı ve Etimolojisi 228
b. Kullanım Alanları 228
c. Kültürel Kökenleri 229
d. Sonuç 235

III. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ ..... - 236 -

A. DEĞERLENDİRME ..... - 236 -
B. SONUÇ ..... - 258 -

KAYNAKÇA 262

LEVHALAR KAYNAKÇASI 284

SÖZLÜK 294

EKLER 302

KISALTMALAR

Kısaltma	*Açılımı*	*Kısaltma*	*Açılımı*
B.L.	British Library	**P.M.**	Pergamon Museum
B.M.	British Museum	**s.**	Sayfa
B.S.L.	Bavarian State Library	**S.**	Sayı
Bkz.	Bakınız	**T.D.K.**	Türk Dil Kurumu
c.	Cilt	**T.İ.E.M.**	Türk-İslâm Eserleri Müzesi
çev.	Çeviren	**T.M.M.**	The Met Museum
D.İ.A.	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi	**T.S.M./T.S**	Topkapı Sarayı Müzesi (*Eski*) Topkapı Sarayı (*Yeni*)
edt.	Editör	**p.**	Page
env.	Envanter Numarası	**Pub.**	Publication
Foto.	Fotoğraf	**Yay.**	Yayınları
hzr.	Hazırlayan		
İ.Ö.	İsa'dan Önce		
İ.S.	İsa'dan Sonra		

LEVHALAR LİSTESİ

ÇİZİMLER

Çizim 1. Kudüs, Kubbetü's-Sahre'nin izometrik planı 302

Çizim 2. Roma'da Santa Constanza kilisesinin planı. 302

Çizim 3.Suriye'de bulunan Bosra Katedrali planı. 303

Çizim 4. Mescid-i Nebevi tahmini planı ve çizimi. 303

Çizim 5. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtında Tanrı Teşub ve eşi Tanrıça Hepat/Arinna'yı gösteren çizim 304

Çizim 6. Mısır Dönemi mührü, tanrısallık sembolü ay ve güneş kartal figürü ile özdeşleştirilmiş. 304

Çizim 7. V. Pazırık kurganından çıkan keçe buluntular üzerinde fantastik figürler. 305

FOTOĞRAFLAR

Foto. 1. Çatal Höyük'te bulunan sap kısmı kemikten mamul obsidyen hançer. 306

Foto. 2. Kral Anitta'ya ait olduğu kabul edilen mızrak ucu ya da kama..... 306

Foto. 3. Ural dağları, Kapova Mağarası at ve mamut resimleri 307

Foto. 4. Tacikistan'ın Şakta (*Shakhty*) mağarasında bulunan av sahnesi..... 307

Foto. 5. Dağların arasından doğan Güneş Tanrısı Utu. 308

Foto. 6. Yazılıkaya'da Hititlerin Anadolulu Güneş Tanrıçası Arinna/Hepat. 308

Foto. 7. Mısır panteonunda Güneş Tanrısı Ra, Abu Simbel tapınağı. 309

Foto. 8. Sümer mitolojisinde insanları yaratan Sular Tanrısı Enki. 309

Foto. 9. Akad Kralı Naram-sin steli 310

Foto. 10. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, doğum yapan ana tanrıça. 310

Foto. 11. Emevi Dönemi sarayı Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi'den bir av sahnesi 311

Foto. 12. Kusayr Amra'da Sasani tarzı metal vazolardan çıkan bitkisel motifler..... 311

Foto. 13. Kubbetü's-Sahre'de, Sasani tarzı metal vazolardan çıkan bitkisel motifler. 312

Foto. 14. Kusayr Amra'da bir av sahnesi. 312

Foto. 15. Kusayr Amra'da dans eden kadın figürleri. 313

Foto. 16. Müşetta Sarayı'nın dış cephe süslemeleri genel görünüm..... 313

Foto. 17. Ctesiphon yani Tak-ı Kisra'dan günümüze kalanlar..... 314

Foto. 18. Şam Emeviye Camii cepheden görünüşü. 314

Foto. 19. Şam Emeviye Camii, örtü sisteminin yükünü ibadet mekânında sütunlara dağıtan kademeli kemer sistemi..... 315

Foto. 20. Mersin Cambazlı Kilise, örtü sisteminin yükünü ibadet mekânında sütunlara dağıtan kademeli kemer sistemi..... 315

Foto. 21. Günümüzde Kâbe-i Muazzama'yı ve çevresi 316

Foto. 22. Mescid-i Nebevi'nin ve Kubbetü'l-Hadrâ'nın günümüz yapılanmasına bakış..... 316

Foto. 23. Kalıntıları Kudüs İslâm Müzesi'nde sergilenen Nureddin Zengi minberi. 317
Foto. 24. Konya Karatay Medresesi kubbe tasarımı. 317
Foto. 25. Salim ibn Ziyad Dönemi'ne tarihlenen bir sikke. 318
Foto. 26. Til Barsip Sarayında, kralın eylemlerini konu edinen fresk..... 318
Foto. 27. Çatalhöyük, boğa doğuran tanrıça figürü..... 319
Foto. 28. Kul-Oba kurganı İskit sanatı misalleri. 319
Foto. 29. Solokha Kurganı İskit sanatı misalleri 320
Foto. 30. Kazakistan, Türk kültürünün erken devirlerine ait kaya resimleri..... 320
Foto. 31. Moğolistan Hoit-Tsenker, Türk kültürünün erken devirlerinden mağara resimleri. .. 321
Foto. 32. Türkistan'ın Turfan bölgesinde VIII-IX. yüzyıllardan Maniheist bir minyatür..... 321
Foto. 33. Moğolistan, kaya resimlerinde ok atan okçular 322
Foto. 34. Taştık kültüründen ölüm maskları. 322
Foto. 35. Jericho kültüründen alçılanmış kafa tasları. 323
Foto. 36. Yahudilikte yedi kollu şamdan, menora..... 323
Foto. 37. Kudüs'te Mescid-i Aksa'da, Kıble Mescidi'nde bulunan Hz. Ömer mihrabı. 324
Foto. 38. Kıble Mescidi'nde bulunan Hz. Ömer mihrabı sütunçelerinde hayvan figürleri. 324
Foto. 39. Kudüs'te Kıyamet Kilisesi'nin giriş cephesinde görülen hayvan figürleri. 325
Foto. 40. Almanya, Hohlenstein-Stadel figürünü..... 325
Foto. 41. Fransa, Chauvet Mağarası'ndan hayvan temalı mağara resimleri. 326
Foto. 42. Fransa, Vache (Ariège) Mağarası'nda bulunan arslan figürlü kemik. 326
Foto. 43. Göbekli Tepe'de arslan kabartmalı dikilitaş. 327
Foto. 44. Ašurbanipal'i Ninova'daki sarayında arslan avlarken gösteren kabartma -1-. 327
Foto. 45. Ašurbanipal'i Ninova'daki sarayında arslan avlarken gösteren kabartma -2-. 328
Foto. 46. Kral II. Ašurnasirpal'i Nimrud sarayında arslan avlarken gösteren kabartma. 328
Foto. 47. Behrâm padişahlık sembolü olan külahı -tacı- iki arslanı yenerek alıyor 329
Foto. 48. Batılı kaynaklarda Moğol imparatorluk bayrağı, arslan-güneş ikilisi..... 329
Foto. 49. Nemrut Dağı stadelinde bulunan arslanlı kabartma. 330

Foto. 50. Çorum-Hattuşa, Kral Kapısı. 330
Foto. 51. Çorum-Hattuşa, Arslanlı Kapı, şehri koruyan arslan heykelleri. 331
Foto. 52. Çorum-Hattuşa, sfenksli Kapı..... 331
Foto. 53. Afyonkarahisar, Frig Dönemi kaya mezarları, Arslantaş Mezar anıtı. 332
Foto. 54. Diyarbakır Ulu Camii kapısında arslan-boğa mücadelesi..... 332
Foto. 55. Kanuni Dönemi Kudüs surlarının kapılarında gördüğümüz arslan figürleri. 333
Foto. 56. Diyarbakır surları üzerinde arslan figürleri..... 333
Foto. 57. II. Kılıç Arslan köşkünde bulunan arslan ve Konya surlarında arslan heykelleri..... 334
Foto. 58. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtı. 334
Foto. 59. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtında güneş kursları, detay 335
Foto. 60. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtına ait olan Tanrı Teşub heykeli. 335
Foto. 61. Hitit kutsal içki kapları. 336
Foto. 62. Hitit kutsal içki kapları. 336
Foto. 63. Adilcevaz kabartması, Tanrı Teişeba ve kutsal hayvanı boğa. 337
Foto. 64. Adilcevaz kabartması, Tanrı Haldi ve kutsal hayvanı arslan. 337
Foto. 65. Roma Dönemi, kutsal hayvanı arslanla gösterilen Tanrıça Kybele. 338
Foto. 66. Tanrıça İnanna ile Dumuzi arasında kutsal evlilik ritüelini betimleyen vazo..... 338
Foto. 67. Uruk Dönemi'nden bir arslan avı kabartması. 339
Foto. 68. İştar Kapısı arslan kabartması. 339
Foto. 69. Aşk ve savaş tanrıçası İştar/İnanna. 340
Foto. 70. Tanrıça İştar/İnanna kutsal hayvanı arslanın üzerinde..... 340
Foto. 71. Mısır panteonundan Savaş Tanrıçası Sekhmet, Kom Ombo Tapınağı 341
Foto. 72. Bir Ezidi güneş tapınağının kapısında koruyucu yılan. 341
Foto. 73. Yahudi inancında evleri kötülüklerden koruduğuna inanılan mezuzah, tılsım. 342
Foto. 74. Moğolistan'da, Kutluk Kağan'ın gömülü olduğu düşünülen Şivet Ulan bölgesi. 342
Foto. 75. Şivet Ulan bölgesinde Türk boylarının tamgalarının yer aldığı bengü taş. 343
Foto. 76. Şivet Ulan bölgesinden, üzerinde Aşina boyunun tamgası bulunan arslan heykeli... 343

Foto. 77. Bulgaristan Madara'da Kurum Han'ın arslan avı sahnesi 344
Foto. 78. Emevi Dönemi Hırbetü'l Mefcer sarayında halife heykeli 344
Foto. 79. Kucağında çocuk tutan Hitit Güneş Tanrıçası Arinna/Hepat 345
Foto. 80. Kucağında çocuk (Horus) tutan Mısır Tanrıçası İsis. 345
Foto. 81. Kucağında çocuk İsa ile Meryem -*Madonna*-. 345
Foto. 82. İran, Selçuklu sanatından seramik heykel, Hz. Meryem ve Hz. İsa. 345
Foto. 83. Hz. Meryem ve Çocuk İsa 346
Foto. 84. Mezopotamya kültürlerinden bir emziren kadın figürü 346
Foto. 85. Arslan üzerinde kucağında çocuk emziren İştar/İnanna heykelciği 346
Foto. 86. Emevi Dönemi Hırbetü'l Mefcer Sarayı, halifenin özel hamamında av mozaiği. 347
Foto. 87. Sultanahmet Mozaik Müzesi, ceylan avlayan grifon. 347
Foto. 88. Orta Asur Dönemi, Kral Asur-bel-kala'nın Güneş Tanrısınca onanması. 348
Foto. 89. Yunanistan Daphne Manastırı, İsa'nın vaftizi. 348
Foto. 90. Roma San Clemente Kilisesi, çarmıhtaki İsa göklerden gelen tasdik ile kutsanıyor. 349
Foto. 91. Bir Sasani Dönemi mührü, arslan, güneş, ay ve yılan-ejder figürleri. 349
Foto. 92. Babür hükümdarı Nur-ud-din Muhammad Salim'in kestirdiği sikke 350
Foto. 93. Diyarbakır'da Silvan Kalesi burçlarında arslan-güneş ikilisi 350
Foto. 94. Anadolu Selçuklu Dönemi, Sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev için kesilen sikkeler. . 351
Foto. 95. Burdur İncir Han, arslan-güneş figürlü kabartmalarıyla kapalı bölüm taçkapısı. 352
Foto. 96. Emevi Dönemi, Müşetta Sarayı buluntularından arslan heykeli. 352
Foto. 97. Akad Dönemi'nden bir mühür, ceylanları avlayan arslanlar. 353
Foto. 98. Elhamra Sarayı, av temalı mermer tekne. 353
Foto. 99. Elhamra Sarayı, arslanlı avlu 354
Foto. 100. Geç Sasani Dönemi, Behram-ı Gûr arslan avlarken. 354
Foto. 101. Karatay Han taçkapı sütunçelerinde arslan figürü 355
Foto. 102. Alanya, Alara Han kitabesinin iki yanında arslan maskları. 355
Foto. 103. Kayseri-Sivas yolunda Sultan Hanı, arslan biçimli rahmet oluğu 356

Foto. 104. Çardak Han, kitabesinin iki yanında yer alan arslan heykelleri..... 356
Foto. 105. Aksaray-Kırşehir yolunda Kesikköprü Hanı, kapının iki yanında arslanlar..... 357
Foto. 106. Alay Han kapalı bölüm kapısında tek başlı ve çift gövdeli arslan..... 357
Foto. 107. Konya Karatay Medresesi Müzesi, Kubâdâbâd Sarayı arslanlı çinileri..... 358
Foto. 108. Selçuklu Dönemi, Kubâdâbâd Sarayı'ndan bir alçı kabartma, ejder ve arslan avı.. 358
Foto. 109. Sîretü'n-nebî, Hz. Ali'nin ejderhanın başını keserek öldürmesi..... 359
Foto. 110. Siyer-i Nebî, Hz. Ali'nin bir arslanı öldürmesi..... 359
Foto. 111. Ali Şir Nevai Divanı'nda arslan avlayan iki süvari ya da avcı tasviri..... 360
Foto. 112. Arifi'nin Gûy-ı Çevgan isimli eserinde arslan öldüren süvari..... 360
Foto. 113. Güneş Tanrısı Utu/Şamaş ile Sin, Şamaş ve İştar'ı temsil eden semboller 361
Foto. 114. Hz. Muhammed'in mucizesiyle Ay'ın iki parçaya ayrılması. 361
Foto. 115. Sivas Keykavus Şifahanesi, güneş ve ay tasvirleri 362
Foto. 116. Emevi valisi Ubeydullah ibn Ziyad'ın kestirdiği sikke 362
Foto. 117. Sasani hükümdarı II. Hüsrev'in kestirdiği sikke..... 362
Foto. 118. Hitit güneş kursları -1-. 363
Foto. 119. Hitit güneş kursları -2-. 363
Foto. 120. Hitit güneş kursları -3-. 364
Foto. 121. Hitit panteonununda Fırtına Tanrısı Tešup, boğa tarafından çekilen arabasında..... 364
Foto. 122. Fırtına Tanrısını temsil eden boğanın huzurunda olan Kral ve Kraliçe. 365
Foto. 123. Çatal Höyük, boğa başlarıyla tasarlanmış kült mekânları..... 365
Foto. 124. Hitit Fırtına Tanrısı'nın kutsal hayvanları Serri ve Hurri 366
Foto. 125. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -1-. 366
Foto. 126. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -2-. 366
Foto. 127. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -3-..... 367
Foto. 128. Bir Yeni Asur Dönemi silindir mühründe Marduk ile ejderhanın savaşı. 367
Foto. 129. Erken Babil Dönemi'ne tarihlenen ejderha temalı bir mühür. 368
Foto. 130. Marduk ve kutal hayvanı (atribüsü-sembolü) ejder. 368

Foto. 131. Artuklu Dönemi Cizre Ulu Camii kapı tokmağı 369
Foto. 132. Bağdat, Tılsım Kapısı (*Bâb-ût Tılsım ya da Bâb el-Tılsım*)..... 369
Foto. 133. Bağdat, Tılsım Kapısı (*Bâb-ût Tılsım ya da Bâb el-Tılsım*), detay. 370
Foto. 134. Tokat'ın Gümüştop Köyü Zaviyesi'nin ejder kuyruklu arslanlı kitabesi. 370
Foto. 135. Snt. George ejderhayı öldürüyor. 371
Foto. 136. Erzurum Çifte Minareli Medrese, cephede görülen kartal, ağaç, ejder üçlüsü. 371
Foto. 137. Erzurum Yakutiye Medresesi, tezyinat programında kartal, ağaç ve arslanlar 372
Foto. 138. Kayseri Sultan Han, köşk mescidi taşıyan kemerde ejder figürleri. 372
Foto. 139. Karatay Han'da ejder figürleri. 373
Foto. 140. Antalya, Susuz Han ejder ve melek figürleri. 373
Foto. 141. Konya Kalesi'nden ejder figürlü bir parça 374
Foto. 142. Kahire İslâm Müzesi, mermer levha üzerinde çift ejder figürleri. 374
Foto. 143. Türk kültüründen balbal misalleri. 375
Foto. 144. Mısır kültüründen uşapti misalleri 375
Foto. 145. Anadolu Selçuklu kartalı (*devlet kuşu*). 376
Foto. 146. Sultanahmet Mozaik Müzesi, yılan avlayan kartal. 376
Foto. 147. Lascaux Mağarası, av sırasında ölmüş adam figürü. 377
Foto. 148. Mısır kültünde "*Ba*" adı verilen kuş figürü. 377
Foto. 149. Kral Etana'nın kartalın sırtında göğe yolculuğu 378
Foto. 150. Mezopotamya, Ur Dönemi'nden boğaya saldıran kartal teması 378
Foto. 151. Mezopotamya, bir silindirik mühürde çift başlı kartal figürü 378
Foto. 152. Mezopotamya, dönemi bilinmeyen bir silindirik mühürde çift başlı kartal figürü. . 379
Foto. 153. Alacahöyük sfenkslerinden birinin yan tarafına yapılan çift başlı kartal. 379
Foto. 154. Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi, kilise girişi üzerinde Bizans devlet arması. 380
Foto. 155. Anadolu Selçuklu sanatından kartal-devlet kuşu figürlerine misaller 380
Foto. 156. Sibirya'dan bir Tunguz şamanı. 381
Foto. 157. Kültigin büstü 381

Foto. 158. Birinci Pazırık Kurganından çıkan keçe, hayvan mücadelersi. 382
Foto. 159. Pazırık kurganı, ağzında geyik başı tutan bir kartal figürü. 382
Foto. 160. II. Başadar kurganı, eğri kesim tekniği ile şekillendirilen bir kartal figürü. 383
Foto. 161. Kemerlerin aralarında çift başlı kartallar. 383
Foto. 162. Trabzon Ayasofyası'nda kapı üzerinde kartal figürü. 384
Foto. 163. Yedikule Surları üzerinde bulunan fakat günümüzde kayıp olan kartal arması. 384
Foto. 164. Kayseri, Döner Kümbet tezyinat programında kartal, ağaç ve arslanlar. 385
Foto. 165. Divriği Ulu Camii, taçkapıda görülen kartal-devlet kuşu figürleri. 385
Foto. 166. Hz. Peygamber Miraç yolculuğunda "burak" isimli varlığın üzerinde. 386
Foto. 167. Babil Dönemi, at gövdeli fakat belden yukarısı insan olan fantastik figür 387
Foto. 168. Orta Babil Dönemi'ne tarihlenen bir yazıt üzerinde insan vücutlu yaratık gövdeli ve akrep kuyruklu, fantastik bir figür. 387
Foto. 169. Orta Asur Dönemi'nden arslan avlayan kentavros figürü. 388
Foto. 170. Yeni Asur Dönemi Horsabad-Khorsabad Sarayı taht odası girişi. 388
Foto. 171. Mezopotamya, Kassitler Dönemi, avlanan kanatlı kentavros figürü. 389
Foto. 172. Emevi Dönemi sarayı Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi'de kentavroslar. 389
Foto. 173. Müşetta Sarayı, bağ bozumu sahnesi içinde gizlenmiş kentavros figürü. 390
Foto. 174. Kusayr Amra'da kubbe yüzeyinde kentavros figürü 390
Foto. 175. Anadolu Selçuklu Dönemi'nden bir alçı levha üzerinde kentavros figürü. 391
Foto. 176. Cizre Köprüsü üzerinde kentavros figürü 391
Foto. 177. Topkapı Sarayı Müzesi, bir Selçuklu aynasının bordürlerinde kentavros figürleri. 392
Foto. 178. Mezopotamya, siren olarak tasarlanmış kazan tutamağı. 392
Foto. 179. Yunan kültüründen siren olarak tasarlanmış kazan tutamağı misali. 393
Foto. 180. Akad Dönemi'nden bir silindir mühür üzerinde "*Zu-kuşu*" 393
Foto. 181. "*Zu-kuşu*" ya da diğer adlarıyla İmdugud, Anzu, Enlil'in huzurunda. 394
Foto. 182. Odysseus ve arkadaşları sirenlerin büyülü şarkılarına direnirken. 394
Foto. 183. Eyyubi Dönemi seramiği, siren figürü. 394

Foto. 184. Kubâdâbâd Saray çinileri ve Niğde Hüdavent Hatun türbesinde siren figürleri. 395
Foto. 185. Gize nekropolünde piramitlere bekçilik eden sfenks. 396
Foto. 186. Orta Asur Dönemi, kuyruklarından yakalanmış iki grifon. 396
Foto. 187. Geç Babil Dönemi, bir kahraman tarafından yakalanan grifonlar. 397
Foto. 188. Asur Kralı III. Şalmaneser steli ve tanrı sembolleri. 397
Foto. 189. Asur Kralı II. Assurnasirpal'in Kalhu'daki sarayında bulunan tasviri 398
Foto. 190. Herakles Olympos'a giriş yaparken onu karşılayan Nike 398
Foto. 191. Emevi Dönemi, Kusayr Amra'da "*Nikh*" yani "*Zafer*" ibaresi. 399
Foto. 192. Kusayr Amra'da, eros veya Nike olduğu düşünülen figür. 399
Foto. 193. Konya şehir kapılarında melek-nike figürlerinin gösterildiği iki gravür. 400
Foto. 194. Konya şehir kapılarında olduğu düşünülen melek figürleri. 401
Foto. 195. İran'da İslâm devrimi öncesi Şah Dönemi bayrağı ve askeri rozetlerine misal. 401

I. GİRİŞ

A. ÇALIŞMANIN ÇERÇEVESİ ve PLANI

1. Konunun Mahiyeti

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze değin insanoğlu kendini sürekli bir ifade biçimi arayışı içerisinde bulmuştur. Bu arayış serüveninde birçok üslup ortaya çıkmış, farklı coğrafyalar farklı kültürler farklı yaşam biçimlerinden doğan pek çok ifade şekli meydana gelmiştir. Bunlar arasında en önemlileri ve ulaşabildiklerimiz hiç şüphesiz görsel ve yazılı ifadelerdir. Görsel ifadelerden kastımız herhangi bir kavramın iki ya da üç boyutlu, ekseriyetle belli nizam ve ölçülere bağlı olarak herhangi bir düzleme aktarılması, somutlaştırılmasıdır. Yani insanlık tarihinden günümüze ulaşmış bütün semboller ve figürler hatta motifler görsel ifadenin meselesidir. Yazılı ifade ise insanoğlunun yazı ile tanışması ve onu hayatının vazgeçilmez bir parçası haline getirmesi hadisesi ile ortaya çıkmıştır. Dilimize Fransızcadan geçmiş olan "*figür*" kelimesi sözlüklerde; "*resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi*" anlamıyla yer almaktadır[1]. Yine aynı sözcüğün bir varyasyonu olan "*figüratif sanat*" ifadesi ise "*İçinde insan, hayvan ve doğa ögeleri yer alan, figürcü sanat, betili sanat.*"[2] tanımına sahiptir. Bu bağlamda incelendiğinde figüratif tezyînât gerek İslâmiyet öncesi gerek sonrası sıklıkla karşımıza çıkmış bir ifade biçimi olmuştur. İnsanın kendini ifade etmek için kullandığı bu yol ilk insandan bu yana kimliklerin nesilden nesile aktarılmasında bir araç, bir vesika görevi üstlenmiştir. Çalışmamızda izini sürme gayreti içerisinde olacağımız temel hususların başında bu kimlik, yani köken meselesi gelmektedir. Özellikle İslâmiyet öncesi kültürlerin figüratif açıdan kültürel birikimlerini ve kimliklerini hangi figür ve

[1] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2005, s. 700.

-Kelimenin sözlükte yer alan birinci anlamı şu şekildedir: "*1. Resim ve heykel sanatlarında varlıkların biçimi.*".

[2] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 700.

sembollerle ifade ettiği ve bunların hangilerinin İslâm medeniyetinde yer bulduğu çalışmamızın ana izlencesi olacaktır.

İslâmiyet'in doğuşundan önce gerek Arap yarımadasında gerekse yakın coğrafyalarda en eski "*primitif*" inançlardan tutun; Monoteizm[3], Paganizm[4], Totemizm[5], Şamanizm[6], Animizm[7], Gök Tanrıcılık, Budizm, Hinduizm, Mecusilik, Hıristiyanlık ve yerel sınırlarının dışına çıkamamış birçok kült Mezopotamya, Anadolu, Orta Asya ve Hind coğrafyasında yaşamaktaydı. İslâm'ın insanlığa rehber olarak gönderilen Hz. Muhammed ve ona vahyolunan Kelâm-ı Kadîm vasıtası ile yer yüzünü aydınlatmasından evvel, birçok din ve inanç sistemi kendisine mensup olan toplumlara çeşitli kültürler kazandırmıştır. Çok renkli ve zengin özelliklere sahip bu kültürlerin gerek mimari eserlerinde gerek taşınabilir özelliğe sahip olan üretimlerinde, gerekse toplum yaşamının parçası haline gelmiş geleneklerinde figürlere ve bunlara atfedilen özelliklere dayalı üretimler insanlık tarihinin kültürel mirası açısından önemli bir yere sahiptir.

---

[3] Burada esas, Tanrı'nın tekliğidir. Wilhelm Schmidt gibi din bilim araştırmacıları pigmeler gibi kabilelerin içinde yaşayarak onların kült sistemlerini yakından incelemiş, tek bir tanrıyı benimsediklerini gözlemlemiştir. Mezar, gömü adetleri, dua etmeleri, öldükten sonra dirilmeye inanıyor olmaları, ahlak kurallarının varlığı gibi özellikler ilkel toplumlarda tek tanrı inancının var olabileceğine işaret etmektedir.

[4] "*Pagan*" kelimesi, Latince "*paganus*" kökünden gelmekle birlikte anlamı, "*köye ait, köylü*" demektir. Hıristiyanlığın ortaya çıkışından sonra Hıristiyan olmayıp eski dinlerinde kalanları nitelemek için de kullanılmıştır. -Bkz. Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa,* Ankara: Ankara Okulu Yay., 2005, s. 9.

[5] Dinlerin en ilkeli sayılmakla birlikte, temelinde bir hayvan bitki ya da nesnenin topluluğun atası olarak kutsal sayılması vardır.

[6] Temel prensip olarak ata ruhlarına ve doğa varlıklarına tapınmayı ilke edinen eski bir Asya dinidir.

Bkz. Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi,* çev. Musa Yaşar Sağlam, Ankara: BilgeSu Yay., 2011.

Wilhelm Radloff, *Türklük ve Şamanlık,* çev. A. Temir, T. Andaç, N. Uğurlu, İstanbul: Örgün Yay., 2008.

[7] Bu inanca göre yalnız canlı varlıkları değil, cansız varlıkları da birer ruh yönetir. Öğretisinde genellikle, tabiatta insan ruhuna yakın benzerlikler gösteren ruhların bulunması söz konusudur.

Bkz. Robert S. Ellwood (*edt.*), *The Encyclopedia of World Religios,* New York: Facts On File Pub., 2007.

İslâm dini önce Arap yarımadasında daha sonra civar coğrafyalarda fetihler aracılığıyla yayılmaya başladığında, ulaştığı toplumlara onları küçümsemeksizin, hoşgörü ile yaklaşmış ve bu toplumların içinden Müslüman olan zümrelerin dinin temel kurallarına muhalif olmamak şartıyla kültürel zenginliklerinin devamı hususunda anlayış göstermiştir. İşte bu hoşgörü anlayışı hem birçok kişinin İslâm'ı din olarak seçmesini sağlamış, hem de bu toplumların kendi öz kültürlerini İslâm'ın getirdiği düzen ile harmanlayarak yaşatmasına ortam hazırlamıştır. Fetih sonrası İslâm toprağı olan bölgelere giden Müslümanlar buralardaki yerel sanat ya da zanaatlardan çeşitli ögeler almış ve İslâm kültürünün bakış açısı ve yüklediği anlam ile kullanmıştır. İslâm'ın ilerleyen dönemlerinde belli bir sanat ve kültür algısı oluştuktan sonra da fethedilen bölgelerde yaşayan yerel sanatçılar İslâm kültürüyle tanışarak kendi öz kültürlerine farklı değerler katma olanağı yakalamıştır. Karşılıklı bu etkileşimler İslâm sanatına birçok ögenin katılmasına olanak sağlamıştır[8]. Dolayısıyla İslâm sanatının kendisinden önce var olan kültürlerden kazandığı birçok unsur zamanla kendi sanat anlayışının bünyesine nüfuz etmiş ve onu zenginleştirmiştir.

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana süre gelen "*yaşam*", medeniyetler arasında; tarihin her döneminde toplumların iletişim kurması ya da arkalarında yaşantı ve inançlarına dair izler bırakması ile meydana gelmiş tabii bir bağı ortaya koyar. Yukarıda bahsettiğimiz gibi bu iletişim şekli figüre ya da yazıya dayalı olmuştur. Burada ifade aracı olarak kullanılan dil önemli bir rol oynamaktadır[9]. Bu bağ bize insanlık tarihinde küçüklü büyüklü gelişmeleri, birbirinden habersiz ve hiç iletişimi olmayan toplumların dahi ortak noktaları olabileceğini, üretimleri ve inançları hakkında benzer noktaları gösterir. Sanat tarihi, arkeoloji, antropoloji, tarih, din bilimi, sosyoloji vd. disiplinleri yakından ilgilendiren bu bağ üzerinde pek az durulmuştur. İnsanlık tarihini yakından ilgilendiren

---

[8] Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay. No: 140., 1948, s. 5.: "*…İslâm medeniyeti yeni imanı ve yeni kıymetler nizamını eski medeniyetlerin bakiyeleri ile birleştirmiş ve birbirinden oldukça farklı karakterler kazanmıştır…*".

[9] Bkz. Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, çev. Alâeddin Şenel-Mete Tuncay, İstanbul: Kırmızı Yay., 2009, s. 24.: "*…Dil, toplumsal tecrübe mirasını kuşaktan kuşağa geçiren araçtır; onun aracılığıyla tecrübeler -sınama ve yanılmaların sonuçları ne olabileceği ve ne yapılması gerektiği- derlenip bir kuşaktan diğerine geçirilir…*".

en önemli konulardan biri de budur ve hakkında disiplinler arası bir çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızın üzerinde duracağı ana hususlardan biri; İslâm sanatında gördüğümüz fakat kökeni İslâm'dan önceki kültürlere dayanan figüratif unsurların izlerini sürmek olacaktır. Kazanımı ise muhakkak geçmiş toplumların ifade biçimleri, ortak noktaları, kültürleri arasında var olan ilişkinin görsel yollarla kendilerinden sonra gelen toplumlara, medeniyetlere aktarımının ne cihetle gerçekleştiğini bulgular ve belgelere dayanan yollarla sorgulamak ve tartışmak olacaktır.

Çalışmamız hakkında meramımızı elimizden geldiğince anlatmaya çalıştık. Fakat şu hususu dile getirmemiz gerek, çalışmamızın başlığı çok geniş bir sahayı kapsamaktadır. Buna karşın biz, çalışmamızın içinde konuyu sınırlamaya gayret gösterdik. Her şeyi ele almaya çalışarak en nihayetinde kayda değer çok az şey ifade eden bir çalışma meydana getirmektense, belli başlı, önemli konuma sahip figür ve yapıtları seçip onlar üzerinden incelemelerimizi ve çalışmamızı yürütmeyi tercih ettik.

2. Kaynak ve Araştırmalar

İslâm sanatı açısından tasvir ve figürlerin incelenmesini temel alan bir çalışmanın olmazsa olmazı, tasvire konu olan olayın ya da ifade aracı olarak kullanılan figürlerin İslâm sanatının bir ürünü olup olmadığının sorgulanması olmalıdır. Bu bağlamda ilk olarak, İslâmiyet öncesi kültürlerin tasvir ya da figür birikiminden birtakım özelliklerin İslâm kültürü ve sanatına dahil olup olmadığı etraflıca araştırmalı ve bu konuda özellikle sanat tarihi ve arkeoloji disiplini başta olmak üzere tarih, dinler tarihi, kültür tarihi alanlarında kaynak taraması yapılmalı ve çok yönlü bir araştırma sürdürülmelidir. Görsel ifadeye yani figür kullanımına yönelik bulgulara insanlık tarihinin erişebildiğimiz en erken döneminden itibaren ulaşabilmek mümkündür. Görsel ifadeler yani figüratif içerikler söz konusu olduğunda başlıca kaynaklarımız sanat eserleri, sanat eserleri hakkında birincil kaynaklar -ki bu kaynaklar genellikle eserlerin yazıtları ya da kitabeleridir-, eserlerin ait olduğu toplum hakkında bilgi sunan kaynaklar, çizimler, planlar, gravürler, fotoğraflar, biyografiler, tarih kitapları, seyahatnameler ve güncel akademik çalışmalardır. Çalışmamızın konusu, dünyanın hemen her yerinde farklı kültürlerin ortak değerlerini ihtiva ettiğinden gerek İslâmiyet öncesi kaynaklar gerekse İslâmiyet sonrası kaynaklara başvurulacaktır. Arkeoloji ve sanat tarihi çalışmaları için önemli bir kaynak sahası olan din bilim araştırmaları, kaynakları ve bu kaynakların en yalın hali olan *Tevrat*, *İncil* ve özellikle Kur'ân-ı Kerim ve hadis-i şerif külliyatından yeri geldikçe faydalanmak, çalışmamızı destekleyen ifadelere başvurmak kaçınılmaz olacaktır.

Figüratif temalar yaşanmışlıkların ve mitosların görsel yoldan aktarımıdır. Bu temalar tarihin her döneminde inançların, kavramların ya da olayların simgeleşmiş ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla kaynak yelpazemizde arkeoloji, din bilim, tarih, sanat tarihi, sosyoloji araştırmaları başta gelen alanlar olacaktır. İnsanlık tarihini konu alan arkeoloji kaynakları içerisinde insan hayatının erken dönemlerinde söz konusu yaşayış ve düşünce biçimini anlamak çalışmamız için elzemdir. Gordon Childe'ın *Tarihte Neler Oldu?*[10] adlı eseri ele aldığımız konu bağlamında insanlık tarihine bakış

[10] Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, çev. Alâeddin Şenel-Mete Tuncay, İstanbul: Kırmızı Yay., 2009.

açımız için faydalanacağımız kaynaklar arasındadır. Çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan "*köken*" fikrinin işlenmesinde tarih öncesi dönem insanlarının yaşam ve düşünce biçimlerini misallendiren bu eserden tarih öncesine olan yolculukta izlenmesi gereken yol ve bakış açısı hakkında faydalandık. Elde edilen bulgular aracılığıyla insanlığın erken dönemlerinden itibaren inançların, yaşam şekillerinin, kültürlerin ifade biçimi olan buluntular hakkında bilgi edinmemize yardımcı olan başlıca kaynaklar arasında Hans J. Nissen'in *Ana Hatlarıyla Mezopotamya*[11], Lynn E. Roller'ın *Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü*[12], James C. Davis'in *İnsanın Hikayesi*[13] adlı eseri yer almaktadır. Bu eserlerin başlıca kazanımları insanın "*inanç*" kavramına yüklediği anlamlar ve insanın tahayyül dünyasında bu kavramın ne şekilde tezahür ettiğini anlamaya çalışmak olmuştur. Orta Asya için Josef Strzygowski, Heinrich Glück, Fuat Köprülü ve Cemal Köprülü'nün ortak eseri olan *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*[14], Emel Esin'in *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*[15], Jean-Paul Roux'un *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*[16] adlı eseri başlıca başvuru kaynakları içindedir. Zikredilen bu eserler İslâm tarihi, kültürü ve sanatının olmazsa olmaz bir ögesi olan Türklerin İslâm öncesi yaşamları ile ilgili gerek yaşadıkları coğrafya gerek kültürleri ve sanatları gerekse dini özellikleri hakkında bilgilerin toplanmasında başlıca kaynak görevi görmüşlerdir. Anadolu'nun arkeolojik dönemi hakkında faydalanacağımız başlıca eserler arasında Veli Sevin'in *Anadolu Arkeolojisi*[17], Ekrem Akurgal'ın *Anadolu Kültür*

---

[11] Hans J. Nissen, *Ana Hatlarıyla Mezopotamya,* çev. Zühre İlkgelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2004.

[12] Lynn E. Roller, *Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü,* çev. Betül Avunç, İstanbul: Homer Kitabevi Yay., 2004.

[13] James C. Davis, *İnsanın Hikayesi,* çev. Barış Bıçakçı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 2009.

[14] Josef Strzygowski, Heinrich Glück, Fuat Köprülü ve Cemal Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi,* Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1970.

[15] Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

[16] Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2001.

[17] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi,* İstanbul: Der Yay., 2003.

Tarihi[18], yine Ekrem Akurgal'ın *Anadolu Uygarlıkları*[19], Robert J. Braidwood'un *Tarih Öncesi İnsanları*[20], Muhibbe Darga'nın *Hitit Sanatı*[21], James Mellaart'ın *Çatal Höyük: A Neolithic Town in Anatolia*[22], Arif Müfid Mansel'in *Türkiye'nin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihi Coğrafyası İçin Bibliyografyası*[23] yer almaktadır. Dünya üzerinde kültürel birikime sahip en önemli bölgelerden birisi olan Anadolu'nun tarih öncesine ait yaşanmışlıkları, önemli olaylarını ve arkeolojik bulgularını çalışmamıza dahil etmek özellikle inanç ve figür dünyasının kökenlerine değinmek bakımından önem arz etmekte olduğundan az evvel değindiğimiz eserler başta olmak üzere daha pek çok benzer içerikli kaynağı kullanarak Anadolu'nun tarih öncesi ve sonrası dönemine değindik. Dünya kültür mirasında sıklıkla karşımıza çıkan ve insanlığın ortak değerlerine, figüratif temalarına ya da sembollerine ışık tutan ve ana konumuzun geçtiği bölgelerde karşımıza çıkacak temalar ile ortak noktaların vurgulanması açısından çeşitli kültürlerin mitolojileri, destanları önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda Donna Rosenberg'in *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*[24], Joseph Campbell'in *Doğu Mitolojisi: Tanrının Maskeleri*[25], Jean-Poul Roux'un *Eski Türk Mitolojisi*[26], Mircea

---

[18] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi,* Ankara: TÜBİTAK Yay., 1999.

[19] Ekrem Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları,* İstanbul: Phoenix Yay., 2014.

[20] Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları,* çev. Bilgi Altınok, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2008.

[21] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı,* İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yay., 1992.

[22] James Mellaart, *Çatal Höyük: A Neolithic Town in Anatolia,* New York: McGraw-Hill Book Company Pub., 1967.

[23] Arif Müfid Mansel, *Türkiye'nin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihi Coğrafyası İçin Bibliyografya*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1993.

[24] Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 2015.

[25] Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri,* çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 2015.

[26] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, çev. Musa Yaşar Sağlam, Ankara: BilgeSu Yay., 2011.

Eliade'nin *Mitlerin Özellikleri*[27], yine Mircea Eliade'nin *İmgeler Simgeler*[28], *Mitlerin Özellikleri*[29], S. H. Hooke'un *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları*[30], Samuel Noah Kramer'in *Sümer Mitolojisi*[31], Bahaeddin Ögel'in *Türk Mitolojisi I-II*[32], Erwin Panofsky'nin *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*[33] adlı eseri başvuru kaynakları içinde yer almaktadır.

Çalışmamızın ana izlencesi sebebiyle gerek din dışı gerekse dini konularda hemen her kültürde figüratif ifadenin varlığını bildiğimizden dinler tarihi alanında çeşitli kaynaklara başvurmak gerekmektedir. Bu konuda başlıca kaynaklar arasında Ahmet Mithat Efendi'nin *Tarih-i Edyân*[34], Gelişim Yayınlarından çıkan *Dinler Tarihi Ansiklopedisi I-II-III*[35], Jean-Poul Roux'un *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*[36], Günay Tümer ve Abdurrahman Küçük'ün ortak eseri olan *Dinler Tarihi*[37], Mircea Eliade'nin *Dinler Tarihine Giriş*[38], *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-III*[39], *Kutsal ve*

---

[27] Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yay., 2001.

[28] Mircea Eliade, *İmgeler Simgeler,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yay., 1992.

[29] Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yay., 2001.

[30] S. H. Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitoslar*, çev. Alâeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1995.

[31] Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi,* çev. Hamide Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yay., 1999.

[32] Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I-II,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2014.

[33] Erwin Panofsky, *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar,* çev. Orhan Düz, İstanbul: Pinhan Yay., 2012.

[34] Ahmet Mithat Efendi, *Tarih-i Edyân*, İstanbul: Hukuk Matbaası, H. 1330/M.1912.

[35] *Dinler Tarihi Ansiklopedisi I-II-III*, İstanbul: Gelişim Yay., 1976-1977.

[36] Jean-Paul Roux, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, İstanbul: İşaret Yay., 1994.

[37] Abdurrahman Küçük ve Günay Tümer, *Dinler Tarihi,* Ankara: Ocak Yay., 1993.

[38] Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003.

[39] Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-III*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003.

Dindışı[40], Annemarie Schimmel'in *Sayıların Gizemi*[41] ve *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*[42], Karen Armstrong'un *Tanrı'nın Tarihi*[43], Edward Evans-Pritchard'ın *İlkellerde Din*[44], Lucien Levy-Bruhl'in *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*[45], yine Lucien Levy-Bruhl'in *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*[46], Ananda Coomaraswamy'nin *Hinduizm ve Budizm*[47] adlı eseri yer almaktadır. Dinler tarihi açısından özellikle Mircea Eliade'nin eserleri çalışmamızın analitik bakış açısını destekler nitelikte içerikleri ihtiva ettiğinden sıkça başvurulan kaynaklar olmuştur.

Çalışmamızın arkeoloji, sanat tarihi, din bilim yönlerinden başka diğer bir önemli bölümü, ele alacağımız dönemlerin tarihine ışık tutan kaynaklar olacaktır. Bunların içinde olabildiğince farklı kültürün tarihini konu alan kaynaklar seçmek çalışmamızı kültürler arasındaki bağlantılar açısından güçlendireceğini düşünmekteyiz. Bu çerçeve içinde Ernst H. Gombrich'in *Dünya Tarihi*[48], Jean Bottéro'nun *Mezopotamya: Yazı, Akıl, ve Tanrılar*[49], Kemalettin Köroğlu'nun *Eski Mezopotamya Tarihi*[50], yine Jean-Paul Roux'un *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*[51], Bahaeddin Ögel'in *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür*

---

[40] Mircea Eliade, *Kutsal ve Dindışı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yay., 1992.

[41] Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi,* çev. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Kabalcı Yay., 2017.

[42] Annemarie Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

[43] Karen Armstrong, *Tanrı'nın Tarihi,* çev. O. Özel, H. Koyukan, K. Emiroğlu, Ankara: Ayraç Yay., 1998.

[44] Edward Evans-Pritchard, *İlkellerde Din,* çev. Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yay., 1998.

[45] Lucien Levy-Bruhl, *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı,* çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay., 2006.

[46] Lucien Levy-Bruhl, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler,* çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay., 2016.

[47] Ananda Coomaraswamy, *Hinduizm ve Budizm,* çev. İsmail Taşpınar, İstanbul: Kaknüs Yay., 2000.

[48] Ernst H. Gombrich, *Dünya Tarihi,* çev. Ahmet Mumcu, İstanbul: İnkılâp Yay., 2009.

[49] Jean Bottéro, *Mezopotamya: Yazı, Akıl ve Tanrılar,* çev. M. E. Özcan ve A. Er, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2012.

[50] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi,* İstanbul: İletişim Yay., 2012.

[51] Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2001.

Tarihi[52], Mısır tarihi ve kültürü için Kurt Bittel'in *Ön Asya Tarih Öncesi Çağları: Mısır, Filistin, Suriye*[53], J. H. Breasted'ın *A History of Egypt*[54], yine J. H. Breasted'ın *Ancient Times : A History of the Early World*[55], Orhan Akşit'in *Roma İmparatorluk Tarihi*[56], Cécile Morrisson'ın *Bizans Dünyası: Doğu Roma İmparatorluğu 330-641*[57], M. V. Levçenko'nun *Kuruluşundan Yıkılışına Kadar Bizans Tarihi*[58], Mehmet Altay Köylem'in *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*[59], Osman Turan'ın *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi*[60], Mustafa Cezar'ın *Mufassal Osmanlı Tarihi*[61] adlı eseri çalışmayı tarih yönünden destekleyecek belli başlı kaynaklar arasındadır. Özellikle Türk kültürünün İslâm öncesi özelliklerini ele alırken Bahaeddin Ögel'in çalışmaları değinmek istediğimiz kültürel, tarihsel ve kültsel özellikler açısından bizlere net veriler sundu.

Çalışmamızın İslâm sonrası bölümüne geldiğimizde İslâm sanatını ve tarihini ele alırken faydalandığımız başlıca kaynaklar içinde W. Barthold ve M. Fuat Köprülü'nün

---

[52] Bahaeddin Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1984.

[53] Kurt Bittel, *Ön Asya Tarih Öncesi Çağları: Mısır, Filistin, Suriye,* çev. Halet Çambel, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 1945.

[54] J. H. Breasted, *A History of Egypt,* New York: Charles Scribner's Sons Pub., 1937.

[55] J. H. Breasted, *Ancient Times: A History of the Early World,* New York: Charles Scribner's Sons Pub., 1908.

[56] Orhan Akşit, *Roma İmparatorluk Tarihi,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 1985.

[57] Cécile Morrisson, *Bizans Dünyası: Doğu Roma İmparatorluğu 330-641,* çev. Aslı Bilge, Ayrıntı Yay., 2014.

[58] M. Altay Köylem, *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi,* Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yay., 1979.

[59] M. V. Levçenko, *Kuruluşundan Yıkılışına Kadar Bizans Tarihi,* çev. Maide Selen, İstanbul: Özne Yay., 1999.

[60] Osman Turan, *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi,* İstanbul: Nakışlar Yay., c. 1., 1978.

[61] Mustafa Cezar, *Mufassal Osmanlı Tarihi,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2010-2011.

İslâm Medeniyeti Tarihi[62], Nuri Ünlü'nün *İslâm Tarihi I-II-III*[63], Suut Kemal Yetkin'in *İslâm Mimarisi*[64], Hilmi Ziya Ülken'in *İslâm Sanatı*[65], Selçuk Mülayim'in *İslâm Sanatı*[66], Oleg Grabar'ın *İslâm Sanatının Oluşumu*[67], Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*[68], Metin And'ın *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*[69], adlı eserler yer almaktadır. Hilmi Ziya Ülken'in çalışmaları İslâm sanatı ile ilgili dönem ve üslupların incelenmesinde çalışmamız bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Son olarak zikretmek istediğimiz kaynaklar ise çalışmamızın konusu bağlamında pek çok referans noktasını aldığı Kur'an-ı Kerim'dir[70]. Dinler tarihi kaynakları içinde önemli bir yer tutan Eski-Yeni Ahit[71] de çalışmamız da başvurduğumuz kaynaklar arasındadır. Çalışmamızda başvurulan Kur'an ayetleri ve Eski-Yeni Ahit bâbları dipnotta verilen internet kaynaklarından alınmış olup kullanıldıkları ilk dipnottan sonra belirtilmeyecektir. Bu başlıkta sunduğumuz kaynaklar ilgili oldukları alanda çalışmamız için faydalanacağımız kaynakların sadece bir kısmını oluşturup, diğer kaynaklar yeri geldikçe dipnotlarda zikredilecektir. Araştırmamız esnasında elimizden geldiğince ilmi temeli olan kaynakları tercih etmeye özen gösterdik. İlmi olmaktan uzak kaynakların bulunabilmesine müsait olan çalışma konumuz, doğru analizler ve akademik araştırma yöntemleriyle ortaya koyulmuş kaynaklardan faydalanacaktır.

---

[62] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 1977.

[63] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 1992.

[64] Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 1965.

[65] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay. No: 140., 1948.

[66] Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı,* İstanbul: İSAM Yay., 2010.

[67] Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu,* çev. Nuran Yavuz, İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 1998.

[68] Mazhar Şevket İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları,* İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2005.

[69] Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2007.

[70] [https://kuran.diyanet.gov.tr]

[71] [https://incil.info]

3. Metot ve Düzen

Figüratif tezyînât, tarihin her aşamasında hemen her toplumun kendi kültürel değerleri ve anlayışına paralel olarak gelişmiştir. Çalışma alanımızın sınırları içinde kalan materyaller malzeme ve teknik açıdan ele alındığında, mimari tezyînâtta taş ve ahşap alçak kabartma, yüksek kabartma, oyma teknikleriyle oluşturulmuş şebekeler ya da motif kompozisyonları, diğer yandan tezyînât programında kalem işi ya da fresk ve çini olarak karşımıza çıkar. Mimaride görülenlerin dışında el yazması kitaplar, heykeller, tablolar, kumaşlar, madeni eserler, çini-porselen üretimler ve paralar üzerinde de konumuzu ilgilendiren figüratif ögeler görülmektedir. Çok geniş bir sahaya açılan bu konuda belli dönemleri ve kültürleri sınır kabul edip fikrimizi bu minvalde açıklamaya çalıştık. Bunun yanı sıra yeri geldikçe çalışmamızı sınırladığımız dönemlerin ya da kültürlerin dışına çıkarak atıfta bulunduğumuz noktalar da mevcuttur.

Çalışmamızda yer verdiğimiz eserler küçük el sanatlarından, kitap sanatlarına, mimari tezyînât programlarına kadar geniş bir yelpazeyi oluşturmaktadır. Bu eserler genel itibariyle orijinal halleriyle günümüze ulaşabilmiş olmakla birlikte, büyük ölçüde onarım gören eserlere de yer verilmiştir. Çalışmamızda değindiğimiz eserler arasında, günümüze ulaşmayan fakat bir dönem var olduğu tarihi kaynaklar, fotoğraflar ya da çizimlerle belgeli, konumuz açısından önemli eserlere de yer verilmiştir.

Çalışmamızda yer alan eserler farklı dönemler ve kültürlerin birbiri ile olan ilişkisi ya da benzerliğini vurgulamak için yer yer karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur. Böylelikle kültürler ve inançlar arasında görülen benzerlikler somut olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla özellikle İslâm öncesi inançlar ve İslâmiyet'in yayıldığı yerlerde karşımıza çıkan çeşitli kültürlerin, inançları ve eserleri konumuz açısından incelenmiştir. Ele alınan bu eserler tematik ve tipolojik bir sınıflandırma ile sistemli bir şekilde incelenmiş, yer yer bu sınıflandırmalar arasında çapraz bağlantı kurmak ihtiyacı belirmiştir. Eserler mümkün olduğunca kronolojik takibin dışına çıkmadan incelenmiş olup mecbûrî noktalarda kronolojik atlamalar yapılmıştır. Çalışmanın tarihsel sınırlarının başlangıcı tarih öncesi dönem, bitişi ise Osmanlı Klasik Dönemi'ne paralel İslâm kültürleri olarak belirlenmiştir.

Dönemleri incelerken kullandığımız terminoloji ayrıca bir başlıkta açıklamalarıyla birlikte sunulmuştur. Temelde tarih öncesi ve sonrası olarak ayrılan insanlık tarihi, yazı öncesi ve sonrası şeklinde de ifade edilebilir. Paleolitik, Mezolitik, Kalkolitik dönemlerden başlayan araştırma süreci, yazının insanlık tarihine girişi ile devam etmiş ve bir ifade biçimi olarak kültürlerin figürü ve yazıyı ne amaçla ve ne şekilde kullandığını açıklamıştır. Bu bağlamda Mezopotamya, Mısır, Orta Asya ve Anadolu temelli bir çalışmayı yürütürken öncelikle "*İsa'dan Önce*" tabiriyle (*İ.Ö.*) ifade edebileceğimiz uygarlıkları ve kültürleri, daha sonra Hıristiyanlık, Yahudilik, İslâm din ve kültürü ile devam ederek farklı kültürlerle aralarında görülen ortak kavramları ve figüratif kökenleri inceledik.

Metinde bütünlüğü sağlayabilmek için fotoğraf, resim, çizim, plan vd. görselleri levhalar kısmında metin içinde geçen sırasına bağlı kalarak verdik. Her eserin fotoğrafı ve varsa çizimi ya da planı metinde belirtildiği numaraya göre verilmiştir. Eserlerin dönemlerinin belirlenmesinde bir önceki başlıkta adı geçen başlıca kaynaklardan yararlanılmıştır. Çalışmamız için başvurduğumuz tüm eserlerin künyesi "*Kaynakça*" başlığı altında sunulmuştur. Çalışmada kullanılan materyallarin hangi kaynaktan alındığı ilgili görsellerin altında yer alan açıklama kısmında kısaca belirtilmiştir. Fotoğraf ve çizimlerin yer aldığı bölümde mevcut olan açıklamalarının haricinde genel bir liste "*Levhalar Listesi*" başlığı altında sunulmuştur. Çalışmada kullanılan tüm görseller ve çizimlerin kaynakları "*Levhalar Kaynakçası*" başlığıyla ayrıca bir liste olarak sunulmuş, bize ait materyaller "*yazarın arşivi*" şeklinde belirtilmiştir. Materyaller web ortamından temin edildiyse kaynakçasına "*son görüldü tarihi*" eklenmiş, basılı yayından temin edildiyse yayının künyesi ve sayfa numarası belirtilmiştir. Çalışmamızda sık tekrar ettiğimiz kaynaklar dipnotlara kısaltma şekliyle verilmiş, ayrıca çalışmada kullanılan kısaltmaların açıklamaları "*Kısaltmalar*" başlığı altında ayrı bir bölümde verilmiştir.

"*Terminoloji*" bölümünde çalışmamızda kullanılan başlıca terim ve kavramları açıklamaya çalıştık. Bu bölümde yer vermediğimiz kavram ve terimleri ayrıca "*Sözlük*" başlığı altında da kısaca açıklamış, genel sözcüklerde Türk Dil Kurumu'nun *Büyük Türkçe Sözlüğü*, İlhan Ayverdi'nin *Misalli Büyük Türkçe Sözlüğü*'nden, sanat ve mimarlık terimleri için Metin Sözen ve Uğur Tanyeli'nin *Sanat Sözlüğü*, Doğan Kuban'ın *Mimarlık Kavramları* sözlüğünden yararlanılmıştır.

Çalışmamızın giriş bölümünde, İslâm sanatı eserlerinden çeşitli misallerin haiz oldukları muhteviyatı çalışmamızda ortaya koyduğumuz çoklu disiplin yaklaşımımız ile (*multi disiplinel*) İslâm öncesi kökenlerine vurgu yaparak açıklamaya çalıştık. Yaşam, inanç, güç, iktidar ve hakimiyet temalarını ayrı ayrı birer başlık şeklinde ele aldık ve bu başlıklar altında İslâm öncesi kültürlerden İslâm sanatına intikal etmiş belli başlı figür ve temaları kültürel ve görsel etkilenme açısından inceledik. Çalışmamızın gelişme bölümünde İslâm sanatı ve figürünün klasik sınırlarını ele aldık ve öncelikle İslâm sanatının kökenleri üzerine bazı fikirlerimizi beyan ettik. İslâm sanatını konu edinen herhangi bir çalışmada olması gerektiği gibi çalışmanın giriş kısmında İslâm sanatının zeminini hazırlayan tarihi sürece yer vermeyi amaçladık. Daha sonra İslâm sanatında karşımıza çıkan temel prensiplerin dayanağını tartıştığımız bölümde İslâm'a mensup pek çok toplumda bu temel prensiplerin ne şekilde algılandığı ve ne şekilde uygulandığını anlatmaya çalıştık. Bir sonraki bölüm İslâm sanatı için son derece önemli bir tarihi dönemin başlangıcı mahiyetinde olan İslâm'ın yayılışını konu edinmektedir. Bu bölümde İslâm'ın yayılışı ile farklı kültürel kimlikleri bünyesinde toplaması ve her kültürden farklı estetik kaygıların İslâm sanatı başlığı altında toplanırken, kökenlerinin ne olduğunu tartıştık. İslâm sanatında figürün konumu ve mahiyetini araştırdığımız bir sonraki bölümde İslâm'ın ve Müslümanların sanat konusunda figürü ne şekilde değerlendirdikleri ve ne şekilde kullandıkları üzerine düşündük. Figüre yönelik kutsal kitabımız Kur'ân-ı Kerim'den ve hadis-i şerif külliyatından ifadeler kullanarak konuyu İslâmî dayanaklarla desteklemeyi hedefledik. Figür kavramının İslâm kültür ve sanatında ne şekilde karşımıza çıktığını tartıştık ve İslâm akaidinde tasvir meselesine değindik. Daha sonra İslâm sanatında görülen figürlerin amacı, anlamı ve kökenleri üzerine tartıştık.

Bunlardan başka İslâm sanatında görülen arslan, ay-yıldız, güneş, boğa, ejder-ejderha, insan, kartal-devlet kuşu, kentavros, siren, sfenks, grifon ve melek gibi başlıca figürleri ayrıntılı bir tahlile tabi tuttuk. Bu figürleri gerek İslâm sanatı gerekse Türk İslâm sanatında pek değinilmemiş yönleri ile ele almaya gayret ettik ve sembolizmadaki anlamlarına yönelik farklı sonuçlara ulaşmaya çalıştık.

Gerek topladığımız materyallerin gerekse figürlere yönelik yaptığımız başlıca tespitleri değerlendirdik ve sonuç bölümünde çalışmanın kazanımlarını ele aldık. Sonrasında "*kaynakça, sözlük ve ekler*" bölümlerini ekleyerek çalışmamızı sonlandırdık.

4. Terminoloji (*Istılahlar*)

Çalışmamızı oluştururken multi disiplinel bir konuyu ele almanın birçok farklı terim ve kavramın kullanılmasını da beraberinde getirdiğini göz önünde bulundurarak, bu terim ve kavramlarda karmaşa yaşanmaması için bu başlığı oluşturduk. Ayrıca sanat tarihi, arkeoloji, din bilim ve mitoloji gibi alanların terminolojisini kullanırken herkes tarafından anlaşılabilir olmalarına dikkat ettik. Çalışmamızın ana izlencesi gereği figüratif tezyînât ve temaların tanımlanması için kullanılan terimler ve kavramların daha önce yapılan terminoloji çalışmalarında karşılığı bulunmayabilir ya da söz konusu kavramlar için aynı disiplin içinde dahi farklı ekollerin değişik isimlendirmeleri ve tanımlamaları olabilir. Buna binaen çalışmamızda kullandığımız terminolojiyi "*Sözlük*" başlığı altında ayrı bir bölümde açıklamaları ile sunduk.

Çalışmamızın önemli bir bölümünde karşımıza çıkacak olan "*figür*" kavramını ve birkaç kavramı daha bu bölümde açıklamak ihtiyacı hissettik. Giriş bölümünde belirttiğimiz gibi figür kavramının sözlük karşılığı "*resim ve heykel sanatında varlıkların biçimi*" şeklinde ifade edilebilir. Bu açıklama figür kavramını bizim çalışmamız bağlamında tanımlamaya yetiyorsa da birkaç ekleme yapmanın yararlı olacağı kanaatindeyiz. Figür denildiğinde akla gelen bir başka unsur canlı-cansız sorunudur. Celal Esad Arseven'in *Sanat Kamûsu* (*Sözlüğü*) adlı eserinde figür; "*insan ve hayvan resmi*" şeklinde ifade edilmiştir[72]. Aynı maddede figürün detaylı açıklamasının yapılmasının ardından en son bahiste figüre; "*ayrıca şekil manasına da gelir*" ifadesi ile insan ve hayvan resimlerinden başka, daha geniş bir mana yüklenmiştir. Yani canlı olan her türlü varlığın yanı sıra cansız olup figür niteliğine sahip olabilecek şekiller de böyle nitelenebilir. İslâm sanatında figürün tasvirlerle (*minyatürlerle*) sınırlı kalmış ve gelişme göstermemiş bir kavram olduğunu ifade eden görüşlerin[73] aksine çalışmamız, figürün İslâm toplumunda birçok alanda görülebildiğini misalleriyle ortaya koymaktadır. Özellikle sanat tarihi araştırmalarını düşündüğümüzde aklımıza gelmesi gereken figürün

---

[72] Celal Esad Arseven, *Fransızcadan Türkçeye ve Türkçeden Fransızcaya Sanat Kamûsu,* İstanbul: Matbaa-i Amire Yay., H. 1340/M.1921-1922, s. 139-140.

[73] Küçük İskender, "Figür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM Yay., 1997, c. 1., s. 590.

"*doğada rastlanan ya da hayali her türlü varlık ve nesnenin genel adı*" olduğudur[74]. Dolayısıyla figür kavramı canlı ya da cansız, betimlenirken bir amacı, anlamı ya da değeri olan, belli bir nispete ve estetiğe sahip her türlü şekli karşılamaktadır. Bir portre ya da özenle işlenmiş bir çiçek motifi dahi kapsamına bağlı olarak figür niteliği taşıyabilir.

Figür kavramının yanı sıra çalışmamızda sıklıkla kullanacağımız bir başka terim "*insanlığın ortak bilinci*" olacaktır. Çalışmamızda sıklıkla zikredeceğimiz "*insanlığın ortak bilinci*" kavramı daha çok; tarih öncesi dönemden başlayarak, barınmak, savaşmak, savunmak, avlamak, toplamak, üretmek, iletişim kurmak, inanmak, kısaca "*yaşamak*" açısından bütün insanlarda var olan ortak dürtüleri anlamlandırırken, bu unsurların görsel ifadelerinin yani figüratif yansımalarının ortak bir dilin sınırları içerisinde tabii bir şekilde geliştiğini ifade edecektir. Mesela Paleolitik Dönem'de insan topluluklarının birbirleri arasında iletişim kurma ya da birbirlerinden az evvel dile getirdiğimiz maddeler açısından etkilenmeleri düşük bir olasılık iken, her nasılsa alet yapımında kemiği, fildişini ve çakmak taşını kullanma eğilimi neredeyse bütün Paleolitik Dönem topluluklarında görülmektedir. Bu durum sadece dürtü düzeyinde bir eğilim olmamakla birlikte uzun süren deneyimlerle, kullanılabilecek aletlerin o dönem için en olgun düzeyine erişene dek uygulanan yöntemlerle mümkün olmuştur. Dolayısıyla burada vurgulanmak istenen şey tabii bir öğrenilmişliktir. Ortak anlamlara sahip olan birçok kavram ve görsel ifade[75], farklı toplumların kültürüne ait olsalar dahi simgeleştirilirken ya da görselleştirilirken benzer biçimde ele alınmıştır. Öyle ki; tarih öncesi dönemden bu yana insanlık birçok kavrama ortak değerler atamış ve bu kavramları ifade etmek için yazı öncesinde görsel ifade kullanmış, yazı ile yazılı ifade kullanırken çoğu zaman da görsel ve yazılı ifadeyi bir arada kullanmıştır. Mesela yazı öncesi (*tarih öncesi*) dönemde insanların obsidyen ya da kemikten yaptıkları aletlerin üzerine işaretler koyarak ya da çeşitli figür ve motifler

---

[74] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 2011, s. 108.

[75] Misal, Dünyanın neresinde olursa olsun "*arslan*" figürü gücün ve cesaretin simgesidir. Afrika'da ruhunun kutsal olduğuna inanılan, Yunan mitosunda Herakles'in gücünü ve cesaretini ispat etmesi için yenmesi gereken bir rakip, Mezopotamya kültüründe hükümdarların avlarken güç yarıştırdıkları, İslâm kültüründe adeta cesaretin ve gücün Allah yoluna adanmışlığı ile Hz. Ali (*esedullâh*) imgesinde karşımıza çıkar.

işleyerek aidiyet vurgusu oluşturdukları düşünülmektedir. Buna misal olabilecek bir bulgu Çatal Höyük'te karşımıza çıkmaktadır. Burada yaklaşık İ.Ö. 6000'li yıllara tarihlenen VII. tabakada, VI.B.29 olarak numaralandırılmış ve bir tür tapınak olduğu düşünülen alanda bir erkek gömüsünün yanında bulunan obsidyen hançerin (*Foto. 1*) kemikten yapılmış sap kısmı (*kabza*), yerleşmede bulunan diğer obsidyen kesici aletlerden farklı olarak yılan figürü şeklinde tasarlanmıştır[76]. Dolasıyla buradaki aidiyet vurgusu, ölen kişinin kullandığı kesici aletin yerleşmede yaşayan diğer insanların kullandıklarından farklı olarak özel bir işçilikle tasarlanması ile karşımıza çıkmaktadır. Burada aletin sap kısmında kullanılan yılan bu kişinin kimliğini, statüsünü, mensup olduğu aileyi, grubu ya da eylemlerini işaret eden bir sembol de olabilir. Asıl önemli olan ise tarih öncesinden başlayan insanlık serüveninde insanın bulunduğu her yerde herhangi bir kavramın görsel ifade yolu ile aktarılması durumunun mevcudiyetidir. Bunun yazı sonrası dönemde birçok yansımasını görmek mümkündür. Kültepe-Kaniš Karumu'nda önemli çalışmalar yürüten Tahsin Özgüç höyükte âbidevi bir saray ve içinde, Kral Anitta'ya ait olduğu kabul edilen bronz bir mızrak ucu ya da kama-kamacık (*Foto. 2*) bulmuştur[77]. Üzerinde "*é.gal A-ni-ta ru-ba-im* (*Kral Anitta'nın Sarayı*)" yazılıdır[78]. Burada günümüzde de olduğu gibi bir aidiyet vurgusu yapılmak istenmiştir. Çünkü çoğu zaman gözden kaçırdığımız nokta, dün olsun bugün olsun insan doğasından kaynaklanan ortak dürtülerin ortak kavramların ortaya çıkışını da beraberinde getirdiğidir.

Dikkat çekmek gereken bir başka kavram ise "*tanrı-kral*" kavramıdır. Bu kavram antik uygarlıkların pagan kültürlerinden semavi dinlerde Yahudi ve Hıristiyan geleneklerine kadar süregelmiş bir kavram olup, İslâm akaidiyle örtüşmeyen bir kavram olduğundan çalışmamızın ilerleyen aşamalarında "*tanrılık iddia eden kral*" şeklinde tanımlanacaktır. Kısaca açıklamakla yetineceğimiz "*tanrılık iddia eden kral*" kavramının çalışmamız için önemi pek çok figürün krallık-hükümdarlık makamının güç ve kutsiyetini vurgulamak için kullanılmasıyla ilişkili olmasıdır. Kavram temel olarak krallığın tanrısal bir lütuf olduğuna inanılmasını ifade eder. Fakat bununla beraber Sümer,

---

[76] James Mellaart, *Çatal Höyük A Neolithic Town in Anatolia*, s. 156.

[77] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 38.

[78] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı,* s. 12.

Asur, Babil, Roma, Mısır gibi antik uygarlıklarda krallar bizzat tanrı olarak nitelenirler[79]. İslâm öncesi Türk kültüründe de benzer bir şekilde "*kut*" inancı vardır fakat burada hükümdara tanrısal özellikler yüklenmez, hükümdar burada Gök Tanrı (*tengri*) tarafından seçilmiş kişidir. İnsanlık tarihinde hemen tüm uygarlıklarda kralların özel güçlerinin olduğu çeşitli temalarla belirtilirdi[80]. Bu temalarda ya kutsiyeti olan figürlerin başının etrafında bir ateş halkası yani "*hâle*" görülür ya da arslan, güneş gibi onların önemini ve kutsiyetini ifade eden figürler görülür. Mesela İslâm öncesi Türk tarihinin liderlerinden Kül Tigin'e ait olan büstte başlığının (*börk*) üzerinde bir kuş görülür. Bu "*devlet kuşu*" olarak efsaneleşmiş kuştan başka bir şey değildir fakat ileride bu bahse detaylıca değineceğimizden şimdilik sadece misal teşkil etmesi için zikretmekle yetiniyoruz. Bunların yanı sıra Hz. İsa Hıristiyan ikonografisinde hem kral hem de tanrı olarak betimlenmektedir. İncil'e göre (*Eski ve Yeni Ahit*) Hz. İsa ölmeden önce kendisinin Yahudilere kral olacağını söylediği için ona zulmedilmiş ve başına dikenlerden yapılmış bir taç geçirilmiştir[81]. Bu dikenli taçlar daha sonra Hıristiyan ikonografisinde tanrılaşan İsa'nın aynı zamanda göklerdeki krallığını tasdik eder mahiyette kullanılmıştır. İsa Peygamber gibi semavi dinlerde kral kabul edilen fakat esasında İslâm akaidinde peygamber olan iki isim Hz. Davud ve Hz. Süleyman'dır ve her ikisi de Hıristiyan ikonografisinde kral olarak betimlenmektedir. Akad'ın tanrısı Kral Naram-sin gibi çok erken misallerden semavi dinlerde gördüğümüz misallere kadar hepsinin temelinde tanrısallık ve iktidar kavramları yatmaktadır ki bunlar da en temelde "*tanrı*" kavramının insan tahayyülünde genel olarak antropomorfik yani insan biçimli tezahür etmesinden kaynaklanır. Tüm bunların yanı sıra İslâm akaidinde ve folklöründe kralların, hükümdarların tanrısallaştırılması görülmez. Fakat en temelde Kelam-ı Kadim'de: "*Hani*

---

[79] Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, s. 256.: "*...Firavun, kişiliğinde hem insan hem de tanrı özelliklerini birleştirmiştir. O hem kral hem rahip hem insan hem de güneş tanrısının oğludur...*".

[80] Annemarie Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, s. 237.: "*…Pek çok eski uygarlıkta kral veya önder özel bir güçle takdis edilmiştir…*".

[81] "*Böylece İsa, başındaki dikenli taç ve üzerindeki mor kaftanla dışarı çıktı. Pilatus onlara, "İşte o adam!" dedi.*". Yuhanna: 19/5. [incil.info]

rabbin meleklere, "*Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım*" *demişti…*"[82] şeklinde bir âyet mevcuttur. Buradan yola çıkarak insanoğlunun yaratılış amaçlarından birinin yer yüzünde Allah'ın halifesi olması ve O'nun yasalarını tesis etmesi anlaşılmaktadır. Bu durum İslâm tarihinde halifelik kavramına ilahi bir teşvik ve yetki vermiştir. İslâm'ın yayılması ile çeşitli mezhep ve grupların çıkmasıyla Şia anlayışında ahir zamanda geleceği beklenen "*imam*"a ilahi bir kralîlik sıfatı da yüklenmiştir[83]. Kısaca "*tanrılık iddia eden kral*" kavramının tarihsel arka planında bu gibi inançlar yer almaktadır.

Çalışmamızda tarihsel anlamlarını açıklama ihtiyacı duyduğumuz başlıca terminolojik kavramlar bu şekildedir. Diğer kavramlar metin içinde yeri geldikçe açıklanacak ve ayrıca ihtiyaç duyulan daha kısa açıklamalı kavramlara "*Sözlük*" bölümünde yer verilecektir. Çalışmamızın ortaya koyduğu "*insanlığın ortak bilinci*", "*görsel ve yazılı ifade*" kavramları sanat tarihi alanına kazandırılan yeni bir kavramlar olduğundan, "*tanrılık iddia eden kral*" kavramı ise çalışmamızda yer verdiğimiz pek çok figürün ilişkili olduğu ortak bir kavram olduğu için bu başlık altında ayrı bir şekilde ele almak istedik.

---

[82] Bkz. "*Hani rabbin meleklere, "Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım" demişti. Onlar, "Biz seni eksiksiz bilirken ve durmadan övgü ile tenzih ederken orada fesat çıkaracak ve kan dökecek birini mi yaratacaksın?" dediler. Allah "Şüphe yok ki, ben sizin bilmediklerinizi bilirim" buyurdu.*". Bakara Sûresi: 2/30. [https://kuran.diyanet.gov.tr]

[83] Annemarie Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, s. 238.: "*…ilahi hükümranlık kavramı, belirli ölçüde Şii İslamda bulunabilir… Ali'nin Fatma dışındaki başka bir karısından olan oğlu Muhammed ibn Hanefi'ye (ölm. 700) uyarlanmıştır. Genellikle bir mağarada yaşadığı düşünülen kahramanın geri döneceğine ilişkin yaygın inanç, On İki İmam Şia'sında, "zulümle dolmuş yeryüzüne adalet getirmek için" ahir zamanda dönecek gaip imam kavramında en üst noktasına ulaşacak şekilde, Şiiler arasında gelişmiştir. Şiilerde imamların taşıdığı ilahi nur, onlara "kutsal kral"ınkine benzer bir konum verir…*".

B. İSLÂM ÖNCESİ KÜLTÜRLERDE KONULARINA GÖRE FİGÜR TASNİFİ

İnsanoğlu hayatın her anında yaşam, varoluş, kâinat ve bilinmeyeni irdeleyen bütün düşüncelerde çeşitli mistik ögeleri kavramaya, anlamlandırmaya çalışmış, bu çabaların olgunlaşması ve insanlığa tüm dönemlerde gönderilen elçilerin öğretileri neticesinde toplumlar benzer dini sistemler oluşturmuş ve en eski zamanlardan bu yana insanın temel dürtüleri bu sistemlerin merkezinde yer almıştır. Arkeoloji, antropoloji, tarih, sosyoloji vd. disiplinlerin insanlık tarihine yönelik genel kabulü bu sürecin yüzlerce bin yıl gibi bir geçmişi olduğu şeklindedir[84]. Bu konuda bilim dünyası ve din bilim kaynaklarının bakış açıları tam anlamıyla kesişmez. Hatta İslâm akaidine göre ilk insan olarak kabul edilen Hz. Âdem antropoloji ve arkeolojinin "*homo sapiens*" olarak nitelendirdiği insan türü kadar bile yaşlı değildir. Fakat burada amaç ilk insanın tarihini değil, insanın merkezinde olduğu yaşam, kültür ve inanç kavramlarının muhteviyatını incelemektir. Bu bağlamda çalışmamız insanlık tarihini temel manada "*yazı öncesi*" ve "*yazı sonrası*" şeklinde ayırmak mecburiyetindedir. Nitekim "*yazı öncesi*" (*tarih öncesi*) olarak değerlendirilen dönem yazılı iletişimin görevini "*görsel ifade*"nin üstlendiği bir dönemdir. Yazılı hiçbir kaynağa erişemediğimiz bu dönem için çalışmamızın henüz ilk safhalarında ortaya koyduğumuz "*görsel ifade*" kavramı yazının ortaya çıkışından çok daha önceye uzanan bir süreci ve içinde bulunduğu döneme göre gelişmiş bir insan hayatını işaret etmektedir.

---

[84] Bkz. Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları*, s. 20-21.: "*…İlk Hominidler (insan benzeri canlılar) açık savana gibi yerlerde beslenen orman kenarı canlıları olarak, burada evrim geçirmişlerdir. Elde olan ilk Hominid fosilleri ve aletleri Afrika'da Pliosen (Pleistosen'den hemen önceki dönem) çökeltileri içinde bulundu. Pleistosen'in ilk dönemlerine ilişkin aletlerin ve fosil Hominidlerin bulunduğu bölgeler Güney Afrika'da (Taung, Starkfontein, Swartkranz, Kromdraai, Makapansgat) ve doğu Afrika'dadır (Olduvai, Rudolfun doğusu, Omo, Lothagam, Kanapoi). Bu alanlarda 1 buçuk ile 2 milyon yıl öncesine ilişkin aletler ve 5 milyon yıl öncesine tarihlenen fosiller bulundu…*".

Ayrıca bkz.: James C. Davis, *İnsanın Hikayesi*, s. 1.: "*…Atalarımızdan en önemlisi Homo erectus'tu, yani Dik İnsan. Böyle adlandırılmalarının nedeni iki ayak üzerinde durmalarıydı. Yaklaşık iki milyon yıl önce Afrika'da evrimleştiler ve oradan Asya'ya geçtiler. Mağaraların yanı sıra açık alanlarda yaşadılar, taşı yontarak basit aletler yaptılar, ateşi kullanmayı öğrendiler…*".

İnsanlık tarihine yönelik ilmi çalışmalar bize var oluştan bu yana yaşamış insanların mevcudiyetini, dürtülerini, inançlarını, ihtiyaçlarını, zevklerini göstermekte; en azından bu konular hakkında düşünebilmek için bir imkân sağlamaktadır. İşte "*figür*" kavramının kökeni asıl burada yatmaktadır. Çünkü İ.Ö. 5000-3500 arasında yazının en eski misallerini görmemize karşın o tarihten günümüze insanlık tarihinin yazı öncesi döneme kıyasla ne kadar kısa olduğunu düşünebiliriz. Yüzlerce bin yılla ifade edilen bir insanlık tarihinin günümüzden en çok 7000 yıl öncesine kadar giden bir yazı deneyimi olduğunu düşündüğümüzde bu tarihten öncesine yönelik ifade biçiminin görsellik ve sembolizme dayanması insanoğlunun gen hafızasında "*görsel ifadenin*" önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla yazı öncesi dönemde ne denli büyük bir geçmişin yattığını ve bilinmeyenlerini tahayyül etmek, o dönemi değerlendirmek son derece zor bir çabadır. Geçmiş insanların toprak altından bizlere ilettiği mesaj, gün yüzü görmeyen mağaraların bazen girişlerine bazen ise derinliklerinde duvarlara çizdikleri hikayeler bu uçsuz bucaksız dönemin inanç, yaşam, alışkanlıklar gibi temel özelliklerini değerlendirmemiz açısından yardımcı unsurlardır. Taş ve maden aletler, çanak çömlekler, mezarlar, yerleşmeler, mağaralar tarih öncesi dönemden bilgi edinmemizi sağlayan başlıca veri kaynaklarıdır ve klasik arkeoloji ya da antropoloji metotlarının dışında multi disiplinel bir yaklaşımla değerlendirilmeye muhtaçtır.

Günümüz dünyasında gelişmiş tarihlendirme teknikleri ile dünya çapında yapılan kazı çalışmalarından elde edilen buluntular arasında yüzlerce bin yıl öncesine tarihlenen insan ve hayvan fosilleri olduğu kaydedilmektedir. Fakat bu dönemlerden ziyade çalışmamızı asıl ilgilendiren dönemler insanların "*görsel ifade*" yolu ile üretim yapmaya başladığı dönemler olacaktır. En erken Paleolitik Dönem'den mağara resimleri, kaya resimleri bu konuda çıkış noktası olmaktadır.

1. Yaşam

Tarih öncesi dönemden başlayarak insanoğlunun yaşamına doğrudan etki eden başlıca olayları yine insanlığın kendi elinden çıkan eserler olarak mağara resimleri ve kaya resimlerinde görmek mümkündür. Bu olayların başında yaşama dürtüsünün en büyük göstergesini, insanın doğa karşısında giriştiği mücadeleyi sahneleyen hayatta kalma, avlanma konulu sahneler gelmektedir. Bu dönemlerde gördüğümüz bütün görsel üretimlerin sanat olarak değerlendirilmesi tartışılabilir. Nitekim bu dönem insanlarının yaratma isteğini ve sürecini tam manasıyla açıklamak ve tanımlamak günümüzde dahi kolay bir iş değildir. Biz çalışmamızda mağara ve kaya resimlerini "*görsel ifade*" ögeleri olarak kabul etmekteyiz. Bununla birlikte bu resimlerdeki amacın ne olduğuna yönelik faklı görüşler mevcut olmakla birlikte net bir yargıda bulunmak son derece zordur. Bunun yanı sıra insanların yaşam koşullarının izleri ve arkeolojinin ortaya koyduğu bulgular doğrultusunda belli başlı çıkarımlarda bulunmak mümkün görünmektedir.

Mağara duvarlarına resim yapmak, günlük kullanım eşyalarını yani taştan dilgi ve keskilerin sap kısımlarını tezyîn etmek, ölüleri belirli kült uygulamaları ile gömmek bu dönem insanları için belli bir gelişmişlik göstergesidir. Nitekim bu özellikler İslâm akaidinin insan tasavvuru ile de bağdaşmaktadır. Yaklaşık olarak 40.000-10.000 yıl öncesine tarihlenen bu dönemde dünya üzerinde belirli bölgelerde insan üretimi "*görsel ifadeler*" yani figürler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlar içerisinde taşınabilir olan idoller, figürinler başlı başına bir imgenin genellikle kadın vücudunda somutlaşmış şeklidir. Taşınabilir aletler üzerinde ise çeşitli tezyînât misalleri görmek mümkündür[85]. Bunlar kazıma ya da oyma şeklinde olup genellikle keski türü silahların kemikten mamul kabzalarını ve çanak-çömlek yüzeylerini tezyîn etmek için uygulanmaktadır[86]. Bu dönemlerde gerek hayvan figürleri gerekse çiçek motifleri ve hatta geometrik olarak niteleyebileceğimiz motifler bulunmaktadır.

---

[85] Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları,* s. 104.

[86] James Mellaart, *Çatal Höyük A Neolithic Town in Anatolia,* s. 156.

Paleolitik Dönem'in en önemli buluntuları arasında yer alan mağara resimlerinde işlenen temel konu olan avlanma, insanlık tarihi boyunca hemen bütün kültürlerde karşımıza çıkmaktadır. Av sahneleri yakın tarihte özellikle Sümer, Akad, Babil, Asur, Pers, Hitit ve Orta Asya kültürlerinden; Sâsâni, Roma, Bizans ve İslâm kültürüne dek görülen yaygın bir temadır. Bunun temelinde insan ve doğa ilişkisi, güçlü varlıklar ile insan arasındaki dürtüler, görerek öğrenme yani "*görsel iletişim*" de vardır. Görsel iletişimden kasıt birbiri ardına gelen kültürlerin önceki kültürden görsel ve sözlü yollarla öğrendiklerini uygulamaları ve bu uygulamaların kuşaktan kuşağa aktarılması ile aynı gelenek ya da temaların binlerce yıl boyunca süregelmesidir. Aynı zamanda temel dürtülerimiz ve bu sahnelere yüklediğimiz anlamlardır. Öyle ki, mağara ve kayalar üzerine yapılan bu basit çizimler İ.Ö. Mezopotamya medeniyetlerinde kralî temalar halini almış, bu kültürlerin ortak özelliklerinin Pers coğrafyası üzerinden İslâm kültürüne yansıması ile Selçuklu ve Osmanlı tasvirli el yazmalarında da hükümranlık temaları olarak karşımıza çıkmıştır. Söz konusu mağara resimlerine misal olarak Avrupa'da Fransa ve İspanya topraklarında yer alan Üst Paleolitik Dönem mağaraları gösterilebilir[87]. Fransa'da Chauvet, Lascaux, İspanya'da Altemira mağaraları, Orta Asya Ural ve Char Chad bölgelerinde Kapova mağarası, Anadolu'da ise Üst Paleolitik Dönem' de Antalya yöresinde Karain, Öküzini, Beldibi mağaraları, Japonya, Avusturalya'da kısacası birbirlerine yakın dönemlerde dünyanın hemen her bölgesinde hep aynı temaları ve aynı çizgileri görmek mümkündür[88]. Temel konular doğa, hayvanlar, av ve avcıdır. Bu av hayvanları Avrupa'da genellikle mamut, kıllı gergedan, bizon, ren geyiği, yaban atı, yaban domuzu ve sığır türleri olarak karşımıza çıkarken, Anadolu'da mamut ve kıllı gergedan görülmez, Orta Asya'da ise yaban keçisi bu saydıklarımıza ilave edilebilir. Güney Fransa, İspanya, Rusya, Mısır, Afrika, Mezopotamya, Anadolu ve Orta Asya'da görülen mağara resimleri ve kaya resimlerinin temel teması budur. Baş rolde olan bu av

---

[87] Detaylı bilgi için bkz.: Randall White, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankind,* New York: Harry N. Abrams Pup., 2003.

Ayrıca bkz.: T. G. E. Powell, *Prehistoric Art,* New York: Frederick A. Praeger Pub., 1966.

[88] Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları*, s. 105.

Detaylı bilgi için bkz.: Paul G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art (Cambridge Illustrated Histories),* Rotolito Lombarda: Cambridge University Press, 1998.

hayvanlarının avcılar tarafından avlandıkları "*an*"ı gösteren pek çok çizim söz konusudur. Genellikle mağaraların derinlerine yapılan bu resimlerin çizilmesi için aydınlık bir ortam gerekmekteydi. Avrupa'daki mağara misallerinde olduğu üzere dönemin imkânları dahilinde geliştirdikleri kandil ya da meşale tarzı bir aydınlatma aracı ile gereken aydınlık ortamı sağlamış olmalıdırlar[89].

Resimlerin yapılma nedenlerine yönelik genel kanı, resimler ile gerçeklik arasında büyü içerikli bir bağlantı kurulmaya çalışılması şeklindedir. İnsanların resmini yaptığı hayvanı dışarıda avladığında gizemli bir güce erişiyor olduklarını savunan görüşler de mevcuttur[90]. Mağara resimlerinde pek çok misalde üst üste yapılan çizimler görülmektedir[91]. Çizimlerin her defasında ritüelin bir parçası olarak ihtiyaca binaen tekrar tekrar çizilmesi, konumunun önemsenmemesi bu düşünceleri destekleyen bir unsurdur[92]. Bu görüşe göre biraz daha farklı olan bir görüş çizimlerle yapılacak av arasında, avın olumlu sonuçlanmasına yönelik bir bağlantı ve sonuç istemi ile bu çizimlerin yapılmış olabileceğini savunmaktadır[93]. Fakat biz bütün bunların yanı sıra basit görüşleri de zikretmek isteriz. İnsan içinde yaşadığı doğada doğuştan gelen dürtüleri ile iletişim kurmaya çalışmış ve bunun neticesinde kültürel öğrenme ve etkileşimler gerçekleşmiştir (*kavimlerin iletişiminin arttığı, ticaretin hız kazandığı bir devirde, bu iletişimlerin sonuçlarını kaydetmek çabaları neticesinde yazıyı bulmuştur.*) Böyle bir dürtü elbette ki tarih öncesinde yaşayan insanların doğa ile olan bağını "*görsel ifade*" yoluyla anlatma ya da bu resimleri yaparak başkaları ile iletişim kurmak ihtiyacını karşıladıkları da

---

[89] Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 54.

[90] Robert J. Braidwood, *Tarih Öncesi İnsanları,* s. 106.

[91] Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 54.

[92] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 11.

[93] Bkz. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, s. 15.: "*…Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu olmadığı için, insanlık tarihinin bu aşamasında "suret" ile "öz" birbirinden ayırt edilmiyor, bir varlığın kendisi ile tasviri bir sayılıyordu. Bu yüzden pagan dünyanın insanı tasvire tapar, tasvir yoluyla düşmanını yok edeceğine, av ve toprak bereketini sağlayabileceğine inanır. Tabiat dinlerinin egemenliği altında geçen çağlarda tasvir, korkulan kutsal güçlerin taşıyıcısıdır, puttur, büyüdür...*".

Ayrıca bkz.: Randall White, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankinds*, s. 57.

düşünülebilir. Bunların hepsi birer görüştür. Fakat bazı buluntular bu görüşlerin içinde "*büyü-kült*" temalarını ön plana çıkarmaktadır. Bunlar mağaralarda bulunan kemikten mamul kaval ve düdüklerdir[94]. Özellikle Avrupa'da ele geçen bu buluntular müzik eşliğinde yapılan bir ritüelin ve mağara duvarlarına çizilen resimlerinse bu ritüelin bir parçası olduğu görüşünü desteklemektedir. Bu misallerin benzerleri Anadolu'da Antalya yöresinde Karain, Öküzini, Adıyaman yakınlarında Palanlı, Kars yakınlarında Camuşlu mağaralarında görülmektedir[95]. Aynı zamanda Van-Hakkâri bölgesinde bulunan Tirişin Yaylası'nda ve Cilo dağları üzerinde yer alan Gevaruk'ta önemli kaya resimleri bulunmaktadır.

Orta Asya'da Türk kültürüne ait tarih öncesi mağara ve kaya resimleri aynı temaları işlemektedir. Ural dağlarında at ve mamut resimlerini görmek mümkündür[96] (*Foto. 3*). İ.Ö. 2000'li yıllardan itibaren proto-Türklerin eserleri olan kaya resimlerinden de bahsetmek mümkündür[97]. Ayrıca Mezolitik-Neolitik Dönem'de Tacikistan'ın Şakta (*Shakhty*) mağarasında bulunan av sahnesi (*Foto. 4*) dünyanın diğer bölgelerinde görülen temalarla benzer çizgilere sahiptir. Birbirinden her konuda bağımsız olan, aralarında iletişimin olduğu öngörülmeyen bu bölgelerin insan toplulukları aynı konuları ve aynı şekilleri mağaraların duvarlarına, kayaların üzerine ve daha sonra da konutların duvarlarına çizmişlerdir. Çalışmamız bu durumu açıklamak için birkaç görüş sunmaktadır. Biri hâlihazırda bilim dünyası tarafından ileri sürülen görüşlerden ki; insanların doğada gördükleri muazzam güç karşısında büyük bir etki yaşadıkları ve bu etkiyi doğaya yönelik üretimler yaparak ifade ettikleri, ürettikleri bu figürlerle doğa

[94] Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 55.

[95] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 11.

[96] Randall White, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankinds*, s. 149.

[97] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 190.

güçlerine tapındıkları yönündedir[98]. Yani insanın doğa karşısında hislerini görsel ya da ritimsel ifadeyi kullanarak ortaya koymasıdır. Bu durum dolaylı yönleriyle pek çok düşünür tarafından irdelenmiştir. Max Müller, Natürizm şeklinde nitelendirdiği bu konu üzerinde yapmış olduğu çalışmalarda bunun ilkel bir din olduğu, insanların dünyada en çok dikkatini çeken olgunun tabiat olduğunu vurgulamaktadır. Doğanın müzice ve azameti karşısında insan hayret ve korku duymuş, böylelikle tabiat güçlerine tapınmaya başlamışlardır[99]. Müller'in bu görüşüne karşın Durkheim, tabiat olaylarının sistemli bir şekilde devam etmesinin insanlarda bir monotonluk algısı uyandırmış olduğunu savunmuştur[100]. Buna bağlı olarak insan tabiatı zamanla tanır ve onun zorluklarıyla mücadele etmeye alışır. Böyle bir durumda tabiat karşısında korku duymak mümkün değildir. Dolayısıyla bu dönemlerde insanların avlayıp öldürebildikleri hayvanlar ya da doğa olaylarına ibadet etmeleri çok kabul gören bir görüş olmamıştır. Nitekim Durkheim'ın bu görüşü arkeolojik ve antropolojik veriler karşısında zayıf kalmaktadır. Bir diğer görüş ise insanlarda doğuştan gelen temel dürtülerin onlarda bir öğrenilmişliği meydana getirmesidir. Fakat bu temel dürtüler sadece fizyolojik ve psikolojik yaklaşımların katkısıyla açıklanamaz. İşte çalışmamızın ileriye sürdüğü görüş bu konuyu destekler niteliktedir. Savımız bilim ve dinin örtüşmesini savunan bir yaklaşımdan meydana gelmektedir ki bu durum Kur'ân-ı Kerim'i çalışmamızda önemli kaynaklardan biri durumuna getirmektedir.

İnsanlık tarihi, insanlığın ortak bilinci, ortak dürtüleri ve üretimleri gibi hususları konu edinen ve köken bilimsel bir yaklaşımla pek çok kültür ögesinin kökenini aradığımız bu çalışmada Kur'ân-ı Kerim'i bilimsel bir kaynak olarak değerlendirmek

---

[98] Bkz. Abdurrahman Küçük, Günay Tümer, *Dinler Tarihi*, s. 30.: "…*M. Müller, bilhassa "Güneş tapınması" üzerinde durmuş; fakat gökyüzü, dağlar, taşlar, ağaçlar ve genel olarak tabii nesnelerle ilgili tapınmalardan da söz etmiştir. Ona göre, ilk insan için tabiat; büyük bir korku ve hayret sebebi, eşsiz bir mucize ve sonsuz bir harika idi. M. Müller, dini düşünceye ilk hız veren şeyi, bu hayret, korku ve saygıda aramak gerektiğini, dinin kaynağının tabialçılık olduğunu; bunun daha sonra "atalara tapınma"ya yol açtığını, böylelikle diğer safhaların ortaya çıktığını savunmuştur*...".

[99] Ahmet Kahraman, *Mukayeseli Dinler Tarihi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yay., 2017, s. 52.

[100] Ahmet Kahraman, *Mukayeseli Dinler Tarihi*, s. 53.

durumundayız. Çünkü kutsal kitabımız bütün insanlığa, tüm dönemlerde bir rehber, bir öğretici, bir peygamber gönderildiğini defaatle vurgulamaktadır[101]. O halde insan doğasında yani gen haritasında mevcut olan ortak tepkilerden başka, bir de ortak bir öğrenilmişlik söz konusudur ki bu Kur'ân-ı Kerim'de hemen her dönemde çeşitli toplumlara gönderilen öğreticilerin insanlık kültürüne kazandırdıkları olmalıdır. Birtakım pozitivist çevreler bu çıkarımın ilmi bir yönü olmadığı konusunda ısrarcı olabilirler. Fakat ilmi ilerleme çalıştığınız konunun bağlamında hangi bilgiyi ne şekilde kullandığınızı bağlayan bir durumdur. Bununla birlikte Batı dünyası Eski Ahit ve Yeni Ahit'i -bu ikisinin birleşimi İncil (*Byble*) olarak isimlendirilir- pek çok alanlarda yapılan ilmi çalışmalarda kaynak olarak kabul etmektedir. Bir kutsal kitap olarak Tevrat, arkeoloji biliminin çıkış noktası olmuştur. Bu halde yine bir kutsal kitap olan Kur'ân-ı Kerim'i bilimsel bir kaynak olarak kabul etmek gayet tabiidir. Ülkemizde yapılan tarih ya da sanat tarihi çalışmalarının başta Kur'ân-ı Kerim olmak üzere İslâm kaynaklarına başvurusu oldukça azdır. Fakat multi disiplinel bir çalışma tüm bu ana kaynakları ve yardımcı kaynakları bir arada kullanarak daha olgun tespitler yapabilir.

[101] Bkz. "*Şüphesiz biz seni müjdeleyici ve uyarıcı olarak hak ile gönderdik. Hiçbir ümmet yoktur ki, aralarında bir uyarıcı gelip geçmiş olmasın*.". Fâtır Sûresi: 35/24.

2. İnanç

İnanç başlığı altında mitolojiyi incelediğimizde temelde belli başlı kavramların, ögelerin ve durumların farklı toplumların gerek erken dönem kültleri gerekse semavi dinlerin içerisinde tekrarlandığını görürüz. Bunlara tahta oturan ana tanrıça ya da boğa adam, boğa tanrı, güneş tanrısı, tanrıların kutsal hayvanları vd. şeklinde görülen figürler, Mezopotamya coğrafyasında bir mitolojinin var olduğu[102] ve gerek bu coğrafyada yer alan gerekse dünyanın diğer bölgelerinde yer alan birbirinden farklı kültürlerin benzer bir takım kült ögelerine sahip olduğu misal olarak verilebilir. Bunlar muhtemelen arka planında "*bereket*", "*gök tanrı*" simgeselliği yatan ve çeşitli kültlerin içinde ilahileşmiş anlamlarıyla karşımıza çıkan figürlerdir ve pek çok kültürde bu vb. kavramlar etrafında şekillenen çeşitli ritüeller ve gelenekler görülmektedir. Çünkü yaşam şekilleri her ne kadar coğrafi durum, beslenme, barınma gibi temel ihtiyaç ögelerine göre şekilleniyorsa da asıl şekillendirici öge hemen her zaman "*inanç*" kavramı olmuştur.

Mezopotamya, Orta Asya, Hint, Mısır ve Afrika coğrafyalarına baktığımızda geçmişten günümüze gelen yaşantı ve kült yinelemelerinde sürekli olarak belli başlı inançların karşımıza çıktığını görebiliriz. Bunlardan en barizleri arasında "*yaratılış ve ölüm-öte dünya*" inancı yer almaktadır. Kültürel öncülleri ne olursa olsun çeşitli kültlerin arkeolojik kanıtları ve kimliklerine bağlı kalarak konuyu değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda Mezopotamya'nın kült kimliğine dair köken arayışı içine girdiğimizde ve Mezopotamya'nın Sümer Dönemi'nin biraz öncesine yani Obeyd Dönemi'ne (*İ.Ö. 4500-3500*) baktığımızda bu dönemde ziggurat mimarisinin öncülü sayılabilecek yapı kalıntıları görmekteyiz, nitekim bu dönemde ortaya koyulan sanat ve mimari üretimleri Sümer uygarlığının temellerinin atılmasında etkili olmuştur[103]. Bu dönemin en önemli özelliği tapınaklarda anıtsal mimarinin ortaya çıkmaya başlamasıdır. Güney Mezopotamya'da Ur kenti yakınında yer alan Eridu kenti, Obeyd kültürü açısından önemli bir merkezdir. Burada Sümer, Akad ve Babil kültlerinin ortak paydası olan Tanrı

[102] David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 27.

[103] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi*, s. 46.

Enki/Ea için yapılmış Apşû tapınağı yer almaktadır[104]. Bu yapı kalıntıları Mezopotamya'da pek çok dönemde karşımıza çıkan dini özellikli mimari ve sanat objelerinin varlığına ve devamlılığına işaret eden bulgulardır. Aynı zamanda bu bulgular dini ve sosyal yapıya dair önemli figüratif özellikleri de gözler önüne sermektedir. Mimari eleman olarak kullanılan fakat aynı zamanda tezyini unsur görevi gören sütun başlıkları, duvar kaplamaları gibi ögelerde kabartma sanatının gerek toplumsal gerek dinsel unsurları barındırdığını görmekteyiz.

Kralî semboller, av sahneleri, doğa üstü yaratıklar, insan ve hayvan karışımı yaratıklar vd. temalar başlıca konular içerisinde yer almaktadır. Özellikle ölüm ve öte dünya kültlerine yönelik Mısır piramitleri, Ur kral mezarları, höyükler ve kurganlar gibi bulgular incelendiğinde "*ölüm-öte dünya*" kültüne yönelik tutumun ne denli önemli olduğu anlaşılacaktır. Yine pek çok kültürde karşımıza çıkan ortak temalardan biri de "*yaratılış*" meselesidir. Gerek kâinatın gerekse insanın yaratılışı meselesi farklı kültürlerde ortak birtakım özelliklerle karşımıza çıkmakta ve farklı kültürlerin birbirleri ile olan tabii bağlarını göstermektedir. Sümer, Asur, Babil, Pers, Orta Asya, Mısır, Güney Amerika kültürleri ve hatta Tevrat, İncil, Kur'ân-ı Kerim gibi kutsal metinler bu konuda ortak birtakım ögeleri barındırmaktadır. Tabii bağlardan kastımız, farklı kültürlerde anlatılan yaratılış mitlerinin "*hava, su, toprak, yokluk-hiçlik, üreme, meydana gelme*" şeklinde ortak unsurları bünyesinde barındırıyor oluşlarıdır. Orta Asya yaratılış mitlerine baktığımızda genellikle, su üzerinde toprak oluşur, toprak üzerinde ise daha sonra dağlar meydana gelir[105]. Türk kültürüne ait yazıtlarda "*çünkü yukardaki gök ile aşağıdaki yer öyle buyurmuşlardı*"[106] şeklinde karşılaşılan ifadeler "*gök-yer ikilisi*" ve onları ayıran "*su*" yani hayatın başlamasını, evrenin yaratılışını sergileyen olaylar bütününe gönderme yapmaktadır. Nitekim Orhun yazıtlarında evrenin oluşumunun anlatıldığı bölümde gök ve yerin birlikte yaratıldığından söz edilmektedir[107]. Mezopotamya'ya geldiğimizde ise Sümer mitolojisinde; deniz, gök ve yerin beraberliğinden oluşan kozmik bir dağ

---

[104] Jean Bottéro, *Mezopotamya: Yazı, Akıl ve Tanrılar*, s. 322.

[105] Murat Uraz, *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası, 1997, s. 8.

[106] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, s.138.

[107] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, s.138.

karşımıza çıkmaktadır[108]. Hint mitolojisinde de yaratılışın temel unsurları arasında gök ve yerin birbirinden ayrılması yer almaktadır[109]. Dolayısıyla aslında kaynağını insanlığın gizli kalmış tabii bağlarından alan ve tarihsel süreç içerisinde dallanıp budaklanıp gelişen, çeşitlenen bir "*yaratılış*" kavramı karşımıza çıkmakta, çoğu zaman insan oğlu bu ortak kökenlerini fark etmeden ya da görmezden gelerek hayatına devam etmektedir.

İnsanlık tarihinde hemen her dönemde güneş, ay ve yıldızların ilahi bir kavramı temsil ettiği kültler karşımıza çıkmaktadır. Fakat en yaygın ve belirgin olanları Mezopotamya'da görülmektedir. Mezopotamya coğrafyasında Hz. İsa'dan sonra dahi güneş, ay ve yıldızların ilahları temsil ettiği kültler devam etmekteydi. Bu kültler İslâmiyet sonrasında da varlıklarını sürdürmüş fakat daha sonraları etkileri azalarak yavaş yavaş arka plana çekilmiş, yalnız hiç kaybolmamıştır. Misal, Mazdeizm dininin kurucusu olan Zerdüşt yaklaşık olarak İ.Ö. 650-550 yılları arasında Hazar denizinin batısında, Azerbaycan bölgesinde dünyaya gelmiştir[110]. Yaşamı Ahameniş Dönemi'ne denk gelmektedir[111]. Zerdüşt monoteist bir yapıya sahip Mecusilik inancını insanlara telkin etse de kendisi kutsiyetine bağlı olarak ateş yani ışığın simgesi olan güneş ile temsil edilmiştir[112].

Sümer, Asur, Babil gibi kültürlerde görülen panteonlarda her zaman "*güneş*" ile özdeşleşen bir tanrı ya da tanrıça görülmektedir. Bu kültürlere ek olarak Mısır ve Anadolu panteonlarında da aynı durumla karşılaşmaktayız. Misal, Sümer panteonunda güneş tanrısı "*Utu*" (*Foto. 5*)[113] adıyla karşımıza çıkarken, aynı tanrı Babil panteonunda Şamaş

---

[108] Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, s. 8.

[109] Wendy Doniger O'Flaherty, *Hindu Mitolojisi, Hindu Mitolojisi,* çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1996, s. 23.

[110] Haluk Hacaloğlu, *Zerdüşt, Ahura Mazda,* İstanbul: Ruh ve Madde Yay., 1995, s. 15.

[111] Şinasi Gündüz, "Mecûsîlik", *D.İ.A*., Ankara: Diyanet Vakfı Yay., 2003, s. 279.

[112] Haluk Hacaloğlu, Zerdüşt, *Ahura Mazda*, s. 15.: "*…Zend dilindeki adı, Zarad-Uştra, yani Farsça'da Zerdüşt (sarı deve). Zeretoştro (Altın yıldız, Parlak yıldız) şeklinde de kullanılır. İbraniler, Zaradot derler. Bu farklara karşın bu adın aslı Sanskritçe'deki Zuryastra'dır, ki bu "güneş tapımı olan" demektir…*".

[113] B.M., env.: "1873,0901.1".

adını taşır. Anadolu'ya baktığımızda Hitit panteonunda tanrı yerine "*güneş tanrıçası*" kavramı ile karşılaşmaktayız[114] . Dolayısıyla güneş kavramı Mezopotamya için daha çok eril bir kavramı sembolize eder iken, Hititlerin Anadolu'lu güneş tanrıçası Arinna/Hepat (*Foto. 6*) dişil özelliği ile farklılık göstermektedir. Bir diğer önemli kavram "*ay*" dır. Mezopotamya'da gördüğümüz ay tanrı(*ça*)sı Nanna ya da Sin'dir. Bunlar Sümer, Asur, Akad, Babil kültürlerinde farklı isimler alabilirler. Fakat bizim için asıl önemli olan bu durumların İslâm kültürüne ne şekilde yansımış olabileceğidir. Biz İslâm'ın öğretilerini şüphesiz kabul etmekteyiz. Bu bağlamda peygamberlerin hemen hemen her dönem ve topluma gönderildiklerini de kabul etmek durumundayız[115]. Hal böyle iken Hz. İbrahim'in Kuzey Mezopotamya ya da Harran yakınlarında yaşamış olduğu görüşlerini göz önünde bulundurarak ve dönemi de hesaba katarak Hz. İbrahim'in içinde yaşadığı toplumda çeşitli tanrı ya da tanrıçaların temsillerine tapınıldığını söyleyebiliriz (*putperestlik*). Hz. İbrahim'in içinde yaşadığı toplum ve bu toplumun çağdaşı olan diğer Mezopotamya kültürleri kavram olarak ilahileştirdikleri tanrı ya da tanrıçaların insan vücudunda şekil bulmuş -antropomorfik- putlarına tapınmaktaydılar[116]. Bunlar "*güneş tanrısı, gökyüzü tanrısı, fırtına tanrısı, bereket tanrısı, ay tanrısı, aşk ve savaş tanrıçası*" gibi kavramlardır. Yani şekil açısından antropomorfik fakat simgesel açıdan güneş ve ay gibi göksel cisimlerle bağlantılı olan ilahlar panteonu ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla böyle bir dönemde Hz. İbrahim Allah'ı yani tek yaratıcı olduğuna inandığı ilahi kudreti ararken güneşi, ayı ve yıldızları sorgulamış, hiçbirinin ebedi olmadığına ve her şeyden üstün, her şeyi yaratan tek bir güç, tek bir ilah olduğuna kanaat getirerek ilahi vahye mazhar

---

[114] Hitit panteonunda güneş tanrıçasının adı tam olarak bilinmemektedir. Fakat bilimsel kaynaklar, bu tanrıçaya atfedilen ve adı Arinna olan bir Hitit kentinden dolayı tanrıçayı da Arinna şeklinde isimlendirebilmektedir.

[115] Bkz. Fâtır Sûresi: 35/24.

[116] Bkz. Jeremy Black, Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 93.: "*…The gods of the ancient Mesopotamians, in historical times, were almost without exception anthropomorphic, male or female. It seems that they were imagined as of gigantic size and of superhuman powers, although the power of all the gods was by no means equal: some were relatively minor or of restricted influence…*".

olmuştur[117]. İşte Hz. İbrahim'i güneş, ay ve yıldızları sorgulamaya iten asıl öge tapınılan ilahların sembolik karşılıklarının bunlar olmasıydı.

Güneş, ay ve yıldızların Hz. Yusuf kıssasında da önemli bir rol oynadığı açıktır. Hz. Yusuf henüz çocuk yaşta gördüğü rüyasını tabir etmesi için babası Hz. Yakub'a anlatmıştır. Hz. Yakub rüyada güneş, ay ve yıldızların Hz. Yusuf'a tâbi olur şekilde secde etmelerini[118] hem bir peygamberlik alâmeti hem de hükümranlık alâmeti olarak yorumlamıştır[119]. Burada dikkat etmemiz gereken hususlardan birisi Tevrat'ın aktardığının[120] yanı sıra birçok İslâm müfessirinin de bu rüyada görülen güneş, ay ve yıldızları Hz. Yusuf'un babası, annesi ve erkek kardeşleri olarak yorumlamış olmasıdır. Öyleyse önemli bir sembolizmin varlığı tartışılabilir. Güneş, ay ve yıldızların Hz. Yusuf'un babası, annesi (*öz annesi*) ve kardeşleri olarak yorumlanması ile güneş, ay ve yıldızların dönemin paganik unsurları olmaları tek bir rüyada birden çok sembolizmin varlığına işaret etmektedir. Nitekim Hz. Yakub'un ardından gelecek olan peygamberin Hz. Yusuf olduğu rüyada ifade edilmiştir. Çünkü güneşin sembolize ettiği düşünülen Hz. Yakub, Hz. Yusuf'a biat etmektedir. Aynı şekilde Hz. Yusuf'un babasının gözündeki ikbalini çekemeyen kardeşlerinin[121] de hem Hz. Yusuf'un peygamberliğine hem de Mısır'da firavundan sonra gelen en rütbeli ikinci yönetici olması dolayısıyla iktidarına biat etmeleri gösterilmiştir. Bu erkek kardeşlerin içinde Hz. Yusuf'un ana baba öz kardeşi olan Hz. Bünyamin de yer alır fakat Bünyamin diğer kardeşlerden (*üvey olanlar*) farklı

---

[117] Bkz. Nîsa Sûresi: 4/163.

[118] Bkz. "*Bir gün Yûsuf, babasına demişti ki: "Babacığım! Ben rüyamda on bir yıldızla güneşi ve ayı gördüm; onları bana secde ederken gördüm*.". Yûsuf Sûresi: 12/4.

[119] Bkz. "*İşte Rabbin seni böylece seçecek, sana (rüyada görülen) olayların yorumunu öğretecek ve daha önce ataların İbrahim ve İshak'a nimetlerini tamamladığı gibi sana ve Yakub soyuna da tamamlayacaktır. Şüphesiz Rabbin hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir*.". Yûsuf Sûresi: 12/6.

[120] Bkz.: "*Yusuf bir düş daha görüp kardeşlerine anlattı. "Dinleyin, bir düş daha gördüm" dedi, "Güneş, ay ve on bir yıldız önümde eğildiler.". "Yusuf babasıyla kardeşlerine bu düşü anlatınca, babası onu azarladı: "Ne biçim düş bu?" dedi, "Ben, annen, kardeşlerin gelip önünde yere mi eğileceğiz yani?*". Tekvîn: 37/9,10.

[121] Bkz. "*Yusuf'un kardeşleri babalarının onu kendilerinden çok sevdiğini görünce, ondan nefret ettiler. Yusuf'a tatlı söz söylemez oldular*.". Tekvîn: 37/4.

olarak Yusuf'a kötü niyet beslememiştir. Üvey kardeşlerinin Hz. Yusuf'a olan olumsuz tavırlarını tetikleyen başka bir rüya hadisesi ise Tevrat tarafından aktarılmaktadır. Bu rüyaya göre kardeşleriyle birlikte tarlada buğday demeti bağlayan Hz. Yusuf'un demeti kalkarak dikilmiş, kardeşlerinin demetleri ise bu demetin etrafını çevreleyerek eğilip ona biat etmişlerdir[122]. Bir başka okuma yapacak olursak güneş, ay ve yıldız figürlerini dönemin paganik unsurları olduğunu göz önünde bulundurmak durumundayız. Allah Kur'ân-ı Kerim'de o dönemin diline ve sosyal yapısına yönelik sadece dikkatli gözlerin seçebileceği bir mesaj vermektedir. Güneş, ay ve yıldızlar Mısır'da pek çok dönemde pagan ilahların sembolü olmuşlardır. Mısır'a firavundan sonra ikinci yönetici olacak olan Hz. Yusuf'un önünde güneş, ay ve yıldızların biat eder şekilde eğilmeleri hem onun peygamberliğine hem de Mısır'da güneş, ay ve yıldızlarla sembolize edilen pagan tanrıların hükmünün Hz. Yusuf'un tebliğ edeceği din ile biteceğine, Hakk'ın peygamberinin tebliğ ettiği bu dinin pagan tanrılarına üstün geleceğine işaret edilmektedir. Bu husus Kur'ân-ı Kerim yoluyla ifade edilmesi bakımından son derece önemlidir.

"*Güneş*" kavramının ilahileştirilmesine yönelik gelenekler Mısır kültüründe önemli bir rol oynamıştır. "*Güneş*" pek çok pagan kültürde olduğu gibi Mısır mitolojisinde de "*baş tanrı-Ra*" (*Foto. 7*) kavramı ile özdeşleştirilmiştir. Özellikle Hz. Yusuf'un nübüvvet döneminde de karşılaşılan pagan inançlar Mısır'da neredeyse tüm dönemlerde varlığını sürdürmüş fakat Hz. Yusuf zamanında Mısır hanedanı ve halkın "*tek tanrı*" inancına yönelmiş olduğu kabul edilmektedir[123]. Mısır dininde "*krallık*" ve

---

[122] Bkz. "*Yusuf bir düş gördü. Bunu kardeşlerine anlatınca, ondan daha çok nefret ettiler. Yusuf, "Lütfen gördüğüm düşü dinleyin!" dedi, "Tarlada demet bağlıyorduk. Ansızın benim demetim kalkıp dikildi. Sizinkilerse, çevresine toplanıp önünde eğildiler*." Tekvîn: 37/5,6,7.

[123] Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003, s. 132.: "*…Amarna Devrimi" adı verilen olgu (MÖ 1375-1350), yani Aton'un (güneş kursu) tek üstün tanrı konumuna yükseltilmesi, kısmen firavun IV. Amenhotep'in Büyük Rahip'in nüfuzundan kurtulma isteğiyle açıklanabilir. Nitekim genç hükümdar tahta çıktıktan kısa bir süre sonra Büyük Amon Rahibinin elinden tanrının mülklerini yönetme yetkisini alarak, gücünün kaynağını kesmişti. Daha sonra firavun ismini (Amenhotep: "Amon-memnun-dur") Akh-en-Aton ("Aton'a-hizmet-eden") olarak değiştirdi…*".

"*krallığın kutsallığı*" çok önemli bir unsurdur[124]. Mısır kültünde kralların "*güneş tanrısının*" oğlu olduğu inancı beraberinde Mezopotamya kültürlerinde karşımıza çıkan "*tanrılık iddia eden kral*" kavramını getirmektedir[125]. Mısır'da gördüğümüz bu kült, Mezopotamya'nın Sümer, Akad, Asur Babil gibi önemli diğer kültürlerinde de aynen görülmekte, krallar "*tanrı-kral (tanrılık iddia eden kral)*" sıfatı ile güneş tanrısının yani panteonun baş tanrısının bazen oğlu bazen de bizzat temsilcisi yani kendisi sayılırdı. Antropomorfik tanrı anlayışının karşılığı tam olarak budur. Bu durum daha sonra Hıristiyanlıktaki "*İsa*" kavramında da karşımıza çıkacaktır. Çünkü Hıristiyanlıktaki İsa hem tekil bir kavramı hem de baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesi ile çoğul bir kavramın temsilcisidir. Aynı zamanda burada temel olarak yine "*güneşin oğlu*" olma durumu da söz konusudur. Burada dikkat etmemiz gereken husus krallığın kutsaliyetinin "*güneş*" kavramı ile ilintili olmasıdır. Allah, Kur'ân-ı Kerim aracılığı ile bu pagan geleneğinin batıllığını Hz. Yusuf'un rüyası ile göstermekte, "*güneş*"i Hz. Yusuf'a biat ettirerek aslında Hakk'ın tek gerçek ilahi merci olduğunun mesajını vermektedir. Burada "*firavun-güneş*" ilişkisi de önemlidir. Güneş Mısır mistisizmi için her gün tekrarlanan bir döngü ve aydınlığın karanlık üzerindeki gücünün ve zaferinin de bir göstergesiydi. Böylelikle aslında güneş ile ilişkilendirilen kral, Horus'un temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Nitekim Horus Mısır mitolojisinde ilahi bir nizamın koruyucusu iken, Seth ise karanlığın temsilcisidir. Böylelikle sık sık Horus ve Seth'in mücadelesine tanıklık ederiz. Dolayısıyla güneş ve Horus ile özdeşleşen "*firavun*" imgesinin arka planında ilahilik yatmakta, bundan dolayı da dinler tarihinde Hz. Musa ve Hz. Yusuf kıssalarında "*firavun*" figürü sadece bir idareci değil aynı zamanda Mısır halkının tanrısı şeklinde karşımıza çıkmaktadır[126]. Öyle ki firavun, Hz. Musa Dönemi'nde kendini tanrı olarak

---

[124] David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 57.

[125] Bkz. David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 57.: "*…Her kralın (firavunun), yaratıcı güneş tanrısının oğlu ve yüce kral-tanrı Osiris'in oğlu Horus'un doğrudan temsilcisi olduğu düşünülürdü…*".

[126] Bkz. Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, s. 256.: "*...Firavun, kişiliğinde hem insan hem de tanrı özelliklerini birleştirmiştir. O hem kral hem rahip hem insan hem de güneş tanrısının oğludur...*".

görmeleri ve ona ibadet etmeleri için İsrailoğulları'na zulmederken bu sırada Hz. Musa'nın tanrısını öldürmek için göğe ok atma girişiminde bulunur. Hz. Musa kıssasında geçen bu motif bize dönemin sosyolojik ortamında tanrı kavramının gök ile ilişkilendirildiğini ve firavunun bir tanrı olarak başka bir tanrıyı öldürebileceğine inanmasının normalliğini göstermektedir. Arslan figürünün güneş, boğa figürünün ise ay ile sembolize edildiği tüm mistik kült geleneklerinde aynı zamanda arslan boğa mücadelesinin temelinde yatan anlamların bir kısmını da görmüş oluyoruz.

Güç kavramının ilahileştirilmesine yönelik gelenekler Mısır kültüründe de önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Hz. Yusuf'un nübüvveti Hiksoslar yani 15. hanedan dönemine denk gelmektedir[127]. Bu dönemde var olan pagan inançlar Mısır'da neredeyse tüm dönemlerde baş göstermiş, sadece Hz. Yusuf Dönemi'nde Mısır hanedanı ve halkı (*halkın belli bir kesimi*) "*tek tanrı*" inancına yönelmiştir. Mısır kültüründe temel olan krallık ve krallığın kutsallığıdır[128]. En azından hanedanların ortaya çıkmasının ardından izlenen politika ve bu politikaya paralel olarak oluşturulan ve uygulanan kültsel sistem bu şekildeydi. Her kralın güneş tanrısının oğlu olduğuna inanılırdı. Bu da beraberinde Mezopotamya kültürlerinde de gördüğümüz tanrılık iddia eden kral kavramını getirmektedir. Burada önemli olan bu kutsal kralların güneş ile arasında kurulan ilişkidir. Allah burada bir pagan geleneğinin, kültünün batıllığını Hz. Yusuf'un rüyası yoluyla göstermiş, Güneş'i Hz. Yusuf'a biat (*secde*) ettirerek aslında Hakk'ın tek gerçek ilahi merci olduğunun mesajını vermiştir.

Tarih öncesi dönem inançlarına baktığımızda İslâm'ın insanın topraktan ya da balçıktan yaratıldığı öğretisi çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Misal, Sümer yaratılış mitinde insanın sular tanrısı Enki (*tasvirlerde omuzlarından sular ve balıklar akarken gösterilir*) (*Foto. 8*)[129] tarafından kilden yani idol ve çanak çömlek yapımında

---

Ayrıca bkz.: Ömer Faruk Harman, "Firavun", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1996, c. 13., s. 118.

[127] Ömer Faruk Harman, "Yûsuf", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 44., s. 2.

[128] David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 57.

[129] B.M., env.: "1891,0509.2553".

kullanılan killi topraktan yaratıldığını görmekteyiz[130]. Aynı konu Kitab-ı Mukaddes ve Kur'ân-ı Kerim'de de karşımıza çıkmaktadır. Tevrat'ın Yaratılış bölümünde Adem'in topraktan yaratıldığı ve burnundan yaşam soluğu üflenerek hayata getirildiğinden bahsedilirken[131], Kur'ân-ı Kerim'de de insanın topraktan yaratılışı pek çok kez tekrarlanır[132]. Bir diğer ortak nokta evrenin yaratılışı meselesidir. Evrenin yaratılışı Sümer mitlerine göre An (*Gökyüzü*) ve Ki (*Yeryüzü*) birleşip Anki (*evren*)'yi oluşturmaktadır[133]. Gökyüzü ve yeryüzü temaları Orta Asya mitlerinde de karşılaştığımız bir ögedir[134]. Genellikle bu ikisini bir su ayırır ve insanların asıl yaşam alanı ortaya çıkar. Benzer anlatılar Kitab-ı Mukaddes[135] ve Kur'ân-ı Kerim'de de görülmektedir[136].

Gılgamış Destanı'nda söz edilen "*tufan*" olayı Kitab-ı Mukaddes ve Kur'ân-ı Kerim'de anlatılan "*tufan*" olayı ile benzer özellikler göstermekle birlikte aynı temaya

---

[130] Bkz. Jean Bottéro, *Mezopotamya: Yazı, Akıl ve Tanrılar*, s. 247-248.: "*…Tanrılar kurulu tarafından coşkunlukla karşılanan tasarı hemen uygulamaya koyuldu ve insan yaratıldı; ikinci derece bir tanrının kanıyla karıştırılmış kilden yaratılmıştır…*".

[131] Bkz. "*Rab Tanrı Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üfledi. Böylece Âdem yaşayan varlık oldu*.". Yaratılış: 2/7.

[132] Bkz. "*(Ey insanlar!) Sizi topraktan yarattık, (ölümünüzle) sizi oraya döndüreceğiz ve sizi bir kere daha oradan çıkaracağız*.". Tâhâ Sûresi: 20/55.

[133] Bkz. Jeremy Black, Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 52.: "*...The earlier, Sumerian, view of cosmology seems to have been one of a dipartite universe consisting of an (heaven) and ki (earth, including the underworld) (see Du-ku). Originally united and inhabited only by gods, they were at a primordial time separated from each other. This separation may have been connected with the need to have a place for mankind to inhabit...*".

[134] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, s. 138.

[135] Bkz. "*Tanrı, "Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın" diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı gökkubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye "Gök" adını verdi.*". Yaratılış: 1/6-8.

[136] Bkz. "*İnkâr edenler, göklerle yer bitişikken, bizim onları ayırdığımızı ve diri olan her şeyi sudan meydana getirdiğimizi görmediler mi? Hâlâ inanmayacaklar mı?*". Enbiyâ Sûresi: 21/30.

sahip farklı tufan olayları da pek çok kültürde karşımıza çıkmaktadır[137]. Buradaki benzerliklerin en önemlileri insanoğlunun ilahi bir güç ya da güçler (*güçlerden kasıt çok tanrılı dinlerin anlatılarında karşılaşılan tufan hikayelerine tanrılar grubunun sebep oluşudur*) tarafından cezalandırılması ile bu felaketten kurtulması gereken bir karakter ve felaketten kendisi gibi diğer inananları da kurtarmak için yaptığı bir araç -genellikle gemi- olarak ifade edilebilir. Bu benzerliğin birkaç nedeni olabilir. Bunlardan ilki her zaman belirttiğimiz üzere Kur'ânî ifade ile, her topluma bir peygamber, bir haberci gönderilmiş olmasıdır. Tufan olayının pekçok kültürde görülmesi her dönem ve topluma gelen elçilerin ortak öğretileri olabileceği gibi her dönemde inanmayanların, aşırıya kaçanların, Allah'tan başka şeyleri ilah edinip tapınanlar olabileceği gerçeğini de beraberinde getirmektedir. Hal böyle iken Allah'ın buyruğuna ve davetine kulak vermeyen, bununla birlikte Allah'ın elçisine kötülük düşünenlerin muhakkak fiziki bir felaket ile cezalandırılmaları kaçınılmazdır ya da kutsal anlatılar böyle bir metafor ile inananlara mesaj verir. Lut Kavmi, firavun ve tufan hadiseleri bunlara misaldir. Diğer bir olasılık ise Tevrat'tan önceki peygamberler ve mushaflarda da tufan hadisesine yönelik birtakım metaforların geçmiş olmasıdır[138]. Fakat tüm bu olasılıkların içerisinde bize en yakın ve tutarlı geleni ilkidir. Nitekim Allah Kur'ân-ı Kerim'de her dönem ve her millete bir elçinin gönderildiğini ve hak dini onlara tebliğ ettiğini açıkça beyan etmiştir[139]. Özellikle Allah'ın görevli kıldığı elçisine zulmeden, Allah'ı inkarda aşırılığa kaçanların akıbetlerinin iyi olmadığını bildiren âyetler bu konuda önemli işaretlerdir[140]. Nuh

---

[137] Bkz. Ömer Faruk Harman, "Tûfan", D.İ.A., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2012, c. 41., s. 319.: "…*Tûfan hadisesi Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâm gibi semavî dinlerin yanı sıra mahiyeti farklılıklar taşısa da Afrika kıtası ile Asya'nın bazı bölgeleri hariç birçok kültürde; Filistin, Yunanistan, Asur, Amerika, Avustralya, Hindistan, Tibet, Çin, Malezya, Litvanya gibi çeşitli ırklara ve bölgelere ait çok sayıda halkın geleneğinde de bulunmaktadır*…".

[138] Bkz. Ömer Faruk Harman, "*Tûfan*", s. 319-322.

Ayrıca bkz.: Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I,* s. 83-85.

[139] Bkz. "*Her ümmetin bir peygamberi vardır. Onların peygamberi geldiği (tebliğini yaptığı) zaman, aralarında adaletle hükmedilir ve onlara asla zulmedilmez.*". Yûnus Sûresi: 10/47.

[140] Bkz. "*Andolsun biz, her ümmete, "Allah'a kulluk edin, tâğûttan (putperestlikten) kaçının" diye peygamber gönderdik...*". Nahl Sûresi: 16/36.

Peygamber kıssasında gerçekleşen "*tufan*" hadisesine benzer hadiseler gerek Mezopotamya'da gerek Avrupa'da gerekse Uzak Doğu'da farklı kültürlerin tarihlerinde benzer şekillerde gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu konuda olaylara bu bakış açısı ile yaklaşmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Paganist kültürlerde karşımıza çıkan bir diğer önemli unsur sahip oldukları panteonlarda diğerlerinden öne çıkan bir ilahın yer almasıdır. Bu genellikle "*bereket, hava, fırtına*" gibi göksel ve yaşamsal kavramlarla ilişkilendirilen bir tanrı ya da tanrıçadır. Yani özellikle tarıma dayalı toplumların en çok ihtiyaç duyduğu ögelerin tinselleştirilmesi sonucu oluşturulan bir tanrı ya da tanrıça kavramı ile karşılaşmaktayız. "*Tanrı*" kelimesi Sami dillerinde "*el*" ya da "*il*" -özellikle baş tanrı, asıl, yüce, ulu tanrı anlamında- şeklinde görülürken, aynı kelime İbranicede *Elohim,* Arapça'da el-ilah ya da Allah şekliyle karşımıza çıkmaktadır[141]. Çünkü her iki dil de Sami diller grubuna dahildir. Misal, Şamaş güneş tanrısı ise Utu'da aynı şekilde güneş tanrısıdır. Sadece farklı kültürlerde dil özelliklerinden dolayı farklı isimlendirilmişlerdir.

Hz. İbrahim gerek Kitab-ı Mukaddes gerekse Kur'ân-ı Kerim için pek mühim bir şahsiyet ve peygamberdir. Hz. İbrahim Tevrat'ta Kelâm-ı Kadîm'de ve İslâm akaidine göre çok farklı bir şekilde anlatılmakta olup bizim çıkış noktamızı Kur'ân-ı Kerim ve İslâm tarihi oluşturmaktadır. İslâm öncesi dönemdeki "*güneş, ay, yıldız*" meselesi için Hz. İbrahim'in Allah'ı arama serüveni ve ilahi vahye mazhar olması son derece önemli bir hadisedir. Kur'ân-ı Kerim'in ifade ettiği üzere, "*Üzerine gece karanlığı çökünce* (*Hz. İbrahim*) *bir yıldız gördü. "İşte Rabbim!" dedi. Yıldız batınca da "Ben böyle batanları sevmem." dedi*"[142]. Sonra, "*Ay'ı doğarken görünce de "İşte Rabbim!" dedi. Ay batınca "Andolsun ki, Rabbim bana doğru yolu göstermezse mutlaka ben de sapkınlardan olurum." dedi*"[143]. Devamında ise, "*Güneşi doğarken görünce de "İşte Rabbim! Bu daha*

[141] David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 44.

[142] En'âm Sûresi: 6/76.

[143] En'âm Sûresi: 6/77.

büyük." *dedi*."[144] ve güneşin de batması üzerine Hz. İbrahim tüm bu mahlukatı yaratan tek ve mutlak bir kudret olduğuna iman etti ve ilahi vahye muhatap kılındı. Kur'ân-ı Kerim bizlere her zaman gerçekleşmiş hadiseleri anlatmayabilir. Aynı zamanda Kur'ân-ı Kerim'i tefsir etmek ve mana çıkarmak ciddi bir ilmî birikim gerektirir. Fakat âyetlerle anlatılan hadiselerin gerçekleşmiş olaylar olup olmadıklarını sorgulamadan da âyetlerin zahirine bakarak metaforik anlamda işaretler ve bağlantılar görmek mümkündür. Nitekim burada asıl önemli olan "*güneş, ay, yıldız*" kavramları üzerinden bir mesaj verilmek istenmesidir. Hz. İbrahim'in içinde bulunduğu dönemde ve içinde yaşadığı kavimde putperestlik yaygındı. Tapındıkları ilahlar genellikle antropomorfik -insan biçimli- olmalarına rağmen sembolleri güneş, ay ve yıldızlardı. Bunların betimlendiği kabartmalar, steller, tabletler Mezopotamya kültürlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kur'ân-ı Kerim ise burada Hz. İbrahim kıssası ile hak ve batıl arasında bir çözümlemeye gitmektedir.

Mezopotamya kültürlerinde karşımıza çıkan güneş, ay ve yıldız figürleri zaman içerisinde yüklendikleri ilahi anlamları kaybetmeye, özellikle Hıristiyanlık ve İslâmiyet'in yayılması ile farklı anlamları ihtiva etmeye başlamışlardır. Bunların başında astronomik kavramlar gelmektedir. Buna ek olarak güneş, ay ve yıldızlar bir evren sembolizmi, iktidar alâmeti gibi sembolik anlamlarda da kullanılmıştır. Pek çok İslâm ya da Türk İslâm devletinin armalarında ya da sikkelerinde görülen bu figürlerin kökeni ihtiva ettiği anlam değişmiş olsa bile Mezopotamya'nın kadim kültürlerine dayanmaktadır. Nitekim eski Mezopotamya kültürlerinde tanrı ve tanrıçaların sembolleri olan bu figürler aynı zamanda tanrılık iddia eden kralların da sembolleriydi ve stellerde, kabartmalarda sıklıkla karşılaşılan armalar niteliğindeydi. Dolayısıyla sadece ilahi kavramların sembolleri değil aynı zamanda kralî semboller olarak güç ve iktidarı da ifade etmekteydiler. Çeşitli dönemlerde çeşitli varyasyonları ile evrilerek günümüze gelen şanlı bayrağımızdaki ay ve yıldız yeni bir kompozisyon değildir. Ay ve yıldız bünyesinde ihtiva ettiği bu anlamlar ile; Orta Asya'dan Anadolu'ya bizi biz yapan kültür çeşitliliğinde tarihimize mal olmuş değerler olarak rengini şehitlerimizin kanından alan bayrağımızı ve sancaklarımızı tarihin birer bekçisi gibi tezyin etmektedir.

[144] En'âm Sûresi: 6/78.

3. Güç, İktidar, Hakimiyet

Dünya üzerinde var olmuş tüm toplumlar ve kültürler kendi kültürel kimliklerinin ve ifade yeteneklerinin ortaya koyduğu şekilde gücü, iktidarı ve hakimiyeti ifade eden görsel ya da yazılı ifadeler geliştirmiştir. Bu ifadelerin özellikle görsel kısmı, sembolik değerler karmaşasıyla birlikte aynı zamanda evrensel bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. İnsanlığın ortak bilincine yaptığımız vurguyu defalarca tekrarlamak gerekse dahi dünya üzerinde yaşayan pek çok kültür farkında olmadan aynı figür ya da sembollerden çoğu zaman aynı şeyi algılıyor, aynı kavramları tahayyül ediyor. Bunun misallerini çalışmamızın başından bu yana sıklıkla vermiş bulunmakla birlikte bu başlık altında da detaylı misallerle konuyu zenginleştirmeye çalışacağız.

İnsanoğlu tarih boyunca güce, iktidara ve hakimiyete önem vermiştir. İnsanın doğasında var olan bu kavramlar çoğu zaman hükümdarlık ya da bir topluluğa liderlik gibi anlaşılmaktadır. Nitekim çalışmamızın odaklandığı noktalar içinde bu anlam ve bu anlamdan beslenerek ortaya koyulan eserler yer almaktadır. Fakat güç, iktidar ya da hakimiyet insanın sadece liderlik ya da hükümdarlık gibi durumlarda değil, aynı zamanda kendi yaşamı, iç dünyası ve ruhani yolculuğu konusunda da sürekli karşılaştığı bir unsurdur. Her insan dünyaya kendi liderliğinde kendi sınavını vermeye gelir. Bu süre boyunca da elbette ki sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumu ilgilendiren vazifeleri de olacaktır fakat asıl önemli olan kendi kararları, görüşleri, hisleri ve inançları noktasında kullandığı güç, irade, hakimiyettir. Böylelikle bireysellikten toplumsallığa geçişte çoğu zaman bu gibi durumlar yaşama motif, figür, uğur, bereket, tılsım yani gelenek ve görenek, folklor olarak yansımıştır. Bu ögeler yerel zümrelerden büyük bir kültüre evrilerek çeşitli aracılar (*şamanik ayinler, ritüeller, efsaneler, destanlar, masallar vd.*) ile yayılmış ve tarihsel süreç içerisinde başlı başına kültürel ögeler meydana gelmiştir. Nazar boncuğu, falcılık, "*yada*" taşı (*Türk mitolojilerinde simya veya yağmur taşı*), kartal figürü gibi kavramlar bu duruma birer misal teşkil edebilir. Aslında tüm bu motiflerin ve figürlerin temelinde insanın her şeyden önce kendi kendine gerçekleştirdiği ve içselleştirdiği iç yolculuğu vardır. Burada almış olduğu kararlar, çeşitli ögelere gerek birey gerekse toplum olarak yüklediği anlamlar, bugün incelediğimiz kültür olgusunu meydana getirmiştir.

İnsanlık tarihi boyunca pek çok nesne güç ve iktidar gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Hükümdarların kendilerini tanrısallaştırma yönünde izledikleri politikalar (*tanrılık iddia eden kral mefhumu*) Mezopotamya kültürlerinde olduğu gibi dünya çapında da güce ve iktidara yönelik simgesel bir durumdur. Mezopotamya'da Asur, Sümer, Akad gibi kültürlerde kralların (*sözde*) tanrısallığını simgeleyen boynuzlu başlıklar boğa kültü ile görsel ifade arasında tanrısal bir sembol olmasının yanı sıra tarihsel okumalar noktasında da önemli kavramsal bir ögedir. Tanrısallığın simgesi olan bu boynuzlu başlık için Naram-sin stelinde gördüğümüz Akad Kralı Naram-sin'in başlığını (*Foto. 9*) misal olarak gösterebiliriz. Mezopotamya'da bilinen en eski uygulamalar olarak Er Hanedanlar Dönemi'nden bu yana gelen kraliyetin tanrısallaştırılması yine Mezopotamya bölgesinde önemli bir tanrısal simge olan boğanın (*güç ve bereket simgesi*) boynuzları ile görsel bir ifade kazanmıştır. Aynı zamanda pek çok yazıtta Naram-sin için "*Akad'ın Tanrısı*" ifadesi kullanılmaktadır[145]. Nitekim pek çok kültürde kralîlik beraberinde (*sözde*) tanrısallığı da getirmektedir. Bu Güney Amerika kültürlerinden tutun da Mısır'a, Orta Asya ya da Uzak Doğu'ya, Hint coğrafyasına kadar gözlemlenen bir durumdur. Mezopotamya misalinde, tanrısallığını stelinde de teyit eden Naram-sin bir tepenin üzerinde hakimiyetini ön plana çıkarmak isteği ile düşmanlarını mağlup etmiş şekilde dikilmekte, elinde bir ok ve yay tutmakta ve boynuzlu bir başlık giymektedir.

Arslan ve kaplan gibi coğrafyaya göre değişen yırtıcı av hayvanlarının avlanması, sakal bırakmak, kutsal hayvan (*atribü-simge-ongun*), sorguç, kut almak, para bastırmak gibi kavramlar gerek İslâm öncesi gerekse İslâm sonrası toplumlarda karşılaştığımız iktidar ve hükümdarlığa yönelik sembolik kavramların sadece bir kısmıdır. Bu kavramlar sembolik özelliklerini görsel ifade ile elde etmiş, bu sembollerin-figürlerin görüldüğü eserler kimlik kazanmıştır. Devlet olmak, iktidar sahibi olmak farklı toplumlar ya da devletler arasında benzer figürlerin ya da sembollerin kullanılması "*insanlığın ortak bilinci*"nin bir sonucudur. Misal, tarih boyunca kartal figürü pek çok devletin vazgeçilmez nişanı olmuştur. Kartalın sembolik olarak ifade ettiği özellikleri devletleri ile bağdaştıran toplumlar devletlerinin kimliği için görsel ifade olarak kartalı

[145] Hans J. Nissen, *Ana Hatlarıyla Mezopotamya,* s. 199.

benimsemiştir. Anadolu Selçukluları'nın kullandığı kartal/devlet kuşu figürü buna iyi bir misaldir. İnsanın geninde var olan bu kültürel davranış biçimi başka figürler ya da sembollerle de karşımıza çıkar. Arslan figürü, at figürü gibi. Birbirlerinden haberdar olmayan toplumlar aynı figürleri sembol olarak seçebilir. Bu, insan oğlunun doğasında var olan çeşitli dürtülerin getirdiği bir durum olarak arkeolojik dönemlerden bu yana sürekli karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'da bugün Büyük Saray Mozaik Müzesi'nde zemin mozaiklerinin bir bölümünde yılan avlayan bir kartalı görülmektedir. Aynı sahne insan ve doğanın dürtüsel düzeydeki tabii ilişkisi doğrultusunda insan ruhu ve tahayyül dünyasında bir anlam ifade eder olmuştur. İyi ile kötünün mücadelesi (*yılan pek çok kültürde düşmanı, şeytanı ya da kötüyü ifade etmektedir*), kahramanlık, güç gibi kavramlara vurgu yapan bu sahne bugün dahi Anadolu'da kültürel, folklorik bir motif olarak kullanılmaktadır.

Arslan, dünya üzerinde karşılaştığımız en eski iktidar ve güç sembollerinden birisidir. Pek çok kültürde kutsal sayılan bu hayvan Çin Song edebiyatında ve dünyanın pek çok bölgesinde hayvanların kralı olarak anılmıştır. Yine 17. yüzyıla ait bir Çin öykü kitabında "*kutsal yaratık*" şeklinde nitelendirilmiştir[146]. Ulaşılmaz bir güce sahip olan arslan hemen her kültürde iktidarın bir sembolü haline gelmiştir. Çünkü ancak hükümdarlar ya da efsanevi kahramanlar onunla bir tutulabilir. Folklora ve sosyal kültüre yansıyan bu durum kültürümüzde "*Bir ormanda iki arslan gezmez.*" gibi daha pek çok atasözünün meydana gelmesini sağlamıştır. Bu atasözünde de aslında sembolik olarak orman ülkeyi, arslan ise hükümdarı temsil etmektedir.

Arslan, Anadolu'ya baktığımızda hemen tüm arkeolojik ve kültürel dönemlerde karşımıza gerek mimarinin bir parçası gerekse tezyînâtın bir parçası olarak çıkmaktadır. Arslan, kaplan ya da leopar gibi güçlü ve yırtıcı hayvanlara karşı gösterilen ilgi, onlar üzerinde oluşturulan sembolik ve sosyolojik değerler bu dönemlerden günümüze kadar gelen buluntularda kendini ziyadesiyle göstermektedir. Bugün Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi koleksiyonunda yer alan ve Çatalhöyük kazılarında bulunmuş olan "*doğum yapan ana tanrıça*" heykelinde tanrıça figürü oturduğu tahtın iki yanında duran ve leopar ya da arslan olduğu tartışılan yırtıcı hayvanlarla betimlenmiştir (*Foto. 10*).

[146] Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, s. 40.

Anaerkil bir toplumda kadının gücünün vurgulanması ya da "*tanrı, tanrıça, ilahilik*" kavramlarının vurgulandığı bir eserde ilahilik ve güç simgesi olarak kullanılan arslan vd. yırtıcı hayvan figürleri sadece Anadolu'da değil Mezopotamya'da da karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızın başından beri vurguladığımız "*görsel ifade*" kavramı, tüm dünyada farklı kültürlerin genlerinde var olan ve kuşaktan kuşağa gerek sözel gerekse yazılı olarak aktarılmış hayat tecrübeleri, yazılı ve sözlü edebiyat, folklor gibi etkenlerle gelişmiş ve zenginleşmiş bir kavramdır. Dolayısıyla arslan olsun kartal olsun bu ve bunlar gibi diğer figürler her insanın ve nihai olarak insanların oluşturduğu toplumların kültürel benliklerinde çok yakın anlamları ihtiva etmektedir.

Tarihsel, sanat tarihsel ve arkeolojik kullanımının dışında arslan ya da kartal gibi simgesel değeri olan varlıkların çeşitli kültürlerde ritsel ya da kültsel anlamları ihtiva ettiği de izlenmektedir. Misal Mitra kültü ile ilgili ritsel birtakım uygulamalarda sembolik olarak arslana yer verilmiştir. Bu kültte güneş son derece önemlidir. Güneş figürünün bu denli önemli olması Mitra'nın güneşin içinde yaşadığına, orada ikamet ettiğine inanılmasındandır[147]. Hint kökenli bu kültte Mitra'ya tapınma ritüelleri ve inisiye olmakla ilgili eylemler görülmektedir[148]. Kadim Pers öğretisine göre Mitra güçlü ve parlaktı. Mitra'nın boğayı dize getirmesi onun gücünün göstergesidir ve Mitra'yı sembolize eden güneş burada da bir güç sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır[149]. Mitra'nın boğayı dize getirişi aslında arslanın boğa ile olan mücadelesinin tasvirlerine de kült bazında kaynaklık teşkil etmektedir. Güç beraberinde iktidarı da getirir. Arslan ile güneş arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştik. Gerek folklor gerekse astrolojik anlatılara bakıldığında ve yine özellikle Mezopotamya ve Pers kültürlerinde gördüğümüz arslanın arkasından yükselen güneş figürü erklik, yöneticilik, güç ve iktidar sembolü olarak nitelenmektedir[150]. Pers kültürünün İslâm öncesi dönemlerine dayanan kompozisyonu yine aynı toplumun

---

[147] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 51.

[148] Bkz. Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 51: "*…Mitra kültü öyle güçlendi ki Roma imparatorlarından en az biri Roma şehrinin altındaki büyük mağaralarda bu tarikata inisiye edildi…*".

[149] Bkz. Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, İstanbul: Varlık Yay., 1998, s. 101.: "*…Söylentiye göre Mithra bir boğayı dize getirmiş, sonra da kurban etmiştir. Tüm canlı varlıklar, bu boğanın kanından doğmadır…*".

[150] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 132.

uzantılarında İslâm sonrası kültür ve sanatlarında görüyor oluşumuz konumuz açısından önem arz etmektedir. İslâm sanatına dahil olan Pers mimari ya da el sanatları eserlerinde karşılaştığımız bu kompozisyon kökenini İslâm öncesi kültürlere bağladığımız figüratif temalar açısından önemli bir misaldir. Özellikle Pers kültüründe güneşe tapıcılığın sembolü olan arslan ve arkasından doğan güneş, Persler gibi büyük kültürlerde arma olarak da kullanılmıştır. İktidarını güneş ile ilişkilendiren hükümdarlar, güneş ile ilişkili hayvanları da iktidar sembolü olarak benimsemektedirler. Güç ve iktidarı sembolize eder duruma gelmiş bu kompozisyon batılı kaynakların ifade ettiğine göre Moğol imparatorluk bayrağında da kullanılmıştır[151]. Arslan ve güneş arasındaki bu ilişkinin gökbilimsel temellere dayandığını benimseyen görüşler, astronomik olaylar ile antik tarih ve dinsel yapı arasında sistematik bir düşüncenin savunuculuğunu üstlenmişlerdir[152]. Gökle ilgili kavramların ve bu kavramlarla ilgili ritüellerin insan tahayyülünde karşılık bulan somut şekilleri yer yer burçlar ve bunların büründüğü siluetler ile ifade edilmek istenmiştir. Mesela güneşin göksel bir kavram ve tanrısal yönüne binaen farklı burçlara girmesi ile o burçtaki surete büründüğü ve o burcun temsili olan hayvanın -boğa, arslan gibi- kutsallık kazanması yönünde görüşler mevcuttur. Aslında tapınılan hayvanın kendisi değil, o hayvanla temsil edilen burç ile astronomik olarak ilişkiye giren güneştir. Daha önce de boğa kültünün ardındaki göksel, tanrısal temelden bahsederken buradaki göksellik ve tanrısallığın aslında güneş ile ilintili olduğunu, bundan dolayı pek çok kültürde güneş kursu ile boğa arasında tabi bir bağın ortaya çıktığını vurgulamıştık. Güneşin boğa burcundaki yansıması Mısır'da Apis, Asur'da ise Baal ya da Bul olarak görülmektedir[153]. Dolayısıyla boğa gibi kutsallık atfedilen hayvanlara tapınmanın esasen göksel bir varlık olarak güneş kavramı ile ilgisi olduğu düşünülmektedir. Güneş'i kavramsal açıdan değerlendiren tüm astronomik ve felsefi görüşler değerlendirmeye açıktır fakat kesin olan

---

[151] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 132.

[152] Bkz. Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Konya: Palet Yay., 2019, s. 222.: "*…İran kültüründe ve Mezopotamya'da oldukça rağbet gören arslan figürü ile Güneş'in aynı pano üzerinde birleşmesinin temel sebebi, fiziksel gücün atribularla ifadesidir. Yani hayvanlar âleminin en güçlü ve savaşçı otoritesi olan arslan ile göksel dünyanın en fonksiyonel gezegeni olan Güneş, milletler ideolojisini yönlendiren ya da temsil eden unsur olmuştur…*".

[153] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 132.

güneşe ve güneşin temsil ettiği düşünülen tüm ilahi kavramlara karşı bir kült mekanizmasının insanlık tarihi içinde tabiî olarak geliştiğidir. Nitekim çalışmamızın üzerinde durduğu temel hususlardan birisi de budur. İslâm sanatına baktığımızda *arslan-güneş* ikilisine dair betimlemeler görülür fakat bu mevzuya ilerleyen başlıklarda değineceğiz.

Dönüp tüm bu anlattıklarımıza, özellikle de hayvan figürleri ve bunlar içinde de özellikle güç, iktidar ve hakimiyeti temsil edenlere baktığımızda her zaman çeşitli anlamlarla yüklü olduğunu ya da günümüzden tarihe bakarak bu figürlere anlam yüklemek gayretinde olduğumuzu görmekteyiz. Her ne kadar zoolojik ya da astronomik kaygılarla çeşitli eserler verilmişse de (*İslâm düşünce dünyasında zooloji ve astronomik konuları işleyen eserler içinde yer alan tasvirli el yazmaları gibi -misal Acâibü'l-Mahlûkat-*) özellikle hükümdarlıkla ilişkili mimari eserler ya da el sanatlarına baktığımızda astronomik bir kavramdan ziyade güç ve iktidar kavramlarını görmekteyiz. Gerek İslâm öncesi gerek sonrası figüratif ögelere baktığımızda, bu figürlerin anlamlarının pek çok kaynak ve araştırmada anlatılanların aksine sadece gökbilimsel kavramlardan ibaret olmadığını unutmamak gerekir. Yani gördüğümüz her figürü astronomik bir kavramın temsilcisi olarak değerlendirmek yanlıştır. İslâm öncesi dönemle ilgili arslan ve ejder gibi figürleri kavramsal açıdan ele almaya çalıştık. İslâm sonrası mimari ya da el sanatlarına baktığımızda özellikle Mezopotamya ve Anadolu kültürlerinden misallerle karşılaştırmalar yaparak ilerlemek yerinde olacaktır. Misal olarak göstereceğimiz eserleri kronolojik olarak inceleyecek olursak öncelikle erken dönem sanat eserlerine bakmamız gerekmektedir.

İslâm sanatının erken devirlerine bakıldığında Emeviler Dönemi sanat üretimleri çalışmamız bağlamında önemlidir. Emeviler artık ilk halifeler gibi mütevazi yönetim birimleri yerine, özellikle ganimet ve vergilerin sağladığı bolluk ortamında çağdaşı olan büyük devletler gibi debdebeli yapılarda yaşamaya başlamışlardır. Dolayısıyla bu dönemin mimarisi ve tezyînât programı çalışmamız açısından önem arz eder. Emevi ve Abbasi dönemlerine baktığımızda, mimari tezyînât programlarında figüratif özellikler ziyadesiyle Emevi Dönemi'nde görülmektedir. Özellikle çöl sarayları ve buralarda gördüğümüz fresko ya da kabartma programı bize çalışmamız hakkında önemli veriler sağlamaktadır. Mesela Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi gibi Emevi saraylarında gerek

Mezopotamya ve Akdeniz çevresinde gördüğümüz, gerekse Anadolu uygarlıklarında pek çok mimari tezyînât programında karşımıza çıkan av ve vahşi doğadan hayvan figürleri, insan figürleri ve avlanmak ile ilgili kralî bir eylemin, statünün bir ifadesi olarak karşımıza çıkar (*Foto. 11*). Çünkü Emeviler Dönemi'nde özellikle mimaride ve figüratif tezyînât programında henüz İslâmi bir sanat kimliği görülmemekle beraber gerek idari gerekse kültürel anlamda esinlendikleri Roma ve Pers (*Sâsâni*) kültürlerinin etkileri mimari ve sanat eserlerinde görülmektedir[154].

Kültür üretimi söz konusu olduğunda; bir coğrafyaya sonradan gelen bir başka kültürün burada hâlihazırda mevcut kültürden etkilenme yollarından birisinin yerel sanatçıların-zanaatkarların yeni gelen kültür için eser vermesi ya da yeni gelen kültürün sanatçılarının-zanaatkarlarının söz konusu eski kültüre öykünmeleri olduğunu vurgulamıştık. Tıpkı bunun gibi yeni devletler de eski devletlerin geleneklerinden maslahatta uygun olanları tatbik edebilir ve bu da belli bir miktar kültürel etkileşime sebep olur. Emevi Dönemi sikkelerinde Sâsâni özelliklerinin uzun bir süre devam etmesi fakat sadece "*Allah'ın adıyla.*" ya da "*Allah'a hamd olsun*." şeklinde İslâm'ı ifade eden ibarelerin eklenmesi, sikke kalıpçılığında henüz tamamen İslâmileşilmemiş olduğunun bir göstergesidir[155]. Çünkü az evvel bahsettiğimiz gibi kompozisyon olarak Sâsâni temaları devam ederken değişiklik sadece metinde gerçekleşmektedir. Aynı zamanda yeni İslâm toprağı yapılmış bir coğrafyada ticari bir unsur olarak parayı köklü bir değişime tabi tutamazsınız. Bu ciddi bir ticari sarsıntıya yol açacaktır. Dolayısıyla iktidarı işaret eden ve aynı zamanda ticari sorunlara yol açmayacak değişiklikler tercih edilmiştir. Sadece Sâsâni sikkeleri değil aynı zamanda Bizans sikkelerinden devşirilen unsurlar da

---

[154] Emevi mimarisinde görülen Roma ve Pers ektileri için bkz.: Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 68.: "*…inşa tarzında ve duvarcılığında hiristiyan ustalarından veya eski binalardan istifade edildiği de inkâr götürmez bir vakıadır. Binanın muhtelif yerlerinde Roma yarım daire kemeri Bizans stilinde ejderli sütun başlığı, bazı odaların üzerinde İran kubbe tonozu, tuğla ve yarım tuğla ile tonoz inşaatı, tuğla duvarların arasında İran kırık kemeri kullanılmış olduğu için sarayın inşa tekniği bakımından tamamen İranla Bizans arasında bulunduğu ve eski Suriyenin kompozit mimarîsi ve tekniğinden istifade ettiği muhakkaktır…*".

[155] Oleg Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu*, s. 97.: "*…Yerel sikkeler, daha önce Bizans'a ait topraklardaki Bizans sikkeleri, Doğu'da Sasani sikkeleri, üzerlerine eklenen Arapça bir yazı, bir tarih, bir halifenin ya da valinin adı, kelime-i şahadet ya da bir damga dışında, oldukları gibi kullanıldılar…*".

mevcuttur. İktidar sembollerinin ve hükümdar figürlerinin devşirilmesi konusu da yine ticari bir manevrayı beraberinde getirmektedir. Emeviler burada da Sâsâni sikkelerinde izledikleri politikayı devam ettirmiş ve ticarete olumsuz yansımasın diye Bizans sikkelerinin form ve içeriğini genel olarak aynı bırakarak sadece İslâm'a aykırı noktaları düzenlemişlerdir. Mesela bu sikkelerde görülen İsa'nın adını ifade eden monogramların baş harflerinin silinmesi, imparator taçlarında görülen haç işaretinin kaldırılması, bir elinde asa diğer elinde küre tutan Bizanslı figüre Arap kıyafetinin giydirilip, sakal eklenmesi gibi değişiklikler söz konusudur. Küre ve asa tutan hükümdar figürünün devşirilmesi İslâm kültür ve sanatı açısından önemli bir gelişmedir ki özellikle küre motifi daha sonraki İslâm devletlerinde de karşımıza çıkacaktır. Sanat tarihi ve kültür tarihi araştırmalarında özellikle batılı kaynakların dışında pek değinilmeyen bu ve benzeri noktalar kültürel etkileşimin takibi noktasında son derece önem arz etmektedir. Benzer misalleri çoğaltmak istediğimizde Kusayr Amra sarayında gördüğümüz fresklerde Sâsâni tarzı metal vazolardan çıkan bitkisel motifleri (*Foto. 12*) hemen hemen aynı motif çizgileri ile Kubbetü's-Sahre'de de görüyoruz (*Foto. 13*). Hipodrom ya da av sahnesi olarak nitelendirebileceğimiz bir sahne kadim Mezopotamya kültürlerinde olduğu gibi avlanmak ile iktidar arasında bir bağ kurmaktadır[156] (*Foto. 14*). Henüz Hz. Peygamber'in vefatı ve onun ardından gelen Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nden sonra ilk kez büyük çapta bir devlet idaresi başlatan Emeviler Dönemi'nde avlanmak ve bunun hükümdarlık sembolizmi hakkında ne derece bir gelenek vardı bilemiyoruz, fakat bu hipodrom ya da av veya hipodromda av -Roma ve Pers kültürlerinde gördüğümüz gibi- sahnesinde Roma sanatının etkilerinin olduğu çok açıktır. Tarihsel kaynaklar bağlamında bu sarayların inşaasında kimlerin çalışmış olduğu net olmamakla birlikte teknik ve estetik izlenimler Romalı ve Sâsâni ustaların mevcudiyetini kanıtlar niteliktedir.

---

[156] Bkz. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, s. 21.: *"…1898'de Alois Musil, Kızıldeniz'in 50 km. kadar kuzey-doğusunda VIII. yüzyılın ilk yarısından kalma bir Emevi köşküyle hamamını bulunca (Kusayr Amra), Batı dünyası buradaki insan resimlerinin bolluğu karşısında şaşırmıştı. Bu resimlerde av ve hamam sahneleri, güreş ve spor eğlenceleri, alegorik figürler gösteriliyordu; ayrıca büyük giriş holünde, tahtında oturan Halife ile onu selamlayan "dünya kralları"nın resimleri yer alıyordu. O zamandan bu yana Emeviler devri resim sanatının konularını bize tanıtan bir sürü av köşkü bulundu. Av, müzik ve dans gibi saray eğlenceleriyle ilgili sahneler, bu konular arasında ön planda geliyor...".*

İster kültürel etkiler diyelim ister öğrenilmişlik ya da öykünme, farklı coğrafyalarda yaşayan ve daha sonra yolları kesişen, kültürleri kesişen toplumlar tarih boyunca her zaman var olmuştur. Önemli olan husus, bu kültürel kesişme olmadan önce de kültürel açıdan benzer özelliklere ya da ortak sembollere sahip olmaktır. Bunun yanı sıra hâlihazırda mevcut olan bu ortak özellikler, kültürel etkileşimden sonra baskın olan kültürdekine daha benzer bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunun en iyi misallerini Emevi Dönemi saraylarında görmek mümkündür. Kusayr Amra sarayında gördüğümüz av sahnesi antik Mezopotamya ve Roma saraylarının tezyînât programlarındaki vazgeçilmez av sahnelerine benzerliği açısından önemli bir misal teşkil eder[157]. Avlanmanın hükümdara özgü bir durum olduğu geleneğinin Emeviler gibi yeni bir devlet için dahi aşina bir durum olduğu görülmektedir. Fakat sahnelerin teması bir yana bu tezyînât programlarının teknik açıdan üslubu Roma ve Sâsâni geleneğinden izler taşımaktadır. Roma ve Pers sivil mimari süsleme geleneğinden pek çok tema Emevi sanatında karşımıza çıkmaktadır. Burada vurgulamak istediğimiz genellikle bitkisel ve metal görünümlü saksı, vazo gibi motiflerin Pers-Sâsâni kökenli oluşu, bununla birlikte Roma mozaik işçiliği ile karışıp İslâm eserlerinin tezyînât programına yansımasıdır. Roma kültürü kökenli temalar ise genellikle av, kıvrım dallar, bağ bozumu, dans, güneş vd. figüratif temalardır. Misal olarak, Roma saray bahçelerini süsleyen zemin mozaikleri, dans eden kadın tasvirleri (*Foto. 15*), yine Pers tezyînât geleneğinden gelen ve benzer misallerine Kubbetü's-Sahre'de rastladığımız vazolar içinden çıkan bitkisel kompozisyonlar gösterilebilir. Hatta bariz bir şekilde bu eserlerde gayri müslim, Romalı ya da Pers sanatkârlar, belki de başka bölgelerden getirtilmiş yabancı ustalar çalışmıştır[158].

---

[157] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture* 650-1250, s. 48.

Ayrıca bkz.: Gaetano Palumbo, Angela Atzori, *Qusayr 'Amra Site Management Plan,* Amman: World Monuments Fund Pup., 2014, s. 81.

[158] Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 68.: "*…inşa tarzında ve duvarcılığında hiristiyan ustalarından veya eski binalardan istifade edildiği de inkâr götürmez bir vakıadır…*".

Ayrıca bkz.: Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi*, s. 22.: "*…Kuseyr Amra'nın duvar resimlerinde, doğu ve Yunan geleneklerinin aynı zamanda yaşadığına şahit olmaktayız...*".

7. ve 8. yüzyılda Bizans (*Doğu Roma*) ile Sâsâni ve Emevi sanatı arasında göz ardı edilemeyecek derecede etkilenme söz konusu olan bir ilişki görülmektedir. Çağdaş olan bu iki devlet, özellikle yeni bir devlet olan İslâm devleti Emeviler ile devletleşme aşamasında politik olarak yakın ilişkiler kurmayı çıkar olarak görmüşlerdir. Bu ilişkilerin boyutları pek çok kaynaktan takip edilebilir. İslâm sanatının bu dönemini ve İslâm sanatına devşirilen unsurların sanat üzerindeki etkisini en iyi ifade eden yapılardan birisi Kubbetü's-Sahre'dir. Plan şemasından (*Çizim 1*)[159], iç mekânda sütunları birbirine bağlayan kemer dizileri üzerinde gördüğümüz mozaiklere kadar Bizans ve Sâsâni sanatının etkisi yoğun bir şekilde görülmektedir. Plan açısından İslâm sanatı ve mimarisine yabancı olan bu şema, misallerini Roma ve Bizans mimarisinde gördüğümüz pek çok plan şemasını hatırlatmaktadır. Misallerle daha açık bir şekilde ifade edecek olursak Roma'da Santa Constanza kilisesinin iç içe geçen sütun dizeleriyle (*Çizim 2*) oluşan koridorlu iç mekân düzenlemesi plan açısından Kubbetü's-Sahre'nin plan şemasına benzerliği ile dikkat çekerken, diğer yandan Zeytin Dağı'nda bulunan Uruç Kilisesi ve Suriye'de bulunan Bosra Kilisesi (*Çizim 3*) de çokgen merkezi mekân ve öncü nitelikteki plan şemalarıyla Kubbetü's-Sahre'nin plan şemasına ilham vermişlerdir[160]. Mozaikler, sütunlar ve duvarların mermer kaplamaları tamamen dönemin Bizans ve Sâsâni mimarisinden izler taşımaktadır. Mozaiklere baktığımızda altın fon üzerine stilize edilmiş bitkisel kompozisyonlar görmekteyiz. Altın fon bize özellikle Bizans Dönemi mozaik işçiliği ve hatta tasvir sanatı açısından da ip ucu vermektedir. Bizans ve Sâsâni geleneğinden gelen karışık bir tarzın ön plana çıktığı bu yapıda yerel ve Müslüman ustaların yanı sıra, Pers ve Romalı ustaların çalışmamış olma ihtimali düşünülemez.

İslâm kültür ve sanatının kendinden önceki kültürlerle ilişkisi tabii yollardan meydana gelmiştir. Bunun misallerini çalışmamızda pek çok yerde göstermiş bulunmaktayız. Bu ilişkilerin bir kısmı geçmiş birikimlerin getirdiği etkilerdir ki buna dair pek çok misal verdik, bir kısmı da dönemin güncel etkileşimleridir. Fetihler, ticari faaliyetler, göçler her dönemin kendi güncel yaşanmışlıkları içinde önemli etkileşim unsurlarıdır. Bunlara ek olarak devletler arası ilişkiler vardır ki, buna bir misal olarak

[159] Creswell'in izometrik planı referans alınarak yeniden çizilmiştir.

[160] Ayrıntılı bilgi için bkz.: Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 51-55.

Emevi-Bizans ilişkilerini gösterebiliriz. Şam Emeviye Camii'nin inşasından önce Halife Velid'in Bizans İmparatoru II. Iustinianus'dan yardım istediğini belirten çokça görüş vardır[161]. Yine bu görüşlere göre halifenin mektubunda şöyle bir kısım aktarılmaktadır: "*Bana iki yüz Yunan işçi gönder, zira öncüllerimin emsalini asla kurmadığı ve ardıllarımın da aynısını dikemeyeceği bir cami yaptırmak niyetindeyim.*"[162]. Bu görüşü desteklemeyen görüşler de mevcuttur. Creswell ve Grabar gibi araştırmacılar bu tarz bir işçi alışverişinin gerçeği yansıtmadığını ifade etmekle birlikte kültürel etkilenmenin kesinliğini kabul etmektedir[163]. Bununla birlikte önemli olan burada bir kültür devşirmesinin olduğunun kesinliğidir. Roma ve Pers kültüründen yetişen ustaların inşaat tekniği ve tarzı Emevi mimarisinde ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla Emevi Dönemi'nde gördüğümüz hemen tüm eserlerde Roma ve Pers-Sâsâni esintilerinin olmasının başlıca sebepleri yerel ustaların inşa faaliyetlerinde yer almaları gibi etkileşimlerdir. Devletleşme politikaları ile atılması gereken önemli adımlardan biri olan imar faaliyetleri böyle durumların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Emeviler fethettikleri bölgelerde yerel unsurların içinde olmayı çok fazla istememiş, gözden uzak saray ve kasırlarda ikamet etmek istemiş olsalar da Şam Emeviye gibi bir eser iktidar ve hakimiyet göstergesi açısından Şam'ın merkezi bir noktasında olmalıydı. Yine öneminden dolayı böyle bir eserin henüz yeterli mimari birikimi olmayan İslâm toplumunca inşa edilmesi son derece güçtü. Elbette ki bu eserler tümden ecnebi ustalarca vücuda getirilmiş eserler değildir,

---

[161] Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 47.: "*…İbn Cübeyr diyor ki "Velid Rum sultanından (yâni Bizans İmparatorundan) 200 işçi gönderilmesini istemişti. İbn Haldun da aynı suretle Rum sultanından mimarlar, ustalar ve işçiler istenmiş olduğunu yazıyor…*".

Ayrıca bkz.: Casim Avcı, "Rum", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2008, c. 35., s. 223.: "*…. Bu dönemde inşa edilen Kubbetüs-sahre, Kusayru Amre, Mescid-i Aksâ ve Emeviyye Camii gibi İslâm sanatının ilk örneklerinde Bizans etkisinden söz etmek mümkündür. I. Velîd'in isteği üzerine Bizans İmparatoru II. Iustinianos tarafından gönderilen para, mozaik ve ustalar Emeviyye Camii ve Mescid-i Nebevî gibi yapıların inşa ve tamirinde kullanılmıştır…*".

Ayrıca bkz.: Tâlib Yâzîcî, "Emeviyye Camii", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1995, c. 11., s. 108: "*…Temeli 86 (705) veya 87 (706) yılında atılan esas cami bölümü 96'da (714) tamamlanmış ve inşaatta halifenin isteği üzerine Bizans imparatorunun İstanbul'dan gönderdiği ustalar çalışmıştır…*".

[162] Volkmar Enderlein, "Mimari", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, s. 69.

[163] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture* 650-1250, s. 7.

çünkü bir akıl bu ustalara mimarinin ya da tezyînât programının İslâm akaidine ters düşmeyecek şekilde ele alınması gerektiğini dikte etmeliydi. Bu durum da akıllara müslüman işçi ya da ustaların da -diğer Emevi eserleri için bu fikir tartışılabilir- cami inşasında çalışmış olması gerektiğini getirmektedir. Özellikle camilerde görülen Roma ve Sâsâni kökenli bitkisel tezyînâtın ve mimari temalı genel tezyînât programını oluşturan kompozisyonların içinde herhangi bir canlı -insan ya da hayvan- görülmemesi İslâm akaidinin bilincinde olan birilerinin de bu inşa faaliyetinde yer aldığının en somut göstergelerinden birisidir.

Güç, iktidar ve hakimiyete işaret eden figürlere Emevi Dönemi eserlerinden misal göstermeye devam edecek olursak, 711 yılında Emevi Halifesi I. Velid tarafından Ürdün çölünde yaptırılan Kusayr Amra sarayı Roma tarzında bir tasarıma ve mimariye sahiptir. Daha önce de vurguladığımız gibi Hz. Peygamber Dönemi ya da Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nden farklı olarak Emeviler Dönemi'nde ilk kez bu çapta büyük imar faaliyetleri politikası görülmektedir. Emeviler Dönemi'nde, Hz. Peygamber ve Hulefâ-i Râşidin dönemlerinde çok vurgulanmayan "*kabul salonu*" eğilimi, çağdaşı olan Bizans ve Sâsâni devletlerinde görülen şaşaalı taht salonları mantığında karşımıza çıkmaktadır. Bu aynı zamanda devletleşme politikasının da bir getirisidir. Çünkü iktidar ve hükümdarlık sembolleri genellikle bu alanlarda toplanmaktadır. Dolayısıyla Emeviler'den önce görülen mütevazı idari birimlerin yerine Roma ve Pers saraylarında gördüğümüz boyutlarda taht-kabul salonları karşımıza çıkmaya başlamıştır. Kusayr Amra freskoları Emevi Dönemi kültürel etkileşim boyutlarını ve İslâm sanatının kendinden önceki kültürlerden devşirdiğini anlamak noktasında önem arz etmektedir. Bu freskolarda tıpkı bir Roma sarayı ya da bahçesi gibi özetle dünyasal zevkleri ve çeşitli ikonografik temaları görmekteyiz. Daha önce de vurguladığımız gibi iktidar sembolleri arasında önemli bir yeri olan av sahneleri Kasrü'l-Hayr el-Garbi ve Kusayr Amra freskoları içinde de karşımıza çıkmaktadır (*Foto. 11-14*). Burada karşımıza çıkan av sahnesi aynı zamanda bir hipodrom teması ile bağlantılıdır. Çünkü av eyleminin gerçekleştiği bu alan bir çitle çevrilmiştir. Hatta Roma gladyatörleri gibi hayvanları öldüren figürler de görülmektedir. Bu da bizi stilize edilmiş bir hipodrom algısına götürmektedir. Kompozisyona baktığımızda atlıların kovaladığı yaban eşeği ya da türevi hayvanlar görülmektedir. Asur, Babil, Sümer, Akad, Roma ve Pers tezyînât kültüründe önemli ve sevilen temalardan biri olan av konuları burada da karşımıza çıkmaktadır. Bu av sahnesinin stilize edilerek,

hipodrom havası verilen bir alanda yapılması gerek Roma gerekse Pers kültürlerinde karşımıza çıkan iktidar sembolizminden esinlenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

8. yüzyılda Halife Hişâm b. Abdülmelik tarafından yaptırılan ve zaman içerisinde pek çok kez yağmalanan Kasrü'l-Hayr el-Garbi'de birkaç önemli freskoya değinmek gerekmektedir. Sanat tarihi yazınında ne yazık ki her figür ya da her fantastik figür gök bilimsel bir olayla ilişkilendirilmek zorundaymış gibi bir algı söz konusudur. Kökeni kadim Mezopotamya kültürlerine dayanan kentavros -at adam- fantastik figürünün ya da siren, harpi, grifon gibi veya bizzat ejder-ejderha gibi fantastik figürlerin astronomi ya da gök bilimsel içeriklere yakıştırılması insanlık tarihine bakıldığında bilim dünyasının çeşitli alanlarında doğrulanamayan, temeli sağlam olmayan görüşlere dayanmaktadır. Dolayısıyla ilk olarak bu figürlerin burçsal ya da astronomik, üzerine yüklenen anlamlarının peşinde koşmak yerine sosyolojik ya da yazınsal açıdan bu figürlerin görüldüğü toplumlarda ne gibi anlamları ihtiva ettiklerini tartışmak daha faydalı olacaktır. Gök bilimsel anlamlar hep sonradan yüklenen, yer yüzü unsurları ya da insanların "*göksellik*" kavramına yönelik tahayyül dünyalarında var olan fantastik unsurlarla yıldız ya da burç şemalarını yakıştırması sonucu ortaya çıkan yaygın bir uygulamadır demek daha doğru olacaktır. Tezyînât programında bitkisel kompozisyonlara da sahip olan yapının fresko programına baktığımızda eğlence ve av sahneleri, kentavros gibi fantastik figürler de görmekteyiz. Kentavros gibi fantastik figürler Mezopotamya, Yunan ve Roma geleneğinden gelip İslâm kültüründe görülen ilk misaller olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Astronomi, gök bilim, yıldız kümeleri, burç kavramlarını ele alan el yazması tasvirli İslâm sanatı eserlerinde gördüğümüz fantastik figürlere göre çok daha erken dönemde karşımıza çıkan bu freskoların kültürel ve av sembolizmasından farklı bir anlamı olmadığı görülmektedir.

Şu hususun ayrımını yapabilmek çok önemlidir, İslâm sanatı ve kültürü İslâm öncesinde var olan muhtelif kültürlerin kaynağını oluşturduğu bir alt yapıya sahiptir. Fakat bu demek değildir ki İslâm medeniyeti ilerleyen dönemlerde kendine has bir kimlik meydana getirmemiştir. Lakin köken meselesine baktığımızda ortaya koyulan kanıtlar ve bulgulara gerekli özeni göstermek mecburiyetindeyiz. Nitekim bu meseleler bilinmediği ya da göz ardı edildiği taktirde geçmişi hakkında yeterli bilgi sahibi olmadığımız bir alanda kendimizi tarihçilik ya da sanatkarlık yapıyor zannederiz. Bu aynı zamanda sahip

olduğumuz değerler açısından büyük bir yanılgıyı beraberinde getiren tehlikeli bir durumdur. Bizim için önemli olan bu hususa değindikten sonra konumuz hakkındaki misallere dönecek olursak; Hırbetü-l Mefcer'in hamam biriminde karşımıza çıkan heykeller analize muhtaç durumdadır. En azından tarih ve arkeolojik bakış açısıyla yapacağımız analiz konumuz bağlamında önem arz etmektedir. Henüz Hz. Peygamber ve Hulefâ-i Râşidin Dönemi üzerinden çok geçmemiş iken özellikle bu dönemde heykel ya da tasvir yapımına olumsuz bakıldığı düşünüldüğünde İslâm kültürünün heykel ya da tasvire yönelik bir birikimi yokken Hırbetü-l Mefcer'in hamam biriminde çok sayıda gördüğümüz bu heykellerin gayri müslim ustalarca, belki Mezopotamya heykel kültürünü bilen ustalarca yapıldığı düşünülebilir. Çünkü özellikle kadın heykellerine baktığımızda fizyolojik özellikler Sümer Dönemi heykelciliğine kadar izini sürebileceğimiz bir üsluba sahiptir. Bu heykellerde özellikle Sümer tipi ya da arkeolojik döneme baktığımızda Mezopotamya'nın pek çok bölgesinde gördüğümüz belirgin gözler ve bu gözlerin üzerinde neredeyse ortada birleşen uzun kaşlar, dolgun kalça modeli bu heykellerdeki kültürel kökenlerin ve stilizasyonun erken dönemlere dayandığını göstermektedir. Özellikle gözlerde ve kaşta açılan boşluklar bu analizi haklı kılmaktadır. Çünkü Er Hanedanlar, Erken Sümer Dönemi'nden bu yana gözlerdeki bu oyukların alabaster ya da lapis lazuli gibi kıymetli veya yarı kıymetli taşlarla doldurulduğunu, kaşların ise genellikle zift ile doldurularak vurgulandığını biliyoruz. Aynı belirtiler Hırbetü-l Mefcer'in hamam biriminde görülen heykellerde de gözlenmektedir. Dolayısıyla gelenek açısından kadim Mezopotamya geleneklerinin devamı söz konusudur. Hatta halife heykeli olduğu düşünülen ve arslanlı kaide üzerinde duran figürün tipolojik özellikleri de yine Sümer heykellerine oldukça benzerdir.

Müşetta Sarayı da Emevi sarayları arasında gerek tezyînât gerekse figüratif açıdan konumuz bağlamında önemli bir yere sahiptir. 8. yüzyıla tarihlenen bu sarayın dış cepheleri, özellikle portal cephesi oldukça hareketli bir tezyînât kompozisyonuna sahiptir. Burada gördüğümüz kompozisyon Roma ve Bizans'ın sıklıkla kullandığı ve çok sevdiği bir kompozisyon olan ve "*bağ bozumu*" olarak isimlendirdiğimiz bir temadır. Bu kompozisyonda görülen kıvrım dalların arasına gizlenmiş figürler içinde fantastik yaratıklar, kuşlar ve doğada gördüğümüz diğer hayvanlar vazo ve çanaklardan fışkıran dallar arasına serpiştirilmiştir (*Foto. 16*). Ayrıca Antik Yunan ve Roma sanatından aşina olduğumuz üzüm salkımları, asma yaprakları ve kıvrım dallar kompozisyonun iskeletini

oluşturmaktadır. Motif ve kompozisyon açısından Bizans ve Sâsâni geleneklerinden beslenen bir tarzın görüldüğü kesin olmakla birlikte, kompozisyonun tasarım açısından daha önce hiç görülmemiş bir şekilde uygulandığını söyleyen kaynaklar da mevcuttur[164]. Önce Mezopotamya sonra Yunan ve Roma kültüründe karşılaştığımız fantastik yaratıklar, kuşlar ve diğer hayvan türlerinin burada karşımıza çıkması, madeni kap veya çanaklardan çıkan kıvrım dallar Roma, Bizans ve Sâsâni etkisiyle gelişmiş bir sentezi meydana getirmektedir. Aynı sentez Kubbetü's-Sahre'nin mozaik süslemelerinde sadece canlı figürü olmadan karşımıza çıkmaktadır[165].

Konumuzun buraya kadar olan kısmında temel olarak açıklamaya çalıştığımız köken hususları bundan sonraki İslâm devletlerinin kültürel kimliklerinde gördüğümüz figüratif tasvirler içinde aynı kökenleri ihtiva edecektir. Daha detaylı inceleyebilmek için İslâm sanatına farklı kültürlerden intikal eden figürleri ayrı ayrı başlıklar altında ele alacağız. İncelemelerimizin ana izlencesi bu figürlerin genel olarak insanlık tarihinde İslâm dininin yayıldığı coğrafyalarda önceki din ve kültürlerin hangilerinde görüldüğü ve muhteviyatını araştırmak olacaktır. Böylelikle söz konusu figürlerin günümüzde dahi tam olarak ulaşılamayan bilinen en erken ve sade içeriklerine ulaşmayı amaçlayacağız.

---

[164] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 68.

[165] Bkz. Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi*, s. 19.: "*…Tekniği, temaları ve unsurları itibariyle Kubbetü's-Sakhra'nın süslemeleri tamamen helenistik'tir. Bunlarda yer alan bitki unsurları, hıristiyan bazilikalarında olduğu kadar pagan mabedlerinde süs repertuvarında bulunan kenger yaprağı ile asma gibi iki klasik bitkidir. Panonun mihverini, sık sık ya bir hurma ağacı yahut da kollu hellenistik şamdanları hatırlatan katı destekler doldurur…Bu söylediklerimiz, Kubbetü's-Sakhra'nın süslemesinde greko-romen tesirin ehemmiyetini göstermeğe kafidir. Bununla beraber simetrik motifler ve Hüsrev'in taçlarından alınmış görülen dalgalı kurdeleler, mozayiklerin kompozisyonunda sasani tesirini de açığa vurmaktadır…*".

II. İSLÂM SANATINDA FİGÜRATİF TEZYÎNÂT ve İSLÂM ÖNCESİ KÖKENLERİ

A. İSLÂM SANATI ve FİGÜRÜN KLASİK SINIRLARI

1. İslâm Sanatının Kökenleri Üzerine

İslâm sanatının çeşitli ekol ya da biçemlerini mümkün mertebe detaylı bir tarihi bağlam içinde ortaya koymak gerekmektedir. Böylelikle sunulan fikirler tarihi süreç ve arkeolojik bulgularla desteklenebilir. Bunun yanı sıra tarih öncesi ve yazılı tarihten insan yaşamına dair bulgulara ve gözlemlemeye, İslâm sanatında kullanılan figürlerin kökenlerini araştırma konusunda sıkça başvurulacaktır. Bu da kesinliğe sahip olmayan konularda bize tutarlı ve belli bir güvenirlik seviyesi olan saptamalar ve yorumlar yapma imkânı tanıyacaktır.

İslâm sanatı özellikle mimari ve plastik sanatlarda yayıldığı coğrafyalar nedeniyle birçok kültürden etkilenmiştir. Aynı dinden olan farklı kültürler dini sanatlarında kendi kültürlerinin motiflerini (*özelliklerini*) kullanmışlardır. Daha önce de vurguladığımız gibi bunu yaparken dinin temel prensiplerine bağlı kalmaları gerekmektedir[166]. İslâmiyet bütün insanlığa gönderilen bir din olmanın şiarını eski kavimler ile kendi arasında din ve medeniyet birliği kurup, onların kültürlerinde var olan zenginlikleri göz ardı etmeyerek, aksine kendi kültürüne dahil etmeyi faydalı bularak göstermiştir. Böylelikle misyonerlik faaliyetleri gibi toplumları kolonileştirmek ve asimile etmek şöyle dursun, hoşgörülü ve didaktik bir yaklaşım tarzı ile birçok kavmin ve milletin gönül rızası ile İslâm'a girmelerini sağlamıştır. Bu husus tabiatıyla İslâm'ı din olarak seçen toplumlarda sanatın birçok alanında ortak özellikler sergilemesine imkân tanımıştır. Daha önce de bahsettiğimiz üzere camilerin ortak özellikleri temelde mihrap, minber, minare ve kürsü

---

[166] Bkz. Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi*, s. 3.: "*…İndus nehrinden Atlantik denizine kadar uzanan uçsuz bucaksız ülkeler üzerinde yayılmış olan İslâm mimari eserleri, hangi bölgede ve hangi devirde yetişmiş, hangi millete mensup sanatkârlar tarafından vücuda getirilmiş olursa olsun, aynı ailenin fertleri, aynı dilin lehçeleri gibi birbirlerine benzerler. Zaman ve mekân değişikliğine rağmen bu eserlere birliğini veren, her şeyden önce İslâm dininin kuralları olmuştur…*".

şeklindedir. Bunlar ibadetin pratik açıdan olmazsa olmaz uygulamalarıdır. Fakat kültürel çeşitlilik bütün bu ögelerin her kavim ya da kültür tarafından değişik motiflerle dekore edilmesine neden olmuştur.

Milletler ya da kavimler kültürel açıdan birbirlerinden farklı özelliklere sahip olmalarına karşın aynı dine mensup olabilirler. Yine, bu milletlerin ortak dini değerlerinin sanata yönelik maddi uygulamaları da ortak olabilir. İşlev ve pratik açısından ortak olan bu uygulamalar kültürlerin motif dünyasına göre farklı şekillerde işlenebilir, farklı kompozisyon şemaları, farklı mimari teknikler uygulanabilir. Mesela Hindistan'da bir camide haremi örten kubbe ile İstanbul'da bir camide haremi örten kubbe işlev açısından ortaktır. Fakat bu iki eserin ait olduğu toplumlarda kültürel farklılıklar işlev açısından ortak olan kubbe elemanlarını üslup açısından farklı kılmıştır. Hindistan'da daha çok soğan kubbe kullanılırken Osmanlı mimarisinde ekseriyetle yarım küre şeklinde kubbe kullanılır. Aynı misal mihraplar için de verilebilir. Hindistan'da Hint kemeri kullanıldığından mihrap bambaşka bir çehreye bürünür. İstanbul'da ise Osmanlı ekseriyetle hafif sivri kemer (*pencî kemer*) tercih etmiştir. Fakat mihrap işlevi açısından bütün İslâm coğrafyalarında kıbleyi işaret eden birimdir.

Değinmek istediğimiz temel nokta aynı dinin farklı kültürel kimliklere sahip toplumlarda, sanat eserine dönüşen değerlerinin işlev açısından değil, mimari şema, tezyînât kompozisyonu, kullanılan teknikler ya da renkler olarak farklılık arz edebileceğidir. Bu da toplumların kültürel ilişkiler vasıtasıyla birbirlerini etkilemelerinin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Çünkü İslâm sanatında tekdüze bir form ve üslup gelişmemiş, her toplum kendi üslubunu doğurmuştur. Çoğu zaman toplumlar arasında biçeme yönelik etkileşimler meydana gelmiştir. Çoğu zaman da bu toplumlar İslâm öncesinde sahip oldukları sanat ve kültür değerlerini İslâm sanatına uyarlamışlardır. Bu durumu tekrar tekrar vurgulamamızın sebebi İslâm sanatının bu anlamda eski, kadim medeniyetlerden etkilenmiş olduğuna dair izlerin oluşudur. Mesela Mescid-i Nebevi (*Çizim 4*) yakın coğrafyalarda karşılaşılan kilise ya da "*hypostyle*" dediğimiz çok ayaklı yapıların plan şeması ile benzer nitelikte bir şema göstermektedir. Buna ister rastlantı diyelim ister etkilenme, sorgulamamız gereken asıl husus; Mescid-i Nebevi'yi inşa eden toplumun diğer coğrafyalardaki kavimler ve medeniyetlerle askeri, kültürel ya da ticari ilişkilerinin olup olmadığıdır. Nitekim Kâbe'nin 607/608 yılında yeniden yapımında

yabancı bir usta da çalışmıştır[167]. Yani inşa faaliyetlerinde Arap toplumunun içine dışarıdan yabancı etkenler girmiştir. Bu başlı başına kültürel etkilenmenin bir göstergesi olabilir. Diğer yandan Arap kavimlerinin özellikle ticaret konusunda son derece hareketli hayatları olduğu bilinmektedir. Yılın belli dönemlerinde düzenlenen panayırlarla Arap diyarına dış kültürlerden ticari kervanlar gelirdi. Aynı şekilde Arap diyarından da dışarıya belli dönemlerde ticari kervanlar giderdi. Nitelim Hz. Peygamber'in baba mesleği olan ticaret yaptığı dönemlerde özellikle Şam'a (*Suriye*) ve birçok beldeye gittiği, buralarda farklı kültürleri gördüğü ve tanıdığı gerçeği göz ardı edilemez[168]. Şam bu dönemlerde önemli bir kültür merkezi niteliğindedir ve mimari ve zanaat açısından birçok toplumu etkilemiştir. Böyle bir durumda sürekli bir kültür sirkülasyonunun olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Yani kavimlerin ve toplumların zanaatları ve kültürel ögeleri karşılıklı alışveriş yoluyla birbirine geçmekteydi. Nitekim Hz. Peygamber daha önce de bahsettiğimiz gibi Mescid-i Nebevi'de aile babası, devlet lideri, dini lider konumunda olduğu gibi buranın inşaasında da mimar rolünde karşımıza çıkmaktadır. O'nun bu hem basit hem de kompleks yapıyı inşa etmesindeki olgunluğu ancak zengin bir kültürel birikimin ve gözlemin neticesinde oluşmuş olmalıdır. Dolayısıyla farklı kültürel yapılar birbirlerinden etkilenmekte ve beğendikleri kültürel motifleri kendininkilere dahil etmekteydi. Mesela Filistin hududunda bulunan Petra merkezli Nabatî krallığının kültürel zenginliği ticaret sayesinde gelişmiştir ve bu da Nabatî sanatının İ.Ö. 4. yüzyıl ile İ.S. 1. yüzyıl arasında en parlak çağını yaşamasında önemli bir etken olmuştur[169]. Bu günümüzde de böyledir. Toplumlar kendi kültürel üretimlerinden farklı olan unsurları global araçlar sayesinde çabucak tanıyıp benimser hale gelmiştir. Anadolulu bir genç temelinde tasavvuf-halk müziği ya da tasavvuf-halk edebiyatı olan bir kültürden gelmesine rağmen internet üzerinde gördüğü ve yabancı bir kültüre ait olan

---

[167] Bkz. Yılmaz Can ve Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, s. 78.: "*…Bakumu'r-Rumi adındaki usta ile de anlaşılarak Kâbe'nin inşa işi bu şahsın sorumluluğuna bırakılır. Bakumu'r-Rumi'ye Mekke'de bulunan Kıpti bir marangoz da yardımcı olmaktadır…*".

[168] Bkz. Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 18.: "*…Ey kardeşimin oğlu, biliyorsun benim malım az, elimiz darda geçim sıkıntısı çekiyoruz. Huveylid'in kızı Hadice ortaklıkla ticaret için sermaye veriyor. Kavminin ticaret kervanı Şam'a gitmeye hazırlanmaktadır…*".

[169] Markus Hattstein, "Dünya Dini ve Kültürel Göç Olarak İslâm", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, s. 10.

bir şarkıyı kolayca benimsemekte ya da bir zanaatkar yurt dışı seyahati esnasında beğendiği bir yerel kültür objesini kendi ülkesine döndüğünde taklit edebilmektedir. Aslında günümüzdeki bu etkileşim geçmiş dönemlerdekinin sadece biçim değiştirmiş halidir. Tarihi süreç ve benzer birçok misal bize bu gibi etkilenmelerin her dönem ve toplumda olduğunu göstermektedir. Tıpkı Emeviler Dönemi'nde karşımıza çıkacak olan Kubbetü's-Sahre'nin inşasında çokgen planlı Bizans mimarisinin misallerinden etkilenildiği gibi. Şunu da belirtmek gerekir ki; Pagan Roma kültürünün mimari özellikleri Hıristiyan (*Bizans*) dünyasında devam etmiştir. Burada karşımıza iki önemli nokta çıkmaktadır ki herhangi bir dini sanatın kökenlerine indiğimizde bu iki noktayı göz ardı edemeyiz. İlki, toplumların dinlerine yönelik kültürlerini yapıta dönüştürürken doğrudan kendi renklerini ve motiflerini kullanmaları, ikincisi ise kendi kültürel özellikleriyle birlikte başka kültürlerden gelen renk ve motifleri kullanmaları. Burada renk ve motiflerden kasıt kültürel değerler ve özelliklerdir. Bu iki nokta İslâm sanatı çalışmaları açısından umumiyetle dikkat edilmesi gereken hususlardır.

Her kültür sanat üretimiyle kendi karakterini yansıtır[170]. Bunun yanı sıra bir kültürle başka bir kavmin ya da toplumun kültürünün şu ya da bu şekilde karışması gayet tabi bir durumdur[171]. İslâmiyet'in yayıldığı coğrafyalara baktığımızda; Pers, Suriye, Mısır, Kuzey Afrika, Anadolu, Orta Asya, Hint ve Endülüs başta gelen bölgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. İslâm sanatı buralarda yerel kültürlerin etkisinde gelişerek farklı üsluplara ayrılmıştır. Az evvel ifade ettiğimiz gibi hem kendi kültürünü hem de yerel kültürleri bir araya getiren ve bölgeden bölgeye farklılık arz eden üsluplar meydana gelmiştir. Bu yerel kültürlerin İslâmiyet öncesinde var olduklarını düşündüğümüzde, İslâm kültürüne mimaride, edebiyatta, musikide etki etmemiş olmaları olanaksızdır. Şu durumda Pers coğrafyasında Sâsâni, Suriye'de Pagan Roma ve Bizans, Mısır ve Kuzey Afrika'da kopt (*kıpti*), Anadolu'da Pagan Roma ve Hıristiyan Bizans, Doğu Anadolu'da

---

[170] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* s. 6.

[171] Bkz. Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 35.: "*…Tarih öncesi ve yazılı tarih dönemleri, gerçekten coğrafi teknik ya da ideolojik özel itilere karşılık veren toplulukların farklılaşmaları yoluyla kültürün nasıl gittikçe çeşitlendiğini gösterirler. Fakat, toplumlar arasında karşılıklı ilişkinin ve kültürel alışverişin artışı, hatta bundan daha çarpıcı bir olgudur. Kültürel gelenek, bir yandan gitgide daha çok kollara ayrılma eğilimindeyken, bir yandan da birleşme ve tek bir nehre katılma yolunda ilerleme eğilimi gösterir…*".

Ermeni, Orta Asya'da Türk ve Hindistan'da Hindu kültürleri bu gelişim şemasında önemli rol oynamışlardır. Dolayısıyla kültürler arasındaki farklılıklar Irak ve Suriye sanatının belli ölçülerde Kuzey Afrika ve Endülüs'ten, Pers sanatının Türkistan ve Hint'ten, Selçuklu sanatının ise Osmanlı sanatından birçok açıdan ayırt edilmesinin temel nedenidir.

İslâm sanatında geçmişe yönelik incelemeler Mezopotamya'nın kadim medeniyetlerine kadar kök salabilir. Bu bölgelerde özellikle Sümer, Akad, Babil, Asur ve Pers medeniyetleri önemli bir rol oynamıştır. Bunun yanı sıra Roma ve Yunan medeniyetlerinin Eski Mısır uygarlığına ulaşan mimari üslupları önemli bir diğer unsurdur. İslâm mimarisinin oldukça etkilendiği Pers coğrafyasının Sâsâni Dönemi'nde karşımıza çıkan tuğla inşaat geleneği tuğla duvarların yükselişinden sonra kemer ve tromp sistemi ile ana mekânı örten kubbeye ulaşmayı sağlayacak şekilde tabii olarak gelişmiştir. Bu gelişimin kökeni Sâsâni Dönemi'ne özgü olmamakla birlikte arkeolojik dönemde pek çok kültürde kubbe ya da muadili ögelerin izlerine rastlanmıştır. İslâm mimarisi Ctesiphon (*Tizpon, Ktesifon, Tak-ı Kisra*) (*Foto. 17*), Servistân ve Firûz-âbâd saraylarından geriye kalanlar aracılığıyla Pers kültüründe görülen bu zengin mimari anlayış hakkında bilgi sahibi olmuştur[172]. Edinilen bu bilgiler içinde çokgen planlı mimariyi, nişli duvarları, tonoz ve tuğladan kubbelerin yükselişi, pandantif kubbe ilişkisi, çinicilik, kabartma sanatları gibi alanların İslâm sanatında özel bir kimlik kazanarak gelişmesine öncülük etmiştir. Taş mimari tarzı ise Mısır medeniyetinde sıklıkla karşımıza çıkan büyük taş kütlelerin taş sütunlar üzerine oturtulması ile meydana gelen klasik çözümler (*hypostyle*) bütünüdür. Bu iki durumda Roma'dan Bizans'a (*Pagan Roma'dan Hıristiyan Roma'ya*) geçişte taş mimarinin klasik çözümleri ile tuğla mimarinin getirisi niteliğinde olan kemer türleri ve kubbenin kullanılmasına yönelik bir tarz meydana gelmiştir[173]. Bizans ve Pers ilişkileri sonucunda karşılıklı öge alışverişi yaşanmış ve klasik mimarinin birçok unsuru da Pers mimarisinde yer bulmuştur. Dolayısıyla iç içe geçen bu plastik kültür ortamında dekoratif şemalar, stilize hayvan figürleri ve nebatî motiflerin yanı sıra yapı elemanı olarak kemer, tromp ve kubbenin de genel itibariyle

[172] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 35.

[173] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* s. 7.

kültürel etkileşim sonucunda İslâm sanatında yer bulduğu söylenebilir. Bu etkileşime bir misal; Emeviler Dönemi'nde inşa edilen Şam Emeviye Camii olabilir (*Foto. 18*). Yapının inşasında çalıştığı düşünülen Bizanslı ya da Bizans ekolünü bilen ustalar[174] burada mimariyi daha çok Suriye ekolünde ele almışlardır. Mozaiklerde ise hem Bizans hem de Sâsâni kültüründen izler görülmektedir. Mezopotamya sanatının erken devirlerine baktığımızda gördüğümüz sekiz yapraklı bitki rozetleri de yine mozaiklerde sıklıkla gördüğümüz ögelerdendir[175]. Özellikle bazilikal plan şeması ve kırma çatı tekniği ile, örtü sisteminin yükünü ibadet mekânında sütunlara dağıtan kademeli kemer sistemi (*Foto. 19-20*) tamamen Suriye, Güney, Güneydoğu Anadolu bazilikalarının mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Burada Emevi Halifesi I. Velid'in camiyi inşa ettirmesindeki politik amacı tartışılabilir. Fakat asıl önemli olan İslâm mimarisinin henüz kendi üslubunu tam olarak şekillendirememiş olması ve dönemin "*mimari ilhamı*"nın Roma'nın yani Bizans'ın mimarisinde aranmasıdır. Ayrıca dönemin sosyopolitik anlayışı hükümdarın (*halifenin*) bânîsi olduğu bir yapının imparatorluk seviyesinde olmasını gerektiriyordu. Fakat İslâm mimarisi henüz böyle bir seviyeye ulaşmamıştı. Dolayısıyla özellikle Şam Cami-i Kebir'inden (*Emeviye Camii*) sonra devam edecek süreçte bu tarz etkileşimler, İslâm sanatının ilk dönemlerinde spesifik algıların belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Bunun yanı sıra yine Emeviler Dönemi saraylarında ve hamamlarında Bizans ve Sâsâni etkileri görülmektedir. Nitekim Yukarı Mezopotamya'da Sâsâni Dönemi ile Doğu Hıristiyan Dönemi arasında bir geçişin yaşandığı görülmektedir[176]. Fakat İslâm kültürü kendi eserlerini kendi üslubunca vermek seviyesine geldiğinde (*Abbasi Dönemi*) Şam Cami-i Kebir'indeki bu şaşaa ve öykünmüşlük yerini daha sade dekorasyonlara

---

[174] Bkz. Volkmar Enderlein, "Mimari", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 69.: "*…Yukarı Mısır'da bulunmuş, papirüsler ustaların 709' da Cami-i Kebir'i inşa etmek üzere Şam'a çağrıldığını belirtir. I. Velid bu amaçla Bizans imparatoruna da mektup yazmıştı: "Bana 200 Yunan isçi gönder; zira öncüllerimin emsalini asla kurmadığı ve ardıllarımın da aynısını asla dikemeyeceği bir cami yapmak niyetindeyim."…*".

[175] Bkz. Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimarisi*, s. 20.: "*...Mozaiklerin üstünde ve altında birbirine paralel geniş bir şerit teşkil eden sekiz yapraklı rozet, Asurî sanatından gelmektedir…*".

[176] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* s. 13.

bırakacaktır. Fakat en nihayetinde mimari köken İslâm sanatının kendi üretimi değil, ithal ettiği bir kalıp çerçevesinde gelişecektir.

Bir diğer önemli nokta âbidevi taçkapı anlayışının İslâm mimarisine birçok kültürün etkisi ile devşirilmesidir. Özellikle 640 yılında İslâm güçlerinin Pers topraklarına girmesi ile dağılan Sâsâni imparatorluğu geride bıraktığı mimari ve plastik değerleri ile İslâm üretimlerini etkileyecektir. Sâsâni ya da Pers mimarisinin karakteristik özelliklerinden biri olan âbidevi cümle kapıları (*taçkapı-portal*) İslâm mimarisinin önemli birer ögesi haline gelecektir. Pers mimarisinin kayda değer üretimlerinden biri olan Tâk-ı Kisra'nın âbidevi görünümü, bir yapının dış cephesinde vurgulanması gereken en önemli unsurun taçkapı ve giriş cephesi olduğunun bir göstergesidir. Bütün dikkat ve maharet bu taçkapılara yoğunlaşmıştır. Sadece Pers coğrafyasında değil, Mezopotamya'da pek çok medeniyet taçkapılarında zenginliğini ve gücünü göstermiştir. Bunlar içinde en ünlü olanlarından biri Babil şehrinin meşhur İştar Kapısı'dır (*İ.Ö. 650-560*). Pers mimarisinde de olduğu gibi tuğla malzemenin sık kullanıldığı Babil Dönemi'nde kapı tuğladan inşa edilmişti ve dış kaplaması da renkli sırlı tuğla idi. Bu renkli sırlı tuğlalar daha sonra özellikle Türk İslâm eserlerinde karşımıza çıkacak renkli sır kullanımının da kültürel iletişim sonucu sanat tarihimize kazandırılmasına öncül teşkil etmiştir. Kapıda çeşitli Babil tanrılarının kutsal hayvanları -atribü- görülmektedir. Burada tuğlaların hafif kabartma olarak düzenlenmesi ile arslan, boğa ve ejder figürleri oluşturulmuştur. İştar Kapısı gibi pek çok misal verilebilir. İslâm şehirleri arasında önemli bir yeri olan Bağdat'ın Zengiler Dönemi'nde Selçukî üslupta inşa olunmuş fakat günümüze ulaşamamış meşhur Tılsım Kapısı'nda ya da diğer adıyla Bağdat Kapısı'nda da taş-tuğla işçiliğinin muazzam bir işçiliği görülmektedir. Bu meseleye ilerleyen bölümlerde detaylıca değineceğiz. Türklerin İslâm dinine girmelerinden kısa bir süre sonra ortaya koydukları yapıtlarda da taçkapının önemli bir yeri vardır.

Taç kapının yanı sıra ayvan da (*eyvan*) İslâm sanatında önemli bir yer tutmuştur. İslâm öncesi dönemden itibaren Mezopotamya coğrafyasında kullanılan bu örtü sistemi Türk İslâm mimarisinde pek çok yapıda kullanılmıştır. Türklerin İslâm dini ile tanışması daha ziyade Pers coğrafyası üzerinden olduğu için, Pers kökenli uygulamalarda gördüğümüz taçkapı ve ayvan geleneğinin -Tâk-ı Kisra misalinde olduğu gibi- Türk İslâm mimarisine tesir ettiğini söyleyebiliriz. Kökenini her ne kadar Pers mimarisine

dayandırıyor olsak da Türk İslâm mimarisi özellikle taçkapı ve ayvanlarda kısa bir süre sonra kendi üslubunu geliştirme yoluna gitmiştir. Bu üsluplar, gerek plan ve tâlî unsurların uygulanması gerekse plastik zevkin aktarımı konusunda birbirinden kolaylıkla ayrılacaktır.

Emeviler Dönemi'nde gördüğümüz renkli tezyînât anlayışı Pers ve Bizans kökenli bir anlayışın ürünüydü. Özellikle insan ve hayvan tasvirinin yaygın olduğu Emeviler Dönemi'ne karşın yine Pers mimarisinde de gördüğümüz alçı bezeme daha ziyade Abbasi Dönemi'nin en yoğun tezyînât grubunu oluşturmuştur. Yunan ve Hellenistik unsurlardan etkilendiğini bildiğimiz Pers kültürü ve sanatı, içinde barındırdığı bazı sembolik değerlerle de İslâm sanatına etki etmiş görünmektedir. Nebatî ve fantastik hayvanların görüldüğü bu sembolik ve figüratif değerler içinde; akantus, çam kozalağı, hayat ağacı, asma yaprağı ve kıvrım dallar, kuşlar vd. hayvanlardan söz edilebilir. Özellikle asma dallarının kıvrımlı -helezonik- şemasına bağlı gelişen ve asma yapraklarıyla hareketlendirilen kompozisyonlar Hellenistik döneme kadar dayanmakla birlikte daha çok Roma ve Bizans sanatında görülmektedir. "*Bağ bozumu*" olarak isimlendirilen bu kompozisyonların karakteristik özellikleri arasında asma dal ve yapraklarının arasına serpiştirilmiş -bazen gizlenmiş- üzüm salkımları, bebek (*küpid*) ve insan figürleri, kuşlar, vazolardan ya da kâselerden çıkan bitki kökleri görülebilmektedir. Bu bağlamda Emeviler Dönemi saraylarından yoğun bir bezeme programına sahip olan Müşetta Sarayı'nın dış cephesi boyunca görülen kabartma kompozisyonu bir "*bağ bozumu*" sahnesini anımsatacak derecede benzerlik göstermektedir. Mezopotamya, Mısır, Yunan-Roma kültürlerinde gördüğümüz fantastik havyanlar, kuşlar ve doğada bulunan diğer hayvan türlerinin kullanılması, madeni vazo veya çanaklardan fışkıran bitki kökleri Roma, Bizans ve Sâsâni etkisiyle gelişmiş bir anlayışın sarayın ön cephesinde bir iz düşümü olduğunu göstermektedir. İslâm sanatının uygulama sahasını ve gerek İslâm'ın yayıldığı coğrafyalardaki sanatı gerekse bu sanatların farklı İslâm devletlerinde birbirini etkileyişini çalışmamızın ilerleyen safhalarında ele alacağız.

2. İslâm Sanatının Dayanağı Üzerine

İslâm sanatının temelleri hakkında ele alınacak bir bölüm hiç şüphesiz ancak detaylı bir kaynak taraması ve analiz sonucunda ortaya konulabilecek tarihi süreç, olaylar ve kültürel etkenlerin tutarlı ölçütlerle, bulgularla desteklenmesi sonucunda elde edilen bilgiler ve çıkarımların ışığında sağlıklı bir şekilde aktarılabilir. İslâm sanatı dediğimizde akla, çok geniş sınırları olan din temelli bir medeniyete dahil olan farklı kültürel kimliklere sahip toplumların ortaya koydukları sanat eserlerinin bütünü gelmektedir. Çalışmamızın konusunu oluşturan temel unsur "*figür*" olduğundan ve İslâm sanatının birçok alanında figüratif kompozisyonlar yer aldığından çalışmamızın başlığı kapsamlı bir izlenim bırakmaktadır. Fakat dikkat edeceğimiz önemli hususlardan biri konuyu farklı alanlara yaymadan, mimari, resim (*tasvir*), heykel ve figür niteliğine sahip tezyînât üzerine yoğunlaşmak ve bu alanlarda görülen figürlerin kökenini araştırmak olacaktır. Böylelikle hem çalışmamızın ana izlencesini arka plana itmeden, onu çeşitli bağlantılar ve göndermelerle zenginleştirerek ilerleyecek hem de İslâm sanatının çok yönlü etki altında kalan unsurlarının köken açısından izlerini sürmeye gayret edeceğiz.

İslâm "*silm*" (*selm*) kökünden gelmekle birlikte kelime anlamı olarak "*kurtuluşa ermek, boyun eğmek, teslim olmak; teslim etmek, vermek; barış yapmak*" anlamlarını ihtiva etmektedir[177]. Tarihin her döneminde insanoğlu kurtuluşa ermenin iman etmekle mümkün olacağını düşünmüştür. Nitekim "*inanma*" duygusu daha önce de bahsettiğimiz gibi insanın temel dürtülerinden birisidir. Değerler sistemi oluşturma ve bunu bir iman kaynağına bağlamak[178] tarihte bütün toplumlarda gördüğümüz bir durumdur. İşte bunun neticesinde oluşturulan değerler sisteminin çeşitli yönlerini ifade eden sembolik üretimler (*zanaat-sanat üretimleri*) her zaman karşımıza çıkmaktadır. Bu durum anaerkil toplumlarda kadın figürünün ön plana çıkmasının, bereket kavramının kadınla ilişkilendirilmesinin, Mezopotamya'da olduğu gibi dünyanın birçok bölgesinde kralların; "*tanrı-kral (sözde)*" olarak isimlendirilmesinin temelinde yatan ögedir. İslâm sanatının temellerini tartışırken bu açıdan bakmak gerektiğini düşünmekteyiz. İslâm sanatının

[177] Mustafa Sinanoğlu, "İslâm", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2001, c. 23., s. 1.

[178] Ömer Faruk Harman, "İslâm", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2001, c. 23., s. 2.

temellerini Hz. Peygamber'in vefatından (*İ.S. 632*) sonra gelişen fetih hareketlerine ve hatta daha da sonrasına dayandıran pek çok görüş olduğu gibi[179], fetihlerden sonra ulaşılan coğrafyalara, açılan yeni kültürel kapılara bağlayan görüşler de mevcuttur. Elbette ki İslâm sanatının temellerine yönelik bu görüşler İslâm tarihinin olmazsa olmazları arasında yer almaktadır. Bütün bunların yanı sıra bize göre asıl irdelenmesi gereken Hz. Peygamber henüz hayatta iken İslâm sanatının temellerine dair izlerin varlığı meselesidir. Burada İslâm kültürünü Arap kültürü ile karıştırmamak gerekir. Çünkü Arapların İslâm öncesi kültürel durumu Hz. Peygamber'e nübüvvet verildikten sonra yavaş yavaş gelişen kültürel yapı ile çok büyük farklılık arz ettiği gibi, İslâm kültürü başlı başına Arapların önceki kültürlerine karşı bir devrim niteliği taşımaktadır. Nitekim sanatın olmazsa olmazlarından olan bilim ya da ilim ilk vahiy ile Arap toplumunda değer kazanmaya başlayacaktır. Çünkü Kelâm-ı Kadîm, vahiy geldikçe inananları Allah, ahiret, cennet, cehennem gibi kavramlarla düşünmeye, akıl etmeye ve okumaya yönlendirmiştir. İşte İslâm kültür ve sanatının dayanağının başlangıcı tam da burasıdır. Çünkü okumak, düşünmek, üretmek belli kültürel sanat ya da zanaat üretimlerini doğuracaktır.

Hz. Peygamber'in İ.S. 622'de Mekke'den Medine'ye hicret etmesi ve ilk İslâm devletinin kurulmasından kısa bir süre sonra İslâm dini hemen hemen Arabistan'ın büyük bir bölümüne yayılmış, Hz. Peygamber'in insanlara tebliğ için aracı olduğu idealler (*dini prensipler*) etrafında birçok kavim toplanmıştır.

Yaşamıyla ve düşünceleriyle toplumsal kültür ve sanatın doğasında var olan ilkeleri bünyesinde barındıran Hz. Peygamber henüz hayatta iken aslında İslâm kültürünü oluşturan pek çok meseleye imza atmıştır. İşte İslâm kültürünün nüvesini oluşturan bu meseleler bizim çalışmamız açısından İslâm sanatının dayanağı niteliğindedir. Çünkü bir toplumun sanat eseri üretebilmesi için temel birtakım dürtülere sahip olması gerekir. Bu dürtüler daha önce bahsettiğimiz gibi yaşam ve kült temelli dürtülerdir. Kültürel değerleri olan bir toplum sahip olduğu değer yargısı ya da manevi algısı her ne ise onu maddi bir forma dönüştürür ve böylelikle bir sanat üretimi gerçekleşmiş olur. Dolayısıyla İslâm kültürünün maddi-manevi değerleri Hz. Peygamber Dönemi'nde vücut bulmuştur

[179] Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, çev. Çiğdem Kafescioğlu, İstanbul: Homer Kitabevi Yay., 2005, s. 11.

diyebiliriz. O halde İslâm sanatının dayanağını arayışımızı kronolojik olarak Hz. Peygamberin henüz hayatta olduğu dönemlere çekmeliyiz. Nitekim Kâbe'nin Hz. İbrahim'e kadar uzanan hikayesi ve Asr-ı Saadet birçok bakımdan İslâm sanatının temellerini bünyesinde barındırmaktadır. İslâmiyet bu dönemden itibaren yayıldığı bütün coğrafyalarda ortak bir din vurgusunu yapmayı başarmış ve pek çok yerel, özgün kültürel ve etnik unsur İslâm kültürüne dahil olarak gelişme imkânı bulmuştur[180]. Bunun mümkün olmasında en büyük etken hem Kâbe'nin (*Foto. 21*) önemli bir inanç merkezi olması -Mekke dışından pek çok kavim buraya ticaret ya da hac amacıyla gelir ve böylelikle kültürel etkileşim meydana gelirdi- hem de İslâm'ın herkese sunduğu hoşgörülü tavrıdır.

İslâm sanatının dayanağı açısından çalışmamız Kâbe-i Muazzama'yı ve Asr-ı Saadet Dönemi'nde inşa edilen Mescid-i Nebevi'yi (*Çizim 4*) önemli bir olay olarak nitelendirmektedir. Bu olay İslâm medeniyetinin başlangıcı niteliğindedir[181]. Bunun yanı sıra bu kutlu mabetler aslında ilk elden İslâm kültürünün bir ürünüdür. Kâbe'nin önemi ve bu öneme binaen yapılan çevre düzenlemesi aslında İslâm mimarisinde birçok unsura ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan belki de en önemlisi "*harem-harim*" kavramıdır. İslâm'ın ilk mabedi olan yapının Hz. İbrahim ve oğlu Hz. İsmail tarafından inşa edildiğine inanılmaktadır[182]. Çeşitli nedenlerle defalarca onarılan yapı son halini Osmanlı Dönemi'nde almış, kübik şeklinden dolayı Kâbe olarak isimlendirilmiştir[183].

---

[180] Markus Hattstein, "Dünya Dini ve Kültürel Göç Olarak İslâm", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 9.

[181] Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 1.: "*…İslâm medeniyetinin doğuşu Hazret-i Muhammed'in 622'de Mekke'den Medine'ye hicret ederek ilk İslâm devletini ve ilk İslâm camiini kurduğu zamandan başlar…*".

[182] Bkz. "*Hani İbrahim, İsmail ile birlikte evin (Kâbe'nin) temellerini yükseltiyor, "Ey Rabbimiz! Bizden kabul buyur! Şüphesiz sen hakkıyla işitensin, hakkıyla bilensin" diyorlardı.*". Bakara Sûresi: 2/127.

[183] Bkz. Mustafa S. Küçükaşçı, "Cahiliye'den Emeviler'in Sonuna Kadar Haremeyn" Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1999, s. 32.: "*…Arap dilinde "yüksek olmak, dört köşe olmak, küp şeklinde olmak vb." anlamlara gelen Kâbe kelimesi "ka'b" kökünden gelmektedir. Çoğulu olan "ki'âb" ise kare şeklindeki her ev (veya oda) için kullanılan bir isimdir. Aslında özel bir isim olmayan bu kelimenin Kâbe'ye isim olarak verilmesine etimolojik olarak yuvarlak olmasıyla ve aynı kökten gelen mî'kap (küp şeklindeki görünüşü) ile ilgili olduğu düşünülmektedir...*".

Mescid-i Harâm[184] ve Kâbe ile ilgili Kur'ân-ı Kerim'de birçok âyet bulunmaktadır. Bu âyetler içinde Kâbe'nin çevre düzenlemesine gönderme yapanlar İslâm mimarisinde "*harem*" kavramının gelişmesine kaynak teşkil etmektedir. Böylelikle cami mimarisinde dış avlu, harîm[185], taşra haremi, harem-i bîrûn, harem gibi terimler gelişmiştir. Nitekim Kâbe'nin etrafındaki ibadet alanına Harem-i Şerif denmektedir[186]. Bakara Sûresi'nin 125. âyetinde[187] Kâbe işaret edilerek "… *O zaman biz beyti insanların gidip gelip ziyaret edecekleri bir makam ve bir güvenlik yeri yaptık… "evimizi temiz tutun*" *diye talimat verdik.*" buyrularak temizlik ve güvenlik, yine kutsal mekânların çevresinin önemine işaret eden İsrâ Sûresi'nin 1. âyetinde "…*kulunu Mescid-i Harâm'dan çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksâ'ya götüren...*"[188] şeklinde buyrularak "*çevre ve mübarek*" kavramlarından bahsedilmektedir. Güvenlikten kasıt inananların can ve mal endişesini gidermenin dışında manevi anlamda da onları güvende hissettirmek, temiz tutmaktan kasıt batını ya da zahiri anlamlarıyla birlikte yer yüzünde Allah'ın dinini öven yapıları maddi ve manevi kirlilikten uzak tutmaktır. Nitekim bir ibadet mekânı manevi temizliğini muhafaza etmelidir. Yani Müslümanlar bu kutsal mekâna girdiklerinde zihinlerindeki ve kalplerindeki dünyevi meseleleri geride bırakmalıdırlar. Bu, sonra gelişecek İslâm mimarisinde birçok yapıda kapı üzeri kitabelerinde kendini göstermiştir. "*Mescidler yalnız Allah'ındır. O halde Allah'ın yanına*

---

[184] Mescid-i Harâm tabiriyle Kâbe, Kâbe'yi kuşatan ve ibadet için kullanılan yer, Mekke ya da haremi kastedilmektedir.

[185] Harîm: Osmanlı camilerinde dış/taşra avlusuna verilen isim.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Aziz Doğanay, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Cami*, Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yay., 2017.

[186] Harem-i Şerif: Kâbe etrafındaki ibadet mahalli.

[187] Bkz. "*O zaman biz beyti insanların gidip gelip ziyaret edecekleri bir makam ve bir güvenlik yeri yaptık. Siz de İbrâhim'in makamından kendinize namaz kılacak bir yer edinin. İbrâhim ve İsmâil'e de "Tavaf edecekler için, ibadete kapanacaklar, rükû ve secde edecekler için evimi temiz tutun" diye tâlimat verdik.*". Bakara Sûresi: 2/125.

[188] Bkz. "*Bir gece, kendisine bazı âyetlerimizi gösterelim diye kulunu Mescid-i Harâm'dan çevresini mübarek kıldığımız Mescid-i Aksâ'ya götüren Allah eksikliklerden münezzehtir. O, gerçekten her şeyi işitmekte ve görmektedir.*". İsrâ Sûresi: 17/1.

katarak hiçbir kimseye yalvarmayın."[189], "*Kuşkusuz namaz hayâsızlıktan ve kötülükten meneder. Allah'ı anmak her şeyden önemlidir.*"[190] gibi birçok âyet İslâm mimarisinde özellikle cami ve mescitlerde insanların görebileceği şekilde kapı üstlerine yerleştirilmiştir. Bütün bunların temelinde Hz. İbrahim ve ona emrolunanlar yatmaktadır. Çünkü Kelâm-ı Kadîm'de "*beyt*" yani "*Allah'ın evi*" Kâbe, cami ve mescitleri karşılamaktadır. Şu hâlde cami ve mescitleri her açıdan temiz tutmak İslâm kültürünün en önemli unsurlarındandır. O halde Mescid-i Harâm'ın bu özelliği, çevresinde "*haram*" bölgenin vurgulanması ve hem manevi hem de maddi kirliliğin engellenmesi için en başından beri bir avlu duvarı ya da aynı görevi gören bir çitin örülmesine neden olmuştur. İşte bu özellik İslâm sanatında hemen her yapılanmada karşımıza çıkan avlu kavramının kaynağıdır. Bu kavram yani "*haram*" ilerleyen dönemlerde "*harem*" şeklinde telaffuz edilecek ve cami ve mescitlerimizin asıl ibadet mekânına isim olarak verilecektir. Avlularımız "*harem-i bîrûn*" olarak adlandırılırken asıl ibadet mekânı "*harem-i enderun*" ya da harem olarak isimlendirilmiştir. Dolayısıyla İslâm sanatının dayanağında Kâbe'nin ve ona gösterilen hürmetin önemi büyüktür.

Mescid-i Nebevi günümüz yapılanmasına göre hemen hemen Kubbetü'l-Hadrâ (*Yeşil Kubbe*)'nın (*Foto. 22*) bulunduğu mevkiye denk gelmekteydi. Fakat yapı Hz. Peygamber Dönemi'nde olduğu haliyle günümüze ulaşamamıştır. Halifeler Dönemi'nde pek çok kez onarım ve genişletme çalışmaları yapılan yapının ilk haline yönelik birçok görüş varsa da bunlar birbirinden pek küçük farklar ile ayrılmaktadır. Bu görüşlerin ortak yönü; kareye yakın bir alanda bir tarafta üzeri kapatılmış ibadet mekânı, bir tarafta Hz. Peygamber ve ailesinin ikamet ettiği birimler, bir tarafta ise Ashab-ı Suffe'nin[191] kaldığı bölümden bahsetmeleridir. Hz. Peygamber'in hem bizzat yaptırdığı iki mescitten biri olan

---

[189] Bkz. Cin Sûresi: 72/18.

[190] Bkz. "*Kitaptan sana vahyedilenleri oku, namazı özenle kıl. Kuşkusuz namaz hayâsızlıktan ve kötülükten meneder. Allah'ı anmak her şeyden önemlidir. Allah yaptıklarınızı bilir.*". Ankebût Sûresi: 29/45.

[191] Bkz. Mustafa Baktır, "Suffe", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2009, c. 37., s. 469.: "*…Sözlükte "gölgelik" anlamına gelen suffe, Mescid-i Nebevî'nin giriş kısmında Medine'de evleri ve kalabilecek yakınları olmayan sahâbîlerin barınması için yapılan mekânın adı olmuştur…*".

-diğeri Kuba Mescidi'dir- hem de inşasında çalıştığı yapının tamamlanması yedi ay sürmüştür.

Yapı 60x60 ya da 70x70 arşınlık[192] bir alanı kaplamaktaydı[193]. 628' de bu boyutları 100x100 aşrın olacak şekilde genişletilmiştir[194]. Yapının ilk mimari şeması bize İslâm yaşam ve kültüründe sosyal, siyasal ve dini unsurların konumlanması bakımından önemli bilgiler vermektedir.

Kıblenin Kudüs (*Mescid-i Aksa*) olduğu dönemde yapıya batı ve güney avlu duvarında yer alan birer kapıdan girilmekteydi. Kuzey duvarı boyunca hurma ağaçlarının gövdelerinden yapılan dikmeler üzerine oturan ve hurma ağacının dallarıyla üstü örtülen bir bölüm (*zulla*) ibadet mekânını yakıcı güneşten korumak için yapılmıştı[195]. Bu mekân şeklini namaz ibadetinin fiili yönünden almaktaydı. Hurma kütükleriyle taşınan zulla enine gelişen bir sahın şeması ile namazı saf tutarak kılan Müslümanların birlik ve bütünlüğünü sağlamak için olabildiğince geniş ve ferah olmalıydı. Benzer bir zulla uygulaması güney duvarında Ashab-ı Suffe için de yapılmıştı. Kuzey bölümünde ibadet edilirken, güneydeki suffe bölümünde hem eğitim faaliyetleri yapılıyor hem de suffe ehlinin barınma ihtiyacı gideriliyordu[196]. Bu ilk şema asırlar boyunca gelişen İslâm mimarisinin temel noktalarına ilham kaynağı olmuştur. Yapı hem bir ibadet hem eğitim hem idare hem de konut ve barınmaya yönelik ihtiyaca cevap verecek şekilde düzenlenmiştir. İbadet mekânında gördüğümüz hurma ağacından dikmelerle oluşturulan bölümün daha sonra Kûfe'de, Kayravan'da, Şam'da, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde cami mimarisinin asıl ibadet mekânına ilham verdiği düşünülebilir. Açık avlunun birçok İslâm eserinin ortak mekânı olduğu, suffe bölümünün ise cami-medrese ilişkisine öncülük

---

[192] Arşın: Yaklaşık 68 santimetreye eşit olan uzunluk ölçüsü.

[193] Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm,* Ankara: Akçağ Yay., 2008, s. 192.

[194] Yılmaz Can ve Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği,* İstanbul: Kayıhan Yay., 2006, s. 82.

[195] R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250,* USA: Yale University Press, 2001, s. 5.

[196] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I,* s. 39.

ettiğini söyleyebiliriz. Hz. Peygamber ve ailesi için yapılan birimlerin ilk kez Hz. Ömer Dönemi'nde "*dârü'l-imara*" (*hükümet konağı*) kavramına ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir[197]. Daha sonra ise Emeviler ve Abbasiler'de karşımıza çıkacak olan dârü'l-imara kavramı camiden uzaklaşıp bağımsız saray ya da hükümet konağı haline dönüşecektir. Mescid-i Nebevi'de Hz. Peygamber, dini lider vasfı ile ibadeti, devlet başkanı vasfı ile İslâm devletini, eğitimci vasfı ile ashab-ı suffeyi, aile reisi vasfı ile kendisinin ve hanımlarının ikamet ettiği birimleri idare etmekteydi. Dolayısıyla burada dikkat edilecek en önemli hususlardan biri yapının fonksiyonel (*çok amaçlı*) olduğudur. O halde daha sonra inşa edilecek birçok İslâm mimari eserinde fonksiyonel özelliklerin gözetilmesinde temel dayanak noktasıdır diyebiliriz. Bütün bunları göz önünde bulundurduğumuzda İslâm sanatının dayanağını Hz. Peygamber Dönemi'nden sonrasında aramak İslâm'ın sosyal, dini ve siyasal kültürünün gelişimi ile çelişkilidir. Siyasi merkezin yönetim birimi olarak hükümet konağı ve türevlerinin, eğitim merkezi modeli olarak medrese veya dârülhuffaz ve türevlerinin, ibadet merkezi olarak ise cami ve türevlerinin çıkış noktası bizzat Hz. Peygamber'in uygulamaları ile sabit olduğundan İslâm sanatını oluşturan tüm bu kavramların dayanağını da yine Hz. Peygamber'in nübüvvetinde aramalıyız.

Mescid-i Nebevi planı kıblenin 624 yılında Kudüs'ten Mekke'ye çevrilmesiyle değişikliğe uğramıştır[198]. Doğu duvarında yer alan Bâbu'l-Cibril ve batı duvarında yer alan Bâbu'l-Atika kapılarında değişikliğe gidilmemiş, sadece güney duvarında yer alan Bâbu's-Selam (*Bâbu'l Muleyka*) kapatılarak kuzey duvarında aynı isimle bir kapı açılmıştır[199]. Bu kapı isimlendirmeleri Osmanlı mimarisine de yansımış ve Topkapı Sarayı'nda da benzer ifadeler kullanılmıştır. Kıblenin güneye yönelmesi ile tabii olarak

---

[197] Yılmaz Can, "İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1991, s. 70.

[198] Bkz. Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 40.: "*…Biz senin yüzünün vahiy gözetleyerek semaya sık sık döndüğünü görüyoruz. Hoşnud olacağın kıbleye seni, Ey Muhammed elbette çevireceğiz. Artık yüzünü Mescid-i Haram'a doğru çevir…*" Bakara Sûresi: 2/144.

[199] Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, s. 193.

ibadet mekânı kuzeyden güneye aktarılırken, güney bölümünde bulunan suffe de kuzeye aktarılmıştır. Böylelikle yapı yeni kıbleye göre baştan şekillendirilmiştir.

İslâm sanatında minberin önemi büyüktür. Birbirinden güzel minber misalleri ile ustalar tarihe adlarını kazımıştır. İslâm sanatında minber kültürünün temellerini de Hz. Peygamber döneminde aramalıyız. İslâm sanatının olmazsa olmaz uygulama alanları içinde saydığımız minberlerin kökeni de Hz. Peygamber'in uygulamalarına dayanmaktadır. İslâm sanatının temellerini Halifeler Dönemi'nin fetih hareketlerine bağlayan görüşler bu gibi temel noktaları gözden kaçırıyor olsalar gerek. Nitekim minber diye tabir ettiğimiz ve İslâm sanatının yapı taşlarından biri olan bu öge ilhamını, hutbenin okunduğu mahal olan, Hz. Peygamber'in üzerine çıkarak ya da sırtını dayayarak konuştuğu hurma kütüğünden almaktadır. Minber aynı zamanda otoritenin yani iktidarın da bir sembolüdür[200]. Hz. Peygamber minber üzerinde ibadet (*hutbe*) sırasında dini lider vasfı ile, devleti işleriyle ilgi konuşmalarda ise devlet lideri vasfı ile konuşmuştur. Dolayısıyla daha sonra teşekkül edecek bütün İslâm devletlerinde hükümdarlığın alâmetleri arasında hükümdar adına hutbe okutmak yer alacaktır. Minber bu noktada iktidarın anahtarı niteliğindedir. Çünkü minber gerek dini lider olarak halifeliği gerekse siyasi lider olarak hükümdarlığı temsil etmektedir. Yakın zamana kadar yaygın olan fakat günümüzde de devam eden bir uygulama olarak imamların kılıç zoru ile fethedilen şehirlerde hutbe için minbere çıkarken kılıç kuşanmaları iktidarın önemli bir temsilidir. Sade, mütevazi bir hurma kütüğü ile Nureddin Zengi'nin yaptırdığı ve Selâhaddin Eyyubî'nin Kudüs'ü fethinden sonra buraya getirtip Mescid-i Aksa'da Kıble Mescidi'ne koydurduğu muazzam minber (*Foto. 23*) -21 Ağustos 1969'da fanatik bir Yahudi tarafından kasten çıkarılan yangında tahrip olmuştur- arasındaki fark sanatta ve estetikte gelişimin adı olsa gerek.

[200] Bkz. R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, s. 5.: "…*The Prophet used to lean on a lance near the northern edge of the southern colonnade to lead prayer and deliver sermons. At times he would climb a simple pulpit known as the minbar, a judge's seat in pre-Islamic times which eventually became the symbol of authority in the ceremony of prayer and in all related mosque activities*…".

Devletin git gide büyümesi ve gelişmesi beraberinde İslâm ordularının fetih hareketlerini de getirmiştir. Müslümanları kendileri için tehdit olarak görenler İslâm orduları karşısında hezimete uğramışlardır. Özellikle Halifeler Dönemi'nde kazanılan zaferlerle İslâm kültürü ve değerleri pek çok coğrafyaya yayılmıştır. Maveraünnehir (*Türkistan*), Pers coğrafyası, Anadolu, Hindistan, Mağrib (*Kuzey Afrika*) bunların başlıcalarıdır. Tıpkı bu yayılmacı Arap hareketi gibi tarih öncesi dönemlerde Samilerin de Arap coğrafyasından taşarak Suriye ve Mezopotamya üzerinde önemli bir etki bıraktıkları düşünülmektedir[201]. Dolayısıyla tarihte iki farklı dönemde fakat aynı merkezden dağılan topluluklar civar coğrafyaları etkisi altına almıştır. Hz. Ömer Dönemi'nde Sa'd b. Ebi Vakkas'ın komutasında hareket eden İslâm ordusu ile Pers kuvvetleri arasında 636'da Kadîsiye Muharebesi[202] ve İslâm ordularının Şam'ı alarak büyük bir başarı göstermesinin ardından Bizans İmparatoru Heraklius'un Suriye ve Filistin'i Müslümanların elinden geri almak için topladığı ordu ile İslâm kuvvetlerine komutanlık eden Halid b. Velid arasında 636'da meydana gelen Yermük Muharebesi'nin[203] zaferle sonuçlanması İslâm ordularına Pers ve Bizans toprakları üzerinde erişim imkânı sağladı. Az evvel bahsettiğimiz İslâm sanatının temellerini Hz. Peygamber Dönemi sonrasında gerçekleşen fetih hareketlerine bağlayan görüşler fikirlerini bu gelişmelere bağlamaktadır. Nitekim bu hareketlerin önemi, kavimler arasında kültürel münasebetlerin ortaya çıkmasına imkân sağlaması boyutundadır. Nihayetinde İslâm medeniyeti belli bir süre İslâm dinini yayma idealinden sonra hem siyasi hem de kültürel sınırlarına ulaşmıştır. Anadolu toprakları İslâm kuvvetlerinin kapılarını zorladığı bir gaza sahası haline gelmiştir. Alparslan'ın 1071'de Malazgirt'te kazanacağı zafere kadar burası İslâm'ın yayılış merhalesi için tabii bir sınır olmuştur. Bununla birlikte İslâm devletleri sınır boylarında sürekli çatışmalar çıkması durumunda müdahale etmek için daimî kuvvetler bulundurmak ihtiyacı hissettiler. Sınır boylarında

[201] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, s. 21.

[202] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 101.

[203] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 109.

cihad görevi üstlenen bu vilayetler "*avasım*"[204] olarak adlandırılmıştır. Harp zamanında İslâm topraklarını koruyan bu bölgeler normal zamanlarda kültürel alışverişin belki de en sık yaşandığı yerlerdi. Nitekim Pers ve Roma ilişkileri sırasında sanat tarihi açısından kültür ve sanat alanında pek çok etkileşimler olmuş[205], bu sınır boylarının el değiştirmesiyle şehirlerde Pers, Roma, İslâm izleri birbirine karışmıştır. Bu izler kendilerini yer yer mimaride, yer yer küçük el sanatlarında göstermektedir. Bu etkileşimler sonraki dönemlerde; Emevi Dönemi sanatında başta Kubbetü's-Sahre ve Şam Emeviye Camii olmak üzere, Emevilerin saraylarında da karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu dışında batı topraklarında ilerleyen Müslüman güçleri Frankların mukavemeti karşısında daha fazla ilerleyememiş ve İspanya topraklarında yerleşmek durumunda kalmışlardır. Burada dünya tarihinin en önemli medeniyetleri arasında sayılan Endülüs doğacaktır. Böylelikle batıda, doğuya açılan bir sınır kapısı görevi üstlenen Endülüs, aynı zamanda bir ilim kapısı vazifesi ifa etmiştir. Fetih hareketleri ile Arap kabilelerinin fethedilen bölgelere gitmesi kültürel alışverişi güçlendirmiştir. Böylelikle yerel halk ile sonradan bölgeye gelen kabileler birbirlerini kültürel ve inanış açısından etkilemiş oldular. Bu bölgelere misal olarak Suriye, Mısır, Kuzey Afrika ve İspanya verilebilir.

İslâm sanatının temellerine yönelik bütün görüşlerin bir şekilde İslâm kültürünün oluşmaya başladığı Hz. Peygamber Dönemi'ne bağlanması gerektiğini vurgulamıştık. Daha evvel de ifade ettiğimiz gibi bir sanat ürününün ortaya koyulabilmesi için önce belli bir kültür birikimine ihtiyaç duyulmaktadır. İşte İslâm kültürünün nüvesini oluşturan gelişmeler bizzat Hz. Peygamber'in öncülüğünde yaşanmıştır. Kâbe'nin İslâm kültürüne, dolayısıyla İslâm sanatına kazandırdığı özellikler üzerinde durduk. Dünya toplumlarında bütün dinlerin bir merkezi vardır. Bu merkezden yayılan öğretiler o dinin temsil edildiği

---

[204] Bkz. H. Dursun Yıldız, "Avâsım", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1991, c. 4., s. 111.: "…*Avâsım: sözlükte "korumak, engel olmak; sığınmak" anlamındaki asm (عصم) kökünden türeyen âsımenin çoğulu olup "koruyanlar, müstahkem mevkiler" demektir. Bu müstahkem mevkiler, İslâm ordularının cihad maksadıyla sınırdan uzaklaştıkları zaman veya gazâdan dönerken ülkeye girmeden önce düşman saldırılarına karşı sığınıp korundukları bölgeler olduğu için bu adla anılmıştır*…".

[205] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* s. 2.

her konumda tıpkı merkezdeki gibi bağlayıcı şartlar meydana getirir. İslâm dininde de bu şartların en önemlilerinden biri cami ve mescitlerde asıl ibadet mekânlarına girildiğinde dünyevi olanı kapıda bırakmak, manevi açıdan "*haram-harem*"i temiz tutmaktır. Bunun bir uygulaması olarak abdest alır inananlar. Hem maddi kirlilikten hem de manevi kirlilikten ibadet için arınırlar. Bunlar bağlayıcı şartlar durumundayken çeşitli kültürlerde verilen İslâm eserleri kültürlerin özelliklerine göre şekil ve üslup açısından değişiklik göstermiştir. Mesela bir cami Pers coğrafyasında farklı Anadolu coğrafyasında farklı bir üslubu yansıtır. Bunu kültürlerin eserleri üzerindeki yansımaları olarak açıklayabiliriz. Fakat bir camide ibadetin işlevselliği açısından temel gereksinimler gereğince bir mihrabın ve bir minberin bulunması şarttır. İşte İslâm'ın bu yaklaşımları Kâbe ve onun İslâmiyet'ten sonraki konumundan, Mescid-i Nebevi ve onun İslâm ibadet kültürüne kattıklarından yola çıkarak çeşitli coğrafyalardaki İslâm devletlerinin mimarisine eşit derecede etki etmiştir. İbadet mekânının yanında şadırvanlardan akan su ile bu arınmayı sağlamak için abdest alınır. İbadet mekânlarının etrafı belli bir alana kadar "*haram*" kavramını vurgulamak için avlu duvarları ile çevrilir. Müslüman bir kimse buradan içeriye girdiğinde kendini dünyanın manevi kirinden arındırır. Aynı durum Mescid-i Nebevi'de de görülmektedir. Bunun yanı sıra Mescid-i Nebevi İslâm mimarisinin gelişiminde bir prototip olmuştur. İbadet mekânı, avlu, eğitim birimi, konaklama birimi, idare birimi kavramlarını bünyesinde barındıran yapı açık avlulu camilere, medreselere idari yapılara ilham kaynağı olmuştur. İslâm sanatını ve gelişimini iyi analiz edersek İslâm sanatında gördüğümüz her uygulamanın mutlaka İslâm dini ve kültürü ile temelde böyle bir ilişkisi olduğunu görmekte zorlanmayız.

Bu başlık altında İslâm sanatının dayandığı belli başlı kavramları ele almaya ya da en azından bu konuda bir tartışma çatısı kurmaya çalıştık.

3. İslâm Kültür ve Sanatına Katılan Farklı Kimlikler

İslâm sanatını Müslüman toplumların kendi kültür ve değerlerine binaen İslâm adına ortaya koydukları eserlerin bütünü olarak nitelendirmiştik. İşte bu bağlamda İslâm güçlerinin sulh ya da kılıçla fethettiği beldelerdeki yerel kültürlerin İslâm kültürü ve estetik anlayışına dahil olması ile Hz. Peygamber Dönemi'nde atılan İslâm kültürü temellerinin gelişme ve zenginleşme süreci başlamıştır.

İslâm'ın ilk dönemlerinde ticari ve siyasi meseleler haricinde dışarıya dönük fazla gelişme olmamıştır. Hz. Peygamber'in çağın belli başlı ülke ve devletlerine İslâm'a çağrı için gönderdiği mektup ve elçiler dışa dönük siyasi iletişim açısından önemlidir. Hz. Peygamber Bizans imparatoruna, Sâsâni imparatoruna ve Habeş necâşîsine kendisine tabî olma ve İslâm'a girme çağrısı yapmışsa da bu çağrıya tek olumlu yanıt Necâşî Ashame'den gelmiştir. Buna karşın Bizans İmparatoru Heraklius Hz. Peygamber'in çağrısı hakkında bilgi edinmek için Ebu Süfyan'ın başında bulunduğu bir tüccar heyetini huzuruna kabul etmiştir[206]. Pers kisrası ise bu çağrıya hiddetle ve aşağılayıcı bir üslupla cevap vermiştir. Kültürel etkileşim daha sonra gelişecek olan fetih hareketleri ile hız kazanacaktır.

Hz. Peygamber henüz hayatta iken İslâm'ın ilk yıllarında yapılan savaşlar iç meseleler ve İslâm dininin bir tehdit olarak görülmesi sebebiyle Müslümanlar ve müşrikler arasında vuku bulmuştur. Amaç, Müslümanların üzerindeki baskının son bulması, can ve mal güvenliğini sağlamak ve İslâm devletinin temellerini atmak olmuştur. Bunu müteakiben gelişen süreçte Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nde başlayacak olan cihad ve fetih hareketleri ile İslâm sanatının Hz. Peygamber Dönemi'nde atılan temellerin gelişmesine tabii olarak uygun bir ortam oluşmuştur. Devletin tabii gelişimine paralel olarak ortaya çıkan ihtiyaçlara yönelik üretim faaliyetleri olmuştur. Fakat neredeyse Emeviler Dönemi'ne dek büyük çapta bir imar faaliyeti görülmemektedir. Şam'ın fethinden sonra İslâm kültürüne yeni renkler eklenmiştir. Özellikle Emeviler Dönemi'nde

[206] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 46.

Şam kültürü ve mimarisinden (*Roma-Bizans*) etkilenilmiş ve benzer üretimler ortaya koymuşlardır.

Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nin İslâm tarihi ve sanatı açısından önemli olaylarından birisi Kelâm-ı Kadîm'in toplanması olmuştur. Kur'ân-ı Kerim Hz. Peygamber zamanında vahiy katiplerince tek tek kâğıt, deri ya da kürek kemikleri üzerine yazılır, buna ek olarak Müslümanlar tarafından ezberlenirdi[207]. Özellikle Hz. Peygamber henüz sağ iken vahiylerin bu şekilde kaydedilmesi diğer semavi dinlerde meydana gelen tahribatın tekrar yaşanmasını önlemiştir. Buna karşın Kur'ân-ı Kerim kitap haline getirilmemiştir. Vahyolunanların güvenliğinin sağlanması şarttı ve bunun için bütün âyetlerin bir araya getirilmesi gerekiyordu. Aynı zamanda müşriklerle yapılan çatışmalarda birçok kurrâ hâfız şehit olmuştu[208]. Bir diğer sebep ise Kur'ân-ı Kerim'e karşı yapılan tahribat politikalarıydı. Dolayısıyla Kelâm-ı Kadîm'in söylencelere mahal bırakmayacak bir şekilde devlet eliyle muhafaza edilmesi gerekiyordu. Bunun üzerine Hz. Ömer, Hz. Ebû Bekir'e Kur'ân-ı Kerim'in bir kitap haline getirilmesi için müracaat etti. Vahiy katiplerinden Zeyd b. Sâbit'in başkanlığında bir heyet daha önce yazılmış olan sahifeleri bir kitapta toplamıştır[209]. Kur'ân-ı Kerim'in İslâm dinini yaymak için daha fazla beldeye ulaştırılması gerekiyordu. Bunun üzerine Hz. Osman halifeliği döneminde Hz. Ebû Bekir Dönemi'ne ait Kur'ân-ı Kerim nüshasını çoğaltarak dağıttırmıştır[210]. Çoğaltılarak dağıtılan bu nüshalar "*mesâhif-i Osmâniyye*" olarak anılmıştır[211]. Yine bu dönemde Kur'ân-ı Kerim yazımında kullanılan hat Zeyd b. Sâbit hattı olmasına karşın sanat tarihimizde "*resm-i Osmâni*" şeklinde geçmiştir[212]. Dolayısıyla İslâm sanat tarihi

---

[207] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, s. 144.

[208] Muhsin Demirci, *Kur'ân Tarihi*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yay., 2015, s. 156, 157.

[209] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 90.

[210] Markus Hattstein, "Dünya Dini ve Kültürel Göç Olarak İslâm", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, s. 18.

[211] İbn Kesîr, *El-Bidaye ve'n-Nihaye, Büyük İslâm Tarihi 7*, çev. Mehmet Keskin, İstanbul: Çağrı Yay., c. 7., s. 55.: "*…Hz. Osman'ın zamanında, halifeliği esnasında ve onun emri üzerine yazıldıkları için Osmanî mushaf adını aldılar…*".

[212] İbn Kesîr, *El-Bidaye ve'n-Nihaye, Büyük İslâm Tarihi 7*, s. 55.

Ayrıca bkz.: Muhittin Serin, "Mushaf", *D.İ.A.*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2006, c. 31., s. 242.

literatürüne giren "*mesâhif-i Osmâniyye*" ve "*resm-i Osmâni*" terimleri Hz. Peygamber Dönemi'nden başlayan bir süreci ifade etmektedir.

Hulefâ-i Râşidin Dönemi'nin fetih faaliyetlerinin önemli olaylarını Sâsâniler ve Bizans ile yapılan savaşlar oluşturmaktadır. Hz. Ebû Bekir Dönemi'nde İslâm orduları Hâlid b. Velid'in komutanlığında Perslere bağlı Irak'ı almak için yola çıkmıştır. 634 yılında yaklaşık 18.000 kişilik İslâm ordusu Irak köylerinden Bankıya ve Bersume'yi İslâm toprağı kıldılar[213]. Son olarak Halid b. Velid Pers orduları komutanı Hürmüz ile girdiği çatışmayı kazandı ve Irak bölgesi genel itibariyle İslâm toprağı haline geldi[214]. İslâm hakimiyeti ve medeniyetinin Irak coğrafyasında temin edilmesinden kısa bir süre sonra buraya gelen müslümanlar ve yerel kültürler arasında bir etkileşim başlayacaktır. Bu dönemde hem Sâsâni imparatorluğuna karşı hem de Bizans imparatorluğuna karşı fetih faaliyetleri yürütülmüştür. Hz. Ebû Bekir Sâsânilere karşı İslâm kuvvetlerini idare edecek komutanları Halid b. Velid, Müsenna, İyaz gibi isimlerden seçerken, Bizans kuvvetlerinin karşısına çıkacak olan isimleri ise Amr b. As, Ebû Ubeyde b. Cerrah, Yezid b. Ebû Süfyan, Şurahbil b. Hasene olarak belirlemiştir[215]. Aynı zamanda İslâm kültürünün gelişmesinde bir diğer tabii öge fethedilen yerlerde zaman kaybetmeden kurulan valiliklerdir. Suriye savaşları sonrasında Amr b. As Filistin, Yezid b. Ebû Süfyan Şam, Şurahbil b. Hasene ise Ürdün valiliğine getirilecektir[216]. 634 yılında Bizans İmparatoru Heraklius'un kuvvetleri ile İslâm orduları Yermük bölgesinde karşı karşıya gelmiş ve savaş Müslümanların zaferi ile sonuçlanmıştır. Böylelikle bir devletin sanat ve kültürünün tabii bir şekilde gelişim göstermesi için gerekli olan güvenlik ve devamlılık sağlanmış olur. Çoğu zaman gözden kaçırdığımız bu gibi detaylar sanat tarihi yazımının tarih bağlamında bel kemiği niteliğindedir. Savaşın bitmesi ve güvenliğin temininin ardından hayat normale dönecek, pazar yerleri yeniden canlanacak, ticaret tekrar hareketlenecektir. Aynı zamanda Arap yarımadasından birçok müslüman kabileler

---

[213] Sabri Hizmetli, *İslâm Tarihi, İlk Dönem,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1999, s. 468.

[214] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 96.

[215] Sabri Hizmetli, *İslâm Tarihi, İlk Dönem*, s. 469.

[216] Sabri Hizmetli, *İslâm Tarihi, İlk Dönem*, s. 469.

fethedilen bölgelerde yerleşmiş, İslâm din ve kültürünün buralarda yayılmasına ortam hazırlamışlardır. Buna bir misal Anadolu'nun fethinden önce Türk dervişlerinin gelip Rum diyarını kılıçtan evvel kelam ile fethetmeleridir. Nitekim hâlihazırda Suriye-Irak ve Mısır'ın kuzeyinde önceleri buralara gelip yerleşmiş Arap kabileleri vardır[217]. Bu durum Arap kültürünün yayılmasını ve yerleşmesini kolaylaştıran önemli bir ayrıntıdır. Böylelikle fetihler sonrası bölgeye yerleşmek için gelen Müslüman Araplar ile bölgede Bizans ve Pers hakimiyetinde yaşayan Arapların kültürel etkileşimi kolaylaşmıştır. Dolayısıyla farkı kültürler hızla özümsenmiş, zamanla bu kültürler birbirini benimseyip ortaya yeni bir sanat üslubu çıkarmıştır. Bu bakış açısını bütün kültürlere uyarlamak mümkündür. Bu esnada Hz. Ebû Bekir vefat etmiş ve yerine 634 yılında Hz. Ömer geçmiştir. Bizans yönetimindeki bölgelere yapılan fetih hareketleri mütemadiyen Hz. Ömer Dönemi'nde de devam etmiştir.

Bu dönemin önemli olayları arasında yer alan, Basra ve Kûfe şehirlerinin kurulması İslâm kültür ve sanatının gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Irak bölgesinin İslâm yurduna dönüşmesi amacıyla buraya gelen Müslümanlar için yerleşecek bir yer temin edilmeliydi. Daha önce de belirttiğimiz gibi fethedilen beldelere Müslüman halkın gelip yerleşmeleri hem stratejik bir avantaj hem de İslâm din ve kültürünün yayılması için gereklidir. Dolayısıyla ilk İslâm şehirleri olan Basra ve Kûfe'nin gelişimi önemlidir. Basra, sıfırdan kurulan ilk Müslüman şehri olması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir. Şehrin kuruluşunda hem askeri strateji hem de fethedilen bölgeyi İslâmlaştırma çabaları gözetilmiştir. Şehrin 635 ya da 637 yılında Utbe b. Gazvân tarafından kurulduğu rivayet edilmektedir[218]. Dikkat çekmek istediğimiz asıl nokta şehrin eski bir Pers yerleşiminin hemen yakınında kurulmuş olduğudur[219]. Şehrin mimaride kullanılan malzeme gelişimi önce kamış ve balçık daha sonra kerpiç, Emeviler Dönemi'nde ise kerpiç ve tuğla kullanımı şeklindedir. Şehrin merkezinde cami, dârü'l-imaranın ve çarşıların bulunduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra İbn Battûta'dan

[217] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı,* s. 27.

[218] Abdulhalik Bakır, "Basra", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1992, c. 5., s. 108.

[219] Yılmaz Can, İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı, s. 29.

öğrendiğimize göre Basra'da Hz. Ali Mescidi adında bir mescid olduğudur[220]. Battûta bu mescidin yedi minareli olduğundan bahseder fakat mescidin ne zaman yapıldığı hakkında bilgi vermez. Mescidin varlığını kabul eder ve minare sayısını abartılı bulmazsak Basra'da imar sürecinin ilerleyen dönemlerde daha da geliştiğini düşünebiliriz. Burasının önemli bir ilim merkezi haline gelmesi ve ticaretin şehir hayatında önemli bir yer tutması kültürel etkilenmenin ne kadar geniş çapta olduğunu göstermektedir. Ayrıca şehrin, Kûfe şehrinde olduğu gibi Pers ve Sâsâni Dönemleri'nden kalma harabe şehirlere yakın kurulması gerek taş gibi yapı malzemelerinin kolay yoldan temini gerek harabe haldeki yapıların tetkiki sonucu birçok motifin Müslüman ustalarca İslâm kültür dağarcığına aktarılması gerekse bölgede yaşayan Pers kökenli halk arasında yapı ustalarının şehrin imar faaliyetlerinde çalışmaları belli bir süreç içerisinde tabii yoldan gelişen bir mimari algıyı ortaya koymuştur. Gayri müslim taş ustalarının motif dağarcıklarını Müslüman idaresindeki şehirde gerçekleşen imar faaliyetlerinde kullanmış oldukları kesindir. Böyle böyle İslâm kültüründe tezyînât algısı gelişecektir. Ayrıca fetihler neticesinde İslâm'ı ve Hz. Peygamber'in sözlerini yaymak için fethedilen beldelere giden sahâbeler İslâm'ın dînî yaklaşımlarını toplumların kültürlerinde mevcut olan estetik değerlerle harmanlayan bir tutum sergilemişlerdir. Bu, İslâm'ın baskıcı ve zorlu bir din izlenimi ve ön yargılardan kurtulmasını sağlamış, yerel kültürlerin İslâmî eserler meydana getirmesini kolaylaştırmıştır.

Bu dönemde Hz. Ömer, Irak topraklarında Basra'nın ardından ikinci bir şehir olan Kûfe'nin kurulması için Sa'd b. Ebû Vakkas'a buyruk vermiştir. Sa'd ise bu iş için Selmân-ı Fârisi ve Huzeyfe b. Yeman'ı görevlendirmiştir[221]. Böylelikle 639 yılında Enbar ve Fırat nehirleri arasında keşif yapılıp arazi seçilmiş ve şehrin kurulması için çalışmalara başlanmıştır. Burada önemli olan bir husus şehrin kurulduğu bölgenin civarında Hıristiyan manastırlarının mevcudiyetidir[222]. Çoğu zaman yeni şehirler daha önce bir yerleşmenin olduğu bölgeye kurulmuştur. Bunun misallerini höyüklerde de sıklıkla

---

[220] Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi I,* çev. A. Sait Aykut, İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2000, s. 265.

[221] Nuri Ünlü*, İslâm Tarihi I,* s. 104.

[222] Yılmaz Can, İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı, s. 37.

görmekteyiz. Bir yerleşme harap olur, yangın geçirir veya burada hayat bir şekilde son bulur. Fakat oraya yeni gelenler aynı bölgede aynı mevkide yerleşirler. Bu bir döngüdür. Böylelikle bir höyük meydana gelir ve tabakalaşma olur. Çünkü insanın ortak dürtüleri o bölgeyi yaşanabilir ve korunaklı bir yer olarak algılamaktadır. Bunun yanı sıra eski şehirde bulunan mimari kalıntılar yeni şehrin imarı için hazır bir kaynak olarak görülür. İslâm mimarisinde Pagan ve Hıristiyan mabetlerinden devşirilip kullanılan mimari malzeme misali sonsuzdur. Nitekim şehrin inşasında yakınlarda bulunan eski Lahmî devletine başkentlik yapmış olan Hire şehrinin kalıntılarından da faydalanılmıştır[223]. Fakat asıl önemli nokta bu malzemeleri kullanırken bilinçli da ya bilinçsiz motif dağarcığının da etkilendiğidir. Bir yapının friz tezyînâtından etkilenen usta bunu camiye ya da medreseye aktarabilir. Mimari belleğin kültürel etkileşim noktasında önemli bir misali Mezopotamya, Roma sonra Bizans gibi kültürlerde misallerini gördüğümüz zemin mozaiklerinin -opus sectila- erken dönem İslâm mimarisinde de sıklıkla kullanılmasıdır. Önce Emeviler Dönemi zemin döşemelerinde sıklıkla gördüğümüz -Hırbetü'l Mefcer vd.- bu ayrıntı daha sonra Kuzey Afrika -Mevlay (*Moulay*) İsmail Türbesi, Karaviyin Camisi vd.-, Endülüs -Elhamra-, Eyyubi -Halep Firdevs Medresesi (*Medresetü'l-Firdevs*)-, Memlük ve Anadolu'da Beylikler Dönemi -Ramazanoğulları Beyliği Adana Ulu Cami, Kilis Ulu Cami- eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra yerleşilen bölgede imar faaliyetlerinde çalışan taş ustaları arasında müslim-gayri müslim ustalar da yer alabiliyordu. Özellikle bu gayri müslim ustalar hâlihazırda belli bir gelenekten gelmekteydi. Bunu müteakiben kendi motif çeşitliliğini de İslâm eserlerine yansıtmıştırlar diyebiliriz. Özellikle Sâsâni ekolünden gelen Persli ustalar ve Bizans ekolünden gelen Şamlı ya da Rumi ustalar çalıştıkları eserlerde mutlaka bu zenginliği yansıtmışlardır. Şehrin Babil harabelerinin güneyinde kurulmuş olmasına ayrıca dikkat çekmek gerekir[224]. Çünkü Babil şehrinin mimari izleri Mezopotamya'da birçok medeniyeti etkilemiştir. Bu medeniyetlerden konumuzu ilgilendiren ise Sâsâni ya da Pers olarak nitelendirdiğimiz kültürdür.

---

[223] Yılmaz Can, İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı, s. 37.

[224] Casim Avcı, "Kûfe", *D.İ.A.*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2002, c. 26., s. 339.

Bunların yanı sıra İslâm mimarisi henüz savunma yapıları konusunda da gelişmiş değildir. Nitekim birçok şehirde olduğu gibi imar faaliyetleri uzun bir döneme yayılmaktadır. Önce basit malzemelerle -balçık, kamış gibi- yapılan konutlar, daha sonra kerpiç, sonra tuğla ve taş ile inşa edilmeye başlanmıştır. Bu gelişim süreci içinde gerek dışarıdan imar faaliyetlerinde çalışmak için gelen yabancı ustalar gerekse civar bölgelerde yer alan eski harabelerden öykünülen mimari esinler yavaş yavaş gelişen bir mimari kültürünün temelini oluşturmaktadır. Bu gelişmenin henüz başında bahsettiğimiz gibi şehrin sur ya da kale gibi bir savunma yapısı mevcut değildir. Sonra 762 yılında şehir çepeçevre bir sur duvarı ile korunaklı hale getirilmiştir. Fakat Kûfe'ye, 1300'lü yıllarda uğradığını düşündüğümüz İbn Battûta'nın seyahatnâmesinden öğrendiğimiz kadarıyla şehrin suru yoktur[225]. Yani sur duvarları uzun süre ayakta kalamamıştır. İbn Battûta aynı zamanda mimarinin tuğla malzemeden oluştuğunu aktarmıştır. Bu da az evvel zikrettiğimiz mimari gelişim şemasını destekler niteliktedir. Burada önemli olan bir diğer unsur şehrin gelişim sürecinde merkezi konumda yer alan cami ve dârü'l-imaranın gayri müslim ve Pers ustalar tarafından yapıldığıdır. Bu İslâm kültür ve sanatına, Sâsâni ya da Pers etkilerinin ne şekilde girdiğini anlamak için iyi bir misaldir. Nitekim dârü'l-imaranın planı için Pers kültürünün önemli yerleşmelerinden biri olan Medâin'deki (*Selefkiye*) -bugünkü Bağdat'ın 30 km kadar güneydoğusunda yer almaktadır- imparatorluk sarayı planının misal alınması Pers kökenli mimari tarzın ne şekilde İslâm mimarisine etki ettiğini göstermektedir[226]. Ayrıca Medâin şehrinin binalarının tuğlaları Abbasiler Dönemi'nde Bağdat şehrinin inşasında kullanılmıştır. Bir şehir inşa edilirken bir başka şehrin yıkıntılarından taş ya da tuğla gibi malzeme getirirseniz o şehrin kültürünü de yanınızda getirmiş olursunuz ki, tuğlanın oyularak yapıldığı detaylı nebatî tezyînâtlar, özel olarak tuğla hamurundan yapılıp fırınlanan kitabeler, yine henüz hamur iken kalıp ya da baskı tekniği ile şekillendirilen papatya gibi nebatî rozetler mimari tezyînâtı en çok etkileyecek olan unsurlardır. Aynı zamanda köşk ve saraylardan sökülen tuğla ve kesme taşların buralarda kullanıldığı şekliyle taşınarak yeni yapılacak yapıda kullanılması, bir pencere ya da kapı şeklinin kopyalanması gibi olacaktır.

---

[225] İbn Battûta Tancî, *İbn Battûta Seyahatnâmesi I*, s. 311.

[226] Yılmaz Can, İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı, s. 39.

642 yılında Firuzan'ın başında bulunduğu ve Rey, Kümes, İsfahan, Hemedan ve Mahan ahalisinden müteşekkil Pers ordusunun İslâm kuvvetlerince yenilgiye uğratılması ile artık Pers hakimiyetinde olan hemen hemen bütün bölgelerde İslâm sancağı dalgalanmıştır. Bu gelişme ile Pers kültürünün olduğu bölgelere yerleşen Müslümanlar artık İslâm kültür ve sanatının gelişiminde üretken bir rol üstleneceklerdir. Çünkü bu bölgelere gelip yerleşen Müslüman ustalar zanaatlarının ya da yapı ustalıklarının gereği, tabii olarak Mezopotamya medeniyetinin, Sâsâni etkilerinden İslâm estetiğine yakışacak ögeleri alacaklardır. Barthold, "*Bugün artık ispat edilmiş bir hakikat gibi söylemek mümkündür ki, terakkinin en büyük âmili, kavimler arasındaki münasebetlerdir. Muhtelif kavimlerin ileri yahut gerilikleri, ırkî hususiyetler ile, dinî îtikatlarıyla yahut etraflarında tabiatle değil, tarihlerinin türlü çağlarında muhtelif halklarla olan münasebetlerde tuttukları mevki ile îzah olunabilir*." diyerek bu duruma dikkat çekmiştir[227]. Bu durumu destekler nitelikte uygulamaları İslâm hukukunda da görmekteyiz. Fetih sonrası açılan yeni beldelere gelip yerleşen Müslümanlar yöneticileri Müslüman olan bir toplumda yaşıyorlardı. Fakat toplumun çoğunluğunu elbette ki gayri müslim halk oluşturmaktaydı. İslâm hukuku bu halkın meselelerinin bütününe cevap verememekteydi. Dolayısıyla Suriye ve Irak'ta Roma hukukundan, diğer eyaletlerde de yerel hukuktan etkilenilmiş ve alıntılar yapılmış, belli başlı uygulamalar İslâm kültürü ve hukukuna dahil edilmiş, bu durum maslahata uygun görülmüştür[228].

Fırat ve Dicle nehirlerinin adeta bir medeniyet pınarı gibi aktığı Mezopotamya topraklarında geçmişten günümüze var olmuş medeniyetler ve kültürler fiziki olarak dağılıp üzerleri kapanmışsa bile esasen onların bu coğrafyada ortaya koydukları maddi

---

[227] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* s. 6.

[228] Bkz. W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, s. 280.: "*…Fetihlerden sonra hâllerin değişmesi üzerine, İslâm hukuku şeklini alırken, tabiî olarak, yalnız kendi icapları dâhilinde değil, ahkâm çıkarılmasına dair olan usûlünde de devlet me'murlarının öğrenebildikleri derecede, Suriye ve Irak'ta Roma hukukunun, bâzı eyaletlerde de oralara mahsus hukukun te'sirlerine uğramıştır. İptidaî bir içtimaî hâlden çıkarak, kadîm bir medeniyete sahip memleketlere girmekte ve oralarda hâkim olarak yerleşmekte olan bu kültürsüz insanlar için, fethedilen ülkelerde karşılaştıkları yeni çevreler içinde oraların teâmülî hukukundan feth ile vücude gelen vaziyete uyabilmek ve yeni dinî fikirlerin icapları ile uyuşabilecek şeyi almak, filhakika maslahata uygun idi…*".

ve manevi kültürel ögeler tıpkı bir gen gibi bu topraklara işlemiştir. Her yeni toplum bu kültür genlerinden bir parça almış, kendi bünyesinde onu saklamış, geliştirmiş ve gittiği her yere beraberinde götürerek yayılmasını sağlamıştır. İşte İslâm sanatı da ancak böyle bir timsalin söz konusu olabileceği sanatlardandır. Bugün izini Göbekli Tepe ve Hallan Çemi'de sürebildiğimiz insanlık tarihinin en zengin mirasına ev sahipliği yapan bu bölgede Sümer, Akad, Babil, Asur, Pers, Mısır, Roma, Bizans ve Sâsâni kültürleri birbirlerine kazandırdıkları ile tarihte iz bırakabilmişlerdir. Nitekim çalışmamızda sıklıkla kullandığımız "*Mezopotamya*" kavramı, evet bir coğrafi bölgeyi ifade etmek için kullanılıyor olsa da önceleri bu kültürlerin oluşturduğu kültürel yapıyı ifade etmek için kullanılmaktaydı. Genel duruma baktığımızda İslâm'ın bir medeniyet yolunda adım adım ilerlediği süreçte farklı kültürlerden destek aldığı inkâr edilemez bir durumdur. Fetihler eşliğinde çeşitli coğrafyalara açılan kapılar ile İslâm sanatının nüvesini oluşturan erken dönem eserleri daha sonra gelişerek, bu medeniyetin en olgun eserlerine öncülük edecektir.

İslâm'ın istikrarlı bir şekilde yayılması ve farklı kültürlerle tanışıyor olması onu dünyanın sayılı dini sanatlarına dahil eden önemli bir unsur olmuştur. İskenderiye, Antakya, Medâin gibi memleketlere İslâm idaresi geldiğinde buralarda yaşayan gayri müslim alimlerin müslüman olmaları ve ilmî birikimlerinin İslâm kültürüne dahil olması kültürel etki konusunda önemli bir misaldir. Fethedilen bölgelerin tecrübelerinin İslâm kültürüne aktarılması bu kültürü zengin kılan önemli ögelerden biridir. Katiplik, hekimlik, mütercimlik yapan müslim ve gayrimüslim halk İslâm medeniyetinin kendilerine sağladığı özgürlük ve adalet için üzerine düşen görevi yapmak gayesindeydi[229]. Bu dönemde Yunan medeniyeti ile düşünce tarihinde önemli etkileşimler kurulmaktaydı ve 8. yüzyıl içinde Yunan medeniyetine ait belli başlı kaynaklar Arapçaya çevrilmiştir. Yunan kültür kaynaklarının Farsça ve Arapçaya çevrilmesi ile edinilen bilgilerin, halihazırda gelişimini sürdüren İslâm medeniyetinin kültürel ve bilimsel kaynakları ile harmanlanması neticesinde meydana gelen bilimsel ve kültürel ilerleme İslâm'ı, Batı dünyası Orta Çağın karanlığında iken, önemli bilim ve sanat eserleri ortaya

[229] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, s. 143.: *"...Corcî Zeydân, İslâm ilimlerinin ilk inkişaf devirlerinde, hâfızların, tefsîrcilerin, hadîs rivâyetçilerinin, fakihlerin, bilhassa Arap olmayanlar arasından yetiştiğini söyler…"*.

koyan aydınlık bir hareket haline getirmiştir. Bununla birlikte teknikte ve inşa faaliyetlerinde de gelişmeler olmuştur. Şunu unutmamak gerekir ki, ordular ülkeler fethedebilir. Fakat fetih sadece surları aşmak ve burçlara sancak dikmek değildir. Aynı zamanda bu beldenin kültürünü anlamalı, onunla iletişim kurmalı ve bu iletişimi sürekli hale getirmelidir. Bu yapılabildiğinde gerçek anlamda fetih gerçekleşir. Özellikle Anadolu erenlerinin "*yurt kılıçla açılır, orakla ve çapa ile tutulur*" öğretisi ve hayat tarzı bunu vurgulamaktadır. Yani genel olarak ifade edilmek istenen; geldiğiniz ve yurt edindiğiniz beldeyi özümsemek, oranın kültürünü anlamak ve yaşamın devamlı olabilmesi için çalışmak. Dolayısıyla bir kültür inşa etmek için halkların hürriyetine ve yaşam tarzına hoşgörü ile yaklaşan İslâm dini çok renkli bir kültürel dokuya sahip olmuştur. Özellikle Irak'ta, Suriye'de, Mısır'da Hıristiyanlığa mensup toplulukların var olması İslâm sanatı eserlerinin oluşumunda mutlaka rol oynamıştır. Çünkü pek çok eserde gayri müslim halktan da ustalar çalışmışlardı. Bunun yanı sıra fethedilen bölgelere gelen Araplar Mekke ve Medine'deki şehir geleneklerini yerel inşa usulleri ile kaynaştırmışlar, böylelikle İslâm şehir tipi ortaya çıkmıştır. Yani kompozit bir tarzın varlığından söz etmek mümkündür. Nitekim insanlık tarihinin başlangıcından bu yana ihtiyaçlar dahilinde ve belli başlı öğrenilmişlikler ve dürtüler ile mimari ve diğer kültürlerin gelişimi söz konusu olmuştur. Mağaradan kamış ve balçığa, kerpiçten tuğla ve taşa, zaman ve mekân şekline uygun fakat temelde aynı dürtüler ile hareket eden biz insanların ortaya koyduğu yapıtların bütünü belli bir kültür yelpazesini oluşturmuştur. Temelde dürtülere bağlı olan aynı ya da benzer faaliyetler kullanılabilir olan ne varsa kullanmaya yönelmiş, bu da önceki kültürlerden bolca alıntı yapılmasına neden olmuştur.

Daha önce de vurguladığımız gibi; genel olarak Ortadoğu'da ya da Mezopotamya, Mısır coğrafyalarında gördüğümüz medeniyetler ve devletler arasındaki münasebetler kültürel gelişme ve ilerlemenin başlıca sebepleri olmuştur. Nitekim sosyal, iktisadi ve siyasi ilişkilerin yanı sıra hakimiyet çabaları bu medeniyetlerin birbirlerini yaşam, kült, kültür ve sanat alanlarında etkilemelerine imkân sağlamıştır. Dolayısıyla sürekli hareketlilik arz eden bu bölgelerin kültürel özellikleri Anadolu, Hint, Orta Asya gibi bölgelere de ulaşabilmiştir. Özellikle İslâm öncesi düşünce dünyası Mezopotamya, Mısır ve çevresinde önemli bir etki alanına sahip olmuştur.

Yukarıda değindiğimiz bu kültürel etkilenmeler hususunda "*görsel ifade*" kavramı önemli bir rol üstlenmektedir. "*Görsel ifade*" yani belli başlı kavramların ya da olayların figüre dayalı sembolik anlatımları. Bu, aynı zamanda Mezopotamya ve Mısır'ın bilim ve düşünce hayatının yan ögelerindendir. Mesela İ. Ö. 3000'li yıllarda Babil matematikte, Mısır ise geometrinin yanı sıra tıp ve mumyalama tekniklerinde ilerleme kaydetmiştir. Teknik ilerleme beraberinde mimari gelişimi de getirmektedir. Mimari kültürü ise içerisinde tezyînâta muhakkak yer vermektedir. Kült içerikli figüratif kompozisyonların yanı sıra Mezopotamya ve Mısır kültüründe temelinde felsefi ve riyazi bağlamlar olan çokça figür sembolik ifade için kullanılmıştır. Mısır'da mezar yapılarında mumyalamanın, öteki hayata yolculuğun tasvir edildiği freskler, Babil'de astronomi ile ilgili çizimlerin tabletlerde, tanrılar panteonunun ve tanrılık iddiasında bulunan kralların kabartma, fresk ve mühürlerde yer alması bunun en önemli göstergelerinden sadece birkaç misaldir.

Nitekim Sümer, Akad, Babil, Asur, Mısır uygarlıkları bilimin yanı sıra kült ve büyü ritüellerini de bünyesinde barındırmaktaydı. Mesela kutsal içki kapları olarak nitelendirebileceğimiz ritonlar -rhyton- bu ritüellerde yapılan içki sunusu ya da sıvı sunusunda -libasyon- kullanılan ve genellikle hayvan biçiminde yapılmış kaplardır[230]. Bu içki ya da sıvılar ritüeldekilerin kendilerinden geçerek külte bağlı unsurlarına göre ilhama açık hale gelmelerine yardımcı oluyordu. Bu kendinden geçme durumu pek çok kültte karşımıza çıkmaktadır. Burada dikkati çekmek istediğimiz asıl nokta dönemin düşünce dünyasının kutsal içki kapları üzerindeki hayvan figürlerini belirleyip belirlemediğidir. Nitekim Minos ve Miken uygarlıklarında kurban törenlerinde kullanılan ritonlarda gördüğümüz figür genellikle boğadır. Boğa başı şeklinde şekillendirilen bu ritonlar Minos kültürünün önemli simgelerinden biri olan boğanın kurban edilmesi ile doğrudan ilintili olsa gerek. Dolayısıyla kült, ritüel, düşünce dünyası bir arada belli bir kültürü meydana

---

[230] Bkz. Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 74.: "*…Yazılı tarih döneminin şafağında Mısır'da ve Mezopotamya'da bira yapılıyordu ve daha o tarihlerde, en eski Sümer tanrılarını büyük iyilikler yapmaya elverişli duruma getirmek için kullanılmaktaydı. İÖ 3000'lere gelindiğinde, gerçekten sarhoş edici içkiler Avrupa'da ve Asya'da çoğu toplumların zorunlu ihtiyaç maddeleri arasına girdi ve bu içkilerin törensel bir biçimde içilmeleri için, fıçılar, testiler, taslar, süzgeçler ve ince emme boruları (kamışlar) moda oldu…*".

getirebilmektedir. Sadece kurban törenleri değil, aynı kapların içinden çeşitli ritüellerde sıvı içmek, içen kişiye o hayvanın özelliklerini kazandırdığı inancı da söz konusudur. Çünkü boğa aynı zamanda güç -cinsel ve fiziki gücü, üreme ve bereketi de simgeler-imgesi olarak karşımıza çıkabilmektedir. Hitit Dönemi'nden boğa biçimli bir riton bu durumu sorgulamamıza olanak sağlamaktadır. Tarihi süreç içerisinde gelişen kült ögeleri, mistisizm, hiyerarşik yapı, ritüeller, tapınaklar düşünce dünyasının ve inançların sembolleşmesi, görsel kültürün oluşumunda büyük rol oynamıştır. Dolayısıyla İslâm öncesi kültürlerde "*görsel ifade*" dediğimizde aklımıza; kült ögeleri, felsefi ve ilmi olaylar ve bunların sürekli figüratif sembollerle ifade edildiği kültürel bir dil gelmelidir. Bu, İslâm sanatında sıklıkla gördüğümüz figürlerin kökeninde ne gibi unsurların yattığını aydınlatması bakımından önemlidir.

İslâm kültürüne düşünce açısından etki eden bir diğer unsur Yunan düşüncesi ve Hellenistik düşünce olmuştur. Kozmoloji, evren, evrenin varlığının sorgulanması pek çok metaforun Yunan dünyası, Mısır ve Mezopotamya'da mitolojinin de etkisiyle yaratılışa dair bir düşünce dünyasının ve kült sistemlerinin gelişmesinde etkili olmuştur. Evren ve işleyişi üzerine üretilen düşünceler, astronomik kavramların teşekkül etmesi, gök bilim faaliyetlerinin gelişmesi, bu alanda pek çok kavramın sembolleşmesi ile devam etmiştir. Mesela gezegenler Roma panteonundan tanrılarla eşleştirilmiştir[231]. Düşünce ve bilim dünyasının yanı sıra kült olaylarının da günlük hayatta kullanılması -falcılık, kehanet vd.- astroloji üzerine yoğunlaşan bir kültür olarak özellikle Mezopotamya'da karşımıza çıkmıştır. Genellikle soyut kavramlardan hareketle doğa felsefesine yönelen Yunan filozofları aynı zamanda doğuda gelişen astronomi, tıp ve matematik bilimlerini de kullanmışlardır. Evrenin varlığının rakamlar, hareketler, elementler gibi kavramlarla sorgulanması bu kavramların görsel ve fantastik ifade biçimi olarak Yunan kültürünün içine girmesine imkân sağlamıştır. Bu özellikle astronomi alanında yıldız kümelerinin fantastik figürlerle ifade edilmesine de neden olmuştur. Bunun yanı sıra gök bilim araştırmaları antik çağlardan beri yıldız sembolü ile iç içedir. Çoğu zaman bir gök cismini temsil eden yıldız aynı zamanda ışığın yani aydınlığın sembolü de olmuş, aydınlık ise aydınlanmaya yani bilime ve ilime evrilmiştir. Bu misali İslâm kültürü ve Türk İslâm

[231] David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, İstanbul: Say Yay., 2017, s. 145.

kültürü içinde ele alabiliriz. Bu kültürlerde zanaat ve sanata yansıyan yıldız motifi temelde bir anlamı ihtiva etmelidir. Aydınlığın ve buna bağlı olarak aydınlanma ve bilimin sembolü ise ve gök cisimleri içinde çıplak gözle görülebilen yegâne varlık olduğundan -güneş de bir yıldızdır- sıklıkla karşılaştığımız yıldız motifinin temelinde yer yer "*iktidar*" sıfatına atıfta bulunmak, yer yer ait olduğu yapının kültürel kimliğini vurgulamak anlamlarını ihtiva etmesi gerekmektedir. Pisagor Mısır ve Babil'e gitmiş, felsefenin riyazi ve mistik yönlerini öğrenmek istemiştir. Burada söz konusu olan riyazi değerler ve mistisizmin buluşması özellikle Mezopotamya ve Mısır'da kültler ve mistik kavramların görsel ifade ile somutlaştırılmasında rol oynamıştır.

İslâm kültür ve sanatını etkileyen unsurlardan biri de Yunan düşünce dünyasına ait kaynakların Arapçaya çevrilmesidir. İslâm düşünce tarihinin gelişiminde halifelerin ve İslâm düşünürlerinin yabancı kültürlerin felsefe ve bilim açısından fikri ilerlemelerine ilgi duymaları önem arz eder. Farklı kültürlerin felsefi ve bilimsel eserleri özellikle Abbasiler tarafından büyük bir ehemmiyetle toplanmış, Yunan düşünce dünyasına ait eserlerin yanı sıra Fars ve Hint yazın ve düşünce dünyası eserlerine de ehemmiyet verilmiştir[232]. Bununla birlikte yaratılış, evren, evrenin işleyişi, gezegenler, tek tanrı gibi kavramlar İslâm felsefe ve düşüncesini önemli ölçüde etkilemiştir[233]. Bu durum İslâm sanatında sık gördüğümüz çok kollu geometrik yıldızların İslâm kültüründeki felsefi kökenine işaret edebilir. Çünkü Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya kültürlerinde sıklıkla karşılaştığımız güneş, ay ve yıldız gibi gök cisimlerinden farklı olarak gökyüzü temasının uygulandığı düşünülen ve birbirleri ile kesişen çok kollu yıldız motifleri tarihsel süreç bağlamında kalıplaşarak İslâm düşünce dünyasında yer tutan "*evren teması*"nın tezyînî alanlara intikali şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla evren kavramı ile ilgili taklidi bir uygulama karşımıza çıkmaktadır. En erken tasvirlerde dahi geometrik ögelerin mevcudiyeti, tabiatı ya da kâinatın taklidine yönelik eğilimlerin olduğunu göstermektedir.

---

[232] Ziya Kazıcı, *İslâm Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 2018, s. 31.

[233] Mian Muhammed Şerif, *İslâm Düşüncesi Tarihi,* İstanbul: İnsan Yay., 1990, c. 1., s. 101.

Orta Çağ İslâm sanatında da bu taklidi uygulamaların var olduğu düşünülmektedir[234]. Fakat buradaki taklit İslâm felsefesindeki gelişmelere bağlı olarak evreni -kâinatı- anlama çabasının bir ürünü olmalıdır. Yunan düşünce dünyasının İslâm kültürüne etki etmesiyle daha çok sorgulanan ve hakkında teoriler üretilen evren ve işleyişi; özellikle Türk İslâm sanatında "*gökkubbe*"nin bir tezahürü olarak görülen kubbenin Konya Karatay Medresesi'nde olduğu şekliyle çok kollu yıldızlardan (*Foto. 24*) müteşekkil bir kompozisyon ile tezyîn edilmesi "*gökkubbe-evren*" ikilisinin tek bir düşünceye yöneltilmesinin sonucunda mı gerçekleşmiştir? Bu konuda değerlendirmeler gayet temkinli yapılması gerekmekle birlikte sadece bir fikre kapı aralamak istedik. Nitekim kompozisyonda görülen yıldız şeması belli bir nizama göre konumlanmıştır. Bu sembolik açıdan -sonsuzluk algısı olmaksızın- evrenin mükemmel nizamı temsil edilmiştir. Kompozisyonun kozmik bir düzeni hatırlatması, Yunan düşünce dünyasından İslâm düşünce dünyasına geçen kozmik fikirler ile bir ilgisi olabileceğini gösterebilir[235]. Aynı zamanda kubbenin İslâm mimarisindeki gelişiminde gök kubbe ve kozmik sembollerle bağlantısı bir kozmos ya da evren sembolizminin kubbe yüzeyinde uygulanmasını tabii kılmaktadır[236]. Burada gök kubbenin, göğün ya da evrenin-kâinatın temsili olarak kubbeyi, kâinatta var olan nizam ve ögelerin temsili olarak geometrik bir şema ile birbirine belli bir nizamla bağlanan kubbe iç yüzündeki çok kollu yıldız kompozisyonunu değerlendirirsek o zaman evrenin sahip olduğu düzen ve işleyişine yönelik bir sembolizma meydana gelmektedir. Nitekim en nihayetinde felsefi düşüncenin, bilimin, sorgulamanın olduğu bir eğitim yapısında görülen bu kompozisyon buraya özel olarak tasarlanmış olsa gerek. Söz konusu olan çok kollu yıldız kompozisyonlarına aynı zamanda İslâm sanatının ahşap uygulamalarında da sıkça rastlanmaktadır. Özellikle minberler, kapı ve pencere kanatları, kürsüler, rahleler bu kompozisyonların en sık görüldüğü yerlerdir.

---

[234] Selçuk Mülayim, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler,* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1982, s. 69.

[235] Nusret Çam, "Konya Karatay Medresesi'nin Yıldızlı Şemasındaki Haşmet", *Klasik Sanatlar Yıllığı,* İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2016, s. 157.

[236] Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı,* s. 87.

Mezopotamya ve Mısır coğrafyasında uzun süre varlığını sürdüren Hellenistik düşünce Hıristiyanlık üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Öyle ki Hz. İsa'ya beşerilik ve ilahilik atfeden Hıristiyanlığın bu düşüncesi Hellen dünyasında tartışılmakta iken kilise, bir nevi Hellenistik tarzın mirasçısı oldu ve zaten hâlihazırda mevcut olan bir Pagan kültüre onların tahayyülündeki varlığı Hz. İsa üzerinden sunmaya çalıştılar. Aslında Hıristiyanlık kendinden önce var olan Pagan ve Hellen unsurları benimsemiştir. Bu durum Hıristiyanlık tarihinde büyük tartışmalara neden olan ikon kırıcılık -iconoclasm- düşüncesinin doğmasına da sebep olmuştur. Nitekim "*Hıristiyanlık*" -Cristian, İsa yandaşı, Mesihçiler- kavramı da Hz. İsa'dan sonra ortaya çıkmıştır[237]. Çünkü Hz. İsa ona vahyolunanları "*Hıristiyanlık*" başlığı altında tebliğ etmemiş ve kendisini de "*Hıristiyan*" olarak nitelendirmemiştir. Anadolu ve Mezopotamya'da yaygın olan Pagan kültürü Doğu Roma imparatorluğu resmi din olarak Hıristiyanlığı seçmesinin ardından gelenekleriyle birlikte Hıristiyanlığa devşirilmiştir. Bu durum Hıristiyan ikonografisinin oluşumunda en büyük rolü oynamıştır. Yani, Pagan ve Hellen kültürlerinden sonra gelen Hıristiyanlık dahil olmak üzere Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da arkeolojik dönemden sonra da bu kültürlere bağlı olarak önemli ölçüde görsel kullanımına gidilmiştir.

Grifon, kentavros, sfenks, siren, harpi gibi figürler hemen hemen bu kültürlerden, önce İslâm düşünce dünyasına intikal etmiş, sonra sanata yansımıştır. Diğer yandan Suriye ve Pers körfezine kadar olan bölgelerde Yunan ve Roma etkisi Bizans üzerinden hala sürmekteydi. Çokça Yunan felsefi eseri yerel dillere -Süryanice vd.- çevrilmiştir. Yaklaşık İ.S. 500 yıllarında Pers şehirlerinden Cundişapur, Hellenistik düşünce ve tıp çalışmalarının önemli merkezlerinden birisiydi. Buradan yayılan Yunan düşüncesi Platon ve Aristo gibi önemli düşünürlerin eserlerinin çevrilmesiyle önemli bir etki alanı oluşturmuştur. Bizim açımızdan önemli olan özellikle Irak ve Suriye gibi merkezlerde yapılan bu felsefi çevirilerin fetihlerden sonra da devam etmiş olmasıdır. Böylelikle İslâm düşünce dünyası çevirisi yapılan bu felsefi eserlerden etkilendi ve İslâm kültürünün gelişiminde, İslâm akaidinin temel kuralları çerçevesinde dışarıdan gelen bu yabancı düşüncelerden uygun ölçülerde faydalanıldı. Düşünce dünyası bir kültürün ne şekilde

---

[237] Bkz.: "*Sonra Barnaba, Saul'u aramak için Tarsus'a gitti. Onu bulunca da Antakya'ya getirdi. Böylece Barnaba'yla Saul bir yıl boyunca oradaki inanlılar topluluğuyla bir araya gelerek büyük bir kitleyi eğittiler. Öğrencilere ilk kez Antakya'da Mesihçiler adı verildi*.". Resullerin İşleri: 11/25,26.

oluştuğu ve konuştuğunun göstergelerindendir. Düşünülen ve belli bir sembolizma ile ifade edilen felsefi, ilmi ya da mistik kavramlar o kültürün üretimlerine yansır.

İslâmiyet'ten önce Mezopotamya, Anadolu, Mısır, Orta Asya toprakları pek çok dine ev sahipliği yapmıştır. Tanrı ve tanrıçaların oluşturduğu panteonlar çeşitli şekillerde görsel ifade yolu ile tasvir edilmiştir. Arkeolojik dönemlerde Mezopotamya'da Ur Hanedan Dönemi, Sümer, Akad, Babil, Asur gibi, Anadolu'da Hitit, Urartu gibi medeniyetler panteonlarını gerek mimari eserlerde gerek kap-kacak üzerinde, gerekse mühürlerde göstermişlerdir. Mısır ise mistisizmin hayatın her alanında olduğu bir coğrafya idi. Nitekim kadim Mısır kültleri sosyal hayatın her detayında karşımıza çıkmaktadır. Mistik ve felsefi düşüncelerin yanı sıra siyaset ve ekonominin bir yaşam tarzı oluşturduğu gerçeği her dönemin estetiğinde çeşitli ölçütler oluşturmaktaydı. Pers tesirinin Hz. Ömer'in halifelik döneminde İslâm devletinin idari politikasında rol oynaması, Emevi hükümdarlarının bastırdıkları paralarda Sâsâni hükümdarlarının kullandığı çeşitli ögelerin -Sâsâni tarzı başlıklar vd.- olması bu konuya misal olabilir. Salim ibn Ziyad Dönemi'ne tarihlenen bir sikkede halife yukarıda değindiğimiz gibi Pers hükümdar başlığı ile gösterilmiş, sadece sikkede yer alan yazılar değişmiştir (*Foto. 25*)[238].

Basra ve Kûfe şehirleri, Müslümanların Yunan düşünce dünyası ile Suriye ve İskenderiye gibi şehirlerin etkisiyle tanışmasına rağmen medeni eserler ve ilim alanında önemli şehirler olmuşlardır. Buralarda özellikle daha sonra Müslüman olan acemler -Arap olmayanlar- kendi düşünce birikimlerini İslâm akaidine ve fıkhına yansıtmışlardır[239]. Bu dönemle akaid ve fıkıh okulları kurulmuş ve gelişen İslâm düşünce dünyası buralarda faaliyet göstermiştir. Yunan tesirinin özellikle Arap dili ve düşünce dünyası üzerinde tesirini gösteren bir eser Halid ibn Ahmed'in Arapça lügatıdır[240]. Basra ve Kûfe şehirlerinin ekolleri Basriyyûn ve Kufiyyûn mektepleriyle temsil edilmekteydi.

---

[238] B.M., env.: "IOC.2319".

[239] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* s. 27.

[240] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* s. 27.

Ayrıca bkz.: Tevfik Rüştü Topuzoğlu, "Halîl b. Ahmed", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1997, s. 309-312.

Halil ibn Ahmed ise Basriyyûn mektebinin önemli müderrislerindendir. Kendisinin kaleme aldığı eserinde Yunan düşüncesinin Arap yani İslâm ilmi üzerindeki tesiri anlaşılmaktadır[241].

İmar faaliyetlerinin kültürel değerlerin aktarılması konusunda ne denli önemli olduğu açıktır. İslâm kültürüne giren bir başka öge ise köprülerdir. Pers ve Irak fetihlerinden sonra bu beldelerde mevcut olan köprüler onarılarak kullanılmaya devam edilmiştir. Yeni köprü inşa edilecek ise genellikle bu beldelerde köprü inşa eden ustalarla çalışılmış olmalıdır. Bunun yanı sıra cam ustalığında da gelişmiş olan Sâsâni ve Bizans sanatı İslâm sanatını da etkilemiştir. Fakat teknik açısından Sâsâni cam işçiliği daha ziyade Bizans tekniklerinden etkilenmiş bulunmaktadır. Nitekim cam işçiliği özellikle Bizans Dönemi'nde Akdeniz ticaretinin önemli bir ögesiydi. Akdeniz açıklarında keşfedilen Bizans ticaret gemisi batıklarında ham halde bulunan çokça cam külçesi ve cam eserler bulunmaktadır[242]. Buradan Akdeniz havzasında ve Akdeniz'in özellikle Mezopotamya'ya olan kıyısında önemli bir cam ticaretinin olduğu anlaşılmaktadır. Mezopotamya'dan -özellikle Suriye, Filistin ve Mısır arasında- Anadolu'ya gerek ham gerekse işlenmiş cam eser ticareti yapılmaktaydı[243]. Daha sonraki dönemlerde ise Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde, özellikle Roma-Bizans Dönemi'nden itibaren cam atölyelerinin kurulduğunu görmekteyiz. İslâm cam işçiliği ise önceleri Bizans ve Sâsâni etkisinde ilerlemiş fakat daha sonra kendi kültürel çizgisini oluşturmuştur.

İslâm sanatında madeni eserler üzerinde Bizans, Sâsâni ve Orta Asya kültürlerinin önemli tesiri mevcuttur. Roma'nın mirasçısı olan Bizans, Pers kültürünün mirasçısı olan Sâsâniler maden eserler konusunda oldukça ustaydı. Özellikle hayvan biçimli kaplar, bardaklar, sürahiler, insan figürlü mangallar vd. pek çok öge İslâm sanatını da etkilemiş özellikle Abbasiler Dönemi'nde maden sanatında önemli eserler verilmiştir. Nitekim İslâm idaresi içerisinde üretimlerine devam eden gayri müslim ustalar da kültürel

---

[241] W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* s. 27.

[242] Cemal Pulak, *Uluburun Gemisi 3000 Yıl Önce Dünya Ticareti*, İstanbul: Ege Yay., 2006, s. 290.

[243] Emel Erten Yağcı, "Başlangıcından Geç Antik Dönem Sonuna Kadar Anadolu'da Cam", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1993, s. 38.

etkileşimin bu ayağında Sâsâni ya da Bizans unsurlarını devam ettirmekteydi. Bunların yanı sıra maden ve kuyumculuk işçiliğinde Türklerin İslâm öncesine dayanan köklü geçmişi İslâm sanatına değer katan başka bir unsur olmuştur. Türk maden işçiliğinin eriştiği olgunluğu anlamak için İskit maden ve altın işçiliğinin ortaya koyduğu eserlere bakmak yeterli olacaktır. Dolayısıyla İslâm sanatında gördüğümüz figür içerikli maden eserlerin kökeninde de İslâm öncesin dönemlerde karşılaştığımız bu kültürler yatmaktadır.

İslâm sanatının kendinden evvelki kültürlerden devşirdiği bir diğer önemli öge kubbedir. Daha evvel de bahsettiğimiz gibi kubbenin toplumların kültürel eserlerinde yer bulması sadece mimari-strüktürel bir öge olması ile değil, bunun yanı sıra mistik ve sembolik anlamlarının olmasıdır. Türklerin müslüman olmadan evvel "*yurd*" adını verdikleri otağları onların yaşam ve inancının sembolik bir yansımasıdır. Asıl gelişimini doğu mimarisinde arayabileceğimiz kubbe, bütün mistik boyutları ve simgelediği kavramlar ile doğu kültürlerinin kutsal mekânlarında önemli bir öge olmuştur. Kubbe, Türkler için Türk çadırında olduğu gibi gökkubbe, iktidar,[244] Persler için ateşgedelerde ateşin temsil ettiği unsur olan aydınlığın hiç bitmediği gökyüzü ve yıldızlar, stupalarda ise Budist öğretilere bağlı olarak gelişen yeniden doğum kültlerini temsil etmektedir ve en nihayetinde daire evrenin sembolüdür[245]. Nitekim stupaların kubbe olarak nitelendirdiğimiz örtü sistemine öz vatanı olan Hindistan'da "*anda*" denmektedir. Bu kelimeyi dilimize çevirdiğimizde "*yumurta*" anlamına gelmektedir. Kelime, İslâm kültür ve sanatı için bir şey ifade etmiyor olsa da kadim kültürlerde, özellikle Budizm, Paganizm ve sonrasında Hıristiyanlık için yeniden doğumun bir sembolüdür. Stupaların ilk olarak krallar için birer mezar anıtı olarak yapılması, daha sonra Buda'nın ve Budizm için önemli kişilerin röliklerinin saklandığı yerler haline gelmesi ve sonrasında da birer Budist tapınağı olması bu savımızı destekler niteliktedir[246]. Yeniden doğumu (*yeniden dünyaya gelişi*) simgeleyen yumurta, kadim dünya kültlerinde aynı zamanda üremeyi ve doğumu

[244] Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı,* s. 87.

[245] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 50.

[246] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* s. 284.

da simgelemekteydi[247]. Yine Hint yaratılış mitleri arasında altın bir kozmik yumurtadan bahsedilmektedir. Burada yumurtanın anlamı üremek, bereket olsa gerek. Hinduizm'deki bu "*yumurta*" kavramı şekil itibariyle tapınaklara da yansımış hatta kubbe mimarisinin kökenine kadar gidecek bir felsefi uygulamayı ortaya çıkarmıştır. Anlaşılacağı üzere kubbe sadece bir mimari öge değildir. Temsil ettiği mistik kavramlar onu gerek dini mimaride gerek sivil mimaride gerekse iktidarı temsil eden bütün yapılarda cazip bir öge haline getirmiştir. İslâm mimari kültürünün kubbeyi benimsemeleri önce de söylediğimiz gibi Roma, Türk, Pers etkileriyle mümkün olmuştur. Türkler müslüman olduktan sonra inşa ettikleri eserlerde "*gökkubbe*" kavramını sembolleştirmeye devam ederken, İslâm dininin şiarı olan tevhid inancıyla mekân tasarımını buluşturma yolunda önemli eserler vermiş ve Osmanlı Dönemi nizamî üslubunda Mimar Sinan'ın çözümleri ile muvaffak olmuşlardır. Bu bağlamda Selimiye Cami'nin strüktürel yapısı ve kubbesi önemli bir misaldir. Mimar Sinan'ın eserlerinde olduğu gibi tarih boyunca bütün kültürler mabetlerini önemli konumlara, yüksek mevkilere inşa etmiştir. Bu özellik kubbe kullanımı ile birleşerek yapılara heybetli bir görünüm kazandırmıştır. Fetihler sonrasında Sâsâni coğrafyasında yer alan kubbeli mabetlerin (*ateşgedeler*) mihrap eklenerek cami veya mescitlere çevrilmesi, İslâm mimarisinde daha sonra inşa edilecek ibadethanelerde kubbe kullanımını pekiştiren bir diğer unsur olarak karşımıza çıktığı düşünülebilir[248].

İslâm sanatı tezyînât tekniklerini, İslâm kültürü ve tarihinin doğuşundan gelişimine ve yayılış döneminde tanıştığı farklı kültürlerden kazanmıştır. Bunlardan en önemlileri arasında Sâsâni, Bizans, Türk sanatlarında görülen tezyînât teknikleri ve bu tekniklere bağlı olarak devşirilen estetik kaygılar ve temalar yer almaktadır. Emeviler Dönemi saray ve kasırlarında duvar tezyînât teknikleri bolca kullanılmıştır. Buralarda kullanılan tezyînât programlarında genellikle Sâsâni, Bizans fresk ve kabartma programların özellikleri dikkat çekmektedir. Sâsâni saray mimarisinde görülen duvar boyama geleneğinin Orta Asya etkisinde gelişmiş olduğunu savunan görüşler olmakla birlikte bu pek tatmin edici görünmemektedir. Çünkü Sümer, Akad, Babil, Asur ve Mısır gibi kadim medeniyetlerin Orta Asya ya da Uzak Doğu etkisini getirecek göçlerin henüz

[247] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 50.

[248] Semavi Eyice, "Cami", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1993, c. 7., s. 62.

yaşanmadığı dönemlerde de duvar boyama tekniği ile tezyînât yaptıkları ve çeşitli figürler, kompozisyonlar ortaya koydukları açıktır. Dolayısıyla Sâsâni mimarisinde görülen fresklerin kökeni yine Mezopotamya uygarlıklarına dayanmakta ve bu görüş arkeolojik verilerle de desteklenebilmektedir. Bu konuda günümüze fazla buluntu gelmemesine karşın birkaç misal savımızı destekleyecektir. Yeni Asur Dönemi'nde Kral III. Tiglat-pileser'in (*İ.Ö. 744-727*) Til Barsip Sarayında, kralın eylemlerini konu edinen bir fresk programı (*Foto. 26*) yer almaktadır[249]. Bu fresk programından günümüze ulaşan misaller Pers ya da Sâsâni kültüründe görülen insan tipolojisine çok benzemektedir. Mezopotamya kültürlerinde neredeyse ortak bir insan figürü fizyonomisinden söz edilebilir. Özellikle sakal, saç, başlık, giyim tarzı, kaşlar ve gözlerdeki vurgular bunun en önemli göstergeleri arasındadır. Burada dikkati çekmek istediğimiz asıl nokta, Yeni Asur Dönemi'nin hemen ardından Mezopotamya'da baş gösteren büyük devletin Persler olması ve bu kültürlerde gördüğümüz insan ve hayvan figürü fizyonomisinin öncülden ardıla miras kalmış olmasıdır. Perslerin mirasçısı olarak niteleyebileceğimiz Sâsâni ya da İran kültür ve sanatına dahil olan duvar tezyînâtının aynı coğrafyada hüküm sürmüş ve medeniyet kurmuş öncüllerinden etkilenmiş olması pek tabiidir.

Anadolu, İslâm dini burada hâkim olmadan önce de sonra da tıpkı Mezopotamya gibi çok renkli bir yapıya sahip olmuştur. Çok renklilik demişken hemen şu hususa dikkat çekmek isteriz; İslâm medeniyeti, gittiği memleketlerin bu çok renkli yapısını koruması hususunda ihtimam göstermiş, inançlara, gelenek ve yaşam tarzına idari sistemde gerekli olan yükümlülükler yerine getirildiği sürece baskıcı olmamış ve bugün bu gibi çalışmaları yapabilme imkânını miras bırakmıştır. Eğer gittiği yerlerde mevcut olan kültürleri bastırma ve toplumları asimile etmeye güdülenmiş bir politika izleseydi bu kültürel çeşitlilikten bahsetme olanağımız olmazdı. Anadolu coğrafyası geçmişten günümüze pek çok kültüre ve külte ev sahipliği yapmış, bu kültürler tarihi süreç ve tabii gelişmeler neticesinde birbirlerinin öncesinde, sonrasında ya da çağdaşı olarak yaşamış ve son bulmuştur. Fakat sonu gelmiş kültürlerin ya da milletlerin eserleri yaşamış ve ortak kavramların maddileşmesi konusunda gelişen uygulamaların öncüleri olmuşlardır.

[249] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi,* s. 194.

Mezopotamya'da Sümer, Akad, Babil, Asur, Pers kültürlerinde gördüğümüz pek çok özelliği Anadolu kültürlerinde de görmek mümkündür. Misal, bereketin ve doğurganlığın sembolü olan ana tanrıça kültünün[250] Hitit Dönemi'nden Roma'nın sonuna kadar gördüğümüz Kybele'nin kült açısından öncülü olduğu aşikardır[251]. Bu misaller konumuza uzak gibi görünse de kullanma amacımız "*insanlığın ortak bilinci*" ne dikkat çekmektir. James Mellaart tarafından keşfedilen ve İ.Ö. 7040 yıllarına tarihlenen, Burdur civarındaki Hacılar yerleşmesinde buğday, arpa, mercimek gibi tahılların kullanıldığı, keçi, koyun ve büyük baş hayvanların yetiştirildiğine dair bulgular söz konusudur. İşte bu noktada geçinme, hayatta kalma ve yaşam döngüsünde önemli bir yeri olan büyük baş hayvanlar ve tarım, medeniyetlerin kültürlerini şekillendiren önemli unsurlar olmuşlardır. Özellikle boğa kültünün çıkış noktası bu etkenlerdir desek yeridir. Tarım toplumlarının ortaya çıkması boğa gibi güçlü hayvanların toprağı işleme konusunda önemini de arttırmış ve bu süreçte olmazsa olmaz bir unsur haline getirmiş, üzerine bolluk ve bereket imgeleri eklendiğinde bir kült şeklini almıştır. Mellaart boğa ve kadının bereket kavramı açısından ortak iki unsur olduğunu Çatalhöyük kitabında dile getirmiş ve buradaki bir tanrıça figürünün boğa doğurduğunu (*Foto. 27*) ifade ederek aradaki bu bağlantıyı kurmamıza yardımcı olmuştur[252]. Dünya kültür mirası içerisinde inceleyebileceğimiz fresk ve kabartma misallerin mağara resimlerinden sonra daha başarılı misallerin görüldüğü Çatal Höyük yerleşmesinde henüz İ.Ö. 6500-5500 yılları arasında ev ya da tapınak olduğu düşünülen yapıların duvarları renkli kabartmalar ve fresklerle süslenmekteydi[253]. Kurduğumuz kavram sisteminde, figüratif temalar ve kompozisyonlar ile belli durumları ifade etmek için "*görsel ifade*"yi yani iletişimi sağlamaktan bahsetmiştik. Maden-Taş Çağı olarak Türkçeye çevirebileceğimiz Kalkolitik Çağ iletişim açısından önemli gelişmeleriyle dönüm noktası olmuştur. Bakır madeninin kullanılmaya başlanması, insanlığın bu madeni elde etmek, karşılığında başka değerli ürünleri -tahıl, dokuma, kil çanak çömlekler vd.- değiş tokuş etme isteği ile ticaret unsuru insan

[250] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 53.

[251] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 8.

[252] James Mellaart, *Çatal Höyük A Neolithic Town in Anatolia*, s. 122.

[253] James Mellaart, *Çatal Höyük A Neolithic Town in Anatolia*, s. 5.

hayatında ön plana çıkmış ve tabii sonuçları içinde çeşitli işaretler ya da sembollerle iletişimi getirmiştir. Bir çeşit çivi yazısı öncülü, resim karakterli piktografik-hiyeroglif yazı bu dönemlerde insanların alışverişlerini kaydetme ihtiyacı duyması ile ortaya çıkmıştır diyebiliriz[254]. Mezopotamya'da Uruk Dönemi'nin sonlarına doğru yaklaşık İ.Ö. 3500-3200'lerde bilinen en eski yazılı belgeler ortaya çıkmıştır[255].

İslam kültür ve sanatına farklı kültürlerin tinsel geleneklerinden evrilerek geçmiş pek çok kültür mevcuttur. İzini Anadolu'nun arkeolojik dönemlerine kadar sürebildiğimiz çeşitli kültsel özellikler tarihsel süreç içerisinde kültürler arası etkileşim vasıtası ile hayata tutunmayı başarmıştır. Misal, Anadolu'da Tunç Çağı yerleşmelerinin tarihimize kazandırdığı eserlere baktığımızda mistik kült objelerinin İslâm kültürüne uzanan yolculuğu bu etkileşimin önemli bulgularındandır. Bu dönemde Anadolu'da önemli yerleşmelerin kültür mirasları içinde yer alan eserlerden olan güneş kursları "*boğa*" veya "*boynuz*" kavramı ile ilişkili sembolik konuları ihtiva etmektedir. Söz konusu olan güneş kursları Mezopotamya'dan Anadolu'ya "*tanrısallık*" kavramının figüratif imzaları olmuştur. Anadolu'da İ.Ö. 2100-2000 dolaylarına tarihlenen Kızılırmak kavsi sınırlarında karşılaştığımız güneş kursları, çalışmamızın ana izlencelerinden olan "*görsel ifade*" kavramını destekler niteliktedir ve bu kavrama ilişkin İslâm öncesi dönemlerden İslâm sanatına yansıyan uygulamalar hakkında önemli tespitler yapma imkânı sağlamaktadır. Tunç Çağı Alacahöyük, Mahmatlar ve Horoztepe yerleşmelerinde bulunan güneş kurslarının ilerleyen başlıklarda incelenmesi çalışmamıza zenginlik katacaktır. Bu güneş kursları geyik ve boğaların oluşturduğu bir kompozisyon ile adeta evren sembolizmini sergilemektedirler. Bu tunç eserlerin pek çok kült sisteminde benzerlerine rastladığımız "*dünya bir öküzün boynuzları üzerindedir*" kültüyle ilişkili olduğu düşünülebilir. Güneş kursları Anadolu, Mezopotamya, Mısır kültürlerinde sıklıkla karşılaştığımız kültsel görsel ifadelerdir.

Hitit kültünde boğa Gök ve Fırtına Tanrısı Teşub'un simgesi ve aynı zamanda kutsal hayvanıdır. O halde güneş kurslarında görülen boğa, boğa boynuzu, geyik ve arslan figürlerinin aslında panteondaki tanrıların hayvan biçimli temsilleri olduğu

---

[254] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 8.

[255] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi,* s. 53.

anlaşılmaktadır[256]. İnsanoğlu doğada karşılaştığı pek çok canlıya kutsallık atfetmiş, onları kült sistemlerinde bir yere oturtmuş ve ilahi kudret ile aralarında iletişimi sağlayan bir aracı olarak görmüştür. Bu Anadolu, Orta Asya, Mezopotamya, Mısır ve dünyanın diğer bölgelerinde karşılaştığımız kült sistemlerinin ortak özelliklerinden sadece birisidir. Bu tunç eserlerin şemasına baktığımızda merkezde tanrı simgesi olan kutsal varlık -hayvan-, etrafında ise dünya ya da evreni temsilen bir disk görülmektedir. Özetle kompozisyonun teması dünya ya da evreni sembolize eden bir güneş diski, panteon tanrıları ve tüm bu mistik şemayı boynuzları üzerinde taşıyan ve panteonun baş tanrısının kutsal hayvanı olan boğa ya da boğa boynuzları şeklindedir. Bu inanışa ait madenden mamul güneş kursları Alacahöyük yerleşmesinde, Hatti ya da Hitit çağında bulunmuşsa da bu inancın köken itibariyle daha da eskiye gitmesi muhtemeldir. Bunun en temel nedeni ise bir kültürün eser üretebilmesi için belli bir olgunluğa ve birikime erişmesi gerekir ve bu da zaman alır.

Pek çok kültürde benzerlerine rastladığımız dünyanın çeşitli fantastik ya da kültsel ögeler tarafından taşındığı inancı -İslâm öncesi Türk mitolojisinde dünyanın sarı öküz ya da balıklar tarafından taşınıyor olması vd.- tarihsel süreç bağlamında mitleşerek İslâm düşünce dünyasına da yansımış, gnostik kökenli bir gelenek halini almıştır. Dolayısıyla tabii bir süreç neticesinde yaşanan göçler, edebiyat, çeviriler, müzik gibi çeşitli etkenlerle bu kültün toplumlar arasında yayılmış olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki, İslâm devletlerinin kültür mirasını incelediğimizde evrenin yaratılması ve işleyişine yönelik düşünsel eserler ve riyaziyeler ve bunların tasvirli el yazması eserlere yansıyan figüratif betimlemeleri de mevcuttur. İnsanlık tarihinin en eski mitlerinde evrenin yaratılışı konusu işlenmektedir. İslâm dininin temel kaynaklarından biri olan Kur'ân-ı Kerim'de bu konu hakkında birçok âyet yer almaktadır.

---

[256] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 23.: "…*Güneş kurslarının ortasında duran boğa, geyik ve aslan çeşidi hayvanlar hiç şüphe yok ki theriomorf (hayvan biçimli) tanrıların sembolleri idiler…Alacahöyük alemlerinde ve "güneş kursları"nda yani dinsel sancaklarda görülen hayvan heykelcikleri tanrıları tasvir etmekte idiler…*".

Yer ve göğün birbirinden ayrılması, karanın oluşumu, dağların oluşumu, yer yüzündeki canlıların yaratılması gibi yaratılışa ait başlıca olayların dünya yaratılış mitlerine bakıldığında ortak temalar oldukları görülmektedir. Çalışmamızda yer yer değindiğimiz ve temelini Kur'ân-ı Kerim'in âyetlerine dayandırdığımız "*insanlığın ortak bilinci*" kavramı burada dinsel açıdan Hz. Âdem ile başlayan insanlık tarihinde aslında ortak bir yaratılış hikayesinin olduğu fakat toplumların çoğalması ve farklı coğrafyalara dağılım neticesinde bu hikayelerin kendine has gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır. Mesela Yunan yaratılış miti başlangıçta bir boşluktan bahseder, sonra toprak yani yer küre oluşur ve daha sonra da dağlar meydana gelir. Benzer bir şekilde Türk yaratılış mitlerine baktığımızda suyun içinden toprak doğar, yer yüzü oluşur ve daha sonra da dağlar meydana gelir. Türk tarihinin birincil kaynaklarına baktığımızda gök ve yerin yaratılıştaki önemini vurgulayan ibarelere rastlamak mümkündür. Mesela eski Türk yazıtlarında "*…çünkü yukardaki gök ile aşağıdaki yer öyle buyurmuşlardı…*" şeklinde ifadeler gök ve yer kavramının kutsallığına atıfta bulunmaktadırlar. Buna ek olarak Orhun yazıtlarında "*gök*" ve "*yer*" in birlikte yaratıldığından söz edilmektedir. Aşağı yukarı aynı senaryolar Sümer mitolojisinde; deniz, gök ve yer beraberliğinin kozmik dağı meydana getirmesi, Hint mitolojisinde de yaratılış mitlerinin temeli olarak gök ve yerin birbirinden ayrılması şeklinde görülmektedir. Görüldüğü üzere gerek kitabî dinlerden önce gerekse sonra evrenin yaratılışı ve işleyişine yönelik tasvir ve tanımlamalar insanlık tarihi boyunca detaylarda farklılıklar olsa da asıl tema açısından benzer şekilde pek çok kültürde gelişmiştir.

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren varoluşu, işleyişi, konumu sorgulanan dünya ve içinde bulunduğu evrene dair pek çok teori ve varsayım üretilmiştir. Bunların pek çoğu da din temelli yaklaşımlar olmuştur. İslâm düşünce tarihinde önemli bir yeri olan bu konu İslâm dönemi tasvirli el yazmalarında metinsel betimlemenin yanı sıra figüratif betimlemelerle de karşımıza çıkmaktadır. İslâm düşünürlerinden Kazvînî'nin kaleminden çıkan *Acâibü'l-Mahlûkat* isimli eser pek çok dönemde nüshaları üretilmiş ve farklı musavvirler tarafından tasvir edilmiş bir eserdir. Topkapı Sarayı Müzesi, British Library ve Bayerische Staats Bibliothek'de nüshaları bulunan eserde burçlar, yıldızlar, fantastik yaratıklar, melekler gibi çeşitli konular ve dünyanın neyin üzerinde durduğu meselesi de tartışılmış ve pek çoğu figüratif olarak betimlenmiştir. Eserde yer küre ve nasıl taşındığı dönemin teknik bilgisinden ziyade gnostik anlatımlar ile gerek yazılı

gerekse figüratif olarak anlatılmaya çalışılmıştır. İslâm öncesine dayanan dünyanın çeşitli varlıklar üzerinde taşınması kültü Kazvînî'nin bu eserinde İslâmlaşmış ifadeler ile anlatılmaktadır. Bu tasvirlerde genel olarak dünyayı taşıyan bir melek, meleğin üzerinde durduğu bir boğa, boğanında üzerinde durduğu bir balık gösterilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Hitit dönemi güneş kurslarında görsel olarak tasvir edilen evren ya da dünya betimlemesinin bir boğa boynuzu üzerinde taşınıyor olması ile Kazvînî'nin bu eserinde dünyanın da bir öküz ya da boynuzu üzerinde taşınıyor olması aslında kökeni çok eskilere dayanan İslâm öncesi bir batıl inancın bir şekilde İslâm'ın folklorik kültürüne dahil olduğunun göstergesidir. Ayrıca bu folklorik inanç sadece İslâm düşünce dünyasına yansımakla kalmamış aynı zamanda İslâm yazın dünyasına da yansımıştır. Divan edebiyatımızda sıklıkla kullanılan "*gav-ı zemin*" kavramının doğmasına neden olan bu inanç önemli şairlerin beyitlerinde ve dörtlüklerinde de yer bulmuştur. Gerek bu figürlerin detaylı tanımlamaları ve açıklamalarını gerekse İslâm yazın dünyasına yansıyan "*gav-ı zemin*" kavramını ilerleyen bölümlerde detaylandıracağız.

Anadolu, coğrafi konumu nedeniyle sürekli bir göç güzergahı olarak kullanılmış, pek çok farklı kültürün buradan geçerken eserleri ve estetik değerleriyle bu toprakları etkilemesine imkân sağlamıştır. Savaşçılık özelliği ile ön plana çıkan ve göçebe bir yaşam tarzını benimsemiş olan İskitler bu kültürlerden birisidir. Karadeniz'in kuzeyinde yaklaşık İ.Ö. 8.-7. yüzyıllardan itibaren ortaya çıkan[257] bu göçebe topluluğun savaşçılık kadar önemli bir diğer özelliği altını işlemede sahip oldukları beceridir. Bundan dolayıdır ki özellikle bozkır bölgesinde faal olmaları nedeniyle "*bozkırın kuyumcuları*" olarak anılmışlardır. Altın gibi değerli madenleri ustalıkla işleyip, hareketin "*an*"ı gösteren şekliyle donup kaldığı izlenimi veren, başlı başına bir olayı görebilmemize imkân sağlayan hareketli hayvan mücadele ve av sahneleri İskit-Türk sanatında gördüğümüz figüratif süslemenin temelidir. İskit-Türk göçerlerinin içlerinde proto-Türk gruplarının yer alması bozkır kültürü açısından ortak paydaları olan bu iki grubun sanat eserlerinde de ortak temalar ve üsluplar görülmesini açıklamaktadır[258]. Bununla birlikte İskitlerin Türk olduğu artık kabul gören bir savdır ve ayrı bir tartışma konusudur. Bundan dolayı

[257] Anıl Yılmaz, "*İskit Sanatı*", Türkler Ansiklopedisi, Ankara: Yeni Türkiye Yay., 2002, c. 4., s. 26.

[258] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2011, s. 347.

sanat eserleri ve diğer kültürel özellikleri ile Orta Aysa Türk kültürüne çok benzer olması tabiidir.

Genellikle kuzey ve göçebe kavimlerin sanatlarında görülen geometrik ve nebatî esasları Türk sanatında da görmekteyiz, hatta Kelt sanatında dahi çok benzer motifler söz konusudur. Budizm, Helenizm ve Çin kültürlerinin Türk sanatının esasları üzerinde bıraktığı ektilerin bu sanatı esas kimliğinden uzaklaştırdığı ve sonrasında Türklerin İslâmiyet ile tanışmasıyla birlikte tezyînâtta tekrardan geometrik ve nebatî bezeme anlayışı ile eski sanat esaslarına yöneldiği düşünülmektedir[259]. İskitler de bu göçebe kültürler arasında yer aldıklarından özellikle Anadolu kültürlerinden etkilendikleri figüratif temelli noktalarda olmuştur. Zaten İskit kuyum ustalarının büyük bir maharetle işledikleri Avrasya hayvan üslubunun mücadele sahnelerinin yanı sıra Anadolu Grek kültürüyle etkileşim sonucu ortaya çıkan Grek esintili figüratif unsurlar[260], buna ek olarak İskit yani Türk fantastik figür dünyasından eserler Anadolu'nun İslâmiyet öncesi dönemine önemli izler bırakmıştır. Bunlardan en önemlileri Yunan ve Roma sanatında sıklıkla gördüğümüz av sahneleri, gündelik yaşam ve doğal ögelerin vurgulanması, grifon, fantastikleşmiş geyik figürleri, Grek ya da Mezopotamya etkisinde üretilmiş görünen tanrıça figürleri, hayvan mücadele sahneleri, hayat ağacı vd. motif ve figürlerin gerek kendilerinden sonra gelecek olan Türk sanatı ile benzerlik göstermesi gerekse çağdaşı olan toplumları etkilemesi açısından önemli ögelerdir.

İskitlerin Asur, Pers ve Grek kaynaklarında geçiyor olması İskitler ile bu kültürler arasında çeşitli iletişimlerin olduğunu göstermektedir. Herodotos, Hippokrates, Thukydides gibi önemli antik Grek yazarlarının eserlerinde adlarına rastladığımız İskitlerin yaşam şekilleri ve savaşçılık özellikleri hakkında bilgi edinmekteyiz. Hippokrates, *Havalar, Sular, Mevkiiler* adlı eserinde İskitlerin otlaklarla kaplı sulak alanları yaşama elverişli bulduklarını, keçe ile kaplı arabalarda yaşadıklarını, yola çıktıklarında kadın ve çocukların arabalarda, erkeklerin ise at üstünde yolculuk ettiklerini

[259] Josef Strzygowski, Heinrich Glück, Fuat Köprülü ve Cemal Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, s. 38.

[260] Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*, s. 52.

söylemektedir[261]. Yine antik Grek yazarlarından Thukydides, İskitlerin at üzerinde savaştıkları, ok ve yay kullandıklarını aktarmaktadır[262]. İskit eserlerinin St. Petersburg'ta bulunan önemli bir kısmı Sibirya kurganlarında gün yüzüne çıkmıştır. 17. yüzyılın sonlarında bu kurganlar bir takım kaçak definecilik olayına sahne olmuşsa da I. Petro Dönemi yetkililerinin müdahalesiyle eserler St. Petersburg'a götürülmüştür[263].

Sibirya'da ilk öncü faaliyetlerin 1763 yılında askeri görev vesilesiyle Güney Rusya'ya yollanan General Melgunov tarafından yapıldığı düşünülmektedir[264]. İskit arkeolojisi üzerine 1830'lu yıllarda önemli ilmi çalışmaları P. Dubrux yapmıştır. Kerch yakınlarında Kul-Oba kurganının kazısını yapan Dubrux önemli İskit eserlerini gün yüzüne çıkarmayı başarmıştır (*Foto. 28*). Fakat kurgandan çıkan eserlerin dikkat çekici özelliği Grek etkileri gösteriyor olmasıdır[265]. İskit buluntuları içinde altın bir tarak üzerindeki savaş sahnesi ile ayrıca dikkat çekmektedir (*Foto. 29*)[266]. Gerek mitolojik sahneler gerekse fantastik figürlerin Grek etkisi gösterdiğini düşünürsek İskit kültürü ile Grek kültürü arasında kültürel etkileşimlerin büyük boyutlu seyrettiği akla gelmelidir. Fakat bu eserlerde Grek kültüründen motif ve tema açısından esinlenmeler olması İskitlerin kuyumculuk sanatını Grekler'den öğrendikleri anlamına gelmemekle birlikte, bir zamanlar Anadolu'da yaşamış İskitlerin bir bölümünün göç yoluyla Kul-Oba (*Kerç-Kırım*)'ya gitmiş olabilecekleri ve beraberlerinde Anadolulu komşuları olan Greklerden kültürel motifler götürmüş olma ihtimali akla gelmektedir. Bizim çalışmamızın ana izlencelerinden birisi de kültürel etkileşimler olduğundan bu tarz olaylara ve buluntulara yer vermek faydalı olacaktır. Radlof, Rudenko Sibirya dolaylarında yüzey araştırmaları ve mezarlar konusunda önemli çalışmalar yapan bilim adamlarıdır. Rudenko, 1924 yılında antropoloji çalışmaları için gittiği Sibirya'da, Altay bölgesinde Ursul nehrinin

---

[261] İlhami Durmuş, *İskitler,* Ankara: Akçağ Yay., 2017, s. 12-22.

[262] İlhami Durmuş, *İskitler,* İstanbul: Kaynak Yay., 2007, s. 18.

[263] İlhami Durmuş, *İskitler,* 2007, s. 21.

[264] Ekrem Memiş, *İskitlerin Tarihi,* Konya: Selçuk Üniversitesi Yay., 1987, s. 9.

[265] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 353.

[266] Hermitage Museum, env.: "1913-1/1".

yatağı ve kolları etrafında çokça gömü alanı ile karşılaşmış, Ulugan nehri ve Pazırık vadisinin kesiştiği bölgede yaklaşık kırk kadar mezardan oluşan bir gömü alanı tespit etmiştir[267]. Mezarlar üzerinde çalışmalar yapan Rudenko ve yardımcısı Graznov önemli bulgulara erişmiştir. Rudenko daha sonra bu bulguları çeşitli yayınlarla bilim dünyası ile paylaşmıştır. Daha sonra da Pazırık kurganları üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür.

İskitlerin isimleri konusunda; tarihin çeşitli dönemlerinde çeşitli kaynaklarda İskit adına karşılık gelen isimler görülmektedir. "*İskit*" adı, Hesiodos'un şiirlerinde "*Skudai*", Thukydides'in *Peloponnesoslular'la Atinalılar'ın Savaşı* ve Ksenophon'un, *Kyros'un Anabasisi* adlı eserlerde "*Skythai*", Asur Dönemi'nde Kral Asarhaddon devri belgelerinde "*Aşguzai*", Pers kaynaklarında "*Saka*", Çin kaynaklarında ise "*Sai*" ve "*Sai-wang*" şeklinde geçmektedir[268]. İskitlerin adının böylesine çeşitli kültürlerde görülmesi ve siyasi tarihte adlarından söz ettirebilmelerinin başlıca nedenleri dikkat çeken ve Anadolu'da uzunca bir süre boy gösteren bir toplum olmalarıdır. Doğudan batıya geniş bir coğrafyada yer alan pek çok devletin İskitlerden bahsediyor olması İskitlerin bu devletler ile siyasi ya da sosyal ilişkiler kurabilecek kadar güçlü bir toplum olduğunun bir göstergesidir. Bu ilişkiler yer yer çatışmalara kadar da gitmektedir. Bu başlık altında İskitleri incelememizin sebebi tarihi konumları, kültürleri ve eserlerinin İslâm öncesi Türk kültürüne dahil olması ya da çok benzemesidir. İskitlerin kökenlerinin Türk olmadığı yönünde çeşitli görüşler olmasına rağmen yakın dönemden beri tarihçiler, özellikle Türk tarihi alanında çalışanlar İskitlerin bir Türk boyu-kavmi olduğu yönünde ciddi tezler ortaya koymaktadır[269]. Fakat bizim için asıl önemli olan İslâm öncesi Türk kültür ve sanatları ile İskit eserleri arasında önemli benzerliklerdir. Özellikle Türk boyları ile hemen hemen aynı coğrafyalarda bulunmaları ve Anadolu'nun bu açıdan ortak bir öge olması, İskit Dönemi sanat eserlerinde görülen figüratif tezyînâtın Türk sanatında da

---

[267] İlhami Durmuş, *İskitler,* 2007, s. 22.

[268] Ekrem Memiş, *İskitlerin Tarihi,* s. 3-8.

[269] Bkz. M. Taner Tarhan, "Eskiçağ'da Kimmerler Problemi", *VIII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1979, c. 1., s. 358.: "*...Çünkü, "İskit Araştırmaları", Kimmerler'e nazaran, çok daha ileri bir safhadadır; aradaki birtakım problemlere ve karşıt hipotezlere rağmen, kökenleri Orta Asya'ya bağlanmakta ve bunların Türk oldukları kat'iyetle kabul edilmektedir...*".

görülmesi ve bütün bunların Türklerin İslâmiyet ile tanışmasının ardından artık İslâm kültürünün bir ögesi haline gelmesi önemli bir husustur. Bu sanat eserlerinin temalarına bakacak olursak, *Avrasya Hayvan Üslubu* olarak nitelendirdiğimiz ve yukarıda da değindiğimiz, "*an*"ı gösteren hayvan mücadele sahneleri ya da başlı başına bir arslan bir yaban -ulu- geyiği, insan figürlü av sahneleri gibi konularla karşılaşırız. Bu bağlamda İslâm öncesi Orta Asya Türk sanatına bakıldığında çok fazla madeni eser üzerinde insan odaklı av sahneleri ile karşılaşılmamaktadır. Fakat İskitlerin kuyumculuktaki mahareti ve olasılıkla Grek kültüründe görülen ve yine insan odaklı olan av sahnelerinden esinlenmiş olma ihtimalini göz önünde bulundurmakta fayda görmekteyiz. Nitekim asıl önemli olan insan odaklı bu av sahnelerinin Türklerin İslâm dinine mensup olduktan sonra çok daha fazla işlediği bir konu haline gelmesidir.

Türk kültüründen bahsetmek İslâmiyet öncesi dönemde önemli bir ihtisas gerektirmektedir. Fakat çalışmamızın giriş mahiyetinde olan bu başlıklarda Orta Asya'nın İslâm öncesi kültürlerine değinmek sonraki başlıklarda irdeleyeceğimiz konular için zemin teşkil edeceğinden öz bir şekilde de olsa ifade etmek istediğimiz bazı hususlar mevcuttur. Orta Asya pek çok alan ve ilmi mesele açısından çalışılması elzem olan coğrafyalardan birisidir. Tarih, din bilim, arkeoloji, antropoloji, etnoloji, edebiyat vd. alanlar bu insanlık tarihinin araştırılması sürecinde aralarında bilgi devşirmediği sürece cevapsız kalan çok fazla soru olacaktır. Sadece tarih, sanat tarihi ya da sadece arkeoloji bu coğrafya ve tarih boyunca bu coğrafyada biriken ve dünyanın pek çok bölgesine yayılan kültürler hakkında tatmin edici kaynaklar ortaya koymak açısından yeterli değildir.

Orta Asya bölgesini somut olarak tarif etmek istersek Yukarı Asya, Sibirya, Çin, Hindistan ve Rus Türkistanı arasında kalan dağlar ve yüksek platoların oluşturduğu geniş tarım havzasını da içine alan topraklardır[270]. Bu sınırlara baktığımızda Orta Asya için en az Anadolu ve Mezopotamya coğrafyası kadar önemli bir kültür havzasıdır demek yanlış olmayacaktır. Türklerin Ötüken'i, Büyük Kingan Dağları, Orhon ve Selenga ırmaklarının kıyıları olmuş ve buradan dünyaya yayılan kavimler beraberlerinde kültür ve sanatlarını da götürmüşlerdir. İslâmiyet öncesi Orta Asya Türk tarihi üzerinden okumaya alışkın

[270] Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*, s. 14.

olduğumuz gibi sadece Şamanizm etkisi altında kalmış bir bölge değildir. Maniheizm[271], Budizm[272], Hinduizm ve bunlardan önce de pek çok ilkel kült, bu topraklara özelliklerini ve renklerini kazımıştır. İşte böyle bir sahayı değerlendirmek Türk olsun olmasın pek çok kavmin özelliklerini takip etmek, kültürel yayılma alanlarını görebilmek ile daha sağlıklı olacaktır.

Arkeolojik bulgular neticesinde yaklaşık olarak Paleolitik Dönem'den bu yana kavimlerin faal olduğu bir coğrafyada Türk tarihinin izlerini sürmek için proto-Türk kavramını kullanarak karmaşık kronolojilerden sıyrılmak ve yaklaşık İ.Ö. 4000-3000'lere gitmek faydalı olacaktır. Nitekim Türk sanatı ve arkeolojisi Orta ve İç Asya'da prehistorik dönemlerden başlayarak ortaya çıkan kültürlere dayanmaktadır[273]. Aslında böylesi erken dönemlerde Orta Asya'da da dünyanın pek çok bölgesinden elde edilen arkeolojik verilerin benzerlerini görmekteyiz. Basit malzemelerle -çakmak taşı, obsidyen- yapılmış savunma ve avlanmak için delici, kesici aletlere, özellikle avlanmanın hayati bir durum olmasından kaynağını alan, mağara duvarlarına, kayalıklara ya da sonraki dönemlerde konutların duvarlarına yapılan hayvan ve av sahnesi, göç çizimleri gibi bulgulara Sibirya, Orta Asya ve İç Asya'da da rastlanmaktadır[274]. Daha önce de vurguladığımız gibi bu durumun temel sebebi "*insanlığın ortak dürtüleridir*". Kuzey Asya'da en eski bulgular arasında Lena bölgesinde yer alan at içerikli kaya resimleri (*Foto. 30*), Batı Moğolistan'da Hoit-Tsenker mağarası resimleri (*Foto. 31*) bu konuda misal teşkil etmektedir[275]. Daha geç dönemlere gelindiğinde Orta Asya kavimlerinde görülen en önemli özelliğin; yaşam tarzlarında pek çok ortak noktanın bulunması olduğunu anlamaktayız. Göçebe olmak bunlardan birisidir. Çok sonraları Sogdlar ile iletişimlerinden sonra Mani ve Budizm etkisinde asimile olarak çok farklı ve daha çok Uzak Doğu kültürü çerçevesinde bir hayat tarzını benimseyecek olan Uygur Türkleri

---

[271] Harun Güngör, "Orta Asya'da Mani Dininin Yayılması ve Türk Kültürüne Etkisi", *Kayseri: Erciyes Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 1989, S. 6., s. 81-94.

[272] Abdurrahman Küçük ve Günay Tümer, *Dinler Tarihi,* s. 145.

[273] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 18.

[274] Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı,* İstanbul: MEB Yay., 1972, s. 6, 30, 32.

[275] Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 24.

Türk toplulukları arasında yerleşik hayata geçen ilk Türk kavmidir. Ne yazık ki Batı'ya doğru ilerleyen ve önce Pers dolayları, sonra Irak, Mısır gibi bölgelere, daha sonra da Anadolu'ya gelecek olan Türk topluluklarından kopmuşlardır. Mani dininin[276] etkisiyle çok da uzun olmayan bir süreçte Türklük ve savaşçılık özelliklerini yitiren Uygurlar'ın[277] yerleşik hayata geçtikten ve kültürel anlamda Çin ve Maniheist etkilerin ağır basmasıyla gelişen dini sanatlarına yönelik uygulamaları ayrı bir öneme sahiptir. Nitekim İpek Yolu ve ticaret sayesinde gerek Uygur sanatının gerekse Uzak Doğu kültürlerinin figüratif özellikleri ve nebatî bağlamda motif özellikleri Mezopotamya coğrafyasına Hindistan üzerinden gelen doğu esintileri kadar etki etmiştir. Ayrıca Pers coğrafyasında ve İslâm toplumunda yer bulan Türkler yavaş yavaş Müslüman kimliği kazandıktan ve devletler kurmaya başladıktan sonra Mezopotamya'da birbirine karışan bu kültürleri de kendi kültürlerine dahil etmişlerdir.

Dini, siyasi, ticari ve sosyal olaylar tarihi süreç bağlamında Orta Asya, Pers, Kafkaslar ve Mezopotamya coğrafyaları arasında her zaman bir kültürel etkileşimi beraberinde getirmiştir. Türk tasvir sanatını 8. ve 9. yüzyıllarda Uygur sanatını da dahil ederek ele almamızın sebebi Uygurların köken itibariyle bir Türk kavmi olması ve az önce bahsettiğimiz etkilerden dolayı bu sanatların pek çok ortak özellikler

---

[276] Bkz. Bahaeddin Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 349-350.: "*…Uygurlar, M. S. 762 tarihinde, yani Bögü Kağan zamanında, Maniheizmi resmi din olarak kabul etmişlerdi. Mani mezhebi, Suriye'de doğmuş, İran'da inkişaf etmiş ve bütün Orta Asya ve Çin'de de yayılmıştı. Uygurların Moçak dedikleri aslen İranlı olan Mani rahipleri Uygur başkentine gidiyorlar ve Uygur Kağanı Bögü' ye resmen Mani dinini kabul ettiriyorlar. Bundan sonra Karabalasagun-Karabalgasun şehrinde bir Mani mabedi yapılıyor, ayrıca Uygur Kağanı, önemli meselelerde daima Mani rahipleri ile müşavere ediyordu. Mani dini, esas prensipleri bakımından, Türklerin daima hareketli olan içtimâî düzenleri ve faal geçen günlük hayatları ile taban tabana zıt bir mahiyet taşımakta idi…*".

[277] Bkz. Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*, s. 186.: "*…Hâlâ yabani bu halk Sogdlar sayesinde İran'ın ince ve arıtılmış düşüncesiyle yakın ilişkiye girer ve bu sayede Akdeniz dünyasını tanır. Karabalasagun-Karabalgasun yazıtında yazılanlar kuşkusuz abartılıdır: "Barbar geleneklerle iç içe, kan ve dumanla dolu bu ülke artık sebze yetiştirilen bir ülke oldu; ölüm kokan bu ülke artık iyiliğin öğrenildiği bir ülke oldu". Oysa şiddet ve cinayetler de savaşlar da sürüyordu. Ama meditasyon ve dinsel hayat nüfusun bir kısmını saldırganlıktan uzaklaştırmış ve doğal bir yeteneklerinin olduğu ticarete ve tarıma yöneltmiştir…*".

sergilemesindendir. Buna karşın özgün kalabilmiş göçebe sanatı ahşap ve deri gibi malzemeleri kültürlerine ve estetik değerlerine göre işlemiş, bunlardan kendilerine bir motif ve figür dünyası inşa etmiştir. Orta Asya'da Maden Devri'nin yaşanmasından itibaren metali işleyen Türk kavimleri gelişkin sanat eserleri üretebilmişlerdir. Bütün bu tarihi süreç içerisinde kavimlerin birbirleri arasında yıkıcı hasar meydana getiren mücadeleler, baskınlar, yağmalar da olmuştur. Böyle bir durumda arkeolojik verilerde genellikle yerleşmelerin ya da geçici yerleşmelerin bir yangın ile son bulduğuna yönelik izlere rastlanmaktadır[278].

Yaklaşık olarak İ.Ö. 1200-700 tarihlerinde Karasuk kültürü ile tarih sahnesinde belirmeye başlayan Türkler daha sonra İ.Ö. 700-300 yıllarında Tagar kültürü ile Altay bölgesinde tarih sahnesinde yer aldılar. İ.Ö. 300'lü yıllarda güneye doğru harekete geçen Türk kavimleri İ.S. yaklaşık ilk yıllarda Tanrı Dağları ve Balkaş Gölü bozkırlarında faal olmaya başlamışlardır[279]. Tarihi süreç içerisinde göçebe yaşam tarzı ve kadim geçmişten itibaren Türklerin atalarının geleneklerinden, öğretilerinden kazandığı, proto-Türklerin inanç ve düşünceleri belli bir estetik kaygının oluşumuna ön ayak olmuştur. Estetiği; göçebe yaşamın, hayvancılığın, savaşçı özelliklerin ve bunlara bağlı olarak tabiatın da merkezinde olduğu bir inanç sistemi ile şekillenen Orta Asya halkları kendilerine keskin çizgileri olan bir kültür inşa etmişler ve bu kültürü gittikleri yerlere götürmüşlerdir. Hayvan mücadele sahneleri, grifon, at, geyik, boğa, arslan, av sahneleri, hayat ağacının kökleri bu kesin ve net çizgisi olan kültürün ortaya çıkış hikayesinde saklıdır. Bu hikâye ve figürlerin içeriği ya da temsil ettiği kavramlar hakkında çok fazla varyasyon ve spekülasyon söz konusudur. Türkler, asimile olmadan hayatta kalabildikleri sürece kültürlerini ve estetik algılarını yaşatmayı başarmışlardır. Nitekim Uygur misalinde toplum yapısının değişimi ile mutlaka estetik algı da değişmiştir. Mesela Uygurlar'da yapılan resimler (*Foto. 32*) göçebe özelliklerini koruyan Türkler'de gördüğümüz hayvan

---

[278] Bkz. Veli Sevin, *Arkeolojik Kazı Sistemi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 1995, s. 25-26.: "…*Oldukça yavaş gelişen bu yükselme hareketine kimi zaman umulmadık olaylar da yardımda bulunabiliyordu. Örneğin büyük bir yangın iskân yerinin tümünü birkaç saat içinde yerle bir edebiliyor ya da bir düşman ordusu tarafından taş taş üzerinde kalmayacak şekilde yıkıma uğrayabiliyordu*…".

[279] Jean-Paul Roux, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık*, s. 53.

üslubundan çoktan uzaklaşmış ve dini içeriklere kavuşmuştur[280]. Diğer yandan Abbasiler Dönemi'nde Türklerin konuşlandırılması için ve aynı zamanda Türklük özelliklerini koruyabilmeleri için özel bir şehir olan Samarra inşa edilmiştir. Biz çalışmamızda daha ziyade görsel bulgulardan yola çıkarak İslâm sonrasında da görmeye devam ettiğimiz figüratif ögelerin İslâm'dan önce hangi kültürlerde ne amaçla kullanıldığını anlamaya çalışacağız.

Algının sanat üretimine yansıması son derece önemli bir belirleyici unsurdur. Savaşçılığın çok önemli olduğu bu kültürde Sibirya ve Moğolistan kaya resimlerinde-kabartmalarda ok atan okçular (*Foto. 33*) betimlenmiştir. Savaşçılık kültürün önemli bir parçasıdır ve algı bu önemli parçayı "*görsel ifade*" ile yansıtmayı amaçlamıştır. Çünkü önem verdikleri kavramları Orhun Abideleri'nin dikilişine kadar son derece asil bir şekilde ifade edebilecekleri bir "*yazılı ifade*" imkânları ve birikimleri yok denecek kadar azdı. Nitekim benzer bir durum olarak Kul-Oba kurganından çıkarılan elektrondan yapılmış İskit vazosunda yayını kuran mızraklı figürlerle karşılaşmaktayız. Göçebe kültürünün kült bağlamları olmadan konuyu renklendiremeyiz.

Ölüm Türk kültüründe kutsal bir olaydır. Fakat ölümün de en onurlusu göçebe ve savaşçı toplumlar için manevi değerlerini savunurken gerçekleşenidir. Çünkü hayatı at sırtında geçen bir yaşam, savaşan ve yurd tutan bir hayat tarzı söz konusudur. Türk mitolojileri ve destanları bu kavramların önemini vurgulayan çokça sembolik ögeyi bünyesinde barındırmaktadır. Ölmesi gibi öldürmesi de çok önemlidir. Bunun "*görsel ifade*" ile temsil edilmesi balballar ile gerçekleşmiştir. Düşmanı öldürmek, önemli bir saygınlık metasıdır. Mezarlara yüzleri doğuya bakacak şekilde dikilen balbalların sayısı ölen kişinin ne kadar düşman öldürdüğünü göstermektedir. Bu sayı Türk tarihinin önemli liderlerinde binlerce olabilmekteydi[281]. Bir başka gelenek ise ölen kişinin mezarına o

---

[280] Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, s. 15-24.

[281] Bkz. Tuncer Baykara, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2001, s. 156.: "*…Önemli kişilerin, bir anıt-türbe biçiminde düzenlenmiş mezarlının girişi doğudandır. Bu istikametteki girişin iki yanında, erkekler için öldürdükleri düşmanların sayısı kadar balbal taşı dizilidir. Böylece kimileri için 5-10, kimileri için 400-500, fakat Kültegin için 2-3.000 metrelik taş sıraları oluşabilmiştir…*".

kişinin heykelinin dikilmesiydi[282]. Çeşitli kaynaklarda bunlara "*taş baba*" da dendiğini görmekteyiz[283]. Böylelikle ölen kişinin hatırası ebediyen var olabilirdi. Türklerin ayrıca ölen kişinin yüzünün kalıbını çıkardıkları da bilinmektedir[284] (*Foto. 34*)[285]. Ölü maskları yaklaşık İ.Ö. 6000'li yıllara kadar izini takip edebildiğimiz bir gelenektir. Mezopotamya'da Jericho'da da benzer bir uygulama kafa taslarının saklanmasıdır (*Foto. 35*). Bunların atalar kültü ile ilgili olması muhtemeldir.

Hayvan figürleriyle bu denli sık karşılaşmamızın nedenleri arasında Türklerin hayvancılık faaliyetlerine bağlayan görüşler mevcuttur ve nispeten doğru bir yaklaşımdır. At figürünü sıklıkla görmemizin sebebi ise Türk hayatının olmazsa olmaz bir parçası olması ve kutsallık atfedilmesidir. At kurban edilir, sahibinin ebedi yolculuğunda onu mezarında yalnız bırakmaz, sadakat timsali bir varlıktır[286]. Buradan yola çıkarak yaşam tarzının ve inançların sonraları simgeleşmiş ifadelere dönüşmesi son derece tabii bir durumdur.

Göçebe hayatının en önemli ögelerinden biri olan "*yurd*" pek çok sembolik boyutu ihtiva etmekle birlikte tepesinde bulunan açıklığa ruhani bir anlam yüklenerek "*gök penceresi*" olarak nitelendirilmiştir. Burası her yeri sıkıca kapalı olan yurdun en önemli yer yani "*gök*" ile iletişimi sağlayan yegâne bölümüdür. Yurdun konumu da önemliydi. Giriş daima doğuya bakmalıydı[287] yani güneşin doğduğu yöne. Bu tutum sadece

---

[282] Tuncer Baykara, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, s. 36.

[283] Edward Tryjarski, *Türkler ve Ölüm,* çev. Hafize Er, İstanbul: Pinhan Yay., 2012, s. 444.

[284] Bahaeddin Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 86.

[285] Hermitage Museum, env.: "2864-1". (*mask 1*)

Hermitage Museum, env.: "2864-2". (*mask 2*)

[286] Bkz. Osman Turan, *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi*, 1978, s. 124.: "*…Türklerin ölüm ve defin merasimleri de ruhun ebediyetine ve âhirete inanışın bir icabı olup bu hususta çok zengin tarihî malzeme vardır. Gök-türklerde ölünün cesedi çadırın içinde yatırılır; akrabaları kendisine at ve koyun kurban ederlerdi…*".

[287] Bkz. Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, s. 66-67.: "*…T'u-küelere (Türklere) göre, dünya doğan Güneşe göre düzenlenmiştir. Doğu her zaman "ön" olarak adlandırılmaktadır. Arka ise batıdır, yani batan güneş. Sağda, güneyde Çin ve solda, kuzeyde ise orman bulunmaktadır. Çin metinlerine göre, hükümdar oturduğunda sürekli doğuya yönelir, çadırın girişi ise doğan güneş yönündedir…*".

Türkler'de değil yazı öncesi ve sonrası pek çok kültürde karşımıza çıkmaktadır. Göçebe çadırı olan yurdun "*gök penceresi*" olarak nitelendirilen bu açıklığı günümüzde Kırgızistan bayrağında kırmızı fon üzerine sarı renkle -güneşin rengi- yansıtılarak betimlenmiştir. Yani atalarının gök ile ilişkilendirdikleri bu ögeyi bayrak üzerine aktarıp göğe yükseltmişlerdir. Bunlar kültürün sürekliliğini gösteren önemli unsurlardır. Tıpkı bizim de ay ve yıldızı göklerde dalgalandırdığımız gibi.

Bozkır sanatının ortaya çıkış şekli bütün bu merhalelerden sonra tabii bir biçimde olmalıydı. Zira maden işçiliğinin ortaya çıkması ile "*hayvan üslubu*"nda önemli gelişmeler olmuştur. Hayvancılık ve maden sanatının işleyişi tabii bir süreç içinde hayvan üslubu ve maden işçiliği arasında bütünleşmeyi beraberinde getirmiştir. Bunların en şık misallerini İskit sanatında görmekteyiz. Hayvan üslubunu öylesine etkili kullandılar ki; daha önce de belirttiğimiz üzere kendilerine "*bozkırın kuyumcuları*" dedirttiler. Her ne kadar sanatlarında Grek motiflerinin esintisi olduğu söyleniyorsa ve insan figürlerine de fazlaca yer veriyorlarsa da İskit sanatı için hayvan figürleri bir başka önem arz etmektedir. Özgün bir ifadeye sahip olan hayvan üslubu Altayların ve Avrasya'nın kültürel birikimini yansıtması bakımından çok önemlidir.

Hayvan üslubu sadece maden eserlerde değil, ahşap, keçe ve deri de bu sanattan nasibini almıştır. Anlaşılan o ki, kendine has "*görsel ifade*" algısı, hayvan üslubunun kıvrımları zaman içinde daha çok o kültürün içinden gelenlerin ya da o kültürü tanıyanların anlayabileceği şekilde soyutlaşmış, stilizasyona uğramış ve nakşettikleri bütün motif ve figürlere bu bağlamda bir mana yüklemişlerdir. Hayvanların yazı öncesi dönemden, İslâmiyet'in Orta Asya'da înkîşafına kadar geçen süreçte ve sonrasında dahi kutsal kabul edilmeleri hayvan üslubunda verilen eserler için belirleyici kıstaslar meydana getirmiştir. Kartal ya da kartal başı sıklıkla gördüğümüz hayvan figürleri içerisinde yer almaktadır. Kartal göğe yükselir, en merak edilen yer olan göğün hakimidir. Şamana yani öte dünyaya olan yolculuğunda yardım eder. Böylesine doğa üstü bir yaratık ancak sanat eserlerinde soyutlaştırılıp gösterilebilirdi. Kartalı yakından izlerler ve

---

Ayrıca bkz.: Bahaeddin Ögel, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Milli Eğitim Yay., 1971, s. 87.: "*…Türklerin ev ve çadırlarının kapıları daha çok doğuya açılırdı, özellikle Kağan ve Şaman gibi kutsal kişilerin otağlarının doğuya yöneltilmesinde ayrıca bir zorunluk da vardı…*".

avlanmasını seyrederler ve bu aksiyonlar hayvan mücadele sahnelerine ilham kaynağı olur. Doğanın bu gibi olağan üstü eylemleri Türk kavimlerini son derece etkilemiştir. Dolayısıyla tabiatta görülen bu "*kutsal*" mücadele sahneleri tasvir edilmeye değerdir.

Sümer, Akad, Babil, Asur, Pers ya da Sâsâni ve Orta Asya kökenli figür ya da motiflere baktığımızda çok fazla benzer misal görmekteyiz. Bunlardan bir kısım figür ve motifler İslâm sanatında sıklıkla görülürken bir kısmı ise daha az kullanılmıştır. Madalyonlar, hayat ağacı, rozetler, nar, arslan, geyik, kartal, simurg, grifon, lamaššu, ışık hâlesi, tavus kuşu, av sahnesi, ejder, sfenks vd. ögeler bunlardan sadece başlıcalarıdır. Diğer yandan en önemlisi ise insan figürleridir. Pers imparatorluğundan Sâsânilere ve antik Pers kültürlerine kadar insan ve hayvan uzuvlarının beraber resmedildiği "*fantastik varlık*" kavramı özellikle Türk İslâm sanatını mitoloji ve sembolizm alanında etkilemiş, zaten Türk kültüründe var olan "*doğa üstülük*" kavramının iki boyutlu bir tezahürünün oluşmasına öncülük etmiştir. Grifon, sfenks, siren ya da harpi, kentaur ya da kentavros gibi belli başlı figürlerin Büyük Selçuklu Dönemi tasvirli el yazmalarında karşımıza çıkmasının başlıca nedeni önce Mezopotamya uygarlıklarında başlayan fantastik yaratık kavramının daha sora Akdeniz etkileriyle Yunan düşünce dünyasına, oradan da Helenistik etkiler ve Roma kültürü ile tekrardan Mezopotamya kültürlerine farklı kimlik ve üsluplar kazanarak gelmesidir. İslâm sonrası Pers kültürü, Emevi ve Abbasi Dönemleri'nde de görülen bu figürler İslâm öncesi Türk sanatında da görülmekle birlikte ileride değineceğimiz üzere Türk kültürüne de Mezopotamya etkisiyle girmiş olduğuna yönelik düşünceler mevcuttur. Aynı zamanda Türkler İslâm öncesi hayatlarında resim tekniği ve içeriği konusunda motif bağlamından fazlaca ileri gidememiş, hareketli fakat konunun sınırlı olduğu hayvan kompozisyonları ile kendilerine has bir estetik anlayış geliştirmişlerdir. Türkler, Pers coğrafyası dolaylarında Irak ve Anadolu'ya yönelme yolculuklarında henüz Anadolu topraklarına gelmeden Büyük Selçuklu devleti gibi önemli devletler kurmuşlardır. Buralarda var olan estetik anlayış onların mitolojilerinde yaşayan fantastik unsurların kâğıt ve taş üzerine yansıtılmasına ilham kaynağı olmuştur. Mezopotamya'da gerek resimde gerek kabartmalarda ve gerekse heykel sanatında sıklıkla gördüğümüz insan figürleri İslâm sanatında da hatırı sayılır derecede uygulanma sahası bulmuştur.

İslâm'ın Anadolu'ya daha ziyade Türkler ile yayıldığını[288] göz önünde bulundurduğumuzda arkeolojik dönemlerden bu yana süregelen kültür çeşitliliği arasında geç dönemlere gelindikçe Roma, Bizans ve Ermeni unsurların bu coğrafyada yaygın olduğunu görmekteyiz. Hitit, Frig, Urartu, Lidya, gibi antik uygarlıklardan kalan mirası yüklenen Roma ve Bizans, Malazgirt sonrasında Anadolu kapısının Türklere açılması ile bu mirası paylaşmak durumunda kalmışlardır. Anadolu Selçuklu bu paylaşım sonucunda Hattuşa'dan Roma, sonra da Bizans kültürüne geçen iktidar ve güç sembolü olan aynı zamanda koruyucu bir kült anlamı taşıyan ikonografiyi Konya surlarına yerleştirdikleri arslan heykelleri ile yaşatırken, Türklerin Orta Asya'dan Orta Doğu'ya getirdiği sembolik değerleri de kullanmıştır. Bütün bunlar İslâm sanatında görülen figüratif ögelerin daha önceki kültürlerde kökenlerinin ne şekilde var olduğuna ve ne şekilde etkilenildiğine birer misaldir. İslâm'ın farklı nitelikte sanatlara sahip olduğu Mezopotamya, Anadolu, Orta Asya başta olmak üzere diğer bölgelerde, figüratif sanatın ne şekilde teşekkül ettiği, hangi merhalelerden geçtiği ve kültürler arasında ne şekilde anlam aktarımını sağladığını ilerleyen başlıklarda daha detaylı bir şekilde ele alacağız.

[288] Detaylı bilgi için bkz.: Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunun Teşekkülü Meselesi", *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi,* Ankara: Ankara Üniversitesi Yay., 1943, c. 1., S. 2., s. 333-356.

Ayrıca bkz.: Ömer Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", *Vakıflar Dergisi,* Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1942, c. 2., S. 2., s. 279-386.

B. İSLÂM SANATINDA FİGÜR ANLAYIŞI

1. İslâm Sanatında Figür, Konumu ve Mahiyeti

İnsanlık tarihi boyunca figürün din, iktidar, bereket, tılsım-koruma, yaşam vd. alanlarda önemli bir rol oynadığını vurgulamıştık. Dünya tarihinde hiçbir kültür yoktur ki maddi ve manevi değerlerini bir şekilde iki boyutlu bir düzleme aktarmamış ya da üç boyutlu bir şekilde (*idol, figürin, heykel, kabartma vd.*) ifade etmemiş olsun. Mesela Mezopotamya'da Akad ya da Yeni Asur vd. Dönemi'nde kralların başarılarını, zaferlerini ölümsüzleştirmek için dikilen steller, obeliskler ya da Mısır'da özellikle tapınakların duvarlarına yapılan kabartmalar her ne amaçla yapıldıysa, Osmanlı Dönemi'nde de hükümdarın iktidarı boyunca gerçekleştirdiği eylemler tasvirli el yazmalarında aynı amaçla betimlenmiştir. Coğrafyanın ya da tarihin değişiyor olması "*insanlığın ortak bilinci*" olarak nitelendirdiğimiz durumları sadece üslup ve kültürel değerler açısından etkilemektedir. Buna karşın asıl konu her zaman aynı kalır. İşte bu durum milletlerin ve kültürlerin kullandığı dil arasında pek çok ortak noktanın oluşmasına neden olmuştur. Burada kastettiğimiz dil "*görsel ifade*" dir. Kendisine kitap verilmiş dinlerin evvelinde, insanlık kadar eski olan pek çok kült sistemi vardır. İnsan ortak bir bilincin eseri olarak hangi coğrafyada ya da hangi toplumda olursa olsun tabii şekilde gelişen bir kült sistemine tabi olma ihtiyacı duymuştur.

İşte bu tarih boyunca dünyanın her yerinde gelişen kült sistemleri de pek çok ortak kavramı bünyesinde barındırmıştır. Yahudilik (*Mûsevîlik*), Hıristiyanlık ve İslâmiyet de Kur'ân-ı Kerim'e göre birer hak din olduğu için (*Mûsevîlik ve Hıristiyanlık tahrif edildikten sonra hak olmaktan çıkmıştır*) tabii olarak bu ortak noktaları bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla kitabî dinlerden evvel oluşan kültürlerin odak noktasında bulunan insan, kitabî dinlerden sonra da aynı merkezde yer aldığından İslâm sanatı, her ne kadar temel birtakım prensiplere bağlı kalmak zorunda olsa da algı ve işleyiş sürecinde İslâm öncesi ve sonrası kültürlerden pek çok noktayı kendi kültürüne dahil etmiş ve uygulamıştır. Söz konusu İslâm sanatı olduğunda; Orta Asya, Anadolu ve Mezopotamya kültürlerinin tarihi sürecini, insanlık tarihinin ortak dürtülerini ve pek çok kavrama yüklediği ortak anlamları göz ardı edemeyiz. İslâm öncesi Türk sanatı gelişme evresinde henüz Orta Asya'dan çıkmamış iken aynı dönemde dünyanın pek çok bölgesinde var olan

sanat, yaşam, inanç unsurları ile ortak özelliklere sahipti. Tarih öncesi dönemde birbirinden çok uzak kavimler arasında herhangi bir iletişimin olamayacağını düşünürsek bu ortak noktaların kaynağı ya insanın yaratılışında saklı olan ortak dürtüler veya Kur'ân-ı Kerim'de buyrulduğu üzere "*her kavme bir rehber*" gönderilmesi olmalıdır[289]. Bize göre İslâm sanatında figürün konumu ve mahiyeti buradan itibaren önem kazanmaya başlamaktadır.

[289] Bkz. "*Her ümmetin bir peygamberi vardır. Onların peygamberi geldiği (tebliğini yaptığı) zaman, aralarında adaletle hükmedilir ve onlara asla zulmedilmez*.". Yûnus Sûresi: 10/47.

Bkz. "*Şüphesiz biz seni müjdeleyici ve uyarıcı olarak hak ile gönderdik. Hiçbir ümmet yoktur ki, aralarında bir uyarıcı gelip geçmiş olmasın*.". Fâtır Sûresi: 35/24.

2. İslâm'ın ve İslâm Sanatının Tasvire Bakışı

İnsanlık tarihinde toplumlar, milletler kendilerini ekseriyetle içerik ya da üslup konusunda dinin ya da mistik düşüncelerin etkisi görülen görsel ya da yazılı ifadelerle tarif etmeye, açıklamaya çalışmış, tabii bir süreçte gelişen ortak ifade biçimlerini kullanmışlardır. Mağara resimleri, kaya resimleri, basit, şematik semboller, hayvan figürlerinin kişisel ya da toplumsal bir amblem olarak kullanılması -bu hususta Türk boylarının tamgaları iyi birer misaldir- bu ifade biçimlerinin tarihsel ve sosyolojik boyutuna önemli misallerdir. Mısır fresklerini ya da kabartmalarına baktığımızda gündelik yaşamla ilgili basit bir konuda dahi Mısır dininin mistik sembollerinden birkaçının kullanıldığı görülebilir. Aynı durum geç dönemlere doğru geldikçe semavi dinlere mensup toplumlarda da karşımıza çıkar. Yahudilikte dini ya da kültürel temaların anlatımı odaklı, figüre dayalı pek fazla durumla karşılaşmasak bile -Hıristiyan ikonografisi ya da Siyer-i Nebi'nin tasvirli anlatımı gibi- yedi kollu şamdan (*Foto. 36*) onlar için hem bir figürün ortaya koyabileceği anlamlar dizisinin hem de sayfalarca ifade edilebilecek dini metinlerin öz bir sembolüdür[290]. Elbette kerubim (*keruvim*), arslan, el figürleri, çeşitli yıldız şekilleri -Davud ve Süleyman yıldızları vd.- ya da kabalist geleneklerden gelen çeşitli figür ya da semboller ve dini konulu el yazması eserlerde kısıtlı figürler varsa da bunların bir Hıristiyan ikonografisi gibi detaylı figüratif kompozisyonları yoktur. Zira Yahudi teolojisine göre Hz. Musa'ya Sînâ dağında bizzat Tanrı tarafından verilen "*On Emir*"in ikinci maddesi sûret yapmayı doğrudan yasaklamaktadır[291]. Hıristiyanlıktaki haç ise tıpkı Yahudiliğin "*menora*"sı gibi ihtiva ettiği anlam itibariyle dinin bütün temel prensiplerini özetler niteliktedir. Köken itibariyle Hıristiyanlık'tan çok önce pek çok kültürde gördüğümüz bu sembol -Antik Mısır'da,

---

[290] Bkz. Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s. 147.: "*…7 kollu şamdan (menorah) sembolik anlamlarla doludur. Bu resimde 67. Mezmur'un sözcükleri menorah biçiminde dizilmiştir. Her İbranice harfin l'den 22'ye dek sayısal bir değeri olduğundan şamdanın 7 kolunun harfleri toplanabilir ve sözcüklere çevrilebilir. Bu esoterik oyunun sonuçları yazıda şöyle açıklanmıştır: nihai sonuç Yehova'nın adıdır*…".

[291] Bkz. Ömer Faruk Harman, "On Emir", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2007, c. 33., s. 348.: "*…Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sularda olanın hiç sûretini yapmayacaksın*…(Çıkış, 20/4-6; Tesniye, 5/8-10)…".

Mezopotamya vd. pek çok coğrafyada çeşitli şekillerde misalleri mevcuttur- Hıristiyanlık ile yeni bir anlam kazanmıştır. Dolayısıyla insanlık tarihinde semboller, şekiller ya da figürler farklı dönemlerde farklı anlamlarla kullanılmış ya da bazen tam tersi olarak farklı dönemlerde farklı kültürlerde ortak anlamlarda kullanılmıştır. Beyaz rengin genellikle masumiyeti, iyiliği ya da huzuru temsil etmesi ki dünyanın pek çok kültüründe ölüler beyaz kumaşa (*kefen*) sarılarak defnedilir.

Bu başlık altında İslâm'da figür meselesinin yasaklığı ve serbestliğini tartışırken, figür dünyasının ne şekilde geliştiğine değinmeden hemen önce, bu sorular için verilebilecek cevapların ne olduğunu düşünmek gerekmektedir. Sadece din açısından, tarihi süreç açısından bakmak bu soruları cevaplandırmak için yeterli olmasa gerek. Sanat tarihini, arkeolojiyi ve semavi dinlerden evvel var olmuş kült dünyasını bir kenara bırakırsak, en önemlisi de çalışmamızın başından beri sıklıkla ifade ettiğimiz "*insanlığın ortak bilinci*" kavramını göz ardı edersek tartışacağımız tek meselenin İslâm'da tasvirin yasak olup olmadığından ileri gitmeyeceği kanaatindeyiz.

İslâm'ın ilk dönemlerinde figür üretimine dair pek fazla bilgimiz yoktur. Konuya yön veren önemli olay; tasvirin, putperest bir dönem yaşamış bir toplumda İslâm'ın yayılması sürecinde bu geleneklerinin henüz taze olmasına binaen olası bir yanlışa düşme tehlikesine karşı yasaklanmasıdır[292]. Bu yasak uygulandığı ilk dönemlerde, insanların eski geleneklerinin (*puta tapıcılık vd.*) henüz yakın zamana kadar var oluşu ve özellikle İslâm rehberi Hz. Peygamber'in vefatından sonra da insanların hataya kapılıp bu geleneklerini sürdürmeleri riski olduğundan daha sıkı bir şekilde tatbik edilmiştir. Fakat ilerleyen süreçte bu yasak İslâm toplumları tarafından maslahatta farklı, teoride farklı şekilde algılanmıştır. Yani ortaya koyulan figüratif üretimler tapınma maksadı taşımadığı ve dini birtakım kavramları -özellikle tanrı, ilah veya yaratıcı gibi- hatırlatıcı ya da temsil edici olmadığı sürece olumsuz bir durum teşkil etmeyeceği algısı gelişmiştir. Mesela Hıristiyanlıktaki gibi Hz. İsa ya da Hz. Meryem ya da çeşitli azizlerin tasvir edilmesi ve

[292] Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, s. 65.

bunlara yönelip çeşitli ayinlerin ve duaların yapılması[293] gibi bir durum İslâm tasvir algısında olmamalıydı ve olmamıştır. Fakat bunların dışında kalan durumlarda; kültür, sanat ve edebiyat konularında, tahayyül dünyasının iki ya da üç boyutlu ortamlarda somutlaşmasına imkân sağlayan tasvirli el yazmaları, taş kabartmalar gibi figüre yer veren sahalar İslâm sanatında da meydana gelmiştir.

Kur'ân-ı Kerim'in insanlığa vermek istediği en önemli mesajlardan birisi yalnızca tek bir "*yaratıcı*"nın var olduğu, onun dünya ya da kâinatta hiçbir benzerinin, ortağının, rakibinin olmadığı, özellikle de kendi yarattığı insanların, kendilerinden kimseleri ilah mevkiine yükseltmesinin veya ilah mevkiine yükseltilen putların hiçbir hükmünün olmadığıdır. Buna binaen Allah, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren, yani Hz. Adem'in soyunun soylanması ve ademoğlunun yer yüzüne yayılarak tarihi süreç içerisinde kavimlerin, ırkların, dillerin, kültürlerin oluşmasından itibaren her dönemde insanlığın doğruyu aramaları, O'nun yaratıcı vasfını taşlara, çizimlere, göğe, denizlere, hayvanlara, özellikle insanlara yakıştırmamalarını emretmiş ve yarattıklarının yalnızca bir olan Allah'a iman etmelerini peygamberleri aracılığı ile ademoğluna ve cinlere (*Hz. Peygamber hem insanlara hem de cinlere peygamber olarak gönderilmiştir*) bildirmiştir[294].

Kutsal kitaplarda Allah'a şirk koşan kavimlerin akıbetinden bahsedilir ve bu kavimlerin helak oluşlarına dair kanıtları arkeoloji bilimi de destekler. Kur'ân-ı Kerim'in

---

[293] Bkz. "*(Yahudiler) Allah'ı bırakıp, hahamlarını; (hıristiyanlar ise) rahiplerini ve Meryem oğlu Mesih'i rab edindiler. Oysa, bunlar da ancak, bir olan Allah'a ibadet etmekle emrolunmuşlardır. Ondan başka hiçbir ilah yoktur. O, onların ortak koştukları her şeyden uzaktır*.". Tevbe Sûresi: 9/31.

[294] Bkz. "*Her ümmetin bir peygamberi vardır. Onların peygamberi geldiği (tebliğini yaptığı) zaman, aralarında adaletle hükmedilir ve onlara asla zulmedilmez.*". Yûnus Sûresi: 10/47.

Bkz. "*Andolsun biz, her ümmete, "Allah'a kulluk edin, tâğûttan (putperestlikten) kaçının" diye peygamber gönderdik. Allah onlardan kimini doğru yola iletti, onlardan kimine de (kendi iradeleri sebebiyle) sapıklık hak oldu. Şimdi yeryüzünde dolaşın da peygamberleri yalanlayanların sonunun ne olduğunu görün*.". Nahl Sûresi: 16/36.

Bkz. "*Şüphesiz biz seni müjdeleyici ve uyarıcı olarak hak ile gönderdik. Hiçbir ümmet yoktur ki, aralarında bir uyarıcı gelip geçmiş olmasın*.". Fâtır Sûresi: 35/24.

hemen her kavme bir haberci, öğretici gönderildiğini beyanı çok önemlidir. Nitekim gerçekliğine inandığımız birtakım fikirleri açık açık söylemenin zor olacağı bu günlerde tek ve gerçek din olan İslâm'ın insanlığın hemen her döneminde temsil edildiğine, kimi kavimlerin Hakk'a davete uyduklarına, kimilerinin bu daveti geri çevirdiğine dair hem kitabî hem de somut deliller mevcuttur, nitekim kendilerine gönderilen peygamberlere iman etmeyip, üstüne zulmedenlerin akıbetini gösteren kalıntılar bugün arkeolojinin ulaşabildiği veriler sunmaktadır[295]. Bununla birlikte sanat tarihi, arkeoloji, tarih, antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji vd. bilim dallarının özellikle Batı mekteplerinde Kur'ân-ı Kerim'i, Tevrat ya da İncil'i kabul ettikleri gibi ilmi ya da tarihi bir kaynak olarak görmemektedir. Bunun iz düşümü ne yazık ki ülkemizde de görülmektedir. Özellikle İslâm sanatı çalışmalarında Batı mekteplerinin ülkemizde kurmuş oldukları kürsüler, oryantalist düşünce ve İslâm'ı yeterince tanımayanların bu dinin sanatına dair açıklama ve tanımlamaları literatür dünyamıza yerleşmiş ve sürekli tekrar edilmiştir. Halbuki çok açıktır ki, İslâm öncesi kültürler estetik, fikir, kült dünyalarını yansıttıkları sanat temalarını İslâm ile müşerref olduktan sonra da sürdürmüştür fakat bazı kavramlarda anlam değişikliği olmuş iken bazılarında olmamıştır. Buna bağlı olarak İslâm öncesi kültürlerin İslâm'a girdikten sonraki sanat faaliyetlerini incelerken ne hepten İslâm öncesine ne hepten İslâm sonrasına göre değerlendirmek gerekmektedir. Kavimlerin hareketleri, siyasi durumları, göçleri, ticaret, sosyal yapı, bu etkenlerin hepsi farklı dönemlerde farklı şekillerde faklı kültürler aracılığı ile etkin olduğundan tutarlı çıkarımlar yapmak ancak disiplinler arası çalışmalar ile mümkün olacaktır.

İslâm'ın ve İslâm toplumunun tasvire bakışının çok da benzer olmadığını vurgulamakta fayda vardır. Çünkü her fırsatta vurguladığımız üzere İslâm dini çok kültürlü bir inanan dünyasına sahiptir. Dolayısıyla sadece tasvir değil, İslâm'da maslahat açısından mübah olmadığı savunulan pek çok konu farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde, faklı içtihatlarda ya daha sıkı bir şekilde uygulanıyor ya da daha yumuşak bir tutum sergileniyor. Misal olarak Antik Mısır ve Mezopotamya kültürlerinden gelen nazar

[295] Bkz. "*Onlardan da intikam aldık. İkisi de (Lût kavminin yaşadığı Sodom ile Şuayb kavminin yaşadığı Eyke) belirgin bir anayol üzerinde idiler*.". Hicr Sûresi: 15/79.

boncuğunu[296], yine pek çok kültürde olduğu gibi İslâm öncesi Türk kültürlerinde de görülen, daha sonraları özellikle Anadolu Türk kültüründe karşımıza çıkan eşikte beklememekle ilgili inançlar, kurşun dökmek[297] gibi gelenekler İslâm kültürüne dahil olmuş fakat İslâm akaidinde yeri olmayan geleneklerdir. Fakat bu ve benzeri gelenekler İslâm'ın temel prensipleri ile çatışmadığı için çok fazla müdahaleye uğramamıştır. Bu durum temelde İslâm'a mensup olan çeşitli toplumlar arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Yıllardan beridir belki de İslâm'ı terakki konusunda pasif bir kisveye büründürmek isteyenler tarafından sık sık gündeme getirilen "*tasvir yasağı*", tarihi süreç bağlamında pek çok İslâm milletinde olması gerektiği gibi algılanmış ve uygulanmıştır. Bu algı "*tapınmak için tasvir ve temâsîl* (*heykeller*)" yapmamaktır. Tarihe baktığımızda destanların, masalların, hikayelerin, tarihi olayların, yerel motiflerin tasvirinin bu yasağa dahil olmadığı kanaatine varılan tabii bir gelişmenin yaşandığı görülmektedir. Nitekim Kur'ân-ı Kerim'de "*Hani o babasına ve kavmine, "Ne bu tapınıp durduğunuz heykeller?" demişti*."[298] şeklinde geçen âyette kullanılan heykel kavramı, insanların ilah yerine koyup tapındığı put anlamına gelmektedir. Fakat "*Onlar Süleyman için dilediği biçimde kaleler, heykeller, havuz gibi çanaklar ve sabit kazanlar yapıyorlardı. Ey Davûd ailesi şükredin! Kullarımdan şükredenler pek azdır.*"[299] âyetinde gördüğümüz heykel kavramı ise herhangi bir tapınma eylemini çağrıştırmamaktadır. İslâm alimleri bu konuda pek çok görüş ortaya koymuş olup çalışmamız açısından önemli olan "*tapınılan*" ve "*tapınılmayan*" tasvir kavramının açıklığa kavuşmasıdır. Kur'ân-ı Kerim'de dahi tapınmak için yapılmayan tasvir kavramına yer verilmiş ve bunların Hz. Süleyman için bir nimet olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla Hz. Peygamber Dönemi'nden önceki

---

[296] Bkz. İlyas Çelebi, "Nazar", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2006, c. 32., s. 444.: "*Câhiliye Arapları nazardan korunmak için atların boynuna beyaz boncuk takıyor, çocukların üzerinde siyah boncuk, yetişkin insanların üzerinde katır boncuğu bulunduruyor, boyunlarına kolyeler takıyor, bileklerine düğümlü ipler bağlıyorlardı*.".

[297] Bkz. İlyas Çelebi, "Nazar", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2006, c. 32., s. 446.: "*Burada inancı ilgilendiren en önemli husus nazar kavramı etrafında oluşturulan kurşun dökme, çeşitli hayvanların resim veya kemiklerini kullanma gibi bir kısmı İslâm dışı gelenek ve uygulamalardır.*".

[298] Detaylı bilgi için bkz.; Enbiyâ Sûresi: 21/52.

[299] Bkz. Sebe' Sûresi: 34/13.

ümmetler için dini sınırları aşmayan tasvirlerin mübah olduğu anlaşılmaktadır. İslâm'da resim yasağı sıkı denetlenen bir durumdu çünkü; İslâm'ın ifade etmek istediği temel nokta resmin-tasvirin "*tapınmak*" için yapılmamasıdır. Müslüman sanatçılar tapınmak için tasvir yapmak bir yana, sahip oldukları hassasiyet neticesinde Hz. Peygamber'in yüzünü nakşetmekten haya etmişlerdir. Çünkü Allah Hz. Peygamber'i "*habîb*"i olarak yaratmıştır. Bunun bilincinde olan müslüman bir musavvir (*ressam*) Hz. Peygamber'in yüzünü tahayyül dahi edemezdi. O'nun fiziki özelliklerinin tarif edildiği Hilye-i Şerif gibi çeşitli kaynaklar olmasına karşın böyle bir işten haya eden musavvir Hz. Peygamber'in yüzünü çoğu zaman bir nur olarak betimlemiştir. Buna karşın diğer pek çok tarihi kişilik tasvir sanatında betimlenmekten çekinilmemiştir. Osmanlı Dönemi tasvirlerinde insan yüzü büyük bir zenginlikle çizilmiş fakat Hz. Peygamber'in yüzü genellikle beyaz bir örtü ile kapatılmış, nadir bazı uygulamalarda ise Hz. Peygamber'in yüzü yerine bir gül çizilmiştir[300]. Bu kişiler arasında Hz. Ali, Hz. Ebu Bekir gibi dini şahsiyetler de vardır. İslâm dünyasında genel tutum bu iken nadir bazı uygulamalarda Hz. Peygamber'in yüzünün çizildiği de görülmektedir. Diğer yandan tasvirli el yazmalarında en erken İslâm tasvirlerinden tutun, Osmanlı Dönemi'ne kadar muazzam bir figür dünyası söz konusudur. Destanların, aşk hikayelerinin, hükümdarların hayatlarının, ilmi konuların anlatıldığı yüzlerce tasvirli el yazması mevcuttur. Hemen hemen bütün İslâm devletlerinin mimari tezyînât programında canlı figürleri görülmektedir. Bütün bu eserlerde görülen canlı tasvirleri elbette ki tapınmak amacıyla yapılmamıştır. O halde tasvir meselesini çok keskin bir şekilde ayıran kural buydu. Nitekim bunca eserin ortaya koyulması, sarayların, camilerin, medreselerin, kervan sarayların, kalelerin tezyînâtında figür kullanılması hususuna başka türlü açıklık getirmek zordur.

İslâm'ın ilk dönemlerinden itibaren başlayan tasvir problemi Hz. Peygamber'in bu konudaki tutumları doğrultusunda bütün alanlarda geçerli, genel bir intiba bırakmış, en azından Hz. Peygamber Dönemi'nden sonra izlenen yol, tartışmalar ve uygulamalar buna neden olmuştur[301]. Hz. Peygamber İslâm dinini tesisten sonra, geçmişinde yoğun bir putperestlik olan Arap kavimlerinin büyük çoğunluğunu hak yola iletmiş ve her ihtimale

[300] Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, s. 54.

[301] Yılmaz Can ve Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, s. 36.

karşı insanların tekrar şirke düşmek, yanılmak gibi bir durumu olmasını önlemek istediği için tasvir yapımına ve kullanımına ciddi bir yasak getirmiştir. Kur'ân-ı Kerim'in kendisine vahyolduğu Hz. Peygamber, Hz. Musa'nın kavminin ona neler yaptığını çok iyi bilmekteydi. Hz. Musa kavmini Sînâ'ya geçirdikten sonra, şeriat hükümlerini öğrenmek ve Tevrat levhalarını almak üzere Tûr'a (*Sînâ dağı*)[302] çıkmış ve burada kırk gece kalmıştır[303]. Hz. Musa kavmini doğru yola iletmiş olarak çekildiği kırk gecelik inzivadan sonra geri döndüğünde onların Hz. Hârûn'un uyarılarına rağmen yoldan saptığını ve üzerlerinde bulunan altın, gümüş gibi değerli madenleri eritip bir buzağı-boğa yaptıklarını ve ona taptıklarını görmüştür[304]. Hz. Peygamber bu ve benzeri durumların yaşanmamasını istemiş olmalıydı. Tasvir yasağının üzerinden geçen belli bir süre sonra bu tehlikenin artık ortadan kalktığının düşünülmesi ile tasvir yasağı meselesinde belli oranlarda müsamahaya gidilmeye başlandığı anlaşılmaktadır[305]. Nitekim bazı rivayette Hz. Peygamber'in tasvirlere karşı sert tepkiler vermediği görülmektedir. Mesela, Buhârî ve Ebu Dâvud'un aktardığı bir hadis Hz. Peygamber ve Hz. Aişe arasında geçen bir diyaloğu aktarmaktadır ki, Hz. Peygamber Hz. Aişe'nin oyuncakları arasında kanatlı atlar görmüş ve bunları sual ettiğinde Hz. Aişe, Hz. Süleyman'ın kanatlı atlarının olduğunu söylemiştir[306]. Eğer Hz. Peygamber tasvir meselesinde "*tapmak*" ya da "*tapmamak*" fark etmeksizin bir yasak gözetseydi Hz. Aişe'nin bu cevabını tebessümle karşılamaz, oyuncak dahi olsa bu kanatlı atlara olumsuz bir tepki gösterirdi.

İslâm fıkıhçılarının genel görüşü canlı ya da cansız bir varlığın tasvirinin yapılmaması ya da kullanılmaması yönündedir. Bununla birlikte tasvirlerin dikkati çeken, göze çarpan yerlerde olmasının yanlış olduğu da düşünülmektedir. Buna karşın tasvirin

---

[302] Tûr: Sînâ'da Hz. Mûsâ'ya vahyin geldiğine inanılan dağ.

[303] Bkz. "*Mûsâ'ya otuz gece süre belirledik, buna on (gece) daha kattık. Böylece Rabbinin belirlediği vakit kırk geceye tamamlandı. Mûsâ kardeşi Hârûn'a, "Kavmim arasında benim yerime geç ve yapıcı ol. Sakın bozguncuların yoluna uyma" dedi*.". A'râf Sûresi: 7/142.

[304] Bkz. "*Hani, biz Mûsâ ile kırk gece için sözleşmiştik. Sizler ise onun ardından (kendinize) zulmederek bir buzağıyı tanrı edinmiştiniz*." Bakara Sûresi: 2/51.

[305] Yılmaz Can ve Recep Gün, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği*, s. 36.

[306] Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi II*, Ankara: Yeni Şafak Gazetesi Yay., 2003, s. 748.

daha az dikkat çeken yerlerde, kumaş, halı, kilim gibi dokumalar ya da yüksek olmayan bir yerde kullanılmasının sıkıntı olmadığını beyan eden görüşler de mevcuttur.

Kudüs'te Mescid-i Aksa'da, Kıble Mescidi'nde bulunan küçük bir bölümde Hz. Ömer'in yaptırdığı mescidin Emeviler Dönemi'nde yıkılmasından sonra yapılan Kıble Mescidi'nin yan tarafında küçük bir oda yapılmış ve burada bulunan mihrap zamanla Hz. Ömer mihrabı adını almıştır (*Foto. 37*). Bu mihrapta gördüğümüz mermer sütunçeler Kudüs'ün Haçlı Dönemi'nden kaldığı düşünülen devşirme malzemelerdir. Sütunçelerin hayvan figürleriyle tezyîn edilmiş sütun başlıkları dikkat çekicidir (*Foto. 38*). Mihrapta kullanılan sütunçeleri Haçlı Dönemi'nden kalmış olması ihtimali ağır basmaktadır. Çünkü burada görülen hayvan kompozisyonları ile aynı fizyolojik ve estetik özelliklere sahip hayvan figürleri Kıyamet Kilisesi'nin giriş cephesinde yer alan silmelerde de görülmektedir (*Foto. 39*). Selahaddin Eyyübi'nin Kudüs'ü Haçlılar'ın elinden alması sonrasında burada bir mihrap yapılmış ve devşirilen bu sütunlar mihrapta sütunçe olarak kullanılmış olmalıdır. Sütunlar üzerinde görülen hayvan figürlerinin sadece başları kırdırılmıştır. Fakat bazı figürlerin başları sağlam şekilde durmaktadır. Buradan anlaşıldığı üzere namaz ibadetinin merkez noktası olan mihrapta dahi tasvir meselesine sert bir şekilde yaklaşılmamıştır. Belki de İbn Abbas'tan rivayet edilen bir hadiste olduğu gibi, hayvan tasviri yapılmak gerekiyorsa bu hayvanların başının kesik olarak betimlenmesi gerektiği[307] bilindiğinden bazı figürlerin başları tıraşlandı ama daha az göz önünde olan ya da daha az dikkat çeken figürlere dokunulmadı.

İfade etmek istediğimiz, İslâm'ın öncelikle Kur'ân-ı Kerim vasıtası, sonra Hz. Peygamber aracılığı ile tasvir konusunda bir takım kısıtlayıcı uygulamalara giderek İslâm'ı din olarak seçseler dahi, Arap kavimlerinin geçmiş köklü adetlerinin (*putperestlik*) izlerinin henüz kapanmamış olmasından dolayı İslâm'ın ilk dönemlerinde tutucu bir tasvir yasağı algısı oluşmuştur. Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Peygamber'in hadislerinden yola çıkılarak, İslâm'ın sonraki dönemlerinde de İslâm fıkıhçıları tarafından savunulmaya devam etmiştir. Fakat İslâm sanatı ise -sanatı icra eden İslâm dini değil İslâm toplumudur- Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Peygamber'in mesajını iyi analiz etmiş olacak ki "*tapınmak*" maksadından, bir şeylere ilahi güçler yükleme, yaratıcı sıfatlar

[307] Nusret Çam, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm*, s. 56.

atamaktan uzak durarak, farklı kültürlerin kendi estetik değerleri ve geçmişe dönük kültürlerinden gelenek ve göreneklerinden beslenerek canlı tasvirleri yapmışlar ve İslâm kültürüne bu bağlamda çok renkli bir sahayı açmışlardır.

3. İslâm Sanatı ve Figüre Yüklenen Anlam

İslâm sanatının pek çok sahasında figüratif tezyînât görülmektedir. Fakat bu tezyînât programlarında görülen figürler çoğu zaman aynı muhtevaya sahip olmadıkları gibi bazılarının da herhangi bir mana taşımaktan ziyade sadece tezyin amaçlı olduğu düşünülmelidir. Söz gelimi bir Anadolu Selçuklu keramiğinde ya da çinisinde görülen tavşan vd. hayvan figürleri ya da Osmanlı keramiğinde karşılaşılan kuş gibi hayvan figürleri nakşedildikleri yüzeye hareket ve estetik kazandırmak, uygulandıkları ortama renklilik katmak için yalnızca dekoratif kaygılarla uygulanmışlardır (*Selçuklu ve Osmanlı Dönemi avcı kuş ve avcı ikonografisi hariç*). Fakat bir başka açıdan baktığımızda alt yapısında çeşitli tinsel ögeler bulunan, farklı kültürel ögelerin farklı özelliklerini tarihsel süreç bağlamında kendi kimliği içinde biriktirmiş pek çok figür de özellikle İslâm sanatında karşımıza çıkmaktadır.

Kültürler arası dinler tarihi, estetik, dini ve mistik unsurların farkları, benzerlikleri ve bunlardan doğan figür dünyasının ne şekilde işlediğine yönelik kapsamlı bir çalışma ne yazık ki mevcut değildir. Bu durum bize Türk İslâm sanatı eserleri ile genel İslâm sanatı eserlerini tanımlarken, sınırları belli, klişeleşmiş ve sığ bir ikonografi kalıbı kullanmak yönünde baskıcı ve ciddi bir yanlışa götürmektedir. Nitekim asırlardan beridir pek çok kültür ve inancın aynı potada eridiği Anadolu, Mezopotamya, Mısır, Orta Asya gibi coğrafyalarda ciddi boyutlarda kültürel etkileşim söz konusudur. Bu durum bir figürün bazen birden fazla anlam, bazen kavimden kavime farklı anlamlar, bazen de aynı anlama fakat farklı temellere sahip olabilceğini gösterir ki; bu meselenin en tutarlı çözümü pek çok disiplinden katılımlarla ortak bir çalışma yürütmekle mümkün olabilir.

İslâm sanatı toplumların estetik dünyasına geçmiş kültürlerinden getirdikleri birikimlere ve İslâmi uygulamalara göre şekillenen çok geniş bir tanımdır. Mimari, maden, kitap, kumaş gibi başlıca sahalarda pek çok figür ortak kullanılmıştır. İslâm'ın ilk dönemlerinde bunu söylemek biraz zor olsa da Emeviler Dönemi'nden başlayan süreçte kullanılan figüratif tezyînât içerisinde spesifik anlamları haiz olanları da olmayanları da muhakkak mevcuttur. Bir üst başlıkta figür kavramına İslâm sanatının "*mübahlık*" penceresinden bakmaya çalıştık. İslâm toplumu ve bu toplumun içinden doğan sanatçı (*müslüman olsun olmasın*); ortaya koyduğu figürü İslâm'a muhalif bir tavırla, art niyetle

değil, toplumun bu tabii süreç içerisinde köklü ananelerini terk etmeden İslâm öncesi kültüründe var olan "*görsel ifade*"ye yönelik ürünleri İslâm sanatına dahil etmesi ile bugün incelediğimiz figüratif tezyînât dünyasının gelişmesi mümkün olabilmiştir.

4. Figürü Okumak

İslâm dininin yayıldığı coğrafyalara baktığımızda figüratif dünyanın ne denli gelişmiş ve zengin olduğunu anlayabiliriz. Buna bağlı olarak İslâm kültürünün yayıldığı coğrafyalarda bulunan diğer kültürlerden etkilenmiş olması İslâm sanatına büyük bir renklilik ve zenginlik kazandırmıştır. Fakat bu renklilik ve zenginlik sadece tezyînâtın pratik boyutlarında değil, aynı zamanda figür dünyasının tarihi ve anlam boyutunu da derinleştirmiştir. Figür dünyasının muhteviyat ve simgelediği değerler açısından en yalın olduğu saha tasvirli el yazmalarıdır diyebiliriz. Herhangi bir yanlış anlaşılmaya mahal vermeden hemen belirtmek isteriz ki bu yalınlık musavvirin teknik kabiliyeti ile değil "*figürü okumak*" ile ilgilidir. Misal, Hint edebiyatının en bilindik eserlerinden birisi olan *Kelile ve Dimme*, İslâm musavvirleri tarafından sıkça tasvir edilmiş bir eserdir[308]. Bir diğer misal Pers edebiyatından *Şehnâme*'dir[309]. Osmanlı Dönemi'nden bir misal ise Siyer geleneğinin yansıdığı *Siyer-i Nebi* tasvirleridir[310]. Çoğu tasvirli el yazmalarında ortak özellik hükümdarlara özel olmaları ve onlara hayat, siyaset, bilgelik noktasında nasihat vermeleridir. Söz konusu eserlerde figürü okumaya yönelik yalınlık, bahsi geçen eserlerde konunun hâlihazırda biliniyor olmasından kaynaklanmaktadır. Yani bu eserlerde olay örgüsünün tasvir edilmesi metin ile bağlantılıdır. Fakat bir de konusunun hemen her zaman net bir şekilde anlaşılamadığı ve hakkında yorum yapmakla yetindiğimiz figürler vardır ki, bunlar "*figürü okumanın*" daha zor olduğu durumlardır. Mesela İslâm Dönemi eserlerinde görülen hayvan mücadele sahneleri, ay ve yıldızlar, ejder, arslan, siren, grifon gibi figürleri okumak daha karmaşık bir süreci beraberinde getirmektedir. Çünkü bunlar ve benzeri figürler tek bir tarihi arka plan ya da tek bir

---

[308] Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yay., 1979.

Ayrıca bkz.: Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı, Başlangıcından Osmanlılara Kadar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1995.

[309] S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2006.

[310] Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay., 1984.

kültürel kökenin özelliklerine sahip olmayan ve sadece belli toplumlara ait mitolojilerden hareketle okunması her zaman doğru sonuç vermeyecek türden figürlerdir. Ejder figürü üzerinden ilerlersek, İslâm sanatında da görülmesine karşın İslâm öncesi kültürlerde ve mitolojilerde, Uzak Doğu sanatı ve mitolojisinde karşılaştığımız figür genellikle "*doğa üstülük*", "*evren*", "*bereket*" ve bunlarla birlikte hükümdarlığı da temsil etmek gibi olumlu kavramlar ile özdeşleştirilir. Fakat bu durum İslâm sanatında görülen çeşitli uygulamalar ile uyuşmamaktadır. Elbette ki her durum uyuşmazlık göstermemektedir. Yer yer Asya kültürlerinde görülen manalara yakın kullanımlara da denk gelmek mümkündür. Mesela bir medrese havuzunda su yolu ejder kıvrımları şeklinde yapılabilir ve bu durum İslâm öncesi kültürlerde "*ejder-su*" kültü ile ilişkilendirilebilir. Konya Karatay Medresesi'nde, Sivas Divriği Şifahanesi'nde spiralli su yolları söz konusu "*su-ejder*" ya da "*su-yılan*" kültünün zaman içerisinde mimari kültüre yansıyışının misalleridir.

Uzak Doğu ve İç Asya coğrafyalarında karşılaştığımız ejder imajı "*kutsal ve iyi*" bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın İslâm dünyasında ejder figürü yer yer itaat altına alınan bir düşman -ya da nefis- yer yer öldürülen kötücül bir figür olarak tasvir edilmiştir. Bu anlam aktarmalarına dikkat etmek, figürleri tarihi konumu, mahiyeti, ait oldukları kültürler ve yapıtlara göre analiz etmek daha tutarlı sonuçlar verebilir kanaatindeyiz. Nitekim spesifik bir kültür üzerinden hareket ederek bütün İslâm Dönemi yapıtlarında görülen ejder figürüne genel bir anlam yüklemek bu bağlamda irdelenmesi gereken bir durumdur. Ejder figürü misali üzerinden değerlendirdiğimiz husus; İslâm sanatında görülen hemen hemen bütün figürler için de geçerlidir. İslâm öncesi Figür dünyasından pek çoğu İslâm kültürü ve sanatı tarafından benimsenmiş ve bunlardan bazılarında anlam aktarması şeklinde doğrudan anlamlarıyla birlikte devşirmeler yaşanmış, bazılarına ise İslâm kültürü tarafından farklı anlamlar yüklenmiştir. İşte "*insanlığın ortak bilinci*" bu ve benzeri durumlarda devreye giren adeta gizli ve tabiî bir özelliktir.

C. İSLÂM SANATINDA GÖRÜLEN BAŞLICA FİGÜRLER ve KÖKENLERİ

Çalışmamızda İslâm sanatında görülen başlıca figürleri bu başlık altında müstakil bir şekilde ele alıp her bir figürü kendi içinde anlam, uygulama alanları, kültürel kökenleri ve kaynakları ile değerlendirmiş bulunmaktayız.

1. Arslan

Arslan figürü insanlık tarihinde ekseriyetle "*güç ve iktidar*" kavramı ile ilişkilendirilmekle birlikte, kültsel anlamları da bulunmaktadır. Bunlar zoomorfik (*hayvan biçimli*) kült objeleri, farklı dinlerin tapındığı ilahları temsil eden figürler olarak heykel, kabartma, fresk, mozaik gibi sanat eserlerine yansıyabilmektedir. İnsanlık tarihi boyunca, insanın doğa karşısındaki mücadelesi, iktidarların güç göstergesi, tapınak, kale ya da şehir girişlerinde koruyucu niteliği ile karşımıza çıkmaktadır.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*Arslan*" sözcüğü anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Kedigillerden, erkekleri yeleli, yırtıcı, Afrika'da ve Asya'da yaşayan, uzunluğu 160 cm, kuyruğu 70 cm ve ucu püsküllü, çok koyu sarı renkli güçlü bir memeli türü, arslan*." şeklinde açıklanabilir[311]. Kelimeye etimolojik açıdan bakıldığında: "tr. *ars (gelincik) ile çin. lung (yılan)dan ars-ı-lan arslan/aslan. Gelincikle arasında tüylerin boyamı (rengi) bakımından benzerlik vardır.*"[312] veya "*Altay Türkleri arsıl biçimini de kullanırlar. Teleütler aslana arsıl ayü adını verirler. - Tuvaca arzılaŋ. Tuvalar arsıl aba adını da kullanırlar. Bu diyalektlerde aba 'ayı' olarak geçer. O bakımdan arsıl aba adı Teleütlerin kullandığı arsıl ayü adına benzer. - Çuvaşça arăslan. Tatarcadan geçmiştir. Ancak Çuvaşçada aslan sözünün eski karşılığı da saklanmıştır (uslan kayăk 'aslan'). Eski Türkçeden başlayarak kullanılır (arslan). Orta Türkçede arslan biçimi geçer. Eski Kıpçakçada da arslan olarak kullanılır. Kâşgarlı Mahmud'un tanıklığına göre, arsıl 'kestane rengi, kumral' olarak kullanılır. Sonundaki -(a)n da eski ve yeni diyalektlerde yaygın olarak kullanılan bir küçültme*

---

[311] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 131-132.

[312] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü,* İstanbul: Sosyal Yay., 1988, s. 19.

ekidir. Patrubány arslan, arıslan biçimini açıklamak için Türkçe sarı sözünün Yakutça karşılığından yola çıkmıştır. Yakutçada baştaki s-'lerin düştüğünü biliyoruz. Buna göre, Türkçe sarı'nın Yakutçada arı'ya çevrildiği düşünülebilir. Patrubány'a göre, Türkçe arslan, arıslan biçimi Yakutça arı'nın bir türevidir: arı + -sıl eki + aŋ. Sonundaki aŋ diyalektlerde "vahşî hayvan" olarak geçer. Bu açıklamaya göre, arıslan'ın 'sarımtırak vahşî hayvan' anlamına geldiği anlaşılıyor."[313] şeklinde görüşler mevcuttur. Kelimenin köküyle ilgili olarak farklı görüşler de vardır. Kelime Moğolca'ya, Balkan ve Kafkas dillerine, ayrıca Farsça'ya da girmiştir[314].

b. Kullanım Alanları

Arslan figürü idol, heykel, kutsal içki kapları, kült temalı kabartmalar ve stellerde dinî temalara bağlı olarak, tapınak, şehir ve kale kapılarında, mezar girişlerinde koruyuculuk yönü ön plana çıkarılarak kullanılmıştır. Sikkelerde, saraylarda, hükümdarların banisi olduğu mimari eserlerde iktidar alameti olarak, Roma, Bizans ve Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Dönemi mimari tezyînât programı ve tasvirli yazmalarda av teması ile karşımıza çıkmaktadır.

c. Kültürel Kökenleri

Arslan figürünün dünya üzerinde karşılaştığımız en eski iktidar ve güç sembollerinden birisi olduğunu "*Güç, İktidar, Hakimiyet*" başlığında vurgulamıştık. İslâm sanatında da haliyle sıklıkla karşılaştığımız bu figür gerek mimaride gerek el sanatlarında gerekse İslâm edebiyatında karşımıza çıkmaktadır. Arslan figürünün en yaygın kullanımı güç, iktidar ve kült sembolizması çerçevesinde gelişen kullanımdır. İnsanoğlunun "*görsel ifade*" dilini kullanmaya başlaması ulaşabildiğimiz bulgulara dayanarak günümüzden 40.000 yıl öncesine yani Üst Paleolitik döneme kadar gitmektedir. Bu dönemden itibaren dünyanın çeşitli bölgelerinde mağara ve kaya resimleri toplumların kültürel renklerine göre şekillenmiş fakat genellikle ortak bir tema

[313] Bkz. Hasan Eren, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü,* Ankara: Türk Dil Kurumu Yay., 1999, s. 20-21.: "

[314] İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yay., 2010., s. 74.

olarak av eylemi, avlanmak istenen hayvanlar, yırtıcı hayvanlar ve pek çok bilim insanının kanaatince mistik ve kült amaçlı çizimler yapılmıştır.

Daha evvel de belirttiğimiz üzere Prehistorik dönemlerden başlayarak insan ve hayvan birleşiminden oluşan figürler ya da figürinler görmek mümkündür. Erken dönem misalleri içinde bir mamutun dişinden yapıldığı tespit edilmiş ayakta duran insan vücudunun üzerine arslan başı oyulmuş bir figürin görülmektedir[315] (*Foto. 40*). 35.000 ile 40.000 yıl öncesine tarihlenen bu figürin 1939 yılında Almanya'da "*Hohlenstein-Stadel*" adı verilen yerleşme bölgesinde bir mağarada keşfedilmiştir. Bu misal Prehistorik dönemde karşımıza çıkan fantastik figürler açısından önemlidir. Burada insan gövdesi üzerinde arslan başının kullanılmış olması büyük olasılıkla güç ya da mistik-şamanik bir kaygıyı ifade etmektedir[316].

Fransa'da 1994 yılında keşfedilen Chauvet Mağarası'nda yaklaşık 30.000 yıl öncesine tarihlenen resimlere pek çok hayvan konu olmuştur. Bunların içinde at, bizon, gergedan gibi hayvanların yanı sıra arslanlar da çizilmiştir[317] (*Foto. 41*). Fransa'da Vache (*Ariège*) Mağarası'nda günümüzden yaklaşık 14.000 yıl öncesine tarihlenen buluntularda bir hayvan kemiği üzerine işlenen arslan figürleri insanın doğayı gözlemleyip içselleştirme ve görsel ifade yoluyla somutlaştırmasına güzel bir misaldir (*Foto. 42*). Özellikle Paleolitik dönem toplumlarında mağara ve kaya resimleri üzerine, silah olarak kullanılan kemik ya da taş aletler üzerine çizilen bu resimlerin kült ve büyüsel niteliklere sahip olduğu düşünülmektedir. Anlaşılan bu dönem insanları kendi yaptığı avcılığın

---

[315] Randall White, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankinds*, s. 72.

[316] Bkz. Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, s. 240.: "*…Buzul Çağı sonrası ile Tunç Çağı öncesi kaya resimlerinin bütün repertuarında -ve bu global olarak geçerli olduğu görüntüsü vermekte- tabiri caizse hayvan başlı insanlar bulmakta, ama insan kafalı hayvanlara rastlamamaktayız. Ne kentauros (yarı insan yarı hayvan yaratık) ne sphenks (kadın başlı, arslan vücutlu heykel) ne de deniz kızı görülmekte. Aslında çok ilginç. Yeniden insan başlı hayvan değil de hayvan başlı insan gövdesi. Aynı zamanda ilginç olan Ulm yakınlarındaki Hohlenslcin-Stadel'de bulunan arslan insan ve Trois Fréres'teki büyücüdür; ikisi de dans etmektedir… Bu karışık yaratıkları ve yaptıklarını anlamanın yollarından biri Şamanizmde yatmaktadır…*".

[317] Randall White, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankinds*, s. 58.

doğadaki karşılığı olarak arslanların geyik ya da benzeri antilopları avlamaları şeklinde görüyor ve doğadaki bu döngünün kendisi içinde tekrarlanmasını umuyor ya da avda kullandığı alete bir çeşit güç yüklemesi yapıyordu[318].

Anadolu binlerce yıllık kültür eşiği olarak bizlere her zaman tarifi eksik kalan hazineler sunmuştur. Pek çok medeniyetin ebedi istirahatgâhı olmuş bu coğrafyada devletler kuruldu, yıkıldı ve tekrar tekrar hakimiyet merkezi oldu. Binlerce yıllık süre zarfında hemen tüm kültürler arslan figürünü gerek tanrısal gerek güç ve iktidarî ifadeler şeklinde kullandılar. Bunlara Anadolu için pek çok misal verilebilir. Arslan figürü Anadolu'da da Mezopotamya kültürlerinde olduğu kadar açık bir biçimde kült ve hakimiyet sembolü olarak kullanılmıştır. Paleolitik Çağ'dan itibaren arslanların insan hayatında izleri görülmekle birlikte Anadolu için şimdilik erken görsel misaller Göbekli Tepe yapılarının payelerinde görülmektedir. Burada arka ayakları üzerinde kükrer pozisyonda iki arslan kabartmasıyla karşılaşmaktayız[319] (*Foto. 43*). Göbekli Tepe'nin bir kült merkezi olduğu günümüz bilim dünyasında kabul görmüş bir savdır[320]. Dolayısıyla

---

[318] Bkz. Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 54.: "*…Fransa'da Gravettiyanlar ve onların Magdaleniyan soyları başka ayinler de geliştirdiler. Büyük kireçtaşı mağaralarının derinliklerinde, belki de yeryüzünün üç kilometre kadar aşağısında, ancak yosundan fitilli bir taş kandil içindeki yağın zayıf aleviyle aydınlatılabilen koyu bir karanlığın içinde ve çoğu ayakta duran bir yardımcının omuzlarına basılarak ulaşılabilecek yükseklikteki kaya yüzlerine, sanatçı-sihirbazlar, herhalde yedikleri gergedanların, mamutların, bizonların ve rengeyiklerinin resimlerini çizdiler ya da kazıdılar. Sanatçının hünerli çizgileriyle resmi yapılan bizon, sihir sayesinde mağara duvarına nasıl kesinlikle getiriliyorsa, onun gibi, gerçek bir bizon da öldürülüp yenmek üzere, aynı şekilde kesinlikle sanatçı-sihirbazın arkadaşlarının önüne çıkacaktı. Mağara duvarlarındaki bu hayvan resimleri sadeleştirilmiş soyut simgeler değil daima somut belli hayvanların gerçek portreleriydi…*".

[319] Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, s. 259-270.

[320] Bkz. Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, s. 113.: "*…Böylece Göbekli Tepe'de ilk araştırma kampanyası sonrasında, bölgedeki tüm insanların uzun bir zaman diliminde çalıştıkları ve çok daha uzun bir zaman diliminde buradaki kült törenlerini ziyaret ettikleri bir kült merkezi ile karşı karşıya olduğumuz kesindi…*".

Ayrıca bkz.: Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 35.: "*…Nevali Çori'nin güneyinde ve Şanlıurfa'nın güneydoğusundaki Göbeklitepe'de de benzer özellikleri olan bir yerleşme bulunmaktaydı. Harran Ovası' nın kenarında ve Germiş dağları üzerindeki bu alan bir dağ yerleşmesi ve kutsal ziyaret yeri görünümündedir…*".

bu payelerde resmedilen hayvanların da Çatalhöyük kutsal mekânlarında karşılaşılan boğa, leopar vd. hayvanlar gibi kültsel birer unsur olduğu düşünülebilir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi kültsel işlevi olduğu yönünde önemli bulgular elde edilen yapılar topluluğunda pek çok hayvan kabartmalara konu olmuştur[321]. Bunlardan bazıları av hayvanları bazıları ise insanların korktuğu ve korunmayı amaçladığı hayvanlardır. Arslan ya da leopar gibi vahşi hayvanların burada yer alması önemlidir. Animist dönemlerin çeşitli ritüel uygulamaları arkeolojik dönemlerde sıklıkla karşılaştığımız durumlar arasındadır. Avcı toplayıcı toplumların çeşitli zeminler üzerine nakşettikleri bu hayvan figürleri çoğu zaman ritsel özellikler ihtiva etmekle birlikte güç sahibi olan -arslan vd.- hayvanların resmedilmesi onlardan korunmakla, güç devşirmekle ya da şamanik ritüeller aracılığıyla o hayvana bürünme gibi durumları beraberinde getirmektedir. Nitekim çoğu arkeolojik dönem görsel ifadelerinde -mağara ya da kaya resimleri- hayvan başlı insan çizimleri görülmektedir. Özellikle avcı toplumlarda görülen şamanik unsurlarda dans ve uyuşturucu kullanarak trans haline geçmek söz konusudur[322]. Trans halindeyken bir hayvan olduğuna inanan şaman -Orta Asya kültürlerinde bu hayvan kartal ya da kurt olabilir- güçlerine bürünmek istediği hayvanın maskesini başına takmaktaydı. O halde arslan figürünün Anadolu'da bir kült sembolü olarak kullanımı şu an bilebildiğimiz misaller ile yaklaşık İ.Ö. 10.000 yıllarına dayanmaktadır[323].

Arslan, kaplan ve bazen geyik gibi hayvanları avlamak kralî bir eylemdir. Hükümdar arslan avlayarak gücünü, kudretini gösterir, bir nevi hükümdarlığa layık olduğunu ispatlar. Öyle sanıyoruz ki bu durumun bir başka yorumu, bir hayvanı öldürdüğünde ya da yediğinde o hayvanın gücünü ya da özelliklerini kazanabilmek gibi ya da şamanik eylemlerde o hayvanın şekline girmek (*taklit etmek, hayvanın güçlerine sahip olduğuna inanarak ayin yapmak*) gibi çeşitli uygulamalardır. Söz konusu hayvandan bir parçayı (*kürk, maske, tırnak*) kullanarak onun özelliklerini almak gibi animist bir kültün zaman içerisinde evrilerek arslan, kaplan, geyik gibi önemli

---

[321] Bkz. Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 35: "…*Harran Ovası'nın kenarında ve Germiş dağları üzerindeki bu alan bir dağ yerleşmesi ve kutsal ziyaret yeri görünümündedir*…".

[322] Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2013, s. 241.

[323] Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, s. 13.

hayvanların avlanması ile güç devşirme eyleminin gerçekleştirilmesi arasında dolaylı bir bağ vardır[324]. Yine Asur Dönemi eserleri arasında yer alan ve ayrı bir öneme sahip olan Ašurbanipal'i arslan avlarken gösteren kabartma (*Foto. 44-45*)[325] Ninova'daki[326] sarayında bulunmuştur[327]. Kral burada üstünlüğünü vurgulamaktadır. Bu ve benzeri kompozisyonlarla özellikle Önasya kültürlerinde sıklıkla karşılaşmaktayız. Benzer bir sahne II. Ašurnasirpal Dönemi'nde Nimrud (*Kalhu*)'da kuzey batı bölümünde yer alan saray buluntularında karşımıza çıkmaktadır. Burada hükümdar (*II. Ašurnasirpal*) askerlerin sürdüğü bir savaş arabasında arslan avlamaktadır[328] (*Foto. 46*)[329]. Bir çift arslan heykelinin şehir, tapınak ya da iktidar yapılarının yahut bunları barındıran komplekslerin girişlerinde koruyucu olarak yer almaları da -Hattuşa gibi- hem arslanın doğasında var olan güç hemde arslanın bu toplumların inanç sistemlerinde temsil ettiği tanrılarla ilgili bir durumdur. Burada kötücül güçlerin tılsım niteliğinde arslan figürleri ile uzak tutulması amaçlanmaktadır. Bunun sonraları İslâm kültüründe tezahür etmesi daha önce de vurguladığımız üzere Anadolu'da çeşitli yapılarda görülen arslan figürleri olabilir. Özellikle Mezopotamya kültürlerinde görülen arslan avı sahneleri kadim Pers kültüründen Sâsâni ve İran kültürüne miras kalmış ve bu miras Şehnâme'ye yansımıştır. İktidara vurgu yapan arslan ile mücadeleyi Şehnâme'de şöyle görüyoruz, Behrâm ve rakibi Hüsrev'in hükümdar olabilmeleri için iktidar sembolü olan külahı -tacı- iki arslanı

---

[324] Bkz. Selçuk Mülayim, *İslâm Sanatı*, s. 169.: "…*Meselâ geyik, bir av hayvanı olarak düşünülürse avcıyla avlanan hayvan arasındaki ilgi derin bir ruhsal yakınlığa yol açmış olabilir. Geyiğin bir hayvan-tanrı olarak algılandığı dönemlerin ona mitolojik bir üstünlük sağladığı düşünülebilir. Her ne olursa olsun, İslâm öncesi dönemde geyik, insanların inanç dünyasında görülen önemli bir ruhsal güç olarak sanat eşyalarının kutsal hayvan ikonografisine konu olmuştur. Geyiğe duyulan bu saygı İslâmlık içinde de sürüp gitmiştir*…".

[325] B.M., env.: "1856,0909.48".

[326] Asur ülkesinin son başkentidir.

[327] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi*, s. 190.

[328] Kemalettin Köroğlu, *Eski Mezopotamya Tarihi*, s. 192.

[329] B.M., env.: "1847,0623.11".

yenerek alması gerekir ve Behrâm kazanır[330] (*Foto. 47*)[331]. Burada sembolik bir anlatım da mevcuttur. Hükümdar arslanların arasına atılacak kadar cesur ve güçlü olmalıdır.

Arslan iktidarın sembolü, gücün görsel ifadesi olarak güneş ile de pek çok kültürde ilişkilendirilmiştir. İktidarını güneş ile ilişkilendiren hükümdarlar, güneş ile ilişkili hayvanları da iktidar sembolü olarak benimsemektedirler. Güç ve iktidarı sembolize eder duruma gelmiş bu kompozisyon batılı kaynakların ifade ettiğine göre Moğol imparatorluk bayrağında da kullanılmıştır[332] (*Foto. 48*). Arslan figürünün ezoterik ya da astronomik açıdan da güneş ile yakınlığı bilinmektedir. Montfaucon'un *Antiquities* adlı eserinde güneş ile arslan burcu arasındaki yükselişi betimleyen önemli semboller yer almaktadır[333]. Nemrut Dağı stadelinde bulunan bir kabartmada çeşitli yıldız figürlerinin içinde betimlenen arslan figürünün çenesinin hemen altına bir hilal figürü yerleştirilmiştir (*Foto. 49*). Arslanın kendisi bizzat güneşi temsil ettiğinden *arslan-güneş* (*yani yıldız*) ve dolayısıyla *ay-güneş* (*yani ay-yıldız*) ilişkisi farklı bir üslupla görsel ifadeye aktarılmıştır.

Tunç Çağı ve Erken Demir Çağı'nda arslan figürünün kültsel temalarda yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan bazı misaller vermek gerekirse Hitit İmparatorluk Dönemi'nin çeşitli buluntularından bahsedebiliriz. İmparatorluğun başkenti olan ve günümüzde Çorum, Boğazkale ilçesi sınırlarında yer alan bu yerleşme Anadolu kültür tarihimiz için son derece mühimdir. Büyük Kale olarak isimlendirilen saray kompleksinin bulunduğu alan etrafında gelişen kent surlarla çevrilmiştir. Anadolu dünyasının mistik boyutları bu Hitit başkentinde de karşımıza çıkmaktadır. Kentin Yukarı Şehir olarak isimlendirilen Güney tarafında üç anıtsal kapı yer almaktadır. Bunlar Kral Kapısı (*Foto. 50*), Arslanlı Kapı (*Foto. 51*) ve Sfenksli Kapı (*Foto. 52*) olarak isimlendirilmiştir[334]. Burada diğerlerinden daha çok üzerinde durulan ya da durulması gereken Arslanlı Kapı'dır. Çünkü hemen hemen Mezopotamya'daki çağdaşlarıyla aynı

---

[330] Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2008, s. 150.

[331] B. L., env.: "IO Islamic 3540".

[332] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 132.

[333] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 61.

[334] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı,* s. 133.

işlevi gören bu arslanların temel görevi kapıyı kötülüklere karşı korumaktır[335] (*apotropeik*)[336]. Bu özellikleri ile çalışmamızda daha önce de dile getirdiğimiz tılsım vazifesini yerine getirmektedirler. Burada arslanların koruyuculuk özelliği "*Güneş Tanrısı*" ya da "*Tanrıçası*"nın kutsal hayvanı olmalarıyla ya da korkutucu ifadeleri ile ilintili olmalıdır. Arslan figürünün koruyucu özelliğine dair misalleri Anadolu kaya mezarları ile çoğaltabiliriz. Frig mezar kültürünün önemli misallerinde arslanların mezar kapısında kötücül olan her şeye karşı mezar sahibini koruması geleneği karşımıza çıkmaktadır. Afyonkarahisar yakınlarında bulunan Arslantaş mezar anıtında iki arslan karşılıklı olarak arka ayakları üzerinde durmaktadır (*Foto. 53*). Bu iki arslanın arasında mezar anıtının girişi yer alır. Bu arslanlar daha çok Hitit stilinden izler taşımaktadır[337].

Arslan figürünün mimari ile özdeşleştirilmesini Mezopotamya, Mısır ve Anadolu gibi bütün zengin kültürlerde görmekteyiz. Nitekim Diyarbakır Ulu Camii'nin kapısında karşılaştığımız arslan ve boğa mücadelesi (*Foto. 54*), Ur, Mısır, Asur ve Pers kültürlerinde de görülmektedir. Kanuni Dönemi Kudüs surlarının kapılarında (*Bâbü'l-Esbât*) gördüğümüz arslan figürleri (*Foto. 55*), Diyarbakır surunda gördüğümüz arslan figürleri (*Foto. 56*), Anadolu Selçuklu Dönemi II. Kılıç Arslan Köşkü kalıntıları içinde bulunan arslan heykeli (*Foto. 57*) ve Hitit başkenti Hattuşa'yı koruyan arslan heykellerinin (*arslanlı kapı*) mimari kültüre dahil olmasının pek çok sebebi vardır. Fakat bunlardan akla en yatkın olanlar gücün, iktidarın göstergesi ve kötücül olan her şeye karşı koruyucu bir görevi üstlenmeleri olsa gerek. Bu bağlamda gerek mimari eserlerde gerekse şehir girişlerinde kapıların vurgulanması her zaman önemli olmuştur.

---

[335] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı,* s. 97, 133.

[336] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 179.

[337] Bkz. Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 270.: "*…Afyonkarahisar yanındaki Büyük Aslantaş adı ile anılan anıtsal kaya mezarının cephesinde görülen iki arslan Geç Hitit tipini yaşatırlar. Bu nedenle söz konusu mezarı M.Ö. 8. yüzyıla tarihleyenler olmuştur. Oysa ayağa dikilmiş durumdaki aslanların altında, mezar kapısının iki yanında yatar vaziyette başları bize bakan iki arslan M.Ö. 6. yüzyılın ortalarından beri tanıdığımız İon mezar aslanlarının şemasındadır…*".

Bir diğer önemli misal, Hititler'den günümüze ulaşan Eflatun Pınar kutsal alanıdır (*Foto. 58*). Beyşehir Gölü'nün 6 km. kuzeydoğusunda yer alan ve su kültü ile ilgili olan anıtın Hitit Kralı IV. Tudhaliya ya da Muvatalli'nin oğlu, Tarhuntassa Kralı Kurunta tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir[338]. Anıtın tasarımında misallerine Mezopotamya'da rastladığımız güneş kursları dikkat çekicidir (*Foto. 59*). Ortada güneş ve iki yanda kanatlardan oluşan güneş kursları tıpkı Mısır ve Mezopotamya'da gördüğümüz misalleri gibi (*Ra, Ahuramazda vd. güneş tanrılarını sembolize eden güneş kursları gibi*) Hitit panteonun da güneş tanrı ya da tanrıçasına atıfa bulunmaktadır. Anıtın tamamlanmış bir çiziminde, bugün dağılmış halde olan anıtın civarında yer alan arslan kaidelerinden dolayı Hitit panteonunun baş tanrısı Teşub ile eşi Hepat (*Arinna*)'ın bu kaideler üzerinde duran heykellerinin olduğu görülmektedir[339] (*Çizim 5*). Nitekim Teşub heykeli daha sonra bulunmuş ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ne taşınmıştır (*Foto. 60*). Burada bir diğer önemli unsur güneş kurslarını taşıyan arslan-adam ve boğa-adam şeklinde tanımlanan figürlerin yer almasıdır. Açık bir şekilde görülmektedir ki Mezopotamya'da da gördüğümüz arslan ve boğa adamlar belli bir kültün temsilcisidir. Burada gördüğümüz arslan-adam ve boğa-adam da tıpkı Mezopotamya panteonunda olduğu gibi Hitit panteonu için Fırtına tanrısının kutsal hayvanı olan boğa ve güneş tanrıçasının kutsal hayvanı olan arslan ile ilişkilendirilmelidir. Hitit Dönemi buluntuları arasında yer alan arslan ve boğa biçimli içki kapları panteonda yer alan çeşitli tanrı ve tanrıçaların zoomorfik yani hayvan biçimli temsillerinin ürünüdür (*Foto. 61-62)*. Bu kaplar tapınaklarda özel ayinlerde kullanılmaktadır[340]. Bu kapların içinden sıvı içerek

---

[338] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi,* s. 186.

[339] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 140.

[340] Bkz. Vladislav Ardzinba, *Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri,* Ankara: Kafdav Yay., 2010, s. 47.: "*Bazı Hitit metinlerinde pars, aslan ve diğer hayvanlar tanrı hayvanları diye tanımlanır yani bunlar belirli somut tanrılarla işkillendirilir veya söz konusu tanrıları simgeliyordu. Tanrılarla ilgili içki ayinlerinde Hititlerin aslan, pars vb hayvanları şeklinde yapılmış kaplardan içki içmeleri de herhalde bu kültle ilgili olsa gerek*.".

kabın şeklini aldığı hayvanın gücünü aldıkları düşünülmektedir[341]. Bu ilksel dini uygulamaların Hitit kült dünyasında bir yansıması olmalıdır. Hatta arslan, kaplan gibi yırtıcı hayvanların avlanması, hükümdarlara bu hayvanların gücünü devşirmek noktasında bir haz verdiği de düşünülebilir. Nitekim pek çok kültürde arslan önemli bir tanrının sembolü (*genellikle güneş tanrısı-tanrıçası*) kabul edilmektedir, dolayısıyla onu öldüren hükümdar kendi iktidarının tanrısal ya da kutsi bir kaynaktan geldiğini iddia edebilecek, "*sadece bir tanrı bir başka tanrıyı öldürebilir*" düşüncesini politik açıdan kullanabilecektir. Bir diğer dikkat çekici nokta bu ayinlerde görülen uygulamaların Hıristiyan ayinlerindeki birtakım uygulamalar ile benzerlik göstermesidir. Kutsal içki ayinlerinde ekmek kırılma ve kurban olarak sunulması uygulaması vardır ki önce ekmek kırılır tanrılara adanır ve sonrasında da bira ya da şarap sunusu gerçekleşir[342]. Akla Hıristiyanlıktaki komünyon ayini gelmektedir. Bu ayinlerde amaçlandığı düşünülen hayvan biçimli kaplardan yiyip içerek o hayvanın gücünü kazanma dogması bir Hitit dua metninde kralın gücüne yönelik isteklerde zoomorfik özelliklerin yer alması ile desteklenebilir. Bu metinde krallarının "*dişlerinin aslan dişleri, gözlerinin kartal gözleri ve kendisinin de kartal*" olduğundan bahsedilmektedir[343].

---

[341] Bkz. Vladislav Ardzinba, *Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri*, s. 82.: "*Hayvan şeklindeki kap, tanrıyı simgeliyordu ve aynı hayvan, daha eski dönemlerde bizzat tanrının tipiydi. Dolayısıyla şarap ve diğer içecekler, hayvanın kanının yerine kullanılırdı, ekmekse adak etin yerini alıyordu. Birçok halkın geleneklerinde kurt kanını içmek, bu vahşi hayvanın gücüne sahip olmak anlamına geliyordu. Aynı şekilde Hitit kralı, kraliçesi ve rahipleri, hayvan figürü şeklindeki kaptan şarap veya bira içerken tanrı gücüne ulaşıyorlardı.*".

[342] Sedat Alp, *Hitit Çağında Anadolu*, Ankara: TÜBİTAK Yay., 2001, s. 107.: "*Majestemin yüreğinde olan bu sözleri o, tanrılara dua olarak sunar. Duanın sunulması bitince, arkadan 3 beyaz kurban ekmeğini, biri kırmızı, ülkenin bütün erkek tanrılarına kırar…Sonra 3 beyaz ekmeği ülkenin bütün kadın tanrılarına kırar. (Bir süre daha çeşitli tanrılara ve tanrıçalara ekmek kırıp şarap kurban ettikten sonra kırılan kurban ekmeklerini bir kurban masası önünde odun ateşinde yakar ve böylece dua töreni sona erer.)*".

[343] İlknur Kosal, "Türk Sanatında Arslan", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020, s. 12.

Demir Çağı'nın Anadolu'da önemli temsilcilerinden olan Urartular'da da panteonun önemli tanrılarının arslan ve boğa üzerinde görüldüğü bilinmektedir[344] (*Foto. 63-64*). Tüm bunlar bize özellikle Anadolu ve Mezopotamya arasında inanç açısından önemli ortak paydaların olduğunu göstermektedir. Nitekim Geç Hitit Dönemi'nde Asur kültürünün önemli etkileri de söz konusudur. Özellikle Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde Anadolu önemli derecede Mezopotamya kültür ve sanatının etkisi altında kalmıştır[345]. Bir güç ve iktidar göstergesi olarak arslan üzerinde durmak İslâm sanatı eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Arslan figürünün Anadolu'da temsil ettiği kültlerin bir diğeri de Kybele kültüdür. Yaklaşık Erken Neolitik Çağ itibariyle karşılaştığımız Kybele kültü Anadolu'da çeşitli isimlerle karşımıza çıkmaktadır[346]. Genellikle "*bereket tanrıçası*" olarak nitelendirilen Kybele Frig kültüründe "*Matar*", Yunan kültüründe "*Meter*" ya da "*Demeter*" isimleriyle karşımıza çıkar. Bu bâbda asıl önemli nokta ise kutsal hayvanının yani atribüsünün arslan

---

[344] Altan Çilingiroğlu, *Urartu Krallığı, Tarihi ve Sanatı,* İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yay., 1997, s. 138,141.

[345] Bkz. Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 200-201.: "…*Geç Hitit kültürü en iyi olarak kabartmalardan tanınır. Bunlar stil yönünden Geç Hitit I (1000-850), II (850-800/750) ve III a-b (800/750-700) olmak üzere üç evrede incelenir. İlk iki grupta eski Hitit ögeleri hala kendini belli ederken, üçüncüsünde güçlü bir Asur etkisi ortaya çıkar...*".

Ayrıca bkz.: Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, s. 176.: "…*Hititler Anadolu'ya girdikten kısa bir süre sonra Babil uygarlığının etkisine girmeye başladılar. Daha sonraları, özellikle imparatorluk döneminde, Mezopotamya ve Suriye'nin kuzey bölgelerinde yaşayan ve Hint-Avrupa kümesinden olmayan Hunilerin kültürünün büyük bölümünü özümsediler. Sonuçta Hititlerin panteonunda Sümer-Akkad kökenli tanrılarla, Anadolu ve Hurri tanrıları yan yanadır*…".

[346] Bkz. Lynn E. Roller, *Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü*, s. 22 "…*Cybele'nin kimliğine ve onun bir ana tanrıça olduğunu nereden bildiğimize dair kısa bir açıklama var. Tanrıçanın adı ilk olarak M.Ö. 7. yüzyıla ait Phryg yazıtlarında karşımıza çıkar. Orada kendisine Phryg dilinde Matar, yani "Ana" diye seslenilmiştir. Bu sözcük genellikle tek başına görülmekle birlikte, Phryg dilinde "dağın" anlamına gelen bir niteleme sıfatının, kubileya'nın da bulunduğu iki örnek vardır. Bu nedenle tanrıçaya seslenen en eski yazılı metinlerde o yalnızca "Ana" ya da "Dağın Anası" idi. M.S. 2. yüzyıla ait Yunanca yazılmış Phryg yazıtlarında ona Meter Thea, Ana Tanrıça diye seslenilir. Yunanistan'da Meter, Ana idi, ama daha üstün bir kimlik kazanarak, Tanrıların Anası olmuş, bu kimlikle Yunan panteonunda sarsılmaz bir yer edinmişti*…".

olmasıdır. Pek çok buluntuda genellikle iki yanında arslanla birlikte görülen Kybele Çatal Höyük buluntularında da tahtta oturur şekilde karşımıza çıkmaktadır. Çatal Höyük kazılarında önemli çalışmalar ortaya koyan James Mellaart bu ana tanrıça heykelinin iki yanında bulunan hayvanların leopar olduğunu söylemektedir[347] (*Foto. 10*). Fakat leopar olarak zikredilen bu hayvanlarda çok net fizyolojik özellikler görülmemekle birlikte genellikle Kybele kült objelerinde arslanla karşılaşıyor olmamız Çatal Höyük'teki bu figürinin iki yanında görülen hayvanların arslan olabileceği ihtimalini düşündürmektedir. Kybele Hitit-Luvi kültüründe "*Kubaba*" şeklinde isimlendirilmektedir. Frig kültüründe ise Kybele doğa tanrıçası hatta daha çok doğanın kendisidir ve kutsal hayvanları bazen yırtıcı bir kuş fakat genel olarak arslan şeklinde karşımıza çıkar[348] (*Foto. 65*)[349]. Burada önemli bir benzerliği vurgulamak gerekmektedir. Kybele'nin Attis adında bir sevgilisi vardır ve ancak her yıl ilkbahar döneminde kavuşurlar ve bahar bolluk, bereket getirir. Bu kavuşma son bulduğunda ise sonbahar gelmiştir ve kış kapıdadır. Mezopotamya kültlerinde İnanna ile Dumuzi'nin birlikteliği incelendiğinde, aynı durumun burada da tekrar ettiği görülmektedir. İnanna ile Dumuzi'nin ilkbaharda evlenmeleri (*kutsal evlilik-hieros gamos*) ile ülkeye bolluk ve bereket gelmektedir. Yunan mitosuna baktığımızda Hades tarafından mevsim ya da daha önce belirttiğimiz gibi doğa tanrıçası olan Demeter'in kızı Persephone Tartarus'a (*cehennem*) kaçırılmıştır. Demeter kızına sadece ilkbaharda kavuşabilmektedir. Efsaneye göre kızına kavuşan Demeter mutlu olunca bahar gelir ve doğa bereketlenir. Yunan dünyası, Anadolu ve Mezopotamya ve başka diğer kültürlerde böyle ortak noktalarla karşılaşmak çalışmamızın temelini daha da güçlendirmektedir. Asıl önemli olan ise söz ettiğimiz bu üç tanrıçanın ortak noktası sadece bereket değil aynı zamanda kutsal hayvanlarının arslan olmasıdır.

Bir misal de şöyledir; İştar'ın Suriye coğrafyasında karşılığı olan "*Atargatis*" Urfa bölgesinde paganik dönemde verimlilikle ilişkilendirilen bir tanrıçadır. Suriye, Harran, Hieropolis dolaylarında yaygın olan Atargatis kültünde asıl dikkat çekmek istediğimiz

---

[347] James Mellaart, *Çatal Höyük A Neolithic Town in Anatolia*, s. 184.

[348] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 248.

[349] T.M.M, env.: "22.139.24".

nokta İştar, Kybele, Demeter, Hepat-Arinna gibi onun da arslan üzerinde betimlenmesidir[350].

İslâm öncesi Anadolu kültürlerinde arslan figürü aynı zamanda devlet arması olarak da kullanılmıştır. Lidya kral hanedanının simgesi olarak kullanılan arslan figürü aynı zamanda elektron olarak isimlendirilen ve altın-gümüş karışımından üretilen Lidya Dönemi sikkelerinde de devlet nişanesi olarak kullanılmıştır[351].

Mezopotamya kültürlerinde arslan figürüne yönelik daha önce bahsettiğimiz önemli tespitleri bu başlık altında çeşitlendirerek İslâm sanatında görülen figüratif tezyînât veya ifadelerin İslâm öncesi kökenlerine daha geniş bir açı ile baktığımızda figüratif ifade açısından hayli zengin bir kültüre sahip olan Mezopotamya coğrafyasında özellikle İslâm öncesi kültürlerin İslâm sanatına pek çok açıdan etki ettiğini görmekteyiz. Mezopotamya kültürlerinde arslan figürü genellikle kültsel temalar, güç, iktidar, hakimiyet sembolizmalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Mezopotamya terimi belirli bir bölgeyi ifade etmektedir. Kısaca, "*mesos-potamos*" yani "*ırmaklar arası*" anlamında kullanılmaktadır. Bu ırmaklar Dicle ve Fırat'tır. Güney Doğu Anadolu, Doğu Suriye, Kuzey Irak ve Güney İran'ın bir kısmı bu bölgenin sınırlarını belirlemektedir. Bu sınır siyasal açıdan ve arkeoloji bilimi gibi fiziksel çalışmalara ihtiyaç duyan diğer bilim dalları için elbette gereklidir. Fakat bize göre, özellikle de çalışmamızın temel izlencesinden dolayı kültürel sınırlar daha geniş tutulmalıdır. Dolayısıyla, Mısır, Orta Asya, Anadolu kültürlerinde görülen Mezopotamya esintileri de konumuz sınırları içerisinde yer alır.

Mezopotamya'da bildiğimiz kadarıyla ilk yerleşimler Paleolitik Dönem'de görülmekle birlikte bu dönem yerleşmelerinden günümüze ulaşan figüratif eserlerin azlığı

---

[350] Bkz. Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa*, s. 102-104.: "*…Urfa yöresine ait Süryanice kitabeler Atargatis kültünün yörede ne kadar yaygın ve etkin olduğunu göstermektedir… Hieropolis'te Atargatis, arslan üzerine binmiş başında bir çeşit başlık bulunan bir kadın şeklinde tasvir edilir…*".

[351] Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 205.

Ayrıca bkz.: Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 273.

nedeniyle incelemelerimize Ur, Uruk, Lagaş, Eridu gibi Sümer uygarlığının temelini atan ve yaklaşık olarak Tunç Çağı'na tarihlenen kentlerde bulunan görsel ifade içerikli eserlerle başlamak gerekmektedir. Geç Uruk (*İ.Ö. 3300-3100*) ve Cemdet Nasr (*İ.Ö. 3100-2900*) dönemlerinden bize ulaşan buluntular Mezopotamya kültürlerinde ulaşabildiğimiz en erken iki ya da üç boyutlu görsel ifade üretimleridir.

Uruk kentinde tanrıça İnanna kültü ile ilişkili olan mermer bir vazo (*Warka vazosu*) üzerinde dört kartuş sırası halinde işlenmiş alçak kabartma sunu sahneleriyle bu dönemin önemli bir sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada İnanna ile Dumuzi arasındaki kutsal evlilik yani "*hieros gamos*" gösterilmektedir[352] (*Foto. 66*). Eserde yukarıda bahsettiğimiz üzere İnanna'nın "*bolluk*", "*bereket*" ve hatta "*yaratılış*" ile ilgili yönü vurgulanmaktadır[353]. En alt sahnede buğday başakları görülürken, ortadaki kartuşta büyükbaş ve küçükbaş hayvanlar görülmektedir. Bu sahnelerde buğday başakları ile tarım açısından ve büyükbaş ve küçükbaş hayvanlarla da hayvancılık açısından bereket istemi temsil edilmektedir. Bir sonraki kartuşta ellerinde sunular taşıyan esirler ve en üstte ise asıl sunu sahnesi yer almaktadır. Burada Dumuzi (*Sümer kralı tarafından temsil edilir*)[354]

---

[352] Bkz. Jeremy Black, *Anthony Green, Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 157.: "*…Marriage between deities is used in a number of Mesopotamian myths as one way of explaining creation. In a ritual of which records date mostly from the Neo-Assyrian and Neo Babylonian Periods or later, a marriage between two deities was enacted in a symbolic ceremony (called hašâdu) in which their cult statues were brought together. A ceremonial bed was required so that the statues could 'marry'. Such symbolic ceremonies are known for Marduk and Şarpânītu (forming a part of the New Year ceremonies); Nabû and Tašmétu (or Nanaya), Šamaš (Utu) and Aya (Šerida); and Anu (An) and Antu. These 'marriages' do not appear to have been directly related to particular myths. Quite different from this, and known from much earlier periods, is a ritual love-making apparently between a deified human king (see deification of kings) and the goddess Inana, seen as a symbolic counterpart to the mythical union of the god Dumuzi with Inana…*".

[353] Bkz. Henri Frankfort, *Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London: Macmillan and Co. Pub., 1939, s. 127.: "*…Ishtar or, to give her ancient name, Inanna, the Lady of Heaven, as a beneficent power who protects the land against drought and famine…*".

[354] Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, s. 95.: "*…Dumuzi'yi temsil eden Sümer kralının tanrıça İnanna ile kutsal evliliğine değinmiştik: Bu hieros gamos Yeni Yıl bayramı sırasında gerçekleşiyordu…*".

ile İnanna ilkbaharın yani bereketli zamanların gelişini temsil eden kutsal evlenme töreninde gösterilmektedir. Dolayısıyla bereket kavramının Anadolu'da Kybele, Matar, Meter, Demeter gibi tanrıçalar ile Mezopotamya kültürlerinde İnanna/İştar gibi tanrıçalarla ilişkilendirilmesi ve hepsinin ilk bahar döneminde törensel anlamda sevdiklerine kavuşması temelde ortak bir kültsel başlangıç noktasını akla getirmektedir.

Arslanın bir av hayvanı olarak karşımıza çıktığı erken misallerden birisi bu dönemden bir kabartmadır. Daha önce de vurguladığımız üzere arslan avı güç, iktidar ve ilerleyen zamanlarda tanrısallığın da sembolizasyonu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bağdat Irak Müzesi'nde yer alan bu kabartma parçasında biri ok ve yay öteki ise mızrak kullanan iki kişi iki arslanı öldürmektedir (*Foto. 67*).

Kült sembolü olarak kullanılan arslan figürü Babil panteonuna baktığımızda aşk ve savaş tanrıçası olarak nitelenen İştar'ın kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim İştar Kapısı'nda da atrübüsü ile temsil edilmiştir (*Foto. 68*). Sahip olduğu kanatlarla gökselliği de bünyesinde barındıran İştar kadim Mezopotamya kültü ve figürlü eserlerinde sürekli bir arslan ile ya da onun üzerinde gösterilmiştir[355]. Burada da tıpkı kutsal hayvanı arslan olan pek çok tanrı ya da tanrıça gibi göksellik ve güneş bağlantısı söz konusudur. Arslanın güneşin sembolü olduğunu daha evvel dile getirmiştik. Mezopotamya için arslan, boğa ve ejder figürlerinin kült ve tanrısallık sembolü olarak kullanılan misallerinin Babil şehrinin anıtsal kapısı olan İştar Kapısı'ndan görüldüğünü ayrıca belirtmek gerekmektedir.

İştar veya İnanna'yı arslan üzerinde gösteren kabartmalar ve mühürler çeşitli misallerle zenginleştirilebilir. Sümer, Akad, Asur Dönemi mühürlerinde figüratif kompozisyonlar genellikle dinsel ya da mitolojik temalardır. British Museum'da

---

[355] Bkz. Jeremy Black, *Anthony Green, Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 40.: "*…The best preserved of four similar panels of rock reliefs at Maltai, carved on the cliff-face on the southern side of the Dehok valley, by the road leading from Assyria to the Upper Zab valley. The Assyrian king, probably Sennacherib (reigned 704-6818c), flanks a procession of seven deities on their animals, probably (left to right) Aššur on snake-dragon and lion-dragon, his consort Mullissu enthroned on a lion, Enlil or Sin on lion-dragon, Nabu on a snake-dragon, Samaš on a horse, Adad on lion-dragons and bull, and Istar on a lion…*".

sergilenen bir kabartmada gördüğümüz İştar betimlemesinde tanrıça figürünü iki arslanın üzerinde dururken görmekteyiz (*Foto. 69*)[356]. Babil Dönemi eseri olan buluntu İ.Ö. 1800'lere tarihlenmektedir. Bir başka misal, Chicago Üniversitesi envanterinde bulunan bir Akad Dönemi silindirik mühründe arslan figürünün kült sembolizmasındaki yeri daha net anlaşılmaktadır (*Foto. 70*)[357]. İştar burada da kutsal hayvanı üzerinde görülmektedir. Aynı zamanda Mezopotamya kültürlerinde tanrısallığın bir diğer sembolü olan boynuzlu başlık her iki buluntuda da tanrıça figürünün başında yer almaktadır. Boynuzun tanrısallıkla ilişkisi Hitit kültüründe de görülmektedir. Burada panteonun baş tanrısı kabul edilen Teşub'un kutsal hayvanı boğa olduğundan ve boğa aynı zamanda bereket ve gücü de sembolize ettiğinden boynuzun kült dünyasındaki yeri geniş bir kültür coğrafyasında görülebilmektedir.

Mısır panteonuna baktığımızda arslan başlı tanrıça Sekhmet karşımıza çıkar. Mısır panteonunun savaş tanrıçası olan Sekhmet savaş, güç gibi kavramlarla ilişkilendirilip arslan siluetinde tasvir edilmiştir (*Foto. 71*). Yunan mitosuna baktığımızda Herakles'e verilen imkânsız görevler arasında yenilmez Nemea arslanını öldürmesi ve bunun delili olarak kürkünü getirmesi vardır[358]. Ancak ilahi güçlere sahip hükümdarlara eş, efsanevi bir kahraman bunu başarabilir; nitekim Herakles Yunan mitosunda Zeus'un oğlu olarak tam da bu tanıma uygundur ve görevi başarır. Bu anlatıda esasen arslanın sosyolojik açıdan da ne anlam ifade ettiğini görüyoruz. Nitekim Roma sikkelerinde Herakles'i başında arslan kürkü ile gösteren pek çok betimleme mevcuttur ve bu da arslan figürünün ifade ettiği anlamları devlet ve iktidar ile özdeşleştiren bir durumdur.

Arslan figürü aynı zamanda kapılarda kullanıldığında koruyucu özelliğe sahiptir. Tıpkı Anadolu'da Hitit başkenti Hattuşa'da olduğu gibi. Çünkü toplumların inandıkları tanrı ve tanrıçaların ya da kutsiyet atfettikleri herhangi bir ögenin sembollerini kapılara koyması daha önce de vurguladığımız gibi kötücül ruhlara karşı korunma sağladığına

[356] B.M., env.: "2003,0718.1".

[357] Chicago University, env.: "A27903".

[358] Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi,* Ankara: De Ki Yay., 2010, s. 107.

inandıklarındandır. Ezidiler'de mabet kapılarına çizilen yılan (*Foto. 72*), Yahudilerde ise kapılara yerleştirilen mezuzalar gibi (*Foto. 73*).

Arslan figürünün İslâm öncesi kültürlerden İslâm kültür ve sanatına ne şekilde yansıdığına gelmeden önce Türk İslâm sanatında da sıklıkla göreceğimiz bu figürün Türklerin İslâm ile müşerref olmadan önceki kültürlerinde ne gibi manalarda kullanıldığına bakmak gerekirse, Türk kültürünün ana vatanı olan Orta Asya topraklarında arslan figürünün genellikle güç ve hakimiyet manalarında kullanıldığı görülmektedir. Gök-Türk Dönemi'nden itibaren Orta Asya'da görülmeye başlayan anıtsal mezar külliyelerinde diğer coğrafyalar ve kültürlerde olduğu gibi sembolik değeri olan figüratif ögeler kullanılmıştır. İlteriş yani "*toplayıcı, derleyici, birleştirici*" anlamındaki lakabı ile Kutluk Kağan'ın mezar külliyesi olduğu düşünülen Şivet Ulan bölgesinde Türk tarihi açısından önemli izler bulunmaktadır[359] (*Foto. 74*). Burada bulunan mezar külliyesinde Türk boylarının tamgalarının yer aldığı çeşitli taşlar bulunmaktadır. Bunlar içinde en mühimi pek çok tamganın bulunduğu bengü taştır (*Foto. 75*). Burada bir başka önemli husus taştan yontulmuş bir arslan heykelinin sol tarafında Türk tarihinde mühim bir yere sahip ve aynı zamanda Kutluk Kağan'ın da lideri olduğu Aşina boyunun tamgasının yer almasıdır (*Foto. 76*)[360]. Bu boy II. Gök-Türk Devleti'nin kurucusu Kutluk Kağan'ın (*İlteriş Kağan*) boyudur[361]. Dolayısıyla bozkırdaki Türk boylarını toplayan kurucu, lider boyun tamgasını yine liderlik sembolü olan arslan heykelinin üzerinde görmekteyiz. Bir diğer misal Kül Tigin (*732*) mezar külliyesindendir. Külliyelerin genel şeması; etrafı duvarlarla ya da hendekle çevrili dikdörtgen bir alan, bu

---

[359] Bkz. Nurdin Usevv, "Şiveet Ulaan Mezar Külliyesindeki Kuzulu Koyun Heykeli ve Manas Destanı", *Türkbilig*, Ankara: Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Yay., 2017, S. 33., s. 19.: "…*Bilindiği gibi bazı bilim adamları Şiveet Ulaan mezar külliyesinin II. Türk Kağanlığının kurucusu sayılan İlteriş Kağan'a ait olduğunu tahmin etmektedirler*…".

[360] Bkz. Edward Tryjarski, *Türkler ve Ölüm*, s. 466.: "…*Arka ayaklarının üzerine oturmuş bir aslan heykeli Moğolistan'da Šiveet Ulan Külliyesi'nde bulunmaktadır*…".

[361] Bkz. Osman Turan, *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, İstanbul: Ötüken Yay., 2003, s. 109.: "…*Bilge Kağan milletinin esaretten kurtuluşunu ve ikinci Gök-Türk devletinin kuruluşunu (681 yılı) anlatırken: "Türk Tanrısı Türk milletinin adı ve sanı yok olmasın diye babam Kağan (Kutluğ) ile anam Hatun'u yükseltmiş; şimdi de beni tahta çıkarmıştır*"…".

alanda mezar anıtına giden ve iki yanında çeşitli heykeller bulunan bir tören yolu şeklinde gelişmiştir[362]. Aynı zamanda Gök Tanrı inancıyla ilişkili olarak bu komplekslerde sunaklar da yer almaktadır. Külliyede mezar yapısının yanında bir sunak, onun yanında da mermerden mamul bir arslan heykeli yer almaktadır[363]. Anlaşıldığı üzere tıpkı İslâm sonrası Türk kültüründe olduğu gibi İslâm öncesi Türk kültüründe de arslan figürü güç, hakimiyet ve liderlik kavramlarının sembolü olmuştur.

Türk kültüründe arslan figürünün av temasında kullanıldığı bir misal Madara'da bulunan Tuna Bulgarları'nın eserlerinde karşımıza çıkmaktadır (*Foto. 77*). Burada Kurum Han'ı muzaffer bir hükümdar temasıyla betimleyen kabartmada hükümdar atının üzerindedir ve ona bir av köpeği eşlik etmektedir. Hükümdarlık ve kralîlik kavramını pekiştiren ise sırtına mızrak saplanmış bir arslan figürüdür[364]. Türk kültür tarihinde karşımıza çıkan bu sahne Asur krallarının arslan avlarını manidar derecede anımsatmaktadır. Bu kompozisyon da arslan figürü Türk kültüründe güç, hakimiyet, liderlik sembolizmasına yönelik başkaca bir misal olarak karşımıza çıkmaktadır.

İslâm kültür ve sanatı kendinden önceki pek çok kültürden sosyal, siyasal ve sanatsal açıdan etkilenmiştir. Arslan figürüyle ilgili yaptığımız tespitlerin hemen hepsi İslâm sanatında da gördüğümüz temalardır. Tarihsel sürecini henüz tam olarak bilemesek de İslâm sanatına daha eski kültürlerden geçen figüratif temalar bariz bir şekilde ait

---

[362] Bkz. Necat Birinci *(edt.), Türk Dünyası Kültür Atlası, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay., 1997, s. 55.: "…27 Şubat 731 tarihinde ölen Kül Tigin için ağabeyi Bilge Kağan tarafından yaptırılan bu mimari kompleksin açılış töreni 732 yılının ağustos ayında yapılmıştı. Doğu-Batı doğrultusunda uzanan, kerpiç duvarlarla çevrili 67.25 x 28.35 m. ebadında olan eser, dışarıdan bir hendekle çevrilmişti. Külliyenin doğusunda ölen kahramanın sağlığında öldürdüğü düşman sayısınca dikilen balballar dışarıya doğru uzanıyordu. Tören yolunun iki yanında oturmuş ve ayakta duran Türk ikonografisine uygun olarak yontulmuş heykeller yer almaktadır…*".

[363] Bkz. Bahaeddin Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 135.: "*…Mezarın yanında bir sunak görülüyordu. Onun yanında da mermerden yaptırılmış bir arslan heykeli duruyordu…*".

[364] Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatı*, s. 375.: "*…Ancak Madara'da, Kurum Han'ın anısına bir kaya yüzeyine yapılmış kabartma bütün bu eserlerden çok daha ünlüdür…Bu kabartma aslında söz konusu olan Han'ın baş rolünü oynadığı bir av sahnesidir. Dolayısıyla sahnede konuyu tamamlayıcı unsurlar olarak bir av köpeği ile sırtına mızrak saplanmış bir arslan figürü de yer almaktadır…*"

oldukları kültürlerin izlerini taşımaktadırlar. Bunlarda en erken misalleri Emevi devri eserlerinde görmekteyiz.

Emevi Dönemi eserlerinden Hırbetü-l Mefcer olarak isimlendirilen ve yine 8. yüzyılda Halife Hişâm b. Abdülmelik ya da II. Velid Dönemi'nde yapıldığı düşünülen saray, mozaik ve heykel eserleri açısından tematik anlamda önemli bir yapıdır. Hamam ve camisi ile bir yapı kompleksi oluşturan sarayda en dikkat çekici birimin hamam olduğunu söyleyebiliriz. Hamamın zemini çok renkli ve çeşitli kompozisyonlarda mozaikler ile kaplanmış olup kuzeybatı köşesinde özel bir oda mevcuttur. Bu odanın giriş kapısının üzerinde bugün Kudüs Rockfeller Müzesi'nde bulunan ve halifenin (*Hişâm b. Abdülmelik ya da II. Velid*) temsili olduğu düşünülen bir heykel yer almaktadır (*Foto. 78*). Heykelde gördüğümüz sembolizasyon çalışmamız ve İslâm kültüründeki çeşitli kavramların İslâm öncesindeki kökenleri açısından önem arz etmektedir. İslâm öncesi kültürlerden İslâm kültür ve sanatına net bir şekilde yansımış iktidar sembolizasyonu geleneğinin göstergesi olan bu heykele baktığımızda halifeyi iki arslanın süslediği bir kaide üzerinde ayakta durur şekilde görmekteyiz. Dolayısıyla karşımızda iki arslanın sırtında duran bir figür söz konusudur. Bu, Babil'e kadar giden bir gelenek olmakla birlikte Anadolu'da önemli bir Hitit kültür merkezi olan Yazılıkaya'da ve pek çok kültürden misal verebileceğimiz şekilde karşımıza çıkan bir tanrısallık, kralîlik göstergesidir. Arslan üzerinde durmak Mezopotamya ve Anadolu kültürlerinde tanrı-tanrıça olduğuna inanılan şu üç tanrısal ismin ortak sembolüdür ki bu isimler; İştar, İnanna ve Arinna'dır. Arinna güneş tanrıçasıdır ve Hitit panteonunun en önemli tanrısı olan fırtına tanrısı Teşub'un Hurrice adı Hepat olan eşidir[365]. İştar aşk ve savaş tanrıçasıdır ve bununla birlikte kanatlarının verdiği göksellik onu gökyüzü ile de ilişkili kılar[366]. Sümer kültünde İnanna olarak isimlendirilen tanrıça Akad Dönemi'nden itibaren Sami kökenli medeniyetlerin dillerine İştar şeklinde geçmiştir. Dolayısıyla İştar ve İnanna aslında aynı tanrıça olmalarına rağmen daha önce de bahsettiğimiz linguistik

[365] Bkz. Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı*, s. 143.: "*…Sfenksli Kapı'da "Kİ.LAM=hit. hilammar "Gate-house/kapı (evi)/ Portal Bayramı"nın betimlenmiş olduğu da düşünülebilir. Burada başta, Fırtına Tanrısı ve Arinna'nın Güneş Tanrıçası/Hepat kutsanmaktadır…*".

[366] Bkz. Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, s. 157.: "*…Gök kraliçesi, ışığın, aşkın ve yaşamın tanrıçası İnanna…*".

farklılıklardan dolayı isimleri değişirken, Anadolulu bir Hitit tanrıçası olan Arinna ise Mezopotamya'da karşımıza çıkan Utu ya da diğer bir ismi ise Şamaş olan güneş tanrısının karşılığı olarak yine göksellik kavramı ile ilişkilidir. Arinna'nın Hitit Dönemi'nden kalan metal heykelinde (*Foto. 79*)[367] Mısır'ın İsis'i (*Foto. 80*)[368], Hıristiyanlığın Meryem'i (*Foto. 81*)[369] gibi kucağında bir çocuk ile görülmesi (*Madonna*) tartışılmaya değer ayrı bir konudur. İslâm kültüründe de gördüğümüz bu sahneler insanlık tarihinde hemen her dönem tasvir edilmiştir. İran'da 1200 senelerinde yapıldığı düşünülen bir seramik heykel (*Foto. 82*)[370] ve Topkapı Sarayı kütüphanesinde bulunan Fâlnâme'de Hz. Meryem'i Hz. İsa'yı emzirirken gösteren tasvir (*Foto. 83*) pagan dünyadan gnostik-folklorik İslâm kültürüne kadar şeklen yansıyan, "*güneşin oğlu*", "*tanrının oğlu*", "*tanrılaştırılmış-kral*", "*bereket*" kavramlarının insanlık tarihindeki tezahürü niteliğindedir. Mısır'da Osiris ve İsis'in, Hititler'de panteonun baş tanrısı Tešup ve Hepat/Arinna'nın, paganik unsurların evrilerek etkilediği Hıristiyanlık'ta Hz. Meryem ve "*Baba*"nın çocukları hatta Yunan mitolojisinin Herakles'i de dahil doğuştan kutsanmış ve hükümdarlık hakkını ellerinde tutan karakterlerdir. İslâm kültürüne Hz. Meryem ve Hz. İsa'nın tasvirlerinin yansımaları ise Hıristiyanlık'taki anlamından paganik anlamdan ayrıdır. Bu tasvirler Mezopotamya kültlerinde İştar ile ilişkilendirilen çeşitli buluntularla da desteklenebilir (*Foto. 84*)[371] fakat burada İştar'ın daha çok "*aşk ve bereket*" yönünün vurgulandığını düşünmekteyiz. Bu buluntulardan birisi arslanın üzerinde olduğundan İştar olma düşüncesi ayrıca destek bulmaktadır (*Foto. 85*)[372]. Yazılıkaya'da gördüğümüz Hitit panteonuna dair kaya kabartmasında Arinna-Hepat bir arslanın üzerinde durmaktadır. Dolayısıyla onun kutsal hayvanının tıpkı İştar gibi arslan olduğu görülmektedir. Mezopotamya'nın en önemli kültür miraslarından birisi olan ve Babil kralı II. Nebukadnezar tarafından aşk ve savaş tanrıçası İştar için yaptırılan İştar Kapısı'nda gördüğümüz sırlı tuğla kabartmalarda

---

[367] The Met Museum, env.: "1989.281.12".

[368] T.M.M, env.: "1979.180a, b".

[369] T.M.M, env.: "12.78".

[370] Berlin Pergamon Museum -Museum für Islamische Kunst-, env.: "I. 2622".

[371] B.M., env.: "1927,1003.162".

[372] Berlin P.M., env.: "VA 03868".

tanrıça İştar/İnanna arslan figürü ile temsil edilmektedir[373]. Bu kapının kabartmalı parçalarının bir kısmı bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri Şark Eserleri koleksiyonunda iken, diğer kısmı Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde bulunmaktadır. İştar/İnanna'yı arslan üzerinde gösteren kabartmalar ve mühürler kadim kültürel kökenleri oluşturan önemli buluntulardır. Görünen o ki göksellik kavramı ile ilişkili olan tüm tanrısal karakterlerde arslan önemli bir semboldür. Beraberinde güç ve hakimiyeti de getiren bu sembol özellikle Mezopotamya kent devletlerinde "*tanrılık iddia eden kral*" anlayışının hâkim olmasından sonra bir iktidar sembolüne bürünmüş ve tanrısal kralın temsili olmuştur. Bu durum Yunan, Mısır ve Roma dönemlerinde de aynen karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde arslan figürü ile betimlenen kral, hükümdar teması tanrısallık ya da "*tanrılık iddia eden kral*" sembolizasyonunu yitirmiş, güç ve iktidar teması yoğunluk kazanmıştır. Şimdi ise aynı durumu Emevi halifesinin temsil edildiği bu heykelde görmekteyiz. Gerek Mezopotamya gerek Anadolu ve gerekse Orta Asya kültürlerinde arslan figürünün gerek kültsel gerekse güç, iktidar, hakimiyet temalarında önemli bir sembol olarak kullanıldığını görmekteyiz. Sarayın özellikle kadim Mezopotamya kültür bölgesinin içinde kalması, öncesinde siyasal ve kültürel bağlamda Pers ve Roma egemenliğinde olan bir coğrafyada yer alması nedeniyle Emevilerin önceki devletlerden kalan ve haliyle toplum içinde yaşamını sürdüren kültürlerden, sembollerden etkilenmesi pek tabidir. Nitekim daha önce de değindiğimiz gibi Emevi Dönemi eserlerinin pek çoğunda Müslüman usta ve işçiler kadar gayri müslim halk yani Kıpti, Rum ve Pers usta da çalışmıştır[374]. İşte bu durumda Hırbetü-l Mefcer'de karşılaştığımız

---

[373] Jeremy Black, Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 109.

[374] Bkz. Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, s. 36.: "*…Emevi sanatının Suriye'de gelişmesi, yalnızca yerel geç antik sanatın değil, aynı zamanda dönemin Bizans başkent sanatının, Kıpti Mısır'ın, Ermenistan'ın ve tabii ki eserleri her köşede görülen Roma imparatorluk sanatının etkisi altında kalmasına neden olmuştur. Emevi devleti, giderek doğu eyaletlerine daha fazla yöneldikçe, doğudan gelen, Mezopotamya, Sasani İran, Orta Asya ve hatta Hindistan etkileri arttı…*".

halife heykelinin arslanlı kaidesinin köken itibariyle İslâm öncesi kültürlere dayanması da pek tabiidir[375].

Hırbetü'l Mefcer Sarayı'nda konumuz açısından bir diğer önemli buluntu halifenin özel banyosu olduğu düşünülen kuzeybatı köşesindeki birimde zeminden yüksek bir platform üzerinde bulunan bir mozaik kompozisyonudur (*Foto. 86*). Bir apsis formunda düzenlenmiş olan bu birimde görülen mozaik kompozisyonunu bir ağaç altında yer alan hayvanlar oluşturmaktadır. Pek çok kaynakta bu mozaik, ağaç bağlamında önemli görülmektedir. "*Hayat ağacı*" kavramını ön plana çıkaran pek çok görüş mevcut olmakla birlikte genel olarak gözden kaçırdıkları bir nokta vardır. Şöyle ki, "*hayat ağacı*" kavramı içi boşaltılmış bir kavram olmaya yüz tutmuştur. Bu kompozisyonda gördüğümüz ağaca hayat ağacı demek, ağacın kompozisyondaki işlevini ve sembolizasyonunu açıklamak bağlamında yetersiz kalmaktadır. Ağaç kompozisyonun merkezinde yer almakta ve sahneyi doğal olarak ikiye bölmektedir. Karşıdan bakıldığında sahnenin sol tarafında ağacın yapraklarını yiyerek beslenen ceylanlar -impalaya benzemektedir- görülmektedir. Sağ tarafta ise arslan tarafından avlanan bir ceylan gösterilmektedir. Ağacın meyvelerine dikkatlice bakıldığında bunların nar olduğu anlaşılmaktadır. Nar, kralî bir meyve olmasının yanı sıra, pek çok kült sistemi için bereketin ve yaşamın sembolüdür. Burada karşımıza bir eş zamanlılık içerisinde sıkışıp kalmış bir döngü çıkmaktadır. Ağaç burada hem yaşam hem de ölüm kaynağı olabilir. Çünkü bir yanda ceylanlara hayat kaynağı olurken, diğer tarafta hayat kaynağı olduğu ceylanlar başka bir hayvanın yaşam kaynağı haline geliyor. Dolayısıyla dikkatle bakıldığında yaşam ve ölümün yer aldığı bir döngü, kompozisyonun merkezinde bulunan bu ağacın etrafında gerçekleşmektedir. Bu mozaiğin üzerinde halifenin bir tahtı olsaydı ve burada otursaydı sağ tarafında ceylanların otladığı, sol tarafında ise öldüğü bir sahne olacaktı. Dolayısıyla halifenin iktidar ve otoritesini vurgulayan da bir tema ortaya çıkacaktı. Halifenin iki dudağının arasından çıkan yaşam ve ölüm kararına bir gönderme yapılıp yapılmadığı tartışmaya açıktır. Sembolizma bağlamında hemen hemen tüm

---

[375] Akın Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Arslan Figürü", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012, s. 86.: "*Kompozisyon kuruluşu bakımından değerlendirildiğinde, halife heykelinin aslan tasvirli bir kaide üzerine yerleştirilmiş olması Asur, Urartu, Hitit, Sasani ve Budist uygarlıklarda olduğu gibi aslan figürü hükümdarlık ve güç simgesi olarak düşünülmüştür*.".

kültürlerde ve kültlerde nar "*bereket-doğurganlık*" kavramları ile özdeşleşmiştir ve Kur'ân-ı Kerim'de adı geçen sayılı meyveler arasındadır[376]. Bunun yanında Tevrat açısından da sıklıkla ele alınan ve dinsel anlamlar ihtiva eden bir meyve olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Ahit'te kâhinlerin (*kohen*) giydikleri elbise tarif edilirken bu elbisenin nar motifi ile süslenmesi özellikle vurgulanmaktadır[377]. Dolayısıyla narın burada kullanılmasının, Emeviler'in bolluk ve bereket içinde geçirdiği devlet ömrüne işaret ediyor olması da mümkündür. Tüm bu çıkarımların dışında belirtmek gerekir ki; bu tarz temalar ve sahneler hayvan mücadele sahneleri olarak pek çok kültürde karşılaştığımız sahnelerdir. Fakat ekol açısından bakıldığında Roma ya da Bizans ile Sâsâni geleneğinin ve işçiliğinin figürlerdeki fizyoloji ve renk skalası açısından belirgin olduğu görülmektedir. Özellikle ceylan ve arslan figürlerinin gerek fizyolojik gerekse renk tonlamaları açısından oldukça benzer misali Bizans sarayının mozaik hazinesi sayılabilecek İstanbul Büyük Saray Mozaikleri Müzesi'nde de görülmektedir (*Foto. 87*). Emevi kültüründe görülen bu tarz figüratif esintilerin daha çok Bizans kökenli olması siyasi açıdan bakıldığında da normaldir. Devletleşme sürecinde önemli gelişmeler gösteren bir devlet kendisinden devlet kaideleri ve bürokrasi açısından daha köklü bir başka devletten esinlenebilir veya onu misal alabilir.

İslâm kültüründe ve devlet geleneğinde daha sonraları sıklıkla karşılaşacağımız "*Allah'ın yer yüzündeki temsilcisi, gölgesi ya da halifesi*" kavramı belki de en erken Emeviler Dönemi'nde halifenin bu arslanlı kaide üzerinde durması ile görsel ifadeye kavuşmuştur. En azından bildiğimiz kadarıyla bu mesajı veren en erken tarihli İslâm

---

[376] Bkz. "*…O gökten su indirendir. İşte biz onunla her türlü bitkiyi çıkarıp onlardan yeşillik meydana getirir ve o yeşil bitkilerden, üst üste binmiş taneler, -hurma ağacının tomurcuğunda da aşağıya sarkmış salkımlar- üzüm bahçeleri, zeytin ve nar çıkarırız: (Her biri) birbirine benzer ve (her biri) birbirinden farklı. Bunların meyvesine, bir meyve verdiği zaman, bir de olgunlaştığı zaman bakın. Şüphesiz bunda inanan bir topluluk için (Allah'ın varlığını gösteren) ibretler vardır…*" En'âm Sûresi: 6/99.

[377] Bkz. "*…Efodun altına giyilen kaftanı salt lacivert iplikten yap. 32- Ortasında baş geçecek kadar bir boşluk bırak. Yırtılmaması için boşluğun kenarlarını yaka gibi dokuyarak çevir. 33- Kaftanın kenarını çepeçevre lacivert, mor, kırmızı iplikten nar motifleriyle beze, aralarına altın çıngıraklar tak. 34- Eteğin ucu bir altın çıngırak, bir nar, bir altın çıngırak, bir nar olmak üzere çepeçevre kaplanacak. 35- Harun hizmet ederken bu kaftanı giyecek. En Kutsal Yer'e, huzuruma girip çıkarken duyulan çıngırak sesi onun ölmediğini gösterecek…*". Mısır'dan Çıkış: 28/31-35.

Dönemi figüratif eseri olarak değerlendirildiğinde bu kanıya varabiliriz. Nitekim İslâm öncesi dönem kültürlerinde de krallar kendilerini tanrının yer yüzündeki karşılığı olarak görmekte, "*tanrılık iddia etmekte*", halk ise buna inanmaktaydı. Mesela, Mısır kült dünyasında firavun tanrının beden bulmuş hali olarak görülüyor ve ölümsüzlüğüne inanılıyordu[378]. Aynı durum gerek Anadolu gerek Orta Asya gerekse Mezopotamya kültürlerinde de görülmektedir. Orta Asya Türk hükümdarları "*kut*" ile kutsanmışlardır. Burada karşılaştığımız kült, hükümdarların Gök Tanrı tarafından seçilmiş olmasına yöneliktir. Bu inanç Türklerin İslâm'a girişi ve ilerleyen dönemlerde Osmanlı Dönemi'ne kadar göreceğimiz bir gelenek olacaktır. Nitekim Osmanlı'nın en parlak dönemi olarak kabul edilen Kanuni Sultan Süleyman Dönemi'nde özellikle babası Yavuz Sultan Selim'in kutsal emanetleri İstanbul'a getirmesi ve halifelik sıfatını tam anlamıyla (*tam anlamıyla dememizin sebebi Osmanlı hükümdarları kutsal emanetlerin Osmanlı'ya devredilmesinden önce de kendilerini halife olarak nitelemişlerdir fakat bu siyasi bir söylem ve İslâm devleti olmasından ileri gelmekteydi*)[379] kullanmaya başlamışlardır. Burada aynı zamanda Türk geleneklerinden gelen "*kut*" anlayışı İslâmlaşmıştır. Kadim Mezopotamya kültüründe "*tanrılık iddia eden kral*" kavramı, İslâm akaidinde görülen "*Allah'ın yer yüzündeki gölgesi, halifesi*" kavramının daha sonra tahrif olmuş ve "*tanrılık iddia eden kral*" kavramına dönüşmüş halidir. Ayrıca Allah'ın Kur'ân-ı Kerimde de

---

[378] Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, s. 113.: "*…Bedenlenmiş tanrı, firavun; yeni bir dünya, neolitik çağ köylerinden çok daha karmaşık ve üstün bir uygarlık kurmuştu. En önemlisi, tanrısal bir örneğe göre gerçekleştirilmiş bu eserin sürekliliğini sağlamak, başka bir deyişle, yeni dünyanın temellerini sarsabilecek krizlerden sakınmaktı. Firavunun tanrısallığı bunun en iyi güvencesini oluşturuyordu. Madem ki firavun ölümsüzdü, onun ölümü yalnızca göğe çıktığı anlamına geliyordu. İnsan suretinde görünen bir tanrıdan diğerine süreklilik, dolayısıyla kozmik ve toplumsal düzenin sürekliliği güvence altındaydı…*".

[379] Bkz. Azmi Özcan, "Hilâfet", *D.İ.A*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1998, c. 17., s. 546.: "*İslâmiyet'in geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla birlikte değişik zamanlarda ve yerlerde bazı sultanlar kendi topraklarında halife unvanını kullanmışlardır. Bu anlamıyla hilâfet bir hükümranlık ifadesi olarak değerlendirilmiş ve meseleye şer'î bir dayanak bulabilmek için, "Hakka riayetle adaleti yerine getiren ve şeriatı uygulayan sultanlar kendi ülkelerinde halife sıfatını kullanabilirler" şeklinde yorumlar yapılmıştır. Osmanlı sultanları da I. Murad'dan itibaren bu geleneğe uyarak halife unvanını kullanmışlardır*.".

"…*Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım*…"[380] buyuruyor olması aslında ademoğlunun yaratılış sebeplerinden birini de ifade etmektedir ki bu da iktidar ve hükümdarlıktır. Fakat bu Allah'ın koyduğu kural ve esaslar ile yeryüzünü, yani dünyanın içindeki hayatı tanzîm etmeye yönelik bir durumdur. Nitekim bunun en iyi misalleri Hz. Süleyman ve Hz. Peygamber olmuşlardır. Türkler İslâm'a girdiklerinde Kur'ânî ifade ile halifelik kavramını kendi geleneklerinde görülen ve kutsî bir ifade olan "*kut*" kavramı ile özdeşleştirmişlerdir ki son derece tabii bir gelişmedir. Özellikle Mezopotamya kültürlerinde karşılaşılan "*tanrılık iddia eden kral*" kavramı ile Kur'ânî ifadeye dayanarak söylediğimiz "*her topluma bir peygamberin gönderilmesi*" burada farklı bir yaklaşımı meydana getirmektedir. Mesela Yunus Peygamber Ninova şehrinin halkını doğru yola iletmek için gönderilmiştir[381]. Bir Asur şehri olan Ninova daha sonra Nebi Yunus olarak anılmıştır. Peygamber gönderilen bu Asur kentinde "*tanrılık iddia eden kral*" anlayışı ve tapınak sistemi mevcuttu. Bu kavramlar daha erken dönemlerde gönderilen peygamberlerin toplumları tebliğ etmesi ve bunun sonucunda oluşan belli bir dinî kültürün, o toplumlardan sonra gelen diğer toplumlara bozularak, tahrif edilerek ulaşmış olmasının sonucunda meydana gelmektedir.

Krallığın "*tanrısal bir onanma*" sonucu ile meşrulaştığına inanılması ile ilgili misallerimizi zenginleştirecek olursak, British Museum'da bulunan ve Orta Asur Dönemi İ.Ö. 1100 dolaylarına tarihlenen bir obelisk parçasında Kral Asur-bel-kala'nın üzerinde yer alan güneş kursundan iki el çıkmakta ve bunlardan birisi bir yay tutmakta diğeri ise hükümdara bu silahı sunmaktadır (*Foto. 88*)[382]. Kralın önünde diz çökenler de onun hakimiyetine biat etmişlerdir. Böylelikle kralların tanrılık iddiası ve politikası "*görsel*

---

[380] Bkz. "*Hani rabbin meleklere, "Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım" demişti. Onlar, "Biz seni eksiksiz bilirken ve durmadan övgü ile tenzih ederken orada fesat çıkaracak ve kan dökecek birini mi yaratacaksın?" dediler. Allah "Şüphe yok ki, ben sizin bilmediklerinizi bilirim" buyurdu*.". Bakara Sûresi: 2/30.

[381] Ömer Faruk Harman, "Yûnus" *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 43., s. 597.: "…*Yûnus, Tanrı tarafından peygamber olarak Ninevâ (Ninova) halkına, kötü yoldan dönmedikleri takdirde kırk gün sonra helâk edileceklerini bildirmek üzere gönderilmiş…Yûnus, İsrâil Krallığı'na mensup bir İbrânî'dir, Ninevâ ise bir Asur şehridir ve İsrâil Krallığı ile Asurlular birbirine düşmandır*…".

[382] B.M., env.: "1856,0909.59".

ifade" yolu ile belgelenmiş olur. Tıpkı Türk kültüründe olduğu gibi hükümdarlığın göksel bir yetkilendirmeye dayandığı ve tıpkı Mısır kültünde karşılaştığımız gibi göksel olan tanrısal varlığın insan biçimli hükümdar şeklinde karşımıza çıkması söz konusudur. Ayrıca elinde tuttuğu atribüler güneş tanrısı Şamaş'ın atribüleridir ki bu açıdan da kralın kendini tanrı olarak sunduğu görülür. Bu kompozisyonu tarih boyunca incelenebilen ve dönemsel kaynak bulunabilen medeniyetler için "*tanrılık iddia eden kral*" kavramının görsel ifade yoluyla ortaya koyulduğu sembolik bir kıstas olarak görmeliyiz. Benzer sahneler Hıristiyan ikonografisinde de karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyan ikonografisinde "*teslis*"in ifade edildiği pek çok fresk ve mozaikte Hz. İsa'nın üzerinde gökten ona uzanan ya da onu işaret eden bir el görülmektedir (*Foto. 89*). Bu el, Hz. İsa'nın seçilmiş olduğunu, onun krallığının ve kutsiyetinin tasdikini gösteren, göklerden gelen bir göstergedir (*Foto. 90*). İbrani mitolojisinin Mezopotamya mitolojisinden pek çok açıdan etkilendiği açıktır. Mesela daha önce bahsettiğimiz gibi Mezopotamya kült dünyasından tanrı ve tanrıçalar İbrani kozmogonisine giriş yapmıştır[383]. Dolayısıyla Mezopotamya'da ilahilik iddiasında olan krallarının gökler tarafından yetkilendirilmesi, kutsanması, seçilmesi durumu Hıristiyanlığın Mezopotamya kökenli ve özellikle Filistin bölgesinde yayıldığı göz önüne alındığında[384] Hz. İsa'nın kutsiyeti bu toplumların dini kültürlerinde zaten var olan "*göksel onanma*" kavramı *-Kral Asur-bel-kala'nın Güneş Tanrısınca tasdiki gibi-* paganizmin de etkisiyle Hıristiyanlık mistisizminde yeniden şekillendirilmiş oldu. Bu kavramı yani kralların tanrı ya da tanrılar tarafından tasdik edilmesi durumunu her ne kadar sanat tarihi bağlamında ilk kez biz bu misallerle ortaya attık ve

---

[383] Bkz. S. H. Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları*, s. 26.: "*…Sümer panteonunda ay-tanrı Nanna, öteki adıyla Sin, tanrıların en büyüğüydü ve güneş-tanrı Utu, Nanna ile eşi tanrıça Ningal'in çocuğu sayılıyordu. Daha sonraki İbrani kozmogonisinde bu durum tersine çevrildi ve klasik çağ mitolojisinde olduğu gibi, güneş ışık saçan tanrıların en büyüğü konumuna gelirken, ay, bir tanrı değil tanrıça sayıldı…*".

[384] Guntram Koch, *Erken Hıristiyan Sanatı*, çev. Ayşe Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2007, s. 2.: "*…Hıristiyanlık, Roma İmparatorluğu'nun doğusunda, Filistin'de gelişmiştir. 1. yüzyılda sadece Ön Asya eyaletlerinde değil, batıda da yayılmış, 2.-3. yüzyılda Roma İmparatorluğu'ndaki birçok şehirde Hıristiyan olanların sayısı artmıştır…*".

değerlendirdiysek de bu konu üzerinde daha kapsamlı çalışmalar yapmak gerektiğinden biz burada sadece tespitlerimizi dile getirmekle yetineceğiz.

Pers kültüründe güneşe tapıcılığın sembolü olan arslan ve arkasından doğan güneş, Persler ve Moğollar'da devlet arması olarak da kullanılmıştır[385] (*Foto. 48*). Özellikle Pers kültüründe sıklıkla karşılaşılan "*arslan-güneş*" ikilisi güç ve iktidar vurgusunu yapan semboller olarak da görülmüştür[386]. Pers kültürünün de temelini oluşturan Mezopotamya kültlerinde arslan figürünün sembolize ettiği tanrı ya da tanrıçalar mevcuttur. Dolayısıyla bu sembollerin kökeninde gücün kaynağı olan kültsel figürlerin yattığı görülmektedir. Daha önce de değindiğimiz gibi "*tanrılık iddia eden kral*" kavramı ile bu kült figürlerinin yani tanrıların atribüleri birer kralîlik sembolü haline gelmiştir. İşte bu sembollerden biri olan arslan ve güneş temelini Mezopotamya'nın kült dünyasından alan fakat daha sonra zaman içinde evrilerek iktidar alâmeti haline gelen bir sembolizma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyona bir misal British Museum'da bulunan Sâsâni Dönemi mührüdür (*Foto. 91*) [387]. Burada kompozisyonun merkezinde yer alan arslan figürünün üzerinde ay ve güneş sembolleri yer alır. Kompozisyonun etrafını sonsuzluk mefhumunu sembolize eden yılan-ejder dolanmaktadır. Mühür üzerinde Mezopotamya kült ögelerini bir arada görmekteyiz. 5. ile 6. yüzyıl arasına tarihlenen mühür Sâsâni geleneğinde kadim Pers inançlarının devamlılığının göstergesidir.

Cihangir (*Jahangir*) lakaplı Babür hükümdarı Nûruddin Muhammad Salim'in kestirdiği sikkeninbir yüzünde profilden portresi diğer yüzünde ise arkasından güneş doğan arslan kompozisyonu görülmektedir (*Foto. 92*)[388]. İslâm öncesi kültürlere dayanan bu kültsel ve iktidarî sembol Selçuklu sikkelerinde ve Anadolu'da Beylikler Dönemi yapılarında karşımıza çıkmaktadır. Elbette ki sonrasında İslâm kültürüne dahil olan bu

---

[385] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*, s. 132.

[386] Bkz. Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, s. 222.: "*…İran kültüründe ve Mezopotamya'da oldukça rağbet gören arslan figürü ile Güneş'in aynı pano üzerinde birleşmesinin temel sebebi, fiziksel gücün atribularla ifadesidir. Yani hayvanlar âleminin en güçlü ve savaşçı otoritesi olan arslan ile göksel dünyanın en fonksiyonel gezegeni olan Güneş*…".

[387] B.M., env.: "N.1337".

[388] B.M., env.: "mar.836.a".

sembol artık İslâm öncesi Pers ve Mezopotamya kültüründe olduğu gibi kült niteliğini kaybederek sadece iktidar alâmeti olarak görülmüştür. Diyarbakır'da Silvan Kalesi burçlarında aynı tema tekrar karşımıza çıkmaktadır (*Foto. 93*). Burada güneş kale burcunun üzerinde yer alan kitabenin hemen üstünde karşılıklı (*antitetik*) duran iki arslanın ortasında yer almaktadır. Bu figüratif şema Anadolu Selçuklu Dönemi sikkeleri içinde II. Gıyâseddin Keyhusrev için kesilen sikkelerde de karşımıza çıkmaktadır (*Foto. 94*)[389]. Mimari açıdan bakılacak olursa; bânîsi II. Gıyâseddin Keyhusrev olan ve Antalya-Burdur yolu üzerinde yer alan İncir Han'ın (*1238*) kapalı bölüm taç kapısının iki yanında tıpkı bânînin kestirdiği sikkelerde olduğu gibi "*arslan-güneş*" teması yüksek kabartma olarak yer almaktadır (*Foto. 95*). Dolayısıyla kompozisyonun II. Gıyâseddin Keyhusrev Dönemi'nde hükümdarın alameti -imzası, arması- haline geldiği görülmektedir[390]. Çünkü hem devlet nişanesi olan paranın üzerinde yer almasıyla ekonomi hem de mimari de yer almasıyla imar programında hükümdarın imzası haline gelen bir kompozisyon şeklini almış görünmektedir. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında iktidarî anlamı öne çıkan tema diğer kült, astronomi gibi anlamlarını geride bırakmış olmaktadır. Bu tema için misalleri çeşitlendirebiliriz. Bir diğer misal ise Kanuni Dönemi Kudüs'ünde yaptırılan surlarda "*arslanlı kapı*" üzerinde de karşımıza çıkmıştı. Burada kapının her iki yanında karşılıklı duran iki arslan ve ortalarında güneş yer alır (*Foto. 55*). Arslan-güneş ikilisinin İslâm öncesi dönemlerden başlayan hikayesi bizlere sembolizmanın kültürler ve dinler arasında ne şekilde aktarıldığını ve iktidar, güç, hakimiyet anlamında ortak bir kavramın temsilcisi olduğunu göstermektedir.

İslâm öncesi kültürlerde gördüğümüz arslan avı sahneleri pek çok İslâm Dönemi eserinde de hemen hemen aynı kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyonların genel muhteviyatı hükümdarlığı, iktidarı ve gücü vurgulayan temalar ya da kahramanlık temaları şeklindedir. Mezopotamya, Anadolu, Orta Asya kültürlerinde

---

[389] B.M., env.: "1870,0709.259".

[390] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: İş Bankası Yay., 1992, s. 40.: "*Arslan büyük olasılıkla aynı zamanda arma, totem olarak da düşünülmüştür. Dede korkut kitabında arslan ana olarak geçer. Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhusrev'in paralarında ve daha önce sözü geçen İncir Han portalindeki kabartmalardan da bildiğimiz gibi arslan sultanın arması olarak kullanılmıştır*.".

görülen iktidarı temsil eden arslan figürü buluntularına İslâm sanatının ilk dönemlerinden bir misal, Emevi Dönemi Müşetta Sarayı kalıntıları içinde yer alan ve günümüzde Berlin Pergamon Müzesi'nde sergilenen arslan heykelidir (*Foto. 96*)[391]. II. Velid'in arslan avına olan merakı ve iktidarın görsel ifade ile temsil edilmesi kaygısı sarayın tasarımında arslan figürlerinin yer almasını sağlamıştır[392]. Emevi Dönemi eserlerine de etki eden tema, kompozisyon ve anlam noktasında "*görsel ifadenin*" Mezopotamya'nın kadim kökenlerinden Emeviler'e, sonrasında ise Endülüs Emevileri'ne kadar devamlılığını gözler önüne seren bir misal Akad Dönemi'nden bir silindir mühür üzerinde görülen kompozisyonda karşımıza çıkar. Mühürde ortada ağaç benzeri bir bitki ve her iki yanında birer ceylan ve bu ceylanları avlayan arslanlar görülmektedir (*Foto. 97*)[393]. Tema genel olarak bu şekilde özetlenebilir. Emevi Dönemi saraylarına baktığımızda daha evvel bahsettiğimiz Hırbetü-l Mefcer sarayının hamamında, halifeye özel odada bulunan zemin mozaiğinde yine kompozisyonun ortasında bir ağaç, iki yanında ceylan ve bu ceylanları avlayan arslan görmüştük (*Foto. 86*). El-Hamra Sarayı'nda yer alan bir mermer tekne üzerinde de aynı temayı görmekteyiz (*Foto. 98*). Yine aynı yapıda arslanlı avlu olarak isimlendirilen avluda yuvarlak bir fıskiyenin kenarlarına yerleştirilen arslanlar burada da sembolik olarak görevlerini yerine getirmektedirler (*Foto. 99*). Sasani döneminden bir gümüş tabak üzerinde Behram-ı Gûr'u arslan avlarken gösteren sahne özellikle Mezopotamya kültür coğrafyasında Asur, Babil, Sümer ve daha sonra Pers, Roma, İslâm kültürlerinde tarihsel süreklilik bağlamında yansıyacak olan hükümdarlık ve arslan avı arasdındaki sembolizasyonun güzel bir misalidir (*Foto. 100*)[394]. Tarihteki en eski dönemlerden itibaren güç ve iktidar ifadelerini yansıtan bu temalar, kültürel etkilenme ve köken meselesine iyi bir misal teşkil etmektedir.

Selçuklu Dönemi'nden misallere baktığımızda Anadolu'da pek çok mimari eserin tezyînâtında arslan tasvirleri görmek mümkündür. Kayseri-Malatya yolu üzerinde Karatay Han taçkapı sütunçelerinin başlıklarında görülen arslan figürleri (*Foto. 101*),

---

[391] Berlin P.M., env.: "I. 6171".

[392] Volkmar Enderlein, "Yapı Bezemeleri", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007 s. 84.

[393] Museum of Fine Arts Boston, env.: "65.1438".

[394] B.M., env.: "1897,1231.187".

Alanya'da Alara Han giriş kapısının üzerinde yer alan kitabenin iki yanında arslan maskları (*Foto. 102*), yine aynı yapıda kandillik olarak kullanılan arslan maskları, Kayseri-Sivas yolunda yer alan Sultan Hanı'nın arslan biçimli rahmet oluğu (*Foto. 103*), Denizli-Afyon yolu üzerinde Çardak Hanı kitabesinin iki yanında yer alan yüksek kabartma arslan heykelleri (*Foto. 104*), yine belki de arkeolojik dönemlerden bu yana gördüğümüz tılsımsal özellikleri ile girişleri koruyan arslanlar olarak Aksaray-Kırşehir yolu üzerinde Kesikköprü Han kapalı birim kapısının iki yanında yer alan arslanlar (*Foto. 105*), Aksaray-Nevşehir yolu üzerinde yer alan Alay Han kapalı bölüm kapısında gördüğünüz tek başlığı ve çift gövdeli arslan figürü (*Foto. 106*), daha önce de belirttiğimiz üzere Selçuklu başkenti Konya'da kale bedenlerine yerleştirilen arslan heykelleri başlıca misallerdir (*Foto. 57*).

Selçuklu saray mimarisine dair elimizde fazla veri yoksa da Kubâdâbâd ve Keykubâdiye'de bulunan çiniler hayvan figürlerinin severek kullanıldığına yönelik önemli bilgiler verir. Bunların içinde Selçuklu sanatında sıkça gördüğümüz arslan figürü de yer almaktadır (*Foto. 107*). Önemli bir misal, Selçuklu Dönemi'nden Kubâdâbâd Sarayı'nda bulunan bir alçı kabartma üzerinde ejder ve arslan öldüren iki süvari betimlemesidir (*Foto. 108*)[395]. Ejder-ejderha öldürme sahnelerinin İslâm kültüründe bağdaşabileceği bir nokta "*cenknameler*" ya da "*gazavatnameler*"de karşımıza çıkan Hz. Ali'nin ejderha öldürdüğü sahnelerdir. Özellikle 13. yüzyılda Arapça ve Farsça'dan Türkçeye tercümeleri başlanan cenkname ve gazavatnamelerde yer alan kahramanlık anlatılarının yoğunlaştığı tarihsel karakter Hz. Ali'dir. Bu anlatılarda ejder ve arslan öldürmek kahramanlık temaları içinde önemli bir yere sahiptir. Siyasi bağlamda arslan ve ejder öldürmek ya da hakimiyet altına almak ayrı ayrı hükümdarlık ve iktidarın bir göstergesi olurken, tinsel bağlamda ejder-ejderha ve arslan öldürmek İslâm tarih ve kültürünün önemli isimlerinden olan Hz. Ali ile kahramanlık ve tasavvuf içerikli (*nefs mücadelesi vs.*) temalar kapsamında Siyer-i Nebi yazmaları ve cenknameler vasıtasıyla bağdaştırılmıştır. Selçuklu kültüründe önemli bir Pers etkisi olduğu da yadsınamaz.

Pers topraklarında temeli atılan Selçuklu kültürü Anadolu'ya gelirken folklorik İslâm'ın gnostik yönüne dayanan kültürleri de getirmiştir. İşte bunlardan birisi Şia'da son

[395] T.İ.E.M, env.: "2831".

derece önemli bir makama sahip olan Hz. Ali'dir ki Anadolu erenleri, dervişler, tarikat yapıları da kendisini felsefi anlamda bir temel, bir misal kabul etmişlerdir. Tarihsel süreç içinde cenknamelere ve gazavatnamelere konu olan ejderha öldürme temasını Konya'daki bu Selçuklu sarayında tezyînât programında görmek pek manidardır. Bu eser farklı anlamları da ihtiva ediyor olmalıdır. Hükümdarın gücünü ve iktidarını vurgulayan kavramları burada okuyabiliriz. Fakat İslâm kültüründe, özellikle folklorik İslâm'da önemli bir yer tutan Hz. Ali ve kahramanlıklarının da birer kralî sembol haline gelmiş olması pek tabiidir. Nitekim Sümer, Akad, Asur dönemlerinden bu yana gördüğümüz arslan avı kralîliğin (*tanrılık iddia eden kral kavramı da dahil*) en temel göstergelerindendir. Buralardan İslâm kültürüne geçen bu sembolik temalar -*Yunan kültüründe tıpkı Herakles misalinde olduğu gibi*- Hz. Ali ile ilişkilendirilmiş, 13. yüzyılda da cenkname ve gazavatnamelerin Türkçeye tercümelerinin yapılması ile zaten Selçuklu kültüründe var olan Arapça ve Farsça kültürüne ek olarak Türkçe kültüründe de hızlı yayılmıştır. Konya'da hükümdarın merkezi olan sarayda bu kabartma eserin bulunmuş olmasının başlıca sebebi Mezopotamya kültürlerinden İslâm kültürüne geçen ve gnostik kültürde tasavvufi manalarıyla Hz. Ali'ye de atıfta bulunan ejder öldürmek, arslan öldürmek gibi av sahnelerinin aynı zamanda kralî bir tema olarak en nihayetinde Selçuklu hükümdarını temsil etmesi olmalıdır.

Osmanlı Dönemine baktığımızda arslan figürünün sembolik anlamlarıyla kullanılmaya devam ettiğini görürüz. Osmanlı Dönemi siyer tasvirlerinde Hz. Ali'nin arslan ile özdeşleştiğini gösteren tasvirler de söz konusudur. Mesela Siyer-i Nebî tasvirlerinde Hz. Ali ve askerlerinin Beni-neccar kabilesiyle savaşmaya giderken karşılarına çıkan bir ejderhanın Hz. Ali tarafından öldürülüşünü görmekteyiz[396] (*Foto. 109*). Aynı sahnede sembolik bir figür olarak, kompozisyonun bir kenarında arslan figürü de görülmektedir. Burada arslan Hz. Ali'yi "*Allah'ın arslanı-esedullâh*" sıfatı ile niteleyen güç sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka sahnede ise Hz. Ali'yi arslan öldürürken görmekteyiz[397] (*Foto. 110*). Bu da başlı başına bir güç sembolüdür ki Hz. Ali'nin arslan ile özdeşleştirilmesine rağmen bir arslanı öldürüyor olması bir nefs

[396] Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, s. 121.

[397] *Siyer-i Nebi*, T.S.M. H. 1223.

mücadelesi olarak da tahlil edilebilir. Nitekim yukarıda da söz ettiğimiz gibi Mezopotamya kültürlerinde de sık gördüğümüz arslan avının güç sembolizasyonu açısından mühim bir kavram olduğu Osmanlı Dönemi tasvirli el yazmalarında da görünmektedir. Osmanlı hükümdarlarını konu alan tasvirli el yazmalarında padişahları ve süvarileri avda gösteren betimlemelerle sıklıkla karşılaşmaktayız. Bu avlarda karaca, ceylan, tavşan gibi av hayvanlarının yanı sıra sembolik anlamı ile ön plana çıkan arslan ve yer yer kaplan avları da söz konusudur. Topkapı Sarayı Müzesi yazma eserler koleksiyonunda yer alan Ali Şir Nevai Divanı'nda[398] arslan avlayan iki süvari ya da avcı tasviri (*Foto. 111*), yine Topkapı Sarayı Müzesi yazma eserler koleksiyonunda yer alan Arifi'nin *Gûy-ı Çevgan* isimli eserinde[399] benzer şekilde süvarilere saldırırken betimlenen arslanların öldürülüşü gösterilmektedir (*Foto. 112*). Sıklıkla ve sevilerek kullanılan bu temalar devletin ve devleti temsil eden ya da devletin bir parçası olan şahıslara yönelik arslan avı sembolizmi ile güç, kahramanlık türünden anlamları ifade etmektedir.

d. Sonuç

Arslan figürünün insanlık tarihinde gelişimi ve ifade ettiği kavramların üzerinde dururken aynı zamanda hem çalışma alanımızla ilgili olarak yeni bir sav hem de çalışmamızın ana izlencelerinden olan "*insanlığın ortak bilinci*" kavramını somut misallerle daha anlaşılır kılacak şekilde ele aldık. Sonraki başlıklarda devam edecek olan farklı figürlerin köken sorunları insanlığın ortak bilinci, figüratif kökenler ve kültürel genlerle ilgili başka misaller de ortaya koyacaktır.

---

[398] Ali Şir Nevai Divanı, T.S.M. R. 804.

Ayrıca bkz.: Nurhan Atasoy, Filiz Çağman, *Turkish Miniature*, İstanbul: Publications of The R. C. D. Cultural Institute Pup., 1974.

[399] *Gûy-ı Çevgan,* T.S.M. H. 845.

Ayrıca bkz.: Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yay., 1979, s. 55.

2. Ay-Yıldız (*Ay-Güneş*)

Ay-yıldız figürü çalışmamızın bu bölümünde dört alt başlık haline ele alınmaktadır. Bu başlıklar figürün günümüz karşılığını ve dilimize ne şekilde girdiğini, çalışmamızın ana minvali olarak İslâm öncesi ve sonrasında kültürel (*dinî, sosyal, siyasal, folklorik açıdan*) anlamlarını ve bu anlamları ile nerelerde kullanıldıklarını misallerle irdelemektedir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*Ay*" sözcüğü anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Yer yuvarlağının uydusu olan gök cismi, kamer*." şeklinde açıklanmaktadır[400]. Kelimeye etimolojik açıdan bakıldığında: "*Türkçe ai (ay)dan ay (yeryuvarlağının uydusu, gökte geceleri parlayan varlık). Eski Türkçe sözlüklerde ai, ay biçiminde geçen bu sözcüğün, ünlem olan benzerine, ay'a karşılık, ayrı bir kökene bağlılığı olasıdır*." şeklinde ifade edilir[401]. "*Yıldız*" sözcüğü anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Güneş ve ay dışında gökyüzünde görülen ışıklı gök cisimlerinden her biri*." şeklinde açıklanmaktadır[402]. Kelimeye etimolojik açıdan bakıldığında: "*es. tr. yultuz (parlayan, ışıyan)dan yulduz, yılduz, yıldız." şeklinde açıklanmaktadır[403]. "Güneş" ise sözlükte "Gezegenlere ve yer yuvarlağına ışık ve ısı veren büyük gök cismi*." şeklinde karşımıza çıkmaktadır[404]. Kelimeye etimolojik açıdan bakıldığında: "*es. tr. küymek (yanmak)tan küy-e-ş-küyeş-küneş/güneş… Kök anlamı: yakan, yanan, ısıtan, kavuran, parlayan, Anlam genişlemesiyle aydınlatan, ışık saçan…*" şeklinde açıklanmaktadır[405].

---

[400] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 151.

[401] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 28.

[402] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 2180.

[403] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 390.

[404] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 812.

[405] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 151.

b. Kullanım Alanları

Ay-yıldız kullanım alanı açısından oldukça geniş bir yayılım göstermektedir. Ay ve yıldız ya da ay ve güneş tarihsel ve kültürel değerlere bağlı olarak erken dönemlerde özellikle kült sembolizasyonu ile kült objeleri yani belli bir dinin üretimi olan kabartma, fresk gibi işlerde tanrı-tanrıça sembolleri olarak, iktidarı sembolize eden stellerin, sikkelerin vd. üzerinde yine kült sembolü olarak ve hükümdarın yönetiminin kutsiliğini, seçilmişliğini vurgulamak için, yer yer çeşitli medeniyetlerin bayrak ve flamalarında kullanılmıştır. Mimari kullanım alanlarında da genellikle yapıların en dikkat çeken cephesi olan ön cephe tezyînâtında karşılaşılmaktadır. Özellikle Anadolu Selçuklu eserlerinde çok kollu yıldız şeklinde karşımıza çıkan yıldız, çok özel misallerde erkek ve kadın sembolizasyonu ile de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sikkelerde kullanılan ay ve yıldız İslâm öncesi medeniyetlerde olduğu gibi Emevi Dönemi sikkelerinde de belli bir süre güç ve iktidar alameti olarak kullanılmıştır. İnsanlık tarihinin en eski zenginliklerinden olan bu kompozisyon geçmişte olduğu gibi bugün de şanlı Türk bayrağının üzerinde maddi ve manevi tarih, medeniyet ve kültür değerlerimizi simgelemektedir.

c. Kültürel Kökenleri

Ay ve yıldız insanlık tarihinde hemen her dönemde karşımıza çıkan gerek kültsel gerek astronomik gerekse kimliksel figürler olagelmiştir. "*Ay*", "*yıldız*" ve de "*güneş*" şekilleri bizim çalışmamız açısından daha evvel de ifade ettiğimiz gibi birer şekilden ya da sembolden ziyade birer figür olarak değerlendirilmelidir. Çünkü bunlar birer sembol kadar sığ anlamları değil, en az insanlık tarihi kadar eski ve derin anlamları ihtiva etmektedir. Aynı zamanda kültsel açıdan incelendiğinde aslında hepsinin karşılığında antropomorfik biçimli iz düşümleri söz konusudur. Mesela güneşin Mezopotamya'da güneş tanrısı Utu'nun simgesi olması ve bu tanrıların da tıpkı diğer tüm kadim kültlerde olduğu gibi insan şeklinde düşünülmesi aslında güneş, yıldız ve ay gibi doğa varlıklarının da canlı birer varlık olarak kabul edildiğinin bir göstergesidir. Dolayısıyla ay, güneş, yıldız gibi canlıların şekillerinin iki ya da üç boyutlu düzlemlere aktarılmasına sembol değil figür demek daha doğru olacaktır.

Tarih öncesi dönemlere baktığımızda insanın doğa ile olan kadim iletişiminin bir ürünü olarak meydana getirdiği görsel ifadelerin konuları içinde gök cisimleri de karşımıza çıkmaktadır. Ay, güneş ve yıldızlar insanlık tarihinin en erken devirlerinden itibaren kutsiyet yüklenen varlıklar olagelmişlerdir. Bunlar kimi zaman doğanın yöneticileri kimi zaman tanrı ve tanrıçalar kimi zaman da birtakım hesaplar ve yöntemlerle insanın talihinde rol oynayan, gelecekten haber almaya yarayan gezegenler olmuşlardır. Fakat İslâm dini tüm bunların birer batıl inanç olduğunu ortaya koymuştur. Güneş ise eskiden beri bilinenin aksine bir gezegen değil bir yıldızdır ve bir gün diğer tüm yıldızlar gibi solmaya mahkumdur. Arkeolojik dönemlerde gördüğümüz ay, yıldız ve güneş figürlerinin insanlık tarihindeki ortak iz düşüm noktası ortak gereksinimlerle ilgilidir. Burada da ortak ihtiyaçların benzer yöntemler ve eylemlerle karşılandığı görülür. Ayın evreleri, güneşin hareketleri ile zaman mefhumunu ölçme, derecelendirme çabası güden insanoğlu dünyanın dört bir yanında mağara ve kaya resimlerine ayı, güneşi, yıldızları işlemiştir[406]. Bu ve buna benzer insanlık tarihinin ortak meseleleri günümüze dek çeşitli teoriler ile açıklanmaya çalışılmış fakat bunlardan çoğu Kur'ân-ı Kerim'i temel almamıştır.

Mezopotamya kültürlerine baktığımızda ay, yıldız ve güneş figürleri en fazla stellerde ve mühürlerde karşımıza çıkmaktadır. Buralarda gördüğümüz semboller, figürler ve kompozisyonların genellikle mitolojik yani kültsel temaları ifade ettiğini daha önce vurgulamıştık. Buna bağlı olarak Mezopotamya kültleri içinde karşılaştığımız ay, yıldız ve güneş figürleri karşımıza en yoğun şekliyle tanrısallık sembolleri olarak çıkmaktadır. Daha evvel de tanrılar, tanrıçalar ve sembollerinden bahsetmiştik. Genellikle gök ile ilişkilendirilen tanrı ve tanrıçaların sembolü haline gelen ay, yıldız ve güneş figürleri yer yer tek başına yer yer temsil ettikleri tanrı ya da tanrıçalarla gösterilirler. Utu (*Şamaş*) güneş tanrısı olduğundan güneş ile temsil edilirken, ay tanrısı-tanrıçası olan Nanna-Sin ay ile, aşk ve savaş tanrıçası olan İştar ya da İnanna ise yıldız

---

[406] Bkz. Paul G. Bahn, T*he Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art (Cambridge Illustrated Histories)*, s. 228.: "…*The phases of the moon would have been the principal means available to prehistoric people for measuring the passage of time, the seasons and the movements of the sun and stars. Since such observations must have been fundemental to every prehistoric culture, it can hardly be doubted that they must be represented in or associated with much ancient art*…".

ile (*bu yıldızın Venüs gezegenini temsil ettiği düşünülmektedir*)[407] sembolize edilmektedir. İştar'ın yıldızı ile güneş arasında çok fark edilmeyen bir ilişki vardır. Güneş her ne kadar kadim kültürlerin astroloji şemalarında gezegen yerine geçiyorsa da aslında bir yıldızdır. Dolayısıyla aradaki bu ilişki güneşin arslan formuna girerek İştar'ın kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkmasının sebebidir. Burada ay figürü ise boğa ile sembolize edilir ki; arslan ve boğa mücadele sahnelerinin temelinde yatan en önemli etkenlerden birisi budur.

Ay ve güneşin gün ve gece olarak birbirini takibi, Mısırlıların ay yılı ve güneş yılı[408], Pers kültüründe baharın gelişi genellikle arslan-boğa mücadelesi şeklinde betimlenmektedir. Güneş burada hem baharı, bolluğu ve bereketi (*Kybele'nin de İştar gibi kutsal hayvanının arslan olduğunu söylemiştik, nitekim arslanın güneşi sembolize etmesi arslan figürünü doğrudan bahar ve bereket ile ilişkilendirmektedir*) hem de panteonun en kutsal tanrısı, yani onu simgeleyen arslan her zaman boğaya üstün gelmekte ve onu avlamaktadır. Fakat bu tema bir o kadar da hükümdarlığın sembolü haline gelmiştir çünkü güneş yani arslan hükümdarla özdeşleşir. Bu kompozisyon aynı zamanda, arslanın boğayı yenmesi ile hükümdarın gücünü ve düşmanları üzerindeki hakimiyetini temsil eden bir tema olarak da görülür. Dolayısıyla Mezopotamya kültürlerinde özellikle İslâm öncesi kültürlerde gördüğümüz ve hatta Pers kültürünün devamı olarak Sâsâni kültüründe sıklıkla görülen ay ve yıldız sembolizminin temeli bu kültsel sembolizmaya dayanmaktadır. Bu sembolizmada Mezopotamya tanrı ve tanrıçalarının en önemlileri bir arada verilmiş ve bunun hükümdarlık ile özdeşleştirilmesiyle "*tanrılık iddia eden kral*" kavramına atıfta bulunulduğu da düşünülebilir. Nitekim Sâsâni sikkelerinde ve gümüş tabaklarında görülen hükümdar başlıklarında, Orta Asya kültüründe görülen kûn-ay (*gün-ay*) figürlerinde, Roma Dönemi sikkelerinde karşılaştığımız ay-yıldız figürlerinde kısacası hemen tüm kültürlerde bu figürlerin kökeni tanrısallık olmakla birlikte zaman içerisinde tanrılık iddia eden kral kavramına ilişkin temalarla birlikte kralîlik özelliği ön plana çıkmıştır. Sanat tarihi

---

[407] Bkz. Muazzez İlmiye Çığ, *İnanna'nın Aşkı, Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*, İstanbul: Kaynak Yay., 1998, s. 13.: "…*Sümer şairlerine göre Tanrıça İnanna, toplumun süsü, Sümer'in neşesidir. Ay Tanrısı Nanna'nın kızıdır. Akadlarda İştar, Musevilerde Astarte, Yunanda Afrodit, Roma'da Venüs adını taşıyarak yüzyıllar boyu çeşitli toplumların efsanelerinde yaşamıştır. Venüs yıldızını temsil etmektedir*…".

[408] Afet İnan, *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1991. s. 27-31.

yazınımızda arslan-boğa ikilisine yönelik pek çok görüş mevcuttur. Ortak görüşler yine güneşin yani arslanın boğa burcuna girmesinin yeni yılın başlangıcı olması, baharın gelişinin sembolize edildiği yönündedir. Ayrıca yine güneşin karanlığa olan üstünlüğü, iyiliğin kötülüğe olan üstünlüğü gibi görüşlerden de bahsedilmektedir[409]. Diyarbakır Ulu Camii'nde, İslâm sanatında yukarıda söz ettiğimiz bu çözümlemeleri figüratif bir kompozisyon ile "*arslan-boğa mücadelesi*" şeklide görmekteyiz (*Foto. 54*).

Ay, yıldız ve güneş figürlerinin gerek tanrısallık (*kültsel ve politik açıdan*) gerekse hükümdarlık alâmeti olarak kullanılan Mezopotamya kültürlerine ait arkeolojik buluntulara bakacak olursak silindir mühürler ve çeşitli obelisklerde, stellerde bu figürlerin tanrı ve tanrıçaların sembolü olarak kullanıldığını ve bununla birlikte hükümdarlık temalarının ön planda olduğu stellerde de kullanıldığını görürüz ki bu kullanım hükümdarlığın (*sözde*) tanrısallığını vurgulamak içindir. Asur kenti Kalhu'da bulunan ve günümüzde British Museum'da sergilenen bir stelde[410] Kral II. Assurnasirpal betimlenmektedir. İ.Ö. 865-860 arasına tarihlenen stelde kralın sol üst tarafına ay, yıldız, güneş kursu ve şimşek figürleri çizilmiştir. Bunlar Asur panteonunun önde gelen tanrı ve tanrıçalarının sembolleridir. Kral burada boynunda stelde yer alan tanrısallık sembollerinde benzer semboller olan bir kolye takmakta ve böylelikle hükümdarlığı tanrısallık ile ilişkilendirilmektedir. Bir başka misal olarak Yeni Asur Dönemi'ne tarihlenen ve Siyah Obelisk olarak isimlendirilen Kral III. Salmanasar'ın kahramanlıklarını anlatan steli gösterebiliriz. İ.Ö. 825'e tarihlenen ve British Museum'da bulunan pramidal stelin[411] dört yönünde kralın icraatlarını konu alan sahneler yer almaktadır. Kralın bulunduğu sahneler her zaman en üstte yer almaktadır. Burada da kral

---

[409] Bkz. Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, s. 41.: "*Leo ve Taurus (Arslan-Boğa) Yakın Doğu'da M.Ö. 4000'den beri (Ahamenidlerde, Asurlularda) Zoroastrien ve Asur takviminin en önemli gününün yani tarım yılının başlangıcı (Nevruz) sembolü olarak kullanılmıştır. Güneşin (Arslan) Taurus (Boğa) burcuna girmesi ile bahar bayramı, yani tarım yılı (Nevruz) başlamış olur. Bu astrolojik olarak resimle sembolize edilmesi iki hayvanın mücadelesi şeklinde verilmiş olmaktadır. Bu mücadele İslâm sanatında çeşitli zıt prensipler için de kullanılmıştır. Güneşin aya veya karanlığa, iyiliğin kötülüğe, yerlinin düşmana v.b. galibiyeti şeklinde, çeşitli zıt prensipler düşünülebilir.*".

[410] B.M., env.: "1851,0902.32".

[411] B.M., env.: "1848,1104.1".

tanrısal semboller ile aynı sahnede yer alır. Kralın diz çöktürdüğü düşmanının yer aldığı sahnede bu tanrısal sembollerin de yer alması Mezopotamya'da gördüğümüz kralların tanrısallık politikasına atıfta bulunan ögelerdir.

Mezopotamya kültürlerinden günümüze ulaşan stel, kabartma ve mühürlere baktığımızda ay, güneş ve yıldız figürlerinin gerek beraber gerekse ayrı ayrı tanrısallık sembolleri olduğunu pek çok misalle destekleyebiliriz. Eski Babil Dönemi'ne tarihlenen (*yaklaşık İ.Ö 2000-600*) bir silindir mühürde[412] Tanrıça İştar bir arslan üzerinde gösterilmiştir (*Foto. 69-70*). Bir başka misalde Orta Babil Dönemi'ne yani yaklaşık olarak İ.Ö. 860-850 arasına tarihlenen bir tablet (*Foto. 113*)[413] üzerinde Güneş Tanrısı Utu/Şamaş bir iskemlede oturmakta ve hemen üzerinde Sin, Şamaş ve İştar'ı temsil eden semboller yer almaktadır. Mezopotamya kültürlerinde görülen panteonlar benzer tanrı ve tanrıçalar tarafından oluşturulmakla birlikte ortak özelliklere sahiplerdir. Bunlar arasında isimlendirmeler ya da sembolizmde farklılık görülmektedir. Fakat çoğu zaman bu tanrı ve tanrıçaların görevi ve güçleri birbirleri ile benzerdir. Misal, Babil panteonunda Anu (*gökyüzü tanrısı*) bir diğer panteonda An adını alabilir. Yine aynı şekilde Ea, Enki adını, Sin, Nanna adını, Ellil, Enlil adını, Şamaş, Utu adını, İnanna, İştar adını alabilmektedir[414]. Sin ay tanrısı ise Nanna'da aynı şekilde ay tanrısıdır (*daha sonra Mezopotamya'da tanrıça olarak anılacaktır*). Sonraları tanrıça olarak anılacak olan Sin ya da Nanna "*ay*" figürünün dişilliği sembolize etmesine olanak sağlamıştır[415]. Bu durum Mezopotamya coğrafyasında yıllar sonra İslâm dininin yayılması ile İslâm tasvir sanatına da aynı şekilde yansıyacaktır. Her ne kadar İslâm alimleri arasında gerçekleştiği tartışmalı olsa da -biz

---

[412] B.M., env.: "1945,1015.22".

[413] B.M., env.: "1881,0428.34.a".

[414] Bkz. David A. Leeming, *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, s. 36.: "*…Babil panteonu, eski Sümer-Akad panteonu modelinde olup, isimler ve belli öykü gelenekleri açısından bazı kayda değer değişiklikler içerir…*".

[415] Bkz. S. H. Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları*, s. 26.: "*…Sümer panteonunda ay-tanrı Nanna, öteki adıyla Sin, tanrıların en büyüğüydü ve güneş-tanrı Utu, Nanna ile eşi tanrıça Ningal'in çocuğu sayılıyordu. Daha sonraki İbrani kozmogonisinde bu durum tersine çevrildi ve klasik çağ mitolojisinde olduğu gibi, güneş ışık saçan tanrıların en büyüğü konumuna gelirken, ay, bir tanrı değil tanrıça sayıldı…*".

bu mucizenin gerçekleştiği fikri yaygın olduğundan çalışmamıza dahil ettik- Hz. Peygamber'in ayı ikiye ayırdığı mucize (*inşikâku'l-kamer*) İslâm tasvir sanatlarına yansımıştır ve bir misalde ay figürü kadın başı şeklinde tasvir edilmiştir (*Foto. 114*). Ayrıca Hz. Peygamber'e bir mucize olarak özellikle Ay'ı ikiye ayırması buyurulması manidardır. Nitekim Arap kabilelerinde de ay, güneş vd. tanrı ve tanrıçalar farklı isimlerle mevcuttu. Dolayısıyla bu mucize ile Ay'a ya da onun temsil ettiği tanrı-tanrıçaya tapanlara yönelik bir mesaj verilmek istenmiştir. Ay figürünün kadın başı şeklinde karşımıza çıktığı bir diğer İslâm eserinin Sivas Keykavus Şifahanesi'dir. Burada ayvan köşebendinin bir tarafında güneş figürü erkek, ay figürü ise kadın başı şeklinde betimlenmiştir (*Foto. 115*).

Arslanın güneşi temsil ederek, ayın ise hilal formu ile kullanılması Orta Asya kültürlerinden tutun Mısır kültürüne kadar gördüğümüz ortak bir görsel ifadenin ürünüdür. Ay ve güneş İslâm öncesi Türk dünyasında da önemli bir yere sahiptir[416]. Kıpçak kültüründe karşılaşılan ilk insanın "*Ay Atam*" olması ve bu inanışa göre güneşte pişen kilden yaratılmış olması ilginç bir şekilde Mezopotamya yaratılış mitlerinde insanların kilden yaratılmasına benzerlik gösterir[417]. Bahaeddin Ögel ise bu mitin Memlük Dönemi'nde Mısır'da yaşamış bir Türk tarihçi olan Ebubekir b. Abdullah b. Aybeku'd Devâdûri'nin kaleme aldığını ve bu efsanenin Türkler arasında derlenmiş olabileceğini aktarmaktadır[418]. Ayrıca Türk kültüründe güneş kutsal kabul edilir hatta

---

[416] Nejat Diyarbekirli, "İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı: Asya, Suriye, Irak ve Mısır'da Türk Mimarîsi", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1993, s. 8.: "*…Kaynakların bize verdikleri bilgiler arasında, Hunlar'ın ve Göktürkler'in tek tanrılı bir gök dinine sahip olduklarını ayrıca aralarında güneş, ay, yer-su ve atalar kültünü de kuvvetle yaşadıklarını öğreniyoruz…*".

[417] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, s. 44.: "*…Mısır'da çok sonradan kaydedilen Kıpçak kökenli bir rivayete göre, ilk insanın adı Ay Atam "Ay Baba" idi. Onun, güneşin ısıttığı kilden yaratıldığı söylenir…*".

[418] Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, s. 487.

tıpkı Mezopotamya kültürlerinde gördüğümüz gibi hükümdarlık yetkisinin ondan alındığı anlamına gelen bahisler mevcuttur[419].

Ay-yıldız kompozisyonunda bir diğer önemli nokta devlet alemeti sayılan sikkelerde de karşımıza çıkmasıdır. Pers kültürünün temsilcisi olan Sâsâniler'in sikkelerindeki düzenleme de Emevi sikkelerinde karşımıza çıkmaktadır[420]. Mesela Mezopotamya kültürlerinde gördüğümüz mühürler, steller, kabartmalarda kullanımına şahit olduğumuz ay-yıldız ikilisi yine Pers sikkelerinin dekorasyonunda karşımıza çıkarken, hemen hemen bu dekorasyonla aynı tasarım özellikleri gösteren Emevi sikkelerinde de ay-yıldız benzer şekilde kullanılmıştır. Emevi valisi Ubeydullah ibn Ziyad'ın kestirdiği sikkede (*Foto. 116*)[421] Pers hükümdarlarına özgü bir başlık kullanması ve merkezi kompozisyonun dört yönünde yer alan ay-yıldızlı tasarım ile Sâsâni hükümdarı II. Hüsrev'in kestirdiği sikkenin (*Foto. 117*)[422] hemen hemen taklit edildiği görülmektedir[423]. İşte bu bağlamda ay ve yıldız Mezopotamya kültüründe dini ve aynı zamanda iktidarî bir sembol olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aslında Roma ya da Sâsâni sikkelerine benzer paralar bastırmak Emeviler'den öncesine, Hz. Ömer ya da Hz. Osman

---

[419] Murat Uraz, *Türk Mitolojisi*, s. 17.: "*…Türk hakanları bile güneşin oğulları idi. Kendilerine kuvvet kaynağı olan güneş babaları idi. Mete'nin oğlu için de: (Yer ve gökten doğmuş, Güneşle ay tarafından memur edilmiş Hun'ların büyük hakanı...) denilmektedir…*".

[420] Bkz. W. Barthold ve M. Fuat Köprülü, *İslâm Medeniyeti Tarihi*, s. 127.: "*…İslâm devletinin eski Sâsânî memleketlerinde tedavül edecek paraları, Sâsânî sikkeleri tarzında bastırarak, hattâ üzerlerine Mazdeizm yâdigârı bir alâmet koyması, Bizans'tan alınan yerlerde de Bizans sikkelerinin hattâ salip resmi'ni de ihtivâ etmek sûretiyle taklit olunması, pek tabiîdir ve daha muahhar devirlerde, muhtelif İslâm ve Türk devletlerinin paralarında buna benzer şeylere tesadüf olunur: Meselâ, Brahmanizm dinindeki eski Kâbil hükümdarlarının paraları üzerindeki Siva öküzü'nü, Gaznevî paralarında da görüyoruz; bu muhafazakârlık, iktisâdî ve mâlî sebeplerle, teknik icaplarla ve bilhassa halkın îtiyâdını bozmamak gibi psikolojik bir sebeple izah olunabilir…*".

[421] B.M., env.: "1845,EIC.20".

[422] B.M., env.: "1981,0109.26".

[423] Bkz. Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, s. 20.: "*…Irak'ta, İran'da ve daha doğudaki topraklarda, Sasani sikkeleri hiçbir değişiklik yapılmadan kopya edilmiştir. En sık görülen sikke tipinin ön yüzünde, İran'ın İslam ordularınca fethedilmesinden önceki son Sasani hükümdarlarından olan II. Hüsrev'in portresi, arka yüzünde ise bir ateş sunağı ve bekçileri vardır…*".

Dönemi'ne kadar dayanmaktadır[424]. Fakat burada önemli olan meselenin muhtevasıdır. Emevi halifesi sikke kompozisyonunda Pers kisrasının taktığı gibi bir başlık ile gösterilmeye devam edilirken hem mevcut mali düzen hem de paranın halk üzerindeki tesirine ani bir müdahalede bulunmamak istemişlerdir. Ayrıca bir diğer önemli sebep devletleşme politikalarıdır. Bunu yaparak kendi iktidarını rakibiyle aynı seviyeye taşıma gayesi güdülmüş ve mevcut ekonomik düzenin ani değişimlerle sarsılmasının önüne geçilmiştir.

d. Sonuç

Sonuç itibariyle arslan sembolik açıdan güneşi temsil ettiğinden güneş ise bir yıldız olduğundan arslan ve ayın (*hilal*) bir araya gelmesiyle İslâm öncesi ve sonrası dönemlerde ay-yıldız teması ortaya çıkmaktadır ve pek çok misalde ay-yıldız ikilisinin arslan ve ay şeklinde ya da arslan ve boğa şeklinde gösterildiğine değindik. Son olarak Nemrut stadelinde bulunan arslan, yıldız ve ay kabartmalı bir buluntu bu duruma misal verilebilir.

[424] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 120.

3. Boğa

İnsanlık tarihinde hemen tüm kültürlerde folklorik ya da kültsel yaşantıda çeşitli üretimlere konu olan figür tarihin hemen tüm dönemlerinde "*güç-bereket*" kavramı ile ilişkilendirilmiş ve bu temaları ihtiva eden pek çok eser günümüze ulaşmıştır.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*Boğa*" sözcüğü kelime anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Damızlık erkek sığır.*" şeklinde açıklanmaktadır[425]. Sözcüğe etimolojik açıdan bakıldığında: "*…buga (boğa)dan boğa… Moğolca buha, Macarca bika, Türk ağızlarında buga, buka…*" şeklinde ifadeler görülmektedir[426].

b. Kullanım Alanları

Boğa figürü de tıpkı arslan figürü gibi "*güç*" kavramına atıfta bulunan semboller arasında yer almaktadır. Burada güçten kasıt arslan figürüne ek olarak fiziksel gücün yanı sıra "*cinsel güç*" olarak da ifade edilmektedir. Nitekim figürün tarihsel izdüşümüne baktığımızda pek çok kültürde bereketle ilişkilendirildiği görülmektedir. Burada bereket tarım ve üreme gibi alanlara ayrılmaktadır. Bu bakımdan Anadolu, Mezopotamya ve Akdeniz kültürlerinde kült objelerinde ya da hayvan biçimli libasyon (*kutsal sıvı-içki sunusu*) kaplarında boğa figürlü pek çok misal bulunmaktadır. Buna ek olarak yine arslan figürü gibi çeşitli medeniyetlerin panteonlarında görülen tanrı ya da tanrıçaların zoomorfik yansıması boğa şeklindedir. Anadolu'da Hitit kültünde tanrı Teşub'un kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkan figür Mısır kültünde tanrıça Hathor'un sembolü olarak karşımıza çıkabilir. Buna ek olarak Yunan kültüründe Mitraizmin de etkisiyle yoğun bir boğa figürü kullanımı görülmektedir. O halde söz konusu figürün bir başka kullanım yeri dinî temaların işlendiği kabartma, fresk, mozaik, heykel, idol gibi eserlerdir diyebiliriz. İslâm öncesi dönemde mimari tezyînât programlarında genellikle tapınak, saray gibi yapılarda, maden eserlerde yüksek kabartma, baş ya da sadece boynuz şeklinde kullanılan

[425] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 292.

[426] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 46.

figür, İslâm sanatında rahmet oluklarında, arslan-boğa mücadelesi şeklinde dış cephe ve kapı tezyînâtında ya da sütun başlıklarında görülebilmektedir.

c. Kültürel Kökenleri

İslâm kültür ve sanatında gördüğümüz pek çok figüratif ögenin kökenlerinin İslâm öncesi kültürlere dayandığını vurgulamıştık. Anadolu'nun önemli kültür evrelerinden Tunç Çağı, mistik oluşumların ve kavramların kökenlerini aramak noktasında önemli çıkış noktalarından biridir. Nitekim bu dönemde Anadolu'daki önemli yerleşmelerden bazılarının buluntuları içinde yer alan ve uzantıları İ.S.' ya dek farklı kültürlerde de görülen güneş kursları "*boğa*" ya da "*boynuz*" kavramı ile ilintili olan sembolik konular için önemli izleri bünyesinde barındırmaktadır. Güneşin sembolize ettiği tanrısallık kavramı ile ilgili mistik düşünceler pek çok esere -güneş kursları vd.- yansımıştır. Yaklaşık olarak İ.Ö. 2100-2000 tarihlerinde Kızılırmak kavsi içinde karşılaşılan güneş kursları, "*görsel ifade*"ye yönelik araştırmamızda bize yeni fikirler zikretme olanağı tanımıştır. Tunç Çağı Alacahöyük, Mahmatlar ve Horoztepe'den günümüze ulaşan kral mezarlarında sanat değeri oldukça yüksek ve mistik içeriklere sahip maden eserler (*Foto. 118-119-120*) ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında "*güneş kursu*" olarak isimlendirilen, geyik ve boğaların, disk biçimli bir bölüm üzerinde ya da içinde yer aldığı bir şema ve genellikle bu kompozisyonu taşıyan bir boğa boynuzu şeklinde düzenlenmiş tunç eserlerin, pek çok kültürde varyasyonları ile karşılaştığımız "*dünya bir öküzün boynuzları üzerindedir*" kültüyle ilişkili olduğu düşünülebilir[427].

Anadolu, Mezopotamya ve Mısır coğrafyasında -antik Mısır kültünde Tanrıça Hathor başlığındaki boynuzların arasında güneş ya da evren simgesi olan bir küre taşır- pek çok kültürde karşılaştığımız bu durum kadim kökenleri olan bir kültün göstergesidir. Divan edebiyatında dahi karşımıza çıkan bu kült, pek çok İslâm Dönemi tasvirli kitaplarında da yer almaktadır. Boğalı ve geyikli disklerin oluşturduğu bu tunç eserler

[427] Geyik de tıpkı boğa gibi göksel bir ifade ile "*güneş tanrısı*" kültü ile ilişkilendirilmektedir. Bkz. Vladislav Ardzinba, *Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri*, s. 26.: "*…Güneş tanrısı kültüyle ilişkilendirilen geyik inancı, büyük olasılıkla çok eski Anadolu (Hatti) geleneğine bağlıdır. Çünkü Anadolu'da yapılmış arkeolojik kazılarda bulunmuş, MÖ 2.-3. binyıllara ait kült eşyaları üzerinde geyik tasvirlerine rastlanmaktadır…*".

halkın sosyal ve dini inanışları hakkında bilgi vermektedir[428]. Söz konusu eserler dini törenlerde, merasim alayında rahipler tarafından bir asa üzerinde taşınmaktaydılar[429]. Alacahöyük, Mahmatlar ve Horoztepe yerleşmelerinde görülen bu tunç güneş kursları Hitit Dönemi'nde de görülmeye devam etmiştir.

Boğa, Hitit kültüründe "*Gök Tanrı-Fırtına Tanrısı*"nın simgesiydi (*Foto. 121-122*) ve kutsal bir hayvandı. Dolayısıyla güneş kurslarında görülen boğa, boğa boynuzu, geyik ve arslan figürleri aslında panteondaki tanrıların hayvan biçimli temsilleriydiler. Çünkü Hind-Avrupalı bu topluluk insan yaşamına dair pek çok unsurun kaynağı olduğuna inandığı mistik güçlerden oluşan bir panteona sahiptir. Ayrıca pek çok inanç sisteminde hayvan figürleri, temsil ettiği varlıkla bütünleştirilerek o varlığın kendisi sayılmaktaydı[430]. Hitit panteonunda Tešup-fırtına, Šimeği-güneş, Kušuh-ay, Šaušga ise savaş ve aşk tanrısıdır ki, Šaušga Mezopotamya'da Ur Dönemi metinlerine kadar gitmekle birlikte tanrıça İştar'ın Hurrice adıdır[431]. Tabiat unsurlarının kutsallaştırılması ve simgeleşerek "*görsel ifade*" ye yansıması Mezopotamya, Anadolu, Orta Asya gibi bütün dünya kültlerinde gördüğümüz bir tutumdur. Nitekim boğa kültünün önemli bir yere sahip olduğu Çatal Höyükte de çeşitli hayvanların tasvirlerinin, boğa başlarının ve boynuzlarının (*Foto. 123*), atalar kültü, animizm, fetişizm ve natürizm inançları ile kült bağlantılarına sahip olması pek tabiidir. Söz konusu tunç güneş kurslarının kompozisyonuna baktığımızda merkezde tanrı simgesi olan kutsal hayvan boğa ya da geyik, etrafında dünya ya da evreni sembolize eden bir disk yer almaktadır. Yaygın görüşe göre bu disk ile sembolize edilen dünya ya da kâinat ve onun yaratıcısı olan, ulu tanrısı, aynı zamanda Hitit panteonunun da en büyük tanrısı olan Gök Tanrısı'dır[432]. Bu

---

[428] Veli Sevin, *Anadolu Arkeolojisi*, s. 133.

[429] Sedat Alp, *Hitit Çağında Anadol*u, s. 3.

[430] Lucien Levy-Bruhl, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, s. 190.

Ayrıca bkz.: Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s. 104: "*…Ur'da, 3000 yıllarında, gök tanrısı bir boğayla temsil edilmekteydi ve kadim Asur'da küçük Asya'da olduğu gibi "üstüne yemin edilen tanrı" (yani aslında gök tanrı) boğa biçimlidir…*".

[431] Sedat Alp, *Hitit Çağında Anadolu*, s. 21.

[432] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 23.

yüzden olsa gerek bütün kompozisyon Gök Tanrı'nın kutsal sembolü olan boğanın - Hititlerin bu en önemli tanrısının kutsal hayvanı olarak vurgulanan boğa figürleri pek çok yerde Gök Tanrısı'nın arabasını çeken Serri ve Hurri (*Foto. 124*) isimli iki boğa ile de karşımıza çıkar- boynuzları üzerine yerleştirilmiş, yani onun kâinata hâkim oluşu bu şekilde simgeleştirilmiştir. Bereketin ve gücün de boğa ile sembolize ediliyor olması, tarımın hayatlarında önemli bir yer tutan toplumlar için "*gök*" kavramının "*büyük tanrı*", ondan gelen bereket yani onun armağanı olan yağmurun getirdiği bereketi işleyip ürün almakta yardımcı olanın yani çifte sürülen hayvanın ise boğa olması ilişkisine dayandığı düşünülebilir. Bu ilişkinin pek çok kültürde karşılığı görülmektedir. Öyle ki, hemen hemen inceleyebildiğimiz bütün ilkel inanışlarda evreni-kâinatı yaratan ve yağmurlarıyla toprağa bereket veren gök ile ilintili bir varlık söz konusudur[433]. Ayrıca bu ilişkinin sembolize edildiği güneş kurslarının asaların ucuna takılıp tören ve ayinlerde dualar ile gezdirilmesi bolluk ve bereket içinde geçecek bir yıl için yapılması gereken bir ritüel olmalıydı. Bu külte dair maden eserleri Alacahöyük yerleşmesinde, Hatti ya da Hitit çağında bulmuş olabiliriz fakat kökeni daha da eskiye gitmelidir. Çünkü daha önce de vurguladığımız gibi bir kültürün eser üretebilmesi için belli bir birikime sahip olması gerekir. Hint-Avrupalı bu topluluğun da Anadolu'ya farklı bir coğrafyadan geldiğini[434] düşündüğümüzde bu evren ya da dünya şemasının ve kültürün daha birçok farklı kültürde var olduğu da düşünülebilir.

İnsanlık tarihinde böyle kadim köklere sahip olan bu kültün İslâm Dönemi eserlerine yansıması elbette ki kültlerin mitleşmesi, kültürleşmesi, yayılması ve gerek sözlü gerekse yazılı olarak aktarılabilir olma özelliğiyle ilgilidir. Mitleşen bu kült tarihi süreçte göçler, edebiyat, şarkılar, resimler gibi kültürel etkileşimi en yüksek oranlarda tutan etkenler sayesinde farklı coğrafyalara yayılmıştır. Nitekim İslâm kültürü eserlerinde

---

[433] Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s. 61.

[434] Bkz. Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı*, s. 11.: "*…Hititler'in Anadolu'ya göç tarihleri kesin olarak saptanamamıştır. İ.Ö. 2000 dolaylarında Hind-Avrupalı kavimlerden dalga dalga gelen akınların Anadolu'ya doğudan, Kafkasya Derbent kapılarından girmiş oldukları genellikle benimsenen varsayımdır. Konunun uzmanları arasında Hititler'in batıdan Helles- pont- Boğazlar üzerinden gelmiş olduklarını savunanlar, Hitit dilinin Hind-Avrupa dil ailesinin "kentum" grubuna ait olmalarına dayandırmaktadırlar…*".

"*evrenin yaratılışı*" ve "*şekli*" konusunda özellikle tasvirli el yazmalarında karşılaştığımız anlatımlar ve bu anlatımların görselleştirilmesiyle ortaya rastlantının mümkün olmadığı bir durum çıkmaktadır. Kur'ân-ı Kerim'de dünyanın yaratılışı ile ilgili birçok âyet yer almaktadır[435]. Âyetlerin yanı sıra yaratılışı konu alan pek çok hadis bulunmaktadır[436]. Hz. Peygamber gökyüzünü tarif ederken, onu dürülmüş bir dalga, korunmuş bir tavan olarak anlatır ve semanın üzerinde diğer bir sema daha bulunduğunu ifade ederek yedi kat tasvir eder. Hz. Peygamber "*İkisi arasındaki uzaklığın ne kadar olduğunu biliyor musunuz?*" diye sorduktan sonra, "*Beş yüz yıl*." şeklinde cevaplar. Dolayısıyla kademe kademe tertip edilmiş bir gökyüzü imajı oluşur. Sonra, "*Bunun gerisinde ne olduğunu biliyor musunuz? Bunun gerisinde su var. Suyun gerisinde arş var. Allah, arşın fevkindedir* (üstündedir). *Âdemoğlunun ef'âlinden* (*yaptıklarından*) *hiçbiri O'na gizli kalmaz*." buyurmuştur. Yine Hz. Peygamber, "*Bu arz nedir, biliyor musunuz? Bunun altında bir diğer arz var, ikisi arasında beş yüz yıl var.*" diyerek yedi arzın varlığını saymaktadır[437]. Kur'ân-ı Kerim ve hadislerden yola çıkarak kâinata ve yaratılışa yönelik, İslâm alimlerinin yorumları, Yunan düşünce dünyasının etkileri ve Mezopotamya İslâm öncesi kültürlerinden gelen aktarımlar insan zihninde evren, dünya gibi günümüz teknolojisinin olmadığı bir dönemde kaynaklardan hareketle tahayyülün, tasavvurun ve tasvirin belli bir mantık

---

[435] Bkz. "*İnkâr edenler, göklerle yer bitişikken, bizim onları ayırdığımızı ve diri olan her şeyi sudan meydana getirdiğimizi görmediler mi? Hâlâ inanmayacaklar mı?*". Enbiyâ Sûresi: 21/30.

Bkz. "*O, geceyi, gündüzü, güneşi ve ayı yaratandır. Her biri bir yörüngede yüzmektedirler*.". Enbiyâ Sûresi: 21/33.

Bkz. "*O, dört gün içinde (dört evrede), yeryüzünde yükselen sabit dağlar yarattı, orada bolluk ve bereket meydana getirdi ve orada rızık arayanların ihtiyaçlarına uygun olarak rızıklar takdir etti*.". Fussilet Sûresi: 41/10.

Bkz. "*Böylece onları, iki günde (iki evrede) yedi gök olarak yarattı ve her göğe kendi işini bildirdi. En yakın göğü kandillerle süsledik ve onu koruduk. İşte bu, mutlak güç sahibi ve hakkıyla bilen Allah'ın takdiridir*.". Fussilet Sûresi: 41/12.

Bkz. "*Andolsun biz, gökleri, yeri ve ikisi arasında bulunanları altı günde yarattık. Bize hiçbir yorgunluk çökmedi*.". Kâf Sûresi: 50/3.

[436] Bkz. "*Mahlûkatını yaratmazdan önce rabbimiz amâda idi. Ne altında hava ne de üstünde hava vardı. Arşını su üzerinde yarattı*.". Tirmizî, "Tefsîr", 11/12.

[437] Bkz. Tirmizî, "*Tefsîr*", 57, 66.

dahilinde kesiştiği kompozisyonlar doğurmuştur. Yunan düşüncesinde evrenin, hayatın meydana gelişine genellikle anlatılar ve mitlerle yanıt aramışlardır[438].

Deniz, toprak, dağ, yer, gök, göklerin katmanları yaratılış ve evren bütün dünya mitlerinde ortak unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunan mitosunda başlangıçta sadece bir boşluğun -kaos- olduğunu, sonra toprağın -gaia- ortaya çıktığını görmekteyiz. Sonra bu topraktan bir dağ çıkar. Dağ aynı zamanda Türk yaratılış mitoslarında -kozmik dağ- sıklıkla karşılaştığımız bir unsurdur. Türk mitosunda su üzerinde toprak oluşur, toprak üzerinde ise daha sonra dağlar meydana gelir[439]. Türk kültürüne ait yazıtlarda "*…çünkü yukardaki gök ile aşağıdaki yer öyle buyurmuşlardı…*" şeklinde ifadeler de yer almaktadır. Nitekim Orhun yazıtlarında evrenin oluşumunun anlatıldığı bölümde "*gök*" ve "*yer*"in birlikte yaratıldığından söz edilmektedir[440]. Benzer bir durum Sümer mitolojisinde de işlenmektedir. Deniz, gök ve yer beraberliği kozmik dağı meydana getirmektedir[441]. Hint mitolojisinde de yaratılışın temel unsurları arasında gök ve yerin birbirinden ayrılması yer almaktadır[442]. Dolayısıyla gerek kitabî dinlerden önce gerekse sonra evrenin yaratılışı ve işleyişine yönelik tasvir ve tanımlamalar insanlık tarihi boyunca her zaman var olmuştur.

Dünyanın nasıl yaratıldığı kadar, şekli, hareketi, kâinatın içinde bulunduğu konum da mitleşen bir konu olmuştur. İnsanlık tarihinin hemen her döneminde düşünürler kâinatın ve dünyanın işleyişini sorgulamışlar ve birbirinden farklı teoriler ortaya koymuşlardır. Bu teorilerin içinde yukarıda da bahsettiğimiz dünyayı taşıyan çeşitli canlılar ya da güçlerin olduğu meselesi de yer almaktadır. İslâm Dönemi tasvirli el yazmalarından Kazvînî'nin kaleme aldığı *Acâibü'l-Mahlûkat*'ın[443] T.S.M, British Library

---

[438] Jean Pierre Vernant, *Evren Tanrılar İnsanlar,* çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2001, s. 17.

[439] Murat Uraz, *Türk Mitolojisi,* s. 8.

[440] Jean-Poul Roux, *Eski Türk Mitolojisi,* s. 138.

[441] Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi,* s. 8.

[442] Wendy Doniger O'Flaherty, *Hindu Mitolojisi,* s. 23.

[443] Günay Kut, "Acâibü'l-Mahlûkat", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1998, c. 1., s. 315-317.

ve Bayerische Staatsbibliothek'de[444] bulunan nüshaları, dünyanın neyin üzerinde durduğu sorusunun tasviri cevabı olarak betimlenmiş kompozisyonları ile şu ana kadar verdiğimiz misalleri ve Hitit Dönemi güneş kurslarının boğa boynuzları üzerine yerleştirilmesi ile ilgili fikrimizi somutlaştırması açısından önemlidir. Bu tasvirlerde dünyayı taşıyan bir melek, meleğin üzerinde olduğu bir boğa, boğanında üzerinde durduğu bir balık gösterilmiştir[445]. T.S.M nüshasında (*Foto. 125*) dünya, melek, boğa ve balıktan başka, melek ile boğa arasında bir de kaya tasviri görülmektedir. British Library nüshasında (*Foto. 126*) kompozisyon aynı olmakla birlikte T.S.M nüshasından tek farkı, melek ile öküz-boğa arasında kaya yoktur. İnanışa göre, meleğin dünyayı taşırken ayaklarını basacağı bir taban olmadığından Allah dikdörtgen şeklindeki kırmızı -bazı kaynaklara sarı olarak geçmiştir- yakuttan bir kaya yaratmış ve meleğin ayaklarının altına girmesini buyurmuştur[446]. Ancak kayanın altında bir şey yoktu, bunun üzerine Allah "*Kiyûsâ*" adında bir öküz-boğa yaratmış ve bu kayanın altına girmesini buyurmuş, kaya boğanın sırtına ve boynuzlarına yerleşmiştir. Sonra boğa ile su arasına "*Behmûk*" adında bir balık geldiği aktarılmaktadır[447]. Burada görülen boğa kavramı ile Hitit Dönemi tunç güneş kurslarında evren sembolizmini boynuzunun üzerinde taşıyan boğa kavramı ile Osta Asya mitlerindeki "*sarı öküz*" ve "*balık*" temasıyla rastlantıdan öte bir ilişkisi olmalıdır. Aynı tasvirde bir diğer kültürel etkinin kaya için olduğu söylenebilir. Nitekim dikkatli bakıldığında kaya oval ya da dairevi değil dikdörtgen yani köşeli olarak tasvir edilmiştir. Bu da dört köşeyi gösteren uçlarının olduğu anlamına gelir ki, kadim zamanlardan bu yana dört, düzenli evrenin sayısı olarak düşünülmüştür[448]. Kayanın dört köşesi olması ve hemen üzerinde bir meleğin yer alması, dört büyük meleğe işaret ediyor olabilir. Nitekim Hıristiyan kilise sanatında kubbeyi dört yönde taşıyan melekler veya dört İncil yazarlarının atribüleri de görülmektedir. Farklı kültürlerin çizimlerinde karşılaştığımız

---

[444] Bavarian State Library, env.: "urn:nbn:de:bvb:12-bsb00045957-6".

[445] Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, s. 81, 83.

[446] Ahmet Talat Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü,* (*hzr.*) Cemal Kurnaz, İstanbul: Kurgan Edebiyat Yay., 2000, s. 183.

[447] Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, s. 82.

[448] Annemarie Schimmel, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, s. 114.

dört meleğin hepsi bir şekilde dünya ya da kâinat ile ilişkilendirilmiştir ve görevleri de bu minvaldedir.

Bu iki tasvirli nüshanın yanı sıra, Bayerische Staatsbibliothek (*Bavarian State Library*) nüshasında dikkat çekmek gereken iki tasvir vardır. 1280 yılına tarihlenen bu el yazmasında söz konusu iki tasvir yan yana tasvir edilmiş melek (*insan suretinde*) ve boğa-öküz, arslan ve kartal figürleridir (*Foto. 127*). İlginç olan meleğin yanı sıra boğanın da kanatlı olarak tasvir edilmiş olmasıdır. Asıl önemli olan ise figürlerin "*arşı taşıyanlar*" başlığı altında yer almalarıdır. Metnin içeriğine bakıldığında arkeolojik dönemlerden İslâm sanatına dek uzanan arşın ya da dünyanın çeşitli mahlukatlar (*boğa, öküz, balık, melek vs.)* taşınması miti daha net anlaşılmaktadır: "*O meleklerden bir kısmı arşı taşıyan hamele-i arş melekleridir. Allah'ın selamı onların üzerine olsun. Hamele-i arş melekleri diğer meleklerin en izzetlileri, keremlidir ve makam bakımından onların üstündedirler. Hamele-i arş melekleri dışındaki melekler Hamele-i arş meleklerine yaklaşırlar ve sabah akşam sürekli Allah teâla nezdinde derecelerini sorarlar. Hamele-i arş melekleri arşı taşımanın yanı sıra Rablerine iman ederler, onu tesbit ederler ve iman edenler için hergün Allah teâladan bağışlanma dilerler. Hz. Peygamber'den gelen bir habere göre hamele-i arş meleklerinden biri insan, biri ise boğa-öküz suretindedir.*". Dolayısıyla İslâm öncesi kökenleri tarih öncesi kültürlere giden bir kültün İslâm'ın temel akaidinin dışında özellikle folklorik İslâm kültürüne yansıdığı görülmektedir. Ayrıca el yazmasında görülen ilgili figür sayısı yani insan, boğa, arslan ve kartal Hz. Peygamber'in şu hadis-i şerifi ile uyuşmaktadır: "*Hamele-i arş şu anda dörttür, Kıyamet günü Allah onları bir dört melekle daha kuvvetlendirir, böylece sekiz olur*"[449]. Görselde gördüğümüz insan suretinde melek (*Matta*), boğa (*Luka*), arslan (*Markos*) ve kartal (*Yuhanna*) figürleri aynı zamanda Hıristiyanlık'ta dört incil yazarının sembolleridir. Özellikle Orta çağ kilise mimarisinde ana kubbeyi taşıyan pandantiflerde bu dört incil yazarının betimlenmesi metaforik bir evren temasının göstergesidir.

[449] Kurtubî, *el-Cami`u fi-Ahkâmi`l-Kur`ân*, 12/ 266.

Acâibü'l-Mahlûkat konusu başka müelliflerce de ele alınmıştır. Rükneddin Ahmed'in kaleme aldığı nüshada da yukarıdakine benzer bir "*arş*" ve "*arşı taşıyanlar*" betimlemesi yapılmakla birlikte Kazvînî'nin kaleme aldığı nüshadan misal verdiğimiz görselde karşımıza çıkan arşı taşıyan melekleri de tarfi etmektedir[450]. Anlaşıldığı üzere "*her döneme ve topluma peygamber*" gönderilmesi bir zamanlar "*hak*" olan Allah kelamını insanlık tarihi boyunca kültürden kültüre aktarılan bilgiler haline getirmiştir. Farklı dinler ve inançların oluşmasının sebebi ise bir zamanlar "*hak*" olan bu bilgilerin zamanla tahrif olmasıdır.

Boğa, dünya ya da kâinat konusunun İslâm kültürüne yansıdığı bir başka noktanın divan edebiyatı olduğunu vurgulamıştık. Folklorik İslâm kültüründe dünyanın bir öküzün ya da boğanın boynuzları üzerinde olduğu inancı, Fars dilinde öküz anlamına gelen "*gâv*" kelimesinden türetilen "*gâv-ı zemin*" ya da "*gâv-ı arz*" şeklinde nitelendirilmiştir[451]. Kültürden kültüre, bazen boğanın kafası sallandığında, boynuzlar üzerinde yer alan dünya da sarsılır ve deprem olur, bazen de boğanın ya da öküzün her bir kılı bir memlekete bağlıdır ve hangi kıl sarsılırsa o kıla bağlı memleketlerde deprem olur[452]. Dünya-kâinat ve boğa-öküz ilişkisi pek çok kültüründe görülmekle birlikte, dünyanın balık ya da melekler aracılığı ile taşındığı ya da Kazvini'nin eserinde tasvir edildiği gibi bunların hepsiyle birden taşındığı misaller de mevcuttur. "*Boğa*" (*ya da öküz*) kavramlarıyla dünyanın taşınması özellikle Fars edebiyatı kökenli olarak "*gâv-ı zemin*" şeklinde divan edebiyatımıza ve halk söylence kültürüne de yansımıştır. Divan edebiyatındaki yansımalarına başlıca birkaç misal verecek olursa:

---

[450] Bkz. Bekir Sarıkaya, "Rükneddin Ahmed'in Acâibü'l-Mahlûkat Tercümesi (Giriş-Metin-Sözlük)", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2010.: "*Allâhu Te'âlâ dört fırişte yaratdı. Birisi âdem sûretindeyidi ve birisi arslan sûretindeyidi ve birisi dahi kerkes sûretindeyidi, birisi öküz sûretindeyidi ki bu dördi arşı getürürleridi, yedi bin dizleri üzerinde götürdiler*.".

[451] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yay., 2018, s. 42.

[452] Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, s. 82.

Gâv-ı dihkan eder arzı tezyîn

Ana reşk etse sezâ gâv-ı zemîn

(Tezyînât-süsleme, öküzü bezirgân yapar,

gâv-ı zemîn (arz öküzü) onu kıskansa münasiptir.) Nâbî [453]

Gâvı inletti belin büktü basît-i arzın

Zîr-i rânındaki pûlâd bilekli tevsen.

(Altındaki çelik bilekli azgın at ayağını yere öyle bir vurdu ki,

arzın belini büküp altındaki gavı -öküzü- inletti.) Nedîm [454]

Olalar tahtü-s serâda gâv u mâhî muztarib

Olsa ger fevka'l-ulâda sâye-endâz-ı vakâr

(Eğer o yüksek makâma vakarla sâye salacak olsa

yer altında öküz ve balık mustarib olurlar.) Nazîm [455]

[453] İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 42.

[454] Abdülbaki Gölpınarlı, *Nedim Divanı,* İstanbul: İnkılap Yay., 1951, s. 47.

[455] Ahmet Talat Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 182.

Şimdi tekellüfât-ı hıredle beraberiz

Dünyâ gamın götürmede gâv-ı zemin ile

(Ey Nâilî! Aklın istediği külfetli işleri yapmaya çalışmakla

dünya gamını yüklendik; şimdi yeraltı öküzü ile beraberiz, farksızız.) Nâilî [456]

Her bir kademde sadme-i pür zûrı nalinin

Gâv-i zemîne zelzele-i üstühân verir

(Her bir adımda nalının kuvvet dolu çarpması

öküzün boynuzundaki dünyaya kemik zelzelesi verir.) Nefi [457]

[456] Ahmet Talat Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 182.

[457] Nefi Ömer Efendi, *Nefi Dîvânı,* (*hzr*.) Metin Akkuş, e-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2018, s. 33. [https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html]

d. Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca çeşitli kullanım alanları bulmuş olan figür, kült, mistik yaklaşımlar, ilksel gelenekler gibi çeşitli kültürel içeriklerin yanı sıra unutulmamalıdır ki insanın temel yaşam ihtiyaçları noktasında da önemli bir konuma sahiptir. Önceleri avcılık ve toplayıcılıkla gıda temin eden insan daha sonra toprağı ekip mahsul alarak hayatını idame ettirmeyi öğrenmiştir. Her iki aşamada da boğa insan yaşamı için hayatî bir kaynak olmuştur. Neolitik Dönem ile toprağı işleyen topluluklar yavaş yavaş toprağa bağlı bir kültür üretimine de başlamıştır. İşte bu süreçte boğanın tarım kültürü ile ilgili bereket yönüne değinen eserler vermeleri, ruhban sınıfının bereketle ilgili çeşitli ritüeller düzenlemeleri ve yine bereket için boğa kurban edilmesi gibi durumlar İslâm öncesi kültürlerdeki önemini göstermektedir.

4. Ejder-Ejderha

Ejder ya da ejderha denildiğinde akla ilk gelen fantastik mitolojik yaratıklardır. Fakat bu kavramlar sanıldığından daha kadim bir tarihin parçasıdır. Dünyanın pek çok kültüründe karşılaştığımız figür folklor ve kültürel çeşitliliğe göre değişik anlamları ihtiva etmektedir. Ancak özellikle Mezopotamya, Orta Asya ve Anadolu kültürlerinde tarihsel süreç bağlamında gelişen ve kültürel etkilenme ile taşınan ortak anlamsal motifler görülmektedir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*Ejder-Ejderha*" sözcükleri anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Ejderha. Büyük yılan. Ejder (veya ejderha) gibi iri yapılı ve korkunç görünüşlü. Türlü biçimlerde tasarlanan korkunç bir masal canavarı, ejder, dragon.*"[458] şeklinde, ayrıca "*Milletlerin hayal gücüne göre değişik şekillerde tasarlanan, genellikle kanatlı, gövdesi aslana, kuyruğu yılana benzeyen, ağzından ateş püsküren korkunç masal canavarı.*"[459] olarak tanımlanmaktadır. Sözcüğe etimolojik açıdan bakıldığında: "*Farsça ejder (büyük yılan, dev)den ejder, ejderha. Anadolu halk ağızlarında ejderha, azderha, azdeha gibi söylenişleri de vardır.*" şeklinde ifadeler görülmektedir[460].

b. Kullanım Alanları

Figür özellikle kültsel ve efsanevi temalara bağlı olarak İslâm öncesi dönemde destan ve hikayelere konu olmuş, bu temaların görsel yansıması olarak mühürler, freskler ve kabartmalarda yer almıştır. Bilinen erken görsel misallerine Mezopotamya kültürlerinde rastladığımız figür yer yer şehir kapılarında, yer yer stellerde kendini göstermektedir. Dünyanın pek çok kültüründe de misallerini gördüğümüz figürün anlamı noktasında kültürel açıdan farklılık görülmektedir. Çin menşeili temalarda da sıklıkla kullanılan figür genellikle olumlu anlamlar ihtiva ederken (*uzak doğu kültürleri*), Orta Asya, Mezopotamya, Anadolu ve Batı medeniyetlerinde daha çok olumsuz bir figür

---

[458] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 609.

[459] İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, s. 328.

[460] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 103.

olarak görülmektedir. Bu yönü ile figürün kullanım felsefesi tüm bu kültürler arasında farklılık gösterebilmektedir. Özellikle Mezopotamya kültürlerinde zoomorfik sembolizm, iktidar ve tılsım amaçlı kullanılan figür tapınak ve sivil mimaride kapı, duvar gibi alanlarda görülmektedir. İslâm Dönemi eserlerinde özellikle Mezopotamya etkilerinin kültürel devamlılığı nedeniyle figürün kullanımı güç ve iktidar sembolizması ile koruyuculuk temaları arasında çeşitlenmektedir. Bu temalar yer yer şehir kapılarında, mimari eserlerde kapı, pencere ve kemerlerde yer yer seramik ve alçı işlerinde ve sıklıkla tasvirli el yazmalarında kullanılmıştır.

c. Kültürel Kökenleri

Ejder ya da ejderha kavramı insan zihninde fantastik ve doğa üstü kavramlar ile ilişkilendirilen bir ögedir. İnsanlık tarihi boyunca hemen her kültürde karşılaştığımız bu fantastik figürün Mezopotamya'da bilinen en erken misalleri silindirik mühürler üzerinde görülmektedir (*Foto. 128-129*). Ejderha ya da ejder kavramı temelinde korkutucu, muazzam büyüklükte yaratıklar olarak tasvir edilmekle birlikte, kültürlerin kendine has anlatılarında bazen sihirli yaratıklar olabilir, ağızlarından ateş püskürtebilir, uçabilir, insanları kötülüklerden korur, hazinelerin bekçiliğini yapar, şifa verir ya da insanlara zulmeder[461]. Bunların hepsi kültürden kültüre çeşitli değişkenlerdir. Fakat temel olarak değişmeyen iki unsur vardır ve bunlar çoğunlukla birbirleriyle karıştırılmaktadır. Ejderha kavramının bir kültürde ne şekilde olumlu ya da ne şekilde olumsuz karşılığı olduğu üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur. Çünkü bir toplumun kültüründe yer alan herhangi bir kavramın o toplum için ne ifade ettiği iyi analiz edilemez ise aynı toplumun ortaya koyduğu sanat eserlerinde bir figür olarak görülen bu kavramın muhtevası tam manasıyla anlaşılamaz. Bu kavramın muhteviyatı toplumların tarihsel geçmişinde ekseriyetle din, sosyal kültür ve folklor ile belirlenmektedir.

---

[461] Ernst and Johanna Lehner, *A Big Book of Dragons, Monsters, and Other Mythical Creatures*, New York: Dover Pub., 2004, s. 21.: "…*The dragon is one of the oldest, most widespread and persistent monsters in occidental mythology, religion and folklore. It is a four elemental beast: there were subterranean dragons, aquatic dragons, dragons of the air, and fire-breathing dragon. All dragons in Western myths were sinister, terrifying creatures, emblematic of destructive, evil and anarchical principles*…".

Pek çok dinin düşünce tarihinde olduğu gibi İslâm düşünce tarihinde de ejderha kavramına atıfta bulunan tanımlamalarla karşılaşmaktayız. Buna bir misal daha önce de sözünü ettiğimiz Kazvînî'nin *Acâibü'l-Mahlûkat* isimli eserinden verilebilir. Eserde, bir yılanın uzunluğunun otuz metreyi, yaşı da yüzü geçmesi durumunda ejderha olarak nitelendirildiğinden söz edilmektedir[462]. Uzak Doğu mitolojilerinde genellikle olumlu yönleriyle ön plana çıkarılan ejderha[463], Mezopotamya, Anadolu ve batıya gidildikçe olumsuz yönleri ile ön plana çıkan fantastik bir figür olarak karşımıza çıkar. Hint mitolojisinde ejderha "*brahman*" yani kutsal bir ruhani varlık olarak nitelendirilmektedir ve ona zarar vermek büyük bir suç sayılmaktadır[464] fakat İndra bu brahmanı yer yüzünün sularını hapsedip insanları susuz bıraktığı için öldürmüştür. Çin kültürüne baktığımızda Batı kültürlerinde görülenin aksine iyi huylu ve bereket sembolü, erilliği ve üretkenliği simgeleyen bir ejderha kavramı ile karşılaşırız[465].

Mezopotamya kültürlerinde baktığımızda Babil panteonunun baş tanrısı olan Marduk'un kutsal hayvanı (*atribüsü-sembolü*) ejderdir (*Foto. 130*). Sebebi ise Babil Yaratılış Destanı'nda Marduk'un tanrıça Tiamat'ın canavarını yani ejderhayı öldürmesidir. Tıpkı Marduk ve kutsal hayvanı olan ejder misalinde olduğu gibi Mezopotamya kültürlerinde gördüğümüz ejder figürleri hemen her kültürde tılsım vd.

---

[462] Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü,* s. 274.

[463] Bkz. Ernst and Johanna Lehner, *A Big Book of Dragons, Monsters, and Other Mythical Creatures*, s. 38.: "*…Dragons are also important beasts in Far Eastern mythologies, but there is a deeply marked difference in their symbolic meaning: they are not the vicious monsters of the medieval Western world, but friendly, lovable and benevolent creatures. They are the genii of strength, the emblems of vigilance and protection, the guardians of treasures and wisdom. Among the Chinese and the Japanese, dragons are the most potent symbols of the beneficent, rain-giving powers of tbe gods of water and clouds, and of power, royalty, and sovereignty. In Japan the dragon is the emblem of the Mikado, and in China of the Emperor…*".

[464] Bkz. Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri*, s. 183.: "*…Ejderha, şimdi öğreneceğimiz gibi, Brahman'dır. Ve Brahman öldürmek -daha sonraki Hint düşüncesine göre- en büyük, bağışlanmayacak bir suç olduğundan, Indra'nın Brahman Vritra'yı öldürmesi, ancak tiksindirici bir kefaret vermesiyle ödenebilecek bir suçtur...*".

[465] Bkz. Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, s. 40.: "*…Batıdaki ejderha kavramının tam aksine, Çin ejderhası iyi huylu ve zararsız bir yaratıktır: doğal eril gücün ve verimliliğinin (yang) bir simgesidir…*".

sembolik içerikleriyle kullanılmıştır diyebiliriz. Ejder'in koruyucu görevi gördüğü İslâm Dönemi eserlerinden bir misal Artukoğulları Beyliği'nin bir eseri olan Cizre Ulu Camii'nin kapısında yer alan ejderli kapı tokmağıdır (*Foto. 131*) -bu kapı tokmaklarının biri günümüzde Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde diğeri ise Berlin'de Pergamon Müzesi'nde sergilenmektedir-. Özellikle Güney Doğu Anadolu bölgesi ve Mezopotamya kültürlerinde yılanlı ve ejderli kapı tokmakları içinde barındırdığı mistik anlamlarla asırlar boyu koruyucu tılsım görevi üstlenmiştir. Kadim Türk kültüründe de görülen ejder, arslan ve kartal ikonografisinin bir arada bulunduğu eserin mistik birtakım anlamları ihtiva etmesi bir yana teknik olarak birbirine sırtını dönmüş ejderlerin ortasına bir arslan başının yerleştirildiğini görmekteyiz. Bu ejderler gövdede kıvrılırlar, kuyruk kısımları ise birer kartal başı ile son bulur. Tipolojik özellikleri açısından fazla detaya girmeden söz konusu kompozisyonda ejderlerin koruyuculuk vasıflarının ön plana çıkması -zıt güçlerin tılsımsal özellikleri yani kötünün kötüye karşı bir kalkan gibi kullanılması-, arslan başlarının ise iktidarı ve gücü sembolize etmesi göz önüne alındığında birlikte güç ve koruyuculuk kavramları pekişmiş olmaktadır. Ejder figürünün kötücül algısı diğer kötülere karşı bir korunma alanı oluşturmaktadır[466]. Aynı zamanda arslan başları da pek çok kültürde şehir ve tapınak girişlerinde aynı koruyucu vasıflarıyla kullanılmıştır. Bunlara ilerleyen aşamalarda detaylı misaller vereceğiz. Ejderlerin kuyruklarının kartal başı, kartalların kuyruklarının ise ejder başı ile son bulması Anadolu'da pek çok eserde karşılaştığımız bir özellik olup ilerleyen kısımlarda açıklayacağımız çeşitli mitsel kavramların adeta başlı başına sembolizasyonudur. Dolayısıyla hem bir prestij hem de bir koruyucu anlamları ihtiva eden Cizre Ulu Camii'nin kapı tokmakları çeşitli sembolik kavramları görselleştirmektedir. Bu kavramlar tarih boyunca çeşitli kültürlerde benzer figürlerle ifade edilmiştir. Fakat aynı figür birbirine çok yakın coğrafyalarda farklı anlamlar da ihtiva edebilmektedir. Misal, Cizre Ulu Camii kapı tokmağı kompozisyonunda değerlendirdiğimiz ejder figürlerinin görünüşte koruyuculuk vasıflarıyla olumlu anlamları ihtiva ediyormuş hissiyatının aksine bu koruyucu

---

[466] Bkz. Almut von Gladiß, "İslâm Metal İşlemeciliği", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 202: "*Stilize ejderhaların kötü ruhları ürkütüp kaçırdığına ve eşiği geçmelerini önlediğine inanılırdı. Tokmak, aslan başlı çivilerle tahtaya serbestçe tutturulurdu. 12. yüzyıl sonlarında 4,5 metre yüksekliğinde ve tamamen dökme tunç yıldızlarla kaplı bir kapı yapan El-Cezeri, seri üretimin yolunu açan bu işlemi kitabında tarif eder*".

niteliklerin altında aslında kötücül anlamlarının olduğu düşüncemiz; Bağdat'ta Zengiler Dönemi eseri olan Tılsım Kapısı (*Bâb-ût Tılsım ya da Bâb el-Tılsım*)'nda (*Foto. 132*) görülen ejderlerin değerlendirilmesi ile destek bulacaktır. Burada ortada oturan insan figürü dönemin halifesi Nâsirüddinillah'dır (*Foto. 133*). Kompozisyon daha çok Çin ve Hakanlı sanatında misallerinin görüldüğü iki ejderi tutan alp ya da hükümdar konulu eserleri anımsatmaktadır. Fakat diğer kültürlerde görülen misallerinden farklı olarak Tılsım Kapısı'ndaki kompozisyonda iki ejderin ortasında oturan kişi (*halife*) ejderleri dillerinden kavramış görülmektedir. Çin ve Hakanlı misallerinde daha çok ejder-ejderhanın sembolize ettiği olumlu tavırlar sonucu ulaşılan ya da ifade edilen bir güç ya da iktidar anlamı söz konusudur. Fakat Bağdat'taki Tılsım Kapısı'nda bu savaş, hakimiyet ve otorite içerikli kompozisyon; Uzak Doğu kültürlerindeki olumlu ejder imgesinin aksine, yılanın veya ejderhanın gnostik İslâm kültüründe düşmanı sembolize etmesiyle ilintili olarak olumsuz bir anlamı ihtiva etmektedir (*kötü sözlü, şom ağızlı ya da olumsuz anlamda ikna kabiliyeti yüksek insanlara "yılan dilli" denmesi de aynı şekilde yılanın kötücüllüğünün Mezopotamya ve Anadolu kültürüne yansımasına bir misaldir*). Burada ejder üzerinde kurulan hakimiyet ile iktidar kavramı desteklenmiştir. Ayrıca Mezopotamya'da yaklaşık olarak İ.Ö 900-750 arasına tarihlenen bir Yeni Asur Dönemi silindir mühründe tanrıça Tiamat'ın ejderleri ile Marduk'un savaşı gösterildiğini unutmamak gerekir (*Foto. 128*). Bu tema için Ninurta ile Kur (*kozmolojik bir ejder*) savaşı deniyorsa da Ninurta'nın Marduk'un önceki mitlerde karşılığı olduğunu belirtmek meseleye açıklık getirecektir. Ejderha mücadelesi konulu bir başka silindirik mühür ise Erken Babil Dönemi'ne aittir. Dolayısıyla Babil yaratılış mitlerinde önemli bir yeri olan Tiamat ve Marduk mücadelesinde de ejder kötücül ve mücadele edilmesi gereken bir yaratık olarak gösterilmiştir. İslam öncesi kültürlerde figüratif temalara yüklenen anlamlar bu misallerde olduğu gibi İslâm Dönemi eserlerine yansıyan ve yüklenen anlamların analizinde önemli bir yere sahiptir.

Bir başka misal ise kuyrukları ejder ile sonlanan arslan figürleridir ki bunlara bir misal Tokat'ın Gümüştop Köyü'nde 14. yüzyıldan kalma bir zaviyede kitabenin sağ ve sol alt köşelerine (*kapı açıklığının sağ ve sol üst köşelerine*) yerleştirilen figürlerdir[467]

[467] Erol Yurdakul, "Tokat Vilayetinin Gümüştop (Dazya) Köyündeki XIV. Yüzyıla Ait Eski Eserler", *Vakıflar Dergisi*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1969, S. 8., s. 244.

(*Foto. 134*). Anlaşılan o ki özellikle Türk İslâm kültürü için arslan ve ejder ikilisi belli bir dönem gerek Mezopotamya gerekse Anadolu bölgelerinde kullanılmıştır. Bu ikilinin ne anlam ihtiva ettiği meselesi ise pek çok yorumu beraberinde getirmiştir. Hem koruyucu hem de berekete yönelik kültleri bünyesinde barındıran ejder figürü özellikle Uzak Doğu kültürleri için olumlu ve mistik bir sembol olmasına rağmen Mezopotamya, Anadolu ve Batı için her zaman öyle değildir[468]. Olumlu yönlerinden çok olumsuz bir anlam yüklenen figür, İslâm sanatında pek çok kez mücadele edilmesi gereken bir yaratık olarak görülmüş, hatta Hz. Ali'yi bu yaratığın başını keserken betimleyen tasvirler yapılmıştır.

Siyer-i Nebî tasvirlerinde Hz. Ali ve askerlerinin Beni-neccar kabilesiyle savaşmaya giderken karşılarına çıkan bir ejderhanın Hz. Ali tarafından öldürülüşünü görmekteyiz[469] (*Foto. 109*). Aynı sahnede sembolik bir figür olarak, kompozisyonun bir kısmında arslan figürü de görülebilir. Hz. Ali'nin kahramanlıklarını anlatan cenknâmelerden olup mesnevi tarzında kaleme alınan *Dâstân-ı Ejderhâ'*da Hz. Ali'nin, Hz. Peygamber tarafından Müslümanlara sıkıntı veren bu mahlukatı (*ejderha*) öldürmesi için görevlendirilmesi ve Hz. Ali'nin ejderhayı başını kesmek sureti ile öldürmesi anlatılır[470]. Bu menkıbe ve tasvirlerin tematik açıdan Hıristiyan dünyasında Snt. George'un ejder ile olan mücadelesinden (*Foto. 135*) esinlenilmesi de muhtemeldir. Pek çok kültürde karşımıza çıkan mistik yaratık olarak ejder ve İslâm tarihinde "*Allah'ın Arslanı*" olarak anılan Hz. Ali'nin sembolü sayılacak arslan figürünün ejder figürü ile bir arada yer aldığı kompozisyonlar bu bağlamda sembolik bir anlatımı bünyesinde barındırıyor olabilir. Burada kötücül olan ejder gerek dini gerekse kültürleşmiş bir kahraman olan Hz. Ali tarafından yani iyiliği temsil eden bir karakter tarafından yok

---

[468] Wolfram Eberhard, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2000, s. 104.

[469] Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, s. 121.

[470] Bkz. Ali Kozan, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", Ankara: *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 8/5, 2013, s. 465-490.

Detaylı bilgi için bkz.: *Manzume-i Gazave-i Hz. Ali ve Ejderhâ*, Milli Kütüphane, Nr. 60 Zile 484/5, v. 31b.

Dâstân-ı Ejderhâ, Milli Kütüphane, Nr: 06 Mil Yz A 3881/7, v. 72b-73a.

edilmektedir. Siyer-i Nebî'de yer alan bu sahnede Hz. Ali'nin sembolü olan arslan ise iyiyi, gücü temsil etmektedir. Bu bağlamda ejder ve arslan ikilisi belki bu menkıbelerden, cenknâmelerden Müslüman kültürlerin içinde zanaat (*Cizre Ulu Camii kapı tokmağında olduğu gibi*) ya da sanat (*Siyer-i Nebî tasvirlerinde olduğu gibi*) anlamında bir sembolizmanın kaynağı olmuştur. Çünkü iki zıt unsurun (*iyi ve kötünün mücadelesi gibi*) birbiri ile karşılaşması, mücadelesi tılsımsal bir etki ya da bir güç sembolü olarak kullanılabilir. Bunun yanı sıra ejder figürü ile yapılan mücadelenin İslâm sanatı açısından "*nefs*" kavramı ile yapılan mücadele ile özdeşleşmiş olması da mümkün görünmektedir. Nitekim pek çok İslâm Dönemi eserinde ejder figürü şifa, bereket, koruyucu tılsım olarak kullanılmış fakat tüm bu işlevlerinin ardında aslında ejderin gücünün istenmeyen kavrama karşı bir koruyucu olarak kullanılması yatmaktadır. Yani ejder figürü başlı başına olumlu bir imge değil, onu kontrol edip yönlendirebildiğiniz sürece işlevsel ve olumlu sonuçlar getiren bir figürdür. Fakat ejder figürüne yönelik algı gerek Hıristiyanlığın gerekse İslâmiyet'in yayılış noktası olan Mezopotamya'da pek olumlu görünmemektedir. Yuhanna incilinde kötülüğün figüratif tanımı bir ejder-ejderha olarak aktarılmaktadır. Bundan dolayı Mezopotamya, Anadolu ve Batı coğrafyalarında Hıristiyanlığın ulaştığı her yerde ejder kötünün sembolü olarak biçimlenmiştir. Buna ek olarak ejder güç simgesidir. Çünkü eğer düşmanı sembolize etmek için kullanılan bir figür ise, düşman üzerindeki galibiyeti anlatmak için iktidarı besleyen bir figür, bir sembol olarak kullanılması da tabiidir. Nitekim Bağdat'ın Tılsım Kapısı üzerinde Halife Nâsır'ın kitabesi[471] altında yer alan iki ejder ve bunların arasında bağdaş kurarak oturan, ejderleri dillerinden yakalamış halife konuya açıklık getiren önemli bir misaldir. Kompozisyondan anlaşıldığı üzere yılan vücutlu ejderler tıpkı yılan gibi "*düşman*" anlamı yüklenerek kullanılmış, halifenin bu ejderlerin dilini yakalayan görüntüsü aslında düşmanları üzerinde sağladığı hakimiyeti, iktidarı sembolize etmektedir. Dolayısıyla ejder figürü bu kompozisyonda olumsuz bir figür olarak "*güç*" ve "*iktidar*" imgesini beslemektedir.

Türk mitolojisine baktığımızda gök, su, ağaç ejderi şeklinde karşımıza çıkan ruhsal bir varlık anlaşılmaktadır. Tıpkı Mezopotamya kültürlerinde olduğu gibi Türk

[471] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 479.

kültüründe de ejderha kavramı genellikle mücadele edilmesi gereken bir varlığa karşılık gelmektedir. Ejderha öldürmek erillik ve güç sembolü olarak gelişmiş, hükümdarlar bu kötücül varlığı öldürerek ya da yenilgiye uğratarak kötülüğe karşı zafer kazandıklarını göstermişlerdir. Bu yönüyle ele alınan temanın tasvirleri Türk kültür ve sanatında da görülmektedir. Mezopotamya mitolojilerinde en erken ejder öldürme betimlemeleri Sümer dönemine kadar gitmektedir. Türk mitolojisinde yer alan ejder kavramı ile Sümer mitolojisinde yer alan ejder kavramının rastlantıdan da öte ortak bir noktası vardır. Bu, bir ağacın altına yuvalanan yılandır. Yılanın hemen tüm mitolojilerde ejderha olarak nitelendirildiği bilinmektedir. Şimdi vereceğimiz iki farklı mit misalinde durumu daha anlaşılır kılmaya çalışacağız. Türk kültürünün en önemli destanlarından olan Manas Destanı'nda yer alan Er-Töştük Destanı bu mitolojik temaları işleyen önemli bir edebi eserdir. Destanın kahramanı Er-Töştük İlemen adlı bir kabilenin İleman-Bay adlı atasının (*ata burada bey anlamındadır*) dokuz oğlundan biridir. Destan boyunca Er-Töştük'ün başına türlü olaylar gelmiştir. Devler ile savaşmış, yeraltı dünyasına hapsolmuş ve ölmüştür. Destanda yer alan sihirli bir at sayesinde yeniden doğmuş, kendisi ve ailesini yeraltından yeryüzüne çıkarmayı amaçlamıştır. Aslında buraya kadar İslâm öncesi Türk kültüründe yeniden doğuş, mistisizm, devler gibi diğer pek çok dünya mitinde gördüğümüz temaların işlendiği görülmektedir. Önemli olan bölüm Er-Töştük'ün yeryüzüne uzanan bir ağaç ile karşılaşmasıdır. Bu ağacın dibinde bir ejderha, tepesinde de bir kartal (*Anka kuşu olduğu da düşünülebilir*) yer alır[472]. Er-Töştük ejderhayı kartal yuvasını dağıtmak üzere iken öldürür. Burada ejderha yine kötücül bir kavramı karşılamaktadır. Kartal ise daha sonra Er-Töştük'ü fark edip yutar fakat sonrasında durumu anlayınca onu tükürür. Burada da tekrar yeniden doğuş motifi vurgulanmıştır. İçerisinde ağaç, yılan-ejder ve kuş bulunan bu gibi mitler pek çok kültürde karşılaştığımız "*hayat ağacı*" kavramı ile ilişkilidir. Genellikle bu mitlerde ana unsurlar aynı olmakla

[472] Bkz. Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, c.1., s. 546.: "…*Er-Töştük, büyük ağacın yanına geldiği zaman, bir ejderhanın ağaçtan yukarı tırmanarak çıktığını görmüş. Bu ağacın üzerine de her sene bir kartal (Karakuş) yavrularmış ve ejderha da yuvaya çıkıp onları yermiş. Er-Töştük kılıcına sarılınca, hemen ejderhayı öldürmüş. Az sonra kartal gelmiş ve yavruları ile "iyilik" ve "kötülük" üzerinde konuşmuş. Er-Töştük'ü ağacın altında görünce de hemen inip yutmuş. Bunu gören yavruları durumu anlatmışlar. Kartal, işi anlayınca adamı tükürmüş ve dışarı çıkarmış. Bu suretle Er-Töştük, taptaze ve genç bir adam olmuş. Bunun üzerine kartala, "Beni memleketime götür," diye yalvarmış. Kartal da onun ricasını kabul etmiş*…".

birlikte hikayelerde farklılıklar görülebilmektedir. İslâm öncesi Türk mitolojisinde de Şamanizm ile yakından ilintili olan bu kavramlar efsanelerde bir motif grubu olarak verilmektedir[473]. Er-Töştük'ü konu alan destanı misal olarak vermemizin sebebi hemen hemen aynı kavram ve temaları ihtiva eden bir Sümer mitinin mevcudiyetidir.

Bu mit gök, aşk ve bereket tanrıçası İnanna ile ilgilidir. İnanna Fırat Irmağı boyunca yüzen bir ağaç görür ve çok beğenir, onu kendine mobilya yapmak için alır, toprağa diker ve büyütür. Fakat sonunda ağacın yanına geldiğinde bir kuşun tepesine yuva yaptığını, bir ejderhanın ağacın altında beklediğini görür. Bu mitte Mezopotamya'nın ünlü kahramanı Gılgamış da yer almaktadır. Gılgamış ejderhayı öldürür[474]. Bu iki farklı kültürün görünüşte iki farklı mitine baktığımızda, ağaç, yılan-ejderha, kuş, kuşun ağaca yavrulaması (*yuva yapması*) gibi spesifik motifler her iki mitte de karşımıza çıkmaktadır. Mesela bu yönüyle hakkında pek çok yorum bulunan Erzurum Çifte Minareli Medrese

---

[473] Bkz. Gönül Öney, "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar Dergisi,* Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1968, S. 7., s. 119.: "*Şaman inançlarına göre hayat ağacı dünyanın eksenidir. Şamanın gökyüzü veya yer altı seyahatinde ağaç merdiven veya yol vazifesi görür. Şaman ağacı da arslan, ejder (yılan) ve masal yaratıkları tarafından beklenir*.".

[474] Bkz. Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, s. 69-72.: "*…Bir zamanlar bir huluppu ağacı -belki söğüt- vardı; Sularıyla beslendiği Fırat Irmağı'nın kenarına dikilmişti. Ama Güney Rüzgârı onu kökünden söküp çıkardı ve ağaç ırmağın sularıyla sürüklendi. O sırada oradan geçmekte olan gök-tanrıçası İnanna ağacı alıp ana tapınağının merkezi Uruk'a getirdi ve kendi kutsal bahçesine dikti. Ona bin bir özenle baktı. Çünkü ağaç büyüdüğü zaman kerestesinden kendisi için bir iskemle ve sedir yapmayı tasarlıyordu. Yıllar geçti, ağaç olgunlaştı ve büyüdü. Ama İnanna ağacı kesmek istediğinde bunun hiç de kolay olmadığını anladı. Çünkü ağacın dibine "çekicilikten nasibini almamış" yılan yuva yapmıştı. Tepesine Zu-kuşu -zaman zaman haylazlık yapan mitolojik bir yaratık- yavrusunu koymuş, dallarına da harabe hizmetçisi Lilit evini kurmuştu. Her zaman Şen, güler yüzlü olan genç tanrıça zavallı İnanna bunu görünce acı gözyaşları döktü. Ve tan yeri ağarıp da kardeşi güneş-tanrısı Utu uykusundan uyanınca, İnanna ona gözyaşları içinde huluppu ağacının başına gelenleri anlattı. Bu sırada, Yunanlı Herakles'in önceli (öncülü) Uruk'ta oturan büyük Sümer kahramanı Gılgamış, İnanna'nın sızlanmalarını duyup şövalyece onun yardımına koştu. Elli minalık -yaklaşık yirmi beş kilo- zırhını kuşandı ve yedi talent yedi minalık -iki yüz kilodan fazla- "yol baltası"yla ağacın dibindeki "çekicilikten nasibini almamış" yılanı öldürdü. Bunun üzerine Zu-kuşu yavrusuyla dağa kaçtı ve Lilit evini yıkıp, arkasına bile bakmadan avlanmaya alışkın olduğu harabelere kaçtı. O zaman Gılgamış'a eşlik eden Uruklular ağacı kestiler ve iskemle ve sedir yapması için İnanna'ya sundular...*".

kapısında (*Foto. 136*), ayrıca Erzurum Yakutiye Medresesi (*Foto. 137*), Sivas Gök Medrese ve Kayseri Döner Kümbet vd. görülen çifte ejder, arslan, ağaç ve çift başlı (*ya da çift gövdeli*) kartal-devlet kuşu grubu bu kültlerin figürleşmiş birer sembolizmi olarak Anadolu Türk sanatına kadar uzanmıştır. Bu kompozisyonun temsil ettiği kavramlar daha sonraları cenkname ve gazavatnamelerde Hz. Ali ile ejder, arslan kavramları arasında kurulan ilişkiyle paralel olarak yansımış bir sembolizasyon olması da muhtemeldir. Dolayısıyla bu ve benzeri misaller bize kültürel etkileşimin ne denli kuvvetli ve derin kökleri olduğunu gösterir. İçerisinde hayat ağacı gibi kült imgeleri bulunduran bu tarz mitler "*insanlığın ortak bilinci*" tezimizi desteklemektedir.

Ejderha kavramı İslâm kültüründe de tıpkı İslâm öncesi Türk kültürü ve Mezopotamya kültüründe olduğu gibi daha çok olumsuz bir figür olarak görülmektedir. Daha evvel de bahsettiğimiz gibi yer yer cenknameler ya da gazavatnamelerde yer yer tasvirli siyerlerde yer yer *Dâstân-ı Ejderhâ'*da yer yer de mimari tezyînât programında ejderha-ejder figürünün İslâm kültürüne Orta Asya, Hint ve Mezopotamya kültürlerinde görüldüğü gibi olumsuz anlamlarda yansıdığını görürüz. Ejderha kavramının Uzak Doğu için hem koruyucu hem de bereket gibi anlamları bünyesinde barındırdığını vurgulamıştık. Verdiğimiz misallerde Uzak Doğu kültürleri için olumlu ve mistik bir sembol olmasına rağmen Mezopotamya, Anadolu ve Batı kültürleri için tam manasıyla olumlu anlamları ihtiva eden bir figür olmadığı anlaşılmaktadır. İslâm sanatında olumlu yönlerinden çok olumsuz bir anlam yüklenen ejderha figürü pek çok kez mücadele edilmesi gereken bir yaratık olarak görülmüş, hatta Hz. Ali'yi bu yaratığın başını keserken betimleyen tasvirler yapılmıştır. Mesela Siyer-i Nebî tasvirlerinde Hz. Ali ve askerlerinin Beni-neccar kabilesiyle savaşmaya giderken karşılarına çıkan bir ejderhanın Hz. Ali tarafından öldürülüşünden bahsetmiştik[475]. Bir başka misal Hz. Ali'nin kahramanlıklarını anlatan cenknâmelerden olup mesnevi tarzında kaleme alınan *Dâstân-ı Ejderhâ'*da Hz. Ali'nin, Hz. Peygamber tarafından Müslümanlara sıkıntı veren bu mahlukatı (*ejder-ejderha*) öldürmesi için görevlendirilmesi ve Hz. Ali'nin ejderhanın

[475] Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, s. 121.

başını kesmesinden de bahsetmiştik[476]. Bu menkıbe ve tasvirlerin köken açısından Hıristiyan dünyasında Snt. George'un ejder ile olan mücadelesinden esinlenmiş olması da muhtemeldir. Nitekim Hıristiyanlığın ortaya çıktığı Mezopotamya coğrafyasında gördüğümüz ejderha kavramı da (*Marduk'un ejderha ile mücadelesi vd*.) daha sonra Hıristiyan kültürünü beslemiş ve Snt. George'un ejder ile olan mücadelesine dönüşmüştür[477]. Yani bu coğrafyada Sümerlere kadar giden bir "*kötülüğün sembolü olan ejderha ile mücadele*" miti pagan kültlerden tek tanrılı dinlere kadar tarihsel süreç içinde yansıyarak gelmiş durumdadır.

Kadim kültlerden kültürel ve folklorik açıdan etkilenen İslâm kültürü arslan figürü için de ejder figürü için de tıpkı nazar boncuğunda olduğu gibi batıl ögeleri sadece bir folklor, kültürel bir öge olduğu için ister istemez kültürüne dahil etmiştir. Çünkü bu kültürler gayrimüslim iken sonradan Müslüman olan fakat eski geleneklerini kolaylıkla terk edemeyen toplumların İslâm kültürüne kazandırdıklarıdır. İslâm kültüründe ejder ve arslan ikilisi düşünüldüğünde menkıbelerden, cenknâmelerden hareketle içinde zanaat (*Cizre Ulu Camii kapı tokmağında olduğu gibi*) ya da sanat (*Siyer-i Nebî tasvirlerinde olduğu gibi*) anlamında bir sembolizm doğmuş olabileceği düşünülebilir. Burada antik dönemlerin ejder-ejderhayla mücadele teması ile hükümdarın ya da kahramanın kötücül olana karşı zaferi ile hükümdarın ya da belli bir güce sahip kahramanın sembolü olan arslan figürü bir arada verilerek minimalist ama kökenleri son derece güçlü bir sembolizm ortaya koyulmuştur. Artuklu Dönemi eserlerinden Cizre Ulu Camii'nin ejderli kapı tokmağı gibi pek çok misal bu temayı ihtiva etmektedir. Aynı zamanda bu iki zıt unsurun (*ay ve güneşin zıtlığı ya da iyi ve kötünün mücadelesi gibi*) birbiri ile karşılaşması, mücadelesi tılsımsal bir etki ya da doğrudan bir güç sembolü olarak da düşünülmektedir. İslâm sanatında sıklıkla karşılaştığımız ejder figürü hakkında pek çok görüş mevcuttur.

---

[476] Ali Kozan, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", s. 465-490.

[477] Bkz. Samuel Noah Kramer, *Sümer Mitolojisi*, s. 143-144.: "*…Hıristiyanlığın yükselişiyle, bu kahramanlık göstergesi azizlere geçti; "Aziz George ve Ejderha" ve sayısız benzerleri bunun kanıtıdır. Adlar farklıdır ve ayrıntılar öyküye, yere göre değişir ve ejderha-öldürme teması İ.Ö. üçüncü binyılda Sümer mitolojisinin önemli bir motifi olduğuna göre, Yunan ve erken Hıristiyan ejderha öykülerinin dokumasındaki ilmeklerin Sümer kaynaklarından geldiğini öne sürmek hiç de akıldışı değildir...*".

Ejder figürü ve kullanımı hakkında "*Ejder çiftinin yerine göre karanlık ve kötülükle savaşı sembolize etmeleri de mümkündür. Ejder figürü ortaçağda zıt prensip, ay ve güneş sembolü olarak kullanılır.*"[478] diyen Gönül Öney, aksi durumda karanlık, yeraltı, cehennem gibi kavramları da sembolize edebileceklerini vurgulamaktadır.

Bir diğer yönü ise ejder figürünün İslâm kültüründe "*nefs*" kavramı ile özdeşleşmiş olmasıdır. Düşman olarak görülen yılan ve ejder sembolik açıdan İslâm kültürünün eserlerinde nefs kavramını da temsil etmektedir. Bu yönüyle İslâm eserlerinde en çok dikkat çekecek, göz önünde olan konumlarda -özellikle kapı ve pencere kemerleri gibi- kullanılması mekâna girecek kişilere nefs kavramını hatırlatmak amacını da güdebilir. Diğer bir yönüyle, eğer İslâm Dönemi eserinde ejder figürünün şifa, bereket, koruyucu-tılsım olarak kullanıldığını düşünecek olursak tüm bu işlevlerinin ardında ejderin kendisinin saf kötülüğün sembolü olması ve bu gücün istenmeyen diğer kötücüllere karşı bir koruyucu olarak kullanıldığını görürüz. Dolayısıyla burada bir arslanın koruyuculuğuna inanılarak bir şehrin kapısına koyulmasından farklı olarak taban tabana zıt bir durum söz konusudur. Bu zıtlıkta arslanı hükümdar olarak kabul eder ejderhayı da düşman olarak kabul edersek arslan ve ejder ikilisi içinde iyi ve kötünün mücadelesi görülür. Nitekim tüm mitlerde muhakkak kahraman ya da hükümdar yani iyiyi temsil eden galip gelmektedir. Dolayısıyla sadece bir hükümdar ya da büyük bir kahraman tarafından yenilgiye uğratılabilen bir figürün mimaride yer alması kendisinden daha güçsüz kötülükleri olduğu yerden uzak tutabileceği mantığına dayanmaktadır. Bu haliyle İslâm sanatında ejder şekilli rahmet olukları tıpkı Avrupa katedrallerinde gargoylar ve ifritlerin çörtenlerde kullanıldığı gibi tılsımsal amaçlar güdülmüştür. İslâm kültüründe bu tarz uygulamalar folklorik İslâm kültürünün ürünleridir.

Mimari açıdan bir misal Tılsım Kapısı olabilir. Bağdat'ın Tılsım Kapısı üzerinde Halife Nâsır'ın ejderleri dillerinden yakalamış figürünün[479] konuya netlik kazandıran bir misal olduğuna değinmiştik. Kompozisyondan anlaşıldığı üzere yılan vücutlu ejderler tıpkı yılan gibi "*düşman*" anlamı yüklenerek kullanılmış, halifenin bu ejderlerin dilini yakalayan görüntüsü aslında düşmanları üzerinde sağladığı hakimiyeti, iktidarı sembolize

[478] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, s. 48.

[479] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 479.

etmektedir. Dolayısıyla ejder figürü bu kompozisyonda olumsuz bir figür olarak "*güç*" ve "*iktidar*" imgesini beslemektedir. Fakat kapının adının tılsım ile ilişkilendirilmesinin sebebi ejder figürünün ihtiva ettiği tılsımsal kullanımlar olmalıydı. Çünkü mimari eserler genellikle ait oldukları yörenin insanlarının ağzında nasıl anılıyorsa öyle isimlendirilir. Dönemin halkı folklorik açıdan ejder figürünün tılsımsal yönünü benimsemiş ve çok sonraları bölgeye giden araştırmacılara bu eseri Tılsım Kapısı olarak tanışmış olabilirler. Dolayısıyla eserin bu isimle İslâm sanatı araştırmalarıyla ilgili yabancı kaynaklara geçmiş olabileceği düşünülebilir[480]. O halde bir figürü analiz ederken köken itibariyle mümkün olduğunca geriye gitmeli ki bu Sümerler'e kadar da gidebilir ve o figürün ihtiva edebileceği tüm anlamlara ulaşmaya çalışmalıyız. Sıradan, tekdüze ve genellikle sanat başlığı altında yazılan kaynaklardaki kalıplaşmış tanımlamalar bizi tarihsel süreç içinde bir kavramın ne şekilde anlamsal değişime uğradığını ve ne şekilde tasvir edildiğini doğru analiz etmekten mahrum edebilir. Nitekim temel kaynaklarımız içinde yer alan Kur'ân-ı Kerim'de Hz. Musa'nın firavunun büyücüleri ile olan karşılaşmasında asasının ejderha olup büyücülerin yılana dönüşen asalarını yutması[481] sembolik açıdan çok önemlidir. Hz. Musa'nın asasının ejderhaya dönüşmesi ile kahinlerin asasının yılana dönüşmesi arasındaki fark önemliydi. Her ikisi de temelde olumsuz anlamları ihtiva eden yaratıklar olmakla birlikte bu yaratıklardan yılana göre daha güçlü ve korkunç olan ejderha yılanları öldürür ve Hz. Musa aracılığı ile gerek firavuna gerekse kahinlere onlardan çok daha üstün bir gücün varlığı mesajı verilir. Dolayısıyla kötücül olanın bir başka kötücüle karşı kullanılmasıyla olumlu bir amaca hizmet edilmesi söz konusudur.

İslâm eserlerinde görülen ejder ya da ejderha figürlerini bereket ya da evren sembolizmi olarak değerlendiren pek çok görüş de mevcuttur. Yukarıda açıkladığımız üzere gerek ejder figürü olsun gerekse başka bir figür, tarihsel geçmişinin izi birden fazla akademik alanca sürülmeden, sanat, mitoloji, folklor, din bilimsel bakış açısıyla analiz

---

[480] Abdüsselâm Uluçam, *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1989, s. 205.: "*Kapı kemeri üzerinde Anadolu ve İran'daki Selçuklu kalelerinde sıkça görülen figürlü örneklerden tılsım sembolü olarak ortada bağdaş kurmuş bir insan figürü ile 2 ejder motifi yer alıyordu. Tılsım Kapısı yok olmadan önce Sarre-Herzfeld, Niebuhr ve V. Berchem tarafından incelenerek yayınlanmıştır*.".

[481] Bkz. "*Bunun üzerine Mûsâ asasını yere attı. Bir de ne görsünler, apaçık bir ejderha*.". A'râf Sûresi: 7/107.

edilmeden bir kavramı temsil eden herhangi bir figüre bereket, koruyuculuk, güç, iktidar, zafer, kozmolojik ya da astrolojik anlamlar yüklemek düşündürücü bir yaklaşımdır. Ancak multi disiplinel alanlardaki bulgu ve bilgileri birleştirmek daha akılcı ve sağlaması yapılmış verileri analiz etmemize imkân tanıyabilir.

Gerek İslâm öncesi kültürlerde gerekse İslâm öncesi Türk kültüründe karşılaşılan ejder figürünün sık tasvir edilmesi mitolojiye bağlı kültlerin yansımasıdır. Özellikle Uzak Doğu ve Orta Asya kültürlerinde bu figürün gök ile ilişkilendirilmesi onu göksel bir öge haline getirir ki bu da iktidarı pekiştiren bir unsur olur. Bu haliyle Uzak Asya'da sıklıkla kullanılması bir yana Türk sanatında da ejder üzerinde hakimiyet kurmak ile "*kut almak*" arasında güç kavramı için bir bağlantının olduğu metaforik açıdan düşünülebilir.

Ejder, güneş ya da ay gibi gök cisimlerinin bir arada olduğu kompozisyonlar için ayrıca ejderin kozmolojik rolü gereği ay ve güneşi yutmasına bağlı olarak güneş ya da ay tutulmasının gerçekleştiği ile ilgili düşünceler de mevcuttur[482]. Ejder figürünün güneş ya da evren kavramlarını sembolize eden geometrik motiflerle birlikte kullanıldığı kompozisyonlar da anlam bakımından bu duruma yakındır. Yer yer bu gök cisimlerini kuşatan ejder kozmolojik evren düzenini harekete geçiren ya da tam zıttı olarak bu kozmik düzeni yutmaya çalışan bir sembol olarak karşımıza çıkar[483].

Ejder figürünün önemli derecece karşımıza çıktığı alanlardan birisi mimari ya da kitap sanatlarının dışında mezar taşlarıdır. Günümüzde Van sınırları içinde kalan Ahlat Türk-İslâm kültürünün zenginliklerini temsil eden önemli bir mirastır. Ahlat Mezar taşlarında görülen ejder figürleri genellikle iki başlı ve kulaklı olup aynı gövdeyi paylaşmaktadırlar. Ahlat mezar taşları üzerine önemli çalışmalar yürüten Karamağaralı burada görülen ejder figürlerinin Çin ve Altay bölgesinde görülen mezar taşlarında da

---

[482] Semra Ögel, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: AKBANK Yay., 1994, s.: "*Ejder figürünün yerine göre çeşitli anlamları vardır, bunlar bazen zıt olabilir bereket simgesi-yer altının karanlık güçlerinin simgesi karşıtlığı gibi. Ancak bu çeşitli anlamları hepsinde ortak olan, ejderin kozmik figür kimliğidir. Gök kubbe ile ilgili anlamlar, burç işareti, yıldızların dönüşü, gökyüzü gövdeleri, ay ve güneş, gövde düğümleri ile gezegenlerin durumu, ay ve güneş tutulmaları, hayat ağacının koruyucu bekçileri, tılsım gibi olumlu figür rolleri arasında, su unsuru olarak bereket getirici anlamları da vardır.*".

[483] Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, s. 184.

görüldüğünü, Ahlat mezar taşlarındaki bu geleneğin Türklerin İslâm öncesi adetlerinin devamı niteliğinde olduğunu vurgulamaktadır[484].

İslâm coğrafyalarının hemen tümünde görülen figüratif tezyînât içinde ejder figürleri Anadolu'da Erzurum Çifte Minareli Medrese (*Foto. 136*), Kayseri Sultan Han (*Foto. 138*), Karatay Han (*Foto. 139*), Susuz Han (*Foto. 140*), Konya Kalesi (*Foto. 141*), günümüzde Kahire İslâm Sanatı Müzesi'nde yer alan bir mermer levha üzerinde "*es-Sultânü'l-muazzam*" ibaresiyle birlikte görülen ejder figürleri iktidara vurgu yapması açısından ayrıca mühimdir (*Foto. 142*)[485]. Bir zamanlar ayakta olan fakat günümüze ulaşmayan Bağdat'ın Tılsım Kapısı üzerindeki ejderli kompozisyon, Cizre Ulu Camii kapı tokmağı Konya Sarayı'nda ve kalesinde bulunan ve günümüzde Konya İnce Minareli Medrese Müzesi ve Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde yer alan kabartmalar da görülen ejder-ejderha figürleri başlıca misallerdir.

d. Sonuç

Ele alınan yönleriyle figürün tematik geçmişi ayrıntılı bir tarihsel süreci beraberinde getirmektedir. Kültsel içerikleriyle dünya mitlerinde sıklıkla karşılaşılan figür toplumların yüklediği mistik anlamlarla da insan yaşamının çeşitli alanlarına etki etmiştir. Bunlar özellikle İslâm öncesi dönemde görülen panteonlarda insanların ihtiyaçlarının belirli ilahlar tarafından karşılandığına inanılmasıyla da yakından ilintilidir. Bereket, doğurganlık, güç, şifa gibi konularda belirli ilahlara tapınma, dua ve kurban sunma eylemleri beraberinde bu ilah ya da totemlerin koruyuculuk anlamında da insanlara cevap verdiği inancını meydana getirmiştir. Yunanlı askerlerin savaş sırasında Ares'e dua etmesi gibi, Babil panteonunu büyük bir kıyımdan kurtaran Marduk'da aynı isteklerle anılan bir isimdi. Kutsal hayvanının ejder olması, Tiamat ile giriştiği savaşı kazanması -ki Tiamat'ın doğrudan kendisinin ejder olduğu ya da ejder ordusuna sahip olduğu düşünülmektedir- onu panteonun koruyucusu haline getirmiştir. Bu bağlamda yenilgiye uğrattığı ejder de Marduk'un atribüsü haline gelmiştir. Dolayısıyla antik

---

[484] Ayrıntılı bilgi için bkz. Beyhan Karamağaralı, *Ahlat Mezar Taşları,* Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yay., 1972.

[485] The Museum of Islamic Art Cairo, env.: "1120".

dönemlerden beri Mezopotamya'da ejder figürüne yüklenen bir koruyuculuk vasfı görülmektedir. Bununla birlikte Marduk'un ejder üzerinde hakimiyet kurması aynı zamanda kralî bir güç göstergesi niteliği de taşımaktadır. Benzer durumlar ejder figürünün kullanıldığı İslâm eserlerinde de görülmektedir ki bunlardan tema ve anlam bakımından en benzeri Bâb-ût Tılsım (*Tılsım Kapısı*)'nda görülen ejder ve halife kompozisyonudur. Ejder ya da ejderha figürünün İslâm öncesi kozmolojik anlamları zıt unsurların birlikteliği, ay-güneş, iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi sembolik ifadeler ile birbirine bağlanmaktadır ki bu da temelde yukarıda vurguladığımız kozmolojik özellikler ile bağlantılıdır. Ejder figürünün hayat ağacı sembolizasyonunda koruyucu niteliğinden dolayı ağacın kendisini koruduğu yönünde çeşitli izlenimlerin sorgulanması gerekmektedir. Nitekim yukarıda ifade ettiğimiz gibi gerek İslâm öncesi Orta Asya gerekse Mezopotamya mitlerinde görülen ejder, ağaç ve kuş-kartal motifli mitlerde yılan ya da ejderha figürü genellikle ağacı işgal etmekte olup istenmeyen ve öldürülen bir figür olarak görülmektedir. Dolayısıyla daha detaylı ve multi disiplinel çalışmalar ile bu ve benzeri sembolik kompozisyonların tarihsel süreçte ne gibi anlamları ihtiva ettiği ve bu anlamlarda ne gibi değişikliklerin olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

5. İnsan

İslâm öncesi kültürlerde "*insan*" figürü pek çok değişik anlamlarda kullanılmıştır. Bunların en yaygın olanları arkeolojik dönemlerde karşılaşılan kültsel ya da ifadesel temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Neolitik Çağ ile "*insan*" figürü sosyal ve dinî yapıda daha fazla ön plana çıkmıştır. Takip eden dönemlerde hem kült hem siyasî bağlamda temsil ettiği anlamlar çeşitlenmiştir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*İnsan*" sözcüğü anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*1. İki eli olan, iki ayak üzerinde dolaşan, sözle anlaşan, akıl ve düşünme yeteneği olan en gelişmiş canlı. 2. Bu türden olan canlı. 3. Kişi, şahıs, âdemoğlu, âdem evladı*." şeklinde açıklanmaktadır[486]. Sözcüğe etimolojik açıdan bakıldığında: "*Arapça ins (kavrayan, anlayan, duyan, bilen, tanıyan)den insan… Bu kavramı oluşturan ins sözcüğünün çok değişik, çelişik yorumu vardır. Arap dilinde ins, üns, nâs, enâs, insân değişik yazılışları, çoğul biçimleri görülüyor. Genellikle insan kavramını oluşturan ins kökünün bilme, anlama, tanıma, kavrama, bilgi edinme anlamları içeren bir nitelik taşıdığı ileri sürülür. İnsan kavramı ile cins arasında bir bağlantının, yakınlığın bulunduğu da söz konusudur. İns ile cins arasında kök özdeşliği varsa, insan kavramının Hind-Avrupa dillerinden olması gerekir*." şeklinde ifade edilmektedir[487].

b. Kullanım Alanları

İnsan figürünün kullanım alanları ziyadesiyle geniş bir sahaya yayılmıştır. Arkeolojik dönemlerde mağara resimlerine kadar giden kullanım alanı insan figürünün kültsel temalarda kullanılması ile yavaş yavaş yoğun ve zengin bir kullanım sahasına yayılmaya başlar. Tarihsel süreç içinde insan figürünün siyasi ve iktidar kavramlarını sembolize edecek şekilde kullanılması beraberinde, saray, tapınak, para, anıt gibi eserlerde insan figürüne yer verilmesini getirmiştir. Günümüze ulaşan bulgularla seramik, maden, ahşap eserler, mühürler, deriler, mezar taşları, el yazması eserlerde görülen insan

---

[486] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 972.

[487] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 179.

figürü en spesifik içeriklerine heykel sanatının gelişimi ile ulaşmıştır. İslâm öncesi dönemin en yoğun kullanım alanı "*ilahî*" kavramların insan fizyolojik ve davranışsal özellikleri ile özdeşleştirilmesi ve insanbiçimci yani antropomorfik bir betimleme geleneğinin oluşmasıdır.

c. Kültürel Kökenleri

İnsan figürü her şeyden evvel bir iletişim ihtiyacının ürünü olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Mağara ve kaya resimlerinden, alet, çanak-çömlek üzerine, daha sonra arkeolojik yerleşmelerin duvarlarına yapılan çizimler "*insan*" figürünün tarihin her döneminde ön planda olduğunu ve diğer tüm kavramların düşünülüp tatbik edilmesinde doğrudan ya da dolaylı olarak temel bir kaynak olduğunu göstermektedir. İnsan doğayı ve yaşamı gözlemleyip edindiği tecrübe, birikim ve hissiyatı yer yer ihtiyaç yer yer tinsel ya da başlı başına bir iletişim şekli olarak tasvir etme eğilimini göstermiştir. Bu eğilim insanın varoluşundan bu yana gözlemlenebilmektedir. Önceki bahislerimizde pek çok kez dile getirdiğimiz "*görsel ifade*" ve "*yazılı ifade*" kavramları bu eğilimin insanlık ve kültür tarihine kazandırdığı önemli değerlerdir. Genel itibariyle dinsel kaygıların meydana getirdiği çeşitli uygulamalar arkeoloji literatürüne insanı konu alan çok sayıda eserin girmesine olanak sağlamıştır. Bu kaygılar genellikle ritüel sahneleri, idol, figürin ve heykellerin üretilmesine zemin hazırlamıştır. Çeşitli inançlara mensup insanlar tanrı ya da tanrıçasını tahayyül dünyasının sınırları kapsamında çoğu zaman yine kendi anatomik özellikleri ile tasvir etmiştir[488]. Böylelikle tapınılan ilah ve insan figürü arasında dinsel bir iletişim yolu izlenmiştir. Sonraları insanların her zamankinden daha çok hareket etmeye başlaması (*savaş, göç, ticaret vd.*) "*insan*" figürünün tasviri noktasında genel anlamda dinsel kaygılardan siyasi kaygılara ya da dinsel ve siyasi kaygılara doğru bir evrilmenin önünü açmıştır.

---

[488] Bkz. Ruhattin Yazoğlu, "Antropomorfizm ve Hıristiyanlık", *Ekev Akademi Dergisi*, Erzurum, 1998, c. 1., S. 2., s. 262.: "*Tanrı ile insan arasında benzerlik kurma, mitolojik düşüncenin hükmü altında bulunan felsefe başlangıcından, insan düşüncesinin gelişmiş safhalarına kadar, hatta büyük felsefî sistemler içerisinde en ince kavramlara bürünmüş olarak varlığını sürdürmüştür. Dinî geleneklerde, Tanrı ile insan arasında mutavassıt tanrılar üretme veya Tanrı'yı insanî özelliklerle vasıflama görülmektedir*.".

İnsan tarih boyunca ekseriyetle bir grubun ya da toplumun parçası olarak yaşamış, sayısız çeşitliliğe sahip toplumsal normları tarihinde biriktirmiştir. Bu normlar toplumların değer yargılarına bağlı olarak "*insan*" kavramına özel anlamlar yüklemektedir. Günümüz toplumlarında insan modernize edilerek (*çağdaşlaştırılarak*) yer yer geçmişin ve günümüzün değer yargılarının birleştiği bir ideolojiyi yaşam biçimi olarak seçerken yer yer geçmişten soyutlanmış bir görüşü benimsemektedir ve tüm bunların temelinde görsel ve yazılı ifade olarak nitelendirdiğimiz dilin kalıtımı vardır[489]. İşte bu noktada aslında insan kavramının toplumlar ya da fertler için ne ifade ettiği hususu tarihsel dönemler içinde tartışılabilir bir hal almaktadır. Özellikle Mezopotamya, Mısır ve Anadolu'da Neolitik Dönemin insanbiçimci din anlayışı (*ana tanrıça kültü, bereket tanrısı-tanrıçası vs.*) ilerleyen süreçte gelişip çeşitlenerek yine insanbiçimci panteonları doğurmuş[490], Tunç ve sonrasında Demir Çağı'nın site devletlerinde yönetici sınıfı, ruhban sınıfı, kraliyetin tanrısal bir onanma ile alındığını iddia eden kraliyet sistemi aslında "*insan*" kavramına yüklenen ilahi antropomorfik anlamların tarihsel süreç bağlamında karşımıza çıkan birer sonucu olmuştur. Nitekim bu durum Mezopotamya medeniyetlerinde teokratik yönetimlerin temelini de açıklamaktadır[491].

Semavi dinlerde "*insan*" kavramı arkeolojik dönem ve antik dinlerden farklı bir teolojik yapıya bürünüyor olsa da Yahudilik ve Hıristiyanlık antropomorfik açıdan

---

[489] Bkz. Gordon Childe, *Tarihte Neler Oldu*, s. 24.: "*Dil, toplumsal tecrübe mirasını kuşaktan kuşağa geçiren araçtır; onun aracılığıyla tecrübeler -sınama ve yanılmaların sonuçları, ne olabileceği ve ne yapılması gerektiği- derlenip bir kuşaktan diğerine geçirilir. Toplumsal kalıtım yoluyla, genç kuşağın üyesi, yalnızca fizyolojik ataları tarafından kazanılan -pekâlâ biyolojik kalıtım yoluyla "kana" geçmiş olabilecek- tecrübelerden yararlanmakla kalmaz, fakat aynı zamanda içinde bulunduğu bütün üyelerinin tecrübelerinden de yararlanır.*".

[490] Bkz. Kürşat Demirci, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş,* İstanbul: Ayışığı Kitabevi Yay., 2013, s. 17.: "*…Mezopotamya dinleri, kesin olarak politeisttir…Tanrılar bütünüyle antropomorfikdir. Bu antropomorfizm (insan biçimli tanrı anlayışı) o kadar güçlüdür ki, Enki gibi kudretli bir tanrı bile Me'yi (ilahi ve kozmik düzen) sarhoş olduğu için İnanna'ya kaptırır. Kısmen Anu antropomorfizmden uzak gibi görünse bile, bu onun zamanla önemini kaybedişindendir…*".

[491] Felicien Challaye, *Dinler Tarihi*, çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Varlık Yay., 1998, s. 112.: "*Babil ve Asur'daki politik rejim her zaman bir teokrasidir. Bütün iktidar bir tanrıdan ya da tanrılardan gelmektedir. Kral, tanrını yeryüzündeki temsilcisidir.*".

önemli izler taşımaya devam etmiş, İslâm ise bu konuya kendinden önce gelen ve tahrif edilen tüm dini anlayışlardan farklı bir zeminde yaklaşmıştır. Yahudilik insan kavramını dinsel açıdan antik din panteonlarında görüldüğü gibi ilahi kavramlarla bir araya getirerek tanrı kavramı ile ilişkilendirmeye devam etmiştir. Bununla birlikte Yahudi amentüsü niteliğinde olan On Emir'de tanrının belirli bir şekle koyulması şu şekilde yasaklanmaktadır: "*Kendin için oyma put, yukarıda göklerde olanın yahut aşağıda yerde olanın yahut yerin altında sularda olanın hiç sûretini yapmayacaksın (Çıkış, 20/4-6; Tesniye, 5/8-10).*"[492]. Buradan Tanrı'nın bir put gibi betimlenmesinin yasaklandığı anlaşılmış olacak ki, Yahudilikte insan fizyolojik biçimi ile Tanrı'ya yüklenen fiziksel izdüşüm sadece metinlerde görülmekte, tasvir edilmemektedir. Tevrat'a baktığımızda pek çok ayette Tanrı'dan ancak insanın yerine getirebileceği eylemleri sergiler şekilde bahsedilmektedir. Misal, Tevrat'ın Yaratılış bölümünde Hz. Yakup bir gece daha sonra Peniel adı verilecek bir bölgede Tanrı ile görüşmüş ve onunla güreş tutmuş hatta Tanrı'yı yenmiştir[493]. Dolayısıyla Yahudi inancına göre Tanrı insan bedenine bürünerek Hz. Yakup ile karşılaşmış, bir güreşçi gibi onunla güreş tutmuş ve bu süre zarfında konuşmuşlardır. Tüm bunlar Yahudi kutsal kitabında Tanrı'nın insanî özelliklerle tasvir edildiğini göstermektedir. Buna ek olarak şunu da belirtmek gerekir ki bazı kaynaklarda Hz. Yakub'un güreştiği kişi Tanrı olarak değil melek olarak da ifade edilmektedir[494]. Yine

---

[492] Ömer Faruk Harman, "On Emir", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2007, c. 33., s. 348.

[493] "*Yakup o gece kalktı; iki karısını, iki cariyesini, on bir oğlunu yanına alıp Yabbuk Irmağı'nın sığ yerinden karşıya geçti. Onları geçirdikten sonra sahip olduğu her şeyi de karşıya geçirdi. Böylece Yakup arkada yalnız kaldı. Bir adam gün ağarıncaya kadar onunla güreşti. Yakub'u yenemeyeceğini anlayınca, onun uyluk kemiğinin başına çarptı. Öyle ki, güreşirken Yakub'un uyluk kemiği çıktı. Adam, "Bırak beni, gün ağarıyor." dedi. Yakup, "Beni kutsamadıkça seni bırakmam." diye yanıtladı. Adam, "Adın ne?" diye sordu. "Yakup.". Adam, "Artık sana Yakup değil, İsrâil denecek." dedi. "Çünkü Tanrı'yla, insanlarla güreşip onları yendin.". Yakup, "Lütfen adını söyler misin?" diye sordu. Ama adam, "Neden adımı soruyorsun?" dedi. Sonra Yakub'u kutsadı. Yakup, "Tanrı ile yüz yüze görüştüm, ama canım bağışlandı." diyerek oraya Peniel adını verdi*." Yaratılış: 32/22-30.

[494] Bkz. Ömer Faruk Harman, "Ya'kūb", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 43., s. 274.: "*…Tevrat'taki bir ifadeye göre Ya'kūb'a Tanrı tarafından İsrâil adı verilmiş olup (Tekvîn, 35/1-15) bizzat Tanrı ile veya meleğiyle güreştiği için bu adı almıştır (Tekvîn, 32/22-32). Eski Ahid'de de Ya'kūb'un ana rahminde kardeşini topuğundan tuttuğu, büyüyünce Allah ile güreştiği ve meleğiyle de güreşip onu yendiği belirtilmektedir (Hoşea, 12/3-4).*".

Yaratılış kısmında: "*Kim insan kanı dökerse, kendi kanı da insan tarafından dökülecektir. Çünkü Tanrı insanı kendi suretinde yarattı.*"[495] denmektedir. Burada insan öldürmenin olumsuzluğundan ve yasaklanmışlığından bahsedilirken konunun önemi "*insan*" ve "*tanrı*" kavramlarının fizyolojik düzeyde ilişkilendirilmesi ile vurgulanmaktadır. Dolayısıyla Yahudi kutsal kitabına göre insan öldüren Tanrıyı öldürmüş gibi olmakta yani "*tanrı*" kavramına hem suret açısından insan tasviri eş tutulmakta hem de insana ait olan fiziksel bir özellik yakıştırılmaktadır. Yahudilik için bu minvalde misaller çoğaltılabilir. Asıl altı çizilmek istenen husus Yahudi dini sanatı içinde Hıristiyanlık gibi Tanrının somut bir modeli ya da idolü yani putu olmamasına rağmen tahayyül dünyası ve dini metinler dahilinde Tanrı bir insan şeklinde tasvir edilmektedir.

Hıristiyanlık açısından bakıldığında "*insan*" ve "*tanrı*" kavramları daha somut ve katı bir zeminde bir araya gelmektedir[496]. Teslîs inancının (*kutsal üçleme*) ayrı ayrı üç kavram olarak "*baba, oğul ve kutsal ruh*" şeklinde çoğulcu yaklaşımla ve tüm bunların insan kavramının ifade ettiği fiziksel bedende birleşmesiyle de Hz. İsa'ya atfedilen bir ilahlık anlayışı ile kurgulanmış temel dini prensipler Hıristiyanlıktaki insanbiçimci yaklaşımın temel unsurlarıdır. Hz. İsa, Hz. Meryem ve hayatlarından kesitlerin, Hıristiyan azizlerinin dinî sanat anlayışı çerçevesinde resmedilmesi Hıristiyan ikonografisinin temelini oluşturmuştur. Beraberinde ikon tapıcılığını getiren bu uygulamalara Bizans tarihi içinde yer yer karşı gelinmiş ve İkonaklazm gibi bir dönem yaşanmışsa da pagan Roma'nın köklü tarihine ve geleneklerine dayanan dinî sanat anlayışı varlığını sürdürmüş

---

[495] Yaratılış: 9/6.

[496] Bkz. Ömer Faruk Harman, "Îsâ", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2000, c. 22., s. 468.: "*Hıristiyan inancına göre Îsâ Allah'ın bedenleşmiş kelâmıdır, dolayısıyla tanrıdır. Tanrı'nın yaratılmamış olan ezelî mesajı bedenleşmiş olup Îsâ olarak insanlar arasında yaşamaktadır (incarnation). Bu sebeple hıristiyanlar Îsâ'ya "Tanrı oğlu, rab, mesîh" unvanlarını vermektedir. İnciller'de Tanrı'nın ondan "oğlum", onun da Tanrı'dan "babam" diye bahsettiği çeşitli pasajlar Îsâ'nın ulûhiyyetine delil olarak gösterilmektedir. Buna karşılık onun ilâh olmadığını savunanlar da İnciller'e dayanırlar (Markos, 10/17-18; Yuhanna, 5/19; 14/28; 17/3). İznik Konsili'nin toplanmasına sebep olan Arius da konsilde İnciller'den getirdiği karşı delillerle onun ilâh olmadığını göstermeye çalışmıştır. Îsâ'nın tabiatı, yani insan mı yoksa ilâh mı veya hem insan hem ilâh mı olduğu hususu asırlar boyu tartışılmış, 325 İznik, 431 Efes ve 451 Kadıköy konsillerinde alınan kararlarla insanî ve ilâhî olmak üzere iki tabiatı fakat bir tek şahsiyeti olduğu, Tanrı'nın oğlu olması hasebiyle teslîsin bir uknûmunu teşkil ettiği resmen tasdik ve ilân edilmiştir.*".

ve Hıristiyan dinî kültüründe insan fiziksel olgusunun ilahileştirildiği resimler asırlarca kilise mimarisini süslemiştir. Yeni Ahit'te Hz. İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu beyan eden ayetler de yer almaktadır[497]. Burada "*oğul olmak*" dogması insana ait bir niteliği temsil etmekte ve "*tanrı*" kavramını da üreyebilen, çocuk sahibi olabilen bir varlığa indirgeyip, insanî özellikler yüklemektedir. Hristiyanlıktaki bu insanbiçimciliğin kökenleri önce Yahudiliğe sonrasında Roma ve Yunan dinî uygulamalarından ciddi manada etkilenmiştir. Hıristiyanlığın Yunan felsefesi ve pagan panteonundan etkilenmesi[498] dinî sanatta görülen mitolojik özelliklerin (*dini kahramanların başından geçenlerin anlatıldığı sahneler, azizlerin tasvirlerinin Yunan tanrılarında olduğu gibi atribülerle özdeşleşmesi, Yunan panteonunun en önemli üç tanrısı Zeus, Poseidon ve Hades sorunsalının Hıristiyanlıktaki Baba, Oğul ve Kutsal ruh dogmasının zeminine destek olması vd.*) meydana gelmesinde rol oynamıştır.

İnsan figürünün karşımıza çıktığı bir diğer alan ölü kültleridir. Orta Asya Türk geleneklerine baktığımızda "*balbal*" olarak isimlendirilen ve aynı zamanda mezar taşı işlevi gören insan şeklinde taşlar savaşçıların mezarlarına dikilirdi (*Foto. 143*). Yaygın kanaate göre bir savaşçının hayatı boyunca öldürdüğü düşman adedince bu heykellerden dikilmekte ve Türk kağanlarının mezar külliyelerinde çok fazla sayıda olduğu ifade

---

[497] "*Tanrı eski zamanlarda peygamberler aracılığıyla birçok kez çeşitli yollardan atalarımıza seslendi. Bu son çağda da her şeye mirasçı kıldığı ve aracılığıyla evreni yarattığı kendi Oğlu'yla bize seslenmiştir. Oğul, Tanrı yüceliğinin parıltısı, O'nun varlığının öz görünümüdür. Güçlü sözüyle her şeyi devam ettirir. Günahlardan arınmayı sağladıktan sonra, yücelerde ulu Tanrı'nın sağında oturdu. Meleklerden ne denli üstün bir adı miras aldıysa, onlardan o denli üstün oldu. Çünkü Tanrı meleklerin herhangi birine, "Sen benim Oğlum'sun, Bugün ben sana Baba oldum.*"…". İbraniler: 1/1-5.

[498] Bkz. Ruhattin Yazoğlu, "Antropomorfizm ve Hıristiyanlık", s. 262.: "*Hıristiyanlık, ne Hz. İsa'nın zamanındaki durumu ve sınırları üzere ne de havarilerin anlayışı sahası içerisinde kalmıştır. Hıristiyanlığın kaynağı olarak İncil, dinî yaşantının başlangıcında rahatlıkla hayata geçirildi. Miladî II. yüzyılda Hıristiyanlık dinî çevresi değişinceye, sınırlama ve inceleme özellikleriyle tanınmış bir diğer kültür faktörü, yani Yunan felsefesi faktörüyle karşılaşıncaya kadar bu durum böyle devam etti. Hıristiyanlık, dinî çevresinin değişmesi ve Yunan felsefesiyle karşılaşması olaylarından sonra, İncil'deki tabirlerin anlaşılışının değişmesiyle birlikte Hıristiyanlık anlayışı da değişmeye başlamıştır. Özellikle İskenderiyye okulu düşünürlerinin miladî IV. yüzyılın sonlarından VII. yüzyılın ortalarına kadar Hıristiyanlıkla Yunan felsefesini birbiriyle uzlaştırmak için gösterdikleri çaba, beşerî olanla dinî olanı sentezleme çabası, dinin özgünlüğünü kaybetmesiyle sonuçlanmıştır.*".

edilmektedir. Önemli olan diğer bir husus bu taş heykellerin temsil ettiği ve bir zamanlar hayatta olan insanların mezar sahibine öteki hayatta hizmet edecek olmalarıdır. Çok benzer bir inanç Mısır ölü kültünde de görülmektedir. Mumyalama işlemi sonrasında lahit mezar odasına yerleştirilirken yanında ölü kültü ile ilgili çeşitli objelerde bırakılırdı. Bunlar ölülerin iç organlarının koyulduğu kaplardan tutun maddi değeri olan hediyelere kadar çeşitlilik göstermektedir. Bir de "*uşabti*" adı verilen kil ya da seramikten mamul minik insan heykelcikleri yer alırdı (*Foto. 144*)[499]. Bu heykelciklerin adedi de kişinin maddi durumuna göre değişmektedir. Mısır ölüm sonrası inancına göre bu heykelcikler öte dünyada mezar sahibine hizmet eder[500], dünyada işlediği günahlardan dolayı azap çekecekse mezar sahibinin yerine azap çekerdi.

İnsan figürünün İslâm kültür dünyasındaki kavramsal karşılığı ise ekseriyetle din, siyaset ve folklor üzerine odaklanmış prensiplerle karşımıza çıkmaktadır. Bu prensipler Allah'a şirk koşma durumu olmadan insan ya da canlı figürü yapmakla sınırlanmıştır. İslâm sanatında canlı tasviri ile ilgili düşünceleri çalışmamızın evvelki bahislerinde beyan etmiştik. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus tapınmak için herhangi bir canlı tasvirinin yapılmamasıdır. Dolayısıyla İslâm kültür ve sanatında insan (*canlı*) figürü yer yer eleştirilmişse de sonuçta put niteliğinden uzak olarak kullanılmış, mimari, el yazmaları, paralar ve mezar taşları vd. sahalarda İslâm'ın ve bu dine mensup toplumların folklorik zenginliklerini temsil etmişlerdir[501]. En mühim kullanım amaçlarından birisi de hükümdarı ya da halifeyi doğrudan temsil etmeleridir. Burada İslâm dışı kültürlerde

---

[499] B.M., env.: "1910,1011.3".

[500] Afet İnan, *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti,* s. 323.

[501] Bkz. R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, s. 6.: "*…at the time of the growth of Islam images had acquired a meaning much beyond their value as works of art; they were symbols of mystical, theological, political, imperial, and intellectual ideas and were almost the equivalents of the acts and personages they represented. Thus, the opposition to idols, a fundamental principle of Islam, when taken in its setting of almost magically endowed images, eventually led to an opposition to representations of living forms. However, this opposition manifested itself principally in architecture and in the arts of the object and the book specifically associated with the religion of Islam. In the secular realm, the figural tradition which had been so very strong in most of the areas conquered by the Muslims during the seventh century but continued to develop throughout the period…*".

olduğu gibi hükümdara ya da halifeye herhangi bir ilahilik atfedilmemektedir. Fakat özellikle Türk İslâm sanatı açısından bakıldığında İslâm öncesi Türk geleneklerinden gelen birtakım uygulamalar Türk İslâm devletlerinde de gelenek açısından devam etmiştir. Bunlar iktidarı temsil eden ve kutsiyeti olduğuna inanılan, hükümdarın oturma biçimleri[502] ya da elinde tuttuğu çeşitli objelerdir ki (*elma, kadeh, gül, hançer vd.*) Memlük, Büyük Selçuklu mimari ve keramik eserlerinde, Anadolu Selçuklu dönemi çinilerinde ve sikkelerinde, Osmanlı Dönemi padişah portrelerinde (*şemailnâme*) karşımıza çıkmaktadır. İslâm devletlerinde ayrıca hükümdar ya da halifenin bir ejderi tutarken (*Bağdat Kapısı'ndaki kabartmada görüldüğü gibi -Tılsım Kapısı-*), hükümdar figürünün ardından yükselen bir güneşle, elinde kılıç tutarken ya da hükümdarı temsil eden arslan veya kartal gibi sembollerle temsil edilmesi "*insan*" kavramının iktidar, güç ve kutsiyet (*seçilmişlik-kut*) kavramlarıyla birlikte kullanıldığı misallerdir. Tüm bunlardan bağımsız olarak insan figürünün dekoratif bitkisel süslemelerle kullanıldığı misaller de mevcuttur.

d. Sonuç

Sonuç itibariyle "*insan*" figürü İslâm öncesi kültürlerden itibaren figüratif tezyînâtın merkezinde olmuş, üzerine yüklenen dinî, sosyal ve siyasal anlamlarla pek çok eserde yerini almıştır. İslâm eserlerinde görülen insan figürlerinin en yoğun manası hükümdarlık, iktidar sembolizmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna ek olarak insan figürü burç, gezegen sembolleri temsil etmekte, edebi ve bilimsel yazmalarda da kullanılmaktadır.

---

[502] Bkz. Tuncer Baykara, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, s. 88.: "*Türkler genellikle oturması, tek diz üstüne oturmaktır. İki düz üstüne oturmak da hürmetli bir oturuş şeklidir. Buna karşılık bağdaş kurmak, oradaki en büyüğün hakkıdır. Genellikle toplu halde otururken, bağdaş kurulmaz. Çünkü orasının en önemli ve hürmet edilen kişisi bağdaş kurabilir. Türk Beğ, Han, Hakanlarının veya Padişahlarının da tahtlarında, bağdaş kurarak oturdukları anlaşılıyor*.".

6. Kartal-Devlet Kuşu

Kartal pek çok kültürde mitsel, dinsel ya da sembolik olarak çeşitli anlamları ihtiva eden bir figür olmuştur. Simgelediği kavramların başında güç, hükümdarlık, kutsallık, göksellik gibi kavramlar gelmektedir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

"*Kartal*" sözcüğü anlamı açısından sözlükteki tanımıyla: "*Kartalgillerden, genellikle kızıl siyah tüylü, çok güçlü, yuvasını yüksek kayalıklar üzerinde kuran, iri bir yırtıcı kuş.*" şeklinde açıklanmaktadır[503]. Kelimenin Türk dilindeki kökeni hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Kelimenin Türkçe'de "*kuş*" veya "*us-es*" kelimelerine karşılık geldiği belirtilmektedir[504]. Ayrıca yırtıcı kuşların ekserisine "*bürküt*" de denilmektedir[505].

b. Kullanım Alanları

Kartal insanın sosyal hayatında olduğu kadar, kültsel ve siyasî hayatında da önemli derecede rol oynayan bir canlıdır. Özellikle Şamanizm kültü görülen toplumların kült objelerinde, takılarında, mitlerinde görülen figür, siyasî alandaki kullanımlarıyla devlet arması şeklinde kale, saray, tapınak ya da dinî yapılarda, ongun ya da boy sembol olarak stel, mezar taşları, mühürlerde, hükümdar alametlerinde, doğa temaları açıdan

---

[503] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 1095.

[504] Abdullah Taymas, "Divanü Lügati't- Türk Tercümesi", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 2011, S. 11., s. 228-239.

[505] Bkz. Tuncer Baykara, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, s. 114.: "*Kırgız'da bürküt (kartal), doğan (şumkar), şahin, laçın veya atmaca ile avcılık yapılırdı*.".

Ayrıca Bkz. Aslı Kahraman Çinar, "Bozkır Kavimlerinin Kültür ve Mitolojilerinde Geyik, Kurt ve Kartal (Başlangıcından Göktürk Dönemi Sonuna Kadar)", Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016, s. 182.: "*Kuşların en güçlüsü olarak tanımlanan karakuş, kartal gibi, koyu renkli yırtıcı kuşlara "bürküt" denilmektedir. "Bürküt" ismi kartal cinsi için kullanılan genel bir addır. Bu isim özi ellikle altın kartal, kaya kartalı için kullanılmaktadır. Latince kullanımı Aquile chrysatus'tur. Bu kartal, Kaşgar'da karakuş olarak bilinmektedir*.".

bakıldığında ise genellikle hayvan mücadele sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Mimaride ağırlıklı olarak arma niteliğinde kullanılan figür yer yer tek yer yer çift başlı yer yer sırt sırta vermiş ve zıt yönlere bakar şekilde karşımıza çıkarken, benzer özelliklerle sikkelerin üzerinde de görülmektedir. Genellikle yapılan ana cephesinde (*taçkapının olduğu cephe*) karşılaşılan figür yer yer tek başına yer yer başka figürlerle ortak kompozisyonda kullanılabilmektedir.

c. Kültürel Kökenleri

Kartal insanlık tarihi boyunca önemli sembolik değerleri olan bir canlı olagelmiştir. Sembolik olarak ifade ettiği özellikleri devletleri ile bağdaştıran toplumlar devletlerinin kimliği için görsel ifade olarak kartalı benimsemiştir. Anadolu Selçukluları'nın kullandığı kartal/devlet kuşu figürü Türk İslâm devletlerinde en bilindik misallerdendir (*Foto. 145*). İnsanın geninde var olan bu kültürel davranış biçimi başka figürler ya da sembollerle de karşımıza çıkar. Toplumlar tarihsel süreç bağlamında birbirlerinden haberdar olmamışsa da aynı figürleri sembol olarak seçebilir. Bu, insan oğlunun doğasında var olan çeşitli dürtülerin getirdiği bir durum olarak arkeolojik dönemlerden bu yana sürekli karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'da Büyük Saray Mozaik Müzesi'nde zemin mozaiklerinin bir bölümünde yılan avlayan bir kartalı görülmektedir (*Foto. 146*). Aynı sahne insan ve doğanın dürtüsel düzeydeki tabii ilişkisi doğrultusunda insan ruhu ve tahayyül dünyasında bir anlam ifade eder olmuştur. İyi ile kötünün mücadelesi (*yılan pek çok kültürde düşmanı, şeytanı ya da kötüyü ifade etmektedir*), kahramanlık, güç gibi kavramlara vurgu yapan bu sahne bugün dahi Anadolu'da kültürel, folklorik bir motif olarak kullanılmaktadır.

Kartal figürü dünya çapında pek çok kültürde kutsiyet ve güç atfedilen en yaygın figürlerden biridir. Kartal göksellik ile ilişkilendirildiğinden çoğu zaman dünya mitlerinde aydınlığın ve bu aydınlıkla birlikte iyiliğin sembolü olarak da görülmüştür. Kartalın yılanla mücadelesi ya da yılanı avlaması, Garuda'nın yılanla mücadelesi gibi gerek Hint mitleri gerek Orta Asya mitleri gerekse Mezopotamya kültürlerinde benzer

temalar görülmektedir ve kartal figürü hemen hepsinde olumlu kavramları simgeler[506]. İlginçtir ki İskandinav mitlerinde önemli bir nüans görülür. İskandinav panteonunun baş tanrısı durumunda olan Odin[507] atını *Yggdrasil* olarak isimlendirilen kozmik-kutsal bir ağaca bağlar. Bu ağacın kökleri yeraltına kadar uzanır ve burada tıpkı daha önce Er-Töştük destanında gördüğümüz gibi devler ülkesi ve cehennem vardır[508]. Daha önce misal verdiğimiz Sümer miti ve Orta Asya Er-Töştük destanında karşımıza çıkan ağaç, yılan-ejder, kartal-efsanevi kuş (*devlet kuşu*) üçlemesi bu İskandinav mitinde de görülmektedir. "*İnsanlığın ortak bilinci*" kavramı burada da karşımıza çıkmaktadır. Tarih öncesi dönemlere baktığımızda kartal figürüne yönelik buluntular yazının ortaya çıkmasından sonraki dönemlere oranla daha sığdır. Bu da bize sosyolojik açıdan insan yaşantısı ve toplum algısının kartal figürüne aşina olduğumuz anlamların yüklenmesi ve bu bağlamda somut üretimlere gidilmesinin henüz söz konusu olmadığını ya da nadir derecede mevcut olduğunu gösterir. Paleolitik Dönem'den çeşitli mağara ve kaya resimlerinde kuş olduğu anlaşılan fakat tür tespiti yapılamayan çizimler varsa da bunlar çağdaşı olan diğer figürler gibi doğayı yansıtan çizimlerdir. Bunlar arasında dikkat çekici olan bir figür Lascaux Mağarası'nda karşımıza çıkar. Burada belki bir bizon avı sırasında ölmüş ve yerde yatar pozisyonda gösterilen bir insan figürü görülür (*Foto. 147*). Pek çok araştırmacı bu kompozisyonun Paleolitik Dönem insanlarının sadece tek başına hayvan ya da insan

---

[506] Bkz. Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s. 278.: "*Yılanla kartal arasındaki mücadele, Garuda'nın sürüngenle mücadelesi gibi -Hint mitolojisinde ve ikonografisinde çok bilinen bir temadır- iki ilkenin, güneşle yeraltının karşıtlığının, ışıkla karanlığın mücadelesinin kozmolojik bir simgesidir.*".

[507] Bkz. Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, s. 330.: "*…Odin (ya da "vahşi" veya "Öfkeyle kabaran" anlamında Woden): Bor ve Bestla'nın oğlu. Tanrıların en yaşlısı, en büyüğü ve yöneticisi. Ölümlülerin babası, savaş tanrısı…*".

[508] Bkz. Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s. 277.: "*…Kökleri, yerin derinlerine kadar iner, burada devlerin krallığı ve cehennem vardır. Bunun yanında, mucizevi Mimir ("tefekkür" ve "hafıza") çeşmesi bulunur. Bu çeşmede Odin, rehin olarak bir gözünü bırakmıştır ve bilgeliğini artırmak ve yenilenmek için sürekli buraya geri döner. Urd çeşmesi, her zaman Yggdrasil'in yanında bulunur; tanrılar burada, her günkü konseylerini toplar ve adalet dağıtırlar. Nomlar, bu çeşmenin suyuyla dev ağacı sular, böylece ona gençlik ve güç verirler. Yggdrasil'in dallarında, keçi Heidrun, bir kartal, bir geyik ve bir ceylan yaşar; köklerinde onu yıkmak isteyen çıngıraklı yılan Nidhoggr bulunmakta ve sürekli olarak ağacı devirmeye çalışmaktadır. Kartal her gün yılanla dövüşür (başka uygarlıklarda da kullanılan kozmik bir motiftir bu) …*".

figürleri çizdiklerine yönelik düşüncelere karşı, karmaşık kompozisyonlarında düşünülüp işlevi her ne olursa olsun görselleştirilebildiğine bir delil olarak görmektedir[509]. Bu kompozisyonda ölü olarak tanımlanan insan figürünün yanında bir de kuş figürü görülmektedir. Animizm ve Natürizm gibi kült sistemlerinin temellerinin atıldığına inanılan bu dönemlerde insan ruhunun varlığına yönelik düşünceler ya da her canlının bir ruha sahip olduğuna yönelik düşünceler[510] Paleolitik Dönem'in düşünebilen, ilksel de olsa bir kült sistemi oluşturabilen ve bu kültsel, büyüsel olayları, kavramları mağara ya da kaya resimleri ile bütünleştirebilen insanlar ruhun bir yerlere gittiğini bir kuş figürü ile temsil etmiş olabilirler. Aynı zamanda İslâm öncesi Türk ve Mısır kültüründe de ölünün ruhunun kuş şeklinde ya da bir kuşun rehberliğinde öte dünyaya gittiğine inanılmaktadır[511]. Dünyanın pek çok kültünde özellikle Şamanizm tabanlı kültlerde yer yer ruhun kendisi yer yer ruha rehberlik eden canlı genellikle kartallardır. Ayrıca Mısır kültünde ölüler mumyalanırken göğüslerinin üzerine bir kuş idolü yerleştirilir. "*Ba*" adı verilen bu kuş genellikle insan başlı olup, ölünün ruhunun öte dünyaya olan yolculuğa hazırlığını ya da bizzat ruhun kendisini simgelemektedir[512] (*Foto. 148*). Buna ek olarak Paleolitik Dönem insanının dahi ruh kavramını ya da ahiret kavramını bilmesi Kurânî

---

[509] Bkz. T. G. E. Powell, *Prehistoric Art*, s. 63.: "*…The curious composition in the Shaft of the Dead Man at Lascaux has caused much speculation as to its interpretation. Whicshever of several interpretations is accepted, the essential point remains, that here is valuable evidence of composition in cave art, opposing the view that the artists capable single animals…*".

[510] Bkz. Ahmet Kahraman, *Mukayeseli Dinler Tarihi*, s. 49.: "*…Dinler tarihinde ise animizm, "Bütün eşyada bir ruh olduğunu kabul eden dinî görüşün adıdır." Taylor'a göre ilkel kavimlerin en eski inancıdır ki ilk insanın hayatına hâkim olmuştur…*".

[511] Bkz. Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Arslanlı Mezar Taşları", *Vakıflar Dergisi*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., S. 8., s. 290.: "*Şaman ağacı ölülerin ruhlarının öbür dünyaya yükselmesine yardımcı olur. Bu yolculukta yol gösteren kuş şeklindeki yardımcı ruhlardır. Bu kuşlar aynı zamanda ölünün ruhunu da sembolize edebilir. Orhon kitabelerinde de ölünün ruhunun kuş şeklinde öbür dünyaya uçtuğu belirtilir. Bu inancın Anadolu'da bugüne kadar yaşadığını ölü için "aramızdan kuş gibi uçup gitti" cümlesinin kullanılmasından da görüyoruz*.".

[512] Douglas J. Brewer and Emily Teeter, *Egypt and The Egyptians*, New York: Cambridge University Press, 1999, p. 202.: "*Element of the soul of the deceased that was able to leave the tomb and maintain contact with the realm of the living; shown in the form of a human-headed bird*.".

ifadeye göre mümkündür. Çünkü her dönem ve topluma bir elçi, bir peygamber gönderilmiştir.

Mezopotamya kültürlerine baktığımızda insanlık tarihinde görmeye alışık olduğumuz kartal figürü ve ona yüklenen anlamlara daha yakın bir "*kartal*" kavramı ile karşılaşmaktayız. Bir önceki başlıkta ejder figürü ile görünen kartal figürünün taşıdığı göksellik anlamının yanı sıra iktidar anlamını taşıyan kartal figürü Mezopotamya'nın erken dönemlerinden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Mezopotamya mitlerinden olup Kral Etana ve onun göklere yolculuğunu konu alan mitin baş karakterleri arasında yer alan kartal figürü kralı göğe taşımaktadır (*Foto. 149*)[513]. Kral olabilmek için gereken atribüler yani krallık alâmetleri gökteki panteonda bulunmaktadır. Panteon tarafından Etana kral seçilir ve gökteki krallık alâmetleri yere indirilir. Burada da Mezopotamya'da "*krallığın ilahi güçle onanması*" motifi işlenmektedir. Etana kral olur fakat soyunun devam etmesi için bir çocuk istemektedir. Tanrı Şamaş'a bir çocuk için dua eden Etana, Şamaş'ın yönlendirmesi ile doğum otunu (*sözü geçen doğum otunun bir tür doğurganlık ilacı ya da klasik hayat ağacı olduğu düşünülmektedir*)[514] aramaya cennete çıkmak durumunda kalır[515]. Bu arayışında Etana'ya bir kartal rehberlik etmektedir. Bu mitte

---

[513] B.M., env.: "1945,1013.24".

[514] Bkz. Jeremy Black, Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 78.: "*…Etana meanwhile had his own problems. Being childless, he was in search of 'the plant of giving birth' (a fertility drug?) which grew only in the heavens (see 'plant of life'). Samas counselled him to rescue and befriend the eagle and to make use of him in flight*…".

[515] Bkz. S. H. Hooke, *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları*, s. 62.: *"… 'Etana ile Kartal' mitosu, Tufan'dan sonra, bir kralın rehberliğinden ve çobanlığından yoksun insanlığın içinde bulunduğu durumun anlatılmasıyla açılır. Krallığın alâmetleri olan asa, taç, tiaraa (olasılıkla boynuzlu külah) ve çengelli çoban sopası, gökte Anu'nun önüne getirilmişlerdir. Daha sonra, yazgıya karar veren tanrılar topluluğu olan büyük Anunnaki, krallığın gökten yere indirilmesine karar verir. Buradan, atanan kralın Etana olduğu sonucu kolaylıkla çıkarılabilir. Ancak, krallığın sürekliliğini sağlamak için bir varis gerekli iken, Etana'nın oğlu bulunmamaktadır…Şamaş'a "Ey Tanrı, ağzından olurun çıksın, bana doğum otunu bağışla, bana doğum otunu göster; üzerimdeki yükü kaldır ve benim için bir ad (ün) yap" demektedir. Şamaş, krala, dağı aşmasını, orada bir çukur göreceğini ve çukurun içinde tutuklu bir kartal bulacağını söyler. Kartalı serbest bırakacak ve kartal kendisini doğum otuna götürecektir*…".

karşılaştığımız metaforik anlatımda kartal ile aynı zamanda kraliyet payesine de atıfta bulunulmaktadır. Çünkü kraliyet soyunun devamı için Etana'nın ihtiyacı olan otu kartalın yardımı ile bulması şeklinde bir motif ile karşılaşıyoruz. Dikkat çekmek istediğimiz bir diğer nokta Kral Etana'nın yolcuğunu anlatan silindik mühür sahnesinde bize hiç yabancı gelmeyen bir kompozisyonun görüldüğüdür. Bu arslan, ağaç ve kartaldan meydana gelen kompozisyon Türk İslâm sanatı çalışmalarında incelediğimiz Erzurum Yakutiye Medresesi'nde gördüğümüz arslan, ağaç ve kartaldan müteşekkil kompozisyonun öncülü niteliğindedir. Buna benzer göğe yükseliş ya da uçuş temalı mitler pek çok kültürde görülmektedir[516].

Gerek Mezopotamya gerekse Orta Asya'da kartal figürünün av sahnelerinde kullanıldığı kompozisyonlara aşinayız. Köken itibariyle Mezopotamya'nın Ur Dönemi'nden mühürlerde (*yaklaşık İ.Ö. 3000-2600 arasına tarihlenen mühürler*) boğaya saldıran kartal figürlerinin kullanılması bu temaların ne denli eskiye gittiğinin göstergelerindendir (*Foto. 150*)[517]. Gılgamış mitinde de önemli rol oynayan kartal figürü henüz bir bebek olan Gılgamış'ı Babil kralı olan dedesinin zulmünden kurtarmaktadır. Dolayısıyla kartal figürü Mezopotamya'da özellikle İ.Ö. 3500'lerden itibaren -ki bu dönemden sonra şehir devletleri ve kraliyet kavramı büyük önem kazanacaktır- tarih boyunca söylenegelmiş kutsiyet, güç, göksellik, kralîlik gibi kavramların sembolü haline gelmektedir. Çift başlı kartal figürleriyle de Mezopotamya'nın arkaik dönemlerinden itibaren karşılaşmak mümkündür (*Foto. 151-152*). Mısır Dönemi mühürlerinde de karşımıza çıkan kartal figürü daha çok güneş kursu ile ilişkilendirilen ve kutsiyet kazanan bir figür olarak görülmektedir ve bir misalde kartal figürü üzerinde hem güneş hem de ay figürlerinin birleşimi sunularak figürün taşıdığı kutsiyet anlamı vurgulanmıştır[518] (*Çizim*

---

[516] Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I*, s. 39.: "*…göğe yükseliş ve "büyülü uçuş"la (kanatlar, avcı kuş -kartal, şahin- tüyleri) ilişkili mitlere, destanlara ve ritüellere bütün dünyada ve Avustralya ile Güney Amerika'dan Kuzey Kutbu'na kadar her kıtada rastlanmaktadır…*".

[517] B.M., env.: "1897,0511.108".

[518] Bkz. Beatrice Teissier, *Egyptian lconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, Switzerland: Univ. Press; Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht, 1995, s. 100.: "*…The sun disc and crescent represent themselves, but at the same time they constitute the body of the bird of prey -probably an eagle- whose wings are outstretched…*".

6)[519]. Mezopotamya'nın arkaik dönemlerinden itibaren görülen çift başlı kartal figürü Mezopotamya kültürlerinde kutsallığı ve kralîliği temsil etmeye başlamıştı. Bu kültürün etkisinde kalan Anadolu içinde de bu kavramların sembollerinden biri çift başlı kartal olmuştur. Günümüze ulaşan misaller Alacahöyük ve Yazılıkaya gibi Hitit kültür mirasının önemli bölgelerindendir. Alacahöyük sfenkslerinden birinin yan tarafına yapılan çift başlı kartal iki ayağı ile tavşan tutmaktadır[520] (*Foto. 153*). Benzer uygulamalar Mezopotamya'da da görülmekle birlikte boğa ya da antilop avlayan kartal figürleri de yine Mezopotamya merkezli bir tema olmuştur. Çift başlı kartal Anadolu'da daha sonra Bizans tarafından da devlet arması olarak kullanılmıştır (*Foto. 154*)[521]. Anadolu topraklarında İslâm devleti olarak en son Anadolu Selçuklular tarafından devlet arması vasfıyla kullanılan ve çift başlı kartal olarak bilinse de aslında iki kartalın ya da kuşun sırt sırta gelmesi şeklinde oluşan figürün (*Burada ikili yönetim felsefesinden gelen, iki yönetim tek ülke şiarını destekleyen sırt sırta vermiş iki kartal düşünülmelidir. Türk kültüründe olduğu gibi Türk-İslâm kültüründe de sırt sırta vermiş iki kartal bakışlarıyla ufku, devletin ucu bucağı olmayan sınırlarını bir ülkü gibi temsil ederken, birbirlerinden güç alarak Türklerin İslâm öncesi devlet geleneklerinde yer tutan doğu ve batı hakanlığının sembolü olmuş olmalıdır.*) (*Foto. 155*)[522] Orta Asya serüvenine birazdan değineceğiz.

Ayrıca bkz.: R. I. Page, *İskandinav Mitleri,* çev. İsmail Yılmaz, Ankara: Phoenix Yay., 2009.

[519] Beatrice Teissier, *Egyptian lconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, s. 99.

[520] Muhibbe Darga, *Hitit Sanatı*, s. 131.

[521] Bkz. Sercan Özgencil Yıldırım, Dilay Güney, *Uygarlığın Beşiği Kent Belliği, Mekânsal Süreklilikler-İstanbul*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., 2010, s. 96.: "*…Çift başlı kartal kabartması, Bizans imparatorluk sembolü: 1325'de III. Andronikos'un ikinci imparator olarak taç giymesiyle, Bizans'da iki imparatorun varlığı resmen kabul edilmişti. Genellikle Roma İmparatorluğu'nun Doğu'ya ve Batı'ya hâkimiyetini sembolize ettiği düşünülen iki başlı kartal sembolünün, aynı aileden gelen iki kişi arasında imparatorluk otoritesinin bölünmesini simgelediği de belirtilmektedir…*".

[522] P.M., env.: "I. 6579".

Kadim Mezopotamya kültürlerinin arkeolojik buluntularının yanı sıra mitolojisinde de dünyanın diğer toplumlarının mitlerinde olduğu gibi kartal figürü önemli rol oynamıştır. Hint, Orta Asya ve hatta İskandinav mitlerinde kartal figüründen bahseden mitlerin ortak özelliklerini vurgulamıştık. Konuyu toparlamak hususunda Orta Asya kültüründe kartal ve çift başlı kartal-devlet kuşu figürlerin muhteviyatına bir bakalım.

Kartal İslâm öncesi Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Kartal figürü ya da kartal başı sıklıkla gördüğümüz hayvan figürleri içerisinde yer almaktadır. Kartal göğe yükselir, en merak edilen yer olan göğün hakimidir. Şamanın (*Foto. 156*)[523] göğe doğru yani öte dünyaya olan yolculuğunda ona yardımcı olur[524], şaman ruhunu ya da yüksek ruhları temsil eder[525]. Böylesine doğa üstü bir yaratık ancak sanat eserlerinde soyutlaştırılıp gösterilebilirdi. Kartalı yakından izlerler ve avlanmasını seyrederler ve bu aksiyonlar hayvan mücadele sahnelerine ilham kaynağı olur. Doğanın bu gibi olağan üstü eylemleri Türk kavimlerini son derece etkilemiştir. Dolayısıyla tabiatta görülen bu "*kutsal*" mücadele sahneleri tasvir edilmeye değerdir. Bu eylemleri izleyen, şahit olan ve kendilerini doğanın parçası olarak gören Türkler bütün bu aksiyonları yorumlamış, düşünmüş ve çoğu zaman mistik güçlere başvurmuştur. Bir arslanın ya da kartalın, geyik ya da küçük baş hayvanları avlaması ya da bu aksiyona arslan ve kartalın karışımı olan grifonun dahil edilmesi önemlidir. Ayrıca Türkler okunu takıp yayını gerip, kalp atışlarını yavaşlatarak o kutsal boynuzları ile dikkat kesilen, etrafı derin bakışları ile süzen hayvanla bağlantı kurmak, bir olmak ve ona sahip olmak, o olmak ister. İslâmiyet öncesi Türk kültüründe doğa böyle mistik ve ruhsal boyutlara sahiptir ve bunları iyi analiz etmek lazım gelir.

---

523 Wellcome Library, env.: "581375i".

524 Bkz. Gönül Öney, "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", s. 119.: "*…şaman ayin sırasında hayat ağacına oradan da göğe, gezegenlere yükselir. Hayat ağacının tepesinde yer alan tek veya çift başı kartalın da şaman kültünde özel bir yeri vardır. Kartal şamana öbür dünyaya geçişte yardımcı olur. Bu sebeple Altay ve Minussink şamanları elbiselerinde kanat bulundurur, bunu giyince kendilerini kuşlaşmış kabul ederler…*"

525 Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi,* İstanbul: Seyhan Yay., 1995, s. 73.

Ayrıca bkz.: Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2011, s. 156.

Kartal figürünün gerek Şamanizm'e bağlı olarak taşıdığı anlamlar gerekse Gök Tanrı dinine bağlı olarak taşıdığı anlamlar bir noktada örtüşür ki bu nokta genellikle kutsiyet ve iktidar ile ilgilidir. Pek çok kaynakta ya da genel kültür açısından yanlış bilindiği üzere Şamanizm Türk dünyasında bir din konumunda değildir, tam tersi Gök Tanrı dini daha çok bu konumda iken Şaman'ın Gök Tanrı'ya ulaşmak için bir aracı durumunda olduğu da düşünülmektedir. Fakat yaygın olan Gök Tanrı dini, daha sonraları "*şaman*" kavramı merkezli Şamanizm'in yaygınlaşması ile geri planda kalmıştır. Nitekim sanıldığı gibi Şamanizm Türkler'in milli dini de değildir[526]. Fakat her iki kült sistemi de Türk kültürünün tarihsel sürecinde önemli bir yer edinmiştir hatta zaman zaman bunlar birbiri ile karıştırılmıştır. Bu kült sistemlerinde görülen çeşitli imgeler ve motifler Türk destanlarında da yer bulmuştur. Kült temelinde bakıldığında şamanın yaptığı çeşitli ritüellerde çağırılan ruhların kartal ya da kartal türü canlılar şeklinde tezahür ettiğine inanılmaktadır[527]. Kartal Şamanizm için köken açısından da önemli bir kavramdır. İnanışa göre ilk şamanın bir kartaldan türediğinden de söz edilmektedir. Bu yüzden Yakutlar gibi çeşitli Türk topluluklarında kartal diğer canlılardan üstün görülmüştür[528]. Şamanların hastalığa ve ölüme karşı mücadele etme amaçları ve şaman kökünün kartaldan türeme motifi içermesi akla Mezopotamya mitlerinde karşımıza çıkan ve Etana'yı doğum otuna götüren kartal motifini getirmektedir. Manidardır ki her iki motif de hayat ya da hayatın devamlılığı ile ilişkilendirilmektedir. Şamanın ayinleri sırasında göğe yükselmesi ve bu

---

[526] Necati Gültepe, *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Resse Yay., 2015, s. 402.

[527] Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 73.: "*…Bilindiği gibi şaman insanlara yardım etmek, hastalıkları iyileştirmek ve bu amaçla Gök Tanrı'yla ve çeşitli ruhlarla ilişki kurabilmek için bir dinî tören düzenler. Bu töreni şamanın kendisinden başka kimse gerçekleştiremez. Şaman tören sırasında çeşitli hayvan biçiminde ruhları çağırır. Bu ruh timsali olan hayvanlar arasında kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlar da vardır. Şaman ayin sırasında yardım almak üzere bu kuşlara da müracaat eder…*".

[528] Bkz. Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi III*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003, s. 23.: "*…Şamanların kökeniyle ilgili mitler yoğun anlamla yüklü iki izleği öne çıkarır: 1) "İlk Şaman," Tanrı (veya gök tanrıları) tarafından yaratılmıştır; 2) ama tanrılar onun kötülüğünü görünce, güçlerini ciddi ölçüde kısıtlamışlardır. Buryatlara göre, tengriler kötü ruhların taşıdığı hastalığa ve ölüme karşı mücadele etmek üzere insanlığa bir şaman armağan etmeye karar vermişlerdir. Bunun üzerine Kartal'ı göndermişler; Kartal, uykuya dalmış bir kadın görüp onunla ilişkiye girmiştir. Kadın bir oğlan çocuk dünyaya getirmiş ve o "İlk Şaman" olmuştur. Yakutlar da aynı inancı paylaşır. Ama Kartal'a Üstün Varlık, Ayıg ("Yaratıcı") veya Ayıg Toyon ("Işık Yaratıcısı") adı da verilir…*".

yükselme eylemini "*dünya ağacını*" aracı olarak kullanarak gerçekleştirmesi bir diğer dikkat çekici noktadır. Bu ağaç Mezopotamya, Hint hatta İskandinav mitolojilerinde gördüğümüz "*kutsal ağaç*" ya da "*hayat ağacı*"ndan başka bir şey değildir. Önemli olan asıl nokta ise hepsinin tepesinde bir kuş -bu kuş genellikle kartaldır- yer almasıdır. Orta Asya şaman kültünde görülen bu ağacın tepesinde yer alan kartal ya da çift başlı kartal ise aynı zamanda bir hükümdarlık sembolü olarak görülmüştür[529]. Çünkü Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil eden kartal, hükümdarlığın yani Kut'un bizzat Gök Tanrı tarafından verilmesinden dolayı aynı zamanda bir hükümdarlık sembolü haline gelmiştir. Bunun somut bir misali Orhun Vadisi'nde bulunan ve günümüzde Moğolistan Ulan-Batur Müzesi'nde sergilenen Kültigin büstüdür (*Foto. 157*). Büstün başlık kısmında işlenen kartal ya da fantastik kuş figürünün "*devlet kuşu*" motifine atıfta bulunduğunu düşünebiliriz[530]. Nitekim "*devlet kuşu*" kavramının Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil eden, dünya ya da hayat ağacının tepesinde bulunan ve kut aracılığı ile hükümdara sunulan kartal sembolü olduğu tüm bu anlattıklarımızdan sonra daha da netleşmektedir. Bu ve benzeri kartal figürleri kültürden kültüre yerel özellikler ve üzerine yüklenen doğaüstü anlamlarla fizyolojik açıdan fantastikleşebilir -Anka kuşu, devlet kuşunun muhtelif tahayyülleri gibi- fakat temelde çıkış noktası kartal-devlet kuşu figürü ve temsil ettiği bu anlamlar olmalıdır. Bu bağlamda Erzurum Çifte Minareli Medrese'de görülen çift başlı kartal ya da fantastik kuş, ağaç ve ejderden oluşan sembolik kompozisyonun gerek Mezopotamya gerekse Orta Asya kökenleri ve bunların hem kült hem de mitolojik bağlamda anlamları da netlik kazanmaktadır.

İslâm öncesi Türk sanatı misallerine baktığımızda kartal figürü genellikle bir kompozisyonun ögesi olarak karşımıza çıkar. Bu kompozisyonlar benzer biçimlerini daha

---

[529] Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 74.: "*…Şaman göğe yükselirken Dünya Ağacı'nı vasıta olarak kullanıyordu. Bahsedilen bu Dünya Ağacı'nın üzerinde kuşlar ve tepesinde kartal bulunuyordu. Bazen bu ağaç uzun bir sırık şeklinde düşünülüyordu. Sırığın tepesinde genellikle Gök Kuşu denilen kartal veya çift başlı kartal bulunmaktaydı. Tasavvura göre göğe kadar ulaşan bu sırığın üzerindeki kartal Gök Tanrı'nın kuvvet ve kudretini temsil ediyordu…*".

[530] Bkz. Edward Tryjarski, *Türkler ve Ölüm*, s. 419.: "*…Kül Tigin heykelinin ünlü taş başı, ön tarafında Heraldik bir kuş -muhtemelen bir kartal- kabartması yer alan beş köşeli bir börkle bulunmuştur. Türk onurunun ve gücünün sembolü olan ünik bir buluntu söz konusudur…*".

erken dönemlerde Mezopotamya'da da gördüğümüz hayvan mücadele sahneleridir. Bu sahnelerde kartalın avlanması ön plandadır. Pek çok araştırmacı bu avlanmayı sembolik bir oluşum olarak değerlendirmiş ve kartalın temsil ettiği kavramın avlanan yani yenilgiye uğrayan kavram üzerinde tesis ettiği zafer olarak değerlendirmişlerdir[531]. Elbette ki bu düşünceler yorumdan ibarettir. Orta Asya Türk kültürünü yakından inceleyen araştırmacılar hayvan mücadele sahneleriyle bu kadar sık karşılaşılmasının bir diğer nedeni olarak bozkır hayatı süren göçebe toplulukların özellikle hayvancılık ile geçim sağlaması ve bunu yaparken de doğa ile bütüncül bir yaşam şeklini benimsemiş olmalarını ileri sürmektedir. Bu toplumların yaşam şekilleri doğanın tüm canlılarına kültürlerinde, edebiyatlarında, kültlerinde çeşitli anlamlar yüklemeyi tabii kılmaktadır. Kartal figürünün yansıdığı başlıca Türk sanatı eserlerine baktığımızda Pazırık kurganlarını zikretmeden geçemeyiz. Kartal ve hayvan mücadele sahnelerinin önemli misalleri burada keşfedilen eyer örtüsü üzerinde grifon ve dağ keçisi formatında görülmektedir. Keçeden yapılan bu eyer örtüsü bugün Leningrad'da Hermitaj Müzesi'nde sergilenmektedir (*Foto. 158*)[532]. İ.Ö. 6.-3. yüzyıllar arasına tarihlenen Pazırık buluntuları içinde bir başka misal ise ağzında geyik başı tutan bir kartal figürüdür (*Foto. 159*)[533]. Yine Hermitaj Müzesi'nde sergilenen ve II. Başadar kurganından çıkarılan, eğri kesim tekniği ile şekillendirilen bir kartal figürü devlet arması mantalitesine uygun kartal figürünün (*devlet kuşu*) erken dönem misallerinden birisidir (*Foto. 160*)[534]. İslâm öncesi Türk kültüründen kartal ve kartalın dahil olduğu av sahneleri hakkında birçok misal verilebilir.

İslâm sanatına baktığımızda, kartal figürüne yönelik ilk izler Hz. Peygamber Dönemi'ne dek gitmektedir. Hz. Peygamber'in "*ukaab*" adında bir sancağı olduğu ve ona

---

[531] Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 79-80.: "*…Kartal hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna işaretle zaferi kazanan hayvan olarak görülmektedir. Bu nedenle hükümdarların düşmanına karşı zafer kazanmalarını, güneşi iyiliği vs. temsil eden kartal, bu sahnelerde karşıt anlamları içeren toynaklı bir hayvanı yeniyorken tasvir edilmiştir…*".

[532] Hermitage Museum, env.: "1295-150".

[533] Hermitage Museum, env.: "1684-170".

[534] Hermitage Museum, env.: "1793-347".

verilen bu adın kartal anlamına geldiği rivayet edilmektedir[535]. "*Ukaab*" kelimesinin aynı zamanda sancak anlamına geldiği de vurgulanmaktadır. Fakat liderlik kavramını vurgulayan bir sembolün İslâm öncesinden itibaren Arap toplumlarında kullanılıyor olması da muhtemeldir. Yine Gazneli Dönemi'nden Afganistan'da Kabul National Museum'da sergilenen mermer bir friz parçasında kemerlerle oluşturulmuş sıralı düzenlemenin içinde bir Gazneli askeri elinde kılıcı ile gösterilirken bu kemerlerin arasında kalan boşluklar çift başlı kartallar ile doldurulmuştur (*Foto. 161*)[536]. Leşker-i Bazar kalıntılarında bulunan bu friz parçasında yer alan asker ve kartal figürleri devlet yönetimi ve iktidar ile ilişkilendirildiğinde kartalın burada tıpkı daha sonra Anadolu Selçuklu'da görüleceği gibi bir devlet arması şeklinde kullanıldığı düşünülebilir. İslâm sanatının Anadolu eserlerine baktığımızda da kartal ya da çift başlı kartal-devlet kuşu (*Türk-İslâm kültüründe sırt sırta vermiş iki kartal*) figürü iktidar nişanesi olarak kullanılmaya devam eder. Halihazırda Anadolu topraklarında Bizans'ın da çift başlı kartal figürünü bayraklarında kullanmasından dolayı bu topraklarda hakimiyeti ele geçiren Selçuklu'nun iktidarını politik açıdan pekiştirmiştir. Anadolu'da Selçuklular'dan önce kullanılan kartal-çift başlı kartal figürünün Hititler Dönemi'ne kadar gittiğini daha evvel de vurgulamıştık. Anadolu Rum kültürü ve Bizans Dönemi uygulamalarına baktığımızda Trabzon Ayasofyası'nda kapı üzerinde (*Foto. 162*), İstanbul kara surlarında Yedikule girişinde (*Foto. 163*) arma niteliğinde kullanılmıştır. Anadolu İslâm eserlerinde kartal veya sırt sırta vermiş kartal-kuş kullanımına başlıca misaller, Kayseri Döner Kümbet (*Foto. 164*), Konya'da Kubadabad Sarayı çinilerinde, Erzurum'da Yakutiye Medresesi (*Foto. 137*), Divriği Ulu Camii (*Foto. 165*), Diyarbakır surları üzerinde görülen kartal figürleri Anadolu İslâm eserlerinde görülen başlıca misalleridir.

d. Sonuç

Kartal figürünün İslâm öncesi ve sonrası kültürlerde güç, hakimiyet, iktidar ve kutsiyet sembolü olarak kullanımına yönelik misaller çoğaltılabilir. Bu başlıklarda ele aldığımız figürlerin kökenleri açısından ne kadar eskiye gittiğine yönelik arkeolojik,

---

[535] Bkz. Muhammed Hamidullah, *İslâm Peygamberi II*, s. 1014.: "…*Resulullah'ın bir raye'si, Ukaab (kartal), bir diğeri de Ribe adını taşımaktaydı*…".

[536] Italian Archaeological Mission in Afghanistan, env.: "KM.58.2.X".

sosyolojik, din bilimsel bulgularla desteklenen düşünceler üretmeyi amaçladığımız için, konunun anlaşılabilmesi için yeterli miktarda misalden fazlasını kullanmayı savımızın netliğini etkileyeceği endişesi ile tercih etmedik. Mühim olan kartal figürünün görüldüğü kültürlerde ne şekilde ve hangi temelle kullanıldığını analiz etmek, kültsel alt yapıyı oluşturan mitlerin ve gerek edebi gerekse sanatsal açıdan yansımalarına değinmekti. Mezopotamya kültürlerine kadar geri gittiğimiz -ki bunlar yaklaşık İ.Ö. 4000 ile 1500 yılları arasına tekabül eden misallerdir- ve İskandinav, Hint, Orta Asya misallerinde kartal figürünün ihtiva ettiği anlamları tartıştık. İslâm kültür ve sanatında özellikle Türk toplumlarının etkisiyle sık kullanılan bu figürün köken itibariyle kutsiyet ya da tanrının yetkilendirdiği (*kut*) yönetici, hükümdar kavramı ile ilişkili olduğunu gerek Mezopotamya mitlerinden verdiğimiz Kral Etana misali, gerekse Orta Asya mitlerinden verdiğimiz Er-Töştük misalinde ve Şamanizm kültü temelli sembolizmde tartıştık. Bunu müteakiben Anadolu'da Hitit Dönemi öncesi ve sonrasından itibaren devlet nişanesi olarak kullanılmasına yönelik tespitlerle ister tek başlı ister çift başlı olarak kullanılmış kartal figürünün tarihsel köken anatomisini incelemeye çalıştık.

7. Kentavros, Siren, Sfenks ve Grifon

İslâm öncesi kültürlerde çeşitli fantastik yani doğaüstü figürlerin kült, sosyal, siyasal ve folklorik amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. İslâm yayıldığı coğrafyalarda kendinden önceki kültürlerin renklerini dinin temel pirensiplerinden taviz vermeden kendi renklerine katmıştır. Bu temelde akaitle ilgili değil İslâm folklorik kültürü ile ilgili tabii yollarla gelişmiştir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

Kentavros kelimesi dilimize Yunanca "*κένταυρος (kendavros)*" kelimesinden geçmiştir. Figür Yunan mitolojisinde de sıklıkla görülen ve fakat köken itibariyle çok daha erken misallerini Mezopotamya kültürlerinde gördüğümüz bazen gövdesi at belden yukarısı insan bazen belden aşağısı da insan olup sadece arka ayakları at ayağı olan bazen de her ikisinin kanatlı halidir (*kanatlı at ile karıştırılmamalıdır*)[537]. Siren (*Seiren*) kelimesi ise "*kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli olarak*" tanımlanmaktadır[538] ve dilimize Yunanca "*Σειρήνες*" kelimesinden geçmiştir. Sfenks ise "*Başı ve gövdesi farklı yaratıklar biçiminde betimlenmiş düşsel yaratık betisi…Genellikle kadın başlı, aslan gövdeli bir yaratık biçiminde betimlenir.*"[539] şeklinde tanımlanmaktadır. Grifon, "*En eski uçabilen efsanevi yaratıklardan birisidir. Büyük gagasından dolayı Yunanca "grypos"tan türemiştir ve her dile buradan geçmiştir. İngilizcede Griffin, Fransızca'da Griffon, İtalyanca'da Grifo ve Almanca'da Greiff olarak adlandırılır.*"[540] şeklinde tanımlanabilmektedir.

---

[537] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 2011, s. 170.: "*Kentaur'lar, yani at adamlar yarı insan, yan hayvan bedenli yaratıklardır. Önden bakınca başları, göğüsleri ve kolları, kimi zaman da ön bacakları insan gibidir, karınlarından arkası at biçimindedir.*.".

[538] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 268.

[539] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* s. 275.

[540] Ernst and Johanna Lehner, *A Big Book of Dragons, Monsters, and Other Mythical Creatures*, s. 110.: "*One of the oldest legendary monsters is the Gryphus, Gryphon, or Gryps, whose name derives in every language from the Greek grypos -hooked- because of its large beak. It is called Griffin in English, Griffon in French, Grifo in Italian, and Greyff in German*.".

b. Kullanım Alanları

Kökeni İslâm öncesi dönemlere dayanan hemen her fantastik figür gibi kentavros, siren, sfenks ve grifon da temel olarak ait olduğu medeniyetler ya da kullanıldıkları eserlerde mistik temaları ihtiva etmektedir. Ağırlıklı olarak Mezopotamya, Mısır ve daha sonrasında Anadolu, Orta Asya kültürlerinde farklı dönemlere yayılan sanat eserleri bu figürlerin toplumun sosyokültürel belleğinde yer edindiğini ve gerek kültsel gerekse folklorik açıdan kullanıldığını göstermektedir. Bunların içinde özellikle sfenks figürü Mısır mistisizmi ve okült kavramların sembolü niteliğindedir. Bu yönüyle sfenks özellikle tapınak yapılarında, mezar alanlarında, lahitlerde bu mistik yönleriyle sıklıkla kullanılmaktadır. Kentavros, siren ve grifon ise daha çok heykel, seramik, maden sanatı, mimari tezyînâtta kendini göstermektedir.

c. Kültürel Kökenleri

Genellikle Yunan mitolojisi üzerinden aşina olunan "*kentavros*" ya da "*kentaur*"lar yani at adamlar yarı insan, yarı hayvan bedenli fantastik figürlerdir. Pek çok kültürde ve çeşitli eserlerde karşılaşabildiğimiz bu fantastik figürlerin kökeni hakkında ciddi bir araştırma yapılmamıştır. Antik Yunan medeniyeti özellikle Yunanistan ve Anadolu toprakları üzerinde ve sonrasında Helenistik Dönem ile Mezopotamya toprakları üzerinde kültürel etkiler bırakmıştır. Klasik olarak Büyük İskender'in yayılmacı politikası ile başladığı düşünülen bu dönem en erken İ.Ö. 300'lere gitmektedir. Sonrasında Yunan düşünce dünyası ile yakın ilişkiler kuracak olan Mezopotamya, Mısır ve hatta Güneybatı Asya kültürlerinde Yunan felsefesinin ve sanatının çeşitli etkileri görülecektir. Fakat bu fantastik figürlerin anavatanı Yunan kültürünün çıktığı topraklar değil, Mezopotamya'nın erken dönem kültürleridir demek daha doğru olacaktır.

Öncelikle İslâm sanatı eserlerinde görülen kentavros figürlerine başlıca misaller verip bu figürlerin İslâm sanatına hangi yollarla girmiş olabileceğini tartışacağız. Hz. Peygamber Dönemi'nden fantastik canlılar ile ilgili herhangi bir buluntu günümüze ulaşmamıştır. Bununla birlikte Hz. Peygamber'in yaşadığı ve İslâm tarihinde çok mühim olan Mirâc hadisesine bakıldığında burada "*burak*" olarak isimlendirilen ve Hz. Peygamberin beyanlarıyla tasavvur edebildiğimiz insan yüzüne benzer bir yüzü olan,

vücudu ise binek hayvanını anımsatan bir yaratık tasviri karşımıza çıkar[541] (*Foto. 166*)[542]. Ayrıca vücuduna yapışık kanatlarının da olduğu rivayet edilen bu yaratık şimşek kadar da hızlıdır[543]. İslâm tarih ve kültürünün bu en mühim hadiselerinden ve mucizelerinden olan Mirâc vakası asırlarca İslâm alimlerince kaleme alınmış, musavvirlerce nakşedilmiştir. Böylelikle İslâm sanatının görsel ifade dağarcığına "*burak*" adında fantastik bir figür dahil olmuştur. Burak'ın aynı zamanda Hz. Peygamber'den önceki peygamberlere de gelmiş olması düşünceleri onun tarihsel serüveninin ne kadar eskiye dayandığının da bir göstergesidir[544]. Figür tarihi açısından bakıldığında Mirâc hadisesini konu edinen tasvirli el yazmalarıyla en erken 12.-14. yüzyıllarda karşılaşmaktayız.

Burak figürünün beslendiği kaynaklar hususunda çeşitli görüşler mevcuttur. Bu görüşler temel olarak iki farklı görüşe dayanmaktadır. Ağırlıklı olarak "*burak*" figürünün tasviri noktasında, İslâm kültürü öncesinde antik dönemlerden bu yana görülen yarı insan yarı hayvan figürlerden esinlenildiği düşünülmektedir. Diğer bir görüş ise gerek vakanın anlatımının gerekse tasvirlerin Budist ve Maniheist dini tasvir sanatı hususunda tecrübeli

---

[541] Bkz. Eyüp Sabri Paşa, *Mahmudu's-Siyer*, çev. Fatih Başpınar, İstanbul: Semerkand Yay., 2010, s. 59.: "*…yıldırım yürüyüşlü burakın cüssesi eşekten büyükçe ve attan biraz küçüktü. Yüzü insan çehresine ve ayakları öküz ayaklarına, göğsü kırmızı yakuta, arkası beyaz inciye benziyordu. Bu özellikleriyle parlak güneş gibi parıl parıl görünüyordu…*".

[542] The David Collection, env.: "102/2006".

[543] Bkz. Mustafa Öz, "Burak", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1992, c. 6., s. 417.: "*…Kaynaklar bu bineğin beyaz renkli ve fevkalâde süratli olduğunu, katırla eşek arası bir yapıya sahip bulunduğunu bildirirler. İsrâ olayını anlatan hadislerin bir kısmında burakın, yukarıda belirtilen vasıflarından başka uzun kulakları (İbn Hişâm, I, 398) ve uyluklarına bitişik iki kanadının bulunduğu, bu kanatları sayesinde bir adımda gözünün görebildiği en uzak mesafeyi katedebildiği de kaydedilmektedir…*".

[544] Bkz. Mustafa Öz, "Burak", *D.İ.A*., s. 417.: "*…Burak Resûl-i Ekrem'den başka diğer peygamberlere de hizmet etmiştir. Taberî'nin naklettiği bir rivayette Hz. İbrâhim'in Kâbe'yi ziyarete giderken bu bineği kullandığı belirtilmekte ve bu sebeple buraktan "İbrâhim'in bineği" (dâbbetü İbrâhim) şeklinde söz edilmektedir…*".

olan Uygur sanatı etkisinde geliştiği yönündedir[545]. İkinci görüş daha ziyade Mirâc hadisesinin bilinen en erken tasvirlerine Moğollar Dönemi'nde rastlandığı nedeniyle Asya'nın İslâm öncesi Türk tasvir unsurlarının Hz. Peygamber'in hayatının ya da Mirâc mucizesinin betimlendiği yazmalara yansıdığını ileri sürmektedir. Fakat burada değinilmesi gereken önemli birkaç husus mevcuttur. Hz. Peygamber'i konu alan biyografi türünde bir eser Moğol hakimiyeti altındaki kültürlerin üretimi olabilir, nitekim Anadolu'da 13. yüzyılda uzun bir dönem Moğol idaresi gözlenmektedir[546]. Fakat Orta Asya ve Derbent üzerinden Mezopotamya topraklarına giren Türk toplulukları İslâm dininin temel esaslarını genel olarak Pers topraklarında öğrenmeye başlamışlardı[547]. Eğri

---

[545] Bkz. Zeren Tanındı, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, s. 9.: "*…Hz. Peygamber'in doğrudan biyografisini ilgilendiren ilk tasvirlere Moğollar döneminde resimlenen tarih kitaplarında rastlanır. Moğollar dini resme yabancı değillerdi. Bunlarla, daha önce yaşadıkları bölgelerde Türkistan'da Maniheist ve Budist manastır duvarlarındaki fresklerde, minyatürlerde karşılaşmışlardı 4. Tahminen 8. yüzyılda Uygurlar döneminde yapılmış bu Maniheist minyatürlerde Mani dininin kurucusu Mani ve bu dinin rahipleri ve törenler tasvir ediliyordu. 7-9. yüzyıllara ait olan Budist manastırlardaki fresklerde ise, geç Helenistik, Greko-Budist üslupta yapılmış Buda'nın hayatından av, taht ve mucize sahneleri tasvir edilmişti. Doğu'nun bu dini resim geleneği Moğollarla İslam dünyasına giriyor…*".

[546] Bkz. Erdoğan Merçil, "Anadolu Selçukluları", *Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde*, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yay., 2017, s. 25.: "*…Moğol ordusu, 1243 yılında Selçukluları Sivas'ın 80 km. doğusunda Kösedağ'da yenilgiye uğrattı… Kösedağ bozgunu Anadolu Selçuklularının çöküşü için bir başlangıç olmuştu… Anadolu'da bir Selçuklu hanedanı yaşamışsa da ülke Moğol valileri tarafından yönetilmiş ve II. Mesud'un ölümüyle Anadolu Selçuklu Devleti sona ermişti (1308)…*".

[547] Bkz. Abdülkerim Özaydın, "Türk", *D.İ.A.*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 41., s. 478.: "*…İslâm dininin Türkler arasında asıl yayılması Sâmânîler dönemine rastlar. Sâmânî Hükümdarı İsmâil b. Ahmed 893 yılında Karluklar'ın başşehri Talas'a bir sefer düzenledi, şehri zaptettikten sonra büyük kiliseyi camiye çevirdi. Sâmânî başşehri Buhara'da, ayrıca Özkent, Taşkent ve Sayram'da, Otrar'da (Fârâb-Karacuk) cami-mescidler, türbe ve ribâtlar inşa edildi. İslâmiyet'i kabul eden Türkler, diğer müslüman kavimlerle birlikte gayri müslim Türkler'e karşı cihad harekâtına katıldı. Sâmânîler'in Mâverâünnehir'den gelen göçmenlere yakın ilgi göstermeleri ve onları yeni kurulan şehirlere yerleştirmeleri Türkler arasındaki İslâmiyet'in yayılmasına katkı sağladı. Yenikent, Cend ve Huvâre gibi şehirlerle Talas şehri arasında ticarî münasebetler, Türkler'in İslâmiyet hakkında bilgi edinmelerine ve Müslümanları daha yakından tanımalarına zemin hazırladı. Horasan ve Mâverâünnehir'de İslâmiyet'in yayılmasında sûfîlerin de önemli rolü vardır. Şakīk-ı Belhî, Türkler'le görüşerek onların İslâmiyet'i seçmelerinde etkili oldu. İbrâhim b. Edhem de Türkler arasında İslâm'ı yaymak için çalıştı…*".

kesim tekniği ve insan tasvirlerinde gördüğümüz, ay yüzlü badem gözlü diye tabir ettiğimiz Asya tipi insan tasvirlerinin İslâm sanatına yansıması genellikle, Türkler'in Mezopotamya topraklarında devlet kurması ve Mezopotamya siyasi tarih ve kültürüne dahil olmalarıyla başlamıştır. O halde hâlihazırda uzun yıllardır Orta Asya'nın batısında bozkır yaşamı sürdüren ve yaklaşık Hz. Ömer Dönemi'nden beri İslâm dini ve kültüründen haberdar olan Türk topluluklarının uzun yıllar boyunca Uzak Asya ile fiili bir bağlantılarının olmadığı düşünülebilir. Türk topluluklarında İslâm dinine girişin yaygınlaştığı dönemlere baktığımızda -ki bu yaklaşık 10. yüzyıl başlarıdır- uzun bir süre Mezopotamya kültürü ile ilişkili oldukları anlaşılmaktadır. İşte bu noktada Siyer ya da Mirâcnâme gibi dini biyografi içerikli eserlerin eser tanımı ya da edebi tür kökeni açısından Uzak Asya'da Maniheizm ya da Budizm'deki benzerlerine işaret etmek Mezopotamya kültürlerinde hâlihazırda bulunan, tanrı-tanrıçaları anlatan ve tanıtan görsel, yazılı ve sözlü gelenekleri denklemin dışında bırakmak olur. Edebi bir tür olarak Siyer ya da Mirâcnâme'nin yine yazın açısından değerlendirilmesi hala tartışmalı bir konudur. Biz burada sadece Türkler'in İslâm dinine geçtikleri dönemlerde yaşadıkları coğrafyada var olan kültürlerin de bu yazın türlerinde etkili olmuş olabileceğini belirttik ki en başında bahsettiğimiz birinci görüş buna daha yakındır. Burak figürünün fizyolojik ve kültürel kökenine yani asıl önemli olan noktaya değinecek olursak; Sümer, Babil, Asur, Akad gibi kültürlerde Uygur kültüründe görülmeyen, Yunan kültüründe de daha sonra Akdeniz etkileri ile görülmeye başlanacak insan başlı ve hayvan vücutlu fantastik figürler mevcuttur. Uygur freskolarına ya da tasvirli Budist yazmalarına baktığımızda Hind kökenli garuda ya da kinnaralara rastlanır fakat bu figürler fizyolojik açıdan incelendiğinde burak figürü ile ilişkilendirilemez. İ.Ö. 1186-1172 yıllarına tarihlenen ve Babil Dönemi buluntusu olduğu düşünülen yazıtın-stelin üzerinde at gövdeli fakat belden yukarısı insan olan fantastik figür görülmektedir (*Foto. 167*)[548]. Misallerimizi zenginleştirecek olursak yine Orta Babil Dönemi'ne tarihlenen bir yazıt üzerinde insan vücutlu yaratık gövdeli ve akrep kuyruklu, elindeki yayı germiş bir figür karşımıza çıkar (*Foto. 168*)[549]. Buradaki akrep kuyruğu daha sonra Yunan kültüründe karşımıza çıkacak ve astroloji ile ilişkilendirilecek akrep kuyruklu kentavrosların prototipidir.

[548] B.M., env.: "1882,0522.1798".

[549] B.M., env.: "1882,0522.1800".

Mezopotamya'dan bir başka misal Orta Asur Dönemi'nden arslan avlayan fakat bu sefer arslan gövdeli olarak betimlenmiş kentavros figürüdür (*Foto. 169*)[550]. Bir başka misal ise İslâm öncesi Türk kültüründendir. Pazırık kurganı çalışmaları sırasında V. Pazırık kurganından çıkan keçe buluntular üzerinde çeşitli fantastik figürler görülmektedir. Bunlardan konumuz bağlamında en mühimi biri kanatlı diğeri ise hem kanatlı hem de toynaklı olan fakat başı insan başı olan fantastik bir figürdür (*Çizim 7*). İnsan başlı bu fantastik figür pek çok kaynakta sfenks olarak isimlendirilmektedir[551]. Fakat sfenks figürünün dört arslan ayağı vardır. Araştırmacıların bu figürün Mezopotamya kültürleri esintili olduğu düşünceleri göz önünde bulundurulduğunda[552] aslında Mısır ya da Anadolu'da Hitit kültüründe gördüğümüz sfenks tanımının dışında Mezopotamya kültürlerinde karşımıza çıkan "*lamaššu*" ya da kentavros tanımına uyduğunu görüyoruz. Lamaššuların[553] kentavroslardan farkı vücutların boğa ve at olarak farklılık göstermesidir. İslâm öncesi Türk sanatında görülen fantastik figürlerin Mezopotamya ya da Sâsâni esinleri taşıdığı yaygın bir kanıdır[554]. Kentavroslar genellikle at vücutlu tasvir edilirken lamuşşular boğa ya da arslan vücutlu tasvir edilir ve kentavroslardan farklı olarak saray, şehir, tapınak gibi mekânların kapılarında koruyucu vasıflarıyla yer alırlar (*Foto. 170*). Sfenksler de koruyuculuk vasfına sahiptir fakat genellikle arslan vücutlu insan başlıdırlar

---

[550] Vorderasiatisches Museum, env.: "VA 2667".

[551] Bkz. Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 41.: "…*V. Pazırık kurganından çıkarılan bir düz dokuma yaygıda yer alan bir sfenks figürünü örnek olarak verebiliriz. Söz konusu figür aslında karşısında bulunan ve başı insan şeklinde olan fantastik diğer bir kuşla mücadele etmektedir. Profilden gösterilen sfenks iki ayağı üzerine kalkmış ve kanatlı olarak belirtilmiştir*…".

[552] Bkz. Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, s. 137.: "…*Pazırık kazılarını idare eden arkeolog Rudenko bu halının temsili veya kültürel bir gaye ile yapıldığını iddia eder ve bu eseri İran'da Ahemenişler devri ile ilgili bir atölyeye bağlar*…".

[553] Bkz. C. W. Ceram, *Tanrılar Mezarlar ve Bilginler, Arkeolojinin Romanı*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 2015, s. 158.: "…*Kralı korumak ve düşmanlarını uzak tutmak için boyları 3,50 metre yüksekliğinde ve 3 metre kadar uzunlukta devsel kapı muhafızları II. Ašurbanipal (I.Ö. 883-859) döneminde Asur saraylarında odalara girişi koruyorlardı. Bunlar aslan gövdeli, başlarında boynuzlu taç bulunan, güçlü kartal kanatlarına sahip sakallı insan başlı yaratıklardı*…".

[554] Bkz. Bahaeddin Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, s. 262.: "…*Arslan vücutlu, kanatlı ve kulaklı, arslan başlı bir grifon kabartması açık olarak Sâsânî san'atı ile benzerlik göstermekte idi*…".

ve bazen kanatlı bazen kanatsız olabilirler. Mezopotamya'da karşılaştığımız kentavrosların ise kanatlı misalleri de görülebilir, Kassitler Dönemi'ne yani yaklaşık olarak İ.Ö. 2000 dolaylarına tarihlenen bir silindir mühür üzerinde, avlanan kanatlı kentavros görülmektedir (*Foto. 171*)[555]. Fakat aynı durum Yunan mitolojisinde görülmez, orada kanatlı at olarak Pegasus ile karşılaşılır. Sonuç itibariyle insanlık tarihine baktığımızda hemen hemen Tunç Çağı'na kadar yani yaklaşık olarak İ.Ö. 3500'lere dek kentavros, sfenks ya da benzer şekilde hayvan vücutlu insan başlı figürlere pek rastlanmadığı dikkate alındığında[556] ve ulaşabildiğimiz arkeolojik veriler denkleme katıldığında kentavros figürüne yönelik en erken somut buluntuların ve bu eserlerin meydana gelmesini sağlayacak kültürel alt yapının Mezopotamya uygarlıklarında baş gösterdiği anlaşılmaktadır.

İslâm sanatının diğer misallerine baktığımızda özellikle kültürel anlamda en geçirgen dönem olarak niteleyebileceğimiz Emevi Dönemi ve bu dönem eserlerinde görülen kentavros misalleri dikkat çekicidir. 8. yüzyıla tarihlenen Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi freskolarına baktığımızda iki kentavros görülmektedir (*Foto. 172*). Fakat buradaki misaller Yunan, Roma ve Sâsâni geleneğinde geliştiğini unutmamak gerekir. Bu yüzden söz konusu kentavroslar insan gövdeli, at toynaklı fakat yılan gibi kıvrımlı vücutları Yunan mitolojisinde görülen tritonları anımsatır. Fakat bu figürlerinde eninde sonunda Mezopotamyalı oldukları kuyruklarının akrep kuyruğu şeklinde son bulmasıyla anlaşılmaktadır. Bir başka Emevi Dönemi misali Emevi sanatının tezyini yoğunluk açısından en mühim misali olan Müşetta Sarayı'nın Pergamon Müzesi'nde sergilenen dış cephe kaplamalarıdır. Üçgen dilimlerle oluşturulan tezyînât yüzeyinde daha önce de belirttiğimiz gibi çok ince işçilikli bir sarmal dal, üzüm bağı yani Roma, Bizans sanatı terminolojisinde "*bağ bozumu*" sahnesi arka plan olarak verilmiş, bunun içine kuş figürlerinden fantastik figürlere geniş bir yelpazede figür dünyası sığdırılmıştır. İşte burada da karşımıza bir kentavros çıkmaktadır (*Foto. 173*). Diğer figürler arasında grifon

---

[555] Louvre Museum, env.: "AO 22355".

[556] Bkz. Klaus Schmidt, *Göbekli Tepe*, s. 240.: "*…Buzul Çağı sonrası ile Tunç Çağı öncesi kaya resimlerinin bütün repertuarında -ve bu global olarak geçerli olduğu görüntüsü vermekte- tabiri caizse hayvan başlı insanlar bulmakta, ama insan kafalı hayvanlara rastlamamaktayız. Ne kentauros (yarı insan yar hayvan yaratık) ne sphenks (kadın başlı, arslan vücutlu heykel) ne de deniz kızı görülmekte…*".

ve arslan-boğa ikilisi görülmektedir. Genellikle çift olarak verilen bu figürler Sâsâni tarzı kaplardan bir şeyler yer içerken gösterilmiştir.

İslam sanatında görülen kentavros figürlerinin bir bölümü de Yunan ve Roma kültürleri üzerinden astrolojik ve felsefi eserlerle İslâm düşünce dünyasına girmiştir. Fakat tekrar vurgulamak gerekirse Yunan ve Roma kültürlerinden evvel Mezopotamya'da görülen bu figür sonra Akdeniz kültürleri üzerinden Yunan dünyasında oradan Roma'ya ve Roma'nın yayılmacı politikası ile tekrar Mezopotamya ve Mısır topraklarında popülerleşmiştir. Bunun bir misali ise Emevi Dönemi eserlerinden Kusayr Amra'da kubbe yüzeyine yapılan Zodyak freskosunda görülür (*Foto. 174*). İşte Emeviler Dönemi'nde bu kadar Yunan ve Romen etkilerle gelişen kentavros figürünün arka planında siyasi dönem olarak Suriye'nin Roma egemenliği ile Emevi egemenliğinin birbirlerinin peşi sıra gelmesi vardır. Zira Emeviler'in siyasi profil olarak Roma ve Bizans'a öykünmesi hususuna çalışmamızda farklı yerlerde değinmiştik.

Kentavros figürünün karşımıza çıktığı diğer İslâm eserlerine misal verecek olursak; Anadolu Selçuklu Dönemi'nden bir alçı levha üzerinde (*Foto. 175*)[557], Cizre Köprüsü üzerinde gezegen ve burç tasvirleri olduğu düşünülen[558] bir dizi figürün içinde (*Foto. 176*), günümüzde Topkapı Sarayında bulunan bir Selçuklu Dönemi aynasında (*Foto. 177*) görülmektedir. Kentavros figürü hakkında İslâm eserlerine ait misaller zenginleştirilebilir. Özellikle çeşitli el yazması eserlerde (*Acâibü'l-Mahlûkat vd.*) astroloji ile ilgili bahislerde yıldız kümesi şekilleriyle, Zodyak haritaları içinde karşılaştığımız kentavros figürlerinin Yunan düşünce dünyası etkili olduğu düşünülmektedir. Tüm bu veriler bize kentavros figürünün tarihsel iz düşümünün izlerini sürme imkânı sağlamaktadır. Mezopotamya kültürlerine dek geriye gidebildiğimiz figür şimdilik görüldüğü en eski bölge olarak Mezopotamya desek de farklı coğrafyaların kültürlerinde dahil olmuş ve zaman içerisinde farklı anlamlar yüklenmiştir. Biz bu

[557] Berlin P.M., env.: "I. 3764" (*Eser müzede bulunan üç parçası referans alınarak -bir bütün olarak görmek maksadıyla- bilgisayar ortamında bizim tarafımızdan birleştirilmiştir*.)

[558] Bkz. Ahmet Çaycı, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri,* 125.

çalışmada figürlerin daha ziyade İslâm öncesi kökenlerini araştırdığımızdan İslâm kültür ve sanatındaki yeri ve muhteviyatına detaylıca değinmedik.

Bu başlık altında kentavrostan başka siren, grifon ve sfenks gibi diğer fantastik figürlerin kökenlerine kısaca değinip geçmek niyetindeyiz. Çünkü bu fantastik figürlerin kökeni için başvuracağımız metot kentavros figürünün kökenlerini anlamaya yönelik kullandığımız metotla hemen hemen aynıdır. Dolayısıyla kısa misaller vermek daha uygun olacaktır. Grifon, sfenks, siren (*seiren*) ve harpi tıpkı kentavros figüründe olduğu gibi ulaşabildiğimiz en erken buluntulara istinaden, öncelikle Mezopotamya ve Mısır kültürlerinde, sonrasında Yunan ve Roma kültürlerinde ve Orta Asya Türk sanatında karşımıza çıkan fantastik figürlerdir. Siren figürüne baktığımızda arkeolojik bulgular bizi İ.Ö 800-700 yıllarına götürmektedir. Bu yıllarda Mezopotamya (*Foto. 178*)[559] ve Yunan kültüründen (*Foto. 179*)[560] buluntularla karşılaşmak mümkündür. Fakat ulaşabildiğimiz en erken buluntular Akad Dönemi'nden İ.Ö. 2400'e kadar tarihlenebilen silindir mühürler üzerinde "*Zu-kuşu*", "*imdugud*" ya da "*anzu*" olarak da isimlendirilen yarı insan yarı kuş şeklindeki fantastik yaratıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bazen kartal benzeri bir kuş (*Foto. 180*)[561] bazen ise yarı kuş yarı insan fantastik bir figürdür ve mühürlerde genellikle su tanrısı Enlil'in huzurunda ya da Enlil'in tabletlerini çaldığı temada gösterilmektedir (*Foto. 181*)[562]. Asıl önemli olan ise bu figürün Yunan ve Orta Asya insan-kuş karışımı fantastik figürlerden daha erken dönemde karşımıza çıkıyor olmasıdır. Yunan sanatında genellikle kadın başı şeklinde karşılaşılan siren figürü denizcilerin yolunu şaşırtarak onları tuzağa çekmekle bilinirler (*Foto. 182*)[563]. Mezopotamya'daki şeklinden pek de farklı görünmemektedir, çünkü her ikisi de temelde kötülükle

[559] B.M., env.: "1890,0101.17".

[560] B.M., env.: "1914,0411.1".

[561] B.M., env.: "1891,0509.2553".

[562] B.M., env.: "1911,0408.7".

[563] B.M., env.: "1843,1103.31".

ilişkilendirilmektedir. Harpi de benzer bir şekilde kötülükle ilişkilendirilmektedir[564]. Harpilerin ölümcül, sirenlerin ise koruyucu ve tılsım amaçlı kullanıldığı düşünülse de Yunan mitosunda sirenlerin etkileyici şarkılar söyleyip Odysseus mitindeki denizcileri kendilerine yani tuzağa çekmeye çalıştıkları bilinmektedir ve her ne kadar deniz kızı gibi balık gövdeli oldukları söyleniyorsa da aslında bunun Yunan mitolojisinde görülen "*siren*" kavramı ile ilgisi yoktur[565]. Siren figürünün belki de İslâm öncesi Orta Asya Türk sanatında ulaşabildiğimiz tek misali V. Pazırık kurganında genellikle grifon olarak nitelenen figürdür (*Çizim 6*). Fakat bu figür insan başı, kuş kanatları, kuş gövdesi ve kuş ayakları ile bir grifondan çok siren tanımına uymaktadır. İslâm sonrası siren figürü pek çok eserle karşımıza çıkmaktadır. Eyyubi Dönemi seramiğinden Anadolu Selçuklu kabartma ve çinilerine dek görülmektedir. British Museum'da sergilenen bir Eyyubi Dönemi seramik tabağında gördüğümüz siren figürü (*Foto. 183*) [566] dikkat çekici form benzerliği ile Anadolu Selçuklu saraylarının duvarlarını süsleyen çiniler ve taş kabartmada da görülebilmektedir (*Foto. 184*). Dolayısıyla siren ya da harpi, sonuç itibariyle insan ve kuş karışımı bu fantastik figürlerle ilgili en erken arkeolojik verileri önce Mezopotamya, sonra Yunan kültürü ve sonra ise nadir de olsa Orta Asya'dan toplamaktayız. Siren gibi kanatlı fantastik yaratıklar İbrani teoloji literatüründe Aden'i (*Tevrat'ta adı geçen cennet bahçesi*) korumakla görevli kanatlı yaratıklara benzeten

---

[564] Yaşar Çoruhlu, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, s. 32.: "*…Bir kadının başına ve bir deniz hayvanı ya da kuştan meydana gelen gövdeye sahip Sirenler, düşlere işaret eder ve duyuların çekici gücünü gösterirler. Bunların Türk sanatı kapsamındaki taş süslemelerde bekçi, koruyucu, tılsımlı ve insanüstü varlıklar olarak tasvir edildikleri iddia edilmiştir. Bir kadının göğsü ve başına ve bir akbabanın pençelerine sahip Harpiler ise -bazen sirenlerle karıştırılan- ölümle ilgili bir semboldür. Fırtınaların yaratıcısı olduğu düşünülen bu hayvan meydana gelen olayların olumsuz yanına işaret ettiği için Yer (Ying) unsuruna delalet eder. Dolayısıyla o bu unsura giren dişilik ögesine de atıfta bulunur…*".

[565] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 268.: "*…Seirenler (adları Batı dillerine Siren diye geçmiştir) Yunan mitolojisinin uydurduğu efsanelik yaratıklar arasında günümüze dek tutunan ve başka mitolojilerin etkisi altında karışıma, değişime uğrayan denizkızlarıdır. İlkin Odysseia'da sözü geçen Seirenler kadın gövdeli, kuş kanatlı ve güzel sesli olarak tanımlanır. Sonradan ortaçağın yarattığı ve özellikle kuzey folklorunda görülen figürlerin etkisiyle Sirenler kanatlı olmaktan çıkmış ve yarı insan, yarı balık biçiminde denizkızları diye canlandırılmıştır. Bugün de Siren ya da denizkızı deyince, belden yukarısı kadın, belden aşağısı pullu pullu ve yüzgeçli olan yaratıklar akla gelir. Ne var ki bu imge Yunan mythos'una büsbütün yabancıdır…*".

[566] B.M., env.: "1923,0217.1".

görüşler de mevcuttur. Kerubimlerin de sirenler gibi insan, hayvan veya kuş başlı ve kanatlı fantastik figürler olduğunu düşünebiliriz. Fakat özellikle kült temelli konularda İbrahi kozmogonisinin Mezopotamya kültlerinden pek çok alanda etkilendiğini de unutmamak gerekmektedir.

Dinler, devletler, şahıslar bütün bu karmaşık kültür ortamında her zaman kült ögelerini, inançlarını, duygu ve düşüncelerini ifade edecek bir görsel kültür oluşturmayı başarmışlardır. Mısır, Mezopotamya ve Yunan, kültürlerinde sıklıkla gördüğümüz sfenksler bu kültürlerde kötülükten koruyucu (*özellikle mezarlara yönelik koruyucu bir özelliği olduğuna inanılır*) figürler olmasının yanı sıra, bilgelik ile de bağdaştırılmış olarak görülmekteydi. Kanatları gökyüzünü, arslan gövdesi gücü ve hükümdarlığı (*krallık erkini*), kadın göğüslerinin bereketi ve insan başının bilgeliği, düşünceyi temsil etmesiyle önemli bir figür olmuştur. Aynı figürün benzer misallerini form farklılıklarıyla olsa da görmekteyiz. Sfenksin koruyucu özelliğini dünya kültür mirasında ön plana çıkaran, Mısır'da Gize piramitlerinin yanındaki sfenkstir (*Sphinx*) (*Foto. 185*)[567]. Firavunların mezarlarını koruyan bu fantastik figür aynı zamanda güneş tanrısı Harmackis'in de sembolüdür[568]. Sfenks figürü aynı zamanda Mısır mistisizmi ve okült kavramların sembolü niteliğindedir. Bu yönüyle özellikle tapınak yapılarında, mezar alanlarında, lahitlerde bu mistik yönleriyle sıklıkla kullanılmaktadır.

Grifon figürünün ise genellikle İ.Ö. 2000 dolaylarında Mezopotamya kültürlerinde görüldüğü düşünülmektedir[569]. Genellikle baş ve kanatları kartal, gövdesi arslan biçimli olan fantastik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Asur Dönemi'nden tam da bu tanıma uyan ve İ.Ö. 1350-1300 arasına tarihlenen bir silindir mühürde figüratif bir kompozisyon içinde iki grifon kuyruklarından yakalanmış olarak

[567] British Museum, env.: " EPH-ME.1485".

[568] Manly P. Hall, *Tüm Çağların Gizli Öğretileri,* s. 111.

[569] Jeremy Black and Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 101.: "*…Probably originating in Syria in the second millennium BC, the griffin was known throughout the Near East, including Mesopotamia, and in Greece by the fourteenth century BC…*".

gösterilmiştir (*Foto. 186*)[570]. Bir başka misalde yine iki grifonun ortasında yer alan kanatlı bir insan figürü -kahraman olarak tanımlanmaktadır- grifonları yakalamış olarak görülmektedir (*Foto. 187*)[571]. Geç Babil Dönemi'ne yani İ.Ö. 1000'lere tarihlenen bu misalden de anlaşılacağı üzere grifonların yakalanması, yenilgiye uğratılması bir kahramanlık olarak algılanmaktadır. Yunan mitolojisinde de karşılaşılan grifon üzerine İslâm öncesi Türk sanatı ve İslâm sanatında da pek çok misal vermek mümkündür. Kentavros, sfenks, grifon ve diğer fantastik figürler kadar önemli olan bir başka mitolojik figür kanatlı at olarak bilinen pegasus figürüdür. Figür İslâm sanatına doğrudan yansımamıştır fakat günümüzde Konya Taş Eserler Müzesi'nde sergilenen bir kabartmada kanatlı at figürü görülmektedir. Yukarıda söz ettiğimiz kentavros-burak karşılaştırmalarına pegasusu dahil etmek de mümkündür. Fakat dikkat edilmesi gereken en önemli husus İslâm kaynaklarında burağın insanınki gibi bir yüze sahip olmasıdır.

d. Sonuç

Fantastik figürler genel itibariyle ulaşabildiğimiz en erken tarihli arkeolojik bulgular ışığında bir şekilde Mezopotamya coğrafyası ile ilişkilendirilmektedir. Pek çok görüş bu figürlerin doğduğu coğrafyanın burası olduğunu söylese de biz "*ilk*" sözcüğünü değil "*bilinen en erken*" kavramını tercih ederek ulaşabildiğimiz erken dönem buluntularını sunarak İslâm sanatına kadim kültürlerden intikal etmiş bu figürlere misaller vermeye çalıştık.

[570] B.M., env.: "1966,0726.7".

[571] B.M., env.: "1846,0523.324".

8. Melek

Melek tasviri semavi dinlerde olgunlaşmış olmasına rağmen, insan tahayyül dünyasındaki betisi çok daha erken dönemlere dayanmaktadır. Figürün betimlenmesi ile ilgili görsel ve yazılı kaynaklar kökeniyle ilgili önemli bilgiler vermektedir.

a. Tanımı ve Etimolojisi

Kelimenin sözlükteki tanımı "G*özle görülüp elle tutulmayan, yiyip içmeyen, cinsiyet farkı bulunmayan, sadece Allah'a itaat etmek ve daima hayra vasıta olmak üzere yaratılmış olan sayısız nûrânî varlıklardan her biri.*"[572] veya "*Tanrı ile insan arasında aracılık yaptığına inanılan manevi varlık.*" şeklindedir[573]. Kelimenin etimolojik görüşü hakkında genellikle ortak kanaatler görülmektedir. "*Melek*" kelimesi anlam bakımından Ugaritçe, Habeşçe, İbrânîce ve Arapça gibi Sâmî dillerde "*göndermek*" anlamındaki "*l'ek*" kökünden türemiştir ve "*haberci, elçi*" anlamlarına karşılık gelmektedir[574]. Benzer bir görüş Arapça'ya İbranice "*melakim (bildirici-haberci)*" sözcüğünden "*malak-melek*" şeklinde geçtiği yönündedir[575].

b. Kullanım Alanları

Figürün kullanım alanları figüre yüklenen anlama göre değişiklik göstermektedir. İnsan fiziksel özellikleri gösteren melek figürleri İslâm öncesi dönemlerde mühürler, seramikler ve gerek müstakil gerekse mimari tezyînât programına bağlı olarak heykeller, freskler, mozaiklerde, el sanatlarında ahşap boyama, el yazması eserler ve maden işlerinde görülebilmektedir. Mimaride sivil, askerî ve dinî yapılarda dış cephe ve iç mekânda kullanılmaktadır. İslâm dönemi eserlerinde ise çini, seramik, el yazması eserler melek tasvirlerinin daha sık görüldüğü eserlerdir. Mimaride ise İslâm öncesi dönemde olduğu kadar sık bir kullanım olmamakla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Özellikle

---

[572] İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, s. 792.

[573] T.D.K., *Türkçe Sözlük*, s. 1364.

[574] Ali Erbaş, "Melek", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2004, c. 29., s. 37.

[575] İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, s. 225.

kale mimarisinde kullanımı hem İslâm öncesi dönemlerde hem de İslâm eserlerinde koruyucu niteliklerine bağlı olduğu düşünülmektedir.

c. Kültürel Kökenleri

Sâmî dillerde "*göndermek*" anlamındaki "*l'ek*" kökünden türemişyen "*melek*" kelimesi yukarıda da açıklandığı üzere "*haberci, elçi*" anlamlarına karşılık gelmektedir. Figürün İslâm akaidinde gördüğümüz işlevi ve anlamında bir uyum söz konusudur. Nitekim kavramın işlevsel kökenlerini insan tahayyül dünyasında ararken İslâm kültürü öncesine değineceğimiz için tanrı, gökteki tanrı (*ilksel inançlar açısından*) ya da tanrıça ile yerdeki kutsanan ya da kutsal kişi ile iletişimi sağlayan varlığa denk gelmesi açısından değerlendirdiğimizde özellikle Arapça anlamı itibariyle bir uyum görülmektedir. Yahudilik, Hıristiyanlık ya da İslâm gibi vahiy mefhumuna dayanan dinlerde insan ve tanrı arasında iletişimi sağlayan aracı statüsünde olan melek, aşağıda da açıklayacağımız üzere genellikle insan suretinde fakat kanatlı iken, çok tanrılı dinlerde karşımıza çıkan melek kavramı daha çok baş tanrının yardımcısı statüsünde olan ve yine beşerî özellikte yani insan suretinde tasvir edilen -genellikle kanatsız- yardımcı ilahlar şeklindedir. Yalnız burada dikkat çekmek gereken husus İslâm ve diğer inançlarda her meleğin elçilikle görevli olmadığıdır. Fakat insan ile yaratıcı arasındaki iletişimde ilk adımın genellikle (*Hz. Musa'nın yanan çalı ile konuşması farklılık arz eder*) melekler aracılığı ile atılıyor olması (*Hz. Cebrail*) açısından daha çok bu iletişim ve insan tahayyülündeki figüratif karşılığı ilgi görmektedir.

Tasvir sanatlarında melek figürünün oluşumu kavramsal bir sürecin ürünüdür. Pagan dinlerde[576], Eski-Yeni Ahit ve Kur'ân'ı-Kerim'de betimlenen melek kavramı çoğu zaman benzer şekillerde tasvir edilmiştir. Pagan kültüründe Nike figüründen Eski Ahit'deki dört büyük meleğe, İslâm inancında yer tutan Mirâc olayında tasvir edilen meleklere kadar hepsi temelde insan formuna kanatların eklenmesiyle betimlenmiştir. İnsanın yaşam serüveninin büyük bir bölümü düşünerek geçer. Bu düşünceler pek çok sorular doğurabilir fakat bunlardan olmazsa olmazı yaratılışla ilgili sorulardır. İnsanoğlu

[576] Bkz. Abdurrahman Küçük, Günay Tümer, *Dinler Tarihi*, s. 310.: "*Görünmeyen varlıklara inanç, bütün dinlerde yer alır. Ancak bu varlıkların mahiyeti ve görevleri birbirine karıştırılmıştır. Bazı dinlerde melekler, cinler veya görünmeyen diğer varlıklar tanrılaştırılmıştır*.".

yaratılışından itibaren yaratıcı, tarih, doğaüstülükler hakkında düşünmüştür. Elbette ki İslâm akaidine göre yaratılış ve ilk insanla ilgili bilgiler de mevcuttur. Fakat kronolojik açıdan bakıldığında İslâm öncesi kültürlerde pek çok dinsel kavram birbirlerinden farklı kültürlerde ortak temalarla anlatılmaya çalışılmıştır. Bunlardan biri de "*melek*" kavramıdır. Nitekim daha önce de belirttiğimiz gibi yaratılıştan bugüne insanoğlu ilahi mesaj kapsamında eğitilmiş ve zaman zaman kendisine öğretilenlerin tahrif edilmesi sonucu çok çeşitli inanç mekanizmaları oluşmuştur. Dolayısıyla insan tahayyülündeki ortak kavramların yine insanlığın ortak bilinci olarak benzer figürlerle tasvir edilmesinin ardında da bu durum izlenmektedir.

Muhteviyatı ve türleri ile ilgili hiçbir inanç İslâm literatüründeki kadar detaylı bir melek betimlemesine sahip değildir. Fakat "*ilahi varlık*", "*olağanüstülük*" kavramı çok eski zamanlardan beri bilinmektedir. Bunun temelinde ise göksellik yatmaktadır. Burada göksellik, kendisine inanılan tanrı, tanrıça ya da bunların çoğul olanlarının (*panteon*) göklerde yer aldığına dayalı kültlerde, yeryüzündekiler ile gökyüzü arasındaki kutsiyeti, ulaşılmazlığı, bilinmezi ifade etmektedir. Nitekim çok tanrılı dinlerde tanrı ya da tanrıça, tek tanrılı dinlerde ise yaratıcı ve ona inanan din adamı ya da kutsal kişi arasında iletişimi sağlayan olgunun ve bu olguyu fizik boyutta karşılayan varlığın aslında "*melek*" kavramına denk olduğunu görüyoruz[577]. Gökselliğin, göklerdekiler ile yerdekiler arasında iletişimi sağlama durumunun ifade ettiği duygu ve düşüncelerden yola çıkılarak gök ve yer arasında dolaşabilen bir varlık tahayyülünün insan düşünce yapısına göre betimlenmesi kanatların tasvir dünyasına girmesine neden olmuştur. Çünkü bahsedilen bu özelliklere sahip tek varlık türü kuşlardır. Nitekim daha sonra Hıristiyan ikonografisinde "*kutsal ruh*" yani İslâm akaidinde "*Rûhu'l-kudüs*"e karşılık gelen kavram beyaz bir kuş olarak gösterilecektir. Buradaki beyaz ise saflığı, masumiyeti, temizliği simgelemektedir ki bu özellikler İslâmiyette peygamberlerden sonra insan olmayan varlıklar arasından "*melek*" kavramını işaret etmektedir. Nitekim Hıristiyanlığın "*kutsal*

[577] Bkz. Ali Erbaş, "Melek", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2004, c. 29., s. 37.: "…*Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâm gibi vahye dayanan dinlerde Tanrı ile insan arasındaki mesafe vurgulanarak ilişki kurma fonksiyonu meleklere yüklenmiştir…*".

ruhu" İslâm akaidinde vahiy meleği olan Hz. Cebrail'e karşılık gelmektedir[578]. Fakat göksellik ve kanat ilişkisi kitabî dinlerin de öncesine dayanmaktadır.

Mezopotamya ve Mısır kültürlerine baktığımızda gökselliğin kanat ile olan ilişkisi her şeyden önce panteonun önde gelen tanrısı olan Utu-Şamaş (*Babil, Sümer, Asur, Akad*) ya da Ra'nın (*Mısır*) simgesi olan kanatlı güneş kurslu mühürler ve kabartmalarda yer almaktadır. Asur Kralı III. Şalmaneser'in stelinde krallığın tanrısal bir lütuf olduğunu gösteren tanrı sembollerinin içinde Utu'nun sembolü en yüksekte ve krala en yakın olarak gösterilmiştir ve bu Mezopotamya kültürlerinde genel geçer bir görsel ifade dilidir (*Foto. 188*)[579]. Burada gökte yer alan tanrının sembolü gökselliğin kavramının sembolü olan kanat ile birleşmiştir. Kanatlı güneş kursları genel kanıya göre Mısır kültüründen kaynağını almakta, Hitit ve Ahameniş kült tasvirlerinde de görülmektedir[580]. Göksellik ve kanat ilişkisinin bir diğer önemli bağlantısı yine göksellik ile ilişkilendirilen İnanna-İştar'dır. İnanna'nın Mezopotamya kültürlerinin hemen her döneminde gerek mühürlerde gerekse kabartmalarda kanatlı olarak tasvir edildiği bulgularla sabittir. Aşk, savaş ve bereket tanrıçası olduğuna inanılan bu figürün göksellik ile olan ilişkisine daha önce de değinmiştik. Burada güneş disklerinin vurguladığı göksellikten daha da önemlisi bir insan formunun kanatlı olarak gösterilmesidir (*Foto. 70*). Bir başka misal olarak, insan vücutlu kartal başlı "*demon-grifon*" olarak adlandırılan Asur dönemi figürlerinin haricinde Asur

---

[578] Bkz. Ömer Faruk Harman, "Rûhulkudüs", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2008, c. 35., s. 216.: "*…Rûhu'l-kudüs tabiri Kur'ân-ı Kerîm'de üçü Hz. Îsâ (el-Bakara 2/87, 253; el-Mâide 5/110), biri Kur'ân'la (en-Nahl 16/102) ilgili olan dört âyette geçmekte, dördünde de Cebrâil kastedilmektedir. Hz. Îsâ hakkındaki âyetlerde onun Rûhulkudüs ile desteklendiği, Nahl sûresinde (16/102) ilâhî vahyin Rûhulkudüs vasıtasıyla indirildiği bildirilmektedir. Kur'ân'da ruh kavramı "er-rûh" şeklinde tek başına kullanıldığı gibi değişik terkiplerle Allah'a nisbet edilerek veya rûhu'l-kudüs, er-rûhu'l-emîn gibi tabirlerle Cebrâil, ilâhî vahiy, ilâhî vahiy olarak İncil, Kur'ân ve Hz. Îsâ için kullanılmıştır…*".

[579] B.M., env.: "1863,0619.2".

[580] Bkz. Jeremy Black and Anthony Green, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, s. 185.: "*…Both the origins and meaning of the winged solar disc are matters of controversy. Probably its ultimate origins were in Egypt, from where it passed via the Syrians and the Hittites to Mesopotamia. It first appears there in the glyptic art of the Mitannian kingdom, and was then transmitted to Assyrian and Babylonian art. Taken over by the Achaemenid Persians, it remained an important emblem in Iran until moders times…*".

Kralı II. Assurnasirpal'in Kalhu'daki sarayında bulunan ve kralı kanatlı gösteren tasviri de dikkat çekicidir (*Foto. 189*)[581]. Kanatlar burada da tanrı, tanrılık iddia eden kral ve göksellik arasındaki bağlantıyı tesis etmektedir.

Zerdüşt inancına bakıldığında Atalar kültünden arta kalan inançlar yani ölülerin ruhlarıyla ilgili bir takım koruyucu ruh ya da güç gibi inançların daha sonraları melek kavramına evrildiği görülmektedir[582]. Zerdüşt öğretilerinde karşımıza çıkan bir bahis bu inançta melek kavramı ve ilahi merci ile yaşanan iletişim olayına ilgi çekici bir misal olabilir. Şöyle ki, Zerdüşt bir gün nehir kıyısında iken kendisini Ahura Mazda'nın huzuruna götüreceğini söyleyen bir melekle karşılaşır ve sonra kendini Ormuzd yani Ahura Mazda'nın huzurunda bulur. Ahura Mazda ateşten bir tahtın üzerinde oturmaktadır. Burada önemli olan husus güneş tanrısı statüsünde olan Ahura Mazda'nın bir insan hükümdar gibi tasvir olunmasıdır. Bu tahtı bir boğa ve kanatlı aslan taşımaktadır. Dolayısıyla tanrı ve tanrının hükümdarlığı ya da tanrının kutsal sembolleri olan hayvanlar da betimlenmektedir. Tahtın kaidesinde ise bir kartal görülmektedir. Yine tahtın çevresini saran melekler, Zerdüşt inancında tanrı katında hazır bulunan ruhani varlıkların olduğunu göstermektedir[583].

---

[581] B.M., env.: "1849,0502.2".

[582] Bkz. Haluk Hacaloğlu, *Zerdüşt, Ahura Mazda*, İstanbul: Ruh ve Madde Yay., 1995, s. 11.: "*Özellikle ölülerin ruhları canlıları korur sayıldığı için ruhlara çok önem verilirdi. Bu ruhlara saygı, sonradan Fravaşi'ler, yani koruyucu melekler haline gelmişler ve Zerdüştlükle de az çok rol oynamışlardır.*".

[583] Bkz. Haluk Hacaloğlu, *Zerdüşt, Ahura Mazda*, İstanbul: Ruh ve Madde Yay., 1995, s. 22.-23.: "*Zerdüşt, kutsal nehir Daiti'nin üçüncü ırmağının kıyısı üzerinde imiş. Kendisi kutsal sudan bir miktar aldıktan sonra parlayan bir asa taşımakta olan bir simanın kendisine doğru geldiğini görmüş. Gelen zat ferişteh (melek) Vohu Manah'tı ve bir insandan dokuz misli büyüktü…kendisini takip etmesini, çünkü onu büyük Ahura Mazda'nın ve mukaddes meleklerinin yanına götürmek istediğini söylemiş… Az sonra da ruhların sultanı ve kralların kralı olan Ormuzd (Ahura Mazda) yani Güneş Kelâm ona insan suretinde görünmüştü…ateşten tahtının üzerinde oturmaktaydı. Tahtın her iki yanından bir boğa ile kanatlı bir aslan taşımaktaydı, Kaidesinin altında ise kanatlarını açmış dev bir kartal dikkati çekmekteydi. Çevresinde ise…yedi Baş Melek bulunmaktaydı…*".

Mezopotamya kültürlerinin dışında kanatlı fakat insan formlu figürler Yunan kültüründe Nike yani "*zafer*" nitelemesi ile karşımıza çıkan ve melek olarak betimlenen bir kavram (*Foto. 190*)[584], Roma ve Hıristiyan sanatında ise aşk tanrısı olarak nitelen Küpid ya da Eros olarak karşımıza çıkan kanatlı bebekler ve bunların yetişkin halleridir. Nike figürünün "*zafer*" kavramını sembolize etmesi Yunan mitolojisinde anlatılan Zeus'un titanlar ile savaşına dayanır. Mitolojiye göre Nike, Zeus'a bu savaşta yardım edip zafer kazanmasında etkili olmuştur[585].

Nike kavramının konumuzla bağlantısı Emevi Dönemi eserlerinden Kusayr Amra'da fresko işli bir duvarda "*Nikh*" ibaresinin yer almasıdır[586] (*Foto. 191*). Kusayr Amra Sarayı'nda kültürel etkilenme olarak nitelendirebileceğimiz bir başka öge ise freskolar arasında gördüğümüz Eros ya da Nike olduğu tartışmalı olan figürüdür (*Foto. 192*). Özellikle Antik Yunan kült dünyasının zaferle özdeşleşmiş tanrıçası (*Nike*) ya da kutsal bir varlık olarak kabul gören bu figürün Ürdün çölünde bir İslâm devletinin mimari tezyînât programında neden karşımıza çıktığı sorgulanmaya ve tartışmaya değer bir durumdur. Ayrıca yapının güney duvarının üst kısmında Yunanca "*nikh*" -Nike- ibaresi de yer almaktadır[587]. Aynı duvarın üst kısmında görülen kufi yazılı kitabede Allah'ın esmâsından bahsedilmektedir, bu bağlamda kitabenin okunamayan kısımlarında zafer ile ilgili bir esmânın olması düşünülebilir. Figürün eros ya da Nike olmasına yönelik düşünceler tartışılabilir. Fakat sonuç itibariyle her iki görüş de yoğun bir şekilde Roma etkili tezyînât programına sahip olan yapı için kültürel etkilenmenin bir yansımasıdır. Roma ve Bizans kültüründe karşımıza çıkan Nike tasviri İslâm kültüründe sadece Emeviler'de değil, Türk devletlerinde de görülmektedir. Sonuç olarak Kusayr Amra'daki bu kanatlı figürün Eros ya da Nike olmasının tartışılabilir olması bir yana, asıl önemli olan İslâm sanatının en erken misallerinde kanatlı bir figürü görüyor olmamızdır.

---

[584] B.M., env.: "1849,0518.3".

[585] Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi,* s. 77.

[586] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 77.

[587] Hilmi Ziya Ülken, *İslâm Sanatı*, s. 77.

Semavi dinlerde "*melek*" algısı temelde benzer olmakla birlikte muhteviyatında farklılıklar mevcuttur. Yahudi kutsal kitabı Tevrat melek kavramını temel olarak insandan bilgi ve güç açısından üstün, insanlara mesaj ileten, tanrının buyruğunu yerine getiren varlıklar olarak göstermektedir[588]. Ayrıca İslâm akaidinden farklı olarak melekler burada "*Tanrı'nın Oğulları*" veya "*Tanrı'nın Ordusu*" olarak nitelenebilen[589], O'nun emirlerine karşı gelebilen hatta hata yapabilen yaratıklar olarak karşımıza çıkabilmektedir[590]. Tüm bunların yanı sıra Yahudilikte melek kavramı Hz. Musa öncesinde yaygın olan çok tanrılı dini yapıya dayanmaktadır. Dolayısıyla Yahudilikte de melek kavramının kökeni için tıpkı diğer pek çok kültürde gördüğümüz çok ilahlı din sistemi içinde asıl tanrının yanında danışman, yardımcı statüsünde görülen daha küçük ilahların işlevsel değil de niteliksel olarak evrildiği bir yapı izlenmektedir.

Hıristiyan inancına bakıldığında Yahudilikte görülen "*melek*" inancına benzer bir durum izlenmektedir[591] zira daha önce de değindiğimiz üzere Hıristiyanlık felsefi ve fiili olarak iskeletini kendinden önceki pagan (*Yunan, Roma*) ve Yahudi geleneklerinin üzerine kurmuştur[592]. Burada da Tanrı'nın hizmetkarı, yardımcıları ve elçisi şeklinde

---

[588] Bkz. Hasan Kurt, "Kur'an'da ve Kitabı Mukaddes'te Melek Kavramı", Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2014, s. 44.

[589] Bkz. Ali Erbaş, "İlâhî Dinlerde Melek İnancı", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1992, s. 60.: "*Eski Ahit'de meleklere, bazan "Tanrının Oğulları", hazan da "Tanrının Ordusu" denilmektedir. Nitekim Tekvin de geçen "Allah Oğulları" deyiminden maksat meleklerdir.*".

[590] Bkz. "…*Bakın, Tanrı kullarına güvenmez, meleklerinde hata bulur da*…", Eyüp: 4/18.

Bkz. "…*Tanrı meleklerine güvenmiyorsa, gökler bile O'nun gözünde temiz değilse*…", Eyüp: 15/15.

[591] Bkz. Ali Erbaş, "İlâhî Dinlerde Melek İnancı", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1992, s. 104-105.: "*Hristiyanlıktaki melek düşüncesi, Yahudilikteki melek düşüncesinin bir devamı olarak kabul edilmektedir. Ancak, şu kadar var ki, bu etkilenme, Eski Ahit'in kanonik kitaplarından ziyade, apokrif kitaplarına dayanarak, Yahudiliğin son dönemleri üzerine temellenmiştir. Yeni Ahit'teki "Rabb'in Meleği" tabirinin, Eski Ahit'teki "Yahve'nin Meleği" veya "Tann'nın Meleği" tabirine denk düştüğü de bir vakıadır.*".

[592] Bkz. Kürşat Demirci, "Hıristiyanlık", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1998, c. 17., s. 330.: "*Hıristiyanlığın doğduğu coğrafyada Yahudilik dışında birbiriyle ilişkili başlıca dört kültürel model mevcuttu. Grek, Roma, Helenistik ve Pagan (politeist=çok tanrılı) kültürleri olarak adlandırılabilecek bu kültürler Hıristiyanlığın yayıldığı coğrafyada yaşıyordu.*".

karşımıza çıkan "*melek*" kavramı İslâm anlayışı ile hiyerarşik açıdan uyuşmaz. İslâm Allah'tan sonra peygamberleri ve sonra melekleri esas alırken, Hıristiyanlık Tanrı'dan sonra inanç skalasında melekleri esas almaktadır.

Meleklerin yaratıcı ve insan arasındaki iletişimi sağlamanın dışında bir diğer görevi ise koruyuculuktur[593]. Nike figürü mitolojik açıdan koruyuculuk görevini Anadolu medeniyetlerinde inşa edilen şehirlerin sur duvarlarında yapmaktadır. Koruyucu melek figürlerine Anadolu Selçuklu Dönemi'nden bir misal Konya şehir surları kapılarından birinin (*At Pazarı kapısı olduğu düşünülmektedir*) üzerinde yer aldığı düşünülen karşılıklı iki melek figürüdür (*Foto. 193-194*). Bu figürler yüksek kabartma olarak Selçukî tipte ele alınmasının yanı sıra kanatlıdırlar. Dolayısıyla dönemin Konya surlarında dahi koruyucu melek algısıyla tasvir edilen figürler görülmektedir. İslâm eserlerinde gördüğümüz belli başlı melek ya da kanatlı figürlere misal olarak, Emeviler Dönemi kasırlarından Kuseyr Amra'da artık İslâmî kurallar çerçevesinde cinsiyet mefhumu ortadan kalkmış kanatlı figürden bahsetmiştik (*Foto. 192*). Mimari tezyînâtta Konya kalesi misali ve Susuz Han taçkapısında görülen melek tasvirlerinden başka sık görülmeyen figür, özellikle el yazması (*Foto. 166*), seramik İslâm eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. El yazması eserlere misal olarak siyer ve hamseler verilebilir.

d. Sonuç

Sonuç itibariyle "*melek*" kavramı insan tahayyülünde belli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu şekil insan formuna uçabilme özelliğini kazandıran kanatların eklenmesiyle teşekkül etmektedir. İslâm öncesi pek çok kültür ve İslâm kültürü de bu tahayyülü ortak bir ifade dili bağlamında kullanmıştır. Çok tanrılı pagan kültürlerde baş tanrıdan daha düşük seviyede olan tanrı ya da ilahların asıl tanrıya ulaşmak noktasında aracı ve yardımcı oldukları statü zaman içerisinde semavi dinlere melek kavramı olarak aktarılacaktır. Fakat İslâm akaidinde görülen melek kavramı ilk insandan bu yana karşılaştığımız ve Allah ile peygamberler arasında iletişimi sağlayan sistemin parçasıdır.

---

[593] Bkz. "*İnsanı önünden ve ardından takip eden melekler vardır. Allah'ın emriyle onu korurlar*…". Ra'd Sûresi: 13/11.

III. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

A. DEĞERLENDİRME

Çalışmamız kapsamında ele aldığımız figürleri İslâm öncesi ve sonrası olarak incelemeye tabi tuttuk. Bu incelemeler bizi, kültürel açıdan ve tarihsel bağlamda İslâm sanatına dahil olan belli başlı figürlerin İslâm'dan önceki toplumların dinî gelenek, sosyal yaşam, siyasi ve sanatsal kökenleri ve işlevlerine yönelik görüşleri beyan etmeye sevk etmiştir. Daha evvel de belirttiğimiz gibi "*insanoğlunun bir ifade arayışı içince olması serüveni*" pek çok yaşam ve inanç şeklini meydana getirmiştir. Din ve bilim dünyasının çoğunlukla farklı perspektiflerden baktığı "*yaratılış*" ve insan hayatının başlangıcı teoloji ve fen bilimlerince muntazaman tartışılagelmiş kavramsal bir çıkış noktası olmuştur. Çalışmamızda yer yer ifade ettiğimiz bu farklı yaşam ve inanç şekillerinin ortak noktaları, aynı figürlere yer yer aynı anlamları vermeleri ve bu figürlerin dahil edildiği dinsel (*ayinler, adaklar vs.*) ya da kültürel uygulamalardaki (*folklor, yerel inançlar, efsaneler vs.*) benzerlikler kaynağını "*yaratılış*" ve "*inanç*" kavramlarının İslâm bakış açısıyla temel özelliklerinden almış olmalıdır. Nitekim Kur'ân'ı-Kerim'de insanlık tarihi boyunca tüm toplumlara Allah'tan yani yegâne Yaratıcıdan haberdar olmaları için elçiler yani peygamberler gönderildiği pek çok kez vurgulanmaktadır[594]. O halde İslâm akaidi ve farklı yaklaşımlar olsa da Yahudi ve Hıristiyanlık bakış açısıyla ilk insan olarak kabul ettiğimiz Hz. Adem'den günümüze dinî ve dünyevî açıdan sürekli bilgi ve pratiğe ve bunlarla birlikte imtihana tabi tutulan insanlık, ilahi bağlarından uzaklaştıkça gönderilen peygamberlerin öğretilerinden sapmalar ve tahrifatlar meydana gelmiş olmalıdır. Bu durum ise bizi köken açısından aynı fakat tarihsel süreç içerisinde sapmalar ve tahrifatlar ile insanlar tarafından farklılaştırılmış dinî kültür ögelerine götürmektedir (*totemcilik, atalar kültü, animizm, şamanizm, insan ya da hayvan biçimli tanrı-tanrıçalar, güneş, ay ve yıldızlara tapınma vs.*). Bu farklılıklar insanlık tarihinin potası içinde erimiş ve günümüze kültürel zenginlikler olarak ulaşmıştır. Bu kültür hazinesinde bulduğumuz

---

[594] Bkz. "*Her ümmetin bir peygamberi vardır. Onların peygamberi geldiği (tebliğini yaptığı) zaman, aralarında adaletle hükmedilir ve onlara asla zulmedilmez*.". Yûnus Sûresi: 10/47.

Bkz. "*Şüphesiz biz seni müjdeleyici ve uyarıcı olarak hak ile gönderdik. Hiçbir ümmet yoktur ki, aralarında bir uyarıcı gelip geçmiş olmasın*.". Fâtır Sûresi: 35/24.

kıymetli eserleri tanımlarken kullandığımız metot ve kavramlar mümkün olduğunda geniş bir bilimsel daire çerçevesine oturtulmalıdır. Dinler tarihi, arkeoloji, sanat tarihi, tarih, sosyoloji vd. birbiri ile ilişkili bilim dallarının ortaya koyabileceği teorik ve pratik birikimler ile multi disiplinel çıkarım, bağlantı kurma ve anlamlandırma incelemeye tabi tutulan sanat eserlerinin değerlendirilmesi noktasında çok önemlidir. Farklı kültürlerin farklı dönemlerdeki üretimleri şeklinde ele aldığımız figürler, "*insanlığın ortak bilinci*"nde ilk peygamber ve ilk vahiyden bu yana gelen bilgi ve tecrübeyi tüm farklılaşmalar ve tahrifata rağmen ortak değer yargılarını bünyesinde biriktirmeyi başarmıştır.

Arslan figürünün temsil ettiği kavramlar üzerine çokça düşünce ve çalışma mevcuttur. Fakat özellikle sanat tarihi yazınımızda doğrudan ya da dolaylı olarak arslan figürü üzerine teori ve görüş bildiren eserlere baktığımızda İslâm öncesi kültürler noktasında genellikle Türk kültür ve sanatına atıfta bulunan bilgiler görülmektedir. Yer yer tez çalışmalarında müstakil olarak ele alınmış figürün İslâm öncesi dönemlerdeki konumu ve önemine dair arkeolojik dönem misalleri ve tarihsel gelişimine değinilmişse de figürün dinî, sosyal ve siyasal gelişimi, ihtiva ettiği anlamların çeşitliliği ve bunları destekleyen arkeolojik bulgular ve değerlendirme noktasında bu bulgulara atıfta bulunan bilimsel kaynaklar bağlamında eksiklikler görülmektedir. Disiplinler arası çalışmalar, özellikle sanat tarihi ve arkeoloji arasındaki bilgi alışverişinin ülkemizde şu an olduğundan daha iyi bir konuma gelmesi ister İslâm sanatı olsun ister İslâm öncesi dönemlerin sanatları olsun ele alınan konuyu değerlendirme bağlamında her iki disiplinin yöntem, birikim ve kaynakları ile daha bütüncül ve geniş perspektifle yapılabilecektir.

Arslan İslâm öncesi kökenleri itibariyle insanlık tarihi için pek çok şey ifade etmektedir. Bunların başta gelenleri kült, güç ve iktidar ile ilgili anlamlardır. Arslan figürünün kült odaklı kullanımlarına en erken misallerden birisi günümüzden 35.000 ile 40.000 yıl öncesine tarihlenen ve 1939 yılında Almanya'da "*Hohlenstein-Stadel*" adı verilen yerleşme bölgesinde bir mağarada keşfedilen ayakta duran insan vücudunun üzerine arslan başı oyulmuş bir figürindir. Araştırmacılar genellikle bu kadar erken bir dönemde insan ve hayvan karşımı bir figürün kült temalı bir uygulamanın görsel olarak yansıması şeklinde değerlendirmektedir. İnsan gövdesi üzerinde görülen bu arslan başının güç ya da mistik-şamanik bir kaygıyı ifade etmesi düşüncesi belki de bu baş

kısmının ritüel sırasında takılan bir maske olması da muhtemel görülmektedir. Arslan figürünün kült sembolü olarak kullanılan misallerinden birisi de paganik ya da kitabî dinlerde güneş ile ilişkilendirilmesinden gelmektedir. Kökeni pagan adetlerine dayanan bu özdeşlik temelinde panteonlarda görülen güneş tanrı ya da tanrıçasının genellikle zoomorfik açıdan arslan ile ilişkilendirilmesinden gelmektedir. Arslan figürünün İslâm öncesi kullanımına yönelik yaygın olan bir başka kanaat koruyuculuk özelliğidir. Bu yönüyle tarihte iz bırakmış pek çok medeniyetin özellikle mimari anlayışında kendini göstermektedir. Şehir kapıları, tapınak kapıları, kale kapıları ve duvarlarında koruyucu vasfı ile kullanılmıştır[595]. Arslan figürünün bu yönüyle yansımalarına Artuklu Dönemi Cizre Ulu Cami kapı tokmağı ve Selçuklu, Beylikler, Osmanlı Dönemi'nde kale surlarında ve şehir kapılarında rastlanmaktadır.

Arslan figürünün belki de en yaygın kullanım amacı güç ve iktidar ifadesidir. Antik dönemlerden İslâm medeniyetinin inşa ettiği eserlere kadar ortak bir dil haline gelen bu ifade biçimi paralarda, kamu yapılarında, tapınaklarda, saraylarda karşılaştığımız bir sembol olmuştur. Yunan mitosunda Herakles'in imkânsız görevleri arasında yer alması, Roma, Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerinde hükümdarların iktidar ve gücünü pekiştirmeyi amaçlayan av sahnelerinde görülmesi arslan öldürmenin sosyolojik ve kültürel boyutta duyular üstü birtakım kavramları beslemesinden kaynaklanmaktadır. Burada av eylemlerinin temelinde çalışmamızın muhtelif yerlerinde değindiğimiz güç devşirme amacı yatmaktadır. Öldürülen ya da eti yenilen, kanı içilen hayvanların güçlerinin insana geçtiği gibi ilksel inançlar tarihsel süreç içinde özellikle Anadolu, Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde kent ve şehir devletleri ile ruhban sınıfının gelişmesi neticesinde "*tanrılık iddiasında bulunan krallar*" bu gibi av eylemleri ile iktidarının kutsi bir temele dayandığı politikasını yürütmüşlerdir. Çünkü toplumun inancı, panteondaki tanrıların hayvan şeklindeki temsillerinin bulunduğu yönündeydi. Dolayısıyla arslanı yani onun temsil ettiği tanrıyı öldürebilmek ancak bir başka tanrının yapabileceği bir iştir. Fakat arslan avı geleneği zaman içerisinde sadece güç ve iktidarı

[595] Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, s. 40.: "*…arslanlar dini ve sivil çeşitli eserlerde ve hatta mezar taşlarında yer almaktadır. Bu figürlerin belirli sembolik maksatla kullanıldığını kabul edebiliriz. Arslan çeşitli devir ve kültürlerde daima kuvvet ce kudret sembolü olarak görülmüştür. Bu nedenle sarayları, tahtı, şehri, kaleyi, yapıyı kötülükten, düşmandan koruyan bir unsur gibi kullanılmıştır.*".

temsil edecek bir kralî eylem haline gelmiştir. Şivet Ulan bölgesinde İlteriş yani Kutluk Kağan'ın mezar külliyesi olduğu düşünülen alanda bulunan arslan figürü İslâm öncesi Türk kültüründe güç ve iktidar sembolizasyonunun en mühim misallerindendir. İslâm sanatında görülen iktidar sembollerine çalışmamızda misal verdiğimiz başlıca eserler, Hırbetü-l Mefcer'de karşılaştığımız arslanlı kaide üzerinde duran halife (*Halife Hişâm b. Abdülmelik ya da II. Velid*) heykelini, Alanya'da Alara Han giriş kapısının üzerinde yer alan kitabenin iki yanında arslan maskları, Kayseri-Sivas yolunda yer alan Sultan Hanı'nın arslan biçimli rahmet oluğu, Aksaray-Nevşehir yolu üzerinde yer alan Alay Han kapalı bölüm kapısında gördüğünüz tek başlığı ve çift gövdeli arslan, Osmanlı hükümdarlarını konu alan tasvirli el yazmalarında padişahları avda gösteren tasvirlerdir.

Arslan figürünün güç, iktidar ve koruyuculuk gibi kavramlarla ilişkilendirilmesi sıklıkla karşılaştığımız genel görüşlerdir. Araştırmalarımız bu görüşlerin yüzeysel ya da referans çeşitliliği az olan bilgilerinin ötesine geçmek durumundadır. Özellikle sanat eserlerine yönelik araştırmalar toplumun sosyal yapısı, dinî ortam, folklor gibi çok yönlü bakış açıları ile ele alınmalıdır. Nitekim gücün ve iktidarın tarihin inişli çıkışlı dönemlerinde lokalden genele tüm dünya kültürlerinde "*din*" kavramı ile bağdaştırıldığı çok fazla medeniyet vardır. Dolayısıyla arslan figürünün tarihsel gelişiminde toplumların kültsel özelliklerini de değerlendirmeli, bu figüre yüklenen kültsel anlamları ve sonrasında bu anlamların dinî kaygılarından sıyrılıp sosyal ya da siyasî nitelik kazanmasını irdelemeli, bunu yaparken de sıklıkla üzerinde durduğumuz multi disiplinel bakışa özen göstermeliyiz.

"*Ay, yıldız ve güneş*" insanlık tarihinin başlangıcından itibaren insanın gerek sosyal gerekse ruhani yaşantısında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle İslâm öncesinde "*kutsal*" kavramı ile ilişkilendirilen bu varlıklar kült değerlerinin yanı sıra zamanı ölçmek ve yön bulmak gibi faaliyetlerde de kullanılmıştır. İslâm öncesi dönemlerde özellikle takvim ya da burçlarla ilgili çalışmalarda aynı zamanda bu figürlere mistik anlamlar da yüklenmiştir. Bu yönüyle daha sonra figüratif nitelikler kazanan özellikle yıldız takımları çeşitli hayvan ya da insan suretleri ile özellikle el yazması eserlerde tasvir edilmiştir. Bu eserler İslâm öncesi kültürlerde yaygın olduğu gibi gökbilim temalı eserler İslâm kültüründe de görülmektedir. İçeriğinde bu temayı da barındıran eserler için *Acâibü'l-Mahlûkat, Dakaik el-Hakaik* misal verilebilir. "*Ay, yıldız ve güneş*"in figüratif

yansımaları tarihsel süreçte toplumların kültürel yorumlarına göre farklılık arz edebilir fakat genel anlamda "*ay-kadın*", "*yıldız(güneş)-erkek ya da arslan*" sureti ile pek çok eserde karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun İslâm öncesi misalleri daha evvel de beyan ettiğimiz gibi kült temelli kullanımlardır. İslâm sanatında ise el yazması eserler ve mimari tezyînâtta ay figürünün kadın, güneş figürünün ise erkek ile temsil edildiği misaller görülmektedir. Bunlardan mimari alanında en bilinenleri Anadolu Selçuklu Dönemi Sivas Keykavus Şifahanesi'nde görülen figürlerdir. Güneş kültürün zoomorfik açıdan arslan ile ilişkilendirilmesi, ay kültünün yine aynı bakış açısıyla boğa ile ilişkilendirilmesi çok eskiye giden kültsel ve astronomik kullanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Figürlerin sembolik anlamları başlıca çeşitli panteonlardaki kült karakterlerinin temsili, aydınlık-karanlık ya da iyilik-kötülük ya da yine kadim Mezopotamya Mısır ve Anadolu kültürlerinde gördüğümüz takvimsel döngü temsili şeklindedir. Bu takvimsel döngü Mısırlılar'da "*ay ve güneş yılı*" şeklinde ifade edilen, Pers kültüründe baharın gelişini simgeleyen ve daha sonra "*Nevruz*" olarak anılacak ve hatta kültürel yansımaları günümüze dek gelecek olan döngüdür. İslâm kültür ve sanatına yansıyan sembolik anlamlarının içinde de görülmektedir. Diyarbakır Ulu Camii'nde, Harput ve Diyarbakır kalelerinde İslâm sanatında yukarıda söz ettiğimiz bu döngüyü figüratif bir kompozisyon ile ifade eden "*arslan-boğa mücadelesi*" sahneleri görülmektedir. Bu mücadele sahnesi özellikle kadim Mezopotamya ve Mısır kültürlerinde sadece zamansal bir sürekliliği, döngüyü değil aynı zamanda güç ve iktidara atıfta bulunan bir kompozisyon olarak da mimari ve el sanatlarında kullanılmıştır. Kültürel devamlılık ve etkilenme kavramlarının en yoğun yaşandığı misallerden birisi olan bu kompozisyon İslâm mimarisi, tasvirli el yazmaları ve maden sanatında da kullanılmıştır. Fakat genel anlamda tüm figürlerde gördüğümüz bir hususu özellikle belirtmek gerekir ki, İslâm kültür ve sanatı kendinden önceki kültürlerden etkilenme ya da devşirme vasıtasıyla aldıkları bu ve benzeri kompozisyonlarda kültsel anlamları yer yer revize etmekte ya da tamamen İslâm'ın temel prensiplerine ters düşmeyecek şekilde yeniden anlamlandırmaktadır. Dolayısıyla İslâm sanatı eserlerinde görülen bu ve benzeri kompozisyonlar daha çok iktidar kavramına atıfta bulunmaktadır. Yine güneş-arslan (*şîr-ü hûrşîd*) ilişkilendirilmesine dayalı özellikle iktidar alameti olarak kullanılagelmiş bir kompozisyon arslanın arkasından doğan ya da bazen arslanın üzerinde görülen güneş şemasıdır. Bu şema yakın zamana kadar Pers devlet geleneğinde kullanılmaktaydı. İran'da İslâm devrimi öncesinde kullanılan Şah

Dönemi bayrağı ve yine bu dönem askeri rozetleri (*Foto. 195*) [596] içinde bu sembolün misalleri görülmektedir.

Boğa figürü de tıpkı arslan figürü gibi "*güç*" kavramına atıfta bulunan figürler arasında yer almaktadır. Figür insanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren görselleştirilmiştir. Boğa ve benzer toynaklı ve boynuzlu türler (*bizon vd.*) mağara ve kaya resimlerinde bazen tek bazen de bir grup şeklinde avlanan avcılar tarafından avlanmaya çalışılırken tasvir edilmiştir. Neolitik öncesi bu mağara ve kaya resimlerinde insanın temel ihtiyacının yanı sıra bu ihtiyaca yönelik kültsel uygulamalar yani birtakım ritüellerin de betimlendiği düşüncesi bilim dünyasında hayli yaygındır. Dolayısıyla boğa, bizon gibi et kaynakları insanın hem temel beslenme ihtiyacını karşılıyor hem de bu ihtiyaca yönelik bir inanç ya da kült sisteminin oluşmasında meta olarak görülüyordu. Neolitik Dönem ile genel olarak boğa ve diğer belli başlı hayvanların artık beslenme ihtiyacından çok daha derin manalarda betimlendiği görülmektedir. Bu betiler özellikle Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında kutsal mekanlarda görüldüğünden boğanın temsil ettiği "*bereket*" kavramının fiilî durumdan ruhsal duruma evrildiği okunabilmektedir. Bu da daha sonrasında özellikle Hatti-Hitit kültüründe gelişecek olan ve bizim de çalışmamıza dahil ettiğimiz, madenden mamul güneş kurslarında görülen "*boynuz*" sembolizasyonunun temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Anadolu'da Hitit kültünde tanrı Teşub'un kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkan figür Mısır'da tanrıça Hathor'un sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitraizmin de etkisiyle yoğun bir boğa figürü kullanımı Batı Anadolu ve Ege uygarlıklarında sıklıkla görülmektedir. Hitit panteonunun baş tanrısı kabul edilen Teşub'un kutsal hayvanı olarak karşımıza çıkan boğa aynı zamanda bu dönemde üretilen ve evren ya da dünyayı sembolize ettiğine inanılan güneş kurslarını da üzerinde taşımaktadır. Detaylarına yukarıda yer verdiğimiz bu sembolik kompozisyon yansımaları çok sonralara kadar devam edecek ve "*dünya öküzün boynuzları üzerindedir*" mitinin arkeolojik veriler ışığına şu an ulaşabildiğimiz en eski nüvesi olacaktır. Bu mit İslâm kültürüne de yansımış, *Acâibü'l-Mahlûkat* nüshalarında dünyanın nasıl taşındığını betimleyen tasvirlere konu olmuştur.

[596] B.M., env.: "EPH-ME.516".

Boğa İslâm kültür ve sanatında da önemli bir yere sahiptir. Özellikle mimari tezyînât programlarında kabartma şeklinde karşımıza çıkan figürün burç ya da takvim hayvanlarından biri olarak ifade edildiği sık gördüğümüz kanaatlerdir. Buna bir misal Cizre Köprüsü'nde görülen burç tasvirleri arasında yer alan boğa figürüdür. Burada boğa-ay ilişkisine atıfta bulunan bir ay figürü de yer alır. Bu gibi astronomik anlamlarının yanı sıra yukarıda da değindiğimiz gibi mücadele sahnelerinde de boğa figürünü sıklıkla görmekteyiz. Figür burada daha yalın bir anlamda iktidar tarafından yenilgiye uğratılarak iktidarın gücünü pekiştiren bir konumdadır. Dolayısıyla İslâm kültür ve sanatına temel olarak figürün anlamsal açısından iki temayı temsil ettiği söylenebilir.

Ejder-ejderha figürü dendiğinde genellikle Uzak Doğu kültürleri akla gelmektedir. Ancak dünyanın hemen tüm kültürlerinde, mitolojilerinde ya da folklöründe olduğu bilinen bu fantastik figürün kaynağını henüz net verilerle ifade etmek mümkün görünmemektedir. İslâm öncesi Türk kültüründe de önemli bir yer tutan ejder Uzak Asya etkisiyle önceleri daha olumlu anlamlar ifade ederken özellikle Türkler'in İslâm dinîni seçmeleri ve Mezopotamya kültürleri ile yakınlaşmaları ile figürün anlamsal boyutu değişmiş, daha kötücül bir hale gelmiş olmalıdır. Nitekim uzun süre Uzak Asya'daki kültürlerinden ayrı, göçebelik, göç ve zor yaşam koşulları ile boğuşan Türk toplulukları için Maveraünnehir ve Mezopotamya toprakları ileride devletleşme ve gelişme noktasında büyük bir adım olmuştur. Özellikle İslâm'a geçişleri ve hatta bu geçiş aşamasında Abbasi coğrafyasında askerlik için uzun süre kalmaları, burada orduya asker ve kumandan olarak dahil olmaları, yerleşmeler ve daha sonrasında Büyük Selçuklu'ya kadar gidecek idari süreç beraberinde kültürel etkileşim ve dinî, folklorik yeni geleneklerin de öğrenilmesi anlamına gelmektedir.

Tarih sahnesinde olumlu ya da olumsuz anlamlar yüklenen bu figürler İslâm kültür ve sanatında genellikle mücadele edilen (*yer yer nefs mücadelesi yer yer güç göstergesi temalı*), öldürülen ve arka planını yukarıda detaylarıyla açıkladığımız tılsım-koruma temaları ile karşımıza çıkmaktadır. İslâm mimarisinde görülen misalleri bu görüşleri destekler niteliktedir. Yukarıda misal verdiğimiz Bâb-ût Tılsım (*Tılsım Kapısı*), Konya'da bulunan Selçuklu Dönemi eserinde görülen ejder figürleri üzerinde hakimiyet teması vurgulanırken (*Foto. 108*), Cizre Ulu Camii kapı tokmağı misalinde ejder figürünün daha çok mistik yönlerine vurgu yapan tılsımsal bir tema görüldüğü

düşünülmektedir. Özellikle Mezopotamya coğrafyasında sıklıkla görülen her iki temanın da kökleri İslâm öncesi Mezopotamya kültürlerinin önce kültsel sonra folklor niteliği kazanmış inanç ve uygulamalarına kadar gitmektedir. Burada en önemli bilimsel bulguları arkeoloji ve dinler tarihi alanlarından elde etmekteyiz.

Mezopotamya kültürlerinde ejder figürünün kötücül bir kökeni olduğunu Enuma Eliş'te de görmekteyiz. Burada Marduk'un Tiamat'ı ya da ejderini yenilgiye uğratması aslında Tiamat'ın sembolü olan ejderin üzerinde hakimiyet kurması demekti. Marduk dahil Tiamat'tan başka tüm panteonu yok etmek için gönderilen ejder (*ya da ejder ordusu*) burada kötülüğün salt sembolü olarak karşımıza çıkmakta fakat Marduk tarafından yenilgiye uğradıktan sonra bir hakimiyet sembolü olarak artık Marduk ile özdeşleşmeye başlamaktadır. Dolayısıyla insanlığın ve panteonun kurtarıcısı olan Marduk'un sembolü haline gelen ejder, tarihsel süreçte kültsel ve folklorik olarak insana zarar vermek isteyen kötücüllere karşı bir kalkan niteliği kazanmıştır. Fakat daha önce de vurguladığımız gibi bu nitelik ejderin salt olumlu bir kavram olduğunu göstermez bilakis insan tarafından yenildiği ve kontrol edildiği için yine insan tarafından kötücül olanlara karşı kullanılabilir olduğunu gösterir. Bâb-ût Tılsım'da gördüğümüz halife ve dillerinden tutulmuş iki ejder bu tanımlanması zor anlamların somut bir misalidir. Halife burada kötücül olan iki düşmanını yenilgiye uğratabildiği için onlar üzerinde egemenlik kurabilmektedir. Dolayısıyla yerel kültürde kompozisyonun hem güç ifadesi hem de tılsımsal bir niteliği olması tabii bir durumdur.

Özellikle Türk sanatı ve Türk İslâm sanatı araştırmalarında ejder-ejderha figürlerinin tarihsel arka planı genellikle Uzak Doğu ve Orta Asta mitolojisine referans verilerek aranmaktadır. Fakat Manas Destanı'ndan "*Er Töştük*" ve Sümer mitolojisinden "*Huluppu Ağacı*" misalleri dikkatlice incelendiğinde ejder, ağaç ve kartal-yırtıcı kuş motiflerinin hem form hem de kavramsal açıdan ortak motifler olduğu görülmektedir. Özellikle Anadolu İslâm sanatı misallerine baktığımızda gördüğümüz ejder, hayat ağacı, kartal-yırtıcı kuş kompozisyonlarının tarihsel kökenleri Şamanizm'den ziyade bu tür mitlere dayanması daha olası görülmektedir. Nitekim Orta Asya şaman kültü ile Mezopotamya kültlerinin temelde bağdaştığı ya da benzeştiği bir nokta yoktur. Dolayısıyla misal verilen bu mitlerin bu kadar ortak noktasının olması Şamanizm ya da başka bir dine değil kültürel etkileşime yorulabilir.

Bir diğer düşünce şekli ise Halkbilim araştırmalarında kullanılan "*Gelişme Kuramı*"dır ki bu kuram sözlü kültürün oluşumunda benzer tema ve ortak motiflerin aynı anda birden fazla ve birbirinden habersiz toplumlarda görülebileceğini öne sürmektedir. Burada Yunan mitosundaki Cyclops (*Kiklop*) yani tepegöz ile Türk destanlarında görülen tepegöz motifleri misal verilmektedir. Bu kuramın metodu ile konumuza baktığımızda ejder, ağaç ve kartal-yırtıcı kuş motiflerinin kendiliğinden gelişmiş olması düşünülmelidir. Fakat dikkat etmek gereken husus tepegöz misalinde bir anlatıda tek bir motifin, ejder, ağaç ve kartal-yırtıcı kuş misalinde ise tek bir anlatıda üç farklı motifin görülmesi söz konusudur. Bu durumda çalışmamızın en başından bu yana zaman zaman ifade ettiğimiz ve Kur'ân-ı Kerim'de de sıklıkla tekrarlanan "*her topluma bir elçi, haberci gönderilmesi*" meselesini burada da zikretmek gerekmektedir. Şamanizm gibi özellikle İslâm öncesi Türk kültürünü daha yakından ilgilendiren bir külte dayanarak her iki mitte ortak olan bu motif şemasını tanımlamak mümkün görünmemektedir. Mitolojilerin kökeninde salt inanç ve insan-tanrı ilişkisinin nüveleri olduğu gerçeğine ve Kur'anî ifadeye dayanarak farklı bir bakış açısı ortaya koymak daha etkili olacaktır. Hz. Adem'den bu yana insanlığa gönderilen peygamberlerin anlattıkları, tarihsel süreç içinde pek çok kez tahrif olmuş ve değiştirilmiştir. Bunun en yakın misallerini Yahudilik ve Hıristiyanlık başlığı altında görmekteyiz. Bu bağlamda İslâm akaidine göre ortak ata olan Hz. Âdem gibi, insanlığa tebliğ edilen ortak dinî telkinlerin insanlık tarihi boyunca var olduğuna inanmak aslında yine İslâm akaidinin de bir gereğidir. Özellikle figüratif temaların tarihsel süreçteki gelişimi ve değişimi irdelendiğinde bu gibi bakış açılarını da değerlendirmek gerektiğini düşünmekteyiz.

İnsan kavramının tarihin tüm dönemlerinde zengin ve bir o kadar da derin manaları ihtiva ettiği görülmektedir. Tarihsel süreç bağlamında insanoğlu gerek kalıtımsal gerekse yaşayarak edindiği tecrübe ve bilgileri akıl ve mantık yardımı ile anlamlandırıp, tahayyül dünyasının yardımı ile çeşitli boyut ve formlarda tasvir etmek ve kayıt altına almak gereksinimi duymuştur. Bunu gerçekleştirirken ait oldukları kültür ve mensubu oldukları inancın kendilerine kazandırdığı uygulamaları da yine kendilerine has bir ifade şekli ile ortaya koymuşlardır. Afrika'da totem inancı çok yaygın olmasına rağmen kabilelerin kendilerine has çizgilere sahip tasvirleri olması bu duruma güzel bir misaldir. İnsan duygu ve düşüncelerini en erken dönemlerden itibaren -özellikle yazı öncesi- "*görsel ifade*" yolu ile iki veya üç boyutlu formlar ile aktarmıştır. Mağara ve kaya

resimleri insanların kültüren değerlerini ya da şahit oldukları önemli olayları tasvir ettikleri alanlar olmuştur. Bazen göç eden hayvalar bazen at üstünde bir süvari bazen de av sahneleri ile karşılaşıyorsak da aslında ön planda olan, görünenin altında insanın bu temaları betimleme ihtiyacıdır.

Figüratif kompozisyonlarda "*insan*" figürüne belli başlı anlamlar yüklenmiştir. Özellikle İslâm öncesi dönemlerde insan çeşitli inanç ve düşünce şekillerinin etkisi ile "*insanüstü*" kavramlarla ruhsal ve fiziksel açıdan yan yana getirilmiş ve bu tanımlamalara yönelik kült objeleri üretilmiştir. Ana tanrıça heykelcikleri, çok tanrılı dinlerde tanrı ya da tanrıça heykelleri, mitolojik karakterler, Yahudi ve Hıristiyanlı'ğın "*Tanrı*" mefhumuna insani özellikler yüklemesi temelde bu durumla ilgilidir. Tapınakların mimari tezyînât programlarında görülen heykeller, kabartmalar, freskler, kent meydanlarına dikilen steller, obeliskler insan figürünün "*antropomorfik*" bir "*kutsal*" anlayışın merkezinde olduğu ifade üretimleridir. Bu üretimlerin insanbiçimli olması, özellikle çok tanrılı dinlere mensup toplumların ilah kabul ettikleri güneş, ay, yıldızlar ve doğaya ait diğer gibi ya da bereket çağrışımı yapan kavramları insanüstü güçlerle fakat yine tahayyül dünyasının sınırlarını aşamadan insan suretinde tasvir edilmelerinden kaynaklanmaktadır. Fırtına, gök, bereket, güneş, aşk ve savaş tanrı ya da tanrıçası vb. kavramların temelinde yatan husus budur. Hz. Adem'den itibaren haberciler ve bilgilere rağmen insanoğlu çoğu zaman sapılan yollar ve tahrifatlarla "*kendi tanrısını kendisi yaratmıştır*". Bu durumun teoloji biliminde karşılığı "*antropomorfizm*" yani "*insanbiçimcilik*"tir. Kralların tanrının vücut bulmuş hali gibi düşünülmesi ya da tanrı kavramına insani özellikler yüklenen bu düzende estetik değeri yüksek bir heykel de ağaçtan yontunmuş basit bir idol de ilah olarak nitelenen varlığı insan fiziksel özellikleri ile betimler. Bu köklü düzene karşı çıkan tüm peygamberler çoğu zaman canları ile sınanmışlardır. Kur'ân-ı Kerim'de En'âm Sûresi'nde geçen ve daha önce de değindiğimiz Hz. İbrahim'in güneş, ay ve yıldızları sorgulayarak Allah'ı arayışı bu köklü düzenin içinde var olan hiçbir şeyin ilah yerine koyulmaması gerektiğinin mesajını vermektedir. Fakat Neolitik Dönem'den itibaren özellikle Tunç ve Demir Çağı ile başlayan gelişim sürecinde toplumlar Tanrı'nın insan silüetinde tasvir edildiği kültsel yaklaşımlarla çok fazla yapmacık tanrı meydana getirdiler. Hititler'in bin tanrılı dini, Yunan, Mısır, Mezopotamya, İskandivav, Asya dinlerine ait panteonların temelinde yatan yaklaşım budur. Akabinde bu insanbiçimcilik politik amaçlarla da kullanılmıştır ki bu da "*tanrılık*

iddiasında bulunan" krallar ya da rahip kralların hükümdarlıklarını ilahi bir temele dayandırma çabalarını ortaya çıkarmıştır.

Yahudiliğe bakıldığında figür dünyasının çok zengin olmadığı görülmektedir. Hıristiyan ikonografisinde gördüğümüz gibi zengin bir figür dünyası ile karşılaşmamaktayız. Bunu "*On Emir*"in ikinci maddesinde geçen ve put yapmayı yasaklayan ifadelerle bağdaştıran görüşler bulunuyorsa da On Emir'den önce de çok zengin bir figür dünyasının varlığından söz edilmemektedir. Hz. Musa Sînâ dağında (*Tûr*) iken yapılan altın buzağı, On Emir tabletleri ile bazı kutsal eşyaların içine koyulduğuna inanılan Ahit Sandığı'nın tarif ve betimlemesinde görülen kerubimler, sinagoglarda menora çizimleri ve arslan gibi figürlerin dışında tasvir açısından antropomorfik ya da zoomorfik bir figüratif sanat anlayışı görülmemektedir. Fakat Tevrat'a bakıldığında (*Tevrat'ın yazılı ve sözlü olmak üzere iki türünden bahsedebiliriz. Yazılı olana Tanah (Tora-Neviim-Ketuvim), sözlü olana Mişna ya da Talmud denilmektedir.*) tanrı olarak nitelenen "*Yhwh*" (*Yehova*) antropomorfik özelliklere sahiptir.

Bir diğer semavi din olan Hıristiyanlık ise "*insan figürü*"nü "*teopolitik*" açıdan ele almakta ve bunu en yoğun biçinde kullanan tek semavi din olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan figürü bağlamında son derece zengin olan Hıristiyan ikonografisi ve bu ikonografinin boyutlarını belirleyen kilise otoritesi sadece tanrı kabul edilen Hz. İsa'yı değil Hıristiyanlık açısından önemli dinî kişilikleri, aziz ve azizeleri de kutsallaştıran bir politika izlemektedir. Teslis inancının figüratif yansımalarında hem antropomorf hem de zoomorf iz düşümleri görülmektedir. Daha önce de ifade ettiğimiz kökenini Mezopotamya kültürlerinden alan gökten aşağıdaki seçilmiş kişiyi işaret eden ve onu onayan el Hıristiyan ikonografisinde genellikle "*baba*" olarak gösterilmiştir. Bu elin uzandığı sahnelerde ekseriyetle beyaz bir kuş görünmektedir ki o da kutsal ruhu temsil eder. Burada Hz. İsa'nın seçilmişliği ve hatta bazen gökten uzanan bu elin taşıdığı taç ile onun Cennet'teki krallığı vurgulanmaktadır. Kutsal Ruh zoomorfik olarak, baba ve Hz. İsa ise antropomorfik olarak tasvir edilmektedir. Hıristiyan ikonografisinde karşılaştığımız teopolitik yaklaşım ikonografiyi kilisenin belirlediği tarz ve prensiplerle şekillendirmektedir. Halk ve kilise otoritesi arasında yazılı ve sözlü yerine "*görsel ifade*" şekli, belli miktarda manevi uyarılmışlık yaşayan insanlar için daha etkili bir otoritenin de destekleyicisi olmuştur. İncil'deki bellli başlı sahneler kilise tezyîn programında

değişmeyen rollere sahipken, kilisenin bulunduğu coğrafya veya atfedildiği kişiye göre aziz ve azizelerin kim oldukları değişiklik gösterebilir. Daha evvel de ifade ettiğimiz gibi insan, melek ya da hayvan figürlerine sıklıkla yer veren Hıristiyan ikonografisinin bu figürcü ifade biçimini Yunan ve Roma kültüründen etkilenerek benimsediği düşünülmektedir. Pagan etkilerinin yoğun bir etki bıraktığı dinî uygulama ve teoriklerde sadece Yunan ve Roma kültürleri değil yine pagan olarak niteleyebileceğimiz Mezopotamya figürcü anlayışı da önemli bir rol oynamıştır.

İslâm kültür ve sanatında gördüğümüz insan figürü Allah'a şirk koşma durumu olmadan canlı figürü yapmakla sınırlanmıştır. Her ne kadar İslâm alimleri arasında muhtelif görüşler varsa da folklorik değerler canlı tasvirlerini tapınma ya da yaratma zihniyeti güdülmeden meydana getirmenin önünü açmıştır. İnsan figürlerinin en mühim kullanım alanlarından birisi de hükümdarı ya da halifeyi yani iktidarı vurgulayan temalardır. Burada elbetteki İslâm dışı kültürlerde olduğu gibi hükümdara veya halifeye bir ilahilik atfedilmesi durumu yoktur. Bununla birlikte hemen tüm İslâm medeniyetlerinin sanatında ağırlıklı olarak iktidarı vurgularken, astronomi ya da siyasi başarıları konu alan eserlerde de insan figürü sıklıkla karşımıza çıkar. Ayrıca mimari tezyînâtta da ön planda olmayan, bazen bütün bir vücut bazen ise mask şeklinde insan figürleri görülebilmektedir.

Kartal figürü pek çok kültürde güç, kutsiyet ve zafer vb. kavramları ifade eden ortak bir görsel ifade elemanıdır. "*Göklerin hâkimi*" gibi sıfatlar verilen figür "*göksellik*" ile ilişkilendirilmiş, bazen aydınlık ve iyilikle dolaylı olarak bağdaştırılmıştır. Figür aynı zamanda dünya mitlerinin önemli bir ögesidir. Mezopotamya'da Kral Etana, Orta Asya'da Er Töştük gibi çalışmamızda söz ettiğimiz mitlerin yanı sıra kartal figürü İskandinav ve Yunan mitlerinde de önde gelen sembolik figürler arasındadır. Kartal'ın Yunan ve Roma kültürlerinde özellikle iktidara vurgu yapan bir figür olmasının mitolojideki karşılıklarından birisi Zeus'un zoomorfik yansıması olmasıdır.

Kartal figürü av sahnelerinde de sıklıkla gördüğümüz avcı rolündeki hayvanlardandır. Özellikle Mezopotamya ve Orta Asya kültürlerinde kartalın antilop türü canlıları, boğa ya da ren geyiği gibi türleri avladığı sahneler kültür mirasımızın önemli

buluntularına konu olmuştur. Mezopotamya erken dönem buluntularından çalışmamıza dahil ettiğimiz silindirik mühürlerde av sahnesi temaları da görülmektedir.

Kartal figürüne yönelik Türk sanatı araştırmalarında genellikle Şamanizm ve iktidar kavramı ile ilgili yönlerine vurgu yapılmaktadır. Özellikle Şamanizm'de şaman ve onun eylemleriyle ve ölünün ruhunun öte dünyaya gidişiyle ilgili birtakım kanılar beyan edilmiştir. Fakat kartal figürünün bu gibi özelliklerinin yanı sıra "*yaşam*" kavramı ile de doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilendirilebilmesi mümkün görünmektedir. Orta Asya'dan Er Töştük, Mezopotamya'dan Gılgamış ve Kral Etana mitlerine baktığımızda kartal hep "*hayat*" kavramı ile ilgili eylemlerde rol oynamaktadır. Er Töştük'ü yutan kartalın onu geri çıkarması ile Er Töştük eskisinden daha sağlıklı ve genç bir adam olmuştur (*burada Anka kuşunun iyileştirici güçü olduğu ya da küllerinden yeniden doğduğu inancına da atıfta bulunabiliriz*), Kral Etana mitinde ise kartal kralı doğum otuna ya da hayat ağacına götürmektedir ki doğmak "*hayata gelmek*" anlamındadır, Gılgamış mitinde ise henüz bebek olan Gılgamış'ı dedesinin zulmünden alıp kaçıdan figür olarak karşımıza çıkan kartal yaygın kanaatin (ölüm*den sonra ruha rehberlik etmek ya da iktidar sembolü olması vd*.) yanı sıra aslında "*yaşam*" ile ilişkilendirilen bir yöne de sahiptir.

Kartal figürü kültürlerin estetik değerlerine ya da stilizasyon boyutuna göre farklı tasarım özellikleri gösterebilir. Tam olarak bir kartalın fiziksel özellikleri ile uyuşmayan fakat kullanım alanı olarak kartal figürünün anlamsal bütünlüğü ile uyuşan figürler de mevcuttur. Bu figürlerde izlenen fizyolojik farklılıklar kartallarda görülmeyen kulak, ibik gibi eklentilerdir. Bu tür kuş figürlerine kartal yerine "*devlet kuşu*" demek daha doğru görünmektedir. Nitekim bu durumu görselleştiren iyi bir misal daha evvel de söz ettiğimiz Moğolistan Ulan Batur Müzesi'nde sergilenen Kültigin büstüdür. Kağanın börüsünün üzerinde kanatlarını iki yana açmış bir kuş figürü görülmektedir. Bu figür başındaki çıkıntı ile kartal figüründen ayrılabilir. Ancak konumu ve muhteviyatı figürün devlet, iktidar, kühümdar kavramlarına atıfta bulunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla "*devlet kuşu*" olarak nitelendirilebilir. İslâm öncesi kültürlerde olduğu kadar İslâm eserlerinde de sıklıkla yer bulan kartal figürü tek ya da çift başlı bazen de iki ayrı kartalın-kuşun sırt sırta vermesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Fakat iki ayrı kartalın-kuşun sırt sırta vermesi ile oluşan figür bütünlüğü genellikle net anlaşılamayıp tek vücutta iki baş varmış

gibi değerlendirilmektedir. Realistik kuş ya da kartal figürlerinin yanı sıra "*devlet kuşu*" olarak niteleyebileceğimiz kuş figürleri gerçek üstü, normal üstü bir anlayışın etkisiyle fiziksel olarak mitleşmiş tanımları ihtiva ediyor olmalıdır. Aslında bu tür figürlerin arka planında görülen ortak husus budur. İnsanın tahayyül dünyasının, mitsel mantığın sınırları biraz da folklor ve sözlü gelenek ile harmanlandığında insan ve hayvan karışımı yaratıklar, doğada görülmeyen fakat varlığı gerek folklorik gerekse dinî kabullerle onanmış fantastik figürler ortaya çıkmaktadır. At adam, sfenks, tepegöz, boğa adam, arslan adam vd. fantastik figürler "*doğaüstü*" kavramların izdüşümleridir. Aslında mitlerdeki kahramınlar bu tür karakterlerle savaşıp onları yendiklerinde verilmek istenen mesaj "*insanüstü bir güce sahip olan kahramanın gücünü doğaüstü bir yaratığı yenerek, öldürerek göstermesi*" motifidir.

Kartal figürünün çeşitli medeniyetlerin eserlerinde tekbaşlı ya da çift başlı fiziksel görünümleri izlenmektedir. Türk İslâm ya da Türk kültüründe ve bu alanlardaki çalışmalarda da bu konuya fazlaca değinilmiştir. Ancak tüm kartal figürleri çift başlı olarak nitelendirilmek için uygun özellikler göstermez. Bazı figürlerde iki kartalın ya da iki kuşun sırt sırta verdiği ve birleşen sırt kısımlarının nokta nokta ya da çizgi ile belirtildiği görülmektedir. İslâm öncesi Türk devlet yönetim geleneğinde devlet hükümdar ailesinin ortak malı idi ve kağan ile kardeşleri ya da oğulları tarafından yönetilmekteydi. Bu gelenekte doğu (*sol*), batı (*sağ*) olmak üzere iki yönetim merkezi vardır. Bu bağlamda iki yöneticinin sırt sırta verevek devleti yönetmesi sembolik bir ifade olarak, yine hükümdarı ve devleti temsil eden figür yani kartal ya da devlet kuşlarının sırt sırta vermesi şeklinde tezahür etmiş olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında tüm kartal ya da devlet kuşu kompozisyonlarının çift başlı olmadığı görülmektedir. Buna binaen deforme olmuş misallerde fiziki özellikler tam saptanamadığından net bir kanıya varmak da zorlaşmaktadır. Fakat bu sembolik figür özellikle Anadolu Selçukluları'nda devlet arması olarak sıkça kullanılmıştır.

Kentavros figürü genellikle Yunan mitosu ile özdeşleştirilmiş bir fantastik figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kentavroslar yarı insan, yarı hayvan bedenli yaratıklardır. Yaygın kanaatin aksine sadece yarı insan yarı at olarak değil benzer misallerinin

görüldüğü erken tarihli buluntularda yarı insan yarı arslan olarak da görülmektedir. Daha önce de vurguladığımız gibi bunlar fizyolojik açıdan arslan-adam ya da boğa-adam ile karıştırılmamalıdır. Arslan-adam ya da boğa-adam figürlerinde sadece iki bacak varken kentavrosların ayırıcı özellikleri dört bacaklı olmalarıdır. Yine bilinenin aksine kentavros figürlerinin kanatlı misalleri de Mezopotamya'nın erken dönemlerinde görülebilmektedir. Figürün Yunan mitosuna dahil olması öncelikle Asur ticaret kolonileri çağının Mezopotamya etkilerini Anadolu'ya taşıması, sonrasında ikinci kültür dalgası olarak tanımlayabileceğimiz Akdeniz kültürü etkilerinin Anadolu'ya taşınması sonucunda meydana gelmiştir demek elde edilen arkeolojik buluntuların bilinen genel kentavros tanımlamalarıyla uyuşması ile mümkündür. Kentavros figürü İslam eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle astronomik temalarda görülen bu figürün gök bilimsel kavramlarla ilişkilendirilmesi de çok daha geç dönemlere tekabül etmektedir.

Siren, sfenks ve grifon fantastik figürleri Mezopotamya ve Mısır, Yunan ve Roma, Orta Asya kültürlerinde çeşitli el sanatları ve mimari tezyînât programlarında karşılaşılan figürlerdir. Siren figürü de kentavros figüründe olduğu gibi her ne kadar Yunan kültürünün bir üretimiymiş gibi değerlendirilmişse de arkeolojik bulgular Mısır ve Mezopotamya kültürlerinde çok daha erken misallerin varlığını ortaya koymaktadır. Siren figürünün fizyolojik hatlarıyla uyuşan ve erken dönem Mısır ölüm kültü buluntuları arasında karşımıza çıkan bir figür dikkat çekicidir. Burada da kuş ve ruh ilişkisi görülmektedir. Mısır kültünde ölünün ruhunun öte dünyaya geçişinde yardımcı olan ve "*Ba*" olarak isimlendirilen bu fantastik figür insan başlı kuş vicutludur. Sirenlerin Yunan mitosunda da kötücül varlıklar olmaları ve insanların ölümüne neden olmaları "*kuş*" ve "*ölüm*" motifleri arasındaki ilişkiyi burada da tekrarlamaktadır. Bu bağlamda siren figürlerinin Türk İslâm mimari tezyînât programında görülmesi ölüm ve ruh kavramları ile ilgili olabilir. Nitekim Niğde Hüdavent Hatun türbesinde de siren figürleri görülmektedir. Figürlerin tıpkı sfenks gibi mezar mimarisinde kullanıldığı bu misaller ölü kültüne ilişkin olmalıdır. Nitekim Türk İslâm araştırmalarında siren, sfenks gibi figürlerin genellikle tılsım ve koruyucu yönlerine değinilmektedir. Fakat bu özelliklerin kaynağını nereden aldığı pek fazla irdelenmemiştir. Bu tür fantastik figürlerin hepsine tılsım ya da koruyucu nitelikler yüklemek yerine bunların İslâm öncesi kültürlerde kökenlerine inmek ve nasıl anlamlandırıldıklarını irdelemek ve sonrasında İslâm kültürüne farklı kültürlerden geçen bu tür figürleri dair elde edilen verileri değerlendirmek gerekmektedir.

Siren figürü Mısır ve Mezopotamya'da olduğu gibi Yunan kültüründe de "*ölüm*" kavramı ile çağrışım yaptığından bu coğrafyada yaşayan İslâm kültürünün etkilenmesi ve mezar mimarisinde kullanılması pek tabiidir. Dolayısıyla tılsım ya da koruyucu özelliği, ejder figürünü irdelerken de ifade ettiğimi gibi figürün kendisinin saf kötülüğün ya da ölüm gibi istenmeyen bir şeyin sembolü olması ve bunun insana zarar verebileceği düşünülen diğer kötücüllere karşı bir koruyucu olarak kullanılması söz konusudur.

Sfenks İslâm sanatında görülen figüratif tezyînât ögelerinden bir diğeridir. Genellikle tılsım ve koruyuculuk kavramları ile ilişkilendirilen figür hakkında dikkat çekmek gereken bir başka husus mistik inançların da etkisiyle İslâm öncesi kültürlerde, özellikle Mısır ve Mezopotamya'da birden fazla anlamı ihtiva etmesidir. Arslan vücudu güç ve iktidarı, kanatları gökyüzünü (*kanatsız da olabilirler*), insan başı ise bilgeliği temsil etmektedir. Sfenks temalarında "*bilgelik*" genellikle sfenksin bekçilik yaptığı yerden geçmek isteyen kişiyi test etmek için sorduğu bilmece ile gösterilmektedir. Bilmeceyi bilen aydın ve ideal insan karakterinin bir misalidir ve geçiş hakkı elde eder, bilemeyen ise "*bilgisizlik ve kötü*"nün motifsel karşılığıdır ve geçiş hakkı elde edemez. Bu metaforun dayandığı mitsel anlatım somut bir misal olarak bugün dahi Giza piramitlerinde görülebilmektedir. Mısır nekropollerinin en önemlilerinin yer aldığı alanı devasa bir sfenks korumaktadır. Bu mit sadece Mezopotamya, Orta Asya ve Anadolu kültürlerine yansımakla kalmamış, Napolyon'un Mısır seferinden sonra Avrupa'da saray mimarisinde yoğun bir şekilde kullanılan Mısır temasında da yer almıştır. İslâm sanatı misallerinde Konya Kubadabad sayarı çinilerinde, yine bir mezar yapısı olarak Kayseri Döner kümbet tezyînâtında, taçkapının hemen üzerinde antitetik pozisyonda iki sfenks karşımıza çıkmaktadır.

Grifon ise diğer tüm fantastik figürlerde olduğu gibi çeşitli hayvanların uzunlarının bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Burada da insan tahayyül dünyasının, mitsel mantık, folklor ve sözlü gelenek ile harmanlanması ile insan ve hayvan karışımı, doğada görülmeyen fakat varlığı folklorik olarak benimsenmiş bir figürle karşılaşmaktayız. Vücudu arslan, kafası ve kanatları kartal olarak betimlenen figür özellikle Mezopotamya kültürlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kartal ve arslan formunun temsil ettiği güç ve hakimiyet temalarını ön plana çıkaran figürün dikkat çekici misalleri Mezopotamya'da erken dönemlerde mühürler üzerinde görülmektedir. Mimari

programda ise devasa grifon formlu sütun başlıkları ile Persepolis'te dikkat çekici misaller bulunmaktadır. Çalışmamızda misal gösterdiğimiz Mezopotamya kültürlerinden iki silindir mühürde kahramanlar tarafından yenilgiye uğratılan grifonlar görülmektedir. Bu mühürlerde "*insanüstü bir güce sahip olan kahramanın gücünü doğaüstü bir yaratığı yenerek, öldürerek göstermesi*" motifi işlendiği görülmektedir. Bu tematik motifler hükümdara ya da mitleşmiş kahramanlara atıfta bulunmaktadır. Gılgamış, Herakles, Hz. Ali gibi gücü ile ön plana çıkan kahramanların özellikleri ejderha, grifon, arslan gibi sıradan kimselerin cesaret edip karşılaşamayacağı yaratıklarla savaştırılıp onları yenilgiye uğratması teması ile işlenmektedir. Dolayısıyla "*insanlığın ortak bilinci*" İslâm öncesi kültürlerde ve İslâm'a yansıyan etkilerinde ortak paydalarla işlemeye devam etmiştir.

Dilimize Arapça'dan geçen "*melek*" kelimesi "*haberci, elçi*" anlamına gelmektedir. Fiziksel tanımları farklı din ve kültürlere göre farklılık gösterebilen figür temel olarak ruhanî bir varlıktır. Melekler, Mûsevîilik (*Yahudilik*), Hıristiyanlık ve İslâmiyet gibi vahiy ile gelen ve şekillenen dinlerde Allah'ın insanlığa gönderdiği mesajları peygamberlere ulaştırmakla görevli mahlukatlardır. Semavi dinlere göre melekler sadece insan ile yaratıcı arasında elçilikle vazifeli değillerdir. Dört büyük melek olan Cebrail, İsrafil, Mikail ve Azrail'in belirli görevleri bulunmaktadır. Fakat bunun dışında özellikle İslâm akaidi açısından sayısı bilinemeyecek kadar çok melek kâinatın düzeni ile ilgili görevleri ifa etmektedirler. Vazifesi sadece Allah'ı zikretmek olan melekler dahi mevcuttur. Yukarıda da beyan ettiğimiz gibi *Acaib-ül Mahlukat, Siyer-i Nebi* gibi çeşitli el yazması eserlere konu olan melek çizimleri görevleriyle birlikte hem İslâmî hem folklorik bilgilerle işlenmektedir. Bunlardan birisi dünyayı taşıdığına inanılan melek figürüdür. Fakat burada folklor ile dinî bilgilerin zaman içinde kaynaşması da söz konusudur. Temel kaynaklar olan Kur'ân-ı Kerim ve hadis-i şerif külliyatına bakıldığında İslâm akaidinde meleklerle ilgili temel bilgiler görülebilmektedir. Fakat Mûsevîlik (*Yahudilik*) ve Hıristiyanlık'ta "*melek*" kavramı İslâm'a göre farklılık göstermektedir. İslâm'da melekler sadece Allah ile peygamberler arasında aracılık yaparken, Mûsevîlik ve Hıristiyanlık'ta peygamberler, azizler ya da dinî açıdan önemli olan şahsiyetlerle görüşebilirler, İslâm'da meleklerin iradesi yokken Mûsevîlik ve Hıristiyanlık'ta cüz'î iradeleri vardır, Mûsevîlik ve Hıristiyanlık'ta melekler insandan üstün sayılırken, İslâm dinine göre peygamberler ve salih kullar meleklerden daha üstün tutulur, Mûsevîlik'te

melekler cinsiyet sahibiyken Hıristiyanlık'ta cinsiyetsiz ve ölümsüz olduklarına inanılır, İslâm'da ise cinseyet atfedilmez ve ölümlülerdir[597].

Semavi dinlerin melek kavramı betimlemeleri genellikle genç ve güzel suretlerde, kanatlı olarak gösterilmektedir. Hıristiyanlık'ta melek figürleriyle hem el yazması eserlerde hem de mimari de sıklıkla kaşılaşılırken, İslâm sanatında melek tasvirleri ağırlıklı olarak el yazması eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Semavi dinlerdeki melek algısı genellikle kanat ile görselleştirilmiştir. Melek kavramının semavi dinlerden önceki karşılığı pagan dinlere baktığımızda baş tanrının yanında yardımcı statüsünde olan, ondan kudret ve kutsallık açısından daha alt seviye varlıklar olan figürlere denk geldiği izlenmektedir. Bu varlıklar insanlar ile panteonun baş tanrısı arasında aracı olabilmektedir. Mesela Mezopotamya silindir mühür temalarında kralları baş tanrıya taktim eden daha düşük mevkide görevliler ya da alt tanrılar görülmektedir. Bu daha düşük mevkideki tanrı-tanrıça grubu aslına ilah kavramına karşılık gelmemektedir. Bununla birlikte baştanrının emrinde olmaları ve insanlarla baştanrı arasında aracılık yapmaları semavi dinlerdeki melek kavramı ve işlevi ile ilişkilendirilebilir. Nitekim yer yer dile getirdiğimiz "*her döneme ve topluma bir peygamber, bir haberci gönderilmiştir*" kıstasından yola çıkacak olursak bu tür çok tanrılı panteonlarda baştanrıya nispetle daha düşük seviyelerde yer alan tanrıcıklar "*melek*" kavramının tahrif edilmiş izdüşümleri olmalıdırlar. Nitekim Kur'ân-ı Kerim'de "*Biz onlara sadece, bizi Allah'a daha çok yaklaştırsınlar diye ibadet ediyoruz*"[598] ifadesi ile müşriklerin pagan dönemde tapındıkları çeşitli ilahlara inanmaya devam etmeleri ve ibadetlerinin bu ilahlar aracılığıyla panteondaki baştanrıya (*kültürden kültüre isimler değişmektedir fakat genellikle güneş ya da gök tanrısıdır*) ulaşacağına inandıkları anlaşılmaktadır.

---

[597] Detaylı bilgi için bkz.

Ali Erbaş, "İlâhî Dinlerde Melek İnancı", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1992.

Ali Erbaş, "Melek", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2004, c. 29., s. 37-39.

[598] Bkz. "*İyi bilin ki, halis din yalnız Allah'ındır. Onu bırakıp da başka dostlar edinenler, "Biz onlara sadece, bizi Allah'a daha çok yaklaştırsınlar diye ibadet ediyoruz" diyorlar. Şüphesiz Allah ayrılığa düştükleri şeyler konusunda aralarında hüküm verecektir. Şüphesiz Allah yalancı ve nankör olanları doğru yola iletmez*.". Zümer Sûresi: 39/3.

Dolayısıyla burada İslâm öncesi çok tanrılı dinlere mensup toplumların, Allah'ın varlığına ve yaratıcı olduğuna inandıkları fakat tapındıkları putları aracı tanrılar olarak görüp kendilerine şefaat edeceklerini umdukları düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Burada Allah'ın varlığına ve yaratıcı olduğuna inanmaları İslâm dinînin tebliğ ettiği "*Allah*" kavramı ile karıştırılmamalıdır. Müşriklerin ve paganların da panteonlarında en büyük, baştanrı ve yaratıcı tanrı vardır. İslâm dini güçlenip yayılmaya başlayınca bu baştanrının İslâm inancındaki "*Allah*" inancı ile uzlaştırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Nitekim yukarıdaki ayette de ifade edildiği gibi "*bizi Allah'a daha çok yaklaştırsınlar diye onlara ibadet ediyoruz*" ifadesi bir panteon inancını ortaya koymakla birlikte burada ibadet edilen ilahlar yukarıda bahsettiğimiz gibi alt seviye tanrılar ya da melekler olarak düşünülmelidir. Askerlerin savaş tanrısına, çiftçilerin ve çocuğu olmayanların bereket tanrıçasına, hastaların şifa ile ilişkilendirilen bir tanrıya ibadet etmesi, onlardan medet umması panteonlarda çeşitli alanlarla ilişkilendirilmiş tanrı ya da tanrıcıkların olduğu ve en nihayetinde asıl sonucun baştanrından çıkacağı fikrini güçlendirmektedir. Bu baştanrı Mezopotamya'ta Utu-Şamaş, Hititlerde Teşup, Yunan mitolojisinde Zeus, Mısır'da Ra, Orta Asya'da Gök Tanrı'dır. İslâm'ın tebliğe başlanması ile pagan inançlarından dönmeyenler İslâm dini taraftar bulmaya başlayınca politik bir manevra olarak kendi baştanrılarını İslâm'ın yegâne ilah olarak tebliğ ettiği Allah ile paralel görme fikrini benimsemişlerdir. "*Şirk tutmak*" kavramının can alıcı noktası da bu durum olmalıdır. Dolayısıyla asıl yaratıcı, baştanrı olarak inandıkları sözde tanrıyı Allah ile bir tutma anlayışını geliştirmişlerdir.

Melek figürünün neden kanatlı betimlendiğine özellikle sanat tarihi yazınında fazla değinilmemiştir. Halbuki tasvir sanatlarında İslâm kültüründe olsun İslâm öncesi kültürlerde olsun hemen tüm imgelerin kendine ait bir gelişim süreci vardır. İnsanoğlu tarihin en erken dönemlerinden itibaren ölümden sonrasını sorgulamıştır. Nitekim primitif olarak nitelendirilen pek çok inançta ölümden sonra hiçliğin olduğunu varsayan düşüncelerin aksine ilk insandan beri ölüm sonrası yaşamın varlığına inanıldığı da düşünülmektedir. İslâm akaidine göre Hz. Âdem ilk insan olduğu için ahiret inancının varlığının bilindiğini hem biliyor hem kabul ediyoruz. Fakat arkeoloji ve antropoloji vd. disiplinler bu konuya mesafeli yaklaşmaktadır. Buna karşın Wilhelm Schmidt gibi din bilim araştırmacıları pigmeler gibi ilkel kabilelerin içinde yaşayarak onların kült sistemlerini yakından incelemiş, tek bir tanrıyı benimsediklerini gözlemlemiştir. Mezar,

gömü adetleri, dua etmeleri, öldükten sonra dirilmeye inanıyor olmaları, ahlak kurallarının varlığı gibi özellikler ilkel toplumlarda tek tanrı inancının var olabileceğine işaret etmektedir[599]. Dolayısıyla binlerce yıldır inançlarını ve geleneklerini koruyan ilkel kabilelerin yaşamları, inançları ve ritüelleri insanlık tarihinin en erken dönemlerinden bu yana ölümün bir son olmadığı göstermektedir. Bu da yine tezimizde sık sık ifade ettiğimiz "*her döneme ve topluma bir haberci, bir peygamber gönderilmiştir*" ifadesini destekler niteliktedir. İnsanların ölümün bir son olmadığına inanması, "*ruh*" kavramına da inandığını akla getirmektedir. Meleklerin kanat ile tasvir edilmesinin en önemli sebeplerinden biri ruh kavramının sembolizasyonudur.

Lascaux Mağarası'nda karşımıza çıkan bir resim "*ruh*" kavramına ilkel insanlarca inanılmasına yönelik düşüncelerimizi destekler niteliktedir. Burada anlaşıldığı kadarıyla av esnasında ya da sonradan ölmüş ve yerde yatar pozisyonda gösterilen bir insan figürü görülür. Pek çok araştırmacı Paleolitik Dönem insanlarının bu kompozisyonda sadece avda ölmüş bir insanın betimlendiğini düşünmektedir. Fakat kompozisyonda ölü olarak tanımlanan insan figürünün yanında bir de kuş figürü görülmektedir. Animizm ve Natürizm gibi kült sistemlerinin temellerinin atıldığına inanılan bu dönemlerde insan ruhunun varlığına yönelik düşünceler ya da her canlının bir ruha sahip olduğuna yönelik düşünceler[600] Paleolitik Dönem'in düşünebilen, ilksel de olsa bir kült sistemi oluşturabilen ve bu kültsel, büyüsel olayları, kavramları mağara ya da kaya resimleri ile bütünleştirebilen insanlar ruhun bir yerlere gittiğini bir kuş figürü ile temsil etmiş olabilirler. Bunların yanı sıra asıl dikkat çekmek gereken Paleolitik Dönem insanının dahi ruh kavramını ya da ahiret kavramına inanması Kurânî ifadeye göre mümkündür. Nitekim Kur'ânî ifadeye göre "*her döneme ve topluma bir haberci, bir peygamber gönderilmiştir*" kıstasını benimsediğimize göre bu dönemde yaşayan insanların da ruhun ölümden sonra

---

[599] Karen Armstrong, *Tanrı'nın Tarihi*, çev. O. Özel, H. Koyukan, K. Emiroğlu, Ankara: Ayraç Yay., 1998, s. 15.: "*Schmidt, insanların bir dizi Tanrı'ya tapınmaya başlamalarından önce ilkel bir tektanrıcılığın varolduğunu ileri sürer. İlk önce, dünyayı yaratan, insanın yaşamını uzaktan yöneten tek bir Yüce Tanrı'ya inanılmıştır. Göklerle ilişkilendirildiğinden beri bazen Gök Tanrı olarak da adlandırılan böylesi bir Yüce Tanrı inancı bugün de hala birçok Afrika kabilesinin dinsel yaşamının bir özelliği olmaya devam etmektedir*.".

[600] Ahmet Kahraman, *Mukayeseli Dinler Tarihi*, s. 49.

bir yere gittiğine inanması tabiidir. Melek figürünün kanat ile tasvir edilmesi ile ruh arasındaki bağlantı sembolizasyon derecesinden başlamaktadır. Pek çok görüşe göre ilksel insan "*ruh*"u hava gibi tanımalamıştır[601]. İnsan bedeninden çıkan ruh hava gibi kütlesiz olacağı için kuş kadar hafif olmalıdır. Ayrıca gökyüzünün kutsallığını düşünen insan, ruhun gökyüzünde sonraki hayatına devam edecek bir yere gittiğini düşünmüştür. Göğe yükselebilecek yegâne varlık ise kanat sahibi olan kuşlardır. Doğanın işaretleri, "*insanlığın ortak bilinci*" ve ilahi öğrenilmişlik ruh ile gök arasında bir bağlantının kurulmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda ölen bir insanın yanına ruhu temsil etmesi için bir kuş çizilmiş olmalıdır. Nitekim aynı nedenlerle Hıristiyan ikonografisinde "*kutsal ruhu*" beyaz bir kuş olarak görmekteyiz. Ondan öncesinde Mısır'da "*ba*" kuşunu, Mezopotamya'da ve Orta Asya'da ruhu temsil eden ya da ona rehberlik eden kartalı görmekteyiz. Fakat mutlaka göğe erişebilen, gök ile yer arasında bağlantısı olan bir canlı ruhu simgelemektedir.

Daha geç dönemlerde özellikle ilahların göklerde olduğu kültü yaygınlaştığında "*göksellik*" kavramı daha da önem kazanmıştır. Daha evvel beyan ettiğimiz gibi firavun, Hz. Musa Dönemi'nde, kendini tanrı olarak görmeleri ve ona ibadet etmeleri için İsrailoğulları'na zulmederken bu sırada Hz. Musa'nın tanrısını öldürmek için göğe ok atma girişiminde bulunmuştur. Anlaşılacağı üzere hemen her dönemde ilah kavramı gök ile ilişkilendilmiş durumda karşımıza çıkmaktadır. Yine panteonlara bakıldığında, Mezopotamya'da İştar, Mısır'da Horus, Yunan kültünde ise Zeus (*zoomorfik olarak kartal figürü ile temsil edilir*) göksellik ve kanat ile özdeşleşmiş isimlerdir. Kanat bu şekilde yine ruhanî bir varlık olan melek kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Nitekim meleklerin gök ile yer arasında iletişim kurabilmesi, hesaplanamayan mesafeleri çabucak aşabilmesi için kanatlara ihtiyacı vardır. Semavi dinler öncesinde "*görsel ifade*"

[601] Bkz. Ahmet Kahraman, *Mukayeseli Dinler Tarihi*, s. 49.: "*Bazı Avusturalyalı klanlara göre ruh, nefes, hava, rüzgâr ve hayaletle mukayese edilebilen çok ince bir maddedir*.".

kültürüne giren bu olgu semavi dinlerde de aynen devam etmiş hatta bizzat Kur'ân-ı Kerim'de meleklerin kanatları olduğu ayetlerle sabit kılınmıştır[602].

Yahudi, Hıristiyan ve İslâm akaidinde melek tanımıyla benzeşen bir figür Yunan kültüründe görülen Nike (*Nikh*) figürüdür. Buradaki benzeşme zafer tanrıçası olarak kabul edilmesi değil, Zeus gibi üst seviye ilahlardan daha düşük bir mevkiide olması münasebetiyle diğer pagan toplumlardaki yardımcı ilahlara yani melek statüsüne tekabül etmesidir. Buna ek olarak şehirlerin koruyucusu olması yine semavi dinlerde meleklere yüklenen bir başka sıfat ile benzeşmektedir. Son olarak kanatlı tasvir edilmesi Emevi Dönemi kasırlarında adının geçmesine ve tasvirinin yapılmasına neden olabilecek şekilde kültürel etkilenmeye imkân tanımıştır. Dolayısıyla melek ve kanat ilişkilendirilmesi gerek İslâm öncesi gerekse sonrası kültürlerin eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyan ikonografisinde sıklıkla yem yazma eserler hem mimaride karşımıza çıkarken, İslâm kültüründe daha çok yazma eserlerde özellikle siyerlerde karşımıza çıkmaktadır.

[602] Bkz. "*Hamd, gökleri ve yeri yaratan, melekleri ikişer, üçer, dörder kanatlı elçiler yapan Allah'a mahsustur. O yaratmada dilediğini artırır. Şüphesiz Allah'ın gücü her şeye hakkıyla yeter.*". Fâtır Sûresi: 35/1.

B. SONUÇ

Çalışmamızın temel kazanımları içinde İslâm sanatının maddi ve manevi değerlerine etki etmiş, kökeni İslâm dininin, toplumunun ve yaşam tarzının çok daha evveline dayanan kavramlar, figürler ve temaların okunması ve anlaşılması yer almaktadır. Defaatle vurguladığımız gibi İslâm sanatı belki de tüm dünya kültürleri içinde kültürel çeşitliliği ve frekans zenginliği ile ön plana çıkan, eşsiz bir kültürün ürünüdür. Bu kültürün oluşumu gerek tarih öncesi gerekse daha yakın dönemlere farklı coğrafyalar ve toplumlara dayanmaktadır. İslâm'ın toplumsal düzen ve hayatı organize etmek için belirlediği kurallara ek olarak yayıldığı coğrafyalarda mevcut olan kültürel birikim İslâm kültürünü, hukukunu, sanatını, folklorünü etkilemiş ve gittiği her yerden, dokunduğu her eserden kendi kültürü içine İslâm'ın temel prensiplerine ters düşmeyen zenginlikleri dahil etmiştir.

İslâm sanatının kendinden önceki kültürlerden etkilenmesinde dönemin şartları ve sosyal, siyasal yapısı önemli bir rol oynamıştır. Henüz Hz. Peygamber Dönemi'nde yeni tesis edilen dini ve idari prensiplerin ardından Halifeler Dönemi'nde başlayan yayılmacı fetih hareketleri ile İslâm kültürünün nüvesi pek çok kültür ile tanışmış oldu. Fakat tüm bunlardan önemlisi kültürel açıdan daha geçirgen ve etkilenmenin en yoğun olduğu dönem Emeviler Dönemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kureyş kabilesine mensup olan Emeviler'in aşağı yukarı bir asra yakın yönettiği İslâm dünyasının sanat ve kültür bağlamında ortaya koyduğu eserler İslâm sanat ve kültürünün sonraki dönemlerde göstereceği gelişim ve tipolojisine uzak sayılabilir. Aşağı yukarı on dört halifenin hüküm sürdüğü Emeviler Dönemi'nde sanat eseri olarak değerlendirdiğimiz ögelerin büyük bir bölümünde İslâm sanatının kendi iç dinamiklerinin dışında etkiler yani Pers, Sâsâni, Roma, Bizans hatta Helenistik unsurlar görülmektedir. Nebatî motifler hemen hemen aynı doğrultuda gelişim göstermişlerse de gerek geometrik desen gerekse nebatî tezyînâtın belirli nizam ve kompozisyonlarla ele alınması açısından Emevi Dönemi eserleri yalın kalmaktadır. Yukarıda da ele aldığımız üzere; Emeviler yayıldıkları coğrafyalarda ilk zamanlar farklı ve yabancı kültürlerle karşılaşmış ve bu toplumların sanatını doğrudan ya da dolaylı yollardan benimsemişlerdir[603]. Bu dönemde yaşanan

[603] Robert Hillenbrand, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, s. 36.

savaşlar ve fetih hareketlerinin belki de en önemlilerinden birisi Kuzey Afrika ve Endülüs'ün fethidir. Endülüs'ün İslâm tarihinde rol alması 710 yılında Musa b. Nusayr'ın Halife Velid'e bereketli ve kazançlı bir beldenin ele geçirilebileceği fikrini dile getirmesiyle olmuştur[604]. Tarık b. Ziyad'ın hemen hemen 7000 asker ile İspanya kıyılarına ulaşmasının ardından tek vasıtaları olan gemileri yakması bu toprakların fetih hedefi olması noktasına inanılmaz bir kararlılığın göstergesi olmuştur. Belki de bu kararlılık Müslümanlar'ın Endülüs'ü önemli bir medeniyet merkezi haline getirmeleri ve burada Mezopotamya ya da Arap Yarımadası'ndakinden çok daha farklı bir kültür ve sanat ortamının oluşmasını sağlamıştı. Endülüs kültür ve sanatı apayrı bir çalışma sahası olduğundan yukarıda Emevi Dönemi eserlerini anlatırken Endülüs eserlerine pek az yer verdik. Farabi "*İlim (ya da felsefe) önce Keldanilerdeydi sonra Mısır'a geçti, sonra Yunan'a geçti sonra bize geldi.*" demiştir[605]. Elbette ki insanlık tarihindeki kültürel ve bilimsel dönüşümü ifade etmek bu kadar net olmayabilir. Fakat Emeviler'de bu dönüşüm içerisinde Pers, Roma ve Bizans kültürleri noktasında nasibini almış ve İslâm kültür tarihi adına kültürel etkileşim noktasında incelenmesi gereken dikkat çekici eserler bırakmışlardır.

Halifelik 749-750 yıllarında Abbasiler'e geçmiş ve İslâm devletinin yönetim merkezi Bağdat olmuştur. Hz. Peygamber'in amcası el-Abbas'ın soyundan gelenlerin İslâm devleti idareciliği ve halifeliği devralmaları İslâm kültür ve sanatı açısından önemli bir gelişmedir. Nitekim gelişen bir İslâm coğrafyasının yanı sıra artık daha çok toprak kazanma gibi faaliyetler değil de ticaret ve farklı toplumlar ile iletişim ön plana çıkmaya başlamıştır. Emeviler'in halifeliği devralmak için Hz. Ali ile olan çekişmesini ve bunun İslâm tarihinde oluşturduğu travmayı politik açıdan iyi değerlendiren Abbasiler, Emeviler ile olan siyasi ve askeri mücadelelerinde önemli bir destek bulmuştur. 747-750 yılları arasında gerçekleşen irili ufaklı savaşlar neticesinde halifelik makamı Emeviler'den Hz. Muhammed'in amcası Hz. Abbas'ın soyundan gelenlere geçmiş oldu.

---

[604] Nuri Ünlü, *İslâm Tarihi I*, s. 194.

[605] *Farabî'nin Üç Eseri*, çev. Hüseyin Atay, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1974., s. 51.

İslâm tarihinde gerçekleşen önemli olaylar içerisinde yer alan bu halifelik değişimi ile aynı zamanda devletin yönetim merkezi de değişmiştir. Suriye topraklarından yani Şam'dan Bağdat'a yani Mezopotamya'nın merkez noktalarından olan bir coğrafyaya, Pers ve Arap dünyasının kesişme noktaları arasında olan bir bölgeye taşınmıştır. Bu durum İslâm kültür ve sanatının ilerleyen dönemlerde Roma ve Bizans'a göre daha şarkî üsluplarla gelişmesinde önem arz etmektedir.

İslâm sanatı ve kültürü her ne kadar farklı dönemlere ve coğrafyalara ayrılıyorsa da resmin bütününe baktığımızda aslında çok fazla motifin ve rengin kullanıldığı bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır. İşte Abbasiler ile halifelik merkezinin Bağdat'a taşınması, burada daha yakından tanınan Sâsâni yani Pers kültürü ve yakın zamanda Mezopotamya topraklarına giriş yapmaya başlayan Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri kültür ve askeri özellikler İslâm kültür ve sanatı için önemli gelişmelerin meydana gelmesinde öncülük edecektir. Özellikle Türk sanatına has "*eğri kesim*" tekniği kısa bir süre sonra İslâm sanatı üretimlerinde Müslüman Türk ustaların elinden çıkan eserlerle İslâm kültür ve sanatına zenginlik katacaktır. Aynı zamanda Orta Asya'dan gelen "*hayvan üslubu*" ile hâlihazırda Mezopotamya, Arap Yarımadası ve Mısır coğrafyalarında gördüğümüz hayvan figürlerinin sentezleri yavaş yavaş İslâm sanatında ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Zaman içinde genişleyen İslâm coğrafyası kültürel etkilenme kavramının tarihteki en önemli canlı tanıklarından birisi haline gelmiştir. İslâm medeniyetinin fetih hareketleri neticesinde ulaştığı coğrafyalar İslâm kültür, düzen ve adaletinin o coğrafyalara kattıkları kadar İslâm medeniyetine de kültürel zenginlikler kazandırmıştır. Çalışmamızın birkaç ana izlencesinin başında insanlık tarihinde ortak temalara sahip figürler ve kavramları derlemek ve bunlardan İslâm sanatına intikal edenlerin köken izlerini sürmek vardı. Burada çalışmamız kapsamında ilk kez dile getirilen "*insanlığın ortak bilinci*", "*görsel ifade*", "*yazılı ifade*" gibi kavramlar insanlık tarihinde tabii ya da tinsel bir bağ neticesinde gelişen ortak maddi ve kültürel birikimlerin izini sürmek bağlamında önemli deyimler haline gelmiştir. Bu izlenceyi takip ederken yer yer yeni tespitler yer yer yeni fikirler ortaya koyduk. Çalışmamızda bilimsel kabullerin dışına çıkmadan arkeojik, sanat tarihsel, tarihsel ve din bilimsel verileri bir araya getirerek İslâm öncesi kadim kültürlerde görülen figürlerin İslâm sanatına ne cihetle yansıdığını araştırdık. Kur'ân-ı Kerim'i

bilimsel bir kaynak olarak değerlendirdiğimiz bu çalışmada muadilleri Batı dünyasında yapılabilen sistematik bir sembol bilim çalışması yürüttük. Multi disiplinel bir yöntemle yani sanat tarihi, arkeoloji, tarih, dinler tarihi, edebiyat, sosyoloji gibi disiplinlerden mümkün olduğunca faydalanarak tespitlerimizin ya da fikirlerimizin birden fazla alanda sağlamasını yaptık. Özellikle yazın dünyamız ya da akademik yayınlarda net cevapları olmayan fantastik figür dünyasına yeni bir pencere araladığımızı düşünüyoruz. Bu alanda daha fazla pencere açmak ve bakış açımızı genişletmek bu gibi multi disiplinel çalışmaların sayısının artması ve eğitim kültürümüzün bu yönde gelişip şekillenmesine bağlıdır.

KAYNAKÇA

ACIOĞLU, "Yusuf, Kubad Abad Sarayı Alçı Buluntuları", *Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Yay., 2014, S. 23., s. 1-11.

ACUN, Hakkı, *Türk Kültüründe Taşlar,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2014.

ADALI, Selim, GÖRGÜ, Ali, *Bâbil Yaratılış Destanı, Enuma Eliş*, İstanbul: İş Bankası Yay., 2019.

AHMET Mithat Efendi, *Tarih-i Edyân*, İstanbul: Hukuk Matbaası, H. 1330/M.1912.

AKŞİT, Orhan, *Roma İmparatorluk Tarihi,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 1985.

AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, Ankara: TÜBİTAK Yay., 1999.

_____, *Anadolu Uygarlıkları,* İstanbul: Phoenix Yay., 2014.

ALEXIOU, Stylianos, *Minos Uygarlığı,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 1991.

ALP, Sedat, *Hitit Çağında Anadolu,* Ankara: TÜBİTAK Yay., 2001.

AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2007.

_____, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları-1*: *Minyatür*, İstanbul: İş Bankası Yay., 2004.

ARMSTRONG, Karen, *Tanrı'nın Tarihi,* çev. O. Özel, H. Koyukan, K. Emiroğlu, Ankara: Ayraç Yay., 1998.

ARDZINBA, Vladislav, *Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri,* Ankara: Kafdav Yay., 2010.

ARIKLI, Ercan (*edt.*), *Dinler Tarihi Ansiklopedisi I-III,* İstanbul: Gelişim Yay., 1976-1977.

ARSEVEN, Celal Esad, *Fransızcadan Türkçeye ve Türkçeden Fransızcaya Sanat Kamûsu,* İstanbul: Matbaa-i Amire Yay., H. 1340/M.1921-1922.

ARSLAN, Dursun, "Konar Göçer Türkmenler ve Çadır Geleneği", *Kadem*, İstanbul: Musikî ve Edebiyat Dergisi, 2015, S. 19., s. 66-68.

ASLANAPA, Oktay, "İslâmiyet'ten Sonra Türk Sanatı: Asya, Suriye, Irak ve Mısır'da Türk Mimarîsi", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1993, 65-112.

_____, *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

_____, *Yüzyıllar Boyu Türk Sanatı*, İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1977.

ATAK, Mehmet Ali, *Gılgamış Destanı,* İstanbul: Anonim Yay., 2011.

ATALAY, Besim, *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi Dizin*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1986.

ATASOY, Nurhan, ÇAĞMAN, Filiz, *Turkish Miniature*, İstanbul: Publications of The R. C. D. Cultural Institute Pup., 1974.

ATÇEKEN, Zeki, BEDİRHAN Yaşar, *Selçuklu Müesseseleri ve Medeniyeti Tarihi*, Konya: Eğitim Yay., 2012.

AVCI, Casim, "Kûfe", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2002, c. 26, s. 339-342.

_____, "Rum", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2008, c. 35, s. 222-225.

AYKAÇ, Fettah, "K.A.C. Creswell'in Erken İslâm Mimarisi Araştırmaları ve Türkiye'de Sanat Tarihi Çalışmalarındaki Yeri", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2018.

AYVERDİ, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yay., 2010.

BAĞCI, Serpil, ÇAĞMAN, Filiz, RENDA, Günsel, TANINDI, Zeren, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2006.

BAHN, Paul G., *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art (Cambridge Illustrated Histories)*, Rotolito Lombarda: Cambridge University Press, 1998.

BAKIR, Abdulhalik, "Basra", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1992, c. 5., s. 108-111.

BAKTIR, Mustafa, "Suffe", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2009, c. 37., s. 469-470.

BALDICK, Julian, *Hayvan ve Şaman, Orta Asya'nın Antik Dinleri*, İstanbul: Hil Yay., 2011.

BARKAN, Ömer Lütfi, "Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler, I. İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zâviyeler", Ankara: *Vakıflar Dergisi*, 1942, c. 2., S. 2., s. 279-386.

_____, "Osmanlı İmparatorluğunun Teşekkülü Meselesi", Ankara: *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 1943, c. 1., S. 2., s. 333-356.

BARTHOLD, W., *Orta Asya Türk Tarihi Dersleri*, hzr. Hüseyin Dağ, Ankara: Çağlar Yay., 2004.

BARTHOLD, W., ve KÖPRÜLÜ, M. Fuat, *İslâm Medeniyeti Tarihi,* Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 1977.

BAŞ, Gülsen, *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimari Yapılarında Süsleme*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2013.

BAŞKAN, Seyfi, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay., 2014.

BAYAT, Fuzuli, *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı,* İstanbul: Ötüken Yay., 2006.

BAYKARA, Tuncer, *Türk Kültür Tarihine Bakışlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2001.

BELLİ, Oktay, KAYAOĞLU, İ. Gündağ, *Anadolu'da Türk Bakırcılık Sanatının Gelişimi,* İstanbul: Sandoz Kültür Yay., 1993.

BITTEL, Kurt, *Ön Asya Tarih Öncesi Çağları: Mısır, Filistin, Suriye,* çev. Halet Çambel, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 1945.

BİLİCİ, Kenan, "Bronze Door-Knockers of Cizre-Great Mosque: A New Example", *Ērān ud Anērān, Studies Presented to Boris Il'ič Maršak on the Occasion of His 70th Birthday*, Milano: Cafoscarina Pub., 2006, s. 111-122.

_____, *Anadolu Taş Tezyînâtının Hayvan Üslubu*, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1983, S.1., s. 19-27.

BİRİNCİ, Necat (*edt.*), *Türk Dünyası Kültür Atlası,* İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yay., 1997.

BLACK, Jeremy and GREEN, Anthony, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia An Illustrated Dictionary*, London: The British Museum Press, 1992.

BOGES, Jorge Luis, *Düşsel Varlıklar Kitabı,* çev. Bora Komçez, İstanbul: Mitos Yay., 1996.

BONNEFOY, Yves (*edt.*), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü- I,* hzr. Levent Yılmaz, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2000.

BOTTÉRO, Jean, *Mezopotamya: Yazı, Akıl ve Tanrılar,* çev. M. E. Özcan ve A. Er, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2012.

BRAIDWOOD, Robert J., *Tarih Öncesi İnsanları,* çev. Bilgi Altınok, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2008.

BREASTED J. Henry, *A History of Egypt, From The Earliest Times To The Persian Conquest*, New York: Charles Scrıbner's Sons Pub., 1937.

_____, *Ancient Times: A History of the Early World*, New York: Charles Scribner's Sons Pub., 1908.

BREWER, Douglas J., and TEETER, Emily, *Egypt and The Egyptians,* New York: Cambridge University Press, 1999.

BROWN Dale (*edt.*), *Anatolia: Cauldron of Cultures,* Usa: Time Life Education Pub., 1995.

BRUHL, Lucien Levy, *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı,* çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay., 2006.

_____, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay., 2016.

CAMPBELL, Joseph, *Batı Mitolojisi, Tanrının Maskeleri,* çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 1995.

_____, *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri*, çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 2015.

CAN, Yılmaz ve GÜN, Recep, *Ana Hatlarıyla Türk İslâm Sanatları ve Estetiği,* İstanbul: Kayıhan Yay., 2006.

_____, "İslâm Şehirlerinin H. I-III. (M. VII-IX.) Y.y. Fizikî Yapısı", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1991.

CERAM, C. W., *Tanrılar Mezarlar ve Bilginler, Arkeolojinin Romanı*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 2015.

CEZAR, Mustafa, *Mufassal Osmanlı Tarihi,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2010-2011.

CHALLAYE, Felicien, *Dinler Tarihi*, İstanbul: Varlık Yay., 1998.

CHARITON, Jesse D., "The Mesopotamian Origins of the Hittite Double-Headed Eagle", *UW-L Journal of Undergraduate Research,* Usa: University of Visconcin Pub., 2011, S. 14., s. 1-13.

CHILDE, Gordon, *Tarihte Neler Oldu*, çev. Alâeddin Şenel-Mete Tuncay, İstanbul: Kırmızı Yay., 2009.

COLLINS, Jean Billie, *A History of the Animal World in the Ancient Near East*, Köln: Brill Pup., 2002.

COOMARASWAMY, Ananda, *Hinduizm ve Budizm,* çev. İsmail Taşpınar, İstanbul: Kaknüs Yay., 2000.

CÖMERT, Bedrettin, *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Yay., 2010.

CRESWELL, K.A.C., *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Aldershot: Scolar Press, 1989.

ÇAĞMAN, Filiz, TANINDI, Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yay., 1979.

ÇAM, Nusret, "Konya Karatay Medresesi'nin Yıldızlı Şemasındaki Haşmet", *Klasik Sanatlar Yıllığı*, İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2016, s. 154-163.

_____, *İslâmda Sanat Sanatta İslâm,* Ankara: Akçağ Yay., 2008.

ÇAYCI, Ahmet, "Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri", Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2000.

_____, *Anadolu Selçuklu Sanatında Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Konya: Palet Yay., 2019.

ÇELEBİ, İlyas, "Nazar", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2006, c. 32., s. 444-446.

ÇIĞ, Muazzez İlmiye, *Hititler ve Hattuşa, İştar'ın Kaleminden*, İstanbul: Kaynak Yay., 2005.

_____, *İnanna'nın Aşkı, Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*, İstanbul: Kaynak Yay., 1998.

ÇİLİNGİROĞLU, Altan, *Urartu Krallığı, Tarihi ve Sanatı,* İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yay., 1997, s. 138,141.

ÇİNAR, Aslı Kahraman, "Bozkır Kavimlerinin Kültür ve Mitolojilerinde Geyik, Kurt ve Kartal (Başlangıcından Göktürk Dönemi Sonuna Kadar)", Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2016

ÇOLAK, Ali, "Kur'ân ve Hadislere Göre Melek Kavramı", Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2000.

ÇORUHLU, Yaşar, "Göktürk Sanatında Dinî Nitelikli Heykeller ve Tasvirler" *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellet*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2000, c. 48, s. 95-146.

_____, *Erken Devir Türk Sanatı,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2011.

_____, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları,* İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2011.

ÇORUHLU, Yaşar, *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi,* İstanbul: Seyhan Yay., 1995.

DARGA, Muhibbe, *Hitit Sanatı,* İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yay., 1992.

DARYAEE, Touraj, *Sasanian Persia, The Rise and Fall of an Empire,* New York: I.B. Tauris & Co Ltd Pub., 2009.

DAVIS, James C., *İnsanın Hikayesi,* çev. Barış Bıçakçı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 2009.

DEMİRCİ, Kürşat, *Eski Mezopotamya Dinlerine Giriş*, İstanbul: Ayışığı Kitabevi Yay., 2013.

DEMİRCİ, Muhsin, *Kur'ân Tarihi*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yay., 2015.

DİLÇİN, Cem, *Yeni Tarama Sözlüğü,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1983.

DİYARBEKİRLİ, Nejat, "İslâmiyet'ten Önce Türk Sanatı: Asya, Suriye, Irak ve Mısır'da Türk Mimarîsi", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1993, s. 1-64.

_____, *Hun Sanatı,* İstanbul: MEB Yay., 1972.

DOĞANAY, Aziz, *Mimarî ve Tezyinî Unsurlarıyla Cami*, Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yay., 2017.

DÖNMEZ, Emine, "Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemenin Değerlendirilmesi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1995.

DRURY, Nevill, *Şamanlığın Ögeleri*, çev. Erken Şimşek, Ankara: Okyanus Yay., 1996.

DUMÉZIL, Georges, *Mit ve Destan, Hint-Avrupa Halklarının Destanlarında Üç İşlev İdeolojisi*, çev. Ali Berktay, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2006.

DURKHEİM, Emile, *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, çev. Fuat Aydın, İstanbul: Ataç Yay., 2005.

DURMUŞ, İlhami, *İskitler,* Ankara: Akçağ Yay., 2017.

_____, *İskitler,* İstanbul: Kaynak Yay., 2007.

DURSUN, Şükrü, "Anadolu Selçuklu Kervansaraylarında Süsleme", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2016.

EBERHARD, Wolfram, *Çin Simgeleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2000.

EBERSOLT, Jean, *Bizans İstanbulu ve Doğu Seyyahları,* çev. İlhan Arda, İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret A.Ş. Yay., 1996.

ELIADE, Mircea, *Demirciler ve Simyacılar, 1.Simya, 2.Ön-kimya, 3. Dinler Tarihi, 4. Mitoloji*, çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003.

_____, *Dinler Tarihine Giriş,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003.

_____, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-III*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2003.

_____, *İmgeler Simgeler,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yay., 1992.

_____, *Kutsal ve Dindışı,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yay., 1992.

_____, *Mitlerin Özellikleri,* çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yay., 2001.

_____, *Şamanizm, İlkel Esrime Teknikleri*, çev. İsmet Birkan, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 1999.

ELLWOOD, Robert S. (*edt.*), *The Encyclope of World Religios*, New York: Facts On File Pub., 2007.

ENDERLEIN, Volkmar, "Mimari", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 80-87.

_____, "Yapı Bezemeleri", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 64-79.

ERBAŞ, Ali, "İlâhî Dinlerde Melek İnancı", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1992.

_____, "Melek", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2004, c. 29, s. 37-39.

_____, *Hıristiyan Ayinleri, Sakramentler,* İstanbul: Nûn Yay., 1998.

EREN, Hasan, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay., 1999.

ERHAT, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., 2011.

ERKİLETOĞLU, Halit, EROL, Turan, "*Osmanlı Toplumunda Resim*", Kültür ve Sanat, Ankara: Türkiye İş Bankası Yay., 1993, s. 10-13.

ESİN, Emel, "Bağdaş ve Çökmek, Türk İkonografisinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi" *Sanat Tarihi Yıllığı,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1970, S. 3., s. 231-142.

_____, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

_____, *Türk Kozmolojisine Giriş,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2001.

ETTINGHAUSEN R., GRABAR, Oleg, JENKİNS, M., *Islamic Art and Architecture 650-1250*, Usa: Yale University Press, 2001.

EYİCE, Semavi, "Cami", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1993, c. 7., s. 56-90.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, *Anadolu İnançları, İnanç-Söylence Bağlantısı,* İstanbul: Geçit Kitabevi Yay., 1987.

_____, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yay., 1988.

EYÜP Sabri Paşa, *Mahmudu's-Siyer*, çev. Fatih Başpınar, İstanbul: Semerkand Yay., 2010.

FARABİ, *Farabî'nin Üç Eseri*, çev. Hüseyin Atay, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1974.

FRANKFORT, Henri, *Cylinder Seals: A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East*, London: Macmillan and Co. Pub., 1939.

FROMM Erich, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlenmesi)*, çev. Aydın Arıtan Kaan H. Ökten, Arıtan Yay., 1992.

GLADİß, Almut von, "İslâm Metal İşlemeciliği", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 202-205.

GOMBRICH, Ernst H., *Dünya Tarihi,* çev. Ahmet Mumcu, İstanbul: İnkılâp Yay., 2009.

GÖLPINARLI, Abdülbaki, *Nedim Divanı,* İstanbul: İnkılap Yay., 1951.

GRABAR, Oleg, *İslâm Sanatının Oluşumu,* çev. Nuran Yavuz, İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 1998.

GÜLTEPE, Necati, *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Resse Yay., 2015.

GÜNDOĞDU, Hamza, "Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1979.

_____, "Doğu Anadolu'dan Birkaç Figürlü Kabartma", *Sanat Tarihi Araştırmaları: Prof. Dr. Haşim Karpuz'a armağan*, İstanbul: Kıvılcım Kitapevi Yay., 2007, 247-256.

GÜNDÜZ, Şinasi, "Mecûsîlik", *D.İ.A*., Ankara: Diyanet Vakfı Yay., 2003, s. 279-284.

_____, *Anadolu'da Paganizm, Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Ankara: Ankara Okulu Yay., 2005.

GÜNEŞ, Adnan, "Zerdüştîlikte Melek İnancı", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2019.

GÜNGÖR, Harun, "Orta Asya'da Mani Dininin Yayılması ve Türk Kültürüne Etkisi", Kayseri: *Erciyes Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 1989, S. 6., s. 81-94.

GÜRKAN, Salime Leyla, *Yahudilik,* Ankara: İSAM (*İslâm Araştırmaları Merkezi*) Yay., 2018.

HACALOĞLU, Haluk, *Zerdüşt, Ahura Mazda,* İstanbul: Ruh ve Madde Yay., 1995.

HALL, Manly P., *Tüm Çağların Gizli Öğretileri,* çev. Murat Sağlam, İstanbul: Mitra Yay., 2008.

HAMİDULLAH, Muhammed, *İslâm Peygamberi I-II*, Ankara: Yeni Şafak Gazetesi Yay., 2003.

HARMAN, Ömer Faruk, "Firavun", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1996, c. 13., s. 118-121.

_____, "İslâm", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2001, c. 23., s. 5-10.

_____, "Rûhulkudüs", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2008, c. 35., s. 216-217.

_____, "Tûfan", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2012, c. 41., s. 319-322.

_____, "Yûnus" *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 43., s. 597-599.

_____, "Yûsuf", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 44., s. 1-5.

HATTSTEIN, Markus, "Dünya Dini ve Kültürel Göç Olarak İslâm", *İslâm Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 9-34.

HEIDEL, Alexander, *Enûma Eliş, Babil Yaratılış Destanı,* Ankara: Ayraç Yay., 2000.

HILLENBRAND, Robert, *İslâm Sanatı ve Mimarlığı*, İstanbul: Homer Kitabevi Yay., 2005.

HİZMETLİ, Sabri, *İslâm Tarihi, İlk Dönem,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1999.

HOOKE, H., *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitoslar*, çev. Alâeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1995.

KOSAL, İlknur, "Türk Sanatında Arslan", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2020.

İNAL, Güner, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", *Sanat Tarihi Yıllığı,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1971, S. 4., s. 153-184.

_____, *Türk Minyatür Sanatı, Başlangıcından Osmanlılara Kadar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay., 1995.

İNAN, Abdulkadir, *Eski Türk Dini Tarihi,* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay., 1976.

İNAN, Afet, *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1991.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket, *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları,* İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2005.

İSKENDER, Küçük, "Figür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: YEM Yay., 1997, c. 1, s. 590-591.

İSKENDERZADE, Lale, "Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2010.

JAEGER, Werner, *İlk Yunan Filozoflarında Tanrı Düşüncesi*, çev. Güneş Ayas, İstanbul: İthaki Yay., 2011.

JORDAN, Michael, *Dictionary of Gods and Goddesses*, Usa: Facts On File, Inc. Pub., 2004.

KAFESOĞLU, İbrahim, *Eski Türk Dini,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1980.

KAFKASYALI, Ali, *İran Türkleri,* İstanbul: Bilge Oğuz Yay., 2010.

KAHRAMAN, Ahmet, *Mukayeseli Dinler Tarihi,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Vakfı Yay., 2017.

KARAMAĞARALI, Beyhan, *Ahlat Mezar Taşları*, Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yay., 1972.

KARATAŞ, Şuayip, "Kur'ân'ın Konusu Olarak Melekler", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2018.

KAZICI, Ziya, *İslâm Medeniyeti ve Müesseseleri Tarihi,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 2018.

KAZVÎNÎ, Zekeriyyâ b. Muhammed, *Acâibü'l-Mahlûkat*, Irak/Wasıt: 1260-80. [https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV035434945]

KESÎR, İbn, *El-Bidaye ve'n-Nihaye, Büyük İslâm Tarihi 7,* çev. Mehmet Keskin, İstanbul: Çağrı Yay., c. 7.

KIRZIOĞLU, Neriman Görgünay, *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Motifler*, Ankara: TÜRKSOY Yay., 1995.

KİTAPÇI, Zekeriya, *Orta Asya'da İslâmiyet ve Türkler, Türkistanda İslâmiyetin Sıkıntılı Yılları*, Konya: Yedikubbe Yay., 2004.

KOCH, Guntram, *Erken Hıristiyan Sanatı,* çev. Ayşe Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2007.

KOZAN, Ali, "Hz. Ali'nin Menkıbevî Hayatına Dair Bir Destan: Dâstân-ı Ejderhâ ve İslâmî Dönem Anadolu Türk Kültürüne Yansımaları", Ankara: *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2013, S. 8/5., s. 465-490.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat, *Anadolu'da İslâmiyet*, İstanbul: Alfa Yay., 2017.

KÖROĞLU, Kemalettin, *Eski Mezopotamya Tarihi,* İstanbul: İletişim Yay., 2012.

KÖYLEM, M. Altay, *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi,* Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü Yay., 1979.

KRAMER, Samuel Noah, *Sümer Mitolojisi*, çev. Hamide Koyukan, İstanbul: Kabalcı Yay., 1999.

_____, *Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2000.

KUBAN, Doğan, *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: YEM Yay., 2002.

KUEHN, Sara, *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*, Boston: Brill Pup., 2011.

KURT, Hasan, "Kur'an'da ve Kitabı Mukaddes'te Melek Kavramı", Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, 2014.

KUT, Günay, "Acâibü'l-Mahlûkat", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1998, c. 1., s. 315-317.

KÜÇÜK, Abdurrahman ve TÜMER, Günay, *Dinler Tarihi*, Ankara: Ocak Yay., 1993.

KÜÇÜKAŞÇI, Mustafa S., "Cahiliye'den Emeviler'in Sonuna Kadar Haremeyn" Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1999.

LABORDE, Alexandre de, Laborde, Léon de, *Voyage de l'Asie Mineure*, Paris: Imprımeurs de L'Institut de France Pub.,1838.

LECHLER, George, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", *Art Islamica,* Michigan: Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution Pub., 1937, S. 4., s. 369-419.

LEEMING, David A., *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi, Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*, İstanbul, Say Yay., 2017.

LEHNER, Ernst and Johanna, *A Big Book of Dragons, Monsters, and Other Mythical Creatures,* New York: Dover Pub., 2004.

LEVÇENKO, M. V., *Kuruluşundan Yıkılışına Kadar Bizans Tarihi,* çev. Maide Selen, İstanbul: Özne Yay., 1999.

MACKENZIE, Donald A., *Çin ve Japon Mitolojisi,* çev. Koray Akten, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1996.

MAHMUD, Kaşgarlı, *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi I-II-III*, çev. Besim Atalay, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1985.

MANSEL, Arif Müfid, *Türkiye'nin Arkeoloji, Epigrafi ve Tarihi Coğrafyası İçin Bibliyografya*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1993.

MARTINOV, A. İ, *Altay Kaya Resimleri Biçiktu-Boom*, çev. Z. Bağlan ÖZER Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 2013.

MELLAART, James, *Çatal Höyük: A Neolithic Town in Anatolia,* New York: McGraw-Hill Book Company Pub., 1967.

MEMİŞ, Ekrem, *İskitlerin Tarihi,* Konya: Selçuk Üniversitesi Yay., 1987.

MERÇİL, Erdoğan, "Anadolu Selçukluları", *Anadolu Selçuklu Uygarlığının İzinde*, Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yay., 2017, s. 19-25.

MORRISSON, Cécile, *Bizans Dünyası: Doğu Roma İmparatorluğu 330-641*, çev. Aslı Bilge, Ayrıntı Yay., 2014.

MUHAMMED b. Abdülkerim eş-Şehristanî, *Dinler ve Mezhepler Tarihi*, çev. Muharrem Tan, İzmir: Yeni Akademi Yay., 2006.

MÜLAYİM, Selçuk, *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1982.

_____, *İslâm Sanatı,* İstanbul: İSAM Yay., 2010.

_____, *Değişimin Tanıkları,* İstanbul: Kaknüs Yay., 2015.

NEFİ Ömer Efendi, *Nefî Dîvânı,* Hzr. Metin Akkuş, e-kitap: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2018, s. 33. [https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html]

NIEWOHNER, Elke, "Bezeme Sanatları", *İslam Sanatı ve Mimarisi*, İstanbul: Literatür Yay., 2007, s. 520-529.

NISSEN, Hans J., *Ana Hatlarıyla Mezopotamya,* çev. Zühre İlkgelen, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2004.

O'FLAHERTY, Wendy Doniger, *Hindu Mitolojisi, Hindu Mitolojisi,* çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Yay., 1996.

OCAK, Ahmet Yaşar, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İstanbul: İletişim Yay., 2002.

ONAY, Ahmet Talat, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü,* Hzr. Cemal Kurnaz, İstanbul: Kurgan Edebiyat Yay., 2000.

OPPENHEIM, A. Leo, *Ancient Mesopotamia,* London: The University of Chicago Press, 1964.

ÖGEL, Bahaeddin, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1984.

_____, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Milli Eğitim Yay., 1971.

ÖGEL, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi I-II,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2014.

ÖGEL, Semra, "Selçuklu Sanatında Çift Gövdeli Aslan Figürü". *Belleten*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1962, c. XXVI, S. 103., s. 528-538.

_____, *Anadolu Selçuklu Taş Tezyînâtı Üzerine Görüşler*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi, 1986.

_____, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1966.

_____, *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*, İstanbul: AKBANK Yay., 1994.

ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Boğa Kabartmaları. Bull reliefs in Anatolian Seljuk Architecture", *Belleten,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1970, c. XXXIV, S. 133., s. 83-120.

_____, "Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri". *Belleten,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1969, c. XXXIII, S. 130., s. 171-191.

_____, "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi - Das Lebensbaum-Motiv in der Sledschukischen Kunst in Anatolien", *Belleten,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1968, c. XXXII, S. 125., s.25-50.

_____, "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli ve Aslanlı Mezar Taşları", *Vakıflar Dergisi*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1969, S. 8., s. 283-301.

_____, "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar Dergisi,* Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1968, S. 7., s. 117-120.

_____, "İran'da Erken İslâm Devri Alçı İşçiliğinin Anadolu Selçuk Sanatında Akisleri", *Belleten,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1973, c. XXVXII, S. 147., s. 257-277.

_____, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları, Die Figurenreliefs an der Hüdavent Hatun Türbe in Niğde", *Belleten,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1967, c. XXXI, S. 122., s. 143-167.

ÖNEY, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: İş Bankası Yay., 1992.

_____, *İslâm Mimarîsinde Çini*, İzmir: Ada Yay., 1987.

ÖNGE, Yılmaz, "Anadolu'da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1969, S. 1., s. 183-185.

ÖZ, Mustafa, "Burak", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1992, c. 6., s. 417.

ÖZ, Ruhullah, "Antropomorfist Tanrı Tasavvuruna Karşı Fahreddin Er-Râzî'nin Tenzih Anlayışı", Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi, 2018.

ÖZAYDIN, Abdülkerim, "Türk", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2013, c. 41, s. 474-480.

ÖZCAN, Azmi, "Hilâfet", *D.İ.A*, İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1998, c. 17., s. 546-553.

PAASONEN, Heikki, *Çuvaş Sözlüğü*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi Yay., 1950.

PAGE, R. I., *İskandinav Mitleri,* çev. İsmail Yılmaz, Ankara: Phoenix Yay., 2009.

PALA, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* İstanbul: Kapı Yay., 2018.

PALUMBO, Gaetano, ATZORİ, Angela, *Qusayr 'Amra Site Management Plan,* Amman: World Monuments Fund Pup., 2014.

PANOFSKY, Erwin, *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, çev. Orhan Düz, İstanbul: Pinhan Yay., 2012.

POWELL, T. G. E., *Prehistoric Art*, New York: Frederick A. Praeger Pub., 1966.

PRITCHARD, Edward Evans, *İlkellerde Din,* çev. Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yay., 1998.

PULAK, Cemal, *Uluburun Gemisi 3000 Yıl Önce Dünya Ticareti*, İstanbul: Ege Yay., 2006.

RADLOFF, Wilhelm, *Türklük ve Şamanlık,* çev. A. Temir, T. Andaç, N. Uğurlu, İstanbul: Örgün Yay., 2008.

ROLLER, Lynn E., *Ana Tanrıça'nın İzinde, Anadolu Kybele Kültü* çev. Betül Avunç, İstanbul: Homer Kitabevi Yay., 2004.

ROSENBERG, Donna, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, İstanbul: İmge Kitabevi Yay., 2015.

ROUX, Jean-Paul, *Orta Asya: Tarih ve Uygarlık,* çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2001.

_____, *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, çev. Aykut Kazancıgil, İstanbul: İşaret Yay., 1994.

_____, *Eski Türk Mitolojisi,* çev. Musa Yaşar Sağlam, Ankara: BilgeSu Yay., 2011.

RUBENSTEIN, Richard E., *İsa Nasıl Tanrı Oldu?,* İstanbul: Gelenek Yay., 2004.

SAUVAGET, Jean, *İslâm Dünyası Kronolojisi,* çev. Suut Kemal Yetkin, Faik Reşit Unat, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1963.

SARIKAYA, Bekir, "Rükneddin Ahmed'in Acâibü'l-Mahlûkat Tercümesi (Giriş-Metin-Sözlük)", Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2010.

SCHIMMEL, Annemarie, *Sayıların Gizemi,* çev. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Kabalcı Yay., 2017.

_____, *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

SCHMIDT, Klaus, *Göbekli Tepe,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2013.

SERİN, Muhittin, "Mushaf", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2006, c. 31, s. 242-248.

SEVİN, Veli, *Anadolu Arkeolojisi,* İstanbul: Der Yay., 2003.

_____, *Arkeolojik Kazı Sistemi*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 1995.

SİNANOĞLU, Mustafa, "İslâm", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 2001, c. 23., s. 1-2.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

STRZYGOWSKI, Josef, GLUCK, Heinrich, KÖPRÜLÜ, Fuat ve KÖPRÜLÜ, Cemal, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi,* Ankara: İş Bankası Kültür Yay., 1970.

SÜMER, Faruk, *Eski Türklerde Şehircilik,* İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., 1984.

_____, *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri, Boy Teşkilatı, Desta*nları, Ankara: Ankara Üniversitesi Yay., 1972.

_____, *Selçuklu Devrinde Doğu Anadolu'da Türk Beylikleri,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1990.

ŞERİF, Mian Muhammed, *İslâm Düşüncesi Tarihi,* İstanbul: İnsan Yay., 1990.

T.D.K., *Türkçe Sözlük,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi Yay., 1998.

TANCÎ, Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta, *İbn Battûta Seyahatnâmesi I,* çev. A. Sait Aykut, İstanbul: YapıKredi Kültür Yay., 2000.

TANINDI, Zeren, *Siyer-i Nebî Minyatürleri, İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay., 1984.

TANYU, Hikmet, *İslâmlıktan Önce Türklerde Tek Tanrı İnancı,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1980.

TANYU, Hikmet, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1968.

TARHAN, M. Taner, "Eskiçağ'da Kimmerler Problemi", *VIII. Türk Tarih Kongresi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 1979, c. 1, s. 355-371.

TAŞAĞIL, Ahmet, *Göktürkler I-II-III,* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 2012.

TAYMAS, Abdullah, "Divanü Lügati't-Türk Tercümesi", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay., 2011.

TEISSIER, Beatrice, *Egyptian lconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, Fribourg, Switzerland: Univ. Press, Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht, 1995.

TEXIER, Par Charles, *Description L'Asie Mineure*, Paris: Imprımeurs de L'Institut de France Pub., 1839.

TOPUZOĞLU, Tevfik Rüştü, "Halîl b. Ahmed", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1997, s. 309-312.

TRYJARSKI, Edward, *Türkler ve Ölüm,* çev. Hafize Er, İstanbul: Pinhan Yay., 2012.

TUNCER, Akın, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Arslan Figürü", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2012.

TURAN, Osman, *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi,* İstanbul: Ötüken Yay., 2003.

TURAN, Osman, *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi,* İstanbul: Nakışlar Yay., c. 1., 1978.

ULUÇAM. Abdüsselâm, *Irak'taki Türk Mimari Eserleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1989.

URAZ, Murat, *Türk Mitolojisi*, İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası, 1997.

USEVV, Nurdin, "Şiveet Ulaan Mezar Külliyesindeki Kuzulu Koyun Heykeli ve Manas Destanı", *Türkbilig*, Ankara: Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Yay., 2017.

ÜLKEN, Hilmi Ziya, *İslâm Sanatı*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay. No: 140., 1948.

_____, *Varlık ve Yok Oluş*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1968.

ÜNAL, Ahmet, *Hitit Devrinde Anadolu I,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2002.

ÜNAL, Ahmet, *Hitit Devrinde Anadolu II,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 2003.

ÜNLÜ, Nuri, *İslâm Tarihi I,* İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 1992.

VERNANT, Jean Pierre, *Evren Tanrılar İnsanlar,* çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2001.

VON DER OSTEN, H. H., *Ancient Oriental Seals In The Collection Of Mr. Edward T. Newell,* Chicago: The University Of Chicago Press, 1934.

WARD, Tim, *Savage Breast, One Man's Search For The Goddess,* London: Changemakers Books Pub., 2006.

WELLHASUSEN, Julius, *İslâm'ın En Eski Tarihine Giriş,* çev. Fikret Işıltan, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1960.

WHITE, Randall, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankind,* New York: Harry N. Abrams Pup., 2003.

WILKINSON, Toby, *Eski Mısır, MÖ 3000'den Kleopatra'ya Bir Uygarlığın Tarihi*, İstanbul: Say Yay., 2013.

YAĞCI, Emel Erten, "Başlangıcından Geç Antik Dönem Sonuna Kadar Anadolu'da Cam", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 1993.

YAKAR, Jak, *Anadolu'nun Etnoarkeolojisi*, çev. Selen Hırçın Riegel, İstanbul: Homer Kitabevi Yay., 2007.

YAZICI, Tâlib, "Emeviyye Camii", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1995, c. 11., s. 108-109.

YAZOĞLU, Ruhattin, "Antropomorfizm ve Hıristiyanlık", *Ekev Akademi Dergisi*, Erzurum, 1998, c. 1., S. 2., s. 259-273.

YETKİN, Suut Kemal, *İslâm Mimarisi,* Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yay., 1965.

YILDIRIM, Nimet, *Fars Mitolojisi Sözlüğü,* İstanbul: Kabalcı Yay., 2008.

YILDIRIM, Sercan Özgencil, GÜNAY, Dilay, *Uygarlığın Beşiği Kent Belliği, Mekânsal Süreklilikler-İstanbul,* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., 2010.

YILDIZ, H. Dursun, "Avâsım", *D.İ.A*., İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., 1991, c. 4, s. 111-112.

YILMAZ, Anıl, "İskit Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., 2002, c. 4, s. 26-32.

YURDAKUL, Erol, "Tokat Vilayetinin Gümüştop (Dazya) Köyündeki XIV. Yüzyıla Ait Eski Eserler", *Vakıflar Dergisi*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1969, c. 8, s. 244-249.

YÜKSEL, Cem, "İslam Tasvirlerinden Örneklerle Melek İkonografisi (XII.-XV. Yüzyıl)", Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2018.

ZIMMER, Heinrich, *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*, İstanbul: Kabalcı Yay., 2004.

LEVHALAR KAYNAKÇASI

Levha	Kaynaklar	Son Görüldü Tarihi
Çizim 1	https://islamansiklopedisi.org.tr/kubbetus-sahre	10.11.2020
Çizim 2	http://projects.mcah.columbia.edu/medieval-architecture/htm/related/ma_rome_costanza_02.htm	10.11.2020
Çizim 3	https://www.bosracity.com/pages/ecclesiastical.htm	10.11.2020
Çizim 4	AYKAÇ, Fettah, "K.A.C. Creswell'in Erken İslâm Mimarisi Araştırmaları ve Türkiye'de Sanat Tarihi Çalışmalarındaki Yeri", s. 133.	-
Çizim 5	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 165.	-
Çizim 6	TEISSIER, Beatrice, *Egyptian lconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, s. 99.	-
Çizim 7	DİYARBEKİRLİ, Nejat, *Hun Sanatı*, s. 137.	-
Foto. 1	MELLAART, James, *Çatal Höyük: A Neolithic Town in Anatolia*, s. 213.	-
Foto. 2	https://en.wikipedia.org/wiki/Anitta	10.11.2020
Foto. 3	WHITE, Randall, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankind*, s. 148.	-
Foto. 4	http://insearchoflostplaces.com/2016/08/shakhty-tajikistan/	10.11.2020
Foto. 5	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1873-0901-1	10.11.2020
Foto. 6/1	https://www.hittitemonuments.com/bogazkoy/yazilikaya03.jpg	10.11.2020
Foto. 6/2	Texier, Par Charles, *Description L'Asie Mineure*, s. 117.	-
Foto. 7	https://www.ancient-egypt-online.com/egyptian-god-ra.html	10.11.2020
Foto. 8	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1891-0509-2553	10.11.2020
Foto. 9	https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/victory-stele-naram-sin	10.11.2020
Foto. 10	https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=AMM01&DistId=AMM	10.11.2020

Foto. 11	https://archnet.org/sites/4138/media_contents/131706	10.11.2020
Foto. 12/1	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126868	10.11.2020
Foto. 12/2	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/137464	10.11.2020
Foto. 13	Yazarın Arşivi	-
Foto. 14	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126898	10.11.2020
Foto. 15/1	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126973	10.11.2020
Foto. 15/2	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126882	10.11.2020
Foto. 16	https://archnet.org/sites/4135/media_contents/92746	10.11.2020
Foto. 17	https://islamansiklopedisi.org.tr/medain	10.11.2020
Foto. 18	http://www.3dmekanlar.com/tr/emevi-camii.html	10.11.2020
Foto. 19	http://www.3dmekanlar.com/tr/emevi-camii.html	10.11.2020
Foto. 20	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/mersin/gezilecekyer/cambazli-kilisesi	10.11.2020
Foto. 21	https://www.dailysabah.com/world/mid-east/aerial-view-reveals-empty-kaaba-on-first-day-of-ramadan?gallery_image=undefined#big	10.11.2020
Foto. 22	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Al-Masjid_An-Nabawi_(Bird%27s_Eye_View).jpg	10.11.2020
Foto. 23	Yazarın Arşivi	-
Foto. 24	Yazarın Arşivi	-
Foto. 25	https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_IOC-2319	10.11.2020
Foto. 26/1	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tell_Ahmar,_mural_palacio_rey_Tiglatpileser_audiencia_sicglo_VIII.jpg	10.11.2020
Foto. 26/2	https://exorientelux.org/contact/	10.11.2020
Foto. 27	MELLAART, James, *Çatal Höyük: A Neolithic Town in Anatolia*, s. 48.	-
Foto. 28	https://minikar.ru/tr/schaste/skifskoe-zoloto-v-rossii-naideno-sobstvennoe-skifskoe-zoloto/	10.11.2020
Foto. 29	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879755	10.11.2020
Foto. 30	https://bilimdili.com/toplum/dil/eski-turklerde-tug-ve-tugci-unvani/attachment/kazakistan-kurt-basli-sancak-kaya-resmi/	10.11.2020
Foto. 31	http://www.mongolianguide.mn/en/ho/g/29/	10.11.2020
Foto. 32	https://islamansiklopedisi.org.tr/maniheizm	10.11.2020

Foto. 33	BAŞKAN, Seyfi, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, s. 2.	-
Foto. 34/1	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3513536	10.11.2020
Foto. 34/2	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3513549	10.11.2020
Foto. 35/1	https://www.baslibrary.org/archaeology-odyssey/6/2/1	10.11.2020
Foto. 35/2	http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/foundations/origins-of-civilization/image-resource-bank/image-09.html	10.11.2020
Foto. 36	https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=44727	10.11.2020
Foto. 37	Yazarın Arşivi	-
Foto. 38	Yazarın Arşivi	-
Foto. 39	Yazarın Arşivi	-
Foto. 40/1	https://archive.archaeology.org/1203/features/stadelhole_hohlenstein_paleolithic_lowenmensch.html	10.11.2020
Foto. 40/2	https://blog.britishmuseum.org/the-lion-man-an-ice-age-masterpiece/	10.11.2020
Foto. 41	https://artsandculture.google.com/asset/the-feline-fresco-salle-du-fond-chauvet-cave-ardèche-l-guichard-perazio-smergc/AwEnRds-6_5eMA?ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.78452284674328%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.6545502092050204%2C%22height%22%3A1.2499999999999996%7D%7D	10.11.2020
Foto. 42	https://fr.wikipedia.org/wiki/Grotte_de_la_Vache_(Ariège)#/media/Fichier:Frise_de_lions_-_grotte_de_la_vache.jpg	10.11.2020
Foto. 43	https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT	10.11.2020
Foto. 44	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47	10.11.2020
Foto. 45	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-47	10.11.2020
Foto. 46	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1847-0623-11	10.11.2020
Foto. 47	http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=IO_Islamic_3540	10.11.2020
Foto. 48	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lion_and_sun-_Mogul_Empure-India.jpg	10.11.2020
Foto. 49	https://www.wikiwand.com/en/Mount_Nemrut	10.11.2020

Foto. 50	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King%27s_Gate,_Hattusa.jpg	10.11.2020
Foto. 51	https://www.kulturportali.gov.tr/portal/hattusahititbaskenti	10.11.2020
Foto. 52	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sphinx_Gate,_Hattusa_02.jpg	10.11.2020
Foto. 53	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 280.	-
Foto. 54	http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;1;tr	10.11.2020
Foto. 55	Yazarın Arşivi	-
Foto. 56	http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;tr;Mon01;2;tr	10.11.2020
Foto. 57/1	Yazarın Arşivi	-
Foto. 57/2	Laborde, Alexandre de, Laborde, Léon de, *Voyage de l'Asie Mineure*, s. 116-b.	-
Foto. 58	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/beysehir-eflatunpinari-hitit-su-aniti	10.11.2020
Foto. 59	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/konya/gezilecekyer/beysehir-eflatunpinari-hitit-su-aniti	10.11.2020
Foto. 60	https://www.hittitemonuments.com/fasillar/index-t.htm	10.11.2020
Foto. 61	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 45.	-
Foto. 62	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, s. 45.	-
Foto. 63	ÇİLİNGİROĞLU, Altan, *Urartu Krallığı, Tarihi ve Sanatı,* s. 138-139	-
Foto. 64	https://www.urartular.com.tr/alticerik/91/duvar-resmi-kabartma-yontu.html	10.11.2020
Foto. 65	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251202	10.11.2020
Foto. 66	https://www.cemml.colostate.edu/cultural/09476/images/iraq05-115-17.jpg	10.11.2020
Foto. 67	https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Stele_of_lion_hunt,_from_Uruk,_Iraq,_3000-2900_BCE._Iraq_Museum.jpg	10.11.2020
Foto. 68	Yazarın Arşivi	-
Foto. 69	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2003-0718-1	10.11.2020
Foto. 70	https://oi-idb.uchicago.edu/id/90eec75d-0343-4a85-8810-ad0cdcc2a081	10.11.2020
Foto. 71	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SFEC-KOM_OMBO-2010-05-078_(2).JPG	10.11.2020
Foto. 72	https://tr.wikipedia.org/wiki/Yezîdîler#/media/Dosya:Derghê_perestgeha_Lalishê_1_2012.JPG	10.11.2020

Foto. 73	https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jaffa_Gate_Jerusalem_10.JPG	10.11.2020
Foto. 74	https://onturk.wordpress.com/2012/02/09/sivet-ulan-mezar-kulliyesi/#more-2482	10.11.2020
Foto. 75	https://onturk.wordpress.com/2012/02/09/sivet-ulan-mezar-kulliyesi/#more-2482	10.11.2020
Foto. 76	https://onturk.wordpress.com/2012/02/09/sivet-ulan-mezar-kulliyesi/#more-2482	10.11.2020
Foto. 77	https://tr.wikipedia.org/wiki/Madara_Süvarisi	10.11.2020
Foto. 78	https://smarthistory.org/umayyads/	10.11.2020
Foto. 79	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327401	10.11.2020
Foto. 80	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/552064	10.11.2020
Foto. 81	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191892	10.11.2020
Foto. 82	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1523734&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 83	AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* s. 187.	-
Foto. 84	https://www.britishmuseum.org/collection/image/1443682001	10.11.2020
Foto. 85	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1743320&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 86	http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monuments;ISL;pa;Mon01;15;en	10.11.2020
Foto. 87	Yazarın Arşivi	-
Foto. 88	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1856-0909-59	10.11.2020
Foto. 89	https://en.wikipedia.org/wiki/Hand_of_God_(art)#/media/File:Meister_von_Daphni_003.jpg	10.11.2020
Foto. 90	https://en.wikipedia.org/wiki/Hand_of_God_(art)#/media/File:Apsis_mosaic_San_Clemente_n2.jpg	10.11.2020
Foto. 91	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_N-1337	10.11.2020
Foto. 92	https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_MAR-836-a	10.11.2020
Foto. 93	https://mapio.net/pic/p-6078760/	10.11.2020
Foto. 94/1	https://sanat.ykykultur.com.tr/collections/coin-collection/coin-collection	10.11.2020

Foto. 94/2	https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1870-0709-259	10.11.2020
Foto. 95	https://burdur.ktb.gov.tr/TR-155360/incir-han.html	10.11.2020
Foto. 96	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1524073&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 97	https://collections.mfa.org/objects/163852	10.11.2020
Foto. 98	https://foro.amigosdelromanico.org/viewtopic.php?f=1&t=2658&sid=17c07b7171804c6d8ef560d7561b930e	10.11.2020
Foto. 99	https://www.britannica.com/topic/Alhambra-fortress-Granada-Spain	10.11.2020
Foto. 100	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1897-1231-187	10.11.2020
Foto. 101	ÖGEL, Semra, *Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı*, s. 220 (levha 26).	-
Foto. 102	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/antalya/gezilecekyer/alara-han-1	10.11.2020
Foto. 103	http://www.turkishhan.org/sultankayseri.htm	10.11.2020
Foto. 104	http://www.turkishhan.org/cardak.htm	10.11.2020
Foto. 105	http://www.turkishhan.org/kesikkopru.htm	10.11.2020
Foto. 106	http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=84029	10.11.2020
Foto. 107	Yazarın Arşivi	-
Foto. 108	Yazarın Arşivi	-
Foto. 109	https://islamansiklopedisi.org.tr/zulfikar	10.11.2020
Foto. 110	AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* s. 370.	-
Foto. 111	Akın Tuncer, "Anadolu Türk Dönemi Sanatında Arslan Figürü", s. 455.	-
Foto. 112	AND, Metin, *Osmanlı Tavsir Sanatları-1: Minyatür*, s. 46.	-
Foto. 113	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0428-34-a	10.11.2020
Foto. 114	AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* s. 131.	-
Foto. 115/1	https://archnet.org/sites/3585/media_contents/128456	10.11.2020
Foto. 115/2	https://archnet.org/sites/3585/media_contents/128457	10.11.2020
Foto. 116	https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1845-EIC-20	10.11.2020

Foto. 117	https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1981-0109-26	10.11.2020
Foto. 118	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 25.	-
Foto. 119	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 24.	-
Foto. 120	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 25.	-
Foto. 121	https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Geç_Hititler_-_tanrıya_içki_ve_kurban_sunma.jpg	10.11.2020
Foto. 122	AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi,* s. 150.	-
Foto. 123	http://catalhoyuk.com	10.11.2020
Foto. 124	https://twitter.com/TCKulturPortali/status/1020575410608799744/photo/1	10.11.2020
Foto. 125	AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, s. 83.	-
Foto. 126	AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası,* s. 81.	-
Foto. 127	KAZVÎNÎ, Zekeriyyâ b. Muhammed, *Acâibü'l-Mahlûkat*, Irak/Wasıt:1260-80.	-
Foto. 128	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1896-0619-1	10.11.2020
Foto. 129	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1869-0122-15	10.11.2020
Foto. 130/1	https://www.wikiwand.com/en/Statue_of_Marduk	10.11.2020
Foto. 130/2	https://wellcomecollection.org/works/wp2qkcuz	10.11.2020
Foto. 131	Yazarın Arşivi	-
Foto. 132	https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70380	10.11.2020
Foto. 133	https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/architecture/talisman-gate-baghdad-iraq-1222	10.11.2020
Foto. 134	Erol Yurdakul, "Tokat Vilayetinin Gümüştop (Dazya) Köyündeki XIV. Yüzyıla Ait Eski Eserler", s. 244.	-
Foto. 135	https://www.wga.hu/art/b/bellini/giovanni/1470-79/pesaro/068pred1.jpg	10.11.2020
Foto. 136	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/erzurum/gezilecekyer/cifte-minareli-medrese	10.11.2020
Foto. 137	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erzurum,_Yakutiye-left.jpg	10.11.2020
Foto. 138	Yazarın Arşivi	-
Foto. 139	https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/kayseri/gezilecekyer/karatay-hani	10.11.2020

Foto. 140	http://www.turkishhan.org/susuz.htm	10.11.2020
Foto. 141	http://www.selcuklumirasi.com/historical-items-detail/tas-kabartma-13	10.11.2020
Foto. 142	https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1089&lang=en#	10.11.2020
Foto. 143	https://www.turktoyu.com/taslara-yazilan-kahramanlik-balballar	10.11.2020
Foto. 144	https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA49420	10.11.2020
Foto. 145	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chift-bashly-qartal-seljuk-dynasty.jpg	10.11.2020
Foto. 146	Yazarın Arşivi	-
Foto. 147	WHITE, Randall, *Prehistoric Art, The Symbolic Journey of Humankind*, s. 100-101.	-
Foto. 148	https://www.britannica.com/topic/ba-Egyptian-religion	10.11.2020
Foto. 149	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1945-1013-24	10.11.2020
Foto. 150	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1897-0511-108	10.11.2020
Foto. 151	http://www.mesopotamiangods.com/ninurta/	10.11.2020
Foto. 152	Chariton, Jesse D., "The Mesopotamian Origins of the Hittite Double-Headed Eagle", s. 8.	-
Foto. 153	https://www.livehistoryindia.com/snapshort-histories/2018/05/15/tracing-the-flight-of-karnatakas-double-headed-eagle	10.11.2020
Foto. 154	https://www.quora.com/What-is-the-original-meaning-of-the-symbol-double-headed-eagle-How-did-it-appear-as-a-symbol-in-the-Byzantine-Empire	10.11.2020
Foto. 155	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1523990&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 156	https://wellcomecollection.org/works/es8drskv	10.11.2020
Foto. 157	https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2018/08/untertan-than-tan-thegn-isminin-kokeni.html	10.11.2020
Foto. 158	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879940	10.11.2020
Foto. 159	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879954?lng=en	10.11.2020

Foto. 160	https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3512128	10.11.2020
Foto. 161	http://ghazni.bradypus.net/islamic-dado_panels	10.11.2020
Foto. 162	https://www.rotasenin.com/trabzon-ayasofya-muzesi/	10.11.2020
Foto. 163	http://www.kulturvarliklari.gov.tr/yazdir?070E82BDF3AD2354D7EF60F14E515B75	10.11.2020
Foto. 164	https://i.pinimg.com/originals/50/3e/e7/503ee78fe6a1604ad731a473bd57cd6d.png	10.11.2020
Foto. 165/1	https://i.pinimg.com/originals/01/63/d4/0163d40992ff3cb7388f02722014d626.jpg	10.11.2020
Foto. 165/2-3	http://www.divrigiulucamii.com/tr/Bati_Kapi_3.html	10.11.2020
Foto. 166	https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/cultural-history-themes/muhammad/art/102-2006	10.11.2020
Foto. 167	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1882-0522-1798	10.11.2020
Foto. 168	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1882-0522-1800	10.11.2020
Foto. 169	https://core.ac.uk/download/pdf/42550189.pdf	10.11.2020
Foto. 170	https://www.uchicagoartsblog.art/archive/2019/12/3/oi-100-favorite-objects	10.11.2020
Foto. 171	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centaur_hunting_animals_Kassite_period_Louvre_Museum_AO_22355.jpg	10.11.2020
Foto. 172	http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;sy;Mus01;1;en	10.11.2020
Foto. 173	http://elgrutesco.blogspot.com/2011/11/mshatta-un-centauro-entre-jordania-y.html	10.11.2020
Foto. 174	https://www.flickr.com/photos/gballardice/24025824599/	10.11.2020
Foto. 175/1	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1521415&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 175/2	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1529267&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 175/3	http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1529266&viewType=detailView	10.11.2020
Foto. 176	http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/cizre-koprusu	10.11.2020
Foto. 177	http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01_A;12;en	10.11.2020

Foto. 178	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1890-0101-17	10.11.2020
Foto. 179	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1914-0411-1	10.11.2020
Foto. 180	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1891-0509-2553	10.11.2020
Foto. 181	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1911-0408-7	10.11.2020
Foto. 182	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31	10.11.2020
Foto. 183	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1923-0217-1	10.11.2020
Foto. 184/1	Yazarın Arşivi	-
Foto. 184/2	ÖNEY, Gönül, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi Figürlü Kabartmaları, s. 166.	-
Foto. 185	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_EPH-ME-1485	10.11.2020
Foto. 186	https://www.britishmuseum.org/collection/image/2348100 01	10.11.2020
Foto. 187	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1846-0523-324	10.11.2020
Foto. 188	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1863-0619-2	10.11.2020
Foto. 189	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-0502-2	10.11.2020
Foto. 190	https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1849-0518-3	10.11.2020
Foto. 191	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126951	10.11.2020
Foto. 192	https://archnet.org/sites/4772/media_contents/126921	10.11.2020
Foto. 193/1	Laborde, Alexandre de, Laborde, Léon de, *Voyage de l'Asie Mineure*, s. 116-b.	-
Foto. 193/2	ATÇEKEN, Zeki, BEDİRHAN Yaşar, *Selçuklu Müesseseleri ve Medeniyeti Tarihi*, s. 34.	-
Foto. 194	https://pbase.com/dosseman/image/104013088	10.11.2020
Foto. 195/1	https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_EPH-ME-516	10.11.2020

SÖZLÜK

Abidevi: Sıfat. Anıtla ilgili, anıtsal, anıta benzer, anıt gibi.

Ahit Sandığı: Hz. Musa tarafından yapılan, içine On Emir ve diğer kutsal metinler ile Yahudi inancında kutsal sayılan emanetlerin konulduğuna inanılan, genel betimlemelerde altın kaplı ve üzerinde iki kerubim olan kutsal sandık.

Akait: Bir dinin öğrenilmesi gereken inançlarının ve tapınma kurallarının tümü. Bu kuralları toplayan kitap.

Alabaster: Kaymak taşı, su mermeri veya albatr; daha çok süs eşyası ve heykel yapımında kullanılan, ince pürüzlü bir tür kireç taşı.

Anaerkillik: Kadının üstün olmasına dayalı toplumsal örgütlenme düzeni. Ananın egemen olduğu aile hayatı.

Anda: Hintçe'de "*yumurta*" anlamına gelen kelime.

Animizm: Bütün eşyada bir ruh olduğunu kabul eden görüşün adı.

Antropoloji: İnsanın kökenini, evrimini, biyolojik özelliklerini, toplumsal ve kültürel yönlerini inceleyen bilim, insan bilimi.

Antropomorfik: İnsan biçimli.

Ashab-ı Suffe: Sözlükte "*gölgelik*" anlamına gelen suffe, Mescid-i Nebevî'nin giriş kısmında Medine'de evleri ve kalabilecek yakınları olmayan sahâbîlerin barınması için yapılan mekânın adı.

Ateşgede: İslamiyet öncesinde İran'da kutsal ateşin içinde yandığı yapı ya da alana verilen isimdir.

Atribü: Antik heykellerde bir heykelin hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamamıza yardım eden ayrıntı, giysi ve aksesuarlar, bazen de o tanrı ve tanrıçayı temsil eden kutsal hayvanlar.

Avasım: Korumak, engel olmak; sığınmak anlamında Arapça kökenli bir söz. Osmanlı Türkçesinde hudut şehirleri manasına da gelmektedir.

Ayvan-eyvan: Üç yönden kapalı, bir yönden dışa açılan ve tonozla örtülü mimari mekân.

Bâbu'l-Atika: Mescid-i Nebevi'nin batı duvarında yer alan kapının adı.

Bâbu'l-Cibril: Mescid-i Nebevi'nin doğu duvarında yer alan kapının adı.

Bâbu's-Selam: Mescid-i Nebevi'nin kuzey duvarında yer alan kapının adı.

Babü'l-Esbât: Kudüs'te Kanuni Dönemi'nde yapılan Arslanlı Kapı olarak da bilinen kapıdır.

Bağ bozumu: Antik Dönem'den itibaren Roma ve Bizans sanatında görülen kıvrım üzüm dalları, asma yaprakları ve üzümleri toplayan küpidlerin oluşturduğu süsleme programı.

Balbal: Eski Türklerde kişinin anılması için mezarının veya bazı kurganların etrafına dikilen ve yaygın kanaate göre ölen kişinin yaşamında öldürdüğü düşman askerlerini temsil eden taş.

Bazilika: Uzunlamasına gelişmiş mekân düzenine sahip, sütun dizilerince taşınan bir yapı türü. İlk bazilikalar Romalılar tarafından yapılmışlardır.

Beyt: Arapça kökenli olan sözlük ev ya da oda anlamına gelmektedir. Dini mimaride Allah'ın evi manasına da gelmektedir.

Börk: Genellikle hayvan postundan yapılan başlık.

Budizm: Doğaüstü kişileşmiş bir tanrı düşüncesi yerine, salt varlığı koyarak onun insanda arzu biçiminde belirdiğini, bundan da ıstırabın doğduğunu, ıstıraptan kurtulmak için var olmaktan vazgeçmek gerektiğini ileri süren, Hindistan ve Çin'de yaygın olan Buddha'nın ileri sürdüğü mistik dünya görüşü ve din.

Büst: İnsan vücudunun göğüsten yukarısını ya da yalnızca başını betimleyen heykel.

Cami-i Kebir: Büyük cami ya da ulu cami anlamında gelen bir Arapça terkip-tamlama.

Cenkname: Hz. Ali'nin kahramanlıklarının destani bir şekilde anlatıldığı edebi metinler.

Çivi yazısı: İ.Ö yaklaşık 5000-3500 arasında Mezopotamya coğrafyasında ortaya çıkan, genellikle stilize figürlerin tahta bir araç yardımı ile kil tabletler üzerine baskı uygulanarak çizilen yazı. İlk yazı türü.

Darü'l-imara: Hükümet konağı.

Devlet kuşu: Beklenmedik bir iyilik, iyi talih, talih kuşu. Türk kültüründe hükümdarlık getiren fantastik bir figür, kartal kökenli efsanevi kuş.

Ekol: Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul.

Elektron: Doğal olarak bulunan altın gümüş karışımı maden, beyaz altın.

Eski Ahit: Tevrat'a karşılık gelen, Eski Antlaşma anlamında bir kavram. Aynı zamanda Hıristiyanların *tanah*'a verdikleri isimdir. Bkz. *tanah.*

Etnoloji: İnsanların ırklara ayrılışını, bunların nereden çıktığını, oluşumunu, yeryüzüne yayılışını, aralarındaki niteliklerini inceleyip karşılaştıran ve sınıflayan bilim dalı, budun bilimi, ırkiyat, ırk bilimi.

Figür: Resim ve heykel sanatında varlıkların biçimi.

Figüratif sanat: İçinde insan, hayvan ve doğa ögeleri yer alan, figürcü sanat, betili sanat.

Figürin: Genellikle canlı varlıkları betimleyen, kolayca taşınabilir nitelikte üç boyutlu küçük sanat yapıtı.

Fizyonomi: Yüz çizgilerinin genel durumundan çıkan anlam.

Folklor: Halk bilimi.

Fresk: Yaş duvar sıvası üzerine kireç suyunda eritilmiş madenî boyalarla resim yapma yöntemi ve bu yöntemle yapılan duvar resimleri.

Gav-ı zemin: Folklorik İslâm kültüründe dünyanın bir öküzün boynuzları üzerinde olduğunu ifade eden Farsça kökenli terkip.

Gnostik: Gnostik kelimesi bilgelik veya bilgi anlamına gelir ve Yunanca Gnosis kelimesinden türemiştir. Daha çok kökeni antik dönemlere dayanan İslâm'ın batıl olarak nitelediği kültler ve uygulamaları belirtmek için kullanılır.

Gök Tanrıcılık: Türkler'in İslâm öncesinde inandıkları din sistemi.

Görsel İfade: Çalışmamızdaki özel anlamı ile ilk kez kullanılan kavram insanlık tarihinde insanoğlunun yazı öncesi kullandığı tüm iletişim ve ifade anlamları taşıyan figür, şekil vd. kavramların karşılığıdır.

Grifon: Baş ve kanatları kartal, gövdesi arslan biçiminde mitolojik yaratık.

Güneş diski: Bazı eski uygarlıklarca kullanılan ve güneşi-güneş tanrısını simgeledi kabul edilen, genellikle merkezde bulunan bir dairede iki yandan kartal kanadı eklenmesiyle oluşturulan sembol.

Güneş kursu: Bkz. *Güneş diski*.

Haham: Yahudi din âlimi.

Harem-i bîrûn: Osmanlı camilerinde iç avluya verilen isim.

Harem-i Enderun: Osmanlı camilerinde asıl ibadet mekânına verilen isim.

Harem-i Şerif: Kâbe etrafındaki ibadet mahalline verilen isim.

Harîm: Osmanlı camilerinde dış/taşra avlusuna verilen isim.

Harpi: Adları "*kapıp kaçanlar*" anlamına gelir. Bunlar kadın yüzlü, yaygın kanatlı, sivri pençeli bir çeşit yırtıcı kuşlardır.

Hayvan üslubu: Orta Asya'dan Rusya'ya kadar uzanan tüm Avrasya steplerinde, yaklaşık olarak İ.Ö. 1000-İ.S. 1000 yılları arasında madeni eşya üzerinde uygulanmış bir üslup.

Helezonik: Kıvrımlı, yılankavi biçim.

Hellenistik: Büyük İskender'den sonraki Yunan sanatı, tarihi, kültürü ile ilgili olan.

Hieros gamos: Kutsal evlilik töreni, ayini.

Hinduizm: Tarihsel olarak daha sonra ortaya çıkan, niteliği bakımından Brahmanizm'den daha katı bir din.

Hiyeroglif: Her türlü resim yazısının genel adı olmakla birlikte, daha çok eski Mısır resim yazısı için kullanılan bir terim.

Hulefâ-i Râşidin: İslâm tarihinde Hz. Muhammed'in vefatından sonra Hz. Ebû Bekir'e ile başlayan, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali'nin halifelik yaptığı dönemin toplamına verilen isimdir.

Hypostyle: Sütun ya da paye gibi çok sayıda taşıyıcı ile taşınan mimari yapılar için kullanılan terim.

İkonografi: Dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay ya da kişiyle ilgili tipleşmiş, hatta bir ölçüde standartlaşmış bizim düzenleri veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin.

İnşikâku'l-Kamer: İslâm literatüründe Hz. Muhammed'in ayı ikiye ayırması hadisesine verilen isim.

Kabartma: Taş, metal, kil, ahşap ya da alçı yüzeyi üzerinde, bazı kesimleri oyuk bazı kesimleri ise kabartılı bırakarak betiler oluşturma yöntemi.

Kalkolitik: Bakır kullanmaya başlanması ile nitelenen tarih öncesi dönem. Genellikle İ.Ö. 5000-3000 yılları arasına tarihlenmektedir.

Karum: Eski Mezopotamya kentlerinin ticaret bölgesi. Anadolu'da Kayseri yakınlarında Kültepe'de bulunan Kaneş Karum, Anadolu karumları için iyi bir misaldir.

Kentavros: Pek çok kültürün mitolojisinde görülen gövdesi başı ve kolları insan, vücudu ve ayakları genellikle at olan mitolojik yaratık.

Kerubim: (*keruvim*) Tekvin'de adı geçen Aden bahçesini korumakla görevlendirilmiş insan, hayvan veya kuş başlı ve kanatlı fantastik yaratıklardır.

Kitabe: Herhangi bir eser üzerinde eser ve bânî hakkında bilgi veren yazıt.

Kompozit: Farklı kültürlerin özellikleri ile ortaya çıkan eserin haiz olduğu çeşitlilik özelliği.

Kopt-kıpti: Mısır halkından olan kimse.

Kozmik dağ: Türk mitolojisi ve diğer pek çok uygarlığın mitoloji ve yaratılış efsaneleri böyle bir dağdan bahsetmektedir.

Kozmik: Evrenle ve onun genel düzeniyle ilgili.

Kozmogoni: Evrenin kökeninin araştırması veya evrenin kökeni ile ilgili teori. Evren doğumu.

Kozmoloji: Evren bilimi.

Kronolojik: Zaman bilimsel. Tarihlerin geçmişten günümüze doğru artarak sıralanması.

Kubbetü'l-Hadrâ: Arapça'da "*yeşil kubbe*" anlamına gelen kelime, Hz. Muhammed'in Medine'de bulunan kabr-i şerifini verilen isimdir.

Kurgan: Kuzey ve Orta Asya'da eski Türk mezar mimarisi.

Kült: Tapma, tapınma. Din, dini tören, ibadet, ayin.

Kybele: Bereket tanrıçası.

Libasyon: Antik kültürlerde tanrı ya da tanrıçalara genellikle bira ile yapılan sıvı sunusu.

Litürjik: Bir dinin törenleri ve tapınma kurallarına ilişkin kuralların tümü.

Mağrib: Afrika'nın Mısır dışındaki kuzey ülkeleri.

Maniheizm: İranlı düşünür Mani'nin III. yüzyılda kurduğu ve iyilik kötülük esasına dayalı dini doktrin.

Maveraünnehir: Orta Asya'da Ceyhun ve Seyhun nehirleri arasında kalan bölgeye verilen isim.

Mecusilik: Ateşe tapanların mensup olduğu din.

Mesâhif-i Osmâniyye: Hz. Osman'ın zamanında, halifeliği esnasında ve onun emri üzerine yazılan mushaflara verilen isim.

Mescid-i Aksâ: Kudüs'te Hz. Muhammed'in mirâc olayının vuku bulduğu, Müslümanlar için kutsal bölgenin adı.

Mescid-i Harâm: bkz. *Harem-i Şerif.*

Mescid-i Nebevi: Hz. Peygamber'in Medine'ye hicretinden sonra inşasında bizzat çalışarak Müslümanlarla birlikte inşa ettiği cami.

Meta: Mal, ticaret malı, elde bulunan varlık.

Mezopotamya: Kısaca, "*mesos-potamos*" yani "*ırmaklar arası*" anlamında kullanılmaktadır. Bunlar Dicle ve Fırat'tır. Güney Doğu Anadolu, Doğu Suriye, Kuzey Irak ve Güney İran'ın bir kısmı bu bölgenin sınırlarını belirlemektedir.

Mirâcnâme: İslâm literatüründe Hz. Muhammed'in Mirâc mucizesinin anlatıldığı edebi eserler.

Misyonerlik: Bir dini, özellikle Hıristiyanlığı yaymak eylemi.

Mit: Destan.

Mitoloji: Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını araştıran ve yorumlayan, inceleyen bilimsel disiplin.

Monoteizm: Tek tanrıcılık.

Mozaik: Türlü renklerde küçük küp biçiminde mermer, taş ya da pişmiş parçalarının yan yana getirilmesiyle yapılan resim ya da bezeme işi.

Mumyalama: Eski Mısır ve Türk kültüründe yaygın olan fakat pek çok uygarlıkta görülen, temelde ölü bedenin doğal karışımlar ve merhemler kullanılarak kurutulmasını ve bozulmasını engelleyen defin öncesi işlemi.

Musavvir: Tasvir yapan, ressam.

Nabatî: Genel olarak Ürdün coğrafyasında yaşamış Nabatî krallığı halkı.

Nebatî: Bitki ile ilgili, bitkisel.

Necaşi: Habeşli yöneticiler, hükümdarlar için kullanılan lâkap.

Nike: Kökeni Mezopotamya uygarlıklarına dayanan fakat Yunan ve Roma kültüründe "*zafer tanrıçası*" olarak ön plana çıkmış melek ya da kanatlı kadın tasvirleridir.

Obsidyen: Siyah, yeşil, gri ya da mor renkli saf doğal cam. Tarihöncesi çağlarda yapılan ilk aletlerin malzemesi olarak bilinir.

Opus sectila: Çeşitli biçimlerde kesilmiş renkli mermer parçalarının yan yana dizilişiyle yapılan bir tür mozaik.

Pagan: Sözcük, Latince "*paganus*" kökünden gelmekle birlikte anlamı, "*köye ait, köylü*" demektir. Hıristiyanlığın ortaya çıkışından sonra Hıristiyan olmayıp eski dinlerinde kalanları nitelemek için de kullanılmıştır.

Paganizm: Çok tanrıcılık.

Paleolitik: Kaba Taş Devri, Yontma Taş Devri olarak isimlendirilen, insanlık tarihinin ilk dönemlerinin kastedildiği tarihöncesi dönem.

Panteon: Tüm tanrılar anlamına gelmektedir. Çok tanrılı dinlerin tanrılar konseyi ya da topluluğunu belirtmek için kullanılmaktadır.

Paskalya: Hıristiyanların, her yıl Hz. İsa'nın dirildiğine inanılan günün yıl dönümünde kutladığı bayram.

Pencî kemer: Osmanlı mimarlığında kullanılan sivri kemer türü. Kemer üzengilerinden geçen çizgi beş eşit parçaya bölünür ve kemer eğrisi bölme noktalarından sadece ortadaki ikisi merkez alınarak çizilir. "*Pencî*" kelimesi Farsçada beş anlamına geldiğinden bu adı almıştır.

Piktografi: Bir kavramı genelgeçer hale gelmiş bir resimsel ögeyle simgeleme işlemi.

Portal: Taçkapı.

Primitif: İlkel.

Riton: Ritüel ya da ayinlerde kullanılan ve genellikle hayvan biçiminde yapılan kutsal içki kapları.

Ritüel: Ayin.

Rölik: Hıristiyanlıkta Hz. İsa, aziz ve azizelerle ilişkili kutsal eşya veya parçalar.

Sfenks: Başı ve gövdesi farklı yaratıklar olarak betimlenmiş düşsel yaratıklar. Eski Mısır ve Mezopotamya'da ortaya çıkan sfenks, oradan Antik Yunan ve Roma'ya geçmiştir. Genellikle kadın başlı ve arslan gövdeli fantastik yaratıklardır.

Siren: Bir kadının başı ve bir deniz hayvanı ya da kuştan meydana gelen gövdeye sahip fantastik yaratıklardır.

Siyer: İslâm literatüründe Hz. Muhammed'in hayatının anlatıldığı edebi metinlere verilen isim.

Stel: Küçük dikilitaş.

Stilize: Üslûplaştırma.

Stupa: Hindistan'a özgü bir yapı tipi.

Sütun: Kare, çokgen ya da daire planlı, taştan ya da mermerden yapılmış düşey taşıyıcı öge.

Şamanizm: Kuzey ve Orta Asya'da Türkler, diğer kıtalarda da başka topluluklarda da görülen bir inanç.

Taçkapı: Cami, medrese, kervansaray, tapınak, kilise vd. mimari yapıların gösterişli ana girişi.

Tanah: Yahudilikte Yazılı kutsal metinlere verilen isimdir. Tanah, Tevrat *(Tora)*, Peygamberler *(Neviim)* ve Kitaplar (Ketuvim) bölümlerinden müteşekkildir.

Tarih öncesi: Yazı öncesi dönem.

Tasvir: Betim, resim.

Taş baba: bkz. *balbal*.

Tebliğ: Davet.

Tema: Konu. Herhangi bir kompozisyonun ifade ettiği içerik.

Tengri: Öz Türkçe'de "*tanrı*" anlamında gelmektedir.

Teslis: Hıristiyanlıkta "*baba, oğul ve kutsal ruh*" üçlemesi inancı.

Tevrat: Hz. Musa'ya indirilmiş kutsal kitap.

Tezahür etmek: Meydana gelme, belirme, görünme.

Tezyînât: Süsleme.

Tipoloji: Canlı ya da cansız varlıkların somut ya da soyut niteliksel tiplerini, şekillerini belirleme ve ayırt etme yöntemi.

Totem: İlkel toplumlarda topluluğun ondan türediği sanılan ve kutsal sayılan hayvan, ağaç, rüzgâr vb. herhangi bir doğal nesne, ongun.

Totemizm: Bir toteme inanma üzerine kurulu toplumsal bir birlik, dini uygulama biçimi.

Trans: Kendinden geçme, tinsel anlamda konsantre olma durumu.

Tromp: Kare planlı bir mekânın üzerine kubbenin oturabilmesini sağlayan bir geçiş ögesi.

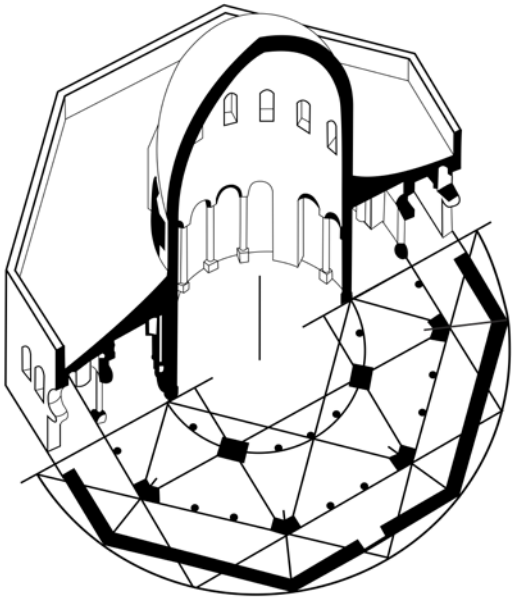
Yazıt: bkz. *Kitabe*.

Yurd (*çadır*): Kadim Türk kültüründe yaşam alanı olarak kullanılan, belli nizam ve genellikle ahşaptan mamul strüktürel ögeleri ile kurulan ve toplanan, portatif, yuvarlak planlı çadır.

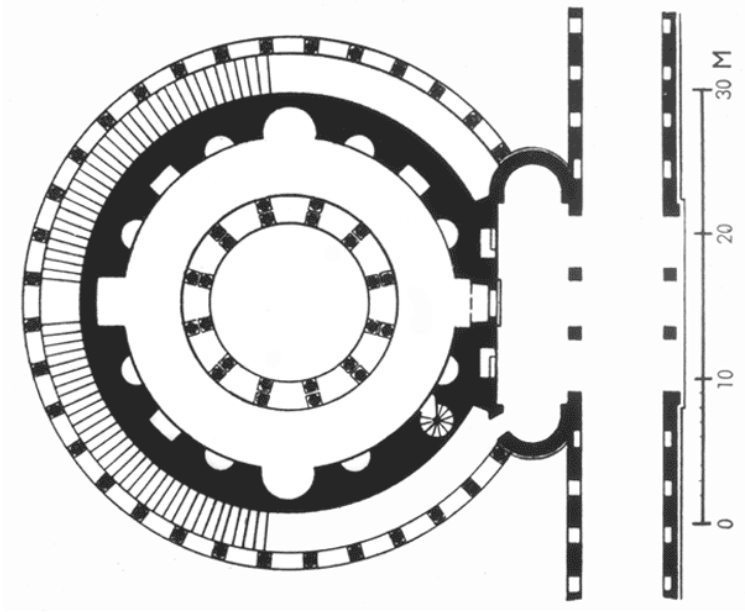
Zoomorfik: Hayvan biçimli.

EKLER

ÇİZİMLER

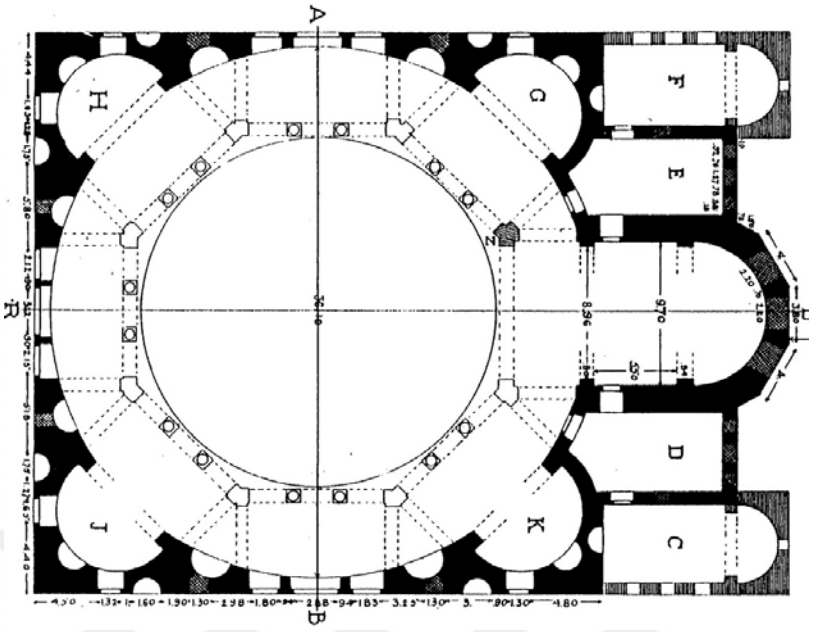


Çizim 1. Kudüs, Kubbetü's-Sahre'nin izometrik planı. (*Creswell*)



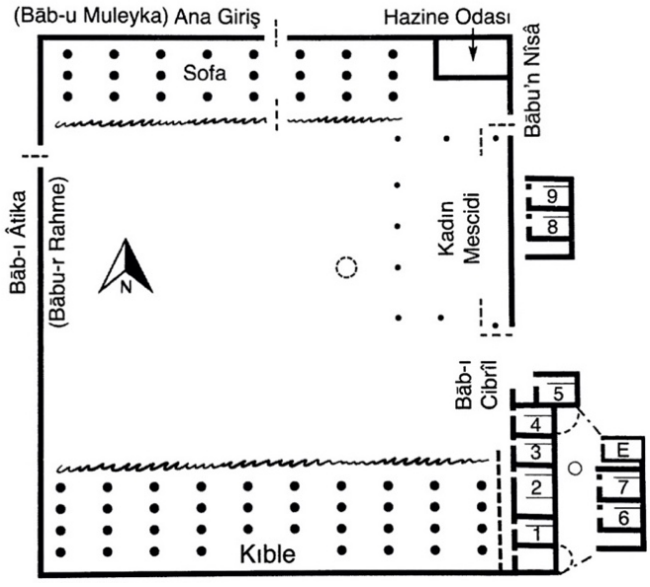
Çizim 2. Roma'da Santa Constanza kilisesinin planı.

[http://projects.mcah.columbia.edu]



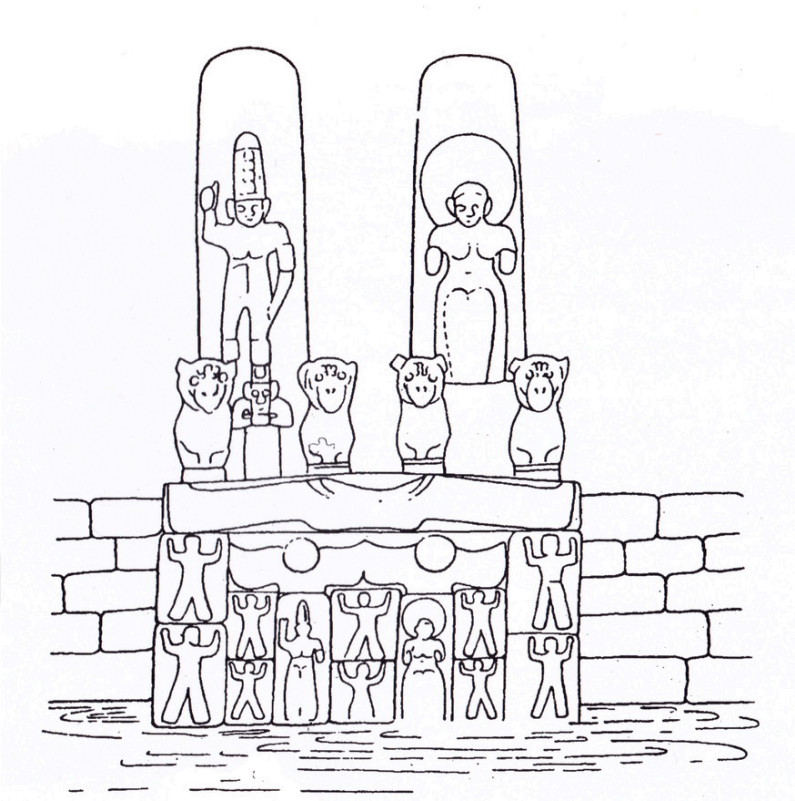
Çizim 3.Suriye'de bulunan Bosra Katedrali planı.

[https://www.bosracity.com]

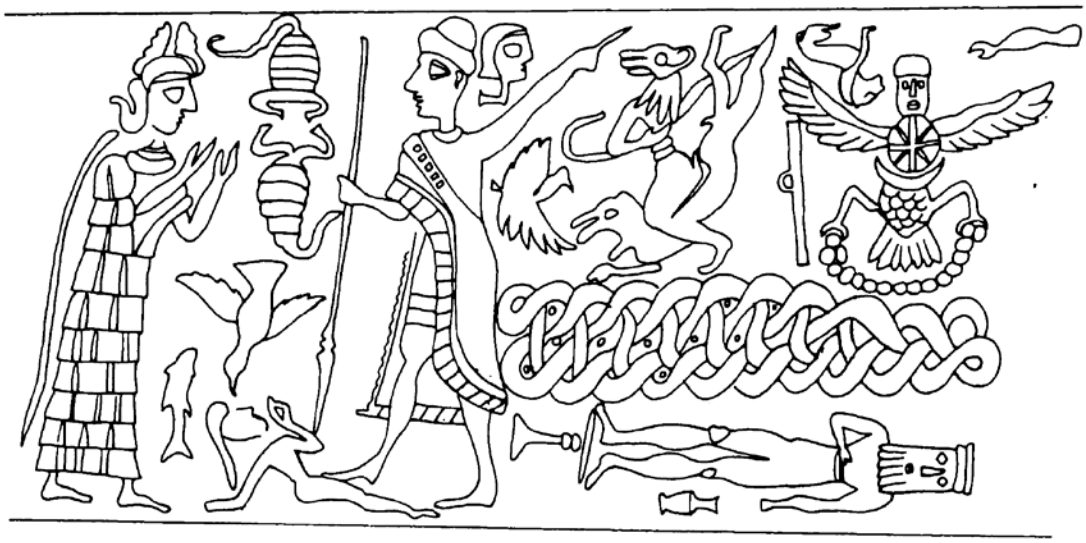


Çizim 4. Mescid-i Nebevi tahmini planı ve çizimi.

(*Creswell-Aykaç*)



Çizim 5. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtında Tanrı Teşub ve eşi Tanrıça Hepat/Arinna'yı gösteren çizim. (*Akurgal*)



Çizim 6. Mısır Dönemi mührü, tanrısallık sembolü ay ve güneş kartal figürü ile özdeşleştirilmiş. (*Teissier*)



Çizim 7. V. Pazırık kurganından çıkan keçe buluntular üzerinde fantastik figürler.

(*Diyarbekirli*)

FOTOĞRAFLAR

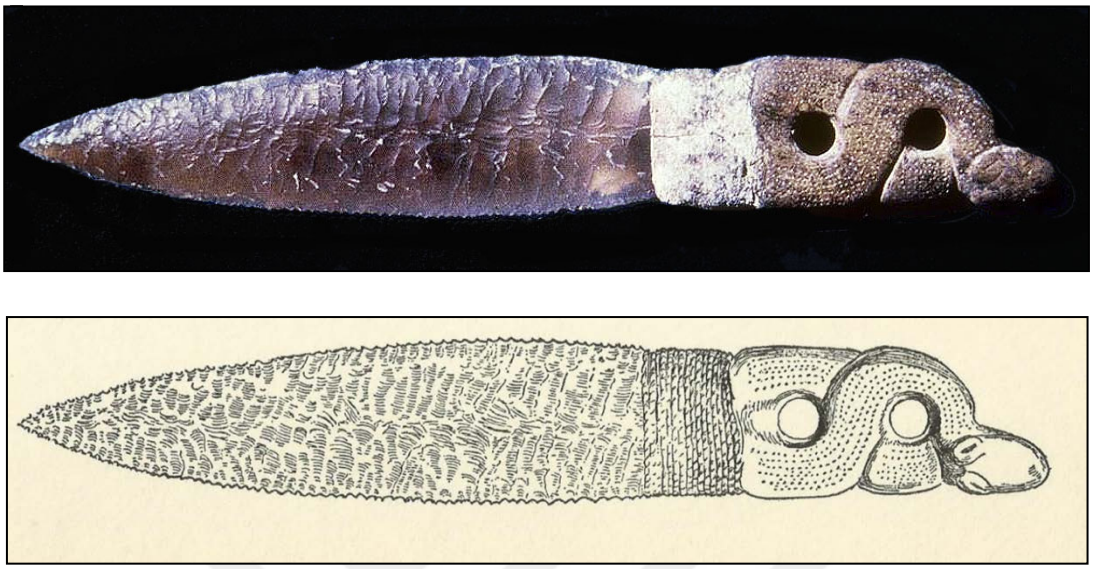


Foto. 1. Çatal Höyük'te VII. no'lu tabakada bulunan sap kısmı kemikten mamul obsidyen hançer.
(*Mellaart*)



Foto. 2. Kral Anitta'ya ait olduğu kabul edilen mızrak ucu ya da kama.
[https://en.wikipedia.org]



Foto. 3. Ural dağları, Kapova Mağarası at ve mamut resimleri.
(*White*)



Foto. 4. Tacikistan'ın Şakta (*Shakhty*) mağarasında bulunan av sahnesi.
[http://insearchoflostplaces.com]



Foto. 5. Dağların arasından doğan Güneş Tanrısı Utu.

[https://www.britishmuseum.org]



[https://www.hittitemonuments.com]



(*Texier*)

Foto. 6. Yazılıkaya'da Hititlerin Anadolulu Güneş Tanrıçası Arinna/Hepat -*arslanın üzerinde*-.



Foto. 7. Mısır panteonunda Güneş Tanrısı Ra, Abu Simbel tapınağı.

[https://www.ancient-egypt-online.com]



Foto. 8. Sümer mitolojisinde insanları yaratan Sular Tanrısı Enki -*omuzlarından su çıkan figür*-.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 9. Akad Kralı Naram-sin steli.

[https://www.louvre.fr]



Foto. 10. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, doğum yapan ana tanrıça.

[https://muze.gov.tr]



Foto. 11. Emevi Dönemi sarayı Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi'den bir av sahnesi.
[https://archnet.org]



Foto. 12. Kusayr Amra'da Sasani tarzı metal vazolardan çıkan bitkisel motifler.
[https://archnet.org]

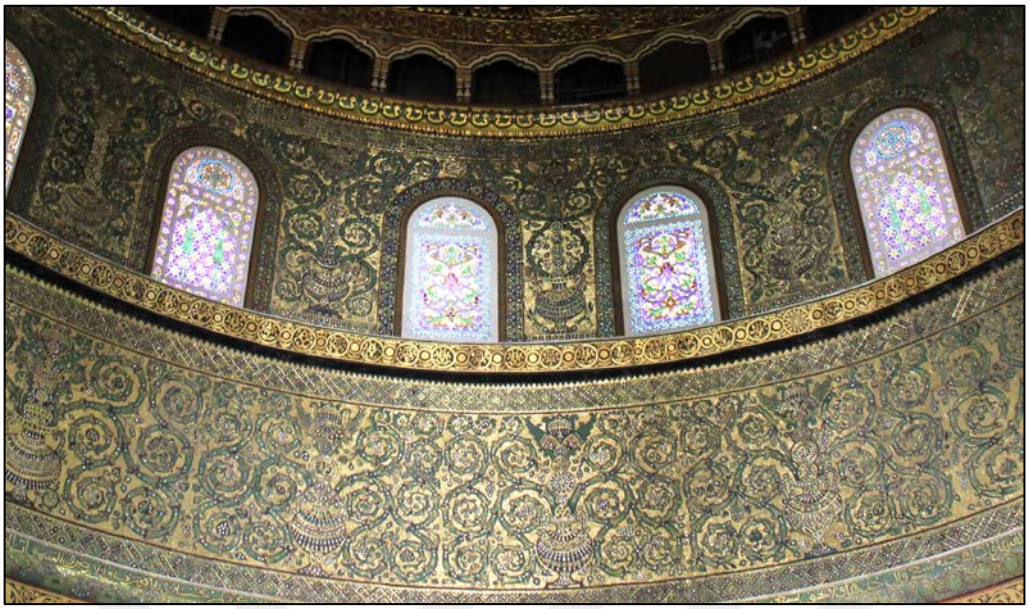


Foto. 13. Kubbetü’s-Sahre’de, Sasani tarzı metal vazolardan çıkan bitkisel motifler.



Foto. 14. Kusayr Amra’da bir av sahnesi.

[https://archnet.org]



Foto. 15. Kusayr Amra'da dans eden kadın figürleri.

[https://archnet.org]

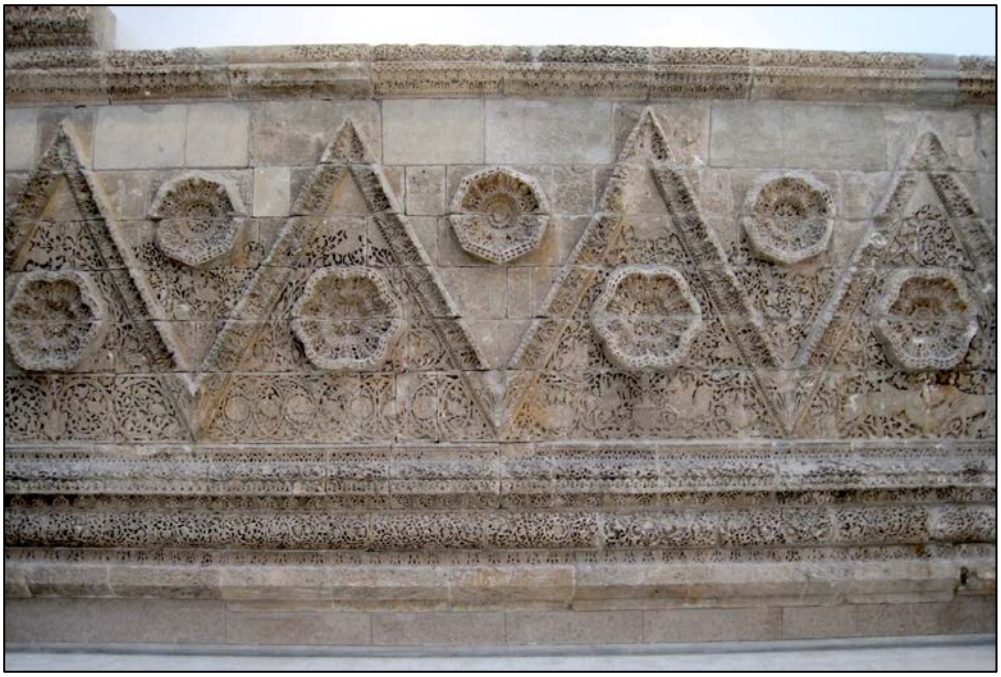


Foto. 16. Müşetta Sarayı'nın dış cephe süslemeleri genel görünüm.

[https://archnet.org]



Foto. 17. Ctesiphon yani Tak-ı Kisra'dan günümüze kalanlar.
[https://islamansiklopedisi.org.tr]



Foto. 18. Şam Emeviye Camii cepheden görünüşü.
[http://www.3dmekanlar.com]

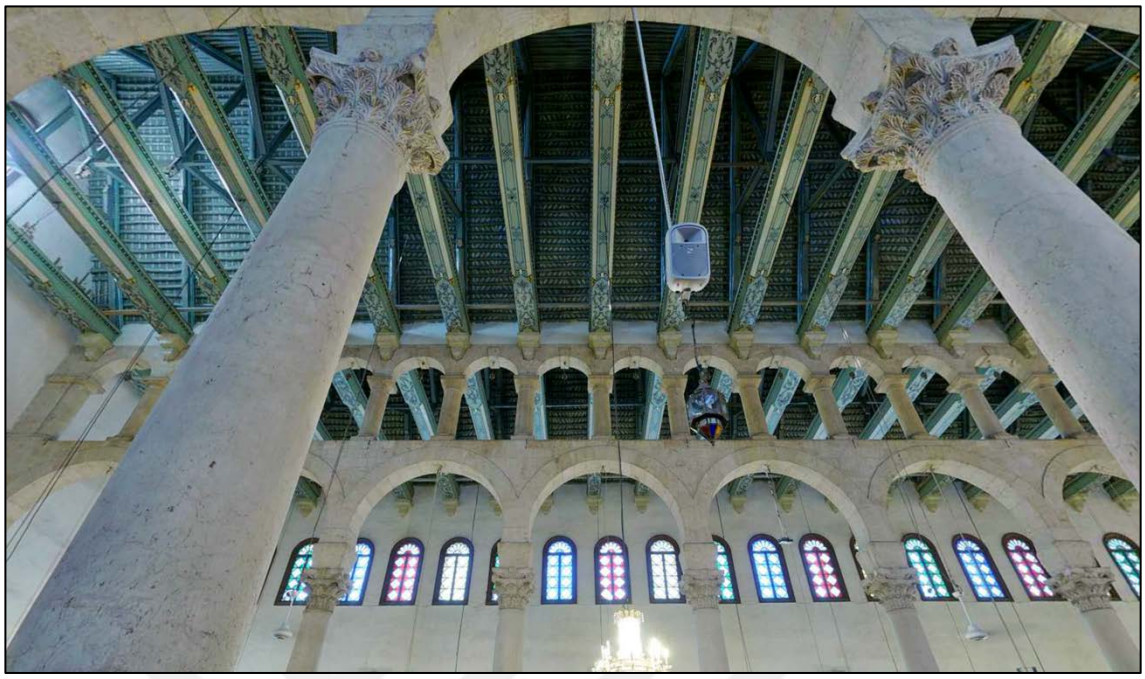


Foto. 19. Şam Emeviye Camii, örtü sisteminin yükünü ibadet mekânında sütunlara dağıtan kademeli kemer sistemi.
[http://www.3dmekanlar.com]



Foto. 20. Mersin Cambazlı Kilise, örtü sisteminin yükünü ibadet mekânında sütunlara dağıtan kademeli kemer sistemi.
[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 21. Günümüzde Kâbe-i Muazzama'yı ve çevresi.
[https://www.dailysabah.com]



Foto. 22. Mescid-i Nebevi'nin ve Kubbetü'l-Hadrâ (Yeşil Kubbe)'nın günümüz yapılanmasına bakış.
[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 23. Kalıntıları Kudüs İslâm Müzesi'nde sergilenen Nureddin Zengi minberi.



Foto. 24. Konya Karatay Medresesi kubbe tasarımı.



Foto. 25. Salim ibn Ziyad Dönemi’ne tarihlenen bir sikke.
[https://www.britishmuseum.org]



Til Barsip Sarayında, kralın eylemlerini konu edinen fresk. [https://commons.wikimedia.org]

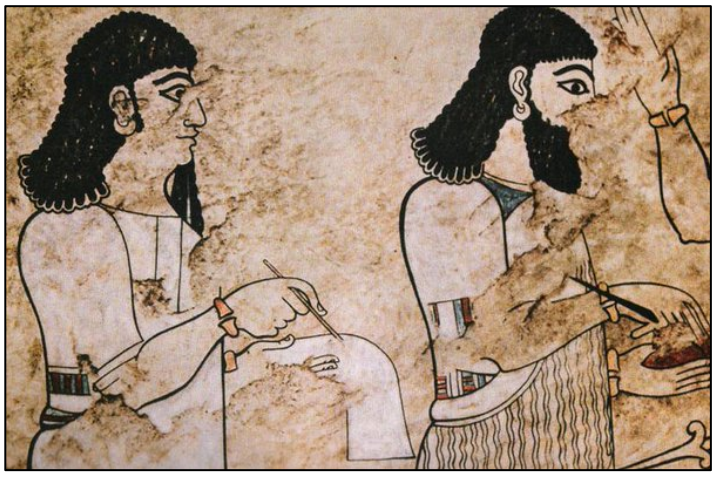


Foto. 26. Til Barsip Sarayında, kralın eylemlerini konu edinen fresk.
[https://exorientelux.org]

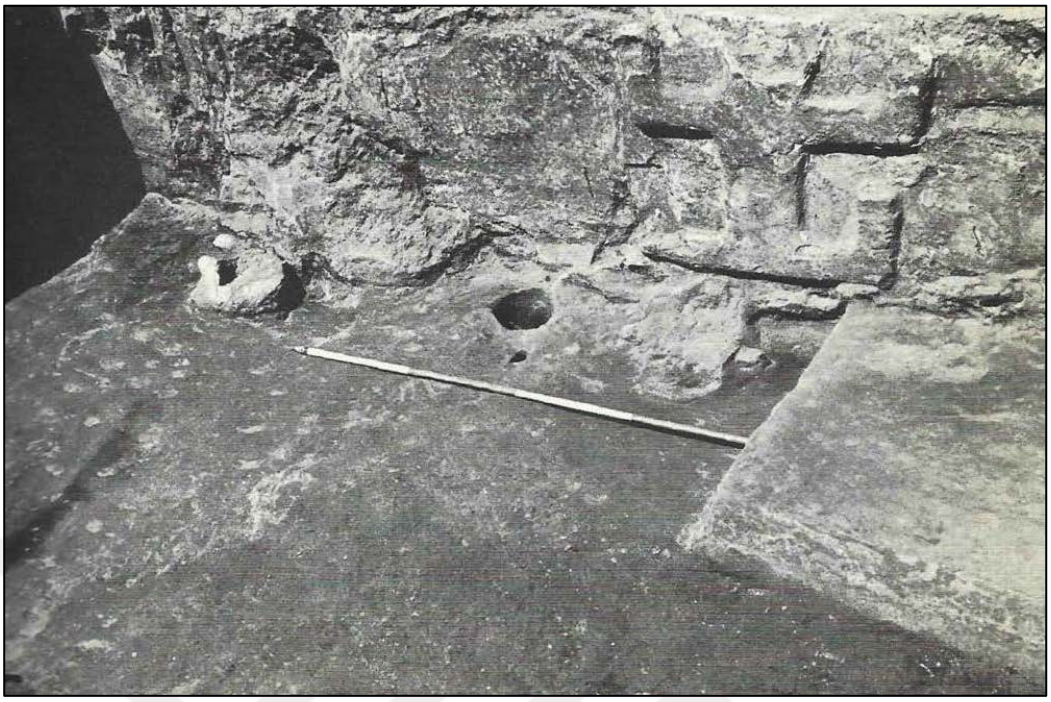


Foto. 27. Çatalhöyük, boğa doğuran tanrıça figürü.

(*Mellaart*)



Foto. 28. Kul-Oba kurganı İskit sanatı misalleri.

[https://minikar.ru]



Foto. 29. Solokha Kurganı İskit sanatı misalleri.
[https:// www.hermitagemuseum.org]



Foto. 30. Kazakistan, Türk kültürünün erken devirlerine ait kaya resimleri.
[https://bilimdili.com]



Foto. 31. Moğolistan Hoit-Tsenker, Türk kültürünün erken devirlerinden mağara resimleri.
[http://www.mongolianguide.mn]



Foto. 32. Türkistan'ın Turfan bölgesinde VIII-IX. yüzyıllardan Maniheist bir minyatür.
[https://islamansiklopedisi.org.tr]

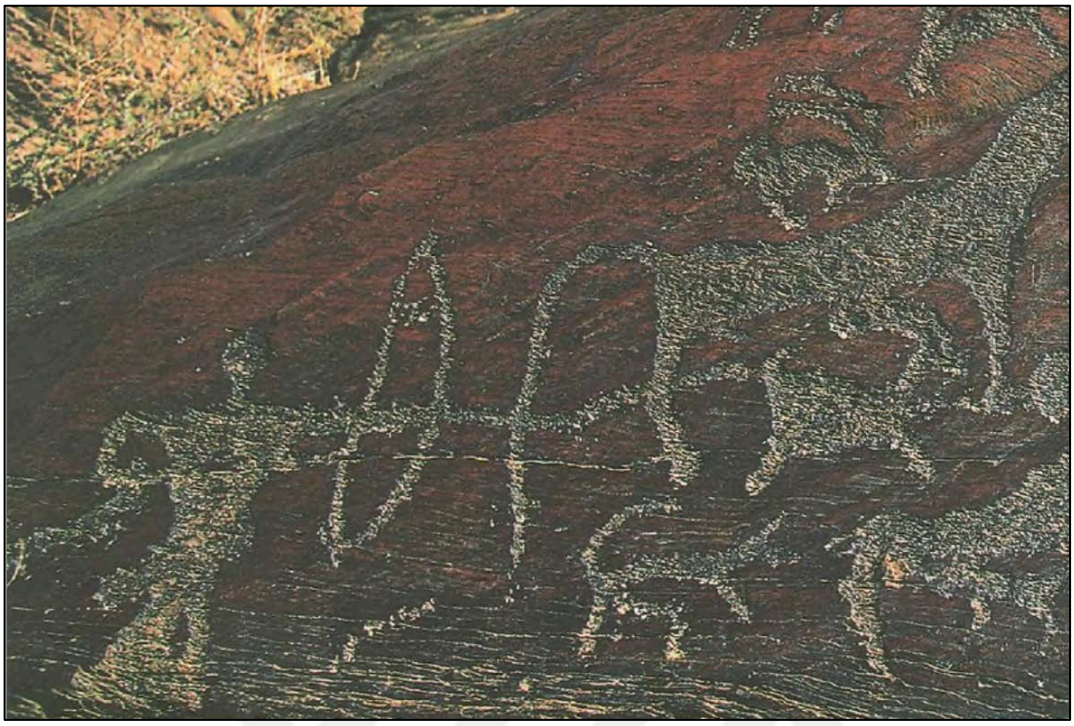


Foto. 33. Moğolistan, kaya resimlerinde ok atan okçular.

(*Başkan*)



Foto. 34. Taştık kültüründen ölüm maskları.

[https:// www.hermitagemuseum.org]



[https://www.baslibrary.org] [http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu]

Foto. 35. Jericho kültüründen alçılanmış kafa tasları.



Foto. 36. Yahudilikte yedi kollu şamdan, menora.

[https://www.bl.uk]

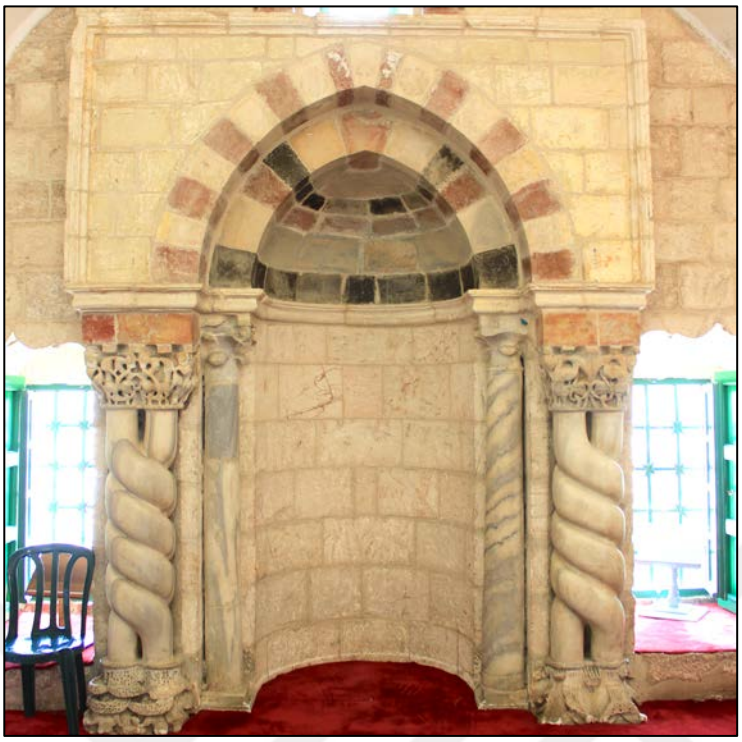


Foto. 37. Kudüs'te Mescid-i Aksa'da, Kıble Mescidi'nde bulunan Hz. Ömer mihrabı.



Foto. 38. Kudüs'te Mescid-i Aksa'da, Kıble Mescidi'nde bulunan Hz. Ömer mihrabı sütunçelerinde hayvan figürleri.



Foto. 39. Kudüs'te Kıyamet Kilisesi'nin giriş cephesinde görülen hayvan figürleri.



[https://archive.archaeology.org]



[https://blog.britishmuseum.org]

Foto. 40. Almanya, Hohlenstein-Stadel figürünü.



Foto. 41. Fransa, Chauvet Mağarası'ndan hayvan temalı mağara resimleri.

[https://archeologie.culture.fr]



Foto. 42. Fransa, Vache (Ariège) Mağarası'nda bulunan arslan figürlü kemik.

[https://fr.wikipedia.org]

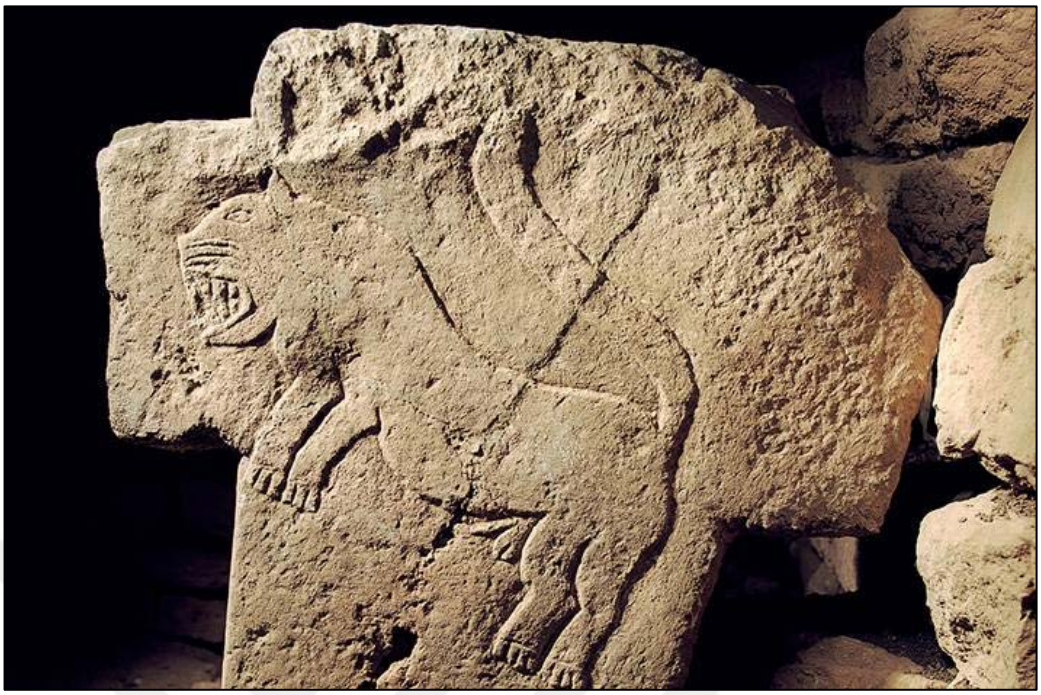


Foto. 43. Göbekli Tepe'de arslan kabartmalı dikilitaş.

[https://muze.gov.tr]



Foto. 44. Ašurbanipal'i Ninova'daki sarayında arslan avlarken gösteren kabartma -1-.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 45. Ašurbanipal'i Ninova'daki sarayında arslan avlarken gösteren kabartma -2-.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 46. Kral II. Ašurnasirpal'i Nimrud (Kalhu) sarayında arslan avlarken gösteren kabartma.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 47. Behrâm padişahlık sembolü olan külahı -tacı- iki arslanı yenerek alıyor.
[http://www.bl.uk]



Foto. 48. Batılı kaynaklarda Moğol imparatorluk bayrağı, arslan-güneş ikilisi.
[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 49. Nemrut Dağı stadelinde bulunan arslanlı kabartma.

[https://www.wikiwand.com]



Foto. 50. Çorum-Hattuşa, Kral Kapısı.

[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 51. Çorum-Hattuşa, Arslanlı Kapı, şehri koruyan arslan heykelleri.

[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 52. Çorum-Hattuşa, sfenksli Kapı.

[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 53. Afyonkarahisar, Frig Dönemi kaya mezarları, Arslantaş Mezar anıtı. (*Akurgal*)

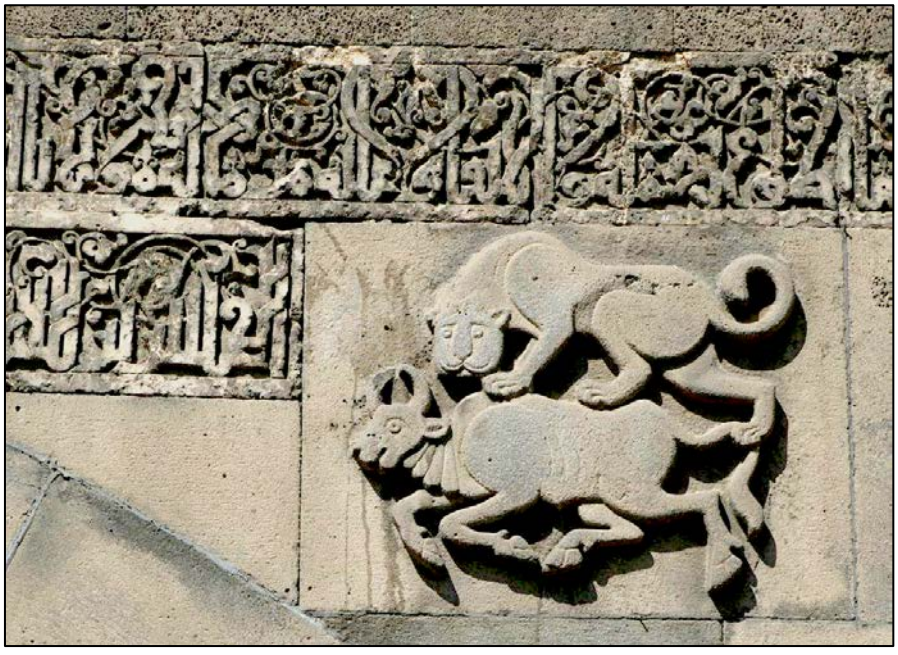


Foto. 54. Diyarbakır Ulu Camii kapısında arslan-boğa mücadelesi. [http://islamicart.museumwnf.org]



Foto. 55. Kanuni Dönemi Kudüs surlarının kapılarında gördüğümüz arslan figürleri.

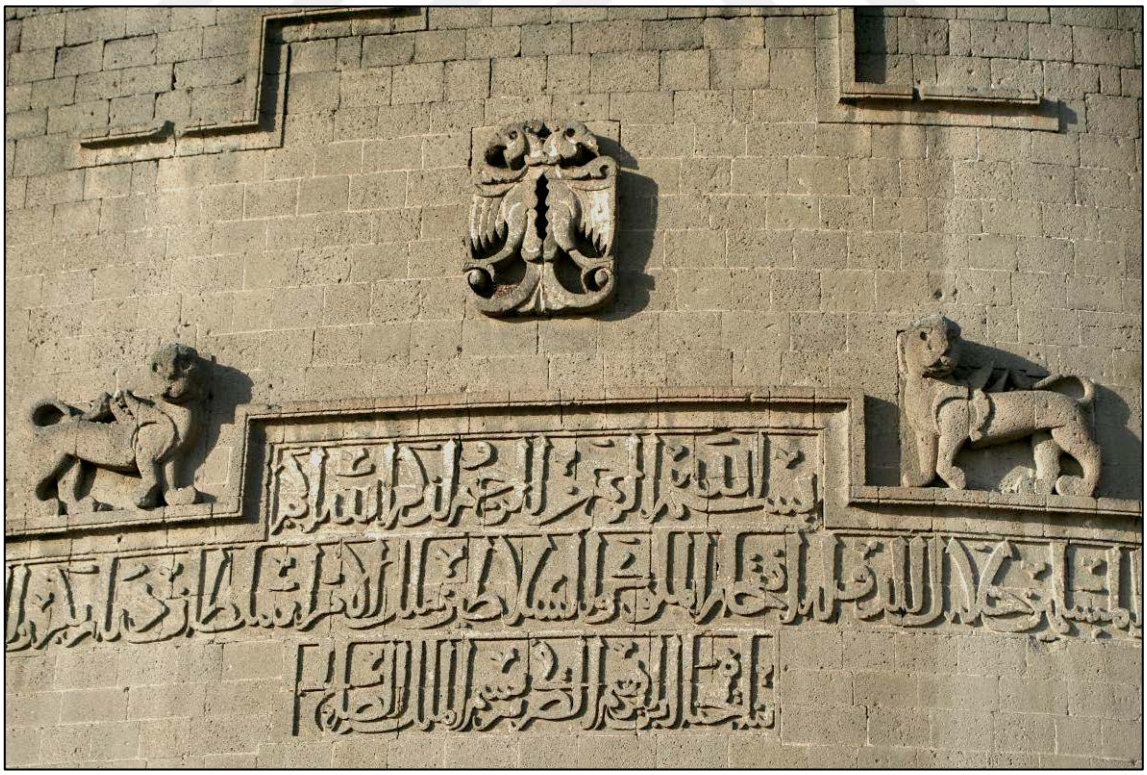
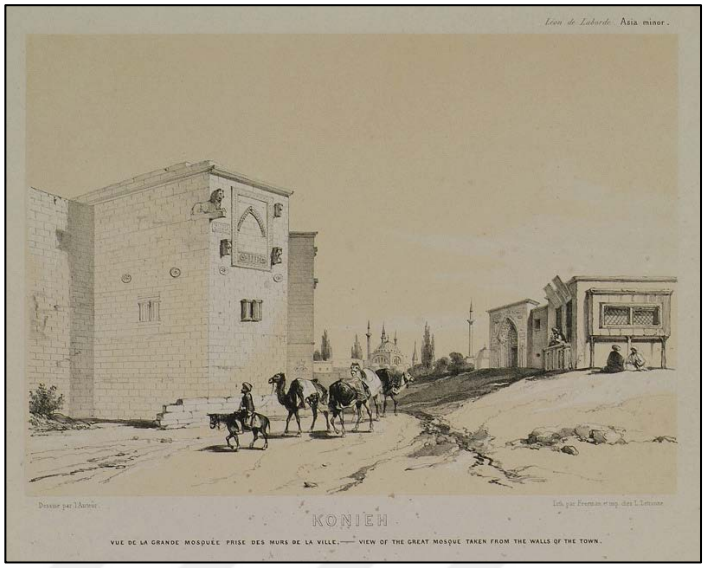


Foto. 56. Diyarbakır surları üzerinde arslan figürleri.

[http://islamicart.museumwnf.org]





(*Voyage de l'Asie mineure*)

Foto. 57. Konya, II. Kılıç Arslan Köşkü kalıntıları içinde bulunan arslan ve Konya surlarında arslan heykelleri.



Foto. 58. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtı.

[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 59. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtında güneş kursları, detay.
[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 60. Beyşehir, Eflatun Pınar anıtına ait olan Tanrı Teşub heykeli.
[https://www.hittitemonuments.com]

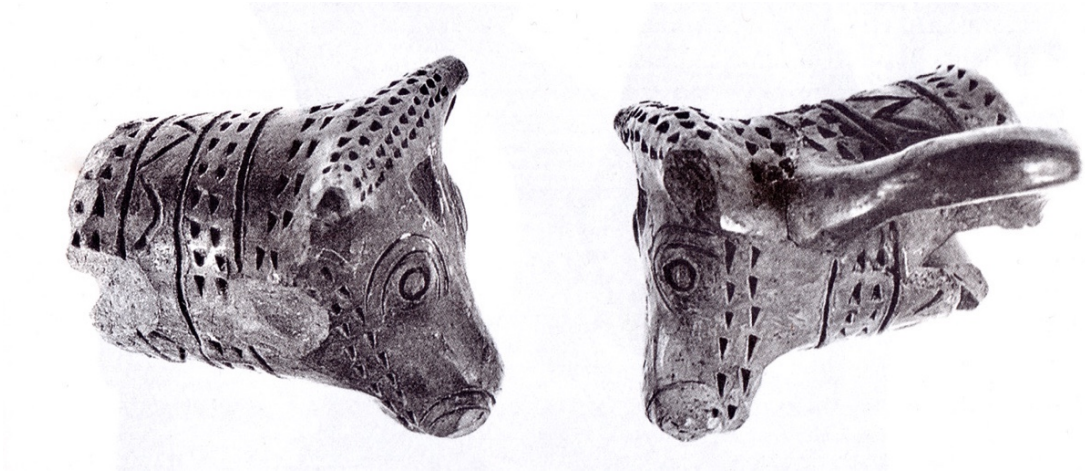


Foto. 61. Hitit kutsal içki kapları.

(*Akurgal*)



Foto. 62. Hitit kutsal içki kapları.

(*Akurgal*)

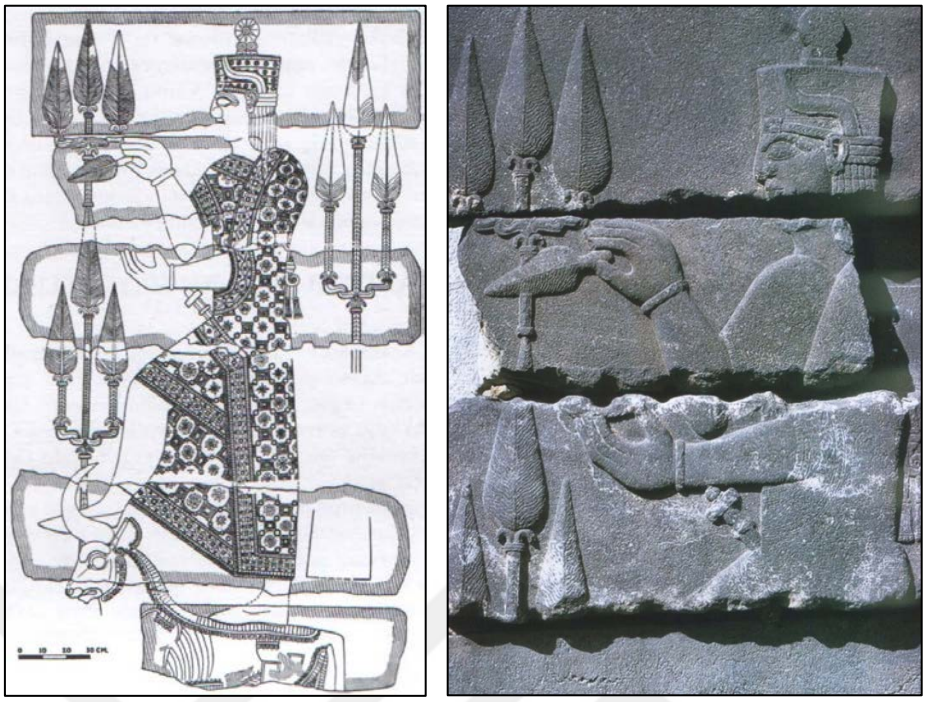


Foto. 63. Adilcevaz kabartması, Tanrı Teişeba ve kutsal hayvanı boğa.

(*Çilingiroğlu*)



Foto. 64. Adilcevaz kabartması, Tanrı Haldi ve kutsal hayvanı arslan.

[https://www.urartular.com.tr]



Foto. 65. Roma Dönemi, kutsal hayvanı arslanla gösterilen Tanrıça Kybele.

[https://www.metmuseum.org]

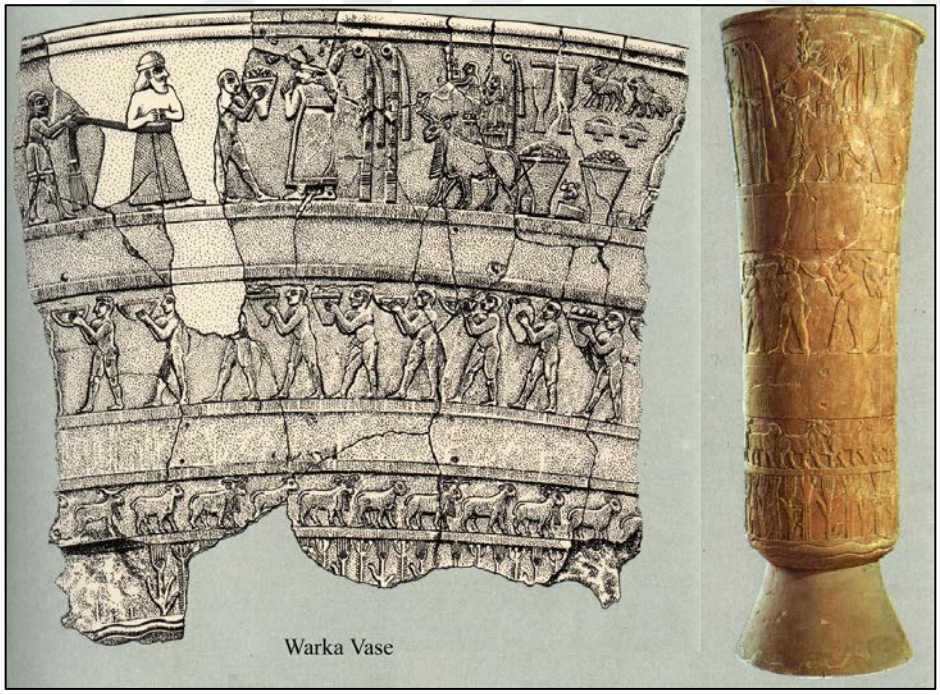


Foto. 66. Tanrıça İnanna ile Dumuzi arasında kutsal evlilik ritüelini betimleyen Warka Vazosu.

[https://www.cemml.colostate.edu]



Foto. 67. Uruk Dönemi’nden bir arslan avı kabartması.

[https://en.m.wikipedia.org]



Foto. 68. İştar Kapısı arslan kabartması.

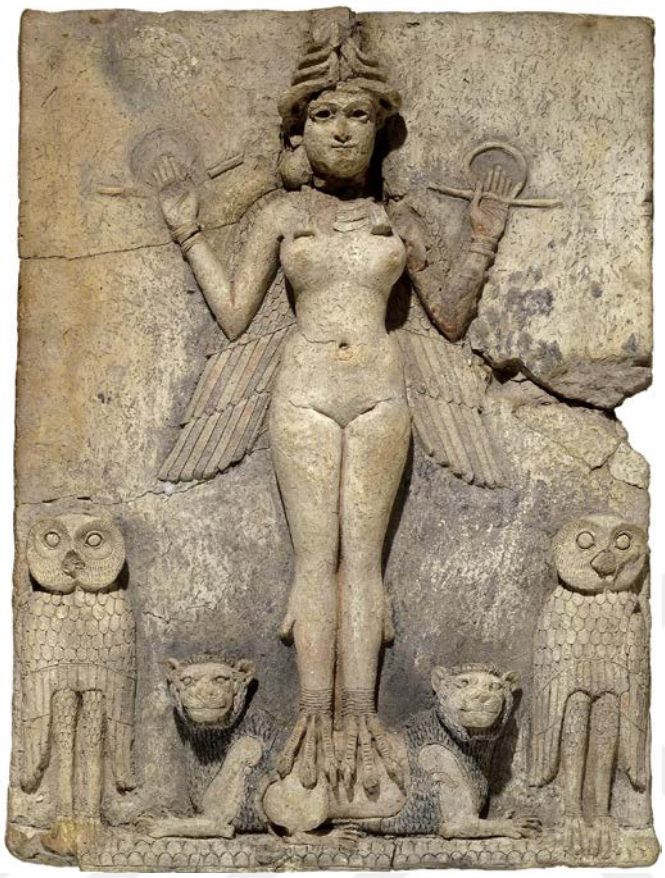


Foto. 69. Aşk ve savaş tanrıçası İştar/İnanna.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 70. Tanrıça İştar/İnanna kutsal hayvanı arslanın üzerinde.

[https://oi-idb.uchicago.edu]



Foto. 71. Mısır panteonundan Savaş Tanrıçası Sekhmet, Kom Ombo Tapınağı.[https://commons.wikimedia.org]

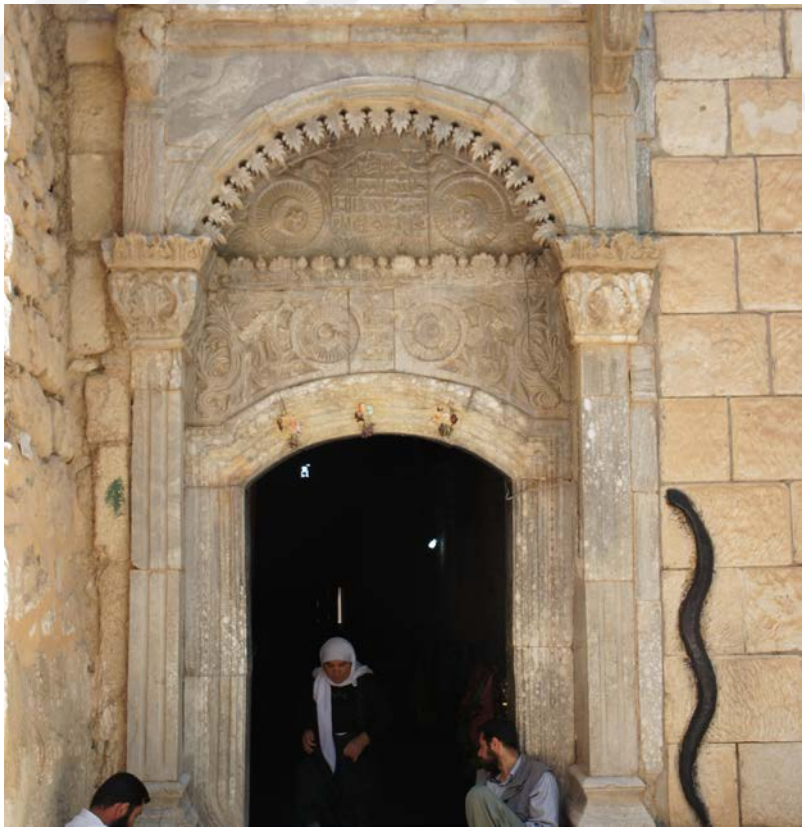


Foto. 72. Bir Ezidi güneş tapınağının kapısında koruyucu yılan. [https://tr.wikipedia.org]



Foto. 73. Yahudi inancında evleri kötülüklerden koruduğuna inanılan mezuzah, tılsım. [https://es.wikipedia.org]



Foto. 74. Moğolistan'da, Kutluk Kağan'ın gömülü olduğu düşünülen Şivet Ulan bölgesi.

[https://onturk.wordpress.com]



Foto. 75. Şivet Ulan bölgesinde Türk boylarının tamgalarının yer aldığı bengü taş.

[https://onturk.wordpress.com]



Foto. 76. Şivet Ulan bölgesinden, üzerinde Aşina boyunun tamgası bulunan arslan heykeli.

[https://onturk.wordpress.com]



Foto. 77. Bulgaristan Madara'da Kurum Han'ın arslan avı sahnesi.
[https://tr.wikipedia.org]



Foto. 78. Emevi Dönemi Hırbetü'l Mefcer sarayında halife heykeli.
[https://smarthistory.org]



Foto. 79. Kucağında çocuk tutan Hitit Güneş Tanrıçası Arinna/Hepat.
[https://www.metmuseum.org]



Foto. 80. Kucağında çocuk (*Horus*) tutan Mısır Tanrıçası İsis.
[https://www.metmuseum.org]



Foto. 81. Kucağında çocuk İsa ile Meryem -*Madonna*-.
[https://www.metmuseum.org]



Foto. 82. İran, Selçuklu sanatından seramik heykel, Hz. Meryem ve Hz. İsa ya da "*emziren anne*".
[http://www.smb-digital.de/]



Foto. 83. Hz. Meryem ve Çocuk İsa.
(*And*)



Foto. 84. Mezopotamya kültürlerinden bir emziren kadın figürü.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 85. Arslan üzerinde kucağında çocuk emziren İştar/İnanna heykelciği.
[http://www.smb-digital.de]



Foto. 86. Emevi Dönemi Hırbetü'l Mefcer Sarayı, halifenin özel hamamında av mozaiği. [http://islamicart.museumwnf.org]



Foto. 87. Sultanahmet Mozaik Müzesi, ceylan avlayan grifon.



Foto. 88. Orta Asur Dönemi, Kral Asur-bel-kala'nın Güneş Tanrısınca onanması.
[https://www.britishmuseum.org]

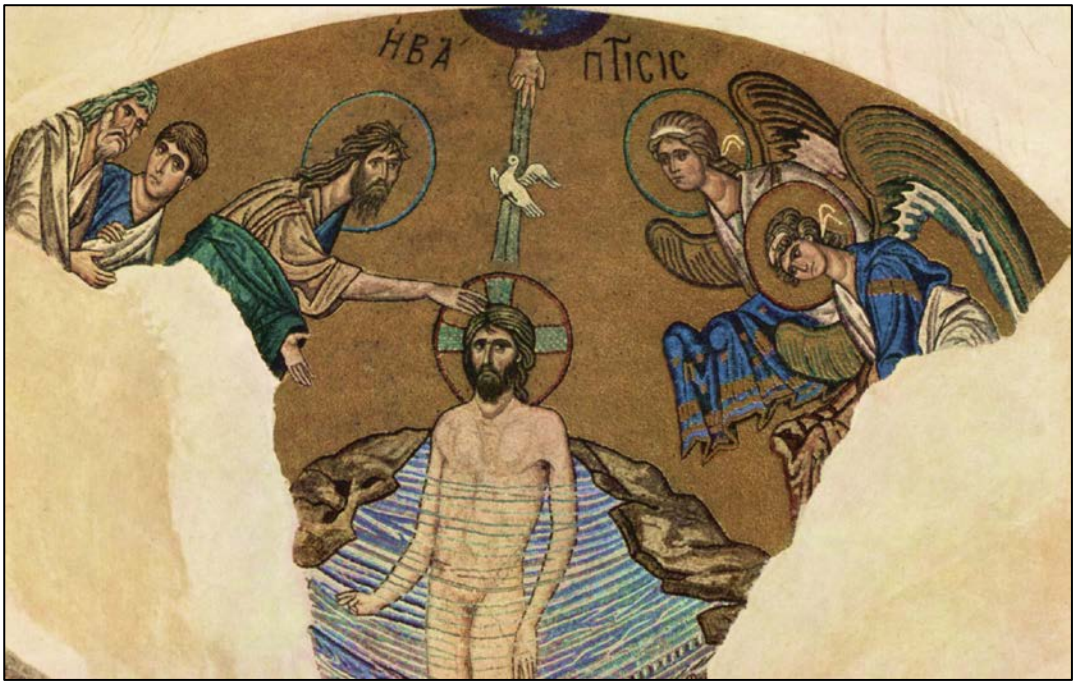


Foto. 89. Yunanistan Daphne Manastırı, vaftiz olan İsa, kutsal ruh ve baba (*gökten uzanan el-tanrının eli*) tarafınca tasdik edilmektedir.
[https://en.wikipedia.org]



Foto. 90. Roma San Clemente Kilisesi, çarmıhtaki İsa göklerden gelen tasdik ile kutsanıyor.

[https://en.wikipedia.org]



Foto. 91. Bir Sasani Dönemi mührü, arslan, güneş, ay ve yılan-ejder figürleri.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 92. Cihangir (Jahangir) lakaplı Babür hükümdarı Nur-ud-din Muhammad Salim'in kestirdiği sikke.
[https://www.britishmuseum.org]

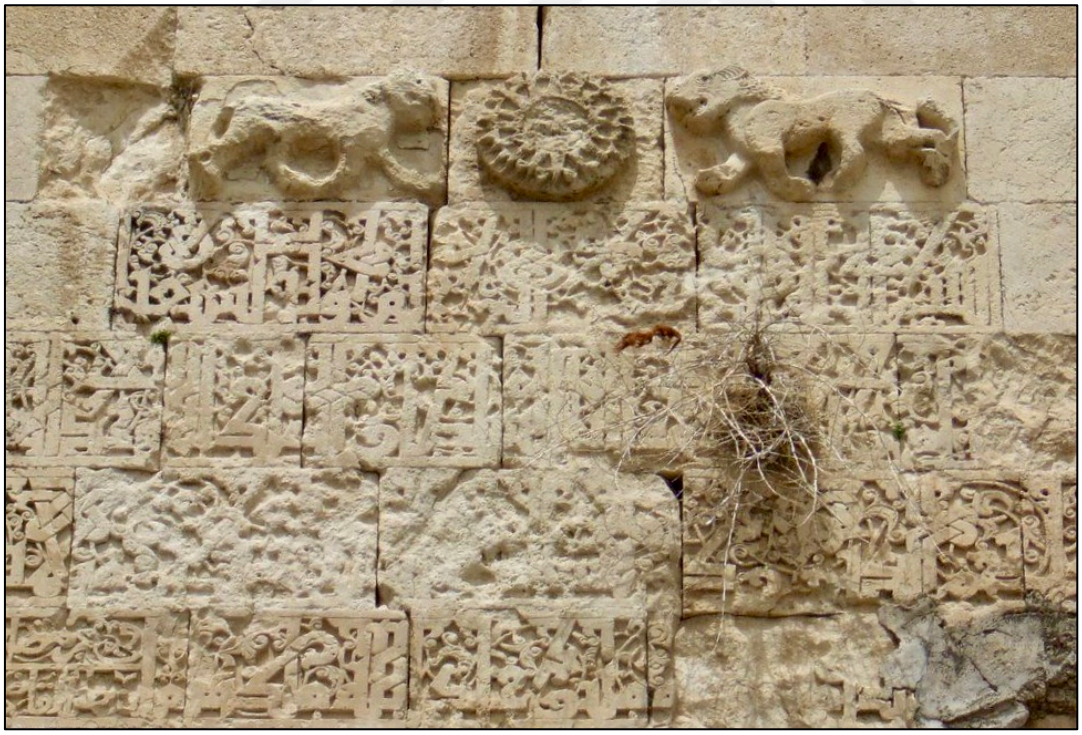


Foto. 93. Diyarbakır'da Silvan Kalesi burçlarında arslan-güneş ikilisi.
[https://mapio.net]



[https://sanat.ykykultur.com.tr]

Foto. 94. Anadolu Selçuklu Dönemi, Sultan II. Gıyâseddin Keyhusrev için kesilen sikkeler.

[https://www.britishmuseum.org]

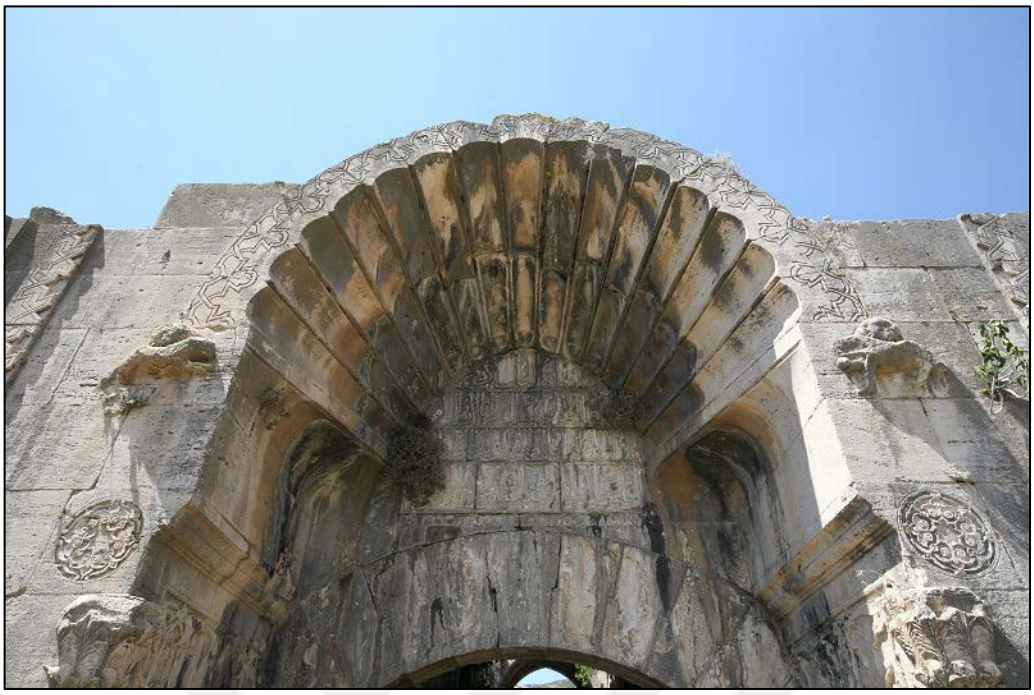


Foto. 95. Burdur İncir Han, iki tarafta arslan-güneş figürlü kabartmalarıyla kapalı bölüm taçkapısı.

[https://burdur.ktb.gov.tr]



Foto. 96. Emevi Dönemi, Müşetta Sarayı buluntularından arslan heykeli.

[http://www.smb-digital.de]



Foto. 97. Akad Dönemi'nden bir mühür, ceylanları avlayan arslanlar.

[https://collections.mfa.org]



Foto. 98. Elhamra Sarayı, av temalı mermer tekne.

[https://foro.amigosdelromanico.org]



Foto. 99. Elhamra Sarayı, arslanlı avlu.

[https://www.britannica.com]



Foto. 100. Geç Sasani Dönemi, Behram-ı Gûr arslan avlarken.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 101. Karatay Han taçkapı sütunçelerinde arslan figürü.
(*Aslanapa*)



Foto. 102. Alanya, Alara Han kitabesinin iki yanında arslan maskları.

[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 103. Kayseri-Sivas yolunda Sultan Hanı, arslan biçimli rahmet oluğu.
[http://www.turkishhan.org]



Foto. 104. Denizli-Afyon yolunda Çardak Han, kitabesinin iki yanında yer alan arslan heykelleri.
[http://www.turkishhan.org]



Foto. 105. Aksaray-Kırşehir yolunda Kesikköprü Hanı, kapının iki yanında arslanlar.
[http://www.turkishhan.org]



Foto. 106. Aksaray-Nevşehir yolunda Alay Han kapalı bölüm kapısında tek başlı ve çift gövdeli arslan.
[http://wowturkey.com]



[Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi]

Foto. 107. Konya Karatay Medresesi Müzesi, Kubâdâbâd Sarayı arslanlı çinileri.



[T.İ.E.M]

Foto. 108. Selçuklu Dönemi, Kubâdâbâd Sarayı'ndan bir alçı kabartma, ejder ve arslan avı.



Foto. 109. Sîretü'n-nebî, Hz. Ali'nin ejderhanın başını keserek öldürmesi.
[https://islamansiklopedisi.org.tr]



Foto. 110. Siyer-i Nebî, Hz. Ali'nin bir arslanı öldürmesi.
(*And*)



Foto. 111. Ali Şir Nevai Divanı'nda arslan avlayan iki süvari ya da avcı tasviri.

(*Tuncer*)



Foto. 112. Arifi'nin Gûy-ı Çevgan isimli eserinde arslan öldüren süvari.

(*And*)



Foto. 113. Güneş Tanrısı Utu/Şamaş ile Sin, Şamaş ve İştar'ı temsil eden semboller.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 114. Hz. Muhammed'in mucizesiyle Ay'ın iki parçaya ayrılması.
(*And*)



Foto. 115. Sivas Keykavus Şifahanesi, güneş figürü erkek, ay figürü ise kadın başı şeklinde betimlenmiştir.
[https://archnet.com]



Foto. 116. Emevi valisi Ubeydullah ibn Ziyad'ın kestirdiği sikke.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 117. Sasani hükümdarı II. Hüsrev'in kestirdiği sikke.
[https://www.britishmuseum.org]

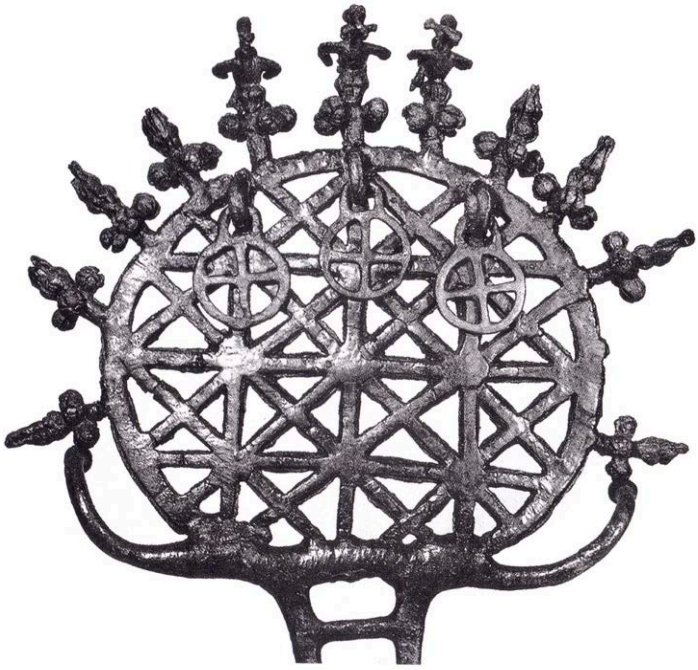


Foto. 118. Hitit güneş kursları -1-.

(*Akurgal*)



Foto. 119. Hitit güneş kursları -2-.

(*Akurgal*)



Foto. 120. Hitit güneş kursları -3-.

[http://www.gateofturkey.com]



Foto. 121. Hitit panteonunun baş tanrısı konumunda Fırtına Tanrısı Tešup, boğa tarafından çekilen arabasında.

[https://tr.wikipedia.org]

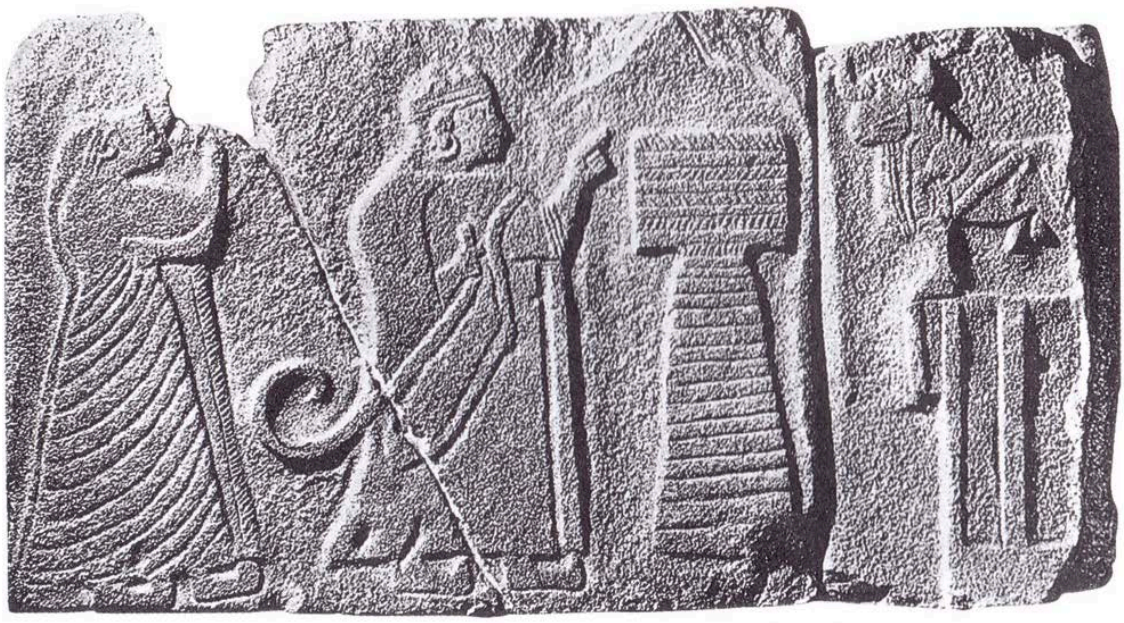


Foto. 122. Alacahöyük, Fırtına Tanrısını temsil eden boğanın huzurunda olan Kral ve Kraliçe.

(*Akurgal*)



Foto. 123. Çatal Höyük, boğa başlarıyla tasarlanmış kült mekânları.

[http://catalhoyuk.com]



Foto. 124. Hitit Fırtına Tanrısı'nın kutsal hayvanları Serri ve Hurri.
[https://twitter.com/TCKulturPortali]

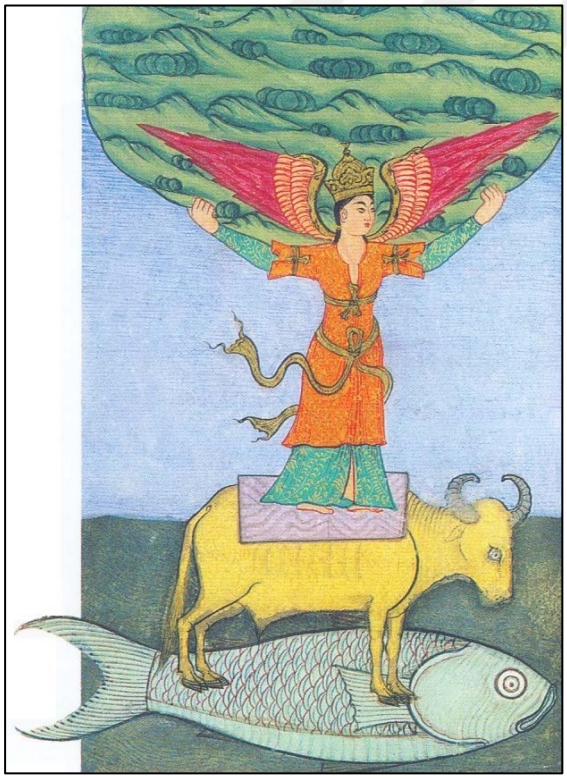


Foto. 125. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -1-.
(*And*)



Foto. 126. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -2-.
(*And*)



Foto. 127. Acâibü'l-Mahlûkat, dünyayı taşıyanlar -3-.

(*Kazvînî*)



Foto. 128. Bir Yeni Asur Dönemi silindir mühründe Marduk ile ejderhanın savaşı.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 129. Erken Babil Dönemi'ne tarihlenen ejderha temalı bir mühür.

[https://www.britishmuseum.org]



[https://www.wikiwand.com] [https://wellcomecollection.org]

Foto. 130. Marduk ve kutal hayvanı (atribüsü-sembolü) ejder.



Foto. 131. Artuklu Dönemi Cizre Ulu Camii kapı tokmağı. [T.İ.E.M]

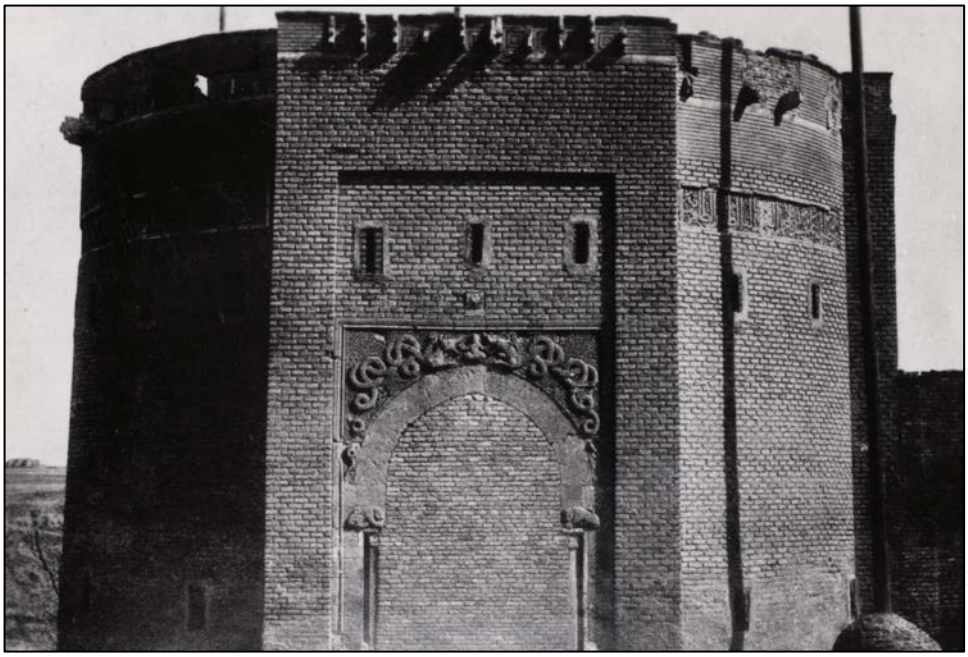


Foto. 132. Bağdat, Tılsım Kapısı (*Bâb-ût Tılsım-Bâb el-Tılsım*).

[https://archives.saltresearch.org]



Foto. 133. Bağdat, Tılsım Kapısı (*Bâb-ût Tılsım-Bâb el-Tılsım*), detay.

[https://www.davidmus.dk]

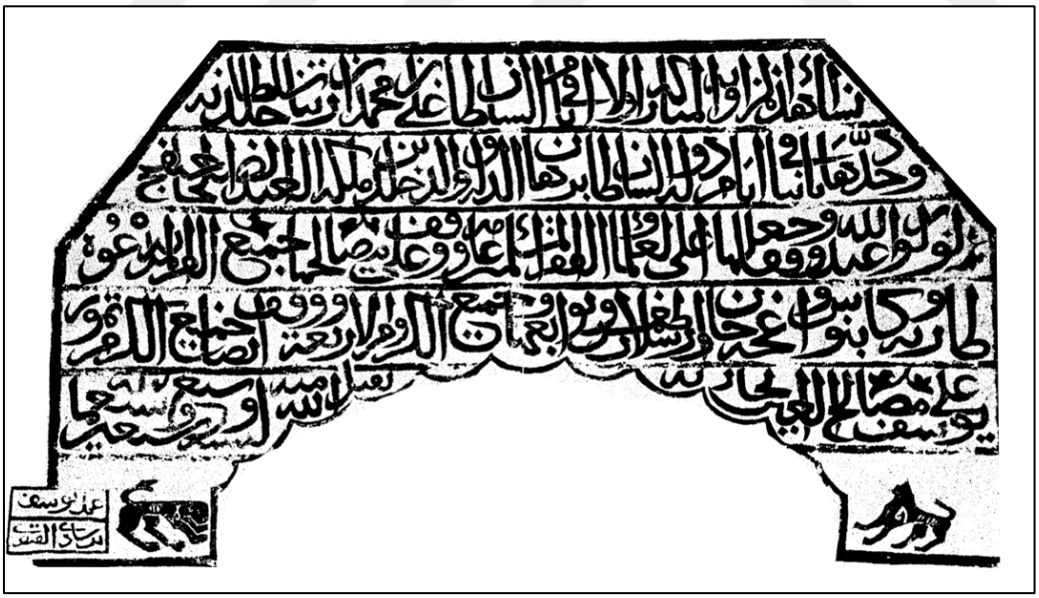


Foto. 134. Tokat'ın Gümüştop Köyü Zaviyesi'nin ejder kuyruklu arslanlı kitabesi.

(*Yurdakul*)



Foto. 135. Snt. George ejderhayı öldürüyor. [https://www.wga.hu]



Foto. 136. Erzurum Çifte Minareli Medrese, cephede görülen kartal, ağaç, ejder üçlüsü.

[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 137. Erzurum Yakutiye Medresesi, tezyinat programında kartal, ağaç ve arslanlar. [https://commons.wikimedia.org]



Foto. 138. Kayseri Sultan Han, köşk mescidi taşıyan kemerde ejder figürleri.



Foto. 139. Karatay Han’da ejder figürleri.

[https://www.kulturportali.gov.tr]



Foto. 140. Antalya, Susuz Han ejder ve melek figürleri.

[http://www.turkishhan.org]



Foto. 141. Konya Kalesi'nden ejder figürlü bir parça.

[http://www.selcuklumirasi.com]



Foto. 142. Kahire İslâm Müzesi, mermer levha üzerinde "*El sultan el muazzam*" ibaresi ve çift ejder figürleri.

[https://www.qantara-med.org]



Foto. 143. Türk kültüründen balbal misalleri.
[https://www.turktoyu.com]



Foto. 144. Mısır kültüründen uşapti misalleri.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 145. Anadolu Selçuklu kartalı (*devlet kuşu*).

[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 146. Sultanahmet Mozaik Müzesi, yılan avlayan kartal.



Foto. 147. Lascaux Mağarası, av sırasında ölmüş adam figürü.

(*White*)

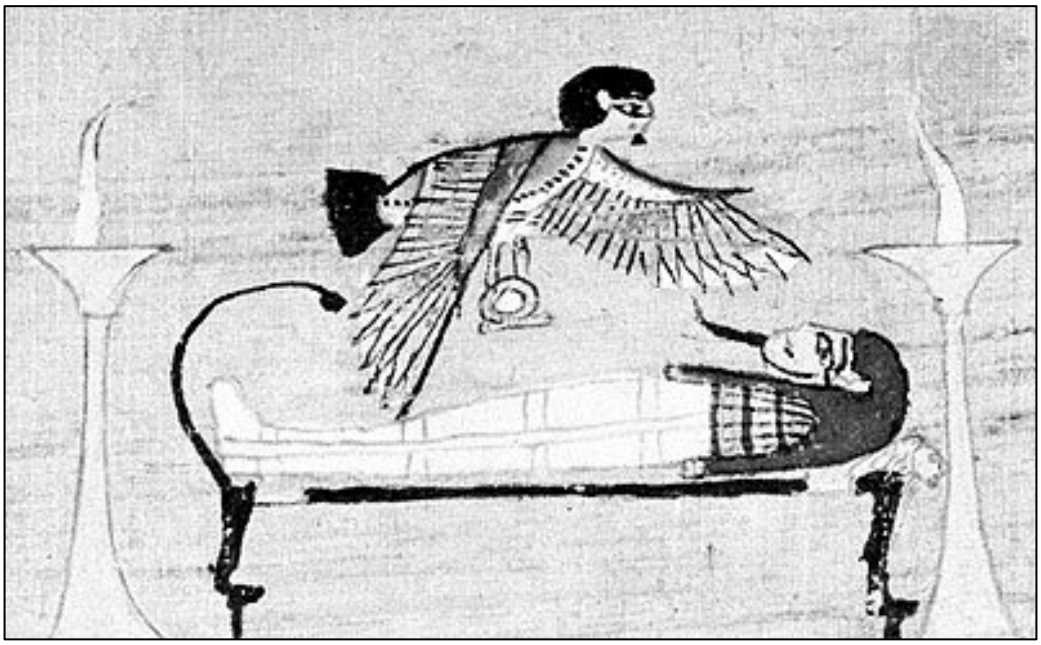


Foto. 148. Mısır kültünde "*Ba*" adı verilen kuş figürü.

[https://www.britannica.com]



Foto. 149. Kral Etana'nın kartalın sırtında göğe yolculuğu.
[https://www.britishmuseum.org]

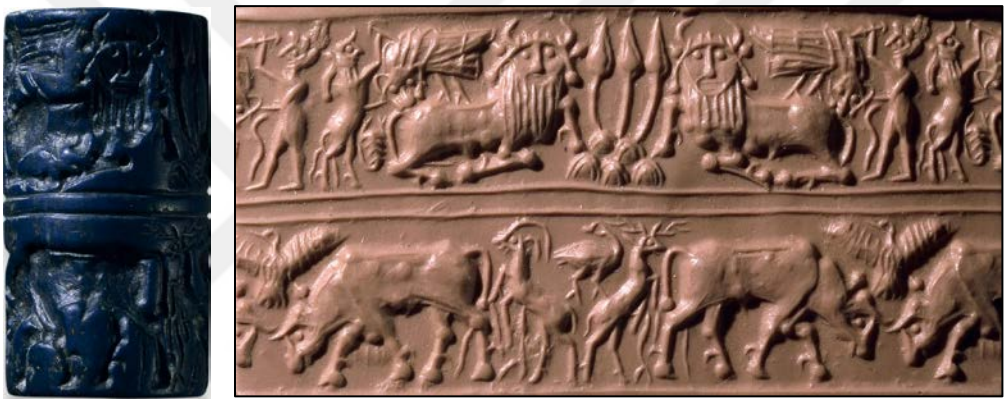


Foto. 150. Mezopotamya, Ur Dönemi'nden boğaya saldıran kartal teması.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 151. Mezopotamya, bir silindirik mühürde çift başlı kartal figürü.
[http://www.mesopotamiangods.com]



Foto. 152. Mezopotamya, dönemi bilinmeyen bir silindirik mühürde çift başlı kartal figürü.

(*Chariton*)



Foto. 153. Alacahöyük sfenkslerinden birinin yan tarafına yapılan çift başlı kartal.

[https://www.livehistoryindia.com]



Foto. 154. İstanbul, Fener Rum Ortodoks Patrikhanesi kilisesinin giriş kapısı üzerinde Bizans devlet arması. [https://www.quora.com]



[http://www.smb-digital.de]

Foto. 155. Anadolu Selçuklu sanatından kartal-devlet kuşu figürlerine misaller.



Foto. 156. Sibirya’dan bir Tunguz şamanı.

[https://wellcomecollection.org]



Foto. 157. Kültigin büstü.

[https://tarihvearkeoloji.blogspot.com]



Foto. 158. Birinci Pazırık Kurganından çıkan keçe, hayvan mücadelersi.

[https://www.hermitagemuseum.org]



Foto. 159. Pazırık kurganı, ağzında geyik başı tutan bir kartal figürü.

[https://www.hermitagemuseum.org]



Foto. 160. II. Başadar kurganı, eğri kesim tekniği ile şekillendirilen bir kartal figürü.

[https://www.hermitagemuseum.org]



Foto. 161. Kemerlerin aralarında çift başlı kartallar.

[http://ghazni.bradypus.net]



Foto. 162. Trabzon Ayasofyası'nda kapı üzerinde kartal figürü.

[https://www.rotasenin.com]



Foto. 163. Bir zamanlar Yedikule Surları üzerinde bulunan fakat günümüzde kayıp olan kartal arması.

[http://www.kulturvarliklari.gov.tr]



Foto. 164. Kayseri, Döner Kümbet tezyinat programında kartal, ağaç ve arslanlar.

[https://i.pinimg.com]



[https://i.pinimg.com] [http://www.divrigiulucamii.com]

Foto. 165. Divriği Ulu Camii, taçkapıda görülen kartal-devlet kuşu figürleri.



Foto. 166. Hz. Peygamber Miraç yolculuğunda "*burak*" isimli varlığın üzerinde.

(*Nizâmî, Hamse*) [https://www.davidmus.dk]



Foto. 167. Babil Dönemi, yazıtın-stelin üzerinde at gövdeli fakat belden yukarısı insan olan fantastik figür.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 168. Orta Babil Dönemi'ne tarihlenen bir yazıt üzerinde insan vücutlu yaratık gövdeli ve akrep kuyruklu, fantastik bir figür.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 169. Orta Asur Dönemi'nden arslan avlayan kentavros figürü.

[https://core.ac.uk]

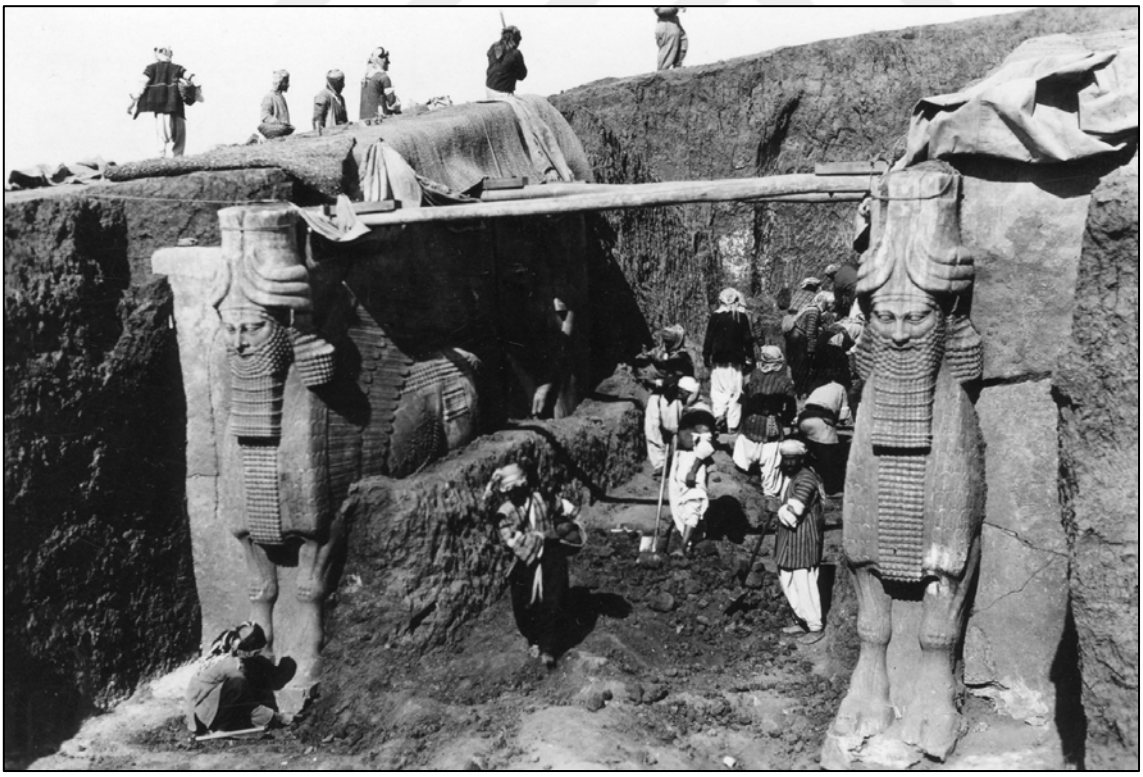


Foto. 170. Yeni Asur Dönemi Horsabad-Khorsabad Sarayı taht odası girişi.

[https://www.uchicagoartsblog.art]

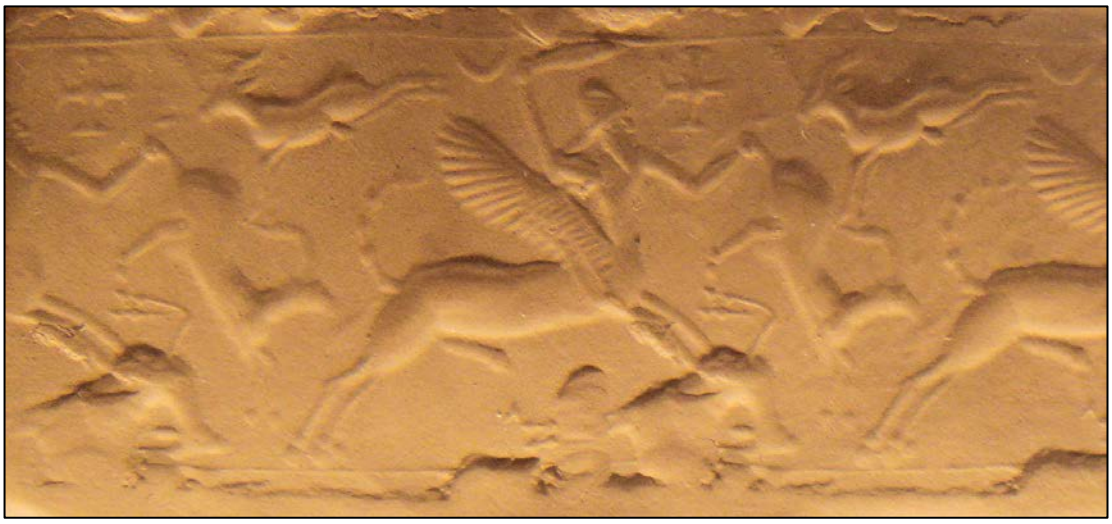


Foto. 171. Mezopotamya, Kassitler Dönemi, avlanan kanatlı kentavros figürü.

[https://commons.wikimedia.org]



Foto. 172. Emevi Dönemi sarayı Kasrü'l-Hayrü'l-Garbi'de kentavroslar.

[http://islamicart.museumwnf.org]

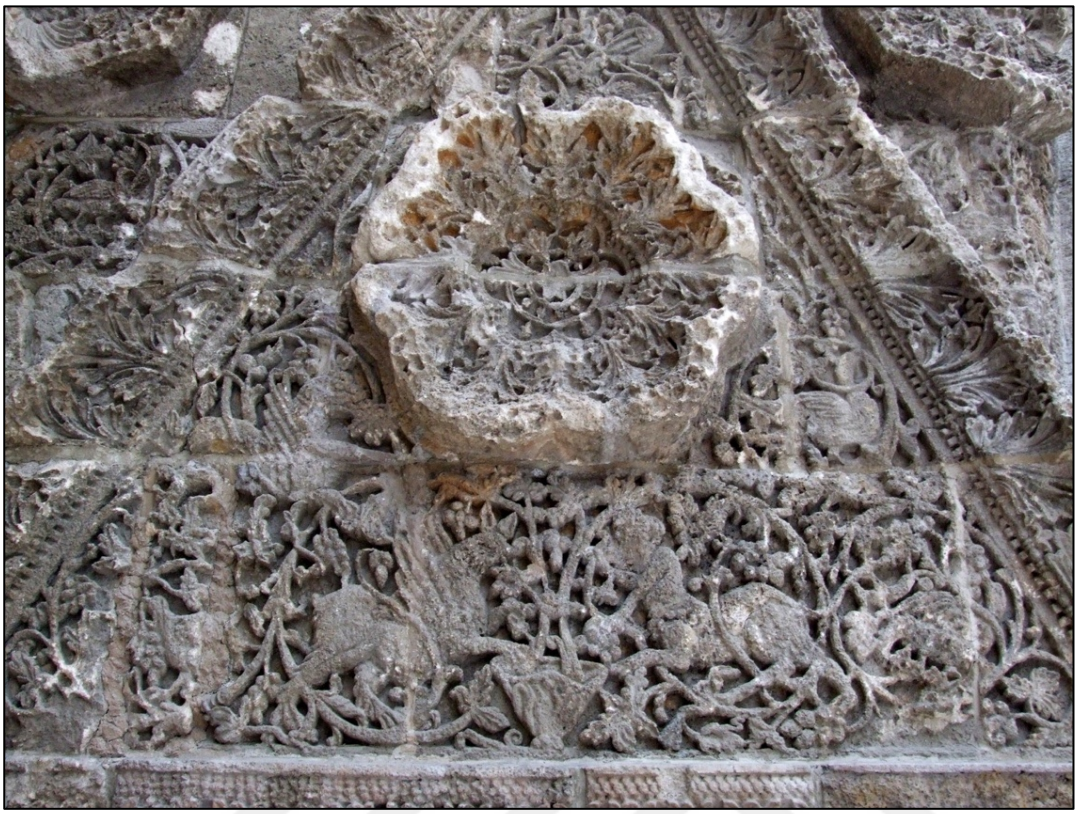


Foto. 173. Müşetta Sarayı, bağ bozumu sahnesi içinde gizlenmiş kentavros figürü.
[http://elgrutesco.blogspot.com]



Foto. 174. Kusayr Amra'da kubbe yüzeyinde kentavros figürü.
[https://www.flickr.com]



Foto. 175. Anadolu Selçuklu Dönemi'nden bir alçı levha üzerinde kentavros figürü.

[http://www.smb-digital.de]



Foto. 176. Cizre Köprüsü üzerinde kentavros figürü.

[http://www.selcuklumirasi.com]



Foto. 177. Topkapı Sarayı Müzesi, bir Selçuklu aynasının bordürlerinde kentavros figürleri.

[http://islamicart.museumwnf.org]



Foto. 178. Mezopotamya, siren olarak tasarlanmış kazan tutamağı.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 179. Yunan kültüründen siren olarak tasarlanmış kazan tutamağı misali.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 180. Akad Dönemi'nden bir silindir mühür üzerinde "*Zu-kuşu*" Tanrı Enlil'den kader tabletlerini çalıyor.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 181. "*Zu-kuşu*" ya da diğer adlarıyla İmdugud, Anzu, Enlil'in huzurunda.

[https://www.britishmuseum.org]



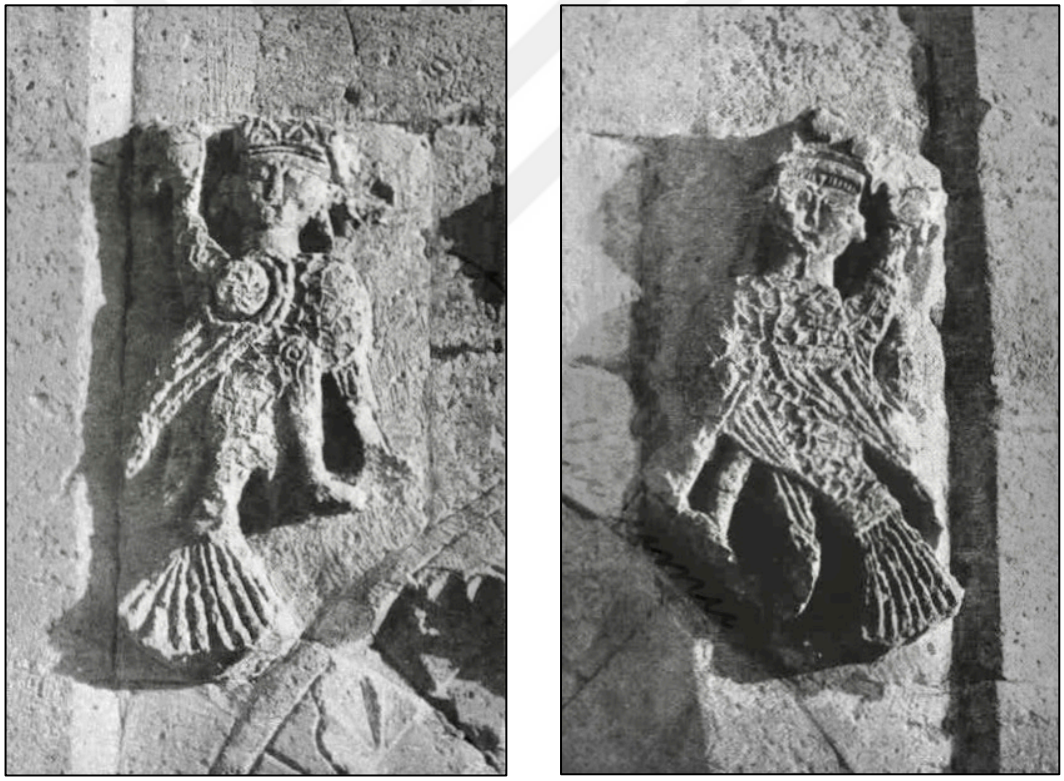
Foto. 182. Odysseus ve arkadaşları sirenlerin büyülü şarkılarına direnirken.
[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 183. Eyyubi Dönemi seramiği, siren figürü.
[https://www.britishmuseum.org]



[Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesi]



(*Öney*)

Foto. 184. Konya Kubâdâbâd Saray çinileri ve Niğde Hüdavent Hatun türbesinde siren figürleri.

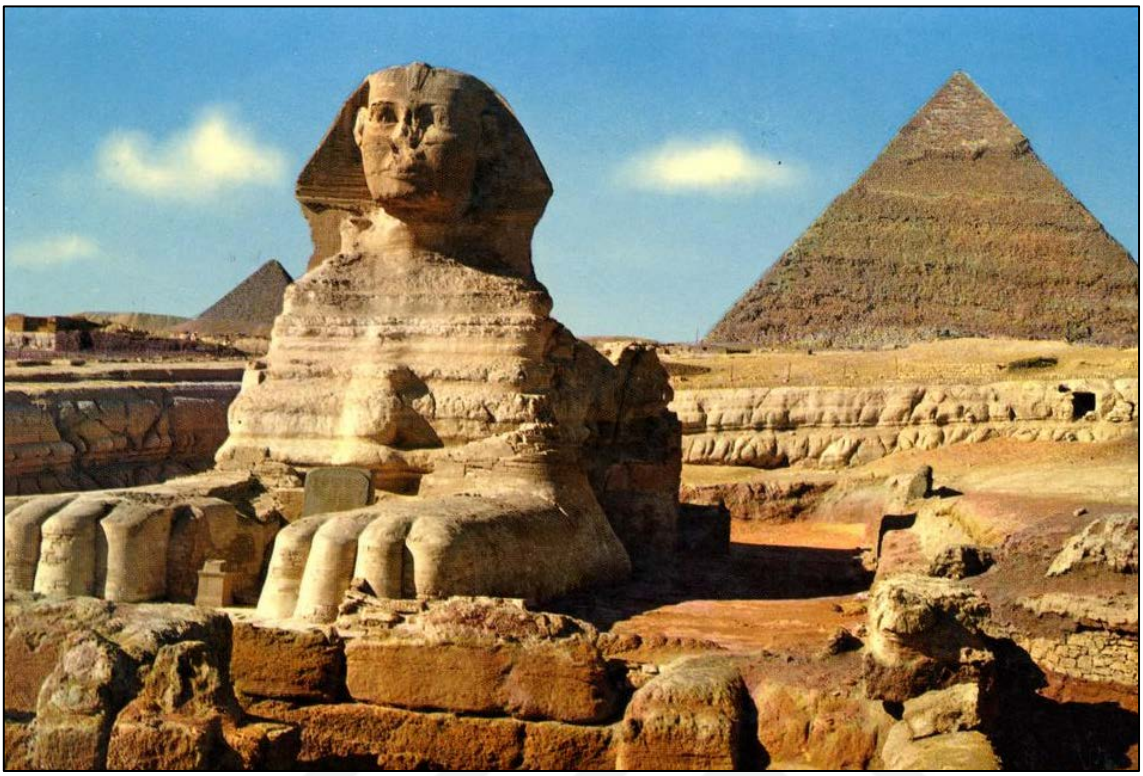


Foto. 185. Gize nekropolünde piramitlere bekçilik eden sfenks.

[https://www.britishmuseum.org]

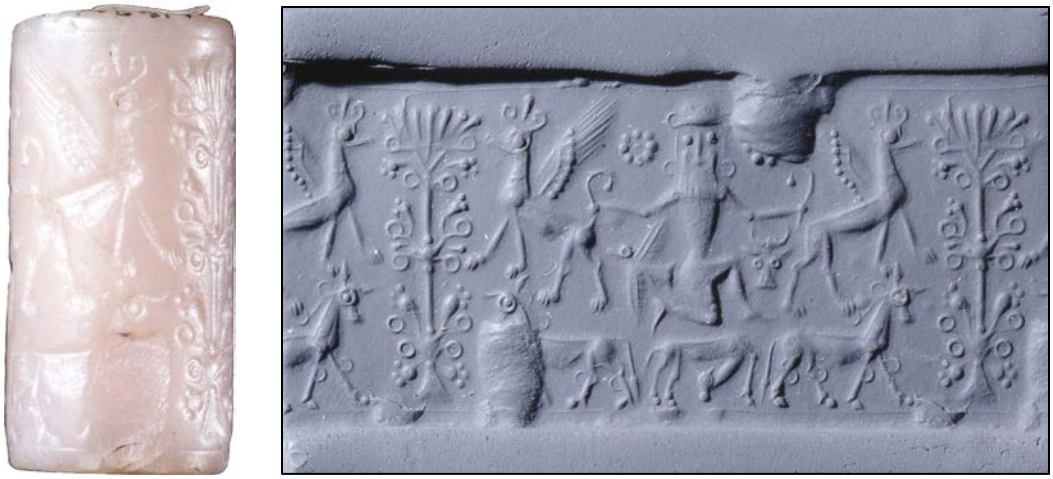


Foto. 186. Orta Asur Dönemi, kuyruklarından yakalanmış iki grifon.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 187. Geç Babil Dönemi, bir kahraman tarafından yakalanan grifonlar.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 188. Asur Kralı III. Şalmaneser steli ve tanrı sembolleri.

[https://www.britishmuseum.org]



Foto. 189. Asur Kralı II. Assurnasirpal'in Kalhu'daki sarayında bulunan tasviri.
[https://www.britishmuseum.org]

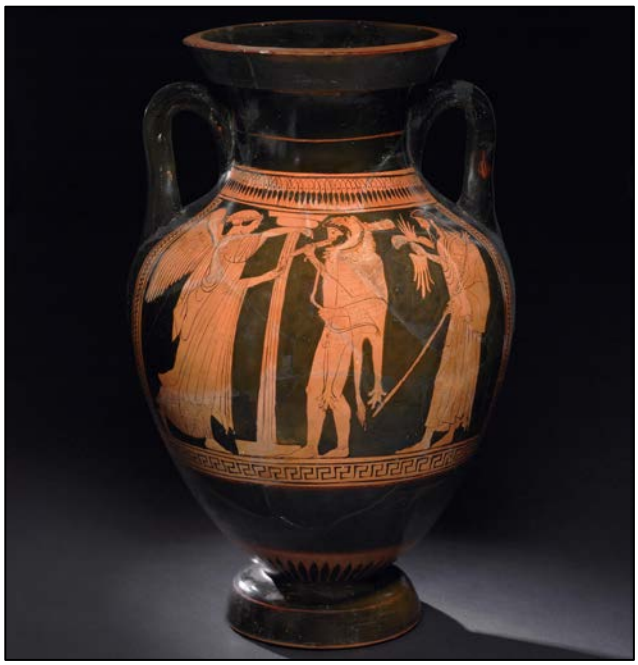


Foto. 190. Yunan mitolojisinden bir sahne, Herakles Olympos'a giriş yaparken elinde zafer çelengi ile onu karşılayan Nike.
[https://www.britishmuseum.org]

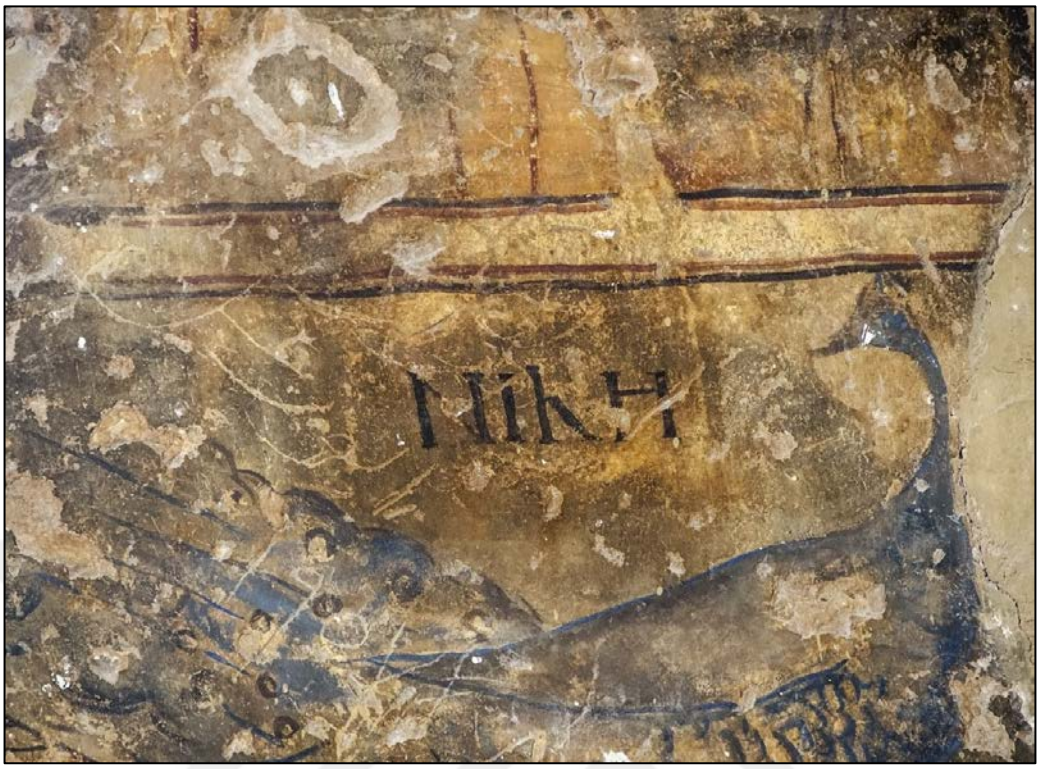
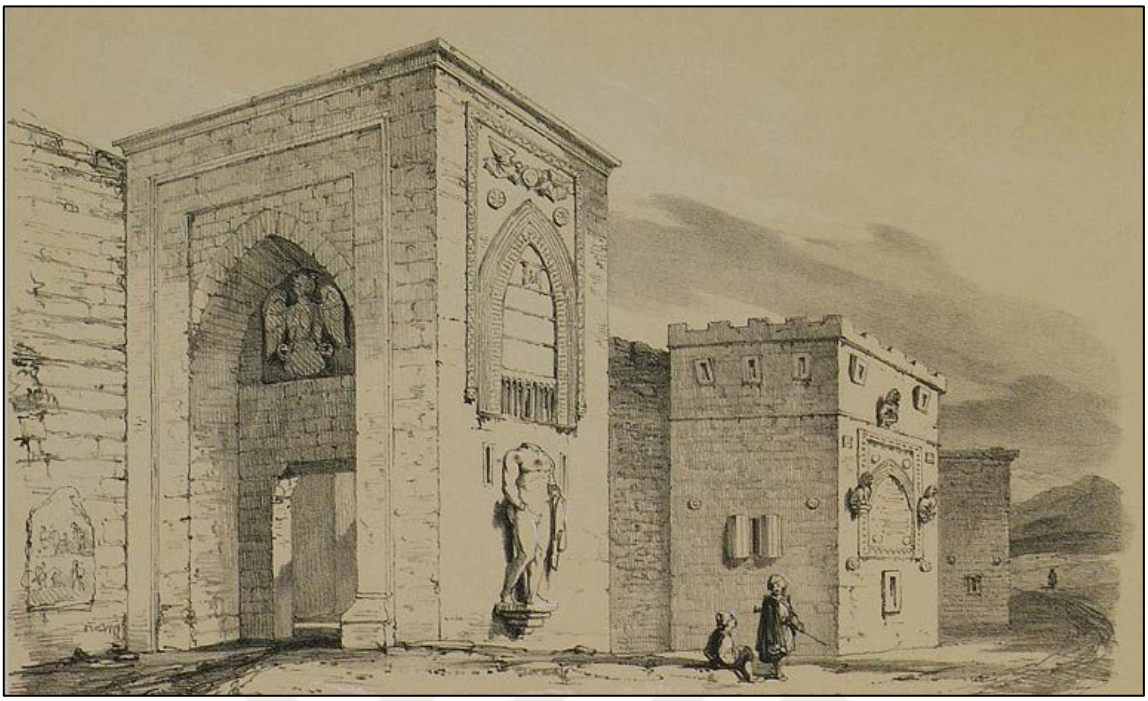


Foto. 191. Emevi Dönemi, Kusayr Amra'da "*Nikh*" yani "*Zafer*" ibaresi.
[https://archnet.org]



Foto. 192. Kusayr Amra'da, eros veya Nike olduğu düşünülen figür.
[https://archnet.org]



(*Voyage de l'Asie mineure*)

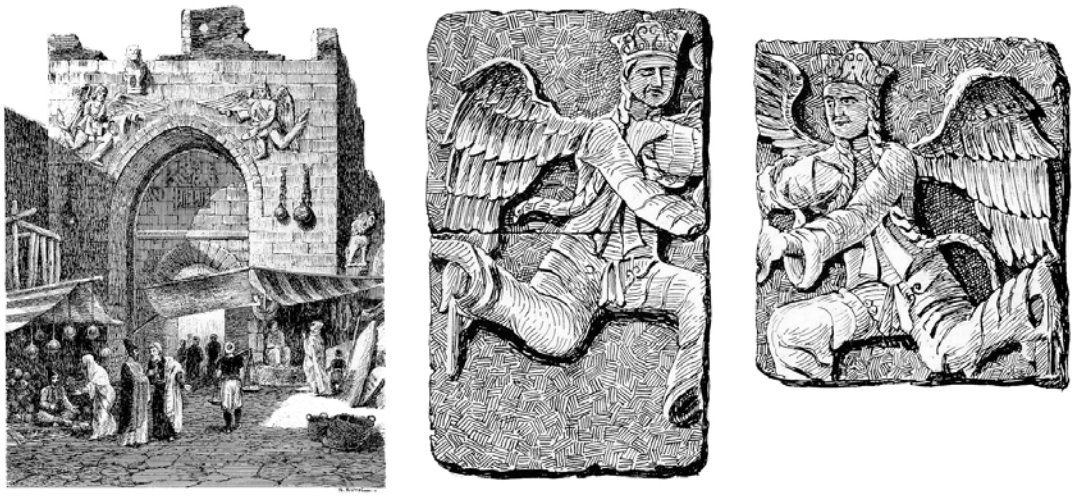


Foto. 193. Konya şehir kapılarında melek-nike figürlerinin gösterildiği iki gravür.

(*Atçeken, Bedirhan*)



Foto. 194. Konya şehir kapılarında olduğu düşünülen melek figürleri.

[https://pbase.com]



[https://www.britishmuseum.org]



[https://tr.wikipedia.org]

Foto. 195. İran'da İslâm devrimi öncesi Şah Dönemi bayrağı ve askeri rozetlerine misal.