

**TÜRKLERDE MEZAR TAŞI GELENEĞİ VE
MEZAR TAŞLARINDA SIKLIKLA YER ALAN
GÜLBEZEK, MÜHR-Ü SÜLEYMAN VE
ÇARKIFELEK SİMGESİNİN İKONOĞRAFİK
ANLAMLARI**

Uygar ÖZDEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Sanat Kuramı ve Eleştirisi Anabilim Dalı

2023

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİSİ ANABİLİM DALI

**TÜRKLERDE MEZAR TAŞI GELENEĞİ VE MEZAR TAŞLARINDA SIKLIKLAR
YER ALAN GÜLBEZEK, MÜHR-Ü SÜLEYMAN VE ÇARKIFELEK SİMGESİNİN
İKONOGRAFİK ANLAMLARI**

(The Tradition of Tombstones in Turks and Frequently in Tombstones Rosette, Seal of
Solomon and Wheel of Fortune Iconographic Meanings of the Symbol)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uygar ÖZDEMİR

Danışman: Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE

Erzurum
Temmuz, 2023



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Uygar ÖZDEMİR tarafından hazırlanan “Türklerde Mezar Taşı Geleneği ve Mezar Taşlarında Sıklıkla Yer Alan Gülbezek, Mühr-ü Süleyman ve Çarkıfelek Simgesinin İkonografik Anlamları” başlıklı çalışması 02/ 08 / 2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Temel Eğitim Ana Bilim Dalı, Sanat Kuramı ve Eleştiri Bilim Dalında Tezli Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Yunus BERKLİ Atatürk Üniversitesi	Aslı Islak İmzalıdır
Danışman:	Doç. Gülten GÜLTEPE Atatürk Üniversitesi	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Osman ÜLKÜ Aydın Adnan Menderes Üniversitesi	Aslı Islak İmzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
02./08/2023.... tarih ve
sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Tezli Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türklerde Mezar Taşı Geleneği ve Mezar Taşlarında Sıklıkla Yer Alan Gülbezek, Mühr-ü Süleyman ve Çarkıfelek Simgesinin İkonografik Anlamları” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

02/ 08/ 2023

Uygar ÖZDEMİR

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Ders dönemi boyunca engin bilgilerini sabırla aktaran Doç. Dr. Muhammed Lütfü Kındıgılı'ya ve her zor dönemde bana yolumu gösteren Dr. Ayşegül Zencirkıran'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Gerek akademik hayatım gerek de kişisel gelişimimde varlığını şiar edindiğim, üstümde çok emeği ve etkisi olan kıymetli hocam Prof. Dr. Yunus Berkli'ye sonsuz minnettarlığımı belirtmeyi borç bilirim.

Değerli danışmanım Doç. Dr. Gülten Gültepe'ye hem tez aşamasında hem de her akademik faaliyette yanımda olup hiç düşünemediğim noktalarda eşsiz katkılarda bulunduğu için teşekkür ve minnetlerimi sunuyorum.

Uygar ÖZDEMİR

Erzurum / 2023

ÖZ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRKLERDE MEZAR TAŞI GELENEĞİ VE MEZAR TAŞLARINDA SIKLIKLA
YER ALAN GÜLBEZEK, MÜHR-Ü SÜLEYMAN VE ÇARKİFELEK SİMGESİNİN
İKONOGRAFİK ANLAMLARI
Uygar ÖZDEMİR
Temmuz 2023, 77 sayfa

Toplumun özünü kavrama işine girildiğinde üç ana ritüel etrafında dönen sembollerin kültürün baskın yönlerini içerdiği fark edilmektedir. Bunlar doğum, düğün ve ölüm törenleridir. Bu geçiş merasimleri ikonografik manada çok çeşitli davranış biçimleri ve semboller içerir.

Semboller kavrama meselesi tezimizin içeriğinde de defalarca belirteceğimiz üzere toplumu, kültürü, kendimizi anlamada temel noktayı teşkil eder. Türklerde Mezar Taşı Geleneği ve Mezar Taşlarında Sıklıkla Yer Alan Gülbezek, Mühr-ü Süleyman ve Çarkıfelek Simgesinin İkonografik Anlamları başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında son geçiş töreni olan ölüm etrafında oluşan uygulamaların simgesel boyutta incelenmesine ağırlık verilmiştir. Bunu yaparken semboller oluşturan kültürü daha iyi kavrayabilmek adına Türk Tarihi ve Türk yaşam tarzına da değinilmiştir.

Yüksek Lisans tez araştırmasında Gülbezek, Mühr-ü Süleyman ve Çarkıfelek ikonlarında bilhassa Orta Asya Türk sanatı izlerini arayarak, Türk sözlü kültür ürünleri ile paralel bir açıklamaya gidilmiştir. Üstünde özellikle durulan bu ikonların hakimiyet, yaşam döngüleri, merkez simgeselliği hakkında pek kıymetli anlamlar içerdiğine dair noktalar keşfedilmiş ve bu anlamların Türk kültürü ile mezar taşı geleneğinin sürdürülmesinde kıymetli bir yere sahip olduğunun farkına varılması amaçlanmıştır. Gelecek nesillerde kültürel mirasın korunması anlamında değer görmesi çerçevesi çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mezar Taşları, İkonografi, Gülbezek, Mühr-ü Süleyman, Çarkıfelek

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
THE TRADITION OF TOMBSTONES IN TURKS AND FREQUENTLY IN
TOMBSTONES ROSETTE, SEAL OF SOLOMON AND WHEEL OF
FORTUNEICONOGRAPHIC MEANINGS OF THE SYMBOL
Uygar ÖZDEMİR
July 2023, 77 Pages

When delving into the essence of society, it is observed that the dominant aspects of culture revolve around three main rituals, which are embedded with symbols. These are birth, wedding, and funeral ceremonies. These transitional rituals encompass a wide array of behavioral forms and symbols in an iconographic sense.

Understanding these symbols, as we will repeatedly emphasize in the content of our thesis, constitutes a fundamental point in comprehending society, culture, and ourselves. In the master's thesis titled "The Tradition of Tombstones in Turks and Frequently in Tombstones Rosette, Seal of Solomon and Wheel of Fortune Iconographic Meanings of the Symbol" emphasis has been placed on the symbolic dimension of practices centered around the final transition ceremony, death. In doing so, Turkish history and the Turkish way of life have also been touched upon in order to gain a better understanding of the culture that gives rise to these symbols.

In the research for the master's thesis, a parallel explanation was sought between the Rosette Motif, Seal of Solomon and Wheel of Fortune icons and Turkish oral cultural products, particularly by tracing the traces of Central Asian Turkish art. Points regarding dominance, life cycles, and central symbolism, especially emphasized, have been discovered in these icons, with the aim of realizing the significance of these meanings in sustaining Turkish culture and the tradition of tombstones. The preservation of cultural heritage for future generations constitutes the essence of the study within the framework of being valued.

Keywords: Tombstones, Iconography, Rosette, Seal of Solomon, Wheel of Fortune

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	1
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR DİZİNİ	x
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Konunun Niteliği ve Önemi.....	1
Materyal ve Yöntem	1
İKİNCİ BÖLÜM	8
Türk Tarihine Kısa Bir Bakış	8
Türklerin Coğrafik Dağılımı.....	9
Türk Kültürü	10
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	12
Türklerde Ölüm ve Sonrası ile İlgili İnanç ve Uygulamalar	12
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	15
Türk Mezar Taşlarında Sıklıkla Kullanılan Kompozisyon Ögeleri.....	15
Geometrik Ögeler	15
Nebati Ögeler.....	18
Ejder.....	21
Kuş	24
Kandil.....	27
Kadeh	30
Koç Boyunuzu	32
Kılıç, Ok, Silah	35
BEŞİNCİ BÖLÜM	39
Türk Mezar Taşlarında Görülen Gülbezek, Çarkıfelek ve Mühr-ü Süleyman Ögelerinin İkonografik Anlamları	39
Çarkıfelek.....	39
Gülbezek	45
Mühr-ü Süleyman	51

SONUÇ.....	58
KAYNAKÇA	60
ÖZGEÇMİŞ.....	65

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Kurban Edilen Atın Sırığa Geçirilme Şekli	13
Şekil 2. Konya Karatay Medresesi'ne Ait Geometrik Detaylar	16
Şekil 3. Konya Karatay Medresesi'ne Ait Geometrik Detaylar	16
Şekil 4. Hun Devrine Ait Keçe Üzerine Aplike, Bitki Ve Hayat Ağacı Detayları	18
Şekil 5. İstanbul Aksaray Murat Paşa Camisi Mezar Taşında Yer Alan Bitkisel Detaylar ve Hayat Ağacı	19
Şekil 6. Kayseri Sultan Han Ejderi, Detay	22
Şekil 7. Ahlat Mezar Taşında Ejder Çifti	23
Şekil 8. Konya Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'nde Yer Alan Ahi Ahmed Şah'a Ait Mezar Taşı	24
Şekil 9. Afyonkarahisar Mezar Taşında, Ölenin Bir Avını Anlatan veya Bir Cenaze Alayını Tasvir Eden Sahne	25
Şekil 10. Ankara Etnografya Müzesi'nde Yer Alan Tokat'ta Bulunmuş Çift Kuşlu Mezar Taşı	26
Şekil 11. XIV. Yüzyıl Malatya Kırklar Mezarlığından Kandil Motifli Mezar Taşları	27
Şekil 12. Kandil Motifli Ahlat Mezar Taşlarından Örnekler	28
Şekil 13. Gövde Kısımında Allah Yazılı Kandil Motifi ile Süslenmiş Şahide Örnekleri	29
Şekil 14. Göktürk Dönemi Elinde Kadeh Tutan Balbal	30
Şekil 15. Göktürk Dönemi Elinde Kadeh Tutan Balballar	31
Şekil 16. Koyun veya Koç Heykeli Biçimli Mezar Taşı, Yaylabaşı Köyü	33
Şekil 17. Kültiğin Mezar Anıtı Önündeki Karşılıklı Koç Heykelleri, Moğolistan	34
Şekil 18. VII. Yüzyıl Eyer Kaşı Detayı, Geriye Ok Atan Bir Kırgız Süvarisi	36
Şekil 19. Tunceli Hozat'taki At Başlı Mezar Taşında Yer Alan Tüfek Detayı	36
Şekil 20. Elâzığ Müzesi'nde Yer Alan At Başlı, Üstünde Kılıç İşlemeli Mezar Taşı	37
Şekil 21. Cizre Şırnak Mezarlığında Yer Alan Kılıç ve Silahlarla Detaylı Baş Şahide	37
Şekil 22. Tunceli'de Bulunan Koç Mezar Taşı Üstündeki Çarkıfelek Detayı, Sağlamtaş Köyü	39
Şekil 23. Şırnak Cizre Mezarlığında Tepesinde Çarkıfelek İkonu Bulunan, Kılıç, Tüfek ve Hayvan Detaylı Şahide	40
Şekil 24. Şırnak Cizre Mezarlığında Yer Alan Çarkıfelek Detaylı Şahide	41
Şekil 25. Sivas, Zara Bolucan Köyü Mezar Taşlarından Detay	42
Şekil 26. Ahlat Müzesi'nde Bulunan Çarkıfelek Motifli Bir Mezar Taşı	44
Şekil 27. Geometrik Kompozisyonlu Gülbezek Örnekleri	46
Şekil 28. Bitkisel Kompozisyonlu Madalyon Örnekleri	47

Şekil 29. Ahlat, Hasan Padişah Kümbetinde Yer Alan Gülbezeklerden Birkaçı.....	49
Şekil 30. Konya Kalesine Ait Olan Mimari Parçanın Merkezinde Yer Alan Gülbezek	50
Şekil 31. Ahlat Mezarlığından Bir Mühr-i Süleyman Detayı	52
Şekil 32. Kemankeş Mustafa Paşa Camii Avlu Kapısının Dış Yüzündeki Mühr-i Süleyman	53

KISALTMALAR DİZİNİ

ECZ : Eczacıbaşı

TDK : Türk Dil Kurumu

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

Ord. : Ordinaryüs

Prof. : Profesör

Dr. : Doktor

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Konunun Niteliği ve Önemi

Açık hava müzeleri olarak da düşünebileceğimiz ve gerek Anadolu’da gerek de Türklerin geçtiği her coğrafyada izine rastladığımız mezar anıtlarında karşımıza çıkan ikonlar çalışmamızın özünü oluşturmaktadır. Şahidelerde görülen sembollerin her biri yalnız süsleme amaçlı olmayıp aynı zamanda çok daha zengin bir anlam dünyasına sahiptir ve her zaman bir mesaj saklarlar. Bu semboller sakladıkları mesajlarla toplumlardaki nesneleri ve inançları birbirlerine bağlarlar (Keser, 2009, s. 314). Bu bağlantılar aslen o kültürün yaşam tarzının ve inançlarının bir özeti ve belleğidir (Draaisma, 2021, s. 21). Bu ortak ikonları anlayabilmek için ikonları kullanan toplumun mitolojilerinin, günlük hayat ritüellerinin, hikayelerinin peşine düşmek gerekir.

Araştırmamız Türk mezar taşı geleneğini Türk kültürü ve Türk mitolojisi kapsamında ele almaktadır, sembolleri inanç temelinde inceleyerek şahidelerde sıklıkla kendine yer bulan tezyinlerin önemlerinin anlaşılması hedeflenmektedir. Birey bazında ya da toplum kültüründe oluşturulmuş tüm kimlikler hikâyelerle var olmuştur (Saydam, 2019, s. 11). Bundan dolayıdır ki söz konusu öğelerin arka plan hikâyelerinin, mezar taşlarının korunmasında ve söz konusu ikonların çağdaş sanatta kullanılmasında itici etki olabileceği fikri araştırmanın meydana gelmesindeki asıl motivasyon olmuştur.

Materyal ve Yöntem

Çalışmada tarihsel araştırmalar yöntemi kullanılarak Türk sanat tarihi ile Türk mitolojisi hakkındaki makaleler, tezler ve bu alanlardaki ana kaynaklar taranmış, karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu yöntemin ilk ayağı olan soru belirleme safhasında ele alınan ikonların Türk kültürü ve sanatı içindeki olası anlamlarını belirlemek hedeflenmiştir. Bu olası anlamların subjektif bir yorumdan ziyade detaylı bir bakış sunması hedeflerden bir diğeridir. Söz konusu kaynaklarda özellikle Orta Asya Türk sanatı üzerine temellendirilmiş eserlerin incelenmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca yalnız plastik sanatlar üzerine değil genel sanat tarihi üstüne söz konusu araştırmanın özünü konumlandırmaya dikkat edilmiştir. Bu disiplinler arası süreç sayesinde çalışmanın üzerinde durulan öğeleri diğer kaynaklara nazaran daha geniş bir çapta

ele alınmıştır. Bu çapı daha genişletmek adına bilhassa psikoloji ve felsefe disiplinlerinden de yararlanılmıştır. Seçilen kaynakların ana metinler olması yanında güncel araştırmalardan da aynı oranda yararlanılmakla beraber analiz sürecinde anahtar kelimelerle bir yol haritası çıkarıp ardından parçadan bütüne bir sentez düşünceye varmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın temellendirildiği sembollerin genel Türk sanatı içinde önemli bir yer tutmasının yanında dünya kültürlerinde de rastlanabilecek kolektif simgeler olmasına dikkat edilmiştir. Bu semboller deskriptif ve ikonografik yöntemle incelenerek ikonların barındırdığı anlamlar üzerine özgün ve kapsamlı bir sav ortaya koymaya çalışılmıştır. Deskriptif yöntem ele aldığı eserin üzerine nesnel bir dış gözlem yapma fırsatı sağladığından belirlenen sembollerin en sade haliyle ele alınması adına önemli bir adım olmuştur.

Diğer yöntemlerle beraber bir çizgide yararlanılan ikonografik yöntemde ise ana ve güncel kaynaklardan seçilen sembollerin olası anlamlarını, günlük hayatta karşımıza çıktığı alanları temel alarak farklı sanat dallarında nasıl işlendiği üzerine araştırmalarda bulunulmuştur. İkonların ne söylediğine dair varılmaya çalışılan sentezde bilhassa kültür çalışmaları baskın bir unsur olarak kullanılmıştır. Dünya mitleri ve efsanelerini, psikoloji araştırmalarını da derleyip kutsalın toplumun en küçük birimi olan ailedeki yerini görmek araştırmanın hedeflerinin başka bir boyutudur. Seçilen kompozisyon öğelerinin ikonografik değeri ve içerdiği anlamlar üstüne bir sonuca, seçilen yöntem ve kaynaklar vasıtasıyla varmak hedeflenmiştir.

Yukarıda bahsedilen yöntemler kullanılarak parçadan bütüne bir yol izlemeye özen gösterilmiştir. Bu parçaların ilki sanat terimleri ile ilgili tanımlayıcı kelimelerdir. Tanım cümleleri için Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedilerinin basılı versiyonlarından, Türk Dil Kurumu'nun ve Türkiye Diyanet Vakfı'nın çevrimiçi sözlüklerinden yararlanılmıştır. Bunun yanında Prof. Dr. Adnan Turani'nin Sanat Terimleri Sözlüğü adlı kitabından (Turani, 2022) ve Prof. Dr. Nimet Keser'in Sanat Sözlüğü (Keser, 2009) adlı eserlerinden de atıflar verilmiştir. Süreç içinde kullanılan sözlüklerdeki tanımlardan araştırma alanlarına uygun olanları seçmek için bu kaynaklar olabildiğince çeşitli tutmaya karar verilmiş ve bu yüzden Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânu Lügati't-Türk'ü (Mahmud, 2005) ile, Prof. Dr. İskender Pala'nın Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü de (Pala, 2018) kaynaklara eklenmiştir.

Tanım cümleleri de dahil olmak üzere araştırmanın yol haritasını Prof. Dr. Yunus Berkli'ye ait "Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezar Taşları ve Sanat Tarihindeki Yeri ve Önemi" adlı doktora araştırması (Berkli, 2007a) oluşturmuştur. Söz konusu araştırmada da ilk ana nokta Türk tarihi üzerine kısa bir izlenim

sunmak olduğundan araştırmamızda da aynı güzergâh izlenmiştir. Bu alt başlıklarda Türk kültürü ve coğrafyası üzerine de detaylı bilgiler sunan ana kaynaklardan yararlanılmıştır. Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu'nun Türk Milli Kültürü adlı eseri (Kafesoğlu, 2020) ile Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in dokuz ciltlik Türk Kültür Tarihine Giriş adlı serisi genel bilgi içeren giriş başlıklarımızın temelini oluşturmuştur. Bu kaynaklarda şölen adetlerinden giyime, avcılıktan maden sanatına değin çok çeşitli kültür malzemesi toplanmış ve olabilecek en özet haliyle atıflar yapılmıştır. Bu kaynaklar seçilen ikonları anlamada kültür mirasının değeri adına bize paha biçilemez fırsatlar sunmaktadır. Prof. Dr. İlber Ortaylı'ya ait iki ciltlik Türklerin Tarihi adlı serisinin özellikle ilk cildi olan Orta Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın Kapılarına alt başlıklı eserinden Türk coğrafyası ve tarihi alt başlıkları için istifade edilmiştir (Ortaylı, 2020).

Türkoloji alanında önemli çalışmaları bulunan ve Başkurdistan doğumlu olan Zeki Velidi Togan'ın, Fergana ve Buhara gibi şehirlerde de akademik çalışmalarını bulunmaktadır. Arap ve Rus dilinde eğitim almış, döneminin tüm yenilikçi yaklaşımları hakkında bilgi sahibi olmuştur. Bazı çalışmalarının Petersburg Arkeoloji Cemiyeti ile Kazan ve Taşkent Arkeoloji Cemiyetleri'nde yayımlandığı bilinmektedir. Önemli kaynakların Türkiye'deki kütüphanelere kazandırılmasında da ciddi rol oynamış bilim insanlarından biridir. Bu sebeplerden araştırmanın tarih odaklı kısımlarında Ord. Prof. Dr. Zeki Velidi Togan'ın Umumi Türk Tarihine Giriş kitabıyla (Togan, 1970) beraber Wolfram Eberhard'ın Çin'in Şimal Komşuları adlı araştırması da eklenerek tezin giriş kısmını ana kaynaklarla beslemeye özen gösterilmiştir (Eberhard, 1996). Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün fikirlerimin babası dediği değerli Türkolog ve sanatçı Ziya Gökalp'ın Türk Töresi adlı kitabı gerek giriş başlıklarında gerek de ikonografinin öne alındığı kısımlarda yararlanılan başka bir araştırma olmuştur (Gökalp, 2020).

Ölüm sonrası uygulanan adetlerde Şamanizme dair olabildiğince fazla kaynak kullanmak hedeflenmiştir. Sembolleri anlamlandırmada inanç temelli olguları kavramanın zaruri olduğunu araştırmada defalarca tekrarlanmıştır. Bundan dolayı Prof. Dr. Fuzuli Bayat'ın Türk Mitolojik Sistemi isimli iki ciltlik serisini ve Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı adlı kitaplarını neredeyse her başlıkta kullanılmış olup bu kaynaklarda yer alan detaylı sistematik başlıklandırma ve kültlerin detaylı anlatımı alt başlıklar olan sembollerde de yol gösterici olmuştur (Bayat, 2020). Bayat ile beraber bir diğer önemli Türkolog Bahaeddin Ögel'in eserlerine hemen hemen her sayfada yer verilmiştir. Türk tarihi alanında literatüre önemli çalışmalar kazandırmış bir tarihçi olarak bilinen Ögel, 1940 yılında girdiği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nden 1945'te mezun olmuş ve bir dönem tarih/coğrafya öğretmenliği yapmıştır. "Uygur Devletinin Kuruluşu" isimli doktora tezi, ona doktor unvanını getirmiş ve akademik çalışmalarına devam etmiştir. Ayrıca İran, Almanya ve Tayvan gibi

ülkelerde de çalışarak akademik çalışmalarını yürütmüştür. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in Türk Mitolojisi adlı iki ciltlik oldukça detaylı eserinin ilk cildinde yer alan destan derlemelerinden büyük ölçüde yararlanılmış ve yine ikinci ciltte yer alan ejderha, kartal, koç gibi hayvan motifleri alt başlıklarda istifade edilen bir diğer kısım olmuştur. Jean Paul Roux, Türk dünyası alanında önemli çalışmalar yürütmüş Fransız bilim insanıdır. Fransa'nın doğu araştırmaları alanındaki önemli kuruluşlarından biri olan Institut National des Langues Orientales et Civilisations'ta eğitimini tamamlamıştır. Araştırma alanını Türkler ve Moğollar üzerinde yoğunlaştırmakla birlikte din tarihinde de çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir. Türkiye hakkında "La Turquie, s. Géographie. – Économie. - Histoire. - Civilisation et Culture" adında önemli bir eseri bulunmaktadır. Jean Paul Roux'un Türklerin ve Moğolların Eski Dini adlı araştırması çalışmamızın ölüm ritüelleri ile ilgili kısımlarının çoğunu karşılamış ve bu eserin özellikle eski Türk hanlarının defin törenlerine dair çok detaylı bilgiler sunması açısından büyük bir önem arz etmiştir (Roux, 2021). Başkurt tarihçi, aynı zamanda halkbilimci ve dilbilimci olarak da bilinen Abdülkadir İnan üzerinde durulan bir diğer kaynak isimdir. İnan'ın Arapça, Farsça, Rusça, Almancanın yanı sıra Türk lehçelerinin tamamını bildiği ve edebiyat alanında da çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir. 1935'te Ankara Üniversitesi'nde Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kuruluş aşamasında davet almış, 1944 yılına dek bu üniversitede görev yapmıştır. Bir dönem Güneş Dil Teorisi üzerinde çalıştığı da bilinmektedir. Ord. Prof. Dr. Abdulkadir İnan'ın Eski Türk Dini Tarihi ile Tarihte ve Bugün Şamanizm adlı kitapları hem Şamanizmin açıklandığı hem de sembollerin ikonografik değerlerini çözümlemeye çalışılan başlıklarda araştırmamıza yeri doldurulamaz bilgiler sağlamıştır. Özellikle Tarihte ve Bugün Şamanizm kitabında yer alan eski ritüellerden güncel şaman ayinlerine değin kronolojik bir bakış sunması seçilen ikonların da tarihsel yolculuğuna dair bir paralellik sergilediğini göstermiştir (İnan, 2020). Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu'ya ait Türk Mitolojisinin Ana Hatları adlı detaylı araştırmasında yer alan kült değeri taşıyan hayvanlar ve sayılar ile ilgili kısımlardan tezin pek çok başlığında yararlanılmıştır (Çoruhlu, 2020). Uno Harva, tam adıyla Uno Nils Oskar Harva, Sibirya'nın önemli antropologlarından biri olarak ifade edilen Finlandiyalı bilim insanıdır. Kuzey Avrasya etnolojisine olan ilgisinin yanı sıra dinler üzerine de yoğunlaşmış ve hem Fin hem de Altay dinleri üzerinde çalışmalar yürütmüştür. Uno Harva'nın Altay Panteonu adlı kitabında ölüm tasavvurları ile ilgili başlıklar ve şamanların güçlerine dair detaylar, araştırmamızda kurban merasimleriyle beraber kullanılmıştır (Harva, 2015). Prof. Dr. Saim Sakaoğlu ile Dr. Ali Duymaz'ın İslamiyet Öncesi Türk Destanları adlı çalışmasını Türk sözlü kültür derlemelerinde yer alan şamanik unsurları gerek sembolleri açıklamada gerek de Türk kültürü başlıklarında kullanılmıştır. Macar bilim insanı olan Mihály Hoppál, Budapeşte'deki Institute of Ethnology

of the Hungarian Academy of Sciences'ta görev yapmıştır. Çeşitli araştırmalarıyla birlikte uluslararası düzeyde tanınmaktadır. Özellikle Fin-Ugor mitolojisi ve Şamanizm üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca Sibirya, Kore ve Çin'de de akademik çalışmalar ve saha araştırmaları yürüttüğü bilinmektedir. Mihály Hoppál'ın Kaya Resmi ve Göstergebilim alt başlıklı Şamanlar ve Semboller adlı eserinde kaya resimlerinde Şamanizm izlerine dair bölümler ile yazısız dönemlere ait semboller üzerine dair detaylı incelemeler tezimizin içeriğinde kullanılmıştır (Hoppál, 2021).

İncelemek üzere seçilen kompozisyon öğelerinin ortak yönü Türk sanat tarihinde hem İslamiyet öncesi ve İslami dönemlerde de ortak olarak kullanılmasıdır. Bu yüzden ikonları daha iyi çözümleyebilmek adına genel Türk sanatı kaynaklarını derlenmiştir. Bunların başında Ord. Prof. Dr. Fuat Köprülü'nün ortak yazarlarından biri olduğu Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi adlı eser ana kaynaklardan biri olmuştur. Eserin içindeki Josef Strzygowski'ye ait Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi adlı makale, araştırmanın başat unsuru olarak seçilen hayvan figürleri üzerine hem gelişme hem de sonuç başlıklarında sıklıkla yararlanılan bir diğer araştırmadır. Gönül Öney, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Sanat Tarihi ve Alman Filolojisi bölümünden mezun olmuştur. Türk İslam alanında yürüttüğü akademik çalışmalar Vakıflar Dergisi Yıllık Araştırmalar Dergisi, Kültür ve Sanat, Sanatsal Mozaik Dergisi gibi dergilerde yayımlanmıştır. Ayrıca İran, Suriye, Mısır, İspanya ve Portekiz gibi ülkelerde de çalışmalar yürütmüştür. İngilizce, Japonca, Almanca ve Fransızca dilinde de kitapları bulunmaktadır. Prof. Dr. Gönül Öney'e ait Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları adlı kaynakta yer alan el sanatları ve taş süsleme başlıkları ile figürlü kabartma başlıklarından araştırmanın ikonografi başlıklarında özellikle yararlanılmıştır (Öney, 1992). Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e ait İslam Sanatı ve Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler adlı kitapları ile Sanat Tarihi Dergisi'nde yayımlanan Geometrik Kompozisyonların Çözümlemesine Bir Yaklaşım isimli makalesi geometrik öğelerle ilgili her başlıkta ve özellikle hakimiyet temasına dair ikonografik çözümlemede araştırmamız adına sıklıkla kullanılan kaynaklar olmuşlardır (Mülayim, 1982). Erken Dönem Türk Halısı isimli Christopher Alexander'a ait eser ile Prof. Dr. Oktay Aslanapa'ya ait Türk Halı Sanatının Bin Yılı adlı araştırmalarda Türk dokuma sanatında da sıklıkla yer alan ikonların anlatım diline dair bilgiler derlenmiştir (Alexander, 2021). Prof. Dr. Ahmet Çaycı'nın kaleme aldığı İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol bilhassa İslami dönem Türk sanatı eserlerinde yer alan kompozisyon öğelerine dair tasavvuf temelli bir bakış sunmuştur (Çaycı, 2017). Benzer bakışları Prof. Dr. Turan Koç'un İslâm Estetiği başlıklı çalışması ile pekiştirilmiştir. Özellikle İslami dönem ve Şamanizm ile ilgili metinlerde güncel dergi makalelerinden yararlanılmıştır. Bunlardan Prof.

Dr. Mehmet Çeribaş'a ait Türk Kültüründe Kut İnancı ve Kut Aktarma Yolları, Doç. Dr. Şaban Çiftçi'ye ait Allah Adem'i Kendi Suretinde Yaratmıştır Rivayeti Hakkında Bir Değerlendirme (Çeribaş, 2021) ve Dr. Yunus Aslan'a ait Daire Simgesi ve kutsal bağlantıları üzerine: Manevi temelde aşkın bir üretim (Aslan, 2021) ile Prof. Dr. Beyhan Karamağaralı'ya ait seçilen makalelerde ikonografik yönü ağır basan çalışmalar özellikle belirlenmiştir. Bunlardan İç İç Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında adlı makalesi ile Ejder ve Lotus Motifinin Halı Seccadelerdeki İkonografisi isimli araştırma, daire, bitkisel kompozisyonlar, ejder gibi başlıkların ana kaynakları olmuştur (Karamağaralı, 1993). Türk-İslam sanatları tarihi alanında çalışmalar yürüten Beyhan Karamağaralı, Muhammed Siyah Kalem İmzalı Minyatürler isimli doktora tezinin ardından İngiltere ve Almanya'da da çalışmalar yürütme fırsatını edinmiştir. Ayrıca Ahlat, Şeyh Şehabettin Sühreverdi, Alanya-Obaköy ve Ani Ören Yeri kazılarını yürütmesiyle de bilinmektedir.

Çalışmada ayrıca felsefe, psikoloji gibi disiplinlere dair kaynaklar ile görece yeni olan psikomitoloji alanına ait araştırmalardan yararlanılmıştır. Yunan düşünür Aristoteles'e ait mimesis kavramını mühr-ü Süleyman başlığının yol haritasını oluşturmuştur. Carl Gustav Jung'a ait olan Dört Arketip ve İnsan ve Sembolleri adlı çalışmaları ikonografik çözümlemelerde kullanılmıştır (Jung, 2009), (Jung, 2020). Prof. Dr. Bilgin Saydam'a ait Deli Dumrul'un Bilinci adlı eser, halk hikayelerinde yer alan motifleri psikolojik bir zeminde incelemesiyle tezimize ilham olmanın yanında kültüre ait giriş metinlerinde kullanılan metinlerden olmuştur (Saydam, 2019). Jean Baudrillard ya da Düccane Cündioğlu gibi yabancı ve Türk düşünürlerin eserlerinde yer alan kimi teoriler ve fikirler araştırmayı zenginleştirmiştir (Baudrillard, 2022), (Cündioğlu, 2007).

Bunlarla beraber dergilerde yayımlanan son on yıla ait çalışmalarda araştırmacıların ikonografi ve halk bilimine ait yerel malzemeler toplamaya devam ettiği gözlemlenmiştir. Çalışmamızda ana kaynak olarak istifade ettiğimiz değerli eserler ile söz konusu güncel çalışmaların kaynakçaları paralellik içermektedir. Doç. Dr. Türkan Acar'ın Uşak Boduroğlu Camii Özelinde Kandil Motifi ve İkonografisi isimli makalesi (Acar, 2022), değerli hocam Prof. Dr. Yunus Berkli'ye ait Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde Bulunan Figür ve Sembollerin Türk Sanatı ve Kültürü İçerisindeki Anlam ve Önemi adlı araştırma (Berkli, 2014), Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru'nun kaleme aldığı Anıtkabir'deki Renkli Taş Süslemeler – İkonografik Bir Yaklaşım başlıklı çalışması son seneler içinde yapılmış değerli ikonografik incelemelerden yalnız birkaçıdır (Çakmakoglu Kuru, 2017).

İkonografik yöntemi temel alan söz konusu çalışmalardaki eski ana kaynakların hemen hepsi yine Türk sanatı ve kültürü hakkında genel bilgileri kullanmış olup detaylı alan

araştırmaları yapımlarıyla ciddi bir etki alanına ulaşmışlardır. Güncel kaynaklarda ise araştırmacıların yerel ögelerin üzerine incelemeler yapmış olduğu görölmektedir, güncel çalışmaların mahalli unsurları Türk sanatı kronolojisinde bir yere konumlandırma çabaları fark edilmektedir. Biz de Türklerde Mezar Taşı Geleneği ve Mezar Taşlarında Sıklıkla Yer Alan Gülbezek, Mühr-ü Süleyman ve arkıfelek Simgesinin İkonografik Anlamları başlıklı yüksek lisans tezimiz ile ana ve güncel kaynakların beraber ele alındığı; daha kapsamlı, güncel bir disiplinler arası ikonografik kaynak olmasını hedefledik.

İKİNCİ BÖLÜM

Türk Tarihine Kısa Bir Bakış

Türklerin tarihi, köklü bir geçmişe sahip olan ve çeşitli göçler, siyasi değişimler ve kültürel etkileşimlerle şekillenen bir konu olsa da ne yazık ki isim, menşe, hatta coğrafi mekân tespitleri konusunda ciddi zorluk yaşanmaktadır. Türklerin coğrafi olarak özellikle Aral-Ural dağları arasında, Hazar Denizi'nin Kuzey-doğu steplerini kapsayan bölgenin ana yurt olarak araştırmacılarca görüş birliğindedir. Bu zorlukta kuşkusuz yazılı belgelerin azlığı en önemli sorunu teşkil eder. Çin kaynaklarında milattan önce IV. Asırdan itibaren Hiung-nu isminin geçmesi ve söz konusu kaynaklardaki topluluğun yaşayış şekli ve geleneklerinin bir Türk topluluğu olduğunu göstermektedir. Bu hayat biçimi bilhassa hareketli yaşam tarzını ve süvari tekniğini, atın evcilleştirilmesini kapsamış ve bu yönde gelişmiştir. Bunun yanında Orhun Vadisi'ndeki Rus Türkolog Dmitri D. Vasilyev tarafından yapılan yüzey araştırmalarında Türk dilinin yazılı belgelerinin yaklaşık VI. yüzyıla kadar geriye gittiği görülmektedir. Bu tarih aynı zamanda Göktürk Kağanlığı'nın siyasi bir güç haline gelmesini de işaret eder. Göktürk Kağanlığı ismen Gök'e mensup manasına gelir; Orta Asya'nın büyük bir bölümünü kapsayan ve Türklerin siyasi birliğini temsil eden bir devlet olmuştur. Çin kaynaklarında açıkça Asya Hunları'ndan geldikleri belirtilmiştir. Orhun kitabelerinde ilk defa 717 yılında adı geçen Uygurlar, Çin kaynaklarında da şahin hızlı ve hücum eden anlamına gelmektedir. Ötüken'de devlet kuran topluluk, Maniheizm tesiriyle klasik savaşçı üsluptan ziyade yerleşik düzen ve sanat eserleriyle dikkat çeker. Orta Asya'daki Türk devletlerinin ardından, Türklerin tarihinde önemli bir diğer dönüm noktası da XI. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemde Selçuklu Türkleri, Orta Asya'dan göç ederek Anadolu'ya yerleşmişlerdir. Selçuklu Devleti, Orta Doğu ve Anadolu'da güçlü bir imparatorluk kurmuş ve İslam medeniyetinin gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Selçuklu Devleti'nin yıkılmasıyla birlikte Anadolu'da Türk beylikleri ve ardından Osmanlı İmparatorluğu ortaya çıkmıştır Osmanlı İmparatorluğu, Türk tarihinin en büyük ve etkili devletlerinden biridir. XIII. yüzyılda Osman Bey'in liderliğinde kurulan bu imparatorluk, Balkanlar, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya yayılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, büyük bir güç haline gelerek XV. ve XVI. yüzyıllarda Avrupa'nın önemli bir kısmını kontrol etmiştir. İmparatorluk, siyasi, kültürel ve sosyal alanda büyük bir etki yaratmış ve İslam dünyasında liderlik konumuna ulaşmıştır (Eberhard, 1996, s. 86-90; Kafesoğlu, 2020, s. 57-129; Ortaylı,

Türklerin Coğrafik Dağılımı

Türklerin kökeni Orta Asya'ya dayanırken, zamanla farklı bölgelere yayılmışlardır. Söz konusu dağılım Kazakistan, Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan ve diğer ülkeleri içine alan geniş bir bölgeye dayanır. Türkler, VI. yüzyıldan itibaren bu bölgeden göç etmeye başlamışlardır. Göçlerin nedenleri arasında çevresel faktörler, siyasi değişimler ve ekonomik fırsatlar bulunmaktadır. Orta Asya'dan batıya doğru gerçekleşen bu göç dalgasının ardından, Türklerin Avrupa'ya yayılması da gözlemlenmiştir. XIII. yüzyılda Moğol istilasının sonucunda birçok Türk kabilesi, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve Balkanlar'a göç etmiştir. Bu göç dalgası, Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasında etkili olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselişiyle birlikte de Türkler, Balkanlar, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya kadar yayılmışlardır. Türklerin Anadolu'ya olan göç hareketleri, XI. yüzyılda başlamış ve XIII. yüzyılda önemli bir dönüm noktası yaşanmıştır. Bu dönemde Selçuklu Türkleri, Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmiş ve bölgede bir Türk devleti kurmuşlardır. Selçuklu Devleti'nin kuruluşu, Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi ve kültürel etkileşimlerin başlaması açısından büyük bir öneme sahiptir. Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya yerleşmesi, Türklerin Anadolu'daki varlığını ve kültürel etkisini belirgin hale getirmiştir. Bu göç hareketleri, Anadolu'nun tarihini ve kültürünü derinden etkilemiştir. Sonuç olarak, Türklerin coğrafi dağılımı, Orta Asya'dan başlayan göçlerle başlamış ve tarih boyunca farklı bölgelere yayılmıştır. Orta Doğu, Balkanlar, Anadolu, Orta Asya, Sibirya ve Çin'in bazı bölgeleri, Türklerin yerleşim yaptığı önemli coğrafyalardır. Dilbilim, arkeoloji ve genetik alanlarındaki bilimsel çalışmalar, Türklerin coğrafi dağılımı ve göç hareketlerini anlamamıza yardımcı olmaktadır (Togan, 2020).

Türklerin kökenleri, Orta Asya'nın bozkırlarına dayanır. Orta Asya, bugünkü Kazakistan, Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan ve diğer ülkeleri içine alan geniş bir bölgedir. Orta Asya Coğrafyası, batıda Hazar Denizi ve Karadeniz'e kadar uzanan ve doğuda Çin sınırlarına kadar devam eden geniş bir bölgeyi içerir. Bu bölge, Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan, Kırgızistan, Tacikistan ve diğer Orta Asya ülkelerini kapsar.

Orta Asya'nın büyük bir kısmı, geniş step alanları ile karakterizedir. Bozkır ekosistemi, düzlükler ve geniş otlaklarla dolu açık alanlardan oluşur. Bu alanlar, özellikle hayvancılık ile geçinen topluluklar için uygun bir yaşam alanı sunar. Orta Asya Coğrafyasının önemli topografik özelliği ise dağlar ve sıradağlardır. Tanrı Dağları ve Pamir Dağları gibi yüksek dağ sıraları, bölgenin doğu ve güney kısımlarında yer alır. Bu dağlar, Orta Asya'nın iklimini etkiler ve önemli su kaynaklarını barındırır. Özellikle Ceyhun ve Seyhun nehirleri, bölgede önemli su

kaynakları ve tarım alanları oluşturur. Bölgenin genellikle kara iklimi etkisi altındadır. Yazlar sıcak ve kuru, kışlar ise soğuk ve karlı geçer. İklimde yüksek rakımların etkisiyle sıcaklık farkları görülür. Dağlık bölgelerde ise daha ılıman bir iklim hüküm sürer. Bu iklim koşulları, tarım, hayvancılık ve yazlık kışlık yaşam tarzının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Orta Asya coğrafyasının önemli doğal unsurlarından biri de tuz gölleri ve çöllerdir. Özellikle Aral Denizi ve Kara Kum Çölü, bölgedeki büyük doğal oluşumlardır. Bu göller ve çöller, ekolojik çeşitlilik açısından önemli bir role sahiptir ve yerel flora ve fauna için habitatlar sunar. Sonuç olarak Orta Asya iklimi ve coğrafyasının zor şartları Türkler için iki ana karakter yapısının oluşmasına sebep olmuştur, bunlardan biri doğaya hâkim olma, diğeri ise mücadeledir. Söz konusu iki unsur Türk Kültürü ve yaşayış pratiklerinin özünü oluşturmuştur (Koca, 2017, s. 9).

Türk Kültürü

Kültür, insanların toplum içinde birlikte yaşadığı ve ortak bir anlam sistemi, değerler, inançlar, gelenekler, sanat, dil, edebiyat, müzik, dans, el sanatları, mimari, mutfak, giyim tarzı gibi birçok unsuru içeren karmaşık bir kavramdır. Bilimsel anlamda kültür, antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve diğer sosyal bilimlerin çalışma alanına giren ve insan davranışları, düşünceleri ve pratikleri üzerinde derinlemesine analizler gerçekleştiren bir disiplindir. İnsanların toplum içindeki etkileşimleri, deneyimleri ve iletişimi sonucunda ortaya çıkar, bu kişiler kültür vasıtasıyla ortak bir anlam dünyası oluştururlar ve bu anlam dünyası, bir toplumun değerleri, normları ve yaşam tarzını belirler. Toplumun bireyleri arasında bilgi, deneyim ve inançların aktarılmasını kültür sağlar. Sanat, müzik, edebiyat ve diğer estetik ifadeler ise kültürün yaratıcı ve ifade edici yönlerini temsil eder. Kültür, toplumun üyelerine kimlik ve aidiyet duygusu sağlar. Bunla beraber kültür, sabit ve değişmez bir yapıya sahip değildir, sürekli bir dönüşüm ve evrim süreci içindedir (Tylor, 2016).

Türk kültürü, köklü bir geçmişe ve zengin bir mirasa sahip olan ve Türk toplulukları arasında ortak değerler, gelenekler ve yaşam tarzı paylaşan bir kültürel birlikteliği ifade eder. Türk kültürünün temelleri, Orta Asya Türk topluluklarının yaşam tarzı ve değerlerine dayanır. Bu topluluklar, bozkırda hayvancılıkla uğraşırken, at yetiştiriciliği ve avcılık gibi faaliyetlerde bulunmuşlardır. Hareketli yaşam tarzı, hareketlilik, cesaret, misafirperverlik ve dayanıklılık gibi değerlerin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Türk kültürünün önemli bir diğer unsuru olan dil, Türk topluluklarının kimliklerini ve ortak kökenlerini ifade etmede kilit bir rol oynamaktadır. Türk dilleri, genetik akrabalık ve ortak bir dil ailesi olarak kabul edilen Altay dil ailesine aittir. Türk dilleri, Türk kültürünün önemli bir bileşeni olan edebiyat, şiir ve sözlü

geleneğin sürdürülmesinde önemli bir araç olmuştur. Türk halk müziği, halk dansları, el sanatları ve süsleme sanatı gibi alanlarda özgün bir tarz geliştirmiştir. Türk minyatür sanatı, çini işçiliği, kilim dokumacılığı ve ahşap oymacılığı gibi el sanatları, Türk kültürünün estetik ve Şekil değerlerini yansıtmaktadır. Edebiyat alanında, Türk kültürü destanlar, manzumeler, masallar ve hikâyelerle zenginleşmiştir. Divan edebiyatı, klasik Türk edebiyatının önemli bir dönemini temsil ederken, halk edebiyatı da Türk kültüründe önemli bir yer tutar. Orta Asya destanları, Dede Korkut Hikâyeleri ve Köroğlu gibi kahramanlık hikayeleri, Türk kültürünün epik ve anlatıcı geleneğini yansıtmaktadır (Çay, 1986, s. 49-66).

Türk toplumunun sosyal yapısı da Türk kültürünün bir parçasıdır. Aile değerleri, büyüklerin saygı görmesi, komşuluk ilişkileri ve toplumsal dayanışma, Türk toplumunda önemli kavramlardır. Misafirperverlik, Türk kültüründe özellikle vurgulanan bir değerdir ve misafir ağırlama geleneği Türk halkının yaşamında önemli bir yer tutar. Sonuç olarak, Türk kültürü, köklü bir geçmişe ve zengin bir mirasa sahip olan önemli bir kültürel birlikteliği ifade eder. Dil, sanat, edebiyat, sosyal yapı ve değerler sistemi gibi unsurlar, Türk kültürünün temel yapı taşlarıdır. Türk kültürünü anlamak, Türk topluluklarının tarihini, kimliğini ve ortak değerlerini kavramak açısından önemlidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Türklerde Ölüm ve Sonrası ile İlgili İnanç ve Uygulamalar

Türklerde en erken ölü gömme adetlerine dair bilgiye Çin kaynaklarından ulaşıyoruz, Hunların ölü gömme adetlerine dair bilgilerde İsa'dan önce III. yüzyılda ölümlerin tabuta koyduklarına ve tabutların iç ve dış tabut olarak iki tane olduğu bilgisine vakıfız. Bu tabutlar altın ve gümüş işlemeli kumaş ve kürklerle örtülmüş olup dikkat çeken diğer nokta ise ölü ile beraber öldürülenlerin sayısının yüzden fazla olduğudur. Göktürklerin defin törenlerinde de Çin kaynakları ölüyü çadıra koyduklarından bahseder. Ölünün akrabalarının atları ve koyunları kesip çadırın önüne serdiklerini söyler. Törene katılanlar bu çadırın etrafında at üstünde 7 defa dolaşır ve yüzlerini kesip ağlarlar yüzlerinden kanlı yaşlar akar. Bu tören 7 defa daha tekrar eder. Diğer öne çıkan husus ilkbaharda ölenler sonbaharda, kış ve güz vakti ölenlerse ilkbaharda gömülmesidir. Yine bu defin gününde de ölünün akrabası at üstünde gezip yüzlerini keser, kanlı yaş döker (İnan, 2020, s. 179-180).

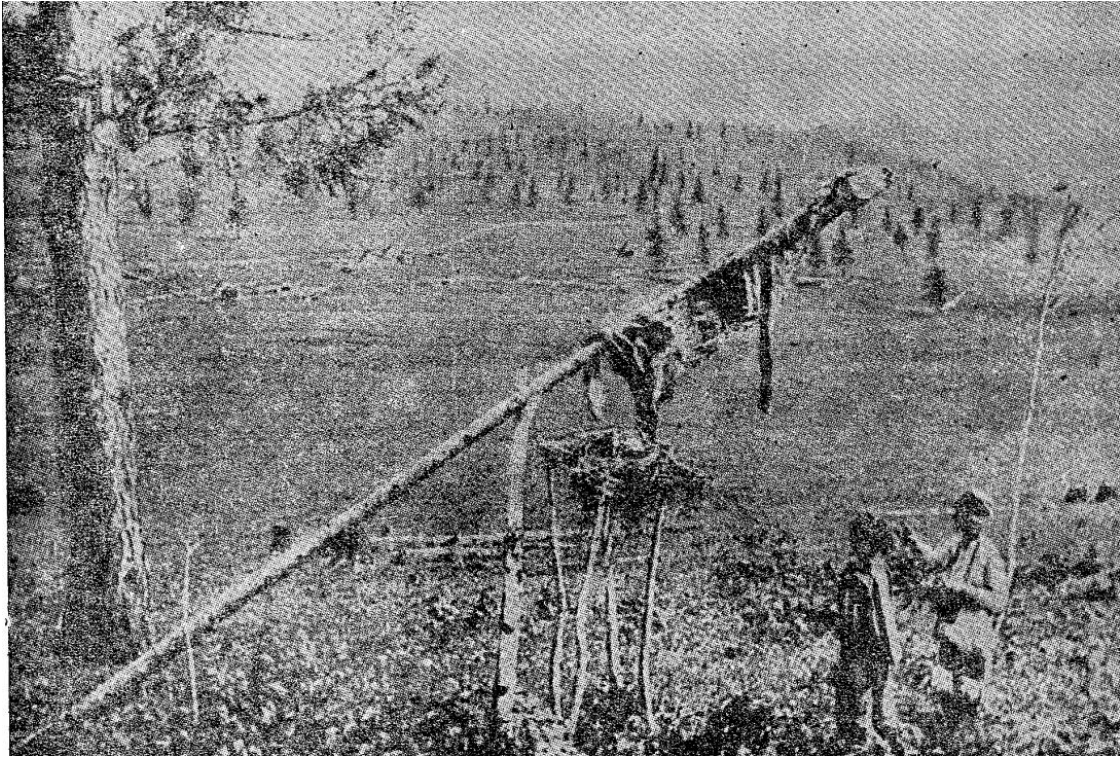
Orta Asya'da Hun ve Kök Türklerin hâkim olduğu vakitlerde daha ilkel bulunan boylarda ölüyü tabuta koyup ağaçlara asma adeti de görülmüştür. Tuba Türklerinin aralarında bulunduğu bu topluluklarda dâhil, Yakutlarda da XVIII. yüzyıla kadar devam eden bir uygulamadır (İnan, 2020, s. 183) Cesedin ağaçlar üzerine bırakılmasında ölüyü yukarı, göğe yaklaştırmak ya da kemikleri muhafaza etmek gibi kaygılar mevcuttur ve Türk ve Moğol halklarında kendine geniş bir uygulama alanı bulmuştur görülmüştür (Roux, 2021, s. 253).

İbn Fadlan'ın IX. yüzyıl Oğuz boylarının defin töreniyle ilgili verdiği bilgiye göre hastalanan kişi haneden uzak bir çadır dikilip oraya yerleştirilir ve iyileşinceye yahut ölünceye kadar orada kalır. Yoksul ya da köle hastalandığında kırlara bırakılması adeti dikkat çekicidir. Soylu kişilerin ölümündeysen vefat eden kişinin tüm mal ve eşyasının açılan bir çukura konur, ölüye kuşak kuşandırılır, ceket giydirilir. Sonra çukurun üstüne toprak bir kubbe yapılır. Ölenin varlığına göre yüz yahut iki yüz at yahut bir baş at kesip etini yerler. Bu atın başı, derisi, ayak ve kuyruk kısmı sırtlara asılır ve bu atla ölünün uçmak adı verilen cennete gideceğine inanılır. Hayatında savaşa katılmış kişi ise öldürdüğü adam kadar ağaca suret oyar ya da mezarının üzerine koyarlar. Bu uşakların ona cennette hizmet edeceğine inanırlar (Şeşen, 2022, s. 14-15).

Oğuz ve Kıpçak ölü gömme törenlerinde rastlanan kurban kesilen atların derilerini sırtlara asma adeti günümüz Altay ve Yakutlar'ın at kurbanıyla yaptıkları törende de görülür. Bu derilere Yakut Türklerinde tabık adı verilirken Altaylılar baydara der (İnan, 2020, s. 182). Çin kaynaklarında Türk uluslarına dair rastlanılan defin törenlerinde yakma, ağaca asma, toprağa gömme gibi uygulamalar bulunur. Sarı Uygurlar'ın ölü yakma uygulamasında erken dönem Buda-Mani etkisi mümkün görünmektedir (Harva, 2015, s. 243). Andronovo kültüründen başlayarak Tagar'a kadar olan arkeolojik kazılarında yakılma uygulanmasıyla karşılaşıldığını ve Taşlık kazılarında da yakılma olayının gömülmeyle son bulduğunu araştırmacılarca saptanmış ve paralel olarak bu Çin kaynaklarında bu yönde ifadeler kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca bu küllerin gömülmekten başka nehirlere ya da rüzgâra karşı savrulduğu da görülmektedir (Roux, 2021, s. 253).

Şekil 1

Kurban Edilen Atın Sırığa Geçirilme Şekli



(Diyarbakirli, 1972)

Ölüm törenlerini arasında dikkat çekici bir yere sahip olan Manas Destanı'nda geçen Hhan Kötekey'in defin töreninde de geçen ölülerin etini kemiklerinden ayırma meselesidir kuşkusuz. Horasan ve Maverâünnehir'e Türk Hakanları tarafından yerleştirilmiş Şad ve Yabgu'lar mazdaizmi kabul etmiş, Orta Asya'daki yerli Zedüştilerin adetleri Buhar-Hudat oğlu Tup-şad ve Annesi Hatun tarafından bu şekilde gömülmüştür (İnan, 2020, s. 184).

Altay halklarında kötü ruhların ölümüne yol açtığı inancı olmakla beraber eli kılıçlı ölüm meleği betimlemesi bilhassa Türkler ve Türklerle akraba halklar arasında sıklıkla görülür. Çuvaşlarda merhum/merhumenin göz, burun ve kulak deliklerini kırmızı ipekle tıkarlar, bu biçimde kulakları duymaz burunları koklamaz ve gözleri görmez olduğundan ölünün ruhunun yanında kimseyi götüremeyeceğine inanılır. Yine ölen kişinin evinde ateş yakılması ve tütsülenmesi ruhu kovma ritüellerinden biridir. Bütün Sibiryalı halklarında cenaze törenine katılanların ardına bakmamaları ortak noktadır. Öyle ki Kazak Kırgızları bu törenden dönerken içlerinden bazılarının attan düşecek kadar hızlı at sürdükleri bilgisi vardır (Katanov, 1900, Akt., Harva, s. 2015, s. 233). Yakutlar'ın mezarlık dönüşünde ateş yakıp üzerinden atlarlar ve ölünün bu sayede onları takip etmeyeceğine inanılır. Ölen kişilerin karısı ve kızlarının saç örgülerini çözmesi ya da saçlarını kesmesi yine yas alametlerindendir Noin-Ula'da yapılan kazılarda kesilen saç örgülerinin on yedi tane ipek iplerle sarılmış saç örgüsü bulunması ile ölenin atının yeleleriyle kuyruğunun kesilmesi de yas işaretidir (Karjalainen, 1918, Akt., Harva: 2015, s. 241).

Bu mezar anıtlarında dikkat çeken diğer bir husus ise mezarların yerlerinin bazen gizli tutulması bazense bir inanç merkezi olarak gösteriliyor olmasıdır. Rubruk, Carpini, Severac gibi XIII. yüzyıl seyyahlarının anlatılarında gömülme yerlerinin gizli tutulduğuna dair notları kitaplarında görmekteyiz. Alınan önlemlerden biri de bu ölü gömme töreninde görev alan kişilerin de öldürülmesine kadar gitmektedir. Hun Hükümdarı Atilla'nın mezarında da gömülerin aç gözlüler tarafından ele geçirilmemesi için işçilerin öldürüldüğü bilinmektedir (Roux, 2021, s. 256).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Türk Mezar Taşlarında Sıklıkla Kullanılan Kompozisyon Öğeleri

Tüm toplumlarda ölen kişinin anısını yaşatmak adına mezar anıtlarına rastlanır. Söz konusu bu anıtlar vefat eden kişinin hayatı ve kültürel kimliğiyle beraber toplumun ortak mirasıdır. Kişinin mesleki hayatı, cinsiyeti, inancı bu anıtlarda kullanılan motiflerle sevenleri tarafından yaşatılmaya devam edilir.

Motifler aynı zamanda ortak bir bilincin ürünleridir, yüzyıllar boyunca var olup bazen aynı bazen de değişerek günümüze taşınan sembollerin toplum üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Toplumun geleneklerinin, inançlarının, değerlerinin bir toplamı ve özeti olarak kullanılan motifler çok çeşitli ikonografik anlamlara sahiptir. Öyle ki yalnız mezar taşlarında değil; dokumalarda, cephe tezyinatında, geçiş ritüellerinde kendini sık sık gösterir. Sembollerin ortak kimlik kurmadaki hüneri ve bağlayıcılığı göz önünde bulundurulduğunda kültür için önemli bir zemin oluşturmaktadır. Anıtlardaki semboller üzerine her konuştuğumuzda yalnız adına semboller işlenen merhum/merhumenin değil toplumun estetik seçimlerini gözleme fırsatımız doğar.

Orta Asya kurganlarından Ahlat mezar taşlarına kadar, günümüze ulaşan ve hala günümüzde de devam eden mezar sembollerinde sıklıkla kullanılan kandil, bitkisel öğeler, ejder ve silah desenleri gibi motifler özellikle dikkat çekmektedir. Bu motifleri ikonografik olarak kısa bir incelemeye tabii tutmak ardından gelecek olan Çarkifelek, Gülbezek, Mühr-ü Süleyman sembollerini ve Türk mezar taşı geleneğini anlamak için elzem rol oynamaktadır.

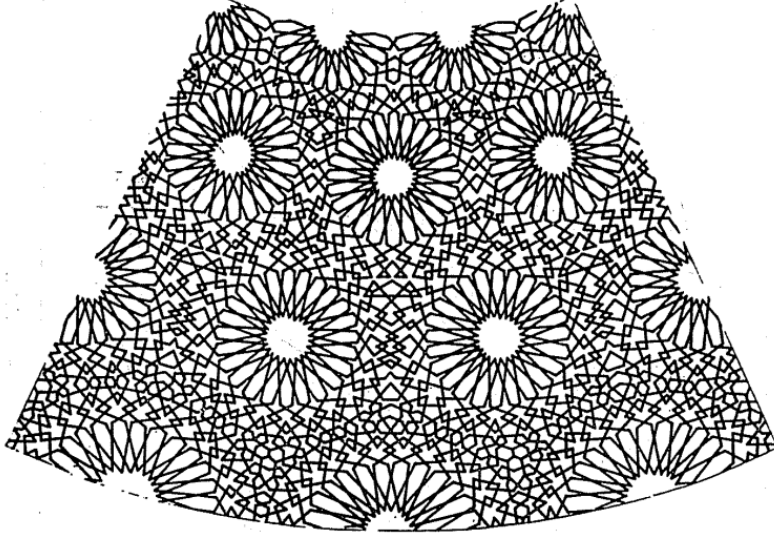
Geometrik Öğeler

İslam ve Türk sanatında geometrik biçimlerin ön planda olması ikonografik manada bakılması gereken mühim bir noktadır. Özellikle İslam'ın kabulünden sonra daha yaygınlaşan bu sanat anlayışı, canlı varlıkların tasvirinden kaçınarak soyut ve geometrik formları tercih etmiştir. Şahide kompozisyonlarında yer alan bu özgün tarzın önemli bir örneğini sunmaktadır. Cephede geometrik kompozisyonlar, göz alıcı bir şekilde kullanılarak estetik bir bütünlük oluşturur. Şahide kompozisyonlarında geometri, matematiksel düzenlemeler ve oranlarla bir araya gelerek dikkat çekici desenlerin oluşturulmasını sağlar. Bu desenlerde yaygın olarak kullanılan temel geometrik şekiller arasında daireler, kareler, üçgenler ve çokgenler bulunur.

Bu şekiller, hassas bir hesaplama ve simetri anlayışıyla birleşerek göz alıcı kompozisyonlara dönüşür.

Şekil 2

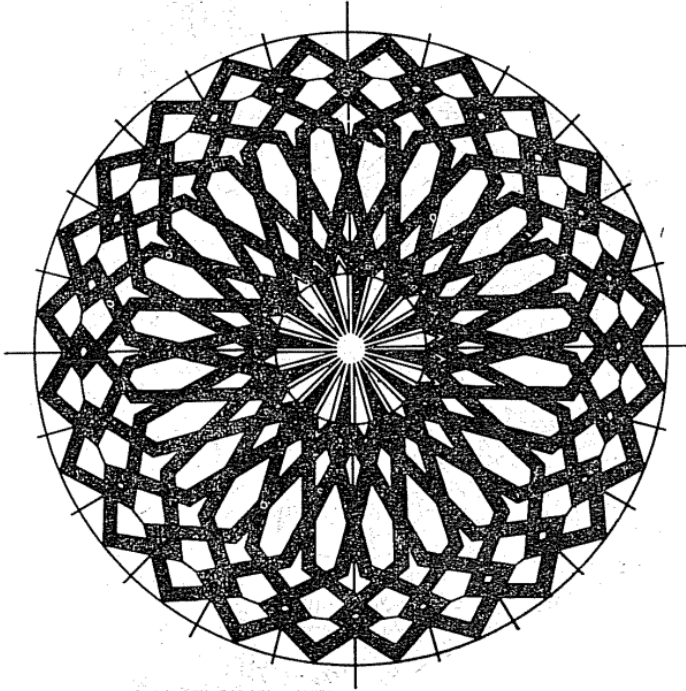
Konya Karatay Medresesi'ne Ait Geometrik Detaylar



(Mülayim, 1981)

Şekil 3

Konya Karatay Medresesi'ne Ait Geometrik Detaylar



(Mülayim, 1981)

İslam ve Türk sanatında, sanatçılar canlı varlıkların, özellikle insan ve hayvan figürlerinin tasvirinden kaçınarak yeni konular ve çizgi türleri arayışına yönelmeleri sonuç olarak hendese biliminin hayal gücüyle birleşmesi, geometrik kompozisyonları özgün bir ikonografik tarza dönüştürmüştür. Karmaşık kompozisyonlar zaman zaman "boşluk korkusu" olarak açıklanmıştır ve bu kompozisyonlar zengin biçimlendirme yöntemleri ve şekillerin yaratılma koşullarıyla ilgi uyandırmaktadır (Mülayim, 1982b, s. 51).

Anadolu'da her zaman taş ile geometrik tezyinler ayrılmaz bir bütün olmuştur. İlk örneklerden itibaren, taş malzeme üzerinde geometrik kompozisyonlarda, hem antik ve yerli örneklerden gelen taş malzeme kullanılırken, hem de tuğladan taşa geçiş örnekleri bir arada bulunmaktadır. XIII. yüzyılın ortalarına doğru, taş malzemeye yapılan geometrik kompozisyonlar tamamen Anadolu'ya özgü bir gelişme göstermiştir. Tuğla işlemleri ise XII. ve XIII. yüzyıldaki örnekleriyle İran'daki gelişimin izlerini taşımaktadır. Tuğlanın taşa göre daha az kullanılması, onun mozaik çinide öncü olmasından kaynaklanmaktadır. Taş oymalardaki şerit sistemleri, yivler ve şeritlerin birbirini kesmesi, bu malzemenin plastik bir madde gibi düşünülmesinden ortaya çıkmıştır. Zaman zaman farklı malzemeler birbirini taklit etmiştir, ahşap eserlerde görülen künde-kari motifleri, tuğlada görülen derzler taş oymalara geçmiştir. Temel kompozisyonlarla birlikte, malzemenin dokusu ve plastisitesi değişiklik göstermektedir. Taş malzeme, sonsuz imkânlarına rağmen farklı dönemlerde ve bölgelerde çeşitli tekniklerle kullanılmıştır. Örneğin, Sivas'taki Gök Medrese'nin giriş kapısı ile Konya Sahip Ata Camii'nin kapıları geometrik motiflerle oyulmuş, ancak farklı teknikler kullanılmıştır (Mülayim, 1982a, s. 79-81).

Geometrik desenlerin Şahide kompozisyonlarında kullanılmasının birkaç önemli nedeni vardır. Birincisi, geometri soyut bir ifade biçimidir ve İslam sanatında figüratif tasvirlerin kullanımının sınırlandırılmasına bağlı olarak tercih edilmiştir. Geometrik desenler, dinî inançlar ve sembollerle uyumlu bir şekilde estetik bir dille ifade edilir. İkincisi, geometri matematiksel düzenlemelerle birleşerek mükemmeliyet ve düzen duygusunu yansıtır. Bu, İslam'ın kutsal geometrisine ve evrenin düzenine olan inancın bir yansımasıdır. Şahide düzenlemelerinde geometriye dayanan kompozisyonlar, simetri ve tekrarlamalara dayalı bir ritmi yakalar. Bu ritim, izleyiciye huzur ve denge hissi verir. Geometrik desenlerin kullanımı, kompozisyonun birbirini tamamlayan bir yapıya sahip olmasını sağlar. Sınırlı alan içinde sonsuz hareketi, döngüyü, ahengi hissettirmesi formun erimesine doğru gider ve kesret ile vahdeti aynı anda sergiler (Koç, 2019, s. 167). Yalnız sembolik olarak değerli olmanın yanında dikkat çekici ve

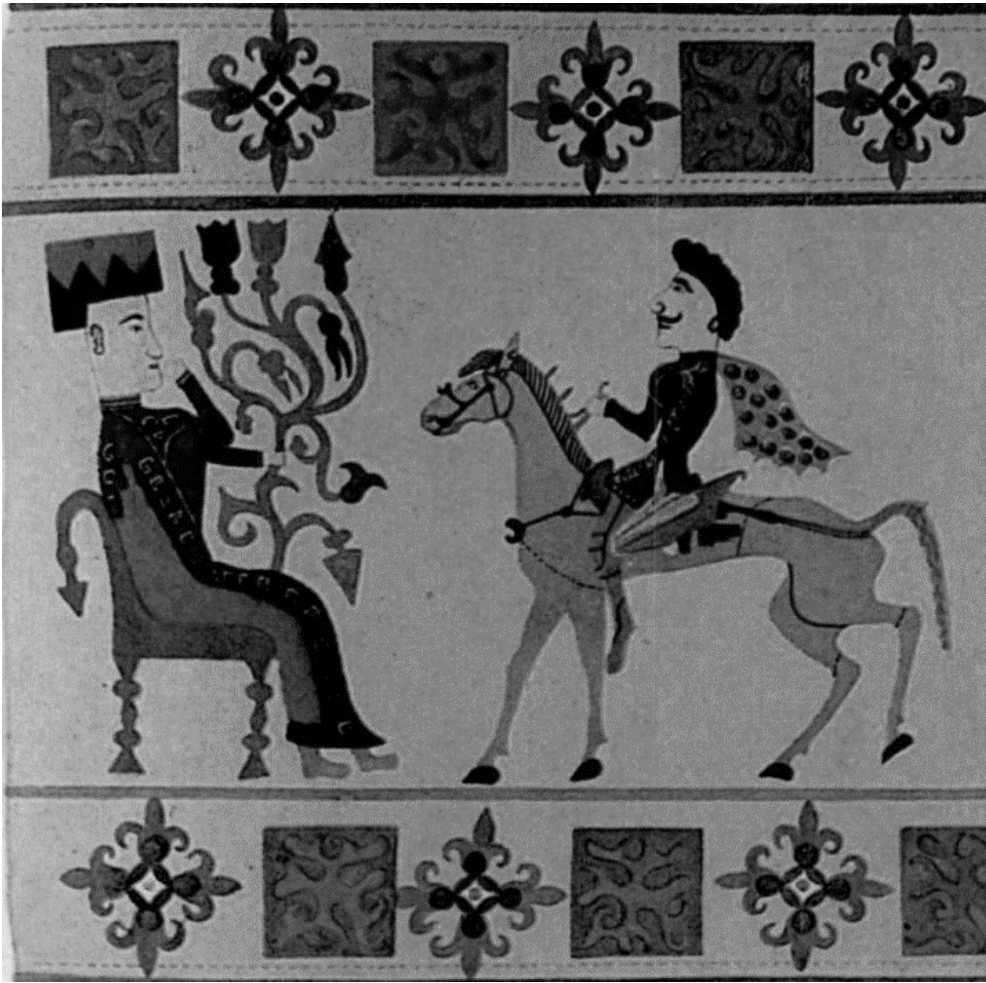
uyumlu bir estetik sunar. Şahide kompozisyonları, İslam'ın kutsal geometrisine olan inancın ve zanaatkarlığın bir göstergesi olarak değerlidir.

Nebati Ögeler

Bitkisel ögelerde öncelikle Şamanist dünya görüşü çerçevesinde göz atmak gerekmektedir. Şamanizm, doğa ile yakın bir ilişki içinde olan ve doğal dünyanın ruhani varlıklarının etkileşimini vurgulayan bir inanç sistemidir. Bu inanç sisteminde doğa, kutsal bir varlık olarak kabul edilir ve doğal olaylar, bitkiler, hayvanlar ve elementler ruhani güçlerle ilişkilendirilir. Doğa kültü doğal dünyanın kutsallığına ve gücüne olan saygıyı ifade eder. Şamanlar, doğanın ritimlerine, döngülerine ve dengesine bağlı olarak yaşayan varlıkların ruhlarının etkileşimiyle doğal dünyayı anlar ve bu güçlerle iletişim kurarlar.

Şekil 4

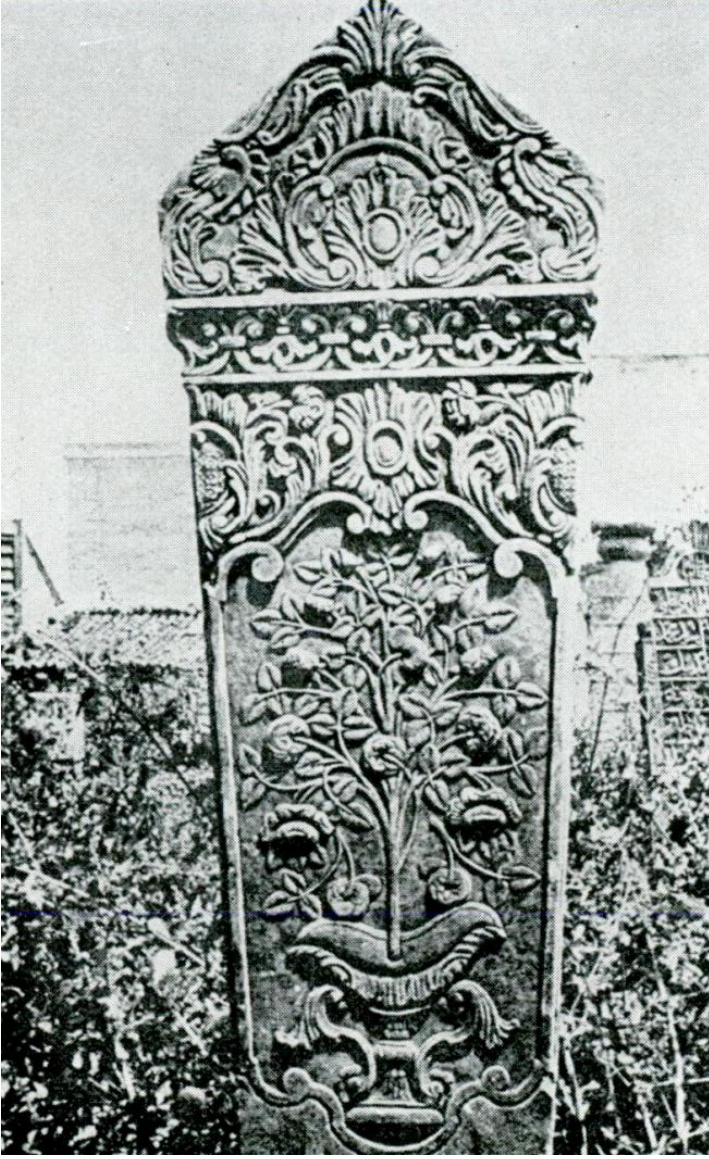
Hun Devrine Ait Keçe Üzerine Aplike, Bitki ve Hayat Ağacı Detayları



(Çakmakoğlu Kuru, 2017)

Şekil 5

İstanbul Aksaray Murat Paşa Camisi Mezar Taşında Yer Alan Bitkisel Detaylar ve Hayat Ağacı



(Öney, 1968)

Şamanlar, doğadaki olayları ve doğal güçleri kutsal olarak kabul ederler. Güneşin doğuşu ve batışı, ayın evreleri, mevsimlerin değişimi gibi olaylar doğal dünyanın ritmini ve döngüsünü temsil eder. Şamanlar, bu olaylara dikkat ederek ve ritüeller gerçekleştirerek doğanın enerjisini anlamaya çalışır ve kullanır. Tabiat ruhları veya ruhani varlıklar doğal dünyanın her yerinde bulunurlar. Dağ ruhları, su ruhları, orman ruhları gibi farklı türdeki ruhani varlıkların her biri belirli bir gücü ve etkisi temsil eder. Şamanlar, bu ruhani varlıklarla iletişim kurar, onlardan yardım ve rehberlik alır ve doğal dünya ile uyum içinde yaşamayı hedefler. Şamanizm’de bitkiler, şifalı bitkiler olarak kullanıldığı gibi ruhani varlıklarla iletişim kurma

aracı olarak da görülür. Şamanlar, bitkilerin ruhlarını anlamaya çalışır ve onlarla iletişim kurarak şifa ve rehberlik alırlar (Bayat, 2021; İnan, 2020).

Lotus gibi bitkisel öğelere yeniden doğuş ve ölümsüzlük (Karamağaralı, 1998, s. 32) bağlamında ya da kayın gibi ağaçları güç ve aile (Ögel, 2014a, s. 76, 340) temasında baktığımızda, nebati kompozisyonların doğa, hâkimiyet, bereket gibi ikonografik anlamlarla bezeli olduğu sonucuna varmaktayız. İslam sanatında özellikle cennet bahçelerinin tasvirleri şahidelerde de kendisini bitkisel öğeler olarak göstermiş, gül ve lale gibi tasavvuf temelli çiçek desenlerine sıklıkla rastlanmıştır.

Tüm dünya kültürlerinde önemli bir yer teşkil eden hayat ağacı da Türk kültüründe de kendine ciddi çeşitlilikte kullanım alanı bulmuştur. Diğer adıyla dünya ağacına daha çok halk sanatında rastlanmış gerek dokumalarda gerek mezar taşlarında onlarca farklı alanda kendisini göstermiştir.

Türk mitolojisinde, hayat ağacı, dünyanın merkezinde bulunan ve tüm varlıkları birleştiren bir semboldür. Bu ağaç, ayrıca Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan Şamanizm ile ilişkilidir. Hayat ağacının Türk kültür çerçevesinde yerini anlamak için bu kadim inanca da göz atmak gerekir. Şamanizm, doğayı ve doğanın güçlerine duyduğu saygı ve doğayı öne alan tutumuyla öne çıkar. Ağaç şaman ritüellerinde özellikle doğum & ölüm törenlerinde önemli yer tutmuştur.

Ural-Altay kültüründe orman ruhlarının bu kutsal ağacın altında yaşadığına inanılır ve ayrıca Türk mitolojisinde söz konusu ağacın dünya eksenini oluşturarak göğü, yeri ve yer altını bağladığına inanılır. Hayat ağacının tepesinde altın kazık denilen kutup yıldızının yer aldığı gibi tepesine ay ve yıldız da tutturulduğuna dair meseller bulunmaktadır. Hakas masallarında ise ölen çocukları diriltmek için ormandan ağaçlar getirilmiş ve ölen çocuklar ağaçlara gömülmüştür. Bu uygulamanın sebebi bebeklerin ölümden sonra yer altına değil de yeniden doğmak üzere göğe çıktığı düşünüldüğü içindir. Hayat ağacı bu şekilde ruhun geri dönüşünü kolaylaştırma işlevini üstlenir. Ayrıca hayat ağacının dalları ile insan kemikleri özünde aynı görülmüş ve yine bu ağacın mevsim döngüleri insanın hayatına benzetilmiştir (Sagalayev, 2020, s. 128-140).

Mezarlıklara orman ve ağaç dikmeye Türk tarihinde oldukça fazla defa karşılaşılmış ve bir günümüzde bile bu gelenek halinde devam etmiştir. Yalnız ölüm törenlerinde değil bilhassa hakimiyet ve güç içeren törenlerde de ağaç sembolüne rastlanır. Anadolu'da dağ ve tepelerin üstünde yetişen tek ağaçlar halk için dileklerini göğe ulaştırmak için vesile olmuştur. Ağaçların üstüne bayrak asma ya da at kuyruklarından kıl asma görülür. Gerek bayrak gerek de at ve at

sembolleri Türk kültürü içinde güçlü motifler olarak öne çıkmıştır. Dede Korkut hikâyelerinde de öne çıkan evladın olmasına (Dirse Han Oğlu Boğaç Han) verilen değeri ağaçlarda da izlemek mümkündür. Manas Destanı'nda geçen elma altında yuvarlanma meselesi, ağaçların gücüne örnektir. Genç kızların ardıçlara benzetilmesi, Anadolu masallarında kavak ağaçlarının uğur getirdiğine inanılması ya da kayın ağacının kutsallığı ve aileyi simgelemesi ağacın tüm hayata sirayet ettiğini gösterir (Ögel, 2014b, s. 600-620).

Ağaç motifi yalnız Türk kültüründe değil İslam inancında da önemli bir yer tutmuştur. Bundan dolayıdır ki İslamiyet ile beraber de görülmeye devam etmiştir. Birçok hadiste, Hz. Muhammed (sav) insanların ağaçları korumaları ve dikmeleri gerektiğini belirtmiştir. Bir hadiste şöyle buyrulur: "Bir insan, bir fidan diker veya bir kuşu doyurursa, bu onun için sadakadır." Hz. Muhammed (sav) ayrıca, ağaçların kesilmesiyle ilgili "Herhangi bir ağacı kesmek, ahirete kadar orada oturan kuşlardan ötürü günah olarak sayılacaktır." buyurmuş ve aynı şekilde kıyamet esnasında ağaç dikmekle ilgili olarak Hz. Muhammed (sav) bir hadis-i şerifinde şöyle buyurmuştur: "Kıyamet kopacak olsa bile, elinizde bir fidan bulunuyorsa onu dikin". Bu hadisler ve Kur'an ile Türk kültüründeki doğaya saygı eşdeğerdir, bundandır ki hem İslamiyet öncesi hem de İslami dönemde ağaç sembolizmi değer görmüş ve yüzey sanatlarında sıklıkla kullanılan bir simge olmuştur.

Ejder

Özellikle Ahlat mezar taşlarında dikkat çeken ejder sembolü, Orta Asya Türk sanatından Anadolu halk sanatına devamlı kullanılan ikonlardan biri olmuştur. Bundandır ki sembolün değerini başta eski Türk mitolojisinde aramak doğru olacaktır. Evrenin dönüşünü sağlayıp yılbüke adıyla Divanü Lügati't-Türk'te yer bulan yılan/ejder (Mahmud, 2005, s. 201) yalnız mezar taşlarında değil hemen hemen her alanda kendine kompozisyon unsuru olarak yer bulmuştur. Türklerde gök ejderi diğer adıyla Kök-Luu, bereketin ve yeniden doğuşu temsil etmiştir (Cooper, 1992, Akt., Çoruhlu, 2019, s. 60).

Şekil 6

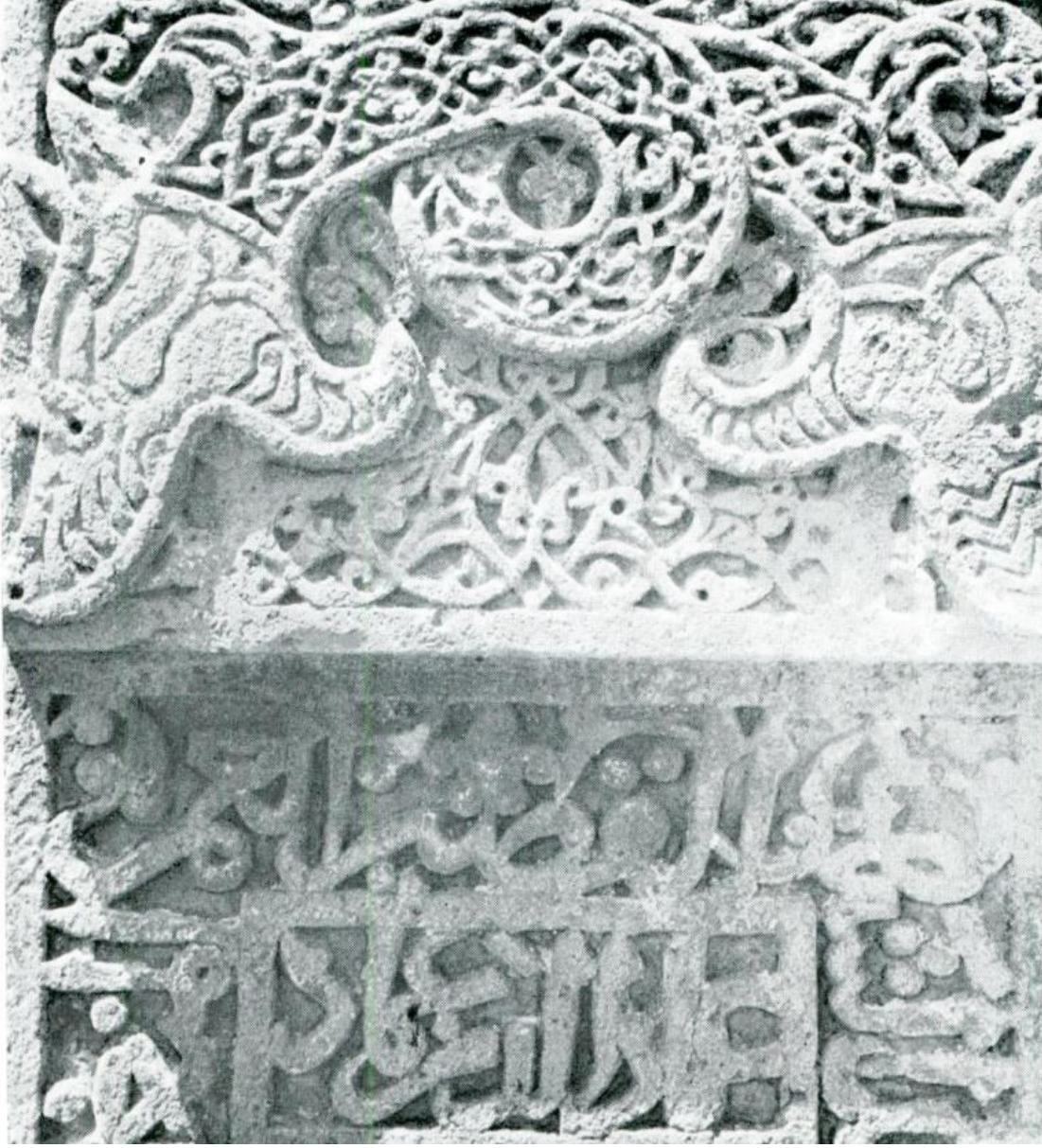
Kayseri Sultan Han Ejderi, Detay



(Öney, 1969)

Şekil 7

Ahlat Mezar Taşında Ejder Çifti



(Öney, 1969)

Ejder mitlerinde dikkat çeken bir diğer inanç ise ejderin kozmosu yaratmasıdır (Karamağaralı, 1998, s. 34). Günlük hayatta da yılanların kendi etrafında dönmesi ve kozmosun sonsuz bir dönüş olduğu fikri paralel ifadelerdir. Eviren kökünden türeyen ejder (Duman, 2019, s. 488), ay-büke olarak da kaynaklarda geçmiştir (Esin, 1969). Yoktan yaratılan ejder, su simgeçiliğiyle de bütündür ve suların koruyucu görülür. Bereket sembolü olarak su, evrenin yaratılışı başlangıcını da kapsar. Suyu ejderin kozmosa ve evrenin başlangıcına işaret etmesi bu iki sembolü güçlü kılmış ve Tanrısal bir konuma getirmiştir. Bu sebeplerden dolayı hem

hakimiyet sembolü sancak direklerinde (Berkli, 2014) hem de insanın hâkim olamadığı en önemli mevzuda yani ölüm meselesinde de kullanılmıştır.

Kuş

Kuşlar geleneksel el sanatlarında sıklıkla kullanılan sembollerden biridir. Halı, kilim, minyatür, oyma ve mezar taşlarında görülen kuş motifi Türk ve dünya kültüründe benzer manalar taşımaktadır. Doğanın, özgürlüğün, ruhun, şansın simgesi olduğu gibi kartal, doğan ve şahin türü yırtıcı kuşlar da gücü, hâkimiyeti simgelemiştir.

Şekil 8

Konya Taş ve Ahşap Eserler Müzesi'nde Yer Alan Ahi Ahmed Şah'a Ait Mezar Taşı



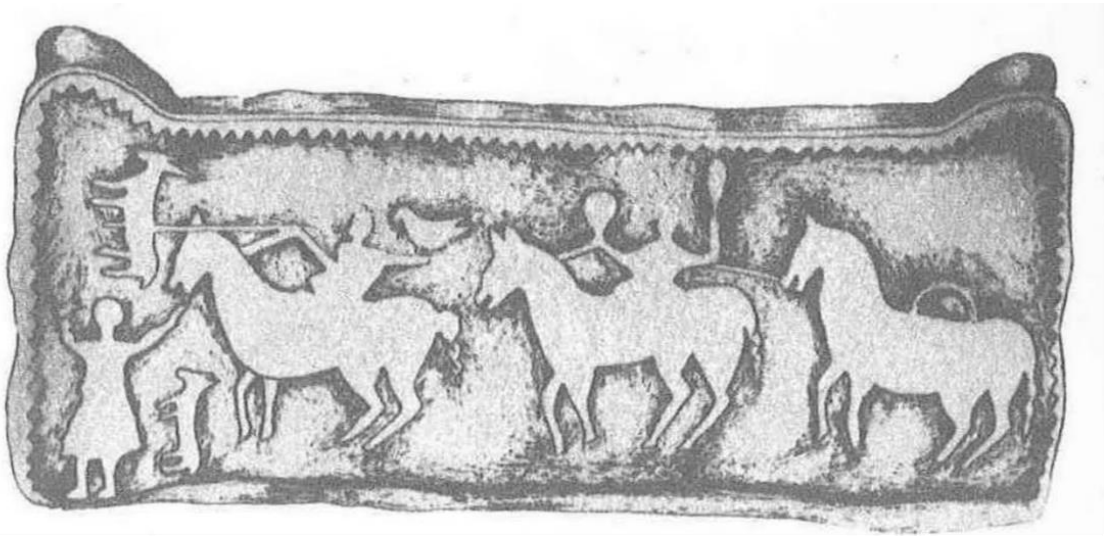
(Esin, 2006)

Türk Yakut Şamanizm’inde demircilerle beraber diğer önemli motif demir gagalı, demir pençeli, uzun kuyruklu kuş analardır. Ayrıca şamanları dünyaya getiren demir kanatlı kartal gibi her şamana ait ayrıca hayvan ruhları vardır (Bayat, 2021, s. 66-95). Yine şaman kıyafetlerinde göğüslük kısmına kuş göğsünde yer alan kemiklerin işlenmesi ve kuş tüylerinin kullanılması kuşun Türk şaman görüşündeki yerini göstermektedir (Sagalayev, 2020, s. 132-140). Altay Yaratılış Destanı’nda da bir su kuşunun dalıp toprak çıkarması sonucu evrenin

oluşmasına rastlanır, Şato Türklerinde yöneticinin kartal yuvasında doğduğuna inanılmıştır. Tuğrul adındaki avcı kuş ya da mitolojik Anka kuşu figürü Türk halk masallarında ve mitolojisinde karşımıza çıkar. “Tanrı’ya açılan göğün kapısını bekleyen çift başlı kartal” motifi Hun çağına ait Altay buluntularında bir maddi kültür varlığı olarak rastlanır (Ögel, 2014b, s. 165-166). Yine bu simgenin gücü Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey’in, Abbasi halifesinin koruyuculuğunu üstlendikten sonra çoğalmıştır. Halife tarafından Tuğrul Bey’e doğu ve batının sultanı unvanı verilmiş ve bu unvan çift başlı kartal ile somut bir simgeye evrilmiştir. Ama kuşla ilgili kuşkusuz en önemli bilgi tanrının bir tezahürü olmasıdır (Sagalayev, 2020, s. 132-140). Türk mitolojisinde bebekleri ve atları koruyan Umay Ana’nın sembolünün yine Hüma kuşu olduğunu da eklemek gerekir (Çoruhlu, 2020, s. 57).

Şekil 9

Afyonkarahisar Mezar Taşında, Ölenin Bir Avını Anlatan veya Bir Cenaze Alayını Tasvir Eden Sahne



(Esin, 2006)

Şekil 10

Ankara Etnografya Müzesi'nde Yer Alan Tokat'ta Bulunmuş Çift Kuşlu Mezar Taşı



(Esin, 2006)

Kuşlar ayrıca hem Kuran hem de tasavvuf geleneğinde önemli bir rol oynamaktadır. Hz. Süleyman'ın (a.s.) hükümdarlığı sırasında kuşlar onunla birlikte çalışır ve onun emirlerini yerine getirirler. Hz. İbrahim (a.s.) ve oğlu Hz. İsmail'in Mekke'den ayrılışını anlatan Sure-i İbrahim'de de kuşların rolü vardır. Bu surede, kuşların Allah'ın yarattığı varlıklar olduğuna ve insanlara bir öğüt kaynağı olduklarına işaret edilir. Güvercin Allah'ın rahmetini simgeleyen bir varlık olarak tasvir edilir. Karga ise, Hz. Habil'in (a.s.) kardeşi Hz. Kabil tarafından öldürülen kardeşi Hz. Habil'in (a.s.) cesedini toprağa gömmek için ilk defa yere düşen bir kuş olarak tasvir edilir. Güvercinin Hz. Muhammed'i korumak için mağaranın girişine yuva yapıp yumurta bırakması kuşların Kur'an çerçevesindeki değerini gösterir niteliktedir. Tasavvuf geleneğinde Hacı Bektaş Veli'nin güvercin donuna girmesi, Hz. Ali'nin turna kuşuyla simgelenmesi eski Şamanist dünya görüşünün Türk İslam kültüründe devamıdır. Bu örneklerden görülebileceği üzere İslamiyet öncesi ve İslami dönemde kuş motiflerinin mezar taşlarında kullanılmaktan hiç vazgeçilmemesine sebeptir.

Kandil

Kandil kelime anlamı olarak Latince’de “candela” kelimesinden Arapçalaşarak “kindîl” kelimesinden türemiştir. Türkçe’de ise “kandil” olarak geçen isim, mum, lamba, aydınlatıcı anlamlarına gelmiştir (Bozkurt, t.y.). Türk ve İslam sanatında kandil, farklı yüzeylerde farklı anlamlara gebedir. Işık/nur manasının temelinde, tanrısal bir simge olarak ölüm sonrası yaşamı ve Allah ile peygamberlerin nurunu işaret etmiştir. Dini ve sivil mimari yapıların duvarlarında, kalem işi olarak ya da mezar taşlarında kabartma olarak kullanılan bu motifler ayrıca ahşap, mermer, taş, maden, dokuma, cam gibi farklı alanlarda da kendine kullanım yeri bulmuş ve sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Bu motifler bazen yan yana bazen de örüntüler biçiminde kullanılmış, camilerde ise özellikle mihrap nişlerinde sıklıkla görülmüştür (Acar, 2022, s. 1135). Niş ve kemerlerin tüm inançlarda kapalı bir anlatımla ilahi gücü simgelemiş, özellikle mihrap yön gösteren bir işaret olarak doğru yol sembolizmini belirtmiştir (Selçuk & Yurttaş, 2021, s. 485). Mihrab kelimesi “güneş kabı”, “ışık kabı” manasına gelir, aynı insanın bu mihraba yönelmesi sembolik olarak ışığa ve Tanrı’ya yönelmesidir. Aynı mihrab gibi şamdanın anlamı da ışık veren kaptır (Kalfazade & Ertuğrul, 1989, s. 34).

Şekil 11

XIV. Yüzyıl Malatya Kırklar Mezarlığından Kandil Motifli Mezar Taşları

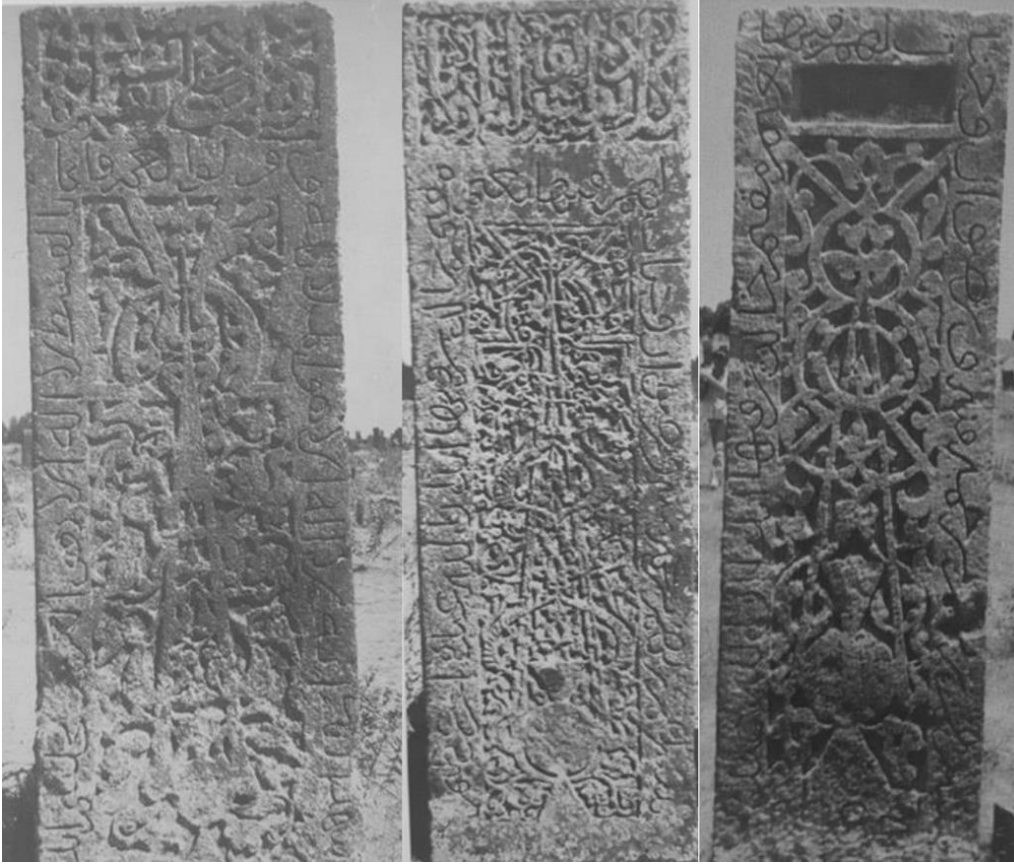


(Çal, 2015)

Özellikle mezar taşlarında ve seccadelerde rastladığımız kandil ikonları, Uşak Boduroğlu Camii kubbesinde sekizgen bir örüntüde de görülür. T. Acar söz konusu kubbedeki kandillerin, hali hazırda kubbenin kendi Tanrı ve hükümdarlık manalarına gelen ikonografisiyle beraber peygamber, ışık, cennet gibi kavramlarla da anlamını sağlamlaştırdığına dikkat çeker (2021, s. 1155).

Şekil 12

Kandil Motifli Ahlat Mezar Taşlarından Örnekler



(Karamağaralı, 1992)

Kandil motiflerindeki ikonografinin ilahi yönünü Kuran-ı Kerim’de geçen Nur Suresi’nde özellikle bulmak mümkündür: “Allah ışıktır göklerin ve yeryüzünün. Işığının örneği, kandil konan bir yere benzer, orada bir kandil var, kandil, bir sırça içinde, sırça da parıl parıl parlayan bir yıldız sanki; doğuda da olmayan, batıda da olmayan kutlu zeytin ağacından yakılmış; ateş dokunmadan da yağı, hemen ışık verecek; nur üstüne nur. Allah, doğru yolu gösterir nuruyla dilediğine ve Allah, örnekler getirir insanlara ve Allah, her şeyi bilir.”

Aynı Nur Suresi gibi Ahzâb Suresi’nde de nur ile ilgili, Hz. Muhammed’i etrafına ışık veren bir kaynağa benzetildiği bölümler önemlidir: “Ey peygamber! Seni tanık, müjdeci, uyarıcı, izniyle Allah’a çağırıcı ve etrafını aydınlatan bir ışık olarak gönderdik.”

Şekil 6

Gövde Kısımında Allah Yazılı Kandil Motifi ile Süslenmiş Şahide Örnekleri



(Kılınç, 2019)

Bektaşilikte de kandil anlamına gelen “çerağ” Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin ilahi ışığını simgelemekte, Allah tarafından Hz. Muhammed’e çerağ verilmesi de kandil motifinin ikonografik zeminini güçlendirmektedir (Çolak, 2017, s. 229). Mezar taşlarında kandil motifi, merhum yahut merhumenin mezarını ahirete kadar aydınlatacak, Allah’ın nuru ile ölüm sonrası hayatı ışıklandıracak bir ikon olarak görülmüş ve bu doğrultuda şıklıkla kullanılmıştır (Acar, 2022, s. 1135). Anadolu Türk sanatında Hem Selçuklu hem de Osmanlı Döneminde, Konya, Akşehir, Sivas, İznik, Van, Bergama, Ahlat, Edirne, İstanbul gibi çok çeşitli yerleşim alanlarında kandil motifine mezar taşlarında rastlamak mümkündür. Bu kabartmalarda bazen şahidenin tamamını kaplayan bir ana motif olarak bazen de etek ya da alınlık kısmında yer almışlardır. Bazı tasvirler sade bir üslupla bazılarında da yüksek kabartma ve detaylı işçilik

görülmüştür (Kalfazade & Ertuğrul, 1989).

İncelediğimiz bu ikon genel olarak, güneşe, ateş ve ışığa, aydınlık ile nura işaret eder. İslamiyet öncesi Türk sanatında da güneş ikonları, kün-ay motifleri, ışık ile ilgili simgeler gerek plastik sanatlarda gerek sözlü ve yazılı kültürde oldukça fazla kullanılmıştır. Hunlardan beri devam eden Gök Tengri'nin bir sembolü olarak da görülen güneş ışınları, hükümdarlık ve bereketi de temsil etmiştir (Ögel, 2014b, s. 245-249) Işığın zaman içerisinde devam eden bu anlamları Türk ve Türk İslam sanatında kandil motifini önemli bir yere koymuştur.

Kadeh

Kadeh motifleri, Orta Asya sanatında binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Kadehlerin, Hun ve Göktürk dönemlerinde de kullanıldığı bilinmektedir. Kadehler, gömütlerde, yerleşim yerlerinde ve tarihi yapıların cephelerinde sık sık kullanılmıştır. Genelde simetrik olarak tasarlanan söz konusu motifler, cephe kompozisyonlarında kullanıldığı gibi çeşitli el sanatlarında da görülür.

Şekil 14

Göktürk Dönemi Elinde Kadeh Tutan Balbal



(Çoruhlu, 2000)

Kadeh kelimesi Türk dilinde sıvı içmeye yarayan kap manasına gelir ve Tuna Bulgarları ile Uygurların dillerinde rastlanır. Bu kelimenin kökenlerinin mazisi ile Orta Asya Türk sanatında elinde kadeh tutan heykellere rastlama sıklığı aynı paralellik içindedir. Kurganlardan çıkarılmış kadeh örnekleri oldukça çeşitlidir. Cam yahut altından yapıldığı gibi sırlanmış,

nakışlı, kuplu gibi nice çeşidinin olması kadehlerin tören kapları olarak sembolik değeri olduğunu işaret etmektedir (Güner, 2018, s. 650).

Şekil 15

Göktürk Dönemi Elinde Kadeh Tutan Balballar



(Çoruhlu, 2000)

Düğünlerde, dualarda, cenaze törenlerinde ve devletle ilgili mevzularda çeşitli kadehler kullanılmış ve özellikle Hakan'ın elinde bir güç sembolü olarak belirmiştir. Şölen ve ant törenleri antik dünyanın çok değerli iki merasimi olup kadehler buralarda en fazla görülmüştür. Kadehler, birçok kültürde olduğu gibi Orta Asya'da da bereket, zenginlik, refah, mutluluk ve şans sembolüdür. Cömertlik ve paylaşımı sembolize eder. Orta Asya kültüründe, kadeh ayrıca, bir dostluk işareti olarak da kullanılmıştır. Kadehlerin çeşitleri hakimiyeti, misafirperverliği, zenginliği işaret etmektedir (Ögel, 1978). Öney (1992) ise kadeh ikonografisini direkt hükümdar ikonografisi ile eş değer tutmuş ve kudreti temsil ettiği yargısına varmıştır. Saray

yaşamında büyük bir yer kaplayan şölen ve av yemekleri, hakanın elindeki kadeh ile betimlenmiştir (ss. 171-176).

Kadeh ikonografisini özümsememiz için önemli bir noktanın eski Türk inançları ve günlük hayatındaki yerine değinmemiz yerinde olacaktır. Bu, genelde kadehin içinde yer aldığı düşünülen ölümsüzlük suyudur.

Öncelikle Âb-ı Hayat sonsuz hayatı simgeleyen ve şamanizmde kendine yer bulan bir motiftir. Hayat suyu ölmezlik suyu olarak da tanımlanmış ve tatlı lezzetli bir su olarak nitelenmiştir. Hem kur'an'da hem halk edebiyatında geçen hayat pınarı motifini ortak bir öge olarak karşımıza çıkar. Hızır İlyas mesellerinde ölümsüzlük pınarında pişmiş balığın canlanması ve Hızır ile İlyas'ın bu pınardan kana kana içerek ölümsüzlüğe eriştiği görülür. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa ve Hz. Hızır hikayesi anlatılırken, Hz. Musa'nın buluşma yerini bulmak için aldığı balığın canlanması ve âb-ı hayat kavramına dolaylı olarak temas edildiği belirtilir. Hızır'ın "rahmet" ve "gizli ilim" verilen bir kul olduğu ve bazı hadis kaynaklarında "âb-ı hayat" kavramına atıfta bulunulduğu ifade edilir. Buhari'nin bir rivayetinde, buluşacakları kayanın dibinde "hayat kaynağı" olarak adlandırılan bir kaynak olduğu ve balığın buradan sıçrayarak canlandığı açıklanır. Bu kavramın Hızır meselesiyle ilgili olarak mitolojik bir öneme sahip olduğu ve halk arasında yaygın bir inanç olduğu açıktır (Ocak, t.y.). Kıyamete değin Hızır'ın denizde, İlyas'ın karaya hükmetmesi eski Türk inancında yer-sub inancına da paraleldir fakat bu ayrı bir başlığın konusudur. Köroğlu adlı destanda Köroğlu, avladığı kuşun gölde canlandığını görür. Bunu babasına haber vermeye giderken gölün bine bölündüğünü fark eder. Yine ilahi aşk manasına da gelen Ab-ı Hayat, Allah'ın ledün ilmini kullara vakıf eden bir geçiş özelliği de sağlamıştır. Bu şekilde ilim ve sır anlamlarını da kapsar. Birçok şiirde de âb-ı hayat motifi kullanılmıştır:

“Ben senin âb-ı hayât-ı lebinin teşnesiyim
Tâlib-i çeşme-i hayvan isem inşân değilim”
Yenişehirli Avnî

“Âh-ı hayât olmayıcak kısmet ey göniil
Bin yıl gerekse Hızır ile seyr-i Skender et”
Zeynep Hatun (Pala, 2004, s. 2-3)

Koç Boynuzu

Genel olarak, koç boynuzu güç, erkeklik, cinsellik, doğurganlık ve yeniden doğuş gibi sembolik anlamlarla ilişkilendirilir. Bu sembolizm, farklı kültürlerde değişiklik gösterir, ancak

koç boynuzu genellikle güç sembolü olarak kabul edilir. Örneğin, antik Yunan ve Roma mitolojisinde, koç boynuzu Zeus ve Dionysus gibi tanrıların sembolüdür. Özellikle Yunan mitolojisinde, Koç Boynuzu Takımyıldızı ile ilişkilendirilen pek çok öykü bulunur.

Şekil 16

Koyun veya Koç Heykeli Biçimli Mezar Taşı, Yaylabaşı Köyü



(Berkli, 2007b)

Oğuz kabilesi arasında koyun ve koç şekillerinin totemlerden biri olması, koyun ve koç kültürünün çok erken dönemlerde yaşatıldığını göstermektedir. Zoomorfik motifler arasında en sık rastlanan ikonlardan biri olan koç boynuzu totemizm kalıntılarıyla beraber Zerdüştlük unsurları ve erken dönem kabilelerinin hayvanları kutsama inançlarıyla da ilişkilidir. Azerbaycan'da koyun heykelli mezar taşlarının yaygın olması, Selçuklular ve sonrasında Karakoyunlu ve Akkoyunlu kabileleri birliği olan Oğuz Türklerinin faaliyetleriyle ilişkilendirilmektedir (Kartaeva & Oralbay, 2020, s. 926).

Türk topluluklarında Gök Tanrı'ya sunulan adakların özellikle beyaz koç ve koyunlardan seçilmesi, eski Çin kaynaklarında dahi kendine yer bulmuştur. Gök koç denilen kurbanlar aynı zamanda sonsuzluğu temsil etmekte ve ölümsüzlüğün sembolü olarak görülmektedir. Aynı at kurbanları gibi kurban edilen hayvanın postunun göğe uzanan bir sırığa asılması koç kurbanlarını daha göksel bir yere koymaktadır. Ayrıca yalnız adak törenlerinde ve şöenlerde değil bilhassa Pazırık kurganlarından çıkan dokumalarda da hayvan mücadele sahnelerinde dağ koyunu ve keçisine erken devirlerden beri rastlanmıştır (Çoruhlu, 2019, s.

211-213).

Şekil 17

Kültiğin Mezar Anıtı Önündeki Karşılıklı Koç Heykelleri, Moğolistan



(Berkli, 2007b)

Altay Türklerinin Türkistan'ı Çinlilerden geri alma seferi sırasında Çinli padişah Akunbeşim'in rüyasını askerlerine anlattığı anlatılmaktadır. Rüyasında, tahtını yıkan yuvarlak boynuzlu gök koçun olduğunu anlatmaktadır. Bu yuvarlak boynuzlu gök koç ise Manas'ı temsil etmektedir. Burada gök koyun ve gök koçun rengi de farklı bir anlam taşımaktadır. Çünkü mavi renk Türk kültüründe önemli bir anlama sahip olan bir renktir. Mavi, göğün rengidir. Türkçede “gök” kelimesi hem mavi rengi hem de semayı ifade etmektedir. Göğün Türk devlet anlayışındaki yeri büyüktür. Eski Türk inancına göre kağanlar Tanrı tarafından seçilir ve devleti yönetme yetkisi Tanrı tarafından verilirdi, bu bağlamda gök renkli koçun direkt hakimiyet simgesi olduğu Manas destanında açıkça görülmektedir (Useev, 2016)

Günümüzde dahi devam eden alan araştırmalarında kaynak kişiler hala koç boynuzunun bereket ve güç sembolü olduğunu, üremeyi temsil ettiklerini belirtmektedir. Burada dikkat çeken başka bir nokta ise koç kültünün baskın olduğu yörelerde başlıca geçim kaynağı olarak hayvancılığın kabul edilmesidir. Bir motifin başat unsur olarak öne çıktığı hemen hemen her alanda söz konusu ikonun günlük hayatta önemli bir geçim ve inanç figürü olduğunu görmekteyiz. Hayvanların boynuzlarının evdeki huzuru koruyup uğur getirdiğine inanılmakta ve nazara karşı koruyucu bir tılsım olarak da görülmektedir (Doğan, 2022, s. 1039). Bu alışkanlık yalnız sivil yapılarda değil dini mekanlarda da kendini göstermiş (Berkli, 2014, s.

69) ve hatta modern bir yapı olarak Anıtkabir'in tavan kompozisyonlarında yer almıştır (Çakmakoglu Kuru, 2017, s. 78).

Koç boynuzunun bu bilgiler ışığında bereketi, hakimiyeti, yaşamı simgelediğini görmekteyiz. Gerek halk edebiyatında gerek geleneksel Türk sanatlarında bu kadar fazla görülmesinin sebebi kuşkusuz koç boynuzuna yüklenen pek çok sembolik anlamın yanında boynuzun spiral yapısının estetik gücüdür (Özsoy, 2020).

Kılıç, Ok, Silah

Silah ve ok, Türk kültüründe savaş ve korunma anlamında büyük bir öneme sahiptir. Türk tarihinde at üstündeki hareketli yaşam tarzı, Türkleri sürekli olarak tehlikelerle karşı karşıya bırakmıştır. Bu nedenle, silah ve ok, Türk kültüründe merkezi bir yer tutar. Hem savaş araçları olarak kullanılan hem de sembolik anlamda büyük bir öneme sahip bu araçlar mezar taşlarında da sıklıkla kullanılmışlardır.

Ok ve yayın Türk sembolizminde ve edebiyatında büyük bir yer işgal eder (Sakaoğlu & Duymaz, 2017, s. 217). Ok, hedefe ulaşmayı, zaferin yolunu açmayı ve ilerlemeyi simgelerken, silah güç, cesaret ve zafer sembolü olarak kabul edilir. Bu sembolik anlamıyla, silah ve ok özellikle liderler ve savaşçılar tarafından kullanılmıştır. Hatta Hun İmparatoru Atilla (Ögel, 2014a, s. 227-228) tanrının kılıcı ifadesiyle anılmış olması mizacının sert olmasının yanında hakimiyetinin göksel olduğuna inanılmasından da kaynaklıdır.

Şekil 18

XII. Yüzyıl Eyer Kaşı Detayı, Geriye Ok Atan Bir Kırgız Süvarisi



(Diyarbakirli, 1972)

Şekil 19

Tunceli Hozat'taki At Başlı Mezar Taşında Yer Alan Tüfek Detayı



(Mercan, 2022)

Şekil 20

Elâzığ Müzesi'nde Yer Alan At Başlı, Üstünde Kılıç İşlemeli Mezar Taşı



(Mercan, 2022)

Şekil 21

Cizre Şırnak Mezarlığında Yer Alan Kılıç ve Silahlarla Detaylı Baş Şahide



(İnci, 2008)

Silah ve ok, Türk kültüründe savaşçılık, atıcılık ve korunma gibi değerleri temsil ettiği için Türklerin kimliklerinde önemli bir yer tutar. Bilhassa Türk kılıcının diğer dünya kılıçları arasında kendini gösteren mekaniği ve bu kılıcı kullanmadaki yüksek maharet takdire değerdir (Ögel, 1948, s. 459). Bu semboller, Türk halkının cesaretini, direncini ve bağımsızlık ruhunu simgeler. Silah ve ok aynı zamanda Türk sanatında, el sanatlarında ve süslemelerde de sıkça kullanılır, kültürel zenginliğin bir parçasıdır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Türk Mezar Taşlarında Görülen Gülbezek, Çarkıfelek ve Mühr-ü Süleyman Ögelerinin İkonografik Anlamları

Çarkıfelek

İkonlar hem bir şeyi anlatan hem de tek başlarına estetik olarak değer üreten simgelerdir. Bu bağlamda çarkıfelek sembolünü incelediğimizde kendisinin işlevsel bir süsleme elemanından ziyade daha detaylı gözlemler neticesinde farklı ikonografik anlamlar içerdiğini fark ederiz. Aynı önceki bölümlerdeki gibi Çarkıfelek'i oluşturan desenleri de ayrı ayrı incelemeye tabii tutup Türk ve dünya sanat tarihinde yerine odaklanacağız. Kelime olarak felek gökyüzü, kubbe manalarına gelir. Aynı zamanda kader (Kurnaz, t.y.) manasını da içinde taşıyan bu kelime çark ile birleştiğinde, kaderin yahut göğün dönüşünü ifade eder. Burada dikkate değer ilk noktalar ebedi dönüş fikri, göğün daireyle simgelenmesi ve yine semanın ihtiva ettiği yaratıcı ile hükümdar kavramlarıdır. Bunların ardından ikonun içindeki svastika benzeri öge ise konunun bir diğer önemli ayağı olacaktır.

Şekil 22

Tunceli'de Bulunan Koç Mezar Taşı Üstündeki Çarkıfelek Detayı, Sağlamtaş Köyü



(Mercan, 2022)

Ebedi dönüş fikrinin tasavvuf inancındaki yansıması, aşkının her canlı ve cansız varlığın ruhunda dolaşıp tanrının mutlak varlığına karışması temellidir. Bu temel, ruhun özellikle dairevi bir yol izlemesi konumuz için ciddi bir zemin oluşturmaktadır (Gültepe, 2019, s. 3736, 3737). Yine tekke, halk ve Bektaşî kültürlerinde farklı nazım şekillerinde ifade edilen devriyye adındaki şiir türü, devir adı verilen varlıkların tümünün tek özden geldiğini ve yeniden yaratana döneceği görüşü anlatan manzum eserlerdir (Uzun, t.y.). Bu ebedi dönüş Yunus Emre, Mevlâna, Ahmet Yesevi gibi mutasavvıfların dizelerinde sıklıkla kendine yer bulmuş ve bilhassa değer gören kişilerle bir olma fikri temel olmuştur.

Şekil 23

Şırnak Cizre Mezarlığında Tepesinde Çarkıfelek İkonu Bulunan, Kılıç, Tüfek ve Hayvan Detaylı Şahide



(İnci, 2008)

Dairevi simgeler birçok kültür ve coğrafyada hayatı ve zamanı simgelemiştir (Sagalayev, 2020, s. 116). Bu simgeleşme, canlıların vahdet-i vücuda ulaşmak için kat ettiği yolu anlatır, bu yol dönem dönem kader olarak algılanmış yahut sürekli daire üzerinde dönüp durmayı içermiştir (Mülayim, 2018, s. 207). Bunlardan da yola çıkarak yine dini ayinlerin başında gelen semah, sema, tavaf da bu ebedi dönüşü simgeleyip tek olana ulaşma arzusundan kaynaklanır (Özdemir, 2022). Bu ve buna paralel ebedi dönüş fikrini daireden ayırmak mümkün değildir, daire özellikle İslam kültüründe devlet ve Allah'ı işaret eder. Merkeziliği, hareketi ve dengeyi hep bir anda içinde barındıran daire, mimaride cephe kaplaması ögesi olarak değişmez bir unsur olmuştur (Çaycı, 2017, s. 231).

Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemi cephe tezyinatında sıklıkla dairenin etrafını saran ejder motifi dikkat çeker, Özellikle ejder motifi hanlığı simgeleyip yönetim gücüyle eş değer görülmüştür. Uygur bölgesi taş yazıtlarında dahi rastlanan ay ve güneş ikonları ardından Osmanlı Devleti'nin yayılma politikasında da motivasyonu sağlayan kızıl elma ideali ile bu daire sembolleri (bilhassa güneş ve ay) iç içe geçmiş, ortak bir fikri zeminde buluşmuşlardır (Esin, 1969, s. 173-176) (Mülayim, 2018, s. 190).

Şekil 24

Şırnak Cizre Mezarlığında Yer Alan Çarkıfelek Detaylı Şahide, Uygur Özdemir



Çarkıfeleğin içindeki gamalı haç için ayrıca başlık açmak gerekir, Paleolitik dönemden itibaren her coğrafya ve kültürde rast geldiğimiz bu simge (Hoppál, 2021) dört kolun birbiri ardında yerleşmesiyle dönme izlenimi verir. Üst paragraflarda da belirttiğimiz üzere ebedi dönüş ifadesinin gamalı haç motifinde de devam ettiğini gözlemleyebiliriz. Hayatı, zamanı ifade eden bu şekil, dairenin içerdiği anlamlarla paralellik taşır. Daire ve içinde yer alan svastika benzeri sarmal birbirini kovalayan Çarkıfelek sembolü, bunlardan dolayı zamanı simgelemiştir. İnsanoğlunun en büyük yaşam problemi, ömrünün bir sonu olmasıdır. Zamana ve hayatın döngülerine tek hâkimin yaratıcı olduğuna inanılmış, öyle ki bu inanç Orhun Abidelerinde de kendine yer bulmuştur; “zamanı Tanrı yaşar, insanoğlu ölümlü türemiş” cümlesi (Ergin, 2011, s. 27) Kültigin Yazıtında dikkat çeker. Bu zaman döngüsünün ifadesi olan svastikanın merkezinde “x” ya da “+” şeklini görürüz. Umay ve Tengri Han’ı sembolize eden bu iki işaret, yaratıcının 4 yöndeki hakimiyeti ile beraber hükümdarlığı anımsatır (Qurbanov, 2013, s. 30). Türk İslam sanatında yine “x” sembolünün oluşturduğu daimî örüntüler, vahdet ve kesrete beraber işaret eder (Çakmakoğlu Kuru, 2020, s. 2281). Z. Gökalp de (2020, s. 37) buna ek olarak 4 anayön sembolizmine dikkat çekip bilhassa şarkın değerine dikkat çekmiştir. Öyle ki şarkın Gök Ejderha tarafından yönetildiğine ve bu ejderin yağmurlar yağdırdığına değinir.

Şekil 25

Sivas, Zara Bolucan Köyü Mezar Taşlarından Detay



(Kaya, 2019)

Daire şekli önceki bölümlerde de tekrarladığımız üzere gök kubbeyi simgeler. Bunun için çarkıfeleği anlamamızda kültürümüzdeki Gök Tanrı inancına ve gökyüzü ile ilgili inanışları incelememiz elzemdir. Çin kaynakları Hunlar ile Hunlarının ardından Orta Asya'ya yerleşmiş çeşitli topluluklardan bahsederken Gök Tanrı inancına mensup olduklarını; ay ve güneşe kurban verdiklerinden bahsetmiştir. Şaman ayinlerinin önemli bir kısmını kaplayan Ülgen'e ulaşmak için gidilen yolculuğun sonu, göğe ulaşmak ve orada kurbanı sunmak olmuştur. Yine eski Türk inancında dünyayı yarattığına inanılan Ülgen'i simgeleyen kuş sağ kanadı güneşi sol kanadı ayı kaplayan bir kartaldır (İnan, 2020, s. 2-3, 41,105).

Şekil 26

Ahlat Müzesi'nde Bulunan Çarkıfelek Motifli Bir Mezar Taşı



(Karaca & Şan, 2019)

Yine Ülgen ile beraber anılan bir diğer önemli kült olan Umay, ruhları koruyup çocukları korur, hayvanların artırımını sağlamasıyla bilinir. Burada Umay'ın gökle dikkat çeken ilişkilerinden biri Nanaylarda gökyüzünün kadın ruhu olarak anılmasıdır. Bunun yanında kanatlı tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Kanat bir iktidar ve güç simgesi olarak Umay inancında da görülmüş ve hatta Kırgızlarda aslan bedenli bir kartal yumurtasından çıkan kanatlı köpek olan Kımay ile betimlenmiştir (Bayat, 2022, s. 66-72). Ayrıca Umay adının kökeninde ışık

olduğundan dolayı güneş ile bağlantısına dikkat çekmiştir (Çoruhlu, 2020, s. 55-57) ve yine gökyüzüyle ilişkili olarak talih kuşu olarak da anılan Hüma ile Umay'ın simgelendiğine dikkat çekmiştir.

Özellikle Ural-Altay toplumunda Ana Tanrıça Umay, gök tanrının gücünün ortağı gibidir. Yaşam ve ölümü dengelemesi ve doğum sürecine olan etkisi bir nevi feleğe olan müdahalesi onu bir güç simgesi halinde algılamamızı sağlamıştır. Işık ve evin ocağıyla ilgili olan Umay ayrıca güneşin doğasına da sahiptir (Sagalayev, 2020, s. 59-61). Fakat burada en önemli ayrıntı şüphesiz inanç değeri taşıyan hemen her sembolün iki anlamlılık taşımasıdır. Tıpkı göğün de insan hayatı üzerinde kötü ve iyi etkilerinin gücü gibi Umay da yapan kadar bozan, koruyan kadar öldüren, merhameti kadar içinde acımasızlığı taşıyan bir kültür (Çoruhlu, 2020). Bu zıtlıkları içinde barındırdığı kadar da belleklerde yer kaplamıştır.

Tanrı ve tanrıçalar kadar gökle bağlantısı olan bir diğer mesele de otağlar olmuştur. Gök, dünyayı kaplayan bir çadır olarak görülmüştür ve Türkler mikro kozmos temelinde yaşadıkları mekanları inşa etmişlerdir. Oğuz Kağan'ın “Gök çadırımız, güneş de bayrağımız olsun” ifadesi yine kızıl elma kavramı ile yakından ilişkilidir, tüm dünyayı kendi yurdu gören bu felsefe içinde güçlü bir merkezîyetçilik ve hükmetme olgusu taşımaktadır (Ögel, 2014b, s. 213).

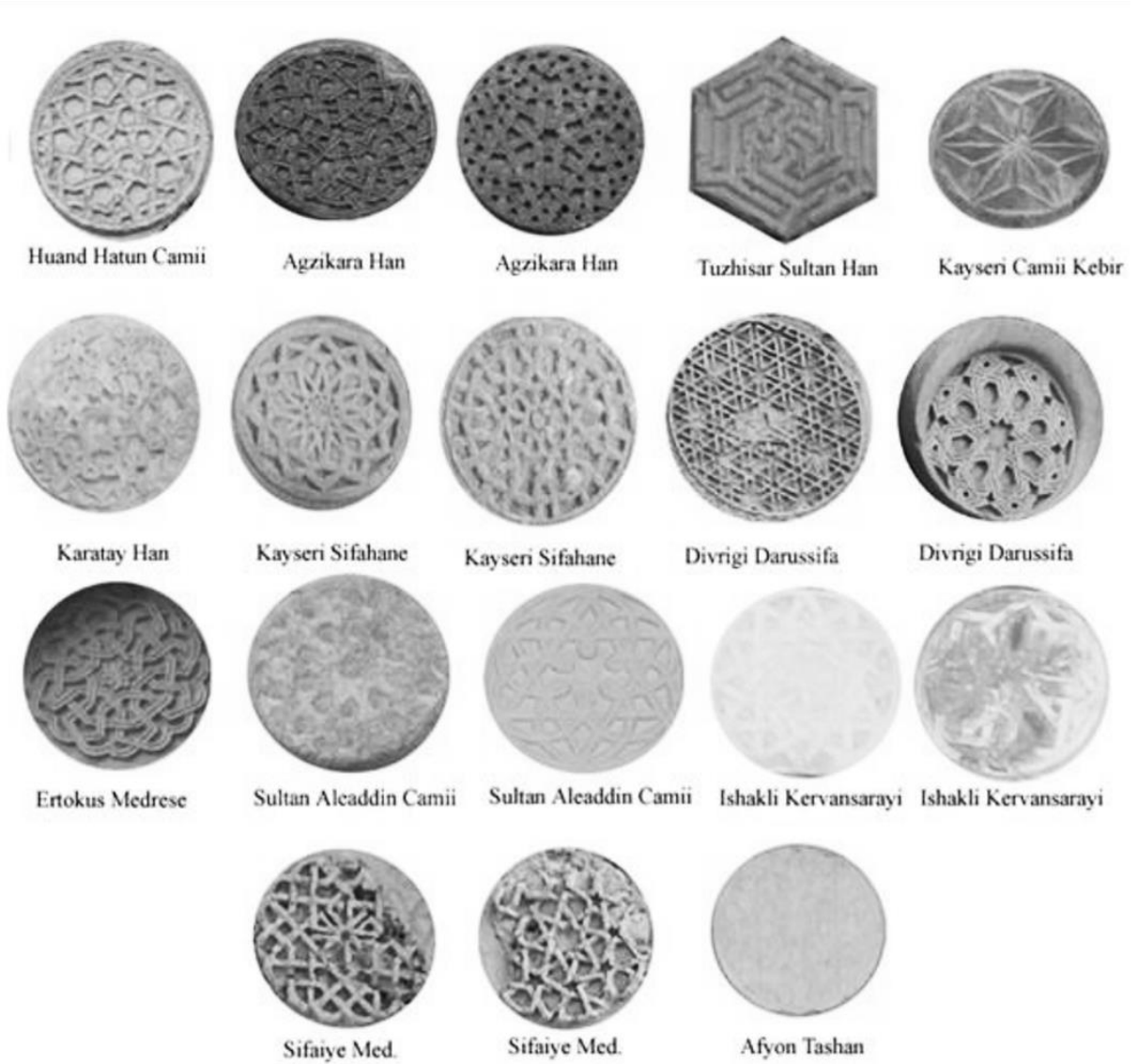
Su, 4 anayön, doğu, zaman, daire, sema gibi ele aldığımız kavramlardan her biri tek başlarına ve beraber yaratıcıya atıf yapmışlardır. Türk kozmolojisinin bu en değerli motifleri Çarkıfelek ikonunda yer etmiştir. Birer güç simgesi olarak işlendiği gibi şahidelerde de insanın güçsüzlüğüne ve Allah'ın yüce varlığına gönderme yapmıştır. Yaratıcıya yapılan bu göndermeler dolayısıyla kolektif bir inanış olarak yöneticinin yetkisinin Gök Tengri'den yahut Tanrı'dan alındığı fikrini de desteklemiştir. Güç ve hakimiyet simgeleri hem barındırdığı estetik değer hem de ikonografik zengin dili sayesinde Türk sanatının hemen her zamanı ve coğrafyasında vazgeçilmez bir öge olmuş, çeşitlenerek devamlılığı sağlanmıştır.

Gülbezek

İnsan sanatı üretirken en başta sırtını etrafında süregelen estetik kalıplara yaslamış ve gerek kendi varlığını gerek çevresini temel alarak biçimler yaratmıştır. Bu yaratma hali, antik çağdan itibaren mimesis kavramıyla karşılanmıştır. Aristo da Platon gibi sanatçıları doğanın taklitçisi görmüş ama ustasından farklı olarak sanatçıların nesneleri betimlerken üç ayrı ihtimale sadık kaldığını söylemiştir. Bunlardan ilki nesnelerin aynısını kopyalamakken diğeri nesnelerin insan bilincindeki inanç tabanlı halini ve sonuncu da nesnenin nasıl olması gerekiyorsa idealize edilmiş biçimi olmuştur (Aristoteles, 1987, s. 75-76).

Şekil 27

Geometrik Kompozisyonlu Gülbezek Örnekleri



(Ertunç & Yaman, 2019).

Bu bağlamda gül rozetlerin öncelikle doğadaki temel hali olan gül şekliyle inanç tabanlı daire simgesini beraber anlamlandırmak yerinde olacaktır. Bu öğeleri ikonografik olarak incelemeye tabii tutabilmek için öncelikle güllerin sanatımızdaki yeri ve önemini ardından da gülbezeklerin çevresini saran daire motifinin olası anlamlarını araştırmak gerekir. Elde edeceğimiz sonuçların ışığında bu gül rozetlerin Türk sanatının kendine özgü sanat dilinde ne gibi anlamlara geldiğini ikonografik olarak gözlemleyebiliriz. Fakat kısa tanım şekliyle Gülbezekler stilize edilmiş gül şeklinde, daire formunda bezeme ögesidir ve kabartma biçiminde görülürler (Turani, 2022, s. 126).

Şekil 28

Bitkisel Kompozisyonlu Madalyon Örnekleri



(Ertunç & Yaman, 2019)

Rosa L. cinsine ve Rosaceae ailesine dahil olan gül, 115 cinse ve 3200 kadar türe sahiptir. Kendisinin peyzaj süslemelerinden çiçekçiliğe, eczadan parfümeriye uzanan çok çeşitli kullanım alanı vardır. Omurgasızlar için de ev ve yiyecek görevi görmüştür güller (Özçelik & Gürçay, 2015, s. 1-5). Bu çiçeğe günlük hayatta bu kadar fazla rastlanılmasının en önemli sebebi elbette kokusu ve estetik görüntüsüdür. Bundandır ki oldukça fazla sanat dalında kendini göstermekten geri durmamıştır. Divan edebiyatında sıklıkla başvurulmuş teşbihlerden olan gül, maşukun yüzüne veya yanağına sıklıkla benzetilmiş ve sevgili bu çiçeğe benzerliğiyle övülmüştür. Gül yetiştiriciliğin zahmeti ve gülün dikenini sevgilinin nazıyla eşdeğer görülmüştür. Aynı zamanda bu çiçek tazeliğiyle baharı simgelemiş fakat çabuk solmasıyla da dünyevi aşkın eleştirisi olmuştur:

“Gül-i ruhsârına karşıt gözümde kanlı akar su
Habîbim fasl-ı güldür bu akan sular bulanmaz mı”
Fuzûli (Pala, 2018, s. 183).

Bülbül ya da gül sesi anlamlarına gelen Gülbânglar, toplu söylenen ilahi veya dualardır. Yeniçeriler, Kalenderîler, Bektaşîler ve Mevlevîler arasında yaygın olarak kullanılmıştır.

“Gülbang-ı kudûmun çekilir arş-ı Hudâ'da
Esmâ-i şerifin anılır arz u semâda”
Şeyh Galib (Pala, 2018, s. 183-184).

Oğul Bugün Naçar Ağlama adındaki, Elâzığ mahalli türküsünde de gül şu şekilde kendine yer bulmuştur;

“Gül üşüdü gül üşüdü
Çiğ düştü gül üşüdü
Bülbül kanadın topla
Gölgende gül üşüdü.”

Gül yalnız şiirlerde kendisini göstermekle kalmamış dünyanın en eski halısı olan ve 5. Pazırık kurganında kendine baskın bir kullanım alanı bulmuştur. Şu an hala Leningrad Hermitaj müzesinde teşhir edilen 1,89 x 2 metre ölçülerindeki, Gördes (Türk) düğümüyle örülmüş halının ortasında kare gülü adı da verilen 24 Hun gülü mevcuttur. Bu stilize gül motifi, Kırgızlarda, Selçuk ve Türkmenlerde daha da farklılaşarak devam etmiştir (Diyarbakirli, 1972, s. 122-131). C. Alexander’ın (2021) oldukça farklı coğrafyadan ve tarihten onlarca halıyı bir araya getirdiği Erken Dönem Türk Halısı adındaki eserinde de gül motiflerine ve 4 yapraklı çiçek motiflerine sıklıkla rastlanmaktadır. Ve hatta Türkmen Gülü adı verilen ve Diyarbakirli’nin de işaret ettiği bu 8 köşeli stilize çiçek deseninin ünü 1530 yılına tarihlenen “Meryem ve Çocuk İsa” tablosundaki detayda dahi kendine yer bulmuştur (Aslanapa, 1987, s. 82).

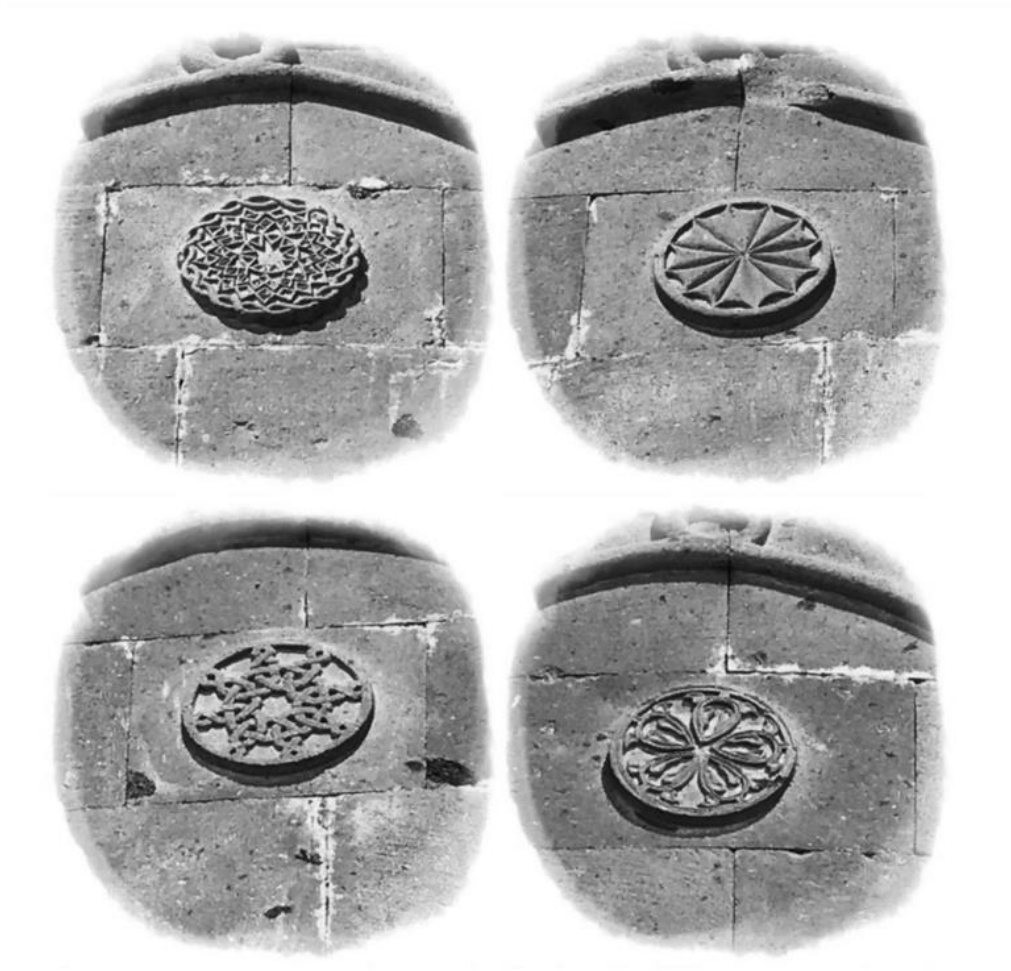
İslamiyet öncesi Türk sözlü kültüründe de Altaylıların Tufan efsanesinde kök çiçek olarak görülen ve altın çiçek motifine eski Türk şiirinde de rastlanır. Bu çiçek döngüsel hayat çevriminde, doğumdan önce ve ölümden sonraki lotus çiçeğinde doğma motifi yer alır (Anohin, 1945, s. 395-406). İslamiyet öncesi Türk edebiyatı gibi tasvir sanatında da çiçek taşımanın çok örneği görülmüş ve hatta Fatih devrinde de kendini göstermiştir. Uygurların Bezeklik betimlemelerinde soyluların ve prenslerin ellerinde tuttukları çiçekler dikkat çekmektedir.

Türk Sanatı objeleri stilize ederek kullanması ve onlara sembolik anlamlar yüklemesi ile şahsına münhasır bir karakter sergiler. Bilhassa İslam inancına bağlı yorumlamalarda gül, kutsal bir yere sahiptir. Burada kutsala etimolojik olarak baktığımızda kelimenin Türk kökenli

olan“kut-kud” kökünden türediğini görmekteyiz (Aslan, 2021, s. 1193). Bu kelime hem lidere verilen yönetme gücü hem de yaşam enerjisi, baht, saadet anlamlarına gelmekte ve kaynağını Gök Tengri’den almaktadır (Çeribaş, 2021, s. 1185).

Şekil 29

Ahlat, Hasan Padişah Kümbetinde Yer Alan Gülbezeklerden Birkaçı



(Koçer, 2020)

Bu nadide çiçek aynı İslam sanatındaki gibi Hristiyan ikonografisinde de paralel anlamlar taşır, Hristiyanlığın ilk döneminde Hz. İsa’yı temsil eden gül, dikensiz haliyle de Hz. Meryem’in sembolik anlamını taşır. Haç içinde yer alan beş yapraklı çiçek motifi de 4 elementi ve onun üstünde olan vazgeçilemez özü simgeler (Tanç, 2009, s. 969-970). Orta Asya’da görülen ve toprak ev adı da verilen otağlar daire planı ve kubbe görünüşüyle kozmolojik bir anlatım sergiler. Tanrı damgası olarak da bilinen daire içinde + işaretli sembol aynı Haç gibi, Saymalıtaş’ta da petrogrif ile sonsuz devri simgeler (Aslan, 2021, s. 1206-1211). Bu sembol aynı zamanda Tengri Han ile Umay Ana’yı da işaret etmekte ve aşkınlığın 4 tarafa hüküm

sürdüğünü ifade eder (Qurbanov, 2013, s. 30). Bu hem 4 element idealini hem merkeziyetçi Tanrı inancını beraber destekler. Gül gibi çiçek sembolleri esasında mukaddes olanın birer yansıması başka bir deyişle hiyerofanisidir (Aslan, 2021, s. 1194). Çeşitli İslami geleneklerde gül suyunun ikram edilmesi ve serpilmesi ayrıca gülabdanların tasarlanmasını sağlamıştır. Gül gonca haliyle vahdete, açılmış haliyle kesrete işaret etmiştir. Hz. Muhammed’in fiziki güzelliğini tasvir eden, Gül-i Muhammedî adı verilen gül şeklinde hilye-i şerifler yapılmış; Yunus Emre’nin şiirlerinde de gülün Hz. Muhammed’in teri olduğuna dair atıflar yer almıştır;

“Yine sordum çiçeğe gül sizin neniz olur

Çiçek eydür ey derviş gül Muhammed teridir” (Kurnaz, t.y.).

Şekil 30

Konya Kalesine Ait Olan Mimari Parçanın Merkezinde Yer Alan Gülbezek, Uygur Özdemir



Çoğunlukla gülbezekleri çevreleyen daire şekli, Türk Dil Kurumu’nun tanımıyla “merkez denilen sabit bir noktadan aynı uzaklık ve düzlemdeki noktalar kümesinin oluşturduğu kapalı eğri” anlamına gelmektedir (Daire, TDK Türkçe Sözlüğü). Arapça “dvr kökünün türetilmiş hali olan daireyi aynı zamanda küre, halka, çıkırık, disk gibi kelimeler de karşılamaktadır (Aslan, 2021, s. 1197).

Gülbezeklerin ikonografik anlam dünyasına hâkim olabilmek için aynı gül gibi dairelere de göz atmamız gerekir. Daireler hemen hemen tüm kültür ve coğrafyalarda aynı anlam diline sahip olmuş ve yaşamın tamamını içeren bir sembol olarak görülmüştür. Gök küreler, dairesel hareketlerinden dolayı ebedi bir devir biçimindedir. Gezegenlerdeki dönüş hareketindeki

sonsuzluk evrensel zamanı da kapsar ve döngü kozmik harekete, aşkınlığa, Tanrısallığa işaret eder (Cündioğlu, 2007, s. 60-62). Tibet rahiplerinin oluşturdukları mandalalar, şehirlerin daire arazi planları, Zen tarikatlarında sembolik olarak dairenin aydınlanmayı simgelemesi, katedrallerde yer alan gül pencereler, ikonların kafalarındaki haleler bu tanrısallığın farklı kültür ve coğrafyalardaki ortak motifidir. Daire psişenin sembolü olarak dahi anlamlandırılmıştır (Jung, 2009, s. 228-240). Meşhur Da Vinci'nin ideal insanı Vitruvius Adamı'nın çevresini saran kare ve daire simgeleri dikkat çeker ve dairenin ruhu simgelediği söylenir.

Anadolu Selçuklu eserlerinde daha sık rastlanan rozetler, kemer ve mukarnaslarda özellikle görülmüştür. Bu rozetler zemine kazılmış ya da kabartma şeklinde işlenmiş olup iç tezyini çoğunlukla merkezidir. Çiçek desenlerinin eski Ön-Asya sanatında yer alan lotus çiçeklerinden gelmelidir. Fakat bu rozetlerin Selçuk işlemelerinde daire biçiminin bu kadar kullanılması güneş disklerine ve bu bağlamda da kozmolojik bir ikonografiye işaret etmelidir (Ögel, 1966, s. 94-95). B. Karamağaralı da (1993, s. 258-260) paralel biçimde yıldız bezemeli rozetlerin kullanımının diğerlerine nazaran daha fazla olmasını ve yüzeylerine Allah yazılmasını kozmolojik ikonografiye uygun görür. Anadolu Selçuklu ve Beylikler dönemi mimari kompozisyonlarındaki bu daire temelli öğeler sonsuz devri anlatır (Şaman Doğan & Yazar, 2013).

Sonuç olarak gerek İslamiyet öncesi gerek İslamiyet sonrası Türk sanatında daire ve bitkisel kompozisyonlar sıklıkla görülmüş, farklı coğrafya ve zamanlarda dahi varlığını çeşitlenerek sürdürmüştür. Kabara, rozet, çarkıfelek, gülbezek gibi daire temelli ikonların cepheler için bezeme amacıyla yapılmasıyla beraber bir ikonografik değeri olduğu çok açık. Hatta ileriye gidip denilebilir ki bilinçli ya da bilinçsiz kolektif hafızada yer alan bu desenler bilhassa yaşam döngüleriyle ilgili olduklarında sıklıkla kullanılmışlardır. Sanatçı için gülbezek motifi, çiçek deseninin estetik değeriyle beraber, dairenin yaşam döngülerinin ikonografik anlamda zengin potansiyelini vadetmektedir. Yine merkez simgecilliğini kapsayan odak noktaları olarak da görülebilir bu rozetler. Özellikle kırmızı elma ile kün-ay motiflerinin Türk kültüründeki önemi gülbezek gibi nice rozetle yerini sağlamlaştırmış ve sıklıkla karşımıza çıkmıştır.

Mühr-ü Süleyman

Heksagram olarak da bilinen altı köşeli yıldız motifini önceki sayfalarda gülbezeği incelediysek aynı yolu kullanarak tahlil etmeye çalışacağız. İzlediğimiz bu yol ikonografi olarak adlandırılan; motiflerin arkasındaki mitleri, inanışları temel alarak simge ile ilişki

kurmayı hedefleyen bir yöntemdir (Panofsky, 2012, s. 28-29). İslamiyet’te ismi mühr-ü Süleyman olarak anılan ikonda ilk fark edilen form iç içe geçmiş iki üçgenin iki ters yöne bakar halde konumlandırılmasıdır. Bu iki ana durumu yani iki zıt yön ifadesini ve üçgenleri açıklamamız gerekir. İki ters yöne bakan üçgenlerin baskın biçimde ifade ettiğini düşündüğümüz düalizm kavramının ardından üçgenin üç köşe ve kenarı itibariyle kutsal üçlüye (teslis) yaptığı atfı ve üç rakamının simgesel anlamlarından detaylı göz atacağız. Bu araştırmaların ışığında altı köşeli yıldız motifinin ikonografik anlamları üzerine bir sentezde bulunabileceğimizi umuyoruz.

Şekil 31

Ahlat Mezarlığından Bir Mühr-i Süleyman Detayı



(Pala, t.y.).

İbranice “Mogen David” olarak da anılan ve Davud’un kalkanı anlamına gelen, üst üste iki eş kenar üçgenin birleşerek altıgen yıldız, antik çağda da beşgen yıldızla beraber sıklıkla kullanılmıştır. Büyülü bir işaret olarak görülmüş ve özellikle XVII. Yüzyılda Yahudi toplumunu simgeler hale gelmiştir (Süleyman’ın Mührü, ECZ Sanat Ansiklopedisi).

Şekil 32

Kemankuş Mustafa Paşa Camii Avlu Kapısının Dış Yüzündeki Mühr-i Süleyman



(Pala, t.y.).

Çoğu kültür ve coğrafyada ortak motif olan ve Müslümanlar arasında “hâtem-i Süleyman” adıyla anılan sembol, hermetik inanışta da makrokozmosu ifade etmiştir. Özellikle doğu kültürlerinde kadın ve erkek gibi zıtlıklar için de mühr-i Süleyman kullanılmıştır. Tunç devrinden itibaren söz konusu ikona Ortadoğu’da sıklıkla rastlanmıştır ve Helen, Roma, İbrânî, Asur, Sümer, Bizans gibi antik medeniyetlerde de kendine kullanım alanı bulmuştur. Geleneksel İslam sanatlarında genellikle kullanılan bir kompozisyon elamanı olmuş ve özellikle cami ve tekke gibi dini yapıların kubbe, tavan, kapı işlemlerinde kendini göstermiştir. Osmanlı sivil mimarisinde bilhassa hamam kubbelerinde ve mezar taşları ile kemer kilit taşlarında görülürken başlarda Anadolu Selçukluları, Artukoğulları ve İlhanlı yapılarında kubbe kilit taşı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda ilk defa devlet yönetme yetkisi Hz. Süleyman’a mühür ile sağlandığından mütevellit gücü ve kudreti simgelemiştir; serpuş, tolga başlıklarda da bu anlamda kullanılmıştır (Pala, t.y.).

Hint kültüründe de Vişnu ve Şiva üçgenlerinin birleşmesiyle oluşturulan şema, dünyanın yıkıcı ve yapıcı yanlarını birlikte işaret etmiştir. Bu ve bunun gibi düalist fikirler Uzakdoğu felsefesinde de doğrudan yer almıştır. Burada belki en değerli öge altıgenin dıştan

tamamlanmasıyla daire formunun oluşacağı ve bu formun da önceki sayfalarda detaylı açıkladığımız gibi kusursuz düzen manalarına gelen daireyi meydana getirmesidir (Çaycı, 2017, s. 70-71).

Yaratılış / başlangıç mitlerine genel bir göz attığımızda iki temel üzerine kurulduğunu görürüz, bunlardan ilki sudur. Diğer ise kuşkusuz bir bütünün ikiye ayrılması üzerinedir (Tuğrul, 2021, s. 20). Yaratılış destanlarında kaosun kozmosa dönebilmesi için, ki kaos ve kozmos da kendi başına bu ikiliğe örnek gösterilebilir, bütünün ayrılmasına ihtiyaç duyulur. Verbitskiy'in derlediği Altay yaratılış destanında yer ve göğün ayrılarak dünyanın yaratılmasını tasvir ettiği bölümler başlangıç mitlerindeki düalist yapının ilk örnekleridir;

“Ülgen yere bakarak: “-Yaratılsın yer!” Demiş.

Bu istek üzerine, denizden yer türemiş.

Ülgen göğe bakarak: “- Yaratılsın gök!” Demiş.

Bu buyruk üzerine, üstünü gök bezemiş!” (Ögel, 2014a, s. 466).

F. Bayat (2020, s. 42-77-302) gök ile yer arasındaki ilişkiyi (yer-sub) zıtlıktan ziyade dikotomik bir ilişki olarak görmüş ve bu iki unsurun birbirini tamamlayan iki kozmik öge olarak görüş bildirmiştir. Türk yaratılış mitlerindeki ikizler temasında var olan ve özellikle 19. yy.'da derlenmiş Altay-Sayan Türklerince Kayra Kan ve Erlik ile, Ülgen ve Erlik ile yahut Yakutlarda Yüryüng Ayı Toyon ve Şeytan ikilikleri dikotomik birer örnek olmuştur. Düalizmdeki zıtlıktan ziyade kutuplar arasındaki birbirini tamamlama hali daha baskın görülmektedir. Bu görüş Yunan mitolojindeki ünlü kadın ve erkeğin bir bütünden ayrılarak oluştuğu mitine ya da Janus adlı Roma tanrısının iki tarafa bakan yüzünün içerdiği tamlığa paralellik gösterir.

“Çünkü Allah Âdem'i onun sûretinde yaratmıştır” ifadesi de yine düalizmle ilgili örnek verilebilecek önemli bir hadistir, yüze vurulmamasını da salık veren İslam inancı, Allah'ın kulun yüzünde kendini gösterdiği ve buna saygısızlık edilmemesi gerektiğini söyler (Çiftçi, 2014, s. 17). Allah'ın insanı kendi suretinde yaratması bütün olanın ayrılmasına ve vahdetten kesrete geçmesine olanak verir. Yaratılan ve yaratan arasındaki düalizm kendini ciddi bir farkla gösterir, kul aciz ve bilgisizdir; Allah ise her şeyi bilip gören ve sonsuz kudrete sahip olandır. Hucurât ve suresinde yer alan, “Ey insanlar! Şüphesiz sizi bir erkek ile bir dişiden yarattık...” ayetinde iki ayrı cinsiyetin zıtlığına şahit oluruz, bu zıtlıklar aynı zamanda insan hayatının tüm kavramlarında kendini gösterir. Bu kavramlara kadın-erkek, gündüz-gece, yaz-kış, soğuk-sıcak gibi sayısız ifade örnek verilebilir. Öyle ki insanın seçeceği hayat şekli bile zıt sıfatlar üzerinedir. Tin suresi, 5. Ayette “İncire, zeytine, Sina dağına ve şu emîn beldeye yemin ederim ki, biz insanı en güzel biçimde yarattık. Sonra onu aşağıların aşağısına indirdik” diyerek insanın şayet kötü olanı seçerse yaratılmışların en mükemmeline en alçalmışına doğru gideceğini

söyler.

Yaratılıştaki düalizm anne ile çocuk arasında da devam eder. Ülkemizde de halk dilinde cenini saran plasentanın adı “eş” olarak geçer, anne çocuk arasında ve bebek ile placentanın arasındaki ikilikler dikkat çekicidir (Tuğrul, 2021, s. 38). Bu eşe verilen isimlerden biri eski Türk inanışlarında da kendini sıklıkla gösteren koruyucu Umay olmuştur (İnan, 1976, s. 24). Burada odaklanması gereken diğer nokta ise bebekleri koruyan Umay’ın aynı zamanda bebekleri kaçıran lohusaları rahatsız eden al karısı ile aynı kişi olmasıdır (Çoruhlu. 2020). Yine aynı şekilde Roma’da da bebeğin koruyucu “genius yani “cini” vardır (Tuğrul, 2021, s. 41). Çocukların kötü ruhlardan korunmak için kritik dönemleri geçinceye kadar farklı isimlerle anılması yahut çocuğun erginlik döneminde farklı bir isme geçmesi hem bu isimlerdeki ikiliğe hem de çocukluk ile yetişkinlik arasındaki zıtlıklara örnek olmuştur (Ögel, 2014b, s. 17). Doğum hadisesindeki ikilikler ve zıtlıklar psikolojide de devam etmiş, anne arketipi aynı su gibi bir yanıyla bereketi ve yaşamı simgelerken diğer yanıyla yutan, boğan, korku uyandıran olarak da görülmüştür (Jung, 2020, s. 22-23). Sonuç olarak kült değeri taşıyan her nesne ve rol, aynı anda güçlü iki zıt kutbu içinde barındırmıştır. Sonsuz sayıda örnek gibi mühr-ü Süleyman ikonunun iki zıt tarafa bakan iki eş kenar üçgenden oluşması barındırdığı düalizm anlamları açısından önemlidir. Saime Tuğrul (2021:65) kutsalın Latince karşılığı “sacer” kelimesinin hem yücelikle hem de rezillikle ilgili olduğunu altını çizer ve bu ikiz anlamı sorgular.

İkizin tehlikesi Habil ve Kabil kıssasında da kendini gösterir ve bu ikizlik bir cinayetle sonlanır. Paralel şekilde bazı toplumlarda kişinin resmedilmesi ya da ayna hoş görülmemiş ve hatta yasaklandığı da görülmüştür (Tuğrul, 2021, s. 148). Voodoo bebeklerinin hedef aldığı kişilerin ikizi görülerek onlara acı çektirmeyi amaçlaması çok bilinen büyü ritüellerinden biridir. Kitle iletişim araçlarıyla beraber fotoğraf ve video kayıtlarının gerçeklik algısının bozulmasında ciddi rolü olduğunu savunan ve Körfez Savaşı’nı örnek gösteren sanat eleştirmeni Jean Baudrillard da benzer bir sorunu “ölü ikiz” olarak dile getirmiştir (Baudrillard, 2022).

Düalizm ve dikotomi gibi kavramlarla detay verdiğimiz Mühr-ü Süleyman’daki ikiliklerin ardından üçgenin formundaki kenar ve köşe sayısının yani üç rakamının detaylarına göz atarsak ilk araştırma konusu kuşkusuz “üçleme” olarak da bilinen teslis olacaktır. Hristiyan geleneğinde de kutsal görünen bu üç olma hali esasen baba-oğul-kutsal ruh olarak karşımıza çıkar. Teslîs yalnız Hristiyanlıkta değil antik inanışlarda da fark edilir. Mısır’da İsis, Osiris ve Horus olarak ortaya çıktığı gibi Hindistan ve Yahudi inanışlarında da yer bulur. Çeşitli İncil derlemelerinde yer alan ve oldukça tartışmalı olan bu üçleme fikri ilk defa Kartacalı kilise babası Tertullian tarafından daha bütünlük arz eden bir halde; üç şahsiyete ve tek öze sahip

ilâhlık yani “üçlü birlik” biçiminde öne sürülmüştür. Yine Kadıköy Konsili’nde bu fikir farklılaşarak İsa’nın iki ayrı fitratının üzerinde durulmuş ve aynı anda hem insan hem bir ilah olarak anılmış ve dikkat çekici bir şekilde Meryem’in de Tanrının annesi olduğu görüş ilgi görmüştür. Doğu Hristiyanlığı bilhassa teslisteki üçteki birliğin ortak özüne yoğunlaşmış ve Tanrı’nın birliği fikrini öne çıkarmışlardır. Bu anlayıştan hareketle bu üç şahsiyetin özellikleri üzerinde yoğunlaşmış ve ağırlıklı biçimde bu üçünün birliğinin nasıl ortaya konacağı sorusu (üçteki birlik) üzerinde durmuştur. Batı Hristiyanlığı ise bu üç şahsiyetin ortak ilâhî tabiatını veya özünü esas almış, buradan hareketle birliğin nasıl farklılaştığını (birdeki üçlük) açıklamaya çalışmıştır (Waardenburg, t.y.).

Verbitskiy’in derlediği Altay Yaratılış Destanı’ndan bir kısmı yukarıda vermiştik, destanın devamında ise;

“Tanrı Ülgen durmamış, ayrıca vermiş salık,
Bu dünyanın yanına, yaratılmış üç balık.
Bu büyük balıkların, üstüne dünya konmuş,
Balıklar çok büyükmüş, dünyaya destek olmuş.” (Ögel, 2014a, s. 466).

Birlik rolünün bu destanda sulara ve dolayısıyla Ak Ene adı verilen ruha verildiğini görmenin yanında yine bir deniz canlısı olan balığın üç taneliği dikkat çekicidir.

N. Gorohov tarafından derlenen Yakut Türklerinin Er-Sogotoh destanında yine 3 rakamıyla ilgili öğelere rastlamak mümkündür. Göğün 3 katının olduğuna baskın bir şekilde değinilen destanda, hayat ağacı ve demir motiflerine de rastlanır. Uygur metinlerinde “Üç Ödki Nom” olarak geçen “Üç Zaman Kanunu” dikkat çekicidir, Şimdiki, geçmiş ve gelecek zamanları anlatan bu prensip özde ayrılrsa da hem Budizm hem Maniheizm’de görülür. Yine üç zaman gibi “Üç Bölge” fikri de gök, yeryüzü ve yeraltını kapsamıştır (Ögel, 2014a, s. 113).

Oğuz Kağan destanında gökten inen ışıklar içindeki gelin; Gün, Ay, Yıldız adında çocuklar doğurur. Ardından yine ağacın içinden çıkan kadın ise ona Deniz, Gök, Dağ adında evlatlar verdi. Destanda biri yeri diğeri göğü simgeleyen kadınlar düalizme; evlatları ise üç unsura direkt örnektir. Destanın devamında da Oğuz Kağan 3 gümüş oku oğulları arasında paylaştırmış ve ok ile yay motiflerinin hükümdarlık motifleri olduğu görülmüştür (Ögel, 2014a:158-161).

Bu değerli altı kollu yıldız, iki ters yöne bakan üçgenin birleşmesiyle meydana geldiğinden öncelikle ikili zıtlıklara ardından da üçgenin üç kenara ve köşeye sahip olmasından mütevellit üç rakamının Maniheizm, Hristiyan, Budist inançlardaki izlerini aradık ve Türk sözlü geleneğinde üç rakamının değerine göz attık.

Müht-ü Süleyman'da özellikle iki ana tema üzerinde durduğumuzda, ikilik ve üç rakamının kutsallığı, sonucun birliğı işaret ettiğine kanaat edebiliriz. Bu ikonografik anlamlar yine her kültürde benzer anlamları karşıladığı için bu denli kalıcı olmuş ve varlıkları günümüze kadar ulaşmıştır. Ayrı ayrı farklı anlamlara getirdiğimiz bilinçli ve bilinçsiz bu sayılar işin sonunda birleşerek tekliğı, aşkınığı ve buna bağılı olarak da hükümdarlık ile gücü temsil ediyor. Bu ayrı anlamların en değerli ve fark edilen yönü zıtlıkların yahut farklılıkların bir arada gücü simgeliyor olması, özellikle yine kendinden güç almasıdır.

SONUÇ

Türk mezar taşlarında belki en önemli yeri teşkil eden Çarkıfelek, Mühr-i Süleyman ve Gülbezek ikonlarını incelemeye tabii tuttuğumuzda yol haritamızın başlangıç noktasını coğrafya ve kültürden başlattık. Köklü bir geçmişe sahip olan Türk toplumunun genel yaşayış biçimine göz attığımızda bilhassa mücadele teması ile hakimiyet mefhumunun hayat biçiminin özü olduğunu kavramak zor olmadı. Göç hareketlerinin, kabile savaşlarının, at üzerindeki aktif yaşamın, bozkır ikliminin getirdiği güçlüklerin oluşturduğu bu özü, defalarca tekrarlanıp kendini de yenileyerek hayatta kalan bu üç sembolde bulmaksa yolculuğun son aşamasıydı.

Geçiş merasimlerinin son ayağı olan ölüm ritüellerini incelerken şaman inançlarını ve söz konusu bu inancın getirdiği doğa kültürünü ön plana koymaya çalıştık. Seçtiğimiz başlıklardaki ikonların her estetik nesne gibi ilk halini doğadan aldığını yenileyerek sembollerin günlük hayatta ne denli değerli bir konumda olduğunu pekiştirmiş olduk.

Şahidelerde yer alan semboller ortak bir bilincin, bir yaşayış biçiminin ifadesi olup özellikle tercih edilen motiflerin olası anlamlarını inceledik. Bu motiflerin her birinin arkaik hallerini Avrasya Üslubunda bulmak, Türk sanatının köklü, sürekli ve kendini yenileyen bir karakter ihtiva ettiğini (Berkli, s. 2020) defalarca gösterdi. Geometrik öğelerle başlangıcını yaptığımız alt başlıkta, kesret ile vahdet fikrinin oluşturduğu sonsuz işlemlerin yüce olanı işaret ettiğini ve bir güç örüntüsü olduğunu kaynaklarla derledik. Nebati detayların bilhassa doğa kültürüne sırtını yaslamasıyla İslam inancındaki cennet bahçelerini beraber temsil ettiği sonucuna vardık. Burada bir diğer önemli mesele ise bitkisel motiflerin mücadele üslubundan doğması ve dışardan bakıldığında yalnız kompozisyon unsuru olarak klasik bir çizgide görülen tezyinlerin içinde hakimiyet ve mücadeleyi beraber barındırmasıdır (Strzygowski vd., 1975). Ejder ikonografisi ile olan karşılaşmamızda ise güç, hakimiyet, dişilik temalarının (Özdemir, 2022) baskınlığını yeniden fark ettik. Hakimiyet denilince akla güç ile beraber kut ana fikri de düşmelidir. Ruh temasının ağırlıkta olduğu kuş ve diğer hayvan ikonları bu bakımdan belirleyici bir nokta idi. Kandil motifinin ışıkla olan bağı ile hilal motifinin kozmolojik bağlarının simetrilerini İslam inancında da aradık ve yine bunun sonucunda da gök, ışık, liderlik temaları karşımıza çıktı. Koç boynuzunu hayvan kültürleri bakımından değerlendirmenin yanında güç ve erk motifi olarak da gözlemledik. Kadeh ikonunda ise direkt Orta Asya Türk Sanatı ve hükümdarlık tezyinlerine bakmamız yeterli oldu, ayrıca kadeh temelinde İslam ve dünya inançlarındaki ab-ı hayat motifine göz attık. Bu doğrultuda sonsuz yaşam idealinin hakimliği

niteleyen karakterinin aynı zamanda yaratıcı inancının da gücünü oluşturduğunu gördük. İşin sonunda zamanın tek hakiminin Tanrı olduğuna dair atıflar bu fikrimizi güçlendirdi. Şahidelerde yine çok rastladığımız silah motiflerine halk edebiyatı ve Türklerin savaşçı karakteri üzerinden yaklaştık ve tabii yine aynı fikri zemini gözlemledik.

Çarkıfelek ikonundaki su, doğu, zaman, daire, sema gibi kavramlar Türk kozmolojisi içinde önemli bir yer tutup yaratıcıya referanslar yaparlar. Bu simge şahidelerde insanın güçsüzlüğüne ve Allah'ın yüce varlığına göndermeler görülür. Gülbezek ikonografisinin temelini oluşturan daire ve bitkisel unsurlar İslamiyet öncesi ve sonrasında sıkça kullanılmış, farklı zaman ve coğrafyalarda çeşitlenerek varlığını sürdürmüştür. Daire temelli ögeler, kabara, rozet, çarkıfelek, gülbezek gibi motiflerle estetik amaçla kullanılmış ve aynı zamanda sonsuz döngüyü, zamanı, yaratıcıyı işaret etmişlerdir. Özellikle rozetler merkez simgeselliğinin önemli bir ikonografik ayağıdır. Kızıl elma ve kün-ay motifleri gibi semboller, Türk kültüründeki önemlerini gülbezek gibi birçok rozetle pekiştirir. Mühr-ü Süleyman'da ise ikilik ve üç rakamının kutsallığı ile zıtlığın birliği simgelediği ana temalar üzerinde durulduğunu görüyoruz. Anlamlar yüklediğimiz bu sayılar, sonunda birleşerek teklik, aşkınlık, hükümdarlık ve gücü temsil etmektedir. Bu farklı anlamların en değerli ve dikkat çekici yönü, zıtlıkların veya farklılıkların bir arada gücü simgelemesi ve birbirinden güç alması olmuştur. Aynı zamanda liderlik ya da hakimiyet fikrinin gücünü hem iyi hem kötü iki mefhumdan alması gözlemlediğimiz bir diğer önemli ikonografik manadır.

Türk kültürünün temelini oluşturduğu mücadele hali, hareketli yaşam tarzı, hakimiyet ideali aynı zamanda Türk tezyininin ikonografik temelini oluşturmakta olduğu fikri bu tezin en kısa biçimde sonucunu oluşturmaktadır. Tezimizin varmak istediği işlevsel nokta ise ele aldığımız yahut almadığımız motiflerin ikonografik manada incelenmesinin gelecek nesillerde bu ikonların kullanılma sıklığına hizmet edeceği ve simgelerin unutulmak yerine yenilenerek hayatta kalacağı idealidir.

KAYNAKÇA

- Acar, T. (2022). Uşak Boduroğlu Camii Özelinde kandil motifi ve ikonografisi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 63(2), 1135-1160.
- Alexander, C. (2021). 21. yy sanatının bir müjdecisi: Erken dönem Türk halısı (Ö. Orhan, Çev.). Albaraka.
- Anohin, A. V. (1945). Altay şamanlığına ait maddeler (A. İnan, Çev.). *Ülkü Dergisi*, 16(89), 395-406.
- Aristoteles. (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Aslan, Y. (2021). Daire simgesi ve kutsal bağlantıları üzerine: Manevi temelde aşkın bir üretim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(2), 1192-1219.
- Aslanapa, O. (1987). *Türk halı sanatının bin yılı*. Eren.
- Baudrillard, J. (2022). *Simülakrlar ve simülasyon* (15 baskı). (O. Adanır, Çev.) Doğu Batı.
- Bayat, F. (2020). *Türk mitolojik sistemi* (5 baskı, Cilt 1). Ötüken.
- Bayat, F. (2021). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı* (7. baskı). Ötüken.
- Bayat, F. (2022). *Türk mitolojik sistemi* (4 baskı, Cilt 2). Ötüken.
- Berkli, Y. (2007a). Erzurum ve Erzincan çevresinde görülen koyun, koç ve at biçimli mezar taşları ve sanat tarihindeki yeri ve önemi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi.
- Berkli, Y. (2007b). Erzurum'da yeni bulunan haç motifli koç heykelinin düşündürdükleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 14 (34), 215-232.
- Berkli, Y. (2014). Kosova Halveti Osman Baba Tekkesinde bulunan figür ve sembollerin Türk sanatı ve kültürü içerisindeki anlam ve önemi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 61-88.
- Berkli, Y. (2020). Avrupa sanatının temellerinde Orta Asya Türk sanatının izleri . *EKEV Akademi Dergisi*, (81), 571-586 .
- Bozkurt, N. (t.y.). *Kandil*, TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kandil--alet> (Erişim: 23.06.2023).
- Cündioğlu, D. (2007). *Daireye dair*. Kapı.
- Çakmakoglu Kuru, A. (2017). Anıtkabir'deki renkli taş süslemeler; ikonografik bir yaklaşım. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(1), 69-93.
- Çal, H. (2015). *Türklerde mezar- mezar taşları*. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı.
- Çay, A. (1986). Türk Kültürü ve kaynakları. *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty*, 1(1).
- Çaycı, A. (2017). *İslam mimarisinde anlam ve sembol*. Palet.
- Çeribaş, M. (2021). Türk kültüründe kut inancı ve kut aktarma yolları. *Motif Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1185-1206.
- Çiftçi, Ş. (2014). 'Allah Adem'i kendi suretinde yaratmıştır' rivayeti hakkında bir değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-20.

- Çolak, F. (2017). Hacı Bektaş velâyetnâmesinde dini motifler. B. Kara (Dü.) içinde, *Anadolu'da bir kurucu akıl; Hacı Bektaş-ı Velî* (s. 227-252). İncir.
- Çoruhlu, Y. (2000). Göktürk sanatında dini nitelikli heykeller ve tasvirler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 48, 95-146.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. Ötüken.
- Çoruhlu, Y. (2020). *Türk mitolojisinin ana hatları* (9. baskı). Ötüken.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun sanatı*. Millî Eğitim Bakanlığı.
- Doğan, O. (2022). Iğdır yöresi halk inanışlarında nazardan korunma nesneleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 1030-1043.
- Draaisma, D. (2021). *Bellek metaforları* (4 baskı). (G. Koca, Çev.) Metis.
- Duman, H. (2019). Türk mitolojisinde ejderha. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 482-493.
- Eberhard, W. (1996). *Çin'in şimal komşuları* (2 baskı). (N. Uluğtuğ, Çev.) Türk Tarih Kurumu.
- Ergin, M. (2011). *Orhun abideleri* (45 baskı). Boğaziçi.
- Esin, E. (1969). "Evren" (Selçuklu sanatı evren tasvirinin Türk ikonografisinde menşeleri). *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (1), 161-182.
- Esin, E. (2006). *Türklerde maddi kültürün oluşumu*. Kabalcı.
- Gökalp, Z. (2020). *Türk töresi* (7. Basım). Ötüken.
- Gültepe, G. (2019). Türk kültür ve medeniyetinde metaforik bağlamında oyun-inanç ve maske. *Journal of Turkish Studies*, 14 (7), 3733-3747
- Güner, G. (2018). Eski Türkçe bir etimoloji denemesi: ayak "kâse, kadeh". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(2), 650-662.
- Harva, U. (2015). *Altay panteonu* (Ö. Suveren, Çev.) Doğu Kütüphanesi.
- Hoppal, M. (2021). *Şamanlar ve semboller* (6. baskı) (F.Sel, Çev.) Yapı Kredi.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. Millî Eğitim Basımevi.
- İnan, A. (2020). *Tarihte ve bugün Şamanizm* (10 baskı). Ankara: Altınordu.
- İnci, V. (2008). *Cizre mezar taşları* (18-19.yüzyıl). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (A. N. Babaoğlu, Çev.). Kabalcı.
- Jung, C. G. (2020). *Dört arketip* (Z. Aksu Yılmaz, Çev.) (7. baskı). Metis.
- Kafesoğlu, İ. (2020). *Türk milli kültürü* (5. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Kalfazade, S., & Ertuğrul, Ö. (1989). Kandil ve kandilin motif olarak Anadolu Türk sanatındaki kullanımı üzerine. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2(5), 23-34.
- Karaca, Y., & Şan, H., (2019). Ahlat Müzesinde bulunan çarkıfelek motifli bir haçkar (mezar taşı). *Arkeoloji ve sanat tarihi araştırmaları yapılar, buluntular, müzeler çizim ve fotoğraflar eşliğinde içinde* (ss.329-354), Hiperyayın.
- Karamağaralı, B. (1992). *Ahlat mezar taşları*, Kültür Bakanlığı.
- Karamağaralı, B. (1993). *İç içe daire motiflerinin mahiyeti hakkında* [Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan Özel Sayısı]. Hacettepe Üniversitesi, 249- 270.

- Karamağaralı, B. (1998). Ejder ve lotus motifinin halı seccadelerdeki ikonografisi. *Arış Dergisi*, (4), 32-39.
- Kartaeva, T., & Oralbay, Y. (2020). Geleneksel Kazak kültüründeki koç kültürüyle ilgili etnoarkeolojik incelemeler. *Belleten*, 84, 907-958.
- Kaya, B. (2019). *Belgesel ön hazırlığı niteliğinde Sivas Zara Bolucan Köyü eski mezar taşlarının kültür aktarımındaki öneminin araştırılması ve fotoğraflanması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü* (2. baskı). Ütopya.
- Kılınç, S. (2019). Ahlat mezar taşlarındaki kandil kavramının çağdaş seramik formlarda yorumu. *Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Koca, S. (2017). Eski Orta Asya'da tabiat, iklim ve insan unsuru, *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), s. 1-18.
- Koç, T. (2019). *İslâm estetiği* (9. baskı). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Koçer, F. (2020). Ahlat Hasan Padişah kümbetinde kullanılan gülbezeklerdeki kompozisyonların çini yüzeylere uygulanması. *The Journal of Academic Social Science*, 104(104), 97-114
- Kurnaz, C. (t.y.). *Felek*, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/felek#2-edebibat> (10.07.2023).
- Kurnaz, C. (t.y.). *Gül*. TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gul> (Erişim tarihi: 11.03.2023).
- Kuru, A. (Ç.). (1997). Orta Asya Türk sanatında palmet ve lâle motiflerinin değerlendirilmesi hakkında bir deneme. *Belleten*, 61(230), 37-42.
- Mahmud, K. (2005). *Dîvânu Lügati't-Türk*. Kabalcı.
- Mercan, U.U. (2022). *Sanatsal bir nesne olarak Tunceli mezar taşları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi.
- Mülayim, S. (1981). Konya Karatay Medresesinin ana kubbe geometrik bezemesi. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (11), 111-132.
- Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk mimarisinde geometrik süslemeler*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Mülayim, S. (1982). Geometrik kompozisyonların çözümlenmesine bir yaklaşım. *Sanat Tarihi Dergisi*, 1(1), 51-63.
- Mülayim, S. (2018). *İslam sanatı* (3. basım). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ocak, A.Y. (t.y.). *Ab-ı hayat*. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ab-i-hayat#1-tasavvuf> (Erişim tarihi:16.05.2023).
- Ortaylı, İ. (2020). *Türklerin tarihi* (33. baskı). Timaş.
- Ögel, B. (1948). Türk kılıcının menşee ve tekâmülü hakkında. *DTCF Dergisi*, 6(5), 431-460.
- Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş* (Cilt 4). Kültür Bakanlığı.
- Ögel, B. (2014a). *Türk mitolojisi* (6 baskı, Cilt 1). Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2014b). *Türk mitolojisi* (5 baskı, Cilt 2). Türk Tarih Kurumu.
- Öney, G. (1968). Anadolu Selçuklu sanatında hayat ağacı motifi. *Belleten*, 32 (125), 25-36.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuk sanatında ejder figürleri. *Belleten*, 33(130), 171-192.

- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları* (3. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür.
- Önkol Ertunç, Ç., & Yaman, B. (2019). XIII. Yüzyıl Anadolu Taçkapıları'nda kullanılan madalyon ve kabaralar, *İstem*, 17(33), 127-148
- Özçelik, H., & Korkmaz, M. (2015). Çeşitli yönleriyle Türkiye gülleri. *Süleyman Demirel University Faculty of Arts and Science Journal of Science*, 10(2), 1-26.
- Özdemir, U. (2022, 23 Nisan). Çarkifelek ikonografisinde yılan motifinin ihtiva ettiği doğum ve ölüm döngüsünün dişiliği üstüne. *Cumhuriyet 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi* içinde (ss. 104-112), Ankara.
- Özsoy, H. N. (2020). Geleneksel sanatlarımızdaki bitkisel kompozisyonların temeli olan helezonların tarihçesi. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (15), 459-476.
- Pala, İ. (2018). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı.
- Pala, İ. (t.y.). *Mühr-i Süleyman*, TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muhr-i-suleyman> (Erişim tarihi: 11.03.2023).
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları* (O. Düz, Çev.). Pinhan.
- Qurbanov, A. (2013). *Damğalar, rəmzlər... mənimsəmələr*. Strateji Araştırmalar Mərkəzi.
- Roux, J. P. (2021). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. Dergah.
- Sagalayev, A. M. (2020). *Ural-Altay mitolojisinde arketipler ve semboller* (2. baskı). (A. Toraman, Çev.) Bilge Kültür Sanat.
- Sakaoğlu, S., & Duymaz, A. (2017). *İslamiyet öncesi Türk destanları* (12. baskı). Ötüken.
- Saydam, B. M. (2019). *Deli Dumrul'un bilinci* (5. baskı). Metis.
- Selçuk, K., & Yurttaş, H. (2021). Doğu Karadeniz Bölgesi halı ve düz dokumalardaki sembolik ibrik, kandil ve mihrap motifi üzerine bir deneme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (71), 479-489.
- Strzygowski, J., Glück, H., & Köprülü, F., (1975). *Eski Türk sanatı ve Avrupa'ya etkisi*. (A. C. Köprülü, Çev.). İş Bankası.
- Süleyman'ın Mührü. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3, s.1451). Yapı-Endüstri Merkezi.
- Şaman Doğan, N., & Yazar, T. (2013). Anadolu Selçuklu ve beylikler dönemi mimari süslemesinde küre, küre ve koni kesiti/kabara, rozet. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz (19), 221-244.
- Şeşen, R. (2022). *İbn Fadlan seyahatnamesi* (11. baskı).
- Tanç, N. (2009). Rifai'den Oscar Wilde'a gül ve bülbül [Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı]. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(39), 967-987.
- TDK (t.y.). *Daire*. TDK Türkçe Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 10.03. 2023).
- Togan, Z. V. (1970). *Umumi Türk Tarihine Giriş* (Cilt 1). Türkiye İş Bankası Kültür.
- Tuğrul, S. (2021). *Ebedi kutsal, ezeli kurban: Çok tanrılıktan tek tanrılığa kutsal ve kurbanlık mekanizmaları* (3. baskı). İletişim.
- Turani, A. (2022). *Sanat terimleri sözlüğü* (20. baskı). Remzi Kitabevi.
- Tylor, E. B. (2016). Kültür bilimi. *ViraVerita E-Dergi*, (4), 91-110.

- Useev, N. (2016). Manas Destanı'nda Türk Kelimesi ve ağaç, koyun / koç kùltleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kùltür Eğitim Dergisi*, 5(4), 1611-1626.
- Uzun, M.İ. (t.y.). Devriyye, TDV İslâm Ansiklopedisi.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/devriyye> (Erişim tarihi: 16.05.2023).
- Waardenburg, J. (t.y.). *Teslis*. TDV İslâm Ansiklopedisi,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/teslis#1> (Erişim tarihi: 11.03.2023).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Uygur Özdemir

Eğitim Durumu

Lisans : Fırat Üniversitesi, Resim İş Eğitimi

Yüksek Lisans : Atatürk Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı