



ETİMESGUT
BELEDİYE BAŞKANLIĞI



INTERNATIONAL
TURKISH
CULTURE
AND ART
SYMPOSIUM

29-30 OCTOBER 2020

ETİMESGUT / ANKARA

PROCEEDINGS
BOOK

1.Cilt



**Etimesgut Belediye Başkanlığı
Kültür Yayınları**

Yayın No : 5
Cilt No : 1
ISBN No : 978-9944-0677-4-4 (Tk)
978-9944-0677-5-1 (1.Cilt)

Genel Yayın Yönetmeni:

Mustafa MURAT

Editörler:

1. Prof. Dr. Nurettin GÜZ - *Başkan*
2. Prof. Dr. Bünyamin AYHAN - *Bşk. Yrd.*
3. Prof. Dr. Hacı Mustafa ERAVCI
4. Prof. Dr. Mustafa Sıtkı BİLGİN
5. Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ

Grafik Tasarım : Bünyamin Gündoğdu

Yayınevi : **SUER** suerarastirma.com
0(312) 284 56 50 / 0532 623 97 37

Basım Tarihi : 30.12.2020
Basım Yeri : Ankara Ofset

Yeri : Online
Web Adresi : www.etimesgut.org/sempozyum
E-Posta : etimesgutsempozyum@gmail.com

Bu Kitabın tüm hakları Etimesgut Belediye'ne aittir.
Hiç bir şekilde çoğaltılıp kopyalanamaz.
Tebliğlerdeki tüm yorum ve görüşler tebliğ
sahiplerinin sorumluluğu altındadır.

Eser, insan ve şehir...

- Mekânlar içinde yaşayanların kalitesiyle değer kazanırlar. İnsanlar yaşadıkları kentle anılırlar.

Bu bakışla Sevgi kenti Etimesgut,
mutlu insanlar diyarındır.

- Etimesgut, tarihi ve bugünü ile yarınlara güvenle yürüyen şehirdir.
- Estetik ve esenlik kenti olan Etimesgut, başkent kalbi, Ankaramızın gözbebeğidir.
- Etimesgut Atatürk'ün emaneti olan bir şehirdir.
- Bilime ve bilimsel araştırmalara ev sahipliği yapan Etimesgut, bir kültür ve sanat kenti olarak ön plana çıkmaktadır.



*Etimesgut'un ilçe oluşunun
30. yılı anısına...*



1 Şubat 2020 tarihinde başlattığımız Türk Kültür ve Sanatı Sempozyumu'nun açılış töreni ve bildiri sunumları 29-30 Ekim 2020 tarihleri arasında düzenlenmiştir.

Sempozyumda 36 yurt dışından ve 64 yurt içinden 100 üniversite katılmış, 286 bilim insanı tarafından 190 bildiri sunulmuştur.

*5 ciltten oluşan bu eser, BİLİM
DÜNYASINA ARMAĞAN OLSUN.
29.12.2020*


Enver DEMİREL
Etimesgut Belediye Başkanı

Değerli Bilim İnsanları,

Etimesgut'un geçmişten günümüze uzanan tarihinde Anadolu'nun dört bir yanından gelen insanlar yöre ve bölgelerine ait kültür ve sanatlarını beraberlerinde getirmişlerdir. Bu durum kültürel unsurların yaygınlaşması ve paylaşılmasını sağlarken birlik, beraberlik ve kardeşliğin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Etimesgut'u bir kültür ve sanat kenti haline getirmeyi amaçlayan Belediye Başkanı Enver Demirel, 1999 yılında başlattığı "Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali"nin temel amacı birlik, beraberlik ve kardeşliğin güçlendirilmesi ve neşeli, eğlenceli ve huzurlu bir ortamda insanlarımızın kaynaştırılmasıdır. Bu doğrultuda her yıl düzenlenen Festival uluslararası boyut kazanarak günümüze gelmiştir. 350 milyon nüfusa sahip Türk coğrafyasında Türk kültür ve sanatının tüm yönleriyle bilimsel olarak incelenmesi, araştırma ve alan çalışmalarının bu sempozyum ile ortaya konulması, festivalin siyasi görüş, düşünce ve yaklaşımlardan bağımsız olarak devam ettirilmesi ve gelecek nesillerin öz değerlerimizi tanınması ve yaşaması adına önem arz etmektedir.

"Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivalini 2019 yılında 16.'sı düzenlenmiştir. Festivalin bugüne kadar yapılan çalışmaları bilimsel olarak incelenmesi sempozyumun temel amaçlarından biridir. Türk kültür, sanat ve değerlerine sahip çıkılması, bu değerleri yaşayan bir unsur olarak gelecek nesillere aktarılması, Türk Dünyasının birbirini tanımaya katkı sağlanması sempozyumdan beklenen amaçlardır.

Bu sempozyum bir bütün olarak; Türk Kültür ve Sanatı alanındaki çalışmaların bilimsel ortamda tartışılmasına, bildirilerin basılı ve dijital olarak kalıcı hale getirilerek bilim, kültür ve sanat dünyasının yararlanmasına katkı sağlayacaktır. Uluslararası Türk Kültürü ve Sanatı Ülkemizden 64 üniversitenin katılım sağladığı sempozyumunda 12 farklı ülkedeki 36 üniversite yer almaktadır.

29-30 Ekim 2020 tarihleri arasında Etimesgut Belediye Başkanlığı'nın ev sahipliğinde ve Belediye Başkanı Sayın Enver DEMİREL'in himayelerinde düzenlenen bu sempozyuma 15 Üniversitemizin Rektörü Onur Kurulu'nda yer almıştır. Ayrıca sempozyuma AYBÜ Ankara Araştırmaları Merkezi, Türkiye Yazarlar Birliği, ULİSAM Uluslararası İlişkiler ve Stratejik Araştırmalar Merkezi katkı sağlamışlardır.

Sempozyumun projesini hazırlayan ve yürüten ULİSAM Yürütme Kurulu Başkanı Sayın Mustafa MURAT'a, sempozyuma katkı sağlayanı bildiri sunan, sempozyumun dğzenlenmesinde emeği geçen tüm arkadaşlarımıza gönülden teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Dr. Nurettin GÜZ
Düzenleme Kurulu Başkanı



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Sunuş	IV
Sempozyumda Sunulan Bildiriler ve Konu Başlıkları	11
Sempozyum Programı	32
Katılım Sağlayan Kurumlar	54
Sempozyuma Katılan Üniversiteler(Yurt İçi)	55
Sempozyuma Katılan Üniversiteler(Yurt Dışı)	57
Sempozyuma Katılan Devletler	58
Sempozyum Onur Kurulu	59
Sempozyum Düzenleme Kurulu	60
Sempozyum Bilim Kurulu	61
Sempozyum Konu Başlıkları	64
Sempozyum Bildirileri	65

SEMPOZYUM ÖZET BİLGİLERİ

SEMPOZYUMUN:

DÜZENLEYEN KURUM : ETİMESGUT BELEDİYE BAŞKANLIĞI

TARİHİ : 29-30 EKİM 2020

YERİ : KORKUT ATA KONGRE
VE KÜLTÜR MERKEZİ

KONU BAŞLIK SAYISI : 15

KATILAN ÜLKE SAYISI : 13

YURT İÇİ ÜNİVERSİTE SAYISI : 64

YURT DIŞI ÜNİVERSİTE SAYISI : 36

ONUR KURULU REKTÖR SAYISI : 15

DÜZENLEME KURULU SAYISI : 18

BİLİM KURULU SAYISI : 80

KABUL EDİLEN BİLDİRİ SAYISI : 186

KATILAN AKADEMİSYEN SAYISI : 286

SEMPOZYUMDA SUNULAN BİLDİRİLER VE KONU BAŞLIKLARI

DİN

1. GÖYÜŞOV Nasib , “Azerbaycan Aşık Edebiyatında Hazret-i Ali (A.S.) Faziletlerinin İrfani Ve Sembolik Kavramları”

Mystical And Symbolic Concepts Of Hazret-I Ali's Virtues In Azerbaijan Ashik Literature

2. KERİMOVA Aygün, “Kafkasya`da Din Eğitimi: Azerbaycan Örneğinde”

Religious Education in the Caucasus: In the Case of Azerbaijan

3. NİYAZOV Ahmet, “Kafkasya`da Nakşibendiliğin Gelişimi Ve Kafkasya Nakşi Silsilesinin Tahlili”

Development of Naqshbandiism in the Caucasus and Analysis of the Caucasian Naqsh Series

4. PALABIYIK M. Hanefi, “Türk-İslam Kültürünün Kaynağı Olarak Coğrafyacılık/ Klasik Coğrafya Eserleri ve Seyahatnameler”

Geography as the Source of Turkish-Islamic Culture, Classical Geography Works and Travel Books

5. SABURGALİEVA Nazgul, “Kazakistan`ın Batı Bölgesindeki Aydınlanma Harekâtı Ve Dinî Şahsiyetler”

Enlightenment and religious figures in the western region of Kazakhstan

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

6. AÇIKÖZ Ümmügülsüm, “Geleneksel Türk Sanatlarına Dair Günümüz Algısı: Çini Örneği”

Traditional Turkish Arts And Contemporary Perception Of Them: Çini Sample

7. BEĞİÇ H.Nurgül, Rukiye Kaya, “Çankırı Kızılırmak ve Çevresinde Giyim Kuşam Geleneğine Bir Örnek: Çorap Ve Patik Örucülüğü”

Çankırı Kızılırmak And Around Clothing An Example Of Tradition: Socks And Boots Knitting

8. BEĞİÇ H. Nurgül, Ayşe Sarıcan “Ankara Çamlıdere ve Kahramankazan Yöresinde Düz Dokuma Örneği: Pala Dokuma”

Example Of Flat Weaving In Ankara Çamlıdere And Kahramankazan: Pala Weaving

9. BERKLİ Yunus, Mariye Pınar “Makrome Sanatının Tarihine ve Gelişimine Bugünden Bir Bakış”

A View From The History And Development Of Makrome Art Today

10. BORA Esra, “Konya Etnografya Müzesi’nde Bulunan Horozlu Halının Tasarım İlkeleri ve Öğeleri Bakımından İncelenmesi”

Investigation Of The Horosed Carpet In The Konya Ethnography Museum In Terms Of Design Principles And Items

11. DEMİRAL Bayram, “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirlerinde Kilimler”

Rugs in Bedri Rahmi Eyüboğlu’s Poems

12. ERDAL Cengiz, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Kaftan Ve Kumaşlarında En Çok Kullanılan Motiflerin Sembolik Anlamları”

Symbolic Meanings of the Most Used Motifs in Caftan and Fabrics in the Ottoman Empire

13. KURT Gülten, “Gerede De Yapılan Havlu Kenarlarının Teknik Ve Kompozisyon Özellikleri”

Technical And Composition Features Of The Towel Borders Made In Gerede

14. REJEPOVA Arazgul, “Türkmen Halı Sanatı”

Turkmen Carpet Crafting

15. OYMAN Naile Rengin, “Anadolu Ve Farklı Geleneksel Kültürlerden Bazı Çözümlü Geleneksel Dokumalarda Tespit Edilen Piktografik Kodlar”

Pictographic Codes Established in Some Warp Faced Traditional Weavings from Anatolia and Different Traditional Cultures

GÜZEL SANATLAR

16. ABDYYEVA Gulruh, “Hun Dönemi Giyim Kuşam Kültürü Ve Gök-Türk Döneminde Hun Yansımaları, Günümüz Orta Asya Halklarının Kıyafetlerindeki İzleri”

Clothing culture in the Hun Period and Hun reflections in the Gokturk Period: Traces on the clothes of today's Central Asian folks

17. AĞIRMATLI Hanım Handan, “Şanlıurfa’ Da Kemik Tarakçılık Sanatı”

Art Of Bone Combs In Sanliurfa

18. ALADAĞ Hüseyin Hilmi, “Kadim Türk Yönetim Kültürü’nün Modern Dönemde Hükümrancılık Sembolü Olarak Tecessümü: Arma-İ Osmanî”

The Enforcement Of The Old Turkish Management Culture As A Symbol Of The Government In The Modern Era: Arma-I Osmanî

19. AŞIK Alpaslan, “Türklerde Kaya Resimi Geleneği; Kırgızistan Örneğinde”

Rock Painting Tradition in Turks; in The Example of Kyrgyzstan

20. BAYRAK KAYA Elif, “Hz. Mevlana’nın Hayatından Kesitlerin Ömer Faruk Atabek Minyatürlerine Yansıması

Reflection of Some Glances of Mevlana's Life into Miniatures of Ömer Faruk Atabek

21. BERKLİ Yunus, Ayşegül Zencirkıran, “Selçuklu Dönemi Süslemelerinde Kullanılan Kufi Yazının Sanatsal Bütünlüğe Etkisi”

The Effect of Kufic Script Used in Seljuk Period Ornaments on Artistic Integrity

22. BERKLİ Yunus, Gülten Gültepe “18. Yüzyıl Babür Dönemi Minyatürlerinde Eklektik Üslup

Eclectic Style in 18th Century Mughal Period Miniatures

23. BUÇUKOĞLU Seyit Mehmet, Yusuf Tolga Ünker, “Göktürk Damgalarının Grafik Tasarım Bağlamında Analizi

Analysis Of Göktürk Stamps In The Context Of Graphic Design

24. ÇELİK Yunus Emre, “Ahmed Rıf’at Efendi’nin Kitabe Kalıpları Özelinde Yazı Üslubunun Tahlili”

Analysis of Ahmed Rıf'at Efendi's Writing Character Pursuant to Inscription Moulds

25. DEMİREL Umut, “Türk Resim Sanatının Başlangıcı”

Beginning Of Turkish Painting

26. DEMİREL Umut, “Türk Kaya Resimleri ve Hayvan Sembolizmi Arasındaki İlişki”

Relationship between Turkish rock paintings and animal symbolism

27. KILIÇ Erol, Sabriye Hatipoğlu, “İslam Öncesi Anadolu Uygarlıklarının Çağdaş Türk Resmine İzdüşümleri”

Pre-Islamic Anatolian Civilizationsreflections On Contemporary Turkish Painting

28. KIRIK Ali Murat, Ersin Kozan, “CGI Animasyon Teknolojisinin Türk Televizyon Yapımların Görsel Estetik Dönüşümüne Yansıması

Reflection of CGI Animation Technology on the Visual Aesthetic Transformation of Turkish Television Production

29. NEİMETZADE Eflatun, “Reşadetdin’in “Oğuzname” Destanındaki Kahramanların Sosyo-Kültürel Özellikleri Ve Sahneye Aktarılması Problemi”

In Reşadetdin’s “Oğuzname” Epic Socio-Cultural Characteristics of Heroes and the Stage Transferring Problem

30. ÖZCAN Latife, “Kültürel Bellekten Beyazperdeye: Türk Sinemasında Sözel Anlatıların İzleri”

From Cultural Memory to the Silver Screen: The Traces of Oral Narratives in Turkish Cinema

31. ÖZKAN Aylin, “Doku Faktörünün Resim Sanatındaki Yeri”

The Place of the Texture Factor in Painting

32. SAHAFIASL Parisa, “Büyük Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı Özellikleri”

The Features Of Miniature Art In The Great Seljuk Period

33. SÜLEYMANOVA Mehseti, “Ahşap Sanatı”

Wood Art

34. YILMAZ Merve, “Tarsus Şer’iyye Sicillerine Göre XIX. Yüzyılda Kadın Giyim Kuşamı”

According To Tarsus Muslim Court Records Women’s Clothing And Wearing In The 19 Th Century

HUKUK VE SİYASET

35. AZİMLİ Dilaver, “Qutadqu Bilig” Əsərində Türk Hüquqi Dövlətçilik Sisteminin Təsvirinə Dair

The Description Of The Turkish Legal State System In “Kutadgu Bilig”

36. BALLI M. Mesut, “Kemal Tahir’in Kurt Kanunu Adlı Romanının Siyaset Sosyolojisi Açısından İncelenmesi”

An Investigation Of Kemal Tahir’s Novel Named Kurt Kanunu In Terms Of Political Sociology

37. HALİLOV Cabir, “Gağdaş Ülkelerin Mahkeme Sisteminde Jüri Mahkemesinin Yeri ”

The Place of The Jury Court In The Court System of The Gağdas Counties

38. YETKİN Fatma Bozkaya, Ömer Yetkin, “Türkiye’de Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Yeni Bir Kurumsal Yapılanmanın Gerekliği Üzerine”

On the Necessity of a New Institutional Structure to Protect the Cultural Heritage in Turkey

İLETİŞİM

39. AKMAN Erdoğan, Zeki Okyay, “Türk ve Kırgız Basınında Cengiz Aytmatov’un Vefatına İlişkin Çıkan Haberlerin Karşılaştırmalı İncelenmesi”

Comparative Analysis Of The News About The Death Of Chinghiz Aitmatov in The Turkish And Kyrgyz Press

40. ALİMOV Beruniy, “Özbekistan’ın Turizm İmajı Sorunu Dünya Medyasında”

The Problem Of Uzbekistan’s Tourism Image In The World Media

41. AYHAN Bünyamin, Amengaliyeva Zhulduz “Post-Sovyet Kazak Basının Sorunları

Problems of the Post-Soviet Kazakh Press

42. BAYHAN Gamze, “Tek Kültür İki Dil: Türkçe-Boşnakça “Şakir Bayhan’ın Eserleri İle Kurulan Kültür Köprüsü””

One Culture Two Languages: Turkish-Bosnian “ Cultural Bridge Established with the Works of Şakir Bayhan “

43. BİNGÖL Mahmut, Hayrullah Yanık, “Yerel Yönetimlerde Katılımcı Demokrasi Uygulamaları: Belediyelerin Facebook ve Twitter Kullanım Pratikleri Üzerinden Bir Değerlendirme”

Participating Democracy Practices in Local Governments: An Evaluation on Facebook And Twitter Use Practices of Municipalities

44. ÇALAPKULU Çiğdem, Esra Doğan, “K Kuşağının Aile İçi İletişim Üzerindeki Etkisinin Değerlendirilmesi”

Evaluation of the Impact of Generation K on Family Communication

45. DOĞAN Bekir Gökhan, “Türk Modernleşme Çabalarında Önemli Bir Kilometre Taşı; Âli Paşa ve Kararname-İ Âli”

An Important Milestone in Turkish Modernization Efforts; Âli Pasha And Kararname-i Âli

46. DÖNMEZ İbrahim Hakan, Taner Taşmurat, Hasan Yurdakul, “Hekim-Hasta / Hasta Yakını Arasındaki İletişimi Etkileyen Kültürel ve Kişisel Faktörler: Teorik Bir Çerçeve”

Cultural and Personal Factors Affecting Communication Between Physician-Patient / Patient Relative: A Theoretical Framework

47. DURLU Behlül Burak, “Cumhuriyetin İlk Yıllarında Milli Kültür Sanat: Şadırvan Dergisi Örneği

National Culture And Art In The First Years Of The Republic: The Case Of Şadırvan Magazine

48. GÖZÜTOK Türkan, Ali Asker, Banu Demirel “Azerbaycan Türklerinin Aydınlanma Hareketinde Molla Nasreddin Dergisi’nin Önemi”

The Importance of Molla Nasreddin Magazine in the Enlightenment Movement of Azerbaijan Turks

49. KILIÇ Neslihan, “Rusya Türklerinin/Müslümanlarının Sesi Olarak Gazeteci İsmail Gaspıralı”

Journalist Ismail Gaspıralı As The Voice Of The Russian Turks / Muslims

50. LAKHDARİ Ali “Cezayir Yazılı Basınında Türkiye İmajı”

Turkey’s Image in Algeria Written Press

51. MATYAKUBOV Alisher, “Özbekistan’da Gazetecilik Eğitimi: Geleneksel-lik Ve Modernlik”

Journalism Education In Uzbekistan: Traditional And Modernity

52. NARİN Bilge, “Twitter’da Hayran Kültürünün İzleri: Gençlerbirliği Ve MKE Ankaragücü Spor Kulüpleri Örneği”

Traces Of Fan Culture In Twitter: Example Of Gençlerbirliği And Mke Ankaragücü Sports Clubs

53. OLİMOV Shokhrukhbek, “Abdurrauf Fitrat’ın Ceditçilik Hareketindeki Yeri”

The Role Of Abdurrauf Fitrat In The Ceditism Movement

54. POLAT Sümeyye, “Kent Kimliğinin Sürekliliğinde Gazetelerin Rolü: Gazete Solfasol Örneği”

The Role of Newspapers in the Continuity of Urban Identity: The Case of Solfasol Newspaper

55. SARAY Gülsen, “Türk Dilinde Alfabe Değişiklikleri: Türk Medeniyeti ve Kültürünün Aktarımında Süreklilik Sağlanması Açısından Medyanın Güncel Rolü”

Alphabet Changes In The Turkish Language: The Current Role Of The Media In Terms Of Continuity In Transferring Turkish Civilization And Culture

56. TİRYAKİ Salih, Şeyma Sarı, “Haberde Toplumsal Cinsiyet: Kadınların Haber İçerisinde Yer Alma Biçimlerine Eleştirel Bir Bakış”

Gender in the News: A Critical View of the Ways of Women in the News Content

57. TÜRK Mehmet Sezai, Banu Çoşkun, “Covid 19 Salgını ve Eğitimde Bilgi Açığı İlişkisi Yeni Medya Destekli Türkiye’deki Eğitim Sisteminin Bilgi Açığı Durumuna Yönelik Bir Analiz”

“Relationship Between Covid 19 Outbreak and Knowledge Gap in Education” intended for Knowledge Deficit Situation Analysis of New Media Assisted Education System in Turkey “

58. TÜRK Mehmet Sezai, Zahit Ali Kilit, “Uluslararası Basının COVID-19 Haberlerinde Kullandığı Türkiye Görsellerinin Çerçeveleme Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi”

A framing analysis of international media news (but not related to Turkey) linked with covid-19 that presented with Turkey photos.

59. UMAROVA Dilnoza, “Özbekistan Haber Sitelerinde Türkiye Temsili”

Turkey Representative in Uzbekistan News Sites

60. UYSAL Duygu, Ali Altun, “Yeni Bir Edebî Muhit: Sosyal Medya”

A New Literary Place: Social Media

61. YEGEN Ceren, “Karadeniz’deki İlk Milli Derin Deniz Sondajı ve Doğalgaz Rezervi Keşfi Konulu Haberler Üzerine Bir İnceleme”

A Study on the News on First National Deep Sea Drilling in the Black Sea and Natural Gas Reserve Discovery

KENTLEŞME VE MİMARİ

62. AHANTAYEVA Amina, “Göçebe Medeniyetin Mirası Olarak Kazak Çadır Evlerinin Tarihi Ve Yapısı”

The History And Structure Of Kazakh Tent Houses As A Heritage Of The Migrant Civilization

63. BERKLİ Yunus, Nülüfer Kıncal, “Kilitbahir’deki Osmanlı Dönemi Camilerinin Restorasyon Öncesi ve Restorasyon Sonrası Özelliklerinin İncelenmesi”

The Analysis of the Ottoman Mosque’s Features Before and After Restoration in Kilitbahir

64. DERİN Sevil, “İstanbul’da Camiye Dönüştürülen Bizans Yapıları Ve Bunların Osmanlı Dönemi Onarımları Hakkında Bir Ön Rapor”

Byzantine Buildings Converted Into A Mosque In Istanbul: A Preliminary Report Regarding Their Ottoman Period Repairs

65. HERGÜL Çağlayan, “Fergana Vadisi’nin Tacikistan Sahasındaki XV-XVIII. Yüzyıl Mimari Eserleri”

Architectural Monuments of 15th-18th Centuries in Tajikistan Part of Fergana Valley

66. IŞIK Metin, Erdal Bilici, “Konar-Göçer Türk Geleneğinde Çadır”

Tent In The Nomadic Turkish Tradition

67. KORKMAZ Ali, “Unesco Dünya Miras Listesinde Yer Alan Anadolu’nun Elhamrası Divriği Ulu Cami Ve Şifahanesi”

Anatolian’s Elhamra, Divriği Mosque And Şifahanesi, Included In Unesco World Heritage List

68. KUTLU Mehmet, “Selçuklu Çağında Anadolu Tıp Kurumlarının Mimari Plan Gelişimi”

The Architectural Plan Development of Anatolian Medical Institutions During Seljuk Era

69. ORALBAY Erden, “ Eleke Sazy Anıtları”

The Monuments Of Eleke Sazy

70. ÖZBEY Veysel, “İrgandı Köprüsü Kültürel Mirası”

Irgandı Bridge Cultural Heritage

71. SOKHANPARDAZ Kamran, “Büyük Selçuklu Dönemi Camilerinde Alçı Kitabe ve Tezyinat”

Stucco Inscriptions And Ornaments In Great Seljuk Mosques

72. ŞAHİN Cengiz, Ramazan Güler, “Geleneksel Batı Karadeniz Evleri”

Traditional Western Black Sea Houses

73. ULJAEVA Shohistahon, “Özbekistan Cumhuriyeti’nde “Akıllı Şehir” Teknolojilerinin Tanıtılmasındaki Sorunlar Ve Çözümleri “

Problems Of Introducing Technologies Of “Smart City” In The Republic Of Uzbekistan And Their Solutions

MÜZİK

74. APAYDIN Dinçer, “Vedat Türkali’nin Yeni Türküler’inde Anadolu Halkı Ve Görünüşleri”

Anatolian People and Their Appearances in Vedat Türkali’s Yeni Türküler

75. DÖNMEZ Ender Can, Dr. Krzysztof Niegowski “Yabancı Uyruklu Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Türk Halk Müziği ve Bağlamaya Yönelik Görüşleri: Polonya Örneği”

The Views of Foreign Music Education Students on Turkish Folk Music and Bağlama: The Case of Poland

76. ERDOĞAN Aziz, “Fenomenoloji Temelli Müzik Yaklaşımları ve Geleneksel Müzikler”

Phenomenologically Based Music Approaches and Traditional Music

77. KORTABAEVA Gülcamal, Şınaray Bürkütbayeva, “Türk Halklarındaki Müzik Aletlerinin Değeri”

The Value of Musical Instruments in Turkish Peoples

78. HÜSEYNOVA Zülfıyye, “Şirvan Aşık Ortamında İcra Geleneklerine Dair”

About The Traditions Of Performance İn The Ashug Environment Of Shirvan

TARİH

79. ASGER Efzeleddin, “Yeni Bulunmuş Oğuzname Elyazması: Kitab-i Türkmen ”

Recently Found Oguznama Manuscript

80. AYDINÖZ Aslı, Gökçe Yavuz, “1893/1894 Kolera Salgınının Haydarpaşa-Ankara Demiryolu Çalışanları Üzerindeki Etkisi

The Impact of the 1893/1894 Cholera Outbreak on Haydarpaşa-Ankara Railway Workers

81. DEMİRTAŞ GAZALİ Zeynep, “İsparta Güllü ve Gül Ürünlerinin Gündelik Hayat İçerisinde Dönüşümü: Sözlü Tarih İncelemesi”

Transformation Of Isparta Rose And Rose Products İn Everyday Life: Oral History Review

82. TANSÜ Yunus Emre, Semra Çerkezoğlu, “Selçuklular, Karahanlılar Ve Gaznelilerin Siyasi İlişkileri”

Political Relations of Seljuks, Karakhanids and Ghaznavids

83. TÜREDİ Hümeýra, “Ulus-İnşasında Başkent İmajı: Ankara ve İstanbul Yangınları (1929)”

The Image of the Capital in Nation-Building: Ankara and Istanbul Fires (1929)

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

84. BİLOVA Zekiyye, “Azerbaycan Edebiyatında Kербela Konusu: Abdülkerim Ağa Badkubî’nin Eserleri Esasında”

Karbala Theme In Azerbaijan Literature: Based On The Works Of Abdülkerim Ağa Badkubi

85. AKMAN BATĞI Özlem, “20. Yüzyılda Bir Şiir Mecmuası Denemesi: İnkıraz”

A Poetry Magazine Attempt in the 20th Century: İnkıraz

86. BABAYEVA Eşqane, “1920 Yılları Türk Romanında Anadolu”

Anatolia in the Turkish novel of the 1920s

87. BAYHAN Gamze, “Kültürel Hafıza/Bellek İnşası Bağlamında Türk Kültüründe Geleneksel Evlilik Eleştirisi: Şinasi’nin “Şair Evlenmesi””

In the Context of Cultural Memory Building Traditional Marriage Criticism in Turkish Culture: “The Poet’s Marriage” of Şinasi

88. BEDİROVA (Şabanova) Lale, “Hâce Muhammed Lutfi’nin Şiir Dili”

The Language Of Hacı Muhammed Lutfi Poetry

89. BİLGİN Mustafa Sıtkı, “Mevlana’da İnsan Felsefesi”

Human Philosophy Of Mevlana In His Works

90. CAHANGİROVA Nermin, “Modern Azerbaycan Öyküsü”

Modern Azerbaijani Story

91. ELİAÇIK Muhittin, “Sular Hakkında Hükema Görüşlerini Açıklayan Bir Belge”

A Document Explaining the Views of Scholars on Waters

92. ERASLAN Ebubekir, “Amerika’da 1919 Yılında Basılan Muhtasar Kamus Adlı Eserdeki İngilizce-Türkçe Sözlük”

English-Turkish Dictionary In The Work Named Muhtasar Kamus Printed In America

93. ERAVCI H. Mustafa “Karaman-nâmede Karamanoğulların Dede Korkutu : Mevlana Arız”

Karaman-namede Karaman Principality’s grandfather: Mevlana Ariz

94. HASAN Neriman, “Dobruca Türklerinin Ağızları Üzerine Yapılan Çalışmaların Dünü, Bugünü Ve Yarını”

Past, Present and Future in Studies on Dobruja Turks’ Dialects

95. HASANOVA Gülsaba, “Nizami İmgesi Sınırlarımızın Ötesinde”
The Image of Nizami Beyond Our Borders
96. ISKANDAROVNA Khallieva Gulnoz, “Alisher Navoi Dünya Edebiyatında”
Alisher Navoi In World Literature
97. KEKEÇ İsmail, “Türk Kültüründeki Süreklilik Üzerine Bir Örnek: “Karakoyun” Efsanesi Ve “Kara Koyun Su İçmedi, Ağladı” Şiiri”
An Illustration on Continuity in Turkish Culture: “Karakoyun” Legend and “Kara Koyun Su İçmedi, Ağladı” Poetry
98. KOCA Ergün, “Osmanlı Dönemi Sözlüklerinden Kâmûs-ı Türkî’deki Yansıma Sözcüklerin Leksiko-Semantik Analizi”
Lexico-Semantic Analysis of Reflection Words in Kâmûs-ı Türkî, One of the Dictionaries of the Ottoman Period
99. LOPAR Elsev Brina, “İlkokul 4. Sınıf Öğrencilerinin Yazma Eğilimlerinin Ve Okuma Alışkanlıklarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi - Mamuşa Örneği”
Examining Writing Tendencies and Reading Habits of Primary School 4th Grade Students in Terms of Various Variables - Mamuşa Example
100. MUSALI Vüsale, “Çağdaş Azerbaycan Şiirinde Türkçülük”
Turkism In The Modern Azerbaijani Poetry
101. MUSAYEVA Ayten, “Azerbaycan Ve Amerika Edebiyatında Novella Türü: Teşekkülü Ve İnkişaf Özellikleri”
The Genre Novella In Azerbaijan And American Literature: The Features of Its Formation And Development
102. NURDAN Gülçin Tuğba, “Orhan Kemal’in Murtaza Romanı Işığında 1950’lerin İşçi Kültürü”
The Labor Culture of the 1950s in the Light of Orhan Kemal’s Murtaza Novel
103. OLIM Sultonmurod, “Ali Şir Nevai’nin Türk Dili Ve Edebiyatının Gelişimindeki Yeri Ve Önemi”
The Role And Importance Of Alisher Nevai In The Development Of Turkish Language And Literature
104. RAHİMOVA Ayten, “Güney Azerbaycan’da Konuşulan Lehçeler”

Dialects Spoken In Southern Azerbaijan

105. ŞEFİZADE Sima, “Azerbaycan Ve Türk Hikâyelerinin Konu Ve İçerik Açısından İncelenmesi Üzerine (1995-2000 Yılları)”

A Comparative Analysis Of The Subject And Content In Azerbaijani And Turkish Stories (during the years 1995-2000)

106. TOPALOĞLU Nur, “Edebiyat Estetiği Bağlamında “Ölü Yiyen Derviş Masalı”nı Yeniden Okumak”

Re-reading The “Dead Eater Dervish Tale” in the Context of Literary Aesthetics

107. USUBOVA Gülnisa, “Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde Görülen Yalancı Eş Değer Fiiller”

False Equivalent Verbs in Oguz Group Turkish Dialects

108. VELİYEV Nizami, “Ortak Türk Alfabeti Kurumu’nun 1927’de Bakü’de Gerçekleştirilmiş I Kongresi (Kongre’nin Steneografisi Üzerinden)”

The I Congress of the unian Turkish Alphabet Institute Held in Baku in 1927 (Via the Steneography of the Congress)

109. YALÇIN Demet, “Yabancı Uyruklu Öğrencilerin Eğitim Sürecinde Kültürün Aktarılması: Dil Faktörü”

Transfer of Culture in the Education Process of Foreign Students: Language Factor

110. YILMAZ Neslihan, “Türkçedeki Fiillerin Sınıflandırılması ve Anlamlandırılması”

Classification and Interpretation of Verbs in Turkish

111. YOLCU Fırat, “Türk Dil İnkılâbına Muhalif Aydın Bakışı: Cemil Meriç”

The Oppenet of the Turkish Language Revolution: Cemil MERİÇ

112. YUSİFOVA Khatira, “Mirze Mehti Şükuhinin Anadilli “Divan`I”

Mother tongue of Mirze Mehti Şükuhi “Divanı”

TÜRK DÜNYASI

113. ALTINTAŞ Hakan, AKYILMAZ Faik, “Yörük Türkmen Sivil Toplum Kuruluşlarının Dünyü, Bugünü Ve Yarını Üzerine Düşünceler”

Thoughts About Yörük Türkmen Civil Society Organizations ‘Yesterday, Today And Tomorrow

114. BÜRKÜTBAYEVA Şınaray, “Bağımsız Kazakistan’da Yaşayan Türk Boylarının Milli Değerleri”

National Values of Turkish Tribes Living in Independent Kazakhstan.

115. ÇETİN Nur, “Türk İşbirliğinin Gelişmesinde Lider Faktörü Ve Nursultan Nazarbayev’in Türk Dünyasına Katkıları”

“Leader” Factor In The Development Of Turkic Cooperation And Nursultan Nazarbayev’s Contributions To The Turkic World

116. Djumaniyazova Feruza, “Swat Vadisindeki Türkler: Uddiyana Şahileri

The turks in Swat valley: Shahi of Uddiyana

117. EGAMBERDİYEV Mirzahan, “Turar Rıskulov Ve Türkistan Otonom Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti”

Turar Rıskulov And The Autonomous Soviet Socialist Republic Of Turkistan

118. ELEKBERLİ Faik , “İsmail Bey Gaspıralı’nın “Dilde, Fikirde Ve İşte Birlik” Teorisi Ve Çağdaş Türk-İslam Birliği Düşünceleri”

Ismail Bay Gaspıralı’s “Language, Attemt And Idea Union Theory And Modern Islam-Turk Union Thoughts

119. HASANOĞLU Murteza, “21. Yüzyılda Türk Dünyasında İşbirliği: Türk Cumhuriyetlerinin Bütünleşmesinde Türk Konseyi’nin Rolü”

Cooperation in the Turkic World in the 21st Century: The Role of the Turkic Council in the Integration of the Turkic Republics

120. IŞIK Hasan, Ayten Rahimova, “20. Yüzyılda İranda Yaşanan Politik Ve Kültürel Gelişmelerin Tespiti Ve Bu Gelişmelerin İran Türklerine Etkisinin Analizi”

Determination of The Political And Cultural Developments in Iran in 20. Century And The Analysis of The Effects of These Developments on Iranian Turks

121. KUBATİN Andrey, “Özbekistan İranileri: Orta Asya’da Yaşayan Horasan Türklerinin Bakıyeleri”

Irani of Uzbekistan: Descendants of the Khorasan Turks living in Central Asia

122. ÖLÇEKÇİ Haluk, “Kültürlerarası İletişim Bağlamında Türk Kültür Coğrafyasının Sınırları ve Kültürel Etkileşimleri”

The Limits and Cultural Interactions of Turkish Cultural Geography in the Context of Intercultural Communication

123. ÖLÇEKÇİ Tamara, “Rusya Federasyonu’ndaki Türk ve Müslüman Göçmen Çocuklarının Eğitim Sorunları”

Training Problems Of Turkish And Muslim Immigrant Children In The Russian Federation

124. PALA BURULKAN Abdibaitova, “Türk Birliği’nin Önündeki Engeller”

Fundamental Factors Stopping the Establishment of the Turkish Union

TÜRK HALK BİLİMİ

125. AKYOL Ceyhun, “Turizm Faaliyetlerinin Yerel Halk Tarafından Değerlendirilmesi; Hopa Örneği

Evaluation of Tourism Activities by Local People; Hopa Example

126. ALIMBAYEV Ceenbek, “Kırgızlarda Halk Biliminin Gelişimi”

Development Of Kirgiz Folk Science

127. ERGİN Ümmü Hatice, Cemal Ergin, “Halk Oyunlarının Günümüzdeki Durumunun Muş İli Bağlamında İncelenmesi”

Investigation of the Current Situation of Folk Dances in the Context of the Province of Mus

128. HÜSEYNGİZİ EMİRLİ Elnare, “Azerbaycan Efsanelerinde Mucizevi Olay”

A Miraculous Event In Azerbaijani Legends

129. KALAFAT Yaşar, “İyeler Yapılanmasında Devlerin Yerleri Ve Roller”

The Places And Roles Of The Giants In Building Owners

130. KARTAEVA Tattigul, “Kuyu Duvarlarını Bitki Dalları İle Örtme Sanatındaki Halk Bilgisi”

Folk Knowledge In The Art Of Covering Well Walls With Plant Branches

131. RZAYEVA Çinare, “Türk Kökenli Toponimler Nahçıvan Folklor Metinlerinde”

Toponyms of Turkic origin in the texts of Nakhchivan folklore

TÜRK KÜLTÜR VE GELENEKLERİ

132. AKPINARLI H. Feriha, Gülten Kurt, “Kahramanmaraş Düğün Geleneğinde Çeyiz Ve Çeyiz Sandıklarının Önemi”

The Importance Of Dowry And Dowry Chests In Kahramanaraş Wedding Tradition

133. ALAP Mustafa Sarper, “Türkiye’de Eski Halk Eğlenceleri”

Old Public Entertainment In Turkey

134. ATAĞİŞİYEVA Kemale, “Azerbaycan Aşık Ve Muğam Sanatında Tür Sorunları”

Genre Problems in Azerbaijani ashig and Mugham Art

135. BERKLİ Yunus, Yağmur Topal, “Umay- Ana İle Şahmeran’ın Benzer Yönleri ve Koruyucu Etkilerinin Araştırılması”

Investigation of Similar Aspects and Protective Effects of Umay-Ana with Şahmeran

136. BERKLİ Yunus, Nergiz Demir Solak, “Taş Meclisi Romanında Don Değiş-tirme Motifi”

Metamorphosis Motif in The Stone Council Novel

137. ÇAKIR Ramazan, “Kıbrıs Masallarında Yer Alan Geleneksel Değerlerin Ward’s Bağlantı Yöntemiyle Sınıflandırılması Ve İncelenmesi”

Classification And Analysis Of Traditional Values In Cyprus Fairy Tales By Wards’s Connection Method

138. ÇELİK Seher, “Türk Kültür Hayatında Şerbet”

Sherbet in Turkish Cultural Life

139. ÇETİNKAYA Meltem, “Yabancılar İçin Türkçe (B2) Ders Kitabındaki Kültürel Öge Görünümleri”

Cultural Item Appearance in Yabancılar İçin Türkçe (B2) Textbook

140. DEMİR Berrin, “Louis De Bernières’in Kanatsız Kuşlar Adlı Eserinde Yabancı Gözüyle Türk Kültürünün Yansıtılması”

Reflecting Turkish Culture through the Eyes of a Stranger in Birds Without Wings by Louis de Bernières

141. GÜLTEKİN GULİYEVA İlham, “Türk Coğrafyalarında Yaranan Masallara Biçimsel Yaklaşım Ve Seyyar Konular Üzerine Bir İnceleme”

The Morphological Approach and Common Themes of The Tales Belonging To The Turkish Peoples

142. GÜZ Nurettin, Hasan Yurdakul, “Türk Kültür Ve Sanatının Bir Örneği Olarak Tesbihin Dijital İletişim Ortamlarındaki Görünümü”

The Appearance Of Perception In Digital Communication Media As An Example Of Turkish Culture And Art

143. HASANOVA Nazmiye, “Türkçede Mesafe Kavramı Ve Deyimlerde İnsan İlişkilerindeki Mesafe”

Distance Concept In Turkish And Distance In Human Relations In The Idioms

144. HAZİEVA Güzeliye, “Tatar Geleneklerinde Süleyman Mitonimi”

The Süleyman Mythony in The Tatar Traditions

145. IŞIK Gülcan, Ülkü Ayşe Oğuzhan Börekci, Filiz Erdemir Göze “Türkiye’deki Ağalık Düzeninin Kültürel Ürünlerde Eleştirisi”

Criticism of Agha Order in Turkey in Cultural Products

146. IŞIK Metin, Lütfiye Yaşar, “Türk Kültüründe Selamlaşma ve El Öpme Geleneği Üzerine Bir Çalışma”

A Study on Greeting and Hand Kissing Tradition in Turkish Culture

147. IŞIKLI Sezin Gizem, “Türk Kahvesi Geleneğinin Osmanlı Döneminde Kültür Ve Sanata Yansıma Biçimleri”

Reflection Forms Of Culture And Art In The Ottoman Period Of Turkish Coffee Tradition

148. İSMAYILZADƏ Pirağa Əyyub Oğlu, “Novruz Bayramının Türk Xalqlarının Mənəvi Dəyərlər Sistemindəki Yerinə Dair”

Novruz Holiday Is The Place Of The Turkic People In The System Of Moral Values

149. KALIŞ Amanjol, “Yırtıcı Kuşlarla Geleneksel Kazak Avı”

Traditional Sweater Hunt With Pediatric Birds

150. KHABİZHANOVA Gulnara, Türklerin “Etnik Mekân” ve Etnik Kültür Gelenekleri

“Ethnic Space” And Ethnic Cultural Traditions Of The Turks

151. KOCA Ergün, Ayşen Koca, “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Görüntüsel Göstergeler Yoluyla Kültür Aktarımı: “Dede Korkut Hikâyeleri” Örneği”

Cultural Transfer Through Visual Indicators in Teaching Turkish as a Foreign Language: The Example of “Dede Korkut Stories”

152. KURT Necdet, “Âşık Veysel’in Söz Yaratıcılığında Hayata Bakış”

Life Perspective in Asik Veysel’s Word Creativity

153. MEMMEDOVA Halide, “Azerbaycan Masallarında Mucizevi Doğum Motifi”

Miraculous Birth Motif In Azerbaijani Tales

154. PULATBAYEVNA Kamolova Nargiza, “Horezm Tarımında Büyü”

The Concept Of Magic In The Agriculture Of Khorezm

155. RAHİMBEYLİ Naila, “Aşık Sanatının Etik Ve Estetik Düşüncelerinin Oluşumunda Temel Önem”

The fundamental role and significance of ashug art and the formation of ethical and ethnic thinking.

156. SEVER Mustafa, “Ulus Devlete Alternatif: Çok Kültürlü Toplum”

Alternative to the Nation State: Multicultural Society

157. SEZER Sefa, “Örf, Adet, Gelenek Ve Görenekler ‘Değerlerin Korunmasında Din Ve Geleneğin Önemi”

Traditions ‘The Importance Of Religion And Tradition In The Preservation Of Values’

158. SÜLEYMANOVA Leman, “Azerbaycan’da Düzenlenen Yas Törenleri Ve Orada Söylenen Ağıtlar”

Mourning Assembly And Aghies (Miserable Words Expressed In Mourning Assembly) In Azerbaijan

159. TAŞDEMİR Erdem, Aytaç Burak Dereli, “Türk Cumhuriyetleri’nin Uluslararası Turizm Tanıtım Videolarında Kullandıkları Kültürel Unsurlar Üzerine Bir İnceleme”

An Investigation On The Cultural Elements Used By The Turkish Republics In International Tourism Promotional Videos

160. TORUN Fatih, “Dede Korkut Hikâyelerinde Değerler Eğitimi”

Values Education In Dede Korkut Stories

161. TÜRK Mehmet Sezai, “Türk Kültürünün Tükenmişlik Sendromuna Etkisi”

The Effect Of Turkish Culture On Burnout Syndrome

162. VURAL Timur, “Konyalı Âşık Çopur İsmail”

Minstrel Çopur İsmail From Konya

163. YILDIRIM Burak Anıl, “Türk İnanışları ile Milli Kültüründe Renkler: ‘Ak’ Renk”

Colors in Turkish Beliefs and National Culture: “White/Hoary Color”

164. YILDIZ Mehmet Emir, ERCAN Mahmut, “Dijital Çağda Geleneksel Oyunları Yeniden Düşünmek: Etnospor Kültür Festivali Ve Dünya Göçebe Oyunları Haberleri Üzerine Bir Çözümleme”

Rethinking Traditional Games in the Digital Age: An Analysis on the News of “Ethnosport Culture Festival” and “World Nomad Games”

ULUSLARARASI ANADOLU GÜNLERİ KÜLTÜR VE SANAT FESTİVALİ/ ETİMESGUT VE ANKARA

165. AKPINARLI H. Feriha, H.Hande Ayşegül ÖZDEMİR, “Geleneksel El Sanatlarımızın Yerel Kalkınmada Yeri Ve Önemi (Ankara İli Örneği)”

The Role and Importance of Our Traditional Handicrafts in Local Development (Ankara Province Example)

166. BALLI M. Mesut, “Ankara’nın Yerel Türk Kültürü Üzerine Bazı Tespitler”

Some Findings On Ankara’s Local Turkish Culture

167. BARIŞ Özlem, “Etimesgut’un Pandemi Süresince Gazetelerde Yer Alış Şekli: Sabah, Hürriyet Ve Sözcü Gazeteleri Örneği”

The Etimesgut's Shape Of Take Place İn Newspapers During The Pandemic: Example Sabah, Hürriyet And Sözcü

168. BAİBOLOV Myrzakhan, “Anadolu Kültür Ve Sanat Festivali’nin” Türk Düynası’nın Kültürel İşbirliğine Katkısı”

The Contribution Of “Anatolian Culture And Art Festival” To The Turkish World’s Cultural Cooperation

169. EMİNOĞLU Dilek, “Anadolu’da Türk Birliğinin Tesisinde Ahiliğin Rolü: Ahi Mesut”

The Role of Ahi-Order in the Establishment of the Turkish Union in Anatolia: Ahi Mesut

170. ERCAN Mahmut, “16. Uluslararası Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivalinin Ulusal Basında Sunumu Üzerine Bir İnceleme”

An Investigation on The Presentation of The 16th International Anatolian Days Culture And Art Festival on Internet Media

171. GÜZ Nurettin, Ali Taner, Muhammed Asım Yayla, “Ulusal Ve Yerel Basında Haberin Sunumu: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivalinin Basında Yer Alış Biçimi”

Presentation Of The News İn The National And Local Press: The Media Coverage Of The International Anatolian Days Culture And Arts Festival

172. GÜZ Nurettin, Muhammed Asım Yayla, Ali Taner, “Kültürün Aktarıcısı Olarak Sosyal Medya: Siyasi Partilerin Etimesgut’taki Yerel Örgütlerinin Sosyal Medya Kullanımı”

Social Media As The Transmitter Of Culture: The Use Of Social Media By Local Organizations Of Political Parties In Etimesgut

173. GÜZ Nurettin, Hayrullah Yanık, Mahmut Bingöl “Kültür-Sanat Haberlerinin Yerel Gazetelerde Yer Alması: Etimesgut’taki Yerel Gazeteler Üzerine Bir İnceleme”

Culture-Art News in Local Newspapers: A Study on Local Newspapers in Etimesgut

174. GÖKSU Erhan “Uluslararası Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivalinin Sokyokültürel Etkileri”

Sociocultural Effects of the International Anatolian Days Culture and Art Festival

175. IŞIK Metin, Esin Demir, “Etimesgut Halkının Kültürel Ve Sanatsal Değerlere Bakışı Bağlamında “Uluslararası Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivali”

“International Anatolian Days Culture and Art Festival” in the Context of Etimesgut People’s Perspective on Cultural and Artistic Values

176. IŞIK Metin, Berkay Buluş, Ümmügülsüm Korkmaz, “Toplumsal Belleğin İnşasında İletişim Mekanları: Etimesgut’a Tarihsel Bir Yolculuk”

Communication Places In Building Social Memory: A Historical Journey To Etimesgut

177. KÜZECİ Aybeniz, “Kerkük Türklerinin Kültür Ve Sanatının Yaşatılması: Etimesgut Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivali Örneği”

Culture And Art Of The Kerkuk Turks: Etimesgut Anatolian Days Culture And Art Festival Example

178. NALÇINKAYA Öznur, “Yumuşak Güç Unsurlarının Yerel Yönetimlerde Kullanılması: Etimesgut Belediyesi “Uluslararası Anadolu Günleri Kültür Ve Sanat Festivali” Örneği”

Use Of Soft Power Elements In Local Administration: Etimesgut Municipality Example Of The International Anatolian Days Culture And Art Festival

179. ÖLÇEKÇİ Haluk, “Simgesel Anlamlarıyla Ankara’nın Başkent Oluşunun Dönemin Gazeteci ve Aydınlarındaki Yansımaları”

Reflections of Ankara’s Being the Capital City on Journalists and Intellectuals of the Period with Its Symbolic Meanings

180. ÖZMEN Şule Yüksel, “Tarihi, Kültürel Ve Doğal Yönleriyle Ankara’nın Turizm Potansiyeli: Ankara’nın Turizm İletişimi Üzerine Bir Değerlendirme”

Ankara’s Tourism Potential With Historical, Cultural And Natural Aspects: An Evaluation On Tourism Communication Of Ankara

181. ŞAHİNGÖZ Mehmet, Tekin Önal, “Mustafa Kemal Atatürk’ün Örnek Köyler Projesi Kapsamında Ahi Mes’ud (Etimesgut)’un Ankara Şehir Gelişimi Açısından Önemi”

The Importance of Ahi Mes’ud (Etimesgut) in Ankara City Development within the Scope of Mustafa Kemal Atatürk’s Model Villages Project

SEMPOZYUM PROGRAMI

1.Gün

29.10.2020

Açılış Saat: **10:00-12:30 (Türkiye Saati)**

1. Salon

Açılış Programı

Sunucu:

Büşra Nur MURAT

- Açılış
 - İstiklal Marşı ve Saygı Duruşu
 - Tanıtım Videosu
 - Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Dinletisi
-

Konuşmacılar

1. **Prof. Dr. Nurettin GÜZ** / *Düzenleme Kurulu Başkanı*
 2. **Enver DEMİREL** / *Etimesgut Belediye Başkanı*
 3. **Prof. Dr. İbrahim AYDINLI** / *Yıldırım Beyazıt Üni. Rektörü*
 4. **Prof. Dr. Musa YILDIZ** / *Gazi Üniversitesi Rektörü*
 5. **Prof. Dr. Musa Kazım ARICAN** / *A. Sosyal Bilimler Üni. Rektörü*
 6. **Prof. Dr. Ali HABERAL** / *Başkent Üniversitesi Rektörü*
 7. **Prof. Dr. Yusuf SARINAY** / *TOBB ETÜ Rektörü*
 8. **Prof. Dr. Hasan ERBAY** / *Türk Hava Kurumu Üni. Rektörü*
-

- Plaket Takdimi
- Kapanış
- Bildiri Sunumlarına Geçiş

1.Gün 29.10.2020 1. Oturum Saat.13:00-14:15 (Türkiye Saati) 1. Salon Tema: Din Oturum Başkanı: Prof. Dr. M. Hanefi PALABİYİK		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Nasib GÖYÜŞOV	Prof. Dr. Nasib GÖYÜŞOV	“Azerbaycan Âşık Edebiyatında Hazret-i Ali (A.S.) Faziletlerinin İrfanı ve Sembolik Kavramları”
Doç. Dr. Aygün KERİMOVA	Doç. Dr. Aygün KERİMOVA	Kafkasya’da Din Eğitimi: Azerbaycan Örneğinde
Dr. Ahmet NİYAZOV	Dr. Ahmet NİYAZOV	“Kafkasya’da Nakşibendiliğin Gelişimi ve Kafkasya Nakşi Silsilesinin Tahlili”
Nazgul SABURGALİEVA	Nazgul SABURGALİEVA	“Kazakistan’ın Batı Bölgesindeki Aydınlanma Harekâtı ve Dini Şahsiyetler”
Prof. Dr. M. Hanefi PALABİYİK	Prof. Dr. M. Hanefi PALABİYİK	“Türk-İslam Kültürünün Kaynağı Olarak Coğrafyacılık/Klasik Coğrafya Eserleri ve Seyahatnameler”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV		
1.Gün 29.10.2020 1. Oturum Saat.13:00-14:15 (Türkiye Saati) 2. Salon Tema: Geleneksel Türk Sanatları Oturum Başkanı: Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Naile Rengin OYMAN	Doç. Dr. Naile Rengin OYMAN	“Anadolu Ve Farklı Geleneksel Kültürlerden Bazı Çözümlü Yüzlü Geleneksel Dokumalarda Tespit Edilen Piktografik Kodlar”
Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ Ayşe SARICAN	Ayşe SARICAN	“Ankara Çamlıdere Ve Kahramankazan Yöresinde Düz Dokuma Örneği: Pala Dokuma”
Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ Öğr. Gör. Rukiye KAYA	Öğr. Gör. Rukiye KAYA	“Çankırı Kızılırmak Ve Çevresinde Giyim Kuşam Gelenegine Bir Örnek: Çorap ve Patik Örücülüğü”
Doç. Dr. Cengiz ERDAL	Doç. Dr. Cengiz ERDAL	“Osmanlı İmparatorluğu’nun Kaftan Ve Kumaşlarında En Çok Kullanılan Motiflerin Sembolik Anlamları”
Arazgul REJEPOVA	Arazgul REJEPOVA	“Türkmen Halı Sanatı”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGZlMGJlUUFQVmhjcXlxdGZrdz09 Meeting ID: 522 133 8423 Passcode: baBfq0		

1.Gün 29.10.2020 1. Oturum Saat.13:00-14:15 (Türkiye Saati) 3. Salon Tema: Geleneksel Türk Sanatları Oturum Başkanı: Prof. Dr. Yunus BERKLİ		
<i>Araştırmacı/ Araştırmacılar (Researcher/ Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Gülten KURT	Doç. Dr. Gülten KURT	“Gerede De Yapılan Havlu Kenarlarının Teknik ve Kompozisyon Özellikleri”
Prof. Dr. Yunus BERKLİ Mariye PINAR	Mariye PINAR	“Makrome Sanatının Tarihine Ve Gelişimine Bugünden Bir Bakış”
Esra BORA	Esra BORA	“Konya Etnografya Müzesi’nde Bulunan Horozlu Halının Tasarım İlkeleri ve Öğeleri Bakımından İncelenmesi”
Dr. Arş. Gör.Bayram DEMİRAL	Dr. Arş. Gör.Bayram DEMİRAL	“Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirlerinde Kilimler”
Ümmügülsüm AÇIKÖZ	Ümmügülsüm AÇIKÖZ	“Geleneksel Türk Sanatlarına Dair Günümüz Algısı: Çini Örneği”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q		
1.Gün 29.10.2020 1. Oturum Saat.13:00-14:15 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Güzel Sanatlar Oturum Başkanı: Dr. Öğr. Üy. Hüseyin Hilmi ALADAĞ		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Öğr. Üy. Hüseyin Hilmi ALADAĞ	Dr. Öğr. Üy. Hüseyin Hilmi ALADAĞ	“Kadim Türk Yönetim Kültürü’nün Modern Dönemde Hükümrانlık Sembolü Olarak Tecessümü: Arma-i Osmanî”
Dr. Öğr. Üy.Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU Arş. Gör. Yusuf Tolga ÜNKER	Arş. Gör. Yusuf Tolga ÜNKER	“Göktürk Damgalarının Grafik Tasarım Bağlamında Analizi
Prof. Dr. Yunus BERKLİ Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN	Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN	“Selçuklu Dönemi Süslemelerinde Kullanılan Kufi Yazının Sanatsal Bütünlüğe Etkisi”
Gulruh ABDYYEVA	Gulruh ABDYYEVA	“Hun Dönemi Giyim Kuşam Kültürü Ve Gök-Türk Döneminde Hun Yansımaları, Günümüz Orta Asya Halklarının Kıyafetlerindeki İzleri”
Merve YILMAZ	Merve YILMAZ	“Tarsus Şer’iyye Sicillerine Göre XIX. Yüzyılda Kadın Giyim Kuşamı”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhZDZa3ZCT3ZXcDNRZz09>
 Meeting ID: 422 761 4669
 Passcode: 7yeqRH

1.Gün 29.10.2020
1. Oturum Saat.13:00-14:15 (Türkiye Saati)
5. Salon
Tema: Güzel Sanatlar
Oturum Başkanı: Doç. Dr. İ. Hakan DÖNMEZ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Arş. Gör. Yunus Emre ÇELİK	Arş. Gör. Yunus Emre ÇELİK	“Ahmed Rıf’at Efendi’nin Kitabe Kalıpları Özelinde Yazı Üslubunun Tahlili”
Arş. Gör. Mehseti SÜLEYMANOVA	Arş. Gör. Mehseti SÜLEYMANOVA	“Ahşap Sanatı”
Aylin ÖZKAN	Aylin ÖZKAN	“Doku Faktörünün Resim Sanatındaki Yeri”
Hanım Handan AĞIRMATLI	Hanım Handan AĞIRMATLI	“Şanlıurfa’da Kemik Tarakçılık Sanatı”
Öğr. Gör. Dr. Umut DEMİREL	Öğr. Gör. Dr. Umut DEMİREL	“Türk Resim Sanatının Başlangıcı”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVWVUMjBsZzJHY3Zra3RFeUFUT09>
 Meeting ID: 901 640 3945
 Passcode: ji0eks

1.Gün 29.10.2020
2.Oturum Saat.14:30-15:45 (Türkiye Saati)
1.Salon
Tema: Güzel Sanatlar
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Erol KILIÇ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Erol KILIÇ Sabriye HATİPOĞLU	Sabriye HATİPOĞLU	“İslam Öncesi Anadolu Uygarlıklarının Çağdaş Türk Resmine İzdüşümleri”
Doç. Dr. Alpaslan AŞIK	Doç. Dr. Alpaslan AŞIK	“Türklerde Kaya Resmi Geleneği; Kırgızistan Örneğinde”
Dr. Parisa SAHAFIASL	Dr. Parisa SAHAFIASL	“Büyük Selçuklu Dönemi Minyatür Sanatı Özellikleri”
Prof. Dr. Yunus BERKLİ Dr. Öğr. Üy. Gülten GÜLTEPE	Dr. Öğr. Üy. Gülten GÜLTEPE	“18. Yüzyıl Babür Dönemi Minyatürlerinde Eklektik Üslup

Dr. Öğr. Üy. Elif BAYRAK KAYA	Dr. Öğr. Üy. Elif BAYRAK KAYA	“Hz. Mevlana’nın Hayatından Kesitlerin Ömer Faruk Atabek Minyatürlerine Yansıması

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09>
Meeting ID: 382 914 7981
Passcode: 3bd7qV

1.Gün 29.10.2020
2. Oturum Saat.14:30-15:45 (Türkiye Saati)
2. Salon
Tema: Güzel Sanatlar / Oturum Başkanı: Prof. Dr. Mustafa ERAVCI

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Eflatun NEİMETZADE	Prof. Dr. Eflatun NEİMETZADE	“Reşadetdin’in “Oğuzname” Destanındaki Kahramanların Sosyo-Kültürel Özellikleri ve Sahneye Aktarılması Problemi”
Dr. Latife ÖZCAN	Dr. Latife ÖZCAN	“Kültürel Bellekten Beyazperdeye: Türk Sinemasında Sözel Anlatıların İzleri”
Doç. Dr. Ali Murat KIRIK Öğr. Gör. Ersin KOZAN	Öğr. Gör. Ersin KOZAN	“CGI Animasyon Teknolojisinin Türk Televizyon Yapımlarının Görsel Estetik Dönüşümüne Yansıması
Öğr. Gör. Dr. Umut DEMİREL	Öğr. Gör. Dr. Umut DEMİREL	“Türk Kaya Resimleri ve Hayvan Sembolizmi Arasındaki İlişki”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGJzMGJlUUFQvMmhjcXlxdGZrdz09>
Meeting ID: 522 133 8423
Passcode: baBfq0

1.Gün 29.10.2020
2.Oturum Saat.14:30-15:45 (Türkiye Saati)
3.Salon
Tema: Hukuk ve Siyaset / Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ceren YEGEN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Dilaver AZİMLİ	Doç. Dr. Dilaver AZİMLİ	“Qutadqu Bilig” Əsərində Türk Hüquqi Dövlətçilik Sisteminin Təsvirinə Dair
Uzm.Fatma Bozkaya YETKİN Uzm. Ömer YETKİN	Uzm. Fatma Bozkaya YETKİN	“Türkiye’de Kültürel Mirasın Korunmasına Yönelik Yeni Bir Kurumsal Yapılanmanın Gerekliği Üzerine”
Doç. Dr. Cabir HALİLOV	Doç. Dr. Cabir HALİLOV	“Çağdaş Ülkelerin Mahkeme Sisteminde Jüri Mahkemesinin Yeri ”
M. Mesut BALLI	M. Mesut BALLI	“Kemal Tahir’in Kurt Kanunu Adlı Romanının Siyaset Sosyolojisi Açısından İncelenmesi”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09>
 Meeting ID: 236 613 4394
 Passcode: p6ud5Q

1.Gün 29.10.2020
2. Oturum Saat.14:30-15:45 (Türkiye Saati)
4. Salon
Tema: İletişim
Oturum Başkanı: Doç. Dr. Tamara ÖLÇEKÇİ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Sümeyye POLAT	Sümeyye POLAT	“Kent Kimliğinin Sürekliliğinde Gazetelerin Rolü: Gazete Solfasol Örneği”
Arş. Gör. Behlül Burak DURLU	Arş. Gör. Behlül Burak DURLU	“Erken Cumhuriyet Döneminde Milli Kültür Sanat: Şadırvan Dergisi Örneği
Dr. Gülsen SARAY	Dr. Gülsen SARAY	“Türk Dilinde Alfabe Değişiklikleri: Türk Medeniyeti ve Kültürünün Aktarımında Süreklilik Sağlanması Açısından Medyanın Güncel Rolü”
Dr. Arş. Gör. Mahmut BİNGÖL	Arş. Gör. Mahmut BİNGÖL	“Yerel Yönetimlerde Katılımcı Demokrasi Uygulamaları: Belediyelerin Facebook ve Twitter Kullanım Pratikleri Üzerinden Bir Değerlendirme”
Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK Doç. Dr. Ali ASKER Banu DEMİREL	Banu DEMİREL	Azerbaycan Türklerinin Aydınlanma Hareketinde Molla Nasrettin Dergisinin Önemi

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZXcDNRZ09>
 Meeting ID: 422 761 4669
 Passcode: 7yeqRH

1.Gün 29.10.2020
2. Oturum Saat.14:30-15:45 (Türkiye Saati)
5. Salon
Tema: İletişim
Oturum Başkanı: Doç. Dr. Bilge NARİN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK Zahit Ali KİLİT	Zahit Ali KİLİT	“Uluslararası Basının Dijital Medya Platformlarında Yer Alan Covid-19 Haberlerinde Kullanılan Türkiye Görsellerinin Çerçeveleme Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi”.
Doç. Dr. İbrahim Hakan DÖNMEZ Taner TAŞMURAT Hasan YURDAKUL	Taner TAŞMURAT	“Hekim-Hasta / Hasta Yakını Arasındaki İletişimi Etkileyen Kültürel ve Kişisel Faktörler: Teorik Bir Çerçeve”
Doç. Dr. Bilge NARİN	Doç. Dr. Bilge NARİN	“Twitter’da Hayran Kültürünün İzleri: Gençlerbirliği ve MKE Ankaragücü Spor Kulüpleri Örneği”

Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK Banu ÇOŞKUN	Banu ÇOŞKUN	“Covid 19 Salgını ve Eğitimde Bilgi Açığı İlişkisi Yeni Medya Destekli Türkiye’deki Eğitim Sisteminin Bilgi Açığı Durumuna Yönelik Bir Analiz”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVWVUMjBsZzJHY3Zra3RFeUFRUT09 Meeting ID: 901 640 3945 Passcode: ji0eks		

1.Gün 29.10.2020 3. Oturum Saat.16:00-17:15 (Türkiye Saati) 1. Salon Tema: Kentleşme ve Mimari Oturum Başkanı: Prof. Dr. M. Sıtkı BİLGİN		

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Kamran SOKHANPARDAZ	Dr. Kamran SOKHANPARDAZ	“Büyük Selçuklu Dönemi Camilerinde Alçı Kitabe ve Tezyinat”
Dr. Mehmet KUTLU	Dr. Mehmet KUTLU	“Selçuklu Çağında Anadolu Tıp Kurumları Mimari Plan Gelişimi”
Prof. Dr. Yunus BERKLİ Nülüfer KINCAL	Nülüfer KINCAL	“Kilitbahir’deki Osmanlı Dönemi Camilerinin Restorasyon Öncesi ve Restorasyon Sonrası Özelliklerinin İncelenmesi”
Dr. Sevil DERİN	Dr. Sevil DERİN	“İstanbul’da Camiye Dönüştürülen Bizans Yapıları ve Bunların Osmanlı Dönemi Onarımları Hakkında Bir Ön Rapor”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV

1.Gün 29.10.2020 3. Oturum Saat.16:00-17:15 (Türkiye Saati) 2. Salon Tema: Kentleşme ve Mimari Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ali KORKMAZ		

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Ali KORKMAZ	Doç. Dr. Ali KORKMAZ	“Unesco Dünya Miras Listesinde Yer Alan Anadolu’nun Elhamrası Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi”
Dr. Öğr. Üy. Çağlayan HERGÜL	Dr. Öğr. Üy. Çağlayan HERGÜL	“Fergana Vadisi’nin Tacikistan Sahasındaki XV-XVIII. Yüzyıl Mimari Eserleri”
Veysel ÖZBEY	Veysel ÖZBEY	“İrgandı Köprüsü Kültürel Mirası”
Erden ORALBAY	Erden ORALBAY	“Eleke Sazy Anıtları”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGJzMGJlUUFQVmhjcXlxdGZrdz09>
 Meeting ID: 522 133 8423
 Passcode: baBfq0

1.Gün 29.10.2020
3. Oturum Saat.16:00-17:15 (Türkiye Saati)
3. Salon
Tema: Türk Dili ve Edebiyatı
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Ergün KOCA

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Ebubekir ERASLAN	Dr. Ebubekir ERASLAN	“Amerika’da 1919 Yılında Basılan Muhtasar Kamus Adlı Eserdeki İngilizce-Türkçe Sözlük”
Prof. Dr. Ergün KOCA	Prof. Dr. Ergün KOCA	“Osmanlı Dönemi Sözlüklerinden Kâmus-ı Türki’deki Yansıma Sözcüklerin Leksiko-Semantik Analizi”
Neslihan YILMAZ	Neslihan YILMAZ	“Türkçedeki Fiillerin Sınıflandırılması ve Anlamlandırılması”
Gamze BAYHAN	Gamze BAYHAN	“Kültürel Hafıza/Bellek İnşası Bağlamında Türk Kültüründe Geleneksel Evlilik Eleştirisi: Şinasi’nin “Şair Evlenmesi””

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09>
 Meeting ID: 236 613 4394
 Passcode: p6ud5Q

1.Gün 29.10.2020
3. Oturum Saat.16:00-17:15 (Türkiye Saati)
4. Salon
Tema: Türk Dili ve Edebiyatı
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK	Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK	“Sular Hakkında Hükema Görüşlerini Açıklayan Bir Belge”
Dr. İsmail KEKEÇ	Dr. İsmail KEKEÇ	“Türk Kültüründeki Süreklilik Üzerine Bir Örnek: “Karakoyun” Efsanesi Ve “Kara Koyun Su İçmedi, Ağladı” Şiiri”
Dr. Gülçin Tuğba NURDAN	Dr. Gülçin Tuğba NURDAN	“Orhan Kemal’in Murtaza Romanı Işığında 1950’lerin İşçi Kültürü”
Nur TOPALOĞLU	Nur TOPALOĞLU	“Edebiyat Estetiği Bağlamında “Ölü Yiyen Derviş Masalı”nı Yeniden Okumak”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZxcDNRZz09>
 Meeting ID: 422 761 4669
 Passcode: 7yeqRH

1.Gün 29.10.2020
3. Oturum Saat.16:00-17:15 (Türkiye Saati)
5. Salon
Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri
Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Metin IŞIK Lütfiye YAŞAR	Lütfiye YAŞAR	“Türk Kültüründe Selamlaşma Ve El Öpme Gelenegi Üzerine Bir Çalışma”
Sezin Gizem IŞIKLI	Sezin Gizem IŞIKLI	“Türk Kahvesi Geleneginin Osmanlı Döneminde Kültür Ve Sanata Yansima Biçimleri”
Seher ÇELİK	Seher ÇELİK	“Türk Kültür Hayatında Şerbet”
Doç. Dr. Leman SÜLEYMANOVA	Doç. Dr. Leman SÜLEYMANOVA	“Azerbaycan’da Düzenlenen Yas Törenleri Ve Orada Söylenen Ağıtlar”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVkcVbUJiSjZzJHY3Zra3RFeUFRUT09>
 Meeting ID: 901 640 3945
 Passcode: ji0eks

2.Gün 30.10.2020
1. Oturum Saat.09:00-10:15 (Türkiye Saati)
1. Salon
Tema: İletişim
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Bünyamin AYHAN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dilnoza UMAROVA	Dilnoza UMAROVA	“Özbekistan Haber Sitelerinde Türkiye Temsili”
Ali LAKHDARİ	Ali LAKHDARİ	“Cezayir Yazılı Basımında Türkiye İmajı”
Prof. Dr. Bünyamin AYHAN Zhulduz AMANGELDİYEVA	Zhulduz AMANGELDİYEVA	“Post-Sovyet Kazak Basının Sorunları”
Öğr. Gör. Bekir Gökhan DOĞAN	Öğr. Gör. Bekir Gökhan DOĞAN	“Türk Modernleşme Çabalarında Önemli Bir Kilometre Taşı; Ali Paşa ve Kararname-i Âli”
Gamze BAYHAN	Gamze BAYHAN	“Tek Kültür İki Dil: Türkçe-Boşnakça “Şakir Bayhan’ın Eserleri İle Kurulan Kültür Köprüsü”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09>

Meeting ID: 382 914 7981

Passcode: 3bd7qV

2.Gün 30.10.2020

1. Oturum Saat.09:00-10:15 (Türkiye Saati)

2. Salon

Tema: İletişim

Oturum Başkanı: Doç. Dr. F. Bilge NARİN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Öğr. Üy. Çiğdem ÇALAPKULU Esra DOĞAN	Dr. Öğr. Üy. Çiğdem ÇALAPKULU Esra DOĞAN	“K Kuşağının Aile İçi İletişim Üzerindeki Etkisinin Değerlendirilmesi”
Dr. Alisher MATYAKUBOV	Dr. Alisher MATYAKUBOV	“Özbekistan’da Gazetecilik Eğitimi: Geleneksellik Ve Modernlik”
Dr. Öğr. Üy. Erdoğan AKMAN Arş. Gör. Zeki OKYAY	Arş. Gör. Zeki OKYAY	“Türk ve Kırgız Basınında Cengiz Aytmatov’un Vefatına İlişkin Çıkan Haberlerin Karşılaştırmalı İncelenmesi”
Dr. Öğr. Üy. Salih TİRYAKİ Şeyma SARI	Şeyma SARI	“Haberde Toplumsal Cinsiyet: Kadınların Haberde Yer Alma Biçimlerine Eleştirel Bir Bakış”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGJzMGJuUFRQvMmhjcXlxdGZrdz09>

Meeting ID: 522 133 8423

Passcode: baBfq0

2.Gün 30.10.2020

1. Oturum Saat.09:00-10:15 (Türkiye Saati)

3. Salon

Tema: İletişim

Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ceren YEGEN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Öğr. Üy. Neslihan KILIÇ	Dr. Öğr. Üy. Neslihan KILIÇ	“Rusya Türklerinin/Müslümanlarının Sesi Olarak Gazeteci İsmail Gaspralı”
Shokhrukhbk OLİMOV	Shokhrukhbk OLİMOV	“Abdurrauf Fitrat’ın Ceditçilik Hareketindeki Yeri”
Doç. Dr. Beruniy ALİMOV	Doç. Dr. Beruniy ALİMOV	“Özbekistan’ın Turizm İmajı Sorunu Dünya Medyasında”
Duygu UYSAL Ali ALTUN	Duygu UYSAL Ali ALTUN	“Yeni Bir Edebi Muhit: Sosyal Medya”

Doç. Dr. Ceren YEGEN	Doç. Dr. Ceren YEGEN	“Karadeniz’deki İlk Milli Derin Deniz Sondajı Ve Doğalgaz Rezervi Keşfi Konulu Haberler Üzerine Bir İnceleme”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBiZD09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q		

2.Gün 30.10.2020 1. Oturum Saat.09:00-10:15 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Kentleşme ve Mimari Oturum Başkanı: Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Amina AHANTAYEVA	Doç. Dr. Amina AHANTAYEVA	“Göçebe Medeniyetin Mirası Olarak Kazak Çadır Evlerinin Tarihi ve Yapısı”
Prof. Dr. Metin IŞIK Erdal BİLİCİ	Prof. Dr. Metin IŞIK Erdal BİLİCİ	“Konar-Göçer Türk Geleneğinde Çadır”
Dr. Öğr. Üy. Cengiz ŞAHİN Arş. Gör. Ramazan GÜLER	Arş. Gör. Ramazan GÜLER	“Geleneksel Batı Karadeniz Evleri”
Prof. Dr. Shohistahon ULJAEVA	Prof. Dr. Shohistahon ULJAEVA	“Özbekistan Cumhuriyeti’nde “Akıllı Şehir” Teknolojilerinin Tanıtılmasındaki Sorunlar ve Çözümleri
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZXCdNRZz09 Meeting ID: 422 761 4669 Passcode: 7yeqRH		
2.Gün 30.10.2020 1. Oturum Saat.09:00-10:15 (Türkiye Saati) 5. Salon Tema: Müzik Oturum Başkanı: Prof. Dr. Vüsale MUSALI		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Öğr. Üy. Dinçer APAYDIN	Dr. Öğr. Üy. Dinçer APAYDIN	“Vedat Türkali’nin Yeni Türküler’inde Anadolu Halkı Ve Görünüşleri”
Öğr. Gör. Aziz ERDOĞAN	Öğr. Gör. Aziz ERDOĞAN	“Fenomenolojik Temelli Müzik Yaklaşımları ve Geleneksel Müzik”
Doç. Dr. Gülcamal KORTABAEVA Şınaray BÜRKÜTBAYEVA	Şınaray BÜRKÜTBAYEVA	“Türk Halklarındaki Müzik Aletlerinin Değeri”

Zülfiyye HÜSEYNOVA	Zülfiyye HÜSEYNOVA	“Şirvan Âşık Ortamında İcra Geleneklerine Dair”
Dr. Öğr. Üy. Ender Can DÖNMEZ Dr. Krzysztof NIEGOWSKI	Dr. Öğr. Üy. Ender Can DÖNMEZ	“Yabancı Uyruklu Müzik Eğitimi Öğrencilerinin Türk Halk Müziği ve Bağlamaya Yönelik Görüşleri: Polonya Örneği”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVWUjMjBsZzJHY3Zra3RFeUFUT09 Meeting ID: 901 640 3945 Passcode: ji0eks		

2.Gün 30.10.2020
2. Oturum Saat.10:30-11:45 (Türkiye Saati)
1. Salon
Tema: Tarih
Oturum Başkanı: Doç. Dr. Yunus Emre TANSÜ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Efzeleddin ASGER	Doç. Dr. Efzeleddin ASGER	“Yeni Bulunmuş Oğuzname Elyazması”
Dr. Zeynep GAZALİ DEMİRTAŞ	Dr. Zeynep DEMİRTAŞ GAZALİ	“İsparta Güllü ve Gül Ürünlerinin Gündelik Hayat İçerisinde Dönüşümü: Sözlü Tarih İncelemesi”
Doç. Dr. Yunus Emre TANSÜ Semra ÇERKEZOĞLU	Doç. Dr. Yunus Emre TANSÜ Semra ÇERKEZOĞLU	“Selçuklular, Karahanlılar ve Gaznelilerin Siyasi İlişkileri”
Aslı AYDINÖZ Gökçe YAVUZ	Aslı AYDINÖZ	“1893/1894 Kolera Salgınının Haydarpaşa-Ankara Demiryolu Çalışanları Üzerindeki Etkisi
Dr. Hümeysra TÜREDİ	Dr. Hümeysra TÜREDİ	“Ulus-İnşasında Başkent İmajı: Ankara Ve İstanbul Yangınları (1929)”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09>
Meeting ID: 382 914 7981
Passcode: 3bd7qV

2.Gün 30.10.2020
2. Oturum Saat.10:30-11:45 (Türkiye Saati)
2. Salon
Tema: Türk Dili ve Edebiyatı
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Mustafa Sıtkı BİLGİN

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Zekiyye ABİLOVA	Prof. Dr. Zekiyye ABİLOVA	“Azerbaycan Edebiyatında Kerbelâ Konusu: Abdülkerim Âga Badkubî’nin Eserleri Esasında”
Dr. Öğr. Üy. Özlem BATĞI AKMAN	Dr. Öğr. Üy. Özlem BATĞI AKMAN	“20. Yüzyılda Bir Şiir Mecmuası Denemesi: İnkıraz”

Doç. Dr. Eşqane BABAYEV	Doç. Dr. Eşqane BABAYEV	“1920 Yılları Türk Romanında Anadolu”
Dr. Nermin CAHANGİROVA	Dr. Nermin CAHANGİROVA	“Modern Azerbaycan Öyküsü”
Prof. Dr. Mustafa Sıtkı BİLGİN	Prof. Dr. Mustafa Sıtkı BİLGİN	Mevlana’da İnsan Felsefesi
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGZlMGJuUFQvMmhjcXlxdGZrdz09 Meeting ID: 522 133 8423 Passcode: baBfq0		

2.Gün 30.10.2020 2. Oturum Saat.10:30-11:45 (Türkiye Saati) 3. Salon Tema: Türk Dili ve Edebiyatı Oturum Başkanı: Prof. Dr. Vüsale MUSALI

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Vüsale MUSALI	Prof. Dr. Vüsale MUSALI	“Çağdaş Azerbaycan Şiirinde Türkçülük”
Doç. Dr. Neriman HASAN	Doç. Dr. Neriman HASAN	“Dobruca Türklerinin Ağızları Üzerine Yapılan Çalışmaların Dünü, Bugünü Ve Yarını”
Ayten RAHİMOVA	Ayten RAHİMOVA	“Güney Azerbaycan’da Konuşulan Lehçeler”
Arş. Gör. Gülnisa USUBOVA	Arş. Gör. Gülnisa USUBOVA	“Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde Görülen Yalancı Eş Değer Fiiller”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q

2.Gün 30.10.2020 2. Oturum Saat.10:30-11:45 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Türk Dili ve Edebiyatı Oturum Başkanı: Prof. Dr. H. Mustafa ERAVCI

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. H. Mustafa ERAVCI	Prof. Dr. H. Mustafa ERAVCI	“Karaman-nâmede Karamanoğulların Dede Korkutu: Mevlana Arız”
Ayten MUSAYEVA	Ayten MUSAYEVA	“Azerbaycan Ve Amerika Edebiyatında Novella Türü: Teşekkülü Ve İnkişaf Özellikleri”
Sima ŞEFİZEDE	Sima ŞEFİZEDE	“Azerbaycan Ve Türk Hikâyelerinin Konu Ve İçerik Açısından İncelenmesi Üzerine (1995-2000 Yılları)”
Gülsaba HASANOVA	Gülsaba HASANOVA	“Nizami İmgesi Sınırlarımızın Ötesinde”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZXcDNRZz09>
 Meeting ID: 422 761 4669
 Passcode: 7yeqRH

2.Gün 30.10.2020
2. Oturum Saat.10:30-11:45 (Türkiye Saati)
5. Salon
Tema: Türk Dili ve Edebiyatı
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Erol KILIÇ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Öğr. Üyesi Nizami VELİYEV	Dr. Öğr. Üyesi Nizami VELİYEV	“Ortak Türk Alfabeti Kurumu’nun 1927’de Bakü’de Gerçekleştirilmiş I Kongresi (Kongre’nin Steneografisi Üzerinden)”
Dr. Sultonmurod OLIM	Dr. Sultonmurod OLIM	“Ali Şir Nevai’nin Türk Dili ve Edebiyatının Gelişimindeki Yeri Ve Önemi”
Doç. Dr. Khallieva Gulnoz ISKANDAROVNA	Doç. Dr. Khallieva Gulnoz ISKANDAROVNA	“AlışherNavoi Dünya Edebiyatında”
Lale BEDİROVA (ŞABANOVA)	Lale BEDİROVA (ŞABANOVA)	“Hace Muhammed Lutfi’nin Şiir Dili”

Join Zoom Meeting <https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVWVuMjBzZjJHY3Zra3RFeUFUT09>
 Meeting ID: 901 640 3945
 Passcode: ji0eks

2.Gün 30.10.2020
3. Oturum Saat.12:00-13:15 (Türkiye Saati)
1. Salon
Tema: Türk Dili ve Edebiyatı
Oturum Başkanı: Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Elsev Brina LOPAR	Doç. Dr. Elsev Brina LOPAR	“İlkokul 4. Sınıf Öğrencilerinin Yazma Eğilimlerinin ve Okuma Alışkanlıklarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi - Mamuşa Örneği”
Doç. Dr. Khatira YUSİFOVA	Doç. Dr. Khatira YUSİFOVA	“Mirze Mehti Şukuhinin Anadilli “Divan’ı”
Arş. Gör. Demet YALÇIN	Arş. Gör. Demet YALÇIN	“Yabancı Uyruklu Öğrencilerin Eğitim Sürecinde Kültürün Aktarılması: Dil Faktörü”
Fırat YOLCU	Fırat YOLCU	“Türk Dil İnkılâbına Muhalif Aydın Bakışı: Cemil Meriç”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbjE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV

2.Gün 30.10.2020 3. Oturum Saat.12:00-13:15 (Türkiye Saati) 2. Salon Tema: Türk Dünyası Oturum Başkanı: Prof. Dr. Gülcan IŞIK

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ	Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ	“Kültürlerarası İletişim Bağlamında Türk Kültür Coğrafyasının Sınırları Ve Kültürel Etkileşimleri”
Dr. Burulcan ABDİBAİTOVA PALA	Dr. Burulcan ABDİBAİTOVA PALA	“Türk Birliği’nin Kurulmasını Frenleyen Temel Faktörler”
Doç. Dr. Murteza HASANOĞLU	Doç. Dr. Murteza HASANOĞLU	“21. Yüzyılda Türk Dünyasında İşbirliği: Türk Cumhuriyetlerinin Bütünleşmesinde Türk Konseyi’nin Rolü”
Prof. Dr. Nur ÇETİN	Prof. Dr. Nur ÇETİN	“Türk İşbirliğinin Gelişmesinde Lider Faktörü Ve Nursultan Nazarbayev’in Türk Dünyasına Katkıları”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGJzMGJlUUFvMmhhcXlxdGZrdz09 Meeting ID: 522 133 8423 Passcode: baBfq0

2.Gün 30.10.2020 3. Oturum Saat.12:00-13:15 (Türkiye Saati) 3. Salon Tema: Türk Dünyası Oturum Başkanı: Prof. Dr. Hakan ALTINTAŞ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Faik ELEKBERLİ	Doç. Dr. Faik ELEKBERLİ	“İsmail Bey Gaspıralı’nın “Dilde, Fikirde ve İşte Birlik” Teorisi ve Çağdaş Türk-İslam Birliği Düşünceleri”
Doç. Dr. Feruza DJUMANİYAZOVA	Doç. Dr. Feruza DJUMANİYAZOVA	“Swat Vadisindeki Türkler: UddiyanaŞahileri
Şınaray BÜRKÜTBAYEVA	Şınaray BÜRKÜTBAYEVA	“Bağımsız Kazakistan’da Yaşayan Türk Boylarının Milli Değerleri”
Prof. Dr. Hakan ALTINTAŞ Faik AKYILMAZ	Prof. Dr. Hakan ALTINTAŞ Faik AKYILMAZ	“Yörük Türkmen Sivil Toplum Kuruluşlarının Dünü, Bugünü ve Yarını Üzerine Düşünceler”

Dr. Yaşar KALAFAT	Dr. Yaşar KALAFAT	“İyeler Yapılanmasında Devlerin Yerleri ve Roller”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q		

2.Gün 30.10.2020 3. Oturum Saat.12:00-13:15 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Türk Dünyası Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ramazan ÇAKIR

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Mirzahan EGAMBERDİYEV	Doç. Dr. Mirzahan EGAMBERDİYEV	“Turar Riskulov ve Türkistan Otonom Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti”
Doç. Dr. Hasan IŞIK Ayten RAHİMOVA	Ayten RAHİMOVA	“20. Yüzyılda İranda Yaşanan Politik Ve Kültürel Gelişmelerin Tespiti ve Bu Gelişmelerin İran Türklerine Etkisinin Analizi”
Andrey KUBATİN	Doç. Dr. Feruza DJUMANİYAZOVA	“Özbekistan İranlıları: Orta Asya’da Yaşayan Horasan Türklerinin Bakileri”
Doç. Dr. Tamara ÖLÇEKÇİ	Doç. Dr. Tamara ÖLÇEKÇİ	“Rusya Federasyonu’ndaki Türk ve Müslüman Göçmen Çocuklarının Eğitim Sorunları”
Prof. Dr. Tattigul KARTAeva	Prof. Dr. Tattigul KARTAeva	“Kuyu Duvarlarını Bitki Dalları ile Örtme Sanatındaki Halk Bilgisi”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZXcDNRZz09 Meeting ID: 422 761 4669 Passcode: 7yeqRH

2.Gün 30.10.2020 3. Oturum Saat.12:00-13:15 (Türkiye Saati) 5. Salon Tema: Türk Halk Bilimi Oturum Başkanı: Prof. Dr. Mustafa SEVER

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Ceyhan AKYOL	Dr. Ceyhan AKYOL	“Turizm Faaliyetlerinin Yerel Halk Tarafından Değerlendirilmesi; Hopa Örneği
Prof. Dr. Ceenbek ALIMBAYEV	Prof. Dr. Ceenbek ALIMBAYEV	“Kırgız Halk Biliminin Gelişimi”
Ümmü Hatice ERGİN Cemal ERGİN	Ümmü Hatice ERGİN	“Halk Oyunlarının Günümüzdeki Durumunun Muş İli Bağlamında İncelenmesi”

Elnara HÜSEYNGİZİ (AMİRLİ)	Elnara HÜSEYNGİZİ (AMİRLİ)	“Azerbaycan Efsanelerinde Mucizevi Olay”
Dr. Çinare RZAYEVA	Dr. Çinare RZAYEVA	“Türk Kökenli Toponimler Nahçıvan Folklor Metinlerinde”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVXVWkVUjBsZzJHY3Zra3RFeUFRUT09 Meeting ID: 901 640 3945 Passcode: ji0eks		

2.Gün 30.10.2020 4. Oturum Saat.13:30-14:45 (Türkiye Saati) 1. Salon Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK	Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK	“Türk Kültürünün Tükenmişlik Sendromuna Etkisi”
Öğr. Gör. Dr. Berrin DEMİR	Öğr. Gör. Dr. Berrin DEMİR	“Louis De Bernières’in Kanatsız Kuşlar Adlı Eserinde Yabancı Gözüyle Türk Kültürünün Yansıtılması”
Dr. İlhami GÜLİYEVA GÜLTEKİN	Dr. İlhami GÜLİYEVA GÜLTEKİN	“Türk Coğrafyalarında Yaranan Masallara Biçimsel Yaklaşım Ve Seyyar Konular Üzerine Bir İnceleme”
Prof. Dr. Güzeliye HAZİEVA	Prof. Dr. Güzeliye HAZİEVA	“Tatar Geleneklerinde Süleyman Mitonimi”
Prof. Dr. Gülcan IŞIK Doç. Dr. Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE	Doç. Dr. Ülkü Ayşe OĞUZHAN BÖREKÇİ	“Türkiye’deki Ağalık Düzeninin Kültürel Ürünlerde Eleştirisi”

Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbJE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV		

2.Gün 30.10.2020 4. Oturum Saat.13:30-14:45 (Türkiye Saati) 2. Salon Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri Oturum Başkanı: Prof. Dr. Mustafa SEVER		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI Doç. Dr. Gülten KURT	Doç. Dr. Gülten KURT	“Kahramanmaraş Dügün Geleneğinde Çeyiz ve Çeyiz Sandıklarının Önemi”

Prof. Dr. Naila RAHİMBEYLİ	Prof. Dr. Naila RAHİMBEYLİ	“Âşık Sanatının Etik Ve Estetik Düşüncelerinin Oluşumunda Temel Önem”
Prof. Dr. Mustafa SEVER	Prof. Dr. Mustafa SEVER	“Ulus Devlete Alternatif: Çok Kültürlü Toplum”
Sefa SEZER	Sefa SEZER	“Örf, Adet, Gelenek ve Görenekler ‘Değerlerin Korunmasında Din ve Gelenegın Önemi’”
Halide MEMMEDOVA	Halide MEMMEDOVA	“Azerbaycan Masallarında Mucizevi Doğum Motifi”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGJzMGJuUFQvMmhjcXlxdGZrdz09 Meeting ID: 522 133 8423 / Passcode: baBfq0		

2.Gün 30.10.2020 4. Oturum Saat.13:30-14:45 (Türkiye Saati) 3. Salon Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri Oturum Başkanı: Prof. Dr. Gülcan IŞIK		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Dr. Gulnara KHABİZHANOVA	Dr. Gulnara KHABİZHANOVA	Türklerin “Etnik Mekân” ve Etnik Kültür Gelenekleri
Burak Anıl YILDIRIM	Burak Anıl YILDIRIM	“Türk İnanışları İle Milli Kültüründe Renkler: Ak renk ”
Dr. Mustafa Sarper ALAP	Dr. Mustafa Sarper ALAP	“Türkiye’de Eski Halk Eğlenceleri”
Meltem ÇETİNKAYA	Meltem ÇETİNKAYA	“Yabancılar İçin Türkçe (B2) Ders Kitabındaki Kültürel Öge Görünümleri”
Dr. Kemale ATAİŞİYEVA	Dr. Kemale ATAİŞİYEVA	“Azerbaycan Âşık Ve Muğam Sanatında Tür Sorunları”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q		
2.Gün 30.10.2020 4. Oturum Saat.13:30-14:45 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri Oturum Başkanı: Prof. Dr. Timur VURAL		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Nurettin GÜZ Hasan YURDAKUL	Hasan YURDAKUL	“Türk Kültür Ve Sanatının Bir Örneğı Olarak Tesbihin Dijital İletişim Ortamlarındaki Görünümü”

Dr. Öğr. Üy. Fatih TORUN	Dr. Öğr. Üy. Fatih TORUN	“Dede Korkut Hikâyelerinde Değerler Eğitimi”
Prof. Dr. Yunus BERKLİ Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK	Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK	“Taş Meclisi Romanında Don Değiştirme Motifi”
Prof. Dr. Amanjol KALIŞ	Prof. Dr. Amanjol KALIŞ	“Yırtıcı Kuşlarla Geleneksel Kazak Avı”
Kamolova Nargiza PULATBAYEVNA	Kamolova Nargiza PULATBAYEVNA	“Horezm Tarımında Büyü”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhZDZDa3ZCT3ZxcDNRZz09 Meeting ID: 422 761 4669 Passcode: 7yeqRH		

2.Gün 30.10.2020 4. Oturum Saat.13:30-14:45 (Türkiye Saati) 5. Salon Tema: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali, Etimesgut ve Ankara Oturum Başkanı: Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ	Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ	Simgesel Anlamlarıyla Ankara'nın Başkent Oluşunun Dönemin Gazeteci Ve Aydınlarındaki Yansımaları
Prof. Dr. Metin IŞIK Arş Gör. Berkay BULUŞ Öğr. Gör. Ümmügülşüm KORKMAZ	Öğr. Gör.Ümmügülşüm KORKMAZ	“Toplumsal Belleğin İnşasında İletişim Mekânları: Etimesgut’a Tarihsel Bir Yolculuk”
Prof. Dr. Nurettin GÜZ Arş. Gör. Muhammed Asım YAYLA Arş. Gör. Ali TANER	Arş. Gör. Muhammed Asım YAYLA	“Kültürün Aktarıcısı Olarak Sosyal Medya: Siyasi Partilerin Etimesgut’taki Yerel Örgütlerinin Sosyal Medya Kullanımı”
Özlem BARIŞ	Özlem BARIŞ	“Etimesgut’un Pandemi Süresince Gazetelerde Yer Alış Şekli: Sabah, Hürriyet Ve Sözcü Gazeteleri Örneği”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MIYXVXVkuMjBsZzJHY3Zra3RFeUFRUT09 Meeting ID: 901 640 3945 Passcode: ji0eks		
2.Gün 30.10.2020 5. Oturum Saat.15:00-16:15 (Türkiye Saati) 1. Salon Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ramazan ÇAKIR		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>

Prof. Dr. Yunus BERKLİ Yağmur TOPAL	Yağmur TOPAL	“Umay- Ana İle Şahmeran’ın Benzer Yönleri Ve Koruyucu Etkilerinin Araştırılması”
Doç. Dr. Ramazan ÇAKIR	Doç. Dr. Ramazan ÇAKIR	“Kıbrıs Masallarında Yer Alan Geleneksel Değerlerin Ward’s Bağlantı Yöntemiyle Sınıflandırılması Ve İncelenmesi”
Doç. Dr. Pirağa Əyyub Oğlu İSMAYILZADƏ	Doç. Dr. Pirağa Əyyub Oğlu İSMAYILZADƏ	“Novruz Bayramının Türk Xalqlarının Mənəvi Dəyərlər Sistemindəki Yerinə Dair”
Necdet KURT	Necdet KURT	“Âşık Veysel’in Söz Yaratıcılığında Hayata Bakış”
Prof. Dr. Ergün KOCA Prof. Dr. Aysen KOCA	Prof. Dr. Ergün KOCA	“Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Görüntüsel Göstergeler Yoluyla Kültür Aktarımı: “Dede Korkut Hikayeleri” Örneği”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV		

2.Gün 30.10.2020
5. Oturum Saat.15:00-16:15 (Türkiye Saati)
2. Salon
Tema: Türk Kültür ve Gelenekleri
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Timur VURAL

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. Timur VURAL	Prof. Dr. Timur VURAL	“Konyalı Âşık Çopur İsmail”
Prof. Dr. Erdem TAŞDEMİR Öğr. Gör. Aytaç Burak DERELİ	Öğr. Gör. Aytaç Burak DERELİ	“Türk Cumhuriyetleri’nin Uluslararası Turizm Tanıtım Videolarında Kullandıkları Kültürel Unsurlar Üzerine Bir İnceleme”
Dr. Öğr. Üy. Mehmet Emir YILDIZ Mahmut ERCAN	Dr. Öğr. Üy. Mehmet Emir YILDIZ	“Dijital Çağda Geleneksel Oyunları Yeniden Düşünmek: Etnospor Kültür Festivali ve Dünya Göçebe Oyunları Haberleri Üzerine Bir Çözümleme”
Nazmiye HASANOVA	Nazmiye HASANOVA	“Türkçede Mesafe Kavramı ve Deyimlerde İnsan İlişkilerindeki Mesafe”

Join Zoom Meeting
<https://us05web.zoom.us/j/5221338423?pwd=dFppMGZlMGJuUFQvMmhjcXlxdGZrdz09>
Meeting ID: 522 133 8423
Passcode: baBfq0

2.Gün 30.10.2020
5. Oturum Saat.15:00-16:15 (Türkiye Saati)
3. Salon

Tema: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali, Etimesgut Ve Ankara
Oturum Başkanı: Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ

<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>

Myrzakhan BAİBOLOV	Myrzakhan BAİBOLOV	“Anadolu Kültür ve Sanat Festivali’nin” Türk Düynası’nın Kültürel İşbirliğine Katkısı”
Öğr. Gör. Öznur NALÇINKAYA	Öğr. Gör. Öznur NALÇINKAYA	“Yumuşak Güç Unsurlarının Yerel Yönetimlerde Kullanılması: Etimesgut Belediyesi “Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali” Örneği”
Prof. Dr. Metin IŞIK Esin DEMİR	Esin DEMİR	“Etimesgut Halkının Kültürel ve Sanatsal Değerlere Bakışı Bağlamında “Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali”
Prof. Dr. Nurettin GÜZ Dr. Arş. Gör. Mahmut BİNGÖL	Dr.	“Kültür-Sanat Haberlerinin Yerel Gazetelerde Yer Alması: Etimesgut’taki Yerel Gazeteler Üzerine Bir İnceleme
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/2366134394?pwd=OGtnWklxb2V0Zk5oVzV5b1hiQVBidz09 Meeting ID: 236 613 4394 Passcode: p6ud5Q		

2.Gün 30.10.2020 5. Oturum Saat.15:00-16:15 (Türkiye Saati) 4. Salon Tema: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali, Etimesgut ve Ankara Oturum Başkanı: Doç. Dr. Ceren YEGEN		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Mahmut ERCAN	Mahmut ERCAN	“16. Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivalinin Ulusal Basında Sunumu Üzerine Bir İnceleme”
Prof. Dr. Nurettin GÜZ Arş. Gör. Ali TANER Arş. Gör. Muhammed Asım YAYLA	Arş. Gör. Ali TANER	“Ulusal ve Yerel Basında Haberin Sunumu: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivalinin Basında Yer Alış Biçimi”
Aybeniz KÜZECİ	Aybeniz KÜZECİ	“Kerkük Türklerinin Kültür ve Sanatının Yaşatılması: Etimesgut Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali Örneği”
Dilek EMİNOĞLU	Dilek EMİNOĞLU	“Anadolu’da Türk Birliğinin Tesisinde Ahiliğin Rolü: Ahi Mesut”
Erhan GÖKSU	Erhan GÖKSU	Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali’nin Kültürel Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/4227614669?pwd=UjBrWUMvWjlhaDZDa3ZCT3ZXcDNRZ09 Meeting ID: 422 761 4669 Passcode: 7yeqRH		

2.Gün 30.10.2020 5. Oturum Saat.15:00-16:15 (Türkiye Saati) 5. Salon Tema: Uluslararası Anadolu Günleri Kültür ve Sanat Festivali, Etimesgut ve Ankara Oturum Başkanı: Prof. Dr. Bünyamin AYHAN		
<i>Araştırmacı/Araştırmacılar (Researcher/Researchers)</i>	<i>Konuşmacı/Presenter</i>	<i>Bildiriler/Proceedings</i>
Prof. Dr. H. Feriha AKPINARLI Dr. Öğr. Üy. H. Hande Ayşegül ÖZDEMİR	Dr. Öğr. Üy. Hande Ayşegül ÖZDEMİR	“Geleneksel El Sanatlarımızın Yerel Kalkınmada Yeri ve Önemi (Ankara İli Örneği)”
M. Mesut BALLI	M. Mesut BALLI	“Ankara’nın Yerel Türk Kültürü Üzerine Bazı Tespitler”
Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ Dr. Öğr. Üy. Tekin ÖNAL	Dr. Öğr. Üy. Tekin ÖNAL	“Mustafa Kemal Atatürk’ün Örnek Köyler Projesi Kapsamında Ahi Mes’ud (Etimesgut)’un Ankara Şehir Gelişimi Açısından Önemi”
Doç. Dr. Şule Yüksel ÖZMEN	Doç. Dr. Şule Yüksel ÖZMEN	“Tarihi, Kültürel ve Doğal Yönleriyle Ankara’nın Turizm Potansiyeli: Ankara’nın Turizm İletişimi Üzerine Bir Değerlendirme”
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/9016403945?pwd=MlVxVWVudUJlZjZlYHJ3ZRa3RFeUFRUT09 Meeting ID: 901 640 3945 Passcode: ji0eks		
2.Gün 30.10.2020 Kapanış Saat 16:30-17:30 (Türkiye Saati) 1. Salon Tema: Kapanış Oturum Başkanı: Prof. Dr. Bünyamin AYHAN		
<i>Konuşmacılar/Presenteres</i>	<i>Konu</i>	
Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ	Sempozyum Değerlendirme	
Prof. Dr. Mustafa ERAVCI	Sempozyum Değerlendirme	
Prof. Dr. M. Sıtkı BİLGİN	Sempozyum Değerlendirme	
Prof. Dr. Bünyamin AYHAN	Sempozyum Değerlendirme	
Join Zoom Meeting https://us05web.zoom.us/j/3829147981?pwd=QUhTOGZabFRMd1c3VUI5Z2pQbE1UT09 Meeting ID: 382 914 7981 Passcode: 3bd7qV		

KATILIM SAĞLAYAN KURUMLAR

**AYBÜ Ankara
Araştırmaları Merkezi**

**Türkiye
Yazarlar Birliği**

**ULİSAM
Uluslararası İlişkiler ve
Stratejik Araştırmalar
Merkezi**

**Türk
Tarih Kurumu**

SEMPOZYUMA KATILAN ÜNİVERSİTELER (YURT İÇİ)

1. Afyon Kocatepe Üniversitesi
2. Akdeniz Üniversitesi
3. Alfarabi Kazakistan Millî Üniversitesi
4. Anadolu Üniversitesi
5. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
6. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
7. Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
8. Ankara Üniversitesi
9. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
10. Artvin Çoruh Üniversitesi
11. Atatürk Üniversitesi
12. Atılım Üniversitesi
13. Başkent Üniversitesi
14. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
15. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
16. Çankaya Üniversitesi
17. Çankırı Karatekin Üniversitesi
18. Dicle Üniversitesi
19. Dumlupınar Üniversitesi
20. Erciyes Üniversitesi
21. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
22. Gazi Üniversitesi
23. Gaziantep Üniversitesi
24. Giresun Üniversitesi
25. Hacettepe Üniversitesi
26. Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
27. İstanbul Galata Üniversitesi
28. İstanbul Gelişim Üniversitesi
29. İstanbul Ticaret Üniversitesi

30. İstanbul Üniversitesi
31. İzmir Demokrasi Üniversitesi
32. Kafkas Üniversitesi
33. Karabük Üniversitesi
34. Karatay Üniversitesi
35. Kastamonu Üniversitesi
36. Kırıkkale Üniversitesi
37. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
38. Kocaeli Üniversitesi
39. Malatya Turgut Özal Üniversitesi
40. Maltepe Üniversitesi
41. Manisa Celal Bayar Üniversitesi
42. Marmara Üniversitesi
43. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
44. Mersin Üniversitesi
45. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
46. Munzur Üniversitesi
47. Necmettin Erbakan Üniversitesi
48. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
49. Ondokuz Mayıs Üniversitesi
50. Orta Doğu Teknik Üniversitesi
51. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
52. Pamukkale Üniversitesi
53. Sakarya Üniversitesi
54. Selçuk Üniversitesi
55. Siirt Üniversitesi
56. Sinop Üniversitesi
57. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
58. Süleyman Demirel Üniversitesi
59. Türk Hava Kurumu Üniversitesi
60. TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
61. Trabzon Üniversitesi
62. Ufuk Üniversitesi
63. Uşak Üniversitesi
64. Yalova Üniversitesi

SEMPOZYUMA KATILAN ÜNİVERSİTELER (YURT DIŞI)

1. Azerbaycan ANAS Folklor Enstitüsü
2. Azerbaycan Bakü Devlet Üniversitesi
3. Azerbaycan Devlet İdarecilik Akademisi
4. Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
5. Azerbaycan Hazar Üniversitesi
6. Azerbaycan İlahiyat Enstitüsü
7. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
8. Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Yazmalar Enstitüsü
9. Bulgaristan Şumen Piskopos Konstantin Preslavski Üniversitesi
10. Katar Üniversitesi
11. Kazakistan Al-Farabi Kazak Devlet Milli Üniversitesi
12. Kazakistan Alfarabi Millî Üniversitesi
13. Kazakistan Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi
14. Kazakistan Mahambet Ötemisov Batı Kazakistan Üniversitesi
15. Kazakistan Milli Tarım Üniversitesi
16. Kazakistan Sagatovna Alfarabi Millî Üniversitesi.
17. Kazakistan El-Farabi Kazak Millî Üniversitesi
18. Kıbrıs Girne Amerikan Üniversitesi
19. Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesi
20. Kırgızistan Uluslararası Manas Türk Kırgız Üniversitesi
21. Kırgızistan Batken Devlet Üniversitesi
22. Kırgızistan Kırgız Milli Üniversitesi
23. Kırgızistan Uluslararası Türkiye Manas Üniversitesi
24. Kosova Ukshin Hoti Prizren Üniversitesi

25. Özbekistan Bilimler Akademisi
26. Özbekistan Bilimler Akademisi. Sarksinaslik Enstitüsü
27. Özbekistan Cumhuriyeti, Horezm Mamun Akademisi
28. Özbekistan Devlet Cihan Dilleri Üniversitesi
29. Özbekistan Gazetecilik ve Kitle İletişim Üniversitesi
30. Özbekistan Taşkent Dünya Dilleri Üniversitesi
31. Özbekistan Uluslararası İslam Üniversitesi
32. Özbekiston Jurnalistika va Ommaviy Kommunikatsiya Üniversitesi (Özbek Gazetecilik ve Kitle İletişim Üniversitesi)
33. Polonya Adam Mickiewicz Üniversitesi
34. Romanya Köstence Ovidius Üniversitesi
35. Rusya Kazan Devlet Kültür Enstitüsü
36. Vietnam Duy Tan Üniversitesi

SEMPOZYUMA KATILAN DEVLETLER

Azerbaycan
Bulgaristan
Cezayir
Katar
Kazakistan
Kıbrıs
Kırgızistan

Kosova
Özbekistan
Polonya
Romanya
Rusya
Vietnam

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Prof. Dr. Yusuf TEKİN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Erol PARLAK

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Musa Kazım ARICAN

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. İbrahim AYDINLI

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ali HABERAL

Başkent Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Can ÇOĞUN

Çankaya Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Musa YILDIZ

Gazi Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Yücel OĞURLU

İstanbul Ticaret Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Özgür ÇENGEL

İstanbul Galata Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Muhsin KAR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Mustafa Verşan KÖK

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Murat YÜLEK

OSTİM Teknik Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Yusuf SARINAY

TOBB ETÜ Rektörü

Prof. Dr. Hasan ERBAY

Türk Hava Kurumu Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Tevfik TEZCANER

Ufuk Üniversitesi Rektörü

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Prof. Dr. Nurettin GÜZ <i>Düzenleme Kurulu Başkanı</i>	<i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i>
Prof. Dr. H. Mustafa ERAVCI	<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Hüseyin ÇINAR	<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ	<i>Gazi Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Mustafa Sıtkı BİLGİN	<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Metin IŞIK	<i>Sakarya Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Sezayi YILMAZ	<i>Karabük Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Feriha AKPINARLI	<i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Bünyamin AYHAN	<i>Selçuk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Sait OKUMUŞ	<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Muharrem ÇETİN	<i>Kastamonu Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Fahri TEMİZYÜREK	<i>Gazi Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Fatma KOÇ	<i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Ceren YEGEN	<i>Mersin Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Hüseyin DEMİREL	<i>Karabük Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Tekin ÖNAL	<i>Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Dinmuhammet KELESBAYEV	<i>Kazakistan Ahmet Yesevi Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Haluk ÖLÇEKÇİ	<i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i>
Dr. Oğuz POYRAZOĞLU	<i>Gazi Üniversitesi</i>
Hamit YAVUZ	<i>Etimesgut Belediyesi</i>
Mustafa MURAT	<i>ULİSAM</i>
Ayşe Filiz DELİBALTA	<i>Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi</i>

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Ahmet Bican ERCİLASUN

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Akılbek KILIÇEV

Kırgız Milli Ün./Kırgızistan

Prof. Dr. Ali YAKICI

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Alaattin AKÖZ

Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Ayhan BİBER

Yakın Doğu Üniversitesi

Prof. Dr. Azmi ÖZCAN

Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr. Bünazarat GAYİPOVA

Kırgızistan Batken Devlet Ün.

Prof. Dr. Bünyamin AYHAN

Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cavit YAVUZ

Giresun Üniversitesi

Prof. Dr. Dilaver TENGİLİMOĞLU

Atılım Üniversitesi

Prof. Dr. Ebru TEMİZ

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Ün.

Prof. Dr. Eflatun NEİMETZADE

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Emine KOCA

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Erdem TAŞDEMİR

Trabzon Üniversitesi

Prof. Dr. Fahri TEMİZYÜREK

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Fatma GECİKLİ

Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Fatma KOÇ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Feriha AKPINARLI

Ankara Hacı Bayram Veli Ün.

Prof. Dr. Funda TOPRAK

Ankara Yıldırım Beyazıt Ün.

Prof. Dr. Gülay MİRZAOĞLU

Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Habicanova Gulnar
BOLATOVNA

*Sagatovna Alfarabi Kazakistan Millî
Üniversitesi*

Prof. Dr. Hasanov Rasim HAMDULLA

Bakü Devlet Üniversitesi

Prof. Dr. İbrahim MARAŞ

Ankara Üniversitesi

Prof. Dr. İbrahim Ethem ARIÖĞLU

Katar Üniversitesi

Prof. Dr. Kalbiyev Yaşar ATAĞIŞI

Azerbaycan Devlet İktisat Ün.

Prof. Dr. M. Derviş KILINÇKAYA

Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Fatih KİRİŞÇİOĞLU

Ank. H. Bayram Veli Ün.

Prof. Dr. Mehmet ŞAHİNGÖZ

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Metin IŞIK

Sakarya Üniversitesi

Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA

Ankara Yıldırım Beyazıt Ün.

Prof. Dr. Muharrem ÇETİN

Kastamonu Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa ERDOĞAN

Ankara Yıldırım Beyazıt Ün.

Prof. Dr. Mustafa ŞEKER

Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Nasip GÖĞÜŞOV

Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi

Prof. Dr. Necati DEMİR

Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nogaybaeva MENDİGÜL

Sagatovna Alfarabi Kazakistan Millî Ün.

Prof. Dr. Nurettin GÜZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Oljobay KARATAYEV

Kırgız Milli Üniversitesi

Prof. Dr. Öcal OĞUZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

- Prof. Dr. Rahman ADEMİ
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Sema Yıldırım BECERİKLİ
Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. M. Sezai TÜRK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Sezayi YILMAZ
Karabük Üniversitesi
Prof. Dr. Suat GEZGİN
İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Üçler BULDUK
Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf DEVRAN
Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN
Ank. Müzik ve Güzel Sanatlar Ün.
Prof. Dr. Zeki NARAKÇI
Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Abdurrahman TARİKÇİ
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Doç. Dr. Alparslan AŞIK
Kırgızistan Türkiye Manas Ün.
Doç. Dr. Aybige Demirci ŞENKAL
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Doç. Dr. Banu Mustan DÖNMEZ
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Dr. Beruniy ALİMOV
Devlet Cihan Dilleri Üniversitesi
/Özbekistan
Doç. Dr. Dinmuhammet KELESBAYEV
Kazakistan A. Yesevi Ün.
Doç. Dr. Faik ELEKBEROV
Azerbaycan Bakü Devlet Ün.
Doç. Dr. Feruza DJUMANİYAZOVA
Özbekistan Bilimler Akademisi. Sarkis-
naslik Enstitüsü
Doç. Dr. Hazan KURTASLAN
Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin DEMİREL
Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Kazım ÇOKOĞULLU
An. Müzik ve Güzel San. Ün.
Doç. Dr. Khatira YUZİFOVA
Hazar Üniversitesi/Azerbaycan
Doç. Dr. Mirzahan EGAMBERDİYEY
Kazakistan Al Frabi Ün.
Doç. Dr. Neriman HASAN
Romanya Ovidius Üniversitesi
Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Doç. Dr. Sıddık ÇALIK
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doç. Dr. Sultonmurod OLİMOV
Uluslararası İslam Ün./Özbekistan
Doç. Dr. Vügar ZİFEROĞLU
Bakü Devlet Ün./Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Ender Can DÖNMEZ
Malatya Turgut Özal Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Elsev Brina LOPAR
Prizren Ukshin Hoti Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gamze Yavuz
KONOKMAN
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Dr. Öğr. Üyesi Hasan DELEN
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.,
Dr. Öğr. Üyesi Özay ÖNAL
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Dr. Öğr. Üyesi Sinan AYYILDIZ
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Dr. Öğr. Üyesi Tayfun İLHAN
Ank. Müzik ve Güzel San. Ün.
Dr. Alisher MATYAKUBOV
Gazetecilik ve Kitle İletişim Ün.
/Özbekistan
Dr. Krzysztof Niegowski
Adam Mickiewicz Ün./ Poznon, Polonya
Dr. Robert Adamczak
Adam Mickiewicz Ün./ Poznon, Polonya
Dr. Subhra R. MONDAL
Duy Tan University/Vietnam
Dr. Suphankar DAS
Duy Tan University/Vietnam
Dr. Yerlan ALASHBAYEV
Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası
Türk-Kazak Üniversitesi

SEMPOZYUM PROJE YÖNETİCİSİ

Mustafa MURAT

*ULİSAM - Uluslararası İlişkiler ve Stratejik Araştırmalar Merkezi
Yönetim Kurulu Başkanı*

SEMPOZYUM SEKRETERYASI

Ayşe Filiz DELİBALTA

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

SEMPOZYUM KURUM KORDİNATÖRÜ

Hamit YAVUZ

Etimesgut Belediye Başkanlığı / Başkan Danışmanı

SEMPOZYUM KONU BAŞLIKLARI

*Sempozyum, aşağıdaki konu başlıklarını “Uluslararası Anadolu
Günleri Kültür ve Sanat Festivali” kapsamında incelemeyi
amaçlamaktadır:*

Din

Türk Halk Bilimi

İletişim

Güzel Sanatlar
Görsel Sanatlar
Renk, Sembol ve
Damgalar

Geleneksel Türk
Sanatları

Müzik

Kentleşme ve
Mimari

Hukuk ve Siyaset

Türk Dünyası

Tarih

Türk Dili ve
Edebiyatı

Uluslararası
Anadolu Günleri
Kültür ve Sanat
Festivali

Etimesgut ve
Ankara

Türk Kültür ve
Gelenekleri

SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

*(Bildiriler, Sempozyumda belirlenen
konulara göre sınıflandırılmış ve
kendi içinde sıralanmıştır.)*

AZERBAIJAN AŞIK EDEBİYATINDA HAZRET-I ALI (A.S.) FAZİLETLERİNİN İRFANI VE SEMBOLİK KAVRAMLARI

Nasib GÖYÜŞOV

Prof.Dr. Azerbaycan Bilimler Akademisi. Yazmalar Enstitüsü. nesib2010@yandex.ru

Özet

Türklerin İslamdan sonra gelişen Divan şiiri, Tekke ve Aşık edebiyatı sıkı şekilde İrfan geleneği ile ilişkilidir. İslami düşüncenin zirvesi olan irfan hayal unsuru ve sembolik ifade aracılığı ile Türk edebiyatının estetik malzemesinin büyük kısmını oluşturmaktadır. Benzer hususlar Azerbaycan Aşık edebiyatında da sezilmektedir. İrfan geneleğinde erenlerin ve Hak aşıklarının silsileleri galiba Hazret-i Ali (a.s) vesilesile Peygamber Efendimize (s) dayanmaktadır ve şu husus Aşık edebiyatı ve destanlarda daha kapsamlı ifade edilmektedir. Nübüvvet ve vilayeti kendinde birleştiren Peygamber Efendimizin (s) ilmi vehiy yolu ile Allah katından geliyorsa, Hazret-i Ali (a.s) vilayet ve ledüni ilim sahibidir. Şunu da ekleyelim ki, Hakk sevgisi Peygamber (s) sevgisinden, aynı zamanda Hz. Ali ve Ehl-i beyt (a.s.) sevgisinden ve nihayet, insan sevgisinden ayrılmaz.

Genelde Hazret-i Ali'nin makamı evliya açısından dikkatçecikidir; buna neden olan başlıca delil ise o Hazretin zatında çok sayıda faziletlerin birleşmesidir: ilim, iman, amel ve ahlak. O Hazret İslam yolunda Peygamber Efendimizle omuz omuza mücadele vermiş, şehadete erişmiş şahsiyyet olarak edebi eserlerde ve özellikle ozan-aşık edebiyatında Hakk aşığı örneği olarak zengin faziletleri ihtiva etmektedir:

- ilim ve marifetde ehliyet sahibi
- iman ve amelde ihlas
- adalet ve şehamet
- mertlik ve comertlik
- fütüvve mesleği

Hz. Ali'nin sahip olduğu bir çok faziletlerin benzerini eski Türklerde izleyebiliriz ve bu sebepten onun siması irfani şiirde ve aşık edebiyatında yoğunlukla dikkati çekmektedir.

Sözügeçen hususlar Şah İsmayıl Hatayiden sonra gelişen Azerbaycan Aşık edebiyatında: Kurbanî, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Nebatî, Aşık Alı ve Aşık Alesger gibi şairlerin şiirlerinde ve destanlarda çeşitli vasıflarla ifade edilmektedir. Burada Yesevîlik ve Bektaşîlikle ilgili unsurların etkisini de göz önünde bulundurmamız gerekiyor.

Anahtar kelimeler: Hazret-i Ali, ahlaki-manevî faziletler, İrfan geneleği, Aşık edebiyatı, irfani ve sembolik kavramlar

MYSTICAL AND SYMBOLIC CONCEPTS OF HAZRET-I ALI'S VIRTUES IN AZERBAIJAN ASHIK LITERATURE

Summary

Turkish Divan poetry and Ashik literature after the Islam were closely connected with Sufism and Mystical tradition, which contains a large part of the aesthetic essence of figurative imagination and symbolic representation. We can find a variety of semantic and figurative-symbolic interpretations of Sufi tradition in Azerbaycan Ashik poetry.

Spiritual genealogy of all Sufi Silsilas (chain of spiritual descent) is based on mystical isnad and it goes back to the Hazret-i Ali and Hazrat-i Muhammed. Hazret-i Muhammed, who includes Prophet hood (nubuvvet) and esoteric guidance (vilayet), he receives the knowledge from Allah by revelation; but Hazret-i Ali have guidance and esoteric knowledge. Sufi esoteric knowledge is based on spiritual enlightenment.

The virtues of Hz.Ali in mystical and Ashik tradition attracts attention as a spiritual guide (murshid) and spiritual-moral fulfillment, because in his personality were concentrated sets of virtues in excellence: faithful knowledge, belief, action and moral.

Hazret-i Ali always has been with the Prophet, fought for Islam and was martyred. The love of Divine Truth in Sufi tradition is not separated from the love of the Prophet, Hazret-i Ali and Household of the Prophet, and in the end, from love of human. Hazret-i Ali's name symbolizes knowledge, spirituality, humanity, gnosis and love of

Divine Truth. The source of these symbols are the virtues of Hazret-i Ali:

- connoissesor of traditional and ezoteric knowledge
- sincerity in faith and in action
- justness and bravery
- manhood and genorosity (larges)
- futuwwa (chivalry, chivalrous qualites)

These aspects have found wide expression in Azerbaijan Ashik poetry after Shah Ismayil Khatayi: Qurbani, Abbas Tufarkanli, Hasta Kasim, Nabati, Ashik Ali and Ashik Alesger. Here it is necessary take into consideration certain influence of tradition of Yasaviyya and Bektashiya also.

Keywords: *Hazret-i Ali, moral-spiritual virtues, mystical tradition, Ashik literature, mystical and symbolic concepts*

Giriş

İnanç ve din insanoğlunun önemli manevi-ahlaki özelliklerindendir ve bu nedenle kutsal metinlerin terbiye açısından nasıl bir yer işgal ettiğini bilmemiz gerekiyor. Çağdaş modernist düşünce paradigmasından farklı olarak, geçmişte edebi eserler estetik etki ile beraber, galiba zengin dini ve ahlaki-manevi değerler taşımışlar. Aynı zamanda kutsal metinlerin edebi eserlere has estetik boyuta sahip olmasını göz önünde bulundurursak, onlar arasında ortak hususların olduğunu da düşünmeliyiz. Şüphesiz, söz ve mana güzelliği açısından Kur'an-i Kerime benzer ikinci metin yoktur. Bu sebepten Allah kelamının belagatı mucize olarak değerlendirilmiştir. “Kur'an'ın inkârcı muhataplarını aciz bırakması, III. (IX.) yüzyılın başlarından itibaren İslam âlimlerince araştırma konusu yapılmış ve onun hangi noktalarda bunu gerçekleştirdiği üzerinde durulmuştur. İslam toplumundaki yabancı kültür ve unsurların, Hz. Peygamber'in nübüvvetini sorgulama çabalarının bu sürecin ortaya çıkmasında etkili olduğu da ayrıca söylenebilir” (Divlekci, 2016: 12).

Müslüman halkların edebiyatı uzun asırlar boyu eski inanç ve geleneklerin yanı sıra, İslami kaynaklardan gelen çeşitli mazmun ve değerlerin etkisi altında şekillenmiş ve gelişmiştir. Bu kaynaklar

arasında Kur'an-i Kerim ve sünnet öncülük işgal etmektedir. Agah Sırrı Levend'in belirttiği gibi, "Ümmet çağı edebiyatı, İslam dininin ortaya koyduğu hükümlere dayanır. Eski metinlerde hemen hiç bir sayfa yoktur ki, içinde Kur'an'dan bir ayet, Peygamber'in hadisinden bir cümle bulunmasın ve düşünceler bunlara bağlı olmasın (Levend, 2009: 24).

Bir hususu da zikrederim ki, Türkler'in İslami ilkelere talip olması onların eski geleneklerinde, özellikle inanış ve düşünüş üsluplarında İslamla ortak ve benzer dini ve ahlaki-manevi değerlerin yer almasıdır. Bu sebepten Türkler İslamı gönül hoşluğu ve kolaylıkla kabul etmiş, bu kültürün gelişmesine büyük katkı sağlamışlar. İslam tarihinde dikkati çeken olaylar, Hak din yolunda verilen mücadeleler, fedakarlıklar ve kahramanlıklar, özellikle Kur'an kıssalarının, İslam tarihi ve Peygamber sünnetinin içerdiği mazmunlar, aynı zamanda İslami şahsiyetlerin ve evliyaların hayatında yer alan ahlaki-manevi erdemler edebi eserlerin şekil ve ruhuna nüfuz etmişler. Aynı zamanda Peygamber efendimiz Hz.Mühammed'in (s.a.v.) ve onunla omuz omuza İslam tarihini canlı olarak çizen büyük şahsiyetlerin siması ve sahip oldukları faziletler edebi eserlerde geniş ölçüde yansımıştır.

Bununla beraber, edebi eserler gerek mazmun ve muhteva, gerek estetik birikim açısından yine İslam medeniyetinin tarihi-sosyal, dini-irfani, ahlaki-manevi ve felsefi renklerinin etkisi altında bulunmaktadır. Bu açıdan Türk İslami edebiyatın estetik malzemesinin büyük bölümünü dini ve ahlaki-manevi faziletlerin irfani ve sembolik kavramı teşkil etmektedir. İlave etmek gerekiyor ki, manevi değerler ve faziletler edebi eserlerde irfan gelenekleri aracılığı ile daha etkili ve kapsamlı şekilde ifade edilmektedir, zira irfani düşünce tavrı edebi metinlerde zengin estetik malzemenin ağırlık noktasını oluşturmaktadır.

Türk edebi metinlerinde Hz. Ali'nin simasının geniş şekilde yer alması onun yalnızca Ehl-i beyt olması nedeni veya imamet makamı ile sınırlanmaz. O Hazret İslam yolunda peygamber efendimizle omuz omuza gayret gösteren, kendi canından vaz geçmeye hazır fedakar kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Hz. Ali her şeyden önce

Kur'an ve Peygamber'in belirlediği hak din yolunu ihlas ile devam ettiren şahsiyettir.

Türk İslami edebiyatta, aynı zamanda irfan geleneğinde Peygamber'den sonra Hz. Ali'nin (a.s.) şahsiyeti ve onun sahip olduğu faziletler daha çok dikkati çekmektedir. Bu husus aşık edebiyatı ve destanlarda daha geniş ve kapsamlı ifade edilmiştir ve hemen sırada Divan ve halk edebiyatı ananelerini birleştiren Şah İsmayıl Hatayı (1847-1524) ve Seyyid Abul-Kasım Nebatinin (1812-1873), aşıklardan işo Kurbanı (XVI yüzyıl), Abbas Tufarkanlı (XVII yüzyıl), Hasta Kasım (1684-1760) ve Aşık Alesgerin (1821-1926) isimleri geçer.

Sonda ilave edilmesi gereken bir husus da şudur ki, İslamda, özellikle irfan geleneğinde Allah sevgisi yüce ve evrensel manevi-psikoloji güç olarak insan nefsinin kötü huylarından koruyan, ona sağlam ve saf ruh veren, şahsiyetinin olgunlaşmasına büyük katkı sağlayan fazilettir. Bu sevgi ise genelde peygamber sevgisi, Hz. Ali sevgisi, Ehl-i beyt sevgisi ve insan sevgisinden ayrılmaz. Edebi eserler hemen yüce sevginin güzelliklerini ve manevi cevherini yansıtmaktadır.

Konunun Açıklaması

İnsan hayatında iki önemli unsur dikkati çekmektedir: maddi ve manevi; iki taraf arasında uyum olması yanısıra, insanın fazileti, şerefi ve diğer varlıklardan üstünlüğü onda akıl, ruh ve manevi gücün yer almasıdır. İnsan hayatını yola benzetmek mümkündür ve bu yolu doğru-dürüst geçebilmek için onun rehber veya mürşide ihtiyacı vardır. İslam topluluklarında önce kamil mürşid görevini Peygamber Efendimiz (s.a.v.) yapmış, hulafe-yi raşidinden sonra hilafet saltanata tebdil olunmuş ve buna karşılık olarak irfan geleneği zöhd şeklinde İslami değerlerin ihyası ve gelişmesi yolunda manevi hareket ve gayret olarak meydana gelmiş, zaman zaman teorik ve pratik yönlerden gelişerek İslamın düşünce ve manevi dünyasının zübdesini oluşturmuştur.

Bakara suresi, 150-ci ayette geçen “Hem üzerinizdeki nimetimi tamamlayım, hem gerek ki, doğru yolu bulasınız” ifadesinde asıl

nimet doğru yola ulaşmaktı (Elmalılı, Tarihsiz.c.1: 443). İslam genelde bu doğru yoldur ve ona ulaşmak için insanlara kendi içerisinde Peygamber gönderiliyor: “Nitekim içinizde sizden bir peygamber gönderdik. O size ayetlerimizi okuyor, sizi temizliyor, size kitap ve hikmet öğretiyor. Size bilmediğiniz şeyler öğretiyor” (Bakara, 151).

Demek, “dinin tesirini, icrasını, uygulanmasını temin edecek bir merci, bir sahip lazımdır. O merci ve sahip de, ancak peygamberdir” (Ünal, 2012: 105). İrfan geleneğinde peygamberler insanların amellerini ifrat ve tefritten korumakla onları itidal ve “Sirat al-mustakim”a hidayet edecek zatlar olarak belirlenmişler. Bu noktada Hz.Muhammedin makamı evrensel muhtevaya sahiptir, Kur’an ayeti (Enbiya, 107) “(Ey Muhammed!), Biz seni ancak alemlere rahmet olarak gönderdik” buna delalet eder. O Hazret nübüvvet ve velayete has bütün kemal sıfatları ihtiva etmekle ilahi hükümlerin icrasını sağlayan kamil mürşid olmuştur. Ama Peygamberden sonra müslümanların irşad görevi Allah dostlarının üzerine düşer (Lahici, 1371: 25). Elmalılı Hamdi Yazır Allah dostları konusunda geçen ayetlerin (Yunus, 62-63) tefsirine böyle açıklama veriyor: “İyi bil ki, hakikaten Allahın velileri, o Allah dostları üzerinde korku yoktur, üstelik onlar mahzun da olmazlar.... Evliyaullah unvanı, Allaha dost olanlar, Allah için dost olanlar, Allah için bir birine destek olanlar gibi manalara gelebilir. Vilayet, muhabbet, dostluk, yardım ve vekaleten onun işine bakmak gibi anlamlar ifade eder” (Elmalılı, Tarihsiz..c.4: 494). Sonra “Yani Evliyaullah, onlar ki iman etmişlerdir ve ittika eder dururlar, tam bir iman ile ilahi emirleri ve hükümleri ifa ve icraya devam ederler. Kendilerinden Allah rızasına aykırı bir hal, bir durum sadır olmaması için dikkat ederler, her türlü haramdan ve şüpheli şeylerden sakınırlar. İşte evliyaullahın hakiki tarifi budur (a.g.e.s.495).

İrfan ehli Allah dostları sırasında öncül yer işgal etmektedir ve tasavvuf ve irfan yolu İslam yolunun devamıdır: “Bir insanın gerçekten Müslüman olabilmesi için, zihninin yanlış kabullerden, yanlış görüş ve değer hükümlerinden, kalbinin de her türlü günahlardan, kötü düşünce ve duygulardan arındırılması, bu çerçevede kendisinin de her türlü kötü ahlaktan kurtulup, güzel ahlakla

bezenmesi gerektir. Bunun yolu da, İslam tarihinde daha sonra tasavvuf ve tasavvufun icra mekanizmaları mahiyetinde tarikatlar olarak adlandırılan terbiye disiplininden geçer (Ünal, 2012: 108).

Nübüvvet ve velayet arasında bağılılık vardır, yani onlar bir birini tamamlayan temel kavramlardır.

“Bil ki, nebinin iki yüzü vardır: biri Allaha taraf, diğeri Allahın kullarına taraf; nitekim Allahtan feyz alarak kullara ulaştırıyor. Nebinin Allahtan feyz alan yüzü velayet, Allahın sözlerini kullara tebliğ eden yüzü ise nübüvvettir” (Nesefi, 1371: 315-316). Demek, İslam Peygamberi iki sıfatı birleştiriyor: nübüvvet ve velayet. “Resulullah hem nebilik, hem velilik rütbelerini kendinde birleştirmiş ve o ölçüde Allahta fani olmuş ulular ulusu bir insandır...” (Cemalnur, 2011: 173). Hucvuriye göre, “bütün zamanlarda evliyalar peygamberlerin varisidirler. Aynı zamanda bütün peygamberler velidler, ama evliyalardan kimse peygamber olmaz” (Hucviri, 1371: 303).

İslam İlahi kanun (Şariat), manevi yol (Tarikat) ve Hakikattan ibarettir (Nasr.5). Hakikata ulaşmak için ilim ve emel bir araya geliyor, yani Kanunu bilmek ve doğru Yolu bularak ilerlemek gerekiyor. Peygamberden sonra Allah dostları manevi merci ve mürşid olarak yine o Hazretin mübarek zatını yad etmişler. Tabii ki, irfan geleneğinde silsile ve tarikatlar, onları yönlendiren şeyhler ve şahsiyetler dini-manevi isnad olarak Hz.Muhammed’i (s.a.v.) kabul etmişler ve dikkatı çeken husus ondan ibarettir ki, hemen isnad galiba Hazret-i Ali (a.s.) vesilesile Peygamber Efendimize (s) ulaşmaktadır. Şunun başlıca sebebi O hazretin zatında velayet, fütüvve, leduni ilim, aynı zamanda zengin irfani ve ahlaki faziletlerin bir araya gelmesidir. Şüphesiz, Hz. Ali’nin faziletleri uzun asırlar müslümanların ve İslam topluluklarının zihninde büyük etki bırakmış ve şu etki edebi eserlere yansımıştır. Bu etkinin büyük kısmını irfan gelenekleri ile zengin olan Türk Divan edebiyatı ve aşık şiirinde izleyebiliriz.

Şunu zikrederim ki, irfan ve tasavvuf Azerbaycana IX. Yüzyılda Horasandan yol açmış ve bu sırada ilk önce Bayezit Bistami’nin (128/803-261/874) müritlerinden olan Şeyh Ebu İshak İbrahim b. Yahya ve Ebu Said Abulheyir’den (375/985-440/1048) ders alan Ebu

Nasr Şirvani'nin adı geçer (Muvehhid, 1390:25-26). Burada Fütüvve ve Ahilik mesleği Anadolu'dan önce mevcut olmuş ve Ahi Abülferec Zencaninin (ö.454/1062 veya 457/1064) adı ile bağlıdır. Kaynaklarda Şeyh Sefieddin Erdebilinin onun mezarını ziyaret etmesinden söz edilir (Mübelliği,1376.c.2: 956). İrfan gelenekleri Divan edebiyatı yanısıra, aşık edebiyatının muhteva ve estetik açıdan gelişmesine büyük etki göstermiştir.

Azerbaycan aşık edebiyatı eski ozan-aşık gelenekleri ve Yesevilik ekolünün büyük etkisi altında şekillenmiştir. İslami ve irfani değerler hemen gelenekler ve ekolün aracılığı ile aşık edebiyatına ve halk destanlarına yansımıştır. F.Köprülüye göre, Hoca Ahmed Yesevi'yi takip edenler arasında edebi telakkilerinin esasını bilhassa tekkelerden almakla beraber, bütünü mutassavvıf sayılmayacak halk şairleri – aşıklardan söz ediliyor; onlar halkın zevkini, ruhunu daha iyi biliyorlar ve halk edebiyatından geniş ölçüde faydalanıyorlardı; böyle iken, bunların hemen hepsi Yesevi, ya Nakşibendi tarikatına mensup olduklarından, tassavvuf hükümlerine ve süluk adabına ait birçok şeyleri kulaktan öğreniyorlar ve eserlerinde bol bol kullanıyorlardı. Orta Asyadaki bütün mutasavvıf tekke şairleri üzerinde olduğu gibi, bu halk aşıkları üzerinde de Hoca Ahmed Yesevinin çok büyük ve kuvvetli tesiri olduğu pek açık ve kesindir (Köprülü, 1991: 169-170). Benzer hususu Azerbaycan aşık edebiyatında izleyebiliriz. Şunu eklemek gerekiyor ki, Şah İsmayıl Hatayinin edebi mirası Divan edebiyatı ile aşık edebiyatı geleneklerini bir araya getiriyor ve onun şiirleri Azerbaycan aşık edebiyatının gelişmesine önemli etki göstermiştir.

Önce belirtmek gerekiyor ki, İslam düşünce paradigmasında Allah, Kur'an, Hz. Muhammed (s.a.v), Hz. Ali (a.s.) ve ehl-i beyt (a.s.) gibi temel ve ortak kavramlar evrensel değerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu temel kavramlar Hoca Ahmed Yesevi'nin hikmetlerinde sade dil ile beyan edilmiştir. Aynı zamanda İslam tarihinin iki önemli şahsiyeti Hz. Muhammed ve Hz. Ali birbirinden ayrılmaz: "Ali benden, ben de Ali'denim!"

Hatayi Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali arasında olan bağlılığı böyle ifade ediyor (Hatayi, 1382: 262-263):

Yakîn bil ki, Hudayidür Hatayi
Muhammed Mustafayidür Hatayi,
Saffî nesli, Cüneyd-i Haydar oğlu
Aliyyel Murtezayidür Hatayi

Kendini Allahın kulu ve Resulun ümmeti bilen Aşık Alesger Allah dostlarından olan Hz. Alini dost olarak kabul ediyor (Alesger, 1988 : 37):

Yazık Alesgerem bir kemine kul,
Eskik sözü hergiz etmerem kabul!
Bende-yi Hudayam, **ümmet-i Resûl**,
Dost dutmuşam **Şah-i Merdan Ali’ni**

Allahın dostları olan iki zat – Hz. Muhammed ve Hz. Ali din yolunda birbirinden ayrılmaz (Hatayi, 1382: 59):

Din Muhammed dinidir, salli ala ali-tebar
Kevserinden su veren şahum Alidür şahsüvar

Kevser Yüce Allahın cennette Peygambere verdiği bir nehirdir. Kevser suresi Allahın lütuf ve ihsanında pek çok hayır olduğunu zikreder. Kur’anın içerdiği bütün hayır ve faziletler Peygamber efendimize verilmiştir. "Hikmet verilen kimseye çok hayır verilmiştir." (Bakara, 2/269) diye "çok hayır" olduğu beyan buyurulan hikmetin en yüksek derecesidir. Razi’nin açıkladığı vechile peygamberlik rütbesi uluhiyetten sonra ikinci mertebedir” (Elmalılı, Tarihsiz.c.5: 515). Kevser kavramında Kur’an’da zikredilen hayırların hepsi cem olur. “İşte Muhammed Aleyhisselam’ın şanını Kevser’le anlatan ve her yönden şükür ve hamdetmekle namaz kılıp kurban keserek Bayram yapılmaya layık müjdeleri ihtiva eden bu yüksek sure, vecizliğiyle beraber böyle birçok latifeleri ve hikmetleri içine almaktadır” (a.g.e.c.9: 539). Nehir ve su ile bağlı olan Kevser kavramı aynı zamanda Allahın feyzi anlamına geliyor. Bu ise irfan geleneğinde marifet feyzidir. Bu feyz önce peygamberlere, sonra evliyalara bahşediliyor. Hz. Aliyi mevla ve mürşid olarak kabul edenler o hazretin aracılığı ile marifet feyzi alıyorlar.

Hatayinin diğer beyitlerinde Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin ism-i şerifleri yan yana geliyor (Hatayi,1382: 234, 250):

Hem senin tarifi etdi hem Alinin ol İlah
Nişe kim sen Mustafa, ol Murtezadır, ya Nebi

Daima fikrimde zikrim, ya Mustafa, ya Ali,
Gönümün evinde şükrüm, ya Mustafa, ya Ali

Azerbaycan aşık edebiyatında çeşitli tabirlerle vasıflandırılan Hz. Ali'nin siması bir çok irfani ve ahlaki-manevi faziletleri ihtiva etmektedir:

1. Hz. Ali ilim ve marifet sembolü

“Ben ilim şehriyim; Ali ise onun kapısıdır. Kim bilik isterse kapıdan girmelidir!”

Aşık Alesger diyor (Alesger, 1988: 55):

“Elestü Rabbikum” kal u beladan,
Merdin Mevlasına nöker olmuşum.
Sürtmüşem yüzümü hak-i payına,
İlim tapup sinedeftir olmuşum.

A'raf suresi, 172 ayette geçen “Elestü bi-rabbikum?” sorusu ve “Kalu bela” cevabının çeşitli tefsirleri ve yorumları vardır ve tasavvüfta bu hitap temsil yolu ile Tevhid itikadını ikrar etmek anlamına gelir. Henüz yaratılıştan önce, Ezelde kullar ile Allah arasında dostluk ahdi bağlansa da, Adem oğulları onu unutarak masiva ile meşgul olurlar. O sebepten Allah şu ahdi (misak) onlara hatırlatıyor. Aşık ezelden mertlerin Mevlası Hz. Ali'ye gönül vermiş, yüzünü onun ayak tozuna sürterek ilim tapmıştır, zira Allahın ehline gönül veren evliyaların ve erenlerin ayak tozu kutsaldır. Hz. Ali ise evliyaların önünde gider. Aynı zamanda eklemek gerekiyor ki, Peygamberler ilmi vahiy yolu ile Allah katından alıyorlarsa, evliyalar ledüni ilim sahibi olarak ilham ve keşif ile marifete ulaşıyorlar.

Hakikatten ders alan ve tarikata yönelen Aşık Alesger kendini o hazrete göre ilimde okyanus gibi muhtevalı bilir (Alesger,1988: 106):

Ölmeyince bu sevdadan çetin dönüm usanım
Hakikattan ders almışam, tarikattan söz kanım
Şah-i Merdan sayesinde **ilim içinde ummanım**
Deryaların kaydasıdır ummana baş indirir.

İrfan geleneğinde Hz. Ali marifet behrinde yer alır (Hasta Kasım, 1380: 58):

Marifet behrinde edeb-erkanda
Bir yiğit isterem lam-i neng ola
Atı Döldül ola kılınca doser
Dayanmaz önünde yüz peleng ola

2. Hz. Alinin irfani makamı

2.1. İrfanda seyr ü süluk menzillerini geçmek için manevi mürşide ihtiyaç vardır (Nebati, 1372: 51):

Rah müşkil, rahnüma yok, Hızır gaib, men garip
Rehmi çok bir sahib-i eltâfi gözler gözlerim

Bu açıdan Hz. Ali manevi mürşid makamına sahiptir (Hasta Kasım, 1380: 55):

Haste Kasım diyer sırrım oldu faş
Mecnuna ferzendim Farhada kardeş
Mürşidim Alidir, yerim Tikmetaş
Murteza Alidir mana müellim

Hz. Alinin “mevla”, “merdin mevlası”, “mertlerin mevlası” gibi isimleri onun manevi mürşid makamına delalet eder. Mevla dost şeyh, veli, mürşid anlamına geliyor (Cebecioğlu, 2009: 432). Aynı zamanda şeyh ve veliye şah denir ve Hz. Ali için, Şah-i Merdan, Şah-i Necef, Şah-i Velayet gibi tabirler kullanılır (a.g.e..s.589). Aşık edebiyatında bu tür tabirlere geniş ölçüde rastlarız. Nebati diyor (Nebati, 1372: 4):

Sana kurban olum ey Hızra veren Ab-i hayat
Guşe-yi çeşm ile bir bak mana, Şaha! Şaha!
Hak bilir vird-i zabanım gice gündüz Sensin
Senden özge mana Mevla ola, haşa, haşa!

Hz. Ali'nin “Şah-i Velayet” lakabı özellikle dikkatçekicidir (Abbas, 1385: 99):

Ağam Şah-i Velayettir,
Tamam Kur'na ayettir.
O ma'den-i mürüvvettir
Şifa verdi mana Mevlam

Peygamber efendimiz erenler serveri olarak kabul ediliyorsa, Hz. Ali'nin ismi de onun yanında yer alıyor (Abbas, 1385: 160):

Ay ağalar! Salli ala Muhammed
Erenler serveri geldi ha geldi.
Döldülün sahibi, Kanber ağası

Yer göğün lengeri geldi ha geldi.
Hatayiden bir örnek (Hatayi,1382: 331):
Erenler serveri Şah-i vilayet
Aldı mü'minlerin elin eline.
Hanedan dostuna eyler hidayet
Mü'min olanları çeker yoluna

O hazretin yüce irfanı makamının geniş vasfı Nebati'nin bir kasidesinde büyük sevgi ve şevk ile ifade edilmiştir (Nebati,1372: 29-31):

Menim alemde sultanum Alidir
Menim mir-i cihanbanum Alidir
Eger her kimsenin bir şahı olsa
Menim de Şah-i şahanum Alidir
Menim pir-i muganım Şah-i Merdan
Menim saki-yi mestanum Alidir
Diyor daim dilinde Hançobanı
Menim her derde dermanum Alidir

2.2. Aşık edebiyatı ve halk destanlarında Hz. Ali “Şah-i merdan” lakabı ile bazen Hızır gibi hak aşıklarına yardım ediyor, bir sıkıntı çekerken onun mübarek ismini zikr ediyorlar. Bir kaç örneğe göz atalım. Aşık Alesger diyor (Alesger, 1988: 168):

Dar günümde yetiş dada
Ya Şah-i Merdan aga
Nıtk ver meydan içinde
Koyma sergerdan aga.
Hem Alisen, hem Velisen
Hem sehisen hem seha
Hemi dilde zikrim sensin
Hemi ezberden aga
Hasta Kasımdan bir örnek (Hasta Kasım, 1380: 126):
Hasta Kasım etme feğan
Yüreğin olmasın al kan
Benim Mevlam Şah-i Merdan
Men düşdüm astanasına

Hızır ile beraber, Şah-i Merdan'dan yardım dilemek motifi destanlarda daha geniş yer alıyor (Destan, 2005.c.2: 145):

İsterem Şah-i Xudanı,
Ağamı, Şah-i Merdanı.
Men Abbasi binevanı
Ağlar koyan hara getdi?
Kaşem han destanından bir örnek (Kaşem, 2020: 103):
Kaşem han çağırır Şah-i Merdan'ı,
El çekmez yarından dökülse kanı.
Belalı meydandı sevda meydanı,
Kabul eyle, hayır şer meydanıdı.

2.3. Destanlarda sanki aşıklara rüyada olurken Hızır veya erenlerin mevlası Hz. Ali tarafından aşk badesi veriliyor (Destan, 2005.c.1: 43):

Yatmışdım üstüme geldi erenler
Sefil, ne yatmısın, oyan dediler.
Oyandım gafletten açtım gözümü
Al ab-i Kevserden iç kan dediler

Hz. Alinin verdiği manevi bade marifet şarabıdır (Destan, 2005.c.1: 51):

Mana bade verip Hazret-i Ali,
O ne ki, buyurub, demişem “beli!”

Saki irfanda kamil şeyh ve manevi mürşid remzi olarak dikkatçecikidir ki, “Allah’tan ariflerin kalbine feyz yetiriyor; bu feyzin etkisi ile remzler ve hakikatler aşkar oluyorlar” (Tihanevi, 1996: 923). Hz. Ali hak aşıkları için feyz ve bereket çeşmesi olan Kevser’in sakisidir (Kaşem, 2020: 61):

Mülk-i aşka Kaşem olubdu bir han,
Ruz-i mahşerdedir eylemez feğan.
Saki-yi Kevserdir o Şah-i Merdan,
İsm-i şerifine talibim, talip.

Bu yüzden Hz. Ali manevi mürşid olarak feyz ve ilham kaynağı (çeşme) sayılmaktadır, hak aşıkları seyr ü süluka hazır olmak için bu çeşmeden su, yani aşk ve marifet şarabı içiyorlar (Nebati, 1372: 54):

Çeşme-yi Mevla Ali’den su içip seyran için
“Selbasar” başında bir gezmeği gözler gözlerim

Destanlarda yaygın olan motiflerden biri rüyada olurken hak aşıklarına nurani bir kişi tarafından sevgi müjdesi (**buta**) verilmesidir ki, bu da ifrani mana kesbediyor (Destan, 2005.c.2: 111):

Ağalar ağası, ağalar hası,
Ana Mevlam bana buta veribdir.
Düldülün sahibi, Kanber ağası,
Ana Mevlam bana buta veribdir

Aşık nurani zatın verdiği talime uygun uzun bir yola ve sefere çıkar, son menzile ve maşuka ulaşana kadar büyük zorluklardan ve engellerden geçer, hatta ölümden korkmaktan geri dönmez. Aşık Kurbanı o nurani zatın Hz. Ali olduğunu diyor (Kurbani, 1388: 65):

Bu gün bir nurani kimseni gördüm,
Elinde butası Murteza Ali.
Sıdk ile çağırırsan tez yeter dada
Mertlerin mevlası Murteza Ali

Şah-i Kanber ona Ab-i Kevser'den bir buta ikram ediyor
(Kurbani, 1388: 67):

Terahhum eyledi Ab-i Kevserden
Onunçün geçmişem can ile serden.
İstedim matlabım Şah-i Kanberden
Keramet eyledi bana bir **buta**

Azeri Türklerinin eski efasnelerinde mitoloji anlam kesb eden Hızır bazen derviş, bazen nurani ihtiyar kıyafetinde aşıklara rüyada müjde (buta) veriyor, yolunu şaşıranlara yol gösteriyor ve zor durumda olanlara yardım ediyor. Onun atının ayak tozu ise kutsal ve şifalıdır. Kur'an-i Kerimde Kehf suresinde Hızıra işaret vardır ve o, Hz. Musaya yardım ediyor. Doğrudur, peygamberlere vahiy ile Allah katından ilim veriliyor, ama Hızır'a öğretilmiş olan ilim, Musa'nın ilminden bambaşka özel bir ilimdir; buna leduni ilim denir ki, Gayıplar ilmi ve gizli ilimlerin sırrları anlamına geliyor (Elmalılı, Tarihsiz.c.5: 371-372). İrfan geleneğinde Hızır yüce manevi makam ve leduni ilim sahibi olarak evliyalara feyz veriyor ve onlara manevi süluk menzillerini geçmekte yardım ediyor. Bu açıdan aşık edebiyatı ve destanlarda Hz. Hızır ile Hz. Alinin manevi yolları birleşiyor.

Hızır ile ilgili Ab-i hayat kavramı da dikkatçektir ve tasavvufta Allahın “el-Hayy” isminin hakikatinden ibarettir. Bu suyu içenin ölümsüz olmasına inanılır (Cebecioğlu, 2009: 28). İlave etmek gerekiyor ki, irfanda bu söz İlahi ve manevi feyz anlamına geliyor. Aynı zamanda “Ab-i hayat aşk ve muhabbet çeşmesidir ki, ondan içenler yok ve fani olmazlar” (Tihanevi, 1996: 78). Hızır ile ilgili olan Ab-i hayat kavramı Hz. Alinin ismine gelince, yerini Kur'anda geçen Kevser anlamına veriyor.

3. Fütüvvet Makamı

Hızır Âli'nin adı fütüvve mesleğinde önemli yer işgal etmektedir. Halife Nasir Lidinillah tarafından resmi hüviyete bürünmüş ve Osmanlı döneminde toplumun sosyo-ekonomik hayatının temelinde dayanan Ahilik ismi ile faaliyet etmiştir. Genelde ise fütüvve mesleği

köken itibarile Hz. Âli'ye dayanar. E. Cebecioğlu Ârif Nihad Asyadan şu beyti örnek olarak getiriyor (Cebecioğlu, 2009: 221):

Gör nûr-i Muhammed'le nübüvvet bitti
Ardınca Âli göçtü... fütüvvet bitti

“La seyfe illa Zül-fikar ve la feta illa Ali (Zülfikardan başka kılıç, Hz.Aliden başka yiğit yoktur)” Cebrayıl aleyhisselamın, Uhud gazvesinde gösterdiği gayret sebeble Hz.Ali hakkında söylediği rivayet edilir. Bu söz Halife Nasır Lidinillah tarafından kurulan fütüvvet örgütünün sembolü haline gelmiştir. Tasavvufta kahramanlık, cömertlik, affedicilik vb. gibi güzel huyları kendinde toplayan olgun kimseler için, fazilet hedefi Hz. Ali olmuştur” (Cebecioğlu, 2009: 390). Şu deyim edebi metinlerde önemli yer işgal etmektedir.

Şiirlerinde Hz. Alinin faziletlerini yoğunlukla vasıflandıran Hatayi'nin bir kasidesinin redifi “La feta illa Ali”dir (Hatayi,1382: 275). Şair diğer şiirinde diyor (a.g.e.: 274):

Hara varsan, ey Hatayi, sen bu lafzı söyleğil,
“La feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar”.
Şefiül-müznibin Hak'dan Muhammed Mustafa geldi,
Cihan ehline fahr olsun onun tek mücteba geldi.
Dinin aşkına koyan baş erenler serveri şahum,
Eline Zülfikar almış Aliyyel Murteza geldi.

Nebati bir gazelinde bu deyimle beraber, Hz. Alinin diğer faziletlerini çeşitli tabirlerle dile getiriyor (Nebati, 1372: 57):

Ya Ali! Ya İlya, Ya Bul-Hasan, ya bu Turab
Şir-i Hak bir kudret-i Yezdani gözler gözlerim
La Feta illa Ali, la seyfe illa Zülfikar
Siyhe-yi Düldül felek-cevları gözler gözlerim
Ma'den-i fazl ü keramet, manbe'-i cud u kerem
Şah-i alem Hace-yi Salman'ı gözler gözlerim
Ey erenler serveri, ya şah-i derya-del Ali
Mehr-i rahşan bir meh-i tabanı gözler gözlerim

Kaynaklarda Hz. Ali'nin yiğitliği, mertliği ve cömertliği önemli ahlaki-manevi faziletler gibi dikkati çekmektedir. Yiğitlik konusundan bahsederken tabii ki, Düldül ve Zülfikar isimleri geçer (Nebati, 1372: 5; Abbas, 1385: 35):

Kanbere çaker olan kaysere baş indirmez
Neçidir mehter olan Düldüle Dara, Dara!

Benim ağam Şah-i Merdan Alidir
Elinde Zülfikar ay çıkar çıkar

Edebi eserlerde ve aşık şiirinde Zülfikarın vasfı önemli yer işgal etmektedir. Aşık Alesgere göre, Muhammed ümmetinin kurtuluşu için Hz. Ali'ye ve onun Zülfikarına ihtiyac duyulmaktadır (Alesger, 1988: 62):

Alesger destini üzme damandan
İste matlubunu Sahib-zamandan!
Muhammed ümmeti çıkmaz zindandan,
Ta ki ağam **Zülfikarı** çekmeye

Hz. Ali Zülfikarı ile ümmetin rehberi gibi zor durumda onun imdadına geliyor (Abbas, 1385:161):

O kimdir çıkıban minberde durdu,
Çekti Zülfikarı kafiri kırdı.
Gögün melekleri saf çekti durdu
Ümmetin rahberi geldi ha geldi

Destanlarda zor durumda olan kahramanlar kurtuluş sembolü olan Hz Ali'yi ve Zülfikarı anıyorlar (Destan, 2005.c.2: 145):

Zülfikarı çekti taş,
Bir cüt bulak çıkdı goşa.
Ejdehanı baştan başa
Bölüp soyan hara getdi?

Destanlardan başka bir örnek (Destan, 2005.c.2: 111):

Menim ağam Şah-i Merdan Alidir,
Hükm eylese düşman bağı eridir

Tabii ki, Zülfikar savaş meydanında kullanılıyor ve İslam ise barış ve anlaşma dinidir. Ama müslümanların toprağı işgale, namusu ve emniyeti tecavüze uğrarken, onların kendi haklarını savunması için düşmanla savaşa el atmaları tabiidir. Bu açıdan Hz. Alinin Zülfikarı adalet, cesaret ve yiğitlik sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaşem, 2020: 146):

İntizarda mahluk, geler bir imam,
Çeker Zülfikarı alar intikam.
Düşman zelim olar, dostlar şadman,
Var böyle Zülfikar çalanım benim.

Sonuç

İslamdan sonra gelişen Türk edebiyatı genelde din, dil ve sosyal-medeni birlik üzerinde ortak hüviyete sahip olmuş, bu arada divan edebiyatı yanısıra, aşık şiiri ve destanlar ile birlikte İslami değerlerin yoğun etkisi altında şekillenmiştir. Aslında edebi eserlerde eski Türk gelenekleri ile İslami ilkelerin bir araya gelmesi irfan mesleğinin aracılığı ile daha etkili olmuş, bu ise söz konusu eserlerin muhteva ve estetik açıdan daha da zenginleşmesi ile sonuçlanmıştır. Aynı zamanda Türk edebiyatında büyük İslam şahsiyetlerine has faziletlerin yer alması dikkatçekici hususlardandır. Bunlar arasında Hz. Ali'nin ismini özellikle zikredebiliriz.

Azerbaycan aşık edebiyatı ve halk destanlarında Hz. Aliye has ahlaki-manevi faziletlerin irfani ve sembolik kavramlarını kısaca şöyle özetlemek mümkündür:

1. İlim ve marifet
2. İrfanda manevi mürşid makamı
3. Evliya ve erenlerin mevlası
4. Fütüvvet makamı (ihlas, mertlik, cömertlik, fedakarlık ve cesaret)

Şah İsmayıl Hatayiden sonra gelişme gösteren aşık edebiyatı ve destanlarda (Kurbani, Aşık Abbas, Hasta Kasım, Nebati, Aşık Alesger ve b.) yukarıda sözedilen faziletlerin çeşitli ifade üsluplarını görebiliriz.

Konu ile ilgili önemli bir hususa da değinmemiz gerekiyor ki, Hz. Aliye has yiğitlik, mertlik, adalet, cömertlik, ihlas ve diğer güzel ahlaki-manevi faziletleri eski Türklerin düşünüş ve davranış üsluplarında izleyebiliriz ve bu nedenle o hazretin Türklerin zihniyetinde yüce manevi makam kesbetmesi tabiidir.

Kaynakça

1. ABBAS, T. (1385). Şiirler. Toplayan: Aşık Hüseyin Sai. Düzenleyen: Muhammed Alipur Mukaddem. Tebriz: Zarkalem.
2. ALESGER. (1988). Seçilmiş eserleri. Bakı: Yazıcı.
3. CEBECİOĞLU, E. (2009). Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü. Ankara: Ağaç Kitabevi Yayınları.

4. CEMALNUR, S. (2011). Can-I Candır Hz. Ahmed Muhammed Mustafa. İstanbul: Nefes yayınları.
5. DESTAN (2005). Halk Destanları. c.1-2. Bakı : “Cırac” neşriyat.2005
6. DİVLEKÇİ, C. (2016). “Ali b. İsa er-Rummânî’nin (Ö.384/994) I’câz anlayışı”. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 35, s.7-54
7. ELMALILI. (tarihsiz) Hak dini Kur’an dili. Elmalılı M. Hamdi Yazır. İstanbul. Umut matbaası.
8. HASTE KASIM. (1380). Eserleri. 1-ci cild. Toplayan: Tikmetaşlı Hüseyin Siyahı. Tebriz: İntişarat-i Yaran.
9. HATAYİ, İ. (1382). Külliyyat. Elmi-tenkitli metin: Mirza Resul İsmayllzade. Tahran: Elhuda.
10. HUCVİRİ, A (1371). Keşfül-Mahcub, Tashih: Valentin Jukovski, Kitabhane-yi Tuhuri, Tahran.
11. KAŞEM (2020). Kaşem han ve Gülistan hanum (Yazma destan örneği). Giriş, araştırma ve basıma hazırlayan: Ali Mehmetbağır oğlu.Bakı: İlim ve tehsil.
12. KÖPRÜLÜ, M.F. (1991). Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar. /Gerekli sadeleştirmeler ve bazı notlara ilavelerle yayımlayan: Dr. Orhan F. Köprülü Ankara. Diyanet İşleri Bakanlığı.
13. KURBANİ (1388). Aşık Kurbani. Şiirler. Toplayan: Muhammed İbadi Karahanlı (“Alışık”). Tebriz: Ahter.
14. LAHİCİ, Ş.M. (1371). Mefatihül-i’caz fı şerh-i Gülşen-i raz, Tashih ve talikat: Muhammed-Rza Berzger Haliki ve İffet Kerbasi. Tahran. İntişarat-i Zavvar.
15. LEVEND, A.S. (2009). Türk Edebiyatı Tarihi. 1.cilt. Giriş. Ankara: TTK Basımevi.
16. MÜBELLİĞİ, A. (1376). Tarihe-sufi ve sufigeri. Tahran: İntişarate-Hürr.
17. MÜVEHHİD, S. (1390). Seyri der tasavvuf-e Azerbaycan. Tahran: Tuhuri.
18. NEBATİ, S.A. (1372). Divan-i Türki. Tedvin eden ve izahlar: Dr.Hüseyin Muhammedzade Siddik. Tebriz: Ehrar.
19. NESEFİ, A. (1371). Kitab ul-insan-ül kamil. Tashih: Macijan Müle. Tuhuri. Tahran.
20. TİHANEVİ, M. (1996). Keşşafi-istilahati-fünun val-ulum, Nakala an-Nass al-Farsiye ilel-arabiyye: Abdullah al-Halidi, Maktabatul-Lobnan Naşirun, Beyrut.
21. ÜNAL, A (2012). Kur’an’da Temel Kavramlar. İstanbul. Işık Akademi Yayınları.

KAFKASYA'DA DİN EĞİTİMİ: AZERBAYCAN ÖRNEĞİNDE

f.f.d. Aygün Xəlilqızı KƏRİMOVA

Bakü Devlet Ün. Sosial Bilimler ve Psiko­loji Fak. Felsefe Böl. Öğr. Üyesi.

Mail: aygunxalilqizi@mail.ru ORCID: 0000-0002-1781-8904

Özet

İslamın Azerbaycan'na gelişi, arapların Kafkasya'ya gelmesiyle başladı. Bu süreç yedinci yüzyılın ortalarından itibaren başladı ve onuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar devam etti. Azerbaycan yazarları ve din filozofları tarafından Orta çağda ortaya konan fikirler esas olarak İslam ve bu dinin çeşitli akımlarıyla bağlantılıydı. İslamı kabul etmiş coğrafyalardan biri olarak Azerbaycan'da dini eğitim kurumlarını medreseler oluşturuyordu. Kelime olarak "eğitim görülen yer" anlamına gelen medrese, bir diğer anlamı dini eğitim sisteminin başlangıç aşamasıydı. Medreselerin tarihi de ülkemizde İslam'ın yayılmasıyla başlar. Ortaçağ'da Azerbaycan'ın birçok şehirlerinde medreseler eğitim faaliyetini adeten büyük camiler içerisinde sürdürmekteydiler. Bu medreselerde Arapça dilbilgisi esas olmakla Farsça ve Türkçe, münazara ilmi, fıkıh (İslam hukuku), hadis, kaligrafi, tarih ve edebiyat, Yunan felsefesi, astroloji, konuşma bilimi, geometri, tıp, kimya vb. öğretilirdi.

Bu medreselerde aynı zamanda tıp, anatomi, farmasötik bilimlerin yanı sıra matematik, mantık, teoloji ve diğer konularda inceleniyordu. 19. yüzyılın başlarında, ülkemizin Ruslar tarafından işgalinin bir sonucu olarak, materyalist ve ateist fikirlerin aydınların fikirlerine katkıları görülmektedir. Azerbaycan Halk Cumhuriyeti'nin 1920'de dağılmasından sonra ülkemizde Marksist-Leninist eğitim iktidar ideolojisinde rol oynamaya başladı. 70 yıldır ülkemizde egemen Sovyet diktatörlüğü döneminde İslam parçalanmaya başladı. Özellikle, 1928'den sonra, 30'lu yılların baskıları sırasında din üzerinde açık saldırılar düzenlendi. Ruhsal figürler ve düşünürler kuşuna dizildi. Ülkemizde faaliyet gösteren birçok cami ya yok edildi ya da faaliyetlerini tamamen durduruldu. Geçen yüzyılda

ikinci bağımsızlığını kazandıktan sonra, ülkemiz dini değerlere özel önem vermeye başladı. Şu anda ortaokullarda, bazı eğitim kitaplarında din ve manevi değerlerle ilgili dersler öğretilmektedir. Ortaokullardan başlayarak, çocuklar ve gençler İslamı bir din gibi bozulmayan şekli ile algılayarak öğrenmekteler. Burada özellikle dikkat edilmelidir ki, okullarda öğretim devletin elinde olduğu için, İslam'ın batıl inançlardan ve hurafattan uzak olmasını garanti etmektedir. 1992 yılında Bakü Devlet Üniversitesi Teoloji Fakültesi açıldı. 8 Şubat 2018 tarihinde Azerbaycan Cumhuriyeti dini kurumlarla çalışma Komitesi tabeliğinde Azerbaycan İlahiyyat Enstitüsü kuruldu. Burada öğrencilere sağlıklı bir ortamda dini eğitim verilmekte, dini teoloji seviyede öğretmek için yüksek çabalar gösterilmektedir.

Anahtar sözcükler: *tolerantlıq, zərdüştilik, islam dini, dini ideyalar, hürufizm, din və vicdan azadlığı.*

Religious Education in the Caucasus: In the Case of Azerbaijan **Aygun KERIMOVA**

Assoc. Prof; Baku State University Faculty of Social Sciences and Psychology, Philosophy department (aygunxalilqizi@mail.ru)

Summary

Islam in Azerbaijan began with the arrival of the Arabs in the Caucasus. This period began since the middles of the seventh century and lasted till the half of the second half of the tenth century. The thoughts forwarded by writers and religious philosophers of Azerbaijan in the middle centuries have been connected with Islam and different directions of this religion. Madrassa was one of the religious educational enterprises in Azerbaijan adopting Islam. As a word it meant “studied”, its other meaning was the beginning stage of the religious education. The history of madrassas began with the spread of Islam. The Madrassas were always working in great mosques in some cities of Azerbaijan in the middle centuries. The Arabic, Persian and Turkish languages, the science of debate, figh (Islamic law), hadith, calligraphy, history and literature, Greek philosophy, astrology, speech science, geometry, medicine, chemistry and etc. have been taught at these Madrassas. At the same

time, the medicine, anatomy, pharmaceutical sciences, as well as, mathematics, logic, theology and other subjects have been analyzed at these Madrassas.

The contribution of the materialist and atheist ideas are seen in the ideas of intellectuals as a result of the occupation of our country by the Russians at the beginning of the 19th century. Marxist-Leninist education began to play a role in the ideology of power after the dissolution of Azerbaijan People's Republic of in 1920. Islam began to disintegrate in our country during the dominant Soviet dictatorship for a period of 70 years. Especially after 1928, during the repressions of the 30th years, there were open attacks on religion. Spiritual figures and thinkers have been killed. Many mosques working in our country were destroyed or their activities were stopped completely.

After gaining second independence in the last century, our country began to pay special attention to the religious values. Currently the lessons related to the religion and moral values are taught at secondary schools, some educational books. By beginning from the secondary schools, the children and youth learn to perceive Islam as a non-degrading form of religion. The attention especially should be given that, the education at school is managed by the government, so, it guarantees that, Islam is free from prejudice and superstition.

The faculty of Theology was opened at Baku State University in 1992. The Institute of Theology of Azerbaijan was established on 08 February, 2018 on the basis of the Committee on Religious Organizations of the Republic of Azerbaijan. Here the students are given religious education under healthy environment, and high efforts are made to teach them the religious theological level.

Key words: Tolerance, Zoroastrianism, Christianity, Islam. Religion, religious education, madrasahs.

Giriş

Din insanın mənəvi həyatında mühüm rol oynayan əsas amillərdən biridir. Din bəşəriyyətin mənəvi mədəniyyətinin tərkib hissəsidir desək yanlışdır. Başqa sözlə ifadə etsək o, insan cəmiyyəti üçün əbədi mənəvi tələbat olmuş və olmaqda da davam edir.

Dünyada artan dini fəallığın fonunda dinin müasir dünyadakı rolunu və onun həyatı əhəmiyyət daşıması səbəbini öyrənməklə daha çox şeylərə nail olmaq mümkündür. Din bütün bəşəriyyətin mənəvi təkamülünün həlqələrindən biridir, cəmiyyət tarixinin böyük mərhələsi onunla bağlıdır. Din insan həyatını bütövlükdə əhatə etməyə çalışır. (Əhədov, 2003, s 5)

Şərqdə Qərbin qovşağında yerləşən ölkəmizdə tarixən humanist, tolerant və multikultural ənənələr kök salmış, müxtəlif dini və etnik toplumlara sülh və əmin-amanlıq çərçivəsində ev sahibliyi etmişdir. Xalqımız tarix boyu ölkəmizdə yaşayan müxtəlif dini düşüncə tərzinə mənsub olan toplumlarla dini dözümlülük prinsipinə uyğun olaraq münasibət bəsləmişdir. Tarix boyu bir çox etnoslarda tolerantlıq qəbul edilməz bir hal kimi görünsə də, bu hal xalqımızın milli kimliyinin ayrılmaz bir parçası halına gəlmişdir. Əgər Avropada din və vicdan azadlığına qarşı dözümlülük anlamı kəsb edən tolerantlıq haqqında ilk ideyalar XVI-XVII yüzilliklərdə meydana çıxsada bu mühüm nüansın tarixi ölkəmizdə daha qədim dövrlərə istinad edir.

İslam dini meydana gələnə və xalqımız arasında geniş spektrdə yayılana qədər ölkəmizdə zərdüştlük, manilik, nəstürlük, yəqubilik, xristianlıq, zərvanilik, xürrəmilik və məzdəkilik kimi dini əqidlər mövcud olmuş, bu dinə sitayiş edən insanlar azad və sərbəst bir şəkildə öz ibadətlerini yerinə yetirmişlər. İslam dini ölkəmizdə yayıldıqdan sonra qısa zaman ərzində xalqımızın əqidəsində, mental dəyərlərində öz kök saldı.

İctimai şüurun formaları içərisində mühüm yer tutan din ibtadi icma dövründən başlayaraq insanların həyatının və düşüncə tərzinin

ayrılmaz bir parçası halına gəlmişdir. İslam dini meydana gələnə qədər bizim yaşadığımız coğrafiyada hakim dini ideologiya rolunu oynayan zərdüştilik düşüncə tarixində özünəməxsus və orijinal bir iz buraxmışdır. “Zərdüştdinində xeyirlə şər arasında əbədi mübarizə gedir. İnsan ancaq xeyrin şər üzərində tam qələbəsi ilə xoşbəxtliyə çata bilər. Bu qələbə üçün hər bir atəşpərəst öz fəaliyyəti ilə Hörmüzə kömək etməli, Əhrimənə qarşı mübarizə aparmalıdır. Zərdüştlüyün baş allahı hesab edilən Hörmüz əslində günəşin antropomorfizi idi. Buna görə də Günəş bəzən onun oğlu, bəzən hər şey görən gözü, bəzən isə doğrudan–doğruya özü hesab edilirdi. Müqəddəs Atər–Adər, Atəş– od ilə Günəşin yer üzərində bir növ atributu, timsalı hesab edilirdi, buna görə də bu din eyni zamanda həm də atəşpərəstlik adlanırdı.” (Şükürov, 2002, s167.)

Qədim Azərbaycanda İslam Dini

Azərbaycan bəşər sivilizasiyasının qədim məskənlərindən biridir. O, bütün tarixi mədəniyyət tipləri, abidələri, dünyagörüşü nüi ilə tarix səhifələrində özünəməxsus izlər buraxmışdır. Qədim insan məskənlərində olan mədəniyyət qalıqlarının göstəriciləri bu ərazilərin neçə milyon illər öncəsinə dayanan mədəniyyət nümunələrinin olmasına bariz sübutdur. İnsanlığın özüylə bərabər gətirdiyi ictimai şəüur formaları, məişət qaydaları, dini və mədəni ünsürlər xalqımızın inkişaf tarixində böyük rol oynamış, yaşamış olduğu dini təkamül prosesi xalqın ictimai tərəkürünün zəngin nümunəsidir.

Bəşər tarixinin eramızdan əvvəlki dövrlərində indiki Azərbaycan ərazisində yaşayan tayfalar arasında öz təcəssümünü daş heykəllərdə tapmış əcdadlara sitayiş etmək ayini geniş yayılmışdı. Dini sitayiş obyektini kimi mövcud olan daş heykəllərin qalıqlarına respublikamızda indi də rast gəlmək olar. Burada Büt-pərəstliyin müxtəlif formaları (animizm, totemizm, fətişizim) da mövcud olmuşdur. (Əhədov, 1991, s 10.)

Azərbaycan ərazisində yerli tayfa dinləri ilə bərgə Zərdüştdini də geniş yayılmışdı. Zərdüştlüyün yayılmasına daha çox Sasani hökmdarları öz tabeliyində olan bu torpaqlarda kömək etməyə

çalırdılar. Məqsədləri isə dini siyasi səddə çevirmək və əhalini öz mənəvi təsiri altında saxlamaq idi.

Zərdüşt dini və ondan törəyən Manilik (III əsr) Məzdəkilik (V əsr) habelə Zərdüştlüyün baş allahının (Hörmüzün) rəmzi sayılan saflaşdırıcı(pak edən)oda sitayiş (atəşpərəstlik islamaqədərki dövrdə hazırki Azərbaycan ərazisində yaşayan əhalinin etiqad etdiyi əsas din formalarından biri olmuşdur. Zərdüştlüyə əsaslanan sonrakı din formaları (manilik, məzdəkilik) bu dinin əsas ünsürlərindən biri olan oda sitayiş ayininin ümumiliyi o ayinə riayət edənlərin atəşpərəstliyi haqqında təsəvvür yaratmışdır. (Дорошенко, 1982, s 6-35.)

Azərbaycanda din deyilincə əlbəttə ki ağla ilk gələn islam dinidir. Məlumdur ki, islamın Azərbaycanda yayılması VII-VIII əsrlərdə Zaqafqaziyanın Ərəblər tərəfindən fəth edilməsi ilə başlamışdır. Azərbaycanın bir sıra əsas yerləri Xilafət qoşunları tərəfindən hicri tarixinin 18-ci ilində, yəni 639-cu ildə zəbt olunmuşdur. (Əhədov, 1991, s 27.)

Qeyd etdiyimiz kimi İslam dini ölkəmizdə yayılana qədər zərdüştlük, bütperəstlik, manilik, nəsturilik, xristianlıq və sair dinlər olmuşdur.

İslam fütuhatından hələ çox- çox əvvəl bu ərazidə yaşayan tayfaların bir qismi öz ata və babaları kimi bütlərə etiqad edirdi. Bütperəstlər ağaclara , daşlara, özlərinin yonub hazırladıqları sənəmlərə səcdə edir, bəzən günəşi və ayı belə ilahiləşdirirdilər. (Paşazadə, 1991, s 35.)

Bəşər tarixində cəmiyyətlərsiz din olsa da dinsiz bir cəmiyyət mövcud olmamışdır.Bu baxımdan deyə bilərik ki, Azərbaycanda da tarixi süuru inkişaf prosesinə uyğun olaraq din və dini şüur müxtəlif din formaları təzahüründə özünü göstərmişdir.Ona görə də demək olar ki „Azərbaycanda əsasən zərdüştlük , xristianlıq və İslam geniş coğrafi ərazidə yayılaraq müəyyən zaman kəsiyi və tarixi dövr ərzində xalqımızın milli mədəni tarixində zəngin irs qoymuşdur.

İslamdan əvvəlki Azərbaycanda zərdüştlük ,yəhudilik və xristianlığa aid bir sıra dini təhsil müəssisələri fəaliyyət

göstərmişdir. Azərbaycan ərazisində İslam yayıldıqdan sonra ,sözügedən sahədə yeni bir mərhələyə qədəm qoyuldu. İslam elmləri tədris olunan təhsil müəssisələri fəaliyyətə başladı. (Məmmədov, 2018, s 189.)

Bəzi mənbələrə əsaslanaraq demək olar ki, Azərbaycanda islamlaşma prosesi çox long getmişdir. Əhalinin bir hissəsi on illər boyu islamla yanaşı öz köhnə dinlərinə də etiqad edirdi, bu proses VII əsrin ortalarından başlayıb, X əsrin ikinci yarısına qədər davam etmişdir. Məsələn, Qafqaz Albaniyasının qədim paytaxtı Qəbələ şəhərində İslam dini VIII əsrdə yayılmağa başlayır. Şəhərin Kamaltəpə adlanan yerində arxeoloqların aşkar etdikləri və həmin əsrə aid olan ilk cümə məscidinin qalıqları bu fikri əyani surətdə təsdiq edir. (Qədirov, 1985, s 16.)

Məşhur İsveç şərqşünası Adam Mets özünün geniş yayımış “Müsəlman Renesasnsi” əsərində Şərq mənbələrinə isnad edərək yazır ki, Azərbaycanın axırıncı xristian yepiskopu yalnız 970-ci illərdə islamı qəbul etmişdir. (Adam, 1943, s 40.)

Deməli Azərbaycan əhalisinin bir qismi X əsrin ikinci yarısındakı bir dövrə qədər alban xristian kilsəsinin təsiri altında olmuş, onların özlərinin xristian din xadimləri olmuş, hətta ali ruhani rütbəsi alan din başçıları da olmuşdur. Lakin tədricən köhnə din formalarının (Zərdüştiik, manilik, məzdəkilik, xristianlıq) yerini islam dini. Azərbaycan əhalisinin istifadə etdiyi alban və pəhləvi yazısının yerinə ərəb əlifbası tətbiq edilmişdir. İllər və aylar hicri tarixi ilə hesablanmağa başlamışdır. (Əhədov, 1991, s 29.)

İslamdan əvvəl Azərbaycanda mövcud olan dinlərdən xristianlıq dini haqqında söhbət açmış olsaq tədqiqatçıların verdiyi məlumata görə, eramızın I yüzilliyinin ortalarında xristianlığın ilk ardıcılıqları Azərbaycana pənah gətirmiş və sonradan burada yaranan Alban avtokefal kilsəsinin əsasını qoymuşlar. İslamın Azərbaycana gəlişilə dini dözümlülük ənənələri daha da möhkəmlənmişdir. Müsəlman tolerantlığının əsası Qurani-Kərimin surə və ayələrindədir: «Dində məcburiyyət (zorakılıq) yoxdur...». (Bəqərə, 2/256.) Tarixçilərin dediklərinə görə, VII-VIII əsrlərdə müsəlmanlar

Yəhudilik, Xristianlıq və Zərdüştiliyin tərəfdarlarına qarşı ehtiram və dözümlülük göstərmişlər.” (Abbasov, 2012, s 66.)

Xristianlıq ölkəmizdə çox qədim tarixi köklərə malikdir. Bu səmavi din Şimali Azərbaycan torpaqlarında hələ İsa Məsihin həvariləri dövründə təşəkkül tapmağa başlayıb .Xristian dinin Ölkəmizdə yayılması İsa Məsihin apostolları –Müqəddəs Fadey, Müqəddəs Yelisey və Müqəddəs Varfolomeyin adları ilə bağlıdır. O da bir tarixi həqiqətdir ki,İslama qədərki dövrdə Xristianlıq torpaqlarımızda hakim din olub.Belə ki,313 –cü ildə Alban hökmdarı Urnayr Xristianlığı dövlət dini elan edib günümüzədək gəlib çıxmış qədim Alban məbədləri də Xristianlığın ölkəmizdə necə zəngin ənənələrə malik olduğunu bariz şəkildə göstərir. (Əlizadə, 2018, s 19.)

Azərbaycanda İslamlaşma

XII əsrdən başlayaraq Azərbaycanda İslam təşəkkül tapıb,daha Azərbaycanda islamlaşmanın konkret formaları haqqında fikir yürütmək bir qədər çətinidir, çünki bu məsələ indiyədək öyrənilməmiş qalır. Hər halda bu mürəkkəb prosesin bəzi mərhələlərini fərqləndirmək olar.

Birinci mərhələ kimi VII əsrin ortalarından VIII əsrin əvvəllərinə qədər davam edən islam fəthatları dövrünü götürmək olar. Bu mərhələ 705-ci ildə Alban dövlətinin süqutu və Alban kilsəsinin öz müstəqilliyini (avtokefallığını) itirməsi ilə bitir. Yeni din tacir və sənətkarlar arasında yayılır, çünki ərəblər bu siniflərə güzəştlər edirdilər. Bu mərhələdə məscidlər tikilmir, qədim məbədlər və islamlaşma nəticəsində istifadəsiz qalmış kilsələr məscidlərə çevrilir, qəbilə-tayfa şüurunun dini şüurdan üstünlüyü qorunub saxlanılırdı.

İkinci mərhələ VIII əsrin əvvəllərindən Qərbi İranda və İraqda Büveyhilərin hakimiyyət başına gəlməsinəqədərki dövrü əhatə edir. Azərbaycan ərazisində müstəqil Şirvanşah Məzyədilər və Səccadilər dövlətləri yaranır. Bütpərəstlik, zərdüştilik əhəmiyyətini itirir, yəhudilik mövcudluğunu qoruyub saxlayır, Alban kilsəsi müstəqilliyini bərpa edir.Bu dövrdə islama mənsubluq şüuru güclənir,

amma etnik köklərlə bağlı şüur tamamilə itib getmir. Bunu Abbasilərin hakimiyyətinin ilk dövrlərindən başlanan şüubilik hərəkatında izləmək mümkündür. Babək hərəkatı (816-838) buna ən parlaq misaldır. Sərhəd məntəqələrində islam təsəvvüfünü təşəkkül tapır. Dağ rayonlarında ifrat şiəlik fəallaşır.

Üçüncü mərhələ Büveyhilərin hakimiyyəti dövrünü (935-1055) əhatə edir. Bu dövrdə mötədil şiəlik Azərbaycanda yayılmağa başlayır və Dərbəndə qədər gedib çıxır. Sünni hənəfi və şiə imami məzhəbləri aparıcı məzhəblər olurlar. Sufilik də özünə xeyli ardıcıl tapır. Bu dövrün ən gözəl sufi abidələrindən biri Şirvəndəki Pirsaat çayı üzərindəki xanəqəhdır.

Dördüncü mərhələ Səlcuqilər dövrü (XI əsrin ortaları - XIII əsrin ortaları) ilə bağlıdır. Bu mərhələdə sünnilik bölgədə güclənir, şiəliyin mövqeləri zəifləyir. Şafii məzhəbi aparıcı məzhəb olur. Sufi təriqətləri geniş yayılır. Azərbaycan Atabəyləri və Şirvanşahları islamı xristianların təzyiqindən qoruya bilirlər.

Beşinci mərhələ monqol istilaları dövrünü (XIII əsrin I yarısı - XV əsrin II yarısı) əhatə edir. Bu dövrdə sufilik geniş yayılır. Hürufilik güclənir. Onun banisi Fəzlullah Nəimi (vəfatı - 1394) idi. Əbülhəsən Əliyyə-Əla və şair Nəsimi (vəfatı - 1417) hürufiliyin ən nüfuzlu nümayəndələri kimi şöhrət tapmışlar. Bu dövrdə sufi xəlvətiyyə təriqətinin ikinci piri Seyyid Yəhya Şirvani Bakıvi Xəlvəti (vəfatı - 1464) çox məşhur olmuşdur. Ağqoyunlu hökmdarı Uzun Həsənin qardaşlarından biri xəlvətiyyə şeyxi Dədə Ömər Rövşəninin (vəfatı - 1487) ardıcıllarından idi. İbrahim bin Məhəmməd Gülşəni (vəfatı - 1534) XV əsrin ikinci yarısında xəlvətiyyənin bir qolu kimi gülşəniyyə təriqətinin əsasını qoyur. Sonralar bir çox sufi təriqətləri, o cümlədən nəqşəbəndiyyə Azərbaycana və Azərbaycan vasitəsilə Şimali Qafqaza nüfuz etmişdir.

Seyid Yəhyanın məktəbi ,hər növ ifrat və təfritdən uzaq,elmi-irfani xüsusiyyətlərə sahibdir.O,ənənəvi İslam inancının qorunmasına hər şeydən əvvəl çox əhəmiyyət verir.Bu inanc sistemi yeddinci əsrdən etibarən bölgəyə hakim olmuş,xalqın əksəri tərəfindən azad iradələri ilə qəbul edilmişdir.İslam dininin gətirdiyi yeni mütərəqqi

əxlaq və ictimai prinsiplər milli ənənə və mədəni xüsusiyyətlərin qorunmasında ,fərqli inanc qruplarının tolerantlıq mühitində birlik içində yaşamasına imkan yaratmışdır. (Şirvani, 2014, s 43.)

Xəlvətilik İslam tarixində ən çox qolları olan ən böyük coğrafi əraziyə yayılan bit təriqətdir. Xəlvətilər bu təriqətin kökünün Hz. Məhəmməd (s.a.s)-ə və Hz. Əliyə dayandığına inanırlar.(Şirvani, 2014, s 40.)

Altıncı mərhələ Səfəvilərin (1501-1786) və XVI əsrdən etibarən Osmanlıların (1281-1924) hakimiyyəti dövrü ilə bağlıdır. Səfəvilər şiəliyi təbliğ edir və başlarına 12 şiə imamının şərəfinə 12 qırmızı zolaqlı əmmamə bağlayırdılar. Buna görə də onlar "qızılbaşlar" adlanırdılar. Çaldıranda Səfəvilərə qalib gələn Osmanlılar Azərbaycanda sünni hənəfi məzhəbini yayırdılar.

Orta əsrlərdə Azərbaycan ədiblərinin və filosoflarının din haqqında irəli sürdüyü ideyalar əsasən islam dini və bu dinin müxtəlif cərəyanları ilə əlaqədar idi. Bu baxımdan Orta əsrlərdə Şərqdə, o cümlədən də ölkəmizdə geniş spektrdə yayılan Şərq peripatetizmi, başqa sözlə məşşaiyyə təliminin nümayəndələrinin də din haqqında irəli sürdüyü fikirlər diqqət cəlb edir. Bildiyimiz kimi Azərbaycanda İslam dinin yaranması öz növbəsində dini təlimin də fəaliyyətinə zəmin yaratdı. Din tədrisi və ya dini təhsili təbii olaraq dini tədris məkanları olaraq mədrəsələrdən başladı.Mədrəsə sözünün hərfi mənası tədris edilən,dərs verilən yer anlamına gəlirdi. Məhz bu səbəbdən istər dini məbədlərə yaxın yerlərdə istərsə də məbədlər içərisində təşkil olunan tədris yerləri din tədrisinin əsas dayaq nöqtələri idi.

sürətlə inkişaf etməyə başlayan bu mərhələ Azərbaycan mədəniyyətinin “qızıl dövrü” adlandırılır.Bu mərhələnin əsas səciyyəvi xüsusiyyəti həmin dövrdə məscidlərin yanında fəaliyyət göstərən mədrəsələrdə sxolastik dini elmlərlə yanaşı ərəb dilinin qrammatikası,təbabət,nücum,şərq dilləri,ədəbiyyat,məntiq və digər fənnlərin tədrisi idi. (Məmmədov, 2018, s 18.)

Azərbaycanda mədrəsələrin tarixi İslam dininin ölkəmizdə yayıldığı dövrlərdən başlayır. İslamın yayıldığı bütün bölgələrində olduğu kimi, Azərbaycanda yeni dinin ehkamlarını anlatmaq və savadlandırmaq üçün məscidlər nəzdində məktəblər və mədrəsələr açılırdı. Orta əsrlərdə Azərbaycan bir çox şəhərlərində böyük məscidlərin nəzdində mədrəsələr fəaliyyət göstərmiş. Həmin mədrəsələrdə ərəb və fars dilləri, ərəb qrammatikası, məntiq, kəlam (dini dogmatika), fiqh (İslam hüququ), riyaziyyat, xəttatlıq, tarix və ədəbiyyat öyrədilirdi. Böyük mədrəsələrdə isə həm də yunan fəlsəfəsi, astrologiya, məntiq, nəqliq elmi, həndəsə, tibb, əl-kimiya və bu kimi fənnlər tədris olunurdu.

Vaxtilə Azərbaycandakı Şamaxı, Gəncə kimi iri şəhərlərdəki böyük mədrəsələrdə imkanlı şəxslərin, ruhanilərin uşaqları oxuyurdular. Məsələn, Şamaxının «Məlhəm» mədrəsəsi məşhur elm və tədris mərkəzlərindən biri olub. Bu mədrəsədə tibb, anatomiya, əcazılıq elmləri ilə yanaşı riyaziyyat, məntiq, ilahiyyat və sair fənləri də öyrənirdilər.

Azərbaycanda yaradılmış ilk məktəblər sırasında Şamaxının “Məlhəm” mədrəsəsinin adını çəkmək mümkündür. Azərbaycan şairi Xaqani Şirvaninin əmisi, dövrünün nüfuzlu xadimi həkim Kafiyəddin Ömər bu məşhur elm müəssisəsinin banisi olmuşdur. (Məmmədov, 2018, s. 192.)

XVIII əsrin axırncı rübündə Çar hökuməti ona xidmət edən müsəlman ruhanilərindən öz müstəmləkəçilik siyasətini həyata keçirmək işində istifadə etmək məqsədilə Orta Asiya, Qazaxıstan və Qafqazın islam dininə etiqad edən xalqlarını öz hakimiyyəti altına alarkən onlara çarizmin xeyrinə dini təsir göstərmək işini səhmana salmaq niyyətilə və islam din xadimlərinin fəaliyyətini istənilən şəkildə istiqamətləndirməkdən ötrü Ufa şəhərində Rusiyada yaşayan müsəlmanların ruhani idarəsini yaratmaq sərəncamını vermişdi.

Azərbaycanın sovet Rusiyasına ilhaqından sonra, məscidlərin və ruhanilərin mükəmməl təşkilat quruluşu, ümumi struktur sistemi yox idi; onlar formal olaraq Ufa şəhərindəki Ümumrusiya Müsəlmanları Mərkəzi Ruhani İdarəsinə tabe idilər. Bu təkilatla əlaqə isə çox zəif xarakter daşıyırdı. (Məmmədov, 2019, s. 201.)

Həmin dövrlərdə Azərbaycan əhalisinin cüzi həssəsin İslamla yanaşı Xristianlıq dininə ibadət etmələrinin də şahidi oluruq. Əsasən bu dinə rusların ibadət etdikləri daha əksəriyyət təşkil edirdi.

Doğrudur, ilk ruslar Şimali Azərbaycana işğaldan bir necə əsr qabaq gəlmişlər. Hətta XVII əsrdə Şamaxıda rus tacirləri dini ehtiyaclarını ödəsinlər deyərək, rus pravoslav dua evi fəaliyyət göstərirdi. (Заплетин, 2008, s 29.)

XIX əsrdə Rusiya imperiyasının işğalı nəticəsində Şimali Azərbaycanın etnik –dini mənzərəsi dəyişir, ölkənin müxtəlif yerlərinə rus, ukraynalı, belarus və digər pravoslav xalqların nümayəndələri köçürülür. Beləcə Rus Pravoslav kilsəsinin əsası qoyulur.

Azərbaycanda ilk Rus pravoslav kilsəsinin tarixi 1815-ci ildə Qız qalasının yanında köhnə məscidin yerində “Möcüzə göstərən Nikolay çasovniyası”nın tikilməsi ilə başlayır. (Əlizadə, 2018, s 53.)

XIX əsrin axırı və XX əsrin əvvəllərində Zaqafqaziyada Azərbaycan dilində nəşr edilən cəmi 50-60 kitabdan yarısı islam dininə aid ədəbiyyat olmuşdur. 1887-ci ildən Zaqafqaziya müsəlmanlarının Şeyxül islamı olan Əbdüssəlam Axundzadə dini ədəbiyyatın yayılmasına kömək etmiş və özü dinə və şəriətə aid bir sıra kitablar yazıb nəşr etdirmişdir. Şeyxül-islam Ə. Axundzadə XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanın elm, maarif və din tarixində görkəmli xidmətləri olan ziyalılardan biri idi.

Azərbaycanın ziyalıları, maarifpərvər qüvvələr yenitipli məktəblərin açılmasına, dünyəvi elmlərin tədrisinə böyük maraq göstərirdilər. Hətta dövrün ictimai xadimi, yazıçı, şairi A. Bakıxanov 1830-cu ildə Rusiya çarına müracət edərək Şimali Azərbaycan qəzalarında məktəblərin açılmasını xahiş etmişdi. Dövrün ziyalılarının fikrincə bu tip məktəblərdə ana dili ilə birlikdə şəriət dərsləri də keçirilməli idi. 1906-cı ildə keçirilən Azərbaycan müəllimlərinin birinci qurultayında bu məsələlərlə müzakirələr olundu. Qəbul olunmuş nizamnamələr (1829-1853) və əsasnamələr (1872-1874) əsasında XIX əsrin axırlarından tətbiqinə başlayan bu yeni tipli məktəblərdə şəriət dərslərinin keçirilməsi də mümkün

sayılırdı. Bu da onu sübut edir ki, bu dövrdə din təhsili artıq mədrəsə sistemindən dünyəvi təhsil sistemini içərisində özünə yer tapır və üsuli-cədidə (yeni üsul) keçid mərhələsini yaşayırdı.

Dünyəvi elmlərin tədrisində çətinlik törədən əsas amillərdən biri həmin məktəblərin tələblərinə uyğun tədrisi təşkil edə biləcək kadrların hazırlanmasında ciddi problemlərin mövcudluğu idi. Bir çox hallarda isə belə məqsədlər üçün tanınmış din xadimləri dəvət olunurdular. (Həsənov, 2016, s 29.)

XIX əsr Qafqazında ,xüsusilə də Azərbaycan dini ədəbiyyat baxımından (məntiq, fiqh, təfsir, hədis, təsəvvüf, sərf, həhv və sair) baxımından canlı bir dövrün orijinal mətnləri ilə zəngindir. Əksər dövrlərdə sistemli bir mədrəsə ənənəsi ilə köklənmiş elmi fəaliyyətlərbəzən bölgəyə xas ənənələr meydana gətirmişdir. (Niyazov, 2018, s 87.)

Azərbaycan Demokratik Respublikası (1918-1920) yaranana qədər cənubi Qafqaz müsəlmanlarının dini işləri bu iki idarə ; müftinin başçılığı ilə Sünni ruhani idarəsi (müftilik) və şeyxülislamın sədrliyi altında Şiə ruhani idarəsi ; şeyxülislamlıq) tərəfindən tənzim edilmişdir. 1918-ci il dekabrın 11-də Şeyxülislam Məhəmməd Pişnamazzadə vəzifəsindən istefa verir. ADR sosial təminat və dini etiqad işləri naziri Musa Rəfibəyovun əmri ilə həmin vəzifəyə axund Ağa Əlizadə təyin edilir. Bu dövrdə islamı rasionallaşdırmaq, müasirləşdirmək meylləri güclənir.

1920-ci ildə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin süqutundan sonra ölkəmizdə marksist-leninçi təlimi hakim ideologiya rolunu oynamağa başladı. Ölkəmizdə 70 il ərzində hakim olmuş sovet diktaturası dövründə islam dini sıxışdırılmağa başladı. Xüsusən 1928-ci ildən sonra dinə qarşı açıq hücumlar təşkil edildi, 30-cü illərdə baş vermiş repressiya zamanı din xadimləri və fikir sahibləri güllələndi. Ölkəmizdə fəaliyyət göstərən bir çox məscidlər ya dağıdılmış, ya da fəaliyyətini tamamilə dayandırmışdı. 1930-cu illərin axırlarında ölkəmizdə yalnız 17 məscidin fəaliyyət göstərməsinə icazə verilmişdi.

Sovet dövründə Azərbaycanın din

Azərbaycanın 70 ildən artıq bir müddət ərzində Sovet Sosialist Respublikaları İttifaqı tərkibində qaldığı hamıya məlumdur. Materialist fikirlərə dayanan bu birliyin təbliğatı da məhz bu düşüncələr başlığı altındadır.

“Kilsənin dövlətdən və məktəbin kilsədən ayrılması haqqında” Lenin dekreti əsasında tərtib edilmiş və Nəriman Nərimanovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığının verdiyi “Vidən azadlığı haqqında” (15 may 1920-ci il) dekretinin bu sahədə xüsusi rolu olmuşdur. Bu dekret o vaxta qədər mövcud olan Dini etiqad nazirliyini ləğv etmiş, dinin dövlətdən və məktəbin dindən ayrıldığını elan etmiş, Sovet Azərbaycanı vətəndaşlarının istədikləri dinə etiqad etməkdə, yaxud heç bir dinə etiqad etməməkdə azad olduqlarını bəyan etmişdi. (Əhədov, 1991, s 73.)

Dekret qəbul edildikdən sonra, din xadimləri amansız repressiyalara məruz qalaraq təqib olunmağa başladılar. Bolşeviklər respublikanın bütün ərazisində dindarları izləyir, onlara “sinfi düşmən” damğası vurub, Sibirə sürgün edir və güllələyirdilər. (Mövlayi, 2016, s193.)

Ümumiyyətlə Sovet İttifaqında din ateist ruhlu, başqa sözlə ifadə etsək ateizm şəklilə yayılır, öyrənilirdi. Əsərlər, kitablar, məqalələr də bu səpgidə yazılırdı. Heç şübhəsiz, bu ittifaqın tərkibində qalan Azərbaycan da dini bu formada öyrənməyə və öyrətməyə məcbur idi. Biz bilirik ki, Sovet dövründə sistemli olaraq, elmi-ateizm dərsləri keçirilmişdir. Bu dərsləri ən azı bütün Universitet oxumuş tələbələr keçmişdir.

Azərbaycanın 70 ildən artıq bir müddət ərzində Sovet Sosialist Respublikaları İttifaqı tərkibində qaldığı hamıya məlumdur. Materialist fikirlərə dayanan bu birliyin təbliğatı da məhz bu düşüncələr başlığı altındadır. 1917 -ci ildə Çar Rusyasının dağılması nəticəsində müstəqilliyinə qovuşan Azərbaycan Cumhuriyyəti, 1920 – ci ildə Bolşevik Rusyası tərəfindən işğal edildi. Artıq bu tarixdən

sonra Azərbaycanda din-dövlət və din-cəmiyyət münasibətlərində köklü dəyişmələrin yaşandığı yeni dövr başlamış oldu.

Sovetlər ittifaqı dövrü, Azərbaycanda İslam və Müsəlmanlar sarıdan böyük fəlakətlərin yaşandığı ən qaranlıq bir dövrdür. Təxminən 70 il davam edən bu dövrü üç qismə ayıra bilərik. Birinci dövr, Azərbaycanda Sovet rejiminin qurulmasından başlayaraq II Dünya müharibəsinə qədər davam edən illəri (1924-1939) əhatə etməkdədir. 1941-ci ildə başlamış Böyük Vətən Müharibəsi dinə qarşı mübarizəni və ateist tərbiyəsini arxa plana çəkdi. Lakin müharibə ərəfəsində və müharibə illərində də Azərbaycanda din əleyhinə ədəbiyyatlar nəşr edilmişdir. Məsələn M.S. ordubadinin “Bab və Bəha” Y. Ruvelyovun “qadın və din” “Ailə” “Kəbin və din” və s. kitab və broşurlarını göstərmək olar. Görünür, bu kitablar bir qədə əvvəl hazırlanmışdı və bu səbəbdən də nəşri müharibə illərinə təsadüf edilir.

Yaşlı nəslin nümayəndələri söyləyirlər ki, müharibə illərində kəndlərdə yaşlı mollalar tarlalarda da kolxozçu qadınlarla çiyin-çiyinə çalışır, xüsusən yerin şumlanmasında, taxılın, otun biçilməsində və toplanmasında var gücü ilə çalışmışlar. Onlar həm də xalqın dərd-sərinə qalmış, adamlardan kömək əlini əsirgəməmişlər. Xeyir-şər məclislərində isə həmişə Vətən uğrunda vuruşan əsgərlərə, oğul və qızlarımıza qadیر Allahdan salamatlıq diləmiş, düşməinə nifrət yağdırmışlar. (Əhədov, 191, s 53.)

Bu dövrdə Sovet rejimi İslam dinini sistematik olaraq məhv etməyə meyilli siyasət yürüdü.

İkinci dövr 1941-1980 illər arasındır. Bu dövrdə Sovetlər ittifaqında dini qurumlar bir tərəfdən təqiblərə məruz qalmış, digər tərəfdən isə vasitə olaraq istifadə olunmuşdur. Xarici siyasətdə müsəlman ölkələrlə münasibətlər qurmaq üçün rəsmi dini qurumlar təsis edilmiş və eyni zamanda bu qurumlar vasitəsiylə dindar təbəqə müşahidə altına alınmışdır. 1980-1991 –ci illəri əhatə edən üçüncü dövrdə isə dinə qarşı bəzi müsbət siyasətlər göstərilmişdir. Sovetlər İttifaqının iqtisadi və siyasi forması dəyişmələrlə üzləşdiyi bu illərdə sistemin yenidən təşkili səyləri başlanmışdır. Bu çərçivədə

iqtisadi quruluşun özəlləştirilməsi ilə bərabər, insan haqları və dini azadlığın təmin olunması da gündəmdə olmuşdur.

Müstəqillik dövründə din

1991 ci il Sovetlər ittifaqının dağılması nəticəsində yetmiş illik əsarətdən qurtularaq bir daha müstəqilliyini elan edən Azərbaycan respublikası üçün də din və siyasət münasibətləri çox önəmli bir məsələ olaraq qalmaq idi. Azərbaycan xalqı XX əsrin əvvəllərindən etibarən çox böyük siyasi və ictimai dəyişmələrə məruz qalmasına baxmayaraq, din (İslam) öz önəmini itirmədi, fərqli şəkillər alaraq cəmiyyətdə varlığını davam etdirdi. Sovet rejiminin ateist siyasətinin təsiri altında rituallar çərcivəsindən əsaslı dərəcədə mücərrədləşərək, mədəni bir hadisə; adət və ənənələr müstəvisində qaldı. Müstəqilliyini qazanan Azərbaycanda hər sahədə olduğu kimi, din və siyasət münasibətləri mövzusunda da yeni təşəkkül dövrünə daxil oldu. Bir çox xarici araşdırmaçılar tərəfindən digər Post-Sovet Müsəlman ölkələr arasında ən sekulyar ölkə olaraq tanınan Azərbaycanda, cəmiyyətin hər sahəsində sürətli bir dini canlanmanın yaşanması tədqiqatçıları çaşırdı. Digər tərəfdən fərqli xarici dini axımlar və camaatların təsiri ilə dini həyat çoxluq təşkil edən formaya sahib olmağa başladı. Bu vəziyyət dini sahədə bir çox çətinlikləri ortaya çıxartdı. Sovetlər İttifaqından miras alınan dövlətin sekulyar kimliyini davam etdirməkdə qərarlı olan siyasi elita bu vəziyyəti sekulyarlaşma üçün bir təhdid olaraq görməyə başladılar. Nəhayət 1995- ci il konstitusiyası çərçivəsində, dövlətin dünyəvi olduğu xalq referendumunda qəbul olundu.

Azərbaycan müstəqilliyini əldə etdikdən sonra bir çox xarici dini təşkilatlar, ənənvi olmayan təriqət və missioner qruplar Azərbaycana nüfuz etməyə başladı. Radikal dini hərəkatlərə qatılanların sayı artmağa başladı. Qafqaz Müsəlmanları Dini İdarəsi müstəqilliyin ilk illərində Sovetlər Birliyi dövründən qalan bəzi qurumsal özəlliklərini də günümüze daşımışdır. Buna görə də Dini İdarədən cəmiyyətin böyük bir qisminin dini tələbatlarına cavab verəcəyi gözlənilmirdi. Bundan başqa Dini İdarə, sadəcə Müsəlman dini qruplar üzərində bir avtoritetə sahib idi. “Cumə Məscidi” və

“Əbu Bəkir Məscidinin təmsil etdiyi radikal Vəhabi İslami camaatlar Şeyxul-İslamın dini avtoritetini tanııamaqda; Xristian yevangelik dini qruplara gəlincə isə bunlar, Dini İdarənin səlahiyyət i xaricinə çıxmaqdaydı.

Din və dövlət münasibətlərini daha sağlam bir bünövrəyə oturtmaq məqsədiylə Azərbaycan Hökuməti, 2001-ci ildə ölkədəki dini sahədəki fəaliyyətləri daha məhsuldar şəkildə nizamlayan, tərəfsiz və sekulyar qurum olan Dini Qurumlarla İş Üzrə Dövlət Komitəsini təsis etdi. Bu qurum, böyük ölçüdə dövlətin din mövzusunda rəsmi tutumunu təmsil etməkdə, dini fəaliyyət göstərən qurum və şəxslərin fəaliyyətlərini təkilb edərək, dövlətin dinlə bağıli siyasətinin təşkilinə yardımçı olmaqdadır. Dini qurum və qrupların təşikili, ölkəyə dini ədəbiyyatın gətirilməsi və dini yayınlar üzərindəki müşahidə Dini Komitənin səlahiyyət sahəsinə verildi.

Bununla yanaşı ölkəmizdə 20 avqust 1992-ci ildə qəbul edilən “Dini etiqad azadlığı haqqında” Azərbaycan Respublikasının qanununda da dini etiqad azadlığı öz əksini tapmışdır. (Qanun, 1992, №281)

Bu gün Azərbaycan bütün dünyada dövlət-din ,həmçinin dinlərarası münasibətlərin ideal göstəricilərinin olduğu ölkə kimi tanınır.Ölkı tolerant ,multikultural mühitin formalaşması,radikal baxışlara ictimai qınağın və dövlət nəzarətinin olması baxımından mükəmməl nümunə təşkil edir.Multikultural və tolerant dəyərləri öz siyasətinin tərkib hissəsinə çevirmiş Azərbaycan dövləti dini etiqadından asılı olmayaraq ,bütün vətəndaşlara öz inanclarını yaşamaq üçün lazımi şərait yaratmışdır və bu hər sahədə hiss edilməkdədir. (Qurbanlı, 2019, s 185.)

Ölkəmizdə dini məzmununda ali təhsil verilməsinə duyulan ehtiyacın zərurətindən 8 fevral 2018-ci il tarixində Azərbaycan Respublikasının Dini Qurumlarla İş üzrə Dövlət Komitəsinin tabeliyində Azərbaycan İlahiyyat İnstitutu yaradıldı. (Sərəncam, 2018, № 3654.)

17 sentyabr 2018-ci ildə təntənəli açılış mərasimi təşkil edilən Azərbaycan İlahiyyat İnstitutunda ölkəmizin məşhur və tanınmış elm xadimləri sağlam mühitdə dini təhsil verməklə yanaşı qədim tarixə

malik olan tolerantlıq ənənələri tələbələrə aşılayır. Azərbaycan İlahiyyat İnstitutunun bu yaxınlarda təşkil olunan Himayəçilər Şurasının tərkibinə nəzər yetirdiyimi zaman müxtəlif dinləri təmsil edən ziyalı təbəqəsi ilə qarşılaşmış oluruq. “Azərbaycan İlahiyyat İnstitutunun (Aİİ) Himayəçilər Şurası yaradılıb və 7 nəfərdən ibarət tərkibi formalaşdırılıb.

Şuranın tərkibinə Azərbaycan Respublikası Dini Qurumlarla İş üzrə Dövlət Komitəsinin sədri Mübariz Qurbanlı, Bakı Dövlət Universiteti Şərqsünaslıq fakültəsi Ərəb filologiyası kafedrasının müdiri, akademik Vasim Məmmədliyəv, AMEA Z.Bünyadov adına Şərqsünaslıq İnstitutunun direktoru, akademik Gövhər Baxşəliyeva, Qafqaz Müsəlmanları İdarəsi sədrinin müavini Fuad Nurullayev, Rus Pravoslav Kilsəsinin Bakı və Azərbaycan Yeparxiyasının arxiyepiskopu Aleksandr İşeyin, Bakı şəhəri Dağ Yəhudiləri dini icmasının sədri Milix Yevdayev, Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin Elm, ali və orta ixtisas təhsili şöbəsinin müdir müavini Şahin Bayramov daxil ediliblər.

Dekabrın 27-də Himayəçilər Şurasının ilk iclası keçirilib və təşkilati məsələlər müzakirə olunub. Dini Qurumlarla İş üzrə Dövlət Komitəsinin sədri Mübariz Qurbanlı Şuranın sədri seçilib.” (<http://scwra.gov.az>)

Nəticə

zərbaycanda din həmişə aktual bir məsələ olaraq qalmışdır. Azərbaycan müsəlman oduqdan sonra 1000 ildən artıq ənənəvi olaraq islamı yaşamış və islami dəyərləri mənimsəmiş örf və adətlərində bu dəyərləri yaşatmışdır. Azərbaycanda din çox böyük tarixi keşməkeşli dövr keçmişdir İstər qədim dövrdə,istər Çar Rusiyası imperiyasının tərkibində ,istərsə də sovetlər birliyi tərkibində yaşamış olan xalqımız hər zaman dini dünyagörüşlərinə ,dinin mənəvi əxlaqi keyfiyyətlərinin ən gözəl şəklini yaşamağa çalışmış,hətta bəzən adət ənənələri ilə iç-içə çulğalaşdıraraq yaşatmağa səy göstərmişlər.. Sovet dövründə belə dini aradan qaldırmağa yönələn həyata keçirmələrə baxmayaraq yenə də Azərbaycan xalqı dindarlığı içində saxlamış, xüsusilə də bu dindarlıq duyğusunu yas mərasimlərində hiss etdirmişdir. Hər nə

qədər Azərbaycanda dini yaşayışın zahiri təzahürləri uzun illər görünməmiş olsa da bunlar xalqın daxili dünyasında daima yaşamışdır.

İctimai şüurun bir forması olaraq bilinən din eyni zamanda tarixi bir hadisədir. Tarixi şüurun inkişafı toplumda insanlara dinin ictimai bir hadisə olaraq qavranılmasında böyük və güclü təsir dalğasına malikdir. Doğrudur, hər bir dinin özünəməxsus ehkamları və dəyişməz ritualları, ibadət şəkilləri olsa da elmin və tərəqqinin inkişafı öz təsirini insanların dini dünyagörüşündən də uzaq tutmamışdır. Zaman zaman müxtəlif siyasi, iqtisadi, sosial vəziyyətlər din tədrisinin həyata keçirilməsində, insanların dünyagörüşünə təsirində mənfi və ya müsbət yönlü istiqamətlər bağışlasa da cəmiyyətin mədəni sferasında, əxlaq normativlərinin qaydaya salınması yönündə də güclü təsirə malikdir.

Bildiyimiz kimi din eyni zamanda çox güclü bir ideologiyadır. Bu ideologiya bəzən o qədər güclü təsirə malik olur ki, dövlətin siyasi arenasında hətta siyasi xəritənin dəyişdirilməsində gözlənilməz dəyişikliklər yaradır. Biz bunu son dövrlər dünyanın siyasi mənzərəsinin fonunda açıq aydın görməkdəyik. Bu o deməkdir ki, stabil dövlət modelinin saxlanılması üçün digər reformlar kimi din tədrisinin də həyata keçirilməsi xüsusi həssaslıq, güclü maarifləndirmə, savadlı din mütəxəssislərinin din tədrisinə cəlb olunması vacib məsələdir.

Azərbaycan dünyəvi dövlətdir. Bunu bir dövlət olaraq 1995-ci il konstitusiyasındakı referendumla bir daha təsdiqlədi. Azərbaycan xalqı tarixən təhsilə, elmə, mədəniyyətə açıq bir cəmiyyət olduğunu göstərmişdir.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

1. Ağayar Şükürov. Fəlsəfə. II nəşr (Ali məktəblər üçün dərslik). Elektron kitab. YYSQ - Milli Virtual Kitabxanasının e-nəşri N 69 (2011).
2. A İsgəndərov-A. Mövlayi, Şeyxülislamlığın tarixi, Elm və təhsil, Bakı 2016.
3. Ceyhun Məmmədov, Sovet hakimiyyəti illərində Azərbaycanda dövlət din münasibətləri, Din araşdırmaları jurnalı, №1(2) 2019.
4. Георгий Заплетин. Г.Ширин-заде. Русские в истории Азербайджана, Баку-Ганун, 2008.

5. Anar Əlizadə, Azərbaycanca Xristianlıq; Keçmişdən bu günə, Bakı 2018.
6. Namiq Zeynəddin. Azərbaycan xalqının tarixi nailiyyəti;tolerantlıq.Dövlət və Din.-2010.-№ 3.
7. Fəlsəfə elmləri ensiklopediyası. Bakı, NPB 1997.
8. Mübariz Qurbanlı, Dövlət-din münasibətləri və Azərbaycan modeli,Din araşdırmaları jurnalı №1(2).
9. Namiq Abbasov, Rəhim Həsənov. Nəsirəddin Tusinin müdriklik fəlsəfəsi. Bakı, 2012
10. Философская и социологическая мысль народов СССР в XIX в. Краткий очерк истории философии. Под ред. М. Т. Иовчука, Т. И. Ойзермана, И. Я. Щипанова. М., изд-во «Мысль», 1971 г; OCR Biografia.Ru
11. Heydər Əliyev. Dinimiz xalqımızın mənəvi sərvətidir. Bakı: Qanun, 1999
12. <http://scwra.gov.az>
13. Günay Tüncer, “Din” İslam Ansiklopedisi T.D.V yayım, İstanbul 1994.
14. Əhədov A. A.Azərbaycanda din və dini təsisatlar. Azərnəşr 1991.
15. Ünver Günay.Din sosiolojisi Dersləri kayseri-1996.
16. Ali Hamdi, İslam dini.Ankara, 1993.
17. G.Tümer.A Küçük.Dinler Taihi Ankara 1993.s.7
18. Seyid Yəhya əş-Şirvani əl –Bakuvı, Risalələr, (Nəşrə hazırlayan -M.Rıhtım) Bakı 2014.
19. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası Bakı 1978
20. A.Əhədov.Azərbaycanda din və dini təsisatlar. Bakı.1991.
21. Quluzadə M. Dinimiz dünyanın və bu gün (1920-1995ci illər) Bakı 1996.
22. Ə.Niyazov, Azərbaycanca din tədrisi təcrübəsi: Zübdətul-islam və Şəraiful İslam əsərləri nümunəsi əsasında, Dini araşdırmalar jurnalı. №1. Dekabr 2018, s 87.
23. Q.Hüseynov.Allah mövcuddur və hər şeyə qadirdi.
24. E.Əsgərov İslam: Təhrirlərə cavab Bakı, 1997.
25. Azərbaycan Xəzər 1990. № 1.
26. Karvan jurnalı 1990 № 2.
27. “Cahan” jurnalı. 1997.№ 2
28. Nəriman Qasımoğlu. Dindarlığımıza Qısa Tarixi Baxış.Azadlıq .30 may 1997
29. Rafiq Qazı...Müxalifət 23 avqust 1995
30. Əhədov A. A.Azərbaycanda din və dini təsisatlar. Azərnəşr 1991.
31. H.İmanov-A.Əhədov N.Əhmədli.Etnik dinlər və dünya dinləri.Bakı.-2003.
32. Ağayar Şükürov, Fəlsəfə. II nəşr (Ali məktəblər üçün dərslik), Bakı -20027.
33. A.Əhədov, Azərbaycanca din və dini təsisatlar, B-Azərnəşr, Bakı 1991.
34. Е.А.Дорощенко, Зороастрийцы в Иране. М.1982 .
35. Е.О.Березин, Чему учил Зороастр, Атеистические чтения, Выпуск -14, М. 19858.
36. Paşazadə A., Qafqazada İslam, Azərnəşr Bakı 199.1

Kafkasya`da Nakşibendiliğin Gelişimi ve Kafkasya Nakşi Silsilesinin Tahlili

Dr. Ahmet NİYAZOV

Azərbaycan İlahiyyat Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Bölüm Başkanı

Özet

Nakşibendilik Kafkasya`da Halvetilik kadar ictimai fonksiyona sahip ikinci bir sufi düşünce ekolüdür. Onun Kafkasya`da etkili olduğu kadar belki yayıldığı diğer coğrafiyalarda tesir gücünden bahsetmek zor olduğunu söyleye biliriz. Şöyle ki, bu sufi düşüncenin XIX asrın zorlu dönemi için Kafkasya müslümanları arasında eğitim başta olmakla mezhepler arası vahdetin kurulması, sosyal hayatın şekillenmesi ve özellikle milli mücadele ruhunun gelişmesi için katkıları büyük olmuştur. Araştırmalara göre genel olarak bu irfan hareketi medrese temelinde yayılan tek tarikattir. Bu sebeple bölgede ilmin ve irfanın gelişmesini sağlayan en önemli hareket olmakla tarikat aynı zamanda Kafkasya`da nakşi müceddidi hareketi de temsil etmiştir. Tarikatın bu yönü onun bir diğer ayrıcalığıdır. XIX asırda Azerbaycanın kuzey-batı bölgesinde yayılan son dönem nakşilik bir takım batılı müsteşriklerin de ilgi odağı olmuştur. Bartold, Uslar, Kraçkovski gibi batılı alimlerin bölge adına büyük takdir ifade eden söylemleri bu döneme ışık tutan önemli kayıtlardır.

Her açıdan zengin kültürel değerler sergileyen Nakşibendiliğin hattatlık alanında geliştirdikleri eserler de bölgeye has ender örneklerdir. Bunlardan biri Kafkasya nakşi silsile şeceresi tasviridir. 1904 senesinde Şueyb Efendi b. İdris tarafından çizilen altın silsile (es-silsiletüz-zeheb) bölgede tarikatın gelişmesi açısından önemli kaynaklardan biridir. Söz konusu silsilenin tahlili makalemizin esas kısmını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kafkasya, Azerbaycan, Nakşilik, tarikat, sufi, değer.

**Development of Naqshbandiism in the Caucasus and
Analysis of the Caucasian Naqsh Series**

Dr. Ahmad NIYAZOV

Head of Department of Islamic Sciences Azerbaijan Institute of Theology

Abstract

Naqshbandiism is the second school of Sufi thought in the Caucasus that have such a social function as Khalwati. We can consider that it is difficult to talk about its influence in other geographies, where it is widespread, as well as in the Caucasus. For the difficult period of the nineteenth century, this Sufi thought made a great contribution to the establishment of interfaith unity, especially in the education among the Caucasian Muslims, the formation of public life and, in particular, the development of the national struggle spirit. According to the researches, this Irfan movement is the only sect that spreads on the basis of madrassas and attaches more importance to education. For this reason, the sect, which is the most important operation that allowed the science and knowledge development in the region, also represented the naqsh mujaddid movement in the Caucasus. This aspect of the sect is its another peculiarity. In the 19th century, donations, which were widespread in the north-western region of Azerbaijan, became the focus of many Western researchers. The words of Western scientists such as Barthold, Uslar, and Krachkovsky, which express their impressions of the region, are important notes that shed light on this period.

Demonstrating rich cultural values in all respects, Nakshibendil's works in the field of calligraphy are also unique examples of the region. One of them is the description of the genealogy of the Caucasian naqsh series. The golden serie (es-silsiletuz-zeheb) drawn by Shuayb Efendi b Idris in 1904, is one of the important sources indicating the development of the sect in the region. The analysis of this series is the main part of our article.

Keywords: Caucasus, Azerbaijan, Naqshi, sect, Sufi, value.

Türk İslam Kültürünün Kaynağı Olarak Coğrafyacılık/ Klasik Coğrafya Eserleri Ve Seyahatnameler

M. Hanefi PALABIYIK

Prof. Dr., Atatürk Ün. İlahiyat Fak. İslam Tarihi ve Sanatları Böl.
hanefim@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7173-152X

Özet

Malum olduğu üzere İslam medeniyeti üç ayak üzerine oturmaktadır. İlk Müslümanlar olarak Araplar, sonra sırasıyla Farslar ve Türkler gelmektedir. Az da olsa Berberilerin katkısından söz edilmektedir. Aslında kültür ve medeniyet tarihi açısından her birini diğerinden ayırt etmek mümkün olmadığı gibi, Ortaçağ geleneği açısından tüm topluluklar ve devletlerde öne çıkan unsur, milliyetten çok hilafet ve dini gelenekler olduğu için, bu üç millet veya topluluklar için ortak bir medeniyetten söz etmek doğru olacaktır: İslam Medeniyeti. Tabii ki, her birinin kendi altında oluşmakla beraber genelden farklı ve özel unsurlar taşıyan ancak İslamiyet öncesinden gelen ve İslami yapı ve anlayışla uyum sağlayan milli özellikler taşıyan unsurlardan dolayı da, İslam-Arap, İslam-Fars ve İslam-Türk/Türk İslam medeniyetinden/kültüründen de söz etmenin mümkün olduğunu düşünmekteyiz. Bu husus fertten devlete, evden sokağa, mutfaktan sanata kadar her şeyde görünmektedir.

Şüphesiz medeniyetlerin kendilerini açığa çıkarmaları, evrensel medeniyetlere/dünyaya yaptıkları katkıda açığa çıkmaktadır. Fakat bu katkıların ortaya konması da sonraki dönem insanların çalışmalarıyla mümkündür. İşte bu çalışmada, İslam medeniyetindeki coğrafyacılığın tarihi ve İslam dünyasında yazılmış olan coğrafya eserleri ve seyahatnameleri tespit edilecek ve bunlar, tarih araştırmalarındaki yeri ve önemi ile kaynaklık değeri açısından ele alınacaktır.

Burada İslam coğrafyacılığına temas edilerek, meşhur coğrafyacılar ve bunların eserlerine ve bilhassa tarihi coğrafyaya temas eden eserlere değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İslam tarihi, Türk-İslam medeniyeti, kültür, coğrafya, coğrafyacılık, seyahatname.

Geography as the Source of Turkish-Islamic Culture, Classical Geography Works and Travel Books

Summary

As it is known, Islamic civilization rests on three legs. Arabs as the first Muslims, followed by Persians and Turks respectively. Even if a little, the contribution of Berbers is mentioned. In fact, it is not possible to distinguish each from the other in terms of culture and civilization history, and it would be correct to speak of a common civilization for these three nations or communities, since the prominent element in all societies and states in terms of medieval tradition is caliphate and religious traditions rather than nationality: Islamic Civilization. Of course, due to the national features that come from pre-Islamic times and are compatible with the Islamic structure and understanding, we think it is possible to talk about Islamic-Arab, Islamic-Persian and Islamic-Turkish / Turkish Islamic civilization / culture although each of them is formed under itself, This issue appears in everything from the individual to the state, from home to street, from cuisine to art.

Undoubtedly, civilizations' self-disclosure is revealed through their contribution to universal civilizations / world. However, it is possible to reveal these contributions with the work of the people of the next period. In this study, the history of geography in Islamic civilization and geography works and travel books written in the Islamic world will be determined and these will be discussed in terms of their place and importance in historical research and their resource value.

Here, Islamic geography was mentioned, and famous geographers and their works and especially the works that touched on historical geography were mentioned.

Keywords: Islamic history, Turkish-Islamic civilization, culture, geography, travel book.

Giriş

Bu çalışmada, İslam coğrafyacılığının tarihini ve İslam dünyasında yazılmış olan coğrafya eserlerini, İslam tarihi ve Türk

tarihi ve kültürü araştırmalardaki yeri ve önemi ile kaynaklık değeri açısından ele almaya çalışacağız. Burada önce İslam coğrafyacılığına temas edilmiş, daha sonra meşhur coğrafyacılar ve bunların eserlerine ve bilhassa tarihi coğrafyaya temas eden eserlere değinilmiştir.

Bir olayın tarih olabilmesi veya tarihî bir olay olarak kabul edilebilmesi ve bu sebeple de araştırılabilir olması için *zaman*, *mekân* ve *şahıs* unsurlarına ihtiyaç olduğu her daim ifade edilir. Bu unsurlardan biri olan ‘mekân’ın, doğrudan coğrafya ile ilgisi ve irtibatı olduğu açıktır. Togan’ın tabiriyle, “coğrafyaya dayanmayan tarih kitabı, tarih değil roman sayılmak icap eder. Tarihçiler için bilhassa tarihî coğrafya ve tarihî atlaslar mühimdir.” (Togan, 1985: 22)

Konumuz doğrudan coğrafya olmamakla birlikte, tarihin anlaşılmasına hizmet eden ve tarihçiye gerekli olan birçok bilim dalından biri olarak coğrafyanın, yukarıda yazdığımız gerekçeye istinaden tarihe yardımcı bir ilim oluşu, izaha muhtaç bile değildir. (Bkz. Togan, 1985: 22) Bu bağlamda, “Eğer İslam tarihi ilgi çekici kılınacak ve hakikaten doğru biçimde anlaşılacaksa, Yakın Doğu’nun Ortaçağ tarihî coğrafyası baştanbaşa araştırılmalıdır.” diyen Guy le Strange’e (Strange, 2015: 9) hak vermemek mümkün değildir.

Coğrafya

Coğrafya, dünyanın doğal ortamını ve doğal çevre ile insan etkinlikleri arasındaki ilişkiyi inceleyen bir bilimdir. Coğrafyanın iki ana dalı bulunmaktadır: 1. Genel coğrafya, 2. Yerel coğrafya. Genel coğrafya da çok sayıda alt dalları olan *fizikî coğrafya* ve *beşerî ve ekonomik coğrafya* olmak üzere iki dala ayrılır. Yerel coğrafya ise coğrafi konuların belirli bir alanda incelenmesini kapsar.

Coğrafyanın ilgilendiği konular değerlendirildiğinde, fizikî coğrafyanın, doğa bilimleri kapsamına girdiği; beşerî ve ekonomik coğrafyanın da sosyal bilimlerin kapsamında olduğu anlaşılır. Bu nedenle coğrafya, doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasında bir köprü durumundadır. (Coğrafya hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <https://cografyabilim.wordpress.com/tag/cografya-bilimi>; <http://www.cografyadersi.com/cografyanintanimi.htm>. Ayrıca geniş ve tartışmalı bilgi için bkz. Gümüüşçü, 2006: 27-52; Ağar, 2002: XXXV-XXXVII)

Aşağıda ele alacağımız gibi, coğrafyaya ait anlatılanların neredeyse tamamının, klasik İslam coğrafyacılığında da görülmesi önemlidir. Ancak tarih ve tarihçilik açısından coğrafya, bir bakıma “tarihi coğrafya” olup, tarihte yaşamış devlet ve toplumların sınırları, ulusların yaşadıkları bölgeler, bu bölgelerdeki iklim yapısının insanlar ve devletler üzerindeki etkileri, tarımsal yaşamın yapısı ve bu yapının toplum, kültür ve uygarlıklar üzerindeki etkisi, bugünkü kentlerin eski dönemlerdeki yerleşimi ve tarihsel gelişimi, devletlerin kurulmasında, ulusların yaşamasında o bölgenin coğrafi yapısının stratejik konumu vb. hususların aydınlatılması, ancak tarihi coğrafya ile sağlıklı bir şekilde ortaya konabilir. (Bkz. Özçelik, 2005: 6; Kütükoğlu, 1988: 11-12; Sevin, 2013: VII-IX; Gümüşçü, 2006: 136-146; Ağarı, 2002: XXXVII-XLI)

Coğrafi faktörler, tarihin gelişimine yön vermiş olmakla birlikte savaşlarda çeşitli rollere girmek; yerleşim birimlerini, siyasal, sosyal, ekonomik, dinî ve kültürel yaşantıyı etkilemek suretiyle tarih içerisinde çeşitli roller oynamışlardır. (Özçelik, 2011: 60-61)

İSLAM COĞRAFYACILIĞI

İslam Coğrafyacılığının Başlaması

İslam bilginleri, diğer bilim dalları ve tarih yanında coğrafya sahasında da değerli eserler vermişlerdir. Bu eserlerde, genellikle İslam dünyasından yani ümmetin topraklarından bahsedilmekle birlikte, dünyanın diğer ülkelerinden bahislere de yer verilmektedir.

Araplarda yani İslam medeniyetinin ilk temsilcilerinin dünyasında coğrafyanın temellerinin, çöllerin hâkim olduğu bir bölgede yaşayan ve geçimlerini büyük oranda ticaretle sağlamak zorunda kalan bu insanların hayat şartları nedeniyle, en azından seyahatleri esnasında kuyular, kaynaklar, vahalar ve otlakların mevkileri gibi kendilerine gereken bazı coğrafi bilgilere sahip oluşlarında bulunduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında gezegenlerin hareketleri, gökyüzü, yıldızlar, hava olayları ve durumları hakkında da günlük gözlemleriyle edindikleri bazı bilgileri vardı. İcraat ve şiirlerinde zuhur eden bu bilgilerden, seyahatlerinde, takvim düzenlemelerinde ve hava durumu tahminlerinde

faydalanyorlardı. Bu bilgilerin temelinde Keldânîlerin tesirini görmek mümkünse de, bunların, bilimsel bir değerinin olmasından çok, günlük pratikler açısından değerli ve daha sonraki çalışmalara zemin teşkil etmesi bakımından önemli olduğunu söylemek mümkündür.

İslamiyet’le birlikte ise Müslüman Arapların temel coğrafi bilgilere karşı duydukları bu ihtiyaç; din, çevre, idare ve askerî seferler gibi bir takım faktörlerce uyarılıp harekete geçirilmiş ve daha şümullü bir coğrafi bilgilenme süreci başlamıştır. Siyasi hâkimiyetin genişlemesine paralel olarak büyüyen ticaret hacmi ve farklı kültürlerle kurulan temas sonucu fikri planda sağlanan gelişmelerin de, coğrafi bilgilenme sürecine olumlu katkılarda bulunduğunu söylemek mümkündür.

Malûm olduğu üzere İslam Coğrafyacılığı, II/VIII. yüzyılda Abbasi Devleti’nin kurulmasından sonra Yunan, İran ve Hint astronomi ve coğrafya çalışmalarının İslam dünyası tarafından tanınmasıyla (153/770 sonrası) bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır. Tercümelerin devam ettirilmesiyle gelişen coğrafyacılık, astronomi, kozmografya, matematikî coğrafya, tasvirî coğrafya gibi coğrafyanın değişik dallarıyla ilgili hususlar, çeşitli konular içinde ve seyahatnâmelerde, ilk baştan itibaren dağınık şekilde bulunmaktadır. “Coğrafya” kelimesinin, “yeryüzünün bilgisi”ne karşılık gelmesinden dolayı, coğrafi eserlerin tamamında yeryüzüne ait isimlendirmeleri görmek mümkündür. O dönem yazılan coğrafi eserlere, el-Mesâlik ve’l-Memâlik, Kitâbu’l-Buldân, Suveru’l-Ekâlim, “Acaibü’l-Büldân”, “Acaibü’l-Mahlûkat”¹ gibi ortak değişik adlar verilmiştir. İslam coğrafyacılığı zamanla o kadar ilerlemiştir ki, çeşitli bölgelerde coğrafi ekol olarak adlandırılacak tarzlar belirmiş ve seyyah, tarihçi, filozof, astronom ve matematikçilerden de coğrafyaya katkıda bulunanlar olmuştur. (Bkz. Kramers, 1976: III,203-205; Sayyid, 1993: VIII,50; Şeşen, 1998: 95; Ağar, 2002: 63-80)

¹ Acâibü’l-Mahlûkât: Eskiden coğrafya ve seyahatle ilgili kitaplara genellikle “Acâibü’l-Büldân”, “Acâibü’l-Hind”, “Acâibü’l-Mahlûkât” gibi isimler verilirdi. Buradaki “acâib” kelimesi, “harikalar, görülmemiş ve duyulmamış garip şeyler” anlamına gelmektedir. Bu çeşit eserler sadece birer seyahat ve coğrafya kitabı olmayıp pek çok “acaib”i ve mitolojik bilgileri de ihtiva ederler. Bkz. Kut, 1988: I,315-317

Sanskritçeden çevrilen çalışmalar sayesinde Müslüman bilginler Hintlilerin yeryüzünün şekli, dönmesi, bilinen son sınırları, üzerini örten kubbe ve Orta Hindistan'dan hesap edilen enlem ve boylamlar gibi coğrafya-astronomi bilgilerinden haberdar oldular. Sâsânî dönemine ait çeşitli haritalar ve arazi ölçüm kayıtları, III/IX. yüzyılda tasviri coğrafya üzerine yapılan Arapça çalışmaların temelini atan İslam coğrafyacılarına hazır kaynak teşkil etmiştir. (Bkz. Sayyid, 1993: VIII,50)

Coğrafya kitaplarında önce dünya ve âlem hakkında bir giriş, bundan sonra karalardan, denizlerden, dağlardan ve nehirlerden söz eden fizikî coğrafya kısımları yer alır. Fiziki coğrafyadan sonra ise, ülkelerden bahseden siyasî, sosyal ve ekonomik coğrafya kısımları bulunur. Bu eserlerde fiziki coğrafya ile ilgili verilen bilgiler sınırlı tutulmuş olmakla beraber, sosyal ve iktisadî coğrafyaya daha çok yer verilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Tüm coğrafyacı ve seyyahlar eserlerini, gezdikleri esnada değil, aldıkları notları daha sonra tasnif ve derlemek suretiyle yazmaktadırlar. Bu yazım işlemi, bir bakıma “kurgu” ve “gerçek bir tasnif” olarak karşımıza çıkmaktadır. Müelliflerin, malumat verdikleri tüm yerleri bizzat gördüklerini söylemek asla mümkün değildir. Şurası daha da kesindir ki, birçok müellif, bir yeri anlatırken oranın çok eski tarihini, şehrin nasıl kurulduğunu, o güne kadar geçirdiği aşamaları vb. bilgileri zaten ikinci elden derlemektedir. Diğer önemli bir nokta da, bu müelliflerin bir kısmının, eserlerini, ülkeleri sadece gezip görmek isteyenlere ve posta memurlarına rehberlik ve kılavuzluk etmek için kaleme aldıkları gerçeğidir. Bu yüzden birçok detaylar ihmal edilmiş, bazen de sadece ilgi çeken inanç ve olaylara yer verilmiştir.

Çok gezmenin kendilerine kazandırdığı hayal ve düşünce gücünü yazılarına döken bu insanlar, bir şehir veya bölgeyi ele alırken o bölgenin içinde bulunduğu enlem ve boylamı, önemli merkezlerle olan mesafelerini, topografisini, demografisini, yollarını, iklimini, sosyal şartlarını ve özelliklerini, birçok açılardan anlatmaktadırlar. Fakat bunları ve daha geniş malumatı, her şehir için değil bilhassa önemli gördükleri merkezler hakkında yapmışlardır.

Coğrafi literatürünün oluşumunda etkili olan bu müellifler, halifeler veya hükümdarlar tarafından gayrimüslim hükümdarların saraylarına gönderilen diplomatlar, çeşitli resmî görevliler, ticarî görevliler, denizciler ve posta görevlileri başta olmak üzere merak sahipleridir. Bu şahıslar gittikleri ve gördükleri yerler ve kişiler hakkında genellikle raporlar yazmışlar, notlar tutmuşlar ve bu da coğrafya literatürünün oluşmasında temel olmuştur. Ayrıca Müslüman coğrafyacılar, ilgi alanlarını İslam dünyasının dışına taşımak suretiyle, coğrafi literatürün önemli derecede genişlemesini de sağlamışlardır. İşte bu bilgiler, tarihçilerin ihtiyaç duydukları sosyal ve iktisadi hayat için son derece önemli bilgiler ihtiva etmektedir. Bu durum da, coğrafya kitapları ve seyahatnâmelerin dün olduğu gibi bugün de son derece önemli tarih kaynakları olduğunu gözler önüne sermektedir. (Bkz. Şeşen, 1998b: 96.)

Batıdan yapılan tercümelerin başında gelen Batlamyus'un (ö. 168?) İslam coğrafyacılığına tesiri, harita yapımıyla ilgili bilgiler yanında Asya, Avrupa ve Afrika'da önemli coğrafi bölgelerin enlem ve boylamlarını liste halinde vermiştir.

İslam dünyasında astronomi, astroloji ve coğrafya alanlarındaki Hint ve İran kaynaklarından sonra II/VIII. yüzyıldan itibaren Grek kaynaklarına da ilgi duyulmaya başlanmıştır. Özellikle Batlamyus'un metotlarına ve geometrik ispatlarına olan ilgi, gözleme dayalı astronomide önemli gelişmeler doğurmuştur. Müslüman astronomlar bir yandan İran, Hint ve Grek sistemleri arasındaki benzerlikleri araştırarak eklektik bir astronomi kurmaya, bir yandan da Batlamyus'un parametrelerini düzeltmeye çalışmışlar; yeni ve daha sağlıklı sonuçlar veren gözlem ve ölçüm teknikleri geliştirmişlerdir. Bununla birlikte Batlamyus'un yer merkezli âlem modeli Batı'da olduğu gibi İslam dünyasında da yüzyıllarca geçerliliğini korumuştur. Ayrıca VI/XII. yüzyılın sonlarından itibaren yazılan bazı tefsir kitaplarında dünya, ay, güneş ve yıldızlara dair kevnî ayetlere getirilen izahlar arasında yer yer Batlamyus'un âlem modeline de işaret edildiği görülmektedir. Müslüman astronom ve astrologlar Batlamyus'a uyarak astrolojiyi riyazî (matematik) ilimlerin dört ana kolundan biri olan yıldızlar ilminin (ilm-i nücûm) bir dalı saymışlardır. Gök

cisimlerinin beşerî kader üzerindeki etkileri, kader ve talihin öğrenilmesine ilişkin astrolojik yolların denenmesi gibi inanç ve uygulamalarda da önemli ölçüde Batlamyus'un tesiri altında kalmıştır.

Müslüman coğrafyacılar, Batlamyus coğrafyasını tashih ve ikmal etmişler, özellikle Ebu Zeyd el-Belhî'nin (ö. 322/934) öncülük ettiği IV./X. yüzyıl İslam coğrafyacıları, İslam ülkeleri üzerine hazırlanmış haritalar ve ölçümler yanında İslam dünyasının dışında bilgi edinilebilen bütün bölgeleri içine alan coğrafya çalışmaları yapmışlardır. (Bkz. Aydın- Aydın, 1992b: V,197)

Günümüze kadar Arapça çeviriler vasıtasıyla gelmiş olan Batlamyus'un eserleri, Müslümanların coğrafya geleneğini oldukça etkilemiş ve şekillendirmiş olup, bunlar arasında Astronomiye dair olan *el-Mecisti* ve *el-Kanun fi İlmi'n-Nücûm* adlı eserleri ile Coğrafyaya dair olan *Kitâbu'l-Coğrafya fi'l-Ma'mure mine'l-Arz* adlı eseri başta gelmektedir. (Bkz. Aydın- Aydın, 1992b: V,198-199)

İlk Dönem İslam Coğrafyacılığı

İslamiyet'in zuhurundan itibaren günlük ibadetleri vaktinde yerine getirmek için güneşin gün içindeki hareketlerini tespit etmek, namaz esnasında Kâbe'ye yönelmek için Mekke'nin coğrafi koordinatlarını bilmek, hacca gidebilmek ve oruç ayı ile haccın vaktini sağlıklı bir şekilde tespit edebilmek için, güneşin ve ayın evreleri hakkında malumat sahibi olmak gibi sebepler, Müslümanların coğrafyaya yönelmesinde oldukça etkili olmuştur.

Coğrafi bilgilerin artmasında etkili olan yukarıda saydığımız dini unsurlar listesine özellikle II/VIII. yüzyılda artış gösteren, ancak birkaç yüzyıl etkisini devam ettiren farklı bir olguyu da eklemek mümkündür. Kur'an-ı Kerim'in ve Hz. Muhammed'in ilim öğrenmek hususundaki emir ve teşviklerinin desteklediği bu olguyu, "ilim öğrenmek için yapılan seyahatler" (talebu'l-ilm) şeklinde ifade edebiliriz. (Bkz. Ertuğrul-Özkaya, 2004: 23. Ayrıca bkz. Hatiboğlu, 2008: XXXV,106-108) Coğrafya eserlerinde geçen, kavimlerin yeryüzündeki yayılışlarına ve muhtelif kavimlerin şecerelerinin Hz. Nuh'un oğullarına kadar

çıkarılması hususundaki fikirlerin, Tevrat kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır. Kur'an'da yer alan coğrafi yer isimleri, bazı kavimlerin yaşadığı yerler, peygamberlerin ve kavimlerinin yaşadığı coğrafyalar (Nuh (a) ve gemisi hakkında örnek olarak bkz. Palabıyık, 2007: 155-175) hakkındaki ilgi ve bilgiler (Bkz. Kramers, 1976: III,204; Ağar, 2002: 85-100, 104-142. Konuyla ilgili bir takım çalışmalar için bkz. Bedir, 2009; Nedvi-Nedvi, 2011; Dumlu-Savaş, 2007; Şevki, 2007; Akpınar, 2002) de coğrafya kitaplarında görülmektedir.

Bu bağlamda diğer bir unsur olarak da ticari kervan yolculuklarını söylemek mümkündür. Yapılan bu yolculuklar ilim talebi veya ticaret için yapılmış olsa da, sonuçları itibariyle coğrafya ve coğrafyacılığın gelişmesine katkılar sağlamıştır.

Bu çerçevede düşünüldüğünde Hulefâ-i Râşidîn, Emevî ve Abbâsî devirlerinde fethedilen toprakların tanınması, buralarda yetişen mahsulün tespit edilmesi, bölgede çıkan madenlerin bilinmesi, bu topraklarda yaşayan nüfusa yönelik zekât, haraç ve cizye vergilerinin düzenlenmesi ve bunların tahsili, sağlam coğrafi bilgilerin edilmesine bağlıydı. Siyasetin coğrafi bilgilere olan ihtiyacı fetihler ve iskânlarla daha da belirgin hale gelmiş ve posta teşkilatının kurulması ve geliştirilmesi, coğrafi bilgilerin kayda geçirilmesinin ilk açık nedeni olarak ortaya çıkmıştır. (Bkz. Ertuğrul-Özkaya, 2004: 22-26; Ağar, 2002: 154; Yıldız, 1988: I,46)

Coğrafya eserleri sadece coğrafyaya hizmet eden ve yukarıda sayılan bilgileri ihtiva eden eserler olmak yanında, filozoflara ve belirli bir mezhebe mensup kişiler hakkında da çok sayıda bilgiler barındırmaktadır. Bunlar arasında Yâkût'un "Mu'cemü'l-Büldân"ı, Muhammed Hasan Han'ın (ö. 1313/1896) "Matla'u's-Şems"i ve Fursatüddeve Şîrâzî'nin "Âşâr-ı 'Acem"i gibi coğrafya eserleri örnek verilebilir. (Anay, 1995: XII,323-324)

Klasik Dönem İslam Coğrafyacılığı

132/750'de Abbasi devletinin kurulması, İslam hâkimiyetindeki topluluklar için bir zafer, güç, debdebe, ihtişam, kültür ve refah döneminin başlangıcı olmuştur. Konumuz açısından Abbasi Dönemine anlam katan özellik, tercümeler aracılığıyla gerçekleştirilen

ilerlemedir. “İslami aklın olgunlaşması” olarak nitelendirilebilen bu dönemlerdeki hareketlilikler nedeniyle, İslam Coğrafyacılığında gerçek anlamda bir büyüme ve serpilmenin, Abbasiler Döneminde gerçekleşmiş olduğunu ve bu dönemin İslam Coğrafyacılığı açısından büyük gelişmelere sahne olduğunu söyleyebiliriz.

Abbasiler devrinde siyasi otoritenin sağlamlaşması, ekonomik refahın artması, farklı kültürlerle kurulan temas ve tercüme faaliyetleri, İslâm coğrafyacılığının alt yapısını oluşturmuştur. Bu dönemde Müslümanlar kültür yönünden kendilerinden üstün çok sayıda halka hâkim oldular. Buralarda buldukları bilim, teknik ve sosyal gelişmişliği veya yapıyı, tevarüs ettikleri bilimsel anlayış ve düşünceleri ile yoğurup geliştirerek, yeni ve gelişmiş biçimiyle kendilerinden sonraki nesillere aktardılar. (Bkz. Ağarı, 2002: 142-151, 203)

İslam dünyasında bilimsel coğrafya çalışmalarının Hint ve Grek etkisi altında başladığından söz etmiştik. Bağdat merkezli Beytül-Hikme’nin kurulması (217/832) ve burada sistematik olarak organize edilen çeviri faaliyetlerinin başlamasıyla pek çok alanda olduğu gibi coğrafya alanında da yapılan faaliyetler üst düzeylere ulaşmıştır. Bu dönemde Halife Me’mun (ö. 218/833) Suriye’de coğrafi ölçüm yapılmasını emretmiş ve içlerinde Hârizmi’nin de bulunduğu 17 âlime dünyanın şeklini tanımlatmıştır. (Bkz. Kramers, 2003: 680)

Bu dönemde zikredilmesi gereken diğer bir özellik ise; coğrafya artık içine matematik, astronomi, esatir, teoloji ve felsefe karışan kozmopolit bir bünye olmaktan çıkma temayülleri de göstermeye başlamıştır. Ancak biz, “coğrafi eserler” dediğimiz zaman, sadece yukarıda tarif edilen eserleri değil, aynı zamanda fütihat kitaplarını, şehir tarihlerini, fedâil kitaplarını, hıtat eserlerini ve tarih kitaplarını da, içlerindeki bol coğrafi malumattan dolayı, coğrafi eserler sınıfına koymaktayız.

İslam Coğrafya Literatürü ve Coğrafi Okullar

İslâm coğrafyasının temellerinin atıldığı Abbâsîler döneminde III/IX. yüzyılın ortalarında Irak’ta ve IV/X. yüzyılda da Orta Asya’da Belh’te bir takım coğrafyacılar ortaya çıktı. Özellikle Grek

coğrafyasının etkisinde kalan bu coğrafyacılar, konu üzerinde rehberlik edecek düzeyde klasik eserler meydana getirdiler. (Bkz. Sayyid, 1993:VIII/51) Özellikle astronomi bilginleri ve matematikçiler bu alanda zengin ve güçlü çalışmalar yaptılar. Hârizmî (ö. 236/850), Fergânî (ö. 247/861'den sonra), Bettânî (ö. 317/929), es-Sadeî (ö. 399/1009) gibi âlimler, müstakil coğrafya eserleri vermeseler de, eserlerinde coğrafyaya dair bilgiler vermişlerdir. II/VIII ve III/IX. yüzyılların astronomi bilginleri, astronomi coğrafyasına önemli katkılarda bulunurken dönemin filozofları da fizikî coğrafyanın gelişmesine yardım ediyorlardı. el-Kindî (ö. 252/866) ve öğrencisi İbnü't-Tayyib b. Mervân es-Serahsî (ö. 286/899), bu alanda öne çıkmış filozoflar olup coğrafya alanında eserler ve risaleler kaleme almışlardır.

Genel ve tasvirî coğrafya üzerinde ilk defa sistematik olarak yazı yazarlar III/IX. yüzyılın ortalarında Irak'ta görülmüştür. Bugün “Irak Coğrafya Okulu” olarak adlandırılan bu okulun en önemli coğrafyacıları arasında ileride kendilerinden bahsedeceğimiz, Ya'kûbî (ö. 292/905), İbn Hurdâzbih (ö. 300/912), Mes'ûdî (ö. 345/956), İbnü'l-Fakîh (290/903'de yazdı), İbn Rûsteh (300/912'de yazdı) ve Kudâme b. Ca'fer (ö. 328/939) bulunmaktadır.

Irak İslâm coğrafya okulu, çalışmalarını genel ve tasvirî coğrafya konularına ayırırken IV/X. yüzyılın ilk yarısında Horasan'da bugün “Belh Coğrafya Okulu” diye adlandırılan yeni bir coğrafya mektebi ortaya çıktı. Bu mektebin yazarları, Müslüman olmayan ülkeleri dışarıda bırakarak çalışmalarını geniş ve ayrıntılı bir şekilde İslâm ülkelerinin coğrafyası üzerinde yoğunlaştırdılar. Bu durum, eski eğilimlerden ayrılma ve bölgesel coğrafyaya doğru bir adım atma sayıldı. Okulun ilk temsilcileri arasında Ebû Zeyd Ahmed b. Sehl el-Belhî (ö. 322/934) ve İstahrî (ö. IV/X. yy'ın ikinci yarısı) gelmektedir.

Belh okuluna mensup coğrafyacılar İslâm ülkelerini iklimlere (bölge) ayırdılar ve her iklimin ayrı bir haritasını çizdiler. (İklim hakkında bkz. Ağar, 2006: 195-214) Yuvarlak bir dünya haritası çizerek Mekke'yi bu haritanın merkezinde gösterdiler. Genel olarak coğrafi gerçekleri diğer birçok ilim dallarında olduğu gibi Kur'an ve hadisteki kavramlarla desteklemek geleneği vardı. Ayrıca çalışmalarını İslâm ülkelerinin

coğrafyası üzerine yoğunlaştırarak coğrafyaya İslâmî ve siyasî bir renk verdiler. İslâm ülkelerinin sadece coğrafi bölgeler esasına göre taksimi ve o bölgelerin haritalarının çizimi, zamanın coğrafya düşüncesinin gelişmesinde müspet bir ilerleme idi. Böylece onlar, zamanlarında “coğrafi sınırları belirlenmiş ülke” kavramını ilk defa ortaya koyan coğrafyacılar arasında yer aldılar.

Irak ve Belh okullarına bağlı coğrafyacıların yanında bu dönemde ün kazanmış birçok coğrafyacı daha vardır. Bunlar arasında en meşhur olanı, Sâ mânîlerin Veziri Ebû Abdullah Muhammed b. Ahmed el-Ceyhânî (ö. 330/942)’dir. Ancak ne yazık ki onun 310/922’den önce yazıldığı bilinen “Kitâbü’l-Mesâlik ve’l-Memâlik” adlı eseri günümüze kadar ulaşmamıştır. Yine bu dönemin önemli coğrafyacıları arasında Makdisî (ö. IV/X. yy’ın sonu) ve Mühellebî (ö. IV/X. yy’ın sonu) gibi bilginler sayılabilir. (Bkz. Sayyid Maqbul Ahmad,1993: VIII/53-54; Ertuğrul-Özkaya, 2004: 30-38)

Müstakil olarak Endülüs coğrafyacılarının yaşadığı dönemlere baktığımız zaman, Batı İslam dünyasında Endülüs merkezli coğrafya alanındaki gelişmelerin mezkûr Doğu İslam dünyasıyla paralel bir gelişme gösterdiğini söylememiz mümkündür (Varol, 2009: 63) ki, bir kısmına aşağıda temas edeceğiz.

İslam Coğrafyacılığının Zirveye Ulaşması

İslam coğrafyacılığının zirveye ulaşması V/XI. ve VI/XII. yüzyıllar arasında olmuştur. V/XI. yüzyıl, özellikle jeomorfoloji, fizikî, matematikî ve astronomik coğrafya sahalalarında nazari coğrafyanın gelişmesinin doruğunu teşkil eder. Ortaçağ İslâm dünyasının iki büyük âlimi İbn Sînâ (ö. 428/1037) ve Bîrûnî (ö. 453/1061?) bu sahalara esaslı katkılarda bulunmuşlardır. V/XI.-VI/XII. yüzyıllarda genel ve sistematik coğrafya konularında yazılan eserler yeni gelişmeler göstermiştir. Ebû Ubeyd el-Bekrî (ö. 487/1094), Ebu Abdullah Muhammed b. Ebu Bekir ez-Zuhri (ö. XII. yüzyıl) , İdrisî (ö. 560/1165), İbn Butlân (ö. 458/1066), Kaşgarlı Mahmud (ö. 483/1090? veya 499/1105?), bu dönemin zirve isimlerinden yalnızca bir kaçıdır. Yine bu dönemde kaleme alınan seyahatnâmeler, ziyaret ve fezâil kitapları, coğrafya sözlükleri coğrafya alanında zirveye ulaşmada büyük pay sahibidirler.

Coğrafya ilminin gelişmesi, VII/XIII-X/XVI. yüzyıllar arasında da devam etmiştir. İslâm coğrafyası her ne kadar VI/XII. yüzyılda

hem coğrafi düşüncenin gelişimi hem de eserlerin yüksek edebî bir değer kazanmasıyla en yüksek seviyesine çıkmışsa da, coğrafyacılar bu ilim dalının çeşitli kollarını, özellikle tasvirî ve bölgesel coğrafyayı geliştirmeye devam etmişlerdir. Astronomi bilginleri, coğrafyacılar, gemiciler ve İbn Fadlan (ö. 310/922), İbn Cübeyr (ö. 614/1217) ve İbn Battuta (ö. 779/1377) gibi seyyahlar bu ilme önemli katkılarda bulunmuşlardır.

IX/XV. yüzyıldan sonra Türkçe ve Farsça daha çok eser yazılmıştır; çünkü bu dillerin ilki Osmanlı Devleti'nin (700-1341/1300-1922), ikincisi Bâbürlü Devleti'nin (933-1275/1526-1858) saray dili olma özelliğini taşıyordu. (Bkz. Sayyid, 1993: VIII/59; Ağar, 2002: 199-247)

Osmanlı Dönemi İslam Coğrafyacılığı

Başlangıç döneminde Arap ve Fars eserlerinin tesiri altında kalan Osmanlı coğrafyacılığı, IX/XV. yüzyılı bu eserleri tanımakla geçiren, X/XVI. yüzyılda ise bir yandan tercümeler yapan, bir yandan da seyahatnâmelerle denizcilik, yollar ve bazı önemli şehirler üzerine kitap ve risâleler yazan müellifler sayesinde önemli bir gelişme göstermiştir.

VIII/XIV. yüzyıla kadar dünya genelinde daha çok Arapça ve Farsça yazılan coğrafya kitapları XII/XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren Batı dillerinde yazılmaya başlamış, bu iki devir arasındaki boşluk ise gittikçe ciddiyet ve çeşitlilik kazanan Osmanlı eserleriyle doldurulmuştur. Ancak Osmanlı coğrafya eserlerinin, bu ilmin tabîî ve riyâzî taraflarından çok, belki biraz da günün ihtiyaçları gereği, mevzîî ve topografik yönleriyle ilgilendiği görülmektedir.

X/XVI. yüzyıl, Osmanlı coğrafyacılığı açısından hem Doğu eserlerinin tercüme edildiği, hem de günün ihtiyaçlarına cevap verecek malzemenin toplandığı ve birtakım monografilerin kaleme alındığı verimli bir devir olmuştur.

Osmanlı coğrafyacılığı XI/XVII. yüzyılda bu temel üzerine kurulup Doğu ve Batı kaynaklarına dayanan Kâtib Çelebi (ö. 1068/1657) ile Ebû Bekir b. Behrâm'ın (ö. 1103/1691) çalışmaları ve

Evliya Çelebi'nin (ö. 1093/1682) Seyahatnâme'siyle zirveye ulaşmıştır. Fakat bu ilim dalı XII/XVIII. yüzyılda geçirdiği durgunluktan sonra, artık neredeyse hiç orijinal eser verememiş ve kendini XIII/XIX. yüzyılda da bu durumdan kurtaramamıştır.

Fetihlerin artması ile yeni bölgeleri keşfetme ve tanıma arzusu ve bazı ihtiyaçlar daha sonra Osmanlı'da coğrafyacılığın gelişmesine katkı da bulunmuştur. Bilhassa Piri Reis (ö. 1554) ile Seydi Ali Reis de (ö. 1562) bu ihtiyacı layıkıyla karşılayacak kitapları kaleme almışlardır. Ancak XIII/XIX. yüzyılda, özellikle Tanzimat döneminde bütün yayınlara Batı kaynaklarının hâkim olması çerçevesinde, coğrafi eserler de çok defa Fransızcadan tercüme edilmek suretiyle hazırlanmış Muhtasar-ı Coğrafya, Mebâdî-i Coğrafya, Usûl-i Coğrafya, Coğrafya Risâlesi gibi adlar taşıyan genel nitelikte basit birer okul kitabına dönüşmüştür. XIII/XIX. yüzyılın gittikçe hızlanan siyaset trafiğinde, daha ziyade askerî gayelerle ve genellikle yabancılar tarafından Osmanlı ülkeleri hakkında birçok harita da yapılmıştır. (Bkz. Ak, 1993: VIII/62-66)

İSLAM COĞRAFYACILARI VE ESERLERİ

Bütün bunların sonucunda bir ilim olarak İslâm coğrafyacılığı doğmuş, gelişmiş ve önemli coğrafyacılar yetişmiştir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, bu gelişmelerin birer ürünü olarak gördüğümüz isimler arasında çok sayıda coğrafyacı yanında, seyyah, tarihçi, filozof, astronom ve matematikçilerden de coğrafyaya katkıda bulunanlar olmuştur. Bunlardan bazıları şunlardır:

İhvân-ı Safâ (287/900 sonrası), Sabit b. Kurre (ö. 288/901), el-Hucendî (ö. 390/1000), es-Sadeî (ö. 399/1009), İbn Sînâ (ö. 428/1037), el-Bîrûnî (ö. 453/1061), Ömer Hayyâm (ö. 526/1131) gibi âlim ve filozoflar yanında, İbn Fakîh el-Hemedânî (290/903'de yazdı), Yâkûbî (ö. 292/905), İbn Hurdâdbih (ö. 300/912), İbn Rüsteh (300/912'de yazdı), Kudame b. Cafer (ö. 328/939), Mesûdî (ö. 345/956), İbn Havkal (367/977'de yazdı), el-İstahrî (ö. IV/X. yy'ın ikinci yarısı), Makdisî (ö. IV/X. yy'ın sonu), el-Bekrî (ö. 487/1094), İdrîsî (ö. 560/1165), Ebu'l-Fidâ (721/1321'de yazdı), Hamdullah Müstevfî (740/1339'da yazdı) gibi meşhur coğrafyacılar ve tarihçiler ile yazarı meçhul Hudûdu'l-'Âlem (372/982'de yazıldı) gibi eserler ilk olarak hatıra gelen meşhur

isimlerdir. Bunların yanında seyyâh ve diplomatlardan da birçok isim saymak mümkündür: İbn Fadlan (ö. 310/922), Ebû Dulef (ö. 391/1000?), Nâsır-ı Hüsrev (ö. 481/1088), İbn Cübeyr (ö. 614/1217), İbn Battuta (ö. 779/1377) ve Evliya Çelebi (ö. 1093/1682) gibi.

Ayrıca bölge ve şehir tarihleri de sayılabilir: el-Ezrakî (ö. 244/858), Belâzûrî (ö. 279/892), Narşahî (ö. 348/959), Hatîb el-Bağdâdî (ö. 463/1071), İbn Asâkîr (ö. 571/1176), ve Makrizî (ö. 846/1442) bunlara örnektir. Ayrıca ‘Etnoloji ve İktisadi Coğrafya’ eserleri, ‘Ziyârât ve Fezâil’ kitapları, en meşhurunu Yâkût el-Hamevî’nin (ö. 626/1229) eserinin oluşturduğu ‘Coğrafya Sözlükleri’, yine meşhur Uluğ Bey (ö. 853/1449), Nasîruddin et-Tûsî (ö. 673/1274) ve daha başkalarınca örnekleri sunulan ‘Astronomik Coğrafya’ eserleri, ‘Coğrafya Ansiklopedileri’, ‘Kozmografiya’ eserleri yazılmıştır. Yine Reşiduddîn Fazlullâh (ö. 718/1318), İbn Haldûn (ö. 809/1406), Hâfız Ebrû (ö. 834/1430) ve İbn İyâs (ö. 931/1524) gibi birçok tarihçi de eserlerinde coğrafyaya zengin yer verirken veya coğrafi eserler kaleme alırken, Piri Reis (ö. 962/1554), Seydi Ali Reis (ö. 970/1562) gibi denizciler de coğrafi eserler yazmışlardır. Alanın çok geniş olması nedeniyle biz burada İslam coğrafyacılığını zirveye ulaştıran bazı isimlere, ölüm tarihlerine uygun kronolojik sırayla yer vermeyi uygun bulmaktayız.

1. Hârizmî, Ebû Ca’fer Muhammed b. Mûsâ - (*Sûretu'l-Arz*), (ö. 236/850): Halife Me'mun zamanında Bağdat'ta Beytül-Hikme'de çalışmıştır. Matematik ve astronomi sahalarında eserler yazmıştır. Cebir alanında pek çok çalışma yapan el-Hârizmi bu alanın isim babasıdır.

Hârizmi'nin *Sûretu'l-Arz*² adındaki eseri, İslam dünyasında coğrafyaya dair yazılan ilk orijinal kitap sayılabilir. Kendinden sonrakilere örneklik teşkil etmiştir. Yeryüzündeki şehirler, dağlar, göller, denizler, ırmaklar üç kısım halinde gösterilmekte ve haklarında

² Ebû Abdullah Muhammed b. Musa Harizmi, *Kitâbu Sureti 'l-Arz*, ed. Fuat Sezgin, yay. haz. Mazen Amawî, Carl Ehrig-Eggert, Eckhard Neubauer, TIP Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1992, XXXI,163, XVII,201 s. Ayrıca bkz. N. Akmal Ayyubi, “Harezmi'nin Matematiğe ve Coğrafyaya Katkısı”, çev. Melek Dosay, *Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Fârabî, Beyrûnî ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri* (Ankara, 9-12 Eylül 1985), AKM Yay. Ankara 1990, s. 245-251

kısa bilgiler verilmektedir. Kitap Batlamyus Coğrafya'sının tashih edilmiş ve tamamlanmış, kısmen de değiştirilmiş şeklidir. Eser Halife Me'mûn (198-218/813-833) için yapılan dünya haritasına göre yazılmış, başlıca şehirlerin adları verilmiştir. Kitabın cetvelleri yedi iklim sistemine göre düzenlenmiştir. Kitaptaki Nil Nehri haritası önemlidir ve meridyen ve paraleller hakkında verilen bilgiler, bir dünya haritası yapmayı kolaylaştırır. (Bkz. Şeşen, 1998b: 96-97; Fazlıoğlu, 1997: XVI,224-227)

2. Ya'kûbî, Ahmed b. İshak b. Ca'fer b. Vehb b. Vâzih -
(*Kitâbu'l-Buldân*), (ö. 284/897 veya 292/905?)

Yakubi'nin ailesi Abbasi devlet kademelerinde önemli görevlerde bulunmuşlardır. Bağdat'ta doğan Yakubi, ömrünün uzun yıllarını Ermenistan ve Horasan'da geçirmiş ve Tahiriler'in hizmetinde bulunmuştur. Hindistan, Çin, Mağrib, İran, Endülüs ve Suriye'nin yanı sıra pek çok Arap ülkesine de seyahatler de bulunmuştur. Hayatının geri kalanını Tolunoğulları döneminde Mısır ve Kuzey Afrika'da geçirmiştir.

Aynı zamanda tarihçi olan Yakubi'nin kendi adını taşıyan bir de tarih kitabı (Yakubi, Ahmed b. Vadih Katib, *Tarihu Yakubi*, Beyrut 1992) vardır. Genel İslam tarihi hakkında yazılmış olan bu eser, coğrafya ile ilgili olan eserinden daha fazla tanınmaktadır.

Yakubi'nin coğrafya ile ilgili eseri olan *Kitâbu'l-Buldân*,³ coğrafyaya yeni bir çehre kazandırmıştır. Eserde yer alan bilgileri, coğrafi, tarihî, antropolojik, ekonomik ve sosyal bilgiler başlıkları altında değerlendirmek mümkündür. Eser tarih ve coğrafya haricinde, bölgeler arasındaki mesafeler ve yüzölçümleri, bölgenin topografyası, arazilerden elde edilen vergi gelirleri gibi dönemin iktisadını ilgilendiren bilgiler de sunmaktadır. Bunların dışında dönemin şehirleri, arazileri, halkları ile ilgili de ilk elden bilgi vermektedir. Eser bu açıdan şehir ve iktisat tarihçileri için de önemli kaynak konumundadır. “Kitap Bağdad ve Samerra'nın geniş bir anlatımı ile

³ İbn Vâzih Ahmed b. İshak b. Ca'fer Ya'kubî, *el-Büldân*, thk., M. Emin ed-Dannavi, Dârü'l-Kütübü'l-İlmiyye, Beyrut 2002/1422, 223 s. (Türkçe çeviri: Ya'kubî, *Ülkeler Kitabı*, çev. Murat Ağarı, Ayışığı Yay., İstanbul 2002, 160 s.)

başlar. Sonra İran, Turan, Kuzey Afganistan, Batı-Güney Arabistan Kûfe, Doğu Arabistan, Basra, Hindistan, Çin, Bizans, Şam, Mısır, Nûbe ve Kuzey Afrika anlatılır. Halife Mansur'un ölümüne kadarki Sicistan valileri ve Tahirilerin sonuna kadarki Horasan hakkında verilen bilgilerle sona erer. Hurafelere yer vermez.” (Bkz. Şeşen, 1998b: 52; Ağarı, 2002: 265-275;. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004: 306-353. Ayrıca bkz. Arı, 2008: 161-173; Ağarı, 2003a: 187-198; Ağarı, 2003b: LXIII,287-288)

3. İbn Hurdazbih, Ebû'l-Kâsım Ubeydullâh b. Abdullâh - (Kitâbü'l-Mesâlik ve'l-Memâlik), (ö. 300/913)

İslam coğrafyacılarının babası olarak kabul edilir. Aslen İranlı olan İbn Hurdazbih Bağdadî, Fârisî, erken dönem İslam coğrafyacılarındandır. Bu nedenle kimi kaynaklarda İslam coğrafyacılarının babası olarak nitelendirilmektedir. Babası Me'mun döneminde Taberistan valisiydi. Horasan'da doğmasına rağmen Bağdat'ta yetişmiştir.

İyi bir eğitim gören İbn Hurdazbih, Abbasi Halifesi Mu'temid (257-279/870-892) zamanında Cibâl yöresinde berîd (posta idaresi) sorumlusu olarak görev yapmıştır. Başarılı bir görevden sonra Bağdat'a çağrılan İbn Hurdazbih, burada oluşturulan âlimler topluluğu arasında yer almıştır. Sahip olduğu geniş tarih ve edebiyat kültürüyle, Abbasi sarayında kendine önemli bir yer edinmiştir.

Orijinal tarzda coğrafya eseri telif eden ilk kişi olması hasebiyle daha sonraki coğrafyacıardan Ceyhani, İbnü'l-Fakih, ve Mukaddesi gibi müellifler kendisinden istifade etmişlerdir.

Çeşitli alanlarda eserler veren İbn Hurdazbih'in konumuzla ilgili eseri, *Kitâbu'l-Memâlik ve'l-Mesâlik*⁴ adlı coğrafya kitabıdır. Yazar bu eseri kaleme alırken kendi topladığı bilgilerden başka Batlamyus'un eserinden, berîd defterlerinden, hilafet sarayının arşivlerinden faydalanmıştır. Eserin 272/886 yılı civarında tamamlandığı kabul edilir.

Yazar kitabında, adından da anlaşıldığı üzere hem yollardan ve

⁴ Ebû'l-Kâsım Ubeydullah b. Abdullah İbn Hurdazbih, *el-Mesalik ve'l-Memalik*, ed. Michael Jan de Goeje, 2. baskı, Leiden, E. J. Brill, 1967, 216, 308 s. (Türkçe çeviri: İbn Hurdazbih, *Yollar ve Ülkeler Kitabı*, çev. Murat Ağarı, Kitabevi Yay., İstanbul 2008, 197 s.)

hem de ülkelerden bahsederek, yolların haritaları, astronomik coğrafya, vilayetlerin vergileri, seyahat haberleri, İslamiyet'ten önceki İran tarihi ve genel coğrafyaya dair bilgiler verir. Sadece İslam âleminden değil, İslam âlemi dışındaki bölgelerden de bahseder. Yine kitapta Orta Asya ve Maverâünnehir bölgesi etrafındaki Türkler hakkında önemli notlar bulunur.

Tıpkı bu tarzın diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserlerden hareketle dönemin dünyası hakkında bilgi edinmek ve bir profil oluşturmak olanaklıdır. Buna göre eser, sadece coğrafi malumat vermekle yetinmeyip tarih, kültür, ekonomi, topografya, iktisat, astronomi ve sosyal hayata ilişkin değerli malumat aktarmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde tarihî coğrafya eserleri arasında mümtaz bir yeri bulunmaktadır. (Bkz. Şeşen, 1998b: 97-98; Ağarı, 2002: 253-263; Ağarı, 2005: 237-263; Sayyid Maqbul Ahmad, 1999a: XX,78-79. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004, s. 355-385. Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998b: 183-185)

4. İbn Rüsteh, Ebû Ali Ahmed b. Ömer - (*el-A'lâku'n-Nefise*), (ö. 310/922?)

Hayatı hakkında pek bilgi bulunmayan İbn Rüsteh, IX. asırda yaşayan İran menşeli İslam coğrafyacılarından olup, hayatının büyük bir kısmını İsfahan'da geçirmiştir. Devlet kademelerinde görev almış ve posta teşkilatı müdürlüğü yapmıştır.

İbn Rüsteh'in bilinen ve bize kadar ulaşan sadece bir eseri vardır. *el-A'lâku'n-Nefise*⁵ adlı bu eser, 290-300/903-913 tarihleri arasında kaleme alınmış olmalıdır. Eserin bize ulaşan yedinci kısmı gökyüzü ile yeryüzü hakkındaki bir mukaddimeden sonra, ülkeleri ve şehirleri anlatır; yer kürenin gündelik hareketinden bahseder ve güneşin hareket etmediğine dair bilgiler verir. Eserde batı Türklerine dair önemli bilgiler de vardır. Eser, içinde bahsedilen konuların çokluğu itibarıyla bir tarih-coğrafya ansiklopedisi niteliğindedir. İbn Rüsteh eserinde şehirlerin tanıtımını çok yönlü yapmış, büyük Horasan yolunu Tus'a kadar uzatırken Meşhed yakınlarındaki yolları

⁵ Ebû Ali Ahmed b. Ömer b. Rüste İbn Rüste, *el-A'lakü'n-Nefise*, yay. Martin Theodor Houtsma, 2. baskı, Leiden, E. J. Brill, 1967, 373, VII s. (Türkçe çeviri: İbn Rüste, *el-A'lakü'n-Nefise Dünya Coğrafyası*, çev. Ali Fuat Eker, Ankara Okulu Yay., İstanbul 2018, 508 s.)

en ince ayrıntılarına kadar gösterip İsfahan'a, Herat'a ve Bağdat'tan güneye doğru Küfe ve Basra'ya giden yolları da tarif etmiştir. Ayrıca sadece menziller arasındaki mesafeleri vermekle yetinmemiş, geçilen şehir ve bölgeleri de tanıtmıştır. Coğrafyanın fiziki ve beşeri kısımlarını ele alan eser birçok tarihi konudan da bahseder.

Edebi bir dille kaleme alınmış olan bu eserin, gerek konuların ele alınışı ve gerekse delillendirilmesi yönüyle bilinçli bir düşüncenin ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Eser kendi alanındaki kitaplardan farklı bir çizgide bulunmaktadır. (Bkz. Şeşen, 1998b: 98-99; Sayyid Maqbul Ahmad, 1999b: XX,253-254; Ağarı, 2002: 277-290. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004: 279-306. Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 36-42)

5. İbnü'l-Fakîh, Ebu Abdillâh Ahmed b. Muhammed b. İshak b. İbrahim el-Hemedanî - (*Kitâbu'l-Buldân*), (ö. III-IV/IX-X. yüzyıl)

Hayatına dair hemen hemen hiç bilgi yoktur. Hemedan'dan başka Bağdat'ın topografyasını da çok iyi bilmesinden orada uzun süre yaşadığı anlaşılmaktadır. Ailesinden birçok fakih, muhaddis ve edip yetiştiği gibi babası ve kendisi de hadis ilminde ün kazanmıştır.

İbnü'l-Fakîh'in günümüze ulaşan tek eseri *Kitâbu'l-Buldân*'ın⁶ 289-290/902-903 tarihlerinde tamamlandığı sanılmaktadır. *Muhtasar*'ı olarak bilinen müstakil eserin, aslında onun bir kısmı olduğu anlaşılmıştır.

İbnü'l-Fakîh eserine kozmografik bir girişle başlamakta ve Arap yarımadası, Mısır, Mağrib, Suriye, Filistin, Anadolu, Irak, İran, Azerbaycan, İrminiye, Maveraünnehir, Türkistan ve Yedisu bölgeleri hakkında coğrafi, edebi, efsanevi bilgiler verdikten sonra Türklerin içtimâî hayatına, adet ve geleneklerine dair önemli açıklamalar yapmaktadır. Müellifin yoğunlaştığı konular özellikle fetihler, şehirlerin kuruluşu ve vergilerdir.

Eserde tarihi malumat ağırlıklı olmamakla beraber, coğrafi malumatın verilisinde bir zenginlik göze çarpmaktadır. Bu durum,

⁶ İbnü'l-Fakîh, Ebû Bekr Ahmed b. Muhammed b. İshak el-Hemedani, *Kitâbü'l-Buldân*, thk. Yusuf Hadi, Âlemü'l-Kütüb, Beyrut 1996/1416, 760 s.

daha önceki eserlerden geniş oranda yararlandığının göstergesidir. Bu yüzden eser, III/IX. asır ikinci yarısının kültür tarihini vermesi bakımından çok önemlidir. Bilmediğimiz coğrafi ve tarihi bilgiler içerir. Coğrafi bilgileri edebi bilgilerle beraber verir. (Bkz. Tomar, 2009: XXI,38-39; Şeşen, 1998b: 99; Ağar, 2002: 291-302. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004: 231-278. Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 191-192)

6. Kudâme b. Ca'fer b. Kudâme b. Ziyâd Ebü'l-Ferec el-Kâtîb el-Bağdâdî - (*Kitâbu'l-Harâc*), (ö. 337/948?)

Kudame b. Cafer, Hıristiyan bir aileden gelmektedir. Aslen Basralı olup, hayatının ilerleyen dönemlerinde Bağdat'a yerleşmiş ve burada yaşamıştır. Kudame, 297/910 yılına kadar Bağdat'taki ed-divanü'l-kebirin bazı dairelerinde memuriyetlerde bulunduktan sonra ed-divanü'l-meşrika bağlı el-meclisü'z-zimamda kâtiplik görevi almıştır.

Eserlerinin muhtevasından Kudame'nin tarih, coğrafya, edebiyat, matematik, mantık, felsefe ve fıkıh sahalarında belli bir birikim kazandığı; Grek, Fars ve Hint kültürlerini, etkilerinde kalacak kadar tanıdığı anlaşılmaktadır. Özellikle edebiyatçılık ve kamu yönetimi uzmanlığı yönleriyle dikkat çekmektedir.

Konumuzla ilgili eseri *Kitâbu'l-Harâc*'dir.⁷ Kudame b. Cafer devlet idaresinde üstlendiği görevi dolayısıyla Abbasi Devleti'nin geniş alanı içerisinde gezme imkânı bulmuştur. Dolayısıyla eserini de bu memuriyetin sağlamış olduğu imkânlarla bu esnada yazmıştır. Eser adından da anlaşıldığı üzere coğrafya ve iktisat tarihi açısından önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra tarihi malumat da bulunmaktadır. Eserin altıncı kısımda coğrafyaya ilişkin yönler yedi bölüm halinde ele alınmakta, posta teşkilatının çalışabilmesi için gerekli olan bir takım unsurlardan ve devletin eyaletlerinden bahsedilmekte ve her bölgenin vergi miktarı gösterilmektedir. Bu unsurlar üzerinde Kudame, yollar ve konaklama yerleri gibi konulara açıklık getirmektedir. Kitabın sonunda ise sınır uçlarından ve suğurlardan

⁷ Kudame b. Cafer, Ebü'l-Ferec el-Bağdadi, *Kitâbü'l-Harâc ve Sinaatü'l-Kitâbe*, thk. M. Hüseyin Zebidi, Dârü'r-Reşid, Bağdad 1981, 623 s. (Türkçe çeviri: Kudame İbn Cafer, *Kitâbü'l-Harâc*, çev. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yay., İstanbul 2018, 240 s.)

bahsetmektedir. Ayrıca eser, İslam fetihleri ile ilgili kısa bir bölüm ile İslam dünyasına komşu memleketler, vergi teşkilatı ve idare hukuku hakkında bilgiler de içermektedir. (Bkz. Kallek, 2002a: XXVI,311-312; Kallek, 2002b: XXVI,104-106, Şeşen, 1998b: 104; Ağarı, 2002: 303-312. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004: 211-230. Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 173-178, 246-269)

7. el-Mes'ûdî, Ebü'l-Hasan Ali b. el-Hüseyn b. Ali el-Hüzeli

– (*Murûcu'z-Zeheb, et-Tenbîh ve'l-İşrâf*), (ö. 345/956)

Bağdat'ta doğan Mes'ûdî, aynı zamanda ünlü sahabî Abdullah b. Mes'ûd'un torunlarından. İyi bir tahsil görmüş ve İran, İstahr, Hindistan, Multan, Seylan, Filistin, Suriye, Irak, Kuzey Afrika, Oman, Hazar, Antakya başta olmak üzere pek çok bölgeyi, 300/912 ile 334/945 yılları arasında dolaşmıştır.

Yabancı coğrafyaları çok gezip dolaşmasına rağmen, verdiği her türlü bilgi yüzeysel olup, efsanevi rivayetleri de içermektedir. Ele aldığı bir konuyu sonuna kadar götürmemiş, sathi bir şekilde anlatarak konudan konuya geçmiştir. Eserleri tabiat felsefesi, ahlak, siyaset ve dini mezhepler hakkında bilgiler içermektedir. Coğrafya ile ilgili eserleri, Murûcu'z-Zeheb ve et-Tenbîh ve'l-İşrâf'tır.

a. Murûcu'z-Zeheb: 332/943 yılında yazımı tamamlanmış olan bu eser,⁸ hem coğrafi hem de tarihi malumat içermektedir. İlk cildin tamamı ve ikinci cildin ilk sayfaları coğrafi malumat vermektedir. Burada dünyanın yapısından, şehirlerden, denizlerin derinliklerden, nehirlerden, dağlardan, göllerden, iklimlerden, kâinatın oluşumundan, İslam'dan önceki milletlerin tarih ve coğrafyasından,⁹ Peygamberler tarihinden, daha sonra ise 300/912 yılına kadarki İslam tarihinden bahsedilmektedir. Mes'ûdî, anlattığı toplumların örf ve adetleri, inanç ve ibadetleri, efsaneleri, yiyecek ve giyecekleri, bayramları, oyunları, mabedleri, takvimleri gibi kültür unsurlarına da yer vermiştir.

b. et-Tenbîh ve'l-İşrâf: Muhtemelen 344-345/955-956 yıllarında

⁸ Mes'ûdî, Ebü'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali, *Mürûcü'z-Zeheb ve Me'âdinü'l-Cevher (fi Tuhafî'l-Eşrâf mine'l-Mülûk ve Ehli'd-Dirâyât)*, thk. M. Muhyiddin Abdülhamid, 4. baskı, el-Mektebetü't-Ticaretî'l-Kübra, Kahire 1964, (1. c. 390 s.; 2. c. 454 s.; 3. c. 445 s.; 4. c. 423 s.)

⁹ Eserin bu kısımlarının Türkçe çevirisi: Ebü'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali Mes'ûdî, *Muruc ez-Zeheb (Altın Bozkırlar)*, çev. Ahsen Batur, Selenge Yay., 2. baskı, İstanbul 2011, 479 s.

telif edilmiş olan bu eserinde¹⁰ de Mes'ûdi, önceki kitabın konularından olan âlemin yaratılışı, yıldızlar, denizler, bazı şehirler, dünyanın boyu, denizlere dökülen nehirler, yedi iklim ve geçmiş milletlerden yeni birtakım ilavelerle ve ana hatlarıyla İslam tarihinden bahsetmektedir.

Daha geniş eserlerinin özetleri olan bu eserlerinde Mes'ûdi, elde ettiği bilgileri seyahatleriyle kazanmış olduğu için, gözleme büyük yer vermiş, gezip gördüğü yerlerin coğrafyaları hakkında geniş bilgiler sunmuştur. Gezdiği yerlerdeki âlimler, denizciler, tacirler, seyyahlar, devlet memurları ve farklı din ve mezhep sahipleriyle görüşüp bilgi alan Mes'ûdi, bir dünya tarihçisi görünümündedir. Mes'ûdi'nin coğrafya açısından en önemli sayılabilecek görüşü belirli bir bölgenin coğrafyasının o bölgedeki insan, hayvan ve bitki örtüsünü doğrudan etkilediğine dair kanaatidir. (Bkz. Avcı, 2010: XXIX,353-355; Şeşen, 1998b: 60-61; Ağar, 2002: 313-328. Murûcu'z-Zeheb'in Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 42-56)

8. Hemdânî, el-Hasen b. Ahmed b. Ya'kûb el-Bekîlî el-Erhâbî Ebû Muhammed Lisânü'l-Yemen - (*Sıfatu Cezâreti'l-'Arab*), (ö. 360/971'den sonra)

Şair, dilci, tarihçi, nessâb, astronom ve coğrafyacı olarak biliniyordu. Eğitiminin bir bölümünü San'a da tamamladıktan sonra Bağdat ve Kufe'de ilim peşinde dolaşmış, Hadramut, Necid ve Hicaz'daki âlimlerle görüşmüş ve o zamanlar çok önemli bir ilim merkezi olan Mekke'de de bazı âlimlerden okumuş, nihayetinde San'a yakınlarındaki Sa'de kentine yerleşmiştir. Gençliği çeşitli karışıklıklar içinde geçmiş, savaflara katılmış, Yemen'den İslam dünyasının çeşitli yerlerine göçen Yemenlilerle haberleşmiştir.

Sadece ensab, tarih ve coğrafya alanında değil madencilik ve astronomi gibi birçok ilim dalında da bilgi sahibi olan Hemdani'nin

¹⁰ Mes'ûdi, Ebû'l-Hasan Ali b. Hüseyin b. Ali, *et-Tenbih ve'l-İşraf*, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1992, XLIII+508 s. (Türkçe çeviri: Mes'ûdi, *et-Tenbih ve'l-İşraf Dünya Coğrafyası ve Tarihi*, çev. Mithat Eser, Ankara Okulu Yay., İstanbul 2020, 428 s. ve Mes'ûdi, *Kitâbü't-Tenbih ve'l-İşraf (Coğrafya ve Tarih)*, çev. Ramazan Şeşen, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul 2018, 288 s)

coğrafya ile ilgili eseri *Sıfatu Cezîreti'l-'Arab*'tır.¹¹ Arap Yarımadası'nın coğrafi yapısından, meskûn yerlerinden ve buralarda oturan kabilelerden bahseder. Arap yarımadasında yaşayan kabilelerin dilleri hakkında geniş açıklamalar yapmakta ve bugün Arapça sözlüklerde bulunmayan kelimeler kullanmaktadır. Arap Yarımadası ve özellikle Yemen ile ilgili verdiği bilgiler oldukça detaylı ve doğrudur. Ancak dünyanın değişik kesimleri ile ilgili vermiş olduğu bilgiler hem detaydan uzak hem de doğruluğunun sınanması gerekmektedir. (Bkz. Karaaslan, 1999: XVII,181-182; Şeşen, 1998b: 77-78; Ağarı, 2002: 329-336)

9. el-Belhî, Ebu Zeyd Ahmed b. Sehl – (*Suveru'l-Ekâlîm*), (ö. 322/934)

236/850 yılında Belh'in Şamistiyan köyünde doğdu. Gençliğinde mensubu olduğu İmamiye'nin kelimini öğrendi. Daha sonra hac kervanıyla yaya olarak Irak'a gitti. Bağdat'ta sekiz sene filozof el-Kindî'nin talebeliğini yaptı. Irak ve civarıyla çeşitli yöreleri dolaşıp tanıdığı bilginlerden dersler aldı. Irak'ta bulunduğu sırada felsefe, astroloji, astronomi, tıp ve tabii bilimler öğrendi, edebî şahsiyet olarak ün yaptı. Pek çok eser kaleme aldı. Yıllar sonra Sünni olarak döndüğü Belh'de çeşitli durumlarla karşılaştı.

Coğrafya alanında yaptığı ve Kindî ekolünün tipik eğilimini yansıtan çalışmalar, ünlü İslam coğrafyacıları İstahri ve İbn Havkal'ın eserlerine kaynaklık etmiş, Batılı araştırmacılar nezdinde de uzun süre yalnızca büyük bir coğrafyacı olarak tanınmasına yol açmıştır. Belh coğrafya okulunun kurucusu sayılan Belhi'nin coğrafya ilmindeki yeri ve önemi büyüktür.

Bizi burada ilgilendiren *Suveru'l-Ekâlîm (Takvîmü'l-Büldân)* adlı eseridir. Bu eser bize kadar gelmemesine rağmen İstahri ve İbn Havkal'ın coğrafyalarına temel teşkil etmiştir. Bu sebeple el-Belhî İslam dünyasında klasik coğrafya ekolünün kurucusu sayılır. Bu eser yirmi haritadan meydana gelen bir dünya haritası ile bu haritaların kısa izahlarından meydana gelmektedir. (Bkz. Kutluer, 1992: V,412-414; Şeşen,

¹¹ Hemdani, İbnü'l-Haik Hasan b. Ahmed b. Ya'kub, *Sıfatu Cezîreti'l-'Arab*, thk. Muhammed b. Ali el-Ekva' el-Hivali, Dârü'l-Yemame, Riyad 1977, 578 s

1998b: 100; Ağarı, 2002: 217, 232. Ayrıca bkz. Ağarı, 2007: 169-191; Gülersoy, 2014: 233-242)

10. İstahrî, Ebû İshak İbrahim b. Muhammed el-Fârisî –
(*Kitâbü'l-Mesâlik ve'l-Memâlik*), (ö. 340/952'den sonra)

İran'ın İstahr şehrinde doğmuş olup, hayatı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. İran, Maveraünnehir, Arabistan, Suriye, Mısır ve bazı Hind beldelerini gezmiş, Atlas Okyanusu'na kadar gitmiştir. Meşhur coğrafyacı İbn Havkal ile 340/952 yılında Sind'de veya Bağdat'ta görüştüğü bilinmektedir.

Ebû Zeyd el-Belhî'nin eserinden istifade ederek *Kitabü'l-Mesalik ve'l-Memalik* (veya *Mesâlikü'l-Memâlik*)¹² adlı meşhur eseri kaleme almıştır. Eser, asıl konusu olan müslümanların yaşadığı dünyayı yirmi “iklim’e ayırır ve iklim kelimesini daha çok “idarî bölge” anlamında kullanır. Onun bilgi kaynakları genelde seyahatlerinden elde ettiği görgüye dayalı haberlerle çağdaşı coğrafyacıların eserleridir.

Zengin bilgiler veren ve dikkatli tasvirler ortaya koyan İstahrî, eserine önce Arabistan'ın tasviriyle başlar; daha sonraki bölümlerde Avrupalılarla meskûn olan bölgelerden bahseder. Fars denizine (Hint Okyanusu) ayrılan kısımdan sonra sırasıyla Mağrib, Endülüs, Sicilya, Mısır, Suriye, Akdeniz, Irak, Hüzistan, Fars, Kirman, Sind, Ermenistan, Arran, Azerbaycan, Cibal, Deylem, Hazar Denizi, Doğu İran ve Maveraünnehir'e ayrılan bölümler gelir. İstahrî eserinde her iklimin önce şehirlerini tanıtır; ardından coğrafyası ile nüfusu ve menzilleri hakkında bilgi verir ve bunlara resmi belgelerle bazı tarihi bilgileri ekler. Bölgelerin tanıtımını geniş ve kapsamlı bir biçimde yaparak, şehir ve kasabaların bir kısmının topografik ayrıntılarına da iner. Bütün bunların yanında bölgelerin hava durumu, ticaret, doğal kaynaklar, ziraat, hayvan besiciliği ve özellikle zeki insanlar ayrı ayrı müellifin dikkatini çeken konulardır. Kitapta zaman zaman sosyo-kültürel konulara da yer verilir.

¹² İstahrî, Ebû İshak İbrahim b. Muhammed el-Farisi el-Kerhi, *Mesalikü'l-Memalik*, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1992, XI+348 s. (Türkçe çevirisi: İstahrî, *Ülkelerin Yolları (Mesalikü'l-Memalik) Değerlendirme-Metin*, çev. Murat Ağarı, Ayışığı Yay., İstanbul 2015, 307 s.)

Eserin baş kısmında Akdeniz ve çevresi ile on altıncı asırda İslam dünyasını gösteren bir harita vardır. Ayrıca mevcut olan yirmi haritada da dünyanın değişik bölgeleri, minyatürlü bir şekilde, ayrı ayrı çizilmiştir. (Bkz. Tolmacheva, 2001: XXIII,203-205; Şeşen, 1998b: 101; Ağar, 2002: 337-347. Ayrıca bkz. Yörükân, 2004: 195-209. Kitabü'l-Mesalik ve'l-Memalik'in Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 154-162)

11. İbn Havkal, Ebü'l-Kâsım Muhammed b. Ali en-Nasîbî el-Bağdâdî – (*Sûretü'l-'Arz*), (ö. IV./X. yüzyıl)

Hayatı hakkındaki bilgiler *Sûretü'l-'Arz* adlı eserinden elde edilmektedir. Gençliğinde Bağdat'ta ticaretle uğraşırken çeşitli ülkelerden bahseden eserleri okuyarak öğrendiklerini, tüccar ve seyyahlardan dinlediği hatıralarla zenginleştirmiştir. Sonunda topladığı bilgilerin birbirinden farklı olması dikkatini çekmiş, okuduklarını ve duyduklarını gördükleriyle düzeltmek ve bilgisini artırmak niyetiyle ticaret kervanlarına katılarak İslâm ülkelerini dolaşmıştır.

331-367/943-977 yılları arasında Arap yarımadasının çeşitli bölgelerini, Kuzey Afrika, Endülüs, Mısır, Doğu Anadolu, Azerbaycan, İran, Horasan ve Batı Türkistan'ı gezmiştir. Bu arada gezi notlarını esas alarak eserini yazdı. Ancak 340/951 yılında karşılaştığı İstahri'nin talebi üzerine eserini gözden geçirdi ve haritalarını tashih etti.

Bazı müellifler, kitabındaki ifadelerine dayanarak onun Fatımî taraftarı olduğunu söylerse de bu konuda kesin delil yoktur; nitekim koyu Sünnî Sâmânîler'i de övmektedir. Muhtemelen Bağdat'a hâkim olan Büveyhîler'in kötü idaresi onu Fatımîler için iyi ifadeler kullanmaya zorlamıştır.

İbn Havkal'ın coğrafyaya dair değerli malumat veren ve “İslam Atlası” olarak nitelendirilen *Sûretü'l-'Arz (el-Mesâlik ve'l-Memâlik)*¹³ adlı eseridir. Eserin birinci kısmında Arap Yarımadası, Basra körfezi

¹³ İbn Havkal, Ebü'l-Kâsım Muhammed b. Havkal el-Bağdadi, *Sûretü'l-'Arz*, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1992, 536 s. (Türkçe çevirileri: İbn Havkal, *10. Asırda İslam Coğrafyası*, çev. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yay., İstanbul 2014, 424+XXIV s.; *Kitab Suret el-Ard: Maverâünnehir*, çev. Ş. S. Kamoliddin, Özbekistan Milli Ansiklopediyası Devlet İlmi Neşriyatı, Taşkent 2011, 399 s.)

ve çevresi, Kuzey Afrika, Endülüs, Sicilya, Mısır, Suriye, Akdeniz, el-Cezire ve Irak anlatılır; ayrıca her bölgenin haritası verilir ve açıklaması yapılır. İkinci kısımda ise İran, Azerbaycan, Sind, Horasan, Sicistan, Hazar denizi ve çevresiyle Batı Türkistan ele alınır ve her bölge anlatılırken gayri müslim komşu ülkeler hakkında önemli bilgiler verilir; Türkler, Ruslar, Güney İtalya şehirleri, Nübye ve Sudan hakkında malumat sunar. Coğrafi bilgilerden başka, şehirlerdeki sosyal hayata, önemli binalara, madenlere, ticarete, sanatlara, ziraî mahsullere, fiyat hareketlerine önemli yer verir.

Eserinde verdiği bilgileri, kendinden önce yazılanlarla karşılaştırarak, bilgilerini büyük bir titizlikle süzerek yazar. Bu yüzden yazarın, eserini gözden geçirerek iki kez telif ettiği söylenebilir. İslam coğrafyacılarının eserleri arasında, coğrafya edebiyatının zirvesini temsil eden ve çeşitli bölgelerde üretilen ve ticaret yapılan mallara dair en çok ve en sağlam bilgileri veren İbn Havkal'ın eserdir. Genel olarak değerlendirildiğinde İbn Havkal'ın İstahri'den açıkça etkilendiği gözlemlenmekte ise de, onun eserinin daha geniş versiyonu olduğu açıktır. (Bkz. Şeşen, 1999: XX,34-35; Şeşen, 1998b: 101-102; Ağarı, 2002: 349-363. Yörükân, 2004: 56-193. Eserin Maverâünnehir ve Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 162-173, 207-245)

12. el-Makdisî, Ebû Abdilâh Şemsüddîn Muhammed b. Ahmed b. Ebî Bekr el-Bennâ eş-Şâmî el-Beşşârî – (Ahsenü't-Tekâsim), (ö. 390/1000 civarı)

Hayatı hakkındaki bilgiler Ahsenu't-Tekâsım adlı eserinden elde edilmektedir. Kudüs'te doğmuş ve ilköğrenimlerini burada tamamladıktan sonra Bağdad'a gitmiş; dil, hadis, edebiyat, kelâm konularında sağlam bir tahsil yapmıştır. Çok genç yaşta seyahate çıkmış, ömrünün yarısını seyahatte geçirmiş; bu esnada Endülüs, Sind ve Sicistan hariç İslam memleketlerini dolaşmıştır. Seyahatleri sırasında 356/967 ve 367/978 yıllarında iki kez hacca gitti, Mecusi ve Hristiyan bayramlarına katıldı, mutasavvıflarla bir arada bulundu, gazilerle birlikte savaştı ve ribatlarda yaşadı.

Müellifin coğrafya ile ilgili olarak 378/988 yılı civarında telif etmiş olduğu eseri, *Ahsenü't-Tekâsîm*'dir.¹⁴ Eserini kendine gelene kadar yazılmış tüm coğrafya eserlerini görmüş biri olarak, oldukça sistematik olarak yazmıştır. Herhangi bir bölgeden bahsederken önce o bölgenin merkezini, sonra kürelerini (amilliklerini) ve diğer şehirlerini anlatmış, bunu yaparken halkın sosyal yapısına, huylarına, ahlakına, fizyolojisine dair bilgiler verdi. “Makdisi sosyal, ekonomik ve kültürel alanlara ilgisini yansıtan kendine özgü yaklaşımıyla erken dönem coğrafyasını, günümüzde “beşerî coğrafya” denilen bilim dalına çeviren kişidir. O, coğrafyayı kendi orijinal alanından saptırmaksızın ilahiyat ve hukuk âlimleri için temel bir disiplin olarak görür; coğrafi problemleri tartışırken de sık sık Kur'an'a ve hadis literatürüne atıflarda bulunur. Ayrıca mesleki terminoloji veren ve bunu kitabında önsözde açıklayan ilk müslüman coğrafyacısıdır. Bu terminolojide kasabalar (beled), şehirler (medine), metropoller (mısr), semtler (nahiye), yöreler (kura) ve bölgeler (iklim) bulunur. (Mekânların isimlendirilmesi hakkında bkz. Pırlanta, 2011: 155-165) Makdisî ana kavramları adlandırmak için de özel ifadeler kullanmıştır; mesela meşrik “doğu”, şark “doğuya ait”; mağrib “batı”, garb “batıya ait” demektir. İklim kelimesi de hem ülke veya yöre, hem yeryüzünün batı-doğu istikametinde bölündüğü yedi enlemsel bölge anlamındadır.”

Eser baştan sona kadar o güne değin oluşturulan kültürün izlerini taşımaktadır. Eserinde İslam ülkelerini, orada bulunan ve bitki yetişmeyen yerleri, denizleri, nehirleri ve gölleri, dağları, meşhur şehirleri, yolları, madenleri, ticari malları, şehirlerde yaşayanları, dilleri, dinleri ve paraları, yemeklerine kadar anlatır. Ancak anlattıklarında ne kadar doğruları yansıttığı tartışılabilir niteliktedir. (Bkz. Tolmacheva, 2003: XXVII,431-432; Şeşen, 1998b: 102-103; Ağar, 2002: 365-380. Eserin Maveraünnehir ve Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 173- 178, 246-269)

¹⁴ Makdisî, Ebû Abdullah Muhammed b. Ahmed, *Ahsenü't-Tekasim fî Ma'rifeti'l-Ekalim*, ed. Fuat Sezgin, TIP, Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2. baskı, 1992, VII+498 s. (Türkçe çeviri: Mukaddesî, *İslam Coğrafyası*, (*Ahsenü't-Tekâsîm*), çeviri ve notlar: D. Ahsen Batur, Selenge Yay., İstanbul 2015, 519 s.)

13. *Hudûdü'l-'Âlem mine'l-Meşrik ile'l-Mağrib* - (Eserin yazılış tarihi 372/983)

Müellifi bilinmeyen ve IV/X. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış olan Farsça ilk coğrafya eseridir.¹⁵ Müellifin İbn Hurdazbih, İstahrî, Mes'ûdî ve Hemdanî gibi İslam coğrafyacılarından faydalandığı anlaşılmaktadır.

Altmışbir konuya ayrılan “eser, bir girişten sonra sırasıyla ovalardan, denizlerden, adalardan, dağlardan, ırmaklardan, çöllerden, sonra sırasıyla Çin, Hindistan, Tibet, Tokuzoğuz-Tatar, Yağma, Kırgız, Karluk, Çiğil, Tuhsi, Kimak, Oğuz, Peçenek, Kıpçak, Macar, Horasan, Maverâünnehr, Sind, Kirman, Fars, Huzistan, Cibal, Deylemistan, Irak, el-Cezîre, Azerbaycan, Ermeniye, Arab, Şam, Mısır, Mağrib, Endelüs, Rum, Slav, Rus, Bulgar, Mirvat, Hazar Peçenekleri, Alan, Avar, Hazar, Burtas, Bulgar (Volga Bulgarları), Vanandır, Land, Zenci, Zâbec, Habeş, Buca, Nubia, Sudan ülkelerinden bahseder. Türk tarihi ve coğrafyası bakımından son derece önemlidir.” “X. yüzyılda müslüman ülkelerin kültür ve ekonomi tarihi için değerli bir kaynak olan Hudûdü'l-'Âlem, Fars edebiyatının en eski mensûr örneklerinden biri olması bakımından da önemlidir.” (Bkz. Kurtuluş, 1998: XVIII,304; Şeşen, 1998b: 105. Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 57-71)

14. Bîrûnî, Ebu'r-Reyhân Muhammed b. Ahmed el-Hârizmî (ö. 453/1061?)

362/973) tarihinde Hârizm'in merkezi Kâs'ta doğdu. Ailesine dair bilgi olmadığı gibi, milliyeti hakkında da kesin bir bilgi yoktur; ancak Türk olma ihtimali büyüktür. Önce Afrigoğulları'ndan Hârizmşahlar'ın himayesine girmiş ve burada âlim ve matematikçi Ebû Nasr b. Irak ile tanışmış ve onun yanında yetişmiştir. Ayrıca İbn Irak dışında Abdüssamed b. Abdüssamed el-Hakim'den de dersler

¹⁵ *Hududü'l-'Alem mine'l-Meşrik ile'l-Mağrib*, nşr. Menucihr-i Sütude, Kitâbhâne-i Tahûrî, Tahran 1983, VIII+252 s.; İngilizce nşr: *Hudud al-alam = Hududü'l-'Alem mine'l-Meşrik ile'l-Mağrib: The Regions of the World a Persian Geography*, translated and explained by V.[ladimir Fedorov] Minorsky, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1993, XX+524 s. (Türkçe çeviri: V. Minorsky, *Hudûdü'l-'Âlem Mine'l-Meşrik İle'l-Mağrib*, çev. Abdullah Duman-Murat Ağarı, Kitabevi Yay., İstanbul 2008, 150 s.)

alan Bîrûnî'nin daha çok kendini yetiştirdiği anlaşılmaktadır. Daha sonra Hârizmşahlardan Me'munîler'in ve bir dönem de Rey'de Büveyhilerin himayesinde çalıştığı anlaşılmaktadır. Daha sonra Samaniler'in ve çok memnun olduğu Ziyarî hükümdarı Kâbûs b. Veşmgir'in yanında uzun süre çalışmış ve bundan sonra ölünceye kadar da Gazneli Mahmud ve Mesud'un himayesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Bu dönemdeki çalışmaları sırasında ünlü hekim Ebu Sehl İsa el-Mesîhî ile tanışma imkanı bulmuştur. Mahmud Hârizm'i ele geçirip geri dönerken Bîrûnî ve hocaları Ebû Nasr b. Irak Mansûr, Abdüssamed ve yine Gürgenç'te ilmi münasebet kurduğu Ebû'l-Hayr el-Hammar'ı da Gazne'ye götürmüştü. Bu sırada Bîrûnî kırk dört yaşındaydı. Daha evvel tanıştığı İbn Sina'yla Zaman zaman yazışmalar ve yazı yoluyla tartışmalar da yapmıştır.

*Tahkîk mâ li'l-Hind*¹⁶, *el-Âsâr el-Bâkiye 'an Kurûni'l-Hâliye*¹⁷, *el-Kânûnu'l-Mes'ûdî*,¹⁸ *Tahdîdü Nihâyeti'l-Emâkin*,¹⁹ *et-Tefhîm fî Evâili Sinâ'ati't-Tencîm*²⁰ adlı eserlerinde âlem, yeryüzünün şekli ve oluşumu, çeşitli memleketlerin coğrafyası hakkında yeri geldikçe bilgiler verir. Milletlerin kullandıkları takvimler, bu milletlerin hükümdarları, dinleri, bayramları, coğrafya, arkeoloji, enlem-boylam hesaplamaları, şehirlerarası mesafeleri belirleme, kible bulma metotları, kronoloji, meteoroloji, tarih, astronomi, jeoloji konularında bilgiler sunar. *Tahkîk mâ li'l-Hind* ise, Hind kültürü ve

¹⁶ Biruni, Ebû'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmi, *Tahkiku ma li'l-Hind min Makule Makbule fi'l-Akl ev Merzule*, 2. baskı, Âlemü'l-Kütüb, Beyrut 1983, 536 s. (Türkçe çeviri: el Biruni, Ebu Reyhan Muhammed b. Ahmed, *Tahkiku ma li'l-Hind: Biruni'nin Gözüyle Hindistan*, çev. Kıvameddin Burslan, haz. Ali İhsan Yitik, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara 2015, XXIV+465 s.)

¹⁷ Biruni, Ebû'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmi, *el-Asarü'l-Bakiye ani'l-Kuruni'l-Haliye*= Chronologie Orientalischer Völker, nşr. C. Eduard Sachau, Otto Harrassowitz, Leipzig 1923, LXXIII+30+362 s. (Türkçe çeviri: Ebu Reyhan el-Biruni, *Maziden Kalanlar: el-Asar el-Bakiye*, çev. Ahsen Batur, Selenge Yay., İstanbul 2011, 455 s.)

¹⁸ Biruni, Ebû'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmi, *el-Kanunü'l-Mes'ûdi*, Dâiretü'l-Maârifü'l-Osmaniyye, Haydarabad 1954-1956 (1. c. LXXV+505 s.; 2. c. LXXIV+506-985 s.; 3. c. LXXIV+986-1487 s.)

¹⁹ Biruni, Ebû'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmi, *Tahdidü Nihayeti'l-Emakin li-Tashihi Mesafati'l-Mesakin*, göz. geç. Muhammed İbn Tavit, Doğuş Matbaacılık, Ankara 1962. X+294 s. (Türkçe çeviri: Ebu Reyhan el-Biruni, *Tahdidü Nihayeti'l-Emakin*, çev. Kıvameddin Burslan, TTK Yay., Ankara 2013, 217 s.)

²⁰ Biruni, Ebû'r-Reyhan Muhammed b. Ahmed el-Harizmi, *Kitabü't-Tefhîm fî Evâili Sinâ'ati't-Tencîm*, The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology, çev. ve nşr. Ramsay Wright, London 1934

araştırmalarından bahseder. Hind felsefesi, ilmi, dinleri, tarihi, coğrafyası hakkında bilgiler yer alır. Diğer kitaplarında da coğrafyanın çeşitli konuları yer yer görülür. (Bkz. Tümer, “Biruni”, DİA, VI,206-215; Kutluer, 2010: XXXIX,390-391; İzgi, 2001: XXIV,337-338; Yitik, 2010: XXXIX,410-411; Şeşen, 1998b: 88-89, 105-106)

15. Kaşgarlı Mahmud - (*Divânu Lugatî't-Türk*), (ö. 483/1090? veya 499/1105?)

Karahanlılar Devleti sahasındaki Kaşgar'ın önemli ailelerindendir. İyi bir tahsil görmüştür. Türk ülkelerini dolaşarak dil, tarih ve coğrafya sahasında pek çok malzeme toplamış, bunları *Divânu Lugatî't-Türk*²¹ adlı eserinde vermiştir. 463/1071 yılında tamamladığı eseri Abbasi Halifesi Kaim-Biemrillah'a (423-467/1031-1075) takdim etmiştir.

“Kaşgarlı Mahmud, herhangi bir lugat kitabı gibi içindeki kelimelerin sadece karşılıklarını vererek, arada bazı gramer kurallarına da işaret etmekle yetinmek suretiyle yabancıların Türk dilini öğrenmeleri yolunda pratik bir dil kitabı meydana koymak yerine her vesilede Türk kültürü, Türk etnolojisi, Türk etnografyası, Türk folkloru, Türk mitolojisi, Türk ili coğrafyası, Türk töre ve gelenekleri, Türk şiiri, atasözlerindeki Türk felsefesi ve dünya görüşü, tıbbî usullerden farmakolojiye, spordan yemek adlarına kadar Türklüğe ait günlük hayatın akla gelebilecek nesi varsa münasebet düşürerek muhatabını bilgilendirmeyi gaye edinmek suretiyle eserine bir nevi “Türkiyyat” ansiklopedisi olma hüviyet ve değerini de kazandırmıştır.” Ayrıca eserde bir de dünya haritası vardır. Bu harita fiziki coğrafya bakımından önemlidir. (Bkz. Akün, 2002: XXV,9-15; Kaçalın, 1994: IX,446-449; Şeşen, 1998b: 106)

16. el-Bekrî, Ebû Ubeyd Abdullah b. Abdilazîz b. Muhammed b. Eyyûb b. Amr el-Endelüsî - (*Mu'cemu Me'sta'cem min Esmâi'l-Bilâd ve'l-Mevâzî, Kitâbu'l-Mesâlik ve'l-Memâlik*), (ö. 487/1094)

İşbiliye'de doğmuş olup ilmî ve idarî geleneği olan bir aileye mensuptur. Kurtuba'da birçok meşhur âlimden dersler almıştır. Kitap

²¹ Kaşgarlı Mahmud, *Divanu Lugatî't-Türk Tercümesi*, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1985, (1. c. XXXVI+530 s.; 2. c. 366 s.; 3. c. 452 s.)

toplama ve okuma merakının çok olduğu bilinmektedir. Birçok ilim hakkında bilgi sahibidir. Seyahat etmediği gibi Endülüs dışına da çıkmamıştır. İdrisi ile beraber Müslüman Batı'nın iki büyük coğrafyacısından biridir. Aynı zamanda dil, din ilimleri, edebiyat, bitkiler üzerinde geniş bilgi ve eser sahibidir.

Bizi ilgilendiren eseri hadislerde, şiirlerde, Arap edebiyatında geçen yerlerin isimlerinden bahseden *Mu'cemu Me'sta'cem min Esmâi'l-Bilâd ve'l-Mevâzî (Mevâkî)*²² adlı coğrafya lügatı ile *Kitâbu'l-Mesâlik ve'l-Memâlik*²³ adlı coğrafya kitabıdır.

Mu'cemu Me'sta'cem adlı eseri, Arap yarımadasına ait birçok yerin tarih ve coğrafyası hakkında bilgi vermek, imla ve telaffuzunda zamanla meydana gelen yanlışları düzeltmek maksadıyla kaleme almıştır. Eserin mukaddimesinde Arap yarımadasının sınırları, Hicaz, Tihame ve Yemen gibi bölgeleri, muhtelif kabileleri ve bu kabilelerden kaynaklanan göç hareketleri hakkında önemli bilgiler verilmektedir. Alfabetik sistemi bir coğrafya eserine ilk uygulayan kişidir.

Ebu Ubeyd el-Bekrî *Kitâbu'l-Mesâlik ve'l-Memalik* adlı eserine, “âlemin yaratılışıyla başlamakta ve kendi yaşadığı döneme kadar gelmektedir. Bu çerçevede söz konusu ettiği her ülkeyi geniş bir şekilde ele almakta, bu ülkelerin sınırları, yolları, nehirleri, iklim durumları ve şehirleri hakkındaki bilgiler yanında ülkelerin etnik ve dini yapılarına, halklarının örf ve adetlerine, hükümdarlarına ve tarihlerinde cereyan eden büyük olaylara dair çok önemli bilgiler vermekte, hatta zaman zaman belgeler sunmaktadır. Bekrî'nin bu eseri aynı zamanda siyasi ve sosyal tarih, mezhepler tarihi, arkeoloji, etnografya alanlarında değerli bilgiler ihtiva etmektedir.” En önemli kısmı Afrika ve Endülüs'ten bahseden kısımlarıdır. İdrisiler ve

²² el-Bekrî, Abdullah b. Abdülazîz b. Muhammed Ebû Ubeyd, *Kitâbu Mu'cemi Me'sta'cem*=Das Geographische Wörterbuch, nşr. Ferdinand Wüstenfeld, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, (1. c. 8+447 s.; 2. c. 56+448-864 s.) (Bir bölümünün Türkçe çevirisi: Abdullah b. Abdülazîz b. Muhammed Ebû Ubeyd el-Bekrî, *Cahiliye Arapları*, çev. Levent Öztürk, İz Yay., İstanbul 1998, 134 s.)

²³ el-Bekrî, Abdullah b. Abdülazîz b. Muhammed Ebû Ubeyd, *el-Mesalik ve'l-Memalik*, thk. A. P. van Leeuwen-A. Ferre, Dârü'l-Arabiyye li'l-Kitâb, Kartaca 1992, (1. c. 525 s.; 2. c. 526-1002+33 s.)

Murabıtlar hakkında önemli bilgiler vermektedir. Mağrib, Ifrikiyye, zenci ülkelerinden tafsilatlı bahseder. (Bkz. Özdemir, 1994b: X,247-248; Şeşen, 1998b:107-108)

17. el-İdrisi, Ebu Abdillah Muhammed b. Muhammed b. Abdillah b. İdrîs eş-Şerîf es-Sebtî es-Sıkkîlî, (*Kitabu Nüzheti'l-Müştak fi İhtirâki'l-Âfâk*), (ö. 560/1165)

493/1100 yılında Sebte'de doğdu, 560/1165 tarihinde Palermo'da vefat etti. Tahsilini Kurtuba'da tamamladı. Coğrafya ve botanik sahasında İslam dünyasının yetiştirdiği büyük âlimlerdendir. Eğitimini tamamladıktan sonra coğrafi inceleme yapmak için seyahatlere çıktı. Sicilya'ya gitti. Orada büyük bir itibar gördüğü II. Roger'in sarayındaki âlimler arasına katıldı. Roger aralarında İdrisi'nin de bulunduğu coğrafyacı âlimlere gümüş bir yer küresi maketi yaptırdı. İdrisi'nin başkanlığındaki bu âlimler, maketin üzerindeki yer haritasında zikredilen yerleri anlatan ve "Kitabü Ruger veya Kitabü Nüzheti'l-Müştak fi İhtirâki'l-Âfâk adıyla anılan Arapça bir coğrafya kitabı yazdılar.

*Kitabü Nüzheti'l-Müştak fi İhtiraki'l-Âfâk*²⁴ adlı eserinde İdrisi, mukaddimeden sonra dünyayı ekvatorla ikiye ayırmakta ve güney yarım kürenin, sıcaklığından dolayı canlıların yaşamasına elverişli olmadığını söyledikten sonra, kuzey yarım küreyi yedi iklim halinde ekvatorдан kuzeye doğru incelemekte ve her iklimi batıdan doğuya doğru çeşitli bölgelere ayırmaktadır. Eserde yerçekiminden de bahsetmektedir. Yedi iklimden her biri onar cüze taksim edilmiş, mukaddimedeki dünya haritasından başka her iklim cüzünün başında da oranın haritası verilmiştir. Yer adlarından bazıları Batlamyus coğrafyasından alınmış olmakla birlikte, eser o zaman bilinen bütün dünya ülkelerinden bahseder. Afrika, Endülüs, Akdeniz, Avrupa hakkında verdiği bilgiler, kitaptaki haritalar o zamana göre çok doğru ve ayrıntılıdır. Çeşitli ülkelerin ve özellikle Batı Avrupa ülkelerinin haritaları tarihte ilk defa aslına uygun sayılabilecek bir şekilde çizilmiştir. Türklerin yaşadığı topraklar hakkında yapılan açıklamalar

²⁴ İdrisi, Ebû Abdillah Muhammed b. Muhammed b. Abdillah et-Tali, *Nüzhetü'l-Müştâk fi İhtirâki'l-Âfâk*, Âlemü'l-Kütüb, Beyrut 1989, (1. c. 521 s.; 2. c. 522-1132 s.). Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 95-128

ise daha önceki coğrafyacılar göre geniş olmakla birlikte zaman zaman efsanevî bilgiler ve asılsız rivayetler yer almaktadır.

İdrisi'nin Ünsü'l-Mühec ve Ravdü'l-Fürec (Ravdü'l-Fürec ve Nüzhetü'l-Mühec) adlı Nüzhetü'l-Müşâtâk'ın ilaveli muhtasarı mahiyetinde olan başka bir coğrafya eseri de vardır. (Bkz. Şeşen, 2000: XXI,493-495; Şeşen, 1998b: 108-109)

18. Ebû Hâmid el- Gırnâtî, Muhammed b. Abdirrahman b. Süleyman el- Mâzinî - (*Kitâbu'l-Mu'rib 'an Ba'zı 'Acâibi'l-Mağrib, Tuhfetü'l-Elbâb ve Nuhbetü'l-A'câb*), (ö. 565/1169)

XI. asırda yaşayan Endülüslü coğrafyacılarından ve seyyahlardandır. İlim öğrenmek için İslam dünyasının pek çok yerini dolaşmıştır. Eserlerinde verdiği bilgiye göre 473/1080 yılında Granada'da doğdu. Ülkesinde tahsilini tamamladıktan sonra otuz yaşlarına doğru seyahate çıktı. Afrika'yı dolaştıktan sonra 510/1117'de Sicilya, Sardunya ve oradan da İskenderiye'ye geldi. Daha sonra Kahire, Şam, İran, Volga bölgesi, Macaristan, Hârizm, Buhara, Merv, Nişabur, Rey, İsfahan, Basra, Bağdat, Musul, Mekke, Medine, Haleb ve Dimeşk'i dolaştı ve bu esnada birçok âlimle görüştü. 1169 yılında Dimeşk'te vefat etti.

Ebu Hamid Bağdad'tayken, *Kitâbu'l-Mu'rib 'an Ba'zı 'Acâibi'l-Mağrib*²⁵ adlı eserini ve Musul'daki ikameti sırasında da *Tuhfetü'l-Elbâb ve Nuhbetü'l-A'câb*²⁶ adlı kitabını yazdı. Kitâbu'l-Mu'rib , “Endülüs'ün ilginç ve yazara göre üstün yanları hakkındaki açıklamaları, astronomi, astroloji ve tarihle ilgili bazı görüşleri, ayrıca müellifin gezdiği Orta Asya, Doğu Avrupa ve öteki bazı ülkelerin ilgi çekici yerleri, insanları, hayvanları hakkındaki şahsi müşahedelerini ve bu arada bazı efsanevi bilgileri ihtiva etmektedir. Eserde çok sayıda şiire de yer verilmiştir. ... Bir başka açıdan bakıldığında bu şiir

²⁵ Ebû Hamid el-Gırnâtî, Muhammed b. Abdürrahim, *el-Mu'rib an Ba'zı Acâibi'l-Mağrib*=Elogio de Algunas Maravillas del Magrib, thk. Ingrid Bejarano, Consejo Superior de Investiga, Madrid 1991, 178+306 s.

²⁶ Ebu Hamid el-Endülüsi el-Gırnâtî, *Tuhfetü'l-Elbab ve Nuhbetü'l-A'cab*, thk. İsmail el-Arabi, el-Müessesetü'l-Vataniyye, Cezair 1989, 169 s. (Türkçe çeviri: Ebu Hamid Muhammed el-Gırnâtî, *Gırnâtî Seyahatnâmesi Tuhfetü'l-Elbab ve Nuhbetü'l-A'cab*, haz. ve çev. Fatih Sabuncu, Yeditepe Yay., İstanbul 2011, XIII+222 s.) Eserin Türklerden bahseden kısımlarının Türkçe tercümesi için bkz. Şeşen, 1998a: 178-183

parçalarının, Cahiliye döneminden Abbasîler'e kadar Arapların kâinat, dünyanın şekli, yıldızlar ve bunların gerek sıcaklık soğukluk, yağış kuraklık, rüzgârlar gibi atmosfer olayları, gerekse insanın davranışları üzerindeki tesirleri hakkındaki inanç ve kanaatlerini tespiti yarayan çok önemli bir malzeme yığını niteliğinde olduğu görülür." Tuhfetü'l-Elbâb ise, Musul'da iken kendisini himaye eden Ebu Hafs el-Erdebili'nin isteği üzerine yazmıştır. Kitapta gezdiği yerlerde gördüğü enterasan şeylerden ve hatıralarından bahsetmiştir. (Bkz. Özdemir, 1994a: X,128-130; Şeşen, 1998b: 109-110)

19. Yâkût el-Hamevî, Ebû Abdillâh Şihâbüddîn Yâkût b. Abdillâh el-Hamevî el-Bağdâdî er-Rûmî - (*Mu'cemü'l-Büldân*), (ö. 626/1229)

Çocukluğunda esir bir köle olarak Bağdad'a getirildi ve orada yetişti. Okur-yazarlığı ve hesap işlerini iyi bilmesinden dolayı tüccar olan efendisine büyük destek oldu. Onun adına dönemin ticaret merkezlerinden Basra körfezindeki Kîş adasına, Uman ve Dımaşk gibi yerlere gitti. 596/1200'dan itibaren yalnız kalıp geçimini temin için müstensihlik yaptı. Ticaret uğraşı esnasında kitap ticareti de yapan Yâkut, seyahat ettiği yerlerde tanınmış kitapçı, âlim ve kitap meraklısı zenginler ve idarecilerle görüştü. Gittiği yerlerde birçok kütüphaneyi görme ve yararlanma imkânı buldu.

613/1212 yılında Halep'ten Musul'a oradan Erbil, Horasan, Merv, Nişabur, Belh, Merverruz, Nesa, Herat, Gürgeç'i dolaştı. Halep'te Eyyubî devlet adamı ve alimi İbnü'l-Kıftî'nin himayesine girdi. İki sene sonra Mısır ve Dımaşk'a yine seyahatler yaptı ve 626/1229 yılında Halep'te öldü.

Yâkut, konumuzla alakalı olan eseri *Mu'cemü'l-Büldân*'ı,²⁷ 615/1218 yılında Merv'de yazmaya başladı ve Halep'te 625/1228 yılında son şeklini verdi. Gözlem ve tecrübeleri yanında çok sayıda eserden de istifade ettiğini görmekteyiz. Klasik dönemden "günümüze ulaşan en büyük coğrafya ansiklopedisi olan eserde bölge, şehir,

²⁷ Yakut el-Hamevi, Ebû Abdullah Şehabeddin Yakut b. Abdullah, *Mu'cemü'l-Büldân*, Herausgegeben Ferdinand Wüstenfeld, ofs, Mektebetü'l-Esedi, Tahrân 1965, (1. c. 942+12 s.; 2. c. 968 s.; 3. c. 936 s.; 4. c. 1048 s.; 5. c. 512 s.; 6. c. 781 s.)

kasaba, köy, mevki, deniz, nehir, ada, çöl, dağ, vadi, ova, ribat, manastırlar vb. coğrafi unsurlar alfabetik olarak düzenlenmiştir. Müellif ele aldığı maddeler hakkında sadece coğrafi bilgi vermekle kalmamış, tarihî olaylara, şiir ve hikâyelere söz konusu yere mensup şahsiyetlere dair bilgilere de yer vermiştir. Çok zengin mâlûmat içeren eser bir ilim, edebiyat, tarih ve coğrafya hazinesi olarak nitelendirilmektedir. Yâkut el-Hamevî, mukaddimede yeryüzünü ibret nazarıyla dolaşmayı emreden âyetlere dikkat çektikten sonra coğrafya biliminin önemini vurgular ve bu konuda bilgi eksikliğinden kaynaklanan hatalara işaret eder. Yeryüzü hakkında genel coğrafi bilgiler aktarır, bu konuda geçmiş ulemânın görüşlerine temas eder. Yeryüzünün yedi ana bölgesini, burçları, kitapta sık sık geçen berîd, fersah, mîl, kûre, mihlâf, ustân, tûl, arz, humus, katîa gibi bazı terimleri açıklar. Fethedilen ülkelerde yaşayan insanların özellikleri gibi konulara değinir. Eserde yer alan madde başı sayısı 12.953 olarak tesbit edilmiştir. ...

Bu yerlerin gelirleri, yetiştirilen ürünler, esnaf ve sanatkârlar, ticaret malları ve önemli ticaret merkezleri, kara ve deniz ticaret yolları, fiyatlar, madenler, alınan vergi miktarları gibi hususlar da eserde yer alan bilgiler arasındadır. Yine söz konusu yerle ilgili imar ve iskân faaliyetleri, saray ve kasırlar, camiler ve kütüphaneler, medreseler ve diğer tarihî eserlerden de bahsedilir. Mu'cemü'l-büldân bir yer hakkında kendisinden önceki asırlar içerisinde oluşan tarihî, ekonomik, coğrafi, edebî, sosyokültürel vb. çok zengin bilgi birikimini yansıtmaları bakımından ayrı bir önem taşır.” (Bkz. Avcı, 2013: XLIII,288-291; Şeşen, 1998a: 135-136)

20. el-Kazvînî, Ebû Yahya Cemalüddîn Zekerîyyâ b. Muhammed b. Mahmud - (*Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât, Âsârü'l-Bilâd ve Ahbârü'l-'İbâd*), (ö. 682/1283)

598/1202 tarihinde Kazvin’de doğmuştur. Gençlik yıllarında tahsil için gittiği Dimaşk’ta Muhyiddin İbnü'l-Arabî ile tanışmıştır. Öğrenim hayatıyla ilgili pek az bilgi bulunmakla birlikte Musul’da Esîrüddin el-Ebherî’nin öğrencisi olduğu ve onu hendese ilminde en büyük üstat olarak tanıdığı bilinmektedir. Halife Müstansır-Billâh döneminin (623-640/1226-1242) sonlarına doğru Bağdat’a gitti ve

Hille kadılığına tayin edildi. 652/1254 yılında da kendisi istemediği halde Vâsıt kadılığına getirildi. Bu görevde iken Bağdat Hülâgû tarafından ele geçirildi (656/1258). Moğollar zamanında da müderrislik ve kadılık yapmaya devam etmiştir. Kazvîni, Vâsıt'ta vefat etmiş ve cenazesi Bağdat'a götürülerek orada toprağa verilmiştir.

Günümüze ulaşan iki eserinden biri ve daha meşhuru olup İlhanlı veziri, münşî ve tarihçi Atâ Melik Cüveynî'ye sunulmuş olan *Acâibü'l-Mahlûkât* ve *Ğarâibü'l-Mevcûdât*²⁸ adlı eserdir. Kozmografyaya dair olan bu eser, yer ve gök ile ilgili olmak üzere iki kısım olup gerçekte efsaneyi birbirine kışmış biçimde anlatır.

Diğer eseri *Âsârü'l-Bilâd ve Ahbârü'l-'İbâd*²⁹ ise, önsöz ve üç mukaddimeden sonra yedi iklimin ele alındığı bir coğrafya kitabıdır. Eserin önsözünde yeryüzü şekilleri, iklim çeşitleri, milletler ve ülkeler hakkında çeşitli bilgiler verilmekte, ayrıca her bölgedeki canlı ve cansız varlıkların sahip oldukları özelliklere, ilginç olaylara ve tarihî şahsiyetlere dikkat çekilerek yer yer bu şahsiyetlere ait menkıbeler anlatılmaktadır.

Coğrafya kadar kültür tarihi açısından da önem taşıyan eserin birinci mukaddimesinde insanın toplumsal bir varlık olduğu ve toplumsallığını ancak bir topluluk içinde gerçekleştirebileceği, bunun için de mesleklerin ve iş bölümünün gerekliliği üzerinde durulur. İkinci mukaddimede yeryüzünün çeşitli coğrafi bölgelere ve farklı iklimlere ayrılmasının varlık türleri üzerindeki etkileri, üçüncü mukaddimede Bîrûnî kaynak gösterilerek yerkürenin ekvatorla nasıl iki yarım küreye ayrıldığı, kuzey ve güney yarım kürelerin iklim açısından arz ettikleri özellikler ve meskûn bölgeler hakkında bilgi verilir. Müellif yedi iklimin coğrafi dağılımını, her birinin saat farklarını, enlem ve boylam açısından konumlarını izah ettikten sonra

²⁸ Kazvîni, Ebû Yahyâ Zekerîyyâ b. Muhammed b. Mahmûd, *Acâibü'l-Mahlûkât ve Ğarâibü'l-Mevcûdât*= Kosmographie, yay. Ferdinand Wüstenfeld, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, XII+452 s.

²⁹ Kazvîni, Ebû Yahyâ Zekerîyyâ b. Muhammed b. Mahmûd, *Asârü'l-Bilâd ve Ahbârü'l-'İbâd* = Kosmographie, yay. Ferdinand Wüstenfeld, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, X, 418 s. (Türkçe çeviri: Murat Ağarı, *Kazvîni ve Asaru'l-Bilad ve Ahbaru'l-'Ibad*'ı, Ayışığı Yay., İstanbul 2019, 738 s.)

bu bölgelerde yer alan başlıca şehirleri alfabetik düzen içinde tanıtır ve bu arada tarihleri, ilmî ve kültürel hayatlarıyla ilgili ilginç tespitlerde bulunur. Eser, Anadolu'nun birçok şehir ve kasabası ile Orta Asya Türk boyları hakkında geniş bilgi vermesi açısından da önemlidir. (Bkz. İzgi, 2002: XXV,160; Şeşen, 1998a: 168-169)

21. Ebü'l-Fidâ' el-Melikü'l-Müeyyed İmâdüddin İsmail b. Alî b. Mahmûd el-Eyyûbî - (*Takvîmu'l-Buldân*), (ö. 732/1331)

Selahaddin Eyyübî'nin yeğeni Hama hâkimi Takıyyüddin Ömer'in torunlarından. Haçlılara karşı düzenlenen seferlere katılmıştır. Ermeni Krallığına ve Moğollara karşı yapılan seferlere katıldı. Ordu ve devlet kademelerinde yüksek görevler ve sonunda Memlukların Hama Naibliğini elde etti. 712/1312 tarihinde Hama meliki olarak iyi ve adil bir idarecilik yaptı ve 732/1331 yılında Hama'da öldü.

Coğrafya ile ilgili olan eseri, *Takvîmu'l-Buldân*³⁰ olup, 721/1321 yılında tamamlanmıştır. Coğrafyaya ilk defa tablo sisteminin uygulandığı eserdir. Girişte kuzey ve güney yarım küre, ekvator, yeryüzünün yedi ana bölgesi, yeryüzünün meskûn kısımları, okyanuslar, denizler, göller, nehirler ve dağlar hakkında bilgi verir. Sonraki bölümde ise, “yeryüzü Arap yarımadasından başlanarak yirmi sekiz bölgeye ayrılıp incelenir. Her bölge iki bölüm halinde tanıtılır. Birinci bölümde bölgenin coğrafi konumu, sınırları, fizikî ve beşerî coğrafyası tanıtılır, bu arada alt bölgeler ve önemli şehirlerden bahsedilir. İkincisinde ise bölgenin şehirleri tablolar halinde verilir. Bu tablolarda şehirlerle ilgili bilgilerin alındığı kaynak, şehrin enlem ve boylam olarak koordinatları (riyâzî coğrafyası), yedi ana bölgeden hangisinde yer aldığı, hangi alt bölgeye (meselâ Hicaz, Yemen, Filistin vb.) dâhil olduğu ve isminin doğru telaffuzu yazılır. Tablonun sonunda “el-Evsâf ve'l-ahbârü'l-âmmе” başlığı altında şehirle ilgili tarihî ve coğrafi bilgiler özetlenir.” Eser 623 yerleşim bölgesinden ve

³⁰ Ebü'l-Fida, İmâdüddin el-Melikü'l-Müeyyed İsmail b. Ali, *Takvimü'l-Büldan*, ed. Fuat Sezgin, yay. haz. Farid Benfeghoul-Carl Ehrig-Eggert-Eckhard Neubauer, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1992, XLVII+539+10+18 s. (Türkçe çeviri: Ebü'l-Fida, *Ebü'l-Fidâ Coğrafyası*, çev. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yay., İstanbul 2017, 400 s.)

bunların enlem ve boylamlarından bahseder. (Bkz. Özaydın, 1994: X,320-321; Avci, 2010: XXXIX,492-493; Şeşen, 1998a: 178-180)

22. Hamdullâh el-Müstevfî b. Ebî Bekr b. Ahmed b. Nasr el-Kazvinî - (*Nüzhetü'l-Kulûb*), (ö. 740/1340'tan sonra)

Ailece uzun yıllar Kazvin şehrinin idaresi ellerinde tuttukları için 'Müstevfîyân' denen bir aileden gelmektedir. İyi bir kâtip olarak temayüz eden Hamdullah, Olcaytu zamanında 1311'de Kazvin, Ebher, Zencan ve Târimeyn'in malî işlerinin teftişiyle görevlendirildi. Bu münasebetle Sultaniye, Tebriz, Bağdat, İsfahan ve diğer bazı şehirleri gezdi ve buralardaki kütüphanelerde incelemelerde bulundu.

Nüzhetü'l-Kulûb,³¹ müellifin, dostlarının ricası üzerine telifine başlayıp 740/1340'da tamamladığı coğrafya ve kozmografyaya dair Farsça eseridir. "Kitapta İlhanlılar devrinde İran'daki siyasi taksimat ve eyaletlerden toplanan vergiler hakkında da geniş bilgiler bulunmaktadır. *Nüzhetü'l-Kulûb* kozmografya hakkında bir giriş, üç esas bölüm (makale) ve bir hatimeden oluşur. Birinci bölümde mineraller, botanik ve zoolojiyle ilgili bilgiler verilmekte, ikinci bölümde insanın vücut yapısı, ahlaki vasıfları ve melekelerinden bahsedilmektedir. Üçüncü bölüm coğrafyaya ayrılmış olup dört kısımdan oluşmaktadır. Orijinal bilgiler ihtiva eden birinci kısımda Mekke, Medine, Kudüs ve Mescid-i Aksa; ikinci kısımda İran'ın maliyesi, coğrafyası, eyalet, vilayet, kaza, nahiye ve köyleri, yol ve menzilleriyle dağları, nehirleri, deniz ve gölleri, maden ve mineralleri; üçüncü bölümde komşu ülkeler, son bölümde de diğer bazı ülkelerin coğrafi durumu incelenmektedir."

Eser tarihî coğrafya ve sosyal tarih açısından önemli bir kaynak olduğu gibi İlhanlılar devri İran'ının beşeri coğrafyası, idari teşkilatı, ticari ve iktisadi hayatı için de yegâne kaynaktır. (Bkz. Özaydın, 1997: XV,454-455; Şeşen, 1998a: 240-242)

³¹ Hamdullah Müstevfî, Hamdullah b. Ebî Bekr b. Ahmed el-Kazvinî, *Nüzhetü'l-Kulub*, el-Makaletü's-Sâliye, ed. Guy le Strange-Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1993, XVII+378 s.

23. İbn Fazlullâh el-Ömerî, Şihâbüddîn (Ebü'l-Abbas)

Ahmed b. Yahya b. Fazlullâh - (*Mesâlikü'l-Ebsâr fî Memâlikî'l-Emsâr*), (ö. 749/1349)

Ailece bir asırdır divan-ı inşâda sır kâtipliği görevini yürütmektedirler. Dimaşk'taki ilk tahsilinden sonra Kahire'ye gitti ve orada birçok âlimi tanıdı, onlardan dersler aldı. Kahire'de Memlûkluların divan-ı inşasında başkanlık yaptı. Azledildikten sonra inzivaya çekilerek eserini yazmaya başladı.

Mesâlikü'l-Ebsâr fî Memâlikî'l-Emsâr,³² müellifin en önemli çalışması olup ağırlıklı olarak tarih ve coğrafyadan bahseden 27 ciltlik ansiklopedik bir eserdir. “İki ana kısma ayrılan yirmi yedi cüzlük eserin birinci bölümünde karalarla denizlere (fiziki coğrafya), ikinci bölümünde milletlere ve tarihlerine (beşeri coğrafya) yer verilmiştir.” Kitap coğrafya açısından olduğu kadar, tarih, devlet teşkilatı ve idarecilik açısından da önem arz eder. Doğuda ve batıda bulunan ülkelerden, bu ülkelerde yaşamış olan tabip, fakih, müzisyen, tarihçi, coğrafyacı ve ediplerden de bahseder. (Bkz. Abdülazız el-Alevî, 1999: XIX,483-484; Şeşen, 1998a: 189-191)

24. Hâfız-ı Ebrû, Şihâbüddin Abdullâh b. Lutfillâh b.

Abdirreşid-i Bihdâdîni-yi Hâfî - (*Cografyâ-yı Hâfız-ı Ebrû*), (ö. 833/1430)

Herat'ta iyi bir öğrenim gördü, Timur'un sayına giren âlimler arasında olup, sarayda münşi olarak çalıştı. Bu esnada tanıdığı bazı âlimler ve tanık olduğu birçok olay oldu. Timur'un seferlerine katıldı ve Timur'dan sonra oğlu Şahrûh'dan da ilgi gördü.

*Cografyâ-yı Hâfız-ı Ebrû*³³ adlı eser, yazarın, Şahrûh tarafından Mesâlikü'l-Memâlik ve Suverü'l-Ekâlîm adlı Arapça coğrafya

³² İbn Fazlullâh el-Ömerî, Ebü'l-Abbas Şehabeddin Ahmed b. Yahyâ, *Mesâlikü'l-Ebsâr fî Memâlikî'l-Emsâr* = Routes toward Insight into the Capital Empires, ed. Fuat Sezgin, Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1988, (1. c. 372+11 s.; 2. c. 342 s.; 3-4. c. 286, 185 s.; 5. c. 332 s.; 6. c. 358 s.; 7-8. c. 353, 277 s.; 9. c. 359 s.; 10. c. 422 s.; 11. c. 246 s.; 12. c. 396 s.; 13. c. 341 s.; 14. c. 499 s.; 15. c. 541 s.; 16. c. 299 s.; 17. c. 428 s.; 18. c. 267 s.; 19. c. 371 s.; 20-21. c. 340 s.; 22. c. 221 s.; 23. c. 480 s.; 24. c. 338 s.; 25. c. 273 s.; 26. c. 379 s.; 27. c. 418 s.) (Bazı kısımların Türkçe çevirisi: Şihabeddin b. Fazlullâh el-Ömerî, *Türkler Hakkında Gördüklerim ve Duyduklarım Mesâlik'ul Ebsâr*, çeviri ve notlar Ahsen Batur, Selenge Yay., İstanbul 2014, 453 s.)

³³ Hafız-ı Ebrû, Şehabeddin Abdullah b. Lutfullâh b. Abdürreşid, *Cografyâ-yı Hafız-ı Ebrû*, Ayine-i Miras, Tahran 1999/1375, (1. c. 393 s.; 2. c. 373 s.; 3. c. 321 s.)

eserlerin benzerini Farsça olarak yazmakla görevlendirilmesiyle, bu konuda daha önce kaleme alınan coğrafya kitaplarını gözden geçirip kendi müşahedelerine ve güvenilir kişilerin ifadelerine dayanarak yazdığı (817/1414) eserdir. İki ciltten oluşan kitabın birinci cildi coğrafya ilmine girişle başlar, ülkeler, denizler, ırmaklar ve dağlardan bahsedilerek Fars ve Kirman tarihi ele alınır. İkinci ciltte Maverâünnehir, Horasan'ın coğrafyası ve şehirleri hakkında bilgi verildikten sonra Horasan'ın fethinden 823/1420 yılına kadar olan tarihi anlatılır. (Bkz. DİA, 1997: XV,89-90; Şeşen, 1998a: 242)

İSLAM-TÜRK KÜLTÜR TARİHİNİN KAYNAĞI OLARAK SEYAHATNÂMELER

İslam ve Türk tarihinin kaynaklarından birinin de coğrafya eserleriyle aynı sınıf içinde görülebilecek olan seyahatnâmeler olduğunu söylemiştik. İnsanlardaki merak, öğrenme ve araştırma duygusu, onları gezip gördükleri yerler hakkında ciltler dolusu eserler yazmaya ve elde ettikleri bilgileri başkalarıyla paylaşmaya itmiştir. Seyyahların gezip gördükleri yerler hakkında yazdıkları, sosyal, kültürel, ekonomik vb. konularda çok zengin bilgiler ihtiva ettiği için, genelde tarihin, özelde ise İslam tarihinin en önemli kaynakları arasında yer almaktadır.

Kendi ait olduğu veya kendine yabancı kültürleri ve ülkeleri gezme, görme, tanıma amacıyla yaptığı seyahatlere dair izlenimlerini aktaran gözlemcilere “seyyâh” denilmektedir. Seyahatnâme ise, seyyahın, bir gezginin, gezip gördüğü yerlerden edindiği bilgileri ve izlenimlerini anlattığı eserlere verilen addır. (Bkz. Şirin, 2012: 103; Şirin, 2013: 38) Seyahatnâme kelimesi, Arapça “seyahat” kelimesi ile Farsça “nâme” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Fars edebiyatında “sefer-nâme” de denilmektedir. Arap edebiyatında ise buna karşılık daha çok “rihle” kelimesi kullanılmaktadır. (Bkz. Çağrı, 2009: XXXVII,7-9; Yazıcı, 2009: XXXVII,9)

Seyyahların eserlerini niçin, nerede, hangi şartlarda ve nasıl bir psikoloji içinde kaleme aldıkları önemlidir. Çünkü kaleme aldığı eserle, insanlara gezdiği yerler hakkında malumat sunan seyyahlar, anlattıkları ile insanları etkileyebilmektedirler. Şayet anlattığı yer

hakkında doğru bilgiler vermezlerse, eserini okuyanlarda o yer hakkında yanlış bilgi ve ön yargılar oluşabilmektedir. Bu konuda İbrahim Şirin şöyle bir örnek vermektedir: “Türkiye ile ilgili ilk Batılı gözlemler, Türklere esir düşen daha sonra kurtulanların ya da Osmanlı ülkesinde her hangi bir suçtan dolayı hüküm giyenlerin Schildberger, Krafft, Schmidt ve Seideln gibi yazarların gözlemleridir. Bunlara daha sonra Osmanlı ülkesine elçi olarak gelen Busbecq, Schweigwer, Dernschwam ve Gerlech gibi görevliler katılır. Avrupa insanı seyyahların gözlemleriyle Osmanlı hakkında bilgi edinir. Gözlemler, Avrupa’nın Osmanlı dünyasına karşı duyduğu tarihi ön yargıları beslemiş ve güçlendirmiştir.” (Bkz. Şirin, 2012:103; Şirin, 2013:39; Tozoğlu, 2010:1)

Geçmişte gerek hayat şartlarından, gerekse başka nedenlerden dolayı insanların, günümüze kıyasla bir yerden başka bir yere rahatlıkla seyahat edemedikleri hepimizce malum olan bir durumdur. Söz konusu bu durum seyyahlar açısından da geçerlidir. Onlar da seyahatlerini gerçekleştirirken türlü türlü sıkıntılarla karşılaşmışlardır. Her dönemin kendine göre sıkıntıları vardır ve bunlar Ortaçağ seyyahları için de söz konusudur. Bu konuda bir takım örnekler de bulunmaktadır: “Kendilerini seyahatlerinin ortasında, bazen eşkıyaların içinde bazen de parasızlıktan dolayı yoksulluğun pençesinde bulmuşlardır. Bütün bunlar seyyahların güzergâhlarını değiştirmek zorunda bırakan ve bir seyyah için oldukça tehlikeli ve önemli olumsuzluklardır. Hiç bilmediği bir coğrafya, hiç tanımadığı insanlar, kendilerinden çok uzak kültür yapısı, seyyahları oldukça fazla zorlayan sebeplerin başında gelir.” (Bkz. Köse, 2009: 11)

Seyahatnâmeler farklı amaçlarla da kaleme alınmışlardır. Mesela “Asr-ı saadet ve Hulefa-yi Raşidin döneminden itibaren İslam dinini yaymaya vesile olan fetihleri kolaylaştırma, fetihler neticesinde genişleyen İslam topraklarını oluşturan beldeleri ve halkını tanıma, başta hadis olmak üzere çeşitli ilimleri tahsil etme vb. amaçlarla Müslümanlar tarafından seyahatler gerçekleştirilmiş ve seyahatnâmeler kaleme alınmıştır.” İslam’da bilinen en eski seyyah, tabiinden Mekhul b. Ebu Müslim (ö. 112/730)’dir. Yine ilk örnekler arasında Sellam et-Tercüman’ın seyahati, İbrahim b. Yakub et-Turtuşı

adında bir Yahudinin 208/824 yılında Endülüs Emevi halifesinin elçisi sıfatıyla Alman İmparatoru Ottu'yu ziyareti sırasında Alman ve Slav topraklarına dair gözlemlerini kaleme aldığı eserleri sayılabilir.

Seyahatnâmelerin yazılma nedenleri arasında hac, ticarî seyahatler, siyasi ve diplomatik misyon, askeri seferler, ilim tahsili, dil öğrenme, ibadet ve tasavvufî terbiye amaçlı yapılan yolculuklar yanında coğrafya, tarih ve kültür konularında bilgi toplamak için yapılan seyahatler de sayılabilir. (Bkz. Çağırıcı, 2009: XXXVII,8-9; Yazıcı, 2009: XI,9-11; Tozoğlu, s. 3; Demircan, 2010: 18-74)

Fars edebiyatında seyahatnâme türünde ilk örneğini Arda Viraf adlı Zerdüşt bir din adamının hayali cennet ve cehennem seyahatini konu edinen *Arda Viraf-nâme* adlı eseri oluşturur. Feridüddin Attar'ın *Mantiku't-Tayr* adlı eseri de buna örnek olarak verilebilir. Bu gibi eserler gerçek bir seyahatnâme niteliğinde değildir. Bunun yanında Nasır-ı Hüsrev'in *Sefernâme* adlı eseri, gerçek bir seyahat niteliğinde olup da günümüze ulaşan ilk Farsça seyahatnâmedir. Gıyaseddin Baysungur Mirza'nın '*Acâ'ibu'l-Letâ'if*' adlı eseri de günümüze ulaşan Farsça ilk resmi elçi seyahatnâmesidir. (Bkz. Dilek, 2009: XXXVII,11-13)

Türk edebiyatında seyahatnâme türü eserler ise, hatıratın bir alt türü olan günlük, biyografi ve otobiyografi ile yakından ilişkilidir. Türk edebiyatında da seyahatnâmelerin diğerleri gibi birçok türleri mevcut olup, kısmen veya tamamen seyahatnâme kabul edilen örnekleri aşağıdaki gibi sınıflamamız mümkündür:

1. Yolculuğu esas alan seyahatnâmeler: Bu eserlerdeki amaç okuyucuya görülen ve yaşanan farklılıkları anlatmak, okuyucuyu meraklandırmak ve bilgilendirmektir. Örnek olarak Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesinin bazı kısımları ile Seydi Ali Reis'in *Mir'atü'l-Memâlik* adlı eserleri verilebilir.

2. Esâretnâmeler: Osmanlılar'ın farklı bir medeniyetle temaslarını, sefaretnâmelerden önce hikâye eden eserlerden olup, mektup şeklinde kaleme alınırlar. Fakat çok az esir, yabancı bir ülkede başından geçenleri kaleme almıştır. Tımişvarlı Osman Ağa'nın *Bir Osmanlı Askerinin Sıradışı Anıları* bu türün örneklerindendir.

3. Sergüzeştname ve Hasbihal Türünde Yazılan Manzum Seyahatnâmeler: Bu eserlerde şairin amacı, hayatta ve özellikle de gurbette çektiği sıkıntıları anlatmaktır. Örnek olarak İsmail Belig'in *Sergüzeştname-i Fakir be-Azîmet-i Tokat* adlı eseri gösterilebilir.

4. Hac seyahatnâmeleri: Aşağıda bir başlık altında vereceğimiz seyahatnâme türlerindendir. Hac seyahatnâmelerinin en edebi olanı Nabi'nin *Tuhfetü'l-Haremeyn* adlı eseridir.

5. Coğrafya ve Tarih Kitabı Niteliğindeki Seyahatnâmeler: Bu eserler bölgelerin halkı, coğrafyası, tarihi, yönetimi ve kültürü ile ilgili bilgi içermektedirler. Bu eserler aynı zamanda coğrafya ve tarihin kesiştiği noktada yer alırlar. Örnek olarak Ali Ekber'in 1500-1510 yılları arasında Çin'e yaptığı yolculuğu anlatan *Hıta'inâme* (*Hitâynâme*) adlı eseri verilebilir.

6. Tarih ve Biyografi Türünün Bir Parçası Olarak Yazılan Seyahatnâmeler: Bu eserler bir sultan veya devlet adamının sefer, zafer veya seyahatlerini konu edinirler. Aynı zamanda tarih, biyografi, seyahatnâme türlerinin kesiştiği eserlerdir. Bu eserler genelde sultanları, vezirleri, kaptanları konu edinerek başkaları tarafından kaleme alınmışlardır. "II. Mahmud'un 1830-1839 yılları arasındaki beş seyahatinden ikisi va'anüvis Sahaflar Şeyhizade Esad Efendi tarafından anlatılmıştır. Esad Efendi, *Sefername-i Hayr*'da Çanakkale ve Edirne yolculuğunu, *Âyâtü'l-Hayr*'da padişahın Tuna'ya yaptığı kırk günlük geziyi hikâye eder."

7. Sefâretnâmeler: "Siyaset ve tarih ilmine katkıda bulunmak için yazılmış resmi seyahatnâmelerdir." Türk edebiyatında ilk sefâretnâme Kara Mehmed Paşa tarafından, son sefaretnâme ise Abdurrezzak Bahir Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Sefaretnâmelerin en meşhuru Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in *Fransa Sefâretnâmesi*'dir. (Bkz. Coşkun, 2009: XXXVII, 13-16)

Hac Seyahatnâmeleri

Osmanlı devletini ve toplumunu yakından alakadar eden hac kervanları ve bağımsız hacı gruplarının genellikle sekiz aydan fazla süren hac yolculuklarının anlatıldığı eserlere hac seyahatnâmeleri

denilmektedir. Bu seyahatnâmeler bir tür hikâye niteliği taşımaktadır. Sayıları fazla olmamasına rağmen Osmanlı toplumunu, bireyini, coğrafyasını tanımamıza yardımcı olmaktadır. Bu önemli kaynaklar hakkında müstakil toplu bir çalışma yapılmamıştır. Fakat farklı gayelerle oluşturulan hac seyahatnâmeleri bulunmaktadır. Bunlar dört grupta ele alınabilir:

1. Hac rehberleri veya hac elkitapları: Yolculuk esnasında uğranılan konakları, haccın eda edilişinde uyulacak kuralları ya da her ikisini birlikte anlatan eserlerdir. Genellikle ya ‘menazil-i hac’ ya da ‘menasik-i hac’ adı verilen eserlerden oluşur. Müstakbel hacılara yardım veya rehberlik etme amacı ile kaleme alındıkları için bu eserlere hac rehberleri veya hac el kitapları denilebilir.

2. Rehber nitelikli hac rehberleri: Bunlar bir açıdan detaylı hac rehberi bir açıdan da hac seyahatnâmesi özelliği taşıyan eserlerdir. Bunların, anlatımlarını belirgin bir şekilde yazarlarının yolculukları üzerine kurmaları, yani sonradan ilavelerle kabartılmış bilgilerin arkasında kendi yolculuk hikâyelerinin varlığını hissettirmeleri, bu eserleri birinci grup rehber eserlerden ayıran en önemli özellik olarak görülmektedir.

3. Rapor nitelikli hac seyahatnâmeleri: Yolculuk hatıralarını olduğu gibi anlatan ya da onlardan coğrafik bir eser veya rapor oluşturmayı hedefleyen yazarların eserleri bu grubu oluşturmaktadır.

4. Edebi, mistik veya diğer eğilimlerle yazılmış hac seyahatnâmeleri: Bu gruptaki eserler müstakbel hacılara rehberlik etme amacı dışında farklı gayelerle kaleme alınmış hac eserlerinden oluşmaktadırlar. “Bu eserler hac yolculuk ve izlenimlerini ya sadece manzum olarak ya da birçok şiir parçasının yardımıyla mensur olarak anlatırlar. Bu eserler Osmanlı toplumunu meydana getiren farklı grupları tanımamız açısından önemli yere sahiptirler.” (Bkz. Coşkun, 2001: 189-193)

Tarih İncelemelerinde Seyahatnâmeler

Tarihi belgeler bizleri geçmişte yaşanan olaylar hakkında aydınlatırken aynı zamanda bir toplumun kültürel, siyasal, ekonomik,

varsa dinsel anlamda yaşadığı değişimler hakkında da bilgi sağlamaktadır. Bize bu bilgileri sağlayan belgeler yazılı olduğu gibi sözlü de olabilmektedir. Burada ele aldığımız seyahatnâmeler ise yazılı belgeler arasında yer almaktadır. Seyahatnâmeler, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, gezilen görülen şehirler, ülkeler ve tüm coğrafyalar hakkında çok zengin bilgiler içermesi bakımından bir tarihi belge niteliği taşımaktadırlar. (Bkz. Şencan, 2010: 7)

Seyahatnâmeler ve elçilik günlükleri aynı zamanda geçmiş dönemleri, o devirde yaşamış insanların gözleriyle görebilme imkânını sağlamaktadır. Ortadan kaybolmuş veya isimleri değişmiş, mekân kaymasına uğramış bazı bölgeler de seyahatlerle öğrenilir. Seyyahlar bu geziler sonucunda kaleme aldıkları seyahatnâmeler gelecek nesle ışık tutarak yardımcı olurlar. Bu da seyahatnâmelerin hem kültürel hem de bilimsel değeri olduğunu gösterir. (Bkz. Demircan, 2010: IV)

“Seyahatnâmeler; bir kentin tarihi, sosyal ve siyasi hayatı, ekonomisi, dini inançları, coğrafi özellikleri, o kentin bitki örtüsü vs. hakkında bizleri bilgilendirmektedir. Çünkü kentin tarihi hakkında sadece arşiv kaynaklarından yararlanmak bizi tam tatmin etmez.” Bunun için denilebilir ki seyahatnâmeler, ele aldıkları dönem ve toplum ile ilgili bilgi veren birinci el kaynak eserlerdir. Görsel malzemelerle de desteklenebilen seyahatnâmeler, tam açıklayıcı bilgiler arz ettiklerinden dolayı o dönemle şimdiki zaman arasındaki farkı daha net görebilme imkânı da sağlamaktadır. (Bkz. Karakaya, 2007: 1) Bu türden eserler, çoğu kez, yazarların doğrudan veya birinci ağızdan gözlemleri aktarması ve seyahat edilen şehirlerin tarihi için mühim bilgiler ihtiva etmesi sebebiyle hem edebî hem de tarihî değere sahiptir. (Bkz. Aydın, 2012: 206-207)

Tarihi birer belge olarak değerlendirdiğimiz seyahatnâmeler İslam tarihine de kaynaklık teşkil etmektedir. Seyyahlar farklı amaçlarla gezmiş oldukları İslam topraklarına ait gözlemlerini yazıya geçirme ihtiyacı duymuşlar ve bunun neticesinde de çok sayıda seyahatnâmeler meydana gelmiştir. Bazen hac yapmak üzere Mekke'ye, bazen bilgilerini arttırmak üzere farklı merkezlere, bazen de her iki amacı gerçekleştirmek için seyahatler yapan Müslüman

bilginler, bu seyahatlerindeki izlenimlerini, gözlemlerini ve duyduklarını aktarmak için eserler kaleme almışlardır. (Bkz. Bouamrane, 1998: 275-276) Bununla birlikte seyahatnâmelerin, tarih yazımına ışık tutabilecek kaynaklar arasında sayılıp sayılamayacağı tarihçiler arasında tartışılmıştır. Bunun sebebi ise seyyahların zaman zaman taraflı aktarımlar yapmakla, gezdikleri ülkeleri kendi bakış açılarıyla tasvir etmekle suçlanmalarıdır. Fakat aynı coğrafi bölgeye ait birkaç seyahatnâme eseri karşılaştırılarak incelendiğinde veya anlatılanlar diğer tarih kitaplarıyla desteklendiğinde, seyahatnâmeler daha eleştirel bir gözle değerlendirilmiş ve güvenilir bilgiler sunmuş olabileceklerdir. (Tozoğlu, 2010: 4)

“İnsanın tarihi kadar eski olan seyahatin ve seyahatnâmelerin yeterince incelendiğini söylemek zordur. Seyahatnâmelerin analitik bir metotla ele alınıp incelenmesi insanın tarihinin yazılması açısından önemlidir.” Seyahatnâmeler, tarihçi için tutkunun, acının, hissin tarihini yazması bakımından önemli bir kaynaktır. Mesela Osmanlı’nın ölüm ve kalım karşısındaki durumunu, seyahatnâmelerin çok zengin bir içerikle bize sunarak önemli bir veri sağladıklarını söylemek mümkündür. (Şirin, 2012: 103; Şirin, 2013: 43)

Burada örneklendirmek amacıyla önemli ve meşhur birkaç seyahatnâme yazarı ve eseri hakkında bilgi vermeyi uygun bulmaktayız.

1. Süleyman et-Tâcir - Ebû Zeyd es-Sîrâfî - (*Ahbârü's-Sîn ve'l-Hind*), (237/851’de yazılmış)

Müslüman tüccarlar, daha İslam’ın ilk asırlarından itibaren Doğu Çin limanlarına ulaşmışlar ve İslamiyet’i bu bölgelere götürmüşlerdir. Deniz yoluyla Uzakdoğuya seyahat edenlerden biri olan Sıraflı Süleyman et-Tacir, seyahat anılarını bir zata anlatmış, eser de bu zat tarafından 237/851’de kaleme alınmıştır. Bu hatıratlar Çin ve Hindistan’ın sahil bölgelerinin anlatıldığı ilk Arapça kaynak olarak kabul edilir. Eserin ikinci bölümü diğerinden yaklaşık yetmiş yıl sonra, Süleyman et-Tâcir’in naklettiklerini tamamlamak gayesiyle, Müslüman seyyahların gezi notlarından faydalanılarak Ebû Zeyd es-

Sîrâfî³⁴ tarafından yazılmıştır. Dolayısıyla eser, Süleyman et-Tâcir ve Ebû Zeyd es-Sîrâfî tarafından milâdî IX. yüzyıl ortalarında kaleme alındığı kabul edilen (Bkz. Şeşen, 1998b: 97; Cilacı, 1998: I,493) bir seyahatnâmedir.³⁵

2. İbn Fadlân, Ahmed b. Fadlan b. Abbas b. Râşid b. Hammâd - (*er-Rihle*), (ö. 310/922'den sonra)

Hayatı hakkındaki bilgileri meşhur eseri Seyahatnâmesi'nde verdiği bilgilerden öğrenmekteyiz. Abbasilerin divan-ı inşasında çalışan önemli kâtiplerdendir. Müslümanlığı kabul ettiği için Abbâsî Halifesi Muktedir-Billah'tan (296-320/908-932) halkına İslam'ı öğretecek din adamları ile cami ve kale yapacak mimarlar isteyen idil İdil Bulgar Hükümdarı Almış Han'a (291-319/903-931) gönderilen heyetle bulunmuştur. Anlaşıldığına göre heyet başkanı olmamasına rağmen halifenin mektubu ile 4000 dinarlık maddi yardım ve hediyelerini hükümdara bizzat verip gerekli açıklamaları yapmakla görevlendirilmiştir.

*er-Rihle*³⁶ adlı seyahatnamesinden yüksek bir dinî ve edebî kültüre ve güzel bir üsluba sahip ahlaklı, dindar, dürüst, iffetli ve İslamiyet'i yayma arzusuyla dolu bir insan olduğu anlaşılmaktadır. Bu görevi sırasında pek çok yer gezmiş ve İran, Maverâünnehir, Hârizm, Oğuzlar, Peçenekler, Başkırtlar ile Bulgarlar arasında gördüklerini *er-Rihle*'sinde kaleme almıştır. Ayrıca Ruslar ve Hazarlardan bahisler de yer alır. Ele aldığı yerleri, coğrafya, halklar, dinler, hukuklar, idare tarzları, sosyal durumları, adetleriyle anlatır ve bunu tamamen gözlemlerine dayanarak yapar. İslamiyet öncesi Türk tarihi hakkındaki en önemli kaynaklardan biridir.

³⁴ Ebû Zeyd es-Sîrâfî, *Silsiletü't-Tevârih*, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, 202 s.

³⁵ Eser ilaveleriyle birlikte Türkçeye de çevrilmiştir: Süleyman el-Tâcir, *Doğu'nun Kalbine Seyahat-Çin ve Hind Ülkeleri Hatıraları ve İlaveleri*, çev. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yay., İst, 2012, 104 s.

³⁶ İbn Fadlan, Ahmed b. Fadlan b. Abbas, *Risaletü İbn Fadlan*, thk. Sami Dehhan, 2. baskı, Mektebetü's-Sekâfeti'l-Alemiye, Beyrut 1987, 203 s. (Türkçe çeviri: İbn Fadlan, *İbn Fadlan Seyahatnâmesi ve Ekleri*, çev. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yay., 2. baskı, İst. 2010, XVII+163 s.)

3. Ebû Dülef Mis'ar b. Mühelhil el-Hazrecî el-Yenbûî - (er-Risâletü'l-Ülâ, er-Risâletü's-Sâniye), (ö. 390/1000?)

Hayatının bir kısmını Samanîlerin saraylarında geçirdi. Mis'ar'ın, Vezir Ebu Abdullah el-Ceyhanî zamanında saraya şair veya kâtip olarak alınmış olması muhtemel görülmektedir. Şair, 331/943 yılında Buhara Samani emirinin kızını krallarına istemek üzere gelen bir Çin heyetini ülkelerine götürmesi için Nasr b. Ahmed tarafından rehber olarak tayin edildi. Onun dönüş sırasında Hindistan'ı ziyaret ettiği anlaşılmaktadır.

Gezgin bir şair ve edip olarak tanınmasına rağmen Mis'ar b. Mühelhil'in yaptığı yolculukları, anlattığı iki risalesinde, abartılarından dolayı şüphe ile karşılanmıştır. Mis'ar, birinci risalesinde Buhara'dan Sendebil'e dönerken Türk Hükümdan Kâln b. Şakir'den bahsetmekte, ziyaret ettiğini ileri sürdüğü Türk kabileleri hakkında düzensiz bilgi vermektedir. Sendebil'den sonra Malaya'daki Kra'ya geçmekte, ardından Hindistan'daki çeşitli yerler hakkında bilgi aktarmakta ve konuyu Sistan'a getirmektedir. Buna göre Mis'ar Sendebil'de kaldığını, sonra Çin, Malaya ve Hint yoluyla İran'a döndüğünü iddia etmişse de onun Buhara'dan Çin'e kadar yaptığı yolculuklar hakkında şüpheler vardır. Mis'ar ikinci risalesinde Batı ve Doğu İran'a yaptığı seyahatlere yer vermiştir. Bu seyahatler için anlattıklarında da bazı tutarsız ifadelerle rastlanmaktadır. Ebû Dülef'in şair ve nüktedan kişiliğinden kaynaklanan abartılar yanında yanlış bilgilerden ve seyahatin anlamsız sıralanmasından, verdiği bilgilerden bir kısmının uydurma yani hayali olduğu kanaati uyanmaktadır.

Coğrafya dair mezkûr eserlerinden birincisi *er-Risâletü'l-Ülâ (Rihle ile's-Sîn)*, Mis'ar'ın, Çin'e yaptığı seyahati hakkındadır. Diğeri ise, *er-Risâletü's-Sâniye (Rihle fi Vasatı Âsiya)* olup, Azerbaycan'ın güneyindeki Şiz şehri'den, Bakü, Tiflis, Erdebil, Şehrizor, Karmisin (Kırmanşah), Hemedan, Taberistan, Kümis, Tûs, Nişabur ve Karata'ya yaptığı yolculuk hakkında bilgiler verir. Buraların tasvirinden sonra Huzistan şehirleriyle İsfahan'ın tasvirini yapar. (Bkz. Koçak, 2005: XXX, 176-177)

4. Ebû Muîn Nâsır b. Hüsrev b. Hâris el-Kubâdiyânî el-Mervezî -
(*Sefer-nâme*), (ö. 465/1073'ten sonra)

Ebu Muin Nasır b. Hüsrev 394/1003 yılında Belh'in Kubadiyan şehrinde dünyaya geldi. Genç yaşında iyi bir tahsil gördü. Yirmi yaşlarında Gaznelilerin hizmetinde kâtip olarak çalıştı ve 431/1040 yılından sonra da Selçukluların hizmetine girdi. Sarayda iyi bir mevki ettiği anlaşılmaktadır. 437/1045 yılı civarında düşüncesinde büyük değişiklik oldu. Dünya nimetlerine yüz çevirerek hacca gitmek üzere yola çıktı. Yaklaşık yedi yıl sürecek bu seyahatine başladığı sırada kırk iki yaşındaydı. Nişâbur, Damgan, Simnân, Kazvin ve Şemîrân'a uğrayarak Tebriz'e ulaştı. Oradan Hoy, Ahlat, Bitlis, Meyyâfarıkın, Âmid yoluyla Harran'a gitti. Suriye ve Filistin şehirlerini ziyaret ettikten sonra ilk haccını gerçekleştirdi. Hac dönüşü Fâtımîler'in başşehri Kahire'de İsmâîlî dâîsi el-Müeyyed eş-Şîrâzî'nin aracılığı ile İsmâîlî mezhebine intisap etti ve Fatımi Halifesi Mustansır (428-487/1036-1094) tarafından Horasan'a memur tayin edildi. Ehl-i Sünnet ulemasına hakaretlerde bulunduğundan büyük tepkiler aldı. Şam, Doğu Anadolu, İran yolu ile Belh'e döndü. Çok sayıda insanın İsmailî olmasına vesile oldu ve sonunda Yumgan'daki Bedehşan Emirine sığınmak zorunda kaldı ve geri kalan ömrünü burada geçirdi.

Edebi ve felsefî eserleri yanında dolaştığı yerlerde gördüklerini anlatan *Sefer-nâme*'sini³⁷ yazdı. "Ortaçağ seyahatnâme (rihle) türünün en güzel örneklerinden biri olan eserde müellif çeşitli şehirler, bölgeler, şahıslar, olaylar ve V/XI. yüzyılda İslâm toplumunun kültür ve medeniyeti hakkında orijinal bilgiler verir." Bu eserde Basra, Mekke, Kahire'deki eserler, Güneydoğu ve Doğu Anadolu'daki bazı şehirler, tarihi olaylar hakkında değerli bilgiler vardır. Yazar, gezdiği yerlerin sosyal hayatı hakkında da enteresan şeyler anlatır. (Bkz. Nihat Azamat, 2006: XXXII,395-397; Şeşen, 1998b: 106)

³⁷ Nâsır-ı Hüsrev, Ebû Muîn Nâsır b. Hüsrev b. Harif, *Sefernameh*, Relation du Voyage: en Syrie, en Palestine, en Egypte, en Arabie et en Perse=*Sefernâme, Ahbaru Rihleti Nasır-ı Hüsrev ila Suriye ve Filistin ve Mısır ve'l-Cezireti'l-Arabiyye ve Biladi Fars*, yay. haz. Charles Schefer, ed. Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1994, LVIII, 348, 97 s. (Nâsır-ı Husrev, *Sefernâme*, cev. Abdülvehhab Tarzî, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., Ankara 1994, XXX, 262 s.)

5. İbn Cübeyr Ebü'l-Hüseyn Muhammed b. Ahmed b. Cübeyr b. Muhammed b. Cübeyr el-Kinânî ei-Belensî (er-Rihle), (ö. 614/1217)

540/1145 yılında Belensiye veya Şatıbe'de doğdu. Gençliğinde Muvahhidlerin kâtipliğini yaptı. Hac için çıktığı yolda Mısır, Hicaz ve Irak ulemasıyla görüşüp ilim tahsil etme arzusu taşıdı. Gırnata'dan Septe'ye oradan gemiyle Sardinya, Sicilya, Girit ve İskenderiye'ye gitti. Kahire'den Kızıl Deniz yoluyla Mekke'ye ulaştı ve bir yıla yakın orada kaldı. Oradan Medine'ye ve hac kervanlarına katılarak Bağdat, Harran, Humus üzerinden Dımaşk'a gitti. Oradan Filistin'e geçti. Akka Limanından zor bir yolculukla Kurtuba'daki evine döndü (581/1185). Daha sonra Kudüs'e, Hicaz'a ve oradan da Fas'a iki kez daha yolculuk yaptı.

İbn Cübeyr gezdiği yerlerde gördüklerini bazen genel bazen de detaylı olarak *er-Rihle*³⁸ adlı seyahatnâmesinde anlattı. Yolculuğundaki gemiler, denizciler, limanlar, sosyal kültürel, dini durumlar, idareciler, şehirlerin genel tasviri, güzergâhtaki tarihi eserler, coğrafi yapı ve iklim, mesafeler ve sosyal yaşantılar kitabın muhtevasını oluşturmaktadır. (Bkz. Karaarslan, 1999: XIX,400-402; Şeşen, 1998b: 133-134)

6. İbn Battûta, Şemsuddin Muhammed b. Abdillâh b. Muhammed b. İbrahim el-Levâtî et-Tancî - (er-Rihle [Tuhfetü'n-Nüzzâr fî Ğarâibi'l-Emsâr ve 'Acâibi'l-Esfâr]), (ö. 770/1369)

703/1304 tarihinde Maruni Sultanlığında Tanca'da köklü bir ailenin çocuğu olarak doğan İbn Battuta, fıkıh ve edebiyat öğrenimi Tanca'da gördü. Henüz 22 yaşındayken 725/1325 yılında Hac için Mekke'ye seyahat etti. Dönüşünü kuzey Afrika'dan yaparken Hind ve Çin ülkelerini görme arzusuna kapıldı. İbn Battuta, Mısır, Hicaz, Filistin şehirlerinin hepsini dolaşarak Dımaşk'a vardı. Tekrar Hac yaptı ve oradan, Irak'a yönelerek bölge şehirlerini gezip İsfahan'a ulaştı. Şiraz'a gitti. Bölgede cereyan birçok olaya yakinen tanık oldu. Oradan Bağdad'a ve Mardin'e kadar tüm şehirleri gördü. Tekrar Bağdad'a dönerek yeniden hacca gitti. Cidde'den Yemen taraflarına

³⁸ İbn Cübeyr, Ebü'l-Hüseyn Muhammed b. Ahmed, *Rihletü İbn Cübeyr*, Dâru Sadır, Beyrut 1964. 341 s. (Türkçe çeviri: İbn Cübeyr, Ebü'l-Hüseyn Muhammed b. Ahmed, *Endülüsten Kutsal Topraklara*, çev. İsmail Güler, Selenge Yay., İstanbul 2003. 284 s.)

giderek Aden Limanına oradan Doğu Afrika sahillerine seyahat etti. Hint Okyanusu kıyılarındaki birçok şehri gezerek tekrar Arabistan'a dönerek yeniden hac yaptı. Bundan sonra Kahire, Gazze, Kudüs, Lazkiye üzerinden Alanya'ya gelerek Akdeniz ve Ege Denizi kıyılarını gezdi. Oradan Konya yoluyla Erzurum'a ulaştı. Erzurum'dan batıya gelerek Birgi'ye gitti. Bölgenin tamamını gezerek Sinop'a oradan Kırım limanına gitti. Karadeniz'in kuzeyini ve Bulgar şehirlerini gezerek Hârizm'e ulaştı. Oradan Semerkant, Herat, Gazne ve Kabil yoluyla İndus'a gitti. Burada Muhammed b. Tuğluk'un (726-752/1325-1351) arzusu üzerine burada 7 yıl kadılık yaptı. Delhi'den ayrıldıktan sonra Güney Hindistan'a yönelerek Kalikut'a ulaştı, Maldiv'de bir süre kaldı. Seylan'a oradan Bengladeş'e oradan Cava ve Sumatra'ya oradan da Çin'e yöneldi. Çin'den tekrar Malabar kıyılarına yöneldikten sonra Basra Körfezine, oradan da Mekke'ye Hacca geldi. Daha sonra Mısır'a gelerek Fas'a kadar Kuzey Afrika'yı oradan Endülüs'ü gezdi, Büyük Sahra'dan Nijer'e geçerek tekrar Fas'a döndü.

İbn Battuta bütün bu gezdiği yerlerde çok sayıda devlet adamı ve âlimle tanışarak hem bulunduğu yere katkıda bulunmuş hem de onlardan çok şey öğrenmiştir. Üç kıtayı gezen İbn Battuta, bulunduğu yerlerde hayata karışarak evlilikler yapmış, toplumların sosyal, kültürel, edebi, dini her türlü faaliyetlerini yakinen müşahade etmiştir.

İbn Battuta 940/1533'ün sonuna doğru Fas'a döndüğünde Sultan'ın isteği üzerine, anılarını edebiyatçı Muhammed b. Cüzeyy el-Kelbi'ye yazdırmıştır. *er-Rihle (Tuhfetün Nüzzar)*,³⁹ adlı bu eser onun 28 yıllık seyahatinin aktarılmasından ibarettir. Metin 756/1355'te tamamlanmış, metni yazan İbn Cüzeyy metin üzerindeki çalışmalarını, onun yalın anlatımına sadık kalarak ve eserin bazı bölümlerini süslü bir üslup ve şiirlerle bezeyerek 757/1356 yılında tamamlamıştır. Onun bu tarihten sonraki hayatı hakkında tek bilgi, "tahminen 1369'da

³⁹ İbn Battuta, Ebû Abdullah Şemseddin Muhammed Abdullah, *Rihletü İbni Battuta*, thk. Abdülhadi Tazi, Akademiyyetü'l-Memleketi'l-Magribiyye, Rabat 1997/1417 (1. c. 430 s.; 2. c. 268 s.; 3. c. 255 s.; 4. c. 351 s.; 5. c. 286 s.) (Türkçe çeviri: İbn Battuta, Ebu Abdullah Şemseddin Muhammed b. Abdullah, *İbn Battuta Seyahatnamesi*, çev., inceleme, açıklama: A. Sait Aykut, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2004, (1. c. LXI, 580 s.; 2. c. XVII, 583-1104 s.)

Fas'ta bir şehrin kadılığını yaparken öldüğü ve doğduğu Tanca'da gömüldüğüdür.”

Metin bütünüyle güvenilir değilse de çok zengin malumat içerdiği bunların içerisinde devlet, siyaset uluslararası ilişkiler ve kurumlarla ilgili önemli bilgilerin bulunduğu aşikârdır.

Eser antropolojik açıdan çok zengin bilgiler içerir. Saraydan sokağa, çarşıdan savaş meydanlarına, deniz, çöl, nehirler hakkında ve her türlü bilgilere yer verir. Yazar gezdiği bölgelerdeki hâkim devletlerden, Meriniler, Moğollar ve Delhi Türk sultanlıklarına kadar bütün kıtaların siyasi tarihleri hakkında da kaynaklık değeri taşır.

İbn Battuta yaşamış olduğu olumsuz iki olay yüzünden kaleme aldığı notların tamamını yitirmiştir. Birincisi Hindistan'da haydutlar tarafından soyulması, ikincisi ise Hindistan sularında gemisinin batmasıdır. Dolayısıyla, seyahatnâmesinde verdiği neredeyse bütün tarihler ve isimler de ülkesine döndükten sonra yardımcısına iletmış olduğu hafızaya dayalı bilgilerden meydana gelmektedir.

İbn-i Cüzeyy, İbn Battuta'yı “İslam'ın seyyahı” olarak değerlendirmektedir. İbn Battuta insanlar tarafından bilinmeyen topraklar keşfetmemesine, bilimsel coğrafyaya sınırlı bir katkıda bulunmasına rağmen kaleme aldığı yapıtı kalıcı bir tarihsel ve coğrafi önem kazanmıştır. İbn Battuta yapmış olduğu geziler esnasında en az 60 hükümdar, çok daha fazla sayıda vezir, vali ve devlet adamıyla tanışmıştır.

“Daha çok “Rihle (Tuhfetü'n-Nüzzar fî Garaibi'l-Emsar fî 'Acâibi'l-Esfar)” adıyla tanınan yapıtı, İslam dünyasının büyük bir bölümünün toplumsal, kültürel ve siyasal tarihine birçok yönden ışık tutan önemli bir belgedir.” Eser Doğu ve Batı Afrika, Maldiv Adaları ve Hindistan bölgelerinin tarihi açısından çok önemli bir kaynaktır. Eserin Yakındoğu'nun Arap ve Acem yörelerine ait kısımları ise, bu bölgelerin toplumsal ve kültürel yaşamına dair zengin ayrıntılar ihtiva etmesi bakımından önemlidir.

“Bulgar” adını verdiği kente yaptığını iddia ettiği gezinin gerçek olup olmadığına dair şüphe dışında İbn Battuta'nın

seyahatnâmesi güvenilir bir kaynaktır. Uzakdoğu'ya dair kısım hakkında da şüpheler vardır. Onu seven bazı araştırmacılar, verdiği tarihlerde görülen bir takım tutarsızlıkları onun unutkanlığına bağlamaktadırlar. (Bkz. Aykut, 1999: XXIX,361-368; Şeşen, 1998b: 255-256)

7. el-Makrîzî, Ebu Muhammed (Ebü'l-Abbas) Takıyyüddin Ahmed b. Alî b. Abdülkadir b. Muhammed - (*el-Mevâ'iz ve'l-İ'tibâr bi (fi) Zikri'l-Hıtat ve'l-Âsâr*), (ö. 845/1442)

İlmiyeye mensup bir aileden gelen Makrîzî, hanefî usulünü okumakla beraber Şafî mezhebine intisap etti. Fıkıh, hadis, kıraat, dil, edebiyat ve tarih alanlarında çok sayıda hocadan ders gördü. İbn Haldun ile birkaç kez görüştü. Mısır'ın siyasi, içtimai ve siyasi hayatını araştırırken birçok âlimle tanıştı. Memluklu devlet kademelerinde görev aldı. 823/1420'de Kahire Müeyyediye Medresesinde göreve başladı. Ayrıldığı bu görevden sonra, evine kapanarak çalışmaya başladı.

Bizi ilgilendiren eseri *el-Mevâ'iz ve'l-İ'tibâr bi (fi) Zikri'l-Hıtat ve'l-Âsâr*'dır.⁴⁰ Mısır'ın topografyası ve tarihi hakkındaki en önemli eserlerden biridir. Mısır'ın şehirleri, sokakları, caddeleri, çarşıları, camileri, sarayları, büyük evleri, medreseleri, tersaneleri, bahçeleri, kanalları ve kalelerinden bahseder. Yedi kısım olan kitabın birinci kısmı Mısır'ın genel coğrafyasından, ikinci kısım şehirlerinden ve halkından, üçüncü kısım Fustat'tan, dördüncü kısım Kahire'den beşinci kısım müellif zamanındaki camilerden, çeşitli eserlerden son kısım ise Yahudilerin Kıptaların tarihlerinden kiliselerinden manastırlarından bahseder. Mısır tarihi sahasının en büyük tarihçisi olup otuzdan fazla eseri ve bunların iki yüz ciltten fazla olduğu kabul edilir. (Bkz. Eymen Fuâd Seyyid, 2003: XXVII,448-451; İpşirli, 1998: XVII,402-404; Şeşen, 1998b: 208-212)

⁴⁰ Makrizî, Ebü'l-Abbas Takıyyüddin Ahmed b. Ali b. Abdülkadir, *el-Mevaiz ve'l-İ'tibar bi-(fi) Zikri'l-Hıtat ve'l-Asar el-Hıtatü'l-Makriziyye*, ed. M. Gaston Wiet-Fuat Sezgin, TIP Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 1995, (1. c. XIX+380 s.; 2. c. IX+228 s.; 3. c. XIV+379 s.; 4. c. VI+373 s.; 5. c. 184 s.)

8. Kâtib Çelebi (Hacı Halife) - (*Cihânnümâ*), (ö. 1067 /1657)

1017/1609 yılında İstanbul'da doğan Katib Çelebi 14 yaşında iken divanda çalışmaya başladı. Erzurum, Bağdat ve İran seferlerine katıldı. 1045/1635'te İstanbul'a döndükten sonra ilmi çalışmalarına başladı. Bir ara divanda çalıştıysa da 48 yaşında İstanbul'da vefat etti. XI/XVII. yüzyıl Osmanlı ilim ve kültür hayatına adeta damgasını vuran Katib Çelebi, Osmanlı devlet ve toplum düzenini sıkıntıya sokan meselelerle uğraşmış, bu meselelere çözümler getirmeye çalışmış ve çeşitli sahalarda eserler vermiş önemli bir mütefekkidir.

Bizi ilgilendiren coğrafyaya dair iki eseri vardır. Bunlardan birincisi G. Mercator ve L. Hondius'un 1621'de Arnheim'de bastırılan *Atlas Minor Gerardi Mercatoris A. S. Hondio plurimis aenis Atque Illustratus* adlı kitabının açıklamalı ve tenkitli bir Türkçe tercümesi olan *Levâmi'u'n-Nûr fî Zulmeti Atlas Minor*'dur. İkinci ve önemli eseri *Cihan-nümâ*⁴¹ adlı eseridir. Doğuda coğrafya ilminde çığır açan bu eser, aydınlar üzerinde büyük bir etki yapmıştır. Astronomi ilminin önemini anlatmış, astronomiyi bilmeyenin Allah'ı tanımaktan aciz kalacağını belirtmiştir. Çeşitli ilimler hakkındaki düşünceleri yanında ilmin ve âlimlerin öneminden bahsetmiştir. Doğu ve batı ülkelerinden bahseden müellif, ele aldığı ülkelerin durumunu, idari bölümlerini, saltanat şekillerini, siyasi yapılarını, halkın ahlak ve adetlerini, binalarını, su, hava, nehirler, dağlar ve bitkilerini, yetiştirilen ürünleri ayrıntılı şekilde anlatmıştır.

“Coğrafya alanında Doğu anlayışından Batı anlayışına geçişte önemli bir yere sahip olan Cihannümâ'nın, gerek aslı ve matbu nüshası, gerekse Batı dillerine çevirileri birçok Batılı seyyaha, özellikle XIII/XIX. yüzyılın ilk yarısında coğrafi yerlerin tespit ve tanınmasında önemli derecede yardımcı olduğu gibi, Osmanlı Devleti'nde aydın kitlenin görüş açısını da büyük ölçüde genişletmiş

⁴¹ Hacı Halife Mustafa b. Abdullah Katib Çelebi, *Katib Çelebi (Haggi Halifa) and the Gihan-Nüma text and studies I-II*=Katip Çelebi (Hacı Halife)-*Kitab-ı Cihannüma*, collected and reprinted by Fuat Sezgin, in collaboration with Carl Ehrig-Eggert-Eckhard Neubauer, Frankfurt am Main, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften=Institute for the History of Arabic-Islamic Science at Johann Wolfgang Goethe University, 2008, (1. c. 336 s.; 2. c. 255 s.)

ve bu sahada başka eserlerin yazılmasına yol açmıştır. Bu sebeple eser, Batı ile geniş kültür birliğini hedefleyen çalışmaların bir sembolü olmuştur.” (Bkz. Gökyay, 2002: XXV,36-40; Gökyay, 1993:, VII,541-542; Şeşen, 1998b: 307-310)

9. Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zıllî Efendi - (*Seyahatnâme*), (ö. 1095/1684?)

1020/1611 yılında İstanbul’da doğmuş, Kanuni’nin bazı seferlerine katılmıştır. Evliya Çelebi iyi bir tahsil gördükten sonra Ayasofya Cami’sine hafız oldu ve IV. Murat zamanında saraya alındı. İki yıl sonra saraydan ayrılarak seyahate çıktı Osmanlı Devleti’ni dolaşarak 1083/1672’de İstanbul’da vefat etti.

On ciltlik *Seyahatnâme*⁴² adlı eserini, gezerken aldığı notlardan oluşturdu. Bu eser gezdiği kronolojiye göre oluşturulmuş olup, coğrafya tarih, kültür tarihi ve sosyal tarih bakımından son derece zengin bilgiler içerir. Şehirlerdeki hayatı kurumları binaları çarşıları halkın adet ve yaşayışlarını anlatır. Her bir cilt bütün Osmanlı şehirlerini baştan sona ihtiva ediyor gibidir. Seyahatnâme, Osmanlı Devleti’nin adeta fiziki yapısının yazıya dökülmüş bir maketini ortaya koymak için kaleme alınmış bir eserdir.

I. cilt İstanbul, II. cilt Karadeniz, Gürcistan ve Doğu Anadolu; III. cilt Orta Anadolu, Suriye, Filistin, Balkanlar; IV. cilt Doğu ve Güneydoğu Anadolu, İran; V. cilt İran, Balkanlar ve Trakya; VI. cilt Sırbistan, Macaristan, Romanya; VII. cilt Almanya (/Avusturya), Macaristan, Kırım, Dağıstan, Kafkasya; VIII. cilt Kırım, Yunanistan ve Arnavutluk; IX. cilt kendi hac yolculuğuyla; X. cilt ise Kahire ile ilgilidir. (Bkz. İlğürel, 1995: XI,529-533; Tezcan, 2009: XXXVII,16-19; Şeşen, 1998b: 312-313)

Diğer Bazı Coğrafyacılar

Yukarıda bir kısmı sayılmakla beraber, ayrıca çok sayıda coğrafyacidan da bahsetmek mümkündür: Abderî, Ebu Muhammed, Muhammed b. Muhammed b. Ali el-Hâhî, “er-Risaletü’l-Mağribiyye”

⁴² Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Yazmaların Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini*, haz. Orhan Şaik Gökyay-Zekeriya Kuşun-Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman-Robert Dankoff, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996-2007, I-X cilt

adlı seyahatnamesiyle meşhur VII/XII. yüzyıl müellifidir.

Abdullah et-Ticânî, Abdullah b. Muhammed Ebû Muhammed Abdullâh b. Muhammed b. Ahmed et-Ticânî et-Tûnisî (ö. 718/1318'den sonra), “Rihletü't-Ticânî” (er-Rihletü't-Ticâniyye) adlı seyahatnâmesiyle tanınan bir âlim, edip ve tarihçidir.

Abdüllatif el-Bağdadî, Muvaffakuddîn Abdüllatif b. Yusuf b. Muhammed (ö. 629/ 1231), tabip, filozof, çok yönlü bir İslam bilginidir. Eserleri içinde, onun Batıda ve İslam âleminde bilinen en meşhur eseri, “el-İfâde ve'l-İ'tibâr"dır. Mısır'da bulunduğu ırada kaleme aldığı hacim bakımından küçük, fakat muhteva açısından çok zengin olan bu eser, o dönemdeki Mısır'ın coğrafi, topoğrafik, sosyal ve iktisadi durumu hakkında oldukça değerli bilgiler vermektedir. (Bkz. Kaya, 1988: I,254-255)

Babür Şah'ın (933-937/1526-1530) “Bâbürnâme” adlı eseri, “her şeyden önce bir otobiyografi olmakla beraber, ülkeden ülkeye yapılan yolculuk ve seferlerde baştan geçen ve görülenlerin anlatıldığı sayfalarında ise bir seyahatnâme olur; büyük bir dikkat ve ehemmiyetle verdiği etraflı bilgiler, bir noktada ona âdeta bir coğrafya, etnografya, botanik, zooloji, nihayet bir folklor ansiklopedisi görünümünü verir.” (Akün, 1991: IV,405)

Matematik, astronomi ve fıkıh âlimi olan Bircendi, Nizamüddin Abdülalî b. Muhammed Hüseyin, el-Hanefî'nin (ö. 934/1528), “Kitâbü'l-Memalik ve'l-Mesalik” (‘Acâib-i Bilâd) adlı eseri, bir coğrafya kitabı olup “‘Acâibü'l-Büldân” veya “Bedâyi'-i Âsâr-ı Heft İklim” adlarıyla da bilinmektedir. (Bkz. Aydın-Aydın, 1992a: VI,186-187)

Câhız'ın (ö. 255/869), “Kitâbü'l-Büldân” adlı coğrafya eseri, “Kitâbü'l-Emsâr” ve “‘Acâ'ibü'l-Büldân” adıyla da bilinir. Mekke, Medine, Basra ve Küfe gibi şehirlerin ahalisinden ve onların meziyetinden bahseden bir coğrafya ve folklor kitabıdır. (Bkz. Şeşen, 1993: 20-24)

Ceyhânî, Ebu Abdillâh Muhammed b. Ahmed (ö. 330/942), Samani veziri ve meşhur İslam coğrafyacısı olup, “Kitâbü'l-Mesâlik ve'l-Memâlik” adlı bize kadar ulaşmayan bir eseri vardır. (Bkz. Kurtuluş, 1993: VII, 467-468)

Harakî, Ebu Muhammed Bahaüddin Abdülcebbar b. Abdilcebbar b. Muhammed b. Sabit b. Ahmed es-Sabitî el-Mervezî (ö. 553/1158), Mervli filozof ve matematik, astronomi, coğrafya âlimi olup, “Münteha’l-İdrâk fî Tekâsîmî’l-Eflâk” adlı astronomi ve coğrafyayı konu alan bir eseri vardır. (Bkz. Akpınar, 1997: XVI,94-96)

Hasan el-Vezzân, el-Hasen b. Muhammed el-Vezzân ez-Zeyyatî el-Gırnatî el-Fasî (ö. 957/1550’den sonra), Batı’da, “Afrikalı Leon” adıyla bilinen Arap seyyahı. İki ciltlik eseri, “Vasfû İfrîkiyye”, (Beyrut 1983)’dir.

Herevî, Ebü’l-Hasen Takıyyüddin Ali b. Ebi Bekr b. Ali el-Mevsîlî (ö. 611/1215), “Kitâbü’l-İşârât ilâ Ma’rifeti’z-Ziyârât” adlı eseriyle tanınan seyyah ve Şafîî âlimidir.

Himyerî, İbn Abdülmün’im, Ebu Abdillâh Muhammed b. Muhammed b. Abdillâh b. Abdilmün’im es-Sanhâcî (ö. 727/1327?), “er-Ravdü’l-Mi’târ” adlı bir tarih-coğrafya ansiklopedisiyle tanınan Mağribli coğrafyacısıdır.

İbn Abdilber en-Nemerî, Ebû Ömer Cemâlüddîn Yûsuf b. Abdillâh b. Muhammed b. Abdilberr (ö. 463/1071), Endülüslü muhaddis, münekkit, edip, tarihçi ve Mâlikî fakihî olup, “el-Kasd ve’l-Ümem fî’t-Ta’rîf bi-Usûli Ensâbi’l-’Arab (fî Ma’rifeti Ensabi’l-’Arab) ve’l-’Acem min evveli (ve evvelü) men Tekelleme bi’l-’Arabiyyeti mine’l-Ümem” adıyla yazdığı, Arap kabilelerine ve coğrafyaya dair bu küçük risalede, insan türünün ortaya çıkışı, farklı kabilelere ayrılışı, yeryüzüne dağılışı gibi konuları ele almaktadır. (Bkz. Leys Suûd Câsim, 1999: XIX,269-272)

İbn Abdilhak el-Bağdadî, Ebü’l-Fezail Safiyyüddin Abdülmü’min b. Abdilhak b. Abdillâh el-Bağdadî (ö. 739/1338), “Merâsidü’l-İttılâ’ ‘alâ (fî) Esmâ’i’l-Emkine ve’l-Bikâ’ adlı coğrafya sözlüğü ile tanınan Hanbelî âlimidir.⁴³

İbn Galib, Muhammed b. Eyyüb b. Galib el-Gırnatî el-Endelüsî

⁴³ Türkçe çevirisi: Safiyyü’l-din Abdü’l-mü’min b. Abdü’l-Hakk el-Bağdadî, *Merâsidü’l-İttılâ ala Esmâ’i’l-Emkine ve’l-Bika*, çev. H. İbrahim Gökbörü, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara (2014, 1. c. XI+612 - 2019, 2. c. XI,555 s.)

(ö. 571/1175?), Endülüslü tarihçi ve coğrafyacısıdır.

İbn Saîd el-Mağribî, Ebû'l-Hasen Nûrüddin Ali b. Musa b. Muhammed b. Abdilmelik b. Said el-Mağribî (ö. 685/1286), edip, şair, tarihçi ve coğrafyacısıdır.

İbn Serâbiyûn'un (ö. X. yüzyıl), "Kitâbü 'Acâ'ibi'l-Ekâlîmi's-Seb'a" adlı eseri, müellifin tespit edebildiği kadarıyla dağların, nehirlerin ve önemli yerleşim merkezlerinin koordinatlarını veren sistematik bir genel coğrafya kitabıdır.

İbn Şeddad, İzzeddin Ebu Abdîlah İzzüddin Muhammed b. Ali b. İbrahim b. Şeddad el-Ensari el-Halebi (ö. 684/1285), "el-A'lâku'l-Hatîre" adlı eseriyle tanınan Eyyubiler ve Memlûkler dönemi tarihçisidir.

İbnü'l-Belhî (ö. VI./XII. yüzyıl), Fars bölgesinin tarih ve coğrafyasına dair "Fârsnâme" adlı eseriyle tanınan müelliftir.

İbnü'd-Delâî, Ebû'l-Abbâs Ahmed b. Ömer b. Enes b. Dilhâs el-Uzrî ed-Delai (ö. 478/1085), Hadis hafızı ve coğrafyacısıdır.

İbnü'l-Mücâvir, (?) b. Muhammed b. Mes'ud b. Ali b. Ahmed el-Bağdadi en-Nisaburi (ö. 630/1233'ten sonra), "Târihu'l-Müstebîr" adlı eseriyle tanınan Arap denizcisi, coğrafyacı ve tarihçidir. İbnü'l-Verdî, Siraceddin Ebû Hafs Siracüddin Ömer (ö. 861/1457?), "Harîdetü'l-'Acâib ve Ferîdetü'l-Ğarâib" adlı eseriyle tanınan coğrafyacısıdır.

Kalkaşendî, Ebû'l-Abbâs Şihâbüddin Ahmed b. Alî el-Kalkaşendî (ö. 821/1418), meşhur eseri Şubhu'l-A'sâ'nın "birinci bölümde Arap veya Araplaşmış kabileler, Türkler, Rumlar, Süryaniler hakkında bilgi verilmiş, dini ve akli ilimlerin tasnifi yapılmış, hayvanlar, kuşlar, kıymetli taşlar, güzel kokular, hükümdarlık alametleri, yeryüzü, sular, bitkiler, yıldızlar, çeşitli tabiat hadiseleri, takvimler, muhtelif kavimlerin dini günleri, bayramları, güzel yazı yazma usulleri anlatılmıştır. İkinci bölümde coğrafyadan ve yollardan söz edilmiş, yeryüzü yedi iklime ayrılıp İslam dünyasının bütün bölgelerinin ve özellikle Mısır'ın tarih ve coğrafyası tanıtılmıştır." (Bkz. İpşirli, 2001: XXIV,264)

Müellifi meçhul, Kitâbü'l-İstibsâr fî 'Acâ'ibi'l-Emsâr, VI/XII. yüzyıla ait bir tarihi coğrafya eseridir.

Nüveyri, Ahmed b. Abdülvehhab Ebü'l-Abbas Şihabüddin Ahmed b. Abdülvehhab b. Muhammed el-Bekrî et-Teymî el-Kureşî (ö. 733/1333), Memlükler devrinin önde gelen devlet adamı ve tarihçisidir. 721/1321'de yazılmaya başlanıp 733/1333'te tamamlanan otuz bir ciltlik "Nihâyetü'l-Ereb", adlı eser, "beş ana bölüme (fen) ayrılmıştır. İlk bölümde kâinatı tasvir eden müellif yeryüzü, gökler ve yaratılış sebebi, yıldızlar, gezegenler, bulutlar, yağmur, kar, şimşek ve yıldırım gibi tabiat olayları hakkında bilgi vermektedir." (Bkz. Öz, 2007: XXXIII,304-306)

Râzî, Ebu Bekr Ahmed b. Muhammed b. Musa er-Razi el-Kinanî (ö. 344/955?), Endülüslü tarihçi ve coğrafyacıdır.

Şemseddin ed-Dımaşkî, Şeyhürrabve Ebu Abdillâh Muhammed b. Ebî Talib el-Ensârî ed-Dımaşkî es-Sufî (ö. 727/1327?) İslam kozmografya ve coğrafya âlimidir.

Sonuç

Türk-İslam Kültürünün Kaynağı Olarak Coğrafyacılık/Klasik Coğrafya Eserleri ve Seyahatnameler adlı bu çalışmada, İslam öncesi ve İslam sonrasında coğrafya çalışmaları üzerinde durmaya çalıştık. Önceleri coğrafya bilgisinin bilimsellikten uzak olduğunu, günlük ihtiyaçları hedeflediğini ve bu çerçevede geliştiğini söyleyebiliriz. Zira coğrafya bilgisi genelde ticaret; özelde ise geçimleri sağlama odaklıydı. Yine bu dönemde coğrafyanın gelişmesinde astronominin etkisi de göz ardı edilmemelidir.

İslam'ın gelmesiyle birlikte hayatın içerisine dini vecibeler de girince, artık müslümanlar için coğrafi bilgilere yönelmek kaçınılmaz hal almıştır. Dini vecibelerin yanı sıra fetihlerle coğrafi sınırların genişlemesi ve bunun gereklilikleri, coğrafi bilgileri öğrenmeyi ve bu konuda çalışmalar yapmayı kaçınılmaz kılmıştır. Bu dönemde İslam devletlerinde berid (posta) teşkilatının kurulmasıyla coğrafyacılık oldukça ilerlemiştir. Bunun en büyük göstergesi ise pek çok coğrafyacının berid teşkilatında çalışmış olmasıdır. Abbasiler

döneminde Beytü'l-Hikme'nin kurumsallaşması ve tercümelerin yapılmasıyla bu konuda ilk ciddi adımların atıldığını söylemek mümkündür.

İslam medeniyet tarihinde kurumsallaşmaya başlayan coğrafyacılığın iki önemli ekolü de, Irak Coğrafya Okulu ve Belh Coğrafya Ekolu, bu dönemin birer tezahürüdür. Bu ekollerin yanı sıra bu alanda isim yapmış profesyonel pek çok bilgenden söz etmek mümkündür.

Yukarıda verdiğimiz isimlerin yanı sıra, coğrafya alanında müstakil olarak eser vermeyen ancak eserlerinde coğrafyaya ve coğrafi bilgilere bölüm tahsil etmiş filozof, matematikçi, astronom olan bilginlerinin de bu alana yaptığı katkı çok önemlidir. Ayrıca çok çeşitli sebeplerle yapılan seyahatler sonucu yazılan rapor, kitap ve risaleler de, coğrafyanın gelişmesi ve büyümesinde çok büyük katkılar sunmuştur.

Müslüman âlimler gezip gördükleri yerlerin fiziki, beşeri, tarihi, demografik, sanatsal ve arkeolojik pek çok özelliklerini kaleme alarak, İslam medeniyetinde coğrafyacılığının eserlerini vermişlerdir. Zamanla daha sistematik bir şekilde İslam coğrafyacılığı gelişmiş ve ortaya pek çok eser çıkmıştır. Çalışmada daha çok, İslam coğrafyacılığının zirvesi sayılan III/IX ve VIII/XIV. yüzyıllara damgasını vuran isimleri, eserlerini ve eserlerinde hangi konuları, nasıl ele aldıklarını ve neyi amaçladıklarını vermeye çalıştık.

Bütün bunlardan hareketle diyebiliriz ki, kaleme alınan her türlü coğrafya eseri veya eserlerde coğrafyanın çeşitli alanlarına tahsis edilmiş her bölüm, tarihçiler için birincil kaynak durumundadır. Çünkü coğrafya kitapları, coğrafi bilgilerin yanı sıra, dönemin ve bölgenin toplumsal, iktisadi, sosyal, siyasal, dinsel, kültürel, antropolojik, folklorik vs. pek çok alanıyla ilgili ve çok zengin bilgiler de vermektedir. Hatta diyebiliriz ki tarihçiler tarafından ihmal edilen ve eserlerinde yer almayan pek çok husus, coğrafyacılar tarafından derinlemesine kaleme alınmıştır.

KAYNAKÇA

1. Abdülazîz el-Alevî. (1999). “İbn Fazlullâh el-Ömerî”, *DİA*, XIX, 483-484.
2. Ağarı, Murat. (2002). *İslam Coğrafyacılığı ve Müslüman Coğrafyacılar -Doğuşu Gelişimi ve Temsilcileri*, Kitabevi Yay., İstanbul.
3. Ağarı, Murat. (2003a). “Ya’kubî’nin Kitabı’l-Buldânı”, *EKEV Akademi Derg.*, sayı: 17, ss. 187-198.
4. Ağarı, Murat. (2003b). “Yakubî”, *DİA*, LXIII, 287-288.
5. Ağarı, Murat. (2005). “İbn Hurdazbih’in el-Mesalik ve’l-Memalik’i ve İçerdiği Coğrafi ve Kültürel Motifler”, *Dini Araştırmalar*, c. VII/21, ss. 237-264.
6. Ağarı, Murat. (2006). “İslam Coğrafyacılarında Yedi İklim Anlayışı”, *Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 47, sayı: 2, ss. 195-214
7. Ağarı, Murat. (2007). “İrak ve Belh Coğrafya Ekolleri ve İlk Temsilcileri: İbn Hurdazbih, Ya’kubî ve İstahrî”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, sayı: 34, ss. 169-191.
8. Ak, Mahmut. (1993). “Coğrafya-Osmanlılar Dönemi”, *DİA*, VIII, 62-66.
9. Akpınar, Ali. (2002). *Kur’an Coğrafyası*, Fecr Yay., Ankara.
10. Akpınar, Cemil. (1997). “Harakî”, *DİA*, XVI, 94-96.
11. Akün, Ömer Faruk. (1991). “Bâbürrnâme”, *DİA*, IV, 404-408.
12. Akün, Ömer Faruk. (2002). “Kâşgarlı Mahmud”, *DİA*, XXV, 9-15.
13. Aliyev, Salih Muhammedoğlu. (1999). “İbn Fadlân”, *DİA*, XIX, 477-479.
14. Anay, Harun. (1995). “Felsefe” *DİA*, XII, 319-330.
15. Arı, Salih. (2008). “Tarihçi ve Coğrafyacı Olarak Ya’kubî (ö. 292/905)”, *İslâmi İlimler Dergisi*, yıl: 3, Sayı: 2, Güz, ss. 161-173.
16. Avcı, Casim. (2004). “Mes’ûdî, Ali b. Hüseyin”, *DİA*, XXIX, 353-355.
17. Avcı, Casim. (2010). “Takvîmü’l-Büldân”, *DİA*, XXXIX, 492-493.
18. Avcı, Casim. (2013). “Yakut el-Hamevî”, *DİA*, XLIII, 288-291.
19. Aydın, Bilgin. (2012). *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Bursa: Bursa Seyahatnâmesi*, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., Kocaeli.
20. Aydın, Cengiz-Aydın Gülseren. (1992a). “Bircendi”, *DİA*, VI, 186-187.
21. Aydın, Cengiz-Aydın, Gülseren. (1992b). “Batlamyus”, *DİA*, V, 199-199.
22. Aykut, A. Sait. (1999). “İbn Battuta”, *DİA*, XXIX, 361-368.
23. Ayyubi, N. Akmal. (1990). “Harezmi’nin Matematiğe ve Coğrafyaya Katkısı”, çev. Melek Dosay, *Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Fârâbî, Beyrûnî ve İbn Sîna Sempozyumu Bildirileri* (Ankara, 9-12 Eylül 1985), AKM Yay. Ankara, ss. 245-251.
24. Bedir, Ahmet. (2009). *Tevhidin Yurdu-Kur’an-ı Kerim Atlası*, Kaynak Yay., İstanbul.
25. Bouamrane, Chikh. (1998). “İslam Tarihçiliği ve Tarihlerine Bir Bakış” (çev. Nesimi Yazıcı), *Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 30, Sayı 1, ss. 265-277
26. Cilacı, Osman. (1998). “Ahbârü’s-Sîn ve’l-Hind”, *DİA*, I, 493.
27. Coşkun, Menderes. (2001). “Osmanlı Edebiyatındaki Hac Seyahatnâmelerinin Tipleri”, *Ircica*, Nisan, İstanbul, ss. 189-193.
28. Coşkun, Menderes. (2009). “Seyahatnâme-Türk Edebiyatı”, *DİA*, XXXVII, 13-16.
29. Çağrııcı, Mustafa. (2009). “Seyâhat”, *DİA*, XXXVII, 7-9.
30. Demircan, Abdurrahman. (2010). *Arap Edebiyatında Seyahatnâme Türü ve Seyahatnâmeler*, Yüzüncü Yıl Ün.. Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van.
31. DİA. (1997). “Hâfız-ı Ebrû”, *DİA*, XV, 89-90.
32. Dilek, Kaan. (2009). “Seyahatnâme-Fars Edebiyatı”, *DİA*, XXXVII, 11-13.
33. Dumlu, Ömer-Savaş, Rıza. (2007). *Kur’an Atlası*, Ankara Okulu Yay., Ankara.
34. Ertuğrul, Ali-Özkaya, Süleyman. (2004). “Giriş: İslam Coğrafya Literatürünün Teşekkülü ve Tercümesi Yapılan Eserler”, Yusuf Ziya Yörükân, *Müslüman Coğrafyacıların Gözüyle Ortaçağda Türkler*, haz. Mehmet Şeker vd., Gelenek Yay., İstanbul.

35. Eymen Fuâd Seyyid. (2003). "Makrizî", *DİA*, XXVII, 448-451.
36. Fazloğlu, İhsan. (1997). "Hârizmî, Muhammed b. Mûsâ", *DİA*, XVI, 224-227.
37. Gökyay, Orhan Şaik. (1993). "Cihannümâ", *DİA*, VII, 541-542.
38. Gökyay, Orhan Şaik. (2002). "Kâtib Çelebi", *DİA*, XXV, 36-40.
39. Gülersoy, Ali Ekber. (2014). "Unutulmuş Bir Coğrafya Ekolü: Belh Coğrafya Okulu", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, vol: 9/11 Fall, ss. 233-242.
40. Gümüşşü, Osman. (2006). *Tarihi Coğrafya*, Yeditepe Yay., İstanbul.
41. Hatiboğlu, İbrahim. (2008). "Rihle", *DİA*, XXXV, 106-108.
42. <http://www.cogrfyadersi.com/cogrfyanintanimi.htm> (Erişim tarihi: 03 Ocak 2015).
43. <https://cogrfyabilim.wordpress.com/tag/cogrfya-bilimi> (Erişim tarihi: 03 Ocak 2015).
44. İlgürel, Mücteba. (1995). "Evliya Çelebi", *DİA*, XI, 529-533.
45. İpşirli, Mehmet. (1998). "el-Hitatu'l-Makriziyye", *DİA*, XVII, 402-404
46. İpşirli, Mehmet. (2001). "Kalkaşendî", *DİA*, XXIV, 264.
47. İzgi, Cevat. (2001). "el-Kânûnû'l-Mes'ûdî", *DİA*, XXIV, 337-338.
48. İzgi, Cevat. (2002). "Kazvini, Zekeriyâ b. Muhammed", *DİA*, XXV, 160.
49. Kaçalın, Mustafa S. . (1994). "Divanü Lugati't-Türk", *DİA*, IX, 446-449.
50. Kallek, Cengiz. (2002a). "Kitâbü'l-Harâc", *DİA*, XXVI, 104-106
51. Kallek, Cengiz. (2002b). "Kudâme b. Ca'fer", *DİA*, XXVI, 311-312.
52. Karaaslan, Nasuhi Ünal. (1998). "Hemdânî", *DİA*, XVII, 181-182.
53. Karaaslan, Nasuhi Ünal. (1999). "İbn Cübeyr", *DİA*, XIX, 400-402.
54. Karakaya, Meliha. (2007). *Seyahatnâmelerde Nevşehir*, Nevşehir Üniv. Sosyal Bilimler Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Niğde.
55. Kaya, Mahmut. (1988). "Abdüllatif el-Bağdadî", *DİA*, I, 254-255.
56. Koçak, İnci. (2005). "Mis'ar b. Mühelhil", *DİA*, XXX, 176-177.
57. Köse, Bayram Arif. (2009). *Ortaçağ Seyahatnâmelerinde Trabzon-Erzurum Güzergâhı, Erzincan ve Kars (Coğrafi, Siyasi, Ekonomik ve Kültürel Açından İncelenmesi)*, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
58. Kramers, J. H. . (2003). "Coğrafya ve Ticaret", *İslami Araş. Derg.*, cilt: 16, sayı: 4, ss. 678-687.
59. Kramers, J. H. . (1976). "Coğrafya", *İA*, III, 203-205.
60. Kurtuluş, Rıza. (1993). "Ceyhanî", *DİA*, VII, 467-468.
61. Kurtuluş, Rıza. (1998). "Hudûdü'l-Âlem", *DİA*, XVIII, 304.
62. Kut, Günay. (1988). "Acâibü'l-Mahlûkât", *DİA*, I, 315-317.
63. Kutluer, İlhan. (1992). "Belhî, Ebü Zeyd", *DİA*, V, 412-414
64. Kutluer, İlhan. (2010). "Tahdidü Nihâyâtî'l-Emâkin", *DİA*, XXXIX, 390-391.
65. Kütükoğlu, Mübahat. (1988). *Tarih Araştırmalarında Usul*, Kubbealtı Yay., 6. baskı, İstanbul.
66. Leys Suûd Câsim. (1999). "İbn Abdülber en-Nemerî", *DİA*, XIX, 269-272.
67. Memiş, Ekrem. (2005). *Tarih Metodolojisi*, Çizgi Yay., Konya.
68. Memiş, Ekrem. (2012). *Tarihi Coğrafyaya Giriş*, Ekin Yay., 2. baskı, Bursa.
69. Nedvi, S. Süleyman-Nedvi, Muzafferüddin. (2011). *Kur'an Coğrafyası-Kavimler ve Yaşadığı Yerler*, çev. Abdullah Davudoğlu, İnkılab Yay., İstanbul.
70. Nihat Azamat. (2006). "Nâsır-ı Hüsrev", *DİA*, XXXII, 395-397.
71. Öz, Mustafa. (2007). "Nüveyri, Ahmed b. Abdülvehhab", *DİA*, XXXIII, 304-306.
72. Özeydin, Abdüklerim. (1994). "Ebü'l-Fidâ", *DİA*, X, 320-321.
73. Özeydin, Abdüklerim. (1997). "Hamdullah el-Müstevfî", *DİA*, XV, 454-455.
74. Özçelik, İsmail. (2011). *Tarih Araştırmalarında Yöntem ve Teknikler*, Nobel Y, Ank.
75. Özdemir, Mehmet. (1994a). "Ebu Hâmid el-Gırnâtî", *DİA*, X, 128-130.
76. Özdemir, Mehmet. (1994b). "Ebu Ubeyd el- Bekrî", *DİA*, X, 247-248.
77. Palabıyık, M. Hanefi. (2007) "Klasik İslam Coğrafyacılarına Göre 'Ağrı ve Cudi

- Dağları”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, sayı: 19, ss. 155-175.
78. Pırlanta, İsmail. (2011). “İslam Coğrafyacılarının Eserlerinde Yerleşim Birimlerinin İsimlendirilmesi”, *İstanbul Ün.. İlahiyat Fak. Der.*, Bahar, 2(1), ss. 155-165.
79. Sayyid Maqbul Ahmad. (1993). “Coğrafya”, *DİA*, VIII, 50-62
80. Sayyid Maqbul Ahmad. (1999a). “İbn Hurdazbih”, *DİA*, XX, 78-79.
81. Sayyid Maqbul Ahmad. (1999b). “İbn Rüste”, *DİA*, XX, 253-254
82. Sevin, Veli. (2013). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası I*, 3. Baskı, TTK Yay., Ankara.
83. Strange, Guy le. (2015). *Doğu Hilafeti'nin Memleketleri (Mezopotamya, İran ve Orta Asya) İslâm Fetihlerinden Timur Zamanına Kadar*, çev. Adnan Eskikurt-Cengiz Tomar, Yeditepe Yay., İst.
84. Şencan, Elif Evrim. (2010). *Seyahatnâmelere Göre XVII. Yüzyılda Karadeniz Çevresinde Günlük Hayat*, Hacettepe Ün.. Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
85. Şeşen, Ramazan. (1993). “Câhız”, *DİA*, VII, 20-24.
86. Şeşen, Ramazan. (1998a) *İslam Coğrafyacılarına Göre Türkler ve Türk Ülkeleri*, TKAE Yy., 2. baskı, Ankara.
87. Şeşen, Ramazan. (1998b). *Müslümanlarda Tarih-Coğrafya Yazıcılığı*, İSAR Yy., İst.
88. Şeşen, Ramazan. (1999). “İbn Havkal”, *DİA*, XX, 34-35.
89. Şeşen, Ramazan. (2000). “İdrisî, Şerîf”, *DİA*, XXI, 493-495.
90. Şevki Ebu Halil. (2007). *Kuran Atlası-Yerler, Kavimler, Peygamberler*, çev. Enver Arpa, Fecr Yay., Ankara.
91. Şirin, İbrahim. (2013). “Seyahatnâmelerin Sosyal Bilimlerde Kullanım Değeri: Seyahatnâme Metodolojisi Geliştirme Zorunluluğu”, *Türk Yurdu*, Haziran, Yıl: 102, sayı: 310.
92. Şirin, İbrahim. (2012). “Seyahatnâmelerin Sosyo-Ekonomik, Sosyo-Kültür ve Düşünce Tarihi Yazımındaki Yeri ve Önemi”, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 14, Konya.
93. Tezcan, Nuran. (2009). “Seyahatnâme”, *DİA*, XXXVII, 16-19.
94. Togan, Z. Velidi. (1985). *Tarihte Usul*, Enderun Yay., 4. baskı, İstanbul.
95. Tolmacheva, Marina A. . (2001). “İstahrî”, *DİA*, XXIII, 203-205.
96. Tolmacheva, Marina A.. (2003). “Makdisî”, *DİA*, XXVII, 431-432.
97. Tomar, Cengiz. (2009). “İbnü'l-Fakih”, *DİA*, XXI, 38-39.
98. Tozoğlu, Eren. (2010). *Batı Seyahatnâmelerine Göre XX. Yüzyıl Başlarında (1900-1923) Osmanlı Topraklarında Aile Kültürü ve Eğitimi*, Ankara Üniv. Eğitim Bilimleri Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
99. Tümer, Günay. (1992). “Biruni”, *DİA*, VI, 206-215.
100. Varol, M. Bahatüddin. (2009). “Endülüs'te Coğrafya ve Coğrafyacılar”, *İstem*, yıl: VII, sayı: 14, s. 61-77
101. Yazıcı, Hüseyin. (2009). “Seyahatnâme”, *DİA*, XXXVII, 9-11.
102. Yıldız, Hakkı Dursun. (1988). “Abbâsiler”, *DİA*, I, 31-48
103. Yitik, İhsan. (2010). “Tahkîku mâ li'l-Hind”, *DİA*, XXXIX, 410-411.
104. Yörtükân, Yusuf Ziya. (2004). *Müslüman Coğrafyacıların Gözüyle Ortaçağda Türkler*, haz. Mehmet Şeker vd., Gelenek Yy., İstanbul.

**KAZAKİSTAN'IN BATI BÖLGESİNDEKİ
AYDINLANMA HAREKÂTI VE DİNÎ ŞAHSİYETLER**
Nazgul SABURGALIEVA

Al-Farabi Kazak Millî Ün. Tarih, Arkeoloji ve Etnoloji Fak. Doktora Öğrencisi,
Almatı, Kazakistan. E-mail: naz-sb@mail.ru

Özet

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, Türk halkları arasındaki aydınlanma hareketleri canlanmıştır. Arşiv belgeleri, Rus İmparatorluğu Çarının Müslüman halklara karşı yürüttüğü zulüm politikasının Türk Müslümanlarının birleşmesine yol açtığını göstermektedir.Tarihi belgeler, arşiv verileri, sözlü kaynaklar, el yazmaları, Kazak bozkırlarında Türk seçkinlerinin etkisi altında gelişen manevi, aydınlatıcı ve kültürel yaşama tanıklık etmektedir.Türk halklarının kültür ve eğitim alanındaki kaderi ortak idi.Türk seçkinleri ve dinî şahsiyetler sosyo-politik yaşamın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Kazak bozkırındaki eğitim ve kültür hayatına İslam merkezleri sayılan Türkiye, Tataristan, Başkurdistan, Özbekistan, Buhara ve Hiva'nın güçlü bir etkisi olmuştur.Zira bir köy mollasından dini eğitim alan Kazak talebeler,medresede eğitim gördükten sonra yurda gelerek cami, mektep, medrese açmış ve çocuk eğitimi ile uğraşmışlardır.19. yüzyılın sonunda Kazak bozkırlarında okul, cami ve medreselerin sayısı artmıştır.Pek çok Türk seçkinleri Kazak bozkırlarına gelerek mektep ve medreselerde ders vermiştir.Türk halklarının kendi aralarındaki bağları, kültür ve eğitimin gelişmesine yol açmıştır. Müslümanlar için hac,farz kılınmıştır. Kazak hacılar hac yolculuğu sonrası ülkeye kitap ve yazma eserler getirerek aydınlanma hareketininönünü açmıştır.

Türk halkları arasında, insanlara ilim ve ahlâk eğitimi veren, İslam dininin güçlenmesine katkıda bulunarak kültür ve uygarlığı şekillendiren din adamları özel bir yere sahiptir.Kazak bozkırında da bu tür dinî şahsiyetlerinrolü oldukça önemlidir.

Tarihi belgeler, Kazak bozkırında medreselerde bilgilerini derinleştiren, ahun, hazret, îşân, molla gibi çeşitli dini unvanlara sahip

olduktan sonra çocuklara hocalık yapan, cami açan ve medreselerde ders veren dinî şahsiyetlerin sayısında artış olduğunu göstermektedir. Bu makalede, Kazak bozkırının özellikle batı bölgesinde dünyaya gelendinî şahsiyetlerin manevi ve eğitim alanındaki faaliyetleri incelenmektedir. Bunlar arasında Doscan Îşân, Cumagali Ahund, Edige Îşân, Ercan Hazretleri ve diğerleri yer almaktadır. Yazar, tarihsel verilere, sözlü el yazmalarına dayanarak Türk halklarının bağları temelinde aydınlanma hareketlerine katkıda bulunan dinî şahsiyetler hakkında yeni bilgiler sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türk halkları, dinî şahsiyetler, aydınlanma, îşân, medrese, cami, mektep, ahund, hazret.

ENLIGHTENMENT AND RELIGIOUS FIGURES IN THE WESTERN REGION OF KAZAKHSTAN

Nazgul SABURGALIEVA

Al-Farabi Kazak Millî Üniversitesi doktora öğrencisi
Tarih, Arkeoloji ve Etnoloji Fakültesi Almatı, Kazakistan. E-mail: naz-sb@mail.ru

In the late 19th and early 20th centuries, a field of enlightenment was intensified among the Turkic people. Archival documents prove that the persecution of the tsar of the Russian Empire against the Muslim peoples, on the contrary, led to the unification of the Turkic Muslims. Historical documents, archival data, oral data, manuscripts are witness to the development of spiritual, educational and cultural life in the Kazakh steppes under the influence of the Turkic elites. The fate of the Turkic peoples in the cultural and educational sphere was common. Turkic elites and religious figures contributed to the development of socio-political life.

The centers of Islam as Turkey, Tatarstan, Bashkortostan, Uzbekistan, Bukhara and Khiva had a strong influence on the educational and cultural life of the Kazakh steppes. The Kazakh students learnt a Muslim letter from a village mullah, continued their education in a madrasah, and came to the country, opened a mosque, a madrasah and taught children. The numbers of schools, mosques and madrasas were increased in the Kazakh steppes at the end of the XIX century. Many Turkic elites came to the Kazakh steppes and taught in school-madrasas. The interrelationship of the Turkic peoples opened

the way for the development of culture and education. Pilgrimage has also become mandatory for Muslims. By going on this pilgrimage, Kazakh pilgrims brought books and manuscripts to the country and contributed for the development of enlightenment.

Among the Turkic peoples, a special place is occupied by religious figures who called people to knowledge and morality, formed culture and civilization by contributing to the strengthening of Islam. The role of such religious figures is also important in the Kazakh steppes.

Historical documents prove that in the Kazakh steppes there was an increase in the number of religious figures who deepened their knowledge in madrassas, brought various religious titles such as ahun, hazrat, ishan, mullah, taught children, opened mosques and worked in madrassas. This article analyzes the spiritual and educational activities of religious figures born in the Kazakh steppes, especially in the western region. These include Doszhan Ishan, Zhumagali Ahun, Edige Ishan, Yerzhan Hazret and others. The author provides new information about religious figures who contributed to the field of education on the basis of historical data, oral manuscripts and the connection of the Turkic peoples.

Keywords: Turkic peoples, religious figures, enlightenment, ishan, madrasah, mosque, school, ahun, ishan, hazret.

Giriş

Kazakistan Cumhuriyeti bağımsızlığını ilan ettiği yıllardan itibaren ülkesi için mücadele eden, halkını eğitim ve bilime yönelten, manevi yönden terbiye veren şahsiyetlerin hepsi aklanmaya başlamıştır. Halk arasındaki geleneksel İslam dininin temsilcileri de böyle şahsiyetlerdendir. Ülkeye gelen dinî şahsiyetler halkı aydınlandırma ve eğitim alanında hizmet edip, öğrencilere okuma yazma öğretmişlerdir. Onlar: molla, şeyh, hazret ve halife gibi unvanlara sahip olmuştur. Dinî şahsiyetlerin özelliği, onlar mektep ve medreseler inşa ederek öğrencileri eğitip, Kazak halkının manevi yönden ve eğitim açısından gelişmesine hizmet etmişlerdir. Eğitimciler ile dinî şahsiyetler Ufa, Kazan, Orınbor, Steplimak,

Buhara, Semerkant, İstanbul ve Mekke gibi bilim merkezlerine gidip medreselerde eğitim almışlardır.

Kazakistan bağımsızlığını kazandıktan sonra ve günümüzde dinî emektarların, şeyh, molla, ahund, hazret ve hocaların hayatları ile onların yaptıkları işler önemli bir konu olarak incelenmeye başlanmıştır. XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında Kazak bozkırının bütün bölgelerinde mektepler, camiler ve medreseler çoğalır. Maneviyat ve eğitim alanında hizmet eden dinî şahsiyetlerin Müslüman ülkeleriyle olan ilişkileri Kazak bozkırındaki İslam dininin ve eğitimin gelişimini etkiler. Bu bağlamda Kazakistan'ın batı bölgesinde yaşayan geleneksel İslam dininin temsilcilerinin araştırılması günümüzde üzerinde durulması gereken önemli konulardan biri olmuştur. Geleneksel İslam dininin temsilcileri ile ilgili bilgilerin çoğu günümüze kadar ulaşmasa da sözlü gelenekte yaşayan anlatılar ile onların inşa ettikleri camilerin kalıntıları ve yerleri konuyla ilgili değerli bilgiler mahiyetindedir. Bugünlerde bu dinî şahsiyetlerin mezarları ve onların yaptırdıkları camilerin yerleri kutsal mekanlara dönüşmüştür.

Çarlık Rusya'nın ve ondan sonraki Sovyet Hükümeti'nin yürüttüğü İslam'a karşı politikalarına rağmen geleneksel İslam dininin temsilcileri dinin temel kaideleri ile şeriata dayanarak Kazakların kimliğine uygun bir şekilde nesilleri ve milleti eğitmeye, terbiye vermeye devam etmiştir.

Doscan Kaşakoğlu

Doscan Şeyh (Dosmuhammed) Kaşakoğlu 1815-1896 yılları arasında yaşayan dinî eğitimcidir (Muğalcar Ansiklopedisi, 2011).

Onun babası Kaşak da eski yazı ile okuma yazma bilen bir molla olmuştur (Şaykı,2015:103). Dolayısıyla Doscan 14-15 yaşına kadar kendi babası Kaşan Molla'dan eğitim almıştır (Kabicanoğlu, 2004). Doscan Şeyh Orınbor şehrinin 18 kilometre uzaklığındaki Karğalı Medresesi'nde 12 sene okumuştur (Salkınoğlu, 2006:18)

Doscan Hazret medreseyi 1842 yılında bitirir ve şeyh unvanını alarak cami ve medrese açma ve mürit toplama hakkına sahip olur (Salkınoğlu, 2006:21).

1831 yılında, yani on altı yaşındayken ilk defa Mekke'ye hacca gider. 1832 yılında ise Mekke'den 17 yaşında genç “Hazret” unvanıyla Kuran-i Kerim'i ve muhtasarı tamamlayarak ve ezbere söyleyerek ülkeye geri döner (Adilhanoglu, 2015: 13).

O, 1858 yılında ikinci ve büyük ihtimalle 1870'li yıllardan sonra üçüncü defa hacca gitmiş olmalıdır. Ozan Meşhur Yusuf (1858-1931) kendi kayıtlarında hacca gidenlerin sayısını Orta Cüz'den yirmi kişi, Küçük Cüz'den ise yüz kişi olarak göstermiştir. Hacıların arasında Küçük Cüz'den (Kazakistan'ın Batı bölgesi) Nurpeyis Hazret ile Doscan Hazret'in olduğu belirtilmiştir. Daha sonra bu yüz yirmi kişi kendi aralarında para toplayıp Mekke'de “Kazak Takiyesi” adı verilen bir konukevi yaptırırlar ve onu Kunanbay'ın adına yazdırıp “Bundan sonra Mekke'ye gelen Kazak hacılar burada kalsınlar” derler. İşte ondan sonra Kazak diye ayırbir halkın olduğu bilinmeye başlamıştır. Bu konukevini Kunanbay Hacı vefat ettikten sonra Mekke'ye hacca giden Küçük Cüz Kazakları Doscan Hazret'in adını vererek kullanmışlardır (Şaykı, 2015:105).

Bununla ilgili olarak Şakerim Kудayberdioğlu'nun (1858-1931) “Türk, Kazak ve Kırgız Hanlarının Şeceresi” adlı eserinde şöyle denmiştir: “1874 yılında hacca gittiklerinde Kazak hacıların kalması için Mekke'de bir konukevi yaptırılıp yemek dağıtılmıştı. 1905 yılından 1906 yılına uzanan hac seferimde ben de bu konukevini gördüm... bu konukevi günümüzde Küçük Cüz'den Doscan Hacı'nın adına kayıtlıymış” (Kудayberdioğlu,1991:45). Bu bilgilerden Doscan Şeyh'in kendi döneminde Allah'ın rızasını kazanmak için Mekke'deki kutsal Kâbe'ye secde etmek amacıyla hacca gittiğini ve bu seferlerinden birinde başka da hacılarla birleşerek Mekke'deki “Kazak Takiyesi” adı verilen konukevini inşa ettirdiğini öğrenmekteyiz. Ayrıca bu bilgiler söz konusu konukevinin Doscan Şeyh'in adına kaydedildiğini de doğrulamaktadır.

Hacdan döndükten sonra Doscan Şeyh Donıztav'daki Kaynar denilen yerde ve daha sonra Şilisu'da (günümüz Aktöbe Eyaleti, Temir ilçesinin Şubarkudık kazası yakınlarındaki İşan (Şeyh) Ata Kompleksi) iki büyük cami yaptırır (İslam Ansiklopedisi, 2010:142).

Doscan Şeyh'in eğitim alanında yaptırdığı ilk camisi Aktöbe bölgesindeki Sam kumlarının eteğinde bulunan Tasastav Kaynar yakınlarındaki Karaşın denilen yerdeymiş. Ebubekir Kerderi'nin (1861-1912) şiirinde bu bölgede Doscan Şeyh'in camisinde binlerce öğrencinin eğitim aldığından bahsedilir (Amirov,2016:8).

Doscan Hazret 1868 yılında Oyıl'ın Şilisu denilen yerine yerleşmiştir (İliyaso, 2016:80).

Şubarkudık'ın yakınındaki ikinci camiye Doscan Şeyh on parmağında on marifet olan meşhur Birman Usta'ya yaptırmıştır. Caminin içinde yüz kişi rahat bir şekilde namaz kılabilmiştir. Bu caminin projesinin Kazan'daki Yunusov camisine bakılarak yapıldığına dair görüşler de vardır. Kimileri caminin altı kubbesinin, kimileri ise dokuz kubbesinin olduğunu ileri sürmüştür. Caminin içi motiflerle süslenmiş ve dışarıdan giren ışık bütün bu motifleri parlatmış ve nurlandırmıştır. Ayetler ile hadisler kırmızı boya ile boyanarak yazılmıştır. Günümüze kadar ulaşan bilgilere göre, caminin yanında çocukların eğitildiği 150 kişi kapasiteli bir medrese ve misafirlerin ağırlandığı yer de olmuştur. Caminin kubbeleri Sovyet döneminde yıkılmıştır (Şaykı,2015:103-104). Doscan Hazret bu camiye kendi parasıyla yaptırmıştır (Kerderi, 1993: 149-151).

Bu camide pek çok mürit hizmet edip burada yüzlerce şeyh ve sofu okumuş, eğitim almış ve halka hizmet etmiştir (Adilhanoğlu, 2015: 13). Şilisu'daki cami halk arasında “İşan (Şeyh) Ata” Camii olarak adlandırılmış ve sonradan İşan Ata mezarlığına dönüşmüştür (Acigaliyev, 1994: 57-58). Doscan Şeyh Şubarkudık'taki kendisinin inşa ettirdiği ikinci camide, yani İşan (Şeyh) Ata kompleksinde defnedilmiştir. Doscan Hazret'in kullandığı eşyalardan günümüze kadar ulaşanı kendisinin özel mührüdür. Mühür, günümüzde Şubarkudık müzesinde korunmaktadır. Mührün yüzeyinde Arapça: “Allah'a kulluk eden molla Dosmuhammed ibn Kaşak 1248” (Hicri takvim ile) yazısı vardır.

Mühür renkli metalden oyularak yapılmıştır ve güzel bir kolu da vardır (Şaykı,2015:103-105).

Doscan Kaşakoğlu, hem şeyh hem de hazret dinî unvanını alan ve İslam'ın sofuluk akımını benimseyen, nesillerine İslam dininin geleneksel akımını öğreten dinî şahsiyettir. Kendi döneminde dinî bilgisinin derinliği ile tanınan, halkına eğitim ve terbiye verme yolunda emek sarf eden ve Müslümanlık ile sofuluğu yayan önemli bir kişi olmuştur.

Bisen Abdollaoğlu

Abdollaoğlu Bisen Hazret 1878 yılında Aktöbe Eyaleti, Kobda ilçesi, Carık kazasının Camanköl yaylasında dünyaya gelmiştir. Babası Kabdolla da hayatının tamamını dinî eğitim işlerine adayan bir kişi olmuştur. Babası Bisen'i on beş yaşında Buhara'daki önemli medreselerden birine okumaya gönderir. Doğuştan zeki olan Bisen medreseyi başarılı bir şekilde bitirdikten sonra eğitimini devam ettirmek için Türkiye'ye, İstanbul şehrine gider. Üç yıl Buhara'da ve beş yıl İstanbul'da eğitim alıp teoloji ilmini iyice öğrenen Bisen Hazret, ülkeye büyük bir âlim olarak geri gelir (Aktöbe Eyaleti Yurt Bilgisi Müzesi arşivinden).

İstanbul'da okuduğu yıllarda Bisen Hazret oradaki Metil Paşa adında bir Türk vatandaşın evinde kalır ve aynı zamanda evin hizmetçisi olarak da çalışır. İstanbul şehrinde beş sene okuyup 23 yaşında kendi memleketine döner. Öğrencilik yıllarında Metil Paşa'nın üç kızının ortancası olan Palu adlı güzelden hoşlanır ve ikisi gelecekte birbiriyle evleneceklerine dair söz verirler. Bisen, ülkesine gidip izin alıp geri geleceğini söyler. Ancak ülkeye geldikten sonra kıza verdiği sözünü tutmanın imkânı olmaz. O dönemde yaşanan olaylar bunun gerçekleşmesine müsaade etmez. Bisen, İstanbul'dan döndüğü zaman Mekke'ye hacca giden babası Abdolla'nın ikinci seferinden geri dönmediğini ve vefat ettiğini öğrenir. Akdeniz'de vefat eden babasının vasiyetini yerine getirmek amacıyla genç hazret, Kobda nehrinin kıyısındaki memleketi olan Camanköl yaylasında şöhreti Oyıl ve Kobda kıyısına yayılan meşhur Birman (Birmağambet)

Usta'nın yardımıyla bir cami inşa eder (Kobda İlçe Müzesi arşivinden). Bu caminin yüksekliği 3 metre civarında olmuştur.

Bisen Hazret, cami-medresede o bölgenin çocuklarını eğitir, onlara Arapça öğretir ve çocukları ilimle uğraşmaya teşvik eder. Böylece cami büyük bir manevi merkeze dönüşür. O, burada 16 yıl boyunca ders verir, çocuklara Arapça öğretir, dinî eğitim verir ve öğrenciler yetiştirerek imanlı olmayı öğretir. Sovyet hükümeti döneminde ise “cami açan ve eğitim veren dindar kişi” olarak suçlanan Bisen sürgüne gönderilir. Malına ve mülküne el konur ve kendisi ailesi ile birlikte 1928 yılında Başkurdistan'daki Sakmar nehrinin kıyısına yerleşir. Burada sakin bir hayat sürmeye başladığı zaman da kimilerinin şikâyeti üzerine Hazret yine kovuşturmaya uğrar ve 58. Madde ile “Vatan Haini” ilan edilerek yakalanıp 20 yıllığına Sibirya'daki İrkutsk'e sürülür. 1956 yılında ise sürgünden kendi ülkesine geri döner (Aktöbe Eyaleti Yurt Bilgisi Müzesi arşivinden).

Bisen Hazret, 1969 yılının yazında vefat etmiştir. Onun kimliği ile günlüğü “Ruhanıyat” müzesindedir (Kubaydollaoglu, 2017:5-6).

Ercan (Ermuhammed) Tölegenoğlu

Halka öğretmen olarak hizmet eden ve imanlı olmayı öğütleyen aydınlanma hareketinin neferlerinden bir diğeri ise Kazakistan'ın batısındaki Mañğıstav bölgesinde dünyaya gelen Ercan Tölegenoğlu'dur.

O, Mañğıstav bölgesinde yaşayan ve İslam dininin ayrıntılarını iyice öğrenen, aldığı eğitimi nesilleri ve halkı terbiye etmek için kullanan manevi hocadır. Ercan Tölegenoğlu (1888-1967), günümüz Mañğıstav ilçesinin Karacanbas ve Şakpakata bölgelerinde yaşayan dinî emektar ve hazrettir (*hazret: din bilgisi ve eğitimi yüksek olan din adamlarına verilen unvandır. Hazret unvanı caminin ya da belli bir bölgedeki Müslümanların din adamlarının başkanlarına da verilmiştir*). O, Bozaşı yarımadasındaki Uvakkum ile Hazar Denizi kıyısındaki yerleşim bölgelerinde de yaşamıştır. Ercan Hazret, yaşadığı dönemde kendisinin takvalığı, sakinliği, adaletliliği ve her zaman yoksullara yardım edişi ile halkın saygısını kazanmıştır (Kekilbayev, 1997:246).

Babası Tölegen de dindar, çalışkan ve başkalarını koruyup kollayan adil bir insan olmuştur. Çocuklarını okutmaya çok hevesli olan baba üç oğlunu da okuması için köy mollasına göndermiştir. Ercan'ı ise çocukluğunda Mırzayır denilen yerdeki Abdi Ahund'a gönderip bir sene okutmuş ve Arapça öğrenmesini sağlamıştır (Ramazanova, 2014:18).

Gençliğinden itibaren zekiliğiyle tanılan Ercan Hazret ilk önce köydeki Aydar Şeyh'ten ders alır. Gayretli öğrenci olan Ercan Buhara'daki medreseyi 1924 yılında öğretmen/hoca olarak bitirir (Şintemirkızı, 2018).

Bundan sonra ise İstanbul Üniversitesi Arapça ve Farsça Fakültesinden mezun olur. Üniversiteyi bitirdikten sonra kendi memleketine dönüp Aydar Şeyh'in camisinde çocukları okutur ve sonradan kendisi de cami açıp çocuklara ders vererek eğitimcilik hizmetlerine başlar (Kekilbayev, 1997:246).

Tuşçıkudık bölgesindeki Sorkudık'ta cami inşa eder ve köydeki çocuklara alfabe öğretir. Onlara hayırlı evlat, merhametli insan olma ve vebal ile sevabın ne olduğu konusunda terbiye verir. Ercan Hazret böylece sofuluk akımını yayan hocası Beket Mırzağuloğlu'nun (1750-1813) dinî vaazlarını insanlara anlatır ve gençleri, halkı temizliğe, iyiliğe davet ederek sadece Allah'tan medet ummayı öğütler ve kendi hocasının yaptıklarını devam ettirir (Aripov; 2010).

Yüksek eğitilmiş, Kazak, Rus, Arap, Çağatay, Özbek, Karakalpak ve Tatar dillerinde akıcı bir şekilde konuşan ve matematik, trigonometri, astronomi ile fen bilimlerine hâkim olan Ercan Hazret, kendi döneminde dünyevi dersleri okutmuştur (Şintemirkızı, 2018).

Hazret'in Rus dilini bilmesi, matematik işlemlerini çözebilmesi, astronomi ve coğrafya gibi o dönemdeki dünyevi derslere hâkim olması ile ilgili herhangi bir şüphe söz konusu değildir.

Ercan Hazret'in dinî bilgisinin derinliği o kadar ki, onunla İslam dininin kaideleri, Kuran surelerinin tefsiri, dünyanın yaratılışı,

ömür ve ölüm hakkında tartışmaya girmeye mollaların kendileri bile pek cesaret edememiştir.

Ercan Hazret 79 yaşını geçip seksenine ayak bastığında vefat etmiş ve eskiden beri halk tarafından bilinen Şakpak Ata mezarlığına defnedilmiştir. Ercan Hazret dinin kurallarına çok dikkat etmiştir. O, çağdaşlarına: “İnsanın bedeni topraktan yaratılmıştır ve öldükten sonra toprakla karışmak için acele eder. Ölen insana çok büyük ve saray gibi bir mezar yapmaya gerek yoktur. Böyle yapmak bir rekabetin sonucudur ve şeriat bunu onaylamaz. Zenginlik ve bayrak yarışına, rekabete girmeden, fazla masraf yapmadan da it kuşun giremeyeceği üzeri açık ve fazla yüksek olmayan bir mezar yapmak yeterli olacaktır. Bu benim uydurduğum bir şey değil, çok eski dönemlerden beri süregelen ve Müslüman halklarının bize, geleceğe nasihatidir” demiştir (Aripov, 2010).

Bununla birlikte Ercan Hazret Tölegenoğlu’nun “İman Şartı” ve “Vasiyetname” adlı eserleri günümüz genç nesillerini manevi yönden terbiye etmek için eşsiz bir eser, önemli ve değerli bir kaynaktır. Bu kitaplar Kazak Müslümanları için geleneksel sayılan Hanefi mezhebi ile Maturidi akidesine uygun olarak yazılmış eserlerdir. Bu arada Ercan Hazret’in eserlerinin Kazakçaya aktarılacak okuyucuyla buluşturulmasın da paha biçilemez bir mirastır. Ercan Hazret suçsuz yere özgürlüğünü kaybetmesine rağmen dine sadık kalmış, Muhammed (s.a.v.) Peygamber’in vaazlarını sıkı bir şekilde yerine getirmiş, Kuran’ın ve şeriatın kurallarına uymuş bir şahsiyettir.

Sonuç

XIX. yüzyılın ortası ile XX. yüzyılın başı aralığında Kazak bozkırında ve özellikle Kazakistan’ın batı bölgesinde yaşayan geleneksel İslam dini temsilcilerinin maneviyat ve eğitim alanındaki hizmetleri büyük bir öneme sahiptir. Dinî şahsiyetler İslam’ın beş farzının biri olan hac vazifesini yerine getirmekle kalmamış, medresede eğitim alıp yurtlarına döndükten sonra öğrencileri okumaya davet etmişlerdir. Maneviyat ve eğitim alanındaki dinî emektarlar medreseler açarak ve camiler inşa ederek sonraki nesillere kendi ilimlerini yayacak ve anlatacak şakirtler yetiştirmişlerdir.

Ülkesinin gelişmesini ve aydınlanmasını arzulayan o dönemdeki dinî şahsiyetlerin hayalleri günümüzde gerçekleşebilmiştir. Onların bıraktıkları eserler ise nesillerini dine ve imanlı olmaya davet eden, Allah'ı severek İslam dininin bütün kuralları yerine getirmelerini ve şeriata aykırı davranmamalarını sağlayan önemli kaynak ve eşsiz bir mirastır. Geleneksel İslam dini temsilcilerinin araştırılması genç neslin manevi ve dinî bilgilere sahip olmasına ve kültürel değerlerin öğrenilmesine büyük katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

1. Aktöbe Eyaleti Yurt Bilgisi Müzesi arşivinden
2. Amirov Sh, (2016). Dosjan haziret. Egemen Qazaqstan. (10) 19 qantar s.8
3. Adilhanuly M, (2015). Dosjan haziret Ana tili. (27-28). 10-22 shilde. s.13.
4. Ajigaliev S.I. (1994). Pamiatniki Donyztaý (Severnyı Ystıýt). Izvestia NAN RK. Seria obestvennyh nayk. s.57-58
5. Aripuly B., Aripov D. (2010). Pir Bekettin izimen jürgen – Erjan haziret. Ana tili. 10 qyrkuiek
6. Islam. Entsiklopedialyq anyqtamalyq (2010). Almaty, Aryna Ltd. s.592
7. Ilnasova R. El iesi, jer kiesi. Aqtobe, A-Poligrafia. s.248
8. Kerderi A, (1993). Qazagym: olen, tolqaylar, aıtys, jyrlar. Almaty, Jazyshy. s.149-151
9. Kekilbaev A, (1997). Mangystay entsiklopediiasy. Almaty. Atamura. s.384
10. Qabjanuly M, (2004). Dosjan haziret: dindi uagyzdap, dil ustangan. Aqtobe, 1 shilde
11. Qudaiberdiuly Sh, (1991). Turik, qazaq-qyrgyz ham handar shejiresi. Almaty, Sana. s.45
12. Qobda İlçe Müzesi arşivinden.
13. Qubaidollauly I, (2017). Qobdadan shyqqan haziretter. Aqtöbe oblystyq qogamdyq saiası gazeti. 11 mamyr. s.5-6
14. Mugaljar entsiklopediiasy (2011), Almaty.
15. Salqynuly S, (2006). Dosjan haziret: gumyrnamalyq baian. Almaty, Doit-Printhays. s.160
16. Ramazanova B. S., Kylyshbekov T. (2014). Mańgystaydyn meshitteri men medreseleri. Molodoi ychenyi. (8) maýsym s.18
17. Shyntemirqyzy G, (2018). Erjan hazirettin elge haty. Egemen Qazaqstan . 6 nayryz. s.4
18. Sharqy M, (2015). Haziret Dosjan ıshannyn ıslamdyq joly . Aqiqat qogamdyq-saıası jurnalı (11), 9 qarasha . s.103.

GELENEKSEL TÜRK SANATLARINA DAİR GÜNÜMÜZ ALGISI: ÇİNİ ÖRNEĞİ

Ümmügülsüm AÇIKÖZ

*Sosyolog-Çini Ustası ve Eğitimcisi Ankara Büyükşehir Belediyesi (BELMEK)
ummugulsumacikoz@gmail.com*

ÖZET

Bir milleti, bir kültürü, bir medeniyeti anlamanın, anlamdırmanın ve oluşturmanın yolu sanattan geçer. Uzun bir geçmişe ve tarihe sahip olan “Geleneksel Türk Sanatları” Anadolu Selçuklular zamanında yaygınlaşmaya ve Osmanlı döneminde ise sistemleşmeye başlamıştır. Yayılmasında ve sistemleşmesinde, İslam’ın kabulüyle birlikte sanatta zirveye ulaştıran Türkler olmuştur. Malzeme, teknik, motif, renk, form ve kompozisyonlarda Türklerin İslam’dan önce inançlarının, coğrafi yapının ve kültürlerinin etkisini görmek mümkündür. Bu durum Geleneksel Türk sanatlarına daha da bir zenginlik katmıştır. Zenginleşerek günümüze kadar gelen geleneksel sanatlar köklü Anadolu bilgi birikimiyle birlikte sanatta bilhassa Geleneksel Türk Sanatlarında sistemleşmiş ve zenginleşmiştir. Zengin bir sanat yelpazesine sahip olan Geleneksel Türk Sanatlarından hat, tezhip, çini, ebru ve minyatür en bilinenlerdendir.

Bu çalışmada hat, tezhip, minyatür ve ebru sanatının kısa bir tarihsel sürecinden bahsedildikten sonra Geleneksel Türk Sanatlardan olan ve köklü bir geçmişle, desenleriyle, renkleriyle, formlarıyla, teknikleriyle, dünya çapında değer gören eserleriyle, çini özelinde günümüzde ki teknoloji ve bilgi birikimine sahip olan çini sanatının 2015-2020 tarihleri arasında yapılan 100 kadın kurs öğrencisinin becerisi ve duygu dünyasında ki etkilerini ve etkileşimlerini, kendi dünyalarını şekillendirmesini ve yansımalarını anlamak için yapılan anket çalışması irdelenip değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Geleneksel Türk sanatları, çini, çağdaş çini algısı

TRADITIONAL TURKISH ARTS AND CONTEMPORARY PERCEPTION OF THEM: ÇINI SAMPLE

ABS

The arts are the crucial instrument so as to understand, form and make meaningful the culture and civilization of a nation. In this context traditional Turkish arts have a quite long history which have been started by time Uygur Turks, developed by Major and Anatolian Selcuqities and systematized by Ottomans. During all this process, by accepting Islam, Turks had the main role and function so that the arts had reached the top or zenith point. In the process of traditional Turkish arts Turks had brought new understanding and technic as well as equipments, colours, form, composition, designs from their past belief, tradition and culture. Therefore traditional Turkish arts have been historically so rich and unique so that we have today this unique and rich heritage. We can observe such uniqueness and richness in some of the branches of the traditional Turkish arts such as: hat, tezhip, çini, ebru and minyatür and so on.

Thus, in this paper, so as to demonstrate our contemporary reflections over traditional Turkish arts at the sample of the art of Çini by means of data which are derived from our observations as the Çini master-teacher and the recent questionnaire made by us, we shall firstly introduce and deal with the hat, tezhip, minyatür and ebru in terms of historical background. Secondly and the most importantly after giving briefly historical background and introducing the performance of the art of Çini we shall examine outcomes or findings of questionnaires about my students who have joined the course of the art of Çini in the period of the years of 2015 and 2020 in Ankara for revealing their attitudes, approaches, feelings, thoughts and perceptions towards the art of Çini as well as their daily life practise during their studentship in the course.

Key words: Traditional Turkish arts, çini, contemporary perception of çini.

GİRİŞ

Mekanlara değer katan orada yaşayan insanların oluşturduğu kültür ve sanatlardır. Mekanda bir medeniyetin varlığından söz etmemizi sağlayan sözlü, sözsüz kültür varlıklarıdır.

Kültür ve medeniyeti oluşturan dünyaya imzasını atar ve diğerleri, tarih boyunca o milletin çizdiği yoldan ilerler ya da feyz alırlar. Türk milleti de bulunduğu coğrafyayı güzelleştirirken aynı zamanda tarihe damgasını vuracak medeniyetlerin öncüsü ve sanatta zirveye ulaştıran milletlerdendir. İslam'dan önceki kültür değerlerini İslam'ın kabulünden sonra islam kültürüyle harmanlayarak geniş bir kültüre sahip olurken yüksek medeniyetin de inşasını kurmuştur. Türk medeniyetini sanat üzerinden okursak geniş bir sanat donanımına sahip olduğunu görürüz. Sanat yelpazesi o kadar geniştir ki Türk insanın duygularını düşüncelerini sözlü ifadenin yanında sözsüz yolla da ifade ettiği görülmektedir. Sanatın sözsüz ifade yollarından bir kaçını sayacak olursak, bunlar; motifler, desenler, formlar, renkler ve şekillerdir. Bunlar sanatın temel taşları ve unsurlarıdır. Bu temel unsurların çeşitli yüzeylerde kullandıklarını görürüz. Türkler islamdan önce doğayı kutsal saydıklarından desenlerinde figürlü motiflere ağırlık vermişler ve ayna, tarak, kilim gibi nesneleri işlemişlerdir. Bunun yanında dini inançları sembolleyen eserleri de görmek mümkündür. En önemli sanat eserlerini ise hayvan üslubu dediğimiz sanat tarzında ortaya koymuşlardır (Eycil ve Us, 2019:81). Yaşam şartlarından dolayı doğa ile iç içe olan Türkler, doğadan etkilenerek kullandıkları eşyalarda doğadan unsurları kullanmışlardır. Zaman geçtikçe diğer toplumlarla iletişim kuran Türkler kültürel etkileşim içinde olmuştur. Bu etkileşim sonucunda kültür yelpazesi genişlemiş ve zenginleşmiştir. İslamı kabulünden sonra başka sanat dallarını da bünyesine katarak derinleşmiştir. Günümüze kadar bazı sanatlar zamanla kaybolurken çoğunluğu gelişerek, sistemleşerek günümüze kadar gelmiştir.

Yukarıda bir millet üzerinden sanatı okurken, sanat nedir sorusuna cevap ararsak; *“Arapça bir kelime olan sanat “sanaa” kelimesinden türemiştir. İngilizce “art”, Latince “ars” kelimelerinin karşılığıdır. “Belli bir yetkinliğe eriştirilmiş olma”, “bir şeyi kendi iç yasalarına göre özgürce biçimlendirme yeteneği” veya, “İnsanların, gördükleri, işittikleri, his ve tasavvur ettikleri olayları ve güzellikleri, insanlarda estetik bir heyecan uyandıracak tarzda ifade etmesi” gibi çeşitli şekillerde tanımlanır”*. (Çam, 1999:3)

Zengin bir repertuara sahip olan Geleneksel Türk el sanatlarının her bir sanat dalı kendi sistem içinde sanatını icra eder. Bu sistem detaylı bir şekilde meydana gelmektedir. Bu detaylar incelikler ve zarafetle son vuruşları insanları derinden etkilemektedir. Düzenli ve özenli bir şekilde meydana gelen bu eserler geçmişten günümüze olgunlaşarak ve zenginleşerek gelerek hem yapıları hem de gönülleri süslemektedir. Her bir sanat dalı kendi yapısı içinde sanatsal eserler meydana getirirken başka sanat dalıyla da etkileşim halinde olurlar. Hatta birbirini tamamlar duruma da gelmektedirler. Örneğin: Hat sanatını süsleyen tezhip ve ebru sanatı örnek verebileceğimiz gibi yazıyı anlaşılır kılan minyatür sanatını da örnek verebiliriz.

Geleneksel Türk sanatlarının yaşatılmasında sanatçıların büyük rolü olduğu kadar devletin teşvikleri, belediyelerin ve özel sektörün ilgileriyle geleneksel sanatlarımızda büyük bir ilerleme kaydedilmiştir. Günümüz sanatçıları sanatlarını icra ederken bir yandan da tarihsel süreçlerini araştırarak tarihi dönemlere ait yeni yeni bilgiler bulmaktadırlar. Bu bilgiler zengin bir geleneksel sanat geçmişimizin ve birikimimizin olduğunu göstermektedir. Bu bilgiler ışığında geleneksel Türk sanatlarının çeşitli yüzeyler üzerine işlendiği görülmektedir.

Bu genel çerçevede bu yazıda geleneksel Türk sanatlarından kâğıt üzerine hat, tezhip ve minyatür sanatından, su üzerine ebru sanatından, çamur (seramik) üzerine çini sanatından kısa bir tarihçesinden bahsedilip, çini sanatı ile ilgili 6 sorudan oluşan survey (tarama) yönteminden anket yöntemi ile Ankara’da 2015-2020 Tarihlerinde Cevizlidere ve Çigdem BELMEK kurslarına katılan kursiyerler ile derinlemesine görüşmenin değerlendirilmesini yapmıştır.

HAT SANATI

Aharlı kâğıt üzerine işlenen ve kâğıt, kalem, mürekkep gibi malzemelerden oluşan **hat** sanatı, yani hüsnü hat (güzel yazı) estetik kurallarına bağlı kalarak ölçülü, dengeli ve bir ritim için de güzel yazı yazma sanatıdır. İslam uygarlığının yazı dili olan Arap yazısı geometrik, düzenli, dik ve yatay çizgilerin hâkim olduğu bir üslup

kazanmıştır. Hat kelimesinin sözlükteki manasına bakıldığında da “ince, uzun, doğru yol; noktaların birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi ve yazı” diye tarif edilmektedir (Serin, 2014:65).

İslam’ın doğuşuyla beraber kuran dili ve yazısı kısa bir süre için de uluslararası güçlü bir dil haline gelmiştir ve kültür birliği sağlanmıştır. Kur’an-ı Kerim’in ilk mesajından insanlığa ulaşması ve ona vasıta olan yazının sosyal gelişme ve yükselmenin önemi vurgulanmıştır. Bilgisizliğin ise her türlü geriliğin nedeni olarak gösterilmiştir. Zamanla İslam dinin yayılması Kur’an-ın yazılmasına, korunmasına ve yayılmasından doğan ihtiyaç, yazının önemini kat be kat artırmıştır. Hicri I ve II yüzyılda yazı bir taraftan alfabe, şekil ve imla bakımından gelişme gösterirken öte taraftan da sanatsal yazı seviyesine yükselmeye başlamış muhteşem güzellikler kazanmıştır (Serin, 2014:66).

İslam’ın doğuşunda iki ayrı formda yazı bilinmekteydi. Bunlardan birincisi meşk ve diğeri cizm idi. İlk vahiyler daha kurallı olması bakımından geometrik cizm hattıyla yazılmıştır. Farklı dönemlerde en fazla yazıldığı bölgeye nisbetle geometrik yazılar, Mekki, Medeni ve en son Kufi adını almıştır. Medeni yazı, düzenli, geometrik, ritmik, yatay ve dikey çizgilerin hâkim olduğu noktasız hareketsiz basit bir yazı düzenidir.

Emeviler zamanında ilim ve sanat alanında önemli gelişmeler görülmüştür. Özellikle kitapların tercüme faaliyetlerinin yanında Kur’anın çoğaltılması hüsn-i hat’la Mushaf yazan katipler çoğalmıştır. Emeviler döneminde hüsn-i hatla yazdığı Mushaflarla öne çıkan Halid b. Ebul – Heyyaç dır. İlk celi yazı hattatı olarak da kabul edilen Halid, Mescid-i Nebevi min kible duvarına Şems suresinden Kur’an-ın sonuna kadar altınla ilk abidevi yazı yazan kişi olarak bilinmektedir. Yine Emevi döneminin önemli hattatlarından olan Kutbe el-Muharrir’in dört çeşit yazı ortaya çıkardığı bilinmektedir.

Abbasiler dönemine geldiğimizde ise mevzun ve aslı hat’lar ortaya çıkmıştır. Mevzun hat’ların özelliği ise yuvarlak olması, kalem kalınlığı kâğıt boyutuna göre isimlendiren sayıları yirmi dördü bulan yazı karakterleri ortaya çıkmıştır. Abbasiler dönemi hat sanatı tarihte en önemli yeniliklerin ortaya çıktığı bir dönemdir.

İbn Mukle mevzun hatlar arasında karakter ve özellikleri birbirine yakın olanları birleştirerek sınıflandırmış, sayılarını azaltmış harflerin daire esasına göre geometrik oran ve kuralları ortaya koymuş ve adlandırmıştır. Böylece mensub hatların (aklam-ı sitte) ortaya çıkmasında ilk önemli reformları yapmıştır. İkinci büyük hat ustası olarak kabul edilen İbnü l-Bevvab (ö. 413/1022) ise onun aklam-ı sittede tespit ettiği bu estetik kuralları daha ince geometrik oranlara bağlayarak üslubunu güzelleştirmiştir. Benzer üslupların ortak noktalarını tespit edip sınıflandırarak kalemlerin sayısını sekize indirmiş ve aklam-ı sittenin oluşmasında büyük bir inkılap gerçekleştirmiştir. Bu yazı üslubu İslam dünyasında üç asra yakın hâkim olmuştur. Bilindik en önemli eserlerinden olan ve günümüze ulaşan Reyhani hatla yazdığı Kur'an-ı Kerim, Dublin Chester Beatty kütüphanesinde (Serin, 2014:71).

Yakut el-Musta'sımı aklamı sitte diye adlandırılan sülüs, nesih, reyhani, muhakkak, reyhani, tevki ve rik'a yazılarını belirleyerek klasik ölçü ve kaidelerini en gelişmiş şekliyle ortaya koymuştur ve yazı en güzel ahenge ulaşmıştır.

Yakut'un hat sanatında yaptığı yenilikler yeni bir dönemi başlatmış, etkileri iki asra yakın devam etmiş, yazıları örnek alınmıştır. Yakut üslubunu altı öğrencisi İslam ülkelerine dağıtarak hocalarının ölümünden sonra bu üslubu yaymışlardır.

Aklam-ı Sitte:

Farklı üsluplara sahip İslam yazıları arasındaki altı çeşide verilen addır. Yakut el-Musta'sımı ile klasik kaidelerin ortaya konulduğu altı yazı çeşitleri tevki, rik'a, muhakkak, reyhani, sülüs, nesih yazılarıdır.

1. **Tevki**, sultanlara ait bütün belgelerin yazıldığı, sülüs kalem kalınlığında (3-4mm) hat yazısına verilen addır.
2. **Rik'a**, boyutları belirlenmiş küçük kâğıt ve parşömen parçaları üzerine yazılan yazının adıdır. Kalem kalınlığı 1 mm'dir. Mektup arşiv ve günlük işlerde rik'a yazısı kullanılır.
3. **Muhakkak**, sülüs kalem kalınlığı (3-4mm) den daha büyük olan muhakkak yazı çeşidi büyük boy Ku'ran-ı Kerim ve diğer kitaplarda ayrıca mimari eserlerin kitabelerinde kullanılmıştır.

4. **Reyhani**, kalem kalınlığı 1 mm olan daha çok Mushaf kitabetinde ve kitap sanatlarında kullanılmıştır. Muhakkak yazıya bağlı, onun karakterinde olup ama nesih gibi ince ve küçük yazılan bir hat çeşididir.
5. **Sülüs**, hat sanatında genellikle ağzı 3 mm. Genişliğindeki kamele kalemle yazılan kaside, beyit, kıta ve Mushaf yazımında kullanılan yazı çeşididir. Kufi gibi sülüs yazı da İslam yazıların kaynağı olarak kabul edilmiş ve hat öğrenimine sülüs yazı ile başlamak gelenek haline gelmiştir.
6. **Nesih**, kalem kalınlığı sülüsün üçte biri kadardır (1 mm.). XVI yüzyıldan sonra da kitap ve mushaf yazmak için en çok kullanılan yazı çeşididir. Okunması ve yazılmasının kolaylığından dolayı bugün diğer yazı çeşitlerinden çok, bu yazı tercih edilmiştir (Serin, 2014:74).

Celi yazı, bir yazı çeşidi olmayıp yazının tabi büyüklüğünden daha iri yazılmasına verilen sıfattır. Kitabe levha ve cami yazılarında kullanılmıştır.

Yakut üslubundan sonra Osmanlı döneminde Şeyh Hamdullah (1520) üslubunu görüyoruz. Yakut eserlerini bir estetik açıdan değerlendiren ve kendi sanat zevkini de katan şeyh Hamdullah kendi üslubunu ortaya koymaya başladı. Bu üsluba “Şeyh üslubu” denilmektedir. (Derman, 1997:429).

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Hafız Osman (1698), Şeyh Hamdullah’ın üslubunu bir elemeye tutarak kendine has bir üslup oluşturmuştur. Bir asır sonra da Mustafa Rakım, Osman Hafızın üslubundan kendi üslubunu oluşturmayı başarmıştır (Derman, 1997:429).

Tarihe damga vurmuş bu üsluplara başka üsluplar eklenerek günümüze kadar gelmiştir. Ama en çok bilinen bu üsluplardır. Günümüzde ise bu üslupları devam ettiren çok değerli sanatçılar vardır; Hattat Hasan Çelebi, Bekir Er, M. Uğur Derman ve Hüseyin Kutlu, ismini sayamadığımız pek çok hat sanatçısından birkaçıdır.

TEZHİP

Arapça’da “altınlamak” anlamına gelen arap zamkıyla ezilmiş varak altın ve siyah, lacivert, mavi ve parlak kırmızı gibi çeşitli

renklerin kullanılmasıyla yapılan bezeme sanatına tezhip, sanatkarına müzehhip, müzehhibe denir (Derman, 2014:100).

Orta Asya 'da çeşitli üsluplar kazanarak gelen tezhip sanatı tarih içinde kopmadan devam ederek Selçuklular, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı dönemlerinden süzülüp derinleşerek ve zenginleşerek günümüze kadar gelmiştir. Bilinen en erken tarihli tezhip örneği *Makasidü'elhan* isimli bir müzik nazariyat kitabıdır.

Tezhip sanatı, sanata merakı ve kitaba verdiği önemden dolayı Fatih Sultan Mehmet zamanında büyük bir gelişme göstermiştir. Topkapı sarayına kurdurduğu nakkaşhane ve başına getirdiği özbek asıllı Baba Nakkaş ve sonra ki yetiştirdiği sanatçılarla tezhip sanatı renk zenginliği, desen güzelliği ve sadeliğiyle karakter kazanmaya başlamıştır. Sultan II Beyazıt ve XVI. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatının en parlak dönemidir. Bu parlak dönemler Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim ve Sultan III. Murad zamanında da artarak devam etmiştir. Tezyinat sanatı Mushaflarının yanında divanlarda, berat ve fermanlarda birbirinden değerli ve güzel eserler vermiştir. (Derman, 2014:99).

XVII. yüzyıl sonlarında ve XVIII. yüzyılın sonlarına doğru tezhip sanatına gerilemeye başlayan ve hızla yayımlaşan ve önü alınamayan Batı tarzı süsleme, klasik üslubun değerlerini yok etmeye başlamıştır. Batıdan gelen barok rokoko üsluplarının tesiriyle simetrisiz vazolar, sepetler, saksılar, kurdeleler, perdeler ve fiyonklar bezeme öğeleri olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bu motiflerin geleneğimizde hiç bulunmayan ışıltılı gölgeli boyama ve hacim verilmesi eklenince görüntü bambaşka boyutta olmuş ve mor, leylak, eflatun gibi parlak renkler de eklenince klasik tezhipten tamamen uzaklaşmıştır (Derman, 2014:100).

XX. yüzyıl ortalarına gelindiğinde, sanattaki bu gerileme ve bozulmaya neden olan sebepler ortadan kaldırılarak tezhibin değişmez temel kaideleri, kurallarına erişilerek eski güzelliğine ve karakterine kavuşturulmasında Hattat Necmeddin Okyay, Feyzullah Dayıgil, Dr. Süheyl Ünver. Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt gibi üstatların önemli rolleri olmuştur (Derman, 2014:100).

Hat ve minyatürle birlikte uygulandığı gibi yalnız başına da kullanılan tezhip sanatı, aharlı kağıt üzerine desenin uygulandığı, ince fırça ile nüanslı çizgilerin çizilip destesenk (el taşı) ile ezilen çeşitli renkte ki boyalarla boyanıp çeşitli altın renklerin kullanıldığı ve altınların mührelendiği bir geleneksel Türk sanatıdır.

Tezhip sanatının kendine özgü motifleri vardır. Bunlar özellikle bitkisel, hayvansal ve rumi desenleridir. Bunu destekleyen motifler olsa da özellikle bu motifler üzerine kurgulanır ve tasarlanır.

Üsluplaştırma veya üsluba çekme diye adlandırılan yöntem de ise sanatçı motiflerini gerçekçi bir bakışla doğadan aldığı motifi ana çizgilerini koruyarak ayrıntıları atar ve buna kendi zevk ve görüşlerini de katarak çizmesi olayıdır. Böylece motiflerin zenginliği de sağlanmış olur (Derman, 2014:101).

Bitkisel motifler: Türk bezeme sanatlarının temeli olan motifler, deseni bir düzen ve kurallar içinde tanzim edilmesidir. Bu motiflerden biri de bitkisel kaynaklı olandır. Hatayi gurubu adı altında toplanan bu motifler penç, yaprak, goncagül, hatayi, yarı üsluplaştırılmış çiçekler (gül, lale, karanfil, zambak vb.) olmak üzere kendi içerisinde de gruplara ayrılırlar. Ortak özellikleri nüanslı yani hacimli bir şekilde çizilmeleridir.

Hayvansal motifler: Bunların birincisi hayal mahsulü efsanevi hayvan motifleri (ejder, simurg vb.) ikincisi ise tabiat kaynaklı üsluplaştırılmış hayvan (aslan, pars, geyik, tavşan ve çeşitli kuş türleri) motifleridir.

Bulut motifi: Orta Asya'da Çinlilerden Türklere geçen bulut motifi geçiş dönemiyle çok farklılık gösterir. Başlarda hayal mahsulü olarak ejderhanın ağzından gazap ve öfke ifadesi olarak çıkan bulut Türk sanatkarların elinde, doğadaki bulut halini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır.

Çintemani motifi: Sembolik düşünce mahsulü motiflerden birisidir. Üçgen şeklini hatırlatan bu motif biri yukarıda ikisi aşağıda üç eşit yuvarlaktan ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. Osmanlı

sanatkarları bu motifi güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul etmişlerdir.

Rumi ve münhani motifler: Hayvansal çıkışlı olan bu motiflerin en belirgin özelliği nüans verilmeden çizilmesidir. Her dönemde önemli bir motif olarak kullanılan ve pek çok çeşidi olan rumi motifin ismi, “Anadolu’ya ait” demektir. Münhani deseni zaman zaman kullanılsa da rumi deseni her dönem ana desen olarak kullanılmıştır (Derman, 2014:102).

Tezhip Teknikleri

Tezyinat edilmek üzere hazırlanan desen, kâğıt üzerine farklı teknikler kullanılarak bezenir. Bir eser tezhibinde desen, işleneceği tekniğe göre hazırlanmalıdır. Bu teknikler; Zemin boyalı klasik tezhip, zerenderzer, halkari, çifttahrir ve zerefşan (Altın Serpme) dir.

Üsluplarına baktığımızda ise Timurlular devri tezhip üslubu, Selçuklular ve beylikler dönemi üslubu, Akkoyunlu ve Karakoyunlu üslubu, Osmanlı dönemi saray üslubu (Baba Nakkaş üslubu, Sazyolu üslubu, Karamemi üslubu, Ali Üsküdarî üslubu, Ata Yolu üslubu, İlhanlı ve Memluk üslubu, Safevi dönemi üslubu) dur. Zengin bir motif desen ve üsluba sahip olan tezhip sanatı günümüzde de başarıyla uygulanmakta ve bu üsluplardan yararlanılmaktadır (Derman, 2014:118).

MİNYATÜR

El yazması kitapların metinlerini bezemek ve açıklamak amacıyla ışık, gölge ve derinlik olmayan sulu boya, altın ve gümüşle yapılan küçük boyutlu resimlerdir (Mahir,2014: 125).

Minyatür terimi, Orta Çağ Avrupası’nda hazırlanan bazı el yazması kitapların bölüm başlarındaki metnin ilk harfinin kıvılcıktan minium ile (sülüğün, sülyen, kırmızı kurşun tozu) yapılan miniatura adı verilen süslemeden gelmekte ve sülüğünle boyanmış anlamını taşımaktadır (Mahir, 2014: 125).

İranlı Zerdüşt rahiplerin elinde bulunan bazı el yazmalarının, Müslüman sanatçılar için örnek teşkil etse de Türk İslam minyatürlerini asıl etkileyen maniheizm olduğu düşüncesi daha yaygındır. Maniheizm Uygur minyatürleri, figür tipleri ve kompozisyon

anlayışı bakımından Selçuklu dönemi minyatürlerinin öncülleri olarak kabul edilir (Mahir,2014: 125).

XI ve XII yüzyıllarda Selçuklu Türkleri'nin İran'dan Ön Asya'ya, Mezopotamya'dan Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk – İslam minyatür üslubu meydana gelmiştir. Bu döneme ait kitap resim örnekleri “*Selçuklu minyatür üslubu*” diye gruplandırılmıştır.

Anadoluda üretilmiş ve XII-XIII yüzyılda tarihlenen ve günümüze ulaşan en eski minyatür örnekleri Artuklu *Kitabü'l-Haşaiş* ve *Kitabü'l-Tiryak* isimli eserlerde görülür. Yine Anadolu Selçuklu dönemi minyatür örneklerinden olan ve XIII yüzyılın başlarında Konya'da hazırlandığı anlaşılan *Varka ile Gülşah* adlı mesnevide olduğu görülür. Nakkaş Abdülmümin el-Huyi tarafından yapılmıştır (Mahir,2014: 126).

İslam minyatür sanatında 1220'li yıllardan sonra İlhanlılar'ın hâkim olduğu İran'da hazırlanan yazmalarda Uzakdoğu özellikle Çin sanatının etkisiyle yeni bir üslup ortaya çıkmaya başlamıştır; Biruni'nin *el-Asaru'l-bakiyesi* buna bir örnektir.

İlhanlı devleti minyatür üslubu devletin yıkılmasından sonra Ahmet Musa'nın resmettiği *Mi'racneme*, *Kelile* ve *Dimme* ve *Şahname* nüsnasında devam etmiştir. Bu dönemin minyatür özelliklerine baktığımızda İslam minyatürünün biçimlendiği, yüzeysel ve dekoratif bir resim üslubunun olduğu görülür.

Timurlular döneminde ise en çok minyatür örneklerini görmek mümkündür. Çünkü Herat'ta Gıyaseddin Baysungur minyatür sanatını ve sanatçıları desteklemiştir. Kurduğu sanat atölyelerinde dönemin en usta sanatçılarla çalışmıştır. Sa'di-i Şirazi'nin *Gülistan'ı* önde gelen minyatür yazmalardır.

XIV ve XV yüzyılda Doğu Anadolu'da, İran ve Irak çevresinde hüküm süren Karakoyunlular ve Akkoyunlular döneminde Türkmen *üslubu* denilen yeni bir üslup doğmuştur. Bu üslubun özelliği ise figürler iri başlı ve tıknazdır. Doğa bitkileri ve genellikle kayalık, ufuk hattının yer aldığı sade bir manzara, renklerin ise açık olduğu görülmektedir. Eserler Bağdat'ta ve Şiraz'da oluşturulmuştur.

Safeviler döneminde *Safevi minyatür üslubu* Türkmen ve Herat üslubunun etkisinde oluşmuştur. Babür dönemine geldiğimizde Tebrizli ustaların katkılarıyla *Hint minyatür üslubu* doğmuştur. Ekber Şah dönemine rastlayan bu usulde çıkan eserlere baktığımızda *Babürname* ve *Ekbername* eserlerini görürüz (Mahir,2014: 128).

Osmanlıda minyatürün ilk erken gelişim dönemini, Osmanlı minyatür üslubu eserlerinden biri olan *Dilsuzname* temsil etmektedir. İstanbul'un fethinin ardından İtalya'dan davet edilen Gentile Bellini'nin yağlı boya üslubuyla yaptığı Fatih Sultan Mehmet portresi minyatürde gelişimleri ve değişimleri gösterirken özellikle nakkaş Sinan Bey ile Şiblizade Ahmed'in üsluplarını da etkilemiştir. Yavuz Sultan Selim ile Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde Osmanlı minyatürleri önemli aşamalardan geçerek özgün üslubuna bulmaya başlamıştır (Mahir, 2005:121).

Bu dönemin en önemli sanatçılarından olan Matrakçı Nasuh'un kaleme aldığı tarihi konulu eserlerinde figürsüz manzaralar ve topografik şehir görünümlü resimler minyatüre yeni boyutlar kazandırmaya başlamıştır. XVI yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik üslubun en önemli ustası Nakkaş Osman'dır. Bu üslupta yüzey bezemeciliğinin önemini yitirdiği, sade zeminlerin tercih edilerek konuların sade bir anlatımla ve belgesel bir gerçekliği yansıttığı görülmektedir. *Zafername* ve *Hünername* örnek gösterilebilir. II Osman döneminde ise klasik Osmanlı minyatür üslubundan ayrılan ve kendine özgü bir üslup geliştiren Ahmet Nakşi'nin resimlediği eserler dikkat çeker. XVII yüzyılın minyatür geleneğinde ise tek figürlü resimler öne çıkmaktadır (Mahir, 2005:122).

XVIII yüzyılın başlarında minyatürde tasvir üslubuna Levni öncülük etmiştir ve batılaşma dönemi Osmanlı tasvir üslubunun ilk örnekleri olan *Kebir Musavver Silsilename* de görülmektedir. Levni'den sonra Abdullah Buhari'de yenilikleri sürdürmüştür. Tek figürlü kadın ve erkek resimleri dikkat çekmektedir. XIX yüzyılın başlarında hazırlanan sefaretname ve kıyafet albümleri türündeki eserlerde artık üç boyutlu üslupta ve sulu boya ile yağlı boya tekniklerin de yapılması

geleneksel Osmanlı minyatürünün sona erdiğinin göstergesidir (Mahir, 2005:123).

Günümüze geldiğimizde ise Nusret Çolpan, Süheyl Ünver, sanatçılarımız geçmişten süzülerek ve derinleşerek gelen minyatür sanatının günümüz temsilcileridir.

EBRU

Geleneksel Türk İslam sanatlarından biri olan ebru sanatının ne zaman nerde başladığı tam olarak bilinmemekle beraber Türkistan Buhara kendinde doğmuş ve İran yoluyla Osmanlılara geçtiği sanılmaktadır. Öte yandan, Batı da: “Türk kâğıdı” ya da “mermer kâğıt” olarak adlandırılan ebru sanatı İstanbul’dan Avrupa’ya seyyahlar yoluyla yayılmıştır.

Ebru, given otunun özsuyundan elde edilen kitre veya deniz kadayıfı bitkisi (kerajin) ile kıvamı artırılmış suyun üzerine, öd katılarak hazırlanmış boyanın suyun dibine çökmeyecek şekilde serpilmesi ve su yüzeyinde meydana gelen şekillerin oluşması ve biz adı verilen bir metalle şekiller verilerek kâğıda geçirilmesi sanatıdır.

Ebru sanatının iki boyutlu çalışmasında yüzey olarak su ve kâğıt kullanır. Kâğıt üzerindeki şekilleri ve renkleri ayrıcalıklı kılan su yüzeyindeki şekil ve boyadır. Renkli kaya ve topraktan hazırlanan boyalar suda erimeyen ve yağ barındırmayan boyalardır. Aynı özelliği taşıyan bitki boyaları da kullanılmaktadır. Boyalar el taşı (dest-seng) ile inceltirilir. Boyanın içine su koyularak seyreltilirken öd ile açılması sağlanır. Ebru teknesi, kitre, öd, fırça, tarak, tel çubuk, ebru malzemeleridir. Ebru teknesinin büyüklüğü, kitrenin kıvamı, öd oranı, boyanın kıvamı iyi bir ebru eseri çıkmasında en önemli unsurlardır. Her şeyde olduğu gibi bütün unsurlar birbiriyle bağlantılı olup biri diğerini etkilemektedir. Bu nedenle her aşaması özen, dikkat ve tecrübe istemektedir.

Ebru sanatı ebruzenlerin uzun uğraşları sonucu elde ettikleri bilgi birikimiyle geçmişten günümüze kadar gelmiştir. Daha özelleşecek olursak; Osmanlı döneminde bu sanatta ismini duyuran sanatçılardan ilk bilinen şebek lakabı ile Mehmet Efendidir. Bir diğer

sanatçı Osmanlı döneminde evinde yangın çıkan ve yangın sonucu eserleriyle birlikte kendisi de yanan hatip Mehmet efendidir. Hatip Mehmet Efendi ebru sanatına battal, şal, tarama, taraklı ebru tekniklerini katmıştır. Ayrıca “hatip ebrusu” onun lakabıyla tanınmaktadır. Renklerde canlılık ve desen zevkini bu tekniklerle ortaya koymuştur. Şeyh Sadık Efendi Buhara’da öğrendiği ebru sanatını oğulları İbrahim Edhem ve Mehmet Salih efendiye öğretmiştir (Uğur, 1994: 80-82).

Hezarfen (Pek çok sanatta ihtisas sahibi olan) İbrahim Edhem Efendi ebru sanatında da ihtisas sahibi olup birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencilerinden Necmeddin Okyay, oğulları Sami ve Sacid ile yeğeni Mustafa Düzgünman’ı ebru sanatında yetiştirirken bu sanata tabiattaki şekline en yakın çiçekli ebruları (karanfil, lale, hercai menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı) katmıştır. Yeğeni Mustafa Düzgünman ise papatya çiçeği eklemiştir. Çiçekli ebru sanat tarihimizde Necmeddin ebrusu diye tanınır. Yine Necmeddin Okyay’ın buluşu olan yazılı ebrular vardır (Uğur, 1994: 80-82).

Ebru çeşitlerini sayacak olursak kumlu ebru, hafif ebru, hatip ebru, çiçekli ebru, yazılı ebru gibi pek çok ebru tekniği vardır. Bu teknikler günümüzde de başarıyla uygulanmaktadır. Günümüzde bu sanatı devam ettiren ustalar arasında Fuat Başar, Alparslan Babaoğlu, Timuçin Tanaslan, merhum Nusret Hepgül, Feridun Özgören yanında birçok genç sanatçı bulunmaktadır.

ÇİNİ

Kelimenin aslı Osmanlıca çini (Çin’e ait, Çin işi) Çinliler’e izafetle Çin isminden türetilmiştir. Çeşitli biçimdeki levhaları boyalarla renklendirip sırlanarak fırınlanması sonucu eriyen sırn koruyucu saydam tabakası çini sanatının esasını oluşturur (Yetkin, 1993:329).

Eski kaynaklarda duvar kaplamalarına “kaşı” veya “sırça” denilirken vazo, kâse, tabak, ibrik gibi kullanım amaçlı çini’lere de “evani” ya da “seramik” denmektedir (Doğanay, 2014:171).

Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler çini sanatını az çok yapılarında özellikle kitabelerinde kullanırlarken Anadolu Selçuklularında ise yapı çeşidinin çoğalması ve farklı tekniklerin uygulanmasıyla geniş bir uygulama alanı bulmuş ve geliştirmiştir. Özellikle çini mozaik tekniğini kullanan Anadolu Selçukluları perdah tekniğinde de oldukça başarılı eserler vermişlerdir. Çini mozaik teknikte yapılmış çinilere Konya Alaeddin Cami, Ankara Arslanhane Camilerinden örnek verebiliriz. Perdah tekniğini özellikle sivil yapılarda görmek mümkündür. Kompozisyonlarında genellikle insan ve hayvan figürlerine yer verilmiştir. Anadolu Selçuklu devletinin sultanı olan Alaeddin Keykubad (1221-1237) tarafından yaptırılan Kubadabad Sarayı, zengin figürlü çinilerle tezyinat edilmiştir. İnsan figürlerinin yanı sıra çift kartal, çift ejder, tavus kuşu, insan hayvan karışımı mitolojik yaratıklardan oluşan ve sembolik anlamlar ifade eden motifler de bulunmaktadır. Dini yapılarda ise daha çok geometrik, rumi ve yazı formundaki desenler tercih edilmiştir (Doğanay, 2014:176).

Renkli sır tekniğinde üretilmiş çiniler Anadolu'da ilk olarak Bursa Yeşilcami'de (1419) ve Çelebi Mehmet Türbesi'nde (1421) görülmektedir. Renkli sır tekniğinde, içine sır katılan boyalar çini üzerine işlenir. En çok kullanılan renkler yeşil, firuze, lacivert, sarı bazen de mora çalan kiremit kırmızısıdır. Bursa Muradiye Cami ve Medresesi'nde (1425) renkli sır tekniğinin, mozaik tekniğinin ve tek renkli sır tekniğinin bir arada uygulandığı görülmektedir (Doğanay, 2014:177).

Anadolu Selçuklu döneminde sanatın üretim merkezi Konya iken Osmanlı döneminde İznik olmuştur. XV-XVII. yüzyıllar arasında desen ve teknik açısından hızlı bir gelişme gösterirken mozaik tekniğindeki çini kullanımı giderek azalmıştır. Renkli sır tekniği ise önemli bir gelişme göstermiştir. Çini sanatında asıl büyük gelişme XVI. yüzyılın ikinci yarısında çok renkli (elvan) sıraltı tekniğinin geliştirilmesiyle İznik çinilerinde yaşanmıştır. Rüstem Paşa Cami (1561) çini sanatına kaynaklık edecek ve pek çok desenlerin işlendiği geniş bir motif zenginliğinin olduğu bir veri tabanı gibidir (Doğanay,2014:180). Eminönü'ndeki Yeni Valide Cami'nde (1663)

görülen çiniler desen ve tasarım açısından çok zengin olmakla birlikte, Osmanlı çini sanatının duraksamanın, hatta gerilemenin görüldüğü örneklerdir.

XVIII. yüzyılın başında eski ihtişamını geride bırakan İznik çiniciliği tarihteki yerini almıştır. Damat İbrahim Paşa'nın çabalarıyla Tekfur Sarayı'nda bir çini atölyesi kurulsa da istenilen özelliklerde çiniler üretilemeyince üretime son verilmiştir. Günümüzde ise çini ihtiyacını Kütahya merkezli çini atölyeleri karşılamaktadır (Doğanay, 2014:182). Bunların yanısıra günümüzde geleneksel çini sanatında gelişmiş elektrikli fırınların kullanılması, renk yelpazesine farklı renklerin eklenmesi, yeni teknolojik gelişimler ve desenlerde yeni yorumlar, çini sanatına yapılan katkılardır.

Günümüz sanatçılardan Aziz Doğanay, Faik Kırımlı, Gönül Öney, Şerare Yetkin, Oktay Aslanapa, Rüçhan Arık, Filiz Yenişehirlioğlu, Ara Altun, Nurhan Atasoy, Mehmet Koçer, İsmail Yiğit ve Mehmet Gürsoy bu sanatın yaşaması için var gücüyle çaba sarf eden başarılı sanatçılardır.

Geçmişte Selçuklu ve Osmanlı döneminin kuruluşlarından olan Ehli Hıfref ve Ahi Evran gibi sanat teşkilatları bu sanatları zirveye taşıdığı gibi günümüzde kamu ve özel kuruluşları da geleneksel Türk sanatlarından olan çini sanatını özünden koparmadan yaşatmaya ve yaymaya çalışmaktadırlar. Belediye kursları sanatın halkla buluşmasını sağlayan ve bu misyonu üstlenen en önemli kurumlardan biridir. Çünkü belli yaş kriterinin aranmaması ve kursların ücretsiz olması en önemli etkenlerdir. Herkese açık olan bu kurslarda, sanatı aktarma ve sanatsal beceriler kazandırmanın yanında çok başarılı çalışmaların ortaya çıkması, kazanımlardan birkaçıdır. Kültürel miraslarımızdan biri olan çini ile uğraşmanın insanların sosyal ve psikolojik yönünü oldukça olumlu etkilediğini, aşağıdaki kursiyerlerle yapılan çalışmadan anlaşılmaktadır.

ÇALIŞMA YÖNTEMİ

21. yüzyılın insanların yaşadıkları olaylarla, sorunlarla baş etmede sanatın insanlar üzerindeki olumlu etkilerini bu kurslar

sayesinde görmek mümkündür. Bu bağlamda yapılan derinlemesine görüşme ile özellikle duygusal, düşünsel açısından geleneksel Türk sanatlarından olan çini sanatının insan üzerindeki etkileri ve insanda oluşturduğu beceriler aşağıda survey (tarama) yönteminden anket çalışması kullanarak yapılmıştır.

Çiğdem mahallesi ve Cevizlidere Balgat ANKARA adresindeki BELMEK kurslarında çeşitli yaş aralığı ve eğitim düzeyinde olan ve tamamı kadınlardan oluşan 100 katılımcı öğrenciye 6 adet soru soruldu. Çini sanatı ile renk, desen ve eser üretmenin kendilerine ve sağlıkları üzerine ne gibi etkileri ve faydaları olduğunu ölçen soruların yanında ekip ve grup çalışmalarının, öğrenciyi nasıl sosyalleştirdiğine dair derinlemesine bilgiler alındı.

Demografik verilerden de görüldüğü gibi yetişkinlerin oluşturduğu gruplar çoğunluğu emekli ve ev hanımlardan oluşmaktadır.

**2015 – 2020 Tarihleri Arasında Çini Kursuna Katılan
100 Kadın Öğrencinin Demografik Bilgileri**

Eğitim		Yaş Aralığı		Meslek	
İlkokul	1	18-24	1	Emekli	45
Ortaokul	3	25-44	21	Çalışıyor	6
Lise	30	45-60	51	Ev Hanımı	48
Lisans	57	60-75	27	Öğrenci	1
Yüksek Lisans	7				
Doktora	2				

2019-2020 Eğitim yılı Cevizlidere Ankara Çini kursu kursiyerleri



“Kursiyerler İle Derinlemesine Görüşme”

Kursiyerler ile yapılan çalışma özetlenerek aşağıda verilmiştir;

1. Çini sanatında renkler, düşünce ve duygu dünyanızda ne gibi değişimlere yol açtı?

“Renkler heyecan veriyor, hayata bakışımı değiştiriyor.”

“Hayal dünyası içerisinde özgünleştirdiğini, huzurlu bir içsel yolculuğa çıkardığını düşünüyorum.”

“Çini sanatındaki renkler, benim duygu ve düşüncelerimi pozitif yönde etkiledi. Renklerin ahengi, birbiriyle olan uyumu daha önce bir arada kullanmadığım renkleri günlük yaşamıma katmamı sağladı.”

“Derinlik duygusu uyandırıyor.”

“Ufkumu açtı.”

“Farkındalığım arttı.”

“Çini’ye başlayalı renklere daha farklı ve dikkatli bakıyorum. Çini’de renkler içime coşku ve mutluluk veriyor. Doğaya daha dikkatli bakıyorum. Doğadaki uyumu ve renk geçişlerini daha dikkatli bir şekilde inceliyorum.”

“Çini, çevremdeki renk ve desenleri daha iyi fark etmemi sağladı.”

“Renklerle uğraşmak insanı araştırmacı bir dünyaya sürüklüyor (Şöyle ki siz tamamen en güzel ve yakışan renk harmonisi için o konuya odaklanıyor kendinizi dinlemiyorsunuz.) stresten uzaklaşıyorsunuz.”

“Renkler hayat veriyor, hayata bakışınızı değiştiriyor.”

“Çiniyle sıkıntılı bir dönemde başladım. Önce desen sonra renklerin güzelliği dimağında ve ruhsal durumumda olumlu değişim oldu.”

Sanatçıların doğadaki renkleri ustaca eserlerinde kullanmaları ve yaşamı anlama ve anlamlandırmada bunu iletişim aracı olarak kullanmaları eski çağlara kadar gitmektedir. Eski çağlardan itibaren simgesel olarak kullanılan renklerin ilk örneklerine Lascaux ve Altimara’daki taş devrinden kalma küçük mağaraların duvarlarında bulunan renkli hayvan figürlerinde rastlanmıştır. Mağara duvarlarına resmedilen renkli imgeler ilkel dönemin basit iletişim biçimini oluşturmaktadır. Eski insanlar renkleri, büyüsel, tapınma sırasında görsel etkileyicilik, düşmanlarından gizlenebilmek ya da korkutucu görünebilmek, beğenilme ve güzelleme içgüdüsüne cevap verebilmek amacıyla kullanmışlardır (Ustaoglu, 2007: 28).

İlk çağlardan günümüze renk, aynı zamanda iletişim, simgesel bir araç olarak kullanırken zaman geçtikçe estetik araç olarak da

kullanılmıştır. Doğadaki renklerini zihninde işleyen insanoğlu pek çok renk kombini yaparak estetik görünümü kat be kat artırmıştır. Geniş bir renk skalasına sahip iken aynı zamanda geniş bir anlam dünyasına da sahiptir. Kişi ne kadar farkındadır işte bu ankette verilen cevaplardan anlıyoruz ki çini sanatında kullanılan renklerle tanışınca doğaya daha bir bilinçle dönüldüğü ve farkındalığının arttığıdır. Bu farkındalıklar, renklerini tanımada olduğu gibi insanların psikolojilerinin üzerindeki olumlu etkisini de keşfetmeleridir. Ayrıca anlama anlamlandırma da etkili olan renkler insanın ruh dünyasını renklendirirken geniş bir renk yelpazesinde gezinmesini de sağlamaktadır.

Geleneksel Türk sanatların tarihsel yolculuğunda da görülüyor ki renk, sanatının en temel unsurlarından birisidir. İster tek renkle eserinizi oluşturun ister rengarenk, esere canlılık, parlaklık, estetik ve karakter katmaktadır. Sanat, renklerin etkisini, gücünü de fark ettirmektedir.

Bu yazımızda kısıtlı bir şekilde verdiğimiz örnek cevaplardan çini sanatıyla vakit geçiren bireylerin olumlu yönde etkilendiğini, kendilerini geliştirdiğini, derinlik kazandığını ayrıca ufkunu açarken hayata bakışlarının değiştiğini, olumlu yönde değişim yaşadıklarını, odaklandıklarını, araştırmacı olduklarını ve renklerin birbiriyle uyumunu konusunda bilgilendiklerini ve farkındalıklarının arttığını anlıyoruz. Bireylerin çeşitli renklerle eserlerini boyarken, hayata bakışlarının değiştiğini fikir dünyalarının zenginleştiğini, zenginleştikçe de mutluluk ve iç huzur duyduklarını ifade etmektedirler.

2. Çini sanatında desenleri çizerken size hangi duygular uyandırıyor?

“Desen çizerken hayal dünyam gelişti.”

“Becerim arttı. Kendime olan güvenim artırdı.”

“Ferahlık, huzur, mutluluk duyuyorum. Desen çizerken tamamen etrafımdaki olayları bırakıp desenle iç içe kalıyorum.”

“Farklı motifleri bir araya getirebilmek, yeni bir tasarım yapabilmek beni mutlu ediyor.”

“Bir başka boyuta geçiyorum. Zamanın nasıl geçtiğini farkına varamıyorum.”

“Yeni bir desene başlamadan dolayı mutlu oluyorum.”

“Düşüncelerimi rahat bıraktırıyor.”

“Doğanın içindeki mükemmellikler, çiçeklerin ahengi, mutluluğun kaynağı olduğunu düşündürüyor.”

“Çini'nin her aşamasında başka bir boyuta geçiyorum. Zamanın nasıl geçtiğinin farkına varamıyorum. Tek kelime ile terapi. Çini'ye başlamadan önce tez canlı bir yapıya sahiptim. Bu süreçte sabırlı olmayı öğrendim.”

“Günlük hayatın içerisinde huzurlu bir kaçış hissi uyandırıyor.”

“Zorluğu gerçekleştirmeyi.”

“Desen çizmek, benim el becerilerimi geliştirdi. Zamanla hangi desenin devamı nasıl olur, onu anlayabiliyorum. Ruhumu özgürleştirdiğini hissediyorum.”

“Desenlerin beni sakinleştirdiğini inanıyorum. Bir gül veya lale çizdikten sonra kendimi daha dingin hissediyorum.”

“Sakinleşmek, uyum sağlamanın güzelliği tahrir çekerken zihnim boşalıyor, boyarken de.”

“Bir desen üzerinde düşünmek, ona kendinizden bir şeyler katmak, aslında hiç farkında olmadığınız becerilerinizin ortaya çıkması hem şaşkınlık hem de kendine olan güveni artırıyor.”

“Desen çizmek en çok mutlu olduğum, bana zevk veren bir eylem olduğunu fark ettim. Motor becerilerimin ilerlediğini, ince işleri daha kolay yapabildiğimi hissettim.”

Desenle ilgili olan bu soruda çini sanatının desen ve tasarım konusunda tarafımdan bilgi verildikten sonra öğrenciler kompozisyonu oluşturan temel motiflerin nasıl çizildiğini uygulamalı olarak öğrenmektedirler. Bu teorik ve pratik bilgilerin yanı sıra sanatsal yönünü de öğrenen öğrencilere bu uygulamaların duyu ve düşünce dünyalarında ne gibi katkılarda bulunduğu dair sorulara verdiği cevaplara geçmeden önce motifin ve kompozisyonun TDK tarifine bakacak olursak;

Motif: *“Yan yana gelerek bir bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri”.*

Kompozisyon: *“Ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütün oluşturma biçimi ve işi”.*

Tarıftan de anlaşıldığı gibi kompozisyon, pek çok parçayı bir araya getirme becerisidir. Hem tümevarım hem de tümdengelim vardır. Hayatın kendisine de çini kompozisyonun perspektifinden baktığınızda çoğu kez örtüştüğünü görürsünüz. Bakmasını, görmesini ve hissetmesini bilene, bir insanın hayat yolculuğunu anlatır. Sanat zaten hayatın yansıması değil midir? Sanat, özellikle dışavurum sanatı olduğu için insanın iç dünyasını yansıtır. Sanatçı, sanatın materyallerinden yararlanarak kendini özellikle bilinçaltındaki var olan birikimini insanlara iletir olarak yollar. İletir yerine ulaştığında insanın belki de bir duygusuna denk gelir ki onda bir şeyler bulur ve onu beğenir, güzel bulur. Beğenmesini sağlayan kompozisyonu oluşturan unsurlardan olan motiflerin estetik çizimleri, birbiriyle uyumu, dengesi ve derinlerden süzülerek gelmesidir. Geniş bir desen yelpazesine ve renklere sahip olan çini sanatı sonsuz kombinler, sonsuz tasarımlar yapmayı bünyesinde barındırmaktadır. Bu özellikleri bireyin kimliğinin oluşumunda ve gelişiminde kullanmak ayrıca teknik ve tasarımlardan faydalanarak sosyal, kültürel ve psikolojik yönden de sağlıklı bir birey olmasını sağlayabilir. Aynı zamanda topluma hizmet etme imkanına sahiptir. Çini sanatında sonsuz tasarımlarımdan ve kendine özgü desenleri, teknikleri, formlarından yararlanarak çevresine değerler üreten bir birey haline gelmesini başarabilir (Açıköz, 2019:57). Bunu fark eden insan kendi kimlik arayışındaki yolculuğunda çini sanatının kendinde çok şeyleri karşıladığını fark ettiği için onunla özel bağ kurmaktadır.

Bu açıdan anket cevaplarına bakıldığında çini ile uğraşan kursiyerler, kendilerine olan güvenlerinin arttığını, kendiyile baş başa kalırken hayal dünyalarının geliştiğini ve bundan da mutluluk duyduklarını ifade etmektedirler. Ayrıca zaman kavramını unutarak bir başka boyuta geçerken, günümüzde odaklanma problemine bir manada cevap da veriyorlar. Bir yandan hayata pozitif bakmayı

öğrenirlerken diğer yandan sanat yoluyla kendilerini motive etmeyi de başarıyorlar.

3. Bir eser üretmek size ne hissettiriyor?

“Manevi tatmin sağlıyor. Paha biçilemez.”

“Başarma duygusu, başkasının beğenmesi güzel bir duygu.”

“Bir şey üretebildiğini görmek beni çok mutlu ediyor. Arkadaşlarıma, eşime, dostuma bunu ben yaptım diye göstermek müthiş hissettiriyor.”

“Kendimi ifade etmenin ve üretmenin ... yaratıcılığımı kullanmanın güzelliğini buluyorum.”

“Kendime güvenim geliyor. İyi hissediyorum.”

“Değerli, işe yarar, mutlu edici.”

“Bitmiş bir ürün, haz aldığının adeta kanıtı gibi. Daha doğrusu haz veriyor. Tamamlanmış olmak bence başarı hissettiriyor.”

“Daha enerjik, işe yarar hissettiriyor. Varlığımı daha çok hissediyorum.”

“Zorluğu gerçekleştirmeyi.”

“Beni mutlu ediyor. Çini’yi yapmaya başladıktan sonra farkındalığım arttı. Her eserde farklı şeyleri fark ettim ve yaptığım her eser benim beceri ve yaratıcılık duygumu fark ettirdi.”

“Başarmak, yapabilmek ve yeniden denemek mutluluk veriyor.”

“İnanılmaz mutlu oluyorum. Özgüvenim artıyor. Kendime saygı duyuyorum. İnsanlara hediyeler yapıyorum, onları sevindirirken, bende çok gururlanıyorum.”

“Bir eser üretmek, özellikle çini yapmak keşke daha önce bu sanatla ilgilenseydim anlamında bir pişmanlık keşfetmiş olmanın da mutluluğunu yaşıyor.”

“Başarıyorsunuz kendinize güven geliyor. Mutlu oluyorsunuz takdir alıyorsunuz ve size bir düzen tertip kazandırıyor.”

“Kalıcı ve el emeği olması en güzeli bir şey üretebilme ve ortaya çıkartabilme sürekliliği sağlıyor.”

Geçmişten günümüze kadar gelişerek gelen süsleme sanatı, geçmişle bağımızın bir anlamda görünür kılmasıdır. Sivil ve dini mekanları süslerken aynı zamanda günlük eşyalarımızı da süslemektedir. Yani süslemeyi her yerde görmek mümkündür. Bu kadar görünür olan eserler insanlarda hoş duygular uyandırırken yapan kişide de pozitif duygular uyandırmaktadır. Başarı duygusu, onaylanma duygusu, takdir edilme duygusu, fark edilme duygusu, bu duyguların yanında işe yaramak hissi, bir şeyler üretmek faydalı olduğunu hissetmek insanı mutlu kılıyor.

Bir şeyler oluşturma bu oluşumdan haz almak insanın kendini geliştirdiği hissini duyması ve etrafından olumlu onaylar alması, insanın kendinin neler yapabileceğini de görmesi mutluluğun ve keyfin üst seviyede yaşanmasını sağlıyor. Meydana getirdikleri eserleri hediye etmesinin yanında bu sanatı ticarete dönüştürerek bütçesine katkıda bulunması ekonomik yönden de kendini faydalı, değer üreten biri olarak hissettiriyor.

4. Çini sanatıyla meşgul olmanız sizin sağlınızda, duygu ve düşünce dünyanızda ne gibi değişimler oldu?

“Mutlu ve pozitif bakış açımı artırdığı için sağlığında pozitif yönde etkilediğini hissediyorum.”

“Zor süreçte kendimi iyi hissetmemi sağladı.”

“Kendimi ve kafamı rahatlatıyor. Sigara içmeyi unutuyorum. Yaşam enerjim düştüğünde çiniye sarılıyorum.”

“Anti depresan ilaçlar alıyordum, çini sayesinde ilaçlardan kurtuldum.”

“Sağlık kontrolümde doktorum bana 1 yıldır tansiyon hareketin olmamış nasıl oldu diye sordu.”

“Sağlık sorunlarımı unutuyorum. Zamanın nasıl geçtiğini anlamıyorum. Kafamdaki her şey boşalıyor. Bana terapi geliyor.”

“Sinirlerimin gevşediğini içime huzur verdiğini rahatlattığını hissediyorum.”

“Buradan genel olarak, nasıl gelirim geleyim yüzümde bir gülümsemeyle çıkıyorum.”

“Çini yaparken kafamı boşaltıyorum, bir şey düşünmüyorum sorunlarımdan kurtuluyorum. Vücudum ve kafam dinleniyor.”

“Çini sanatıyla uğraşırken bütün sıkıntılardan ayrılıp mutlu ve heyecanlı olmamı ve günü güzel bitirmemi sağlıyor. Günü güzel ve pozitif geçirmemi ve etrafımdakilere daha iyi davranmamı sağlıyor.”

“Yapı olarak aceleci bir kişiliğim var. Çini sanatıyla uğraşmak bana sabretmeyi ve sakinleşmeyi öğretti.”

“Ben diyabet hastasıyım çini benim ilacım, çok seviyorum beni dinlendiriyor, bana şifa oluyor.”

“Tüm boş vaktimi çini yaparak geçiriyorum ve kendimi rahatsız eden düşüncelerden arınıyorum.”

“Ben epilepsi hastasıyım çini sanatı beni dinlendiriyor ruhumu tamir ediyor.”

“Bu sanatl meşgul olmak, sağlık anlamında en azından bir süreliğine bir yere odaklanmak ve kafamdaki düşüncelerden uzaklaşmama vesile oluyor. Hayatım daha renklendi. Yaptığım ürünün fırından çıktıktan sonraki canlılığı ve parlaklığı beni de canlandırıyor.”

Bilgi birikimi ve çeşitli teknikleri bünyesinde barındıran geleneksel Türk sanatlarından olan çini sanatı, tarihi bir yolculuktan süzülerek olgunlaşarak ve zenginleşerek gelmiştir. Çeşitli yapı tiplerinde, farklı zamanlarda farklı üsluplar geliştiren çini sanatı bir manada zamana da tanıklık etmiştir. Yapılara renk ve ferahlık katan çini, insanın ruh sağlığına da ferahlık, sakinlik, dinginlik ve huzur katmaktadır.

Çini, çeşitli yapı tiplerini nasıl motiflerle süsleyip donatıyorsa, ruh dünyamızı da olumsuzluklardan arındırarak pozitif motifli şemalarla donatıyor. İlk çağlardan beri sanatın pozitif gücünden yararlanan insanın duygu ve düşüncelerini olumlu yönde etkilediğini, gönlünü ve ruhunu tamir edip onardığını ankete verilen cevaplardan anlamaktayız

5. Çini sanatıyla uğraşırken aile ortamınıza ve sosyal ilişkilerinize nasıl etkiledi?

“Dışarıya çıkamadığım için sinirliydim ve her şeye bağıırıyordum. Şimdi çok sakinim şarj oluyorum, ortamı sevdim severek gidiyorum.”

“Ailem beni teşvik edip onore ediyor ruhuma bir sakinlik ve huzur kattı. Bu da aileme yansıyor”

“Çocuklarımla beraber çini yapıyoruz. Beklemeyi ve sabırlı olmayı öğrenmemde faydalı oldu.”

“Oğlum benden görüp oda yapmak istedi.”

“Sosyal ilişkileri geliştiriyor. Ailem benim bir şeylerle uğraşmam ve ortaya bir şeyler çıkarmamdan son derece memnun.”

“Aile ve arkadaş ortamında daha fazla takdir görmeye başladım. Beğeniler almaya başladım.”

“Sosyal olarak fazla insan tanımama, her kişiden farklı görüş edinmeme sebep oldu. Aile hayatım da ise yaptığım işlere karşı hayranlıkları oldu.”

“Bu konuda, takdir edilmek, yaptıklarınızın beğenilmesi güzel duygular.”

“Daha huzurlu hissediyorum bu da aileme ve dostlarıma pozitif yansıma veriyor.”

“Onlarla sohbetlerime yeni boyutlar kazandırdı. Artık konuşacak yeni bir konumuz oldu.”

“Sosyal çevrem çok ilgisini çekti ve beni desteklediler. Aile içinde daha sakin ve uyumlu biri oldum.”

İnsanoğlu sosyal bir varlıktır. Toplumun temel taşı olan aile, içinde insanın fiziksel ve ruhsal bakımından sağlıklı bir şekilde büyüdüğü ve eğitiminin ilk temellerin atıldığı yerdir. Aileyi oluşturan bireyler sağlıklı olursa toplum da sağlıklı olur. Birey aile içinde varlığının onaylanması takdir edilmesi ve varlığının hissedilmesiyle sağlıklı bir birey olur ve kimlik kazanır. Aile içinde sağlıklı birey olarak maddi manevi ihtiyaçları karşılanmazsa bireyde fiziksel ruhsal sorunlar baş göstermeye başlar. Bu sorunlarla baş etmede çeşitli yollara başvurulur. Anket cevaplarından, çini sanatı ile uğraşan bireylerin aileye nasıl olumlu katkıda bulunduğunu şu ifadelerinden anlıyoruz; Aile bağlarına güçlendiğini, beraber hoş ve yararlı vakitler geçirdiklerini, yaptıkları eserlerin beğenilerek onaylanma ve beğenilme duygusunu yaşadıklarını bunun da kendilerini mutlu edip pozitif yönde etkilediğini söylemektedirler. Aile içinde bireylerin sakin olup aile bireylerle sağlam ilişki kurmada sanatın etkisinin oldukça önemli olduğunu ifade etmektedirler.

6. Çini sanatı sizi paylaşım, ekip grup çalışması gereği düşüncesine götürüyor mu?

“Paylaşım önemli. Arkadaşlarımızla fikir alışverişinde bulunmak, birbirimize yardımcı olmak ortaya bir şeyler çıkarmak güzel bir duygu.”

“Daha verimli çalışıyorum. Yenilerle paylaşım eskilerle dostluğumuz pekişti.”

“Farklı şeylerin olması gurup çalışmasındaki becerimizin artmasına sebep oluyor,”

“Sosyalleşme çevre edinme konusunda çok faydalı oldu.”

“Tabi ki götürüyor, sohbetle birlikte güzel bişeyler yapmak hoş.”

“Evet götürüyor ve yeni tanıştığım insanlarla kaynaşma, uyum ve birlikte yardımcı olarak fikir olarak ortaya daha güzel eserler çıkıyor.”

“Tabii ki paylaşımlar geliştirici. Fikir almalı onaylanmalı, iyi veya eleştirel yaklaşımlar sosyalleşmenin bir parçası.”

“Çini sanatında daha başarılı olmak ve bu sanatın devamlılığını sağlamak adına ekip, grup çalışmasının kesinlikle gerekliliği düşüncesine götürüyor.”

“Çini sanatıyla yeni arkadaşlar edindim. Sanatsever arkadaşlarım son derece nazik kültürlü insanlardır.”

“Yeni arkadaşlar ve sosyal çevrenin artmasında da etkili oluyor.”

“Ailem destek oluyor. Ben mutlu, huzurlu olunca onlar da daha huzurlu.”

“Tamamen katılıyorum, arkadaşınızdan örnek alıyorsunuz fikir soruyorsunuz yardımlaşıyorsunuz. İnsanların birlikte yaşaması gerektiğine paylaşması gerektiğine inanıyorsunuz.”

“Yaptıklarımı hediye ediyorum, beğenilip, takdir edilmesi hoşuma gidiyor. Takdir edilmek ailem tarafından en belirgin değişiklik galiba”

“Çevrem benim mutlu olduğumu gözlemlediklerini söylüyorlar”

“Evet. Çünkü bizden daha tecrübeli arkadaşlar olabiliyor kursta, onlara danışmak güzel oluyor. Bazen renkler, desenler de tartışılıyor şunu nasıl yapabiliriz diye bu da güzel fikirler çıkmasını sağlıyor.”

Geleneksel Türk sanatları geçmişte ve günümüzde usta çırak ilişkisi içinde eğitim sürerken bunun yanında daha sistemli programlı olarak öğretim ile birlikte çağımızda sürmektedir. Çini sanatının etrafında oluşan küçük gruplar çini ustasından çini sanatını öğrenip uygularken aynı zamanda yeni çevre edinerek sosyalleşiyorlar.

Özellikle yeni bir grup ise hepsi aynı seviyede olduklarından yaptıkları işleri birbirleriyle paylaşmaktadırlar. Karma bir grup ise bu grupta bilgi bakımından daha ileri olan kişiler, yeni öğrencilere tecrübelerini aktararak fikir alışverişinde bulunmaktadırlar. Birbirlerinin tecrübelerinden yararlanırken el becerileri geliştirip değişimlerine de şahit oluyorlar. Bu olumlu gelişmelerin olabilmesi için grup içi uyumun, birlikte olabilme ve kaynaşmanın gerçekleşmesi gerekmektedir. Sanatın pozitif gücünün grup çalışmalarında etkin bir şekilde rol oynadığını burada da görmekteyiz. Duygusal, bilişsel ve davranışsal gelişimde sanatın pozitif gücü ne kadar etkiliyse ankete verilen cevaplardan anlıyoruz ki sosyalleşmede ve grup içinde var olmada da o kadar etkili. En küçük ve çekirdek grup olan aile içindeki olumlu gelişimleri de ankete verilen cevaplardan anlıyoruz. Aile içinde onaylanma, takdir görme, kişinin özgüven gelişimi için ne kadar gerekli ise çevresinden yani aile dışı gruptan da onaylanmak, takdir görmek, bir şeyler başardığını, işe yaradığını ve değerli olduğunu hissetmek kişinin kimlik oluşumunda önemlidir. İnsan birey olarak var olurken bir ekip içinde varlığının onaylanması, sosyal varlık olarak bir nevi kimliğinin onaylanması manasına da gelmektedir.

Kursiyerler çalışma sıklıklarını arttırdıkça pratiklik kazanıp becerilerini ve yetilerini bir üst seviyeye taşımışlardır. Başlangıçta çizgilerini özensiz çizen, boyalarını acemice boyayan kursiyerler, zaman geçtikçe ve kendini sanata verdikçe çizgiler estetik kazanmaya, renkler netlik ve parlaklık kazanmaya başlamıştır. Dolayısıyla zaman geçtikçe eserleri de ince ve hoş görünmekte estetik kazanmaktadır.



40 cm mertaban çini tabak

Yeni beceri kazanmada yetilerini geliştirmede bunlar olurken, sanatın ruhsal yönden de insanı olumlu yönde etkilediği ve değişim

sağladığı ve bir o kadar da önemli olduğu öğrencilerin ifadesinden bir kez daha anlaşılmaktadır.

4. SONUÇ

Eski çağlardan beri pek çok sanat kolunun insana olumlu katkılar sağladığı bilinmektedir. Ritim ve sesin insan üzerindeki etkileri, hareketin ve renklerin keza yine olumlu etkileri aktarımlar ve araştırmalar sonucu görülmüştür. Müzik, resim, ritim ve hareketin yanında çamurun da etkileri fark edilip seramik ile yapılan çalışmalarda yine insanın dünyasında olumlu etkiler bıraktığı keşfedilmiştir. Çini sanatının pişmiş topraktan olup desenlemesi çeşitli renklerle boyanması ve renkli veya renksiz sırla sırlanıp parlak bir hal alması, pek çok birimi bünyesinde barındırması insanın dikkatini çekip ilgi alanına girmesini sağlarken aynı zamanda ruh dünyasında da yeni kapılar aralanmasını sağladığı bu anket çalışması göstermektedir. Dolayısıyla sanatla terapide, çini sanatının bu alan içinde olduğu söylenebilir. Terapinin yanı sıra insanı doğru yapılandırıldığını, insanın gelişimine katkı sunduğunu yine bu çalışma göstermektedir. Çini sanatının kişisel olduğu kadar aileye ve topluma olumlu katkı sunduğu, çininin enstrümanları olan renklerin, desenlerin, formların insanın duygu ve düşünce dünyalarında onarmalar gerçekleştirdiği ve aile içi ilişkilerinde karşılıklı olarak güvenli bağlanmayı kuvvetlendirdiği de söylenebilir.

Yapılan gözlem ve anket çalışmasından, çini sanatı ile ilgilenmenin, öğrenmenin ve zaman geçirmenin öğrencilerin kimlik tasarımlarına ve kimlik gelişimlerine yararlı etkilerinin olduğunu, duygu ve düşüncelerini rahatça ifade etmelerini sağlamasının yanı sıra geleneksel Türk çini sanatının terapi edici etkileri olduğunu da söyleyebiliriz.

Bireysel olarak yetişkinler kendilerini anlamada sanatın gücünden yararlanırken kamu ve özel kuruluşların bu konuya daha fazla eğilmeleri katkı sağlayıcı olacaktır. Ayrıca çocukların ve gençlerin kimlik tasarımında, gelişiminde sanatın pozitif gücünden yararlanılabilir. Bu nedenle geleneksel sanatlarımızın öğrenilmesi ve aktarılmasının sağlanması önemlidir. Günümüz yaşam şartlarında

insan psikolojisi ve sağlığına olan katkıları düşünüldüğünde toplum sağlığı açısından da bu eğitimlerin yaygınlaştırılmasının gerekli olduğu kanısındayız.

KAYNAKÇA

1. Eycil, A & Us, Ü. (2019). İslamiyet Öncesi Türk Tarihinde Sanatı Etkileyen Unsurlar, Asia Minor Studies journal, s.81-94.
2. Çam, N, (1999). İslam'da Sanat Sanatta İslam, Akçağ Yayınları, Ankara
3. Serin, M. (2014). İslam Sanatları Tarihi, 4. Ünite, “Hat Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
4. Derman, M. Uğur. (1997). TDV İslâm Ansiklopedisi, 16. C, “Hat”, TDV Yayınları, İstanbul.
5. Derman, F.Ç. (2014). İslam Sanatları Tarihi, 5. Ünite, “Tezhip Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
6. Mahir, F.B. (2014). İslam Sanatları Tarihi, 6. Ünite, “Minyatür Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
7. Mahir, F.B. (2005). TDV İslam Ansiklopedisi, 30. C, “Minyatür”, TDV Yayınları, İstanbul.
8. Derman, M. Uğur. (1994). TDV İslâm Ansiklopedisi, 10. C, “Ebru”, TDV Yayınları, İstanbul.
9. Doğanay, A. (2014). İslam Sanatları Tarihi, 8. Ünite, “Türk Çini Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
10. Yetkin, Ş. (1993). TDV İslam Ansiklopedisi, 8. C, “Çini”, TDV Yayınları, İstanbul.
11. Ustaoglu, E. (2007). “Renklerin insan Yaşamındaki Yeri”, Maltepe Üniversitesi, İstanbul, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
12. <https://sozluk.gov.tr/> “motif”. 21.09.2020
13. <https://sozluk.gov.tr/> “kompozisyon”. 21.09.2020
14. Açıköz, Ü. (2019). Birey Kimliğinin Gelişiminde Ailedeki Büyük Ebeveynlerin Rolü: Çini Sanatı Uygulaması Örneğinde. Geleneklerimizi ve Geleceğimizi Araştırma Tasarım ve Tanıtım Derneği (Gelard).

ÇANKIRI KIZILIRMAK VE ÇEVRESİNDE GİYİM KUŞAM GELENEĞİNE BİR ÖRNEK: ÇORAP VE PATİK ÖRÜCÜLÜĞÜ

Rukiye KAYA,

*Öğr. Gör., Dicle Üniversitesi, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü,
rukiye.kaya@dicle.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8397-9063*

H.Nurgül BEGİÇ

*Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
beginnurgul@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5727-7516*

ÖZET

İnsanoğlu eski çağlardan beri yeme, içme, barınma ve giyinme gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için mücadele etmiştir. Toplamların sosyo kültürel ve sosyo ekonomik şartları temel ihtiyaçlarını karşılamada toplumlara yön verirken kültürel birikimleri de buna göre oluşmuştur. Toplumdan topluma değışiklik gösteren giyim kuşam biçimleri çeşitlenerek gelişimini sürdürmüş ve zaman içerisinde işlevlerini çoğaltarak kültürel kimliklerin ayrışmasında da etkili olmuştur. Pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış Anadolu toprakları da giyim kuşam çevresinde oluşan kültürel zenginliğe hizmet etmiştir. Orta Asya'dan Anadolu topraklarına göç yoluyla gelerek konar göçer yaşamdan yerleşik yaşama geçen Türk toplulukları yerleştikleri bölgelerde kendilerinden önce yaşayan topluluklarla etkileşerek kendilerine has kültürlerini oluşturmuşlardır.

Giyim kuşam kültürü içinde bulunan ve olumsuz hava koşullarından korunmak için yapılan çorap ve patik örücülüğü zamanla süslenerek estetik özelliklerini kazanmıştır. Sanayi ve teknolojinin gelişmesiyle farklı liflerle makinelerde seri olarak üretilen ürünler tercih edildiğinden el yapımı çorap ve patiklerin üretimi her geçen gün azalmaktadır. Yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan geleneksel el sanatlarından birisi olan çorap ve patik örücülüğü yapım teknikleri ve motiflerde yöreden yöreye farklılık göstermektedir. Kadınlar tarafından yapılan ürünler, yün, tiftik pamuk gibi doğal liflerin işlenmesiyle elde edilir. Günlük yaşamda ihtiyaçtan

ortaya çıkan ve zamanla maddi kültür zenginliklerinden birisi olan çorap ve patik ürünlerinden Anadolu’da sayısız örnekler mevcuttur.

Bu çalışmada: Çankırı Kızılırmak ve çevresinde yapılan çorap ve patik örnekleri malzeme, yapım tekniği, desen, renk ve kullanım özellikleri ile kullanılan araç ve gereçlerin tanıtımı yapılacaktır. Ayrıca yörede beş şiş ile doğal lifler kullanılarak yapılan çorap ve patikler kullanılan desen ve lif zenginliği ile ayrıca inceleme konusudur. Çalışmada yazılı ve sanal kaynaklar taranarak saha çalışması yapılacak geçmişte kullanılan ve günümüzde yok olmaya yüz tutan çorap ve patik örücülüğü kayıt altına alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Çankırı, Kızılırmak, giyim kuşam, örücülük, çorap, patik,

ÇANKIRI KIZILIRMAK AND AROUND CLOTHING AN EXAMPLE OF TRADITION: SOCKS AND BOOTS KNITTING

SUMMARY

Humans have found their own solutions to meet their basic needs such as eating, drinking, sheltering and clothing. While the socio-cultural and socio-economic conditions of the societies give direction to the societies in meeting their basic needs, they have also caused the formation of their traditions and customs. Dressing styles varying from society to society have continued to develop by diversifying and have been effective in the separation of cultural identities. The Anatolian lands, which hosted many civilizations, also served this wealth. The Turkish communities, who came to Anatolia from Central Asia through immigration and settled from nomadic life, created their own culture by interacting with the communities that lived before them in the regions they settled.

In the beginning, socks and booties knitting, which was made to protect the body, gained aesthetic features by being adorned in time and enriched the traditional clothing culture. With the development of industry and technology, the production of products produced massively on machines with different fibers over time is replacing handmade socks and booties, and their production is decreasing day

by day. The knitting of socks and booties, which is one of the traditional handicrafts in danger of extinction, differs from region to region. Products made by women are obtained by processing natural fibers such as wool, mohair cotton. There are countless examples in Anatolia about the cultural reflections of our handicrafts, which emerge from the need in daily life and become cultural heritage in time.

In this study: The material, technique, pattern, color and usage properties and the tools and equipment used will be introduced within the framework of socks and booties samples made in Çankırı Kızılırmak and its surroundings. In addition, socks and booties made using five skewers and natural fibers in the region are also subject to examination with their patterns and fiber richness. In the study, written and virtual resources will be scanned and field work will be carried out and knitting socks and booties knitting, which has been used in the past and is about to disappear today, will be recorded.

Keywords: *Çankırı, Kızılırmak, dressing, knitting, socks, booties,*

1. Giriş

İnsanoğlu tarih boyunca, ihtiyaçları doğrultusunda çevresinde bulunan malzemeleri işleyerek birtakım araç gereçler üretmiştir. Taş, toprak, hayvan kemikleri, ağaç parçaları ile yapılan ilk ürünler yerini zamanla bakır, tunç ve demir gibi madenlere bırakmıştır. Doğada bulunan bu hammaddeler ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenirken estetik kaygıların da oluşmaya başlamasıyla eşyaların yüzeyleri süslenmiş mağara duvarlarına, kullandıkları kesici ve delici aletlere, mutfak ve çeşitli ev eşyalarına, giyim kuşama, dokuma ve tekstil ürünlerine şekil vermiştir. Bilgi birikimiyle bilinçli bir üretim şeklini alan bu faaliyetler zamanla zanaat ve sanata dönüşmüş ve el sanatları ürünlerini oluşturmuştur.

El sanatları ürünlerinden olan çorap örücülüğü zengin motif ve renkleriyle her yörede farklı olarak şekillenmiştir. Çorap, yün, pamuk vb. ipliğinden örülmüş ayağa giyilen giyecektir. Çorap, (Farsça küreb, Arapça cürab'dan) ayağa giyilen örme giyecek veya ayağa geçirilip, baldırın yarısına ya da dize kadar çıkarılan örgü giyecek, olarak

tanımlanmaktadır. Ayak giyiminin önemli bir elemanı olan çorap dış etkenlerden korunmak ve giyimi tamamlamak için kullanılmaktadır. Doğal (pamuk, yün, tiftik) yapay (poliamit, akrilik vb.) ipliklerden ya da ikisinin karışımından oluşan liflerle örülmektedir (Veziroğlu, 2018:3). İnsan ayağının biçimine uygun olarak esneme özelliği yüksek olmasından dolayı örme teknikleri ile üretilen hem fonksiyonel hem estetik özellik taşıyan kullanım amacına göre uzunluk ölçüsüne sahip giysidir (Akpinarlı ve Üner, 2019:140).

Eski çorap örnekleriyle ilgili kaynakları Barışta; “bugün Yale Üniversitesi’nde yer alan en eski çorap örneği Dura Europosta Fırat nehri kenarında bulunan H. 256 ya tarihlenen üç örgü fragmanıdır. Londra Victoria and Albert Müzesin de düz pamuklulardan dokunmuş, Kopt mezarlarından çıkarılmış çorap çiftleri vardır. 4 ve 5. yüzyıldan olan bu çorapların biri kahverengi-mor, diğeri kırmızıdır. Bu çorapların topuk ve burun kısımları bulunmaktadır. New -York Metropolitan Museum of Art’da Suriye’de örüldüğü düşünülen çoraplar vardır. 12-13. yüzyıllardan kalan bu çoraplar açık zemin üzerine kûfi yazı bordürü ile bezenmiş beş mavi şeritle süslüdür. Detroit Institute of Art’da çorabın üst kısmı olduğu düşünülen bir fragman vardır. Mısır’dan gelmiş olan ve 10-14 yüzyıllara tarihlenen örnek beyaz üzerine mavi geometrik motiflerle süslenmiştir” şeklindeki bilgiler bu konuda tanıklık etmekte ve Anadolu ve çevresinde çorabın varlığına işaret etmektedir (Barışta, 1986:868-869). Şeklinde aktarmaktadır. Farklı süslemelerde farklı ölçü ve malzemelerden yapılmış çorap örnekleri bulunmaktadır.



Resim 1: Yün çorap konç yeri koç boynuzu nakışları ile süslenmiş (Diyarbakirli, 1972:116)



Resim 2: 13. yüzyıl “Kufie” yazı ile “Allah” yazılı beyaz ve mavi pamuk ipliği örgü çorap (Balkanal, 2016:153).

Kurganlardan çıkarılan giysiler değerlendirildiğinde, o dönem insanların kendilerini soğuktan ve sıcaktan koruyacak özellikte malzemelerden ürettikleri görülür. Türkler öncelikle günlük yaşamları için gerekli ürünleri elde etmişlerdir. Avladıkları hayvanların deri ve kürkleriyle, yetiştirmiş oldukları koyun ve kuzuların derilerinden, yünlerinden şapka, çizme, çorap, palto, ceket, pantolon ve ayakkabı gibi giyim eşyaları yapmışlardır (Begiç, 2016:290-291). Farklı malzemelerle farklı tekniklerle elde edilen çorap buluntularına farklı bölgelerde rastlanmaktadır.

2.Geleneksel Çorap Örücülüğü

Maddi kültür öğelerimizden biri olan el sanatları, “geleneksel” özellikleri ile devam etmektedir. Geleneksel bilgi birikiminin yanı sıra yapılan dönemin anlayışıyla şekillenen el sanatı ürünleri yüzyıllardır içinde yaşadığı toplumların ifade biçimine dönüşmüş zaman zaman kültürel kimlik, zaman zaman insan duygularının ifade aracı olmuştur. “Kültür insanlığın deneyimlerinin ürünü olarak yaratılan bilgi belleğini ifade eder. Söz konusu bilgi belleği nesiller arasındaki etkileşimlerle gözden geçirilir ve yenilenerek aktarılır. Bu nedenle kültür aktarımı öncelikle kuşaklararasılığı çağrıştırmaktadır (Özdemir, 2019:128).

“Geleneksel bilgi “geleneksel bağlamda atalardan miras olarak alınıp nesilden nesle aktarılan, yerli ve yerel toplulukların geleneksel yaşam tarzlarının bir parçası olan bilgi, teknik bilgi, beceri, inovasyon ve uygulamalar” olarak tanımlanmıştır (Özdemir, 2018:5).” Nesillerden nesillere aktararak sürekliliği sağlanan ve geleneksel olarak üretimi

devam eden çorap örücülüğü hammadde, renk, biçim ve bezemelerde farklılıklar göstererek günümüze kadar ulaşmıştır.

Geleneksel çorap örücülüğünde çeşitli renk ve motiflerle süslenen çoraplar genellikle yün ve tiftikten örülmektedir. Daha çok kırsal bölgelerde veya soğuk ortamlarda giyilen el örgüsü çoraplar; iki ya da beş şişe örülmekte, renk, motif, desen ve iplik olarak her yöreye göre farklılık göstermektedir (Kılıçarslan, Ölmez, Etikan, 2020:27). Tarım ve hayvancılık faaliyetlerinin yaygın olarak yapılması doğal hammadde tedarikini kolaylaştırmış, geçim kaynağı olmasının yanı sıra giyim kuşam için gerekli malzemeye kolay ulaşılmıştır. Geçmişte çorap ve patik örücülüğünde bitkisel ve hayvansal lifler kullanılırken günümüzde teknolojinin gelişmesiyle çeşitlenen yapay lifler de kullanılmaktadır. Farklı teknikler kullanılarak yapılan “el örgüsü çoraplar, yörede bulunan bitkisel veya hayvansal liflerden elde edilen ipliklerle , şiş veya mil adı verilen çeşitli araçlar kullanılmaktadır. Şiş üzerine atılan ilmekler ile örgü yüzey elde edilmektedir. El örgüsü çoraplar kullanım amacına göre; gündelik, tören, çeyiz, gelin, damat, yol, töre, asker çorapları, kullanılan gerece göre; tiftik, yün, pamuk ve sentetik, örgü tekniğine göre; düz, ajurlu, desenli ve renkli desenli olma üzere çeşitlenmektedir (Arslan ve Akpınarlı: 2020:166). Ayrıca çoraplar giyildiği yere ve sair küçük hususiyetlerine göre de çeşitli isimler alır: Kısa konçlu, uzun konçlu, ajurlu düz renkli bagetli-desenli, dağcı çorabı, futbolcu çorabı, varis hastaları çorabı gibi (Koçu, 1969: 79). Zengin renk ve bezeme örnekleri ile çorap ve patiklere manevi anlamlar da yüklenmiş zaman zaman yapanların duygu ve düşüncelerini ifade aracı olmuştur.

Çoraplar konusunda araştırmaları olan Özbel, köylü çoraplarındaki işlevi şu şekilde sıralamıştır:

1. Giyenin bağlı olduğu toplumu, mesleği ve köyünü tanıtır.
2. Sosyal ve medenî durumunu anlatır.
3. Kıymetli hediyelerden sayılır ve bazı anlatılmak istenilen şeylere aracı olur.
4. Batıl inanışlara göre; göz değmesine karşı korur, doğumda kolaylık sağlar, bazı hastalara giydirilerek şifa ümit edilir.
5. Çevre olayları ve mitolojik konular işlenir (Değer, 2019:48).

Bunların yanı sıra çorapla farklı deyişlere de konu olmuş kişilerin duygularını doğrudan ya da dolaylı olarak aktarmasına yardımcı olmuştur. “Ayağını sıcak tut başını serin sonra düşünme derin derin”, “çorap sökücü gibi gelmek”, “başına çorap örmek”, gibi deyişler zaman içinde yerleşmiştir.

Gelenek, görenek, örf ve adetlerimizle iç içe olan ve geçiş ritüellerinden biri olan evlilik için çeyiz hazırlıklarında da çorap mutlaka olması gereken bir üründür.

Anadolu’da görülen çorap türleri kendi içinde teknik ve kompozisyon anlamında farklılıklar barındırmaktadır. Özbel’e göre çoraplar taşıdığı bazı özellikleri bakımından başlıca altı gruba ayrılmaktadır:

1. **Ak çoraplar:** Boyama işlemi yapılmadan, beyaz veya krem renk ipliklerle düz biçimde örülmektedir.
2. **Kara çoraplar:** Kara koyun yünü veya siyah ile boyanmış ipliklerle örülen çoraptır.
3. **Alaca çoraplar:** Kısa aralıklarla birkaç renge boyanmış ebrulî görünümde ipliklerle örülen çorap çeşididir. Renklerin aralıksız gelişimi güzel örgü yüzüne yansımaları rengârenk bir görüntü oluşturur.
4. **Kınalı çoraplar:** Ak çorapların topuk ve burun kısımları kırmızı ya da koyu renklerle örülmüş olanlarına verilen isimdir.
5. **Tüylü çoraplar:** Tüylerin meydana getirdiği havdan oluşan çorap türüdür. Tiftik kılından olan elyafı, kırılmadan göğüs kısmından taranarak elde edilmektedir.
6. **Nakışlı çoraplar:** Nakışlı çoraplar kısa ve uzun olmak üzere iki çeşittir (Değer,2019:15-18).

Yapım tekniklerine, kullanılan hammaddesine, renklerine, bezemesine göre çeşitlilik gösteren geleneksel çorap ve patik örücülüğü Anadolu’nun her yöresinde yeniden şekillenir. Geleneksel çorap örücülüğünün Çankırı ili Kızılırmak ilçesi Hacılar köyünde de renk ve motiflerinde farklılık hemen göze çarpmaktadır.

3. Çankırı Kızılırmak ve Çevresinde Yapılan Çorap ve Patik Örücülüğü

Çankırı ve çevresi tarihi boyunca çeşitli uygarlıklara ev sahipliği yapmış farklı kavim ve milletlerin kültürel birikimlerini

barındıran bir bölgedir. Tarihin çeşitli dönemlerinde iç içe yaşamış uygarlıkların izlerini taşıyan bu bölge göç yolları üzerinde bulunması nedeniyle de farklı kültürel unsurlardan etkilenmiştir.

Orta Anadolu'nun kuzeyinde, İç Anadolu ile Batı Karadeniz geçiş kuşağında yer alan Çankırı; Güneyde Ankara ve Kırıkkale, batıda Bolu, kuzeyde Kastamonu ve Karabük, doğuda ise Çorum illeriyle komşudur. Çankırı'da Neolitik Devirden (M.Ö.7000-5000) bu yana kesintisiz bir yerleşimin varlığı bilinmektedir. Çankırı sırasıyla Hitit, Frig, Kimmer, Lidya, Pers, Paflagon Pontus, Roma, Bizans, Selçuklu, Danişment, Candaroğlu ve Osmanlı dönemlerini yaşamıştır. Bizans Döneminde Germanikopolis ve Gangra, daha sonraları Kengri olarak adlandırılan il, Cumhuriyet Döneminde Çankırı adını almıştır (Begiç ve Öz, 2018:633-634). Çankırı'nın Kızılırmak ilçesi; Şehrin güneydoğusunda yer alır. Kalecik ilçesinin Çankırı'ya bağlı olduğu Osmanlı döneminde, bu ilçeye bağlı bir nahiye merkeziydi. Eski ismi "İnallu Ballu", daha sonra ise Hüseyinli olan ilçe 1985 yılında belediye, 1987 yılında da ilçe olmuştur (<https://cankiri.ktb.gov.tr/TR-242735/kizilirmak.html>). Kızılırmak ilçesine bağlı Hacılar köyü ilçe merkezinin güneybatısında, Kızılırmak'ın doğusunda ve yakınında kurulmuştur. Çevresinde Alıca, Bostanlı, Tımarlı köyleri yer alır. Halkının Türkmen-Yürük oldukları tahmin edilmektedir (<https://cankiri.ktb.gov.tr/TR-242735/kizilirmak.html>).

Yazılı kaynaklarda Şer'îye sicilleri incelendiğinde Çankırı'da çorap örücülüğünün çok eski dönemlere uzandığı görülür. "1850-1860 dönemine ait iki adet Çankırı Şer'îye sicilinde yer alan toplam 230 tereke kaydı gözden geçirilerek bunlardan 85 adet terekede toplam 875 giyim ve kuşam kaydı tespit edilmiştir. Bu kayıtlarda ayak giyiminde kullanılan eşyalar; çorap, çizme, kalçın, nalın, mest, pabuç ve yemeni gibi eşyaların birçok türlerinden oluşmaktadır. Bu gruptaki giyim eşyaları arasında en yaygın olarak kullanılanları sırasıyla çorap (9 kayıt), mest (8 kayıt), pabuç (8 kayıt) ve çizme (4 kayıt). (Açıkel, 2010:206-208)." kayıtlarına rastlanmıştır. Dr. Rıfki Kamil Urga Çankırı araştırmaları merkezinde bulunan defterde Çanakkale cephesindeki askerlere gönüllü çorap ören kadınların isimleri tarihi kayıtlarda yerini almıştır.



Resim 4: Buğday Pazarı Medresesi Cepheye Çorap Ören Kadınların İsimleri



Resim 5: Buğday Pazarı Medresesi Cepheye Çorap Ören Kadınların defteri

Geleneksel giyim kuşamın bir parçası olarak kullanılan ve gelin çeyizlerinde bulunan çorap ve patikler bölgede yaygın olarak kullanılmakta geleneksel yapısıyla halen çorap ve patik örücülüğü yapılmaktadır.



Resim 6: Geleneksel Erkek Kıyafetiyle Çorap Kullanımı



Resim 7: Ev donatısı olarak Çorap

<http://www.cankiri.bel.tr/sayfa-88/bugday-pazari-medresesi.php>

Çankırı ili Kızılırmak ilçesi Hacılar köyünde geleneksel kadın ve erkek çorapları incelendiğinde zengin renk ve motifleriyle beş şiş kullanılarak yöre kadınları tarafından yün, tiftik, pamuk lifleri eğrilerek ürettikleri tespit edilmiştir. Çankırı Buğday Pazarı Medresesinde bulunan “iplikçilik” odasında iplik eğirme ve örme gereçleri bulunmaktadır.



Resim 9: Buğday Pazarı Medresesi.



Resim 10: Kirman (KK 1) Resim 11: Kirman (KK 1)

İplikçilik <http://www.cankiri.bel.tr/sayfa-88/bugday-pazari-medresesi.php>

Çankırı da tarım ve hayvancılığın yaygın olarak yapıldığı dönemde bölge halkı yün tiftik ve pamuğu eğirip çorap örücülüğünde kullanmıştır. Yörede desenli örgü çorap ve patiklerle birlikte genellikle erkekler için örülen tek renk çorap örnekleri vardır. Erkek çorapları günlük kullanım için yün ve tiftikten tek renkli, ajurlu olarak örülmektedir. Yörede damat çorapları oldukça renkli ve desenli olarak hazırlanmaktadır. Farklı uzunluklarda konç boyuna sahip çoraplar pamuk, yün ve tiftiğin yanı sıra dayanıklı yapay liflerden de örüldüğü görülmüştür. Alan araştırmasında bitkisel ve geometrik bezemelerle birlikte nesnel bezemelere de yer verildiği tespit edilmiştir.



Resim:12(KK2)



Resim:13(KK2)



Resim:14(KK2)



Resim:15(KK2)

Resim; 12,13,14,15,16,17,18' de görülen çoraplar günlük erkek giyimi için yün, tiftik ve orlon iplik kullanılarak çeşitli modellerde örülmüştür.

Bitkisel Bezemeli Motif: Doğadan etkilenen kadınların bitkilerin farklı bölümlerini stilize ederek çorapların bezemesinde kullanmışlardır.



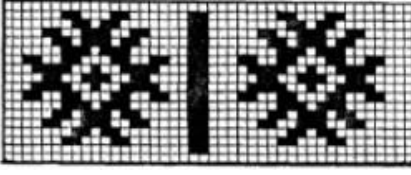
Resim:16(KK2)



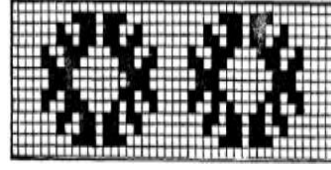
Resim:17(KK2)



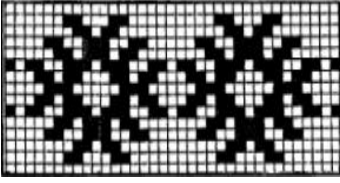
Resim:18(KK2)



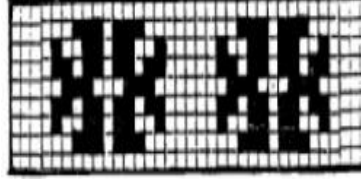
Pıtırak



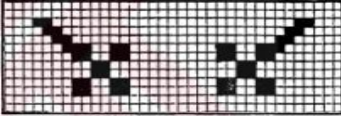
pıtırak



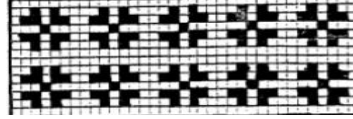
Pıtırak



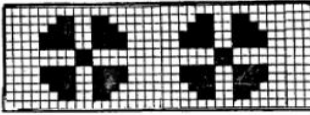
pıtırak



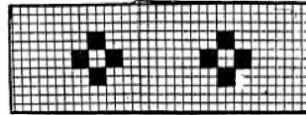
Köklü Pıtırak



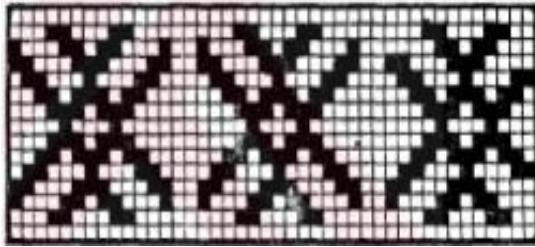
Çengeme



Çiçek



Gül



Filize (Köklü, 1997:75-92)



Resim 19: (KK3)



Resim 20: (KK3)



Resim 21: (KK3)



Resim 22: (KK3)



Resim 23: (KK3)



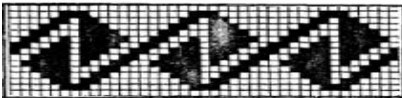
Resim 24: (KK3)



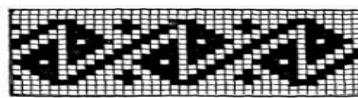
Resim 25: (KK3)

Yörede örülen çoraplar burundan başlanarak beş şiş ile örülmekte kişinin zevkine göre farklı renklerde yoğun bezemeli olarak istenilen ölçülerde hazırlanmaktadır. Resim 19, 20, 21, 22, 23, 24 ve 25 de bitkisel bezemelerden karanfil, çiçek, pıtırak desenlerinin yanı sıra tokmaklı, sülüklü, Türkmen güzeli, aynalı çatallı kıvrım ve kulplu motifleri uyumlu bir kompozisyon olarak uygulanmıştır. Bu örnekler çeyiz olarak saklanmaktadır.

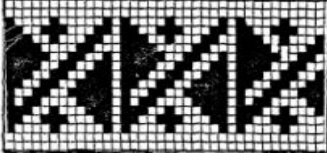
Figürlü Bezemeli Motif:



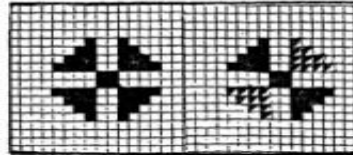
Deveboynu



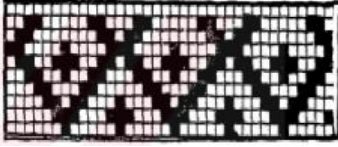
Deveboynu



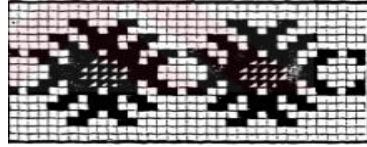
Deveboynu



Böğrek



Tazi Boncuğu



Cıynak (Köklü, 1997:75-92)



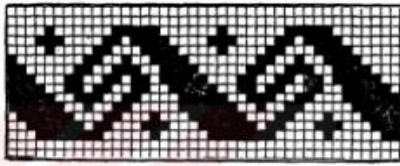
Resim 25: (KK 3)



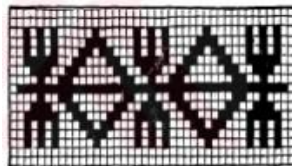
Resim 26: (KK 3)

Resim; 25 ve 26’da figürlü bezeme örnekleri geometrik ve anlam yüklü bezemelerle birlikte kullanılmış deveboynu, cıynak, Türkmen güzeli, tokmaklı desenleri ortak kompozisyonla uygun renklerde istenilen ölçüde örülmüştür. Çoraplar çeyiz olarak saklanmaktadır.

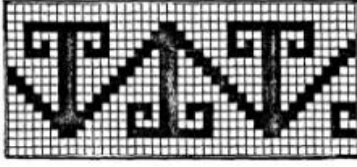
Nesneli Bezemeli Motif



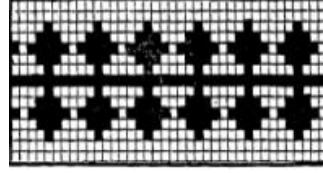
Çatalı Kıvrım



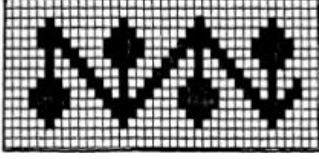
Dirgenli



Sındı (Makas) Kulpu



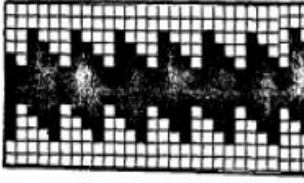
Tokmaklı



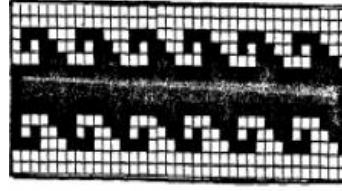
Tokmaklı



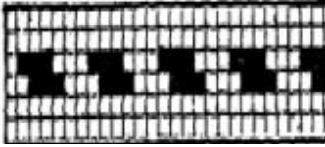
Bıçak Burnu



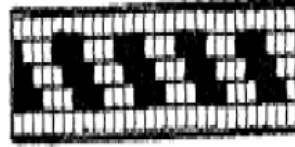
Bıçak Burnu



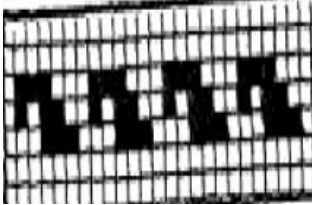
Bıçak Burnu



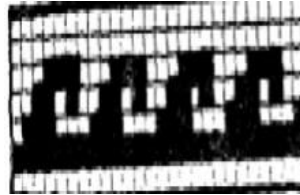
Boncuk



Boncuk



Çengel



Çengel (Köklü, 1997:7)



Resim 27: (KK 4)



Resim 28: (KK 4)



Resim 29: (KK 5)



Resim 30: (KK 5)



Resim 31: (KK 5)



Resim 32: (KK 6)



Resim 33: (KK 6)



Resim 34(KK7)



Resim 34(KK7)



Resim34(KK8)



Resim 34(KK8)



Resim 34(KK9)



Resim 34(KK9)



Resim 34(KK10)

Resim 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34' te nesneli bezemelerin yoğunlukta olduğu çoraplarda çatallı kıvrım, kulplu, tokmaklı, bıçak burnu, çengel motifleriyle birlikte aynalı, deve burnu, pıtırak, Türkmen güzeli motifleri kompozisyon yapılarak kullanılmıştır.

Geometrik Bezemeli Motif:



Resim 35:(KK 1)

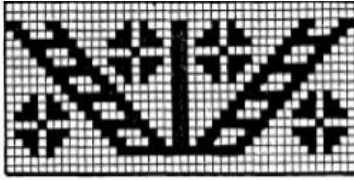


Resim 36:(KK 11)

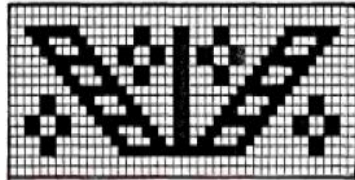


Resim 37:(KK 11)

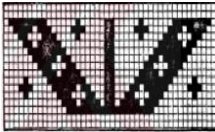
Resim 35, 36, 37' de çeşitli geometrik formlar kullanılarak oluşturulan çorap örnekleri farklı renk ve ölçülerde örülmüştür. Anlam Yüklü Bezemeli Motifler insanların ruhsal dünyalarında yaşadığı, sevinç, ayrılık, üzüntü, kavuşma vb. duygularını çoraplara bezemişlerdir.



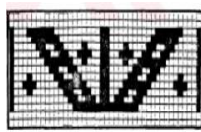
Bağlar Gazeli.



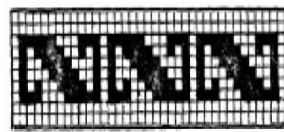
Bağlar Gazeli.



Bağlar Gazeli



Bağlar Gazeli



Türkmen Nakışı(Köklü, 1997:75-92)



Resim 38: (KK 6)



Resim 39: (KK6)

Resim 38 ve 39’ da duygu yüklü bezemelerden bağlar güzeli ve aynalı desenleri geometrik kompozisyonlarla birleştirilerek kullanılmıştır.



Resim 40: (KK3)

Yörede çeşitli renk, desen ve bezemelerle zengin bir değere sahip çorap ve patik örücülüğü içinde ‘dizlik’ adı verilen ve ayak bilekleri ile diz arasına kadar olan ölçüde tabansız olarak örülüp kullanıldığı kaynak kişiler tarafından ifade edilen bir örneğe de rastlanmıştır. (Resim. 40)

Canlı ve göz alıcı renklerle örülen nakışlı çorapların en güzelini nişanlılar (ulaşıklar) giymektedir. Yörede orta yaşın üzerindeki kadınların hemen hepsinin nakışlı çorap örmesini bildiği tespit edilmiştir (Akpınarlı ve Başaran, 2018:28). Günümüzde de geleneksel çorap ve patik örücülüğü yaygın olarak evin büyük anneleri tarafından devam ettirilmektedir.

Çorap örücülüğü ile birlikte aynı teknik malzeme ve bezemeler kullanılarak hazırlanan yörede yaygın olarak çeyiz hazırlama

kültürünün bir parçası olan patik örücülüğü geleneksel formuyla devam ettiği görülmektedir.

Patik Türk dil kurumu sözlüğünde; Genellikle iple örülerek yapılan ayakkabı biçimindeki çorap (<https://sozluk.gov.tr/>) olarak tanımlanmaktadır. Çorap örücülüğünde olduğu gibi patik örücülüğünü de bezeme türlerine göre; bitkisel bezeme, geometrik bezeme, figürlü bezeme, nesneli bezeme, anlam yüklü bezeme olarak sınıflandırabiliriz.

Bitkisel Bezemeli Motif: Kişi çevresinde gördüğü her türlü bitkiyi mevcut becerileri ve hayal gücüyle tanımlama çabası içinde motiflere dönüştürerek süsleme unsuru haline getirmiştir.



Resim 41: (KK7)



Resim 42: (KK5)



Resim 43: (KK 6)



Resim 44: (KK5)



Resim 45: (KK3)



Resim 46: (KK3)



Resim 47: (KK3)



Resim 48: (KK1)



Resim 49: (KK4)



Resim 50: (KK 9)



Resim 51: (KK11)



Resim 52: (KK11)



Resim 53: (KK12)



Resim 54: (KK12)



Resim 55: (KK6)



Resim 56: (KK4)



Resim 57: (KK 7)



Resim 58: (KK5)



Resim 59: (KK5)



Resim 60: (KK13)

Resim 41 ile 60 arasında yörede bitkisel bezeme örneklerinden çiçek, kiraz, lale, gül, karanfil, sarmaşık motiflerinden oluşan kompozisyonlar kişinin zevkine göre renklenmiş ve çeşitlendirilmiştir.

Figürlü Bezemeli Motif:



Resim 61: (KK9)



Resim 62: (KK4)



Resim 63: (KK 4)



Resim 64: (KK5)



Resim 65: (KK3)



Resim 66: (KK3)



Resim 67: (KK12)

Resim 61 ile 67 arasında figürlü bezeme örneklerinden kuş, uğur böceği, kelebek ve deveboynu ile insan tasvirleri geometrik bezemelerle kompozisyon oluşturulmuştur.

Nesneli Bezemeli Motif:



Resim 68: (KK4)



Resim 69:(KK6)



Resim 70: (KK 7)



Resim 71:(KK7)



Resim 72: (KK1)



Resim 73: (KK1)

Resim 68 ile 73 arasında bulunan bıçak burnu, çengel, tokmaklı figürlü bezemeleri bitkisel ve geometrik bezemelerle kompozisyon yapılarak çeşitli renklerde örülmüştür.

Geometrik Bezemeli Motif:



Resim 74: (KK3)



Resim 75:(KK4)



Resim 76: (KK 4)



Resim 77:(KK5)



Resim 78: (KK3)



Resim 79: (KK1)



Resim 80: (KK3)



Resim 81: (KK4)



Resim 82: (KK4)



Resim 33: (KK 6)



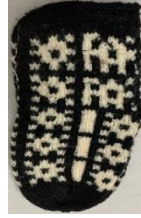
Resim 84: (KK2)



Resim 85: (KK2)



Resim 86: (KK2)



Resim 87: (KK13)

Resim 74 ile 87 arasındaki patik örnekleri geometrik bezemelerle kompozisyon yapılarak oluşturulmuştur.

Anlam Yüklü Bezemeli Motifler:



Resim 88: (KK5)



Resim 89: (KK6)



Resim 90: (KK 4)



Resim 91: (KK4)



Resim 92: (KK1)

Resim 88 ile 92 arasındaki örneklerde yörede süslüklü, Türkmen nakışı, bağlar güzeli, tokmaklı, boncuk ve kelebek adı verilen geometrik motiflerle farklı renklerde kompozisyonlar oluşturulmuştur.

4. Sonuç

Zengin renk, desen ve kompozisyonlarla örülen ve çeşitli duyguların ifade aracı olan çorap ve patikler yörede halen evin büyükanneleri tarafından kızlarının ve torunlarının çeyizine ya da ölümü halinde çevreye dağıtılması düşüncesiyle örülmeye devam etmektedir. Güçlü sembolik aktarımlarla zenginleşmiş çevrede bulunan çoğu nesne bir şekilde çorap ve patiklerde yer almıştır. Hayal gücünün zenginliğiyle her elde, her evde yeniden şekillenen mevcut desenler yapım tekniği ve kullanılan hammaddeleri aynı olsa da yapanların kişisel anlayış farklılıklarıyla her çorap ve patik kültürel zenginleşmeye katkı yaparak yeniden şekillenmektedir. Yörede yaygın olarak varlığını koruyan çorap ve patikler bir taraftan soğuk hava şartlarında ayakları ısıtma işlevini karşılarken diğer taraftan genç kızların çeyizlerinde ve duvar süslemelerinde sergilenmekte veya hayır olarak dağıtılmak için sandıklarda korunmaktadır.

Kaynakça

1. Açikel, A. (2010).” 19. Yüzyılın Ortalarında Çankırı Kazasında Giyim ve Kuşam”, V. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri: Milli Mücadele İstiklal Yolu Ve Çankırı, Çankırı İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Çankırı, s.203-233.
2. Akpınarlı, H.F. (1995), El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk Ve Kullanım Özellikleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.
3. Akpınarlı, H.F. ve Başaran, F.N. (2018). “Geleneksel Kumaşların Özellikleri Ve Kullanım Alanları: Çankırı Örneği”, Multidisipliner Çalışmalar-4 (Güzel San.), s.21-39.
4. Akpınarlı, H.F. ve Üner, İ. (2019). "Geleneksel Tekstillerin Özellikleri Ve Çeşitleri", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 34, s.133-145.
5. Arslan, P. ve Akpınarlı, H.F.(2020). “Karadeniz Çalıklı Teknikli Çorapların Tasarım Özellikleri”, İdil Sanat Ve Dil Dergisi, 9(65), s. 165-177.
6. Balkanal, Z. (2016).”Ankara İli Polatlı Yöresi El Örgüsü Çoraplar”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 9(17), s.149-166.
7. Barışta, H.Ö.(1986). “Türk El Sanatlarından El Örgüsü Çoraplar”, Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 2(6), s. 867-882.
8. Begiç, H.N.(2016).” Giyim-Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 40, s.287-297.
9. Begiç, H.N ve Öz, C.(2018). “Çankırı’da Yapılan Kız Kınası ve Şenlik Ritüellerinde Giyilen Gelin Giysileri”, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 6(13), s.632-644.

10. Değer, A. (2019), Kenan Özbel Koleksiyonu Özelinde Anadolu Geleneksel El Örmesi Çoraplarının Semboller Ekseninde İncelenmesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
11. DİYARBEKİRLİ, N. (1972). Hun Sanatı, Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları
12. Kılıçarslan, H., F. N. Ölmez ve S. Etikan, (2020). “Kırşehir Yöresi El Örgüsü Çorapları: Günümüz Örnekleri”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 22(1), s. 25-39.
13. Köklü V. (1997), Çankırı İli Kızılırmak İlçesine Ait Birkaç Köyde Bulunabilen El Örgüsü Çorap Örnekleri ve Yeni Tasarımlar, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
14. KOÇU, R.E. (1969). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank kültür yayınları
15. Özdemir, N. (2018).” Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi” Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 18(1), s. 1-28.
16. Özdemir, N.(2019). “Kuşaklararasılık ve Kültürel Değişme”, Çocuk ve Medeniyet, 4(7), s. 125-149.
17. Veziroğlu M. (2018), El Örgüsü Çoraplar Konusunda Yapılan Araştırmaların Bir Arada Değerlendirilmesi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
18. <https://cankiri.ktb.gov.tr/TR-242735/kizilirmak.html>
19. <http://www.cankiri.bel.tr/sayfa-88/bugday-pazari-medresesi.php>
20. <https://sozluk.gov.tr/>
21. KK1:Nermin Bulut,1970, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 05.09.2020.
22. KK2:Fatma Kaya,1945, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 05. 08.2020.
23. KK3:Ünzile Şen, 1978, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 05.08.2020.
24. KK4:Aynur Yarahmetoğlu,1967, Kızılırmak, Hacılar doğumlu,09.09.2020.
25. KK5:Assiye Yıldırım,1955, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 13.09. 2020.
26. KK6:Sermin Bulut,1975, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 17.08.2020.
27. KK7:Belgin Şen,1977, Kızılırmak, Hacılar doğumlu 17. 08. 2020,1977.
28. KK8: Canan Görmek,1968, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 19. 09. 2020.
29. KK9:Emel Kaya,1972, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 14.09.2020.
30. KK10: Nuriye Şenkaloğlu,1977, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 01.08.2020.
31. KK11:Şenay Bulut, 1985, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 03.09.2020.
32. KK12:Züleyha Buğdaycı,1967, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 06.09.2020.
33. KK13:Hülya Şahin,1972, Kızılırmak, Hacılar doğumlu, 09. 09. 2020,
34. Ses ve görsel kayıtlar Rukiye Kaya arşivindedir.

**ANKARA ÇAMLIDERE VE KAHRAMANKAZAN
YÖRESİNDE DÜZ DOKUMA ÖRNEĞİ: PALA DOKUMA**

H.Nurgül BEĞİÇ

Doç Dr.İzmir Demokrasi Ün. Güzel San. Fak., İzmir,begicnurgul@gmail.com ORCID: 0000-0002-5727-7516

Ayşe SARICAN

Yüksek Lis. Öğrencisi, Çankırı Karatekin Ün. Güzel San. Ens. Sanat ve Tasarım ASD.,
aysesarican83@gmail.com ORCID: 0000-0002-5809-0905

ÖZET

İnsanlık tarihi ile birlikte gelişme gösteren dokumacılık, önceleri bitkilerden daha sonraları hayvansal liflerden oluşturulan dokumalar hayatın her alanında kullanılmıştır. Farklı coğrafyalarda yaşayan toplulukların geliştirdiği dokuma ürünler zaman içerisinde birçok işlev üstlenmiştir. Türkler Orta Asya’dan Anadolu coğrafyasına uzanan tarihsel süreçte kendi kültürlerine has dokumalarını oluşturmuşlardır.

Anadolu’da hayvancılıkla geçimini sağlayan bölgelerde küçükbaş hayvanlardan elde edilen yünler öncelikle kendi ihtiyaçları daha sonrada çevrenin ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Ankara İli, Çamlidere ve Kahramankazan yöresinde üretimi yapılan ve “Pala” adı verilen düz dokumaların bölgede ilk Türk toplulukların yerleşime geçmesi ile birlikte üretildiği sanılmaktadır. Yörede yetiştirilen koyun ve tiftik keçilerinden elde edilen yünler evlerde eğrilmiş ve dokuyuculara getirilerek tezgâhlarda yer yaygısı, çuval, mendil, heybe gibi ürünler dokunmuştur. Bu çalışmada, “Pala” adı verilen dokuma türü hakkında inceleme ve varılan sonuçlar ortaya konacaktır.

Anahtar kelimeler: Ankara, Çamlidere, Kahramankazan, pala, yün, dokumacılık,

**EXAMPLE OF FLAT WEAVING IN ANKARA ÇAMLIDERE
AND KAHRAMANKAZAN: PALA WEAVING**

ABSTRACT

Weaving, which developed with the history of humanity, was used in all areas of life, first from plants and later from animal fibers. Woven products developed by communities living in different geographies have undertaken many functions over time. Turks have

created their own cultural weavings in the historical process extending from Central Asia to Anatolia.

The wool obtained from ovine animals in regions that provide a living with livestock in Anatolia first met their own needs and then the needs of the environment. It is believed that the plain weavings called “Pala”, which are produced in Ankara Province, Çamlıdere and Kahramankazan regions, were

produced with the settlement of the first Turkish communities in the region. The wool obtained from sheep and angora goats raised in the region was spun at home and brought to weavers and products such as floor mats, sacks, handkerchiefs and saddlebags were woven on looms. In this study, analysis and conclusions about the type of weaving called "Pala" will be presented.

Keywords: Ankara, Çamlıdere, Kahramankazan, machete, wool, weaving,

GİRİŞ

Eski çağlardan beri insanlar hayatta kalabilmek için doğayla mücadele etmiş ve yaşamını sürdürecektür ürünler üretmiştir. Bu süreçte çevresinde bulunan bitki ve hayvanlardan elde ettiği malzemelerden yararlanmış, hayatlarını idame ettirecek temel gereksinimleri gidermeye çalışmışlardır. Önceleri giyinme ve barınma ihtiyacı için bitki ve hayvan liflerinden faydalanarak çeşitli dokuma yüzeyleri oluşturmuştur. En ilkel tekstil ürünü sayılan keçeyle başlayan süreç, liflerin iplik haline getirilerek atkı ve çözgü tekniğiyle farklı dokuma yüzeylere dönüştürülmesiyle gelişimini sürdürmüştür. Bu ürünler zaman içerisinde süslenerek sanat ve estetik değeri kazanmıştır. Böylece dokumalar toplumların yaşam anlayışını yansıtan kültürel zenginliklerinin bir parçası haline gelmiştir.

Dokuma kavramı içinde yer alan halı; hayvansal liflerin iplik haline getirilerek bir tezgah üzerinde oluşturulan atkı ve çözgü üzerine çeşitli düğüm teknikleriyle oluşturulan havlı bir dokuma çeşididir Türklerin de Orta Asya’da başlayan tarihlerinden itibaren dokuma, her dönemde üretilerek varlığını korumuş maddi kültür zenginlikleri içinde yer almıştır.

Türklerde dokumacılık geleneği, yaşam biçimleri sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel durumları ile bağlantılı olarak gelişme göstermiştir. Orta Asya'nın geniş düzlüklerinde iklim ve coğrafyanın zorladığı koşullar nedeniyle konar-göçer yaşam biçimini sürdürmüşler ve hayvancılıkla uğraşmışlardır. Hareketli yaşam biçimi nedeniyle sürekli yeşil otlakları takip ederek hayvanlarını beslemişlerdir. Bu dönemde en çok küçükbaş hayvanlar sürüler halinde yetiştirilmiş ve bunların yünlerinden yaşamın birçok alanında kullanılacak ürünler üretilerek yararlanılmıştır. Bunların bir kısmı yaygı, heybe ve çuval yapımında kullanılan düz dokumalardır. “Keçe dışındaki sergiler genellikle dokuma tekniklidir. Kaynaklar, bugünkü dokumak sözünün “eski Türkçe”deki Tokımak şeklinde söylendiğini, bunun da tokmak kelimesinden geldiğini belirtmektedirler” (Deniz 2000: 6).

Orta Asya'dan Anadolu topraklarına göç eden Türkler taşıdıkları kültürlerine uygun olarak burada da dokuma üretimlerini sürdürmüşlerdir. Yaşamlarında ihtiyaç olan yaygı, çuval ve heybeleri yetiştirdikleri koyun, kuzu yününden elde etmişlerdir. Bu bağlamda Ankara Çamlıdere ve Kahramankazan yöresinde yaşamlarını tarım ve hayvancılıkla sürdürmekte ve atalarından öğrendikleri geleneksel el sanatlarını yaparak sürdürülebilirliğini sağlamışlardır. Bu ihtiyaçlar günün şartları doğrultusunda değişime uğramıştır.

Çalışmada, Ankara Çamlıdere ve Kahramankazan yöresinde “Pala dokuma” olarak bilinen düz dokumalar tarihsel gelişimi, yapıldığı yerler, kullanım alanları ve günümüzdeki durumu ele alınacaktır. Bu amaçla yazılı ve sanal kaynaklar taranacak, alan araştırmaları yoluyla gözlem ve mülakatlar yapılarak konu değerlendirilecektir.

TARİHÇE

Korunma ve örtünme ihtiyaçlarıyla ortaya çıkan dokuma kavramı, diğer kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Yaşamsal ihtiyaçlar birçok alanda kullanılan dokuma, zamanla başka işlevlerde yüklenerek günümüzde oldukça geniş bir alanda kullanılmaktadır. Türklerin Orta Asya coğrafyasındaki yaşamları bölgenin coğrafi yapısı ve iklimine göre

şekillenmişti. Büyük bir bölümü tarım yapmaya elverişli olmayan ve çok sert iklim koşullarının sürdüğü bu coğrafyada konar-göçer yaşam biçimi benimsenmişti. Bu yaşam biçiminde hayvancılık yapmak ve yaşam şartlarını onların beslenmesine göre belirlemişlerdir. Sulak ve yeşil otlakları takip ederek hareketli bir yaşam sürmüşlerdir. Belirli bir yerde evleri olmaması nedeniyle bu yaşama uygun eşyalar seçmişlerdir. Birçok eşyalarını besledikleri hayvanlarından elde ettikleri yünleri değerlendirerek üretmişlerdir. “Orta Asya’da Türklerin halı, kilim gibi dokumalarda kullandığı malzemeler yün, keçi kılı (tiftik), devetüyü ve pamuktu. Yün kendi koyunlarından elde ediliyordu” (Deniz 2002: 199). Yünleri eğirip basit tezgâhlarda dokuyarak çadırları için yer yaygıları, örtüler, yük taşımak için çuval ve heybeleri kendileri dokuyarak yapmışlardır.

İskitlerden başlayarak hareketli yaşam sürdüren Türkler hayvancılıkla geçimlerini sağlamışlardır. Kültürleri de bu yaşam çevresine uygun olarak gelişme göstermiştir. İhtiyaç duydukları eşyaları ellerinin altında hazır bulunan malzemelerden karşılamışlardır. Döneme ilişkin en önemli kaynaklar atalarını gömdükleri mezar odalarında(kurgan) bulunan eşyalardır. “İskit kurganlarına yalnız insan ve atlar gömülmemiştir. Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda fevkalade değerli eşyalar ortaya çıkarılmıştır. Bu eşyalar arasında eyerler, koşum takımları, kazanlar, oklar, bıçaklar, kılıçlar, mücevherler, mobilyalar, halılar, kilimler vb. bulunmaktadır (Durmuş 2002: 23). Buluntular değerlendirildiğinde İskitler döneminde dokumacılığın önemli üretimlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Konar-göçer yaşamın gereği kolay taşınabilir ve dayanıklı ürünler üretmişlerdir. “Altay dağlarındaki kazılarda çıkarılan düz dokuma buluntuların teknikleri M.Ö. 2. yüzyılda karmaşık (sofistik) dokuma tekniğinin ulaştığı yüksek dereceyi göstermektedir. Bölgede üretilen bu tekstiller sadece bu bölgede yetişen bir cins koyunyünü ile dokunmuştur” (Harvey 1996: 69). Özellikle koyunyününden dokumaların bu alanda geniş bir üretim ve kullanım alanı olduğunu göstermektedir.

İskitlerden sonra kurulan Hun devletinde de aynı yaşam biçimi sürdürülmüştür. “Göçebe Hun toplumunda kadınlar ve kızlar

zamanlarını keçe yaygı yapımında, halı, kilim ve kumaş gibi ihtiyaçlarını karşılamak için geçirirlerdi. Yerleşik hayatı olmayan bu insanların bütün sanat anlayışları, yine yanlarında taşıdıkları eşyalara yansımıştır. Savaşçı ve göçebe olan Hun toplumu lifleri çok yakından tanımış ve en iyi şekilde kullanmıştır (Salman 2002: 211).

Hun devletinin yıkılmasından sonra kurulan Göktürk ve Uygurlarda da benzer yaşam biçimi sürdürülmüş ve bu yaşama uygun kültür gelişme göstermiştir. “Göktürk, Kanglı ve Uygur Kağanlıkları devri’nde (745-911), Doğu Türkistan’da, Uygurların eski başkenti Koço bölgesi bir kilim ve halı üretim merkezidi” (Deniz 2002a: 205). Türklerin Orta Asya tarihinde oluşan kültürlerinde hareketli yaşam biçiminin etkisinde gelişme göstermiştir.

“Türkler Anadolu’ya geldiklerinde Orta Asya’daki dokuma geleneğine dayananengin dokuma kültürleri vardı. Bu dokuma geleneklerini burada da devam ettirdiler (Deniz, 2000: 49). Türklerin Anadolu topraklarına göç ederek yeni bir yaşama başlamaları ile birlikte taşıdıkları kültürlerin etkisiyle burada da kendilerine has kültürlerini oluşturmuşlardır. Anadolu Selçukluları, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde dokuma yaşam içinde her zaman önemli bir üretim alanı olmuş ve hayvancılıkla geçinen yörelerde farklı dokuma örnekleri oluşturmuşlardır. “XVIII-XIX. yy.’larda daha çok, konar-göçer yaşantıya uygun, namazlık, seccâde, yer sergisi, duvar örtüsü (duvar kilimi), sedir (makat-divan) örtüsü, yük örtüsü (yük kilimi), yastık, heybe, çuval ve torba gibi dokuma türleri dokunmuştur (Deniz 2000: 56). Osmanlı topraklarında yaşayan değişik boyların kendilerine özgü motifleri vardı. Dokudukları halı ve düz dokuma yaygılar da, onların verdikleri isimler ve boylara göre adlar almıştır (Deniz 2002b: 386).

Osmanlı imparatorluğunun çöküşü ile birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti döneminde 1950’li yıllara kadar halkın yaşamında köklü değişiklikler olmamıştır. Bu tarihten itibaren tarım ve hayvancılık alanında modernleşme çabaları ile birlikte işgücü ihtiyacı azalmış diğer taraftan sanayi yatırımlarının hızlanması sonucu yeni kurulan fabrikalarda işçi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Fabrikaların bulunduğu

kentlere köylerden göç yaşam biçimlerinin değişmesine neden olmuştur. Köyde yaşayan nüfus giderek azalmaya başlamış ve kentlerin yerleşenler sanayi ve teknolojinin ürettiği yeni ürünleri talep etmeye başlamıştır.

İki veya daha çok iplik grubunun, çeşitli şekillerde, birbiri arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilen ürüne dokuma, dokumanın en basit şekline bez veya bezayağı dokuma denir. Dokumalar, yatay ipler (atkı), dikey iplerin (çözü) arasından, altından, üstünden geçirilerek meydana getirilir. Desen yatay iplerle (atkı) elde edilirse atkı yüzü dokuma, dikey iplerle elde edilirse çözgü yüzü dokuma adını alır. Anadolu'da, iki veya daha çok iplikle yapılan, yer sergisi, örtü, perde vb. amaçlarla kullanılan dokumalara düz dokuma yaygı denir. Bunlar da kendi arasında, kilim, cicim, zili (sili) sumak (verneh) gibi çeşitlilik gösterir. Bu dokumaların her birinin kendine özgü dokuma tekniği, süsleme özelliği ve türleri vardır. Hattâ, kullanım yerleri birbirinden farklıdır. Halk arasında, dokuma tekniğine bakılmaksızın, adı geçen bu dokumaların hepsine birden kilim denir (Deniz 2002b: 385).

XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un kaleme aldığı Divanü Lûgat-it Türk adlı eserinde “Kiwiz” kelimesini “yaygı; yani halı ve kilim gibi şeyler” (Atalay 2006: 1,366.) olarak tarif ettikten sonra “küvüz”ü de “yaygı; yünden dokunmuş döşek, halı, kilim ve yaygı gibi şeyler” (Atalay 2006: 1,164) olarak tanımlamaktadır. Dokumacılıkta kullanılan terimler hakkında; Arış kelimesinin; eriş, dokumanın tezgâha sarılmış olan ve uzunluğuna bulunan telleri” (Atalay 2006: 1,61), Arkağ kelimesini; argaç; bez, halı, kilim gibi şeyler dokunurken enlemesine atılan ip veya iplik. (Atalay 2006: 1,118) anlamına geldiğini belirtmektedir. Bu tanımlardan dokumanın Türk kültüründeki köklü geçmişi hakkında önemli bilgiler edinilmektedir.

Tdk düz dokumalardan olan Pala teriminin ilk anlamı yatak, ikinci anlamı, eski bezlerden yapılan kilim (Zanaat Terimleri Sözlüğü), Palaz terimi ise ilk anlamı, keçi kılından yapılan kilim ve ikinci anlamı, bastırık örtüsüdür (<http://www.tdk.gov.tr/>). Bu anlamlara göre, yörede Pala dokuma olarak bilinen dokuma türünü daha çok “Palaz”

teriminin karşıladığı görülmektedir. Bir başka tanım da; Palaz (Palas-Pala Bezi): Yaygı amaçlı kullanılan ve üzerinde çeşitli gıdaların kurutulduğu düz dokuma örneklerine denir. Boyuna enine şekiller verecek tarzda dokunur. Çözgüsü şerit halinde ve renklidir. Bazen kıldan olur. Çoğunlukla kaba dokumalardır. (Acar 1975: 56). Bu tanımla Pala dokumanın dayanıklı kaba bir dokuma türü olduğu ve yaygı, çuval ve heybe gibi ürünler yapılarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Anadolu'nun birçok yöresinde benzer yöntemlerle yapılan dokumalara farklı isimler verildiği görülmektedir.

Çağdaş tatar dilinde ise palas olarak rastlanmaktadır. Azerbaycan'da haysız kilimlerin bazılarında palas ve bu dokumalardan da erkekler ve bayanlar için giysiler dikildiğinden söz edilmektedir. Etimolojisine gelince palas kelimesinin Farsçadan alıntı olduğu bilirse de bu kelimenin de kilim kelimesi gibi çok eskiden, aynı anlamda, pek çok Türk dillerinde yaygın olduğu için Türk asıllı olduğunu tahmin edebilmektedir. (Tagirova, Byatikova 2012: 125,126). Pala terimi farklı kaynaklarda palas ve palaz olarak da görülmektedir.

ANKARA ÇAMLIDERE VE KAHRAMANKAZAN İLÇELERİ

Ankara ve çevresi iklim ve coğrafi yapısı nedeniyle çok eski tarihlere kadar giden yerleşimlere ev sahipliği yapmıştır. “Ankara ve çevresinde yapılan arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen buluntular burasının tarih öncesi devirlerde iskân edildiğini göstermektedir (Erzen, 1946: 9). Hititler, Frigler, Lidyalılar, Galatlar, Romalılar ve Bizanslılar dönemine ait eserler, Türklerin Anadolu'ya gelmeden önceki sakinleri hakkında bilgi vermektedir. Bakır çağında Ankara ve çevresi büyük önem kazanmıştır. Karaoğlan, Ahlatlıbel ve Eti yokuşu kazılarında ortaya çıkarılan yapılar, araç ve gereçler bu dönemde Ankara çevresinin önemli bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. Ankara ve çevresinde köylerin kurulduğu, hayvanların büyük bir bölümünün evcilleştirildiği, tahıl ekiminin yapıldığı ve kısmen dokumacılıkta uğraşıldığı anlaşılmaktadır (Durmuş 1997: 31).

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmesi ile birlikte Türk toplulukları Ankara ve çevresine yerleşmişlerdir. “Anadolu'da XIV. yüzyıl vesikalarına göre tespit edilen 890 Oğuz boyu adı taşıyan köyden 49 tanesinin Ankara ve çevresinde olduğu bilinmektedir. Bu köylerden Kayı, Bayad, Yazır, Döğer, Dodurga, Avşar, Kızık, Karkın, Bayındır, Peçenek,

Çavundur, Çepni, Eymür, Ala-Yuntlu, Yüreğir, İğdir, Yuva ve Kınık başta olmak üzere 18 Oğuz boyunun adı bu çevrede tespit edilebilmektedir. 24 Oğuz boyu adının 18 tanesinin Ankara ve çevresinde bulunması çeşitli Oğuz boylarının bu bölgeye yerleşmiş olduğunu göstermektedir (Durmuş 1997: 36-37). Çamlıdere ilçesine bağlı Peçenek, Bayındır, Avşarlar ve Kahramankazan ilçesine bağlı Kayı, Kınık, Peçenek, İğdir ve Eymür köy isimlerinin varlığı Oğuz boylarının bu bölgede iskân edildiğini göstermektedir.

Çamlıdere ve Kahramankazan Ankara iline bağlı ilçelerdir. Çamlıdere ilçesi kent merkezine 100 km. kuzey batısında engebeli bir araziye sahiptir. Konumu yönünden Çamlıdere, vadiler ve yaylalar bölgesi özelliğini taşımaktadır. Son yıllarda yapılan yatırım ve projelerle kendini turizme açmış, bu alanda da büyük yol kat etmiştir. Kahramankazan ilçesi ise kent merkezinin 50 km. batısında ve Mürted Ovasında konumludur. Verimli toprakları nedeniyle her dönem yerleşime konu olmuştur. Kahramankazan başkente yakınlığı ve İstanbul karayolu üzerinde olması hızlı kentleşmeden en çok etkilenen ilçelerden biridir. Bu etkilenme ulaşımın kolaylaşmasına bağlı olarak giderek artmaktadır. 2012 yılında yapılan düzenlemeler sonucunda Büyükşehir Belediyesi Kanunu kapsamında her iki ilçeye bağlı köyler mahalle statüsüne dönüşmüştür.

Çamlıdere ve Kahramankazan ilçesine bağlı köylerde yapılan araştırmalarda, 1950’li yıllara kadar hemen hemen tüm köylerde kullanılan pala dokumaların ağırlıklı olarak Kahramankazan da Örencik ve İmrendi köylerinde, Çamlıdere Avdan köyünde dokunduğunu tespit edilmiştir. Saha çalışmaları bu köylerde yoğunlaştırılmıştır. Günümüze ulaşan çok az sayıda örnek kalmıştır.

Hicabi Ertunç ile yapılan mülakatta; Babası 1927 doğumlu Mustafa Ertunç’un Örencik Köyünde dokumacılık yaptığını, babasının dokumacılığı büyükbabası Ali Osman Ertunç’tan öğrendiğini belirtmiştir. Diğer dokumacının ise, Yukarı Garaven Köyünden gelin olarak Örencik Köyüne gelen Palacıların Hatice olduğunu, Hatice teyzenin aynı zamanda yorgan da diktiğini belirtmiştir. Üçüncü Pala dokuması yapanın, Omar Ağaların Mustafa Çodur olduğunu, Örencik’ te üç dokuyucunun bulunduğunu belirtmiştir. Ertunç, Pala dokumacılığı yapanların çocuklarına bu işi öğretmediğini, babasının pala, çuval dokuyup köylere satmaya götürdüğünü ve 1946 yılına kadar dokumaya devam ettiğini, ködaha sonra Ankara Samanpazarından fabrikasyon pamuk çuvalar alınmaya başladığını belirtmektedir. O yıllarda Kahramankazan ve çevresi tarım ve hayvancılık ile

geçimlerini sağlıyordu. Yetiştirdikleri keçilerin kılından, koyun ve kuzuların yününden tüm ihtiyaçlarını sağlıyorlardı. “Pala” ismi verilen dokumadan kilim, heybe ve ekmek mendili yapılıyordu. Kırkım zamanında hayvanlardan elde edilen yünler önce pıtraklardan temizlenir sonra yıkanır ve evdeki yaşlı kadınlar tarafından eğrilen yünler, evdeki kız ve gelinler tarafından fengire yardımı ile bükülürdü. Pala, çuval ve heybe için kalın eğrilip iki kat olarak bükülür, ekmek mendili için daha ince eğilirdi. Hazırlanmış yünler evin erkekleri tarafında Örencik’e getirilir ve kilo hesabı dokutulurdu. Pala, heybe, çuval ve ekmek mendili hayvanın kendi doğal renginde olup dokuma esnasında yörede yetişen bitkilerden boyanmış yünler ile çizgi yapılırdı.



Resim1: Kahramankazan, Örencik köyü, pala dokuma örneği, H. Nurgül Begiç arşivi

Ayşe Sümbül ile yapılan mülakkatta; Anam yünleri eğirir, bende fengireyi ağaçlara dolar ve iki kat olarak bükardım. Çünkü pala uzun yıllar kullanılır. Mukavemetli olması için iyi bükülmesi lazımdı, demıştır. Yünlerin boyanmasında renkler ise, ceviz kabuğu ve çalı kökünden (ceviz boyası) kahverengi, sadece çalı kökünden ise sarı ve turuncuya yakın renkleri elde ettiklerini belirtmiştir. Ayşe sümbül, tarlalardan çalı kökünü getirir kazanlarda kaynatır, içine yünleri koyar ve kaynatarak renk elde edilirdi. Bir de koyunların koyu renkli olanlarından kullanılırdı. Ancak, zaman zaman köye gelen dökmeçilerden de hazır teneke kutulardaki boyaları yumurta karşılığı satın alır ve yünde farklı renkler elde edilirdi. Salıpazarı kurulana kadar köye gelen dökmeçilerden daha çok trampa karşılığı mal alınmıştır. Bulunan örneklerde turuncu, pembe, sarı ve kahverengi renkte çizgili olanlara rastlanmıştır. Boyaların iyi sabitlenmesi ve boya vermemesi önemlidir. O devirde Kahramankazan köylerindeki evlerde yaygı olarak halı, kilim çok azdı. Genellikle varlıklı aileler gelin odasına bir adet Isparta veya Kırşehir Mucur’da dokunan yer, sedir ve duvar halısı ile 6 adet halı yastık alınırdı. Evin ihtiyacı olan yaygı, ekmek mendili, heybe, çuval kilim (pala) kendi hayvanı olan koyun ve kuzu yününden kısmen keçi kılından Örencik köyünde dokutulurdu. Her evde en az 30 adet çuval olduğu, yerlerde ve teklemelerde (seki ya da divan) pala dokumaların kullanıldığı ve bu

dokumaların dayanaklı olduğu ancak fareler tarafından kemirildiğini belirtmiştir. Dokuma tezgâhları yine yöreden elde edilen elma ve karaağaçtan yaklaşık 2.50 m. x 2.00 m. ebadında yapıldığı tespit edilmiştir. Ancak dokuma tezgâhları çürümüş ya da yakıldığı için ulaşılamamıştır.



Resim 2: Kahramankazan Örencik Köyü, pala dokuma örneği, H. Nurgül Begiç arşivi

İmrendi köyünden Ali Çal (1932) ile yapılan mülakatta; yaklaşık 60-70 yıl öncesinde Kızılcahamam'ın Üçbaş Köyü'nden gelin gelen Saniye Çiçek'in pala dokuduğunu belirtmiş ancak. Saha da yapılan araştırmalarda bu kişinin ürettiği dokumalara rastlanmamış ve bu kişinin yıllar önce öldüğünü belirlenmiştir.

Yassıören köyünden Elfize Doğan (1935) ile yapılan mülakatta; O devirde Kazan köylerindeki evlerde yaygı olarak halı, kilim çok azdı. Genellikle varlıklı ailelerin evlerinde gelin odasına bir adet Isparta veya Mucur'da dokunan yer, sedir ve duvar halısı ile altı adet halı yastık alınır. Evin ihtiyacı olan kilim (pala), ekmek mendili, heybe ve çuvallar besledikleri koyun ve kuzulardan elde edilen yünlerden Örencik köyünde dokutulurdu. Her evde en az otuz adet çuval bulunduğu, yerlerde ve teklemelerde (seki ya da divan) pala dokumaların kullanıldığı ve bu dokumaların dayanaklı olduğu, ancak fareler yerse yıprandığını ifade etmiştir.

Çamlıdere merkez Beyler köy/mahallesinde Akkız Taşkan (1942) ile yapılan mülakatta; Babam çiftçiydi, buğday arpa ekerdi. Erkek kardeşlerimi demircinin yanına verdi. 16 yaşında evlendim çeyiz olarak iki yün yatak anamın evinden getirdim. İki tanede kaynanam verdi. Kanaviçeden karyola örtüsü, sedir örtüsü ile babam küçük bir Demirci halısı bir tane de iyi Avdan kilimi verdi o devirde Çamlıdere yöresinde halı kilim çok azdı. Koyun yünü ve keçi kılından çuval (pala) dokutur. Pala dokumlarda dayanıklı olması için genelde keçi kılı tercih edilirdi. Çuvallarla buğday, un vb. taşımak için kullanırdık. Pala dokuma da genelde üzerin de desen olmaz yünün doğal hali ile dokunurdu. Bazılarında ise düz zemin üzerine kuşaklar atılırdı. Akkız Taşkan' nın eskiden pala dokumaları olduğunu fakat köylere gelen eskiciye

verdiğini belirtmiştir. Akkız Taştan eskilerin kıymetini bilemedik elimizde ne varsa eskiciye verdik Elimde kalan eşyaları da oğlu rahmetli Ahmet Naci Taştan'ın Çamlıdere'de bulunan müzelere verdiğini belirtmiştir.



Resim 3: Çamlıdere merkez, Zeycan Atasoy, pala dokuma örneği, Ayşe Sarıcan arşivi

Zeliha Bülbül (1936) ile yapılan mülakatta; davarımız çoktu ebemle annem fengire ile yün eğirirlerdi. Bana da öğrettiler. İpleri ebemle anam çalı kökleriyle boyar kilim dokurlardı. İki adet kilimimi gözüm gibi sakladım, demiştir. Bu dokumalardan erkeklerimiz için pantolon, şalvarda yapılırdı. İlkbaharda yaylaya çıkarken ufak tefek eşyalarımızı dokumadan yapılan çuval ve heybelere koyar (pala) yaygılara kilimlere yatak yorgan sarardık. O dönemlerde dokuma (pala) çokça kullanıldığı ve kullanım alanının geniş olduğunun bilgisini vermiştir.



Resim 4: Çamlıdere Avdan köyü, Avdan Kilimi, Ayşe sarıcan arşivi

Şerife Demet (1939) ile yapılan mülakatta; Küçükken dağlarda koyun ve keçi otlatırdık. Davarları güderken boş durmazdık. Keçi kılını, koyun yünü fengire (kirman) ile eğirip ip haline getirirdik. Bu ipler ile kendimize yelek, erkeklere süveter, çorap örüp, ıstar dokur ya da dokutturduk. İhtiyaca göre kilim, çul, çuval, heybe (pala) gibi günlük kullanmak için ya da çeyizlik dokunurdu.



Resim 5: amlıdere Şeyh Ali Semerkandi Evi Kutsal Emanetler Müzesi, pala dokuma örneği, Ayşe Sarıcan arşivi

Avdan köyünde Kamile (1948) ve Hatice Hezel (1940) ile yapılan mülakatta; . Hatice Hezelin annesi Seyide Bosan, amcasının eşi Asiye Doğru, Hatice yıldız, Fatma Karagöz ve Köy Muhtarı Mehmet Durdu' nun annesi ve ebesi Durhanım Durdu ıstar dokurdu. Davarların, koyun yünlerini fengire ile eğrİRİR bükerek boyar İp ederdik. O İpleri de anamız dokurdu. Çerçİlerden mavi, kırmızı, yeşil, sarı, pembe boya alırdık, çalı köklerinden de kendimiz boya yapardık. Evimizin ortasında hanay dediğimiz yerde ıstarımız vardı. Anam ekmek mendili, buğday, tarhana kurutmak için yaygı, çul, çuval, heybe (pala) dokurdu. Köyün yaşlıları çorap örerek eski kıyafetleri yamarlardı.



Resim 6: amlıdere Kültür Evi, Heybe dokuma örneği, H.Nurgöl Begiç arşivi



Resim 7: Çamlıdere Semerkandi Evi ve Kutsal Emanetler Müzesi, çuval, Ayşe Sarıcan arşivi

Geleneksel hayatın en yoğun şekilde yaşandığı 1950’li yıllara kadar dokuma yöre halkı tarafından önemli unsurlarından biri olarak bilinirken günümüzde Sadece çok yaşlı olanların belleğinde bulunan pala dokumadan yaygı, çuval, ekmek mendili ve heybe yapılmıştır. Evlerde basit tezgâhlarda yapılan dokumalarda yünün kalın eğrilmesi makbuldü. Bu iplerin sağlam ve uzun yıllar kullanıldığı için tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Dokuma tezgâhları(ıstar) dayanıklı ağaçlardan yapılmıştır. Ancak, günümüze ulaşabilen tezgâh bulunamamıştır. Dokumalar genellikle koyun ve keçinin kendi yününün renginde beyaz, kahverengi ve siyah renklerde dokunmuştur. Zemin daha çok beyaz, arasına sarı, turuncu, pembe, siyah ve kahverengi ince çizgilidir. Dokumanın atkısı ve çözgüsü de yün lifi kullanılmıştır. Kahramankazan da desenli örneğe rastlanmamıştır. Ancak Çamlıdere’de bulunan birkaç örnekte basit motiflere rastlanmıştır.

“Dokuma tekniği ve üslûbu, yanlışların sembolizmi, boyarmadde özellikleri ve renkleri ile kilimler dokunduğu zamanın Türkmen boy ya da oymaklarının teknik, ekonomik ve estetik değerlerini aktarabilme özelliğine sahiptir. Bu dokumalar göçer hayatın şartlarına uygun kullanımlar için elverişli, fazla tezgâh aksamı gerektirmeyen, elindeki kıl ve yün malzemeden ürettiği sağlam ve estetik değerleri olan eserlerdir (Soysaldı, 2009: 3). Düz dokumalardan olan Pala dokumalar, geleneksel özellikleriyle yörede yaşayan ve hayvancılıkla geçinen Oğuz boylarının Orta Asya’dan Anadolu topraklarına getirdiği, gündelik yaşamda yaygın olarak kullanılması nedeniyle asırlarca işlevini kaybetmemiş örneklerdendir. Pala dokumalar

motif özelliği en sade olan örneklerdir. Genellikle düz zemin üzerine zıt renk kuşakların sıralanması ile süslenirken bazı örneklerde de motiflerin pala üzerine seyrek olarak serpildiğini görmekteyiz. Kahramankazan da pala, Çamlıdere, Kızılcahamam civarında kilim dendiği tespit edilmiştir. İsimler farklılık gösterse de pala dokumada kullanılan malzeme, teknik, renkler ve kullanım alanları aynıdır.



Resim 7: Şeyh Ali Semerkadi Müzesi, pala dokuma çuval örneği, H.Nurgül Begiş arşivi



Resim 8: Semerkandi Evi ve Kutsal Emanetler Müzesi heybe dokuma örneği, Ayşe Sarıcan arşivi



RESİM 9: Pala dokuma örnekleri, H.Nurgül Begiç arşivi



Resim10: Pala dokuma örnekleri, H.Nurgül Begiç arşivi

SONUÇ

Türk kültür tarihi içinde önemli bir yere sahip olan dokuma, her dönemde toplumun yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamıştır. Tarihsel süreçte yaşam biçimleri ve hayvancılık uğraşısının etkisiyle gelişme göstermiş ve Orta Asya'dan Anadolu topraklarına taşınarak sürdürülmüştür. Yaşamsal ihtiyaçların birçok alanında kullanılan dokumalar, yetiştirilen hayvanlardan elde edilen yünlerin işlenmesiyle üretilmiş ve her döneme özgü ürünlere dönüşmüştür. Bu ürünler Türk kültürünün zenginliklerinin bir parçasıdır.

Ankara Çamlıdere ve Kahramankazan yöresinde Orta Asya'dan gelerek yerleşen Türkler dokuma kültürlerini de taşıyarak buradaki yaşamlarına uygun ürünleri üretmişlerdir. Zamanla değişen yaşam biçimleri ve ihtiyaçlar, sanayi ve teknolojinin getirdiği yeniliklerle farklı liflerden oluşturulan dokumalar tercih edilmiş ve geleneksel olarak üretilen dokumalar giderek yok olmuştur. 1960'li yılların başından itibaren köyden kente göç, hızlı kentleşmenin getirdiği gelişmeler, hayvancılığın azalması ile birlikte makineleşmenin etkisiyle seri üretilen dokumalar, yerel imkânlarla evlerde basit tezgâhlarda dokunan dokumalara olan talebin giderek azalmasına neden olmuştur. Bu gelişmeler Ankara Çamlıdere yöresinde "kilim dokuma" Kahramankazan yöresinde ise "Pala dokuma" olarak bilinen ve bazı kaynaklarda "palas, palaz" adı verilen dokuma türü yörede yetiştirilen hayvanların yünlerinden evlerde basit tezgâhlarda düz dokuma olarak üretilen ve yer yaygısı, çuval, heybe ve örtü olarak kullanılan eşyaların giderek azaldığı ve daha sonraları kaybolduğu belirlenmiştir.

Günümüzde üretimi tamamen yok olan Çamlıdere ve Kahramankazan köylerinde çok az da olsa evlerde rastlanabilen yöresel Pala dokuma örnekleri korunmadığı takdirde bir süre sonra tamamen yok olacaktır.

KAYNAKLAR

1. ACAR, Belkis, (1975), Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları, İstanbul: Akbank Yayınları.
2. ATALAY, Besim, (2006), Divanü Lûgat-İt Türk. Kâşgarlı Mahmud, Türk Dil Kurumu Yayınları: 521, cilt:I. Ankara: Türk Hava Kurumu Basımevi.
3. DENİZ, Bekir, (2000), Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını:215.
4. DENİZ, Bekir, (2002a), “Orta Asya Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygıları”, Türkler Ansiklopedisi, cilt:IV, s:198-207.
5. DENİZ, Bekir, (2002b), “Osmanlı Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygıları”, Türkler Ansiklopedisi, cilt:XII, s:385-403.
6. DİYARBEKİRLİ, Nejat, (1973), “Kazakistan’da Bulunan Esik Kurganı”, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan, s:291-304, İstanbul.
7. DURMUŞ, İlhami, (1997), “Osmanlı Dönemine Kadar Kızılcahamam-Çamlıdere Çevresi”, Tarihte ve Günümüzde Kızılcahamam-Çamlıdere Yöresi, Ankara.
8. DURMUŞ, İlhami, (2002), “İskit Kültürü”. Türkler Ansiklopedisi. cilt:IV, s:15-25.
9. ERZEN, Afif. (1946), İlkçağ’da Ankara, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
10. HARVEY, Janet, (1996), Traditional Textiles of Central Asia. London: Thames and Hudson Ltd.
11. SALMAN, Fikri, (2002), “Başlangıcından Türkiye Selçuklularına Kadar Türklerde Tekstil ve Dokumacılık Sanatı”, Türkler Ansiklopedisi, cilt:IV, s:208-214.
12. SOYSALDI, Aysen, (2009), Düz Dokuma Teknikleri ve Desen Çizim Teknikleri. Atatürk Kültür Merkezi Yayını:379. Ankara: Desen Ofset San.ve Tic.A.Ş.
13. TAGİROVA, Feride, BYATİKOVA, Olga, (2012), “Tatar Dilinde Halıcılık ve Dokuma Terimleri”, Arış, cilt:VII, s: 205-206.
14. <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 12.08.2016)

KAYNAK KİŞİLER

15. ATASOY, Zeycan, (1939), Ankara Çamlıdere merkez, okuma yazma bilmiyor, ev hanımı
16. BÜLBÜL, Zeliha, (1936), Ankara Çamlıdere Avdan köyü, ilk okul mezunu, ev hanımı
17. ÇAL, Ali, (1932), Ankara, Kazan, İmrendi Köyü doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi,
18. DEMET, Şerife, (1939), Ankara, Çamlıdere doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı,
19. DOĞAN, Elfize, (1935), Ankara ,Kahramankazan, Yassıören Köyü doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı
20. DURDU, Mehmet, (1979), Ankara, Çamlıdere Avdan köyü doğumlu, ilkokul mezunu, Avdan köy muhtarı,
21. ERTUNÇ, Hicabi, (1947), Ankara ,Kahramankazan, Örencik Köyü doğumlu, okuma yazması yok, eski köy muhtarı.
22. HEZEL, Hatice, (1940), 1940 Ankara, Çamlıdere Avdan köyü doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı
23. HEZEL, Kamile, (1948), Ankara, Çamlıdere doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı,

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

24. SÜMBÜL, Ayşe, (1928), 1928 Ankara, Kazan, Yassıören Köyü doğumlu, okuma yazması yok, ev hanımı
25. TAŞTAN, Akkız, , (1942), Ankara, Çamlıdere merkez doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı,
26. Görseller, ses kayıtları H.Nurgül Begiç/Ayşe Sarıcan arşivindedir.

MAKROME SANATININ TARİHİNE VE GELİŞİMİNE BUGÜNDEN BİR BAKIŞ

Yunus BERKLİ⁴⁴ Mariye PINAR⁴⁵

Özet

İnsanoğlunun ilk düğümü ne zaman ve hangi amaçla attığı kesin olarak bilinmemektedir. Bununla beraber düğüm ile ilgili ulaşılabilen ilk örneğin; MÖ VII. ve VIII. yüzyıllardan kalma Pasifik'te bulunan Hunlara ait, at cesetlerinin kuyruklarındaki düğümlerin olduğu bilinmektedir. Dokumaya duyulan ihtiyaç, kullanılan malzemeyi birbirine sarıp veya lifleri bağlayarak, ipliğin elde edilmesinin dokumaya olan ihtiyaçla başladığı düşünülmektedir.

Dokumacılığın ilk kez nerede, nasıl ve kim tarafından yapıldığı bilinmese de iklim koşullarından korunmak için ortaya çıktığı bilinen insanlık tarihinin en eski sanatlarından. Barınmak, örtünmek ve süslenmek amacı ile yapılan ürünlerden bazı parça ve örnekler; Orta Asya, Çin ve Mısır'da yapılan arkeolojik kazılarda bulunmuştur. Bu nedenle ilk dokuma yapan insanların bu bölgelerden olduğu kabul edilmektedir.

Asıl konumuz olan ve düğüm teknikleriyle geliştirilen Makromenin geçmişi Eski Mısır'a kadar uzanmaktadır. Asurlular bu dönemlerde düğümlerden oluşmuş püskülleri olan tunikler ve düğümlü giysiler giymişlerdir. Av, savaş giysileri ve atların örtülerini de sık düğüm ve kalın püsküllerle süslemişlerdir.

Orta Çağ'da, özellikle XIII. ve XIV. yüzyıllarda Makromenin Arapların etkisiyle Güney Avrupa'ya girdiği düşünülmektedir. Yine XIV. yüzyılda Fransa'da Makromeye çok önem verilmiş ve bu yüzyılda Makrome dokumadan ayrılıp kendi başına bir sanat olmuştur. Özellikle denizciler etkileyici düğümleri ile bu sanatı geliştirerek oldukça katkı sağlamışlardır. Doğu'da gelişen dokumalar ticaret gemileri ile batıya götürülmüş, teknik ve uygulama alanı olarak genişletilmiştir.

Türklerde ise Makromenin MÖ 850 yıllarından itibaren kullanılmaya başladığı görülmektedir. Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra, kadın baş süsleri, çarşaf, havlu, peşkir kenarları, entariler, kaftanlar ve cepkenlerin kol, yaka ve etek uçları gibi çeşitli düğümlerle oluşmuş bezemelerle süslenmiştir.

⁴⁴ Prof. Dr. Atatürk Ün./Güzel San. Fak., yberkli@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3650-3681

⁴⁵ Yük. Lis. Öğr., Atatürk Ün./Güz. Sn. Fk., mariyapnr@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2065-221x

Makrome sanatı XVI. yüzyıldan başlayarak birçok ülkede yayılmaya başlamıştır. Böylece düğüm teknikleri de gelişerek güzelleşmiştir. Makrome sanatı XVIII. yüzyılda unutulur gibi olduysa da XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında yeniden eski önemine kavuşmuştur.

Bu çalışmamızda bir el sanatı olan “Makrome”nin düğüm tekniklerinin ortaya çıkmasından günümüze kadar, yıllar içerisinde geçirdiği gelişim ve değişim süreci, bu süreçte kullanılan düğüm teknikleri ve malzemeleri, tezyini motifleri ve ikongrafleri, üretilen ürünlerde görülen çeşitlilik ile birlikte, kullanım alanının çeşitliliği de ele alınacaktır. Makrome’ nin gelenekselden moderne doğru geçirmiş olduğu bu süreç, aynı zamanda oluşturulma tekniklerine paralel olarak döneminin gelişmişlik düzeyi; kullanım alanı ve amacı göz önüne alındığında ise, kültürel ve sosyal alanlarda kendi dönemleri hakkında bilgi veren birer somut belge niteliği taşımaktadırlar. Bilimsel çalışma bakımından ihmal edilmiş olan Makrome sanatının tarihi ve güncel süreci ele alınarak, sistemli bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Makrome, Düğüm, Sanat

AN OVERVIEW OF THE HISTORY AND DEVELOPMENT OF MAKROME ART FROM TODAY

Abstract

It is not known exactly when and for what purpose mankind tied the first knot. However, the first example about the node; BC VII. And VIII. It is known that there are knots on the tails of horse corpses belonging to the Huns found in the Pacific from the centuries. The need for weaving is thought to begin with the need for weaving to obtain yarn by wrapping the material used or binding the fibers.

Although it is not known where, how and by whom for the first time, weaving is one of the oldest arts of human history, which is known to have emerged to protect from climatic conditions. Some pieces and samples of products made with the aim of sheltering, covering and decorating; It has been found in archaeological excavations in Central Asia, China and Egypt. Therefore, it is accepted that the first weaving people were from these regions.

The history of Macroma, which is our main subject and developed with knot techniques, goes back to Ancient Egypt. The Assyrians wore tunics

and knotted garments with tufts made of knots during this period. They also adorned hunting, war clothes and horse covers with dense knots and thick tassels.

In the Middle Ages, especially the XIII. and XIV. It is thought that Macrame entered Southern Europe under the influence of Arabs in the centuries. Again XIV. In France, Macrame was given great importance in the 21st century and in this century, Macrame left from weaving and became an art on its own. Especially sailors have made a great contribution by developing this art with their impressive knots. Textiles developed in the East were taken to the west by trade ships and expanded as a technical and application area.

In Turks, it is seen that Macroma has been used since 850 BC. After the Turks settled in Anatolia, women's head ornaments were decorated with ornaments formed with various knots such as linens, towels, peshkirs, robes, robes, and the sleeves, collars and hems of cepken (Atay, 1987, 41). Macrame art XVI. century has started to spread in many countries. Thus, knot techniques have also improved and become more beautiful. Macrame art XVIII. Although it seemed to be forgotten in the XIX century. with the end of the century XX. At the beginning of the century, it regained its old importance

In this study, the development and change process of the handicraft "Macrame" from the emergence of the knot techniques to the present day, the knot techniques and materials used in this process, the decoration motifs and iconographs, together with the diversity seen in the products produced, the diversity of the area of use. Will be taken. This process that Macrame has gone through from the traditional to the modern, at the same time, parallel to the creation techniques, the level of development of the period; considering their usage area and purpose, they are concrete documents that give information about their periods in cultural and social fields. The history and current process of Macrame art, which has been neglected in terms of scientific study, has been tried to be put forward systematically.

Keywords: *Macrame, Knot, Art*

GİRİŞ

El sanatları ürünleri doğadan beslenen ve bazende geri dönüşüm ürünü olmaları nedeni ile sürdürülebilir ürünler olarak değerlendirilmektedir. Değişen günümüz beğenileri, tercih nedenleri ve moda olgusuna uyum sağlayamayan ürünlerin turistik hediyeelik eşya pazarlarında satılarak, istenilen kar payı sağlaması neredeyse mümkün değildir. Bu nedenle hediyeelik eşya pazarında fabrikasyon ürünlere eğilim giderek artmaktadır. Fabrikasyon ürünlerinin düşük maliyetli ve hızlı elde edilebilir olması, el sanatları ürünlerinin unutulmaya yüz tutmasına neden olmaktadır. Bu ürünlerin canlandırılması, emeğin karşılığını alabilecek maddi kazanç sağlanması, tüketicinin beğenisini kazanması ve işlevi değiştirilerek cazip hale getirilmesi gerekmektedir. Bunun için en etkin yol ise yenileşimdir. Bununla birlikte üretildiği ve satışı yapıldığı yörenin kimliğini/kültürünü temsil eden turistik hediyeelik eşya tasarımlarında bu ürünlerin öz kimliklerini bozulmamak yani yozlaşmaya neden olmamak önemli bir yer tutmaktadır. Ürün tasarımında örge özelliklerine dikkat edilerek tasarım yapılması, işlevselliği ya da boyutları değişse de karakterini oluşturan özelliğin yok edilmemesi gerekmektedir. Makrome de bu bağlamda artık her yörede insanların beğenisini kazanan yenilenebilir bir sanat haline gelmiştir. Model, boyut ve işlevsellik gibi özellikleri değişsede kendi çizgisinden çıkabilecek bir sanat olmadığı da görülmektedir.

1. MAKROME DE KULLANILAN ARAÇ VE GEREÇLER

1.1. Makrome Sanatında Kullanılan İplik Özellikleri

Makrome çalışırken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta uygun ip seçimidir. Hemen her çeşit ip ile makrome örülebilirken büküm sıraları düzgün ve sık olanlar Makrome örmek için daha uygun iplikler olarak değerlendirilmektedir; ancak temel iplik olarak üç bükümlü iplikler tercih edilmelidir. Çünkü sık bükümlü iplikler, düğümlerin gerilimine daha iyi mukavemet göstermektedir. Günümüzde ise modern lif teknolojisinin doğal, sentetik ve suni ipliklere kazandırdığı kalite ve çeşit zenginliği Makrome sanatını daha çekici hâle gelmiştir. Bu çeşitlilikte Makromenin kullanım amacı ve ürünün cinsine göre iplik seçimi oldukça önemli bir etken olmaktadır (Atay, 1987: 8).



(Resim-1)



(Resim-2)



(Resim-3)

1.2. Makrome Yapımında Kullanılan Gereçler

Temel olarak nitelendirecek olursak söz konusu çalışmada; çubuk, boncuk ve halkalar kullanılan malzemeler arasında en çok tercih edilenler olarak adlandırılabilir. Makrome çalışmalarının çok zevkli olmasının yanında gereç yönünde sınırsız seçeneklerin bulunması Makrome sevenler için büyük bir avantaj sağlamaktadır. Bu sınırsızlık Makrome örgüsünün hiç uygulanmamış yeni modellerin tasarlanmasına ve örülmesine imkân sunmaktadır. Kolay erişilebilir olan bu gereçler Makrome sanatıyla meşgul olanlara geniş imkân sunmaktadır. Ayrıca sürdürülebilirlik açısından evde bulunan herhangi bir malzeme ile de Makrome sanatı çok farklı şekillerde tasarlanabilir (Türk, 1988: 23).



(Resim-4)



(Resim-5)



(Resim-6)

2. MAKROME DOKUMA ŞEKİLLERİ

2.1. Atılan düğüm teknikleri

Makrome sanatında birçok düğüm tekniği uygulanarak çeşitli desenler ortaya konulmaktadır. Bunların en temeli olan “**El Üstü Düğümü, Kangal Düğümü (Bobin), Kare Düğümle Düz Şerit Bağlama** ve **Sarma Düğüm** olarak adlandırılan dört tekniğe kısaca değinecek olursak;



(Resim-7)

2.1.1. El Üstü Düğümü

En basit düğüm şekli olan tek ip üzerine boncuk takınca, boncukların kaymaması için altlarına atılan basit düğüm şeklidir. Makrome desenleri içinde tek ip üzerine atılan ve belli aralıklarla tekrarlanan bu düğüm farklı desenler uygulamak için oldukça önemli bir düğüm tekniğidir.

2.1.2. Kangal Düğümü (Bobin)

Yan yana sarılmış iplerin oluşturduğu bir bobine veya kangala benzeyen bu düğüm tek ip üzerine atılan düğümlerle oluşmaktadır (Güner, 1971: 34).



(Resim-8)

2.1.3. Kare Düğümle Düz Şerit Bağlama

Makrome tekniğinde oldukça sık kullanılan düğüm tekniklerinden olan kare düğüm, ortadaki ipler sabit tutularak kenardaki ipler yardımıyla dokunan tekniktir. Kenar ipleri çabuk kısılır, bu durumu engellemek için ya ortadaki ipler daha kısa tutulur, ya da örgü ilerledikçe içteki ipler dışa dıştaki ipler içe getirilerek ip boyları eşit tutulmaya çalışılır (Güner, 1971: 35).



(Resim-9)

2.1.4. Sarma Düğüm

İpin biri gergin tutularak, diğnerinin onun üzerine basit düğüm atılarak elde edilen tekniktir. Dizelerin düzgün olması için genellikle yarım düğüm aynı iplikle iki defa bağlanarak uygulanır. Soldan sağa ve sağdan sola doğru çift yönlü olarak da bağlanabilmektedir (Güner, 1971: 35).



(Resim-10)

Bu düğüm teknikleriyle farklı düğümler oluşturularak: Fantezi düğüm, Japhonize düğümü (aşk düğümü), Çin düğümü (zar düğümü) gibi daha

birçok teknik oluşturarak Makrome sanatında farklı motifler elde edilmektedir (Güner, 1971: 37).Yine bu düğüm teknikleri uygulanırken ip uzunluğu hesaplaması göz ardı edilememelidir, örneğin kare düğümle örümcek bağlamada;

İp boyu	İp cinsi	Sonuç
1 metre (ikiye katlanınca 50 cm)	3-4 mm kalınlığında makrome ipi	14 cm uzunlukta normal örümcek doku
1 metre (8 düğüm)	Makarna yünü	14 cm uzunlukta normal örümcek doku

(Atay, 1987: 17-18).

3. TARİH’ DE MAKROME DÜĞÜMLERİNİN KULLANILDIĞI ALANLAR

3.1. Haberleşmede: İlkel toplumlarda yazının henüz bilinmediği dönemlerde makrome düğümleme teknikleri yazı harfleri gibi kullanılarak haberleşme sağlanmıştır (MEB,, 2011: 4).

3.2. Arşivlemede: Eski Perulular, Çinliler, Meksikalılar gibi milletler onlar için önemli olan bilgileri kaydederek, sonraki nesillere aktarmak için makrome düğüm tekniklerini kullanmışlardır. Burada düğümlerin hangi renkle aktarıldığı da oldukça önem arz etmekteydi. Örneğin, beyaz renkli ip barışı, kırmızı tehlikeyi ve savaşı, yeşil bolluğu ve mutluluğu, siyah ölümü ifade etmekteydi (MEB,, 2011: 4).

3.3. Matematik’de: Kullanılan her düğüm tekniği bir sayıyı simgelemiştir (MEB,, 2011: 4).

3.4. Avcılık’ da: İnsanlar makromedeki düğümleme tekniklerini ağ yapımında uygulayarak karada ve suda avlanmışlardır (MEB, 2011: 4).

3.5. Denizcilik’de: Yelkenlerin ve halatların bağlanmasında makrome düğüm tekniklerinden esinlenerek yeni sağlam düğümler geliştirilmiştir (MEB,, 2011: 4).

3.6. Batıl inançlarda (sihir- büyü yapma): Düğümün bağlayıcı özelliği, dini açıdan iki varlık arasındaki bağı simgelemek amacıyla kullanılmıştır. İnsanlar düğümün yapılış amacına göre iyi ve kötü etkisine inanmışlardır (MEB,, 2011: 4).

3.7. Süslemede: Makrome ilk çağlardan beri çeşitli ihtiyaçları gidermede kullanılmıştır. Günümüzde de giyim, çeşitli tekstil ürünleri ve dekoratif eşya süslemelerinde görülmektedir (MEB,, 2011: 4).

4. MAKROMENİN GELİŞİMİ

Makrome sanatı arkaik toplumlarda yukarda bahsi geçen alanlarda kullanılırken, XIV. Yüzyıldan sonra makrome dokumalardan farklı motifler elde edildikçe kendi başına bir sanat olmaya başlamıştır. Başlarda havlu kenarlarında ya da yazma dediğimiz kadın giysi kenarlarına işlenen makrome artık işlevini çok daha farklı alanlarda göstermeye başlamıştır.

4.1. Makrome Sanatında Bugün: Tekstil ve örme sanatının ilk basamağı olarak görülen düğümün, ilk çağlardan itibaren farklı alanlarda kullanıldığına değinilmiştir. Günümüzde ise Makrome düğüm teknikleri oldukça geniş bir kullanım alanına sahip olmuştur. Artık tek başına bir sanat olan Makromenin gelişme düzeyi neredeyse her alanda kendini göstermektedir. Bunlara kısaca değinilecek olunursa;

4.1.1. Ev Dekorasyonunda: Ev dekorasyonunda Makromenin oldukça geniş bir kullanım alanı bulunmaktadır. Duvar süsünden perdeye, bahçe dekorasyonundan ayna kenarına, mutfağınızda bir kavanoz etrafına kadar bir evin her köşesinde kendine yer bulabilen bir sanat haline gelmiştir.

Ev dekorasyonunda Makromenin en yaygın kullanımı duvar süslemeleri olduğu düşünülse de günümüzde evlerin her köşesinde kendine yer bulmaktadır. Bezemeler genellikle üçgen, daire ya da kare formu olabilir. Özellikle Makrome duvar süslerinin ahşap dal ile kompozisyon olarak kullanımı ise oldukça yaygındır. Bu kullanım tarzı makromenin doğallığını ön plana çıkarmaktadır.

Makrome bezemelerinde görmeye alışık olunan renk her ne kadar beyaz ve krem tonları olsa da farklı renklerde de tercih edilebilir. Bu noktada evin genel tarzı özgünlük için oldukça önemlidir.



(Resim-11)



(Resim-12)

Makrome örgü tekniğiyle saksı sarkaçları da yapılabilir. Hem iç hem de dış mekanda oldukça şık bir görünüm sağlayan makrome saksı sarkaçları farklı renklerde de tercih edilebilir.



(Resim-13)



(Resim-14)

Ev dekorasyonunda bir çok alana yakışan makrome, perde süslemesinde de oldukça farklı bezemelerle ev tekstil ürünlerine çeşitlilik sunarak özgün bir görünüm sağlamaktadır.

Evin her köşesinde kendine yer bulabilen Makrome, masa üstünde runner, koltuk üstünde kırlent, anahtarlıkta arabanızda parfüm taşıyıcı, mutfakta bir kavanoz da ya da bahçe dekorasyonunda karşımıza çıkabilen tamamlayıcı unsur olabilmektedir.



(Resim-



(Resim-17)



(Resim-16)



(Resim-18)



(Resim-19)



(Resim-20)

Günümüzde Makrome ile yapılan dekoratif eşyaların içerisinde tavana monte edilen salıncak çeşitleri de bulunmaktadır. Hamak mantığıyla dizayn edilen makrome salıncaklar, hem dekoratif hem de işlevsel açıdan oldukça kullanışlı ve şık görünmektedir.



(Resim-21)



(Resim-22)

4.1.2. Kadın Giyim ve Aksesuarlar’ da

Giysilerde çok fazla yer almayan Makromenin günümüzde özellikle sürdürülebilirlik moda kavramında kendine hatırı sayılır bir yer edineceği kanaatindeyiz. Eskimiş her hangi bir giysinin istenilen yerine Makrome motifi düğümlenerek yada başlı başına bir tasarım uygulanarak kadın giysisinden aksesuarına kadar her alanda uyarlanabilecek bir tasarım olarak günümüzde yer alacağı düşünülmektedir.

Eskiyen bir kıyafeti ya da her hangi bir nesneyi yenilemek ve yeniliği kapsayan yenileşim, var olan bir ürünü ya da hizmeti ele alıp, ona yeni etkin özellikler katarak özgün yeni bir ürün sunmaktadır. Yenileşimin eskiyi yeni bir özelliklerle donatarak farklı ve yaratıcı etkinlik kazandırarak yeni bir ürün olarak sunması, sürdürülebilir ürün tasarımının yaşam döngüsünü de desteklemektedir. Makromenin ise bu döngüye, şık ve farklı tasarımlarla yetebileceği estetik özelliğe sahip bir sanat olduğunu düşünmekteyiz.



(Resim-23)



(Resim-24)



(Resim-25)



(Resim-26)



(Resim-27)



(Resim-28)



(Resim-29)



(Resim-30)

4.1.3. Organizasyonlarda

Günümüzde her şey farklılaşırken özellikle sosyal hayatın bir parçası haline gelen organizasyonlar da elbette bu değişim ve yenileşimden kendine düşen yüksek orandaki paydan hissesini almaktadır. Farklı ve güzel olanı sürekli yenilenme gayesinde olan organizasyonlarda Makrome elbette görmezden gelinecek bir sanat olarak değerlendirilemezdi. Ve kendine yer edinmesi de şaşırtıcı olmasa gerek.



(Resim-31)

5. TÜRKLERDE MAKROME

Bütün toplumların her konuda olduğu gibi sanatsal ürünlerinin de ortaya çıkmasında elbette kendi inanç sistem ve geleneklerinin etkili olduğu, her bir süsleme unsurunun ise mutlak değerinde bir anlam ifade ettiği bilinmektedir. Türk halk kültürünün de, kendi inanç sistemi ve yaşayış biçiminde belli bir üslup oluşturduğu her sanatsal ürününde görülmektedir. Tarihin bilinen en eski çağlarından bu yana süre gelen ve Türk üslubu olduğunu bildiğimiz kıvrık dal üslubunun, mimariden kadın giysi süslemelerine kadar birçok noktada kullanıldığı görülmektedir. Her bir bezeme unsuru, mutlak değerinde bir anlam ifade etmiş ve temsili bir anlam oluşturmuştur.

Türklerde makrome MÖ 850 yıllarından itibaren kullanılmaya başlamıştır. Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra kadın baş süsleri, çarşaf, havlu ve peşkir kenarları, entariler, kaftanlar ve cepkenlerin kol, yaka ve etek uçları çeşitli düğümlerle oluşmuş harçlarla süslenmiştir (Türk, 1988: 47). Günümüzde ise Türkiye de Makrome hemen her alanda ve her detay da kullanılmaktadır.

SONUÇ

Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle sanayileşmenin ve nüfusun artması, insanların değişen ihtiyaçları ve talepleri, büyük beceri gerektiren ve her biri sanat eseri olan ürünlere olan ilginin azalmasına neden olmuştur. Azalan bu ilgiyle her biri bin bir zahmetle yapılan ürünlere ait meslekler neredeyse yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Ustalar gençlere el vermezse, el sanatları unutulur, kaybolur. İnsanlık bir şekilde ilk düğümü attı. Sonra o düğümünden ihtiyaç karşılayacak bir çok ürün yapmaya başlayarak, ustalaştı. Bu iş için aletler yaptıkça elleri ustalaştı. Bu ustalaşan eller; aletleri, eşyaları, giysileri ve yaşadığı yerleri değiştirerek güzelleştirdi. İnsanoğlu zaman içinde her alanda ustalaştı, zihniyle ustalaştı, eliyle ustalaştı ve sanatı da ustalaştı. Tüm bu ustalaştığı sanatları çocuklarına öğretti, ve nesillere aktarıldı.

Geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren otomasyon sistemlerinin yarattığı ölçek bireylerin üretim ve tüketim tercihlerini temelden değiştirmiş, dönüşüm sürecinin ticari, ekonomik, teknolojik ve kültürel koşullarına ayak uyduramayan geleneksel meslekler ve sanatkarların, birer birer yok olmaya başladığı düşünülmektedir. Aslında bu duruma paralel olarak kaybolan bir çok el sanatı ürünleri, günümüzde modernize edilerek farklı tasarımlarla gün yüzüne çıkmaktadır. Örnek olarak verdiğimiz makrome de yine bu el sanatları içerisinde bulunan bir el sanatıdır.

Sonuç olarak Tarih öncesi, kültürel mirasların kodlar aracılığıyla taşınması düşünce sistemini çeşitli formlarda hayata geçirilebilmiştir. Buna gösterilecek örneklerden olan Makrome düğüm tekniklerinin ilkel toplumlarda, yazı, haberleşme ve batıl inançlar gibi farklı amaçlarla kullanımından bahsedilerek söz konusu tekniğin yeniden başka bir kalıba girerek devam ettirildiğine dair Modern ya da ilkel bir tür düşünce sistemi içerisinde, temsili betimlemeler, geometrik şekiller, bitki motiflerinin değişerek ve gelişerek günümüzde hangi alan ve amaçlarla kullanıldığına değinilmiştir. Kullanılan malzemeler kullanım alanı genişliği üzerinde durularak günümüzdeki etkilerinden söz edilmiştir. Makromenin günümüzde artık tek başına bir sanat olduğu da örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

1. Akpınarlı, F. (1995). *El örgüsü çorapların teknik, desen, renk ve kullanım özellikleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
2. Atay, A. Örücülük Temel Ders Kitabı, Devlet Kitapları, MEB Basımevi, İstanbul, 1987.

3. Çeliker, D. (2016). *Muğla ilinde geleneksel turistik hediyelik eşyanın kültür turizmine katkıları ve sürdürülebilirliği*, (yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
4. Göklüberk, Özlü. P, Dengin, Sevin, S. (2017), Yaratıcı uygulama temelli giysi tasarımlarının görsel nitelikli göstergeler üzerinden betimlenmesi, *Süleyman Demirel Üniversitesi ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), s.216-236.
5. Güner, D. *Makrome ip düğüm işleri*,(1. Baskı). Kenan Yayınları, Fatih / İstanbul. 1971.
6. Korkusuz, S. *Nakış temel ders kitabı*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1981.
7. Polat, N. *Örücülük ders notları*.
8. Türk, Y. *Çağdaş makrome sanatı*, (2. Baskı). İstanbul, 1988.
9. **Görsel Kaynakça:**
10. **Resim-1:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
11. **Resim-2:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>(son erişim tarihi, 27.09.2020).
12. **Resim-3:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
13. **Resim-4:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
14. **Resim-5:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
15. **Resim-6:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
16. **Resim-7:** Mariye PINAR, Arşiv
17. **Resim-8:** Mariye PINAR, Arşiv
18. **Resim-9:**Mariye PINAR, Arşiv
19. **Resim-10:** Mariye PINAR, Arşiv
20. **Resim-11:** Mariye PINAR, Arşiv
21. **Resim-12:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
22. **Resim-13:** Mariye PINAR, Arşiv
23. **Resim-14:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
24. **Resim-15:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
25. **Resim-16:** Mariye PINAR, Arşiv
26. **Resim-17:** Mariye PINAR, Arşiv
27. **Resim-18:** Mariye PINAR, Arşiv
28. **Resim-19:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
29. **Resim-20:** <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

30. Resim-21: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
31. Resim-22: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
32. Resim-23: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
33. Resim-24: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
34. Resim-25: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
35. Resim-26: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
36. Resim-27: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
37. Resim-28: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
38. Resim-29: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
39. Resim-30: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).
40. Resim-31: <https://www.google.com/search?q=pinterest&oq=pinters&aqs=chrome.1.69i57j0l7.4071j0i15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> (son erişim tarihi, 27.09.2020).

KONYA ETNOGRAFYA MÜZESİ'NDE BULUNAN HOROZLU HALININ TASARIM İLKELERİ VE ÖGELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Esra BORA⁴⁶

Özet

Kaynaklara göre halı sanatı tarihi, Pazırık halısı ile MÖ. 3-5. yy' da başlar. Yapılan araştırmalar ile Pazırık kurganından çıkan bu halı ile halı sanatı başlamış olup, birçok bölgede devam ederek günümüze ulaşmıştır. Halı sanatının Türklerin bulunduğu bölgelerde yayılarak gelişmiş olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Kaynaklara göre, bozkır hayatının en önemli temsilcileri olan Türklerde hayvan imgesi, hemen her dönemde sanatlarında kendilerini göstermektedir. Günümüze ulaşan eserler ve kaynak bilgilerine göre, hayvan figürlerinin Anadolu'da dokunmuş halılar üzerinde görüldüğü dönem, beylikler dönemidir. Bu dönem halılarının çoğunun üzerinde hayvan motifleri görülmektedir. Konya Etnografya Müzesi'nde bulunan halı, buna örnektir. Halının üzerindeki motiflerin horoza benzetilmesinden dolayı "Horoğlu Halı" olarak isimlendirilmiştir. Beylikler dönemine ait olduğu kaynaklardan anlaşılan bu halı, 15. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmiş olup günümüze kadar ulaşmıştır. Sanatçı sanat eserinin tasarım sürecinde tasarım ilkeleri ve öğelerini göz önünde bulundurarak yaratıcılığını da ortaya koymaya çalışmıştır. Halı sanatında dokuyucunun ve tasarımcının kim veya kimler olduğu bilinmemektedir fakat halının üzerinde bulunan desen ve motif özellikleri plastik değerler açısından önemli görülmektedir. Bu nedenle, araştırmada ele alınan "Horoğlu Halı" tasarım ilkeleri ve tasarım öğeleri bakımından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halı Sanatı, Hayvan Figürü, Tasarım İlkeleri, Tasarım Öğeleri.

INVESTIGATION OF THE HOROSED CARPET IN THE KONYA ETNOGRAPHY MUSEUM IN TERMS OF DESIGN PRINCIPLES AND ITEMS

Abstrct

According to the sources, the history of carpet art, with the Pazırık carpet, BC. 3-5. starts in the century. With the researches made, the art of carpet started with this carpet from Pazırık kurgan and it has reached today by continuing in many regions. It is stated in the sources that the carpet art

⁴⁶Yüksek Lisans Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anabilim Dalı, ebora902@gmail.com, ORCID No: 0000-0002-1868-9315.

has spread and developed in the regions where Turks are located. According to the sources, the image of animals in Turks, who are the most important representatives of the steppe life, shows themselves in their art in almost every period. According to the surviving works and source information, the period when animal figures are seen on carpets woven in Anatolia is the period of principalities. Animal motifs are seen on most of the carpets of this period. The carpet found in Konya Ethnography Museum is an example. It was named as "Horozlu Halı" because the motifs on the carpet are likened to rooster. This carpet, which is understood from the sources that belongs to the period of the Principalities, was dated to the end of the 15th century and has survived to the present day. The artist tried to reveal his creativity by considering the design principles and elements in the design process of his art work. It is not known who or who the weaver and designer are in carpet art, but the pattern and motif features on the carpet are considered important in terms of plastic values. For this reason, "Horozlu Carpet" discussed in the research has been examined in terms of design principles and design elements.

Keywords: Carpet Art, Animal Figure, Design Principles, Design Elements.

1.GİRİŞ

Halı sanatının tarihi Pazırık Halısı ile M.Ö. 3.-5. yy'da başlar. Kaynaklara göre, halı dokuma sanatı tarihinde dokuma bir ihtiyaç olarak başlamış ve zamanla sanata dönüşmüştür. Yapılan araştırmalarla halı sanatı, pazırık kurganından çıkan halı ile başlamış olup, birçok bölgede devam ederek günümüze gelmiştir. Anadolu Selçuklu İmparatorluğu döneminde geometrik motifler görülürken, Beylikler döneminde hayvan figürleri halılarda görülmeye başlanmıştır. Bununla birlikte halı sanatı Anadolu topraklarının sınırını aşmış, Avrupa ressamlarının tablolarında görülmeye başlanmıştır. Kaynaklara göre Avrupa ressamlarının tablolarına resmettikleri halıların çoğunun orijinallerine rastlamasa da tablodaki halıların Anadolu'da dokunan halılardan esinlenerek resmedildiği anlaşılmıştır. Halı sanatının Türklerin bulunduğu bölgelerde yayılıp gelişmiş olduğu kaynaklardan anlaşılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde halı sanatı gelişmiş ve halı sanatına verilen önem daha artmıştır. Öyle ki; sarayda tasarım yapmak üzere nakkaşlar yetiştirilmiştir. Bununla birlikte tarihin her döneminde halı sanatında, üslup ve motifler değişmiştir. Fakat halı sanatı Anadolu'nun her bölgesinde her dönem devamlılığını sürdürmüştür. Bu süreklilik Anadolu dışındaki topraklarda yaşayan toplumlarda her dokunan halı ile heyecan ve merak uyandırmıştır. Bu şekilde halı sanatı dokunduğu toprakların sınırlarını

aşmış, dünyanın her bölgesine yayılmıştır. Günümüzde ise sadece bir yaygı olmayıp, duvarlara asılan bir sanat eseri haline gelmiştir. Teknik, üslup ve malzeme ile birçok değişikliğe uğramış halı sanatı, günümüze kadar hep gelişmiştir.

Bu araştırmada, Selçuklu halı sanatının devamı niteliğinde İlk Osmanlı Halılarının görülmesinden önce karşılaşılan Hayvan Motifli Halılar arasında “Horozlu Halı” ele alınmıştır. Bu dönemin halılarına, üsluplaştırılmış hayvan motiflerini içmesinden dolayı “Hayvanlı Halılar” denilmektedir. Bu dönemde halılar üzerinde hayvan motifleri görülmeye başlanmış ve daha sonra stilizasyona uğrayarak kaybolmuştur. Halılardaki hayvan figürlerinin desen kompozisyonu içerisindeki yerleştirilme biçimi günümüz plastik sanatları açısından değerli olduğu düşünülmüştür.

14. yüzyıl başlarında Selçuklu halılarından sonra, ikinci grup olarak ortaya çıkan figürlü halılar, önceleri yalnız Avrupalı ressamın tablolarından tanınmış, daha sonra az sayıda orijinali bulunmuştur. Daha 14. yüzyıl başında İtalyan ressamı, tablolarında Türk halılarına müstesna bir yer vermişlerdir. Bunlar da üsluplanmış kuş figürlü halılar en erken tarihli olup, çoğunlukla İtalyan resminin Siena ve Floransa merkezlerinde görülür. Bu tasvirlerin yardımı ile çoğu parça halinde ve az sayıda kalan ve bu çeşit halıları tarihlendirmek ve yerine yerleştirmek mümkün olmuştur (Aslanapa, 2005: 65).

Selçuklu döneminde dokunan halıların, motif ve kompozisyon özellikleri açısından daha geometrik, sert geçişlere sahip ve motiflerin zemine göre iri kompoze edilmiş olduğu kaynaklarda da belirtilmektedir. Bu dönemin sonlarına doğru Selçuklu devletinin zayıflaması ve beyliklerin güçlenmesi ile Anadolu’da başka alanlarda yaşanan değişiklikler gibi dokuma alanında da üslup ve motiflerde değişiklikler yaşanmıştır. Selçuklu dönemi halılarına kıyasla Beylikler dönemi halıları üzerinde motifler küçülmüş, hayvan motifleri görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde batı Anadolu’da İzmir limanının ihracat yönünden değerlendirilmesi ve Avrupa’ya ihraç edilen dönemin halıları Avrupalılar tarafından çok beğenilmiş olacak ki, Avrupalı ressamın tablolarında hayvan figürlü halıları ince bir işçilikle resmetmişlerdir. Kaynaklardan edinilen bu bilgiler ışığında Avrupalı ressamın hayvanlı halıları resmetmesiyle, bu halılara ilişkin bir tarihlendirme yapmanın daha kolay olduğu bilgisine de ulaşılmıştır. Bazı kaynaklarda ise tablolarındaki halıların birebir aynısının tespit edilememiş olması, bu halıların dönemin ressamı tarafından yorumlanmış olabileceği

ve o şekilde resmedildiği düşünülmektedir. Bunun yanında Avrupalı ressamların tablolarında resmettikleri bazı hayvanlı halıların birebir aynısına da ulaşılmış olduğu yazılı kaynaklardan görülmüştür.

Kaynaklara göre bu dönemin halıları, teknik ve malzeme açısından Selçuklu dönemi halı sanatının tekniğinin ve malzemesinin devamı niteliği taşımaktadır. Halıların ilme, atkı ve çözgü iplikleri yün, düğüm tekniği Gördes düğümüdür.

Hayvan figürlü halılar üzerinde ilk toplu değerlendirmeyi Prof. Dr. K. Erdmann yapmıştır. Bu halılarda genellikle zemin küçük veya büyük karelere bölünmüştür. Karelerin içlerine sekizgenler yerleştirilmiştir. Bunların da içlerine yerleştirilen stilize hayvan figürleri durumlarına göre genellikle dört grubu ortaya koyar: I. Heraldik durumda tek hayvanlar çift ve tek başlı kartal tasvirleri olan halılar bu gruba girer. II. Bir ağacın iki tarafında birer kuş figürü olan halı tasvirleri bu grubun kompozisyonunu verir. Bu grupta iki ağacın ortasında bir kuş motifi bir varyant teşkil eder ve sadece Sano di Pietro'nun bir Meryem resmindeki halıda görülür. Ressamın yarattığı bir kompozisyon olmalıdır. III. Geometrik sahaların içi tek kuş veya dört ayaklı bir hayvanla doldurulmuştur. IV. Geometrik sahalar içinde hayvanlar çift olarak yerleştirilir. Bu grubun daha ileri bir merhalesinde hayvanlar mücadele halinde görülür (Yetkin,1991: 19).

2.TASARIM İLKELERİ VE ÖGELERİ

Tasarım kelimesi Türk Dil Kurumu Tarafından “Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2019).

Tasarımı Oluşturan Öğeler

Nokta: Nokta tasarımı oluşturmada birinci derecede önemli eleman olup diğerlerine başlangıç sağlamaktadır. En küçük uzay cismi ya da uzay cisimlerinin en küçük elemanı olarak tanımlanmaktadır (Öngen, 2011: 24).

Çizgi: Çizgi, hem görsel hem de sözlü olarak çalışmak üzere üretilmiş, son derece kullanışlı ve çok yönlü bir araçtır. Sembolik bir dil gibi hareket edebilir veya karakteri ve yönü ile duyguları iletebilir. Çizgi, sanatçının veya tasarımcının yapay bir yaratımı olmak zorunda değildir; doğada ağaç dalları gibi yapısal bir özellik olarak veya bir kaplan veya deniz kabağı üzerindeki şeritler şeklinde yüzey tasarımı olarak da bulunur. (Gezer, 2019: 597, 598).

Yön: Nesnelerin fiziksel evrende görünen ve görünmeyen hareket ve yönelimleri bir süreklilik göstermektedir. Nesnelerin biçimsel ve yüzeysel özellikleri ve baktıkları taraf yön algısının oluşmasını sağlamaktadır. Nesnelerin yön etkisini sadece kendi özellikleri değil; aynı zamanda görsel ilişki içerisinde oldukları diğer öğeler de etkilemektedir (Timur, 2016: 39).

Biçim: Biçim; çizgi, renk, açık ve koyudan oluşmuş yüzeylerdir. Biçim, sadece çizgilerden oluştuğu gibi, renklerden de oluşmaktadır. Biçimdeki renk güçlendikçe daha dikkat çekici olur. Koyulaştıkça da, kütsel etkisini arttırmaktadır. Ayrıca, kolaj tekniği, lekeyle ve hatta bütün elemanların birlikte kullanılmasıyla da biçim oluşturulmaktadır. Biçim organik, inorganik, yapay, doğal, düzgün ve dağınık bir görünüm gösterebilmektedir (Öngen, 2011: 35).

Ölçü: Görüş alanı içerisindeki nesnelerin boyutlarının biçimlendirilmesine yarayan karşılaştırma unsuruna ölçü denmektedir. İki büyüklük arasındaki nitelik ve nicelik yönünden ilişkiyi ifade eder. Tasarımda önemli olan biçimlerin amaca uygun olarak uyumlu ve dengeli ve estetik düzeni ortaya koyabilmesidir (Timur, 2016: 38).

Aralık: Bir düzenlemede biçimler ya da kitleler arasında kalan en dar aralığa en küçük aralık (minör aralık), en geniş aralığa da en büyük aralık (majör aralık) denilmektedir. Bu nedenle biçimler, mekânlar ve kitleler hiçbir zaman yan yana ve aynı aralıklarla düzenlenmezler. Çünkü bunlar sorun oluşturmaktadır. Bu problemi gidermek için bir araya gelen farklı ölçüdeki biçim, mekân ya da kitlelerin, iyi algılanması ve dengelenmesi için, bunların arasında kalan aralık farklılığı oluşturulmaktadır (Öngen, 2011: 40).

Temel tasarımın aralık ögesi, kaynaklarda kelime anlamıyla aynı anlamı içeren farklı kelimelerle ifade edildiği anlaşılmıştır. “Boşluk ve espas” kelimeleri bu duruma örnektir.

Doku: Herhangi bir nesnenin yüzeyi üzerindeki tekrarlara dayalı biçimsel örüntüsü o nesnenin görsel ya da dokunsal yüzey özellikleri dokusu olarak tanımlanmaktadır. Görsel olarak algılanan dokular görsel doku, fiziksel temas yoluyla algılanan dokular ise dokunsal doku olarak iki şekilde değerlendirilmektedir. Öte yandan var olma şekillerine göre doğal doku, yapay doku olarak da isimlendirilmektedir. Doğal dokular; hem görsel olarak hem de dokunsal yoldan algılanmaktadır (Timur, 2016: 35, 36).

Renk: Renk; ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir. Renk formu, yüzeyi, hacmi ve olguyu belli etmektedir (Öngen, 2011: 48).

Renk, nesne üzerinde ilk farkına varılan özellik olması dolayısıyla oldukça önemli bir tasarım ögesidir. İzleyiciye yol gösteren, onu yönlendiren ve sunulan bilgi karşısında vereceği tepkiyi önceden belirleyen bir tasarım unsurudur. Nesnelerin biçim, doku gibi özelliklerinin algılanması, renkte oluşan ton değişiklikleri ile nesnenin üç boyut niteliğinin anlaşılması gibi eylemler renk algısı sayesinde gerçekleşmektedir. “Çevremizdeki nesnelerin renklerinin algılanması ışığa bağlıdır. Genelde bilinenin aksine, sadece boya, yüzey ve doku özelliklerinden kaynaklanmaz. Bir nesnenin renkli görünmesi, ışığın rengine veya o nesneyi aydınlatan beyaz ışığın bileşimindeki renkli ışıkların yüzeyden aynı oranda yansımalarına bağlıdır (Timur, 2016: 34).

Değer (Ton): Objelerin ışıklı yani aydınlık kısımları ile gölgeli, karanlık kısımları arasında kalan ve açıktan koyuya doğru hassas kademelerle birbirine geçişi sağlayan orta ton değerlerinin hepsine birden ton adı verilmektedir (Öngen, 2011: 56).

Işık-Gölge: Görme olayını, görsel algılamanın temelini, ışık, göz ve beyin oluşturmaktadır. Bunlardan birinin eksikliği, görsel algılamayı olumsuz etkilemektedir. Nesnelerden yansıyarak bizim görmemizi sağlayan ışık kaynakları, güneş, ay veya yapay aydınlatmalar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Işık kaynakları cisimlerin her tarafını aynı derecede aydınlatmazlar. Işığa yakın olan yerler aydınlık, ışığı görmeyen ve uzak yerler ise karanlık olarak algılanmaktadır. Işık değişken bir öğedir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilmektedir. Bu değişim yüzünden cisimlerin ve yapıların görünüşlerinde farklılıklar oluşmaktadır. Işık ve gölge arasında kalan yerler eşyanın esas rengini göstermektedir. Farklı ışık şiddeti ve farklı renkler insanlarda ayrı etkiler yapmaktadırlar. Cisimlerin hacim ve derinliğinin belirgin hale gelmesini sağlayan kavrama ışık-gölge denilmektedir (Öngen, 2011: 59).

Tasarımı Oluşturan İlkeler

Tekrar: Bir öğenin olduğu gibi ya da çok yakın değerinde birden fazla sayıda kullanılmasından tekrar oluşmaktadır. Ayrıca bir tasar oluşturmada çabuklaştırıcı rol oynayan, birbirine çok yakın öğeler, cisimler, biçimler, yan yana geldiklerinde yadırganmazlar ve aralarındaki bu benzerlik birleştirici bir bağ görevi yapmaktadır (Öngen, 2011: 63).

Ritim: Tasarımda öğelerin tekrarı ile hareketi gösteren en temel tasarım ilkelerinden olan ritim, tekrar eden şekillerle oluşturulmaktadır. Pozitif alanlar, tempo oluşturmakta, her tempo negatif alanlardan ayrılıp var olmaktadır (Gezer, 2019: 607).

Denge: Denge, tasarım elemanlarının yüzey üzerindeki orantılı dağılımı sonucu elde edilebilen temel ilkelerden biridir. Basit bir tanımlamayla denge, kompozisyon içerisindeki güç veya ağırlığın dağılımını anlatmaktadır. Denge unsuru değerlendirilirken temelde yer çekimi ve insanın yerçekimi karşısında verdiği tepkiden yola çıkmaktadır. Bu nedenle denge merkez ekseninin her iki tarafında düzenlenen renk, biçim, yön, ölçü, aralık, doku gibi birimlerin birbirleriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt değerlerini yumuşak geçişlerle birbirlerine yaklaştıran ya da bütün olarak algılatan yerçekimsel denkliliği ifade etmektedir. Bundan dolayı, bir kompozisyonu oluşturan cisimlerin renkleri, dokuları, değerleri, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleri ile tartılarak aralarında denge unsuru bulunmaya çalışılmaktadır. Aksi halde dengesizliği meydana getiren bölümler yeniden gözden geçirilerek denge sağlanmalıdır (Timur, 2016: 43).

Bazı cisimler düzenlemelerde diğerlerine göre daha ilgi çekici biçimdedirler. Fakat diğer tarafta kalan cisimler de ağırlık merkezini kendi taraflarına çekecek güçte olmalıdırlar. Bir bölümün ağır basması nedeniyle, oluşan dengesizliğin giderilmesi için rengi, değeri, dokusu, yönü, aralığı ve ölçüleri gerektiği kadar değiştirilerek veya diğer boşluklara denge sağlayıcı yeni biçimler ekleyerek denge oluşturulmalıdır (Öngen, 2011: 79, 80).

Zıtlık: Bir çalışma içerisindeki tasarım öğeleri arasında farklılıkların veya karşıtlıkların (açık/koyu, büyük/küçük, yatay/dikey vb.) doğru kullanılırlarsa görsel çekicilik yaratabildikleri saptanmıştır. Örneğin; beyazın yanındaki koyu siyah, tamamlayıcı renkler kadar yüksek kontrast oluşturur. Zıtlık, sanatçılar tarafından sanat eserlerinde ilgi alanı oluşturmak için kullanılır (Gezer, 2019: 609).

Cisimler arasında, ortak ya da yakın nitelikler bulunmadığı durumlarda, bunlar arasında ilgi kurmak güçleşmekte ve karışıklık meydana gelmektedir. Biri diğerine yabancı, ilgisiz kalan cisimler arasında birlik kurulamadığında, uyumsuzluğu ve düzensizliği oluşturan zıtlık hali ortaya çıkmaktadır (Öngen, 2011: 71).

Birlik: Bir tasarımın ana hedefi görsel birliği sağlamaktır. Bu da tasarımı oluşturan öğelerin aynı fikirde olmaları demektir. Bir çalışma içerisindeki bütünlüğü sağlamanın en temel yolu, kullanılan her öğenin bir diğeri ile ilgili olduğunun bilinmesidir. Bütünlüğü sağlanmış bir çalışma, tamamlanmış hissi vermektedir. Bu da ilke tasarımın okunabilirliğini sağlamaktadır (Gezer, 2019: 609).

Egemenlik: Bir çalışmada öğelerin birinin diğer bütün öğelere karşı üstün olma prensibine egemenlik ilkesi denmektedir. Bu üstünlük durumu, çalışmanın amacına göre ölçü, doku, renk ve değer bakımından oluşturulabilmekte, üstün olan bir öğe olabileceği gibi bir grup da olabilmektedir. Egemen olan öğe çalışmada en çok yer kaplayan öğedir. Etkili kullanıldığında, egemenlik ilkesi karmaşık bir mesajı basitleştirebilir. Başka bir deyişle, görsel hiyerarşi, insan gözünün gördüklerini algılama düzenini etkiler. Eğer bir çalışma dokusal olarak zengin ise, en dikkat çekici olan doku ise, çalışmada doku egemenliği kurulmuş denilebilir. Aynı şekilde bir tasarımda renk olarak baskın ve fazla yer kaplayan renk hangisi ise egemenlik orda bulunmaktadır (Gezer, 2019: 608).

Uygunluk: İki ya da üç boyutlu cisimlerin, aralarındaki ortak özellikler ve benzerlikler bulunması sonucu uygunluk oluşmaktadır (Öngen, 2011: 68).

Cisimler arasındaki uygunluk, biçim, ölçü, renk ve doku değerlerinin herhangi biri ya da birkaçı tarafından sağlanabilmektedir. Ayrıca, cisimlerin yönleri ve aralıklarıyla da uygunluk meydana getirilmektedir (Öngen, 2011: 68).

3. HOROZ FİĞÜRLÜ HALI

Şekil 1: Horoz Figürlü Halı Çizim 1: Halının Planının Çizimi



Kaynak: Konya Etnografya Müzesi

Konya Etnografya Müzesi'nde bulunan eserin müzenin envanter kaydı defterinden alınan bilgilere göre 841 envanter nolu eser, 9-1. Teşrin (ekim) - 1926 tarihinde Mevlana dergahından alınmıştır. 2013 yılında Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü onayı ile Mevlana Müzesi'ne devredilmiştir. Günümüzde ise Konya Etnografya Müzesi Halı Bölümü'nde sergilenmektedir. Halının uzunluğu 215 cm, genişliği 108 cm'dir.

Kaynaklara göre 15. yüzyıl sonuna tarihlendirilmiş halı, üzerindeki hayvan figürünün horoza benzetilmesinden dolayı "Horozlu Halı" olarak isimlendirilmiştir. Zeminde horoza benzeyen figür ile çengel motifi görülürken, bordürde ise tamamen stilize edilmiş kuş motifi ile haç motifi bulunmaktadır. Tamamı yünden oluşan eserde kullanılan renkler kırmızı, mavi, sarı, kahverengidir (Aslanapa, 2005: 89).

Halı genel görünüm itibarıyla dikdörtgendir. Konya Etnografya Müzesinde bulunan halının kenarları eskimiştir. Eskimeyen kısımlardan, halının bir ince bir kalın bordürünün olduğu anlaşılmıştır. Halıya genel bakıldığında zemine ayrılan alan, bordüre ayrılan alana oranla fazladır. Bu doğrultuda kırmızı zemin üzerine "horoz" figürleri yan yana yatay ekseninde dört tane, dikey ekseninde ise on sıra şeklinde tekrar ederek yerleştirilmiştir. Bununla birlikte halıda toplam kırk tane "Horoz" figürü bulunmaktadır. Horozların rengi sırasıyla krem, mavi, krem, mordur. Bu renk düzeni, her sırada vevv ekseninde kaydırılarak on sıra devam etmiştir. Bu şekilde halının zemininde renklerden oluşan diagonal bir görüntü ortaya çıkmıştır. Zemindeki "horoz" figürlerinin yönü, bir sıra hariç diğerlerinde aynı yöndedir. Fakat başlangıç veya bitiş kısmı olarak ifade edilen bir sıradaki dört "horoz" figürünün bedeni diğerleri gibi aynı yönde olsa da başlarının diğer figürlerin tersi yönünde olması dikkat çekmektedir. "Horoz" figürlerinin üzerinde "çengel" motifi ile "haç" motifi bulunmaktadır.

Halının bir ince ve bir kalın bordürü bulunmaktadır. Zemini çerçeveleyen birinci bordür kalın bordürdür. Kalın bordürde krem renkli zemin üzerinde, kırmızı renkli stilize edilmiş kuş figürü ile mavi renkli haç motifi görülmektedir. Stilize edilmiş kuş figürü ile haç motifi bordür boyunca atlamalı şekilde devam etmektedir. Bu bordürde stilize edilmiş kuş figürünün tek bir örneği olmamakla birlikte farklı kuş figürleri de görülmüştür (şekil 2,3).

Şekil 2: Stilize Edilmiş Kuş Figürünün Örneği 1



Kaynak: Aslanapa, 2005: 84

Şekil 3: Stilize Edilmiş Kuş Figürünün Örneği 2



Kaynak: Aslanapa, 2005: 84

4.HOROZ FİĞÜRLÜ HALI'NIN TASARIM İLKELERİ VE ÖGELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ;

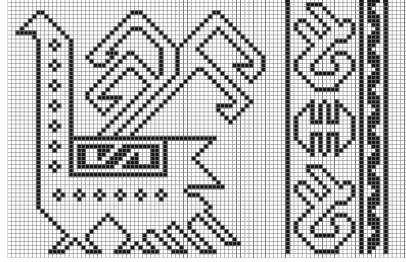
Halının geniş bir zemini bulunmaktadır. Zeminde bulunan birimlerde farklı çizgi çeşitleri kullanılmıştır. Birimler yön, biçim, ölçü, aralık, değer (ton) bakımından birbiriyle benzerlik göstermektedir. Kırmızı rengin hakim olduğu zeminde birimler yatay ve dikey olarak tam tekrar ilkesiyle düzenlenmiştir. Birimlerin aynı yönde ve tam tekrar ilkesiyle düzenlenmesi zemini monotonlaştırmıştır. Bu monotonluğu, birimlerde sırasıyla kullanılan krem, mavi, mor, krem renklerinin diagonal bir biçimde tekrar etmesi bozmuştur. Aynı zamanda birimlerin aynı yönde, tekrar ilkesiyle düzenlenmesi sonucunda oluşan tekdüzeliği, sadece bir sırada bulunan birimlerde kullanılan yönde zıtlık ilkesi bozmuştur.

Halıda zemini çerçeveleyen iki bordür bulunmaktadır. Zemini çerçeveleyen birinci bordür geniş bordürdür. Bordürdeki birimlerde farklı çizgi çeşitleri kullanılmıştır. Birimler yön, ölçü, aralık, değer (ton) bakımından birbiriyle benzerlik göstermektedir. Sarı renkli bir zemin üzerine birimler belli aralıklarla değişken tekrar ilkesiyle düzenlenmiştir. Mor zemin

üzerinde bordürü çerçeveleyen kesik çizgilerin bulunduğu kontur çizgisi bulunmaktadır.

Zemini çerçeveleyen ikinci bordür ince bordürdür. Bordürde bulunan birimlerde farklı çizgi çeşitleri kullanılmıştır. Birimler yön, biçim, ölçü, aralık, renk, değer (ton) bakımından birbiriyle benzerlik göstermektedir. Mavi renkli bir zemin üzerine kırmızı renkli birimler tekrar ilkesiyle düzenlenmiştir. Birimler, krem renkli bir kontur çizgisiyle çerçevelenmiştir.

Çizim 2: Halının Kareli Zemin Üzerinde Bir Kesitin Çizimi



5. SONUÇ

Araştırmada 14. ve 15. yüzyıla tarihlendirilmiş ve Anadolu Beylikler dönemine ait olan Hayvan Figürlü halılardan; “Horoz Figürlü Halı” tasarım ilkeleri ve öğeleri bakımından incelenmiştir. Bu döneme ait eserlere kaynaklarda çok fazla rastlanmamıştır. Bu açıdan araştırmanın örnek olacağı düşünülmektedir. Halı sanatının üzerindeki kompozisyonlar bir duyguyu bir düşünceyi belirtmektedir. Her çizgi deseni oluştururken izlenen yolu göstermektedir. Halının zemin renginden üzerindeki desenlerin şekil ve dizilişlerine kadar kompozisyonun rastgele oluşturmadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle halının kompozisyonu plastik değerler açısından incelenerek yorumlanmıştır.

Halının dokuma aşamasına gelene kadar tasarım aşamasının önemli olduğu anlaşılmıştır. Dokuyucusu ve tasarım sahibi bilinmeyen halı sanatında desen ve kompozisyon tasarım ilke ve öğelerine göre oluşturulmuştur.

Horozlu halıda kullanılan renkler, Anadolu’da dokunan halılarda görülen renklere olmaktadır. Zemindeki horoz figürü, bordürdeki kuş figürleri oldukça stilize edilmiştir. Hayvan figürleri stilize edilerek oluşturulmuş olmasından dolayı hangi figür olduğu anlaşılamamaktadır. Motiflerde bulunan renklerin diagonal bir biçimde belli bir düzende kullanılmış olması kompozisyona devamlılık ve hareketlilik katmıştır.

Zeminde bulunan horoz figürlerinin sadece bir tanesinin farklı yöne bakması ile zıtlık ilkesi benimsenmiştir.

Sonuç olarak, halının dokuma amacının yer yaygısı olması dışında desen ve kompozisyon özelliklerinin sanatsal değer taşıdığı düşünülmektedir. Araştırma ile halı sanatının desen ve kompozisyon özelliklerinin bir duygu ve düşünceyi aktardığı anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

1. ACAR, Belkıs (1975). Halı ve Kilim Müzesi. *Sanat Dünyamız*, sayı 4, 20-25.
2. ASLANAPA, Oktay (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul.
3. BAYRAKTAROĞLU, Suzan (1997). Türk Halılarında Halı Literatürü Konusu. *Arış*, sayı 1, 86-93.
4. ÇORUHLU, Yaşar (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul.
5. ÇORUHLU, Yaşar (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul.
6. ÇORUHLU, Yaşar (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul.
7. DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul.
8. ERBEK, Mine (2002). Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri. TC Kültür Bakanlığı, Ankara.
9. GENÇ, Mustafa (2016). Anadolu Türk Halılarının(14-15.Yy. Hayvan Figürlü Halılar) Motif Ve Renk Özelliklerinin İncelenmesi
10. GEZER, Ülkü (2019). Çağdaş Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Tasarım Öğeleri ve İlkeleri, *ulakbilge*, sayı 40, 595-614.
11. GÖRGÜNAY, Neriman (1977). Halıcılığın Kökeni ve Türk Halıcılığının Tarihçesi. *Dergipark*, sayı 1, cilt 8, 159-175.
12. KARAMAĞARALI, Beyhan(1997). Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine, *Arış*, sayı 3, 28-39.
13. KARPUZ, Emine (2012). Lâdik (Konya) Halıcılığının Günümüzdeki Durumu. *Arış*, sayı 7, 42-73.
14. ÖNGEN, A. Gamze (2011). Görsel Tasarım Öğeleri Bağlamında Selçuklu Halıları (T.İ.E.M.'ndeki Örnekler Üzerine Bir Araştırma), İstanbul.
15. UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1988). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
16. YETKİN, Şerare (1991). *Türk Halı Sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
17. TİMUR, Sibel (2016). *Grafik Tasarımda Üç Boyut Algısı (Üç Boyutlu Yöntem Uygulamaları)*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Isparta.
18. Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği, 1959. Türkiye'de Halıcılık. Ankara. s.1-84.

BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'NUN ŞİİRLERİNDE KİLİMLER

Bayram DEMİRAL*

*Ar. Gör. Dr. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ORCID: 0000-0001-9500-6728

Özet

Bedri Rahmi Eyüboğlu yerel sanatlardan yararlanarak evrensel bir sanata ulaşılabilceğini düşünen sanatçılardandır. Sanatçı, Fransa'da iken halk diline, halk kültürüne, halk sanatına ilgi duymaya başlamıştır. Daha sonrasında Yurt Gezileri de sanatçının bu ilgisini artırmıştır. Bu geziler ile halk sanatı ürünlerinden etkilenen sanatçı bunları resim ve şiirlerine yansıtmıştır. Geleneksel sanatlardan olan Kilim, Eyüboğlu'nun resim ve şiirlerinde tekrar kullanıma sokulmuştur. Bu türden bir uygulama ile başka bir sanat dalında kullanılan sanat eserleri durağanlıktan kurtarılıp, güncel hale getirilebilmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu sanatsal üretimlerinde geleneksel sanat ürünlerini kullanmış ve bu sanatların güncelde tutulmasına katkı sağlamıştır.

Bu araştırma Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde “kilim” teriminin kullanımını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda sanatçının bütün şiirlerinin yer aldığı “Dol Karabakır Dol” kitabı incelenmiştir. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Sanatçının yedi adet şiirde kilim teriminin geçtiği, Gördes kilimi, Avşar kilimi gibi yöre kilimlerinin isimlerinin de yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca kilimlerin üretim aşamaları, kullanılan malzemeleri, renkleri ve kompozisyonları ile ilgili bilgilerin şiirlerine yansıdığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Kilim, Geleneksel sanatlar, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dol Karabakır Dol.

RUGS IN BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'S POEMS

Abstract

Bedri Rahmi Eyüboğlu is one of the artists who thinks that a universal art can be achieved by using local arts. While in France, the artist started to be interested in folk language, folk culture and folk art. Afterwards, Yurt Gezileri also increased this interest of the artist. The artist, who was influenced by folk art products with these trips, reflected these in his paintings and poems. Rug, which is one of the traditional arts, has been put into use again in Eyüboğlu's paintings and poems. With this kind of application, works of art used in another branch of art can get rid of stagnation and become up-to-date. Bedri rahmi Eyüboğlu used traditional art

products in his artistic productions and contributed to keeping these arts up-to-date.

This research was conducted to determine the use of the term "rug" in Bedri Rahmi Eyüboğlu's poems. In this context, the book "Dol Karabakır Dol", which includes all of the artist's poems, was examined. Scanning model was used in the research. It has been determined that the artist's seven poems contain the term rug and the names of local rugs such as Gördes rugs and Avşar rugs. In addition, it is seen that the information about the production stages of the rugs, the materials used, colors and compositions are reflected in his poems.

Keywords: *Rug, Traditional arts, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dol Karabakır Dol*

Giriş

Kilim, dokuma tezgâhında dikine halde bulunan çözümlü ipliklerinin, bir altından bir üstünden geçen farklı iplik gurubu (atkı) ile kapatılmasıyla oluşturulan bir dokumadır (Şekil 1). Düz dokuma yaygıların Halıdan daha önce ortaya çıktığı tahmin edilmektedir (Deniz, 2000:48; Acar, 1982:13). Dokuma tekniği daha basit olan kirkitli düz dokumaların, çözümlü iplikleri üzerine düğüm atılmasıyla oluşturulan halıdan daha önce dokunmaya başladığı söylenebilir (Demiral, 2019:13).

Başlıca Kilim dokuma tekniklerini şunlardır; İlikli Kilim, Desen Sınırları Eğik (iliksiz) Olan Kilimler, Eğri Atkılı Kilimler, Normal Atkılı İpliklerinin Arasına Ek Atkılı İplikleri Sıkıştırılan Kilimler, Çift Kenetleme ile yapılan Kilimler, Atkılı İpliklerinin Aynı İplik Üzerinden Geri Dönmesi ile yapılan Kilimler, Sarma Konturlu Kilimler, Eğri Atkılı Kontur Kilimler (Acar, 1982:36).



Şekil 1. Kilim dokuma Ankara yöresi (Ünal, 1995:08).

(Soysaldı, 1999:602)’e göre kilim “atkıların çözgüleri tamamen kapatarak, bütün yüzeyi meydana getiren, her motifin ayrı renkte, bir atkı ile kendi içinde dokunduğu, atkıların çözgüleri bir alt-bir üst yaparak geçirilen dokuma tekniğidir”. Bekir Deniz kilimi “iki iplik sistemine dayanılarak yapılan tersi ve düzü bulunmayan yer sergisi, duvar örtüsü, perde, yük örtüsü, yastık vb. işler için kullanılan havsız bir dokumadır” şeklinde tanımlamaktadır (Deniz, 2000:78).

Havlı dokumalar (halı) dışında kalan kirkitli düz dokuma teknikli (cicim, zili, sumak) dokumlara halk arasında genellikle kilim denilmektedir. Kilim dışındaki dokumalardan “cicim” atkı ve çözgü ipliklerinin dışında renkli desen ipliklerinin çapraz ve dikey çizgiler veya seyrek desenler halinde yaygının üzerinde, kabartma şeklinde görüldüğü dokumalardır (Ölçer, 1988:18). Zili teknikli dokumalarda motif iplikleri kendi desen alanında, dokuma eni boyunca üç üstten bir alttan geçerek deseni oluştururlar. Dokumanın enine üç üstten bir alttan atlamalarla sıra tamamlandıktan sonra atkı atılır. (Aytaç, 1997:50). Desen ipleri, çözgü ipleri üzerine 3–1 atlamalar ya da 5–1 şeklinde atlamalar ile motiflerin içini tamamen doldurmaktadır (Acar, 1982:61-67). Sumak dokuma, farklı bir iplik gurubu olan motif iplikleri çözgüleri sarılarak ve bu sıradan sonra atkı atılarak oluşturulur. Bazı yörelerde araya atkı atılmadan da dokumaktadır (Acar, 1982:69).

Eyüboğlu “Resim Yaparken” adlı kitapta yer alan “Türk Kilimleri” adlı makalede “Ayakaltında ezilmek, nalçalı topuklar altında paramparça yırtılmak kilimin alınının kara yazısıdır. Çünkü o sırf bu iş için para etmeyen birçok halıların öz, kilimin üvey evlat muamelesi gördüğü muhakkaktır” demektedir (Eyüboğlu, 1995:224). Bu alıntı bağlamında Eyüboğlu kilim derken halı dışında kalan diğer düz dokumaları kastettiği söylenebilir. Ayrıca halk sanatlarından biri olan kilime gereken değerin verilmediğini, sanatsal değerinin anlaşılamadığını belirtmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1911 yılında Giresun’un Görele ilçesinde doğmuştur (Erol, 2008’den akt. Koşar, 2012:11). Resimle tanışmadan önce edebiyat onun için ön plandadır. Babası Rahmi Eyüboğlu’nun zaman zaman Bedri Rahmi de dahil olmak üzere beş kardeşe klasiklerden yaptığı çevirileri okuması ile edebiyata karşı tutkusu başlamıştır. Sanatçı, Victor Hugo ve Molière gibi dünya edebiyatının ünlü isimlerine çocukluğundan itibaren aşina olmuştur. Bedri Rahmi’nin edebiyata olan sevgisi, annesinin Yunus Emre, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlu’dan söylediği türküler, ninniler ve ilahilerle de beslenir (Eyüboğlu, 2005: 21 den. akt. Bayer, 2020:54). Anadolu’nun farklı

yerlerinde bulunması ve ailesinin hem dünya hem de yerel sanatı tanıtmış olması bedri rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışının oluşmasında etkili olduğu görülmektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, ressamlığı ve edebî yönüyle sanat tarihinde yer edinmiştir. Gazete ve dergilerde sanatla ilgili yazıları yayımlanmıştır. Sanat eğitimi Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başlamıştır. Bu eğitimden sonra Paris'e gitmiş ve burada Doğu sanatına, özellikle de minyatüre ilgi duymaya başlamış, bu ilgisiyle birlikte geleneksel motiflerden, geleneksel sanatlarımızdan, folklorumuzdan izler taşıyan eserler üretmeye başlamıştır (Bayer, 2020: 68).

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Yurt Gezileri” ile 1938 ve 1942 yılları arasında Edirne, Çorum, gibi farklı şehirlere gitmiştir (Özsezgin, 2016:23; Kıvrak, 2009:15). Sanat hayatında, farklı tekniklerde eserler üretmiş olsa da halk sanatı ile çağdaş sanatı kaynaştırarak evrensel bir sanat oluşturulabileceği düşüncesinde olmuştur. (Berk ve Özsezgin, 1983:66) 'e göre Bedri Rahmi Eyüboğlu, süsleme ve halk sanatlarından aldığı motifleri yağlıboya resim, gravür, mozaik ve seramiğe uygulamış biridir. Bu türden bir kullanımı şiirlerinde de görmek mümkündür. “Bedri rahmi, şiirlerinde yerliliğini ve memleket sevgisini vurgularken masalların, türkülerin, kilimlerin, nakışların, atasözleri ve deyimlerin onun üzerindeki etkisini de yansıtır” (Koşar, 2012:118).

(Kaplan, 2001:111)'e göre Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk üslubunu benimsemesi ve folklorik unsurları şiirlerinde kullanması yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik sebeplerden kaynaklanmaktadır.

Sanatçı kimliği ile Anadolu'yu görüp tanıma fırsatını yakalayan sanatçı gördüğü yerlerdeki geleneksel sanatlardan etkilenmiş ve bu gördüğü halk sanatı ürünlerini sanat eserlerine ve yazılarına kullanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerinde kilimleri kullanmış bir sanatçıdır. Bu örneklerden biri Şekil 2'de görülmektedir. “kilimli soyut” adlı resimde kilim parçaları doğrudan resim yüzeyine aktarılarak kullanılmıştır.



Şekil 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kilimli Soyut” D.Ü.K.T, 184x124 cm (Özsezgin, 2016:43)

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Kilimli Soyut” (Şekil 1) adlı eseri de kilim parçalarını kullandığı örneklerden biridir (Demiral, 2019:73). Ressamlığı ve şairliği ile tanınan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hem resimlerinde hem de şiirlerinde kilimler yer almaktadır. Çeşitli dergi ve gazetelerdeki yazılarında da kilimler hakkında bilgi görüşlerini dile getirmiştir. Bu araştırmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun şiirlerinde “kilim” teriminin kullanımını belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda sanatçının bütün şiirlerinin yer aldığı “Dol Karabakır Dol” kitabı incelenmiştir.

Metaryal ve Yöntem

Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelinde “Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Önemli olan, bilinmek istenen şeyin gözlenip belirlenebilmesidir” (Karasar, 2010: 77). Çalışmada veriler Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Dol Karabakır Dol adlı kitabından elde edilmiştir. Verilerin analizi için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel analiz”de elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden- sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 224 den akt. Doğan, 2012:875).

Bulgular

Bu çalışmada şiir çözümlemesi yapmak yerine sanatçının şiirlerinde kilim teriminin kullanımı belirlenmeye çalışılmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun bütün şiirlerinin yer aldığı “Dol Karabakır Dol” kitabındaki yedi adet şiirinde kilim terimi geçmektedir. Bu şiirler, “Kâğıtsız Kalemşiz”, “Müjde”, “Kara Seveda” “Cengiz Bektaş’a” “Havr’dan Ostend’e gidiş”, “İstanbul Haritası” ve “Denizli Destanı”dır. Bu şiirlerde yöresel kilimlerden, konargöçer gurupların adıyla anılan dokumalardan, kilim tasarımı, kullanılan hammaddelerden bahsedilmektedir. Şiirler incelenirken uzun olanlarının tamamı metin içine alınmamış kilim bağlamında ilgili kısmı içeriğe eklenmiştir. Ayrıca şiirlerde geçen kilim ile ilgili bilgi ve görüşleri ile alakalı çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yazılarından alıntılar yapılmıştır. Bu alıntılar, şiirde geçen kilim ile kavramları sanatçının bilinçli kullandığı tespitin desteklenmesi amacıyla kullanılmıştır.

Kilim teriminin yer aldığı şiirlerden ilki “Müjde” adlı şiirdir. Bu şiirde sanatçı Avşar kilimlerinden bahsetmektedir.

Müjde

*Portakal kabuğundan
Kavun diliminden
Havalandı nakışlar
Avşar kiliminden*

(Eyüboğlu, 2019:104).

Sanatçı “Resim Yaparken” adlı kitabında yer alan “Türk Kilimleri” adlı makalede: “Çocukluğum Avşar kilimlerinin üstünde geçti” demektedir (Eyüboğlu, 1995:224). “Oğuz boyları arasında en büyük boylardan birisi olan ve hala boy şuurunu koruyan Avşar Türkmenleri, Dadaloğlu gibi bir ozanla ve ağıtlarıyla edebiyat dünyasına damga vururken, meşhur Avşar kilimleri ile de Türk kültürünün yapıtaşlarını ortaya koymuştur” (Yağmur, 2017:73). Geleneksel dokumalar içerisinde önemli bir yere sahip olan bu dokumaları şair şiirinde yer vermiştir. Konargöçer guruba ait bir dokumanın farklı bir sanat disiplini de tekrardan kullanıma sokulması ile güncelliği sağlamıştır denilebilir. Ayrıca “Müjde” şiirinden ve “Türk Kilimleri” adlı makaleden anlaşılacağı gibi şairin Avşar kilimlerine çocukluğundan beri aşinadır.

Aynı şekilde “Kara Sevda” adlı şiirinde de Gördes yöresi kilimlerinden söz edilmektedir. Bu şiirde kilim dışında diğer bir geleneksel sanat olan minyatür sanatından da söz edilmektedir. Gördes bilindiği gibi halılarıyla ünlüdür. “Gördes Dügümü”, Türk düğümü olarak bilinen halı dokumada kullanılan düğüm tekniğinin diğer bir adıdır.

Kara Sevda

Gördes kiliminde nakış minyatür bahçelerinde suret kesildi....

(Eyüboğlu, 2019:122).

“Denizli Destanı” adlı oldukça uzun şiirinde “Pazar dediğin böyle kurulur Şehrin ortasına alı pullu Uçsuz bucaksız bir kilim serilir Kilimde kaç çeşit nakış varsa Bal olur, petek olur, bakraç olur Bebek olur, beşik olur dizilir.” mısralarında pazarın çeşitliğini, renkliliğini, çoksesliliğini, pazar yerini bir kilime benzeterek anlatmıştır. Aynı şiirin “Bir kilim, bir heybe, bir nakış Dünyada eşi benzeri görülmemiş Bu ne sabırdır Allahım bu göz nuru nedir?” mısralarında kilimlerin benzersizliğini ve dokunmalarının ne kadar zaman ve emek gerektirdiği belirtmektedir. Kilimlerin dünyada eşi benzeri olmadığı ve diğer milletlerin bu türden dokuma ürünlerinden üstün olduğunu söylemektedir. Bedri rahmi Eyüboğlu “Resim Yaparken” adlı kitabında yer

alan “Türk Kilimleri” adlı makalede Türk kilimlerinin diğer milletlerin dokumalarından daha üstün olduğunu şöyle dile getirmektedir:

Fransa’da Londra’da birçok müzelerde, Türk kilimlerini bütün milletlerin dokumacılığıyla karşılaştırmak fırsatını buldum, gerek renk gerek nakış, malzeme zenginliği bakımından bizim kilimler ötekilerini gölgede bırakıyorlardı (Eyüboğlu, 1995:230).

Kilim dışında heybeden de bahsedilmektedir. Heybe, taşıma kullanılan, geleneksel dokumadan oluşturulmuş eşyadır. Heybeler halı, kilim ve diğer düz dokuma teknikleri ile oluşturulabilmektedir. “Sittin sene önce de aynı kilim, aynı heybe, aynı örgü Aynı tezgâhlarda böyle dokunurmuş Yine aynı yün, aynı iplik, aynı tezgâh, aynı eller Ama aradan neler geçmiş, neler geçmiş, neler...” mısralarında ise kilimin eskiden olduğu gibi geleneksel yollarla hala dokunduğu, aynı hammaddelerin kullanıldığını belirtmektedir. Şair, kilimlerin yünlerinin elde edilmesi, boyanması, tasarımlarının ve dokuma aşamalarının geleneksel yöntemler ile geçmişte olduğu gibi yapıldığının altını çizmektedir.

Denizli Destanı

*Pazar dediğin böyle kurulur
Şehrin ortasına alı pullu
Uçsuz bucaksız bir kilim serilir
Kilimde kaç çeşit nakış varsa*

*Bal olur, petek olur, bakraç olur
Bebek olur, beşik olur dizilir
Bir kilim, bir heybe, bir nakış
Dünyada eşi benzeri görülmemiş*

*Bu ne sabırdır Allahım bu göz nuru nedir?
Amman nakış deyip coşma mernuş
Sittin sene önce de aynı kilim, aynı heybe, aynı örgü
Aynı tezgâhlarda böyle dokunurmuş*

*Yine aynı yün, aynı iplik, aynı tezgâh, aynı eller
Ama aradan neler geçmiş, neler geçmiş, neler
(Eyüboğlu, 2019:233).*

Cengiz Bektaş’a adlı şiirindeki “Hey gidi mangal yürekli Tonguç baba Köy okullarımızı kilim misali ilmik ilmik ören....” Mısralarında ise köy Enstitülerinin kurucusu İsmail Hakkı Tonguç’un köy okullarını kurmasını, bir kilim gibi ilmik ilmik yaptığını söyleyerek, bu aşamayı kilim dokumaya

benzetmiştir. Kilim dokumanın sabır ve zaman gerektiren bir iş olduğu ve zorluğunu başka bir işin zorluğunu anlatırken kullandığı bu mısralarda görülmektedir.

Cengiz Bektaş'a (dol karabakır dol)

Hey gidi mangal yürekli Tonguç baba

Köy okullarımızı kilim misali ilmik ilmik ören

(Eyüboğlu, 2019:325).

Konusu kilim olan “Kâğıtsız Kalemsiz” adlı beş dörtlükten meydana gelen şiirinin birinci dörtlüğünde kilim dokuması yapan kişilerin okuma yazma bilmediğini ama yine de umutsuzluğa kapılmadan, küskünlük duymadan üretime devam ettiğini belirtmektedir. Şair birinci dörtlüğün son mısrasında ise kilim dokuyanlara minnet duygularını ifade etmektedir.

İkinci dörtlükte ise kilimleri oluşturan motiflerin (nakış) çokluğu ve dokuyucuların bunları okul olmadan öğrenmesine dair şaşkınlığını belirtmektedir. Şair “Resme Başlarken” adlı kitapta yer alan “Tasarlama Gücü” adlı makalede kilim motifleri ve tasarımı il ilgili şunları söylemektedir:

Tasarlama gücünde beni en çok şaşırtan olay bizim Anadolu köylümüzün nakışlarıdır. Beş metre uzunluğunda üç metre genişliğinde bir kilim düşünün, bu kilimi ören on yedi yaşında yahut yetmişlik bir nine, ömrü billah kâğıt kalem yüzü görmemiş, kilimde çeşitli boylarda elliye yakın yanış. İkide bir düzeltme, karar değiştirme yok, en ufak nakışına kadar on beş metrekare üzerine serpilecek, bütün nakışları kafanda taşıyacak, evvela şunu, sonra bunu, sonra daha ötekini diye yüzde yüz kesin bir hesap yapıp işe koyulacaksın (Eyüboğlu, 2012:274).

Üçüncü dörtlükte neşeli olmamalarına rağmen dokuyucuların dokudukları kilimlerde sevinçlerini yansıttıklarını anlatmaktadır. Kendileri sevinçli olmamalarına rağmen sevinçli bir eser ortaya koymalarına kurban olayım diyerek minnet duyduğunu belirtmektedir. Dördüncü dörtlükte kâğıt kalem kullanmadan kilimleri nasıl tasarladıklarına ve dokuduklarına hayret eden şair, karşılıksız olarak üretilen ve estetik haz veren kilimleri dokuyanlara minnet duygusunu anlatmaktadır. Son dörtlükte ise 1946 yılında Bursa iline bağlı Orhaneli ilçesinin Çörel köyünden kilim ısmarladığını belirtmektedir. Şair resim yaparken adlı kitabında yer alan “Mernuş’a Mektuplar” adlı makalede Bursa’nın Orhaneli ilçesinde gördüğü kilimleri çok beğendiğini belirtmektedir (Eyüboğlu, 1995:265).

Kâğıtsız-Kalemsiz

*Ömürbillah okul yüzü görmemiş
Ak ellere kurşun kalem değmemiş
Kaderine küsmüş bize küsmemiş
Kilimi dokuyan ellere kurban*

*Ömürbillah okul yüzü görmemiş
Bu kadar nakışı nerde bellemiş
Bir çimdik kâğıda kalem sürmemiş
Kâğıtsız kalemsiz güllere kurban*

*Ömürbillah okul yüzü görmemiş
Doya doya kana kan gülmemiş
Sevincin böylesin kimse görmemiş
Gülmeden güldüren ellere kurban*

*Ömürbillah okul yüzü görmemiş
Kömür gözler ak kâğıdı bilmemiş
Bu koca kilimi nasıl donatmış
Hiç almadan veren ellere kurban*

*Kilim ismarladım Orhaneli'ne
Elleri kınalı çilli geline
Kırkaltı temmuzu düştü dilime
Çöreler köyünün yoluna kurban*

(Eyüboğlu, 2019:342).

Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kağıtsız Kalemsiz” şiirinde kilim dokumanın tasarımının nasıl yapıldığına dair merakından, rengarenk oluşunun izleyicide neşe uyandırmasından, dokuyucuların duygusal durumlarından, eğitim almadıklarından ve yöre kiliminden bahsetmektedir.

Havr’dan ostend’e gidiş

*Denizi bıraktığımız gibi bulduk.
Çakıl taşları ile oyalanan denizi
Mavi bir kilim gibi ayağımızın altına serdiler.
Denizi bir düğün mendili gibi bize verdiler.*

(Eyüboğlu, 2019:376).

“Havr’dan Ostend’e gidiş” adlı şiirde ise denizi mavi bir kilime benzetmektedir. “ Bedri Rahmi bir ressamdır. Ressam her şeyden önce gözleri ile yaşayan, varlıkların mahiyetlerinden ziyade, renk ve şekillerine karşı derin ve tabii bir alaka duyan insan demektir” (Kaplan, 2001:111). Bu şiirde renk kullanımı ve kilimi “mavi bir kilim” olarak nitelemesi ressamlık yönünü göstermektedir.

İstanbul Haritası

*Bir Anadoludur gelmiş serilmiş
Bir Ali Cengiz kilimdir örülmüş*

(Eyüboğlu, 2019:376).

İstanbul Haritası adlı şiirde İstanbul'un çeşitli yerlerinden bahseden şair yukarda alıntılanan iki mısraında Anadolu'dan İstanbul'a gelenlerin çeşitliliğini kilime benzetmiştir.

Sanatçının taranan kitabında yedi adet şiirinde kilim kelimesi geçmektedir. “Kâğıtsız Kalemsiz”, “Müjde” ve “Kara Sevdâ” adlı şiirlerinde yöresel kilimlerden ve konargöçer gurupların adıyla anılan dokumalardan söz edilmektedir. Bu yöreler, Gördes ve Orhaneli konargöçer gurup ise Avşarlardır.

“Kâğıtsız Kalemsiz” adlı şiirde kilim tasarımıından bahsedilmektedir. Kilim dokumada kullanılan hammaddelerin geçtiği şiir ise “Denizli Destanı” şiiridir.

“Cengiz Bektaş'a”, “Havr'dan Ostend'e gidiş”, “İstanbul Haritası” ve “Denizli Destanı” şiirlerinde ise kilimi benzetme amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir.

Geleneksel dokumalar içerisinde önemli bir yere sahip olan Avşar kilimlerine ve Gördes yöresi kilimlerine şair şiirinde yer vermiştir. Diğer bir geleneksel sanat olan minyatür sanatından da söz edilmektedir.

Şair şiirlerinde Kilimi benzetme amacıyla kullandığı da görülmektedir. Pazarın çeşitliliğini, renkliliğini, çoksesliliğini, Anadolu'dan İstanbul'a gelenlerin çeşitliliğini ve denizi bir kilime benzeterek anlatmıştır. Kilim dokumanın sabır ve zaman gerektiren zor bir iş olduğu olgusunu, başka bir işin zorluğunu anlatırken benzetme amacıyla kullanmıştır.

Kilimlerin benzersizliğini ve dokunmalarının ne kadar zaman ve emek gerektirdiği ve kilimin geleneksel yollarla dokunduğu, aynı hammaddelerin kullanıldığını, kilimleri oluşturan motiflerin (nakış) çokluğu ve dokuyucuların bunları okul olmadan öğrenmesine dair şaşkınlığını şiirlerine yansıtmıştır.

Sonuç

Bedri Rahmi Eyüboğlu geleneksel sanatları diğer bir deyişle halk sanatı unsurlarını kendi eserlerinde kullanma sebebini şöyle açıklamaktadır:

“Bu memleketin en kuvvetli iki sanat kolu şiir ve nakıştır.... Köy türkülerinden, köy nakışlarından faydalanmak bana, ekmekten, sudan faydalanmak kadar açık geliyor. Bunları gitgide artan bir sevgi ile incelerken hep şunu düşünüyorum: Bunlarda milyonlarca insanın birbirine eklenmiş emeği, tecrübesi, göz nuru var. Köy sanatı tam mânasile orta malıdır. Köy türkülerinde, köy nakışlarında hepimizin olan bir öz vardır. Bu öz sadece renk, biçim veya deyiş çeşnişi değildir. Bu öz yüzyılların, yüzbinlerin birbirine katılmış emeğinden doğan bir baldır. Bu özün tadını çıkaran aydın sanatkâr hiçbir zaman köy nakışının, köy türküsünün kendine has örgüsünü, kuruluşunu taklide özenmez. Bunlarda yalnız herkese ait olanı bulmaya çalışır” (Eyüboğlu, 1955.10’dan akt. Koşar, 2010:83).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, “yalnız halk şiirine karşı değil, bütün halk sanatlarına, halkın her şeyine karşı derin bir hayranlık duyar” (Kaplan, 2001:109). Sanatçının halk kültürü üzerine kurulu sanat anlayışı bu hayranlığını yansıtmaktadır. Şiirlerinde kilimlerin yer alması da bu anlayış dolayısıyladır. Bedri rahmi Eyüboğlu, Kilimin dokunması, kilimde kullanılan araç ve gereçler hakkında bilgiler ve kilimin estetik yönünü şiirlerine yansıtmıştır. Şiirlerinde bu bilgileri ve kilimi kullanması ile şairin bir kültür taşıyıcısı olduğu söylenebilir. Kilimleri şiir bağlamına taşıyarak yeniden üretmiş olduğu görülmektedir.

Kaynakça

1. ACAR, B. B. (1982). Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yaygıları, Eren Yayıncılık, İSTANBUL
2. AYTAÇ, Ç. (1997). El Dokumacılığı, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL
3. BAYER, Z. C. (2020). “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Yazılarında Halk Türkülerimiz, Mısralarında Türküler Dolusu...” Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 29, 53-71.
4. BERK, N. ve Özsegin, K. (1983).Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara:
5. DEMİRAL, B. (2019). “Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Yer Alan Kırkitli Dokumaların Çözümlemesi ve Tasarım Önerileri” Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı. ISPARTA
6. DENİZ, B. (2000) “Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları”, Ankara.
7. DOĞAN, B. (2012). “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirlerinde Halk Bilimi Unsurları”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1 Winter 2012, p.873-887, Turkey.
8. EROL, T. (2008). Bedri Rahmi Eyüboğlu Kibele Sanat Galerisi’nde, Rh+ Sanart, sayı: 52, Haziran.
9. EYÜBOĞLU, B. R. (1955). “Bedri Rahmi Eyüboğlu Anlatıyor”, Varlık, Konuşan: Mustafa Baydar, Aralık, Sayı: 425, s. 10

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

10. EYÜBOĞLU, B. R. (2005). “Sanat hayatım”. Resme Başlarken, (Der.: M. H. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
11. EYÜBOĞLU, B. R. (2012). Resme Başlarken, (Der.: M. H. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür
12. EYÜBOĞLU, B. R. (2019). Dol Karabakır Dol. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
13. EYÜBOĞLU, B.R. (1995). “Türk Kilimleri”. Resim Yaparken, Bilgi Yayınevi
14. KAPLAN, M. (2001). “Şiir Tahlilleri II(Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)”, Dergâh Yay., İstanbul.
15. KARASAR, Niyazi (2009). “Bilimsel Araştırma Yöntemi” Nobel Yayın Dağıtım. Ankara.
16. KIVRAK, E. (2009). “Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türkiye'deki Sanat Eğitime Resim-Şiir İlişkisi Bağlamında Katkıları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı. Samsun.
17. KOŞAR, E. (2010).“Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Karadut”Şiirinde Halk Kültürü İzleri” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Dergisi Sayı: 2, Sonbahar
18. KOŞAR, E. (2012). “Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Penceresinden Halk Kültürü” Yay., İstanbul.
19. ÖLÇER, N. (1988). Kilimler: Türk ve İslam Eserleri Müzesi, Eren yayıncılık, İSTANBUL
20. ÖZSEZGİN, K. (2016). “Çağdaşlığın Yerel Versiyonu Bedri Rahmi Eyüboğlu”, Kaynak Yayınları, Analiz Basım Yayın Tasarım Gıda Tic. ve San. Ltd. Şti. İstanbul.
21. SOYSALDI, A. (1999). “Türk Kilimlerinde Dokuma ve Boyama Özellikleri”, Erdem, Halı Özel Sayısı III, Cilt:10, Sayı:30, Ankara.
22. ÜNAL, Ş. (1995). Anatolian Kilims I, T.C. Kültür Bakanlığı Döner Sermaye İşletmeleri Merkez Müdürlüğü, ANKARA.
23. YAĞMUR, M. (2017). “Avşar Türkmen Boyunun Sinema ve Televizyona Yansıması” Türk Birliği Yolunda Avşar Türkmenleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 21 Temmuz 2017 Kayseri.
24. YILDIRIM, A. ve ŞİMŞEK, H. (2005). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”, Seçki Yayıncılık, Ankara.

**Osmanlı İmparatorluğu'nun Kaftan ve Kumaşlarında
En Çok Kullanılan Motiflerin Sembolik Anlamları
Doç. Dr. Cengiz ERDAL**

Sakarya Ün. İletişim Fak. Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü

Özet:

Bir göstergenin anlamı gereği kendinden başka bir şeye gönderme yapan her şeyi içermesi, süsleme sanatında kullanılan motiflerin de renkler gibi mesaj içirme/iletme konusunda sembolik anlamlar taşımalarından dolayı, motiflerin bu yönlerinin de incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu padişahlarının en önemli sembollerinden olan Kaftan ve yine imparatorluğun özellikle 15. ile 18. yüzyılları arasında en önemli ihracat kalemlerinden olan dokumalık kumaşların üzerinde süsleme sanatında kullanılan ve İmparatorluğun tekstildeki başarısını inceliklerle yansıtan süsleme sanatının motiflerinde en çok yer alan bitki ve çiçeklerin sembolik anlamları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı İmparatorluğu, Tekstil, Motif, Renk

**SYMBOLIC MEANINGS OF THE MOST USED MOTİFS İN
CAFTAN AND FABRİCS İN THE OTTOMAN EMPIRE**

Abstract

As a sign consists of everything which can be referred to something else, motifs, which are used in decoration have symbolic meanings like colors, should also be analyzed from this perspective. In this study, symbolic meanings of the most used flowers and plants used in decorating Ottoman Emperors' caftans and fabrics, which are thought to be one of the most important export goods between 15th. and 18th. Centuries, will be analyzed.

Keywords: Ottomn Empire, Tekstil, Motif, Renk

**GEREDE DE YAPILAN HAVLU KENARLARININ TEKNİK VE
KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİ**

Doç Dr. Gülten KURT

Bolu Abant İzzet Baysal Ün. Güzel San. Fak. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Özet

Anadolu toprakları üzerinde yaşamış bir çok kültürle harmanlanmış etnoğrafik eserlerimiz geleneksel kültürümüz içerisinde en zengin örneklerimizi oluşturmaktadır. Her toplum içerisinde önemli bir yer edinen evlenme adetleri ve gelenekleri bizim kültürümüz içinde de ayrı bir öneme sahiptir. Evlenme adetlerimiz içerisinde yer alan çeyiz geleneğimiz ve adetlerimiz başlı başına kültürel bir zenginlik ve uygulama içermektedir.

Küçük yaşta başlanan kız çeyizi, genç kız olup evinden ayrılana kadar kendisi ve yakın çevresiyle birlikte özenle hazırlanmaktadır. Çeyiz geleneğimiz içerisinde bir çok eşyanın yapımı el sanatlarımızdan örücülük tekniğinin zengin örnekleri arasında yer almaktadır. El örücülüğü içerisinde ince örgüler sınıfında yer alan danteller ve oylar iğne, tığ, şiş, mekik, fırkete teknikleri ile üç boyutlu, düz, dar ve geniş formlarda üretilmektedir. Her birinin farklı teknikle birlikte özel bir çalışmayı gerektiren ve örücülük alanında yer alan bu örneklerin tespit edilmesi ve geleceğe taşınması kültürümüz açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada Bolu İli Gerede ilçesinde çeyiz geleneğinin bir parçasını oluşturan ve ince örgüler sınıfında yer alan zengin havlu kenarları örneklerinin teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri örnek uygulamalarla sunulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, örücülük, havlu kenarları

**TECHNICAL AND COMPOSITION FEATURES OF THE TOWEL BORDERS MADE
IN GEREDE**

Assoc. Prof. Gülten KURT

Abstract

Our ethnographic works blended with a great many cultures having lived in Anatolian lands comprise our richest samples in our traditional culture. Marriage habits and customs having a significant place in every community are of great importance in our culture as well. The tradition of trousseau within our marriage habits and our customs have a cultural richness and application each.

The girl trousseau which starts in their early ages is prepared neatly by herself and close relatives until she becomes a young woman and leaves home. The production of a great many things in our trousseau tradition take place in the rich samples of knitting technique. Among hand knitting products, laces and embroidery taking place in fine knitting are produced as three-dimension, plane, narrow and large forms with the techniques of needle, crochet needle, bodkin, shuttle and hairpin. Determining these samples taking place in the field of knitting that require a special study with a different technique and carrying them to the future is of importance. In the current study, the technical, colour, motive and composition features of the rich towel borders forming a great part of the trousseau tradition in the city of Bolu, the town of Gerede and taking place in the fine

Keywords: Handicraft Arts, knitting, towel borders knitting category will be presented with their application.

TÜRKMEN HALI SANATI

Arazgul REJEPOVA*

ÖZET

Türkmen halı sanatı çok eski tarihlere dayanmaktadır. Altaylarda arkeolojik kazılar esnasında Pazırık tepesinden bulunan ve bulunduğu mekân ile isimlendirilen “Pazırık” halısı Türklerin atası sayılan Hun hanedanının el sanatlarına ait olduğu tahmin edilmektedir. Bu halının milattan önce III. yüzyıllarda yapılmış olduğu muhtemeldir. Bulunduğu anda halının bazı köşelerindeki ipleri yıpranmış olmasına rağmen renklerinden ve desenlerinden taviz vermediği ile ayrıca dikkat çekmektedir. Türkmen halıları genellikle bu özelliği ile meşhur olmasının yanı sıra üzerine işlenen desenlerin anlamı konusunda da adından söz ettirmiştir. Halı sadece evi süslemek için değil bulunduğu mekânın bazı özelliklerini taşıyan motifleri ile de meşhurdur. Bu nedenle Türkmen halıları sıradan bir halı olmaktan öte tarihi bir eser niteliğini de taşımaktadır. Halı motiflerinde renk özellikleri ile birlikte çiçek, hayvan eşya desenleri mevcuttur. Bu da bu halkın yaşam biçimini ortaya koymaktadır. Günümüzde halâ Türkmenistan devletinde bu halıların dokunmasına önemli destek verilmesi sonucunda eski motiflerin yaşamasına ve yeni nesle intikal etmesine özen gösterilmektedir. Türkmenistan tabiatı günümüzde değişikliğe uğramasına rağmen halı motifleri bin yıllık tarihin hatıralarını taşımaktadır. Buna misal olarak Pazırık halısını tekrardan canlandırma yönünde yapılan çalışmalar takdire şayandır. Türkmen halısı dünya genelinde sanat tarihinden söz edildiğinde her zaman ön sıralarda ismi geçmektedir.

Anahtar kelimeler: *Halı sanatının tarihi, Pazırık halısı, Halı motifleri, Türkmen halısı.*

TURKMEN CARPET CRAFTING

ABSTRACT

Turkmen carpet crafting goes back to very old times. It is estimated that the “Pazirik” carpet found in the Pazirik hill during the archeological excavations in the Altay Mountains and named after the location of the find belong to the hand crafts of the era of the Hun dynasty, which is considered as the ancestors of Turks. It is possible that this carpet was created within the fifth century before Christ. Despite the worn threads at some corners of the

* Ankara Yıldırım Beyazıt Ün. Tarih Böl. Doktora Öğrencisi, e- posta ezizhan26@yandex.com, ORCID: 0000-0002-8861-9275

carpet at the time of find, it is also noted that colors and design were not compromised. In addition to the fame of Turkmen carpets with this feature, meanings of designs have been talked about a lot. The carpet is known not only for the decoration of homes, but also with motif bearing the characteristics of the location it was located in. Therefore, Turkmen carpets also have the qualities of historical works apart from being only ordinary carpets. In addition to color characteristics of Turkmen carpets, they have flower, animal and ware motifs displaying the way of living of the people. Thanks to the significant support still provided for the weaving of these carpets by the Turkmenistan State, meticulous care is given to the survival of the old motifs and transmitting them to the new generation. While the nature in Turkmenistan has changed a lot in current times, carpet motifs still have the memories of a past of a thousand years. Studies carried out to re-animate the Pazırık carpet are appreciable as an example of this. This Turkmen carpet is always ahead of the curve when art history of the world is talked about.

Keywords: *History of carpet crafting, Pazırık carpet, Carpet motifs, Turkmen carpet.*

GİRİŞ

Halı sanatının tarihi Türklerin eski çağlara dayanan sosyal ve kültürel tarihi ile özdeşdir. Türk ailelerinde babadan oğula at binme, savaş silahlarını kullanma özellikleri ile birlikte demir ve metal işlemleri miras kalmıştır. Anadan kıza miras kalan keçe basma ve dokuma sanatıdır. Bu iki meslekte göçebe ve ya yerleşik hayata geçmiş olan Türk milletinin olmazsa olmazlarındandır. Bunlardan günümüze kadar daha canlı tutulan miras halı sanatıdır. Halıya sanat gözü ile bakılmasının nedeni şudur ki bir hanımefendi halı dokuduğunda bu ürünü ile meşhur olma arzusu içeriğinde yapmamıştır. Sadece günlük maddi ve manevi ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak bu işin başına geçmiştir. Fakat bu işin uzmanı olan hanımefendiler belki bir sanat inşa ettiklerinin bile farkına varmadan, tüm içgüdüleriyle hayat şartlarını, sevincini üzüntüsünü renklere ve motiflere sindirerek ortaya koyduğu aşikârdır. Bu yüzden M.Ö. tarihlerden itibaren halı sanatı mevcuttur, ama günümüze intikal eden sanatın esas zahmetini çeken, dokuyan hanımefendilerin ismi malum değildir. Bu da onların kendilerini değil sanatlarını yücelttiklerinin bir göstergesidir.

Halı dokuma için kullanılan tezgâhlar oldukça sadedir. İki tane çivi ile biriktirilen ahşaptan aynı şekilde yapılmış diğer ahşap arasında argaç ipleri çekilmektedir. Bu iplerin her milimine düğümler genelde Gördes düğümler atılmaktadır. Yaklaşık kırk santimetre halı üzerine en az 2 bin en

fazla 6, 8 bine kadar düğüm atılarak işlenmektedir. Daha fazla düğüm atabilme yeteneği de halı sanatında ayrı bir marifettir. Bu esnada yapılan çalışmada 1 aylık yorucu bir işin sonucunda tahminen 4-5 m² halı orta çıkabilmesi büyük bir başarı sayılmaktadır. (Berdimuhammedov, 2007:158).

Bu kadar ince bir işin içine yerleştirilen motiflerin hatasız bir şekilde yapılması da daha ilginç ve takdire şayandır.

Halı sanatından söz edildiğinde ilk akla gelen Türk milletidir. Çünkü arkeolojik bulgular esnasında elde edilen halı parçaları genellikle Türklerin ikamet ettiği bölgelerde ve ya Türkler ile ticari yapan ülkelerde denk gelmektedir. Bunlar Türklerin yaşadığı bölgelerdeki bulgular ile aynı kalite ve benzerliği taşıdıklarından, her zaman yabancı ülkelerde arkeolojik kazılar esnasında elde edilen halı parçacıklarının da Türklere ait olduğu bilimsel araştırmalarda özellikle vurgulanmıştır. Buna misal olarak Pazırık halısının bulunduğu bölge olan Altayların Pazırık tepesinde yapılan arkeolojik araştırmalara göre bu topraklarda yaşayan insanlar genelde kürk ve hayvan postlarını kullanmışlardır. Fakat Pazırık halısı, üzerine işlenen desenleri ile Türk kültür yapısını çağrıştırdığı için bu halının Türklerin atası olarak bilinen Hunlara ait olduğu kanaatine varılmıştır. (Aslanapa, 2005: 16).

Yakın çağlarda Orta Asya ve civarında yapılan arkeolojik kazılar esnasında Pazırık halısı dışında da M.Ö. ait olduğu düşünülen ama işçiliği Pazırık halısı kadar yüksek kaliteli olmayan halıların parçalarının ortaya çıktığı bilinmektedir. Buna örnek olarak 1906-1908 senelerinde Doğu Türkistan'da yerleşen Lor Gölü'nün batısında yapılan arkeolojik kazılar esnasında M.Ö. IV. ve ya III. yüzyıllara ait olduğu düşünülen sert ve boyanmamış iplikten yapılan, genelde içeriğinde düz renkler ve ya standart bir şekilde çiçek, baklava gibi desenlerinin işlendiği halı parçacıkları ortaya çıkmıştır. (Aslanapa, 2005: 19).

Pazırık Halısı

Pazırık halısı, arkeoloji uzmanları tarafından tahminen M.Ö III yüzyıllara ait olduğu görüşü mevcuttur. Bu kusursuz eserin günümüze kadar bazı zedelenmelere rağmen renk ve ya nakışlarından taviz vermemiş olması çok önemlidir. Bu demektir ki milattan öncesinde de Türklerin çok zengin bir sosyal ve kültür hayatının olduğunu da işaretidir. Çünkü Pazırık halısının üzerindeki işçilik günümüzde bile pek fazla ulaşılabilen seviye olmadığını da göz arda etmemek gerekir.

Günümüzde Sankt Peterburg'da Hermitaj müzesinde sergilenmiş olan Pazırık halısı Rus arkeolog S. Rudenko'nun başkanlığında Altayların sıradağlarında yerleşen Pazırık tepesinde gerçekleştirilen kazılar esnasında 1949 senesinde ortaya çıkmıştır. Halının bulunduğu yer bir kurgan mezarı olup su basan mezarlıkta donmuş vaziyette bir ölü at, at arabası ve diğer ev eşyaları arasında çıkmıştır. Muhtemelen burada bulunan eşyalar ve bu halı donmuş vaziyette olduğundan üstünden asırlar geçmesine rağmen ciddi zarar görmemiştir diye düşünülmektedir. Çünkü bu mükemmel Halı bulunduğu halde desenlerinden ve renkleri belirgin bir halde göze çarpmaktadır. Halı bütünlüğünün de sadece kenar kısımlarında hafif çürümeler oluşmaktadır. Halı 1953 senesinde halkın ve sanat camiasının dikkatine sunulmuştur. (Aslanapa, 2005: 16).

Pazırık Halısı arkeoloji ve sanat camiasında büyük çekişmelere neden olmuştur. Çünkü bu halının hangi millete ait olduğu görüşü konusunda fikir ayrılığı yaşanmış. Bazı âlimlere göre bu İran halısıydı, hatta arkeoloji uzmanı ve buradaki kazı yönetiminin de başkanı S. Rudenko'da, ilk başta bunu İran halısı olabileceği fikrini öne sürmüştür. Fakat Diğer arkeolojik kazılarda karşılaşılan İran halısı motifleri ile Pazırık halısının motifi uyuşmamaktadır. Çünkü İran halıları XV yüzyıllarda isimlendirildiği gibi “madalyon” tipi motifler ile meşhurdur. Pazırık halısına işlenen motifler ise Türk milletinin olmasa olmaz motiflerinden olan 6 bölme 24 kareli “göl” motifi mevcuttur. Bu yüzden genel olarak uzmanların çoğu bu halını Türk milletine ait olduğu görüşünü ortaya koymuşlardır. Sonradan diğer kazılarda bulunan bulguların üzerindeki motifler de incelenerek bu mükemmel eserin Türk milletine ait olduğu konusunda hemfikir oluşmuştur. (Berdimuhammedov, 2007: 100).

Pazırık halısı (1.83m²) yaklaşık 4m² halında olduğu ve 10sm m² 36.000 Gördes düğüm atıldığı bilinmektedir. Çok ince işlenen iplikten yapılan bu halı mükemmel bir dokuma usulüne sahip olup günümüze kadar kendi inceliğinde dokunmuş olan bir örneğine daha rastlanmamıştır. (Aslanapa 16) Halı kırmızı üzerine işlenmiş olup onun orta kısmında 6 bölme ve 24 kare şekli yer almaktadır. Bu şekil aynı ve ya değişik motifler ile günümüzde yapılan Türkmen halılarında hala görmek mümkündür. Türkmen halılarının Pazırık halısına benzerliği aynen bu motiflerde saklıdır. Halıların orta kısmında yer alan her gölün içerisi genelde çiçek desenli olup 24 göl motifinden ibarettir. Bu motif Oğuzhan'ın 24 torununu temsil ettiğini, gölün içeriğindeki 6 bölme ise Oğuzhan'ın 6 oğlunu temsil ettiğini ifade etmişlerdir. Bu bakış açısıyla yapılan 24 göl 6 bölme deseni Türkmen

halılarının çok eski zamanlardan itibaren değerini kaybetmeyen motiflerden biri haline gelmiştir.(Berdimuhammedov, 2007: 100).

Pazırık halısı bazı araştırmacıların fikirlerine göre bulunduğu bölge olan Altaylarda üretilen ürün olmadığı tahmin edilmektedir. Çünkü halının kenarlarına işlenen at desenlerinde atın üzerinde halı örtüsü motifi vardır. Genelde Türkler eski zamanlarda atların üzerine sadece halı örtülerini atarak binmişlerdir. Fakat Altaylarda yaşayan nüfuzun ise atların üzerinde mutlaka eyer kullandıkları malumdur. Bu yüzden Pazırık halısının üzerine işlenen at ve diğer motiflerden yola çıkarak İran ile Orta Asya arasındaki geçiş bölge olan Türkmenistan topraklarında yani eski çağlarda bulunduğu gibi Turan topraklarının üretilmiş olması muhtemeldir. (Findley, 2008: 36).

Pazırık halısının Altaylara ticaret yolu ile gitmiş olması düşünülmekle birlikte, o dönemlerde bazı Türk kabilelerinin Turan topraklarından Altaylara göç etmiş olması da muhtemeldir. Haliyle bu kabile Altaylarda yerleştiklerinde kendi sanatlarını tekrar yoluna koymuştur ve icraatına devam etmiştir görüşü de mevcuttur. Çünkü halının bulunduğu kurgan mezarlığında ölü bulunan at Türkmen atı olma özelliğini taşımaktadır. M.Ö. II-III yüzyıllarda Altaylarda Türkmen atlarının görüldüğü ve hatta Çin imparatorunun bu atlar ile ilgili “Asuman Atları” ifadesini kullandığı bilinmektedir. (Berdimuhammedov, 2007: 97).

Pazırık halısı, bu sanatının mükemmel nüshası olma özelliğini taşımakla birlikte çok eski dönemlere ait olması, halı sanatı ile ilgili gelişmelerin orta çağlarda ortaya çıkmış olması muhtemeldir, görüşüne de son vermiştir. Türklerin sosyal ve kültür tarihinin M.Ö. yüzyıllıklarını temsil eden bu sanat eseri, sanat tarihinin de en nadide parçalarından biri olma özelliğine de sahiptir.

Anadolu’da Halı Sanatı

Halı dokuma sanatının Anavatanı Orta Asya ve burada ikamet eden Türkler olduğu bilimsel araştırmalar tarafından kabul görülmüştür. Bununla birlikte Anadolu’ya halı sanatı Selçuklular ile birlikte geldiği düşünülmektedir. Bu yüzden buralarda ilk halı sanatı Selçukluların başkenti olan Konya’da ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu sanat yeni gelişmeler ve motifleri ile birlikte Anadolu’nun her tarafına yayılmıştır. (Perdahcı 2011:276).

Orta Asya Türkmenlerine ait olan halı motiflerinde Oğuzhan neslini temsil ettiği düşünülerek 24 tane, içeriğine çiçek desenleri yerleştirilen göl motifi geleneksel hal almasına karşılık, Anadolu’da özellikle de Uşak

halılarında madalyon motifli halılar daha yaygındır. Bu motifli Halıların Anadolu'nun Uşak ve çevresindeki illerinde ortaya çıkmış ve XV yüzyıllardan itibaren denk gelmektedir. Bu halılar Avrupa ressamalarının tablolarında da yerini almıştır ve Uşak halısı değil de Türk halısı olarak adlandırılmıştır. Uşak Halıları Osmanlı hükümdarlıkları döneminde meşhurluk kazanmış ve hatta 1726 yıllarında Topkapı Sarayının “Hırkayı Saadet” dairesi tamamen Uşak halısı ile kaplandığı bilinmektedir. Bunun dışında bazı Osmanlı dönemi Camilerin arşiv belgelerindeki tereke defterlerinde de Uşak halılarının ismi geçmektedir. (Aslanapa, 2005: 159).

Türk halı sanatı İslam dininin etkisi altında yeni motiflerle de ortaya çıkmıştır. Orta Asya da özellikle namaz kılmak için niyetlenen seccadeler yaygın olmakla birlikte bunlar diğer halıların aksine kırmızı iplik üzerine değil de beyaz iplik üzerine cami mihraplarını andıran motifler kullanılmaktadır.

Seccadelerde mihrabı andıran motifler eşliğinde genelde çiçek desenleri öngörülüp, hayvan veya insan figürleri yapılmamaktadır. Seccade halıları Osmanlı saray ve camilerinde denk gelmekle birlikte Mihrap deseni konusunda Orta Asya'da hazırlanan halılar ile benzerlik taşımaktadır. Fakat Osmanlı seccadelerinde sümbül veya lale desenleri ağırlıklıdır. (Aslanapa, 2005: 249).

Türkmen seccadelerinde ise” goçak”, “tarak dişi”, “elma gülü” gibi motifler işlenmektedir. Ayrıca günümüzde seccade halıların şıklığından yola çıkarak beyaz zemin üzerine işlenen halılar da dokumaya başlamıştır. Bu da Türkmen halılarının genelde kırmızı üzerine işlenen motiflere karşılık değişik ve zarif halı modeli olarak yaygınlaşmaktadır.

Keçeler ve Kilimler

Halı ile benzerlik taşıyan ve döşeme amaçlı kullanılan keçe ve kilimlerin de çok eski tarihi olduğu düşünülmektedir. Fakat bunların tarihi ile ilgili detaylı bilgilere rastlanmamaktadır. Ancak halı sanatı döşeme amaçlı kullanılan ürünlerin en gelişmiş şekli olduğu düşünülürse kilim ve keçelerin tarihinin halıdan çok daha eski dönemlere ait olduğu muhtemeldir. Çünkü özellikle de keçeler göçebe hayatta yaşama alışkanlığı olan Türklerin sökülüp dizilebilen ve kendileri ile her yere götürülebilen çadır evlerini yapımında da olmazsa olmaz ürünlerden biridir.

Keçeler ev yapımında düz renkler ile yapılmış olup, son dönemlerde özellikle de döşeme amaçlı kullanılan keçeler daha gelişmiş halını alarak,

üzerine halı nakışlarında da denk gelen “koçboynuzu”, “gülyaydı”, nakışları işlenmektedir. Keçelerin bir özelliği onun dokuma şeklinde yapılmamasıdır. Keçe yapımında en başta kamış çubuklarının bir birine ipler ile bağlanarak örülmüş şeklinin hazırlanması gerekmektedir. Bu kamış örgüsü sadece bir keçede değil birkaç keçe yapımında yıllarca tekrar-tekrar kullanılabilir. Kamış örgüsünün üzerine koyunyününden boyanmış ve ya düz renkte işlenmiş ve ya sade yünler dikkatli bir şekilde yolluk döşemeleri anımsatan modelde serilir, kamış örgüsü ile birlikte yavaşça yuvarlanır. Üzerine büyük kazanlarda kaynatılan kaynak su dökülerek önce kalın ve uzun ipin arasına konularak sağa sola çevrilir. Bu işlem en az iki saat sürmektedir. Sonra kamış üzerinde toparlanmış döşeme şeklini almış keçe daha da sıklaşsın diye el bilekleri ile sağa sola yuvarlayarak uzun süre çalışılır. Keçe yapımı yün yıkama ve boyama işlemlerinin ardından başlanan çalışma süreci bir günden öteye geçmez. Çok zahmetli ve yorucu olmasına rağmen bir günde bir tane döşemelik keçe yapılabilir. Keçe m² si isteğe göre en fazla 3m² civarında yapılır. Keçenin keçe kıvamı aldığı düşünüldükten sonra güneşli yerde kurutulur. Keçeler rutubete karşı dayanıklı olduğu için özellikle romatizma ile uğraşanlar tercih eder bazen halı üzerine bile küçük keçe döşekleri serilerek onun üzerinde otururlar. Bazen de düz keçeler daha yumşak olsun görüşüyle halıların altına da serilir. Keçelerin bir özelliği göçebe Türkler arasında daha çok tercih edilmesidir. Yazlıklara taşınan aile bireylerinin gece dışarda uyumaları için serilecek olan yer yataklarında önce keçe kullanmaları önemlidir. Keçeler kıllı olduklarından vücuda batması ve rahatsız etme özelliği börtü böceklerin hatta yazlıklarda denk gelen yılanların dahi keçe üzerine çıkmadıkları gözlemlendiği için dışarda yapılan yer yataklarında olmasa olmaz bir üründür ve günümüzde hala yapılmakta ve kullanılmaktadır. Keçenin halı ve ya kilim sanatından farkı dokuma işlemi ile değil de basma şeklinde yapılmasıdır. (Keçeler ile ilgili bilgimiz bizzat kendi aile bireylerimiz ile birlikte yaptığımız çalışmanın gidişatını göz önünde bulundurarak aktarmış bulunmaktayız).

Türkmen topraklarında diğer Türk milletlerinde de yaygın olduğu gibi kilim dokumaları da meşhurdur. Kilimlerin 6m² ve ya 9m² kadar büyükleri de dokumaktadırlar. Türkmenlerde büyük kilimlere “palas” adı verilir. Bu el dokuma ürünü özellikle Türkmenistan’ın Lebap vilayetinde daha yaygındır. Bu ürünün halıdan farkı, dokuma esnasında düz yüzü alt tarafında olup bunu dokuma esnasında hatalarını görebilme şansın yoktur. Bu yüzden bu dokuma eseri ayrı bir marifet istemektedir. Üzerine işlenen nakışlar halı nakışları ile aynı benzerlikleri taşımaktadır. (Nurlıyeva 2015: 72).

Kilimler yolluk tipinde hazırlanır. Kilimlerin argacı döşegi olduğundan halılara göre daha ince ve sık olur. İnceliği ve sağlamlığı nedeniyle de ev eşyalarını koymak için çuvalların, torbaların, huruçların yapımında da kullanılır. Kilimlerin bir özelliği daha vardır, o kadar sıkı dokuma ürünüdür ki eski çağlarda Türklerin göçebe çadır evlerinde kapı yerine kilim kullanılmıştır. Çünkü kilimler soğuk, sıcak ve su geçirmez özelliklere sahipti. Bu nedenle eski dönemlerde koyunlara su vermek için kazılan kuyulardan su çekmek için kova yerine kullanıldığı da bilinmektedir. (Nurlıyeva, 2015: 73),

Keçeler ve kilimler halı gibi yaygın olmasa da günümüzde bilen özellikle de köylerde ikamet eden Türk milletlerinin arasında hala kullanılmaktadır. Özellikle de keçelerin yapılması uzun zaman almadığından yerleşik hayatta ikamet eden Türkmen hanımları ev ve ya bağ bahçe işlerinden arta kalan zamanlarını evde var olan yünün ziyan olmaması görüşü ile de keçe yapımına girişirler. Bu da hem evin ihtiyacını giderir hem de çok eski zamanlardan günümüze kadar intikal eden keçe sanatını yitip gitmemesine sebep olmaktadır. Kilimler de aynı şekilde sağlam bir ürün oldukları için bazen tek başına bazen de halıların altına serilerek kullanıldığı görülmektedir.

Türkmen Halı Sanatı

Türkmen halı sanatının en önemli merkezlerinden birisi Türkmenistan devletidir. Burada halı sanatına verilen önemi Türkmen bayrağına işlenen halı motiflerinden de görülebilir. Türkmen halkının çok değerli şairi XVIII yüzyıllarda yaşadığı bilinen Mahtımkulu, (ö.1783) “Döker Olduk Yaşımız” adlı şiirinde:

Teke, Yomut Göklen Yair, Alili, Bir devlete hizmet etsek beşimiz,
(Mahtımgulu, 20014: 25).

Diyerek bahsettiği beş Türkmen taifesi günümüzde bile Türkmenistan toprağının beş vilayetini temsil etmektedir. Bu taifelerin halı sanatında ayrı ayrı motifleri vardır. Türkmen bayrağına dahi işlenen bu halı motifleri Türkmenistan topraklarında yerleşen beş vilayetin nüfusunun iç dünyasını ve tabiatını simgelemektedir ve bu taifelerin genel sembolü olarak bilinmektedir. Çünkü bunlar aynı ülkenin değişik bölgelerinde göçebe ve yerleşik hayatta yaşayanlar olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Buna göre her bölgenin kendine has bitkileri bulunmaktadır. Halı renkleri bu bitkilerden alınan boyalar esnasında ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle her Türkmen taifesi kendi topraklarında yetişen bitkiler esnasında boya elde etmişlerdir ve bu da

ciddi bir şekilde halı renklerine ve desenlerine yansımaktadır. Teke halıları özellikle kırmızı ağırlıklı olmasına karşılık Yomut halılarının motiflerine, yerleşik hayatın belirtilerini ortaya koyan yeşil, mavi renkler de dâhil olmaktadır. Pendik ve Beşir halıları özellikle deve yünü ve sarı renkler ağırlıklıdır. Bu halılar Türkmenistan'ın beş vilayetini temsil etmekle birlikte genelde 6 bölmeli 24 göllü motifleri ile Oğuzhan neslini de temsil etmektedirler.

Türk ve dünya kültürünün edebi eserlerinde sihirli ve ya uçabilme özellikleri olan halılar hakkında birçok rivayetler mevcuttur. Fakat Türkmen halılarında yer alan motifler ve renk yansımaları sanki bulunduğu topraklarda havalanmış yere kuşbakışı ile bakmış incecik sokakları, yerleşim birimlerini, bağ bahçeleri, dağ, denizleri ve onun üzerinde havalanan kuş resimlerini görür gibi bir algı yaratmaktadır. Bu yüzden beş vilayetin yaşam şartları ve tabiatının değişikliği nedeniyle halı motiflerinde de ciddi bir değişiklikler fark edilmektedir. (Berdimuhammedov, 2007: 16).

Halı dokuma sanatının çok eski tarihine bakıldığında bu dokumalarında he zaman astar renk olarak kırmızı kullanılmıştır. Türkmen halı sanatında bu gelenek hala ön planda olma niteliğini taşımaktadır. Bunun esas nedeni olarak Türkmenistan topraklarında arkeolojik kazılar esnasında elde edilen bulgularda görülen, Hazar denizi kıyılarında, Gayalı, Cebel, Damdamçeşme, gibi mahralarda M.Ö sekizinci ve onuncu yüzyıllara ait olduğu düşünülen bazı av silahlarının, evde kullanılan eşyaların üzerine yapılan süslemelerin de önce kırmızıya boyandığını sonra çeşitli renkler ile süslediği görülmektedir. Türkmen Halılarının özellikle kırmızı üzerine işlenmesi bu geleneğin bir devamı niteliğini taşıdığı düşünülmektedir. (Nurgeldiyeva, 2015: 70).

Eski çağ tarihi sahifelerinde bilinen imparatorluklarından biri olan Parfiya devleti Orta Asya'nın Güneydoğusunda yerleşmektedir. Bu devletin meşhur ürünlerinden birisi de halı sanatı olmuştur. Çünkü M.Ö. III asırlarda Parfiya halısı Batı ülkelerine pazarlanmış ve Roma hükümdarlarının saraylarını süsleyen en önemli sanat eserlerinden biri olduğu da öne sürülmüştür. Parfiya halılarının Günümüz Türkmenistan topraklarında yerleşen Yomut Türkmenlerinin asırlar boyu dokumuş olduğu desenler ile benzerlik taşıdığı da bilinmektedir. (Berdimuhammedov 2007: 102).

Günümüz Türkmenistan topraklarında yapılan arkeolojik araştırmalarında Yılğınlitepe, Ulugtepe anıtlarında bulunan, halı üzerindeki işlemler ile benzerlik taşıyan seramik ve mimari yapılarda kullanılan

malzemeler ortaya çıkmıştır. Uzmanların bilgilerine göre bu ürünlerin en az yedi bin yıllık tarihi olduğu görüşündedir. Türkmenistan topraklarının güney ve güneybatı bölgelerinde, Summar vadisinde M.Ö II. yüz yıllara ait olduğu düşünülen ve halı dokumasında kullanılan tunç keserlerin bulunması da önem arz etmektedir. Buradan yola çıkarak düşünülecek olunursa aslında Pazırık halısı bir tesadüf değildir. Buralarda çalışma yapan arkeolog I.N. Hlopin'in sözlerine göre, bu bulgular sadece halı sanatının tarihi değil, Türkmen halkının bu toprakları mekân edinmesinin tarihinin de çok erken dönemlere denk geldiğine şahitlik etmektedir. (Berdimuhammedov, 2007: 97). Türkmen halı sanatı tarihi bir öneme sahip olması ile birlikte günümüzde bile devlet tarafımdan desteklenerek, hala dünya sanat tarihinde adından söz ettiren konumdadır.

Halı sanatı dokuma aşamasına gelene kadarda birçok zahmetli çalışmalardan geçmesi gerekmektedir. Genelde halı dokumaları koyunyününden elde edilen iplikten dokunmaktadır.(İstisna olarak pamuk ve ipek ipliklerden dokunan halıların da var olduğunu hatırlamak lazım gelir). Fakat Türkmen halılarının dokunmasında koyunun türü de önemlidir. “Sarıca Koyun” olarak bilinen koyun türünün yaz dönemki yünü halı dokumasında tercih edilen en önemli üründür. Bu koyunun yünü değer yünlere göre daha kaliteli, daha esnek olduğu tecrübelerle dayalı bir şekilde kanıtlanmıştır. Türkmenistan’da “Sarıca koyun” türü genelde halı dokumasında önemli olduğundan ayrıca gözlemlenerek yetiştirilir ve çoğaltmasına önem verilir. Yünler öncelikle boyama eğirme işlemlerinden geçerek halı dokuma ipliği haline getirilmektedir. Bunlar tabiatı yetişen bitkilerden alınan boyalar ile boyanır, Türkmen halısı esas kırmızı renk ağırlığını taşımaktadır, kırmızı renk ise tam beyaz yünün boyanması neticesinde meydana gelmektedir. Fakat halı motiflerinde kullanılan siyah renk ise bizzat siyah koyunyününden elde edilerek doğal bir şekilde kullanılmaktadır. (Atayeva, 2015: 74).

Türkmen atasözü “ev halı yazılmış olan yerden başlar” denilmesi boş yere değildir. Çünkü eski çağlarda Türkmen evinde göçebe halde olmalarına rağmen kapıdan girdiğinden itibaren halı üzerine ayak basarsın. Evde bebek varsa beşik halı döşek ile örtülüdür. Evin köşelerinde eşya koymak için yapılan huruç şeklinde halılar, erzak koymak için halı çuvallar, hatta tabak tencere koymak için dahi halı sandıklar bulundurulmaktadır. Bunun dışından bebek dünyaya geldiğinden itibaren halı üzerinde yatırılır. İnsanın ömrü son bulduğunda, onu son yolculuğuna uğurladıklarında da tabutun üzerini halı ile örtme adetleri ile de meşhur olmuşlardır. Bir Türkmen ailesinde Halı bu

ailenin hangi tire ve ya taifeden olduğunun resmi evrakı niteliğini de taşımaktadır. (Berdimuhammedov, 2007:127).

Türkmen halıları eski zamanlarda yen dokumadan çıkan halıları Pazar yerlerine serermişler. Halıların üzerinden kalabalık halde insanların gelip geçmesi onun sağlamlığını test etmek için önemli olmuş. Sonra tekrar temizlenip yıkanan hal sanki yen halinden daha görkemli hal aldığı ortaya çıkmıştır. Bu da Türkmen halılarının kullandıkça eskimemiş olmasının ve hatta daha da kıymete bindiğinin bir göstergesidir.

Halı dokuma sanki pek fazla zor gibi görünmemesine rağmen, Hiçbir Türkmen hanımefendisi halıyı dokumak için onu çizerek ya bir örneğe bakarak yapmaz değişik renklerde milyonlarca düğüm atmasına rağmen her birinin nereye düğüm atılması gerektiğini ezbere bilirler. Bu da ayrı bir marifet gerektirir. Özel bir eğitim almadan anadan kıza geçen bu hünerin uzmanları güçlü hafızaya ve ciddi bir derecede doğa bilimleri ve matematik bilgilere sahip olduğu aşikârdır. Türkmen kadın kızlarının bu yeteneği sadece halı sanatında değil kıyafet süslemelerinde başörtüden entariye kadar, hatta ayakkabıları dahi el işlemleri ile süsledikleri bilinmektedir. Ev süsleme sanatında genelde ihtiyaç olarak yapılmış, fakat motiflerinde ve renklerinde halı sanatı ile benzerlik taşıyan çeşitli objeler vardır. Bunlar sofra örtüsünden huruçlara kadar, hatta çaydanlıkların üzerine örtülen örtüler dahi el işlemleri ile süslenmektedir. Türkmen kızlarının evlenme merasiminde giyen gelinlik kıyafetleri müthiş bir işçilik taşımakla birlikte halı dokuma sanatı kadar ince ve bir o kadar karmaşık bir sanattır. (Bayrıyeva, 2013: 63).

Aslında Türkmen el sanatları ayrı bir konudur, Fakat yeri geldiğinde şunu da belirtmek gerekir ki, Türkmen el sanatlarında kadın ve erkek kıyafetlerine işlenen motiflerin farklılığı ile birlikte kız ve hanımların kullandığı kıyafetlerin özelliği ve işlemleri de farklılık taşımaktadır. Eskiden bir Türkmen kızının üzerine giydiği kıyafetten onun evli olmadığı hemen fark edilmiştir.

Halı dokumak için tezgâhını kuran hanımefendi öncelikle dokumak istediği ipliğin yününi itina ile seçmesi gerekmektedir. Sonra tabiat ile buluşarak buralarda yerleşen bitkilerin bazılarını kurumuş halde bazılarını ise mevsiminde toplayarak bunları yün boyamasında kullanmaktadır. Bitkilerden değişik ve kaliteli boyalar almak ayrı bir marifet ve tecrübe ister. Fakat bazı boyaların nasıl elde edildiğine kısaca bakılacak olursa öncelikle kök boya bitkisinin koyu kırmızı renk elde edilmesinde önemli yere sahip olduğu bilinmektedir. Sarı renk sarı çöp diye bilinen bitkiden, açık kahverengi ise

nar kabuğundan almışlardır. Yeşil renk ise çerkez bitkisi üzüm sirkesi ve ufalanmış bakır karışımında elde edildiği malumdur. Bunun dışından, soğan kabuğu, üzüm çubuğu, yeşil ceviz kabuğu yün boyamasında kullanılan bitkiler arasındadır. (Berdimuhammedov 2007: 142-143).

Fakat bu bitkileri boya işleminde kullanmak sadece bitkilerin isimlerini sayıp geçmek ile olmaz. Bitkilerin boya halini alması için birçok işlemten geçmesi gerekir. En önemlisi de yukarda da belirttiğimiz gibi bazı bitkilerin boya malzemesi olarak kullanılması için mevsiminin beklemek gerekmektedir. Bu da önemli bir zaman aşaması içerisinde meydana gelir. Bu yüzden halı ipliklerinin boyama işlemleri ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınmalıdır. Halı sanatında kullanılan doğal boyaların sadece boya görevini değil sağlık açısından da itibar gördüğü düşünülmektedir. Doğal boyalardan elde edilen yün, pamuk ipek ürünler dokuma sanatından başlayarak giyim kuşamda insanların bitkiler ile temasını sağladığı ve sağlık açısından da önemli yere sahip olduğu da göz arda edilmemelidir. Günümüzde halı ipliklerini boyama işlemlerini ayrı bir yerde, uzmanları tarafından yapılarak halı dokumasına sunulması halıcılar için önemli kolaylık sağlamıştır.

Türkmenistan devletinde zaman zaman çok büyük halıların dokunduğu malumdur. Bu halılar birkaç kadın kızların ortak zahmeti ile meydana gelmiştir. Bu halılar güzelliği, zarafeti, inceliği ile de ün kazanmaktadır. Türkmenistan'da bilinen dört tane büyük halı eseri mevcuttur. Bu halıların birincisi, İkinci Dünya Savaşı esnasında Türkmen toprağından savaşa giden askerlerin sağ salim geri dönmesi arzulanarak yapıldığı öne sürülmektedir. Halı 1941-1942 yıllarında dokumakta olup, halının boyu 10,5 metre, eni 18 metre, genel büyüklüğü ise 193 m² olduğu malumdur. Bu halının her m² 252.000 çitim yerleştirilmiştir. Halının ağırlığı 865 kilograma denk gelmektedir. İkinci büyük halı, Türkmenistan Devleti bağımsızlığını aldıktan sonra 2001 senesinde dokumuştur. Bu halının boyu 14 metre, eni 21,5 metre tamamı 301 m² olup her metre karesine 304.000 çitim düşmektedir. Halının ağırlığı ise 1200 kg denk gelmektedir. Bu büyük halı 2003 senesinde dünyanın elde dokunan en büyük halısı olarak "Guinness Dünya Rekorlar" kitabına adını yazdırmıştır. Türkmenistan'da dokunan üçüncü büyük halı 2009 senesinde dokunmuş olup bu halıya "Galkınış" ismi verilmiştir, halının boyu 11,40 metre, ini 16,60metre, tamamı 191,52 m² ve 700 kg ağırlığındadır. Türkmen halıcı kadın kızlarından en usta halıcılar seçilerek 120 kişinin katılması esnasında 5 ay içerisinde dokumakta olan dördüncü ve en büyük halı Türkmenistan Devletinin Bağımsızlığının 20 inci

yılına bağışlanmaktadır. Bu halının boyu 12 metre eni ise 31,5 metredir. Tamamı 378 m² olan bu halının her m² e 312.000 çitim yerleştirilmiştir. Bu halının ağırlığı 1500 kilogramdır. (Rejepova, 2015: 71).

Bu el emeği göz nuru halılar günümüzde 1992 senesinde Türkmenistan'ın başkenti Aşgabat şehrinde açılan halı müzesinde sergilenmektedir.

Türkmenistan Devleti halı sanatına verdiği değeri her zaman taze tutmak nedeniyle, her yılın Mayıs ayının son haftasını “Halı Bayramı” ilan etmektedir. Bu bayramda halı sanatında meydana gelen yeni eserlerin sergilenmesi ile birlikte bu sanata gönül veren emek sarf eden hanımefendiler maddi ve manevi değerinde çeşitli ödüllere layık görülmektedir. Bu da tarihin binyıllıklarından günümüze intikal eden bu muhteşem sanatın yeni nesillere sanatın canlı örneği olarak aktarılmakta önemli göreve sahiptir.

Türkmen halısının bir özelliğinden daha bahsetmek gerekir. Mesela yüz yıl bundan öncesinde dokumakta olan halı, günümüzde dokumakta olan halının kıymetinden daha fazladır. Bu da Türkmen halısının hiçbir zaman yıpranmadığını üstünden yıllar geçtikçe daha da kıymete bindiğini gösterir. Türkmen ailesinde anadan kızına, nineden toruna miras kalan önemli eşyalardan birisi de halılardır. Bu nedenle Türkmen ailesinde günümüzde bile yüzyıllara göğüs geren tarihi halılara denk gelmek mümkündür. Türkmen ailelerinde halı mirası XVIII. Yüzyıllara dayanmaktaydı, fakat sonradan yapılan araştırmalara göre XIII. Yüzyıllara ait nesilden nesle miras kalan halılar da ortaya çıkmıştır. (Berdimuhammedov, 2007: 98)

SONUÇ

Türk milletinin halı sanatı tahminen M.Ö. III yüzyıllarda Altay sıradağlarında bulunan Pazırık halısından günümüze kadar uzanan nereden bakarsan Türklerin kendisi gibi çok eski bir tarihi vardır. Bu sanatın özelliklerini, motiflerini, değerini anlatmak için kelimeler kifayetsiz kalır. Halı sadece bir sanat değil özel bir eğitimidir. Çok güçlü hafıza ve emek isteyen bir sanattır. Günümüzde bu sanatı kâğıt ve ya bilgisayar üzerinde hazırlanan motifleri düğüm sayısı ile birlikte halı ustasına sunulabilir ve hatasız bir şekilde yapılması kolaylaştırılabilir. Fakat tarihte özellikle de Pazırık halısı örneğinde bu derece ezbere bir sanat ortaya koymak inanılmaz bir marifet gerektirir. Bu da eğitimsiz olarak gördüğümüz eski dönemlerdeki Türk kadınlarının belki bize göre daha bilgili ve zeki olduklarının bir kez daha ortaya koymaktadır. Türk halı sanatının uzmanları olan hanımefendiler halı deyip geçilemeyecek derecede ciddi bir sanat eserini ortaya koymuş

oldukları inkâr edilemez. Duyduğumuz bir rivayete göre Türk halı sanatına âşık olan İran Şahlarından biri bizzat kendisi için halı dokumalarını isteyerek bir Türkmen köyünden birkaç hanımefendileri gizlice kaçırdığı ifade edilir. Durumu öğrenen köy halkı ve aileleri hanımefendiler için endişe etmeye başlar. Fakat köyde bir yaşlı dede, “Bizim hanımlarımız zekidir, onların ellerinden çıkan halılar yaklaşık bir ay sonra çevredeki halı pazarlarına çıkmaya başlar. Onlar kendilerinin nerede olduklarını halıların üzerine işleyerek haber verirler, sizler de oradan yola çıkarak hanımefendilerimizi bulur getirirsiniz” demiştir. Bu rivayet ne kadar doğru bilinmez ama halı sanatı bulunduğu toprakların sosyal ve kültürel halini ilmik-ilmik kendi sanatlarına işledikleri bir gerçektir. Bu yüzden Batı ülkelerinde Türk halılar koleksiyonunu yapmak her zaman moda olmuştur. Günümüzde bile Rusya ve Avrupa ülkelerinin müzelerinde Türk halı sanatının önemli eserleri (aynen Pazırık halısı gibi) bulunmaktadır. Çünkü Türk halı sanatı her zaman bulunduğu her yeri maddi ve manevi yönde kıymetli hale getirmektedir. Halı sanatı ile ilgili derin bir araştırma yapmak isteyen kişilerin geometri, coğrafi, doğa bilimleri, edebiyat ve tarih gibi birçok bilim dalında uzmanlaşmış olması önemlidir. Bu yüzden bizim buradaki metinimiz sadece elimize geçen kaynaklardan derlenen bilgi yığınının öte geçemez. Bu yüzden halı sanatı ile ilgili Halıların kendileri konuşsun der, çalışmamızı dikkate alanlara şükranlarımızı sunarız.

KAYNAKÇA

1. ASLANAPA, Oktay (2005), *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
2. ATAYEVA, Tilla, (2015) “Türkmenistan’ın Dokmaçılık Senedinin Tarihinden” *Medeniyet Dergisi*, sayı. 3, s. 74-75 Aşgabat, Türkmenistan.
3. BAYRIYEVA, Acap (2013) “Cadılı Göllerin Ustaları”, *Medeniyet Dergisi*, sayı 2 s. 62-67, Aşgabat Türkmenistan
4. BERDİMUHAMMEDOV, Gurbangulı (2011), *Janlı Rovayat*, Aşgabat Tüürkmen Devlet Neşiryatı, Türkmenistan.
5. FİNDLEY, Carter (2008) *Dünya Tarihinde Türkler*, çev.Ayşe Anadolu, Kitap Yay. İstanbul.
6. MAGTIMGULI, (2014) *Mahtumguli*, Aşgabat Türkmen Devlet Neşiryatı, Türkmenistan.
7. NURGELDİYEVA, Akjağül (2015) “ Geçmişin Geleceğin Beyanı”, *Medeniyet Dergisi*, sayı 3, Aşgabat Türkmenistan s 70.
8. NURLIYEVA, Aygözel (2015) “ Sünnâlikde Saýlanan” *Medeniyet Dergisi*, sayı 3, Aşgabat Türkmenistan, s. 72-73.
9. PERDAHCI, Nurcan (2011) “XVI-XVIII Yüzyıl Avrupa Resim Sanatında Uşak Halıları”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 13 sayı 1. 275-291.
10. REJEPOVA Yazjmal (2015) *Medeniyet Dergisi*, sayı 3, Aşgabat Türkmenistan s. 71.

EKLER:



Şekil 1. Türkmenistan Bayrağı,
Köşesindeki halı desenleri Teke, Yomut Göklen, Yazır Alili motiflerini temsil etmektedir.



Şekil 2. Teke Türkmenlerinin Halı motifi



Şekil 3. Türkmenistan'da dokunan halı seccade



Şekil 4. Türkmenistan'da yapılan keçe.

ANADOLU VE FARKLI GELENEKSEL KÜLTÜRLERDEN BAZI ÇÖZGÜ YÜZLÜ GELENEKSEL DOKUMALARDA TESPİT EDİLEN PİKTOGRAFİK KODLAR

Naile Rengin OYMAN¹

¹Doç., Süleyman Demirel Ün., Geleneksel Türk San. Böl., renginoyman@sdu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6379-4755

ÖZET

Piktogram bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden semboldür. İlk çağlarda önemli bir yere sahip olan piktogramlar (sembolik resimler) günümüzde de vazgeçilmez durumdadırlar. Semboller örüntüsü olan piktogramlar, verilmek istenen mesajı, yazıyla desteklenmeyi gerektirmeyecek berraklıkta verebilme niteliğine sahiptir.

Dokuma eşyalarının büyük çoğunluğu, Anadolu kadınlarınca iyi bilinen öğelerin belirli şekiller veya motifleri temsil etmek için soyut, zeki ve basitleştirilmiş zarif geometrik desenlerle süslenmiştir. Zamanla, bu motifler ve tasarımlar Anadolu Dokumaları için iyi tanımlanmış ve "Piktografik Kodlar" olarak tanınmıştır. Her piktografin adı, anlamları ve farklı tasarımı vardır. Piktogramlar, farklı kültürlerinden gelen kişilerin çevresiyle iletişim kurmalarını sağlayan görsel imlerden biridir. Verilmek istenen mesajı yalın bir üslupta görselleştirerek ortak dile dönüştürebilme becerisine sahiptir.

Sözlükler “kod” terimini de “iletişim için bir sinyal veya sembol sistemi” olarak tanımlar. Piktografik kodlar, sadece Anadolu dokumaları ile sınırlı değildir, yüzlerce yıldır farklı kültür ve uygarlıklardan birçok kültür tarafından kullanılmıştır. Geçmiş ve günümüzdeki tekstillerde, havlı ve düz dokumalarda, döşemeliklerde, çarşafalarda, giysilik kumaşlarda vb. üzerinde çok çeşitli piktografik kodlara rastlamak olasıdır.

Anadolu kültürü içerisinde ve genel anlamda, dokumalar üzerindeki sembolik resimler yani piktogramlar çizgisel kurgularda, ifade edilmek istenen kavram kolayca anlatılabilmiş, bu semboller örüntüsüne belli anlamlar yüklenmiş ve renklerle birlikte, düşünce ve duygular en çarpıcı biçimde ifade edilebilmiştir. Anadolu da ve dünyadaki farklı geleneksel kültürlerde de görülen çözgü yüzlü dokumalarda da piktografik kodlar tespit edilmiştir. Bu çalışmada, Anadolu’dan ve farklı kültürlerden bazı çözgü yüzlü dokumalarda tespit edilen piktografik kodlar karşılaştırmalı olarak açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Piktografi, piktografik kod, Piktogram, Çözgü yüzlü dokuma, Sembolik resim

PICTOGRAPHIC CODES ESTABLISHED IN SOME WARP FACED TRADITIONAL WEAVINGS FROM ANATOLIA AND DIFFERENT TRADITIONAL CULTURES

ABSTRACT

A pictogram is a symbol that represents an object, an object, a place, a function, a concept through painting. Pictograms (symbolic pictures), which had an important place in ancient times, are still indispensable today. Pictograms, which have a pattern of symbols, have the quality of giving the desired message in clarity that does not require support with text.

The vast majority of woven items are decorated with elegant geometric patterns in abstract, clever and simplified to represent specific shapes or motifs of items well known to Anatolian women. Over time, these motifs and designs were defined for Anatolian Weavings and became known as "Pictographic Codes". Each pictograph has a name, meanings and different design. Pictograms are one of the visual signs that enable people from different cultures to communicate with their environment. Has the ability to transform the message to a common language by visualizing it in a plain style.

Dictionaries also define the term "code" as "a signal or symbol system for communication". Pictographic codes are not limited to Anatolian weavings, they have been used by many cultures from different cultures and civilizations for hundreds of years. It is used in past and present textiles, pile and plain weaves, upholstery, bed sheets, clothing fabrics, etc. It is possible to come across a wide variety of pictographic codes on it.

In Anatolian culture and in general, symbolic pictures on textiles, namely pictograms, in linear fictions, the concept to be expressed was easily explained, certain meanings were attributed to these patterns of symbols, and thoughts and feelings could be expressed in the most striking way with colors. Pictographic codes have also been identified in warp-faced weavings, which are also seen in different traditional cultures in Anatolia and the world.

In this study, pictographic codes determined in some warp-faced weavings from Anatolia and different cultures will be explained comparatively.

Keywords: *Pictography, pictographic code, Warp-faced weaving, Symbolic painting*

GİRİŞ

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren insanlar, duygularını, düşüncelerini ve tanıklıklarını zihinlerinden dışarı çıkarmaya ve tüm sanat dallarının herhangi bir yüzey ve yapısına aktarmaya çalışmışlardır. Bir sanat eserinde duyularla algılanan gerçeklikten yola çıkıp anlam keşfedilir. Görsel bir işaret olan sanat, duyularla algılanan somut bir yöne ve bu işaretin gösterdiği yöne sahiptir. Bir temsil aracı olarak diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, dokuma sanat eserleri de göreceli de olsa kendi dönemlerinin ve toplumlarının bir göstergesi ve aynı zamanda o dönemin ve toplumun bir yansımasıdır. Onlar dünyanın belirli bir bilincinin görsel dönüşümü ve aktarıcılarıdır. Bu yönüyle sanatın her kolunda olduğu gibi geleneksel dokumalarda görülen zihin yansımalarından doğan motifler her zaman sembolik düşünceye bağlanmıştır.

Pek çok tarihçi, insanların yaşadıkları olayların yazının icadıyla başladığı ya da bilinçli olarak bu şekilde yansıtıldığı konusunda bazı yanlış düşüncelere sahiptir. Buna karşılık; insan kayalar üzerinde yaşadıkları hayatları petrogliflerle betimlemiştir. Petroglifin bir sonraki adımı ideogramdır (doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret, varlıkların sembolize edildiği ya da bir düşüncenin anlatıldığı çizim). Daha gelişmiş ve düzenli biçim piktogramlardır (resim yazı). Piktogramların bir sonraki aşaması da damga dönemidir (Demir, 2013, 389). İnsanlık resimden piktograf'a, daha sonra da piktogram'a geçmiştir.

Herhangi bir nesne, mekân, kavram, işaret ve işleyişin resmedilerek sembol haline getirilmesine piktogram adı verilmektedir. Sembollerle kullanılan bir yazı sistemi de mevcuttur. Bu türdeki yazı sistemine ise piktografi ismi verilmektedir. Piktografinin temeli çivi yazısına benzemektedir. Öyle ki, hiyeroglifler ve çivi yazılarında piktogramlar yer almaktadır. “Bir kavram veya fikri görsel hale dönüştürmek için sembollerle yalın şekilde oluşturulan resimsel yazı şeklidir” (Stiebnier, Urban, 1982, 261), (Yazar ve Geçen, 2018, 565).

Piktografinin en önemli özelliği, iletişimde dile getirilmesine gerek olmayan tüm ayrıntıların atılması ve figürlerin standart oluşudur. Kayaların üstündeki çizim ve resimlere petrogram, kayaların oyulmasıyla yapılanlara ise petroglif denilir (Ana Britanica, 2004: 610).

Petroglifler, büyük kaya yüzeyler üzerine yontma, oyma veya aşındırma yöntemleriyle yapılmış tasarımlardır. Petrogliflerle kayayı kaplayan dış yüzey kaldırılarak alttaki daha açık renkli taş ortaya çıkar. Piktografar, kaya yüzeylerine boyanmış tasarımlardır. Her ikisi de genellikle

“Kaya Sanatı” olarak sınıflandırılır. Petroglifler iki şekilde gerçekleşir. Birincisi kayayı yontma veya oyma yöntemidir ve bir dizi küçük noktadan oluşur. İkinci form, kaya öğütülür, derin düzgün oluklar bırakarak çok daha üç boyutlu bir görünüm verilir. Piktograflar, kaya yüzeyine boyanmış desenlerdir. Piktograflar dünyanın hemen her bölgesinde bulunan mağaralardaki kayaların üzerlerinde saptanmıştır. Dünyada Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Fransa, Orta Asya da Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan gibi bölgelerde, Anadolu da Kars-Kağızman Geyiklitepe, Hakkâri, Van, Artvin, Erzurum, Erzincan, Ordu, Ankara, İzmir bölgelerinde kaya resimlerine rastlanmıştır.

Anadolu coğrafyası üzerinde yapılmış ve yapılmakta olan arkeolojik kazılar sırasında birçok piktogram ele geçirilmiştir. Bu piktogramların çözümlemelerine bakıldığında Anadolu dokumalarında görülen bazı sembolik ve hayvansal motiflerle benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Örneğin; petroglif ve piktograflara bakıldığında geyik, dağ keçisi ve boğa gibi sıklıkla betimlenen boynuzlu hayvanların boynuz formlarının, dokumalarda görülen Koçboynuzu motifinin biçimsel kökeni olduğu rahatlıkla görülebilir. Yine; ok, yay, insan, at, ata binen insan, güneş, dağ keçisi, kurt ve geyik gibi petroglif ve piktograflar dokumalara yansımış sembol ve motifler olarak karşımıza çıkmıştır.



Şekil 1: Tanrı Dağları'nın bir kolu olan Aladağ zirvesinde bulunan, "Saymalıtaş" adı ile bilinen, yaklaşık üç bin yıl öncesine tarihlendirilen kayaların birinde görülen sivastikanın oluşumu ile ilişkilendirilebilen, hürriyet ve güç sembolü dağ keçileri tasvirleri (<http://www.antiktarih.com/2019/02/05/turk-kaya-resimleri/>, Erişim: 15.09.2020).

Kayalara, taş üzerine hayvan resmi yapmak zordur, insan düşüncelerini kazımak çok daha zordur. Bu nedenle tarihsel süreçte sembolik resimler gelişmiştir, bu resimlere bilimsel olarak piktogram denilir. İnsanlar, piktogramlar aracılığı ile 17.000 yıl önce resimle, sembollerle ve çizimleri ile birlikte birbirleri ile iletişim kurmuşlardır (Eraslan, 2020; 122).

Ambrose ve Harris tarafından “bir hareketi ya da durumu bir dizi görsel referans ya da ipucu yoluyla betimleyen grafik unsur” olarak tanımlanan piktogram, Stiebner’e göre ise, Latince “pictus” ve “gram” sözcüklerinden üretilmiş olup, “yazısız resim” anlamına gelmektedir (Ambrose-Harris, 2010: 192). Piktogramlar, verilmek istenen iletiyi, yazıyla desteklenmeyi gerektirmeyecek açıklıkta verebilme niteliğine sahiptir (Bolek-Cowgill, 2003: 10), (Güler, 2016; 1523), (Eraslan, 2020; 122).

Kaya resimleri olarak da adlandırılan piktograflar ya kayalık çıkıntıların plakaları üzerine ya da izole bloklar üzerine yapılan çizimlerdir ve petrogliflerden farklı olarak kayaya renkli malzeme uygulanarak üretilir. En iyi korunmuş piktograflar, elementlerden korundukları kaya sığınaklarında ve mağaralarda bulunsun da genel olarak bu tür kaya sanatının korunması onları oluşturmak için kullanılan pigmentlerin ve koyulaştırıcıların kalitesine bağlıdır. Bu pigmentler genellikle manganez veya kömür (siyah görüntüler için), (yeşil ve mavi için), bakır oksitler ve farklı karışımları veya kalsiyum veya magnezyum karışımları (kırmızı ve sarı), bakır oksitler (beyaz için) yapılmıştır. İhtiyaç duyulan hammadde her zaman sahada bulunmadığından, tarih öncesi dönem boyunca bu maddelerle canlı bir ticaret ve takas olduğu görülmektedir. Ochre, en değerli pigmentlerden biriydi. Bu demir oksit, soluk sarıdan koyu kırmızımsı kahverengiye kadar değişen çeşitli renklerde ve kırmızı tonlarda olur. Bununla birlikte, en basit piktograflar çamurdan yapılmış veya odun kömürü parçalarıyla çizilmiştir. Pigmentleri yapmak için ressamın, hayvansal, bitkisel veya mineral kökenli olabilecek hammaddeyi öğütmeleri gerekiyordu. Daha sonra bu öğütülmüş malzemeyi, kayaya kolayca uygulanabilecek pürüzsüz bir macun oluşturmak için bir sıvıyla karıştırıyorlardı. Koyulaştırıcılar albümin (yumurtadan elde edilir), sıvı yağ, yağ, bitki özü, kan, tükürük, idrar ve hatta suyu içerir. Karışım, parmak ile veya bir tüy, dal, kemik parçası veya bir çubuk veya bir demet hayvan kılı ile oluşturulmuş fırça gibi bir alet kullanılarak doğrudan kaya üzerine uygulanırdı. Boya uygulanmadan önce kaya yüzeyinin nemlendirilmesi gerekirdi.

Şablonlar özel bir piktograf türüdür ve bir tüpün içinden ve kayaya yerleştirilmiş bir nesnenin üzerine pigment tükürerek veya üflenerek yapılmıştır. Oldukça yaygın olan başka bir teknik, nesneyi pigment macunu ile kaplamak ve bir silüet oluşturmak için onu kayaya damgalamaktır. Tüm dünyada kaya sanatında sıkça görülen ellerin izleri bu iki teknik kullanılarak üretilmiştir. Patagonya'daki "Cueva de las Manos" (El Mağarası), bu tür kaya

resminin Amerika kıtasındaki en iyi örneklerinden bazılarını sahiptir (<http://www.precolombino.cl/en/recursos-educativos/arte-rupestre/pictografias/>, Erişim: 28.09.2020).

Mağara duvarlarına ve kayalara yapılan ilk tasvirler hayvan ve insan resimlerinden ve arkaik sembollerden oluşmaktadır. Konuları ya da sanatsal üslupları birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, o kavramları aktarmak için kullanılan imgelerin dünyanın her tarafında birbirine benzemesi, insanoğlunun resimler ve sembollerle düşünmeye ne kadar yatkın olduğunu göstermektedir (Cebeci, 2018: 23). İlk çağlarda insanlar duygu ve düşüncelerini mağara duvarlarına bu yalın çizimlerle anlatmaktaydılar. Mağara duvarlarındaki bu çizimler hem bir resim hem de bir yazı olarak kabul edilmektedir. Bu çizimlere piktogram denilmektedir.

Bronz çağından beri Türklerin anavatanı olarak anılan Kuzey Asya'da astral bir ikonografi ile karşılaşmaktadır. Bu nokta özellikle göze çarpmaktadır: Kuzey Asya, Türk çağında astral örüntülerin piktogram olarak değil, pul ve fonogram olarak geliştiği bir alandır. Bu özellik, arkaik bir olgunluğa işaret etmesinin yanı sıra göçmen sanat ve tekniklerinin, petrogliflerin, keçe, kilim ve mineral el işçiliğinin piktogramlara yönelik sadeleştirme eğilimlerini ifade eder (Esin, 2003, s. 65). Esin'e göre; Uygur duvar resimleri, Meru Dağı'nın sağında ve solunda duran ve güneşte ok veya turna, ayda bir tomurcuk ve tepesinde bir nilüfer bulunan bir resimdeki güneşi ve ayı simgeleyen figürlere sahiptir (Esin, 2003, sayfa 83-84), (Atış Özhekim, 2015: 12).

Yunanistan, Roma ve Fars uygarlıkları döneminde piktograflar görsel sanat ve dil sembolleri şeklinde büyümeye ve gelişmeye devam etmişti (Croix ve Tansey, 1975, 6. baskı). İslam uygarlığının doğuşuyla birlikte İslam'ın bir din olarak dinsel öğretisini barındıracak yeni piktograflar kurulmuştur. Piktograflarda özellikle İslam Mimarisinde geometrik şekiller ve alfabetik karakterler yer almaya devam etmişti (Hillenbrand, 1994). Ancak, insan, hayvan gibi canlıların piktografları; kuşlar vb. İslami öğretiler tarafından yasaklanmıştır. Bitkiler ve çiçekler stilize formlarda yaygın olarak kullanılmıştır. Tekstil alanında hem piktografik hem de fonetik semboller dünyadaki göçebe ve medeni topluluklar arasında yaygın olarak kullanılmaktadır (Alnajadah, 2018, 65).

1.Piktografik Kodlardan Dokuma da Görülen Sembollere ve Motiflere Geçiş

Bir anlatım aracı olarak motifler, bir nesneyi veya bir olayı bağımsız olarak açıklarlar. Resimsel anlatılar ve anımsatıcı araçlar, onları sanat eserlerinden ayıran ayırt edici bir özelliğe sahiptir (petroglife karşı kaya

sanatı; piktografiye karşı resim). Anadolu geleneksel dokumalarında motif (yanış), “Her biri tek başına bir varlık taşımadığı halde, bir bütünün bir bezemenin bir süsün anlamlı parçası” olarak tanımlanır.

Dokumalarda görülen motiflerin kökenleri incelendiğinde karşımıza insanın var oluşunun ilk dönemlerinden bu yana doğa ile olan yaşamsal ilişkisi çıkar. İnsanoğlu, yaşamında yer alan her tür olay, olgu ve yaşanmışlığı çevresindeki objelere aktarmıştır. Bu bazen resim, çizim, boyama olarak yaşadığı mağara duvarlarında, bazen bezeme olarak çömleklerinde, bazen büyüsel amaçla taktıklarında yer almıştır.

Her yöre insanı, doğal çevresinde gördüğü somut nesneler, insan bedeni, hayvan türleri, bitkiler ve kilim dokuma tekniklerine uyarak soyut bir şekilde beyinde çizip uygulamıştır (Oyman, 2019, 6). Tarihin başlangıcından buyana insanoğlu resimsel semboller, simgeler ve işaretler kullanarak iletişim olgusunun gelişimine katkıda sağlamışlardır. Mağara duvarlarına çizilen resimler, ilk yazı sistemleri, petroglifler, hiyeroglif yazılar, sayısal sistemler, soyut ve somut birçok resim ile betimsel anlatımlar anlamlandırmayı bekleyen birer sembol olarak değerlendirilebilir. Sembollerin kökeni mağaralardaki duvar resimleridir. Suyu, ağacı, yıldızı, bulutu çizerek, boyayarak sembollerle anlatmıştır (Yazar ve Geçen, 2018, 556).

Öküz insanın evcilleştirdiği en güçlü yaratıklardan biridir, gücü anlatmak için başının biçimini kullanmıştı. Üçgenimsi bir biçim, öküzün ya da gücün simgesi olan üçgen zamanla A harfine dönüşmüştür” (Şenat, 1999,104), Daire, kare, üçgen gibi temel formlar her ne kadar soyut özellikler taşıyalar da binlerce yıldır sembolik anlatımlar için en çok başvurulan biçimler olmuştur” (Uçar, 2004, 36), (Yazar ve Geçen, 2018, 557). İnsan mağara duvarlarına çizdiği ilk resimler bu geometrik şekiller olmuştur. Figürlerin kodları bu şekillerdir.

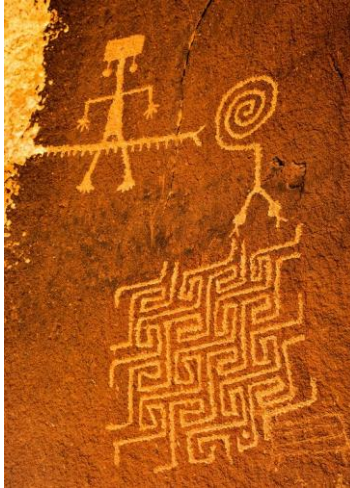
Semboller, insan düşüncesinin, ait olduğu toplumun ideolojisinin resme dökülmüş, somutlaşmış biçimleridir. Düşüncenin, görsel olarak ifade edilmesidir. Dolayısıyla, geçmişte yaşamış toplumların, nasıl ve ne şekilde düşündüklerini anlamak için, onların hangi sembollerini kullandıkları ve bu sembollere ne gibi anlamlar yüklediklerine de bakılması gerekir (Floriotti, 2015, 20), (Oyman, 2019,8). Nesnelerin taklit edilmesiyle oluşan somut şekiller veya dünya görüşünün, duyguların veya düşüncelerin yansıtılmasıyla beliren soyut şekiller, Türk halı ve düz dokuma sanatında motiflerin, desenlerin ve kompozisyonların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, motifler sadece halı veya düz dokuma örneklerinde görülen birer sanat eseri olmaktan öte, “sosyal tarih” in dile geldiği veya getirildiği tanıklar ve belgelerdir (Karataş, 2017,168).

Mağara duvarlarındaki kayaların üstüne çizilen, oyulan, kazınan ve boyanan piktograflar sembol ve motiflerin kodlarıdır. Bu kodlardan bazıları baklava şeması ve motifi, üçgen, dörtgen, daire ya da güneş şekli veya motifidir.

Baklava şekli: Anadolu geleneksel dokumalarında hem bir kompozisyon şeması olarak hem de motif olarak karşımıza çıkan Baklava şekli; bir motif olduğu gibi aynı zamanda bir değerler dizisidir. Dünyadaki en eski ideogramlardan biridir (Vandenbroeck 2000, 196–199). Nesneler üzerinde yinelenen desenlerden, nakış ve dikiş desenlerine kadar uzanır. Aynı zamanda Berberi dokumalarında temel bir motiftir. Baklava deseni aslında elmasın sonsuz tekrarıdır ve bu piktogramla "oluş" kavramını paylaşır. Baklava şekli, yaratımı ve yeniden üretim gücünü sembolize eder. Bu olasılık ve sonsuz üreme kavramı aynı zamanda doğurganlık kültüne ve doğum yapma organının sayısız çağrışımına da bağlanır (Baert, 2018, 15).

Güneş şekli: Türkçe Güneş ve hilalin birlikte görülme ikonografisi, binlerce yıldır Türkler tarafından kullanılmıştır. Bu olay Ay ve Güneş topu şeklinde bir piktogramla temsil ediliyordu. Biri gündüzü, biri geceyi temsil eden bu iki simgenin karşılaşması hükümdarlık işareti olarak kabul ediliyordu (Seval, 2017, 29).

Şekil 2: Dokumalarda görülen sembol ve motiflere kaynak olan petroglif ve piktograf örnekleri.



1. Kızılderili Anasazi kültürü duvar resimleri (solda), <http://adventr.co/rock-art-photo-gallery/> Erişim: 30.09.2020,



2. Kolomb Öncesi Yılan motifi (sağda),
<http://marcaspasado.blogspot.com/2012/11/serpiente-precolombina.html?m=1>, Erişim: 30.09.2020,



3. Çatalhöyük duvar resmi
(<https://tr.pinterest.com/pin/636414991077889745/>) Erişim: 30.09.2020,



4. Kilim dokumalar üzerindeki desenlere kaynaklık eden Çatalhöyük duvar resimleri,
<http://users.stlcc.edu/mfuller/catalhuyuk.html>, Erişim: 30.09.2020

2. Anadolu da Görülen Çözümlü Yüzlü Cicim Örneklerinde Piktografik Kodlar

Dokuma işlemi yatay iplikler, dikey ipliklerin arasından, altından ve üstünden geçirilerek gerçekleştirilir. Desen yatay ipliklerle oluşursa buna “atkı yüzlü dokuma”, dikey ipliklerle oluşursa buna da “çözümlü yüzlü dokuma” adı verilir.

Çözümlü yüzlü dokumalardan çözümlü yüzlü cicimler; desen ve zemin çözümlü iplikleriyle elde edilir. Daha çok Doğu ve Orta Anadolu Bölgeleri’nde görülür. Yer sergisi, at örtüsü, elbise kılıfı, yastık ve heybe de kullanılır. Çözümlü yüzlü cicimler dokuma tekniği bakımından, “tek taraflı kabarık motifli çözümlü yüzlü cicim, tek taraflı düz dokuma görünüşlü ve tersi atlamalı olan çözümlü yüzlü cicim, iki taraflı düz dokumalı çözümlü yüzlü cicim, iki taraflı kabarık nakışlı çözümlü yüzlü cicim ve iki tarafı kendinden desenli çözümlü yüzlü cicim” isimleriyle tanınan çeşitleri vardır (Kaplanoglu, 2010, 30).

Anadolu da görülen çözümlü yüzlü cicim dokumaları, kalitesi ve estetik görünümü ile tanınır. Bu dokumalar, birçok ülkede olduğu gibi Anadolu insanı tarafından da yaratılmış ve zarif motif, sembol ve çok hoş renklerle süslenmiştir. Her piktografin adı, anlamları ve farklı tasarımı vardır. Bu piktograflar, usta kadın dokumacılar tarafından dokuma nesnelerini güzelleştirmek, yeteneklerini ve dokuma becerilerini kanıtlamak ve ailelerinin dokuma tekstiller için ihtiyaçlarını karşılamak için yaratılmıştır. Tüm bu piktograflar henüz dikkatli ve açık bir şekilde belgelenmemiştir. Sonuç olarak, bu piktografların şekilleri, adları ve anlamları konusunda kaybolma endişesi vardır.

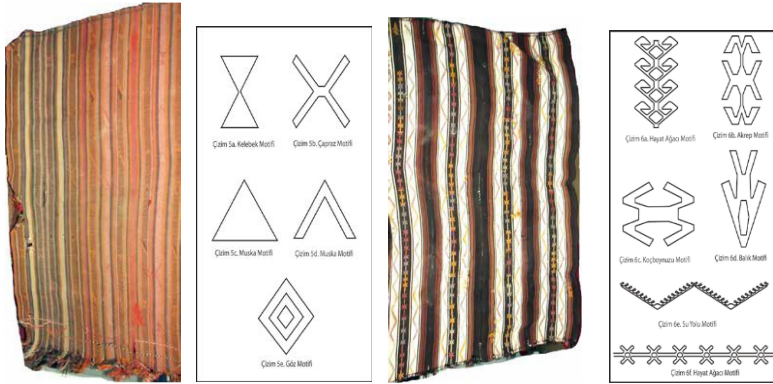


Şekil 3: Göbekli Tepe de hayvan temsillerine bazen semboller ve / veya piktogramlar eşlik eder, solda iki turna kuşu ile piktogramlar ve yılanları temsil eden çizgilerle, sağda yılanlar, dört ayaklı (yaban öküzü, Asya yaban eşiği?) ve bir piktogramla (sağda). Fotoğraf I. Wagner. Deutsches Archäologisches Institut, Berlin (Peters ve Schmidt, 2004: 191, 193).



Şekil 3: Posof/Yeniköy Camisinde bulunan çözgü yüzlü dokuma (Palas) (Kaplanoğlu, 2010, 124-125)

Dikdörtgen formunda olan bu palas dokuması Posof / Yeniköy camisinde bulunmaktadır. 130x220 cm boyutlarında, zemini tamamen şeritlerden oluşmakta olup siyah ve gri renklerden oluşmuştur (Kaplanoğlu, 2010, 124). Bu dokumada görülen tarak düzenlemesi, Kuveyt El-Sadu çözgü yüzlü dokumalarında görülen Tohum piktografik tasarımı ile benzerlik göstermektedir (Şekil 10-2).



Şekil 4: Bitlis Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan Çözgü yüzlü cicimler ve dokumada görülen motifler (Sökmen, 2015, 88-89).



Şekil 5: Saymalıtaş Petrogliflerinde Paralel Çizgiler (Sultanbekova, 2018, 37) (solda). Beşparmak dağları (Latmos) kaya resimlerindeki piktogramlar (sağda), <http://www.latmos-felsbilder.de/01.php?l=tur>, Erişim: 29.09.2020

Bu çözgü yüzlü cicim dikdörtgen formda, dört parça halinde dokunmuş, daha sonra dikilerek birleştirilmiştir. Cicimin boyutları birleştirildikten sonra 135x169 cm olmuştur. Dokumalarda yer alan bazı motiflerin kaya resimleri üzerinde görülen petroglif ve piktografılarda kodları bulunmaktadır. Örneğin, Kırgızistan, Saymalıtaş'taki kaya resimleri üzerinde görülen geometrik şekiller incelendiğinde sıkça görülen şimşek taklidi olarak görülen zikzak şekli, uzunca birbirini taklit ederek giden ikili çizgi ise muhtemelen dereydi (Sultanbekova, 2018, 37). Zigzag şekli hemen tüm kültürlerde dokuma kültüründe sıklıkla kullanılan bir motif olmuştur. Bazen Su yolu bazen yılan motifi olarak karşımıza çıkmıştır. Bildiri de sözü geçen El-Sadu dokumalarında da karşımıza çıkmaktadır. Yine kaya resimleri üzerinde görülen zigzag şeklinin kodları incelendiğinde çözgü yüzlü dokumalarda da görülen muska motifinin birim tekrarı olduğu görülür.

Elâzığ ve çevresinde yaşayan Beritan Aşireti, kışları Urfa yöresinde, yazları sürüleri ile birlikte Bingöl ve Karlıova yaylalarında büyük çadır ve obalar halinde yaşarlar. Havlı ve düz dokumaların yanı sıra çözgü yüzlü cicim dokumaları da dokumaktadırlar. Beritan çözgü yüzlü cicim dokuma iki eşit parçadan oluşmuş olup, daha sonra birbirine dikilmiştir. Çengel, koçboynuzu, çapraz (Orhun ve Yenisey yazıtlarında D sesi veren X şekli), göz, zülûf/ göz/ kınık imi/ aklım/ tırnak/ it izi/ kedi izi, göz, kaydırma/ tırnak/ aşşık/ su yolu/ kertik/ kırma/ akıtma/ deveboynu/ Çakmacık/ yanca motifleri kullanılmıştır (Şekil). (Aksoy, 2012, 304-305).



Şekil 6: Beritan çözgü yüzlü cicim dokuması (Aksoy, 2012, 305).



Şekil 7: Beritan çözgü yüzlü cicim dokuma örnekleri (Aksoy, 2012, 305).

Beritan çözgü yüzlü cicimlerinde, bazı motifler Anadolu'nun başka bölgelerindeki ve Azerbaycan çözgü yüzlü cicim dokumalarındaki motiflerle benzerlik göstermektedir. Bu benzerliğin nedeni Orta Asyalı Türklerin bu motifleri Türkistan'dan Anadolu'ya göçleri sırasında beraberlerinde getirdikleri ortaya çıkmaktadır. Anadolu'ya yerleşen Türkmen boyları, burada iskân ettikleri bölgelerde de taşıdıkları boyun adını, kurdukları köylere, kasabalara vermek suretiyle varlıklarını sürdürmüşlerdir (Aksoy, 2012, 308).

3. Farklı Kültürlerde Görülen Çözgü Yüzlü Cicim Örneklerinde Piktografik Kodlar

Kuveyt El-Sadu çözgü yüzlü cicim dokumaları dünyada kalitesi ve estetik görünümü ile tanınır. Bu dokumalar, Kuveyt Bedevi halkı tarafından dokunur. Bedevi kadınları, bu dokumaları ebeveynlerinden, akrabalarından öğrendikleri şekliyle günümüze kadar getirmişlerdir. El-Sadu dokumalarında kullanılan yaygın piktografların çoğu bir nesil dokumacıdan diğerine aktarılmıştır. Bununla birlikte, yetenekli usta dokumacılar, kendi gözlemlerine

ve çevrelerinde veya ziyaret edilen ortamlarda gördükleri nesne ve olayları yorumlamışlar ve yeni veya değiştirilmiş piktograflar ile güncel dokuma tasarımları yapmaya devam etmişlerdir.

Göçebe Bedevi halkı taşınabilir çadır evlerini inşa etmek için El-Sadu isimli özel ev yapımı dokuma malzemeler kullanmışlardı. El-Sadu dokumalarında kullanılan temel yapı malzemeleri deve yünü, koyun yünü, keçi kılı ve pamuktur. El-Sadu dokumaları neredeyse tüm Bedevilerin faydacı eşyaları için temel yapı ve şekillendirme malzemeleri olduğundan, Bedevi kadınlar renkli iplikler yapmak için beyaz yünleri çöl bitkileri ile renklendirmişlerdi. El-Sadu dokuma eşyalarının büyük çoğunluğu, Bedevi kadınlara iyi bilinen öğelerin belirli şekiller veya motiflerini temsil etmek için soyut, zeki ve orijinal yollarla basitleştirilmiş zarif geometrik desenlerle süslenmiştir. Bu motifler ve tasarımlar Kuveyt El-Sadu Dokumalarında "Piktografik Kodlar" olarak ortaya çıkmıştır (Alnajadah, 2018a, 63-64).

El-Sadu terimi üç farklı anlam ifade eder. İlk olarak, El-Sadu dokuma için kullanılan göçebe taban tezgâhını adlandırmak için kullanılır. Ek olarak, özel çözümlü yüzü göçebe dokuma sürecini tanımlamak için kullanılır. Son olarak, göçebe zemin tezgâhına dokunarak üretilen dokuma nesnelerin genel adıdır (Crichton, 1998, 2. baskı). Tarih öncesi insanlar, farklı kabileler arasındaki savaşlar, avlanma mevsimleri, hayvan göçleri, kabile kutlamaları ve diğer birçok etkinlik gibi baş döndürücü olayları belgelemek için mağara duvarlarına birçok resim çizdi, boyadı ve oydu. İnsan, hayvan, kuş, sürüngen, böcek ve bitkilerin figüratif şekilleri El-Sadu dokumalarında oldukça yaygındı.



Şekil 8: Piktografların fazla miktarda bulunduğu El Sadu dokuması,

Shajarah modeli. Orta bölümdeki veya "shajarah" daki siyah ve beyaz desenler, büyük ölçüde geometrik tasarımlardır ve kısmen kullanılan basit taban tezgâhının sınırlamaları ile belirlenir. Bununla birlikte, tüm motiflerin isimleri, belirli anlamları ve sembolizmi vardır

(<https://alsaduweaving.wordpress.com/blog/page/2/>, Erişim: 15.09.2020).

El-Sadu dokumalarında en çok rastlanan Shajarah modeli, El-Sadu, usta dokumacılarının bilgi ve yeteneklerini yansıtmaktadır. Shajarah piktografı, torbalarda, yer yaygılarında, yolluklarda, çadır bölücülerde, yastık kılıflarında, deve süslemelerinde kullanılmaktadır. En 10 cm'den boyu 10 metreye kadar dokunabilmektedir.



Şekil 9: Kadın ve erkekleri ayırmak için kullanılan çadır bölücü

"Qatta (Katta)" El-Sadu dokumasıdır. (Alnajadah, 2018b, 54), <http://www.aaciaegypt.com/wp-content/uploads/2018/12/Bait-al-Sha%E2%80%99ar.-A-Kuwaiti-Traditional-Bedouin-Mobile-Home-at-Risk.pdf>

Al-Sadu dokumalarında yer alan piktografar üç ayrı kategoride sınıflandırılır: 1) Sürekli piktografar, 2) Yarı sürekli piktografar ve 3) Sürekli olmayan piktografar (Alnajadah, 2018a, 69).

1. Sürekli Piktografar: Neredeyse tüm Al-Sadu dokumalarında bulunan en yaygın piktograf grubudur. Dokuma tekstillerin bir veya her iki tarafında görülürler. Bu piktografar temel olarak uzun ve sürekli bir piktograf çizgisi oluşturmak için bir veya iki basit modelin tekrarına dayanarak gruplandırılır. Bu grup aşağıdaki türleri içerir:

1. Göz (Aein): Bu piktografik tasarım, çözgü yüzü dokuma ile oluşturulmuştur. En çok iki farklı renk çözgü kullanılmıştır. Çözgüler hem dikey hem de yatay düzende küçük değişken noktalar oluşturmak için dokunmuştur. Bu noktalar bakan gözleri andırmaktadır.

2. Tohum (Hubub): Bu piktografik tasarım, çözgü yüzlü dokuma ile oluşturulmuştur; iki farklı renkteki çözgü, aynı renkteki kalın, düz, uzun bir çizgiden uzanırken birbiri ardına yatay olarak uzanan kısa ve ince alternatif çizgiler oluşturmak için kullanılmıştır. Bu kısa ince çizgiler tohumları andırmaktadır.

3. Dhalla (Kaburgalar): İnsan veya hayvan kaburgalarının şeklini vermek için alternatif renkli çizgilerden oluşan düz bir dokumadır.

4. At Dişleri (Dhrus El Khail): Bu piktografik tasarım, birbiri üzerine kapalı iki çene şeklini vermek için iki zıt renkten oluşan iki karşılıklı geometrik şekilden oluşur. Usta dokumacılar bu düzeni atın dişlerinin soyut bir temsili olarak görürler.

5. Mithkhar: Bu piktografik geometrik tasarım, üst kenarlardan birbirine bağlanmış iki üçgeni birbirinden ayırarak yan yana elmas şekillerini alır.

6. Zigzag (Uwairjan): Bu piktografik tasarım, çoğunlukla siyah, beyaz ve kırmızı olmak üzere üç farklı renkteki çözgü olan bir çözgü yüzlü dokuma ile oluşturulmuştur. Siyah renkli çözgüler arka planı oluşturmak için kullanılırken, beyaz ve kırmızı çözgüler tekrarlanan ve karşıt üçgenlerden oluşan iki çizgi oluşturmak için dokunmuştur. Bu düzen, gözleri iki çizgi üçgen arasında hareket ederken yukarı ve aşağı yönlendiren zikzak bir şekil oluşturur (Alnajadah, 2018a, 69).



Şekil 10: Sürekli El-Sadu piktograflarının isimleri: 1) Ain (Göz), 2) Hubub (Tohumlar), 3) Dhalla (Kaburgalar), 4) Dhrus El Khail (At Dişleri), 5) Mithkhar, 6) Uwairjan (Zigzag). (Alnajadah, 2018a, 69)

2. Yarı Sürekli Piktograflar: Rakum piktografları, dokuma teknikleri ve El-Sadu dokumaları üzerindeki konumları bakımından öncekilerden farklıdır. Genellikle estetik amaçlar için değil, uzun dokunan El-Sadu dokumasının başlangıç bölümünde yapılırlar. Bu piktografların örnekleri Besat, Qatta ve ayrıca farklı tipte torbalar ve dekoratif dokumalarda bulunabilir. Bu grubun çok az üyesi bağlı kalıplar zincirine girerken, diğerleri tek ve çift kalıplar halinde gelir. Rakum piktografları, istenen desenleri oluşturmak için her seferinde 3-6 çözgü etrafında atkılar olacak şekilde dokunur (Crichton, 1998, 2. baskı.). Aynı zamanda, Rakum özel bir desenin adıdır, 5-10 küçük üçgenler aşağı yukarı sıralanmıştır (Şekil 6).



Şekil 11: Rakum piktografları, Fotoğraf: El-Sadu Dokuma Kooperatifleri Derneği, (Alnajadah, 2018a, 69)

3. Sürekli Olmayan Piktograflar: Bu piktograf grubu hem Shajarah hem de Mishojarah'da bulunur. Hem Shajarah hem de Mishojarah, dokunmuş El-Sadu tekstilinin tüm uzunluğu boyunca düşünülmüş uzun sürekli bir desen gibi görünseler de her ikisinin içinde farklı soyutlanmış nesnelerin çok sayıda iyi tanımlanmış piktografları dokunmuştur (Şekil 7).



Şekil 12: Şeklin sol tarafından, iki Mishojarah piktograf kümesinin ortasındaki sürekli olmayan Shajarah piktograf grubu. Fotoğraf, Al-Sadu Dokuma Kooperatifleri Derneği (Alnajadah, 2018a, 70)



Şekil 13: Kuveyt Ulusal Müzesi ve Al-Sadu Dokuma Kooperatif Derneği'nden alınan Sadu eserlerinden farklı Shajarahlarda dokunan farklı Al-Sadu piktografları:

- 1) hodaj,
- 2) ahşap devenin eyeri,
- 3) kulak küpeleri,
- 4) Kolye,
- 5) deve ile bir adam,
- 6) at,
- 7) ahşap tarak (üst) ve keçi (alt),
- 8) horoz,
- 9) sivrisinek (üst) ve wasem (deve marka işareti),
- 10) Kuveyt su kuleleri,
- 11) bir akrep ve yılan, 12) bir kuş,
- 13) bir kelebek (üst) ve bir makas,
- 14) çöl çalısı,
- 15) bir radyo / teyp,
- 16) bir savaş uçağı,
- 17) bir ticari uçak, 18) bir asker,
- 19) Kuveyt kelimesi,
- 20) bir su ısıtma kabı (üstte), iki kahve kabı (ortada) ve tütsü,
- 21) Kuveyt TV logosu,
- 22) okul otobüsü ve
- 23) küçük kulak küpeleri (altta) ve yılan yollarına veya çöl bitkilerine benzeyen zikzak çizgilerle (kalın çizgiler yoğun bitki ve ince çizgiler açık bitki anlamına gelir).

Peru ve Quechua (Keçua) kültüründe dokuma önemli bir role sahiptir. Antropomorfik, zoomorfik ve geometrik desenler, zanaatkarlar ile doğal çevreleri arasındaki etkileşimlerin karmaşık hikayelerini anlatır. Bir tekstilin her detayı, dokuma sembollerin kendisinden ipliğin renklerine ve kıvrımına, Quechua sembollerinin tekstile dokunan diğer ikonlara göre yerleştirilmesine kadar anlam taşır (<https://threadsofperu.com/pages/quechua-symbols-patterns>, Erişim: 28.09.2020).

Peru da çözgü yüzlü dokumalar, nesilden nesile aktarılan geleneksel bilginin bir göstergesidir. Her Peru dokumasında, dokunan desenler ve semboller, dokuyucu kadınların düşüncelerini ve deneyimlerini kaydeden bir iletişim ve ifade biçimi gibidir. Her Peru çözgü yüzlü dokuması bir dizi tasarım ve sembolden oluşur.

Doğadan esinlenen popüler Quechua sembollerinde intı (güneş), mayu (nehir), ch'aska (yıldız), t'ika (çiçek) ve qocha (göl) bulunur. Lamalar, köpekler, ördekler ve akbabalar gibi diğer popüler tasarımlar zanaatkarların günlük yaşamlarında görünen hayvanları temsil eder; yine diğerleri And folklorundaki önemli tarihi olayları ve karakterleri tasvir etmektedir. Çoğu sembol, kolayca tercüme edilemeyen daha karmaşık anlamlar taşır; çoğu kez, anlamları topluluktan topluluğa ve hatta kişiden kişiye değişir. Birbirine tamamen benzeyen iki sembol, farklı dokuyucular için tamamen farklı anlamlara sahip olabilir. Bu sembollerin çoğu And dağlarında görülen İnka uygarlığına ait kaya resimlerindeki piktografik kodlardır.

Geleneksel And dokumacılığında bazı farklı Quechua semboller, desenleri ve neyi temsil ettikleri şöyledir:

Hayvanlar: Geleneksel And dokumacılığında çok yaygın sembollerdir. Dokumacıların çoğu, hayvan formlarını karmaşık ayrıntılarla kumaşlarına dokumaktan büyük keyif alırlar. Köpekler ve lamalar dağ topluluklarının günlük varoluşuna nüfuz etse de dokumada görülen tek hayvan onlar değildir. Tasvir edilen yaratıklardan bazıları çok nadir görülür ve dokumacı tarafından hiç görülmemiş olabilirler, ancak dokumacının hayal gücündedirler ve dokumada yer alırlar.

İnsanlar: Genellikle geleneksel And tekstillerinin desenlerinde görünürler. Tarihlerinde görülen önemli olaylar figürle ifade ediliyordu. Quechua öncelikle sözlü bir dil olduğu için tarihi olaylar yazılamıyordu ama dokumalarda anılabiliyordu. Bu nedenle, Antik dokuma sanatını kullanarak, Quechua halkı, zamanla unutulabilecek olayları bu şekilde tarihe kazımışlardı.

Çiçekler ve Soyutlamalar: Peru'nun dağlarında bulunan yüzlerce çarpıcı çiçek, And dokumalarının ortak bir tasarım unsurudur. Aynı şekilde, Peru'nun yüksek And Dağları'nın manzaraları da görsel algı üzerinde derin bir etki yaratmaktadır. Tüm bunlar, dokuma ustalarının dokuma tuvallerinde ifade bulmaktadır.



Şekil 14: Perulu kadın dokuyucu ve dokuma sembollerinden biri, (<http://nationalclothing.org/america/27-peru/147-traditional-weaving-in-peru-the-main-clothing-craft-of-quechua-people.html>, Erişim: 28.09.2020)

Elmas sembolü: Elmaslar aslında Umasbamba tekstillerine özgüdür. Dokumacıların her topluluğu veya bölgesi, dokumayı o topluluğu temsil eden veya atfeden bir sembole sahip olma eğilimindedir. Bir çeşit imza gibidir.



Şekil 15: Dokumada Elmas sembolü, (<https://www.kuodatravel.com/what-do-the-different-symbols-in-peruvian-textiles-mean/>, Erişim: 28.09.2020)

Kırmızı ve Beyaz Daireler: Bir dokuma üzerindeki kırmızı ve beyaz daireler, birçok And köyünde toprağı sürmek için kullanılan boğaları, özellikle de ayak izlerini temsil etmektedir. Peru'nun kırsal bölgelerinde, büyük olasılıkla tahta bir sabanla yürüyen bir çift boğa hala görülebilir. Bu, bazı küçük köylerdeki çiftçilerin bugün hala düzenli olarak kullandığı eski bir tekniktir.



Şekil 11: Dokumada kırmızı ve beyaz daireler, (<https://www.kuodatravel.com/what-do-the-different-symbols-in-peruvian-textiles-mean/>, Erişim: 28.09.2020)

Daha Küçük Beyaz ve Sarı Daireler: Desen boyunca küçük beyaz ve sarı daireler, muhtemelen Peru köy yaşamında inanılmaz derecede önemli bir hayvan olan lamanın gözlerini sembolize etmektedir. İnkaların zamanından beri, lamalar yünleri, etleri için ve insanları, eşyaları Peru'nun zorlu dağlık arazilerinde taşıma yetenekleri için kullanılmıştır.



Şekil 16: Dokumada daha küçük beyaz ve sarı daireler, (<https://www.kuodatravel.com/what-do-the-different-symbols-in-peruvian-textiles-mean/>, Erişim: 28.09.2020)

Sarı renk 'S' veya Tamamlanmamış Sonsuzluk İşareti: Bu şekil aslında İnkaların zamanına kadar uzanan bir tarım aracı olan chira'nın (kira) simgesidir. Chira, kıvrık uçlu uzun bir çubuktan yapılmış bir pulluktu. Bu araç, çiftçilerin toprağı parçalamalarına, havalandırmalarına ve ayakları alete basit bir baskı uygulayarak ekinlerini ekmelerine yarıyordu. And Dağları'ndaki bazı çiftçiler, bu dokuma sembolünün temsil ettiği gibi eski İnka araçlarına hala güvenmektedir.



Şekil 17: Dokumada sarı renk 'S' veya tamamlanmamış sonsuzluk işareti, (<https://www.kuodatravel.com/what-do-the-different-symbols-in-peruvian-textiles-mean/>, Erişim: 28.09.2020)

Siyah Figürler: Bir dokumadaki siyah figürler, çiftçilerin bölgede tilkiler varken alarm vermek için kullandıkları kuşları temsil eder. Çoğu zaman çiftçiler, sığırlarının herhangi bir denetim olmaksızın dağlarda otlmasına izin verirdi. Bu kuşların şarkısı, değerli koyunlarından veya lamalarından biri aç bir tilki için öğle yemeği olmadan önce sığırlarına ve hızla dönme zamanının geldiğini bilmelerini sağlayan şeydir.



Şekil 18: 1997 yılında jeolog José Sánchez Izquierdo tarafından keşfedilmiş Paranapura havzasında 25 petroglif taşı tespit edilmiştir, Kaya 13,3 metre uzunluğunda, 8,5 metre genişliğinde ve 6,2 metre yüksekliğindedir. Taş baltalarla yapıldığına inanılmaktadır. (<https://hiddenincatours.com/the-cumpanama-petroglyph-peruvian-amazon-is-a-challenge-for-archaeologists/>, Erişim: 28.09.2020)

Tahminler doğruysa, Peru'nun kuzey ormanlarının bilinen en eski tören merkezi ve Peru Amazon'daki en eskilerden biri Paranapura havzasıdır. Peru'nun And dağları Havzası birçok petrogliflerin bulunduğu kayaların yer aldığı bölgelerdir. Bu petrogliflerde görüldüğü gibi daireler, içiçe daireler, çizgisel bezemeler, hayvan ve insan figürleri, çözümlü dokumalardaki semboller, piktografik kod ve kaynaklardır.

Peru'nun Machu Picchu bölgesinde bulunan antik piktografların, İnkalara ait olduğu düşünülmektedir. Piktograflar, Cusco'daki Machu Picchu kalesine 15 dakika mesafedeki Pachamama'da bulunan bir insan, bir lama ve bir geometrik unsurdur. Tespit edilen 20 bölgede, boya ve diğer tekniklerin yanı sıra antropomorfik, geometrik, spiral, üçgen, paralel çizgiler gibi eski piktograflar bulunmuştur. Kırmızı renkte yapılmış Lama piktografları, Peru'nun Kutsal Vadisi'ndeki Chawaytiri (Lama'nın Gözü) Dokumacılarının sıklıkla kullandığı figürdür (<https://infromtheoutpost.com/visit-chawaytiri-jeff-fuchs/>, Erişim: 28.09.2020).



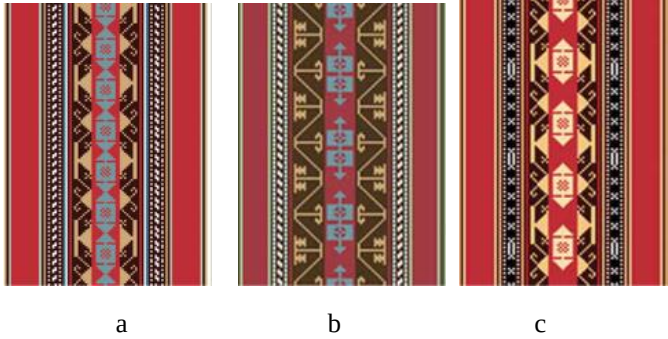
Şekil 19: Chawaytiri yakınlarındaki kaya yüzündeki antik lama resimlerinin en az birkaç bin yıl öncesine ait olduğu düşünülmektedir. (<https://infromtheoutpost.com/visit-chawaytiri-jeff-fuchs/>, Erişim: 28.09.2020)

Azerbaycan geleneksel dokumacılığında cecim (cicim) önemli bir yere sahiptir. Cecim - çeşitli renklerde boyuna şeritlerden oluşan kompozisyona sahip, ensiz ve uzun parçalar halinde üretilen çözümlü dokuma çeşididir. Yatay yer tezgâhında dokunan cecimin eni 25-30 cm, uzunluğu ise 15 m civarındadır Al-elvan boyuna şeritli kompozisyonu ile öne çıkan cecimler özellikle Şamaklı, Berde, Ağcabedi, Nakhçıvan, Cebayıl, Zengilan, Lemberan ve Şuşa Bölgelerinde daha çok dokunmuştur. Kompozisyonu, düz renkli şeritlerin sıralanmasından oluştuğu gibi, düz ve desenli şeritlerin ya da sadece desenli şeritlerin sıralanmasından da oluşabilir. Kullanılan süslemelerin büyük kısmı geometrik olmakla birlikte, bitkisel süslemelerde mevcuttur (Paşayeva, 2012, 102, 103).

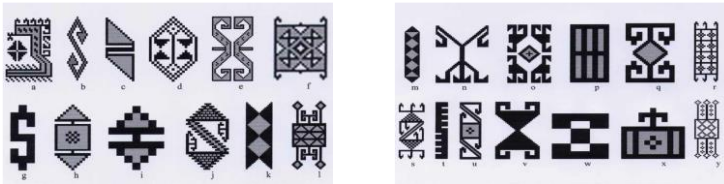


Şekil 20: Desenli geniş şeritler grubu ile düz şeridin sıralandığı cecim örnekleri, Yünlü Cecim. 197 x 171 cm. Özel koleksiyon Paris. (Gans-Ruedin 1986: 352) (solda). Yünlü Cecim, 165 x 241 cm. Garabağ. R. H. Nooter koleksiyonu, Washington. (Nooter vd. 2004: pl. 125) (Ortada), İpekli Ladi-Cecim Örneği. 142 x 176 cm. Azerbaycan Tarihi Müzesi, Bakü, env. no. 8486 (sağda), (Paşayeva, 2012, 105, 114)

Bu örneklerdeki desenli şeritler grubunun merkezinde çeşitli motiflerin tekrarlanmasından oluşan desenle bezenmiş esas şerit ve onun kenarlarında ise sıçandışi şeritler arasında yerleşmiş küçük motiflerle bezenmiş ince şerit görülmektedir. Bazen bu şeridin kendisi de sıçandışi motifleri, özellikle de burma olarak adlandırılan motifle süslenir (Şekil 17 a-b-c). Küçük çiçek, çarkı-felek motiflerine, hatta zoomorfik motiflere de rastlanmaktadır.



Şekil 21: Desenli Geniş Şeritler Grubunun Görüldüğü Cecim Kompozisyonları.



Şekil 22: Azerbaycan Çözüğü yüzlü Cecimlerde kullanılan geometrik motif örnekleri (Paşayeva, 2012, 110)

SONUÇ

Her kültür, kendi sembol dili aracılığıyla farklı deneyim ve algıların aktarılmasına ve yaratılmasına olanak tanır. Bu noktada semboller, bireylere düşünme, hissetme, inanma vb. yolları aktararak anlamlandırmanın temelini oluşturmaktadır.

İletişimsel bir amacı olan resim ve çizimler yoluyla ifade ve iletişim aracı olan “Piktogram-Piktograflar” genellikle gerçek yazının öncüsü olarak kabul edilir. “Kod” terimi ise “iletişim için bir sinyal veya sembol sistemi” olarak tanımlanabilir.

Piktografik kodlar, yüzlerce yıldır farklı kültür ve uygarlıklarda birçok dokuyucu tarafından kullanılmıştır. Tarih öncesi insanlar, farklı kabileler arasındaki savaşlar, avlanma mevsimleri, hayvan göçleri, kabile kutlamaları ve diğer birçok etkinlik gibi baş döndürücü olayları belgelemek için mağara duvarlarına birçok resim çizdi, boyadı ve oydu. Zamanla bu resimler dokuma tuvallerine konu oldu. Sembol oldu, dil oldu. Görsel iletişim aracı olarak alfabe, resim ve soyut semboller oldu. Daha sonra, semboller küçüldükçe resimsel temsiller basitleşti ve daha soyut hale geldi.

Machu Picchu'nun eteklerinde, Peru, Güney Amerika'da bulunan Machu picchu Kasabası'nın “Aguas Calientes Köyü” nde, kilim ve duvar dokumalarının en güzellerinden bazıları Lama piktografik sembolleriyle yapılmıştır. Panama'nın, Embriya Puru Köyü'nde, kültürlerini yansıtan yerel kuşlar, kelebekler ve geometrik piktografik sembollerle parlak renkli sepetler yaratmıştır. Kuzey Amerika kıtasında, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Kızılderili “Navajo Kabileleri” nin dokumalarında görsel ifade için piktografları kullanma konusunda oldukça yetenekli ve yaratıcı olduklarını görmekteyiz. Orta Doğu'nun muhteşem kilim ve halıları, İran kültürünün ve geleneklerinin doğasını temsil etmek için oldukça etkileyici piktograflarla dokunmaktadır. Anadolu dokuma kültürü iyi belgelenmiş doğru tanımlanmış ve oldukça tanınmış piktograflar ile oldukça zengindir. Kuveyt'teki El-Sadu dokumalarının hem piktografik nesnelerle hem de Kuveyt'in farklı Bedevi Kabilelerinin kadınları arasında yaygın olarak kullanılan fonetik sembollerle oldukça zengindir.

Bildiri kapsamında Anadolu'dan ve bazı farklı kültürlerden çözümlü yüzölçümleri dokumalar üzerinde görülen motif ve sembollerin piktografik kodları araştırılmış ve örnekler tespit edilmiştir. Tespit edilen bulgular örneklerle açıklanmıştır. Örneklerden de görüldüğü üzere yakın kültürlerde görülen sembol ve motiflerin kullanımında ortaklıklar saptanmış, bazen isimler farklı

olsa da piktografik kodlarının ortak olduğu saptanmıştır. Mağara duvarları üzerinde görülen petroglif, piktogram-piktografların sembol ve motiflere hem biçimsel hem renksel hem anlamsal kaynaklık ettiği görülmüştür.

Dokuma eşyalarının büyük çoğunluğu, Anadolu kadınlarına iyi bilinen öğelerin belirli şekiller veya motiflerini temsil etmek için soyut, zeki ve orijinal yollarla basitleştirilmiş zarif geometrik desenlerle süslenmiştir. Zamanla, bu motifler ve tasarımlar Anadolu Dokumaları için iyi tanımlanmış ve açıkça "Piktografik Kodlar" olarak tanınmıştır.

KAYNAKÇA

1. Aksoy, E. (2012). "Beritan Aşireti Çözümlü Yüzlü Cicimleri", Batman University Journal of Life Sciences, Cilt 1, Sayı 1, Batman, s. 301-309.
2. Alnajadah, A. (2018a). "The Pictographic Codes in Al-Sadu Weavings of Kuwait", International Design Journal, Volume 8, Issue 3, s. 63-74.
3. Alnajadah, A. (2018b). "Bait-al-Sha'ar: A Kuwaiti Traditional Bedouin Mobile Home at Risk", Mimarlık ve Sanat Dergisi, Sayı: 13, s. 46-59, <http://www.aaciaegypt.com/wp-content/uploads/2018/12/Bait-al-Sha%E2%80%99ar.-A-Kuwaiti-Traditional-Bedouin-Mobile-Home-at-Risk.pdf>, Erişim: 28.09.2020.
4. ANSİKLOPEDİ (2004). Ana Britannica Ansiklopedisi, Ana Yayıncılık, İstanbul.
5. Atış Özhekim, D. (2015), "Propagation Of "Sabunlu (Soapy) Rugs" Pattern Of Gagauz Turks", Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, Vol. 7, No. 1, s. 5-23.
6. Baert, B. (2019) Around the Sieve. Motif, Symbol, Hermeneutic, TEXTILE, 17:1, 4-27, Erişim: 14.09.2020, DOI: 10.1080/14759756.2017.1413159.
7. Cebeci, A. (2018), Yerel Motif Yorumları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara.
8. Demir, N. (2013). "Common Memory of Turkish History: Petroglyphs", Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi, Sayı: 19, s. 388-400.
9. Floriotti Duymuş, H. (2015). "Eski Yakındoğu'da Nar Sembolizmine Dair: Bir Derleme Çalışması", Tarih Okulu Dergisi (TOD), Yıl 8, Sayı XXII, İzmir, s. 19-38.
10. Güler, T. (2016), "Yazılı Tarihin Başlangıcından Günümüz Dünyasına Piktogramların İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme", İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 25, s. 1521-1538.
11. Eraslan Uludağ, R. (2020), "Sanat Tarihindeki Eserler ile Piktogramlar Arasındaki Etkileşim ve Benzerlikler", TJSS, The Journal of Social Science, Yıl:4, Cilt:4, Sayı:7, s. 121-133.
12. ESİN, E. (2003). Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler. İstanbul: Kabcacı Publication.
13. Kaplanoğlu, M. (2010). Ardahan Yöresi Düz Dokumaları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
14. Oyman, N. R. (2019). "Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi", Arış Dergisi, Sayı: 14, s.4-22.
15. PETERS, J. ve K. SCHMİDT, (2004). "Animals in the Symbolic World of Pre-Pottery Neolithic Göbekli

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

16. Sökmen, S. (2015). “Bitlis Etnografya Müzesinde Bulunan Düz Dokumalar”, Arış Dergisi, Sayı 11, s. 81-95.
17. Sultanbekova, K. (2018). Görsel İletişim Açısından Saymalıtış Kaya Resimlerinin Etkisinde Tanıtım Afişi Uygulama Örnekleri, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta.
18. Tepe, South-eastern Turkey: A Preliminary Assessment”, Anthropozoologica, Erişim: 20.08.2020, https://www.researchgate.net/publication/237785162_Animals_in_the_Symbolic_World_of_Pre-Pottery_Neolithic_Gobekli_Tepe_South-eastern_Turkey_A_Preliminary_Assessment.
19. Seval, Ş. (2017). “Anadolu Kültüründe Simge, Anlam ve Sağaltım Boyutlarıyla “Dövmeler”, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
20. Yazar, T. ve Geçen F., (2018). “Görsel Sanatlarda Evrensel Dil ve Sanatsal Sembolizm”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 11 Sayı: 61, s. 556-567.
21. <http://www.antiktarih.com/2019/02/05/turk-kaya-resimleri/>, Erişim: 15.09.2020
22. <https://alsaduweaving.wordpress.com/blog/page/2/>, Erişim: 15.09.2020
23. <https://infromtheoutpost.com/visit-chawaytiri-jeff-fuchs/>, Erişim: 28.09.2020
24. <https://hiddenincatours.com/the-cumpanama-petroglyph-peruvian-amazon-is-a-challenge-for-archaeologists/>, Erişim: 28.09.2020
25. <https://www.kuodatravel.com/what-do-the-different-symbols-in-peruvian-textiles-mean/>, Erişim: 28.09.2020
26. <http://nationalclothing.org/america/27-peru/147-traditional-weaving-in-peru-the-main-clothing-craft-of-quechua-people.html>, Erişim: 28.09.2020
27. <https://threadsofperu.com/pages/quechua-symbols-patterns>, Erişim: 28.09.2020

HUN DÖNEMİ GİYİM KUŞAM KÜLTÜRÜ VE GÖK-TÜRK DÖNEMİNDE HUN YANSIMALARI, GÜNÜMÜZ ORTA ASYA HALKLARININ KIYAFETLERİNDEKİ İZLERİ

Gulruh ABDYYEVA* ⁴⁷

Özet

Türk kültür tarihinde giyim kuşam konusu önemli ve özel bir yer teşkil etmektedir. Bu hususta önce hunların giyim kuşam tarihine bakmaya ihtiyaç duyulur. Hunlar iç Moğolistan Platosunun zorlu bozkır şartlarına uyum sağlamış ve göçebe yaşamını sürdürmüşler. Teoman Hanın oğlu Mete Han büyük Hun imparatorluğunu kurmuş ve Çin ile diplomatik ve dönürlük münasebetleri kurmuş. Ancak Çin tarih yazımında Hunlar hakkında mitoloji yer almakta ve Teoman Handan öncelerine dayandırılmaktadır. Hunlar bozkır kültürüne ve sert iklimine göre giyim kuşamı geliştirmişler. Hun giyim kuşam kültürünü incelemek için ana kaynaklar ise onların yaptığı kurganlarıdır. Noin-Ula ve İvolga bölgesindeki kurganlar büyük önem taşımaktadır. İlk kez Hun kurganlarını 1896-1897 yıllarında Transbaikalya'daki İlmoa Vadisi Sudzhin mezarı Yu. Talko-Gryntseviç tarafından keşfedildi. P.Kazlov'un baştutanlığında adını Noin-Ula dağlarından alan kurganlarını keşfetti, 1924 yılında kazılmaya başladı. Kurganlardan çıkan ipek kaftanlar ve yün şalvarlar, kürk şapkalar (börk) Hun döneminde nasıl giyinildiğine dair muazzam ipuçları vermektedirler. Diğer yandan İvolga bölgesindeki kurganlardan çıkan bronz kemerler ve üzerindeki "Hayvan üslubu" desenler oldukça dikkat çekici eserlerdir. Yinede hayvan kemiklerinden yapılmış ve kemiklere bazı figürler vermişler, bu el işi ise bir Hun ustasının marifetini sergilemektedir. Bu giysiler ve kemerler daha sonra Hunlar'ın devamı olan Gök-Türkler de (Kök-Türkler) etkisini göstermektedir. Bazı desenler ve giysilerin dikilişi Orta Asya Türk halklarında izlerini görmek mümkündür. Cao Hanedanının kralı Wu-Ling döneminde Hun bölüklerinden gelecek olan tehlikelerden tedbirler almak zorunda kalmış. Bu kon*uda başta elbise olmak üzere bir Hun ordusu gibi donanmayı, biniciliğin gelişmesini sarayda bazı gelenklerin değişmesini kabul görmüş. Böylece Çin'de "elbise reformu" gerçekleşmiş oldu.

Bilindiği üzere Hun elbisleri sadece Türk kavimleri dışında Çinliler ve diğer göçebe toplulukları da etkilenmiş olarak karşımıza çıkmakta. Hun üslubu günümüz Türk modasına ilham vermiş ve izlerini taşımaktadır.

*⁴⁷ Ankara Yıldırım Beyazıt Ün., Sosyal Bil. Ens, Tarih Böl, Y.L., Öğr., gulruh983@gmail.com,
Orcid-0000-0002-1378-9085

Giriş

Hunlar, atlı göçebe kavim olarak Moğolistan bozkırlarının sert iklimine inanılmaz uyum sağlamıştır. M.Ö 318 yılında, Mete Han tarafından Hun İmparatorluğu kurulmuştur. Bu dönem M.Ö IV yüzyılda Çin ile diplomatik ve dönürlük politikalarıyla tam bir devlet olduğunu aksettirmiştir. Tung-hular ve Çin ile savaşından sonra oldukça genişlemiş topraklara sahip olmuşlardır. Özellikle Hunların yurdu olarak bilinen Kansu (Guzang) koridoru büyük öneme sahiptir. İpek Yolu, güzergah şehri ve tarıma verimli olmasıyla hem Çin hem Hunlar için vazgeçilmez bir bölge haline gelmiştir. Aynı zamanda Ordos da büyük önem teşkil etmiştir. Hatta “Ordos Bronzu” rağbet görmüş ürünlerden biri olmuştur. Hunların kılıç kuşağı dışında, bronz düğmeleri, kemer tokaları oldukça müşahhas bir sanat temsil etmektedir. Böylece fethedilen topraklarla Hun kültürü de yayılmaya başlamıştır. Hunlar hayvancılık yapmıştır ve ekonomileri de hayvancılığa dayalı olmuştur. Bu yüzden hayvanın eti dışında onun postundan ve kemiğinden yararlanmışlardır. Evcil hayvanlar dışında kürk için Samur, Ren geyiği derisi ekonomiye katkısı dışında Hun giyim kuşam kültürüne büyük katkı sağlamıştır.

Hun giyim kuşamı ve aksesuarlarının keşfedildiği Noin-Ula kurganları, Derestuy, Egin-Gol ve İvolga mezarları önemli arkeolojik kaynaklardır. Moğolistan’ın kuzeyinde yer alan Noin-Ula dağlarından adını alan 212 kurgan P.K.Kazlov tarafından 1923-26 yılında keşfedilmiştir. Derestuy ve Egin-Gol mezarları Fransız ve Moğol araştırmacıları D.Turbat, Ts Erdenebatar, P.H.Giscard, P.Murai tarafından 1992-1998 yılında keşfedilmiştir. Yu.D.Talko-Grıntseviç tarafından XX asrın başında Trans-Baykalya Hunların eski yerleşim yeri olan İvolga şehrinde çok sayıda maddi buluntu ele geçirildi. Özellikle Noin-Ula kurganlarındaki kaftan, pantolonlar, börk ve ayakkabı tabanları Hunların nasıl giyindiğine dair değerli kaynaklardır. İvolga mezarlarında da zengin ve göz alıcı takılar bulunmuştur. Diğer mezarlardan kemer tokaları bozkır kültürü ve Hun modasını gösteren kaynaklardır. Kıyafetlerde görülen kesim ve tarz Gök-türk dönemini yansıtmaktadır. Günümüz Orta Asya ve Avrupa’ya kadar uzanan Türk halklarının giysileri de Hun modasının izlerini taşımaktadır. Ayrıca büyük önemle belirtmek gerekir ki Çin, biniciliğin gelişmesiyle Hun kıyafetlerini almıştır ve kıyafetlerin üzerindeki bazı kesimlerin adını değiştirmemişlerdir. Çalışmada Noin-Ula kurganlarının Hun giysilerinin nasıl dikildiği ve ölçüleri hakkında bilgiler yer alır. Bunun dışında Gök-Türk kıyafetlerinin değişiminde Hun yansımaları ve Orta Asya halklarının kıyafetlerindeki bazı

izlerden bahsedilmiştir. Kaftanlar, pantolonlar ve başlıkları dikmişlerdir ancak bunları tasarlayan terzi hakkında hiç bilgi yoktur. Fakat Hun kadının maharetini, ve dünyasını yansıtmaktadır. Bronz ve demir kemer tokaları, kemikten dizilmiş boncuklar ve bir broş tüm bu sanatı geliştiren, şekil veren Hun ustasının başarısını sergilemektedir.

Hunların Tarih Sahnesine Çikişi

Hunlar, M.Ö iki bin yılında İç Moğolistan'ın geniş bozkırında hüküm sürmüş, Türk tarihinin en başında gelen boylar konfederasyonudur. Bu hususta Prof.Dr.B.Ögel “*Eski Türk tarihine Hunlar ile başlıyoruz*” diye belirtmiştir. (B.Ögel,2019:Giriş) Hun tarihi genel olarak “barbar” ve Moğolistan'ın Kuzeyinde yaşamış göçebeler olarak tanıtılır. Hatta bazı araştırmacılar eserlerinde, Hunlar hakkında dünya medeniyetinde üne sahip olmayan bir topluluk olarak bahseder. Sadece Türk ve Moğol halklarının öncüleri olarak kabul ederler. (Findley,2005:21). Aslında, Hunlar sadece genel Türk tarihi içerisinde değil, Çin ve Avrupa tarihlerinin sayfalarında da büyük yer almaktadır. Ayrıca Hunların tarihi, kültürü ve inançları ayrı başlıklar altında incelenmelidir. Bu incelemenin sonucunda ise sadece Türk-Moğol öncüleri olmalarından ziyade, farklı lehçeleri konuşan, renkli ve zengin bir kültür ortaya çıkar. Fakat hepsinin temel yolu Asya Hunlarına çıkmaktadır. (Hyun Jin Kim, 2016:28). Antik çağın eski medeniyetleri olan Assurlular, Sümerler ve Yunanlar dünya tarihinde büyük önem arz etmektedir. Hunların da derin bir tarihe ve kültüre sahip olduğunu vurgulamak mümkündür.

Hunların varlığı, Teoman (Teu-man) Han'ın hükmettiği dönemden 1200 yıl öncesine dayanmaktadır. *Hatta Hunların ataları olarak bilinen Hsia hanedanının Shun-wei adında bir Hakan'dan bahsetmektedir.* (B.Ögel 2019:14). Ünlü Çin tarihçisi Sema Çien (Sima Qian) Büyük Hun İmparatorluğu'nun kurucusu Yağbu Mete (Mou-tun) (ölümü, M.Ö 86) ile benzer tarihlerde kurulduğunu yazmıştır. (B.Ögel,;58). Hun birliğinin kurulmasının ardından (M.Ö.318) Mete Hanın liderliğinde tarih sahnesine çıktılar. Hunlar bu döneme kadar kimi zaman Sogd ve Yüçler gibi göçebe kavimlerin saldırısına uğramış, kimi zaman dağılmış, kimi zaman da toplanmıştır. Hun üst sınıfında çok sayıda evlilik mevcut olmuştur. Bu durumda Şanyü'nün ilk eşi Ulu Hatundan (Yen-shih) olan büyük oğlu (t'sia-tse) Mete'nin veliht olması gerekmektedir (B.Ögel 2019:148). Fakat Teoaman han diğer eşinin ısrarı ile Mete'yi Yüçilere rehin olarak göndermiştir. Yüç, Sogd, Tunghu gibi boylar bölgenin kuvvetleri olarak bilinmektedir. (B.Ögel, 2019:87). Teoman'ın planına göre Yüçilere ani bir saldırı düzenleyecek, böylece Mete'nin

öldürülmelerine sebep olacaktır. Mete ise orada bulunan muhafızlardan kurtulup atıyla kaçmıştır. Hunların yanına geri gelmiştir ve bu sebeple de Teoman Han, oğlunun bu cesaretini ödüllendirmiştir. Mete'nin hakimiyetine 10.000 atlı birlik vermiştir. (N.N.Kradin 2002:47).

Bu siyasi eşitsizliğin içinde bir şekilde rakiplerin önüne geçmek gerekmektedir. Mete “*ıslık çalan oklar*” yaparak bir darbe gerçekleştirmiştir. Babasını, üvey annesi ve kardeşini öldürmüştür. Mete, komşusu Çinlilerden ordusunu geri almış, (daha önce burası Çin'in baskısı altında olup, Teoman Han'ın döneminde tamamen onların eline geçmiştir), doğu göçebelerini bozguna uğratmış, böylece tahtı kazanmıştır. (L.Gumilev 2018:111). Gittikçe 10.000 kişilik birlikten 300.000 kişiye ulaşan Hun Birliği doğmuştur. Mete'nin tarihi kişiliğinden daha çok olağanüstü hikayemsi (a high anecdotal form) kişiliği öne çıkmaktadır. Fakat tarihin bu abartılı satırlarının aksine B.Laufer, H.J.Kim, L.V.Gumilev gibi bilim insanları Mete'yi stratejist, atlı birliklerin eğitim hocası, reformcu olarak değerlendirmişlerdir.

Örneğin L.V.Gumilev eserinde Mete için ve Hunların tarihi hakkında şu satırlara yer vermiştir.

“Eğer tüm Hunlar Teoman han ve onun yanındaki yardımcıları (yaşlı) gibi eski düşünceli olsalardı biz bu gün Hunlar hakkında hiçbir şey bilemezdik. Oysa o dönemde genç Hunlar kitlesinde yenilikçi, dinamik ve passiyonaristler (davacı/tutkulu) ortaya çıkmıştır. Bu davacıların arasında en önemlisi ise Mete'nin ta kendisiydi” (L.Gumilev,2018:112). Hun Birliğinin kurulmasının en büyük sebebini, Yağbu'nun tutkulu bir vatansever ve reformcu olmasına bağlamaktadır.

Mete, Yağbu ilan edildikten sonra Tung-hu hükümdarı Mete'ye elçi göndermiş. İç karışıklıklar ve Tung-hular ile arasında bir savaş çıkarmak maksadıyla Mete Han'dan isteklerde bulunmaya başlamış. Yeni liderliği üstlenen genç Mete, halkın sulh içinde yaşamasını düşünerek, Tun-hu hükümdarının istediklerini yerine getirmiştir. Sevdiği atını ve eşini Tung-huların elçisine teslim etmiştir. Fakat en son isteği, genç hakanı çok öfkelenmiştir. Savaşın başlamasına sebep olmuştur, “*Toprak bir devletin temelidir; toprak vermek, devleti teslim etmektir*” a:64). Toprak isteyen düşmanına bir miktar verilmesini isteyen adamlarını da öldürmüştür.

Tung-huları yenmiş, hükümdarını öldürmüş ve mallarını da ganimet olarak ele geçirmiştir. Bu saldırıdan sonra Mete, Çin'e sefer düzenlenmiştir. Bu dönem Çin'de iç çekişmeler son bulmuş, Han hanedanı ortaya çıkmış ve imparator Kao-ti ülkeyi yönetmeye başlamıştır. M.Ö 201-203 yıllarında

Hunların yaşadığı topraklar genişlemeye başlamıştır. Çin'in sınırlarına dayanan Hunlar ile Çin ordusu arasında kuvvetli bir savaş başlamıştır. Mete Han kadim bozkır “vur kaç” taktiğini uygulamış ve Çin ordusuna ani bir atak gerçekleştirmiştir. Yedi gün boyunca Han ordusu aç ve susuz kalmıştır çünkü askerlere erzak tahsis edilmemiştir. Ünlü tarihçi Sima Çien Hun ordusunun düzenini şöyle ele almıştır; “*Syung-nu süvarileri batı cenahında bulunanların tamamı beyaz, doğu cenahındakiler kırmızı, kuzey cenahındakiler karayağz ve güney cenahındakiler de al donlu atlara binmişlerdi.*” (S.G.Kalayoştormı ve T.İ.Sultanbekov b:65). Sonrasında Mete Han kuşatmayı gevşeterek Çin ordusunun kaçmasını sağlamıştır.

Mete Han'ın amacı Çin'i ele geçirmek değildi. Bunun bir üstünlük savaşı olduğu vurgulanmıştır. Nihayet Çin, barış ve evlilik anlaşması ile M.Ö 197 yılında Hunların üstünlüğünü kabul etmiştir. Bu anlaşma gelenek haline gelmiş ve yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Mete Han M.Ö 176 yılında vefat etmiştir ve yerine oğlu Lao-Shang(Kiok) geçmiştir. Devleti 34 yıl yönetmiş ve onun döneminde Çin'in tekrar güçlenmesine izin verilmemiştir. Yine de Yüceğin batıya göçmesini sağlamıştır. Kiok, M.Ö 160 yılında ölmüştür ve oğlu Chun Ch'en Hunların hakanı olmuştur. Bu tarihlerde Çin'de Wu-ti yeni imparator olmuş, 54 yıl devletin başında kalmış ve bölgeden Hunları yok etmek için çalışmıştır.(M.B.Çelik ,ve T.Baykuzu,2018a:23-24). Hunların yaşadıkları yerler hakkında bilgiler edinmiştir. Özellikle savaş taktikleri onun için önem taşımıştır. Nihayet 30 yıl süren araştırmadan sonra Çin, bölgeden Hunları uzaklaştırmayı başarmıştır. Bu arada Hunların arasında iç çatışmalar devam ederken ve batı-doğu Hunlar olarak ikiye bölünmüşlerdir. Batı göçebeler olan Yüceğiler ve Hsien-pi gibi gruplar da Çin'in yanında yer almıştır. Batı'da olan savaşta M.Ö 36 yılında Hun hakanı Çici yenilgiye uğramış ve ailesi ile beraber öldürülmüştür. Bu savaştan sonra Hunlar bir daha toparlanamadıkları için dağılmışlardır. Kansu, ekonomi ve tarım açısından önemli bir bölgeydi ve bu çift daireli verimli bölge, Çin'in hakimiyeti altına girmiştir. Hun devleti M.Ö 216 yılında tamamen yıkılmıştır. Kuzey Çin ve Orta Asya'da gücünü kaybeden Hunlar daha sonra Dinyeper nehri civarına ve Aral gölünün doğusundaki bozkırlara yayılmışlardır (G.Çandarlıoğlu 2013:26). Böylece 350 yılından itibaren kalabalık ve güçlü kitlelerden oluşan Batı (Avrupa) Hun İmparatorluğu, tarih sahnesinden çıkmıştır. Daha sonra (M.Ö 420-557 yılında) Ak-Hun devleti (Eftalitler) olarak tarih sahnesinde yer almışlardır. Kuzey Hindistan ve Afganistan'da 557 yılına kadar bu bölgede hüküm sürmüşlerdir. (T.Baykuzu ve M.Çelik, 2018 b:31).

Hun adının menşei; Hunlar Şamanizm inancına mensup oldukları, mavi gök ve güneşi kutsal kabul ettikleri için “Gün yada “Hun” sözünden ortaya çıkmıştır. (H.Tekinoğlu,2013 a:16). Yani Gün anlamını taşımaktadır. Bunun dışında Romalılarda Hunni, Hintlilerde Huna diye adlandırmışlardır .(R.Grousset,2017:48). Çin kaynaklarında yabancı kavimlerin adları mevcuttur. Ancak M.Ö V. yüzyıldan önceki adların anlamına bakarak bir neticeye varmak yanlış olur. Cou devletinin kurulduğu devirden yüzyıllar sonra çevresinde olan yabancıların baskısı artmıştır. İşte tam da bu dönemden sonra daha belirgin şekilde kavim adları ortaya çıkmaya başlamıştır. Hungfu adında bir kavmin vergi verdiğini ve Hun Hiugnu deyimini aslı olduğunu kabul edenlerde mevcuttur. Bu ad eski çağlarda Hungok şeklinde söylenmiştir. Çince karşılığı, teslim olan bozkırlılar demektir. Bu deyimden benzerine, Kral Mu’nun Seyahatleri eserinde rastlamak mümkündür. (B.Ögel, 2019:28).

Hun toplumu Mete Han'ın yaptığı fetihlerden sonra birbirinden farklı kabilelerle kaynaşmış ve etkileşime geçmiş, büyük bir teba oluşmuştur. Bu birliğin doğuşu hakkında L.Sharovskaya “*Hun birliği döneminin bir tür Sovyetler Birliği idi*” demiştir. Mete, Han İmparatorluğu’na gönderdiği (M.Ö 176) mektupta; “*Wu-sunlar, Hu-chiehleri ve civarında bulunan yirmi altı devleti yönetim altına alıp hepsini Hsiung-nu yaptım. Böylece tüm yay geren halkları tek bir aile olarak birleştirdim*” demiştir. Bu ifadenin, yukarıdaki yorumu desteklemekte olduğunu görmek mümkündür. (H.Tekinoğlu,2013 b:71). Hun toplumunun başında dört beylik gelmektedir, bu beylikler sıkıca birbirine bağlıdır ve bu boyun erkekleri birbirinden kız alabilmektedir. Çocuklar babasının soyuna mensup olmuşlardır. Küçük yaştan erkek çocukları, büyüdüklerinde iyi asker olmanın zeminini hazırlamaya başlamışlardır. Kız çocuklarına da annelerinin yanında dokumacılık, ev işleri ve zanaat öğretilmiştir. Kurganlardan çıkan halı ve keçeler bu durumun büyük bir kanıtıdır. Ayrıca Hun büyük sürüleri dışında öküzler, develer ve çok sayıda koyun da Hunların zenginliklerinin bir parçası olmuştur. Bugünkü ekonomik hesaba göre Hunlar, iyi dönemlerinde 19 baş hayvana sahiplerdi ve çöküş döneminde ise 5-6 hayvanları vardı.(Kalyaştormı ve Sultanbekov,2018:68). Ayrıca, keçe ve yün örtüler, yün kumaşlar ihraç etmekteydiler.

Çin’in kanunları gibi Hunlar’ın kanunları da karmaşık değildir. Oldukça kolay ve sözlü olarak belirtilen Hunlara has bir sistemleri olmuştur. Bu sisteme töre adı verilmiş ve on gün süren mahkemeleri olmuştur. (A.V. Davidova,1992 a.:230). Ağır suçlar ölümle cezalandırılmış, hırsızlık yapanın eğer varsa mal varlığına el konulmuştur. Zina ölümle sonuçlanmış, tecavüz ağır suç sayılmış, bazen her iki tarafın uzlaşması ile neticelendirilmiştir. Güneş ve

Aya taparlarmış, yıldızların durumuna göre tedbir alırlarmış. Beşinci ayda göğe ve yere kurban kesip, büyük bir bayram yapmışlardır. Sonbahar geldiğinde ormanların etrafında dönmüşler veya ağaç dallarından nokta işareti belirlemişlerdir. Ayrıca at yarışları tertip etmişlerdir. (W.Eberhard, 1996:76). Her gün iki kez sabah ve akşam olmak üzere güneşe ve aya tazim ederlermiş. Hunlar ahirete inanmışlar, tabutları iç ve dış olarak iki katmandan oluşmaktadır. Bu şekilde yapmalarının sebebi ise öbür dünyada insanların üşüyeceklerine inanmalarıdır. Kürk ve kumaşlara sarılır, hatta yanında atı ve koşum takımları ile birlikte, yakın dostu, veya odalıklarından birileri ile gömülürlermiş. Fakat yalnızca Hun asilleri böyle gömülürmüş. (H.Tekinoğlu,2013b:242). Geniş topraklara sahip olan Hunlar birçok kültürü içinde barındırmışlar.

Giyinmek İçin Tekstil Materyalleri (Dokumalar)

Giyinmek, insan için yemek ve içmek kadar önemlidir. İnsan önceleri korunmak amacıyla örtünmüştür. Asırların geçmesi, kültürlerin gelişmesi sebebiyle her halkın kendine özgü giyim kuşamı da gelişmiştir. Türklerin öncüleri olarak bilinen Hunların dönemi ve yaşadıkları coğrafyalar giyim üslubunu geliştirmiştir. Çağımızda olduğu gibi, Orta Asya giysileri ile Batı veya Doğulu halklarının kıyafetleri aynı değildir ve tarihimizin derinlerinde de aynı durumu teşkil etmiştir. Prof.Dr.B.Ögel; “*Bugün olduğu gibi dün de, pamuk veya pirinç tarlasında çalışanlarla, at üzerinde hayvan güden kişi veya kavimlerin elbiseleri aynı olmazdı*” diye belirtmiştir. (B.Ögel 1991:Giriş).

Yün

Giyinmek için önce bir kumaş, makas, iğne ve marifetli insan elleri gerekmektedir. Hun terzileri hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Fakat kurganlardan çıkan ilk atalarımızın elbiselerinin modeli usta bir terzilik gerektirmektedir. Sadece bir dokumadan ibaret olmayan giysiler ve onların renkleri, akıllara bunların nasıl tasarlandığı hakkında sorular da getirmektedir. Hunlar ipekteni yünden ve deriden elbiseler giymişlerdir. Hun asillerinin kurganlarından anlaşıldığı üzere muhtemelen her Hun ipek giymemiştir. Yün göçebelerde ekonomi ve giysi için son derece önemli dokumalardan biridir. Soğuk iklimden korunmaları için yünden pantolonlar ve keçeleri olmuştur. Keçe ve yün, göçebelerin elde ettiği önemli ham maddelerden biridir. W.Eberhard H’yunğ-nu, kavimlerden bahsederken keçeler ve yün kumaşlar, yün örtüler ihraç ettiklerini belirtmiştir. (W.Eberhard,1987:77). Orta Asya göçebe kavimleri yün elde etmek için deve, koyun, dağ keçisi gibi hayvanları yetiştirmişlerdir. Günümüzde bile deve

yünü çok değerlidir. Zira zenginliği ve bereketi sembolize etmektedir. Hunlar, yak öküzlerini beslemişlerdir ve muhtemelen onun yününden ve kemiğinden de yararlanmışlar. Fakat yününün kullanıldığına dair herhangi bir kanıt olmasa da İvolga bölgesinde kemikleri bulunmuştur.

Bu da Hunların yak sürüsünün olduğunu göstermektedir.(S.Çirkin 2019:235). Hun kazılarında yünden yapılmış ürünler mevcuttur. Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki koyun yünü elde etmek için Hunlar, tüyleri keskin bir bıçakla ya da makasla kesmişlerdi. Koyunun derisini yüzeyinden direkt koparmamışlardır (S.Rudenko 1962:23). Koyun yünü en çeşitli olandır ve özenle işlenmiştir. Yün ipliklerini kil tekerlekle döndürerek ipler üzerinde eğirmişlerdir. Yün iplikleri hangi amaçla kullanılacağına bağlı olarak çeşitli inceliklerdedir. Kalite bakımından da farklıdır. Örneğin koyu kahve ve siyah tonlarda sert, kalın iplikli olanlar halı ya da paspas yapımı için kullanılmıştır. Giysiler için ince tüyler tercih edilmiştir. Yine de yünü boyama tekniği geliştirmişlerdir.(N.Barkova ve N.Polosmak 2002:30). Rubia tinctorum olarak bilinen kök boyası bitkisinden kırmızı ve mor renkler elde etmişlerdir. Yün, günümüzde Türk topluluklarında önemini korumaktadır. Koçbaşı desenleri ile yapılmış çoraplar ve bileklikler yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Deri

Çin tarih yazımında sıkça Hunların hayvancılıkla uğraştığından bahsedilmektedir. Fakat giysileri hakkında çok fazla bilgi mevcut değildir. Sadece Qian-han-si'nin bir yerde kaftan tipi deriden dikilmiş elbiseler giydiği belirtilmiştir. (S.Rudenko,1962 ;23)

Deriyi elde etmek göçebeler için kolay işlerden biri olmuştur. Deri, kumaş gibi yumuşak, işlenmesi ve dikilmesi kolay esnek bir tabakaya sahiptir. Aplike yapılmış deriden çizmeler, yelekler, kemerler, Türklerde çok eskiden beri mevcut olan ve gelişen işlerden biridir. Aplik Fransızca kökenli olsa da bu iş, Hunlarda görülmektedir. En başarılı örnekleri; kurganlardan çıkan at eyeri ve örtü parçalarıdır. Ayrıca deriyi ihraç etmek için nasıl bir teknik izledikleri hakkında kesin malumat ne yazık ki mevcut değildir. Kalın deriden daha çok şapka/çaprak üretimi için ve sert deriler daha uzun süreli dayanıklı olduğu için at koşumu takımlarındaki kemerlerini de yapmışlardır. (S.Rudenko,1962:206).

Kürk

Kürk'ün serüveni tarih öncesine dayanmakta ve insanları soğuktan korunmak için yaban hayvanların postundan yapılmaktadır. Kürk, kökeni belli olmayan bir üründür. Türk tarihinde de oldukça eski dönemlere

dayanmaktadır. Türkçe’de işlenmiş ve işlenmemiş hayvan tüyü olarak söylenmektedir. (F.Karaca 2002:568). İpek Yolu’nun eski adı da esas mal kürk olduğundan dolayı, “Kürk Yolu” olmuştur. Kürk ticari, mal olmaktan ziyade lüksü sembolize etmiştir. Kürk, Hun toplumunda yaygın maddelerden biridir. Geyik, samur, sincap gibi tüyleri güzel ve ince olan hayvanların postundan üretilmiştir. Giysilerin yakalarına kürk dikip pelerin gibi kullanmışlardır.

İpek

“Anlaşılmaz kökenlerin ince dokusu olarak göze çarpıyordu, harika görünümü ile kutsal özelliğe sahiptir” (L.Barkova,2005:30)

İpek, tarihte var olduğu günden beri ticaretin paha biçilmez ürünlerden biri olmuştur. Narin ve yumuşak dokusu ile insan vücudunu örten vazgeçilmez bir kumaştır, ayrıca statü ve lüksü sembolize etmektedir. Var olduğu günden beri efsanevi, tarihi olaylarda ve hatta İslam dininde bile adından bahsedilmektedir. Çekiciliği sebebiyle uğruna kan dökülmüştür. Ayrıca, rüşvet ve ekonomik konularda, bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Yün ve deri bir hayvandan üretilirken ipek bir böceğin kozasından oluşmaktadır. Belki onu bu kadar değerli yapan böcekten türemiş olmasıdır. Yapımı oldukça zordur. Bu böcekler dut ağacı yapraklarından beslenmektedir. Türki dillerde farklı lehçelerde “yüpek,” “jipek,” “çipik” gibi telaffuz edilmektedir ve “İp” kökünden türemiştir. (N.Bozkurt 2000:369). Farsça Sere, Çince Si, Latince, Ser(icum) olarak kullanılmaktadır.

Bilim insanlarının verdiği bilgilere göre iperğın çıkış yeri Çin’dir ve M.Ö III yüzyıla dayanmaktadır. Çinliler, asırlar geçtikçe ipeğın mucitleri olarak kendilerini görmekteyler. Ancak yaban ipeğın kullanımı, Çinlilerden daha önce tekstil ürünlerinde gerçekleşmiştir. Örneğın; Pazırık dünyasının 1 Ak-Alah 3 kurganında bir kadına ait gömlek keşfedilmiştir. Gömleğın üzerinde, ön kısmında yaban ipekten (“tussar” Hindistan’da altın sarısı renginde olan yaban ipek) yapılmış şeritler vardır. Bu ham ipeğın olası bir durumda kökeni Hindistan (ve meşe ağacı ipekböceğı) ile bağlantılıdır. Günümüzde Assam bölgesinde kadınlar ilkel dokuma tezgahlarında sarı kaba iplik üzerinde gerilmiş bir demet bambu ile örmekteyler. (L.L Bakova and N.V.Polosmak ,2005 b) L. Lesniçenko’ya göre yaban ipeğın çıkış ı Çin’den değildir çünkü, Ak- Alah 3 Kurganındaki kadın için yapılmış gömlekte kullanılan ipek yaklaşık 130 cm genişliğindedir, antik Çin’de ise ipek dokumasında genişliği 50 cm’yi geçmemektedir ve bu arkeolojik bulgunun önemli bir kanıt olduğı belirtilmiştir. Sadece Çin’de Tang hanedanı döneminde ipeğın ölçümü veya genişlemesi dokuma tezgahlarının yapımıyla

değişime neden olmuştur. İpeğin tarihçesi ve ipek böceğinin evcilleştirilmesi, hakkında kesin bilgi yoktur. Ama Çin mitolojik kaynaklarında geniş yere sahiptir.

Hun döneminde de İpek önemli bir rol oynamıştır. Sert iklimin zorlu şartlarında çadırda yaşayan Hunlar için yumuşak dokulu ipeğin kullanımı ve ona olan ihtiras, son derece doğal bir durumdur. Çin ve Hun imparatorluğu arasında kimi zaman anlaşmak için verilen değerli malların arasında görülmektedir. Mesela İmparator Kao-ti sınırlarını korumak için Hunlarla savaşa girmiştir. Bu savaşta (M.Ö 177) Çin yenilgiye uğramış, günlerce süren savaş ancak barış ve dünürlük yoluyla çözülmüştür. Anlaşmaya göre evlilik gerçekleşecek ve vergi, her yıl yenilenecek şartı ile ödenecekti. Mete Han'a, zengin malların arasında on parça işlemeli ipek, açık renkte ağır ipek, kırk parça yeşil ipek ve saf ipekten yapılmış elbise gönderilmiştir. Bunların yanı sıra, diğer devlet adamlarından da çeşitli ipek giysiler gönderilmiştir. Güney Hunların başında olan Ho-Han-ye, Çin'in başkentine gelmiş ve onun onuruna bir tören düzenlenmiştir. Onun dönüşünde altın ve hediyelerle birlikte 77 elbise, 8.000 çeşit ipek mamülü verilmiştir. (İ.Çarpıcıoğlu ve H.Beşirli,2015:353). Antik çağın bu kıymetli ürünü bazen de takas edilmektedir. Hun İmparatorluğu'ndan Çin'e, ünlü atlar verilmiş ve karşılığında ipek alınmıştır. İpek o zamanda yerleşik halk için ne kadar değerliyse göçebe hayat için de aynı şekilde değerliydi. Sürekli yün ve sert deriden yapılmış giysiler giyen Hunlar için bir kurtuluş olmuştur (Ot Russi do Rossii, 2018:24). Çünkü yazın yün üzerinde bir takım böcekler olmakta, bozkırda yaşayan göçebelerin temel malzemesi koyun ve yaban hayvanlardan oluşmakta ve ince kumaşları olmadığı ve ipeğin yapımı zor olduğu için bozkırın şartları elverişli olmamıştır. Bunun dışında Hunlar ile İmparator Wen-ti sınır pazarları kurmuştur. Bu sırada Mete Han'ın oğlu ve varisi olan Ki-ok'a, Han Hanedanından bir gelin ile evlilik gerçekleştirmiştir. Gelin ile birlikte Chung-hang Yüeh adında bir konfüçyanist gelmiştir. Sonradan Yüeh Hunlara sığınmıştır ve Hun kabile reislerini Çin mallarının çekiciliği hakkında bilgi vermiş ve bu durum onların ölümüne sebep olacağını da vurgulamıştır. Göçebeler için deri ve yünün ipekten daha faydalı olduğunu, savaşçı cesaretini kaybettireceğini dile getirmiştir. (P.Golden, 2018:54-55). İpeğin göçebelerin giyimleri üzerinden büyük bir etki ile ticari bir ürün olarak yaygınlaşmasına da sebep olmuştur. Bu hızla Çin ipeği ün kazanmış olarak, Roma'ya kadar uzanmıştır.

Ayrıca siyasi gücü de simgelemiştir; *“Metrelerce kıymetli ipeğe bürünmüş olmak, Şanyun'ün kendi statüsü hakkında vurgu yapıyor olması ve*

etrafındakileri ödüllendirilmesinin değerli yöntemlerinden biriydi". (P.Frenkopian, 2018:11). Bu satırlar ipeğin değerini gözler önüne sermektedir. Yukarıda bahsedilen barışın bedeli ağır olmuştur. Son dönemlerde bazı Hun kabile liderleri, ipeğe ve Çin mallarına olan zaafılarını saklayamamış ve hakan'ın karşısında bu durumu dile getirmekten çekinmemişlerdir. Bu durum Hunların zayıflamasının önde gelen sebeplerinden biri olmuştur. Aslında Çin, bu taktik sayesinde Hunların üzerinde üstünlük kurmuştur. Bundan sonra her sene yenilenen lüks haraç sisteminden kurtulmuş, başarılı ve kendinden emin adımlarla “İpek Yolu”nun hakimiyetini de ellerine almışlardır.

Süs takısı nesneleri için kullanılan önemli metaller: Bronz ve Demir, hatta Kemik.

“Kemiğe şekil vermek ve onu kesmek muhtemelen bir Hun ev yapımı zanaatıydı”. (A.Davydova, 1996 b:231).

Hunlar kemik kullanmayı ve ona farklı şekiller vermeyi muazzam bir biçimde zanaat haline getirmişlerdir. Hayvancı bir toplum olduğundan hayvanın etinden, yününden, derisinden ve kemiğinden yararlanarak hayat şartlarını kolaylaştırmaya çalışmışlardır. Hayvanın kemiğinden, boynuzundan yararlanmışlardır. Kemik kullanımının esas göstereceğimiz misal, Mete Han'ın “ısıklık çalan okları”dır. Bu okların ısıklık çalması ya da vızıldaması kemik halkaları yoluyla meydana gelmektedir. D.T. Grizneviç 1896 yılında Rusya Federasyonun Buryatia bölgesinde kazılar yapmıştır. Hun döneminden kalan İvolga kasabasında kemikten yapılmış bazı süs eşyalarına rastlanmaktadır.

Bronz

Bronz, Hunların yaşadığı coğrafyada ve arkeolojik kalıntıların neredeyse her birinde karşılaşılan elementlerden biridir. Bronzdan yapılmış kemer tokalar ve bilezikler Hun Bronz sanatının birer örnekleridir. İç Moğolistan Tien-shan Dağları'nda, Kansu ve Ordos bölgelerinde yaşayan göçebelerin arasında oldukça yaygın bir element olmuştur. Özellikle Hunlara atfedilen Ordos bölgesi daha da önemli bir bölgedir. (N.Dı'Cosmo, 2004:11). Bronzun yaygın kullanılması, daha sonra literatürde “Ordos Bronzu” olarak yer almıştır. Çok sayıda kemer tokası, bıçak, hançer ve zırh keşfedilmiştir. Bronzdan yapılmış ve üzerine Hayvan motifleri olan Hun-İskit eserlerinin izlerine daha sonra, Taştık, Karasuk ve Tagar kültürlerinde de rastlanmaktadır. İnce kıvrımlı, geometrik şekliyle Çin sanatının etkisini de almıştır. Hatta Çin'de “Ordos Daggers” olarak bilinmektedir (S.Çirkin,2019b:78).

Hunların yapmış olduğu bu muazzam sanat, onlara özgü bağımsızlığı teşkil etmektedir. Diğer çağdaş halklarının sanat çizgisinde gittikçe geliştiren ve genişleten bir rol almıştır. Taştık kemerinin üzerindeki desenler Hun yansımalarından ibarettir. Özellikle Derestuy kurganı büyük önem taşımaktadır. Sayısız eser bırakmışlardır ve kurganların yağmalanması sonucu eksik kalmış olsa da dünya medeniyetinde ün kazanmış bir pozisyonudur.

Demir

Demiri işlemek ve demire şekil vermek, Türk toplumunun antik çağ mesleklerinden biridir. Ayrıca Türk mitolojisinde demir ve demirci konusu geniş yer kapsamaktadır. Türkler'in yaşadığı coğrafyalar olan Maverayünnehir, Altay Sayan, Güney Sibiry, Yenisey, Doğu Türkistan metalurjinin geliştiği bölgelerdir. Altay bölgesi, çağlar boyu demire zengin alanlardan biri olmuştur. Demir madeninin kullanımı, Türk medeniyeti dışında dünya medeniyetine de katkıda bulunmuştur. Yüksek harp sanayisinin gelişmesi, demirin işlenmesinin en büyük sebebi olmuştur. Egemen oldukları topraklarda demir madeni olması Türkler için ayrıcalık olmuştur. (S.Gömeç, 2012:131). Hunlar arasında muazzam demir ustalarının olduğu bilinmektedir. Arkeolojide bu ustalığın ve demirden yararlanmanın bir sürü örneği vardır. Yaşadıkları Ordos, Köymen ve Altay'da maden yatakları zengin bölgelerdir. Bu da demirin gelişmesine, silah yapımında kullanılmasına ve hatta ticari ürün haline gelmesine yol açmıştır. Özellikle Hunlar, çeşitli maden süs eşyaları yapmışlardır. İlmoova Ulan Ude, Derestuy kazılarında bunu gözler önüne sermektedir. Demirin işlenmesi konusunda oldukça gelişmiş bir teknoloji kullanmışlardır. Ok, yay, diğer hayatın gereçleri dışında kemer tokalarının ayrı bir yeri vardır. Bu kemer tokaları da birer sanat eseridir.

Askeri Elbiseler ve Çikoy Nehri Süvarisi

Tüm Türki topluluklar için askerlik kutsal bir meslek olarak görülmüştür. Günümüzde Türk askerine “*Mehmetçik*” mertebesi layık görülmektedir. Hunlar, muhtelif ordulara sahip olmuşlardır ve böylesine güçlü orduların kendine özgü giysileri olmuştur. At binmeyi kolaylaştıran ve yakın mesafeden savaşmaya uygun giysiler giymişlerdir. O dönemde Çin'de uzun entariler, ayakkabılar giyilmektedir. Genelde bir Hun askeri, vücudunu kürk veya deriden yapılmış giysilerle korumuştur. Bazen demir ve bronz tokalı kemerler, bilezikler ve keçe astarlı demir tozluklar gibi koruyucu detaylarla kombine etmişlerdir (Yu.S.Hudyakov, 1986:39). W.Eberhard H'Yung-

Nu kavimlerinden bahsederken ağaçtan yapılmış. kalkanları ve deriden zırhları olduğunu aktarmıştır. Elbise üzerinden korunmak amacı ile giyilen, maden işlenmesinin gelişmesi ile madeni zırhların çeşitliliği artmıştır. Öncesinde ağaç kabuklarından ve deriden yapılmış olduğu ileri sürülmektedir. Eski Türkçede “yarık”, Ortaçağ Avrupasında “armour”, Latince “lorica” olarak telaffuz edilmektedir (A.Usta,2013:394). Hunlar, demiri işleyerek ve keserek çeşitli şekiller vermişlerdir. Usta olduklarını Derestuy ve Egin-Gol mezarlarından çıkan at koşumları ve kemerlerde görmek mümkündür. Örne metal zırhlar, Hunlar tarafından kullanılmaya başlanmış ve Batı Hunlar ile beraber Orta Asya, Orta Avrupa'ya kadar uzanmıştır (T.Çrühlu 2013:C.44,394). Berel kurganında bir zırh keşfedilmiştir, onun üzerinde kullanılan demir levhalar deliklerle birleşerek bir köşede çerçevelenmektedir. Zırh gömlekler, üzerlerindeki levhaların şekli, boyu, sayısı ve sıkıştırmak için kullanılan delik sayısından dolayı fark göstermektedirler. Üzerlerinde yatay dizilmiş levhalardan ibaret olup koruyucu bölge düzeylerinden çerçevelenmiş bu tarz zırh gömlekler, birinci bin yılın ikinci yarısına ait olan, Yukarı Obi bölgesinde de bulunmuştur. (Yu.S.Hudyakov,2002:C.III,844). Bu zırh gömleklerin Hun dönemine ait olduğu düşünülmektedir. Yine de Trans-Baykalya ve Kuzey Moğolistan kazılarında, içi kumaşla kaplanmış zırhlar çıkmıştır.

Çikoy Nehri Süvarisi; Rusya'nın Buryat Cumhuriyetine bağlı Kyahta şehrinin 35 km doğusunda yer alan Duren köyündeki Çikoy Nehrinin sol kıyısında bulunmuştur. Bu bölge oldukça zengin ve verimli topraklara sahip ve balıkçılık, hayvancılık, tarım için elverişlidir. Bu bölgedeki anıt mezarlarını XX. asrın başında bir yerel tarihçi tarafından başlatılmış sonraki zamanlarda Kyahta Müze müdürü P.S.Mihno tarafından devam ettirilmiştir. Başarılı çalışmaları neticesinde bir çok Bronz nesne keşfetmiştir. Bu buluntuların arasında bir süvari figürü dikkat çekmektedir (S.Minayayevve A.Davidova,2008.s.35). Bronzdan yapılmış bu heykelcik, 4.4x 3.7 cm ölçüye sahiptir. At üzerinde sağa dönmüş bir şekilde oturan süvarinin üzerindeki giysiler, Hun giyimini göstermektedir. Yakalı bir kaftan ya da bir ceket giymiştir ve dekorlu bir kemer takmıştır. Ayağında kürkle süslenmiş şeritleri olan çizmeler vardır ve çizmenin koncu hafifçe kıvrılmıştır. Ayrıca bıyıklıdır ve omuzlarına kadar uzanan saçları resmen göze çarpmaktadır. (S.Minayayev ve A.Davidova,2018:111)

Çin’de Elbise Reformu ya da Hun Modası

Moda, bazı zamanlar bir icat olmaktan çıkar ve bir taklide dönüşür. Bu yüzden modern çağda bile dış görünüm ve tüketim, amaçlardan doğan

ihtiyaçlara göre modayı taklit eder. Ancak eski çağda Çin Devleti'nin tedbir amaçlı Hun modasını taklit ettiğine tarih tanıklık etmektedir. Çin'in kuzeyindeki Cao devletinin kralı Wu Ling, sadece Çin Han ve Yen (güçlü Çin devletlerinden)'den gelecek olan tehlikelere karşı değil, bir diğer tehlike arz eden Hun bölüklerine karşı da tedbir almalıydı. Bu tedbirin sonucunda, Çin Devleti'nde Hun giysileri giyilmeye başlamıştır. Cao sarayında bir toplantı düzenlenmiştir ve uzun tartışmalar sonucunda şu kararlar verilmiştir; Hunlar gibi savaşmak ve onlar gibi kuşanmak. (B.Ögel:33).Silah reformu ile elbise reformu da gerçekleştirilmiştir. Bunun dışında Çin'in bazı gelenekleri de değişmiştir. Tüm bu konular Çin tarih yazımının kayıtlarına geçmiştir. Bu reform hakkında ünlü Çin bilgini Wang-Kuo Wei'nin, "Hun Elbiseleri" hakkında bir araştırma adlı yazısı mevcuttur. Hun giyim kuşamı kültürü açısından oldukça değerli çalışmadır. Bu eseri, Pelliot ve O.Franke değerli ve heyecanlandırıcı bir araştırma olarak dile getirmişlerdir. Çin'in kuzeyinde giyilmeye başlanmış ve yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Başka bölgelerde öncelikle askerler Hunlar gibi giyinmeye başlamışlardır ve daha sonraki dönemlerde halk da bunu benimsemiştir (Büyük Hunİmparatorluğu:2019,s.46). Bu alışkanlıklar sonuncunda uzun entari elbiselerin yerini ceket veya kaftanlar almıştır. Bellerine kemer takma alışkanlıkları ortaya çıkmış ve pantolonlar giymişlerdir.

Bu değişimler önceki zamanda Çin'de mevcut değildi. Ata binmenin kolaylaştırılması için Kuzeyden yüzlerce pantolonla birlikte kasketler getirilmiştir. (W.Eberhard,1987:52). Bu dönem kuzeyde ağırlıklı olarak Hunlar ve diğer göçebeler yaşamaktaydı. Büyük ihtimal Hunlar pantolon ihraç etmişlerdir. Ayakkabı yerine yumuşak deri çizmeler giymeye başlamışlardır. Yine de M.Ö IV yüzyıla ait yazılmış "Savaşçı Devletlerin Tarihi" eserinde de giyim kuşam reformu hakkında bilgiler yer almaktadır. Hun elbiselerini ve Hun ordu donanımını benimsemişlerdir. Kuzey ve Batı Süvari birlikleri oluşumunda en çok elbiseleri değişime uğramıştır (Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi, 2019.47). Elbise Reformu konusunu batılı araştırmacı D.Groot, Çinliler Hun elbiseleri giyerek onları idare altına almayı kolaylaştırmak ve Hunların kalbini kazanmak makasadyyla gerçekleştirdiklerini belirtmiştir. Ancak böyle bir düşünce sadece bir anlamsızlık ifade etmektedir.

Türk Kaftanının Serüveni

Kaftan denince mutlaka Osmanlı padişahlarının görkemli, uzun desenli üst giysileri akla gelmektedir. Kaftan en eski Türk giysisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kostümünün genetiği ve geçmişi, Hun dönemine

dayanmaktadır. Hunlara ait Noin-Ula kurganlarından çıkan üç kaftan, bu geçmişin en değerli kaynağıdır. İzleri, günümüze kadar gelmektedir. Bunun dışında Gök Türk (Kök-Türk) dönemi ve Osmanlı dönemi kaftanlarında bile bazı izlerine rastlamak mümkündür.

Kaftan sözünün kökeni Farsça'dır. Her ne kadar Farsça'dan almış olsa da Türk kostümünün vazgeçilmez ana parçasıdır. Orta Asya'da yaygın giyilen don (ton) ve (kenzol) (kadınların tercih ettiği cepli ve yakalı kaftan türü, bazı Türk lehçelerinde böyle telaffuz edilir) günlük üst giysilerdir. Kaftan hem kadın hem erkek üst giysisidir. Uzun kollu bazen yarım kollu, dizlere kadar uzanan, dik, devrik yakalı, kimi zaman nakışlı olarak dikilen bir üst giysidir. Destan ve kutsal kitaplarda kaftan figürü yer almıştır. Dede Korkut ve Ahit'te, Hz. Eyüp kıssasında bile yer almaktadır. Eski Ahit'te Tanrı tarafından Adem ve Havva'ya deriden bir kaftan giydirmiştir.(M.S.Küçükkaşçı,2006:706). Kaftan, Çağatay lehçesinde "*kaptan*" şeklinde telaffuz edilir. Bu yüzden de Ahmet Vefik Paşa, kaftanın kökeninin Türkçe olduğunu vurgulamıştır. Kaftan, İran'da içi pamukla kaplanarak dikilen bir savaş giysisi olmuştur. Fakat Asım Efendi'nin malumatlarına göre, bugün Anadolu'da giyilen "*çukal*" adı verilen bir kaftanın karşılığıdır (B.,B.Ögel1991 a:4). Türkiye Cumhuriyeti'nde genelde kaftan olarak bilinir, Orta Asya Türk halkları daha çok don/ton, çapıt, kenzol söylenir. Kaftan keten,kadife, ipek, atlas gibi çok değerli kumaşlardan yapılmış ve zamanın değişmesine rağmen hala daha düğünlerin vazgeçilmez kostümlerinden biridir. Korkut Ata destanında kaftanın, özel günler için dikilmiş olduğu hakkında bilgiler verilir..(B.Ögel,b991:6). Düğünde, damat ve gelinin kırmızı kaftan giydiğine dair satırlar yer alır.

Önemle belirtmek gerekir ki Eski Türkler ölülerini, kıyafetleri ile birlikte defnetmişlerdir. Bunun yanı sıra atları ile gömüldükleri de bilinmektedir. Bu geleneğin yerine getirilmesi kuşkusuz ölen insanın ruhunun bir hazinesi olması ve öteki dünya düşüncesinin olmasıdır. Gömü yerine getirilirken ölen insanı ailesinden en yakını giydirmektedir. Daha sonra defin yerine onun bindiği at ile getirilir ve sonra da bu at onunla birlikte gömülmektedir. (G.V.Kubarev,2005a:41). Pazırıkültürünün etkisi, Hun döneminine yansımıştır ve bu döneme ait Hunların giyim kuşam ve takı kültürüne ışık tutmaktadır. Noin-Ula kurganından çıkan kıyafetler, dikkatli bir şekilde incelenmişlerdir ve daha özel bir yere sahiplerdir. Çünkü diğer Hun kurganlarından tekstil ürünlerine rastlanmamaktadır. Türk kostümünün genetiği bariz bir şekilde Hun dönemine dayanmaktadır. Üst giysilerin içine ince keçe ile kaplanmış olarak ısınmak amacıyla kaftanlar dikilmiştir. Altay'da Üst Edişen bölgesinde M.Ö I-II yüzyıllarına ait bir kadın mezarı

bulunmuştur. Mezardan çıkarılmış bu kaftan, çift taraflı olup tamamen ipekten yapılmıştır. Kaftan, Türk modasını yansıtmaktadır. Çünkü ölçü ve karakteristik özellikleri benzerlikler taşımaktadır; dar kolları, sol tarafa kapanarak sağ üste gelmesi, yakasının düz olması, manşetleri olmaması ve dizlere kadar uzanması bu benzerliklere örnek olarak verilebilir. Aynı zamanda bu özellikte olan kaftan muhtemelen M.Ö II-IV yüzyıllarda da kullanılmıştır. Doğu Türkistan'da keşfedilmiş bir çok kaftanın bu özellikte olduğu görülmektedir. Bu yuvarlak yakalı kaftanlar oldukça yaygındır. Keşfedilmiş kaftanlar, çoğu zaman araştırmacılar arasında tartışmalara neden olmuştur. N.V.Knaur ve A.İerusalimskaya için Sarmat ve Parfiya kaftanları olduğu iddialarında bulunmuşlardır. Fakat kaftanların detayları incelendiğinde, Sarmat ve Parfiya kökenli olmaları ikna edici görünmemektedir. (G.Kubarev 2005 b:44).

Arkeolojik ve bazı görsel kaynaklarda gözlemlenen kaftanlar, kökenlerinin Orta Asya'ya dayanmakta olduğunu kanıtlamaktadır. Bozkır kültürünün kostümlerinin kökleri yine de tatmin etmeyen sorular ve itirazlı sonuçlar doğurmaktadır. Fakat eski Türk ve bozkır kıyafetlerinin genetiği Hun dönemiyle bağlantılıdır. S.Rudenko çalışmalarında İskit kostümlerinin Hun kostümleri ile arasında göze çarpacak bir farklılık olduğunu belirtmiştir (S.Rudenko 1953 a:104 quoted G.V.Kubarev 2005 b:45). Kaftanın, zamanın geçmesi ve kaftanların gelişmesi ile bir Türk giysisi olmaktan çıkmış bir çok topluluklar (Macaristan, İran, Hindistan ve Bizans dahil) tarafından benimsenmiş ya da ödünç alınmış olması da mümkündür.

Noin-Ula Dağları, deniz seviyesinden yüksek olduğundan kurganlardaki arkeolojik buluntular iyi muhafaza edilmiştir. Dikkat çekici ve ilginç olan bu nesneler son derece sanatsal eserlerdir. Eserlere bakıldığında bir Hun ustasının inanılmaz mahareti ve iç dünyası görülmektedir. Kaftan, şalvar ve şapka gibi tekstil ürünlerinin üzerinde kullanılan desenler ve onların renkleri hem sanatını hem de yaşam öyküsünü göstermektedir. Hunların tarihi Çin yazılı tarihinden öğrenilmektedir. Ancak giyim kuşam kültürü hakkında pek çok yazıya rastlanmamaktadır. Tsian-han-shu XVI-XVII asırlara ait eserinde sadece çok az bir yerde at üstünde Hunları tasvir etmiştir. S.Rudenko bu tasvirden yola çıkarak Hunların giyim kuşamını incelediğini belirtmiştir (Kultura Hunov i Noinulinkiye Kurganı, 1962). Bunun dışında yazılı olarak Mete Han'a, ipeklerin dışında Çin İmparatoru tarafından giyilmiş bir kaftanın gönderildiğinden bahsedilmektedir. Noin-Ula'da 6 kurgandan üç tane kaftan keşfedilmiş ve incelenmiştir.

Kaftan I; toprak rengindedir fakat eskiden kırmızı renkte olduğu bilinmektedir. Saf ipekten, uzun kolları olan, yakası sade, önden sola kapatılan ve oldukça hafif bir kaftandır. Boy: (uzunluk 1.71 cm) genişlik: (eni 1.94 cm) ölçülerinde dikilmiştir. Kaftanın her iki yanından yırtmaçlar, kollarının uç kısmında Samur kürkünden süslenerek tasarlanmıştır. Yakanın kenarları ve omuz kısmının dikişleri olan detayın üzerinde kürk şeritleri yer almaktadır. Bu geniş biçimde süs görevindeki kürkler, kahve ve bej rengindedir. Bu el işi yün ipliklerle dikilmiştir. (Rudenko,19 a:37)

Kaftan II; Bu kaftanın tasarımı incelendiğinde diğerinden daha kolay yapıldığı gözlemlenmektedir. İpek kumaşından dikilmiştir ve içi hafif (kapitone) keçeden kaplama yapılmıştır. Bu kaftanda sıcak tutması için astar yerine keçe kullanılmıştır. Yakanın alt kısmından başlayarak etek uçlarına kadar ve yandan 10 cm genişliğinde ipek kumaş ile keçenin üzerinden kaplanarak dikilmiştir. Kaftanın diğer yanı ise açık kalmıştır.S.Rudenko, 1962b:38. Kaftanın sağ tarafı açıkta kalmıştır, bu da dikiminin bitmediğine işaret ediyor olabilir. S.A Kandratev'e göre bu kaftan için tam dört kat keçe kullanılmıştır. Özellikle ince ve yumuşak olan keçeler kullanılmıştır, kilim ve diğer gereçler için de oldukça sert ve koyu renkli keçeler kullanılmıştır.

Kaftan III; Noin-Ula kurganının en ilginç tekstil ürünü olarak özelliğini korumaktadır. Bu kaftan için kullanılmış malzemeler diğer kaftanlarla aynı olsa da onu çekici kılan tasarımıdır. Ayrıca bütün değil parçalar halinde bu kaftanı toparlamak oldukça zor bir iş olmuştur. Trapez (yamuk) yapıda bir kanat figüründe, omuzları kapatan bir üst giysidir. Aynı zamanda kaftanın üzerinden belki bir yaka görevini de olmuş olabilir. Tsi-han-shu'nun eserinde verdiği resme bakıldığında ince bir çukal ya da kaftanın üzerinden giyilmiştir. Bu kaftanın bir tarafı keçe ile dikilmiş, diğer tarafı ise saf ipekten yapılmıştır. Bu yamuk yapıdaki üst giysi ısınmak amacıyla yapılmış. Kaftanın dış yüzeyi Samur kürkü ile kaplanarak dikilmiştir.(S.Rudenko,1962:39).

Göktürk ve Türkmen kaftanlarındaki (Donlarındaki) İzleri

Bu muazzam kaftanları daha sonraki Türk topluluklarının kaftanları ile kıyaslamak gerekirse, Hunların devamı olan Gök-Türklerin (Kök-Türk) heykellerindeki kostümler ile Noin-Ula kaftanları benzerlik taşımaktadır. Göktürk devleti, 542 senesinde "Türk" adı ile tarih sahnesine çıkmıştır. Gök Türkler, VI yüzyılın ortalarında Orhun Nehrinin batısında Kutsal Ötüken'de Bumin Kağan ve kardeşi İstemi kağan tarafından kurulmuştur (A.Taşagül2018 a:18). Menşei bakımından birçok efsanelerde karışık bilgilerle

karşılaşmaktayız. Kaynaklar topluca incelendiğinde, ilk büyük özelliklerinin Hunların devamı olmaları bir şüphe götürmemektedir.(B.Ögel 2018 b:20) Orhun Anıtlarını, ve balbalları inşa ederek, tarih yazan Türkler olarak, tarih yapan Türkler olgusunu değiştirmişlerdir ve kendi izlerini bırakmışlardır. Anıtlarda devlet yönetim şekilleri, savaşları ve mücadeleleri, efsaneleri, dinleri, yeryüzünde varoluşları hakkında, yazılar bırakmışlardır. Böylesine güçlü bir devlet, muazzam bir kültüre sahip olmuştur. Dikilmiş heykeller ve kaya resimleri ise onların nasıl giyindikleri hakkında bilgi veren en değerli kaynaklardır. Bozkırın modasını Hunlarda alarak ve geliştirerek devam ettirmişlerdir. Gök-Türklerle ait gelişen sanat ve kültür, Orta Asya için büyük önem arz etmiştir. (N.Ertürk,2018:15-16).

Göktürk heykellerin keşfi, beraberinde tartışmalara sebep olmuştur. D. Graç uzun süre, bu heykellerin Gök Türklerle ait olmadığını ileri sürmüştür. Diğer yandan L.A. Yewtuhova, L.P. Patopov ve L.R. Kızlasov gibi Türkoloji araştırmacıları, bu heykellerin Göktürk aristokratlarına ait olduğu yönünde iddialarda bulunmuşlardır.(E.Yücel, 2000 a:62). Aynı zamanda G.V. Kubarev ise giyinme usulünün kesinlikle Türk modeli olduğunu belirtmiştir. Bilge Kağan'ın ve Tonyukuk'un heykellerine bakılınca bir elinde kuş yada bir kap tutmakta, diğer eli ise kuşağında heykeller yapılmıştır. Bu karmaşık kombinin ana parçası olarak kaftan göze çarpmaktadır (G.V.Kubarev, 2005:32-34). Daha sonra Orhun çevresinde bulunmuş olan Kül Tigin'in heykeli, yukarıda bahsedilen tartışmalara kesin cevap olmuştur. M. Kaşgarlı'nın eserinde geçen "Kıdıhlı bürk" Kül Tigin'in başından dizlerine kadar uzanan kaftan giymiş olarak yapılmıştır. Bu heykelin keşfedilmesi D.Graç'ın iddialarını çürütmüştür. Ayrıca diğer heykellerle aynı özellikleri taşımaktadır. . (E.Yücel,2000) b:64). Heykellerde görünen kıyafetler genelde deriden, kürkten, keçeden ve Çin ipeğinden yapılmıştır. Hunlar gibi ana malzeme burda da yün ve kürktür, ve muhtemelen ipeği üst düzey (asiller) için kullanmışlardır. Heykellerin üzerindeki giyim, iki tür karaktere sahiptir. Biri, koyun kürkünden yapılmış kalın kaftanlardır, bu kaftanın geniş kolları, dik yakası vardır, ön tarafından soldan sağa kapatılmış ve kemerle tutturulmuştur. İkinci kaftan, kürklü kaftanın içine giyilmektedir. Ön tarafı kapatılmış olmasına rağmen yine de kemerle tutturulan yuvarlak bir yakası vardır. (N.Ertürk,2018:18).

Göktürklerin heykelleri, dış giysi ile resmedilmiştir. Başlarında bürk, kuşak, çizme vardır ve tüm bu kombinin içinde ana öge (giysi) olarak kaftan göze çarpmaktadır. Bu kaftanın özellikleri, yukarıdaki birinci kaftanın özellikleri aynıdır.

Günümüz Türkmenistan’ında düğünde damada, bir (don) kaftan giydirilmektedir. Keten kumaşından, çizgili, sade, sağdan sola kapatılmaktadır ve aynı kumaştan kuşak (belbağ) takılmaktadır. Ayrıca bu damat, babasının (damatlık) kaftanını giymektedir. Bazı yerlerde ise içi pamuklu kadife kumaştan yapılmış ve ipek kuşakla tutturulmaktadır. Damada, kız tarafından özel olarak mavi renginde yapılmaktadır. Bu kaftanların dikilişi ve düğmeleri olmayan yakasının nakışı, küçük bir detayla kırmızı keten kumaştan yapılmaktadır. Dar kolları olan bu kaftan, Hun izlerini taşımaktadır.

Yine de Hun kaftanları ya da kostümleri hakkında ilginç bir bilgi Viyana koleksiyonundan öğrenilmiştir. Mısır papirüsünün üzerine Yunanca yazılan metinde, yaklaşık 640 yılına ait olan bazı giysilerin özelliklerinin Hun üslubunu (moda) izlemekte olduğu vurgulanmıştır ve bu, oldukça dikkat çekicidir. Burada, “Dirseğe kadar kısa kolları olan ve saf ipekten olan uzun bir giysi” tasviri yer almaktadır. Bu bilgi aynı zamanda Bizans kaynaklarında Türklerin Doğu kökenli Avar, Hazar ve diğer Avrasya göçebelerinden olduğu anlamına gelmektedir (S.Rudenko,1960:361). Tüm bu kaftanın serüveni ile ilk Türk Kağanlığının kuruluşunu ve onların geniş coğrafyalara hükmettiğini, zamana ve tarihe tanıklık ettiğini görmek mümkündür.(G.Kubarev,2002:49).. Böylece Türk kostümünün kökleri Hunlara dayanmaktadır ve onların hükmettiği diğer topluluklara taşınmıştır.

Şapkalar yada Börkler

Börk ya da şapka, *takke*, *kalpak*, *telpak* farklı lehçelerle söylenmektedir. Her biri farklı işlemlerden geçmekte ve çeşitli dikiş ve kesimlerden oluşmaktadır. Örölmüş yünden, kürkten, farklı kumaşlardan dikilen ve her mevsim başa giyilen bir giysidir. Tarih sayfalarında ve destanlarda, atasözlerinde bile bir şapka figürü vardır. Avrasya ve Orta Asya göçebeleri, soğuktan ve sıcaktan korunmak amacıyla çeşitli görünümlere sahip başlıklar dikmişlerdir. Hunlara ait Noin-Ula VI kurganında üç başlık bulunmuştur. Başlıkların biri kadına, diğerleri erkeklere aittir ve yaz, kış kullanılması için tasarlanmıştır.

İslam öncesi Kuzey Asya’da ve Çin kabartmalarında, Hun başlıkları taca benzemektedir. Börk sözünün etimolojisi tartışmalıdır fakat en eski kullanımının Kuzeydoğu Türkistan’da, IX yüzyıla ait bir metinde, Uygur Hâkanlığı döneminden kalan “*alkış*” (hükümdara dua) anlamında olduğu tahmininde bulunmaktadır (E.Esin 1992a:327). Ancak börkün çok eskilere dayandığı ve başka bir adla telaffuz edildiği düşünülmektedir. (E.Esin,1992

b:328).Yine de Çin kaynaklarında “hu” (kuzeyli yabancı) onların giydiği başlık olarak geçmektedir.

Noin-Ula VI kurganında keşfedilen başlıklar kürkten, ipekten ve keçeden yapılmıştır. Günümüze kadar korunmuş olması eski Türklerin başlıklarının tarihine ve tasarımına ışık tutmaktadır. Bu başlıklar Göktürkler ve Selçuklu devletlerinde, Orta Asya, İdil'e kadar uzanmaktadır.

Başlık I; Antik Avrasya göçebelerinde yaygın olan ve Noin-Ula kurganının pastoral giysisinin günümüze kadar korunmuş olan temsilcisidir. Bu başlık, takke formunda iki parçadır, ince ve yumuşak fôtr keçeden dikilmiştir. Günümüzde toprak renginde olsa da asıl renginin sarı olduğu düşünülmektedir (M.Küçük 2019a:58). Keçe, ipek, kayın ve huş ağacı kabuklarından oluşan bu kalpağın ucu gittikçe sivrileşmiş biçimdedir. Her iki yandan sarkan aynı materyallerden yapılmış *sakalduruk* (börkün sabit durması için ipekten örülerek yapılan kaytan), kulakların kapatılması için tasarlanmıştır. (M.Küçük, 2019b:60).. Sarkan sakaldurukların iç tarafından 6 cm ipekten yapılmış bağcıklar dikilmiştir ve bu bağcıklar, ihtiyaca göre çene altı veya tepeden bağlama görevini görmektedir.

Başlık II; Kurgan narin ve güzel bir eserdir, hatta S.Rudenko bunu,son derece orijinal bir eser olarak nitelendirmiş. Bu başlık, kalındır ama yumuşaktır ve ince keçeden yapılmıştır. Koyu kahve rengindedir. İçi Çin ipeğinden, dışı kapitone keçe, kalan kısmı Samur kürkünden kapatılarak dikilmiştir. Alın kapatan ön kısmında ince renkli yün iplikle *tambur işi* adı verilen dekoratif zincir nakışlarla süslenmiştir (S.Rudenko,196228). Bu işlemi yapmak için Hunlar başka bir teknik izlemişler yani kürkün üzerine kaba bir yün şerit dikerek nakış işlemişlerdir. Hunlar bu tambur işi zincir nakışını keçe ve halıları üzerinde de kullanmışlardır. Başlığın aşağı sarkan kulaklıkları (*kulakçin*) vardır. Kulaklıkları çene altından birbirine geçirilecek şekilde tasarlanmıştır (Küçük,59). Kulakların içine iki kat ipekten astar yapılmıştır.

Başlık III; Çin ipeğinden yapılmıştır ve diğer başlıklara göre farklı bir tasarımı vardır. Bu, başlık olmaktan daha çok bir taç görevi görmüş olabilir. Kuzey Moğolistan'ın iklimi için oldukça ince bir başlıktır, muhtemelen bir tören için özenle hazırlanmıştır. Başlık silindirik biçimde olup tepesi düz görünümündedir, bu da sadece törenlerde soyluların giydiğini açıkça göstermektedir. (Z.İndirkaş, 2002:27). Bölgede daha sonra (M.S 552-745-753) Hunların kültür ve sanatının mirasçıları olan Gök-Türklerde görülen ve soyluluk simgesi kabul edilen yüksek ve yuvarlak başlıklar, bu Hun

başlığının prototipi olmalıdır. Göktürkler geliştirerek bu başlıkları giymeyi devam etmişlerdir.

Yukarıda bahsedilen iki başlık, günümüzde Kuzey’de Başkırtların ve Doğuda Kırgızların başlıklarına benzemektedir. Ayrıca Rus kadınlarının giydiği “kokoşnik” aynısının prototipi olarak görülebilir. Yine de Rusya’nın çeşitli bölgelerinde “ywanka” olarak bilinmektedir. Ayrıca Kazakların folklorik şapkası olan “*tımağa*” neredeyse aynı kesimlerle dikilmektedir. Hun başlıklarının serüveni günümüze kadar ulaşmıştır.

Pantolon yada Şalvar

Pantolon modern çağda en rahat giysilerden biri olarak, erkek ve kadın, çocuklar tarafından giyilmektedir. Çeşitli kumaşlardan dikilen ve her mevsim giyilen bir giysidir. Pantu, potur, olarak telaffuz edilmektedir ve aynı zamanda bir İtalyan komedyeninin ismidir (F.Ayhan 2013a:4) Pantolon, belden ayak bileklerine uzanan ve her bacağı ayrı ayrı saracak biçimde iki parçadan oluşan bir giysidir. Bozkır kavimlerinin ata binmesini kolaylaştıran bir giysidir. Atı evcilleştiren ve eğeri, üzeniyi bulan Türkler, bunların yanı sıra türlü maharetlerini de at üstünde sergilemekteydiler. Bu yüzden uygun bir giysi bulmuşlardır. Prof.Dr.B.Ögel’e göre pantolon, ilk önce Hunlar tarafından bulunmuştur.

Noin-Ula VI kuganından pantolonlar çıkarılmıştır. Pantolonun biri mor renkte ve sert yünden dikilmiştir. Boyu 1.14 cm’dir ve geniş ağırlı bir biçimdedir. Paçalarının uçlarına doğru daralan ve büzülmüş şekilde dikilmiştir. Her iki paçasının üzerinde (eni 4 mm) mor, yeşil ve kırmızı yün ipliklerden oluşan süslü şeritler yer almaktadır (S.Rudenko:33) Bir diğer pantolon kum renginde ipekten dikilmiştir ve bir önceki pantolonun kesimleri ile aynıdır. Yanlardan beyaz ipekten geniş şeritlerle kaplanmıştır.

Aynı zamanda Kurgan 25’ten çıkan pantolon ise oldukça göz alıcı özelliktedir. Çin ipeğinden, üzerinde mitolojik hayvan desenleri olan, bir bulut üzerinde kanatlı atıyla bir binici tasvir edilmiştir. Desensiz ipekten iç tarafına astar dikilmiştir. Her iki paçanın ön ve arka tarafına ipek şeritler uygulanarak dikilmiştir. İnanılmaz bir genişlikte olan bu pantolonun paça uçlarına keçeden ayakkabı dikilmiştir. Botu andıran bu ayakkabı, deri ile kaplanmış ve üzerine dört yapraklı rozet applike edilmiş. Renkli iplikler ile keçe ve deriyle kombin edilen bu pantolon, sıra dışı bir görünüme sahiptir. (Rudenko1962:38).

Yukarıda bahsedilen geniş ağı pantolonlar bozkır kültürünü yansıtmaktadır. Diğer pantolonlar muhtemelen özel bir gün için tasarlanmış olmalıdır. Özenle hazırlanmış bu pantolon belki bir Hun prensesi için tasarlanmıştır. Bu da pantolonun, Hunlar döneminde de günümüzde olduğu gibi uniseks bir giysi olduğunu göstermektedir. Göktürk dönemine ait kaya resimlerinde, bariz bir şekilde pantolon giydikleri görülmektedir. Duvar resminde kızlar bölümünün pantolon giydiği göze çarpmaktadır. (F.Ayhan 2013 b:7). Çizmenin rahat giyilmesi için paçalarının dar olması bu resimde de görülmektedir.

Ayrıca geniş ağılarıyla ve aşağı doğru büzülmüş olması sebebiyle, neredeyse Türkmen kadınlarının giydiği şalvarlarla (balaklar) aynı tasarıma sahiptirler. Türkmen balaklarının yukarı ağı kısmı, başka kumaştan olup alt kısmı ise keten kumaşındandır ve üzerinde nakışlar bulunmaktadır. Bu balaklar, nakışlı elbiselerle giyilir. Bir başka örnek ise Özbek kadınlarının giydiği şalvardır (ışton), tasarımı aynıdır ve paça uçlarına nakışlı şeritler dikilmiştir.

Ayakkabı

Çizme, *edük*, *tepük*, *galoş* (*kövüş*), ayakkabı Türkçe’de farklı telaffuz edilir. Hunlara ait arkeolojik ve yazılı kaynaklarda çizme ya da bot tarzında ayakkabılar giydikleri bilinir. Ayrıca deri işlemeciliği gelişmiş Hunlar, yumuşak deriden çizme ve ayakkabılar giymişlerdir.

Noin-Ula kurganından kadınlara ait çizme tabanları ne kadar sanatsal çizmeler giydiklerini göstermektedir. Yumuşak keçe bir ayakkabı, sarı ve kahve renginde ipek kumaşla kaplanmış, renkli kalın ipliklerle dikilmiştir. Özellikle taban süsü şüphesiz ki Çin’e aittir. Bu ayakkabı asil Hun kadınına aittir ve muhtemelen çadırın (yurta) içinde, halı üzerinde giyilmiştir. Diğer ihtimal ise tören için olmasıdır. (Rudenko, 1962:42). Ancak Hunlar, bağdaş kurarak oturuyorlardı ve böylece ayakkabının tabanını görünmesini sağlıyorlardı. Genel olarak Noin-Ula kurganlarından çıkan nesneler soylu Hunlara ait olsa da bu tür ayakkabıyı diğer Hunlar da giymişlerdir. Fakat yumuşak ve alt kısmını sert bir deriyle kaplamışlardır.

Kemer ve Kemer Plakları, Tokalar

Kemer, “*belbağı*” ve “*uçkur*” olarak farklı Türk lehçelerinde söylenilmektedir. M.Ö I binyılda, Hunların hakimiyeti altında olan tüm Bozkırın vazgeçilmez ögesi haline gelmiştir ve göçebe kavimlerin kostümünün karakteristik bir aksesuarıdır.

Ayrıca Hun kadınlarının da kemer taktıklarına, arkeolojik kaynaklar tanıklık etmektedir. Hatta kadınların kemerlerinin boyutu onların sosyal statüsüne uygun olarak tasarlanmıştır. (L.Sahaorovskaya ve B.Daşıbalov, 2016:belgeseli). İvolga yerleşkesinden ve Moğolistan'ın kuzeyinde Egin-Göl, Derestuy mezarlıklarından çıkan bronz ve demir kemer plakları bu hususta özel bir yere sahiptir.

Hunlar için kemer sadece bir aksesuar olmak dışında bir korunma aleti görevi görmüştür. Kemerlerin yanlarına demir halkacıklar yapılmıştır ve kemerler hançer ve bıçak gibi savaş aletlerinin askısı görevi görmüştür. Hunlar, yakın mesafeden savaştıkları esnada kalkan ve oklarını bırakmaktaydılar, bu yüzden de bu tür kemerler onlar için oldukça elverişli olmuştur. Ayrıca kalın demir tokaları, düşmandan karın bölgesine gelecek darbelerden yara almayı engellemiştir. Kuzey Moğolistan'da Hunlar demirden, daha sonra bronzdan, ancak sade görünümde olan kemer tokaları nı tercih etmişlerdir. (M.Ts.Turbat,Erdenebatır ve S.Yu.Hudyakov,1986:4-5).

İvolga yerleşkesindeki mezarlarda çok sayıda kemer tokası bulunmuştur. Bu kemer tokaları sanatsal ve harikulade bir görünüme sahiptir. Yılan şekli ve hayvan mücadelesi sahneleriyle bronzdan yapılmış tokalar, Hunların bronzu eriterek ve farklı figürler vererek ustalık becerileri gösterdiğinin bir kanıtıdır..(A.Davıdova1985:50).

Hunlardan miras kalan “sarkıntılı meşin kemer” modası, daha sonra Gök-Türkler ve diğer Türk topluluklarında kullanılmaya devam etmiştir. Kemer, şüphesiz ki Türk topluluklarının ortak aksesuarıdır, Hunların vasıtasıyla diğer topluluklar (Çin ve Avrupa) bu tür kemer takma alışkanlıkları edinmişlerdir. (N.Diyarbakırlı 1972:120).

Takılar (Broş, Boncuk) ve Vazgeçilmez Ayna

Hun kadınları, at üzerinde rahat hareket etmek için pantolon ve kaftan giymişlerdir. Bu kombinin üzerinde küpe, taç ve kolye takmışlardır. Bunların yanı sıra günümüz kadınları gibi (beyaz metalden yapılmış) ayna taşımışlardır. (B.Dalan ve A.Taşagıl,2019:53). Aynanın (12 cm) tarihi M.Ö I-III yüzyıllarına dayanmaktadır ve üzerinde kalp şeklinde yaprak desenleri ve bu desenlerin üzerinde kuşlar vardır ve yuvarlak bir şekle sahiptir. Aynı zamanda bir ayna daha keşfedilmiştir. (A.Davıdova,1985:53-54). Takı ve süs için Trans-Baykalya'da veya komşu bölgelerde yaygın olarak çeşitli mineraller kullanılmıştır. Yine de ithal malzemelerden, yani Turkuaz (Orta Asya kökenli), cam (boncuk) ve Sedef gibi değerli taşlardan oluşmuştur.

İvolga şehrindeki mezarlarda bulunan boncuk ya da kolyeler florit kristalinden, kemikten ve kireç taşından yapılmıştır ve olağanüstü çeşitlilik arz etmektedir. Silindirik yapıda ve yuvarlak kesimlerde pürüzsüz boncuklar

takmışlardır. Kolyeler ise aynı malzemelerden olup, paralel ipliklere geçirilmiş ve yuvarlak, silindirik kristal cam boncuklardan dizilmiştir. Florit kristalinden yapılmış, fıçı şeklinde ve konik, üçgen formunda kolyeler kullanılmıştır. İvolga gömüleri, (100-190) büyük ölçüde boncuk koleksiyonuna sahiptir. Her yaşta kadının boncuk takmış olduğunu göstermektedir. Hun kadınları boncuk içinde marifetini sergilemektedir çünkü başlık ve kemerlerin üzerin bol miktarda boncuk işlemlerdir. Ayrıca bekar kızlar göğüslerini kapatacak şekilde sıkça ipliklere dizilmiş kolyeler takmışlardır.(A.Davıdova,1985:50-51).

Yaka iğnesi yani *broush* Türk halklarında özel bir yere ve derin bir anlama sahip aksesuarlardır. *Broush* kelimesinin menşei Fransızca'dır, Türkçe "yaka iğnesi" ya da "gülyaka" olarak bilinmektedir. İvolga mezarlarından birinde kemikten yapılmış bir broş keşfedilmiştir. Bu süs iğnesini arka tarafından takılması için delikler açılmıştır, süslü, hafif yuvarlak şekil verilmiştir, yüzeyinde ise kalın aralıklarla çizgiler yer almaktadır. Hunlar kemiğin pürüzsüz halini muhafaza ederek ve keserek birçok esvap elde etmişler. Hunlar Orta Asya ve Çin sınırlarına ulaşan ve İdil Nehrine kadar uzanan geniş coğrafyalara kendi kültürünü taşımıştır.

Sonuç

Çalışmada Hunların esas kıyafetleri, bunların nasıl renklendirildikleri ve metal ve kemik işçiliğinden bahsedilmiştir. Ata binmeyi kolaylaştıran ve devamlı hareket halinde olan bir Hun için kıyafetler, bu durumlara göre tasarlanmıştır. Bozkırda pratik ve taşınabilir eşyalara sahip olmak gerekmektedir. Genel olarak Hunlara ait maddi buluntular soylulara ait olsa da Hunlar benzeri tarzda keçe ve yünden, daha sade dokumadan yapılmış elbiseler giymiş olabilir. Çünkü İpeği her Hun'un giymiş olması mümkün değildir. İpeği asillerin giydiği arkeolojik tekstil ürünlerinde açıkça görülmektedir. Tarihin eski medeniyetlerinden biri olan Mısır ve Yunanistan, yerleşik yaşama hakim olmuşlardı, fakat giysileri tek parçadan oluşmaktaydı. Hunların giysileriye yaşadıkları coğrafyanın zorlu şartlarına ve göçebe yaşamlarına rağmen son derece sanatsaldır. Deriyi applike, sert ve ince keçeyle nakış işlemlerdir. Çadırın içi renkli keçelerle, halılar ile ahşap oymalı figürlerle dekore edilmiştir. Geniş bozkırda yetişen bitkilerden boya almışlardır. Modern çağda Türk halklarının renkli giyinmesinin sebebi ve renklerin farklı anlamlandırılmış olmaları Hun devrinden miras kalmıştır. Tarih sahnesine çıkışı ve dağılarak Doğu ve Batı'ya yayılması, Hun giyim kuşam kültürünün de yayılmasına sebep olmuştur. Göktürkler, Hunlardan

miras aldığı kültürü devam ettirmiştir. Sonra Hazarlar, bunu Bizans sarayına kadar taşımışlardır. Günümüzde hayvan motifi desenler ve aynı kesimlerin kullanması, Hun izlerinin göstergesidir. Hangi coğrafyada yaşadığımıza bakılmaksızın Hun tarzı, tüm Türk uyruklarının ortak mirasıdır.

KAYNAKÇA.

1. BARKOVA.L, POLOSMAN,N. (2002). Kotyum i Tekstil Pazırıksev Altaya (IV-III vv.do.n.e), İnfolio Yayınları, Novosibirsk .
2. BOZKURT.N .(2000).TDV, İpek C.26,İstanbul.
3. ÇARPICIOĞLU.İ., BEŞİRLİ.H, (2015).Türk Kültürü” Grafiker Yay,Ankara
4. ÇANDARLIOĞLU.G, (2013). İslam Öncesi Türk Kültür ve Tarihi ,Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı,İstanbul.
5. ÇİRKİN.S,(2018).Güney Sibirya Arkeolojisi ve Şamanizm,Yapı Kredi yay.İstanbul.
6. ÇORUHLU.Y, (2000). Türk Devlerinde Zırh,İstanbul .
7. DAVYDOVA.A.V,(1985).İvolginskiy Kompleks (gorodişe i mogilnik) pamyantik Hunnu v Zabaykalye, L.G.U.Yay,eningrad.
8. DALAN.B., TAŞAĞI, A.,(2019).Tarih Boyunca Türk Kadını,Yeditepe Üniversitesi Yay,İstanbul
9. DİYARBEKİRLİ, N. (1972).Hun Sanatı Milli Eğitim Basımevi, İstanbul .
10. Dı COSMO, N. (2004). Ancient China and Its Enemies,Cambridge University Press,Cambridge.
11. EBERHARD, W. (1996). Çinin Şimal Komşuları , Çev.N.Kutluğ,TTK Yay,Ankara.
12. EBERHARD.W (1978) Çin Tarihi , TTK Yay. Ankara
13. ESİN.E,TDV, Börk , (1992). C.VI, İstanbul .
14. ERTÜRK.N,(2018).Orta Asya’dan Osmanlı İmparatorluğu’na Türklerde Giyim Kuşam (MÖ 5 yüzyıl,MS 18 yüzyıl), Hayal Perest yay,İstanbul.
15. FİNDLEY.C.V, (2005).The Turks in World History,Oxford university Press,Oxford.
16. FERNKOPAN.P, İpek Yolu, Pegasus yay, Çev.M.Gülmen,İstanbul 2018.
17. GOLDEN.P,(2018) Dünya Tarihinde Orta Asya,Ötüken,Çev.K.Taşan,İstanbul.
18. GUMİLEV.L. (2018). Ot Russi do Rossii, AST yay,Moskova .GUMİLEV.L, (2018).Kones i Vnov Naçalo,Ayris Yay.Moskova.
19. GÖMEÇ.S, (2012).Türk Kültürünün Ana Hatları,Berkan Yay,Ankara
20. GROUSSET.R, (2017).Bozkır İmparatorluğu ,Ötüken yay,Çev.M.E.Üzmen, İst. 2017.
21. HUDYAKOV.Yu.S (2002). Eski Türklerde Silah Türkler ilk çağ Ansiklopedisi,C.III,Yeni Türkiye Yay,Ankara.
22. İNDİRKAŞ.Z, (2002).Türkler’de Hükümdar Tacı Geleneği,. T.C.Kültür Bakanlığı Yay, Ankara.
23. KALYAŞTORNY.S.G., SULTANBEKOVK.T.İ.S (2002).Türkün Üç Bin Yılı, Selenge Yay. İstanbul .

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

24. KUBAREV.G.V,(2005). Kultura Derevnih Tyurok Altaya (Po Materyalom Pogrebalnih Pamyatnikov), İnstitut Arheologii i Etnografi Yay, Novosibirsk.
25. KÜÇÜKKAŞÇI.M.S, (2006).TDV Kaftan,C. Ek-I,İstanbul .
26. KÖKREK.M,(2018). Börk bir başlığın tarihi serüveni ve Edirne'deki Börklü mezar taşları,Dergah Yay. İstanbul.
27. KİM, H. J, (2016).The Huns, Routledge Press, London.
28. KRADİN.N.N, (2002).İmperya Hunnu, Moskova .
29. OTKAN.P,(2018).Tarihçinin Kayıtları'na (Shi Ji) göre Hunlar,Türkiye İş B yay. İst.
30. ÖGEL.B, (1991).Türk Kültür Tarihine giriş,C.V.TTk. Yay. Ankara 1991.
31. ÖGEL, B. (2019). Büyük Hun İmparatorluğu,C.I,Tarih Kurumu Yay,Ankara .
32. RUDENKO. S. (1960). Kultura i Naseleniya Sentralnogo Altaya v Skifskoye vremya, AN.SSR.Yay,Leningrad.
33. RUDENKO.S, (1962).Kultura Hunov i Noinulinkiye Kurganı, Leningrad.
34. TAŞAĞIL.A,(2018).Gök-Türkler,C.I,TTK yay,Ankara .
35. TEKİNOĞLU.H, (2013). “Hun Türkleri”,Kamer Yay,İstanbul.
36. YÜCEL.E,(2000).İslam öncesi Türk sanatı,Arkeoloji ve sanat yay,İstanbul .

Bildiriler ve Makaleler

37. AYHAN.F.(2013) Türk Giyim Kültüründe Pantolon,Kasım-Aralık sayısı, Kırgızistan, s.3-6.
38. DAVYDOVA A.V. (1992). “Bronzpovaya Peçat Syunnu”. Sovetskaya Arheologia. Sayı 1.s236-238.
39. HUDYAKOV.Yu.S. (1986).“Voorujeniye Srednevekovih Koçevnikov Yujnu Sibiri i Sredni Azii”: Akademiya Nauk SSR Sibirskoye Otdeleniya İstori,s.4-5-6.
40. TURBAT.M./ERDENEBATOR TS,/ HUDYAKOV.Yu.S.(“1986) “Predmety Voinskogo i Konskogo Snaryajeniya Hunnov Severnoy Mongoli”,Ulan-Bator ,s.16.
41. SAHAROVSKAYA.L/DAŞİBALOV.B.(2016). “Aziatskiye Gunny”.Belgeseli. Buryatiye Cumhuriyeti. <https://youtu.be/RqVcld2QMa0> (erişim tarihi:18.10.2020).

ŞANLIURFA' DA KEMİK TARAKÇILIK SANATI

Hanım Handan AĞIRMATLI

El Sanatları Öğretmeni / Yük. Lis.Öğrencisi, Çankırı Karatekin Üniv. Güzel San. Enst. Sanat ve Tas. Böl. hh.agirmatli@gmail.com ORCID: 0000-0002-8313-2759

ÖZET

Evrende yaşamın ilk izleriyle birlikte insanoğlu hayatını sürdürmek için gerekli araç ve gereçleri kendi ihtiyaçları doğrultusunda gidermeye gayret etmekle kalmamış yaşamında kullandığı her alanı, araç ve gereçleri de süsleme ihtiyacı gütmüş böylelikle el sanatlarının doğuş sürecini başlatmıştır. Becerisini ve zekâsını kullanarak yaşadığı alanı, giysilerini, çanak/çömleğini, tараğından, tokasına vb. örneklerini çoğaltacağımız birçok alanda el sanatları ürünleri ortaya koymuşlardır. Çevresinde bulduğu bitkisel ve hayvansal lifleri, deri, kemik, boynuz, diş ve değerli taşları kullanarak ihtiyaçlarını gidermek için başladığı serüvene duygu ve düşüncelerini de ekleyip sanata dönüştürmeyi başarmıştır.

Konargöçer toplumdan yerleşik düzene geçişle daha da sosyalleşen insan sadece kendi ihtiyaçlarını gidermekle kalmayıp çevresindeki insanların ihtiyaçlarını da gidermeye başlamıştır. Belli bir konuda yaşadığı deneyimler doğrultusunda bir dalda uzmanlaşmış ve böylelikle meslek dalları oluşmuştur.

Bu çalışmada Şanlıurfa bölgesinde geçmiş yıllarda revaçta olan bir meslek iken son yıllarda teknolojiye yenik düşen bir meslek olan tarakçılık mesleğini, kemik tarak yapımı ve kemik tarak yapım sürecinde yaşananlar hakkında bilgiler içermektedir. Bu bağlamda betimsel araştırma ve yarı yapılandırılmış görüşme yöntemleri kullanılarak giderek yok olan bir el sanatı olan tarakçılık sanatının tanıtımı gelecek kuşaklara aktarımı, sürdürülebilirliği, kayıt altına alınması ve bilinirliğinin artırılması açılarından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Şanlıurfa, geleneksel el sanatı, tarakçılık, kemik tarak,

ART OF BONE COMBS IN ŞANLIURFA
Hanım Handan AĞIRMATLI

ABSTRACT

With the first traces of life in the universe, mankind not only strived to supply the necessary tools and equipment in line with their own needs, but also required to decorate every area, tools and equipment used in his life, thus initiating the birth process of handicrafts. Using his skill and intelligence, he can change his living area, clothes, bowl / pot, comb, buckle etc. They have produced handicraft products in many areas where we will reproduce examples. By using the vegetable and animal fibers, leather, bones, horns, teeth and precious stones he found around him, he added his feelings and thoughts to his adventure to satisfy his needs and turned it into art.

People who became more socialized with the transition from nomadic society to settled order started not only to meet their own needs but also to meet the needs of the people around them. In line with his experiences in a particular subject, he specialized in a branch and thus professional branches were formed.

This study includes information about the profession of comb making, which has been defeated by technology in recent years, while it was a popular profession in the Şanlıurfa region in the past years, bone comb making and what happened during the bone comb making process.

In this context, using descriptive research and semi-structured interview methods, the promotion of the art of comb making, which is a handicraft that is gradually disappearing, is important in terms of its transmission to future generations, its sustainability, recording and increasing awareness.

Keywords: Şanlıurfa, traditional handicraft, comb making, bone comb,

GİRİŞ

El sanatları ürünleri, kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. El sanatı kavramı, sanat etkinliklerinin önemli bir alanında, el emeğine dayalı geniş bir alanı içine barındırmaktadır. Bu sebepten ötürü tam bir tanım yapmak her daim güç olmuştur. El

sanatları özünde insanların temel gereksinimlerini giderme amacına yönelik olarak hayvansal, bitkisel ürünleri ve bunlarla birlikte artıklarını hammadde olarak kullanarak, doğada bulunan her türlü maddeden hammadde olarak faydalanarak, basit araç ve gereçlerle yapılan ama çokça çaba, emek ve yaratma gücü isteyen uğraşların tümüdür diye tanımlanabilmektedir (Yazıcıoğlu, Erdoğan ve Söylemezoğlu, 2002).

El sanatları, tarihsel zaman içerisinde tekrarlanan insanların temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ilkel aletlerle yapım süreci başlanmış, zamanla teknolojinin ilerlemesi ve gelişmesiyle de birlikte yaşanan değişiklikler sonucunda çeşitlilik kazanmasıyla insanların zevkleri ve duygularıyla bir araya gelerek bir sanat eseri haline gelmişlerdir (Doğan,1999).

Geçmişten günümüze el sanatları, yörede bulunan hammaddeyi işleyerek o bölgede yaşayan insanların gereksinimlerini gidermekte aynı zamanda gelenek ve göreneklerin yaşatılması ve bu bağlamda yansıtılmasında önemli bir değere sahiptir. Bu amaca hizmet etmek için birçok mesleki kurslar ve okullar açılmıştır. Bunlara bir örnekte Şanlıurfa’ da yok olmaya yüz tutmuş el sanatlarından çulha (bez dokumacılığı), kazazlık, kürkçülük, keçe, bakır, ahşap, saraçlık, tarakçılık, kilimcilik, halıcılık, abacılık gibi sanatlar canlandırılması ve birçok el sanatının öğretilmesi için valilik bünyesinde Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Araştırma ve Geliştirme Eğitim Merkezi kurularak kurslar düzenlenmektedir.

Tarakçılık sanatı da bu kurslarda yaşatılmaya çalışılan unutulmaya yüz tutmuş sanatlarından biridir. Şanlıurfa’ da geleneksel el sanatlarından biri olana tarakçılık mesleği 50-60 yıl öncesine kadar yörede Hoca Abdülvahit Camii ile Eski Arasa Hamamı arasında bulunan 20’ ye yakın atölyede üretimi yapılmaktaymış. Teknoloji ve sanayinin gelişimi ile plastik tarakların üretilmesi kolay ulaşılır daha ucuza mal edilmesi sonucunda insanlar kemik ve ahşap tarak yerine insan sağlığı açısından çokta faydalı olmayan plastik taraklara rağbet göstermişlerdir.

Bu çalışmada yok olmaya yüz tutmuş bir el sanatı olan Rızvaniye Medresesi’ nde yaşatılmaya çalışılan tarakçılık sanatı,

kemik tarak yapımı ve bu sanatın yapımında rol alan Şanlıurfa' daki son ustanın bilgilerini gelecek kuşaklara aktarılması, kayıt altına alınması açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada gerekli literatürler taranmış olup konu ile alakalı bilimsel veriler incelenmiştir. Bu bağlamda ele alınan bilimsel ve görsel materyaller, kitap, dergi, tez, gazete, belgesel gibi bilimsel ve görsel kaynakların yanı sıra konuda geçen mekânlardan bazılarında incelemelerde bulunulmuş gerekli notlar alınmıştır.



Şanlıurfa Haritası

1. ŞANLIURFA'NIN KONUMU VE TARİHİ

Şanlıurfa 37,8 kuzey enlem ve 38.46 doğu boylamında yer almaktadır. Ceylanpınar'ın doğusunda yer alan Aşağı Hümerra Köyü ile en batıdaki Halfeti İlçesi arasında 2 derece 30 dakikalık meridyen farkı bulunmaktadır. Bu da, 10 dakikalık bir saat farkı denk gelmektedir. Şanlıurfa'nın ilinin ortalama yükseltisi 518 m. dir. Şanlıurfa İl' inin doğusunda Mardin, batısında Gaziantep, kuzeybatısında Adıyaman, kuzeydoğusunda Diyarbakır, illeri ile çevrilmiş bir konuma sahiptir. Güneyinde ise 1926 yılında yapılmış olan Ankara Antlaşması ile çizilmiş bulunan Suriye sınırı uzanmaktadır. Şanlıurfa' nın coğrafi konumunun gösterdiği özellikler nedeniyle, Türkiye'nin uzun süre başka devletler ve ülkelerle bağlantılar etkileşimler kurabilmiş illerinden biridir. İlk ve orta çağda eski uygarlık merkezlerinden olan Mezopotamya ve Arap ülkeleri ile Avrupa arasındaki bazı yollar Şanlıurfa İli üzerinden geçmekteydi.

Şanlıurfa ili Güneydoğu Toroslar' ın orta kısmının güney etekleri üzerinde yer almaktadır. Şanlıurfa İli' nin kuzeyinde yer alan dağlar ve yüksek tepeler genellikle güneye doğru gittikçe alçalmaktadır. Şanlıurfa'da bulunan büyük ovalar güney yarısında yer almaktadır. Sıra tepeler oldukça yaygın olup bunların arasında batıdan doğuya doğru sıralanan Suruç, Harran ve Viranşehir ovaları bulunmaktadır. Batıya doğru kenarları fazla uzanmış bir altıgene benzeyen Şanlıurfa' nın yüz ölçümü 18.584 km' dir (<http://www.cografya.gen.tr/tr/sanlıurfa/>).

Şanlıurfa ilk çağlardan itibaren Ebla, Akkad, Babil, Hitit, Hurri, Mitanni, Arami, Asur, Pers, Makedonya, Roma'nın egemenlikleri altında kalmış, Sasaniler, Gotlar ve Moğollar' ın istilası ve yıkımlarını yaşamış, Bizans döneminde imar edilmiş, Selçuklular, Haçlılar ve Müslüman devletler arasında sürekli el değiştirmiştir. Böylece tarihi boyunca bir çok kültürle tanışmış olan URFA, 1516 yılında Osmanlı devleti egemenliğine girmiştir. 1919 yılından önce İngilizlerin, daha sonra da Fransızların işgaline uğramış, 11 Nisan 1920 de de bağımsızlığına kavuşarak, Cumhuriyetin ilanından sonra 1924 de İl olmuştur. Kurtuluş savaşı esnasında halkının göstermiş olduğu kahramanlıklardan ötürü de ismi 1984 yılında "Şanlıurfa" olarak değiştirilmiştir (http://www.abuzerakbiyik.com.tr/page_detail.php?page_id=33).

2. ŞANLIURFA' DA YAŞATILAN GELENEKSEL EL SANATLARI

Şanlıurfa tarihi dokusu itibari ile birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu nedenle kültürel anlamda yaşamış olan medeniyetler yaşadıkları bu coğrafyada yaşam koşullarının çeşitlenmesine neden olduğu gibi yapılan el sanatlarının çeşitlenmesine ortam sağlamıştır.

Şanlıurfa' da İslamiyet öncesinde mozaik sanatı, fresk sanatı, heykel ve taş işleme sanatı yoğun olarak yapılmıştır. Şanlıurfa bölgesinde asırlar öncesinden günümüze kadar gelen birçok mimari yapıda ve mezar tabanlarında mozaiklere rastlanması, kazılarda ortaya çıkan mimari kalıntılardaki birçok heykel ve taş işlemlerinin bulunması geçmiş dönemlerden beri Şanlıurfa' yı yurt edinmiş medeniyetin geleneksel el sanatlarıyla uğraştıklarının birer kanıtı niteliğindedir.

Şanlıurfa geleneksel el sanatları alanında çeşitliliği fazla olan şehirlerimiz arasında yer almaktadır. Bu sanatlar; çulha dokuma, kilim dokuma, kolon dokuma, Karakeçi kilim dokuma, çulculuk (semercilik – palancılık), keçecilik, abacılık, kazazlık (ipek işlemeciliği), ahşap oymacılığı, tesbihçilik, taş işlemeciliği, gümüş işlemeciliği, kuyumculuk, tarakçılık, bakırcılık, çit örücülüğü, nalbantlık, kürkçülük, saraçlık, debbağlık, çorapçılık, kendircilik, köşkerlik (yemenicilik - kunduracılık), dövme demircilik, tenekecilik, çömlekçilik, kokacılık (kovacılık), hattatlık, kalemişi süsleme sanatı, gibi birçok tarihi meslekleri sayabiliriz.

Günümüzde ise bu sanatlardan birçoğu sanayi devriminde yaşanan teknolojik gelişmeler ve yaşam koşullarının değişmesi sonucunda bazı el sanatları yok olurken bazı el sanatları da son temsilcileri ile ayakta kalmak için adeta savaşılmaktadır.

Şanlıurfa’ da geçmişten günümüze kadar gelen geleneksel el sanatlarından bazıları şunlardır; çulha dokuma, keçecilik, kazazlık (ipek işlemeciliği), bakırcılık, tarakçılık, ahşap oymacılığı, tesbihçilik, kürkçülük, gümüş işlemeciliği, taş oymacılığı, semercilik, hattatlık, dövme demircilik, kuyumculuk, Karakeçi kilim dokumalarıdır. Bu sanatlar usta çırak ilişkisi ile devam etmiştir. Geleneksel el sanatları ile uğraşan ustalar bu sanatlara olan talebin her geçen gün azalması, hatta nerdeyse bazı sanatların yok olması sonucunda geleneksel el sanatları ile uğraşan usta sayısı gün geçtikçe azalmakta ve bazı geleneksel el sanatları son temsilcileriyle birlikte belki de yok olup gidecekleri günleri beklemektedirler.

Geçmiş dönemlerde yaşam koşullarından ötürü Şanlıurfa geleneksel el sanatlarına olan talebin fazla olmasından dolayı bazı sanatlarla uğraşan usta sayısı oldukça fazladır. Hatta bu sanatların kendine ait pazarları bile bulunmaktadır. Örneğin Şanlıurfa’ da bulunan Kürkçü Han’ı, Kazaz Pazar’ı, Kuyumcu Pazar’ı, Tesbihçiler Çarşısı vb. sanatlar ile anılan han ve pazarların yer alması bu sanatların yoğun olarak yapıldığının birer kanıtı niteliğindedir.

Zamanla değişen sanayi ve modernleşme çabası ile birçok ustanın elinde yapmış olduğu ürünlerin fabrikalarda kısa sürede ve daha uygun fiyata üretilmesi sonucunda bu sanatla uğraşan ustaların sanayileşme karşısında eski değerini kaybetmeleri ile karşı karşıya gelmiştir. Bazı geleneksel el sanatları ustaları sanatlarıyla uğraşmaya devam etmiş ise de bazı ustalar başka işler ile uğraşmaya başlayıp bu kadim sanatların unutulup gitmesine neden olmuştur. Bu merkezde geçmiş zamandan günümüze Şanlıurfa’ da yapılmış ve

yapılmakta olan geleneksel el sanatlarının gelecek kuşaklara öğretimini sağlamak amaçlanmıştır. Bu geleneksel el sanatlarının bazıları günümüze kadar gelebilmiş iken bazı geleneksel el sanatları gereken değeri görmediği için unutulmuştur. Bazı geleneksel el sanatlarının yapımı uzun süre durmuş yıllar sonra bu geleneksel el sanatlarından bir kaçının yapımına tekrardan başlamıştı.

Şanlıurfa valiliği 2010 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi hocaları ile ortak bir proje gerçekleştirmiştir. Bu çalışma sonucunda uzun yıllardır yapımına devam edilmediği için unutulmuş geleneksel el sanatlarını ve hala yapımına devam edilen yöreye has geleneksel el sanatlarını tek çatı altında toplayarak Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Merkezi' ni (GESEM) kurmuşlardır. Şanlıurfa valiliği bünyesinde faaliyet gösteren Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Merkezi (GESEM) tarafından yeniden Şanlıurfa' ya özgü geleneksel el sanatlarının canlandırılması projesi kapsamında yörede yeniden yapımına başlanılan tarakçılık, çulha dokuma ve kazazlık (ipek işlemeciliği) sanatları olmuştur. Şanlıurfa' da yıllarca bu geleneksel el sanatları ile uğraşan usta bulunmadığı için bu sanatlar unutulmuştur. Bu sanatlar valilik aracılığı ile yeniden yapılmaya başlanmış ve bu sanat gelecek kuşaklara öğretimi için projeler gerçekleştirilmiştir. Bu merkezde faaliyet gösteren ustalar daha sonra valilik kararı ile Rızvaniye Medresesi avlusuna taşınması kararı alınmıştır.

3. ŞANLIURFA İLİ KÜLTÜR - SANAT ARAŞTIRMALARI VAKFI RIZVANIYE – BALIKLIĞÖL EL SANATLARI MERKEZİ

Rızvaniye Medrese'si avlusunda yer Rızvaniye Cami (Zulumiye Cami-Merkez) Halil-ür Rahman Gölü'nün kuzey kenarında yer alan cami, Bizans devrine ait St. Thomas Kilisesi'nin yerine Osmanlıların Rakka Valisi Rızvan Ahmet Paşa tarafından 1716 yılında yaptırılmıştır. (<http://www.cografya.gen.tr/tr/sanliurfa/>). Cami restorasyon çalışmaları görmüş olsa da hala eski görevini yerine getirmektedir. Günümüzde Balıklıgöl' ü ziyarete gelen kişiler Rızvaniye Cami' sini ibadethane olarak kullanmaktadırlar.

Rızvaniye Medrese' si avlusunda eskiden medresede talebe yetiştirilmesi için kullanılan odalara şuan Geleneksel El Sanatları Merkezi' inden Rızvaniye Medrese' si avlusuna taşınan geleneksel el sanatları ustalarına tahsis edilmiştir. Şanlıurfa' ya turistik gezi amaçlı

başka şehir ve ülkelerden gelen ziyaretçilere ve Şanlıurfa’ da yaşayan yerel halka farkındalık oluşturmak, geçmiş dönemlerde yörede yapılan geleneksel el sanatlarını tanıtmak, bilinirliğini arttırmak, sanatseverlerin bir ara gelmelerini sağlamakla birlikte bu sanatın gelecek kuşaklara aktarımı için bir nevi yaşayan müze niteliğinde kursların devam ettirilmesi amacıyla Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı (ŞURKAV) tarafından Rızvaniye Medresesi avlusuna taşınmış Şanlıurfa’ ya özgü geleneksel el sanatlarından hattatlık, kürkçülük, tarakçılık ve kemik tarak, tesbihçilik, keçecilik, kazazlık (ipek işlemeciliği), gümüş işlemeciliği ve bazı sanatsal kurslardan ney, filografi, kaligrafi, resim vb. kursların öğretimini sağlanması amacıyla her bir geleneksel el sanatları ustasına sanatını icra etmesi için bir oda dizayn edilmiştir.

Burada kurslar aktif halde devam ederken, ustalarımız ve çıraqları tarafından üretilen ürünler bir acık hava müzesi gibi sergileme ve satış imkânı da sağlamıştır. Balıklıgöl Rızvaniye Medresesi’ ni ziyarete gelen yerli ve yabancı turistler hem bu geleneksel el sanatlarını tanımakta ve bilgi almakta hem de beğendiği yöreye özgü el sanatlarından üretilmiş el emeği göz nuru ürünleri satın alma olanağı da bulmaktadır.

4. TÜRKİYE’DE TARAKÇILIK

Tarak yapıp, satan kişilere tarakçı denilmektedir. Türkiye’ de tarakçılık eskiden birçok il ve ilçede yapılan bir meslek grubunu olmuştur. Revaçta olan mesleklerden bir tanesi olduğunu en çokta genç kızların çeyizlerini süsleyişi, olmazsa olmazları arasında oluşu ve eski dönemlerde erkeklerin ceplerinde mutlaka taraklarının bulunmasından da anlayabiliriz. Yâre/yarene alınan en değerli hediyelerin başında ayrılmaz bir ikili olan ayna ve tarak yer almaktadır. Tarak sadece çeyizlerin olmazsa olmazı olmasının yanında halı ve kilim dokumalarda tarak motifi yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Tarak motifi bir çok yerde el motifi ve parmak motifleri birlikte anılmıştır. Tarak motifinin anlamı genel olarak doğum ve evlilik ile ilişkilendirilmiştir. Tarak motifi genç kızın evlenme arzusunu ve doğumu anlatırken aynı zamanda kem gözlere karşı

koruma anlamlarını da beraberinde taşımaktadır. Eski dönemlerde insanlar duygularını, isteklerini, hayallerini dokumalara aktardıklarından bu motifler bir nevi sözsüz iletişim dili olmuştur. Genç kız dokuduğu halı ya da kilime tarak motifli dokuduysa ben artık evlenmek istiyorum mesajını ailesine vermiş sayılmıştır.

Türk el sanatlarında kültürel ve sanatsal değeri bulunan tarihi mesleklerden birçoğu, çeşitli nedenlerle kaybolmuş, çok azı ise büyük fedakârlıklarla ile devam etmeye çalışılmaktadır. Günümüzde usta-çırak ilişkisi çerçevesinde yürütülen bu meslek türleri adeta yok olma sorunları ile karşı karşıya kalmasının birçok sebebi bulunmakta, ayrıca bu nedenlerin yanında dünyadaki bilimsel/teknolojik gelişmeler ile köyden kente göçün artması sayılabilmektedir. Bununla birlikte, sürekli nüfus artışı sonucunda artan ihtiyaçların giderilmesi için seri üretim ürünlerin yaygınlaşması ve moda kavramının tüm insanlığı maddi ve manevi etkilemesi de, geleneksel mesleklerin ve yöresel ürünlerin üretim ve tüketimini olumsuz etkilemiştir. Türkiye’de tarakçılık mesleği de yaşanan bu durumdan ve sanayileşmeden olumsuz etkilenmiştir.

Türkiye’de eskiden çok çeşitli taraklar olmadığı için kemik ve ahşap taraklar kullanılmaktaydı. Geçmişte revaçta olan bir meslek iken sanayi devriminin yaşanmasına bağlı olarak gelişen ve değişen teknolojinin azizliğine uğrayıp kemik ve ahşap tarakların yerine plastik tarakların raflarda yerini alması ile günümüzde yok olmakla yüz yüze gelen birçok mesleklerden bir tanesi de tarakçılık olmuştur. Şuan ülkemizde bu işi aktif olarak yapan illerden bazıları; İstanbul, Denizli, Aydın, Sivas ve Şanlıurfa’dır. Bu sanatçılar belki de sanatın son temsilcileri olacaklardır.

Türkiye’ de son yıllarda köy hayatını terk edip yoğun şekilde şehir hayatına göçlerin yaşanması ile hayvancılık ve tarım ve faaliyetlerinin gün geçtikçe azalmıştır. Hayvancılık faaliyetlerinin yoğun olarak devam ettiği yılların sona ermesi ile hayvan üretimi konusunda bir takım sorunlar yaşanmaya başlamıştır. Bu tarz sorunların meydana gelmesi ile hayvansal üretimin az olmasına bağlı hayvansal atıklarda, boynuz ve kemik temin edilmesi noktasında da

bir takım sıkıntılar yaşanmaya başlamıştır. Bu sorunlara yeni çözümler bulmak için farklı hayvanlardan elde edilen hayvansal atık denemeleri yapılmıştır. Deve, koçboynuzu, camız kemik ve boynuzlarına alternatif olarak artık dağ keçisi, öküz ve inek kemiklerinden, boynuzlarından da bazı ustalar tarak yapma denemelerine başlanmıştır. Fakat en kıymetli olan deve kemiğinden ve koçboynuzundan yapılan taraklar olmuştur.

Denizli ve Sivas illerinde koçboynuzunun bir kısmı ile tarak yapılırken bir kısmı ile de bıçak sapı olarak işlenmektedir. Şanlıurfa bölgesinde olan koçların boynuzları diğer bölgelerden farklı ve boyut olarak küçük olduğu için Şanlıurfa valiliği aracılığı ile Denizli’ den koçboynuzu temini yapılarak kemik tarak üretimi devam ettirilmektedir.

Bölgeler arasında kullanılan ham malzeme farklılığından dolayı elde edilen kemik tarak ve ahşap taraklarda farklılıklar gözlenmektedir. Ustanın mahareti ve kullanılan malzemenin kaliteli olması ile elde edilen ürünler hem görsel olarak hem de kullanım açılarından alıcısını memnun etmekte uzun yıllar kullanışlılığı sürdürmektedir.

5. ŞANLIURFA’DA TARAKÇILIK

Şanlıurfa’nın geleneksel el sanatlarından biri olan tarakçılık, günümüzden 50-60 yıl öncesine kadar Eski Arasa Hamamı ile Hoca Abdülvahit Camii arasında kalan çarşıdaki 20 yakın işyerinde icra edilmiştir. (Kürkçüoğlu, Kürkçüoğlu, 2011:105). Şanlıurfa’ da tarakçılık sanatı önemini yitirmeden 30 – 40 yıl öncesinde tarakçılık geleneksel el sanatı ile uğraşan en tanınmış ustalar Tarakçı Bakır, Tarakçı Mehmet, Tarakçı İmam ve en sonra Şih Müslüm Özbal olmuştur (http://www.abuzerakbiyik.com.tr/page_detail.php?page_id=188). Bu sanatın Şanlıurfa’ da uzun yıllar icra etmiş ve yapmış oldukları sanat ile çevreleri tarafından tanınmış ve bu şekilde anılmışlardır. Bu ustalardan sonra uzun yıllar boyunca Şanlıurfa’ da tarakçılık sanatı ile uğraşan hiç kimse kalmamıştır. Sanayileşme sonucu fabrikalarda plastik tarakların üretilmesiyle önemini yitiren bu sanatın günümüzde son ustası Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı tarafından

düzenlenen Rızvaniye – Balıklıgöl El Sanatları Merkezi 'nde bulunan Mahmut Çaycı' dır.

Bugün bu sanatı icra eden Mahmut Çaycı ; *'Ahşap ve kemik tarak kullanma alışkanlığının saçta kepeklenmeyi, dökülmeyi ve bitlenmeyi önlediğini hatta kemik tarağın keratin olduğunu ve insan tırnağı nasıl ki saç derisini olumsuz etkilemiyor ise kemik tarakta onunla eş değerde olduğunu'* söylemektedir.

Eskiden Şanlıurfa'lı tarak ustaları devenin bacak kemiğinden, armut, iyi cins ceviz ve annep ağacından yapmışlardır. Beyaz renkteki devenin kemiği fildişi görünümü verdiği için, ahşap taraklara göre daha sert ve dayanıklı olduğundan en fazla deve kemiğinden yapılmış taraklar tercih edilmiştir. Deve kemiği ve ağaç bulunmadığı durumlarda bazen camız boynuzundan da tarak yapımında kullanılmıştır. Ancak, sıcak suya karşı dayanıksız olduğu ve çabuk eğildiğinden camız boynuzu, pek fazla tercih edilmemiştir. Bu kemik ayrıca tarakçılar göze sürme çekmede kullanılan “Sürme Mili”, birde eskiden berberlerin sünnet esnasında kullandıkları “Sünnet Mili” ve tabanca kabzasına kakma yapımında kullanılmıştır. Deve kemiği ayrıca tespihçiler tarafından tespih yapımında da kullanılmıştır.

(<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80841/tarakcilik.html>).

Eski dönemlerde Şanlıurfa ve çevresi İpek Yolu gibi önemli ticaret yollarının üzerinde olması ve aynı zamanda bu kervanların yüklerini taşımada develeri kullanması vb. nedenlerden ötürü deve yetiştiriciliği ve üretimi oldukça fazla olması nedeni ile deve kemiği bulmak oldukça kolay olmuştur. Zamanla ulaşım için araç kullanımının çoğalması, ticaretin artık nakliye ve kargo şirketleri aracılığı ile yapılması gibi nedenlerden dolayı İpek Yolu vb. ticaret yolları eski önemini yitirmiş, aynı zamanda uzun yıllar Şanlıurfa' da kemik tarakçılığının yapılmayışı ile deve kemiğine olan talebin yok olması, birde kemik tarak yapımında özellikle yaşlı deve kemiğinin tercih edilmesi vb. nedenlerden ötürü develere olan ilgi ve talebin azalmasıyla ve deve kemiğini bulmak oldukça güç hale gelmiştir.

Şuanda Şanlıurfa kent merkezinde deve üretimi ve yetiştiricisine rastlanılmazken, Şanlıurfa' nın Siverek ilçesinde bir

tane, Harran ilçesi ve köylerinde nadiren de olsa deve yetiştiricisine rastlanılmaktadır. Deve yetiştiricilerinin ellerinde bir kaç deve olması, deve üremesinin çok uzun aylar alması ve yetiştirilmesinin meşakkatli olması nedeniyle ve aynı zamanda halkın deve etini eskisi kadar talep etmediği gerekçeleri ile kesimleri nadir olmaktadır.

Günümüzde Şanlıurfa’ da deve kesimi olmadığından deve kemiği bulunmak oldukça güçtür. Bu nedenlerden dolayı deve kemiğinden tarak yapılamamaktadır. Şanlıurfa’ da bulunan tarak ustası Mahmut Çaycı, daha çok Denizli’ den temin edilen koçboynuzlarından ve de Trabzon’ dan temin edilen şimşir ağacından tarak yapmaktadır.

5.1. Eskiden Şanlıurfa’da Yapılan Tarak Türleri

Şanlıurfa İl’ inde tarak ustalarının geçmiş dönemlerde ve günümüzde yaptıkları tarak çeşitleri aşağıda sıralanmıştır.

1. Kadın Tarağı: 9x7.5 cm. boyutunda olup dişleri uzun kenara açılır. Tarağın genişliğine göre iki, üç veya dört parça kemikten yapılır.

- a. İki tarafı sık dişli
- b. Bir tarafı seyrek, bir tarafı sık dişli
- c. Tek tarafı sık dişli
- d. Tek tarafı seyrek dişli olmak üzere dört ayrı çeşidi vardır.

2. Sakal Tarağı: 6x6.5 cm. boyutunda tek parça kemikten yapılmış olan tek tarafında sık dişlidir ve bu dişler uzun kenara açılmıştır. Sakal taramada kullanılmaktadır.

3. Erkek Tarağı: 10x4.5 cm. boyutunda olup iki parça kemikten yapılmıştır. Tek taraflı ve ince dişlidir. (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80841/tarakcilik.html>).

Şanlıurfa’ da tarak ustaları büyük bir emek sarf ederek aylarca işleme tuttıkları koçboynuzu ve kemikleri çeşitli taraklara dönüştürmüşlerdir. Bunun sebebi ise tarak her zaman kişiye özel bir eşya olmuş her bireyin kendine ait bir tarağa sahip olma zorunluluğunu doğurmuştur. Tarak ustaları herkesin kişisel tercihinine göre tarak üretmişleridir. Ustaların yapmış olduğu taraklarda cinsiyet

farklılığı göze çapmaktadır. Kadın ve erkeğin fiziksel ihtiyaçlarının birbirinden farklı olmasından ötürü ihtiyaç duydukları taraklarda da farklılık göstermiştir. Aynı zamanda göze çarpan bir diğer detay ise kadın taraklarındaki çeşitliliktir. Kadınların süslenmeye olan merakı ve aynı zamanda saç yapılarının birbirinden farklı olması sebebi ile tarak ihtiyacının da farklılaşmasına sebep olmuştur. Bu nedenle ustalar kişisel talepler doğrultusunda her ihtiyacı karşılamak için çeşitli taraklar üretmişlerdir.

5.2. Koçboynuzundan Kemik Tarak Yapımı

Şanlıurfa’ da bulunan tarak ustası Mahmut Çaycı koçboynuzundan tarak yapımı aşamalarını şu şekilde dile getirmiştir: *“Koçboynuzu ilk etapta kazanda kaynatılır. Kazanda kaynatıldıktan sonra içerisindeki ilik boşaltılır, içerisindeki ilik boşaltıldıktan sonra kurumaya bırakılır, kuruma süreci yaklaşık 1 yılla 2 yıl arasında sürmektedir. Koçboynuzunun kuruması gerekmektedir, kurumaz ise işlem yaparken kırılma çatlama olabilir. Tam kurutulduğunda kırılma, çatlama olmamakta rahatlıkla tarak haline getirilmektedir.”*



Fotoğraf 1: Isıtma (kişisel arşiv)

Koçboynuzları tam kuruduktan sonra alıp sobada ateşe tutularak yumuşatılır. Yumuşama işlemi bittikten sonra etrafını ısıtılır (fotoğraf 1).



Fotoğraf 2: Pres (kişisel arşiv)

Isıtma işleminden sonra ince tarafları alınıp kalın tarafları prese vurulur (fotoğraf 2).



Fotoğraf 3: Çarka vurma (kişisel arşiv)

Prese vurulduktan sonra düz hale getirip suyun içerisine atılır. Sonrasında şoklanır çünkü sıcak sıcak yapılıncı çatlama olmaktadır. Bu işlemden sonra kemik alınıp çarka vurulur (fotoğraf 3).



Fotoğraf 4: Şekil verme (kişisel arşiv)

Çarka vurma işleminden sonra, koçboynuzunun vermiş olduğu en ve boya göre tarak haline getirilir (fotoğraf 4).



Karar verilen en ve boya göre tek tek dişlerini açılır (fotoğraf 5)



Fotoğraf 6: Cilalama (kişisel arşiv)

Dişlerini açtıktan sonra tekrar zımparaya vurulur, zımparalama tamamlandıktan sonra bu sefer el işlemine başlanır. Elle ta ki parlayana kadar üstündeki pütürler gidene kadar zımpara işlemi yapılır. Son olarak cilası vurulur (fotoğraf 6).



Fot. 7:Çeşitli renkte taraklar (kiş. arşiv)

Kullanıma hazır hale getirilir. Yaklaşık bir kemik tarağın yapım aşaması 1,5 ile 2 saat arasında sürmektedir. Her koç boynuzunun kendine has huyu suyu vardır boyuna göre yapılacaktır. Onu sen ne uzatabilir ne kısaltabilirsin nede genişletebilirsin o istediği boyu verir. Renklerine gelince bir bin rengi çıkar (fotoğraf 7).

Bu renklerin oluşması benim kemik tarakta en sevdiğim yönlerinden bir tanesidir. Renkler çok orijinal ve güzel olur. Tarak haline getirdiğimiz zamanlar dişlerini sivri yapmıyoruz saç derisine mesaj yapacak şekilde dişlerini açıyoruz çok sivri olduğu zaman deriye zarar verir çok yumuşak olacak deriye temas ettiği zaman yumuşaklık hissi vermelidir (Kültür Bakanlığı'na kayıtlı tarakçılık ve terzilik sanatçısı Mahmut Çaycı, kişisel görüşme, 17.07.2020). ‘‘ cümleleri ile sözlerini tamamlamıştır.

Koçboynuzu dışında ceylan, keçiboynuzu ve manda boynuzu hepsini koçboynuzundaki işlemin aynısını bunlarda da uygulanmaktadır. Ama günümüzde en rahat bulunan koçboynuzu olduğu için daha çok koçboynuzu tercih edilmektedir. Koçboynuzunda kemik tarak yapım aşamaları fotoğraflar ile anlatımı aşağıda verilmiştir.

Koçboynuzu iki aşamadan yapılmaktadır. Birinci aşamasında boynuzun yarısını Denizli tarafında bıçak sapı olarak kullanım görmektedir. Geri kalan kısmını da Şanlıurfa' ya valilik aracılığı ile getirilip kemik tarak yapımında kemik tarak sanatı ile uğraşan ustalar tarafından tarağa dönüştürülmektedir. Denizli ve Sivas' ın bıçakları çok meşhurdur bu illerimizde bıçakların sapları kemik tarafından yapılmaktadır. Şanlıurfa bölgesinde kemikten bıçak sapı yapılmamaktadır. Şanlıurfa' da sadece tarak yapımı için koçboynuzu kullanılmaktadır.



Fot. 7:Çeşitli renkte taraklar (kiş. arşiv)



Fot. 8: Boynuzun tarağa dönüşümü (kiş. arşiv)



Fotoğraf 9: Hamam tarağı (kişisel arşiv)

Günümüzde Şanlıurfa' da pek tarak çeşitleri yoktur. Yapılan taraklar genellikle hamam tarağı diye geçer (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 10: Kaş ve göz tarağı (kişisel arşiv)

Tarak ustası Mahmut Çaycı eskiden yapılan günümüzde yapımı olmayan göz ve kaş tarağını da artık yapmaya başlamıştır. Fakat daha seri hale geçmemiştir (Fotoğraf 10).

2.3. Deve Kemiğinden Tarak Yapılması

Kesilmiş devenin bacak kemikleri, eskiden Şanlıurfa’ da tarakçılar tarafından satın alınmıştır. Bu iş için yaşlı develer daha çok tercih edilmiştir. Çünkü deve kemikleri, iri ve kaliteli olarak görüşmüştür. Zayıf ve genç devenin kemiği küçük ve kalitesiz olduğundan pek tercih edilmemiştir.

Keser yardımıyla önce kemiğin kaba tarafları düzeltilir ve üzerindeki et kazınır. Devenin kaval kemiği 3 parçadan oluşmaktadır. Sonra parçalara ayrılarak ilik kısmı temizlenir. Düzgün kesilmiş parça kemikler, yaz aylarında 1 hafta, kış aylarında ise 15 - 20 gün süreyle suda dinlendirilir. Bu aşamada kemik içerisindeki ilik, kanı ve tortuyu suya bırakır. Kemikler sudan çıkarılarak ağaç mengeneye takılır ve ince dişli “ Yege ” (ege) ile parçalar halinde işlenir. Daha sonra bu parçalar yan taraflarından ince el matkabıyla delinir ve bu deliklere ince çiviler yerleştirilmek suretiyle birbirine tutturulur yanlarını sağlamlaştırmak için çivi çakılır çivi çakıldıktan sonrada üzerine demir çekilir, demir çekildikten sonra o çiviler kaybolur kaybolduktan sonra elle testere ile dişler ince ince açılır hamam tarağı yapılır. Çeşidine göre bir, iki, üç veya dört parça kemikten bir tarak boyu elde edilir. Parçaların yan yana bağlanmasında ayrıca yapıştırıcı bir madde kullanılmaktadır. Tutturulan kemikler tekrar mengeneye konulur ve özel olarak yapılmış ince dişli el testeresiyle tarağın dişleri açılır.

Eğenin sivri kenarıyla tarak üzerine çizgiler açılarak süsleme yapılır (Kürkçüoğlu, Kürkçüoğlu, 2011:106).



Fotoğraf 11: Şanlıurfa Kent Müzesi' de bulunan deve kemiğinden yapılmış tarak örnekleri ve sürme mili çeşitleri (kişisel arşiv)

Şanlıurfa'da son yıllarda deve kesimi olmadığı için artık deve kemiğinden tarak yapımı bulunmamaktadır. Günümüzde Şanlıurfa' da tarak ustaları deve kemiği yerine koçboynuzu tercih etmek durumunda kalmıştır. Keser, ege, oynar tahta saplı ince el matkabı, testlere, tahta mengene, zımpara makinası, pres tarakçılıkta kullanılan aletlerdir.



Fotoğraf 12: Kemik tarak ustası Mahmut Çaycı (kişisel arşiv)

Kemik Tarak Ustası Mahmut Çaycı

Mahmut Çaycı 1979 Hilvan doğumludur. Çalışma hayatına 10 yaşında başlamıştır. İlk meslek hayatına terzilik mesleği ile başlamış, terzilik mesleğini yaparken yan dükkânlarında bulunan kemik tarak ustasının işlerine merak sarıp yanına gidip öğrenmek istemiş fakat o usta dükkânını kapattığı için terzilik mesleğine devam etmiştir. Terzilik mesleğini yaklaşık olarak 20 yıl yapmıştır. 2013'te Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Merkezinde (GESEM) yöresel folklor kıyafetleri dikimine başlamıştır. Bu merkezde 4 – 5 yıl terzilik

mesleğini devam etmiştir. Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Merkezinde çalışmaları sürerken tarakçılık mesleği Şanlıurfa’ da yapılmamaktadır. O dönemin Şanlıurfa valisi bu yüzden Denizli’de bulunan tarak ustası ile irtibata geçmiştir. Aziz Merttürk isminde kemik tarak ustası Şanlıurfa’ ya gelip bu mesleğin öğretimine başlamıştır.

Tarakçılık eğitimini alan kişi maalesef 6 ay eğitim aldıktan sonra bu mesleği yapmama karar vermiştir. Şanlıurfa Geleneksel El Sanatları Merkezinde böylelikle kemik tarakçılık mesleğini yapan kişi tekrar kalmamıştır. GESEM’ de tarakçılık mesleğini yapan olmadığı ve eskiden beri tarakçılık mesleğine merakı olan Mahmut Çaycı için bir gün karşılaştığı Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulunda öğretim görevlisi olan S. Sabri Kürkçüoğlu’ na “Geleneksel El Sanatları Merkezinde bir tarakçılık mesleği eksik dedim” o da “kimse yapmıyor” dedi “ bende ben yaparım dedim ”, “ Gerçekten yapar mısın? ” deyip, “ kolumdan tuttu beni Denizli’ deki hocamla görüştürdü ”. Denizli’deki usta tekrar Şanlıurfa’ya gelmiş yaklaşık 1 yıl eğitim vermiş ve bu eğitimden sonra 6 ayda Mahmut Çaycı Denizli’ deki hocadan eğitim görmüş ve böylelikle tarakçılık mesleğini yapmaya başlamış ve şuan sevdiği mesleği yaptığı için mutlu olduğunu” ifade etmiştir.

Şu an Şanlıurfa’da Kültür Bakanlığı’na kayıtlı tarakçılık ve terzilik sanatçısı olan Mahmut Çaycı tarakçılık sanatını severek devam ettirmektedir. Usta bu sanatın yok olup gitmemesi için halk eğitim merkezinde geleneksel el sanatlarımızdan bir tanesi olan ahşap ve kemik tarakçılık kursu eğitimi vermektedir. Aynı zamanda Rızvaniye Medresesi avlusunda yer alan tarakçılık – kemik tarak atölyesinde çırak yetiştirmeye devam etmektedir. Usta genç yaşta çocukların bu mesleği öğrenmesinin daha iyi olacağı görüşünde olduğu için bu eğitime çok küçük yaşta çıraklarla sürdürmektedir. Şuan yanında 10 – 12 yaş aralığında olan iki tane çırağı bulunmaktadır. Geleneksel el sanatımızdan bir tanesi olan tarakçılık ve kemik tarakçılığının bütün inceliklerini öğretmekte ve bu sanatı sevmeleri için elinden gelen gayreti göstermektedir.

SONUÇ

Kültürel ve millî kimliğimizin önemli bir parçası olan geleneksel el sanatları gün geçtikçe azalmakta hatta bazı sanatlarımız yok olmakla karşı karşıya kalmakta böylelikle geleneksel sanatlarımız evrenden silip yok olması gibi ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Kendine has özellikleriyle değer kazanmış kültürümüzün ayrılmaz bir parçası olan geleneksel el sanatlarımızın, koruma altına alma sorumluluğuna her zamankinden daha fazla önem vermemizi gerektirmektedir. Kısacası, somut olmayan kültürel mirasımızın korunması, sürdürülebilir kılınmasıyla mümkün olacaktır. Bilinçsizce tüketilen, hızla yok edilip yeni kuşaklar aktarılamadığı için tıpkı sahibi çıkmayan bir miras gibi kaderine terk edilmemelidir. Kültürel değer ve sanatlarımıza sahip çıkmalı onları gelecek kuşaklara aktarmak için arge çalışmaları ile organize bir biçimde yol alınması gerekmektedir.

Geleneksel el sanatlarından biri olan tarakçılık mesleğinin halen devam ettiği yörelerde resmi ve özel kurum ve kuruluşlarca ziyaretler gerçekleştirilmeli, medya aracılığı ile tanıtımının yapılması sağlanmalıdır. Bu meslek ile geçimini sağlayan kişilere destek olunarak müşteri ve piyasa bulunması için gerekli her türlü profesyonel çalışma ilgili kurum ve kuruluşlarca yapılmalıdır. Usta-çırak geleneğinin yeniden canlandırılması için yeni çalışmaları yapılmalı ve bu soruna çözüm önerileri geliştirilmelidir. Gençlere bu sanatlar sevdirilip yeni iş imkânları sağlanarak bu sanatlara teşvik edilmedir.

Şanlıurfa merkez ve ilçelerinde uygun görülen yerlerde el sanatları atölye ve imalathanelerinin kurulması için ortam sağlanmalıdır. Turizm bölgelerindeki işletmeler ve turizm için bölgeye gelen şirketler ile irtibata geçerek yapılan eserlerin oralarda satışlarının sağlanması ve bu merkezlerin ziyaret edilip tanıtılması için gereken çalışmalara başlanmalıdır.

Geleneksel Türk el sanatları ürünlerinin pazarlama ve satışına yönelik web sitesi hazırlanmalı, üreticilere yurt içi/ dışı satış ve tanıtım olanağı sunulması için sergiler ve fuarlar, şenlikler, programlar düzenlenmelidir. El sanatı ile uğraşan insanları bir araya toplayarak kaynaşmaları için ortam oluşturulmalıdır. Çeşitli cazip kılan ödüllü

yarışmalar düzenleyip yeni kuşakların ve halkın bu alana ilgisinin oluşması sağlanmalıdır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile ilgili özel sanat kuruluşları işbirliği yapmalı geleneksel el sanatlarını koruma tanıtma ve yayma ile ilgili var olan Geleneksel El Sanatları Merkezi (GESEM) ve Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı (ŞURKAV) gibi başka dernekler oluşturulmalı ve bu dernekler aktif halde kullanılmasına ortam sağlanmalıdır.

KAYNAKÇALAR

1. AKPINARLI, H.F., BAŞARAN, F. N., BÜYÜKYAZICI, M., ERTÜRK, Y.P., TOZUN, H., (2012). Şanlıurfa El Sanatları ve Sözlü Kültür Malzemeleri, Şanlıurfa İli Kültür - Sanat Araştırmaları Vakfı (ŞURKAV) Yayınları, Ankara, s. 7 - 9 - 372
2. DİKMEN, Ç., TORUK, F. (2018). Gerede (Krateia) Arastalar Bölgesi'nin Sosyo - Kültürel Sürdürülebilirlik Bağlamında İrdelenmesi. Vakıflar Derg., (49), s. 147 - 167.
3. DOĞAN, M., KAYA, Ş.C., (1999). “Gaziantep El ve Ev Sanatları”, Gaziantep İl Turizm Müdürlüğü Arşivi, Gaziantep.
4. ERDOĞAN, Z., SÖYLEMEZOĞLU, F., YAZICIOĞLU, Y., (2002). “Köy El Sanatlarının Cumhuriyet Döneminde Sosyal, Ekonomik, Kültürel ve Endüstriyel Alanda Etkileri ve Bu Perspektif Işığında Günümüzde Köy El Sanatlarına Yaklaşım”, Ankara, 5. Türk Kültür Kongresi,
5. KÜRKCÜOĞLU, A.C., KÜRKCÜOĞLU, S.S., (2011). Şanlıurfa Çarşıları - Hanları ve El Sanatları, Şanlıurfa Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 105.
6. ONUK, T., - AKPINARLI H.F., (2005), “Cumhuriyetten Günümüze El Sanatlarının Doğuşu, Gelişimi, Sosyal Kültürel Eğitim ve Ekonomik, İlişkileri Bakımından Bugünkü Durumu ve Geleceği”, El Sanatları, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, cilt 13, Ankara
7. ÖTER, Z., (2010). Türk El Sanatlarının Kültür Turizmi Bağlamında Değerlendirilmesi, Milli Folklor, Yıl: 22, S: 86.

İnternet Kaynakları

8. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80841/taracilik.html/Ers.Tar.02.08.2020> Erişim: 02.08.2020
9. <http://www.cografya.gen.tr/tr/sanliurfa/> Erişim Tarihi: 04.08.2020
10. http://www.abuzerakbiyik.com.tr/page_detail.php?page_id=188 Erişim Tarihi: 06.08.2020
11. http://www.abuzerakbiyik.com.tr/page_detail.php?page_id=33 Erişim Tarihi: 10.08.2020

KADİM TÜRK YÖNETİM KÜLTÜRÜ'NÜN MODERN DÖNEMDE HÜKÜMRANLIK SEMBOLÜ OLARAK TECESSÜMÜ: ARMA-İ OSMANÎ

Hüseyin Hilmi ALADAĞ

¹Doktor Öğretim Üy., Osmaniye Korkut Ata Ün., Bilgi ve Belge Yön. Böl.,
hilmialadag@osmaniye.edu.tr

Özet

Tarih boyunca muhtelif hanedanlıklar, devletler, kentler ya da belli müşterekler etrafında bir araya gelmiş topluluklar en genel manada mitolojilerinin, efsanelerinin ve inanışlarının gereği meydana gelmiş olan kâinat tasavvurlarının sembolik ve simgesel anlatım yollarını hep araya gelmişlerdir. Bu sembolik dışavurumun bir yüksek soyutlama olarak tebellür ettiği simgelerin en mühimlerinden biri de “armalar” olmuştur. Medeniyet tarihi içinde armaların tanınmayı ve bilinmeyi tesis eden bir ifade biçimi olarak kullanılışı içinde mevcut anlam katmanları yani sembolik betimleme imkânı sebebiyle yaygın bir şekilde tercih edilmiştir. Toplumların mitolojik anlatıları nev-i şahsına münhasır olmuş ve o toplumun sosyal, dinî, siyasî, idarî, ekonomik ve daha pek çok cephesinin bir yansıması kabul edilmektedir. Armalarda ait olduğu ailenin, devletin ya da toplulukların muhtelif motifler ile sembolikleşmesi her zaman olagelmıştır. Mezopotamya ve Eski Mısır uygarlıklarında olduğu gibi ilkel inanışlarda ve kadim dinlerde dahi semboller kullanılmıştır.

Türklerde boyların simgesi olarak muhtelif Türk boylarının kendilerine mahsus kutsal addettikleri; bazı kuşlar, at, geyik gibi bazı özellikleri nedeniyle öne çıkan hayvanlar ongun ismi verilen kutsanmış sembolik cisimlerde yer almışlardır. Devlet armalarının oluşum sürecinde belirleyici ve en müessir saik bir takım prensipleri ve kuralları şekillenmiş olan heraldik ilmidir. İslâm ordularında kalkanlara bir takım armaların işlendiği dönemlerde Avrupa’da henüz kalkanlarda armaların kullanılmadığı bilinmektedir.

İslâm ordularındaki kalkanların yanı sıra bayrakların da kare şeklinde ve üzerinde kılıç, hilal, paleografik bakımdan kufi yazıyla yazılmış lafzatullah yazısı, aslan, kartal, zambak ve muhtelif çizgiler

taşıdığı müşahede edilmiştir. Bu alametlerin/sembollerin pek çoğu Haçlı seferleri sonunda İslam ordularından görülerek Avrupa'da da kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa'ya da Selçuklular vasıtasıyla yayıldığı bilinen bir gerçektir. Matkovski gibi bazı araştırmacılar Osmanlı Devleti'nin armayı ilk olarak Avrupalı şövalyelerde gördüklerini ancak Osmanlı Askeriyesinde atlarda ve savaşçılarda zırh kullanma geleneğinin olmayışı sebebiyle arma kullanmadıklarını iddia etmektedirler. Ancak Devlet-i Âliye'nin dönemsel olarak “arma” furyasına katılmayı ve bu sebeple bir devlet arması edinmeyi sadece bu Osmanlı ordusundaki “zırh” kullanmama ameliyesi ile açıklanamaz. Açıkça; bunun belki de en başta gelen sebeplerinden biri Devlet-i Âliye'nin “klasik dönemi” içerisinde devletin zaten ortada olan ve göstermek zahmetine gerek duymadığı her alana yayılmış kudret, şöhrat ve ihtişamı, bir diğeri ise I. Selim'in Mercidabık ve Ridaniye zaferleri vasıtasıyla İslam'ın pek çok sembolünü kutsal topraklardan Dersaadet'e getirişi ile başkaca bir sembole ihtiyaç duyurmayan dünyada İslam Dininin yegâne bayraktarı oluşudur.

Tanzimat sonrası çokları bil mecburiye başlatılan batılılaşma hamleleri ve reform çalışmaları sebebiyle bir devlet armasına ihtiyaç duyulmuş II. Mahmud ile başlayan en iptidai formundan, Sultan Abdülmecid zamanında sipariş edilen tasarıma ve nihayet II. Abdülhamid'in döneminde son biçimini almış olan “arma-i Osmani”ye kadar muhtelif aşamalardan geçmiş Osmanlı arması neticede kadim Türk Yönetim Kültürü'nün modern dönemde hükümlerlik sembolü olarak tecessümü olarak tezahür etmiştir. Esasen bu armaya II. Abdülhamid'in idarî iletişim stratejilerindeki projeleri yaygınlık kazandırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Osmanlı Devleti, Heraldik, Arma, Arma-i Osmani.

THE ENFORCEMENT OF THE OLD TURKISH MANAGEMENT CULTURE AS A SYMBOL OF THE GOVERNMENT IN THE MODERN ERA: ARMA-I OSMANÎ

Abstract

Throughout history, various dynasties, states, cities or societies that have come together around certain commons have gathered

together the symbolic and symbolic expressions of the universe imaginations that have come into being due to their mythology, legends and beliefs. One of the most important symbols of the symbols in which this symbolic expression appeared as a high abstraction was the "coat of arms". In the history of civilization, the use of coats of arms as a form of expression that establishes recognition and knowledge has been widely preferred due to the existing layers of meaning, ie symbolic depiction. The mythological narratives of societies are unique and accepted as a reflection of the social, religious, political, administrative, economic and many other facets of that society. It has always been common to symbolize the family, state or communities to which they belong on coats of arms with various motifs. As in Mesopotamia and Ancient Egyptian civilizations, symbols were used even in primitive beliefs and ancient religions. What various Turkish tribes regard as sacred to themselves as the symbol of the tribes in Turks; Some animals such as birds, horses and deer, which stand out due to their features, were included in the blessed symbolic objects called ongun. The decisive and most influential factor in the formation process of state coats of arms is the science of heraldry, which has shaped some principles and rules. It is known that coats of arms were not used on shields in Europe at the time when some coats of arms were embroidered on shields in Islamic armies. It is known that coats of arms were not used on shields in Europe at the time when some coats of arms were embroidered on shields in Islamic armies. In addition to the shields of the Islamic armies, it has been observed that the flags are also square and bear sword, crescent, paleographically kufic script, the name of Allah and the prophet, lion, eagle, lily and various lines. Many of these signs / symbols were seen from the Islamic armies at the end of the Crusades and started to be used in Europe. It is a known fact that it spread to Europe through the Seljuks. Some researchers such as Matkovski claim that the Ottoman Empire first saw the coat of arms on European knights, but they did not use it because of the lack of tradition of using armor on horses and warriors in the Ottoman military. However, but; The fact that the Devlet-i Âliye did not participate in the "armor" rush

periodically and therefore did not acquire a state coat of arms cannot be explained solely by the act of not using "armor" in this Ottoman army.

Clearly; Perhaps one of the foremost reasons for this is the power, fame and glory of the State, which was already in the middle of the "classical period" of the Devlet-i Âliye, and spread to every area that it does not need to show. Another one is that Selim brought many symbols of Islam from the sacred lands to Dersaadet through the victories of Mercidabık and Ridaniye, and Devlet-i Âliye was the only flag-bearer of the religion of Islam in the world, which did not need another symbol. A state coat of arms was needed due to the westernization moves and reform efforts initiated after the Tanzimat, from the most primitive form starting with Mahmud to the design ordered in the time of Sultan Abdülmecid, and finally to the final form during the reign of Abdülhamid Han. The coat of arms of the Ottoman, which went through various stages until "arma-i Osmanî", appeared as the embodiment of the ancient Turkish Administration Culture in the modern period as a symbol of sovereignty. In fact, Abdülhamid's projects in administrative communication strategies made this coat of arms widespread.

Keywords: Turkish Culture, Ottoman State, Heraldry, Coat of Arms, Arma-i Osmanî.

Giriş:

Dilimize “arma” kelimesi hangi dilden geçmiş olursa olsun etimolojik, morfolojik yahut fonetik bakımlardan olduğu kadar kelimenin ortaya çıktığı ve kullanıma girdiği çağlar itibariyle kullanım alanları hesaba katıldığında “askeri” anıştırmalarla yüklü olduğu hemen fark edilmektedir.⁴⁸ TDK Sözlüğünde “arma” kelimesi: “Bir devletin, bir hanedanın veya bir şehrin simgesi olarak kabul edilmiş ve

⁴⁸ “Avrupa şövalyelerinin savaş sırasında tanınmak için, seçtikleri bazı şekilleri özellikle kalkanlarına ve diğer silâhlarına işletmelerinden dolayı, Latince’de “kalkan” ve “silâh, zırh, ordu” anlamlarını taşıyan arma, “armorum” kelimesi, Ortaçağ’dan itibaren bu tür alâmetlerin de adı haline gelmiştir. Daha sonraları kalkanlardaki bu şekiller şövalyelerin ahfadı tarafından asaletlerinin belirtisi olarak benimsenmiş ve ortaya çok çeşitli armalar çıkmıştır.” Bkz. TDVİA, “arma”, Selçuk Mülayim, Cilt:3, İstanbul, 1991, s. 382

resim, harf veya çizgiden kurulmuş olan işaret” ifadeleri ile yer almıştır.⁴⁹(TDK Türkçe Sözlük, 1945:33).

Tespit edebildiğimiz kadarıyla “Osmanlı arması” üzerine iki müstakil çalışma yapılmıştır. Bunlardan biri Kemal Özdemir⁵⁰ tarafından diğeri ise Mehmet Zeki Kuşoğlu⁵¹ tarafından hazırlanmıştır. Uygarlık tarihi içinde armaların bir ifade biçimi olarak kullanılışı içinde barındırdığı sembolik betimleme imkânı sebebiyle yaygın bir şekilde tercih edilmiştir. Batı uygarlığı tarihi içinde kullanılmış pek çok sembol ve armanın tarihte Asya toplumlarının bayrak ve armalarında yer aldığı görülmektedir. Bu sembollerde ve armalarda o toplulukların efsanelerinin, mitolojik unsurlarının simgesel bir biçimde kullanıldığı müşahade edilmektedir. Toplumların mitolojik anlatıları nev-i şahsına münhasır olmuş ve o toplumun sosyal, dinî, siyasi, idarî, ekonomik ve daha pek çok cephesinin bir yansıması kabul edilmektedir. Tarihte Türk Devletlerinin sembollerinden ve arma motifi olarak da kullanılmış “ejder” Avrupa’da halen bazı bayraklarda ve armalarda kullanılmaktadır.

Armalarda dinî inanışların muhtelif motifler ile sembolikleşmesi her zaman olagelmıştır. Mezopotamya ve Eski Mısır uygarlıklarında olduğu gibi ilkel inanışlarda ve kadim dinlerde semboller kullanılmıştır. Armalarda yer alan sembolik anlatım ve betimlemeler bu bakımdan önem arz etmektedir. “Hakiki sembol, görülen bir surette görülmeyen bir hakikate işaret eder ve ruhun derinliğine, şuur altındaki sahalarına kadar tesirler bırakıp birçok fikir ve duyguları uyandıracak kadar kuvvetlidir. Sembolde kutsal bir hakikat mevcut olduğundan sembol de kutsal olanın iki tarafına heybet ve korku uyandıran celali ile hayranlık ve zevk bahşeden cemali ihtiva etmektedir. Sembolün çözülmeyecek muamması, esrarengiz tarafı budur.” (Ketizmen, 2019: s. 2784).

⁴⁹ Bkz. diğeri bir basım için: TDK Türkçe Sözlük, “arma”, Akşam Sanat Okulu Matbaası, Ankara, 2005, s.121–122.

⁵⁰ Bkz. Kemal Özdemir, Osmanlı Arması, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul, 1997.

⁵¹ Bkz. Mehmet Zeki Kuşoğlu, Osmanlı Arması, İBB Yayınları, İstanbul, 2006.

1. Armalar Üzerine Türk-Avrupa Etkileşimi ve Avrupa’da Hazırlanmış Bazı Eserler

Tarihi seyri içinde bilhassa 18.yy itibariyle devlet armalarının oluşum sürecinde belirleyici ve en müessir saik bir takım prensipleri ve kuralları şekillenmiş olan heraldik ilmidir. Temelde “arma” hangi devleti ve o devletin toplumunu temsil edecekse nev-i şahsına münhasır hususiyetleri mündemiç; ait olduğu devletin ve o devletin toplumunun efsanelerini, inanışlarını, ideallerini ve kâinat tasavvurunu aşırı bir yoruma ihtiyaç duymadan apaçık yansıtmak vazifesini görebilmelidir. Mevzu bahis; arzın muhtelif coğrafyalarında çok geniş alanlarda çok çeşitli topluluklara “tebaası” olarak hükmetmiş Devlet-i Âliye olunca bir “arma” teşkilinin ne derece girift ve müşkil bir mesele olduğu anlaşılabilir. (Matkovski: 1969’dan çev. Çetin: 2015: s. 176).

Türklerde boyların simgesi olarak muhtelif Türk boylarının kendilerine mahsus kutsal addettikleri; bazı kuşlar, at, geyik gibi bazı özellikleri nedeniyle öne çıkan hayvanlar ongun ismi verilen kutsanmış sembolik cisimlerde yer almışlardır. İslâm ordularında kalkanlara bir takım armaların işlendiği dönemlerde Avrupa’da henüz kalkanlarda armaların kullanılmadığı bilinmektedir. İslâm ordularındaki kalkanların yanı sıra bayrakların da kare şeklinde ve üzerinde kılıç, hilal, paleografik bakımdan kufi yazıyla yazılmış lafzatullah yazısı, aslan, kartal, zambak ve muhtelif çizgiler taşıdığı müşahade edilmiştir. Bu alametlerin/sembollerin pek çoğu Haçlı seferleri sonunda İslam ordularından görülerek Avrupa’da da kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa’ya da Selçuklular vasıtasıyla yayıldığı bedihi bir vakıdır. (Özüçetin ve Altınışık: 2012: s. 334). 13. yüzyılda feodal ailelerin, kilise yöneticilerinin armaları ilk olarak Slovenya’da ortaya çıkmıştır. Her şehir ya da bölge farklı armalar kullanmaya gayret etmişlerdir. Krayinska⁵² armasında gümüş zemine kartal, Staerska⁵³ armasında panter ve Goriška⁵⁴ armasında mavi zemine altın bir aslan eşlik etmiştir. Balkanlar ve Balkan halkları; Osmanlı

⁵² Ukrayna

⁵³ Slovenya

⁵⁴ Hırvatistan

Devleti'nin ve Habsburg monarşisinin hâkimiyetinde bulunduklarından bilhassa Osmanlıların yönetiminden önce bir etnosantrik ırk temelli ya da coğrafi belirlenimli, bütünlüğü tezahür ettirerek betimleyecek devletlere sahip olamamışlar olmamıştır. Devlet-i Âliye ise aslında o dönemlerde Batı Avrupa'da yaygın olan “arma” furyasına dâhil olmamış, herhangi bir eyaletinde ya da bölgesinde hatta kurucu otorite olarak Osmanoğulları hanedanı için dahi “arma” teşkil ettirmemiştir.

Erol Çetin'in Rusçadan çevirdiği Aleksandar Matkovski'ye ait makalede Osmanlı'nın “arma” sahibi ol(a)mayışını biraz teknik ve detay bir izah denemesi ile Yeniçerilerin Batı Avrupa askerlerinde ve atlarında olan “arma” taşımaya elverişli zırhlarının olmayışına hamleder.. (Matkovski: 1969'dan çeviren Çetin: 2015: s. 179–180). Osmanlı'ya ait ilk ve ilkel sembolik kullanım, bahsi geçen bu çalışmada, 1639 senesine ait bir arşiv vesikasında geçen “...haydutlar armayı parçalayacaklar” ifadesi sebebiyle iddia edilebilmiştir. Ancak; Devlet-i Âliye'nin dönemselsel olarak “arma” furyasına katılmayışı ve bu sebeple bir devlet arması edinmeyişi bu Osmanlı ordusundaki “zırh” kullanmama ameliyesi ile izah bulmamaktadır. Açıkçası; bunun belki de en başta gelen sebeplerinden biri Devlet-i Âliye'nin “klasik dönemi” içerisinde devletin zaten ortada olan ve göstermek zahmetine gerek duymadığı her alana yayılmış kudret, şöhrret ve ihtişamı, bir diğeri ise I. Selim'in Mercidabık ve Ridaniye zaferleri vasıtasıyla İslam'ın pek çok sembolünü kutsal topraklardan Dersaadet'e getirişi ile başkaca bir sembole ihtiyaç duyurmayan dünyada İslam Dininin yegâne bayraktarı oluşudur. Esasen Matkovski'ye ait bu çalışmada özetle dönemin Avrupa'sında devletlerin armalarına dair yapılmış muhtelif eserlerine yer verilmiş ve Osmanlı Devleti'ni sembolize eden armalar analiz edilmiştir. Çalışmada ele alınan “arma” koleksiyonları içinde farklı dönemlerde tasarlanmış Osmanlı armalarından bahsedilmiştir.

- Conrad Grünenberg tarafından 1483'te hazırlanmıştır. 1875 senesinde fototip şeklinde “Des Conrad Grünenberg Ritters und Burgers zu Coltenz Wappenbuch. Verlag von C.A. Starke Görlitz 1875” adıyla basılmıştır.
- Sebastiyân Münster'in 1544'te hazırladığı ünlü “Cosmographia”sı

- Virgile Solis'in hazırladığı "Wappenbüchlein. Zu Ehrender Römischen Kay. und. Kön Mt, etc... Durch Virgili Solis Maler und Burger zu Nürnberg ets. 1555", adlı koleksiyonunda
- Vitezoviç'in 1701 senesinde çıkan Stemografi'sinde,
- Yazarı bilinmeyen 1718'de Paris'te basılan bir koleksiyon ve arma el kitabında
- Siebmacher'in hazırlamış olduğu "J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch in Verbindung mit Mehreren nen herausgegeben und mit historischen, genealogischen und heraldischen Notizen begleitet von Dr. Otto Titan von Hefier, Nürnberg 1857" başlıklı çalışmada
- Jeferoviç'in Stematografi'si,
- Gelbke tarafından 1833'te Berlin'de yayınlanan "Abbildungun der wappen faemmtlicher Europaeischen Souveraine, der Republiken und freien Staedte" başlıklı arma koleksiyonu,
- "Wappen – almanach der souverainen regente europa's. Lithogrophie Druck und Verlag der. J. G. Tiedemann'schen Hof – Steindruckerei zu Rostock" başlıklı almanakta muhtelif Osmanlı armaları mevcuttu. (Matkovski: 1969'dan çeviren Çetin: 2015: s. 182–195). Fakat Osmanlı Devleti bu armalardan hiçbirini kabul etmemiş, kullanmamış dahası bilgisi dışında tasarlanan bu "armalar" ile hiç ilgilenmemiştir.

2. Son Dönem Osmanlı Devlet Arması'nın Geçirdiği İstihaleler

Osmanlı Devlet Arması ya da Arma-i Osmanî'nin ilk tasarımı, II. Mahmud döneminde (1808–1839) bir İtalyan sanatçıya yaptırılmışsa da (Altier, 2018: s.30). Mart 1857 tarihli bir belgede, Osmanlı Devleti'nin o tarihte henüz bir devlet "armasının" olmadığı tespit edilmiştir. 1 Kasım 1856 tarihinde Sultan Abdülmecid'e İngiliz Dizbağı Nişanı arz edilmesinin ardından bu nişan töreninin teamüllerine uygun olarak Windsor Şatosu'ndaki Saint George Kilisesi'nde bu yeni nişan sahibinin de armasının diğer daha önce nişan almış hususi kişiler gibi ilgili alana eklenmesi icap ettiği fakat bir "Osmanlı arması" olmadığı anlaşıp ısrarcı olunması sebebiyle İngiltere'den bir ressam İstanbul'a gönderilerek bu armayı tasarlamakla vazifelendirilmiştir. (Eldem, 2009: s. 6). II. Abdülhamid'in hazırlattığı armanın temelini Sultan Abdülmecid döneminde Brüksel'de Laurent Joseph Hart'a (1810–1860) tasarımı sipariş edilen 1850 tarihli Tanzimat Madalyası teşkil etmiş; buna

ilaveten devletin siyasi, adli, dinî hatta ekonomik temel dinamiklerine tekabül eden ve iktidarı temsil eden semboller kullanılmıştır. (Altier, 2018: s.30). II. Abdülhamid döneminde birtakım düzenlemelerle bilinen son şeklini alan Osmanlı armasını teşkil eden sembollerin ne manaya geldiği net bir biçimde devletin temsil organlarına bildirilmemiştir. Bu durum 1905 senesinde ilginç bir olay vesilesi ile ortaya çıkmıştır. Avusturya'nın İstanbul elçisinin, Hariciye Nezareti'nden “arma-i Osmanî”yi teşkil eden tasarım unsurları hakkında malumat sorması üzerine, duruma vakıf kimse çıkmayınca meselenin halli için bir çalışma grubu teşkil edilmiş ve hazırlık yapılmıştır. (Can, 2012: s. 175).

II. Abdülhamit'in 1882–1883 senelerinde hazırlattığı “Arma-i Osmanî”den önce yapılan tasarımların tamamının müşterek özelliği incelenecek olursa yalnızca askerî motiflerin merkeze alındığı görülmektedir. Bu armalarda yalnızca tuğra, yani sultan ve askeri güç unsurları yer alabilmiştir. II. Abdülhamid dönemi içerisindeki Osmanlı arması göz önüne getirildiğinde bu armanın sadece devlete ait resmî belgeler ve binaların üzerinde değil, saatten fotoğraf kartına, hisse senetlerinden fincan zarflarına, termosifondan mobilya oymalarına, kartpostallardan kitap cilt kapaklarına, at koşum takımlarından cam kâğıt ağırlıklarına kadar geniş bir alanda kullanılmıştır. En güzelleri kadınların göz nuru döktükleri kadife panolara iğnelenerek evlerin, konakların duvarlarına asılmıştır. (Özüçetin ve Altınışık: 2012: s. 336).

Osmanlı Arması bilhassa iktidarın görselleştirilmesi ve yaygınlaştırılması bakımından II. Abdülhamid tarafından stratejik bir iletişim unsuru olarak mimari sahada hem binaların dışında hem de içinde kullanılmıştır. Konaklarda, cami ve şadırvanlarda hatta mezar taşlarında yerini almıştır. Topkapı Müzesinde Bağdat Köşkü Karakolu arması, köşk ayakta kalamasa da kendisi günümüze ulaşmıştır. Yıldız Porselenleri Koleksiyonu'ndaki 1896 tarihli Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'ndaki vazanın (env. no. 13/134) boynunda Sultan Abdülhamid'in adıyla birlikte Osmanlı devlet arması yer alır. (Altier, 2018: s.30).

Osmanlı Dönemi Arşivinde “arma-i Osmanî”yi kendi iş yerinde, konağında, ticari mamullerinde kullanmak için devletin yetkili organlarından istenen muhtelif izinlerin kayıtları oldukça fazladır. İzinsiz kullanımların tespit edilmeye çalışılarak engellendiği bir vakiydir. Burada arma için ruhsat verileceğinde dikkat edilen şeylerden biri izin isteyen esnafın hangi işle uğraştığı, ne sattığı gibi hususlardır. Osmanlı arması itibarı artıran bir remz olarak telakki edilmiştir. Osmanlı Arması kullanmaya yönelik talep sadece imparatorluk sınırları içerisinde değil farklı ülkelerden de gelmekteydi. Mesela Almanya’nın Kologne (Köln) şehrinde bir saatçi esnafı Hariciye Nezareti aracılığı ile Osmanlı Armasını kapısının üst kısmına asmak için ruhsat almıştır. (Akay, 2012: s. 8–9).

Kaynakça

1. AKAY, T. (2012). “Osmanlı Devleti’nde Arma-İ Osmânî Ve Tuğrâ-Yi Hümâyûn’un Alâmet-İ Farika Olarak Kullanımı”, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 9, s.1–15.
2. ALTIER, S. (2018). “Bir Motifin Peşinden: Osmanlı Sanatında “Bereket Boynuzu”. History Studies, Cilt:10, Sayı:7, s. 21–57.
3. CAN, S. (2014). “Osmanlı Arması’nın Doğuşu”, Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri 18–20 Ekim 2012, Ed. Meryem Acara- Ebru Bilget Fataha-Gülseren Koyuncu, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas, s. 173–180.
4. ELDEM, E. (2009). “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze İntikal Eden Bir Kıtış Numunesi: Arma-İ Osmanî”, Toplumsal Tarih, Sayı: 192, s. 2–11.
5. KETİZMEN, A. (2019). “Gazi Üniversitesi Diploması, Arması Ve İmgesel Tasarım Öğeleri”, Turkish Studies, Cilt:14, Sayı:4, s. 2779–2795.
6. KUŞOĞLU, M. Z. (2006). Osmanlı Arması, İBB Yayınları, İstanbul
7. MATKOVSKI, A. (1969). “Heraldıčko Prikajuvane na Osmanskata İmperiya vo Evropa” , Glasnik na Institutot za Natsionalna İstoriya, Yıl XIII, S. 1–2, Üsküp, s. 137–179). “Avrupa’da Osmanlı İmparatorluğunun Heraldik Görüntüsü”, (çev. Erol Çetin), Art-sanat, Sayı:4, 2015, s. 175–204.
8. ÖZDEMİR, K.(1997).Osmanlı Arması, Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri, İstanbul
9. ÖZÜÇETİN, Y. ALTINIŞIK, A.H. (2012). “Maarif Vekâleti’nin 1927 Yılı “Türkiye Arması” Müsabakası”, Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 22, s. 332–345.
10. TDK Türkçe Sözlük, (1945). Cumhuriyet Basımevi, İstanbul,
11. TDK Türkçe Sözlük, (2005). Akşam Sanat Okulu Matbaası, Ankara
12. TDVİA, (1991). “arma”, Haz. Selçuk Mülayim, Cilt:3, İstanbul

TÜRKLERDE KAYA RESİMİ GELENEĞİ; KIRGIZISTAN ÖRNEĞİNDE

Doç. Dr. Alpaslan AŞIK

Kırgızistan Türkiye Manas Ün., Ed. Fk. Tarih Böl.; M. Sinan G.S. Ün. Fen Ed. Fak. Tarih Böl.

Özet

İnsanlar yeni nesillere bilgi ve tecrübelerini aktarabilme adına tarih boyunca farklı yöntemler geliştirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi de hiç şüphesiz, tarihleri çok eskilere dayanan, kaya resimleri (petroglifler)'dir. Başlangıçta sade resimlerden veya bir takım sahnelerden oluşan çizimler zaman içerisinde gelişerek dini ritüellerin hatta tarihi olayların anlatıldığı panolara, tamgalar ise alfabeye dönüşmüştür. Bu süreç hem bir geleneğin oluşmasına hem de birinci elden tarihi kaynakların doğmasına neden olmuştur. Bu nedenle, her ne kadar halen bilim dünyası açısından birçok bilinmezliklerle dolu olsalar da, kaya resimleri Türk Tarihi ve Kültürü açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Türk coğrafyasının hemen her noktasında rastlaya bileceğimiz kaya resimleri çeşitlikleriyle de bilim dünyasının ilgisini çekmeye devam etmektedir. Bu tarz kaya resimlerinin en güzel örneklerinin bulunduğu bölgelerden bir tanesi de hiç şüphesiz Kırgızistan coğrafyasıdır. Bu çalışmada genel olarak kaya resmi geleneğine değinileceği gibi Kırgızistan'ın değişik bölgelerindeki özenle seçilerek derlenmiş kaya resimleri örneklerine ve bunların çözümlemelerine yer verilecektir. Böylelikle hem kaya resimlerinin önemine bir kez daha vurgu yapılması hem de Kırgızistan coğrafyasının konuya ilişkin potansiyelinin kapsamlı bir şekilde ortaya konması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kaya resimleri, gelenek, Türk coğrafyası, Türk tarihi, Kırgızistan coğrafyası

**ROCK PAINTING TRADITION IN TURKS;
IN THE EXAMPLE OF KYRGYZSTAN
Doç. Dr. Alpaslan AŞIK**

Abstract

Throughout history, people have developed different methods in order to transfer their knowledge and experience to new generations. One of them is undoubtedly the rock paintings (petroglyphs) dating back to ancient times. In the beginning, drawings consisting of plain pictures or a number of scenes developed over time and turned into panels where religious rituals and even historical events were told, while tamga were transformed into alphabets. This process resulted in both the formation of a tradition and the birth of first-hand historical sources. For this reason, although they are still full of unknowns for the scientific world, rock paintings have a great importance in terms of Turkish History and Culture. It continues to attract the attention of the scientific world with the variety of rock paintings that we can find in almost every point of the Turkish geography. One of the regions where the best examples of such rock paintings are found is undoubtedly the Kyrgyzstan geography. In this study, the tradition of rock painting will generally be mentioned, as well as examples of carefully selected and collected rock paintings in different regions of Kyrgyzstan and their analysis will be included. In this way, it is aimed to emphasize the importance of rock paintings once again and to reveal the potential of Kyrgyzstan geography in a comprehensive way.

Keywords: Rock paintings, tradition, Turkish geography, Turkish history, Kyrgyzstan geography

HZ. MEVLÂNA' NIN HAYATINDAN KESİTLERİN ÖMER FARUK ATABEK MİNYATÜRLERİNE YANSIMASI

Elif BAYRAK KAYA

Dr.Öğr. Üyesi, Isparta Uygulamalı Bilimler Ün., Gönen Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Programı, elifbayrakkayaart@gmail.com ORCID: 0000-0003-0241-3805

Özet

Konya, asırlar boyunca birçok medeniyete yurt olmuş Anadolu'nun görkemli ve bir o kadar da şirin şehirlerindendir. Konya deyince ilk akla gelen Hz. Mevlâna olsa gerek. Horasandan yola çıkarak Anadolu'nun Konya şehrine gelen Hz. Mevlâna burada, ilmi ve yüreğindeki sevgi ile halkın gönlüne taht kurmuştur. Mevlana'nın yüzyıllar ötesinden günümüze ışık tutan eserleri aşkı ve sevgiyi anlatır. “Gel. Ne olursan ol yine gel ister kâfir ister Mecusi ister puta tapan ol yine gel, bizim dergâhımız, ümitsizlik dergâhı değildir” dizeleriyle tüm dünyayı aşka ve sevgiye davet etmektedir.

Hz. Mevlana'nın eserleri gibi yaşam biçimi ve insan sevgisi de pek çok kişinin gönlüne şifa ve hayatına rehber olmuştur. Hz. Mevlâna'nın hayatından pek çok kesit, minyatür sanatı vasıtasıyla sahneler halinde resmedilmiştir. Kültürel mirasımızın en önemli dallarından biri olan minyatür, Orta Asya'da doğmuştur. En erken örneklerinin Uygur duvar bezekliklerin de gördüğümüz bu resim sanatı, görme imkânı bulamadığımız veya hayal edemediğimiz pek çok konu ve olayı belgelemektedir. Minyatür sanatını icra eden nakkaşlar, Selçuklu ve Osmanlıdan günümüze kadar geçen sürede bu sanata kendinden ve yaşadığı toplumdan pek çok unsur katmıştır. Günümüzde yaşamış ve bu alanda çok değerli eserler meydana getirmiş sanatçılardan biri de usta hocamız Ömer Faruk Atabek' tir.

Bu çalışmada alan araştırması ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini, Ömer Faruk Atabek minyatürlerindeki, Mevlana'nın hayatından sahneler sunan, minyatür yorumlar oluşturmaktadır. Evreni temsil eden bir biçimde toplam 4 minyatür örneği üzerinde çalışılmıştır. Bu çalışmada; Hz. Mevlana'nın hayatından kesitler sunan ve Ömer Faruk Atabek tarafından çizilerek, uygulanan birkaç minyatür örnek üzerinde

durulmuştur. Minyatür kompozisyonların anlattığı konular aktararak, minyatür yorumları üzerinde analizler yapılmıştır. Görsel sanatların, anlatım güçleri, bıraktığı etkinin nüfuzu ve ulaştığı kitlenin çemberi bakımından değerlendirmeye sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: Mevlâna, Konya, Aşk, Sevgi, Minyatür.

REFLECTION OF SOME GLANCES OF MEVLANA'S LIFE INTO MINIATURES OF ÖMER FARUK ATABEK

ABSTRACT

Having been the home of a number of civilizations for centuries, Konya is one of the magnificent as well as pleasant cities of Anatolia. It is Mevlâna that is greatly associated with Konya. Having set out from Khorasan to Anatolia and settled in Konya, Mevlâna enshrined people's hearts and minds with his immense knowledge, wisdom as well as love for people. The works of Mevlâna that challenge the centuries tell us love and passion. He calls for humanity to seek for love and passion with his lines "Come, come, whoever you are. Wanderer, worshiper, lover of leaving. It doesn't matter. Ours is not a caravan of despair."

Besides his invaluable works, his lifestyle and love for people also guided a great number of people and healed their hearts. A lot of glances from his life have been depicted in the works of miniature. Miniature, one of the most important assets of our culture, was born in Central Asia. The art of miniature, the first samples of which have been recorded on the wall decorations of Uighurs, documents a variety of themes and historical happenings that we could never imagine or witness. The miniaturists have added a lot of elements both from themselves and from the society they lived in into their works from Seljuk and Ottoman times to today. Ömer Faruk Atabek is one of the great miniaturists of our time who have yielded a number of invaluable works.

Field study and analysis methods have been used in this study. The population of this study is constituted by the miniature descriptions that present some glances from life of Mevlâna in the

works of Ömer Faruk Atabek. 4 miniature samples in total have been studied within the framework of this study. These were the ones that presented significant glances from Mevlana's life in the works of Ömer Faruk Atabek. The themes have been analysed and detailed interpretations regarding the miniature compositions have been added. The study shall also touch upon the expression of visual arts, the effect it leaves on people as well as the magnitude and scope of this effect.

Key Words: Mevlâna, Konya, Love, Passion, Miniature.

Giriş

Ömer Faruk Atabek minyatür sanatında birçok eser ortaya koymuş, bu eserlerde Anadolu insanını ve önemli şahsiyetleri konu almıştır. Sanatçının kendine has üslubu ve özgün çalışmaları ile ön plana çıkmıştır. Minyatür sanatının yanı sıra Hüsn-i hat ve tezhip sanatında da usta eserler vermiş ve bu alanlarda pek çok öğrenci yetiştirmiştir.

1.Ömer Faruk Atabek

1933 Yılında Afyonkarahisar'da doğdu. İlk ve Lise öğrenimini doğduğu ilde tamamladı. 1957 yılında da "İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden" mezun oldu. Akademi öğrenim yıllarında 'Şark Süsleme Atölyesine' devam ederek hüsn-i hattı Mustafa Halim Özyazıcı'dan, Tezhip minyatürü Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'tan öğrendi, ayrıca Topkapı'da Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in atölyesinde devam etti (<https://www.afyon.bel.tr/icerikdetay/94/109/omer-faruk-atabek.aspx>).

Atabek'in en önemli sanat özelliği aynen tekrar ve taklit etmekten kaçınmasıdır. Geleneksel sanatımızın asaletini koruyarak onlara yeni boyutlar getirmiştir, yeni ufuklar açmış bu konuda çok başarılı olmuştur. Yetiştirmiş olduğu usta sanatçılar Atabek'in açmış olduğu bu yolu benimseyerek severek ve ilhamlarını ondan alarak yapmış oldukları özgün çalışmalarıyla Atabek tarzı bir ekol haline gelmiştir. Ömer Faruk Atabek 20.12.1999 yılında Ankara'da vefat etmiştir. (<https://www.afyon.bel.tr/icerikdetay/94/109/omer-faruk-atabek.aspx>).

Sanatçı minyatür eserlerinde pek çok konuya değinmiş, tasarladığı özgün tasarımlarını büyük bir incelik ve titizlikle meydana getirmiştir. Atabek'in minyatür sanatında ortaya koyduğu eserlerinin konularından birisi de Mevlana'nın hayatından sahneler oluşturmaktadır. Araştırmada Ömer Faruk Atabek'in meydana getirdiği, Hazreti Mevlana'nın hayatından kesitler sunan dört minyatür eser analiz yöntemi ile incelenmiştir. Atabek'in minyatür örneklerine değinmeden önce, Mevlâna ve Mevlana'nın çevresini sararak, yüzyılları aşan sevgi selinden bahsetmek uygun olacaktır.

2. Hz. Mevlâna

Mevlânâ'nın hiçbir dil, din, ırk ayırmada tüm insanlığa yaptığı “Gel, ne olursan ol gel” çağrısı tüm insanlığın ruhunu okşamış ve bu çağrının sonucunda, ilahi bir sevgi çemberinde insanlar toplanmıştır. Gönüllerin şifası olan sevgi ve birlik çağrısı Mevlâna hazreti, daha çok araştırmaya ve anlamaya sevk etmiştir.

Afganistan'ın Belh şehrinde 1207'de doğan Mevlâna, 1229'da Konya'ya göç etmiş, 1273'te de Konya'da vefat etmiştir. Asıl adı Mevlâna Celaleddin olan Mevlana'ya, Anadolu'yu Rum ülkesi olarak adlandıran kişiler tarafından, o bölgede yaşayan düşünür anlamındaki “Rumi” sıfatını da eklemişlerdir (Şahne ve Yeğenoğlu, 2016: 26).

Mevlâna zamanın büyük bir âlimi olan babası Bahaeddin Veled tarafından büyük bir ihtimamla okutulmuş, hatta buna babasının dostları ve bildikleri de iştirak ettikleri için esasen fitratında mevcut olan dehanın da yardımıyla bilgisi ile sanat kültürü de pek çabuk gelişmiştir. Mevlana'da alimlikle beraber sanatkâr ve şair karakteri de vardı” (Çelebi 1983'ten akt İspir, 2007: 180).

Hz. Mevlâna' parlak zekâsı ile aldığı eğitim sonucunda büyük bir âlim olmuştur. Fakat işin özü daha küçük yaşlarında âlim olan Mevlana'nın asıl hazinesi yaratılışındaki sevgi ve sanatla yoğrulmuş kişiliği olsa gerektir.

Mevlânâ'ya irşad için icâzet veren hocası Seyyid Burhâneddin Kayseri'ye döndükten sonra vefat etmiştir. Sultan Veled ise Mevlânâ'nın Seyyid Burhâneddin'e dokuz yıl hizmet ettiğini, mâna

âleminde gönüllerinin birleştikinden dolayı sözde, özde ve sırda bir olduklarını, Burhâneddin'in bu dünyadan göçmesiyle Mevlânâ'nın tek başına kaldığını dile getirmiştir. Mevlânâ, Seyyid Burhâneddin'in vefatından beş yıl sonra Konya'da Şems-i Tebrîzî ile karşılaştı (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaleddin-i-rumi>). Mevlana'yı anlamanın yolu insanın arınarak kendi anlaması ile mümkündür.

Hız. Mevlana'nın eserlerini anlayabilmek büyük bir cehd işidir. Canınızın çektiği kadar kahve içip sohbet ettiğiniz, birbirinize hikâyeler anlatıp sonra da kalktığınız bir kahvehane değildir onu eserleri. (Işıkçeviren,2019:501).

Düz bir satır gibi görünen Hız. Mevlana'nı dizelerini okumak yetmez anlamak için. İnsan kendindeki fazlalığı yani aşırılığı bir yana bırakıp arınmalıdır. Okuduğu dizelere bakmamalı derin bir deniz gibi içerisine dalmalıdır. Dalmalı ki ıslansın dizelerin içindeki anlamlarla yikansın.

Hız. Mevlâna oğlu Sultan Veled'e hitap ediyor. ‘Düşmanını sevmek ve onun tarafından sevilme istersen ondan iyi bahset ve faziletlerini öv. O zaman dostun olacaktır. Kalple dil arasında açıkça bir yol vardır; dilden de kalbe giden bir yol vardır. Allah muhabbeti, O'nun güzel isimlerini zikrederek bulunabilir (Işıkçeviren,2019:501).

İnsan olmanın yolu aşk ile olgunluğa ulaşmaktır. Mevlâna insanların kusurlarını hoşgörüyle karşılar, çünkü insan eğer ham ise pişmemişse terbiyesini tamamlayamamışsa ona hoşgörüyle yaklaşmalı, ondan her zaman iyilik beklenmemelidir. Mevlana'nın öncelikli hedefi insanı terbiye etmek onu olgunlaştırmaktır. “Mevlânâ, insan zaafını bildiği için insandan yüz yüze iyilik istemez; niyetinin iyi ve güzel olmasına bakar. O, sebzenin bile saplarıyla tartıldığını bilir. Her şeyin hayra ve olgunluğa doğru gittiğine inandığı gibi, kötülüğün de olgunluğun ve iyiliğin noksanı olduğunu bilir. Yumuşaklığın, yüzlerce ordudan daha kuvvetli olduğunu söylemekle beraber, sorumluluğa da gerçekten taraftardır.” (Gölpınarlı 1954 ‘ten akt İspir,2007:81).

Hız. Mevlâna anlatılırken veya konuşulur kullanılan “hoşgörü” kelimesi onun dil, din vb. ayırmaksızın insan sevgisini ve yumuşak yüreğini tanımlamak için kullanılmış bir “kelime” diyebiliriz. Her ne kadar amaç bu olsa da yakın yüz yılda sıklıkla kullanılan bu kelimenin içerdiği anlam bakımından pek uygun olmadığı düşünülmektedir.

Mevlana’yı “hoşgörülü” olarak kabul etmek doğru değildir. Zira hoşgöründe, bir (Sen benden farklısın, sen benden ayrısın ama ben yine de senin bu farklılığını hoş görüyorum. Sendeki farklılığa katlanıyorum, senin farklılığını talere ediyorum yanı sıra senden üstünüm, sen benden aşağısın, âmâ ben yine seni hoş görüyorum) temeli mevcuttur. Hâlbuki Mevlâna felsefesinde böyle bir şey yoktur. Mevlâna sevgiliyi yani O ‘nu seviyor O ‘ndan hareket ederek, bizleri, herkesi, insanların tümünü seviyor ve ben ‘i herkes ile özdeşleştiriyor (İbrahimoglu,2011:222).

Mevlâna denince akla Şems gelir. Mevlâna ve Şems gönülleri Allah aşkı ile dolu iki âşıktır. Bu âşıklar birbirinde ayna misali kendilerini görmüş ve birbirlerinde teselli bulmuşlardır.

Mevlana’nın Tebrizli Şems ile 1244 tarihinde 37 yaşında iken Konya’da karşılaşmasına ve onunla can dostu, inanç ve düşünce kardeşi olmasına kadar ancak bir derecede gizli bir güç durumunda görünmektedir. O sanki Şems ile Kalu Bela’dan beri tanımış gibi oldu. Sanki yanmağa, tutuşmağa hazır bir lamba onu alevlendirecek bir kibrit bir çakmak taşını bekliyordu. Şems onun bu sır arkadaşı işte bu görevi üstlenmiş oldu. Bin mumluk bir elektrik lambası ışığını etrafa hatta cihana yayacak düğmeyi çeviren eli beklemişti. Şems bunu yapiverdi ve Mevlâna tasavvuf neşesiyle coştı, köpürdü, taştı. Kendisi haklı olarak ‘Hamdım, piştim, yandım. ’deyiverdi (İspir,2007:180).

Şems’in gözünde ve de gönlünde Tanrı aşkından ve isteğinden başka bir şeye yer yoktu. Gönlünde taht kuran ne Mevlâna ne de Kimya Hatun vardı. Onun görevi Mevlana’da yakılmaya hazır bulunan lambanın fitilini ateşlemektir. O da bunu yaptı ve sonunda kaybolup gitti (Türkmen, 2010: 18).

Mevlâna ve Şems'in nasıl buluştuğunu Şems'i iyi tanıyan, Mevlana'nın oğlu Sultan Veled anlatmıştır. Ona göre onların buluşması Kuran'da (bkz. 18/ 60-82) anlatılan Hızır ve Musa'nın buluşmasına benzer. Yani, Musa'nın sahip olduğu bilgi daha ziyade dünyalıktır, oysa Hızır'ın bilgisi Tanrı tarafından verilen bilgidir. “Hızır” Arapçada yeşil demektir. Yani Tanrı'dan her an gelen bilgileri veren kimse. İşte Mevlâna Şems'te bunları bulmuş ve bunları öğrenmiştir. Aldığı ledün ilminden sonra dünyalık bilgilerden elini eteğini çekmiş ve Tanrı'nın ebedi aşkına sarılmıştır (Türkmen,2010: 19).

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî 13.yüzyılda yüreğindeki sevgi denizinde insanları yıkarken, fikir ve düşünceleri ile de insanlığı aydınlatmıştır. Pozitif düşüncenin gücünden sıkça söz edilen yakın yüzyılda bunun üzerine makaleler, kitaplar vb. yazılar yazılmış ve pozitif düşüncenin önemini kavramak ve bunu hayata geçirmenin yolları araştırılmıştır ki halen bitmeyen ve bitmeyecek bir süreci işaret etmektedir. Oysa 13. yüzyılda Mevlânâ “Kardeşim sen düşünceden ibaretsin, Geriye kalan et ve kemiksin” diyerek insanı madde âleminden, manevi âleme iki satırda taşımış ve pozitif düşünce ve pozitif düşüncenin gücünü “ Gül düşünürsün gülistan olursun, Diken düşünürsün dikenlik olursu” satırları ile açıklamış, manevi âlemin anahtarını vermiştir.

KARDEŞİM

Kardeşim sen düşünceden ibaretsin
Geriye kalan et ve kemiksin
Gül düşünürsün gülistan olursun
Diken düşünürsün dikenlik olursun

(<http://www.siiirparki.com/mevlana7.html>).

Hız. Mevlana'nın Allah ve insan sevgisi sınırsız ve menfaatsizdir. İnsanın yaratılış amacı ve bu amacı anlamak yine insanı anlamakla mümkün olduğunu düşünmüş ve düşündürmüştür. Yüzlerce yıl karanlığı aydınlatan dizeleriyle insanlığa seslenmiş, İnsanın hamurunda olan aşk ve sevgi kapılarını aralamış ve pozitif düşüncenin önemini defalarca tekrarlamıştır.

3. Ömer Faruk Atabek Minyatürlerinde Hz. Mevlana'nın Hayatından Kesitler

Pek çok kişinin gönlüne taht kuran ve dünyanın dört bir yanından insanları kayıtsız şartsız sevgiye davet eden Mevlana edebi ve yazınsal alanda olduğu kadar görsel kaynaklarında gözbebeği olmuştur. Görsel sanatlar aracılığıyla belki mevlananın şiirleri ve düşünceleri aktarılamamış fakat bu şiir ve düşüncelerin sahibi mevlananın yaşamına dokunulmuştur. Mevlanayı mevlana yapan yaşam yolunda başından geçen olay ve dönüm noktaları bir fogograf karesi misali fırçayla canlandırılmıştır.

Hz. Mevlana'ya ait olarak bildiğimiz resimler hayal mahsulüdür. Kıyafetlerine bakılarak ve onun yapılmış belli tariflerinden esinlenilerek fiziki endamına dair, ayrıca çok az yediği için vücudunun zayıf olduğu bilgisine dayanarak yapılmış, bir dayanağı olmayan tahmini çizimlerdir.' (Işıkeçviren,2019:501).

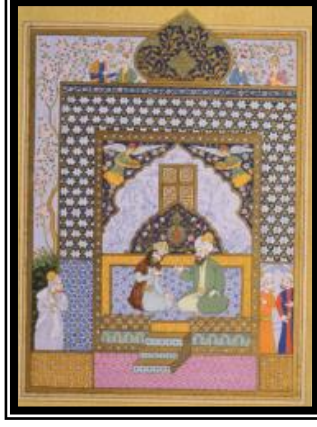
Çalışmada Ömer Faruk Atabek'in Mevlana konulu 4 minyatür eseri görsel anlamda ele alınmıştır. Bu örneklerde Mevlana'nın hayatından bazı kesitler minyatür sanatı vasıtası ile görüntülenmiştir. Minyatürler (Görsel:1-3) Mevlana hazretleri ve Şems-i Tebrîzî'yi konu alırken, (Görsel:-2) Kuyumcular çarşısında yaşanan bir olayı, (Görsel:- 4) Mevlana'nın hastalanıp yataga düşmesini konu almıştır.

Şems-i Tebrîzî ile Mevlana aralarındaki gönül birliği ve Allah aşkı onları hergeçen gün birbirlerine daha çok yaklaştırmıştır. Mevlana ve Şems'in medresedeki hücrelerinde günler, haftalar hatta aylarca süren sohbetler yapmışlar ve dışardan birkaç kişi dışında bu sohbetlere kimseyi almamışlardır.

Mevlânâ ile Şems'in mârifetullahı dair sohbetlerine, Sultan Veled ile Şeyh Selâhaddîn-i Zerkûb'dan başkası giremiyordu. (<https://islam.ansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaledin-i-rumi>).

Zira onları anlamak için onlar gibi yanmak ve onlar gibi pişmek gerektir. Bu durum Mevlana hazretin yakın çevresi ve halk arasında dilden dile konuşulmuştur. Şems ve Mevlana'nın uzayan sohbetleri halk arasında dedikoduya sebep olmuş ve Şems'e karşı bir düşmanlık

oluşturmuştur. Görsel:- 1 de, Ömer Faruk Atabek bu olayları anlatan bir minyatür yorum ortaya koymuştur.



Görsel- 1: Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsn-i Hat, Tezhib, Minyatür (Atabek, 2011:151)

Görsel- 1: de; İç mekân tasarımı yapılan çalışmada, muhtemelen Mevlâna medresesi, tasvir edilmiştir. Sahnede Mevlâna hazretleri ve Şems bir sohbet esnasında canlandırılmıştır. Mevlâna bağdaş kurmuş oturur vaziyette, sol eli dizinde, sağ eli ile söz söylerken tasvir edilmiştir. Ömer Faruk Atabek'in Mevlâna tasvirine bakıldığında, başında sarığı, üzerinde eteklik üstüne giyilen uzun bir cübbe ile önceki İslam minyatürlerinde görülen ikonografiye bağlı kalındığı görülür. Siyah sakallı ve biçimli vücudu ile Mevlana'nın bu sahnede, genç yaşlarında betimlenmiş olduğu görülmektedir. Mevlana'nın hemen karşısında diz üstü oturan figür ise Şems'tir.

Şems'in kıyafeti, eteklik üzerine yarım kollu bir hırka, başında sarık yerine altın renkli taç biçiminde bir kasket ile görüntülenmiştir. Sanatçının figürleri birbirine yakın yaşlarda betimlediği görülmektedir. Harareti bir aşk sohbeti içerisinde, diz dize çizilen figürler, Şems ve Mevlâna arasındaki muhabbeti açıkça sergilemektedir.

Dikey bir dikdörtgen içerisine yerleştirilen mekân, Osmanlı dönemi klasik iç mekân unsurları ile bezenirken sanatçının yeni yorumlar da kattığı görülmektedir. Özellikle figürlerin yerleştirildiği mekânın kapısındaki merdiven ve arkasında uzanan mavi zeminli alan

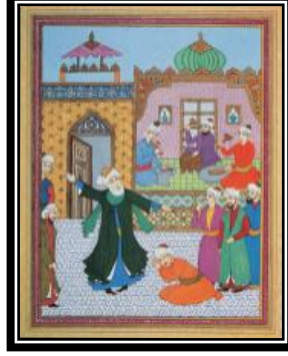
içerisine çini karoları anımsatan bezeme biçimi oldukça göz doldurucu olmuştur.

Figürlerin üzerine oturduğu halı deseni, helezonlar üzerine yerleştirilen hatayi, penç ve yaprak motifleri ile süslenmiştir. Lila zeminli halı yüzeyine, lacivert renk ile çift tahrir tekniği uygulanmıştır. Figürlerin bulunduğu mekânın arka zemin, eski Osmanlı ciltlerinde sıkça gördüğümüz şemse biçimindeki yorumu oldukça dikkat çekicidir. İç kısımda kullanılan lacivert zeminli şemse formu, bitkisel bezeme ile doldurulmuştur. Çevresindeki alan, klasik Osmanlı minyatürlerinde, özellikle padişah portrelerinin arka zeminlerinde sıklık ile gördüğümüz bir bezeme üslubu ile karşılaşmaktayız. Bu zemin üzerine lacivert tonlarda çizilmiş, çizgisel bir manzara resmi tasvir edilmiştir. Şemse formunun, her iki köşesine simetrik bir biçimde, elinde meyve tabağı tutan iki melek figürü yerleştirilmiştir. Melek figürlerinin, kanatları boyunları arkasından çıkması ikonografiye uymazken, alan lacivert zemin üzerine, bitkisel motiflerden oluşan tezhip bezemesi ile tamamlanmıştır. İç mekândan dış mekâna geçişi sağlayan, geniş bordür alan, farklı renklerdeki iki yıldız bezeme ile doldurulur iken, medresenin kubbesi rumi motifinden oluşan bir kompozisyonla bezenmiştir. Lacivert zemin kullanılan kubbede rumi motifleri altın ile boyanmıştır.

Medrese etrafında, Mevlana'yı Şems'ten kıskanarak dedikodusunu yapan yedi figüre yer verilmiştir. Figürler dış mekânda, dönemin gündelik kıyafetleri içerisinde gösterilmiştir. Dış mekân tasarımının oldukça dar olduğu çalışmada, çimenlik alandan gökyüzüne uzanan pembe renkli bahar dalı ile mevsime atıf yapılmıştır. Mevlânâ'nın müridleri çoğunlukla halk tabakasındandı; her sanat ve meslekten insanlar semâ meclislerine katılıyordu (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaleddin-i-rumi>).

Hikâyeye göre; Bir ikindi serinliğinde Mevlâna kuyumcular çarısından geçiyordu, kulağına çekiş sesleri geldi, tempolu vuruşlarında öyle ilahi musiki meydana gelmişti ki, Mevlana'nın gözleri veccele kapandı, çekiş seslerinin ahengiyle dönmeye başladı. Dükkân sahibi Selahaddin; “Elinizi çekiç vurmada alı koymayınız

altın varaklar varsın telef olsun” diye seslenerek Mevlana’nın önünde baş eğmiştir (Atabek,200: 88).



Görsel--2: Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsn-i Hat,Tezhib,Minyatür (Atabek, 2000, 88)

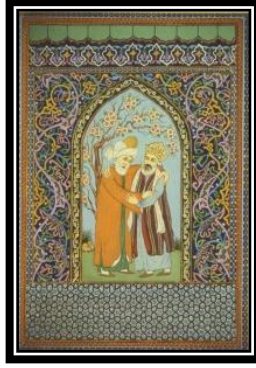
Görsel- 2: de; Dış mekan tasarımı yapılan çalışmada, arkasında dükkanların dizili olduğu bir sokak tasvirine yer verilmiştir.Mevlana başında destarlı sarığı, üzerinde mavi eteklik üzerine giydiği yeşil cübbesi, boynunda açık yeşil atkısı ile sema ederken ayakta betimlenmiştir. Mevlananın sağ eli göğe doğru yukarı bakarken, sol eli yere dönük ,mevlevi tarikatına işaret eden bir biçimde görüntülenmiştir. Mevlana bu minyatürde bembeyaz sakalları ile ileri yaşlarında görüntülenmiştir.

Mevlananın önünde diz çöken turuncu giysili ve sarıklı figür hikayede adı geçen kuyumcu dükkânının sahibi Selahaddin’dir. Mevlana’ya saygı ve sevgisini dile getiren Selahaddin tevazu içersinde betimlenmiştir. Çarşı ortasında olan biteni hayret ve şaşkınlık içinde izleyen halktan beş insan figürüne yer verilmiştir.Figürler dönemin gündelik kılık kıyafetleri içinde betimlenmiştir.

Sokaktan çok bir avluyu andıran, olayın geçtiği sokak zemini klasik Osmanlı iç mekan süslemeleri ile bezenmiştir. Arka planda görülen, iç mekan süslemeleri ile kaplı duvar yüzeyindeki açık kapı Mevlana öğretisindeki “Ne olursan ol gel” çağırısına atıf yapmaktadır denilebilir.. Minyatürde; olayın geçtiği kuyumcular çarsısı içerisindeki, Mevlananın kulagina hoş bir musikiyi andıran, çekiş seslerinin geldiği dükkanda görüntülenmiştir. Dükkan içinde üç

kuyumcu ustası, önlerindeki küçük tezgahlarda altın varak döverken betimlenmiştir.

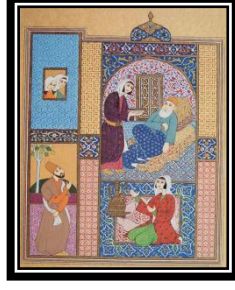
Mevlânâ ile Şems arasındaki ilişkiyi Hz. Mûsâ-Hızır ilişkisine benzeten Sultan Veled, Hz. Mûsâ'nın peygamber olmasına rağmen Hızır'ı araması gibi Mevlânâ'nın da zamanında ulaştığı makama ulaşmış hiçbir kimse bulunmadığı halde Şems'i aradığını söyler. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaledin-i-rumi>).



Görsel- 3: Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsni Hat, Tezhib, Minyatür (Atabek, 2011, 152)

Görsel- 3: de; Mevlâna ve Şems-i Tebrîzî'nin birbirine olan muhabbetini simgeleyen örnek oldukça dikkat çekicidir. Dış mekân tasarımı uygun görülen minyatür örnekte, Mevlâna ve Şems ayakta birbirine sarılmış bir biçimde görüntülenmiştir. Mevlâna başında destarlı sarığı, yeşil eteklik üzerine, önü açık yakasız oldukça geniş ve ayaklara kadar uzanan turuncu hırkası ile Şems ise başında başlık, mavi eteklik üzerine giyilmiş renkli bir hırka ile betimlenmiştir. Figürler ileri yaşlarında, beyaz sakallar ile gösterilmiştir. Figürler ifadesel anlamda gerçekçi ve sade bir yorumla görüntülenmiştir.

Figürlerin arkasından yükselen bahar dalı, kompozisyona canlılık katarken, sanatçının kendine özgü üslubunu yinelediğini görüyoruz. Dış mekânını sınırlayan geniş pencerenin ön cephesi Selçuklu yıldız motifi, rumi motifi ve zencerekler ile zenginleştirilmiştir.



Görsel- 4: Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsn-i Hat, Tezhib, Minyatür (Atabek, 2000, 89)

Mevlânâ, rahatsızlanarak 5 Cemâziyelâhîr 672 (17 Aralık 1273) tarihinde vefat etti. Cenazesinde ağlayıp feryat edilmemesini vasiyet etmesi ve öldüğü günü kavuşma vakti olarak tanımlaması sebebiyle ölüm gününe “şeb-i arûs” (düğün gecesi) denmiş ve ölüm yıl dönümleri bu adla anılagelmiştir. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaleddin-i-rumi>).

Görsel- 4: te; İç mekân tasarımı yapılan çalışmada, Mevlâna hasta yatağında ev halkı ile görüntülenmiştir. Mevlâna ileri yaşlarında ve solgun bir yüz siması ile yatağında uzanmış kendisine sunulan ikrama bakarken düşünce içerisinde görülmektedir. Hane içerisinde Mevlâna’ ya hizmet eden kadın figürü, eşi Kira hatun, dua eden figür ise gelini veya kızıdır. Diz üstü oturarak ellerini semaya açmış dua eden kadın figürünün hemen önünde, altın bir ibrik resmedilmiştir.

İç mekân, ön cephedeki mavi bordürlü pembe halının sınırı ile ikiye bölünmüş, arka cephede Mevlâna ve eşi kira hatuna yer verilmiştir. Minyatür örnekte bitkisel ve geometrik bezemelerin oldukça yoğun kullanıldığı görülmektedir.

Hane dışındaki avluda, Mevlevî tarikatının alametlerini taşıyan bir derviş görülmektedir. Bu derviş muhtemelen Mevlana’nın oğlu sultan Veled’dir. Gökyüzünü anımsatan, mavi zeminli duvar, iç mekân süslemesi ile bezendiği görülür. Bu duvarda küçük bir pencere ve bu pencereden olayı izleyen iki kadın figürü yer verilmiştir.

4.Sonuç

Hiz. Mevlana’nın yaşantısından pek çok kesit, çeşitli devirlerde farklı sanatçılar tarafından defalarca yazılmış ve çizilmiştir.

Mevlana'nın hayatı, minyatür örneklerde sıklıkla karşılaşılan ve sevilerek işlenen konuların başında gelmektedir. Mevlana'nın hayatından alınan birbirinden farklı kesitler ve gerçek hikâyeler pek çok sanatçı tarafından betimlenmiştir. Bunun yanı sıra farklı sanatçılar tarafından, aynı olay örgüsünün de sıklıkla yorumlandığı görülmektedir.

Ömer Faruk Atabek' de bu minyatür sanatçılarından birisidir. Çalışmada Ömer Faruk Atabek'in 4 minyatür eseri ele alınmıştır. Bu eserler de Görsel: -1' de Mevlâna ve Şems bir sohbet esnasında, Görsel:-2'de Mevlana'nın kuyumcular çarşısında, çekiç seslerinin ahenginden etkilenerek dönmeye başlaması, görsel: -3'te Mevlâna ve Şems-i Tebrîzî'nin muhabbeti, Görsel:- 4'te Mevlâna hazretleri hasta yatağında görüntülenmiştir.

Bu örneklerde görülen minyatürler; çağdaşı veya önceki minyatür yorumlarla karşılaştırıldığında, ikonografik açıdan geleneksel kalıplara bağlı olduğu kadar, yeni bir yorumda katmıştır. Ömer Faruk Atabek' minyatürleri, canlandığı sahneyi gayet sade, anlaşılır bir biçimde işlerken kompozisyon içerisinde kullanılan figürler, yerini izleyiciye fısıldar niteliğindedir. Kompozisyonlardaki olayın geçtiği mekânlar gayet titizlikle seçilip biçimlendirilirken, geleneksel Türk motifleri ile eserler zenginleştirilmiştir. İç ve dış mekânın kompozisyonlarda birlikte kullanımına sıkça rastladığımız, Atabek minyatürlerinde mekanların birbirlerine olan uyumu oldukça göz doldurucudur.

KAYNAKÇA

1. ATABEK, Ö.F. (2000). Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsn-i Hat. Tezhib. Minyatür, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara.
2. ATABEK, Ö.F. (2011). Türk- İslam Süsleme Sanatları Hüsn-i Hat. Tezhib. Minyatür, Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara.
3. ÇELEBİ, A.H. (1983). Türk Edebiyatı, Türk Edebiyatı, S:122, s.25-26.
4. GÖLPINARI, A. (1989). Fihi Ma-fih ve Mecalis-i Seba'dan Seçmeler, Ankara: KB Yayınları
5. ŞAHNE, B, S. YEĞENOĞLU, S. (2016). Maddeden Manaya: Bitkiler ve Mevlâna, Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, Mersin Üniversitesi, 6 (1), 25-29. s: 26.

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

6. İSPİR, M. (2007). Mevlana'da insan ve Aşk. Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 7 (4), 179-186. Sayfa:180).
7. IŞIKÇEVİREN. B (2019). Shems Friedlander, Mevlana Celaleddin Rumi'nin Unutulmuş Mesajı, İstanbul: Sufi Kitap Yayınları 2017, 240 sayfa. Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:47, sayı:47 s:499-502.
8. BRAHİMOĞLU, D. (2011). Mevlana Celaleddin Rumi'nin Derin Ruhsal Değişimi. Doğu Araştırmaları, (8), 119-124 sayfa:222
9. TÜRKMEN, E. (2010). Şems ve Mevlâna, Sosyal Bilimler Dergisi, Çağ Üniversitesi, 16-23. s:19,18.

İnternet kaynakça

10. (<https://www.afyon.bel.tr/icerikdetay/94/109/omer-faruk-atabek.aspx>).Erişim Tarihi:15.09.2020
11. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlana-celaleddin-i-rumi>). Erişim Tarihi:20. 09.2020
12. (<http://www.siiirparki.com/mevlana7.html>). Erişim Tarihi:20. 09.2020

SELÇUKLU DÖNEMİ SÜSLEMELERİNDE KULLANILAN KUFİ YAZININ SANATSAL BÜTÜNLÜĞE ETKİSİ

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Ün. Gü. San. Fak., yberkli@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3650-3681

Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN

Atatürk Ün. Gü. San. Fak., aysegul.zencirkiran@atauni.edu.tr ORCID:0000-0002-4304-9862

Özet

Adım adım büyüyerek dünyaya nam salmış Türk kültürü; örf, adet ve gelenekleri ile inançlarından doğum, düşün, ölüm ritüellerine kadar her alanda Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar var oldukları bütün coğrafyalarda ve mensubu oldukları bütün dinlerde de kökünden kopmamayı başarmıştır. Tek bir kökten beslenen bu kültür ve bu kültürün aksettği sanat, hep bu doğrultuda ilerlemiş olup, yüzyıllar içerisinde süreklilik gösteren gelişimi ve bu gelişimin beraberinde getirdiği değişim bile bu temel üzerine inşa edilmiştir.

Üslup birliğini de beraberinde getiren bu ortak algıya bir örnek teşkil eden Türk Sanatının en parlak dönemlerinden Selçuklu Devleti; İran'dan Anadolu'ya uzanan oldukça geniş bir coğrafyaya hâkim olmuş ve sanata birçok yenilikleri getirmişlerdir. Mimariden minyatüre, madenden çiniye, halı-kilimden kumaşa sanatın her alanında verdikleri başarılı eserlerde ortak bir bezeme unsuru olan “Kufi Yazı” ile karşılaşmaktayız. Farklı coğrafyalarda farklı malzemelerden yapılan farklı sanat eserlerinde, kufi yazının ustalıklı işlenmesi Türk Sanatçılarının üstün yeteneklerinin bir sonucudur. Bu sanatın ve sanatçının müşterek bir kaynaktan beslendiklerini, sanat dallarının koordinasyon içerisinde hareket ettiklerini ve dolayısıyla sanatsal bütünlüğün de göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Selçuklu, Sanat, Kufi Yazı, Süsleme

THE EFFECT OF KUFİC SCRIPT USED IN SELJUK PERİOD ORNAMENTS ON ARTİSTİC INTEGRİTY

Abstract

Turkish culture, which grew step by step and became famous in the world; Customs, Customs and traditions, beliefs, birth, wedding, death rituals in all areas from Central Asia to Anatolia, where they exist, and all the religions they belong to, have managed not to break away from the root. This culture, which feeds on a single root, and the art that this culture disrupts, has always developed in this direction, and its development, which has been continuous for centuries, and even the change that this development brings, has been built on this foundation

The Seljuk, one of the brightest periods of Turkish Art, which is an example of this common perception that also brings stylistic unity, dominated a fairly wide geography stretching from Iran to Anatolia and brought many innovations to the art. From architecture to miniature, from mine to tile, from carpet to rug to fabric, we encounter “Kufi writing”, which is a common element of decoration in the successful works they give in all areas of art. In different works of art made from different materials in different geographies, the masterful processing of kufi writing is the result of the superior abilities of Turkish artists. This indicates that art and the artist feed from a common source, that the branches of Art act in coordination, and therefore artistic integrity.

Keywords: Seljuk, Art, Kufic Script, Ornament

Büyük Selçuklu Dönemi Eserlerinde Görülen Kufi Yazı

Yazıya estetik bir şekil vermek isteyen sanatçılar, İslamlığın ilk yüzyılında, kufi denilen bir yazı biçimi elde ettiler. Bu ilkyazı şekli adını bir ara başkent olan kufe şehrinden aldı (Arseven, 231). Harfleri köşeli olan ve çivi yazısını taklit eden bu yazı, geometrik süslemeler ve bitkisel motifler, kıvrık dallarla çok iyi yumuşamaktaydı. Üstün hayal güçleri ile bu yazının birçok varyantını ortaya çıkararak

muhteşem bir görsel şölen haline getiren Türklerin ulaştığı noktaya Araplar hiçbir zaman ulaşamamıştır (Arseven, 231).

Kufi yazının en önemli gelişim dönemlerinden biri olan Selçuklu, hâkimiyeti İran'dan Orta Asya'ya uzanan geniş topraklarda sanatın her alanında muhteşem bir uyum sanatsal bütünlük çerçevesinde kullanıldığı görülmekte olup, bunun ispatı olan belge niteliğindeki sanat eserleri aşağıda yer almaktadır.

Büyük Selçuklu Dönemi Sanat Eserlerinde Kufi Yazı

İsfahan yakınında Barsiyan'da Berkyaruk zamanından kalan 491 (1097-98) tarihli minaresiyle, Sultan Sencer zamanından 528 (1134) tarihli Selçuklu kubbeli mescidi, Şah Tasmaşp I tarafından (1524-1576) bir nef ve eyvan eklenerek genişletilmiştir. Diğer Selçuklu örneklerine göre basık olan asıl kubbe harap ve tepesi yıkıktır. İçi baklava motifleri ile süslü olan kubbenin, üç dilimli yonca trompları, bunların da üstünde dolanan kufi kitabe kuşağından parçalar ile mihrap ve duvarlarda ise tuğla süslemeler tamamen Selçuklu karakterindedir (Aslanapa, 1993: 83).



Barsiyan Mescidi Cuması

<https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/11/kubbe.jpg>

Kubbenin altındaki kitabe kuşağı, minare kitabesi ve mihrap nişinin etrafını çeviren bordür hep karakteristik Selçuklu kufisi ile tuğladan yazılmıştır. (Aslanapa, 1993: 83).



Barsıyan Mescidi Cuma

<https://okuryazarim.com/barsıyan-mescid-i-cuma/>

Son olarak mihrap nişinin altıgenlerden meydana gelen geometrik köşe dolgularında üçgen biçiminde yazılmış kufi “Allah” kelimelerinin sıralanmasıyla çok orijinal bir süsleme kompozisyonu geliştirilmiştir. Mihrap mukarnasları da geometrik yıldız geçmeler, damarlı Rumilerle süslü kufi ve süslü yazılarla gamalı haç gibi geometrik süslemelerle işlenmiştir (Aslanapa, 1993: 83).



Barsıyan Mescidi Cuma Kufi yazı kuşağı

<http://www.selcuklurmirasi.com/architecture-detail/barsıyan-cuma-camii>



Zevvare Mescidi Cuma trompun altındaki kufi yazı kuşağı

<https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2016/11/Soldaki-Mihrap-Sa%C4%9Fdaki-Tromp.jpg>

<http://www.selcuklurmirasi.com/architecture-detail/zevvare-cuma-camisi>

İran’da Selçuklu camilerinin bütün yeniliklerinin tek bir plan halinde gerçekleştirildiği ilk eser Zevvare’de 1135 tarihli Mescid-i Cuma’dır (Aslanapa, 1993: 83). Duvarların üst kenarında, çiçekli kufi kitabe kuşağı yer almakta olup bazı kısımları dökülmüştür. Tromp ve kubbe içi, tuğla istiflemeleriyle hareketlendirilmiştir (Aslanapa, 1993: 84).



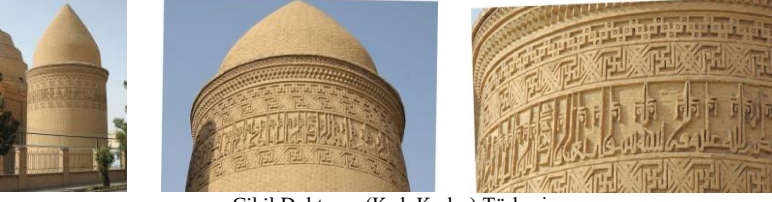
Damgan Cuma Camii’nin Kufi Kitabe Kuşağı
(<http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/damgan-cuma-camii>)

Çalışmamız kapsamına giren bir diğer kufi yazı ile bezenmiş yapı ise, 1058 tarihli Tuğrul Bey zamanından kalma, yukarı doğru incelen yüksek endamlı, silindirik Selçuklu minaresidir. Düz silindirik gövde, yalnız tuğlaların dizilmesinden meydana gelen baklavalı ve geometrik örnek bir de ince kufi kabartma çini kitabe kuşağının açık mavi ve firuze ile sıralanmasıyla bezenmiştir (Aslanapa, 1993, 86).



Abarkuh’ta Kumbet-i Ali (<https://okuryazarim.com/kumbet-i-ali/>)

1056 yılında yapılmış Abarkuh’ta Kumbet-i Ali, birçok bakımdan daha önce İran’da yapılmış kumbetlerden farklı olup, yüzeyleri dümdüz, alçak sekizgen gövde üzerine halen kubbe ile örtülü bir yapıya sahiptir. Mukarnaslardan zengin ve geniş bir plastik kuşak, üst kenarın etrafını çevirmektedir. Bunun altında da ince kufi bir kitabe kuşağı bulunmaktadır (Aslanapa, 1993: 86).



Cihil Duhteran (Kırk Kızlar) Türbesi

(<http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/cil-duhteran-kumbet>)

Damgan’da Cihil Duhteran (Kırk Kızlar) Türbesi, 1056 yılında yapılmıştır. Tuğladan silindirik gövde üzerine konik külahlı bir kümbettir. Düz olarak yükselen tuğla gövdenin üst kenarında geniş bir kufi kitabe kuşağı, bunun altında ve üstünde tuğlaların değişik dizilmesinden meydana gelen birer geometrik kuşak ve yukarıya doğru kenarları taştan çift kirpi frizi ve baklavalardan ibaret ince bir kuşakla konik bir çatıya intikal etmektedir (Aslanapa, 1993: 86).



Imam Hurd Türbesi Afganistan

(<http://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/Imam-i-hurd-turbesi>)

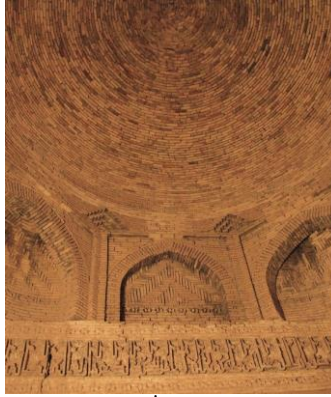
Afganistan’da bulunan Imam Hurd denilen, Yahya bin Zeyd Türbesi, kare mekân üzerine, kubbeli basit bir yapı olup, önünde dikdörtgen ilavesi vardır. Dıştan kerpiç kaplı belirsiz bir yapı olan türbenin içindeki çok zengin stuk süslemeler ve çiçekli kufi kitabelidir. Diğer kitabe ise duvarların üst kenarını geniş bir kuşak halinde çevirmektedir. Allah adı örgülü, yıldızlı ve çeşitli kufi yazılarla başka benzeri olmayan bir orjinallikte yazılmış kitabe, mihrap etrafındakinden daha üstün kalitelidir. Gaznelilerden sonra X. Yüzyıl sonundan en olgun çiçekli kufi kitabe ile karşılaşmaktayız (Aslanapa, 1993: 88).



Abdullah İbn Büreyda (Car Tak) Türbesi

(<https://www.sanatinolculugu.com/abdullah-bin-bureyda-turbesi/>)

Mimari süslemeleri çok zengin olan Abdullah İbn Büreyda (Car Tak) Türbesi de Vekil Bazar'dadır. Yapının cephesinde ve duvarların üstünde uzanan tuğla ve stuktan kufi kitabeler ve tuğla süslemelerle XI. Yüzyıl sonundan karakteristik bir yapıdır. İçeride hafif sivri niş kemerlerini çevreleyerek duvarların üst kenarını dolanan iri kufi kitabe kuşağı, damarlı Rumiler ve kıvrık ştuk süsleme halinde çiçekli kufi kitabelerin erken örneklerinden birisidir (Aslanapa, 1993: 89).



Muhammed İbn Zeyd Türbesi

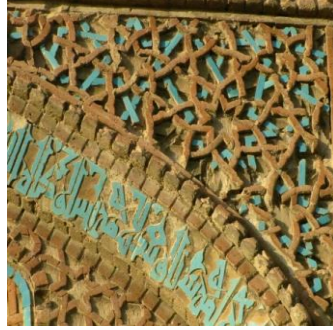
(<http://www.selcuklumarasi.com/architecture-detail/muhammed-bin-zeyd-turbesi>)

XII. yüzyıl başından Merv'de 1112-1113 tarihli Muhammed İbn Zeyd Türbesi ise tuğladan harflerle çiçekli kufi kitabesi ve değişik dizilmiş tuğlalardan (balıksırtı) süslemeleriyle aynı gelişmeyi devam ettirir (Aslanapa, 1993: 89).



Kümbet-i Surh (Kümbet-i Kırmızı) (<https://okuryazarim.com/kumbet-i-surh/>)

Azerbaycan bölgesinde, Meraga’da 1147 tarihli Kümbet-i Surh (Kümbet-i Kırmızı), kare planlı olup, tuğlaların kırmızı rengi sebebiyle bu ismi almıştır. Sağlam ve teknik bakımdan ileri bir tuğla mimarisi gösteren yapıda, tuğlaların geometrik örnekler meydana getirecek şekilde dizilmiştir. Yapının kufi kitabesinin harfleri ve örgü süslemeleri firuze sırlı tuğladandır (Aslanapa, 1993: 92).



Kümbet-i Kabud (<https://okuryazarim.com/kumbet-i-kabud/>)

Meraga’da 1196 tarihli Kümbet-i Kabud, sekizgen biçimli olup, içten kubbe dıştan basık sekizgen piramit çatı ile örtülüdür. Bütün yüzeylerini kapsayan çok zengin, yıldız geçme biçiminde süslemelerle

dikkati çeker. Silindirik payelerle yuvarlatılmış payeler, bunlar üstten mukarnaslı sivri kemerli nişlerle birbirine bağlanmıştır. Daha yukarıda, kufi kitabe kuşağı bulunmaktadır (Aslanapa, 1993: 92).



Hargird Medresesi (<http://www.selcuklumisasi.com/architecture-detail/hargird-nizamiye-medresesi>)

Melikşah zamanında 1087 tarihinde Horasan'da yapılmış Hargird medresesi, kare br avlu çevresinde dört eyvanlı plan şemasına sahiptir (Aslanapa, 1993:95). 90 cm. genişlikteki kufi kitabe kuşağı, alt yarısı yazı, üst yarısı rumi ve palmetlerden süslemelerle bezenmiş olup, harflerin kolları birbirini bağlamaktadır (Aslanapa, 1993: 96).





Ribat-ı Şerif (<https://okuryazarim.com/ribat-i-serif-kervansarayi/>)

İran’da, Büyük Selçukluların en önemli abidelerinden biri, Meşhed ve Serahs arasında ıssız bir arazide bulunan Ribat-ı Şerif’tir. Çok olgun simetrik planı ve süslemeleri, Büyük Selçuklu mimarisinin bütün kuvvetini göstermektedir. Kervansaray, arkada kareye yakın asıl yapı ile bunun önünde yatık dörtgen biçiminde eklenmiş kısımdan ibarettir. Her iki bölüm dört eyvanlı bir avlu etrafında sıralanmış mekânlar şeklindedir. Dıştan kaleyi andıran Ribatın içi, adeta bir sarayı andıracak mimari zenginliğe sahiptir. Büyük arka eyvan abidenin en zengin ve gösterişli kısmı olup, bu eyvanın cephesinde tuğladan geometrik geçmeler ve abidevi kufi harflerle etrafını çevreleyen kitabe kuşağı göze çarpmaktadır. Bu büyük kitabenin üst kısmı yıkılmışsa da, altta yine tuğladan kufi harflerle daha küçük bir satırlık kitabe daha vardır (Aslanapa, 1993: 98).



Rey, Kufi Bordürlü Kâse (Salman, 2013: 272)

Kaşan, Kufi Bordürlü Tabak (Salman, 2013: 277)

Rey kâseleri arasında yer alan örneklerimizden biri XIII. Yüzyıla ait olup, ava giden Selçuklu beyi kompozisyonu oluşturmaktadır. Louvre Müzesi’nde bulunan bu kâsenin etrafı biri geniş diğeri dar olan iki sıra kufi ile çevrelenmiştir. (Salman, 2013: 272). Kaşan eserleri arasında yer alan bir başka tabak üzerinde ise atlı

figürler bulunmakta ve ortadaki ana figürün etrafında kufi yazılı bir bordür yer almaktadır. Tabağın en dışında yine kufi yazılı dış bordür, ortadaki atlı figürün giysisi detaylı bir desenle resimlendirilmemiş olmakla birlikte, şimdiye kadar görülen figürlerin formuna benzer bir üslup taşımaktadır (Salman, 2013: 277).



Kufi Bordürlü Kâse, Rey (Salman, 2013, 287)

Kufi Bordürlü Kâse, Rey (Salman, 2013, 289)

XII. yüzyıl sonlarına ya da XIII. Yüzyılın başlarına tarihlenen bir başka Selçuklu kâsesinde elinde atmaca tutan bir başka Selçuklu avcısını konu edilmiştir. Seramik tabağın etrafı kufi yazılarla ve Rumilerin oluşturduğu bir kuşakla çevrilidir (Salman, 2013: 288). Büyük Selçuklulara atfedilen bir başka seramik kâse üzerinde yan yana sıralanan beş insan figürü görülmektedir. British Museum'da sergilenen kâsenin ortasındaki figür, Selçuklu beyini canlandırmakta olup, kenar bordürü kufi yazı ile çevrelenmiştir (Salman, 2013: 290)



Gümüş Kakmalı Bronz Şamdan (Salman, 2013: 329)

XII. yüzyıla tarihlendirilen ve Kaya Turgut Koleksiyonunda bulunan bir bronz şamdan üzerinde çeşitli figürler bulunmaktadır. Selçuklu çağına ait insan figürleri bakımından oldukça önemli bir eser olan bu şamdanın üzerinde üç sıra kufi yazı şeridi bulunmaktadır (Salman, 2013: 328).



Büyük Selçuklu İpekli Kumaş Parçası (Aslanapa, 2016: 359)

Büyük Selçuklulara ait kumaş örneğimiz ise Fransa'nın Lyon kentinde Victoria-Albert müzesinde muhafaza edilen, XI. Yüzyıla ait olup, üzerinde insan figürleri bulunmaktadır. Yuvarlak bir damlayı andıran madalyonlar kufi yazılı bir bordür şeklinde düzenlenmiş, madalyonun ortasında ise bir hayat ağacının iki yanında oturan kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Madalyonların arasındaki zemin boşluğu ve figürlerin kaftanları ise bol miktarda rumilerle doldurulmuştur (Aslanapa, 2016: 358)

Anadolu Selçuklu Eserlerinde Görülen Eserlerinde Görülen Kufi Yazı



Diyarbakır Ulu Cami'ye ait kufi yazı

(<http://www.selcuklumarasi.com/architecture-detail/diyarbakir-ulu-camii>)

Anadolu'daki camilerin ilki olan Diyarbakır Ulu Cami, Büyük Selçukluların eseri olup, Büyük Selçuklu üslubunda 484 (1091-92) tarihli çiçekli kufi kitabesinde Sultan Melikşahın adını taşımaktadır (Aslanapa, 1993: 114). 511 tarihli bir diğer kitabe ise Büyük Selçuklu Atabey'i İnaloğullarından Ebu Mansur Elaldı tarafından yaptırılan dikdörtgen avlu ve revaklardan bahsedilmektedir (Aslanapa, 1993: 115).



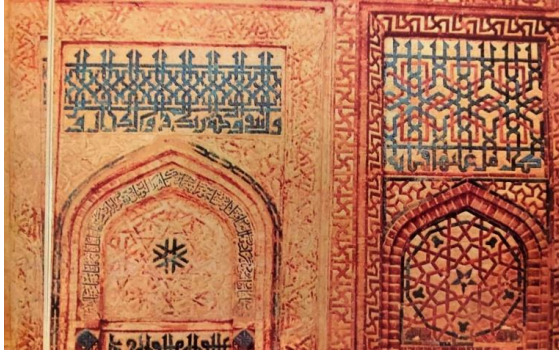
Siirt Ulu Camii Kufi Yazı Kuşağı

(<http://www.selcuklumarasi.com/architecture-detail/siirt-ulu-cami>)

Bitlis Ulu Camii Kufi kitabesi (Şen, 2018: 152)

Diyarbakır Ulu Cami'nin ardından gelen yapı ise Siirt Ulu Camii'dir. 523 (1129) tarihinde Irak Selçuklularından, Muğisüddin Mahmud'un adı ile tamirat görmüş olup (Aslanapa, 1993: 115), caminin en göze çarpan tarafı ise sırlı tuğladan firuze süslemeler, kaide kısmındaki kufi yazılar, geometrik geçmeler, örgü ve yıldız motiflerinden, çiniler ile tezyin edilmiş, eğri minaresidir (Aslanapa, 1993, 116). Bitlis Ulu camii cephesinde payeye gömülü kufi kitabesi üzerinde 455 (1150) tarihlidir (Aslanapa, 1993: 116).

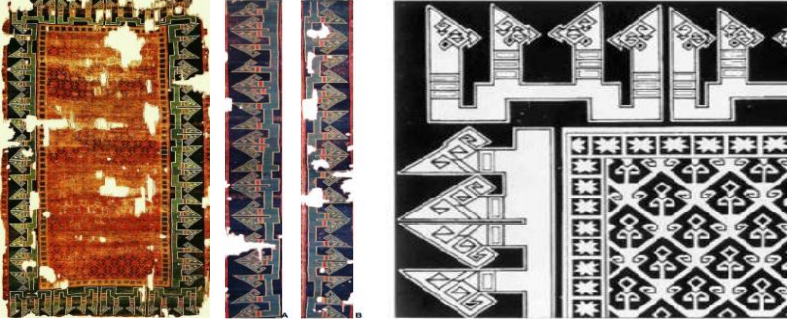
Orta Asya'dan Anadolu'ya geçiş yapan Türklerin, hâkim oldukları topraklarda vermiş oldukları bu ilk eserler üzerinde görülen üslup, bu coğrafyaya sanatçıların da getirerek kendi anıtsal eserlerini kendi tezyini unsurları ile ortaya koymaları bakımından oldukça önemlidir. Bu hem Türk Sanatının gittiği yerlere taşımış oldukları sanat anlayışlarına hem de köklü yapılarına olan sadakatlerine işaret etmektedir.



Sivas Keykavus I Darüşşifası kufi yazılı çini süslemeler (Aslanapa, 1993: 139)

I. İzzeddin Keykavus tarafından Sivas'ta yapılmış olan en büyük Selçuklu Şifahanesi olup, bu yapı ve türbesi tuğla ile karışık çini mozaik tekniğinin en anıtsal eseridir. Mavi, beyaz, firuze ve lacivert renklerle geometrik geçme ve yıldızlar, örgülü kufiler çok göz alıcıdır (Aslanapa, 1993: 139).

1905'de İsveçli Martin tarafından Konya Alâeddin Camiinde keşfedilen bu Selçuklu halıları, Alâeddin Camii'nin genişletildiği 1221 yılından sonra Sultan Alâeddin Keykubat tarafından buraya vakfedilmiş olmaları gerekir. 13. yüzyıldan kalan, 5-6 metre uzunluğundaki Anadolu Selçuklu dönemi halıları, yüzyıllar içinde etkili görünümünden bir şey kaybetmeyen, günümüzde de hala araştırmacıların ilgisini çeken, dünya halı sanatında söz sahibi olan örneklerdir (Duruçay, 1977:78). Dünya halı literatüründe büyük önem taşıyan 13. yüzyıl Konya Selçuklu halıları, klasik devir Anadolu Selçuklu halı tipinin başlangıç noktasıdır. Bordürlerde görülen kufiye benzer motifler, Selçuklu devri halılarının en önemli özelliğidir (Durul, 1966: 1). Selçuklu halıları, baklavalara, sekiz köşeli yıldız, gamalı haç, uçları çengellerle çevrilmiş sekizgenler gibi geometrik şekillerden ve bazen de stilize edilmiş bitki motiflerinden oluşmaktadır. Bu motifler yan yana ve üst üste sıralanmaktadır. Fakat Konya Selçuklu halılarına en önemli ve karakteristik özelliğini, bordürlerindeki iri kufi yazı dekoru kazandırmaktadır. Ancak kufi bordürler, motifleri açısından oldukça başarılı olsa da, halının çevresinde akarak dönmediği, her kenara ayrı ayrı yerleştirilerek köşe geçişlerinin sağlanmadığı görülmektedir. Sonraki dokümanlarda bu açıdan çok daha başarılı uygulamalara rastlanmaktadır. Alaeddin Camii'nde bulunan 8 adet Konya Selçuklu halısı, günümüzde Türk İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir. . Geometrik motifler ve kuvvetle üsluplaşarak geometrik şekillere uydurulmuş bitki motifleri, iri, dik hatlı kûfi bordürler yanında Selçuklu halılarının en karakteristik özelliğidir. Bunlar cami için yapıldığından figür kullanılmamıştır (Yetkin, 1991; Aslanapa, 2003)



Konya, Selçuklu Halısı, 13. Yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Öztürk, 2011: 66)
 Selçuklu Halısı Kufi Yazılı Bordürleri, (Öztürk, 2011: 70) Konya Selçuklu Halısı Çizimi
 (Aslanapa, 1987: 14)

Klasik Selçuklu halılarının en görkemlisi kabul edilen bütün durumdaki en büyük Konya halısı, 2.85x5.20 m. boyutlarındadır Açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı renkte, uçları kanca şeklinde kıvrık baklava motifleri sonsuza doğru sıralanmıştır. Ok başını andıran uçlarında, kahverengi ile konturlanmış koyu mavi renkte küçük bir baklava biçimli dolgu motifi vardır. Halının en etkileyici bölümü bordürüdür. Koyu mavi zemin üzerinde açık mavi renkte, iri ve dik hatlı kufi bir yazıyı taşımaktadır. Harflerin uçları dik bir üçgen şeklindedir ve ucu kıvrık bir kanca ile sonuçlanır. İnce kırmızı bir şeritle ayrılan harf başlarının içinde beyaz kancalarla dolgular bulunmaktadır. Yazının etrafındaki beyaz konturla vurgu artırılmıştır. Diğer kenardaki kufi yazılı bordür aynı karakterde olmakla birlikte detaylarda ve harflerin bağlanışında farklılık vardır. Esas bordür iç ve dış taraftan, içinde küçük sekiz köşeli dolgular olan küçük karelerin sıralandığı tali bordürlerle çevrelenmiştir. İçtekinin zemini sarı, dıştağinin ise kırmızıdır (Yetkin, 1991: 9).



1. Konya Selçuklu Halısı, 13. Yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Aslanapa, 1987: 20)



2. Selçuklu Halısı çizimi (Öztürk, 2011: 97)



3. Selçuklu Halısı, 13. Yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Aslanapa, 1987: 22)

6.08 x 2.46 m.lik ölçüsü ile bu gruptaki en büyük halı olan üçüncü Konya halısında saman sarısı zemin üzerinde kaydırılmış eksenler halinde sıralanan sekizgenlerden oluşan, göçebe yaşamı sembolize eden kırmızı “Devetabanı” motifleri bulunmaktadır. Bu

motiflerin içinde “Koçbaşı” adı verilen karşılıklı kıvrılmış, kancalı dört motif yer alır. Ayrıca bu sekizgenlerin hepsinin boyutu aynı olmayıp ufak farklılıkları görülmektedir. Bu husus Türk halılarında ekseriyetle görülen bir desen serbestiyesidir. Geniş bordürdeki motifler kırmızı zemin üzerine beyaz renkte, karşılıklı iki kufi harfin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Etrafında kahverengi bir kontur bulunan bordürü iç ve dış iki mavi dar bordür çevrelemektedir (Aslanapa, 1987: 15).

İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan, Konya halısı büyük bir halıdan parça halinde kalmıştır. 0.74x1.91 m. boyutlarındaki halıda, koyu mavi zemin üzerindeki açık mavi renkteki altıgenlerin etrafı kancalarla çevrili, alt ucu ok biçimindedir. Ortasında kırmızı köşeli “S” dolgular bulunmaktadır. Kırmızı üzerine kufi harfli geniş bordürde renkli yıldız dolgular yer alırken; iç bordürde ise sarı zemin üzerine bir tarafı mavi, bir tarafı kırmızı renkte, doğurganlığı sembolize eden “Kazayağı” motifi sıralanmıştır (Kızıoğlu, 1995: 57; Aslanapa, 1987: 19; Öztürk, 2011: 75)



Konya Selçuklu Halısı, 13. Yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Öztürk, 2011, 98)
Konya Selçuklu Halısı, 13. Yüzyıl, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Öztürk, 2011, 72)

Konya halısında açık sarı zemin üzerinde koyu mavi, çengelli baklava motifleri sıralanmıştır.. Halının alt kenarında zemin rengi birden değişerek koyu maviye, motifler ise sarıya dönüşmüştür. Açık kırmızı zemin üzerine koyu kırmızı kufi bordürde iki harf ortadan birleştirilerek tepesine yeşil bir ay motifi yerleştirilmiştir. Kalın sarı bir şerit, zeminle bordürü ayırmaktadır. Bu halının bir eşi daha bulunur (Aslanapa, 1987: 16)

Büyük bir halıdan kalan çok küçük bir parça kalmış Konya halısında, koyu mavi üzerine açık mavi olarak çengelli baklavalardan etrafı ortası çakmaklı uzun ve dar baklavalarla sekizgen biçiminde

çevrilmiştir. 0,17x0,77 m ebatlarındaki bu halının çok geniş olan esas bordürü, kırmızı zemin üzerine beyaz renkte olup, bir hilal taşıyan çift kanca ile birleşmiş iri küfilerin kalıntısı belli etmemektedir. Altta ise sekiz köşeli yıldız motifi yer almaktadır (Öztürk, 2011: 102; Aslanapa, 1987: 16-17; Kırzioğlu, 1995: 61).

SONUÇ

Türkler, yüzyıllarca öncesinden bugüne geliştirdikleri sanatı, köklü bir temel üzerinde inşa etmiş bir millettir. Hâkim oldukları veya göç ettikleri her coğrafyada, kendi kültürlerini ve sanatlarını da beraberlerinde götüren Türkler, benimsedikleri dinlerde bile özlerine sıkı sıkıya bağlı kalmayı bilmişlerdir. Buna bir örnek teşkil eden kufi yazı, Selçuklu Türkleri eli ile İran coğrafyasında mimariden, seramiğe, madenden tekstile sanatın her dalında kullanılmıştır. Dini, sivil, askeri her türlü mimari yapı üzerinde, kubbeden mihraba, kitabeden minareye, yapıların iç ve dış cephelerinde kısacası sanatın her alanında ve buna uygun tüm yüzeylerde fevkalade uyumla kullanıldığı görülmektedir, bu durum öncelikle Türk sanatçılarının üstün yaratıcılıkları ile yeteneklerini göstermektedir. Kimi zaman bilgilendirme amacıyla sanat eserinin künyesi veya onarımı hakkında bilgi veren, kimi zaman verilmek istenen mesajı (iyi dilek, temenni, sevgi ve saygıyı, bazen nasihat dile getiren sözcükler) alıcısına ileten, bazen ise sadece bezeme unsuru olarak kullanılan ama her durumda estetik bir görüntü elde edildiği görülmektedir. Türk sanatının ortak bir kültürden beslendiği disiplinler arası bu ortak imgelerden de anlaşılmaktadır.

Fethettikleri toprakları hoşgörülerini ile Türkleştirebilmeyi ve yeni toprakları damga niteliğinde eserleri ile donatmış Türkler böylece İran coğrafyasından Anadolu'ya köklü kültürlerinin yanı sıra Türk Sanatını da taşımışlardır. Kufi yazının bu dönemde de Türk sanatının “sürekli gelişim” ilkesine bağlı olarak Anadolu'da zirve yaptığı bilinmektedir. Böylece Türk Sanatı çatısı altında bulunan birbirinden farklı disiplinler dolayısıyla taştan, ipe, madenden, çiniye, oldukça farklı malzemeler ve teknikleri ile ustaca oluşturulmuş sanat eserlerinde üstün bir yaratıcılık ile kufi yazının yeniden karşımıza

çıkması sanatın bütünlüğünü ispat eden tezyini unsurlardan birini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

1. ARSEVEN, C. E. (1973). Türk Sanatı. Cem Yayınevi, İstanbul.
2. ASLANAPA, O. (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*, Eren Yayıncılık, İstanbul.
3. ASLANAPA, O. (2016). *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
4. DİYARBEKRLİ, ASLANAPA, SÖZEN, BAKIRER, ÖNEY, YETKİN, ERGİNSOY, BAYRAMOĞLU, DERMAN, TANINDI, ARIK ve RENDA (1993). Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
5. GÖRGÜNAY KIRZIOĞLU, N. (1993). Altaylardan Tuna boyuna Türk Dünyasında Ortak motifler, Türksoy Yayınları, Ankara.
6. ÖZTÜRK, B. (2011). *Türk Ve İslam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemi Halılarının Tasarım Özellikleri Ve Restitüsyon Çalışmaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir.
7. SALMAN, F. (2011). *Türk Kumaş Sanatı*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
8. SALMAN, F. (2013). Başlangıcından Anadolu Selçukluları sonuna kadar Türklerde kıyafet biçimleri, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
9. ŞEN, K. (2018). “Bitlis Ulu Camii Ve Bitlis Kalesine Ait İki Önemli Kitabe”, *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)* 5(10), s.147-156
10. YETKİN, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

İnternet Kaynakları

11. www.selcuklumurasi.com
12. www.okuryazarim.com
13. www.sanatinyolculugu.com

18. YÜZYIL BABÜR DÖNEMİ MİNYATÜRLERİNDE EKLEKTİK ÜSLUP

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Ün., Güzel San. Fak., Temel Eğitim Böl. yberkli@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3650-3681

Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Atatürk Ün., G. Sn. Fak., Temel Eğ. Böl. gulten.gultepe@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1006-2905

Özet

Eklektik üslup, çeşitli kültürel formların tek bir kompozisyon oluşturma özelliğiyle yeni tarzlar ve biçimler üretebilme imkanı sağlayan sanatsal bir karşılaştırma deneyimi sunmaktadır. Bu karşılaştırma aşamasında üslubun yalnızca genetik bir gelişme göstermediği aynı zamanda farklı kültürel formların da nasıl bir arada olma kritiğini ortaya koyabilme sorusuna da açıklık getirebilmektedir. İslam sanatında tasvirlerine sıkça rastladığımız, Mekke'den Kudüs'e gece yolculuğunda Hz. Muhammed'i göklere taşıyan bir yaratık olan Burak temalı tasvirlerin, XVIII. yüzyıl Babür dönemi minyatürlerinde de örneklerini görmekteyiz. İsra olarak adlandırılan bu yolculuk, Hicri takvimdeki en önemli olaylardan biri olarak görülmektedir. Al Buraq genellikle melek, kanatlı bir kadının başı, at veya tırnaklı bir hayvan gövdesi ve bu hayvan biçimine eklemlenmiş tavus kuşu kuyruğu olarak tanımlanır. Ancak XVIII. yüzyıl Babür dönemine ait kompozisyonda buradaki sanatçı Burak'ı aslan gövdesiyle ve bir dişi meleğin başıyla tasvir etmiş olduğu görülür. Bildiri metni, kozmopolit bir biçim anlayışı ile sembolik ifadelerin seçilebildiği tasvirin İran, Hint ve Türkmen sanat üslubundan izlenimlerin aktarıldığı ve kültürlerin birleşmesini gösteren bir anlayışın açıklaması üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eklektik Üslup, Babür Sanatı, Türkmen Sanatı, İran Sanatı, Hint Sanatı

ECLECTIC STYLE IN 18TH CENTURY MUGHAL PERIOD MINIATURES

Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Elementary Education

Abstract

The eclectic style offers an artistic comparison experience that enables various cultural forms to produce new styles and forms with the ability to create a single composition. At this stage of comparison, the style does not only show a genetic development, but it can also clarify the question of how to put forward the criterion of how different cultural forms are together. On the night journey from Mecca to Jerusalem, which we often encounter in Islamic art, Hz. We also see examples of Burak-themed depictions, a creature that carried Muhammad to the skies, in 18th century Mughal period miniatures. This journey, called Israel, is seen as one of the most important events in the Hijri calendar. Al Buraq is often described as an angel, the head of a winged woman, the body of a horse or hoofed animal, and the tail of a peacock articulated to this animal form. However¹⁸. It is seen that the artist here depicts Burak with the body of a lion and the head of a female angel in the composition of the 21st century Mughal period. The text of the declaration will focus on the explanation of an understanding that shows the unification of the cultures in which the impressions from the Iranian, Indian and Turkmen artistic styles can be selected, with a cosmopolitan understanding of style.

Keywords: Eclectic Style, Mughal Art, Turkmen Art, Persian Art, Indian Art

Giriş

Moğolların kökeni hakkında bilgilere bakıldığında, Ural-Altay dil ailesinin Altay koluna mensup oldukları; MÖ. II. bin yılından itibaren Türk boylarının doğusunda yer aldıkları ve Tula nehrinin kaynaklarının Moğol ve Türkler arasında sınır teşkil ettiği ifade edilmektedir (Özgüdenli, 2020:221). MS. VI. yüzyılın ortalarından itibaren Göktürklerin sonrasında ise Uygurlar'ın hakimiyetine giren Moğolların Türk kültürü ve devlet geleneğinden önemli derecede

etkilendikleri de bilinmektedir (Özgüdenli, 2020:221). Moğol imparatorluğunun yıkılmasıyla birlikte bakiyeleri Çin, Türkistan, İran ve Hindistan gibi coğrafyalarda da devam etmiştir (Guignes, 2019:13). Türklerin Hindistan topraklarına Moğolların gelmesinden önce Gazneli Mahmud'un (997-1030) çok sayıda seferlerde bulunduğu ve bu seferler neticesinde hakimiyeti boyunca Türk kültürü ve sanatını biçimlendirmeye çalışmış olduğuna dair kaynaklarda bilgiler bulunmaktadır (Alkhateeb, 2016:188-189, Roux, 2008:46-47). Delhi sultanlığının kurucu gücü olan Memlûklüler'in 1206 yılında Moğolların varlığı olan 1526 tarihine kadar Hindistan'ın bazı bölgelerini idare etmekteydiler. Geçen üç yüz yıllık zaman zarfı içerisinde Delhi Sultanlığını beş farklı Memlûk Hanedanlığı tarafından yönetilmiştir. Delhi Sultanlığını karakterize eden siyasi eğilim, Türk soylu bir Memlûk Hanedanı tarafından yönetiliyor olmasıydı (Alkhateeb, 2016: 188-189). Türklerle birlikte Hindistan'a ulaşan Türk-İslam sentezi Delhi hanedanlığı boyunca devam etmiş idi. Hinduizm'in sert ve eşit olmayan kast sistemine karşı İslamın tam tersi hoş görüşüyle tanışan yerli putperest bir halk kitlesi vardı. Sufi tarikatların Arap ve İran topraklarından gelen dervişlerin tebliğleri, Hinduların üzerinde büyük bir tesir yaratmıştı (Alkhateeb, 2016:189-190). Bu topraklarda kurulan, ilk Türk Müslüman hanedanlıkların dikkat çeken, mistik akımın özellikle sufiliğin sahip olduğu bir Hint-İslam kültürünün ortaya çıkmasının sağlanmış olması, sanatsal eserlerin ikonografik özelliğini de açıklamaktadır (Roux, 2008:47-48).

Burak

Hiz. Muhammed'in bir gece Mescid-i Haram'dan Kudüs'e yani Mescid-i Aksa'ya gidişini (İsra) ve oradan da göğe çıkarıldığını betimleyen Mirac sahnelerinde, İslam Peygamberin binitini olduğu düşünülen Burak (And, 2010:146), çeşitli hayvan uzuvlarından oluştuğu, dişi bir hayvan olarak tasavvur edilmiştir. İslam minyatürlerinde, XIII. yüzyılın sonundan itibaren Hiz. Peygamberin Burak ve melekler eşliğinde Mirac yolculuğunu konu alan minyatürler yapılmaya başlanmıştır (Mahir, 2005:157). Mirac üzerine dair söylencelerin birbirinden farklı olduğu Mirac ve İsra olayların öncelik ve sonralık

açısından farklı zamanlarda geliştiği kaynaklarda yer almaktadır. Gerek Osmanlı gerekse İslam ikonografyasında Mirac temalı tasvirlerde, yalnız gökyüzüne yükseliş değil, Cebrail'in Hz. Muhammed'i Mirac'a davet etmesi, İslam Peygamberinin Mescid'i Aksa'da önceki peygamberlere ve meleklerle imamlık yaparak namaz kıldırması şeklinde sahnelere yer veren minyatürlerde vardır (And, 2010:147). Burak ile ilgili bir başka ayrıntıyı, Hz. İbrahim'in eşi Hacer ve oğlu İsmail'le birlikte Mekke'ye yaptıkları seyahatte geçtiği, burada ise peygamberin ve ailesinin binitini olduğunu görmekteyiz (And, 2010: 152). Miracname minyatürleri, salt Mirac olayını resimleyen çalışmalarlardır. Bunların ilki Moğollar döneminde yapıldığı ancak günümüze bütünüyle kalmamış örneklerinin bir albümde (TSM H.2154) toplandığı yönünde bilgiler bulunmaktadır (And, 2010:300). Topkapı Sarayındaki Hazine 2154 no'lu albümünde bulunan bazı Mirac konulu minyatürlerin İlhanlı dönemi sanatçılarından Ahmed Musa tarafından resimlenmiş olması ihtimal dahilinde göz önünde bulundurulmaktadır (İnal, 1995:88) (Görsel 6.). Miracname minyatürlerinde, sanatçı tipik bir figür ressamı olarak geniş dolgun çehreli, badem gözlü insan tiplerinin seçilebildiği Orta Asya sanatı etkilerini yansıtmaktadır⁵⁵. Burak ile ilgili tasvirlerin Osmanlı ve Babür dönemi örnekleri karşılaştırıldığında, coğrafya ve etkileşimli din ve inanç faktörlerine paralel benzerliklerin dışında farklılıkların da olabileceği anlaşılabacaktır. Özellikle Babür sanatında biçim ve üslup farklılıklarının ortaya konması, kültürün Hindistan coğrafyasında mahalli kültür atmosferin etkisiyle eklektik bir tarz aldığı görülmektedir (Görsel 1.). Dinsel temalı bir özellik içeren Mirac sahneleri, zamanında ortaya çıkan söylencelerle birlikte düşünce dünyasında kültürel etkilerin de birleşimi sonucu somut bazı biçimlere dönüşümü söz konusu olmuştur. Kuramsal ve soyut sayılan kavram veya düşüncelerin sanatsal bir formülle biçimlendirilmesi, kültür ortamının zengin ve çeşitlilik göstermesiyle orantılı gelişmektedir. Babür dönemine ait XVIII. yüzyıla tarihlendirilen Burak temalı

⁵⁵ Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. 1995; s. 103, İlhanlılar döneminde faaliyet gösteren sanatçılar arasında, Orta Asyalı Türklerin bulunduğu Vakıfname-i Reşid el-Din adlı bir yazmada belirtilmiştir.

çalışmada, kompozisyonun merkezini teşkil eden kadın başlı, aslan vücutlu tabiatüstü bir varlık betimlenmiştir (Görsel 1.). Tabiat ve tabiatüstü varlıkların bir bütün halinde tek bir vücudu meydana getiren mitolojik sahne izlenimi veren tasvir, sanatçısının zengin hayal gücünün dışavurumunu ortaya koymaktadır. Kompozisyon, İnsan ve aslan figürünün yanı sıra ejder, balık, yılan, fil, yırtıcı kuşlar, tavşan-geyik karışımı hayvan türü ve insan-kuş vücutlu yaratıkların bir döngü halinde adeta dairesel bir biçim anlayışının tezahürünü açıklamaktadır. Konusu itibarıyla klasik İslam minyatürlerinin dışında bir biçim tarzını yansıtmaktadır. Burak figürünü meydana getiren mitolojik veya nesnel olarak betimlenen her bir hayvan figürünün kendi içerisinde ikonografik anlamları bulunmaktadır.

Aslan

Türk sanatında pek çok formda örneklerine rastlanılan aslan figürü, otoriteyi, gücü ve hükümdarın astral alametini temsil etmektedir. Ayrıca Türklerde kutsal dört yön motiflerinden batı yönünün işareti olarak görülmektedir. XII. yüzyıla ait sikkelerde ve daha başka sanat eserlerinde, güneş ve ayın birlikteliğini simgeleyen kün-ay motifi ile birlikte hükümdara atfedilen aslan ve ejder figürlerinden müteşekkil töz veya ongon tasvirlerine de yer verilmiştir (Esin, 2004:142). Eski Türklerin, din ve inanç sistemi etrafında gelişen ve sanatsal ifadelere aksettirilme aşamasında çeşitli biçimsel arayışlar söz konusu olmuştur. Türklerin bu arayış içerisinde ilk çağlardan itibaren gök, yer-sub ve çeşitli tabiat kültleri etrafında, koruyucu veya korkutucu olarak düşünülmüş insan-hayvan, hayvan-hayvan, hayvan-bitki kısacası tabiat elemanlarının iç içe geçmiş birleşmesinden oluşan melez bir dönüşümünün tasvirleriyle karşılaşılır (Gültepe, 2019:3739). İnsan başlı aslan vücutlu Burak tasvirini (Görsel 1.) meydana getiren hayvan figürleri arasında, kutsal dört yönü simgeleyen doğu-ejder-ağaç, batı-aslan-maden, kuzey-yılan-su, güney-kızıl saksağan veya kızıl kuş-ateş (Esin, 2001:25-26, Esin, 2004:119) olmak üzere canlı-cansız tabiat unsurlarının adeta birbirleriyle olan bir savaşımının dışavurulduğu bir kompozisyon inşasıyla karşılaşırız. Dört yön unsurları ve alametleri, yersel ve göksel biçimlere karşılık gelen

karanlık ve aydınlık ilkelerle de ilişkilendirilen tabiat elemanlarının çeşitli formları, ana ve ataya benzetilen kök, ruh, Türkçe’de töz ve kut gibi isimlerde alabiliyordu (Esin, 2001:25-26). Canlı ve cansız tabiat, kainattaki yerini temsil eden tözünü veya kutunu bağlı olduğu unsur ve göksel simgelerle somutlaştırabiliyordu. Emel Esin’e göre: kutsal sayılan tabiat elemanlarının yanında, panteizm ya da vahdet-i vücud düşüncesinde, *“kainatta üstteki gök parlaktır, altta yağız yer karanlıktır, ay tanrısı karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlaktır, dişi karanlıktır. Bu yerli-göklü, dişili-erkekli ilkeler kavuşursa bütün canlı ve cansız iki türlü varlık doğar, belirir...Güneş ve ay karışıp, kavuşarak yol almaktadır. Bundan ötürü, yazılı-kışlı dört mevsim olur. Dört mevsim içinde her mevsim yine ikişer zaman ayrılıp sekiz yeni gün doğar (yeni gün’ler Çince chieh, dört mevsimin ilk günleri, ilk bahar ve sonbahar ekinoksu ile yaz ve kış gündönümü günleridir”* (Esin, 2001: 23). Babür dönemine ait Burak tasviri, biçimsel olarak Türk sanatında kutsal dört yön simgeselliğini niteleyen hayvan figürleriyle karma bir üslup ortaya koymaktadır. Kompozisyon içerisinde yer alan her bir hayvan figürünün dört yön simgeselliği ile bağlantılı olduğu görülür. Aslan vücudundan çıkan düğümlü yılan-ejder figürünün tekrar bir başka aslana yırtıcı veya kavgacı bir tarzla yönelmesi durumunu yaşatan bir döngü izlenimi verilmektedir. Kompozisyon içerisinde birden fazla aslan figürü dikkat çekmektedir. Orta Asya Türk sanatında mücadele sahnelerini örnekleyen aslan-geyik veya aslan-hayali yaratık tasvirlerine de yer verilmiştir.

Ejderha

Ejderhanın eski Türkçe metinlerindeki kelime karşılığı “büke ve evren” olarak ifade edilirken Oğuz Türkçesindeki anlamı “alp”tir (Esin, 2004: 130-143, Berkli, 2014:72-73). Türk tasvir kompozisyonlarında, on iki hayvanlı Türk takviminin beşincisi ve yıl simgesi olarak nitelendirilen fantastik hayvanlardan Ejderha, Türlerde “luu” (Çince lung’dan) veya “nek” (Khotan’ın kadim dilinden), Arapçada ise “timsah” olarak adlandırılmaktadır. Türk kültüründe ve sanatında evren ikonografisinin zengin bir o kadar da çeşitli dönüşümlerini görmek mümkündür. Türk kozmolojisinde, yer ve gök ile ilişkilendirilen ejder, gökte kuş yerde ise timsah-yılan karışımı halini almaktadır (Gültepe, 2016:55). Hint mitolojisindeki karşılığı ise fil başlı ejder şeklinde gösterilir (Esin, 2004:130). Emel Esin’e göre:

Çin ve Türk kozmolojisinde kutsal dört yön ve unsurları hayvan biçimli simgelerle gösterilmiştir. Hun ve Uygur Türklerinde luu'nun sırtında göğe uçma düşüncesini resimleyen biçimlere de rastlanılmaktadır (Esin, 2004: 130). Türklerde eski inanç sisteminin ve dünya görüşünün bir yansıması sonucu ortaya çıkarılan sanat eserlerinde stilistik açıdan zaman ve mekan farklılıklarına rağmen özünde bir şeyler kaybetmeden devam ettirildiğini örnekleyen çalışmalar vardır. Tabiatın reel veya nesnel biçim dünyasını değil, düşünce aleminde tasavvur edilen ve yeniden inşa edilen bir üst tabiat algısının formlarıyla karşı karşıya kalınmaktadır. Evren şekilleri birden fazla hayvan karışımından oluşan hayali ve karma bir yaratık olarak gösterilen timsah-evren, bars-evren ve geyik-evren şeklinde çoklu bir hayvan birleşiminden meydana geliyordu (Esin, 2004:142). Türk sanatında bir hayli örneklerine rastlanılan hayvan biçimli tasvirlerin ve içerdikleri zengin anlam boyutu esasen Türk kültürünün tabiatla doğrudan veya dolaylı kurulmuş olan maddi ve manevi ilişkinin izlerini taşımaktadır. Plastik hayvan figürleri, yer ve gök düalizminin dolayısıyla kainatın canlı-cansız alemi kök, ruh ve töze nispet edilen formlarıyla bir öte dünya anlayışını betimlemektedir. Bu öte dünya tasavvurunda yaratıcı tanrı ile birlikte, insan-hayvan ve bitki çeşitli benzetmelerle iç içe geçmiş bir bütün halindedir. Ejderin yer ile karşılaştırılmasında karanlığın, toprağın veya su içinde yaşayan hayvanlara benzetilmiş olduğu görülür. Kimi zaman solucan, sürüngen, balık ve dört yön simgeselliğinde kuzey yönüne denk gelen kara-yılanla da bir bağlantı kurulur (Çoruhlu, 2019a:56-57). Babür dönemine ait Burak temalı tasvirde (Görsel 1) yer alan ejder figürü, Türk Selçuklu sanatından hatırlayacağımız ejder başlı düğümlü yılan vücutludur. Ejder tasvirleri alplik ongonu, semavi dolayısıyla göksel kimi yerlerde yersel bir yaratık halini almaktadır. Aynı zamanda Yesevi tarikatında efsanelerde anlatılan pir ve şeyhlerin kullandığı yılan-kamçısından müteşekkildir (Esin, 2004:142).

Yılan

Türk sanatında hayvan figürleri içerisinde ejderha ile benzerlikleri görülen yılan tasvirleri, kutsal dört yön simgeselliğinde

kuzey yönünü temsil etmektedir. Semavi çark veya sonsuz zamanı niteleyen yılan, iki eşit parçadan oluşan, gök cisimlerini takip edip yutan ve ay yörüngesinin ekliptikte kesişme noktalarını simgeleyen Hint Budizm kavramlarından, Rahu ve Ketu adlarıyla kozmik bir yılan görünümünde betimlenir (Esin, 2004: 122). Yersel özelliği ile yeraltı tanrısı Erlik ve onun karanlık dünyasını ve kötülüğünü kara-yılan karşılamaktadır (Çoruhlu, 2019:277). Eski Türklerde Göktanrı inancı, ve beraberinde tabiatla olan birliktelikleri sonucu ortaya çıkan çeşitli kült ve mitolojik materyaller, Türklerin sanatsal mizaçlarını örneklemektedir. Hacı Bektaş Veli ve Mahmud Hayrani menkıbelerinde, dervişlerin engerek yılanı şeklinde kırbaç taşıdıkları rivayet olunmaktadır (Yöndemli, 2006:159). Ortaçağ kaynaklarında dört yön simgeselliğinde dört unsur olarak geçen ateş, hava, su ve toprak bazı metinlerde “dört ejderha” şeklinde karşılık bulmaktadır (Yöndemli, 2006: 159).

Kuşlar

Türk sanatında ve kültüründe kuş ikonografisinin çeşitli dönüşümlerini görmek mümkündür. Kutsal dört yön simgeselliğinde güney yönünü kızıl kuş veya kızıl saksagan almaktadır. Kuşla ilgili tasvirlerde göksel ve yersel olarak iki kısma ayrılan gökte gök ruhları şeklinde ifade edilen Tanrıça Umay anayı yerde ise yer altı dünyasının ve kötülüğün efendisi Tanrı Erlik’e karşılık gelmektedir. Türk sanatında görülen üzerinde kuşlar olan ağaç tasvirleri, göğe yükselen ve göğe yakın olması düşüncesiyle Umay anayla bağlantısı kurulmaktadır (Çoruhlu, 2019b:291-292). Kuş figürü, Orhun kitabelerinde ruhu simgeleyen anlamlar içermektedir: “*babam kağan böylece ili, töreyi kazanıp uçup gitmiş*”, *Babam kağan uçtuğunda küçük kardeşim Kültigin yedi yaşında kaldı...*”, şeklinde devam eden ifadeler yer almaktadır (Çoruhlu, 2019b:292). “*Türklerde biçimsel tasarımlara ilham olan bu tür ifadeler sözgelimi, bir insanın öldükten sonra kuşa dönüşebildiğinin aksine kuş biçimindeki ruhun yani varlıkların ve cinlerin temelde zoomorfik olduğuna dair inanç, eski dönemlerden itibaren insanın bir hayvana dönüşebildiği veya hayvan biçiminde görünebildiği sonucunu ortaya koymaktadır. Mecazi anlatımlar, bir insanın bir hayvanla kıyaslanma durumu, Nestor-kroniğindeki belirtilen bir metinde, bir Kuman prensin likantropik olduğuna ilişkin bir anıştırmanın olduğuna dikkat çekilmiştir*” (Gültepe, 2019: 3739).

Sonuç

Türkler ve Moğollar sanat ve kültür açısından tarihi bir geçmişe sahiptirler. Türk ve İslam ikonografyasında yer alan Mirac temalı tasvirlerde, peygamber veya kutsal kişilerin binitini olarak betimlenen Burak, çeşitli biçimlerde yansıtılmıştır. Osmanlı ve Babür dönemi örnekleri karşılaştırıldığında, genellikle melek, kanatlı bir kadının başı, at veya tırnaklı bir hayvan gövdesi ve bu hayvan biçimine eklenmiş tavus kuşu kuyruğu olarak tanımlanır. Ancak XVIII. yüzyıl Babür dönemine ait kompozisyonda buradaki sanatçı Burak'ı aslan gövdesiyle ve bir dişi meleğin başıyla tasvir etmiş olduğu görülür. Klasik İslam minyatürlerinde görülen bir tasvir anlayışın ötesinde Babür dönemi Burak tasviri, içeriği itibarıyla eski Türk İnanç sistemi dairesinde gelişen ve sanatsal biçimlere aksettirilme aşamasındaki örneklerini taşımaktadır. XVIII. yüzyıla tarihlenen kompozisyonda merkezi bir figür olarak betimlenen Burak, biçimsel olarak Türk sanatında kutsal dört yön simgeselliğini niteleyen hayvan figürleriyle karma bir üslup ortaya koymaktadır.



Görsel 1. Burak, Sanatçısı Bilinmiyor, 1770-1775, 26x38 cm, National Museum, New Delhi, Hindistan



Görsel 2. Görsel 1'den Ayrıntı



Görsel 3. Görsel 1'den Ayrıntı



Görsel 4. Görsel 1'den Ayrıntı



Görsel 5. Görsel 1'den Ayrıntı



Görsel 6. Miracname TKSM,,
H. 2154, 62r (Güner İnal, Res. 47)



Görsel 7. Mi'raç, (Ahval-i Kiyamet, Sk.
Hafid Efendi 139) (Metin And, s.295)



Görsel 8. Mi'rac, (Siyer-i
Nebi, CBL 406) (And, s.296)



Görsel 9. Gökte Binicisiz Bir Burak (Acaibü'l Mahlukat, BL
Add. 7894) (And, s. 297)



Görsel 10. Mi'rac, (Kıyasü'l Enbiya, Sk.Hamidiye 980) (And, s. 299)



Görsel 11. Hz. Muhammed'in Burak'ı, Solunda Ebubekir ve Diğer Halifeler (Ahval-i Kıyamet, BSB Or. Oct. 1596)



Görsel 12. Hz. Muhammed Burak Üstünde Mi'rac Yolculuğuna Başlayacağı Mescidü'l Aksa'ya gidiyor (Siyer-i Nebi, NYPL Spencer Col.) (And, s. 300)

KAYNAKÇA

1. Alkhateeb, Firas (2016). *Kayıp İslam Tarihi Müslüman Medeniyetini Yeniden Keşfetmek*. Çev. Mustafa Alican. İstanbul: Timaş Yayınları.
2. And, Metin (2010). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İst. YK Yayınları.
3. Berkli, Yunus (2014). "Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi". *Ata. Ü. S. Bil. Ens. Derg.* 18 (1). Erz. 61-88.
4. Çoruhlu, Yaşar (2019a). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I*. İstanbul: Ötüken.
5. Çoruhlu, Yaşar (2019b). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi II*. İstanbul: Ötüken.
6. Esin, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İst. Kabalcı Yay.
7. Esin, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
8. Guignes, Joseph de (2019). *Hunların, Türklerin, Moğolların ve Daha Sair Batı Tatarlarının Tarih-i Umumi* 3. Çev. Hüseyin Cahit. İstanbul: Ötüken.
9. Gültepe, Gülten (2016). *Plastik Sanatlarda Soyut Somut Gösterge ve Görseller Üzerine Metaforik Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlik Tezi. Erzurum: Atatürk Ün. Sos. Bil. Ens.
10. Gültepe, Gülten (2019). "Türk Kültür ve Medeniyetinde Metaforik bağlamında Oyun-İnanç ve Maske". *Journal of Turkish Studies*. Yıl-sayı: 2019-Volume 14 Issue 7. Ank.: 3733-3747.
11. İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ank. AKM
12. Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
13. Özgüdenli, Osman G. (2020). *Ortaçağ'da Türkler, Moğollar, İranlılar (Kaynaklar ve Araştırmalar)*. İstanbul: Ötüken.
14. Roux, Jean-Paul (2008). *Büyük Moğolların Tarihi Babur*. Çev. Lale Arslan-Özcan. İst. Kabalcı Yay.
15. Yöndemli, Fuat (2006). *Hayat Ağacı Ejder ve Yılan*. İst.: Nüve Kültür Merkezi Yay.

Görsel Kaynakça

16. **Görsel 1.** Burak, Sanatçısı Bilinmiyor, 1777-1775, 26x38 cm, National Museum, New Delhi, Hindistan. <https://artsandculture.google.com/asset/al-buraq-unknown/GQFKm5AzrQbkBA> (Erişim: 01.09.2020)
17. **Görsel 2.** Görsel 1'den Ayrıntı
18. **Görsel 3.** Görsel 1'den Ayrıntı
19. **Görsel 4.** Görsel 1'den Ayrıntı
20. **Görsel 5.** Görsel 1'den Ayrıntı
21. **Görsel 6.** Miracname, TKSM, H. 2154, 62r
22. İnal, Güner (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ank. AKM
23. **Görsel 7.** Mi'rac, (Ahval-i Kıyamet, SK Hafid Efendi139) And, Metin (2010). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul: YK Yayınları.
24. **Görsel 8.** And, Metin, a.g.e.
25. **Görsel 9.** And, Metin, a.g.e.
26. **Görsel 10.** And, Metin, a.g.e.
27. **Görsel 11.** And, Metin, a.g.e.
28. **Görsel 12.** And, Metin, a.g.e.

GÖKTÜRK DAMGALARININ GRAFİK TASARIM BAĞLAMINDA ANALİZİ

Seyit Mehmet BUÇUKOĞLU

Dr. Öğr Üyesi, Maltepe Ün., Grafik Tasarımı Böl., seyitbucukoglu@maltepe.edu.tr ORCID: 0000-0003-2421-2369

Yusuf Tolga ÜNKER

Arş.Gör., Maltepe Ün., Grafik Tasarımı Böl., yusuftolgaunker@maltepe.edu.tr

ÖZET

İnsanlık tarihinin pek çok döneminde damgalara rastlamaktayız. Özellikle Türk boylarında sıklıkla karşılaştığımız bu sembolik anlatımlar mülkiyet, aidiyet ve bağımsızlık unsuru olarak şekillenmektedirler. Bu bağlamda Türk Kağanlıkları ve ilgili dönemleri, damgaların yazıya dönüştüğü ve bir yazı sistemi ile abidelerin dikildiği oldukça yaratıcı ve gelişkin dönemlerdir.

Bu dönemler boyunca kullanılmış olan damgalar, Türk tarihinin ilk yazılı örneklerini barındırmanın ötesinde tasarım ile bütünleşen yazıtları ve tarihi yeniden şekillendiren özel kaynakları da içermektedirler. Ayrıca bu dönemler, balballar, keramik heykelcikler, kurganlarda bulunan duvar resimleri, el işi giysiler, itina ile bezenmiş kemer tokasından başbuğ tacına kadar Türk kültürüne ait birçok stilizasyon ve motiflere sahip eserleri de kapsarlar. Sözü edilen eserler Göktürklerden günümüze uzanan Türk sembollerinin ve motiflerinin kullanımlarına tarihsel ölçekte ışık tutmaktadırlar.

Bu üretimler asırlar içinde önemlerini yitirmemiş aksine evrilerek damgadan ambleme ve süslemeye dönüşmüşlerdir. Öte yandan birer tasvir olarak kelime manalarını da korumuşlardır. Grafik tasarım disiplini içinde ele alınan amblem, logo, arma, işaret, dövme gibi anlam yüklü simgeler, tarih içinde taş, kaya, ağaç, duvar gibi yüzeylere çeşitli semboller aracılığı ile aktarılmış, deri, dokuma, halı, kilim, süs eşyaları, bayrak, tuğ, giyim-kuşam gibi kültürel değerlerde de varlıklarını sürdürüp çeşitli anlamlar yüklenmişlerdir.

Bu çalışmada, sembolik bir dile sahip Göktürk damgalarının tarih içindeki evrimi ve grafik tasarımına yansımaları amaçlanmış ve

semiyotik bilimi içinde değerlendirilmiştir. Grafik tasarım üretimlerinde de sıklıkla karşılaştığımız ve referans alınan pek çok sembol de Türk kültürü içindeki evrimleri bağlamında ele alınmışlardır. Ayrıca bu araştırmada, damgaların sahip oldukları anlamlara göz atarak kullanım şekillerinin oluşum süreçleri ve ne amaçla kullanıldıkları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göktürkler, Damga, Orhun Yazıtları, Sembol, Yazı.

ANALYSIS OF GÖKTÜRK STAMPS IN THE CONTEXT OF GRAPHIC DESIGN

Summary

We come across stamps in many periods of human history. These symbolic expressions, which we often encounter in Turkish tribes, are shaped as an element of ownership, belonging and independence. In this context, the Turkish Khanates and related periods are quite creative and advanced periods when stamps were turned into writing and monuments were erected with a writing system. The stamps used during these periods include not only the first written examples of Turkish history, but also inscriptions that integrate with design and special sources that reshape history. In addition, these periods include works with many stylizations and motifs of Turkish culture, from balbals, pottery figurines, murals in kurgans, handcrafted clothes, the meticulously adorned belt buckle to the leader's crown. The mentioned works shed light on the historical use of Turkish symbols and motifs from the Göktürks to the present day. These productions have not lost their importance for centuries, on the contrary they have evolved and turned into stamps and ornaments. On the other hand, they have kept their meaning as a depiction. Meaningful symbols such as emblems, logos, signs and tattoos, which are handled within the graphic design discipline, have been transferred to surfaces such as stone, rocks, trees, walls, leather, weavings, carpets, rugs, ornaments, flags and apparel through various symbols thus, cultural values have continued to exist and have gained various meanings. In this study, the symbolic language of Göktürk stamps were aimed to be reflected in the evolution of history and graphic

design and were evaluated within semiotic science. Many of the symbols that we frequently encounter and which are taken as reference in graphic design productions are also discussed in the context of their evolution in Turkish culture. In addition, in this research, the process of formation of patterns for the stamps and their purpose are examined by looking at the meanings they have.

Keywords: *Göktürks, Stamp, Orkhon Inscriptions, Symbol, Writing.*

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin pek çok döneminde damgalara rastlamaktayız. Özellikle Türk boylarında sıklıkla karşılaştığımız bu sembolik anlatımlar mülkiyet, aidiyet ve bağımsızlık unsuru olarak şekillenmektedirler. Sözü edilen eserler Göktürklerden günümüze uzanan Türk sembollerinin ve motiflerinin kullanımlarına tarihsel ölçekte ışık tutmaktadırlar. Bu üretimler asırlar içinde önemlerini yitirmemiş aksine evrilerek damgadan ambleme ve süslemeye dönüşmüşlerdir. Öte yandan birer tasvir olarak kelime manalarını da korumuşlardır. Grafik tasarım disiplini içinde ele alınan amblem, logo, arma, işaret, dövme gibi anlam yüklü simgeler, tarih içinde taş, kaya, ağaç, duvar gibi yüzeylere çeşitli semboller aracılığı ile aktarılmış, deri, dokuma, halı, kilim, süs eşyaları, bayrak, tuğ, giyim-kuşam gibi kültürel değerlerde de varlıklarını sürdürüp çeşitli anlamlar yüklenmişlerdir. Grafik tasarım üretimlerinde de sıklıkla karşılaştığımız ve referans alınan pek çok sembol de Türk kültürü içindeki evrimleri bağlamında değerlendirilmişlerdir. Sözü edilen konular, alt başlıklar olarak daha geniş bir şekilde ele alınmışlardır. Damgalar, heykeller, balballar, Kuşlar, Geyikli Taşlar, Dağ Keçisi ve Ejder gibi konular bu alt başlıkları oluşturmaktadır.

Amaç:

Bu araştırma, günümüzde Göktürkçe olarak tanımlanan yazı stilinin ortaya çıkışı, kullanımı ve özellikle Orhun Yazıtlarındaki örnekleri bağlamında incelenmiş ve grafik açıdan değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, sembolik bir dile sahip Göktürk damgalarının tarih içindeki evrimi ve grafik tasarımına yansımaları amaçlanmıştır ve

semiyotik bilimi içinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, konu edindiğimiz ve tarihe iz bırakmış Göktürk eserlerinin grafik dil bakımından incelenmesinin yanında, kullanıldıkları döneme özgü üslubu da göstermek ve ayrıca Türk Dili, tarih ve arkeoloji gibi bilim dallarının dışında sanat ve tasarım alanında daha fazla inceleme yapılmasına dikkat çekmek amaçlanmıştır. Elde edilen bulguların ve aktarılan bilgilerin Göktürkçe ve Göktürk dönemi eserleri hakkında araştırma yapan diğer pek çok araştırmacıya da referans olması hedeflenmektedir.

Kapsam:

Göktürk Kağanlıkları dönemlerinde üretilmiş olan yazıt ve eserlerin incelenmesini kapsayan bu araştırma, gerek coğrafya gerekse de devlet yönetiminin etkisiyle ortaya çıkan eserlerin Çin kaynaklarından elde edilen bilgilerden de yararlanılarak karşılaştırmalı bir analizini içermektedir. Bu kapsam dâhilinde özellikle Orhun Yazıtlarından biri olan Kül Tigin Anıtı, üzerinde bulunan Göktürkçe ve Çince metinler ile birlikte kullanılan hayvan üslubu bakımından ele alınmıştır. Bu bağlamda dönemin sanat anlayışı grafik açıdan irdelenmiştir.

Yöntem ve Bulgular: Araştırmada, kitap, tez ve internet kaynaklı literatür taramasını kapsayan nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen verilerin çözümleyici ve doğru örneklendirmeler olmasına dikkat edilmiştir. Kuramsal çerçevede, dönemsel farklılıkların, yaşam alanlarının, geleneklerin, inançların, doğa olayları ve mitolojik figürlerin kutsallığı durum belirleyici özellikleri bakımından ele alınmıştır. Bu yöntem içinde, elde edilen bulguların grafik tasarıma yönelik bir anlayışı şekillendirdiğinin özellikle altı çizilmiştir. Tarihe damgasını vurmuş bir dönemin bugünün grafik disiplinine sağlayacağı katkının da bu doğrultuda önemi vurgulanmıştır.

1.1. Kül Tigin ve Bilge Kağan Anıtlarının Özellikleri

Büyük Türk İmparatorluğu, devleti ve milleti olarak 6. yüzyıl ortalarında Orhun Nehri batısında yer alan ve Ötügen adıyla bilinen

ayla bölgesinde kurulan Göktürkler, Türk adını kullanan ilk siyasi kuruluş olma özelliğini taşımaktadırlar. Göktürk olarak isimlendirilen Türk Kağanlıklarını kuran halk, Hun ailesindendir. Kendilerine Aşına ismini vermiş olan bu klan, isminden de anlaşıldığı üzere kurt ile özdeşleşmiştir. Çin kaynaklarından edinilen bilgiler, Göktürklerin Asya Hunları soyundan geldiklerini belirtir. Zaman içinde Doğu ve Batı Göktürkler olarak ikiye bölünen imparatorluğun Doğu kısmı, 682 yılında İlteriş (Kutluğ) Hakanın Tonyukuk ile birlikte başlattığı siyasi mücadelenin mükâfatı olarak yeniden hâkimiyet elde etmiştir.

İlk Göktürk Kağanlığı 552 ve 588 yılları arasında varlık göstermiştir. Daha sonra ise Birinci Doğu Göktürk Kağanlığı 582 ve 630 yıllarında, Doğu Göktürk Kağanlığı 682 ve 745 yıllarında varlık göstermiş ardından ise Batı Göktürk Devleti gelmiştir.

“Dâhili çekişmeler ve dış etkiler sonucu yaşanan değişimler sırasında ilk kurulan Göktürk Kağanlığı’nın (522-588) arkasından Birinci Doğu Göktürk Kağanlığı (582-630), Doğu Göktürk Kağanlığı (682-745) ve Batı Göktürk Devletleri bu geniş coğrafyada birbirini takip etmiştir” (İskenderzade, 2010: 256).

“Kapağan Hakan zamanında (692-716) Orta Asya’da bütün Türkler bir devlet halinde birleştirilmiş, ondan sonra gelen Bilge Hakan ve kardeşi Kültekin, Göktürk devletinin en tanınmış şahsiyetleri olmuştur. Orhun Vadisinde bulunan dikili taş kitabeler onlar zamanından kalmadır. Bu abideler Türk dilinin bugün bile fazla zorluk çekmeden anlaşılan en eski yazılı ve edebi metinleri, aynı zamanda Türk tarihinin taşla yazılmış en eski kaynakları olarak zamanımıza gelmiş hazinelerdir. Bunlarda kullanılan yazı da en eski Türk alfabesidir. Yenisei bölgesinde bunların altı ve yedinci yüzyıllardan kalma daha eski öncülleri vardır” (Aslanapa, 1984: 6).

Göktürlere ait yazıtlarda üç isimden bahsedilir. Bunlar; Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tonyukuk’tur. Kül Tigin, Türk tarihi içinde kendine has bir yere sahiptir. Orta Asya’da kurulmuş olan Türk Kağanlıkları anlatıldığında da ilk olarak anılan isimdir. Prensin adı Kül Tigin, Kül Tegin, Köl Tigin, Köl Tegin, Kür-Tegin, Gültigin ve Gültekin olarak da okunmaktadır. Hatta Gültekin isminin Gül Tegin

olarak okunması sebebiyle kullanılmaya başlandığı da söylenmektedir. Ancak günümüzde yapılan okumalar genel itibariyle Kül Tigin şeklindedir. Tigin “prens” anlamındadır ve Başbuğ Bilge Kağan’ın kardeşidir.

Bu okumaları yapan kimi uzmanlar kök yani gök, kimileri de kül ve külig ile eşleştirmiş, bunun sonucunda da cesur-şanlı anlamını çıkarmışlardır. Kimileri ise köl sözünün göl kelimesini karşıladığını iddia etmişlerdir. Kaşgarlı Mahmut, önemli çalışması olan *Divânu Lügâti-t Türk*’te Uygur kültüründe yer almış olan “Köl Bilge Kağan” unvanının kullanılmasından bahsederek bunun engin bir zekâyâ sahip lideri anlattığına dikkat çekmektedir. Buradan hareketle köl okumasının gölü işaret ettiği sonucuna ulaşılmıştır. “Divânu Lügâti-t Türk’ünde Kaşgarlı, bu sözün etimolojisini Türkçe köl “göl” sözüne bağlar (Bazin, 2016: 210).

Köl sözünü ilk kez “su birikintisi” (bkz. Osm. İrk-“bir (su) birikinti(si) oluşturmak”) maddesinde kullanan Kaşgarlı, Karluklar’da Köl İrkin unvanının bulunduğunu ve bunun bir yöneticide “göl gibi engin bir zeka”ya işaret ettiğini söyler” (Atalay, 1939-1943: 108).

Kültigin anıtı Moğolistan’da bulunan Arhangai’ye bağlı Höşöö Tsaydam bölgesinde, Orhun Müzesi’nde yer almaktadır. “Köl Tigin anıtı bugün keşfedildiği yer olan Moğolistan’ın Arhangai ilinin Höşöö Tsaydam bölgesinde Orhun Müzesinde sergilenmektedir” (Alyap, s.6).

Bu anıtta Bilge Kağan, devleti ve milleti yok oluştan kurtaran kardeşi Kül Tigin’in savaşlarını ve Kül Tigin’in bu savaşlardaki kahramanlıklarını anlatır. Genç yaşta ölen Kül Tigin için ne denli üzgün olduğunu ifade eder.

Kül Tigin Anıtının Güney yüzünde Bilge Kağan, Çin’den bezeyici getirttiğini, Çin Kağanının sözünü kırmadığını ve has saray bezeyicilerini gönderdiğini anlatır. “Ben bengü taş diktim. Çin kağanından bezeyici getirttim, benzettim. Benim sözümü kırmadı; 12. Çin Kağanlığının has (saray) bezeyicilerini gönderdi” (Ercilasun, 2018). Bu bakımdan Çin kültüründe olduğu üzere Göktürkler de, merhum devlet adamları için anıt yapma anlayışına sahiplerdir. Örneğin Kül Tigin’i

anlatan yazıtın etrafını bitki, alınlığını ejderha, kaidesini ise kaplumbağa motifleri süsler. Bu anıtların üzerindeki çeşitli tasvirler, Türk ve Çinli sanatçıların eserleridir.

“Kardeşi Kültigin adına Bilge Kağan tarafından diktirilen anıt, büyük bir kaplumbağa heykeli üzerine, oyuk açılarak oturtulmuştur. Kaplumbağa heykeli; gök ve yerin, evrenin, uzun ömürlülüğün ve Budist tanrıların sembolü olarak ifade edilmiştir” (URL 1).

Yollug Tigin tarafından yazıldığı bilinen Kül Tigin Anıtı’nda olduğu üzere Orhun Anıtlarında da Türk dili kullanılmış, birbirine bitişmeyen, tek tek sembol/işaretlerden oluşan ve günümüzde Göktürkçe adı verilen harflerin bir araya gelişiyile uzun metinler yer almıştır. Bu metinlerde tarihsel olaylar, devlet yönetimi, gelenekleri, sanatı, halkın yönetimi gibi önemli bilgiler yer almakta ve dönemin sosyo-kültürel yapısı ile devlet yönetimine dair önemli aktarımlar bulunmaktadır.

Kül Tigin Anıtı’nın diğer yüzü, Tang Hanedanlığı tarafından yapılmış ve Çince olarak yazılmıştır. Xuan Zang, Kül Tigin metninin Çincesini yazmış, Bilge Kağanmetnini ise kurmaylarına yazdırtmıştır. Çince metinde Çin Hanedanı ve Türk Kağanlığı arasındaki dostluk bulunmaktayken, Türkçe metinde ise Tang Hanedanlığının yani Çinlilerin düşman oldukları anlatılmıştır.

“Gerek Türkçe olsun gerek Çince, her metin Tang Hanedanlığı ve Köktürk Devleti ilişkileri tarihinden bahseder. Fakat farklı olarak, Çince metinde Tang Hanedanlığı Türkleri Türklerin dost ve dürüst olduklarını ifade ederken, Türkçe metinde ise Tang Hanedanlığı’nın Türklerin tarihte ve gerçekte esas düşmanı oldukları dile getirilir” (Yalınkılıç, 2013: 27).

Yazıtın bir yönünde birliktelik diğer yüzünde ayrılık olsa da, sonuç itibarıyla anlamaktayız ki iki halk da birbirleri ile ilişkide olmuşlardır. Böylece yazıtın farklı yüzeylerindebire bir örtüşme olmasa dahi bir yüzünün Türkçe bir yüzünün de Çince olması, iki halkın ve özellikle yöneticilerinin birbirlerini tanıdıklarını ve ilişki içinde olduklarını kanıtlamaktadır. Çin generali Çan Senün Çince

bölümün, Yollug Tigin ise Türkçe bölümün süslemesini yürütmüş olan kişilerdir.

“Çan Senün, Köl Tigin Anıtının batı yüzünü hanedanlıktan gelen altı sanatçıyla birlikte süslemiş ve anıt üzerindeki tasarımın Kök Türkçe bölümlerinin tasarlanmasını da Yollug Tigin ve mahiyetinde bulunan sanatçılara devretmiştir” (Alyap, a.g.e., 1).

Yazı ustalarının bu özenli çalışmaları, oldukça girift bir özelliğe sahip kazıma tekniğiyle yapılmıştır. Bu yüzden aktarılan motifler, Çin’e özgü gelenekleri gösteren çiçek bezemesinin ustalıklı bir örneğidir. Gerek Çince gerekse Göktürkçe metinler içinde Orhun Yazıtları, yazıyı ustalıkla taşla işleyen ustaların ellerinden çıkmışlardır. Bu zanaatkârları bir kaligraf ve hatta yazı ustalığı manasında birer tipograf olarak dahi görebiliriz.

Çin tarihinde, farklı dönemlerde görülen yazı üsluplarının hepsi, incelikli çalışmayı gerektiren yazım şekilleridir. Köl Tigin metninde kullanılmış olan Çince yazı stiline, günümüzde Clerical Script-Royal yani hanedan stili olarak adlandırılan şekilde kazınmış olduğu tespit edilmiştir.

“Hong Kong Sanat Müzesinin Çin kaligrafisinin Gelişimi (The Development of Chinese Calligraphy) başlığıyla sunduğu çalışmada Köl Tigin Anıtındaki Çince metnin Clerical Script üslubuyla yazıldığı kaydedilmiştir. Clerical Script aynı zamanda Official (Resmi) Script ismiyle de anılmaktadır” (Alyap, a.g.e., 17).

Türkler bu yazıtta, Çin boyunduruğuna girmemiş, Çin hanedanının yönetimine katılan Türk gruplarını da yanlış yaptıkları yönünde uyarmışlardır. Oysaki Çin Hanedanı, Türk liderleri oğul ve kardeş olarak tanıdığını ve dost olduklarını belirterek siyasi bir dil kullanmış, Türk halkını yakın tutmak niyetinde olduğunu da böylelikle göstermiştir. Türkler ise yazıt aracılığıyla Çinlilerin anlattıklarının tersine onlara güvenemeyeceklerini, aksi halde kimliklerini yitireceklerini anlatmışlardır.

Çince metinde, imparator Türklerin oğul ve kardeş olduklarını özellikle vurgulamıştır ancak Türkçe metinde ise kağanlığın yıkılışına

Çinlilerin sebep oldukları da bilhassa ifade edilmiştir. Bir taraf Çin hanedanlığının bilinmesini istediği tarihi anlatıma sahip iken diğer taraf Türklerin bilinmesini istediği tarihi içerir. Öyle ki, yaşananların analizi her iki yüzeye, sübjektif biçimde tarafların kendi anlayışları doğrultusunda kazınmıştır. Göktürkçe metin lidere, devlete ve millete sadakati salık verir. Aslen Çince metin de politik söylem olarak Türklere seslenen propagandif bir metin izlenimi vermektedir. Metin Çin Hanedanlığına bağlılıklarını över. Oysaki Göktürk açısından böyle bir bağlılık söz konusu olamayacağı gibi Çin Hanedanına yaklaşmanın ölüm ve yok oluşu da getireceği anlatılmaktadır. Boyunduruğa girme, devletin yok oluşu olduğu gibi milletin de imhası anlamına gelmektedir. Her iki taraf da, tarihi olayların analizini kendilerince yapmışlardır.

Bu anlatımlardan anlaşılacağı üzere Orhun yazıtları, siyasi olarak Türklerin resmi tarih söyleminin ilk örnekleridir. Milli şuur ve birliği amaçlayan, neye karşı konması ve neye dikkat edilmesi gerektiği anlatılan bir temel metin, yasa olmuştur.

Türklerin yazıt dâhil başka eserlerde de Türkçeyi kullandıkları ve damgalardan vaz geçmedikleri görülür. Bu da öz yazılarını temel aldıklarını ve bu yapıda eserler vermeye devam ettiklerini göstermektedir. Uygurlar döneminde ise Türkler, Soğd yazısı kullanmışlardır. Bu süreçler boyunca Türkler, Arap harflerinin kullanımına bir anda geçmemişlerdir. Bu gerçeği Gökbey Uluç, mülâkatımızda açıkça dile getirmiştir:

“Göktürkçe 5. yüzyıl ile 8. yüzyıllar arasını kapsar. Yine de bu dönemde kullanılan damgalar ile 9. - 10. yüzyıllarda yazılan metinler de bulunmaktadır. Göktürklerin yerine geçen Uygurlar ise Soğd kökenli damgaları kullanmaya başlamışlar ve bu yazı da Osmanlı dönemine değin uzanır. Fatih Sultan Mehmet’in bile Soğd yazısıyla metni bulunur. Sözü getirmek istediğim yer, bizim Türk damgalarını başka bir deyişle Göktürkçeyi bırakıp Arap damgalarına (Osmanlıcaya) geçmediğimizdir. Çoğu kez böylesi bir yanlış ile karşılaştığımız için anımsatmak istedim. Bizim yaklaşık 1000 yıl kullandığımız Arap

damgalarından önce arada Soğd yazısı vardır. Türk damgalarından doğrudan bir geçiş bulunmaz” (Uluç, 2020: 16).

Göktürkçe metinler, yakın ülkelerin dillerinden uzakta kalmayı başarmış, arı bir özelliğine sahip olarak Türklere özgü bir dil haline dönüşmüş ve sözlü kültürün etkisiyle de vücut bulmuşlardır. “Köktürk yazıtları sözlü dil çağına en yakın yazılı Türk metinleridir (Akar, 2017:73). Bu metinler, Çin, İran ve Bizans gibi dönemin yazı dillerinin etkisinden uzak, Türk sözlü kültürünün (sözlü dil) tesiri altında şekillenmişlerdir” (Bekki, 2018:419).

1.2. Atlı Göçebe Bozkır Kültürü “Hayvan Üslubu”

Orta Asya bozkırlarında yaşayan ve göçebe hayat süren topluluklarda görülmeye başlanan hayvan üslubu tasvirleri, Ön Asya ve Orta Avrupa’ya kadar yayılmıştır.

“İslamiyet’ten evvelki devirlerde Orta ve İç Asya’da gelişen en mühim sanat üslubu, belirli özelliklere sahip şekilde tasvir edilmiş hayvan figürlerinin yer aldığı eserleri kapsamına alan “Hayvan Üslubu”dur. Bu üslubun içine giren eserler Avrupa’nın doğusundan, Asya’nın doğusuna kadar uzanan bozkır kuşağında yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır” (Çoruhlu, 1991: 357).

Çeşitli görüşler ortaya atılmış olsa da Hayvan Üslubu hakkındaki en önemli görüş; Türklerin ilk yerleşim yeri kabul edilen Tanrı Dağları ve Altay Dağlarından başlayan ve Baykal Gölünün çevresine dek uzanan bölge olduğudur. İlk olarak M.Ö. 3000 ile 2000 aralığında Mezopotamya’da, mühür silindirler üzerinde görülen hayvan konularının resmedilmesi, aynı tarih aralığında Ön Asya’da oldukça nadir görülmüştür.

“Orta ve İç Asya’da Hayvan Üslubu’nun ve hayvan tasviri geleneğinin Atlı Göçebe Kültürü’nün doğduğu çağlara kadar geri gittiğini kabul etmek mümkündür. Asya’da bu kültürün M.Ö. 3 binde hatta daha erken dönemlerde meydana geldiği ileri sürülmektedir” (Marek, 1980: 252-253).

“Milattan önceki çağlarda, İç Asya’da yaşayan Türklerin sanatı kahramanlıkla ilgiliydi. Hayatları, savaş ve avcılıkla geçen göçebe

sanatkârlar, hayvanları yakından tanıyor ve ustaca resmediyorlardı. Üslupları gerçekçi olmakla beraber, tabiata yakın değildi ve heyecanlı olayları anlatırken şekilleri tabiat dışı görünüşlere sokmakta idiler” (Biol ve Derman, 1991: 129).

Özellikle hayvanlar ile mücadele sahnelerini konu alan bu tasvirler, Frig sanatına ait olan ve Ankara Hitit Müzesi’nde sergilenmiş bir plaka yüzeyindeki boğa ile aslan mücadelesini anlatmaktadırlar. Muğla ve Fenike arasındaki eski Likya Uygarlığı’na ait Xanthos’da (Bugünkü Kınık) ise, mermer lahit üzerindeki iki aslanın bir boğaya saldırmasını anlatan sahne bulunmaktadır. Ayrıca Erdek yakınlarında bulunan Kyzikos paralarında da mücadele eden hayvan figürlerine rastlanmakta, Efes kazılarındaki buluntular ise, ithal edilen kemik ve fildişinden yapılmış hayvan figürlerinden oluşmaktadırlar. Roma ve Bizans gibi daha sonraki dönemleri kapsayan ve bu uygarlıkların sanatında da yer bulan pek çok örnek söz konusudur. Bu eserler müzelerimizde yer almakta ve aynı döneme denk gelen Ermeni sanatında hayvan mücadele sahnelerinin konu edinildiği başka örneklerle de rastlanılmaktadır. “Bütün bu eserlerin İç Asya ile bir ilgisi ve bağlantısı olduğu yavaş yavaş aydınlığa kavuşmaktadır” (Diyarbakirli, 1972: 125-126).

Hayvan Üslubu, göçebe kültürünün etkisi altındaki Orta Asya’da, Çin, Japon, Hint Kültürleri ile Moğolistan, Doğu Avrupa, Tibet ve Türkistan gibi coğrafyalarda da etkisini Atlı Göçebe Kültürü ile güçlendirmiş ve geniş topluluklara yayılmıştır. Öte yandan ortak bir özellik olarak ev yerine çadır kullanmaları, göçebe toplulukların vaz geçilmez bir yaşam unsurudur. Çadırın yanı sıra başta at olmak üzere pek çok hayvan da bu toplulukların hayatlarında vazgeçilmez unsurlardır.

Hayvan motiflerinin Hun, Göktürk ve pek çok Türk topluluklarında sıklıkla kullanılması, Devlet kuran Uygurlar dönemine kadar uzanmaktadır. Bu süreçte pek çok değişikliğe uğramış hayvan motifleri, eski Türk geleneğinden ve dolayısıyla hayvan üslubundan ayrılmış ve özgün örneklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. “Bu farklılaşmanın sebepleri ise, Uygurların yerleşik

düzene geçerek, Budizm ve Maniheizm dinini kabul etmiş olmalarıdır” (Sayın Alsan, 2017: 8).

İslamiyetin kabulü ve sonrasında Hayvan Üslubu değişikliklere uğrayarak Zümrüd’ü Anka ve Simurg Kuşu ile benzerlikler göstermiş, Hüma Kuşu da Talih ve Cennet Kuşu olarak tüm özellikleriyle devamlılığını sürdürmüştür. Öte yandan geyik, kartal, ejder gibi hayvanlara dayalı motifler, inanışlar dâhilinde İslamiyetten sonra da kullanılmış ve kısmen değişime uğramışlardır.

Anadolu Selçuklu sanatına yansıyan hayvan tasvirleri, sembolik amaçlarla işlenmişlerdir. Göçebe kültürü, şamanizmin etkisiyle şekillendirdiği hayvan stilini, İslamiyeti kabul eden Anadolu topraklarında etkili bir hale getirmiştir. Bu etkinin en iyi örneklerini veren Selçuklu keramikleri, özellikle mimaride üslup zenginliği ile dikkat çekicidir. Bununla birlikte Hun sanatındaki, madeni, ahşap ve kemik gibi materyaller üzerine uygulanmış eğri kesim tekniği, figür tasvirlerini içeren Anadolu Selçukluları’nda taşla uygulanmıştır.

Hayvan Üslubu özellikleri bakımından değerlendirildiğinde, yaşam tarzını yansıtan göçebe toplumlarda konuların doğadan, yabancı hayvanlardan ve fantastik yaratıklardan geldiği görülmektedir. Bu nedenle geyik, kartal, kurt, at, dağ keçisi, yırtıcı kuşlar, doğan, pars, kaplan, boğa gibi hayvanlar konu bağlamında ilk sırada yer alan hayvanlardır. Ayrıca mitolojik hayvanlar, yarı insan yarı hayvan tasvirleri de görülmektedir. Özellikle çift başlı kartal, grifon, simurg, siren, ejderha da en sık görülen mitolojik figürlerdir.

“Türk sanatının asıl başlangıcı olarak genellikle milattan birkaç yüzyıl öncesine tarihlenen Hun gösterilir. Ama yapılan araştırmalar, son derece gelişmiş formlardaki ünlü kurganlara birdenbire ulaşılmadığını, daha önce bir hazırlık döneminin yaşandığını ortaya koymuştur” (Mülayim, 1993: 185).

Türk mitolojisinde, insan ve hayvanların bir arada kullanıldığı ve ilişkilendirildiği pek çok tematik örnek vardır. Hunların atalarına yol gösteren geyikler, fiziki yapısının çeşitli hayvan özellikleriyle

tasvir edildiği Oğuz Han gibi konular, Hayvan Üslubunu yansıtan örneklerdir.

“İç Asya’da birçok Türk urukları, köklerinin belirli bir hayvandan türediğine, Göktürk’ler ise kurttan çoğaldıklarına inanıyorlardı. Başka bir efsane, Göktürk atalarının beyaz bir geyikle kutsal bir mağarada seviştiklerini anlatır. Bütün bu efsanelerin varlığı yüzünden Göktürklerin totemik bir çağın yaşantısını sürdürdükleri kanısında değiliz. Onların totem çağını çok evvelden yaşadıkları ve tek tanrılı bir dine sahip oldukları, bilinen bir gerçektir. Ancak efsanelerin etkisiyle Bozkurtun Hunlarda ve Göktürklerde büyük önemi olduğu ve kağanın odasına dikilen tuğun başında sembol olarak bozkurt amblemi bulunduğunu eski kaynaklar bildirir. En eski dönemlerde özellikle Hunlarda rastladığımız kurt figürleri çok kere bozkır mensuplarının bellerine taktıkları sarkıntılı kemerler, madenden plaka ve tokalar, at koşum süsleri, kılıç kabzaları ve kamçılar üzerine yapıldı. Bunlar arasında yırtıcı hayvanın bir başka hayvana saldırış sahnesi sık sık tekrarlanır” (Diyarbakirli, a.g.e. 119).

“İ.Ö. 4. yüzyılda bugünkü Moğolistan bölgesinde yaşamakta olan Hiongnular’ın olduğunu ve bu halkın göçebe bir yaşam sürdürdüklerini, hayvanlarını otlaklarda otlattıklarını ve at bindiklerini kaynaklar bizlere anlatmaktadır. Daha sonraları İ.Ö. 8. ve 7. yüzyıllarda ise savaşçı bir kavim olan İskitlerin aynı coğrafyada yaşadığını ve yine at binmede ustalıklarını anlatan kaynaklar bu savaşçıların iyi birer okçu olduklarını da kaydetmektedir. (...) Göçebe kavimler yerleşik olanlar ile özellikle komşuları Çinliler ile yalnızca savaşmamış kimi zaman ise ticaret yapmışlardır. (...) Önceki kavimlerden farklı olarak kendilerine Türk diyen ilk halk Göktürklerdir. 6. yüzyılda Türk olarak anılan ilk siyasal yapıyı kurmuşlardır” (SSM, 2006: 9-12).

Göktürk ismi daha sonraları, araştırmacılar tarafından yakıştırılmıştır. Her ne kadar bu dönemden kalan eserlerden kimilerinde Kök ve Kök Tengri gibi tanımlamalar keşfedilmiş olsa da Göktürk kelimesinin farklı bir anlamda verilmiş olabileceği de düşünülmektedir.

“Göktürkler ya da Göktürkçe, Göktanrı gibi adlandırmaların tümü sonradan verilmiştir. Buradaki adlandırma, var olan çağdaşından ayrılması için olsa gerek! Art alanda başka bir amaç için adlandırma yapılmış da olabilir. Dönemin metinlerinde kendilerine “Türk” derler. Birkaç yerde Kök Tengri, Kök Türük gibi kullanımlar geçse de buradaki kullanımları ayrı idi. Kök, bugünkü gök sözcüğünün eski biçimidir ve hem gökyüzünü hem de mavi rengini belirtir” (Uluç, 2020: 16).

Kül Tigin anıtında karşılaştığımız ve eski Türkler için atların ne denli önemli olduğu, bu yazıttan çok önceye tarihlendirilen yazılarda da görülmektedir. Eski Türkler için at olmazsa olmaz bir canlıdır. Kül Tigin’in kahramanlıkları kadar atların varlıkları da önem arz etmektedir. Çünkü kahramanlar atları ile birlikte anılırlardı. Yazıtta atlar, boz, doru, yağız donlu ve ak olarak tarif edilmişlerdir. Kül Tigin’in savaşlarda bindiği atlar ve hatta düşmanlardan ele geçirerek sürdüğü atlar da tipik özellikleri ile anlatılmışlardır. “Yapılan savaşlarda Köl Tigin’in binmiş olduğu atlar epitetleriyle dile getirilir. Atlar, boz, ak, doru ve yağız donludur” (Bekki, 2018: 424).

Moğolistan’ın başkenti Ulan Bator’un batısında yer alan, Mayhan Uul Kurganındabulunanayrıca 7. yüzyıla tarihlenen eserler arasında fresk ve keramik heykeller de vardır. Bu heykeller, Yoğ töreninde at üstünde müzik yapan müzisyenlerin betimlendiği 45 keramik heykelciği kapsamaktadır.



Görsel 1:Mayhan Uul Kurganında Bulunan Yoğ Figürleri (URL 2)

Görsel 1’deki figürler, yoğ (cenaze) törenini betimlemektedirler. Bu figürler yas döneminde olan Türklerin ölen kişiye duydukları saygının bir göstergesi olarak, kişinin ölümünden

sonra yapılmaktadır. Yukarıdaki figürlerin bu duruma uygun olarak tasvir edildikleri ve kurgana yerleştirildikleri görülebilmektedir.

“Yoğ Mayhan Uul Kurganının yeraltındaki mezar odasına uzanan koridorun, birbirine bağlı dördüncü çukurunda iki odacık (niş) bulunuyor. Bunların her birine pişmiş topraktan yapılmış 45 heykelcik yerleştirilmiş. Kadın ve erkekler duvarın kenarına dizilmiş ve önlerinden at üstünde müzisyenler geçiyor. Böylelikle yoğ yani gömü töreni canlandırılmış” (URL 3).

“Mayhan Uul Kurganı Orta Moğolistan’da, başkent Ulan Bator’un 210 kilometre batısında, Bulgan eyaletinde, adını aldığı dağın, Mayhan Uul’un (Çadır Dağı’nın) eteğindedir”. Duvarlarda, 99,2 metrelik bir bölümü kaplayan, kırmızı ve siyah boyalarla yapılmış 45 resim açığa çıkarıldı. Bunların en büyüğü, ürkütücü bir şekilde tasvir edilen ve boyu 7,5 metreyi bulan pars betimlemesiydi. Kemerleri süsleyen resimler arasında oryantal üslupta tapınaklar, koruyucu boğa ve nilüfer çiçeği dikkati çeken diğer betimleri oluşturuyordu”(URL 4).

Çinli kaynaklardan elde edilen bilgiler milattan sonra 6. ve 7. yüzyılda Türklerin ölülerini ne şekilde gömdüklerini açıklamaktadır. Bunlara göre Türkler ölen kişiyi eşyaları ve atları ile birlikte yakarak küllerini bir çukura koyar, mezarın üzerine mezar odası inşa eder ve bu odanın duvarlarınainsan, hayvan figürleri, bitkisel ve geometrik motifler ile resimler yaparlardı. Mezarın üstünde kalan toprak kısma ise ölen kişinin öldürdüğü insanlar kadar balbal denilen yontular yerleştirirlerdi. Mezarların yazıtlarına ise genellikle hayvan figürleri kazınırdı. Bu figürler ejderha ve keçi gibi kutsal olduğuna inandıkları hayvanlarolurdu.

“Mezar odalarının doğusuna antropomorfik (insan biçimli) mezar taşı (heykel) da konulurdu. Ayrıca bu mezarlarda, runik harfli mezar yazıtları da yer almaktaydı. Günümüze ulaşmış bazı mezar odalarının duvarlarında insan ve hayvan figürleri ile bitkisel (ejderha, keçi) görülmekte”(Çeşmeli, 2015: 71).



Görsel 2:Mayhan Uul Kurganında Bulunan Bir Duvar Resmi (URL 5).

Mayhan Uul Kurganında bulunan bir duvar resminde kırmızı rengin kullanımı ve at çizimindeki detaylar dikkat çekici olduğu kadar, Çinli sanatçıların çizimleri ile benzerlikleri de ayrıca dikkate değerdir.



Görsel 3:At ve Adam Figürlü Duvar Resmi (URL 6).

Yukarıdaki duvar resminde yine diğerinde olduğu gibi at ve adam figürü görülmektedir. Atların günlük hayattaki yerlerinin önemli olduğuna kanıt niteliğinde olan bu çizimde de koşumların detayları, figürün kaftanı ve başlığı oldukça detaylı çalışılmıştır.



Görsel 4-5:Atlı Göktürk Figürleri (URL 7).



Görsel 6:Atlı Göktürk Figürleri (URL 8).



Görsel 7: Göktürk Figürlerinde başlıklar (URL 9).

Göktürk figürlerinde bulunan başlıklar, onlardan önce bölgeye hâkim olan kültürlerde de karşımıza çıkan ve özellikle İskitler’de gördüğümüz başlıklar ile aynıdır (Bkz. Görsel 6-7). At figürlerinde koşumlardaki detaylar, Çin keramiklerinde bulunan benzerlerini hatırlatmaktadırlar. Ayrıca bu at tasvirlerinde kuyruklar, kadim Türk kültüründe varlık bulmuş pek çok tasvirde de karşımıza çıktığı üzere bağlı şekildedirler (Bkz. Görsel 4-5-6).

Günümüzde yapılan kazılar, eski Türklerin atlara verdiği önemi gösteren yeni buluntulara ulaşılmasını sağlamıştır. “Göktürklerin sanatında, Hayvan Üslubunun özelliklerini takip edebileceğimiz taş plastik eserler ve resimler kurganlarda ve açık arazide elimize geçmiştir” (Çoruhlu, 1988: 47).

Aynı zamanda Göktürkler dönemine ait eyer başlarında da, av hayvanları, kaplan, geyik, ayı tasvirleri ya da kartal figürleriyle bir arada tasvir edilen insan figürleri bulunmaktadır.

Hayvan Üslubu, Asya bozkırlarından başlayarak Anadolu’ya kadar uzanan geniş bir coğrafyanın üzerinde, farklı değişikliklere uğrasa da devamlılığını devam ettirmiş ancak Beylikler döneminde önemini yitirmiştir. İlerleyen süreç içinde özellikle Osmanlı sanatında yok olmuştur. Genel bir değerlendirmeye, grafik ve süsleme sanatlarımızın ilk örneklerini içermesi bakımından Hayvan Üslubu önemli bir yere sahiptir.

2. Göktürk Sanatında Sembolik Anlatımlar ve Damga

Damgalar Türklerin yaşadıkları coğrafyada en çok kullandıkları nesneler ve kutsal saydıkları hayvanlar ile yararlandıkları hayvanların soyutlanarak çizilmiş halleridirler. Bu durum, Türk yazısının diğer başka kültürlerde olduğu gibi resimlerden geldiğini göstermektedir.

Tarih öncesinden itibaren kullanılmaya başlanan damgalar, ifade ettikleri kelime anlamına ek olarak birer sembole dönüşmüşlerdir. Bu bağlamda Türklerin kullandıkları ilkyazı şeklini damgalar oluşturmuştur.

Zamanla değişime uğrayarak yalınlaşan, ancak anlamlarını kaybetmeyen bu sembolik damgalar, Türk boyları tarafından daima kullanılmış, sembolik nitelikleri bakımından diğer pek çok sanata da yansıtılmışlardır. “Türk damgalarının ortaya çıktığı ilk dönemlerden sonra binlerce yıllık süreçte özü korunmuş olmakla beraber bir kısım şekil değişimine uğradıkları, günümüze ulaşan maddi verilerden anlaşılmaktadır” (Duran, 2019: 683).

Öte yandan yazı olarak kullanımlarının dışında aileleri temsil eden ya da eşyaların ve hayvanların kime ait olduğunu belirten sembollere de dönüşmüş ve işlevsellik kazanmışlardır. Savaşçı ve göçebe olan Türklerin kullanmış oldukları bu semboller aynı zamanda bir iletişim aracıdır.

“Damgalar, savaşçı-göçebe Türk boylarında hayvanların çeşitli yerlerinde tanımlayıcı işaretler olarak görüldüğü gibi, Orta Asya, Avrasya steplerinde, Kafkaslarda kozmogonik, mitolojik, dinsel, ekonomik, kültürel anlamlar da içeren iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır” (Güllüdağ, 2015: 133).

Kimi damgalar yazım haricinde kabileleri anlatır işaretler olarak, kimileri de kutsiyet veya büyü özelliğine sahip olduğu düşünülerek kullanılmıştır. Öyle ki biçim olarak telaffuz edildikleri şey ne ise ona benzetilerek çizilmişlerdir. Anlatılmak istenen nesne ve hayvanlar aslına uygun olarak resmedilmiş ve damga olarak kullanılmışlardır. Bu süreç içinde damgalar, resimleyerek anlatmanın

ötesine geçerek yalınlaşan, soyutlanan ve yaygın şekilde kullanılan harfler haline gelmişlerdir.

İşaretlerin hemen hemen hepsinin bozkırda yaşayan göçebe insanların kullandıkları ok, yay ve at gibi en temel ihtiyaçların isimlendirilmeleri ile ortaya çıktıkları düşünülmektedir. Bu işaretlerin isimlerine, “Bozkır göçebe kültürüne ait temel eşyaların verildiğini görmekteyiz. Kepçe, çatal, Türk mutfak kültüründe önemli aletler olarak karşımıza çıkar” (Güllüdağ, a.g.e. 143).

Damgalara gündelik yaşamdaki yerleri haricinde, kayıt altına alma isteğinin bir ürünü olarak pek çok yerleşim yerindeki yazıtlarda rastlanmaktadır. En iyi bilinen örnek Orhun Yazıtlarıdır. Bu yazıtlar alfabe özellikleri bakımından eşsizdir. Orhun Yazıtları, nesiller boyu etkisini yitirmeyecek nasihat ve uyarıları o günlerden bu günlere aktaran belirteçler olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Tarihsel sürece bakıldığında, damgaların meydana getirmiş olduğu yazı dilindeki bu bütünlüğün, Türk boylarının birbirleri ile iletişimlerini kuvvetlendirdiğini, pek çok konuda ortaklık kurulmasını sağladığını son tahlilde Türk ulusunun büyümesinde ve millet haline gelmesinde başat öneme sahip olduğunu göstermektedir. Öte yandan Çince ve Moğolca’da damga tanımının aynı öze sahip olduğu, benzer şekilde bir yazım geleneğinin ortaya çıktığı ve evrildiği de bilinmektedir.

Göktürklerden çok sonraları damgalar, yazıyı oluşturan harflerin dışına çıkarak motif olarak kullanılmışlardır. Bu motifler süslemenin ötesine geçerek özel anlamlara sahip figür betimlemeleri olma özelliklerini taşımışlardır.

Damgalar, sonraki yüzyıllara bakıldığında, Avrupa’da ortaya çıkan feodal düzen içinde yer almış toprak sahibi ailelerin armalarına da benzetilebilir. Bunlara örnek oluşturan ve “Aşına, Aşıda, Basmlı, Ediz, Hazar, Karluk, Kay, Kırgız, Kitan (*Kara Kutay*), Kun, Oğuz (*Bayandur, Eymür, İğdir, Yazır*), Sır (*Kıpçak*), Tarduş, Tongra, Türgeş, Uygur, Yağlakar gibi boyları ifade eden yaklaşık 50 damga bulunmaktadır” (Duran, a.g.e. 683).

Daha önce değindiğimiz üzere atların özel varlıklar olarak kabul görmesi ve gündelik hayatın haricinde savaşlarda birer yoldaş olmaları yazıtlarda anılmalarına da sebep olmuştur. Bu da Türklerin atlara verdiği değeri oldukça eskiye dayandırarak yazıtlarda onlara da yer vermiş olmalarının anlamlı kılmasıdır.

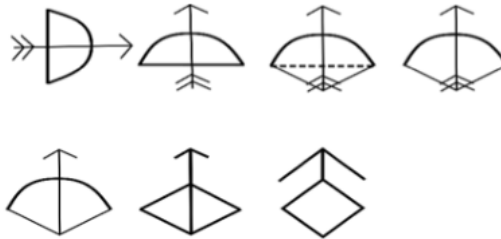
Göktürkler savaşçı bir karaktere sahiptirler. Hem karakterlerini hem de bindikleri atı ifade eden çizimler ile ya da atmak eyleminden yola çıktıkları ok ve yay ile damgalar geliştirmiş olabilirler. Öte yandan iki görüşün de günümüzde sahip olunan bilgiler ışığında incelenmesi ve yeniden ele alınması gerekmektedir.

Bu nedenle at damgasının, binek hayvanı olan attan geldiğine yönelik iddiaların yanı sıra “atmak” fiilinden de ortaya çıktığı söylenmektedir. At damgasının at imgesinden oluşturulduğunu iddia eden araştırmacılar, diğer damgalar gibi öncelikle biçiminin doğru bir şekilde verildiğini, zamanla yalınlaştırıldığını ve şematik bir hale büründüğünü belirtmektedirler. *Görsel 8*'deki damgaya baktığımızda da atın başının ve gövdesinin ilk etapta anlaşıldığını ifade etmektedirler. Ancak diğer yandan Gökbey Uluç, bu damganın “atmak” fiilinden geldiğini, ok ve yay kullanarak “atma”nın ifade edildiği bir biçim olduğunu söylemektedir.

Kalın “T” damgasının zaman içinde geçirdiği değişim *Görsel 8*'de incelenebilmektedir.



Görsel 8: Hatice Şirin (2006) ve Əlisa Şükürlü'nün (1993) hazırlamış oldukları çizelge ile derlenen damgalar.

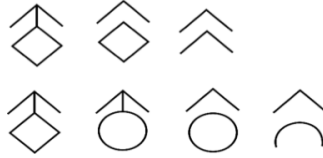


Görsel 9: Gökbey Uluç'un hazırlamış olduğu ve atmak eyleminin T damgası ile ifade edildiğini gösteren çizim.

Gökbey Uluç, Göktürkçede bu güne değin kabul edilmiş olan kökenler konusunda yeni bir önermede bulunmuştur. T olarak okunan damganın kökeninin at imgesinden geldiğini belirten görüşün yerine bunun atmak eyleminden gelmesinin daha muhtemel olduğunu yaptığı şema ile göstermiştir. Şema, T damgasının ok atmak eylemi ile ilgili olduğunu öne sürmüştür.

“T damgasının kökeni üzerine yeni bir görüş olarak at-eyleminden türediğini öne sürüyorum. Bu açıklama, betimlenen nesnenin kendisiyle söz konusu damganın benzerliğini içermekte, eylem adının doğrudan damga adına işlendiğini de savunmaktadır” (Uluç,2008: 1673).

Bu farklı görüşler nesne ve hayvandan alınarak türetilmiş olan damgaları açıklamada aracı olmaktadır.



Görsel 10: Farklı yazıtlar içinde T damgasının farklı kullanımlarını gösteren şema.

2.1. Heykeller

Göktürk Dönemine ait heykeller geniş bir coğrafyada üretilmişlerdir. Ancak farklı kabile ve boylar olmalarına karşın kendi içlerinde benzerliklere sahip olmaları ve aynı değerler ile üretilmeleri desöz konusudur.

Heykellerin, daha çok gömüalanlarına yerleştirilmiş ve yoğ geleneği içinde şekillenmiş olduklarına inanılmaktadır. Öyle ki yoğve yas dönemi eski Türklerde çok önemlidir. Bunun için özellikle kağan, kağanın eşi hatun, vezir gibi devlet kademesinden kişileri ve savaşçı olan Alpleri betimleyen taş yapıtların dikildiği düşünülmektedir. Bu heykellerin kimisinin başlarında başlık olduğu gibi kimisinde ise uzun saçları örülmüş ve bıyıklı sakallı betimlemeler görülmektedir. Kulaklarında halka küpeler ve farklı biçimlerde sakal ve bıyıkları vardır. Bunlar da dönemin giyim kuşamı ve bunun yanı sıra görüşlerinin nasıl olduğu hakkında ipuçları sağlamaktadır. Göktürk

dönemi sanatında yer alan bu figürlerin bazıları ayakta bazıları oturur ve bağdaş kurmuş şekilde tasvir edilmişlerdir.

Ayrıca geyikli yapıtlar olduğu gibi, kuş tutan, kadeh kaldıran, müzik aleti çalan figürler de vardır. Bu yapıtlar kimi uzmanlarca taş oyma sanatında sahip oldukları anlamlar özelinde incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Böylece ayrıştırılarak heykel, balbal ve geyikli taş olarak tasnif edilmişlerdir.

“Atalar kültü ile bağlı olan bu geleneğinin kökleri ilkel çağ yapıları olan mengirlere kadar uzanmaktadır. (...) Geyikli taşlar, heykeller ve balballar olarak gruplandırılan bu taş anıtlar arasında heykeller daha ayrıntılı tasvir ve detaylı işleyiş tarzı ile seçilmektedir” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 255).

Az sayıda da olsa kadın tasviri günümüze ulaşmıştır. Erkek heykellerinin bir kısmı V yakalı, bir kısmı ise yuvarlak yakalı betimlenmiştir. Bazı figürlerince bir gömlek, şalvar ile gösterilmişken bazıları ise kürk yakalı kalın bir kaftan ile tasvir edilmiştir. Genel olarak hepsinde deri çizimler ve kemerler mevcuttur ve kemerleri tutan elleri belirgin bir şekilde yapılmıştır. Heykellerde yer alan kemerlerin ucunda kılıç, üç veya beş deri şerit ve bir kese bulunur. Kaidesi olmayan bu yapıtların alt kısımları sivriltilerek toprağa oturmaları sağlanmıştır. Genellikle 40 ila 50 cm’den 2,75 cm’ye değin farklı ebatlara sahiptirler. “Göktürk Dönemi “geyikli taşlarının” boyu 3-5 m. Arasında değişmekte, ortalama kalınlığı ise 50-60 cm’dir” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 261-262).

Bu yapıtlarda genellikle granit, bazalt, breş olmuş ve çok azında mermer kullanılmıştır. “Orta Asya’da Göktürk Dönemine tarihlendirilen anıtlar yakın yörede bulunan granit, bazalt ve breş türlü taşlardan, ender olarak mermerden yapılmıştır” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 256).

Heykeller Çin kültüründe olduğugibi ölen kişinin mezarı yanına değil başka bir yerde merasim ve adak maksadı ile yapılmışlardır.

“Günümüzde incelenmiş ve kayıtlara geçmiş Göktürk heykellerinin yas merasimi ile ilintili yapıldığı ve Çin’de uygulanan geleneğe karşın ölen kişinin mezarı başında değil, özel kült ve adak

merasimi için düzenlenen anma alanlarında dikildiği ortaya çıkmıştır” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 256).

2.2. Geyikli Taşlar

Orta Asyasanatında karşımıza çıkan ve geyikli taş ismi verilen yapıtlar, yatay kesitlerinde yuvarlak ya da dikdörtgen biçimdedir. Üstlerindeki insan yüzleri arka taraflarına çapraz biçimde kesilmiştir. Bu yüzler bazılarında oldukça yalın, bazılarında ise soyut birkaç çizgiden ibarettir. Kulak kısımlarında halkalar yani küpeler bulunmaktadır.

“Göktürk Dönemi “geyikli taşları,” yatay kesitte yuvarlak veya dörtgen biçime sahiptir. Bunların üzerindeki insan yüzü tasvirlerine arkaya doğru çapraz şekilde kesilmiş üst kısımlarında rastlanmaktadır” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 257).

Bazı geyikli taşlar ise soyut insan figürü şeklinde olup daha çok üzerlerinde taşıdıkları kemer ve silahlar belirginleştirilmiştir. Figüre ait kısımların haricindeki düz yüzeylere ise çevrelerinde yaşamakta olan ve önemli gördükleri at, geyik, yaban domuzu vb. figürler kazınmıştır. Bu yapıtların sahip oldukları anlamlar konusunda ihtilaflar vardır ve henüz kesinleştirilememiştir. Bazı yorumlar ölen savaşıyı yansıttığını belirtse de tek başına bulunan geyikli taşlar da vardır. Ayrıca farklı yerlerde yan yana dikilmiş olanlar da bulunmaktadır. Bu taşlar Balballarda olduğu gibi güney-kuzey, güney-doğu ve kuzey-batı eksenlerinde dizilmişlerdir. Ancak ön yüzleri doğuya doğrudur. Bu taşların yapıldığı dönem milattan önce birinci bin yıl ile milattan sonra birinci yılı kapsamakta ve Göktürk kültürü içinde yer almaktadır. “Çizgisel şekilde kazılarak belirtilen soyut insan yüzleri bazen sade kontur şeklinde bırakılmakta, bazen ise yüz detayları birkaç soyut çizgi ile işaret edilmektedir” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 257).

2.3. Balballar

Bir Alp’in yani yiğidingömlüdüğü yere dikilen ve koruyucu görevinde olan yontulmuş taş yapıtlardır. Bir başka tanımlama ile savaşçının öldürdüğü düşmanlarını simgelediğine inanılan yapıtlardır.

Balballara; Sin-Taş, Bengi Taş ya da Bengü Taş isimleri de verilmiştir. Ölen bir Alpin kurganı veya mezarı üzerinde bulunan bu taşların, onun hatırasını yaşatmak için dikildiğine ve ne kadar çok düşman öldürdü ise o sayıda olduklarını temsil etmektedir. Ayrıca diğer dünyada Alp'i koruyacaklarına inanıldığı için yapıldıkları düşünülmektedir.

Başka yerlerde bulunan örneklerin ise işlenmemiş sade taşlar oldukları görülmekte ve Alp'lerden ziyade dövüşçülere ait olduklarına inanılmaktadır. “Bazen işlenmiş balbalların yerine sade dikili taşların dizisine de rastlanmaktadır. Bu tür uygulamalara sıradan dövüşçülerin daha sade mezar külliyelerinde gidilmekte olduğu varsayılmaktadır” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 263).

Balballar, heykellere nazaran daha soyut çalışılmışlardır. “Bu balballar dörtgen avluların dışında, doğu yönünde yüzleri de doğuya bakarak dikilmişler” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 263).

2.4. Kuşlar

Göktürk sanatı içinde yer alan kuş tipleri Zümrüd-ü Anka, Kartal ve Doğan kuşlarıdır.

Kuşların yer aldığı heykellerde heykel savaşçıyı betimlerken kuşun ise savaşçının ruhunu simgelediğine inanılmaktadır. Kuş, uçup giden ruhu simgelerken uçuş ifadesi anıtlarda yer almaktadır. Bu nedenle de uçmag veya uçmağ olarak geçmekte olan kelime cennet için kullanılmıştır.

Ölen kişiyi ebedileştirmek için yapıldıkları düşünülmektedir. Bu kadim inanişaya göre kuş olarak bedenden ayrılan ruh hayat ağacının dalına konmaktadır.

“Orta Asya ve Sibirya halklarının inanişlarına göre ölen kişinin ruhlarından birisi kuşa dönüşerek bir yıl boyunca yapılan yas merasimlerinde iştirak etmekte ve yıl tamamlandıktan sonra öbür dünyaya göçmektedir” (Avşar İskenderzade, a.g.e., 260).

Bilge Kağan'a ait olduğuna inanılan altın tahta işlenmiş olmakla birlikte, Kül Tigin'in tasviri olduğu düşünülen heykel parçası olan baş

örneğinde de birbirine benzeyen ve aynı oldukları göze çarpan kuş tasviri bulunmaktadır. Bu kuş, Orta Asya mitlerinde, masallarında ve inanışında olan Zümrüd-ü Anka kuşudur.

“Doğu Türklerinde, liderlerin başlık ile tacında ve mezar duvarlarında gördüğümüz ayakta, kanatları iki yana açılmış, ibikli veya sorguçlu, ince uzun boyunlu Feniks figürleri Çin sanatındaki bazı Feniks figürlerine yakından benzemektedir” (Çeşmeli, a.g.e., 71).



Görsel 11: Kül Tigin heykeline ait olduğuna inanılan baş kısmı (URL 10).

Orhun yazıtları haricinde mezarların duvarlarında da yapılmış olan pek çok figür bulunmuştur. Bunlar arasında çok sayıda kuş tasviri yer aldığı görülmektedir. Ayrıca Çin ile ortak ilişkilerin sonucu olarak, Çinkültürünün etkisini taşıyan lotus motifi de karşımıza çıkmaktadır. Mezar yerinde bulunması, içerdiği anlam bakımından ölümsüzlük düşüncesini taşımaktadır. Küli Çor ya da başka mezarlarda da kuş figürlerine rastlanmaktadır. Bazı tasvirler çizim bazıları ise taşa kazınarak yapılmıştır. Bu motiflerde kuşların gagalarında nesne tuttukları, bunların bir meyve, yemiş veya değerli taş olduğu düşünülmektedir. Taş olduğunu düşünecek olursak, Bilge Kağan'ın tacında bulunan Zümrüd-ü Anka Kuşunun gagasında da bir yakut taşı bulunmaktadır. Bu da gerek çizimlerde gerekse de kuyumculukta işlenen kuş tasviri ile örtüşmektedir.

Mezarlardaki tasvirlerin kartal veya doğan olduğunu öne süren araştırmacıların yanı sıra Zümrüd-ü Anka olduğuna dair farklı

görüşler öne süren araştırmacılar da mevcuttur. “İnsanların öldüklerinde ruhlarının kuş olduğu yanı sıra Çin anlatımında yer alan kuğuya dönüşen çocuk anlatımının yer aldığı Türklerin atalarının yaratılışına dair efsane de bedenlen kuş olma inancının Çin inançlarında olduğunu da gösteren ilginç bir detaya sahiptir” (Çeşmeli, a.g.e., 70).

Çin imparatorluğu pek çok kuş sembolizmine sahiptir, kuzgun, Zümrüd-ü Anka (Fenghuang-Feniks), ölümlerin ruhlarının dönüştüğüne inandıkları horoz gibi pek çok tasvir bulunmaktadır.

“Çov Hanedanlığı dönemini (556-581) anlatan 6. Yüzyıldan Çovşu kaydında, (Liu Mau- Tsai 2011: 13-16), Türklerin yaradılışı hakkında değişik efsaneler yer almakta. Bu efsanelerin birinde, T’u-küelerin (Türkler) atalarından biri olan ve bir dişi kurt tarafından dünyaya gelmiş ı-çi-ni-şi-tu, bir perinin dokunmasıyla yağmur yağdırma ve rüzgâr estirme gücü kazanmış(...) Bu efsaneden insanların kuşa dönüşebileceğine inandıkları anlaşılmakta” (Çeşmeli, a.g.e., 74).

Bugünkü incelemeler ağırlıklı olarak bu tasvirlerin birbirlerine benzediklerini göstermekte ve bu tasvirlerin Zümrüd-ü Anka olduğu sonucunu doğrulamaktadır. Ruhun kuş olması anlayışının bir ihtimalle buradan geçmiş olduğuna da işaret etmektedir. Çünkü Türklerde yoğun bir şekilde ölünün uçtuğu inancı hâkimdir.

Kül Tigin başı örneğinde yer alan ve Bilge Kağan’ın altın tacında bulunan bu kuş figürlerine mezar yazıtlarının yer aldığı taşlarda damga yazılar ile sıklıkla karşılaşılmaktadır. Stilize edilen ve geometrik bir yapıya sahip bu tasvirler ince bir zevkin ürünüdürler. Yapıldıkları coğrafya, kültürel paylaşımın yoğun olduğu bir yerdir. Bunun sonucu olarak Çin kültüründe de benzer örnekler karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 12:*Griffon heykelciği* (URL 11).

Grifin, Griffin veya Griffon ismi verilen ve aslan bedenine sahip, ancak genellikle kartal kafalı ve kartal kanatları olan efsanevi canlıyı tasvir eden heykeller de görülmektedir. Asya kültüründe karşımıza çıkan bu mitolojik canlıyı tasvir eden heykel örneği de Göktürk mezarından çıkarılmıştır.

3.5. Dağ Keçisi

Türkler binek hayvanı olan atın yanı sıra sürdürdükleri yaşamlarını belirleyen unsurları, etinden ve sütünden faydalandıkları koyun gibi hayvanlarla birlikte yazılarına katmışlardır. Türkler kutsal saydıkları hayvanları damga olarak ifade etmişlerdir. Görselleştirdikleri damgalardan en iyi bilineni Kül Tigin yazıtının doğu yüzünde bulunan teke damgasıdır ve oldukça anlaşılır bir biçime sahiptir.

“Prof. Dr. Cengiz Alyılmaz Dağ Keçisi-Teke’nin Tanrı’nın habercisi olduğuna inanılmış bir elçi olarak görülmüş ve kök, kök teke, kök erkek, kök ečki, kök çebiç, kök koşot gibi adlandırmalarla anılmış olduğunu belirtmiştir” (Alyap, a.g.e., 9)

**Görsel 13:***Teke Damgası, Kül Tigin Yazıtının Doğu Yüzü* (URL 12).

Damgaların bu bağlamda belirleyiciliklerinin bulunması, günümüze kıyasla grafik açıdan tanımlayacağımız sembol ve arma olarak Göktürk kültüründe yer bulduklarını bizlere göstermektedir.

Tanrı’ya yakın olan, O’na ulaşan bu kutsal hayvan düşüncesi, Keçi imgesi ile yalın bir kullanıma dönüştürmektedir. Aldığı şekil itibari ile Ök-eçi’den Ök damgasının oluştuğu görüşü kabul edilmiş olsa bile, Gökbeý Uluç’un araştırmaları ile yaban geyiği çiziminden

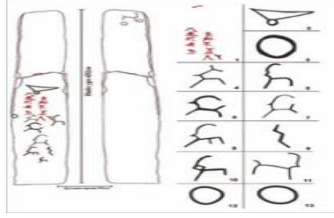
meydana geldiği ifade edilmiştir. Ayrıca Kam davullarının üzerlerinde rastlanan yaban geyiği betimlemelerinde de aynı benzerlikler görülmektedir. “Ancak benim oluşum üzerine düşüncem aşağıdaki gibi. Şaman davulu üzerindeki geyik bedizine uzun uzun bakınca usuma geldi”(URL 13).

ök (K) damgasının oluşumu



Görsel 14: Ök Damgasının Oluşumu (URL 14).

Boynuzları ve asaletleri ile eski Türkleri etkilemiş olan bu canlıların ister damga ister resimlemelerde olsun kendilerine yer buldukları açıktır.

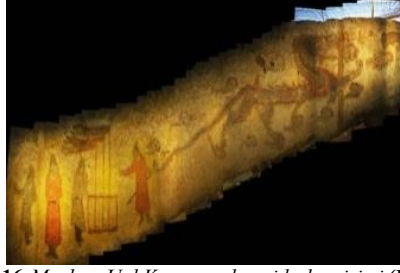


Görsel 15: Türkler Tarafından Stilize Edilmiş Keçi Sembolü.

Türklerin yayıldıkları coğrafyada pek çok keçi çizimine rastlanmaktadır. Farklı yerlerde ve farklı zamanlarda yapılmış olan bu çizimler oldukça yalın ve anlaşılır şekildedirler. Bu sebeple grafik bir anlatım içinde piktogram oldukları söylenebilir. Bu nedenle Türk sanatının grafik yönünün ne denli güçlü olduğuna dair fikir veren iyi birer örneklerdir.

3.6. Ejder

Göktürklerde ejder, “evren”i temsil etmektedir ve kutsal sayılmaktadır. İnsan başlı, boynuzlu, pars gövdeli ve kuş kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Pars şeklindeki gövdesi, beneklerle süslüdür. “Pars gövdesinin üzerindeki benekler Çatalhöyük’te çift çift yapılan pars kabartmalarının üzerindeki beneklerle tıpa tıp aynıdır” (Cıbroğlu, 2008: 116).



Görsel 16: Mayhan Uul Kurganından ejderha çizimi (URL 15).

Kül Tigin anıt mezarındaki kil duvarlarda bulunan ejderha maskeleri de başın üzerindeki beş dişli taç ve kartalı anımsatan kuş formu ile gösterilmektedir. Burada kartala benzeyen kuş formu Umay'ın tanrısallığının da bir sembolüdür.

“Eski Türkçe metinlerde “büke” ve “evren” olarak adlandırılan ejder, İç Asya’nın doğusunda yaşamış Türk kavimlerinde “Luu” veya “nek” diye tanımlanırdı. Hem su kaynaklarını, yağmur bulutlarını temsil eder, hem de astroloji ile sıkı bir bağ içerisinde yer alırdı. Dört yönün hayvan şeklinde simgeler ile gösterildiği Çin ve Uygur kozmolojisinde doğunun, baharın, mavi ve yeşile denk gelen gök renginin ve ağacın simgesi “Kök-Luu” idi. Mevsim dönemlerinde yer ve gök “luu”ları için ayinler yapılırdı. Çift ejder motifi de, kozmik bir timsal olarak, hem mezar taşlarında yer alır, hem de güç simgesi olarak kullanılırdı” (Esin, 1969: 161-182).

Kül Tigin anıtında kutsiyetin göstergesi olan hayvan tasvirlerine de rastlanmaktadır. Yazıtın kaidesi sonsuzluğu ifade eden kaplumbağa şeklindedir. Anıtı çevreleyen ise ejderha figürüdür. İlkbaharı temsil eden ve Türkçe’de Kök-luu adıyla yer alan Gök-ejder, ekinoks zamanı yerin altından yükselerek göğe çıkmaktadır. Yağmurun yağmasını sağlayarak suyun, bereketin, bolluğun, yenilenmenin ve doğuşun simgesine dönüşmektedir. Kül Tigin kitabesindeki ejder kabartmaları da devleti simgeleyen Gökejder’dir.

“Kül Tigin tapınağında, dört duvardaki sakallı ejder maskeleri belki beş luu hanından dördünü temsil ediyordu. Luo hanları, belki yarı ejder, yarı insan biçiminde düşünülmekteydi. Irk’ların mucidi sayılan Fu-hsi, yarı ejder ve onun eşi veya kızkardeşi Nu-wa, yarı

yılan şeklinde düşünülüyordu. Ejder ibadetinin devamı olarak Hsiung-nular, gök tanrılarının madeni heykellerini, ejder pullarıyla temsil etmişlerdi. Fu-hsi ve Nu-wa, Kök Türk döneminde, Koço'da Türk kıyafetlerinde de resmediliyordu. Kök Türk dönemi kitabeleri ve mezarlarındaki ejder ve ejder maskesi resimleri, Türklerde ejder ibadetinin ifadesi olsa gerek. Kök-türk abidelerindeki bazı ejder resimlerinin, Kök-luu'yu (yağmur meydana getirdiği sanılan gök ejderi) temsil ettiği ikonografik özelliklerden anlaşılmaktadır. Kül Tigin kitabesinin doğu cephesinde kağan tamgası (damga) üzerinde bulunan ve Yollug Tigin'in eseri olduğu bilinen çift ejder, bunun bir örneğidir. Alp inancı, Baga Tarkan'ın eseri olan Ordu-balık kitabesinde, "Tengriken tengride kut bulmuş Bilge Tengri Uygur Kağan bittiği" ibaresi üzerinde yer alan çift ejder de Kök-luu cinsindendi. Kök-luu, gök gürültüsü ve yağmur simgesi olarak, Türk Budist metinlerinde de hükümdar değerinde yer almaktaydı. Ejderin yer altındaki yüzü ise, bir Türkçe Budist metninde, günahkarları yutan ölüm-madar (makara:Hint'te ejdere verilen ad) şeklini almıştı" (Esin, 1979: 83-84).

Bununla birlikte Çin ejderhası, Altaylar ve Kuzey Türklerde yerini büyük yılan tasvirlerine bırakmıştır. Altay ve Kuzey Türkleri'nin destanları Ejder Gölünden bahsetmekte ve Tanrı Dağlarının çevresinde geçmektedirler. Bu göl, atların ve ejderlerin bulunduğu ve en iyi tayların dünyaya geldiği bir yer olması bakımından kutsal kabul edilmiştir.



Görsel 17:Mayhan Uul Kurganından ejderha çizimi (URL 16).



Görsel 18: Göktürk eserlerinde ejderha formu (URL 17).

Sonuç

Sonuç olarak görmekteyiz kidamgalar, resimlemelerin yalınlaşarak bir grafik anlatıma evrildiği, birer soyut ve sembolik ifadeye dönüşerek kullanılmışlardır. Böylece harf olarak kullanımları yaygınlaşmış ve sadece eşya üstüne işlenen eşyayı veya sahibini tanımlayan imge olmanın ötesine geçerek o nesneyi veya sahibi tanımlayan işaret olmanın dışında birer harf halinde kullanılmış ve ilk Türk alfabesini oluşturmuşlardır. Öz Türkçenin yazılı hali “damgalar” ile mümkün olmuştur. Her biri grafik bir dilin muntazam eserleri olan damgalar bugün dahi pek çok bölgede kullanılmaktadırlar. Gökbey Uluç’un yazmış olduğu Göktürkçe Öğreniyorum isimli kitap ve benzeri çalışmalar Göktürkçenin tekrar gündeme gelmesinin haricinde gündelik hayatta bu grafik dili yeniden kullanılır kılmıştır. Bugün pek çok kişi Göktürk harflerini yazıp okumaktadır.

Türk tarihi boyunca damgalar birer işaret ve harf olmanın dışında ayrıca beyliklerin kültürel yaşamlarında sanatsal unsur olarak da kullanılmış ve hatta bugün dahi Anadolu’da ve Orta Asya’da eski ve yeni örnekleri ile halı, kilim ve resimlerde varlık göstermeye devam etmektedirler.

Grafik anlatımın temelini oluşturan yalın ifadeyi damgalarda bulmak mümkündür. Runik yazı deniliyor olsa da yine de bütünüyle Vikinglerin kullandıkları runik yazı ile benzerliklerin yanında farklılıklar da vardır.

Hayvan Üslubunun başta Hunlarda görülmesi, daha sonra Göktürkler ve Uygurlarda oldukça güzel örnekler ile devam ettirildiği bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında, tercih edilen hayvansal figürlerin av hayvanları, kaplan, geyik olduğu, ayrıca fantastik ve mitolojik örneklerde de ejder, kartal, grifon gibi stilize edilmiş canlıların kullanıldığı görülmektedir.

Şamanizm ile ilişkilendirilen Hayvan Üslubu, şamanların vecd törenlerinde güçlü hayvanların kılıklarına bürünerek onların güçleriyle bir ritüel içinde olmalarını ve inançlar için hayvanların önemini temsil etmektedir. Hayvanların önemi bozkır kültürlerinde sıklıkla karşımıza çıkmakta, bu kültürlerin sanatından günümüze kadar ulaşmaktadırlar. Kökleri Animizm ve Totemizme kadar dayanan hayvan kurban etme törenleri de tarihin çok eski dönemlerinden itibaren inanç sisteminin bir göstergesidir ve günümüzde de devam ettirilmektedir. Bu inanç sistemi içinde kurban etme törenlerinin betimlendiği pek çok sanat eseri günümüze kadar ulaşmıştır.

Mimaride sıklıkla karşılaştığımız mitolojik hayvan figürleri, özellikle mimari süsleme sanatlarında kartal ve çift başlı kartal olarak yer almaktadır. Şaman kültüründe kartal, önemini yıllar boyu devam ettirmiş ve Türklerde de hükümdarlık arması olarak uzun yıllar kullanılmıştır. Mitolojide temsil ettiği iyilik, zafer, hükümdarlık gibi kavramlarla kartal, evlenme ve politik birleşme olarak çift başlı kartal simgesine dönüşmüştür.

Göçebe hayatının ve sanatının içinde sıklıkla karşılaştığımız ejder tasvirleri ise; İslamiyet'i kabul eden Türkler ile gelişmiş, Büyük Selçuklular ile Anadolu Selçuklularının da sanatına girmiştir.

Hayat ağacı, tek ve çift başlı kartal, ejder ve arslan tasvirlerinin mimari süslemelerde ayrı ayrı tasvirleri sıklıkla karşımıza çıksa da, hayat ağacının üzerinde çift başlı kartal ve altında da ejder ya da arslan figürleriyle bir arada kullanıldığı kompozisyonlar da bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

1. AKAR, A. (2017). Köktürk Yazıtlarında Sözlü Dil İzleri, Prof. Dr. Talat Tekin Hatıra Kitabı C. 1, Uluslararası Türk Akademisi Yayınları, İstanbul.
2. Alyap, L. (2014). “Köl Tigin Anıtının Batı Yüzü Üzerine Görsel Bir Tasarım Denemesi”, Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Sayı: 3/1.
3. ASLANAPA, O. (1984). Türk Sanatı, Kervan Yayınları, İstanbul.
4. ATALAY, B. (1939-1943). Divanü Lüğati't Türk, Türk Dil Kurumu, Ankara.
5. Avşar İskenderzade, L. (2010).“Köktürk Dönemi İnsan Figürlü Taş Anıtlar”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi24.
6. Bekki, S. (2018). “Köl Tigin Anıtına Bir Destan Metni Olarak Yaklaşmak”, Ş. Doğan ve M.S. Güneş (Ed.). Köktürk Yazısının Okunuşunun 125. Yılında Orhun'dan Anadolu'ya Uluslararası Türkoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1. Cilt, İstanbul.
7. BİROL, İ.,DERMAN, G. (1991). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler,Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul.
8. CİBİROĞLU, Y. (2008). Türk Sanatında Gizli Yüz. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
9. ÇEŞMELİ, İ. (2015).“Kök Türklerde İkonografik Açından Kuş Figürleri”, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı, Art-Sanat 4.
10. Çoruhlu, Y. (1988). Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya ile Bağlantılar,Yayımlanmamış Tez,Mimar Sinan Ün. Sosyal Bilimler Ens., İstanbul.
11. Çoruhlu, Y. (1991). Erken Devri Türk Sanatındaki Hayvan Tasviri Geleneğinin Uygurlardaki Devamı Üzerine Notlar, Türk Kültürü Araştırmaları, Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan. Ankara.
12. DİYARBEKİRLİ, N. (1970). Hun Sanatı. MEB Devlet Kitapları, İstanbul.
13. Duran, R. (2019).“Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış”, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:13, Sayı:23, Özel Ek Sayı.
14. Ercilasun, A. B. (2018). “Günümüz Türkçesiyle Köl Tigin Abidesi (Metin)”, Ş. Doğan ve M.S. Güneş (Ed.). Köktürk Yazısının Okunuşunun 125. Yılında Orhun'dan Anadolu'ya Uluslararası Türkoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı 1. Cilt, İstanbul.
15. Esin, E. (1969). Evren (Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri), Selçuklu Araştırmaları Dergisi-1, Ankara.
16. ESİN, E. (1979). Türk Kozmolojisine Giriş (İlk Devir Üzerine Araştırmalar). Ed. Fak. Matb. İst.
17. Güllüdağ, N. (2015).“Türklerde Damga Geleneği ve Nogay Türklerinin Damgaları Üzerine Bir İnceleme”, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, Cilt 3, Sayı 6, Ocak 2015.
18. LOUİS, B. (2016).Kül Tegin mi Köl Tegin mi? (E. Kabakçı, Çev.).*Dil Araştırmaları*, Güz 2016/19.
19. MAREK, Z. (1980). The Rise of the Nomads in Central Asia Cambridge. The Cambridge Encyclopedia of Archaeology. Cambridge University Press, Scarborough, Ontario.
20. MÜLAYİM, S. (1993). İlk İzler. Thema Larousse, Milliyet Yayınları, İstanbul.
21. Ölmez, M. (2017). Moğolistan'da Yeni Bulunan Eski Türkçe 'Dongoyın Şiree' Yazıtları Üzerine Notlar, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt: 57, Sayı:57.

22. RIFAT, S. (Ed.), (2006). Bozkırda İlk Siyasal Örgütlenme HIONGNU BİRLİĞİ, Cengiz Han ve Mirasçıları, Büyük Moğol İmparatorluğu Sergi Kataloğu / 7 Aralık 2006 – 8 Nisan 2007, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.
23. SAYIN ALSAN, Ş. (2017). Türk Mimari Süsleme Sanatında İkonografik Figürler. Türk Sanatında Hayvan Üslubunun Yeri, Gece Kitaplığı, Ankara.
24. ULUÇ, G. (2008).“T /At/ Damgasının Kökeni Üzerine”.Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı. Eskişehir.
25. ULUÇ, G. (2020).Röportaj: Yusuf Tolga Ünker, Önce Vatan Gaz. 24 Haz. 2020, Yıl:20, Sayı: 6812.
26. YALINKILIÇ, T. (2013). “Bir Dönemin İki Farklı Anlatımı-Kül Tigin Yazıtının Çince ve Türkçe Metinlerinin Karşılaştırması”, Teke Uluslararası Türkçe Edb. Kül. Eğt. Der., Sayı: 2/4.

İnternet Kaynakları

27. URL 1: <https://okuryazarim.com/gokturklerde-sanat/>
28. URL 2: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/kultur/gokturkun-toprak-halki.html>
29. URL 3: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/kultur/gokturkun-toprak-halki.html>
30. URL 4: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/kultur/gokturkun-toprak-halki.html>
31. URL 5: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/kultur/gokturkun-toprak-halki.html>
32. URL 6: https://otukenhaber.files.wordpress.com/2012/11/gokturk_mezari4.jpg
33. URL 7: https://otukenhaber.files.wordpress.com/2012/11/gokturk_hakani_mezari.jpg
34. URL 8: <https://www.ergenekun.net/gokturk-mayhan-uul-kurgani.html>
35. URL 9: <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2014/12/iskitsakapart-turkleri-giyim-tekstil.html>
36. URL 10: <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/kultur/gokturkun-toprak-halki.html>
37. URL 11: https://www.atlasdergisi.com/wp-content/gallery/gokturkun-toprak-halki/238ATKazak Arkeo_DSC4471.jpg
38. URL 12: <http://www.turkbilimi.com/files>
39. URL 13: <http://kokturkce.blogspot.com/2010/06/ok-damgasnn-olusumu-uzerine-bir-onerme.html>
40. URL 14: <http://kokturkce.blogspot.com/2010/06/ok-damgasnn-olusumu-uzerine-bir-onerme.html>
41. URL 15: <https://www.atlasdergisi.com/wp-content/gallery/gokturkun-toprak-halki/238ATKazakArkeo1-h.jpg>
42. URL 16: https://otukenhaber.files.wordpress.com/2012/11/otuken_gokturk_mezari_pars_ejderha.jpg
43. URL 17: <http://www.biligbitig.com/2014/06/turk-kulturunde-ejderha.html>

AHMED RIF'AT EFENDİ'NİN KİTABE KALIPLARI ÖZELİNDE YAZI ÜSLUBUNUN TAHLİLİ

Yunus Emre ÇELİK

Arş. Gör., Süleyman Demirel Ün., Güz. San. Fak., Geleneksel Türk San. Böl.,
yemre.munafi@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8189-8048

ÖZET

Kitabeler; bir mimari yapının duvarlarına, mezar ve menzil taşlarına çeşitli materyal ve tekniklerle yazılan ve bina hakkında bilgi veren yahut mekânın önemini aktaran ibarelerden mürekkep yazılardır. Mimaride kullanılan bu yazılar, umumiyetle kitap sanatı olarak anılan hüs-n-i hattın önemli bir veçhesini teşkil eder. Hat sanatında bir eser/levhanın oluşturulması; tasarım, kalıp ve yazma ya da hakketme şeklinde üç safhadan meydana gelir. Kitabe yazılarının oluşumu da bu meyanda önce hattat tarafından kalıpları hazırlanan yazıların daha sonra nakkaş tarafından yazılacağı yüzeye aktarılması ameliyelerini ihtiva eder.

XIX. yüzyıl hattatlarından olan Ahmed Rıf'at Efendi, devrin kitabelerinde imzası bulunan hattatlardandır. İstanbullu olmakla birlikte nesebi ve hocaları hakkında bilgi bulunmamaktadır. Bugüne ulaşan yazılarından özellikle kitabe metinleri, hat sahasında iyi bir sanatkâr olduğunu, ta'lik hattında mahir bulunduğunu göstermektedir. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi BY8363 numarada kayıtlı kitabe kalıpları; sülüs, ta'lik, celî ve rik'a hatlarıyla yazılmıştır. Bununla birlikte diğer yazı türlerine nazaran çokluğu dolayısıyla hattatın asıl mesaisini ta'lik hattına verdiği tahmin edilmektedir. Koyu renkli kâğıtlar üzerine zırnık mürekkebiyle yazılmış kitabe kalıplarında nazım türündeki metinler, mısralara ayrılarak yazılmıştır.

Çalışmada Rıf'at Efendi tarafından yazılmış kalıplardan seçilen örnekler üzerinden hattatın yazı üslubu incelenecektir. İnceleme esnasında dönemin etkin ekolü ve diğer yazı üstatlarının eserleri ile kıyaslar yapılarak yazıların anatomik ve tasarımsal durumu tahlile gayret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *kitabe, Ahmed Rıf'at Efendi, yazı kalıbı, hat sanatı.*

ANALYSIS OF AHMED RİF'AT EFENDİ'S WRITING CHARACTER PURSUANT TO INSCRIPTION MOULDS

ABSTRACT

Inscriptions are the writings written with various materials and techniques on the walls of an architectural structure, grave and range stones, and expressing information about the place or its importance. These writings used in architecture constitute an important aspect of Islamic calligraphy, which is generally referred to as book art. The creation of a work in the art of calligraphy consists of the stages of design, mold, and writing, or engraving. In this context, the formation of the inscription writings includes the processes of transferring the texts prepared by the calligrapher to the surface where they will be written by the muralist.

Ahmed Rıf'at Efendi, one of the 19th-century calligraphers, is one of the calligraphers with his signature on the epitaphs of the period. Although he is from Istanbul, there is no information about his lineage and calligraphy teachers. Especially the inscription texts from his writings that have reached today show that he is a good artist in the field of calligraphy and that he is skilled in the taliq script. The inscription molds registered at Konya Regional Manuscript Library number BY8363 are written with thuluth, taliq, jali, and rıqa scripts. However, it is estimated that the calligrapher gives his main effort to the taliq script, due to its abundance compared to other types of writing. Although some of the inscription molds written in yellow ink on dark colored papers contain more general expressions, it is understood that some of them belong to tombstones.

In the study, the writing style of the calligrapher will be examined through examples selected from the molds written by own. During the analysis, comparisons will be made with the works of the active ecole of the period and other writing masters, and the anatomical and design status of the writings will be analyzed.

Keywords: *Inscription, Ahmed Rıf'at Efendi, writing pattern, Islamic calligraphy.*

Giriş

İslam medeniyetinde sanat; “Allah güzeldir, güzeli sever.” hadisi fehvasınca şekillenmiştir. Hadisin işaret ettiği mana doğrultusunda, yapılan her işte güzellik kaygısı güdülmüş; güzel, ayrı bir kategori olarak alınmayıp hayatın her sahasına dahil bir kavram olarak belirmiştir. Güzellik unsuru, İslam yazısına Kur’an-ı Kerim’in nüzulü esnasında ve inen ayetlerin kayda geçirilmesinde dahil olmuştur. Kur’an’la doğrudan ilişkili olarak yazı, tarih boyunca kemal kesbederek gelişmiş ve günümüze ulaşan köklü bir yazı sanatı meydana gelmiştir. Bu cihetle, hattın sanat olma haysiyetini estetik çerçevede anlayabilmek, membâna yani Kur’an ve hadis temeline ve bu kaynakların iletim gayesine inmeyi zorunlu kılmaktadır.

İslam yazısı; estetik ve maddi ihtiyaçlar temelinde hem bünye hem tür olarak birçok değişimlere uğramıştır. Bu değişimler hep daha güzeli aramak yolunda gerçekleşirken belli isimler ve ekoller ön plana çıkmış ve yazı hayatına yön vermiştir. Bu vesileyle bir hat levhası ya da bir el yazmasındaki letafeti anlamak için yazıya, bu ekoller çerçevesinde bakmak icap etmektedir. XIX. yüzyıl hattatlarından olan Ahmed Rıf’at Efendi’nin yazı üslubu ele alınan çalışmamızda, bu sebeple yaşadığı yüzyılın estetik kaideleri önem arz etmektedir.

Tebliğimizde Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi BY8363 numarada bulunan yazı kalıplarından seçilen müstakil parçalar üzerinden Ahmed Rıf’at Efendi’nin üslubu, dönemi itibariyle tahlil edilmeye çalışılmıştır. Böylece kaynaklarda ismine açıkça rastlanmayan fakat yazılarından iyi bir hattat olduğu anlaşılan bir sanatkârın bilinirliğinin artması gaye edinilmektedir. Hat sanatında kişisel üslup dolayısı ile aynı kural ve ölçüler içindeki harflerden, o harfleri yazan hattat sayısınca farklı bir güzel arayışı ve estetik tat doğması hasebiyle, Ahmed Rıf’at Efendi’nin sanata kattığı enstantaneler anlaşılmaya gayret edilmiştir.

1. İslam Yazısının Sergüzeşti

Kökenlerinin Nabatî yazısına dayandığı bugün geniş oranda kabul gören Arap yazısı; İslam’la birlikte sanat hüviyetini kazanmış,

dünyada örneği sayılı olan bir yazı sanatı meydana gelmiştir (Alparslan, 2016: 23; Derman, 2017: 22). Hat sanatı; beş temel ekol safhasından geçerek bugünkü haline ulaşmıştır. Bunlar; İbn Mukle (ö. 328/940), İbn Bevvâb (ö. 412/1022), Yâkût el-Musta'sımî (ö. 698/1298), Şeyh Hamdullah (ö. 926/1520) ve Hafız Osman'ın (1110/1698) kurdukları ekollerdir.

Abbasi Devri (750-1258) vezirlerinden olan İbn Mukle; kardeşi Ebu Abdullah Hasan ile birlikte X. yüzyılda ilk ıslahatı gerçekleştirmiştir. İki kardeş, aklâm-ı sitte ya da şeş kalem olarak bilinen altı yazı cinsini, daireyi temel alarak yeni bir estetik çerçeveye oturtmuşlar ve kendilerinden sonraki sanatkârlara yeni bir mecra açmışlardır (Özaydın, 1999: 212; Rado, tarihsiz: 27; Subaşı, 1987: 7). İbn Mukle üslubu, İbn Bevvâb'ın zuhuruna kadar devam etmiştir. Babasının devlet dairesindeki kapıcılık vazifesi dolayısı ile İbn Bevvâb (kapıcı oğlu) ismiyle şöhret kazanmış Ali bin Hilal; İbn Mukle'nin yazılarını geliştirerek yeni bir üslup vazetmiştir (Rado, tarihsiz: 28; Alparslan, 2016: 24). İbn Bevvâb'dan sonra ıslahat bayrağını Yâkût el-Musta'sımî devralmıştır.

XIII. yüzyılda yaşayan ve son Abbasi halifesi El-Musta'sım'ın kölesi olan Yâkût el-Musta'sımî'nin icraatları içinde, öncelikli olarak kendi zamanına kadar düz kesilen kalem ağzını eğri kesmesi sayılmalıdır. Tüm yazı türleri için kalem meylini belirlemiş, fiiliyatta küçük duran bu hareketle harf anatomilerinde detayları pekiştirerek yazı hayatında geniş bir etki yapmıştır. Bu vesileyle kendinden önce yazı yazarlara kâtip denirken hattat namıyla anılan ilk sanatkâr olmuştur. Yâkût el-Musta'sımî bir diğer icraatı olarak; İbn Mukle ile belirmeye başlayan ve İbn Bevvâb ile gelişim kaydeden aklâm-ı sittede, önceki hattatların yazıları üzerinde derin tetkikler yaparak kendisinden sonra XVI. yüzyıla kadar sürecek bir ekol ortaya koymuştur (Serin, 2013: 291; Rado, tarihsiz: 29).

XVI. yüzyıl itibarıyla Türk üslubuyla buluşan hat sanatı, Şeyh Hamdullah'ın Yâkût hattı üzerinde yaptığı çalışmalarla Şeyh ekolüne girmiştir. Sultan II. Bayezid'in (ö. 918/1512) hat hocalığını da yapmış olan Şeyh Hamdullah, Sultan'ın da teşvikiyle Yâkût el-Musta'sımî'ye ait levhaları inceleyerek en güzel harf ve terkipleri seçmiştir. Seçtiği

harf ve terkipler üzerinde yaptığı çalışmalarla o tarihten sonra hattın merkezini İstanbul yapacak ekolünü ortaya çıkarmıştır.

Bir buçuk asır süren bu etkinin ardından XVII. yüzyılda Hafız Osman'la yazı, Şeyh Hamdullah'ın çalışmaları üzerine bina edilerek yükselmeye devam etmiş; hat sanatı bu yüzyılda klasik devresine ulaşmıştır (Derman, 2017: 49). Elbette bu tarihten sonra gelişim durmuş değildir. Özellikle bir yazının normal kaleminden daha iri yazılan ve uzaktan da okunabilen celî şekli (Özönder, 2003: 22), tekâmülünü XIX. yüzyılda kazanmıştır.

Mustafa Râkım Efendi (1241/1826), Hafız Osman'ın sülüs kaidelerini celî yazıya uygulayarak harf ve satır ölçülerini belirlemiş ve boşlukları hareke ve tezyin unsurları ile dengeli bir şekilde doldurarak, celî yazıyı ileri bir safhaya taşımıştır (Berk, 2007: 429; Alparslan, 1993: 266).

Buraya kadar bahsi geçen seyir, aklâm-ı sitte kavramı içinde toplanan; muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, tevki' ve rikaa' olmak üzere altı yazı cinsine dairdir. Fakat farklı dönemlerde doğan ve kendi içinde ayrı bir gelişim tarihine sahip yazılar da bulunmaktadır. Bunlardan ilk akla gelen ta'lik hattıdır. Ta'lik, İranlı hattatlarca geliştirilmiş bir yazı türüdür. Tevki' ve rikaa' yazılarından neşet etmiştir. XIII. yüzyıldan itibaren görülen yazı, Osmanlı'da pek revaç görmemiştir (Derman, 2013: 507-508). Kadim ta'lik de denen bu yazı, okumayı zorlaştıran girift yapısı sebebiyle XIV. yüzyılda yeniden ele alınmış ve nesih yazı ile birleştirilerek nesh-i ta'lik ya da nestalik adıyla yeni bir mecra kazanmıştır. Her ne kadar kavramsal manada ismi nestalik olsa da yine yazıya ta'lik demek galat-ı meşhur olarak devam etmiştir. XIX. yüzyılda Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin (1849/1265) gerçekleştirdiği ıslahatlar ile levha ve kitabelerde çokça kullanılan bir yazı haline gelmiştir (Alparslan, 2007: 11, 15).

Bir başka yazı türü olan rik'a ise XIX. yüzyılda Osmanlıda günlük hayatta kullanılmıştır. Bir nevi el yazısı hüviyeti taşıyarak hızlı ve kolay yazma gayesiyle geliştirilen yazı; İzzet Efendi, Mustafa Halim Özyazıcı gibi meşhur hattatlar tarafından güzel örneklerle

kavuşmuştur. Rıf'at yazının mezar taşı kitabelerinde kullanımına da sıkça rastlanmaktadır (Serin, 2008: 108, 109; Alparslan, 2016: 276).

Geniş bir tarihi süreç içinde birçok hattatın tefekkür ve ameliyesi sonucu gelişen hat sanatı, XIX. yüzyılda, etkisi bugün de süren sanatkârlar elinde hareketli bir zaman geçirmiştir. Bir yazının ancak kendi dönemi içinde incelenerek kıymet hükmüne ulaşılabileceği gerçeğinden hareketle, Ahmed Rıf'at Efendi'nin yaşadığı devrin sanatına detaylı olarak bakmak konunun anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

2. Ahmed Rıf'at Efendi ve XIX. Yüzyıl Hat Sanatı

Ahmed Rıf'at Efendi'nin yaşadığı dönem ve kim olduğuna dair en net bilgiyi hattatın eserlerinden ve imzasından alabilmekteyiz. Buna göre XIX. yüzyılda yaşadığı, yazı kalıplarına düşülen tarihlerle sabittir. İmzasını Esseyid Ahmed Rıf'at Sümbüli el-Merkezî olarak atması ise Sümbüliyye tarikatının Merkez Muslihiddin Efendi koluna bağlı bulunduğunu ve seyyid unvanına sahip olduğunu bildirmektedir. Yazmış olduğu kitabe kalıplarında görülen en yeni tarihin 1310/1893 olmasına istinaden, bu tarihten sonra vefat ettiğinin düşünülmesi tabiidir.

Ahmed Rıf'at ismine dair bir araştırma yapıldığında; Mehmed Süreyya'nın *Sicill-i Osmani* ve Bursalı Mehmed Tahir Bey'in *Osmanlı Müellifleri* isimli eserlerine ulaşılmaktadır. Bu eserlere göre ise 1893 tarihinden sonra vefat eden yalnız bir Ahmed Rıf'at Efendi bulunmaktadır. Yağlıkçızade lakabıyla anılan ve *Lugat-ı Tarihiyye ve Coğrafiyye* isimli eseriyle meşhur bu zatın ressamlığına vurgu yapılsa da hattatlığı hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Ayrıca Seyyid ismi yahut kisvesi yanında tarikinden de söz edilmemiş olması, bu ismin hattat Ahmed Rıf'at Efendi ile aynı kişi olmadığı fikrini güçlendirmektedir (Mehmed Süreyya, 1996: 1393; Mehmed Tahir Bey, 1975: 125; Özcan, 1989: 131; Erdoğan, 2017: 8). *Son Hattatlar*'da yer alan iki Rıf'at Efendi'nin de doğum ve vefat tarihleriyle Ahmed Rıf'at Efendi'nin kalıplara attığı tarihlerin uyuşmaması sebebiyle, hattatın yalnız eserleriyle geriye kaldığı daha da kesinlik kazanmaktadır (İnal, 1975: 332-333).

Ahmed Rıf'at Efendi'nin yaşadığı yüzyılda hat sanatı üstün seviyelere ulaşmıştır. Bugünün hat sanatında hala isimleri anılarak örnek alınan hattatlar bu devirde yetişmiştir. Bu yüzyılda aklam-ı sitte, celî ve ta'lik yazılara yeni ekoller getirilmişken; rik'a ve divani gibi yazılar da yine bu devirde ihya edilerek sanata kazandırılmıştır.

XIX. yüzyıl hat sanatında celî sülüste Mustafa Rakım Efendi (ö. 1241/1826) ile Mahmud Celaledin Efendi (ö. 1245/1829); sülüs yazıda ise Kazasker Mustafa İzzet Efendi (ö. 1293/1876) ile Şevki Efendi (ö. 1304/1887) olmak üzere ikişer üslup belirgindir. Özellikle Rakım Efendi'nin celî sülüste yaptığı inkılap, hat tarihi içinde önemli bir yere sahiptir. Hafız Osman'ın yazı karakterini celiye başarıyla aktararak, celî sülüsü hakiki bir sanat hüviyetine kavuşturmuştur. Mahmud Celaledin Efendi de celîde kendi ekolünü kurmuş fakat daha sert karakterli olan bu üslup devam etmemiştir (Derman, 1997:430; Derman, tarihsiz: 191).

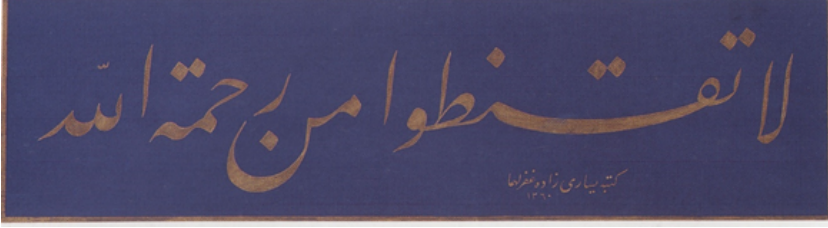


Görsel 1: Mustafa Rakım Efendi (solda) ile Mahmud Celaledin'e (sağda) ait levhalar.

Hafız Osman'ın XVII. yüzyılda kurduğu ekol, XIX. yüzyılda; Mustafa Rakım, Ömer Vafî, Mehmet Şevki, Mehmet Şefik, Mustafa İzzet Efendiler tarafından devam ettirilmiştir. Ancak sülüs-nesih yazılarda, Kazasker Mustafa İzzet Efendi ve Mehmet Şevki Efendi yeni bir şive yakalayarak yazıyı bir üst merhaleye taşımışlardır. Şevki Efendi'nin bugüne kadar tesir gösteren üslubu yanında Sami ve Nazif Efendiler de bu tekamüle destek veren isimlerden olarak ön plana çıkmaktadır (Alparslan, 2016: 114-124).

XIX. yüzyılda ileriye taşınan bir diğer yazı cinsi olan ta'lik hattında ilk adım, İran topraklarından gelen İmad ekolünü mükemmel

bir seviyeye taşıyan Yesari Mehmed Esad Efendi (ö. 1213/1798) olmuştur. Ta'lik yazıyı asıl zirveye çıkaransa Mehmed Esad Efendi'nin oğlu Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'dir (ö. 1265/1849). Yesârîzâde'den sonra İran üslubu terk edilmiştir. Sami Efendi (ö. 1330/1912), ta'lik hattında Yesârîzâde'den sonra bir diğer önemli sanatkâr olarak öne çıkmaktadır (Alparslan, 2016: 241-242).



Görsel 2: Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin celî ta'lik bir levhası.

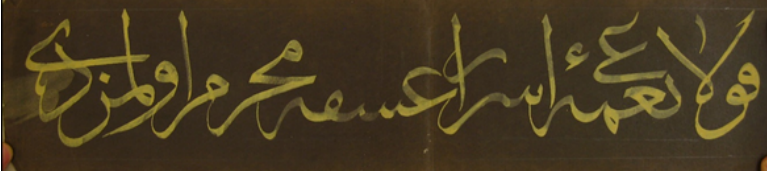
3. Yazı Kalıpları Özelinde Ahmed Rıf'at Efendi'nin Yazı Üslubu

Ahmed Rıf'at Efendi, önem ve safhaları ana hatlarıyla anlatılmaya çalışılan XIX. yüzyılın bir sanatkarıdır. Yazıları da bu yüzyıla göre değerlendirilmelidir. Rıf'at Efendi'nin yazı kalıpları üç yazı türünü barındırmaktadır: Bunlar; sülüs ve celisi, ta'lik ve rik'a hatlarıdır. İlk olarak hattatın sülüs yazılarına bakıldığında bunların tamamlanmamış kalıplar olduğu görülmektedir. Harekeler bir yana harflerin noktaları dahi koyulmamıştır (Görsel 3).

Kalıplar içinde sülüs, sadece iki ayrı satır olarak bulunmakta ve hattatın tüm kalıpları içinde başka sülüs ibareye rastlanmamaktadır. Aynı şekilde üzerlerindeki metinden mezar taşlarına ait olduğu anlaşılan yine iki adet celî sülüs kalıp yer almaktadır. Sülüs kalıpların örneğinin az oluşu ve mevcut olanlar üzerindeki eksiklikler, hattatın sülüs konusundaki vukufiyetine dair detaylı bir görüş sunmayı zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte celîler dahil sülüs yazılarda sert bir karakter göze çarpmaktadır. Bu sertlik, sülüslerde elif ve lam gibi dik harflerin esnek olmayan yapısı ile çanak dönüşlerinde kendini göstermektedir (Görsel 3, 4).



Görsel 3: Ahmed Rıf'at Efendi'nin sülüs bir yazı kalıbı.



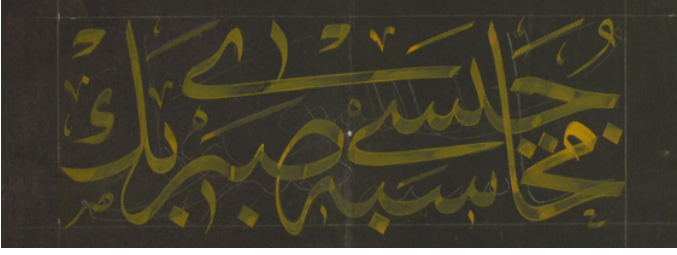
Görsel 4: Ahmed Rıf'at Efendi'nin sülüs bir yazı kalıbı.

Celî kalıplarda ise sert üslup daha bariz belli olmaktadır. “Muhasebecisi Sabri Bey” yazan kalıpta göze çarpan noktalardan biri, hattatın istifi önce kabaca çizerek ardından üzerine hemen kalemle yazmasıdır. Bu da sanatkârın hattaki maharetine dair ipuçlarını barındırmaktadır. Sülüs kalıplara nispetle bu kalıplarda hareketler tam olarak koyulmuş ve kalıba numara verilmiş, üstelik kalıp içgelenmiştir. Bu da bize kitabenin diğer parçalarının kayıp olduğunu bildirmektedir. Ancak istifte harf noktalarının yerleri iyi ayarlanamamış ve okunuşu zorlaştıracak şekilde mevcut boşluklara koyulmuştur.

“Efendi Hazretlerinin halile-i” şeklinde devamı sonraki kalıpta bulunan bir ibareyi muhtevi olan diğer celî sülüs kalıp da yazımı ve harekelemesi bitmiş, tahrir ve tashihi yapılmış haldedir.

Kalıpta sondaki kef harfi kısa kalmış ve harf noktaları yine harflerinden uzağa koyulmuştur. Her iki kalıpta da üst boşluk makus ya harfleriyle doldurulmuştur. (Görsel 5, 6). Dönemin iki ekolü olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi ile Mahmut Celaledin Efendi'nin yazıları ile Ahmed Rıf'at Efendi'nin yazı detayları kıyaslandığında, devrin üslubuna uygun şekilde yazdığı daha aşîkâr görülebilmektedir (Görsel 7).

Daha önce belirtildiği üzere hattata ait sülüs yazı örneklerinin azlığı daha geniş bir tahlile imkân vermiyorsa da mevcut örnekler, hattatın sülüs yazıya hâkim olduğunu anlamaya yetmektedir.



Görsel 5: Ahmed Rıf'at Efendi'nin celi sülüs bir yazı kalıbı.



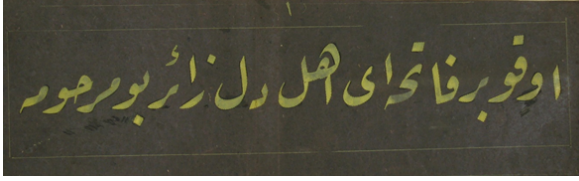
Görsel 6: Ahmed Rıf'at Efendi'nin celi sülüs bir yazı kalıbı.



Görsel 7: (Soldan sağa doğru) Ahmed Rıf'at Efendi, Mustafa Rakım Efendi ve Mahmud Celaledin Efendi'ye ait yazı detayı.

Ahmed Rıf'at Efendi'nin asıl uzmanlığı olarak görülen ta'lik yazıya geçmeden önce rik'a hattı ele alınırsa hattatın bu yazıda da mahir olduğu anlaşılmaktadır. Bâb-ı âlî'den çıkarak XIX. yüzyılda gelişen ve yaygınlık kazanan rik'a hattı, ilk inkılabı Mümtaz Efendi (1287/1871) elinde geçirdikten sonra İzzet Efendi (1320/1904) marifetiyle bugün dahi kullanıma devam eden üslubuna kavuşmuştur (Alparslan, 2016: 277).

Ahmed Rıf'at Efendi'nin bir mezar taşı kitabesine ait olduğu “oku bir Fâtîha ey ehl-i dil zâ'ir bu merhûma” ibaresinden anlaşılan yazı kalıbı -İzzet Efendi yolunda- rik'a celisi ve gayet muntazam bir yazıdır. Harf aralarındaki boşluklar dengeyi sağlayacak şekilde ayarlanmış, harfler göze hoş gelecek bir düzende dizilmiştir (Görsel 8).



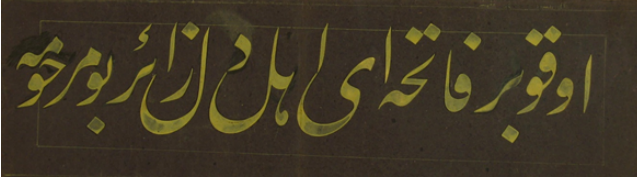
Görsel 8: Ahmed Rıf'at Efendi'nin rik'a bir yazı kalıbı.

Ahmed Rıf'at Efendi'nin yazılarına ait en geniş sahayı kaplayan ta'lik hattıdır. Rıf'at Efendi; ta'lik ile tarih ve tamir kitabeleri, mezar taşları gibi çeşitli alanlarda eser vermiştir. Hattatın imzası da kalıplarında yalnız ta'lik olarak bulunmaktadır (Görsel 9). Yazılarını Yesârîzâde ekolüne göre yazan hattatın ta'likteki mahareti ilk bakışta anlaşılmaktadır.



Görsel 9: Ahmed Rıf'at Efendi'nin imzası: “Eser hâme-i Ahmed Rıf'at Sünbûli el-Merkezî gaferalehu”.

Bir başka ta'lik kalıpta yer alan ibare, yukarıda incelenen rik'a kitabe kalıbıyla aynıdır. Standart bir mezar taşı ibaresi olan metnin ta'likte de tekrar etmesi, hattatın birçok mezar taşı yazmış olabileceğini ve hayatını yazıyla kazandığı izlenimini vermektedir. Yine aynı ta'lik kalıpta hattatın diğer ta'lik eserlerine göre harfler daha sıkı bir şekilde yan yana getirilmiştir. Bu ise büyük ihtimalle bir mezar taşına ait olan kalıbın yazılacağı alana metni, ebat ve satır düzeni itibarıyla uygun bir şekilde yerleştirmek için olmalıdır (Görsel 10).



Görsel 10: Ahmed Rıf'at Efendi'nin ta'lik bir yazı kalıbı.

Yazıları genel hatlarıyla ele alındığında, Görsel 11'de yer alan metinde yazıya nefes aldirmek için sin ve be harflerine keşide verilmiştir. Böylece bir önceki kalıba (Görsel 10) göre daha ferah bir görünüm elde edilmiştir. Kalıplarda genel olarak metin sonunda harflerin üst üste koyulduğu göze çarpmaktadır. Metinler baş kısımlarındaki sükunetle devam etmemekte, son kelimelerde harfler birbiri üzerine binmektedir. Buradan hattatın, hem yazı alanı içine metni sığdırmaya hem de metinde keşidelerle dengeyi sağlamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunda başarılı olduğu da görülmektedir (Görsel 11).



Görsel 11: Ahmed Rıf'at Efendi'nin ta'lik bir yazı kalıbı.

Diğer bir kalıpta ikinci sin harfine ait keşide satırın ortasında yer alarak metni terazilemiş, sağ ve soldaki terkiplerin yoğunluğunu dağıtmıştır. İlk sin harfinin çanağı ile sondaki nun harfi de yine dengeyi sağlayan unsurlardır (Görsel 12).



Görsel 12: Ahmed Rıf'at Efendi'nin ta'lik bir yazı kalıbı.

Son olarak Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi ile hattatın yazıları kıyaslandığı vakit harf anatomilerinin aynılığı görülmektedir (Görsel 13, 14). Bu ise Ahmed Rıf'at Efendi'nin iyi hocalardan eğitim gördüğünü

ve hattatlığın hayatında önemli bir yer kapladığını düşündürmektedir. Her ne kadar hayatı ve hocaları hakkında bilgi yoksa da harf ve terkiplerinin Yesârîzâde ile kıyasından elde edilen sonuç; Ahmed Rıf'at Efendi'nin zamanının iyi hattatlarından biri olduğuna dair güçlü bir delil oluşturmaktadır.



Görsel 13: Ahmed Rıf'at Efendi (soldakiler) ve Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'ye ait (sağdakiler) harf ve lafzatullah karşılaştırması.



Görsel 14: Ahmed Rıf'at Efendi (soldakiler) ve Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin (sağdakiler) harflerinin karşılaştırılması.

Sonuç

Hayatına dair ayrıntılı bilgi bulunmamasına rağmen Ahmed Rıf'at Efendi'nin günümüze ulaşan yazılarından anlaşıldığı üzere, rahatlıkla döneminin istidatlı hattatlarından biri olduğu söylenebilir. Yazı kalıplarında sülüs, rik'a ve ta'lik hatlarını kullanmıştır. Sadece dört tane sülüs kalıbı mevcut olan hattatın rik'a yazıyla da bir mezar taşı kitabesi bulunmaktadır. Geri kalan tüm eserlerini ta'lik hattıyla yazmıştır. Ta'lik hattının bu yoğun kullanımı, hattatın ta'lik yazıdaki hünerine bir delil mahiyetindedir.

Ahmed Rıf'at Efendi'nin tüm yazı cinslerinde döneminin üslup ve olgunluğunu taşıdığı görülmektedir. Sülüs yazılarında sert bir karakter göze çarpmaktadır. Ta'lik hattında ise Yesârîzâde ekolünde eser vermiş ve bunda oldukça başarılı olmuştur.

Ta'lik yazılarına Yesârîzâde ile kıyaslayarak detaylı bakıldığında mahareti daha açık ortaya çıkmaktadır. Harfleri, Yesârîzâde'nin harflerinden ayrılmayacak surettedir. XIX. yüzyılda yetişen ve yazıda bu derecede kabiliyet sahibi bir hattatın kaynaklarda yer almaması hat tarihi açısından bir kayıp olarak değerlendirilebilir. Bu durum, hüsn-i hat tarihi ve hattat biyografilerine dair yeni araştırmalarla günümüze ait toplu eserlere ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Böylece oluşacak yeni külliyatlarla sanatın ileriye taşınmasında zamanımıza düşen vazife de yerine getirilmiş olacaktır. Bir diğer husus olarak Ahmed Rıf'at Efendi hakkındaki bilinmezlik örgüsü, hat sanatı için önemli olabilecek fakat isimleri unutulmuş hattatların varlığı ve ortaya çıkarılmayı beklediği konusunda bir ön bilgi sunmaktadır. Elde edilecek bulgular, hat sanatının tarihini daha çok aydınlatarak yazının gelişimi hususunda bugüne kaynak teşkil edebilecektir.

Kaynakça

1. ALPARSLAN, A. (1993). "Celif", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 7, TDV Yayınları, İstanbul.
2. ALPARSLAN, A. (1993). "Nesta'lik", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 33, TDV Yayınları, İstanbul.
3. ALPARSLAN, A. (2016). Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
4. BERK, S. (2007). "Râkım Efendi Mustafa", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 34, TDV Yayınları, İstanbul.
5. Bursalı Mehmed Tahir Bey (1975). Osmanlı Müellifleri, C. 3, Meral Yayınevi, İstanbul.
6. DERMAN, M. U. (1997). "Hat", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 16, TDV Yayınları, İstanbul.
7. DERMAN, M. U. (2010). "Ta'lik", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul.
8. DERMAN, M. U. (tarihsiz). "On Dokuzuncu Yüzyılda Hat Sanatı", Türk Hattatları, Yayın Matbaacılık, İstanbul.
9. DERMAN, M. U. (2017). Türk Hat Sanatından Seçmeler, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
10. İNAL, M. K. (1970). Son Hattatlar, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
11. Mehmed Süreyya (1996). Sicill-i Osmanî, C. 5, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
12. ÖZAYDIN, A. (1999). "İbn Mukle", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 20, TDV Yayınları, İstanbul.
13. ÖZCAN, A. (1989). "Ahmed Rifat Efendi Yağlıkçızade", TDV İslam Ansiklopedisi, C. 2, TDV Yayınları, İstanbul.

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

14. ÖZÖNDER, H. (2003). Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü, Sebat Ofset Matbaacılık, Konya.
15. RADO, Ş. (tarihsiz). Türk Hattatları, Yayın Matbaacılık, İstanbul.
16. SERİN, M. (2008). “Rik’a”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 35, TDV Yayınları, İstanbul.
17. SERİN, M. (2013). “Yâkût el-Müsta’sımî”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43, TDV Yayınları, İstanbul.
18. SUBAŞI, H. (1987). Yazıya Giriş, Dersaadet Yayınları, İstanbul.
19. YAZIR, M. B. (1981). Medeniyet Aleminde Yazı İslam medeniyetinde kalem Güzeli, C. 1-2, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Tez, Bildiri ve Makaleler

ERDOĞAN, N. (2017). Lugat-ı Tarihiyye ve Coğrafiyye II. Cilt (Transkripsiyom-İnceleme- Madde Başı İndeksi), Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Aydın.

TÜRK RESİM SANATININ BAŞLANGICI **Öğt. Gör. Dr. Umut DEMİREL**

Ankara HBV Temel Sanat Bilimleri Böl.
umut.demirel@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-9599-6976

Özet

Petroglif (Kaya üstü resim, figür, yazı ve damgalar) insanlığın erken dönemlerden itibaren yaptıkları tarih, kültür-medeniyet ve sanat ürünleri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle önem arz eden petroglifler (kaya üstü resimler) erken dönem insanların sosyo-kültürel birçok özelliğini yansıtmaya özelliğine sahiptir. Tarihin ilk çağlarından itibaren petroglifler (kaya üstü resimleri), mağara ve kaya yüzeylerine çizme, kazıma veya boyama tekniği ile oluşturulmuştur. Bu tarihi kalıntıların ilk örneklerinde sanat üslubuna çok rastlanmamaktadır. Fakat zamanla bir sanat üslubunun oluştuğu görülmektedir. Petroglifler, insanların erken dönemlerden başlayarak ortaya koyduğu kültür, sanat, tarih ve medeniyet ürünleri olarak kabul edilmektedir. Asya ile Avrupa'dan itibaren birçok kıtada farklı dönemlerde yapılmış petrogliflerin önemli bir kısmı Türkler tarafından meydana getirilmiştir. Erken dönem Türk kültür ve medeniyetinin en önemli ve değerli maddi varlıkları arasında gösterilen kaya üstü resimlerinin pek çoğu yazının kullanılmasından evvelki dönemlere rast gelmektedir. Bu petroglifler Türk insanının sosyo-kültürel yaşantılarına dair önemli izler taşımaktadır.

Petroglifler, insanın insanla, insanın doğayla, evrenle ve kozmolojiyle ilişkilerini ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. Türk insanının kutsal adledilen unsurlar ve tanrı ile olan ilişkisi bu petroglifler ile ifade edilmeye çalışılırken, doğadaki insan, hayvan ve bitki tasvirlerinden yararlanılarak, dünyada büyük oranda olağanüstü özelliklere haiz olduğu düşünülen göksel unsurlardan yararlanılarak ortaya konulmuştur. Ankara/Güdül/Salihler Köyü'ndeki Asmalı Yatak kaya resimlerinde Türk kültürünün karakterini taşıyan tasvirlerin bulunması bu coğrafyada Türklerin bilinenden çok daha önceki devirlerde yaşadığının ortaya çıkarmaktadır. Türk dünyasında görülen petroglifler (Kaya üstü resimler) önem arz etmesinin nedenlerinden biri de sanatsal özelliklerinden ziyade, ilerleyen dönemlerde Türk

sanatı devirlerinin nüvesini oluşturan ikinolojik ve ikografik niteliklerinden dolayıdır. Av kültürü ve sembolizmi yansıtan sahnelerden meydana gelmektedir erken dönem kaya resim panoları. Sembolik anlamlar içeren hayvan mücadele sahnelerinin ilk örneklerini bu resimlerde görüyoruz. Bahsedilen bu sahneler, birçok sembolik ve mitolojik anlamlara sahip hayvanlar ile ilgili kompozisyonlar, günlük yaşantı ve dini inançla ilgili olayları yansıtmaktadır. Bunun yanında petrogliflerde tamgalar veya tamgaya benzer şekiller, dikdörtgen ya da daire şekilleri ile dört ana yönde işaretler bulunmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Orta Asya dan – Anadolu'ya Türk kaya resimlerinin, damgaların, runik yazıların, Türk kültürüyle olan bağlantısı açıklanmaya çalışılışları ve buradan yola çıkılarak ilk dönemlerden itibaren Türklerin Anadolu'daki varlığı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kaya Resimleri, Runik Yazılar, Damga, Kurgan

THE BEGINNING OF TURKISH PAINTING ART

Abstract

Rock paintings, figures, inscriptions and stamps (petroglyphs) are products of history, culture-civilization and art that mankind made in ancient times. Because of this, the rock paintings, which are important, reflect many socio-cultural characteristics of ancient people. Rock paintings (petroglyphs) from early history have been made in the form of scraping, drawing or painting on rock or cave surfaces. In the first examples of these, the art style is not seen much. But over time, it is observed that an art style develops rock paintings are products of history, culture, civilization and art that man has made since the early periods. A significant part of the rock paintings from different periods on many continents from Asia to Europe were made by the Turks. Many of the rock paintings, which are among the most valuable material assets of early Turkish culture and civilization, belong to the periods before the use of writing. These paintings bear deep traces about the socio-cultural lives of the Turks.

Rock paintings outline the relationship of man with nature, the universe and cosmology. While the relationship of man with God and elements considered sacred is expressed in paintings, depictions of celestial elements and human, animal and plant in nature have been used, which are believed to have extraordinary properties to a large extent in the universe. The presence of depictions bearing the character of Turkish culture in the hanging bed rock paintings in Ankara/Gudul / Salihler Village shows that the Turks came to this geography much earlier than is known

Rock paintings in the Turkish world are more important because of their iconographic and ikinological qualities, which form the foundations of subsequent periods of Turkish art, than their artistic characteristics. Early rock boards often contain scenes that reflect hunting culture and symbolism. In some of these paintings, we come across the first examples of animal fighting scenes with symbolic meanings. These scenes refer to animal-related compositions with various symbolic and mythological meanings, religious beliefs, and events related to daily life. In addition, the rock paintings show stamps or signs similar to stamps, circular or rectangular shapes and signs in four main directions

The aim of this research is to explain the connection of Turkish rock paintings, stamps, Runic writings and kurgans with Turkish culture from Central Asia to Anatolia, and from here on out, the existence of Turks in Anatolia from the first periods will be discussed.

Key Words: Rock Paintings, Runic Writings, Stamp, Kurgan

TÜRK RESİM SANATININ BAŞLANGICI

Bir milletin tarihi araştırılırken, incelenen milletin yaşamış olduğu coğrafya ve üzerindeki toprakların kültürel ve siyasi yönleri anlaşılıyorken, Türk tarihi denildiği zaman, bir milletin belirli bir coğrafik bölgedeki tarihi anlaşılmamaktadır. Özel adlarla anılan Türk adı verilen toplulukların birçok coğrafyada ortaya çıkardığı tarihlerin birleşimi anlaşılmaktadır.

Türk tarihi incelenirken iki nokta göz önünde bulundurulmalıdır. Bunlardan birincisi; Dağınık bir biçimde yaşamalarından ötürü Türklerin aynı zaman diliminde tarihlerini bir bütün olarak ele almak zor kabul edilmektedir. İkinci olarak ise; diğer halkların tarihleri ülke toprakları içerisinde gelişirken Türk halkının tarihi çok sayıda coğrafyalarda meydana gelmiştir. Bu farklı coğrafyalarda yaşama parçalanmayı da kaçınılmaz hale getirmiştir.

Türk topluluklarının siyasi, ekonomik ve kültürel yönden birbirlerinden ayrılması sonucuna neden olan faktör ise Türklerin bir kısmının yerleşik hayata geçmesi olarak kabul edilmektedir. Türk topluluklarının bir kısmı bulundukları coğrafyada iktidarın zirvesine çıktığı görülmektedir. Farklı coğrafyalarda aynı zaman diliminde büyük devletler kuran Türk topluluklarının bulunması dünya tarihinde derin izler bırakmasına neden olmuştur. Türk kültür tarihinin arkeolojik kaynaklarına yeni bakış açıları getirmek Türk tarihinin incelenmesinde önemli hususlardan bir tanesi olarak kabul edilmelidir.

Tarihçiler, Türklerin anayurdunun Çin kaynaklarına dayanarak Altay dağları olduğunu ifade etmektedirler. Kültür tarihçileri Altay Kırgız bozkır sahasının veya Baykal Gölünün güneybatısının, etnologlar İç Asya'nın kuzey bölgelerinin Sanat tarihçileri, kuzeybatı Asya sahasının, antropologlar Kırgız bozkırı – Tanrı Dağları arasının, bazı dil bilimciler ise Altayların veya Kingan Dağlarının doğu ve batısının Türklerin anayurdu olması gerektiğini ileri sürdükleri görülmektedir. Alanda yapılan dil araştırmaları da Hazar Denizinin kuzey ve kuzeydoğu bozkırları ile Altay Ural Dağları arası Türklerin anayurdu olması gerektiğini ortaya koymuştur.⁵⁶ (Ceylan, 2015: 9-10)

Esas itibariyle petroglif, “taş üzerine yapılan oyma” anlamına gelmektedir. Türkiye Türkçesinde bu kelimeyi karşılamak için “kaya üstü tasvirler”, “kaya üzerine levhalar”, “kaya resimleri”, “taş oymaları” gibi tanımlar kullanılmaktadır. “Dövme”, “boyama”,

⁵⁶ Akt: Ceylan, A. (2015, s.9-10) GÖMEÇ, Saadett in (1971), Türk Kültürünün Ana Hatları, Ankara, 2002, s. 17 vd.; İbrahim Kafesoğlu, Türk Milli Kültürü, İstanbul, 1983, s. 48; Gyula Nemeth, “Türk Dünyası Eskiçağı”, Ülkü XV, 1940, s. 301 vd.; Ramazan Özey, Dünya Platformunda Türk Dünyası, Konya, 1997, s. 1 vd.; Osman Turan, Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi, İstanbul, 1993, s. 19 vd.; Salim Koca, Türk Kültürünün Temelleri-I, İstanbul, 1990, s. 12; László Rásonyi, Tarihte Türklük, Ankara, s. 1 vd.

“kazıma”, “oyma”, teknikleri ile mağaralara ve kayalara yapılan petroglifler, bulundukları alanı açık hava müzesine çevirmekte ve alan uzmanlarınca ait oldukları devrin “ifade vasıtası”, “iletişim aracı”, hatta “yazısı” olarak tanımlanmaktadır.

Farklı farklı dönemlerde farklı Türk boyları tarafından oluşturulmuş petroglifler Asya’dan Avrupa’ya birçok kıtada yer almaktadır. Büyük bölümü yazının bulunuşundan evvelki zamanlar da yapılan bu eserler, aynı yazıtlar, tamgalar, dikili taşlar, anıt mezarlar, balballar, heykeller, kullanım ve süs eşyaları gibi Türk kültürünün en özel ve değerli maddi varlıkları içinde görülmektedir.

Türk inancı ve yaşayış tarzı hakkında derin izler barındıran; Türk kültür ve medeniyetinin özellikle Saka, Avar, Kırgız, Hun, Uygur ve Kök Türk dönemlerine ait pek çok bilinmeyen yönleri aydınlatması, açıklanmasına ışık tutmaktadır. Genelde insanın evrenle, Tanrıyla, doğayla ilişkisini ana hatlarıyla ifade etmektedir.

İnsanların Tanrı’yla ve kutsal sayılan varlıklarla olan ilişkisini tasvirlerle ifade edilirken, büyük oranda, Türk boylarınca olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan evrendeki varlıkların (güneşin, ayın) ve hayvanların (geyiklerin, dağ keçilerinin / tekelerin, kurtların, atların, kartalların) tasvirlerinden yararlanıldığı görülmektedir. (Alyılmaz, 2004: 157)

Kitabeler ve yazılı vesikalar geçmişin aydınlatılmasında rol oynayan çok önemli kanıtlardır. Ancak bunların yetersiz kaldığı durumlarda, geçmişin aydınlatılması, sosyo-ekonomik ve dinî yönden incelenmesi daha karmaşık hale gelir. İşte bu durumda geçmişteki insanların mağara duvarlarına, kayalar üzerine yapmış oldukları resimler, tasvirler, damga ve semboller eski devirlerin karanlık çağlarına ışık tutarlar. Bu şekilde Orta Asya’dan başlayıp Anadolu’ya kadar uzanan coğrafyalarda birçok petroglif bulunmuştur.

Orta Asya’da ortaya çıkan petroglifler, Paleolitik Çağ’dan itibaren görülmeye başlanmıştır, Petroglif (Kaya resimleri), Mağaraların iç kısımlarına ve kaya yüzeylerine farklı teknikler ile yapılmışlardır. Bilhassa Paleolitik Çağ’a ait yerleşim yerlerinde tespit edilen hayvan

tasvirleri ya da av sahneleri kaya resimlerinin geçmişini tespit etmek bakımından önemli görülmektedir.

İç Asya'daki bazı Mezolitik merkezlerde bilhassa Geç Mezolitik Çağ'a ait Sakta (shaktha) Mağrası'nda boya ile yapılmış duvar resimleri oldukça dikkat çekicidir. Bahsedilen resimlerde yak, yaban domuzu ve birçok hayvan tasvirleri tespit edilmiştir. Candaman kaya resimleri, Moğolistan'da Neolitik Çağ'a tarihlenen, tarihin karanlık çağlarında toplumsal hayat hakkında bilgi verecek nitelikte kabul edilmektedir. Kalkolitik Çağ ile beraber Orta Asya'da bir çok merkezde tespit edilen petroglifler, erken dönemlerde başlayan göçler ile daha fazla alanda görülmeye başlanacak ve daha ileri ki dönemlerde Orta Asya'da devletleşen Türk topluluklarında (Hun-Göktürk) devamlılıklarını sürdürdükleri görülmektedir. (Akt: Özgül,2015:171)

Şamanların, kamların (sonraki dönemlerde Budist ve Maniheizt rahiplerin) genelde İnsanın Tanrı'ya yakarışı ve bağlılığını belirten tasvirlerde, kumandanların (buyrukların, sübaşlarının, süvarillerin),kağanların ön planda oldukları dikkat çekmektedir. Günlük hayatı, av ve savaş sahnelerini, sıradan olayları konu alan kaya resimlerinin yanında dini ve ritüel içerikli pek çok kaya üstü resimler bulunmaktadır. Bahsedilen kaya resimlerinin her iki türü de pek çok yönü ile minyatür ve Türk resim sanatına da temel teşkil etmektedirler.

Türk boyları için tarihin her döneminde dağlar, kutsal sayılıp hem dini duygularını ifade ettikleri hem Tanrıya ibadet ettikleri, hem de ölülerini yaktıkları yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk boylarına ait dini ve ritüel nitelikli kaya resimlerin ilk örnekleri genellikle Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan, Hakasya, Altay, Tuva, Moğolistan, Doğu Türkistan cumhuriyetleri sınırları içindeki) Dağlık (Tanrı, Pamir, Sayan, Deel, Altay dağlarında) bölgelerinde ki yüksek tepelerde görülmektedir.

Diğer milletlerle sosyo-kültürel ilişkiler geliştikçe ve eski Türk devletlerinin ve imparatorluklarının sınırları genişledikçe kaya resimlerinin işlendikleri alanlar hem dağlarla, tepelerle sınırlı kalmaz

hem de Avrupa'nın içlerine kadar uzandığı görülür. Bilfiil Türkiye'de (özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde), Azerbaycan'da, İran'da, Afganistan'da, Irak'ta, Suriye'de, Bulgaristan'da, Ukrayna'da, Yunanistan'da, Fransa'da, Macaristan'da bulunan kaya üstü resimler bunu açıkça ortaya koymaktadır. (Alyılmaz, 2004:158)

Türk akınlarının, egemenliğinin yanı sıra İpek Yolu'nun ve göçlerin farklı Türk boylarına ait kaya resimlerinin binlerce kilometre mesafede ki bölgelere taşınmasında önemli role sahip olduğu düşünülmektedir. Birbirlerinden tamamen farklı coğrafi özellikler gösteren bölgelerde ve aralarında binlerce kilometre uzaklık bulunan bölgelerde vücuda getirilmiş olsalar dahi kaya üstü resimlerin hem yapım teknikleri, üslup özellikleri ve ifade ettikleri anlamlar, hem de kaya resimlerinin içinde zaman zaman görülen yazıtlar ve tamgalar hem de bölgelerde ki arkeolojik belge ve bulgular bu eserlerin aynı duygu ve düşüncenin ürünü oldukları açıkça anlaşılmaktadır.

Alman, İngiliz, Amerikalı, Belçikalı, Koreli, Rus, Moğol ve Türk bilim insanları tarafından Türk boylarına ait Asya ve Avrupa'daki kaya üstü resimlerinin bir kısmı üzerinde inceleme ve araştırma yapılmış; Kitaplar yayımlanmıştır. Fakat yapılan çalışmaların birçoğunda kaya üstü tasvirlerin Türk Milleti'ne ait olduğu gerçeği devamlı göz ardı edilmekte; bunların sınıflandırma, tarihlendirme ve anlamlandırılmaları da ayrıntılı bir biçimde yapıp incelendiği görülmemektedir. (Alyılmaz, 2004: 158)

Kaya üstü resimler, Türkler'in yaşayış ve inanışları, dünya görüşleri, sanat ve estetik anlayışları ile ilgili önemli bilgileri, mesajları binlerce yıl sonrasına taşıma özelliklerinin yanında, sadece Türk boylarının medeniyetlerini ve kültürleri hakkında değil; bulundukları yerlerin tarihî-coğrafi şartları, bu alanlarda daha önce yaşayan canlılar ve doğal hayat hakkında da değerli bilgiler vermektedir. Fakat kaya üstü resimler bütün bu önemlerine, Türk tarihinin, kültürünün ve medeniyetinin binlerce yıllık geçmişe, gelişmişliğe ve köklülüğe sahip olduğuna tanıklık etmelerine rağmen,

hem yeterince araştırılıp incelenmemiş; hem de gerekli şekilde korunmadıkları görülmektedir.

İnsanlık tarihi bakımından da her biri hazine niteliği taşıyan kaya üstü resimler bulundukları bölgelerde uluslararası anlaşmalarla koruma altına alınmaları; ilgili bilim adamlarının (paleografların, antropologların, etnografların, halkbilimcilerin...) işbirliği ile araştırılıp incelenmeleri hızla sağlanmaları gerekmektedir. (Alyılmaz, 2004: 185)



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu kitabından alınmıştır.

Türk Dünyasının Coğrafyası

Türk dünyasının çok büyük bir bölümü Orta Asya ile Ön Asya'da bulunurken küçük bir kısmı Avrupa'da bulunmaktadır. Yeryüzü üzerinde Ekvatora göre kuzey yarım kürede, baş meridyene göre de, doğu yarım kürede bulunmaktadır. Matematik konum olarak yaklaşık 20° Doğu (Balkanlar), 90° Doğu (Turfan Havzası) boylamları ile 35° Kuzey (Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti), 55° Kuzey (Kazakistan) enlemleri arasında yer aldığı görülmektedir. Yaklaşık dikdörtgene yakın bir yapısı bulunmaktadır. Toplam yüzölçümü 10,5 milyon km²'yi bulmaktadır, Türk dünyasının yüz ölçümü bu da Avrupa kıtasının yüzölçümünün üstündedir.

Türk dünyası doğuda Arap ülkeleri, batıda Avrupa ülkeleri ve kuzeyde Rusya Federasyonu ile sınırdadır. İklim özellikleri bakımından toprakları tarım ve hayvancılığa elverişlidir ve Türk ülkelerinin tamamı orta kuşakta yer almaktadır. Batı Türkistan ve Doğu Türkistan'ın alçak yayları ile ve geniş ovaları tarıma elverişli alanlar meydana getirir. Benzer biçimde Türkiye'de ve Azerbaycan'da yer alan alçak yaylalar ve ovalar tarım alanlarını meydana

getirmektedir. Türkistan'ın (Orta Asya) bozkırlarında ve dağlık alanlarında geçim hayvancılık ön planda görülmektedir.

Azerbaycan'da, Türkiye'de ve Kafkasların dağlık bölgelerinde de hayvancılık ön plana çıkmaktadır. Coğrafi beraberlikten de anlaşılacağı gibi Türklerin yaşadığı yerler arasında uzak mesafeler bulunsa da yaşam şartları arasında bir beraberlik bulunduğu anlaşılmaktadır.⁵⁷ Türkistan'da (Orta Asya) yapılan arkeolojik kazılardan anlaşıldığı kadarıyla insanların Paleolitik çağdan itibaren yaşam sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Paleolitik çağda magralarda ve kaya altı sığınaklarında insanlar yaşamlarını sürmektedir. M.Ö. 5000'lerde başlayan ve geçiş dönemi olarak kabul gören Mezolitik Çağda insanlar, genellikle ormanlık alanlarda yaşamakta ve basit silahlarla avcılık yapıyorlardı. Mikrolit alet yapan bu dönem insanı, balıkçılık ve avcılık ile yaşamlarını sürdürüyordu. Bazı küçükbaş hayvanları evcilleştiriyorlar, doğadaki bitkilerden faydalanıyor, bazı hayvanlara ise kutsallık isnat ediyorlardı. (Ceylan, 2015:13)

Petroglif (Kaya resimleri), insanı erken dönemlerden itibaren yapmış olduğu kültür, medeniyet, tarih ve sanat ürünleri olarak tanımlanır. Asya'dan Avrupa'ya birçok kıtada farklı dönemlere ait kaya resimlerinin önemli bir bölümü, Türkler tarafından yapılmıştır. Yazının kullanımında önceki dönemlere ait olan kaya resimleri, erken dönem Türk kültür ve medeniyetinin en değerli maddi varlıkları arasında yer almaktadır. Bu resimler Türklerin sosyo-kültürel yaşantılarına dair deriz izler barındırmaktadır.

Petroglifler (Kaya resimleri), insanların doğa ile, evrenle ve kozmolojiyle ilişkisini ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. İnsanın Tanrı'yla ve kutsal sayılan unsurlar ile ilişkisi resimlerle ifade edilirken, evrende büyük ölçüde olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan göksel unsurların ve doğadaki insan, bitki ve hayvan betimlemelerinden faydalanılmıştır. (Aksoy, 2018: 195).

⁵⁷ Akt: Ceylan, A. (2015), s.11. ATAY, İbrahim (2009), "Türk Dünyası'nın Coğrafyası", Türkler Ansiklopedisi, c. I, Ankara, 2002, s. 242 vd.; Ramazan Özey, "Tarihte Türk Devletleri ve Hakimiyet Alanları", Türkler Ansiklopedisi, c. I, Ankara, 2002, s. 266 vd.; Ahmet Ardel, "Türk Kültürünün Tabii Coğrafyası" Türk Dünyası El Kitabı-I, Ankara, 2001, s. 9 vdd.; Denis Sinor, Erken İç Asya Tarihi, İstanbul, s. 33 vd.

İnsanlar doğaları gereği bilinç, algı ve bilinçaltı yapılarıyla sürekli bir alış-veriş halinde yaşamını sürdürmektedir. İnsan zihni dediğimiz yapı, motif ve sembollerin ana kaynağı kabul edilmektedir. Bu olgunun tarihi süreç içerisindeki gelişimi önce sembol, sonra dil argümanlarının kullanımı ile gerçekleştiği düşünülmektedir. İnsan zihni, karmaşık düşünceleri ve duyguları, başka zihinlere aktarmak için hikaye etme tarzını kullanmıştır. İnsan hikaye anlatan bir canlıdır ve zihni hikaye anlatımına odaklanmıştır. Zihne emir veren insandır. Hayatta kalma mücadelesi ve hayata anlam verme gayreti yaratılıştan bu zamana zihinleri yoran bir konu olmuştur. Bu bağlamdan yola çıkılarak ilk defa görsel semboller kullanıldığı görülmektedir. Bundan sonra dil, sembollerin sesli anlatısı olarak bilgi ve deneyimlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamıştır⁵⁸. (Akt: Aksoy, 2018: 196-197)

Kazakistanlı Profesör Musabayef 1969 yılında, Kırgızistanın Canbul bölgesinde Hun çağından kalma kaya üzerlerinde din ve sihirle ilgili totemik hiyeroglifler bulmuştur. Bu çizgiyle yapılmış kaya resimleri arasında bir tanesi özellikle dikkatimizi çekmektedir. Bir kaya üzerine, bir hayvanı temsilen çizilmiş bulunan belirsiz hatlar içinde Göktürk harflerinin dizildiği görülmüştür. Burada gerçek bir yarattığı uygun çizgilerle ve sembollerle ifade etmek yeterli gelmemiş, Göktürk çağında Orhun kitabelerinde gördüğümüz runik harflerin ilk örnekleri olduğunu düşündüğümüz yazı şekilleri kullanıldığı tespit edilmiştir. Orhun harflerinin kullanılışını çok eski çağlara götüren buna benzer Türkçe eserler bu alfabenin milli bir alfabe olduğunu, Türk kökenli olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. (Diyarbakirli, 1972: 60)

Petroglifler, insanların Tanrı'yla ve kutsal sayılan unsurlarla ilişkisi resimlerle ifade edilirken, büyük ölçüde olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan evrendeki göksel unsurların ve doğadaki insan, hayvan ve bitki betimlemelerinde faydalanılmıştır. Türk kültürünün karakterini taşıyan betimlemelerin, Türkiye coğrafyasında tarih öncesinden bu zamana yapılan kaya resimlerinde bulunması, Türklerin bu coğrafyaya bilinenden çok daha esi çağlarda geldiğini

⁵⁸ Gözde Sazak, Türk Sembolleri Hun Dönemi Türk Motif ve Sembollerinin Sanata ve Hayata Yansımaları, İstanbul 2014, s. 90

göstermektedir. Bir bakıma bu kaya üstü resimler Türk tarihinin temel bilgilerini kapsamaktadır. Antik dönemlerden kalan kaya resimlerinin içinde “Türk” tanımlaması adı altında incelenmesi gereken binlerce iz olduğu görülmektedir. (Somuncuoğlu, 2011: 22)

1-TARİHİ SÜREÇ İÇERİSİNDE TÜRK KÜLTÜRÜ KARAKTERLİ KAYA RESİMLERİ

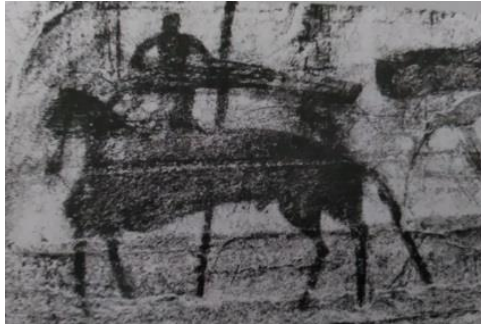
Tabiat Taklidi Resimler:

İnsan, doğada henüz kimliğini net şekilde ortaya koyamadığı zaman diliminde doğa ile mücadele içine girmiştir. Bu zamanlarda insan, doğayı hem kendine imkânlar sunan hem de varlığını tehdit eden bir varlık olarak algılamıştır. Bir taraftan doğadan faydalanarak yaşamını sürdürmekte bir taraftan da fırtınalar, gök gürültüsü, seller, tufanlar, yıldırım, depremlerle devamlı zor koşullarla baş etmek durumunda kalmıştır. Bahsedilen afetler ve zor koşullar insanlığın varlığını tehdit etmektedir. Bu şekilde insan, kendi varlığı ve doğa ile karşılaşmıştır. Bu karşılaşmada üstün olan taraf doğa olmuştur. Yukarıda anlatılan üstünlük sonucunda doğayı taklit etme, gösterme, anlatma duygusu insanda çoğalmıştır.

Dünyada saygı denilen gerçeklik ilk defa doğaya karşı hissedilmiştir. Saygı duyma süreci doğanın taklit edilmesi, anlatılması, aktarılması, resmedilmesi sürecinin başladığı görülmektedir. Bu süreçte ilk kaya resimleri meydana gelmiştir. Bu dönemde saygı ve inanç birbirine girmiştir. (Somuncuoğlu, 2011: 74.) Yaşamını devam ettirme mücadelesinde insan ilk başta hayatta kalmayı, devamında ise doğayı tanıma gereksinimi hissetmiştir. Doğa tanıma evresin de öncelik olarak beslenme ihtiyacı gelir. Beslenmediği müddetçe hayatını ve neslini devam ettirmesi mümkün değildir. Bahsedilen bu süreçte en rahat avlanabilecek olan dağ keçisi ve geyiği ön planda tutmuştur. Dağ keçisi ve geyiği avlamak için bir silaha ihtiyaç duymamıştır. İnsanlar bu hayvanların korkusunu ve ürkekliğini fark etmiş, yaşamının devamı için av olarak kabul ettiği bu hayvanları zaman içerisinde külte dönüştürerek, onlara kutsallık yüklemiştir. Bu biçimde geyik ve dağ keçisi kaya resim alanlarına öncelikle uygulanmıştır. (Somuncuoğlu, 2011: 74)

Dağ keçisi, geyik, at, yırtıcı hayvanlar tabiat resimleri içerisinde en fazla çizildiği görülmektedir. Türk kültüründe, tarih öncesine ait hiçbir kaya resim alanında ‘yılan’ çizimi bulunmamaktadır. Türk kültürü karakterli kaya resim alanlarında yılan resmini gösterme isteği olanlar, Hint kültürüyle ilişki sağlayarak, Türk kültürünü ‘Hint-Aryan’ söylemi içerisine dahil etme isteğinde olanlardır. (Somuncuoğlu, 2011: 74)

Çok yüksek rakımlarda yapıldığı için Türk kültür karakterli kaya resmi alanları oralarda yılanın yaşamını devam ettirmesi mümkün olmamaktadır. Türkler için yılan hiçbir zaman önemli ya da kutsal bir hayvan olarak kabul edilmemiştir. Tabiat taklidi resimler insanın ‘ben ve öteki’ anlayışının ilk adımları olarak görülmektedir. Çevresini, doğayı, diğerini tanıma çabası içerisinde olan insan, doğal olarak yaşamını sürdürmesini sağlayan geyik, dağ keçisi ve başka avlaya bildiği hayvanlar ile ilişki kurmaya başlamıştır. İlerleyen dönemlerde bunlara kutsallık atfetmesi doğanın gereği olarak kaçınılmaz olarak düşünülmesi gerekir. Hayatı ile doğrudan ilişki içerisinde olduğu beslendiği veya avladığı hayvanlar ve yaşadığı yakın doğal çevreyi ‘Ben ve öteki’ kelimesinin tanımı olarak kabul edilebilir. Bu dönemde doğal afetler karşısında insanın suskunluğu ile karşılaşmaktayız. Henüz doğaya karşı durma aşamasına ulaşmamasından kaynaklı olduğundandır. Kaya resimlerinde bu tür olayları ifade etmekten dahi kaçınıldığı görülmektedir. (Ceylan, 2015: 198-199)



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu arşivinden alınmıştır.

İnsan-Tabiat İlişkisinin Kaya Resimlerine Yansıması:

İnsan-tabiat ilişkisi resimlerinde doğal olarak avcılıkla ilgili tasvirler ve insan figürleri yer almaktadır. Bu dönemle beraber insan-insan ilişkilerine geçiş başladığı görülmektedir. Birlikte başarı kazanımı yakalama avcılık ile olduğu görülüyor. (Somuncuoğlu, Saymalitaş, 2011:172) Soyut düşüncüyü anlatma yeteneği insan-tabiat ilişkisi kapsamında gelişmemiştir. Gördüklerini somut olarak kavramak ve aktarmakta yetkindirler. Dağ keçisi ve geyiği avlayarak yaşamını devam ettirmektedir bu dönemde insan. (Somuncuoğlu, 172.) Avcılık neticesinde avladığı hayvanları paylaşarak paylaşmayı öğrenmiştir. Bu aşamada hep birlikte başarı elde etmeyi anlamış ve paylaşmayla ilgili önemli bir düşünsel aşamaya ulaşmıştır. Bu yaşantının devlete ve organizasyona giden ilk adımlar olduğunu söylemek mümkündür. (Ceylan,A, s.199).



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu arşivinden alınmıştır.

İnsan-İnsan İlişkisinin Kaya Resimlerine Yansıması:

Doğadaki izlenimlerini olduğu şekilde resmetmeye çabalarken diğer yandan doğayı anlamaya çabalayan insan, doğayı taklit etme aşamasını sürdürürken onunla ilişki kurma cabası içine girmiştir. İnsan-doğa ilişkisi gerek yaşamını sürdürme çabasından gerekse üretim açısından ortaya çıkmaktadır. Avcılıkla beraber hemcinsleri ile olan ilişkisini bu süreçte keşfettiği görülmektedir. Bu süreçten önce aile kavramının kaya resimlerinde olduğu görülmektedir.

Aile kavramından sonraki evrede küçük de olsa organize olabilme aşamasına başlandığı görülmektedir. Bu biçimde insanların bir araya geldiği zaman daha fazla faydalar sağladığı ilk olarak

avlanırken anlamıştır. (Somuncuoğlu, 2011: 172) Bu dönem de iki önemli oluşum meydana çıkmaya başlamıştır: İnanç ve dinsel törenler. İnsan, doğa içerisinde kendini tanımaya başladıktan sonra inanç hakkında düşünmeye başlamıştır. Kaya resimlerine inanç adına yapılan törenler işlenmiştir. Kalabalık insan gruplarının yaptıkları törenleri bu resimlerle anlatılmaya başlamıştır. Dinsel törenlerin yapılması amacı ile toplanan kalabalık insan grupları, ilerleyen dönemlerde oba-boy gibi toplumsal bileşenlerin meydana gelmesini sağlamaktadır. Başlangıçta dar alanda yani avlama aşamasında bir araya gelen insanlar, ilerleyen zamanlarda din temeline dayanan ve daha kalabalık olunabileceğini fark etmiştir. Daha geniş ve kalabalık toplanma, ilerleyen süreçte büyük bir organizasyona yani “devlet” kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. (Somuncuoğlu, 2011: 218)

Anladığımız kadarıyla insan-insan ilişkileri üçüncü süreci göstermektedir. İlk iki süreç kesintiye uğramadan devam etmektedir. Eğer süreçler bir kesintiye uğramış olsaydı, kaya resimlerinin çözümlemesini yapmak imkansız olurdu. Üçüncü süreç ile beraber tabiat, insan ve hayatın algılama süreci başlamış kabul edilmektedir. Bu algılama sürecinde “ortak mülkiyet” anlayışı devam ettiği görülmektedir. Bu sebeple damga ve yazıya giden sürece geçilmesine uzun zaman olduğu kabul edilir.



Fotoğraf servet Somuncuoğlu arşivinden alınmıştır.

Kaya Resimlerinde Cinsellik Figürleri:

İnsanların doğa karşısında ki en büyük mücadeleleri hayatta kalmayı başarmaktır. Bu mücadelenin galibi olan insan, ikinci sıradaki üreme ve neslin devamlılığı duygusuna yöneldiği görülmektedir. Bahsedilen bu duygu kaya resimlerine yansımıştır. Erken dönem arkeolojik buluntulara ve verilere bakılacak olursa cinselliğin

kutsanmış olduğu anlaşılabacaktır. Bu kutsama olayının arkasında ki nedenin korku olduğu anlaşılmaktadır. Bu korkunun sebebi ise o çağlarda insan hayatının devamlı bir tehdit altında olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Yaşadığı çevrede var olan tehlikeler ve doğa koşulları, insana çoğaldıkları takdirde daha güçlü olacağını öğretmektedir. Anlatılan bu gerçek karşısında insan devamlı cinselliği ön plana çıkarmış hatta bazı zamanlarda törensel olarak bu hissi yaşadığı olmuştur. Bu süreçlerin tamamı tek bir amacı vardır hayatın sürekliliğini sağlamak. (Somuncuoğlu, 2011: 226) Törensel cinsellik resimlerinin işlendiği panoların dönemi “ortak mülkiyet” düşüncesinin hakim olduğu süreçten daha eski dönemlere ait kaya resimlerinde görülmektedir. Cinsellikte ayıp duygusunun insan düşüncesinde oluşması için hayatın çok daha ayrışması ve insanın yaşadığı çevreye hakim olma aşamasının gerçekleşmesi gereklidir. (Ceylan,2015:201)

Kozmoloji Anlayışının Kaya Resimlerine Yansıması:

Gökyüzü ve insan arasındaki ilişkileri anlatan kaya üzeri resimleri kozmolojik anlamda önem arz etmektedir. İnsanların gökyüzünü taklit etme amacı, yıldızlarda olduğunu düşündükleri gizemleri çözme fikrinin meydana çıkması, kutsal sayılan geyiklerle gökyüzüne yapılan yolculukların sırları her zaman merak konusu haline gelmiştir. İlk zamanlarda gece saatlerinde herhangi bir aydınlanma kaynağı olmadığından ötürü dağların zirvelerinde insan yıldızlarla tanışmışlardır.

Gece boyunca devamlı bu yıldızlara izleyen insan, gökyüzü ile olan ilişkisini başlatmış sayılmaktadır. Gökyüzüne ulaşma isteğini içinde bu şekilde hissetmeye başlamıştır. Kaya resimlerinde bu isteği yansıtan kutsal geyik ile gökyüzüne ulaşmaya çalışan insanların çizimine rast gelinmektedir. Bir yandan hayatın diğer yarısı olan gecenin sırlarını çözmeye çalışırken diğer yandan çevreyi doğayı çözmeye çalışmaktadır. Kendi hayatına yıldızların ne tür bir yarar sağlayacağını düşünmektedir. Bu yararların en önemlileri arasında yıldızlardan faydalanılarak yön bulmayı öğrenmeleridir. (Somuncuoğlu, 2011:272)

İnsan-kozmojji ilişkisinin maddi tarafının yanında mistik tarafı da bulunmaktadır. İnsanların gökyüzüne ve gökyüzündeki unsurlara duyduğu merak maddi yönünü meydana getirirken, Tanrı'ya ulaşma yolunun bu unsurlardan geçtiği düşüncesi mistik tarafını meydana getirmektedir. Gerçekten birçok kutsal dini anlayışta yüce olana ulaşmanın yani Tanrı'ya giden yolun gökyüzünden geçtiği düşüncesi bulunmaktadır. Mesela İslam dininde Hz. Muhammed'in "Burak" adlı binitiyile miraca çıkması İslam dini anlayışında bulunmaktadır. Göklere çıkma çabalarının çok daha erken dönemlere dayandığı düşünülmektedir. (Somuncuoğlu, 2011:272) M.Ö. 10.000'li yıllardan öncesine tarihlenen kaya resimlerinde inanç konusundaki çizimlere rastlanılmaktadır. Ortak mülkiyet döneminin, inancın düşünsel algılama ve anlama sürecinde yaşandığını söyleyebiliriz. Ortak mülkiyet anlayışı ilerleyen dönemlerde anlamını yitirse de manevi anlamda devam etmiştir. Aidiyet duygusu insanın doğası gereği manevi doyum sağladığı düşünülmektedir. Kendisini bir yere ait hissettiği zaman insan yaşam sürecine başlamıştır. Ait olmak, ait hissetmek ve aidiyetini belirtmek inancın temel ilkesidir. Kozmojji, insan yaşantısında önemli bir yere sahiptir. İnsanın ilk iletişim kurma çabasına girdiği doğa unsurları, güneş, ay ve yıldızlardır. Bilhassa ay ve güneş bazı dönemler tanrı olarak kabul edilmiştir. Birbirlerinden haberdar olmaksızın, değişik coğrafya ve kültürlerle bağlı olan insanlar, belli bir döneme kadar aynı süreci yaşamışlar ve aynı varlıklara kutsallık yüklemişlerdir. Her coğrafya kendi kutsallıklarını belirlemiş ve kimse kimsenin kutsallığını almamıştır. (Ceylan, 2015:202)

Esin'in bildirdiğine göre Çin kaynaklarında sözü edilen kadın ve erkek Türk kamları, davul ve çan benzeri aletler çalıp, alkış adı verilen ilahiler söyleyerek ve kutsal kabul edilen yer etrafında dönerek, cezbe haline girerek kehanetlerde bulunmuş. Bu sahnelerin gösterildiği bazı kaya resimlerinin olduğu düşünülmektedir. Türklerde ayın sırasında, at koşturma ve dans geleneğinin yaygın olduğu görülmektedir. Türklerde ve diğer Orta Asyalılarda çok bilinen bir dans şekli, bir ayak bir top üzerinde olarak, dönmehti. (Esin,2004:102)

Kök Türk döneminde Sibiry'a'da, olduğu düşünölen çeşitli kaya resimlerinde, başlarında tüyler ya da hem tüyler, hem yelpaze biçiminde bir işaret olan, bazen müzik aleti çalan kam veya kağan olabileceği düşünölen insanlar, küzeç, vher eya liv olabilecek kazanlardaki faaliyetin yöneticisidirler. Tekke kazanlarında kazan-ocağın ayinle ilgili geleneği devam ettirilmişştir. Ocak ve kazanın birlik simgesi olması Yeniçeri ordusunda da görölüyordu. (Esin, 2004: 104)



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu arşivinden alınmışştir.

Düşöncenin Somuttan Soyuta Geçişi:

Kendisini de içine alacak şekilde doğada gözlemlediği somut maddeleri bir araya getirmeye uğraşan insan bir sonraki aşama olarak adlandırılan somut ve soyut panolarda düşöncesini daha karışık panolarda aktarmaya başladığı görölmektedir. Yaşadığı doğayı bu şekilde düşöncesi ile bir araya getirmenin ilk denemelerini yapan insan, bundan sonra düşöncesiyle yaşamaya başlayacaktır. Bir yandan düşöncenin ve hayallerin resmi kayalara çizilirken bir yandan da somut ve gördüğünü olduğu gibi aktarma dönemleri devam etmektedir. İnsan bu şekilde, hayallerini ve düşöncesini, yaşadığı doğanın içinde bir yerlere koyma denemelerini pek çok kaya resim panosunda uygulamışştir. (Somuncuoğlu, Saymalıtış, s. 326)

İnsan yaşadığı çevreyi ve doğayı tanımladıktan sonra, düşönsel, mistik ve inançsal anlamda konumlandırmaya çalıştıkça somut ve soyut karma resimler yapmaya başlamışştir. İlk başta yaşadığı çevresindeki maddeleri birleştirip doğaya uygulamaya başlamış ve bunlar anlamlandırılarak resmedilmişştir. Daha sonrasında yapılan doğa resimlerinin içine kendine ait bir şeyler ya da bugün henüz anlaşılamayan resimler yapılmışştir. İnsan gördüklerini ve yaşadığı

doğayı soyut olarak anlatmanın denemelerini bu süreçteki resimlerinde yapmıştır. Tamga veya tamga öncesi dönemin yaşanmasını bu denemeler süreci sağlamıştır. Tamgaların meydana çıkması yazınsal sürece geçişi kolaylaştırdığı söylenebilir. İnsanın Doğa'da gördüğünü kendi düşünce evreni çerçevesinde anlatmaya çalıştığı görülmektedir. (Somuncuoğlu, 2011: 326)

Stilize Çizimler:

Düşünsel ve soyut imgeler döneminin ilk denemeleri olarak stilize çizimleri veya resimleri örnek vermek gerekmektedir. İnsan, doğanın bir parçası olmaktan bu çizimlerle birlikte çıkmış, kendi varlığının anlamını idrak ederek evren tasavvuruna doğru düşünmeye başlamıştır. Mitolojik dönemlerin korku, hayranlık, saygı veya ilkel tapınma duygularından bu şekilde arınmıştır. Bahsedilen bu arınma ve ayrılma süreci uzun sürdüğü görülmektedir. Mitolojik kavramlar, insanların doğa olaylarına farklı manalar yüklemesiyle güçlendiği anlaşılmaktadır. Kaya resimleri, akıl ve gözleme dayalı bilinç sürecine geçişle beraber stilize olarak devam etmiştir. (Somuncuoğlu, 2011: 368) Stilize çizimlerle birlikte doğayı ve algıyı değiştirme deneyimi başlamaktadır.

Bilgi ve bilinç kavramları bu değiştirme çabasında önemlidir. Bilgi ve bilinç kavramları bu değiştirme çabasında önem arz etmektedir. İlk dönemlerde insan doğada gördüğü dağ keçisi ve geyiği çizmiştir. Kaya resimlerinde yaşam kaynağı ola bu hayvanların ilerleyen zamanlarda değişime uğradıkları görülmüştür. Bu değişim ve dönüşüm yalnızca resimlerde olmamış, aynı zamanda bu hayvanların evcilleştirme sürecinin başlangıcı olmuştur. Yerleşik hayatın ilk denemeleri kapsamında görülmektedir bu hayvan evcilleştirilmeleri. Kaya resimlerinde birbiri içerisine girmiş dağ keçisi ve geyik figürleri hemen hemen imge-sembol-damga aşamasına geldikleri görülmektedir. Bilinç döneminin başlangıcı olarak bu resimler kabul edilmektedir. Dağ keçisi ve geyik tamamen stilize edilerek mezar taşlarına kadar taşınması kaya resimlerinde bilinç kavramının meydana gelmesi sonucu olmuştur. Kül Tigin anıt mezar taşı bu durumun en çarpıcı örneğidir. Yaşam ve ölümün en sade anlatım

biçimi stilize çizilerdir. İnsan, doğada gördüğü ve yaşadığı afetleri ve kendisini de stilize çizgilere dönüştürmeye başlayacaktır. Stilize çizgilerle birlikte bilinç, algı ve gözlem dönemi başlamış, mitolojik dönemin sona ermiştir. Soyut düşüncelerin aktarılması ve tamgaların meydana gelmesine bu çizgiler kaynaklık etmiştir. (Somuncuoğlu, 2011: 368)

SONUÇ:

Yüzlerce yıl öncesine dayanan kaya resimleri yazının kullanımdan evvelki Türk halkının yaşayışını, sosyal ilişkilerini, inançlarını ortaya koyarken daha sonraki dönemlerde meydana gelecek Türk sanatının temelini oluşturması açısından önem arz etmektedir. Ortaya çıkışından itibaren yeni yerler keşfetme ve vatan haline getirme düşüncesinde olan Türkler, dünyanın dört bir tarafına göç etmişleridir. Gittikleri her yerde kaya üzerlerine sosyal hayatlarını, yaşayışlarını, inançlarını ve kültürlerini anlatan resimler yapmışlardır, böylece yaşadıkları bozkır kültürünü yerleştikleri yeni yerlere taşımışlardır. Türkler kültürlerine ve yaşadıkları yerlere her zaman önem vermişlerdir. Bu çizimleri ve tamgaları insanlığın ilk izleri ve ilk entelektüel arayışları olarak görmek yerinde olacaktır.

Kaynakça

1. Aksoy, H. (2018) Anadolu Kaya Resimlerinde Erken Türk İzleri: “Asmalı Yatak” Örneği UTDAS Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, Afyonkarahisar, s. 195-212
2. Alyılmaz, C. (2004) Petroglifler (Kaya Üstü tasvirler) Journal of Turkic civilization studies No. 1 Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları
3. Ceylan, A.(2015) Taştaki Türkleri Okumak, Düşünce dünyasında TÜRKİZ 34,s.9-52 ISSN 1309-601X Siyaset ve kültür dergisi
4. Esin, E. (2004) Orta Asya’dan Osmanlı’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler. Kabalcı Yay.
5. Himaye-i Etfal Sokak 8-B Cağaloğlu/ İSTANBUL
6. Özgül, O.(2015) Erzurum Kaya Panoları, Trakya Ün. Eğitim Bil. Dergisi, 10,s.169-198
7. Güneri, S. (2004) Altay Dağları Bölgesi Kaya Resimleri: Klasik Türk Dönemi-2 Evresi Türk Tasvir Sanatına Dair Yeni Kavramlar, MANAS Journal of Turkic Civilizations studies ,C., s.149-160
8. Somuncuoğlu, S. (2011) Saymalıtış Gökyüzü Atları. AC Yapı yayınevi İstanbul 2011

TÜRK KAYA RESİMLERİ VE HAYVAN SEMBOLİZMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Öğr. Gör. Dr. Umut DEMİREL

Ankara HBV Ün. Temel Sanat Bil. Böl.

umut.demirel@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0002-9599-6976

Özet

Kaya üstü resim (Petroglifler) figür, yazı ve tamgalar insanların eski çağlarda ortaya koydukları kültür-medeniyet, sanat ve tarih ürünleridir. Bu anlamda önem arz eden kaya üstü resimler erken dönem insanların sosyo-kültürel birçok özelliğini günümüze aktarmışlardır. Petroglifler (kaya resimleri) tarihin erken dönemlerinden itibaren başlayarak, mağara ve kaya yüzeylerine işlenmişlerdir. Sanat üslubu ilk örneklerinde fazla görülmemektedir. Fakat zaman içerisinde bir sanat üslubunun oluştuğu fark edilmektedir. Farklı dönemlere ait kaya resimleri Asya'dan Avrupa'ya birçok kıtada ver almakta ve bu kaya resimlerinin büyük bir kısmının, Türkler tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

Erken dönem Türk kültür ve medeniyetinin çok değerli maddi varlıkları arasında gösterilen kaya üstü resimlerinin pek çoğunun yazının kullanımından evvelki dönemlere ait olduğu bilinmektedir. Türklerin sosyo-kültürel hayatları hakkında derin izler taşıyan bu resimler farklı dönemlerde yapılmıştır. İnsanın doğayla, evrenle ve kozmolojiyle ilişkisini ana hatlarıyla ortaya koymaktadır. İnsanların Tanrı ve kutsal kabul edilen öğelerle ilişkisi resimlerle ifade edilirken, evrende büyük ölçüde olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanılan göksel öğelerin ve doğadaki insan, hayvan ve bitki betimlemelerinden faydalanılmıştır.

Türklerde hayvan sembolleri önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde yaygın bir şekilde kullanım alanına sahiptir hayvan sembolleri, bu sembollerin anlamlandırılmasında dinlerin ve inançların farklı ölçülerde etkisi bulunmaktadır. Bilhassa İslamiyet, bu semboller üzerinde en fazla paya sahip olanlarındandır. Türk milletinin kullandığı sembollerinden bir kısmı, onların önceki inançlarını sembolize ederken bir kısmı Budizm ve Hristiyanlık gibi

bir dini sembolize ettikleri görülmektedir. Hakimiyet, hükümdarlık, güç ve kuvveti sembolize eden hayvan sembollerinin yanında olumsuz özellikleriyle ön plana çıkan hayvan sembollerinin de Türkler tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmada, Türkistan'dan (Orta Asya) — Türkiye'ye (Anadolu'ya) Türk kaya resimlerinin, damgalarının, Hayvan sembolizminin meydana çıkmasının etkileri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kaya Resimleri, Runik Yazılar, Damga, Hayvan sembolizmi.

RELATIONSHIP BETWEEN TURKISH ROCK PAINTINGS AND ANİMAL SYMBOLİSM

Abstract

Rock paintings (petroglyphs) figures, inscriptions and tamgas are the products of culture-civilization, art and history that people revealed in ancient times. Rock paintings, which are important in this sense, have transferred many socio-cultural characteristics of early people to the present day. Petroglyphs (rock paintings) have been processed on cave and rock surfaces since the early periods of history. Art style is not seen much in the first examples.

But over time, it is noticed that an art style is formed. Rock paintings from different periods are given on many continents from Asia to Europe, and it is believed that most of these rock paintings were made by the Turks. It is known that many of the rock paintings shown among the very valuable material assets of early Turkish culture and civilization belong to the periods before the use of writing. These paintings, which bear deep traces about the socio-cultural lives of the Turks, were made in different periods. It outlines the relationship of man with nature, the universe and cosmology. The relationship of humans with God and elements considered sacred is expressed in paintings, while celestial elements believed to have largely extraordinary properties in the universe, as well as depictions of humans, animals and plants in nature, have been used.

Animal symbols occupy an important place in the Turks. Animal symbols are widely used today, religions and beliefs have different effects in the meaning of these symbols. Islam, in particular,

is one of those who has the most share in these symbols. Some of the symbols used by the Turkish nation symbolize their previous beliefs, while some of them seem to symbolize a religion such as Buddhism and Christianity. In addition to animal symbols that symbolize dominance, sovereignty, power and strength, animal symbols that come to the fore with their negative characteristics are also used by the Turks. In this study, the effects of Turkish rock paintings, stamps and animal symbolism from Turkistan(Central Asia) to Turkey (Anatolia) will be discussed.

Keywords: rock paintings, Runic writings, stamp, animal symbolism.

Türk Kaya Resimleri (Petroglif)

İnsanlık tarihinin yazı ile başladığı kabul edilmektedir. Yazılı bulunmasından evvelki dönemlerde ve insan yaşantısını dair bilgilere ise arkeolojik bulgular, insanın mağara duvarına yaptığı resimler, kaya üstü resimler ve buna benzer kalıntılar sayesinde ulaşılabilmektedir. Kaya resimleri ya da petroglifler, tarihin erken çağlardan başlayarak mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine yapmış oldukları sanat eserleridir. Bunların bazıları çizme ve boya tekniği ile yapılırken bazıları da dövme ve kazıma tekniği ile yapılmış olduğu görülmektedir. Türk kültürünün hakim olduğu hemen hemen bütün coğrafyalarda, yazılı kültürün ilk aşamasını meydana getiren kaya üstü resimlere ve tamgalara rast gelmek mümkündür.

Moğolistan'dan başlayıp Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Doğu Avrupa, Kafkaslar, İran, Türkiye'ye kadar tarih süresince Türklerin yayılmış olduğu bütün coğrafyalarda sıkça karşılaşılan kaya üstü resimleri, bilim adamları arasında çok tartışılan konular arasında yer almaktadır. Farklı coğrafyalarda birbirinden binlerce km uzaklıkta görülen bu kaya üstü resimler ve tamgalar da yapıldığı yerler, yapım tekniği ve üslup birliği açısından büyük bir benzerlik görülmektedir. Çeşitli göç yolları ile farklı coğrafyalara ulaşan bu eserler bize, kaya resimlerinin aynı kökten geldiğini, aynı kültür dairesinden çıktıklarını göstermektedir. (Özgül, 2015: 169)

Proto Türklerin resim sanatı araştırılacak olursa, en başta incelemek olan petrogliflerdir. Petrogliflerin insan medeniyetinin ilk başlangıcından itibaren görüldüğü yerlerden başlayarak yayıldığı bölgelere doğru ilerlediği anlaşılmaktadır. Petroglifler bir medeniyetin belleğidir. Petroglifler insanın doğayla olan ilişkisi, kültürlerin başlıca ve önemli bir kısmı olarak kabul edilen defin törenleri, anıtları ile yaşanmış tarihin çok eski devirlerinin özelliklerini aktardığı bilinmektedir. Petrogliflerin önemli özelliklerinden biri, Türk sanatının benzersiz üslubunu, resim sanatının mitoloji ve de kahramanlık destanları ile olan ilişkisini yaşadığımız zamana ulaştırmasıdır. (Mercan, 2019: 761)



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu'nun arşivinden alınmıştır.

Mezolitik ve Neolitik dönemlere ait bu kaya üstü resimleri⁵⁹ kullanımından evvelki dönemlerde yapıldığı düşünülmektedir. Türk kültür coğrafyasının kıymetli eserleri arasında yer almaktadırlar. Eski Türk boylarının coğrafyaları, dini inançları, ekonomik hayatları ve yaşayışları hakkında önemli bilgiler aktarmaktadırlar. (Özgül, 2015: 172.)

Kaya resimleri, yapıldığı dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgiler taşımaktadır. İnsan doğası gereği bilinç, algı ve bilinçaltı yapılarıyla sürekli bir alış-veriş içerisinde. Motif ve sembollerin ana kaynağı insan zihnidir. Bunun tarihi süreç içerisindeki gelişimi ilk olarak sembol, sonra dil argümanlarının kullanımı ile gerçekleştiği düşünülmektedir. Zihne komut veren insandır. İnsan hikâye anlatan bir canlıdır ve zihni hikâye anlatımına odaklanmıştır. (Aksoy, 2018:196-197) Petrogliflerin bulundukları yerlerde yaşamış olan

⁵⁹ Akt,O, 2015, s.172. Tashbayeva- Khujanazarov vd.(2011)

Türk boylarının yaşamış oldukları yaşam şekli anlaşılır bir şekilde betimlenmektedir. Önemli olan hususlardan bir tanesi de petrogliflerde Türk kamların bulunduğu açık bir şekilde ortaya konmasıdır. Yazılı tarike geçilmeden evvel , bu petroglifler Türk milletinin yaşantısını günümüze kadar taşıyan görsel kaynaklardır. (Arslan, 2005: 60)

Erken dönemlere tarihlenen kaya üstü resimlerde hayvan mücadele sahneleri ve av sahnelerinin prototipleriyle karşılaşmaktadır. Bu kaya resimlerde sanatsal özellikler barındırmaktan uzaktır. Savaşan insanlar, başları maskeli bazen kuyrukları düğümlü atlar, süvari tasvirleri, kurt, geyik, dağ keçisi gibi mitolojik ve sembolik anlamlara sahip hayvanlar, damgalar yazıya benzeyen şekiller, dört yön çizimleri de kaya resimlerinin konuları arasındadır. Doğu Pamirler’de Sakta Mağrası, Yenisey kaya resimleri, Güney Özbekistan’da Zaraut Kaman Mağarası, Taştık ve Tagar kaya resimleri bunlara örnektir. (Demirbulak, 2012: 6) Erken dönem kaya resimlerinde birebir boyutlarda resmedilen hayvan resimleri ilerleyen dönemlerde boyut olarak küçülerek çizilmeye devam edilmiştir. Bu resimlerde somuttan, soyuta doğru bir gelişim gözlemlenmektedir. (Ceylan,2015: 11)



Fotoğraf Servet Somuncuoğlu arşivinden alınmıştır.

Kaya üstü resimlerinde görülen çizimler genel olarak maddi ve manevi motiflerden oluşmaktadır. Bu ayırımın yapılmasının sebebi çizimlerin bir bölümü doğada karşılaşılan varlıklar iken bir bölümü doğa görülmeyen yalnızca zihinlerde oluşan figürler olmasıdır. Gökte olduğuna inanılan Tanrıya ya da Gök Tanrıya yakınlığı sebebi ile bu resimler dağlara yapılmış bununla beraber kutsal olan düşünceler, dağlarda yer alan kayalara çizilerek olgunun veya düşüncenin kutsiyeti daha fazla artırılmaya çalışılmıştır. Dağları kutsal kabul eden

animist düşünceler ile insanlar bereketli hilalin çevresine yerleştiğinde hemen hemen tamamı düzlük olan yerlerde bile yüksek yapılar oluşturmuşlar ve Tanrı'ya ulaşmak için adeta kendi dağlarını meydana getirmişlerdir.

Türk insanının kaya resimlerini yaptıkları yerler araştırılırken nitelik bakımından içeriği en geniş kaya resimlerinin dağlarda oldukları görülmektedir. Altay, Deel, ve Tanrı Dağlarında Türkler tarafından çizilmiş kaya resimde tören, ayin ve dini nitelik taşıyan ilk örnekler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.⁶⁰ (Akt: Gökçe.M, Eroğlu. E.F, 2020:29. Çağdaş, 2011:57) Asya'dan Avrupa'ya birçok kıtada bugün farklı dönemlerde farklı Türk boyları tarafından yapılmış pek çok kaya üstü resimleri görülmektedir. Bunların büyük kısmı yazının bulunuşundan evvelki zamanlara yani Mezolitik ve Neolitik dönemlere ait olan resimler, dikili ve tamgalı taşlar, yazıtlar, kurganlar, heykeller, balballar, anıt mezarlar, kullanım eşyaları ve süs eşyaları gibi eski Türk kültür ve medeniyetinin en kıymetli maddi varlıkları arasında yer almaktadır.

Türk inanç ve yaşayışına dair önemli kesitlerden oluşmakta; Hun, Köktürk, Saka, Avar, Uygur, Kırgız dönemlerine dair pek çok bilinmeyen yönlerin aydınlatılmasına yardımcı olmaktadır. (Alyılmaz, 2004: 158) Türkiye de bilhassa Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde oldukça fazla oynanan halay, toy ve şenliklerin çıkış noktasının Türkistan olduğu kaya resimlerinden anlaşılmaktadır. Bundan ötürü bir etnik gruba veya alt kültüre atfedilmesi mümkün değildir. Bilakis bu kaya resimlerinde görülen ve zamanımızda Türkiye'nin neredeyse tümünde oynanan oyunlar, Türklerin Türkiye coğrafyasında binlerce yıldır yaşadıklarını ve köklerinin temelini Türkistan'a dayandığının bir göstergesidir. Yıllardır ülkemizden ayrılması istenen bu bölgelerimizin kültürel bağları Türkistan'a kadar uzanmaktadır. (Günaşdı, 2016: 394)

Kaya resimlerinin (Petroglif) en eski ilkel örnekleri incelendiğinde genel bir sanatsal üslûbun oluşmadığı anlaşılmaktadır.

⁶⁰ ÇAĞDAŞ, Ö.(2011). İslam Öncesi Türk Dönemi Orta Asya Kaya Resimlerinde Kullanılan Ana Motifler. (Yayımlanmamış Yüksek Lis. Tezi). Trakya Ün., Sosyal Bilimler Ens., Edirne

Fakat zaman içerisinde yavaş yavaş bir üsluba geçiş söz konusu olmuştur. Orta Asya'daki örneklerin bazılarında, erken dönem Türk Sanatının önemli sanat üslubu olan hayvan üslubunun olduğu anlaşılmıştır. Kaya üstü resimlerde Hun döneminden Göktürk dönemi sonrasına değin teknik ve estetik açıdan fazla bir değişikliğin ortaya çıktığını söylemek mümkün gözükmemektedir⁶¹ (Akt: Üngör, 2016: 360-361)

Türk Sanatında hayvan sembolizmi:

İnsan ile sembol ilişkisi insanın varoluşuyla beraber var olmuş, tarih öncesi devirlerden bu zamana, bilhassa sanatsal yönden bakıldığında, sanat anlayışının içeriği ve biçimi değişse dahi insanların olgu, olay ve nesneleri sembolleştirme eğiliminde bir değişme olmamıştır. Yeni sanat objesine veya yeni bir ürün görüldüğü zaman "bu nedir?", "bu ne anlatmak istiyor?" benzeri soruların zihinde oluşması, kişiyi bir sanat eseri karşısında tanımlamalı ve sistematik bir düşünceye yönlendirmektedir.

İnsanın ilk başlarda din, korku ve büyü, daha sonraları kendini ifade etme isteği ve iletişim kurma ve daha sonraları yaşamı kolaylaştırma, söylenemeyen, soyut, tanımlanamayan olay ve olguları somutlaştırarak sembolleştirme eğiliminde olduğu görülmektedir. Bu kapsamda din, mitos, dil ve sanat semboller dizisi olarak olgunlaşmış ve her çağda insanın vazgeçilmez bir parçası haline geldiği görülmektedir. Birçok klasik dönem ve çağdaş filozofa göre dil, din, mitoloji ve sanat olgularının tamamı sembollerden meydana gelmiş. İçeriği ve anlamı ortaya koyan karmaşık yapısı gereği semboller çift yönlü kabul edilir. Anlatılmak istenen ile anlatılan arasında bir zaman olma yönü ile de tek bir anlamı değil çoğu zaman birden fazla anlamı olmaktadır. (Çoruhlu, 2014: s.1)

Türkistan 'dan (Orta Asya) Türkiye'ye (Anadoluya) kadar uzanan bu geniş coğrafyada kültür ürünlerinde yer alan semboller, sadece bir süsleme aracı olmanın ötesinde, kökleri yazılı tarih öncesine ulaşan sosyal, kültürel, felsefi, mitolojik ve dini yönleriyle bir milletin yaşantısını belgeler özelliğindedir. Geçmişten bu zamana bu semboller

⁶¹ MARTİNOV, A. İ. (2013), Altay Kaya Resimleri, Ank. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yük. Kur.

değişerek olsa bile birikmiş dini, mitolojik ve toplumsal anlamları plastik değer açıdan ortak ve farklı yönleri sınıflandırılmaları ve kültürel yapıyı ortaya koyması bakımından son derece önemli görülmektedir. (Çoruhlu, 2014:2) İlk çağ insanları için büyü, inanç, korku ve kutsallık çerçevesinde gelişen ritüeller, doğadan gözlem yaparak meydana getirilen ilk realist çizimler, dağ, güneş, ağaç, hayvan benzeri tapınma objeleri, hatta doğanın bizahati kendisi, sembolleştirmenin nüvesini oluşturmaktadır. İnsanın kutsal olan ile kutsal olmayanı ayırma eylemi ile sıkı bir ilişki bu sembolleştirmeye yönelmede etkili görülmektedir. İnsanın doğanın gücü karşısında kendi güçsüzlüğü, birçok esas çelişkiler sembole yönelmenin asıl nedenini meydana getirmektedir. Aslında bu, mağara duvarlarına çizilen ilk resimlerden evvel tapınmaların ve ritüellerin kendileri ve hatta doğanın kendisi de insanlar için birer sembol konumundadır. İlk nesne ve biçimler doğanın taklidini bu anlamda içermektedir. Fakat bu obje ve biçimler artık doğanın değil, insanın yeni anlam ve kavramlar yüklediği, yeniden meydana getirdiği semboller olmuştur.

"Biçimlerin tümü de kendiliğinden değildir. Hepsi de ülküsel, ilk örneğe tabi olmadığı gibi, birçoğu tarihseldir. Yani zaten var olan bir biçimin evriminin veya taklidinin sonucu olarak ortaya çıkmışlardır". Mesela bir kayın ağacı artık herhangi bir ağaç olmaktan çıkıp kutsal olan ile özdeşleşmiş ve bir maddi varlık olarak kendi olmaya devam ederken aynı zamanda bir başka anlam dünyası içinde de yerini almıştır. Öyle ise bu ağaç, ağaç olmaktan ötürü değil kutsal olmaktan Ötürü anlam kazanmaktadır. Tapınılan şey ise ağacın kendisi değil, onun kutsal olana ait olan bir başka var oluş biçimi olarak kabul edilmektedir.(s.5) Çalışmamıza konu olan ve sembolik anlamlara sahip bu hayvan tasvirleri, çağlar boyunca gelişimini devam ettiren Türk sanatının kendi üslubuna uygun olarak tasvir edildiği görülmektedir. Türk sanat tarihinde, birbirleri ile ilişkili olarak ele alındığını söylediğimiz efsanevi kuşların ve hayvanların tasvirleri de, genel itibarıyla bu üsluba uygun bir tarzda yapıldıkları görülmektedir. Gerek bu figürlerin gerekse önemli bir parçasını ele aldığımız diğer hayvan figürleri Proto-Türk ve Türk öncesi devirden bu yana,

öncelleri belli bir sanat üslubu oluşturmaksızın kayalar ve çeşitli eşyalar üzerine resmedildikleri görülmektedir.

Zaman içerisinde anlatılan bu hayvan tasvirleri bir üslup birliği oluşturmaya başladığı görülmektedir. M.Ö. 1000 sıralarında, ‘‘Karasuk kültürünün batı bölümünde, Altay ve Tanrı dağlarında’’ hayvan üslubunun meydana geldiği kabul edilebilir. Grafik tasvir tekniğine ağırlık veren bir üslup içinde gelişen hayvan tasviri geleneği böylece, Göktürk, Hun ve Uygur devrinde de devam ettiği görülmektedir. (Çoruhlu, 2014: 20-21) Batı ve güneydeki göçbelerin İran ve Hint’le ilişkileri, İskitlerin Akdeniz medeniyeti ile temasları hatırlanabilir.

Orta Asya üzerindeki Çin etkisi hissedilmekle birlikte, Türklerin Çin kıtasına gerçekleştirdikleri sayısız akınlarla buralarda yerleşerek yurt tuttıkları ve bu Çin de kendilerine has sanat yaklaşımlarını devam ettirdikleri unutulmaması gereken bir husustur. Bunun yanı sıra, Hun devletinin birliği, içerisinde birçok farklı kültür, atlı kültürün içerisinde gelişerek orijinal bir Türkistan (Orta Asya) sanatının doğmasına katkıda bulunmuştur. Daha sonra bu ortam öyle bir artistik kültür gelişmiştir ki ‘‘Kuşhan Sanatı, gibi ifadesini’’ Türkistan (Orta Asya) hayvan üslubunda, bulan, yerleşik bir uygarlığın plastik anlayışına da ana malzeme olarak kullanılmıştır.

Türkistan’da (Türkistan) araştırmamızın ilerleyen bölümlerinde söz edeceğimiz bir birine benzer çeşitli kültürlerin birbirlerini takip ettikleri ve adeta topraktan fıskırırcasına ortaya çıkardıkları, dönemleri tamamlanınca da aniden ortadan çekildikleri görülmektedir. Bu ilkel kültürlerin geride bıraktıkları izler, kalıntılar Türkistan’da Türkler eliyle kurulacak, dünyanın ilk göçebe devletinin teşkilat yapısını etkilemiş ve pek çok bakımdan Türk sanatının çıkış noktasının hazırlığını yapmıştır. Türkistan havuzunda yüzyıllar boyunca gelişen Türk bozkır sanatı ileride Türklerin batıya doğru ilerlemesi ile Orta Çağ Avrupa sanatını çok net bir şekilde etkilediği görülmüştür.

Kavimler göçünün getirdiği tezyini sanat ve Gotik süslemelerinde olduğu gibi, Türk topluluklarının güneye inen kısmı ise İslam sanatlarını derin tesir altında bırakmıştır. Tolunoğulları,

Selçuklu, Gazneli sanatlarında olduğu gibi. (Diyarbakirli, 1972: 3-4) Türkler için atlarını süslemek değişmez bir adet olmuştur. Binlerce kilometrelik mesafeleri rahatlıkla aşmalarını sağlayan, kendilerini istedikleri zaman istedikleri yere götüren atlarını süsler, bozkırda karşılaştığı hayvan figürleri ile onun koşum takımını ve eyerini bezirdi. (Diyarbakirli, 1972: 47) Hun kurganlarında ulaşılan çesetlerden bu devir insanların vücutlarına döğme yaptırdığı görülmüyordu. Deri üzerine döğme olarak işlenen hayali yaratıkların daha önce ki devirlerde, sihir, din, büyü ile ilgisi bulunduğu birçok tarihçiler tarafından iletilir. Son derece kıvrak çizgilerle ve dekoratif bir anlayışla döğünlenmiş olarak, hayali yaratıklar ve koç figürleri bu çesetlerin üzerine uygulanmıştır. (Diyarbakirli, 1972:59) Kazakistanlı Profesör Musabayef 1969 yılında, Kırgızistanın Canbul bölgesinde Hun çağından kalma kaya üzerinde din ve sihirle alakalı totemik hiyeroglifler bulmuştur.

Kaya resimlerinden çizgiyle yapılmış bir tanesi özellikle dikkate değerdir. Bir hayvan temsilen bir kaya üzerine çizilmiş olan belirsiz konturların içinde Göktürk harflerinin dizildiği görülmektedir. Burada gerçek bir yaratığa uygun çizgiler ile ve sembollerle ifade etmek yetmemiş, Göktürk döneminde Orhun abidelerinde kullanılan runik harflerin ilk örnekleri olduğunu düşündüğümüz yazı stilleri kullanıldığı görülmektedir. Orhun alfabesini çok eski devirlere götüren bu gibi Türkçe eserler bu alfabenin milli bir alfabe olduğunu, Türk kaynaklı olduğunu bir kez daha göstermektedir. (Diyarbakirli, 1972:60) Altaylarda bulunan binlerce Hun kurganından çıkan birçok eserler arasında, özellikle kurban hayvanların formlarına ve çizgilerine çok fazla ulaşılmıştır.

Türk sanatçılar bıkmadan vahşi dağ koyununu farklı açılardan etüd etmiş ve değişik malzemeler üzerine defalarca resmetmiştir. Kırgızistan da bulunan, Ketmen tübe kurganlarında ise daha eski dönemlere ait dağ koyunu şeklinde pişmiş topraktan kaplar bulunmuştur. Bahsedilen kapların ilgi çekici biçimleri, ileriki dönemlerde, koç biçiminde ortaya çıkacak farklı örneklerin ve mezar taşlarının öncülleri olabileceği düşünülmektedir. Hun devletinden

sonraki dönemlerde Göktürklerde de üzerinde önem ile durulan kurban hayvanları yine, koç, dağ koyunu ve attı. Hunlardan bir devamı kabul edilen bu devlet Gök ve toprak tanrılarına kurban sunduklarında atın göğsü, koyunun veya koçun da toprağa kurban edileceği düşünülüyordu. Avrasya bozkırlarında hayatlarını sürdüren Türk halkları arasında, kültür, sanat ve inanç gelenekleri yüzyıllar boyunca hiç değişmeden devam etmişti. Bazı Türk toplulukları yakın zamana kadar, mezar taşı olarak bu iki hayvanın formunu ısrarla kullandıkları görülmektedir. (Diyarbakırlı, 1972: 92)

1924 yılında bugünkü Moğolistanın Noin-Ula bölgesinde yapılan kazılarda, M. Ö. I. Yüzyıla ait çok değerli sanat eserlerinin, Hun sanat eserleri envanterine eklenebilir. Burada arkeologlar tarafından gün yüzüne çıkarılan ve üç grup içinde toplanan 220 ye yakın Hun kurganlarından Pazarık bulgularına çok benzerlik gösteren keçe yaygılar, Hun devrine ait bir çok süsler, koşum takımları, eşyalar ve serbest sanat bir sanat duyarlılığı ve goblen tekniği ile dokunmuş çok güzel bir Hun portresi de bulunan dokumalar arasında yer almaktadır. (Diyarbakırlı, 1972: 107-108)

Yerleşik uygarlığın sanatçısına göre, bozkırın göçebe sanatçısı sanat eğilimlerini daha değişik yönde yansıtıyordu. Göçebe sanatçı, şehirde yaşayan sanatçının zengin malzemelerinden, mozaik, fresk gibi plastik sanatların farklı imkanlarından yoksundu. Her gün elinin altında bulundurduğu, sadece yanında taşıyabileceği ve her zaman kullanabileceği eşyayı değerlendirme gayreti içerisindeydi. Madeni eşyalar, at ve binicisi için gerekli koşum takımları, silahlar, bellerine taktıkları deri kayışları madeni ve toka ile plakarı, elbise süsleri, çadırlarının her köşesini kaplayan keçeleri, dokumaları ve her türlü eşyalarını dekorsuz ve süssüz düşünemiyorlardı. Hun toplumunun sanatına kişilik kazandıran unsur her kullanılan eşya renk, biçim ve sevimlilik katma arzusu ile çevrelerini güzelleştirme istekleri olmuştur. Bu onu, Çin de dahil olmak üzere, komşu milletlerin sanatlarında büyük bir etki bırakacak aşamaya getirmiştir.

Orta Asya atlı kültüründe bütün eşyalar küçük ve taşınabilir boyutta yapıyordu. Çadırlarını istedikleri yere kurarak, onun her

köşesini ayrı ayrı süsleme zevkine varmışlardır. Her an kullandıkları eşyaları üzerine, bozkırda yaşayan hareketli ve dinamik veya üsluplaştırılmış figürleri nakşetmekten büyük zevk almışlardır. (Diyarbakirli, 1972: 109-110)

Hun kurganlarda ortaya çıkan bulgular üzerinde görülen anlatım farklılığı ve zenginliği hiçbir millette görülmemiş bir çeşitlilik ve sanat anlayışına ulaştıkları görülmektedir. Özellikle pazarık ve tüeakta kurganlarından gün yüzüne çıkarılan plastik değerleri oldukça fazla, ağaçtan yapılan “Ronde-bosse”ları, heykelcikleri söylememiz yerinde olur. Bu kalıntılarda gerçek bir dünya açısına ve çok usta bir çizgicilik ve form anlayışının olduğu görülmektedir.

Bazı çalışmalarda figürleri uygulandığı eşyanın süsleme amacıyla, eşyanın içine sığdırıldığı zaman, figürlerde deformasyon olmakta ve üsluplaşma meydana gelmektedir. Bu üsluplaşmalar ve gerçekçi figürlerin hemen yanında geometrik ve bitkisel formlarında varlığı görülmektedir. Hun sanatının içinde tespit edilen figürlerin, ileri zamanlarda başka Türk topluluklarının da eserlerinde devam ettiği rahatlıkla görülmektedir. (Diyarbakirli, 1972: 112-113)

Orta Asya’da Hayvan Üslubunun Doğuşu

Türkistan’ın (Orta Asya) uçsuz bucaksız bozkırlarında dağınık göçebe topluluk şeklinde yaşayan Proto-Hunların sanata karşı olan yaklaşımları basit bir oyundan kaynaklanmıyordu. Sanatçılar konuları farklı açıdan görmekle ve belli kalıplar üzerinden oluşturmakla, geleneksel sembolizmi zorlamışlardı. Bu ilkel toplulukların tarihin ilk dönemlerinden bu zaman pek çok batıl inançları olduğu söylenmektedir.

Günlük yaşantıları dışında manevi değerlere önemli ölçülerde bağlılık gösterirler ve bu değerlere sadece sihir ve tılsımla ulaşabileceklerini düşünürlerdi. Geyik ve bazı hayvanların çene kemiklerini evlerinin bazı yerlerine asar ve bu şekilde kemiklerin içindeki ruhların yaşayanları kendine çekeceğini düşünürlerdi. Bu tarz bir uygulama Orta Asya ‘hayvan üslunu’ sanatının menşei bakımından önem arz etmektedir. Bozkır kültürüne bağlı Türklerin

kahramanlık hikayeleri ve destanlarında, Kam'ların veya Hun sanatında "hayvan üslubunun doğuş nedenleri Macar bilim adamı M. Alföldi, insanın hayvana metamorfoz arzusunun, kendini kovalayan düşmandan saklanma zorunluluğundan ortaya çıktığını söylemektedir. Bu takip etme ve edilme, en eski Hun sanatında sık sık tekrarlandığı görülmektedir. Hayvan vücutlarındaki tez ve süratli hareketler, geriye dönük baş, bu fikri özellikle öne sürer. (Diyarbakirli,1972: 114-115) buraya kaya resimlerinden ekleme yap. Yaşamını devam ettirme mücadelesinde insan ilk başta hayatta kalmayı, devamında ise doğayı tanıma gereksinimi hissetmiştir.

Doğa tanıma evresin de öncelik olarak beslenme ihtiyacı gelir. Beslenmediği müddetçe hayatını ve neslini devam ettirmesi mümkün değildir. Bahsedilen bu süreçte en rahat avlanabilecek olan dağ keçisi ve geyiği ön planda tutmuştur. Dağ keçisi ve geyiği avlamak için bir silaha ihtiyaç duymamıştır. İnsanlar bu hayvanların korkusunu ve ürkekliğini fark etmiş, yaşamının devamı için av olarak kabul ettiği bu hayvanları zaman içerisinde külte dönüştürerek, onlara kutsallık yüklemiştir. Bu biçimde geyik ve dağ keçisi kaya resim alanlarına öncelikle uygulanmıştır. (Somuncuoğlu,2011:74) Dağ keçisi, geyik, at, yırtıcı hayvanlar tabiat resimleri içerisinde en fazla çizildiği görülmektedir.

Türk kültüründe, tarih öncesine ait hiçbir kaya resim alanında "yılan" çizimi bulunmamaktadır. Türk kültürü karakterli kaya resim alanlarında yılan resmini gösterme isteği olanlar, Hint kültürüyle ilişki sağlayarak, Türk kültürünü "Hint-Aryan" söylemi içerisine dahil etme isteğinde olanlardır. (Somuncuoğlu, 2011: 74)

Çok yüksek rakımlarda yapıldığı için Türk kültür karakterli kaya resmi alanları oralarda yılanın yaşamını devam ettirmesi mümkün olmamaktadır. Türkler için yılan hiçbir zaman önemli ya da kutsal bir hayvan olarak kabul edilmemiştir. Tabiat taklidi resimler insanın "ben ve öteki" anlayışının ilk adımları olarak görülmektedir. Çevresini, doğayı, diğerini tanıma çabası içerisinde olan insan, doğal olarak yaşamını sürdürmesini sağlayan geyik, dağ keçisi ve başka avlaya bildiği hayvanlar ile ilişki kurmaya başlamıştır.

İlerleyen dönemlerde bunlara kutsallık atfetmesi doğanın gereği olarak kaçınılmaz olarak düşünülmesi gerekir. Hayatı ile doğrudan ilişki içerisinde olduğu beslendiği veya avladığı hayvanlar ve yaşadığı yakın doğal çevreyi ‘Ben ve öteki’ kelimesinin tanımı olarak kabul edilebilir. Bu dönemde doğal afetler karşısında insanın suskunluğu ile karşılaşmaktayız. Henüz doğaya karşı durma aşamasına ulaşmamasından kaynaklı olduğundandır. Kaya resimlerinde bu tür olayları ifade etmekten dahi kaçınıldığı görülmektedir. (Ceylan, 2015: 198-199)

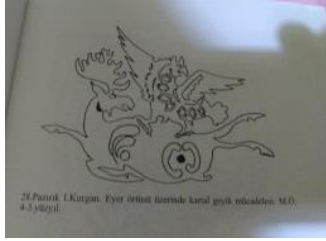
Stilize çizimlerle birlikte doğayı ve algıyı değiştirme deneyimi başlamaktadır. Bilgi ve bilinç kavramları bu değiştirme çabasında önemlidir. Bilgi ve bilinç kavramları bu değiştirme çabasında önem arz etmektedir. İlk dönemlerde insan doğada gördüğü dağ keçisi ve geyiği çizmiştir. Kaya resimlerinde yaşam kaynağı olan bu hayvanların ilerleyen zamanlarda değişime uğradıkları görülmüştür. Bu değişim ve dönüşüm yalnızca resimlerde olmamış, aynı zamanda bu hayvanların evcilleştirme sürecinin başlangıcı olmuştur. Yerleşik hayatın ilk denemeleri kapsamında görülmektedir bu hayvan evcilleştirilmeleri.

Kaya resimlerinde birbiri içerisine girmiş dağ keçisi ve geyik figürleri hemen hemen imge-sembol-damga aşamasına geldikleri görülmektedir. Bilinç döneminin başlangıcı olarak bu resimler kabul edilmektedir. Dağ keçisi ve geyik tamamen stilize edilerek mezar taşlarına kadar taşınması kaya resimlerinde bilinç kavramının meydana gelmesi sonucu olmuştur. Kül Tigin anıt mezar taşı bu durumun en çarpıcı örneğidir. Yaşam ve ölümün en sade anlatım biçimi stilize çizilerdir. İnsan, doğada gördüğü ve yaşadığı afetleri ve kendisini de stilize çizgilere dönüştürmeye başlayacaktır. Stilize çizgilerle birlikte bilinç, algı ve gözlem dönemi başlamış, mitolojik dönemin sona ermiştir. Soyut düşüncelerin aktarılması ve tamgaların meydana gelmesine bu çizgiler kaynaklık etmiştir. (Somuncuoğlu, 2011: 368)

Hun üslubunun kalıplarının işleniş tarzı incelenecek olunursa, nakşedilen hayvan figürlerinin hareketlerinin rast gele olmaktan çok cinslerine ait bilinen hareketler olduğu rahatlıkla anlaşılabılır. Geyiğin dizlerini kırarak ileri fırlayışı, dağ keçisi ve koyunun duruşu,

kurdun sinsi ifadesi, kaplanın çevik ve yumuşak hareketleri ile yırtıcılığı gibi zihinlerde yerleşmiş kalıpları, yüzyıllarca işleyen Türk sanatçıları, bizi şaşırtan bir doğallığa ulaştıkları görülmektedir.

Bozkırda yaşayan bu hayvanların aralarındaki bitmek tükenmek bilmeyen mücadeleyi, tabiatçı bir görüş ile yansıtırken Türk sanatında gelenekçi bir realizmin temellerini kurdukları açıkça görülmektedir. Bu gerçekçi dünya görüşünün yanında grafik ve süsleme sanatlarımızın ilk örnekleri, bizde şaşkınlık yaratacak düzeyde mükemmellik ve zengin çeşitleri ile karşımıza çıkmaktadır. Mumyalanmış cesetler üzerindeki döğmeler bunlar için verebileceğimiz ilk örneklerdir. (Diyarbakirli, 1972: 129-130)



Fotoğraflar Yaşar Çoruhlu arşivinden alınmıştır.

İç Asya saunasında yaşayan hayvanların figürlerini en ifadeli yönden yansıtmak Hun sanatının amacıdır. Bir nesneyi resmetme gayreti ile bazı figürleri bir biçime veya o eşyanın sınırları içerisine sığdırılma çabası ile doğrudan defarmasyona uğrattığından yukarıda söz etmiştik. Bu resmetme sırasında, malzemenin oval veya daire şekline göre, sınırlandırılmış bir kompozisyon düzeni ortaya çıkmaktadır. Örneğin bir geyigin, bir kaplanın sıçrama hareketinin at koşum takımında bulunan süs levhası içerisine sığdırılarak uzatıldığı rahatlıkla görülebilmektedir. (Diyarbakirli, 1972: 162)

Şamanizm ve Totemizm ile alakalı bu ‘‘donmuş figür kalıplarının’’ yüzyılların ilerleyişi içerisinde yavaş yavaş anlamlarının değiştirdikleri görülmektedir. Kaplan, arslan, pars türü yırtıcı hayvanlar gündüzü, çift tırnaklı dağ keçisi, geyik, boğa gibi hayvanlar ise geceyi temsil etmektedirler. Yırtıcı bir hayvanın, çift tırnaklı bir hayvana saldırışı ve pençesini geçirişi figüratif anlamda zaferi yansıtır.

Tarih süresince semboller yaşar ve ölürler, bu durumda da aynı olay tekrar edilmiştir. Aslında bu figürlerin doğuşunu ortaya koyarken, bunların hayatı ve dünyevi ilgilerden hız aldıklarını açıklamıştık. (Diyarbakirli,1972: 166-167) Bunun yanı sıra İslamiyet döneminde göçebe hayatlarına devam eden Türk topluluklarında, çadırları kötü ruhlardan korumak için giriş yerlerine hayvan figürleri yaptıkları gibi çadırın orta direğine tılsım olarak hayvan heykelcikleri de koyduklarını bazı minyatürlerde açıkça görmekteyiz. (Diyarbakirli, 1972: 171)

Çalışmamızın bu bölümünde hayvan sembolizminde en çok kullanılan figürlerden örnekler vereceğimiz yer darlığından dolayı ne yazık ki çok detaylı ve kapsamlı örnekler olamayacak.

EJDERHA:

Çin, Hint ve diğer sanat çevreleri için önemli olduğu kadar, Ejder Türk sanatı için de önemli bir konumdur. Gök ve Yer-Su unsurlarına bağlı olarak ejder figürler çok geniş bir uygulama alanına sahip olmuştur. Rudenko'ya göre Ejderin kökeni her ne kadar Çin olarak gösterilse bile bu noktada bazı şüphelerin olduğu birtakım bilim insanı tarafından iddia edilmektedir. At yetiştiren kabilelerin sanatı Çin sanatında ejderin ilk görünüş meselesinin çözülmesinde her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Hint ve Çin sanatında olduğu kadar ejder figürleri Türk sanatında da yaygın olarak görülmektedir. Fakat bozkır kültürü'nün şartları nedeniyle Türk kültüründeki ejder yeterince tanınmamaktadır. Türk kültüründe ejder temel olarak iki çeşit sembolizme sahip görülmektedir. Sembolizm onun Gök ve Yer düşünceleriyle ilişkili olmasıyla da ilgilidir. Fakat bu kavramlar arasında mutlak bir zıtlık değil birbirini tamamlayan bir karşıtlık söz konusudur. Bu kavramlarda dolayı güneş ve ay sembolizmiyle alakalı olan ejder, genel olarak ağzından top ya da alev çıkaran inci (ejderin ağzından alev çıkarması) ile betimleniyordu. (Çoruhlu,2014:39)

Kaşgari kök çığırısı deyimini Arapçaya gök cismi ya da ekliptik manasına gelebilecek felek olarak tercüme etmektedir. Kaşgari'nin alıntı yaptığı beyit, yıldız kümelerinin ve gök cisimlerinin gök çarkı üzerinde dizildiği ve çarkın dünyanın etrafında dönerek gece ve

gündüzün oluşmasını sağladığı anlatılmaktadır. Yusuf Has Hacib'in mısralarında gök çarkının dönüşünün evren'in (ejderin) sarılma hareketiyle (evrilmek) oluştuğu görülmektedir. Kozmik çark ejderi Evren, bileşik bir tanım gibi görülmektedir. Bir gök ejderi olan Evren, Choular, Doğu Hunları ve Kök Türkler, Uygurlar tarafından gök kubbenin ve yağmurun simgesi olarak kabul edilen Gök Ejderi (Kök luu) takım yıldızına benzemektedir. Uygur ve Kök Türk kağanları, dikili taşlar üzerinde çift başlı ejder şeklindeki Kök luu olarak betimlenen gökten kut alırlardı. Hopkins'e göre, çift başlı ejder simgesi, Şang dönemi kemik yazılarına kadar eskiye dayanmaktadır ve yağmuru betimlemektedir.

Evren, Kök luu'nun bir diğer adı ise; o zaman Kök luu yıldız kümesi ekliptike yerleştirilmiş olmaktadır. Diğer taraftan Bazin, "Evren" isminin, Türk proto- Bulgarlar tarafından Ejderha takımyıldızına, daha yaygın olarak kullanılan Türkçe ismi ile luu' ya verdikleri isim olduğunu tespit etmiştir. Buna ek olarak Türk astronomisinin Budizm vasıtası ile Hint kavramlardan etkilenmiş olduğu da göz önünde tutulmalıdır. Evren, çok yerinde olarak sonsuz zamanın simgesi kozmik ıştır. Ananta Seşa'nın bir görünümü yılan olabilir. İki eşit parçadan (Rahu ve Ketu) meydana gelen kozmik yılan, gök cisimlerini takip edip vuran ve ay yörüngesinin ekliptikle kesişme noktalarının simgeleri olan çift yalancı gezegen olarak görülmektedir. Ketu ve Rahu isinleri Uygur astroloji metinlerinde çoğu defa yalancı gezegenlerin Hintli yönü içinde ortaya çıktığı görülmektedir. Zykani bir çift gök ejderine göğü döndürmelerini emreden meleklerin betimlendiği, Turfan'da bulunmuş ve Kök Türk dönemine ait Maniheizt bir metinden bahsetmektedir. Bir Turfan mezarlığında bulunan, yan-ejder Çin tanrı çifti, Fu-hsi ve Nuwa'n astral niteliklerle birlikte göksel bir zemin üzerinde tasvir edildiği birçok tabut örtüsünden anlaşıldığı kadarıyla, bu düşüncenin Turfan' da yaygın olması gerekmektedir.

Uygur sanatının Budist resimleri, kozmik ejderi, çoğu kez göğeye doğru havalanmak üzere veya Sumeru Dağı'nın çevresine çöreklenmiş halde, güneş ile ay arasına veya Türkçe körkle moncuk denilen, gök

cisimlerinin simgesi olan mani mücevherlerini tutarken, tek, çift veya dörtlü olarak resmedilmektedir. Hakani Türklerinin ekliptik ejderi olarak adlandırdığı Evren, Munçak tepede (Taşkent yakınlarında bulunan bir bronz kap üzerinde yalnızca astral bir gelenek olarak değil, aynı zamanda Kutadgu Bilig bağlamında olduğu gibi, evrensel monarşinin simgesi olan ve yukarılarda bir yerde tahtında oturan hükümdarın tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (Esin. E, 2004, .s.120-122)

İlk zamanlarda Çinlilerde olduğu gibi kuvvet ve bereket sembolü olan bı figür, özellikle islamiyetin kabulünden sonra fakat kökleri yine de Türkistan'a (Orta Asya) dayanan kötülüğün sembolü olarak tecelli ettiği görülmektedir. Türk düşüncelerinde ejderin ana dört yön anlayışı ile ilişkisi görülmektedir. Bunun yanı sıra Gök, Yer-Su kültlerinin varlığı sebebiyle, astroloji ile ilgili olarak değişik sembolik anlamlara da sahip olmaktadır. Zıt prensipleri belirleyen Yin ve Yang sembolizmi yani karanlık ve parlak gök (karaıg ile yaruk) sembolizmi Türkler'deki ana unsurlar arasındadır ve oldukça geniş uygulama alanı bulmaktadır. Bu tassavurlar birbirleri ile zıt gibi görünsede aslında birbirlerini tamamlayan kavramları açıklamaktadır. Ait olduğu durumdan ötürü karanlık yer ejderi toprak ya da su içerisinde yaşayan hayvanlara benzetilmektedir.

Kartal ve Avcı Kuşlar: Türk sanat ve kültür tarihinde dini, astrolojik, hukuki bir sembol olan kartal, Türkler'in milli sembollerindendir. Onun sembolizmi çok çeşitli konuları kapsamaktadır. Kartal ve benzeri kuşlar şamanlara yardım etmek, hastaları iyileştirmek ve bu amaç ile Gök Tanrı'yla ve farklı ruhlarla bağlantı kurabilmek amacıyla dini törenler düzenlemektedir. Şamanın kendisinden başka kimse bu töreni gerçekleştirememektedir. Tören sırasında şaman çeşitli hayvan şekillerinde ruhlar çağırmaktadır. Bu ruh timsali olan hayvanlar içerisinde kartal ve kartal cinsi yırtıcı kuşlarda bulunmaktadır. Yardım almak için şaman ayin esnasında bu kuşlara başvurur.

Yakut Türkleri en yüksek ruhları taşıyan hayvanın kartal olduğuna inanmaktaydılar. Şaman göğe yükselirken Dünya Ağacı'nı araç olarak kullanmaktaydı. Anlatılan bu Dünya Ağacı'nın üzerinde

kuşlar ve en tepesinde kartal bulunmaktaydı. Bu ağaç bazen uzun bir sırık biçiminde düşünölmekteydi. Sırıgın tepesinde genellikle Gök kuşu denilen veya çift başlı kartal olmaktadır, düşünceye göre göğē kadar uzanan bu sıırıgın üzerinde bulunan kartal Gök Tanrı'nın kuvvetini temsil etmekteydi. (Çoruhlu,2014:52-53)

Kuşların kralı, Hint masallarına göre Garuda adında ki akbabadır. Göksel bir ağaçta biten ölümsüzlük iksiri soma'yı çalmış, ama tanrıların kralı Indra'ya teslim etmeye mecbur olmuştur. Garudi, karuti, Garuda ve Karakuş ismi ile hem Budist, hem de Budist olmayan Türk mitoloji ve sanatına girmiştir. Kök ve batı Türk, Uygur ve Orta Asya Budist sanatı dönemlerinde çok görölmektedir. Alacalı kuyruğu ya da kanatları olan bir akbaba veya kartal gibi genellikle kulaklılardır.

Uygur sanatında göğē yükselmek için binek olarak kullanılırken ya da çocuk kaçıırken betimlenmektedir. İran sanatı uzmanlarını aksine, Brentjes, bu figürün Türklerle Doğudan Batıya ilerlediğini düşünmektedir. Bunu gösteren ikonografik kanıtlar, göğēbe Türk çevresi boyunca bu figürün ilerleme aşamalarıdır. V.-X. Yüzyıllar arasında, insan kaçıran kulaklı kuş motifi Sibiry'a'da, Perm'de (Başkurdistan) ve Kazan'da, en sonunda X. yüzyılda Proto-Bulgar ve Macar çevresi Tuna bölgesinde, Türkçe yazılarla beraber görmekteyiz.

VIII. yüzyıl Arapça kaynaklardaki ejder yiyen Türk avcı kuşları hakkındaki efsane de Garuda'yla ilgili olması gerekmektedir. Aslında Garudi'ye benzer şekilde grdiadh Türk kuşundan da söz edilmekteydi. Türklerin islam devrinde de gerek Hakanlı, gerekse Selçuklu sanatında bazen kulaklı olarak görölen büyük yırtıcı kuş, astrolojik bir ongun niteliğinde çeşitli adlar altında yaşamaktaydı. "Altın kanatlığ" kuş, önceleri daha efsanevi bir görünümdeyken daha sonraları "karakuş" adı tavşancıl kartal olarak "ilkuş", alacalı kartal veya akbaba gibi kuşlara verilmiştir. "Altın kanatlı kuş" ve karakuş, Hakanlı ongun idi.

1025'te bir Hakanlı hükümdarına Gazneli Mahmud avcı kartal hediye etmiştir. Selçukluların ongun'u, Arapça uhuib adı verilen kuştur. Türkiye'de de tavşancıl, Alp-Er-Tunga'nın (Efrasiyan) Ongun'u

ve semavi evrenler avcısı olarak XVI. yüzyıla kadar masallarda yer almaktaydı. Oğuzlardan Yıldız Han oğullarının da ongun'u karakuş olmuştur. Garuda'mn çocuk kaçıran tarafının "uşak kapan" denen akbabaya geçtiği Süleyman Buharı Lugatı'ndan öğrenilmektedir. Hakanlı sanatında karakuş, ilk devirde belki daha çok Garuda'ya benzerken sonraları halen karakuş veya burgut denen avcı kartalı andırmaktadır.

Orta Asya avcı kartalları çok büyük, kara veya kahverengi, bazen alacalı avcı kuşlardır. Zayıf ve adaleli vücutları, uzun ve dağınık tüyleri vardır. Başları küçüktür ve adeta yılan başına benzer şekilde basık olan gagaları çok büyüktür. Kanatları uzun ve sivri, kuyrukları nispeten kısadır. Le Coq Doğu Türkistan'da, karakuş ve burgut gibi kartallarla kurt, tilki, hatta molung müşüh denen pars cinsinin avlandığını görmüştür. Kartal ekseri kayalıklarda yaşamaktadır.(Esin,2003: 172-173)

Türk sanatında kartal figürlerinin sembolizmine işaret eden diğer konu da hayvan mücadele sahneleridir. Kartal hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna işaretle zaferi kazanan hayvan olarak görünmektedir. Bu nedenle hükümdarların düşmanına karşı zafer kazanmalarını, güneşi, iyiliği vs. temsil eden kartal, bu sahnelerde karşıt anlamları içeren toynaklı bir hayvanı yeniyorken tasvir edilmektedir. Pazarık kurganlarından (M.Ö. 4-3 yüzyıl) çıkartılan eyer örtüleri üzerinde, kartalın çift tınaklı hayvanlara saldırısını gösteren tasvirler tespit edilmiştir. Bu tasvirlerden birisinde bir kulaklı kartalın bir geyiğe saldırısını görülmektedir. Kartalın ani hücumu ile geyik ön ayakları üzerine çökmüştür. Geyiğin arka kısmı ise sırt üstü yere düşmüş olarak gösterilmektedir. Geyik korku ile başını kartalın geldiği yöne doğru çevirmiş şekilde resmedilmiştir. (Çoruhlu,2014:57)



Fotoğraf Yaşar Çoruhlu arşivinden alınmıştır.

Erken dönem Arap kaynakları Türklerin ünlü avcı kuşu, Hazer ve Oğuz bölgeleri ile çevresinde ve Doğu'da yaşayan tuğrıl'ı kartal gibi, bazılarının büyüklerden daha büyük ya da en büyük olarak tanıtmaktadırlar. Tuğrıl'ın kısa kanatları, büyük başı ve nispeten ince çengelleri vardır. Büyük dört ayaklı hayvanları avladığı gibi su kuşlarını da avlamaktadır. Bir su kuşu sürüsüne salıverilince, döne döne yükselir ve büyük bir hızla inerek çok sayıda su kuşunu bir hamlede yere düşürmektedir. Daha sonra, son kalan kuşla beraber sahibinin eldivenli eline konarmış. Sonra, son kalan kuşla kendisini çağıran sahibinin eldivenli eline konardı. Kaşgari'nin tuğnl hakkında verdiği bilgi de bu mahiyettedir.

Firdevsi'ye göre, tuğrıl, Çin bölgesinden gelen, lacivert siyah tüylü, sarı gagalı ve çengelli bir kuştur. Hem pars, hem su kuşlarını avlayabilmektedir. Bu çok nadir avcı kuşu Çin Hakanı Behram-ı Gür'a (XI. yüzyılda Doğu Türk illerine Çin denilmekteydi) o hediye etmiştir. Erken Arap kaynaklarına göre de tuğnl, hükümdarlara mahsustu ve avcı kuşların en değerlisi kabul edilmekteydi. Türk tiginlerine tuğnl adının verildiğini ve ongun mahiyeti bulunduğunu Uygur belgelerinden bilmekteyiz. Attila'nın bayrağında turll denen astur cinsinden bir kuş olduğu ve bunun sonradan Arpad sülalesinin de ongun'u olduğu 1288 tarihli bir kaynaktan öğrenilmektedir.

KURT: Kurt Orta ve İç Asya'nın hayvancılık ve avcılıkla geçinen topluluklarının en çok korktuğu hayvanlardan biri olmuştur. Fiziki kuvvetleri nedeniyle bu hayvanlara tabiatüstü güçler yüklenmiştir ve onlar korkuyla karışık bir saygıyla anılmaktadırlar. Zamanla Türkler belki de kendi hayat tarzları ile kurdun hayat tarzı arasında bir yakınlık görmüşlerdir. Yarı yerleşik Türkler'in yerleşik güney kavimleriyle olan mücadele şekli, kurdun hayat tarzını andırmaktadır. Bu nedenle kurt, Türkler arasında büyük saygı gösterilen, bir yol gösterici sembol haline gelmiştir. (Çoruhlu,2014:68)

Proto-Türk topluluklarında kurdun bir totem olduğu varsayımı ağırlık kazanmaktadır. Hun devrinde bu totem fikri atalar kültü halini almıştır. Totemizmin kaynağı olduğu söylenen nominalist teoriler bu yönüne işaret etmektedir. Erken topluluklarda hayvan adlarının

kişilere verilmesi, bu isimlerin kaynağının zamanla unutulması, isimleri oluşturan hayvanların ‘Ata’ sayılması sonunun doğurduğunu savunulmaktadır.

Kem vadisinde bir mezar taşı üzerine çizilmiş olan kompozisyonda bahsedilen konu ile ilgili olarak, bir tanrı-kurt tasviri görülmektedir. Kurt figürü stilize olarak yapılmasına rağmen, hayvanın sivri dişleri, kulakları, göz ve burun yapısı özellikle ön plana çıkarılmıştır. Resmin yapılışı bile korkuyla karışık bir saygı duygusu ile ortaya konulduğunu göstermektedir. Bu tarzda “ gök menşeli” kurt tasvirlerine şaman alet ve elbiselerinin üzerinde de görülmektedir. Moğolistan, Kazakistan, Kırgızistan’daki Göktürk dönemlerine ait çeşitli kaya resimlerinde de bu tarzda kurt tasvirleri sıklıkla görülmektedir. (Çoruhlu, Y s. 69-70). Doğu Türkistan’daki freskolarda VI-XIII. Yüzyıllar içerisinde, Göktürk ve Uygur devirlerine ait kurt başlı bayrak tutan hükümdar veya alp tasvirleri, yukarıda bahsettiğimiz sembolizmi ispatlayıcı deliller sunmaktadır. (Çoruhlu,2014: 75)



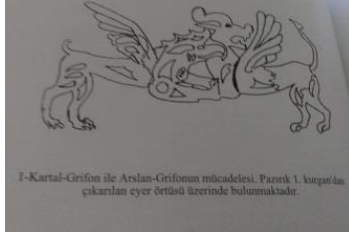
Fotoğraf Yaşar Çoruhlu arşivinden alınmıştır.

KAPLAN: Kaplan figürünün ve sembolizminin Türk sanatında öneli bir yeri olduğu bilinmektedir. Kaplan sembolizmi belli bir süre sonra arslan sembolizmi ile birleşmektedir. Kaplana ait özellikler arslana ait olanlarla benzerlik göstermekte ve bunun yanında kaplan ve arslan sembolizmi de ayrı ayrı devam etmektedir. Sanat eserleri üzerinde kaplan figürünün ilk görüldüğü yerin neresi olduğu hakkında zaman zaman tartışmalar olmuştur. Araştırmacıların bir kısmı kaplan tasvirinin Çin’den çıktığını öne sürerken, diğerleri de kaplan tasvirinin Türk hayvan üslubu kaynaklı olduğunu söylemektedirler. Türkler’de kaplanın alplık ongunu ya da sembolü olması, aynı zamanda astroloji ile ilgisinden kaynaklanmaktadır. Kimi zaman kaplan olarak

düşünülen dört ana yönden birine ait olan ak veya benekli pars dört yıldız grubundan birinin de timsali olarak kabul edilmektedir. Bu arada güneş ve Merih'in timsallerinden birisi olan kılıç, silahların mucidi olduğu düşünülen ve kaplan postu giyen Ch'ih-yo ile alakalıdır. Sanat eserleri arasında güç ve yiğitlik sembolizmi ile ilgisini gösteren çeşitli örnekler vardır. Esik Kurganı'ndan çıkarılan madeni leopar veya kaplan figürleri en güzel örneklerindendir.

Göktürk döneminde, kaplan tasvirleri bilhassa av sembolizmi ile alakalı olarak ele alınmaktadır. Kaplan avı bu erken dönemlerde, arslanda olduğu gibi bir yiğitlik ve güç gösterisi olarak ayrıca birtakım dini hususlarla alakalı olarak yapılmaktaydı. Kaplan avı sahneleri ayrıca insan-hayvan mücadele sahnelerinin sembolizmine de işaret ettiği görülmektedir. (Çoruhlu, 2014:104-106) İslamiyet öncesi Türk sanatının erken dönemlerinde özellikle kutganlardan çıkan sanat eserlerinin üstünde, hayvan mücadele sahneleri çok fazla bir şekilde yer almaktadır. Kaplan ve pars figürü de bu sahnelerde önemli bir yer tutmaktadır. Mücadele sahnelerin savaşı kazanan taraf olarak kaplan gösterilmektedir. Bu sebeple savaşı kazanan taraf, aydınlığı, erkek unsurunun, güneşin vb. sembolü kaplan; burada hem Gök unsurunun sembolizmini hem de hükümdarlığı veya kabile liderleriyle alakalı hukuki bir sembolizmi ifade etmektedir.

Bu konuda birçok örnek, resimsel karaktere sahip betimlemeleri içeren eyer örtüleri bulunmaktadır. Örneğin Pazırık kurganlarından 1 ve 2 numaralı mezarlardan çıkarılan eyer örtüleri üzerinde, kaplanın geyik ya da dağ keçisine saldırdığı görülmektedir. Bütünü ile hayvan ikonografisine uyan bu örneklerde, kaplan yendiği hayvanlarının sırtına, boynuna veya başına dişlerini ya da pençesini geçirmiş bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Dağ keçisi ya da geyik cinsinden hayvanlar ise ön taraftan ayakları üzerine çökmüş olarak, fakat arka taraftan sırtları yere gelmiş şekilde çizilmişlerdir. (Çoruhlu,2014:107-108)



Fotograf Yaşar Çoruhlu arşivinden alınmıştır.

SONUÇ:

Türk kültürünün çizimsel anlatımının başlangıcı olan kaya resimleri ilerleyen dönemlerde Türk hayvan üslubunun nüvesini oluşturacak ve aynı anlayışı minyatür resimlerde, mezar taşlarında ve anıtlarda da görülecektir. Türkler yazının kullanımından önceki devirlerden başlayarak varlık gösterdikleri coğrafyalarda çevrelerine ve kültürlerine oldukça önem göstermişlerdir. Türkler yaşayışlarına ve yaşadıkları çevreye uygun olarak ortaya çıkardıkları bozkır kültürünü somut olarak var oldukları bölgelere naksetmişlerdir.

Bozkır kültürünün sanatsal anlayışı olan kaya resimleri belli bir anlayışın sonucu ortaya çıkmış olsa dahi zaman içerisinde devamlı hareket halinde yaşayan Türklerin inançlarını, sosyoekonomik yapılarını, korkularını, birbirleri ile olan ilişkilerini anlattıkları bir sanat haline dönüşmüştür. Sonuç olarak kaya resimleri sıradan bir çobanın çizimleri değil, yazının kullanılışından önce ve günümüze kadar elde ettiği üslup ile Türk kimliğini barındıran ve yansıtan önemli bir unsur olarak meydana gelmişlerdir. Bu tarihi eserler, İç Asya'dan, Avrupa'ya ve Türkiye'ye kadar Türk kültürünün kanıtlarını ve nasıl bir yayılma yolu izlediğini gösterirken, Türkiye'nin ne kadar eski bir Türk vatani olduğunu da kanıtlamaktadır. Kaya resimleri ilerleyen devirlerde meydana gelecek hayvan üslubunun da başlangıcıdır, zaman içerisinde gelişen ve bir üsluba dönüşen bu çizimler, Çin, Araplar gibi komşu ülkelerin ve halklarında sanat anlayışını derinden etkileyecektir.

KAYNAKÇA

1. Alyılmaz, C. (2004) Petroglifler (Kaya Üstü tasvirler) Journal of Turkic civilization studies No. 1 Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
2. Aksoy, H. (2018) Anadolu Kaya Resimlerinde Erken Türk İzleri: “Asmalı Yatak” Örneği UTDAŞ Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Semp., Afyonkarahisar, s. 195-212
3. Alp,K.Ö. (2009) Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş Eflatun Yay. Ankara
4. Arslan, A.A. (2016) Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları SUTAD, Bahar, 391-407
5. Ceylan, A(2015) Taştaki Türkleri Okumak, Düşünce dünyasında TÜRKİZ 34,s.9-52 ISSN 1309-601X Siyaset ve kültür dergisi
6. Çoruhlu, Y.(2004) Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi Kömen Yayınları 2014 Konya
7. Demirebulak, A.(2012) Erken Devir Türk Sanatının Kaynakları, Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, 3,s
8. Diyarbakirli, N. (1972) Hun Sanatı Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları İstanbul
9. Esin, E.(2004) Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler Kabalcı Yay. İstanbul
10. Özgül, O.(2012) Erzurum Bölgesi Kaya Panoları,Trakya Ün. Edebiyat Fak. Dergisi, 10, s. 169-198
11. Gökçe, M., Eroğlu, E.F, (2020) Atayurt'tan Muğla'ya Türk Tarihi ve Kültürü Hakkında Yazılar
12. Günaşdı, Y. (2019) Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları SUTAD, Bahar 391-407
13. Mercan, Ö.A. (2019) Türk Kaya Resimlerinin Sanatsal Kabulü Ulakbilge, 41 Ekim
14. Üngör,İ.(2016) Orta Asya'dan Anadolu'ya Kayalara Yazılan Türk Kültürü(Dereici Kaya Resimleri), SUTAD, Bahar 2016; (39): 357-370 e-ISSN 2458-9071

İSLAM ÖNCESİ ANADOLU UYGARLIKLARININ ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNE İZDÜŞÜMLERİ

Prof. Dr. Erol KILIÇ

Prof. Dr., FSM Vakıf Ün., Grafik Tasarım Böl., ekilic@fsm.edu.tr
ORCID: 0000-0001-7347-8505

Sabriye HATİPOĞLU

sabriyehatipoglu247@gmail.com ORCID: 0000-0001-6532-1567

ÖZET

Anadolu Uygarlıklarının Çağdaş Türk Resim Sanatına İzdüşümleri" isimli çalışma ile Anadolu medeniyetleri arkeolojik ve tarihsel belgelerin ışığında irdelenerek, inanç ve düşünce sistemi etkisinde oluşan sanat yapıtlarının ve sembollerinin günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi incelenmiştir. Bu doğrultuda, Anadolu medeniyetlerine ait sembolik- mistik yapıtların izlerinin belirlenmesi ile bu izlerin günümüze kadar yeterince ele alınmamış olan Çağdaş Türk Resmindeki yansımalarının irdelenmesi ve elde edilen bulgularla sonuçlarının bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır. Araştırma, genel olarak Türk Resim Sanatında 1950'lerden günümüze kadar geçen süreci kapsamaktadır. Özellikle Cumhuriyet dönemi ve sonrası Türk Resim Sanatında ortak ve evrensel bir dille konuşabilmek adına ulusallık-evrensellik sorunsalının sıkça irdelendiği görülmektedir. Dolayısıyla, Anadolu kültürünün köklerinden beslenen mitoloji ve tarih içerikli resimler, Türk ressamlarının esin kaynağı olmuştur.

Cumhuriyet dönemiyle başlayan Türk Resim Sanatında özgün kimlik arayışları içinde olan ve Anadolu Medeniyetlerinden esinlenen sanatçılar arasından seçilen; Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman, Halil Akdeniz, Mürşide İçmeli, İhsan Çakıcı, Rauf Tuncer, Özdemir Yemenicioğlu, Abdurrahman Kaplan... gibi sanatçıların resimleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda; Hitit Güneş Kursu, At, Boğa, Geyik, Kybele, Bereket bekçileri, Paralar gibi, Hitit Uygarlığı başta olmak üzere birçok imgenin gerek biçim gerekse içerik yönünden sanatçıların çalışmalarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda konuyla ilgili kişisel uygulama çalışmalarına da yer verilmiştir. Bu çalışmayla, Türk Sanatçılarının eserlerinde kullandığı Anadolu

kültürüne ait gerek kültürel gerekse dinsel öğelerin anlamlarının tespit edilerek tescillenmesi ve Çağdaş Türk Resim Sanatçılarının eserlerine yansımalarının tespiti amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Uygarlıklarının resimde yansımaları, Türk Resmi, Türk Resminde semboller, Resimde imgeler.

PROJECTIONS OF PRE-ISLAMIC ANATOLIAN CIVILIZATIONS INTO CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

ABSTRACT

The study of the Anatolian civilizations in the light of archaeological and historical documents and the influence of the art works and symbols which are formed under the influence of the belief and thought system on the art and the artist of today has been examined with the study titled "Contemporary Turkish Painting Projections of Pre-Islamic Anatolian Civilizations". In this direction, the traces of the symbolic works of Anatolian civilizations it is aimed to investigate the reflections of these traces in the contemporary Turkish painting which has not been sufficiently handled as much as the daylight and to collect the results of the findings in a source. The research mainly covers the period of Turkish Painting from the 1950s to the present day, and it seems that the question of nationality-universality is frequently examined in order to speak a universal language.

Therefore, mythology and history are the sources of inspiration for Turkish painters who have been searching for authentic identity in the Turkish painting art that started in the Republic era and who have been selected among the artists influenced by the art of Anatolian Civilizations; Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman, Halil Akdeniz, Murside İçmeli, İhsan Çakıcı, Rauf Tuncer, Özdemir Yemenicioğlu etc. have been studied. As a result of the investigation; Hittite Sun Course, Horse, Taurus, Deer, Kybele, Bereket watchmen, Paralar etc., Hittite Civilization and many other imgen, especially in the form of content is used in the works of artists have been determined. In this

context, personal practice studies related to the subject are also included.

With this study, it is aimed to identify and register the meanings of cultural and religious images belonging to Anatolian culture used by Turkish artists in their works and to determine the reflections of contemporary Turkish painting artists on their works.

Key words: Reflections of Anatolian Civilizations in painting, Turkish Painting, Symbols in Turkish Painting, Images in painting.

GİRİŞ

Anadolu coğrafyası tarih boyunca bulunduğu yer, sahip olduğu iklim koşulları ve stratejik konumu nedeniyle tüm milletlerin ilgi odağı olmuştur. M.Ö. 12000 yılına uzanan toplu yaşama dair bulguların saptandığı önemli bir bölge. Özellikle M.Ö 2000 yılından itibaren birçok devletlerin kurulduğu, aynı tarihler içinde birçok kültürlerin oluştuğu ve geliştiği bir coğrafya. Masallara konu olan bir gizem barındıran, felsefi düşüncenin çıkış noktası olan Doğu ve Batı'nın verimli toprakları üzerinde kurulan Anadolu Uygarlıkları, dünyaya miras bıraktıkları, kazandırdıkları gelişme ve yeniliklerle de tarihteki yerini almıştır. Anadolu Uygarlıkları, tarihin önemli süreçlerini yaşamış, ortaya çıkan ve henüz çıkmamış olan, derinlerde yatan medeniyetleri kadar, bekletmekte olduğu gizemle de değerini ve önemini korumaktadır (Kaya, 2018: 4).

M.Ö. 1800-300 yılları arasında Anadolu'da kurulan, Hitit, Frig, Urartu, Asur, Lidya ve Likya devletlerinin kültürel imge ve sanatları günümüz bazı modern Türk plastik sanatçılarının üsluplarını belirlemede ve yaratımlarında esin kaynağı olmuştur. Anadolu'da bu dönemde kurulan devletlerin sanatları da birbirleriyle etkileşim içinde olmuştur. Hitit sanat ürünlerindeki üslubun, Anadolu kültürü ile Mısır, Babil, Kuzey Suriye ile ilişkilerinin sonucunda oluştuğu görülmektedir. Hitit sanatı, büyük bir imparatorluğun kazanımları ile zenginleşmiş, Anadolu dışındaki uygarlıklarda benzeri bulunmayan özgün bir sanat olarak ortaya çıkmıştır (Eker, 2009: 6).

M.Ö. 2500 yıllarına dayanan zaman dilimi içinde Anadolu'da kurulmuş olan medeniyetlerin sanatları birbirleriyle etkileşim içinde olduğu kadar birbirinden farklı karaktere ve özelliğe de sahiptir. O dönemde yapılmış olan eserlerin karakteristik özelliği günümüz modern sanatçılarına da ilham veren özelliklere sahiptir. Bireysel üslup yaratımlarında ve deneysel çalışmalarda günümüz sanatçıların beslendiği zengin kaynaklardır. Günümüz plastik sanatçıların eserlerine de konu olan güneş kursu, stilize edilmiş geyik ve aslan figürleri Hattilerde inancın sembolleri olarak yüzyıllarca kullanılmıştır.

Hattilerde ve Hititlerde güneşi sembolize eden sancaklar, uzun bir sopa üzerinde ve merasim alayının önünde taşınırdı. Uçlarında geyik ve boğa heykelleri bulunan bu sancaklar, taht biçimindeki mobilyalara takılıyordu. Hattilerde geyik kutsal idi ve hava tanrısının karısı olarak bir rölyefle gösterilmiştir. Bu sancaklardan anlaşıldığına göre öküz, hava tanrısının sembolüdür. Geyik de hava tanrısının karısıdır. Ayrıca geyik, daima öküzün arkasından gitmektedir. Hatti çağını izleyen Hitit çağında aslan ya da panter, büyük tanrıçanın sembolü olduğu halde, geyik, koruyucu erkek tanrının kutsal hayvanıdır. Hattilerde küçük heykelciklerin önemli bir yeri vardır (Dağa, 1992).

Tüm orta ve güneydoğu Anadolu'ya egemen olmuş, mimari ve el sanatları ürünleri ortaya koymuş olan Friglerde en çok dikkat çeken, gayet hünerli bir biçimde yapılmış olan geometrik örnekler, Sivastikiler, meandr motifleri ve eşkenar dörtgenlerdir. İnsan figürleri azdır. Ancak Mezopotamya, Asur ve Fenike sanat akımlarının etkisi altında yapılmış olan, stilize adaleli hayvan motifleri çok daha etkileyicidir (Pekman, 2008: 19). Friglerde ana tanrıçanın adı Kybele'dir. Frig sanatında Geç Hitit, Urartu, Asur ve Yunan Sanatlarının etkileri görülmektedir (Altıntaş, 2011). Kybele günümüz modern plastik sanatçılarının kullandığı imgelerden birisidir.

Geç Hitit, Urartu ve Asur sanatında da belirgin bir şekilde görülen Kybele, biçimsel olarak dönüşümlere uğramış ve anatomik olarak daha gelişmiş biçimiyle Friglerde ana tanrıça olarak yeniden

ortaya çıkmıştır. Kybele Hititlerde doğurganlığın simgesi olarak bilinmektedir. Günümüz sanatçılarının bireysel yaratımlarında etkili olan Urartu sanatı genellikle süsleyici niteliktedir. Süsleme öğeleri genellikle ağaç ve bitkilerden yola çıkılarak stilize öğelerinden faydalanılarak motifler oluşturulmuştur. Sanatçılar simetriye özel bir önem vermiş, figür, motif ve kompozisyonlar bölümlere ayrılmışlardır (Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, 1982: 197).

Sanatçılar yaptıkları resim ve figürlerde yalnızca biçim bilgisini kullanmakla kalmayıp, bu biçimlerin neyi temsil ettiğininde dikkate alıyordu. Urartular bu dönemdeki resim sanatının öz niteliği hakkında da açıkça bilgi edinmemizi sağlamıştır. Urartularda değişmeyen ve kesin bir kural halinde uygulanan insan figürlerin yandan gösterilmesi yönteminin tersine halk sanatında insan figürleri karşıdan betimlenmiştir. Belki de halk sanatçıları insan figürlerini ve özellikle insan yüzlerini tüm insansal zaafı ile çizmeyi yeğlemişlerdir (Şahan, 1998: 57).

Mısır sanatının inançtan kaynaklanan figür anlatım biçiminin Asur sanatında da devam ettiğini gözlemlemekteyiz. Asurlarda insan bedeni şu şekilde tanımlanmıştır: Baş, bacaklar ve ayaklar, profilden, gözler, omuzlar ve göğüs ise cepheden gösterilmiştir. Özellikle devletin gücünü simgeleyen kralın soylu ve üstün olması gerektiğinden kral ve saray erkânının davranış ve hareketleri daima sakin, ölçülü ve eksiksiz biçimde resmedilmiş, böylelikle Asurların siyasal üstünlükleri anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak önemli figürlerin eksiksiz gösterimi ile katı ikonoğrafya kuralları sanatçıları sıkıntı içinde bırakmıştır ve çoğu kez gerçekçi anlatımdan uzaklaşmalarına yol açmıştır. Asurlardaki bu betimleme anlayışı günümüz plastik sanatçılarının pek çoğunda görülmektedir.

Asur resim sanatının en gelişmiş dalı taş kabartmalardır. Denilebilir ki en büyük ve en özgün başarıları alçak kabartmalarda görülebilir. Daha önce hiçbir uygarlık siyasal güç ve görkemini bu denli etkili bir yöntemle sergileyebilmiş değildir (Sevin, 2010: 20).

Anadolu toprakları yüzyıllar boyunca doğu ve batı uygarlıkları arasında adeta bir köprü görevi görmüş ve medeniyetlerin geçiş

bölgesi olmuştur. Anadolu’da Urartular (M.Ö. 860-580), Frigler (M.Ö. 750-300) ve Likyalılar (M.Ö. 700-300) o zamanki dünyanın en özgün uygarlıklarını geliştirdiler. Her üç kültürün bugün ayakta duran ya da Türkiye müzelerinde sergilenen eserleri hayranlıkla izlenmekte ve modern sanatçıların bireysel yaratımlarında etkileri görülmektedir.

‘Çağdaş toplumların birçoğunda geleneksel sanatlardan yararlanarak, yeni yorumlar ve sonuçlara ulaşma çabası görülmektedir. Modern sanat öncülerinin, geleneksel sanat anlayışına yöneldikleri ve bu kaynaklardan yenilikçi ve yaratıcı bir biçimde faydalandıkları bilinen bir gerçekliktir. Eski simgelerin anlatım dili arasındaki koşutluğun ortak özelliği olan karmaşık öğeleri basite indirgeme, sadeleştirme, sembolize etme gibi değerler, Çağdaş Sanatçıları bu tarz yaklaşıma yönlendirmiştir. Çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde geleneksel Türk sanat örneklerinden halı, kilim, hat sanatı, minyatür ve Anadolu Medeniyetlerinin eski simgeleriyle kesişen plastik ve estetik değerler bulmak mümkündür (Bayramoğlu,2013:37).

Çağdaş Türk Resminde milli geleneklerden hareketle yeni oluşumlar sergileme eğilimleri 1940’lardan günümüze değin süregelmektedir. Bu oluşum içerisinde öne çıkan isimler; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Ergin İnan, S. Saim Tekcan ve Devrim Erbil gibi sanatçıların isimleri öne çıkmakta ve geleneğe bağlı Çağdaş Türk Resmi oluşturma çabaları içinde olan sanatçılardır (Bayramoğlu, 2013: 1). Günümüzde pek çok genç sanatçı benzer eğilimler içinde oldukları gözlemlenmektedir.

1940’lardan 1970’lere kadar devam eden süreçte milli heyecanı içlerinde taşıyan sanatçıların bir kısmı esinlendikleri imge ve motifleri ulusallık bağlamında biçimsel olarak eserlerinde yansıttıkları gibi, bazıları da özellikle soyut anlatımlı sanatçıların konuyu içselleştirdiklerine tanık olmaktadır.‘ Eski motif düzenlemelerinden esinlenen sanatçılar soyut anlayıştaki çalışmaların büyük bir bölümünde başarıya ulaşmıştır. Bu sanatçıların ortak yanlarından biri; ilkelikle çağdaşlığı bir arada yürütebilmeleridir. Tarihin alacalı dönemlerinden günümüze intikal eden çeşitli simgeler ve işaretlere

yeni anlamlar ve plastik değerler kazandırmak Türk ressamlarının çalışmalarının temelinde duran ortak bir amaçtır denilebilir (Akengin Ve Arslan, 2017: 5).

Türkiye coğrafyasında geleneksel sanat unsurlarının moderne aktarılması son yüz yıllık süreç içerisinde sanat tartışmalarının temel sorunsallarından birini oluşturur. Özellikle bulunduğumuz coğrafyada modern ve çağdaş terimlerinin üzerinden yapılan kurgular nedeniyle sanatçıların çağdaş sanatta geleneksel bakış açısını kullanması sancılı bir süreci içerir. Aslında Türkiye’de yaşamış ve yaşayan her sanatçı geleneğin kodlarını sanatlarına farklı biçimlerde taşırlar.

Genellikle kimlik tartışmaları sırasında ön planda tutulan toplumsal bellek, geleneği çağdaş sanatta canlı tutarak yeniden kurgulanmasını ve hatırlanmasını sağlar; hayali gerçeğe çevirir” (Bozkuş, 2014: 26). Binlerce yıllık kültürleri barındıran coğrafya üzerinde yaşayan sanatçılarımız için bu topraklarda yaratılmış, tasarlanmış olan sanatlardan esinlenmek, bu coğrafyada yaşayan sanatçılar için son derece normal ve aynı zamanda bir şanstır. Tarihin getirdiği süreçler içinde zaman zaman sanat kesintiye uğramamış olsaydı, günümüz Türk sanatçılarının daha yaratıcı ve üretken olmaları beklenirdi.

Yukarıda belirtildiği gibi, resimde Batı akımlarını körü körüne takliden iyi bir sonuç veremeyeceğini anlayan aydın ve sanatçılar, doğru çözümün ulusallıktan ve milli değerlere yönelmekten geçtiğini kabullenmişler. Günümüze değin güncelliğini korumuş olan bu önemli sorun, yeni buluşlar ve teknik vasıtaların katkılarıyla devam etmektedir.

Modern Türk Resminde iz bırakan ve henüz genç ressamlarımızdan Anadolu medeniyetlerinden esinlenerek eser üreten sanatçılarımız arasında kronolojik sıraya göre Mürşide İçmeli, Süleyman Saim Tekcan, Özdemir Yemencioğlu, Veli Sapaz, Halil Akdeniz, İhsan Çakıcı, Hayati Misman, Hüsamettin Koçan, Abdurrahman Kaplan, Nevra Bozok, Mehmet Nazım, Şükrü Karakuş, Tomur Atagök, Zerrin Tuluğ, Erol Kılıç, Kadir Şişginoğlu, Lütfü Kaplanoğlu, Elvan Şahinoğlu, gibi isimleri sayabiliriz. Adını burada

anmadığımız daha pek sanatçımızın ürettiği eserlerde eski Anadolu medeniyetlerinin izleri görülebilir. Bu sanatçılarımızdan bazılarında, Mürşide İcmeli ve Halil Akdeniz gibi sanatçıların eserlerinde eski Anadolu kültürlerinin yansımaları süreklilik gösterirken, diğer sanatçılarımızın eserlerinde süreklilik göstermez, dönem dönem bu yansımaları görebiliriz.

Mürşide İcmeli'nin Figüratif Soyutlamalarında Kimlik

Uzun yıllar yaşamını Ankara'da sürdürmüş olan Mürşide İcmeli yaşadığı bölgede arkeolojik kazılardan çıkartılan eserlere de tanıklık etmiştir. O'nun bu tanıklığı eserlerinin de ilham kaynağı olmuştur. Özgün baskı resmin öncülerden olan Mürşide İcmeli'nin geometrik soyutlamaları içinde yer alan şematik figüratif düzenlemelerinin kurgulamaları modern olduğu kadar primitif kültürlerin gelenekleşmiş rölyef kompozisyon ve plastizminin etkilerini hissettirir.

Özgün baskı çalışmalarında akılcı bir tavırla benimsediği yöntem duygudan önce gelmektedir. Gravür sanatını öznel bir yaklaşımla benimseyen karmaşık figür yapısı ve istiflemeleri, rölyefleri ile sanatsal gücünü kanıtlamakta, varlık-yokluk, insan-doğa, yalnızlık gibi metafizik temalarda yoğunlaşmakta bu da resimlere dramatik bir etki vermektedir. Çevresel etkilerden soyutlanmış bir insan imgesini içerik olarak zenginleştirmektedir.

Ayla Ersoy'un şu tanımlaması İcmeliyi tanımlamakta yetersiz ve eksik kalmaktadır. “Mürşide İcmeli'nin sanat uğraşısı, çoğaltım-ayırma karışıklığına dayalı bir süreçte irdelenebilir. Resimde birbirinden doğan ve birbirine benzeyen biçimlerin oluşturduğu devinimi, bir denetim altına alma isteği egemendir ve kendine özgülüğü bu yolla belirginleşir.

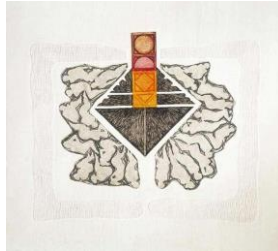
Canların çoğalması, ‘oluşum’ ve ‘ana’ bireyden ayrılmaya gerçekleşir. Ayrılmanın hiç olmadığı çoğalmalarda da birim kendini yeniler ve tek kütlede toplanan bir koloni oluşur. Her ne yolla olursa olsun doğanın kendini yinelemesi, benzerini oluşturması, Mürşide İcmeli'nin sanatındaki ana düşünüyü imler. Doğal nicelikleri simgeleştirerek açıklayan matematikçi gibi İcmeli de, resimsel

düzlemde geometrik ölçümlerden yararlanır. Mürşide İcmeli'nin soyutlarında en önemli kaynak, doğa olmuştur. Doğa biçimlerinin stilize edilerek anlamlandırılması onun geometrize etme anlayışının da temelidir. Geometrik soyutlamaya ulaşmasında en büyük yardımcı, doğayı gözleme/gözlemleme ve doğadan araştırmalar yapmaktır” (Ersoy,1998: 202).

Sanatçı sadece doğayı gözlemlemekle kalmaz, uzun yıllar yaşadığı kentin yüzyıllar öncesi kültürünü barındıran Anadolu Medeniyetleri müzesindeki arkeolojik bulgular O’nu derinden etkileyen sanat objeleridir. Özellikle Hititlere ait rölyef ve heykeller, Hitit Güneş Kursu sanatçının eserlerinde ilk bakışta hissedilebilmektedir.

Resim1’de sanatçının çalışması ile Hitit Güneş Kursunu karşılaştırdığımızda bunu açık bir şekilde görebiliriz. Eserin içinde imgesel olarak yer alan geometrik biçimler kare, eşkenar dörtgen, daire, yarım daire ve üçgenler Güneş kursu içinde de yer almaktadır. Güneş kursunun etrafında yer alan dizge biçimdeki figüratif unsurlar benzer dizgelerle gösterilmiştir. Burada taklitten ziyade plastik çağrışımları ile öykünülmüş olmalı.

Kalafat’ın da dediği gibi; sanatçının başarısının altında yatan şey, geçmişteki biçimlerin özüne inebilme ve o özü çağdaş anlatım içinde yorumlanabilmesine bağlıdır. Eskiye körü körüne taklit, sanat değerlerinin yok olup gitmesine, sanatın yozlaşmasına neden olduğunun bilincindedir. Sanatçı Anadolu’da izlerinin taşıdığı birçok kültürden en çok tarih öncesi ve arkaik devirlerin biçimleri geometrik ve simetrik bir düzenleme üzerine oturtmuştur (Alparslan, 2007: 137-145).



Resim 1. Ulu Ağaç, 1999, Gravür, 45x55.5cm

Erişim: 16.11.2020, <https://www.sevgisanatgalerisi.com/muerside-icmeli>



Resim 2. BM Mezarı. Törensel Sembol, Alacahöyük, MÖ. 2500 – MÖ. 2250
Erişim:16.11.2020, <https://arkeofili.com/anadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-20-eser/>

Süleyman Saim Tekcan'ın Eserlerinde Hitit İmgeleri

Düşünsel yapı ile duyarlılığın şiirsel anlatımı arasındaki dengeyi çok hassas bir noktada sağlayabilen, içeriğini Anadolu'nun yüzyıllar ötesine uzanan zengin tarihsel birikimlerinden ve kültüründen alabilen, geleneksel fragmanları bireysel sanatçı duyarlığı ile birleştirerek özgün çağdaş anlatımda eserler üreten diğer bir sanatçı Süleyman Saim Tekcan'dır.



Resim 3. Süleyman Saim Tekcan, Karışık Teknik, 78x108cm
Erişim: 16.11.2020, <https://i.pinimg.com/originals/cf/3c/65/cf3c65f740c4992c87215c225ed6ecf6.jpg>

Devingen bir kurgu içindeki desenleri değerleri ve ışık sanatının temel öğelerini oluşturmaktadır. Anadolu Hitit güneş kursları, geyik, at, kaligrafik öğeler ve minyatür gibi tarihsel kültürümüzden simgesel anlamlar taşıyan motiflere dayanan desenleri, birbiri üstüne kurumadan uyguladığı zengin renk tonları formlar üzerinde sürekli değişim sağlamakta, biçim kimi yerde renk erimeleriyle sağlanırken, çok, yumuşak geçişler, kimi yerde ise transparan alanlar oluşturmaktadır.

Renk sayısı çoğaldıkça yapıtların resimsel değerleri daha net ortaya çıkmakta, baskı tekniği ile uyguladığı yeni yöntemlerle gelişip özgün formlara dönüşmektedir. Geometrik bölümler, soyut düzenlemelerin yanı sıra hayvan figürlerinde derinlik etkisi dışlanarak yüzeysel formlara dönüşen kompozisyonları çoğunlukla siyah veya kırmızı bir zemin üzerinde ışığa bağlı olarak resmin içerisinden dışarı doğru gelişmekte, yapı ve doku zenginliği ile özgünleşirken, içerik benzerlikleri form farklılıkları ile çeşitlenmektedir (Ersoy, 1998). 1976-1991 yılları arasında sanatçı genel olarak uygarlıklar serisi adı altında Türk çeşitlemeleri, Uygarlık katmaşığı, Hitit'e gönderme, Anadolu'dan gelen gibi isimler verdiği, Anadolu uygarlık eserlerinden, Ana tanrıça biçiminden, Hitit güneş kursundan, geyikli etandarlardan, mezar taşlarından esinlenmiş elek baskı serileri üretmiştir (Germaner, 2006: 10). Resim 2' deki eserlerini incelediğimiz zaman, Hitit'e gönderme, Hitit döneminde ait bronz heykel geyikli sancak imgesi görülmektedir.

Özdemir Yemenicioğlu'nun Eserlerinde Doğurganlığın Simgesi Kybele

Yemeniciolu'nun eserlerinde Kybele figürü Hititler 'den Firiklere, Likyalılara kadar farklı dönemlerde tüm formlarıyla yeniden biçimlenmekte ve günümüz Anadolu kadını formunda fantastik dışavurum içinde var olmaktadır. Yemenicioğlu'na özgü figüratif-dışavurum soyutlaması içinde resmin asıl konusunu oluşturmaktadır. Kimi resimlerinde ise Kybele soyut anlatım diline dönüşmekte, resmin plastik düzleminde bir imge olarak belirginleşmektedir.

Sanatçının eserlerinde bir imge olarak Kybele tek başına değil. Aynı zamanda, geçmiş dönemlere ait fragmanlar, dizeler halinde kabartma figürleri, yazı ve geometrik formlar ilkel plastik çağrışımları ile Yemenicioğlu'nun renk-leke-doku plastizmine dönüşmektedir. Resim yüzeyi geometrik biçimlendirme ile Anadolu Hitit tabletlerini ve kabartma rölyefleri kaya çağrıştırmaktadır.

Aydın Ayan'ın bir ‘‘ resim çalışkanı’’ olarak nitelediği sanatçının 1987'de İstanbul Ümit Yaşar Oğuzcan Galerisi'nde açtığı sergide resimlerindeki temel kurgu Anadolu toprağı ile bütünleşen

“kadın” olgusudur. Sanatçı bu olgudan yola çıkarak Kybele’ye varır. Kadını-toprağı, toprağı-Kadını gibi düşünen Yemenicioğlu toprağın bereketiyle kadının doğurganlığını bütünleştirir. 7000 yılı öncesinin Kadın Anası’nı resimlerken bozkır kadınının yazgısını dile getirmeyi amaçlar. Yemenicioğlu’nun Ocak 2000 ‘de Ankara Kavaklıdere Sanat Galerisi’nde açtığı yeni temel motif Kybele’dir.

Sanatçının kararlılıkla üzerinde yoğunlaştığı bu konuyu sergi çağrısında “Ben vücutları, güçlü doğurma arzusuyla kadınları yani Kybele’leri resimledim. Benim Kybelelerim daha çok toprak biçiminde, öylesine bereket dolu öylesine çalışkan ve öylesine güzeldir... Yapıtlarımda kadınlar toprak biçimidir. Toprak gibi yaşam sevinci dolu” diye dile getirir ve günümüzün doğurmak, çalışmak ve üretmek isteyen kadınlarını Kybele kavramıyla özdeşleştiren onları yaşamın temel taşları olarak niteler.” Ben Hitit mühürlerindeki zengin görselliğe Ana Tanrıçanın başarılı yorumlarına ve daha birçok ayrıntıya bilerek ve isteyerek yaşıyorum sanatımı” derken Anadolu’nun zengin kültürel mirasının, sanatının yaratıcı gücüne olan katkısını ortaya koymaktadır (İndirkaş, 2001: 37-46).



Resim 4. Özdemir Yemenicioğlu, İsimli, Karışık Teknik
Erişim: 16.11.2010, <https://docplayer.biz.tr/54031514-Hitit-uygarliginin-cagdas-turk-resmine-etkisi.html>



Resim 5. Özdemir Yemenicioğlu, TÜYB, 44x58cm
Erişim: 14.14.2017, <http://art.if.com.tr/2017/04/14/o%cc%88zdemir-yemenicio%cc%86lu-tr-tual-yag%cc%86liboya-4458-ofis-oda-1-id6/>

Veli Sapaz'ın Eserlerinde İslam Öncesi Kültürlerin İzdüşümleri

Sanatçı Sapaz'ın bölünmüş geometrik kare ve dikdörtgen mekânları iç içe geçmiş zamanları ve katmanlı kültürlerin izlerini çağrıştırır. Anadolu'nun İslam öncesi kültürleri sembolik imgeleri ile arka planda bölünmüş geometrik formlar içinde yeniden belirirler. Bazen Hitit, Asur ve Urartu kabartmalarını anıştıran bu formlar aynı zamanda Selçuklu mimarisinin anıtsal cephe formunun yücelik duygusunu hissettirirler. Soyut geometrik formlarla buluşan figürler bugüne ait farklı bölgelerin folklorik yansımalarına dönüşürler. Sanatçı Sapaz, dün ve bugün anlarını lirik kompozisyonları renk-leke-doku plastizmi ile sentezler. İmge, motif ve figürlerin ritmik ilişkisi renk, leke ve dokunun dansına dönüşerek seyreden büyümlü masalsı bir zamana götürür. Bu zaman içinde resim 6'da gibi Hititlerin güneş kursu, arkaik heykel formları anıtsal geometrik form içinde yeniden ortaya çıkarlar. Sanatçı bu masalsı zamanı bugünle yeniden buluşturur. Sanatçının Anadolu'nun tarih öncesi primitif anıtsal formlarından ve bugüne ait folklorik kültürden ilham aldığı eserlerinden anlaşılmaktadır.

Soyutlaştırılmış kompozisyonlar içinde zengin renk armonileri ile kırsal kesim insanlarımızın doğa üretim-yaşam ilişkilerini duyarlı bir içtenlikle ele almakta. Lekeci bir üslubu benimseyen sanatçılar arasında yer almaktadır (Ersoy, 1998: 20).

Sanatçı kendi sanatsal özelliklerini şu sözlerle ifade eder: “Benim Resimlerim, sevda türküleri gibidir. Bazen bozlak, bazen uzun hava, bazen halay olur. Buram buram Anadolu kokar, Trakya karşılması, Karadeniz Horonu, Ege Zeybeği, Erzurum barı, Artvin Ata Barı, Elazığ Çayda Çırası, Çorum İğdeli Gelin, Yozgat Bozlağı, Silifke'nin Yoğurdu, Ankara Fidaydası. Sevda kokar, kilim olur, halı olur, cicim olur. Nakış nakış ortaya çıkar. Yar yâre küser, gelin ağlar. Koç boynuzu olur. Bazen karamsar, bazen hüznü, bazen rahatlatıcı ama hep umut ışığı olur. Bazen karelere bölünür, yaşamdan kesitler gibi. Figürler bazen belirginleşir, bazen leke olur.”(Eroğlu, 2010).



Resim 6. Veli Sapaz, İsimsiz, 100 cm x 120 cm

Erişim: 16.10.2020, http://sergirehberi.com/m/artist_detay.aspx?gorsel=1&a_id=2632&q1=-Gorseller&q=Veli-Sapaz#txt

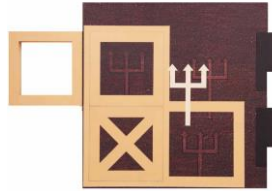
Halil Akdeniz'in Eserlerinde Akdeniz Kültürlerinin Şifreleri

Türkiye’de minimal sanatın da temsilcisi olan Halil Akdeniz, çocukluk ve gençlik yıllarının Akdeniz’de geçmesi, kendisine Akdeniz ve Anadolu kültürünü yakından tanıma şansını vermiştir. Kültürel kodlarını Akdeniz Kültürü’nün simge ve imgeleriyle oluşturan sanatçı çizgisini hiç değiştirmeden devam ettirmektedir. Eserlerinde madde gerçekliğinin yerini minimal düzeyde kültürel imgeler almıştır. İmgeler de en soyut halleriyle Halil Akdeniz’in işaret ve şifrelerine dönüşür. Kendine özgü anıtsal plastizmi içinde bu şifreler bir değişim ve dönüşüm içinde tekrar ederler. İki boyutlu yüzeyden taşan kompozisyon denemeleri malzemelerin de sınırlarını zorlayarak çağdaş sanatın iklimi içinde yerini alırlar.

Akdeniz’in simgeleri bilinçli simgelerdir ve bu yönüyle bir ifade biçimi olma özelliği taşır. Özkan Eroğlu, Akdeniz’in yapıtları, “gözün görmediklerini” görselleştiren ve “düşünceye sevkeden” nitelikleriyle, onun bir “simgeleştirme yetisine sahip olduğunun bir kanıtıdır” der ve kullandığı simgelere, kişisel görüşü doğrultusunda kazandırdığı anlamların bir “mistisizm” sunduğunu belirtir (Eranus, 2010: 10).



Resim 7. Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2012, T.Ü.A, Ağaç Konstrüksiyon, 53,5x78 cm



Resim 8. Kültür İmleri, 2010, T.Ü.K.T. 80x112 cm

Erişim: 16.11.2019, <https://issuu.com/ankaraantikacilik/docs/halilakdeniz>

Çocukluğum güney kıyılarında Antalya’da Likya ve Roma dönemi medeniyetlerinin kalıntılarının bulunduğu antik yörelerde geçti, büyük blok taşları bugün gibi heyecanla hatırlıyorum. Onlar çok yabancı bir dünyanın kalıntıları idi benim için. Tanımadığım başka dünyalardan, gökyüzünden gelen birileri tarafından yapıp sonra da bırakılıp gidilmiş gibi gelirdi bana.’’ (Dastalı,2015). diyen sanatçı Halil Akdeniz’in zihnini öteden beri meşgul eden Anadolu Uygarlıklarına ait imleri kullanması, sanatçının Hitit, Hatti, Frig ve Grek alfabelerindeki harfleri, kültürel birer şifre olarak bu topraklarda iz süren bir yaşamı ele geçirme kaygısı taşıdığını gösterir. Thales’in geometrisi, Herakleitos’un oyunbazlığı, Nietzsche’nin kehaneti hep oradadır. Akdeniz’in sanatını analiz ederken, sanatçının temel sorunsalının; Anadolu kültür çevrenine ait bilgi verilerini ele geçirmek, onların kökensel karşılıklarını bulgulamak ve bu bilgiyi bir tür zamansal arkeolojiyle ortaya çıkararak yeni biçimleme prensipleri oluşturmak olarak özetlenebilir (Şahiner, 2015).

İhsan Çakıcı’nın Eserlerinde İlkellik ve Sembolik Formlar

İhsan Çakıcı Anadolu’nun ilk çağ kültürlerinden özellikle bu kültürlerin ortaya koyduğu yapıtların anlatım dilinden çok etkilenmiş. Tabletler, taş kabartmalar, idoller, bereket ve verimliliğin simgesi olan kadın figürleri, Ana tanrıçalar sanatçının biçimlerinden yararlanarak estetiğini oluşturduğu örneklerdir.

Eski kültürlerin özellikle ilk çağ kültürlerinin anlatımları, kaya kabartmalarındaki yosunlaşmalar, metaldeki oksitlenmeler ve bu nedenle oluşan renk değişimleri; yazıtların, biçimlerin, kabartmalardaki insan figürlerinin hareketsiz, yalın görüntüsü hep ilgimi çekmiştir’’ diyor İhsan Çakıcı. Yapıtlarında da antik örneklerin salt görünümelerini aktaran bir yorumu ötesine geçerek çağdaş biçimler ve renklerle yeni sentezlere ulaşmayı amaçlıyor ve plastik anlatım dilini oluşturuyor. Çakıcı ilk çağ kültürlerinde önemli bir yeri olan “kadını” da konu ediniyor yapıtlarında. Bereket ve doğurganlığın simgesi olan Kutsal Ana’ya duyduğu ilgi nedeniyle Anadolu

kültürlerinden bereket üzerine oluşturulan biçimlerden, idollerden yararlanıyor ve kadın kavramına ulaşıyor. Bu bağlamda sanatçıya esin kaynağı olan Ana Tanrıçaya göndermeler yaptığı figürlerin yer aldığı yapıtlarında sonsuzluğu bir anlamda geçmiş gelecek tüm zamanların birleşimini dile getiriyor. Bunu dairesel ve kare biçimler içinde ele aldığı figürlerle gerçekleştiriyor. Organik formlarla geometrik formların ilişkisini öne çıkarıyor. Yapıtlarında renklerle de antik örneklerle göndermeler yapıyor. Örneğin turuncu rengi fon olarak seçtiği yapıtında metalin oksitlenmesinden oluşan renkleri seçiyor ve figürleri onun üzerine serpiştiriyor (İndirkaş, 2001: 46).



Resim 9. İhsan Çakıcı, Sevgi Anıtı, 1990, Karışık Teknik, 48x65 cm
Erişim: 16.11.2019,

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=297

Ayrıca İhsan Çakıcı yapıtlarında, mühürlerden yola çıkarak da stilize örnekler vermiştir. Hitit tabletlerinden etkilenmiş, Hitit kabartmalarında ki yuvarlak kompozisyon özelliği İhsan Çakıcı'nın baskı tekniğindeki çalışmalarına konu olmuştur. Ayrıca yapıtlarında insan başlı kartal sfenks sembolü kullanmıştır. Araştırma ve yönelimlerinde sürekli yenilenen bir devamlılığının ve değişkenliğin kendini gösterdiği İhsan Çakıcı, resimleri konu repertuarı açısından da aynı değişkenliği ve farklılığı ortaya koymuştur (Tekke, 2011: 66).

Hayati Misman'ın Baskı Resimlerinde Kültürel Bellek

Hayati Misman'ın kompozisyon içleri bir hayli hareketlidir. Doğaldır ki sanatçının resimlerinde zamanı kestirebilmek bir hayli zordur. Fakat resmin tümelinde ve tikeline yoğun bir hareketi keşfetmek mümkündür. Misman, büyük parçalarla, renksel ve lekesel ayrıntılar arasında, birbirini bütünleyici ilişkiler aradığı resimlerinde, kompozisyonun önemini vurgular.

1979 yılı baskı resimlerinde, yüzeyleri enine üç bordüre bölme estetikleri dikkat çeker. Resimler, siyah-beyaz ağırlıklarda gelişmektedir. Fotografik değerlerin bir araya geldiği, hatta araya kaligrafik değerlerin de girdiğini görmekteyiz. Hayati Misman yaşadığı Anadolu coğrafyasının kültürünü içselleştirdiği, hafızasında kültürel bellek oluşturduğu ve bunu baskı resimlerinde tasarımıadığı kompozisyonlarında hissediyoruz. Hititlerin Asurların friz tabletlerinin anıtsal formlarını, dizgeler alinde figüratif unsurları sezgilerimizle kavrayabiliyoruz. Geçmişe ait figüratif ve yazı dizgelerini anıştıran formlar Hayati Misman'ın çağdaş yaratımlarına dönüşürler. Hayati Misman'ın geometrik formları bizi Hitit ve Asur tabletlerine götürürler. Kuşkusuz sanatçının Ankara'da uzun süre yaşıyor olmasında Anadolu Medeniyetleri Müzesindeki Anadolu Uygarlıklarına ait arkeolojik buluntuların büyük etkisi olmalı. Resim 10-11'de de görüldüğü gibi dörtgen ve dair, yarım daire formlar resimlerine anıtsal bir görünüm kazandırmakta. Mimariye ait formlar kompozisyon kurgusunda açıkça kendini hissettirmektedirler.



Resim 10. Hayati Misman, Kompozisyon, 1999, Gravür, 27x17 cm



Resim 11. Hayati Misman, Kompozisyon, 2000, Gravür, 50x55 cm

Kaynak: Eroğlu, Ö: Hayati Misman, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 2002:171,183

Hüsamettin Koçan'ın Eserlerinde Hitit Dönemi Primitif Heykellerin Yorumları

1990'lı yıllardan bu yana çalışmalarını tarih coğrafya ve kültür ekseninde oluşturan bir sanatçımız "doğup büyüdüğü toprakları tanımak" onu ilkin halk resimleri üzerinde çalışmaya iter. Bu resimlerin peşinden sürdüğü izde referanslar onu hep İslam geleneğine götürür (İndirkaş, 2001: 44). Koyu fondan öne doğru gelen figür çağrışımları yapan açık renkli heykelimsi soyut çalışmalardan sonra son yıllarda kavramsal çalışmalara yönelmiştir. İlk başta gerilim

duygusu yaratan bu soyut biçimsel formları kendiliğinden oluşmuşluk etkisi veren hızlı ve dinamik bir ritme sahiptir. Koyu bir boşlukta arkadan öne doğru gelişen bu figürel oluşumlar açık ve ışıklı renk tonları ile resmin ön ve arka planı arasında bir denge oluştururken, ne olduğu tam belli olmayan kişiliksiz bir bireyin varlıkla yokluk arasında gidip gelen bir anını tuvale aktarmakta, böylece bazı metafizik çağrışımlarda yapmaktadır. Son yıllarda yöneldiği kavramsal çalışmalarda Anadolu’da tarihsel bir süreç içinde üst üste gelen uygarlık katmanlarının birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayacağını, bu ayrımların sadece dış görünüşte kaldığı gerçeğini irdeleyen Anadolu uygarlıklarının görsel Tarihi Fasikülleri I-II-III adı ile üst üste gelen uygarlıklara gönderme yapan özel bir tarih tasarımı ortaya koymaktadır. Bireysel bir tarih oluşturma çabasına karşın yine de tarihsel katmanlarda çıkış noktasını bulmaktadır. Güncel olaydan hareketle geriye doğru bakarak kültür verilerinin birleştirici öğelerini, tarihsel ve toplumsal dönüşüm içerisinde sistematikleştirme çabasıdır (Gögebakan, 2014: 53).



Resim 12. Çocuğunu Emziren Kadın, Tunç, Yüksek: 21.5 cm, Horoztepe İ.Ö. 2300-200
Resim 13. Hüsamettin Koçan, 2000, Toprak Üzerine Yağlıboya-Akrilik 176x40 cm

Kaynak: İNDİRKAŞ, Z: Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, Ankara, TTK Basımevi, K.Bak., 2001:132-133.

Bronz dönemi için Hasanoğlan gümüş heykeltıraşının üst kısmını, dönem simgesi olarak kullanırken dönemi ‘kod’layan öge metaldir. Resimlerinde alıntılardığı figürlerden biri Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, İ.Ö. 2300-2000 yıllarında tarihlendirilen çocuğunu emziren Ana Tanrıça figürüdür. Bu figür, üçgen ve dairesel formlar ve Anadolu’nun Ana Tanrıçadan Artemis’in simgesi olan hilal ile bütünleşmiştir (İndirkaş, 2001: 45).

Çağdaş Yaratımlarında Anadolu ve Abdurrahman Kaplan

Uzun yıllar Ankara’da yaşayan Abdurrahman Kaplan’ın eserlerinde İslam öncesi Anadolu ve Osmanlı minyatür sanatının hatta doğu resim geleneğinin çağdaş yorumların görebiliriz. Kaplan resimlerindeki “Temel estetik kök” etnik ve totemik malzemeye duyulan hayretin bir patlaması olarak ortaya çıkıyor. Kaplanın resimlerinin en belirgin özelliklerinden birisi kompozisyonu ortaya koyarken form açısından herhangi bir sınıflamaya girmemesi tabloların boyutları değişmekle kalmıyor, sınırları da düzensiz (antiform) bir özellik gösteriyor. Sanatçı uzamı bozucu bir yaklaşımla makul sınırları aşıp kendi meselesine dirimsel bir açılım getirmeyi başarıyor (Üstübal, 2011).

Sanatçı eserleri ile ilgili fazla yoruma gerek bırakmıyor. Aynı zamanda eserleri ile ilgili düşünsel ve estetik dili de kullanarak kendini ve eserlerini tanımlıyor. “Bana göre öz ile biçim ilişkisi uyumlu olmalı ve biri ötekine feda edilmeden yürütülmelidir. Seçtiğim temalar daha çok yaşadığım toplumun tarihi ve kültürel değerlerini içeriyor. O nedenle köklerimdeki kültürel zenginlik kendi özgür irademle birlikte gelişerek yürüyor. Doğunun coşkulu, fantastik, hümanist ve mizah dolu dünyasını, Batı resim geleneği ile doğru bir çizgide buluşturmaya çalışıyorum. Kaligrafiye ve geleneksel Türk resminde temellenen değerlere günümüz tavrına uygun göndermeler yapmayı seviyorum...”

En çok kültürlü coğrafyada yaşayan bir sanatçı olarak doğu sanatının duyarlılığının çalışmalarına yansımaları özellikle seçilmeyip, kendiliğinden var olan bir durumdur. Bedir Rahmi, Abidin Elderoğlu, Abidin Dino, Sabri Berkel, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Halil Akdeniz ve Mehmet Aksoy gibi önemli sanatçılarımızda yerel değerleri referans olarak yeni ve özgün bir dili farklı farklı ama doğru oluşturdıklarını biliyoruz. Bu ikilemi iyi sentezleyip eleştirel, sorgulayıcı ve avangard bir sanat eserine dönüştürmek ise; ciddi bir resim bilgisiyle algılama analizi gerektirir. Yerleşik ve geleneksel olanı tümüyle ele almak ve bunu evrensel çerçeveye oturtmak gerekir (Kaplan, 2010).



Resim 14. Abdurrahman Kaplan, Bir Anadolu Efsanesi, 2011, Enstalasyon, T. Ü. A. , 90x189 cm

Kaynak: Kaplan, A.(2013), Bir Anadolu efsanesi, Katalog, Ankara.

Anadolu ve Anadolu coğrafyasıyla ilgili olarak ele aldığım birçok dizi oldu. Kültürel kesişmeler, Kültür-Tarih-Uzam, Bir Zamanlar Kapadokya.. gibi. Kendine özgü, farklı kültürlerin yüzyıllardır birlikte olmayı başarabildiği ‘Ön Asya Coğrafyasının bir bölümünün adıdır Anadolu. Tarihin çeşitli dönemlerinde birçok devlet Anadolu’lu olmuş, yaratılan maddi manevi tüm değerler nesilden nesile iletilmiş, oluşturulan tüm kültür varlıklarının büyük bir bölümü günümüze ulaşmıştı. Yeryüzündeki en görkemli uygarlıkların doğduğu coğrafyanın Ön Asya olduğunu hepimiz biliriz. İlk yazılı metinler, kültürel tarihteki büyük atılımlar da bu coğrafyada gerçekleştirilmiştir. Kültürel yaratıcılığa dayalı tüm değerler; efsaneler, destanlar, ayinler, ilahiler, hicivler, şiirler, türküler, semahlar, deyişler ve bilimsel kayıtlar bu yazılı metinlerle günümüze değin taşınarak korunabilmişlerdir.

Lidyalılar, Firigler, Hititler, Romalılar, Bizanslar, Selçuklular ve Osmanlılar Anadolu coğrafyasında tarih yazan önemli medeniyetlerin önde gelen uluslarıdır. Bugün yaşadığımız topluma ve kültürlerle özgü çağdaş bir resim kimliği var etmek zorundayız. Sanatın evrensel yanına ancak bu şekilde katkılar sağlayıp, dünya sanatındaki yerimizi pekiştirip özgünleştirebiliriz. Anadolu’ya İslamiyet’in girmesiyle resim ve heykel sanatına getirilen yasakların yarattığı büyük boşluğu geçmişimizi okuyarak, anlayarak, iyi algılayarak, araştırarak, sabırla ve çok çalışarak kapatabiliriz.

Bu çalışmada dünden bugüne, bugünden yarına devam edip giden bir yaratı sürecinin çağdaş bir düzlemde buluşmasına tarihle yapılan bir hesaplamanın resim yüzeyine yansımaları araştırıyorum.

Bunu başarabilmek için önce bir ön etüt aşaması ve daha sonra işin yaratı evrelerine geçmeyi gerekli görüyor, bu disiplin üzerinde süreci tamamlamaya gidiyorum. Resimlerde kullandığım teknik, tuval üzerine ahşap malzeme ile oluşturulan rölyef etkileri, dikdörtgenlerin içine ve dışına giriş-çıkışlar, çeşitli boya dokuları ile desen-lavi etkili coşku dolu arayışların tümünü zihnimdeki soyut ve genel konsepte hizmet eden işlevsellikler olarak görüyorum. Resim sanatının bu olanaklarını geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe akıp giden sürecin bugüne özgü ve bana ait bir tespit olarak düşünebilirsiniz. Bu dizideki çalışmaların geniş alanlarında insan, hayvan veya doğa çıkışlı çizimle yoktur. Resimlerin büyükçe bölümleri tamamen “non-figüatif”tir. Doğasal nesneler olarak çizdiğim ve kullandığım tarih at ve insan figürleri ile, Sinan’ın mimari yapılarını üsluplaştırarak soyut bölgelerin belirli yerlerine koydum. Böylece soyut-somut sentezine gitme düşüncemi de deneyimlemiş oldum” (Kaplan, 2013: 58-59).

Nevra Bozok ve Ana Tanrıça Kybele

İnsan düşüncesinde yaratma eyleminin özü, bereketin simgesi olan Kybele’nin bir kadın olmasından çok etkilenen sanatçı, anaçlığın ve doğurganlığın tüm kadınlarda bulunduğunu, her kadının birer “Kybele” olduğunu düşünüyor. Sanatının merkezine Kybele’yi koyan sanatçı bu düşünce doğrultusunda bıkip usanmadan Ana Tanrıça’yı resimliyor. Sanatçı sadece Kybele’yi üretkenliğin sembolü olarak resimlerine taşıyor. Aynı zamanda onun günlük yaşamda ürettiği değerleri de kompozisyonlarına taşıyor. Anadolu mitolojisinden değerleri resimlerine nasıl taşıdığını kendi ifadesi ile, “Önce benim beynim zorlanmalı, mesaj vermeliyim, bir öyküsü, bir kurgusu olmalı ürünlerimin... Bu olanağı da yaşadığım ortamda henüz kaybolmamış o çok Tanrılı dinlere egemen olmuş görkemli yapıtlarda ve mitolojide buluyorum” diyen sanatçının tüm yapıtlarında tarihin ve mitolojinin ayrıntılı izleri sezilebiliyor. Kybele, Bozok’ta da Mustafa Pilevneli’de olduğu gibi, yapıta aktarılmasından öte bir anlamda bir yaşam görüşü dile getirmektedir.

Uygarlık tarihindeki yerini önemseydiği için onu yapıtlarında sürekli konu ettiğini söylüyor. Kybele’yi betimlerken Çatalhöyük,

Hacılar, Asur koloni devri gibi çeşitli Anadolu kültür katmanlarının “Ana”larını Kybele kavramının özünde birleştiriyor, yapıtlarına aktarıyor. Bunu yaparken bu Ana’ların doğumların yıprattığı bedenlerini, sarkık memelerini resimlemek için ideal formlar olarak değerlendiriyor ve cinsellikten uzak bir doğallık içinde çıplak kadınları başarı ile resim diline dönüştürüyor.



Resim 16-1. Nevra Bozok, Dört Mevsim, 1994, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 90x70 cm
Kaynak: İndirkaş, Z. (2001), Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri,



Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TC Kültür Bakanlığı, s.107.
Resim 16-2. Nevra Bozok, Kybele'ye Son Mektuplar, 2005, Karışık Teknik, 60x80 cm.

İndirkaş’ın da belirttiği gibi; “Dört Mevsim” adlı yapıtı bu bağlamda yoğun-anlam örgüsü olan yapıtlarındadır. Sanatçı mevsimlerle insan yaşamı arasındaki koşutluktan yola çıkarak yaşam ve ölümü dile getiriyor. Doğanın anası Kybele’nin, doğadaki yaratma gücünün yanı sıra yok etme gücünü de kendisine topladığını vurguluyor. Tanrıça doğumla başlayan tüm evrelerine egemen bir güç anlamında, büyük boyutta ve arkası izleyiciye dönük tüm yapıtı kucaklar halde betimlenmiş. Yapıtta yaşam evreleri yaşlanmakta olan kadın bendinin ard arda sıralaması ile verilmiş, en üst bölümde yer alan mezar taşları ise ölümü simgelemektedir (İndirkaş, 2001: 38) .

Rauf Tuncer’de Kültürel İmgelerin İzdüşümleri

Rauf Tuncer, eserleri ve sanatıyla Türk Dünyası’nın kültürel ve sanatsal verilerine duyarlı yaklaşımıyla seçilen sanatçılardan biridir, sanatında eski Türk yazıtlarını, damgaları, Orta Asya Türk motiflerini kullanan bir ressamdır. Belirtilen konular ışığında Orhun yazıtlardan, Geleneksel el sanatları motiflerinden, damgalara kadar uzanan geniş bir yelpazede çizgi, renk ve leke bağlamında kendi anlayışının dışına çıkmaya özen gösterir. Ele aldığı motifler soyut temeller üzerine oturmuş geleneksel sanatlarımızın bir diğer özelliği ile örtüşen unsur olarak karşımıza çıkar.

Tuncer’de uzun araştırma ve incelemeler sonucunda kullanmış olduğu Orhun Alfabeleri üzerine yer alan, hiyerografik, yazıyı, mezar taşlarında bulunan damgaları, halılar üzerindeki motifleri birer sanat eseri olmaktan öte bir duygunun, sosyo-kültürel hayatın tarihi birer belgesi olarak algılamış ve onların derinliklerine inmeye çalışmıştır. Rauf Tuncer, eserlerinde dini ve milli unsurları bir arada kullanmaktadır.

Hat sanatından, Orhun yazıtlarından, Pazırık’tan, Selçuklu süslemelerinden aldığı motifleri şablon olarak kullanır. Bu yönüyle Rauf Tuncer, özgün baskı ustası S. Saim Tekcan’ın izini sürer nitelikte görünse de, İslam öncesi Türk sanatı verilerine yaklaşımı ve düşünce biçimi ile ondan ayrılmaktadır. Rauf Tuncer, yağlı boya ve akrilik tekniklerinin tüm imkânlarını eserlerinde renkçi bir yaklaşımla sergilemektedir. Tuncer’in gerek yaklaşım biçimi gerekse geçmişle bugün Doğu ile Batı, gelenekle yeni arasında bir köprü kurmaya çalışması onun çağdaşları diğer sanatçılardan ayrı değerlendirilmesine neden olur.



Resim 17. Rauf Tuncer, Folklorik Resimler Serisi, Tuval Üzerinde Akrilik, 90x90 cm
Erişim: 10.11.2020, <http://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1406720541.pdf>

Rauf Tuncer Folklorik Resimler, Tuval Üzerinde Akrilik Sanatçının ulusal kültür verilerini bozmadan, deforme etmeden, hatta şablon kullanarak birebir aktardığını çalışmalarında görmek mümkündür. Rauf Tuncer ise, bu aktarmayı yaratıcı bir şekilde olgunlaştırmakla kalmayıp, farklı bir tat, yeni bir sunuşla güncelleştirebilmiştir. (Bayramoğlu, 2013: 23-24).

İslam Öncesi Anadolu Kültürlerinin Sembolik Formlarını Zaman Zaman Eserlerine Taşıyan Diğer Sanatçılarımız

Çağdaş Türk Resminin özellikle 1980 sonrası dönemine baktığımızda genç plastik sanatçılar içinde özgün sanat üretme arayışlarında birçok sanatçılarımızda Anadolu kültürlerine karşı bir ilgi ve yönelimi gözlemliyoruz. Özellikle primitif kültürlerle yönelim ve onlardan ilham alma ve esinlenmeyle çağdaş heykel ve seramik üreten sanatçılarımızda bu esinlenme çok daha belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Resim üreten sanatçılarımızın eserlerinde bu esinlenmeler zaman zaman belirginleşmekte. Bu sanatçılarımız arasında Kadir Şişginoğlu, Lütfü Kaplanoğlu, Şükrü Karakuş, Türkay Sılay Rador, Tomur Atagök, Mehmet Nazım, Mustafa Plevneli, Zerrin Tuluğ, Erol Kılıç, Elvan Şahinoğlu öne çıkan isimlerdir.

Türkay Sılay Rador, Tomur Atagök, Mehmet Nazım, Mustafa Plevneli ve Zerrin Tuluğ aşağıdaki resimlerinde de görüldüğü gibi Ana Tanrıça Kibele'yi doğurganlığın simgesi olarak kendi üslupları içinde yeniden yorumlayarak kültürle bağlarını sürdürmüşlerdir. Kibele imgesi en çok kullanılan imgeler arasında yer almıştır. Sanatçı Erol Kılıç ise Antalya'da bulunduğu dönemde Akdeniz kültürlerinin imgelerin yer aldığı bir dizi eser üretmiştir. Daha sonra İslam tasavvufunu konu alan imgelerin yer aldığı soyut anlayışta eserler üretmeye devam etmektedir

Kadir Şişginoğlu Güvercin ve kabartma figürleri birlikte kullanarak kompozisyonlarını kurgulamaktadır. Resim 18'de "Güvercin düşleri" serisinden bir örnektir. "Güvercin Nuh'tan beri umut ve barıştır. İslamiyet'te melektir, koruyandır güvercin dostluktur." Diyen sanatçı güvercin düşleri serisinde Anadolu uygarlıklarından özellikle Hitit medeniyetinden imgeleri, Anadolu

tanrılarını güvercinlerle harmanlayarak resimlerine taşımıştır. Hitit ve Hurriler tarafından tapınılan Anadolu tanrılarında Kupapa, Firigler dönemine ait ay tanrısı mentuak yine güvercinlerle resmedilmiştir.



Resim 18. Kadir Şişginoğlu, Anadolu Tanrıları ve Güvercinler, Kupapa, 2011, Akrilik Boya, 70x50 cm Erişim: 10.11.20120,

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=921

Sağ taraftaki Hitit dönemine ait tanrıça kabartması Asurlularında olduğu gibi kılıçla betimlenmiştir. Piyadelerin taşıdığı, ön tarafında konik bir çıkıntı bulunan, pratik olmaktan çok, olası apotropeik anlamlı miğfer tipinin örnekleridir. İki sıra çift boynuzlu, ponponlu başlığı, Kargamış'ta tanrılarda görüyoruz (Darga, 1992: 251).

Resimlerinde kültürel imgelerle resim dilini oluşturmaya çalışan diğer bir sanatçımız Lütfü Kaplanoğlu'dur. Çalışmalarında Anadolu gizemini ve kültürünü Batı imgeleriyle karşılaştırmalı olarak betimleyen Kaplanoğlu, yaşadığı ve içselleştirerek sentezlediği kültür katmanlarıyla gizem oluşturmakta; bu gizemi oluştururken iki boyutlu alanın merkezinde Batı uygarlıklarına göndermelerde bulunmaktadır.

Özellikle Selçuklu, Osmanlı, İlhanlı, Saltuklu, Hitit, Hatti ve diğer kültür kanallarına ilişkin değer bütünlüğünü, kültürel zenginlik ve bereketini, bu topraklardaki birlikte yaşama istenç ve iradesini resimlerinde yansıtan Kaplanoğlu, Doğu-Batı kültürü üzerine tematik vurgularda bulunarak iki kadim uygarlığın karşılaştırmasını “müşterek dünya” imajı ortaya çıkaracak şekilde eserleriyle sanatseverlere sunar. Büyük Hitit Krallık Çağı maden heykelticilik sanatının başyapıtı Doğanstepe Höyüğü'nde tesadüfen bulunmuştur. Bu yapıtta sivri başlık giymiş, kısa giysili, genç bir erkek betimi görülmektedir (Darga, 1992: 101).



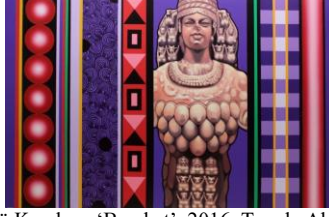
Resim 19. Lütfü Kaplanoglu, Anadolu serisi, 2014, TÜKT, 146 x 114 cm

Erişim: 17.11.2020, <https://twitter.com/lutfukaplanoglu/status/1325179896000286722/photo/1>

Kendine özgü organik formlarla tanınan sanatçı Şükrü Karakuş daha önceki sergilerinde ele aldığı bakış-uzam kavramını iyice derinleştiriyor; son dönem çalışmalarında yer verdiği figüratif değerlerle resmine yepyeni bir soluk getiriyor. Genelde çok katmanlı planlar halinde çalışan sanatçı, zeminde ikame eden fotoğrafa yakın bir imge üzerine ya da yanına apansız çok yakın plandan bindirilmiş biyo-organik-botanik formlarla çarpıcı bir bütünlüğe varıyor. Bu anlamda zemindeki kozmik peyzajlar, kalabalık insan grupları veya ebruyu andıran görüntülerle diğer katmanlar arasında çoğul, zengin bir ilişki ağı oluşuyor. Makro Mikro temelli bu bakış biogeometrik formlarla özgünleşip netlik kazanıyor (Türk Painting).

Uzun süre İspanya’da sanat çalışmalarını sürdüren Karakuş, Anadolu tarihi ve kültüründen kopmadan yaşadığı coğrafyada çağdaş sanatın tüm referanslarını kullanarak evrensel bir dil oluşturmakta ve bu dilin kodları arasına Anadolu’nun zengin kültür imgelerini yeniden var etmekte ve resim dili ile bir bütünlüğe ulaşmaktadır. Onun resimlerine bakan birisi Anadolu coğrafyasından bir sanatçının varlığını hissedebilir. Sanatçı İspanya’da yaşamını sürdürmesine rağmen doğduğu coğrafyadan ve kültürden kopmadan organik bağlarını devam ettirmektedir.

Karakuş’un biçimleri sadece rölyef figüratif formlarda oluşmaz. Figüratif formlar onun yüzeysel renkler ve biçimler arasında bir orkestranın enstrümanı gibi belirginleşirler. Bu figürler orkestrayla uyumlu biçimde eşlik ederler. Sanatçının yüzeysel formları Anadolu süslemelerinin, nakışlarının, motiflerinin yeniden var olması ile biçimlenirler. Sanatçın çalışmaları özden kopmadan organik, inorganik, soyutla somut arasında bir yerededir.



Resim 20. Şükrü Karakuş, 'Bereket', 2016, Tuvalle Akrilik, 115x18 cm
Erişim: 17.11.2020, https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/sukru-karakus/#eser/sukru-karakus/12196



Resim 21. Türcay Sılay Rador, Anadolu Tanrıçaları Dizisi VIII, 1992, Karton Üzerine Yağlıboya, 52x38 cm
Erişim: 17.11.2020, http://www.phys.boun.edu.tr/~rador/TSRWEBc/TSRGODDESS/IMG_0060.jpg



Resim 22. Tomur Atagök, 1996, Tuval ve Metal Üzerine Yağlıboya (üçlü), 200x400 cm.
Erişim: 17.11.2020, <http://besiktaskultursanat.com/haberler/tomur-atagokun-retrospektif-sergisi-7-mayista-besiktas-cagdas-sanat-galerisinde/>



Resim 23. Mehmet Nazım, Tanrıların Validesi Kybele, 1997, Tuval Üzerine Akrilik, 68x90 cm
Kaynak: İndirkaş, Z.(2001), Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TC Kültür Bakanlığı, s.141.



Resim 24. Mustafa Plevneli, Kybele, Ana Tanrıça, 1971,
Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 30x24 cm

Kaynak: İndirkaş, Z.(2001),Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri,
Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TC Kültür Bakanlığı, s.149.



Resim 25. Zerrin Tuluğ, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya(Üçlü), 140x65 cm

Kaynak: İndirkaş, Z.(2001),Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri,
Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TC Kültür Bakanlığı,s.122.



Resim25. Erol Kılıç, Artemis'e Saygı I, 2008, Akrilik, 110x100 cm

Sonuç

Anadolu'da yapılan kazılarda ortaya çıkan etnografik bulguların müzelerde sergilenmesi sonucu ve ülkemiz sanatçılarının 1950 yılından itibaren milli sanatı yaratma çabaları içinde 1970'den sonraki kuşak sanatçılarımızın bazılarının Anadolu İslam öncesi medeniyetlerinden esinlenerek eserlerini ürettiklerine tanık oluyoruz. Bazı sanatçıların eserlerinde bu süreklilik devam ederken, kimi sanatçılarda da zaman zaman bu etkilenmelere tanık oluyoruz.

Mürşide İcmeli, Süleyman Saim Tekcan, Özdemir Yemencioğlu, Veli Sapaz, Halil Akdeniz, İhsan Çakıcı, Hayati Misman, Hüsametdin Koçan, Abdurrahman Kaplan, Nevra Bozok gibi sanatçılarımızın eserlerinde Anadolu kültürünün etkilerinin sürekliliğini gözlemliyoruz. Diğer sanatçılarımız; Mehmet Nazım, Şükrü Karakuş, Tomur Atagök, Zerrin Tuluğ, Erol Kılıç, Kadir Şişginoğlu, Lütfü Kaplanoğlu, Elvan Şahinoğlu gibi birçok sanatçılarımızda ise zaman zaman esinlenmeler söz konusu. Son yıllarda yeni arayışlar içinde olan çok sayıda genç sanatçılarımızın özgün yaratımlarında Anadolu uygarlıklarının referans aldıklarına tanık olmaktadır. Üzerinde yaşadığımız Anadolu coğrafyası yakından tanındıkça bu farkındalık daha da artacak ve sanatçılarımızın yaratıcılıklarında yaşadığımız coğrafyanın etkileri fazlasıyla hissedileceği gibi yaratıcılıklarının da önü açılacaktır. Çünkü insanlığın ortak kültürünün oluşmaya başladığı ilk yerleşim yeri bu kadim coğrafya. Geçmişte her dönemde sanat yaratımlarının en üst seviyeye çıktığı ve bilim insanlarının yetiştiği bu coğrafya bugün ve gelecekte de yaratıcı sanat ve bilim insanlarının yetişmesi için üst düzeyde birikimlere sahiptir.

Kaynakça

1. Altıntaş, Ayşe S.(2011), Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Yer Alan Frig Dönemi'ndeki Bilgilendirme İşaretlerinin Analizi ve Grafik Eğitimindeki Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
2. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi (1982), Görsel Yayınlar, s.197.
3. Akengin, G., Arslan, A.A. (2017), 'Türk Resim Sanatı Ve Gelenek', C. 3, S. 3, s.5., Erişim: 19.11.2018)Http://Www.İjiiia.Com/Wpcontent/Uploads/Makale_Files/23502920_File_Name=İjiiia%203%20Gultekin%20Akengin.pdf
4. Alpaslan, T.D.K. (2007), 'Türk Gravür Baskı Sanatının Doğuşu ve Öncü Bir Sanatçı: Mürşide İcmeli', Karadeniz Araştırmaları Dergisi, S.12, s. 137-145.
5. Bayramoğlu, M. (2013), '20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi', Kalemşi Dergisi, C. 1, S. 2, s. 23-24, Erişim: 05.11.2020, [Http://Www.Kalemşidergisi.Com/Makale/Pdf/1406720541.Pdf](http://www.kalemşidergisi.com/makale/pdf/1406720541.pdf) Bozkuş, B. Ş. (2014), Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Gelenekçi Yaklaşım, İstanbul.
6. Darga, Muhibbe A. (1992), Hitit Sanatı, Akbank Yay., Kültür ve Sanat Kitapları Dizisi, İst.

ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜR VE SANATI SEMPOZYUMU

7. Dastalı, E. (2015) Kültür İmleri-Kavramlar ve Sınırlar Ötesi, Halil Akdeniz- Kültür İmleri Sergisi Kataloğu Eki, Sakarya, Erişim: 05.11.2020, http://Ummuhankazanc.Blogspot.Com/2015/05/Halil-Akdeniz-Ve-Kultur-İmleri-Kitabi_21.Html
8. Eranus, Ö.K. (2010), Halil Akdeniz Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası, Ütopya Yay., İstanbul.
9. Ersoy, A. (1998), Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
10. Eroğlu, Ö. (2010), Halil Akdeniz, Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası, Ütopya Yayınları, İstanbul.
11. Eker, A. (2009), Protohistorya Ve Ön Asya Arkeolojisi Bilim Dalı Hitit Seramikleri ve Kullanım Amaçlarına Göre Sınıflandırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
12. Germaner, S. (2006), Süleyman Saim Tekcan, "At 'Nağme' Gravürleri" Kataloğu, Orkun Ozan Sanat Galerisi, Antalya.
13. Gögebakan, Y. (2014), Hüsamettin Koçan'ın Çalışmalarındaki Kültür Varlığı Ve Kültür Mirası'na Ait Unsurlar, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya, Erişim: 10.11.2020, <https://Dergipark.Org.Tr/Tr/Pub/İljad/Issue/8729/109002>
14. İndirkaş, Z.(2001), Ana Tanrıçalar, Kybele Ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, TC Kültür Bakanlığı, Ankara.
15. Kaya, G. (2018), Anadolu Uygarları, s.4.
16. Kaplan, A. (2010-2011), Bir Zamanlar Kapadokya, Katalog, Ankara.
17. Kaplan, A.(2013), Bir Anadolu Efsanesi, Katalog, Ankara.
18. Pekyaman, H. (2008) Frig Uygarlığı Seramik Sanatı Ve Kişisel Yorumlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
19. Sevin, V. (2010) Asur Resim Sanatı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
20. Şahiner, R. (2015), Halil Akdeniz Ve Kültür İmleri, Masa Yayınları, İstanbul.
21. Şahan, M .(1998), Tarih Öncesinden Friglere Kadar Anadolu'da Kadın Konulu Heykeller, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Ün., Sos. Bil. Ens., Denizli.
22. Tekke, F.(2011), Hitit Kültüründe Yer Alan Taş Kabartmaların Günümüz Türk Yağlı Boya Resmine Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
23. Türkis Painting, Erişim: 19.11.20120, http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=205
24. Üstübal, M. (2011) Bir Zamanlar Kapadokya, Katalog, Konya, Erişim: 19.11.2020, http://www.Lebritz.Com/Pages/Artist.aspx?Section=550&Lang=TR&Artistid=454&Periodid=&Pageno=1&Exhid=0&Bhpc=1Http://Www.Turkishpaintings.Com/Index.Php?P=34&L=1&Modpainters_Artistdetailid=205

CGİ ANİMASYON TEKNOLOJİSİNİN TÜRK TELEVİZYON YAPIMLARIN GÖRSEL ESTETİK DÖNÜŞÜMÜNE YANSIMASI

Ali Murat KIRIK,

Doç. Dr., Marmara Ün., İletişim Fak., Radyo-TV ve Sinema Böl., murat.kirik@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5771-4843

Ersin KOZAN

Öğr. Gör., Sinop Ün., Gerze Meslek Y. Ok., Görsel-İşitsel Tek. ve Medya Yapım. Bö.,
ekozaan@sinop.edu.tr ORCID: 0000-0002-0911-2602

Özet

Hayatın her alanında kendisini göstermekte olan dijitalleşme sürecinin medya alanında özellikle sinema, televizyon, reklamcılık gibi görsel kültüre dair eserlerin üretildiği alanlarda etkisi çok yüksek bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Bu noktada dijital ortamda üretilen görsel estetiğin uygulamaya dönüşmesinde en belirleyici rol oynayan faktör CGI (bilgisayar üretilmiş imgeleme) animasyon teknolojisi. 70'li yıllarda sinema filmlerinde ilk olarak kullanılmaya başlamasından sonra ilerleyen yıllarda özellikle televizyonda ağırlıklı olarak kendisini hissettirmeye başlamıştır. Yakın zamana kadar sadece televizyonlarda belirli programların jeneriklerin yapımında kullanılan CGI animasyon teknolojisi, günümüze gelindiğinde ise neredeyse tüm televizyon yapımların içeriğinde yüksek veya düşük oranda ama mutlaka kendisine yer bulmaktadır.

Dünyadakine benzer şekilde Türk televizyon yayıncılığında CGI animasyon teknolojisi, ulusal ve yerel düzeyde faaliyetlerini sürdüren tüm televizyon kanallarının yapımlarında yoğun olarak tercih edildiğine son dönemde rastlanılmaktadır. Özellikle gelişmiş Batılı ülkelerin televizyon yapımlarında CGI animasyon teknolojisi kullanarak elde etmiş oldukları yüksek görsel estetiğe benzer şekilde Türk televizyon yayıncılığında da aynı görsel zenginlikte ve kalitede işler artık ortaya konulabilmektedir. Bu çalışmamızda Türk televizyon yapımlarında son dönemde yaşanan bu ilerleme grafiğinin perde arkasında yer alan CGI animasyon teknolojisinin uygulama biçimlerinde ne gibi detaylara sahip olduğu ve televizyon yapımlarında nasıl bir yüksek görsel estetik oluşturabildiğini ortaya

koymaya dönük bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Araştırmada bu belirtilen amaç doğrultusunda Türk televizyon yapımlarında CGI animasyon teknolojisinin kullanımına dair örneklerle yer verilerek betimsel yöntemle analiz edilip anlamlı sonuçlara ulaşılması sağlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Dijital, Animasyon, CGI, Televizyon

REFLECTION OF CGI ANIMATION TECHNOLOGY ON THE VISUAL AESTHETIC TRANSFORMATION OF TURKISH TELEVISION PRODUCTION

Abstract

The digitalization process, which manifests itself in all areas of life, has a very high impact in the field of media, especially in the areas where works of visual culture such as cinema, television and advertising are produced. At this point, the most decisive factor in the transformation of visual aesthetics produced in the digital environment into practice is CGI (computer generated imagery) animation technology. After it was first used in motion pictures in the 70's, it started to make itself felt especially on television in the following years. Until recently, CGI animation technology, which was used only in the production of generics for certain programs on television, nowadays finds itself in the content of almost all television productions, but at a high or low rate.

Similar to what is in the world, in Turkish television broadcasting, CGI animation technology has recently been found to be highly preferred in the productions of all television channels operating at national and local level. Similar to the high visual aesthetics that especially developed Western countries have achieved by using CGI animation technology in television productions, works of the same visual richness and quality can now be produced in Turkish television broadcasting. In this study, a research has been carried out to reveal the details of the application forms of CGI animation technology, which is behind the scenes of this progress graphic experienced in Turkish television productions recently and how it can create a high

visual aesthetics in television productions. In the research, in line with this stated purpose, examples of the use of CGI animation technology in Turkish television productions are included, and it is analyzed by descriptive method and meaningful results are achieved.

Keywords: Digital, Animation, CGI, Television

GİRİŞ

Elektronik iletişim araçlarının akıl almaz bir şekilde hızla ilerlediği 20. yüzyılın son çeyreğinde dijital teknolojinin geniş bir yelpazede hayatın her alanına sirayet ettiği görülmektedir. Dijital teknoloji, günün başat kitle iletişim araçlarına yeni formlar kazandırırken görsel medya alanında dijital teknolojinin kullanılacağı mecralarında sayısını artırmıştır. Dünya genelinde görsel ve işitsel endüstrinin ağırlığını oluşturan dijital medya sektörü; televizyon, sinema, internet, ticari uygulamalar ve dijital platformlar ile toplumsal yaşamın vazgeçilmez aktörü haline gelmiştir. Özellikle oyun ve yazılım teknolojilerinin gelişmesi ile animasyon sanatı da gelişim göstermiş ve sektör, kayda değer bir şekilde büyümüştür. Bu dijital gelişim ile CGI animasyon teknolojisi; günümüzde mimari, tıp, savunma, ileri teknoloji içeren sektörler ile medya, eğlence, gıda, tekstil, sağlık, eğitim gibi birçok sektörde yer bulabilmektedir.

Görsel bir iletişim aracı olarak televizyon yayıncılığının özellikle haber, yarışma, spor, çizgi film vs. programların yapımlarında CGI animasyon teknolojisi kullanımına genişçe yer verilmiş olduğunun araştırmadan ulaşılabilecek bulgularla desteklenerek açıklanmak çalışma için önem arz etmektedir. Araştırmada bahis edilen bu teknolojinin kullanıldığı alanların günümüzde sadece medya ile değil birbirinden farklı birçok alanda kullanımının yer alması gerçeği nedeniyle televizyon özelinde programlarda kullanımı üzerine araştırma sınırlandırılmıştır. Araştırmanın önemi ve sınırlılıklarını belirleyen bir diğer önemli neden ise televizyonun hâlihazırda 7'den 70'e herkesin erişebildiği ve en çok kullanılan etkili medya aracı olması nedeniyle seçilmiştir. Bu kapsamda bu teknolojinin diğer alanlarda nasıl bir dijital dönüşümü getirip getirmediği üzerine değinilmeyecektir.

Araştırma nitel araştırma metoduna uygun şekilde tarama modelinde betimsel analiz yöntemiyle problemin kendisine dair kavram, tema ve kategorilerin oluşturulmasıyla başlanmıştır. Bu aşamada veri toplama teknikleri olarak literatür tarama (survey) merkezli araştırma modeli için çeşitli bilimsel kaynaklardan yararlanılarak problemin kendisi açıklanmaya ve araştırma amacına uygun şekilde temaların betimlenmesi sağlanmıştır. CGI animasyon teknolojisinin ulusal bazda yayın yapan Türk televizyon programlarında ne şekilde uygulama biçimleriyle estetik bir kazanıma dönüştürülebildiği hususu araştırmanın dördüncü bölümünde örnekler üzerinden özgün, derinlemesine detaylı bilgilere ulaşılmıştır. Günümüzde televizyon programlarında CGI animasyon teknolojisinin kullanılmasıyla oluşan görsel estetiğin, sabit fotografik öğelerin gerçekçiliği ön plana çıkartan yaklaşımından ziyade daha çok dinamik ve hareketli grafik öğelerin bir tür gösterisine dönüştüğü görülmektedir. Yıldan yıla değişen ve gelişme ivmesi gösteren grafik yazılım teknolojilerin inovatif yapısının beraberinde getirdiği öncelikler de televizyon yapımların üretim bandında her zaman farklı estetik bakışlara yönelmesi zorunluluğunu doğurması bakımından önemli bir gerçekliği ortaya çıkartmıştır.

1. CGI ANİMASYON TEKNOLOJİSİ VE KURAMSAL TEMELLERİ

Günümüzde medyanın dijital gelişmelerle büyük ilerlemeler kaydettiği ve geniş kitlelere ulaşabildiği bilinen bir geçektir. Yakın geçmişte kitle iletişim araçların kendisinin özne olarak yer aldığı ve edilgen topluluklara görsel, işitsel ve yazılı farklı enformasyon kaynaklarından iletiyi aktarma süreci; günümüzde teknolojik yondeşme imkânıyla çok farklı boyuta evrilmiştir. Bu medya araçlarının insanlarla etkileşim halinde kurduğu bağ, sayısal teknolojilerle üretilen görsellerin medya alanında hızla yer bulmasını ve tüketici tarafından kabullenilmesi gerçeğini doğurmuştur. Bu hızlı dijitalleşme ağı içinde küreselleşen dünyada ortak görsel kültürün sürekliliğinin sağlanmasında artık belirleyici olan öğeler dijital ortamda

üretilmekte ve sınırsız sayıda kullanıcıya ulaşabilme potansiyeline sahip olmaktadır.

Dijital ortamda tamamen bir görselin üretilmesine dayalı sistemlerin en başında karşımıza çıkan teknoloji, CGI (Computer Generated Imagery) yani Türkçe adıyla bilgisayar üretimli imgeleme teknolojisi. Sanatta, medyada, video oyunlarında, sinema filmlerinde, reklamlarda, televizyon programlarında görselleri oluşturmada aktif olarak bu teknoloji kullanılır. "CGI" terimi daha çok televizyon ve filmlerdeki özel efektleri ve sahneleri oluşturmada kullanılan üç boyutlu (3D) bilgisayar grafiklerini belirtmek için ağırlıklı olarak kullanılmasına karşın, iki boyutlu (2D) bilgisayar grafikleri için de kullanılmaktadır.

Bilgisayar animasyonu terimi de CGI animasyonu kavramını açıklamakta kullanılan bir başka ifadedir. Bilgisayarda üretilen animasyonlar; CGI animasyon teknolojisine dair geliştirilen teknolojilerin yıldan yıla bireysel kullanıcıların kullanabilmesine dönük bir forma dönüştürülmesi ve bilgisayar donanımların yeterli konfigürasyona sahip olması; bireysel sanatçılar ve küçük şirketlerin bile, ev bilgisayarlarından profesyonel kalitede filmler, televizyon programları, video oyunları ve sanatsal çalışmaları ortaya koyabilecek noktaya ulaştırmıştır.

Dünya genelinde oluşan dijital kültürün bireylerin dünyasında, dijitalleşmenin getirdiği imkânlar ve görselliğin ön plana çıkartıldığı toplumsal beğeni biçimleri ile paralel şekilde CGI animasyon teknolojisi gibi sistemler daha çok ön plana çıkmaktadır. Ama bu teknolojik dönüşümün insan ruhunda yarattığı temel trajedi gerçek ile sanal olan arasındaki farkın tam olarak terennüm edilemediği bir algı biçimini doğurmuştur. 2000'li yılların ilk yıllarından itibaren hızla etkisini göstermeye başlayan gerçek ve sanal olan arasındaki algılama farkında yaşanan bu değişimde sanal dünya, gerçek yaşamın bir alternatifi değil adeta onun bir tamamlayıcısı halini günümüzde almıştır. Bu süreçte sanal dünya, günlük medya kullanıcılarına ne tamamıyla gerçek bir dünyayı ne de tamamıyla sanal olan oluşturulmuş bir dünyayı deneyimleme şansı vermektedir (Coleman, 2011: 27).

CGI animasyon teknolojisinin sanal olarak oluşturduğu bu imgeler dünyasının kuramsal zeminde açıklamaya dönük en önemli çalışmaları Fransız ünlü düşünür Jean Baudrillard simülasyon kavramı üzerinden ortaya koymuştur. Baudrillard, "Simülakrlar ve Simülasyon" adlı eserinde simülasyonun tanımını şu şekilde açıklamaktadır: "Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermektedir. Ancak bu olay sanıldığından daha da karmaşık bir şeydir. Çünkü simüle etmek “-mış” gibi yapmak değildir. “mış” gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine zarar vermez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçekle” “sahte” ve “gerçekle” “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır" (Baudrillard, 2013: 16).

Simülasyon, gerçek var olan dünyanın fenomenlerini taklit etmeye çalışır. Temeli matematiğe ve fiziğe dayalı modeller içermektedir. Bir sistemin, bir zaman süreci içindeki davranışlarını, birebir, sıkıştırılmış veya genişletilmiş bir zaman diliminde kopyalayarak aktarılmaktadır (Hégon, Palamidese & Thalmann, 1989: 04). Diğer bir açıdan bakıldığında simülasyon, doğal bir eylemi veya bir nesnenin dinamik bilimini ve etkilerini, birebir veya aslına en yakın gerçeklikte kopyalamaya çalışır. Bu sebeple, doğruluk ve güvenilirlik derecesi en yüksek olan sınıftadır. Gerçek bir eylemin veya nesnenin sonuçları ile simülasyonların ulaştığı sonuçların karşılaştırıldığında gerçeğe yakın sonuçlar mümkün olmalıdır (Webster, 2012: 32).

2. CGI ANİMASYON TEKNOLOJİSİNİN TARİHSEL EVRİMİ

İkinci Dünya Savaşı sonrasında NASA'nın (Amerika Uzay ve Havacılık Dairesi) uzay faaliyetleri için geliştirdiği elektronik araçlar, özellikle 1960'larla birlikte bilişim çağının teknolojik ürünleri olarak tüketicinin dünyasına hızla sunulmaya başlanmıştır. Bu ürünlerden biri olan, ilk zamanlarda bir hesaplama işlevinin faaliyet konusu olarak tasarlanan bilgisayarların günümüzde yüksek teknolojik

gelişmelere açılan inovatif özellikleriyle günlük hayatın bir vazgeçilmez parçası haline gelmiştir. Bu teknolojik ürünün, mühendislerin ve matematikçilerin üstün gayretleriyle farklı opsiyonları içinde barındıran ve birbiriyle koordineli bir şekilde çalışmaya yarayan geniş imkânlarıyla kültür endüstrisinin sürekliliğini pekiştirmektedir. Yeni gelişen grafik yazılımlarıyla live action tarzında film çeken yönetmenler başta olmak üzere birçok tasarımcının uzun süre elde ettikleri görüntülerin bilgisayarın tuşlarıyla rahatlıkla elde edilebileceği gerçeği, başlı başına bir dijital devrimi ortaya çıkarmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika Uzay ve Havacılık Dairesi'nin uzay faaliyetleri için geliştirdiği elektronik araçlar, 1960'larla birlikte bilişim çağının teknolojik ürünleri olarak bilgisayarların gelişiminde önemli katkıları olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nin Utah Üniversitesi'ndeki bilimsel araştırmalarda bilgisayarların gelişimi üzerine önemli gelişmeler gerçekleştirilmiştir. 1961 yılında ilk kez “mainframe” (ana bilgisayarlar) vasıtasıyla James ve John Whitney gibi teknik uzmanlar, yapacakları filmleri için gerekli olan soyut görüntüleri bilgisayarların bu ilk prototiplerinde gerçekleştirebilmişlerdir. Gerçek anlamda etkili bir kullanıcı grafik ara yüzüne sahip bilgisayarların gelişimi ise 1968'de Stanford Araştırma Enstitüsü'nde Douglas Engelbart'ın çabalarıyla olabilmektedir. Bu çabaların bir sonucu olarak bilgisayara bağlı fare (mouse) adını verdiği aletle bilgisayardaki işlemlerin yönlendirilmesinde daha rahat bir çalışma ortamı sağlanmıştır. 1970'lerin başında Xerox'un Palo Alto Araştırma Merkezi ve diğer yerlerdeki araştırmacıların çabalarıyla da fareye (mouse) teknik eklentilerle desteklendirilerek daha kullanıcı dostu bir ara yüze bilgisayarın kavuşması için çalışılmıştır. 1970'lerde ise bilgisayarların temel faaliyet alanı olan kelime işlemcilerin geliştirilmesiyle heyecan verici opsiyonların çeşitlendirilerek kullanıcının önüne sunulmasını beraberinde getirmiştir. 1970'lerin sonunda CBS (Columbia Broadcasting System) şirketi videobantın sayısal kurgusu için maliyeti döneminde çok pahalı olan teknolojiyi gerçekleştirebilmiştir. İlk sayısal ses bandı ise 1971'de Lexicon firması tarafından satışa sunulmuştur (Monaco, 2007: 491).

Utah Üniversitesi'nden Ivan Sutherland ve etkileşimli sayısal grafik çalışmalarıyla ünlü arkadaşı olan Davis Evans, “Evans & Sutherland” adlı şirketi kurmuştur. Bu şirket, Şirketin ürettiği teknolojik ürünleri yakından takip eden ABD Savunma Bakanlığı ve diğer araştırma fonları da şirkete büyük destekler vermiştir. Utah Üniversitesi'nde CGI alanında devam eden bu önemli çalışmalar döneminde özellikle birçok alanında hevesli doktora öğrencisinin ilgi alanını oluşturmıştır (Akleman, 2010: 8).

1974 yılında bilgisayar ortamında Edwin Catmull'un gerçekleştirdiği üç boyutlu el çalışması, döneminde ilk üç boyutlu (3D) görüntünün elde edilmesi anlamında önemli bir kazanım olmuştur. İki boyutlu bir kaplama resimle giydirilen bu üç boyutlu el modeline hareketin verilmesiyle 3D animasyon üretiminin gerçekçiliğe yaklaştırılma refleksinin izleri devam ettirildiği gözlemlenmektedir.

Amerikalı ünlü yapım şirketlerinin filmlerinde görsel efektlerin yaratımında kullanılmıştır. “Futureworld” (1976), “Alien” (1979), “The Black Hole” (1979) filmleri dijital ortamda üretilen 3D görselleri barındırması açısından öncü filmler olmuştur. Fakat pek çok film şirketi dijital efektlerin yaratımında bu teknolojiyi kullanmış olsa da ünlü yönetmen George Lucas ve San Rafael'in kurduğu Lucas Film kadar etkili ve sürekli bir çaba ortaya koyamamıştır. George Lucas'ın CGI görsellerin yaratılmasında sanatçıların ve bilim insanlarını destekleyen yaklaşımı, Lucas Film bünyesinde dijital görsellerin üretilmesi için kurulan “Industrial Light & Magic” (ILM) adlı stüdyonun çalışmalarında görülebilir. Lucas'ın bu stüdyodan ilk olarak başarılı örneklerle ulaşması, “Star Wars; The Death Star Sequence” (1977) adlı bilimkurgu filmindeki uygulamalardan görülebilir. “Industrial Light & Magic” şirketi “Star Trek” adlı dizi film serisi için CGI görsellerin oluşturulmasında döneminin en önemli bilim insanları olan Edwin Catmull, Rob Cook, Loren Carpenter gibi bilgisayar uzmanlarını bünyesine kazandırarak filmdeki başarısını artırmıştır (Young ve Simon, 2009: 176).

80’li yıllarda CGI animasyon teknolojisi bazı “live action” filmlerde yoğun olarak kullanılmıştır. “Looker” (1981) filmindeki Cindy adlı karakter tamamen dijital ortamda üretilen bir insan karakteridir. “Tron” (1982) adlı filmde Disney firması ilk kez bir çizgi filmde yoğun olarak ışık efektlerin yer aldığı 3D araçlara yer vermiştir. “The Last Starfighter” (1984) filmdeki uzay gemileri ve gerçek dünyadan nesnelerin Integrad CGI tekniğiyle yapılmıştır.

Lucas Film içerisinde dijital görsel çözümler için 1979 yılında faaliyetlerine başlayan “Pixar” birimi, 1984 yılında Disney’den ayrılan John Lasseter’in çabalarıyla ilk 3D kısa metraj animasyon filmi olan “The Adventures of André and Wally B.” (André ve Wally B.’nin Maceraları) gerçekleştirmiştir. Steve Jobs, 1986 yılında George Lucas’tan bu bölümü satın alarak “Pixar”ın resmen doğuşunun önünü açmıştır. Aynı yıl ikinci kez John Lasseter imzalı bir Pixar projesi olan ve iki dakikadan oluşan “Luxo Jr.” adlı 3D animasyon filmini gerçekleştirmiştir. Bu filmdeki masa lambası karakteri, Pixar şirketinin logosu olmuştur. Pixar’ın “Tin Toy” (1988) adlı filmi, “En İyi Animasyon Kısa Film” Oscar heykelciğini alarak ilk defa 3D animasyon bir kısa filmine verilen ödülü almıştır. Pixar’da çalışmalarına devam eden John Lasseter ve ekibi, 1995 yılına kadar birçok 3D animasyon kısa canlandırma filmini yapmıştır. Fakat Pixar’ın hiçbir çalışması 1995 yılında tamamı 3D dijital animasyon teknolojisinin imkânlarıyla yaratılan ve ilk uzun metrajlı 3D animasyon filmi olan “Toy Story” (Oyuncak Hikâyesi) kadar bilinir olmamıştır. Pixar’ın gerçekleştirdiği bu film, Akademi tarafından “Özel Başarı Ödülü” ile taçlandırılarak uzun metrajlı üç boyutlu animasyon filmlerin hayata geçirilmesinin önünü açmıştır (Kalkan, 2014: 11).

“Toy Story” filminin başarısından sonra Pixar, 1998 yılında ikinci filmi “A Bugs Life” (Bir Böceğin Yaşamı) filmini Disney ile ortak bir proje olarak hayata geçirmiştir. Yeni tekniklerin özellikle ışık, aydınlatma, kaplama, boyama vb. konularda başarılı sonuçlara ulaştırdığı görülmektedir. Yine aynı yıl vizyona giren Eric Darnell ve Tim Johnson’ın yönetmenliğini yaptığı “Ants” (Karıncalar) 3D animasyon filmi, ikinci uzun metrajlı 3D animasyon filmidir. Filmin

yapım sürecinde PDI (Pasific Data Images) şirketinin geliştirdiği yazılımlar büyük rol oynamıştır. Özellikle anatomi tabanlı yazılımın ürettiği çok detaylı modellerin yaratılması ve bu modellerin yüzey opsiyonların birbiriyle uyumlu ışıklandırılmasını sağlayan sistemlerin çözüm üretmesi filmdeki güçlü etkiyi artırmıştır (w3.gazi.edu.tr, Erişim Tarihi: 10.09.2020).

90'lı yıllarda ise üç boyutlu dijital animasyon teknolojisi, birçok filmin içerisinde görsel efekt ve CGI karakterlerin uygulanmasında en uygun sonuçları yönetmenlerin önüne sunmuştur. Ünlü yönetmen James Cameron'ın "Terminator 2" (1991) adlı filminde sadece özel olarak üretilen dijital yazılımlara sahip bilgisayarlarla dönemi için birçok görsel efektlerin sihrini ortaya çıkaran sahnelerle imza atmıştır. Robot bir karakteri canlandıran filmdeki karakterin CGI ortamda oluşturulan bir 3D karakter modeli ile kompozitlenmesiyle başkalaşım geçirdiği sahnelerle gerçekçi sonuçlara ulaşılmıştır. Görsel efektlerin katı, sıvı, gaz halindeki element geçişlerinde fotorealistik dijital sonuçlar üretmesi, dönemindeki filmlere örnek olmuştur. Ünlü yönetmen Steven Spielberg'in "Jurassic Park" (1993) filmi için ise dinazor sahneleri için CGI ortamında fotorealistik dinazorların canlı olarak çekilen gerçek görüntülerle birlikte birleştirildiği sahnelerdeki sonuçlarla izleyicinin beğeni düzeyini yükseltmiştir. Bu beğeni düzeyini kışkırtan, daha yenilikçi ve gerçekçi sonuçlara yönelik çalışmaların gerçekleştirilmesine sağlayan teknik düzenlemelere araştırılarak günümüzde daha etkili yazılımların çıkması sağlanmıştır. Bu yazılımlar Maya, Softimage 3D, After Effects, Power Animator, Commotion, FormZ, Electric Image, Mojo, Matador Photoshop, ve RenderMan programları olup CGI teknolojilerin de bel kemiğini oluşturmaktadır (design.osu.edu, Erişim Tarihi: 10.09.2020)

1999 yılında başlayan Wachowski Kardeşlerin yönettiği "The Matrix" filmi ile başlayan seri filmlerinde yer alan virtüel kamera sistemiyle; belirli bir aks çizgisi üzerine yerleştirilen kameraların oyuncuların tüm hareketlerinin çevresinin 360 derece anlık görseline ulaşabileceği "follow-mo" tekniğiyle desteklendirilerek izleyiciye yepyeni bir deneyim sunmuştur. Bu ileri görüşlülüğün filmdeki alt yapısını, Uzakdoğu'daki iki boyutlu anime çizgi filmlerinde

karşılaşılan zaman mefhumunun ortadan kaldırılarak anın ritüelleşmesini sağlayan “bullet-time” efektinin izlerinde görmek mümkündür (Sönmez, 2003: 137-138).

2000’li yıllarda 3D animasyon filmlerin yapımında kullanılan hareketi yakalama motion capture (hareketi yakalama) teknolojisi birçok animasyon film yönetmenin ilgisini çekmektedir; ayrıca “live action” film çeken yönetmenlerinde filmlerinde kullanım alanına girmiştir. Bunun en başarılı örneklerinden biri olan Peter Jackson’ın 2001 yılında çektiği “The Lord of the Rings” (Yüzüklerin Efendisi) filmi hareketi yakalama teknolojisine güçlü kanıtını oluşturmuştur. Filmdeki “Gollum” karakterinin bir CGI karakter modeli olarak canlı oyuncular ile uyumlu bir şekilde gerçekçi bir anatomik yapıya kavuşturulmuş olması diğer birçok yönetmenin motion capture teknolojisini filminde kullanmasında etkili olmuştur. Bunlar arasında “I, Robot” (2004), “The Polar Express” (2004), “Happy Feet” (2006), “King Kong” (2005), “Monster House” (2006), “Barnyard” (2006) filmleri gösterilebilir (Jones ve Oliff, 2007: 178). 2009 yılında ünlü yönetmen James Cameron’ın “Avatar” filmi, IMAX 3D kameraların geniş ölçekli derinlik etkisiyle elde edilen canlı çekimler, performansı yakalama teknolojisine CGI ortamda yaratılan karakterlerle filmdeki kusursuz uyumu, 3D animasyon filmlerin geleceği için önemli bir ayrıntıdır.

3. CGI ANİMASYON TEKNOLOJİSİ ÜRETİM TEKNİKLERİ

Geleneksel ve stop motion animasyon tekniklerinin çok ötesinde CGI animasyonu diğer adıyla bilgisayar animasyon teknikleri film yapım maliyetini ve süresini azaltan güçlü yönüyle medyada ön plana çıkmaktadır. Diğer tekniklerde gerçeğe yakın sonuçlar elde etmenin teknik zorluğu, bilgisayarın en kısa sürede gerçekçi sonuçlara kullanıcının hizmetine sunması, bilgisayar animasyonunu günümüzde bir adım ön plana çıkartmıştır. CGI animasyonu kendi içerisinde “İki Boyutlu” (2D) ve “Üç Boyutlu” (3D) animasyon tekniği olmak üzere içerisinde farklı tarzların çeşitlendirdiği yöntemlerle ileri uygulama örnekleri sunmaktadır.

3.1. İki Boyutlu (2D) Animasyon Teknikleri

İki boyutlu (2D) animasyon tekniği, geleneksel animasyon tekniklerin bir devamı olarak bilgisayarda image (imaj) veya vektör tabanlı çalışmaya uygun grafik yazılımların yardımıyla animasyon yapabilme potansiyelini elinde bulunduran bir tekniktir. 60'lı yıllarda bilgisayarın tüketiciyle bulunduğu zamanlarda sel animasyon tekniği başta olmak üzere diğer geleneksel teknikler eski çalışma metotlarını devam ettirmişlerdir. Çünkü bilgisayarların grafik yazılımları animatörler için çok kullanıcı dostu bir ara yüze sahip değildi. Daha çok çizimlerin yer aldığı katmanların video kamera teknolojisiyle kaydedildikten sonra bilgisayarlara aktarılarak basit montajları düzenlenebiliyordu. 80'li yıllarla birlikte özellikle Macintosh tabanlı işletim sistemine sahip bilgisayarların ortaya çıkışı ve animasyon için gerekli olan grafik yazılımların sağlam temellerinin bu yıllarda atılmasıyla animatörler için daha verimli bir çalışma imkânı sunulmuştur.

Geleneksel çizgi filmler bilgisayarda iki boyutlu olarak yaratılmasını sağlayan dijital yazılımlarda X (genişlik) ve Y (yükseklik) eksenlerini oluşturan koordinat düzleminde animasyon sahnelerinin üretilmesini içermektedir. Fakat iki boyutlu animasyon filmlerinde karşılaşılan görseller, çizgisel ve derinlik uyandırmayan bir tasarım formunu izleyicinin karşısına sunmuştur. Geçmişte sadece matematikçiler, mühendisler ve bilgisayar uzmanlarının kullandığı sayısal yazılımlar, elle çizilerek gerçekleştirilen sel animasyon tekniğine göre animasyon sektörüne uygun hale getirilerek izleyicinin daha gerçekçi ve estetik görsellerle karşılaşmasını sağlamıştır.

Günümüze gelindiğinde birçok bilgisayar programı iki boyutlu animasyon üretiminin daha hızlı ve estetik olarak yaratılması için imkân tanımaktadır. Bu programlar arasında Adobe firmasının Photoshop, Flash, After Effects yazılımları; Smith Micro firmasının Manga Studio, Anime Studio, Motion Artist, Poser yazılımları; Toon Boom Studio'nun Story Board Pro, Animate Pro, Harmony Stand-Alone yazılımları; Celsys firmasının RETAS! Pro HD, Comic Studio, IllustStudio, Clip Studio Paint yazılımları başı çekmektedir. Bu grafik

yazılımlarla bir filmin jeneriklerini, görsel efektlerini ve animasyonlarını post prodüksiyon stüdyolarında çözüme kavuşturabilmek mümkün hale gelmiştir.

3.2. Üç Boyutlu (3D) Animasyon Teknikleri

60'lı yıllarda bilgisayarın gelişimi ile birlikte üç boyutlu (3D) sayısal grafik teknolojisinin temelleri de aynı dönemde atılmaktadır. Dönemin yönetmenleri gerçek çekimli filmlerinde özel efektlerin yaratılması için bu teknolojinin geniş olanaklarından yararlanmasını bilmiştir. Fakat henüz üç boyutlu animasyon filmi yapmak o dönemin şartlarında fazla zaman almakta ve finansal giderlerin belirsizliği ile beraber yapımcılar için ekonomik yükleri beraberinde getirmektedir. Neyse ki 80'li yıllardan itibaren dijital gelişmelerle daha hızlı veriyi bilgisayarın işleyebileceği yeni yüksek hafıza kartların gelişimi ve kullanıcı dostu grafik ara yüzleri animatörlerin film yapımı için eşsiz olanaklar sunmuştur. 90'lı yıllardan itibaren uzun metrajlı filmlerle izleyicinin takdirini kazanmıştır. Günümüze gelindiğinde bu teknoloji, sunduğu en ileri ve yenilikçi dijital grafik yazılımlarıyla gelecekte de ağırlığını kaybettirmeyeceği görülmektedir.

Üç boyutlu animasyon tekniğinde geleneksel sel (cell) animasyon tekniğini ve stop motion tekniğinin izlerini fark edebilmek mümkündür. Bu özelliğiyle geçmişten günümüze bir geleneğin mirasçısı olarak belli temel ilkelerin doğrultusunda üç boyutlu animasyon filmler temellendiği görülmektedir. Geleneksel çizgi filmler bilgisayarda iki boyutlu olarak yaratılmasını sağlayan dijital yazılımlarda X (genişlik) ve Y (yükseklik) eksenlerini oluşturan koordinat düzleminde animasyon sahnelerin üretilmesini içermektedir. Üç boyutlu bu gerçekçi görsel imgeleri bir animasyon filminde izleyicinin algılayabilmesi için, X, Y ve Z eksenlerini içeren koordinatlar düzleminde bir filmin gerçekleştirilmesini zorunlu kılmaktadır. 3D programlardaki Z (derinlik) eksen, bilgisayardaki mevcut X ve Y eksenlerinde üretilen nesneye derinlik katılabilmesi için hazırlanan bir geometrik çözümlemenin sonucu olarak uzman mühendislerce programlara eklenmiştir.

Günümüzde üç boyutlu grafik yazılımları ile gerçekleştirilen animasyon filmlerinde belli başlı bazı programlar kullanılmaktadır. Bu kullanılan programlar arasında en popüler olanları 3D Studio Max, Maya ve Cinema4D programlarıdır. Kullanılan diğer 3D programlar ise şunlardır: Zbursh, SoftImage XSI, Modo, Rhino, Vue, SketchUp, Real Flow, Lightwave, Houdini, Body Paint, Amorphium, DAZ Studio, Art of Illusion, Alice, Clara. io, Poser, Ray Dream Studio, Bryce, Shade 3D, Carrara, Blender, Source Filmmaker, TrueSpace, MikuMikuDance, Electric Image Animation System, Muvizu, iClone'dır.

4. CGI ANİMASYON TEKNOLOJİSİNİN TV YAPIMLARINDA KULLANIMI

CGI animasyon teknolojisi, birbirinden farklı alanlarda hizmet veren iş kolların üretim bandında gösterdiği çeşitlilikle günümüzde hızla yükselen bir grafik çizmektedir. Mimariden mühendisliğin birçok koluna; tıptan sanatın birçok dalına; sinemadan televizyona kadar birbirinden farklı birçok alanda geniş uygulama imkânı yaratan CGI animasyon teknolojisi, interdisipliner (alanlar arası ilişkili) bir özellik göstermektedir. Bu özelliğin günümüzde üç boyutlu derinlik algısını izleyicide pekiştirmeye yönelik olarak medya kanallarından aktarılan bu dijital imgeler, izleyicinin algısında yepyeni bir alışkanlığı da beraberinde getirmiştir. Bu alışkanlık gerçeğin bir kopyası değil, gerçekten yola çıkılarak kendi anlatım gücüne sahip bir simülasyonu işlevindedir. Günümüzde bu alışkanlıkların en güçlü hissedildiği medya kolunu ise şüphesiz, televizyon programlarında yer alan CGI uygulamalarda görülmektedir.

Televizyonda teknik bir görsel çözümleme olarak işlevsel önemini günümüzde hızla artıran CGI animasyon teknolojisinin, erken yaştaki çocuk izleyici gruplarından başlayarak gelecek nesillerin izleme alışkanlıklarına değin bir takım değişiklikleri meydana getirebileceği varsayabilmektedir. Bu etmenlerin en başında ise gerçek ile sanal olan görseller arasındaki algı farklılıklarının kalkmış olması önemlidir. İzleyicinin bu dijital ortamda üretilen görsel enformasyonla fazlaca kuşatılarak tecrübe ettirilmesi bu sonucu ortaya koyan bir

diğer önemli sebeptir. Dijital bir ortamda foto gerçekçi olarak kaydedilen bir CGI görselin izleyicinin belleğinde estetik bir görsel anlatıma kavuşturulması izleyicinin televizyon izleme beklentilerini yükselterek; teknolojinin devamlı bir şekilde kendini geliştirilmesi gerekliliğini ortaya çıkartmıştır. Televizyonda 3D dijital animasyon teknolojisinin kanalın kurumsal yayın tanıtım grafiklerin üretilmesi dışında başta çizgi filmler olmak üzere reklamlar, televizyon programları, yarışmalar, haberler, belgeseller, diziler vb. program türlerinde yoğun olarak kullanılmaktadır.

4.1. Kurumsal Yayın Tanıtımında Kullanımı

Kanalların kendi kurumsal kimliklerine dair tanıtıcı grafik görsellerin CGI ortamında hazırlanması kanalın güncel teknolojileri takip eden yenilikçi yüzünü izleyiciye göstermede önem taşımaktadır. Bir kanalın kendi yayın akışına paralel olarak her bir programın temasını kanalın logosu ile birlikte kullanarak hazırlanmış animasyon tanıtıma gidilmektedir. Bu logo temelli görsellerin dinamik bir gövdeye oturtulmasında özellikle üç boyutlu bilgisayar animasyonlarının tercih edilmesi günümüzde elzem hale gelmiştir. Yayın akışında yer alan tüm programların gün ve saatinin tanıtımının yapılması için yine bu görsellerden yararlanarak animasyonlar yinelenir. Programların kendi süresi içinde veya diğer programlara geçiş aralıklarında yerleştirilecek televizyon için hazırlanmış reklam filmlerinin başlangıç ve bitişinde kanalın logosu ile birlikte kurumsal tanıtımında yine aynı görseller görülmektedir. Örnek olarak Türkiye'nin kültür-sanat kanalı olarak yayınlarını sürdüren TRT 2 kanalı, özellikle iki boyutlu grafik animasyonlarında tercih ettiği ebru sanatı gibi geleneksel sanatlarından beslenen modern ve yenilikçi stili ile ön plana çıkmaktadır.



Resim 1: TRT 2 Kanalında Kurumsal Yayın Tanıtımında CGI Animasyon Kullanımı
Kaynak: www.sondakika.net.tr (Erişim Tarihi: 10.08.2020)

4.2. Haber Programlarında Kullanımı

Televizyondaki haberlerin açılış grafiklerinden başlayarak bültende yer alan haberlerin daha güçlü bir etkiyle görselleştirilmesinde kullanılan spot başlıkların yan ekran görüntülerinde, çoklu ekran geçişlerinde efektif görüntülerde, kj bant görüntülerde, seperatör geçiş görüntüleri vb. düzenlenmesinde CGI animasyonun kullanımı çok önemli yer kaplamaktadır. Hava durumu, spor, para durumu vs. diğer haber kategorilerinde de benzer şekilde devamlı güncellenen görsel grafikler hazırlanması için CGI grafik animasyon yazılımları tanıtım birimlerinde animatörlerce kullanılmaktadır. Ayrıca siyaset içerikli tartışma programlarında konuyu temel alan zengin jenerikler ve fragmanlar hazırlamada benzer şekilde sayısal grafikler hareketli olarak programda anime edilmektedir. Örnek olarak Türkiye'nin en çok izlenen haber temalı kanalı olan Habertürk kanalı ise kullandığı üç boyutlu modelleri hareket ettirirken parçacık simülasyonları ile dinamik bir gövde üzerinde özellikle kırmızı ve mavi renklerin karşıtlığının yarattığı kontrastla dengeleyici bir stil oluşturmaktadır.



Resim 2: Habertürk Kanalında CGI Animasyon Kullanımı

Kaynak: www.haberturk.com (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.3. Dizilerde Kullanımı

Televizyonda yayınlanan dizilerde görsel efektlerin, CGI karakterlerin yer aldığı animasyon karelerin yaratımında pratik çözümler dijital grafik yazılımlarla olmaktadır. Özellikle hızlı ve seri biçimde bir üretim gerçekleştiren dizi yapımcılarının yüksek maliyet gerektiren filmdeki sahnelerin yaratılmasında CGI animasyon teknolojisi ile hazırlanan görsellerle çözümler üretebilmektedir. Ayrıca günümüzde çoğunlukla tarihi dizilerin mekân düzenlemelerini kolaylaştıran CGI ortamında matte painting uygulamaları desteklenmektedir. Böylece çok yüksek maliyetlere ve emeğe neden

olabilecek dekorların hazırlanmasından kurtulmaktadır. Günümüzde yine tüm dizilerin jeneriklerinde iki ve üç boyutlu grafik yazılımlarla üretilen animasyonların kullanımı televizyonda başı çekmektedir. Temaya uygun bir şekilde bilgisayarda tasarlanan animasyon jeneriklerin film müzikleriyle ahenk yakalayacak şekilde animatörlerce hazırlanması izleyicinin diziye dair takip etme isteklerini canlı tutan bir özne durumuna gelmiştir. Örnek olarak Türkiye’de son dönemde sayısı hızla artan tarihi dönem dizilerinde yoğun olarak cgi animasyon teknolojisinin kullanımına şahit olunmaktadır. TRT 1 kanalında yayınlanan Türkiye’nin en çok izlenen dizilerinden biri olan Diriliş Ertuğrul dizisinde blue/greenbox, matte painting, matchmoving, crowded dublication, digital compositing gibi çok popüler görsel efektlerin başarılı kullanımına ağırlıklı olarak yer verilmektedir.



Resim 3: Diriliş Ertuğrul Dizisinde CGI Animasyon Kullanımı

Kaynak: www.trthaber.com (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.4. Reklamlarda Kullanımı

Televizyonda yayımlanan reklamlar kuşkusuz tüketicinin zevk ve ihtiyaçlarına uygun şekilde bir tavsiye edilen ürüne talep oluşturabilmek kaygısıyla tasarlanmaktadır. Reklamın bu fonksiyonuna hizmet eden en önemli araçlardan birini de CGI animasyonun görsel iletişimdeki gücü yadsınamaz bir gerçektir. Televizyon reklamlarının tamamı animasyon film olarak tasarlanan olanları artık kısa bir süre içerisinde hazırlanıp film haline getirilmesi günümüzde olanaklı hale gelmiştir. Böylece canlı olarak çekilen reklamlarla aynı zaman sürecinde tamamı animasyon olan bir reklam filmi izleyiciye ulaştırmaktadır. Ayrıca yine reklamlarda stratejik olarak filmin sonundaki “pack shot”larda daha güçlü ve hızlı bir biçimde mesajın izleyiciye iletilmesinde ağırlıklı olarak bilgisayarda

hazırlanan hareketli görsellere yer verildiği görülmektedir. Televizyon programı sponsorların reklamlarının yapılmasında kısa süre içinde gösterilen "sunar-sundu" şeklinde CGI animasyon görselleri yoğun olarak kullanılmaktadır.

Örnek olarak günümüzde cgi animasyon teknolojisinin kullanıldığı reklam filmlerine bakıldığında, tüketici kitlesinin de beğenisini kazanan cgi animasyon karakterlerine rastlanılmaktadır. Türkiye'nin en büyük telekomünikasyon şirketlerinden biri olan Turkcell firması, sosyal medya ağlarında popüler olan emoji karakterlerinden esinlenerek oluşturduğu "Emocan" adlı üç boyutlu animasyon karakterleri ile son dönemde bilinirliğini bir üst seviyeye taşıma gayretinde olduğu görülmektedir. Tüketicinin gözüne de hoş gelecek şekilde sevimli ifadeleri ile stilize edilen Emocan karakterlere "Zeki", "Pamuk", "Racon", "Sefa", "Organik", "Tıstıs" gibi isimlerle birbirinden farklı kişilik özellikleri yüklenerek karakteristik bir görünüm kazanması sağlanmıştır.



Resim 4: Turkcell TV Reklamlarında CGI Animasyon Kullanımı
Kaynak: www.marketingturkiye.com.tr (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.5. Belgesel Programlarında Kullanımı

Televizyondaki belgesellerde CGI ortamında hazırlanan animasyonun kullanımı başta tarih, sağlık, teknoloji, mimarlık vs. tema başlıklı çekimlerin içerisinde yer aldığı belgesel filmlerde anlatılan enformatik bilgilendirmenin görsel olarak daha zenginleştirilerek izleyiciye aktarılmasında katkısı çok büyüktür. Reel olarak videonun çekilip hazırlanması imkânsız olan bir filmdeki sahnenin canlandırılması için dijital ortamda hazırlanan sanal görsellerle gerçeğe en yakın sonuçlar elde edebilmek mümkündür. Örneğin, yeryüzünün oluşmasını görselleştirmede bilgisayarda hazırlanan modellere hareketler verilerek bilgi aktarılabilir. Böylece

hızlı ve kesin çözümlerle projenin maliyeti düşürülmektedir. Belgesel filmlerin kendi doğasında gerçeği en yalın haliyle bozmadan izleyiciye aktarma refleksi post prodüksiyon aşamasında CGI animasyonların filmin doğasını bozmadan onu destekleyici zengin içerikte infografikler üretmesi ile dönüşüm geçirdiği görülmektedir.

Türkiye'nin en çok izlenen belgesel kanalı olan TRT Belgesel kanalında özellikle bilime ve teknolojiye dair bilgilerin verildiği “Bilimin Ev Hali” adlı belgesel serisi ile tarihi konulu içeriklerin canlandırıldığı "Dünya Tarihinin Dönüm Noktaları" adlı belgesel serisinde aktarılan bilgilerin görselleştirilmesinde sıkça 2D ve 3D animasyon görsellerine yer verilerek anlatımın zenginleştirildiğine başvurulduğu görülmektedir.



Resim 5: “Dünya Tarihinin Dönüm Noktaları” Belgeselinde CGI Animasyon Kullanımı
Kaynak: www.imdb.com (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.6. Spor Programlarında Kullanımı

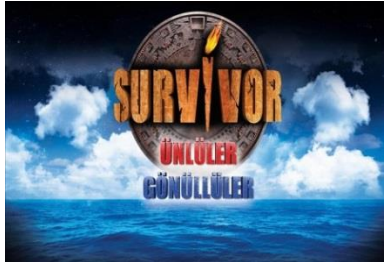
Televizyondaki spor programlarında CGI grafik programlarında hazırlanan görsellerin izleyicinin merak ve heyecan duygusunu yükseltecek şekilde hazırlandığı görülmektedir. Renkli, dinamik ve canlı grafik animasyon karelerinin bir spor müsabakasına dair oyunun kurallarını ve işleyişlerini izleyicinin zihninde daha iyi kavramasında destekleyici bir özellik taşımaktadır. Bir spor müsabakasını izleyen bir kişi skorların nicel ve nitel anlamda anlık bir çıkarımını izlerken yapması her zaman kolay olmayacağından televizyon ekranında güncellenen hareketli grafikler bu sorunu çözmüştür. Türkiye'nin en çok izlenen spor temalı kanallarından biri olan A Spor kanalında benzer şekilde hareketli grafiklerle oynanan bir maçla ilgili detayların aktarımına sıkça başvurulduğuna şahit olunmaktadır.



Resim 6: A Spor Kanalında Futbol Maçlarında CGI Animasyon Kullanımı
Kaynak: www.ahaber.com.tr (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.7. Yarışma ve Eğlence Programlarında Kullanımı

Televizyonda yer alan yarışma ve eğlence programları spor programlarıyla benzer şekilde hem eğlence hem de yarışma hakkında bilgiyi görselleştirmede bilgisayar ortamında hazırlanan görsellerden yararlanır. Yarışmaların türlerine göre bilgiyi ölçen bir yarışmada kullanılacak hareketli grafikler ve animasyonlarla fiziksel güç ve dayanıklılığı ölçen yarışmalarda farklılık gösterir. Örneğin, bir bilgi yarışmasında görseller daha statik bir görünümle anlatılabilirken fiziksel aktiviteye dayanan bir yarışmada yarışmacı ile bütünleşen dinamik bir gövdeye oturarak hazırlanmış CGI animasyon teknolojisinin kullanıldığını görmekteyiz. Eğlence programlarının kendi formatı içerisinde kurgulanan içerik düzenlemesinde cgi animasyon tekniklerinin birçok yöntemi karma olarak kullanılarak programın hedef kitlesi tarafından oluşan tepkilerin canlı tutulması sağlanmaktadır. TV 8 kanalında Türkiye'nin en çok izlenen yarışma programlarından olan “Survivor” ve “O Ses Türkiye” programlarının jeneriklerinden programın içinde verilen bilgilerin görselleştirilmesine değin birçok kısmında ağırlıklı olarak 3D animasyon görsellerin kullanımına sıklıkla yer verildiği görülmektedir.



Resim 7: “Survivor” Yarışma Programında CGI Animasyon Kullanımı
Kaynak: www.aa.com.tr (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

4.8. Çocuk Programlarında Kullanımı

Çocuk yaştaki kitleye yönelik yakın zamana kadar teknik olarak iki boyutlu geleneksel animasyon tekniklerle hazırlanan çizgi filmler, günümüze gelindiğinde ise bilgisayar ortamında hazırlanan animasyonlara bırakmıştır. Teknik olarak bir çizgi film özelliği taşımayan CGI animasyon türündeki çalışmaların, hali hazırda birçok televizyon kanalının program yayın bandında yerleşik çizgi film programı teması başlığı altında değerlendirilmektedir. Yine de birçok kanalda çocuk veya animasyon teması üzerine programların temellendirilmeye çalışıldığı da görülmektedir. Çocuk programlarında ağırlıklı olarak yer alan animasyon filmler hem iki boyutlu hem de üç boyutlu olarak dijital ortamda hazırlanarak seriyaller oluşturmaktadır. Çocuk izleyicisinin zihinsel algılamasına uygun şekilde hazırlanmış içeriğe sahip bu animasyon filmlerde karakterlerin tasarımında sıradan tiplerden ziyade ilginç, fantastik öğelerle hikâye aktarılmaktadır. Ayrıca, hayvan karakterlerinden oluşan hikâyeler bu animasyon filmlerinde özellikle tercih edildiğine ulaşılmaktadır.

Çocuk programları için hazırlanan sanal stüdyolar da hazırlanan canlı çekimlerdeki görseller yeşil fondan bilgisayar ortamında temizlenerek fonda görülmesi istenilen her türlü görüntü koyulabilmektedir. Program için ek bir masrafa gidilmeden dijital ortamda yaratılan CGI görsellerle sanat yönetimi rahatlıkla oluşturulabilmektedir. Türkiye’de en çok izlenen çocuk kanalı olan TRT Çocuk kanalı, programların neredeyse tamamında 3D ve 2D animasyon tekniklerine sıklıkla yer vererek ön plana çıkmaktadır. Türkiye’nin en çok izlenen çizgi film serisi olan “Rafadan Tayfa” filminde yer alan karakterlerin tasarımı ve animasyonunda özellikle çocuk seyirci kitlesinin beğenisini kazanacak şekilde stilize edilmiş ifade biçimlerine ve dinamik anlatıma sıklıkla yer verildiği görülmektedir.



Resim 8: “Rafadan Tayfa” Çizgi Film Serisinde CGI Animasyon Kullanımı

Kaynak: www.aa.com.tr (Erişim Tarihi: 10.09.2020)

SONUÇ

Günümüzde görsel kültürün en büyük taşıyıcı organı olan medyanın dijital teknolojik gelişimi ile birlikte kat ettiği mesafeye hızlı bir dönüşüm geçirmektedir. Bu dönüşümlerin sacayağında birçok alana hizmet üreten canlandırma film üreticilerinin de geleneksel alışkanlıklarından vazgeçerek yepyeni bir teknoloji ile adapte olması büyük bir önem arz etmektedir. Bilgisayar uzmanlarının, mühendislerin ve matematikçilerin geliştirdiği sayısal grafik yazılımlarla gerçeğin sanal ortamda yeniden yaratılabilmesi pratiği Jean Baudrillard'ın ortaya attığı simülasyon evrenin simülakrları olan CGI animasyon teknolojisini gün yüzüne çıkarmıştır. Aynı resim sanatında gerçekçilik etkisinin fotoğrafın bulunmasıyla büyüsunü kaybetmesi ve kendisini farklı formlarda ifade etme arayışına bırakması gibi canlandırma film sanatı da benzer süreçlerden hızlı bir dönüşüm geçirmiştir. Bilgisayarın ilk zamanlarındaki kendi içinde kompleks yapısından kaynaklı bazı sorunlar CGI animasyon filmi yapmayı zorlarken, 80'li yıllardan itibaren kullanıcı dostu bilgisayar sistemlerinin ortaya çıkmasıyla bu sorunlar sona ermiştir. Öncelikle reel çekimli filmlerde görsel efektlerin ve CGI karakterlerin görsel olarak imgeleneğinde sıklıkla kullanılmıştır.

Yaratıcı zihinlerin ortak paydası olan bir şeyi sanalda olsa var edebileceği fikrine CGI teknolojisinin yeni bir rota belirlemesi, milenyum çağının dinamitleyici ögesi inovasyon kavramının güçlü bir taşıyıcısı olarak birbirinden farklı birçok sektörde etkisini artırmıştır. Artık dijital grafik programlarda hazırlanan imgelerle bir projenin detaylandırılarak periyotlandırılması ve geleceğe yönelik çözümlerin ne gibi sonuçlar doğuracağı önceden kestirilmiş olmaktadır. Yenilikçi ve enerjik yönü görsel kültürün hızla tüketildiği uygulama formlarında bu tekniğin güncelliğinin günümüzde de sürekli bir şekilde devam ettirilmesini beraberinde getirmiştir.

Manuel Castells'in ağ toplumu kavramı ile tanımladığı enformasyon teknolojileri ile yorulmuş günümüz toplulukların benzer tüketim kalıplarını talep etme halinin CGI animasyon teknolojisi ile hazırlanmış televizyon programlarına ilgi göstermesinde kendini

göstermektedir. Küreselleşen dünyada tek tipleştirilen bu bilgi toplumunun dijital kuşatma bağlamında benzer estetik güdülerle televizyon izleme alışkanlığını yönlendirildiği görülmektedir. Televizyon yayıncılığında geniş kullanım imkânı bulduğuna ulaşılan CGI animasyon teknolojisinin çeşitli televizyon programlarında izleyicinin seçimlerini yönlendirme de çok boyutlu ve zengin görsel tasarımlara sahip olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

1. A Critical History of Computer Graphics and Animation”, <http://design.osu.edu/carlson/history/lesson14.html> (10.09.2020)
2. Akleman, E. (2010). “Grafik, Animasyon, Görüntüleme ve Oyun”, Elektrik Mühendisliği Dergisi, Sayı 440, s.7-8.
3. Baudrillard, J. (2013). Simülakrlar ve Simülasyon, O.Adanır (çev.), Doğu Batı Yay., Ank.
4. “Bilgisayar Teknolojisi ve 3 Boyutlu Canlandırma”, <http://w3.gazi.edu.tr/~armagangokce/1.pdf> (10.09.2020)
5. Coleman, B. (2011). Hello Avatar Dijital Neslin Yükselişi. E. Bilge (çev.), Mediacat Yay., İstanbul
6. Hégron, G., Palamidese, P. & Thalmann, D. (1989). Motion Control In Animation, Simulation and Visualization, Computer Graphics Forum.
7. Jones, A. & Oliff, J. (2007). Thinking Animation: Bridging the Gap Between 2D and CG, Thomson Course Technology PTR, Boston
8. Kalkan, F. (2014). Animasyon Sineması ve Hayvan Karakterleri, Başka Yerler Yayınları, İstanbul
9. Monaco, J. (2007). Bir Film Nasıl Okunur, Ertan Yılmaz (çev.), 9.Baskı, Oğlak Yayıncılık, İstanbul
10. Smith, G. N. (2003). Dünya Sinema Tarihi, Ahmet Fethi (çev.), Kabalcı Yay., İstanbul
11. Sönmez, G. (2003). Matrix’teki Özel Efektler, BYTE Türkiye Dergisi, s.136-141.
12. “Tetiğe Bas, Fotoğrafi Çek!”, <http://www.computerworld.com.tr/haberler/tetige-bas-fotografi-cek/>, (10.09.2020)
13. Webster, C. (2012). Action Analysis for Animators, Focal Press.
14. Young, J. S., & Simon, W. L. (2009). Steve Jobs: Dev Bir Markanın Yaratıcısının İnanılmaz Hikâyesi, Selim Yeniçeri (çev.), 1. Baskı, Yakamoz Yayınları, İstanbul

**Reşadettin'in "Oğuzname" Destanındaki Kahramanların
Sosyo-Kültürel Özellikleri ve Sahneye Aktarılması Problemi
Prof. Dr. E. NEİMETZADE**

Özet

Türk dilinde iki tane "Oğuzname" Destanı mevcuttur. Uygurların da "Oğuzname" eseri vardır. Fakat bilim adamlarının tümü eski İran topraklarında, ağırlıklı Türklerin bulunduğu bölgelerde, hayvan derisi üzerine yazılı Reşadettin'in "Oğuzname" eserini daha üstün, gerçekçi buluyorlar. Burada Oğuz'un hakiki kahramanlık yaşamı doğallığıyla dikkatimizi celp etmektedir.

"Reşadettin'in "Oğuzname" Destanı eski Türk tarihi ve Türklerin menşei hakkında çok kıymetli bir eserdir. Bu önemli tarihi kaynakçayı merhum bilim adamı, araştırmacı Prof. Dr. A. Zeki Velidi Togan ustalıkla Türkçe'ye çevirmiştir. Destanın metnini Togan 1923 yılında, Paris Milli Kütüphanesindeki metinle karşılaştırmış ve orijinal haliyle mükemmel bir sahne eseri olarak topluma kazandırmıştır.

Tarihi kahramanlarla dolu "Oğuz" Destanındaki kahramanların her biri, büyük sinema, tiyatro ve müzik eserlerinin kahramanları niteliğine sahiptir. Ama ne yazık ki, günümüze dek gelmiş bu kahramanların yaşamları, tarihteki önemli yönlerini yansıtan sahne eserleri, operaları yazılamadı. Hatta yok gibidir.

Oğuz soyundan gelen kahraman Oğuz oğullarının hayat hikâyelerini yeni nesil Türk halkımıza ve dünyanın diğer milletlerine göstermek ve sergilemek şerefli görevimiz olmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Oğuzname destanı, kahramanlar, sahne

**SOCİO-CULTURAL CHARACTERİSTİCS OF THE HEROES İN
REŞADETDİN'S "OĞUZNAME" EPİC AND THE PROBLEM OF
TRANSFERRİNG TO THE STAGE**

PROF. DR. E. NEİMETZADE

Abstract

There are two "Oguzname" Epics in Turkish language. Uyghurs also have "Oguzname" work. However, all scientists consider

Reşadettin's "Oğuzname" work, which is written on animal skin in the ancient Iranian lands, where there are predominantly Turks, more superior and realistic. Here, Oguz's true heroic life draws our attention with its naturalness.

"Reşadettin's" Oğuzname "Epic is a very valuable work about the ancient Turkish history and the origin of the Turks. This important historical bibliography was written by the deceased scientist, researcher Prof. Dr. A. Zeki Velidi Togan skillfully translated it into Turkish. Togan compared the text of the epic with the text in the National Library of Paris in 1923 and brought it to society as a perfect stage work in its original form.

Each of the heroes in the "Oguz" Epics, which is full of historical heroes has the nature of being protagonists of great movies, theater, and musical works. But unfortunately, the lives of these heroes that have survived until today, their stage works and operas that reflect their important aspects in history could not be written. It doesn't even exist.

It must be our honorable duty to show and exhibit the life stories of the heroic Oğuz sons, who came from the lineage of Oghuz, to our new generation Turkish people and other nations of the world.

Keywords: Oğuzname epic, heroes, scene

GİRİŞ

Türk dilinde iki "Oğuzname" Destanı mevcuttur. Uygurların da "Oğuzname" eseri vardır. Fakat bilim adamlarının tümü eski İran topraklarında, ağırlıklı Türklerin bulunduğu bölgelerde, hayvan derisi üzerine yazılı Reşadettin'in "Oğuzname" eserini daha üstün, gerçekçi buluyorlar. Burada Oğuz'un hakiki kahramanlık yaşamı doğallığıyla dikkatimizi celp ediyordu.

"Reşadettin'in "Oğuzname" Destanı eski Türk tarihi ve Türklerin menşei hakkında çok kıymetli bir eserdir. Bu önemli tarihi kaynakçayı merhum bilim adamı, araştırmacı Prof. Dr. A. Zeki Velidi Togan ustalıklı Türkçe'ye çevirmiştir. Destanın metnini Togan 1923

yılında, Paris Milli Kütüphanesindeki metinle karşılaştırmış ve orijinal haliyle mükemmel sahne eseri olarak topluma kazandırmıştır.

Bilindiği gibi “Oğuz” Destanında hadiseler M. Ö. VII. yy. cereyan ediyor ve Oğuz Han Padişahlığı dönemi ve sonra Oğuz soyundan gelmiş Gogu Yasag Yavgu Han arasında geçen zamanı kapsar.

Türklerin yer kıtasında yayılmasının önderi sayılan Oğuz Han, Türk epik ananelerinde Tanrı evladı, Türklüğün evezolunmaz kahramanı, Türk devletinin kurucusu gibi ve harbi alanda da yaratıcısı olarak tarihe geçer.

Dünya sivilizasyonunda, devletlerin tarihinde Oğuza benzer, onun kadar kudretli, yenilmez, cesaret ve hüner sergileyen, insan gibi de çok merhametli, adil, dürüst ve ulusalcı bir şahsiyeti bulmak mümkün değil. Tasavvur edin ki, XI. yy. Oğuz sülalesinden oluşan Türk halkları Türkmen, Azerbaycan, Türkiye, İran, Irak, Kazakistan, Özbekistan, Pakistan, hatta Hindistan topraklarında günümüz Avrupa, Asya ve planetimizin her köşesinde yaşamaktalar. Ve XI. yy. Oğuz soyundan Selçuklular ve Osmanlı hanedanlığı oluşmuştur.

Malazgirt (1071) savaşlarında Moğol savaşları sonucu Doğudan Anadolu’ya göç eden Oğuz soyundan olan Türkmenler ve Azerbaycan Türkleri Batı Anadolu’dan Irak topraklarına ve Diyarbakır’a akın etmişler.

Bu gerçeklerle ilgili dünya bilim adamları Radlov V. V., Bartold V. V., Rıza Nuri, Şerbak A. M. ve diğer değerli bilim adamları Oğuz Padişahın Türklüğün yayılmasının sihirli Önderi ve Türklerin babası olduğunu makale ve kitaplarında yazıyorlar. Tarihi kahramanlarıyla dopdolu olan “Oğuz” Destanındaki kahramanların her birinin sosyolojik-kültürel özellikleri, hayat yaşamı, dünyaya bakışı, karakter gibi bütünlüğü büyük filmlerin tiyatro ve müzik eserlerin kahramanları olma niteliğindeler. Ama ne yazık ki, günümüze dek gelmiş bu kahramanların yaşamları, tarihteki önemli yönlerini yansıtan sahne eserleri, operaları yazılamadı. Hatta yok gibidir.

Türklerin ecdadı sayılan Oğuz Padişahın kendisiyle bağlı ne bir film vardır, ne de sahne eseri mevcuttur. Oğuz ve kendinden sonra gelen oğulları Gün, Ay, Yıldız, Gök, Dağ, Deniz ve sonraki torunlarının yaşamlarında Türklüğü Dünyaya yaymışlardır.

Altaylardan başlayarak Kuzey Hindistan, Kuzey Çin, Türkistan, Tibet, Ural Bölgesi, Volga nehrinin her iki yanı, Rusya'nın Kuzeyi ve Güneyi: Kafkas, İran, Anadolu, Irak, Sibirya, Mısır, Frengistan (Fransa) Türkistan İli yapılmıştır. Yani Altaylardan başlayarak günümüz Avrupa'sının hemen hemen tümü Oğuz Padişahının denetiminde olmuştur. Bu ülkeler, özellikle Fransa Oğuz Padişahın yüz elli bin kişilik Ordusu karşısında dayanamamıştır, kendi istekleri ile Türkistan ili olmuş ve üç yılın vergisini de önceden ödemeyi kabul etmişlerdir. Arşivlerde bunların kanıtları vardır.

Bu muazzam coğrafyada yaşayan milletler, devletler, Hanlıklar tümüyle Oğuz Padişahın denetiminde yaşasalar da, kendi örf adetlerini, milli kimliklerini ve kültürlerini korumuşlardır ve özgürce yaşamışlardır.

Bu gelenek daha sonra Osmanlı Padişahları tarafından da devam etmiştir. Çünkü Oğuz Padişahın çok ciddi emri vardı: İl yaptığı ülkelerde hiç bir yağmalama, hırsızlık olmamalıdır, halkın, ulusun, ırkın malına, mülküne dokunulmayacaktır ve bu hususta Orduyu, Başçıları, özellikle evlatlarını ciddi şekilde uyarmıştı. Bu kuralı bozanlar en ciddi şekilde cezalandırılırdı... İlk başlarda kurallara uymayan ve idam olunan askerler bile vardı. Altı kahraman oğul ve yardımcıları bu kanuna can başla itaat etmişler.

Oğuz ve evlatlarının, Türkistan Padişahlarının hayatı, yaşam öyküleri onlarla, yüzlerle filmlere, tiyatro oyunlarına, operalara konu ola bilecek nitelikte. Truva hadisesi "Oğuz" Destanı yanında hikâye kadar basit bir olaydır. Öte yandan tarihten bildiğimiz Roma İmparatoru Sezar'ın sadece Mısır'a hareketi, Amerika rejisörleri tarafından ekranlara taşınmış ve dünya filminin konusu olmuştur.

Ama ne yazık ki Türk devletlerinde, özellikle Türkiye'de Oğuz, daha sonralar Koroğlu, Cengiz Han gibi milli kahramanlarımız

hakkında filmler yapılmamıştır. Sadece Azerbaycan'da, 1961 yılında “Koroğlu” filmi ekrana aktarılmıştır. Ayrıca, Amerikalılar Cengiz Hanı ekrana korsan olarak aktarmışlar, ne yazık...

Oğuz hiç de sıradan bir kahraman değildi, dünyaya hâkim bir liderdi ve dünya ülkeleri ile savaşmıştır. Pek çok ülkeler, örneğin, Frengistan toplumu(bu günkü Fransa) Oğuzun ayağına dek koşarak gelmişler ve İl olmayı samimiyetle kabul etmişlerdir. Bu bir tarihtir, bunu “Oğuzname” Destanında her kes okuya bilir.

Oğuz güçlü bir sahne karakteri gibi sosyal ve kültürel yönleriyle de zengin simadır, büyük şahsiyettir. Cihangirlik, hâkimiyeti idare etme yeteneği, Orduyu nizamlamak, yüz seksen bin atlıyı elinde sınıksız tutmak, insanların sevgisini kazanmak akıl ve idrak işidir. Onlarla her şeyi paylaşıyordu, zamanında maaşlarını ödüyordu, onların rahatlığı, aile durumları ile yakından ilgileniyordu. Oğuz yetenekli, akıllı, cesur, direnişçi, mağrur adamdı, her kes tarafından sevilen gerçek liderdi - Kağandı.

Oğuz soyundan gelmiş Türkler onu Oğuz Hakan Tanrı oğlu, ilk başarılı lider-insan, fevkalade kültürlü-kahraman, akıllı, müdrik Kağan, dünyada ilk Türk devletinin kurucusu gibi tanıyor, seviyorlar. Türk İslam kültüründe Oğuz, Allah'ın Valisi – Peygamberi sayılıyor, Tanrıyı ilk tanıyan, onu yeryüzünün tek yaratıcısı olduğuna inanan ilk müridi gibi biliniyor, seviliyorlar.

Destanda şöyle denir: “Allah Oğuzu hala anne karnında iken kendine Vali tayin etmiştir...”.

Türklük tarihinde Oğuz aynı zamanda Müslümanlığı ilk yayan önemli şahsiyet gibi de tanınıyor. Şimdi size Oğuz'un ve evlatlarının, torunlarının, akrabalarının, Oğuz sülalesinden seçkin kahramanların Padişahlık yaptıkları yıllarla ilgili bir liste sunacağım.

M. Ö. VI. yy. başlayarak Padişahlık yapmış Olcay Han, Dib Yavgu Han, Oğuzun dedesi ve babası Gara Hanın hayat ve yaşamı genelde gerçek sahne kahramanları olarak her türlü sosyal-kültürel, manevi-estetik özelliklere sahipler. Daha sonra Oğuzun kendisi ve altı evlatlarının cesaret, hüner, mertlik dolu yaşamları; Türk insanının

tarih boyunca göstermiş olduğu kahramanlığı, adil insani yönleriyle gerçek bir sahne kahramanı tipinin örnekleridir. Listede adı geçen her Padişahın iktidarı dönemleri insanlık için örnek teşkil ediyor. İşgal ettikleri yahut ta Oğuz iktidarına gönüllü olarak dâhil olmuş her ülkede milletlerin örf adetlerine, geleneklerine saygı gösterilmiştir. Oğuz İl yaptığı ülkelere Türk Vali atamıştır, fakat yerli insanlara fevkalade yüksek disiplin ve insancıl davranılmalıdır diye Valileri, askerleri titizlikle uyarmıştır.

Oğuzdan sonra onun sülalesinden 34 Hakan Padişahlık yapmıştır ve her iktidar döneminde insanlara saygı, sevgi ve hoşgörü kural gibi hep ön planda tutulmuştur. Karamanlılar (1223-1471), Karakoyunlular (1378-1469), Akkoyunlular (1378-1508) Uzun Hasan, Şah İsmayıl Hatainin babası (1466-1478), II. Osmanlı, Sultan Orhan (1326-1359), II. Murat (1451-1481) ve Beyazıt (1481-1512) Padişahlığı dönemlerinde Oğuz soyundan olduklarıyla hep iftihar ve kıvanç duymuşlardır.

Orhan Padişahın döneminde “Türk Dili Devlet Dili” olarak ilk defa resmi statü almıştır. Türkün bu fevkalade mümtaz Padişahları kendi sosyal-kültürel yönleriyle bir bütün teşkil ediyor ve gerçek sahne karakterleri sayılıyorlar.

Ama ne yazık ki günümüzde Oğuz Padişahı ve ondan sonra Türkistan iktidarındaki otuz yedinci Selçuklular Sultanı – Tuğrul Sultan dâhil Türk dünyasının ender, kıymetli kahraman evlatlarını ekranlarda, sahne oyunlarında, operalarda görmüyoruz. Onların romantik duygularla, kahramanlık salnamesi sayılan başarıları, renkli öyküleri ozanların dilinde ezber olsa bile sahnelerde, sinemalarda yüzlerine hasret kamışız. Ecdatlarımızın kahramanlıklarla dolu yaşamlarını sahneye, ekranlara aktarmakla yeni kuşaklarda vatanperverlik, vatana bağlılık, topraklarımıza sahip olmak bakımından özellikle şimdiki dünyada fevkalade ehemmiyet kesp ediyor.

İngiliz bilim adamı Prof. P. Wiffek şöyle yazıyor: “Osmanlı İmparatorluğunda Oğuzculuğun tebliği insanlarda “milli romantizm” ruhunu daha da kuvvetli hala getirmiştir. Osmanlı Saraylarında Oğuz

ve onun soyundan gelen Padişahların kahramanlıklarını öven çok sayıda ozanlar vardı...” (İngilizler bu milli romantizm ’den endişe ediyorlardı).

Ozanlar, Oğuz Padişahının mert, cesur, kahraman, az rastlanan insani özellikleri kendinde bütünleştirdiğini şiirleriyle, muazzam sesleriyle ifa ediyor, halkta ona olan sevgiyi artırıyorlardı. Oğuz ve sonraki Padişahların da romantik, mucizevî zaferlerini, kahramanlıklarını da halka anlatıyorlardı. Dünyanın hiçbir ülkesinin tarihinde, hiçbir ulusun geçmişinde Türk ulusunun tarihinde olduğu kadar, sahneye, sinema yapıtlarına yakışacak üstün nitelikte adil, cesur, mert, ulusalcı, fevkalade insancıl, merhametli, haşmetli Padişahlar bulmak çok zor.

Biz Türkler, milli örf adetleri, eski kavimlerden günümüze dek ulaşmış zengin kültür hazinesine sahip milletiz. Sadece halılarımız, kaya üstü ve taşlardaki resimler geçmiş tarihimizden haber veriyordur. Anadolu, Azerbaycan, Kazakistan, Moğolistan arazilerinde kazılarında bulunan kıymetli taşlar, çeşitli sikkeler, paralar, taş üzerindeki çivi yazılar Türk insanının en kadim halklar olduğundan haber veriyor. Çok eski kültür özellikleriyle zengin milli hazinelere sahip milletiz. Fakat bu zenginliği yaratan kahramanları sinema ve sahneye aktarmamakta bir o kadar da fakir ve tembel milletiz. Şimdiye dek bir “Oğuzname” operaları, tiyatro oyunları, filmlerimiz yok gibidir. II. Mehmet Sultan, Orhan Sultan, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Uzun Hasan, Selçuk ve Osmanlı hanedanlarının gerçek renkli simalarını sinemalara, sahnelere çıkaramıyoruz. Çünkü bunları yapacak milli kadrolarımız, gerçek Türkler yok gibidir, ne yazık ki?

Türkiye’de bu kahramanları sahnelere, sinemalara aktaracak hakiki Türk mantalitesi hala oluşmamıştır, sanatçılarda Türk ruhu, Türk milli hassasiyeti, Türk kimliği olmadığı zaman o sanatçı ve rejisör – Oğuz, Koroğlu, Cengiz Han ve ona benzer Türk soyundan kahramanların sosyal, kültürel ve manevi estetik özelliklerini de anlamakta ve aktarmakta zorlanacaktır.

Bir Uygur Hanı, Dib Yavgu Hanı, Dogur Yavguy, Turgul Sultan Hanın karakterini Türkiye sahnelerinde, sinemalarında bulamıyoruz. Nerede, hangi sahnelerde bulalım Kang ve Kanklıları, o

cesur Kıpçakları, Halaç ve Karlukları, Bayındırları, Kara Aslan Hanı, Oğuzun amcaları Kür Han, Küz Han, Or Han ve başka Türk kavimlerin kahramanlarını sahnelerde göremiyoruz? Neden yıllar ötüyor, fakat milli kahramanlarımızı büyük sahnelere, ekranlara çıkaramıyoruz?

XXII. yy. bu görev bizlere, Kazaklara, Özbeklere, Türkmenlere, Kırgızlara, Azerbaycan Türklerine, Türkiye ve Dünyanın çeşitli kutuplarında yaşayan Türk olan tüm sanat adamlarına, yazarlarına düşmektedir. Yeni kuşak genç bestecileri, yazarları, sinema, tiyatro, opera rejisörlerini büyük görevler bekliyor. Sadece Reşadetdin'in ve Ebulgazi'nin "Oğuz" Destanını, Çin, İran kaynaklarını araştırmalıyız ve 500 milyondan fazla Türk soyunun dünyada yaygınlaşmasında fevkalade rolü olan ecdatlarımızın sosyal, kültürel zenginliğini öğrenmek, tetkik etmek şerefli görevimiz olmalıdır. Zaferler, kahramanlıklarla dopdolu yaşamları olan Oğuz soyundan gelmiş mertlik, cesaret, sadakat, hüner sergileyen kahraman Oğuz oğullarının yaşam öykülerini yeni kuşak Türk insanlarımıza ve dünya milletlerine sinema ve sahnede göstermek, sergilemek bizlerin ve Türk dünyasının kıymetli sanat adamlarının şerefli görevi olmalıdır.

Türkiye'de tam on iki yıl Azerbaycan müziğinin Babası sayılan ve Doğu'da ilk "Leyla ile Mecnun" operasının yaratıcısı, büyük besteci - Ü. Hacıbeyli'nin "Koroğlu" operasını sahneye koymak istedim – ister Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürleri, Bakanlık Müsteşarları, Bakan Yardımcıları çeşitli bahaneler uydurarak bana mani oldular. Üç Opera Genel Müdürleri bana bilhassa mani oldular. Her üç Opera Genel Müdürlerin gerçek Türk olmadıklarını, Hristiyan olduklarını çok sonralar anladım...

Türk dünyasının ender milli kahramanı Koroğlu `ya TÜRKSOY'un fevkalade başarılı Genel Sekreteri, sevgili Düsen Kaseinov sahiplendi ve iki `deli` insan – ben ve o birleştik, Bişkek Devlet Operasında, bütün Türk Devletlerinden davet olunan sanat ustalarının iştirakiyle ana Türkçe'sinde sahneye koya bildim. Bu muhteşem temsil turnelerinde - Almatı, Ankara, Bakü Devlet Opera sahnelerinde büyük ilgi gördü.

Daha sonra başarılı Kültür Bakanı, dostum, Sayın, Ertuğrul Günay'ın bizzat isteğiyle, İ. İstanbul Dünya Opera Festivali'nin finalinde sergilemek için beni görevlendirdi. TÜRKSOY Genel Sekreteri, Sayın Düsen Kaseinov'la uzun istişare ettik ve sonunda Astana Opera sahnesinde yeniden sahneye koydum. İlk temsil 19 Temmuz'da Astana Opera sahnesinde gerçekleşti.

Daha sonra 23 Temmuz 2012 yılında İstanbul Haliç Kongre Sarayı Sahnesinde olağanüstü “Koroğlu” opera temsilini başarıyla sergiledik ve Ödül aldık. Ama Türkiye Operalarının repertuvarına bir türlü alınamıyordu. Sonunda Projeyi Ankara Sefirimiz, kıymetli diplomat, Faik Bağirov'un önüne götürdüm. Birlikte Opera Genel Müdürünün makamına gittik ve her iki Projemi – “Koroğlu” ve “Leyla ile Mecnun” operalarımız Türkiye Devlet Opera Tiyatrosu'nun repertuvarına alındılar. “Koroğlu” operasını Mersin Devlet Operası sahnesinde (2017), “Leyla ile Mecnun” – Doğu'da ilk yazılan operayı ise ilk defa Ankara Operası sahnesinde sahneye koydum (2018). Her iki klasik Türk operalarını sahneye koymam için adeta ciddi savaş açtık, diye bilirim.

SONUÇ

Çok geç kalıyoruz; ama önemli, zaruri ve mutlaka XXII. yy. kuşağı için yapılması gereken bu şerefli görev için tüm Türk dünyasına “ÇAĞRI” yapıyorum.

Hep birlikte, el-ele verelim, ecdatlarımızın o adil, mert, insana manevi ruh, onur, kıvanç paylayan görkemli simalarını, büyük şahsiyetlerin - Uygur Hanı, Dib Yavgu Hanı, Dogur Yavguy, Turgul Sultan Hanın simalarını, Kang ve Kanklıları, o cesur Kıpçakları, Halaç ve Karlukları, Bayındırları, Kara Aslan Hanı: Oğuzun amcaları Kür Han, Küz Han, Or Han ve başka Türk kavimlerin kahramanlarını sahnelerle getirelim. Genç kuşak evlatlarımıza örnek olacak cesur karakterleri sahnede ve ekranlarda yaratalım. Biz çok-çok geç kalıyoruz. Oğuz ve sülalesinin sahneye aktarmakla kendimize döneceğiz, Türk ruhunu, Türk mantalitesini, Türk olmanın nasıl büyük şeref ve namus işi olduğunu idrak edeceğiz. Bu günkü gençlik bundan

yoksunlar, Türk olduğunu bile idrak edemiyorlar. Bu şerefli görev ben dâhil hepimizin onur, namus ve şeref işi sayılmalıdır.

KAYNAKÇA

1. TOGAN, A. Zeki Velidi (1972), Reşideddin, “OĞUZ” Destanı, Tercüme ve Tahlili, İstanbul,
2. RADLOV V. V. (1983). “K voprosu ob Uygurax”, AN. No: 2.-SPL., s. 21-28
3. DİETZ F. (1815). “Der Heuentdeckte Oughusische Cuklop”. –Halle und Berlin
4. BARTOLD V. V. “Tureskiy epos i Kavkas”, M., - Soç. Tom V. s. 473-486
5. NOUR, Rıza (1928). “Oughouz-name”, Epope turgue – Aleksandre
6. ŞERBAK A. M. (1959), “Oguzname”.
7. KONONOV A. H. (1958). “Vedeniye k “Rodoslovnoy Turkmen”, Soçineniye Abul Gazi Hana xiviyskogo. – M., - L., 1958, s. 22-82.
8. WETTEK, P. (1938). The Rise of Otoman Empire. – London , p. 11.

KÜLTÜREL BELLEKTEN BEYAZPERDEYE: TÜRK SİNEMASINDA SÖZEL ANLATILARIN İZLERİ

Dr. Latife ÖZCAN

Ankara YBÜ, İnsan ve Toplum Bilimleri Fak., Türk Dili ve Ed. Böl.
Araştırma Görevlisi, e-posta:lkaynak86@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3056-0052

Özet

Türkler tarih sahnesine çıkmalarından itibaren çeşitli bilim ve sanat dallarında önemli eserler meydana getirmişler ve bu eserler ile bilim ve sanat tarihini etkilemişlerdir. Her toplum gibi Türk toplumu da sözlü kültür dönemini yaşamıştır. Yazının hatta yazı fikrinin olmadığı ve iletişimin sözlü olarak gerçekleştiği bu dönemde Türk toplumu, diğer toplumlardan farklı olarak oldukça fazla ve çeşitli eser ortaya koymuştur. Yazının bulunuşuna kadar geçen sözlü kültür dönemi yüzyıllar sürmüş olup bu dönem eserleri toplumların hafızasında derin yer etmiştir. Bu özelliklerin izini sözlü kültür döneminin ardından gelen yazılı kültür dönemi ve elektronik kültür dönemlerinde de sürmek mümkündür.

Türk sineması da Türk sosyal-siyasî, millî-içtimai ve dini-kültürel pek çok özelliğin yansıtıldığı sanatlardan biridir. Bir toplumun ürettiği her yaratma/ürün o toplumun kültürel belleğinden birtakım izler taşımaktadır. Dolayısıyla Türk sinemasında da sözlü kültür döneminin etkilerini ve izlerini görmek mümkündür. Öyle ki Türk sineması için özel bir dönem olan “Yeşilçam Sineması”nın anlatı yapısının sözlü kültür döneminden hareketle oluştuğu söylenebilir. Nitekim Türk anlatı geleneği, sözlü kültür dönemi ürünlerinin temel ve ortak özellikleri ile şekillenmiş ve bu doğrultuda ilerlemiştir. Bu gelenek zamanla yazılı kültüre ardından da elektronik kültüre geçildiğinde de etkisini yitirmemiş ve her iki kültür döneminde de yeniden oluşturulmak, uyarlanmak suretiyle varlığını korumuştur. Sözlü kültür ortamının bileşenlerinin yazılı eserlerin inşasına etki edışı, oradan da görsel iletişim ortamı olan beyazperdede bu unsurların yer alışı; geleneğimizin köklü oluşunun bir göstergesidir.

Bu çalışmada Türk sinemasında, Türk kültürünün baskın olarak ele alındığı sinema filmi yapımlarından hareketle sözlü kültür dönemi

özelliklerinin izleri sürülecektir. Öncelikle sözlü kültür dönemi ve bu dönemin özellikleri üzerinde durulacak ardından Türk sineması kısa bir tarihçe ile özetlenecek ve ülkemizde yüz yılı aşkın bir sanat olan sinemanın yüzyıllar öncesine dayanan sözlü kültürden nasıl ve ne derece etkilendiği ve anlatı yapısının nasıl şekillendiği üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Türk kültürü, Türk sineması, Türk edebiyatı, Sözlü kültür...*

FROM CULTURAL MEMORY TO THE SILVER SCREEN: THE TRACES of ORAL NARRAIVES in TURKISH CINEMA

Abstract

Turks have produced important works in various branches of science and art since their appearance on the stage of history and it is possible to say that these works have been influential on the history of science and art. Like every society, Turkish society has also experienced an oral culture period. Communication was verbal in this period when there was no writing or even the idea of writing. The point that distinguishes Turkish society from other societies is that it has produced quite a lot and various works in this period. The oral culture period lasted for centuries until the discovery of the writing, and the works of this period took a deep place in the memory of the societies. It is possible to trace these characteristics, whose foundations were laid in this period, in the written culture and electronic culture periods following the oral culture period.

Turkish cinema is also one of the fields where many social, political, national, religious, and cultural features of the Turkish society are reflected. Every creation / product formed by a society carries some traces from that society's cultural memory. Relatedly, it is possible to see the effects and traces of the oral culture period also in Turkish cinema. It can be asserted that the foundation of "Yeşilçam Cinema", which is a special period for Turkish cinema, is based on the oral culture period. As a matter of fact, the Turkish narrative tradition has taken shape and progressed in this direction with the products of oral culture period. The main and common features of the products of

this period have yielded into a narrative tradition. This tradition did not lose its effect completely in the written culture and then the electronic culture periods, and it survived by being reconstructed and adapted in both cultural periods. The effect of oral cultural environments on the construction of written works, the presence of these elements on the screen, which is a visual communication medium, and the penetration of Turkish narrative tradition in almost every cultural environment is an indication of the rootedness of our tradition.

In this study, the features of the oral culture period in Turkish cinema will be traced based on the cinema film productions in which Turkish culture is considered dominantly. First of all, the oral culture period and its characteristics will be emphasized, and then Turkish cinema will be summarized with its brief history. Next, how and to what extent cinema, which is an art for more than a hundred years in our country, was influenced by oral culture and how it shaped the narrative structure of Turkish cinema will be covered.

Keywords: Turkish culture, Turkish cinema, Turkish literature, Oral culture...

GİRİŞ

Her toplum gibi Türk toplumu da yazının bulunuşuna değin sözlü dönemi yaşamış ve bu dönemin şartlarına uygun eserler üretmiştir. Dursun Yıldırım, Türk milletinin kültürel unsurlarını sınıflandırırken temelde “söz”ü esas alır ve Türk kültürünü sözlü ve yazılı olmak üzere ikiye ayırır. Sözlü kültür ürünlerini ise “*malzemesi tamamen söze dayanan; kısmen söze dayanan ve tamamen sözsüz olan ürünler*” olarak sınıflandırır. Malzemesi tamamen söze dayanan ürünler arasında ise atasözü, bilmece, hikâye ve destanlar, masal ve türküler gibi ürünleri gösterir (Yıldırım, 1998:41). Sözün ve sözle iletişimin ön planda olduğu dahası iletişimin yalnızca sözle sağlandığı bu dönemi Walter Ong (2012:18-23) ise “*birincil sözlü kültür*” dönemi olarak adlandırmaktadır. Yüzyıllar süren sözlü kültür döneminin ardından 1728-29 yıllarında Müteferrika Matbaası’nın açılması ile geçilen “*yazılı kültür dönemi*” (Çobanoğlu, 2000:142), sözlü kültür döneminin etkisini tamamen kaybetmediği bir dönem olmuştur. Yazılı kültür

dönemi; imkânlar doğrultusunda sözlü <sözel> malzemelerin çeşitli yollarla kayıt altına alınması ve yazıya geçirilmesini içeren dönemdir. Takip eden dönemde ise gramofonun ülkemizde 1900’lü yıllarda kullanılmasıyla “*elektronik kültür ortamı*”na geçiş söz konusudur. Ardından gelişen teknoloji ile radyo, plak ve pikaplar, televizyon ve zamanla internetin keşfiyle günümüze gelinmiştir (Çobanoğlu, 2000-152-153). Her kültür ortamı bir öncekinden etkilenmek suretiyle şekil bulmuştur ve yazılı kültür dönemine geçildiğinde sözlü kültür döneminin; elektronik kültür ortamına geçildiğinde ise yazılı ve sözlü kültür döneminin tamamen yok olduğunu söylemek mümkün değildir.

Sözün ve konuşmanın oluşturduğu ve yönlendirdiği sözlü dönemin ürünlerinin zaman içerisinde varlığını koruması ve nesilden nesile aktarılması ise kültürel belleğe ihtiyaç duymuştur. Nitekim sözlü kültür döneminin ardından gelen kültür dönemlerinin ürettiği her ürünün, her yeniliğin temelinde de bu kültürel belleğin izleri mevcuttur. Ancak sözlü kültür ürünlerinin yazılı dönem ve ardından bugünkü elektronik döneme kadar gelmesi bu dönem unsurlarının sahip olduğu belli başlı özellikleri sayesinde mümkün olmuştur. Dursun Yıldırım (1998:41) bu özellikleri; sözlü olma, kendine ait bir geleneği olma, versiyonlar yaratma kabiliyetine sahip olma, ortak kabul eseri olma, ortak yaratıcıya bağlı olma ve kalıplaşmaya müsait olma şeklinde tespit etmiştir. Bilgen Aydın Sevim (2016:36) Türk kültürünün temelinde sözlü kültürle ön plana çıktığını ve yazılı dönemi başarıyla geçirmeden elektronik kültür ortamına geçildiğini belirtir. Bununla beraber yazılı kültür dönemi daha uzun yıllar sürüp etkin şekilde kullanılmış olsaydı da sözlü kültürün kendinden sonraki kültür dönemlerini etkileyeceği açıktır. Çalışmanın sınırları dâhilinde olan mit, masal, efsane, destan ve halk hikâyesi, fıkra, bilmece gibi anlatmaya dayalı sözel ürünler ile Hacivat Karagöz, Ortaoyunu, köy seyirlik oyunları gibi göstermeye dayalı ürünler de öncelikle yazılı kültür döneminin gereklerine uygun olarak yazıya aktarılmış oradan da elektronik kültür ortamlarına geçişle beraber radyo, televizyon ve internet gibi medya organlarında kendine yer bulmuştur. Ancak aşağıda görüleceği üzere sözlü dönemde üretilen yüzyıllarca yaşatılan yazılı kültür döneminde basılı hale getirilen ve ardından da elektronik

kültür ortamlarında bir bakıma yeniden yaratılan bu ürünlerin her bir formu, toplumun hafızasında yer edinmiş ve kültürel bellekten <toplumsal hafızadan> kuvvet alarak bu güne değin gelebilmiştir.

İçeriğinde sözlü kültür dönemini ve bu dönemin ürünlerini de barındıran kültürel bellek Jan Assmann (2015:26-27) tarafından şöyle tanımlanır: “*Kültürel bellek ile insan belleğinin dış boyutu kast ediliyor. Bellek denince insanın aklında genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekânı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikolojiyle ilgili olduğu düşünülür, ama tarihsel kültür birikimi ile bir ilgisi yoktur. Oysa bu belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler.*” Görüldüğü üzere kültürel bellek bireysel bir olgudan çok toplumsaldır ve toplumların hafızasını sözlü, yazılı ya da uygulamalı her türlü faaliyetini, gelenek ve göreneğini ihtiva etmektedir.

Bu çalışmada yukarıda çerçevesi çizilen tanımlardan hareketle Türk toplumunun kültürel belleğinin<hafızasının> bir parçası olan sözlü kültür dönemi ve bu dönemin ürünleri içerisinde yer alan mit, masal, efsane, destan, halk hikâyesi, Hacivat Karagöz, Ortaoyunu, köy seyirlik oyunları gibi ürünlerinin kültürel belleğin bu günkü yansıması ve yedinci sanat sinemada ne şekilde sürdürülebilir olduğu üzerinde durulacaktır.

Türk Sineması Tarihi ve Sözlü Kültürün Sinemaya Etkisi

28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te Lumiere Kardeşler’in keşfi ile beyazperdedeki serüveni başlayan sinema (Özön, 2013:30); keşfinden hemen bir yıl sonra ülkemize de getirilmiştir (Özcan, 2019:55). Ancak ülkenin bu tarihlerde içinde bulunduğu siyasi, ekonomik vb. durumlar sinemanın diğer ülkelere kıyasla ön plana çıkmasını diğer bir deyişle yaygınlaşıp gelişmesini engellemiş ve ilk Türk filmi ancak 14 Kasım 1914 tarihinde çekilebilmiştir (Tilgen, 2009:115). Sinema başlangıç yıllarında dahası uzun yıllar tiyatrunun etkisinde varlık göstermiş ve gelişimini sürdürmüştür. Öyle ki sinema sanatı; yönetmen, senaryo, senarist, oyuncu kadrolarına kadar uzun yıllar tiyatrunun etkisinde

kalmıştır. Sinemanın tiyatrodan bağımsız bir sanat ve endüstri alanı olduğunun anlaşılması ülkenin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik vb. koşullardan kaynaklı olarak zaman almıştır. Yaklaşık 1950’li yılları bulan bu sürede (Özön, 2013:156) sinema; yönetmeni, senaristi, oyuncusu gibi hemen tüm bileşenlerinin sinema eğitimi almış kişilerden oluşmasıyla tiyatronun etkisinden kurtulmuş ve sinemacıların çağı başlamıştır. Böylece sinemaya gereken önem dönemin şartları doğrultusunda verilmeye başlanmış teknik olarak da gelişmelerden haberdar olunarak bir endüstri olmasına zemin hazırlanmıştır. Bu gelişmeler ve sinema film sayılarının artmasıyla neticelenmiş, sinema festivalleri düzenlenmiş ve zamanla Türk sineması dünyada sesini duyurmaya başlamıştır. Ancak Türk sineması dünya çapında önde gelen sinemalarla yarışacak noktaya ne yazık ki henüz gelebilmiş değildir. Bunun altında yatan çeşitli sebepler vardır. Ancak kendi içinde özellikle Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan dönemde belli bir anlatı yapısı doğrultusunda film yapımları gerçekleştirmiştir ve Türk sineması tarihinde Yeşilçam döneminden başka belirli özellikleri ile ön plana çıkan bir dönem olmamıştır.

Sinema teknik ve sanat olarak icadının ilk yıllarında her sanat dalında olduğu gibi kendinden önceki teknolojik gelişmelerden ve sanatsal oluşumlardan etkilenmiştir. Nitekim her yeni buluş<keşif> diğer sanat dallarından ve çağının gelişmelerinden mümkün olabildiği ölçüde etkilenmiştir. Gülay Er Pasin (2016:303), sinemanın bu etkileşimin en belirgin yaşandığı sanat dalı olduğunu ifade eder ve sinemanın resim, fotoğraf, tiyatro, mimari, müzik, roman, çizgi roman gibi sanat dallarının bir bileşeni olduğunu, en yakın ilişkiyi ise edebiyatla kurduğunu dile getirir. Nitekim dünyada da Türkiye’de de sinemanın ilk yıllarında senaristler sıklıkla edebiyat eserlerine başvurmuşlardır. Bu durumu Andre Bazin (2013:63) “*Sinemanın geçmişine göz attığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici şey onun edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğudur. Sinemanın başlangıç materyali romanlara ve veya yorumlara dayanmaktadır*” cümleleriyle ifade etmektedir.

Sinemanın edebiyatla böylesi sıkı bir ilişkisinin olması –her ne kadar aralarında özellikle teknik konularda farklılıklar olsa da- bu iki sanat dalı arasında bulunan benzer noktalardan kaynaklıdır. Anlatma

esasına dayanan edebiyat ile gösterme esasına dayanan sinema başlangıçta bir konuyu çoğunlukla da insanı aktarmaya çalışması, bu konuyu aktarırken kahraman-mekân-zaman gibi unsurlara ihtiyaç duyması, bir anlatıcı tarafından aktarılması, her ikisinin de içinde doğduğu toplumun bir yansıması olması, hitap ettikleri kitlelere bir mesajlarının bulunması, bu mesajı dikkat çekici/inandırıcı/ilgi uyandırıcı bir ifade tarzıyla aktarması gibi hususlarda benzerlik göstermektedir. Edebiyat ve sinemanın çalışmamızın temelini oluşturan benzer noktası ise bir anlatı geleneğinin ürünü olmalarıdır⁶².

Sinema ve edebiyatın bu ortak noktaları dünyada olduğu gibi Türk sinema tarihinde de kendini göstermiştir ve sinemanın ilk yıllarında edebiyat konu ve senaryo arayışlarında en önemli kaynak olmuştur. Kendi yapıları gereği bir edebiyat eseri ve bir senaryo metni farklı yapısal özelliklere sahiplerdir. Bir edebiyat eserinin sinema sanatı için kullanılması yani edebî eserin senaryo metnine dönüştürülmesi belirli bir aşama ve işlem gerektirmektedir. Uyarlama<adaptasyon> adı verilen bu işlem “*Sinema için hazırlanmamış bir metni filme alınabilecek biçime sokma işi, adaptation*” (Ufuk, 1956:3) olarak tanımlanabilir. Uyarlama işleminin de farklı yöntemleri bulunmaktadır. Bir edebiyat eseri çoğunlukla doğrudan senaryoya aktarılmamaktadır. Bu da bir yöntemdir ancak uyarlama yapılırken sadeleştirme, ekleme, çıkartma ve detaylandırma gibi farklı yöntemler kullanılmaktadır (Yıldırım, 2010:37-39). Bir edebiyat eseri kimi zaman bir sinema filmine doğrudan kaynaklık edeceği gibi, yalnızca konu olarak da kaynaklık edebilir. Diğer yandan bir edebiyat eserinin içinden yalnızca belli bir kısım sinema filmine aktarılabilir.

Türk sinemasının edebî eserlere başvurusu ise ilk sinema filminin çekiminin ardından beş yıl sonra 1919 yılında gerçekleşir. Türk sinemasının ilk edebiyat uyarlaması filmi, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Mürebbiye” adlı eserinin aynı adla filme aktarılmasıyla çekilen yapımdır (Odabaş, 1998:208). Ardından takip eden yıllarda gerek

⁶² Sinema ve edebiyatın ortak noktaları konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. ÖZCAN, L. (2019). Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması”, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

roman, hikâye, tiyatro eseri gibi modern edebiyat ürünlerinden gerekse masal, destan, efsane, halk hikâyesi gibi halk kültürünü esas alan sözlü kültür dönemi ürünlerinden hareketle oluşturulmuş senaryolardan müteşekkil film yapımları gerçekleştirilmiştir.

Türk edebiyatının içinde geniş bir külliyata sahip olan, sözlü kültür döneminden itibaren ürünler meydana getiren ve günümüzde de ürün vermeye devam eden halk edebiyatı örnekleri; Türk sinemasının başlangıç yıllarından itibaren senaristlerin ve yönetmenlerin başvurduğu kaynaklar arasında yer almaktadır. Kimi zaman masallar ve efsaneler, kimi zaman destanlar ve halk hikâyeleri gibi hem sözlü kültür döneminin hem yazılı kültür döneminin ön plana çıkan örnek metinleri; içinde bulunduğumuz elektronik kültür ortamlarında da kendine yer bulmaktadır. Bu yer buluş aşağıda görüleceği üzere kimi zaman doğrudan eserlerin senaryolaştırılması ve filme aktarılması şeklinde olurken kimi zaman içlerinden bir motifin elektronik kültür ortamlarının çeşitli kanallarında kullanılmaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Böylece temeli sözlü kültür döneminde atılmış ve kültürün taşıyıcısı olan bu ürünlerin varlığının sürdürülebilirliği sağlanmaktadır. Nitekim her yeni aktarım ortamında ürünler yeniden oluşturulmak suretiyle günümüz insanına da hitap edecek şekilde güncellenmektedir ve toplumun hafızasında yer alan ancak güncel hayatta unutulmaya yüz tutan gelenekler ve geleneğin sözlü ürünleri bu yeni yaratımlar dolayısıyla canlılığını sürdürmektedir.

Günümüz elektronik kültür ortamlarından ve en etkili iletişim organlarından olan sinemanın, içinde geliştiği toplumdan bağımsız hareket etmesi düşünülemez. Nitekim Türk sinemasının anlatı geleneği de nesiller öncesinden gelen sözlü kültür geleneğinden etkilenmiştir. Toplumun sahip olduğu kültürel bellek hemen her sanat alanında kendini hissettirmiştir. Türk sineması da bu kültürel belleğin farklı bir koldan yansması olduğu için Türk milletinin sahip olduğu anlatı geleneğini yansıtmaya kaçınılmaz olmuştur. Yine aynı sebepten kültürel belleğe yerleşen bu ürünlerin yeni kültür ortamlarında tekrar kurgulanması ve canlandırılması halk tarafından da kolayca kabul görmüştür. William Miller (2012:29-30) “*Bir öykünün bize vereceği zevk,*

kültürel geleneklerimizin derinliklerine gömülmüş bir mutluluktur. Günümüzde ise sinema ve televizyon, temel öykü ortamımızı oluşturmaktadır.” sözüyle sinemanın ve televizyonun genelleyecek olursak elektronik kültür ortamlarının anlatı geleneğinin yerini aldığını ve bunu da kültürel bellekten beslenerek başardığını ifade eder.

Türk sineması sözlü gelenekten beslenmiştir ancak sesini tüm dünyaya duyuran bir sinema dili oluşturamamıştır. Ancak sinema tarihimize bakıldığında gerek anlatı yapısı gerek görüntü ve aktarım gibi konularda birliğe varılan bir ortaklık dönemi olarak Yeşilçam dönemi karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam sinemasının kendine özgü bir anlatı yapısı ve geleneği vardır ve bu anlatı geleneği yalnızca sözlü kültür ürünleri üzerinden şekillenmemiştir. Türk anlatı geleneği elbette Türk sinemasına etki etmiştir ancak Türk toplumunun düşünce yapısı, yaşadığı toplumsal olaylar ve bu olaylara vermiş olduğu tepki, tarihsel süreçte üstlendiği konum gibi çeşitli bileşenlerden de etkilenmek suretiyle Türk sineması/Yeşilçam sineması bir anlatı üslubu oluşturmuştur. Bahsi geçen anlatı yapısı, Türk sinemasının 1960-1975 yılları arasını karşılayan ve adını film yapımcılarının olduğu sokaktan alan (Teksoy, 2007:27) Yeşilçam dönemi filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Türk sinemasının gelenekten beslendiği noktaları şöyle sıralamak mümkündür:

Türk kültürü her şeyden önce göçebe yaşam tarzının izlerini taşımaktadır. Göçebe yaşam tarzı Türk sinemasına anlamsal alt yapısı olmayan neden sonuç ilişkileri ve tesadüf unsurunun sıkça kullanılması şeklinde yansımıştır. Öte yandan görsel unsurlar da seyirciye üstünkörü bir biçimde detaylara inilmeden aktarılmaya çalışılmıştır (Buğdaylı, 2015:99). Bunun altında yalnızca göçebe yaşam tarzını aramak doğru değildir. Türk sineması uzun yıllar endüstrileşemediği için görüntü teknikleri bakımından uzun yıllar başarılı ürünler üretememiştir. Türk kültürü göçebe yaşam tarzının yanında tasavvufi anlayışın hâkim olduğu bir kültürdür. Bunun sinemaya yansımaları da anlatımın zamandan ve mekândan soyutlanmış olmasıdır. Türk kültürü elbette gerçek zaman ve mekân anlayışına sahiptir ancak kültürel kodların etkisiyle eşyayı yorumlama biçimi ve

yaklaştığı felsefî düşünüş sinemaya bu şekilde aksetmiştir (Özçınar, 2009:106). Bir olayın yaşanmış olması nerede ve ne zaman yaşandığından daha önemlidir ve bu dönem filmlerinde en belirgin özelliklerden biri olayın ön plana tutulmasıdır.

Türk sinemasında özellikle de Yeşilçam dönemi sinemasında anlatılmak istenilen olayların ne zaman ya da nerede geçtiğinin bir önemi bulunmamaktadır. Öne çıkarılmak istenilen unsur olayın kendisidir. Zaman ya da mekân olayların seyrini değiştirmemektedir. Bu nedenle bu dönem sinema filmlerinde gerçek hayatta pek mümkün olmayan ani zaman ve mekân değişiklikleri söz konusudur (Sözen, 2009:135). Sinemada yer alan bu özellik Türk sözlü kültüründe de vardır. Örnek olarak halk hikâyelerinde mekân olarak oldukça geniş bir çerçeve vardır ve anlatı Çin’de geçerken bir anda Sibirya’ya ya da Hindistan’a taşınabilir. Sözlü dönemde de sinemada da seyirci ya da dinleyici bu geçişleri pek yadırgamaz çünkü önemli olan olaydır.

Mustafa Sözen (2009:134), Türk anlatı geleneğinin Doğu anlatı geleneğinin özelliklerini taşıdığını ve yukarıda sayılan özelliklerin bu geleneğin sinemaya yansması olduğunu ifade eder. Ona göre Batı toplumlarının anlatı geleneğinde olan nedensellik ilişkisi Doğu toplumlarında yerini ani müdahaleler ve sürprizlere bırakmıştır. Nitekim Türk sinemasında özellikle Yeşilçam sinemasında tesadüflere sıklıkla yer verilir ve bu tesadüfler seyirci tarafından yadırgalmaz.

Türk sineması anlatım ve aktarım konusunda sözlü kültür geleneğinin bir unsuru olan halk anlatılarının anlatı yapısından esinlenmiştir. Türk sineması anlatı yapısını sözlü kültür ürünlerinden olan mit, masal, halk hikâyesi gibi nesir ürünlerinden ve Karagöz Hacivat, Ortaoyunu gibi göstermeye dayalı halk tiyatrosu ürünlerinden hareketle oluşturmuştur. Bu ürünlerin ortak anlatım yapısı Türk sinemasında kendine şöyle yer bulmuştur: 1.Genç kızla erkek karşılaşır ve çoğu kez ilk görüşte âşık olurlar. 2.Entrika, rastlantı, sosyo-ekonomik koşullar vb. nedenlerle sevgililer ayrı düşerler. 3.Sevgililerin başından binbir şey geçer, çeşitli ilişkiler içine sürüklenir ama hep kavuşmaya çalışır. 4.Yanlışıklar düzelir evlenir ya da ölürler (Abisel, 1994:92). Türk sinemasında özellikle Yeşilçam

sinemasının bu anlatım yapısı üzerinde temellendirilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönem filmlerinin özellikle aşk konulu olanlarının neredeyse tamamı bu anlatı çizgisini takip etmiştir. Bu yapı diğer nesir örneklerinde de var olmakla birlikte özellikle aşk konulu halk hikâyelerinin kurgusu tam da böyledir. Bu anlatım yapısı da melodram türüyle bütünleşmiştir ve çoğunlukla dönemin öne çıkan filmleri bu türden olmuştur.

Melodram türünün özelliklerini daha da ön plana çıkaran kimi özellikler de Türk sinemasında Karagöz'den etkilenme yoluyla görülmüştür. Yeşilçam sineması halk tiyatrosunun örneklerinden Karagöz'den bol sürprizli bir anlatım, çatışmaların toplumsal değil bireysel seviyede kalması, giriş-gelişme-sonuç gibi bir anlatı yapısı, iyi ve kötü karakterlerin keskin bir şekilde ayrılması, görüntüden çok sese önem verilmesi, komedi türüne yakın şive taklitlerini içermesi gibi özellikleri almıştır (Arslantepe (2005:148).

Anlatı yapısının yanında müzik de sinemamızın kültürel unsurlara yer verdiği başlıklar altında yer alır. Dünya sinemasını da Türk sinemasını da müzikten ayrı düşünmek mümkün değildir. Türk sözlü kültürünü özellikle anonim sözlü kültür ürünlerinin müzikten bağımsız düşünemeyiz. Sözlü kültür döneminde anlatımı etkin kılan daha eğlendirici hale getiren ve ürünlerin uzun yıllar kalıcılığını sağlayan müzik unsuru, Türk sinemasında etkisini devam ettirmiştir. Sinema tarihine bakıldığında müziğin etkin kullanımı konusunda çeşitli fikirler ortaya atılmış olsa da müzik sinemanın bileşenleri arasındadır ve Türk sineması da sözlü kültür döneminin müzikle birlikteliğini sinemaya taşımıştır. Öyle ki özellikle 1970'li yıllarda bol şarkılı bir film furyası dönemi de yaşanmıştır.

Türk Sinemasında Kültürel Unsurların Ele Alındığı Örnek Film Yapımları

Uygulama örneklerine ve film yapımlarına bakıldığı zaman sözlü kültür ürünlerinin Türk sinemasına etki edişinin farklı yollardan olduğu görülür. Kimi zaman bu metinler doğrudan bir filmin senaryo kaynağı olarak kullanılmıştır diğer bir deyişle sözlü kültür döneminin yazıya geçirilen örnekleri tamamen ve doğrudan uyarlama yöntemi ile

senaryolaştırılmıştır. Kimi zaman bu ürünler sadeleştirilmek ve başka metinlerle birleştirilmek suretiyle filme aktarılmıştır. Ayrıca bu metinler içinde barındırdığı kültürel birikim, anlatı yapısı, kahraman yapısı, müzik unsuru, diyalogların şekillendirilmesi gibi hususlarda Türk sinemasına etki etmiştir. Öte yandan sözlü kültür dönemi ürünlerinden olan Karagöz Hacivat, Ortaoyunu ya da köy seyirlik oyunları gibi kültürel unsurlarımız ise Türk sinemasının anlatı ve kurgu yapısı üzerinde etkisi olduğu gibi doğrudan senaryolaştırılmak ya da elektronik kültür ortamlarında aslına uygun olarak canlandırılmak suretiyle yaşatılmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasının tarihine bakıldığında Türk halk kültürünün bileşenlerine geniş ölçüde yer verildiği görülmektedir. Bu hem sinemayı hitap ettiği kitle tarafından sevdirmeye amacıyla başvurulmuş bir yoldur hem de geleneğin unsurlarının sürdürülebilirliğini sağlamanın bir yoludur. Sinema filmlerinde halk kültürüne ve halkın ürettiği sözlü dönem ürünlerine gösterilen ilgi sinemanın ilk yıllarından itibaren görülmektedir. Sözlü kültür ürünlerimizin başında köken arayışlarının sonucu oluşmuş olan ve ilkel insanın dünyayı anlamlandırma çabalarının sonucu olan mitler gelmektedir. Her toplumun mitik dönemi yaşadığını ve bu dönemin günümüze ulaşan eserlerinin de toplumların düşünce yapısının temellerini oluşturduğunu düşünürsek mitlerin önemi ortaya çıkacaktır. Bugün dünya üzerinde sinema endüstrisi ile ön plana çıkan pek çok ülke kendi mitik dönemlerinin motiflerini sinema filmlerinde kullanmak suretiyle başarıyı elde etmektedir. Öyle ki Andre Bazin (2013:67), “*Seri halinde üretilmeye başlayan filmler, eski masal ve öykü biçimlerinden popüler bir teknik ve tarzda yeniden üretim niteliği taşımaktadır*” sözüyle bugün yalnızca Türk milleti için değil sinemanın etkin olduğu toplumların kendi geleneksel anlatı örneklerinden beslendiğini belirtir. Türk kültürü de esasında mitik dönemi yaşamış ve sayıca fazla mit metnini günümüze taşıyabilmiştir. Bugünün iletişim ve kültür ortamlarında bu metinlerin kendine yer bulması, bu metinlerin varlığını sürdürebilmeleri ve Türk milletinin geçmişiyle bağının kuvvetlendirmesine yarayacaktır. Bu bakımdan Türk sinemasında da doğrudan mit metinlerinin filme aktarılması şeklinde olmasa da mitik unsurların ön plana çıktığı film

yapımları gerçekleştirilmiştir. İçlerinde Tarkan, Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu gibi isimlerin başından geçen olayların anlatıldığı filmler Türklük ve Müslümanlık kökenine dayanılarak oluşturulmuştur (Esen, 2010:160). Bu filmlere verilebilecek örnekler şöyledir: 1995'te Battal Gazi Geliyor; 1996'da Malkoçoğlu; 1967'de Battal Gazi Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı ve Malkoçoğlu Krallara Karşı; 1968'de Malkoçoğlu Kara Korsan, Bozkırlar Şahini, Tark-Han; 1969'da Tarkan, Malkoçoğlu Cem Sultan, Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor, 1970'te Tarkan: Gümüş Eyer; 1971'de Battal Gazi Destanı, Tarkan Viking Kanı, Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri; 1972'de Battal Gazi'nin İntikamı, Malkoçoğlu Kurt Bey; 1973'te Savulun Battal Gazi Geliyor, Tarkan: Güçlü Kahraman; 1974'te Battal Gazi'nin Oğlu. Mitolojik öğeler bu filmlerin yanında son dönemde çizgi film yapımlarında da yer almaya başlamıştır. 2011 yılı TRT yapımı Cille adlı çizgi filmde olay örgüsünün kurulması, kahramanlara verilen isimlerin arka planları, çizgi filmde kullanılan nesnelerin taşıdığı arkaik anlam gibi hususlarda mitolojik metinlerden faydalanılmış ve Türklük unsuru ön plana çıkarılmıştır (Fedakar, 2011:117).

Türk kültürü mitolojik unsurlar bakımından oldukça zengindir ancak Türk sineması tarihine bakıldığında bu birikimin sinemaya yeterince aktarılmadığı görülecektir. Özellikle bilim kurgu ve fantastik türünde film yapımlarının içini dolduracak zengin mit metinlerinin günümüz görüntü teknolojileri ile birleşip hem günümüz insanının geçmişiyile bağlantısının kurulması hem de mitik dönemden beri var olan kültürel unsurların sürdürülebilirliğinin sağlanması gerekmektedir.

Masallar da sözlü kültür dönemi ürünlerinin olağanüstülükler içeren ve özellikle fantastik türünde yapılacak filmlere kaynaklık edebilecek diğer yandan çocuklara da hitap edebilme özelliği dolayısıyla daha fazla seyirciye ulaşabilecek türlerdendir. Masalların elektronik ortamlardaki serüveni mitlere göre daha çeşitli olmuştur. Masalların yapısal özelliklerinin bir getirisi olarak radyo programlarında ya da televizyonda doğrudan masal anlatımı olarak yer alabilmiştir ve almaya da devam etmektedir. Masalların sinema filmi

için kaynaklık etmesi ve senaryolaştırılması ise 1948 yılında Keloğlan adlı film ile başlamıştır. 1965'te Keloğlan; 1971'de Keloğlan, Keloğlan Aramızda, Keloğlan ve Yedi Cüceler; 1971'de Ali Baba ve Kırk Haramiler; 1972'de Keloğlan ile Cankız; 1975'te Keloğlan İş Başında ve 2018'de Keloğlan Yeni Masal adlı filmler onu takip etmiştir. Görüldüğü üzere Türk masallarından en çok Keloğlan karakteri çerçevesinde anlatılan masalların sinema filmine aktarılması söz konusudur. Diğer taraftan 2017 yılında Anadolu Masalları adlı yapımla masal kavramı, anlatıcıları ve masal anlatma geleneği üzerinde durulan bir film yapımı da gerçekleştirilmiştir. Ancak masallar çocuklara da ayrıca hitap ettiği için çizgi film senaryolarına da kaynaklık etmiştir. Bunlara örnek olarak 1999 yılında Anadolu Masalları, 2000'de Masal Çiftliği yapımları yanında 2008-2016 yılları arasında TRT tarafından Keloğlan adıyla bir çizgi film serisi yayınlanmıştır.

Efsaneler de Türk sinemasında senaristlerin başvurduğu sözlü kültür ürünleri arasındadır. Bilinmezliği yorumlama biçimlerinin bir sonucu olan efsaneler Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir ve bu ürünlerin sinemada farklı yorumlanış biçimleri söz konusudur. Efsaneler ya doğrudan senaryoya aktarılmış ya da içindeki motifleri televizyon dizisi gibi yapımlarda yeniden yaratılmıştır. 1951'de Boş Beşik-I, 1958'de Alageyik, 1968'de Boş Beşik II, 1973'te Ağrı Dağı'nın Gazabı, 1975'te Ağrı Dağı Efsanesi, 1990'da Hasan Boğuldu, 1993'te Şahmeran gibi efsanelerden hareketle çekilen sinema filmlerinin yanında 2000'li yıllarda yapımları gerçekleştirilen Kalp Gözü, Sırlar Kapısı gibi televizyon dizileri de efsane kaynaklı yapımlara örnek olarak gösterilebilir. Bu diziler aracılığıyla hem geçmişte olan efsaneler canlandırılmış hem de yeni efsaneler oluşturularak sözlü kültüre katkı sağlanmıştır. Yine yukarıda bahsi geçen mitolojik unsurlardan hareketle yapılmış olan filmleri buraya da eklemek mümkündür. Malkoçoğlu, Tarkan gibi tarihimizde yüceltilen isimlerin etrafında çeşitli efsanelerin geliştirilip anlatılması sıklıkla görülen bir durumdur ve bu efsaneler sinemada da canlandırılmıştır.

Destanlar, Türk sinemasının ve gösteri sanatlarının hem üslup hem anlatım tarzı olarak etkilendiği sözlü kültür ürünleri arasında yer almaktadır. Sinemada ya da televizyonda doğrudan bir destanın filme aktarılması yanında değişik destan parçalarının birleştirilerek seyirciye sunulduğu örnekler mevcuttur. Özellikle 2000’li yıllardan sonra tarihi ve kültürel unsurları ön plana çıkaran, Türk tarihinin belli dönemlerini tarihsel gerçekliği de göz ardı etmeden sunan yapımların sayısında artış olmuştur. Özellikle dizi sektöründe tarihi dönemlerin ve bunun bir getirisi olarak da kültürel unsurların bugünün seyircisine sunulduğu söylenebilir. Bunlara örnek olarak Muhteşem Yüzyıl (2011-2014), Muhteşem Yüzyıl Kösem (2015-2017), Diriliş Ertuğrul (2014-2019), Payitaht Abdülhamit (2017- devam ediyor), Kuruluş Osman (2019-Devam ediyor), Uyanış Büyük Selçuklu (2020- Devam ediyor) gibi yapımlar gösterilebilir. Tarihsel bir dönemi esas alan bu yapımlarda olayların geçtiği zamanı kendi şartlarında ve inandırıcı şekilde kurgulamak, beraberinde o dönemin kültürel yapısını dolayısıyla da sözlü kültür ürünlerini de ekrana taşımayı gerektirmiştir. Örnek olarak Diriliş Ertuğrul adlı dizide Dede Korkut Hikâyeleri, Oğuz Kağan Destanı, Türeyiş Destanı, Orhun Abideleri gibi sözlü kültür dönemi ve devamının önemli kültürel unsurlarının da katkısıyla bir kurgu oluşturulmuştur (Baki Nalcioğlu, 2016:62). Böylece canlandırılmak istenen dönemlerinin her türlü ögesiyle ekrana taşınması ve tarihsel gerçekliğin sağlanması mümkün olmuştur.

Destandan halk hikâyesine geçiş döneminin ürünü olan ve Türk kültürünün pek çok açıdan aktarıcısı olan Dede Korkut Hikâyeleri de senaristlerin dikkatini çekmiş ve güncellenerek sinema filmi ya da çizgi film gibi yeni elektronik kültür ortamlarına aktarılmıştır. Örnek olarak 2017 yılında Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman, Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul, Dede Korkut Hikâyeleri: Bamsı Beyrek adlarıyla Dede Korkut Hikâyeleri güncellenerek senaryolaştırılmıştır. Ayrıca Dede Korkut Hikâyeleri 2014 yılında TRT tarafından “Dede Korkut Hikâyeleri” adıyla çizgi film yapımına da kaynaklık etmiştir. Türk kültürünün en önemli parçalarından olan bu metin böylece çocukların duygu ve düşünce

dünyasına uygun şekilde düzenlenerek teknolojinin olanakları sayesinde geniş kitlelere ulaşabilmiştir.

Halk hikâyeleri de kimi zaman doğrudan kimi zaman motiflerinin bir kısmının seçilmesi suretiyle sinema filmi için uyarlanmış sözlü kültür ürünleri arasındadır. Halk hikâyeleri; konu, olay örgüsü, zaman ve mekân, diyaloglar, müzik, anlatım üslubu, anlatı zamanı gibi pek çok açıdan senaryo metinlerine ve sinemaya için uyarlanmaya müsait nazım ve nesir karışık olan sözlü kültür ürünleridir. Burada sözü edilen noktalar senaristlerin çoğu zaman ilgisini çekmiş ve onlara konu bulmada kolaylık sağlamıştır. Özellikle aşk konulu halk hikâyelerinin anlatı yapısı olay örgüsü Türk sinemasına büyük oranda etki etmiş ve özellikle Yeşilçam dönemi sineması bu anlatı yapısı üzerinde kurulmuştur. Ayrıca kahramanlık konulu halk hikâyelerinden özellikle Köroğlu Hikâyeleri de yeni kültür ortamlarından sinema ve televizyonda kendine yer bulabilmiştir. 1942’de Kerem ile Aslı; 1945’te Köroğlu; 1952’de Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber; 1953’te Köroğlu: Türkan Sultan; 1961; Sepetçioğlu, 1963’te Dağlar Kralı Köroğlu; 1967 Ferhat ile Şirin; 1968 Köroğlu; 1970’te Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha; 1971’de Kerem ile Aslı; 1972’de Leyla ile Mecnun, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber; 1975’te Deli Yusuf; 1978’de Ferhat ile Şirin: Bir Aşk Masalı; 1982’de Leyla ile Mecnun gibi film yapımları halk hikâyelerinden hareketle senaryoları gerçekleştirilen yapımlardır.

Sözlü kültürün Türk sinemasında ya da genel anlamda elektronik kültür ortamlarında kullanılması ve yeniden yorumlanması bu örneklerle sınırlı değildir. Mit, masal, efsane ya da halk hikâyesi gibi sözel ürünlerin yanında kültür hayatımızın önde gelen ve halk tarafından çok sevilen yüceltilen isimleri bunun yanında sözlü kültür döneminin temaşa sanatlarından olan Hacivat Karagöz gibi kültürel unsurların ya da anonim halk ürünleri olarak sınıflandırdığımız mani, türkü, bilmece gibi sözlü kültür unsurlarının da Türk sinemasında motif olarak ya da doğrudan kullanıldığı görülmüştür. Örnek olarak Nasreddin Hoca; bir yandan halka mal olmuş bir bilge tipi aynı zamanda bir fıkra tipi olarak kültürümüzde yer almıştır ve günümüzde

çizgi filmlerde, televizyon reklamlarında ya da sinema filmlerinde kendine yer bulmuştur. Türk sinema tarihinde ilk olarak 1940 yılında Nasreddin Hoca Düğünde adlı sinema filmini 1954'te Nasreddin Hoca ve Timurlenk, 1965'te Nasreddin Hoca, 1971'de Nasreddin Hoca adlı yapımlar takip etmiştir. Bunlardan başka Nasreddin Hoca ve Şeker Hoca adlı yapımlarla da Nasreddin Hoca bir çizgi film karakterine bürünerek seyircilerle buluşmuştur. Yine halk ve tasavvuf kültürümüzün önemli bir parçası olan Yunus Emre ve onun hayatı da çeşitli dönemlerde sinema filmi ya da televizyon dizisi gibi yapımlara kaynaklık etmiştir. 1973 yılında Yunus Emre Destanı, 1974'te Gönüller Fatih'i Yunus Emre, 1986'da Yunus Emre, 2014'te Yunus Emre Aşkın Sesi adlı sinema filmlerinin yanında 2015 yılında Yunus Emre Aşkın Yolculuğu adlı televizyon dizisi yetişkinlere hitap ederken "Yunus Emre" adlı çizgi film yapımları ile de Yunus Emre çocukların dünyasına dahil olmuştur. Bunlardan başka halk kültürünün önemli isimlerinden Âşık Veysel'in, Karacaoğlu'nun, Dadaloğlu'nun, Pir Sultan Abdal'ın, Battal Gazi'nin, Hacı Bektaş Veli'nin ve Hacı Bayram-ı Veli'nin hayatları da sinema filmlerine konu olmuştur.

Türk sinemasında sözlü ürünlerde yer alan kahramanlar ile gerçekten yaşamış ve toplumun hayatına etki etmiş kişilerin üzerinde yoğunlaşma görülmüştür. Nebi Özdemir (2012:300-301), sözlü kültür ürünlerinden etkilenmeden herhangi bir olay örgüsü üzerinde kurgulanan kimi televizyon dizilerinde halk tarafından büyük ilgi gören tipler olduğunu söyler. Bunlara örnek olarak 1998 yılında yayınlanmaya başlayan Aynalı Tahir adlı dizinin başkahramanı Aynalı Tahir ve yine 1998 yılında yayınlanmaya başlayan Deli Yürek adlı dizinin başrol erkek oyuncusu Yusuf Miroğlu'nun Dede Korkut, Köroğlu, Oğuz Kağan, Bamsı Beyrek gibi isimlerin bir devamı niteliğinde olduğunu belirtir. Diğer taraftan Türk sinemasının önemli oyuncu tiplerinden biri olan Kemal Sunal tarafından oluşturulan İnek Şaban tiplemesi de Hande Birkalan'a (2000:47) göre; Keloğlu'nun masallara özgü saf ve temiz yönünü, Nasreddin Hoca'nın nüktedanlığını ve Köroğlu'nun toplumsal düzende var olan haksızlıklara başkaldırışını üstlenmiştir.

Bunlardan başka Türk kültüründe gösterme sanatına dayalı türlerin başında gelen Karagöz Hacivat, Ortaoyunu, Meddah, Köy Seyirlik Oyunları gibi türlerin elektronik kültür ortamlarında kimi zaman anlatı yapısı olarak etki edişi kimi zaman içerinden kimi motiflerin kullanılışı ya da bu türlerin doğrudan elektronik kültür ortamlarında canlandırılışı şeklinde yapımlar vardır. 1933'te Yeni Karagöz, 1954'te Canlı Karagöz, 1995'te Kanlı Nigar Karagözle Hacivat, 1972'de Karagöz'ün Dünyası, 2006 Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? gibi sinema filmleri bunlara örnek gösterilebilir. Bu sinema filmlerinin dışında özellikle Karagöz ve Hacivat gölge oyununun çizgi film versiyonları yapılmıştır. Ayrıca yaşayan Karagöz oyuncuları ve meddahların hazırladığı televizyon programlarında halk tiyatrosunun yeni nesillere tanıtılması yanında devamlılığı da sağlanmıştır. Diğer yandan Hacivat Karagöz özellikle her yılın Ramazan ayı boyunca çeşitli reklamlarla gündeme gelmektedir.

Bunlara ek olarak sözlü kültürün mani, bilmece, türkü gibi anonim unsurlar da Türk televizyonlarında özellikle reklamlarda hitap edilen kitlenin pazarlanan ürünlere yakınlık duymasını sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle çocuk ürünlerinin tanıtımında masallardan ve bilmecelerden faydalanan reklam yapımları yanında; yetişkinlere hitap eden ürünlerin çoğunda türkü mani gibi anonim halk şiirinin ezgili ürünlerine yer verilmektedir. Halkın kültürel belleğinde yer edinmiş bir türkünün üzerinde tanıtımı yapılmak istenen ürünün ya da firmanın özelliklerini anlatan yeni besteler yapılarak müzikten yararlanılmakta ve hitap edilen kitlenin ürüne karşı ilgisini uyandırıp yakın hissetmesi sağlanmaktadır. Diğer yandan millî ve dini bayramların olduğu dönemlerde de televizyon ekranlarında sözlü kültür döneminin kültürel unsurları yine reklamlara taşınmaktadır.

Yukarıda görüldüğü üzere Türk kültürü sinemaya elbette etki etmiştir, ancak bu etki yeterli düzeyde olmamış ve Türk sineması beklenen gelişme ve ilerlemeyi gösterememiştir. Dünya sinemasını etkileyen ve adından daha çok söz ettirecek bir sinemamızın olması için *“Kendi toplum kozmolojisini, hayat tasavvurunu, anlam haritalarını ve anlamlandırma politikalarını göz ardı etmeden, sinemanın uluslar arası yapılarına başvurarak sentezler üretebilmesi”* (Sözen, 2007:55-56)

gereklidir. Yeşilçam sineması ise her ne kadar eleştirilmiş olsa da sahip olduğumuz anlatı geleneğini oldukça gerçekçi yöntemlerle sinemaya aktarmıştır. Ancak uzun yıllar varlığını sürdürememiştir. Özellikle kendi döneminde “klişe” olması gibi uğradığı eleştiriler Yeşilçam sinemasının varlığını sürdürmesini zorlaştırmıştır. Oysa dünyada sinema alanında lider olan milletlerin başarılarının altında da geleneklerinden beslenmeleri yatmaktadır (Yıldız, 2012:43). Türk sineması Yeşilçam döneminin ardından gelen yıllarda ise ortak bir sinema dili geliştirilmemiştir.

Sonuç

Günümüz kültür ortamları göz önüne alındığında Türk kültürünün ön plana çıkmış olduğu sözlü kültür dönemi özelliklerinin pek çoğunun yazılı kültür ortamına kıyasla elektronik kültür ortamlarında karşılığını daha kolay bulduğunu söylemek mümkündür. Çünkü sözlü kültür ortamı ürünlerinin bir özelliği olan icra geleneği yazılı kültürde gerektiği şekilde ifade edilememektedir. Ancak elektronik kültür ortamları sesli ve görüntülü ortamlar olduğu için sözlü kültür dönemi ürünlerinin bu iletişim ortamlarında yer bulması daha kolay olmuştur. Burada en önemli nokta kültür ortamlarının sahip oldukları özelliklerdir. Sözlü kültür dönemi ürünleri yukarıda değinildiği üzere çeşitli sebeplerden elektronik kültür ortamlarından biri olan sinemada kendine yer bulmuştur. Bu yer buluş yalnızca dönemsel bir yaklaşım olmamış sinemanın ülkemize gelişinden itibaren günümüze kadar sözlü gelenek sinemaya yansıtılmıştır ve günümüzde de çeşitli boyutlarda bu etkileşim kısıtlı da olsa devam etmektedir. Ancak bu etkilenmenin boyutları her dönemde farklı olmuştur. Kültürel ürünlerin sinemada var olması ile kültürün sinemaya etki etme derecesi birbirinden ayrı tutulması gereken konulardır. Türk sinema tarihi incelendiğinde ülkemizde kültürel unsurların bir sinema dili oluşturmaya yetmediği görülmektedir. Sinemanın yoğun olarak sözlü kültürden beslendiği bir dönem olarak Yeşilçam Dönemi ortaya çıkmıştır ancak bu dönem de ağır eleştiriler sonucu sona ermiş ve yalnızca sinema tarihi kitaplarında bir dönem

olarak kalmış ve yapılan olumsuzlamalar dolayısıyla da klişeleşmiş anlatımlarıyla hatırlanmaktadır.

Yeşilçam özelinde Türk sinemasının kendi kültürünün başlangıç dönemleri olan sözlü kültür döneminden ve toplumda yaşanan diğer pek çok gelişmeden etkilenmemesi düşünülemezdi. Türk sineması alanında çalışan yönetmen, senarist ve yapımcıların da aynı kültürün fertleri olduğu düşünüldüğünde ve her bir bireyin kültürel belleğin taşıyıcısı olduğu düşünüldüğünde sinemanın kültürden beslenmesi beklenen bir sonuçtur. Ancak teknik bir sanat olan sinemanın, yalnızca anlatılacak konuyu temin etmekle işi bitmemektedir. Ele aldığı, etkilendiği ya da üzerine kurulduğu kültürel unsurları çağın gelişen teknolojileri ile birleştirip seyirciye sunmadığı takdirde kültürel öğelerin de etkili sunumu gerçekleşmeyecektir.

Genel olarak bakıldığında sözlü kültür; Türk sinemasına başlangıçta senaryo eksikliğini giderme ve konu bulma arayışlarına cevap verme yönünde yardımcı olmuştur. Bunlardan başka özellikle anlatı yapısının kurulması, olay örgüsünün ilerleyişi, karakterler/kahramanlar gibi hususlarda sözlü gelenek sinemaya yansıtılmıştır. Bu kimi zaman kültürün devamlılığını sağlamak amacıyla özellikle yapılırken kimi zaman da geleneğin ve sinemanın mensuplarının ortak kültürel hafızanın taşıyıcıları olduğu için kendiliğinden olmuştur. İlkel dönemlerin inanışlarından doğan mitolojik unsurlar, masalların ilgi çekici olağanüstülüğü, efsanelerde yer alan bilinmezlikler, kendi geçmişi kahramanlıklarla dolu olan bir milletin destansı üslubu, dünyanın üzerine kurulduğu aşk konusunun en güzel örneklerinden olan halk hikâyeleri Türk sinemasında yeniden yorumlanıp güncellenmiştir.

Kendi öz kültürel mirasımızın sinemaya aksetmesi elbette sinemanın yararına sonuçlanmıştır ve kültürel unsurları ön plana çıkaran yapımlar yüksek izleyici sayısına ulaşmıştır. Ancak özellikle Yeşilçam döneminde görülen bu çaba sonraki yıllardan günümüze kadar etkisini yitirmiştir. Yeşilçam döneminin bu noktada ön plana çıkması bu dönemin sinema ile uğraşan isimlerinin ortak bir sinema dili oluşturmaya çalışmasından ve de başarılı olmalarından

kaynaklıdır. Günümüz Türk sinemasının ise ortak bir sinema diline sahip olduğunu söylemek zordur ve bu da ancak kültürel birikimimizin sinemada mümkün olan hemen her alanda güncellenerek sunulması ile gerçekleşecektir. Böylece hem geleneksel anlatılarımız toplumun hafızasından ekranlara taşınmış olacak hem de Türk sineması dünyada sesini duyuracaktır.

KAYNAKÇA

1. ABİSEL, N. (1994). Popüler Sinema ve Türler. Alan Yayıncılık, İstanbul.
2. ARLANTEPE, M. (2005). "Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerindeki Etkileri", Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Haz. Öcal Oğuz-Yeliz Özay, Gazi Ün. THBMER Yay., Ankara, s.142-148.
3. ASSMANN, J. (2015) Kültürel Bellek, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
4. BAKİ NALCIOĞLU, Z.S. (2016). "Metinlerarası Uygulamaya Bir Örnek: Diriliş Ertuğrul", Milli Folklor Dergisi, S.109. s. 58-70.
5. BAZİN, A. (2013). Sinema Nedir?, Çev: İbrahim Şener., Doruk Yayınları, İstanbul.
6. BİRKALAN, H. (2000). "Gelenek, Halk Kahramanları, Popüler Medya ve İnek Şaban", Folklor Edebiyat Dergisi, C.VI. S.XXIII. s. 47-53.
7. BUĞDAYLI, H. (2015). "Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği", Marmara İletişim Dergisi, S.23. s. 95-109.
8. ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü, Akçağ Yay., Ank..
9. ESEN, Ş.K. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Kitaplığı, Ankara.
10. FEDAKÂR, P. (2011). "Çizgiyi Aşanlar: Cille, Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması". Türk Dünyası İncelemeleri Der. Yaz XI-I, s.107-119.
11. MILLER, W. (2012). Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon İçin, Hazırlayan: Güney Aldoğan, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
12. ODABAŞ, B. (1998). "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri", İletişim Fakültesi Dergisi, s. 205-212.
13. ONG, W. (2012). Sözlü ve Yazılı Kültür Sözlü Teknolojileşmesi, Metis Yay., İstanbul.
14. ÖZCAN, L. (2019). "Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması", Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
15. ÖZÇINAR, M. (2009). "Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri", İstanbul Ün. İletişim Fak. Dergisi, S.37. s. 88-108.
16. ÖZDEMİR, N. (2012). Medya Kültür ve Edebiyat, Grafiker Yayınları, Ankara.
17. ÖZÖN, M. (2013). Türk Sineması Tarihi 1896-1960, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
18. PASİN, G.E. (2016). "Psikanalitik Bir Makalenin Sinemaya Uyarlanması: Todd Haynes'in Steven'i Freud'un Dövülen Çocuğu mu?", Global Medya Journal TR. Edition, 6 (12). Bahar, s. 302-331.
19. SEVİM, B. A. (2016). "Bir Zamanlar fakir Ama Gururlu Bir Genç Vardı: Televizyon Dizilerindeki Sözlü Kültür Mirası", Milli Folklor Dergisi, S. 109, s. 31-43.
20. SÖZEN, M. (2007). "Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Söylü Ülkeler Sineması", Bilig, S. 42. s. 55-75.
21. SÖZEN, M. (2009). "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti", Bilig, S. 50. s. 131-152.
22. TEKSOY, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması, Oğlak Yayınları, İstanbul.
23. TILGEN, N. (2009). "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", Kebikeç, S. 28. s.113-133.
24. UFUK, A. (1956). "Küçük Sinema Sözlüğü", Sinema Dergisi, S. 1. s. 3.
25. YILDIRIM, D. (1998). Türk Bitiği, Akçağ Yayınları, Ankara.
26. YILDIRIM, E. (2010). "1905-1970 Yılları İtalyan Sineması ve Sinemaya Uyarlanan Edebi Eserler" Ankara Ün., Sos. Bil. Ens., Yayımlanmamış Yük. Lis. Tezi, Ankara.
27. YILDIRIZ, T. (2012). "Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.