

## TÜRK SÜSLEME SANATINDA NAR: “FORM, KÖKEN VE İKONOĞRAFİK ANLAMI”

Yrd. Doç. Dr. Ersel ÇAĞLITÜTÜNCİGİL\*

**ÖZ:** Bu makalede, gerek İslamiyet öncesi gerekse İslamiyet'in kabulünden sonraki Türk süsleme sanatında önemli bir bezeme unsuru olan nar motifi ele alınarak, Türk kültüründeki yeri değerlendirilmekte; söz konusu motifin form, köken ve ikonografik anlamı üzerinde durulmaktadır. Bazen mimari bir eserin (dinî bir mekânı, bir konak veya sarayın duvarını) bazen de el sanatlarının (dokuma, mezartaşı, seramik, metal vs) süsleme unsurları arasında yer alan nar; tılsımlı, koruyucu, ölümsüzlük, doğurganlık, bolluk ve bereket gibi anlamalarının yanı sıra dini bir sembol mahiyeti de taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** nar, süsleme, sembol, bereket, form

### **Pomegranate In Turkish Ornamental Art: “Its Form, Origin And Iconographical Meaning”**

**ABSTRACT:** In this essay, both pre-Islamic and post-Islamic era the motif of pomegranate, an important ornamental element in Turkish ornamental art, and its place in Turkish culture will be discussed; Also the form, the origin and the iconographical meaning of the motif involved will be emphasized. The pomegranate, sometimes used as an element of an architectural work (religious place, wall of a palace or mansion) and at other times as an element of handcrafts (woven, grave stone, ceramics, metal, etc.), has various meaning like talisman, protection, immortality, fertility, abundance and plentitude. In addition, it is of religious symbol quality.

**Key Words:** pomegranate, ornamentation, symbol, plentitude, form

---

\* Ege Üni. Türk Dünyası Araştırmaları Ens., Türk Sanatı ABD, ersel\_cagli@hotmail.com

Kültür; benzer şartları paylaşan, yaşayan, düşünen ve inanan bireylerin ortak değerlerinin bir bütünüdür. Ancak, bazen aynı dinden ve milletten olmayan farklı toplumların bile benzer kültürlere sahip oldukları görülmektedir.

İnsanoğlu, tarihin her döneminde bazı canlı varlıkların, hayali yaratıkların, bitkilerin, geometrik şekillerin ve nesnelere bir takım büyü güçlere ve sembolik anlamlara sahip olduklarını düşünerek, bunlara bazı özel anlamlar yüklemiştir. Böylece sanatçı bir yandan yaptığı sanat eserini süslerken, diğer yandan da bu motiflere yüklediği sembollerle onlara bir değer katarak kutsallaştırma çabası içine girmiştir. Örneğin, mezar taşlarının yüzeylerine işlenen kimi motifler (at, tüfek, kılıç, saz, tarak vs.) birer süsleme elemanı olmanın dışında, mezar sahibinin kadın veya erkek oluşuna, hayatta iken ne tür meslek veya mesleklerle uğraştığına, hatta kişinin kahraman veya savaşçı bir kimliğe sahip olup olmadığına işaret eden sembollere dönüşmüştür (Türkmen 2007: 247-256; Türkmen 2008: s.503-513).

Türk süsleme sanatında karşılaştığımız en tipik düzenlemelerden biri de bitkisel kompozisyonlardır. Süsleme programında özel bir yere sahip bitkisel motifler, diğer bezemelere göre daha fazla çeşitlilik sergilemektedir. Doğada bulunan ağaç ve çeşitli bitki türlerinin tomurcuk, dal, yaprak, çiçek veya meyvelerinden ilham alınarak oluşturulan bitkisel kompozisyonların kronolojik gelişimleri, zaman ve bölge üslupları, farklı malzeme ve tekniklere göre işleniş biçimleri üzerinde durulması gereken önemli hususlardır. Bu motifler, kimi zaman aslına uygun olarak işlenmiş kimi zaman da stilize edilerek hayali görünümlere dönüştürülmüştür. Bitkisel süslemeler sadece bu yönleriyle değil, aynı zamanda toplumların bir takım duygu ve düşüncelerine tercüman olmaları sebebiyle de değerlidir. O nedenle bitkisel süslemeler arasında meyveler, meyveler içinden de nar ayrı bir öneme sahiptir.

Ülkemizde yapılan Sanat Tarihi araştırmalarına bakıldığında, bazı bitkisel süslemelerin form, köken ve ikonografik ilişkilerine yönelik çalışmaların gerçekleştirildiği görülmektedir (Mülayim 1984: 141-153; Gündoğdu 1993: 197-211; Küçük 2000: 253-258).

Araştırmamızın konusunu teşkil eden nar da bugüne kadar yayımlanmış Sanat Tarihi kitaplarının yanı sıra belirli örnekleri tanıtan makalelerde yeri geldikçe ele alınmış bir konudur. Bir dönemin, kültürün veya coğrafyanın süsleme özelliklerini tanıtan ve her biri kendi alanındaki önemli bir boşluğu dolduran bu çalışmalar konuya, motif,

malzeme ve ikonografi başta olmak üzere çeşitli açılardan yaklaşmaktadır<sup>1</sup>. Hatta zaman zaman köken sorununa da kısaca temas edilmektedir. Özellikle, motifin sahip olduğu sembolik anlamlar konusunda ilginç yaklaşım ve tespitlerde bulunan bu araştırmalardan bazıları bizde bir takım yeni görüşlerin oluşmasını sağlamış; bu yeni görüşler doğrultusunda ortaya çıkan kimi soruların açıklığa kavuşturulmasında büyük destek olmuştur. Çalışmamızın ilgili bölümlerinde, yeri geldikçe bahsi geçen bu çalışmalardan da söz edilecektir.

Günümüzde pek çok bölgede tarımı yapılabilen nar, kışın yapraklarını döken, çalı görünümdeki küçük ağaçlarda yetişmektedir (Fot.1). Boyu 2 ile 5m. arasında değişebilen bu ağaçların yaprakları karşılıklı, çiçekleri büyük, koyu kırmızı renktedir. Kırmızımtırak sarı renkte, sert kabuğa sahip küre şekilli meyveleri, irice bir portakal büyüklüğündedir. İçinde çok sayıda kırmızımtırak, sulu taneleri vardır. Haziran-Temmuz aylarında açan çiçekleri, uzun bir olgunlaşma sürecinden sonra meyveye dönüşerek sonbahara doğru ağaçlardan toplanmaktadır<sup>2</sup>.

Asya'ya özgü, çok taneli bir meyve olan narın anavatanı olarak İran ve çevresi gösterilmekte, başta Akdeniz olmak üzere Afganistan ve Hindistan'a da buralardan yayıldığı düşünülmektedir (Öztiğ 1971: 42; Miroğlu-v.d. 1984: 39).

Latince adı *Punica Granatum* olan nar, Farslılar tarafından *enar* (Olgun-Drahşan 1966: 34). olarak bilinir. Arapçadaki karşılığı ise *rumman*'dır (Karahîsarî 1978: 218; Ayyıldız 1984: 65, 129). Söz konusu bu meyve farklı coğrafyalarda yaşayan Türkler arasında *nar*, *enar* veya *anar* gibi birbirine yakın adlandırmalarla ifade edilmektedir<sup>3</sup>. Türkçeye Farsça *enar* kelimesinden geçen bu adlandırma, Anadolu'da yaşayan Türkler arasında hâlâ *nar*<sup>4</sup> olarak kullanılmaya devam etmektedir.

<sup>1</sup> Bu yayınların sayısını çoğaltmak mümkündür. Bazıları şöyle sayılabilir: Öney 1968: 26-35; Öney 1987; Öney 1992; Efendi 1976; Demiriz 1979; Asgerova 1983; Gündoğdu 1984: 43-48; Ögel 1987: 48,58,80; Gürsu 1988; Süslü 1989; İnal 1995; Esin 2003: 15, 44; Esin 2003: 202, 262; Çoruhlu 2006: 8-9; Aktemur-Kukaracı 2006: 464-489; Ölmez 2006: 23-40; Türkmen 2006: 41-52; Çaycı 2008: 259-265; Cantay 2008: 32-64; Gültekin 2008: 9-31.

<sup>2</sup> Öztiğ 1971: 42; Öztürk-Özçelik 1991: 83; Zeybek-Zeybek 1994: 249-250; Miroğlu-v.d. 1984: 39; Seçmen-v.d. 2004: 246.

<sup>3</sup> Ercilasun-v.d. 1991: 640-641; Altaylı 1994: 906; Aksu-Işık 1997: 157; Gülensoy-Sağınbayeva 2004: 131; Aksu 2006: 129.

<sup>4</sup> Söz konusu meyve, Osmanlı Türkçesinde "enar" ve "rümman" olmak üzere iki farklı isimle anılmaktadır. (Devellioğlu 1982: 262, 1081; *Türkçe Sözlük* 2005: 1456)



**Fotoğraf 1.** Nar Bitkisi.

Bu çalışmadaki önceliğimiz, Türk süsleme sanatında görülen nar motiflerini tek tek ele alıp ayrıntılı bir biçimde tanıtmak değildir. Türk sanatının görüldüğü farklı devir ve coğrafyalarda betimlenmiş nar motiflerinin benzer ve farklı yönlerini tespit ederek ortak bir sonuca ulaşmaktır. Türk sanatındaki bu süsleme elemanı tanıtılırken özellikle form, köken ve ikonografik özellikleri ayrı başlıklar altında ele alınarak, ne gibi çeşitlemeler gösterdikleri, kronolojik bir gelişme izlemenin mümkün olup olmadığı gibi sorular üzerinde durulacaktır. Biz yine de genel bir fikir edindirmek gayesiyle çeşitli malzeme üzerinde, farklı coğrafya ve dönemlerden seçilmiş belirli birkaç örneği, kronolojik bir sıra takip ederek kısa da olsa tanıtmaya çalışacağız. Elbetteki bu örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür.

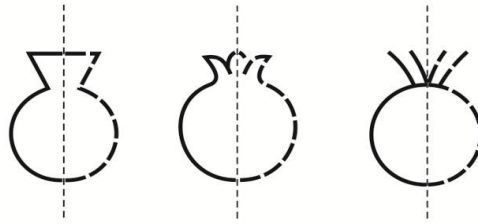
Bitkisel süslemeler arasında özel bir yere sahip bu motifi her yönüyle değerlendirebilmek için incelenen örnek ve çizilen desen sayısını olabildiğince fazla tutmaya çalıştık. Bu şekilde bir ana tip ortaya koyabileceğimizi düşündük. Ancak bir makale kapsamında ele aldığımız bu araştırmamızı sınırlı tutmak zorunda oluşumuz, verilen örneklerin sayısında da kısıtlamaya gitmemizi gerektirmiştir. Bunda motiflerin birbirlerine olan benzerliği de etkili olmuştur. Çünkü benzer formdaki narların bir yenilik getirmeyeceği düşünülmüş ve gereksiz tekrarlardan kaçınılmıştır.

#### **Form:**

İncelememize, gerek Uygur fresklerinde gerekse daha sonraki dönemlerin taş, alçı, çini ve minyatür eserlerinde görülen nar motiflerinin, farklı coğrafya ve zamanlardaki işleniş biçimleri; kazanmış olduğu formlar üzerinde durarak başlamayı uygun gördük.

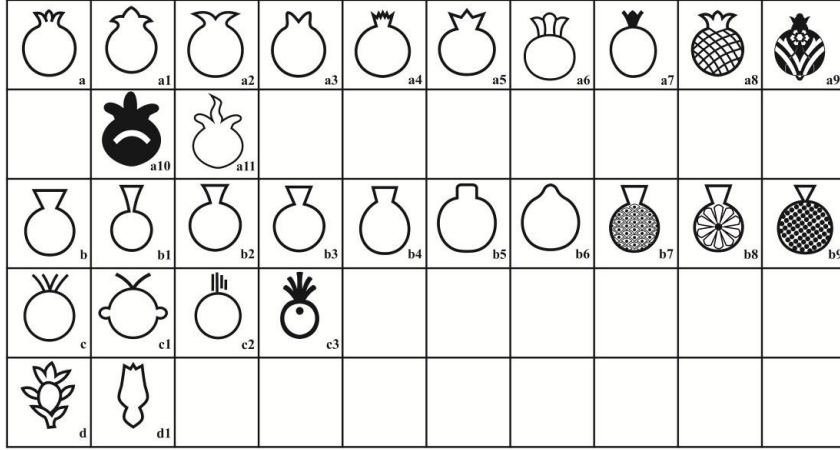
Bu aşamada farklı malzemeler üzerinde, bir ağaç ya da dalın ucunda betimlenmiş veya tek meyve formunda işlenmiş nar motiflerini

bir araya toplamaya çalıştık. Tüm Sanat Tarihçilerinin yakından tanıdığı bu motif, her örnekte farklı biçimde yorumlanarak işlenmiş, doğadaki görünüşünden az da olsa uzaklaştırılmıştır. Farklı nar örnekleri görmemize rağmen yine de genel/ortak bir form belirleyebiliriz. Bu ana şema, dik bir eksene göre simetrikdir (Şek.1). Estetik görünüme yönelik olan bu simetri kaygısı, en küçük örnekte bile kendisini hissettirmektedir. Motiflerin her birinde profilden yansıtılmış, daireye yakın bir form gösteren küre şekilli gövde dikkati çekmektedir. Kimi zaman basık bir fiçiyâ dönüşebilen bu gövdenin üzerinde çizgi, eşkenar dörtgen, nokta veya çiçek motifleri bulunabilmektedir. Motifin en önemli özelliği, tepesinde bir taç kısmının yer almasıdır. Bu özellik, mevcut örnekleri ana ve alt tiplere ayırmada belirleyici ana unsur olmuştur. Zaten Şekil 2'deki tabloda verilemeye çalışılan ana ve alt tipler taç kısımları dikkate alınarak gruplandırılmıştır. Genellikle dilimli, ters üçgen ya da çizgi biçimde belirtilmiş bu unsurun gövdeyle olan bağlantısı kısa bir boyun aracılığıyla sağlanmışır (Şek.2-4)<sup>5</sup>. Üçgen şekilli tepeliklerin ilk bakışta birbirini tekrar ettiği düşünülse de ayrıntıda kimi farklılıklar göze çarpmaktadır. Farklı boyutlardaki bu tepeliklerin kenarları düz ya da kavisli, gövdeyle olan bağlantıları ise dar veya geniştir (Şek.2/b). Dilimli örneklere baktığımızda ise ayırt edici ana özelliğin dilim sayısı olduğu anlaşılmaktadır. Bu sayı genellikle iki ya da üçtür. Nadiren de olsa dört veya daha fazla dilimli örneklerle de karşılaşmak mümkündür (Şek.2/a). Taç kısmının çizgilerle betimlendiği örnekler de durum biraz daha farklıdır. Bu örneklerde iki veya daha fazla sayıdaki düz ya da kavisli çizgilerin birbirine paralel bir şekilde sıralandıkları görülmektedir (Şek.2/c). Adeta kalıplaşarak tekrarlanan bu ana şema; eklenen veya çıkarılan parçalar, her bir parçanın boyutu, oranı ve biçimi ile farklı görünümlere kavuşabilmektedir.



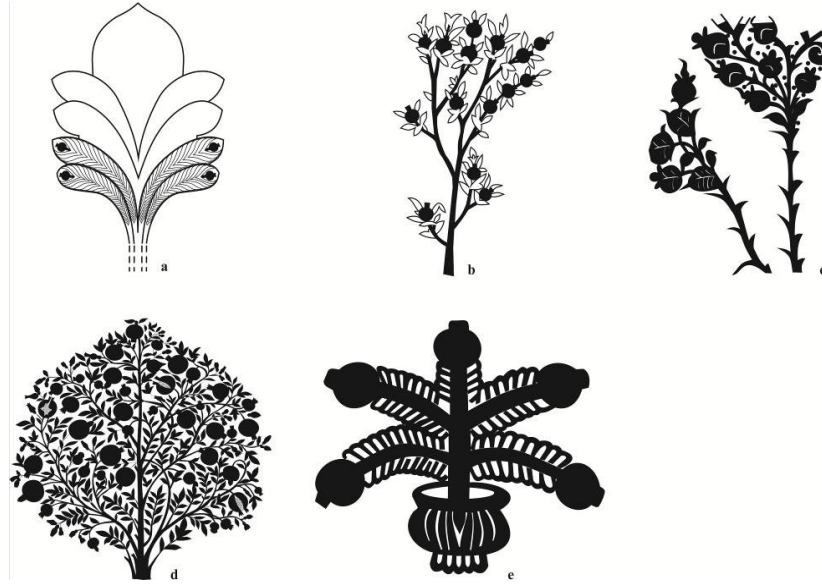
**Şekil 1.** Türk sanatında nar motifi

<sup>5</sup> Elbette Türk Sanatının doğal gelişimi boyunca çok sayıda nar motifi işlenmiştir. O nedenle bu tabloya dâhil edilecek örneklerin sayısını çoğaltmak mümkündür. Fakat daha çok alt tipe örnek oluşturabilecek olan bu motifler, çok küçük farklarla birbirlerinden ayrıldıkları için önemli bir yenilik getiremeyecekleri düşünülmüştür. Dolayısı ile bütün örnekler buraya alınmamıştır.



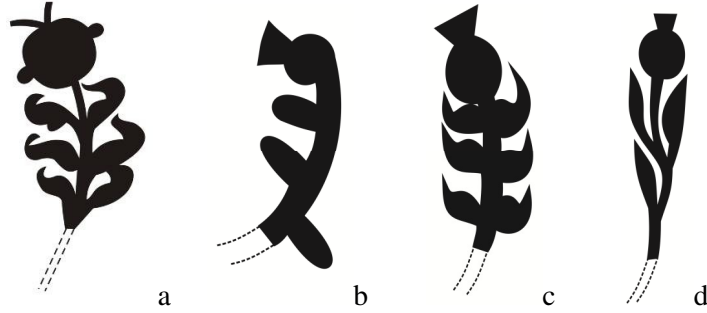
- a) Kubadabad Sarayı Çinisi  
a1) Uygur Freski  
a2) Külliyyat-ı Tevarih Minyatürü  
a3) Nefehâtü'l-Üns Minyatürü  
a4) Şeki (Azerbaycan) Han Sarayı Kelem işi  
a5) Akşehir Mezar Taşı  
a6) Kubaçi (Dağıstan) Çinisi  
a7) Nasr-el-din Sivasinin Tezkeresi Minyatürü  
a8) Rodos (Yunanistan) Murat Reis Külliyesi Şadırvanı Taş Kabartma  
a9) İstanbul Rüstem Paşa Camii Çinisi  
a10) Ermenek Gaferyad Ulu Camii Çinisi  
a11) Ermenek Gaferyad Ulu Camii Çinisi  
b) Kırşehir Mezar Taşı  
b1) Kubadabad Sarayı Çinisi  
b2) Kubadabad Sarayı Çinisi  
b3) Akşehir Mezar Taşı  
b4) Akşehir Mezar Taşı  
b5) Birgi Ulu Camii Taş Kabartma  
b6) Nefehâtü'l-Üns Minyatürü  
b7) Sivas Gök Medrese Taş Kabartma  
b8) Erzurum Çifte Minareli Medrese Taş Kabartma  
b9) Horasan Seramik  
c) Kubadabad Sarayı Çinisi  
c1) Kubadabad Sarayı Çinisi  
c2) Kubadabad Sarayı Çinisi  
c3) Kubadabad Sarayı Çinisi.  
d) Gence (Azerbaycan) Mezar Taşı  
d1) Şeki (Azerbaycan) Han Sarayı Kalem işi

Şekil 2. Tek meyve formundaki nar ve narçiçeği motiflerinin ana ve alt tipleri



- a) Erzurum Çifte Minareli Medrese Taş Kabartma  
b) Nefehâtü'l-Üns Minyatürü  
c) Ermenek Gaferyad Ulu Camii Çini  
d) Şeki (Azerbaycan) Han Sarayı Kalem işi  
e) Birgi Ulu Camii Taş Kabartma

Şekil 3. Ağaç dalları arasında betimlenmiş nar motifleri



- a) Kubadabad Sarayı Çinisi  
b) Akşehir Mezar Taşı  
c) Kubadabad Sarayı Çinisi  
d) Akşehir Mezar Taşı.

Şekil 4. Bir dalın ucunda betimlenmiş nar motifleri

Tespit edilen ve Şekil 2’de verilmeye çalışılan değişik nar tipleri bu motifi eksiksiz olarak tanımamız için yine de yeterli değildir. Çünkü günümüze ulaşmamış bazı ara örneklerin olabileceğini de unutmamak gerekir.

Konuya mevcut tablo çerçevesinde baktığımızda hemen bütün örneklerin, belirlemeye çalıştığımız ana tipe belirli ölçüde bağlı kaldıkları anlaşılmaktadır. Bu uzun tarihi süreç içinde, genel kalıplara uyulmuş olmakla beraber, söz konusu motifin yine de klasik bir forma kavuşturulamadığı görülmektedir. Her örnek kendine has bazı özelliklere sahiptir. Diğer yandan, söz konusu bezeme elemanı bölgesel özellikler sergilemediği gibi kronolojik bir gelişim de ortaya koyamamaktadır. Bir bölge veya dönem için söz konusu olan form diğer bölge ve dönemlerde kaybolmakta fakat sonra tekrar ortaya çıkmaktadır. Anlaşılan o ki, bu durum için belirleyici ana neden devirlere ve bölgelere göre değişen estetik ve zevk anlayışlarıdır.

Yukarıda sıralamaya çalıştığımız bütün bu özellikler, sanatçıların her örnekte özgür bir form anlayışı ile ele aldıkları narı, doğa gözlemlerinin yanı sıra kendi yorumlarını da katarak tasvir ettiklerini göstermektedir. Yani zaman zaman gerçekle ilgisi olmayan, uydurma ve hayal ürünü örneklerle de karşılaşmak mümkündür (Şek.2/c).

Nar motifinin sanattaki uygulamalarına gelince, ilk örneğimiz Uygur dönemine ait bir duvar resmidir. VII-VIII. yüzyıllardan kaldığı düşünülen bu resim Orta Asya’da, *Balavaste*’de bulunmuştur (Fot.2;Şek.2/a1) (Çoruhlu 2006: 10-11).

Kısmen bozulmaların görüldüğü resimde dinî bir konunun işlendiği anlaşılmaktadır. Resmin ön planında, Budist tanrılarının (veya rahiplerinin?) tasvir edildiği iki figür yer almaktadır. Gerideki figürün yalnız başı ve yüzü seçilebilmektedir. Ön plandaki figür, dirsekten bükerek yukarı doğru kaldırdığı sağ elinde, neyi ifade ettiğini kesin olarak bilemediğimiz, ancak gök veya güneş sembolü olduğunu tahmin ettiğimiz çarkifelek benzeri yuvarlak bir nesne tutmaktadır. Aynı figürün, göğüs hizasına doğru kaldırdığı sol elinde ise bir bitki/meyve bulunmaktadır. Buradaki bitkinin küre şekilli formu ve üç dilimli taç kısmından da anlaşılacağı üzere küçük bir nar meyvesi olduğu fark edilmektedir. Aslına uygun formda, fakat biraz stilize edilerek işlenmiş bu narın bolluk ve bereket sembolü olması kuvvetle muhtemeldir.





**Fotoğraf 2.** Uygur Duvar Resmi. Elinde nar tutan bir Budist tanrısı (Y.Çoruhlu)

Nar motifleri, X-XIII. yüzyıllarda, İran ve Suriye'deki Selçuklu sanatının sıva üzerine renkli boylarla yapılmış süslemelerinde<sup>6</sup>, stuko<sup>7</sup> ve seramik<sup>8</sup> örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle XII-XIII. yüzyıllara tarihlenen seramikler üzerinde yer alan av sahneleri bu açıdan dikkat çekicidir. Zengin figürlü ve farklı tekniklere (sıraltı, minai, lüster vb.) sahip seramiklerde, insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra nar ağacı ile boşlukları dolduran nar dalları yer almaktadır (Fot: 3-4).

Figürlerle bağlantılı olan ve muhtemelen ava bereket getirdiğine inanılarak, tılsımlı kabul edilen bu narlarda, bilhassa ağaçların gövdesi Karagan I. Türbe'deki (1067-68), renkli boylarla yapılmış ağaç tasviri

<sup>6</sup>İran'ın bugünkü Hemedan-Kazvin sınırında bulunan Karagan'daki iki mezar antından biri olan I.Türbenin (1067-68) iç duvar yüzeylerinde, büyük bir kısmı günümüze ulaşamayan kalem işi süslemeler dikkat çekmektedir. Bu süslemeler arasında bizi asıl ilgilendiren, kuşlarla birlikte verilmiş büyük bir ağaç tasviridir. Ancak bu motif de diğerleri gibi –belki de yapılan onarımlardan birinde- yok olmuştur. Stronach, Öney ve Daneshvari bunun bir nar ağacı olduğunu ileri sürerken (Stronach-Young 1966: 11; ÖNEY 1979: 405; Daneshvari 1986: 44), Cezar bu tasviri hayat ağacı olarak tanımlamaktadır (Cezar 1977: 315).

<sup>7</sup> İran'ın Rey şehrinde bulunmuş XII. Yüzyıl sonlarından kalma stuko kabartmadaki saray sahnesinde, merkezde yükseltilmiş tahtı üzerinde oturan sultanın hemen aşağısında, iki yana sıralanmış dörder figürden sağ taraftaki ilk figür elinde nar meyvesi tutarken resmedilmiştir. Daha detaylı resim ve bilgi için bkz. (Ögel 1963: 16-17; Taşçı 1998: 48, 54).

<sup>8</sup> İran ve Suriye (Rakka) bölgesinde ele geçen bütün veya kırık haldeki bu eserler dünyanın çeşitli müzlerinde sergilenmektedir. Söz konusu seramikler hakkında daha geniş bilgi ve resim için bkz. (Grube 1963: 71; Islamic 1969: 42; Allan 1971: 31; Atıl 1973: 88-89; Samling 1975: 61-62; Porter 1981: 31; Qaddumi 1987: 85; Gierlich 1993: 53; Öney 1999: 365-369; Öney 2002: 483; Öney 2009: 71).

ile yakın bir benzerlik sergilemektedir. Ağaç gövdelerindeki bu benzerliğin aksine seramiklerdeki narlar, Karagan Türbesinden farklı olarak, stilize biçimde, genellikle kırmızı tonlarında, zarif şekilde kıvrımlar yapan ince dalların üzerinde veya uçlarında betimlenmişlerdir. Söz konusu bu motif, bazen de XII. yüzyılda, Horasan'da yapıldığı düşünülen ve 42x41cm. ölçülerine sahip kabartma sigrafitto seramik örneğinde olduğu gibi tek meyve halinde de verilebilmektedir (Islamische 1973: 71) (Fot:5).



**Fotoğraf 3.** İran. Minai Tabak, 12-13.yy. Av Sahnesi (D.Samling)



**Fotoğraf 4.** Kuveyt İslam Sanatı Müzesi. İran, Minai tabak. 13. yy. başı. (G.Öney Koll.)



**Fotoğraf 5.** Berlin İslam Eserleri Müzesi.XII.yy.Horasan (İran) Seramiği'ndeki nar tasviri (Islamische)

Nar motifi, Anadolu Selçuklu döneminin mimari ve el sanatı ürünlerinin süsleme programlarında da çok sık görülmektedir<sup>9</sup>. Konya’da, Beyşehir Gölü kıyısındaki *Kubadabad Sarayı*’nın (1236) duvarlarını kaplayan, sıraltı ve lüster tekniğindeki yıldız biçimli çiniler, bu bakımdan değerli ve zengin örnekler sunar (Fot.6;Şek.2/a,c;Şek.4/a,c)<sup>10</sup>. Burada, saray ileri gelenlerini ve soyluları gösteren, Türk usulü bağdaş kurmuş oturan ya da ayakta duran insan tasvirlerinin yanı sıra hayvan figürlerinin etrafı ve köşe dolguları son derece üsluplaştırılmış, belki de birer nar ağacı olarak düşünüldüklerini tahmin ettiğimiz bitki dalları ile çevrilmiştir. Bazen de insan figürlerinin, tek meyve formunda nar veya nar dalı (fidan) tutarken tasvir edildikleri görülmektedir. Ancak kimi kaynaklarda bu bitkilerin haşhaş olabileceği de ileri sürülmüştür<sup>11</sup>. Bugün kazı ve araştırmaları devam eden diğer bütün Anadolu Selçuklu Saraylarında da aynı tipte tek meyve ve dallar halinde nar motifleri izlenmektedir (Aslanapa 1966: 19; Öney 1989/1: 111-116; Öney 2005: 236).



**Fotoğraf 6.** Konya, Kubadabad Sarayı Duvar Çinileri.

<sup>9</sup> Gerçi Anadolu’nun Türk dönemi öncesi kültürleri olan Yunan, Roma, Bizans ve Ermeni sanatlarında da nar motifi ile karşılaşılmaktadır. Friglerin anatanrıçası Kubaba’nın simgesi nardır. Bu ismi M.Ö. 2.bin yıla tarihlenen Kültepe tabletlerinden biliyoruz. Aynı isim Friglerde Kybele olmuştur. Onun da simgesi nardır. Bizans sanatında ise ölümler dünyası tanrıçası Persephone’nin sembolü olan ve geldikleri yeri unutmaları için ölümlere yedirilen “Nar” Meryem ve bereket ile özdeşleştirilmiştir (Huyghe 1958: 31; Rice 1968: res.21/b; Öney 1989/2: 32-33; Bilgiç 1990: 103; Akurgal 1995: 81; Colette 2005: 138; Grimal 2005).

<sup>10</sup> Söz konusu sarayın çini süslemeleri hakkında geniş bilgi için bkz. (Oral 1953: 209-222; Aslanapa 1965; Kerametli 1973: 2-10; Önder 1977:104-107; Önder 1986: 19-21; Yetkin 1986: 201-210; Öney 1987: 47-48,72; Öney 1992: 101-103; Arık 2000).

<sup>11</sup> Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. (Yörükân (Karamağaralı) 1982: 467-468; Yetkin 1986: 173; Öney1992: 102; Arık 2000: 84,89,111; Çağlıtütüncügil 2011: 27-46).

## Elinde nar tutan insan ve kuş figürleri (R.Arık)

Söz konusu motifin, aynı dönem içerisinde taşa uygulanışı da büyük bir başarıyla gerçekleştirilmiştir. *Erzurum Çifte Minareli Medrese* (1252), *Sivas Gök Medrese* (1271) ve *Konya İnce Minareli Medrese* (1258) taçkapılarındaki nar motifleri bunlardan sadece bazılarıdır. *Sivas Gök Medrese* örneğindeki narlar, taçkapı cephesine simetrik olarak işlenmiş, palmiye biçimindeki hayat ağacının dalları arasında dikkat çekmektedir (Fot.7;Şek.2/b7)<sup>12</sup>. Adeta bir portre gibi tek başına duran bu ağaçlardaki narların, küre şekilli gövdelerinin içi geometrik motiflerle bezenmiştir. Benzer şekilde işlenmiş nar tasvirlerini *Erzurum Çifte Minareli Medrese* taçkapısında da bulmaktayız (Fot.8;Şek.2/b8)<sup>13</sup>. Tepesinde çift başlı kartal kabartmasının yer aldığı bu ağacın dal uçlarında değişik meyve ve kuş tasvirleri ile birlikte nar motiflerinin de betimlendiği görülmektedir. Her iki yapıdaki narların da Kubadabad Sarayı'ndaki örnekler gibi birer nar ağacı olarak düşünüldükleri bir ihtimal olarak söylenebilir.



**Fotoğraf 7.** Sivas, Gök Medrese. Taçkapıdaki hayat ağacı ve bu ağacın dalları üzerindeki nar motifleri



**Fotoğraf 8.** Erzurum Çifte Minareli Medrese. Taçkapıdaki hayat ağacı ve bu ağacın dalları üzerindeki nar motifleri

<sup>12</sup> Gabriel 1934: 158; Kuran 1969: 92; Sözen 1970: 40-45; Öney 1968: 33; Ünal 1982: 108; Ögel 1987: 58; Bilget 1989: 16; Doğan 2003: 660-661; Doğru 2006: 451; Aktemur-Kukaracı 2006: 471-472.

<sup>13</sup> Kuran 1969: 117; Öney 1968: 26,32; Ünal 1982: 108; Ünal 1989; Ögel 1987: 47; Gündoğdu 1984: 43-44.

Beylikler ve Osmanlı devrinin taş, alçı, çini ve minyatür sanatında da bu tür bitki motifleri süsleme repertuarına dâhil edilmiştir. *Birgi Ulu Camii* (1312) (Ünal-v.d. 2001: 61) ile *Doğu Beyazıt İshak Paşa Sarayı*'nin<sup>14</sup> (XVI. yy.) cephesinde görülen narlar bu dönemler için önemli sayılabilecek örneklerdir. *Birgi Ulu Camii*'nde, kuzey cephenin ortasına mermer bir taçkapı yerleştirilmiştir. Yan kanatları olmayan bu taç kapının giriş aralığı, zıvanalı sivri bir kemerle örtülüdür. Kemerin kilit taşı üzerine, hayat ağacını temsil eden ve ayaklı bir vazo içinden çıkan beş adet kabartma nar motifi işlenmiştir. Narlar, iki yana uzanan, yaprakları karşılıklı olarak dizilmiş ince dalların ucunda yer almaktadır (Fot.9;Şek.2/b5;Şek.3/d).



**Fotoğraf 9.** Birgi Ulu Camii. Kuzey taçkapıdaki nar motifleri

Sadece taş değil dönemin çini ve minyatürlerinde de nar motifine rastlamak mümkündür. Özellikle, XV-XVIII. yüzyıllar arasında çini, Osmanlı süsleme sanatının başlıca unsurlarından biri durumundadır (Yetkin 1986: 201-210). Cami, mescit, medrese gibi dinî yapıların yanı sıra; saray, hamam, çeşme, köşk, kütüphane ve konutlar da çinilerle süslenmiştir.

Nar motifleri ile süslü çinilerin güzel örneklerinden birini *İstanbul Rüstem Paşa Camii*'nde (1561) görmekteyiz (Fot.10;Şek.2/a8)<sup>15</sup>. İznik'te imal edildiği düşünülen, kırmızılı sıratlı tekniğindeki bu çinilerin karanfil, lale, hançer yaprağı ve kıvrım dallardan oluşan bitkisel kompozisyonlarında narçiçeği ve meyvesine de yer verilmiştir. Desenler,

<sup>14</sup> Öney 1968: 27; Öney 1987: 68; Gündoğdu 1991: 49-50; Sinemoğlu 2002: 274.

<sup>15</sup> Daha detaylı bilgi ve resim için bkz. Öney 1987: 72; Aslanapa 2004: 245; Sülün 2007.

beyaz zemin üzerine mavi ve kırmızı renklerle işlenmiştir.



**Fotoğraf 10.** İstanbul Rüstem Paşa Camii.  
Nar meyvesi ile süslü İznik çinisi (G.Öney)

Aynı motif, Türk dönemi minyatürlerinde de ele alınmıştır. Bu minyatürlerin, ilim ve fen gibi konularının yanı sıra günlük hayatın zevkleri olan eğlence, ziyafet ve şölenlerini, edebi destan ve aşk hikâyelerini, dinsel ve mitolojik olayları anlatan sahnelerinde de nar motifleri ile karşılaşılmaktadır<sup>16</sup>. Bunlardan biri de Dublin *Chester Beatty Library*'de bulunan ve *Molla Câmî* tarafından XV. yüzyılda yazılan *Nefehât'ül-Üns* adlı minyatürlü yazmadır (And 2007: 287,425). Burada, bazılarında melek ve cinlerin de tasvir edildiği 9 minyatür vardır.

İşte bu minyatürlerden birinde, ortada, sahneye hâkim bir konumda, tahtı üzerinde bağdaş kurmuş otururken tasvir edilmiş bir melek figürü görülmektedir. Ayrıca tahtın iki yanında, biri merkezdeki meleğin dizleri hizasında, diğerleri daha aşağıda, grup hâlinde sıralanmış beş melek veya cin figürü daha görülmektedir. Merkezdeki figür (melek) cepheden, diğerleri 3/4 dönüşlü olarak verilmiştir. Baş, kol ve el duruşları farklı pozisyonlardaki bu figürlerin kıyafetleri de değişiktir. Burada, hem bize göre tahtın solunda yer alan iki figürden alttakinin ileri doğru uzattığı sol elinde hem de sahnenin ortasında ve daha aşağısında görülen tepsilerin içerisinde, Kubadabad Sarayı duvar çinilerindeki örnekleri

<sup>16</sup> Türk minyatür sanatı hakkında daha geniş bilgi ve resim için bkz. (İnal 1995: 51)

çağrıştıran nar meyveleri bulunmaktadır (Fot.11;Şek.2/a3,b6). Kırmızı renkteki bu narlardan bazılarının taç kısmı dilimli bazılarının ki ise açmamış bir tomurcuk şeklinde betimlenmiştir. Gerek figürün elinde tuttuğu gerekse tepsilerde yer alan narlar cennetin birer sembolü gibidirler. O halde, cennette bir yerde geçtiğini düşündüğümüz bu sahne, narın cennet simgesi olarak ele alınışının işareti şeklinde de kabul edilebilir.



**Fotoğraf 11.** Nefehât'ül-Üns Minyatürü.  
Tahtta oturan melek tasviri ve nar motifleri (M.And)

Sadece Anadolu değil Anadolu dışında da Türk sanatına ait nar motifleri ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin; Dağıstan'ın *Kubaçi* bölgesinde ele geçen, XVII. yüzyıl sıraltı çinisi bu açıdan dikkat çeken örneklerden biridir (Fot.12;Şek.2/a6). Safevi dönemine atfedilen bu eser 17x17cm. ölçülerinde olup, bugün Londra Victoria and Albert Museum'da sergilenmektedir (Öney 1987: 101-102). Aslında söz konusu çiniyi Safevilere maletmek doğru değildir. Çünkü Dağıstan Kubaçi'de, Safevi hâkimiyeti yıllarında yapılmış bu çini her yönüyle bir Türk karakteri taşımaktadır. Yüz biçimlenmesi ve ayrıntılarda Safevi geleneklerinden çok Türk sanatı ile ilişki kurmak mümkündür. Figürün çehresi Türk sanatının karakteristik yüz tipidir. Yuvarlak yüz, hafif çekik gözler, yay gibi kaşlar, basık bir burun ve küçük dolgun ağız. Bu kadar eşdeğer özellik, Türk sanat üslubunu ve kimliğini ortaya koymaya yeter sanırız. Eser, aynı zamanda Türkler tarafından geliştirilmiş kimi üslup ve

biçimlerin Safevilerce de benimsenmiş olduğunu göstermektedir. Dolayısı ile çiniyi sadece kronolojik olarak Safevilere maletmek gerekir. Kompozisyonun geneline, dilimli bir madalyon içine yerleştirilmiş tek bir kadın figürü hâkimdir. Belden yukarısı gösterilmiş bu figür belli ki ayakta durmaktadır. Belki bir saray ileri geleni veya soylusuna aittir. Figürün etrafı bitki dalları ile çevrilmiştir. Sol elinde küçük bir çiçek, sağ elinde ise nar meyvesi bulunmaktadır. Renk olarak mavi, beyaz ve kahverengi kullanılmıştır. Buradaki nar alışlagelmiş formunu korumuştur. Küre şekilli gövde, üstte üç dilimli bir taç kısmına sahiptir.



**Fotoğraf 12.** Dağıstan, Kubaçi Çinisi.  
Elinde nar tutan insan figürü (G.Öney)

Türk dönemi mezar taşları da bu bakımdan ilginç örnekler sunmaktadır. Anadolu' da başta *Konya*, *Akşehir* ve *Kırşehir* olmak üzere, farklı bölgelerindeki pek çok mezar taşında nar motifi ile karşılaşılacaktır (Meriç 1936: 141-212; Eyice 1966: 233; Başkan 1996: 42,43,75).

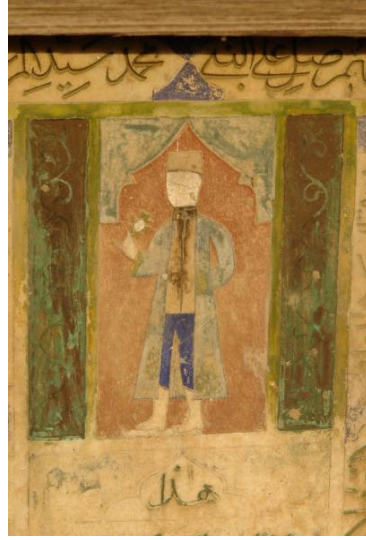
Aynı şekilde, Anadolu dışında da yaygın bir biçimde kullanılan bu motifin ilginç örneklerinden biri de Azerbaycan'ın Gence şehrinde, hâlen defin işlemlerinin yapıldığı büyük bir mezarlıkta bulunmaktadır (Fot.13;Şek.2/d)<sup>17</sup>. Kitabesinden de anlaşıldığı üzere h.1319/m.1901-02

<sup>17</sup> Burada, tuğla ile örülmüş, dikdörtgen prizma şekilli mezar anıtlarının doğu yüzüne açılmış dikdörtgen nişler içinde mermer mezar taşları mevcuttur. Önleri, ahşap çerçeveli tel kafeslerle kapatılmış bu taşların üzerinde, çoğunluğu kabartma, bir kısmı da çizilerek, minyatür tarzında işlenmiş insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Bu mezartaşları hakkında detaylı bilgi ve resim için bkz. (Çağlitütüncigil 2012: 323-360).



yılında vefat etmiş, *Kırıklı Mahallesi*'nden *Resul Oğlu Muhtar*'a ait bu mezar taşının ön yüzüne, kartuşlar halindeki Arapça kitabeden hariç bir de genç bir erkek figürü tasvir edilmiştir. Kemerli, küçük bir girişin önünde yer alan bu figür ayakta durmaktadır. Figür, yüzü hayli aşınmış olmakla birlikte başında taşıdığı fesi, uzun kaftanı, içine giydiği cepken tarzı, yakası kapalı gömleği ve sağ elinde tuttuğu bitki ile dikkat çekmektedir. Aşınmış olan sol eli belindedir ve muhtemelen kaftanının bir kenarını kavramaktaydı. Dirsekten kırılarak ileri doğru uzanan sağ elinde tuttuğu bitki ise ince bir dalın ucunda betimlenmiş küçük bir narçiçeğidir<sup>18</sup>.

Son derece üsluplaştırılmış, küçük yapraklara sahip bu motif gerçekteki görünüşünden biraz farklıdır. Anlaşılan hem öteki dünyanın, cennetin bir simgesi hem de ölen kişinin cennete girme isteğinin sembolik bir ifadesi gibi düşünülmüş olmalıdır. Belki de narçiçeği şeklinde verilmesi ile mezar sahibinin genç yaşta vefat ettiği de anlatılmak istenmiş olabilir.



**Fotoğraf 13.** Gence (Azerbaycan) Şehir Mezarlığı. Resül Oğlu Muhtar'a ait mezar taşında elinde narçiçeği tutan insan figürü.

### **Köken ve İkonografik Anlamı:**

<sup>18</sup> 2003 ve 2006 yıllarında gerçekleştirdiğimiz saha çalışmaları sırasında, yerli halkın, bu tür motifleri narçiçeği olarak adlandırıldığını tespit ettik.

Meyveler sadece faydalı, lezzetli ve şifalı bir besin kaynağı değil, aynı zamanda sosyo-kültürel hayatın da vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu yönüyle de büyük önem taşımaktadır. Pek çok meyve sahip olduğu vitaminlerle insana canlılık ve enerji verirken içlerinde sakladığı çekirdek ve tanelerden dolayı tanrıların ve yaratıcının insanlara sunduğu değerli bir armağan, kutsal bir yiyecek olarak kabul edilmiştir. Bu noktada göze çarpan en önemli özellik, bazı meyvelerin, farklı zaman dilimi ve coğrafyalarda yaşamış pek çok toplumun inanç sisteminde bolluk, bereket, doğum, yaşam, ölümsüzlük gibi benzer veya farklı sembolik anlamlar ifade ediyordur. Nar da bu meyvelerden biridir.

Bahsi geçen meyvenin süslemede kullanılan motifi, üzerinde yer aldığı sanat eserini süslemekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda kültürel ve içinde bulunulan inanç sistemine dayalı dinsel mesajları iletmede de simgesel bir araç haline dönüşmüştür. Narın taşıdığı sembolik değer, diğer bol çekirdekli ve taneli meyvelerin sahip olduğu anlamlarla bağlantılıdır. Narın bu özelliği, kimi kültürlerde bazı iyi ve büyülü güçleri üzerinde toplamasını sağlamıştır. Bu nedenle nar, Türk toplumlarının hem İslamiyet öncesi hem de İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemlerine ait inanç sistemlerinde sıklıkla karşılaşılan bir motif olmuştur. Türk sanatının genel akışı içerisinde yaşanan üslup ve inanç değişiklikleri, nar motifinin taşıdığı sembolik değerlere de yansımıştır. Bu noktadan hareketle, Türk sanatında görülen nar motifini, İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı açıdan ele almanın, motifin taşıdığı sembolik anlamlara daha doğru bir bakış açısı getireceği düşüncesindeyiz.

Türk süsleme sanatında görülen pek çok örnekte olduğu gibi nar motifinin de nereden kaynaklandığı, ilk örneklerinin hangi merkezlerde görüldüğü ve buralarda ne tür sembolik anlamlar ifade ettiği konusu sanat tarihçilerinin daima ilgisini çekmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Türk sanatında sıkça karşılaşılan nar sıcak bölgelerin meyvesidir. Dolayısıyla Orta ve İç Asya'nın soğuk iklime sahip steplerinde yetiştirilmesi pek mümkün görünmemektedir. Kaldı ki Asya steplerinde yetişen meyveler arasında narın bulunduğu dair sözlü veya yazılı bir bilgi de malumumuz değildir. Türk kültür hayatındaki sembolik anlamını bir yana bırakacak olursak, Orta Asya'da bitki olarak yetişmeyen bu meyve motifinin çıkış noktasının Türk kültürü olduğu söylenemez. Bunun için en uygun bölge, anavatanı olan İran ve çevresindeki kültürlerdir. Buna bağlı olarak, söz konusu motifin de öncelikle bu coğrafyada yaşayan halkların tanıdığı bitki türünden ve inanışlarından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Yani nar motifinin ilk örneklerinin bu çevrelerde aranması gerektiği, diğer kültürlerle ve Türk sanatına da buradan geçtiğini kabul etmek daha makul görünmektedir.

Türklerin eski dönemlerden itibaren tanıdıkları nar, Türk süsleme sanatında motif olarak ilk kez Uygur Türkleri tarafından kullanılmıştır. Uygurlar, halk inançlarında ve sanatlarında beğeniyle kullandıkları bu motifi, Orta Asya'dan komşuları olan Soğd halkından öğrenmiş olmalıdırlar. Nitekim söz konusu meyvenin eski Türkçedeki (Uygur Türkçesi) karşılığı olan *nara* kelimesinin Soğd dilinden Türkçeye geçmiş olması da bu görüşümüzü destekler yöndedir<sup>19</sup>. Uygur sanatı, nar motifi için ilk ve en önemli kaynaktır. *Bezekliik, Hoço, Sorçuk ve Kızıl*'da bulunan VIII. ve IX. yüzyıllardan kalma duvar resimleri ile el yazması eserler bilinen en eski örneklerdir<sup>20</sup>. Daha sonra bu motif, Horasan-İran yolu ile Anadolu'ya kadar ulaşarak etki alanını genişletmiştir.

İslamiyet öncesi ve sonrası Türk süsleme sanatlarında kullanılmış olan nar, görsel etki ve estetik kaygılardan daha çok taşıdığı sembolik anlamlarla önem kazanmış ve genellikle bu yönüyle ön plana çıkmıştır.

Nar, İslamiyet'ten önceki Türk kültüründe ve buna bağlı olarak gelişen süsleme sanatlarında, genellikle bolluk ve bereket sembolü olarak ele alınmıştır (Ersoy 2000: 388; Esin 2003/1: 15,44; Çoruhlu 2006: 11). Sanatçı veya siparişi, tanrıların bolluk ve bereket dağıtıcı özelliklerini resmettiği bu meyvelerle sembolleştirmek istemektedir. Ancak sembolleşecek meyvenin buna layık olması gerekir. Çünkü buna karşılık, tanrılar da bolluk ve bereketlerini kişi ve toplumlardan esirgemeyeceklerdir. Böylece hem tanrıların cömertlik yönüne vurgu yapılmış hem de insanların yaşamlarını zenginlik ve refah içinde sürdürmesi amaçlanmış olmalıdır. Kısacası bu tür göndermeler yüce bir varlığa ait olabileceği gibi beşeri bir unsura da yapılmış olabilir.

Bereket sembolü olan nar, İslamiyet öncesinde, aynı zamanda doğurganlığın, yaşamın, uzun ömrün, ölümsüzlüğün, süreklilik ve sonsuzluğun da simgesidir (Erbek 1986: 29; Esin 2003/1: 15; Esin 2003/2: 202; Çoruhlu 2000: 111-119; Çoruhlu 2006: 11). Çok taneli bir meyve olması, çekirdeklerinden çok sayıda tekrarlarının yetişmesi, narı, doğum, çoğalma, yeniden yaşama dönüş ve dirilişin simgesi durumuna getirmiştir. Bu noktada nar, neslin devamı, soyun kuşaklar boyunca varlığını sürdürmesi gibi sembolik anlamlar da taşımaktadır. Ayrıca çoğu meyve gibi narın da yılın belirli mevsimlerinde üretkenliğini yitirip daha sonra tekrardan canlanması dinsel inançlarla ilişkilendirilmiş, bu

<sup>19</sup> Söz konusu bu kaynaklarda, Farsça bir kelime olan narın, önce Soğdca'ya oradan da eski Türkçeye geçtiği ileri sürülmektedir (Caferoğlu 1968: 135; Ögel 1991: 317).

<sup>20</sup>Bu duvar resimleri ve el yazmaları hakkında daha detaylı bilgi ve resim için bkz. Esin 1966: 189-207; Binark 1966: 1059-1065; Arseven 1973: 41-43; Cezar 1977: 247-274.

özelliğinden ötürü de zaman zaman ölümden sonraki hayatın, öteki dünyada yeniden dirilmenin simgesi gibi düşünülmüştür.

Diğer taraftan nar, hükümdarlıkla da bağlantılıdır. Şöyle ki, bu motifin bir dönem, Maniheizm'den esinlenilerek, Hazar hakamının sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir (Esin 1972: 352-357; Esin 2003/1: 47; Öney 1992: 102). Osmanlı padişahlarının nar desenli kaftanlar giyemeleri de bunun bir başka yansımasıdır (Gürsu 1988: 101). Anlaşılan o ki, narın bolluk, bereket ve süreklilik gibi simgeleri sultani imgelerle birleştirilmiştir.

Türklerin İslamiyet'i din olarak kabul etmelerinden sonra da aynı üslupsal ve simgesel özelliklerini koruduğunu düşündüğümüz nar, bu sembollere ek olarak, yeni inanç sistemine uygun yorumlamalara uğrayarak farklı anlamlar da kazanmıştır<sup>21</sup>. Bu anlamlar, daha çok Kur'an ve hadislere öykünülerek yüklenmiştir. Örneğin bu motifin Şamanist dönemde var olan bolluk ve bereket gibi sembolleri İslamiyet'te de aynen devam etmiş, ancak yeni dinin kuralları çerçevesinde, cennet imgesi olmak gibi bir sembolik anlam da bunlara ilave edilmiştir (Öney 1992: 102; Esin 2003/1: 47).

Nar, Tevrat ve İncil'in yanı sıra Kur'an-ı Kerim ve hadislere de adı açıkça zikredilen bir meyve olduğu için kutsal kabul edilmiş ve bu durum ona ayrı bir önem kazandırmıştır. Kur'an-ı Kerim'de meyve olarak üç ayette adı geçmektedir<sup>22</sup>. Bunlardan birinde cennet, diğer ikisinde ise dünya nimeti olarak anılmaktadır. Hadislere ise daha çok insanoğlu için faydasına vurgu yapılarak şifa yönüne dikkat çekilmiş, ayrıca gölgesinden yararlanan bir ağaç oluşu özellikle vurgulanmıştır (Miroğlu-v.d. 1984: 39; Pamuk 1991: 665; Akçay 2008: 116,117,121).

Kur'an-ı Kerim'de yaratıcının insanoğluna sunduğu nimetler anlatılırken bazı tahıl ve meyvelerle birlikte narın da adı özellikle anılmaktadır. Bu durum narı diğer meyvelerden daha değerli kılmış, İslamiyet'in cennete özgü meyvelerinden biri haline getirmiştir. Bu yönüyle, daha çok günahlardan temizlenmiş olma isteğinin simgesi ve cennetin bir sembolü olarak düşünülmüştür. Özellikle, İslami dönem Türk mezar taşlarında yer alan nar motifleri, bolluk ve bereket sembollerinden çok bu doğrultuda yorumlanmalıdır (Meriç 1936: 141-212; Eyice 1966: 233; Yetkin 1969: 149-156; Karamağaralı 1983: 30;

<sup>21</sup> Suriye'de Tedmür yakınlarında bulunan Emevî devrine ait kasr ve saraylar arasında yer alan Kasr-ül Hayr-ül Garbi Sarayı'nın (VIII.yy.) cephesindeki nar ve üzüm salkımlarından oluşan süsleme İslam Sanatındaki ilk nar örneklerinden birini teşkil etmektedir. (The Arts of Islam 1976: 298/469)

<sup>22</sup> *Kur'anı- Kerim* VI/99 ve 141; LV/68. ayetler.

Esin 2003/2: 262). Çünkü mezar sahibi, günahlarından arınarak, cennete kolayca girebilme ve kendi mezarının cennet bahçesine dâhil olabilme umudunu, kutsal kitapta, ismi açıkça zikredilen narı mezar taşında resmettirerek sembolleştirmek istemiş olabilir. Yani narın, İslam dinini ve öteki dünyayı hatırlatan dinî bir sembol, mezar sahibinin öbür dünya ve ahiret inancına vurgu yapan bir simge olduğu düşünülebilir.

Sadece mezar taşları değil mimari eserlerin taş, çini, ahşap, alçı ve kalem işi süslemelerinde, hatta dokuma ve minyatürlerde kullanılan nar motifleri de bolluk, bereket ve cennet sembolü olarak kabul görmektedir<sup>23</sup>. Fakat bu motif, üzerinde yer aldığı esere göre farklı sembolik anlamlar da taşıyor olmalıydı. Bu anlamlardan biri de rüyada görülen nar ve buna yüklenen sembollerle olan ilişkisidir. Bu tür rüya tabirlerinde, kişinin rüyasında gördüğü nar, nar suyu, nar tanesi veya nar ağacı, rüyayı görenin mesleği ve soysal konumu ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Çöğenli- Bayram 1980: 2/549-550; Akçay 2008: 126-128). Özellikle yönetici konumundaki kişilerin gördüğü rüyalar manevi mertebelerinin de bir işareti olarak kabul edilmiş, sultanın sahip olduğu güçle arasında bir bağ kurularak, bu rüyalarda yer alan meyvelere bir takım sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bu yorumlara göre idareci konumunda olan bir kimsenin rüyasında gördüğü nar; düşmanlarına üstün gelerek bir şehri ele geçireceğine, o şehrin zenginliklerine ve yönetimine sahip olacağına, sultanın ya da melikin nüfuzunun keskin ve devamlı olacağına işaret eden çeşitli anlamlar kazanmıştır<sup>24</sup>. Nitekim Kubadabad Sarayı'nın çini süslemelerinde narla birlikte resmedilmiş insan figürlerinin de saray ileri gelenlerine ait olduğu düşünüldüğünde, buralarda görülen nar motifleriyle bu tür imgelere de gönderme yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Bu yorumlara ek olarak, İslami dönem süslemelerinde yer alan nar ve nar ağacı motifleri, İslamiyet öncesi ikonografik kavramlarla da bağlantılı olmalıdır. Özellikle hayat ağacı ve bir dalın ucuna eklenen nar motifleri, Türklerdeki ağaç kültürünün ve bu külte bağlı olarak gelişen

---

Bu motifler hakkında daha detaylı bilgi ve resim için bkz. (Öney 1968: 26,35; Öney 1992: 102; Önder 1977: 106; Gündoğdu 1984: 44; Ögel 1987: 80; Gürsu 1988: 38,60; Süslü 1989: 195; Aktemur-Kukaracı 2006: 471,488; Küçükaşçı 2006: 553-554; Gültekin 2008: s.12).

<sup>24</sup> Gerek klasik eserlerde gerekse bugünkü halk arasında yaygın olarak kullanılan rüya tabirleri ile ilgili kaynaklarda nar hakkında pek çok yorum bulunmaktadır. Özellikle günümüz rüya tabirlerinde yer alanlar, klasik eserlerin Arapça ve Osmanlıcadan yapılan tercümelerinden derlenmiş bilgilerdir. Dolayısıyla bu yorumlar da o dönemlerde yapılan yorumlar çerçevesinde detaylandırılarak yapılmıştır. (Ardıçlı 1997; Nablusi 2007; Bursalı-Tarihsiz).

hükümdarlık simgesinin bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir<sup>25</sup>. Nitekim Kutadgu Bilig’de hükümdarlık simgelerinden *kün-ay*’la birlikte nar dalının görülmesi, Hakanlılar devrinde, İslamiyet’ten sonraki ağaç simgesinin nar ağacına dönüşmesi bu motifin hükümdarlık simgelerinden birine dönüştüğünün açık göstergeleridir (Esin 2003/1: 47). Bu noktadan yola çıkarak İslamiyet sonrasında, yerel idareciler tarafından yaptırılan mimari eserlerin ve minyatürlerin süsleme programına dâhil edilen nar ağacı motiflerinin -en azından bazılarının- bolluk, bereket ve cennet sembolü olmanın yanında, İslamiyet öncesi inanışlara gönderme yapılarak hükümdarlığın veya hükümdar sülalesinin simgesini de taşıdığı söylenebilir. Bazı ağaçların dalları arasındaki narlar ise daha sonra bu sülaleden yetişerek başa geçecek olan diğer hükümdar veya yönetici kadronun habercisi şeklinde de yorumlanabilir.

Türk sanatında, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda gelişen ve *Batılılaşma Dönemi* olarak bilinen akımın ürünü olan duvar resimlerinde<sup>26</sup>, bazen tek tek bazen de diğer meyvelerle birlikte resmedilen nar motifleri, daha önce bahsi geçen bolluk, bereket ve cennet sembolünün birer ifadesidir. Kimi zaman dinî bir mekânı kimi zaman da sivil bir mimarlık örneğini süsleyen bu resimler, çoğu kere bakan kişinin zihninde hayali bir dünya ya da cennet bahçesi/manzarası oluşturmaktadır. Siparişçi veya sanatçının hayalindeki cennetin simgesi olan bu natürmortlarda yer alan narlar, Kur’an’da adı geçen nar meyveleri ile benzeşmektedir. Ancak bunlar aynı zamanda, nesnelerin doğadaki türlerinin ve görünüşlerinin zihinde canlandırılarak resimsel olarak ifade edilmeleri biçiminde de yorumlanabilir. Yani dinsel hiçbir amaç taşımamakta, sadece dünya nimetleri ve zevkleri olarak önem arz etmektedir. Nitekim III. Ahmet’in Topkapı Sarayı’nda yer alan yemiş odasının günümüz mutfak anlayışına uygun bir kullanıma sahip olduğu düşünüldüğünde, buradaki meyve tasvirleri arasında bulunan narların da bu amaçla resmedildikleri kabul edilebilir.

Azerbaycan’ın son yıllarda yetiştirdiği ressamardan G. Alizade’nin tablosunda görülen iki parçaya ayrılmış nar, bir dönem Sovyetler Birliği ve İran’ın hâkimiyetindeki topraklarda yaşayan Azerbaycan halkının parçalanmışlığının sembolüdür (İsmail 2008: 225). Sanatçı bütün hâlde resmedilecek bir narı Azerbaycan halkının birliğinin

<sup>25</sup> Türklerde ağaç kültü hakkında geniş bilgi için bkz. İnan 1966: 272-277; İnan 1995: 13-21; Turan 1992: 549; Peker 1993: 199-206; Esin 2003/1: 25-54; Ergün 2004; Roux 2005: 342-364; Eliade 2006: 302-306.

<sup>26</sup> Batılılaşma Dönemi duvar resimleri ile süslü yapılar hakkında daha detaylı bilgi ve resim için bkz. Arık 1973; Arık 1974: 2-9; Arık 1976; Renda 1977; Kuyulu 1988: 67-78; Çakmak 1994: 19-26.

simgesi olarak düşünmüştür. Belli ki bu anlayış, eski bir inanışın günümüze olan yansımasıdır. Buna göre Türk sanatında görülen figürlerin ellerinde tuttıkları nar, kâinatın, dünyanın ve Türk halklarının bütünlüğünün simgesi olabilir. Nar bezemesi ile verilmek istenen bu mesajla bağlantılı en önemli veri kitabelerde karşımıza çıkmaktadır. Pek çok eserin kitabesinde, İslam'ın ve Türklüğün lideri hatta direği gibi sıfatlarla atıfta bulunulan sultanların bütünleştirici yönü, sahip olduğu güç ve dünya üzerindeki hâkimiyetleri nar motifleri ile ifade bulmuş; içindeki taneler de hâkimiyetleri altında birleşen Türk ve diğer dünya halklarının simgesi olarak düşünülmüş olmalıdır. Özetle, bu tür epigrafik bilgilerle verilmek istenen mesajın desteklenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

### Sonuç

Başlangıçtan günümüze kadar Türk sanatında pek çok bitkinin dal, yaprak ve meyveleri süsleme amacıyla kullanılmıştır. Büyük olasılıkla kaynağını İran ve çevresindeki kültürlerden alan nar da Türk kültüründe özel bir yere sahip olmuş, sadece sanat eserleri üzerinde değil, aynı zamanda yazılı ve sözlü edebiyatımızda<sup>27</sup>, halkbiliminde ve hatta tasavvufta (Tosun 2006: 55-66) sıklıkla işlenen motiflerden biri durumuna gelmiştir. Kimi ustaca kimi acemice biçimlenmiş nar motiflerin hemen hepsi cepheden görünür biçimde işlendiklerinden, perspektif gereği sadece bir tarafı gösterilmiştir. İster tek başına isterse bir dalın ucunda veya ağacın dalları arasında tasvir edilmiş olsun söz konusu bitkinin gerçekte var olan biçim ve unsurlarının, sanatçılar tarafından görülerek, çoğu zaman ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Yani motifler hayali olmayıp gerçek bir gözleme dayanmaktadır. *Nefehât'ül-Üns Minyatürü* ve *Şeki (Azerbaycan) Han Sarayı*'ndaki narlar bu bakımdan iyi örneklerdir. Fakat bazen de *Konya Kubadabad Sarayı*'nda olduğu gibi, hepsi doğru ve gerçekteki gibi betimlenmemiş, kimi ayrıntıların yeri ve şekli değiştirilerek doğadaki yapılarından uzaklaştırılmıştır. O zamanda motifler sadece bitki/nar kavramını veren, gerçekte ilgisi olmayan anonim kalıplar biçimine dönüşmüştür. Orantı ve görünüş bakımından birbirleriyle tutarsız, gerçeküstü şekiller ortaya çıkmıştır. Özellikle duvar resmi ve çini üzerinde yer alan narlar gölgesiz olarak, tamamen iki boyutlu işlenmiştir. Yani yüzeysel anlatımlara sahiptir.

Taş kabartmalarda ise durum biraz daha farklıdır. Görünüş daha plastik bir hal almıştır. İster yüzeysel isterse plastik bir görünüşe sahip olsun, küre şekilli gövdelerinin içi genel olarak süslemesizdir. Ancak *Sivas Gök Medrese* ve *Erzurum Çifte Minareli Medrese* taçkapılarında

<sup>27</sup> Bu eserler için bkz Aça 2005: 11-22; Rahman 2005: 569-583; Akman 2008: 205-216; İsmail 2008: 217-226; Uçaner 2008: 282-318; Gülhan 2008: 345-375.

görülen taş kabartma örneklerde olduğu gibi, geometrik şekil ve çiçeklerden oluşan süslemeler de yer alabilmektedir. Nar motifleri, *Konya Kubadabad Sarayı*, *İstanbul Rüstem Paşa Camii* ve *Gence (Azerbaycan)* mezar taşında olduğu gibi bazen kompozisyonu zenginleştirmek veya boşlukları doldurmak için kullanılmıştır. Bu örneklerde narlar, insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra çeşitli bitki tasvirleri ile birlikte işlenmiştir. *Sivas Gök Medrese*, *Erzurum Çifte Minareli Medrese* ve *Birgi Ulu Camii* taçkapılarındaki örneklerde ise başlı başına, adeta bir portre gibi, kabartma nar ağaçları ile de karşılaşılmaktadır. Özellikle *Birgi Ulu Camii*'nde yapraklı daların ucuna eklenen nar meyvelerinin bir vazoda içinde çıkıyor olması ilginç bir durum ortaya koymaktadır.

Bütün bu motiflerin sadece nar bitkisinin görüntüsünü yansıtmak amacıyla yapılmış tasvirler olmadığını, aynı zamanda bir takım sembolik anlamlarda taşıdıkları anlaşılmaktadır. Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrası süsleme programında yer alan bu motif bolluk, bereket, doğurganlık, uzun ömür, neslin devamı, hükümdarlık ve cennet simgesi gibi pek çok anlam içermektedir. Sanatçı, içinde bulunduğu inanç sistemine uygun olarak, bu anlamlardan bir veya bir kaçına aynı anda gönderme yaparak bir takım duygu ve düşüncelerini nar aracılığıyla iletmeye çalışmış, böylece onu sembolleştirmek istemiştir. Ancak, Türk sanatında görülen pek çok motif gibi nar da zamanla sembolik anlam ve önemini kaybetmiş, günümüz insanı için değerli bir besin kaynağı olmaktan öteye geçememiştir.

#### KAYNAKÇA

- AÇA, Mehmet (2005), “Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve”, *Fikret Türkmen Armağanı*, Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir, s.11-22.
- AKÇAY, Mustafa (2008), “İslamiyette Nar”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.113-133.
- AKMAN, Eyüp (2008), “Azerbaycan Manilerinde/Bayatlarında Meyve”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.205-216.
- AKSU, Nurettin-İŞİK, Ayfer (1997), *Türkiye Türkçesi/Kırgız Türkçesi Sözlüğü*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul.
- AKSU, Nurettin (2006), *Konuşan Sözlük Türkiye Türkçesi/Kazak Türkçesi*, Özkan Matbaacılık, Ankara.
- AKTEMUR, A.Murat-KUKARACI, Umut (2006), “Anadolu Selçuklu Devri Sivas Yapılarında Taş Süslemeciliği”, *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri 29 Eylül-01 Ekim 2005*, Sivas, Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., s.464-489.



- AKURGAL, Ekrem (1995), *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*, Net Yayınevi, İstanbul .
- ALLAN, J.W. (1971), *Medieval Middle Eastern Pottery*, University of Oxford Yay., Oxford.
- ALTAYLI, Seyfettin (1994), *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*, C.II, İstanbul, M.E.B Basımevi.
- AND, Metin (2007), *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ARDIÇLI, Orhan (1997), *Büyük Rüya Tabirleri Ansiklopedisi*, Timaş Yay., İstanbul.
- ARIK, Rüçhan (1973), *Batılılaşma Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- ARIK, Rüçhan (1974), "Camide Resim", *Türkiyemiz*, S.14, Akbank Kültür Yay., İstanbul, s.2-9.
- ARIK, Rüçhan (1976), *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, İş Bankası Kültür Yay., Ankara.
- ARIK, Rüçhan (2000), *Kubad Abad*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- ARSEVEN, C. Esad (1973), *Türk Sanatı*, İstanbul, M.E.B Basımevi.
- ASLANAPA, Oktay (1965), *Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay (1966), "Antalya Müzesinde Selçuklu Çinileri", *Türk Kültürü*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, s.5-25.
- ASLANAPA, Oktay (2004), *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul.
- ASGEROVA, Nergis (1983), *Arhitektürlük Ornamenti Azerbaydjana*, Baku.
- ATIL, Esin (1973), *Ceramics From The World of Islam*, Freer Gallery of Art Katalog Yay., Washington.
- AYYILDIZ, Erol (1984), *Türkçe-Arapça Arapça-Türkçe Cep Lügati*, Ensar Neşriyat, İstanbul.
- BİNARK, İsmet (1966), "Orta Asya Resim Sanatı", *Türk Kültürü*, C.IV, S.47, Y.IV, s.1059-1065.
- BİLGET, N. Burhan (1989), *Gök Medrese*, Kültür Bakanlığı/1104 Tanıtım Eserleri/28, Ankara.

- BİLGİÇ, Emin-vd. (1990), *Ankara Kültepe Tabletleri I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- BURSALI, M. Necati (Tarihsiz), *İslâmî Rüya Tabirleri Ansiklopedisi*, Çelik Yayınevi, İstanbul.
- CAFEROĞLU, Ahmet (1968), *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayını, İstanbul.
- CANTAY, Gönül (2008), "Türk Süsleme Sanatında Meyve", *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.32-64.
- CEZAR, Mustafa (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.
- ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, Ersel (2011), "Türk Süsleme Sanatının Birbirine Karıştırılan İki Motifi: Nar ve Haşhaş", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.27, Y.2011, s.27-46.
- ÇAĞLITÜTÜNCİGİL, Ersel (2012), "Gence (Azerbaycan) Şehir Mezarlığı'nda Bulunan Bir Grup Figürlü Mezartaşı", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Kitabı*, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, s.323-360.
- ÇAKMAK, Şakir (1994), "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii", *Sanat Tarihi Dergisi*, S.VII, İzmir, s.19-26.
- ÇAYCI, Ahmet (2008), *Selçuklularda Egemenlik Sembolleri*, İstanbul, İz Yayıncılık.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000), *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- ÇORUHLU, Yaşar (2006), "Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı", *Meyve Kitabı*, İstanbul, s.8-11.
- ÇÖĞENLİ, M. Sadi-BAYRAM, Ali (1980), "Nar", *Rüya Tabirleri Ansiklopedisi*, C.2, Feza Gazetecilik, İstanbul, s.549-550.
- DANESHVARI, Abbas (1986), *Medieval Tomb Towers of Iran An Iconographical Study*, International Society for Iranian Studies Publishes, Lexington.
- DEMİRİZ, Yıldız (1979), *Osmanlı Mimarisinde Süsleme-I Erken Devir (1300-1453)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1982), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- DOĞAN, Ş. Nermin (2003), "Sivas'taki Selçuklu Yapıları: Bitkisel Bezemelerden Örnekler", *Cumhuriyetin 80. Yılında Sivas Sempozyumu Bildirileri*, Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müd.

Yayını, Sivas, 657-669.

- DOĞRU, M. Hülya (2006), “Sivas’ta Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemi Yapılarında Dış CepheSüslemeleri ve Zencerekler”, *Selçuklular Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri 29 Eylül – 01 Ekim 2005*, Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müd. Yayını, Sivas, s.445-463.
- EFENDİ, Rasim (1976), *Azerbaycan Dekorativ-Tatbiki Sanetleri* (Orta Asırlar), Işık Yayınevi, Bakı.
- ELİADE, Mircea (2006), *Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri*, Çev. İ. Birkan, İmge Kitabevi, Ankara.
- ERBEK, Güran (1986), “Hayat Ağacı Motifi”, *Antika*, Y.2, S.15, Mısırlı Yay., İstanbul, s. 26-35.
- ERCİLASUN, Ahmet B.-v.d. (1991), *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*, C.I, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERGÜN, Pervin (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. Yay., Ankara.
- ESTIN, Colette-LAPORTE, Helene (2005), *Yunan ve Roma Mitolojisi*, Çev. Musa Eran, TÜBİTAK Yay., Ankara.
- ROUX, Jean P. (2005), *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- ERSOY, Necmettin (2000), *Semboller ve Yorumlar*, Dönence Yayınları İstanbul.
- ESİN, Emel (1966), “Resimli Bir Uygur Varakı”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara, s.189-207.
- ESİN, Emel (1972), “Kün-Ay, Ay-Yıldız Motifinin Proto-Türk Devrinden Hakanlılara Kadar İkonografisi”, *VII. Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.352-357.
- ESİN, Emel (2003/1), *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ESİN, Emel (2003/2), *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- EYİCE, Semavi (1966), “Kırşehir’de H.709 (1310) Tarihli Tasvirli Bir Türk Mezartaş, Anadolu’da Tasvirli Türk Mezartaşları Hakkında Bir Araştırma”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, s.208-243.
- GABRIEL, Albert (1934), *Monuments Turcs d’Anatolie, Amasya-Tokat-Sivas*, t.II, E. de Boccard, Paris, .

- GIERLICH, Joachim (1993), *Drache Phönix Doppeladler Fabelwesen In Der İslamischen Kunst*, Museum für Islamische Kunst Katalog Yayınları Berlin, .
- GRIMAL, Pierre (2005), *Yunan Mitolojisi*, Çev. Nihan Özyıldırım, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- GRUBE, J. Ernst (1963), “Raqqa-Keramik In Der Sammlung Des Metropolitan Museum In New York”, *Kunst Des Orients*, C.4, Wiesbaden, Metropolitan Museum of Art Yayını, s.44-78.
- GÜLENSOY Tuncer–SAĞINBAYEVA Burul (2004), *Kırgız Türkçesi–Türkiye Türkçesi ve Türkiye Türkçesi–Kırgız Türkçesi Sözlüğü*, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri.
- GÜLHAN, Abdülkerim (2008), “Divan Şiirinde Meyveler ve Meyvelerden Hareketle Yapılan Teşbih ve Mecazlar”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.345-375.
- GÜLTEKİN, Eser (2008), “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.9-31.
- GÜNDOĞDU, Hamza (1984), “Çifte Minareli Medrese’deki Figürlü Panolar”, *Halk Kültürü*, s.43-48.
- GÜNDOĞDU, Hamza (1991), “Doğubayazıt İshak Paşa Sarayı, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- GÜNDOĞDU, Hamza (1993), “İkonografik Açından Türk Sanatında Rûmi ve Palmetler”, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Basımevi, Ankara, s.197-211.
- GÜRSU, Nevber (1988), *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*, Redhouse Yayınevi, İstanbul.
- HUYGHE, Rene (Edt.) (1958), *Art and Mankind Larousse Encxlopedia of Byzantine and Medieval Art*, Readers Union / Paul Hamlyn Yayınevi, Paris.
- İNAN, Abdülkadir (1966), “Türk Boylarında Dağ, Ağaç ve Pınar Kültü”, *Reşid Rahmeti Arat İçin*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara, s.272-277.
- İNAN, Abdülkadir (1995), *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İNAL, Güner (1995), *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- (1969), *Islamic Pottery 800-1400 AD*, Victoria and Albert Museum

Katalog Yay., London.

- (1973), *Islamische Keramik*, Hetjens-Museum-Museum für Islamische Kunst Katalog Yay., Berlin.
- İSMAİL, Mehmet (2008), “Azerbaycan Sözlü ve Yazılı Edebiyatında Nar”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.217-226.
- KARAHİSARİ, Şemsüddin (1978), *Ahteri Kebîr Arapça-Türkçe Büyük Lügat*, Hzl: İ. Ulaş-A. Dedeoğlu, Osmanlı Yayıncılık, İstanbul.
- KARAMAĞARALI, Beyhan (1983), *Türk Mimari Eserlerinde Ahlat Mezartaşları*, Elila Yay., Ankara.
- KERAMETLİ, Can (1973), “Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri”, *Türkiyemiz*, S.10, Akbank Kültür Yay., , İstanbul, s.2-10.
- KURAN, Abdullah (1969), *Anadolu Medreseleri*, C.I, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara.
- KUYULU, İnci (1988), “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatından Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, S.IV, s.67-78.
- KÜÇÜK, Sevgi K. (2000), “Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet”, *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri 7-10 Mart 1994*, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, , İstanbul, s.253-258.
- KÜÇÜKAŞÇI, Mustafa. S. (2006), “Orta Çağda Meyve Sembolizmi”, *Meyve Kitabı*, Kitabevi, İstanbul, s.553-554.
- MERİÇ, R. Melül (1936), “Akşehir Türbe ve Mezarlıkları”, *Türkiyat Mecmuası*, C.V, s.141-212.
- MİROĞLU İsmet.–v.d. (1984), “Nar”, *Rehber Ansiklopedisi*, C.13, Tercüman Gazt. Kültür Yay., , İstanbul s.39.
- MÜLAYİM, Selçuk (1984), “Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi”, *Anatolia*, S.XX, Y.1976/1977, Ankara, s.141-153.
- NABLUSİ, İmam-ı (2007), *Rüya Tabirleri Ansiklopedisi*, Çev: S. Yavuz, Sağlam Yay., İstanbul.
- QADDUMİ, G. Hijjawi (1987), *Variety In Unity A Special Exhibition On The Occasion Of The Fifth Islamic Summit In Kuwait*, Kuveyt.
- OLGUN, İbrahim.–DRAHŞAN, Cemşid (1966), *Farsça-Türkçe Sözlük*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- ORAL, Zeki (1953), “Kubad Âbâd Çinileri”, *Belleten*, C.XVII, S.66, s. 209-222.
- ÖGEL, Bahaddin (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C.2, Kültür

Bakanlığı Yay., Ankara.

ÖGEL, Semra (1963), “Türk Heykeltiriliğinde İnsan Figürü”, Türk Kültürü, S. 4, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, , Ankara, s.15-20.

ÖGEL, Semra (1987), *Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

ÖLMEZ, Nurhan (2006), “Dokumalarda Meyve”, *Meyve Kitabı*, Kitabevi, , İstanbul, s.23-40.

ÖNDER, Mehmet (1977), “Selçuklu Devri Kubad-Abad Sarayı Çini Süslemeleri”, *Kültür ve Sanat*, S.5, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, s.104-107.

ÖNDER, Mehmet (1986), “Selçuklu Devri Kubad-Abad Sarayı Çinileri”, *Antika*, S.19, İstanbul, s.19-21.

ÖNEY, Gönül (1968), “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, *Bellekten*, C.32, S.125, s.26-35.

ÖNEY, Gönül (1979), “The Interpretation of frescoes In The I. Kharragan Mouseleum Near Qazvin”, *Akten Des VII. International Kongresses Für Iranische Kunst Und Archäologie München 1976*, Berlin, s.400-408.

ÖNEY, Gönül (1987), *İslam Mimarisinde Çini*, Ada Yayınevi, İstanbul.

ÖNEY, Gönül (1989/1), “Antalya Arkeoloji Müzesindeki Saray Çinilerinin Selçuklu Saray Süslemelerindeki Yeri”, *Antalya 3. Selçuklu Semineri Bildirileri Şubat 1989*, Antalya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müd. Yay., İstanbul, s. 11-116

ÖNEY, Gönül (1989/2), *Akdamar (Aght‘amar) Kilisesi*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

ÖNEY, Gönül (1992), *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

ÖNEY, Gönül (1999), “Interaction Between 12th. And 13th. Century Syrian Under Glaze Pottery With Figural Decoration And Anatolian Seljuk Palace Tiles”, *Deutsches Archäologisches Institut Orient-Abteilung*, Band 11, Mainz.

ÖNEY, Gönül (2002), “Rakka Seramikleri İle Anadolu Selçuklu Seramiklerinin ve Saray Çinilerinin İlişkisi”, *XIV. Türk Tarih Kongresi Ankara 9-13 Eylül 2002 Kongreye Sunulan Bildiriler*, Ayrıbasım, C.I, Ankara.

ÖNEY, Gönül (2005), “Akşehir Sarayaltı Nahallesinde Bulunan Selçuklu

Saray Çinileriyle İlgili Yeni Görüşler”, *Sanat Tarihi Dergisi Yard. Doç. Dr. Lale BULUT’a Armağan*, S.XIV/1, İzmir, s.225-240.

- ÖNEY, Gönül (2009), “Tarihten Yansımalarla Büyük Selçuklu Seramiklerinde Kadın”, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.XVII/1 Nisan 2008, İzmir, s.55-75.
- ÖZTIĞ, Fevzi (1971), *Faydalı Bitkiler Ekonomik Değeri ve Morfolojik Özellikleri Yönünden Bitki Cinsleri, Şirketi Mürettebiye Basımevi, İstanbul.*
- ÖZTÜRK, Münir-ÖZÇELİK, Hasan (1991), *Doğu Anadolu’nun Faydalı Bitkileri*, Siskav Yayınevi, Ankara.
- PAMUK, Arif (1991), *Şifalı Bitkiler Ansiklopedisi*, Pamuk Yayıncılık, İstanbul.
- PEKER, Ali U. (1993), “Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak Kutsal Ağaç Kompozisyonu”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri 20-21 Mayıs 1991*, Selçuk Üniv. Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yay., Konya, s.199-206.
- PORTER, Venetia (1981), *Medieval Syrian Pottery*, Oxford, Ashmolean Museum Katalog Yayınları.
- RAHMAN, Abdukerim (2005), “Uygur Halk Şiirindeki Kalıplaşmış Semboller ve Anlamları”, çev. A. İnayet, *Fikret Türkmen Armağan*, Kanyılmaz Matbaacılık, İzmir, s.569-583.
- REDA, Günsel (1977), *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1750-1850*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- RICE, David T. (1968), *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh University P. for the Russell Trust, Edinburg.
- SAMLING, Davids (1975), *Islamisk Kunst*, Davids samling, eksp., Kronprinsessegade, Kopenhagen.
- SEÇMEN, Özcan.- v.d. (2004), *Tohumlu Bitkiler Sistematiği*, Ege Üniv. Basımevi, İzmir.
- SİNEMOĞLU, Nermin. (2002), “Türk Mimarisinde İshak Paşa Sarayı”, *Prof. Dr. Halûk Karamağaralı Armağanı*, Gazi Üniv. Basımevi, Ankara, s.269-281.
- SÖZEN, Metin (1970), *Anadolu Medreseleri Selçuklular ve Beylikler Devri İstanbul Teknik Üniv. Basımevi, İstanbul, .*
- STRONACH, David-YOUNG, T. Cuyler (1966), “Three Seljuq Tomb Towers”, *British Institute of Persian Studies*, Volume 4, İran, British Institute of Persian Studies, s-1-20.

- SÜLÜN, Murat (2007), *Rüstempaşa Camii*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., İstanbul.
- SÜSLÜ, Özden (1989), *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- TAŞÇI, Aydın (1998), “Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi”, *Vakıflar Dergisi*, S.XXVII, s.47-48.
- (1976), *The Arts of Islam Hayward Gallery 8 April-4 July 1976*, Arts Council of Great Britain, London.
- TOSUN, Necdet (2006), “Tasavvufta Meyve”, *Meyve Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, s.55-66.
- TURAN, F.Ahsen (1992), “Hayat Ağacı”, *Türk Kültürü*, S.353, Y.XXX, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, s.543-553.
- Türkçe Sözlük*, - (2005), Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- TÜRKMEN, Fikret (2007), “Azerbaycan Mezar Kültüründe ‘At’ ”, *14. Kıbatek Edebiyat Sempozyumu*, 6-10 Ekim 2007, Ankara, s.247-256.
- TÜRKMEN, Fikret (2008), “Azerbaycan’daki Koç Şekilli Mezar Taşlarının Folklorik Açından Değerlendirilmesi”, *Prof. Dr. Ahmet Bican ERCİLASUN Armağanı*, Akçağ Yay., Ankara, s.503-513.
- TÜRKMEN, Nalan (2006), “Anadolu Konut Mimarîsinde Meyve Motifi”, *Meyve Kitabı*, Kitabevi, İstanbul, s.41-52.
- UÇANER, Burçin (2008), “Meyvelerin Türküsü”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, s.282-318.
- ÜNAL, R. Hüseyin (1982), *Osmanlı Öncesi Anadolu-Türk Mimarîsinde Taçkapılar*, Ege Üniv. Basımevi, İzmir.
- ÜNAL, R. Hüseyin–v.d. (2001), *Birgi Tarihî Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- YETKİN, Şerare (1969), “Yeni Bulunan Figürlü Mezar Taşları”, *Selçuklu Araştırmaları I*, Selçuklu Tarih ve Medeniyeti Enstitüsü, Ankara, s.149-156.
- YETKİN, Şerare (1986), *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul Üni. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- YÖRÜKÂN (Karamağaralı), Beyhan (1982), “İslâm Sanatında Haşhaş ve Hint Keneviri Motifleri”, *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, Ankara Üniv. Basımevi, Ankara, s.463-484.
- ZEYBEK, Necmettin–ZEYBEK, Ulvi (1994), *Farmasötik Botanik*, Ege Üniv. Basımevi, İzmir.